

SZ



Szántó Judit: Klasszikusok a színházban
Úgy vagy úgy • Színház • Magyar dráma • Stúdió • Cheo • Gyurkócs

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XIX. ÉVFOLYAM, 9. SZÁM
1986. SZEPTEMBER

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

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

Megjelenik havonta
Á 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 vezérigazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR)
Budapest V., József nádor tér 1. 1900.
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra
Előfizetési díj:
1 évre 360,- Ft, fél évre 780,- Ft
Példányonkénti ár: 30,- Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest, postafiók 149
Indexszám: 25.797



86.0728 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Szlávik András vezérigazgató

HU ISSN 0039-8136

A borítón:

Jakab Tamás, Gyenes Zita m. v., Szabó Ildikó és
Galkó Bence Witkiewicz: Az örült és az apáca című
drámájának szegedi előadásában (Hernádi Oszkár
felv.)

A hátsó borítón:

Beckett: Játék című darabja a Társulat elő-
adásában (Szkéné). Árvay György terve és fel-
vételei

TARTALOM

játékszín

SZÁNTÓ JUDIT

Klasszikus születik (1)

SZÜCS KATALIN

Komikus, nem groteszk (6)

CSÁKI JUDIT

Így vagy úgy (7)

GÁBOR ISTVÁN

Jó hagyományok méltó folytatása (15)

NÁNAY ISTVÁN

Kazincbarcikai számvetés (18)

NOVÁK MÁRIA

Csurgó régen és most (24)

négy szemközt

STUBER ANDREA

Szikora János útjai (27)

Magyar drámát a stúdiószínházakba! (30)

világszínház

BÉRCZES LÁSZLÓ

Pisektől Amerikáig (32)

DURÓ GYŐZŐ

Cheo (35)

BÖGEL JÓZSEF

Vietnami Bánk bán (41)

CSÍK ISTVÁN

A jövő közönsége - a színház jövője (46)

szemle

ANTAL GÁBOR

A színésznevelés breviáriuma (47)

drámamelléklet

GYURKOVICS TIBOR: Bombatólcsér

SZÁNTÓ JUDIT

Klasszikus születik

Háy Gyula két drámájának hazai bemutatójáról

Mert nagyon szeretett mesteremről van szó, akinek tudásom, felkészültségem

érjen bár, amennyit ér - alapjait köszönhetem, talán megengedhetem magamnak, hogy publikussá tegyek egy inkább kor-, mint személyfestő anekdotát. Midőn 1952-ben akkori első s még egyetlen dramaturgosztályunk főnökeként egy „maguk előtt bizonyára ismeretlen drámaíró”, Molnár Ferenc technikáját elemezte, e sorok akkor még naivul lelkes és buzgó írója föltette a kezét, közölvén, hogy ő bizony egy vidéki vakáció alkalmából az ismeretlen szerző teljes oeuvre-jét elfogyasztotta. Nagy megszeppenüléseim között őriztem aztán hosszú évekig az ironikus, leforrázó választ: „De sok fölöslegeset összeolvasott maga, Jutka!”

További anekdotát nem tudok, még csak pontos szövegre sem emlékszem, de későbbi tanulmányaink során sok szó esett az órákon egy Brecht nevű német szerzőt se igen lehetett vagy illet ismernünk - drámaiatlan technikájáról, sőt formalizmusáról is.

Mindezt nem az emlékezés vagy épp a pletykálgatás élvezete idézti föl velem, hanem sokkal inkább azok a felismerések, melyeket a végre örvedetesen kibontakozó Háy-renezánsz sugall. Akkor valóban úgy tűnhetett, nem-csak magának az írónak, hanem a nézőknek-olvasóknak is, hogy áthidalhatatlan távolság választja el Háy Gyulát, az elsőrendűen közéleti érdeklődésű, elkötelezett drámaírót a bulvárok hercegétől, Molnár Ferencről, illetve Háy Gyulát, a klasszikus realista kánon elméleti tudósát és kitűnő gyakorlati művelőjét Brechtől, az epikus színház forradalmárától. Ha viszont ma próbáljuk meg életművét ismeretanyagunkban, a XX. század második és harmadik harmadának drámaírásában elhelyezni, szomszédokként épp e két név ötlik elsősorban eszünkbe. A különbségek persze megmaradtak, ám elhalványultak ahhoz képest, ami Háyt Molnárral és Háyt Brechtel összeköti, miközben - ha szabad a szellemeskedés gyanújába esnem - Háy egyediségét pontosan az biztosítja, hogy

viszont Molnár és Brecht még erőszakoltan se rokonítható.

Hogy Molnár Ferencen kívül egyetlen magyar drámaíró sem értett úgy a színpadhoz, mint Háy Gyula, azt leírtam már magam e lap hasábjain a debreceni *Tiszazug* repríz kapcsán, újabban pedig, A ló előadását recenziálva, Koltai Tamás is. Ez persze önmagában még nem rokonítaná őket, hiszen e hasonlóság egyetlen alapja még csak az, hogy rajtuk kívül viszont egyéb színpadi szerzőink kevésbé és még kevésbé értenek a műfajhoz. De már színházi intelligenciájuk jellege közelebbi rokonságot mutat. Ellentétben legjellegzetesebb drámaíróinkkal, egyikük sem a szív embere, s kevés azonosulási szándékot-kedvet mutatnak hőseikkel; legrokonszembesebb alakjaikkal szemben is megőrzik szuverén személyiségű, fanyar, ironikus távlatát, idegen tőlük az idegen terepen mozgó lírikus alkat albatroszi bizonytalansága. Továbbá: a magyar színpadi szerzők közül csak a hivatásos vígjátékírók lennének s ezért többnyire gátlásokkal küzdő kasztja akar szórakoztatni. Molnárnak nem voltak ilyen gátlásai, s még komolyabb hangvételű-mondandójú drámáiban is központi helyet szánt a szórakoztató valőröknek; Háy pedig, aki aztán nem bulvárszerző, tudatosan oktatató-nevelő vagy, mondjuk szebben,

gondolatébresztő célzatú műveit halálbiztos technikával formálta egyszersmind szórakoztatóvá - mert a szó legnemesebb értelmében remek színházi szórakozás az *Isten, császár, parasztból a Tiszazugon át a késői királydrámáig* vala-mennyi jelentős Háy-dráma. Komoly magyar drámaíróhoz a közhit s a szerzők meggyőződése szerint nem illik a humor; ez alól a maiak közül Csurka István az egyetlen kivétel, de az ő „életes” humora elsőrendűen a mai magyar valóság jellegzetes szituációiból táplálkozik, s fordításban alig érvényesülne (valószínűleg ezért nem tud külföldön igazi áttörést elérni). A Háy-dialógusok poengzagsága, szikrázó szellemessége viszont abszolút nemzetközi, akár Molnáré (s a Szomory-Füst-Szép Ernő triász mutatott még hasonló kezdeményeket), csak persze mélyebb, modernebb, dialektikusabb; fordításuk olyan élvezet lehet, mint amilyen csemege egy Stoppard, egy Simon Gray vagy egy John Whiting dialógusainak magyar megfelelőjét keresni.

itt nyilván rögtön feltolul a kérdés: miért nem kerül szóba ebben az összefüggésben Örkény István neve? Nos, úgy érzem: bár lehetnek rokon vonások, Örkény valóság szemlélete és dramaturgiája oly gyökeresen ellentétes a Háyéval, hogy a párhuzam megvonásából

Háy Gyula: A ló (Veszprémi Petőfi Színház) Szoboszlai Sándor és Borbiczy Ferenc



semmilyen gyümölcsöző eredmény nem születne. Amire persze következhet az újabb kérdés: no és Brecht? Elvégre az ő dramaturgiája aztán még Örkényénél is sokkal távolabb áll a Háyétól!

Igaz és mégsem igaz. Mert túl minden, valóban mélyreható különbségen, Brecht - és a tőle nagyon sokat tanuló Peter Hacks - mellett Háy a jelölt kor-szak legjelentősebb *marxista* drámaírója, és ez, mindkét életmű lezárása után, bizonyos időbeli távlatból szemlélve, ma olyan kapcsolatot teremt köztük, amely még a két dramaturgia alapvető eltérései fölött is hidat ver. A történelmi folyamatok mozgása iránti játékos-dialektikus érzékenység, amelyet Háynál persze sokkal több realiztikus ábrázolás-beli elem színez, a pajkos-gunyoros, sokszor kárörvendő élvezet, amellyel a fellengzős szellemi megnyilatkozások sokszor épp ellentétes társadalmi-gazdasági háttérét leleplezik, csakúgy közös bennük, mint az a fölényes derű, amellyel a nagy folyamatokat, világnézeti felvértezetségük biztos tudatában, szemlélik és birtokba veszik. Mindketten örömmel vállalják a dráma világnézeti nevelő funkcióját is, noha Brechtnél a lecke sokkal közvetlenebb, átpolitizáltabb, mint Háynál, aki - ebben Hackshoz hasonlóbban - inkább általános világnézeti iskolázásra törekszik. És végül közös vonásuk, hogy annyi történelmi és személyes keserű lecke, hányódás, másokat kiábrándító vagy épp az ellentáborba hajtó tapasztalat után is mint drámaírók nem tudnak mások, mint - hosszú távon legalábbis -- optimisták lenni. Háy Gyula, életrajzi okok következtében, hosszú időre kiszorult a magyar színpadokról (ahol recepcióját amúgy is nehezítik a magyar drámaíró küldetéséhez kötődő specifikus elvárások) - ám maguktól a daraboktól nem volt mit tartani, s ezt nyilván pontosan tudták azok is, akik kitolták a mostani repríz- és bemutató-sorozat időpontját. Maguk a művek - le-számítva az ötvenes évek termékeit, melyeket amúgy sem fenyeget a felújítás veszélye - nem „szocreál”, de ízig-vérig marxista világnézetű, tudást, megvilágosodást és eligazodást építő világos hír-adások egy áttekinthető glóbuszról s egyszersmind s ettől el nem választhatóan rendkívül okos és élvezetes kitűnő szín-darabok.

A közzínházi szezon végén és a nyári színházi évad elején, gyors egymásután-

ban s egyazon rendező, Sík Ferenc színrevitelében került színpadra magyarországi bemutatóként Háy két „királydrámája”: az 1960-61-ben írt *A ló* s az 1961-63-as keletkezésű *Attila éjszakái* - egy szatíra s egy tragédia. Talán túl sok is a jóból. Noha az *Attila éjszakái* a négy friss Háy-bemutató közül a legsikerültebbnek érzem, még mindig alatta marad a lehetőségeknek. Az eredmény alapján kevésnek tűnik a felkészülési-kiérlelési idő, bár legyünk méltányosak: mindkét teljesítmény az évados átlag jobbjai közé tartozik, ha nem tudott is eloldódni azoktól a feltételektől, amelyek kétszázvalahány bemutató közül tucatnyinál is kevesebbet képesek jelentőssé érlelni. A számomra különösen szomorú csak az, hogy a Háy-drámák megérdemelték - s ihlethettek - volna olyan előadást, amely e tucatnyi közé tör fel.

A ló Caligula császárról szól, akinek halhatatlan zsarnoki szeszélye volt Incitatus, a pompás pariapa konzullá váló kinevezése. Egy játszi ötlet az egyszemélyes parancsuralom mechanizmusába bekerülve az egész államnak törvényt szab: lóban gondolkodik, lovat mímel, ló-alapon él egész Róma, ki rettegésből, ki hízelgésből, ki azért, mert már reflexévé vagy épp életszükségletévé vált, hogy elfogadjon mindent, ami felülről jön. Hogy a művet a személyi kultusz ellen irányuló indulat sugallta, nyilván-való; de tévedett, pontosabban félreismerte Háy Gyula egész írói-emberi habitusát, aki a börtönből éppen hogy szabadult, sorsát minden bizonnyal igazságtalannak érző írótól epébe mártott, keserű, az egész „római” rendszert el-ítélő színdarabot várt. Háy, személyes sorsán felülemelkedve, titkok és hátsó gondolatok nélküli derűs szatírárt írt, az olyan művész nyugodt biztonságával, aki a leleplezett jelenséget már leküzdöttek s mindenképp leküzdhetőnek tudja. Az anekdotajelleg már eleve sajtószertűvé, ha persze nem is veszélytelenné redukál-ja a sztorit, amely feltételezi ritka, már-már egyszeri adottságok - történetesen egy paranoiás egyeduralkodó és egy csodaszzerűen szép és intelligens csődör - ugyancsak meglehetősen ritkának mondható összetalálkozását; a dolog nem kizárt, de törvényszerűnek se mondható. Sőt, az író még a felállított képletben belül is optimista: úgy véli, becsülettel, ésszel és némi fikikával legalábbis át lehet vészelní, túl lehet élni a zsarnokságot. Ezért állít pozitív hőst is a vidéki ifjú, a ló eredeti gazdája szemé

lyében, aki korántsem a mártírok fajtájából való, s esze ágában sincs felkelni a zsarnok ellen, még szerelme, a római nemeskisasszony védelmében sem; ehelyett mint sokgyermekes család hetedik fia, afféle népmesei hőshöz illően fortélyal jár túl az elég könnyen rászédhető tirannus eszén, sőt még áldását is kicsi-karja a maga egyéni kiútjához.

Mindebből következően *A ló* nem ás túlságosan mélyre; beéri a személyi zsarnokság és az alattvalói meghunyászkodás felszíni, humorosabb megnyilatkozásainak élvezetes kipellengérezésével, és nem kívánja elemezni a jelenség bonyolultabb összefüggéseit, ami pedig marxista alapról is végrehajtható lenne; sőt a történelem bájos ironiája, hogy ezt - kiváló bírálatában - épp a párt lapjában kéri számon a börtönviselt, majd emigráló szerzőtől Zappe László. 1961-ben persze az ilyen leszűkített ábrázolás is újszerű és bátor tett volt, és bár mélységét azóta már többszörösen meghaladták könyvben, filmen, drámában vagy épp emlékiratokban (hadd említsek itt csak egy ugyancsak Caliguláról szóló drámát, a Székely Jánosét), a szűkített optika viszont tökéletes kerekseget, maradéktalan belső harmóniát tesz lehetővé, s így teljes fényben csilloghat Háynak, a nagy dramaturgnak és drámaépítőnek szakmai vétezeit; a mintaszerűen szerkesztett, ötletes szituációkban bővelkedő, szellemesen dialogizált, majd minden pontján kiegyensúlyozott szatíra ma is biztosan megáll a színpadon. Annál szomorúbb, hogy a veszprémi színház budapesti vendéjátékán a meghirdetett két előadás közül az egyiket le kellett mondani, az érdeklőlés hiánya miatt. Hogy mi volt a részvétlenség oka? A szerző és a mű ismeretlensége, vagyis a propaganda teljes hiánya (mert az előadás előtti napon a lapokban publikált műsorközlés nem nevezhető propagandának), avagy az, hogy a veszprémi színház nem tartozik az országos érdeklődéssel övezett műhelyek közé? Mindenesetre ez az ügy is összefügg a fentebb említett, a minőséget és a teljesítményt fékező feltételrendszerrel.

A veszprémi előadásnak nincs különös baja, rendezői félrefogásokról nem beszélhetünk; egyetlen baja van: nem elég jó. Többen hiányolták, hogy az előadás nem elég kemény, nem elég kegyetlen, nem terjeszt elég veszélyérzetet; ebből a szempontból figyelemre méltó, hogy ugyanezt hiányolták a bírálók a nyugati osztrák, nyugatnémet és angol - elő-

adásokból is, melyek pedig nyilván minden megfontolástól mentesen vetették volna rá magukat a dráma szenzációkeltésre alkalmas aspektusaira - ha lennének ilyenek. De hát mint erről már esett szó - nincsenek. S ha egy rendező megpróbálna közvetlenebb átjárást teremteni Róma és időben közelebbi személyi kultuszok között, ha a császárváros lakóiban nemcsak nevetséges talpnyalókat, hanem halálos fenyegetés árnyékában élő áldozatokat ábrázolna, avagy a ló-veszély elülte után további, netán véresebb kényúri szeszélyek eljövételét vetítené előre - a szövegben nem találna támpontokat. Márpedig a Háyéhoz hasonló zárt, klasszikus dramaturgia igen nehezen enged teret az írói szándéktól jelentősen eltérő rendezői értelmezéseknek; az ilyen kísérletek általában felborítják a művészi egyensúlyt (ezért is kedvelik a rendezői színház művelői a nyitottabb, levegősebb dramaturgiákat).

Vagyis Sík Ferenc nem e téren mulasztott - ha joggal kívánnánk tőle több keménységet, az elsősorban nem politikai-tartalmi, hanem művészi vonatkozásban értendő. Az általam látott előadás nem volt elég összefogott, nem volt elég mulatságos, nem volt elég poénra hegyezett; a szöveget jól értelmezve majd minden jelenetben az elérhető hatások alatt maradt. Egy művészileg keményebb előadás az író koncepciójának meg-sértése nélkül is többet árulhatott volna el az ábrázolt jelenségek lényegéről. A nagyobb és kisebb szerepek elnagyolt, pongyola kidolgozása felelős azért, hogy bár a császárt még látjuk, az alattvalói magatartás változatait azonban már sokkal kevésbé, s így a célzott szatíra irama sokszor bágyadtan lankad bele abba az általános magyar vígjátéki stílusba, melynek fő törekvése a nézőnyugtatás. Ezt Sík Ferenc nem is leplezte; egy előzetes nyilatkozatában „önfeledt, harsány nyár eleji kacagással” kecsgettette a nézőket, ami azért mégiscsak túlzás - Háyt nézve aligha illik önfeledni.

A kontúrokat tovább lazította az amúgy roppant praktikus és bizonyára nem is költségigényes, mozgatható elemekből álló díszlet is: azon kívül, hogy megfelelő (ha helyszínkülönbségeket alig is szuggeráló) játéktereket teremtett, semmi atmoszferikus értékkel nem gazdagította az előadást. Ám a lényeg persze nem ez. Fenntartva, amit már a *Tiszazug* kapcsán leírtam: az ilyen típusú dramaturgiához nyilván a rendező szerepe óha-



Vallai Péter **A ló** című veszprémi előadásban

tatlanul diszkrétebb ugyan, de cserébe a sikerhez minden poszton jelentős színészgyéniségekre van szükség. Bármennyire abszolút főszerep is Caliguláé, egyetlen jelentős színészi alakítással egy Háy-darabot nem lehet „elvinni”. Márpedig Vallai Péter játéka magányosan emelkedik ki a szürke mezőnyből. Caligulája nem villószik démonikus-félelmetes színekben, s ez, a mondottak értelmében, teljességgel elfogadható; viszont finoman, sokszínűen és pontos hatáselemzéssel érzékelteti a nevetséges-séget, a hiszteroid infantilizmust, sőt, mögötte a belső bizonytalanságot is. De hát partnerei még relációba se igen tudnak kerülni vele, nehogy a maguk szerepének önálló világát legalább valamelyest hasonlítható szinten megteremtenék. Még egy olyan jelentős színész is, mint Szoboszlai Sándor, fáradt intelligenciával abszolválta a dolgát Egnatius konzul szerepében; Borbiczki Ferenc pedig, Selanus, az antagonista szerepé-

ben, mindvégig megmaradt a dráma előtti állapot eljátszásánál; hiteles volt, mint bumfordi vidéki legény, de a nagy meccshez már nem tudott felnőni. A kisebb vezető szerepeket középszerűen, az epizód szerepeket helyenként - mint az színházainkban sajnos egyre gyakoribb - amatőr szinten játszották; kiemelést, nagyon rossz értelemben profi ripacskodásuk miatt, a bankár házaspár alakítói, Lukács József és Spányik Éva érdemelnek. És ellenkező előjellel az, akinek egy üde színfoltot köszönhetünk a pompás ziccerszerepét igen ügyesen kitöltő Kiss László mint első teuton testőr.

*

Ha *A ló* még mutatott bizonyos, bár maximálisan féken tartott kapcsolódást az író legfrissebb személyes tapasztalataival, az alig valamivel később íródott *Attila éjszakái* már teljességgel a régi



Háy Gyula : Attila éjszakái (Gyulai Várszínház) Oszter Sándor és Fülöp Zsigmond (MTI-fotó, Ilovszky Béla felvételei)

Háy Gyulát mutatja: a marxista író, aki olyan dramaturgiát választott, amellyel, legmélyebb meggyőződése szerint, a valóság hézagatlanul birtokba vehető - igaz, azzal a megszorítással, hogy le-zárt valóságról legyen szó, amely az idő-beli távolság okán az avatott szem számára tökéletesen áttekinthető. Meglepő, hogy a tragédia mily kevésbé kapcsolódik a pillanatnyi jelenhez; némi túlzással azt mondhatjuk, hogy szinte felcserélhető az épp harminc évvel korábbi *Isten, császár, paraszttal* (amely művészileg is hasonlóan érett, úgyszólván már fogantatásakor klasszikus mű). Ez nem értékítélet, sokkal inkább ténymegállapítás: a jelentős Háy-drámák nem a harmincas vagy a hatvanas évek termékei, hanem egy egész korszakéi; a húszas éveknél korábban nem íródhattak volna, s hogy milyen kánonok állják majd meg helyüket a XXI. században, ki tudja még.

Az *Attila éjszakái az Isten, császár, paraszt* és a *Mohács* mellett a legnagyobb szabású Háy-dráma, s a *Moháccsal* együtt a legmegrendítőbb Háy-tragédia. Benne az író nagyvonalúan ábrázolja a kort, hitelesnek érződő részletekkel és kortalanul érvényes beállítással, mint az emberi akarattól független, nagy objektív mozgások egy szakaszát. Halódik Róma, s így látszólag tér nyílik a hunok világhatalmi törekvéseinek; de mert Rómához képest nem e nomád lovasnép képviseli a történelmileg magasabb rendűt, a haladottabb társadalmi formációt, e világhatalmi törekvések, bármily ellenállhatatlan vehemenciával töltsék is ki a pillanatnyi légüres teret, eleve halálra ítélték - a dekadens Valentinianus (akinek ne-vét egyébként itt is, akár a kaposvári *Kegyenben*, Valencinianusznak cincogják, már azok, akik idáig is eljutnak, s nem harapják el a magyar színész számára - úgy látszik - túl bonyolult név felét)

uralma éppúgy a végét járja, mint a csupa erő barbár nagyúré. Ezt az ellentmondást mindenhatósága és perspektívái között Háy Attilája is érzi, ezért gyötri a csúsponton is önkínzó elégedetlenség, ezért keres receptet Róma és Hunország helyett, harmadik, örök érvényű megoldásra. Párhuzamok persze akadhatnak, behelyettesítésekre van mód, mégis egyszeri konstelláció ez: a „plus ça change, plus c'est ma même chose” parabolaszerzőknek való igazságát Háy egyértelműen elutasítja. Királydrámáihoz írt előszavában is tiltakozik - s korántsem napi taktikai okokból - a „nincs új, a nap alatt „rég, de kétes bölcsessége”, az „örök helybenjárás vagy vissza-vissza-térés tanítása ellen; az „egyszeri és nem ismétlődő történelmi helyzet mai és mindenkori aktualitását „jelenünk és jövőnk igazi előtörténetének” megelevenítésében és megértésében látja (amiben azért mégiscsak kicsit szűkkeblű, épp saját művészetével szemben). Az *Attila éjszakáinak* nagy, világtörténelmi korszakban tehát azért akarja eligazítani nézőit, hogy e tapasztalat birtokában - és nem e tapasztalat átültetésével! - saját korukban is jobban eligazodjanak; azt akarja feltárni, mitől ketyeg a történelem.

Nos, ez a történelmi óra nem Attilának ketyeg; az ő ideje a szemünk előtt jár le. A dráma hatásosságának titka az, hogy Attila ennek ellenére nemcsak tiszteletet parancsoló nagy ember, aki a maga képére tudta formálni a világtörténelem egy, habár következmények nélküli maradó, de monumentálisan drámai és példázatos fejezetét, de egyszersmind megértést és együttérzést kivívó ember, egyszóval vérbeli tragikus hős. Tragédiája ismét csak mesteri szerkezetben fejlék ki szemünk előtt. Ahogy *A lóban* a cselekmény a „vidéki ifjú belépése körül kristályosodik ki, úgy válik itt szervező-

erővé az „éjszakák” hangulatilag is igen erős sora: a második, a megálmodott, de meg nem valósulható történelem éjszakái ezek. A cselekmény egyszersre torokszorítóan izgalmas és egyszersmind irgalmatlanul sorsszerű, legföljebb a vége felé pottyan egy szem homok a precíziós szerkezetbe; ahogy *A lóban* a „címszereplő” megölése zavaros kissé, úgy itt nem eléggé meggyőző, hogy a Mikoldával nemzendő utód végső, tragikus „éjszakái” utópiája miért épp a pápával folytatott nagy dialógus során bukkan fel a hősből. Pedig amúgy ez a jelenet, akár csak a katalaunumi csatát megelőző Attila-Aetius-dialógus, briliáns példája a klasszikus dramaturgia úgy-nevezett „nagyjelenetének”. *A Mohács és az Isten, császár, paraszt* hasonló nagy-jeleneteivel egyetemben nemcsak szín-padon válnak be, de a tankönyvekben is helyük lenne.

Ha Sík Ferenc színpadán *A ló* szatírja a vígjáték felé csúszott, az *Attila éjszakáiban* történelmi tragédia helyett a nemzeti dráma szelleme kísért. Pedig amúgy sikeres rendezés ez, amely a Madách színházi *Isten, császár, paraszttal* ellentétben nem elsősorban szerepeket (sőt a Madách Színház esetére gondolva csak egy szerepet) dolgozott ki, hanem teljes színpadban, előadásban gondolkodott; itt még a felemás színészi munka sem homályosíthatja el, hogy Sík Ferencnek minden jelenetről volt véleménye, méghozzá az egész összefüggérendszerében. Ám a hangnem mégis romantikusabb, patetikusabb a kelletténél, mintha az előadás - *Attila, a király!* - a magyarok mondai őseinek akarna hódolni, holott ez Háytól tökéletesen idegen gondolat; az ő számára Attila épp oly példaszzerű hős volt, mint Zsigmond, Mithridatész vagy Nagy Frigyes, és semmivel se több (magyar ügynek, ha nem is kizárólagosan annak, legföljebb 11. Lajos tragédiáját érezte).

A pátosz nemcsak nemzeti; nemegyszer a szöveg csapdájába is belesik. Háy ugyanis kétségkívül látványosan színes, extrém figurákkal dolgozott, elsősorban a hun királyi udvart festve, ám ez nem jelenti azt, hogy operai klisékkel kellene ábrázolni őket. A szerző ironiája, távolságtartása itt is érvényesül, s a Nibelung-vér Gudruna királynéban éppúgy ott a faképnél hagyott nő hisztérikus, groteszk kapkodása, mint az angyali Réka főkirálynéban a nagy ember butuska feleségének kotkodácsolása. Sáfár Anikó Gudruna-alakítása diletta-

tizmusában nem érdemel elemzést, bár az látszik, hogy rendezői jóváhagyással bizonyára - tragikus, sejtelmes-titokzatos mitológiai heroinát próbálna összehozni, de Miklósy Judit finom, gyöngéd Rékájából már számonkérhetően hiányzik ez a csipetnyi irónia.

Oszter Sándor megjelenésében ideális Attila, s kunos délcegsége, gyönyörű orgánuma nem is egyedül érényei; kamarapillanataiban váratlanul szép, bensőséges megoldásokkal is meglep. Ám mikor Attilát, a nagyurat kell megjelenítenie, mintha nem bízna magában, és amit rátesz, az már gyakran pátosz és teatralitás, kivált a mozgásban, a néma-játékokban; amikor szövege s kivált amikor kitűnő szövege van, követni tudja annak szikár és erős szellemi ívét. Így neki is köszönhető, hogy az est legnagyobb élményévé az Attila és Aetius közötti „csúcstalálkozó”-dialógus válik, elsősorban persze az előadás legjobb szereplője, az abszolút értelemben is formátumos alakítást nyújtó Fülöp Zsigmond (Aetius) révén; Fülöp színészi alkatának könnyed eleganciája, világfias okossága remekül kamatozik a meddő dicsőségébe belefásult római hadvezér szerepében. A másik nagyjelenetet viszont Oszter szép pillanatai se menthetik meg; szétzilálja a Leó pápát játszó Ferenczy Csongor teljesen üres, minden belső meggyőződés nélkül handabandázó játéka.

Sokat vártam a Mikoldát, Attila legnagyobb s legtragikusabb utópiáját meg-testesítő, igen tehetséges Ráckevei Annától, kivált, hogy két hasonló szerepet már sikerrel alakított; a szüzesség hisztérikus óvása a *Szeget szeggel* Izabellájának saját-ja, barbár középkori hercegkisasszonyt pedig Szabó Magda drámájában láttunk tőle. A premieren tapasztalatai és talán rendezője is cserbenhagyták; egész jeleneteket engedett ár a honi naivákra oly jellemző lelkesült általános szavalásnak, s nem is igen kísérletezett az e szerephez nélkülözhetetlen összetett játékkal, Mikolda saját, megszenvedett igazságának feltárásával és - Háty szavaival a „kegyeskedő szexbomba groteszk ingadozásának egyidejű ironizálásával.

A társulat egészében is heterogén, a jó, az elfogadható és az alig-alig elviselhető széles skáláján ingadozik. Az egyik oldalon a már említett s kirívóan gyenge Sáfár Anikó és a vezető szerepéhez képest ugyancsak bántóan rossz Ferenczy Csongor mellett csak halovány jelzésekkel van jelen Horkai János (Oresztész), Rubold Ödön (Lauderik), Csurka László

(Trigetius) és Pataki László (Avienus); Tyll Attila (Edekó) pedig egyhangú, alig értelmezett mormogásával tönkre-teszi az egész, nemcsak rendkívül jelen-tős, hanem igen szépen megírt expozíciót. A másik oldalon Fülöp Zsigmond után említhető Attila három fiának alakítója, annak ellenére, hogy a szerep-osztás nem igazán meggyőző. Téry Sándor (Illek) és Csák György (Ernák) ugyan a helyükön vannak, de mert a „tanult”, igazságos, csupa szív” Illekez és a „fortélyos, csavart eszű” Ernákhhoz képest Dengezik „vitéz, halálmegvető, gyors kezű”, akiből hiányzik „Illek esze és Ernák furfangja”, Bán János pedig alkatilag nem igazán a nyers erő és harci kedv avatott megszemélyesítője, így Bán ugyan eléggé érdekes idegességet, görcsösséget és némi szadizmust lop Dengezik alakjába, ez azonban azt eredményezi, hogy három - az író által gondosan differenciált - típus helyett csak kettő: egy Illek és két Ernák (vagy két Dengezik) áll a színpadon.

A szereplőgárda illetően változékony színvonala persze soha nem azt jelenti, hogy egymás mellett áll, egymástól független minőségekről van szó; a vegyes színvonal egészében egyszersmind az előadás színvonalává is válik, annak ellenére, hogy rendezői szempontból átgondolt és ambíciózus munkáról van szó - egy későbbi és igazán megérdemelt nemzeti színházi bemutató elképzelhető csírájáról,

Háy Gyula: *A ló (veszprémi Petőfi Színház)*

Díszlet: Fehér Miklós. Jelmez: Füzy Sári.

Zene: Simon Zoltán. Rendező: Sík Ferenc.

Szereplők: Vallai Péter, Szoboszlai Sándor, Székes Imre, Koszta Gabriella, Borbiczi Ferenc, Lukács József, Spányik Éva, Töreky Zsuzsa, Kőmíves Sándor, Balogh famás, Bakody József, Várhelyi Dénes, Fazekas István, Kolos István, Ujhelyi Olga, Pásztor Edina, Antal Olga, Demjén Gyöngyvér, Palásthy Bea, Sashalmi József, Várnagy Zoltán, Kiss László,

Háy Gyula: *Attila éjszakái (Gyulai Várszínház)*

Díszlet: Csányi Árpád. Jelmez: Vágó

Nély. Rendező: Sík Ferenc.

Szereplők: Oszter Sándor, Miklósy Judit, Sáfár Anikó, Téry Sándor, ösín János, Csák György, Fülöp Zsigmond, Rubold Ödön, Ráckevei Anna, Tyll Attila, Horkai János, Ferenczy Csongor, Csurka László, Pataki László, Kátó Sándor,

SZÜCS KATALIN

Komikus, nem groteszk

Alekszej Dudarev drámája a Józsefvárosi Színházban

Három, még félcivil színész - orosz parasztot mutató gúnyájuk alapján a néző ezt nem tudja rólu bejön a színre. Egyikük - Szabó Gyula - előlép, és a másik kettő - Kóti Kati és Orbán Károly

néma (és nem igazán megoldott) asszisztálása mellett egyszerűen, tiszta ember-séggel elmondja Nagy László *Adjon az Isten* című versét, a cím és a költő nevének közlése nélkül, mintegy az előadás részeként. Azután mindhárman elkezdnek a szemünk láttára, nyílt színen sminkelni - úgyszólván már konvencionális e rendezői fogás -, ekként jelezve a költészetben kevésbé járatos néző számára is, hogy a játék valójában csak ez-után következik, s egyúttal hangsúlyozva, hogy színházban vagyunk. Ami felől az önfeledt gyermeki hiszékenységből sajnálatos módon kinőtt nézőnek ugyan nincsenek kétségei, a vers és a dráma közötti pauza azonban kétségtelenül indokolt. És vitathatatlanul hatásos e meg-oldás abból a szempontból, hogy ráhangol az előadásra, megelőlegezi, sugalmazza azt a hangulatot, közeget, amelyet a darab hivatott megteremteni. Mivel a Giricz Mátyás rendezte előadás egésze képes a vers adta hangnemet megütni és tartani ebből a szempontból a vers egy-ben mérték is -, bocsánatos, hogy előre a néző kezébe adják a játékhoz a mégoly nemes veretű kulcsot, jóllehet ennek használata sem kíván kevesebb befogadói erőfeszítést (legfeljebb másfajta), mint maga a darab. E megoldás mindenestre már a kezdet kezdetén eloszlatja azt az esetleges tévképzetet, amelyet a teret uraló kút s a közelében álló rönkpad látványa, a színpadi milió s a nézőtér rossz beidegződései kelthetnek - Gyarmathy Ágnes díszlete egyébként szinte pontos rekonstrukciója a szerzői utasításoknak -, hogy tudniillik népszínmű-vet vagy valami ahhoz hasonló „népies” darabot fogunk látni, még ha szovjet ki-adásban is.

Alekszej Dudarev *Napnyugta* című színműve a Józsefvárosi Színházban inkább a népmesék tiszta hangját idézi, a mai, elnéptelenedett, elmagányosodott faluban játszódó történetben annak köl-

észete, sötét és idilli, tragikus és humoros színei keverednek; jó és rossz feszül egymásnak, hogy végül megbékélésbe oldódjanak.

A három színész játszani kezd. Töpörödött, de a föld nevelte keménységű emberekké lényegülnek. Mikita és Vaszil örökös civakodása, akár a „döglött aknáké”. Mindketten makacsul kitartanak a történelem viharai formálta s a szín-padi jelenben már pusztán az önfenntartás mikéntjére korlátozódó elvekben megnyilatkozó világszemléletük mellett (Mikita a kolhoz nyugdíjasaként „köz-kosztón” él, az étkezébe jár ebédelni, Vaszil ezzel szemben még mindig saját keze munkájával tartja el magát, mégpedig büszkén, ámbár ő is kap nyugdíjat). A halál árnyékában ennek azonban már fájdalmas-komikusan nincs jelen-tősége. Legfeljebb tanulsága lehetne annak a nemzedéknek - a fiaiknak a számára, amely a falutól, szülőktől, hagyományoktól távol keresi a boldogulását, akarva-akaratlan a múlttól meghatározottan.

Vaszil Mikitát okolja a falu elnéptelenedéséért, valamennyiük elmagányosodásáért. Mikita viszont még mindig, már csak teáskannával vízárt totyogva, Vaszilban látja a legfőbb ellenséget, a kispolgári ideológia letéteményesét. Lát-szólag a régi ideológiai küzdelmet folytatják évtizedek múltán is a kút és a pad között téblábolva, jóllehet szembenállásuk nem antagonisztikus osztályellentétekből, hanem morális megfontolásból fakad (aminek ellentmondani látszik, hogy utóbbi időnként lekulákozza az előbbit, Vaszil viszont hajthatatlanul ki-tart „kispolgári” nézeteinek egyike mellett, miszerint a kommunizmusban sem fog az étkezébe járni, szégyenszemre más kenyerét enni). Valójában csak a rájuk szakadt magányt harsogják túl leplezve-rejtőzködve, nyugósen. Perpatvaraikban átviharzik a színen a történelem, a társadalmi sorskérdések azonban komikus napi ügyecskékké zsugorodnak az elhagyatott falu mikroközegében. *Komikussá, nem groteszkké.* Mert önmagában ugyan ellenállhatatlanul groteszk, hogy a Vaszil áhította ló mint a kispolgári ideológia, a termelőszközött magán-tulajdonba keríteni igyekvő akarat megtestesülése jelenik meg Mikita (ön)tudatában, de e nevetségesen lefokozódott ideológiai küzdelem mellett ott egy más-fajta életfelfogás, életfilozófia, Vaszilé, amely kozmikus távlatokat ad a parányi személyes életeknek, saját létét, önmagát

is a nagy Egész, a természet körforgásának részeként értelmezve. Vaszil Ajtmatov Föregetes Edigejének hajthatatlanságával hisz a munkában, tiszteli és küzd meg a természettel, s Tevje, a tejesember magától értetődő gesztusával, charme-jával kokettál, egyezkedik a Nagy Él-tővel, a Nappal. Ahol pedig létezik a szépnek, a jónak - ha csak a kút tiszta vize vagy a nap melege is az - a tisztelete, ha mégoly naivan is, ott a groteszk hang felerősítése nem mélységeket nyit meg, nem a bölcs belátás fintorának enged utat, hanem hamisít.

Szkeptikusabb olvasó számára mindezek alapján a *Napnyugta* akár nézhetetlen tanmesének is tetszhet, és az is lenne, ha Dudarev nem volna tisztában e veszéllyel, s nem teremtene kedves naivitásukban humorosabbnál humorosabb helyzeteket; ha az őszinte fennköltébe nem lopna minduntalan egy csendes félmosolyt. Vaszil öntudatlan tudása s az említett természetmegszólító gesztus már önmagában is mosolyra ingerlő, akárcsak az érzéseit, jó szándékát elleplezni igyekvő gyermeteg buzgalom, avagy a megrögzött falusi szokások, hogy tudniillik csak a kakasával együtt volna hajlandó bevonulni a kórházba, merthogy kakaskukorékolás nélkül nem élet az élet; nem beszélve a szöveg bújtatott, másodlagos ironiájáról, amely né-mi távolságtartást megenged, sőt megkíván. Giricz Máttyás - rendezése arra utal - pontosan érzi e különbségeket, finom distinkciókat; az előadás jóízű, kedves humora, kesernyés mosolyai egy pillanatra sem torzulnak gúnyos vigyor-rá. Megmarad a darab annak, ami: társadalmi drámába oltott vagy még inkább annak álcázott lélektani drámának, három idős ember számvetésének, amiben azonban már nem is igazán a múlt, a ha-ragok és félreértések, az elszalasztott - de talán még visszahozható - lehetőségek a fontosak, hanem maga a számvetés, a beszélgetés, a civakodás lehetősége, hogy még van kihez szólni, van kire haragudni, van kit elküldeni, és van kit megkövetni.

Ebben a sem együtt, sem egymás nél-kül ön- és egymást kínzó életjátékában teljes a színészi munka összhangja. Szabó Gyula Vasziljának mesebeli, már-már valószerűtlen jósága végtelenül magától értetődő, emberi. Szinte az együgyűség határáig merészkedve fosztja meg a színész minden pátosztól, heroikus póztól. (Ebben kétségkívül a jól megválasztott szöveghúzások is segítik.) De nem

esik a másik végletbe sem, betegágyából feltápáskodva, a nadrágszárral felhúzás céljából viaskodva is *emberként* ábrázolja, nem enged az elesettség szülte kétes értékű komikumnak.

Orbán Károly Mikitája, ahogy meg vagyon írva: „szúrós kis öregember”. Kicsinek nem kicsi ugyan, de valóban szúrós. Szűkre szabott zakójában, nyársatnyelt tartásában még a soványsága is mintha szúrna. Mindazonáltal (vagy éppen ezért) elnyühetetlennek látszik. És megsérthetetlennek. Megbánthatatlannak. Pedig tele van sérelmekkel, fájdalokkal, kudarcokkal, de ezekkel nem bír kettesben maradni. Ezért tolakszik, settenkedik, vonul - mikor hogy - mind-untalan Vaszil kútjához. Nem hogy meg-ossza a bánatát, a félelmét, hanem hogy ellesse a másét. Akkor már nincs egyedül a magáéval. Ha másnak fáj, ha más is retteg a haláltól, neki is könnyebb. Orbán Károlyról nem rikít a rosszindulat. Nem sátáni. Van benne valami szálnalmas, sajnálatra méltó. De nem lehet sajnálni. Ez a szúróság, a hegyes mozdulatok nem hagyják. Nem tud együttérzést kicsi-hol-ni, mert nem tud együtt érezni. Kegyes hazugságra, csalásra képtelen, a tapintatot nem ismeri. Mégis emelt fővel kéredezkezik be az öregkorukra egymásra talált Hannához és Vaszilhoz meghalni. Nem könyörög - még a hangjával sem - bűnbocsánatért azoktól, akik ellen vétett. Csak már nincs titkolnivalója. Vaszilékra utaltsága már-már szeretetté nő.

Az előadás egyik legkedvesebb jelenete Kóti Katié, ahogyan öregasszonyt meghazudtoló kacérsággal, de az önkontrollt, az enyhe öniróniát egy pillanatra sem feledve csikarja ki Vaszilból, hogy a postáról elhozott leveléért cserébe táncoljon. S az előadás talán legmegrázóbb pillanata, amikor megérti, jogtalanul váltatta meg szolgálatát egy kis vidámsággal, mert nem örömet hozott, hanem bánatot. A levél nem válasz, hanem visszajött a fel-adónak. Kóti Kati ebben a pillanatban szinte visszabújik öregségébe. Nem azért, hogy szánják, szemérmes szégyenében.

Az ilyen pillanatokat Dudarev mind-járt oldja - ez esetben helyzetkomikummal, mivelhogy a táncból reumás görcs-be merevedett Vaszilt először is ki kell egyenesíteni -, a színészek pedig biztos stílusérzékkel, finoman, visszafogottan „valósítják meg” e gyors változásokat.

Giricz Máttyás rendezése nem enged a gúnynak, de a könnyeknek sem, a kitűnő színésztrío egészséges öniróniával, ön-

sajnálattal nélkül, „öntudatlanul” komédiázza-kesergeti végig az előadást. A patetikus meghatottság - a gondos dramaturgiai munka következtében - egyetlen jelenet erejéig keríti hatalmába az előadást, az utolsó jelenet végén, ahol bár a darab szövegét mondja -- Szabó Gyula mintha ismét kilépne az előadás közegéből, a meghalt Mikita lelki üdvösségéért a Naphoz intézett szavai egyetemes háborúellenes szózáttá nőnek, elvesztve azt a bensőségességet, amely az egész előadásnak, mindhárom színész játékának alaphangja volt. Talán ezek a szavak is súlyosabban érintették volna a nézőt, ha megmaradnak a Mikita halálos ágya mellől mindnyájunkért mondott *csendes* fohásznak.

Alekszej Dudarev: *Napnyugta (Józsefvárosi Színház)*

Fordította: Nikodémusz Elli. *Díszlet, jelmez:* Gyarmathy Ágnes m. v. *Rendezte:* Gíricz Máttyás.

Szereplők: Szabó Gyula m. v., Kóti Kati, Orbán Károly.

E számunk szerzői:

ANTAL GÁBOR újságíró,
a Magyar Nemzet munkatársa

BÉRCZES LÁSZLÓ újságíró
a Film Színház Muzsika munkatársa

BÓGEL JÓZSEF,
a Művelődési Minisztérium
főmunkatársa

CSÁKI JUDIT újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa

CSÍK ISTVÁN újságíró,
az Ipari Minisztérium Sajtó-
és Propagandaosztályának
csoporthoz vezetője

DURÓ GYŐZŐ,
a Katona József Színház dramaturgja

GÁBOR ISTVÁN újságíró,
a Magyar Nemzet munkatársa

GYURKOVICS TIBOR író
NÁNAY ISTVÁN újságíró, a SZÍNHÁZ
munkatársa

NOVÁK MÁRIA tanár

STUBER ANDREA újságíró,
a Film Színház Muzsika munkatársa

SZÁNTÓ JUDIT dramaturg,
Magyar Színházi Intézet
osztályvezetője

SZÜCS KATALIN újságíró, a Kritika
rovarvezetője

CSÁKI JUDIT

Így vagy úgy

A stúdiószínházokról

Egyetlen év a színházban ritkán történelem - de színház-történetet, legalábbis egy darabkát már lehet csinálni benne. Éppen egy évvel ezelőtt írta e lap hasábjain Nánay István (SZÍNHÁZ, 1985/9.), hogy a stúdiószínházi előadások évek óta nem részesülnek méltó figyelemben, s hogy 1981 óta nem volt stúdiószínházi találkozó (seregszemle, munkafesztivál) hazánkban, valamint „a közeljövőben sem terveznek ilyet”. Nos, ha valóban nem hosszú távú és alapos kultúrpolitikai, színházpolitikai koncepció jegyében, de néhány ötletember és lelkes szerző ténylegesen következtében az elmúlt évben két ilyen jellegű találkozóra is sor került. Látszólag nem panaszkodhat tehát a magyar színházak kis formákat kedvelő, kísérletező szellemű alkotógárdája: megmérettetésükre sor került.

Az egyik seregszemlét Országos Kamaraszínházi Találkozóknak hívták, bár a produkciók inkább a stúdiószínházak körébe tartoztak. Helyszíne a Radnóti Színpad volt - maga is átmenet a kamaras- és stúdiószínház között. Szervezésében, anyagi támogatásában a Budapesti Tavaszi Fesztivál gazdái vettek részt, s mint hírlík, rendszeresen szeretnék fel-vállalni a nálunk olyannyira hiányzó művészeti mecenatúra e sikeresnek mondható formáját. A hat estét igénybe vevő találkozó műsorának kiválasztásában zsűri dolgozott - e sorok írója is -, s az előzetesen benevezett stúdióelőadások megtekintése alapján választotta ki a hat meghívottat. (Az már nem rajta, nem is a házigazda szerepét betöltő Radnóti Színpad vezetőin és nem is a szervezőkön múltott, hogy a hatból öt lett; a hatodik meghívottat - az előzetes nevezés ellenére - nem engedte vendég-szerepelni a színház igazgatója. Ez lett volna egyébként az egyetlen pesti előadás: a Népszínház stúdiószínpadán bemutatott produkció, Mrožek: *Mészárszék* című műve.)

A találkozó előadásai zsúfolt házak előtt mentek. Ez azt bizonyítja - többek között -, hogy egy ilyen rendezvény nemcsak fizikai-konkrét környezete révén hozhat közönséget a vidéki előadók

soknak, hanem szellemi-általános atmoszférája is van, hiszen telt ház volt azon a miskolci előadáson is, amelyet korábban a festi Vigadóban játszottak, ahol alig-alig volt érdeklődés iránta. A találkozón végül a nyíregyházi Mórincz Zsigmond Színház (Strindberg: *Julie kisasszony*), a kaposvári Csiky Gergely Színház (Ionesco két egyfelvonásosa), a győri Kisfaludy Színház (Pinter: *Régi idők*), a miskolci Nemzeti Színház (Enquist: *Ének Phaedrért*) és a szolnoki Szigligeti Színház (Sophokles: *Oedipus*) vett részt.

A másik stúdiószínházi fesztivált nem Budapesten, hanem a főváros színházi értelemben peremkerületének - bizonyos alkalmakkor belvárosának - számító Gödöllőn tartották, s ez a rendezvény nevében is jobban tükrözte tartalmát: Szoba- és Stúdiószínházi Találkozó volt. Ezen meghívás alapján vettek részt az előadások, és mindössze egy volt ugyanaz, mint a budapesti találkozón: a nyíregyházi *Julie kisasszonya*. A további öt produkció közül egy magyar szerző műve volt - ősbemutató egyébként -: Fábrián László: *Levéltetvek az akasztófán* című drámája a miskolci Nemzeti Színház előadásában. A szegedi Nemzeti Színház Witkiewicz: *Az örült és az apáca*, a szolnoki Szigligeti Színház Genet: *Cselédek*, a kaposvári Csiky Gergely Színház Csehov *A hosszú úton*, a pécsi Nemzeti Színház pedig Bond: *Kint vagyunk a vízből* című művét mutatta be. Ez utóbbi produkció némiképp eltért a találkozó tormái jellegétől, hisz stúdióelőadásnak semmiképp, s még kamaraszínháznak is alig teleinethető, leginkább hagyományos nagyszínházi előadás; a pécsiek eredetileg is ilyen térben, a kamaraszínháznak nevezett művelődési központban mutatták be. (Gödöllőn a terv szerint még egy előadás szerepelt volna, a veszprémieké - de Witkiewicz *Susztérokjával* a fesztivál idejére nem készültek el.)

Fesztiválon kívül

Némiképp paradox ezek után azt állítani, hogy a magyar színházak stúdiószínházi előadásai csak kis részben hoznak létre olyan produkciókat, mint amelyeket ezeken a találkozókön látott a közönség. Természetesen nem haszontalan különféle szempontok szerint csoportosítani a találkozókön részt vett előadásokat, hiszen fontos szellemi, rendezői, dramaturgiai és színjátszási tapasztalatokra tehetünk szert. f la a

modern drámaírók, s azon belül is bizonyos szellemiségű alkotók jelenlétét tekintjük: Mrozek, Witkiewicz, Genet tűnik meghatározónak, tán a néhány évvel ezelőtti Beckett-dömpinget váltva fel. Lehet kevesellni a magyar szerzők arányát - bár az említett Fábrián-mű mellett az évad egyik kiemelkedő jelentőségű bemutatója volt a szintén félig-meddig stúdióelőadásnak nevezett új Kornis Mihály-dráma, a *Kozma* Kaposvárott. Fontos jelenség, hogy a rendezők erőteljesen építkeznek a művek szöveg alatti, szöveg feletti, azaz metakommunikációs, atmoszferikus rétegeből. Nem idegenkednek az erőteljes dramaturgiai beavatkozástól sem; s a stúdiósínházi formában természetes módon intenzívebb a színész munkája is. Összességük-ben „meztelenebb”, nyersebb, érdekesebb - és gyanítom: mostanság érdekesebb - előadások születnek az intim terekben, mint a nagyszínpadokon. S bár a fesztiválokon részt vett előadások szellemi irányultságát tekintve a sort még lehetne bővíteni egyéb produkciókkal is a magyar stúdiósínházi játékos mégsem csak ebből áll.

A stúdióelőadás manapság - komplex és bonyolult oksági összefüggések alapján - jó üzlet lehet. Sínházi értelemben ugyanis kénytelenek vagyunk jó üzletnek tekinteni a nem túl nagy ráfordítást, a nem túl nagy befektetést, a nem túl nagy veszteséget. S ha ehhez még - viszonylagosan - közönségsiker is társul, már nagyon jó üzletről beszélhetünk.

A közönség persze még ma sem Witkiewiczre, Genet-re, Mrozekra tódul kitartóan. Hanem a pikáns című darab-*ra*, vagy az ismeretlen, de kommersznek sejtethető szerző könnyű művére vagy az ismert színész(ek) stúdióbeli kiruccanásaira. Az egyre kényszerűbb üzleti megfontolásnak különösen a vidéki színházak látják a kárát: egyre nehezebb fenn-tartani a műhelymunkára, kísérletezés-re leginkább alkalmas stúdiókat. Talán ezért van, hogy sok vidéki színház fel is hagyott vele.

Ahol viszont megengedheti magának a színház vagy más intézmény a kis veszteség kockázatát a kis nyereség reményében, ott a szórakoztató produkciók teszik a stúdiósínházat. Ilyen megfontolás vezetheti például a Pesti Vigadót, amikor nemcsak önálló produkció-ként hoz létre egy-egy előadást, hanem sokszor egy-egy vidéki színház kom-*lett* előadását hívja állandó vendégnek. A Pesti Vigadó azonban kényes játszási

hely; tartós közönségsikerre csak az eleve sikerdarabnak számító művek vagy a valamiféle pikantéria okán fel-tűnő produkciók számíthatnak.

Itt szerepelt hosszú ideig a miskolciak Enquist-előadása, a *Ének Phaedráért*. A miskolci bemutató megérdemelt sikere után fájdalmas visszhangtalanság fogadta, sőt: a közönség hiányában oly-kor több előadást vontak össze. Pedig Csiszár Imre rendezése figyelmet érdemlően céltudatos, fegyelmezett és tartalmas. Vayer Tamás mértani szigorúságú, rideg és csupasz díszletében tomboló, végletes szenvedélyek drámája játszódik le, elsősorban persze Phaedráé, akit Tímár Éva formál meg elemi erővel. A szereplők bonyolult viszonyrendszere éppúgy a pusztulás felé tart, mint az egyes figurák öntörvényűnek és immanensnek tetsző belső világa. Blaskó Péter Theseus-alakítása és Mihályi Győző Hippolytosa „kés drámával” érkezik a színpadra, míg Szirtes Gábor Tharamenese előttünk veszti el mindent. Enquist drámája így is értékes előadásban került színre - s még sikert is arathatott néhány szori vendégszínházban a Radnóti Színpadon -, bár az az áltudó, ahol a Vigadóban bemutatták, csak árthatott az előadásnak.

Miként használt például - nyilván ugyanaz a szellemi atmoszféra - a pécsiek produkciójának, Nell Dunn *Gőzben* című előadásának. Az író hat asszony felületesen megörökíthető éle-tét hozza össze egy gőzfürdőnek álcázott metszéspontban, s a beszélgetés révén - s egy igazi feszültséget nélkülöző álcelekményben - próbál drámai hőst faragni belőlük. A természetesen lengén öltözött hölgyek és a fesztelennek, oldottnak mutató stílus valószínűleg inkább vonzza a közönséget, mint a rendezői koncepció vagy a színészi játék mélysége. Tény, hogy a Pesti Vigadó jól járt a pécsi előadással.

Másfajta siker három tehetséges vígszínházi színész vigadóbéli „kiruccanása” Kapás Dezső rendezésében, Shisgal: *Szerelem, ó !* című darabjában. Shisgal főként e darabja révén vált ismertté hazánkban, s ez csak azért sajnálatos, mert oly kevéssé tipikus műve az egyébként hazájában is népszerű amerikai drámaírónak. Amit a *Szerelem, ó !*-ből ízlésesen, kedvesen, tehetségesen és nem túl mélyen ki lehet hozni, az mind jelen is van a Vigadóban. Reviczky Gábor ugyan a tőle már néhányszor látott ügyefogyott, szerencsétlen, élet-

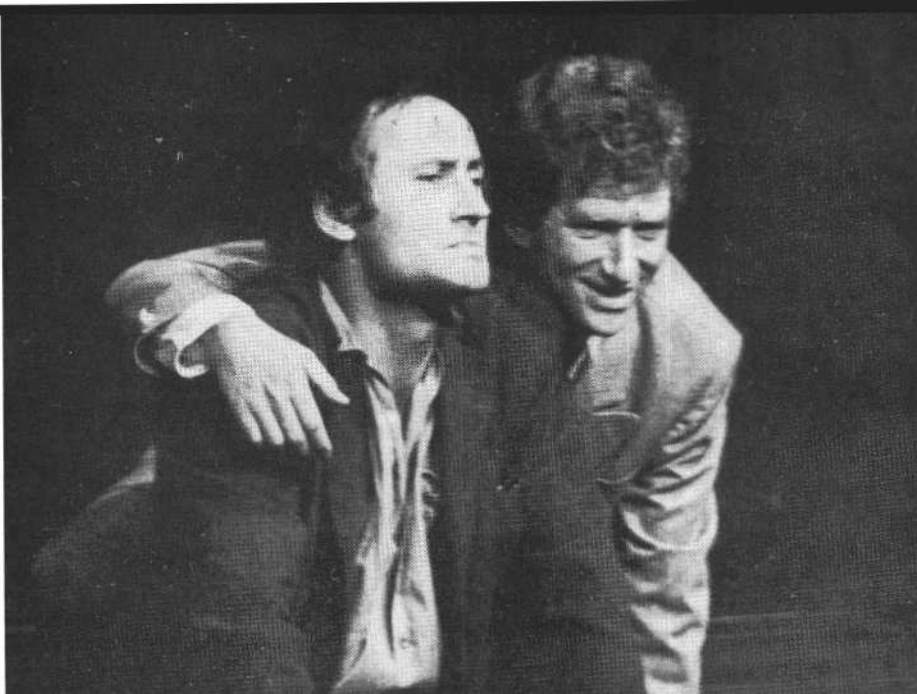
képtelennek látszó alakot játssza Harry szerepében, de ismét szellemesen és ironikusán, akárcsak Kern András a lát-szólag sikeres, gazdag és boldog, valójában a látszat építésébe belekeseredett Miltet. A két férfi életének célját és lényegét a kettőjük közt ingázó Ellen jelenti, akit Bánsági Ildikó rácsodálkozó természetességgel, csacskának láttatott nőiességgel ruház föl elsősorban. Az előadás végső soron a három színés és kellemes alakítás következtében nyújt jó szórakozást.

Loleh Bellon lényegesen gyengébb alapanyaga, a *Gyöngéd kötelék*, anya és lánya hullámzó és konfliktusokkal teli kapcsolatát mutatja be. Jobbára kiszámítható fordulatok és szintén kiszámítható érzelmi reakciók sorozata a mű, hisz a múlt idő adja a „cselekmény” fő vonalát. Eleinte az érzékeny, féltékeny és sérülékeny gyereklány és az életét élni vágyó, önmagát és kapcsolatait építő anya állnak szemben egymással, majd a felnőtté váló, önálló életét ki-alakító gyerek és az érzelmileg egyre kiszolgáltatottabb, lányára utalt anya keresi helyét a libikóka módjára változó viszonyban. A mű megfelelő számú közhelyet tartalmaz ahhoz, hogy a közönség jó eséllyel ismerjen saját gondjait; és sajnos ahhoz is, hogy hamar el lehessen unni magát a történetet. Ilyenformán a két színésznőre nehezedik az előadás súlya, s a rendező, Siklós Olga is bennük bízik elsősorban. Az anyát játszó Ruttkai Éva s a gyermekét játszó Káldi Nóra meg is kísérelti a szinte lehetetlent; hihetően jelzik minden kel-lék és smink nélkül az idő múlását, játékkal igyekeznek hitelesíteni az érzelmeik hullámzását; a kapcsolat mélységét, rétegzettségét azonban nem sikerülhet feltárniuk. Jobbára sem szöveg, sem helyzet nincsen hozzá, így aztán a közönségnek is be kell érnie egy-egy színészi pillanattal.

Nem sikerült otthonra találnia a Vigadó „szuperelegáns” közegében a kissé mesterkélt avangarde-nak szánt Pinter-előadásnak, az Arulásnak sem. A kiszámítható, de a szokásoshoz képest épp fordított dramaturgia szerint működő történet Grunwalszky Ferenc rendezésében a József Attila Színház produkciójaként került itt színre, Kovács Attila inkább önálló képzőművészeti alkotás-ként fontos tárgyai között, amelyek azonban rendre ellenálltak a színpadi működés törvényszerűségeinek. Ez nagymértékben korlátozta a színészek szerep-



Lontay Margit (Oinone) és Tímár Éva (Phaedra) az Ének Phaedrának című Enquist-darabban (miskolci Nemzeti Színház) (Jármay György felv.)



Schisgal: Szerelem, ó! (Pesti Vigadó) Reviczky Gábor (Harry) és Kern András (Milt)

Loleh Bellon: Gyöngéd kötelék (Pesti Vigadó). Káldi Nóra és Ruttkai Éva



Nell Dunn: Gözben (pécsi Nemzeti Színház). Petényi Ilona (Violet), Ferenczy Krisztina (Jane), Sólyom Katalin (Nancy) és Lang Györgyi (Dawn) (Ikiády László felvételei)



formálását, még hozzá nagyon is konkrét módon: minduntalan kerülgetni kellett a hegyes bútordarabokat, csak lecsúszni lehetett a ferde ágyról, és így tovább.

Nem is csoda, ha a számos összetevőből bonyolult módon összeálló pinteri világ nem születhetett meg a Vigadó színpadán. A színészek görcsös és gyakorlati erőfeszítésre kényszerülve nem-igen törődtek a lélektanba, áttételes viszonyrendszerbe ágyazott szerepek megformálásával. Andorai Péter, Rátóti Zoltán és Káldi Nóra hármását Pinter *Árulásában* egy másik, máshol rendezett előadásban lehetne igazán megmérni.

A Thália Stúdió

A fővárosi színházak közül évek óta a Thália Színház tűzi műsorra a legtöbb stúdióelőadást. Igaz, a Thália Stúdió jócskán eltávolodott már egykori, jó másfél évtizedes önmagától - attól a helyzettől és irányvonalától, amelyben például 1969-ben szinte bombaként robbant Csurka István új drámája, a *Ki lesz a bálánya?* Manapság - számos önálló est és előadást után - főként kevés szereplős és par excellence szórakoztató darabokat tűz műsorra. Bevallott és felvállalt karaktere a nem túl mély és nem túl magvas szórakoztatás, melynek olykor áldozatul esnek nemesebb alapanyagok és nemesebb színészi energiák is.

Arthur Schnitzler *Körtánc* című művének előadásáról - amely eredetileg a kisvárdai nyári játékok produkciója volt még 1985 nyarán - részletesen beszámoltunk lapunk 1986/8. számában. Most ehhez legfeljebb annyit érdemes hozzátenni, hogy itt egy olyan darabról született kétes értékű előadás, amely méltán és eséllyel sorolható be a stúdióelőadások másik, gondolatilag, megformálását tekintve súlyosabb, értékesebb vonulatába. A Thália Stúdióban egy „olyan-amilyen” kommersz született Schnitzler művéből, amelyről ezek után nehezen bizonyítható, hogy eredetileg nem páros jelenetek villámréfasorozat, s nem is a „ki-kivel-hogyan” bohózáti típusvariációja. A zenével és némi mozgással limonádésított Nagymező utcai előadás végül is oly módon került a „helyére”, hogy eltűnt belőle a dráma.

Éppen ezért őszintébbnek, egyenebbnek és egyértelműbbnek látszik Tito Strozzi *Játék és valóság* című atelier-darabja, amely épp azt adja a közönségnek, amit ígér. A színész és a magánélet témájának amolyan közepesen igényes variációja ez; azzal hiteget, hogy amúgy

általában bepillantunk a színész magánéletébe, a szakmai és privát érzelmek átfedésének titkaiba. Strozzi persze meseteremberebb szerző annál, semhogy önleplező drámává varázsolja azt, ami csak egy laza játékot ér meg - legalább-is így általánosságban. Néhány tetszetős átváltozás színészből magánemberbe és viszont - s a közönség máris elégedett. Lényegtelen, hogy igaz-e, hogy otthon is folytatódnak-e a színházi próbák, hogy Othellóvá válik-e férjként az Othellót próbáló színész - ha tetszetőssé tud válni színpadon a magánéletivé transzponált drámai közhely. A játék nem akkora csalás, hogy felborzolja a színpadi igazság fanatikusainak idegeit

már maga a darab is más kategóriába tartozik. A két színész, Nagy Attila és Császár Angela pedig játékosággal és mértéktartó, ízléses érzelmességgel közvetíti a nem létező képződményeket, színészekben a magánembert. Zsurzs Éva tempóra és praktikumra koncentráló rendezése sem próbál mélységet hazudni oda, ahol erről szó sincsen.

Mélységnek ugyan egy másik Thália stúdióbeli bemutatóban, Jan de Hartog *Családi ágy* című vígjátékában sem található nyomát. Itt sem erőltet ilyesmit a vendégrendező Pethes György a silány szöveg és a kommersznek sem nevezhető cselekmény azonban ennek ellenére nem tud szórakoztató lenni. A franciaágy körül tébláboló házaspár három felvonáson át kerülgeti a főszereplő díszletet, miközben mindhármukat erőltetetten negédes derű, szirupos hazugsághalmaz lengi körül. Meg a tömény unalom. Hiába Voith Ági és Gálvölgyi János mérsékelt igyekezete, hogy a mechanikusan egymást követő állszituációkat játékszerű színpadi létezéssel töltsék ki, a rengeteg hamis érzelmi töltés s a helyenként kifejezetten blőd szöveg nem hagyja legyőzni magát. Sikerült tetézni a gondokat: Döme Zsolt eddigi zeneszerzői pályáján páratlanul üres és fantáziátlan dalokat írt, amelyeken mit sem változtatnak Szenes Iván fordulat-helyettesítő és a harminc évvel ezelőtti táncdalokat idéző szövegei. A *Családi ágyat* - felesleges színházi hazugság lé-vén - kár lenne súlytalanságán és értéktelenségén felül ítélve nagyon kiátkozni, de azt azért meg kell jegyezni, hogy ez a fajta sokoldalú színvonaltalanság hosszabb távú és masszívabb hitelrontásra is képes.



Ugo Betti: *Büntény a Kecseszigeten* (Békés megyei Jókai Színház) Barbinek Péter és Gyuricza Lillian (Somfay István felv.)

Enquist: *Ének Phaedrától* (miskolci Nemzeti Színház). Tímár Éva Phaedra szerepében



Józsefvárosi Színház

Az Asbóth utcai Kisszínház belvárosi játszási hely - helyesen ismerte fel a Józsefvárosi Színház vezetése, hogy itt a Kulich Gyula tériől eltérő repertoárral lehet dolgozni. Ez a stúdió nem a nagyszínházi tevékenységet kiegészítő szórakoztatás jegyében született meg, és nem is a nagyszínházi működés háttér-bázisaként, hanem önálló műhelyként, a színház művészeinek erőt próbáló kísérleti terepeként, rendezők és színészek nemes energiáinak, másra (is) vágyó önkifejezésének lehetséges helyszínéül. Figyelemre méltó előadással is sikerült előállniuk, mindjárt a második évad elején. Mrozek: *Mészárszék* című művének bemutatóját a zsűri beválasztotta a Kamaraszínházi Találkozóra - érzésem szerint élni kellett volna a szép siker kínálta lehetőséggel.

A *Mészárszék* gondolatisága szinte profán módon egyszerű: a művészet fennkölt magasztossága a társadalmi konvenciók fénytörésében szembesül a henteség, az ölés magától értetődő természetességében rejlő „önmegvalósítással”. A Hegedűművész világhírű és sikeres akar lenni - s a szobájában levő Paganini-szobor megelevenedése révén el is éri célját. Az életre kelt szobor azonban egy másik önmegvalósítási perspektívával is kecsgetteti: az ölésével. A Hegedűművész infantilis és éretlen személyisége a társadalmi közterek megkérdő-jelzésére alkalmas lévén, tragikusán éli meg a kétfajta „önmegvalósítás” hierarchikus viszonyát. Választ. Döntéséért önmaga elpusztításával fizet. A mrozeki abszurd törvénye szerint a végletes megoldásokban is fellelhető megoldhatatlanság ezúttal a művészet s a hétköz-napok világának nyers realitásában ölt testet. Olyan szembenállásban, amely voltaképpen nem alternatív, hiszen csak látszólag az: mindkét alternatíva ugyan-azt a végeredményt hordozza. A Hegedűművész személyiségének birtoklásáért két nő küzd egymással: a Fuvola-művésznő és a Mama. Mindketten a másik lehetséges szerepkörét, a nőben az anyát, illetve az anyában a nőt is meg-kísérlik bevetni a küzdelembe, amelyet végül a testet-lelket öltött „ördög”, Paganini nyer abszurd élet-, illetve „halálígazságával”.

Beke Sándor rendezői koncepciója következetes és világos: Mrozek művének belső (tartalmi) és külső (formai) abszurditását tekintve is tiszta. Az elő-

adás legjobb pillanataiban megvalósítja a félelmetes és kegyetlenül világos mrozeki igazságot, még akkor is, ha a játék sokszor letapad a valóságos cselekedetek szintjére. A Hegedűművészt alakító Jakab Csaba és a Fuvola-művésznő szerepében Vándor Éva érzi leginkább azt az összetett játékmódot, amelyben ez az abszurd igazán megél; néhol kissé stilizált, másutt ellenpontozó módon realista megoldásokat mutatnak fel együtt. Kránitz Lajos Paganini-Mészáros szerepében következetesen, Somfai Éva (Mama) kissé egyoldalúan játszik.

Khell Csörsz m. v. díszlettervező játéktere - az adottságok miatt is - kissé nehézkes: hol didaktikusan egybefogja, hol erőszakosan leválasztja a játékot a nézőtérrel. Sejtethetően ebből a szempontból is jót tett volna a produkciónak a Radnóti színházi vendégszereplés: a hagyományos térben a helyükre kerülhettek volna az akciók.

A Kisszínház másik bemutatója Tennessee Williams egy nálunk kevésbé ismert darabja, a *Földi királyság* volt. *A vágy villamosa*, az *Orfeusz alászáll* és a *Macska a forró bádogatón* című drámák írójának ez a műve alaposan elmarad a közismertek mögött, bár jócskán emlékeztet amazok világára, elsősorban Williams mélyrétegekben kutató, az élet és a kapcsolatteremtés gyötrelmeit vizsgáló írói személyisége okán. A *Földi királyság* egy testvérpár és egy asszony viszonyrendszerének pszichologizáló bemutatása: a fiatalabb és súlyos beteg Lot életerős feleséget hoz a házba, ahol a magányos, földhözragadt és józan Chicken éli világát. A helyszín egy a világtól elvágott farm, amelyet ráadásul pusztító árvíz fenyeget. Az ekképp fel-nagyított jelentőségű dialógusok és akciók a három ember viszonyrendszerének átrendeződését eredményezik; sajátos - illetve Williamsnél szokásos happy enddel: az asszony, Myrtle nem utolsó-sorban a túlélés reményében az életerős, életrevaló Chicken mellé áll, és magára hagyja a haldokló és pusztulásában is betegesen gyűlölködő, agresszív férjét. Ilyenformán tehát az élet győzedelmeskedne a pusztulásra ítélt sors és szemlélet fölött - a győzelembe azonban a két túlélő elhibázott élete és utolsó, kétes kimenetelű életpróbálása visz némi bágyadtságot, egyfajta pszichológiai hitelesség kedvéért is.

Petrik József a szűk és nehézkesen használható teret voltaképpen ióll „ját-

szatja”, miként színészvezetésében is megbízhatóan tör a nem túl összetett drámai igazság felé. Pécsi Ildikó a testére szabott szerepben színes, őszinte és energikus. Kránitz Lajos kissé túlságosan elvadultra, marconára és befelé fordulóra veszi Chicken szerepét, míg Rosta Sándor éppen az ellenkező irányban túloz: finomkodó, légieskedő és affektál. Ez utóbbi éppen hogy nem segít titkolni az ifjú és beteg férj feltehetően eredendő szexuális problémáját, csökkenti viszont az e tekintetben is életimádó nő és férje közti ellentét ki-bontásának lehetőségét.

A *Földi királyság* ezzel együtt tisztességes előadás az Asbóth utcában. Belefér abba az irányvonalba, amellyel a Józsefvárosi Színháznak egyébként is bátrabban kellene próbálkoznia.

A műhelymunka jegyében

A nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház tiszteletre méltó következetességgel és kitartással működteti stúdióját. Érzékelhetően elsősorban azért, hogy az intim térben némiképp rendkívüli körülmények közt létrejövő produkciók esetleges jótékony, megújító hatása érvényesüljön a nagyszínházi előadásokban.

Az elmúlt évadban David Storey *Otthon* című darabját rendezte meg a stúdióban Gellért Péter, valamint Salamon Suba László August Strindberg *Julie kisasszonyát*. Ez utóbbi előadással mindkét találkozón szerepeltek a nyír-egyháziak, bár az előadás korántsem hibátlan, s korántsem a lehetséges legjobb formájában mutatja a nyíregyházi stúdiósínházat. Mindenesetre érdekes rendezői koncepció nyert benne terepének megvalósítást, és tisztességes erőfeszítések révén születtek benne hiteles pillanatok.

A Strindberg-darabot nem véletlenül választják vizsgamunkának, bemutatkozásnak, színészi jutalomjátéknak. A kisasszonyán egyetlen éjszakára felülkerekedő inas és a társadalmi közegéből egyetlen éjszakára kiszakadó úrilány megtevédeése valójában állandó és rögzült meg nem felelések felvillanásnyi fel-színre bukkanása. A valóság ellenáll-hatatlan kitoréka a hazugságok egyéb-ként áthághatatlanak tűnő szövevényén. S az egész csupán azért, hogy a lázadás, a kitoréka, a pillanatnyi győzelem igazi arculata is megmutassa magát: éppoly hazug, éppoly talajt veszített, éppoly életképtelen voltát. A *Julie kis-*

asszony az elfojtott szenvedélyek, elnyomott ösztönök, eltemetett álmok drámája; belülről, mélyről lehet csak eljátszani. Színészi feladat, elsősorban is. Salamon Suba László rendezésének legfőbb érdeme, hogy a lényeg, a tartalom összetettségét, a motivációit; egymásból építkezését részletesen értelmezi. A színészi játékból ki is derül, hogy alapvetően mindegyik réteg jelen van az előadásban, csak egyszerre, egységben, viszonylagos teljességben képtelen megjelenni. Varjú Olga jól játssza a rideg-hideg úrikisasszony jelmezébe bújt, valójában kusza személyiségű fiatal lányt - csak „megtévelyedését” képtelen elhíttetni. Nem motivál, nem vált játék-modort - mintha Julie kisasszony egy percig sem gondolná komolyan az egészet. Juhász György még inkább adós marad az inas belső világának megmutatásával mérsékelten agresszív céltudatossága nem illeszkedik szervesen az inas szolgálkúságához. Az előadás legjobb színészi alakítása a Kristint játszó Zubor Agnesé. A „naturalista szomorú-játék” paradox módon az ő fegyelmezett és sziklaszilárd földhözragadtságától nyeri el legjobb pillanatait. A pusztai megjelenésével is a „helyénvaló” minőséget kifejező figura szinte nevetségessé teszi Julie és Jean kitörési kísérletét. Zubor Ágnes lassított mozgása, szinte együgyű természetessége minden érényével és helyénvalóságával együtt némiképp árnyalja, átiszínezi: infantilizálja a másik két szereplő játékát. A nyíregyházi előadás mindennek ellenére méltán vett részt a stúdiószínházi találkozókön: jelzi önmagát, törekvéseit, és mutatja a nemegyszer érdekes és értelmes nagy-színházi előadások hátterét.

A szegediek Witkiewicz *„Örült és az apára”* című „örült játékával” érkeztek Gödöllőre. A Sándor János rendezte előadás szinte hagyományos módon választotta ki rendhagyó körülményeit: a bolondokháza-helyszínt kiterjesztvén a nézőtérre, minket is bevont a játékba. Fehér köpenyt kaptunk, s azt már csak az ilyesfajta előadásokban teljesen járatlan néző hiheti, hogy ez azt fogja jelenteni: a személyzethez tartozunk, s az ő szemzőgéből követjük majd az eseményeket. A színházi jel - éppen gyakorisága, mondhatni elcsépeltsége miatt - mindjárt önmaga ellenkezőjét jelenti: ha méltatlanul tartják itt zárva az „örültet”, nyilván örült a személyzet, s ilyenformán a személyzet jelmezébe öltöztetett közönség is, Kár, hogy az előadás az



David Storey: Otthon (nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház). Csikos Sándor (Jack), Szabó Tünde (Kathleen), Safranek Károly (Harry) és Korompay Vali (Marjorie) (Csutkai Csaba felv.)

indulás pillanatában jócskán veszít feszültségéből ezzel az egyszerűsített tanulsággal, s az is kár, hogy a darab végét érintő dramaturgiai beavatkozással a feszültség tovább csökken. Bekövetkezik ugyanis a szerepcsere, az addigi ápoló kerül az ápolt helyére - ez a szegediek által megvalósított formában (amelyben föltámad a halott, s győztesen tér vissza) némiképp eltér Witkiewicz szellemétől.

Jakab Tamás az „örült”, azaz fogva tartott művész szerepében igyekszik legalább a visszafogott lehetőségeknek megfelelni, és érzelmileg-indulatilag hitelesíteni a figura szenvedélyeit. A szabadkai vendégművész, Gyenes Zita kedvesen, természetesen bontja ki ráerőszakolt apácájelmezéből a szeretetlenti nőt, s visszafogottan, de érzékelhetően éli meg személyisége és kötelessége majd-nem tét, nélküli csatáját.

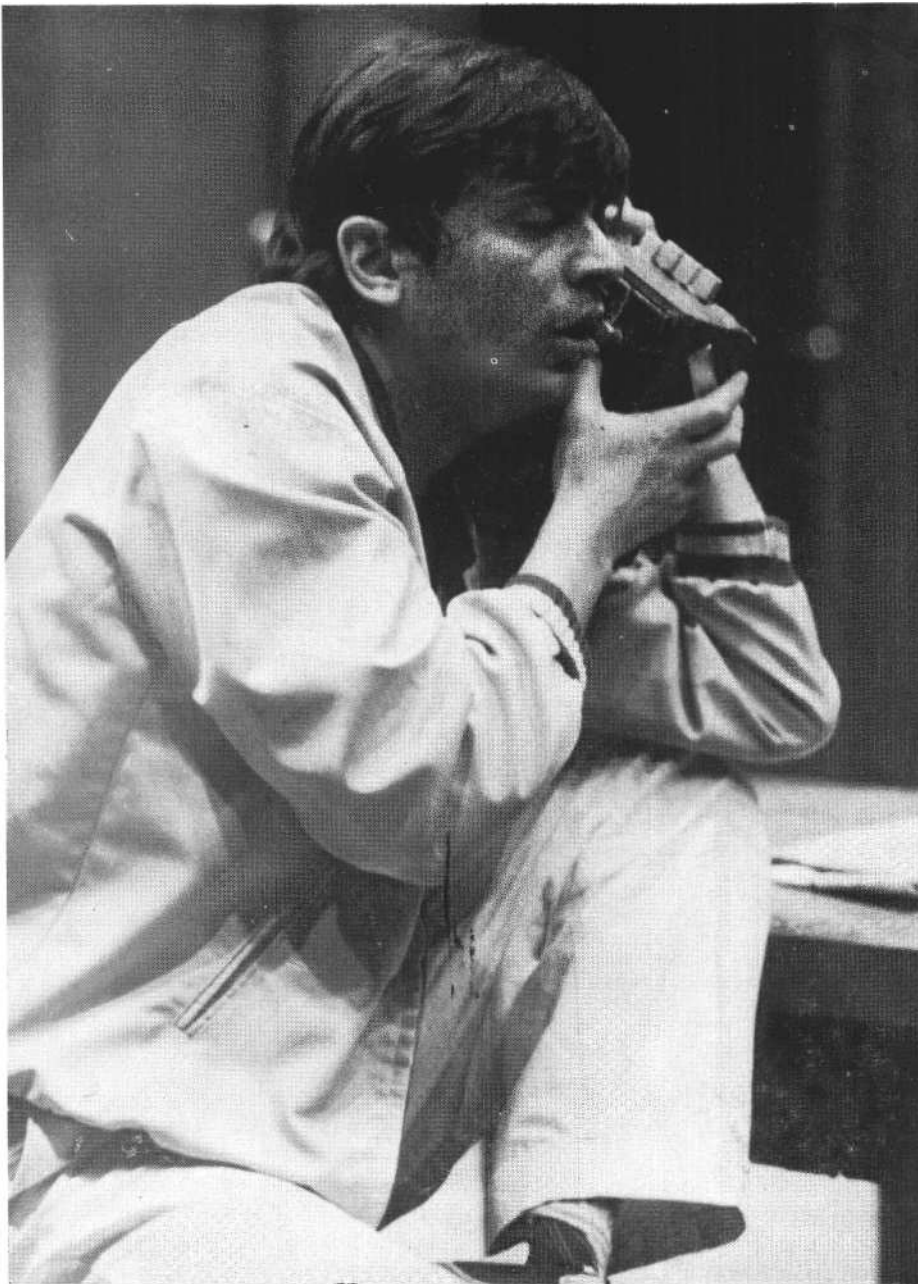
A pécsiek „stúdióelőadásáról”, Bond: *Kint vagyunk a vízből* című drámájáról kritikát közöltünk lapunk 1986/6. számában.

A kaposváriak Csehov: *A hosszú úton* című egyfelvonásos drámai etűdjét mutatták be, Lukács Andor rendezésében. A kaposvári „háttér csapat” közreműködésével színre vitt előadás főleg az atmoszférateremtésben jeleskedik; en-

nek megszületését mutatja be analitikus pontossággal. Az alapvetően epikus szerkezetű műben minden színésznek van egy-egy játéklehetősége - ezzel ki-ki képessége szerint s összességében váltakozó színvonalon él. A hangulatilag igen erős előadás azonban elmarad a két másik kaposvári stúdióelőadás mögött, amelyek - szokásos módon a színház legjobb erőit dolgoztatják a darabokhoz szabott terekben.

Bár épp a teret tekintve nem stúdióelőadás Kornis *Kozma* című darabja, amelyről a SZÍNHÁZ 1986/7. számában írtunk kritikát. Az előszínpadon játszódó két Ionesco-egyfelvonásos azonban méltán szerepelt nagy sikerrel Radnóti Szín-padon is, hiszen a stúdiószínház összes lehetőségét sikerrel egyesíti. Erről is írtunk már lapunk 1986/6. számában.

A békéscsabai Jókai Színház a Kamaraszínházi Találkozó zsűrijének döntésében épp csak hajszállal maradt ki a meghívottak közül. Ugo Betti: *Bűntény a Kecskeszíveten* című drámáját Rencz Antal rendezte a békéscsabai stúdió-színházban. A három egyedül élő asszony betegesen zárt világába betoppanó, uralkodásra és szerelemre éhes férfi fokozatosan keríti hatalmába a beszükkült életteret, és tágítja ki a mindannyiukon elhatalmasodó összetett szenvedélyek fel-



Mihályi Győző Lars Norén: *Az éjszaka a nappal anyja* című drámájának dunaújvárosi előadásában (MTI Fotó - Illovszky Béla felv.)

ébredésével. Barbinek Péter Angelo szerepében jól irányítja a játékot, és a férfi erőszakos családfői ambícióiba, „háremtartási” szenvedélyébe sikeresen csempészi be a kiszolgáltatottságot, a „valahová tartozni” eredendően emberi vágyát. Ezzel a szerepfelfogással tulajdonképpen nyer a darab, hiszen fogyatkoznak egyoldalúságai. Agatát, az özvegyasszonyt - az általam látott előadásban már - Felkay Eszter játszotta, hol energikusan, hol enerváltan, ahogy az egyedüli szerető posztjára áhítózó s a sorsába, a megosztottságba beletörődő asszony figurája éppen kívánta. Jó volt Pia - Agata sógornője - szerepében Pálffy Margit, s kevésbé hiteles a Silviát - a tulajdonképpeni igazi áldozatot, a gyenge és ifjú lányt - játszó Gyuricza Lilian.

Harold Pinter *Régi idők* című drámájá

val vett részt a budapesti Kamaraszín-házi Találkozón a győri Kisfaludy Szín-ház. Illés István rendező szinte lehetetlenül nehéz feladatra vállalkozott színészeivel, hiszen Pinternek ezt a - hagyományosan eddig még nem játszott - művét nálunk meglehetősen szokatlan színházi-színjátszási apparátussal lehet csak megvalósítani. A *Régi idők* félvalóságos terepe *talán* egy szoba, amelyben *talán* jelen van hol két, hol három ember, de feltétlenül jelen van a múlt, valódi és a jelenből visszavetített darabkáival. Pinter szövegével legalábbis egyenrangúak a mozgások, a mimika és a csöndek - Illés rendezése e tekintetben sikerült legjobban. A tempó, illetve tempótlanság érzékelteti azt a már-már a végtelenségig plasztikus és formátlan atmoszférát, amelyben az emlékezés zajlik. A férfit játszó Uri István, a Kate-et játszó

Gyöngyössy Katalin és az Annát játszó Baranyai Ibolya legjobban a kapcsolatatlanság, a totális magány paradox módon nagyon körülhatárolt viszonyrend-szerét teremtik meg. Maga az emlékezés, a Joyce-ot is idéző tudatalatti felbukkanása kissé ingadozik a verbalizmus és némajáték között, kevésbé képes harmonikusan egyesíteni a kettőt. A *Régi idők* mindenesetre egy másik Pinter, legalábbis egy másfajta Pinter-játszás lehetőségét villantotta fel a győriek előadásában.

Szólnokon Csurka *Deficitjének* bemutatása mellett (erről a SZÍNHÁZ 1986/2. számában közöltünk kritikát) fontos esemény helyszíne volt a Stúdiószínház. Tanulságos módon ugyanis rendezőt avattak itt Vörös Róbert személyében. Az eredetileg „házi használatra”, szigorúan önkéntes alapon, műsorterven felül és kívül, mintegy melleleg meg-született előadás, Sophokles: *Oedipus* című tragédiája végül színvonala és értékei nyomán vált a repertoár részévé, s került a közönség elé. Az előadás leg-főbb értéke pedig Vörös Róbert tiszta és jó értelemben aktualizáló koncepció-ja, Oedipus kálváriájának és tragédiájának emberközelivé, érinthetővé, érezhetővé tétele. Ebben volt a rendező ki-váló partnere az Oedipust alakító Nagy Sándor Tamás.

A haszon

A stúdiószínház haszonképző intézmény - vagy azzá lehet. Néhol anyagi vonatkozásban is. Sokkal fontosabb azonban, hogy az ország stúdióterképét szemlélve, az erényeket földrajzilag távol eső pontokról összeszedve, haloványan, de azért kivehető körvonalakkal kirajzolódik a „hasznos” stúdiószínház képe. Van, ahonnan színházvezetői hozzáállást, van, ahonnan rendezői munkamódszert, van, ahonnan a színészi megújulás iránti igényt s megint máshonnan a közönség értő és pártfogó szimpátiáját kellene egy helyre „importálni” ahhoz, hogy ideális körülmények közt dolgozhasson egy stúdiószínház. De még mindig ugyan-erre a térképre tekintve az is kiderül, hogy a sok helyütt épp csak a túlélésre, vegetálásra berendezkedett nagyszínházi tevékenység hiányteremtő közegében éppen a „kis formák színháza” képes artikulálni a ma lehetséges színházi mondandót. Ezért is kellene az elmúlt évad-hoz hasonló mértékben és módon, de folyamatosan odafigyelni rá.

GÁBOR ISTVÁN

Jó hagyományok méltó folytatása

A Mikroszkóp Színpad egy évadja

Csaknem húsz esztendővel ezelőtt alapította meg a kiváló író és publicista, Komlós János az alig másfél száz személyt befogadó Mikroszkóp Színpadot, és hat éve már, hogy nincs köztünk. A bizonyítékot arra, *hog*y kitűnő hagyományokat teremtett, műve folytatóiban lelhetjük meg. Marton Frigyes nem kevés invencióval vette át Komlóstól a stafétabotot, és ő tudja, miért kívánt őt esztendő elteltével leköszönni az igazgatói posztról. Utódja a színház egyik színészegyénisége, Sas József lett, aki lemezzel illusztrált, szép kiállítású könyvének tanúsága szerint 1985. május 29-én kapta meg a megbízatását a Mikroszkóp Színpad vezetésére.

Azóta eltelt egy évad, és a látott műsorok azt tanúsítják, hogy Sas József igazgatóként sem rosszabb, mint színészként. Négy előadásukat láttam, illetve néztem meg újból, hogy e beszámoló számára emlékezetemet fölfrissítsem, és elmondhatom: a Sas József irányításával eltelt első szezon méltóképpen folytatja a Komlós János által körvonalozott és meghatározott szellemiséget. Ezek a vonások: a naprakész politikai humor, a friss reagálás a közönség foglalkoztatta kérdésekre, az intimitás, a közvetlenség, a zárt láncú televízió adta lehetőségek ügyes kihasználása, a nyers szókimondás most is tovább élnek a Mikroszkópban.

Kiválóan előadott nyitó konferenciájában Sas József roppant szellemesen beszélt arról, miért nehéz Komlós után politikai kabarét csinálni. Kedvesen utal az alapító direktor életrajzában két mélyesen ellentmondásos mozzanatra, majd azt is elmondja, ő, Sas József, miért vállalta el a vezetést. Nem ön-sajnálatoan szól erről a *Valami változik* című műsorban, hanem némi rezignációval és öniróniával, ami hatásosan hangzik. Más kérdés, hogy az új igazgató kezdetben egy kis szerénytelenségért nem ment a szomszédba. Ha rossz néven veszi is, meg kell mondanunk, hogy az első műsor szünetében árult Sas József-lemez, -kazetta, -könyv és önmaga túltengése az előadáson kissé soknak bizonyult.

Az sem tetszett különösebben, hogy a másik műsorban, a *Vesszük a lapot* című sajtókabaréban is ő mondta el a prológot; olyan szöveget, amelynek előadása nem elsősorban a direktor feladata lett volna. Azonkívül ennek az előadásnak az előfüggönyén amely a témához illően különféle sajtótermékek címlapjait mutatta he, Sas József képe vagy féltucatszor volt látható.

Tartozunk az igazságnak, hogy elmondjuk: lemezeinek, új és egyébként kellemesen olvasmányos könyvének árusítása megszűnt a Rátkai Márton Művészklub büféként használt helyiségében, címlapfotóiból is mindössze egy látható a függönyön, és kihagyta a prológot is. Mi tagadás, a kritikusnak, aki éppen olyan hiú és gyarló ember, mint bárki más, nem esik rosszul, ha társaival együtt az ő véleményét is megfogadják. Hadd dicsekedjen az olykor lejáratott és mind kevesebb tekintéllyel rendelkező céh egyik jelentéktelen képviselője azzal, hogy az igazgató, amikor a bírálatot élő-szóban meghallgatta, utasítást adott munkatársának, hogy portréit az előfüggönyről azonnal le kell festetni. És mielőtt rátérnék a műsorok részletesebb értékelésére, azt is örömmel mondhatom el: a kabaré két része menet közben megcserélődött. A tapasztalatok és a kritikai visszhang alapján a gyöngébb színvonalú *Kutyákkal* indul a műsor, és a politikai kabaréval folytatódik, ilyképpen megemelve az est színvonalát.

Négy előadásukat láttam, a már említett *Valami változik* mellett időrendben az *Illetékesek vagyunk* című estét, utána

a sajtókabarét, majd Sándor György előadóját, a *Mágiarakást*.

Az első előadás inkább csak címében jelezte, az est folyamán annál kevésbé igazolta, hogy valami lényegesen megváltozott a Mikroszkóp Színpadon. Van-
nak nagyon kellemes részei, ezek közé sorolható Halász László találó és jól előadott monológja az igazgatóválasztásról, és üdítő színfolt a Markos-Nádas duó. E két tehetséges színész remek paródiát rögtönöz a különböző baráti nemzetek tévéműsoraiból, éles csattanóval. A képviselő- és tanácstag választások megfricskázása azonban nem ezen a színpadon hallható először; itt a példázat a teljesen azonos két vörös színű vázáról sem az első alkalommal, sem másodjára - akkor különösképpen azért nem, mert messze voltunk már ettől az egyébként valóban fontos és újszerűen lebonyolított politikai aktustól nem tűnt elég szellemesnek.

A legötletesebb és egyben a legtöbb (tragi)komikumra okot adó jelenet az volt, amelyben Sas József fölolvasta egy 1960-as étlap árait. Ezt annak bizonyítékeként említem, hogy ilyen egyszerű, hétköznapi tényben is, mint az infláció, mennyi humor rejlik, ha szabad ezt egyáltalán annak nevezni, és a színpad egyik nagy erénye, hogy ezt a tényt a fonákjáról képes bemutatni.

A fiktív kérdésekre adott időszerű válaszok mellett, amelyek a dolog természeténél fogva másodjára teljesen újak voltak, ebben az első részben egyetlen változás történt: a színház egyik belső ügyében Sas József a társulat párt-

Nádas György és Markos György a *Mikroszkóp Színpad* *Valami változik* című előadásában



titkárától kért választ. Nos, ez korábban Angyal János, utóbb Selmeczi Tibor volt. Úgy vélem, a párttitkárcsere nem a közönségre, hanem a színházra tartozik. Ha a néző valamiféle intimitásra vágyik, az nem elsősorban az, hogy ki irányítja a Mikroszkóp Színpad pártszervezetét. Érdekelje ez inkább a kerületi pártbizottságot, melyhez - föltételezésem szerint - szervezetileg a színház tartozik.

Sem az első, sem a második alkalommal nem nyerte meg tetszésemet a *Kutyák* című rész, amely a szórólap szerint nem kívánja parodizálni a nagy sikerű *Macskák* című musicalt. Ám ha lemond a színház erről a kézzelfoghatóan kínálkozó lehetőségről, akkor mi végre ez az egész összevissza dobált, megszerkesztetlen műsor, amelyben olykor az alpári hang, az ízetlenség is föllelhető. A trágárság, amely olyannyira eluralkodott az új magyar irodalomban, a színpadon és a filmben, igazán nem hiányzik a kabaréból. Ez természetesen nem tévesztendő össze az egészséges erotikával: a néhány félmeztelen görll látványa nagyon üdítően hatott. Nem a prudéria mondatja ezt velem, hanem a jó ízlés és a pallérozott stílus védelme. Jó volna figyelmesen elemeznie a színházvezetésnek, hogy a durva szavak hallatán vagy a szellemes bemondásokat követően derül-e jobban a közönség. Nincs kétségem, hogy ez utóbbi viszi el a pálmát, és kelt nagyobb vidámságot a nézők körében.

Életünk nyitott könyv, mondhatnám némi keserédes sóhajjal - a jelzöt e folyóirat főszerkesztőjétől kölcsönözve ma már a „civilék” lényegesen többet tudnak rólunk, újságírókról, mint mi magunk. Ezt kedvenc törzshelyemen, a Lukács uszodában is tapasztalom, ahol a munkahelyemre vonatkozó legfrissebb híreket előbb hallom meg a nem szakmabeliektől, mint kollégáimtól. Lehet ezt annak is tulajdonítani, hogy bizonyos - nem csekély - idő elteltével az ember kissé közönyössé válik a belső mozgásokkal szemben, de betudható ez annak is, hogy az olvasót változatlanul érdekli a sajtó mindennapi élete. Hadd állapítsam meg önkritikusan: ez nem elsősorban a mi érdemünk, inkább a közönség csillapíthatatlan hírehségét minősíti, amelyet pletykák, másodkézből kapott értesülések még szítanak is.

A Mikroszkóp Színpad ezt az érthető, de nem mindig eléggé megalapozott kíváncsiságot ezúttal első kézből elégíti ki. Méghozzá a *Vesszük a lapot* című

kabarében a szakma olyan ismert munkatársainak a segítségével, amilyen dr. Pálffy József, Gedeon Pál, Árkus József, Avar János, Vágó István. Ezek „személyiségek” a szó legnemesebb értelmében, és ha semmi mást nem tennének, csak megjelenének a színpadon, már ez is félsiker volna. Ennél azonban lényegesen több történik itt, mert például a nép-szerű Pálffy József egykori színészi eszköz-tárát is igénybe véve - annak idején, harminc évvel ezelőtt a Debrecenben alapított Dongó Színpad műsorában láttam tanár fivérével együtt fellépni egy budapesti szabadtéri színpadon, majd Debrecenben is -, rendkívül frappáns, szellemes válaszokat ad a házitévé kép-erőnyőjén elhangzó kérdésekre. Ötletes Vágó István bevezető konferansza a különféle című műsorok félreérthető egybeolvasásáról; ez olyannyira friss, hogy a napi aktualitásokról is szó esik ebben a részben. A nagyon tehetséges Markos György remek mimikával kommentálja a híreket. Jó sztorikat mesél el mesterségével kapcsolatban Avar János és Gedeon Pál a buzgón jegyzetelő Nádas Györgynek mint hírlapíró-gyakornoknak - és természetesen a közönségnek.

A műsor legeredetibb, legmulattatóbb része az a félóra, amit a közönség Árkus József társaságában tölthet el. A Mikrobolában Árkus - ismét a tévé helyi adására is építve, és neves politikai személyiségeket kedvesen megfricskázva - a tőle megszokott szókimondással beszél fontos közéleti kérdésekről, kül- és belpolitikai eseményekről. Jellemző a színpad naprakész humora, hogy míg korábban a kitűnő újságíró egy szellemes példázatát a sok vihart kavart posta-ügyre alkalmazta, ezt most a kevéssé tájékozott Árhivatalra transzponálja, ugyancsak találóan.

Több burkolt reklám és egy-két erőtlen magánszám, konferansz - valamint némi belterjes tréfálkozás lapok álvitáiról - nem növeli meg a műsor érdekességét. Annál jobban sikerült a tévé-paródia a megintertjuvult személyt agyon-beszélő riporterről. A csípős szatíra vonatkozhat jó néhány újságra és rádió-adásra is; szakmánk egyik betegsége, hogy némely kollégánk önmaga bölcsességét, irodalmi szemelvényekkel tarkított kérdéseit fontosabbnak tartja a beszélgetésre fölkért személyiség válaszainál.

A konferanszié tisztét hol kedves közvetlenséggel, hol nem eléggé jó poénok-

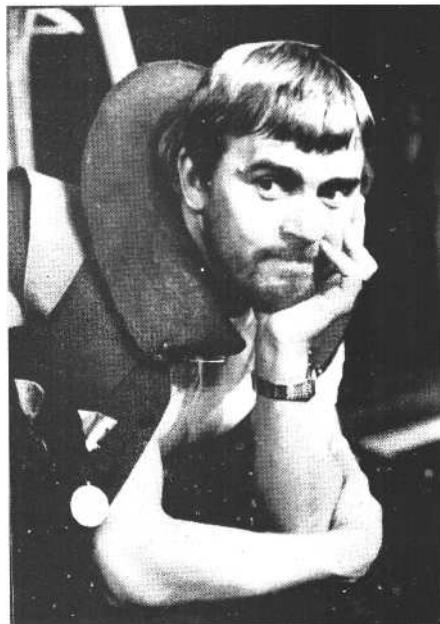
ra építkezve Vágó István tölti be. Ő beszélget az est vendégével, aki az első alkalommal Ruttkai Éva, másodjára a szomszédvár vezetője, a Thália Színház igazgatója, Kazimir Károly volt. Ruttkai Éva meghívását a sajtókabaréba az is indokolta, hogy annak idején a Karinthy Ferenc regénye alapján forgatott nagy sikerű film, a *Budapesti tavasz* végén ő árulta fennhangon rikkancsként a felszabadulás utáni első sajtóterméket, amelynek címe stílszerűen Szabadság volt. Néhány nem egészen új keletű magánszáma az előadás kedves színfoltjaként üdítően hatott. Kazimir Károly Vágó Istvánnak olykor intimpistáskodó, színházi pletykákat is föllelevenítő kérdéseire a tőle elvárható találékonysággal válaszolt. Nem kevés öniróniával szólt a Körszínházról, amely akkor kezdte meg előkészületeit új produkciója, a *Casanova* bemutatójára. (Azóta a premier lezajlott, és nem mindenben igazolta a direktor derülését.) A kötetlen csevegésben egyáltalán nem volt erőltetett, hogy a végén Kazimir dalra is fakadt, egykori ligeti emlékeit megidézve.

Két tehetséges művész szerepelt egy-egy félidő hosszaiig a *Illetékesek vagyunk* című esten. A Karinthy Frigyes *Tanár* sír *kéremjére* rímelő *Tanár* sír *értem* I-ben Koltai Róbert csillantotta föl egészen különleges, senki máséval össze nem téveszthető humorát, karikírozóképeségét. De azok a tanáregyéniségek, akiket Koltai kedves természetességgel ki-figuráz, modellértékűek. Naprakész ismereteit a politikai, gazdasági és társadalmi gondokról kitűnően bizonyítja azokban a válaszokban, amelyeket a kedves közvetlenséggel közreműködő partnere, Farkasházi Tivadar által a nézőktől összegyűjtött kérdésekre ad. Itt nincs szó semmiféle manipulációról, előre megtervezett kérdésekről; Farkasházi egy buzgómócsing, karrierista KISZ-funkcionárius jól előadott szerepében azokat a problémákat tárja a rádióból és tele-vízióból ismert Illetékes elvtárs elé, amelyek a fülünk hallatára hangzanak el a nézőtérén.

És itt jutunk vissza azon állításunk-hoz, hogy Koltai Róbert az iskolában a teljes életet láttatja. Néhány - fizika-, földrajz, orosz- - óra karikatúrisztikus megrajzolása után eljuttatja azt a rajz-tanárt, aki a különórára fölhívó hirdeteményével - szórakozott ember lévén - mindig ugyanabba az osztályba nyit be. Koltai akkor brillírozik igazán, amikor az igazgatójától meg a helyi rossz kö-



Vesszük a lapot: Árkus József (Mikroszkóp Színpad)



Illetékesek vagyunk (Mikroszkóp Színpad). Nagy Bandó András



Illetékesek vagyunk (Mikroszkóp Színpad). Koltai Róbert (Matz Károly felvételei)

rülményektől sanyargatott kisembert ábrázolja. A privatizáló pedagógusban, aki magánbajait is belekeveri hivatalos mondanivalójába, nem nehéz fölismerni a sors sújtotta, félszeg, sebeit nyalogató kishivatalnokot. Az imént említett Karinthy Frigyes mellé még egy író neve kívánczik, Örkény Istváné. Koltai Róbert az ő groteszk humorára emlékeztetően jeleníti meg a különféle figurákat. A kedves, önironikus szám mellett, amikor a főiskolán tanárának, Sulyok Máriának egy Petőfi-verset ad elő, meg-megbicsakló hangon, akadozva gyürkőzve neki a költeménynek, az est befejezésül ábrázológeometria-órát parodizál. Itt már teljesen az abszurdba hajlik a mulattató műsor; szinte filozófiai magaslatokba emelkedve szól a világ kifürkészhetetlen titkairól és kiismerhetetlenségéről.

Az est második felében a Koltaitól teljesen elütő, harsányabb humorú Nagy Bandó András lép föl. Cervantes hősé-nek, Don Quijotének mezébe bújva sok részletfinomsággal olykor azonban az alpáribb mulattatástól sem riadva vissza - hadakozik honi ostobaságainkkal, korunk ellentmondásaival. Az ő színészi kelléktára lényegesen egyszerűbb, mint társáé, ezért Nagy Bandó akiről egyébként egy tévéadásban az is kiderült, hogy remekül rajzol - inkább a verbális humorra támaszkodik. Kifacsart gondolatok, ötletes nyelvi ficamok, valamint versidézetek egymással rímeltetése és ellentétes értelmezése és egészében véve gondosan megkomponált szöveg jellemzi az estnek ezt a második felét. A tehetséges művész fakó egyhangúsággal, kevés gesztussal tereli a közgondolkodást olyan irányba, amely a nézőt korunk jel-

legzetes ellentmondásaira is ráébreszti.

Humoralistának nevezi önmagát Sándor György, akinek nem csekély tábora hosszú idő óta valamiféle ellenzéki séget vél fölfedezni számaiban. A *Mágiarakás* immár nyolcadik műsora, és nagyon jól tette a Mikroszkóp Színpad, hogy ennek az előbbi két színésztől merőben eltérő egyéniségnek is fórumot adott. A sajátos, furcsa hanghordozású, tehetséges humorista jellegzetesen intellektuális alkatú egyéniség. Az ő mondataira ugyancsak oda kell figyelni, hogy az illékony szöveget sebtében fölfogjuk. Olykor azonban egy-egy tréfát a szükségesnél hosszabbra nyújt meg. Ilyen például Thomas Mann világhírű művének, a *Mario és a varázslónak* parafrázisaként elhangzó jelenet, amelyben a kényszerítést és erőszakot kívánja pellengérré állítani, de egy idő után a nézők terrorizálását fárasztóan karikírozza. (Műsoráról részletes elemzés jelent meg a SZÍNHÁZ 1986/7. számában.)

Régebbi tulajdonságai, a versek értelmének kifordítása, ismert verssorokra való reagálásai, közkeletű szavak jelentésének kiterése egy-egy eljük rakott, találó jelzővel most is kedvező hatást érnek el a nézőtérén. Bálványdöntőgető kísérletei, amelyek jogimutatványok, kés-dobálás, bohóctréfák, tenyérjósítás, szellemidézés, spiritizta szeánsz parodizálásaként hangzanak el a színpadon, a művész találegonyságát dicsérik. Ellenzéki kiskedése azonban - amely éppen itt, ahol Árkus József és mások a vasokosabb tréfákat is megengedik maguknak országos vezetők rovására (javára) már korántsem nevezhető bátorinak. Inkább azt jelzi, hogy Sándor György nem óhajt elszakadni attól a közönségrétegtől

sem, amely talán éppen ezt a jól oda-mondogatást várja el tőle. Végül nem hagyhatom szó nélkül a számomra nem mindig ízlésnek tetsző, morbid humorát. Példának említem meg ezt a nem túlzottan kedélyes mondatát: „Hiába, változnak az idők, elváltoznak az emberek, ha a vízbe fulladnak, mint 1944-ben a Dunába, vagy jóval később a Visztulába.” Talán nem tévedek nagyot, ha úgy gondolom: ez nem egészen a humor tartozéka ... (Egészen más a rendeltetése Vitray Tamás televíziós műsorának; ebből egyet, amelyet nem a televíziós nyilvánosságnak, hanem csak a színház közönségének szánt, alkalmam nyílt megnézni. Ezen az estén azonban sok minden nem jött össze, Vitray sem a legjobb formájában mutatkozott be ez-úttal, ezért a hevenyészve összeállított est értékelésétől eltekintek.)

Az egészet tekintve lényegében jól zárta első évadját új igazgatója, Sas József vezetésével a Mikroszkóp Színpad. Ide kívánczik azonban még két megjegyzés. Az egyik, hogy a sajtó-kabaré néhány reprezentatív újságíróját kivéve hiányzik a kabaréból az átütő egyéniség, mint például Hofi Géza, Verebes István, Gálvölgyi János. Egy-magában az igazgató nem képes a vállán tartani az egész politikai kabarét, főképpen úgy nem, hogy az egyébként tehetséges színészei, köztük Halász László, a két Markos testvér, Nádas György jobbára csak az untermannok szerepét töltsék be. A másik, ami ennél is szembe-tűnőbb: a társulatnak kevés jó művész-nője van. Márpedig túlnyomórészt fér-fiakra építeni az előadást, meglehetősen egyoldalúvá teszi nemcsak az adott műsort, hanem az egész színházat is.

NÁNAY ISTVÁN

Kazincbarcikai számvetés

Nyolcadik alkalommal rendezték meg az ifj. Horváth Istvánról elnevezett országos színjátszó fesztivált, amely nemcsak a magyar amatőr színjátszás kétéves periódusainak legjobb előadásait bemutató seregszemle, hanem a külföldi együttesek részvétele jóvoltából nemzetközi összehasonlításra lehetőséget adó fórum is. A fesztivál illetően jellemzése azonban csak megszorításokkal igaz, mivel egyrészt a nemzetközi összehasonlításához többnyire hiányzik a valós etalon, másrészt a fesztivál mustrája csak részben reprezentálja az amatőr szín-játszásban érvényesülő tendenciákat, valódi értékviszonyokat.

Külföldi előadások

Ami a találkozó nemzetközi jellegét illeti, alkalomról alkalomra visszatérő probléma az, hogy a kazincbarcikai fesztiválra érkező külföldi együttesek ki-válogatódása esetleges. Nem tudni elő-re, hogy milyen művészi kvalitású elő-adásokkal szerepelnek a szocialista országokból a Népművelési Intézet testvér-intézményei által delegált s a nem szocialista országokból az Amatőr Szín-házak Nemzetközi Szövetsége (AITA/

IATA) által javasolt csoportok. Ezért az esetek többségében a külföldi elő-adások nemhogy a magyar produkciókkal való reális összehasonlításra nem alkalmasak, de többnyire a mezőny utolsó harmadábanegyedébe sorolhatók. Ez annál inkább sajnálatos, mivel az AITA mindig jelen lévő vezetői soha nem mulasztják el deklarálni: a kazincbarcikai fesztivál a nemzetközi amatőr színjátszás egyik legerősebb mezőnyű, legnívósabb, legtöbb újdonságot felvonultató találkozója, s ha ez többé-kevésbé így van, akkor fontos lenne, hogy e minősítésnek megfelelő rangú külföldi együttesek vegyenek részt e seregszemlén.

Az idén a négy külföldi csoport - a finn Sytkyt Bábszínház, a dán Teater Morild, a szlovákiai Zlate Moravice-i (Aranyosmaróti) Divadlo na Murom és a bulgáriai Cenovi Diákszínpad - közül csupán a bolgár nyújtott emlékezetesen szép élményt, s ha a szabályok erre lehetőséget adnának, előadásuk, Radicskov *Januárja* a fesztivál nagydíját is elnyerhette volna.

Ebben az előadásban Radicskov népi szürrealista látásmódú darabjának problematikája - még a hegyek közé zárt falvakba is beszüremkedik a huszadik századi civilizáció, de ennek az az ára, hogy gyöngül a hagyományok, a természetközelség rendet szabó hatása - egyetemes érvényűvé tágul. A mesterien egyórásra tömörített drámát népviselet-be öltözött lányok szomorú dala keretezi. A darab színhelyétől szolgáló kocsmát néhány, hosszában félbefűrészelt

nyers szálfából készített emelvény jelképezi, rajta egy kis hordó, felette egy kezdetleges repülőgépmo-dell. Ez a helyszín a cselekmény folyamán fokozatosan átalakul: a szálfákat sorban megfordítják, így azok sima felületű oldala helyett a domború kerül felülre: az emel-vényből tutaj lesz. A repülőgépmo-dellt leakasztják, és beállítják a gerendák közé: a repülőgép törzse - árboc, a szárnyai - vitorlák (egyik fele egy Európa-térkép, a másik vakító fehér vászon), a farka - zászló.

A darab nem ismeretlen nálunk sem, kiadták könyv alakban, játszotta a szolnoki Szigligeti Színház, s a SZÍNHÁZ 1978/7. számában írtunk az előadásról. Így csak utalok arra, hogy a cselekményt az tartja mozgásban, hogy a szereplők eltűnt társuk felkutatására sorban el-távoznak egy szánon, de a szán újra meg újra visszatér - az emberek helyett mindig egy-egy megölt farkassal. Ahogy fogynak az emberek az ivóból, úgy lesz egyre több jéggé fagyott farkas a helyiségben. A cenoviak előadásában nem jelennek meg a farkasok, csak a szán csengőjét halljuk, s a kórus egy-egy tag-ja, mint valami párka, lép be a kocsmá-tutaj-helyszínre, s különböző színű - kék, majd vörös, zöld, fehér - pamuttal körbetekeri a soron következő utast - s egyben a játék színterét is -, és így viszi el magával, mígnem az utolsónak maradt szereplő a színes pamutszálakkal átszótt tutajon kucorogva búcsúzik az élettől, és a száncsengő megszólalásakor közli: „Megjött értünk a szán!”

A megrendítő és költői, ugyanakkor fergetegesen vidám előadás a színészek fölényes szakmai tudása, művészi jellemzőképessége, hallatlan játékin-tenzitása, a szigorú kompozíció, a játékos-ság és poézis egyidejű és egymást erősítő jelen-léte, a színpadi metaforák segítségével könnyedén győzte le a nyelvi nehézségeket.

Fesztiválkírákat

A külföldi együttesek fellépésével kapcsolatos problémáknál természetesen fontosabbak azok, amelyek a hazai helyzettől fakadnak. A fesztivál programját kialakító előzsurik munkáját mindig igen erős bírálat illeti; a leg-főbb vád általában az, hogy a válogatás nem tükrözi a valódi erőviszonyokat, hiányzik jó néhány kitűnő együttes, és visszatérő kérdés: miért éppen azok a produkciók kerültek a programba, amelyek éppen láthatók, s amelyek egy

Radicskov: Január című darabjának bolgár előadása



része bizony megbukik a találkozó híresen-hírhedten félelmetes és kritikus közönsége előtt.

Könnyű lenne s nem is volna mellébeszélés - azt mondaniuk a szervezőknek, hogy minden válogatás relatív, s még a legjobb szándék mellett sem lehet csupa egyformán kitűnő előadást összeszedni, ám a helyzet ennél bonyolultabb is, egyszerűbb is. Ez a fesztivál jellegénél fogva s nem a válogatás ilyen vagy olyan elvei és gyakorlatai miatt nem tükröz-heti az amatőr színjátszás valódi belső viszonyait, értékhierarchiáját, vagy más oldalról közléte: cleve torzított helyzetképet ad.

Ha a fesztiválokon látható tíz-tizenöt jó és kevésbé jó előadás alapján kellene véleményt alkotni a magyar amatőr színjátszás helyzetéről, színvonaláról, akkor azt a következtetést vonhatnánk le, hogy nincs is különösebb baj az amatőrizmussal, hiszen csak erős és virágzó művészeti ág képes olyan nívós kirakatot produkálni, mint amilyen még a gyengébb fesztiválokon is látható. De ez az okoskodás hamis. Miközben az elmúlt hat évben alkalomról alkalomra, ha árnyalatokban is, de mind jobb színvonalúak a kazincbarcikai fesztiválok, az amatőr színjátszás egésze a csoportok számát és a produkciók minőségét tekintve egyre inkább visszafejlődik.

A magyar amatőr színjátszás a hatvanas évektől kezdve egyértelműen ifjúsági színjátszás volt, de az utóbbi időben már nem a húsz-harminc évesek alkotják a csoportokat, hanem a tizen-évesek. (Ennek tartalmi és formai következményei beláthatatlanok.) Részben a gazdasági életben bekövetkezett kedvezőtlen változások, az életszínvonal romlását ellensúlyozó tevékenységek előtérbe kerülése, részben a szabadidő csökkenése, a szabadidő-tevékenységek átértékelődése miatt a kereső korban lévők nagy többsége felhagyott a színjátszással, illetve a közép- és felsőfokú tanintézetekben a nagymértékben megnőtt tanulmányi elfoglaltság s ezzel összefüggésben a szabadidő szerepének el-torzulása, a közösségi tevékenységek leértékelődése tartja távol a fiatalokat a színjátszástól. Altalános szimptóma: a középiskolákban és az egyetemeken-főiskolákon nem lehet folyamatos színjátszó munkát végezni, legjobb esetben egy-egy fesztiválra, illetve állami vagy iskolai ünnepre szoktak valami műsort „kiizzadni”. A szakszervezeti vagy tanácsi fenntartású csoportok viszont fő-



Lillian Hellman: Szeretteim című drámája a Metró Színpad előadásában

leg a művelődési házak katasztrofális gazdasági helyzete miatt olyan lehetetlen működési feltételek közé kényszerülnek, amelyek hatására mind többen megszűnnek. Időről időre ugyan némi derűlátásra ad okot egyes részterületek viszonylagos fejlődése - néhány éve a gyerekszínjátszásé, újabban pedig a falusié -, a színjátszás egésze kritikus helyzetbe került, művelőinek és nézőinek száma rohamosan fogy. S a mostoha körülmények között a produkciók átlagszínvonala is egyre rosszabb, nehezen születik nívós előadás.

Míg a színjátszás egésze borús képet mutat, van húsz-huszonöt olyan együttes, amely úgy-ahogy ellen tud állni a színjátszást gátló tényezőknek, és évek, évtizedek óta képes az amatőr színjátszás élvonalában maradni. Amikor a kazincbarcikai fesztivál műsorát összeállítják, többnyire ezek közül lehet és, egyéb választék híján, kell válogatni. Am ez a réteg csak igen erős megszorításokkal reprezentálhatja a magyar amatőr színjátszást. Annál kevésbé, mivel ebbe a szűk körbe sorolható együttesek egy része egyre kevésbé tekinthető tisztán amatőrnek, mivel különböző utakon-módokon az amatőr szellemiségű, de professzionális igényű és körülményű működés feltételeit keresi s próbálja kialakítani. Ezek az együttesek azok, amelyek ma leginkább vállalják az amatőr és a hivatásos színházi struktúrát egyaránt szétfeszítő művészi, kísérleti színházi feladatokat, s amelyeket jobb szó híján alternatív színházaknak lehetne nevezni. Ilyen például a Stúdió K., amelynek *Vasútsor az Élektra-történethez* című produkciója az elmúlt év egyik legfontosabb előadása volt (a SZÍNHÁZ idei 5. számában olvasható róla elemzés) vagy a Monteverdi Birkózókör, amely Dobozy Imre *Szélvihar* drámáját *Drámai események* címen, illetve a Mrozek

Rendőrségéből készített A *mosoly birodalma* című operát játszotta, s e két előadásban kétféle végtelen stilizációs technikát próbált ki és alkalmazott sikerrel, vagy a rendszertelen időközökben bemutatkozó volt utcaszínház társulata, amely a civil jelenlét és a szerep egymásrahatásának lehetőségeit parttalanul hosszú előadás-folyamokban (*TERRI, A kastély*) vizsgálja, de ide tartoznak a Székény Színház keretében működő együttesek, mint például a Tanulmány Színház, a Társulat vagy Lábán Katalin csoportja és a Gödöllői Színjátszos Stúdió. Ezek a színházak fokozatosan elszakadnak a hagyományos amatőrizmustól, s részben a működési feltételeik, részben az előadásaik térbeli adaptációs nehézségei miatt igen nehéz őket kazincbarcikai fellépésre megnyerni, ami egyben azt is jelenti, hogy mivel vitathatatlannal ezek az együttesek képezik pillanatnyilag a nem hivatásos színházi élet legkiemelkedőbb rétegét, távollétükben a fesztivál átlagszínvonalát óhatatlanul alacsonyabb lesz, illetve csökken a kiugró teljesítmények es-élve.

Örök igazság, hogy csak abból lehet válogatni, ami adva van, s ebből a szempontból a kazincbarcikai fesztiválok lényegében mindig azt a helyzetet tükrözik, amit az úgynevezett élvonal képvisel. Hogy a rendelkezésre álló húsz-huszonöt produkcióból melyik tíz kerül a programba, az sok mindennek a válogatók ízlésének, a csoportoknak az előválogatáskor mutatott jobb vagy rosszabb formájának, a fesztiválműsor belső szerkezeti megfontolásainak stb.

a függvénye, de ez az összképet csupán árnyalataiban módosíthatja. Ha tehát idén azt érezhette a néző, hogy a fesztivál előadásainak nagy része szakmailag magasabb színvonalú, mint mondjuk, az előző két találkozó látottaké, vagy hogy két-három kiemel-

kedő előadást leszámítva a produciók gondolatilag és művészileg felemásak, vagy hogy az előadások tárgyi kivitele - díszlet, ruhák, kellékek -, zenei és látványvilága többnyire az anyagi lehetőségek és a művészi szándékok nemegyszer a koncepciót is veszélyeztető kényszerű kompromisszumáról árulkodik, akkor mindez nemcsak erre az alig több, mint tucatnyi producióra vonatkozik, s nem is elsősorban az éppen itt nem látható egyéb kiemelkedő együttesekre, hanem mindenekelőtt a színjátszás derék-hadát kitevő együttesek százaira. Tehát a Kazincbarcikán látott kép egyszerre igaz és hamis, s a fesztivál jó és rossz értelemben egyaránt kirakatnak tekinthető.

Mit mutat idén ez a kirakat? Többek között azt, hogy hiányoztak a középiskolás csoportok, viszont bemutatkozott egy falusi együttes, a vépi Parázs Színpad; hogy a tizennégy bemutatóból öt a Szkéné Színház és a szegedi József Attila Tudományegyetem színpadainak produktuma (a Szkénének egy harmadik beválogatott produciója technikai okokból maradt távol!); hogy az együttesek színjátékokat mutattak be (tudjuk, a csoportok túlnyomó része viszont csak ünnepi műsorokat készít!).

Ha az előadásokat tematikailag vagy az alkotó művészi törekvései alapján csoportosítani kellene, lényegileg három kategóriát lehetne képezni. A produciók egy része huszadik századi külföldi vagy hazai szerző darabja, a másik hányada egy-egy színmű vagy szerkesztett anyag segítségével elsősorban formai, stílári kísérleti munka, a harmadik csoportja pedig klasszikus művek - Molière, Shelley, Shakespeare - mai szemléletű, nemegyszer radikálisan átértelmezett feldolgozása.

Dramajátszás

A kortárs drámák bemutatása jogos igény az amatőr színházaknak is, ám az a tény, hogy századunkban megkérdőjeleződtek a szilárd esztétikai normák, stílus-irányzatok, általánosan érvényes dramaturgiák, s kis túlzással, ahány mű, annyiféle dramaturgia érvényesül, nem teszi könnyűvé e drámák legfőbbjének előadását. Nemcsak a színjáték általános előadási, rendezői, figuraformálási törvényszerűségeinek kell eleget tenni, hanem az adott mű speciális követelményeinek is. Ezekben az összetett feladatokban azonnal kiderül a rendező, a színjátszók felkészültsége vagy felkészü-

letlensége, közölnivalója vagy annak hiánya.

A látott előadások legtöbbje arról árulkodik, hogy a drámák színreállításánál a csoportok s a rendezők komoly szakmai gondokkal küszködnek, s a szakmai hiányosságokat a darabokkal közölni kívánt, csak az amatőrök által megfogalmazható gondolatok sem ellen-súlyozzák.

Alighanem a fesztivál legsikerületlenebb előadása volt Sartre *Zárt tárgyalása*, amelyet a Szkéné Együttesnek nevezett csoport adott elő Wiegmann Alfréd rendezésében. (Közbevetőleg: a csoport nevével is baj van, ugyanis a rendező, illetve a társulat magja már rég nem tartozik a Műegyetemhez, nem is próbál vagy játszik ott, így több mint zavaró a Szkéné név használata, hiszen a Szkéné már jó ideje nem egy együttes, hanem egy nemzetközileg ismert és jegyzett intézmény megnevezése.) A dráma alapszintű elemzése sem történhetett meg, ugyanis sem a szituációk, sem a karakterek nincsenek kidolgozva, illetve megjelenik a színen, az vagy értelmetlen epizód marad, vagy szöges ellentétben van a dráma lényegével. Míg a mű három embernek a „Pokol - az a többiek” végső gondolathoz vezető, ön-magát és egymást tépő-kínzó küzdelmét jeleníti meg, addig az előadásban mind-ez teljesen mellékes marad, s fontossá egy ötlet válik: a darab utolsó perceiben egy a színpadot egészen beborító fekete műanyag zsákot fújnak fel levegővel, s ez - mint a pokol szurokja - kezdi ki-tölteni a játékeret. A kompresszor-zúgástól nem hallani a szereplők szövegét, minden, ami a színpadon zajlik, lényegtelené válik a zsákfújás hatásához képest, s ez a zárókép, bár látványos, a dráma ellen hat.

A szegedi Mag/Más csoport Foster *Brutus* című darabjának bemutatására vállalkozott. A híres La Mama együttes háziszerezőjének ez a darabja némiképpen hasonlít Fejes Endre *Cserepes Margit házasságára*; ebben is az író részben lelkiismereti, részben alkotáslélektani-technikai vívódása áll a mű középpontjában, s az író által felidézett alakok itt is önállósulnak. Hiába szeretné Cat, az író, Julius Caesar történetében elkerülni az erőszakot, a gyilkolást - utólag, a történelem eseményei megváltoztathatatlanok, a szereplők a maguk belső logikájuk szerint alakítják életüket. A rendező, dr. Koy Gábor játszotta az író szerepét, s e kettős feladat túl soknak bizonyult

számára, sem az író belső drámája, sem a víziószerűen megelevenedő történelmi képekben kialakuló vitadráma nem születik meg.

A vépi Parázs Színpad Schwajda György *Himnusz* című egyfelvonásosát játszotta. Gergye Rezső, a rendező nagyon pontosan komponálta meg a két főszereplő, Aranka és Józsi jeleneteit, de nemigen tudott mit kezdeni az el-esett családon segíteni akaró külvilág képviselőivel, Pblgárné, a brigád, a gyámügyis epizódjaival. Igaz, a darab is hibás ebben, mert a házaspár abszurd jeleneteivel szemben a többszereplősök a felszínes viccelődés szintjén vannak megírva. (Kár, hogy a csoport nem a darab háromszereplős, kitűnő változatát játszotta el!) A rendezőt láthatóan zavarta a számukra szokatlanul nagy színpad, emiatt az előadási technikai és scenikai kivitelezés szegényes, és főleg a jelenetváltások ügyetlenül hosszúak voltak, emiatt az előadás íve jelenetenként megtört.

A Metró Színpad Mészáros Tamás rendezésében Lillian Hellman *Szeretteim* című színművét mutatta be. Az eredeti-leg meglehetősen érdektelen, poszt-csehovi, williamsi-milléri család-drámát a rendező igen határozott koncepció szerint alaposan tömörítette, így olyan nyersanyagot kapott, amellyel egy fiatal-ember karrierépítésének lehetetlenségét, a fiatal-embert körülvevő nők - testvérek, feleség, anyós - akaratbénító hatását lehetett példázni, s mindenekelőtt azt, hogy mire vezethet az, ha rosszul, önzően szeretünk. Az előadásban pontosan kidolgozott a cselekvések reális szintje, megteremtődik a szituációk alap-hangulata, a szereplők közötti viszonyok jellege, de hiányzik az előadásból az élet, az alakításokból az erő, a jelenetekből az atmoszféra, a belső ritmus, a feszültség. (A produció éppen hogy elkészült a fesztiválra!)

A legsikerültebb kortárs-dráma-interpretáció Albee *Ne», félünk a farkastólja* volt a dunakeszi Pincészház előadásában. Uray György lényegében az egész drámát eljásztatja, s a produció tulajdonképpen egy több előadásból (köztük *Tribádok éjszakája*, *Cselédek*) álló sorozat záróakkordja, összegezése. Az együttes parányi helyen játszik, ahol csupán harminc-negyven néző fér el. Ebben az intim térben olyan játéktípust dolgoztak ki, amellyel hitelessé tudják tenni a lélektani realizmus különböző erősségű és formájú megnyilvánulásaira épülő darabok előadását! Tisztesen profi elő-

adás a *Nem félünk a farkastól*, amelyben tisztázottak az alaphelyzetek, többnyire kidolgozottak a szerepívek, s a színészek meg tudják teremteni a mű atmoszféráját. De az a többlet, amely szükséges lenne ahhoz, hogy az előadás minden ízében jó legyen - hiányzik.

„Kísérleti előadások”

A fesztiválon látott előadások másik csoportjába olyan produciókat lehet sorolni, amelyek nem hagyományos drámainterpretációk, s amelyeknél a formai megvalósítás a drámai alpnál fontosabbá válik. A zalaegerszegi Reflex Színpad *Színészek és bolondok* címmel versenyen kívüli utcai producióval lépett fel. Erős, de nem mindig végig-gondolt hatású teátrális eszközökkel vér-beli, improvizációkra épülő utcaszín-házi produciókat játszottak, s legfőbb erényük az volt, hogy szinte egyedül képviselték a komor hangulatú fesztivál-on a humort, a szatírárt. (Rendező: Merő Béla.)

Technikai akadályok miatt nem lehetett a fesztiválon a Széké Színpadon bemutatott *Egy álomjáték*, amely Strindberg hasonló című szürreális látomásának sajátos változata. A rendező, Lábán Katalin észrevette a nyomasztó, mégis játékos műben azt a humort, amelynek segítségével maivá tehető ez a mű. Erős dramaturgiai beavatkozás után kitűnő mozgásszínházi producióhoz hozott létre, amelyben a végletesen elrajzolt helyzetek groteszk komikumából és költészetéből egyszer csak egy abszurd dráma bontakozott ki.

Míg a Strindberg-előadásban az együttes megtalálta azt a kifejezési formát, amely úgy tudta közvetíteni az *Álom-játék* világát, hogy mindaz a szorongató élmény, ami az embert ma éri, komikumba ágyazva megjelent az előadásban, a Debreceni Színjátszó Stúdió hasonló jellegű vállalkozása nem járt ilyen siker-rel. Pinczés István arra vállalkozott, hogy Kornis Mihály *Büntetések* című, Franz Kafka szövegeit felhasználó s az ő életének motívumaira épülő darabját színre vigye. Maga a szerző a darabhoz fűzött megjegyzéseiben kijelenti, hogy az az előadásvízió, amelyet leírt, szinte megvalósíthatatlan, ezért ha egy társulat megpróbálkozik a mű előadásával, az értelemszerűen csak egy, mégpedig az adott együttes megvalósításváltozata lehet. A debreceniek is tudatában voltak ennek, ezért is lett az előadásuk címe *Kísérletek*. A társulat kitűnő forma-



A Gödöllői Színjátszó Stúdió előadása : Felütés (Trencsényi Imre felvételei)

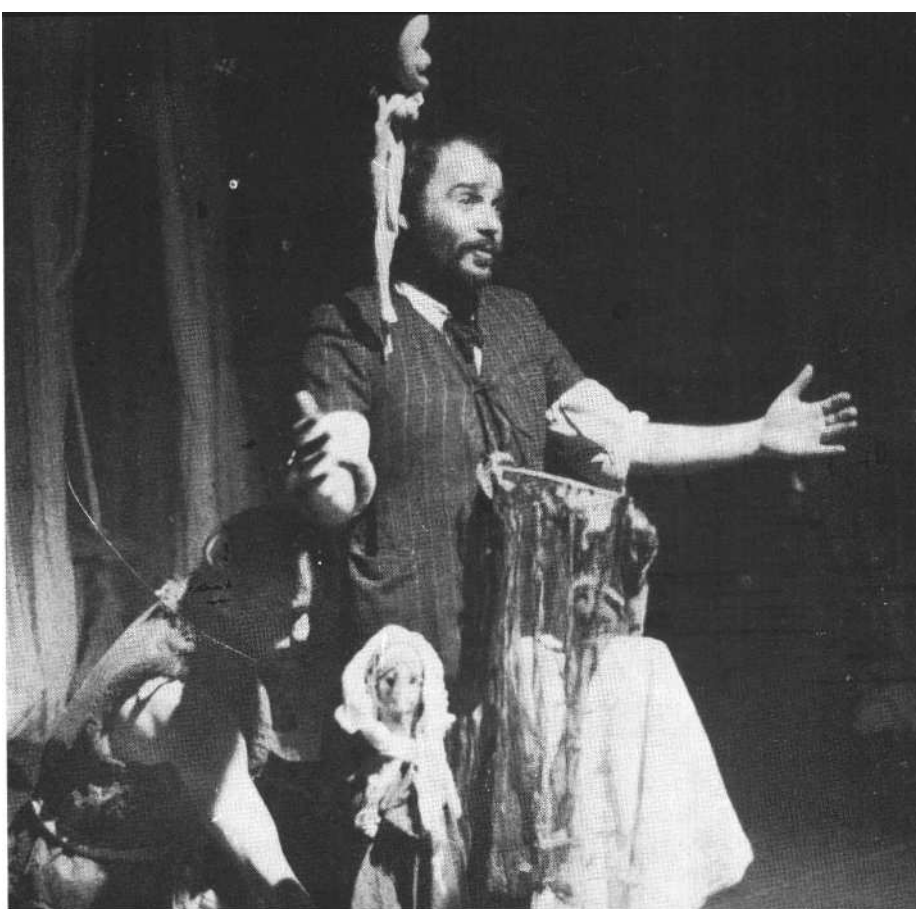
készségű, remek kondícióban levő, halhatlanul pontos együttes munkára képes színjátszókból áll, így az az előadásváltozat, amelyet a darabból készítettek, önmagában - ha el lehetne tekinteni az alapműtől - rendkívül hatásos, látványos, teátrális. Csak éppen semmi köze sincs mindahhoz, ami a mű lényege. A főhős kálváriáját a hős gyermeki énje álmodja, így nagyon fontos, hogy a darab két rétege, a gyermeki és a felnőttkori epizód, világosan szétváljon. De az előadásban a darab e két szintje teljesen összemosódik. A dramaturgiai egyszerűsítés a drámai alaphelyzetet kérdő-jelezi meg. Az előadásban a történet racionálisan körülhatárolt, emiatt az egymásra torló és pontosan soha nem meghatározható félelmek lényege nem születik meg. Nem irracionális helyzetek sora váltja ki a főhős félelmeit, hanem mindig konkrét és többnyire fizikai bántalmazások, megalázások. Ezáltal az együttes imponáló színésztechnikai készsége nem szolgálta a dráma kibontását, és fennáll annak a veszélye, hogy ez a készség csupán virtuozitássá üresedik.

(Csak emlékeztetőül: a hajdani Utcaszínház köré tömörülő laza társulás majd egy teljes napig tartó *A kastély*-interpretációs vállalkozása valódi kísérlet volt, olyan emberi-színészi létezési formákat igyekeztek kialakítani, amelyek segítségével többé-kevésbé visszaadhatóvá válik a karkai életérzés, azaz nem első-sorban a regény cselekményének pontos megjelenítésére törekedtek - bár a történet követhető volt -, hanem a regény helyzeteinek, viszonyainak, állapotainak színházi megfelelőit keresték meg.)

Nem ismert irodalmi szövegből indult ki a Gödöllői Színjátszó Stúdió *Felütés* című etűdsora. Gaál Erzsi írta és rendezte a tíz nőre komponált elő-adást, amely két szempontból igen lényeges kísérlet: egyrészt színházi etűdökké stilizált mai élethelyzetekben igyekeztek megmutatni az emberi kiszolgáltatott

ság, kapcsolatlanság, kommunikációképtelenség, részvétlenség, az önmagunkba zártság állapotait, másrészt a színésznők játéktérbeli létezésében a civil-lét és a szereplő szervesen összefonódik, a figurák cselekedetei a színésznők személyes megnyilvánulásaiából indulnak ki, s ez a személyesség a szerepek különböző mélységű megformáltságában is tetten érhető. Bár a játékban tíz nő mutatja meg a maga és figurája életét, mégsem női előadás ez, hanem a legteljesebben emberi, mindannyiunkról szóló. Gaál Erzsi méltán kapott rendezői díjat ezért a teljesítményért. (A produció egy korábbi, de lényegét tekintve a fesztiválon látottal azonos értékű formájáról a SZÍNHÁZ 1985/2. számában már írtam.)

Versenyen kívül mutatta be a Széké Színház legújabb együttese, a Társulat, Arkosi Árpád rendezésében Beckett *Játék* című darabjából készített sajátos, leginkább talán environmentnek nevezhető akcióját. Beckett darabjában álló urnákba zárt két nőnek és egy férfinak csak a lárvaszerű feje látszik, ők hárman mereven maguk elé nézve párhuzamos monológokat mondanak, amelyek-ből a darab végére kibontakozik a közös történetük. Ezt az alaphelyzetet Arkosi megtartotta, de megjelenésében lényegesen meg is változtatta. Nála nem a színpadon s nem egymás mellett állnak az urnák, hanem egy sötét térben össze-vissza, s nem három, hanem vagy húsz, amelyből tizennégyben állnak a szereplők, akik lassan magukban mondják a darab teljes szövegét. Az arcuk csak részben látható, mivel az urnák teteje többé-kevésbé eltakarja a szereplők fejét. Ha az urnatetőben felgyullad egy lámpa, akkor a megvilágított szereplő hangosan mondja azt a szövegrészt, ahol a zsolozsmázáskor éppen tartanak. A nézők mint egy szoborkiállításon sétálnak fel-alá az urnák között, s megpróbálják követni a hol itt, hol ott rendszertelenül felvillanó lámpák fényjátékát s ezzel



Shakespeare: Szentivánéji álom (Tanulmány Színház). Regös János (Vackor) és Főríz Sándor (Zuboly) (Katkó Tamás felv.)

együtt a tér különböző pontjain hallat-szó szöveget. Egyszerre kap a néző akusztikus és vizuális élményt, de ez az élmény-nem egyértelműen színházi. Képzőművészeti és zenei hatások éppen úgy érik, mint színháziak. Egy idő után vannak nézők, akik a szövegfoszlányokból igyekeznek összerakni a történetet (nem megy!), mások egy-egy urnalakó arcát figyelik, s a bezárt szereplő és a szabad helyváltoztatásra képes néző között létrejön valami furcsa drámai kapcsolat. Az előadás ideje körülbelül két és fél óra, a közönség bármikor bekapcsolódhat az előadásba, illetve akár mikor elhagyhatja a termet, s a szereplők is dönthetnek úgy, hogy fizikai vagy lélektani okokból félbeszakítják a folyamatot, jelezhetnek az előadást vezérlő-irányító rendezőnek. Az előadás tehát megadja a lehetőséget játszóknak és nézőknek egyaránt, hogy adott esetben kimeneküljenek ebből a különös helyzetből, ami elsősorban azért jelentős, mert a néző és a színész, a közönség és az előadás közötti kapcsolatnak valami különlegesen új formáját hozza létre.

Shakespeare - minden mennyiségben

A Kazincbarcikán bemutatott előadások harmadik csoportját a klasszikus művek kihívására keresett amatőr szín-házi válaszok képezik. Hogy mi lehet az oka annak, hogy eddig nem tapasztalt nagy érdeklődéssel fordulnak - főleg

néhány egyetemi csoport - Shakespeare-hez, nem tudom. Csak sejtem, hogy ezek az együttesek és alkotók a maguk problémáira keresve a válaszokat, nem elégszenek meg a részletekkel, s az egyre bonyolultabb élethelyzeteikre csak a shakespeare-i teljességgel szem-besülve találhatnak fogódzókát. A helyzet paradoxona, hogy miközben láthatóan él bennük a teljességre törekvés igénye, a Shakespeare-művek megvalósításakor gyakorlatilag mégis leszűkítik a darabok értelmezési tartományát.

A klasszikusdráma-interpretációk közül elsőnek a Pincészház Molière-előadásáról szólok: a kissé különös értelmezésű *Gömböc urat* Seregi Zoltán rendezte. A molière-i előverset elhagyták, s egy sihederekből álló bandának a gazdagok és az urak elleni harcias, agitációs dala vezeti be az előadást, amelyben nincs tisztázva, hogy ki az a Gömböc úr, akit oly kegyetlenül és drasztikusan megleckéztetnek a fiatalok. E tisztázatlanság, no meg a mondandó érdekében kifejtett, ám korántsem következetes dramaturgiai, szerepösszevonási manőverek miatt nehezen követhető a különben kristálytisza cselekmény, nem tudni, hogy a néző kinek a pártjára álljon, s végső soron azt sem tudni, miért éppen ezt a darabot kívánták bemutatni.

A szegedi József Attila Tudományegyetemen pillanatnyilag két amatőr

színház működik, a JATE Klubszínpada és a 8,15-ös Egyetemi Színház. Az előbbi Kormos Tibor rendezésében Shakespeare *Othellóját* vitte színre - versenyen kívül. A rendező drámához való viszonyát, a darabbal való mondanóját, dramaturgiai munkájának irányultságát pontosan jelzi az előadás címe: *Jágó*. Az egyértelmű és abszolút főszereplő az intrikus lett. A produkció egyetlen, többszörösen kifejtett és hangsúlyozott metaforája: Jágó patkány. A térszínházi díszlet egy óriási stilizált patkányfogó, Jágó társa és kísérelője egy élő fehér patkány, amely belebújik a zekéjébe, mászkál a karján, nyakán, arcán, majd az előadás végén, amikor lecsapódik Jágóra a patkányfogó, az intrikus életben marad, de áldozatul esik a patkány - preparált mása. A Jágót játszó színjátészó ki-tűnő alakítása sem ellensúlyozhatja azt, hogy a drámaértelmezés leegyszerűsített és didaktikus, hogy a szereplők közötti viszonyok vázlatosnak is alig nevezhetők, hogy értelmetlen tárgyi jelképeket - például egy basszustubát, amellyel Desdemona egyértelmű aktusokat végez - használnak a szöveg ki-bontása helyett.

A másik együtttest Shelley *Cenciék* című tragédiájával hívták meg Kazincbarcikára. A rendező, Czeizel Gábor a három helyszínen játszódó, „vad-romantikus” történetben máig érvényes erkölcsi problémákat tudott megmutatni. A világos drámaértelmezés, a pontos karakterek, a jól elemzett helyzetek és viszonyok nem csupán élvezhető szín-házi előadást eredményeztek, hanem teljesítették a színházzal mint morális intézménnyel szemben elvárható követelményeket is.

A fesztiválra mégsem ezt az előadást hozta az együttes - hogy miért, miért nem, nem tudni -, hanem egy régebbi produkcióját, Shakespeare Viharjának egy saját maguk készítette változatát *Az új vihar* címmel. A rendező, Samu Attila radikálisan meghúzta a drámát, számos szereplőt kihagyott - többek között Ferdinándot is (legalábbis az előadások zömében) -, s a darabot úgy értelmezte, mint ami az értelmiségiek előtt álló lehetőségeket villantja fel a jóra vagy a rosszra manipuláló Prosperótól a lojálisan szolgáló Arielen keresztül a bürokratává torzított Calibanig. Az amatőröknél ritka, több mint negyvenes előadássorozat elején még a világosan tagolt tér, a jól követhető cselekmény, az egyértelmű szerepértelmezés

s mindenekelőtt a kitapintható mondanó jellemezte az előadást, ám Kazincbarcikán a belső rendnek még csak a nyomait sem lehetett felfedezni a produkcióban, amely inkább tűnt közönség-pukkasztó cselekvéssornak, mint sajátos Shakespeare-interpretációnak.

Ugyanez az együttes a hagyományok ápolásának jelszavával kísérletet tett arra, hogy a fesztivál névadójának, ifj. Horváth Istvánnak az 1941-es híres Hamlet-rendezését rekonstruálja. Minden ilyen kísérlet lényegében kudarcra van ítélve, hiszen egy hajdani élő előadást halott dokumentumok rendezőpéldány, fotók, szemtanúk leírása stb. - alapján gyakorlatilag lehetetlen újraalkotni. Ez a kísérlet a 8,15-ös csoportnak sem sikerülhetett; vissza tudták ugyan adni a díszletet, a tényszerűséget, a dramaturgiai változtatásokat, érzékeltetni igyekeztek a játék stílusát, de egészében a próbálkozás nagyon műkedvelőnek hatott.

A fesztivál nagydíját a Szkéné Színház keretében működő Tanulmány Színház *Szentivánéji* álom-előadása, az egyik rendezői díjat pedig az együttes vezetője, Somogyi István kapta. Vitathatatlanul ez volt a találkozó legjobb hazai előadása. Horgas Péter a parányi térben fehér tüllökkel varázslatos világot teremtett. A tüllök hol áttetszenek, hol takarnak, hol osztják a teret, hol zengugokat képeznek.

Az előadás kezdetekor néhány hangszerre komponált andalító, majd vad muzsika szól, megjelennek a szerelmesek, ledőlnek a földre, elalszanak, és világossá válik, hogy minden, ami ezután történik, az egy fura, a négy személynek egyszerre megjelenő álom lesz. Feltűnik vörös, testhez tapadó ruhában (a kitűnő jelmezek és maszkok is Horgas Péter munkái) Oberon és Theseus egy személyben megjelenő kettőse, és egy tündérékkel, manókkal vívott küzdelem vagy szertartás megjeleníti az előadás démonikus, mágikus alaprétegét. Ezután kezdődik csak a tulajdonképpeni darab, amelynek fő mozgatója a három alakban megjelenő Puck.

Következetes színdramaturgia segít a tündérvilág és az athéni helyszínnek megkülönböztetésében, illetve Oberon és Titánia jeleneteinek szétválasztásában. Oberon vöröse és Titánia kékje nemcsak a ruhákban, hanem a fényekben is megjelenik, s azokban a jelenetekben, amelyekben találkoznak, a fények is keverednek. Különösen erős és

szép színházi pillanatokot teremt a rendező e két szereplő jeleneteiben. Oberon és Titánia először úgy találkozik, hogy mindketten a tüllök mögül, arctalanul szólnak a másikhoz, mintha valami őserő lüktetne a fátylak mögül, ahogy a szereplők s az őket segítő manók, illetve tündérek mozognak, s ahogy visszahangozzák Oberon és Titánia szavait. Ekkor a játéktér két átellenes pontján, a szereplők feje fölött gyullad ki a vörös, illetve a kék fény. Az első rész végén, amikor Oberon megkeni Titánia szemét a szerelemkeltő virág tevével, a királynő egy nagy hintán fekszik, amely a nézők felé tud kilendülni. Oberon felugrik a hinta nézőkkel átellenes végére, és vadul hajtani kezdi a hintát - ekkor a két fény szinte összefolyik. Az előadás végén, amikor a mesteremberek jelenete is lezajlott, s nászukat ülni indulnak a párok, a háttérben kergetőzik, majd véglegesen szétválik a két fénynyaláb, hogy aztán átvegye az üres és sötét terepet az epilógust elmondó Puck.

Az előadás egyik legfontosabb és legköltoőbb jelenete a számárrá vált Zuboly és Titánia kettőse, a szerelmi aktus mélyen tudatalatti motivációinak képi megjelenítése. Titánia ezúttal a hintán áll, ami most oldalirányban mozoghat. Vele szemben, baloldalt egy nyújtón merev testtel hasal Zuboly. A takácsot a manók, a királynőt a tündérek lendítik meg, s Zuboly, mint egy óriási fallosz, fejével egyre vadabb ritmusban közelíti meg Titánia ágyékát, miközben Oberon jobbra fenn szintén egy nyújtón, fejjel lefelé függve üvölt a szerelmi kintól, a féltékenységűtől. Az idézett jelenetekben is felfedezhető a darab számos híres előadásának némely megoldása Brooktól Acs Jánosig, de itt nem arról van szó, hogy más előadások egyes motívumait, megoldásait lemásolja a rendező, hanem arról, hogy a különböző világszínházi hatásokat szintézisbe igyekszik hozni ki-vételezen erős és poétikus megoldásaiban Somogyi.

A hármas alakban megjelenő Puck az előadás egyik nagy találmánya. Ez a megoldás nem csupán egyszerűsíti a cselekmény lebonyolítását, a jelenetváltásokat, hanem s ez a lényegesebb - a manók állandó jelenlétükkel átértelmezik az egyes jeleneteket. Mindenekelőtt a négy szerelmes civódásában és személyiségcseréjekor válnak meghatározóvá azért, hogy egyszerre irányítói és elszenvetői e kavargásnak. De a mesteremberek jeleneteiben is aktívan részt

vesznek, ezáltal e jelenetek nem csupán bumfordi ellenpontjai a tündéri és a szerelmes jeleneteknek, hanem a kézművesek ugyanúgy Oberon mesterkedéseinek kiszolgáltatottjaivá válnak, mint a többi szereplő. Különben ezek a jelenetek egészen magas színvonalúak. Egy deszkalap, amely hol ajtó, hol asztal, számos kitűnő játékölettel szolgál, s ezek egyben a mesterembereket is jellemzik, ahogy például ki-ki bejön a Vackor által egy sarkán megpördíthető ajtón, vagy ahogy az asztallapra fel-álló Zubolyt a zsarnokalakításának be-mutatása közben a többiek felemelik stb. Bár a tündérvilág szépségével szemben a mesteremberek túlzottan bárgyúaknak, ütődötteknek látszanak, az elő-adáskor az addig torz pofák egyszeriben megszépülnek, s különösen a Pyramust és Thibét alakító mesteremberek élik át tragédiaként szerepüket.

Az előadás figuráit villámgyors átöltözésekkel csupán néhány színész játssza, ez általában nem okoz sem dramaturgiai, sem technikai problémát, ám az ötödik felvonás mégis egy kicsit suta, mivel, a szerepcserék miatt a párhuzamosan futó jelenetek egymást követővé válnak.

Az előadás rendezői, zenei és látványvilága tökéletes egészet alkot, de ezzel a világgal nincsenek teljesen összhangban a színészi alakítások. Különösen a négy szerelmezt alakítók erőtlenekek, emiatt megbillen az előadás belső egyensúlya. Velük ellentétben a mesterember-jelenetek (amelyek szerepeit részben ugyanazok alakítják, akik a szerelmeseket) viszont oly lenyűgöznek, hogy azok éppen ellenkező értelemben bontják meg az előadás kívánatos harmóniáját.

Mindent egybevetve: a *Szentivánéji álom* nem csupán ennek a fesztiválnak s nem is csak a magyar amatőr színjátszásnak, hanem az egész magyar szín-játszásnak is az egyik legjelentősebb előadása, amely Kazincbarcikán azt is példázta, hogy nem lehet mindenért a szervezést, a játékkörülményeket, a hőséget hibáztatni, hiszen ezek a tényezők ezt az együtttest is sújtották, ám a produkcióján mindez alig változtatott, és ilyen körülmények között is kiemelkedő teljesítményt nyújtott, akárcsak a Társulat vagy a gödöllői és a bolgár csoport. S ha egy országos fesztiválon három-négy ilyen kitűnő előadás látható, még arról is hajlamosak vagyunk egy rövid időre elfeledkezni, hogy a kirakat többi áruja nemigen érdemli ki a kiváló címkét.

NOVÁK MÁRIA

Csurgó régen és most

A diákszínjátzó fesztiválok húsz éve

A csurgói iskola jeles praeceptora, Csokonai Vitéz Mihály 1799 szeptemberében - frissen írott komédiájának, A Karnyónénak bemutatásakor - imigyen ajánlotta a közönség kegyeibe tanítványainak buzgalmát: „Aki többet várna, menjen a londoni theátrumba, ott már nem deákok játszanak, akiknek a tanulás a fő céljak és foglalatosságok, én pedig részemről ezzel mutatom meg, hogy ennek is valóban örülök.” S habár poétánk - mint ismeretes - alig egy évig serkentette deákjait a művészetek ismeretére és művelésére, munkálkodásának nyomai nem tűntek el, sőt, két évszázad múltán követőinek száma megsokszorozódott szerte az országban.

Átugorva az iskolai színjátzás százados történetét; 1967 májusában a csurgói gimnáziumban született meg az a hagyományteremtő és -megújító szándék, hogy Csokonai szellemének tisztelegve itt rendezték meg a diákszínpadok országos seregszemléjét. Az amatőr szín-játzó mozgalom ekkoriban felívelő szakaszában a helyi törekvést menten fel-karolták a megyei és az országos szervek, intézmények; s a következő évben - egyelőre csupán a dunántúli közép-iskolák részvételével - sor került az első Csurgói Diákszínjátzó Napokra. Az-óta pedig itt gyűlnek össze kétféleképpen az ország legjobb diákszínpadai, hogy a középiskolások „fő” céljak és foglalatosságok mellett ismét megmutathassák játzó- és alkotókedvüket, tehetségüket - tanáraik s a közönség örömére.

Az idei tizedik, tehát jubiláris rendezvény alkalmából érdemes visszapillantani a múltra.

Az országos fesztivál meghirdetői - eléggé nem dicsérhetően - először is megszabadították a mozgalmat addig gúzsba kötő nyúgeitól: eltörölték a mű-faji és tematikus követelményeket. Ezzel szabadjára engedték a tizenéves korosztály játékkedvét, kaput tártak szerte-ággó érdeklődésük, fogékonyságuk, nyitottságuk, önkifejezési igényeik kibontakozására. Ennek is köszönhető, hogy az ötvenes évek végéig szinte egyeduralgoló irodalmi színpadi formákat, ünnepi műsorokat elhagyva, a csoportok

azonnal a diákszínjátzás tradícióihoz fordultak vissza; s az amatőr mozgalom műfaji divathullámaival szemben később is mindig ragaszkodtak a drámai művek feldolgozásához. Ezzel nemcsak a színjáték folytonosságát őrizték meg, hanem természetesen nőttek bele a nyolcvanas évek elejére a mozgalom egészében ismét elterjedő „színházadiba”. Már az első fesztivál bemutatóinak fele színmű, köztük Csehov, Peter Weiss és Déry Tibor művei. „Történelmi” jelentőségűnek számít a pécsi Nagy Lajos Gimnázium színre lépése: Weöres Sándor *Teontachiáját* mutatták be Bécsy Tamás rendezésében.

Nyilván a pedagógusok igényességét és tájékozottságát jelzi, hogy a továbbiakban is számtalanszor elővették Szophoklész, Molière darabjait, a magyar klasszikusokból Bornemisztát, Csokonait, de előkertült Cervantes és Shakespeare, Bessenyei és Kisfaludy, a modern irodalomból pedig Brecht, Majakovszkij, O'Neill, Beckett, Ionesco, illetve Szép Ernő, Sarkadi és Örkény István.

Az amatőr mozgalom egyes korszakainak domináns műfajaiból a diákszínjátzókat azokat vették át, amelyek leginkább megfeleltek korosztályuknak és létformájuknak: családi, iskolai közösségekhez való kötődésüknek. Így hódította meg a fiatalokat a Debreczeni Tibor által teremtett és magas színvonal-ra emelt oratórium, mellyel a tizenévesek kollektíve nyilatkozhattak meg érzelmeikről, vágyaikról, kavargó gondolataikról. A lírai oratóriumokban például nem annyira az alkotót vagy magát a művet akarták bemutatni, hanem általuk kívántak szólni magukról, megfogalmazni létüket. A pódiumjátékokban már mimetikus képességeiket is kiélhették, karaktereket formálhattak anélkül, hogy teljes emberi jellemeket kelljen életre kelteniük. E műfajok egyébként azért is álltak közel a diákokhoz, tanárokhoz, mert ehhez bátran válogathattak az irodalom klasszikus vagy kortárs értékeiből - az iskolai tananyagból.

Nem véletlen, hogy a diákszínjátzás és a csurgói fesztiválok kedvenc mű-faja volt a paródia, a pamflet és a szatíra. A középiskolások korosztály itt a maga sajátos prizmáján keresztül látatja ön-magát, tanárait, környezetét, s tágabb szférákba is átlépve: a társadalom fonákosságait. A szépirodalom ugyancsak bő forrást kínált ehhez; de a kísérletező-, alkotókedv kibontakozásával megjelentek a csoportok által közösen összeállí-

tott diákszövegek is. Az előbbinek jellegzetes - jóllehet két szélsőséges - képviselője volt Csurgón a debreceni Tóth Árpád Gimnázium, illetve a szolnoki Varga Katalin Gimnázium diákszínpada. A debreceniek Magi István és Szegi László vezetésével - Burns vagy Karinthy műveiből szerkesztett műsorokban utánozhatatlan diákos bájjal öltögtették nyelvüket a világra; a szolnokiak pedig Bérczes László rendezésében Ionesco *A kopasz* énekesnőjével bizonyították be, hogy az abszurd sem áll távol a gimnázistáktól.

Természetesen sajátították ki a középiskolások az amatőr mozgalom jellegzetes kifejezési formáit, stílusait. Az oratorikus előadásmódot azért, mert ez egy-fajta magatartás kifejezését jelentette számukra, s a visszajelzést a befogadók magatartásától várták. E műfajban és stílusban sok emlékezetes produkció született Csurgón, mint például 1972-ben a tiszaföldváriak összeállítása Bányai Kornél műveiből - rendezője Szabó András - vagy a vásárhelyi gimnazisták Bethlen-emlékműsora 1980-ban dr. Blazovich László rendezésében. A fiatalok közéleti érzékenységének, problémálatásának fölerősödését is pontosan tükrözik a csurgói fesztiválok, amikor már lényeges morális és társadalmi konfliktusokról is véleményt kívántak nyilvánítani. Valószínűleg a hetvenes évek elején így társult az oratóriumban a szóhoz a zene. Protestáló hangjukat a tinédzserek először gitárkísérettel támasztották meg, majd az ének és zene együtt sugározta a legfontosabb közlendőket. S ahogyan a diszkóknál nőtt a decibelek száma, úgy erősítették fel a színjátzó gépzenevel, hangszórókkal mondanivalójukat egészen addig, míg maga a zene s a ritmikus mozgás lett kifejező-eszközük. Mint például az 1976-ban bemutatott beat-oratóriumban vagy két évvel később a Pink Floyd zenéjére komponált mozgásszínházban. Mindkettő a községi szakközépiskolások és rendezőjük Bakos György nevéhez fűződik.

A pódiumi játéksztílussal már a diákok kreatív cselekvőképessége bontakozott ki a játékos mozgásformáktól kezdve egészen a stilizált, szimbolikus gesztus-rendszerekig. Az előbbi - minden bizonnyal - Mezei Éva és Keleti István Pinceszínházából indult hódító útjára. S habár a Pinceszínház csupán egyetlen alkalommal - 1974-ben - jelent meg a csurgói fesztiválon (Arany János *A Jóka ördögével*), játékmódoruk énekekkel, zené-

vel ötvözött könnyed, természetes, ugyanakkor precízen kidolgozott mozgás- és térformáik, ironikus, szellemes hangvételük, gazdag asszociációs rendszerű szöveg- és képszerkesztésük követhető mintát kínált - és kínál máig is a diákcsoportok számára. E stílus változatát ismerhetjük fel a mozgalom s a fesztivál egyik kiemelkedő egyéniségének, Leszkovszki Albinnak és tanítványainak, a sárbogárdi gimnazistáknak munkájában. Az 1974-ben bemutatott *A három gróffiu* sűrítette magába húsz-éves működésük valamennyi erényét. A középkori népmese alkalmat adott nekik arra, hogy sorra fricskázzák a kiüresedett társadalmi szokásokat, a tartalmatlan emberi kapcsolatokat, az üres szölamokat. S mindezt valamiféle olyan improvizatív, már-már fésületlen őszinteséggel „dobták” színpadra, hogy ellenállhatatlanul ragadták magukkal a közönséget.

Az oratórium és a pódiumjáték megújítója és felfrissítője Bácskai Mihály és a szentesi gimnazisták. Bácskai a népköltészetet, a népi játékokat fedezte fel a diákmozgalom számára, mégpedig úgy, hogy szakított a folklór hagyományos - és eléggé kiüresedett vagy megmerevedett - színpadi adaptációival, ehelyett idézőjelbe tette, csúfolódó ironiával, szeretetteljes humorral mintegy aktualizálta a népművészet örök értékeit. A dalok és mondókák ritmusa fogta össze a csoport lendületes játékát; díszlet, jelmez nélkül, a hajlékony, szép fiatal testeiből formálódtak ki a terek, a tárgyak, s a színpadon végre fölhangzott a tisztán csengő ének is. Revelatív erővel hatott már az 1970-es fesztiválon bemutatójuk: *a Meg kén' házasodni*, 1972-ben a folytatás, az *Álljon félre, aki házas*, 74-ben pedig *A makacs menyecske*. Nyomukban megszorodtak Csurgón a népi játékok, és hatásukra végre a gyermek-színjátészás kilépett az édeskés gyűgység-ből.

A pódiumjáték számtalan variációjának ugyancsak jellegzetesen egyéni képviselője volt a kaposvári Tánccsics Gimnázium és a nagykanizsai Landler Gimnázium csapata. Alig múlt el fesztivál e két diákszínpad nélkül, s a kaposvári rendező, Klujber László nevéhez olyan teljesítmény fűződik, hogy 1978-ban négy merőben különböző műsort mutatott be. Ekkor kapták meg a Kiváló Együttes címet. A kanizsai gimnazisták vezetője, Lehota János 1976-ban pedig azzal véste be nevét a fesztivál történe



Jóka ördöge kaposvári szakmunkástanulók előadásában

tébe, hogy a kötelező olvasmányként utált *Rokonokat* rendkívül élő konfliktusokká formálva ültette színpadra *Parabola* címmel.

I la a csurgói fesztiválok és a diákmozgalom jellemzőjének véljük az irodalmiságot, a színjátszást, a komédiázó hajlamot, a teljes mozgalom műfajainak és stílusainak átvételét, akkor feltétlenül sajátjának tekinthetjük azt is, hogy a diákok merészen keverték, összeolvasztották, átformálták az egyes műfaji és stílusseleket, a fiatalság magabiztosságával lépték át a határokat. Így az eddigi kategorizálás is inkább a t-ámpontokat és a tendenciák körülhatárolását jelentette a visszatekinti számára.

A mindent megszépítő távlatok sem feledtethetik el, hogy a kiemelkedő csoportok és rendezők mellett a fesztiválokra részt vevő többiek s még inkább a Csurgón meg sem forduló diákszínpadok tömege - a témaválasztás, a színpadi feldolgozás, a beszéd- és mozgáskultúra számtalan hibájával, hiányosságával küszködtek. A kísérletezés, a mindent integráló törekvés sokszor üres utánzásba, formalizmusba torkollt. Voltak olyan időszakok, amikor a színpad állandóan sötétbe borult, vélvén azt, hogy komor gondolatokat csak sötétséggel lehet kifejezni. (Rossz nyelvek szerint a diákok ekkoriban legszívesebben feketén sugárzó reflektorokat alkalmaztak volna.) Aztán voltak korszakok, amikor szinte kötelességszerűen térdeltek, ültek, feküdtek a színpadon a gyerekek. A világmegváltó szándékok is sokszor unalomba vagy teljes értetlenségbe fulladtak a földbe gyökerezett állóképek, a céltalan és indokolatlan járás-kelések, a zavaros térformák, a megemésztetlen „avantgardkodások”, a sokkolásnak szánt ügyetlenkedések, az igénytelen vagy éppen a hiányzó gondolat avagy

az eszmei tisztázatlanság, zűrzavar miatt. És máig is „mutál” a diákok hangja, mozgása éppen a leghagyományosabb műfajban, a színjátékban, ahol jellemíveket és sorsokat kellene megformálniok.

A vázlatos és hiányos áttekintő kép végső summázataként azért azt is meg kell jegyezni, hogy ugyan a csurgói fesztiválokra és a diákszínjátészásban csupán elvéve akadt olyan csoport, rendező, produkció, amelyik új irányba fordította az amatőr mozgalmat, a diákszínjátészás nem sodródott a mozgalommal együtt a hullámhegy csúcsára, de a hullámvölgy mélyére sem; a csurgói szemlék a viszonylagos kiegyenlítettéget és jó színvonalat reprezentálták.

Ez év tavaszán a tizedik jubileumi - fesztivál mintha az összes eddiginek eredményét és hibáját magán viselte volna - bemutatva a diákmozgalom fejlődését és egy helyben topogását.

A színskála ismét gazdag; jelen volt a hagyományos oratórium, a pódiumjáték, a szatíra és a pamflet, a pantomim és a színjáték; a játékkultúra nívósabb és árnyaltabb, témában és formában még nóvumok is felcsillannak; de kísértenek a megcsontosodott szokások, a formalista utánzatok, felfedezhető a színpadi alapismeretek teljes hiánya, és menetrendszerűen bekövetkeztek a színpadtechnikai baklövés.

Örömmel nyugtázható, hogy még mindig vannak olyan középiskolák, ahol az érettségizők átadják a színjátészás stafétabotját az alsósoknak, mert tanárrendezőjük változatlan lelkesedéssel neveli a feljövő generációkat, vagy éppen akadt helyébe más, aki folytatja munkáját. Itt vannak még Csurgón a legtörzsökösebb fesztiváljárók: a kaposváriak, a debreceniek, a sárbogárdiak és a szen-



Paksi diákszínjátósok *Ecce homo*-előadása

tesiek. És tehetséges új rendezőket is avatott Csurgó: a soproni Széchenyi Gimnázium tanárát, Szabó Miklóst és Szentseről egy diákredezőt, Nagy Krisztinát.

A hatástalan, sikertelen, jelentéktelen bemutatók az immár megoldhatatlannak tűnő mozgalmi sajátosságot mutatták: hiába az amatőr rendezők folyamatos képző és továbbképző tanfolyama, hiába a fesztiválok, seregszemlék, minősítések, tapasztalatcserék tömege, a játósok és rendezők jó része mindent előlről kezdve halad végig a pálya buktatóin. A bátonyterenyiek például Laig szövegmontázsaiival akartak vallani az emberi kapcsolatok lehetetlenségéről, a közömbösségről, a magányról. De a statikus oratórium alkalmatlanná vált a személyes viszonyok, illetve hiányuk érzékeltetésére, szűknek bizonyult a színpadi tér, emiatt a térformák esetlegesek lettek, a scenikai effektusok pedig inkább összezavartak, mintsem értelmezték a gondolati mondandót. Tévedés-nek bizonyult Whiting *Nincs miért* című színművének rítusszerű feldolgozása a székesfehérváriak elővezetésében. Pedig a a darab témája, legalábbis Csurgón, újszerű és izgalmas lett volna. A pszichológizáló parabola arról szólt, hogyan kergetnek egy gyereket öngyilkosságba a nevelési beidegződések, konvenciók. A rítusjelleg, az ide nem illő zenei betétek valamiféle egzotikus különösség világába utalták a drámai szituációkat. E lélek-tani témakörhöz kapcsolható a debreceni gimnazisták *Jelenetek a kamaszkorból* című produkciója. Wedekind drámáját, *A tavasz ébredését* transzponálták vallomásos pódiumjátékká, de nem sikerült a ma már sok helyütt avított szöveget és helyzetet felfrissíteni, korszerűvé hangszerezni.

Nagy közönségikert aratott a budapesti Radnóti Gimnázium diákszínpada tanár-rendezőjük saját szerzeményével, *A welszi bárdolatlanokkal*. Romhányi Józsefet utánozó csengő-bongó verselés, a kabarétréfák gyermeki ötletességű másolata azért mégsem tekinthető igazán értékesnek. Arisztophanész komédiája, *az Acharnaiak* (Kästner átdolgozásában) visszhangtalanul hunyt el a színpadon. A székesfehérvári Teleki Blanka

Gimnázium tanulói ugyanis oly halkan, erőltetlően és bátortalanul mímelték a játékot, hogy még a leghálásabb ifjú néző is unatkozva feszengett a székén.

Legtöbbször markolt - és legkevésbé fogott a szegedi Tömörkény Gimnázium önképzőköre. *Vetkőzés* című öszeállításukban az irodalom klasszikusaitól származó idézetmontázzsal próbálták véleményüket kifejezni korunk legnagyobb társadalmi és egyéni konfliktusairól, a háborúról és a békéről, a szeretetről és a szerelemről, az életről és halálról. A filozófiai gondolatokkal telt mősor - szilárd szerkezet és logikus építkezés híján - összefüggéstelen mozaikokra esett szét, az expresszívnek szánt tér-, szín- és figurakompozíciók következetlenségük és követhetlenségük miatt megsemmisítették a színi hatást.

Humorban és jókedvben ismét bővelkedett a csurgói fesztivál. Különösen megsokasodtak a diákpamfletok. Ezek közül felhőtlen élményt nyújtott a gödöllői művelődési központ diákcsoportja *Törekvő tanerők* című tréfáival. Ezeket a gyerekek improvizatív etűdjeiből válogatta ki és szerkesztette össze vezetőjük, Kaposi László. A fiatalok rendkívül kidolgozott, kifejező egyéni és csoportos mozgásrendszerén túl a bemutató annyiban jelentett többet az eddigi pamfletokhoz képest, hogy általánosabb érvénnyel tudta megfogalmazni napjaink tanár-diák viszonyát. Szerették és megértették a tanulók tanáraik emberi gyengeségét, hibáit, s összekacsintva a hátuk mögött, követték el ugyanezeket a hibákat.

Kaposi József nevéhez fűződik az a rég óhajtott törekvés, hogy a tizenéves korosztály is képes legyen életet lehelni a porosodó klasszikus színművek figuráiba. Nem az első kísérlete ez a rendező-nek, két évvel ezelőtt Vörösmarty-Görgey: *A fátyol titkai* című vígjátékát vitte sikerre a budapesti Pesti Barnabás Szakközépiskola tanulóival. Most Kisfaludy Csalódásokjából csiholt ki egy lendületes „szex”-komédiát. Virágmintás nagy függönycsikkel vették körül a játékteret, s ezek bejáratként, búvóhelyként szolgáltak, vagy a változó játékhelyzint határozták meg. A gyerekek a szerelmeseik megnyilvánulásainak szám

tan komikus változatát játszották el. Korántsem volt hibátlan előadás, de mind sikeresebb kísérlet a diákszín-játósok hagyományainak megújítására.

A komikus vonulat hozott erőteljes közéleti gondolatokat és gondokat tartalmazó bemutatót is. A soproni Széchenyi Gimnázium ironikus játéka, *Éljen a felvonulás!* címmel, a május elsejei felvonulásra készülődő tömeget imitálva, újkori történelmünk ellentmondásos korszakait villantotta föl történelmi tudatunkat tisztítandó igényességgel - szinte Örkény István szellemi nyomát követve. Milyen nevetséges és milyen sokat-mondó, amikor a hosszú várakozás közben az egyik szereplőt keresve el-kurjantják: elveszett a kanyarban! A soproniak produkciója joggal nyerte el a fesztivál egyik fődíját.

Láthatunk ismét meglepő műfaj- és stíluskontaminációkat. A debreceni művelődési központ diákszínpada a seregszemlék egyik slágerét, Shakespeare *Szentivánéji álmjának* mesterjelenetét mutatta be - Várhidi Attila rendezésében - kabaré- és bohóctréfákkal megtűzdelve. A vásári komédiák harsányságával játszották el a nyíregyháziak - a másik „örökzöld” művet - Arany János verses epikáját, *A bajuszt*. A gyerekek kedvükre püfölték az idéttlen Szücs Györgyöt, mintha kielégítetlen sérelmüket akarták volna most végre megtorolni. Nagy műgonddal és kellő hozzáértéssel állította színpadra Teleki Tünde a nagykanizsai szakközépiskolásokkal a némafilmek burleszk stílusát utánozó pantomimot. A szereplők kitűnően mozogtak, de az apró sztorik közhelyszerűek voltak, s a poérok nem csattantak.

A tizedik csurgói fesztivál szenzáció-ját a szentesiek három különböző témájú és stílusú bemutatója jelentette. Nagy Krisztina, a gimnázium III. osztályos tanulója kemény fába vágta fejszétjét, amikor Balázs Béla misztériumjátékát, *A tündért* bányászta elő. A szimbolikus cselekménysorhoz és a lélek belsejében zajló történésekhez az ifjú rendező felfedezte azokat a modern színpadi kifejezőeszközöket, amelyeket Grotowski nyomán az amatőr mozgalom avantgarde vonulata fejlesztett ki. A kötéllel bekerített ovális játéktérben két fiú és két lány járja végig a Férfi és a Nő zaklatott sorspályáit, megjelenítve a közeledés és távolodás, az együvé tartozás, a szétválás és az együttmaradás lehetetlenségének boldog és kínzó pillanatait. A négy fiatal rendkívüli szug-

négyszemközt

gesztivitással és hitelességgel élte meg a szerelem és a választás katarziszát.

Lázár Ervin kedves állatmeséi gyakran szerepelnek a diákszínpadok repertoárján - többnyire sikertelenül, mert az író verbális humorát, laza epikusságát igen nehéz színpadra ültetni. A szentesi diákok e témakörben is példát mutattak azzal, hogy a mese egyes szituációit pontosan kidolgozták, s az állatfigurákból határozott jellemeket faragtak. A *Gyerünk doktor Zirr-Zurrhoz* című produkciójukat a nézők felszabadult nevetése kísérte végig. Az orvostól rettegő fogfájós oroszlán szerepében Al-földi Róbert már-már színházi pillanatokat szerzett magának a sértődöttség, a félénkség, a nagyozolás, az elszántság, az álhősiesség és kényszerű bátorság, a szeretetre és elismerésre való mohó vágyakozás - az egyszerre szép és nevetséges emberi tulajdonságok, lelkiállapotok viharzó váltogatásával.

Végül szemtelen bohócsipkával koronázták meg addigi mutat ványaikat (ráadásul a diákszínjátások számára eddig meghódíthatatlan műfajjal merészkedtek elő). Bemutattak egy énekes-táncos revüt, illetve annak paródiáját. Bár a nézők lelkesedése majd szétvetette a színháztermet, az utólagos vélemények megoszlottak e kommersz szórakoztató műsorral kapcsolatban. Pedig nem többről, de nem is kevesebbről van szó, mint arról, hogy a szentesi diákok az irodalmi-dramái fakultáció keretén belül elsajátították a színpadi kifejezés mester-ségbeli alapelemeit, s tehetségükhöz, ügyességükhöz mérten alkalmazni is tudják. Bácskai Mihály korábban a népi játékkal iskolát teremtett a mozgalomban, most pedig megszervezte a közép-iskolások színjátszó képességeit kibontakoztató oktatási formát. Bár akadnának követői az iskolaigazgatók közül!

Ment-e a csurgói fesztiválok által a diákszínjátszás elébb? tehetnénk fel Vörösmartyval a kérdést, s adhatjuk rá vele a választ: „Ment, hogy ... Salakjok annál borzasztóbb legyen.” Mert hiába bizonyították a csurgói fesztiválok fényesen, hogy a középiskolás kor-osztály a színjátszás által nemcsak meg-érti, hanem megéli az irodalmi alkotásokat, hogy a művészetek gyakorlása által tud legtisztábban megnyilatkozni, legjobb hajlamait kibontakoztatni - az iskolareform máig sem vett tudomást arról, amit Csokonai immár kétszáz évvel ezelőtt „szabad pedagógiájában” ki-munkált és megvalósított.

STUBER ANDREA

Szikora János útjai

1904-ben épült fel Egerben a kőszínház. Önálló társulata nem lévén, évtizedeken át a miskolci Nemzeti Színház nyári állomáshelyeként funkcionált az épület, de rendszeresen felléptek benne debreceniek, fővárosi vendégek, valamint a helybeli amatőr színjátszó körök. 1955. augusztus 15-én tartotta ünnepi alakuló ülését Eger első színtársulata. Ruttкаи Ottó igazgató vezetésével kezdte meg működését a teátrum. A műsortervben prózai és zenés darabok egyaránt szerepeltek, évi tizenkét-tizenöt bemutatót terveztek. Évente hozzávetőleg kétszáz előadásra került sor Egerben, százötven alkalommal pedig a megye különböző településein lépett fel a társulat. Egerben éva-donként mintegy százezren látogatták a produkciókat, a tájelőadásokat negyven-ötvenezer ember látta. 1961 és 1964 között a Gárdonyi Géza Színház épületét felújították és kibővítették. Eközben - a vidéki színházak megerősítését célzó központi intézkedés értelmében - döntés született egy észak-magyarországi körzeti színház létrehozásáról: a miskolci Nemzeti Színház és az egri Gárdonyi Géza Színház összevonásáról. Az egri teátrum rekonstrukciójának befejezésekor, az 1964/65-ös évadban már közös direktor, főrendező és gazdasági igazgató állt a társulatok élén, majd 1966-ban megtörtént az egyesülés. A miskolci székhellyel működő közös színháznak az előírások szerint Miskolcon és Egerben egyaránt kétszázötven-kétszázötven, Borsod megyében százötven, Heves megyében százötven előadást kellett tartania, s ezt egyre kevésbé tudta teljesíteni. Az első kollektív évadban még kettőszázegy előadást láthattak az egriek, 1971/72-ben már csak százhatvan-kilencet. 1976/77-ben százötvennyolc, 1981/82-re már csak százötvenhét volt az egri színházi esték száma. A város nem vette jó néven: „1965-ben Eger ön-álló társulatát megszüntették, s szín-házát a miskolci Nemzeti Színházhoz csatolták. A város vezetői - és lakói máig sem törődtek ebbe bele, s fennen hangoztatják évek óta, hogy a több mint hatvenezer lakosú Eger megérdemli a

saját színházat, az önálló társulatot. A legutóbbi évadban a miskolci előadásait szinte elkerülte a város lakossága. Volt olyan előadás -- mondogatják Eger-ben, hogy a nézőtérén alig volt néhány érdeklődő. A város közönsége átpártolt az Agra Játékok, a nyári színház vonzaskörébe. Mert az igazi egri specialitás.” (Szabad Föld, 1982. XI. 6.)

Eger tehát mintha sértődötten bojkottálta volna a színházat, melyet nem érzett sajátjának. A helyi sajtóban a kulturális újságírók gyakran adtak hangot elégedetlenségüknek. Felrötták például, hogy Per Olov Enquist művét, a *Tribádok éjszakáját* nem közvetlenül a nagy sikerű miskolci bemutató után láthatta az egri közönség, később azonban inkább az merült fel, hogy „sorozatban olyan stúdióelőadásokat láthatunk Egerben, amelyek egy nagyvárosból összeverbuválódó szűk, érdeklődő közönség előtt teret kaphatnának, ha a nagyszínpadon valami mást játszanak (*Tribádok éjszakája, Varsói melódia, Álkulcsok*).” (Hevesi Népújság, 1982. IV. 3.) Ugyanakkor még a Miskolcon telt házzal játszott, „könnyű” *Black Comedy*-előadásokra is szervezni kellett a közönséget az egri játékszín színháza férőhelyére. (Az egri színház 1982-től ugyanis ismét felújítási munkálatok alatt állt, ez idő alatt a miskolciak az Úttörőházban szerepeltek, többnyire kisebb teret igénylő, kamarajellegű produkciókkal.)

A Művelődési Minisztérium mindenestre már 1971-ben, a vidéki színházakkal foglalkozó irányelveiben konstata-lta: „Több vonatkozásban kedvezőtlenek az összevonás tapasztalatai: ... a művészi erők koncentrálásán és a támogatás csökkenésén kívül negatív tapasztalatokkal járt: csökkent a színházi előadások és a látogatók száma, ezért emelkedett az egy nézőre eső állami támogatás.” A helyi sajtó erről másképp vélekedett: „közönség van Eger-ben. Kitarott ez akkor is a színház mellett, amikor összevonták a két város társulatát, és megszüntették az önálló egri színházat.” (Hevesi Népújság, 1975. VII. 13.)

A színház épülete megújult 1984-re, Heves megye párt- és állami vezetői, a művészetpolitika irányítói pedig állást foglaltak az egri színház leválasztása, az önálló társulat létrehozása mellett. Mert bár a közös színház kétségtelenül színvonalemelkedést hozott, a feszültségek nőttön nőtték. Eger a miskolci színház

tájhelyévé vált, ez tehetetelt jelentett a színészeknek, s ennek hátrányát érezte az egri közönség, mely minden tekintetben igényelte volna a színészek állandó ottlétét, bekapcsolódásukat a város szellemi életébe. Problémák jelentkeztek a műsorpolitikában is - mint erről már volt szó -, másként alakult az előadók és a közönség közötti kontaktus Egerben, mint Miskolcon. Hiányoztak az ifjúsági produkciók - állapítja meg a Hevesi Szemle 1984. decemberi száma -, s végképp kedvezőtlenül alakult a vidék színházi ellátása, mert a közös társulat nem tudta vállalni az előírt számú tájékoztatást.

1984. november 30-án megcsinosodva, felújítva megnyitotta kapuját a Gárdonyi Géza Színház. 1985. január 1-től felruházták az önálló társulat nélküli befogadószínház titulussal. A Harlekin bábegyüttes önálló bábtagozat-ként csatlakozott hozzá, s irányítása alá vonták az Agria Játékokat. A Gárdonyi Géza Színház a tervek szerint vidéki játszási helyet biztosít a budapesti Katona József Színháznak, a vidékiek közül a miskolci, a szolnoki, a debreceni és a kaposvári társulatok kiemelkedő produkcióinak, esetenként fogadja más fővárosi színházak zenés-táncos előadásait is. Ezzel párhuzamosan önálló művészi munkával is közönség elé áll, évi két saját bemutatót hozhat létre. A színház igazgatójává Szikora Jánost nevezték ki. Az első évadzárón elhangzott, hogy a látogatottság az országos átlagot meghaladta, a tizenhat helyről érkezett huszonöt produkció hatvan-nyolc előadását 30 327 néző látta. Ön-álló bemutatójuk (Pirandello: *A ember, az állat és az erény*, Zsámbéki Gábor rendezése a budapesti Katona József Színház művészeivel) tizenkilenc előadást ért meg. Az intézmény éves költségvetése 1985-ben 13,8 millió forint volt, ami a bevételi előírás túlteljesítésével 15,7 millió forintra módosult. 1986 januárjában a Tanács VB művelődési osztálya tanácskozási ülésén elhangzottak az elmúlt év eredményei, s az is, hogy „alacsony a diákok színházi kulturáltsága, a nevelők, a tanárok több figyelmet fordíthatnának erre”. (Hevesi Népszemle, 1986. I. 30.)

Az 1985/86-os évadban kilencvenkét előadást tartottak Egerben, 39 510 néző részvételével (ez esetenként négyszáz-huszonkilenc látogatót jelent az ötszáz-negyvenkilenc férőhelyes épületben). Saját produkciójukat, a Szikora János

rendezésében (hét színház vendégművészeivel) létrehozott *Csongor és Tündét* hétezer-ötszázkilencvenegy néző látta tizenkilenc előadáson. Az utóbbi nagy sikerű produkció mégis a következő konklúzióhoz vezetett: „A két önálló bemutató színrevitelének körülményei, szervezési, egyeztetési problémái, anyagi vetületei azt a következtetést eredményezik, hogy az önálló produkciók létrehozásánál járható útként az egy színházzal való együttműködési formát kell alkalmaznunk (Pirandello - Katona József Színház)” - olvasható a színház másfél éves munkájáról szóló tájékoztatóban. A legutóbbi szezon meghívott előadásait (a vasárnap esti alkalmakat le-számítva) nagy érdeklődés kísérte. A vendégek általában egy, illetve két alkalommal szerepeltek. A színház éves bevétele 1 860 000 forintot tett ki. Szikora János igazgató, akinek 1987. augusztus 30-ig szólt a megbízatása, idén nyáron átszerződött a budapesti Vígszínházzal. Ez-után Heves megye Tanácsa VB művelődési osztálya pályázatot hirdetett a Gárdonyi Géza Színház igazgatói, valamint művészeti vezetői állásának betöltésére. A választás a jelentkezők közül - most folyik.

- *Mi történt Egerben? Vagy inkább: mi nem történt?*

- Sajnos nem történt biztató előrelépés az önálló színház ügyében. Odaszerződéssem idején - inkább barátian ugyan, mint hivatalosan - azt az ígéretet kaptam, hogy 1987-ben már társulatot igazgathatok. Az ehhez szükséges fokozatos fejlesztésnek azonban szinte semmi jelét nem tapasztaltam. A megyének korlátozottak az anyagi lehetőségei, ezért a helyi vezetők központi támogatásban is reménykedtek. Később kiderült, hogy erre nem számíthatunk. Ha a megye színházat akar, saját erőből kell létrehoznia. S ma még senki nem tudja, hogy az ehhez szükséges pénzt honnan lehet előteremteni. Változatlanul nyitott kérdés a színészek elhelyezése is. Keresik ugyan a megoldást, de egyelőre nem hogy színészlakások nincsenek, de még azt az üres telket sem tudnám megmutatni, ahol majd felépülnek. Egyre határozottabban éreztem, hogy az egri színház a jelenlegi állapotában - befogadószínházként - működik ugyan, de a továbbléteshez nagyfokú szervezetség és koncentrált akarat szükséges. S jóllehet az akarat megvan, egyelőre alulmaradt a költségvetés hiányaival szemben. Az önálló társulatot előbb-utóbb bizonyára létrehozzák, mert a

megye - jó értelemben véve - presztízs kérdésnek tekinti, s mert az egriek sem kevésbé igénylik a színházat, mint más vidéki városok. Az 1987-es terminus azonban aligha tartható. Ebben a bizonytalanságban érthető örömmel fogadtam a Vígszínház hívását.

- *Bizonyára értékelte magában e másfél éves időszakot s a színház igazgatása során szerzett tapasztalatait.*

- A saját szubjektív szempontomból is feltétlenül jelentett pozitívumot. Mindenekelőtt az, hogy nemcsak magamnak adhattam alkotási lehetőséget. Mód nyílt arra is, hogy közvetlenül érintkezésbe lépjek a színházi társadalommal. Ezt megelőzően szakmailag meglehetősen izoláltan léteztem, csupán azokat a kollégákat ismertem, akikkel munkakapcsolatba kerültem. Most elkezdtem figyelni, törődni más ízlésű, másfajta színházakkal. Abban az értelemben szintén túlléphettem a köreimen, hogy egy bizonyos, sokoldalú intézményt irányítottam, s ezt a munkát én minden részletében alkotótevékenységnek fogtam fel; a színészképző stúdió létrehozásától kezdve a grafikusok plakátterveit. Ez a másfél év több sikert hozott, mint kudarcot. A bukott színház igazgató kifejezésnek egyik fele sem illik rám. Bukottnak azért nem tekinthetem magamat, mert nem a közönség hagyott el minket. Az egri nézők izgalmasnak találták a programunkat, megkedvelték a színházat, oda-szoktak. Színház igazgatóságomat pedig a társulat hiánya kérdőjelezi meg. Akik engem Egerbe hívtak, maguk is nagyon szerették volna, ha az önálló színház létrejön. Az elodázódás nem rajtuk múlt, s hogy kin, erre válaszolni nem az én feladatom. A kezdeti lendülethez képest mindenesetre megtorpanás mutatkozott, s ez tagadhatatlanul kedvemem szegte.

- *Végleg szakított Egerrel és a direktori szerepkörrel?*

- Természetesen bármikor szívesen visszamegyek vendégrendezőnek, ha hívnak. Igazgatást azonban nem vállalom újra, sem Egerben, sem máshol. A színház ugyanis Janus-arcú intézmény: egyrészt alkotóműhely, másrészt rengeteg szabály korlátja közé szorított hivatal. Pénzügyitől kezdve munkavédelmiig számtalan előírás tartja kordában. Az igazgatónak ennek megfelelően egyesítenie kell magában az alkotóművészt a hivatalnokkál. Tapasztalatom szerint a két nagyon különböző tevékenység gyakorlása során az egyik a másik rovására megy. S számomra a színház művelése,

az alkotómunka fontosabb, mintsem hogy energiámból áldozzak a hivatal oltárán. A Vígszínházban rendező lesz a tisztetem, azt fogom adni, ami vagyok. Ugyanazt akarom csinálni, amit eddig, csak lehetőleg még jobban.

Ez az „ugyanaz” többfélének bizonyult rendezői pályája eddigi különböző szakaszai-ban.

Ez kétségtelen. Főiskolás koromban például erősen hatott rám - egyebek mellett - a keleti színházkultúra. Óriási élményeket köszönhetek egy érdekes kéthetes olaszországi szemináriumnak, Erre a bergamói kurzusra a világ minden tájáról érkeztek százféle színházfajta művelő emberek: indiai katalitáncostól japán nő-színészig, eszkimóktól angolokig. A különböző workshopokban tetszés szerint stúdióznai lehetett a csoportok munkáját, vagy akár beállni közéjük tréningezni. Hallatlanul izgalmas volt mindez, mégis éppen itt jöttem rá, hogy ezek a színházkultúrák számunkra elsajátíthatatlanok. Külsőségei, a formák talán megtanulhatók - bár én ebben sem hiszek, mert az európai ember anatómiai-lag, genetikusan különbözik, példának okáért az indiaitól. Ám a formák mögötti mély filozófiai, vallási, transzcendentális tartalom átültethetetlen az európai ember tudatába. Ezek az élmények te-hát végül is visszakanarítottak az európai kultúrához. Arra figyelmeztettek, hogy az európai színház számára a keleti színház megváltást nem adhat. A megváltás pedig elkelne, mert a XX. század színháza nem tudott lépést tartani magával a XX. századdal. Nem nőtt fel hozzá, s így nem a színház lett a század művészete. Kiszorította először a film, azután a televízió, most pedig a video. A színházat legyőzték ebben a konkurenciaharcban, de azért ilyen könnyen nem adhatná fel. Meg kellene találnia a versenyképes formákat abban a korban is, amiben olyan képi látványosságok kötik le az emberek fantáziáját, melyekhez képest egy szegényes színházi díszlet nemcsak illúzióromboló, de egyenesen kiábrándító. Nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy a század utolsó harmadában az egész kultúra eltolódott a vizualitás felé. A verbalitás egész egyszerűen háttérbe szorult.

- Milyen darabokat kell ilyenkor játszani? Kérdezhetjük így : a drámairodalom fel-nőtt-e a XX. századhoz

- A drámaíróknak is tudomásul kellene vennünk a film és a video létezését, a vizualitás diadalát. Talán az eddighez képest máshogyan kellene drámát írniuk,

értve ezen akár a formák megváltoztatását is. Egy színmű ma nem szűkülhetne le a párbeszéd és akciók sorozatának rögzítésére. Az oly sokat emlegetett és kárhoyzatott rendezői önkény véleményem szerint éppen abból adódik, hogy a szerzők általában rendkívül sekélyesen vagy egyáltalán sehogy nem gondolkodnak az akcióban levő szereplők felől. Arra koncentrálnak csupán, hogyan szól a dialógus, de hogy közben a hősök mit és hogyan csinálnak, azt a rendező kénytelen lektatáznai. S az író ritkán segít neki a hatásos látvány megkomponálásában, a vizuális élmény megteremtésében. Ellenem vethető, hogy a színház akár megtíz-szerezheti erőfeszítéseit a vizualitás terén, mégsem érheti utol a képiles sokkal nagyobb lehetőségekkel bíró filmes műfajt. De ne feledkezzünk meg arról, hogy a színház rendelkezik valamivel, amivel a film, a video, a tévé nem. Míg amazok kicsi és sík képi élményt nyújtanak, addig a színháznak sajátja a tér. Ez óriási dolog. Legyünk hát tudatában, hogy a színházban maximálisan kihasználható perspektívánk van. Olyan színpadi terekben kellene gondolkodnunk, melyek éppen a tér-élmény erőteljességével hatnak a nézőre. És akkor még nem is ejtettünk szót a színház lényegéről, amiben felülmúlhatatlan: az élő emberi jelenlét hatásáról, az élmény közvetlenségéről. Nem kell hangsúlyoznom, mekkora előny ez, hiszen triviális. Különösen jelen korunkban, izolált és technicizált környezetünkben. Amikor felhívom a barátomat, nem is vele beszélek, hanem egy bakelit-rúddal. Van ebben valami dermesztő. És mégis egyszerűbb és kényelmesebb a kagylóért nyúlni, mint venni a fáradságot, és elmenni hozzá. Éppígy egyszerűbb és kényelmesebb elnyúlni a tévé előtt a fotelben, mint színházba menni. Természetesen lehetne a színház vonzóbb, ha jobb lenne. Ehhez mindenképp előtt alkotóközösséggé kellene válnia. A jó színháznak elengedhetetlen feltétele az egymást értő, egymás elképzeléseit osztó alkotóművészek műhelymunkája.

- Amikor a győri Kisfaludy Színház prózai tagozatának vezető rendezőjeként működött, próbálkozott a műhelymunkával nemcsak, szimbolikus értelemben, hanem a lehető leggyakorlatibb módon is.

- Egyhetes stúdiót szerveztünk a színészeknek; helyzetgyakorlatokkal, improvizációkkal foglalkoztunk. Videóra vettük a játékot, elemeztük, beszélgettünk, együtt voltunk. Nem volt ez se különösebben eredeti kezdeményezés,

se nagyszabású kísérlet. Egészen természetes dolog. A színészeknek ugyanis szükségük van rá, hogy ne csak a konkrét színpadi feladatokkal, a szerepekkel foglalkozzanak. Néha vissza kell menni a színészet mesterségének alapvonásaihoz. A legnagyobb világsztároknak sem derogál bevonulni időnként a New York-i Actor's Studióba, ahol avatott szakemberek és nagy tudású színészpédagógusok irányítása alatt újra kezdik a helyzetgyakorlatoknál. Olyan ez, mint a sportolóknak az edzőtábor; kell a formában maradáshoz. Nálunk az effajta tréningezés sajnos kivihetetlen, luxusnak látszik. Úgy terveztem, hogy ezt a pár napos együttlétet, közös munkát fél évente egyszer programba iktatjuk. Naiv ábrándnak bizonyult. A színház praktikus élete egy pillanat alatt keresztülhúzza a számításomat. És a színésztől sem lehet megkövetelni (rávenni is nehéz), hogy időt szánjon a stúdióra, amikor minden szabad percét a saját egzisztenciájának fenntartása köti le. Ilyen helyzetben ő is rákényszerül, hogy a rövidebb utat, az egyszerűbb megoldásokat válassza. Pedig bizonyára szívesebben dolgozna elmélyülten, méretné meg magát komolyabb, művészileg nehezebb körülmények között. A színész szereti, ha a munka során kihoznak belőle valami újat, számára is meglepő, ha ismeretlen rétegeit tárják fel, ha hatnak rá. És akkor a legjobb, ha ez kölcsönös. Én is szeretek inspiráló emberekkel dolgozni, olyan színészekkel, akik hatnak rám. Mint ahogyan a fák biztosan szeretik, ha fújja őket a szél - mondta egy költő nagyon szépen.

- Ideális alkotóközösség kétféleképpen jöhet létre: önkéntes alapon, egymást szabadon választott emberek csoportosulásaként (egy-két példa akad erre színházi életünkben) vagy kialakulhat, kialakítható egy meglévő közösségben, céltudatos befolyásolás, inspiráló erő hatására. Ez utóbbi valószínűleg hosszabb időt igénylő feladat. Két év - amennyi időt Pécsen, Győrben, majd a miskolci színház-nál töltött talán kevés egy ilyen műhely megszületéséhez. Állhatatos ön?

Úgy érzem, a munkában igen. Az állhatatosság egyébként is elengedhetetlen, kötelező alaptulajdonság egy rendezőnél. Enélkül aligha lenne képes színpadra szervezni azt, amit megálmodott. E két-két éves periódusok számomra is meglepően ismétlődtek. Nem törvényyszerű, de úgy alakult, hogy az állomáshe-lyeim éppen ennyi idő alatt fulladtak ki, vagy fulladtam én beléjük. Ez konkrétan annyit jelent, hogy Győrben nem dolgoz-

hattam tovább, Miskolcon pedig a *Romeo és Júlia* kivételes közönségsikere után - olyan helyzet alakult ki, melyben elment a kedvem a munkától. Így került sor a továbblépésre. Újabb város, más-fajta rendezési stílus. Különböztek a publikumok (a győri volt közülük az, amelyikkel nem sikerült igazi kontaktust kialakítani, és maradandó előadás- emlékeket hátrahagyni), különböztek a társulatok, de a stílusbeli eltérések első-sorban mégis belőlem, belülről eredtek. A rendezőknek ahhoz a típusához tartozom ugyanis, amelyik erősen személyes indíttatásból választ darabot. Az éppeni lelki, érzelmi állapotom mindig meghatározó abban, hogy mit és hogyan viszek színpadra. Nincsenek szerzőkkel szembeni előítéleteim és dédelgetett darabvagyaim. Soha nem volt kívánságlistám. Elem az életemet, és közben találkozom művekkel. Kezembe akadnak, ajánlják vagy megbíznak velük. Olvasom, s ha valami megfog belőle, akkor szinte azonnal látni kezdem.

- Talán nem téves a feltételezés, hogy általában az utolsó kép az, ami először megjelenik a szeme előtt.

-- Valóban nagyon fontos számomra, hogy rendkívül erősen érezzem az előadás végét. Általában ez nálam a kezdet: hogy hova jutunk majd el. A *Csongor és Tünde* befejezése, a *Romeo és Júlia* záróképe, Kafka A per-adaptációjánál az előadás végén feltörő szökökút - mind olyan képek, melyek már az alkotó periódus első szakaszában felvillantak előttem. Sőt, a *Táncdalfesztivál 66* úgy indult: kel-lene csinálni egy darabot, melynek fináléjában felhangzik majd Kovács Kati száma, a Nem leszek a játékszered. Aztán visszafelé lebontottam az előadást.

- Milyen soron következő Záróképe van a fejében ?

- A Jézus Krisztus Szupersztár próbáit vezetem a Rocksínházban, a Vígszínházban pedig - az én kérésemre -- Az ügynök halálát készülünk bemutatni őszel. Azért választottam Arthur Miller e darabját, mert számomra nem csupán egy erejét vesztett, nagyon öreg, nagyon fáradt emberről szól, aki perspektívátlanak ítéli az életét. Nekem ez a mű sokkal inkább beszél egy agonizáló generációról, mely valami egészen hasonlót érez. E nemzedék tagjai életük delelőjén vannak ugyan, mégis a reménytelenség az alapvető életérzésük, mert nem találták meg a helyüket a társadalomban - vagy nem jelöltetett ki számukra.

Magyar drámát a stúdiószínházakba!

Beszélgetés Giricz Mátyással

A hatvanas évek végén, a hetvenes évek elején egyre nagyobb szerepet kaptak nálunk - bár még mindig elmaradva az Európa-szerte jelentkező és jelentős hatású kis színházak és pinceszínházak mozgalmától - az úgynevezett stúdiószínházak. Az „úgynevezett” utalás arra: ez a stúdiószínház-mozgalom eleinte még nemigen tisztázta helyét és szerepét hazai színházművészetünkben, s akkor még(?) a magyar színházi struktúra erősen ellen is állt ennek a világ-színházi áramlatnak.

Hazai szakirodalmunkban Pályi András próbálta először megkeresni az egyre szaporodó s már-már nálunk is mozgalommá vált stúdiószínházi előadásoknak a gyökereit, indíttatását, hatását. A SZÍNHÁZ 1971/8. számában *Játszik-e a tér?* című cikkében írja: „A stúdiószínház-mozgalom viszonylag új keletű hazai színházművészetünkben: a modern színjátszás igényeinek és sajátos lehetőségeinknek találkozásából született. Az új színházban - a film és a tévéjáték korában - különösen felvetődik a szín-házi intimitás követelménye. Egyrészt, mert az intim kis színházakban sokkal bensőségeesebb, sokkal inkább közösségi jellegű az élmény, a hangsúly tehát az eleven együttlétre kerül, ami a színház legfőbb léterve a gépi művészetek korában: másrészt a film és a tévé premier plan technikája mind a színész, mind a néző számára újra - és minden eddiginél nagyobb mértékben - felfedezte a gesztusművészetét, aminek finom árnyalatai, aprólékos kidolgozása valójában csak közvetlen közletről élvezhető.” Pályi András elemző, elmélkedő írása hazai vonatkozásban a Thália Stúdió, a miskolci Játékszín 71, a kecskeméti Kelemen László Stúdió és elsősorban Giricz Mátyásnak a debreceni Kis Színházban bemutatott stúdióelőadásaihoz vonja le következtetéseit. (Kerekes Imre: *Kapaszkodj, Malvin; O. Danek: Negyven gazfickó és egy ma született bárány; Barbara Garson: Mac Bird; Peter Weiss: Marat/Sade.* „Giricz Mátyásnál így a stúdiószínház már jelentősen több, mint a nagy színház kicsinyített mása.” „A

Giricz-féle stúdió bizonyos értelemben egyedülálló jelenség színházi életünkben: nem irodalmi szalon és nem is második kamaraszínház, hanem olyan »mű-hely«, melyben a néző-színész kapcsolat új lehetőségeit keresik. Hisz Giricz Mátyásnak épp ezáltal, a stúdió sajátos adottságaival van mondanivalója: egy intenzív közösségi élményt nyújtó színház megvalósításával” - állapítja meg Pályi.

Később, Szegedre kerülvén, Giricz Mátyás egy terveiről, elképzeléseiről készült beszélgetésben (SZÍNHÁZ 1970/9. sz.) maga is megfogalmazza: szerinte mi a stúdióelőadások szerepe a színházi életben s az ő művészi pályáján, elképzelésében. „Helytelennek tartom azt a koncepciót, hogy a nagy színházban sokszereplős darabokat kell bemutatni, a kamaraszínházban kevesebb szereplős »kamaraelőadásokat« kell tartani, a stúdió pedig monodramák színpadára vitelére alkalmas. A stúdió nem kicsi színház, hanem más színház. A stúdióelőadásokban igen nagy jelentősége van annak a ténynek, hogy a nézők kartávolságnyra ülnek a színészekről. Ezt ki kell használni. Sokszereplős, többféle színpadi hatásra építő, mozgalmas előadásokat szeretnék rendezni a stúdiószínházban.”

Majd 1976 szeptemberében - már kissé keserű szájjal - nyilatkozik arról, milyen szerepet szánt volna Szegeden a kamaraszínháznak, a stúdióelőadásoknak. „Némi kis felületességgel úgy mondanám, hogy groteszkebb hang-vételre, differenciáltabb stílusra igyekeztem hangolni és nevelni a kollégákat, s ebben nagy szerepet kaptak a stúdió-előadások. Ami a tervezői eszközöket illeti: Szegeden szinte teljesen megszűnt a helyszínábrázolás. Célunk, hogy ne színhely, hanem a játék költői tere teremtdjék meg. Sok, színpadon újszerű anyagot alkalmazunk a színpadképek kialakításánál.” „Egyéni hangon megfogalmazni egy előadást, nem törődni a konvenciókkal, meggyőző színvonalú stúdióprodukciókat létrehozni látványosan modern volt. Ma már ez nem olyan újdonság, különösen a fiatalabb kollégák körében. De én is éreztem akkoriban, hogy jó lenne kipróbálni: vajon a nagy színpadon meg tudom-e teremteni azt a sajátos színházi légkört, amelyet a stúdiószínpadon immár sikerrel megteremtettem. Ez volt többek között Szegeden az egyéni, művészi programom. Azt fájjalom, hogy a szegedi évek alatt alig vette észre a kritika, a

szakma ezt a törekvést, ennek eredményeit, pedig a magam művészi munkája, fejlődése szempontjából ezt igen fontosnak tartom."

Giricz Máttyás tehát következetesen, programszerűen építette be rendezői tevékenységébe a stúdióelőadásokat. Most olyan hír érkezett hozzánk: újszerű, valami más elképzelése alakult ki a stúdiószínházzal, pontosabban: a Népszínház Asbóth utcai stúdiójának feladatáról, lehetőségéről. Arról szeretnénk hát faggatni, mi módon változott, s változott-e egyáltalán véleménye erről a témáról.

Ma is az a véleményem, hogy a valódi stúdiószínház szakmai virtus. Téves elképzelés helyezi sorrendbe a nagy és kamaraszínházok után. Semmi értelmét nem látom az olyan stúdiószínháznak, amelyben szakmailag éppoly előadást látunk, mint a „rendes” színházban, csak rosszabb körülmények között.

A stúdiószínház szerintem nem egyik színház, hanem *más* színház. Az előadásnak meg kell győznie arról, hogy azt csak ott lehet igazán jól eljátszani, hogy a kartávolságra ülő nézőknek szerepük, értelmük van. A jó stúdiószínházi előadásban olyasmit kell találnunk, amit a hagyományos színházban hiába keresnénk!

- *Miért volt sikeres a hatvanas évek debreceni stúdiószínháza és kisebb részt a hetvenes évek szegedi stúdiója? Mit találhatunk meg ott abból, ami hiányzott a „hivatalos” színházakból?*

Először a játéktípus. Az akkori magyar színház merev volt, főként a szakmai eszközöket illetően. Jónak elismert színházainkban is azt tartották, hogy a darabot úgy kell eljátszani én azt mondom: elmondani ahogy meg-írták ... és ennyi. Divatba jöttek a rezonőr típusú színészek, a kulturált, el-gazító rendezők. Az akkori stúdiómozgalom a színészi-rendezői, tervezői eszközök bátor megújítását írta zászlajára részben sikerrel. Másodszor, előadásra kerültek addig kimaradt külföldi és magyar drámatípusok. Végül kedvező volt a politikai légkör: a különböző típusú illúziókkal való művészi és nem művészi leszámolás igénye, a tisztességes újrakezdés lelkesítő hatása, az észszerűség és értelmesség szemléletének térhódítása stb.

Lehetek-e ezek a célok egy jelenlegi stúdiószínház alapjai?

Szerintem már nem. A játékeszközöket már nem feltétlenül szükséges változtatossá és merészé tenni - ez már

így- is „jól” sikerült. Mi annak idején korszerűbb, jobb ízű italokat kívántunk keverni. Ma a fokhagymás csokoládé szájvízturmix sem ritkaság. Igaz, a közönségnek nem ízlik. Most én inkább a játéktípus *választékosságára* szeretnék törekedni. Nem lehet a stúdiószínház az eddig nem látott művek érdekes ott-hona sem, mert egyrészt a nagy színházban is minden játszható, másrészt - ami kimaradt - bekerült másképp, és hatása már senkit sem ráz meg. Végül, most a politika sem olyan lelkesítő: göröcsösen el van foglalva gazdasági gondjainkkal.

Most az élet lehetőséget adott a Népszínháznak egy új stúdiószínház létesítésére, elég jó helyen: az Asbóth utcában. A stúdiót megnyitottuk, másfél év óta működik, elég jól megy, berázódik. De az alap még mindig a hatvanas évek stúdiómodellje.

Töprengök, jó-e ez így. Milyen irányba fejlesszük művészileg a stúdiókat, miről „szóljon” ma az Asbóth utca? Mit csináljunk meg ott, ami a „rendes” színházban nincs?

Sajnos a mai budapesti színházi életünknek sok alapproblémája van:

a legmegfelelőbb feltételekkel rendelkező színházak művészeti vezetésének túl hosszú egy kézben hagyása, így a valódi művészi verseny hiánya;

a művészi belső látással bíró és a színészi munkát mesteri szinten ismerő rendezők csekély száma;

legjobb színészeink lelki szétmállása, az előbbi két ok, valamint jogos életszínvonaluk fenntartásának kétségbeesett erőltetése miatt stb. stb.

A „satöbbik” között megemlítem a magyar dráma egyre kilátástalanabb helyzetét az erősödő üzleti színház közegeiben. (Megjegyzem, sajnálatosan tévesnek és korainak tartom színházainknak az üzlet felé fordulását. Nem igaz, hogy a mai állami tárriogatás oly kevés, hogy már nem maradt más hátra. Szerintem ez a folyamat könnyelmű, és még sok kárt okozhat, mert paradox módon - mi túlságosan kis és szegény ország vagyunk ahhoz, hogy üzleti színházat játsszunk.) Természetesen egy-egy „elit” vagy inkább alibi magyar bemutatót most is tartanak színházaink, és bizonyára ezután is fognak. De elég-c ez

Ha fellapozzuk régebbi - húszas-harmincas évek színházaink műsorait, egyenesen megdöbbentő, milyen fantasztikus „aranyosást” végzett egy-egy színházunk, főleg az akkori Nemzeti Színház. Hány és hány magyar da

rabot mutattak be három-négy előadás erejéig mert megbukott -, míg egy-egy olyan is akadt, amely tartósabban szellemi életünk része, alakítója, példázata lehetett, és fennmaradt. Csakhogy ez utóbbiak nem lehetnek az előbbieknél! A drámaírói kedvet serkenteni kell, a bemutatott írónak okulni, tapasztalni kell önmaga és egymás kudarcából, versenyezniük kell. Kinek-kinek meg kellene találnia önmaga rendezőjét. És talán a színészi virtus is megmenthetne a feledéstől egy-két magyar művet, mint az a múltban nemegyszer meg-történt.

(Úgy gondolja, lenne lehetőség ma is erre az „aranyosásra”)

Belátom, hogy mindez a mai nehézkes színházi, állami „nekihásházkodással” lehetetlen. Melyik színház, melyik társulat, melyik vezetés vállalhatja ilyet? Hiszen egy bemutatóra jelentős pénzüsszeget, munkaidőt stb. költenek. Annak legalább egy részét meg kell téríteni. És a szakmai kritika elfogult megnyilvánulásai nem taposnak le csírájában az „aranyosó” kísérletet? Attól függően, hogy ki, melyik színház csinálja? És az édességgel megtömött nézőink megennék ezt az ebédet? Természetesen nem hiszem.

Mi a tanárra, terve, elképzelése?

Nos, itt ezen a ponton mozdíthatnának jelentőset stúdiószínházaink és a mi Asbóth utcai Kisszínházunk is. Mi lenne, ha belemarkolva az előadatlan magyar darabok Hímegébe mert nagyon sok van kötetekben, kéziratban, a SZÍNHÁZ mellékleteiben, amelyek a jelenlegi helyzetben nem is számíthatnának bemutatásra, azokból évadon-ként ötöt-hatot bemutatnánk? És újakat is természetesen, sőt elsősorban.

Milyen feltételek, szükségesek ehhez?

Az írónak számítania kell arra, hogy itt alig kereshet valamit, főleg, ha műve egészen megbukik, és rögtön levesszük a műsorról. Szerintem ezt a kockázatot sokan vállalnák, hiszen darabjuk így is, úgy is elfekszik.

Kell egy vállalkozó kedvű rendező, aki minimális tiszteletdíj mellett vagy anélkül elvállal egy kört. Gondolom, ez sem probléma, évadonként egyet én is vállalnék.

Arról is meg vagyok győződve, hogy a Népszínház óriási társulatából (hetvennyolcvan színész) is mindig akad kolléga, aki hajlandó részt venni egy-egy „emelesben”. A próbaegyeztetés nagyon nehéz, de talán lehetséges.

világszínház

Díszletre, jelmezre költeni csak minimális összeget szabad - talán stúdióban nem is nagyon kell -, rendelkezésre áll a Népszínház bőséges, meglevő készlete.

Közönség. Az Asbóth utcai Kisszínpadon jelenleg két jól futó - szintén nem kommersz produkciónk van, ezek szinte magukban is biztosítani képesek a most rendszeres két hétvégi előadást. Ezek mellett, között, terhére, elképzelhetőnek tartom a vállalkozást a hatvan-hetven személyt befogadó teremben. Különösen ha mozgósítani lehet az érintett - és nem érintett - írók köreit, továbbá mindazokat, akik jelenlétükkel segíteni - netán szórakozni - akarnak.

A látogatottság kialakításában sokat segíthet és ronthat a sajtó, a szakmai kritika. Ha tudomásul vesszük, ami folyik, hogy a Népszínház nem léte igazolásának fő produkcióit prezentálja - bár az alkotóknak így kell közelíteniük -, ha a hangsúlyt a „kimosott aranyszemcse -- esetleg csupán egy jó dialógus - felmutatására hajlandók helyezni, ha mérsékelik - az egyébként bizonyára helyes - „engem csak a végeredmény érdekel felfogásukat, amit - tisztelet a kivétel-nek - borítékolható személyi elfogultságukkal szoktak megspékelni, ők is inkább részesei, csinálói lehetnének a színháznak, mint most. Esetleg bekapcsolódhatnának már a munkafolyamatba is - erre ma semmi példa és esély nin-csen -, azután megírhatnák a vélemény-nyüket. Most már nekik is be kell látniuk, hogy legmaróbb kritikai hangjukkal is csak párhuzamos körbejárói merev színházi gépezetünknek hatni nem tudnak rá.

Végül kell egy színházvezetés - a miénk -, mely nem könnyű napi munkája mellett felvállalja ennek a „profi-amatőr” színháznak minden baját, és irányítani, alakítani képes azt. Közvetlen főnökeink támogatásában majdnem bizonyos vagyok. Persze, csinálni nekünk kellene.

Töprengök. Érdemes egyáltalán bele-vágni? Kell ez valakinek? - *Bizunk benne, hogy igen.*

Helyesbítés:

Lapunk 1986/8. számának 5, 11 és 12. oldalán a fotós neve helytelenül jelent meg. A képeket Fábrián József készítette.

BÉRCZES LÁSZLÓ

Pisektől Amerikáig

Beszámoló egy „amatőr” fesztiválról

Tizenkilenc amatőr produkciót láttam a csehországi kisvárosban, Pisekben. Ezeknek közel a fele igen jó előadás volt, akadt köztük nem is egy, amelyért mindenképpen érdemes volt Prága érintésével majd egy napot vonaton zötykölődni. Mindez magánügy is lehetne. Hiszen a szomszédság ellenére, a hagyományos cseh színházkultúra ellenére sem amatőrök, sem profik közt nincs élő kapcsolat. (Ellenpéldaként a prágai Činoherny Klub és a Katona József Színház kölcsönös vendégszereplése említendő, ez azonban csak az a bizonyos szabályt erősítő kivétel.) Jók voltak az előadások vagy rosszak, egyre megy, senki nem fogja látni őket. Írásom célja tehát nem lehet más, mint olyan beszámolót adni, amely több az információ-megosztó leírásnál. A magánügy személyességét feloldva arra figyelek elsősorban - ahogyan persze akaratlanul ott is arra figyeltem -, mi fontos ebből nekünk, magyaroknak. Vonatkozzat ez akár amatőr, akár profi, akár a kettő ötvözetét megvalósítani kívánó színházakra. A tényszerű leírás sem lenne érdektelen, hátha megy valaki Prágába, sőt Brnóba (frissen szerzett barátaim egybehangzó állítása szerint: a cseh szín-játszás jelenlegi központjába), hátha eszébe jut valakinek, hogy meghívja valamelyik csoportot egy magyarországi fesztiválra vagy csupán vendégszereplésre. Jelenlegi gazdasági körülményeinket tekintve az utóbbi gondolat naivitásnak tetszhet. Valószínűleg az is. De azért eszembe jut, hogy van nálunk úgynevezett mozgásszínházi találkozó, van Kazincbarcikán nemzetközi fesztivál (ahová az idén például ki tudja, milyen úton-módon egy gyenge együttes érkezett Csehországba). A lényeg mégiscsak az, hogy olyan tényeket rögzítsek (lehetnek azok esetleg szervezési mellékkörülmények), amelyeknek fényében másként, élesebben láthatjuk saját, magyarországi viszonyainkat.

Nézzünk egy ilyen mellékkörülményt: például a fesztiválújságot. Mindennap megjelent egy négyoldalas, fényképekkel illusztrált lap, vagyis összesen öt szám.

Előzetest olvashattunk benne a fellépő csoportokról, riportokat a fesztiválon részt vevő cseh színházi szakemberek-vel, sőt miután késő éjjel befejeződtek az aznapi bemutatók, másnap délben már megjelentek róluk az első - amatőrökről lévén szó, esetenként az egyedüli - kritikák. Kapkodva készült ez a lap, szerzői nyilván nem az örökkévalóság-nak alkottak - de aki volt már ilyen négy-öt napos találkozón, ahol a részt vevő kétháromszáz ember erre az időre a színházépületen kívülre rekeszti a világot, és napi huszonnégy órán át csak jó és rossz produkciókról folyik a szó, az elképzelheti egy ilyen újságcscsa pillanatnyi jelentőségét. De ennél sokkal fontosabbnak tartom azt, hogy a lapot a színművészeti főiskola hallgatói írták és szerkesztették. Mindezt pedig magától értetődő természetességgel, mint akik magukénak tekintették a fesztivált. Feltehetően az is volt. Nem „ereszkedtek le” az amatőrökhöz. Már csak azért sem, mert az amatőr szót ott nem is igen használták. A meghívó is a „nem tradicionális fiatal alkotók színházi fesztiváljára” szól. Nincs tehát hová leereszkedniük az ifjú színész-és dramaturgjelölteknek.

Természetesen itt sem volt minden szép és jó. Beszámolóim célja nem az, hogy az ismeretlen idegent felelőtlenül dicsérve hazai viszonyainkat csepüljem. Kezdjük tehát a sort azokkal, akik szigorúbb vagy lelkiismeretesebb? - elő-zsúrizás esetén nem kerülhettek volna Pisekbe. Számunkra nem az egyes produkciók, hanem a tendenciák, a típusok érdekesek. Ez a négy előadás ugyanis alaptípusokat képvisel, mögöttük feltehetően sok-sok hasonló csoport várja az ilyen kétes értékű fesztiválszereplést.

A profik. Usti nad Labemből érkezett két kiöregedett fiatalember. Játékukat egykor jól megtanult, közismert pantomimelemekből (járások, fal kitapogatása stb....), tévéklisékből, kabarétréfákból, ezerszer látott közhelyekből gyúrták össze. A megszülető, felnövő emberről összeeszkábáltak egy történetet, de csak azért, hogy különböző képességeiket (Karel Gott utánzása, koreografált táncok) láthatóan sokadik alkalommal eladhassák. Mindezt megtámogatták Bach zenéjével, egy katonai sisakkal és a belőle kibújó kis virággal. Mondván: akinek ez nem tetszik, az talán nem is akar igazán békét. A két szereplő a későbbi bírálatokat értetlenkedve hallgatta: ezzel a műsorral öt éve sikerük van mindenütt ...

A vidéki kislány. Dehogyan nézem én le a kis faluból érkezett lányokat. Csak szomorúnak találok, ahogyan esti dizsizerelésüket az évtizedekkel ezelőtti amatőr színjátszás fehér és fekete trikóira váltva, önmaguktól elbűvölten és meghatódva szavalnak a pályaválasztás nehézségeiről.

A fiatalok. A Prágából érkezett középiskolás csoport mindent nagybetűvel mondott és játszott: Lány, Fiú, Élet, Hit, Halál, Unalom, Cél... és mindenekelőtt Idő. Majd két órán át szenvedett a program nélküli ifjúság a szín-padon. Jó szándékúak és szimpatikusak voltak, valós problémákról szóltak. Nem hazudtak, mint a „profik”, de nem találták meg a módját, hogy elmondhassák, amit akarnak. - Mít kezdjek az Idővel? - kérdezte másfél óra múltán egyikük. - Űsd agyon! - hangzott a türelmetlen válasz egy Petr Osolobe nevezetű néző szájából. Ezzel a nézővel ebben az írásban még találkozni fogunk. Csak valamivel később, amikor majd a legjobbokról lesz szó.

Akik Grotowskiról olvastak, Az a valószínűbb, hogy csak hallottak róla valakitől. A csoport már tréningezett, ami-kor beléptünk. Minden nagyon egyszerű volt, tréningruhák, fehér lepedők, gyertyák, kenyér, kés, víz - és ők hittek ebben. Félórán át folytatott véres verekedésüket elnevezték Trisztánnak és Izoldának, ettől minden olyan méltóság-teljes és művészi lett. A közönség sikongatott, eltakarta az arcát (sokkoltak bennünket ...), és - milyen jó glosszát írhatna az újságíró - senki nem avatkozott bele abba, ahogyan a szereplők szent áhítattal ütötték-verték egymást. Trisztán egy tövises ággal a hátában rohant fel s alá, Izoldát pedig a földön derekasan huzigálva büntette meg hitese férje ura. Az előadás után mindenki élve maradt -- és ezt sikernek könyvelhetjük el.

Tiszteletre méltó igényességük, szakmai biztonságuk miatt nem sorolhatók valami „ötödik pontba” azok, akik a monodrámaival kísérleteztek. De sikeresnek semmiképpen nem nevezhető a szervezők próbálkozása, hogy az egy szereplős produkciókat becsempésszék a piseki fesztiválra. A közönség magára erőszakolt fegyellemmel üldögélt, és csendesen unatkozva tisztelte a vállalkozásokat. Érdekes, hogy ketten is Fuks-művet választottak, a magára maradt, világnak kiszolgáltatott zsidó asszony (*Moosha Natalie egeri*) és a hasonlóan



Petr Osolobe Kafka Amerikájának brnói előadásában

szerencsétlen zsidó férfi (*Mundstock úr*) szomorú története korrekt előadásban valósult meg. De új információt nem közöltek a világról, az erőltetett regénydramatizálások gyenge pontjait nem tudta eltakarni a rendezés, és noha jó színészeket láthattunk, a személyiség varázsa hiányzott mindkét produkcióból. Egy monodráma megvalósítása ugyanolyan színházi esemény, mint bármelyik sokszereplős dráma színpadra állítása. Ily módon ugyanolyan elbírálás alá esik. Mégis, egy egyszerűségi előadás sokkal inkább függvénye a színész mesterségbeli tudásának és szuggesztivitásának, ezért „amatőrként” (és profiként is) különösen kockázatos az ilyen kísérlet. Ennyi tanulsága feltétlenül van a piseki próbálkozásoknak. Ezzel magyarázható, hogy elismert csoportok is kudarcot vallottak ezekkel a játékokkal (például két brnói csoport: az Örkénnyel és Karinthyval már külföldön is sikereket arató Cylinder Színház, valamint a Skrivana-csoport, amelyik két éve óriási sikerrel játszott a Pisekben a *Micimackót*).

A szereplők számát tekintve az iménti csoportba sorolhatnánk Josef Bruček produkcióját is. Ő azonban bábokkal dolgozott - mégpedig kiválóan. Ütököpött kis hordozható bábszínházat látunk a színpadon. Oldalt szék, asztal, rajta ezeréves magnetofon. Belép egy álmos tekintetű, kövérkés, szemüveges férfi. Nézelődik, vakarózik, a bábukat ellenőrzi - rendben, megvannak -, a magnóhoz ballag, unottan kapcsolgatja, leül. Elindítja a szalagot, zene hangzik, aztán kezdődik a mese, hol volt, hol nem volt... A férfi feláll, rutinos mozdulattal elhúzza a pici függönyt, a zsákjából előhalász egy szerencsétlen bábút - ő Kašparek, a népi hős -, és egy ki-feszített drótra akasztja. Visszaballag, leül, enni kezd. A magnóról a sárkány üvöltöz, a férfi tömi magába a virslit, kiakasztja a sárkányt is, sört tölt magának. Néha-néha lök egyet a bábukon, rágyújt, komótosan jön-megy, amikor arra jár, megpöccinti Kašpareket. Leül, már csak ül. A hős és a sárkány össze-

csapnak, ő már csak legyint. Elnyomja a cigarettát, felhajtja a sört, böffent egyet-kettőt, Kašparek közben elnyeri a királykisasszonyt - el lehet húzni a függönyt. Taps. Szükségesnek tartottam ezt a leírást, mert talán érzékeltet valamit a bábuk felhasználhatóságának lehetőségeiből. Mindez természetesen nem másolható. Pontosabban másolni nem érdemes. Ami a lényeg: *viszony* jön létre ember és bábu, ember és történet között.

Ez a viszony tette röhgögtetően mulatságossá és keserűen önironikussá a Loketből érkezett „Színház a padlón” csoport előadását is. A szemünk láttára dolgozó, izzadó, velünk beszélgető négy fiatalember ugyanúgy viszonyul saját történetéhez, mint mi: a szegény királyt - aki olyan szegény, hogy még ellensége sincs - akarata ellenére megvédi a mindenen segítkész szomszéd hatalom, és a segítségért csak a királykisasszony kezét és egy kis fát kér cserébe. A király hálálkodik - az egyik bábos pedig fáradhatatlanul tekeri mögötte a fenyőfákkal telifestett vásznat. (Ha ez a bizonyos viszony nem jön létre, akkor ügyes vagy kevésbé ügyes, pár perc után kifulladás bábózást látunk - mint történt az például Kazincbarcikán két előadáson is. Láttuk a bábokat, és láttuk a játszókat, de köztük nem történt semmi, így aztán a kezdeti érdekesség után a játszó is bábokká váltak számunkra. A játék pedig a bábszínházi tradíciók szerint folyt tovább, és torkollott enyhe unalomba.)

A jól ismert történet ikszedik elmesélése, a sokszor látott figurák ikszedik megmutatása önmagában lényegtelen. A produkciók lényegévé az előadók és az eredeti mű között kifeszülő kapcsolat válik. Ez teszi lehetővé a kritikus valóságábrázolását, ebben a tartományban rejlenek a komédia, a groteszk és az éles szatíra lehetőségei. Az utóbbi igen jellemző volt a Pisekben látott produkciókra, bizonyítva, hogy itt nem báb-szakmai kérdéssről, hanem sajátos és eredményes alkotói közelítésmódról van szó. Az északi határvidékről érke-

zett lengyel nemzetiségi együttes tagjai gyerekkoruk klasszikus meséjét dolgozták fel. Máté kecske - behelyettesíthetjük a szegény ember legkisebb fiával - elindul világgá, hogy megtalálja a boldogságot. „Verses-zenés kórusmű” - olvashatjuk az előzetes ismertetőben. Öltönyös-nyakkendőös fiúk, fehér blúzos, sötét szoknyás lányok vonulnak be fegyelmezett rendben. Beletörődött só-hajjal nyugtázzuk: a hatvanas éveket idéző ünnepélyes oratóriumot kell majd szent áhítattal végigunatkozunk. Bejön a piros nyakkendőös karvezető, meghajol, megfordul, felemeli kezét ... és a pontosan felépített helyzet széttrörik, az ikszedik mesélésre és az oratorikus formára épülő várakozásunk falsot kap. A kórus légzőgyakorlatokat végez, meghajol, és az iménti rendben lemaszíroz. Szent áhítatban beszívott levegőnk röhögésben távozik, és örömmel regisztráljuk: itt valami másról lesz szó. A karvezető beszédet mond, aztán a zongorához ül, az egyik szereplő piros klottnadrágot húz öltönyére, és elkezdődik „Máté kecske” kálváriája. Kálvária ez, mely-nek során Máté boldogság helyett mindenütt vágyakat kioltó mechanikus rendet talál. A kérdés tehát az, hogy képes-e beolvadni ebbe az erőszakkal működtetett, vak fegyellemmel boldogságról zengő kórusba. A szegény ember legkisebb fia végül letolja a piros klott-nadrágot, a földre dobja, és kivonul a teremből. Mi pedig nevetünk mindezen, mert játsszók és történet, játsszók és szín-házi forma között olyan sajátos viszony alakul ki, amelyből gyilkos szatíra kerekedik.

Bizonyos szempontból hasonló módszerrel készült és hasonló eredménnyel végződött a prágai avantgarde fiatalokat - képzőművészeket, zenészeket, színészeket - tömörítő Előre csoport produkciója is. Ezen a „nem tradicionális” fesztiválon ők azzal hozták zavarba a közönséget, hogy a lehető legtradicionálisabb eszközöket használták. Tizenkilencből az egyetlen előadás volt, amit a nagyszínházban, a nagyszínpadon játszottak. Egy operettel beoltott, prágai „Bizottság-zenekar” zenélt, a színpadon elegáns fiatalok pontosan koreografált mozgást végeztek. Vokálkísérettel dalok csendültek fel, és közben a főhős, a címszereplő Brody hosszas vívódás után megtalálja a helyes döntést: elfogadja főnöke ajánlatát, és feljebb lép a számár-létrán. Mindezt láttuk és hallottuk már valahol: ezt az operettesített karriertör

ténetet, ezt a danoló népi hőst, ezt az aranyos, szenilis nagymamát, ezt a fecskére vetkezett boldogan napozó családot, a tévékrimik ballonkabátos nyomozó-ját . . . Ez a leginkább a kaposvári operettek emlékeztető előadás itt az elsők közül való lehetett, és sokan - nem érzékelve az idézőjeleket „Ez csak operett!”-jelszóval utasították el az Előré. Pedig ha ezt a végtelenül mulatságos produkciót bírálni lehet, az pontosan abból fakad, hogy minden szó és gesztus idézőjelbe került. Csak a *nemet* mondják, igaz, azt nagyszerű humorral.

Idézőjel nincs, de helyette sincs sem-mi - mondja a legismertebb és legrégebb amatőr együttes, a Lampa Praha Rózewicz-előadása. A *Kartoték* abszolút pontos megvalósításban kerül színre, a két-száz körben ülő között ott az ágy, benne a felkelni képtelen főhős. Közülünk idő-ről időre feláll egy beépített „néző, és meglátogatja az „élet mellett” elheverő hőst. A negyedik iksz felé tartó Lampa Praha tagjai teljes azonosulással fogalmazták meg elmulasztott életük hiányait. Mondhatjuk: profi előadás. Még-sem nyújt maradéktalan élményt. A *Kartoték* már tudott és megfogalmazott bajainkról tudósít. Mindenesetre azon jó előadások közé tartozott itt Pisekben, melyek más-más eszközökkel, de kétségbe vonják századunk megváltó eredményeit, megkérdőjelezik a haladást. óvatosan, de az amatőröknek meg-engedett világos kézzel kérdezik: Hova tartunk? Mihez képest előre vagy hátra? Ezt a kérdést fogalmazza meg a nevetés felszabadító és megengedő erejében bízva a Slaňyból érkezett csoport is *A kannibálok lakomája* című darabjában. Szerzőként Nestroyt tüntetik fel, bár a produkció itt is a műhöz és a világhoz való viszonyulásról szól. Az öt szereplő időnként megáll, meg-megvitatja, hogyan is kellene a következő jelenetet megoldani. Kellékük egyetlen hatalmas gumikerék, ezen hajózik a kannibálokhoz a civilizáció követe, ezt - mint televíziót - adja ajándékként fejlett világunk képviselője a primitív törzs-nek, ebbe a kerékbe préselődve forog-nak körbe-körbe elmaradott embertársaink, és hallgatják haladásról papoló vendégüket, aki majdnem „megfőzi” őket. Tiszta Amerika! - sóhajtanak fel vágyakozva a pápuák, de bizony nem állják megenni vendégük gyermekét, és nincsenek elkeseredve, amikor a civilizáció elköszön tőlük. Marad minden, ahogy volt. A haladásnak nevezett vál

tozások sem kínálnak jobb ennivalót. A Slaňy-csoport a fesztivál egyik legsikeresebb produkcióját hozta létre, mert a rengeteg poén egy laza, de mégis világos szerkezetbe épült.

Nem sikerült ugyanez az egyébként nyilvánvalóan tehetséges prágai csoportnak (Dopravo Praha). Ők Vonnegut művét dolgozták fel *Groteszk* címmel. A sok apró ötlettel díszített előadás nem-csak a nyelvi nehézségek miatt vált parttalanul-követhetetlenül terjengőssé. A Petr Lébl által rendezett előadásnak egységes formája volt, de nem volt magva, amihez az egyes történések köthetők lettek volna. (A rendező - egyben egyik főszereplő - nevét nem véletlenül említtem. Egy újabb „mellékkörülményről” kívánok szólni: őt és a már említett Petr Osolsobét felvették rendező szakra a Színművészeti Főiskolára. Nem felvételiztek, hiszen a bizottság - vagy valaki illetékes - úgy gondolhatta, többet tud meg róluk a produkciójuk alapján, mint két-három öt-tíz perces felvételi vizsgán. Ez természetesnek tűnhet, a magyarországi körülményeket ismerve mégis abszurd és hihetetlen történet.)

Petr Osolsobe rendezte és brnói csoportja játszotta a fesztivál legjobb, számomra nehezen felejtendő produkcióját. Munkatársával, Pitinskyvel Kafka regényét, *az Amerikát* dramatizálták. Az elő-adás leírása didakticizmust sugallhat, pedig erről szó sincs. Ennek garanciája a pontos, fegyelmezett és kivételesen tehetséges színészi-rendezői munka. Karl Rossman, a főhős belép. Fiatal és ártatlan. Tétován tartja kopott bőrdíjáját, áll és néz. Szemüvegén visszacsillognak a lámpák. *Érezzük, hogy* vesztesnek jött ide, és amikor a nagybácsi elkurvult bérenceivel, ugató hivatalnokaiival, dróton rángatott bábuival belép, akkor már tudjuk is, hogy Karl Rossman elveszett. Naivitásával, tiszta tekintetével vereséget szenvedett, amikor Amerika földjére lépett. Az ajtóban meztelen kisfiú áll, kezében lángoló hajó, nincs visszatérés. A nagybácsi egyik kezében pálca, másik kezében a Szabadság-szobor. (A rendező, Osolsobe játssza -- megkockáztatom a kijelentést - Latinovits Cipollájára emlékeztető szuggesztivitással.) Int, vezényel, csapata öntudatlan transzban együtt hajlongva kéjeleg. Karl Rossman elindul feléjük. Mögötte nyílik az ajtó, belép a kisfiú. Egyik kezében kopott bőrdíj, a másikban Franz Kafka fény-képe. Vége. Nyert Petr Osolsobe, nyert a nagybácsi, nyert Amerika.

DURÓ GYÖZŐ

Cheo

Egy igazi népszínház

1986 májusában A Vietnami Kultúra Napjai keretében - először járt cheo-színház Magyarországon. A Thai Binh-i Cheo Színházi Együttes tagjai léptele föl az egri Gárdonyi Géza Színházban és a budapesti Várszínházban *Thi Kinh, az irgalmas buddha asszony* című produkciójukkal. A cheo nem ismeretlen a magyar színházbarátok előtt: ez az egyetlen távol-keleti színjátéktípus, amelyről magyar ismeretterjesztő film készült, és azt a Magyar Televízió is sugározta. E *Cheo* című filmet Maár Gyula forgatta - Törőcsik Mari alkotó közreműködésével - 1981-ben Vietnamban. A SZÍNHÁZ olvasói pedig a folyóirat 1971. évi januári számában találkozhattak Herzum Péter és Tran Tuan Dung *A vietnami színjátszás és színművészet hagyományai* című tanulmányával, amely a cheo-színházat is szakszerűen bemutatja. A film és a cikk egyaránt részletesen foglalkozik a *Thi Kinh, az irgalmas buddha asszony* című darabbal, ismerteti a cselekményét, és idéz is belőle.

Thai Binh Észak-Vietnamban, Hanoitól délkeleti irányban mintegy nyolcvan kilométer távolságban elhelyezkedő város. A Vörös-folyó deltavidékén fekszik tehát, azon a tájon, ahol a cheo hosszú évszázadokkal ezelőtt - megszületett. E színjátékforma korántsem tekinthető Vietnám kizárólagos nemzeti színházművészetének, mert rajta kívül még másik három színjátéktípus szólal meg ma is vietnami színészek tolmácsolásában. A színház sokarcúsága azonban nemcsak Vietnamban, hanem az egész Távol-Keleten általános jelenség.

Ázsia színházi kaleidoszkópja

Távol-Kelet színjátéktípusainak (savargó sokasága mellett az európai színházművészet szinte monolitikusan egységessé tűnik. Földrészünk nemzeteinek színházkultúrája megközelítőleg azonos világkép talaján sarjadt, körülbelül ugyanazokat a színpadtormákat használja, s hasonlóképpen értelmezi az előadók és a közönség kapcsolatát. Ábrázolásmódjának, eszközhasználatának lehető-



Thi Kinh, az irgalmas buddha asszony (a Thai Binh-i Cheo Színház előadása). Előjátéka prológushoz

ségei rendkívül tágak: a mély realizmustól, a Balóság hú rekonstrukciójától a végletes stilizációig, absztrakt, szürreális vagy szimbolikus elemek alkalmazásáig terjedhetnek. A színészi játék is széles skálán mozoghat: a pszichologikusan hiteles átélés és a szerepet kritikusan láttató elidegenítés egyaránt elfogadott. Bármilyen nemzetiségű európai néző értő közönséggé válhat kontinensünk tetszőleges országának színházaiban. Csupán az idegen nyelv és a nemzeti történelem eseményeire tett utalások megértése okozhat számára nehézségeket. Európai színész földrészünk bár-mely pontján folytathatja hivatását anélkül, hogy a mesterség tanulását újra kellene kezdenie. Csak az adott nyelvet kell hibátlanul elsajátítania, és az érvényes hagyományokat kell tiszteletben tartania.

Európa színházművésze egyazon széles úton halad, amelyen sokféle járással lehet előbbre jutni. A keleti színjátéktípusok mindegyike a maga ösvényét járja, s a különböző ösvényeken csal: „az útviszonyoknak megfelelő”, meghatározott módon lehet haladni. Az európai színház egységes színjátékformának tekinthető, ezért nem játszik szerepet jelrendszerében a földrajzi tagozódás. Távol-Keleten döntő a színjátékfajta geográfiai származása: nemcsak minden országhoz, hanem szinte minden tájegységhez sajátos színjáték-típus tartozik, amelynek jelrendszere összetéveszthetetlen a másikéval. E kaleidoszkópszerűség elsősorban arra vezethető vissza, hogy a keleti kultúrkör világképe flexibilisebb a nyugatiénál, s a három nagy keleti vallás (brahmanizmus, buddhizmus, kínai univerzizmus), illetve ezek megannyi felekezete él is az értelmezés széles körű lehetőségeivel. \hány vidék - annyi különböző rítus szolgálja a hit gyakorlását. A színjáték

mindig és mindenütt (Európában is!) a vallási ceremóniákat tekintette mintájának, ezeket követve alakította ki formanyelvét.

A keleti színjátéktípusok átlényegítették és egyben meg is őrizték azokat a szertartásokat, amelyekből kisarjadtak. S minthogy az egyes rituálék más és más módon képezték le a vallást, el-térői szimbólumrendszert alkalmaztak, az absztrakció különböző fokain álltak, továbbá tér- és eszközhasználatuk sem egyezett, mindegyikük sajátos jelrendszerrel fogalmazta meg esszenciálisan azonos világképét.

Európai színész számára az ábrázolás tárgya az ember és az őt körülvevő világ sokféle, sokrétű és bonyolult kapcsolata. Mindezt egységes jelrendszerben tárja elénk. A keleti színész mindig ugyanarról kíván szólni: a káprázat-világ mögötti átfogó törvényekről, a valóságot átható megfellebbezhetetlen igazságról. Ám közlése színjátéktípuson-ként más-más jelrendszerben fogalmazódik meg. A távol-keleti közönség csak saját vidékének színjátékformáját tudja maradéktalanul élvezni, a többiét idegennek találja, s még nyelvi azonosság esetén sem érti. A keleti színész nem vált-hat színjátéktípust anélkül, hogy ne kezdené előlről megtanulni a mesterség fortélyait.

Vietnam színjátéktípusai

Mint említettem, még a Távol-Kelet országóriásainál, Kínánál és Indiánál sokszorta kisebb Vietnám is négy különböző színjátékformát mutathat föl. Kettő ezek közül klasszikus művészet, kettő pedig a XX. században született. A legfiatalabb kétségtelenül a *kich noi*, azaz a „beszélő színház”, amely európai típusú színjátszást jelent. Az 1920-as években a francia fennhatóság kulturális le-

csapódásaként - Molière-vígjátékok szín-revitelével honosodott meg Vietnamban. Mind a mai napig nagyvárosi szín-játék maradt, mert a falusi közönség számára rendkívül idegen volt ez a kevésbé látványos és - a szűkszavú ázsiai színházfajtákhoz képest - „agyon-beszélt” forma. A kich noi előadói engedményekre is kényszerültek: tánc- és dal-betéteket kellett a cselekmény menetébe iktatniuk. A kezdetben főleg európai szerzők műveiből álló repertoár aztán hazai írók alkotásaival bővült, még Ho Si Minh is írt darabot a kich noi számára.

Valamivel korábban, századunk tízes éveiben, a francia gyarmatosítás egyenes következményeként született a *cai luong*, vagyis a „reformszínház”. A francia tőke beáramlása nagymértékű iparosodást eredményezett, így a városi lakosság átértégződött. Az új színházfajta az új közönség föltételezett igényeit kívánta kielégíteni, főként a hagyományos zenés színházi forma racionalizálásával. Művelői összhangba hozták az énekelt szöveg és a hangszeres kíséret melodikáját, fölvonásokra osztották a cselekményt, s az érthetőség kedvéért prózai jeleneteket szöttek a történet szövetébe. A produkciók betanítását rendezőkre bízták, és díszleteket is alkalmaztak. A *cai luong* azonban - a kich noival ellentétben - a vietnami színházi hagyományokból táplálkozott, csupán a reform volt európai eredetű.

Az a hagyományos zenés színházi forma, amelyet a *cai luong* kialakításakor európai módra racionalizáltak, az eredetileg Dél-Vietnamban honos *tuong* volt. Létrejötté hat-nyolc évszázaddal ezelőtt-re tehető, s legjellemzőbb vonása, hogy a középkori Vietnam lovagi kultúrájának terméke. Japán mellett Vietnam az egyetlen olyan távol-keleti ország, amelyben a történelem során az európai lovagsághoz hasonló, katonáskodó nemesi réteg alakult ki, s karakteres kultúrát is teremtett. Színhátéka, a *tuong a csing csü*, azaz a „pekingi opera” vonásaira emlékeztető jegyeket mutat. Tehát - bár tematikája eredendően vietnami jellegű - formavilága vitathatatlan kínai hatásról árulkodik. A *tuong* hőstörténeteket jelenít meg beszéd, ének, zene, tánc és pantomim szétválaszthatatlanul össze-fonódó együttesével. Nem véletlen, hogy Katona József lovagi eszményeket is megfogalmazó *Bánk* bánjában éppen egy mai *tuong*-színház látott kínálkozó drámai nyersanyagot.

A negyedik színjátéktípus tisztán vietnami eredetű, bár bizonyos formajegyei későbbi kínai befolyásra utalnak. A neve: *cheo*.

Ejtsd: „tyeo”

A *cheo* keletkezéséről két különböző elmélet tartja magát. Az egyik szerint e színjátékfajta idősebb, a másik szerint fiatalabb a *tuong*-nál. Az első magyarázat a X-XI. századra - a térségben egyed-uralmi szerepet játszó kínai birodalom meggyengülésének időszakára - teszi a *cheo* kialakulásának korát, s a konfucionizmus vallási gyakorlatában kivételes fontosságú temetési szertartások hagyományaira vezeti vissza. E feltételezés szerint a feudális hatalmasságok temetésére összegyűlt tömegek külön e célra alkalmazott szórakoztatóiban kell a *cheo* első művelőit látnunk. A második vélemény úgy tartja, hogy a *cheo* a mongol terjeszkedés hatására, a XIII. század végén jött létre. Tény, hogy a tatárok ellen vívott, 1285. évi *Thay Ket*-i csatában vietnami fogságba esett egy európai komédiás, akitől egyes kutatók az egész vietnami színházművészetet származtatják. E középkori színész - tekintettel a nem egészen fél évszázaddal korábbi tatárdúlásra a Kárpát-medencében - akár magyar is lehetett.

Bárhogyan jött is világra e színjáték, kezdettől fogva a nép szokásaihoz igazodott, s elsősorban a parasztok életét színesítette. Egyszerű földművesekből alakultak azok a műkedvelő társulatok, amelyek föllépéseikkel a holdújévkor és rizsaratáskor tartott ünnepélyek műsorát szolgáltatták. A buddhista templomok, illetve a közigazgatási intézmények pagodáinak teraszán bemutatott történetek - a *tuong* témáival ellentétben - nem hősi tettekről, hanem főként a családi élet eseményeiről szóltak, vagy népmesei motívumokat dolgoztak föl. A darabok epikus szerkezetűek voltak, éppúgy tartalmaztak drámai szituációra épülő jeleneteket, mint narratív részeket. A zenekíséret elsősorban a különféle dobokon alapult, amelyeknek 4/8-os ritmusa az egész előadás tempóját meghatározta. Díszletet nem használtak, csupán a legszükségesebb kellékeket és bútorokat alkalmazták. A jelmezek hétköznapi ruhadarabokból álltak össze, s az előadók igen tartózkodóan éltek az arcfestés kínálta lehetőségekkel. A színészi játék erősen stilizálta a mindennapi élet jelenségeit és a szereplők jellemét.

A *cheo* lényegét a folytonos rögtönzés

jelenti, ez itatja át a cselekményt és 4 figurák viselkedését vibráló elevenséggel és ellenállhatatlan humorral. Az improvizáció föltételezi a közönséggel való állandó kapcsolattartást. A nézők reakcióinak az előadásba történő beépítése olyannyira a *cheo* szükségletévé vált, hogy ha a publikum közbeszólásai elmaradnak, a kórus szövegei helyettesítik a hiányzó spontán külső megnyilvánulásokat. Az avatott *cheo*-nézők tökéletesen együtt lélegeznek a játékkal: a dalokat a színészekkel közösen éneklük, sőt egyesek kisdobot is visznek magukkal az előadásra, hogy a zenekíséretbe besegíthessenek.

A *cheo* hőskorában játszó műkedvelő társulatokat idővel hivatásos együttesek váltották föl, s a színjátszás dinasztikusan öröklődő mesterséggé vált. A tizen-két-tizenhat tagú vándortársulatok faluról falura jártak, előadásaik ünnepi eseménynek számítottak. Általában este játszottak, a közönséget dobokkal hívták össze. Produkciójukat a faluközösség időtartam szerint fizette: a játék kezdetekor meggyújtottak egy füstölőt, s ha elhamvadt, meggyújtották a következőt. Az előadás végén összeszámolták az elégett pálcikákat, s ennek alapján adták ki a komédiások járandóságát. Bizonyos falvakban színjátszó versenyeket is rendeztek. Nagy ünnepeken több *cheo*-együttest is meghívtak, s a csoportok annyi játékidőt kaptak, ameddig egy nyaláb rözse hamuvá ég (tehát körülbelül félórát). A község előljárója egy dob mögött ült, s azokban a pillanatokban, amikor a látott produkció megnyerte a tetszését, megszólaltatta a hangszert. Minden dobütéskor az éppen szereplő együttes egy falapocskát kapott, s az a csoport nyert, amelyik a legtöbb lapocskát gyűjtötte. Ha viszont nem tetszett az előadás az előljárónak (akit persze a körülötte ülő közönség erősei befolyásolt), szapora dobpergéssel szakította félbe és küldte ki a játéktétről a színészeket.

A *cheo* kezdeti naiv történetei egyre fordulatosabbakká váltak, s mindjobban áthatotta őket a buddhista mitológia világa. Ez a folyamat a XVIII. század elején tetőzött, ekkor nyerte el a színjáték végleges, ma is játszott formáját. Ettől kezdve nevezik *hat cheónak*, vagyis „igazi cheónak”.

Quan-am Thi Kinh

A mai *cheo*-repertoár mindössze két-tucatnyi hagyományos darabból áll,

amelyek népi eredetűek, tehát szerzőik ismeretlenek. E műveket a szájhagyomány őrizte meg, csupán századunkban jegyezték le őket. A társulatok többnyire ma sem szövegekönvből dolgoznak, szívesebben indulnak ki a maguk által rögzített cselekményvázlatokból, akár csak egykor az olasz *commedia dell'arte* művészei. Ezek a néhány oldalas emlékeztetők tág teret kínálnak a színészi rögtönzésnek, bár az előadók az írott szövegű darabokat is tetszés szerint képesek improvizációval bővíteni. Így történhetett, hogy a mindössze huszonkét gépelt oldal terjedelmű *Thi Kinh*, az *irgalmas buddha asszony* magyarországi előadásai hő másfél óráig tartottak. Föltételezem, hogy Vietnamban, ahol a közönség a legapróbb mozzanatokot és a legáttételesebb utalásokat is érti, e történet megjelenítése sokkal több időt is igénybe vehet.

A *Thi Kinh*-ről szóló példázat a hat cheo repertoárjának talán legtökéletesebb mesterműve; a cheo-színészek utánpótlását képző iskolákban ma is ezen a darabon tanítják a színjáték stílusát. A mű a szentté válás legendája: azt az utat meséli el, hogyan jut el egy szegény leány - igaztalanul meghurcolva, ártatlanul megvádolva és mindezt alázattal eltűrve a kegyelem állapotába, amikor Buddha magához emeli. A darab eredeti címe (*Quan-am Thi Kinh*) szerint: hogyan válik *Thi Kinh* irgalmassága révén *Quan-am* istennővel egylényegűvé.

A cím lefordíthatatlan: *Quan-am* a kínai *Kuan-jin*, illetve a japán *Kannon* istennő vietnami megfelelője. Mindhárom Avalókitésvarának, a végtelen könyörületesség bódhiszattvájának a buddhizmus nemzeti változatai által átformált imágói. A cím magyar fordítása egyszerre pontatlan és találó. Az istenség imént fölsorolt négy neve közül egyik sem mond semmit a magyar szín-házi közönség számára. *Quan-am* személyét „irgalmas buddha asszonyként” értelmezni pedig nem égbekiáltó fölületesség: buddha (így, kis b-vel!) annyit jelent „fölbredt”. A vallás hívei azt a személyt nevezik így, aki önmaga legyőzése árán megvilágosodott, s levethette a földi lét örök körforgásának nyúgeit. *Thi Kinh* pontosan ezt az utat járja be.

A Várszínház színpadán kialakított játéktér nem teremthette meg a cheo hagyományos előadási körülményeit. A látvány nem szenvedett csorbát: középre téglalap alakú, nagy szőnyeget terítettek, a hátteret pedig függöny zárta le, amely

arany mezőben tűzvörös főnixmadarat ábrázolt. A színpad két oldalára két gyékényből készült, keskeny futószőnyeg került, méghozzá ferdén elhelyezve, hogy perspektivikusan összetartsanak. A jobb oldali futószőnyegre kikészítették a zenekar hangszereit: hátul állt a nagydob, előtte a gong, a kisdobok és a cintányérok. Középen a hatlyukú bam-buszfuvola, a közönséghez legközelebb pedig a *dan nhi* nevű kéthúrú hegedűk heverték. A hal oldali futószőnyeg üres volt: a kórus tagjait várta. A színpad por-táljain egy-egy tekereskép függött. A buddhizmus félelmetes hatalmú védelmezői, a Négy Menyei Király közül állt ört rajtuk kettő. Ilyen eltorzult arcú, fenyegető tekintetű izomkolosszusok strázsálnak szoborrá formálva a buddhista templomok kapujában is.

Megejtően szép rituális tér tárult tehát a közönség elé. Egy pótolhatatlan hiányossága mégis akadt. A cheo játéktérét a publikum három oldalról fogja közre, vagyis az előadás térszínpadon folyik, amelyen a mozgás plasztikus és közeli, a színészek és a nézők kapcsolata pedig közvetlen és eleven. Az elkülönítés és távolságtartás elvére épülő dobozszínpadok hagyománya azonban megfosztotta ettől az élménytől a magyar közönséget.

A színészi hatás eszközei"

Az előadás a zenészek és a kórus szertartásos bevonulásával kezdődött. Miután ezek elfoglalták a helyüket, két *bé*, azaz bohóc penderült a játéktér közepére. Ruházatuk nadrágból és hosszú, zöld

selymingből állt, fejüket vörös kendővel kötötték be, arcukon fekete festékekkel húzták ki a bajuszt és a szemöldököt, illetve a mély ráncokat. Széles taglejtésekkel, harsány rikkantásokkal ugratták egymást. Produkciójuk még nem tartozott a darabhoz. Föllépésüknek az volt az eredeti funkciója, hogy a nézők között - rögtönzött tréfákkal - helyet csináljanak a színészek számára. A bohócok mindig és minden tekintetben a cheo legszabadabb figurái: kötetlenül nyilváníthatnak véleményt mind a színművek hőseiről, mind megszemélyesítőikről, mind a közönség tagjairól. A játék alatt a nézők sorai közé is kimehetnek.

A prológos, azaz a cselekmény rövid ismertetése következett, amelyet az a fehér szakállú öregember adott elő, aki a zenészek bevonulását vezette, és a bohócok mutatványa alatt a nagydob mögött ült. Itt figyelhettünk föl először a maszkirozás -- visszafogottsága ellenére - rendkívüli kifejezőerejére. Az öregembert ugyanis a fiatal *Manh Tuong*, az előadás helyettes művészeti vezetője játszotta, aki az este folyamán még több különböző korú férfiszerepben tűnt föl. A mai európai néző nem szereti a prologust, mert megszokta, hogy csak a cselekmény kibontakozása folyamán ismeri meg a történetet. A keleti színjátékok közönségét azonban nem zavarja, hogy előre tudja, mi fog következni, hiszen a sztori mondanavagy legendaváltozatát általában amúgy is ismeri, s így legalább a színpadi kidolgozás árnyalataira figyelhet.

Az első jelenet témája leánykérés volt:

Thi Mau (Thuy Hien) csábít, *Thi Kinh (Thu Hien)* hajlíthatatlan





No, a szolgál és Thi Mau enyelegnek

Thien Si, egy falusi diák kérte meg benne az eladósorba került Thi Kinh kezét a lány részeges apjától, Mangtól. Mind-három színre lépő szereplő megnevezte magát, majd néhány szóval bemutatta figuráját. Ezt a keleti színházokban igen elterjedt fogást a vietnamiak *xung dang*nak nevezik. Alkalmazása különösen a kaptatos szülő megszemélyesítőjénél látszott szemléletesen, aki józan mondatokban közölte, hogy ittas, s a következő pillanatban már dülöngélt is, a kórus szemrehányó megjegyzéseitől kísérvé.

A második jelenet már a házaseset hétköznapijait érzékeltette. Fontos szerephez jutott benne egy bambusz nádából készült ágy, amelyet a két bohóc hozott be és helyezett el a főnixes háttérfüggöny előtt. Ezen ült Thi Kinh, s ezen aludt a tanulásba befáradt férj, felesége ölébe hajtván a fejét. Thi Kinh boldogságukról énekelt, a cheo jellegzetes eszközt, a *noi rieng*et, a „belső monológot” bemutatva. Majd hirtelen egy hosszú szőr-szálat vett észre a férje állán. A színész nő pantomimikus mozdulatai révén a nem létező szőr-szál szinte szemmel láthatóvá vált számunkra. Aztán Thi Kinh kést fogott, hogy a szőr-szálat eltávolítsa. Ekkor megszólalt a kórus, és intette az asszonyt, nehogy egy óvatlan mozdulattal megsértse a férjét. Thien Si azonban fölriadt, és félreértette a helyzetet: azt hitte, hogy a felesége el akarja vágni a torkát. Rémmült kiáltására beszaladtak a férj szülei, a szintén részeges Sung és házasságos felesége. Thien Si hisztérikus vádaskodását az apa nem vette komolyan, az anya annál inkább. Dühödten szidalmazta menyét, miközben diadalmasan kerülgette a földön térdeplő, kétségbeesetten magyarázkodó Thi Kinh-t, s minden mondata végén egy eltaszító mozdulattal megütötte. Érezhettük, hogy a két nő között hosszú idő óta ellentét feszül, s a férj anyja mindenáron el akarja

űzni Thi Kinh-t a háztól. Ebben a jelenetben kitűnően érzékelhető volt a színpadi beszéd technikája. A vietnami nyelvben a hétköznapi beszéd is éneklő intonációjú. A színész azonban fokozottan hajlítja, gyakran modulálja megszólalásait, különösen ha érzelmi fűtöttséget kíván kifejezni.

Az ártatlanul megalázott Thi Kinh megszökött otthonról, férfinak öltözött, és boncnak állt egy buddhista kolostorban. Ebbeli szándékáról még az előző jelenet végén értesültünk, amikor magára maradván újabb belső monológ (*noi rieng*) formájában bevatta a közönséget elkeseredésében fogant terveibe. Az újabb jelenetben már bokáig érő, barna szerzetesi ingben, fején barna kendővel, nyakában olvasóval láttuk viszont. Napi ájtatosságát végezte, a földön ülve, fa és fém ütőhangszerek megszólaltatásával kísérvé imaénekét, amikor megpillantotta őt Thi Mau, egy környékbeli gazdag ember könnyűvérű leánya, aki-nek szemlátomást azonnal megtetszett a fiatal papnövendék. Thi Mau föllépését, alakjának exponálását a kórus közbe-kérdései segítették; ezt az eljárást *tieng* dének hívják. Thi Mau mindenáron el akarta csavarni az ifjú bonc fejét, mert nem sejtette, hogy a fiatal szerzetes voltaképpen véle egyenmű. Valóságos csáb-táncot lejtett tehát a szorult helyzetében buzgó imáiba menekült Thi Kinh körül.

Kettőjük jelenete volt az előadás csúcspontja. Thi Kinh *chinh dien* figura, ami „igazi hőst” jelent, Thi Mau pedig *bienh luan*, azaz „megtévedt hős” típusú szereplő. Thi Kinh alakítója, Thu Hien a figura tökéletes lelki és erkölcsi tisztaságát ütköztette ebben a szituációban a Thi Mau életre keltő Thuy Hien által hangsúlyozott megzabolázhatatlan érzékiséggel és kielégíthetlen szerelemvággyal. Thi Mau csábításának hullámai sorra megtörték Thi Kinh állhatatos

mozdulatlanságán. Hiába énekelt és táncolt magakelletően a feslett erkölcsű leányzó, amikor egy-egy pillanatra megállt, hogy meggyőződjék széptevésének hatásáról, mindig fölerősödött az ifjú bonc rendületlen imaéneke. Végül a vágyain többé uralkodni nem tudó Thi Mau rávetette magát, azaz csak rávetette volna a szerzetesre, de a támadást idejében megsejtő Thi Kinh egy pillanattal előbb bemenekült a templomba.

Maár Gyula említett filmjében Töröcsik Mari vállalkozott arra, hogy kipróbálja a cheo-színészek játékmódját. Mivel szöveges jelenetek és dalok a nyelv nehézsége, táncok pedig a mozgásrend-szer és a koreográfia bonyolultsága miatt nem jöhettek számításba, olyan darabrészeletet kerestek, amelyben a figura magatartása a döntő, vagyis a viselkedés bemutatása és a belső lelkiállapot megsejtetése a színész feladata. Így választották ki az imént ismertetett jelenetet, amelyben Töröcsik Mari játszotta az imádkozó és a szerelmi ostromnak ellenálló Thi Kinh szerepét. Csupán annyi dolga volt, hogy jelmezbe öltözve, lótszülésben, egyenes gerinccel üljön, bal kezét imádkozó pózban maga előtt tartsa, jobb kézzel pedig ütögesse a közelében álló fagongot. Közben természetesen át kellett élnie Thi Kinh megpróbáltatását és tehetetlenségét. A kísérlet alig néhány percig tartott, Töröcsik Mari mégis arról panaszkodott utána, hogy végtelenül elfáradt. Mivel főként az adott lelkiállapot létrehozására koncentrált, rendkívül kimerítette a merev test- és kéztartás, illetve a kényelmetlen lótszülés. A keleti színész egészen más módszerrel dolgozik: elsősorban éppen a kellő testtartás és mozdulatok fölvetelére, illetve megtételére összpontosít, s hagyja, hogy testhelyzete és mozgása hívja elő lelkéből a megfelelő érzelmeket és magatartást. De az ellenkező irányban haladva is célhoz érhet: ha önszugesztíó révén sikerül előállítania magában a kívánt lelkiállapotot és viselkedést, ez azonnal fizikai állapotán is megjelenik, hiszen akrobatikusan képzett teste képes arra, hogy pszichéjének legapróbb rezdüléseit is kövesse, méghozzá a kisgyermek kora óta gyakorolt konvencionális mozdulat-és tartássémák alkalmazásával. Európai színész mindig kettős - egymástól függetlenül főnállónak vélt - követelményrendszerrel szembesül: testi és lelki folyamatok megjelenítésével. Ha ezek közül akár az egyik is túlságosan nehéz, a színész hamar elfárad. A keleti színész

az egyik föladat megoldását használja eszközüül a másik teljesítéséhez.

Az együttes játék ereje

Az előadásban új jelenet következett. A kórus fölszólította Nót, a szolgát, hogy hívja haza Thi Mau-t a pagodából. A kórus nem most jutott először fontos szerephez, de ekkor ismerhettük föl többes funkcióját. Az már korábban ki-derült, hogy tagjainak létszáma nem állandó. A kórus magját három nő alkotta, akik folytonosan jelen voltak, s a bal oldali gyékény futószőnyegen foglaltak helyet. De Thi Kinh kivételével - a női szerepek alakítói is melléjük telepedtek, ha nem az ő jelenetük következett. Tehát szinte valamennyi föllépő színésznő részt vett a kórus munkájában is, vagyis a játék kommentálásában, a hőskökhöz intézett kérdezősködésben (tieng de), illetve a játszó személyek elő-szólításában, amellyel további szereplők behozatalát tették fölslegessé. Ám a kórus nemcsak az előadás zavartalan és pergő lebonyolítását segítette elő, hanem

magát a közönség képviselőjének tekintve - a nézők kollektív véleményé-nek is igyekezett hangot adni, általában biztató vagy szemrehányó megjegyzések formájában.

No, a szolgál - akit a bohócokhoz hasonlóan öltözött és sminkelt színész játszott úgy próbálta hazacsalni Thi Mau-t, hogy azt mondta, otthon lakodalom lesz. A lány erre elpanaszolta neki, milyen kudarcot vallott az ifjú bonccal. A szolgál, fölsmerve Thi Mau kielégületlenségét, azonnal udvarolni kezdett úrnőjének, akinek ez szemlátomást jólesett. Hazaérkezvén mindketten besurrantak Thi Mau szobájába, vagyis eltűntek a főnixes háttérfüggöny mögött. Innen kerültek elő nemsokára, kétségbeesetten igazgatva ruhájukat, mert hazaérkezett Thi Mau édesapja, és kiabálni kezdett a lány után. A lány nem tudta másként elrejtetni rangon aluli szeretőjét, mint hogy arra kérte, kuporodjék le, majd letakarta egy lepellet. Amikor színre lépett Phu, Thi Mau apja, a lány azt mondta neki, hogy a lepel alatt a község új gongja és dobja fekszik, amelyekkel a falugyűlést szokták összehívni, s ezeket akkor hozták, amikor Phu nem tartózkodott otthon. Thi Mau apjának alakítója is becsípett embert formált. Úgy látszik, a részegesség az idősebb férfiak állandó jelzője Vietnamban. Valószínűleg akaratyengességet



A falusi bíróság - a Vak akcióban (MTI Fotó - Illovszky Béla felvételei)

takar, hiszen c darabban Thi Kinh apja, Mang, Thien Si apja, Sung és Thi Mau apja, Phu egyaránt alulmarad: az egyik a lánya kérőjével, a másik a feleségével, a harmadik pedig lányával és szolgáljával szemben.

Thi Mau apjának részegsége azonban a szituáció további élezését is szolgálta. Kapatos emberről föltételezhető, hogy a lepel alatt kuporgó szolgál helyett valóban gongot és dobot lát, sőt hirtelen öt-lettel ki is akarja próbálni azokat. Phu ugyanis egyszerre csak dobverőt vett elő, és - lánya hasztalan tiltakozása ellenére - többször rávágott vele az ütőhangszereknek álcázott No fejére. A szolgál játszó színész ekkor bravúros kettősséget valósított meg: ugyanazokkal a hangokkal és mozdulatokkal érzékeltette No kínjait, és imitálta a hangszerek működését. Reszketése fájdalomról is tanúskodott, és a zenei hangot keltő rezgést is fölidézte. Kiáltásai jajszóként is hatottak, és a gong meg a dob hangját is utánozták.

Az apa mindenesetre meg volt elégedve az eredménnyel, még a színpad jobb oldalán elhelyezkedő zenészek véleményét is kikérte hangszereinek minőségéről. A zenekar tagjai megnyugtatták, hogy a gong és a dob kifogástalanul működik, így cinkosságot vállaltak a rejtőzködő szolgálal. Bár e cinkosságba némi káröröm is vegyült, hiszen Phut a „hangszerek” további használatára biztatták. A zenészek nemcsak ezen a ponton váltak a játék tényleges résztvevőivé, hanem végig ugyanúgy együtt lélegeztek az előadással, mint a kórus tagjai. Muzsikájuk nem merült ki a produkció aláfestésében, illetve a dalok kísérésében. Hangszereikkel többször mintegy rákérdettek vagy feleltek a játék fordulataira, véleményezték a cselekmény alakulását. A színészek is együttműködtek velük: a nagydobon általában

az előadás férfi szereplői játszottak, mindig az, aki az éppen soros jelenetből ki-maradt.

A kórus és a zenészek munkájában, de még a mellékszereplők megszemélyesítőinek játékában is tökéletesen érvényesült az a törekvés, ami a keleti színjátéktípusokat kivétel nélkül ensembleszereplőkkel teszi, még azokat is, amelyek elsősorban egyéni teljesítményekre épülnek. Nevezetesen, hogy a kórus és a zenekar tagjai, illetve az epizodisták úgy szabályozzák játékukat, hogy az minden tekintetben illeszkedjék a főszereplők alakításaihoz, s mintegy megsokszorozza azok hatását. Tehát ahogy a húros hangszerek rezonátorszekrényre fölerősíti a rezgő húr hangját, úgy teljesíti ki és ragyogtatja föl a cheo-együttes játéka a főszerepek megszemélyesítőinek teljesítményét.

Szatíra és tragikum

Az ütőhangszernek tekintett szolgál végül is nem bírta tovább a lepel alatt, így elárulta magát. Ám az apa - megrettenve a rangon aluli kapcsolattól - nem büntette meg őt, sőt földet és ökröt ígért neki a hallgatásáért. Az ügy azonban nem maradhatott titokban, mert Thi Mau teherbe esett. Így a következő jelenet elején megjelent a községi előljáró, aki *tu su*, azaz „elbeszélés” formájában közölte a nézőkkel, hogy falugyűlést hívtak össze, mert ítélni kell az állapotos leány fölött, s meg kell büntetni a férfit, aki megejtette. Ezután Dop asszony, a községszólga lépett színre, aki cserfességével és fontoskodásával a cheo jellegzetes szereptípusainak egyikét, a *dan truyen*, vagyis az „epizodista” figurát reprezentálta. Mindenféle akadékoskodás után összecsdítette bíróságot, melynek tagjai a főnixes háttérfüggöny előtt, a már ismert bambuszágyn mint

emelvényen foglaltak helyet. A bíróság egyik tagja süket volt, a másik néma, a harmadik pedig vak. Régi szatirikus hagyomány elevenedett meg személyükben: mindig is így ábrázolták a népi hősök kárára ítélező testületek tagjait. A processzus természetesen a közönség nevetésébe fulladt, hiszen a süket semmit nem értett, és majd minden mondatot megismételtetett, a néma folyton szólásra emelkedett, de csak nyökögni tudott, a vak pedig mindig más szereplő felé fordulva beszélt, mint akihez a szavait intézte. Ilyen bíróság előtt persze hitelt érdemlőnek bizonyult Thi Mau vádja, aki Thi Kinh-t nevezte meg születendő gyermeke atyjaként, remélve, hogy összeházasítják őket, s így meg-szerezheti magának az ifjú boncot. Thi Kinh nem árulhatta el, hogy a vád képtelenség, mert ezzel azt is fölfedte volna, hogy jogtalanul viseli a boncok köntösét. Csupán ártatlanságát hangoztatta, ezért a bírák makacsnak és megátkozottnak tartották. Megkorbácsoltatták tehát, és pénzbírságot róttak rá. Amíg a földön hasmánt fekvő Thi Kinh-t egy szolgáló vesszővel megverte, tanítómestere, az öreg bonc arról beszélt neki, hogy az igazságtalanságot is türelmesen el kell viselni.

A szatirikus hangvételű bírósági jelenet ellenpontja volt a következő epizód, amelyben Thi Mau, aki időközben megszülte gyermekét, éppen a fiatal bonc gondjaira kívánta bízni a csecsemőt, mert gyermek nélkül könnyebben találhat férjet magának. Thi Kinh, aki azzal, hogy férfiruhát öltött, örökre lemondott az anyaságról, elfogadta az ajánlatot, s titokban örült, hogy mégis meg-áldotta gyermekkel a sors. Ám a rongy-köteggel jelzett csecsemőt karjában tartva rá kellett döbennie, hogy nincs mivel táplálnia a gyermeket. Ekkor jutott el az alázatosság és könyörületesség legmagasabb - immár Quan-am istennő magasztosságához mérhető - fokára. Mit sem törődve az emberek várható gúnyolódásával és szívtelenségével, egyik karjában a gyermekkel, másik kezét kérően előrenyújtva, tejet koldulni indult az idegen csecsemő számára. Amint a játéktéren görnyedten körbejárt, s nyitott tenyerét a közönség, a kórus és a zenészek felé nyújtva szeretetért és szájalomért könyörgött - az előadás legmegrendítőbb pillanatait éltük át a nézőtérén. Önkéntelenül is európai testvéralakjára, Gruséra kellett gondolnunk, s annak is eszünkbe kellett jutnia, hogy Brecht

drámája, *A kaukázusi krétakör* ázsiai előkép alapján íródott.

A szertartás költészete

Az utolsó jelenet három év múltán játszódott. Mint Thi Kinh elbeszéléséből (tu su) kiderült, a gyermek ez idő tájt már tudott beszélni, nem volt szüksége dajkára többé. Thi Kinh pedig úgy érezte, nagyon elfáradt, távozni készült tehát a földi világból. Ekkor a kórus tagjai fölálltak, s lábfejük alig észrevehető csúsztatásával lassan a játéktér közepére siklottak. Itt a közönség felé fordulva domború félkört alkottak, s szétnyitott legyezőiket a fejük fölé tartották. A báborszín legyezők mintha felhőt formáltak volna, amelyet áthévítenek az alkonyi nap sugarai. A felhőből derékmagasságig kiemelkedett Thi Kinh. Kezében papírtekerccset tartott, amelyre éppen búcsúlevelét írta. E néma, csak melodikus zenével kísért jelenet után Thi Kinh eltűnt. Megjelent viszont az öreg bonc, akinek csakhamar jelentették, hogy a pagodán kívül megtalálták az ifjú bonc holttestét. Ezután fölolvasták a halott búcsúlevelét, amelyben fölfedte életének titkát: nő volt, tehát ártatlanul szenvedte el a meghurcoltatást, és nem a saját gyermekét nevelte föl. Nem tett szemrehányást senkinek, csupán azért kért bocsánatot tanítómesterétől, hogy személyes búcsú nélkül távozott el. Az öreg bonc ebből megértette, hogy ennyi alázat és könyörület csakis a mennyekbe emelhetette tanítványát a halála után. Elrendelte hát, hogy állítsanak oltárt a Quan-ammá vált Thi Kinh tiszteletére. Hirtelen lehullott a főnixes háttérfüggöny. Mögötte tekerccsképp függött, amely Thi Kinh-t ábrázolta az oltárképek jellegzetes pózában, Quan-am istennő attribútumaival, karján kisgyermeket tartva.

Megkezdődött az oltár fölszentelésének szertartása, amelyben valamennyi színpadi szereplő részt vett. A zenészek gongokon és dobokon megszólaló, tisztán ritmikus muzsikát játszottak. A kigyózó menet élén az öreg bonc haladt, papi palástban és fejéssel, mögötte fáklyavivő lányok lejtették táncukat, mások templomi zászlókat és jelvényeket hordoztak. A táncosok kézmozdulatai között *mudrákat* lehetett fölismerni, vagy-is indiai eredetű, a buddhista ceremóniák során napjainkban is használt kéz-jeleket, amelyek többsége a laikus szemlélő számára ma már elhomályosult értelmű. Az oltárkép elé érve a rítus részt-

vevői mindig mélyen meghajoltak, így hódoltak az istennővé magasztosult egyszerű lány emlékének.

A cheo dramaturgiai irodalma ám-Tannak, azaz „öntőformának” nevezi a sztereotip színpadi szituációkat. Ilyenek például a találkozás és a búcsúzás, a leánykérés vagy a párbajra hívás, illetve a bíróság előtti vád drámai helyzetei. A közönség a duc sanok jellege és száma szerint őrzi meg emlékezetében a darabokat, továbbá a duc sanokban nyújtott teljesítményük alapján értékeli a színészek munkáját. Úgy vélem, ugyanilyen „öntőformának” tekinthetjük a cheo-előadásokban bemutatott szertartásokat is, hiszen a rítusok valójában a mítoszok, tehát egy nép „kollektív tudatalattijának” öntőformái, s egy társulat szellemisége, a tradícióhoz való viszonyulása a nyíltszíni ceremóniák hegformálásán mérhető le a leghitelesebben. S bár a szertartások során használt jelek és szimbólumok értelme az idők' kódéba vész, a közlés homályossága és ünnepélyessége különös költészettel telíti és borzongató élménnyé teszi a beavatatlan néző számára is a rítusokat.

A népszínház lényege

A cheo ideális forma a széles néprétegek szórakoztatására. A cselekményt könnyen követhetővé teszi az epikus kifejtés, a szereplők jellege és szándékai pedig világosan fölismerhetők a színészi játék közvetlensége és egyszerű eszközei folytán. A keleti színjátéktípusok közül kétségtelenül a cheo az egyik legközérthetőbb. Nyoma sincs benne a nő filozofikus elmélyültségének, a *kabuki* egyszerre erőteljes és kifinomult artisztikumának, a *csing csü* elvont virtuozitásának vagy a *kathakali* mítikus félelmetességének. Hitet adó színház, mert hangsúlyozott naivitásával az emberi tisztaságot hirdeti, s az igazságtalanságok és szerencsétlenségek fölött győzelmeskedő bátorságot és állhatatosságot. Élvezetes színház, mert életörömet kíván közönségére sugározni, s mindig keresi a nézővel való összekacsintás lehetőségét.

A Thai Binh-i Cheo Színház autentikus együttesnek tűnt, s Vietnamban valószínűleg a népszerű és elismert társulatok közé tartozik. Művészei őszintén és igényesen játszottak, s képesek voltak velünk, európai szemléletű nézőkkel is meg-értetni és megéreztetni távoli hazájuk kultúrájának évszázados szellemi tapasztalatait és morális értékeit.

BŐGEL JÓZSEF

Vietnami Bánk bán

Vietnamban ma - dr. Dinh Quang professzornak, a Vietnami Kulturális Minisztérium művészetekért felelős miniszterhelyettesének (maga is képzett, kitűnő rendező és főiskolai tanár) szíves köz-lése, valósággal kiselőadása szerint - száznegyvenhét színház van. Ezeknek kétharmad része állami támogatással működik; Dél-Vietnamban még mindig eléggé elterjedt működési forma (a közelmúltbeli „patron” rendszer szocialista változataként) a szövethozati, a kollektívák által irányított. Már ez utóbbi is jelzi, hogy a vietnami színházi kultúra mind történetileg, mind földrajzilag is sokszínű, hiszen a mai Vietnam (mint nép, ország, állam) három országrészből (és népből) tevődött össze a győztes jelenkorra: a déli Kokinkínából, a középső Annamból és az északi Tonkinból, s minden mással együtt mindegyik „hozta” a maga színházi kultúráját, azonos, de eltérő jegyekkel, tendenciákkal is. Nagy általánosságban ezt úgy lehet megfogalmazni, hogy - ottani kifejezéssel élve az együtteseket, a színjátszás egészét *beszélő* (azaz prózai, még érthetőbben: modern, európaire emlékeztető, a példát onnan vevő, ottani eszköztárú és játékfelfogású, európai színházakéhoz hasonló repertoárú) és *hagyományos* társulatokra lehet osztani.

Tipizálni, viszonyítani, leírni nagyon nehéz, mert többször tapasztaltuk, hogy maguk a színművészek vagy színház-elméleti szakemberek, kritikusok is eltérően nyilatkoztak egyes műfajokról, stílusokról, azok történetéről, ami abból is következik, hogy a már említett szétosztottság következtében gyakran felvetődik, ki és mi volt előbb, hogyan üzik ezt vagy azt délen, a középső ország-részben vagy a Vörös-folyó deltájában.

Kezdjük a könnyebbel, bár ez is csak látszólag könnyebb, azaz a kis részt jelentő modern, a beszélő színjátszással. A kínaiak valamivel előbb kezdték, a vietnamiak csak a húszas évek elején jutottak el Molière-ig, s egyre rohamosabban Francia közvetítéssel az európai színházi repertoár sok darabjág,

a modernekig is. A kich noi, azaz a modern drámai színházak csak a nagyvárosokban tudtak meghonosodni, s előadásukban olykor vissza-visszatértek a hagyományos elemek betoldásához. Sajátos, hogy a francia és más gyarmatosítókkal való küzdelem során a börtönökben, a lágerekben fokozottabb szerepet kapott a „beszélő” színház, hiszen ilyen körülmények között, később a frontokon, frontszolgálatok idején nem volt könnyű beszerezni, készíteni, alkalmazni a jelmezeket, maszkokat stb. A túlsúlyba jutás azonban ekkor sem következett he, s a hatvanas vagy hetvenes évek küzdelmei során még a frontokon is megjelentek, továbbfejlődtek a hagyományos csoportok. Az 1975-ben megvalósult egyesülést és az ezzel együtt járó egységes kulturális irányítást követően a beszélő színházak repertoárja szélesedett: sokat játszanak orosz klasszikusokat, szovjet darabokat, német drámákat (Schillertől Brechtig), közép-és kelet-európai színpadi műveket (például Čapektól, Caragialétól), s e tágulás azzal is összefüggésben van, hogy rendezőik elég széles körét a közelmúltban a Szovjetunióba, az NDK-ba, Csehszlovákiába és Romániába küldték, a szó szoros értelmében műhelygyakorlatra, s a Tovsztonogov vagy Penciulescu mellett végzeteket a legkülönbözőbb színházi posztokon lehet megtalálni. (Magyarország alig került szóba ilyen tekintetben; s tény, hogy a *Bánk bán* bemutatójág magyar darabot sem játszottak Vietnamban.) Természetesen játszanak görög, francia és angol klasszikusokat, modern drámákat is, akár a kortárs amerikai szerzőkét. például Arthur Miller műveit.

\ beszélő színházak közül kiemelkedő szerepet játszik a Hanoi Drámai Színház (Doan Kich Ha Noi), amelynek éppen az a Hoang Quan Tao a főrendező-igazgatóhelyettese, aki - alighanem fehér hollóként pár évvel ezelőtt a mi Népszínházunkban gyakorolta a mesterséget. 1959-ben alapították a színházat, harmincöt színésszel évente három-négy bemutatót tartanak, kétszázhetven előadást abszolválnak, a fővároson kívül vidéken is játszanak, nem is keveset. (Csak az otthonukat igazgatósági és próba-, valamint műhelyszobákat - volt alkalmas megtekinteni, s ezzel mintegy meg-sejteni, hogy milyen nehéz körülmények között dolgoznak, alkotnak a korábbi bombázások nyomait még mindig viselő Hanoiiban. Egyúttal az is világossá vált

számomra, hogy - legalábbis Hanoiiban van néhány jobb felszerelésű be-fogadó színházépület, s a tizenöt fő-városi színház ezekben játszik, miközben olykor igen nyomorúságos körülmények között készül fel játszási helyiséggel nem rendelkező otthonában. Nota bene: a tizenhat közül csak hat kap állami támogatást. (Ezek az adatok és megjegyzések egyébként valamennyi irányzathoz tartozó fővárosi színházakra értendők!) Vietnami szerzők darabjai mellett játszották már a *Haramiákat*, az *Ármány és szerelmet*, a *Romeo és Júliát*, Arbuzov, Szimonov, a bolgár Dimov, Miller egy-egy darabját. Úgy tervezik, hogy 1989-ben bemutatnak majd egy modern magyar drámát. Elvük a színészképzésben (saját stúdiójuk is van), a színjátékban a valóságfeltárás, a popularitás, a nem túlságosan részletező-pepecselő realizmus. Igyekeznek integrálni az európai színjátszás sok-sok eredményét, törekvését, de felhasználnak elemeket a hazai hagyományos színjátszásból is. Kedvelt háziszerezőjük a harmincadik életéve felé még csak közeledő Luu Quang Vu, aki egész Vietnam legkedveltebb drámaírója is lehet egyúttal: mintegy harminc ország-szerte játszzák, a Hanoi Drámai Színház is színre vitt már nyolcat. *Én és ti* című darabja a közelmúltban kapott arany-díjat egy Saigonban rendezett fesztiválon, s eddig tizenkét országban játszották már el. Megnéztem egyik előadásukat a Hanoi Városi Moziban. (Az intézmény mozi, színház, show-előadások színtere, de olyan állapotban, felszere-léssel, hogy bármely európai színházi együttes alig volna hajlandó fellépni benne.) *Hami* volt a darab címe, s ez egyúttal a főszereplő neve is. Ez a fő-szereplő afféle deviáns lény, fiatal lány, cigánynak nevezik (ez, úgy látszik, itt is a deviancia színanimája), elragadó bájjal, szemtelenséggel fiúzik, cigarettázik(!), sörözik, megmondja az igazat, haragszanak rá és imádják, meg akarják kapni maflák, bátrak, vezetők és beosztottak, s aztán hősi halált hal, mert Hanoiira és környékére (1973-ban vagyunk, egy erőmünel) hullanak az amerikai bombák. Sajátos kettősség volt megfigyelhető a teljesen európai színjátszást idéző előadáson. Voltak patetikus, olykor proletkultos beállítások, tablók, de Hami alakja szinte involválta a friss, a játékos-realista stílust, s pazar jelenetek, karakter-figurák sorozatává tette az előadást. A

nagyszámú közönség visítva-nevetve élvezte az előadást; sok fiatal ült a „néző-téren, akik elkomolyodtak ugyan a „hősi” jeleneteknél, de teljesen azonosultak Hamival és szemléletével, trükkjeivel, szájasságával, s láthatóan ez volt számukra a legfontosabb. Jól érezhettük-e, hogy ez - a darabot és az elő-adást tekintve - egyike volt a vietnami „nyításoknak” ?

A hagyományosok közül is a könnyebben kezdjük. A XX. század tízes éveiben, főleg délen, figyelembe véve az európai értelemben vett nagyfokú polgárosodást, az ipari munkásság, a kispolgárság és a nemzeti burzsoázia igényeit, szükségesnek látszott megreformálni a különböző hagyományos együttesek, stílusok, műfajok összetevőit, hogy jobban illeszkedjenek a megváltozott társadalmi-kulturális körülményekhez, ízléshez maguk a darabok és az előadásai is. Így jött létre a cai luong (azaz a reformszínház) mint stílus, mű-faj és színházi szemlélet, a színházi mikéntjére és alanyára egyaránt értve. A témák, a motívumok talán a két legősibb tendenciából, a *cheóból* és a *tuongból* vettek, leginkább az előbbiből, helyelközzel a maszkok, jelmezek is, a mozgás azonban túlnyomórészt természetes (stilizáltság, expresszivitás nélküli), s nagyon nagy szerepe van a zenének. A reformálásra használt déli muzsika (a Mekong-deltavidék népzenei anyagának felhasználásával) nem aláfestő zene, az áriák, a kettősök, a csoportos énekszámok nem ettől többé-kevésbé függetlenül hangzanak el (mint a pekingi operánál vagy az ennek a hatását is mutató vietnami tuong színháziáznál), ha-nem azzal szerves összefüggésben, így tehát európai értelemben vett zenés szövegeket énekel a cai luong színész.

A drámai cselekmény felvonásokra oszlik, s a nézőnek az az érzése, mintha egy-egy operettet, daljátékot vagy egyenesen afféle country-musicalt látna. Így történt ez velünk is, amikor a szovjet tervezők, építésszek, mérnökök és munkások által kivitelezett Városi Művelődési Palotában (színház-, mozi- és hangversenyteremmel egyaránt rendelkező, pagodaszerkezetű, térformájú, csupa márvány, nagy befogadóképességű, forgószínpaddal, zsinórpadlással, korszerű audiovizuális eszközökkel felszerelt épület) megnéztük egy ilyen együttes vendégjátékát. A darab *A leány és a gonosz király* címet viselte. Egy szorgalmatos

leány és egy árva gyerek, igyekvő jó fiú egymáséi lesznek a derék szabómester apa jóvoltából. Ám közbelép a gonosz király, magához ragadja csellet, erőszakkal a fiatalasszonyt, akinek az udvarban a király különböző feleségeivel is meg kell küzdenie. E feleségek karakterének, viselkedésének a rajza kiváltképpen plasztikus, realiztikus. A császár a vonakodó asszony férjét megöleti, mire a fiatalasszony öngyilkos lesz. Ám a pokolban az uralkodó halála után megbűnhődik, a két szerelmes viszont újból és most már véglegesen egymásé lesz, amolyan ázsiai mennyországban. Az egész lényegében elbűvölő egyveleg: van benne valami *János vitéz-szerű*, azzal a különbséggel, hogy a szerelmesek naivan cél-tudatos vietnami kisemberek, komoly „polgárerényekkel”, tudnak szőni, fenni, szabni, szolidan dolgozni, viselkedni, miközben igen szép délvidéki dalokat is énekelnek. A király környezetében, de a szerelmesek környezetében bőségesen vannak valósággal operettfigurák, s megformálóik olykor úgy is játszanak, mint európai szubrett, buffókomikus, táncos komikus kollégáik, s olyan népszerűek is az ottani közönség körében. A király alakja, maszkja, mozgása meglehetősen stilizált, ugyanúgy az alvilágtúlvilág több szereplőjéé. Aránylag elég sok díszletelem (dobogók, épületelemkasírozások, rögzített jelzések falak, függönyszerű elemek) tette eléggé látványossá is az előadást. Stílusok, ízlések, eszközök, műfajok, motívumok keverednek össze egy ilyen produkcióban, amelyben a hagyományosság az uralkodó, csak a mai ízlésnek „jobban van eladva”. A nézőtérén feszült volt a figyelem, de korántsem keltett olyan visongó élvezetet, mint a Drámai Színház *Hami* című előadása. Érdekes, hogy sem ott, sem itt nem tapsoltak a végén, legalábbis európai értelemben nem adta a közönség különösebb jelét tetszésének.

A két legsajátosabb, legrégebbi hagyományos irányzat közül a cheót falusi műkedvelők teremtették meg, népi dallamokból, táncokból, balladákból. Szatirikus szellemű, igazi népi játékforma. Egyeseknél a szöveg, másoknál a zene van túlsúlyban. Populáris, humoros jellegű, bizonyos tekintetben amolyan vietnami commedia dell'arte. Hősei között megtalálhatók a különböző buddhista legendák, mitikus történetek rendkívüli tulajdonságú, pozíciójú alakjai, de gyak

ran szerepelnek okos parasztok, igazmondó kisöreg, amolyan falusi udvari bohócok, akik kifognak uraik, zsarnokaik eszén, s kifejtik a nép vágyait, igazát. Az előadásokat hajdan a falusi előljáróság udvarán rendezték, amelyet erre az alkalomra feldíszítettek; díszlet, dobogó sem volt, csak a játszótér egy-szerű elkerítése. E század közepére már megfogyatkozott a cheo-együttesek száma, a mostani kulturális kormányzat azonban kifejezetten támogatja, fejleszti ezt az irányzatot. Vannak mai cheo-szerzők is (mint ahogy cai luong drámaírók is), bár azt korántsem tudjuk, hogy ki mikor ilyen vagy amolyan szerző, van-e mobilitás a szerzők részére egyik műfajból a másikba.

Hogy e játéktípus mennyire megbecsült, s milyen nagyot lehet mondani, tenni akár egy mai cheo-drámával és produkcióval, annak ékes példáját láttuk a Hanoi Városi Színházban. Mivel erről az épületről még lesz szó, érdemes már itt megjegyezni, hogy a Városi Sínház egy 1911-ben épült (francia tervek, építők szerint, a párizsi nagyoperára emlékeztetve, nagyjából olyan nagyságban, mint a szegedi Nemzeti Színház) teát-rumhajlék, befogadó színház, saját társulata nincs, különböző társulatok jár-nak ide másutt kezdett vagy kierielt produkcióik előadására. Az újabb kori francia színházépítéssel e „koloniál” (provinciális), tisztes színvonalú alkotása régebben bizonyonnyal jobb napokat látott: e reprezentatív, a főváros szívében levő színházépület most kissé elhanyagolt, felszerelése szegényes, legalábbis a jelen kor igényeihez és lehetőségeihez képest. A hosszú nevű cheo együttes - rémlik, mintha katonai művészegettesről lett volna szó - Doan Nghe Thuat Tong Cuc Hau Can - egy Tao Mat nevezetű szerző darabját adta elő, aki egyúttal az előadás társrendezője is volt. A cím - Ly Nhan Tong ke nghiep - valami olyasmit fejez ki a fő-szereplő neve után, hogy „aki vezet, annak tanulnia kell!”. A mű érzékelhetően ősidőkben, legendás hősökkel eljátszott parabola. Adva van egy jó szándékú király, akit gonosz tanácsadók vesznek körül, s közelébe férközik egy ármánykodó kínai kém is. Kirándulás során találkozik egy halászfíúval és egy halászlánnyal, akik sok bölcsességre tanítják az uralkodót. Van egy félidőben elpusztuló öreg bohóc-paraszt figura is, aki a legjobb cheo-hagyományokra emlékeztetően rengetegszer „beolvas” az

ármánykodóknak, s haláláig bírja a nézők rokonszenvét. A mű és az előadás kevésbé stilizált játéktílusával, elemeivel, inkább aláfestő zenéjével, az európai színház szcenikai megoldásaira emlékeztető látványelemeivel általában rendkívüli figyelmet keltett korábban is. 1982-ben volt a bemutató, s rövid sorozat után levették a műsorról, pontosabban: levették. 1985-ben már újból játszották, s akkor az országos színházi találkozón a legtöbb pontot kapta a fesztivál zsűrijének tagjaitól. A vietnami kritikusok szerint roppant aktuális a mondanivalója: a vezetőnek állandóan tanulnia kell, a népet meg kell hallgatnia; tűrje el az igazság kimondását, s ügyeljen arra, hogy kiváltképpen a szókimondó ifjakat hallgassa meg. Mindez - bár-mennyire is naivul hangzik - az általunk látott cheo-előadásból valóban sugárzik, s igen sok néző kapta fel a fejét egy-egy mondatnál, tettnél, bólogatott, helyeselt. Íme, a cheo megújulása, a vietnami színházpolitikáé szintúgy.

A három egykori országrészben ma már egyformán jelen van, sőt kifejezetten virágzik a hagyományos színjátéktípusok közül a legősibbnek, legeredetibbnek mondható tuong-színjátás, melynek „korát” a vietnami szakemberek hatnyolcszáz évre becsülik. Nem beszélnek róla, s ez a korábbi vagy a mostani, az északi nagy szomszéddal vívott küzdelmek visszahatásaként érthető, hogy erre az irányzatra hathatott némiképpen a pekingi opera, tágabb értelemben a kínai színjátéktípusok egyike-másika is, azonban a látottak alapján le kell szögeznünk: a tuong nem operajátszási mód, műfaj, a kínai operával ellentétben itt a férfiszerepeket férfiak, a női szerepeket nők játsszák, a témák, a hősök, a motívumok mégiscsak a vietnami múltból, tradíciókból vettek, a zenei aláfestés pedig kifejezetten vietnami. Régebben délen csak a tuong volt „divatban”, innen is van, hogy a déli (közép-vietnami) és az északi tuong között van némi különbség. Alkalmunk volt a *Bánk bánt* színre *vivő* hanoi tuong-együttes vezetőivel, színészeivel beszélgetni, sőt egyes tuong-etűdöket külön meg-nézni, s ugyanezt tehattük egy közép-vietnami (déli származású) nagyszerű tuong-művésszel.

Az előbbieket szerint - s ez nyilván általánosítható - a tuong mindenekelőtt világgépet jelent. Ennek alkotóelemei a hősi szemlélet, a belső és külső elnyomókkal, zsarnokokkal, mitikus ször-

nyekkel való lankadatlan, lényegében optimista szembeszállás, a nemes célok által összetartott férfinaradás, az asszonyi hűség és a család minden tagjának a tisztelete, összetartása. A tuong színpad tehát a hősök színpada, egészen általános, erkölcsi értelemben is. A hanoiak etűdjeinek egyikében egy fiatalasszony történetét elevenítették meg, aki az éhínséget okozó, pusztító árvíz közepet-kepes levágni a jobb karját, hogy azzal anyosát(!) megetesse, ezzel mintegy megmentse, miáltal aztán ő is elveszi a

jutalmát az addig csak kedves, bohókás öregként jelen levő Tűzhely istenétől. Egy másik „monodrámában” egy bátor fiatalasszony megöli az ellenség vezérét, majd egymás után öt alakká (bivalypásztor, bolond lány, öreg favágó, vak jós, falusi vezető) változva visszatér családjához. Nagyon sok ötlettel, finomsággal, óriási expresszivitással ezt az etűdöt éppen a Gertrudist alakító színésznő játszotta el, tanúsítva e színjátéktípusban alkotók sokoldalúságát, egyúttal a már említett hősi szemléletet is, amelytől nem

A Bánk bán a Hanoi Tuong Színház előadásában. Bánk és Tiborc jelenete



idegen a ravaszság, a találékonyosság sem. A harmadik jelenet egy bosszúállás története, majdnem amolyan vietnami Holofernész-Judit történet. Egy végvár hős védője -- a király testvére és tábornoka egy személyben - bemegy az uralkodóhoz, akinél a gonosz tanácsadók és talpnyalók fiával együtt megölik. Az etűd egyetlen szereplője - a Melindát játszó színésznő - a tábornokné bosszú-sorozatát játssza el, fantasztikus ruha-költeményekben, bonyolult érzéseket-gondolatokat és tetteket kifejező maszkokkal, kéz- és lábmozgatással, torok-hangon énekelve, deklamálva.

A közép-vietnami Quy Nhonból jött Vo Si Thua színész, egyúttal az ottani, az egész tuong színjátásban vezető szerepet játszó Tuong Színház igazgatója másfajta csodálatos etűdöket mutatott be, s ezeken - a szakértők szerint - az indiai színjátás némi hatása is látszott. Sok típust, karaktert formált meg számunkra, apró jelenetekben, így a férfiak közül az öregedőt, a tanult embert, az ügyes embert, az erős, de ügyetlen figurát, a kisembert és a „nagyembert”, a fáradt harcost, majd a nők közül a harcoss, a melankolikus, az erős és az okos természetűt, tulajdonságút. (Ez utóbbi sorozatnál juthatott eszünkbe a kínai opera hatása.) A bemutatott etűdök öt(!) karaktercsoportot, de némiképpen még stílust is reprezentáltak, nyilvánvalóan a tuong sokszázados hagyományainak, alapszituációinak, karaktereinek megörökítésében. Mindezek alapján összefoglalható, hogy a tuong a világképen túl sajátos témakör, műfajcsoport, társulatmodell, működési elv és gyakorlat, egészen sajátos eszköztárral: nagy expresszivitású, arcra festett maszkokkal, gesztusrendszerrel (azaz taglejtés, kéz-és karmozdulatok), sajátos lábmozgatással, tartásrendszerrel, állás- és ülés tartásrendszerrel, olykor (de nem állandóan) üvöltő-éneklő-deklamáló szövegmondással, mindezzel aláfestő viszonyban levő zenével. Az egészben az ember-ábrázolás nagyon sajátos, de *nagyon* gazdag lehetősége rejlik.

E fénykép természetesen gyorsfénykép, arra talán mégis elegendő, hogy jelezzük: ilyen színházi életben, közegben került színre Katona József klasszikus remeke. A *Bánk bán* színrevitele (a kettős bemutató dátuma: 1986. április 3., 4., a színhely a már jellemzett Hanoi Városi

Színház épülete) a Hanoi Tuong Színház által többszörös motivációjú. Nagy az érdeklődés a mai Magyarország iránt, politikai, gazdasági, társadalmi és kulturális vonatkozásban egyaránt. Ez az alapmotívum. Magyarország kissé a Nyugat kapuja is számukra, két világrendszer határán, szocialista alapokon, sok nyitottsággal, reformelgondolással. Színházi, drámairodalmi kapcsolat ugyanakkor ezzel az országgal - vietnami szemszögből - szinte semmi.

Mindezek alapján is úgy érezhették, hogy valamit tenniük kell: a már említett kulturális miniszterhelyettes, a Vietnami Irodalomtudományi Intézet igazgatója, Ho Ton Trinh, a Vietnami Színház-tudományi Intézet igazgatója és igazgatóhelyettese (Nguyen Duc Loc, illetve a román rendezők mellett tanult Hoang Chuong), valamennyien a szó szoros értelmében mintegy dramaturgjai is az előadásnak - tanácsolták a Hanoi Tuong Színháznak, hogy vigyék színre a *Bánk bánt*, amelyet nagyszerű szerelmi drámának(!), a függetlenségért vívott küzdelem, a hősi helytállás, felelősségérzet tragédiájának tartanak, s amely sok mindenben beleillik egész mai közgondolkodásukba, világképükbe. Informálta aztán a társulatot magát a magyar nagykövet, a Magyar Színházi Intézet és a Magyar Televízió (hazai előadásokat rögzítő videokazettákkal), ezek azonban nem eredményezhettek mást, mint a jellemek, szituációk biztosabb értelmezését, főképpen némi középkori-magyar jelleg feltűnését (óvatosan fogalmaztunk) a látvány - tehát a díszlet és a jel-mezek, kellékek - egy részén. Hangsúlyozottan és elsősorban tuong-produkciót kívántak létrehozni, s ebben a tekintetben keveset számított a kor- és környezethűség. Érdemes tovább vizsgálni a motívumokat, hogy miért éppen egy tuong együttesnek adták ezt a feladatot, hiszen, mint láthattuk, Vietnamban modern prózai (beszélő) színházak is van-nak, s a hagyományos színházművészet-nek is három ága van, a tuong csak egy a háromból. Minden bizonnyal az indokolhatta ezt a döntést és vállalkozást, hogy a tuong (mint világkép, szemlélet, együttestípus) áll a legközelebb a *Bánk bán* előbb kiemelt, általuk fontosnak tartott mondanivalójához, gondolati tendenciáihoz.

Minden ilyen vállalkozásnál kulcskérdés a jó műfordítás. A vállalkozó színház szerencséjére az évek hosszú során

át már Petőfivel, József Attilával, Kosztolányi regényeivel, Déry, Örkény nem egy művével sikeresen megbirkózó, egykor nálunk tanult Le Xuan Giang sok-sok gonddal és hozzáértéssel készítette el az eredeti klasszikus mű és az Illyés-féle átdolgozás műfordítását, s a rendező, Doan Anh Thang (korábban Tovsztonogov mellett tanulta a rendezés mesterségét), a már említett tanács-adók, a Hanoi Tuong Színház vezető színészei, a produkció más közreműködői - így, valamennyien együtt - ki-alakították az előadás szövegváltozatát. Nem volt módunkban a pontos szövegösszehasonlítást elvégezni, s vietnami nyelven sem tudok, de háromszor láttam az előadást, s meggyőződhettem arról, hogy lényegében mind az öt felvonás, azok szinte valamennyi jelenete, cselekményrésze, egysége színpadra került. Természetesen a dialógusokból olykor húztak, de hogy sokat nem, arra igazolásul álljon itt az a tény: az előadás egy szünettel jó három óráig tartott, ami nyilvánvalóan jelzi a szöveg tisztelgetését, ha nem is a teljességét. Voltak bizonyos motivációs változtatások, amellelt, hogy a cselekményív, váz lényegében érintetlen maradt, ugyanúgy a jellemek rendszere is, hiszen a *Bánk bán* valamennyi - színlap szerinti - szerepe meg-kapta a maga vietnami színészet, színésznőjét.

Mik voltak ezek a motivációs változtatások, s vegyük ide még az egyes részekenél megfigyelt - többnyire némajelenetes - betoldásokat. A hanoi előadásban Gertrudis adta Ottónak a hevítő port, s ezzel határozottabbá tették a királynő felelősségét a történetekért, egysíkúbbá, könnyebben érthetővé is alakítják, tetteit. Tiborc igazi, sőt rafinált népi hősként verekedik is a palotaörökkel a harmadik felvonás végén. Gertrudis ország-almás jogarral támad alattomban Bánkra a negyedik felvonás számonkérő jelenetében, s Bánk ezt fordítja rá vissza, ami a végső összecsapást a hatalomért vívott harc színterévé teszi egyértelműen. Az első felvonás elején egymás után három némajelenet van: kongatják a zárójelenetnél is nagy szerepet játszó harangokat, II. Endre „országol”, látja és megéli a konfliktusokat, érzékeli a Bánk, Petur, Gertrudis és környezete közötti konfliktusokat, még a szociális bajokat is egy koldus és az öt vezető gyerek beállításával, Tiborc néma szerepeltetése mellett, majd hadba vonul. Mindez tulajdonképpen hasznos preambuluma a

vietnami közönség számára, s nagyon érdekes, hogy ezek megkomponálásánál látszott igazán, mennyire tanítványa a rendező a szovjet mestereknek. Említésre érdemes, hogy a harmadik felvonás elején némajátékszerűen megelevenítik Melinda megejtését, ezt is a jobb megértés kedvéért.

A rendező szerint -- megtoldva a tanácsadók fentebb említett véleményét - a *Bánk bán* az európai klasszikus drámairodalom egyik legszebb szerelmi drámája, de egyúttal a külső betolakodók(!) elleni harc, a kötelességtudat tragédiája is. Bánk alakjában számukra van valami Hamlet-szerű, azzal a különbséggel, hogy Bánk gondolkodása, magatartása, tettei kényszerítő összefüggésben vannak Tiborc, az elnyomott paraszt sorsával, helyzetével. Erről szól a hanoi *Bánk bán* színrevitel, nagyobb részben tuong világ-képi elemekkel, szemlélettel és főleg eszköztárral. Több cheo-elem is keveredik a produkcióba, mindenekelőtt Tiborc odamondósabb, rafináltabb, verekedősebb formálásával, a különböző összeesküvés és üldözési jelenetek (II. felvonás, IV. felvonás) nemegyszer kalandfilmekre is emlékeztető beállítással, s rámutattunk az orosz-szovjet rendezőiskola egyes hatásaira is.

Mindezzel együtt a játék, a jellemformálás, a szituációkibontás tekintetében is zömében tuong-produkcióról van szó. Több erőteljes egyéniségű színész, közöttük méltán magas fokú díjjal, címmel is kitüntetve mint például a Bánkot játszó Tien Tho-Hoang Khiem, a Gertrudist igazi nagyasszonnyá formáló Man Thu Thuy Nga (az etűdök eljátszásánál találkoztunk már vele), a nemes tartású, felelősséggel cselekvő Petur: Gia Khoan-Tien Tho és az érzékeny lelkű-tehetségű Melinda: Hong Diem és még többen mások - Katona József által megalkotott jellemeket is formálnak, meg tuong-figurákat is. Mindennél több, hogy többnyire jellegzetes tuong-maszkokat festettek az arcukra, mindenekelőtt a férfi színészek. Ezzel jellemük egyértelműbbé is vált. Színpadi mozgásukban, főleg a szenvedélyek kifejezésekor, bőségesen alkalmazták a sok évszázados gesztus-rendszer elemeit, a sajátos lábtartási, mozgatási formákat. Megfigyelhető volt például a Bánkot vagy a Peturt játszó színésznél a legnagyobb kitérések kapcsán a jobb lábnak a bal láb térdéig való felhúzása (amikor kínlódnak, akkor gúzsba is kötjük magunkat...). Gyakori továbbá a *Bánk bán* előadása során



Bánk és II. Endre jelenete a vietnami előadásból

is a deklamáló, torokhangon, talán háromfokú skálán éneklő szövegmondás, megfigyeléseink szerint mindig a szenvedélyeket kifejező részeknél. Ebből az is következik, hogy a bánki sértődés, a peturi heveskedés, kitérőssorozat, Gertrudis héjamagatartása és megnyilatkozásai, Melinda panaszai a legstilizáltabb játékmóddal, fantasztikus szellemi és fizikai koncentrációval elevenedtek, formálódtak meg a hanoi színpadon.

A tuong játékoknál nem operazene-ként jelenlevő (ez a legjobb kifejezés)

aláfestőzenét nagyon érdekesen oldották meg, s ez különböző magyarázó, integráló szándékaikkal is összefüggésben volt. A korábban a budapesti Zeneművészeti Főiskolán tanult Do Dung zeneszerző és karmester (az előadása is) egy tíztagú vietnami (népi hangszereken játszó) és egy kilenctagú (amolyan klasszikus európai kamarazene-karnak vehető) együttesnek írt kísérőzenét. Az előbbi a rendezői jobb, az utóbbi a bal oldalon helyezkedett el a zenekari árokban. Váltakozva játszottak, szinte szünet nél-

kül, s időnként néhány énekes (férfi vokáltrió) is bekapcsolódott a kamarazenekar mellett, tehát ahhoz a zenei anyaghoz kapcsolódva, a színpadi történet, gondolatok, szenvedélyek kísérésé-be, fokozásába. A vietnami zene egy néhány fokú skála alapján (pentaton?) megírt, nemritkán vad, barbár dallamokkal, effektusokkal járó-ható muzsika; nagyon nagy szerepe volt Bánk, Petur vagy Gertrudis legszenvedélyesebb kitöréseinek aláfestésében. A kamarazenekar zenéje a kodályi, néhány részletében még a bartóki iskola hatását mutatta, s különböző népdalokra, mű-dalokra épült. Mintegy leitmotívuszerűen megszólalt olykor Bánk, Melinda vagy Petur egyes jeleneteinél, kitörései-nél a „Lovamat megkötöm dallama, az előbb említett vokáltrió segítségével (szöveggel együtt). Az első felvonás „dombérozó jelenetében az „Az a szép, az a szép” parafrázisára ropták a táncot (Ung Duy Thinh koreográfus munkája; a Néphadsereg Együttesének művésze magyar verbunkostánc-elemekből építkezett), s ez azért vitatható ötlet volt a zeneszerzőtől. Dicséretére legyen mondva, hogy a kamarazenekar zenei anyagába illesztett modern zenei részekkel, effektusokkal, atonális mozzanatokkal együtt hatásosan vázolta fel szinte az egész dráma konfliktusrendszerét, jellem-rendszerét, az operai jelleg és a zene túlzott előtérbe állítása teljes elkerülésével.

A díszletek, jelmezek - Dinh Quy Them főiskolai tanár munkája - az előbbieket illetően egy gótikus palotabelsőt és várat idéznek, s ez, ha szigorúan vesszük, kortévesztés. A jelmezek mindenképp tuong-ruhák, kevés magyaros-középkorias motívummal. Egyesek mintha európai történelmi kalandfilmekből (barokk testőrruhák) kerültek volna ide. Kissé mosolygató volt Tiborc túlságosan elegáns szaténruhája, orosz muzsikot formáló megjelenése. (A mosolyra egyébként semmi okunk nincs, mivel a jelmezeket nagyrészt maguk a színészek varrták, díszítették, sok-sok ambícióval, szeretettel.)

Így vonult be a *Bánk bán* Ázsiába. Ázsiai lélekkel és köntösben, a szó sok-fajta értelmében. Eklektikus mozzanatok ellenére tisztán, revelatív erővel.



CSÍK ISTVÁN

A jövő közönsége - a színház jövője

A drámapályázat egyik díjnyertese nem tud írni. Manuálisan nem, természetesen. . . És nem azért, mert hátrányos helyzetű analfabéta, nem is azért, mert lusta volt megtanulni. Az ok sokkal, de sokkal egyszerűbb: a kitüntetett alkotó mindössze hatéves. Pályamunkáját a nő-vérének mondta tollba; a mintegy háromoldalmi darab hősei a tubusokban élők s onnan kiszabaduló szellemek.

Hasonló művek tucatjai érkeztek be az év első hónapjaiban a wroclawi Teatr Współczesny titkárságára. Ez a színház ugyanis egyedülálló vállalkozásba kezdett: drámapályázatot hirdetett - gyermekek számára. Ahogy a kiírásban is megfogalmazták, nullától tizenkilenc évesig mindenki pályázhatott, tematikai, terjedelmi kötöttségek nélkül. A feltételeket a sajtóban, rádióban, televízióban, a lehető legszélesebb körben ismertették, s nem eredménytelenül. Sok olyan gyerek is tollat ragadott, aki még életében nem volt színházban, csak úgy elképzelve, milyen lehet.

Az ötlet atyja Jan Prochyra, a Teatr Współczesny energikus, fiatal - harmincnyolc éves - igazgatója. A wroclawi fesztivál, a lengyel kortárs, drámák előadásának huszonötödik alkalommal megrendezett találkozója alatt - nem sokkal azelőtt, hogy az ifjú nyertesek átvehették díjaikat - a fesztiváli forgatagban kérdeztük meg tőle: honnan vette ezt az ötletet?

- Másfél éve vagyok a színház igazgatója, és amikor az ember még „új seprő”, mindenféle örültség az eszébe jut. Ezt az örült ötletet ráadásul sikerült is megvalósítani!

- Sok pályamű érkezett be a színházhoz?

- Nagyon sok. Pontos számot nem tudok mondani, de rengeteg darab érkezett.

- Hogyan oszlott meg a pályázók aránya a városi és a falusi gyerekek között?

- A legtöbb pályamű Varsóból érkezett, de küldtek darabokat az ország szinte minden tájáról. Nemcsak olyan városokból, ahol színház is van, társulat működik - gondolom, a kérdés elsősorban erre vonatkozott -, hanem kis fal-

vakból, tanyákról is! Az a tapasztalatunk, hogy nem annyira a környezet, a lakóhely határozza meg a gyerekek érdeklődését, felkészültségét, affinitását, hanem az, hogy találkoztak-e olyan emberrel, aki képes volt felébreszteni bennük a színház iránti kíváncsiságot. Egy-egy ember - pedagógus, szakkör-vezető, ifjúsági vezető vagy más, fiatalokkal foglalkozó szakember - személyisége meghatározó lehet. Például, amikor a zsűrizés befejezése után felbontottuk a jelíges borítékokat, kiderült, hogy jó egynehány elismerésre javasolt pályamunka ugyanabból a körből, kis közösségből származik.

- Milyen témákat választottak az ifjú drámatrójelöltek?

- A beküldött darabok tematikai szempontból is rendkívül összetett, sokszínű képet mutattak. Nagyon sokan választottak vallásos témát - nem bibliait, ha-nem vallásosat -, és szép számmal kaptunk történelmi drámákat is. Azután voltak az iskolai szubkultúra sajátos világából táplálkozó művek - ezeknek a nyelvezetén, a diákszlengen és a szabados szóhasználaton sokan megbotránkoztak, én azonban nem tartozom ezek közé -, voltak kabarétréfákra emlékeztető, nagyon jól sikerült, mulatságos jelenetek, és nagyon sok olyan darab is érkezett, amely a családon belüli konfliktusokat, ellentmondásokat, a látszat és a valóság közötti szakadék adta feszültségeket állította a középpontba. Számom-ra - bár eleve tisztában voltam azzal, hogy nem ismerjük eléggé az új generációt, ezért is találtam ki ezt az egészet - óriási és kellemes meglepetést okozott az az érett szemlélet, ahogy ezek a gyerekek a világot nézik. Mennyi mindent tudnak ezek a kölykök, és milyen jól tudják értelmezni, amit tudnak, legyen bár történelemről vagy családi konfliktusokról szó! Képesek felismerni a látszatok mögött megbúvó tényleges összefüggéseket, olyasmit is, amit a felnőttek észre se vesznek...

- Politikai témát egyetlen gyerek sem választott?

- Nem. Egy kicsit engem is meglepett, de egy sem.

- Nézzünk akkor egy kicsit az ötlet mögé. Mi volt az igazgató, a színház célja ezzel a pályázattal?

- Az utóbbi években Lengyelországban a színház egy kicsit elfordult a gyerekektől. Talán nem is ez a helyes kifejezés, hiszen nagyon sok helyen, na

gyon sok előadást tartanak, kifejezetten az ő számukra, de inkább a kasszára figyelnek, mint a közönségre ... A gyerekekre ugyanis számítani lehet; melyik szülő ne nyúlna a zsebébe, ha csemetéje színházjegyre kér pénzt, különösen akkor, ha tudja, hogy az osztálytársak már megvették a jegyet! Sokan azt hiszik, a gyerekeknek játszani csak jó üzlet; pedig ha valami, ez nem lehet anyagi kérdés. Ez - feladat! Nagyon fontos, életbevágó feladat, hiszen ha a színház nem veszi komolyan a fiatal nézőket, nem gondolkodik, játszik együtt velük, ha csak a kasszára kacsingat, és fejős-tehénnek tekintí kisebb-nagyobb közösségeiket, akkor önmaga alatt vágja a fát.

- Ezt hogyan érti?

- Ezek a gyerekek, a mai gyerekek lesznek a holnap közönsége! Hogy az-után milyen közönség lesznek, vagy egyáltalán, közönség lesznek-e, az azon múlik, hogy most, gyermekfejjel, amikor a legfogékonyabbak, milyen színházzal találkoznak! Azok, akik csak bevételi forrásnak tekintik a gyermekközönséget, ideig-óráig talán megtalálhatják a számításukat, de közben elkótyavetyélik a jövőt ... Szeretném, ha a mi színházunk nem esne ebbe a hibába. Másként szeretnék ehhez a korosztályhoz közeledni, szeretnék partnerként kezelni őket. Tudom, hogy ez nem könnyű feladat, hogy nagyon sok munkával jár, de meggyőződésem, hogy megéri. Es, ami a legfontosabb: valamennyien hiszünk benne!

- Mi lesz a díjnyertes darabok sorsa?

- A legjobbakat természetesen bemutatjuk. Külön műsorban! Szívem szerint közzétenném őket nyomtatásban is, de ez, sajnos, nem olyan egyszerű. A nyomasztó papírhiány szinte lehetetlenné teszi. De valamilyen megoldást majd csak találunk. Például ott van a műsorfüzet! Ezt a lehetőséget eddig is kihasználtuk: verseknek és más irodalmi alkotásoknak teremtettünk fórumot.

-- Amint mondotta, másfél éve igazgatja a színházat. Mít csinált annak előtte, és hogyan le't színgazgató?

Színész voltam, és ha ironizálni akarnék, azt mondanám, a saját csapdámba estem bele. Színészként erőteljesen szorgalmaztam egy szövetkezeti színház megalakítását; addig-addig tárgyaltam, házaltam, kilincseltem a különböző fórumokon, amíg egyszer csak azon vettem észre magam, hogy kineveztek egy állami színház élére. Az az érzésem,

hogy ezt azok sem gondolták komolyan, akik kineveztek. Az elődöm, a társulat régi, elismert vezetője meglehetősen viharos körülmények között távozott a színház éléről -- jelenleg Kanadában dolgozik -, és nekem, úgy érzem, azt a nem éppen megtisztelő feladatot szánták, hogy a rendkívül nagy tekintélynek örvendő direktor igazi, végleges utódja számára előkészítsem a terepet, megkönnyítsem a színház átvételét. Én azonban mindig komolyan vettem minden „szerepet”. Belevetettem magam a munkába, dolgoztam látástól vakulásig - hat hónap alatt hat előadást hoztunk tető alá, hat bemutatót -, azután, magam sem tudom, hogyan, de maradtam.

És a színház?

Nem volt könnyű helyzetben. Sokan elmentek, új társulatot kellett építeni, azokra támaszkodva, akik itt maradtak. De ezt az előadást, amit a fesztivál alatt is játszottunk - Bohdan Urbanowski drámáját, amely díjat is nyert a legutóbbi pályázaton -, *A bál folytatódik* előadását, hibáival együtt is, már szívvel-lélekkel, büszkén vállalom!

- Azt mondta, színész volt ... Valóban csak volt?

- Egyelőre - igen. Krakóban játszottam, azután tíz évet töltöttem Varsóban, színészként; csodálatos emlékeim vannak. Most azonban nem játszom. Nem megy; pontosabban nekem nem megy. Egyszerre játszani és igazgatni nem tudok. Úgy érzem, mind a kettő egész embert kíván.

- Nem hiányzik a színpad? Dehogynem ...

De hát valamilyen valamit,

Következő számaink tartalmából

Csáki Judit: Szilveszter: Mácsai Pál

Koltai Tamás:

Előszó egy Major-könyvhöz

Pályi András: „Csak egy ember”

Nánay István: Gyerekeknek játszanak

Stuber Andrea:

A körszínház tragédiája

Kovács Dezső:

A képtelenség természetrajza

ANTAL Gábor

A színésznevelés breviáriuma

Alekszandr Tajrov kijelentését - „Ha megkérdezné valaki tőlem, melyik a legnehezebb művészet, azt válaszolnám: a színész művészet. S ha valaki megkérdezné tőlem, melyik a legkönnyebb művészet, ugyanezt válaszolnám ...

teszi bevezetője élére, de az egész könyv középpontjába is Nánay István, a kötet összeállítója, Nem is lehet találobb idézettel „fedezni” nemcsak Tajrovot, aki egyaránt híve volt mind Sztanyiszlavszkijnak, mind Mejerholdnak, hanem mindazokat, a japán Zeami mestertől a nemrég meghalt Jacob Levy Morenőig, akik az elmúlt évezredekben a szerepekkel és típusokkal, a viselkedési indítékokkal, a nem feltétlenül külön színt jelentő házban folyó „színjátékok”-kal foglalkoztak, E „breviárium” amilyent a múlt század végén már Rakodczay Pál, századunk elején pedig Hevesi Sándor is megkísérelt - nemcsak azzal gazdagabb elődeinél, hogy megszólaltat olyanokat is, akik tegnap még nem éltek. Bár a szerkesztő bevezető tanulmányában igyekszik összefoglalni a színészsé válás folyamatával kapcsolatos elméleteket - elsősorban századunkban - és például Denis Diderot *Színész paradoxonát*, mint a „mejerholdi iskola” előképét, s a német kortárs, Lessing *Hamburgi dramaturgiáját*, mint Sztanyiszlavszkij tanításainak mintáját említi, nem foglal állást, legalábbis nem erőszakosan, egyik tanítás s annak utóélete mellett sem. A gyűjtemény - ahogy hangsúlyozza is - „az orientálás és a figyelemfelhívás segítségével” kíván segítséget nyújtani, s nemcsak gyakorló színészeknek és színházi embereknek, de mindenkinek, akit a Színház (s a benne zajló mozgások raja) különösen érdekel.

Ebből a szempontból is hasznos, hogy bár nem ad teljes képet - még rövidített formában sem - a színésznevelés elméletének múltjáról, a könyv hét fejezete lényegében történelmi szempontú. Az első fejezetben amelynek címe egy hamleti idézet: „Illeszd a cselekvést a szó-hoz...” - többek mellett Lukianosztól, Shakespeare-től, Lessingtől olvashatunk idézeteket, és Vekerdy Tamás Zeami

mester szellemében fogant tanulmányából. Talán nem lett volna oktalanság ezt a fejezetet kettéosztani - és az első rész-ben olyan ókori zsidó és középkori keresztény tanításrészleteket is szerepeltetni, amelyek a színház elméletét gazdagító módon kibővíthetik a színjáték jelentőségét (ilyen, például Szent Ágoston Vallomásában, több is szerepel). A Hamletből vett citátum - a „dán király-fi” oktatása a színészet lényegéről - különösen frappánsnak bizonyul.

Sztanyiszlavszkij vagy Mejerhold? Ez a második fejezet címe. A jól megválasztott idézetekből kiderül, hogy bár a két mester szemlélete tényleg ellentétben áll egymással, közös volt bennük a színészet - és a színház - emberformáló, ha úgy tetszik, „nevelő” jelentőségének felismerése. És hogy nem Sztanyiszlavszkij pontosabban: nem műveinek számos lényeges vonása - a felelős azért az egyoldalúságért, amit végül is a Mejerhold (és a „mejerholdizmus”) szembesítésétől megfosztott „Sztanyiszlavszkij-rendszer” éveken át való terjesztése okozott nálunk is.

Sztanyiszlavszkij-módszer Nyugat-Európában és Amerikában címet viseli a harmadik fejezet, amely azt bizonyítja: az egyéb színházelméleti és gyakorlati metódusokkal együtt élő „sztanyiszlavszkijizmus”, amely azonban hiányzott az '945 előtti magyar színházi életből, komoly eredményeket hozott mind a színésznevelésben, mind a gyakorlati színházi életben. Francia mesterek - mint Jacques Copeau, Charles Dullin, Louis Jouvet - vagy amerikai művész, Stella Adler vallomásrészletei azt dokumentálják, hogy Sztanyiszlavszkij fontos felismerései jelen voltak, hatottak a francia és az amerikai színházban már a harmincas évek elején. És Michael Redgrave-nek, a ki-váló angol színésznek és színházi ember-nek az *Arc vagy álarc, vagy jegyzetek a Mód-szerhez* című tanulmányából vett részletek is bizonyítják, hogy - nem utolsósorban az Egyesült Államokban - milyen nagy hatást gyakoroltak s gyakorolnak mind a mai napig Sztanyiszlavszkijnak és követőinek tanításai. (Ugyanakkor Redgrave - helyesen -- azt is megjegyzi, hogy a jelenleg különben már nem működő amerikai Actor's Studio „kiváló műhely, de az ott alkalmazott módszereknek és gyakorlatoknak egy része, bár tanulás közben hasznos lehet, a színpadon bántó és ártalmas.”)

Brecht a címe a következő „fejezetnek”. Nálunk -- ahol Brechtet csak halála után

kezdjük megismerni, Mejerholdot pedig csak az utóbbi években - a „Sztanyiszlavszkij-Brecht ellentét”-et hangsúlyoztuk évekig, a kötetből azonban kiderül, hogy ha Brecht a „diderot-i hagyományok” folytatója is, s nem is a „lessing-ieké”, sokkal kevésbé foglalkozott a „Sztanyiszlavszkij-ellenesség”-gel (s egyáltalán, Sztanyiszlavszkijjal), mint azt gondoltuk. Ha más színésznevelői és értelmezési módszert részesített is előnyben, mint az orosz-szovjet mester - szerinte a színésznek nemcsak a figura életét kell ábrázolnia, hanem kritikáját is adnia, Nánay kifejezésével „egyszerre (vagy időben eltolya) kell a figurán belül és kívül lennie” - a Sztanyiszlavszkij és Brecht ellentét nem lényeges immár a valóban korszerű színésznevelés szempontjából. Ezt mutatják a legújabb elméletek és gyakorlatok a kötet hatodik és hetedik fejezetében.

Előttük olvasható azonban az ötödik rész, amelynek címe: *Magyar színészek - magyar színészei*. Itt Paulay Edétől Várkonyi Zoltánig olvashatunk színészelméleti és pedagógiai elemzésrészleteket. Nem lett volna esetleg helyesebb, ha ezt a fejezetet vagy a kötet végére teszik, vagy a különböző szemelvényeket különböző fejezetekbe osztják be? (Ebben az esetben hiányt pótló lett volna egy új második fejezet, amely - Paulayval, Jászai Marival, de Rakodczay Pállal együtt - a XIX. század közepe utáni és Sztanyiszlavszkij előtti színésznevelés-nek szentelt figyelmet.) Kissé hosszúnak találjuk a Hevesi Sándor *A színjátszás művészete* című tanulmányából vett rész-letet, ugyanakkor Gellért Endre és Gábor Miklós valóban jeles írásai mellett kellett volna kapnia a kötetben Major Tamás legalább egy „színházi levelé”-nek. (A kötet fotóanyagában többször is jelen van Major, de szöveggel nem. Ahogy Hont Ferenc sem.)

A két utolsó fejezet utaltunk már rá - legújabb összegzéseit adja a színésznevelés kérdéskörének. A hatodik részben - a címe : *A színész teste, színházi jel* - szerepelnek, többek mellett, Peter Brook *Az üres tér* című tanulmányából vett részletek, a színész- (és színház-) elmélet eddig talán legkorszerűbb s az eddigi felismeréseket éppen ezért nem lebecsülő kifejtései. (Nem tudunk ellenállni, hogy ne idézzünk itt, ha csupán néhány mondatot is, az angol rendező írásából: „Sok gyakorlat elsősorban a színész felszabadítására szolgál, lehetővé teszi számára, hogy magától rájöjjön, mi az, ami csak

benne létezik; arra kényszerítik, hogy vakon fogadjon el külső utasításokat, s így érzékeny fülét hegyezve meghallja azokat a benne végbemenő mozgásokat is, amelyeket másképpen sohasem ész-lelt volna. Hasznos gyakorlat, például, ha egy Shakespeare-monológot mint valami kánont, felosztunk három hangra, és azután nyaktörő sebességgel újra és újra végigmondjuk a színészekkel. Először a technikai nehézség fogja lekötni minden figyelmüket, és amikor felülkerekednek a nehézségeken, megkérjük őket arra, hogy a következő fokozatként most a szavak jelentőségét érvényesítsék anélkül, hogy változtatnának a merev formán. A sebesség és a gépies ritmus alatt ez szinte lehetetlen: a színészt meg-akadályozzuk abban, hogy kifejezőeszközei közül bármelyiket használja. Az-után hirtelen áttör egy korlátot, és tapasztalja, milyen nagy a szabadság a legfeszesebb fegyvelmen belül is.”)

Az utolsó rész - amelynek címe: *A színészei - a pszichológia szemszögéből* - tulajdonképpen ugyanazt mutatja, amit az előtte való fejezet. Ilyen szempontból nincs sok különbség például Clive Barker, a neves amerikai színészpédagógus és a nemrég elhunyt Mérei Ferenc között. A valóban korszerű rendező - és színésznevelő - természetesen „pszichológus” is egyben, ahogy a lélektan mestere is olyan „felállásokra” buzdít bennünket egy meghatározott szituáción belül, amelyek „színpadiaknak” mondhatók. A Moreno által felfedezett játékok kapcsán mondja ki Mérei Ferenc: „A játékvezető mellett igen jelentékeny résztvevők a játékmesterek, akik a felmerült élménybe, történetbe implikált, de ki nem mondott szerepeket játszanak le. Ezeknek egy része valós szerep.” Ahogy az írott dráma előtti időkben - ahogy azt ma is látjuk, például braziliai indiánok körében - kialakult a közösen megteremtett színjáték; ennek az ösztöne, vágya, képe él bennünk továbbra is. Más kérdés, hogy azt ma már modern tudományok műszavaival is tudjuk jelezni. Kár volna, ha közös játékunk színéről a jövőben csupán terminus technicusok - és képletek - tudósítanának.

Nem jelezhetjük itt a külföldi tanulmányrészletek fordítóinak széles listáját, de azt igen, hogy - néhány esetben - olyan szövegeket is választhatott volna a jeles munkát végzett szerkesztő, amelyek eddig még nem voltak lefordítva. A fényképanyag bőséges és kifejező. (*Mázsák Közművelődési Kiadó.*)

THEATRE

REVUE MENSUELLE
DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

Judit Szántó:**Un classique naïf**

Notre critique analyse les représentations de deux pièces de Gyula Háry, un de nos auteurs au flair théâtral le plus raffiné. *Le Cheval*, cette comédie satirique a été créée à Veszprém, dans une réalisation honnête mais qui reste au dessous des possibilités du texte, tandis que la tragédie *Les Nuits d'Attila*, également dans la mise en scène de Ferenc Sik, a été offerte au public du Festival du Château de Gyula. Ce second spectacle, non plus parfait, se distingue pourtant par quelques interprétations remarquables.

Katalin Szűcs:**« Une intention pure de faire de l'ordre »**

Dans le legs d'István Gáll, une personnalité importante de nos lettres d'après 1945, on vient de retrouver une pièce de théâtre, *Une femme au boulevard*, écrite et située dans l'époque traumatique d'après 1956. Le mérite de ce début théâtral posthume revient au metteur en scène Péter Léner qui, au théâtre de Nyíregyháza, sut découvrir et exprimer l'attraction spirituelle du texte.

Judit Csáki:**Comme ci ou comme ça**

L'article fait le bilan des spectacles-studio de la saison passée au cours de laquelle on a consacré même deux festivals au genre en question, notamment à Gödöllő et au Théâtre Radnóti Miklós de Budapest. Ces manifestations solennelles étaient, bien entendu, réservées aux spectacles de qualité, intelligents et intéressants, tandis que les produits moyens, les spectacles de pur divertissement se sont retrouvés dans la vie « normale » de nos théâtres – phénomène en somme peu réjouissant.

István Gábor:**Les lendeurs dignes d'une belle tradition**

Le critique rend compte de la première saison de la nouvelle direction à la tête du Théâtre Microscope, domicile traditionnel du cabaret politique. Le théâtre se lance dans des initiatives prometteuses pour renouveler ce genre souvent négligé ou pratiqué sans véritable ambition. Cependant ses spectacles « réguliers » laissent encore à désirer.

István Nánay:**Le bilan de Kazincbarcika**

Le festival biennal du théâtre amateur vient d'être organisé pour la huitième fois, avec la participation – déjà traditionnelle – de plusieurs ensembles étrangers. Cette fois-ci la sensation du festival était justement un spectacle bulgare, *Janvier*, présenté par le théâtre des étudiants de Cenov. Quant aux quatorze ensembles hongrois sélectionnés pour la participation, ils ont présenté soit des pièces hongroises et étrangères contemporaines, soit des spectacles expérimentaux, soit des adaptations fondés sur des textes classiques, de préférence ceux de Shakespeare.

Mária Novák:**Csurgó – jadis et maintenant**

Le secteur le plus mobile, le plus sensible aux nouveautés de la forme de notre théâtre amateur, le théâtre des étudiants organise tous les deux ans son propre festival, dans la petite ville de Csurgó. Puisque la manifestation de 1986 était déjà la dixième de son espèce, notre collaboratrice saisit l'occasion de résumer vingt années du théâtre étudiant.

Andrea Stuber:**Les chemins de János Szikora**

János Szikora est un des personnages les plus intéressants de la jeune génération de nos metteurs en scènes. Il a déjà travaillé pour plusieurs théâtres dont le dernier était celui d'Eger – un terrain nouveau où il se préparait à fonder un ensemble. Pourtant, la nouvelle saison le trouvera à Budapest, au sein du Théâtre de Comédie. Dans l'interview que nous publions il parle de sa carrière et des motifs de ses décisions.

Des pièces hongroises pour les théâtres-studio!

Les rédacteurs de notre revue ont engagé une conversation avec Máttyás Gircz qui, à la fin des années soixante, était le premier à essayer sa main dans le genre du spectacle-studio, phénomène exceptionnel dans la structure théâtrale d'alors. Depuis, le metteur en scène n'a pas suspendu ses efforts pour consolider cette sorte de théâtre. Ici, il parle de l'importance du théâtre-studio ainsi que de ses tendances actuelles et les possibilités de son évolution future.

László Bérczes:**De Pisek jusqu'à l'Amérique**

Le critique, ayant participé au festival national du théâtre amateur tchécoslovaque, y a vu plusieurs spectacles excellents, fruits d'expériences stylistiques ou formels, dignes aussi de notre attention. Dans son compte-rendu il relève, comme le sommet de la manifestation, *L'Amérique* de Franz Kafka, réalisé par un ensemble de Brno.

Győző Duró:**Chéo ou un théâtre populaire authentique**

La saison passée a été la première à voir un ensemble vietnamien en tournée en Hongrie. Notre collaborateur, non content de décrire le spectacle offert, *Tbi Kinb, la femme bouddhique miséricordieuse*, une pièce du théâtre chéo, donne aussi une vue d'ensemble du théâtre vietnamien, des marques distinctives des genres traditionnels et modernes.

József Bögel:**Le Ban Bánk au Vietnam**

L'étude qui, pour commencer, passe en revue les époques et les types différents du théâtre au Vietnam, donne, dans sa seconde partie, un compte-rendu détaillé de la représentation à Hanoï du *Ban Bánk* de József Katona, notre tragédie nationale classique.

István Csík:**Le public de l'avenir, c'est l'avenir du théâtre**

Le directeur du Teatr Wspolczesny de Wrocław s'est engagé dans un expériment unique, en organisant un concours de pièces de théâtre – pour enfants. Des douzaines d'ouvrages leur sont parvenues des quatre coins de la Pologne et les meilleurs seront bientôt joués et même publiés – voici ce que raconte dans un interview celui qui a eu l'idée de cette action extraordinaire: Jan Prochya, le directeur du théâtre.

Gábor Antal:**Le bréviaire de la formation des acteurs**

Sous le titre cité La Maison de publication « Les Muses » vient de faire paraître un recueil d'extraits rassemblés par István Nánay. Le volume très utile nous aide à nous orienter dans la pédagogie théâtrale du siècle.



