

SZÍNHÁZ



Fodor Géza: A Hány János a szegedi Dóm téren • Szántó Erika: Peer Gynt közelképe • Takács István: História játékok Gyulán • Berkes Erzsébet: Sarkadiról – felújított drámái ürügén • Saád Katalin: A közönség felfedezése • Nánay István: Színház a munkásszálláson • Földényi László: A katarzis • Molnár Gál Péter: Utak és útvesztők

1975

November



A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI
SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

VIII. ÉVFOLYAM 10. SZÁM
1975. NOVEMBER

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN
FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES
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.
Levélcíme: 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 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési díj:
1 évre 144,- Ft, fél évre 72,- Ft
Példányonkénti ár: 12,- Ft
Külföldön terjeszti a
„Kultúra” Könyv- és Hírlap Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest. Postafiók 149
Indexszám: 25.797

75.2641 - Athenaeum Nyomda, Budapest
íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

A címlapon:

Görgey Gábor: Törököt fogtunk című darabja a
Gyulai Várszínházban. Kucug effendi szerepében
Horváth Gyula (Nagy Zsolt felvétele)

A hátsó borítón és az 1. oldalon:

Jelenetek a Hány János szegedi előadásából. Kö-
zépen: Bessenyei Ferenc (Iklády László
felvételei)

TARTALOM

játékszín

- FODOR GÉZA
A Hány János a szegedi Dóm téren (2)
- SZÁNTÓ ERIKA
Peer Gynt közelképe (6)
- TAKÁCS ISTVÁN
Históriás játékok Gyulán (9)
- BERKES ERZSÉBET
Sarkadiról - felújított drámái ürügyén (13)

színház és közönség

- SAÁD KATALIN
A közönség felfedezése (17)
- NÁNAY ISTVÁN
Színház a munkásszálláson (22)

fórum

- FÖLDÉNYI LÁSZLÓ
A drámai művészi tartalom beteljesülése: a katarzis (25)

világszínház

Varsói tanulságok

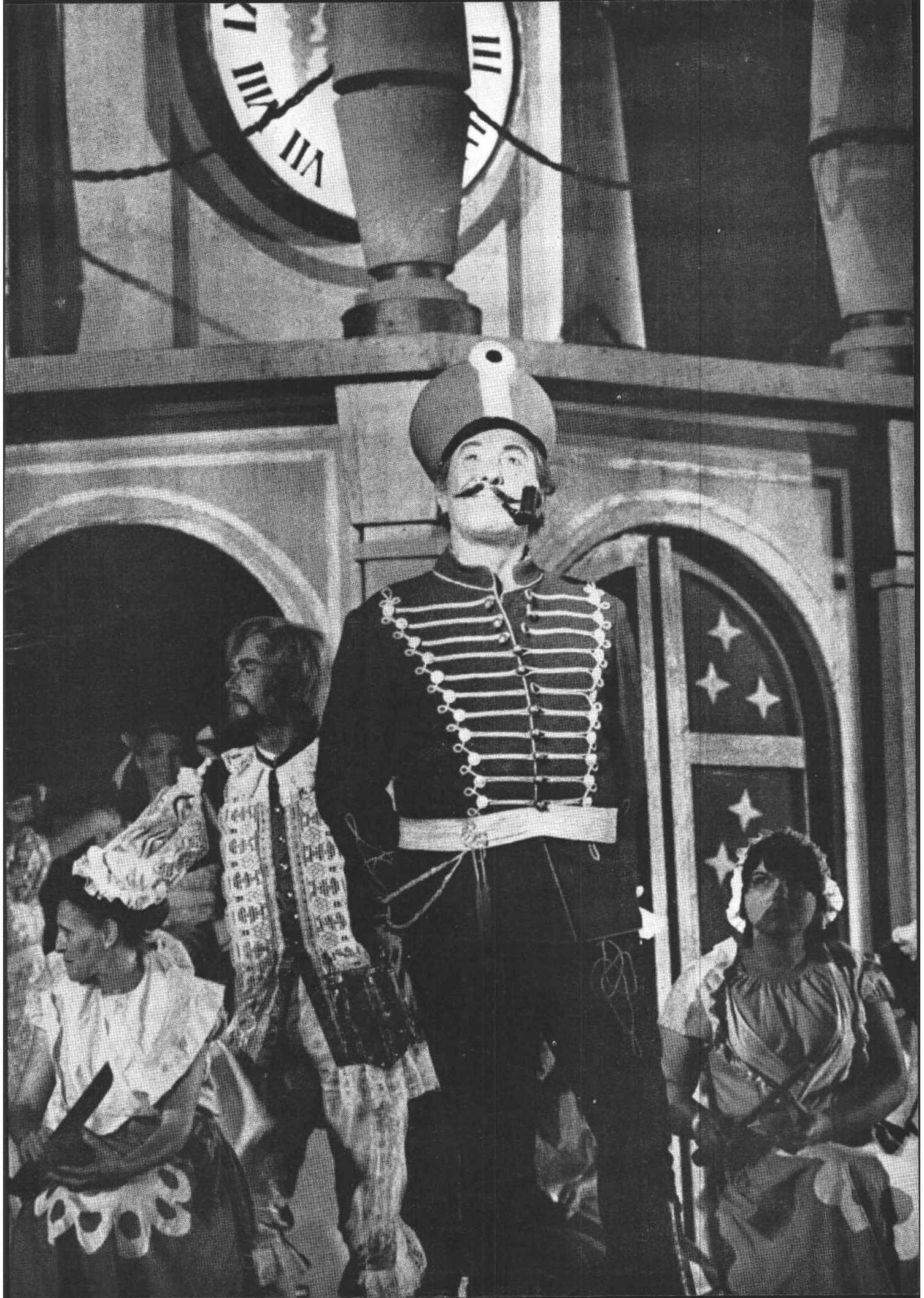
- MOLNÁR GÁL PÉTER
Utak és útvesztők (29)
- PETERDI NAGY LÁSZLÓ
A realizmus lehetőségei (34)
- P. A.
Az Ahogy tetszik Varsóban (37)
- RIGÓ LÁSZLÓ
Egy csehszlovákiai színházi műhely (40)
- MAÁ CZ LÁSZLÓ
Tizenöt éves „A XX. század balettje” (44)

színháztörténet

- GYÖRGY ESZTER
Nemzeti Játékszíni Tudósítás 1831-ből (46)

szemle

- SZEREDÁS ANDRÁS
Bécsy Tamás: A drámamodellek és a mai dráma (47)
- LUX ALFRÉD
Péchy Blanka: Beszélni nehéz! (48)



játékszín

FODOR GÉZA

A Hány János a szegedi Dóm téren

A műalkotások nem válhatnak büntetlenül klasszikussá. E rang szinte mindig gátlásokkal bénítja meg az utókor interpretáló kedvét és erejét. Különösen olyankor, amikor egy mű, ha nem is érdemtelenül, de legalábbis túl zökkenőmentesen klasszicizálódott, anélkül, hogy igazán ki kellett volna állnia a kritikai elsajátítás próbáját. Ez a *Hány János* esete. A dal-játék 1926. október 16-án kitűnő elő-adásban került színre az Operaházban, hatalmas közönségsikerrel. A kor számottevő zenekritikusai (Jemnitz Sándor kivételével): Tóth Aladár, Szabolcsi Bence, Péterfi István, Molnár Antal maguk is Bartók és Kodály mozgalmához tartoztak, s leplezetlen, történetileg jogosult elfogultsággal teljesen kritikátlanul fogadták, elemezték és propagálták a dal-játékot. Komolyan vehető vagy legalábbis átgondolt álláspontot sejtető bírálat (újra csak Jemnitz kivételével) nem jelent meg. A *Hány* repertoárdarabbá vált, 1938 nyarán a szegedi szabadtéri színpadon is bemutatták. 1945 után, pon-

tosabban az Opera Tóth Aladár-korszakában magától értetődően nyerte el a műsorban kitüntetett helyét és klasszikus színpadi megformálását. 1954-ben már a századik, 1969-ben pedig a kétszázadik előadásra került sor. Vidéki színházak és műkedvelő társulatok is játszották, 1965-ben megfilmesítették, kétszer vették fel hangfelvételekre (Qualiton, DECCA), 1972-ben bemutatta a Bábszínház. A hatvanas évektől szaporodnak a külföldi elő-adások (Szovjetunió, NSZK, Franciaország, Egyesült Államok, Anglia, Finnország, Ausztria, NDK). Alighanem ezt hívják diadalútnak.

Gondolatilag csak a közvetlen küzdőtársak dolgozták fel a művet: Tóth Aladár, Szabolcsi Bence, Molnár Antal. Felfogásukat nemcsak a tudatosan és szenvedéllyel vállalt elkötelezettség, nemcsak a kifelé mindig megtartott szolidaritás rokonítja; az értelmezéseket olyan mélyen gyökerező, átfogó és erős konszenzus egyesíti egymással és a művel, amely eleve meggátol minden távolságtartást, amely mindenütt csak megoldásokat enged látni, s többnyire még a mögöttes problémákat is elfedi, nemhogy a megoldások nemely problematikusságát. A mese alapvető paradoxona persze teljesen világos. Kodály maga nyilatkozta, hogy Hány „maga az életre kelt magyar meseteremtő fantázia. Nem hazudik: mesét teremt; költő. Amit elmond, sohasem

történt meg, de ő átélte, tehát igazabb a valóságnál”. Másutt: „... képzeletének groteszk szüleményeit a realizmus és naivság, a komikum és pátosz csodálatos keverékeként találja föl . . . a lelkesedő álmodozó típusa, született rajongó és költő. Elbeszélései nem igazak, de ez egyáltalán nem fontos. Gyümölcsei azok az ő élénk fantáziájának, amely neki magának és másoknak *egy szép álmvilágot teremt.*” Tóth Aladár szerint Kodály „a daliás álmok gyökerét visszafuttatta oda, ahonnan a tündéri délibáb útjára indult: el-vezetett a kis isten háta mögötti paraszt-kocsmáig, hol pislogó mécses lánginál csak ábrándban, csak mesében-regében tárhatja ki a világ előtt lelke ismeretlen kincseit a szegény obsitos parasztbaka. Kodály megmutatta elhagyatottsága tragikus valóságában magát a magyar álmodót. És megmutatta, hogy a daliás verbunkosálmok éppen ettől a komor, tragikus valóságtól veszik igazi fényüket, hogy itt rejlik a csalóka illúziók belső igazságmagva, hogy itt, a puszták népének óriás világában magasodik fel a hazudozó vén obsitos alakja Hány Jánossá, a poétává”. Szabolcsi Bence felfedezi, hogy Kodály zenéjében megszólal a meg-íratlan tragédia, „a magyar fellobogás és a magyar álom tragédiája”. Ot főként egy lírai gesztus ragadja meg: „Íme, ezt álmodtam, ilyet álmodtam, mi lenne, ha megtehettem volna? Mi lenne, ha meg-tehettem volna helyettetek is, ha egyszer végigálmodhattam volna, ha egyszer teljesíthettem volna, ha egyszer valósággá vált volna, amit annyiszor képzelünk valamennyien!” Végül Molnár Antal összefoglalása: „A magyar tragédia torzítókörben. Mulatunk rajta, de a ne-vetés mélyén szívünk vérzik. Nem az évszázados magyar nevetés ez?! A magyar erő szétfecsérlése idegen célok rabságában - s hozzá lelki ellensúlynak a magyar álmok, »szent hazugságok« -, s végső menekvésnek: vissza a röghöz, őrizni a tüzet, folytatni a hagyományt, forró szerelemben új nemzedéket szülni és mindig résen lenni: hátha egyszer mégis megvirrad! Ez *Hány* belső tartalma.” Valószínűleg *A varázsfuvola* óta nem éreztek bele daljátékba ilyen súlyos és bonyolult problematikát. S nemhogy a kétely, még a kérdés sem merült fel: elbírja-e a mű-faj, a választott forma ezt a megterhelést.

Az alap, a mese - nagy művészi lehetőség. Az olyan beállítottság, amely a magyar történelem kudarcaiból nő ki, de minden reflexiója nemzeti síkon megy végbe, és elhanyagolja a belső társadal-

Örzsze (Házy Erzsébet) megérkezik a császári udvarba



mi problémákat, amely a kudarcok okát kizárólag a nemzeti függőségben, a török és német elnyomásban látja, és alábecsüli a magyar társadalomnak a rendiségből eredő súlyos működési zavarait, nem kedvez az objektív művészi formáknak, az epikának és a drámának. De bármilyen problematikus is e beállítottság világnézetileg, nagy líra és nagy zene születhet belőle. Igaz, a legobjektívabb zenés műfaj, a zenedráma ebből a pozícióból ugyancsak elérhetetlen marad. Kodály a Hányval és a Székely fonóval - szándéka ellenére - nem efelé tette meg az első lépéseket; nem a radikális történelmi önkritika lenyűgöző muszorgszkiji útján indult el, hanem elvileg más, döntően lírai irányban. Itt azonban megtalálta a nagy lehetőséget: a mesét. Mert a mese világa nem a valóság. Stilizálásának alapja ugyan - mint minden műfajé - a valóság problematikussága, de míg a többi műfaj a valóság ellentmondásainak ki-élezésén keresztül mint létünk alapját érzékletesen értelmessé teszi a problémát, addig maga a mese, az ábrázolt mesevilág elszakad ettől az alaptól, ment minden-féle problematikusságtól, harmonikus szépségében önértelmes forma. Kodály megtalálhatta benne azt, ami soha, sehol sem volt, de amiben - számtalan nyilatkozata bizonyítja - rendületlenül hitt, Magyarország mint „az egykori Tündérország képét”. A mese dinamikája végletesen eltávolít minden valóságtól, s ez művészi hallatlan felszabadultságot, könnyűséget, tisztán és játékosan dekoratív, ornamentális formálást tett lehetővé. A Hány-mese szerzői, Paulini Béla, Harsányi Zsolt és főként Kodály azonban nem engedték, hogy ez a dinamika ön-maga végére járjon. Visszafojtották a mesét a valóság felé, a mese lényege tehát kötelező erővel hat ránk, nem maradéktalan beteljesedés, hanem követelő eszmeként áll szemben a valósággal, mint igazi valóság lebeg a valódi felett. Ebből az ellentétes dinamikából mély fájdalom és rezignáció fakad, művészi pedig hol realiztikus, hol affektív, de mindenképpen súlyos, anyagszerű ábrázolás. A mű egésze ezt a kétféle dinamikát a maga végtelenül sok megnyilvánulási módozatában végül is, sőt minduntalan egyensúlyba, összhangba kell hogy hozza.

Ez a művészi alapprobléma a Hány Jánosban tulajdonképpen megoldatlan. Köztudott mindjárt a zene és a szöveg egyenlőtlensége. A sajátos probléma nem a feltűnő színvonalkülönbség, ez minden



Jelenet a Giricz Mátyas rendezte előadásból (Máriáss József, Bessenyei Ferenc, Fónay Márta és Kovács János) (Iklády László felvételei)

jelentős daljáték (*Szöktetés a szerájból, A varázsfuvola, A bűvös vadász*) közös gyengéje. Nem a szöveg költőiségével van baj. A zavaró népszínműzék, a lapos fordulatok mellett jócskán vannak benne igazi népi ízek, jellemző, érzékletes, egyszerű és mégis szimbolikussá emelkedő megfogalmazások is. (Közvetlenül: e sorok írója nem ismeri az autentikus szöveget. A Zeneműkiadó kiadványa [Operaszövegek-12.], amely rendelkezésére áll, ugyanúgy alkalmi változat, mint minden előadás szövege.) Az igazi gond az, hogy a szövegeknyv, miközben költői szellemben építi fel a cselekmény alapszerkezetét és kulcsjeleneteit, nem képes a koncepciót folyamatosan színi cselekvések ellen- és összjátékára váltani. A jelenetek nagy része (különösen a keretjátékban, az első és a negyedik kaland-

ban) zsánerszerű, dramaturgiai értelemben nincsenek valódi helyzetek, amelyekben az embereket valamilyen érdek mozgatója s készítené így önmegvalósulásra, többnyire csak alkalmak vannak, hogy a figurák elősorolják jellegzetességeiket. Nem is válnak eleven típusokká, inkább olyanok, mint a próbababák, amelyek mindig más-más oldalról mutatják be jellemüket viselt jellemüket. Technikailag mindebből az következik, hogy a darabnak nincs belső dinamikája és ritmusa, a szövegeknyvben adott cselekmény gyakran akadozik és döcög. Még súlyosabb hiba, hogy a jelenetek és a zene viszonya sokszor külsődleges, a jelenetek a zene számára is csak alkalmak, nem pedig a drámai intenzitás olyan felfokozásai, amelyek beteljesülésükhöz megváltásként követelik a zenét. Olyankor, amikor a

szöveggönyv felől nézve a zene esetleges, tehát csak lehetséges, de nem szükségyszerű, a műfaj és a mű dramaturgiai alapproblémája marad megoldatlanul. Am a szöveggönyv legnagyobb fogyatékosága mégiscsak az, hogy nem képes érzékletesen kifejteni a koncepció kettős dinamikáját: a mesés beteljesedés eltávolító-felszabadító és a valóságos beteljesületlenség visszahúzó-kötelező tendenciáját. Paulini és Harsányi fantáziája - úgy tűnik - spontánul a játékoság felé tört, s ezért csak az első tendencia megformálására talált többé-kevésbé szerencsés eszközöket. A szerzők bizonyára nagyon is tisztában voltak a második tendencia stiláris veszélyeivel, és az óvatosság megfékezte fantáziájukat. Mindenekelőtt „a sötét, tragikus életkeret” (Tóth Aladár) szinte teljes egészében a keretjátékba szorult, és így csak külső szempont, nem pedig hatékony kompozíciós tényező, amely állandóan részt vesz a hangsúlyok, a fényárnyék viszonyok kialakításában. Sőt még a keretjátékban sem kap formát, csupán beszélnek róla, hivatkoznak rá, s ennyi szórványosan másutt is megcsik a darabban. Csakhogy a drámai formában minden szónak helyzeti értéke van, súlyos vagy üres volta a helytől, időtől, jellemtől, helyzettől függ. Mivel *a Hárnyban* sem maga a valóság, sem a mesének a valóságra való vonatkozása nem válik helyzetekben és emberi megnyilatkozásokban érzékletessé, minden utalás a sivár életalapra - üres szó marad. Így, ha sikerült is elkerülni a komor realizisztikus jeleneteket, beszívárgott a mesébe a didaktikus magyarázat. *A Hárny János* szöveggönyve tehát a felület stílusegysége érdekében nem vállalja a kettős dinamika kifejtését és kényes egyensúlyozását, végül is nem bírja el saját koncepcióját.

Marad minden daljáték nagy menekvés lehetősége: a zene. A típus legnagyobb műveiben, Mozart és Weber említett darabjaiban a zeneszámok önálló, szerves, zárt és teljes zenedrámái formává állnak össze, amelyben a koncepció maradéktalanul megvalósul, sőt csak benne valósul meg autentikusan. Kodály mondta *a Hárny* dalairól: „Gyöngyszemek, csak a foglalatuk enyém.” Hozzátehetjük: a remekművű foglalat méltó hozzájuk. De nemcsak a szereplők dalai, minden zeneszám kitűnő. A zene vizsgálata-kor tehát teljesen más színvonalon mozgunk, mint a szöveggönyv esetében. A kezdeti legerősebb kifogás, a stiláris különművéség vádjá - úgy érezzük - elévült. A számok *zeneileg* egységesek. S a

zene a naiv stílusegység mögött tömören és következetesen kifejti a kettős dinamikát, miközben minduntalan feladja-elnyeri a másik, a mélyebb egyensúlyt és összhangot is. Igaz, a zene felmérhetetlen helyzeti előnnyel rendelkezik: egyáltalán nem kell megjelenítenie a valóságot, és amikor a mesét rá vonatkoztatja, akkor is tökéletesen célt ér az érzelmi reflexiók felidézésével. A zene tehát nemcsak a játékoságot, nemcsak a nagy pozitív érzéseket, hanem a rezignációt, a lemondás alaphangját is - amit Szabolcsi Bence oly érzékenyen érzett meg *a Hárny Jánosban* - roppant stilizáltan, salaktalanul szöveggönyv meg. Ez a művészi alapprobléma zenei megoldásának a záloga ebben a daljátékban, ám e zálogért nagyon nagy árat kell fizetni: a drámát. Szabolcsi Bence írja: „Kodály különleges felfedezése, hogy a népi dallam határozott korszakok, helyzetek és ember-figurák megelevenítésére alkalmas . . . Ahány nagy népi melódia itt felhangzik, mind egy-egy történelmi pillanatot, vagy emberi, egyéni, közösségi sorsot kelt életre . . . mindezek a dallamok nem illusztrációk, nem betétek, nem egy tudós történelmi vagy néprajzi antológia szemelvénydarabjai. Mindegyikben személyes és drámai élet lobog, személyes, tehát drámai élet, mely egyetlen szituációt, egyetlen feszültségi pillanatot, egyetlen sors és egyéniség sorsszerű, egyéni képét vetíti elénk tömör fogalmazásban, át-ható színekkel.” A pontos jellemzés - a nyilvánvaló szofizmával („személyes, tehát drámai”) még visszajáról is megerősítve - világossá teszi, hogy *a Hárny* zenéje miért *lírai*. Kodály tudta ezt, a dalok erejét a „lírai hitelben” látta. S mindez nemcsak a népdalokra, hanem az egész Hárny-muzsikára, a mese zenéire és az összefoglaló értelmű verbunkos zenékre is érvényes. A zeneszámoknak kétségtelenül roppant szituatív erejük van. Egyesek (például a császárné és Mária Lujza kettőse női karral) már-már drámai jelentéssel fejlődnek ki, mások (mint a „Ti-szán innen, Dunán túl”, az ébresztő és férfikar, a toborzó, a „Felszántom a császár udvarát” vagy a zárókar) szimbolikus helyzeteket teremtenek, megint mások (a franciák indulója, Napóleon be-vonulása, a gyászinduló, Napóleon dala) nagyszabású színpadi kompozíciót involválnak, mégis, a zenében rejlő jelenetek alapvetően nem dramatikusak, hanem nagy lírai állásfoglalások a darab centrális problémájával kapcsolatban. Kodály zenéje vállalja a kettős dinamika kifejté-

sét és kiegyensúlyozását, sőt teljes súlyában el is bírja saját koncepcióját, ezt azonban kizárólag erőteljes líraisága teszi lehetővé. Ez a zene éppen legnagyobb pillanataiban nem színpadi zene, éppen amikor a legtöbbet mondja, nem fordítható le a színi hatás nyelvére.

A Hárny János nagyon jelentős, lényegbevágó és termékeny ellentmondásaival mindig újraértelmezésre sarkalló mű, de korántsem klasszikus, „mintaszerűen tökéletes” alkotás. Csak az ideologikusan szilárd konszenzus alapján lehetett ilyennek átélni. Ez a konszenzus legfeljebb az ötvenes évek közepéig volt általánosan érvényben. Az 1952-es operaházi felújítással a daljáték színpadi klasszicizálódása is elérte teljes érettségét. Az egyszerűen nagy művészgárda a hagyományok birtokában biztosan haladt el a problémák mellett és kiegyensúlyozott, harmonikus előadást produkált. Tíz évvel később, az 1962-es felújításon még nem tudatosult igazán, hogy a korábbi produkció nem csupán a természetes előregedési folyamaton ment keresztül, hanem időközben a konszenzus is felbomlott. Az új előadás csak nagyvonalúbb stilizálással próbált alkalmazkodni a módosult színházi ízléshez, a daljáték valódi problémáira még nem reagált. Az első, aki mélyen belelátott a darab problematikájába és felismer-te, hogy Hárny kalandjainak megelevenítése maga is szellemi kaland, Szinetár Miklós volt. Hárny-rendezéseiben (film-változat: 1965, Szegedi Szabadtéri Játékok: 1966, 1969) a mű egész problematikussága kirobbant, és szét is vetette a hagyományos színpadi koncepciót. A rendező a keretjátékban látta a lényegét, ahol és amiért minden történik, s egyrészt realizisztikusan állította be, másrészt állandóan jelenlétét vonatkoztatási alappá tette. Ezt a tragikus-realistikus falusi világot kompenzálta a mese felfokozott játékosága. Bár Szinetár rendezése alkalomról alkalomra megformáltabbá vált, tartalmi és stílusbeli feszültségei mindig kiegyensúlyozatlanok maradtak. Ezek az előadások jelentették a mű interpretáció-történetében az első igazi fordulatot: egy művész egy új korszak új kérdéseivel fordult egy jelentős és problematikus műalkotáshoz. Szinetár mondanivalója visszavonhatatlan konzekvenciákkal járt, *a Hárny Jánost* nem lehet többé a klasszikus módon játszani.

Ez a felismerés természetesen az idei szegedi szabadtéri Hárny-előadásban, Gircz Mátyás rendezésében is tükröződik. S ha a produkció mégsem tűnik előrelé-

pésnek a daljáték színpadi történetében, az nem is annyira a megvalósítás fogyatékoságai miatt van, hanem mert a színi jelenségek nem utalnak a darab lényegét célba vevő koncepcióra. Bizonyos lényeges törekvések természetesen világosak, még ha végső művészi értelmük nem derül is ki: például a daljáték nem zenei anyagának egyenjogúsítása, a színszerűség uralomra juttatása, a keretjáték és a kalandok szoros összekapcsolása. Mindezek azt a kézenfekvő, noha rendkívül ritkán megvalósuló felismerést fejezik ki, hogy egy daljáték színpadi formája se nem drámai, se nem zenei, hanem autonóm színházi kompozíció. Ráadásul a *Háry* esetében nem igazán beteljesedett mű újraalkotásáról van szó, hanem gyakran hibák kiigazításáról, fogyatékoságok kompenzálásáról, tehát valójában végső megalkotásról.

A rendezés egyik legfontosabb feladata általában a szituációfelbontás, a jelenetek sokrétű és mégis egységes felépítése. A *Háry* tekintetben különösen gazdag teremtő fantáziát követel, hiszen az esetek többségében nem létező helyzeteket kell színpadi életre kelteni. A rendezés ezen a döntő ponton sajnos nem javított, hanem rontott. A szövegmodosítások következetesen rombolják a szituációkat, a húzások főként szituatív, helyzeti értéket hordozó szövegeket érintenek, a betoldások viszont leginkább poénok, amelyek - helyzeti érték híján - többnyire csak íztelenek. A szituációk ilyen elnagyoltságának az a közvetlen következménye, hogy az előadás sem képes megteremteni a belső dinamikát és ritmust. A produkció fárasztó döcögése nem technikai, hanem koncepcionális probléma. Ugyanezért, a jellemeket reveláló helyzetek megkomponálatlansága miatt veszendőbe megy a szövegek könyv néhány egyszerűségében szimbolikus jelentőségű megfogalmazása. Háry kulcsmondatát az első kaland végén („Ugyan má! Hát ez is valami?”) épp a szituatív erő hiánya, a természeteskedés sikkasztja el. Háry és a császár jelentős párbeszéde Mária Lujza kezének visszautasításakor (*Császár*: Ha gondolod, fiam ... *Háry*: Nagyon is gondolom, felség ... *Császár*: Tán igazad is van . . .) pedig egyszerűen kimarad, hogy meglehetősen szellemtelen vicc pótolja. Holott ez a lakonikus párbeszéd, ez a szótértés teszi csak lehetségessé, hogy Háry a neveltségessé válás veszélye nélkül fordulhasson a „Felszántom a császár udvarát” intonációjával az uralkodóhoz. A szegedi előadás Ferenc

császáranak ugyan teljesen értelmetlen elénekelni ezt a dalt. A helyzetnélküliség másik oldala a jellemek hiánya; a figurák nem kerülnek olyan kapcsolatokba, amelyekben megnyílnának egymás és a közönség előtt. A típusok, a személyiségek nem bontakoznak ki, majd minden megnyilatkozás csupán alkalmi ötlet és nem olyan cselekvés, amely valamely egyéni sors logikájából egy adott drámai pillanatban hitelesen következik. Az alakokat csak a szerep sémája és általános funkciója tartja össze, belsőleg zavarosak és szétesők.

A színpadi szituációszegénység következtében a rendezés a zeneszámok megszólalását sem tudja indokolttá tenni, s így ahelyett, hogy enyhítené, még feltűnőbbé teszi a mű dramaturgiai alapproblémájának megoldatlanságát. Ez az esetlegesség éppen az egyik legfontosabb szám, a „Tiszán innen, Dunán túl” esetében a legbántóbb, a bevezető szöveg ugyanis kínos magyarázattá és bekonferálássá fajul. A szituációfelbontás és -komponálás alapján válnék lehetővé a fontos zenés színházi probléma megoldása: azoknak a helyeknek a felismerése és megfelelő beállítása, ahol elsősorban a zenét kell érvényesíteni hagyni. Ilyenkor, a tiszta időbeliség és auditivitás nagy pillanataiban a színpad nem szünetel, éppen ellenkezőleg: pozitív értelemben *teret* ad a zenének; a zene ilyenkor nem szakad el a színpadtól, a színi kompozícióból nő ki, mintegy megkoronázza azt. A produkcióban ez a probléma minden lényeges ponton megoldatlan. Az rögtön a mottószerű nyitókórusban, amikor a rendező szcenikailag szó szerint veszi a szöveget: „Nagyabonyban csak két torony látszik” -- éneklő a láthatatlan kórus (a zene tehát jelképes), és a reflektorok végigpásztázzák a dóm két tornyát; „Inkább nézem az abonyi kettőt” - mondja a dal, és a színen levő huszárok tényleg nézik. S hogy a majlandi harminckettő se kerüljön hátrányos helyzetbe, a harmadik kaland nyitókórusában a huszárok arra is rámutatnak - ujjal. Ez a kórus különben még egy színi kommentárban részesül, amely jól példázza a színpadi effektusok esetlegességét és gyakori képzavarát. A „Sej, még a búza ki sem hányt a fejét” kezdetű szakaszhoz a férfi táncosok kaszállást idéző mozgása kapcsolódik. Az agronómiai értelmetlenségénél nagyobb baj a dramaturgiai: a dal arról szól, hogy a búzából nem lehet „élet”, hogy a katona nem élheti a saját életét. A beteljesületlenség e szimbolikájának

ellentmond az aratás-stilizáció. Mozgáskommentárnak esik áldozatul a „Kezdődik a mese”, a „Tiszán innen, Dunán túl” s a duett női karral zenéjének költői tartalma is. Mária Lujza minéjtének beállítása pedig durva félreértés. A rendező itt sok kihagyott lehetőség után szituációt teremt, de nem helyénvalót. A császár-leány kakukkos dala a kétfejű sashoz, ez a finom és sokértelmű stílusjáték egyik rejtett jelentésrétegében valóban Háryra vonatkozik. A rendezés erre az árnyalatra szűkíti a dal értelmét, és ezt fejleszti jelenetté: Mária Lujza agresszíven fut Háry után, aki fölényes hiúsággal játszik vele. Ez a beállítás nemcsak a zenei jelenet ironikus költőiségét semmisíti meg, hanem szinte meg is rágalmazza a figurákat, akiket sok minden jellemez, csak a jelenetben ábrázolt közönséges érzésvilág nem.

Mindezekben a negatív példákban félreismerhetetlen azonban egy jogosul törekvés: a cselekmény játékos, dekoratív látványos színpadi stilizálása. Noha a mű leglényegesebb tartalmával adós maradna, elképzelhető olyan előadás, amely a mese dinamikáját szabadjára engedve és követve a játékot könnyű és fel szabadult dekorativitással, tiszta ornamentikává deríti. (Ezt a lehetőséget valósította meg a bábszínházi változat.) Az ilyen produkciónak azonban problémátlan virtuozitással kell kárpótolni a tartalmi veszteségeért, a plasztikus jelleme-kért. A szegedi előadás viszont épp e tekintetben sikerült a legkevésbé. A rendezés már elképzelésben sem tud megbirkózni a feladattal: a darab jelentős részeire megoldási javaslata sincsen. Míg egyfelől a második kalandban túlbujáznak a szertelen dekoráció, vagyis a látványosság nem a mesejátékból fejlődik ki, hanem mintegy ráakódik a cselekményre (talán csak két ötlet kivétel: az eleven zenélő óra és a kaszakövel való kardfenés indulózenére), addig másfelől a harmadik, a majlandi kaland nemhogy elmarad színpadi lehetőségei mögött, hanem vizuálisan valójában meg sem jelenik. A szcenikai fantázia épp az elszalaszthatatlan pillanatban bénul meg, a színpadi történés csak halvány célzás a csata pompás jelenetsorára és a daliás toborzóra. Igaz, az előadói gárda inkább fékezi, mint serkenti a fantáziát. A merev, megmozgathatlan kórus, az összehangolt mozgásra képtelen táncosok, a katonaság, mely nem tud egyszerre lépni, az esetlen statisztéria olyan problémákat sejtet, melyeknek elemzése nem e tanulmány feladata. Miként annak vizsgálata

sem, hogy a művészek miért vétik el oly gyakran a végszavakat és szövegüket, hogy Bessenyei Ferenc miért csak színész-egyénsége kétségtelen formátumát kölcsönzi a figurának mélység és gazdagság nélkül, hogy Házy Erzsébet Örzséjének hangja és lénye miért csak emlékeinkben ragyog. Az egyetlen - persze zsánerszerűen - eleven figura Fónay Márta császárnéja. A zenei hangzásról nem alkotunk véleményt, mivel a Dóm téren ilyen nem jön létre. Mindent összegezve: az idei szegedi szabadtéri *Házy János* alapvetően művészi kudarc. De tudni kell: a daljáték színpadi történetének jelenlegi szakaszában nehéz bele nem bukni a vállalkozásba. S a színház újra meg újra el kell hogy fogadja az ilyen művek kihívását.

Kodály Zoltán: *Házy János*
(*Szegedi Szabadtéri Játékok*)

Rendező: Giricz Mátyás, *díszlettervező:* Vayer Tamás, *jelmestervező:* Márk Tivadar, *koreográfus:* Barkóczy Sándor, *vezényel:* Szalatsy István.

Szereplők: Bessenyei Ferenc, Házy Erzsébet, Kovács János, Fónay Márta, Király Levente, Berdál Valéria, Szalma Ferenc, ifj. Ujlaki László, Krasznó Klári, Gortva Irén, Szabó István, Kátai Endre, Máriáss József, Sándor József, Vasvári Géza, Erdélyi Sándor.



SZÁNTÓ ERIKA

Peer Gynt közelképe

Kísérletezni?

Évek óta, mindig ismételve, megállapítjuk, hogy a szegedi Dóm tér hatezres nézőserege nem alkalmas közeg a művészi kísérletezésre. S évente sietve hozzátesszük, hogy ezt a szegedi színházi arénát nem fenyegetheti nagyobb veszedelem, mintha letesz a művészi kísérletezés jogáról. A két állítás - kísérletezni nem lehet, de kísérletezni kell - csak látszólag olyan képtelen egymás szomszédságában. Valójában arról van szó, hogy a hatalmas tér s a népes, nyári örömtől kissé alélt nézőtér kísértést jelent színházszervezőknek és színházi alkotóknak, hogy *igazi* színház helyett csak afféle színházpótlékok kínáljanak. A Dóm téri színpad méretei afelé vonzzák a rendezőt, díszlettervezőt, hogy látvány helyett csak üres látványosságot nyújtsanak, s az előadásra szánt művet valamiféle könnyen áttekinthető képregénnyé egyszerűsítsék. Így aztán Szegeden mindig kísérletezni kell: kísérletezni egy mű igazi megszólaltatására. S bár ettől a „kísérletezni” szó mérőben más tartalmat nyer, mint ott, ahol a mesterség új eszközeit keresik, ahol keveseknek szóló stúdiómunka folyik, mégis azért merem használni e kifejezést, mert a lényeg azonos. Itt is, ott is a nézőhöz való eljutás a tét, a néző érzelmeinek, értelmének mozgósítása, csakhogy ennek a „hadműveletnek” különböző fázisában.

A színházművészet eszközei éppúgy nincsenek védve a belső elfáradástól, mint ahogy az acél belső szerkezetében is elönytelen változást hoz a múltó idő. A színháznak tehát állandóan keresnie kell az utat a nézőhöz, amely a tegnapi „színházgyógyszerrel” szemben ma már rezisztens. Ez az állandóan mozgó folyamat a színházzal *valóban* s kellő rendszerességgel találkozó nézőt feltételez, s nem számol például azzal a nézővel, akit egy Dóm téri csillagos este kombinált kellemességei vonzanak - esetleg életében először - színházba. Kísérlet ennek a nézőnek a lebilincselése? Kísérlet természetesen, s nem is kockázat nélkül való, ha nem színházi „képregénnyel”, hanem igazi színházzal akarják „elvarázsolni”.

Kicsoda Peer?

A *Peer Gynt* nem szokott színpadjainkon igazán megvalósulni. Ezt a vitára ingerlő kijelentést azért merem megkockáztatni, mert igen nagyszámú „szűrőpróbát” végeztem olyanok között, akik a darabot többször is látták. Egybehangzóan a következő jelzőket használták: „nagyon látványos”, „nehéz”, „szép a zenéje”, s valamiképpen zavarba jöttek, amikor a mű gondolatai felől is mondani szerettek volna valamit. A megkérdezettek ki-vétel nélkül emlékeztek Ase halálára, Solvejg dalára és Grieg zenéjére, csak valahogy az egészre - nem. A magam múlt-béli emlékeire támaszkodva, s Lengyel György Madách színházbeli *Peer Gynt*-rendezését felidézve, talán nem túlzott merészség állítani, hogy a *Peer Gynt*-előadásokban gyakran épp az valósul meg legkevésbé, amit látszólag ki sem lehet kerülni: Peer személyes drámája. A Madách színházi előadás után is az az érzés maradt bennünk, hogy sem a rendező, sem a címszerepet megformáló Huszti Péter nem tudta eldönteni, mit is tart végül a főhősről, s így arról a bölcséleti problémarendszerről, amelynek végig-gondolása Ibsent a mű megírására indította. Pedig egy 1971 novemberében megjelent interjú, épp e folyóirat hasábjain, azzal kecsegtette a szakmát, hogy Lengyel György 1965-ös debreceni *Peer Gynt*-rendezése után sok mindent megold majd a Madách Színház színpadán. Kétségtelen, hogy ért is el eredményeket: sikerült csökkentenie a műre tapadt misztikus homályt, s Ase figurájában leszámolt az „Ase anyó” szereposztási konvencióval, amely még a Sebestyén Károly-féle fordításból tapadt makacsul a műre. Psota Irén már a Madáchban is megszabadította Ase figuráját a könnyesragacsos érzelmességtől, s nemcsak életkorban fiatalította meg, hanem a drámában elfoglalt helyét is megváltoztatta. Ase szánalmas, elhagyott anyából egy csapásra szellemi rokon lett, szűkre szabott, moccanatlan élete ellenére is világcsavargó, önmagát kereső, önmagát tépő, soha megnyugodni nem tudó, örök fiatal, aki nemcsak elszenvedti fia világ-és életéhségét, hanem öntudatlanul fel is ébreszti azt.

Ennek a változásnak a jelentőségét nem szabad lebecsülni, de természetesen nem oldott meg mindent. A művet ezen a legutóbbi kőszínházi előadáson is „fel-ették” a részletek, s Peer alakja képtelen volt olyan szervező-értelmező erővé válni, amely megakadályozza, hogy az epi-

zódok egymással belső kapcsolatot nem tartva, külön életet éljenek.

A *Peer Gynt* előadásával kapcsolatban többnyire elkerülhetetlen a „fárasztó” jelző, s bár ez terjedelmi kérdés is, részben a túlságosan óvatos húzások következménye, de legalább annyira fakad az értelmezés lazaságából. Az egyes képek szinte kínálják, hogy a rendező látványos kavalkádként kezelje őket, s ne keresse meg kegyetlen pontossággal helyüket a drámában, mindenekelőtt a Peerről kibontakozó személyiségrajzban. A mű első részében a népmesék és balladák világa, a második részben az egzotikum ígér szemgyönyörködtető látványosságot.

A mű így válik észrevétlenül „betétek” sorozatává, amelyben aztán valamiképp elvesztjük a fonalat, szemünk előtt elvesztjük Peert, s azt is, hogy valójában miről is szól a darab.

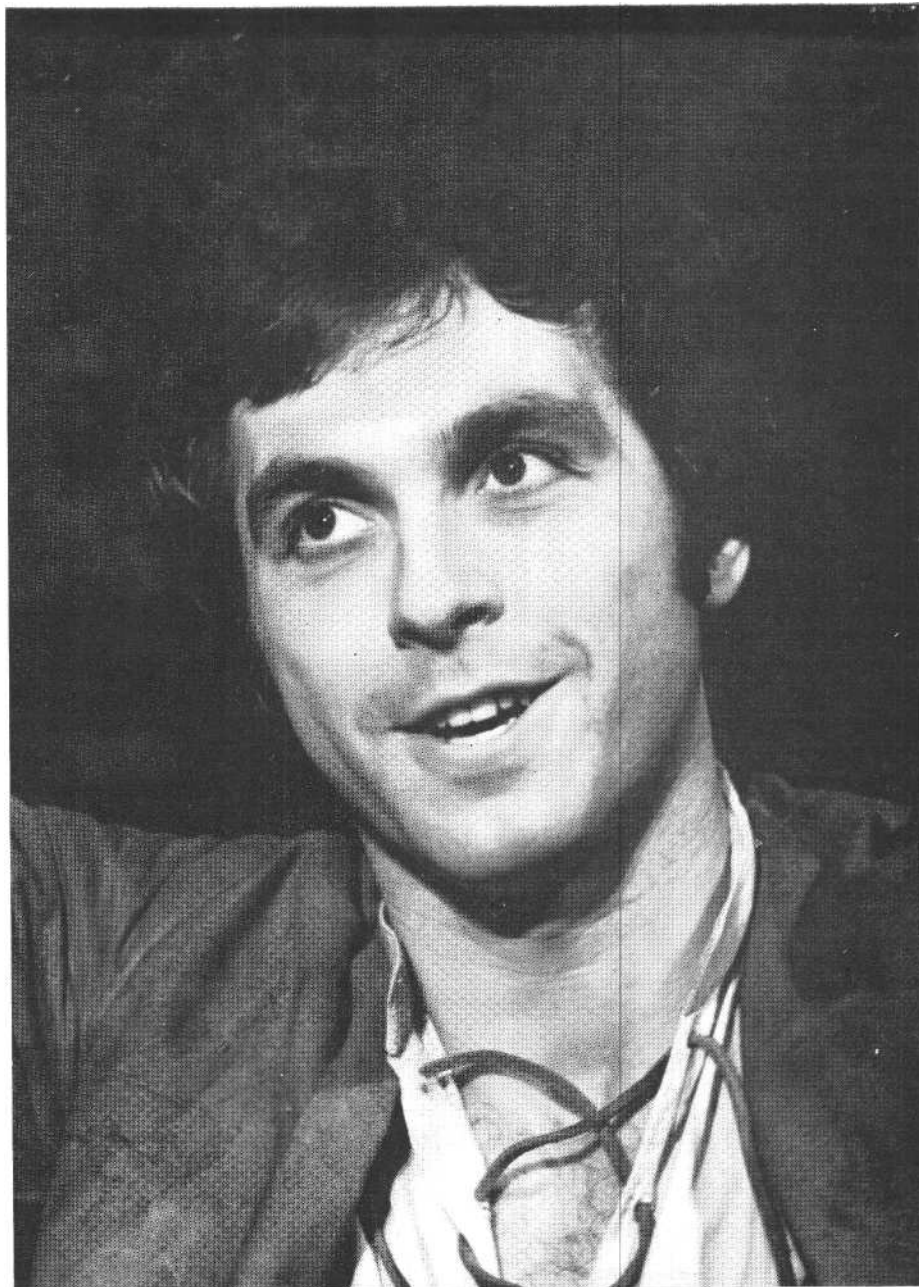
Lengyel György már négy évvel ezelőtti nyilatkozatában hangsúlyozza, hogy a mű igazi lényegét Peer figurájában kell keresni. De mintha még különválasztaná a mű első részében bolyongó „jó” vagy „értékes” Peer Gyntöt, a későbbiekben vévutakra jutó Peertől.

„Köztudott, hogy Ibsen éppúgy, mint Peer, fiatalon elhagyta hazáját, s éppen a Peer megírása idején végigcsavarogta Itáliát. Hazáját leveleiben egy életen át bírálta. »Norvégia szabad ország, amelyben szolgák laknak ... A norvég józanság . . . a langyos közép hőmérséklete, amely lehetlenné teszi a tisztességes lelkeknek, hogy elkövessenek valami bolondságot. « A fiatal Peert azonosítja ön-magával . . . Peer viszont vévutakra téved, eltékozolja önmagát.” (Színház, 1971/11.)

Az interjú készítője, Koltai Tamás már akkor feltette a kérdést: „Azt jelenti ez, hogy Peer önmegvalósulásának akadálya külső ok?”, de a kérdések és válaszok sokaságában valahogy elveszett a tiszta és egyértelmű felelet. Mint ahogy valamiképp az akkori előadásból is.

Intimitás - szabadtéren

A színház mindig szolgál meglepetésekkel. Nem számíthattunk rá, hogy az emlékezetünk által belátható időben a legbensőségesebb, legkevésbé a külsőségekben elvesző hazai *Peer Gynt*-előadást a szegedi Dóm téren látjuk majd. Lengyel György látszólag nem vett nagy lélegzetet a szegedi bemutató előtt: alig változtatott a mű Madách színházbeli szerep-



Huszti Péter a szegedi *Peer Gynt* címszerepében (Iklády László felvétele)

osztásán, a lényeges pontokon pedig változatlanul hagyta. Korábbi két *Peer Gynt*-rendezésekor óvatosabban nyúlt a szöveghez, ezúttal bátrabban húzott-tömrített, de ennek híre inkább azt a feltetelezésünket látszott erősíteni, hogy Szegeden egy „könnyebb”, egy „egyszerűsített”, egy látványosságot s nem gondolati drámát kínáló előadás készül. Persze, a nyár, a szabadtér gondolhattuk, s talán gyűjtögetni kezdtük a mentségeket vagy az érveket, amelyek a darabválasztást vitatják.

A Dóm téri színpad hatalmas terét Huszti Péter uralja. Alakításának valóban „kamaraszínházi bensőségessége” van, ahogy egy kritikában elmarasztalólag megállapították, csak én éppen ebben vélem teljesítményének legnagyobb értékét, s különleges „nehézségi fokát” felfedezni. Huszti a rendezővel - láthatólag teljes összhangban - kiemeli a múlt időből, de az időtlenségéből is Peer alakját, s huszadi századi hősként kezeli. A korszerűsítés azonban nem hívja fel magára a figyelmet az előadásban, látszó-

lag semmi sem történik ennek érdekében. Nincs a külsőségekben semmiféle látványos anakronizmus, a „modernizálás” egyetlen kelléke sincs jelen. Ezúttal a legnehezebb út vezetett a mű aktualizálásához: Huszti napjaink embereként éli szerepét. Nem használja ki a műben rejlő költői elemeket arra, hogy megkerülhesse a hős jellemének, lelki alkatának, belső állapotainak pontos ábrázolását. Nem „úszik el” a költői szöveg hullámain, nem elringatja nézőit, hanem állandóan éber szellemi állapotra kényszeríti. Mintha egy mostanáig késlekedő válasz érkezne a színpadról Szegeden arra a négy esztendővel ezelőtt feltett interjúkérdésre, hogy Peer önmegvalósulásának okát kizárólag a külső világban kell-e keresnünk. Határozottan „nem” ezúttal a válasz, de árnyalatokkal teli „nem”. Mintha Lengyel György rendező egy sikeres és szuggesztív erejű előadással cáfolná saját korábbi vélekedését a kétféle Peerről, az első részben kizárólag önértékét felmutató tehetségesről, s a második részben értéktelenné váló, önző, s lehetőségeit következetesen tékozlóról.

Huszti legnagyobb érdeme és színészi ereje abban rejlik, hogy mindvégig egy karaktere ellentmondásaival küszködő s attól szenvedő, majd végül elbukó embert teremt, akit külső s önmagában rejlő erők egyaránt pusztítanak. Ettől alapvetően átalakul a néző szokásos, Peer Gynt-höz fűződő érzelmi viszonya is. Sikerül feloldani a megfigyelő, meg-hatódó, ítélkező kívülállást, s Peer drámai útja, mint összetett emberi válik át-élhetővé.

Az úgynevezett „kamaraszínházi” játéktípus azt jelenti, hogy nincs jelen a színpadon sem üres harsogás, sem „áriázás”, sem az oly gyakori „lirizálás”, s ezt nemcsak a főszereplő, hanem sokan mások is sikeresen kerülnek el Szegeden. Ez azonban csak látszólag jelenti egy kőszínházi bensőséges automatikus át-emelését erre a hatalmas színpadra. Ha így történt volna, az előadás legnagyobb része hatástalan marad. Huszti Péter, s utána legtökéletesebben Psota Irén Aséja sikerrel egyensúlyoz a borotvaélen. Szinte matematikai pontossággal kinagyított-felerősített gesztusrendszert s hangot használnak ebben az irdatlan térben. Nyilvánvaló, hogy efféle pontosság s ilyen hibátlan „hangszerelés” csak akkor érhető el, ha a színész teljes belső biztonságban érzi magát a darab, az alakok és a szituációk értelmezésében. Ösztönei

csak akkor működnek hibátlan műszerként, ha mélyről fakadó s racionálisan könnyen átlátható gondolati rend uralodik a színpadon. Ha érzi, miért van a színpadon. Egyszerűbben szólva: ha tudja, miről szól az előadás, amelyben játszik.

Psota Irén hozta leginkább készen szerepkonceptióját a Madách Színházból, azaz Lengyel György akkori rendezéséből Ase figurája és értelmezése volt a leg-érettebb művészi eredmény. Mégis megrendítően nagy a színész szegedi teljesítménye. Évek óta itt sikerült először nyomtalanul megszabadulnia színészi közhelyeitől, hangjának és arcjátékának lassanként tartalmat veszített kliséitől. Igen nehéz pontosan megfogalmazni, mi-kor és mitől válik a színész modorossá, hiszen egyéni modora minden jelentős színészegységnek van, sőt ettől lesz színészig erőssé, azzá, aki. S ha pontokba szedni nem is tudjuk, de általában néző és kritika szinte egyidőben, csalhatatlanul megérzi, ha a színésznek már csak modora van, mondanivalója nincs. Sokan - jelentős művészek - évekig szenvednek ilyenkor saját elfáradásuktól, ürességüktől a színpadon - s mi, a nézőtérben. A szegedi előadás egyik nagy öröme Psota színészi megújulása. Pár-jelenetei Huszti-val a színpadi kapcsolat-teremtés remeklései. Szinte nem is külön-külön vannak jelen, annyira egymástól függenek, hangjuk, mozdulataik egy-másnak felelnek. Anya és fia egymásnak örül, egymástól szenved, s mindketten idegrendszerükben élik át a másik személyiségének forrongását, az elszánások és szárnyaló álmok lázát s a láz nyomán támadó szorongás tériszonyát. A sokat emlegetett (s valóban felejthetetlen Ladányi Ferenc-Gobbi Hilda megvalósításban) Ase halála-, „halálos utazása”-jelenetnek ezúttal egy jelentéktelennek látszó mozzanatát emelném ki: Peer tétova és érzelmekben gazdag búcsúját anyjától. Huszti bizonytalan, elrohanni-elszállni vágyó, s mégis anyjától elszakadni nem tudó félbemaradt mozdulatai - egyetlen elhangzó szó nélkül - beszédesen telített percek.

A Dóm téri látvány

A szegedi előadás természetesen nem kerül el azokat a tömegjeleneteket, látványos „tablókat”, amelyek a mű elidege-

níthetetlen részei. Miért is tenné, amikor ezek a részek a szabadtéren optimálisabb körülmények közt valósulhatnak meg, mint a kőszínházakban, bár ott sem hagyhatók el. Csakhogy ezeknek a részeknek az időtartamát, térben való elhelyezését, a mozgás ritmusát nem a kínálkozó látványossággal való öncélú játékedv határozza meg a Dóm téren, hanem a főhős szolgálata. A Dóm téren valóban minden nagyobb színpadi akció középpontja és valódi célja Peer. Az ő lelkiállapota, drámai szituációja köré szerveződik a színpadi látvány. A koreográfia, amely Eck Imre munkája, nem törekszik ön-álló értékre, még az ilyenkor megszokott, redukált értelemben sem. Ez azonban inkább elismerést, mint elmarasztalást érdemel, mert nem erőszakolja ki a „betét”-jellegét, tehát nem követeli magának a néző figyelmét. Csak az elme-gyógyintézet-képben mozgatott tömeg lesz igazán hangsúlyos, itt terelődik el a figyelem Huszti arcáról, gesztusairól, mozgásáról. Úgy tűnik, a rendező helyeselhető szándéka szerint. Itt ugyanis Peer Gynt önmagára ismer, önmagára borzad a többiekben. Az ágáló, saját torzult világukba zárt háborodottak császáruknak kiáltják ki Peert, aki már e szerencsétlenekhez hasonlóan elvesztette valódi kapcsolatát a világgal. Őt nem a téboly, hanem az önzés, az önmegvalósítás cél nélküli, önmagát megsemmisítő sóvárgása pusztította el, s tette az elme-gyógyintézet szerencsétlenjeihez hasonlóvá.

Ebben a képben a tömeg kidolgozott mozgása, a plasztikus látvány, a leghátsó sorban álló statiszták koncentrált arc-játéka hirtelen fontosabbá válik a főszereplő színpadi cselekvésénél. Lengyel György megérezte, hogy itt fordítania kell az előadás addigi építkezésén: Huszti számára ebben a jelenetben a feloldódás, a hasonulás, a látványban való eltűnés a feladat.

Fehér Miklós szellemesen egyszerű díszletmegoldása - a rendezői koncepciónak megfelelően - nem a tömegjelenetek látványosságát fokozza, hanem a magányosan színpadon maradó színész vagy színészpár számára nyújt remek hatású keretet. A minden naturalista részletezést vagy díszítményt elkerülő lejtős, a végtelenbe tartó emelvények

olyan térélményt nyújtanak a nézőnek, amely segít átélni a mű filozófiáját, a lét értelmével viaskodó főhős drámáját.

Ami megoldatlanul maradt

A Dóm téri *Peer Gynt* nem oldotta meg természetesen a nagy mű színpadra állításának valamennyi problémáját. Mindenekelőtt Solvejget nem sikerült kimozdítani abból az elvontan glorifikáló fényből, amely mintha változatlanul kísérré át ezt a nőalakot egyik *Peer Gynt*-előadásból a másikba. De épp ez a szegedi előadás, amely nagyon korszerűen kezelte *Peer Gynt* drámáját, s tisztává tette, hogy a mű milyen keményen ítéli a „gynti életelvet nemcsak közösség- és emberellenesnek, hanem épp az egyéniség számára a legpusztítóbbnak, adós marad annak megmutatásával, hogy a solvejgi jóság s mindent feloldó megbocsátás milyen gyilkos módon összetartozik - azonos éghajlat alatt terem meg, mint *Peer vad önzése*. Solvejg értelmezésével adós marad a rendező, s így Bencze Ilona is, aki így csak szép énekhangját állíthatja az előadás szolgálatába.

Nem ilyen döntő, de azért bosszantó a marokkói szín megoldatlansága is. A után álldogáló színészek olyan be-nyomást keltenek, mintha csak végszavaznának egymásnak, s a jelenetben nyoma sincs annak az iróniának, amelyet itt *Peer* „világpolgárságba” vetett illuzórikus hite megkívánna. Kárpótlásul né-hány remekbe formált epizódalkítást kap a néző : Dégi István elmeegógyintezeti igazgatója, Tímár Béla háborodottja és Ingrid, a Zöldruhás nő és Anitra hármas szerepében Almási Éva emlékezetes.

A Dóm téri csillagok mintha segítettek volna bevilágítani a „fjordok Faustjának” mélyére. Nyáron és szabadtéren - borulató meteorológiai és színházi előrejelzések ellenére.

Henrik Ibsen: *Peer Gynt*
(*Szegedi Szabadtéri Játékok*)

Rendező: Lengyel György, díszlettervező: Fehér Miklós, jelmeztervező: Mialkovszky Erzsébet, koreográfus: Eck Imre, zenei vezető: Fehér András.

Szereplők: Huszti Péter, Psota Irén, Bencze Ilona, Almási Éva, Horesnyi László, Némethy Ferenc, Dégi István, Cs. Németh Lajos, Papp János, Tímár Béla, Maros Gábor, Sarlai Imre, Varga Irén, Melis Gábor.

TAKÁCS ISTVÁN

Históriás játékok Gyulán

Ha valaki a drámák cselekményének tényleges kronológiája szerint sorba rakná s köteté rendezné a Gyulai Várszínházban bemutatott magyar műveket, ez az igen vaskos könyv nemcsak elfeledett, ritkán játszott vagy itt bemutatott eredeti drámák (sőt: egyenesen Gyula számára írottak) igen tanulságos antológiájává kerekedne, hanem a magyar történelem drámákba foglalt olvasókönyvévé is. Úgy tekinthetnénk egy ilyen kötetre, mint a magyar múlt számos nehéz, tragikus, vitatott vagy nem jól ismert mozzanatát megvilágító, irodalmi eszközökkel megfogalmazott adattárra, tanulmány- és hozzászólás-sorozatra, melynek különböző korokban élt szerzői - Katonától, Vörösmartytól Száraz Györgyig, Görgey Gáborig - szinte kivétel nélkül olyas-miről beszéltek, ami nemzeti ügy, súlyos történelmi probléma volt vagy az ma is, vagy a múltból átsugárzik a mába, tanulságok levonására, a kérdések továbbgondolására készítve bennünket.

Egyéb érdemei mellett alighanem ez a sajátos és következetesen megtartott műsorkoncepció biztosít megkülönböztetett helyet Gyulának a nyári produkciók között. (Tíz-egynéhány éves múltjában persze nem csupa remekmű és ki-

emelkedő előadás sorakozik; akadt itt tisztes bukás - írói, rendezői - is. De az elképzelés helyességén ezek nem változtatnak).

Az idei két darab jól illeszkedett a hagyományokhoz: egy magyarországi premier és egy eredeti magyar bemutató, amely ráadásul egyenest ide, Gyulára íródott; *hozzá* mindkét mű történelmi témát dolgozott fel, s - véletlenül vagy sem - mindkettő az oly igen zord-zivataros XVI. század eseményekben különösen gazdag második felében, illetve utolsó harmadában játszódott.

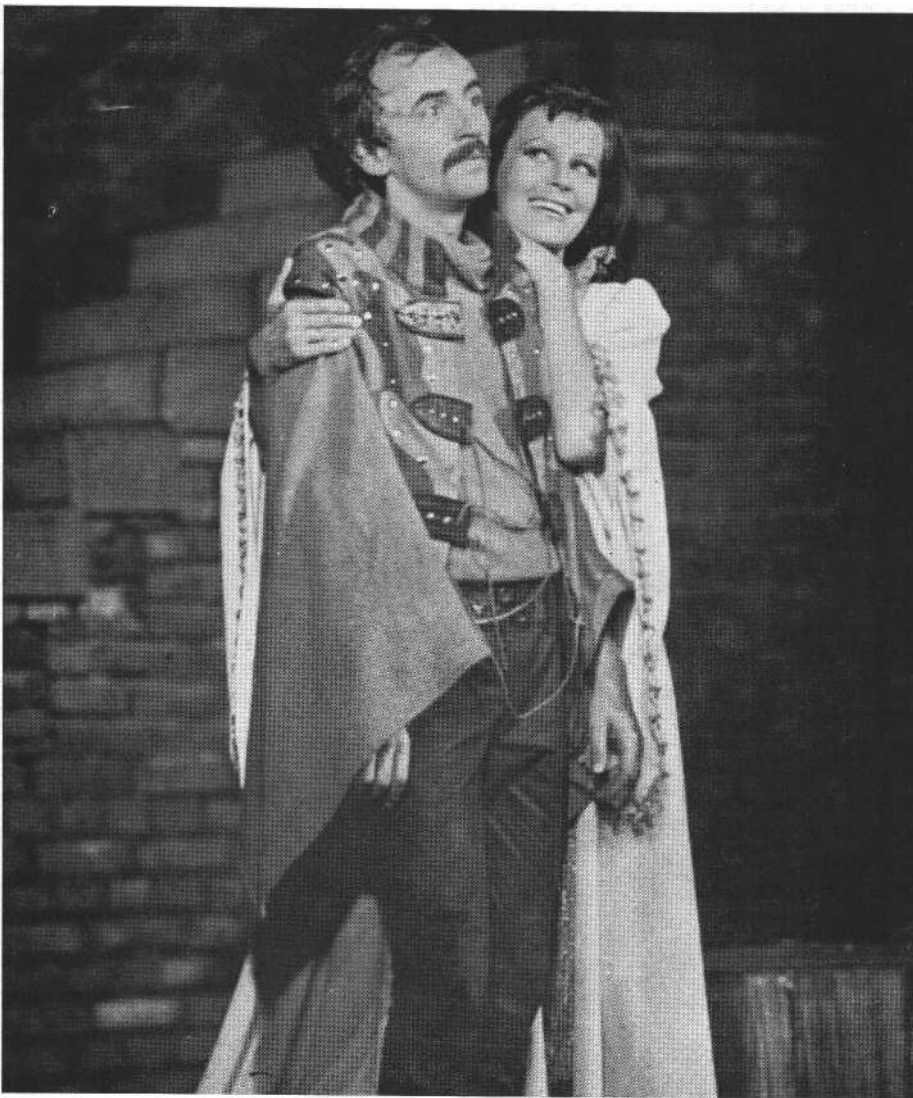
Az egyik, dráma, a Görgey Gáboré, a *Törököt fogtunk* az 1560-as évek elején éppen Gyulán (a játékban Gyapjas várának nevezik), a másik, a Veress Dánielé, a *Véres farang* 1590 körül az 1610-es évek legelejéig Erdélyben, illetve utolsó jelenetében Prágában történik. Akár egymás után kerülhetnének abba a bizonyos képzeletbeli drámaantológiába, s egymély vonatkozásban ki is egészítenék egymást.

Törököt fogtunk

Görgey darabja - melyet ugyan a második bemutatóként láthattunk, de idő-rendjében előbbre kívánkozok - az 1560-as évek legelején játszódik, amikor éppen „béke” van. Kétszeresen is: Ferdinánd 1559-ben és 1562-ben kötött békét II. Szulejmánnal, s ez a békeség egészen 1566-ig fog tartani, amikor is az agg szultán megostromolja Szigetvárt, s vezérei be is veszik Zrínyi várát - az ostrom közben elhalálozó szultán nevében.

Jelenet a *Törököt fogtunk* gyulai előadásából (Horváth Gyula, Pécsi Ildikó, Körtvélyessy Zsolt, Körmendi János és Cserhalmi György)





Báthori Zsigmond (Iglódi István) és Mária Krisztina (Sunyovszky Szilvia) a Véres farsangban

Nos, a *Törököt fogtunk* egy sajátos szituációt ragad meg s jár körül: a békében tétlen, tehát felesleges, tehát „foglalkozási konfliktusba” keveredő végvári katonák nem minden komikumtól mentes helyzetét. (Görgey a „munkánélküli katonák” kifejezést használja egyik nyilatkozatában.) A dolog valóban visszás: a végvári vitézeket azért tartotta a király (Ferdinánd), hogy a töröktől védjék a királyi Magyarország területét. De mivel éppen nincs háború, a végváriakra és a végvárakra úgyszólván nincs szükség, különösen az olyan jelentéktelen kis téglavárakra, mint amilyen a korabeli Gyula (Gyapjas) volt. Mit tesz egy ilyen végvár helyőrsége? Tétlenkedik, vitézhez méltatlan szórakozásokkal üti agyon az időt, vagy - mert a zsold ritkán és rendszeresen érkezik Bécsből - segít magán: kisebb török csapatokat támad meg, vagy a vár körüli jobbágyfalvakat sarcolja. Élni csak kell.

Görgey gyapjasvári vitézei nem sarcolnak, csak tétlenkednek. Rácsapnának ők a törökre, csakhogy török sehol. És a német császári biztos csak akkor fizeti ki a zsoldot, ha a katonák dolgoznak, azaz török fejeket szállítanak.

Következmény: a vár hadi népe éhkoppon van, már a lovakat is megették, már az ágyúkat is eladta a várispán. Míg nem egy szép napon zseniális ötlete támad a jó kereskedelmi érzékkel megáldott ispánnak: szerződjenek a törökkel, aki bizonyára szívesen megszabadulna jó néhány kellemetlen emberétől. Ők vállalják ezt a munkát, ezzel török fejeket szereznek, megkapják a zsoldot, s a török is jól jár. Az üzlet létrejön, a gyapjasiak megtollasodnak, dől a pénz, Bécs alig győz fizetni, s a török is elégedett. Mígnem egy szép napon a várkapitány el nem kezd moralizálni: nem jól van ez így, nem tiszta ügy ez a fura üzlet. S egy vándor krónikamondó diák históriás énekétől is feltűzelve a vár népe nekiront az éppen jószomszédi látogatásra érkező törököknek, levágja őket. Ami miatt aztán szabályos ostrom kezdődik. A gyenge és rosszul felszerelt váracska ezt nem sokáig állja. A kapitány és maradék vitézei kirohannak díszruhában, díszfegyverekkel a törökre, s mind egy szálig ott vesznek a vár bástyái előtt.

Talán a történet ilyen rövid összefoglalása is érzékelteti a *Törököt fogtunk* problémáit. (Előre kell bocsátanom: ezek

nem a választott műfajból, a Görgey által tragikus komédiának nevezett drámai megközelítési módból erednek; ez a fajta, a groteskból egyszer csak komolyba, sőt tragikusba váltó stílus közismert, bevett.)

Görgey maga is említi, hogy a darab alapötletét az 1560-as évek elején keletkezett, *Cantio de militibus pulchra* (*Szép ének a katonákról*) című, ismeretlen szerzőtől származó énekből vette. Ez a históriás ének sablonjain drámai erejével és a népköltészethez közelítő elbeszélő-megjelenítő stílusával túlemelkedő, mindössze 174 soros ének önmagában is kész drámai anyag. Nézzük csak: a gyulai vár kapitánya, bizonyos Kerecsényi László, ez a kapzsi, harácsoló, rossz katoná, nem hajlandó zsoldot fizetni a katonáinak, mert azok nem hoznak neki török fejeket és foglyokat. (Nota bene: ekkor, mint mondtuk, effektíve béke van, s Kerecsényi, mint Ferdinánd király várának kapitánya, a béke őrzője; ennek a békének a megszegésére biztatja katonáit.) Az elkeseredett és feldühödött vitézek egy százötven fős csapata a kapitány tudta nélkül elindul, hogy bebizonyítsa: nem gyávák, nem rossz katonák, nem érdemtelenek a zsoldra (amelyet egyébként békében, török fejek szállítása nélkül is meg kellett volna kapniuk). Egészen Bugacig kell menniük (Gyulától toronyiránt, át a Tiszán, vagy százhusz kilométer), míg találkoznak egy náluk háromszorta erősebb török csapattal. Megtámadják őket; a török túlerő a magyarokból hetvenötöt levág, s csak azért nem folytatják a mészárlást, mert egy a harci zajtól felkerekedő hatalmas gulyát (minden bizonnyal az ekkor a marhakereskedelemből meggazdagodó kecskeméti egyik gulyáját) a törökök felmentő magyar lovasoknak vélnék, s elvonulnak. A maradék magyarok összeszedik halottaikat, fejüket veszik a török holttesteknek, s egy foglyul ejtett sebesült török tiszttel együtt visszavonulnak Gyulára. Ott Kerecsényi elé rakják a fejeket s a magyar holttesteket, a török tisztet meg ajándékba adják neki, hogy megszegyenüljön. (Ez utóbbi nem valószínű: Kerecsényi az elsikkasztott zsoldból veszi meg a morvaországi Nikolsburgot.) Eddig a *Szép ének* ... Későbbi históriai tény, hogy a jeles kapitány az 1566-ban új támadásra induló Szulejmán egyik mellékhadra előtt harc nélkül megnyitja Gyula kapuit, átadja a várat, de török fogságba kerül, s ott is hal meg.

Nos, ez az ének mindent tartalmaz,

ami a korra jellemző volt: a viszonylagos békében tétlenkedő végvári katonák gondjait, a kapzsi várkapitányok önkényeskedéseit, a hiábavaló súlyos véraldozatot, a naiv becsületességet és a jóindulatú szüklátóköröséget. Ha Görgey nem tesz mást, mint megfelelő eszközökkel drámává emeli ezt a ma jószerevével csak irodalomtörténészek által számon tartott anyagot, már önmagában is izgalmas munkát végzett volna. S nem első-sorban a történet belső drámaisága, lekerékítettsége, kiváló színpadi figurákat kínáló lehetőségei miatt, hanem azoknak a mai füllel is igen jól érzékelhető felhangoknak az okán, melyek egynémely „ősi és „átkos” nemzeti vonásunkat zengték volna körül régi és mégis hozzánk is szóló akkordokkal.

Egy drámaírónak elvitathatatlan joga, hogy úgy írja meg témáját, ahogyan jó-nak látja. Görgeytől sem kívánja senki elvitatni azt a megoldást, amelyet végül is megírt. Csakhogy ennek a megírásnak több kérdőjeles pontja van.

Az ő kapitánya, Füleki Ádám valamikor híres vitéz volt, aki most tétlenkedik. S eközben megpróbálja létrehozni Gyapjaszon a maga különbékéjét. „Béketerem-tő várkapitány” szeretne lenni, mert, mint mondja: „Az ember egy idő után megcsömörlik a mézszárlástól, még ha a hazáját védi, akkor is.” Nos, éppen ezt a belső összeütközést nem vezeti igazán mélyen végig Görgey. És külső erők sem indokolják eléggé a kapitány tétovását, erőtlen tiltakozását az ispán ügyeskedéseivel szemben. Csak akkor kezd moralizálni, amikor már maga is elfogadta az alkut, s élvezni annak jótéteményeit, a bőséget, jólétet. De még ez sem lenne súlyosabb baj, ha a dráma egészét nem befolyásolná a Fülekiel kapcsolatos pontatlanság. Ott van például hadnagya, Vastag Balázs, akinek törvénszerűen „vadmagyarnak”, örökkön verekedhetnék szűkagyú katonának kell lennie, ha már a kapitánya ilyen töprengő. Ez a leegyszerűsítés egy lehetséges drámai ellenpólustól fosztja meg a kapitányt, és ezzel őt magát is tovább egyszerűsíti.

Már most az lenne a baj, hogy Füleki végül is felismeri: az igazi ellenség mégiscsak a török, s hogy nem lehet vele tartósan különbékét kötni? Nem, ez valóban így van, ez a történelmi igazság is. A baj az, hogy ez a felismerés nem egy eléggé hiteles szituáció eredménye: Tegzes Lőrinc szinte ráolvasásnak ható verse indítja el. Egy már átélt nyomorgás és

egy már átélt jólét után ez az át nem élt - mert nem szituációban, csak szavakban megjelenő - „harc tudósítás” pedig egy nem egészen becsületes, emberileg és katonailag sem fair tette készíti a gyapjasziakat.

A *Törököt fogtunk* igazi drámai dilemmája nem úgy áll, hogy jólét vagy becsület, magánbéke vagy verekedés. Nem így állt i 5 60-ban, s nem így áll ma sem (ezt azért említem, mert a darabban számos a mára utaló kitétel, célzás található). Fülekiék nagy hazafisága, ez a nemzeti szín lelkesedés rossz alapokon jön létre, hibás, nem meggyőző dramaturgiai fordulattal. Így az a benyomásunk támad, hogy Füleki és vitézei sem becsületesen és értelmesen élni nem tudtak, sem becsületesen és értelmesen meghalniuk nem sikerült. „Egy szituáció könyörtelen szorításában a komikus hős is kénytelen vállalni a tragikus hős szerepét” - írta Görgey a műsorfüzetben. Nos, éppen azt a könyörtelen szorítású szituációt nem sikerült meggyőző erővel ábrázolnia, pedig az egész darabnak ez volt az arkhimédészi pontja.

Sándor Jánosnak, a *Törököt fogtunk* rendezőjének nem volt könnyű dolga. Az első rész és a második rész eleje elég egységesen megmarad a groteszk-gunyoros stílus határain belül. Ennek kidolgozása rendezőileg kitűnően sikerült. Sándor ekkor bejásztatja a rendelkezésére álló szinte teljes teret, a vártoronytól a mély, hátsó bejáratig s az előtérig. Ötletei továbblendítik a szituációkat, színészmozgatása is ehhez igazodik. A tárgya-

Iásra érkező törökök rajzának némi túlzása talán az egyetlen, amit ebben a részben kifogásolhatunk. Még Füleki kapitány tétovábban megírt figurája is egyértelműbb itt; s ebben a részben jelenik meg a rátarti és pompakedvelő várkapitányné is a maga nagyszonyos allűrjeivel, nagyzási hóbortjával (amivel sarkallja is urát a „magánjólét, magánbéke” megteremtésére). Itt ismerkedünk meg a várban lebzselő fűzfapoótával meg a német zsoldosok kapitányával, itt üti nyél-be mesterkedéseit Jónapot uram, a vár-ispán, itt kap minduntalan a kardjához a vérmes Vastag Balázs hadnagy - egy-szóval ez a rész az említett fenntartásokkal és pontatlanságokkal együtt is kerek, jobban megformált. Az utolsó félóra azonban Sándor János számára sem nyújtotta a hangnemet, a stílus folytatásának lehetőségét; nem mert Görgey itt hajtja végre a „csavarást”, hanem mert ez a csavarás a sztereotíp „régicdicsőség” és „ősi virtus” vizeire vitorlázta a darabot. Sándor is belement egy görögütözes hősiesség színpadi ábrázolásába, s ezzel még tovább élte a dráma utolsó negyedének ellentmondásait, hiányosságait.

Mivel az egyes szerepek inkább csak egy-egy tulajdonságra építettek, kevés színész mutathatta meg összetettebb ábrázoló képességét. Volt, aki ezen úgy segítette (mint Körmendi János, a várispán alakítója), hogy játékaival és színészi egyénisége többlettel pótolja a hiányokat. Volt, aki (mint Horváth Gyula) élesen átváltott a groteszkból, sőt majdnem a bohózatból a felsejülő tragikum hangjaira

A bohócruhába öltöztetett székelyek Sík Ferenc gyulai rendezésében (Nagy Gábor, Lukács József, Csík Gábor, Fülöp Zsigmond és Bősze György) (Nagy Zsolt felvételei)



a magyarból török effendivé lett Kucug alakjában. Volt, aki (mint Pécsi Ildikó) a mához, egy ismert mai típushoz közelítette a játszott alakot, Zsuzsát, a várkapitány feleségét. Mások (elsősorban a két költőt játszó: Kertész Péter, a meglapuló szoknyavitézt és Csíkos Gábor, a gyújtó szavú vándorénekest) *egy-egy* fontos szituáció gondosabban megvalósított színészi munkájával adtak hangsúlyt szerepüknek. A vértululáson törököt nyalkalhatnék hadnagynak (Körtvélyessy Zsolt) az indulatokon kívül nem sok másra volt lehetősége. Cserhalmi György Füleki kapitány tévovaságát puhasággal tetézte, ezért hirtelen váltása még kevésbé volt meggyőző; ez egyébként sem egészen az ő színészi alkatahoz illő szerep. Bordán Irén az egyszerre rezonőr- és szócsőfeladatot betöltő jobbágylány alakjában inkább csak jó beszédtechnikájáról győzött meg. Lengyel János (zsoldoskapitány) és Cserényi Béla (császári biztos) kisebb szerepekben jól egészítették ki a játékot. Csányi Árpád kevés, de jól funkcionáló díszlete, Jánoskúti Márta mértéktartó jelmezei megfelelő keretet adtak az előadásnak.

Véres farsang

Ha Görgey Gábornak azt vethettük a szemére, hogy a döntő ponton nem tudta elég erőteljesen és hitelesen megformálni drámai anyagát, Veress Dánielnek, a Sepsiszentgyörgyön élő írónak *Véres farsang* című drámáját más kifogásokkal kell illetnünk. Veress biztosabb kézzel ragadja meg témáját, jobban uralkodik az anyag fölött, és dramaturgiailag is kevesebbet bizonytalankodik. Az ő drámája viszont abban hibázik, hogy egy hallatlanul izgalmas történelmi kor érdekfeszítő rajzával együtt sem tudja igazán felidézni a kor leglényegesebb vonásait, mert meg-áll a kétségtelenül igen hiteles, de nem eléggé drámává szerkesztett részletek-nél.

Veress hőse a XVI. századi erdélyi történelem legellentmondásosabb alakja, Báthori Zsigmond fejedelem. Ez az akaratgyenge, szétszórt, véreskezű, hangulatainak engedelmesebb, az uralkodást egyszerre kívánó és utáló, de uralkodásra egyetlen porcikájában sem termett fejedelem szinte gyermekként került a trónra. 1588-ban, tizenhat évesen vette át ténylegesen a kormányzást, addig - apja, Báthori Kristóf fejedelem halálától, 1581-től - tanácsosok vezették helyette az országot, noha Zsigmond már ekkor megválasztott fejedelem volt. Am egész

uralkodása alatt (1599-ig, amikor negyedszer, de ekkor végleg lemond a trónról) egy spanyol jezsuita, Alfonso Carillo, és egy közutálatnak örvendő főúr, Bocskai István befolyása alatt állt. Carillo több volt, mint rossz szelleme: rendjének gátalástalanságával valósággal szentesítette Zsigmond valamennyi véres ötletét. Ezekből pedig volt bőven. Az erdélyi nemesség nem kis részét végeztette ki; nem lévén képes a tényleges kormányzásra, terrortal teremtett olyan légkört, hogy szkizofrén személyisége minden szélsőségtől féljen az egész fejedelemség. Erdély annyit szenvedett Zsigmond alatt, hogy ezt semmiféle későbbi aranykor - a Bethlen Gábor fejedelemsége alatti - sem tudta igazán feledtetni.

Mit látott meg Veress ebben a figurában? Elsősorban azt az ellentmondást, ami az egyébként igen művelt Zsigmond alkata és a rá háruló feladat között volt. Az elhivatottság követelményének és az erre egyetlen ízében sem megfelelő embernek a konfliktusát. Azt a tragikomikus szerepjátszást, melyet Zsigmond az uralkodásban és az uralkodáson kívül is végbevitt, de amelyről tisztább pillanataiban maga is jól tudta, *hogyan* szerepjátszás, bohóckodás. S meglátta azt is, hogy Zsigmond korában - huszonöt-harminc évvel Görgey darabjának történelmi ideje után - még élesebben merült fel a három részre szakadt ország nagy dilemmája, mint korábban: a törökkel megbékélve élni, a Habsburgokkal a török ellen szövetkezni, vagy „két pogány közt egy hazáért” harcolni mindkettő ellen? Zsigmond politikájának ijesztő bakugrásai kétségkívül ezeket a problémákat tükrözik: nemigen tudta, merre tartson igazán, s ezzel évenként sodorta súlyos válságokba Erdélyt, amelynek pedig különleges szerepe lett volna a török és a Habsburgok között.

A *Véres farsang* erről a figuráról, erről a korról és ezekről a súlyos történelmi kérdésekről kíván szólni. Csakhogy a drámában túl sok az esszéista anyag, túlságosan rátelepszik Veress igen alapos korismerete. Tulajdonképpen csak egyetlen alakot ír meg drámai szinten, s ez Zsigmond. A népes szereplőgárda jórómán csak staffázs, háttér Zsigmond alakjához. Ez még nem lenne baj, ha Zsigmond maga elég erőteljes drámai hőssé tudna nőni. De éppen az a drámai nagyság hiányzik belőle, amit egy nem kevésbé véreskezű angol királynak, III. Richárdnak pontosan Zsigmond uralkodása idején, 1597-ben meg tudott adni

Shakespeare. Zsigmondból lehetne shakespeare-i típusú hős, ha legalább valami jó tulajdonsága lenne. De nincsen, s ráadásul még férfinak sem férfi. Ellen-felei - drámai értelemben - sincsenek, mert a darabban ezek csak bábok, még a székelyek is, akiket valamiféle népi dráma vagy közjáték stílusában ábrázolt jelenetekben hoz színre.

A dráma gyenge pontjai kiegészítésre szorultak. Sík Ferenc olyan rendező, aki szívesen segíti ki a szerzőt, ha arra szükség van, mert kitalál egy teljes színpadi világot, s ezzel a precíz és jól működő gépezettel sikerül elfednie a hiányosságokat. Ezúttal is kitalált valamit, ami nem volt teljesen idegen Veress alapgonddolatától, de mégsem volt azonos az eredeti drámával. S nem elsősorban az erőteljes szövegűzések miatt, hanem azért, mert Sík az egész darabot átfordította történelmi groteszkbe. Értelmezése szerint Zsigmond bohóc volt, mellesleg szkizofrén. Ez egy ponton túl már nem tragikus, hanem nevetséges, s ha az egész előadást groteszkben tartja, akkor a némiképp idegen test székely betétek is jobban beilleszthetők, a bohócvilág tényleges bohócaiként, akiket a kor és a saját hibáik valóban a történelem bohócaivá tett. Amikor aztán a székelyek bohóckodása tragikusra fordul, mártírokká válnak, Zsigmond lesz a szánalmas, nyiszlett kis bohóc.

A *Véres farsang* előadása így érdekes, izgalmas és mozgalmas volt; Zsigmond (a szerep ilyen felfogásához kitűnően illő színészi alkatú Iglódi István rég látottan sodró, sokszínű játékában) az egész mű motorja, mozgatója, irányítója lett, ő vitte az előadást, diktálta a tempót, s amikor öregkorában (öreg? negyvenegy éves volt, amikor 1613-ban, Prágában meghalt) emberi roncsként viszontlátjuk, azt is képes érzékeltetni: ő maga is áldozata lett saját bohóckodásának.

Nem a megszokott módon játszotta el tehát Sík ezt a drámát, s ez bizonyára sokakat zavart is. Főleg a „bohóccá tett székelyekkel” nem tudtak kibékülni, s nem vették észre, hogy egy nagyon szépen megoldott pillanatban a rendező mint magasztosította fel őket, igazságot szolgáltatva nekik személy szerint is, és történelmi szerepüket illetően is. (Ezért vajon csak a nézők hibáztathatók? Szerk.)

Mivel a dráma Sík-féle értelmezésében Zsigmond abszolút főszereplő volt, a többi alak megformálójának jobbára csak egy-egy jelenetnyi lehetősége maradt.

Ezt ki-ki a legjobb képességei szerint oldotta meg. Sunyovszky Szilvia Zsigmond szüzen maradt feleségeként, Szalay Edit egy tragikus sorsú olasz kurtizán szerepében, Kézdy György a rossz szellem Carillo kanonok diabolikus figurájában, Dózsa László Zsigmond nagyszemélyű unokabátyja, Báthori Boldizsár szűkgyúán indulatos alakjában, az akaratán kívül fejedelemmé (és Zsigmond feleségének „vigasztalójává”) lett Báthori András bíboros villanásnyi szerepében Bárány Frigyes, a székely néptribun megszállott és szánandó alakjában Csíkos Gábor, s egy mindenre mindig túlzott buzgalommal igent mondó udvaronc figurájában Huszár László emelhetők ki a nagy személyzetű darab szereplői közül. Vata Emil díszletei jóformán csak néhány jelzésre szorítkoztak, Schäffer Judit jelmezei színességükben jól jellemezték viselőiket.

Az idei nyár két gyulai előadása nem volt mindenben sikeresnek mondható, de egy vonatkozásban feltétlenül előrelépést jelentett a Várszínház eddigi hagyományaihoz képest (ám azoktól nem elszakadva) : mindkét bemutató mai magyar szerző műve volt, mind a kettő történelmi tárgyú, s mind a kettőben fellelhetjük az írói és a rendezői kísérletezés szándékait.

Görgey Gábor: Törököt fogtunk, (Gyulai Várszínház)

Rendező: Sándor János, díszlettervező: Csányi Árpád, jelmeztervező: Jánoskúti Márta.

Szereplők: Cserhalmi György, Pécsi Ildikó, Körmendi János, Körtvélyessy Zsolt, Kertész Péter, Bordán Irén f. h., Lengyel János, Cserényi Béla, Haász Miklós, Horváth Gyula, Csíkos Gábor.

Veress Dániel: Véres farsang (Gyulai Várszínház)

Rendező: Sík Ferenc, díszlettervező: Vata Emil, jelmeztervező: Schäffer Judit.

Szereplők: Iglódi István, Sunyovszky Szilvia, Dózsa László, Máriáss Melinda, Bárány Frigyes, Kézdy György, Huszár László, Csíkos Gábor, Nagy Gábor, Lukács József, Fülöp Zsigmond, Bösze György, Bicskey Károly, Iványi József, Pákozdy János, Gálffy László, Köröszts István, Bányörgy Károly, Szegváry Menyhért, Szalay Edit, Melis Gábor, Labancz Borbála, Andorai Péter f. h.

BERKES ERZSÉBET

Sarkadiról - felújított drámái ürügén

A halálát követő döbbsent csend után a fájdalom, a felelősség s az önsorsvallató szándék robbantotta ki az utóbbi másfél évtized egyik legizgatottabb irodalmi vitáját. Ki volt Sarkadi Imre? Mit jelent működése az irodalomnak, mit sorsa egy nemzedék önismeretének, s mit tart meg művészetéből, példájából az idő?

Aztán a Sarkadi-vita lezárult - s mégsem zárult le. Nem zárult le, hiszen a felszabadulás utáni novellisztikát, dráma-termést elemző egyetlen irodalomtörténeti dolgozat sem születhetik meg Sarkadi alkotásainak elemzése, újraanalizálása nélkül. Ezekről szólva mindig arra kényszerülünk, hogy szembenézzünk egy nagy jelentőségű korszak pozitív és negatív tényeivel. De nem zárult le a Sarkadi-értékelés azért sem, mert műveinek újabb kiadását, bemutatását igénylik az olvasók, nézők, igénylik azok is, akik a kortársbeavatottság nélkül érteni tudják őt, mert érteni akarják a szocialista fejlődés folytonosságát, mindenekelőtt a művek által, s kevésbé művészsorsokban.

Sarkadi Imre írásai erényeikkel és hibáikkal egyetemben nemcsak egy kivételes író jeleznek, de egy kivételes korszakot is. Ot érteni, ismerni a ma olvasóvá válók számára egyet jelent a történelem, a megszülető s magát kudarcokon át újrászülő szocialista ember megismerésével, melyről Sarkadi sorsa, művészte keservesen-szépen jelentést ad.

Mennyire hiteles ez a jelentés?

Ennek lemérésére ezeddig két út mutatkozott. Egyik a kortársaké s a kor-társ valóságot ismerőké. Tanulságos megfigyelni azt, hogy a hivatásos vitázók között még akkor is, ha ellentétes állásponton vannak, létrejön egy titkos megállapodás: soha senki nem firtatja névre szóló személyeskedéssel, hogy Sarkadi tévedéseibe, sematizmusába miként játszott bele kiadók, lapszerkesztők, orientáló kritikusok és barátok megnyilatkozása, elvárása. Tapintatosan a személytelenné absztrahált korszak hibáiból eredeztetik, még akkor is, ha ez egyet jelentett egy tehetség elvesztegetésével. A felelősöket megnevezni vágó ifjabb kutató

dühödt elszántsággal agnoszkálja napilapokban megjelent kritikák szignóit, összeírja, hogy mit is csináltak tévedéseiket javítandó ezek a kortársak, s amikor „kész a lista”, és már tudja, ki hogyan hagyta el a küzdelem színterét, ki hogyan vergődte meg a maga igazát, akkor megszegyenülve döbbsen rá, hogy a legkülönbek - tehát azok, akiket citálni érdemes - maguk is megjárták a lélek hosszát, s gyalázatosan tartaná fejükre olvasni tévedéseiket, hiszen jó oka van emlékezni arra is, hogy tegnapelőtt, tegnap követett el hibákat maga is. S a tapintat, mely egy korszak atmoszférájának visszaadása helyébe lép, végül elfedi a tény, hogy nemcsak Sarkadi a felelős minden művészi gyengeségért, mert megnevezve csak Sarkadi marad. A novellák, kisregények, drámák az övéi, s ezeket megírni vagy nem megírni végső soron az ő döntése volt. Persze sokszor úgy tetszik, hogy túlzások és, tévedések aprólékos számba-vétele - mondjuk egy kritikátörténetben, ahol az eszmei áramlatok a hibákkal egyetemben részletesen terítékre kerülnének - hasznos lehetne: intés az őrzőkhöz. Csakhogy ki lehetne abban az etikus helyzetben, hogy ezt a számvetést megcsinálja: az „ártatlan” később születettek aligha. Ők nem járták meg az utat. Vagy azok, akik megjárták? Ők akkor voksolnak helyesen, ha őriznek, hogy a hibák újra ne születhessenek. Vagy azok, akik már akkor is látták a tévedéseket? Az ő etikájuk az lett volna, ha akkor szólnak.

A vitához szólók másik táborra az, amelyik nem firtatja a részleteket, a történeti viszonyokba nem mellékkörülmények ismerete révén kapcsolódik, hanem a művek közvetlen befogadásával. A *Gál János útját* nem statisztikák jelentéseinek mérik igaznak, hanem az író jelentésének hitele szerint, *Rozi* történetében nem önkritikák miatt kételkednek, hanem a fejlődésrajz írói elnagyoltsága miatt. A *Szeptember* öreg Siposának drámáját nem a „belépni vagy nem belépni” kérdés meghaladottságán mérik, hanem azon a szélesebb ívű drámaiságon, ami történelmi igenek s embersorsok nemet mondó nosztalgijában mutatja magát; az *Elveszett paradicsom* optimizmusa nem Zoltán életben maradásán vagy öngyilkosságán méretik, hanem az öreg Sebők s a fiatal egymás mellé állításán, a csendes, építkező életre is képes ember lehetőségén. És sorolhatnánk az életmű nem egy darabját, amiből a ma olvasója mást olvas ki, mint a tegnapi kritikusa. De bárhogy



Jelenet Sarkadi Szeptemberének debreceni előadásából (Novák István, Szabó Ibolya, Simor Ottó és Sárady Zoltán)

bővítsük is a listát, kitetszik, hogy arról a szabadságról van szó, amit az eleven élet élvez, amely önérdéke szerint - de mégsem szeszélyeknek, hanem törvényeknek enged - választ megőrzésre vagy elejtésre műalkotásokat, dönt a marandóság dolgában. A Sarkadi-művek közül nem egy lehullott az idő rostáján, nem egy információs értékűvé vált, dokumentatív jelentéssé egy korszak írótl meglátott vagy írótl is elkövetett tévedéseiről, s vannak művei, amelyek a konkrét világ írói szemléletén túl jelentést adnak az emberről, amint világával, jellemével viaskodva próbál a létezés nemesebb szintéziséig eljutni. Ez utóbbi vonulatból való az a két drámája, amelyet az elmúlt évek során bemutatottak. *A Szeptember* meg az *Elveszett paradicsom*. Ezek mellé harmadikul sorakozik a befejezetlenül maradt *Ház a város mellett*. Az életmű szempontjából reprezentatív ez a hármast: *a Szeptember* Sarkadi legsikerültebb parasztdrámája. *Az Elveszett paradicsom* élete utolsó korszakának, az értelmiségiek konfliktusával birkózó szakaszának a legteljesebb alkotása. *A Ház a város mellett* a két témakör közé eső keresés-váltás szülötte. Mindez nehezen vitatható irodalomtörténeti tény, igazsága mégis kevés ahhoz, hogy színházak műsorválasztását igazolja. Bajosan állítható ugyanis, hogy a négy színház „összebe-

szélt", s számítva a mindenik előadást megtekintő közönségre, Sarkadi-körképet akart rajzolni. A tapasztalat azt mutatja, hogy optimális esetben azért dönt egy színház valamelyik dráma mellett, mert abban aktualitást, ma színházba lépők számára szóló közlendőt lát. Formálisan tehát a legfrissebb kéziratok a legaktuálisabbak. Minthogy azonban erre nagyszerű klasszikus előadások rácsfolnak, az aktualitás kérdése tágabb körben értendő, s ha a közelmúlt drámatermésére vonatkoztatjuk - kivált a magyar drámatermésre - akkor keserű szájjal kell tudomásul vennünk, hogy az utóbbi harminc esztendőben írt színpadi művek közül nagyon kevés tudta megőrizni szellemi izgalmát, szélesebb körben érvényes aktualitását. Döbbenetesen kevés az olyan alkotás, amelyet az ősbemutatót követő negyedik-ötödik esztendőben is elővesznek, sikerrel játszanak. Mindezekelőtt a drámák fogyatékoságából következik ez, de nemcsak abból: az új magyar drámák premierjeit hajszó színházak is vétkesek, mert nem nyúlnak vissza a közelmúltba, s a dráma dolgát divatmódra értékelik: a tegnapit sikktelebnek látják, mint a félévszázadosat. A szecessziós Szomor divatosabb, mint Karinthy *Ezer éve*, Szép Ernő sikeresebb, mint a *Boldog nyárfalevél*, s hamarabb for-

dítanak energiát Csiky *Kaviárjának* átdolgozására, mint Mándy *Mélyvizére*.

Mindezeket tudva okkal gyanakszik a műsortervek, változott műsorok között tallózó: Sarkadi azért került előtérbe, mert nincs új magyar dráma, nincs felhasználható, gyorsan átformálható régi. A gyanú azonban még nem bizonyosság: csakis az előadások igazolhatják, hogy volt-e a kényszerű választásnál nemesebb szándéka is a színházaknak, döntésükben tudatosság dominált-e vagy kapkodás.

Szeptember

A debreceni Csokonai Színház Orosz György rendezésében mutatta be Sarkadi 1955-ben írt drámáját, *a Szeptembert*. Már a kortárs kritikák is jeleztek, hogy műfajilag mennyire kiérlelt, nagyívvelű alkotás, ugyanakkor azt is nem egy bíráló megjegyezte, hogy Sarkadi régen megoldott kérdést taglal, hiszen a parasztság életében már nem kérdés a belépni nem belépni. Azóta tudjuk, hogy Sarkadinak kettős értelemben is igaza volt akkor, amikor ezt a kérdést tovább boncolgatta. Igaza, mert a szövetkezetalakítás első hullámában létrehozott közösségek nem voltak valódi közösségek. Sok közülük meggyőződés, szervezethez hiányában, s a központi utasítások bőségében cserélődő vezetők nagy száma miatt széteszlott. A magyar mezőgazdaság teljes átforgalmát az ötvenes évek végén, hatvanas évek elején megszervezett termelőszövetkezeti csoportok teljesítették ki s fejezték be. A belépni-nem belépni kérdése tehát az ötvenes évek derekán nem vesztett aktualitásából. A másik Sarkadi-igazság az, hogy meglátta s látta, hogy az, ami történelmileg igaz, s amire az ember racionális érvektől meggyőzötve rábólint, nem feltétlenül fájdalommentes, nem konfliktustalan. Sarkadi kortársainál jobban ismerte a magyar zsellérek, szegény-parasztok földhétségét, ismerte azt a kegyetlenséget is, amivel mindent alárendeltek földszerző vágyuknak. Gyűlölte az embertelen ostobaságot, de tudta azt is, hogy nem szabad összetörni büszkeségüket, megalázni érzelmeiket. A drámát éppen ezért mindvégig átszóvi hősének, az öreg Siposnak a szeretete. Az öregben történetileg visszahúzó erők munkálnak, mégsem reakciós tünet a társadalom testén, hanem mély emberi indulatokból nyilalló szív fájdalom. S ez az írói látás-láttatás az, ami a szövetkezeti gazdálkodás biztos sikerű huszadik esztendejében is aktuális érvényű drámát rajzol a nézők elé. Ma már tudjuk azt,

hogy oktan volt a rettegés, a tagosítás okozta rémület, a rendezett öregség féltése. Mégsem mosolyt keltő tévedés Sipos István története, ahogy nem az a félrevezetett Bánké, toronyból leszédülő Solnessé, nem Jegor Bulicsové, és oly sok drámai hősé, akiken emberi kiválóságaik el-lenére átlépett a történelem. Sarkadit a parasztságba vetett hite, az öreg Siposhoz fogható jellemek szeretete készíti arra - s talán az a társadalmi szélességű elvárás is, amit a korszak támasztott -, hogy hősét ne hagyja tragikus magányban, s beláttassa vele, hogy ami történt, az törvény-szerű, s mert az, hát nem lehet mást tenni, mint elfogadni: „Azért haragudjak, mert ők mán többet akarnak? Haragudjék az öreg a fiatalra? Régi ember a maira? Nem, arról mán szó sincs... Mindenki a maga dögát - ez a fontos. Én ezt a tanyát - ők majd valami nagyot. (Nagy szünet.) Csak sikerűjön nekik.” Gyors ez a belátás a fiával szakítás másnapján? Az. S az újat akaró fiú, Pali alakja sablonos? Bizony nemigen több - vagy nem látszik több-nek ma, hiszen azok az igazságok, amelyeket a legkisebb fiú, a tagosítást végre-hajtó erők drámai képviselője elmond-hat, kívülről érkeznek a drámába is, de érkeztek a paraszti világba is. A szövet-kezeteket, a szövetkezeti élet kialakítását nem elsősorban paraszti erők teremtették meg, hanem rendeletek, agitátorok, a parasztság világán kívül állók. Sarkadi te-hát a sablonban nem az irodalom sablon-ját, hanem a valóságot igazolta. Orosz György jó ízléssel egyetlen dologra koncentrált akkor, mikor Kóti Árpádot, Pali alakítóját instruálta: legyen olyan egy-szerű és póztalan, amilyen csak lenni tud. Kóti ezt rokonszenves külsejével s látványos gesztusok kerülésével valósította meg, elhithetve, hogy a fiú dolga sem könnyű, de nem változtatható meg. El-tökéltsége, csendes feszültsége szépen előlegezte a paraszti hősök később, más művekben megírt sorsát, csatáit is, ami-kor az Elnök Jóskák önmaguknak is fájdalmat okozva teszik azt, amit nem tenni lehetetlen.

Az előadás egészét az indulatok árnyalt rajza jellemezte. Kár, hogy a realista hagyományú színjátszás nem talált minden szerepre alkalmas színészt. Sem a fiatal özvegyet játszó Vennes Emmy, sem a Veres tanítót életre keltő Sárközy Zoltán nem tudta hozni azokat a színészi megoldásokat, hangsúlyokat, amelyek a szerepekben rejlettek. Nem lenne tanulság nélkül való részletezni, hogyan tudott páromondatos szerepből s néma színpadi

jelenetéből sorsot formálni a kitünő Hegedűs Erzsi mint Siposné, hogyan tudta a tájszólás és mozgás természetességével Zsófit megformálni Szabó Ibolya, s mennyire nem tudnak a fiatalabbak ország-szerte paraszti alakot életre kelteni, mert vagy operettfigura lesz belőlük, vagy érdektelen szövegmondó. Debrecen szerencséjére Gerbár Tibor, Oláh György, Simor Ottó még ismeri a parasztfigurák életre keltésének művészi megoldásait, így az általuk megjelenített Sipos István, a szövetkezeti elnök és a vő hitelesek voltak.

Elveszett paradicsom

A darab Madách színházi felújításáról már közölt a SZÍNHÁZ elemzést. Földes Anna értékeléséhez nincs hozzátenni-

valóm. Szolnok az évad végén mutatta be a drámát Horváth Jenő értelmezésében, s szintén gyengébb szereposztással, mint a dráma ősbemutatója. A számos szerepben tehetségét bizonyító Piróth Gyula ha nem is egészen érett Zoltán szerepének eljátszására, mégis kivételes drámai pillanatokot teremtett. Zoltánja a forradalmi alkat és az építkező évek ellentétből formálódott tragikussá. A hős ezzel fiatalabb lett egy évtizednyit, de nem Sarkadi szándéka ellenére. Mira sem volt maradéktalan Andai Kati játékában. Ennek a kivételes lányalaknak tisztaságát hozta ugyan, de vibráló szellemével, női vonzásával és emberi súlyával adósunk maradt. Az előadás mégis emlékezetes sikert aratott, mert erős rendezői értelmezés mutatta magát, s a

A vak művész látogatása Simon elvtárs házában (Kovács Lajos és Szentirmay Éva)
(MTI fotó - Ilvovszki Béla felvétele)



színészek fegyelme, tehetsége úgy szólaltatta meg Sarkadi szövegét, hogy az a drámaértés, technikai tudás felől ne hagyjon kívánnivalót maga mögött. Horváth Jenő nem bonyolódott abba a kérdésbe, hogy vajon Zoltán Mira és az apja hatására életben marad-e, vagy mégis öngyilkos lesz.

Ez az *Elveszett paradicsom* nem egy nemzedék számvetését, kudarcokon, bűnön átvitt vagy át nem vitt életfelfogását taglalta, hanem kétféle életvitel egymás mellett és nemegyszer egymás ellen folyó harcát. Horváth Jenő azonban tudja azt, amit Sarkadi is: ennek a küzdelemnek nem a kimenetele dönti el a választ, hanem annak a reménységnek az elfogadása, hogy mindaddig, amíg élünk, lehet választani. Zoltán ezzel az eséllyel marad magára, s ezt mérlegeli a néző, mert ezt sugalmazza Sebők törhetetlenségét hangsúlyozva a rendező. Iványi József kivételes erejű színészi alakításán múlik, hogy az író és a rendező szándéka ebben az el-vont megfogalmazásban is jól érzékelhető. Nem hetvenesztendő öregeMBER, hanem József Attila-i értelemben meg-lett ember, aki „tudja, hogy az életet halálra ráadásul kapja”, s mint szép rá-adással, ami nem sajátja, gazdálkodik, hogy ha kell, ha kérik, tisztán vissza-adja. Amit ő tud, az a tudásnál erősebb: belefér a megbocsátás is, az újrakezdés is, az élet folytonosságának minden mozzanata. Számára a halál nem riadalom, de az önkéntes halál lehetetlen. S mindezt elmondja, jelenlétével megcselekszi a színész, megadva azt, ami csakis a színház sajátja: nem vezéreszmeként elvihető mondatokat ad, hanem magatartást, az élethelyzet összetettségében megérzékített tapasztalatát. Ha a Szirtes Tamás rendezte előadás után úgy éreztük, hogy a Sarkadi-dramát oktanulnól őriztük legjobb magyar drámai teljesítményeink között, mert az ősbemutató sikerére nemzedéki kérdések, Sarkadi személyes sorsa vetett megkülönböztető fényt, most Horváth Jenő és Iványi József felfogása után - az író sorsát, közvetlen társadalmi kérdéseket levonva is - olyan alkotásnak látjuk az *Elveszett paradicsomot*, amely a maga érényeiért megáll az időben.

Ház a város mellett

A Békéscsabán bemutatott *Ház a város mellett* felújítása is - ezúttal a veszprémi és a pesti színházi előadásnál is erősebben kötődve az eredetileg befejezetlen Sarkadi-szöveghez - azt igazolta, hogy Sarkadi teljesnek nem mondható drámái

is képesek színházi feszültséget teremteni. Karinthy Márton arra törekedett, hogy a dráma társadalmi háttérét felerősítse. Megoldásai azonban nemegyszer a szükségesnél naivabbak voltak. Mint például a Simonék háza fölé szerelt hangszóró. Ez a korszakot ugyan jellemezte, de a szituációba nem illik. Szerencsésebb megoldásnak bizonyult, mert a drámai kifejeletet sugallta-előlegezte a vak koldus szerepének rendezői hangsúlyozása. Kovács Lajos a realista játéktílusba illően, mégis sejtető sejtelmességgel tudta megvalósítani szerepét. A többi szerep azonban - egy kivétellel - nem talált alkalmas megszólaltatókra. Szentirmay Éva kulturált, drámai erővel rendelkező színésznő, de Klári perzselő nőiessége távol áll tőle. Gálffy László mint Simon, súlytalannabb, kiszolgáltatottabb annál, semhogy Bátor dokornak akár egy szalmaszálat is jelenthetne. Bátor orvos szerepében Áts Gyula sűrű kötésű alkata alig tudta elhithetni a majdnem sátánian okos intellektust. Kivételnek Lukács József hatott, aki Péterről - Klári protekciózó

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL:

Fodor Géza:

Koncert műlantra

Béchy Tamás:

Milyen vihar dül Prospero szigetén?

Sziládi János:

Berenike Kecskeméten

Nánay István: Elszegényített

Kispolgárok

Földes Anna:

Erdélyi Antigoné - Ronyecz Mária

Bogácsi Erzsébet:

Beszélgetés Szinetár Miklóssal és Sík Ferencsel

Szántó Judit:

Gondolatok a dramaturgiákról

Mihályi Gábor:

A rendezői színház

Selmeczi Elek:

Gyerekszínház és kritika

Molnár Gál Péter:

Dante Alighieri hátán vimmerli van!

Csillag Ilona:

Molnár Ferenc színpada

unokatestvére - elhittette: parasztból vezetővé kapaszkodott szövetségi kis-király. Erények és fogyatékoságok for-gatagában folyó játék során volt a néző-téren is néhány kivételes csendességű pillanat. Amikor Bátor a vezető tisztség-viselők életmódját taglalta, amikor Klári férje karriertörténetét felemlgette, amikor Simon szervilisnek mutatkozott, meg-álltak a peracet ropogtató állkapcsok, dermedten figyeltek a lurexruhás dundi asszonykák - valamit felismertek. Úgy tesz-szik hát, hogy érdemes volt elővenni, játszani. Már csak azért is, mert a társa-dalmi konfliktusokra fogékony újabb magyar drámák vékony szálon csordo-gálnak.

Egyik alkalommal sem volt hiánytalan a Sarkadi-felújítás, mégis mindenik elő-adás figyelmet keltett, Szolnokon kivé-teles szellemi pezsgést is - s arra figyel-meztetett, hogy a közelmúlt drámai term-mésével érdemes lenne tervszerűbben, nagyobb ambícióval foglalkozni. Próbája lehetne ez a műveknek is, s annak is, hogy művekbe fogalmazott múltunkból ma mit látunk érvényesnek, mit már kuriózumnak. Van-e s miben mutatkozik szocialista művészetünk, önismeretünk folytonossága. Az újra betanulások segíthetnének hozzá ahhoz is, hogy művek élete feledtesse alkotók halálát.

Sarkadi Imre: Szeptember

(Debreceni Csokonai Színház)

Rendező: Orosz György, *díszlettervező:* Wegenast Róbert, *jelmeztervező:* Greguss Ildikó.

Szereplők: Gerbár Tibor, Hegedüs Erzs. m. v., Tikos Sári, Kóti Árpád, Novák István Sárady Zoltán, Szabó Ibolya, Simor Ottó Vennes Emmy, Sárközy Zoltán, Oláh György.

Sarkadi Imre: Elveszett paradicsom

(Szolnoki Szigligeti Színház)

Rendező: Horváth Jenő, *díszlettervező:* Székely László.

Szereplők: Iványi József, Piróth Gyula, Andai Katalin, Pölgár Géza, Czibulás Péter, Peczkay Endre, Antal Anetta, Szabó Ildikó, Koós Olga, Gáspár Antal.

Sarkadi Imre: Ház a város mellett

(Békéscsabai Jókai Színház)

Rendező: Karinthy Márton, *díszlettervező:* Suki Antal, *jelmeztervező:* Vágvölgyi Ilona. *Szereplők:* Gálffy László, Cseresnyés Rózsa, Szentirmay Éva, Áts Gyula, Lukács József, Kovács Lajos, Székely Tamás, Máhr Agnes, Végh Ferenc, Padur Teréz, Simon József.

színház és közönség

SAÁD KATALIN

A közönség felfedezése

Riportúton Kaposvárott és környékén

1973 őszén a kaposvári Csiky Gergely Színház évadnyitó társulati ülésén a megyei tanács képviselője az együttes művészi munkáját „lombikszínháznak” nevezte. Az 1975. május végén tartott társulati ülésen Bóra Ferenc, a megyei tanács művelődési osztályának színházzal foglalkozó csoportvezetője - a megyei pártbizottság nevében is - elemezte a színház munkáját, megállapítva, hogy azt magas színvonalúnak és progresszívnek tartja; méltatta az egyre inkább tudatos, a közönség igényét is felmérő közönségszervezést, mely azonban nem a közönség olcsó igényének kiszolgálására törekszik. A színház és a közönség viszonyáról szólva leszögezte, hogy a színház nem kerülhet a közönség uszályába, bár a közönség egy része nem jutott el oda, hogy a színház jelzéseit feldolgozza. Nagy hiba lenne az ő igényükhöz alkalmazkodni. A közönség jelentős része viszont a színház törekvéseit magáénak érzi, helyesli, asszimilálja, értékeli benne az értékest, s valóban van a közönség körében olyan réteg, mely az előadásokat teljesen feldolgozza. Az ő körüket kell növelni.

Vidéki színház évad eleji munkájához hozzátartozik a bérletezési akció, vagyis hogy a színház igazgatója a szervezővel együtt végiglátogatja az üzemeket, elbeszélget a tanintézetek illetékes kultúrosaival, szervezőivel a következő évad bemutatásáról. Kaposvár nem tartozik a nagy kulturális múlttal rendelkező városaink közé, nemhogy jelentős színházi hagyománya lenne. A város a század elején épített kőszínházat, melynek befogadóképességét - a pécsiekkel rivalizálva -- közismerten túlméretezték. (1911-ben, amikor az 1300 főt befogadó színház megnyílt, Kaposvárnak 24 ezer lakosa volt. Azóta a nézőtér átrendezésével a befogadóképességet többször csökkentették.) 1955 óta működik itt állandó társulat. Addig vendégegyüttesek, vendégfellépések biztosították a város számára a Tháliával való ismeretséget, többnyire könnyen forgalmazható műsorok útján. De az állandó társulatnak az érdemleges művészi kísérletek ellenére sem si-

került átformálni az operettelőadásokon és magyarnótaesteken kialakult közönségízlést, azt az eléggé riasztó jelenséget, mely Kaposvár számára a színházat jelentette. Így aztán az az új arculatú színház, amely az utóbbi években a vezetőség és a társulat zömének kicserélődésével jött létre, megkísérlti önmaga és a város számára is újjáértékelni ezt a fogalmat, s ezért óhatatlanul harcba keveredett a közönséggel - a közönségért. Érthető tehát, hogy izgatott ez a társadalmi rétegződésében nem egykönnyen áttekinthető folyamat, izgatott a színház sajátos helyzete, a közeg, melyben nem csupán működni, hanem hatni is akar. 1974 őszén elhatároztam, ezeken a bérletezési megbeszéléseken mint a színház segédrendezője, magam is részt veszek; de csak a Húskombinátba jutottunk el, Komor István halála a tervet meghíúsította. A főrendező Zsámbéki Gábor még tartott egy a tanintézetek és kollégiumok vezetői számára már meghirdetett beszélgetést, melyen természetesen ott voltam, bár nem sok eredménnyel, mert a város valamennyi oktatási intézménye számára rendezett összejevetelen csak ötnek (közülük két kollégiumnak) a képviselői jelentek meg.

Más utat kellett tehát választanom. Februárban Szűcs Magdolnával, a színház egyik szervezőjével elhatároztuk, hogy egyéni vállalkozás keretében, az igazgató Zsámbéki Gábor jóváhagyásával, akcióba kezdünk: látogatónak fogunk járni. Előbb egyéni címeiket kerestünk fel, majd üzemeket; intézmények, hivatalok vezetőinél tettük tiszteletünket. Vállalkozásunk során, melyet kezdetben magánbuzgalomból végeztünk, színházbarátokra éppúgy leltünk, mint olyanokra, akik kifejezetten ellenséges magatartást tanúsítottak. Később az is bizonyosodott, hogy kezdeményezésünk szerencsésen illeszkedik az MSZMP Központi Bizottságának közművelődés fejlesztésének feladatairól hozott határozata megyére lebontott végrehajtási munkájába.

Feljegyzések egy szombat délutánról

Közönségszervező kolléganőm hivatali címlistáját böngésszük, kiválasztunk néhány nevet. Csupa értelmiségit. Nem tervszerűen, inkább tanácstalanságból.

Téli hétfőre, egészen kora délután. Sávház, új, modern lakás. A házigazda tanársegéd a Mezőgazdasági Főiskolán. Horgolt kilincsvédő, bársekreány, szobát betöltő franciaágy. A főiskolán

KISZ-titkár, s ő a színház szervezője. „Ne vicceljenek már - mondja -, nem minden a színház. Mondjuk, ha egy konferencia miatt Pesten töltök néhány napot, az más életforma, abba beleillik a színház.”

Beállít két munkatársra, az egyik a feleségével együtt. Épp jókor jönnek. „Vagy négy éve voltam utoljára - mondja a vendégségbe érkezett férj. - Ha lejár az öt év, újra elmegyek.” Majd némi ízetlen, trágár célzásokkal tűzdelt viccelődés következik az egykori előadás kapcsán. Képtelen helyzetbe kerülünk, a feleség talán megérzi, mert mentegetőzve fordul hozzánk: „Kicsi gyerekeink vannak, miattuk nem tudunk színházba járni. Közben megbeszéljük hétfői programjukat, még délutánra összejevetelt terveznek szomszédos ismerősüknél, majd halászlévacsorára invitálják a házigazdát, s ezt követően valószínűleg együttesen felkeresik a Dorottya Szálloda új bárját.

Bejelentkezünk egy idős orvosházaspárhoz. Szíves fogadtatás, készültek a beszélgetésre. Meg vannak tisztelve, és bennünket is megtisztelnek. A város mintegy kétezer egészségügyi dolgozót foglalkoztat, ennél fogva orvost is szép számmal; de az orvosok, ha egyáltalán járnak is színházba, azt összekötik egy Pestre való kirándulással. Színházbérlete - premierbérlete - két házaspárnak van. Az egyik közülük ez a Pécsről nem-rég áttelepült kórházi főorvos és a felesége. Szeretik a színházat, észrevételeik értékesek, hasznosíthatók, s láthatóan nem sznobizmusból járnak. Két gyerekük van, a fiuk gimnazista, s kétszer nézte meg az *Ördögöket*, lányuk a Közgazdasági Egyetem hallgatója Pesten, az elmúlt évadban két előadást jött le megnézni, az *Ördögöket* és az *Egy lócsiszár virágvasárnapját*.

Meglátogatunk egy fiatal házaspárt is, két esztendeje élnek a városban. A férfi Pesten végzett mérnök, az asszony kaposvári születésű, de a fővárosban járt egyetemre. Orosz tanár, álláshoz azonban nem jutott, így otthon maradt két kis-gyerekük mellett. Majd minden előadást láttak - mióta itt élnek -, s ha a gyerekek miatt nem tudnának eljönni, becserélik a bérletüket másik alkalomra.

Eljutunk még egy építésmérnök-házaspárhoz is. A férfi a Tervezőirodában dolgozik, osztályvezető-helyettes, az asszony a Tanácsi Magas- és Mélyépítő Vállalatnál. Két gyerekük van, egyik óvodás, másik iskolába jár. Otthonuknak hangu-

latos, bensőséges miliője van. A náluk töltött estének is. Ők is sávházban élnek, a piciny lakás lakberendezési tárgyai művészi fogékonyságról tanúskodnak, s beszélgetésünk messze túlnő a színház és közönség kapcsolatán. Sokkal inkább a város szegényes kulturális igényeiről folyik a társalgás. Arról a bizonyos közönyről, amiről gyakran és sokféle állapítjuk meg, hogy „nem volna szabad beletördnünk”.

Különcnek számítanak a kaposvári tervezőmérnökök között: nemcsak színházbérletük van, hanem a magántervezői engedélyt sem váltották ki, noha csak egy-egy 100 forintos okmánybélyegbe került volna nekik. Lehet, hogy a többi építész a mellékjövédelmet biztosító magántervezés vonja el a színházról? Igaz, az *Egy lócsiszár virágvasárnapja* egyik bérletszüneti előadására a színházzal szemközt álló Tervezőiroda több mérnöke jegyet igényelt. Erre az előadásra jelentkezett be Budapest főépítésze.

Iskolák és üzemek

Jártunk ugyan még a későbbiekben is egyéni bérletvásárlóknál, de érdeklődésünket kizárólag rájuk korlátozni nem látszott célravezetőnek, éppen a kiválasztott egyének esetlegessége miatt. Tény azonban, hogy mégis éppen ezek a magánbeszélgetések segítettek tájékozódni. Nyilvánvalóvá tették számunkra, hogy alapvetően nem is a közönség „közönyével”, sokkal inkább a tájékozatlanságával és szervezetlenségével kell szembenéznünk. Faggatózásaink során ugyanis meglepően gyakran hangzottak el ilyesféle észrevételek: „a színház léte, működése nincs eléggé a köztudatban”, „a régi hírhető színészbotrányok ugyan nem kívánatosak, de az önk színészeiről jóformán semmit nem tudunk”, „a megyei és városi vezetőségnek az anyagi támogatás mellett nagyobb, látványosabb erkölcsi támogatást kellene nyújtania”.

Igy történt, miként erre fentebb már utaltam, hogy nekivágtunk felkeresni az intézmények vezetőit, iskolaigazgatókat, gyárigazgatókat s természetesen a megyei és városi tanácsot, a pártbizottságot, a járási hivatalt is. (Hamarosan felfigyeltünk egy apró, figyelmen kívül mégsem hagyható jelenségre: hogy szembetalálkoztunk vagy sem az illető épületben színházunk plakátjával - előre jelezte a fogadtatás hőfokát. A kórház valamennyi osztályának minden bemutatóról küld egy-egy plakátot a jegyiroda, még-sem látható belőle sehol egy darab sem.

A *Megeyi Könyvtárban* viszont a földszinten is, az emeleten is a plakát az első, amit megpillant a belépő. Ha meggondoljuk, hogy naponta mintegy ötszázan látogatják a könyvtárat, nem csekély propaganda.)

A város nagy múltú iskolája a *Táncsics*, oda megyünk először. Igazgatója magyar szakos tanár. Feszélyezetten hivatalos szívélyességgel fogad, alig tudjuk elmondani mondókánkat: nem számadatszerű közönségnevelésre vágyunk, hanem valóságosabb kapcsolatra. Ő megnyugtat: alaptalan a „pánik”, mely idehozott minket. Magyarázkodni próbálunk, hogy egyáltalán nem pánikból, csupán elégedetlenségből vagyunk itt.

Nem tudjuk megértetni magunkat.

Az igazgató: „A gyerekek túlterheltek. Persze a színház is hozzátartozik a szocialista ifjúság sokoldalú képzéséhez, de higgyék el, nemrég szabadnapot kellett adnunk egy diákunknak, annyira kiemértették az iskolai követelmények.”

Mi: „A gimnázium tanárait sem igen látjuk az előadásainkon. Egyetlen magyar szakos tanárjuk kivételével, aki viszont egyúttal a színház baráti köréhez tartozik.”

Az igazgató: „Igen, kicsit túlbuzgó. A tanáraink viszont általában családos emberek. Nem tudnak elszabadulni otthonról esténként.”

Mi: „Szóba hoztuk ezt a kérdést már a Tanítóképzőben is. A lányok felajánlották a pótmamaszolgálatot.”

Az igazgató: „Az már a korábbiakban sem vezetett semmi jóra. Akkor az ápolónők vállalkoztak. S elszerették a fiatal papát.”

A *Munkácsy Gimnázium* igazgatója földrajztanár, apja híres geográfus volt. Az angol szakos tanfelügyelő látja el az iskolában a közönség szervezői feladatot, ő is részt vesz a beszélgetésen. Nem titkoljuk az előző gimnáziumban szerzett tapasztalatainkat. De kinevetnek mind a ketten.

Az igazgató: „Higgyék el, a színház jobban jelen van, mint gondolják. Olyannyira, hogy mintegy a mi munkánkkal szinkron működik. A színház szellemiségének felfrissülése határozottan érezhető az iskola szellemi életének fellendülésén. A gyerekeket csak egyszer lehet becsapni.”

Mi: „A gyerekek rettenetesen elfoglaltak, tudjuk. Mégis közelebb szeretnénk kerülni hozzájuk.”

Az igazgató: „Nincs szabad idejük?”

Én ebben roppant optimista vagyok. Az embernek az a szabad ideje, amiben kedvérevalót csinál. Színházba is el lehet menni kedvtelésből. Mint például a fizika szakos tanárnőnk, aki még mindig fel van ajzva az *Ördögök* című előadásuktól, mert örökösen emlegeti.”

Beszélünk a még hátralevő bemutatókról. Megállapodunk egy közönségtalálkozóban is: ha az angol szakosok megnézték Wesker *A konyha* című darabját, valamelyik délután összeülünk, s a gyerekek elbeszélgethetnek az előadás néhány művészeivel az iskolában. (Nem jók a tapasztalataink a találkozóról. Gyakran igénylik, javasolják, de csak ritkán vezet bármiféle eredményre. A Munkácsy Gimnáziumban tartott beszélgetés azonban, eltérően a közönségtalálkozók nagy részének protokolláris unalmától, izgalmas, oldott és értékes volt. Vagy negyven kérdést jegyeztünk fel, szinte valamennyi hozzáértésről és érdeklődésről tanúskodik. Annál inkább balul sikerült egy másik találkozóknál a *SÁÉV [Somogy megyei Állami Építőipari Vállalat]* dolgozóival. A vállalat vezetőjénél tett látogatásunk eredményeképpen a dolgozók nagy számban vásároltak jegyet *A szabadság első napjára*, melyet felszabadulásunk 30. évfordulója alkalmából néztek meg. Ragaszkodtak a találkozóhoz is, de ízlésesen berendezett klubjukban tízen ha megjelentek. Nem tudunk sem kérdést, sem ellenvetést, sem bármiféle megnyilvánulást kicsikarni belőlük. Értekezletet vártak, beszédet, amit a színház képviselője majd megtart nekik. Szervezőjük kínosan érzi magát, s búcsúzaskor szabadkozik. Pedig a lecke itt nem nekik, hanem nekünk lett feladva.)

Bizonyos holt idő után munkánknak új lendületet a *Villamos Berendezés és Készülék Műveknél*, azaz a VBKM-nél tett látogatásunk adott. Hárman fogadnak, a fiatal igazgató, a szakszervezeti titkár s a függetlenített kultúros. Csak az első pillanatokban protokolláris a légkör, azonnal értik, nem nézőlétszám-javítást akarunk, hanem nézőket. Az üzem kétezer munkást foglalkoztat, a fele vidékről jár be. 59 üzemi bérlettulajdonosuk van, s úgy 20-25-en vásároltak egyénileg bérletet.

Az igazgató mindjárt az elején tudomásunkra hozza, hogy ő ugyan személy szerint képzőművészet- és természetbarát, nem kedveli a színházat, de bármiben készséggel a segítségünkre lesz. A kaposvári színház előadásait egyébként a tévében meg szokta nézni, s ott min-

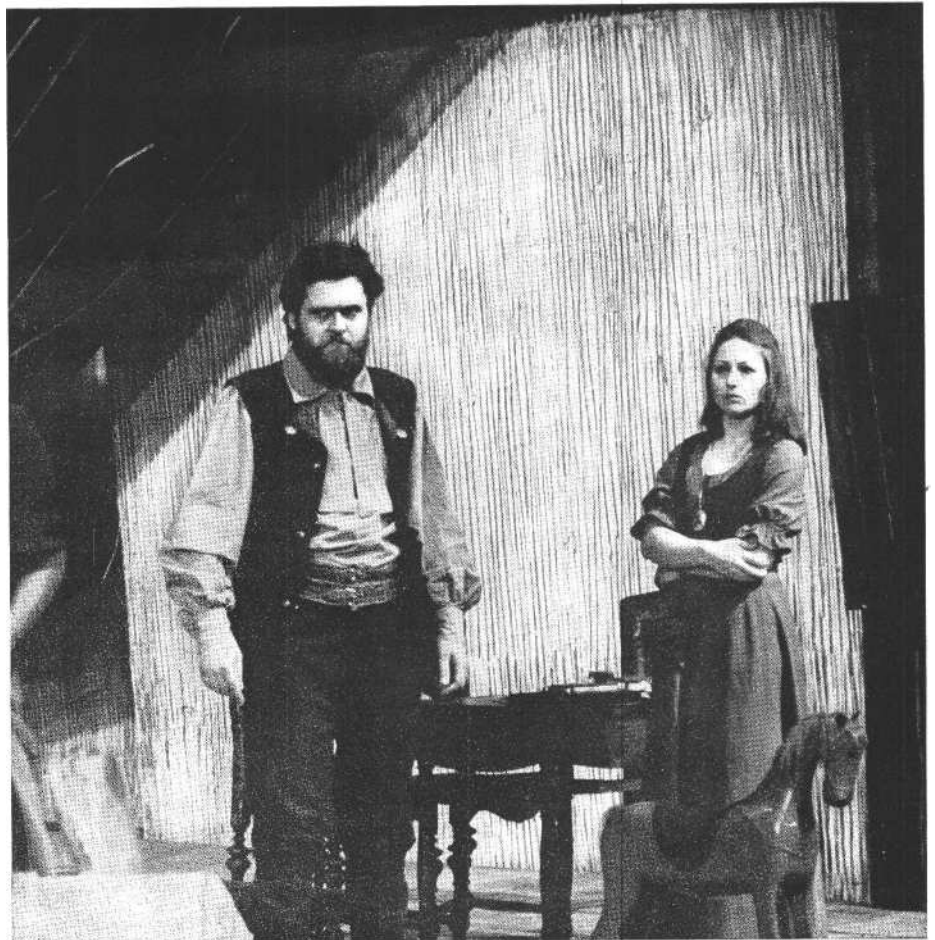
dig tetszik is neki. A beszélgetés így gyakorlatilag a szakszervezeti titkárral és a kultúrossal folyik. Elmondják, hogy van a gyárban százfőnyi, eléggé összefogott, fiatalokból álló társaság, belőlük lehetne közönséget nevelni. De úgy, hogy ház-hoz megyünk „valami műsorral”. Az öregeket meg úgysem lehet megnyerni, ott a szőlő. „Általában semmi iránt nem érdeklődnek a kaposváriak - magyarázzák -, de nálunk néha egy képzőművészeti kiállításnak nagyobb visszhangja van, mint a városban tartott hivatalos kiállítás megnyitójának. Saját közegükben kellene tehát hozzászoktatni a dolgozókat a színházhoz. A színház jelrendszer - meg kell rá tanítani a közönséget.” Kérésükre meg is nézem a körülbelül 30 négyzetméteres termet, ahol a „valami-féle műsorral” a színház vendégszerepelhetne. A bejáratnál üvegajtós szekrény, ez a könyvtár, rajta dupla lakat. A teremben jelenleg az üzem dolgozói állították ki amatőr-fotóikat és egyéb képzőművészeti jellegű munkáikat.

„Mit kellene játszunk, hogy színházhoz szoktassuk a dolgozókat?” - kérdezem. „Valami más műsortervre lenne szükség. Például a pesti sikerdarabokat szívesen megnéznék” véli az SZB-titkár. Az igazgatónak más javaslata támad: felajánlja, ha fogalmazunk egy kérdőívet, önköltségen, saját stencilgépükön két-ezer példányban lehúztatja, s ki is tölteti az üzem dolgozóival.

Kérdőívek

A javaslatról valósággal izgalomba estünk. Sikerül talán szélesebb perspektíva birtokába jutnunk, ahelyett, hogy a Danaidák módjára szorgoskodnánk. Felkeresem az Országos Széchenyi Könyvtár Könyvtártudományi és Módszertani Központja olvasásszociológiai csoportjának tudományos munkatársát, Kamarás Istvánt, aki hasznos segítséggel szolgál a műkedvelő módon összeállított kérdőívek feldolgozásához. Beszélgetésünk során kibontakozik a tudományos felmérés lehetősége is, mely azonban nagyobb léleketű és nem utolsósorban költséges vállalkozás lenne. (Kamarás István felajánlja, ha a megye bizonyos anyagi támogatást nyújtana az akcióhoz, a Könyvtártudományi és Módszertani Központ szakemberei komplex színházolvasásszociológiai felmérést végeznének Somogyban, ami távlati terveként feltétlenül megfontolást érdemel.)

Az ígért kétezer kérdőív gyorsan elkészült, melynek felét a VBKM dolgozói



Vajda László és Molnár Piroska az Egy lócsizár virágvasárnapja kaposvári előadásában (Iklády László felvétele)

közt szétosztották (ebből hatvanat kaptunk vissza), további ezret a rendelkezésünkre bocsátottak. Sajnos, a kérdőívekről lemaradt néhány lényeges kérdés, amit utólag egyenként kellett beírunk; ez is közrejátszott abban, hogy a többi üzem munkásai közt összesen mintegy kétszáz kérdőívet osztottunk szét, majd a diákok és az értelmiségiek számára némileg átalakítottuk az eredeti kérdőívet. A munkásoknak szétküldött űrlapokon a következő fontosabb kérdések szerepeltek: Milyen művészeti ágak érdeklí? Mi volt a legkedvesebb olvasmányélménye? Volt-e már a kaposvári színházban, mikor, mit látott? A jelenlegi színházi évadban mit látott? Tetszett - nem tetszett? Van-e színházi bérlete? Volt-e az előző években s mikor? Milyen témájú darabot nézne meg szívesen? Fontosnak tartja-e, hogy munkástémájú darabokat játsszon a színház? Van-e konkrét cím szerinti javaslata? Előnyben részesíti-e a zenés, illetve a prózai darabokat? Kellemetlenek találja-e, ha komolyabb problémákat vet fel az előadás? Van-e a kaposvári színházban kedvenc színésze? Van-e általában kedvenc színésze? Milyen műsorokat szokott megnézni a tévében? A kaposvári színház előadásainak televíziós közvetítései közül mit látott? Véleménye szerint a színházban ünnephez méltóan szükséges-e felöltözni?

stb. A diákok és az értelmiségiek közt szétosztott űrlapokon kihagytuk a munkástémára és az öltözködésre vonatkozó kérdést, továbbá megkérdeztük a diákokat, hogyan állítanák össze a következő évad műsortervét.

A szétküldött kérdőívekből határidőig 414 darab érkezett vissza kitöltve: 88 értelmiségi, 226 diák és 100 munkás választ adhatott fel. Az értelmiségiek a Megyei Könyvtár és a Tervezőiroda dolgozói, a diákok a Tánács Gimnázium és a Mezőgazdasági Főiskola növendékei, a munkások az ÉIVRT (Izzó), a SÁÉV és a Pamutfonó dolgozói. Néhány érdekesebb adatot idézek: a megkérdezett értelmiségiek 70%-a volt az 1974/75-ös évadban színházban, 16%-nak van bérlete, a diákok 72%-a volt színházban, 56%-nak van bérlete, a munkások 61%-a volt színházban, 33%-nak van bérlete. Arra a kérdésre, hogy fontosnak tartja-e a munkástémájú darabok műsorra tűzését, a munkások 59%-a felelt igennel, de csak 23% nemmel (18% nem töltötte ki a rovatot). A színészek népszerűségi „listájának” az élén Pogány Judit, Koltai Róbert, Reviczky Gábor, Szabó Kálmán, Vajda László helyezkedik el (ebben a sorrendben). A cím szerinti darabjavaslatok közt a legtöbben, 8-8 megkérdezett a *Képzelt riportra* és *A néma leventére* „szavazott”; érdemes megemlíteni, hogy a

Csárdáskirálynőt csak egy fő említette. A VBKM egyik szakmunkástanulója e kérdésnél - mindenféle cím szerinti javaslat helyett - azt kérdezte: „Miért törlik le a kilincset, ha munkás fogja meg?”

Az ÉIVRT egyik fizikai csoportvezetője, akinek van színházbérlete, sőt a Huszonötödik Színház és a pécsiek vendégszínházát is megnézte, arra a kérdésre,

hogyan milyen darabokat nézne meg szívesen, így felel: „Mindent, kivéve az operettet.” Ünnephez méltóan kell-e felöltözni a színházba? „Nem! Csak annak ünnep, aki ritkán jár!” Barátságosnak tartja-e a színházépületet belül? „Igen! Kellemetlenül nagy!” Befolyásolja-e ez a színházba járásban? „Jelenleg nem. De kellemesebben érezném magam egy ki-

sebb, »melegebb« színházban.” Érdemes néhány gondolatot kiragadnunk a Táncsics Gimnázium diákjainak válaszaiból is, különösen a színház műsropolitikáját illetően. „Változatos darabokat minden műfajból, hogy jobban művelődjünk.” „Olyan műveket, hogy minden ember számára öröm legyen színházba járni.” „Minden darab valamennyi korosztály számára érthető legyen, a kicsiknek mesefeldolgozásokat. A többi bemutató legyen szórakoztató, de nevelő hatású, a mai társadalomra is érvényes, mint az Ördögök és az Egy lócsiszár virágvasárnapja.” A Mezőgazdasági Főiskola hasonló témájú válaszaiban ilyesféle megjegyzéseket találunk: „legalább három ősbemutatót”, „előtérbe hoznám egyes klasszikus darabok Ascher-féle újrendezését”, többségük azonban egyszerűen egyetértését fejezi ki a színház jelenlegi műsropolitikájával.

Kirillov (Breznyik Péter) emlékezetes pillanata a kaposvári Ördögökből (Somogyi József felvétele)



Kaposvár környéki falvak

Jóllehet a kérdőívek összeállítás, szétküldése és feldolgozása a tudományos feltételeknek jóformán egyáltalán nem felelt meg, bizonyos tájékozódásra, mint látjuk, mégis módot adott. Igazi értékének az a tény bizonyult, hogy a szétküldött úrlapok kitöltését (egyetlen kivétellel) minden megkérdezett komolyan vette. Tehát nem annyira a kérdésekre adott válaszok az érdekesek, inkább az a hatás, amelyet ez a szerény méretű akció is kiváltott, érdeklődést kelteve a kaposvári társadalomnak a színházhoz kevésbé vonzó rétegeiben.

De hát a színház és közönsége valóságos kapcsolata mégiscsak a bent ülő nézőkkel teremthető meg. Ezért éreztük munkánk „áhitott”, de nem remélt koronájának a május 14-i *Lócsiszár* előadást és a május 29-i *Ahogy tetsziket*. Nem lényegtelenek a dátumok: községek, a kaposvári járás lakossága töltötte meg e két előadásra a színházat, zömében falusi, mezőgazdaságban dolgozó, tehát a mezőgazdasági munkák dandárja idején színházba eljövő emberek. Természetesen értük mentünk, s mintegy meghívtuk őket a házukba. Párthatározat született rá, hogy a járási községeket be kell hozni a színházba. (A színházak körzetesítése óta a kaposvári színház is lényegesen csökkentette tájelőadásait.) A kaposvári járás 83 községének 22-23 ezer lakosa van. Üzemek, téveszkek bérletvásárlásaiban szerzett ijesztő tapasztalat, hogy semmi nem olyan ártalmas, mint a színházba járást „kampányfeladatnak” venni. Mi mó-

don lehetne akkor? A színház vezetősége a szervezővel együtt elhatározta, eljátsszák „kedvcsinálónak” az évad egyik sikeres előadását. Az *Egy lócsiszar virág-vasárnapja* már rég nem volt műsoron, mégis erre esett a választás. Hozzuk be a *Lócsiszarra* a községi lakosságot, azzal a teljesen nyílt szándékkal, hogy nagy százalékuk remélhetőleg ősszel a bérletet is megvásárolja majd. A 83 községbe természetesen lehetetlen volt eljutnunk, Nagy Klára, a járási hivatal népművelési csoportvezetője a tizennégy tanácsi körzetet jelölte ki úticélnak.

Falujárásunk tapasztalatairól talán érdemes lenne külön szociográfiát készíteni, most azonban csak néhány, számomra leginkább jellegzetesnek tűnő pillanatképet szeretnék rögzíteni: Gölléről, Somogyiszilről, Kaposfőről, Nagybjomról s a visnyei termelőszövetkezetéről. Párttitkárokat, tanácselnököket, iskolaigazgatókat és tiszteletdíjas népművelőket kerestünk meg.

Gölle alighanem Somogy leggazdagabb községe. Erről beszélgetünk a párttitkárral irodájában, s ő megjegyzi, hogy „már a múlt rendszerben is a megye legmódosabb adófizető települése volt”. Szívesen fogad, örül, hogy a színház megkeresi őket. Mondja is mindjárt, ha látja a tévéműsorban, hogy „a Csiky lesz”, nem tudja kihagyni. Meg hogy a kulturális tervben már gondoltak is bérletrendszerre. Faggatjuk, mégis mennyi nézőre lehetne számítani. 1488 lakosa van a falunak, nyolc szocialista brigád, főleg velük biztat. „Benne van a brigádszerződésükben”, mondja, „ez szórakozás is, no meg kollektív megmozdulás”. A téész vásárol jövőre egy 35 -40 férőhelyes buszt, a traktoros és szerelő brigádok be tudják vinni egymást. Megjegyezzük, nem bánnánk, ha nem csak azok jönnének. Érti a szót. „Hát a párttagokra is ráfér.” S megígéri, hogy a téész pártvezetőségének ülésén is előterjeszti. Nem bánja, hogy még tovább noszogatójuk, a községben 470 család él, s éppen száz a személyautók száma. „Hát persze, kocsik van elég - mondja. - De van olyan család a felső utcában, akinek nemhogy tévéje, de rádiója sincs. Kiáll az utcára, és kérdezősködik. Ez még a régi paraszti individualizmus. De az istállója éppúgy tele van, mint egyéni gazda korában. A tíz bika most is ott áll. Az értelmiségre viszont lehet számítani. A volt szegényebb emberek igényesebbek. Nekik tévéjük is van. 118 gölleli nézte meg az *Egy lócsiszar virágvasárnapját*.

Gölléből Somogyiszilbe megyünk. Itt egy pedagógusházaspárhoz. A férfi testnevelő tanár, az asszony igazgatóhelyettes az iskolában, éneket és rajtot tanít. Amellett bejárnak Kaposvárra a Marxizmus-Leninizmus Egyetemére. A községben sok a cigány, az 1417 főnyi lakosságnak elég nagy hányada. Cigányanekdotákat mesélnek (a férfi több tanulmányt is írt a cigányokról), ömlik belőlük a szó és a jókedv. Alig tudjuk magunkat úti-célunk témájához visszafegyelmelni ebben a gárdonyis tanítói idillben. De azért csak elmondjuk. „A *Lócsiszar* címe nagyon tetszik - jegyzi meg a férfi -, tudniillik nincs ló. Csak a cigányoknak van. Náluk még lókupecsek is vannak. Lócsiszarok viszont akadnak, az igaz, mert hát rajtuk ragadt a név.” Itt is hivatkozunk a közművelődési párttárazatra. „Pártvonalon meglesz - mondja. - A párttitkár szeret színházba járni. S tréfián hozzászól: „Vegye tudomásul, hogy mi a demokratikus centralizmus.” De mindjárt fontolgat, számol. Biztosra a harminc fős kórusukat ígéri (ötvennyolcan jöttek el), s lelkesedik, hogy „végre beindul ez a színházügy”. Hozzáfűzi: „Mondtuk mindig, kellene valami színházlátogatást szervezni, csak hát nem tudtuk, hogy kezdjük el. Az első lépést nehéz megtenni.”

Somogyiszilről még annyit, hogy onnan a közeli Igalba mentünk, s a VB-titkár szavait érdemes volt feljegyeznünk: „Szili vagyok. Ott most divatba jött a színház. A feleségem is eljár. De hogy itt is felmerült a tanácsi ülésen - úgy lát-szik, igény van rá a falusi emberekben.”

Kaposfő szintén gazdag község, lakosainak száma 1689. Az előadásra hetvenen jöttek el, a téészből, az iskolából, s innen is a kórus. (Az itt dolgozó pedagógusok kaposváriak, ők nincsenek beleszámítva.) A Tanácsházán senkit sem találunk, elmegyünk az iskolába. Szerencsénk van, a tiszteletdíjas népművelőnek - matematika-fizika szakos tanárnő - épp üres órája van. Rendszeresen jár Kaposvárot színházba, sőt tíz gyereket is elvisz magával. Legutóbb *A konyha* előadását látták, s mikor a gyerekeket ott-hon megkérdezték, milyen volt, kivétel nélkül azt válaszolták, nem tudják elmondani, milyen volt, de „állandóan dolgoztak benne”. Dicséri az *Ördögöket*, főleg a színpadi esőt. „Esős napokon én is borzongok otthon, s Dosztojevskij regényeinek is ilyen hatása volt rám.” Hozzáfűzi: „Úgy érzem, kezd jó lenni a szín-

ház, egyre több olyan színészegyéniség van Kaposvárott, akiért az ember el-megy. Pogány a maga kis termetével nagy egyéniség. S Szabó Kálmán forró pillanatokot tud teremteni. Egyre kevesebb az operett, több az új, én ezt jónak tartom. A rendezés, a színészek a lényegre törekszenek Kaposvárott.

Nagybjom lakossága háromezer, a tagközségekkel együtt ötezer. „Meggyszüntettük a tájéloadásokat...” - kezdjük mondókánkat, de a művelődési ház ideiglenesen megbízott igazgatója félbeszakít: „Azt hittem, csak ennyit akartak bejelenteni, és be jó! Nem járnak el ezek a színházba. Akinek van autója, eddig is mehetett volna, akinek nincs, az meg gyűjt rá.” „És az iskola?” - kérjük bátorlalanul. „Iskola az van, de bár ne lenne. A pedagógusokat pedig ne is kérdezzék. Nem akartuk ennyiben hagyni, s Kaposvárról a tanácselnököt is, a népművelőt is többször megkerestük telefonon; mindketten a párttitkárhoz irányítottak, őt azonban nem tudták telefonhoz adni. A nagybjomi filmrajongók - négy-öt gépkocsival - rendszeresen bejárnak Kaposvárra, a Filmbarátok Köre vetítéseire. A községben száznál több a gépkocsitulajdonosok száma. Az *Egy lócsiszar virágvasárnapja* előadására senki nem jött el.

Amikor a színház még játszott Kadar-kúton, akkor is többnyire a visnyei termelőszövetkezet tagjai töltötték meg a kultúrházát: a kádarkúti művelődési ház igazgatója most is Visnyére irányít bennünket. Várva vártak, mondják, ha nem is minket, valakit, aki „színházfélet” hoz. Rövidesen kiderül, hogy a „színházfélet” nem feltétlenül a színházért értik, megelégednek bármilyen haktól műsorral, amit saját színpadukon láthatnak. Már tárgyaltak is ez ügyben Kaposvárott. Beszélgetésünk, vitánk, agitációnk tehát arra kell hogy irányuljon: elhiggyék, nem mindegy, mi az, amit „színházféle-ként” megvásárolnak. Sőt, van olyan, amiért érdemes a negyven kilométeres út fáradságait is vállalni. Hajlanak rá. 41 férőhelyes buszuk van, ennyi jegyet mindjárt lefoglalnak, s ragaszkodnak hozzá, hogy nagyon jó helyen üljenek, sőt már a bérletet is lekötik, ha ott is ugyanazt a jó helyet tudjuk biztosítani. „De ha máshova ültetnek, megsértődünk. Akkor elmegyünk a pécsiekhez” - mondja a főkönyvelő, tréfa nélkül. „Tudják, elvittem a tagjainkat a szegedi szabadtérre is, a *Don Carlosra*. Az az izzó hangu-

lat, a légkör, az kell, különben az ember leül a tévé elé."

A bárdibükki állami gazdaságot nem kerestük fel, de hallottak az akciónkról, s kilencven mezőgazdasági munkás jelentkezett, hogy meg szeretné nézni a *Lócsiszárt*.

Két színházi este

A Csiky Gergely Színház jelenlegi befogadóképessége 640 fő, a nézőtéri átrendezések során többek közt lezárták a karzati üléseket. Végül is annyian jelentkeztek, hogy ezen az estén a földszintre beállított pótshékek mellett a második emeleti karzatot is meg kellett nyitni. A színház így sem tudott eleget tenni az igényeknek, sokaknak csak az *Abogy tetszik* májusi előadására sikerült jegyet biztosítani, bár erre a városból is lett volna bőven közönség: hisz az *Abogy tetszik* tavalyi előadását közkívánatra, az ősszel tartott közvéleménykutatás alapján újította fel a színház.

Rég volt ilyen forró siker Kaposvárott, mint ezen a két estén. A számok nem sokat árulnak el belőle, de érdemes megemlíteni, hogy az utóbbi tíz év kaposvári kimutatásaiban nyoma sincs olyan, pontosan 15 ezer forintos színházi bevételnek, mint amit az áprilisi *Egy lócsiszár virágvasárnapja* hozott. (Az átlagos bevétel 5-6 ezer, operettelőadásokon sem igen lépi túl a 7-8 ezret.) Mégis lényegesebb az az atmoszféra, őszinte légkör, spontán lelkesedés, mely a két estén a színházat betöltötte. Igazi ünnep volt Kaposvárott. A közönség, mely itt élt a színház közelebbi-távolabbi szomszédságában, eddig mégis legfeljebb hallomásból tudott róla. Most felfedezte magának a színházat. És a színház ezen a két estén ismét felfedezte a közönséget. Azt a közönséget, mely nem előítélettel, hanem kíváncsian, érdeklődéssel jött. Ha a színház társadalmi megrendelésből akar játszani - s a kaposvári együttesnek ez a hitvallása -, nem mondhat le a közönség megkereséséről, társadalmi bázisának szélesítéséről.



NÁNAY ISTVÁN

Színház a munkásszálláson

Egy kísérlet első tapasztalatai

Hazánkban több mint egymillió ember - csak Szabolcsból mintegy 300 ezren - lakhelyétől távol dolgozik, ingázik, munkásszálláson vagy al- és ágybérletben lakik.

Mindenki, aki közművelődéssel, közelebről a munkások művelődésével foglalkozik, egyetért abban, hogy ennek a rétegnek megközelítése, olvasóvá, tanulóvá, művelődővé nevelése - igen nehéz feladat. Érthető. Hiszen ezek az emberek zömmel alacsony iskolai végzettségűek, szakmájuk nincs, s munkájuk jellege miatt általában nincs is ami tanulásra, művelődésre készítse őket. Nem kedvez ennek életformájuk sem, mert állandó ideiglenességben élnek, sem otthon, sem munkahelyükön nincsenek igazán otthon.

Ennek a rétegnek iskolázása, művelődésre ösztökélése, kulturális igényének felkeltése alapvető fontosságú az egész munkássztyál szempontjából is: a jövő gazdasági-társadalmi feladatait csak a jelenleginél jóval magasabb szakmai és általános műveltséggel rendelkező munkássztyál képes megoldani.

Éppen ezért például igen fontos a munkásszállások kulturális-nevelő tevékenysége. Ám a legtöbb helyen érdemi munkáról alig lehet beszélni. Ennek elsősorban objektív okai vannak. A munkásszállások legtöbbje eleve alkalmatlan kulturált életmód kialakítására. Üzlethelyiség másfél tucat embernek és 1000 személyes szálloda - ez a munkásszállások két véglete, és a zöm az első típushoz áll közelebb. Milyen kulturális munkát lehet és érdemes végezni alig húsz embernek, s milyen kell 1000 személynek? Az első esetben sem hely, sem mód nincs a rendezvényekre, a másodikban az igények sokfélesége s a sokféle igény kielégítése a gond. Marad itt is, ott is a tévé, többkevesebb rendszerességgel ismeretterjesztő előadás, vetítés, évente egyszer, vagy esetleg néha műsoros est, illetve a kocsmázás, a tánc. Ezt hallva és látva a kívülállókban rögtön megfogalmazódik a vélemény: igénytelenség, közöny mindennek az oka.

Az objektív tényezőkhöz kívül a kö-

zömbösség másik okozója az „ezeknek minden jó”-mentalitású kultúráközvetítés.

Színházi példa. A fővárosi munkásszállásokat rendszeresen látogatják a Fővárosi Művelődési Ház e célra szervezett brigádjai. Rövid műsorokat, jeleneteket, egyfelvonásosokat mutatnak be, meglehetősen mostoha körülmények között, legtöbbször díszlet, jelmez, kellék nélkül, jelzett stílusban. Kitérő kezdeményezés lenne ez, ha a brigádok valamilyen minimális művészi szintet megütnének. De jó részt hagnik ezek a műsorok, futószalagon készült és leadott produkciók, zömmel középszerű vagy annál is gyengébb színészekkel (több helyen nem is igénylik már ezeket a műsorokat, így például a Csepel Művek munkásotthona is eltekintett e brigádok szerepeltetésétől). Egy-egy hevenyészett, összedobott műsor hosszú időre visszaveti a munkásszállások kulturális életét, mert az embereket becsapták, és ez mindig minden közönségretegnél megbosszulja magát.

A helyzet ismeretében, valamint látva a munkásszállásokon folytatandó kulturális munka növekvő feladatait, óhatatlanul fogalmazódott meg az igény: számos jó színvonalú amatőr együttes vállaljon részt a munkásszállások színházi programjaiban.

A Népművelési Intézet előadóművészeti osztályának inspirációjára és irányításával az elmúlt hónapokban - kísérletként - két munkásszállóban amatőr együttesek adtak műsort. S nemcsak mű-sort adtak, de az előadások után beszélgettek, vitáztak a nézőkkel. Az előadás-sorozatokat a Népművelési Intézet elméleti osztályának munkatársai is figyelemmel kísérték, a beszélgetéseket rögzítették, interjúkat készítettek, csoportos beszélgetéseket vezettek a látott előadásokról s mindarról, ami a műsorok nyomán a kérdezetekből kikívánkozott. A nagy mennyiségű információ feldolgozása még folyik, de néhány jelentős tapasztalat már leszűrhető a kísérletből.

A szállók

A kísérlet két, szociológiailag eltérő jellegű, viszonylag zárt csoportot képező XV. kerületi szállóban zajlott. Olyan szállókban, ahonnan munka után már nehezen mozdulnak ki az emberek, részben a „város” messzesége, részben a kényelmesség s az italboltok közelsége miatt.

A Ferroglobus vállalat kis, modern szállójában 70-75-en laknak, zömmel

idősebbek, rájuk teljes egészében igaz az előbbi jellemzés.

A másik, szintén modern szálló a 43-as Állami Építőipari Vállalaté, itt 900-an élnek, mintegy harmada a lakóknak cigány. Életkor szerint vegyesebb összetételű a szálló, de többségben vannak a fiatalok. Ők elsősorban a környéken, Újpalotán verődnek össze, és lötyögnek, töltik az időt.

Az együttesek

A kísérletben három együttes vett részt. A házigazda a Perem Színpad volt; ők adták a legtöbb előadást. Ez a csoport főleg munkásfiatalokból áll, a XV. kerületben dolgozik, és célja: a munkásoknak a munkásokról szólni. Vezetőjük Éless Béla, aki egyben a kísérlet irányítója is.

A második a pesterzsébeti Csili Soós Imre Színpada, melyet Dévényi Róbert vezet; a harmadik a 25. Színház, mely nem minden tervezett előadását tudta megtartani, mert egyeztetési gondokra való hivatkozással a színészeket a szín-ház nem adta ki.

A műsor

A két szállóban csaknem azonos programot mutattak be. A Ferroglobusnál kéthetente, az Építőknél hetente tartottak előadást. A műsor a Ferroglobusnál így alakult: Baranyi Ferenc: *Lónak, vélt menyasszony* - komédia (Perem); László Bencsik Sándor: *Történelem alulnézetben (Csili)*; *Petőfi-műsor* - Jobba Gabi estje; *Aréna* - dokumentumműsor (Perem); *Karintyműsor* (Perem); *Tabarin mester csíny-tevései* - komédiák (Perem); az Építők-nél ez még az alábbiakkal egészült ki: *Lovagkor vége* - asszociatív játék (25. Szín-ház) ; *Betyárballada* - lírai folklórösszeállítás (Csili); *Ördögszakadék*, novella-dramatizálás (Perem).

Az előadásokat klubokban játszották. Kezdetben énekelve verbuválták a közönséget, a sorozat vége felé egyre többen már a teremben várták a műsort. A Ferroglobusnál legkevesebben 10-en, legtöbben 30-an voltak, az Építőknél 40 és 150 a két határadat. A komédiák után alig-alig volt vita, a „komolyabb”, „nehezebb” produkciók után viszont hosszú, esetenként 2,5 órás, és késhegyig menő.

Tanulságok

1. Jobba Gabi Petőfi-műsora nem volt könnyű szórakozás. Nem a jól ismert, mindenki által tanult szerelmes versek-



Jelenet az Aréna előadásából

ből, helyzetdalokból, tájversekből állította össze a műsort. S nemcsak Petőfi művei hangzottak el, hanem például az elmúlt 150 év Petőfi-méltatóinak szövegei is ellenpontozták a műsor Petőfi műveiből szerkesztett blokkjait.

Mindkét helyen elhangzott a műsor, s mindenütt nagy vitát váltott ki. A műsorhoz konkrétan kapcsolódó kérdésektől rövid úton eljutottak a beszélgetők a forradalmisáig, az internacionalizmusig, s tisztán, szeminárium klisék nélkül beszéltek filozófiai fogalmakról is.

A sorozat végén - felidézve az összes előadást - az Építőknél furcsamód többször és többeknél Petőfi neve helyett József Attiláé ugrott be. Ennek - alighanem - több oka is lehet:

- a műsor számukra ismeretlenebb Petőfi-képe nehezen kapcsolódott az általánosan elfogadott képhez;

- a vitában - annak idején - a forradalmiság kapcsán többször hivatkoztak József Attilára, s ez - úgy tűnik - mély nyomokat hagyott;

- irodalomtanításunkban, köztudatunkban - a Petőfi-év ellenére - jobban benne van József Attila, mint Petőfi.

2. A Perem Színpad az Építőknél adta elő Jorge Ikaza perui író novellájának, az Ördögszakadéknak dramatizált változatát. Az előadás utáni vita elementáris erejű volt. Ehhez azonban szükséges a mű vázának felidézése. A történet egy indián párról szól, akit a nem indián falu nem fogad be. A falu határánál húzódó szakadéknál élnek, roppant szegényen, és spórolnak, hogy előteremtsék a pénzt egy falusi házhelyre s az eskető pap költségeire. A nő gyereket vár, s míg vajúdik, képzeletében keselyűkkel hadakozik. A keselyűk - a falu férfiai fekete panchó

ban - meg is jelennek, megölik az aszszonyt, mire a férfi az Ördögszakadékbaveti magát.

Az előadáson igen sokan - körülbelül 150-en - vettek részt, s igen sokan voltak a cigányok. Ők azonnal cigánykérdést láttak a kitalált emberpár történetében. Elemi erővel tört fel a divatosan öltözött cigány nézőkből a keserűség, dac, ellenségesség a darab kapcsán. Pedig a mű megjelenítése aránylag bonyolult, legalábbis ennek a közönségnek idegen volt. A testi színház elemének alkalmazása és ugyanakkor a szinte oratorikusan visszafogott előadásmód kettősége mégis érthetővé és átélhetővé tette a művet.

Érdekes tehát, hogy az általánosítás - ami más esetben tulajdonképpen nem jelentett lényeges problémát - itt lehetetlenné vált, olyannyira privát és konkrét kérdéssé fordították le a látottakat.

3. Az Építők szállásán bemutatott *Betyárballada* szintén érdekes közönségviszonyt váltott ki. A Csilinek a tavalyi folklórpályázaton díjazott előadása Közep- és Dél-Európa betyárballadait dolgozza fel. Az előadásnak határozott menete, íve van, ugyanakkor a balladák lényegében önállóan élnek. Az együttes két színésze jelenítette meg a legtöbb betyárballada hősét, így ők bizonyos típusokat képviseltek. Nem szerepeket, hanem típusokat. A közönség mégis szerepeket látott a típusokban, magukban cselekményt állított össze a „szereplők” köré. Utólag - ennek megfelelően - azok az epizódok maradtak meg az emlékeztükben, amelyek a maguk cselekményszálának megfelelőek, s azok, amelyeket a cselekményhez nem tudtak illeszteni, hamarabb kihulltak az emlékeztükükből.

4. Mindkét szállóban bemutatta László Bencsik Sándor szociográfiája alapján készített műsorát a Csili. A hatás eltérő volt a két helyen. A Ferroglobus idősebb közönsége mereven elzárkózott a beszélgetéstől, mondván: „Igen, van ilyen, de erről nem érdemes beszélni!” Az Építőknél viszont megintcsak lebontották a konkrét szintre a darabot, és saját brigád-históriákkal hozakodtak elő. Utólagos beszélgetésekből kiderült: mély hatást gyakorolt mindkét helyen a műsor, de úgy látszik, oly közeli, az életükbe annyira belejátszó kérdéseket boncolgatott az előadás, amelyeket megemészteni, feldolgozni sokkal nehezebb volt, s az átlagosnál hosszabb időt vett igénybe.

5. Ellenkező előjelű reakciója volt a Perem Színpad *Aréna* című dokumentumműsorának. Húszéves srácok mondják, énekelik el véleményüket világukról, a bebeszélésről, a demokráciáról, a protekcióról, a munkás-értelmiségi viszonyról, az egyéni érvényesülés lehetőségéről, nehézségeiről. S azt sugallják, hogy kint is, bent is vannak gátak, a körülmények sem mindig ideálisak, s a fiatalok is magukban hordják az egyéni és közösségi továbbjutás ellenerőit, a közönyt, a közömbösséget, az értetlenséget, a felkészületlenséget, a megalkuvást stb. Ez a műsor az Építőknél jó vitát váltott ki, de megmaradt az általánosabb fogalmak síkján.

A Ferroglobusnál viszont ez az előadás panasznapot indukált. A kulturális lehetőségek hiánya (a tévékészüléket, a könyvtárat lezárják, nehogy a lakók megrongálják, nincs klubhelyiség stb.), és a munkahelyi sérelmek sorra megfogalmazódtak. Például egy kötélverő a kötelek keménységére panaszkodott, egyéni és vállalati szempontból pontosan kimutatva, mennyi kár származik mindebből. A sorozat záró előadása után ugyanez a kötélverő köszönetet mondott a művészeknek, amiért megjavult a kötelek minősége. Tudja, hogy nincs egyenes összefüggés a pár héttel azelőtti előadás után elhangzott beszélgetés és a termelés között, mégis azt érzi, valami sokszoros át-tétellel a művészi élmény is hozzájárult igazának kiverekedéséhez. S azóta érdekes módon a tévékészülék és a könyvtár sincs zárva, s nem is rongálták meg egyiket sem. Ezt is annak az előadásnak köszönik a szállólakók.

Következtetések

A sorozat végén mindkét szállóban értékelték az előadások összességét. S csak-



Színházi vita a munkásszálláson (MTI fotó - Farkas Arpád felvételei)

nem egyöntetű volt a kívánság: kérik az ehhez hasonló sorozatokat, de több legyen bennük a vidámság. Látszólagos ellentmondás: a komoly darabok után élénk vita, amit nagyon szerettek, a vidámságok után semmi reakció, „csak” jól érezték magukat. De örökké vitázni nem lehet, kikapcsolódni akarnak. Még a bővít is elfogadnák, sokan olyanok is, akik a vitákon igényesebbeknek mutatkoztak. De jó néhányuknak már nemcsak az esztrád nem kellene, de a látott komédiák sem.

Ezek a vélemények a nagy nyilvánosság előtt hangzottak el, csoportos beszélgetéseken azért az is kiderült, hogy jó néhány fiatal befolyásolt álláspontja hangoztatásában az idősebb, jobb svádájú társának véleménye. Mert ezekben a beszélgetésekben a szerepelni vágyók, a hangadók vitáztak elsősorban, s nem azok, akiknek esetleg a legtöbb mondanójuk lett volna. Van valami íratlan szabálya egy ilyen zárt közösségnek, ami az idősebbekkel való nyílt szemben-állást nemigen engedi. Ugyanakkor az is kiderült, hogy beszélni, a gondolatokat hangos mondatokká formálni bizony tanulni kell. Erre is biztató alkalom egy ilyen sorozat.

A kísérlet legnagyobb haszna az igényfelkeltés, a szokásteremtés. Bármily furcsán hangzik, de a sorozat azzal nyert csatát, hogy nem maradtak el az előadások. Ehhez ugyanis a szállókban nincsenek hozzászokva!

Ahhoz azonban, hogy ezeken a helyeken valóban szokássá váljon a kulturális lehetőségekkel való élés, a véleménynyilvánítás, nem elég a rendszeresség. Művészi előadások is szükségeltetnek. S ez ebben a sorozatban nem minden esetben volt meg. (Például a komédiák gyengébb fogadtatása az előadások kielégetlenségé-

nek, alacsony művészi színvonalának is betudható.)

Hogy vannak a szokásteremtésnek biztató jelei, az kétségtelen. Hisz az a negyvenéves munkásember, aki műszakbeosztása miatt a saját szállójában az egyik előadást nem láthatta, s ezért elmegy a másik szállóba, csak hogy le ne maradjon egyetlen produkcióról sem, az talán később is, más alkalmaknak is utánajár. S nem ő az egyedüli példa erre!

Az előadásokon hullámozó volt a részvétel. Pedig a tévé meccsközvetítéseit belekalkulálták a szervezők a programba, de a fizetésnapokat kevésbé. Pedig a fizetésnapok utáni héten ritkán tartózkodnak otthon az emberek, ilyenkor őket inkább az italtolt környékén lehet megtalálni. Fizetésnap előtti héten azonban már nincs pénzük, így ráérnek művelődni.

Végül térjünk vissza az előjáróban idézett vélekedéshez: igénytelenek-e ezek a munkások? Igen is, nem is. Meg kell találni azt a formát, feldolgozási módot, amely illik az igényükhöz. A túl intellektuális, asszociatív formák (pl. a *Lovagkor vége*) nem kellene ennek a közönségnek. S az a komoly mű sem, amely unalmas. (Miért jár együtt e két fogalom sokak gondolkodásában?) Felfogható, követendő darabok azonban utat találnak minden közönséghez.

Ez a két szálló igényli továbbra is az ilyen előadás-sorozatokat. A Népművelési Intézet tervezi, hogy további pesti és vidéki szállókban, üzemekben is szerveznek hasonló kísérletet. Ehhez sok-sok amatőr együttes aktív részvétele, és minden illetékes segítsége szükséges. Fontos feladat a közönségréteg megnyerése a művészetnek, s áttétellel a művelődésnek, s az első kísérlet előzetes tapasztalatai szerint ebben a formában jelentős lehetőségek rejlenek.

FÖLDÉNYI LÁSZLÓ

A drámai művészi tartalom beteljesítése a katarzis

Napjainkban a katarzissal kapcsolatban két balhiedelmet kell egyszerre cáfolni, az azonosulás és az elidegenítés mítoszát. Az egyik szükségszerűen szülte a másikat. Ha felállítjuk azt a sommásan ítélező tételt, hogy minden eddigi dráma és színháték az érzelmi azonosulás-ra, a látottakkal való egyesülésre készített, akkor egészen természetes, hogy másik alternatívának az elidegenítés marad. Szeretnénk ezt a kettős legendát demisztifikálni. Alapelvünk egészen egyszerű. Először: tagadjuk, hogy akár a beleélés, akár ennek ellentéte, az elidegenítés, a közepesnél jobb minősítést kiérdemlő színhátékban egymást kizáró módon, vegytisztán érvényesülne; és másodsor: a világirodalom jelentős drámaiban Aiszkhülosztól napjainkig mind az azonosulás, mint az elidegenítés, arányaiban változatos ugyan, de egy-mást feltételezve-erősítve jutott szerephez.

A színháték formaelemeinek gazdag eszköztára egyszerre teremtő feltétele a művészi tartalom létrejöttének, érzékletes kiteljesedésének és annak, hogy a befogadó átélje és önmagára vonatkoztassa ezt a tartalmat, hogy a látottak erkölcsi döntésre késztessek. Természetesen a többi művészeti ág egyes konkrét alkotásai is tartalmaznak ilyen etikai döntésre kényszerítő vonásokat. A marxista katarziszelmélet meggyőzően bizonyítja, hogy e kategória kiterjesztése valamennyi autonóm művészeti ágra teljesen jogos. A színhátékban jelentkező katartikus hatások elválaszthatatlanul összeforrnak a közreműködő színészek fizikai jelenlétével, tehát a művészi tartalomnak ezt a rendkívül fontos sajátosságát élő emberek közvetítik. A tartalom befogadása és a nyomában létre-jövő hatás két ellentétes megnyilvánulását nagyon érzékletesen írja le két szemtanú. Max Martesteig és Lunacsarszkij. Martesteig a *Haramiák* 1782. január 13-i premierjét idézi fel. A mannheimi színház „örültekházához volt ha-

* Részlet A drámától a színpadig című kétszülű könyvből.

sonló. A szemek villogtak, öklök lendültek a magasba, dobogtak a lábak, és heves felkiáltások hangzottak a nézőtéren. Idegenek zokogva estek egymás karjaiba, nők ájuláshoz közel tántorogtak az ajtóig. (Idézi Németh Antal *A színhátészás esztétikájának vázlatja* című művében. Bp., 1929.) A. V. Lunacsarszkij *Gogol Revizora és Mejerhold Revizora* című tanulmányában a következőket írja: „Joga volt-e Mejerholdnak arra, hogy megváltoztassa Gogolt, joga volt-e arra, hogy szabadon értelmezze? Természetesen joga volt hozzá . . . Még megérténém azt, ha az újítások társadalmunk konzervatív elemeit háborítanák fel, de ha kommunistáktól hallok olyanokat, hogy: »már megengedjék, ez botrány, ez nem az igazi Gogol « - akkor valóban vállat kell vonni, és be kell ismerni, hogy ugyanabban a fejben megférhet egymás mellett a forradalmi politikai és az esztétikai kispolgárság. Ha az »igazi« Gogolt akarják, akkor menjenek abba a színházba, amelynek feladata, hogy az önök által ismert Gogolt adja, de Mejerholdhoz a mai Gogolért menjenek, azért a Gogolért, aki tudatunk bonyolult felületű tükrén verődik vissza.” (*Viták és kritikák*. Korszerű színház.)

Mint jeleztük, két ellentétes hatás leírásáról van szó. Martesteig tudósítása szerint a Moor-család három tagjának története (a köztük kirobbanó tragikus kollízió) oly mély együttérzésre fakasztotta a közönséget, hogy az mintegy azonnali közvetlen cselekvésre volt elszánva. *A revizor* közönségét viszont a látottak hogyanja, az előadás formája háborította fel. Számunkra most közömbös, hogy Schiller színhátékában a *mű hősei*, viszont Mejerholdnál a *rendezői felfogás* volt sokkoló hatású. A lényeges az, hogy a színházi előadás elemi mozgósító erőt fejtett ki, a színháték befogadása robbanásos erővel kizökkentett valamiből, ami eddig megszokott volt, ami eddig *klisészerű beidegződésként élt az emberekben*. És ez a lényeg! Lehetséges ugyanis, hogy a túlzottan pedáns és iskolás értelmezés szerint a *Haramiák* premierjének leírt tumultuózus jelenete csak részben felel meg az esztétikai élmény fogalmának, és az is lehet, hogy Mejerhold rendezése nem volt mentes formai túlzásoktól, mégis mindkét előadás célba talált: a szellemi tartalom etikai döntést eredményezett, és utat talált a praxishoz. E közvetítést a katarzis hozta létre. Természetesen nem minden színházi előadás váltja ki az érzelmi-értelmi reakciót ilyen

szélsőségeit, azt azonban megállapíthatjuk, hogy a katarzis a művészi tartalommal rendkívül mélyen és szervesen összefüggő alkotóelem, tehát közvetlenül a tartalom szférájában jön létre.

Nem véletlen, hogy valamennyi tudományos esztétika, amelyik komolyan vetette fel és vizsgálta meg a tartalom, az esztétikai hatás kérdését, nem kerülte meg a katarzist sem. Nem tekinthetjük feladatunknak e kategória történetének fejlődését végigkísérni, hiszen a marxista esztétika - éppen a legutóbbi években 7 viszonylag gazdag irodalma közismert és hozzáférhető. Ezekre a megállapítások ra támaszkodva, ezek szellemében vizsgáljuk a dráma katarikus hatását.

*

Az az eléggé elterjedt hamis nézet, amely szerint a drámai katarzis azonos a színpadi látvánnyal való kritikátlan egyéolvadással - vagy félreértésen vagy félremagyarázáson alapul. A száanalom és a félelem, szélsőséges esetben, a giccs-nek is jellemzője lehet, ha ezek - Hermann István szavaival - „egymást támogatják, alátámasztják és kiegészítik”.

(*A szifinx rejtvénye*, Bp. 1973. 418. O.) Már

Arisztotelész arról beszél a Poétikában, hogy a jó tragédia „a részvét és félelem felkeltése által éri el az ilyenfajta szenvedélyektől való megszabadulást”. (Kiem. L. L. VI. fejezet.) A katarzis tehát nem-csak felkelt bizonyos szenvedélyeket, hanem meg is tisztít ezektől, és átfurmálja „a lélek erkölcsi alkatát”. (*Politika*, VIII. fejezet.) Ebben a bonyolult és összetett folyamatban, amelyben az érzélem, a kedélyállapot legkülönbözőbb formái váltakoznak egymással és egyszermind az ész logikai kontrolljával, a színházművészet befogodójának „önkritikát kell gyakorolnia. A katarzisban, a belső önleszámolásban, az illúziók és rokonszenvek fájdalmas felszámolásában” jön létre egy „magasabb rendű én”. (Almási Miklós: *Színháték és társadalom*, Bp., 1963. 94. O.) Mármost ez az új ÉN egyszerre foglal össze engem és azt a gazdagságot, etikai többletet, amelyet a színpadi alak közvetít. Ez éppúgy bekövetkezhet a mély megrázkódtatást kiváltó tragédia, mint a fölényes derűt alkalmazó komédia révén. Az utóbbi esetben nyilván nagyobb súlyt kap az önkritika és az érzelmi megszegyenülés. A *revizor* Polgármesterének dühödt kifakadása ugyanis mindnyájunknak szól: „Mit röhögtek? Magatokon röhögtek.” (V. felv. 8. jel.)

A katarzis létrejöttében tehát szó sincs a színpadi látvánnyal való össze-olvadás kizárólagosságáról, sem pedig az érzelmi hatás egyeduralmáról, ahogy ezt a katarzis ellenfelei állítják. A szín-játék tartalma egyaránt kiválthatja a mű szellemiségével való azonosulást és a tőle való elidegenülést. Sőt, még pontosabban fogalmazunk, ha azt a következtetést vonjuk le, hogy a katartikus hatás a színművészeti alkotás világán belül egyszerre táplálkozik azonosító és elidegenítő tendenciákból. A *Nóra* katarzisének egyként előidézője Helmer és a felesége. Hamlet és Claudius, Antigone és Kreón stb. szintén e hatásrendszer megteremtői és ugyanakkor ellentétes pólusai. Az elidegenítés tehát korántsem XX. századi felfedezés, hanem egyidős a színjátékművészet történetével. Oidipusz sorsától éppúgy elidegenedik a befogadó, mint a Blanche-étől (*A vágy villamosa*), Tartuffe-től, mint a fűszeres 111 alakjától (*Az öreg hölgy látogatása*) stb. Avantgardista elfogultság és hamis előítélet azt állítani, hogy ez a színház-művészetnek antiarisztoteliánus fejlődése. Felfogásunkkal teljesen egybevág Schiller megállapítása: „Kevés tapasztalatom is világossá tette előttem, hogy a költészet az emberekre általában nemcsak kellemes, de kellemetlen hatással is lehet, s úgy vélem, ha az egyik elérhetetlen, akkor a másikra kell törekedni. *Háborgatni kell őket, meg kell zavarni kényelmüket, nyugtalanságot és döbbenetet kell okozni. A költészetnek vagy védőszellemként, vagy kísértetként kell előttünk állnia.*” (Kiem. F. L. Goethe és Schiller levelezése, 1797. augusztus 17.) Úgy tűnik, hogy a korábban idézett Revizor-előadás Mejerhold rendezésében ilyen „nyugtalanságot és döbbenetet” okozott.

A számos kínálózó példa közül még egyre hadd hivatkozzunk, Shakespeare *Troilus és Cressida* című drámájára. Ez a mű éppoly gazdag a gondolatokban, mint Shakespeare többi jelentős alkotása, de dramaturgiailag részben befejezetlen, részben vázaltszerűen széteső. Jogosnak tűnik tehát az a tapasztalatokon nyugvó megállapítás, hogy nehezen előadható, aligha van közönségsikere, hiányzik belőle a katarzis. Ez utóbbi állítást valóban nem könnyű cáfolni. Shakespeare az egész trójai háborút mély székszízzel ábrázolja (az angol-spanyol háború kritikája). Mindkét tábor előtt világossá vált, hogy egy szajháért folyik a harc, éppen ezért itt senkinek sem lehet igaza, aki még harcol. A cél egyaránt bemocss-

kolta a trójaiakat is és a görögöket is. Ennek tudatában a vezérek vagy felfújt hólyagok, vagy verekedő szájhősök, vagy tiszta, de éppen tisztaságuk következtében értelmetlenül hősi halottá váló lovagok. A morál, a politika, a hűség, a szerelem értéküket veszített kategóriák, a darab végére tehát teljes egyöntetűséggel bekövetkezhet a nézők elidegenedése. Nincs támpont, nincs mérték, amihez a néző nyúlhatna, a felbomló világ káoszában senki sincs, aki helyre-tolná a kizökkent időt. De ha a rendezés az értékét veszített világ bemutatásával a nézőt arra készíti, hogy ha a harmónia még megvan, őrizze meg ön-maga valóságában, kiáltó hiányát pedig igyekezzen megszüntetni - a katarzis mégis létrejön majd, hiszen a züllés állapot nem lehet tartós életforma. Azonban, ha a színpadra állítás folyamán akár a trójai, akár a görög tábor erkölcsi fölényre tesz szert, bizonytalanná válik a befogadó, nem érti meg a színjátékot, és vagy álkatarzist él át, vagy semmit; panoptikumban érzi magát, ahol minden érdekes, de semmi sem neki szól. Shakespeare valóban nagy alkotásaitól idegen az ilyen dramaturgiailag befejezetlen, mértékek híján való felbomlás. Am éppen ennek következtében a rendezői invenció, a perspektíva helyes kijelölése messzemenően bizonyíthatja, hogy az elidegenítés erős hangsúlyozása egyszersmind a katarzis felkeltésének is eszköze lehet.

*

Mármint akár az egyesülés, akár az elidegenítés következik a műalkotásban ábrázolt életvitelből, illetve a hős magatartásából, a befogadó egyszersmind *túl is haladja* ezt az érzésvilágot. Ez szükségszerűen következik a tartalom kibontásának egész menetéből, a látványból és a cselekményből. És ezzel általában a műélvezés és ezen belül a színházművészet befogadásának különösen bonyolult pontjához érkeztünk. A színházi nézőben, a *mindennapok* emberében - mi-közben egyre beljebb hatol a produkció világába - két külön lény kezd kibontakozni. Az egyiket a befogadói személyiség *múltja* irányítja. A *mindennapok* világának milliónyi tapasztalata, a felhalmozott ismeretek, a hamis vagy helyes tartalmú beidegződések, az előítéletek, a különböző okok miatt vállalt szerepjátások, az önként vagy az erőszakkal engedve felvett álarcok szakadatlanul belépnek az esztétikum befogadásának fo-

lyamatába. A néző mindezek „nyomására” a művészi hatásokat minősíti, igazolja, cáfolja, összehasonlítja, mérlegeli, ha úgy tetszik: *elidegeníti*. Az érzelem és a tudat síkján láthatatlan, de annál érezhetőbb harc bontakozik ki a befogadás *előtti* állapotot képviselő lénye és a között az énye között, amelyet viszont a színjáték már a maga számára meghódított. De ugyanilyen „erőszakosan” lép fel az esztétikai hatás is, arra kényszerítve ezt a másikat ént és általa a befogadó egész személyiségét, hogy hagyjon mindent maga mögött, függessze fel minden korábbi érdekrendszerét, szabadítsa meg magát beidegzett elvárásaitól, érzelmi és gondolkodásbeli sémaiktól, és egyesüljön a műalkotás világával. A látvánnyal való szakadatlan azonosulási készség és az ezt ugyancsak állandóan keresztező fenntartás egymásba pillanaton-ként át- meg átcsapó dialektikus folyamat. Nem nehéz felismerni, hogy ebben a „párviadalban” lényegében a partikuláris ember kerül szembe a művészi színjáték hatása következtében kibontakozó nembeli emberrel. Ebből keletkezik, ebből a helyzetből nő ki a már Almási Mik-lóستól idézett önszámolás és önkritika.

Az egyesülés és az elidegenedés elsődleges és spontán reakcióját a befogadó túlhaladja, mert szembesít. A szellemi-érzelmi konfrontáció következtében a műalkotás nyújtotta látványt nem egyenesen és közvetlenül alkalmazza magára, hanem módosítja. Talán nem is kell hangsúlyoznunk, hogy nemcsak a befogadó magával hozott ismereteit, érzelmeit változtatják meg, a színpadi alkotás révén közvetített élményeket, hanem ezek is átrendezhetik a néző érték-hierarchiáját, felboríthatják azt, és egy újnak lehetnek a megalapozói.

A túlhaladás másik összetevője az egyszerű tény, hogy a színjáték végén lehull a függöny, lezárul a hősök élete, pályafutásuk saját immanens világukban véget ért, ellenben a néző kilép ebből a világból a sajátjába, s élete folytatódik tovább. De már nem tökéletesen úgy, mint korábban. Gazdagabb lett egy igazsággal vagy szegényebb egy hamis illúzióval. A látottak megerősíthetik korábbi magatartásformáját, erkölcsi döntését, vagy cáfolhatják egyes gesztusait, megingathatják sztereotíp elvárásait, vagyis „kimozdítanak nyugodt, kényelmes helyzetemből”, ahogyan ezt Diderot megfogalmazza *A drámai költészetéről* szóló tanulmányában. (I. m. 110. o.) Mindez többszörös közvetítéssel be-

szívárog a hétköznapok emberének gyakorlatába. Egyes avantgardisták utópisztikus álma az, hogy a színház valahogyan úgy avatkozzék bele az életbe, mint ahogyan azt Martesteig a *Haramiákkal* kapcsolatban leírta, vagy ahogyan azt Schiller idealista módon hitte. (A *színpad, mint morális intézmény. Válogatott esztétikai írásai*, Bp., 1960.) A művészet és így a színház sem pótolja és nem is idézi elő a társadalmi forradalmat. Könnyebb, vagy ha úgy tetszik, nehezebb a feladata: az embert kell megváltoztatnia.

*

Ezzel a katarzisanak újabb funkcióját tárhatjuk fel. Mint láttuk, az esztétikai elsajátítás egyszerűen válthatja ki a befogadóból az elidegenítéshez vezető modell-szerű összehasonlítást és a látványban való maradéktalan feloldódás és egye-sülés vágyát. Ennek egymásba való át-csapása érleli meg és tudatosítja a nézőben azt, hogy *nostra res agitur*, tehát hogy mélyen emberi, nekünk és rólunk szóló dolgot látunk. A túlhaladásban megtisztulunk a dráma keltette nyomasztó, tragikus élményektől, a szánalom és félelem, valamint a neveltségessé tett és kigúnyolt beidegződéseink kellemetlen érzésétől, mert *tudatára ébredünk*, hogy saját életünket és jövőnket nemcsak a tőlünk független, külső erők határozzák meg, hanem önmagunk is beleszól-hatunk önnön életvitelünkbe. Ezért a *katarzis* vélt vagy valóságos fétiseket rombol le, legendákat oszlat szét, hozzásegít az öntudat kiteljesítéséhez, az ember magára találásához. A *defetiszizáció és az emberi totalitás kialakítása a katarzis egyik legfőbb jellegzetessége*.

A színjáték saját és önálló világának belső természetéből fakad, hogy hősei a tudatosság különböző szintjén lényegében ugyanezeket az érzéseket élik át, színpadi életük koncentrált formában juttatja őket a felismeréshez, a megtisztuláshoz, az öntudat gazdagodásához, a tévhitekkel való leszámoláshoz, egy-szóval a katarzishoz. A színjátéki típus egész élete determinálva van arra, hogy a kollíziót átélje. A valóságban és annak epikus tükrözésében igen ritka az olyan konfliktus, amelyet ne lehetne elkerülni. Egyes epikai művek eleve azt mutatják be, hogy hőseik hogyan kerülnek el - jellemesen vagy jellemtelenül, önmagukat becsapva vagy önmegtartóztató módon - jelentős összeütközéseket. A dráma világában fordított a helyzet.

Itt a konfliktust a sors által odadobott kesztyű jelenti, nem pedig ennek felvétele vagy otthagynása. Antigoné kihívja a sorsot - a kollízió így következik be. Kurázi mama egész élete lavírozás a konfliktusok zátonyai közt, és éppen ezért következik be a kollízió. Mindebből az a paradoxon származik, hogy a színjáték típusa olyan ún. átlagember, aki -- jóllehet determinált az összeütközésre -, nem tudja, hogy erre van ítélve, de mihelyt összetalálkozik a konfliktusos élethelyzetekkel, vállalja a küzdést (illetve nem tud kitérni előle), és e folyamatban olyan magaslatra vagy mélységbe jut, olyan élethelyzetbe kerül, amely jelleméből, lelki habitusából *látszólag* nem következett. És ez a „látszólag” kifejezés itt nagyon lényeges, mert azt rejti magában, hogy a világirodalom nagy drámaírói a mindennapok átlag-emberét küzdelemre képesnek tartották. Azt mutatták meg, hogy milyen kimeríthetetlenek az emberek szellemi, akarati stb. tartalékai. A modern dekadenciával szemben, amelynek hősei alig jelentenek többet önmaguk fiziológiai léténél, a realista dráma művészetet mindig is az jellemezte, hogy az embert nem vagy nem csupán hangulatokból, torz gesztusokból, a pillanat uralma alatt álló lelki habitusból vezette le, hanem lehántotta ezeket a rétegeket, és lényegiségük bemutatására törekedett. A dráma magával sodró ereje, katartikus hatása te-hát többek között abból táplálkozik, hogy ezt a nem sejtett, de minden emberben meglevő jellemi erőt a cselekmények rendszere kibontakoztatja. Alvingnének (Ibsen: *Kísértetek*) meg kell mérgeznie fiát; Szent Johanna (Shaw) a tűz-halált választja: John Proctorban (Miller: *A salemi boszorkányok*) az akasztófa alatt világosodik meg, hogy „van egy szikrányi becsület” benne, és ez az ön-becsülés a főhősben csak hosszú, tragikus végű kálvária után tudatosul és járul hozzá öntudatának megerősödéséhez. Ismétljük: a drámai hősök katarzisanak mélysége és tartóssága szervesen összefügg azzal a tudatszinttel, amellyel rendelkeznek. A lehetséges variációk száma szinte végtelen. Max Frisch *Es a holtak újra énekelnek* című drámájának meghalt katonái és az utolsó jelenetben az emléküknél adózó hozzátartozók közt a katartikus magatartásnak két formája jön létre. A katonák életvitelmérlege csöddel zárul, és ez a felismerés jelentős erővel *rázza* föl a befogadót a háborúellenes állásfoglalás érdekében.

A hozzátartozók kegyelele és gyászbeszéde viszont a hamis tudat szintjén a háborús hős-életvitelt gloriofikálva álkatartzishoz jut. A néző *így* egyszerre éli át kívül és belül, a látványban és önmagában egy életforma keserűen igaz és fellengzősen ostoba értékelését. Más katarzisformával találkozunk Albee *Nem félünk a farkastól* című drámájában. Martha és George „kisdud játékának” végén felsajlik ugyan az értelmes élet ködképe, de a tényleges katarzis lehetősége csak a nézők számára kínálkozik.

„Az abszurd dráma arra törekszik, hogy ráébressze a közönséget, milyen bizonytalan és titokzatos az ember helyzete a világegyetemben.” Martin Esslinnek ez a tömör értékelése (*Az abszurd dráma elmélete*, Bp., 1967. 155. o.) egy-értelművé teszi a realista dráma és színházművészet viszonyát a dekadenciához. Formálisan az abszurd dráma is ráébreszti a nézőt egy élethelyzetre, de ez ellentéte annak, amiről eddig szó volt. Az igazi katarzis defetiszizáló hatásának eredményeként a befogadó előtt éppen a „bizonytalan” és „titokzatos” hatalmak lepleződnek le, és kiderül róluk, hogy transzcendenciájuk forrása nagyon is evilági, kozmikussá növesztett mindenhatóságuk a manipulált társadalom jelenségformája. Az abszurd színház azonban - Esslin tanúsága szerint - a fetiszizált világot nem lefordítja, hanem új fétisrendszerbe állítja azáltal, hogy az allegóriával operáló művészet világába emeli. Az ilyen dráma nyitottsága már nem relatív, hanem abszolút. Jelentése bármi lehet, és egyszersmind annak ellentéte is. A legújabb polgári esztétikai irányzat elnevezése szerint (Umberto Eco, L. Flamm, Lützel, Kahn stb.) ebben a *non-finito* műalkotásban a befejezetlenség végtelen; a műalkotás élvezője „az abszolút szabadság” birtokában a jelentések tömkelegével találja szembe magát. Am a valóságos helyzet az, hogy az abszurd drámák nyelve, szimbolikája, allegóriarendszere, típushierarchiája deszifírozhatatlan kombinációk halmaza, az általuk feltárolt mélység sok esetben nem több bombasztikus felszíniesség-nél.

Az ún. sokkoló színház is gyökeresen átértékeli a katarzist. A színjátéki sokk lényegében nem más, mint a katarzist tudatos vagy tudatlan túlhajtása, türelmetlen és gyors kierőszakolása. A „cselekvő színháznak ama célkitűzése, hogy

a nézőközönséget bevonja a játékba és aktivizálja, csődöt mondott, ez az új színház típus az idegpályák szokatlanul súlyos és váratlan megterhelésével akarja akcióra készíteni a befogadót. A szándék itt is az életformaváltoztatás. Ennek azonban a célja és a tartalma még kevesebb, még inkább távlattalan. Mind-egy, hogy *hová* és *merre*, ezért a partikuláris megdöbbenéstől a felháborodáson át az anarchiáig terjedhetnek a fokozatok. És ha a valódi katarzis a társadalom és a lét törvényeinek felismeréséhez nyújt segítséget az öntudatnak, a sokkoló művészet e törvények zárójelbe tétele és felfüggesztését sugallja. A művészet közvetítette parancs már nem úgy hangzik, hogy „Változtasd meg életed!”, hanem rúgd fel az életet. S mivel ezt az állapotot mindig a kijózanodás követi, végső fokon azt mondja: vedd olyanak az életet, amilyen. Peter Brook, akit nem vádolhatunk modernségellenes elfogultsággal, ironikusan így értékel: „Nagyon könnyen előfordulhat, hogy a happening nem több szelíd sokkok sorozatánál; ezeket a sokkokat az üresjáratok követik, amelyek fokozatosan felhalmozódnak végül is előre semlegesítik a további sokkokat. Vagy: minél eszeveszettebben sokkolnak, a néző annál biztosabban alakul át egy újfajta »Holt« Nézővé - kezdetben még akar valamit, azután apátiába zuhan.” (*Az üres tér*, Európa, 67. o.) Semmiképpen nem tekinthetjük véletlennek, hogy a happening hívei a sokk hajszolásában eleinte a szürrealisták egyik közkedvelt mondását kezdték idézgetni („A legegyszerűbb szürrealista tett abban áll, hogy az ember revolverrel a kezében kimegy az utcára, és vaktában belelövöldöz a tömegbe.” L.: *A szürrealizmus második kiáltványa*), legújabbban pedig Mussolini hírhedt élet-elve is felkerül egyik-másik happening-zászlóra: „Vivere pericolosamente” (Veszélyesen élni).

Azt a törekvést, hogy a katarzis az ember kozmikus magányosságát, illetve a brutális életigenlést közvetítse, megfelelően kiegészíti a katarziszról mint idejémtúlt, elavult dologról való szkeptikus lemondás. Brecht már 1932-ben negatív nyilatkozik a kérdéstről *Az anya* című darab színpadra állítása kapcsán (*Epikus dráma - epikus színház*, Bp., 1962. 12. O.). A katarzis a nézőt a „szuggesztív színházi élmény zsákmányává” teszi, holott ő gondolkodtatni és elidegeníti akar a színházban. Miután igyekeztünk bebizonyítani, hogy az el-

idegenítés legalább olyan régi sajátossága a drámának, mint az együttérzésre készítő ereje, valamint hogy a katarzis ezekre épülve jön létre, Brecht hipotézisét egyedül a polgári kommersz színház motiválhatta, amelynek szirupos és könnyfakasztó érzelmességét azonosította a katarzissal. Kritikája annyiban jogosult, amennyiben - főleg a század-forduló táján és az azt követő évtizedekben - a katarzist pusztán emocionális hatásként fogták fel. De ha a katarzison olyan hatást értünk, amely - esetleg az időrendben elsődleges emocionális be-nyomás mellett - a befogadás alatt és után a tudat világát, a gondolkodást kavargatja fel, és az „élet kritikájára” (Lukács) sarkall, akkor Brecht elidegenítési koncepciója gyakorlatilag, mindenekelőtt a harmadik korszakában írt drámák világában, a katarzist bizonyítja. Roland Barthes lényeglátó és okos kritikája, amely a *Kurácsi mama* előadása nyomán született, messzemenően alátámasztja véleményünket. (L.: *A dráma művészete ma*, Bp., 1974. 369-373. o.) Elgondolkodtat, hogy Brecht a negyvenes évek végétől hiába revidálta számos fiatalkori nézetét, követői ezt nem mindig vették tudomásul. A jelentős és tehetséges rendező, Peter Brook, *Az üres tér* című tanulmányában (120. O.) még mindig így fogalmaz: „Azért nem értjük meg a katarzist, mert azonossá vált egyfajta érzelmi gőzfürdővel.”

*

Végül a harmadik verzió a katarzist olyképpen teszi zárójelbe, hogy a műalkotás befogadásának, határendszerének és értékelésének tényleges feltételét a szakmai és műhelyitkók elsajátításában látja. Anélkül, hogy vitatnánk a formatannal kapcsolatos ismeretek fontosságát, szerepüket a mű megértésének egyes fokozataiban, mégis fontosnak tartjuk hangsúlyozni, hogy az igazi esztétikai hatás elementárisabb is és priméribb is, hogysem helyettesíteni lehetne szaktudományi ismeretekkel. A valóban jelentős színházművészeti alkotás mindig magával ragadó életszerűségével lepi meg a befogadót, és ha Lukács György az alkotó művészekkel szemben jogosultnak tartja a marxi aforizmat - „nem tudják, de teszik” -, fokozottan érvényes a befogadásra is. Ismételjük, nem akarjuk csökkenteni, még kevésbé tagadni a mű strukturális felépítettségének és a szaktudományi problémák tu-

datos felismerésének jelentőségét. Azonban a formatani ismereteknek tulajdonított primátus szerep, amellyel e nézet hívei minden mást helyettesíteni akarnak, a gyakorlatban arisztokratikus mű-értékelő és befogadó álláspontot alakított ki. Ez - enyhébb vagy durvább megfogalmazásban - rendszerint ilyen szentenciákhoz jut: a bemutatott szín-játék hibátlan volt, de a közönség hozzá nem értése következtében megbukott.

A katarzisznak a sokkírozással, illetve az egyoldalú emocionális hatással való azonosítása lényegében egy töről fakad ezzel az arisztokratikusan konzervatív felfogással.

Megengedhetetlenül messzire távolodnánk el problémánktól, ha most arra próbálnánk választ kapni, hogy a katarzissenesség itt vázolt és rendkívül leegyszerűsített típusainak mi jellemzi a közös tengelyét. Ezért csak annak a meggyőződésünknek adhatunk kifejezést, hogy ha a „Változtasd meg életed” (Rilke) elv, ha az „élet kritikája” lukácsi gondolat mint a katarzis központi magja, egyre veszt népszerűségéből, és fölösleges, cinikus vagy lekezelő elutasítása szinte kötelezővé vált bizonyos körökben, akkor ezt a tényt egyedül és kizárólag olyan tendenciák szülik, amelyek az ellenkező életelvet szeretnék általánossá tenni. Tehát Ibsen Dovre apójának parancsa: „Légy önmagadnak mindig elég”, a praktikum nyelvére fordítva: fogyassz minél többet, tarts lépést a reklámmal, rendelj - és teljesítve lesz. Vagyis meg kell szüntetni az *életben* minden kartikus hatást kiváltó meg-rázkódtatást, hogy azután a *művészetek-ben - így a színházban is* - már eleve a katarzis elvének antimodernségét, el-avultságát hirdessék. A descartes-i cogito... ma így hangzik: konzumálok, tehát vagyok, egyéniséget fogyasztásom revelálja. Az életet kritikával szemlélő, az életvitel gyakorlati megváltoztatásán gondolkodó ember éppolyan veszélyes közegevé vált, mint az a művészet, amelyik ezt programatikusan hirdeti. Az „Ember, légy magad!” gondolat a mai modern manó-társadalomban éppoly életveszélyes, mint Peer Gynt számára volt Dovre birodalmában . . .

Éppen ez a tény figyelmezteti a marxista esztétika művelőit, hogy bizonyos kategóriák, így a katarzis esetében sem tehetnek engedményeket a modernség mezében jelentkező különböző irányzatoknak, ha ezek a művészi tartalmat, az esztétikai hatást akarják devalválni.

Varsói tanulságok

Még egyszer visszatérünk a varsói Nemzetek Színháza fesztivál előadásaira, mert úgy érezzük, hogy tanulságai messze túlmutatnak magán az eseményen, és a világszínház olyan jelenségeit érintik, amelyeket érdemes továbbgondolnunk. Meggyőződésünk például, hogy az egyes előadásoknak nemcsak az esztétikája, hanem az etikája is figyelemre méltó - ezért foglalkozunk újra a Nap Színházának bemutatójával. Biztosak vagyunk abban is, hogy az olyan szokatlan vállalkozások, mint a varsói Ateneum Színház Ulysses-feldolgozása, a Bloomusalem, inkább több elemzést érdemelnek, mintsem a „kísérleteknek” szóló kézlegyintést, mert elemzés híján csupán bezzeg-példák maradnak - a mindenáron újítani akarók és a mindenkori konzervatívok számára egyaránt. Hasonló okokból, a pontatlan híresztelések és a rosszindulatú szemtanúk helyreigazítása céljából közöljük a kaposvári Csiky Gergely Színház Ahogy tetszik-előadásának részletes varsói sajtószemléjét. Az olvasó látni fogja, hogy az egyes előadások értékelése nem mindenben egyezik a lapunk októberi számában megjelent elemzésekkel ugyanazokról a produkciókról. A különböző vélemények szembesítése, nem tagadjuk, szándékos. Úgy véljük, ki kell használni az alkalmat, hogy végre olyan világszínházi eseményekről szólhatunk, amelyeket nem egy-két szerencsés utazó, hanem számos színházi szakember láthatott. A vita tehát nem marad a vitázók belügye, ki-ki hozzámérheti az érveket saját tapasztalatahoz. Ami pedig magát a vitát mint nézetek szembesítését illeti, erről az a véleményünk, hogy a színházi fogalmak tisztázását, végső soron a színházművészet fejlődését segíti. A szerk.

MOLNÁR GÁL PÉTER

Utak és útvesztők Színházi breviárium

Egy fiatal lengyel rendező - Jerzy Grzegorzewski - a varsói Ateneum Színház-ban James Joyce hírhedt regényéből, az Ulyssesből csinált színházi előadás számára alkalmas anyagot. Happeningizálta Joyce-t. Bloomusalem a darab címe. Föl is tűnik Leopold Bloom az üres színpadon, melyen csak csuklós csövek, csavarok, drótok, hatalmas, gömb alakú árnyék. A háttérrel elmosódott világos foltként lepucéritott próbababa fekvő alakja és néhány túlfestett utcalány - merőben dekoratív szempontból fölhasznált - foltja díszíti föl. Bloom, kezében a tisztálkodószereket tartalmazó csomagocskájával indul a fürdőbe. Megáll a színpad pere-mén. Nyekergő hangot hallunk. És a nézőteret körülfogja egyetlen fekete ernyő: fejünk felett és a széksorok mellett szorosan összefűzve egy gépesített függönyrendszer.

Fullasztóvá válik egyszerre a színház. Szorongás tölt el. Összezártak bennünket - beláthatatlan időre - Joyce terem-ményeivel, a századforduló Dublinjának a mai Varsóban megjelenített alakjaival.

Egy estélyi ruhás hölgy kellemes hangon ódivatú slágeret énekel, lila kohászkesztyűs kezével drótkötelet húzva. A kötélt másik végét két sisakos tűzoltó vonja maga felé, teljes erővel, (nadrággombból meg cernából készült gyerekjáték-

ként) pörög a kifeszített, majd elernyesztett zsinór közepén egy hasán átfűzött hanglemez.

Képtelen alakok olvadnak elő és tűnnek el. Alomszerűen megfoghatatlan a játék. A szín háttérben heverő próba-báburól időközben kiderül: eleven, meztelen nő, aki türelmes aktmodellként jobb könyökére támaszkodik. Nem kel föl. Nem lép be a darabba. A szép meztelen test a Bloomusalem libidója. Időről időre figyelmezteti a nézőt a történet mélyén meghúzódó erotikus hajtóerőre.

Hosszú szál deszkán megformált, valódi - még kisütetlen - császárszemléket szállít egy öreg. Az álom kámzsás erőszaklovagjai birkóznak Bloommal, durván behányani kényszerítik egy műanyag vödörbe. A veder fenekén tompa koppanásokként pénzdarábok zörejét halljuk. Három férfi (a háttérben) megnyújtott tézstadarabon huzakodik, míg szét nem szakad a lepény, és ki-ki elsiet zsákmányával. Violaszín selyembugyogóban megjelenik Molly is, látjuk fehérben Bloom szeretőjét, méltóságteljes asszony léptet, bundás utcalány támaszkodik a jobb portálhoz szakadt harisnyában, hatalmas fonográfölcsér, bogár-csápként tapogató ipari csövek, baldachinos körmenet, egy kártyatriükkökkel melán játszadó férfi, a nézőtér fölött, a színház feketében rejtőzködő erkélyéről egyházi kórus. Hangok, hangok, hangok. Egy-egy tétova nótá. Egy bánatos csel-lő. Zavarbaejtő és kényelmetlen látnivalók, egymásba olvadó, egymásból szüle-tő és egymásba menten belefulladás képek, jelenetek, jelek, történések.

Egyszerre megszakad a színpadi képek áramlása. Sötét lesz. Az ernyő visszahú-

zódik fejünk felől. Fölszakadnak az oldalsó függönyök is. Halvány nézőtéri fények jelzik, hogy szabad az utunk. Néhányan (bátortalanul) tapsolnak. De érezni: ez még nem a vége, itt még nem fejeződött be az előadás. Talán szünet van? Le a lépcsőn, le az előcsarnokba: talán ihatunk a büfében egy pohár italt. De nincs büfé, és a ruhatári pultok előtt is üvegablakokat találni, mögötte a mozgatható fogasokra mintha egy templomi harmónium síprendszerét vezetne volna oda valamely hanyag kéz.

Folytatódik az előadás a lépcsőházban, a ruhatári térben és a büféhelyiségben. Fekete leplek takarják a falakat, fekete műanyag fedi a színház előcsarnokának oszlopait, és feketével burkolt álfalak zárják el a kijárást. Nincs hová ülni: a nézők akaratauk ellenére is arra tolonganak, ahonnan hangokat, beszédet hallanak vagy ahol világosság támad ebben az alkalmi barlangban. S ha unná valaki és a kijáratot keresné: a nyílásokban is színészeket talál.

Összekeveredik a félhomályban játszó és néző. A színészek elvegyülnek a tömegben. Nem tudni: a mögöttem megszólaló unja-e nézőként az előadást, vagy a szerepét mondja valaki éppen.

S akárhogy is, de nem érzem magam Leopold Bloomnak. Inkább Joseph K.-nak, aki eltévedt életében, és ahelyett hogy barátságos szobában családjával estebédelne, kénytelen egy huzatos színházi előcsarnokban letölteni azt az időt, amennyire elítélték. Kik ítélték el? És miért? Milyen vádpontok alapján döntöttek felettem? És meddig tart a büntetés? Alázattal kell túrnöm. Egyetlen -



Ariane Mnouchkine rendezése, Az aranykor a Varsói Nemzetek Színháza fesztiválon

kaján - örömem, hogy a laza képzetársítások, a hol itt, hol meg az ellenkező oldalon folytatódó játék nem képes irányítani, nem képes hatása alatt tartani. Legalább gondolataimmal és föl villanó képzeitemmel megőrzöm szabadságom. Azt gondolok a happeningsorozatról, amit én akarok; holott azért érkeztem a színházba, hogy azt gondoljam, amit ők akarnak.

Műűűűűűűvészet!

Webster Ama/fi *hercegnőjének* színpada arany síremlék arany szobrokkal. A be-aranyozott, ember nagyságú szentábrázolások halálfejet viselnek. A hivalgó sírbolt várkastélyra emlékeztet háromszögletű nyílásaival, lépcsőivel, szeszélyes kanyargóival, beugróival, társadalmi hierarchiát sugalló szintjeivel. Túlontúl jó díszletnek hat a játék elején a rendező-tervező angol Prowse építménye, de gazdagságot sugárzó látványával hamarosan ráhasal az előadásra és agyonlapítja. Ezt a díszletet - gondolom még az elején - alaposan túl kell majd beszélni, erősebben és hangosabban kell játszani.

Sivalkodó zsvajjal emberek szaladnak ki a díszletépületből. Dekadens férfiak feketében és aranyban, léha asszonyok - egyikük topless-szerű (mégis korabeli) ruhájából kilátszanak fedetlen keblei. Romlott világ robban a színre, hogy az előadásban egyetlen szereplő se lehessen rokonszenvesebb a másik rovására, senki iránt ne érezhessünk részvétet. Pedig a színház - különösen a rémdrámaformában megjelenő, vadul cselekményes színház - egyáltalán nem lehet meg a nélkül

az egyszerű élvezet nélkül, hogy a cselekmény során aggódjunk az egyik félért és összpontosítsuk indulatainkat a másik ellen. Végül is a színház az a hely életünkben, ahol percről percre önkéntelenül is döntünk, mert ízlésünket, érzelmeinket, gondolatainkat és világnézetünket, a bennünk levő részvét és szeretet mennyiségét a cselekmény folyamatosan választások elé állítja.

Prowse színpadán a glasgow-i társulat előadásában, az aranyozott halálfejű szobrok között halottfehérre púderezett arcú fiatal nők és férfiak mozognak. Szemük alja sötétben árnyalt. Csontvázkoponyákra emlékeztető némafilmes holt lelkek. Fölékszerezett árnyékok. A ruhák és hajviseletek egyszerre ódonak és új divatúak, mintha Ken Russel egyik ideges és különlegességvadász mozidarabjának manókenjeit látnánk. Közöttük egy bársonyruhás lézengő. Arcán aranyból csontkoponyamaszk. A Halál maga. Ott settenkedik, ott cselleng az események körül. Odatárja roppant könyvét egy-egy szereplőnek, hogy a soron következő, szerepbeli szavakat abból olvassa föl. Ez a megszemélyesített Halál vezényli a parádét. Az első rész végén letépi az amalfiak hercegi jelvényét a díszletről. Fejére teszi a koronát, hogy a díszletgúla csúcsát uraló trónba olyan kéjelegve telepedjen bele, miként *III. Richárd*-előadások *Glosterei* teszik a hatalom birtokbavételekor. Ez persze lehet hatásos lezárása egy szünet előtti jelenetnek, de mindenképpen azzal a veszéllyel jár, hogy a misztériumszínpadot egy térben és időben kiteljesített kódexbeli iniciálé szintjére

csökkenti. A szemnek ugyan mesésen tetszetős, de nem érint bennünket közelebről.

Meglehet, a rendező Prowse-nek sem volt szándéka felkelteni részvétünket, sokkal inkább az, hogy a Shakespeare-kortárs Websterrel érdekfeszítő történetet elbeszéltesse a jelenkor züllöttségéről, kevély hatalomvágyáról, haszonleséséről, szenvedélyeinek eluralkodásáról és irgalmatlanságáról. Mindezt anélkül teszi, hogy bármelyik fél - a gyilkos vagy az áldozat - melletti állásfoglalásra kényszerítene. Prowse csupán bemutat egy kegyetlen és irtóztató világot. De a levont tanulság túlságosan középkori, túl gótikus. A néma halállal nem bírunk mit kezdeni, a színészek pedig egyazon ideges ingerültséggel, élesen bántó nyugtalansággal közlekednek a vértócsákban és a lemészároló végkifejletben, semmint érdeklődésünk több lehetne a hűvös szemlélőnél.

Formai rafináltsága mellett is gyermeken együgyű az előadás. A szépelgés tárgyköréből érkezett. A valóság tényeit és jelenségeit csupán szépsézetű szemzőből észrevételező gyatra művészkedés.

Áhítózunk valami szépre. Ezért keressük föl a színházat. De a túlságosan szépet ostobának találjuk. Műűűűűűűvészetnek. Gyönyörködni akarunk a szépben, de - úgy látszik - nem érjük be a tetszetőssé. Az igazság szépségét kívánjuk. Az igazság lehet rútabb is a szépségesnél - csak minket érintsen.

Prowse művészek látszik. A szépség iparosának. Elrendezeti előző korok művészettörténetének tapasztalatait annak érdekében, hogy a színpadról átnyújtott csinos csokorral elkápráztasson. Arányok és fények, kelmék és színpadi építészet, a színészi stílus egyöntetűsége és a játék feszes megkoreografáltsága az Ama/fi hercegnőben csupán impozáns unalmat csíhol elő.

Politikai cirkusz

Cirkuszban előadott cirkusz Mnouchkine társulatának új produkciója. Nem divatos stíluskeresési kísérletként tüntetik föl a bohócelemekeket. Tíz évnél is öregebb működésük elején - a montmartre-i cirkuszban - Weskerrel és *a Szentivánéji* álommal már ebbe az irányba indultak el.

Mnouchkine-ék nem tartoznak az öntelten magabizó komédiások ama csoportjába, amelyik érdeklődésközvetítő szokatlan játékkonvenciót ránt elő - pél-

dául éppen a cirkuszi modort -, és azt néhány hét próba után meghódítottak tekintni.

A Napszínház cirkuszi vonzalma nemcsak érdekesebb anyagkezelés és formanyelv kialakítására valósult meg, hanem eltökélt szándékaik következményeként. Nagy tömegeknek kívánnak érthető és élvezhető színházi jelrendszert kínálni. Szakítva az intellektuális elzárkózottsággal, a homályos jelekkel és beavatottaknak címzett ezoterikussággal.

Népszínház a Napszínház.

Nemcsak vallják, nyilatkozzák, de levonták döntésük valamennyi következményét. Világosan és élesen fogalmaznak. Száműzték a magánvájálást, és visszaadták a színháznak a közösség társadalmi nyilvánosságát.

Komoly tanulmányokat végeztek a cirkusztörténetben és a komédiajátszás történelmében. Fölkutattak anyagokat, tanulmányozták testi tréfák, tréfacsoportok leírását. S ki is kísérletezték magukon, be is gyakorolták, készséggé alakították át, hogy testtel vagy arccal, kézen állva vagy szaltózva, ritmuseszközökkel muzsikálva vagy jellemet ábrázolva alkalmazkodjanak az új és új helyzetekhez, hogy változatos eszközökkel bilincseljék magukhoz a szájatát, mutatványokra éhes tömegek figyelmét.

Hatalmas készség formálódott ki a társulatban a népies színjátszás vidám és tarka formáinak művelésére. Komoly szaktudást szereztek artistaként és zenobohóként, parodistaként és némajátékosként. (Ez utóbbin nem a kiegészítő játékok pantomimiját kell érteni, hanem egy már-már marceau-i szintű testi iskolázottságot, csepűrágók céhbéli képzettségét.)

A Napszínház szakított a színiiskolákból érkező fiatalok szórakoztatóipari felhasználásával. A színházak legtöbbjében beérik egy csinos pofácskával, sudár tettel vagy bizonyos adottsággal az érzelmek megjátszására. Mnouchkine-ék visszanyúltak a színháztörténet kézműipari korszakáig, ahol a mutatványosnak mindent kellett még tudnia: nemcsak testi ügyességével, fürgeségével, erejével és bájával magához ragadnia publikumát, hanem rugalmasan alkalmazkodnia a közönségben létrejövő minden váratlansághoz -- legyen az bár a figyelem el-lankadása (de biztosak lehetünk, ha ki-gyulladna a színház: a társulat gyorsan és mulatságosan oltaná el). Tisztában vannak előadásuk lényegével is, nemcsak

szerepükkel, a műben gondolkodnak és élnek. Ennek megfelelően bármikor képesek módosítani rajta, hozzáigazítják a pillanatnyi követelményekhez, hogy a közönség összetételének megfelelően mindig a leghajlékonyabb és legnyitottabb formában adhassák azt, amire vállalkoztak.

Az *aranykor* „első vázlat” alcímű (műfaji meghatározású?) jelenlegi változata a rögtönzött komédiák anyagi szerveződése szerint jött létre. A színház is-mert (közös) alkotó módszereivel az egyes jeleneteket a színészek ötlük ki, ki-dolgozzák és - ha beleillik a fővonalba - beilleszti a rendező az előadás menetébe. A színészek válogatják ki az ábrázolt figurának legmegfelelőbb ruházkodást. Ezt azután a jelmeztervező - többnyire Françoise Tournafond, ez alkalommal Jean-Claude Barrierával és Nathalie Ferreirával társultan -- önt végleges formába. Erhardt Stiefel olasz félmaszkjai nem „fantázis” agyalmányok, hanem az olasz komédia világának tudós ismeretéről, a maszkok *lélektanának* pontos fölméréséről tanúskodnak; takarják és átalakítják az arcerendezés jellegét, de helyet hagynak az alsó állnak, és lehetővé teszik a szemek eleven életét.

Mintha valóban a XVIII. századi olasz komédia elevenedne meg előttünk a cirkuszban. A történelmi materializmuson csiszolt tudású csepűrágók roppant testi készsége a típus és a társadalmi helyzet kifejezésére, a könnyed, de szerves kapcsolatteremtésre - közönséggel és partnerrel egyaránt - nagy színházi élményt előlegez.

Bohóctréfákban elbeszélve a kizsákmányolásról, a társadalmi rend rendtelenségéről, az elosztás igazságtalanságairól és a modernnek nevezett élet rabláncáról beszél az előadás.

A francia forradalom céltapas bema-tatása (1789 és 1793) után Mnouchkine társulata a mai élet ábrázolására tett kísérletet. A kísérlet most valóban kísérletet jelent. Nem ködös turkálást mesterséges formációk kialakítására. A párizsi színházi közösség azt próbálta meg, hogy a tömegeknek szóló, szórakoztató és plebejus, népszerű formákból előcsalt kifejezési nyelv alkalmas-e a mai társadalom bemutatására.

A forma túlságosan előtérben áll még. Sokszor megeszi a mondanivalót. De minden egyszerű sikerületlenség ellenére kimondandó : valószínűleg alkalmas lesz.

Kijövet - konzervatívnak éppen nem nevezhető - grafikusbarátom csípősen megjegyezte: azt láttuk, amit annyira untunk csinálni az ötvenes évek május elsejei fölvonulásain: élőképeket, a kapitalizmus naiv és plakátszerűen egysíkú ábrázolását, a kizsákmányolókat és kizsákmányoltakat gyermeketegen sematikus viszonyt. Beletalált jószerevé a Napszínház erényébe és fél-fiaskójának okába is.

Az *aranykor* az ellentmondásokat valóban olyan egyszerű tömörítésekkel nagyítja föl, amilyen egy május elsejei teherautóra állított élőkép volt (az olasz trionfok jelenkori továbbéléseként). Naiv, de erős jelképek szerepelnek Mnouchkine-ék manézsában. Jelképek akkor is, ha megszemélyesített jelképek és egyedi vonásokkal ábrázoltak, tulajdonfőnévvel fölruháztak.

Míg az 1789-nél a francia forradalom valóságos történései adták ki a mesét, a cselekményt, addig itt elszigetelt számok, egymáshoz csupán ízesülő, de nem illeszkedő sorozatát kapjuk. Nincs átfogó cselekmény. Mert nincs átfogó gondolat.

Úgy látszik: a társadalom ábrázolásának megcélzott mélységére és teljességére nem elegendő az elszigetelt számokból kialakított kollektív technika. Ide már darab kellene. Legalábbis: összefüggő kanavász. Különben minden színes szépsége mellett is fárasztóvá lesz gondolatmenetük követése. Ilyenformán a néző letapad az egyes számokban való gyönyörködésnél.

Van a dolognak másik oldala is. Anélkül, hogy egy 1950-es káderes hibájába esnék - csupán a tény kedvéért - elmondom, hogy Ariane Mnouchkine papája, az örmény emigráns Alexandre Mnouchkine filmvállalkozó Franciaországban. Produkciójában és pénzével készültek annak idején az avantgarde-nak számító Cocteau-rendezések, ezek a költséges és kockázatos befektetések. Vállalata neve: Ariane-film. Föltehetően kislánya tiszteltetére viseli a költői női nevet. Nos, amikor a francia kulturális kormányzat megtagadta a hírhedten baloldali Théâtre du Soleil állami támogatásának fölemelését, és baloldali művészek - közöttük a rendező is - nyílt levélben tiltakoztak a kultuszminiszternél, akkor a kapitalista papa leánya és színházi barátai rendelkezésére bocsátotta pénzét, vállalatát és szolgálatait. Elkészíthették nagy apparátussal az 1979 filmváltozatát, melyet az apa összekötöttei révén nemcsak bemutattak, le éppen a cannes-i fesztiválon

szerepelhetett, francia versenyszámként. Nem vonnék le mindebből mélyebb összefüggéseket, hiszen a forradalmak vezetői között meglehetősen gyakori a fölismert társadalmi utat választó nagypolgár; mégis jellemző szín a forradalmi mozgalomba keveredett polgár újsütetű buzgalomra az a némileg sematizmusban kifejeződő, dialektikamentes plakátszerűség, ami nem a napi taktikából ered, hanem torzult szemléletből. Mintha ez gátolná a Napszínház színház történeti fordulatot teremtő művész közösségét abban, hogy választott formájuk ne legyen gazdagabb a belső tartalomnál. Nem a külső forma nyeli el a tartalmakat, hanem éppen a belső: a gondolatok sivárabbak.

A színházi és politikai szemlélet - vagyis a cirkusz és politikai cirkusz egymásba tolása - némileg összefüggenek.

A cirkuszi forma: tömegekhez szóló, eleven, magát könnyedén megértető, világosszavú, határozott állásfoglalású előadói módor. A kikiáltó, a bohóc és ellenbohóc nem fogalmazhat sejtelmesen, nem beszélhet rébuszokban. Gyors, tömör és célbavívó kell hogy legyen minden szava. Ennek megfelelően: csak fehéret és feketét, igent és nemet tud mondani a cirkusz. (Bár *Az aranykor* egyes számai árnyaltak, gazdagon sokoldalúak.)

Mnouchkine-ék eredményei legújabb munkájukban éppen abban találhatók meg, hogy elevenné teszik a cirkusz és az ősi népszínpadok hagyományait. Kiemelik színház történeti kutatók kezéből. Visszaveszik a napi hatásra dolgozó komédiások a történeti leletet, és megmutatják, hogy napjainkban is hajlékony, használható harci eszköz.

Ha a jelenkori színházművészet legtöbb nagy alkotójára az eszközök számbavétele jellemző, az a lebontó és mindent alaposan szemrevételező gesztus, amellyel szétszedik alapelemeire a színházművészet évezredeit és megvizsgálják: mit és miként lehetséges a jövő színházához fölhasználni - mindezt többnyire a nélkül az eszmei biztonság nélkül, hogy a szétszedett ismét össze is tudnák rakni -, Mnouchkine-ékat az emeli ki a sorból és emeli figyelemreméltóbbá, tanulságosabbá, hogy törekvéseikben kitapintható a folytatás is.

Az aranykor - ebben az értelemben - nem mutat önálló művet: műhelytanulmány, útközbeni szemrevételezése a megtett útnak.

Mi van a színészek talpa alatt?

Nem lehet elmenni a Napszínház új munkája mellett anélkül, hogy meg ne kérdeznénk: min állnak a színészek?

Theszpiz kordjének deszkái óta két és fél ezer évig deszkákon játszottak a színészek. Ezek a deszkák jelentették a világot. Hol szekérre rakva száguldott el a lejátszott jelenet után, hogy a város másik utcáján ismételje meg látványosságát, és helyet engedjen a soron következő jelenettel odarobogó szekérnek; hol pódiumként emelkedett a deszkázat; majd idővel beépültek a pallók egy épületbe, és díszes, olasz szerkezetű színházak borultak fölénk.

A forrongásban levő világszínház rendezői leszámolásra indultak a barokk korszak meghatározta színiépületek ellen. Szerencsés és gazdag országokban változtatható terü és szerkezetű színházakat építettek. (A mi Nemzetünk terveit is ismerhetjük építészeti szaklapokból.) Addig is azonban, ameddig a társadalomban végbemenő változások végleg meg nem változtatják a színházak szerkezetét - megfelelően tükrözve a társadalom belső szerkezetét - a rendezők igyekeznek a valóságról vallott képzeiteiket és ismereteiket anyagi formában kifejezni.

Ehhez hozzátartozik, hogy mi a véleményük a színház szerkezetéről, a színpad padlójáról.

Tíz esztendeje is van annak, hogy elrugaszkodtak a színpadi deszkáktól. Kialakult egy lebegő, légben járó színház. E tekintetben Peter Brook találat a legismertebb mifelénk is: a függeszkedő szerkezetek, kötelek és hinták a fontosabb drámai csomópontokat a levegőben repkedő színészekkel bonyolították le; igaz: indoklástelve Oberon és segédje tündérségében. Korábban Felsenstein *Szentivánéjje* (és nyomában Vámos László debreceni Britten-operája) is dróthálóban úszva mozgó szereplőket mutatott: ugyancsak a tündérvilág realitását kívánva fölidézni, de legalábbis tündérország nehézkedési törvényeinek indokolásával takargatni-fedezni azt a hirtelen jött választ a valóságra, hogy a tündérekben már nem a valódi embereket látja többé a színház, hanem a légies lényeket.

Victor Garcia *Yermája* bizonytalanul változó gumiasztalon folyt le. A nehézkedési törvény itt sem érvényes a szereplőkre. Lebegnek, kötetlenül úsznak és repkednek, ide-oda csúszkálnak a légüres térbe kivetett személyek. Egyszerre kel-

tik az álomszerűség képzetét és tagadják meg a történelmi kialakulású színpadi deszkák hagyományát.

Luca Ronconi deszkaszínpada - az Oreszteiában - emeltyűvel és liftjeivel, akárcsak a lengyel Hanuszkiewicz ipari szerveződésű *Hamletje*: a levegőbe emelte a színészeket. Lábuk alatt erősek a szerkezetek ugyan, látványuk mégis bizonytalanságot vált ki a nézőből. A levegőre épültek ezek a színpadi szerkezetek. Állandó, játékos mozgásukkal tagadják az állandóságot, a szilárdságot; képlékenyül folyékony világot kerítenek a színészek lába alá. Amikor Iglódi István a *Csendesek a hajnalokban* kizárólagos díszletként egyetlen kifeszített háló alkalmazott, megoldotta a színváltozások kényszerét, ugyanakkor drámai közeget teremtett a darab előadása számára, és arra kényszerítette szereplőit, hogy ezt a bizonytalanul ingó szövedéket találják biztonságosnak, ezen közlekedjenek függeszkedve, és erről zuhanjanak a halálba.

Robert Wilson, Ronconi, vagy Ljubimov a *Hamletben* - földet kerített azután a színészek talpa alá. A földhányások ugyanúgy tagadták az olasz színház szerkezet természetes szerkezetét, mint Peter Stein, amikor rendszeresen kendőzi a színpad deszkáit (a Tassóban és a *Homburg* hercegeiben), földdel borítja el a deszkákat (*Az ingolstadti tisztítóúz* esetében vagy Gorkij Nyaralókjánál), akárcsak Strehler, aki Goldonijához műhóval rejtette el a deszkákat. Olyanra kényszerítik ezek a rendezők a színházat, ami annak nem volt eddig sajátja. Képzeltbeli módon kivezetik a színházat a zárt épületekből a mezőkre és a terek nyilvánosságához. (Ugyanezt kísérelte meg Zsámbéki Gábor, amikor a kávéházban tele szemeltette a kicsiny velencei teret, megbontva a színházi deszkázat semlegességét és szerepre kényszerítve a színpadi talajt.) Besson pedig *A szecsuanai jólelekben* papírhulladékkal borítja el és tünteti el a deszkákat.

Most pedig Mnouchkine a játék helyét homokkal hinti be. Eljárása vissza-idézi a Napszínház kezdeti éveit, amikor a montmartre-i cirkuszban Wesker *Konyháját* és a *Szentivánéji álmat* játszották a manézsbán. (Közbevetőleg: nem kellene egyszer megvizsgálni, miféle törvényszerűség, ingerhajszálcsövesség keríti a figyelmet előterébe egyik vagy másik drámát, és miért válik hirtelen érdektelenné, nem foglalkoztatottá a darabok másik csoportja? - Ha csak Weskerről volna szó, vagy a hasonló, nyíltan társadalmi

kérdések iránt érdeklődő drámákról, akkor nem volna a helyzet ennyire talányos. A századforduló óta szinte valamennyi új, borzolni vágyó színia alakulat alapító évében megjelenik az *Éjjeli menedékhely*. Ez világos. Ez érthető. De szinte mindeniknél ott találjuk mellette a *Szentivánéji álmat is*. Erre kellene magyarázatot lelni!

Újabb kérdés: Mnouchkine-ékat a cirkusz tömegszórakoztató-helye, plebejus jellege, jellegzetes technikája érdekli (vagyis: sok nézőt akarnak egyszerre, naivan ámuló, egyszersmind véleményükkel kívül maradó nézőket), vagy a teatrális forma izgatja cirkuszi munkára őket?

Gondolom: egyszersre mindegyik.

A Napszínház munkájában szerencsére nem válik külön az elkötelezettség az új művészi formák keresésétől.

Miközben tehát a cirkuszi, homokos talaj *díszlet* - mégpedig részvétlen és száraz díszlet: tengerpart, süvöltő viharban védelmet nem adó sivatag -, egyszersmind olyan érzelmi, atmoszferikus *kerete* a játéknak, amelyik nem engedi elfelejteni a nézőknek, hogy anyagközelben élő emberekről szól a játék. Olyan emberek mozognak a térben, akiknek a lábuk alatti földet meg kell dolgozni a mindennapi falathoz.

A színpadi deszkák önmagukban hordják a stilizációt. A süppedő homokban *valóságos* mozgásokat kell tenni. Vagyis csak erőfeszítések árán lehet könnyedén mozogni, futni rajta; de a homok védelmezően fogadja a levegőbe fölugró bohócot, amikor orrára bukva érkezik a talajra vissza; vagy alkalmat ad rá, hogy a menekülő védekezésében kutyaként kaparja és szórja ellenfelére a homokot.

Az anyag és az ember küzdelmét látjuk az ember és ember, az ember és a tárgyak, az ember és a társadalom harca közben. Egy színházi előadás szépségeiben részeseülünk, de mellé kapjuk a cirkusz kínálta szépségeket is.

Ne gondoljon senki most azokra a cirkuszi keretbe helyezett színházi előadásokra, amelyek a cirkuszt mint metaforát, a cirkuszt mint a polgári színház helyét tagadó jelzést, a cirkuszt mint színháziasított színházat vonják be a rendezői jelzésrendszerekbe.

Mnouchkine nem ábrázolja a cirkuszt. Ez maga a cirkusz. Az ősi, az évezredek szórakozóhelye. A tömegmulatságok és népünnepélyek színhelye, ahol a lelki rugalmasság, az előadó kedélye legalább

annyira fontos, mint a testi szépség, a készség ábrázolások bemutatására és a testi ügyesség, ami azzal az erkölcsi fölényrel rendelkezik, hogy képes legyőzni az elébe tornyosuló nehézségeket.

Meg akarod változtatni a társadalmat? Ezt kérdik a Napszínház komédiásai. Magatartásukkal és tudásukkal menten válaszolnak is kérdéseikre: változtasd meg előbb önmagad! Ragadd ki magad a megszokásokból, alakíts ki új harcmódot, növelj meg tudásod, fokozd ki-fejezőerőd, és ne vessél meg egyetlen lehetőséget sem gondolataid kifejezésére, ha azok eltalálhatnak a legszélesebb tömegekhez!

Elégedetlen vagy a polgári színházzal? *Meg akarod változtatni?*

Csak a társadalom megváltoztatása árán lehetséges. Részt kell tehát vened a tömegek harcában. Meg kell előbb változtatnod közönségedet ahhoz, hogy a társadalom megváltozzon.

Mnouchkine társulata szakított a burzsoá színház évszázadok óta öntelt színészeinek modorával, azoknak a sikertől és pénztől lusta, a színházi üzemmenetben veleszületett tehetségével résztvevő, hiú és dédelgetett szenvedélyiparosoknak a működésével, akikből csorognak az érzések, gombnyomásra tudnak úgy tenni, mintha gondolkoznának, és képesek bármikor, bármiféle érzelmet utánozni. Mnouchkine-ék nem tartoznak a művészetnek minden országban olyan szép számmal tenyésző, felkent csapatához.

A színház munkásaivá képezték ki magukat.

Egyforma gonddal ügyelnek a típusok éles megfogalmazására, a kanavász fordulataira, és kezelik - ölükből tartva, a porond peremén ülve - a világitótesteket, hogy középen játszó társuk a játékhoz a legelőnyösebb fényt kapja mutatványához. Professzorai a testi kifejezésnek, doktorai a látványos színház történetének. De nem vonakodnak egy díszletetlemet megfogni és helyére tenni az előadásban. Nincsen számukra alacsonyabb és magasabb rendű munka. Nem válik külön a színházban végzendő szellemi és fizikai munka. Nem sztárok. Színházban dolgoznak. És valóban dolgoznak. Nem az önkifejezés, a belső én megnyitásának homályos papjai, hanem a színházművészet fizikai dolgozói.

Magatartásuk és művészetük lényeges vonása ez.

Eltörlik a burzsoázia kialakította színházi határvonalat, ami azt hirdeti - már

a rivalda merev vonalával is -, hogy ti hozzánk jöttetek, és a pénzetekért megfürdeni akartok mindazon titkokban, amiknek mi vagyunk tudói. Mi: részesei vagyunk sejtelmes beavatottságoknak. Ti: nézhettek bennünket a pénzetekért.

A Napszínház színházi munkásainak folytonos jelenléte a publikum előtt nem formai kényeskedés. Nem az álfalak takarásából lépnek ki, hogy ruhájuk szabásával, arcfestésükkel, a magukra vett jellem meghökkenítő előbukkanásával kápráztassanak el. Mindvégig a közönség előtt készülnek produkcióikra. Arcukat a gyülekező nézők között készítik ki. Jelmezeiket is előttük, közöttük cserélik. Vagy csak arcukra húznak egy sipkaként - addig homlokukra tolt - maszkot. Nem titkolnak semmit a nyilvánosság előtt.

Megmutatják könnyed munkájuk nehézségeit.

A világosban, a figyelő szemek előtti gondos készülődés ráébreszti a nézőket, hogy társaik közé érkeztek. Nem kiválasztottak, sem szerzetesek, sem furcsa szekta vendégei. Hasonszórú dolgozók fogadják őket, akik munkája a színház, a szórakoztatás, a mulattatva tanítás, a kézenálló agitáció.

A színházgyárakban minden a személyes sikerért működik. Fondorlat, hisztéria, fenyegetőzés, hízelkedés csak az egyéni csillogásért van. A Napszínházban egy munkaközösség fog össze a színes időtöltés, a világ megváltoztatására való kedvcsinálás érdekében.

Ne gondolja senki, hogy azoknak a zsá-volyba öltözött, egyenruhásított színészeknek egyike a Napszínház, ahol arctalan tömeg trappol és fűjtat, ritmikus jelszavakat mormol vagy kiáltoz, és ahol kollektívnek azt tartják, hogy nem lehet személyes sikere senkinek sem. *Az aranykorban* gonddal ügyelnek arra, hogy kinek-kinek meglegyen a maga „nagy jele-nete”. A színészek közül ki-ki megmutathassa azt, amit a legjobban tud. Mert számukra a közösség nem azt jelenti, hogy eltünteti az egyéniséget, hogy unalmasan aláztos szolgálatba kényszeríti a tehetséget. Éppen a közös munka, az együttes szolgálat erősíti meg a tehetséget.

Megtáltosodtak a rendezők

Eltépték minden hámjukat, és képzeletükkel félig megrészegülten száguldanak térben és időben. Merészen keccses ugrásokkal szelnek át évszázadokat, évezredek egyetlen színházi pillanatban. Vak-

merően kötnek össze távoleső utalásokat és világokat. Mint a hirtelen olvasott tudásnál az adathalmaz, úgy a hirtelen szabadult képzeletnél is tapasztalható a szertelenséggel való hivatkozás. A kötetlenségektől megszabadult rendezők olyan örömet éreznek, hogy kötelességüknek érzik a rá-rálicítást.

Több ez már, mint a hagyományos barokk színházépület kényelmetlenségének és szűkké vált formájának tagadása és szétzúzni, eltüntetni kívánó szenvedélye. A túlcsoordult és túltermelésre beállított képzelet ontja a képeket és jelképeket, jeleket és metaforákat, hogy lassan-ként ne is jelentésükkel, hanem ornamentikájukkal foglalják el a rendelkezésre álló teret.

A jelek nagy misztériumszínpada alakult ki. Már csak a Jó és a Rossz, az Ördög és az Angyal, a Bűn és az Erény, a Világosság és a Sötétség munkálkodik. Azzal az igénnyel, hogy az egész zavarosan bugyborékoló mai világot plasztikus formákba kényszerítse a színház. Kevesebbet nem is óhajt megfogalmazni. Csak az egészet. Az egészre törés heroikus vállalkozásában kevesen hederítenek arra, hogy elvész a részlet, ami az egésznek alkotóeleme, támasza, szerkezete, atomja, és ami nélkül az egész sem jöhet létre.

Meglehetősen egyszerű oka van mindennek. A román Dinu Cernesco, a bukaresti MIC fiatal tehetsége a mezítelen kőfalig bontatja ki tervezőjével *A forrás* című Marin Soresco-darabhoz a színpad-teret, hogy az előadás első pillanataiban

– amikor repülőgépzúgáshoz hasonlító vízesés zaját halljuk - a közepén elrendezett, karcsúra redőzött, sárga selyemdrapéria motoros úton siklani kezdjen, és körbefogja redőzetével a játék helyét, a színpadi padló fekete klottfoltjai közül pedig éles fényben egy segélyt kérő kar nyúljon ki, és utána három egyforma színű hálóingbe öltözött hölgy másszon elő

– Irinának, a főszereplőnek három arca, három megtestesülése -, és kezdetét vehesse egy sterilításában is erőteljesen mutatós és erőteljesen színházi tehetségű játék a mitikussal babráló, sorba rakott színházi hatáselemek szemrevételezése közben.

Cernesco rendezésénél döbentett meg az élet lassú elszívargása a színpadról, a teátrális szépség lassú lehülése a fagypontra. Valamiféle jeges elvonság, ízeknek, szagoknak, illatoknak esztétikus desztilláltsága foglalta el az élet - a művészien ábrázolt élet - helyét. Hiszen könnyebb

a nagy témák felé kinyújtani két lelkesen lobogó kart, mint megmarkolni egy tenyérnyi kis igazságot. Könnyebb misztériumot szervezni, mint fölkelteni az élet melegének érzését, a szív dobbanásait a szorongató sötétben.

Nem számováros szöszmötöléseket, zsebkendőhajtogatást és szoba-konyhás lakásokban fővő paprikáskrumpli szagát, nem is a nyílt színi acélöntést, a kokillák színpadi izzását és a termelési drámák káderlapokkal, statisztikai kimutatásokkal és irodalmi riportokkal vagy jegyzőkönyvekkel igazolható életszerűségét sóvárgom én vissza. Csupán az életet. Hogy a színház hasonlítson még a világra, ha a világ kezd is elveszíteni megint önmagát.

A valóban erős tehetségű színházi rendezők megfontoltan (vagy önkéntelenül is) zavaros képeikkel, túlbujánzó vizuális kínálatukkal persze kifejeznek valamit a valóságból. S nem képzelem azt sem, hogy csak azért beszélnek rejtjeles sterilítással, mert nyakatekert formákban tetszelegnek, mert a mindenáron föltűnni vágyás vezetné zablát nem ismerő és nem tűrő képzeletüket.

Minden ellenszegülésük és tiltakozásuk ellenére is hatott rájuk a piac törvénye. Így alakult ki a fogyasztói színház. Fogyasztói színház abban az értelemben legalábbis, hogy a kispolgári lázadások számára termelnek fantáziaanyagot, miközben hisztériásan bővítik kínálatuk. Árulnak részletre is drámát. Elszaporodtak a zanzásított drámai életművek, a Nestroy-keresztmetszetek, Witkacy-összkiadások egyetlen színpadi kötetben, szünet nélkül, népeposzok három és fél óráig terjedelemben.



PETERDI NAGY LÁSZLÓ

A realizmus lehetőségei

Sokan újra felfedezik mostanában a lengyel színházat. Egymás után jelennek meg az ismertetések, méltatások. Ha összeolvasná azonban valaki ezeket az írásokat, nehezen hinné el, hogy közös a tárgyuk. Egy seholsincs ország képe bontakozik ki bennük, amelyben föllelhetők Európa minden színházának vágyai, tervei, problémái. Egy olyan országé, amelyben csak külföldi újságírók járnak a színházba. Nyilván úgy alakul ez ki, hogy mielőtt útnak indul, mindenki tudja már jó előre, mit akar felfedezni. És azt azután fel is fedezi. De mindig csak azt, mindig csak annyit.

Tavaly Julien Michel terjedelmes cikket szentelt a lengyel színháznak a Plays and Playersben. Elragadtatva ír a látott előadások magas szakmai színvonaláról, társadalmi érzékenységről. Azután, mintegy észbe kapva, fölfedez egy vidéki amatőr együttest, és azzal a megállapítással zárja cikkét, hogy- övék a jövő. Csak nem fog propagandát csinálni a hivatásosoknak, a „színházi rendszernek”? Nyakig a saját problémáinkban, mi is sokszor melléfogunk, amikor példát keresünk náluk. A magunk vitáiban mi például Grotowski érveire szoktunk hivatkozni. És nem vesszük figyelembe például, hogy az ő „szegény színháza” tökéletesen beleilleszkedik a lengyel „színházi rendszerbe”: a Kulturális Minisztérium pénzén és megbízásából Grotowski tanfolyamot tart a „gazdag színház”, a hivatásos színészek részére.

A lengyel színházak nagyjából a miénkkel azonos körülmények között dolgoznak. Igaz, játszanak Beckettet is, Mrożeket is. Csakhogy nem ezekből születnek az igazán jelentős előadások.

Grotowski és Mrożek

A színház nem mondhat le az embernek ember által való ábrázolásáról. A színpadon nem születik látomás, nem fogalmazódik gondolat konkrét ember, a színpadi hős társadalmi valója és egyéni pszichikuma nélkül. Bárhogyan is vélekednek és nyilatkoznak is néha a maguk kísérleteiről, Szajna és Grotowski is a színpadi realizmus új lehetőségeit ku-

tatják. Szajnával hamarosan találkozunk majd dísletterveinek budapesti kiállításán. Grotowski így nyilatkozott színházi laboratóriumának helyzetéről a varsói találkozón: „Nehezen lehet elképzelni - mondják nekünk néha -, hogy azok a különböző formák, amelyeket Önök para-teátrális kísérleteknek neveznek, és amelyek mind különféle hajlamokat és képességeket követelnek meg, hogy ez az egész újfajta színházasdi meglehet majd mégis valami közös hely nélkül, ahol a közönségükkel találkozhatnak, hogy meglehet igazi színház nélkül. Márpedig ha ez így van - mondják -, és Önök nem szándékoznak új produkciót bemutatni, nem válik-e az *Apocalypsis cum figuris* egyfajta muzeális előadássá? Nem jelent-e az a művészi múltjuk adott pillanatának állandósítását? És ugyanakkor a jelenlegi kísérleteik nem aprózzák-e szét túlságosan az energiájukat? Nem valami-féle centrifugális folyamatról van-e szó, amelynek során egymástól élesen különböző társulatokra és munkacsoportokra esnek szét? Ilyen és ehhez hasonló kétségek készítették bennünket rá, hogy talán túlságosan is gyorsan, a társas együttlét és cselekvés olyan formáit keressük, amelyek nem színházi előadások, de mégis közös bázist képezhetnek munkánk számára. Ezeknek hosszú távú terve és programja a *Góra*.”

A „góra” szó hegyet jelent, a Lángoló Hegyet, amelyre Grotowski a követőit felvezeti. Ez az elmélkedés, az önmegismerés és a nagy találkozások helye. „A Hegyre senki nem színházat nézni megy. De egyszer életében mindenkinek időt kell szakítani egy ilyen kirándulásra. Össze kell csomagolni egy hátizsákot, jól meggondolva, hogy mit visz magával. Búcsút kell mondani a megszokott környezetnek, elindulni, és aztán sok-sok órán át gyalogolni. A belépődíjat nem pénzben kell fizetni, hanem testi és lelki erőfeszítésekkel. Mindenkinek, aki a Hegyre indul, tudnia kell, hogy nem egyszerű néző lesz. Kommunikálnia, cselekednie kell egy neki megfelelő formában, közegben. Ha van tehát egy kedves szerzője, magával kell vigye. Ha van egy szó, amely kedves neki, amely közel áll hozzá - nem egy társalgási frázis, hanem egy igazán fontos szó -, akkor a Hegyen találnia kell valakit, aki meg akarja majd hallani tőle ezt a szót. Ha a csendet szereti - és ez a csend nem mogorva, elválasztó csend -, akkor talál majd valakit, aki megosztja vele ezt a csendet. Ha a táncot, a mozgást, a ritmust kedveli vagy



Jasienski: A próbababák bálja (Ateneum Színház, Varsó)

a társas együttlétnek valamilyen más spontán és expresszív formáját, akkor ezt kell bemutatassa ...”

Grotowski tehát a színész és a színházra vállalkozók valamiféle társas önfelszabadítása révén szeretne új formákhoz eljutni. A sok eredeti gondolat mellett is jogosnak tűnnek azonban azok az ellenvetések, amelyek ennek a kísérletnek a színházi lehetőségeit firtatják. Valószínű, hogy a wroclawi laboratórium felfedezései nem is eredeti formájukban, hanem a hivatásos színház vérkeringésében jutnak majd el a közönséghez. Amíg Grotowski, a reformer szónokol, a hivatásos színház megtanulja tőle, a színésztől, amit lehet s érdemes.

A legjobb lengyel rendezők tudatosan törekszenek egy új szintézis kialakítására a nemzeti romantikus és avantgarde hagyományból, valamint az új felfedezésekből, a színpadi realizmus új lehetőségeiből. Ettől érdekes a lengyel színház és nem a nyugati abszurdoktól vagy ezek lengyel követőitől. Mrožek a kivétel, aki otthon vitte most színre két új darabját;

az Örvendetes eseményt és a Mészárszéket.

Az Örvendetes esemény alapötlete hátborzongatóan szellemes. Egy gyermekre vágyó házaspár úgy akar megszabadulni a házsártos és hatalmaskodó apóstól, aki még az ágyban is közöttük okvetetlenkedik, hogy fiatal és kihívóan modern életmódot folytató albérlőt fogad. Azt

várják, hogy az „esztétikai anarchizmus” mozgalmának ifjú követője egyszer úgy felmérési majd az öreget, hogy meg-üti a guta. Azonban fordítva sül el a dolog. Az öreg harcos szövetséget köt az ifjú „forradalmárral” a közbülső puhány nemzedék ellen. Hamarosan együtt verik már a blattot. Közben azért meg-születik mégis valahogy a gyermek, csak egy kicsit furcsán sikerül: hatalmas rozsmárfogai nőnek. Terrorizálni kezdi a családot. A Napóleon- vagy de Gaulle-sisakos nagypapával egykettőre elbánik, és kiüldözi a házból a szüleit is. Ketten maradnak az egyetemistával. A kicsikét azonban ő is unatja már. Egy játszói ötlettel felrobbantja az egész lakást, és a romok között botorkálva kétségbeesetten szölongatni kezdi a mamát.

A Teatr Współczesny remek színészei, elsősorban -a nagypapát játszó Henryk Borowski igyekeznek lengyel temperamentummal és humorral megtölteni a parabolát. Ez élvezhetővé teszi a gondolatokat, de nem képes belőlük igazi színházat teremteni, még Erwin Axer rendezésében sem. A színház mindig konkrét. És úgy látszik - itt vagy ott, lengyelként vagy franciaként -, az életet és a történelmet is csak konkrétan lehet megélni.

Mrożek darabjai olvasva továbbra is nagyon szellemesek. A színpadon azonban nem izzanak már fel úgy a gondolatok, mint régen. Pedig arról beszél mindig, amiről éppen „szó van”. A közönség le is reagálja mind az aktuális vonatkozásokat. De aztán úgy az első rész vége felé valahogy elfáradunk. A gondolati váz kirajzolódott már. A sok apró megfigyelésből, megjegyzésből, részletgazságból pedig nem kerekedik ki valami nagyobb életigazság. Az életünk igazsága.

A Mészárszék, amelyet a Teatr Dramatyczny játszik Jerzy Jarocki rendezésében, szintén parabola. A régi tétel fogalmazódik meg benne újra: a világ menthetetlenül az összeomlás felé halad, s a megváltásáról fecsegő értelmiségiek nem tudják a romlást feltartóztatni.

Egy hegedűművész koncertjét megzavarja a szomszédos vágóhídról behalatszó marhabőgés. A hangversenyiroda vezetője ebben az idők szavát fedezi fel, és elhatározza az intézmény átprofilizását. A zenészek összetörnek a hangszereket, és a következő részben már hatalmas késekkel és baltákkal felszerelve, mint henteslegények jelennek meg. A színpadon hatalmas horgok, kampók, csigák és

akasztók foglalják el. Egy igazi mészárszéket látunk. Két hatalmas kést összefelve az igazgató előrelép és megkérdezi: na, kivel kezdjük? A hegedűs feladata az lenne, hogy zenei aláfestést szolgáltatson ehhez a munkához. Ő azonban alkalmatlannak bizonyul erre. Igaz, sértett fájdalomában maga is segített összetörni a hangszereket, az igazi vér látványától azonban megiszonyodik. Nem marad számára más lehetőség, mint az öngyilkosság. A legények egy pillanatra döbbenet hátrահéznak, aztán folytatódik tovább a transzírozás. A hegedűs szerepét a színház vezető férfinézésze, Gustaw Holoubek, az igazgatót pedig Andrzej Szczechowski játssza. Nem ők tehetnek róla, hogy az előadás mégis csak a tétel illusztrációjának szintjén marad. Mit tehetne hozzá a színház ehhez a tételdramához? Minden pontosan ki van itt mérve, el van döntve előre. Az igazi drámához bizonyos választási lehetőség kellene és igazi hősök, akik választanak is.

Új színházi köznyelv

Meglehet, hogy nem is Mrożeket, Rózewiczet, Grochowiakot vagy Bialosewskit kell leginkább irigyelnünk a lengyelektől, hanem az óriási tájékozottságot és a biztos ízlést, amellyel a modern dráma-irodalomban válogatnak. Ez részben a fődramaturgok érdeme, akik között sok híres író, tudós, kritikus van, s akiket a színházban irodalmi vezetőnek neveznek és tisztelnek. De közrejátszik itt még valami. A hosszú hajú, szakállas zsenik mellett jól érezhető még a lengyel színházban egy nagy irodalmi műveltségű, finom ízlésű rendezőnemzedék jelenléte.

Az Ateneum Színház igazgató-főrendezője, Janusz Warminski ehhez a nemzedékhez tartozik: Wajda, Szajna, Dejmek, Hanuszkiewicz kortársa. Csak jóval kevesebb szó esik róla. Lapozunk most bele egy nyilatkozatába: „A színház ma is csak a szó, az irodalom segítségével tudja megfogalmazni véleményét a világról... Beszélni kell most erről, mert azt látjuk, hogy a szó művészete, sőt a színész művészete is hátrébe szorul, s a díszlet, a világítás, a zenekíséret, a műszaki megoldások foglalják el a helyét. És ez nemcsak a „gazdag színházaknál van így. Bekövetkezik mindenütt, ahol a színész csak a jelzés szerepét játszhatja. Mit jelenthet a nézőnek a legnagyobb színész is, amikor csak a gyertyát tarthatja a legközelebbi rendezőnek? Amikor a színész csupán csak esz-köz, kirakati bábu? A hangos új tanok-

kal, amelyektől a közösségi színház újjaszületését, a színészek és a közönség új, egyszerű találkozását vártuk, tulajdonképpen dehumanizáljuk, elembertelenítjük a színházat... Talán soha nem írtak annyit a színházról, mint napjainkban. És soha nem volt akkora zürzavara és devalvációja az eszméknek és koncepcióknak a színházban.”

Ilyen és ehhez hasonló nyilatkozatokkal manapság bizony nem lesz túl népszerű egy színházvezető. Warminski szerencsére rendezőként is érvényesíteni tudja nézeteit. Mint művész is vitában áll az illusztratív színházzal, érvel az ember és a színész kirakati bábuvá válása ellen. Legutóbbi rendezése, *A próbababák bálja* szó szerint erről szól. A lengyel futurizmus legnagyobb kommunista drámaírójának, Jasienskiné a darabjában nemcsak egy párizsi divatház próba-babái elevenednek meg, hanem a parlamenti képviselőről is kiderül, hogy csupán báb a nála hatalmasabbak kezében.

Az előadásról távozó nézők a ruhatárban összetalálkoznak azokkal, akik a stúdiószínpadra tartanak Kafkát nézni. A színház fiatal rendezője, Jerzy Grzegorzewski ilyenkor kezdi ott előadását, az *Amerikát*. Ő rendezte a *Bloomusalemet* is Joyce Ulyssésének tizenötödik fejezetéből. Ő tudja, hogy ezekért a méregdrága helyárakért már valami egészen rendkívülit kell nyújtani. „Szegény színházat” rendez tehát, s hozzá még „intellektuális” is. Az üres színházépület ruhatárába terelik a nézőket, majd a színészek behúzódnak a fogasok és a pultok közé, és különböző pózokba merevednek. Sejtelmes zene szól, csak egy-egy fojtott sóhaj lebbenti meg az illatszerektől súlyos levegőt. Időnként egy jelmezcsoporthalad végig a ruha-táron nagy csinnadrattával. Aztán újra semmi. Nyilván most a közönségnek kel-lene játszani. A nézők azonban tanácstalanul álldogálnak. Nincs mibe bekapcsolódni. Ennyi választékos irodalmiságról és színháziságról pedig nem könnyű elhinni, hogy csak blöff. Néhányan oda-lépnek a szenvedő arcú színészekhez, és cigarettával kínálják őket. De azok úgy tesznek, mintha nem hallanák. Mereven néznek egy távoli pontot. Mint a próbababák. Az emberek végül elunják és hazamennek.

A dolgozó emberek Lengyelországban is korán kelnek, és az éj jelt rendszerint nem az Ateneum éjszakai előadásain töltik. Ott is egy új színházi köznyelv van kialakulóban. Egy érzékletes, árnyalt, de

közérthető jelrendszer, amelynek révén a társadalom legszélesebb rétegei érintkezhetnek a színházzal. Két oldalról épül ez egyszerre. Láttuk egyrészt, hogy a nagy színházi egyéniségek maguk is szintézisre törekcsenek. Az örök emberi, a vallási, a nemzeti mítoszhoz való fordulás ezt tükrözi. A mítosz azonban menthetetlenül süllyed, és a legnagyobb színházi mágusok sem képesek már visszavarázsolni az emberek tudatába. Egyre nyilvánvalóbb, hogy az új színházi nyelvet a mai élet elemeiből kell felépíteni. Még nyilvánvalóbb ez, ha a közönség oldaláról vizsgáljuk a kérdést. Lengyelország lakossága - életkorát és gondolkodásmódját tekintve is - nagyon fiatal. És egyre újabb tömegek kapcsolódnak be az ország kulturális vérkeringésébe. Elkerülhetetlen, hogy ezek magukkal hozzák a színházba a modern termelésben és a társadalmi életben szerzett élményeiket, tapasztalataikat. Mindennek befolyásolnia kell a színházi közlésrendszer normáit is.

Az épülő új színház körvonalai sokszor még a régi formák elrajzolódásában, deformációjában mutatkoznak meg. Jelentkeznek új formák is, amelyek a kizárólagosság igényével lépnek fel, majd nyomtalanul eltűnnek. Számtalan változata, árnyalata lehetséges a modern színházi realizmusnak. De ezek soha sehol nem maguk szülik egymást. A sokféleségben egy állandó, tudatos, hosszú távra érvényes társadalmi igény munkál. Ez hívja életre a színházi formákat, és ez választja ki közülük a valóban életképeseket. Erre kell figyelni.



Az Ahogy tetszik Varsóban

Először fordult elő, hogy a Nemzetek Színháza fesztivált nem Párizsban, hanem egy szocialista ország fővárosában, Varsóban rendezték meg. Először fordult elő, hogy a Nemzetek Színházában magyar együttes is fellépett: a kaposvári Csiky Gergely Színház Zsámbéki Gábor rendezésében Shakespeare *Ahogy tetszik* című darabját adta elő a varsói Drámai Színház színpadán, két estén; azt az előadást, mely Kaposvárott is, Budapesten is nagy sikert aratott. S először fordult elő, hogy egyes lapok kritikusai kertelés nélkül és tárgyilagosan tudósítottak a magyar együttes vendégszerepléséről, nem szépítve meg a fogadtatást. „Tisztes sikert”, sőt egyenesen kudarcot emlegettek, ezzel nyilvánvalóan hozzá kívánva szólni a kaposvári színház körül kialakult vitához. Sajnálatos, hogy e hozzászólások nem az *Ahogy tetszik* hazai bemutatója idején hangzottak el, s amikor elhangzottak, akkor is kevésbé a produkció érdemleges elemzéséből, sokkal inkább másfajta indulatokból születtek.

Azok, akik ott voltak Varsóban, jól tudják, hogy szó sem volt kudarcról. Tapasztalhattuk, hogy sokszor a kaposvári *Ahogy tetsziknél* erőteljesebb, Európa színművészetének élvonalát képviselő előadások sem részesültek nagyobb ünneplésben, nem kaptak nagyobb tapsot, mint a magyar együttes. A varsói közönség mindkét este érezhető szeretettel és szimpátiával fogadta a kaposváriakat. Ha az alábbiakban ismertetjük az *Ahogy tetszik* lapzártáiig kézhez kapott sajtóvisszhangját, akkor egyrészt a Csiky Gergely Színház vendégszereplésének érdemleges képéhez szeretnénk hozzájárulni, másrészt kiegészíteni az előadás sovány hazai kritikáját. Különösen Grzegorz Sinko és Roman Szydowski tett olyan megállapításokat, melyekre érdemes odafigyel-nünk.

Az *Ahogy tetszik* első kritikus a nálunk is jól ismert, jeles költő, Jerzy Zagórski a Kurier Polski című esti lap hasábjain *A fesztivál tetőpontja* címmel egy-két mondatban méltatta a párizsi Théâtre du Soleil, a kaposvári Csiky Gergely

Színház, az amerikai Manhattan Project Studio, a tokiói Wasedo Sho-Gekijo, a milánói Piccolo Teatro és a belgrádi Atelje 212 bemutatkozását. „A rokonszenves magyar együttes, a kaposvári Csiky Gergely Színház mintha csak azért jött volna Varsóba, bemutatva a Drámai Színházban Shakespeare *Ahogy tetszikjét* Zsámbéki Gábor rendezésében, hogy hírül adja: ma Magyarországon nincs nagyobb különbség a színházi főváros és vidék között” - írja Zagórski, majd hozzáfűzi: „Mégis, ez a Shakespeare-játék, mely nem a hagyományos stílust követte, hanem mai nyelven szól, nem volt túl eredeti. Általános tetszés leginkább a zenés-táncos piknik jeleneteit fogadta.” A Sender Freies Berlin ugyanekkor kelt kritikája viszont épp a „zenés-táncos piknik-ke”, azaz az ardennes-i erdő jeleneteivel elégedetlen: „a zsinórok zsinórok maradtak, és nem változtak át fákká, mert ehhez olyan színészi megjelenítő erőre lett volna szükség, amely itt hiányzott” - állapítja meg a német kritikus, elismerve ugyan az együttes „fiatalos frissességét”.

Másnap, június 25-én, vasárnap az Unita ezt a címet adta a varsói Nemzetek Színházáról közölt tudósításának: *A kaposvári színház sikerrel mutatta be az Ahogy tetsziket*. Az olasz kritikus, mely beszámolójának mintegy felét a kaposváriaknak szenteli, bevezetőül megállapítja, hogy Strehler, Bergman és Besson ismét nagyszerű előadásokkal bizonyították jól ismert tehetségüket „az ugandai Abafumi Színház és a magyar Csiky Gergely Színház azonban kellemes meglepetést szerzett a varsói közönségnek”. Az ugandaiak méltatása után így folytatja tudósítását: „A magyar társulatról előljáróban el kell mondanunk, hogy egy hetven-ezres kis városból, Kaposvárról érkezett. Ezt az adatot nem azért idézzük, mintha atyai jóindulattal akarnánk szólni az együttes elért eredményeiről; épp ellenkezőleg, inkább a magyar vidéki szín-játszás kivívott rangját húzzuk vele alá, ami - ha ebből a példából kell megítélnünk - valóban meglepő”. Az Unita szerint „a rendező figyelme sokkal inkább a hatalomért folyó harcra, mintsem az udvaroncok kényszerű erdei életének irreális dimenzióira összpontosult. A száműzetés itt egyfajta nem várt »szünidővé« változik, fejesugrássá a kötelezettségektől és konvencióktól mentes szabad létbe. Ebben a jelenetsorban az átöltözések, az álnok szerelmek, találkozások bonyolult váltakozása olyan játékká

alakul, amelybe a szereplők mintegy akaratuk ellenére kerülnek bele. A játék atmoszférája briliánsan szuggesztív. A szövegmondás rendkívül fesztelen, s az igen színes kosztümök elragadóan fantáziadúsak, Silvio és Phoebe, a romantikus-melankolikus szabadelvű filozófus, Jacques, a mai fiatal szerelmesek ruháiban valamennyi történelmi korszak keveredik, az antik görögöktől a tizenharmadik század pásztorjátékaiig; de minden korszak ruháját teljesen szabadon újra kitalálták, az alakok a meseerdő kötelei között lebegnek, amit felülről engedtek le, hogy befedje a hercegi udvar felcícomázott színpadát. Amint a bonyodalom az »erkölcsös happy and« felé halad, a négy szerelmespár egy melankolikus, né-ma francianégyest ad elő, közben az erdő nagy szőnyegét felgöngyöltik, a vakáció befejeződik, ismét a társadalmi kötelezettségek kerülnek előtérbe."

Ugyanazon a napon, amikor Rómában megjelent az Unita beszámolója, a lengyel fővárosban a Życie Warszawy kritikusa mintegy ellenvéleményt jelentett be. A varsói lap munkatársa úgy értesült, hogy „a fiatal, ambiciózus Zsámbéki Gábor vezetésével” Varsóba érkező együttest „vidéken végzett társadalmi és kulturális tevékenységük jutalmaként” küldték a fesztiválra. „Shakespeare Ahogy

tetszikjét Kaposvárott a didaktikus ifjúsági játék hagyományai szerint vitték színre - írja a Życie Warszawy -, azonosulva a darab főszereplőivel. Üres tér emelvénnyel, melyet körben kivarrt, vörös anyag díszít, felette felhővé gyúrt, beige színű vászon - ez Olivér háza és a bitorló herceg udvara. A felhő leereszkedik és szélesen beborítja az emelvényt - íme az ardennes-i erdő pázsitja, ahol a fatörzseket kifeszített kötelek jelzik. Rosalinda és Celia olyasféle lányok, mintha most jöttek volna a térszől, a plebejus, tanácstalan Orlando használt farmerben, a bitorló herceg udvara zafír hatású zakóban, őt magát egy fehér mellfodor emeli ki, a száműzött herceg és kísérete színesen, teátrálisan öltözve stb. Amikor véget ér a száműzetés és a gondtalan Árkádia, s vissza kell térni az élet kemény kötelezettségei közé - így lehet kiolvasni a rendezői interpretációból: maguk az idill szereplői göngyöltik fel és csomagolják össze a vásznat, mely az erdőt, vagyis a kellemes kalandot, a felesleges múltat jelentette, csak a melankolikus és kényelemszerető Jacques marad a csomagon, ekképp zárkózva el a valóság elől. Az elő-adást társalgási hangnem, plakátszerűség jellemzi, színészi kellemben szegény."

A Życie Warszawy kritikusa ismét a

magyar színházi vendégjátékok alkalmával Varsóban gyakran hallott és leírt el- lenvetést hangoztatja: a „társalgási hang- nemet” kifogásolja abban az előadásban, mely idehaza épp mozgalmasságával és látványosságával keltett feltűnést. Roman Szydłowski a Trybuna Luduban higgadtan és érzékenyebben szól a kaposvári előadásról, ám recenziója bizonyos ponton mégis találkozik a Życie Warszawy észrevételeivel. „Friss és nem mindennapi előadás : kísérlet a Shakes- peare-vígjáték mába helyezésére. Ezt hangsúlyozzák a mai öltözködési elemeket tartalmazó jelmezek csakúgy, mint a színpadkép, mely azt sugallja, hogy a darab bárhol játszódhat és sehol, így tehát ma is” - írja Szydłowski a Trybuna Lu- duban, majd ekképp összegezi benyomá- sait: „A lengyel nézőnek, aki nem ismeri a magyar nyelvet, nehéz lenne megértenie a Shakespeare-szöveg értelmezésének fi- nomságait. Meg kell tehát maradnunk az előadás külső rétegének értékelésénél. Ez olyan diákos színházi mulatság benyo- mását kelti, melyet évek óta jól ismerünk a mi ifjúsági és egyetemi együtteseink tevékenységéből. Kevesebb hangsúlyt helyeznek itt a színészi játéokra. Egyszerű- ség és spontán lelkesedés jellemzi őket, de előtűnnek bizonyos technikai hiányosságok is.” Végül megállapítja: „A közönség nagy szeretettel fogadta az előadást, tapssal ünnepelve a rokonszenves kaposvári vendégeket.”

Aligha szükséges a lengyel diákszín- játszás nálunk is többé-kevésbé ismert eredményeire, nemzetközi rangjára hi- vatkoznunk (hosszan idézhetnénk például a Dialog című színházi folyóirat legutóbbi számaiból, ahol most a hivatásos színház kiemelkedő képviselői vallanak róla, miben látják az ún. diákszín-játszás megújító, frissítő, „forradalma-sító” szerepét a lengyel színművészetben), enélkül is megjegyezhetjük, hogy Roman Szydłowski, a lengyel színikritikusok doyenje, akit ugyan sokan konzervatívnak tartanak, de biztos, jó szemű ítéleteivel kivételes rangot vívott ki magának, e rövid recenzió keretein belül is, érdemlegesen méltatta a kaposváriak út-keresését. Grzegorz Sinko írása viszont a Teatr 1975/15. számában gondolatébresztő előadásaelemzésével hívja fel magára a figyelmet. A színházi szaklap kritikusa Shakespeare a Nemzetek Színházában címmel Ingmar Bergman Vázkeresztjéről és Zsámbéki Ahogy tetszikjéről elmélkedik: „A mai színház és a mai néző-tér (ahogy egyébként szép csendben ma-

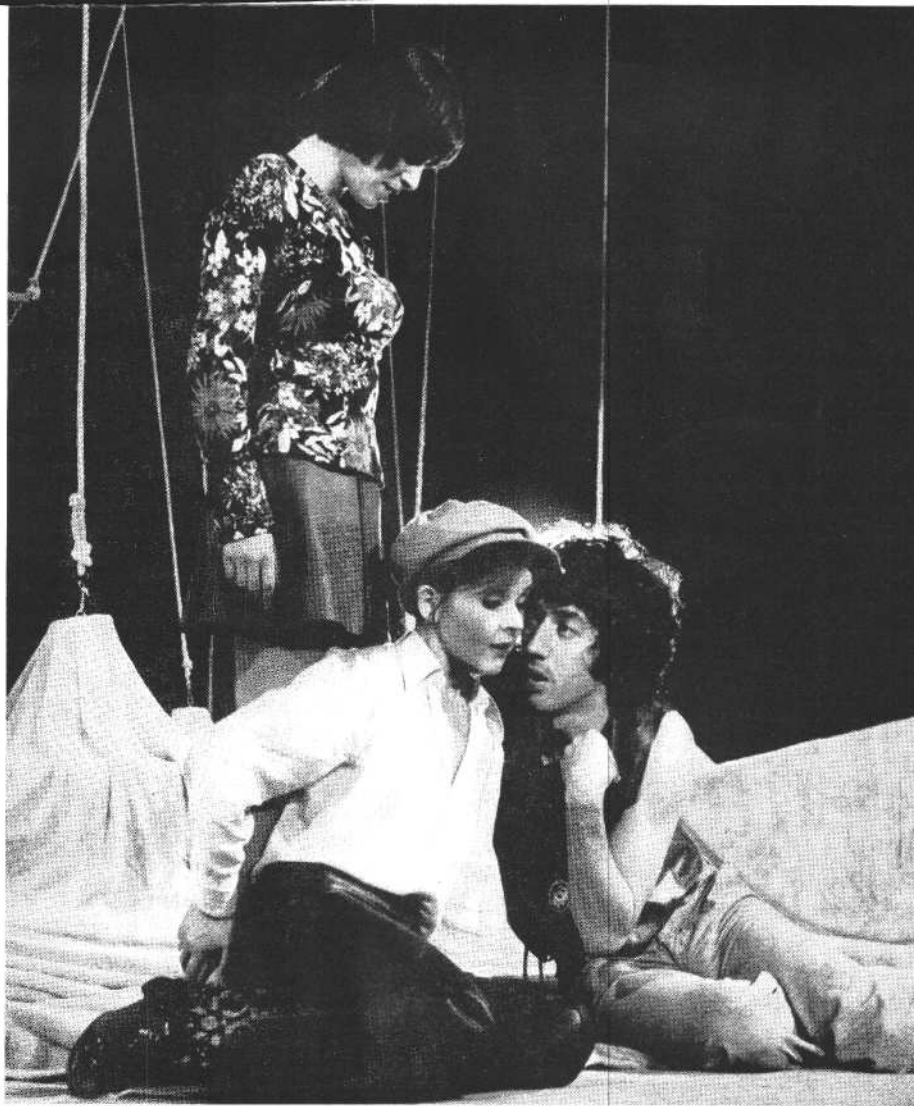
Koltai Róbert mint Próbakő az Ahogy tetszik kaposvári előadásában



ga Shakespeare is) nemigen akarja elhinni a vígjáték szerelmi szálait és a boldog happy endet. Ingmar Bergman az ironia s a távlatot teremtő keretjáték által fogalmazta meg a maga kommentár-ját; Zsámbéki Gábor az *Abogy tetsziket* rendezve, a külsődleges modernizálás már sokszor kipróbált útján indult el. E törekvés - folytatja a lengyel kritikus - „mindig kifejezően exponálja az udvarban uralkodó rosszat és Arkádia illuzórikus voltát. Ennek, ha nem is az ellen-állási erdőben rejtőzök elleni büntető hadjáratával (mint nálunk Krystyna Meissner rendezésében), de mindenképp a szigorú valóságba való visszatéréssel kell végződnie.” Úgy látja, „a rendező egyéni munkája itt elsősorban a fiatalságra való tét: az előadás fő gondolatát Rosalinda (Pogány Judit), Celia (Andai Kati) és Orlando (Márton András), e három mai fiatal bontakoztatja ki. Mai ruhájuk és viselkedésük azonnal egy sor problémát szül: a lányok már jelmezükben is nyerne (a ragyogó adottságokkal rendelkező Celia mini-kreációja) és a fiú (a hippisített, »afro« frizurás Orlando) veszt. Ugyanez érvényes az »ifjúsági« szubkultúrából vett viselkedésmódra is: a lányoknál ez összhangba kerül a Shakespeare-szöveg könnyedségével és líraiságával, a fiú esetében pedig nyilvánvalóan felel vele.

Továbbá: e hármának a »megmozgatása« nagy lehetőségeket kínál Celiának - annak a figurának, akit a hagyományos előadások általában igen halványan rajzolnak meg. Itt Celia határozottan premier planba kerül, talán egyszerűen a szereposztás következtében, mely Rosalindában nem annyira a szerelemre képes lányt (vagy ha nagyon akarjuk, a fiút), hanem egyenesen a gyermeket hangsúlyozza.”

„Mindezek ellenére - olvassuk a továbbiakban a Teatr hasábjain - világosan kirajzolódik a rendező fő elképzelése: ami az ardennes-i erdőben történik, az a felnőtteknek a különböző korokból eredő fantasztikus jelmezek irreális álarcosbálját jelenti, a szerelmes fiataloknak viszont - a valóságot. A jogaiba visszahelyezett herceg és egész világa marionettszerű táncban visszatér a valóság rossz körébe, miközben az erdő eltűnik, s a színpad átalakul az első felvonás udvarává, a hazatérést csak az igazságban és az illúziókban egyaránt csalódott, melankolikus Jacques utasítja vissza. Mégsem az övé az utolsó szó Shakespeare darabjában. A fiataloknak az erdő illúziója igazság volt, és újjászülettek az elért szerelmi



Szerelmesek az ardennes-i erdőben, a Zsámbéki Gábor rendezte előadásban (Andai Kati, Pogány Judit és Márton András) (Fábián József felvételei)

boldogságban - ez az érték megmarad, és a rendező világos ellenpontként ezt emeli ki. Az előadás utolsó hangsúlya az epilógus, mellyel Rosalinda a közönséghez fordul: a boldog gyermek bájosan kéri a tapsot a jó mulatságért, mely alapjában véve nem volt mulatság. Ha a színésznő alkati adottságai zavartak az előadás folyamán, a fináleban lényeges jelentést kapnak, ez a gyermek különös ismeretjellel látja el a darabot: a világ értékét a fiatalság menti meg, de ez a fiatalság gyermeki. Zsámbéki Gábor tehát finom szkepticizmussal tárja elénk e shakespeare-i iপিapacsot.”

*

Ha a varsói Nemzetek Színháza tapasztalatairól beszélünk, feltétlen érdemes el-
tűnődnünk e néhány kritikán. A kaposváriak reálisan látják eredményeiket és feladataikat; ezt tanúsította Zsámbéki Gábor nyilatkozata is a rádióban, Pogány Judit és Vajda László élménybeszámolója is a SZÍNHÁZ 1975/10. szá-

mában. Ebben nyilván része van annak is, hogy Varsó a Csiky Gergely Színház együttesének többek közt alkalmat nyújtott a konfrontálásra: megismerkedhettek az európai színművészet néhány kimagasló képviselőjével, néhány nagyszerű előadással. De nemcsak ezért volt hasznos és helyes, hogy a kaposvári *Abogy tetszikkkel* mutatkoztunk be a Nemzetek Színházában, hanem azért is, mert valódi értéket mutattunk be a varsói Drámai Színház színpadán, egyúttal íze-
lítő adva hazai színjátszásunkban fújó új szelekről. E néhány idézett kritika nyilván sok esetlegességet tartalmaz, mégis tanulságos elgondolkodnunk rajta: miként vélekedik a külföldi kritika ezekről az idehaza kétségkívül frissen ható, megújító hatású törekvésekről. Anélkül, hogy a lényegesebből, színházaink - s köztük a kaposvári színház - hazai hatásáról, társadalmi és művészi hivatásáról, eredményeiről elfeledkeznénk.

P. A.

világszínház

RIGÓ LÁSZLÓ

Egy csehszlovákiai színházi műhely

Ipszilon Stúdió, Liberec

Képeslap helyett

Feledhetetlen napokat tölthettem Észak-Csehország központjában, a 75 000 lakosú Liberecben. Megismerhettem festői környékét: bolyonghattam a régi cseh és német mesevilágot idéző ősfenyvesekben, gyönyörködhettem a hegyvonulatokban és a tengerszemekben; megcsodálhattam az épen maradt Frydlant kastélyt, és a mai cseh építészet remekét, az ezerméteres csúcson emelkedő, belőle szinte kinövő Ještěd karcsú acéltornyát, mely tévortony és szálloda egyszerre. S járhattam a várost: megnézhettem a gótikus városházát, a műemlékeket, a pazar botanikus-kertet. Megilletődve álltam a textilfőiskola előtt; rövid ideig Radnóti is tanult itt, a várost akkor Reichenbergnek hívták.

Liberec valódi kultúrváros: galériájában, múzeumaiban értékes képzőművészeti, kultúrtörténeti, iparművészeti anyagot gyűjtöttek össze és állítanak ki, például gonddal és szakértelemmel, nemes hagyománytisztelettel. A város főterén hatalmas, gondozott barokk színházépület emelkedik, a F. X. Šalda Színház (cseh néven: Severočeské Divadlo F. X. Šaldy), rangos prózai és operatársulattal. S közel hozzá, a Moskevská utcában működik a Libereci Naiv Színház (Naivní Divadlo), az Ipszilon Stúdióval (Studio Ipsilon).

Nos, ennek az Ipszilon Stúdiónak lehettem vendége öt napig. Tanulmányozhattam színházeszményüket, színpadi alkotásaikat, játéktílusukat, közművelődési törekvéseiket. Középről és belülről, szinte a színházi közösség tagjaként láthattam, élhettem egy színházi alkotó-műhely, egy szerves színházi organizmus életét. S rendszereződő élményeim, tapasztalataim talán nem is elsősorban azért kíváncsoznak ki belőlem, mert vágyat érzek, hogy egy igen jelentékeny, s nálunk kevésbé ismert cseh színházat megismertessek a hazai érdeklődőkkel. Sokkal inkább azért, mert e színház művészi példa-adásában, működési rendjében a kor-szerű, szocialista színházi műhely és együttes néhány valódi ismervét vélem megragadhatónak, leírhatónak.

A Naiv Színházról - röviden

A Libereci Naiv Színház a szocialista Csehszlovákia egyik első hivatásos bábszínházaként alakult meg 1949-ben, Területi Bábszínház (Krajská Loutková Scéna) néven. A bábszínház Liberecben és környékén kezdte produkcióinak bemutatását, ám csakhamar országos hírnévre tett szert. Eredményesen szerepelt a hazai bábfesztiválokon, s külföldön is jelentékeny sikereket aratott: vendégszerepelt az NDK-ban, sőt Kínában és Koreában is. 1963-ban alakult meg a Naiv Színházon belül, a színház művészeinek egy csoportjából az önálló prózai együttes, az Ipszilon Stúdió. A Stúdió hamar rangot és elismerést szerzett magának országszerte, főként a fiatalság körében. Több külföldi fesztiválon is sikerrel vett részt, így Jugoszláviában, az NDK-ban és az NSZK-ban, s 1968-ban Nancyban.

A Naiv Színház ma kéttagozatú, báb és prózai részleggel rendelkező, 60 fős középszínház. Székhelyén 250 személyes teremben játszik, de tart előadásokat a környék más városaiban is. A színház-épület felső emeletein lakószobák sorakoznak, a művészek többsége itt lakik. S Oldřich Augusta, a színház országszerte ismert, színműíró-kultúrpolitikus igazgatója büszkén mutatta a jövőt is: a hamarosan nagyarányú bővítésre-korszerűsítésre kerülő, új köntöst kapó Naiv Színház impozáns makettjét.

Az Ipszilon Stúdió - mint színházi műhely

Maga a prózai tagozat, az Ipszilon Stúdió három-négy darabot mutat be évadonként. Székhelyén és táján körülbelül 175 előadást tart; két-három alkalommal Prágában is fellép, a Rokokó Színházban. A Stúdió kis létszámú, a tizen-egy színész minden darabban játszik. A fluktuáció minimális, az alapító tagok jórészt ma is ott dolgoznak. A kicsiny társulat a szó teljes értelmében együttes: hasonló gondolkodású, ízlésű művészek azonos célra szövetkezett kollektívája. Többségük főiskolát végzett, espedig vagy az ún. FAMU-t, a prágai filmművészeti főiskolát vagy zenei, képzőművészeti főiskolát; de van a társulatban ama-tőr színész is. Valamennyien képzett, sokoldalú művészek: beszéd- és mozgás-kultúrájuk, ének- és tánc tudásuk kitűnő; feltűnően muzikálisak, minden színész több hangszeren játszik. Sokoldalúságuk abban is megnyilvánul, hogy közülük többen - az elsődleges színészi tevékenységük mellett - olykor darabokat írnak,

zenét szereznek, önállóan rendeznek vagy asszisztenskednek, díszletet, jelmezt terveznek, hangszerelnek vagy korrepetítorokodnak. E megközelítően azonos képességű művészek közül néhányat név szerint is megemlítek: a remek adottságokkal rendelkező, modern intellektuális színésztípust megtestesítő Jana Synkovát és Václav Helšust; a groteszk-marionett mozgású Zuzana Schmidovát és a lágyabb, líraibb alkatú Jitka Novákovát, a szögletes, ösztönösebb Karel Novákot. A tervező Miroslav Melena jeles képző-és fotóművész, a gyerekarú Miroslav Kořinek pedig tehetséges zeneszerző, valóságos zenevirtuóz, s színészként is jelentékeny.

A Stúdió létrehozója és kezdettől művészeti vezetője Jan Schmid. A cseh színházi és filmélet ismert alakja; a FAMU-n végzett, most negyvenegy éves. Nagy formátumú művészegyéniség. Ismert művészetteoretikus: színházelméleti tanulmányai, ismeretterjesztő írásai jelentősek. Eredeti koncepciójú rendező, képzett színész és zenész. Író és dramaturg is: színdarabokat, forgatókönyveket ír, a bemutatásra kiválasztott darabokat rendszerint maga írja át és alkalmazza színpadára. Eredetileg orvosnak, majd festőnek készült. Festményei, grafikái, illusztrációi elsőrangúak. Néha díszletet és jelmezt is tervez. Mindig maga készíti el színháza plakátjait, műsorfüzeteit, melyek az alkalmazott grafika valódi remekei. Vonzó művész, akinek szinte élete, életformája a színház. Társulatának összetartója, lelke, motorja - s mint láttam, emberi-művészi példaképe is.

A Stúdió a fogalom valódi értelmében színházi alkotóműhely. Az itt folyó művészi munka sokszorosán kollektív jellegű, folyamatában és eredményeiben egyaránt. A szorosabban vett próbaidőszakot igen hosszú előkészítő periódus előzi meg. A rendező ismerteti az általa elképzelt színjáték modelljét vagy modellvariációit. Ezzel az indító lökéssel, majd állandó indukáló és irányító jelenlétével a kis alkotóközösséget a felfokozott fizikai-szellemi készenlét állapotába hozza; a művészi erőket aktivizálja és egy célra összpontosítja; igyekszik optimálisan felkelteni és kibontakoztatni a művésztársak találerősségét, ötletkészségét, játékos-improvizációs képességét. A társulat tagjai - ki-ki hajlama és tehetsége szerint - nagy kedvvel vesznek részt a kísérletező munkaszakaszban: naponta vetik fel a szövegre, játékmódra, díszletre-jelmezre, zenére vonatkozó egyéni elgondolásait;

ötleteiket, s megpróbálják ezeket védeni, indokolni, érvényre juttatni. Az előkészítő időszak végére, alapos szövegformáló dramaturgiai munkával, elkészül a próbakész darab, s kialakul a majdani, a legjobbnak vélt szöveget, szereposztást, játékformát, színpadképet, jelmezt, zenét együttesen magában foglaló színházi produkció vázlatos előképe, egyfajta munkahipotézis. Vele párhuzamosan pedig sajátos és természetes munkamegosztás megy végbe a művészkollektívában: a kisebb szerepeket alakító színészeknek segédrendezői és tervezői, korrepetítori stb. feladatkör is jut. Ez a periódus egyébként a tudatos művészi képzés és önképzés legtermékenyebb időszaka: főként ekkor tartják - együttesen, ill. személyekre bontva, de persze a kibontakozó produkcióhoz kapcsolva az elméleti és gyakorlati foglalkozásokat, a beszéd-, ének-, zene- és táncgyakorlatokat.

A voltaképpen *próbaidőszak* már viszonylag rövid, 22-30 próbanap. Ekkor egész napos próbák folynak: a társulat reggeltől estig együtt dolgozik és lakik. A próbák rendkívül intenzívek, szervezettek, a rendezői, színészi, tervezői munka nagyfokúan összehangolt. A művészkollektíva feladata az előkészítő periódusban kialakult színjátékelképzelés megvalósítása, kivitelezése. A rendező irányításával - aki persze színészként is részt vesz a produkcióban - igen fáradtságos aprómunka során, minuciózus pontossággal formálódnak ki, rögzítődnek és válnak készségekké a színpadi játék modelljének fő elemei. Ezzel egyidejűleg a rendező már meg tudja határozni a játék improvizációs lehetőségeit is: a felhasználható improvizációs anyag tartalmát, mértékét, lehetséges fajtáit és pontos helyét a játék menetében, szerkezetében. Gondos szelektáló és gyakorló munkával kialakulnak az improvizatív betétek állandó, a színjáték szerkezetét támogató-szilárdító pillérei (ezek afféle álimprovizációk), s létrejönnek azok a hiátusok, szünetek is, amelyeket aztán előadásról előadásra tölthetnek ki a színészek valódi rögtönzésekkel, improvizációkkal.

Előadások, játékstílus, színházeszmény

A Stúdió hosszas munkafolyamattal, nagy művészi hozzáértéssel és fegyelemmel létrehozott produkciói - mint erről a személyes tapasztalatok, és az ott tartózkodó színházértő szakemberek elbeszélései is meggyőztek - rendre magas színvonalúak, az előadások estéről estére

egyenletesen frissek. Jómagam öt nap alatt három előadást láthattam: mindhárom különböző műfajú, de kiváló, a színházi műhely erejéről tanúskodó színpadi alkotás.

A Sürgöny és a többi a kerekeken, a cseh művészeti avantgarde történetéből (Depeše a jině na kolečkách, d i n české umělecké

avantgardy) című színjáték témája a cseh avantgarde művészet 1920-31 közé eső fejlődési hulláma. A feszesen szerkesztett játék menete kronologikus: évről évre halad, s a színészek az avantgarde irodalom, zene, színház, film, képzőművészet ill. az ezekkel foglalkozó művészetelmélet legjellemzőbb alkotásainak, doku-

Jelenet Jarry Übü királyának libereci előadásából





A libereci Ipsylon Stúdió egész társulata

mentumainak, intézményeinek felidézésével rendkívül érzékletes képet adnak az avantgarde áramlat mibenlétéről, megnyilatkozási formáiról, a cseh avantgarde sajátos jegyeiről. Nem úgynevezett zenés irodalmi estről van szó, hanem szuverén színházi produkcióról, melyben a művészgarda - bemutatás, illusztrálás helyett - megeleveníti és eljátssza tárgyát: egy kort idéz meg és népesít be jellemző alakjaival, magatartásformáival, meghatározó szellemiségével és művészetével - de úgy, hogy ironikus-játékos szellemi fölényrel megadja az adott korszak mai értékelését is.

A *Rigoletto* a Victor Hugo-dráma és a Verdi-opera-együttes remekbe sikerült persziflázsa. A perszifláló jelleg a cselekmény komikus leegyszerűsítésében, a komolykodó-ironikus színészi játékban, a drámai és zenei elemek kontrasztszerű felépítésében ölt testet. Ritkán látható, szellemes, ötletgazdag, szinte önfeledt színpadi játék.

A Stúdió *Übü* király-bemutatója számomra valóságos reveláció volt: Jarry darabjának legjobb előadása, melyet valaha is láttam. Mindig úgy éreztem, a sokféleképp értelmezett és értelmezhető darab valójában a hatalmi téboly termé-

szetrajzának bemutatása és leleplezése. Jarry e cél érdekében teremthette meg az ocsmány, gyáva, ostoba, kapzsi, álnok, zsarnok, gyilkos *Übü* központi figuráját, köré telepítve az elvtelen nyárspolgárok, bürokraták, zugpolitikusok, bérkatonák panoptikumát. A választott műfaj a képzelenségekkel, kontrasztokkal építkező, harsány hangvételű burleszk-komédia. Jan Schmid rendezői értelmezésében *Übü* korántsem ostoba, kisszerű csirkefogó, hanem nagyon is ravasz, környezetének gyengeségeit és a véletlen lehetőségeket céltudatosan kihasználó, hatalomra törő zsarnok, akinek törekvéseit egy vele legalábbis egyenrangú érdektárs, partner segíti: a tanácsokat adó „szürke eminenciás” *Übü* mama. A darab menete folyamán az *Übü* házaspár egyre félelmetesebb, a környezetre mind veszélyesebb vonásai kerülnek előtérbe és bontakoznak ki, a szinte korlátlan pusztító hatalom birtokába juttatva őket. Majd - immár a torz hatalom polcán - törvényszerűen felbomlik az összetakolt érdekközösség, megkönnyítve a gyanútlanságukban, naivságukban könnyen féken tartott társadalmi erők ébredését, erősödését s a zsarnok elpusztítását. Schmid - gondolati koncepciójának megfelelően - keményebbre, ko-

morabbra, figyelmeztetőbbre hangszerelte Jarry művét; harsány burleszkmegoldások helyett a keserűbb, torokszorítóbb fekete humor eszközeit, színeit, hangjait alkalmazta. A társulat ragyogó előadásban valósította meg a rendezői felfogást; a két főszerepet alakító V. Helšus és J. Synková pedig remekel.

A Stúdió *játékstílusában, formanyelvében* sokféle színház- és filmtörténeti áramlat, elem, eszköz jelenlétét érzem, melyek közül csak a valóban fontosakat és észrevehetőket sorolom fel. Ezek: a régi cseh népi színjátszás hagyománya, a cseh passiók, moralitások s főképp bábjátékok naiv-groteszk stíluseszközei a színpadképekben és a színészmozgatásban. Az 1920-30-as évek cseh avantgarde színházának, kabaréjának, cirkuszának világa, eszközei; így elsősorban annak az akkor új és nagy hatású színházi műfajnak a hagyománya, melyet a V-W szerzőpár (Jiří Voskovec és Jan Werich) az 1920-as évek végén alakított ki Prágában (Jaroslav Ježek zeneszerzővel), s mely voltaképp a zenés revü, a musical comedy egyfajta, a narrátori szerepet betöltő clown-rezonőr merész improvizációival egybekötött, szellemes dialógusokra, modern balettre és dzsesszre épülő, s aktív

és közvetlen közönségkapcsolatra törő változata. A brechti színház egyes jellemzői: elidegenítő effektusok, szöveg és zene kontrasztosan egymásra épülő, egy-mást erősítő vagy ellenpontoszó kapcsolata. Az 1950-60-as évek abszurd színházának némely eszköze: groteszk elemek, képtelen helyzetek, gazdag jelképiség, parabolák a színjátékmenetben. Az 1960-as évek cseh filmművészetének, az ún. cseh új hullámnak (melynek Jan Schmid és barátja, a Stúdióban gyakran rendező Ewald Schorm ismert alakjai voltak) egyes művészi jegyei, eszközei: erős intellektualitás, melyet dokumentum és reflexió összhangja hordoz, hangulat- és illúzióteremtő játékoság, ironikus-szaturikus hangvétel, világos, éles, kontraszt-hatásokkal építkező képsorok.

A felsorolt színház- és filmtörténeti eszközök - a sok egyéb, fel nem sorolt elemmel együttesen - *egy szuverén, jellegzetes* és más alkotóműhelyével *összetevethetetlen* színházi stílusba és formanyelvbe szerveződnek, melyet a művészeti vezetés és az együttes közösen álmódott meg és kísérletezett ki. E stílus és formanyelv *szervezetileg* a drámai színház, a balett és a pantomim sajátos kombinációja, melyben a beszéd, a dal, a zene, a tánc, a mozgás, a látvány egymással egyenrangú, egymáshoz szervesen illeszkedő, egymás hatását segítő elemek. Minőség, *jelleg* tekintetében pedig a programos, célszerűen szervezett és rendkívüli mértékű *játékoság* jellemzi. Megnyilvánul e játékoság a szöveg-, mozgás-, zenei és képi játékok kedvelésében és a nálunk elképzelhetetlen mértékű - persze szigorúan a játékstruktúrába illesztett - szövegbeli és zenei *improvizáció* alkalmazásában. Megnyilvánul továbbá a különemű színházi stílusműközők, esztétikai elemek, például a realiztikus és a stilizált, szimbolikus, allegorikus vagy metaforikus stílusjegyek merész összekapcsolásában, a realista és a parabolikus cselekményment, a líraibb-közvetlenebb és a tárgyiasabb-elidegenítőbb hangvétel szinte rafináltan kontrasztos elegyítésében. S végül tetten érhető a közönséggel való bánásmódban is: a pontosan összeállított és megszervezett, felszabadult és belülről fakadó játék folyamán az együttes a legkülönbözőbb módszerekkel (dialógus a nézőkkel, kiszólások stb.) közvetlenül is aktivizálja közönségét, a kollektív játék részesévé teszi, különleges közösségi erőteret hozva létre színpad és közönség között.

A Stúdió játékmódja nem harsány,

sokkoló, de nem is érzélgős, szentimentális, hanem okosan élénk, feszesen lüktető, könnyedén elegáns, finoman ironikus; erős atmoszférájú és hangulatteremtően költői. A *színpadképeket* is a fokozott játékoság jellemzi. Nem látványos képzőművészeti kompozíciók ezek, hanem az előadás logikájának, gondolatiságának szigorúan alárendelt, azt érvényre juttató s nagyon is egyszerű, ökonomikus képsor: ötletes-játékos célszerűséggel megkonstruált, jelzesszerű és igen kifejező díszletekkel, jelmezekkel.

A Stúdió *gondolatilag-filozófiai*lag nem valamiféle steril vagy pusztán szórakoztató, de nem is a társadalom mindennapjaiból kivonuló, az életnek hátat fordító, ezotretikus színház. Nagyon is határozottan politikai, kollektív színház a liberációké, mely közvettebb, áttételesebb módokon, a színházművészet sajátosabb eszközeivel, színházszerűbb formatarával fejezi ki korunk közösségi emberének felszabadultságát, életörömét, játékvágyát és aktivitásigényét - s ezzel egyidejűleg a szocialista embereszmény, élet-forma, etika primátusát is hirdeti.

Közönség, közeg, közművelődés

Az Ipszilon Stúdió kedvező feltételek között, irigylésre méltó közegben végzi művészi munkáját. A város és a környék üzemei, kulturális intézményei, iskolai magukénak érzik a színházat, s a legkülönbözőbb módokon támogatják. A helyi értelmiség és művész-társadalom szolidaritását is szüntelenül élvezzi a színház: a nagy F. X. Šalda Színház például önzetlenül segíti a Stúdiót, a környék festői, szobrászai, zenészei rokonszenveznek a társulattal, gyakran részt vesznek a tervezői munkában. A színház pártolókörehez tartoznak a színház- és filmművészet Csehország-szerte ismert képviselői: kiváló filmrendezők, rangos prágai színházak rendezői, dramaturgjai, színészei is. Aligha van este, hogy nem ül a néző-téren vagy a klubban jó néhány ismert színházi és filmszakember, képzőművész és zenész. Ez a pezsgő művészi közeg, melyben a színház él és tevékenykedik, egyszersmind szüntelenül új erőfeszítésekre is ösztönző, s az elkényelmesedéstől, az önisméltódeéstől is óvja a művész-kollektívát.

A színház gazdagon és sokféleképpen viszonzza a környezet bizalmát, segítségét. Az évek során szervesen beépült a város, ill. a libereci körzet kulturális életébe, sőt ennek egyik gyújtópontjává vált, s ma már imponálóan sokoldalú és

eredményes művészi-közművelődési tevékenységet fejt ki. Például rendszeresen tart előadásokat a távolabbi gyárakban, iskolákban.

Ez a színház elsősorban az ifjúságé: nézőinek 80-85 százaléka fiatal. A színházi esték itt mai színház és ifjú közönség új-jongó egymásra találásai: csodálatos élmény érzékelni, hogy mennyire értik egymást, mennyire egymás gondolataira-érzelmeire hangolódnak, mennyire felszabadultan merülnek el a kollektív játék örömeiben. A színház szinte végigkíséri a fiatalok életét, érzelmi beállítottságuk, műveltségük szerves alkotóelemévé válva. Tudatosan, átgondolt tervek alapján foglalkozik az egyes korosztályok színházművészeti oktatásával, nevelésével - az óvodásoktól egészen a főiskolásokig. (Jan Schmid még illusztrált színházi ismeretterjesztő könyveket is ír a különböző korosztályok részére.) Hallatlanul érdekesek azok a szervezett színházi foglalkozások, melyeket ifjúmunkások, ipari tanulók részére tart a színház, évadon-ként körülbelül harmincat. Ezek délelőtti „színházi ta órák”, melyekre három-négy próbával készül a társulat. Rendkívül ötletesen táblára rajzolják, elmondják, eléneklik, eljátsszák a fiataloknak, hogy mi a színház, melyek a színházi alapfogalmak, milyen a modern színház felépítése, szerkezete, működési rendje. A nagy koncentrációt követelő órákon a rendező irányításával a társulat valamennyi tagja örömmel vesz részt. Élmény volt látni, hogy a művészek és tanulók egyaránt mennyire szeretik az ilyen foglalkozásokat: mert taníthatnak és tanulhatnak, s egyszersmind kiélhetik játékszenvedélyüket. A színházi képzés nagyszerű formáját valósította meg ezzel a Stúdió, joggal lehet büszke eredményeire.

A beszámoló végére érve, szükségte-lennek vélem a libereci élmények, tapasztalatok tanulságainak valamiféle didaktikus összegezését. E tanulságok - mint remélem - az együttesről, a színházi alkotóműhelyről, a közművelő tevékenység-ről szóló mondatokban rejlenek. Felsorolásuk helyett inkább javasolnám színházvezetőinknek, rendezőinknek, színészeinknek: ha tehetik, keressék fel a Libereci Naiv Színház Stúdióját. Érdemes megismerkedni törekvéseikkel, művészetükkel, s még tanulnivalónk is akad tőlük.

MAÁ CZ LÁSZLÓ

Tizenöt éves „A XX. század balettje”

„Bravó, Béjart!” - fogadják a Brüsszel-be érkezőt az utcai transzparensok, szín-házi plakátok, sőt a műsorfüzetek cím-oldalai is a jubiláló társulat előadásain. A magyar utazónak gonoszul félresiklik a fantáziája: mi lenne, ha egy hazai színház igazgatója ugyanígy reklámozná saját főrendezőjét? . . . Aztán lassan mégis megbocsát. Egyrészt, mert a Théâtre Royal de la Monnaie igazgatója, Maurice Huisman az egyetlen, aki ezt a kevésbé dicséretes propagandafó-

gást mégis megengedheti magának. Elvégre ő volt az, aki tizenöt éve maradéktalan bizalmat szavazott Béjartnak, és színháza szervezeti erejével bábáskodott a ma már világhírű, de akkortájt még teljesen bizonytalan jövőjű balettegyüttes születése körül.

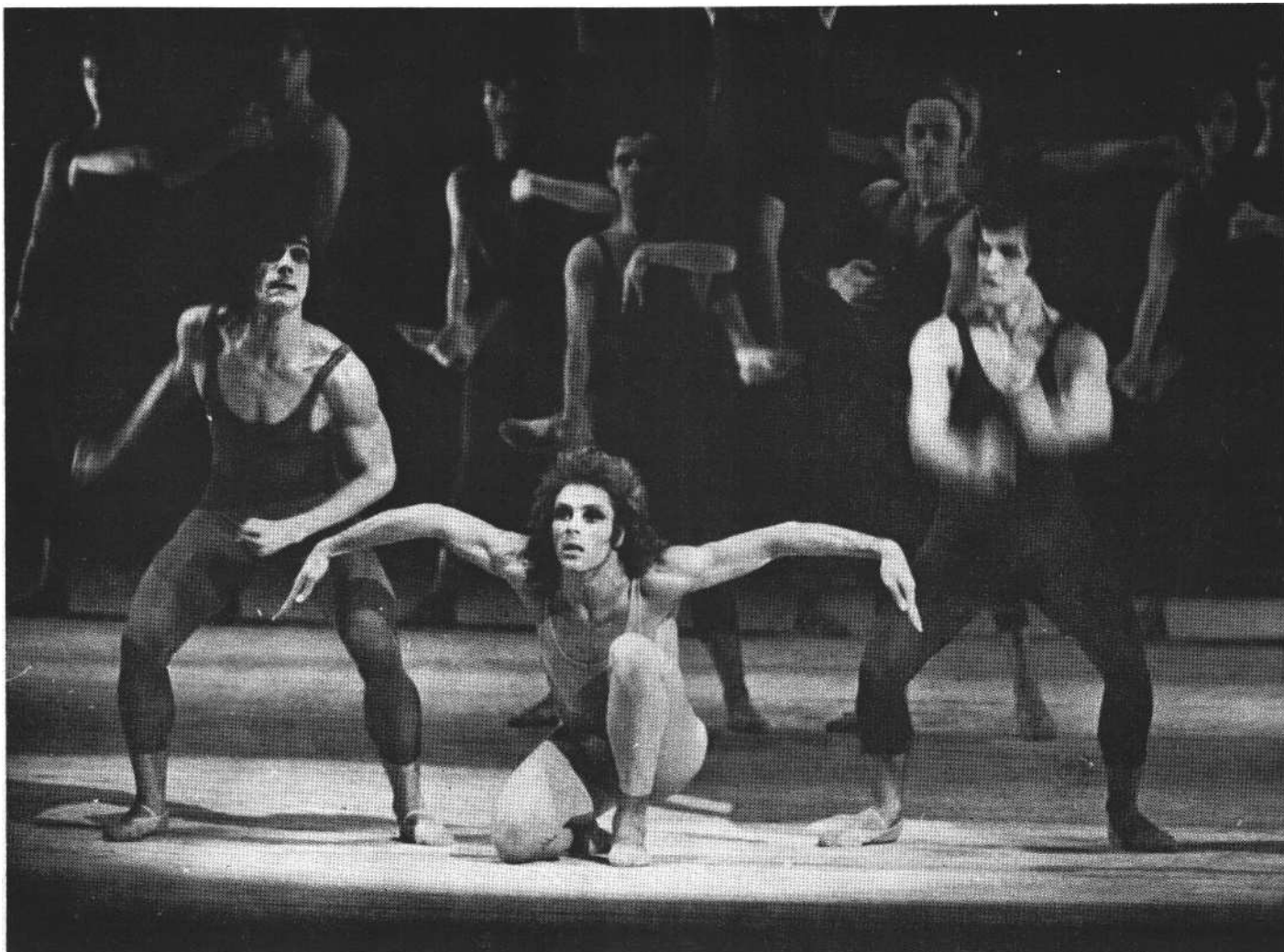
Másrészt a jubileumi program is kiváltja az elnézést, sőt, elismerést, akár csak műsorlapról olvasva is. Február és március utolsó hete közt a társulat hét különböző műsort mutatott be, összesen huszonnégy táncművel. Közöttük kamaraszám, egyfelvonásos és estét betöltő mű egyaránt akad, mint ahogy felújítás, sőt, friss bemutató is a repertoárdarabok mellett. Ez a program a táncosoktól a hiten kívül munkabírást és rendkívüli koncentrációkészséget követel, a szüntelen átállás készségét. Hiszen egy folklorisztikus felhangú, iráni népzene

komponált tánc után egy a klasszikus balett nyelvén készült mű következik J. S. Bach kantátájára, hogy majd egy újromantikus vagy éppen avantgarde zenével folytatódjék a műsor, s ismét más táncnyelven.

A legfontosabb végül mégis, hogy nemcsak a plakát bravózott, hanem a közönség is. Erről, Béjart töretlenül széles körű hatásáról legyen egy megfigyelés elegendő. Beethoven IX. Szimfóniájának koreográfiáját a társulat 1964-ben mutatta be, s azóta is minden évben előadja székhelyén. Most az évfordulós bemutatósorozat nyitányaként hatszor adták elő, s ezzel együtt összesen mintegy negyvenezer néző tekintette meg a művet.

Kutatva „Béjart-ék” hatásának titkát, elég egy pillantást vetni a jelenkori európai táncművészetre, s a kontraszthatás

Jorge Donn (középen), Béjart balettszínházának tagja budapesti vendégszereplésén, Sztarvinszkij Le sacre du printemps című balettjében (Mezey Béla felv.)



- legalábbis részben - máris magyarázatot ad. A szocialista államok színpadi táncágazataiból a néptánc - két-három évtizedes virágzás után - éppen most vár megújításra, hogy kilépjen a pusztán dekoratív művészetek sorából. (E téren, a gondolatosság és a néptánc összekapcsolásával együtt épp a magyar koreográfusok szereztek érdemeket, sajnos, egyelőre nemzetközi visszhang nélkül.) A klasszikus balett képviselői ugyancsak nehezen mozdulnak ki megszokott formáikból. A kortárs zenéhez közelítő, friss gondolatokat új táncformába öntő koreográfiára aránylag kevés példa akad (a leningrádi Leonyid Jakobszont, a tallinni Mai Murdmaat és a poznani Conrad Drzewieckit tarthatjuk leginkább számon az újítók között); az operabaettek zöménél még az epikus meseszövési, nagy formátumú balett uralkodik. Nyugaton a klasszikus társulatok mellett kétségtelenül több a modern tánc-együttes, modernségük módja azonban gyakran kíván kritikát. Nem szólva arról, hogy a szakmai tudás olykor hát-térbe szorul, s így nemegyszer a nagy-képien dilettáns mozgáshalmazok lépnek koreográfiává elő, a művek gondolköre és a koreográfiai megoldás mód-ja sem válthat ki mindig rokonszenvet. A pszichologizálás eluralkodása és a társadalmi problematika megkerülése, a kegyetlenség és a morbiditás, a szenttelen színpadi pucérságok és a megideologizált „szexijelenetek” önmagukban külön-külön talán még elviselhetők lennének. Együtt már nehezen, különösen, ha a néző a kiúttalanságot, a depressziós összhatást kapja végső útravalóul. S ezen a ponton lép be - és emelkedik mindjárt kortársai fölé Bėjart, akinek többek közt megadatott a katarzisteremtés tudománya is.

A klasszikus baletten nevelődött Bėjart máig sem tagadta meg iskoláját. Számos műve erre a „lexikára” épül, de nyilatkozataiban is hitet tesz a klasszikus balett szüksége mellett. Ugyanakkor mégsem abszolutizálja, csupán alapnak tekinti, amely még hozzáadást igényelhet. Ami személyét illeti: spongyaként szívja fel a legkülönbözőbb stílushatásokat a távoli-keleti kultúrák táncnyelvétől a jelenkori modern táncelemekig. Innen is adódhat, hogy műveit olykor eklektikusnak minősítik. Holott az áthasonítás folyamatában ott munkál saját mozdulatteremtő invenciója és „szűrője”, s balettjeinek belső stílusegysége ugyan csak szemmel látható. Más kérdés, hogy

koreográfiai csakugyan elütnek egymástól, követve az eltérő koreográfiai gondolatokat és zeneműveket - a sokhúrúság azonban inkább az egyhúrú pálya-társakat zavarhatja, mintsem a nézőt. Mindenesetre Bėjart-nak előadóművészen is a sokoldalúan képzett, minden kifejezésre alkalmas táncos az ideálja, s az általa vezetett brüsszeli *Mudra* iskolában is a komplex képzés megvalósítására törekszik. Olyannyira, hogy az indiai „gesztus” szó emblémája alatt színészmesterséget, éneket és beszédtechnikát is oktatnak a tánc mellett, a teljes értékű színházi előadóművész kinevelésének reményében.

A gazdag mozdulatteremtő fantázia a táncstílusok sokrétű ismeretével, felhasználásával együtt vezet Bėjart műveinek formai megjelenéséhez. Ezt az amúgy is változékony táncnyelvet persze felettébb körülményes volna körül-írni. Egy momentum azonban majdnem minden táncműben megragadható, s ez a koreográfiai közlés feltűnően arányos tagolása. A táncfolyamatok és pózok egyensúlyával Bėjart kiváltképpen eltér sok modern koreográfustól, aki a szünetet, pózt, mozdulatlanságot már a tánc-alkotás legfőbb elemévé avatja, s ezzel óhatatlanul statikussá teszi a koreográfiát. Bėjart lehet néha hosszadalmas - különösen, ha tiszteletben tartandó zeneműhöz alkalmazkodik -, de kompozíciói még a lassú mozgásfolyamatokban is megőrzik dinamizmusukat.

A „hogyan?” kérdése mellett Bėjart a „mit?” kérdésre talán még inkább sajátos választ ad. Állásfoglalásával viszont főként a klasszikus balett szemléletétől és gyakorlatától különbözik. Vallja ugyanis, hogy „a tánc sokat mondhat, de semmit sem mesélhet”. Élénken tiltakozik a régi balettdramaturgia, a „sztori” vagy - ahogy ő nevezi - az „anekdotikus elem” ellen, s a filozófus apa, Gaston Berger követőjeként a „tartós elemre” építi balettjeit. Más szóval nem a vulgáris aktualitás-ra, hanem évtizedek vagy még nagyobb periódusok tendenciáira kell hogy épül-jön szerinte a táncmű. A *Sacre du Printemps* vagy a *Tűmadár* hazai nézői előtt ez a „tartós elem” már nem is szorul magyarázatra. A sort azonban már elkezdhethők Bėjart egyik legkorábbi művével, *A magányos férfi szimfóniájával*, amely az emberi társkeresés és a személyes szuverenitás vágya közti konfliktust transzponálja táncba. A Buda-pesten is előadott *Egy vándorlegény dalai*

vagy a brüsszeli jubileumi bemutatója, *Amit a serelem mond nekem* ugyancsak e tartós elem jelenlétéről tanúskodik, mármint azokról a vonzásokról és taszításokról, illúziókról és kiábrándulásokról, amelyek az ember létét végigkísérik... Ezek a koreográfiaiak nemcsak érzelmileg ragadják meg a nézőt. Konkrét táncnovella nélkül is konkrét gondolatot, tartalmas meditatívvalót juttatnak el a szemlélőhöz. Általuk csakugyan bebizonyosodik, hogy „a tánc nem mesél, de mond”. A Bėjart-i művek hatásának kulcsa elsősorban nyilván ebben keresendő - azzal együtt, hogy a gondolat mindig vibráló gazdagságú táncnyelven jelenik meg. A jubiláló társulat e sarka-latos ponton ismét meggyőzte közönségét.

E számunk szerzői:

BERKES ERZSÉBET újságíró, a Magyar Ifjúság munkatársa

FODOR GÉZA az ELTE Esztétikai Tanszékének tudományos munkatársa

FÖLDÉNYI LÁSZLÓ a Debreceni Tanárképző Főiskola tanára

GYÖRGY ESZTER színháztörténész, a Magyar Színházi Intézet osztályvezetője

LUX ALFRÉD az Országos Pedagógiai Intézet adjunktusa

MAÁ CZ LÁSZLÓ a Kulturális Minisztérium Zenei, Főosztályának főelőadója

MOLNÁR GÁL PÉTER újságíró, a Népszabadság munkatársa

NÁNAY ISTVÁN újságíró, a Csepel munkatársa

PETERDI NAGY LÁSZLÓ az irodalomtudományok kandidátusa, a Magyar Színházi Intézet tudományos főmunkatársa

RIGÓ LÁSZLÓ a Petőfi Irodalmi Múzeum főigazgató-helyettese

SAÁD KATALIN a kaposvári Csiky Gergely Színház rendezőasszisztense

SZÁNTÓ ERIKA a Magyar Televízió dramaturgia

SZEREDÁS ANDRÁS a Pannónia Filmstúdió szinkron dramaturgia

TAKÁCS ISTVÁN újságíró, a Magyar Ifjúság főmunkatársa

színháztörténet

GYÖRGY ESZTER

Nemzeti Játékszíni Tudósítás 1831-ből

Miskolcon, a Herman Ottó Múzeumban gondosan őrznek egy négyoldalas, nyolcadrés alakú, szerényen tipografált kis füzetet. Címe: Nemzeti Játékszíni Tudósítás. A kiadvány értékét elsősorban nem is irodalmi becse, hanem az a történelmi tény adja, hogy a magyar színházi sajtó első terméke. (Német nyelvű színházi újságok megjelenéséről Magyarországon már a XVIII. század harmadik harmadától tudunk.) A lap Kassán indult meg 1830-ban Csáky Tivadar gróf szerkesztésében. És nem egészen véletlenül ott. Kassa városa ebben az időben a magyar színjátszás egyik jelentős központja, társasága az ország legkiválóbb színészeit fogja össze. Köztük van Megyeri Károly, Egressy Gábor, Udvarhelyi Miklós, Kántorné és Déryné, akiről tudjuk, hogy el-ragadó színészi és emberi egyéniségé-nek nem kis része volt abban, hogy a hozzá gyengéd szálakkal kötődő gróf, aki ekkor a Nemzeti Dal- és Színházi Társaság buzgó és önzetlen intendánsa volt, életre hívta az első magyar színházi újságot.

Déryné visszaemlékezése szerint - s ezt veszi át Bayer József, színháztörténetünk első modern kutatója is - a lap tizenhat számot ért meg. 1830 decembere és 1831 májusa között hagyták el e példányok Werfer Károly „academiai typografus” sajtóját. Szemtanúk szerint a II. világháborút megelőző években még több példányt őriztek belőle a kassai levéltárban. Ma már ezeknek nyoma veszett. Így különösen becses számunkra nemcsak színház-, hanem sajtó-történeti szempontból is a miskolci egyetlen példány. E szám 1831. február 26-i keltezésű, s a megjelenés sorrendjében a tizenkettedik, folyamatos lapszámozás lévén, a 45-48. oldalig terjedt. Hűen a kor divatjához egy a fejléc alatti mottóval kezdődik a szám: „Magasztalásnak, és ócsárlásnak multhatatlanul kell lenni.”

Első bírálata egy - mai szóhasználattal élve - repertoárdarab, Meisl-Müller: *Európa elragadtatása* című két-felvonásos paródia előadásáról szól. A

névtelen recenzens részletes méltatás helyett utal korábbi bírálatára, s ezúttal csak néhány hiányosságra hívja fel a figyelmet. Érdekes a bírálónak az a darabot érintő megjegyzése, amely egyben rámutat a korban szokásos gyakori átdolgozásoknak, az eredetiből többszörös közvetítéssel átvett magyarosításoknak a hibáira is. Így ír: „Paródiákban elmés gondolatok találhatók; valamint neveléses tréfák, és igen helyre szabott gúnyolódások is, de többnyire azon helyre, melynek Játék-színére íratott, és azon időre, mikor szerződött, alkalmaztatott, és az által azon eredeti mulattatásból, mellyet akkor a nézőknek szerezhetett, sokat vesz.” Következésképp nagyobb figyelmet vár az átdolgozóktól, a magyar színpadra állítóktól. Noha az előadásban „A Bika ábrázolása helyes volt”, a zenei részek hiányos megszólaltatása miatt „a közönségnek komolyabb és szorosabban ítélő része ma nem volt meglegedve”, fejezi be észrevételeit a kritikus.

A második, ugyancsak névtelen bírálat egy négy nappal későbbi előadásról szól, amikor új vígjátékot mutattak be *A színjátszó szerelemből* címen. A színészi játékot - Udvarhelyi Miklós, Egressy Gábor, Kántorné, Megyeri Károly alakításairól van szó - szinte csak felsorolásszerűen, egy-egy értékelő félmondat erejéig érinti, de hosszan és részletesen foglalkozik az öltözetek helyességével. Az előadás színészei csak azért kaptak dicséretet, mert némelyek (Szentpétery Zsigmond, Újfalusyné) a francia szavakat helyesen kimondani iparkodtak. Lényeges pontja a bírálatnak, amelyben azt kifogásolja, hogy „Az első jelenésben előforduló eszközök, mobiliák, úgymint az öltözőasztal, a Spanyolfal, és a t. úgy állítatnak fel, hogy a' bal oldalon levő nézők mind ezeket nem láthatták; olly alkalmatossággal mindég egész Publicum éránt tekintet-tel kell lenni.” Ugyanezen az estén adtak még egy vígjátékot (Duval-Della Mária-Deák Filep Sámuel: *A' Fogoly* vagy *a' Hasonlatosság*), de Déryné és társai játékaiknak, az előadás egészének bírálata helyett megint csak a színpadi öltözködés ellen, de nem a korhűség szempontjából, amelyben valóban sok kivetni való akadt az előadásokban, ha-nem az etikett, a társadalmi konvenciók szempontjából emel kifogást, mert „egy Hadnagyok a' fogházban is van köntöse.”

A harmadik, e számban bírált elő-

adás Hassaurek: *A Mombelli grófok, vagy az Atya és az ő gyermekei* című háromfelvonásos nézőjáték február 19-i előadása. A francia eredetiből vett német átdolgozás magyar fordítója Katona József volt, aki ekkor már egy éve a kecskeméti temetőben pihent, nem sejtve, hogy két év múlva ez a társaság fogja először színre vinni az *ő Bánk bánját* is. Bár mind a darab, mind az előadás tetszik a bírálónak, a színészi játék méltatásától ezúttal is tartózkodik. Hiányának oka - ugyanúgy, mint az előzőek esetében is - nyilván azzal magyarázható, hogy a bíráló inkább volt csak jószándékú színházpártoló, sem-mint a kor szintjén elméletileg felkészült színbíró. Ezúttal említés történik még a dekorációkról is, amelyek „arányosak” és „tetszetősek” voltak. Az előző szám két sajtóhibájának javítását az utolsó oldalon találjuk.

Az újság bírálatait áttekintve meg kell cáfolnunk azt az elterjedt állítást, hogy a Játékszíni Tudósítás szinte egészében csak Dérynével foglalkozó kritikáknak adott helyet. Lehet, hogy Dérynének, a grófhhoz fűződő kapcsolata révén valóban jelentős szerepe volt annak lapalapítási kísérlete támogatásában, de a fennmaradt egyetlen szám alapján nem érheti az a vád, hogy csupán az ő magaslatására jött volna létre az újság. A Nemzeti Játékszíni Tudósítás 12. számának bírálataiban Déryné semmivel sem kap kedvezőbb elbírálást, mint bármelyik hasonló rangú társa.

Úgy maradt ránk, hogy végül érdeklődés hiányában szűnt meg a lap, s az érv teljesen hihető. Az újság tartalmával eltért a korabeli színházi vonatkozású sajtótermékeknek, a garmadával megjelenő színházi zsebkönyveknek kulisszák körüli anekdotáitól, a közönség kedvenceit dicsérő versek hangjától s a közkedvelt énekes játékok dalszövegeit is közreadó szórakoztató igényétől. A Tudósításoknak külön rovatai nem voltak, tartalmát a naplószerű sorrendben hozott színbírálatok adták. Recenziói többnyire nem a dolgok lényegével, az-az a darabok, az előadások elemző értékelésével foglalkoztak, hanem elvesztek a jelentéktelen részletkérdések, a lényegtelen külsőségek bírálatában. Bár Bayer József színházi sajtószakközönség nevezi ezt az alig fél évet élt lapot, színvonalra nem volt magasabb a korabeli újságok (Hazai és Külföldi Tudósítások, Honművész, Társalkodó) vidéki levezetőinek színházi tudósításainál.

SZEREDÁS ANDRÁS

Bécsy Tamás: A drámamodellek és a mai dráma

Bécsy Tamás nem kisebb feladatra vállalkozik, mint hogy négyezer év drámairodalmára érvényes műfajelméleti kategóriákat revideáljon s újraértelmezzen egy egységes műfajelmélet megalkotása érdekében. Mi teszi szükségessé ezt a munkát, kérdezhetnénk. Bécsy könyve meggyőzően mutatja ki, hogy már eredetileg is vitatható dramaturgiai kulcsfogalmaink olyan mértékben tágultak-változtak Arisztotelész óta, hogy magyarázataik egyre kevésbé alkalmasak a drámairodalom új jelenségeinek megértésére. Különösen feltűnő ez olyan fogalmak vizsgálatakor, mint például az *akció* vagy a *konfliktus*, melyek mindinkább befelé forduló, absztrakt formában érvényesülnek csak a modern drámában, és kevésbé képesek a műnem specifikumának megragadására. Helyükbe Bécsy újszerűen használt kategóriát vezet be: a *situációt*. Azt állítja ugyanis, hogy minden dráma magjában végső soron olyan körülhatárolt emberi viszonyhálózat (ez a *situáció!*) rejlik, amely az adott korra jellemző társadalmi mozgások totalitása mellett a cselekmény szükségszerűségét is magában foglalja. A voltaképpeni dráma mindig „egy *situációba* épített *potencia* megvalósulása”, képszerű megvilágításban: mindig egy előzetesen meg-kevert csomag kártyáival játszanak - meg-adott szabályok szerint - a játékosok. A *situációnak* három formáját találja meg Bécsy a drámatörténetben: a „*konfliktusos*”, a „*középpontos*” és a „*kétszintes*” drámáét.

A *konfliktusos dráma* esetében (ide sorolja a könyv például az *Antigonét*, a *Hamletet*, a *Bánk bánt*) ezt a *situációt* valamiféle kibékíthetetlen társadalmi ellentmondás idézi elő, melyet egy pozitív főszereplő és negatív ellenfele képvisel. 1. Az „ellenfél negatív tette” robbantja drámává a pozitív főszereplő „erkölcsi alapját”. 2. Mivel az így nem képes élni, konkrét „tett-váltás-sorozat” indul kettejük között, mely azzal végződik, hogy 3. a pozitív főszereplő megszünteti a *situációt*, s ezzel helyreállítja „megváltoztatja egy közösség életét”. (E típus fontos kritériumai közé sorolja még Bécsy

azt, hogy mindig „az adott kor fókuszában álló kérdés” körül alakuljon ki a *situáció*, s kétféle oksági lánc szabja meg a történések menetét: egy, amely a cselekménysor belső logikájából, s egy, amely egy feltételezett „világnézeti hátterokból” ered.)

A következő típusban, a *középpontos drámában* a fentivel szemben eltűnik a nyílt összeütközés, és a *situáció* egy passzív, centrális helyet elfoglaló főszereplő (esetleg csak jelkép) körül alakul ki (mint az *Oidipusz Kolonoszban*, a *Lear király* vagy a *Peer Gynt* esetében). A dráma ezt a központot járja körül, 2. a feszültséget a szereplőknek e centrumhoz való különböző viszonyuk teremti meg, és a főszereplő áldozat mivoltából fakad e drámatípus 3. jellegzetessége: a szertartásszerűség.

Bécsy Tamás alig takargatott szívügye azonban az ún. *kétszintes dráma*. Ennek elemzéséhez azért vet széles alapot (azért ismerteti a rítusokat és mítoszokat kutató ún. cambridge-i iskola tanításait, az i. e. 1970-ből származó egyiptomi koronázási drámát s a köztudatban kevésbé élő középkori misztériumokat és moralitásokat), mert véleménye szerint az a forma mutatis mutandis ott lappang nem-csak a legtöbb mai nyugati drámában, Eliotnál, Beckett-nél, Ionescónál, Genet-nél, de a szocialista drámairodalom nagy részében is, többek közt Gorkijnál, Majakovszkijnál és Visnyevszkijnél. A világnézet dominanciája jellemzi ezt a drámatípust (amelynek példái közt szerepel az *Ahogy tetszik*, a *Csongor és Tünde*, az *ember tragédiája*). 1. A *situáció* két világ-szint (földi-égi, kozmikus-emberi, reális-ideális, vágyképi-valóságos) határán jelenik meg, s éppen e két szint szoros összetartozását, egybenlevőségét tárja fel. 2. Alaptípusa éppen ezért *rituálisan* azt a viselkedést mutatja be, amely az evilági harmonikus élethez (ókori misztérium-dráma) vagy a túlvilági boldogsághoz (középkori misztérium és moralitás) szükséges. 3. A drámai töltést e típus késői formáiban is az biztosítja, hogy „*ív*feszültség” jön létre a szereplők kettős (égi-földi, reális-ideális) megjelenése, „*pre-figurája*” és *figurája* között.

Igy foglalható össze röviden Bécsy Tamás drámaelmélete, s erre az anyagra építi föl drámamodellejt a könyv nagyobbik részét kitevő bizonyító elemzések céljából. Anélkül, hogy modell-elméleti szakemberek lennének, úgy gondolom, hogy ezzel kapcsolatban elsősorban két kérdésre illik feleletet kapnunk: 1. ho-

gyan jöttek létre ezek a modellek, miből eredeztethetjük őket, és 2. Mit érthetünk meg, illetve mit nem a segítségükkel.

Az első kérdésre Bécsy könyvéből nem kapunk egészen egyértelmű választ. Hivatkozik ugyan arra, hogy a drámamodellek rituális formákból, az ókori misztériumdrámákból is levezethetők, de nem vállalkozik a fejlődés történeti leírására. Megkísérli azt is, hogy elsősorban Lukács György és Almási Miklós idevonatkozó fejtegetései alapján a konfliktusos, középpontos és kétszintes drámamodell történelmi-társadalmi jelenségekhez („az emberi autonómia”, „a bukkott forradalmak”, „a világnézeti kérdések előtérbe kerülése”) kapcsolja, de azzal, hogy mint láttuk, Shakespeare művei között mindhárom típusra talál példát, maga vonja le a következtetést, hogy tulajdonképpen nincs itt *szükségszerű* és *feltétlen összefüggés*ről szó. Marad tehát egy harmadik lehetőség, hogy a leírt modellek valamiféle korhoz nem kötött képződmények - ahogy Bécsy fogalmazza -, „az írói élményt rögzítő és az olvasói élményt felkeltő eljárás-mechanismusok”, melyeket a drámairodalom egészének ismeretében lehet leszűrni. A modellekkel történő műleírások azonban ezt az élményt, „a mechanizmusokat” mégis csak az előbbi módszerek segítségével közelítik meg: konkrét társadalmi helyzeteknek („a kor fókuszának”, „az aktív társadalmi erők hiányának”, a világnézeti kérdéseknek) vizsgálatával és (funkciójukban nem egészen meghatározott) rituális mozzanatoknak a bemutatásával. Bécsy nemcsak olyan „kétszintes” drámákban mutatja ki a rítus jelenlétét, mint például Genet *Cselédekje* vagy Visnyevszkij *Optimista tragédiája*, de az „én kibontakoztatása szertartásának” nevezi a *Peer Gynt*öt, szomorú, nosztalgikus „lírai szertartásnak” tartja Csehov *Cseresznyékertjét*, s „antiszertartások” (?) nyomait véli felfedezni a *Lear királyban*; - és akarva-akaratlanul még a konfliktusos drámamodellejt is végső soron rituális képletté alakítja. Elemzésében (*Antigoné*, *Hamlet*, *Bánk bánt*) a konfliktusok árnyalt dialektikája helyett mintha rituális sémák jelennének meg: a Világosság harcolna a Sötétséggel, a Régi az Újjal - s monoton ismétlődésekben a „felelősségteljes Intellektualitás” győzne a „vad szenvedélyek felett.

Bécsy modelljeinek hatékonysága, magyarázó ereje a „kétszintes” drámák elemzésénél érvényesül a legjobban. Talán elsősorban azért, mert a rituális interpretá-

ció itt viszonylag könnyen összeegyeztethető e drámák ideologikus-filozofikus jellegével. A másik két típus esetében az analízisek gyakran fátyolossá vagy sematikussá válnak, s végképp megtorpannak a vígjátékhoz érve. Az a módszer, amely Bécsy Tamás szándéka szerint még az ún. könyvdrámáknak, középkori misztériumoknak és moralitásoknak is visszaadja polgárjogukat, mit sem tud kezdeni a vígjátékkal. A vígjáték - olvashatjuk egy helyen - „nem bírhat egy egész országra kiható vagy az élet súlyos kérdéseit komolyan tárgyaló és egy egész közösséget érintő jelentőséggel”, - vagy másutt: „egy szerelmespár életén változtat csak”. Az átfogó, nagy közösségi-rituális élményt Bécsy modelljei a vígjátékban nem tudják kimutatni.

Egyenetlen és sok szempontból ellentmondásos tehát Bécsy Tamás könyvének az a része, amely elméletének érvényességét igazolhatná. Azt mondhatnánk, hogy a modellek feltalálásában sokkal leleményesebb, mint működésük bemutatásában. Furcsa módon azonban hiányérzetünk és fenntartásaink ellenére mégsem sietünk kétségbe vonni, hogy három alapmodellje a drámai műfaj lényeges elemeit érinti. Hogyan fogadhatók el a modellek, ha a valóságos drámák próbáját nem állják mindig meggyőzően? A magam részéről erre csak egy magyarázatot tudok adni. A „konfliktusos”, a „középpontos” és a „kétszintes” drámákat valószínűleg nem annyira valóságos művek, mint inkább szemléletünk modelljeinek kell tekintenünk, amelyek segítségével ugyanazt a drámát hol a benne kifejeződő ellentétek szempontjából, hol a főszereplőben összpontosuló energiára koncentrálva, hol pedig világfelfogásunk alapvetően kettős (reális és gondolati) szintje felől közelítve vizsgálhatjuk. Mihelyt elkülönítjük e megközelítési módokat, és autonóm drámalehetőségek reprezentánsaivá próbáljuk tenni őket, valószínűleg nem kerülhetjük el a pontatlanságot és a leegyszerűsítést. Ennek megállapítására természetesen Bécsy Tamás könyve alapot ad azzal, hogy, mint láthattuk, maga sem a műfaj valóságos fejlődéséből vezeti le modelljeit; s azzal is, hogy bár példatárát gondosan megválogatja (ahogy ő mondja, csak a jelentős, „csodás drámákat” vizsgálja), konstrukciói tiszta megvalósulása mellé szinte azonos számban sorakoztatja fel a töredékes vagy éppen kevert képet mutató modell-megvalósulásokat. (Akadémiai Kiadó, 1974.)

LUX ALFRÉD

Péchy Blanka: Beszélni nehéz!

A „hézagpótló” szót a kritikai irodalom oly gyakran használta, hogy értéke devalválódott. Megkerülése helyett most még-is visszatérünk hozzá, mert Péchy Blanka könyvére találabb ítéletet adni lehetetlen. A nyelvészeti irodalom mai burjánzásában - beleértve a tudományos művek mellett a népszerűsítőket is - jóformán teljesen elsikkadt az olyan alapfogalmak kutatása, illetve tisztázása mint hangsúly, hanglejtés, tagolás és kapcsolás, vagyis egyszerűen a helyes magyar beszéd vizsgálata. Erre vállalkozik most Péchy Blanka, akit a művész és író rangja mellett méltán megillet a tudósé is; mert hiába hártja el szerényen a totalitás igényét, megfigyelései, bizonyítékai és elemzései tudományos megalapozottsággal bírnak, sőt nemegyszer a felfedezés jelentőségével is.

Hogy miért pont a SZÍNHÁZ hasábjain írunk erről a könyvről? Már az sem volna sovány indok, ha azzal érvelnénk, hogy egy színészről dolgozatáról a színészet, a színházművészet folyóirata köteles megemlékezni. De ennél jóval többről van szó. A helyes magyar beszéd legfőbb propagálói - a tömegkommunikációs bázisok állandó szereplői, a bemondókon kívül - a színészek és előadóművészek, akiknek kiejtése, hangsúlyja, hanglejtése mintegy meghatározóan hat a köznyelvi beszédre. S mint a cím is mondja: beszélni nehéz! Vagyis: a magyar nyelv professzionalista művelői - tisztelet a kivételnek - nem mindig állnak hivatásuk magaslatán, de rögtön azt is hozzá kell tennünk, hogy nem kizárólag önhibájukból. Sehol és semmikor nem tanították őket azokra az elemi, alapnál is alapabb beszédtechnikákra, amelyekből a folyamatos élő beszéd, a mondat és a bekezdés felépülnek. Sőt, sokáig téveszmék áldozata volt a színészpédagógia, mint például a jelzők kötelező nyomatékának a jelzett szóval szemben, hogy csak egyet ragadjunk ki Péchy Blanka illusztrációinak arsenáljából. Nem hangsúlyozható eléggé az a követelmény, amit a nyelvi struktúra ismeretéről mond a szerző, vagyis a mondatelemzés feltétlen ismeretéről a helyes hangsúly megtalálásához.

Nem új szenvedélye - vagy jobban mondva: hivatása - Péchy Blankának a nyelv művelés, illetve nyelvápolás. Neve nemcsak művészként közismert, hanem úgy is mint a Kazinczy-díj alapítójáé, azé a díjjé, amely a helyes magyar kiejtés legkiválóbb művelőit hivatott évenként jutalmazni, s nemcsak a művészek-bemondók-előadók társadalmában, hanem az ifjúság körében is. A szép magyar beszéd versenyei ma már hagyományos ünnepei kulturális életünknek, s a közművelődési program fontos tényezői.

Könyvének első részében a díj alapításáig vezető út történetét kapjuk, az író-művész nyelvápolói curriculum vitaejét. Érdemes itt azon is elgondolkozni, hogy az alapítvány létrejötte jogászai szemfülességen múlt - s lelkes nyelvtudósi segítségen -, mert néhány nappal sikerült csak megelőznie azt a rendelkezést, mely megtiltja magánalapítványok létesítését. Bizony, nagy kár lett volna, ha a kultúra ügye megfeneklik a bürokrácia zátonyán.

A Kazinczy-alapítvány nemcsak első része a könyvnek, hanem a sikerek fejezete is. Itt már megindult valami, visszavonhatatlanul. Egy olyan mozgalom, amelynek tábora egyre szélesebb, s amely - különösképpen ifjúsági tömegbázisa révén - a magyar nyelv és a helyes magyar beszéd elkötelezettjeit toborozza. - Sokkal nehezebb a helyzet a hibák elleni konkrét harc terén, a rádióban, televízióban, színházakban. Hány meg hány kudarcról számol be Péchy Blanka, amit a hiúság, a közöny, az értetlenség ellen próbált megvívni anyanyelvünkért. Nem általánosságokban beszélő „panaszkönyv” a *Beszélni nehéz!* - hanem sokkal inkább egy szemléltető tábla, amely hangszalagokról rögzített példamondatok százain és százain át bizonyítja be olvasóinak: micsoda tájékozatlanság, micsoda hiba-dömping uralkodik a hivatásosok beszédében is. Szó sincs itt szószálhasogató kukacosságról, még kevésbé purizmusról. A logika és a közérthetőség nevében követeli meg a szerző a kiejtés, hangsúly stb. törvényeinek betartását, mert a szöveg értelme forog veszélyben. Gyerekcipőben járó kutatások vannak csupán, amelyek mellé sok-sok hasonló áldozatos megfigyelés, illetve megfogalmazás igényeltek. S hogy ez a munka nem kizárólag a nyelvészeké, azt mi sem bizonyítja jobban, mint Péchy Blanka könyve, de úgy is mondhatnánk: életműve. (Magvető Könyvkiadó, 1974.)

THÉÂTRE

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

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

Géza Fodor:

« János Hány »
sur la Place de la Cathédrale

Au Festival de Szeged on a repris cet été la comédie lyrique classique de Zoltán Kodály dans la mise en scène de Mátyás Gíricz. En cherchant les raisons de la faillite de cette entreprise, notre collaborateur passe en revue l'histoire de *János Hány* sur la scène. Il estime que le livret est encombré par de considérables défauts dramaturgiques et la mise en scène présente a eu le tort de partir surtout du texte et non pas de la musique.

Erika Szántó:

Peer Gynt, en plan moyen

Il y a quatre ans que le Théâtre Madách de Budapest a présenté le *Peer Gynt* d'Ibsen dans la mise en scène de György Lengyel. Cet été, Lengyel a réalisé l'oeuvre dans une distribution à peu près identique au Festival de Szeged. Selon notre critique, cette fois-ci le metteur en scène a apporté une solution satisfaisante à certains points qui, à Budapest, avaient encore manqué de conviction.

István Takács:

Jeux historiques à Gyula

Entre les murs historiques du Château de Gyula on fait du théâtre chaque été, depuis une dizaine d'années. Les deux créations de 1975 ont suivi la jeune tradition du genre historique. Le drame *Carnaval sanglant* de Dániel Veress et la satire pseudo-historique de Gábor Görgey *Nous nous sommes mis un Turc au pied* ont pour milieu l'époque de la domination turque, pour adresser au public un message actuel.

Erzsébet Berkes:

Pensées sur Sarkadi – à propos de quelques reprises

Imre Sarkadi, auteur prématurément mort, est un des personnages les plus passionnants et les plus discutés de notre nouvelle littérature dramatique. A peine quinze ans après sa mort, il semble que ses pièces connaissent une renaissance sur la scène. Au cours de la saison passée, on a repris à Budapest, à Szol-

nok, à Debrecen et à Békéscsaba *Le Paradis perdu*, *Septembre* et *Une maison près de la ville*. Madame Berkes, en analysant ces représentations, contribue aussi d'une manière plus générale, à la discussion qui se poursuit autour de l'oeuvre entière de Sarkadi.

Katalin Saád:

La découverte du public

Au cours des années récentes, le Théâtre Csiky Gergely de Kaposvár est passé au premier plan de l'intérêt professionnel. Madame Saád, assistante de mise en scène au théâtre, a poursuivi une enquête dans la ville et sa région, dans le but de connaître l'opinion du public lui-même: qu'est-ce qu'il pense des recherches et des résultats du théâtre, est-ce qu'il accepte le langage artistique qu'a choisi l'ensemble pour s'adresser à lui?

István Nánay:

Théâtre au logement ouvrier

Faisant suite à une initiative de l'Institut de Culture Populaire, nos meilleurs ensembles de théâtre amateur visitent régulièrement le logement des ouvriers de Csepel, un des quartiers ouvriers les plus importants de la capitale. István Nánay résume les leçons qu'on peut tirer de cette entreprise.

László Földényi:

Le catharsis en tant que le plus haute expression du contenu artistique de l'oeuvre dramatique

Dans cet extrait tiré d'un livre en préparation, intitulé *Du drame jusqu'au théâtre*, l'auteur analyse les différentes théories portant sur le catharsis, phénomène qui selon lui se distingue surtout par l'abolissement du fétichisme et la réalisation d'une totalité humaine.

Péter Molnár Gál:

Chemins et labyrinthes

Le critique rassemble quelques expériences recueillies à Varsovie, au Théâtre des Nations. Cette fois-ci ses observations se fondent sur le travail du Théâtre Ateneum de Varsovie, du Théâtre du Soleil de Paris et du Teatrul Mic de Bucarest.

László Peterdi Nagy:

Les possibilités du réalisme

Cet article s'inspire également du Théâtre des Nations mais examine surtout des spectacles polonais offerts pendant cette manifestation.

A. P.:

« Comme il vous plaira » à Varsovie

C'est pour la première fois qu'un ensemble hongrois s'est produit au Théâtre des Nations: le Théâtre Csiky Gergely a présenté la comédie shakespearienne *Comme il vous plaira* dans la mise en scène de Gábor Zsám-béki. Ici nous publions des morceaux choisis dans l'écho de presse de cet événement.

László Rigó:

Un atelier théâtral en Tchécoslovaquie

A Liberec, ville au Nord de la Tchécoslovaquie, Monsieur Rigó a pu découvrir un atelier dont la méthode et les résultats méritent une attention particulière. Il s'étend surtout au spectacle *Ubu-Roi* du Studio Ypsilon.

László Maác:

Le Ballet du XX^e siècle a 15 ans

Notre critique a récemment vu à Bruxelles les nouvelles chorégraphies de Maurice Béjart. En rendant compte de cette expérience, il passe en même temps en revue les premiers pas de cet ensemble devenu depuis célèbre au monde entier ainsi que les étapes principales de ces quinze années.

Eszter György:

Bulletins du Théâtre National de 1831

L'article évoque l'histoire d'une publication très importante du point de vue historique.

András Szeredás:

Tamás Bécsy: Les modèles dramatiques et le drame contemporain

Le livre de Tamás Bécsy, rejetant les catégories aristotéliennes traditionnelles, essaye hardiment d'établir de modèles nouveaux, plus adaptés à la pratique contemporaine. Notre critique expose la théorie intéressante de l'auteur tout en formulant aussi ses doutes à leur propos.

Alfréd Lux:

Blanka Péchy: La difficulté de parler

Le titre exprime déjà l'essence de ce livre publié par l'actrice bien connue du Théâtre de Comédie, apôtre engagé de la belle diction hongroise.



Ára: 12 Ft

