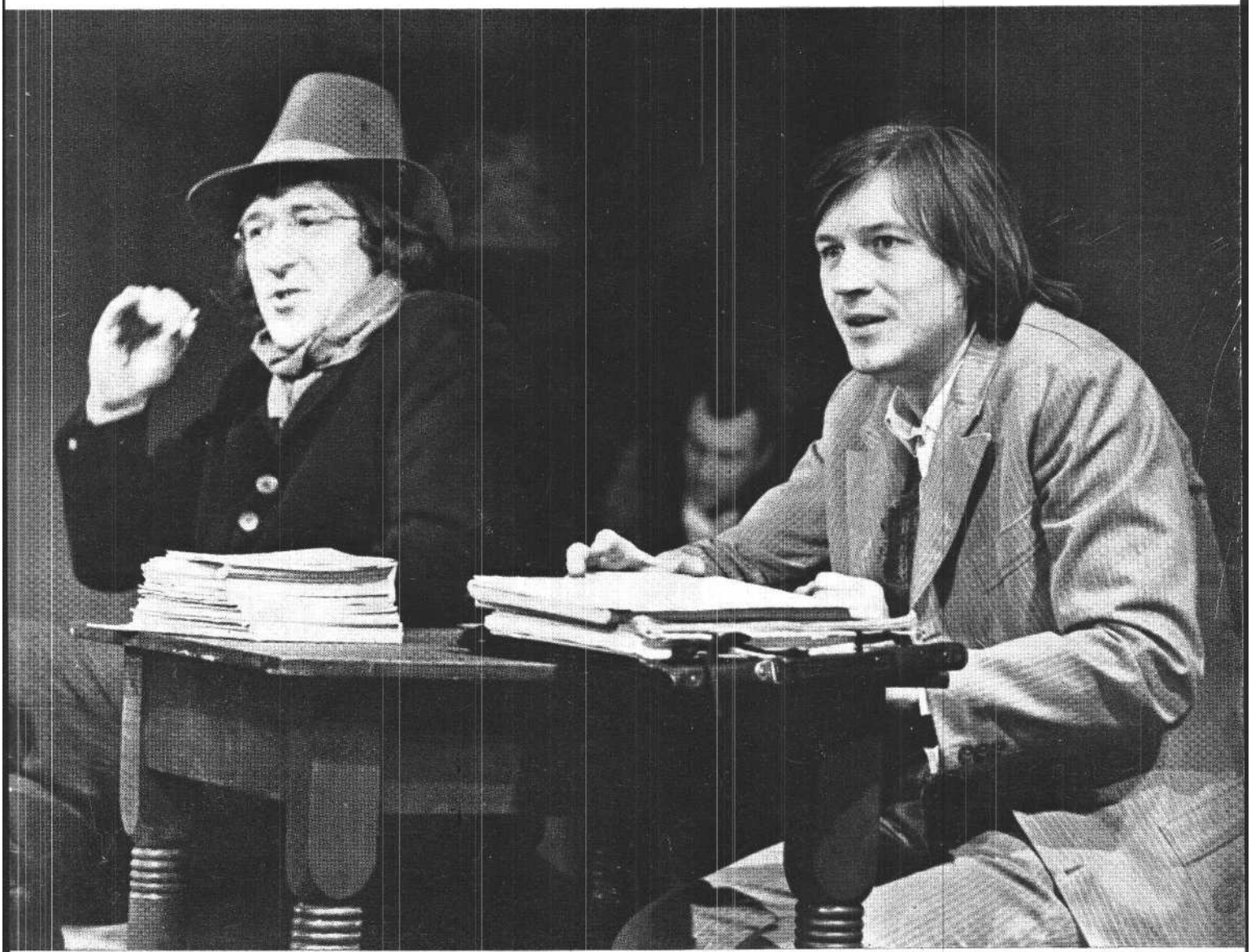
SZÍNHÁZ



Koltai Tamás: Te vagyok én, én vagy te • Nánay István: Nemzetek bolondos fesztiválja • Dedinszky Erika: Avantgarde színház Hollandiában • Pályi András: Dialog Curious George • Hermann István: Dánieltől a Deficitig • Mészáros Tamás: Beszélgetés a Nemzeti Színház vezetőivel
Harold Pinter: Senkiföldje (dráma)

1980
Szeptember

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XIII. ÉVFOLYAM 9. SZÁM
1980. SZEPTEMBER

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

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

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére
nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
Levélcím: 1906, postafiók 223.
A kiadásért felel
Siklósi Norbert igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlap Irodánál
(KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül vagy postautalványon valamint átutalással
a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési díj:
1 évre 240,- Ft, fél évre 120,- Ft
Példányonkénti ár: 20,- Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H-1389 Budapest, Postafiók 149
Indexszám: 25.797

80.2062 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

HU ISSN 0039-81361

A borítón:
Helyey László (Mikin) és Balkay Géza (Zsadov) a Jövedelmező állás nemzeti színházi előadásában (Iklády László felv.)

A hátsó borítón:
Az amszterdami Nemzetek Színháza fesztivál egyik helyszíne, a Nagy Csarnok (Keleti Eva felv.)

TARTALOM

Nemzetek színháza

KOLTAI TAMÁS
Te vagyok én, én vagy te (1)
NÁNAY ISTVÁN
Nemzetek bolondos fesztiválja (4)
DEDINSZKY ERIKA
Avantgarde színház Hollandiában (11)
PÁLYI ANDRÁS
Dialog Curious George (17)
OSGYÁNI CSABA
Magányos ember, nyomasztó térben (20)

játékszín

HERMANN ISTVÁN
Dánieltől a Deficitig (22)
MÉSZÁROS TAMÁS
„Az ember társadalmi életre teremtődött" (27)
PÓR ANNA
Dunántúli balettműhelyek (31)
GYÖRGY PÉTER
Népi hős - a Városligetben (35)

négyszemközt

MÉSZÁROS TAMÁS
Az egységes színház eszménye (37)

szín háztörténet

LÉGMÁN LŐRINC LORÁND
A dráma új dimenziói (42)
PALASOVSZKY ÖDÖN
Róna Magda és az új elvű színház (46)

drámamelléklet

HAROLD PINTER
Senkiföldje

Nemzetek színháza

KOLTAI TAMÁS

Te vagyok én, én vagy te

A Nemzetek Színháza Fesztivált, mely a Nemzetközi Színházi Intézet (ITI) pártfogása alatt 1975 óta minden évben más-más országban kerül megrendezésre, az idén Hollandiában, az amszterdami Bolondok Fesztiváljával összevonva tartották meg, mely programja szerint az új színházi törekvések, a színházi élet peremén jelentkező útkeresések fóruma. Ugyanebben az időben zajlottak azonban a Holland Fesztivál, e reprezentatív művészeti seregszemle eseményei is, s a két rendezvény, mely így mintegy a mai színházművészet két arcát mutatta meg, bizonyos tekintetben kiegészítette egymást. Az alábbi összeállításban tehát mindkét fesztivál eseményeiről közlünk beszámolókat, s ha egy-egy produkcióról többször és többféle összefüggésben is szó esik, az nem a véletlen műve; úgy véljük, az egyéni benyomások és értékítéletek konfrontálása nemcsak gazdagabbá teszi az összképet, hanem az olvasót is továbbgondolásra ösztönzi.

> HAMLET: Aztán mért küldték Angliába?
> ELSŐ SÍRÁSÓ: Hát mert bolond volt; ott majd eszire tér, vagy ha nem, ott úgyse baj.
> HAMLET: Miért?
> ELSŐ SÍRÁSÓ: Mert ott szembe se tűnik; ott minden ember olyan bolond, mint ő.

Vajon szembetűnik-e a Bolondok Fesztiválján, ha valaki transzvesztitaként járkál naphosszat a nézők és játszók között, vagy ha struccnak öltözött színészek versenyt futnak egy keménykalapos-neccharisnyás-körömcipős, korpulens úr vezényletére? Úgy gondolom, hogy nem. Ahol mindenki egyformán bolond, ott a bolondság megszűnik abnormitás lenni, és egészen természetes, hétköznapi dologgá válik.

Az idei Nemzetek Színháza, amelyet Amszterdamban a harmadik éve rendszeresített „bolondfesztivál" égisze alatt tartottak meg, abban különbözött, például, a tavalyi hamburgitól, hogy a hagyományostól elütő *színházi extremitások* nem elkülönítve, „rétegműsorként" jelentek meg, hanem kizárólagos joggal uralták a terepet. Jango Edwards, a parodista-bohóc-showman Hamburgban csak egyike volt *a one man* show-kategória résztvevőinek, Amszterdamban mint a bolondfesztivál megalapítója, főszereplővé vált, föllépett nagycsarnokban, kiscsarnokban, egyedül és társulatával, délután-este-éjszaka és egyáltalán mindig. (Természetesen műhelygyakorlatot, úgynevezett w*orkshopot* is tartott.)

Logikusan föltehető a kérdés, hogy ott, ahol mindenki egyformán polgárpukkasztóan, grimasztvágóan, szamárfülmutogatóan bolond, mi értelme van egyáltalán polgárpukkasztóan, grimasztvágóan, szamárfülmutogatóan bolond-nak lenni, hiszen „szembe se tűnik". Az amszterdami bolondfesztivál még külön is gondoskodott arról, hogy ne legyen túlságosan szem előtt: kivonult a városból, és egy félszigeten, lebontásra ítélt hajójavító dokkok *terra incognitáján,* ütötte föl -- senkitől sem zavartatva s egyben senkit sem zavarva - a maga rezidenciáját. Azt túlzás volna állítani, hogy „titkos fesztiválként" vonul be a Nemzetek Színháza történetébe, hiszen Amszterdam utcáin néhány plakát hirdette az eseményt, a rádió is foglalkozott vele, de *a város nem vett tudomást róla.* Annál inkább a Holland Fesztiválról, amely a dokkbeli happeninggel egyidőben zajlott.

Talán nem járok messze az igazságtól, ha föltételezem, hogy a bolondfesztivál egyáltalán nem akart polgárpukkasztani. Előítéletekkel betáplált színházfölfogásunk egyik betegsége, hogy a szertelent, a szabálytalant, a szokatlant csak mint a színházi (vagy társadalmi) konvenciók elleni *lázadást* tudjuk elképzelni. Ha egykor volt ilyen szerepe a színházi avantgardenak - és bizonyos körülmények között ma is van -, Amszterdam azt mutatja, hogy az avantgarde megszelídült. Elsősorban nem formai eszközei-ben, hanem tartalmában.

Mindez nyilvánvalóan összefügg a társadalmi folyamatokkal - a diákmozgalmak kifulladásával, az általános depolitizálódási tendenciákkal, a viszonyok megváltoztatására irányuló akcióprogramok beszűkülésével. Az olyan politikai akciószínház, mint a San Franciscó-i Mime Troupe, a maga kispolgári antikapitalizmusával, fehér hollónak számított Amszterdamban. A többség megelégedett néhány apróbb társadalmi jelenség megfricskázásával, a klasszikusok groteszk kiforgatásával vagy lírai miniatűrökkel az élet hétköznapjairól - különösebb indulat és a megbotránkoztatás legcsekélyebb szándéka nélkül.

A bolondfesztivál egymásba mosódó „történései" és „előadásai", a faácsolatú műhelyek falain áthallatszó rockzene, a társulatok számára fesztiválfaluként és játszóhelyként egyaránt szolgáló nyitott és zárt terek összessége, vásári bazársorával, bigyóárusaival, lacikonyháival, füstjével-szemetével végeredményben *a maga passzív különállását hangsúlyozta.* Amit láthattunk, inkább létforma volt, mintsem színházi forma. Délutántól hajnalig tartó elfoglaltság, amelyben az összélmény nem azonos a produkciók egyenkénti élményösszegével.

A fesztivál mikrotársadalma érdekesebbnek bizonyult az egyes előadásoknál.

Amszterdamban nem színházba jártunk, hanem - ideiglenes érvénnyel - szubkultúranézőbe.

Az angol Footsbarn Színház *Hamlet*-előadásának sírásójelenetében nemcsak a mottóként idézett dialógusrészlet nem hangzott el, hanem egyetlen megveszekedett shakespeare-i szó sem. Mégis a sírásójelenet volt a kitűnő produkció csúcsa. Klasszikus bohóctréfát játszott el két színész, majd csatlakozott hozzájuk egy harmadik, aki a sírból tápászkodott föl, és éppúgy lehetett Harmadik sírásó, mint megelevenedett hulla, esetleg a derék Yorick szelleme. A bohóc-tréfa abból állt, hogy a vállukra vetett furkósbotokkal forgolódó színészek minduntalan kupán vágták egymást, majd bocsánatkérő „Oh sorry!" kiáltással engesztelték ki a sértettet, miközben újabb csapást mértek, ezúttal harmadik társuk fültövére. És ez így ment a végtelenségig.

A San Franciscó-i Mime Troupe előadása

A Footsbarn Színház Hamletjének Opheliája

A Stichting Dansproduktie gyalogló lányai (Keleti Éva felvételei)

Megfoghatatlan, hogy miért tűnt ez a vásári csepűrágás annyira humorosnak és annyira shakespeare-inek.

Az már érthetőbb, hogy egy normálisan is egzaltáltnak látszó, se szép, se csúnya, mindenesetre jelentéktelen Ophelia különösebb átmenet nélkül képes megőrülni - a változást szinte észre sem vettük. Viszont még így is meglepő, hogy az őrülési jelenet milyen természetesnek hat. Még sohasem láttam ilyen jó őrült-Opheliát. A magyarázat viszonylag egy-szerű, de csak utólag jut eszembe. Persze, hiszen az őrület nem „szép". A meg-szokott, artisztikusan szakadt ruhájú, mezítlábasan erotikus jelenség helyett bejön egy gusztustalanul buja, koszos, szánalmasan lerongyolódott, testileg ki-tárulkozó némber, akiről legszívesebben elkapnánk a tekintetünket, annyira viszolygunk tőle.

Footsbarnék - teljes joggal - sztárok voltak Amszterdamban, és ha ennek az okát keressük, akkor először azt a szín-házi hátországot kell látnunk mögöttük, amely szavatol azért, hogy a klasszikusokkal ne lehessen szentségtörést elkövetni, bármit csinálnak is velük. Másodszor: egy olyan drámát, mint a *Hamlet,* amely még kifordítva is *a Hamlet* - eszembe jut egyik rendezőnk, aki néhány éve, az úgynevezett rendezői olvasatok kigúnyolására visszafelé olvasta a címet: „Telmah a nád", hangzott, jópofán, a Hamlet, a dán kifordítása -, sőt nem lehet tudni, hogy ami a visszájának tetszik, az nem a nyers eredeti színe-e, amelyet éppen a széplelkű színháztörténeti korok fordítottak fonákjukra. (Lásd az őrült Ophelia szépelgő színre-lépését.)

Próbáljuk csak meg Footsbarnékat lesöpörni a deszkákról azzal, hogy amatőrök, műkedvelők, tisztes vándorkomédiás csepűrágók. Csakhogy úgy ej-tik ám a szót csúszás-mászás-békaügetés közben is, mint akármelyik pályatársuk a londoni Nemzeti Színház színpadán; tökéletesen tudják a szakmát; olyan fregoliszínészek, hogy fölismerhetetlenek, ha különböző szerepekben jönnek ki két percen belül a színpadra; hang-szereken játszanak, énekelnek és így tovább.

Alighogy kiérnek a színpadról, egyikükmásikuk beül a tüllfüggönnyel takart zenekarba, előkap egy hegedűt vagy fuvolát, aztán amikor eljátszotta a rá osztott zenei effektust, rohan, hogy kis-vártatva új jelmezben, új szerepben jelenjék meg újra. A San Franciscó-i Mime

Troupe előadásán ugyanez történik, azzal a különbséggel, hogy a zenekar a nyílt színen játszik, és a színész félig át-öltözve veszi át a szólamát. Előfordul, hogy parókát cserél, nadrág helyett szoknyát húz, azután gyorsan beül zenélni - dobolni vagy szaxofonozni -, majd szólama végeztével, befejezve az átöltözést, már újra a színpadon van.

Amatőrök ? Műkedvelők ?Hány „profi" tud kevesebbet a szakmáról?

Egyébként külföldön nem is nevezik amatőröknek őket. Csak nálunk.

Ott, ahol a profi színházak gyakran hiányos szövegtudással, beszédhibás sztárokkal, a szakmai minimum alatt tartanak premiert, az amatőr Stúdió „K" viszont egy évig tökéletesíti előadását, hangra-gesztusra koreografáltan.

Apropó, Stúdió „K". Büchner W*oyzeckjével* és Genet *A* balkonjával nagy sikert arattak. „Ok a színház" - mondták, írták sokan. Egyeseknek azonban kevésbé tetszettek. Túlságosan *konervatívoknak* találták őket.

Igaz, ami igaz: bármilyen jók voltak is, nem illettek *ebbe az* Amszterdamba. Fodor Tamás magából kikelve - és a saját szempontjából teljes joggal - tiltakozott, amikor az „utcáról" vagy a Grote Hall felől bebődült a papírfalú műhelycsarnokba az üvöltő rockzene. Woyzeck-kíséretnek csakugyan nem volt épületes, de Footsbarnékat például nem zavarta, ami nem von le sem a Büchner-előadás, sem *a Hamlet* esztétikai értékéből, csupán rávilágít egy *hagyományos* lélektani feszültségre, kitartott csöndekre, érzékenyen megmunkált partnerkapcsolatokra épülő előadás, illetve egy vásári cirkusz alapvető különbségére.

Utószó Footsbarnékhoz. Azt hiszem, az általam látott Shakespeare-ek közül mindeddig erre a sátorponyvás *Hamlet*-ra hasonlított legjobban az Erzsébet-kori Globe-előadás. (Talán a mesterlegények, söröskupával a kezükben, nem nevettek a szellemen?)

Divat a mozgásszínház. (Vagy táncszínház.) Csak a legszükségesebb szavak hangzanak el, azok is ritkán, legtöbbször némajáték folyik. Egy ideig töprengtem rajta, hogy miért elviselhetetlen, mondjuk, a holland Bart Stuyf produkciója, amelyen egy plexi- és üveglapokból, illetve fémállványokból álló konstrukción mászkálnak, csúszkálnak, hengergőz-nek, lépegetnek végtelenül hosszan a tornadresszes szereplők -- és miért élvezetes a szintén holland Stichting Dansproduktie sokkal hosszabb előadása, amelyen semmi más nem történik, mint öt lány két órán át gyalogol különböző alakzatokban a sík padlón, és legföljebb annyi a változatosság, hogy néha egy filmet is vetítenek, amelyen ugyancsak ők gyalogol nak.

Később rájöttem: valószínűleg azért, mert az első esetben *tornászok* gyalogoltak, a másodikban *színészek. Az* előbbiek személytelenek voltak, az utóbbiak egyéniségek. Öt lány, mindegyik az egyéniségének megfelelően öltözve - az első gamines, a második sportos, a harmadik elegáns, a negyedik groteszk, az ötödik kislányos. Gyaloglás közben keresztezik egymás útját, ilyenkor egy-egy pillantást vagy mosolyt váltanak; amikor a játéktér szélén álló padon pihennek, akkor is részt vesznek az előadásban, kapcsolatot tartanak a másikkal, érzik a ritmust, fáradtan is szépek, egy közös akció részesei, a homlokuk mögött látom a gondolataikat, az egyszerű gyaloglás hirtelen rituálissá válik, már nem a padlón gyalogolnak, hanem valamilyen transzcendens térben, a gyaloglás szublimálódott, valami mélyebbet, összetartozást fejez ki, kiemelkedést a köznapokból, a fölülemelkedés rítusát, tudom is én, de nem is érdekes, egyszerűen jó nézni őket...

Valami átható örömet érzek: gyalogolni jó.

A Stichting Dansproduktie másnapi előadása előtt fél órával a dokkok között látom a társulat egyik színésznőjét. Jelmezben van, bő pantallóban, micisapkáját félrecsapja, zsebre vágja a kezét, mint tegnap a színpadon, készül a föllépésre. *Gyalogol.*

Az amszterdami előadások -- nagyszerűek és dilettánsok - abban hasonlítottak egymásra, hogy nyoma sem volt bennük a nagyképűségnek. Legtöbbjük bohókás derűvel nézte a világot, kinevet-te a fontoskodást, csúffá tette az ágáló dölyföt, a kivagyiságot. *A* társulatok békésen megférték egymás szomszédságában, legtöbbjük ügyet sem vetett az áthallatszó zenére vagy kiabálásra, nem panaszkodott, amiért esetleg valamelyiküket jobban „preferálták" hivatalosan.

Vajon mi miért nem tudunk még blődlizni sem nagyképűség nélkül? Miért gondolja a parodista, hogy ami neki nem tetszik, az nem művészet; miért sértődékeny, aki bohócériát csinál a történelemből; miért zavar egyeseket, ha kőszínháza falán átszűrődik egy másik siker zaja?

Gyerekkoromban egy buta versike járta: „Én vagyok én, te vagy te, ki a szamár: én vagy te?" Aki az „én vagyok én" gőgjének bűvöletében él, annak el kellett volna mennie Amszterdamba, hogy megtanulja: mások is játszanak rajta kívül, és nem az a legnagyobb különbség, ami „profi" és „amatőr" között, hanem ami a színész és a nem-színész között fedezhető föl.

Hadd ismételjem meg: az amszterdami ‚bolondfesztiválról" nem az egyes előadások élményét hoztam magammal, hanem azt a szellemet, amelyik a maga természetességével belénk sulykolta, hogy talán én, a néző vagyok jelmezben elegáns zakómban, és ők, a játszók jel-meztelenek farmerban; magam is egy-személyes civil színház lehetek, ha akarok, és ők is civilek, mert az utcán játékba elegyednek velem, a civillel; az előadás rólunk szól, s mi is az előadásról szólunk; fönt a színpadon is mi vagyunk, lent a nézőtéren is ők vannak.

Én vagyok te, te vagy én...

Tessék mondani, mindenki szamár, aki így gondolja?

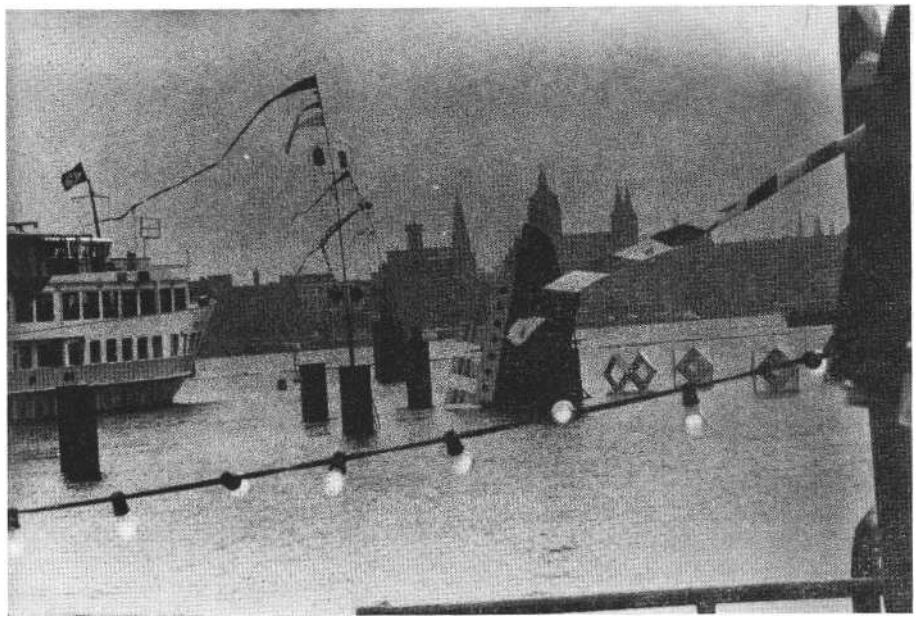
Vagy bolond?

E számunk szerzői

DEDINSZKY ERIKA költő, műfordító, a holland rádió munkatársa
GYÖRGY PÉTER az ELTE esztétika tanszékének tudományos ösztöndíjasa
HERMANN ISTVÁN filozófus, az ELTE tanszékvezető egyetemi tanára
KOLTAI TAMÁS újságíró, a SZÍNHÁZ. munkatársa
LÉGMÁN LŐRINC LORÁND újságíró
MÉSZÁROS TAMÁS újságíró, a Magyar Hírlap munkatársa.
NÁNAY ISTVÁN újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa
OSGYÁNI CSABA újságíró, a Magyar Rádió munkatársa
PALASOVSZKY ÖDÖN költő
PÁLYI ANDRÁS újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa POR ANNA irodalomtörténész

NÁNAY ISTVÁN

Nemzetek bolondos fesztiválja



A fesztivál „díszlete"

A Nemzetek Színháza Fesztiválra Amszterdamba érkezőt meghökkentő meglepetés fogadta: a Bolondok Fesztiválja. Ez nem elménckedő vagy az eseményeket minősítő játék a szavakkal, hanem tény. Két néven egy fesztivál: azaz az [1]975 óta évente megrendezett Új Szín-házak Fesztiválja idén a Nemzetközi Színházi Intézet által szintén évente tartott s ezúttal már hatodik Nemzetek Színháza Fesztiválja is egyben.

Hogyan házasították össze ezt a két találkozót? Hiszen a Bolondok Fesztiválja lényegét tekintve ellenszínházi rendezvény, míg a Nemzetek Színháza mind ez ideig jelentős alkotók jelentős előadásain keresztül arról igyekezett többé-kevésbé átfogó képet adni, hogy milyen eredmények születtek, milyen irányú fejlődés várható a világ színházi életében. Ruud Engelander, a Holland Színházi Intézet nemzetközi ügyek bizottságának elnöke így indokolta a két fesztivál összevonását: „Az ITI az 1948-as megalakulása óta nagyon sokat tett azért, hogy a színházi szakemberek megismerhessék egymást és egymás művészetét. Az első húsz évben az ITI működése szinte kizárólag a tekintélyes szervezetek és színházak munkájához kapcsolódott. Ám a változó világban megváltozik a színház szerepe és helye is, s az elmúlt évtizedben az ITI arra kényszerült, hogy figyelmét olyan jelenségekre is kiterjessze, amelyeket mind ez idáig a színház marginális területeinek lehetett tekinteni. Ám úgy tűnik, ezek egyre inkább a színházi fejlődés meghatározó tényezői lettek vagy lesznek. Azzal, hogy az ITI a Bolondok Fesztiválját kérte fel a Nemzetek Színháza Fesztivál megrendezésére, azt bizonyít-ja, hogy nyitott a világ legkülönbözőbb pontjain hasonlóképpen kibontakozó, a hivatalos, támogatott művészeten kívüli jelenségekre, fejlődésre, amelynek megnyilvánulásait ez a Bolondok Fesztiválja gyűjtötte össze."

Bár a hírek szerint az ITI s a Nemzetek Színházát támogató szervezetek döntése mögött nem kis mértékben anyagi megfontolások is meghúzódhattak, fogadjuk el ezt a gondolatmenetet. Annál is inkább, mivel már a tavalyi hamburgi fesztivál is azt jelezte, hogy nem annyira a hivatalos színházak reprezentálták a fejlődés tendenciáit, mint inkább az úgynevezett harmadik szín-ház világa. S ez a helyzet aligha változott egy év alatt.

Ellenpont: Varsó

Ezt látszik igazolni az április-májusban Varsóban megrendezett nemzetközi színházi találkozó is, amelyen tizenegy neves társulat vett részt. Olyanok, mint a Taganka, a leningrádi Gorkij Színház, a szófiai Ivan Vazov Színház, a Berliner Ensemble, Barrault és Wilson társulata, az Odin Teatret, a brüsszeli Nemzeti Színház, a Teatro di Roma, Tokióból a Zeami nevét viselő no-színház, valamint India Kerala államából a Kudijattam színházi csoport. Néhány előadást magam is láthattam, így részben személyes élmények alapján is állíthatom, hogy egyfelől a jelenkori színház kiemelkedő alkotóit és teljesítményeit gyűjtötte őszsze ez a találkozó, másfelől viszont a nagyszerű esztétikai és gondolati eredmények ellenére is nem tagadható muzeális légköre volt a bemutatósorozatnak. Mondhatnánk, ebben szerepe lehet a válogatásnak is, mivel a résztvevő színházak általában nem a legfrissebb, hanem a már jól bejáratott produkcióikkal léptek föl. De a rendelkezésre álló információk alapján más válogatás esetén sem lett volna lényegében más a találkozó színképe. (Közbevetőleg: bárcsak a mi közönségünk is megismerkedhetne

A bohócok

A Natural Theatre közös sétája

egyszer egy ilyen színházi körképpel! Felvetődik bennem a kérdés: ha a lengyelek egymagukban képesek a közismerten nem könnyű gazdasági helyzetükben egy ilyen fesztivált megrendezni, akkor mi miért nem tudunk, akarunk ehhez hasonló kitekintést adni? Nem egymagunkban, hanem például a lengyelekkel közösen! Minden fél csak jól járna: a meghívóknak is olcsóbb lenne, a meghívottaknak sem két vagy három előadásért kellene otthonukból kimozdulniok. De alighanem ez eretnek gondolat !)

Hajógyárból színház

Térjünk vissza a Bolondok Fesztiváljához! Már a helyszín kiválasztásával is rendhagyó a rendezvény. Amszterdam északi negyedében, a Főpályaudvarral átellenben, egy széles csatorna túloldalán, a Schell iroda-felhőkarcolója és csendes családi házak szomszédságában egy ősöreg hajóépítő és javító üzem területén és lebontásra ítélt épületeiben talált helyet a fesztivál. Van valami komor szépség a több mint százéves műhelycsarnokok, a szürkére-barnára-feketére patinásodott falak, a rozsdásodó vastraverzek, darupályák, az imitt-amott lyukas bádoggal vagy üveggel fedett tetők látványában. A célszerűség szépsége ez, a megtervezettségé, a funkcionalizmusé, amely még az üres épületekből is sugárzik. Szemtanúk mesélték - kissé rossz-májú kritikáját is adva a fesztiválnak -, hogy a legizgalmasabb, a legkatartikusabb élményt az az átalakulás jelentette, ahogy a fesztivál megnyitása előtt alig egy hónappal még részben termelő üzemből színházi előadásokra alkalmas terek keletkeztek, ahogy leépült az üzeni és felépült a színház. Aligha adhatja át a helyét értelmesebben és szebben egy termelő gyár egy lakótelepnek, mint így, a művészetek humanizáló segítségével.

Ebbe a komor keretbe szilaj jókedv költözött, amely leginkább a vurstlihangulathoz hasonlított. Amikor a látogató belépett a fesztivál területére, csupa ellentét fogadta. A patinás falakon különböző stílusú, de egyként színgazdag festmények; az üzemépületek szomszédságában lécekből, bádoglemezekből, kacatokból, ponyvákból összetákolt kalyibák - egyes csoportok lakó- és játékhelye; számítógép regisztrálja és a borsos árú belépő ellenében adja a jegyeket, de az együttesek és látogatók a legelemibb higiéniás körülményeket is nélkülözni kénytelenek; a nyilvános férfivécé tetején szobor, a mesterséges öbölben egy félig elsüllyesztett hajómakett, körülötte színes műanyagkockák úsznak, szerte az utakon az állandó szélben imbolygó, pörgő mobilok állnak, a magasban pedig sárkányok szállnak; óriási méretű csarnok, benne a legmodernebb fény és akusztikus berendezésekkel felszerelt pódium és nézőtér, mellette zsibvásár, annak minden tartozékával.

Magamutogatók és megmutatók

De nemcsak ezek a nyilvánvaló ellen-tétek tűnnek a látogató szemébe. Egy időben egymás mellett -- sokszor egy-mást is zavaró produkciók részese lehet. Az egyik színpadon mintha egy MÉH-telep ritkaságait gyűjtötték volna össze, fa- és fémkacatokkal van tele-zsúfolva, különböző méretű bádogdobozok, bödönök, hordók, felfüggesz-tett síndarabok és egyéb fémtárgyak sorakoznak a színpad előtt: ez a holland de Vuilharmonie együttes zenés happeningjének színhelye. Az együttes meglehetősen toprongyos tagjai először csónakon az öbölben cirkálva dobolnak-énekelnek, gyűjtik a közönségüket, majd a színpadon diszkréten elhelyezett márkás dobfelszereléshez ülnek, s a szintén diszkréten, spirálisan meghajlított csőkígyókra erősített mikrofonokhoz lép-nek, és a legmodernebb erősítő berendezések segítségével elhangzik a felszólítás; mindenki zenélhet, az együttes tag-ja lehet. A vállalkozó kedvű nézők a szín-pad előtt elhelyezett „zeneszerszámok-hoz" tolonganak, kiválasztják a nekik tetsző zajkeltő eszközt, és elkezdődik a

Az ONK Theater közönségcsalogatója

koncert. Hol az együttes adja meg a ritmust, hol valamelyik néző, s ezekre a ritmusokra improvizálják dalaikat az együttes tagjai. Persze nem kell különösebben bonyolult improvizációkra gondolni! A nézők zenei formavilága oly mérték-ben uniformizált, annyira azonos zenei nyelvet beszél a közönség és az együttes, hogy nem szükséges különösebb zenei invenció a rögtönzésekhez. Ha netán mégis valami különösebb ritmusképletre kellene dallamot fabrikálni, az átkötő, bevezető szakaszban szinte észrevétlenül alakítják át az eredeti ritmust a nekik tetszőre.

Tőlük néhány lépésre tíz-tizenöt méter hosszú, másfél-két méter átmérőjűre is felfújható színes gumitömlők, amelyeken mint gumiasztalokon ugrálnak-játszanak a gyerekek és felnőttek. Arrébb az utcakövek közé félig beásott, fehérre festett autó, benne két szintén fehérre festett ember nagyságú bábu, az autó hűtőjén a bábukkal azonos kinézésű fér-fiak - többnyire szerelmes összefonódásban - élvezik a fotografálók érdeklődését. Mellettük három hét alatt formálódó téralakzaton dolgozik látványosan egy csupa rongy öltözékű, kipingált arcú-testű férfiú.

Az öböl mélyén elterülő teraszon a kikisütő napot élvezve ücsörögnek a látogatók meg az éppen nem játszók, söröznek, beszélgetnek. Köztük időről időre feltűnik egy erősen kifestett, szemüveges nő, kopott kis kalapban, az átlag-látogatók eleganciájától alig elütő régies ruhában, retiküllel. Á hol görkorcsolyával, hol anélkül közlekedő alak hangos „Hallo Darling!" köszöntésekkel üdvözli régi és új ismerőseit, mindenkihez van egy kedves szava - ő egy holland együttes nőimitátora.

A hullámzó tömegben egyszer csak feltűnik világossárga judóöltözethez hasonló ruhában, óriási karimájú úgyszintén sárga kalapban négy férfi és három nő, az egyik férfi karján egy féléves-forma gyerek, a többiekéhez hasonló ruhában. Libasorban sietnek valahová, meg-megállnak, az eget fürkészik, aztán mennek tovább. A tömeg természetesen utánuk. Amikor már jó sokan vannak, a sárgaruhások hirtelen megtorpannak, félkörbe állnak, hosszan és mereven nézik az eget, s az egyik közülük kántáló hangon fohászkodik: „Süss ki, nap!", a többiek utánazsolozmázzák. Ezt mindaddig folytatják, amíg az igencsak gyakorta borult égbolton ki nem villan a napfény. A körülálló és kitartó nézők gyakran bekapcsolódnak a „szer-tartásba", s amikor türelmüknek megjön a gyümölcse, közös örömujjongásban törnek ki játszók és együttjátszók. Ez az angol Natural együttes egyik rituális produkciója.

Itt is, ott is bohócok szórakoztatják a nagyérdeműt, egyéni és páros számokkal. Ezek a clownok általában mesterségük jó ismerői, zenélnek, zsonglőrköd-nek, igyekeznek a közönséggel kapcsolatot kialakítani, s a nézők reagálásaira meglehetősen ügyesen improvizálnak. De műsorukból szinte teljes egészében hiányzik a szerkesztettség, a felépítés, nincsenek arányok, mintha eleve arra számítanának: csak megállítani tudják a nézőket. Jórészt ebben különböznek például a Csehszlovákiából érkezett clownoktól, akik vitathatatlan - mimes alapokra épülő - felkészültségbeli többletük mellett produkciót mutatnak be, nem csupán bohóckodnak.

Vannak, akik nagy zajjal, zeneszóval csábítják a közönséget, s vannak, akik a helyhez és a közeghez nem illő, tehát feltűnő tevékenységükkel hívják fel magukra a figyelmet. Egyikőjük például egy jó kétméteres sugarú kört rajzol az utca kövezetére. Beáll középre a rövidnadrágos, szemüveges, ágrólszakadt fickó, lábánál a motyója, és kifestés, ál-arc, egyéb bohóckellék nélkül vár. Az arra járók egy része önkéntelenül meg-áll vagy kikerüli a kört, akik pedig be-lépnek, azokat a játékos megrovó pillantással vagy erőteljesebb dorgálással, figyelmeztetéssel távolítja el a területéről. Amikor már jókora gyűrű alakul ki körülötte, akkor kezdi a produkcióját. De az egyes attrakciók között nincs semmi kapcsolat, a műsornak nincs felépítése. Ezzel szemben az ott látható cseh csoportok önálló dramaturgiával felépített előadást mutattak be. A főleg gyerekeknek játszó prágai Zsebszínház mű-sorára ez éppen úgy vonatkozik, mint a brnói Divadlo na Provazku együttes-és szólóprodukcióira s főként a hazánkban is egyre jobban ismert és a SZÍNHÁZ-ban is többször méltatott prágai CVOCI együttes munkájára. A brnóiak s különösen a CVOCI a magas szintű technikai tudáson túl sajátos filozófiát képviselnek, a mimes clowniádák nem-csak szórakoztatnak, hanem az emberi viszonyokról - mulatságosságukat fel-mutatva - kegyetlenül éles és csöppet sem idealizált vagy leegyszerűsített képet is adnak. (A produkciók előadásjellegéből következik, hogy a csehek nem az utcán játszottak, hanem műhelycsarnokban.)

Alkalmi zenekar

Szabadtéri látványosságok

A szabadtér különböző pontjain ütötték fel tanyájukat azok az együttesek, amelyek utcaszínházi produkciót vagy inkább szabadtéri látványosságot mutattak be. Egy kimustrált londoni emeletes busz szolgál a Stage Space Theatre Company

lakókocsijául s egyben játékteréül. A színes borítólapokkal, térelemekkel feldíszített buszból rövid idő alatt színpadot és egy elvarázsolt kastélyhoz hason-latos építményt állítanak össze, amely te-re és kerete lesz egy vad kergetőzések-kel, nagy bolondozással előadott hét-köznapi történetnek szülőkről és gyerekekről, rendőrökről és rablókról. Félig mese, félig a mindennapok konfliktusai-nak kissé bugyuta cirkuszi megközelítése az előadás, amely csak a mozgalmasságával hat.

A francia Theatre de „2CV" főszereplője a 2CV, *azaz* a francia népautó, az elnyűhetetlen kis Citrom. A kötéllel körülvett játéktér közepén áll a lefüggönyzött 2CV, és a szereplők a közönségtoborzás után nem annyira egymással, mint inkább a nézőkkel játszanak. A játék irányítója a Nő, társai a Kapitány, aki tűzoltó és csendőr egy személyben, tehát a hivatalos közeg, valamint a napóleoni uniformisba öltöztetett Monsi-eur France, aki fenségesen föl-alá sétál, vagy hol a közönség között, hol a negyven méter magas csarnok tetején masíroz díszlépésben. A játék váza mindig azonos: két nézőt, egy férfit és egy nőt választanak ki a világ legkisebb, két-személyes színházába, ez a pár beül a lefüggönyzött kocsiba, s kezdődik a pár-beszéd a közönséggel a legkülönfélébb témákról, a drágaságról, az éppen el-eredő esőről, az eurorakétákról s más a közvéleményben élő politikai kérdésről vagy az emberi kapcsolatokról. Kezdetben a Nő provokálja a témákat, s a „párbeszéd" létrejötte attól függ, hogy milyen összetételű, kedvű a pillanatnyi közönség, mennyire játékos vagy el-utasító. Ez szabja meg azt is, hogy milyen hosszú egy-egy „előadás", amelynek végén a közönség csípős megjegyzései közepette előmásznak az autóba ültetett nézők is. A dialógusok mélysége és stílusa természetesen nem haladja meg a bemondások, viccelődések, ugratások és jópofaságok szintjét.

A holland Dogtroep társulás kerítéssel körülvett magánterületet alakított ki, ahova az előadások idején egy lécekből, deszkákból összetákolt alagúton lehet bejutni. A néző négyrét görnyedve, guggoló járással araszolhat be, miközben a magasból vizet csurgatnak a nyakába. E nem túl kedves kezdet után kedves lányok vezetik az udvar valamelyik asztalához. Az udvart szegélyező ház tetején - a ház az együttes lakóhelye, a produkció második felében pedig játéktér

Pihenő - gólyalábon és anélkül

is - két játékos fantasztikus madárbábokat mozgat, a madarak harcolnak egy-mással, az egyik kitépi a másik belső részeit, amikor is kipattan a ház egyik ajtaja, és egy tűzoltófecskendő tárolódobjáról letekeredik egy porszívóval fel-fújt, több méter hosszú ballon, amely félelmetes fejben végződik. Egy deli vitéz -- a többi szereplőhöz hasonlóan koszos, gondozatlan és toprongyos --egy hatalmas karddal egy csapással le-vágja a rém fejét. Miközben a maradékokat eltávolítják, valódi tűzhelyen valódi sütés-főzés folyik, és feltálalják a rémség fejét: egy tálon megsütött disznófejet hordanak körbe. Megkínálják a nézőket - virslivel -, amit horgászbothoz hasonló szerkentyűkkel bocsátanak az asztaloknál ülők fölé, akik ugrálhatnak, kapkodhatnak a finomság után. Akinek sikerül egy virslit megkaparintania, ahhoz fürge kukták rohannak és megmustározzák étkét meg mindent, amit érnek. Miután már többen kellőképpen mustárosak, a közönséget meginvitálják a házban folyó második részre, amely - elbeszélések szerint -- hasonlóan folytatódik, ám nekem ennyi is elég volt ebből, s elégedetten, némi sár-, piszok- és mustárfolttal gazdagodva távoztam.

Sok vonásában hasonló ehhez a szintén holland Flup & Ju Bedrijf együttes *Az embrió* temploma című előadása. Ez a csoport fémtárgyakkal játszik, az embrió pedig minden születő - személy vagy gondolat - megtestesítője, amelyet hatalmas, öt méter magas fémgömb képvisel, s leginkább egy medúzára emlékeztet. A játék egymással oksági kapcsolatban nem lévő jelenetekből áll. Egy férfi nyakig lomokban ül, fején fémpálcákból összehegesztett nagy madár-

fej, egy nő szórja rá a homokot. Ezzel egy időben egy másik férfi két fémből készült kis madárbábot mozgat, s rajta is hatalmas, fémből készült szárnyak vannak. A párhuzamos jelenet eltart vagy tíz percig, lényegi dramatikus esemény nem történik, látványnak viszont egy darabig érdekes. Aztán minden átmenet nélkül újabb jelenet következik, s most a két férfi által mozgatott nagy madár és krokodil - természetesen ezek is fémből - harcol egymással, az egyiknek a szájában tűz ég, a másik ezt a tüzet akarja megkaparintani. Amikor ez sikerül - újabb negyedóra -, a játszók a bábokat leteszik, az egyik férfi és a nő fa- vagy fémrudakkal az embriószobor testét, illetve az abból kinyúló rövidebb-hoszszabb fémtüskéket ütve-verve zenélni kezd, miközben a másik férfi elmegy, a távolban magára illeszt egy több méter hosszú krokodilt - azúttal fából -, és borzasztóan lassan elindul az embrióhoz. A monoton zene közben egészen meg-közelíti a szobrot, s anélkül, hogy bármi esemény történne, lecsatolja a krokodilt, és beáll ő is a zenélők közé. Lassú, eseménytelen a játék, és unalmas is. A lassúság lehetne az elviselhetetlenségig fokozódó feszültség forrása, de itt csak a fémtárgyakat tartó, mozgató emberek teljesítményére, súlyemelő képességére lehet figyelni.

Az ugyancsak holland ONK Theater Overal műsorán viszont a fából készült mobilok játszanak nagy szerepet. A tulajdonképpeni előadás előtt van egy közönségtoborzó előjáték. Magas, szemüveges, vékony fiatalember egy kis-asztalt és egy székecskét cipel a hóna alatt. Gondosan, többszöri szemrevételezés után kiválaszt egy helyet az utcán, elhelyezi az asztalkát, több fix ponthoz beméri, eligazgatja, majd leül mögé, és elmélyülten láthatatlan jegyeket stempliz. Egy köpcös, ősz szakállú, hosszú ballonkabátos ember, mint egy fagylaltos kocsit, faalkotmányt tol maga előtt sebesen. Egy gyér szakállú, hórihorgas férfi fa robotembert vezet maga előtt, társa pedig egy hátizsákként felvehető és minden lépésnél nagyot szóló dobszerkezetet cipel. S mindeközben a már megismert nőimitátor is hívja a nézőket. Majd elkezdődik az abszurd játék. A szemüveges, a professzor könyveket cipel, lerakja őket a földre, mint köveket a sárba, ezen lépeget előbbre a katedrája felé. A nő válltáskájában telefonberendezést cipel, s állandóan telefonál hol önmagával, hol a nézőkkel, hol a sze replőkkel. A hórihorgas valami mese-beli indiánmaszkban, a fején egy hegedűtokkal, benne egy vonóval mászkál fel-alá, a köpcös viszont hegedűjéhez vonót keres, az ötödik szereplő ételeket és italokat szolgál föl, de valamiben mindig megbotlik, s vagy sikerül talpon maradnia, vagy sem. Egyre nő a kavarodás, egyre mániákusabban végzi mindenki a „dolgát", egyre hevesebben szeretné-nek a másikkal beszélni, de mindebből csak káosz és a még keserűbb egyedül-lét születik. Minden ilyen utcai együttes-nél érződik, hogy valamilyen módon a kommunikáció és a kapcsolatteremtés képtelensége motiválja a produkciójukat, a legkomplexebben és a legkimunkáltabban ez utóbbi együttes tudta ezt a közönség értésére is adni.

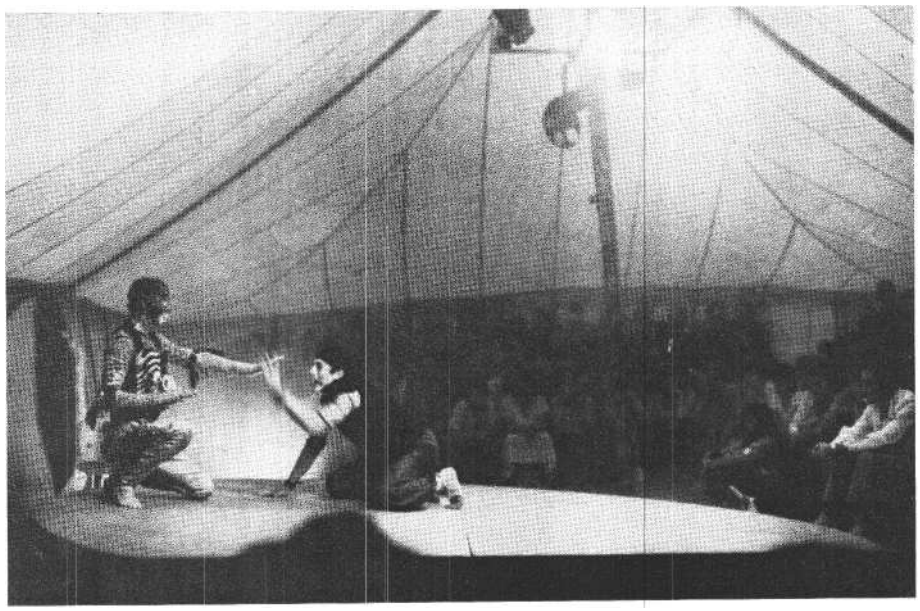
Hideg szépség és olcsó mulatság

Lényegében hasonló gondolatok és érzések inspirálták azokat az előadásokat is, amelyek elsősorban a tárgy és az ember, illetve a tér és az ember kapcsolatára építettek. Az olasz C. F. R. például egy furcsa epizódsort mutatott be, nem kevés utánérzéssel. Á sötét és üres térben magára hagyottan és bizonytalanul kóválygó néző előtt egyszer csak a tér egy távoli pontján lassan kinyílik egy belülről halványan megvilágított fülke ajtaja, egy fiatal nő látható, aki fésülködik. Aztán más ajtók nyílnak, mögöttük szintén egy-egy nő végzi a rá jellemző foglalatosságát, szépítkezik, simogatja magát vagy csak egyszerűen gyönyörködik magában. Aztán az ajtók lassan becsukódnak. A tér másik pontján egy lepelbe burkolt nőre vetül a pont-fény, a lepel magától felemelkedik, a nő ott áll félmeztelenül és kiszolgáltatottan; lassú mozdulatokkal a lábánál lévő le-fedett ketrechez hajol, kinyitja, és a szemükbe vágó éles fénytől elvakultan, tehetetlenül és ugyancsak kiszolgáltatottan riadoznak a hirtelen jött szabadságukkal mit kezdeni nem tudó rágcsálók. Egy nő meggyújtja az újságját, és így olvassa tovább; egy másik végtelenül lassan egy szögesdróttal körülvett ringből szabadul meg. Egy feldúlt ágyból feltápászkodó meztelen nő nagyon lassan felöltözik, s egy hirtelen ökölcsapással összedönti az ágyat és így tovább. Az epizódok alatt monoton hangon számsorokat olvasnak be hangszórón. A távozó néző a két főszereplő nő mellett kénytelen távozni, akik láthatóan valamilyen emberi kapcsolatcsírára vágytak, ezért a többiek kényszerzubbonyt húztak rájuk, s most a kijáratnál egymással szemben ülve az előttük lévő tányérból a szájukba vett kanállal etetik egymást.

A holland Bewegingsgroep Bart Stuyf viszont a végletekig absztrahálta a témát és az előadást. Egy kör alakú, magas fémvázra plexilapokat helyeztek, erre a kör alakú folyosóra csigalépcső visz, az építmény hátsó félkörívében, a földön ember nagyságú mozgatható tükrök állnak. Ha a tükörre valaki ráál, lehajlik, ha lelép róla, visszaáll az előre meghatározott dűlési szögbe. Máskor kívülről állítják a vízszintes és a függőleges pozíció közötti állapotokat, ennek megfelelően különböző tükrözési játékokra van lehetőség. Néhány szépen mozgó férfi és nő szépen koreografált tánc- és tornagyakorlatot végez a vázon, a plexi-lapokon, a tükrökön és a csigalépcsőn. A mozgásszínházi koncepció világos: a résztvevők egymástól szigorúan elkülönítve a zene által megszabott mozgássorokat hajtanak végre, s ha sikerül egymással testi közelségbe kerülniük, abból azonnal birkózás, küzdelem lesz. De akár az előző esetben, itt is - sőt itt aztán végletesen - a szépségre törekvés, a szépelgés kilúgozza a meglévő, nem túl magvas és mély szándékot, arról nem is beszélve, hogy mindkét formavilág csak akkor hat, ha a kivitele nagyon precíz, s ezt egyikről sem lehetett elmondani.

Aligha van nagyobb ellentét, mint a hideg szépség és a kabaré között, s ez utóbbiból is jó néhányat láthatott a közönség. A holland Varend Variete hajózó társulat, kis hajójukkal járják az ország csatornákkal teleszabdalt vidékeit és mutatják be az igen vérszegény, de imitt-amott társadalmi kérdéseket is pedzegető előadásukat. Az I. N. S. Mannen van den Dam belga együttes régi német kabaré-és burleszkfigurák és -típusok feleleve-nítésével játszik szakmailag igen jó és mai tárgyú jeleneteket. A régies forma és a napi aktualitás kettőssége jelenti a legfőbb humorforrást. Az ausztrál Sam Angelico The Busby Berkeleys zenés show-műsora minden tekintetben az igénytelenség és az ízléstelenség határát súrolja. Valami meghatározhatatlan happeninget ad elő a szintén belga Het Etherisch Strijkers Ensemble Parisiana. A dokkban felépítettek egy század eleji, kör alakú szórakozóhelyet, amolyan boxokkal ellátott ivót, amely a közönség egyik kedvelt találkozóhelye volt. Ebben a mindig zsúfolt helyiségben egyszerre csak megjelenik egy frakkba, estélyi ruhába öltöztetett vonószenekar, élén a

karmesterrel, és komoly zenét kezd játszani. S miközben megállás nélkül folyik a koncert, a legkülönfélébb őrültségek történnek. Egy pincér sörökkel rohangál ide-oda, amelyeket végül mindig ő iszik meg; egy betántorgó keres valamit vagy valakit, eligazítást kér, a karmester hoszszas magyarázkodásba kezd, már rég nem törődik a zenekarral, amely változatlan egykedvűséggel játszik. Behoznak egy kis tűzhelyet, és annak rendje és módja szerint megfőznek egy fazék spagettit. Majd egy pizsamás férfiú jön be, elhelyezkedik egy széken, és a nadrágjába beletöltik a gondosan leszűrt, előkészített tésztát. Miután az testmelegre hűlt, a férfi a spagettivel a nadrágjában távozik és így tovább. A jelenetek laza füzére felvillant valamit az egymás mellé rendelt dolgok és jelenségek abszurditásából, de úgy, hogy figyelembe veszik az alkotók azt a néző i attitűdöt, amely a hely jellegéből adódik.



Hamlet és a Szellem találkozása a Footsbarn előadásán (Keleti Éva felvételei)

Színházszerű színházak

Az eddigiekből úgy tűnhet, hogy a Bolondok Fesztiválján csak extrém produkciókat lehetett látni, s a színház, a maga hagyományos előadásformáival kiszorult a rendezvényről. Ez azonban csak részben igaz. A jamaicai illetőségű, de zömmel Angliában élő és dolgozó Black Theatre *Isten hozott itthon, Jacko!* című produkciója például részben az agitációs színház elemeiből építkezik. A bevándorló s a faji megkülönböztetés különböző megnyilvánulásai miatt a társadalom perifériájára szoruló fiatal színesbőrűek. érdekében emel szót - roppant naivan. A fehér tanítónő le-tépi a néger fiúk szobafaláról a pornó képeket, és helyükbe felvilágosító plakátokat ragaszt - ez az a gesztus, amely az előadás hangvételét, dramaturgiai meg-közelítését jellemzi. A szereplők nem ön-magukat adják, hanem szerepet játszanak, de mivel játékkultúrájuk nagyon szegényes, még ha fel is csillan valami drámai konfliktus, azzal sem tudnak mit kezdeni.

A grönlandi, de többnyire Dániában játszó eszkimó színház, a Tukak Teatret folklorisztikus elemeket gyúr össze az elmúlt évek mozgásszínházi törekvései-nek néhányával, s ebből egy meglehetősen hiteltelen pódiumjáték kerekedik ki. A túlzottan leegyszerűsített történetet - a tiszta érzelmű igaz embereket hatalmába keríti valami külső gonosz erő, s a vele való küzdelem során *győz az* egymásra utalt emberek szeretete - szaltók, ugrá sok, jól megoldott verekedések, földön csúszva-mászva bemutatott vonaglások segítségével adták elő. A külső és a belső ellentétét nem sikerült feloldaniuk, az előadás menthetetlenül hamisságba torkollott

Az olasz Piccolo Teatro di Pontadera Eleonore Duséról szóló előadása viszont egy rosszul kivitelezett színházi blöff képzetét keltette. Négy férfi és egy nő játszotta el a századelő nagy színésznője életének néhány átértékelt, szürrealizmusba hajló epizódját. A szereplők különféle kalapokat raknak a négy oldalról a játékteret körülvevő közönség tagjaira. Nagy és még nagyobb tükröket cipelnek be, amelyekben hosszan nézik magukat, és néz-heti a *néző* is magát. Oroszlánszelídítés formájában betörik a vadóc színésznőt, és férjhez kényszerítik. Egy kitömött, felnagyított, orosz viseletbe öltöztetett nő-szörny viaskodik a termetéből adódó nehézségekkel, illetve a többi szereplővel. Végül lassan összeszedik a kalapokat. Közben gyertyák égnek, tölcséres gramofonról szól az igen vegyes szín-vonalú zene, a szereplők ötpercenként átöltöznek, s ilyenkor leáll a játék, a férfiak játsszák a nőket is, és az egész iszonyúan izzadságszagú - átvitt értelemben éppúgy, mint valóságasan.

A holland Toneelgroep Baalt is egy művész élete foglalkoztatta, George Sandról készített egy különös operát. A porond négy sarkán egy-egy zongora áll, s az általuk kifeszített zenei tér szolgáltatja a különös, valós és irreális ele meket magában foglaló játék erőterét. Az együttes George Sandot a maga rend-kívüli sokoldalúságával, erkölcsi és mű-vészi szabadságra törekvésével egyszerre tekintette színpadi személyiségnek és az emberi totalitás szimbolikus lényének. Ez a kettősség mutatkozott meg a Sandot megszemélyesítő színésznő játékában, azaz hol valódi drámai hangot ütött meg, hol csak illusztrált. A történelmi szemé-lyiségeket bemutató népes szereplőgár-dának azonban már csak az illusztráció funkciója jutott. Zeneileg tiszta és jól komponált, színpadilag azonban igen-csak teátrális volt ez az előadás.

A frankfurti Schlicksupp Teatertrupp Brecht nálunk kevéssé ismert darab-ját, *A kenyérboltot* játszotta, kitűnő példát adva arra, hogyan lehet Brechtet Brechtül, mai módon játszani. A *szecsuáni jó/élek* előképének is tekinthető darab azt a kérdést veti föl, hogy lehet-e a ki-zsákmányoláson alapuló társadalomban - ahol az újságárus csak a járókelők be-csapásával tudja a lapokat eladni, ahol a megélhetésért a tisztességes nőnek is el kell adnia magát, ahol Frau Hitler a nép barátja, a szegényekkel együtt fotóztatja le magát, de közben kilakoltat, munka-lehetőséget ad, de elodázza a munkabér kifizetését - jónak maradni. Az együttes válasza: nem. Ahhoz, hogy az ember ember maradhasson, harcolnia kell, és a produkció hatalmas kenyér- és zsemle-csatává alakul át, amely az elnyomók és az elnyomottak között folyik ugyan, de amelyből nem vonhatja ki magát a kö-

zönség sem, hiszen őt is érik a lövések, s végül neki is vissza kell dobnia a bucimuníciót. Az együttes roppant játékosan, ugyanakkor keményen játszotta a dara-bot, a szereplők a nyílt színen változtatták alakjukat, s akinek az egyik jelenetben nem volt szerepe, az zenélt vagy kellékezett vagy az újabb szerepére öltözött át, sokszor a hármat egyszerre. A néző az előadás menete közben figyelhette tehát annak előkészítését is, s ez ön-magában egyfajta elidegenítő effektus. A befejező harc nem vált az ilyenkor szokásos közönségaktivizáló feloldássá. Az, hogy a kenyér lövedék volt, valami furcsa érzést váltott ki a nézőkből, közösséget vállalt a szegényekkel, de el is távolodott tőlük. Az egész produkciót ez az ambivalencia jellemezte, s ezért lehetett ez az előadás formájában bolondozó, de lényegében azon messze túlemelkedő.

Sok szempontból ugyanez mondható el a bukaresti Nemzeti Színház fiatal tagjaiból alakult társulat Terentius-bemutatójáról. *Az androsi lány* aligha tartozik a világirodalom kiemelkedő víg-játékai közé, de jó alkalom arra, hogy a társulat megcsillogtassa komédiázóképességét, miközben a zsarnok „atya" fölött is elverjék a port. A jól pergő, szellemes váltásokban bővelkedő komédiában néhány színész a legjobb román komikusok teljesítményét megközelítő alakítást nyújtott. A színészek akrobatikusan képzettek, és egy kis túljátszás sem áll tőlük távol. Ez az előadás volt a leghagyományosabban színházi ezen a fesztiválon, ugyanakkor megmutatta, hogy azok a színészi és szcenikai esz-közök (bohóckodás, kötélmászás, hogy csak kettőt említsek), amelyek más előadásokon a produkciók kereteit szét-feszítő vagy kitágító szélsőséges játékra adtak alkalmat, itt a darabot szolgálták.

Hamlet a cirkuszban

Több együttes produkcióját ihlette meg Shakespeare. Völker Spengler egymaga mutatta be a német Shakespeare-játszás görbetükrét; az angol Sheer Madness csoport viszont fergeteges paródiáját adta a shakespeare-i dramaturgia és szín-játszás kliséinek. Négy darab - *Hamlet, Antonius és Kleopatra, Macbeth* és *III. Richárd* - jeleneteit montírozták össze úgy, hogy az expozíció, a cselekmény-bonyolítás és a lezárás kulcsepizódjainak azonosságát és egymásba csúsztathatóságát illusztrálták. Mindezt harsány, diákos eszközökkel, nem fukarkodva a bohózati és rémdrámai elemekkel sem.

A fesztivál kétségtelenül legmaradandóbb élményét az angliai Footsbarn Theatre Company *Hamlet-előadása* jelentette. Ez az együttes Cornwall tartományban dolgozik, és az a célja, hogy olyan helyeken játsszon, ahova a színháznak még a híre is alig jut. Sok-sok kísérletezés után alakult ki az együttes cirkuszi játékmódja, és sokévi munka után jutottak el odáig, hogy saját cirkuszsátorral utazhatnak. Klasszikus bohóc-tréfákat éppen úgy játszanak, mint gyerekeknek szóló műsort, és agitációs célú jeleneteket csakúgy, mint klasszikus drámákat. Délutánonként a nagyszámú gyerekközönségnek - s a gyerekérzületű felnőtteknek - kitűnő bohóctréfák jól szerkesztett sorát adták elő, esténként pedig a *Hamlet* sajátos feldolgozását. Szabályos cirkuszi környezetben és jórészt a cirkuszművészet kifejező nyelvén közvetítették az erősen megrövidített, de arányaiban és minden lényeges momentumában teljes, *azaz* nem leegyszerűsített darabot. A. sztori érdekessége és izgalmassága került előtérbe, s az, hogy amit el lehet játszani, azt nem muszáj elmondani, tehát úgy tömörítettek, hogy a színházi műveltséggel kevésbé rendelkező néző is totális élményt kapjon.

A porond mögött található az áttetsző fekete függöny mögött játszó zenekar, mellette a cirkuszi kifutót idéző járások. Hátul kétoldalt emelvények, a királyi pár szobája balra, Poloniusé jobbra. Három férfi botokkal, mintha patakot ugrana át, lendül be a porondra, ők az őrök és Horatio. Hamlet atyjának szelleme füstök közepette a porond alól emelkedik fel, egy kötéllel ki van kötve - föld és ég között lebegő hatást vált ki. Polonius nyakig bezárt ruházatú, gyomorbajos figura (fanyar humorú, ellenállhatatlan komikus játssza), aki a titkosszolgálat vezetője, s mint ilyet, állandóan spiclik hada veszi körül. Ezek a spiclik a király tudtával, de egyre inkább annak jóváhagyása nélkül működnek, s nemcsak be-súgó voltukban léteznek, hanem mintegy metaforikus formában is: gyakran falat képeznek, ülőbútort és így tovább. A szereplők erősen egyénítettek, csaknem típusok megfogalmazói. Megrendítő Ophelia alakja, akit egy vézna, magas nő játszik, félmeztelenül. A csont és bőr meztelenség eltávolítja a szokásos őrült-figurától Opheliát, és megemeli, jelen-tősebbé teszi a lány tragédiáját. Az elő-adás csúcspontja a sírásójelenet, ahol három vérbeli clown csodálatosan ki-dolgozott bohócszámot játszik el. A shakespeare-i szöveg és a bohócszám kettős értelmet ad a jelenetnek: miközben önfeledten nevetünk a bohóc-sír-ásókon, minden eddigi Hamlet-előadás-nál mélyebben csap meg bennünket az élet forgandóságának tragikuma. Az elő-adás egésze is erre a kettősségre épül, nem véletlen tehát, hogy a fesztivál egyik legsikeresebb bemutatójának számított.

Á Hamlethez mérhető nagy közönsége és főleg szakmai sikere volta Stúdió „K". két előadásának, a *Woyecknek* és Genet *A balkonjának.* Bár a fesztivál légkörétől igencsak elütöttek ezek az előadások, mégis, vagy éppen ezért, nagy feltűnést keltettek. Egy olyan fesztiválon, ahol a a produkciók maximum egyórásak, s öt perccel a kezdés után már csapatostul vonulnak ki az elégedetlen nézők, a siker egyfajta mércéje az, hogy a két-, két és fél órás, magyar nyelvű előadásokról alig távoztak el. A fesztivál általam látott előadásai közül egy sem hasonlítható ezekhez szakmai igényességben, kidolgozottságban s főleg gondolatiságban. A produkciók elemzése nem ennek az írásnak a feladata, ezt részben már régebben megtettük (Wloyz$_e$*ck),* részben külön méltatást kíván *(A balkon).*

Ki vagy mi Jango Edwards?

Nem törekedhettem teljességre, amikor a Bolondok Fesztiváljának néhány előadásáról beszámoltam, de igyekeztem az esemény hangulatát, lényegét megközelíteni. Ám ezt megannyi produkció részletes elemzésével sem lehetne úgy megragadni, mint a - nevezzük így - Jango Edwards-jelenséggel. Jango Edwards ugyanis az, akinek a nevéhez fűződik a fesztivál ötlete és nagy részben a realizálása is.

Évekkel ezelőtt Edwards az amszterdami csövesek, hobók, hippik világának egyik vezéralakja volt, aki számos polgárpukkasztó ötlettel bosszantotta a békés hollandokat, a kíváncsi turistákat, a hivatalos szervekről nem is beszélve. Öt évvel ezelőtt néhány hozzá hasonló életformájú és magát produkáló egyénnel és társulással, akik a színházat nem elsősorban művészetnek, hanem életük közegének tekintették, hozta létre az első fesztivált, amely évről évre nagyobb szabású lett - egy időben a hivatalos Holland Fesztivállal. Lassan kinőtték már a rendelkezésükre álló színházi helyiségeket, így részben ez is az oka annak, hogy idén, amikor a Nemzetek Színházával együtt még kiterjedtebb lett a rendezvénysorozat, olyan helyet kerestek, ahol

időben és térben koncentráltan peregh-ettek a produkciók.

jango Edwards most is a fesztivál lelke volt, de ez egészen másfajta jelenlét volt, mint a néhány évvel ezelőtti. Akkor egyértelműen ellenszínházi jellege volt minden megnyilvánulásának, a meztelen fellépéseknek éppen úgy, mint a beat-zenei show-knak vagy a nonszensz-jeleneteknek vagy a képtelen ötleteknek. Ma már Edwardsról könyv jelent meg, lemezei vannak forgalomban, fogalom-má vált s egyben annak az establishmentnek a részévé, amely ellen annak idején fellépett. Ezen a fesztiválon változatlanul az ő műsorait kísérte a legnagyobb közönségérdeklődés, most is bemutatta egyéni és csoportos számait, de ezek nem voltak többek monstre, jól körített szórakoztatóipari produktumoknál. Óriási zenekar, színes fények, elvisel-hetetlen hangerő, s a zenekar előtt meg-jelenik a jó negyvenes, amerikai származású, korpulens, szakállas Jango, a show- és businessman. Banánszoknyában táncot lejt, kipingált férfiak meg-támadják, ő a banánokkal hadakozik, a támadókat természetesen legyőzi, s ott marad egy szál banánnal - a derekán. Ehhez hasonló jeleneteket ad elő, ezért őrjöng a holland közönség.

Ez a jelenség pontosan kifejezi a Bolondok Fesztiváljának belső ellentmondásait. Mindenekelőtt azt, hogy az újító, a hagyományossal szemben fellépő művészi irányzatok hogyan válnak maguk is a hagyomány részévé. De mivel a Bolondok Fesztiválján megjelenő színházi kezdeményezések és jelenségek nem elsősorban művészi, hanem szociológiai szempontból figyelemreméltóak, ez a beépülési jelenség túlnő a művészi hagyományozódás körén. Ezeknek az együtteseknek a zöme nem azt várja, hogy hozzájuk menjen a közönség, hanem ők mennek a nézőik elé, ezzel egy hagyományos és gyakorlatában egyre kevésbé jól funkcionáló viszonyt változtatnak meg. Közönségüket nem annyira passzív befogadónak tekintik, inkább partnernak, együttjátszók, együttgondolkodók közösségének. Ezeknek az élet-formájuk a színház. Nemcsak úgy, hogy ahol játszanak, ott is élnek, hanem úgy is, hogy ezek a színházi emberek csak a színházi tevékenységükön keresztül tudnak kommunikálni a világgal, az emberekkel, életükben a valóság és a művészet összefonódik. Hogy ez mennyi-ben jó s mennyiben téves, most nem tartozik ide. De ahogy az életüket is borzasan, a társadalmi normáknak gyakran fittyet hányva élik, a művészetükre is ez jellemző, innen is magyarázható a produkciók formai egyenetlensége, esetlegessége.

Ennek a fajta színjátszásnak a szociológiai jellege sűrítetten jelent meg ezen a fesztiválon, s egyben ez adja jelentőségét is. Mert ez egyfajta jelzése annak, hogy változóban van a színház szerepe a világban. Nem biztos, *hogy* az Amszterdamban látott utak valamelyike lesz a színház fejlődésének egyedül üdvözítő útja, de nem szabad kizárni annak lehetőségét, hogy ezek egyike vagy összessége ne gyakoroljon jelentős befolyást erre a fejlődésre. S akkor még nem szóltunk arról a sok-sok formai rész-eredményről vagy próbálkozásról, amely így vagy úgy nyilván beépül és ideig-óráig megtermékenyíti a hivatásos szín-házak működését is.

Nyíltság és türelem

Aligha volt még olyan színházi esemény a világon, ahova annyi magyar érdeklődő

művész és nem művész utazott volna, mint éppen erre a rendhagyó fesztiválra. Es soha nem volt ennyi csalódott hazatérő. Azok, akik azt várták, hogy a régebbi Nemzetek Színháza Fesztiválokhoz hasonlóan itt eligazítást kapnak, milyen legyen az elkövetkező évek színháza, mihez igazodjanak rendezőként vagy színészként, nem sok hasznosítható tapasztalattal lettek gazdagabbak. Nem kaptak recepteket, de még csak fogódzókat sem.

Egy szemlélettel lehettek „csupán" gazdagabbak; a nyitottság, a művészi szabadság attitűdjének föltétlen vállalását kaphatták útravalóul, valamint a tolerancia képességének szükségességét. Hiszen sokféleképpen lehet és kell szín-házat (is) csinálni. S akár a szó, akár a mozgás, akár a tárgyak voltak ezeknek az előadásoknak vagy produkcióknak a fő-szereplői, egyben megegyeztek: humanista tartalmakat közvetítettek. Tehát lényegüket tekintve nem állhatnak tőlünk, a mi színházi ideáljainktól sem távol.

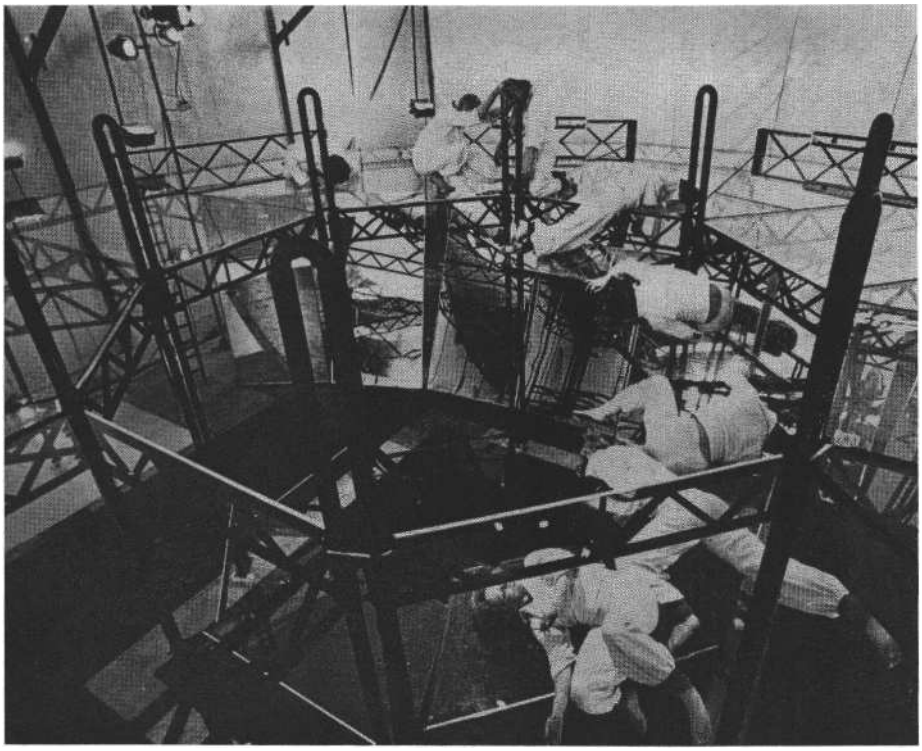
DEDINSZKY ERIKA

Avantgarde színház Hollandiában

A Bolondok Fesztiválja keretében megrendezett Nemzetek Színháza igen sok holland csoportnak is otthont adott, sőt a vendéglátók alkották a teljes létszám harminc százalékát, s előadásaik is, az átlagos színvonalat tekintve, túltettek a többieken. A holland avantgarde nemcsak bemutatkozni kívánt, hanem beszélni is magáról: míg a különböző csoportok a hajógyártelepen játszottak, a belvárosban a holland Színházi Intézet tartott négy napon át külön szemináriumot külföldi szakemberek, meghívottak és érdeklődők részére a kortárs holland színjátszás történetéről, irányzatairól és jelenlegi művészi és anyagi helyzeté-ről. A főbb „iskolák" vezetői is felszólaltak, majd elméleti előadásaikat példákkal (film- és videofelvételekkel) illusztrálták. A szeminárium utolsó napján pedig a résztvevő külföldi színházi vezetők számoltak be saját eredményeikről és terveikről. Ez a szeminárium jó alkalomnak bizonyult, hogy a hollandok önmagukat szemügyre vegyék, osztályozzák és „összegezzék" tevékenységüket. Még a fesztivál alatt megjelent egy fontos könyv is, mely a holland színházi avantgarde elmúlt tíz esztendejéről számol be: *Margetheater in Nederland,* azaz *Peremszínjátszás Hollandiában.*

A paradicsomakció

Hollandiában a háború után a nagyobb városokban jelentős létszámú, hagyományos és költséges eszközökkel dolgozó, állandó színházépülettel rendelkező társulatok alakultak; az állam célja az volt, hogy minden megyére jusson legalább egy együttes, s az együttesek országjárását, előadáskörútjait is szorgalmazta. Miután azonban a nagy társulatok-Amszterdamban, Hágában, Rotterdamban, Haarlemben, Eindhovenben, Maastrichtben, Utrechtben és Groningenben - minden pénzt magukhoz szippantottak, kísérletezésre nem jutott semmi. A hatvanas évek elején ugyan a repertoárszínházak lassan és óvatosan kezdték létrehozni „stúdióikat" és kísérleti részlegeiket (melyekre akkoriban *nagy* hatással volt a francia és lengyel ab-



A Bart Stuyf Színház Tükrök-előadása

szurd, Ionesco, Jarry, Beckett, Mrożek, valamint az amerikai mozgásszínház és totális színház, a La Mamma Compagny, a Living Theatre stb.), azonban igazi elszakadásra és áttörésre nem került sor, a stúdiók továbbra is a nagy színházak függvényei maradtak. E helyzet ellen tiltakozott a 68 táján - a diákforrongások idején - Hollandiában kirobbanó színházi lázadás, az ún. „Aktie Tomaat" (paradicsomakció). A függetlenedni, szabadon kísérletezni kívánó és a rendes állami dotációra ezért igényt tartó kis csoportok tagjai, vagy olyanok, akik új csoportot készültek alakítani, több hagyományos előadáson a színészeket és a színházi vezetőket rothadt paradicsommal dobálták meg. Az akció sikerrel járt. Az akkori kulturális miniszter, Marga Klompé kijelentette, lesz ezentúl pénz a rendhagyó kezdeményezésekre is. Hogy jó példával járjon elöl, gazdag dotációban részesítette az épp akkor megalakult első igazi avantgarde csoportot, az azóta is nagy sikerrel működő és külföldön is ismert Werkteatert (a Werkteater előtt is létezett egy darabig a Theater Terzijde nevű csoport Annemarie Prins vezetésével, de anyagi nehézségek miatt hamarosan fel kellett oszlania; úgy látszik, befogadására akkor még nem volt elég „érett" a kor!), sőt beleegyezett, hogy a társulat két évig zavartalanul kísérletezzen anélkül, hogy konkrét eredményt kelljen felmutatnia. Ilyenfajta bőkezűség és bizalom ma már a holland állam részéről elképzelhetetlen. A Werkteater után gombamód kezdtek a kísérleti csoportok növekedni és szaporodni: egymás után alakult meg a Baal, a Sater, az Onafhankelijk Toneel (Független Színpad), a különféle agitprop-színházak, majd a hetvenes évek elején a rendhagyó zenés színházak, valamint a modern mozgásszínházak és tánccsoportok. A hetvenes évek derekán azonban vége szakadt a konjunktúrának, az állam a gazdasági válsággal, a munkanélküliséggel, a vendégmunkások problémájával, a volt gyarmatok gondjaival, a növekvő kábítószer-fogyasztással és környezetszennyeződéssel volt elfoglalva, erősödött a női emancipáció és a polgári ellenállás, parlamenten kívüli akciók, sztrájkok, szabotázsok követték egymást, a lakásínség és általában az élet minőségének romlása miatt sűrűsödtek a zavargások, és egyre súlyosabb gondot jelentett a bűnözés ; mindezek következtében a művészet támogatása, mely az-előtt sem állt az első helyen (a holland polgár a maga kereskedő és kálvinista múltjával mindig is gyanakodva szemlélte a művészeket és a művészetet, hobbinak, léha időtöltésnek tartotta), most végképp az utolsó helyre került.

Így 1978 után szinte teljesen megszűnt a kis csoportok, új kezdeményezések honorálása. Ami a régi lehetőségek közül megmaradt, egyedül az ún. „projektsubsidie", azaz az „egyszeri vállalkozásért járó szubvenció" volt. Ez a támogatás jelenleg is létezik: ha valamely kis csoport vagy egyedül működő színész, táncos, pantomimes olyan tervezetet nyújt be a kulturális minisztériumhoz, melyet az fontosnak és a modern művészet fejlődése szempontjából „úttörő jellegűnek" ítél, a vállalkozás kivitelezéséhez dotációt ad. Utána azonban a cso portnak évről évre újra meg kell kérvényeznie a támogatást, akkor is, ha első vállalkozása sikerrel járt, s termékeny társulattá nőtte ki magát. A legtöbb kísérletező kis csoport (melyek közül több külföldön díjakat nyert: a Nemzetek Színháza Fesztiválon is nagy sikerrel szerepelt Hauser Orkater kapta meg nem-rég például a francia kritikusok által megszavazott, „az évad legjobb külföldi csoportja" címet) teljes magára utaltságban, sokszor a nyomor szélén tengődve próbál dolgozni, több-kevesebb eredménnyel. A holland színházi élet szinte legnagyobb újító egyénisége a modern mozgásszínház megteremtője, Martha Graham és Robert Wilson „rokona": Koert Stuyf - akinek az egy évben egyet-len alkalommal megtartott, rendkívüli érdeklődéssel várt előadására annak idején már hónapokkal előre nem lehetett jegyet kapni, s aki egyúttal a mai holland színjátszás talán legizgalmasabb irányzatát, *a vizuális színházat is* útjára indította - öt éve nem dolgozik, mert nem kapott az amszterdami városi tanácstól csoportja számára megfelelő iskolát és próbahelyiséget. A már említett Hauser Orkater együttes anyagi nehézségei miatt most oszlik fel. A Baal társulata elveszítette saját színházépületét, melyet tatarozás céljából bezártak, de a munka elvégzésére nincs pénz; a csoport vándorol, hol itt, hol ott köt ki. A Nemzetek Színháza előtt egy kimustrált tűzoltókaszárnyában játszottak, a fesztiválon az egyik üzemrészben, tomboló beatzenével a szomszédságukban, most pedig, tavaszig, egy volt raktárépületben mű-ködnek. Hamarosan megszűnik az ország *egyetlen* irodalmi színpada, a Poezie Hardop (Hangos Költészet), holott számottevő sikereket ért el a Hollandiában mostoha sorsú versmondás megszerettetése, népszerűsítése terén, működését azonban az állami szervek fölösleges luxusnak tartják. A magyar származású Châtel Krisztina, Koert Stuyf legjobb tanítványa, aki önálló csoporttal rendelkezik, és Hollandiában teljesen új műfajt teremtett meg a mozgásművészet és a képzőművészekkel együttműködő totális színház terén, az ún. „minimális táncot" (Philip Glass „minimális zenéje" és Robert Wilson „minimális színháza" nyomán), annyira szegény, hogy a plakátjait kénytelen éjszaka társaival együtt rendőri engedély nélkül felragasztani, mert a büntetés, amit kirónak rájuk, ha elkapja őket a rendőrség (és gyakran el-kapja), még mindig kevesebb, mint az

az összeg, amit az engedélyért és a hivatalos plakátragasztó munkájáért ki kel-lene fizetniük.

Az anyagi nehézségek ellenére a kísérleti színjátszás mégis jobban virágzik Hollandiában, mint valaha *(vagy* talán épp *ezért:* mintha ezúttal is az a tétel igazolódna, hogy az árral szemben úszni edzi az izmokat). Milyen fő irányzatokra osztható fel tehát ez a vonulat?

A vizuális színház

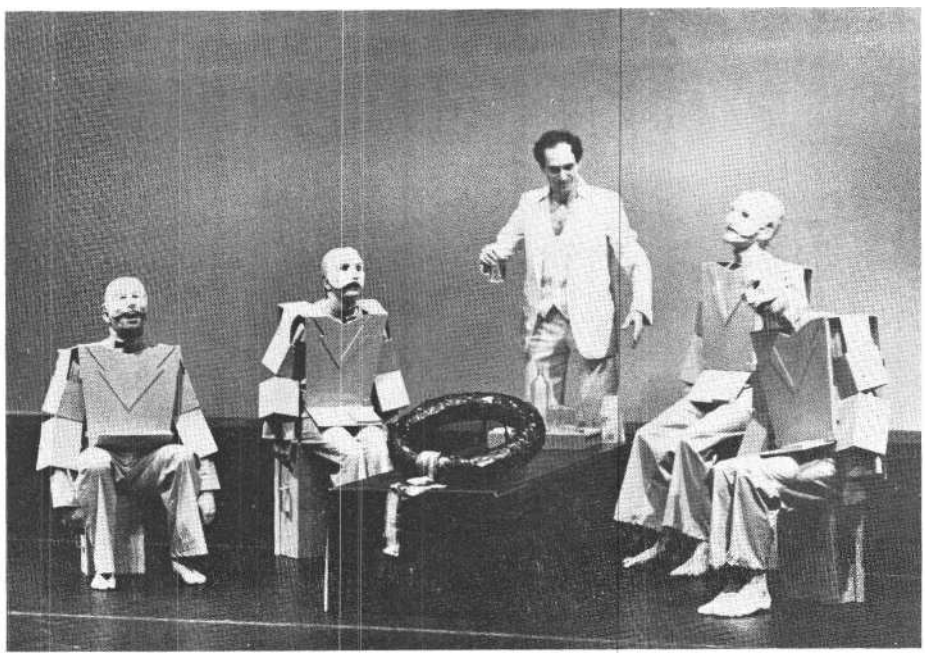
vizuális színház a mozgásszínház, a táncszínház, a mim és a képzőművészet keveréke. Rendkívül fontos szerepet játszanak benne a tárgyak, esetleg maga a helyiség is, melyben az előadás folyik, az oszlopok, erkélyek, lépcsők stb. a táncosokkal egyenrangú, sőt nemegyszer fontosabb szerepet kapnak. Az irányzat eredete a már említett Koert Stuyf és felesége, Ellen Edinoff iskolájában fedezhető fel, melyen erősen érződött a modern amerikai tánctechnika (Martha Graham), a Bauhaus tánc- és színházelmélete (Oskar Schlemmer), valamint a keleti színházak (no-színház),

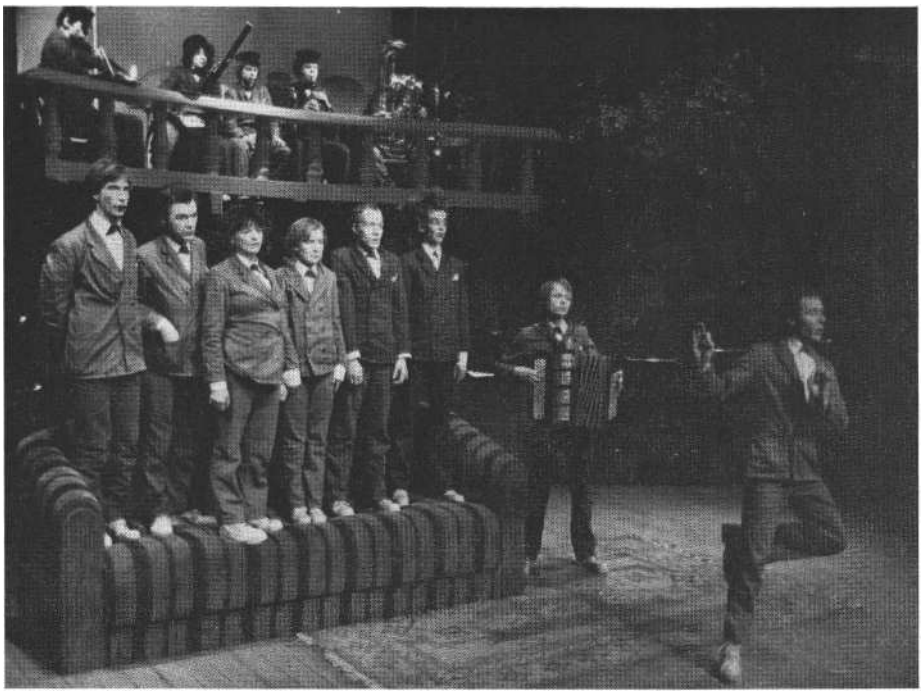
keleti elméletek és életérzés (Zen-buddhizmus, meditáció) hatása. Stuyf előadásai kezdetben szélsőséges reakciókat váltottak. ki, a legnagyobb elismerést és a leghevesebb elutasítást. Bár igaz az is, hogy a mester néha ugyancsak próbára tette a közönség idegeit. Némelyik produkciójukban ő is, felesége is, tíz percig is mozdulatlanul álltak, míg végre elkezdődött a zene vagy valami „cselekmény". Tánckollázsaik eleve meditatív alapon jöttek létre. Egy-egy műsoron teljes évig dolgoztak. Ellen Edinoff a régi tánciskola egyik sarkában külön sátrat állíttatott fel magának, és abban élt a produkció megszületéséig (mintha valóban gyermeket várt volna), a legteljesebb visszavonultságban és némaságban. Miután az alkotópár kénytelen volt működését abbahagyni, tanítványaik kirajzottak és önálló csoportokat alapítottak. Châtel Krisztináról már esett szó, időrendi sorrendben a következő fontos vizuális társulat Bart Stuyfé, aki mellesleg Koert Stuyf öccse; Bart Stuyf legújabb produkcióját sajnos a Nemzetek Színházán nem mutathatta be, mert *az* a csarnok, ahol fellépett volna, mind-járt a fesztivál elején gyújtogatás következtében a tűz martaléka lett, s kellékei porrá égtek. Régebbi produkciójának kellékeit sikerült megmenteni, s így kaphattunk némi ízelítőt munkamódszeréből. *Spiegels* (Tükrök) című kompozíciójában rafináltan fölszerelt, forgatható óriási tükrök sokszorozzák, „lebegtetik" a táncosokat, varázsolják mesebeli labirintussá, feneketlen álomkúttá a helyiséget. Régebbi összeállításaiban is már fantasztikusabbnál fantasztikusabb tárgyakat használt: hatalmas szélturbinát, óriáskígyót (szövetből), „michelin"-emberkéket (táncosait felfújt gumiabroncsokba bújtatta), táncoló gombákat (táncosait dunnákba, párnákba öltöztette), roppant legyezőket.. .

Fontos vizuális színház a Bewth is (Bewegingstheater: Mozgásszínház); ez a csoport, melynek külön „táncos emberei", „zenész emberei" „képzőmű-vész emberei" és „irodalmi emberei" vannak - kizárólag nagy, üres, furcsa helyiségekben játszik: régi, már alig használt templomokban, elhagyott gép-csarnokokban, üzemekben, lebontásra ítélt lóistállókban, dokkokban, áru-csarnokokban. Totális „színművüket" minden alkalommal a kiválasztott helyiségre „írják", alkalmazkodva a helyszín különleges jegyeihez. Ennek épp fordítottja az, ahogy a már szintén említett Hauser Orkater dolgozik, mely igen tehetséges zenészek, kabaréművészek, bohócok, költők és akrobaták egyesülése: ők a színházban szigorúan saját (nyomasztó, börtönszerű) életterüket terem-tik meg, ahol semmi sem stimmel, ahol sem a természettudományok, sem a logika, sem a társadalom, sem a mélyebb emberi természet törvényei nem érvényesek. Legújabb produkciójukban, melynek címe *Zie de mannen vallen* (Nézd, hogy hullanak a férfiak), egy minden perspektíva nélkül jobbra-balra dőlő bástyafal ez az „élettér". S itt a falak közt szomorú, mulatságos, értelmetlen és érthetetlen dolgok történnek : parázs rockzene robban, több embernyi magas bárszéken, mint bús parány, magányos bohóc hegedül, egy kalodába zárt fej elé, de elérhetetlenül messzire jótékony (vagy épp szadista) kéz pohár vizet tesz le, váratlanul árvíz önti el a terepet, a bohócok az őket állandóan megtámadó, elgáncsoló, élő tárgyakkal viaskodnak, festmények lógnak szög nélkül a falon, de csak akkor zuhannak le, amikor valaki észreveszi, hogy nincsenek odaerősítve.

Keletkezett még néhány hasonló abszurd csoport, talán a Hauser Orkater hatására, de inkább vele egy időben. Ilyenek a Carrousel, a Penta Theater, a Ka Theater; ez utóbbi a Nemzetek Szín-házán Bulgakov *A Mester és Margarita*-regénye alapján készült, *Djavol* című produkciójával jelentkezett. A táncosok merev, szögletes faruhákba bújva, álarcosan „mozogták el" az ismert történetet. Külön említést érdemel egy még a Koert Stuyf-féle irányzatnál is régebbi iskola, Will Spoor mimestanár és koreográfus iskolája, melyből többek közt az ONK Theater is született. Ma már az ő szín-háza is képzőművészetinek nevezhető,

A holland **Ka** Theater **variációja Bulgakov A Mester és Margaritájára**





A Baal együttes **rendhagyó Kaspar-operája**

mely fantáziatárgyakat épít be a produkcióba. Legutóbbi műsorában - mely a 2080. évben játszódik, az emberi civilizáció megszűnése után - az emberek szerepét fából összeeszkábált, zörgő, zenélő, csattogó, zakatoló, saját anyaguk természetéből eredő ritmusra lépdelő gépfigurák, robot-ősállatok veszik át. (Jellemző volt, hogy a közvetlenül a Nemzetek Színháza után kezdődő és egy hétig tartó rotterdami *Poetry International* nemzetközi költőtalálkozó utol-só napján, miután a vendég költők - hollandok és külföldiek - sorban még egyszer dobogóra léptek, hogy hangjukkal, szavukkal jelezzék: nem létezhet az emberiség a költészet melege, érzékenysége, mélyebb tudása, a Szó gyógyszere és lámpása nélkül - váratlanul nagy robajjal, száraz, fémes és szúette lármával felvonultak utánuk ugyanarra a dobogóra az ONK Színház gépemberei, s elfoglalták a helyüket, mintha csak a kísérteties *jövő* képét akarták volna elénk vetíteni.)

Szinte végtelen ma már Hollandiában a vizuális csoportok névsora: a Termiek, a Mekaniek, a Harc Majesteit („Királynő Őfelsége"), a Beeldend Theater („Képszínház": ez kimondottan képzőművészeti eredetű, két alapító tagja, Justa Mastbeck és Wouter Klomp, festő, illetve szobrász) stb. stb. Utolsónak érdemes szólni még a Dansproduktie elnevezésű társulatról, mely a Nemzetek Színházán *Lopen* című kísérletét mutatta be. A cím *Járásnak* vagy *Gyaloglásnak* fordítható. A táncosok, mielőtt Bianca van Dillen vezetésével produkciójukat létrehozták, hónapokig valóban gyalogoltak, járták az országot, hogy a gyaloglás automatizmusát tudatosítsák ma gukban, s megfigyeljék, milyen mozzanatokból tevődik össze (a gyalogló ember mitől fárad el, gyaloglás közben mi minden foglalkoztatja, ki hogyan gyalogol és miért?). S minthogy a csoport együtt gyalogolt, így egymás reakcióit is mérték. Közös élményeikből született meg *a Lopen. A* táncosok minden egyes előadás előtt még mindig legalább egy órát gyalogolnak, s egymásról nem tudják, az adott időpontban ki hol, melyik irányból, melyik ajtón fog belépni a terembe. Utcai ruhában jönnek be, egy ideig tovább gyalogolnak, majd lassan a gyaloglás mozgássá, később tánccá áll össze. Ekkor azonban már táncruhában vannak. Az előadás végén lassan visszaváltoznak járókelőkké, felöltik megint utcai ruhájukat és távoznak. Van, amikor a közönséget is felszólítják, járjon velük együtt. E színház „üzenetét" így lehetne megfogalmazni: ha a néző ráébred a járás automatizmusára, talán életének sok más, káros automatizmusára is felfigyel.

Kissé kilóg a sorból az Onafhankelijk Toneel (Független Színpad), mely talán a legradikálisabban gondolta végig a vizuális színház eredményeit. A csoport Rotterdamban működik. Fő gondja a mívesen kidolgozott *stílus.* Ez a gond minden apró részletre kiterjed, még sokszorosított kiadványaikra, prospektusaikra is, de főleg az igen esztétikus díszletekre, kosztümökre. Ami a csoport produkcióiban újra meg újra fellelhető, az a konstruktivizmus (elsősorban az orosz konstruktivisták), a dadaizmus, a Bauhaus, az ezzel szoros rokonságban álló holland Stijl és a brechti esztétika hatása. Nem véletlenül *‚Stijl a* címe a legfrissebb előadásuknak is.

Zenés színház

Nem tévesztendő össze az operával, az operettel vagy a musicallel. Ellenkezőleg. Az avantgarde zenés színház vagy zenei színház épp ezekkel a hagyományos, illetve olcsó formákkal kíván leszámolni, mégpedig úgy, hogy nem a már meglévő zenés színpadi műfajokból indul ki, hanem vagy tisztán a zenéből, vagy tisztán a színjátszásból.

Az első változatot az ún. „improvizáló zenészek" képviselik: klasszikus képzéssel rendelkező muzsikusok, akik vagy folytatják a klasszikus zenélést, *vagy* valamiféle jazz- és popkeverékre térnek át, zenélés közben rögtönöznek, utánoz-nak és parodizálnak, s zenéjüket egyre gyakrabban kombinálják rövid jelenetekkel, párbeszédekkel, vagyis munkájukba színházi elemeket is szőnek. Ilyen zenészek: Willem Breuker, Maarten van Regteren Altena, Theo Joling, Louis Andriessen, Peter Schat; az ismertebb csoportok: Hoketus, Raffia, De Bamsisters, Willem Breuker Collectief. A műfaj legtoprongyosabb példája a Flup & Ju Bedrif és az amszterdami Vuilharmonie (Fújharmonikusok): ezek ún. antizenekarok, melyek antizenét és antiszínházat játszanak, a szerte a világban terjedő Romlást dicsérve és illusztrálva. Hangszereiket, díszleteiket, kosztümjeiket hulladékanyagból tákolják össze; feltört, kisajátított romházakban tanyáznak; hamisan énekelnek és ripacskodva játszanak. De a népszerűségük óriási.

Ezzel szemben az újfajta zenés színház legszínvonalasabb példája a Baal társulat, mely a színjátszásból kiindulva igyekszik közelíteni a zenéhez. A Baal „házi zeneszerzője", Louis Andriessen már a társulat megalakulásakor kije-lentette: „Szívesebben dolgozom éneklő színészekkel, mint színjátszó operaénekesekkel. A színész legalább tudja, hogy a szöveg, amit énekel, mit jelent." Két állandó rendezőjük, Frank Leonard és Lodewijk de Boer több műfajban is működik; Lodewijk de Boer például zenész, zeneszerző, színész, színpadi és filmrendező s nem utolsósorban író. A Baal a kimondottan prózai produkciók mellett (Goethe: *Tasso* Weimarban, J. P. Sartre: N*yekraszov,* Strindberg: *Júlia kisasszony,* Peter Handke: *Utazás a bodeni tavon,* Botho Strauss: *Ismerős arcok, vegyes érzelmek* és *Képzelt betegek)* kezdettől kísérletezik a modern operával, is-mert zenés, illetve prózai műveket radikálisan átdolgozva, saját képére alakítva

(Peter Handke: *Kaspar*, Brecht: *Dobszó* (az *éjszakában), vagy* teljesen új zenés-irodalmi kollázsokat hozva létre, melyek-ben a zene s annak szellemes paródiája mellett a másik jellegzetesen „holland" tényező, a vizualitás is (koreográfia, a rendkívül pontosan összehangolt mozgás, tánc, élőképek, hangsúlyos tárgyak) nagy szerepet játszott. Ilyen ön-álló mű volt Lodewijk de Boer két operája (melyet maga írt, szerkesztett és rendezett) : az *Orpheus* és *a Máté-passió*, valamint a mostani fesztiválon is bemutatott *George Sand*, melyet ugyancsak De Boer rendezett. A librettót George Sand saját szövegei és a kortársak vallomásai, valamint a Sand-Flaubert-féle híres levelezés alapján Mia Meijer állította össze, zenéjét Louis Andriessen szerezte. Az előadás tulajdonképpen a társulat legjobb színésznője, Kitty Courbois „jutalomjátéka", a produkció az ő egyénisége szerint szerveződött. Ráadásul a két előző opera férfiközpontú témát dolgozott fel, így a társulat tagjaiban fel-merült az igény, hogy a történelem egy kiemelkedő női személyiségét is meg-szólaltassák. Arra a kérdésre, hogy miért-francia hősnőt választottak maguknak, s miért nem hollandot, Mia Meijer így válaszolt: „George Sandhoz mérhető női entellektüel holland földön nem található. Soha senki itt nem küzdött olyan féktelen energiával nemének el-nyomása ellen, mint ő. Holott Sand nemcsak a nők elnyomása ellen harcolt, hanem mindennemű igazságtalanság el-len. Tudatosan vállalta a forradalmat, majd a forradalmi kormányban a belügy-minisztériumi sajtófőnök szerepét, és mivel nagyon sokat kockáztatott, sokat vesztett is. Épp az benne a csodálnivaló, hogy kudarcai és veszteségei ellenére mégis élete végéig megőrizte derűlátását, az emberbe és az emberiségbe vetett hitét - szemben a mélyen pesszimista Haubert-rel. Flaubert fatalizmusa, cinizmusa, világvégvárása sokkal közelebb áll hozzánk, mint a sandi idealizmus. Mégis úgy hiszem, az ő harca messzebb visz, mint a világból való sértett kivonulás és köldöknézés, ami manapság dívik. A világnak szüksége van ránk. S csak olyanok segíthetnek rajtunk, amilyen Sand is volt."

Az opera nem Sand élettörténete: alakját, tetteit főleg tükörképéből ismerjük meg, a kortársak róla alkotott véleményéből, másokra tett hatásából áll öszsze a bonyolult mozaik. S nem is lehet másmilyen, mint bonyolult, hiszen bonyolult volt a szenvedélyes írónő maga is, s élete csupa kiáltó ellentmondás: Maurice és Solange anyja jó anya, ugyanakkor gyerekeit megfojtja lármás szeretetével; szeretőnek gyengéd és áldozatos, ugyanakkor partnereit folyton cseréli, és tökéletesség- meg teljesség-szomjában a lehetetlent követeli tőlük; idealista regényíró, aki mégiscsak a betevő falatért ír; divathölgy, párizsi és vidéki szalonok csillaga, de világmegváltó, forradalmár, a szegények vezére és oltalmazója is; a férfiak előtt bár csak kis időre - porig alázza magát, holott közben épp neme felemelésén és felszabadításán munkálkodik... Sand szeszélyes és változékony alkata hívebb ábrázolásra talál az előadás zenei szöveté-ben, mint a párbeszédekben, melyek szólamok és gyakran megrekednek a gicscses ömlengés szintjén. A zene viszont remekül jelzi George fejlődését: dámaéletét ál-ófrancia dallamok, lázadását a társadalmi igazságtalanságok és saját női másodrendűsége ellen álforradalmi indulók, az előadás végén a George Sandbábu meggyilkolását és temetését áltemplomi zene kíséri. S valahányszor a muzsika már-már átcsúszna giccsbe vagy épp hagyományos operába, operettbe, sanzonba -, váratlanul kiderül, hogy ez nem egyéb, mint önmaga paródiája, ami egyúttal Sand túl romantikus, túl dagályos elméleteit, szenvedélyeit is finoman megkérdőjelezi. Külön „mazsola" ebben a nagy keserédes tortában a színpad négy sarkán elhelyezkedő négy hangversenyzongora, melyen Sand zenészszerelmei,, Chopin, Liszt és mások játszanak egyszerre. A hang: szimfonikus zenekaré. S a komponista célja kifejezetten az volt, hogy úgy szóljon az egész, mint egyetlen óriási kvadrofonikus szuperzongora. Az állandóan változó színpadi hangulat, mely hol hanyag és játékos, hol görcsös, hol drámai, hol éppen frenetikus, rendkívüli hajlékonyságot, koncentrációt és frisseséget követel a színészektől, mert modorukat, énekstílusukat, mozgásukat szinte percen-ként kell változtatniuk. És sokat köve-tel a nézőtől is, aki nem sokat olvashatott Sandtól, a történetet nem ismeri, és a szövegben felhasznált irodalmi idézeteket még kevésbé. Ennek ellenére elég erős az előadás ahhoz, hogy magával ragadja a nézőt.

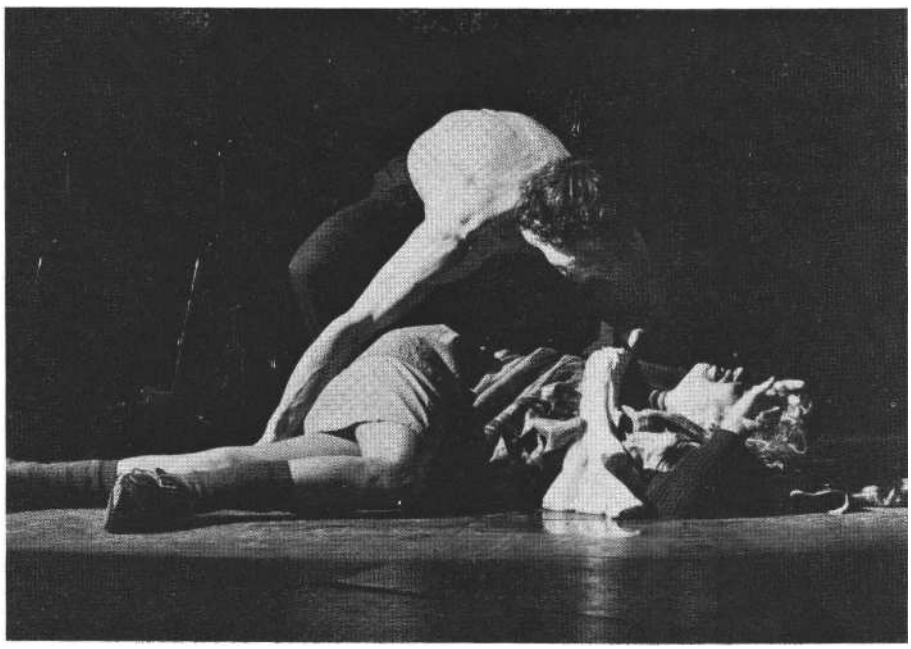
A társulat tagjai, mint nyilatkozatukból kiderül, kevésbé elégedettek az eredménnyel, mint a közönség és a kritika. Tudniillik meggyőződésük szerint kerülik a sztárkultuszt, elsősorban összjátékra törekednek, vagyis arra, hogy akár a darabok esetleges átdolgozása árán is, mindenki főszerepet játszhasson; ebből a szempontból pedig sikerültebb és sikeresebb produkciójuk a szintén rendhagyó operává átalakított

A George Sand a Baal előadásában

Handke-mű, a *Kaspar,* melyért tavaly az az évi legjobb színházi produkció díját is megkapták. A szikrázóan szellemes, borotvaéles színjátékban valóban tizenhárom Kaspar Hauser nyüzsgött állandóan a színpadon, az egyik által meg-kezdett mondatot egy másik folytatta, egymás szavába vágva tanulták-szajkózták a „művelt" emberi nyelvet, és vesz-tették el egyre jobban rousseau-i értelemben vett természeti romlatlanságukat, szeplőtlen ős-önmagukat, felváltva lettek tanárok, tanítványok, mesterek és szolgák; s ebben az előadásban is, akárcsak a *George Sandban,* a hősök emberré válását és ezzel párhuzamosan el-gépiesedését elsősorban a zene közvetítette (szólók, kórusok, csúfolódó énekes játékok, korálok, hangszeres intermezzók).

E pillanatban leginkább a régi és kortárs német expresszionizmus tárházából merítenek: téma szerint érdeklődésük a társadalomkritikába ágyazott lélektan felé fordul, jobban szeretik a „kinagyítást", mint például az amerikai vagy angol „lélekelemzést", saját stílusukhoz is inkább illik a fauvizmus és az expresszionizmus, mint az impresszionizmus, a pasztellebb színek. Amellett nagy súlyt fektetnek a szöveg irodalmi szépségére, képlékenységére, hiszen az vizualitásra és zenére is könnyebben lefordítható. Terveik közt olyan darabok szerepelnek, mint Arnolt Bronnen *Anarchia a Sillianbanja,* Thomas Bernard *A vadásztársaság* és *A világmegváltó* című darabjai, Botho Strauss *Nagy és kicsije,* melyet egyébként a Nemzetek Színházával egy időben megrendezett Holland Fesztiválon Peter Stein rendezésében bemutatott a nyugat-berlini Schaubühne is. De hogy terveiket sikerül-e megvalósítani-ok, az attól függ, kapnak-e jövőre is szubvenciót. Ha nem, úgy a *legjobb* holland avantgarde csoport is kénytelen lesz felfüggeszteni vagy radikálisan le-csökkenteni működését. Az olyan fel-lépések ugyanis, mint a mostani Nemzetek Színháza, aligha jelenthetnek meg-oldást. Találóan írta a *Vrij Nederland* tekintélyes baloldali hetilap zenekritikusa, Wilhelm Schön: „Esett az eső. A raktárépület huzatos teteje alatt galambok búgtak. Egy szomszédos helyiségből kalapácsütések visszhangzottak. Valami riói karneválszerűség zenefoszlányait sodorta felénk a szél. Micsoda idill - *a George Sand* bemutatásához azonban ez az egész varázsos hangulat olyan volt, mint a büntetés. Zenéje és témája csöndet igényel, és figyelmet a közönségtől, míg azok, akik a fesztivált szervezték, az olyasféle antik értékekre, mint a figyelem vagy a csend, fittyet hánynak. Az ő világképük nem terjed tovább a tábortűznél, a körtáncnál és a modern idegenforgalomnál, melynek jellegzetessége az, hogy mindenki mindenkivel és minden hang minden más hanggal maradéktalanul elvegyül."

Erdő és jó levegő - a Werkteater előadása



Politikai színház

Érdemes végül szólni a holland avantgarde harmadik iskolájáról, a társadalmilag és politikailag kimondottan elkötelezett, balos „agitprop"-színházról, melynek számtalan dilettáns képviselője van, és nemegyszer a hazai ötvenes évekbeli sematizmust is elhomályosító, szájbarágósan és óvodás szinten okító rengeteg - főleg vidéken, iskolákban, gyárakban, utcán, piacon, új lakótelepeken, művelődési házakban, egyeteme-ken, de még templomokban is operáló rohamcsapata; közülük messze kiemelkedik a tíz éve működő Werkteater, élő bizonyságául annak, hogy a társadalmi-politikai „üzenetet" élvezhető, meggyőző, igazi színházi formában is tolmácsolni lehet.

A Werkteatert Hollandiában még azok is szeretik, akik egyébként soha nem járnak színházba, szinte könyvet se olvasnak. Egyik utolsó produkciójukat, *az Opname* (Kórházban) címűt a holland televízió is közvetítette, ami ugyancsak ritkaságnak számít, mert a tévében általában nem sugároznak drámát, majd ugyanennek az előadásnak a filmváltozata díjat nyert az idei cannes-i filmfesztiválon. Előadásaikban főleg aktuális társadalmi problémákat visznek színre, de nagyon egyéni módszer szerint: a problémafelvetést maguk a színészek kezdeményezik (a munka a csoporton belül épp olyan demokratikusan, életközösséghez, színházi „kommunához" illően folyik, mint a Baalban). Saját köznapi gondjaikból indulnak ki, s tágítják azokat általános emberi vagy társadalmi üggyé. Ennek a módszernek az az előnye, hogy a hang sehol nem válik gépiessé, az „üzenet" nem lesz tételes, hanem végig megőrzi a személyes felháborodás, öröm, félelem, vágy frisseségét, őszinteségét. Emellett nemcsak a darab létre-jöttének időszakában, a „vajúdás" idején, hanem előadás közben is állandó a rögtönzés, apró módosítás, a más-más közönségre való változó reagálás, a pontos összjáték. A csoport egyébként valóban kommunában él együtt, még a napi háztartásuk is közös. Darabjaikat együtt írják és dolgozzák ki, ami elég hosszú próbaidőt igényel. Közben azt is kutatják, hogy bizonyos társadalmi csoportokat és rétegeket, amelyeknek nincsen színházi kultúrájuk s amelyeket általában semmiféle művészet nem érdekel, hogyan érhetnének el, de saját színvonaluk feladása nélkül. E célból gyakran átmenetileg *vándorszinházzá* alakulnak: nya-

ranta az országot járják, szinte minden kellék nélkül, mikrobusszal, sátorban lépve fel, ahol legtöbbször egyetlen segédeszközük egy ponyva vagy egy könnyű, összecsukható pódium. Ilyen-kor „könnyebb" darabokat is játszanak, mint télen. Híres „nyári" produkciójuk volt a *Feest voor Nico (Nico* ünneplése), *a Hallo, medemens* (Szia, embertárs!), az *Eenzwoele zomervond* (Forró nyári éjszaka). Ami előadásaikban közös és a legkülönbözőbb közönségrétegek számára is felismerhető: a kispolgári erkölcs szelíd, de határozott ostorozása, az álszentség és a szellemi renyheség kipellengérezése, lázadás a rosszul értelmezett „nivellálódás", az amerikás elszemélytelenedés, elgépiesedés ellen, az ún. represszív társadalmi tolerancia („mondd csak, amit akarsz, úgyis az történik, amit mi akarunk") jelzése, leleplezése a vezetők és felettesek „emberbaráti" intézkedéseiben stb. A Werkteater módszere a karikatúra, a vastag aláhúzás, a szatirikus tűzijáték. S mindenki nevet; nevet, míg csak el nem megy a kedve a nevetéstől, s föl nem ismeri a karikírozottakban - önmagát!

A Nemzetek Színházán bemutatott produkciójuk ismét tipikusan holland jellemvonásokat figuráz ki, de a bohózat mögött jól felfedezhető a fanyar alap-hang. A *Bosch en Lucht* (Erdő és jó levegő) című előadás cselekménye két síkon halad. Egyrészt pénzes újgazdagok üres, blazírt, gyermekded szórakozását, idétlenkedését láthatjuk Spanyolországban (mely évek óta a holland tömegturizmus nyaralóhelye), másrészt egy egészen rendhagyó üdülő társaságot: szanatóriumba beutalt testi és szellemi fogyatékos gyerekeket. Végre egyszer - hála az állami támogatásnak - ők is nyaral-hatnak, igaz, hogy csak saját esős országukban, Hollandiában, de mégis „erdőben és jó levegőn". Igen, nyaralnak ők is, de mennyire másképpen! Az elő-adás mottója: „A hétköznapok taposó-malmából mindenki ki szeretne szabadulni néha. Van, aki a verőfényes spanyol tengerpartot keresi fel, s ott fut szívdobogva ismeretlen kalandok után. Van, aki szintén elutazik, csak épp olyan helyre, ahol a magunkfajta nemigen szokott megfordulni." A két egymástól elütő társadalmi réteg összehasonlítása odáig megy, hogy végül nem lehet tud-ni, kik a szellemileg fogyatékosabbak: az idejüket és pénzüket infantilis blődségekre fordító turisták Spanyolhonban, avagy a nyomorék gyerekek, kik szűkre szabott életlehetőségeiket jóval élesebben, tudatosabban, értékesebben élik meg.

Eléggé meglepett tehát Zappe László kommentárja a Népszabadságban a Werkteater e produkciójával kapcsolatban. Zappe azt írja: „Jellegzetes volt az amszterdami Werkteater produkciója, amelyben két cselekmény *futott* párhuzamosan, az egyik egy spanyolországi csoportos turistaút figuráit és eseményeit gúnyolta ki, a másik pedig egy testi fogyatékosokból és elmebetegekből álló családban rejlő meglehetősen *extrém humor forrásokat aknázta ki a helybéli közönség tomboló tetszését kiváltva."* (Népszabadság, 1980. június *22.* a kiemelés tőlem, D. E.) Zappe nem csinál titkot abból, mennyire csodálkozik, sőt elítéli ezt a tréfálódást. Holott a testi-szellemi fogyatékosság Hollandiában már régen nem tabu, sőt a hollandok inkább kissé átestek a ló másik oldalára: az ún. „ellenpszichiátria" egyes képviselői egyenesen azt hirdetik, hogy valójában a beteg akár idiótának született, akár később lett elmebeteg -- a normális, az igazi, a természetes és még romlatlan ember, míg a túlművelődés és a civilizálódás terméke, a modern nagyvárosi ember az igazi bolond. A Werkteater azonban épp nem ezt a túlhajtott nézetet vallja, s egyszerűen a szellemi fogyatékost emberként kezeli, aki szánnivaló, szeretnivaló, de akin -- akárcsak másokon - alkalmasint nevetni is lehet! Sőt épp a kinevethetősége teszi a normálisokkal egyenrangúvá, míg a szánalom, a sajnálat (mely könnyen lesajnálásba csap át) lealacsonyítja, kirekeszti, gettóba zárja. Ebből a meggondolásból jött létre a mindenkori olimpiai játékokkal egy időben megtartott „fogyatékosok olimpiája" is, mely épp e sorok írásakor zajlik Hollandiában. A Werkteater üzenete tehát így értendő: az Élet azoknak igazi érték, akik *alig* birtokolják, akiknek minden szemernyi gondolat, érzés, kreativitás, fantázia meghódítása iszonyatos erőfeszítésbe kerül. De az Életnek igazán örülni is csak azok tudnak, akik meg-küzdöttek érte.

PÁLYI ANDRÁS

Dialog Curious George

Robert Wilson új **előadása Rotterdamban**

Míg a Bolondok fesztiválja színes és nemegyszer kétes értékű „underground" világa az amszterdami hajógyári telepen kavargott, addig Rotterdam, Utrecht és természetesen Amszterdam tekintélyes kőszínházaiban hagyományos, „polgári" körülmények közt került sor a Holland Fesztivál rendezvényeire, melyek sorában a számos zenei és balett-program mellett néhány érdekes szín-házi bemutató is akadt: több előadással vendégszerepelt Peter Stein nyugat-berlini együttese, a Schaubühne am Halleschen Ufer, s itt lépett fel a mai színház amerikai fenegyereke, Robert Wilson is. Első hallásra talán meglepő e hír, de mielőtt arra hajlanánk, hogy messzemenő következtetéseket vonjunk le a Wilson-féle avantgardizmus elpolgáriasodásáról, ne feledkezzünk meg a közönséges pénzügyi szempontokról sem, tudniillik a Nemzetek Színháza emblémáját is viselő underground-fesztivál, jelentősebb dotáció híján, igen szegény rendezvény volt, Wilson viszont közismerten költséges színházat csinál. Egyébként oly nagyon költségeset, hogy a korábban Párizsban már bemutatott *Edisonját* anyagi okokból nem „fogadta" a Holland Fesztivál, s a *Dialog Curious George* is, noha az olcsó wilsoniádák közé tartozik szép pénzt felemésztett, ami többek közt érződött az előadásnak otthont adó Schouwburg borsos helyára-in. Ennek következménye, az erősen foghíjas nézőtér már önmagában is el-gondolkoztató: egyáltalán eljutott-e ez a színház a maga közönségéhez ?

Wilson szereti a lefordíthatatlan cí-meket. *A curious-nak az* Országh-féle szótár szerint három jelentése is van: i. kíváncsi, z. furcsa, különös, 3. pontos, alapos. Amíg a nyolcvan-nyolcvanöt perces (tehát a híres, nagy wilsoniádákhoz képest meglepően rövid) előadást nézem, leginkább a *különös* mellett döntenék: e valóban rendkívüli George (Christopher Knowles) körül mágikus világ szerveződik a színpadon, ám az előadást záró ironikus szentencia aligha fordítható másképp, csak így: „Ne légy túl *kíváncsi,* mert hajt hozol magadra." Vagy mégis ?

A rotterdami Schouwburg műsorfüzetében ezt olvasom: „a főhős, ahogy maga Knowles mondja, »igen derék ember«, csak éppen különc. Es a társadalom megbünteti ezért a különcségért." Ez esetben így is fogalmazhatnánk a fenti szentenciát: „Ne légy túl *rendkívüli,* mert bajt hozol magadra." Wilson, aki az említett programfüzet szerint Knowles látomását jeleníti meg rendezésében, ügyel rá, hogy a játékban végig ott vibráljon a szó jelentésének minden aspektusa, ezzel eleve meghatározva azt a mobilitást és körülhatárolhatatlanságot, ami az előadás nyelvi közegét jellemzi. *A dialog* kifejezés mellé nem kevésbé odaillesztheto egy halvány kérdőjel: noha a kétszemélyes játék mindkét szereplője - azaz George és a barátja (ez utóbbi maga Wilson) - szinte mindvégig színen van, szabályos dialógusról, *párbeszédről* már azért is nehezen beszélhetünk, mert a szöveg harmadik személyben hangzik el, ami nyilván a szerep és szereplő közti ironikus távlatot van hivatva hangsúlyozni.

A Dialog Curious George egy sorozat ötödik darabja, melyet Wilson és Knowles együtt készítenek, évente új produkcióval jelentkezve. E legutóbbi játékuk premierje Brüsszelben zajlott le, az elő-adás lényegileg Knowles forgatókönyve és rajzai nyomán készült, melyeket a színpadképről és a színészi mozgásról készített, a figurák azonban H. A. Rey gyermekregényeiből kerültek Wilson és Knowles színpadára. Kettejük munkakapcsolata nem újkeletű. Wilson, aki 1973-ban talált rá Knowlesra, így be-szél róla: „Christopher tizenhárom éves volt, amikor megismertem, és agysérüléses. Betegsége onnan eredt, hogy anyja terhességi mérgezést kapott. Gyerekkorában igen nehezen beszélt és olvasott, szülei egy philadelphiai intézetben helyezték el, kapott tőlük egy magnetofont, s azt mindig magánál hordta. Egy szép napon azonban a magnetofon el-romlott, s ő annyira elkeseredett, hogy a szülei vettek neki egy újat. Amikor a régi készüléket is megjavították, már két magnetofonja volt. E két készülékkel elkezdett kísérletezni, egyelőre csak saját maga kedvtelésére, de máris úgy keverte össze a szövegeket és úgy kombinált belőlük új szövegeket, hogy ez már önmagában is elment kísérleti irodalom-nak. Egy alkalommal bezárkózott egy hétre, s végül *az Emily szereti a televíziót* című fantasztikus szövegével állt elő. Nem sokkal ezután játszotta első szerepét *a Sztálin József élete és kora* előadásá ban, s itt spontán módon megismételte kísérletét, az Emily-szöveg új változatát mutatva be."

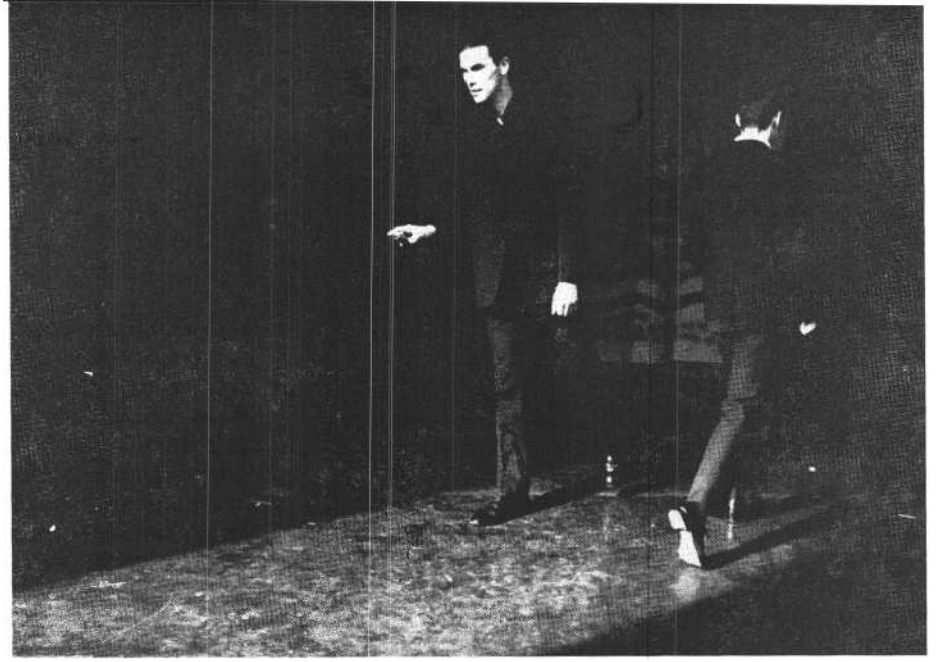
Nyilván azért beszél Wilson ilyen hosszan Knowles magnetofonvariációiról, mert a jelenlegi előadásnak is ez az egyik forrása. A „párbeszédet", melyet inkább „egymás mellett beszélésnek" nevezhetnénk, ezúttal előre szalagra vették, s a normálisnál lassabb, illetve gyorsabb sebességgel játsszák vissza, miközben a két szereplő normális hanglejtéssel ejti a mondatokat: e több csatornás „hangjáték" különös zenei kompo-zíciót alkot, melynek legfőbb (érzelmi) tényezője a kiszolgáltatottság és a bensőségesség állandó feleselése egymással. Hasonló jelentése van a kettős helyszínnek is: a „párbeszéd" elöl a színpadon és egy ablak mögött zajlik le, ahol, akár egy *living roomban,* két szék áll egymással szemben. Tehát van egy külső és egy belső világ: a kiszolgáltatottság és a bensőségesség világa, mely egyetlen percre sem fedi egymást. Ezt a törést jelképezi, mondhatni „megszemélyesíti" az a két ember nagyságú bábu, melyek hol önálló személyeket jelentenek, hol pedig Wilson és Knowles árnyékát, talán tudatalattiját. Az, ahogy George-ot a kórházban fogadják, majd azok a kérdések, melyekre választ várnak tőle, a hirdetések, melyeket olvas, és végül az, ahogyan állásba megy, kétségkívül bizonyos drámai következetességet rejt magában, ám nem annyira a formális logika szabályaiban gyönyörködünk, inkább a lenyűgöző képek, a megdöbbentő gesztusok, a polifon hangzatok szürrealista orgiájában, inkább abban a mélyről fakadó intuícióban, mellyel Wilson „világméretű panaszát" elénk tárja.

„Everything is beautiful" - Wilson valahol az előadás közepe táján rázendít a régi amerikai slágerre, s érthetjük szó szerint is: itt valóban *minden csodálatos.* A proszcéniumon a legkülönfélébb élénk színben ragyogó ébresztőórák, kisrádiók és zsebmagnetofonok, megszámlálhatatlanul s varázslatosan sok, ami már önmagában is irreálisan hat, pedig valamennyi óra pontosan mutatja az időt. A színpadon a friss tavaszi fű színét idéző műanyagborítás húzódik. Egy meseszerűen elbűvölő ház, melyből csak töredéket látunk, homlokzati falrészt s az ablakot, amelyen túl az idillikus *living roomban* George és barátja szertartásosan megajándékozzák egymást, közben az amerikai supermarketek karácsonyi muzsikája duruzsol, átszőve a vevők elmo sódó zsibongásával. És gyönyörűek az ajándékok is: egy igazi cowboy-kalap George barátjának (olyan, amilyet Texasban hordanak, ahonnan Wilson származik, vagyis sárga, s nem fehér vagy bézs), egy strandlabda s még valami játék, ünnepi aprólékossággal becsomagolva - magának George-nak. Oldalt a két ember nagyságú bábu, kissé nyugtalanító, furcsa maskarák, de most ezeket is beillesztjük a „szenteste" hangulatába: talán ők a szomszédok, akik egy álarcos mulatságba készülnek. A házacska falára vetített diarajzok és szövegek részletes eligazítást adnak az előadás szerkezeté-ről, ami egyúttal a tartalma is. Négy rész lesz: *George kórházba megy, Válaszok, Hirdetések, George munkába áll.* Az első két rész és a negyedik újabb négy, A, B, C és D szekvenciából épül, a harmadik csak A és B szekvenciából. E kis ritmikai ugrás a harmadik tételben, úgy tűnik, épp arra szolgál, hogy az egész kompozíció arányosságát hangsúlyozza. Magával ragadó, gyönyörű, színpompás, csodálatosan megszervezett világ.

Mit akar Wilson ezzel a túlhangsúlyozottan csodálatos Amerikával? Menynyi ebben a „naturalizmus", azaz a valóság „úgy, ahogy van" lefényképezésének az ambíciója, s mennyi az irónia? A sztori, a felnőtteknek címzett mese, melyet Knowles írt, az „Everything is beautiful" sémája szerint bontakozik ki. Egy majom, kicsit butácska, *mely a* George névre hallgat, lenyelte a neki ajándékozott játékot. De a barátja elvitte George-ot a kórházba, ahol a „jóságos doktor úr" azonnal pártfogásába vette. Majd George azzal kereste meg a kenyerét, hogy ablakot tisztított, de a barátja elintézte, hogy szerepet kapjon egy film-ben. George karriert csinált Hollywoodban, s filmje premierjére meghívta vala-mennyi ismerősét. Egy pillanatra halljuk is a sikereiről beszámoló, elragadtatott filmhíradót, ami óhatatlanul *az Aranypolgár* kezdő képsorát juttatja eszünkbe. *Az* amerikai sikereszmény ilyen idillisztikus változata nem lehet más, mint csalóka látszat, érzéki káprázat, amit különösen beszédessé tesz az Orson Welles filmjére utaló allúzió. De Wilson és Knowles nemcsak az amerikai kultúra mitikus szálaiból szövik az előadás szövetét, ezt szervesen kiegészíti a látvány- és a hangeffektusok gondosan megszerkesztett, egymásra hangolt, több szólamú kompozíciója. „Én főleg fényben gondolkozom, sötétben és világosban, melegben és hidegben, abban, ami felülről jön, és abban, ami alul-

ról"- vallja Wilson. A színpadkép lenyűgöző, túlfokozott gyönyörűsége, a dialógus elszemélytelenedése, a beszédnek a beszélőtől való elidegenedése, artikulálatlan hangok kánonjába való „átcsordulása" megfelel a giccsbe fordult amerikai vágykép, a már-már karikaturisztikusan túlrajzolt sikereszmény illúziójának, s megmutatja a wilsoni vízió mélyebb motívumait: a mai ember bekerítettségét és veszélyeztetettségét, a lét kiüresedésének rémét. Csak az első rész néhány momentumát emelem ki: a játék, amit George ajándékba kapott, premier planban a leginkább pisztolynak néz ki; a kórház előtti jelenetben George-ra és barátjára egész halom játékkocka hull; a szín közepén megégett tetemek (talán Vietnam?); vetített újságkivágások Berkowítzrbl, a hírhedt New York-i gyilkos-ről, majd egy elbűvölő táj, majd egy sivár fal. És a két néma álarcos bábu egyre baljóslatúbb hatást tesz ránk.

A látvány Wilson színházában befelé, önmaga felé fordítja a nézőt: minden nyilvánvaló megszerkesztettség és tervszerűség ellenére épp elég életszerűen kaotikus és sorsszerű ahhoz, hogy szemlélődésre késztessen (mondhatnánk, hasonlatképp, *akár a teremtés maga,* mindenesetre a wilsoni ambíció nem kisebb, mint a „teremtést", a világot megmutatni olyannak, amilyen). Különösen ér-vényes volt ez az első nagy hírű wilsoniádákra, melyek legendás emléke máig él a színházi köztudatban, s nem véletlen, hogy a rotterdami Schouwburg mű-sorfüzetében most is az I971-es *Deaf-man Glance (A* süket pillantása) egzotikus felvételeivel reklámozzák a mostani produkciót. Az eltelt évtized alatt azonban a Wilson-színház sokat változott. Újabb motívum a Wilson-előadásokban, hogy megnövekedett a nyelvi manipuláció, a nyelvvel való játék szerepe, ami különösen szembeötlő, ha tekintetbe vesszük, hogy a régebbi produkciókban sokszor hosszú órák teltek el néma csendben. A. Párizsban 1978-ban be-mutatott *Ültem a belső udvaromban me9-jelent ez a fickó azt hittem hallucinálok* (melyről a SZÍNHÁZ 1978/7. és 198016. számában már bővebben olvashattunk) hívta fel először erre a figyelmet, hisz ez a hosszú című, ugyancsak kétszemélyes előadás mindenekelőtt *szöveg* volt, a szürrealisták automatizmusával szőtt szabad asszociációk és a nyelvi banalitások variálásának szövevénye. A *Dialog Curious George* második és harmadik részében is a szavakkal való játék domi-



Robert Wilson és Christopher Knowles (Dialog Curious George)

nál, a szavak hangértékének ízlelése („real red rooster", „Rotterdam - water dam" stb.), valamint az amerikai angol bizonyos nyelvi konvencióinak nevetségessé tétele (a felfuvalkodottan elegáns „perspire" szembeállítása a meghittebben hangzó „sweat"-tel). E látszólag felhőtlen szójátékok, akárcsak a színpadkép felhőtlen szépsége, egy idő után inkább a szorongásról, az elembertelenedésről, a kiszolgáltatottságról vallanak, hisz George és barátja látták *a Body Snatchers* című filmet, mely „szinte ragadt a vértől", s amikor ezt halljuk, az előtte többször emlegetett „red" (vörös) mint-egy utólagosan „átvérzi" a könnyed hangvételű, ám halálos komolysággal előadott nyelvi paródiát.

De maga a nyelvi manipuláció is több arcú az előadásban: a hétköznapi fordulatok kiüresedése, a banalitások túlfacsarása más wilsoniádákban is szerepet játszott. A *Válaszok* címet viselő második részben a kérdések litániáját halljuk: „Miért fekete néhány ember?" ((Azaz: miért tartunk másnak, *különcnek,* egyeseket?) „Milyen disznóságot kell elkövetnem, hogy rendben legyenek a dolgaim?" De válasz helyett csak slágertöredékek vagy giccses frázisok hangzanak el; „Raindrops falling on my head" (Esőcseppek hullnak fejemre), „Everything is beautiful", „Apples, peaches, apple pie" (Almák, őszibarackok, almáspite). Ez utóbbi „válasz" asszociációi aztán a híres szállóigéhez vezetnek: „As American as apple pie" (amerikai, mint az almáspite), mely a baseballra is vonatkoztatható, Disneylandre is, Grace Kellyre is - és természetesen az előadás karácsonyi hangulatú nyitóképének nagyon amerikai bensőségességért is. Ez a nyelvi játék folyik tovább *a Hirdetések* című tételben, s ahogy Wilson és Knowles különböző szavakból konstrukciókat képeznek, abból egyszerre megértjük, mi az a „megcáfolhatatlan logika", melyről a műsorfüzet ajánlása beszél. Íme: A ruhagyárak már zseb nélkül varrják a ruhát azoknak, akik szemüveget viselnek, de ne aggódj, mi segítünk, szerezz be magadnak kontaktlencsét! Vagy egy másik: Talán !érdekel ez a sok elektronikus holmi, amit itt a színpad elején látsz ? Lépj be Őrült Eddy boltjába, nála minden kapható, amire lelked vágyik! Es következik Eddy monológja, mely Knowles előadásában nem egyéb, mint rapszodikus idézetek halmaza a *Saturday Night Live* amerikai tévéprogramból, mely „képromboló" ambícióval gúnyol-ja a televíziós reklámot.

Végül, az előadás negyedik részében George ugyan karriert csinál, de ezúttal is problémái támadnak, tehát „lelép" és „elrejtőzik". Csak a kazetták őrzik hangját. Innen, hogy az este utolsó szekvenciája a *George hangjának visszajátszása* címet viseli. Fogalmunk sincs azonban, hogy mi történt George-dzsal. Barátja csupán annyit árul el, hogy „George bajba. került, mert túl kíváncsi volt". Vagy inkább túlságosan különc? Túlságosan rendkívüli? Ezt követi a bevezetőül már idézett tanulság, ami arra okít, hogy ne puhatolóddzunk tovább, ne tegyünk fel kínos kérdéseket, ne nevessünk azon, amit a többiek szentnek tartanak, s a legjobb, ha a szemünkbe húzzuk a takarót. Az egész wilsoniáda legkézenfekvőbb allúziója is ebben a részben látható: egy felvételen Beckett 0, *azok a szép napok* !-jának hősnőjét pillantjuk meg, nyakig homokba ásva. Majd a zsinórpadlásról egy fehér párna ereszkedik alá lassan, s a közben vetített diafelvételen a koporsóban fekvő Elvis Presleyt látjuk. Az asszociáció nyilvánvaló: elmúlás, örök álom, halál Az elmúlásra utaltak hát a színes ébresztőórák is? Mit akar Wilson az idővel ? Előbb az emberi tűrőképesség határait meghaladóan ki-

tágította az előadás időtartamát. Aztán az idő téma lett, először az *Einstein a* tengerpartonban. *A* kritikusok többnyire zavarban vannak, s ilyeneket írnak: „Wilson egyszerűen nem hajlandó tartani magát a hagyományos színház szabályaihoz, már olyan előadása is volt, ami hét napig tartott." Vagy: „A produkció hatását nagymértékben felerősíti a szín-padkép vizuális szépsége." Az idézetek is a műsorfüzetből valók, a név és a lap megnevezése nélkül; annyi azonban bizonyos, hogy a kiváltott kritikai tanácstalanság Wilson kedvére van, különben nem épp ezek kerültek volna a programba. És még egy kritika: „Mintha a *Dialog Curious George* szüntelen próba lenne, mélyebb, metaforikus jelentésben is. Az élet próbája? Próba, mely a pillanat önálló kultúrájának megteremtésére irányul, mely csak addig tart, amíg meg nem szólal az előzőleg beállított ébresztőórák csengője..." Wilson, mikor a múló pillanat kultúráját keresi, rokonságban áll-e az „eltűnt idő" irodalmával, a modern regénnyel? Eddig a kérdésig a legbennfentesebb elemzések se merészkednek el (mert mint minden titoknak, a Wilson-színháznak is megvannak a bennfentesei) ; e beszámoló keretét is meghaladná a probléma elemzése, csupán felvetését kockáztatom meg.

Befejezésül inkább azt kérdem: mit lát és mit ért meg az egyszeri néző e wilsoniádából, itt Európában, ahol kevesen járatosak az amerikai élet mitológiájában, s ugyancsak kevesen böngészik át a Wilson-szakirodalmat (mert már az is bőven van) ? Minden bizonnyal sok a homály, az érthetetlen utalás, megfejthetetlen játék az előadásban. De elemzés és értelmezés nélkül is létezik teátrális hatás, s Wilson minden jel szerint azok közé tartozik, akik épp ilyen hatásra vágynak. Annyi azonban a „legnaivabb" néző előtt is világos lesz, hogy *a living room* meghittsége és a külvilág, a bensőségesség és a kiszolgáltatottság közt kezdetben élesen meghúzott határ idővel egyre jobban elmosódik. A karácsonyi ajándékozás idilljétől elromlik a szánk íze, az aláhulló játékkockákról a bombázások jutnak eszünkbe, hiába is fogadnánk meg szó szerint a finálé ironikus szentenciáját, úgysem zárhatjuk ki életünkből a világot, amelyben élünk. Ez e rendkívüli s kíváncsi George történetének egyszerű (leegyszerűsített?) értelme. Elégedjünk meg vele.

OSGYÁNI CSABA

Magányos ember, nyomasztó térben

A Schaubühne am Halleschen Ufer három előadása

A Holland Fesztivál életre hívása 1947-ben, a háború utáni anyagi gondok közepette jelentős fegyverténynek számított. Már a kezdet kezdetén sajátos művészeti seregszemlének szánták, amelyen annak idején a nagyágyúk, a különféle világhírességek vendégszereplése jelentette a legfőbb csáberőt. Azóta Hollandia kulturális élete is dinamikus mozgásba lendült, a neves külföldi művészek turnéja szinte mindennapossá vált - úgyhogy ennél az egyszerű fogásnál nyilván összetettebb minőségi követelményekkel kell a szervezőknek szembenézniük, ha a rangos mezőnyből kiemelkedő, csakis ezen a fesztiválon látható produkciókat igyekeznek felkínálni egyébként is elkényeztetett közönségüknek.

A különféle zenei programok mellett - a balett, a költőtalálkozó, a képzőművészeti rendezvények sorában - a szín-házi események alkotják a Holland Fesztivál gerincét. Ebben az évben a nyugat-berlini Schaubühne am Halleschen Ufer vendégjátéka fémjelezte a fesztivált. Sajnos, Peter Stein még nem érezte késznek legújabb előadásukat, az *Oreszteiát,* s ezért - noha az előzetes programokban beígérték - végül is nem vállalták a bemutatót. A HU Színház így csak három régebbi produkcióval szerepelt: *a Kicsik és nagyok, a Teljesen érthető félelem a veréstől* és *az Idegenből* így együtt, a különbözőségek ellenére is szembetűnően jelezte Stein színházának karakterét.

Az amszterdami szárazdokk területén zajló Bolondok Fesztiváljának kétségtelenül volt egy közös mozzanata a Schaubühne am Halleschen Ufer előadásaival: *az életérzés,* amely szinte valamennyi produkcióból kisugárzott. A félelem, a magány, a hontalanság érzése szüremlett ki még a zenés show-k legjavából is: a holland Hauser Orkaternek, ennek az igazán profi rockzenekarnak a tagjai például - miközben fergetegesgúnyos zenét játszottak - mindig valamilyen szorongató helyzetből, hatalmas idomokból igyekeztek kiszabadulni. Persze, bevallottan bohócokat láttunk, úgymond bolondokat, akik - ugye - megtorlás nélkül mondhatnak ki igazságokat, de végül is jókedvre derítenek. Te-hát amellett, hogy csupa ideg, akrobatikus ügyességű színészek felnagyították különféle szorongásaikat hatalommal, nővel, pénzzel, egyebekkel kapcsolatban, s játékosan megfricskázták a fogyasztói társadalom megannyi jelenségét, végül is szórakoztatni akartak, kedves-bús mosollyal feloldani a feszültségeket. „Az élet nem éppen olyan, mint amilyennek elképzeltük, de azért nem kell kétségbeesni" - sugallták az előadások, s nem annyira filozófiai mélységekbe hatolva, mint inkább a csetlő-botló kisember élethelyzeteinek vidám felmutatásával, a helyzetkomikumra építve.

Stein színházának az alapélménye is az elidegenedés, a fenyegetettség érzése, csakhogy korántsem ennyire megbocsátó végkifejlettel. A Schaubühne színpadán afféle hiperrealista, igen részletező, pontosan rekonstruált élethelyzetek sorában voltaképpen semmi különös sem történik - „mindössze" nyomasztó szorongások, belső feszültségek vetülnek ki hatalmassá. De a végkövetkeztetés szerint ez az állapot - bármenynyire komikus is lehet - fölöttébb kétségbeejtő. Az egyén mindhiába próbál kitörni az őt körülzáró bűvös körből, kísérletei eleve kudarcra ítéltettek. A Schaubühne am Halleschen Ufer elő-adásait - tartalmi és formai jegyeiben egyaránt - egy következetes alaphelyzet jellemzi: elidegenítő, hatalmas színpad-térben a picivé zsugorodó ember őrlődése.

Lotte-Kotte Lennepből

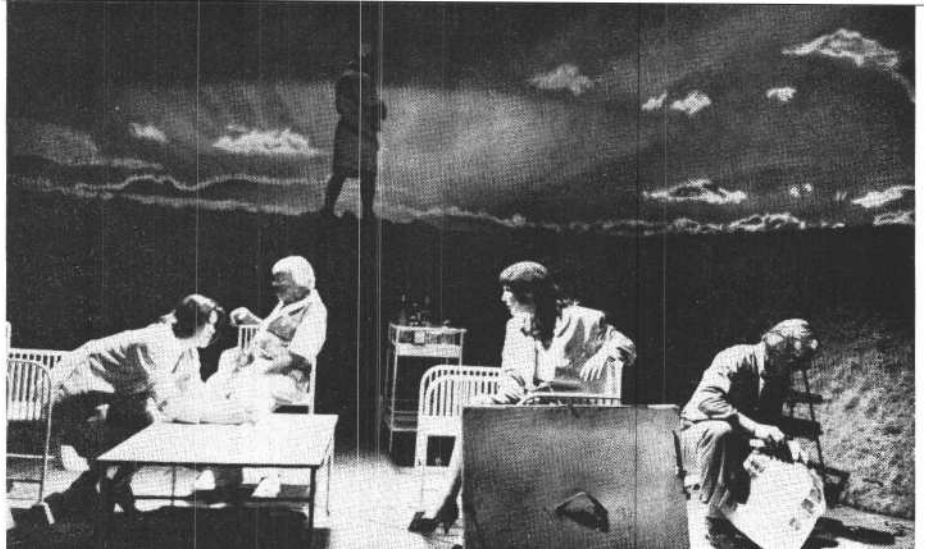
Botho Strauss drámája, *a Kicsi és nagy* (Gross und Klein) egy harmincvalahány éves nő kálváriáját mutatja be. Lotte emberi értékekre vágyva már-már kórosan próbál kapcsolatokat teremteni, de sem a családjában, sem barátai körében, sem az idegenek között nem talál megfelelő társakra. Noha igen hosszú, majdnem ötórás ez a tíz jelenetből álló előadás, Stein rendezése mind-végig leköti a figyelmet: mintegy szociológiai körképet nyújt egy elidegenedett társadalomról. Az egyik jelenetben egy bérház keresztmetszetét látni, itt bolyong kis hordozható televíziójával Lotte, s nyit be a lakásokba, különféle életvitelű emberek meghatározott világába. A hatalmas színpadtér tehát horizontálisan és vertikálisan is boxokra osztott, akár maga a társadalom, s némely szereplője úgy

járkál percekig föl s alá a nézőtér felé elmetszett emeleti lakás partján, több méteres mélység fölött (szédítő, veszélyes mutatvány!), mintha borotvaélen lépkedne. Az előadás egyik leghatásosabb jelenetében Lotte egy - másik --bérház kapujához érkezik: gyerekkori barátnőjét keresi. Azt tudja, hogy itt lakik, csak azt nem, hogy melyik lakásban, s az asszonykori nevéről sincs sejtelme. Találomra nyomogatja a kapu-telefon gombjait (megannyi életút és viselkedésmód sejlik fel a reagálásokból, s közben az utcán föltűnő járókelők megnyilvánulásaiból is), míg végül - már-már föladva a reményt - rátalál barátnőjére: aki majdhogynem kidobja.

Rendkívül jelentős - és a gondolatok egyértelmű verbális megfogalmazása ellenére is kulcsfontosságú tényezője az előadásnak az a metakommunikatív közeg, amely Lotte keserves monológjait és tétova párbeszédeit keretezi. Peter Stein finoman árnyalt kontrasztokkal építkezik. A képi világ és az emberi élet-mód: a felszín látszólagos elégedett nyugalma és az emberi lélek mélyrétegei között feszülő ellentmondásokat egyet-len mozzanatként fényképezi *a néző* tudatába. A kegyetlen, nyomasztó szituációkat szinte mindig a jólét csillogása övezi, de a puha mélymeleg színekbe metsző-hideg fények hasítanak bele.

Az egyik jelenet például egy nagypolgári hálószobában játszódik, amelyet körben bíborvörös plüssfüggöny tart félhomályban. Ezt félreránt va válik láthatóvá hátul az ablak (ahol Lotte megjelenik), a külvilág éles-fehér fénye vakítóan csap be a szobába. A színpadtervezés, a precízen kidolgozott világítástechnika mellett egyenértékű szerep jut

különféle speciális tárgyaknak. Lottét egyre inkább csak technikai eszközök veszik körül: televízió, kaputelefon, sztrádatelefon, különféle hangszórók, végül még az orvosi rendelőben is. Ez az életmód - jelzi Peter Stein - végül is idegösszeroppanáshoz, az őrültséghez vezet. Az utolsó jelenet színtere a pszichiáter várószobája: a portálkeret magasságában hatalmas, mészfehér fal a dísztelen díszlet, csak egy óra ékesíti, amelyik jár ugyan, de egészen más időpontot mutat. Előtte, a nézőtérrel szemben ül-nek a páciensek - az előadás valamennyi szereplője, köztük Lotte is. A világítástechnikával eddig is kitűnően manipuláló Stein itt jól ismert ljubimoviádaként kivilágítja a nézőteret, sőt a nyersen búgó hangszóró amelynek hívására a



A **Schaubühne Kicsi és nagy** című előadása

rendelő elnyeli a pácienseket - a nézőtérről is beszólít valakit. Csak Lottét nem. Deviáns személyiség volna, mert emberi értékek reminiszcenciáit kutatja, s ezért nincs orvosság számára ebben a társadalomban?

A **teljesen** érthető félelem **a** veréstől

A fenti németül : *Die ganz begreifliche Angst por Schlägen* - című, Courteline--vígjátékokból összeállított előadás hét jelenetének a színtere is egy-egy irreálisan megnövelt szoba, rengeteg hatalmas ajtóval; ezek azonban zárva vannak, az egyén számára átjárhatatlanok. A valamilyen fenyegetettségben levő és abból kitörni vágyó ember tehetetlenségét láthatjuk valamennyi epizódban. A férjét, aki le akar számolni felesége csábítójával, de - tudjuk, ő is tudja - úgysem meri megtenni. Vagy azét a boldogtalan férfiét, aki a bürokratikus procedúrák ellen lázadva föl akarja gyújtani sok bosszúságot okozó környezetét, de miközben erről beszél, látjuk, hogy tulajdonképpen egy cigarettát, néhány szál gyufát sem képes tisztességesen meggyújtani.

A Schaubühne am Halleschen Ufer előadásában nyoma sincs a könnyed francia bohózatnak. Keserű humorral, szikáran, halálosan komolyan játsszák cl valamennyi jelenetet, s nem a szituációk helyzetkomikumából próbálnak ne-vetést kicsikarni, hanem a jelenségek nevetséges abszurditásaiból. Courteline vígjátékaiból éles szatírát kerekítenek, amelyben a középosztály hivatali és magánéletében egyaránt elveszti biztonságérzetét, mivel a szokásos társadalmi jelzésrendszerek kezdenek öncélúvá, értelmetlenné válni. Hat epizód vissza-visszatérő, eladdig ártalmatlan motívuma a pisztoly és a tűz - végül a hetedikben elsül, illetve kigyullad. Az itt szereplő házaspár ugyanis szemlátomást nem cselekvésképtelen, sőt cselekvéskényszerük már az önpusztítással egyenértékű. Abbéli igyekezetükben, hogy kedvesek legyenek vendégükhöz, mint-egy lakásukba börtönzik és fizikailag bántalmazzák. Férj és feleség - folyton egymásra licitálva -- már a groteszkség határáig alkalmazza az udvariassági kliséket, míg csak őrült csetepaté nem kerekedik: a pisztoly végtére elsül, a lakás tűz martaléka lesz. A mindeddig zárt ajtók szélesre tárulnak, de mindenütt csak lőporfüst terjeng. Ha az előző jelenetek tehetetlen kis lázadásai az adott társadalmi korlátok ledöntésére irányultak, ez az utolsó - talán - a radikális változások szükségszerűségét fogalmazza meg. A díszletek és jelmezek feketeszürkés-barnás tónusa is mintha arra utalna, hogy az elszíntelenedő régi értékek és szabályok idejüket múlták - megújulásra van szükség.

Balos történetek

A Schaubühne am Halleschen Ufer harmadik előadása, Ernst Jandl drámája, az *Idegenből (Aus* der Fremde) sajátos elidegenítő gegre épül. Egy magányos, neurotikus ember - aki hagyja, hogy élete banalitásai napi szertartássá válja-nak - ironikus önportréja ez a darab, egy dokumentált nap története, a futó eseménytelenség nyomasztó krónikája. Egy író drámát ír, önmaga, önmaguk életéről, a monoton napi tevékenységről, amit mondatról mondatra kommentál - csakhogy mindvégig egyes szám harmadik személyben és konjunktivuszban. A mit csinál és a mit csináljon, a milyen és a milyen legyen szellemes iróniája ez az előadás, a bezártság, a fogság érzeté-nek, az őrlődő, mechanikus életnek érdekes, több órás pillanatképe.

A Holland Fesztivál programjában egy másik nyugat-berlini társulat is megkülönböztetett figyelmet érdemelt: a Grips Theater. A Grips könnyű megértést, gyors felfogást jelent, szellemes gondolkodást, s a színház neve valóban jelzi ennek a színvonalas és haladó szellemű ifjúsági társulatnak a stílusát. Előadásuk címe, *Balos történet* (Eine linke Geschichte) is játékos, többértelmű, némi joggal

Kétes történetnek vagy *Gyanús történetnek* is lehetne fordítani. Három diák, egy lány és két fiú életútját mutatja be 1966-tól napjainkig, akiknek az életére döntő befolyással voltak a 68-as diákmozgalmak eseményei. Tehát általában a baloldal története is ez az előadás, és részben ezé az 1966-ban alakult színházé is, amely annak idején a parlamenten kívüli ellenzék egyik fontos szócsöve volt, s amelynek szintúgy megvan a maga „balos története".

Az agitatív kabaré és egyes életképek ötvözésével elevenítik fel az azóta eltelt időszak döntő állomásait, s némi rezignációval mérik fel a deficitet: mi lett a 68-as diákmozgalmak ifjúságából? Az előadás legsikerültebb elemei, a kabaré-jelenetek eredeti ötletekkel érzékeltetik az egykori tiszta hitük iránti nosztalgiát s egyben azt az ironikus távolságtartást is, amellyel most szemlélik a hatvanas évek jelenségeit. Vitriolosan szellemes például az a jelenet, amelyben a tüntetők ellen felvonuló rendőrök kiképzését mutatják be, vagy amelyben az egyikük alaposan megkavarja az őrszobán faggatózó rendőrtisztet. Ugyanis egy saját készítésű plakát miatt tartóztatták le, s itt derül ki, mi is van rápingálva: „Ki a vietkongokkal Amerikából." Tehát: a rendőrök nem értenek egyet ezzel? Te-hát: inkább azt kellene felírni: „Be a vietkongokkal Amerikába?" De akkor miért nincs ez kiírva az őrszoba falára? Vagy akkor tessék, mégiscsak az ő plakátját kellene kiragasztani... Nyolc-tíz gondolati csavarintás, és lelepleződ-nek a mondvacsinált vádpontok. De hát: mi lett a diákmozgalmak ifjúságából? A kép nem túl lelkesítő - az előadás nyitva is hagyja a kérdést -: immár harminconévesek, beilleszkedtek a társadalomba, és ugyanakkor mégis képtelenek beilleszkedni, talajvesztettek, bizonytalanok egykori önmaguk megítélésében is. Nem tudják, hova tartoznak, mit kellene tenniük a jövőben. *A Balos történet* utolsó előtti jelenete érdekes módon a Schaubühne am Halleschen Ufer előcsarnokában játszódik, ahol - hogy, hogy nem - véletlenül többen összefut-nak az egykori társaságból. Egyértelmű tény, hogy mégiscsak az egyik leghaladóbb szellemű színház vonzza őket, bár ott az előcsarnokban épp arról beszélgetnek, nem túl éles-e ez a színház. Nem túl merész-e? Mire jó ez? Van ennek valami értelme?

Épp a Grips Theater előadása az egyik bizonyíték rá, hogy van.

HERMANN ISTVÁN

Dánieltől a Deficitig

Egy évad úgy marad meg az emberek emlékezetében, hogy kiemelik belőle a legnagyobb sikert és a legnagyobb bukást. Érzésem szerint ebben az évadban a vitathatatlanul legnagyobb siker az *Úrhatnám polgár* előadása volt a Nemzeti-ben, a legnagyobb bukás pedig Congreve *Szerelmet szerelemért* című darabjának vígszínházbeli előadása. E két ha-tárpont között helyezkedik el mindaz, ami a magyar színházban történt. Pedig igazában lesz és van minden évadnak egy olyan meghatározója is: történt-e vala-mi a magyar dráma területén. A nagy sikerre és a nagy bukásra, a sikerek okaira még visszatérünk, de vegyük előre azt, ami a magyar drámából jellemző volt az évadra.

Dániel könyvének leghíresebb mondata így hangzik: Mene tekel, ufárszin. Ez annyit jelent, hogy meg-számláltattál, és könnyűnek találtattál. Az ékes arameus nyelvű szöveg a zsarnokra vonatkozik, és nem Dánielre, aki a tüzes kemencéből is élve kerül ki a könyv tanúságai szerint. Mikor Illyés Gyula *Dániel az övéi között* című darab-ját megírta, nyilván részben erre a tüzes kemencére gondolt. Noha a darab víg-játék. Sorsában is van valami vígjátéki, csaknem tragikomikus. Hiszen Illyés félt a bemutatójától Pesten, mert úgy érezte, hogy a közönség más darabjainál kevésbé fogadta szívesen a *Dánielt. S* ami a kritikákat illeti, azok ugyan tele voltak tiszteletkörrel, de valóban nem fogadták a darab tartalmához illő lelkesedéssel Illyés művét. A valóságban - mondjuk ki az eddigi kritikákkal szem-ben - ez az Illyés-vígjáték az évad legjobb magyar darabja volt.

Az ötlet maga, melynek kidolgozásával kapcsolatban jócskán lehetnek fenn-tartásaink - nagyszerű. Hiszen egy protestáns lelkész tanul Angliában, és messze hazájától lelkesedik Magyarorszá-gért, lelkesedik a magyar protestantizmusért, a protestantizmus fejlődési lehetőségeiért. Bölcs mestere fiaként szereti Dánielt, s mivel mindent elhisz, amit az ifjú ember Magyarországról regél, nem ellenzi Dániel és az ő leánya között kifejlődő szerelmet, sőt azt sem, hogy fia, aki kitűnő építész, vállalkozzék arra: a modern építészet elvei szerint templomot épít majd a magyar protestan-tizmus nagyobb dicsőségére.

Mindez persze Angliában van. Angliában a magyar hazafiúi szív szükség-képpen olyan Magyarországot dobog ki önmagának és az angoloknak, amilyet szeretne. Angliában nehéz elképzelni azt, hogy van egy ország Európa közepén, ahol a viszonyok - mind a szellemi, mind az erkölcsi, mind az anyagi, mind pedig a szociológiai viszonyok - alig hasonlítanak az angolokra. S mikor hőseink Magyarországra érkeznek, akkor kiderül: a hithű magyar protestánsok egy része a mocsárban lakik, a magyar ígéretek legtöbbször ígéretek marad-nak, és Dániel az övéi között más helyzetben van, mint Dániel Angliában.

Nos, ez a hazatérés a földobott kő visszatérése a földre, mégpedig arra a földre, ahol az összes viszonyok oly-annyira kevertek, hogy minden rossz-indulat nélkül, minden árulás híján is más képet mutatnak, mint amit egyáltalán el lehet róluk képzelni. Egyszóval ez a történet magában rejti a legkeserűbb komikumot. Vagy esetleg a leg-ironikusabb tragikumot. S Illyés ezek-kel a változatokkal tud játszani. Kifej-leszthetne egy drámát abból, hogy ki-derül Dánielről: hazudott, midőn Angliában azt állította: a magyar földesúr mindenben támogatja a protestantizmust, mindenben támogatja a modern építészet. De Dániel mentora, aki elérkezik Magyarországra, végül is helyben hagyja mindazt, ami történt. Nagy fejcsóválások között teszi ezt ugyan, de egy pillanatra sem hagyja cserben humorérzéke, és senkit sem vádol. Megérti, hogy az, amit hazugságnak nevezhetnek mások, az nálunk éppen a társadalmi viszonyok egészen sajátos környülállásai következ-tében valahogy természetes. Mégpedig azért, mert a valóság mint magyar valóság mindig megadja a lehetőségeket a legszebb gondolatok és a legszebb álmok számára is - és mindig elúsztatja azokat.

Így azután egyáltalán nem csodálatos az, hogy a kitűnő angol építésznek időnként lelohad a kedve, nem akarja megépíteni a csodálatos és legmodernebb templomot, de végül is megépíti. Igaz, hogy ez a templom, melyet márványból tervezett, második lépésben már csak részben épült volna márványból, harmadik lépésben már csak kőből,

s végül megépül - paticsból. És semmi baj nem történik, sőt rekord születik, mert paticsból ilyen magas falat még nem sikerült emelni. Az angol asszonyka megmarad Magyarországon, Dániel tovább terjeszti a protestantizmust saját hazájában, s igaz ugyan, hogy a földesúr, akit előbb a protestantizmus védelmezőjének tekintettek, közben katolizált, de azért a perspektívák a fentiek szerint továbbra is megvannak, álmodni lehet, képzelődni is, és valami még meg is marad ezekből a képzelgésekből.

Igen különös dráma ez, kicsit a protestáns prédikátorok stílusában és azt meghaladva, lemondóan ironikus, ugyanakkor a népi alakok ereje kiemeli az egész történetet az ironikus alaphangból. Persze sok mindent lehet ellene is vetni. Azt, hogy a szerelem ábrázolása lírikus, hogy az igazi konfliktust ezen a területen is elnyomja Illyés. De ugyanakkor a darab bölcs iróniája ténylegesen a magyar tervezgetések, álmok szokványos felmerülését és lehorgadását ki-tűnően ábrázolja. Még azt is, hogy ezek az álmok nem egyszerre vesznek sem-mivé, a költségvetésekből mindig kicsit faragnak le, a terveket mindig picit változtatják, és még mindig azt hiszik, hogy ugyanarról a tervről van szó, pedig a kis változtatások végül mindent megváltoztatnak. S éppen ez az aktuális bölcsessége tette az évad egyik kevéssé látogatott, de kiindulópontot és mégis élményt jelentő darabjává a *Dániel a övéi közöttet.* S ehhez elsősorban Sinkovits Imre játéka járult hozzá, aki az angol mentor szerepében igazi mentor volt, nagy értetlenséggel, de ugyanakkor a megértés értetlenségével szemlélte az eléje tárulóviszonyokat, s olyan hihetetlenül nyugodtan vette tudomásul a tényeket, hogy e nyugalom következtében békével és barátsággal tért vissza szülőhelyére. Magát a játékot valóban játéknak fogta fel, egy pillanatra bele-élte magát, majd kívül helyezkedett rajta.

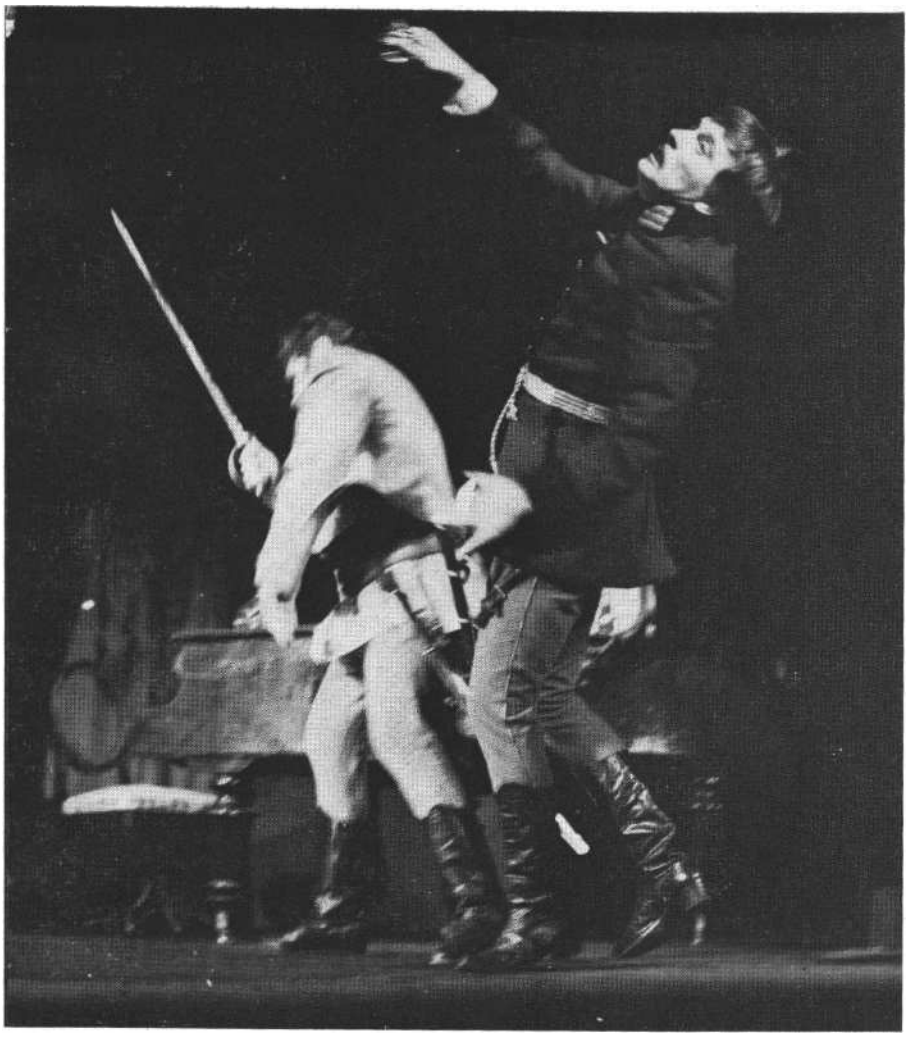
Történelmi drámáink sorát tehát az Illyés-dráma nyitotta meg, a maga szabálytalan történeti mivoltában, s ezt a teljes szabálytalanságot vártuk Szabó Magda *A meráni fiú* című darabjától is. Nemcsak azért vártuk ezt, mert már Illyésnél is megjelent annak a keserűségnek és büszkeségnek tudata, melyet nem sokkal ezelőtt a *Kulcskeresőkben* Örkény István szólaltatott meg. Tudniillik Örkénynél valóban bizonyítékot nyert az, hogy a magyar repülés kiválóságát mutatja, hogy a magyar repülő még akkor is tud landolni,, ha a rákoskeresztúri temető síremlékei előtt áll meg a gép. Ez a technikailag csodálatosan kivitelezhető tévedés és balfogás legalább annyira jellemzi hazánkat, történetileg és a mában, mint az, amit Szabó Magda *az Az a szép fényes* napban megírt, hogy csupán az egyetlen történetileg gondolkodó hős veszi komolyan: egy új világnézet bevezethető. Ez az irónia és ez a szemléleti mód, mely lllyéstől kezdve Örkényen át Szabó Magdát is jellemezte, szinte intonálta a nagy lehetőséget: *A meráni fiú* ismét aktuális tartalmú történelmi játék lesz. Sok mozzanat mutat ebbe az irányba is. De az a sajátos, hogy Szabó Magda, aki István esetében egy ideológia meghonosítását írta meg, most az ország elveszését és elvesztését ábrázolja.

Illyés Gyula: Dániel az övéi között (Nemzeti Színház).
Ronyecz Mária, Őze Lajos, Balkay Géza, Vörös Eszter és Sinkovits Imre (Ikládv László felv.)

Egy ország megteremtése rendkívül könnyen ábrázolható úgy, hogy a történelem kegyetlenségét a hamis tudat pozitív és negatív szerepét sajátos módon ütköztetik. Egy ország elveszése, a tatárjárás bekövetkezése azonban ezekkel a módszerekkel már nem ábrázolható. Szabó Magda ezt észre is veszi. Ezért eredeti hangvétele meg-megtörik. Alakjainak, például IV. Béla udvari emberének, Evsztratisznak jelleme is megtörik, de ugyanúgy a főhősé, IV. Béláé is, aki kétségbeesésből kétségbeesésbe, határozatlanságból határozatlanságba s végül is tanácstalanságból tanácstalanságba esik. A nagy kérdés ugyanis az: lehet-e hinni Kötöny kun királynak, aki szövetséget ajánl a magyaroknak a tatárok ellen? Béla hisz ebben a szövetségben, majd eltántorodik tőle, azután ismét hisz, azután ismét eltántorodik, s végül már jellemileg csak tántorog.

I la ez a fő konfliktus, akkor ennek kellene alárendelni az összes többit. Ehelyett azonban olyan konfliktusok is megjelennek a színpadon, mint az - amit a cím is jelez-, hogy IV. Béla azért meráni fiú, mivel édesanyja a történelemből és a *Bánk* bánból egyaránt ismert Gertrudis volt. De ha már ez a pszichológiai probléma nyomja Béla fejét, lelkét és tetteit, s különösen az utóbbit, akkor fölvetődik az a kérdés: vajon a magyarságnak egyedül kell-e szembeszállnia a tatárokkal, vagy nemzetközi összefogásra kellene építenie. Be lehet-e vezetni Magyarországon az inkvizíciót, illetve az inkvizíció segítene-e megőrizni az ország egységét. Lehet-e hallgatni a rokon osztrák hercegre, mi a sámánizmus szerepe ebben az időben Magyarországon - mindezek a kérdések felmerülnek, és ezt a sok kérdést mar-kolja Szabó Magda darabja. A következmény nyilvánvaló.

A Madách Színházban mindez úgy is jelenik meg, hogy a dráma minden motívuma a színpadra kerül. Nincs kötőanyaga, de éppen kötőanyagnélküliségében válik a darab sokcsillogásúvá, és ez vonzza, mégpedig igen erősen, a közönséget is. Azonban a legfőbb vonzerő mégis az, amivel Szabó Magda darabja szinte lecsatlakozik a magyar dráma önkritikai vagy történelmi tudatnevelő vagy szarkasztikusan groteszk vonulatához. Tudniillik a darab igazi aurája ugyan kívül esik a konfliktuson, mégis az előbb Illyés kapcsán is említett tendenciák folytatása. Ez pedig az udvar légköre. Ha Magyarországon van vala-mi veszély, és a veszély még nem egészen kézzelfogható, akkor el lehet képzelni.



Kránitz Lajos és Újréti László Száraz György Ítéletidő című színművében (József Attila Színház) (MTI fotó - **Benkő Imre felv.)**

S mindenki úgy képzeli el, ahogy neki kell. A veszély belekerül egy ideológiai burokba, részévé válik egy ideológiai halmaznak, és a veszély meglétét úgy lehet felhasználni politikailag, ahogy rendkívül kedvező volna akkor is, ha veszély nem létezne. Így azután a veszély alkalom. Néha alkalom csak a szavalás-ra, néha alkalom az erőviszonyok megváltoztatására, de éppen olyan távolinak látszik, mint a darabban kitalált összeesküvés, amely ugyanúgy hat, mint a létező tatár.

Az ilyen ideologikus burok a magyar társadalom számára minden esetben megjelenik. Konkrét értesülést arról, hogy milyen a veszély, sem a magyar udvar, sem a magyar társadalom nem szeret. Ezért nem tetszik itt főleg Kötöny. O lebontja a nagyszerű ideológiai lehetőségeket, őnála a Kárpátok hágóin hallható kopogásnak konkrét jelentése van, a tatárok előnyomulását jelzi, holott milyen gyönyörű ideológiákat lehetne csinálni abból, hogy mit jelent a kopogás. S egyáltalán mit jelent Batu kán és a hordája. Talán szövetséget is lehetne vele kötni, talán megértő és tárgyalóképes, de semmi esetre sem olyan veszélyes, mint ahogyan azt a kun király lefesti. Nem Kötönyt irtják tehát ki, nem Kötönyt gyilkolják meg orvul, hanem azt, aki valóságos veszélyekről beszél, vagyis ahhoz, hogy Magyarországon azt a politikának nevezett sakkhúzásrend-szert tovább lehessen folytatni, sok mindenre szükség van, de igazi információkra nincs. S ez a titka annak, hogy Szabó Magda drámája még annak ellenére is élő dráma tud maradni, hogy dramaturgiája egyáltalán nem következetes, hogy nincs olyan szigorúan és logikusan felépítve, mint eddigi darabjai, hogy mondanivalója helyenként sajátos kettősséget mutat, s ez nem a művészi alkotás szükségszerű „udvara", hanem a dramaturgiai végiggondolatlanság következménye. Az azonban, hogy általában az ideológia, de különösen a magyar ideológia valahogyan csak akkor tud tenyészni, ha nem veszi tudomásul a konkrét valóságot - komoly tanulság.

Voltak, akik úgy értékelték Szabó Magda *A meráni fiú* című drámáját, mintha a második Árpád-kori dráma voltaképpen megismétlése lenne az írónőnél az elsőnek. Valahogy úgy gondolták, hogy a második dráma gyengeségei olyanok, mint annak a teának a gyengeségei, melyet egyszer már leforráztak, és most második felöntésben tálalják. Függetlenül attól, hogy országunk nem teaélvező ország lévén, ezt is kevesen vennék észre, azt hiszem, ez a megítélés tökéletesen téves. *A meráni fiúnak új* problémája van, sőt új problémái van-nak. Az előbbi mondat második fele utal a dráma gyengeségére. Ami azonban az igazi problémát illeti, melyet végül is és visszatekintve érzékelünk, ezt komoly kérdésnek kell tartanunk, s remélhető, hogy a harmadik Árpád-házi darab Szabó Magda tollából egyenesvonalúbb, szikárabb és a tézis-antitézis szintézise lesz. Hiszen tudjuk, Laszkarisz Mária Kraljevicában üdült, míg Magyarországon a tatár járt. IV. Béla pedig Trau váráig szaladt, mely akkoriban még nem rendelkezett azzal a gyönyörű reneszánsz templommal, mellyel ma Trogir. De a menekülő és visszatérő király igazi és emlékezetes feladata, valamint teljesítménye a tatárok által leigázott ország újrateremtése volt. Hogy hogyan lehet teremteni, azt megmutatta az *Az a szép fényes nap*. Hogy hogyan lehet veszíteni, azt *A meráni fiú*. De hogy hogyan lehet újrateremteni - ez a feladat és teljesítmény Szabó Magda harmadik Árpád-házi drámájára vár.

A történelmi dráma divatjának igen sok oka van. Elsőnek a nemzeti önisme retet szokták megjelölni. Mint láttuk, az eddig említett drámák többé vagy kevésbé ennek a nemzeti önismeretnek a tudatosításához járultak hozzá. Kritikusan és néha hideg logikával, de fő céljuk meg-maradt: a nemzeti öntudat vizsgálata. Vannak azután olyan szerzők, akiket a történelemhez vagy a történelem tényeihez nem egyszerűen ennek az önvizsgálatnak igénye vezet. Közéjük tartozik Hernádi Gyula is. Hernádit azért tartom jó írónak, mert történetileg is és bármely más témában is képes kegyetlen lenni. Itt kezdődik az író. Ha arra gondolunk például, hogy milyen hihetetlenül kegyet-len Tolsztoj az általa legjobban szeretett alakokkal is, legott megérthetjük az írói kegyetlenség jelentőségét. Ennek a kegyetlenségnek azután napjainkban sajátos kifejezőeszköze az úgynevezett *cruel* színház, vagyis magyarra fordítva a kegyetlen színház, mely a kegyetlenséget már valahogy öncéllá teszi, a kegyetlenség nem eszköz nála, hanem cél.

Hernádi Antikrisztusának, de különösen *Falanszterének* legjobb vonása az volt, hogy valamilyen módon magának a történelemnek azt a kristálytiszta és vágó logikáját próbálta ábrázolni, mely

valóban kegyetlen az emberekkel, valóban szétfoszlatja legszebb álmaikat is. Mostani négy egyfelvonásosa, melyet a *Lélekvándorlás* cím fűz össze, a Játékszínben ment. A cím persze több mint kényszerű cím. Hernádi azt akarja érzékeltetni, hogy ugyanaz a történelmi és emberi kegyetlenség, amely például Ferenc Józsefet jellemezte, mutatis mutandis megvan az elfogott forradalmár-lányban, megvan lsabell Perónban, és megvan abban az egykori náciban is, aki jelenleg jóindulatú látogató Magyar-országon. Csakhogy a kegyetlenség már mint kegyetlenség jelenik meg s nem mint a történelem kegyetlensége. Most történelmet hordozó emberek vagy olyan emberek kegyetlenségeként ábrázolódik, akik úgy vélik, hogy történelmet teremtettek vagy teremthetnek, pedig valójában csupán bábok.

Ez a sajátos szituáció mindegyik egyfelvonásost jellemzi, és ami a történelmet illeti, ott valószínűleg a Hernádinál lejátszódó indulatokkal párhuzamos indulatok játszhattak szerepet. Ferenc József valóban maga volt a megtestesült gonoszság egész életében, és az a merénylet, melyet megszervez, s minden általa elgondolt meggondolt és meg-fontolt cselekedet mögött nem csupán egy torz lét - társadalmi lét és állami lét - szükségletei voltak, hanem egy torz alak torz gondolkodásának és belső gonoszságának indulatai is. S alighanem a többi esetben is teljesen *igaza* van Hernádinak. A drámák mégsem történetiek, *a Lélekvándorlást* legfeljebb erőltetetten igazolják, s kimarad belőlük minden, ami testet is adna a történeti kegyetlenség gondolatának. Mert a kegyetlen ember ugyan maga is történeti termék, de kegyetlensége semmi a történelem objektív könyörtelenségéhez képest. S míg Hernádi valamikor ezt az objektív könyörtelenséget kutatta, mely magával húzta vagy elpusztította az embereket, most a szubjektív könyörtelenséget tükrözi, ami pedig már nem igazán művészi anyag. Ha szubjektum és objektum között legalább minimális differencia nincs, a művészi lehetőségek elsikkad-nak. Minden művészi lehetőség az objektív történések és szubjektív interpretációjuk közötti különbségre épül. Ezek-nél az egyfelvonásosoknál nem, s ezért ezeket az egyfelvonásosokat - szemben Hernádi más műveivel - gyorsan el kell felejteni. Legfeljebb a tanulságot őrizhetjük meg.

Száraz György *Ítéletidő* című, a József Attila Színházban játszott drámájában viszont szubjektum és objektum között már érzékelhető a különbség. Ebből a szempontból Száraz kiindulópontja művészibbnek tűnik, mint például Hernádié. S problémája is tökéletesen igaz, hiszen az abrudbányai konfliktust rajzolja meg, ahol Kossuth személyes meg-bízottja próbálja elsimítani az ellentéteket, s mégis kirobban a románok és magyarok között a háborúság. Valóban a magyar történelem egyik komoly tragédiája játszódott le a szabadságharc időszaka alatt Abrudbányán. Maga a történelem adta anyag tragikus, konfliktussal teli és hihetetlenül izgalmas.

A dráma mégsem sikerült. Nem sikerült, mégpedig azért, mert csal: a legmagasabb költőiség eszközeivel lehet érzékeltetni azt, hogy miként gyülemlett fel a történelemben mindaz az indulat, hogyan alakították az osztály- és nemzetiségi viszonyok azokat az érzelmi világokat, melyek következménye volt az abrudbányai tragédia. Száraz György nagyon okosan, és azt mondhatnók, hogy igen konkrét aktualitással veti fel ezeket a kérdéseket, egész analízise jó, de költői erővel nem bírja megindokolni azt, hogy az adott pillanatban nem érzékelhető motívumok miként járulnak hozzá a tragédiához. Így marad teljesen plauzibilis, de ugyanakkor eme mélyebb tartalmat nélkülöző a nemzetiségi ellentmondás.

Száraznak nyilván az a törekvése, hogy Kossuth küldöttének tragédiáját mutassa be. *Ami, a* darabban lejátszódik, az konkrét konfliktus, konkrét ellentmondás és konkrét tragédia, ami azonban az említett küldöttel lejátszódik, az szellemi tragédia. Hiába látják elméletileg helyesen a magyar szabadságharc vezetői a nemzetiségi politika követelményeit, ha velük szemben nem egyszerűen a tények, hanem több száz esztendő igaztalan ellentétei állnak. De a több *száz* esztendő igaztalan ellentétei Száraz darabjában csak mint végeredmény jelennek meg. Nincsen meg az a történelmi aura mögötte, ami szükséges volna ahhoz, hogy érzékeljük: a helyes elgondolások nem konkrétan, hanem történelmileg is későn jött elgondolások, és már a helyes felfogással sem lehet segíteni azon, ami történetileg döbbenetesen széjjelzilálódott. Igy az író elképzelése, melynek dramaturgia megoldása az, hogy egy olyan asszonyt állít középpontba, aki félig román, félig magyar - nagyon helyes. De a dramaturgiának van egy olyan íratlan szabálya, hogy az igazán mélyen drámai konfliktusok csupán a költőiség szintjén ragadhatók meg helyesen. Az írott szabályok mind megjelennek a József Attila Színház színpadán, de az íratlan szabály hiánya következtében mégis

Hernádi Judit, Szegedi Erika és Tahi Tóth László Csurka Deficitjében (Pesti Színház) (Iklády Kászló felv.)

olyan darab alakul, melynek tartalma és jelentősége tematikailag sokkal nagyobb, mint megjelenítési módja.

S ha már a történelmi drámákat sorra vesszük, akkor Boldizsár Miklós *A hős* című drámáját sem felejthetjük ki a sorból. Boldizsár Miklóst csaknem megbabonázta az a lehetőség, hogy antihőst lehet teremteni, s meg is teremtette. A Zrínyi-Frangepán-féle összeesküvésről van szó, és Zrínyi Péter történetéről, aki egyfelől besúgója a bécsi udvarnak, másfelől szíves-örömest játssza az összeesküvőt. Az első megjegyzésünk az, hogy ennek az antihősnek a küzdelme egyenlőtlen. Egyenlőtlen azért, mert a Habsburg udvarban legalább komoly politikusokkal kerül szembe, akik szellemesek, ironikusak, akikben megvan - még a királyban is - a politikus nyugalma, sőt adott esetben fensége is, és akik-kel éppen Zrínyi még a dialógusban sem képes felvenni a versenyt. Próbálkozik vele ugyan, de helyzete következtében ezek a próbálkozások csődöt mondanak.

Tessék elképzelni egy drámát, ahol az egyik oldalon jó a dialógus, a másikon pedig semmi. Végeredményben monológokra épített dráma lesz, megtartva a dialógusformát. Ez hiba még akkor is, ha az egyik oldalt Boldizsár Miklós remekül kidolgozza, de ha nincs mit ellene vetni, akkor bizony egyszárnyú madarak röpködnek egész este.

Történetileg, úgy vélem, teljesen igaza van Boldizsár Miklósnak: Zrínyi valóban antihős volt. De a történeti igazság itt kevés a drámához, és Zrínyi antihős volta bármennyire karikírozott is, végül érdektelenségbe fullad. Már senkit sem érdekel az, hogy Zrínyi reménykedik „gráciában", és nem kapja meg, nem érdekel az sem, hogy Zrínyinek lehull a feje a színpad mögött, még a színpadon sem érdekelne. S az egészben az a furcsa, hogy Boldizsár Miklósnak nemcsak a történelmi tények szolgáltatnak igazságot, hanem a dialógusok egyik fele is, melyet semmiképp nem tud kiegyenlíteni. Saját tehetsége marad itt kiegyenlítetlen számla. Még akkor is, ha Végvári Tamás valóban remekbe szabott Zrínyi Péter, megpróbál megfelelő tartású szöveg nélkül is egy elveszett tartású embert teremteni. Pedig az egész probléma mögött nyilván jelenkori aktualitás van. Azoknak az embereknek a figurája, akik szeretnek ellenzékit játszani, holott szívükben szolgalelkűek. De az ellenzékiség is lehet a legmélyebb szolgalelkűség eredménye - erre utal Boldizsár Miklós is -, és végeredményben a játszott ellenzéki esetleg még besúgó is, vagy legalábbis a önnálló társadalom nem legkedveltebb emberei közé tartozik, sem hivatalosan, sem pedig a közvélemény előtt. De szereti az összeesküvő fényt maga körül elterjeszteni, a levegőben meg is teremt valami olyasmit, ami az összeesküvő glóriáját távolról és hamisan fonja a feje köré, de összeesküvő volta mögött éppen úgy nincs elgondolás, mint beilleszkedő volta mögött, s tulajdonképpen csak szolgálni akar, akár a hivatalos politika, akár az összeesküvés formájában. Mint ahogy a betanított kutya nem tudja, hogy mire használják fel, úgy az ilyen típusú ember sem tudja, és végül teljesen mindegy, hogy lefejezik vagy zsíros állást kap. Így válik érdektelenné az antihős, s ennek az érdektelenségnek kipróbálása és bemutatása is tanulság.

Ami a mai életet illeti, azzal a színház nem nagyon örvendeztet meg, pláne ha jó tízesztendős darabot vesz elő, mint ahogy a Vígszínház a Pesti Színházban tette, háziszerzőjének egykori művével. Ez a háziszerző Csurka István, a mű a *Deficit,* melynek bemutatása a házmesterek elsiratását ironikusan napirendre állító művét követte. *A* Deficitről legendák jártak, sőt keltek is. Akkor, amikor még nem jelent meg, akkor, amikor a *Ki lesz a bálanya?* bemutatásra került, amikor Csurka legjobb novellaírói kor-szaka volt, a legenda terebélyesedett. S a legendának sok oka volt. Az egyik mindenesetre az, hogy ha az amerikai irodalomnak van egy *Nem félünk a far-kastól* című drámája, akkor a magyar közvélemény magyar Albee után kiáltozott. Nos, ez a párhuzam véleményem szerint nem túl okos, mert Csurka darabjának Albee-éhoz igen kevés köze van. Nem is annak az epigonja, bár Albee-nál ugyancsak négy szereplő van, akárcsak itt, de van egy átfogó drámai gondolat, aminek Csurka esetében nincs nyoma.

Az Albee-darabban tulajdonképpen arról van szó, hogy Új-Karthágót ceterum censeo le kellene rombolni, vagyis le kellene rombolni az amerikai kisváros társadalmi életének hazugságait. Ez az a gondolati keret, amire az egész játék fölépül. Csurkánál magyar kisvárosról van szó persze és magyar értelmiségiek-ről, akik között nincsen olyan elvi ellen-tét, mint Albee idős és fiatal házaspárja között. Csurka két házaspárja egyaránt megcsömörlött a vidéki értelmiségi élet től, egyaránt nincs mit tennie, s ezért kitalálnak maguknak életet. Emberek, akik kitalálják magukat, akik valamiféle elképzelés alapján és a csömör alapján tenni akarnak - ezek szerepelnek Csurka színpadán. S az a csodálatos, hogy Csurka dialógusai szemfényvesztően jók. Úgy kopognak, hogy minden kopogásuk ütés. Csak azt nem tudni, mit ütnek, kit ütnek, a szereplők önmagukat-e vagy a másik szereplőt, a helyzetet-e, vagy azt, hogy egykor, fiatal korukban (pusztán néhány éve) elsajátítottak egy filozófiai-közgazdaságtani módszert, mégpedig a marxizmust, mely önmagában is ígérte azt, hogy életüknek értelme lesz. Most azonban annak ellenére, hogy fiatalkori ábrándjaikkal szellemileg még szembe sem fordultak, hogy fiatalkori világnézetüket nem vitatják, tulajdonképpen e világnézeten kívülhelyezkednek. S ez a kívülhelyezkedés érződik a dialógusokon is. Minden szónak csodálatosan megvan a pillanatnyi értelme, de csak a pillanatnyi. Minden válasz kerek, de csak az előző kérdésre vonatkozik, semminek nincs távlata, mélysége. Talán szándékosan, sőt valószínűleg szándékosan. Innen ered a dráma sajátosan új formája, s innen ered az, hogy éppen a történeti háttér híján nem érezzük igazi drámának.

A darab címe is sokféleképpen értelmezhető. A darab alapján azonban a legfőbb értelme az, hogy az embereknek, akik kikerültek az élet közepébe és egy-úttal perifériájára (ki tudja meghatározni, hogy mi a közép és a periféria egy adott viszonylatban) valóban szellemi deficitjük van. Minden energiájuk fölszabadul, de nincs már vezető gondolatuk, nincs már céljuk, s ezért legfeljebb egymás meghívásával, egymás sajátos helyzetekbe kergetésével, az esetleges nőcserék „hátborzongató" élményével és azzal vigasztalódhatnak, hogy holnap sem lesz másképp. Egyszóval van életük, mindaddig, amíg azt a munkahely és a munkafeladatok diktálják, legyenek műszakiak vagy pedagógusok, egyszóval van közéletük, melytől teljesen függetlenül maguknak kell kitalálni a magánéletet. Ebben van a deficit. Ebben tehetetlenek. Ez az az álélet, amelyet ki-találnak, és amellyel sodródnak, s amely-nek végeredményben egyetlen értelme van, az, hogy újra lehet kezdeni.

Nem volna teljes a beszámolónk akkor, ha nem gondolnánk arra, amit cikkünk elején említettünk: ez az évad a nagy sikerek és nagy bukások, mégpedig konkrét sikerek és konkrét bukások

között zajlott le. A. probléma csak az, hogy a nagy sikerek és nagy bukások nem a magyar dráma területén játszódtak le. Lehet ezt fölróni a dramaturgiának, de sokkal inkább annak a hagyománynak, hogy nálunk az igazán erős és határozott kísérletek tradicionálisan a klasszikus drámák előadásához kötőd-nek. S itt derült ki, hogy Magyarországon a problémák minden újdonságuk el-lenére is rendkívül klasszikusak. Sokkal klasszikusabbak, mint a több mint egy évtizedes *Deficit* mutatja, vagy, mint a teljesen friss *A meráni fiú. Az Úrhatnám polgárra* gondolok. Több okból volt az *Úrhatnám polgár* nemzeti színházi elő-adása példamutató. Az a feszesség, az az átgondoltság, az a következetesség, amely minden komolyan vett színpadi munka alapja lehet - kétségtelenül a siker egyik záloga. De az, hogy Monsieur jourdain és a belőle élő élősdiek kerültek pellengérre, annyira aktuális napjainkban - a fő támasza volt annak, hogy ez a rendkívül érdekes előadás létrejött. Mert az úrhatnám polgár napjainkban igenis újratermelődik, még ha nem is feltétlenül polgári jelszavak között, de mindenesetre külső formájában jourdain úrhoz hasonlóan. És újratermelődik vele együtt az a siserahad is, mely ehhez a reprodukcióhoz ideológiát, táncot, vívó-leckét vagy - bárónőt nyújt.

De ugyancsak társadalmi oka van annak, hogy Congreve kitűnő darabja, egy szintén végiggondolt rendezésben bukott. Nyilván hozzájárul ehhez az is, hogy az angol dráma Shakespeare és Shaw között sosem volt népszerű Magyarországon, és még Sheridan kitűnő komédiájának bemutatója alkalmával is az volt a visszhang, teljesen igaztalanul, hogy túl poros ez a darab. De az igazi ok az, hogy azt a fajta társadalmi szét-esettséget, amit a restaurációs kor pro-dukált, azt a fajta teljes anarchiát, amely-ben minden szokás és erkölcs a feje tetején áll, egyelőre a magyar társadalom még nem produkálta. Ezért a kiváló el-gondolás ellenére is a darab színpadi struktúrája szétesik, minden érthetetlen-né válik.

A bukás és a siker egyaránt azt a kérdést veti föl, hogy eljön-e *az az* időszak, amikor a magyar drámák a színházi életben centrális szerepet játszanak, vagy az a korszak tér vissza, amikor a magyar dráma bemutatója illendőség és kötelesség lesz csupán. Ezekre a kérdésekre majd a jövő évadok fognak választ adni.

MÉSZÁROS TAMÁS

„Az ember társadalmi életre teremtődött"

A Jövedelmező állás a Nemzeti Színházban

Nincs függöny, mégsem fogadu a nézőt nyitott színpad. A *Guckkastenbühne* negyedik fala - piszkosszürke, amolyan maszatolt-karistolt kortina - azért elénk ereszkedett; ezt a felületet egyelőre legfeljebb semlegesnek tekinthetjük, gusztusos látványnak aligha.

És aztán nyikorogva emelkedik, sőt: mintha valami ócska gépezet kopott csigái húznák erőlködve, baljósan súrló-dó hangok hallatszanak. Tessék, lehet *bekukucskálni.*

A szoba, amelyre belátás nyílik, szintén nélkülöz minden kellemetességet. Először is szűk. Nagyon szűk. És megint csak valami, ami szürke. (Bárha világos árnyalatban.) A berendezés nem szegényes - egyszerűen hiányzik. Egyetlen keskeny fekhely a fal mellett, meg egy lavór, vasállványon. Az ágyban, elszánt álomba fúródva, félmeztelen fiatalember. A padlón elszórt ruhadarabok. Reggel: a reflektorokból erős fény hull a képre. Mert ablak sincs.

Három órával később, az előadás végén, tágas, komor méltóságot árasztó terem látképét falazza vissza előlünk az a a koszos vászontábla. Hatalmas perzsaszőnyeg, míves bútorok, leghátul impozáns íróasztal; szórt megvilágítás, majdhogynem homály - bizonyára beesteledett, ám ablakokat ebben a monumentális, dolgozószoba és nappali keverékeként használt *mauzóleumban is* hiába keresünk.

A szürkés kortina, amely búcsúzóul olyan közel hozza ismét a szemhatárt, legvégül sem működik valami olajozottan. Bántó robajjal zuhan elénk.

Osztrovszkij drámájának csak a negyedik felvonásában kerül először színre az ifjú Zsadov „igen szegényes szobája"; következésképpen az a néhány perces néma jelenet, amellyel a Nemzeti Színház produkciója indul, teljes egészében Ascher Tamás rendezői leleménye. Mottó és invokáció, s több szinten is az előadás szerkezeti tartópilléreinek egyike.

A látványkompozícióban beszédes térformaként kap szerepet; Pauer Gyula díszlete az egymásba helyezhető dobozok (avagy az ismert orosz játék: babában egy kisebb baba, abban egy még kisebb, elvére épül. Zsadov odúja a legkisebb tér ebben a rendszerben; a második kép majd átmenet nélkül vált a legnagyobba, Visnyevszkij átriumába. Az elő-adás végén pedig szintúgy megismétlődik ugyanez *a kitágulás:* Zsadov ismét ebből a szobából indul meglátogatni - csakúgy, mint az első képben -- nagybátyját, s újra felemelkedik mögötte az *ő doboza,* hogy áteressze a hőst abba a teremnyi térbe, ahol sorsa felett dönthetnek. E két színváltozás egymásnak mintegy a képi pandanja, ugyanakkor az első és az utolsó jelenet *téraránya* dramaturgiai feszültséget is „megfogalmaz". Hiszen Zsadov útja mind a két alkalommal Visnyevszkijhez vezet, mind a kétszer jobb állásért folyamodik. A dráma e két - nagyon is valóságos - instanciázás között feszül. De a rendezés a reálszituációk megrajzolása mellett az általánosabb, jel-képesebb zsadovi pályát is kijelöli. S az, ha úgy tetszik, szintén a sivár lakózugtól a hivatali fennköltséget árasztó dolgozó-szobáig vezet.

A játékkompozíciót Ascher szorosan hozzákapcsolja a terek metamorfózisához. Amikor Balkay Géza Zsadovja abban a bizonyos első, néma jelenetében felébred, s előbb kábultan, majd egyre frissebben, elszántabban magára ráncigálja szerteszórt öltözetét, akkor ez az akció még nem mutat túl önmagán, mint ahogy természetesen a kietlen sufni sem viszonyítható a dráma későbbi helyszíneihez. A mind lelkesebb, gyorsabb iramú öltözködés a tenyérnyi helyiségben, s aztán *a valamerre* igyekvő, *vala-mit* akaró lendület, amellyel Balkay nem tudni hová kiviharzik, akkor csupán annyit mond még, hogy ez a szemmel láthatóan nonkonformizmusra berendezkedett alig felnőtt ma reggel vár valamit az élettől. Hogy úgy érzi, dolga van a világban. De mindenképp olyan ügyek kötik le a figyelmét, amelyekhez képest lakhelye minőségének nincs jelentősége. Balkay nem azt játssza el, hogy menekül ebből a nyomasztó környezetből; az ő sietsége a közeljövő felé mutat, mint aki' eljegyezte magát a remény-nyel. Arcán feszült átszellemültség, kapkodó mozdulataiban görcsös akarás. Sors, nyiss nekem tért! - kiálthatná ez a Zsadov, mikor kitépi magát az ajtón.

Ritka telitalálat röpke jelenet, sűrű a

Osztrovszkij: Jövedelmező állás (Nemzeti **Színház).**
Máthé Erzsi (Kukuskina), Agárdi Gábor (Juszov) és Vajda László (Belogubov)

„jelektől", amellyel a színész máris körvonalazza figuráját. Egyetlen szó nélkül majdnem kész Zsadov portréja - az alapvonások legalábbis megvannak, s a továbbiakban majd minden visszavonatkozik ezekre.

Most még csak a jelenet fokozódó dinamizmusát és elsődleges jelentését érzékeljük: azt, *ahogyan* Zsadov *felöltözik.*

A második rész második felében - az eredeti negyedik felvonás végén - a felesége hisztérikusan számító, zsaroló kirohanásától megtört fiatalembert újra öltözni látjuk: a rendezői expresszivitás remekbe sikerült megoldása, ahogyan Zsadovot a szótlan hivatalnokok segédcsapata *beöltözteti.* Keménygallér, ingmell, fekete szalonkabát. Ascher elmerészkedik egészen a nyelvi közhely leképezéséig: két „korumbó" szó szerint *nadrágba rázza* a jobb belátásra bírt Vaszilij Nyikolajicsot. Akinek most már nem kell *kilépnie* szűkös otthonából; a kis doboz *mozdul el,* mielőtt a kép áttűnik a következőbe, a Visnyevszkij-rezidenciába.

Hogy ott, annak hátulsó ajtajából már egy *átvedlett* Zsadov közeledjen a rivalda felé: merev szabásvonal, szigorú válltömés, a lezser-fegyelmezetlen mozdulatoknak oda. Hátranyalt haj, az arc fehér és kifejezéstelen. A hatalmas helyiség kifejezően *ellenpontozza* azt a semmilyen szállást, amelynek gazdája íme megjelent; egy báb, tökéletes *ellentéte* egykori önmagának.

Ascher keveset húz Osztrovszkijból, néhány passzustömörítéstől eltekintve, mindössze egyetlen szálat mellőz teljes egészében: a Visnyevszkaja szerelmi levelezéséből származó bonyodalmat. A darabot olvasva, könnyen beláthatjuk, hogy ez a beavatkozás módfelett indokolt; ha van *a Jövedelmező* állásnak gyönge pontja, akkor ez éppen itt keresendő. Ez a motívum dramaturgiai szempontból is ügyetlenül, csináltan illeszkedik a cselekménybe, az ötödik felvonásban elhangzó Visnyevszkaja-vallomások pedig - azonfelül, hogy lassítják a végkifejletet - túlságosan is didaktikusak, természetellenesek.

Mindettől függetlenül nyilvánvaló, hogy Aschernek lényegibb oka volt Visnyevszkaja alakjának elszegényítésé-re. Ez a megoldás már magának Visnyevszkijnek, a férjnek határozott *megfiatalításából is* következett: Őze Lajos nem az a „roskatag öregember, a kösz-vény tüneteivel", amilyennek Osztrovszkij leírja. Az eredeti viszonylatban - vénember és fiatal feleség - talán több értelme lehet Visnyevszkaja magándrámájának. Az energikus, középkorú nagy-menőt játszó Őzével azonban a rendező másként életi meg a feleségével kapcsolatos érzelmi traumát. Ennek a kettősnek nem az a drámája, hogy Visnyevszkajáról kiderül, megcsalta a férjét - sokkal több ennél az, amit Moór Ma-rianna megmutat: tudniillik, hogy ez az asszony fizikailag undorodik ettől az egyébként épkézláb embertől. Osztrovszkijnál az első jelenet („Visnyevszkij flanellköntösben, *vendéghaj nélkül")* vígjátékibb, groteszkebb, mint a Nemzeti színpadán, hiszen nála egy aggastyán könyörög szerelemért. Moór és Őze szavak-nélkül is mélyebb konfliktust játszik: a férfi megvett magának egy nőt, aki irtózik tőle, s akiből legfeljebb a frigiditást sikerült kiváltania.

Ezenfelül a szálhúzás fontos előnye még, hogy a rendező egyedül Zsadov drámájára összpontosíthat, s az ötödik felvonásban a jóval gyorsabb, erőteljesebb levezetéssel zárhatja az előadást. Ugyanakkor Ascher *fair play* viselkedik Visnyevszkajával; Moór Marianna figura-értelmezése - ahogyan a csendes alkoholizmust beépíti a szerepbe, amikor a keze egy kicsit tovább időzik a kelleténél Zsadov arcán - pótolja a szövegben vesz-tett árnyalatokat.

A hagyományosan lehetséges értelmezés szerint adva van egy fiatalember, aki tanulmányai befejeztével hiába próbál ragaszkodni az egyetemen belénevelt szép, ám életidegen ideálokhoz: az értelmes-becsületes munka szeretetéhez, a tisztesség igényéhez, a társadalmi hasznosságba vetett hitéhez. Mert részint a kérlelhetetlen körülmények, de még inkább *a saját állhatatlansága, a könnyebb megoldások iránti hajlama* csakhamar le-

térítik a büszke útról. S végül már bele is kezd a töredelmes megbánásba, bocsánat- és álláskérésbe, hatalmas pártfogója és rokona, Visnyevszkij előtt, amikor saját opportunus szavai hallatán mégis-csak visszahőköl az énmegtagadástól, és bátran kivágja a nemet. Ekként az ingatag hős jelleme azért kívánatosan tiszta marad, a korrupciós botrányba keveredett nagybácsit pedig szerencsésen meg-üti a guta. És a fiatalok egymáséi lesznek a boldog, szegény becsületben.

Megint csak a dráma olvasására szeretném buzdítani mindazokat, akik netalán nem hiszik el, milyen erőltetett ez a befejezés. Az ötödik felvonás ötödik, azaz utolsó happy end-jelenete olyan, akár egy nyelvöltés a cenzúrára. Ha nektek ez kell - gondolta Osztrovszkij, és hat-hét mondatban összeütötte a kielégítő-nek vélt megoldást. Mint tudjuk, a cenzúrának ez sem volt elég, a darab hét évig nem kerülhetett színre.

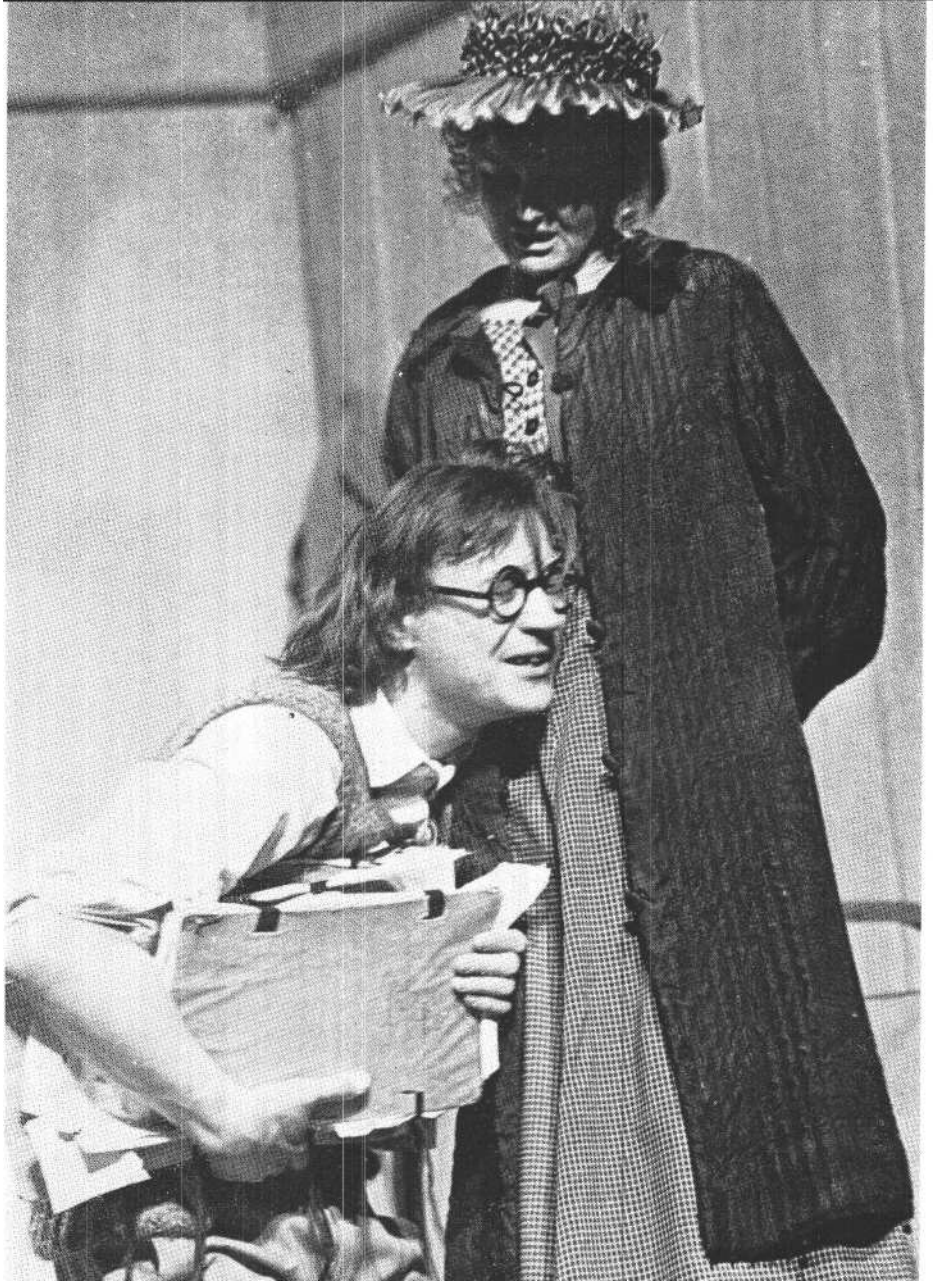
Természetes, hogy ha Ascher hű akart lenni a szerzőhöz, változtatnia kellett a befejezésen. Kézenfekvő lett volna, ha kihúzza például Zsadov erkölcsi megszilárdulásának monológját, és lezárja az előadást ott, ahol az végképp megadja magát. Igy érvényesülhetne az úgynevezett kritikai nézőpont, a hős feletti rendezői ítélet is. Csakhogy ez a változtatás dramaturgiailag is, tartalmilag is meglehetősen *primitív* volna - bármennyire is a hétköznapi realitás jegyében történne.

Ascher (és a dramaturg Fodor Géza) nagyvonalú eleganciával oldják meg a záróképet. De ne vágjunk a dolgok elébe.

Mert a rendezés nemcsak az utolsó percekben „avatkozik be". Ascher kezdettől lemond arról a lehetőségről, hogy Zsadov pszichikumában keresse a drámát, pontosabban: őt nem a manapság divatos ifjúértelmiségi-kép érdekli, amelyen a *beépülni-nem beépülni* dilemmáját rágcsáló diplomás látható, illetve az a folyamat, amelyben lassanként elveszti önbecsülését és korrumpálódik. Ez az elítélő szellemben tálalt karriertörténet ma már közhely; a belőle kifacsarható társadalomkritika a tévéjátékok dramaturgiai minimuma lett.

Ascher, és Balkay Zsadovja nem jellemhibás, nem akaratgyenge és nem is komolytalan hőzöngő. Ez a fiú naiv, hiszékeny és érzelemgazdag. És ezek a tulajdonságok csapdába ejtik. Így lesz a *jövedelmező állás* Ascher rendezésében fájdalmas *nemzedéki önvallomás.*

Mert Zsadov az iskolában meggyőződéssé érlelte azokat az eszményeket,



Balkay Géza (Zsadov) és Pogány Judit: (Polina)

amelyeket az életben, a társadalomban mindenki csak üres szólamnak tekint. Ezt azonban nem veszi észre, illetve sajátosan dualisztikus világképet alakít ki magának: vannak a korruptak és becstelenek, a *sötét erői;* és vannak a tiszták és tisztességesek, *a világos erői. O* az utóbbiak közé tartozik, tehát tisztán és tisztességesen fog élni, s az lesz a győzelem, hogy bebizonyítja: *így is lehet.*

Ez a Zsadov nem azért kéri már a második képben Visnyevszkijtől az irodavezetői állást, amiért Belogubov. Amaz ott akarja megszedni magát, míg Balkay tekintetében semmi hátsó gondolat nincs; tudja, hogy végzettsége alkalmassá teszi az állásra, és a magasabb fizetésből szeretné eltartani a családját. Amikor Visnyevszkij elutasítja, Zsadov még beljebb bújik a csapdába: csak azért is az érzelmeire hallgat, és elveszi a butuska Polinát, akit szövetségesnek hisz a küzdelemben.

De a világosnak *nincsenek* erői. Ezen az oldalon csak pofonokat lehet kapni, csak alul lehet maradni, csak tönkre lehet menni. Zsadov ezzel a kérlelhetetlen igazsággal először a vendéglői jelenetben néz szembe, amikor Mikinnel (Helyey László) találkozik. Az egykori iskola-társ „még tartja magát", de milyen áron? Lemondott a lányról, akit szeretett. Zsadov számára ez az út nem járható, mert ő egyszersmind *boldog* is akar lenni. Neki érzelmei vannak, amelyekről bizonyára azt olvasta, hogy gazdagítják a lelket. Zsadovot nem a konformizmus tartja vissza a lemondástól, hanem az emberi lét szépségébe vetett hite.

Az emberi lét szépségéből ízelítőt kap továbbá Doszuzsevtől (Sinkó László), aki megkötötte a maga kompromisszumát, és aztán a világ alkohollal alapozott, megvető gyűlöletébe vonult vissza. Juszov infernikus tánca és Belogubov erőszakos, megalázó „segítségnyújtása" is megteszi a magáét. Zsadovnak egyetlen mentsvára maradhatna: az a bizonyos

Juszov (Agárdi Gábor) mulatójelenete (Iklády László felvételei)

magánszféra, amelyért, mint megőrzendő *életértékért,* minden áldozatra képes; ám Polina nővére és anyja elvégzik, hogy a csapda légmentesen bezáruljon. A fuldokló Zsadovnak ki kell törnie. S ha amúgy sem lehet csak a vereség felé - hiszen Polina elvesztése is egyértelmű a *kudarccal* -, akkor gyerünk a bácsikához, jövedelmező állásért.

És Balkay átváltozik. Tragikusan megéli az eszményfeladásra kényszerített ember kínját; ugyanazzal a szilajsággal öltözik át, amellyel a nyitóképben felöltözött, csak éppen *a remény* veszett ki a mozdulataiból; ez már nem kiröpülés, hanem megtöretés. Ascher itt „megtámogatja" a színészt e metamorfózis rendezői celebrálásával.

S a hivatalnokok megjelenése egyszeriben visszautal az első rész végének záróképére, amikor Zsadov és Belogubov választottaikkal meg Kukuskina mamával családi tablót alkottak, s a színpadnyílás két oldalán némán beállt a képszélre két keménykalapos, fekete ruhás úr. Mint kik tudták, hogy itt még dolguk lesz.

Ezen az előadáson sokat lehet nevetni. Legalábbis az első részben, s különösen annak második felében. Itt Máthé Erzsi robusztus, lányait lefegyverző nyíltsággal árusító Kukuskinájához Vajda Lászlónak már az első képben pazarul intonált Belogubovja is csatlakozik. Mind-ketten őszinte emberek: csak az érdekeik szerint cselekszenek, és pontosan látják lehetőségeik határát. Kukuskina egyet-len esélye a lányok kiházasítása, hogy *anyósként* biztosítsa jövőjét, Belogubov pedig nem aspirálhat többre az irodavezetői állásnál, de ha megkapja, akkor „lesz valaki". Mert amíg ki nem nevezik, amíg „fel nem figyelnek rá", ahogyan Juszov is mondja, addig csupán egy *senki.*

A lányok a férjhezmeneteltől várják az egzisztenciát. Polina együgyű, Julinyka számító. De egyként természetes számukra, hogy *függőségi és érdekviszonyokban határozzák meg az életet.* Es ahogyan ezt magától értetődően pertraktálják, abban van valami ellenállhatatlanul mulatságos. Mert ez a szemérmetlenség már túlzásnak tűnik, és a túlzások megnevettetnek. Azután egyszer csak rádöbbenünk: hiszen mindennapjaink józan valóságát látjuk - és akkor nagyon megsajnáljuk ezt a hülye Zsadovot.

Jó néhány színészi remeklés teszi emlékezetessé *a Jövedelmező állást.* S talán Agárdi Gábor Juszovja a legerőteljesebb. Juszov az eszményi hivatalnok. Nem egyszerűen azért, mert lefelé rúg, felfelé nyal. Hanem azért, mert *igenis vannak eszményei.* Ugyanúgy, mint Zsadovnak. Csak nem ugyanazok. Életképesebbek. Az ő eszménye *a hivatalnokság.* Ebben ugyanis maradéktalanul megvalósíthatja önmagát, ez az a keret, amit hiánytalanul betölthet. Belogubov nem hiába néz fel úgy Juszovra, mint utolérhetetlen mesterére. Mert Belogubov gerinctelen, puhány, csúszómászó. És ezt tudja is.

Agárdi száraz, szikár és szigorú. Arkhimédészi pont a világban. Mert nem önálló, nem kezdeményező, nem irányító alkat. ő a szolga - nem lakáj ! -, aki szilárdan hisz *a mindenki szolgája vala-kinek* igazságában, mint a társadalom fundamentális elvében. Alatta és felette történhetnek változások; a Belogubovokból sok van, a Visnyevszkijek is cserélődnek. Juszov, a hivatalfőnök öröktől *létezik.*

Agárdi izzó tánca, dacos dobbantása a vendéglőben, ennek a helyiértéktudatnak a pontos leképezése. Ez vagyok én, ennyit engedhetek meg magamnak - mondják ezek a gesztusok, s olyan félelmetes kisszerűség árad a képből, hogy eszünkbe se jut nevetni rajta. Holott komikus az egész: a diagonálban tapsoló beosztottak, a tágra nyílt szemű pincérek, még a zene is. Egyedül Agárdi nem komikus. Elkeserítő. S egyszer csak - egy pillanatra legalább - *szembe is kell néznie* ezzel a képpel. *„Táncoljanak csak kedvükre, én nem zavarom magukat"*-mondja Zsadov, amikor Belogubov mindenáron a hivatalnokok asztalához akarja átültetni, nehogy az ő makacsul félrehúzó-dó „rokonától" a főnök feszélyezve érezze magát. Osztrovszkij instrukciói szerint itt nem történik semmi különös : a hivatalfőnöki táncprodukciót Zsadov kivételével mindenki megtapsolja, s Belogubov pezsgőt bontat. Ascher azonban itt is „megcsinálja" a drámát. Őnála Zsadov *a „Táncoljanak csak..."* kezdetű mondattal *kisiet a* várható élmény elől, mint aki inkább a mellékhelyiséget választja. Es túl hamar, mondhatni, *a legrosszabbkor* ér vissza. Juszov épp az átélés csúcsain ropja, s egy lendülettel véletlenül-váratlanul a belépő Zsadov elé toppan. Agárdi hátrahőköl. Duhaj keze megáll a levegőben, szája tátva: Balkay döbbenten viszolygó tekintetében hirtelen *kívülről* lát-ja meg Akim Akimovics Juszovot.

A produkció színészi alakításainak gesztikus kidolgozottsága egyébként is - több évados viszonylatban - példa nélkül való. Villanások: Helyey suta Mikinje, *ahogyan* végigönti nadrágját Zsadov asztalánál, Sinkó Doszuzsevje, *ahogyan* felhajtja a poharát, s leitatja Zsadovot, Vajda Belogubovja, *ahogyan* tusakodva tukmálná Zsadovra a pénzét. Rendkívüli precizitás jellemző minden mozdulatra, s minden lényeges mozzanat Zsadovval kapcsolatos.

Amikor ő nincs a színen, a jelenetek kevésbé intenzívek. Így például az első részben Kukuskina és a lányok percei, amelyekben még Pogány Judit „megtestesült butaság" Polinája is halványabb, mint a második részben, amikor Balkayval játszik. (A másik szereposztást, vagy-is Szirtes Ági Polináját az első részben kifejezetten gyengének láttam, mert Pogánnyal ellentétben az ő mórikálása erőltetett; a későbbi részletekben sokkal

őszintébb tud lenni. Sztyosaként pedig egészen kiváló: minden porcikájában ott a Kukuskinától való rettegés.) Mindkét Polina ebben a rendezőileg feszesen „felhúzott" nagyjelenetben éri el önmaga legjobb színvonalát. Pogány idegtépő, szinte imbecillis megszállottsággal hajszolja Zsadovot a megadásba, Szirtes pedig könyörtelenül kihasználja az érzelmi zsarolás lehetőségeit.

És feltétlenül megemlítendő Pathó István Antonja. O a lakáj. A fölényesnyegle, a cinkos fajtából. Azok közül való, akiket gazdáik legszívesebben kirúgnának, ha meg mernék tenni. De hiába, az Antonok túl sokat tudnak.

Hogy oldja meg tehát Ascher a befejezést? Mint már jeleztem, *nagyvonalúan.* Mert *nem húzza ki* Zsadov második *fordulatát,* azt a mozzanatot, amikor az meg-bocsátást és támogatást kunyerál, majd Visnyevszkij gunyoros reakciójától meg a saját szánalmas tirádájától ellenerőre kapva, végül mégiscsak ezzel fejezi be monológját: *„szégyellem, hogy itt vagyok magánál."*

Nem, Aschernél Zsadov ezt is elmond ja. És Visnyevszkij rá is ripakodik: *„Akkor lódulj kifelé!" A* változtatás *most* következik. A darabban ugyanis Zsadov nem lódul kifelé, hanem ott marad, és szépen megvárja, amíg a hirtelen roszszullétre panaszkodó Visnyevszkijt Juszov *kivezeti,* majd visszatér a *hírrel: „Arisztarh Vlagyimirovicsot megütötte a guta!"*

A Nemzeti színpadán Zsadov - Visnyevszkij felszólítására - *valóban* kivágtat a teremből. Polina utána. Ezalatt pedig Visnyevszkijjel ott, *a nyílt színen* végez a roham. Dermedten, görcsbe rándulva ül trónszékén. Juszov látja, mi történt, de nincs ideje szólni. Polina már cipelilökdösi is vissza férjét a még mindig mindenhatónak (és élőnek) vélt nagy-bácsi elé. Zsadov, akár egy marionett, derékban földig hajol a hullával szemben. Polina kettőjük között, diadalmasan ki-húzza magát.

A fali kandeláberekből már a kép indításától kezdve fokozatosan erősödő vöröses fény most szinte *felizzik,* mint valami rosszul sikerült fotokémiai eljárás a színes felvételen; s a pozitív *valószerűtlenül* kimerevedik Zsadovval, aki immár menthetetlenül eltörte gerincét egy önmagát túlélt hatalom előtt.

PÓR ANNA

Dunántúli balettműhelyek

Zsúfolt nézőtér és viharos tetszést nyilvánító fiatal közönség fogadta a fennállásának huszadik évfordulójához érkezett *Pécsi Balettet* a budapesti Vígszínházban; a *Győri Balett* második műsorát a győri Kisfaludy Színházban pedig a nézőtér lépcsőit is elárasztó, örömmámorában virágot dobáló ifjúság ünnepelte.

Április folyamán zajlott le a fenti két bemutató, amelynek nyomán rövid pillantást vethettünk e két egymástól tökéletesen eltérő, sajátos arculatát megteremtő alkotóműhely tevékenységére.

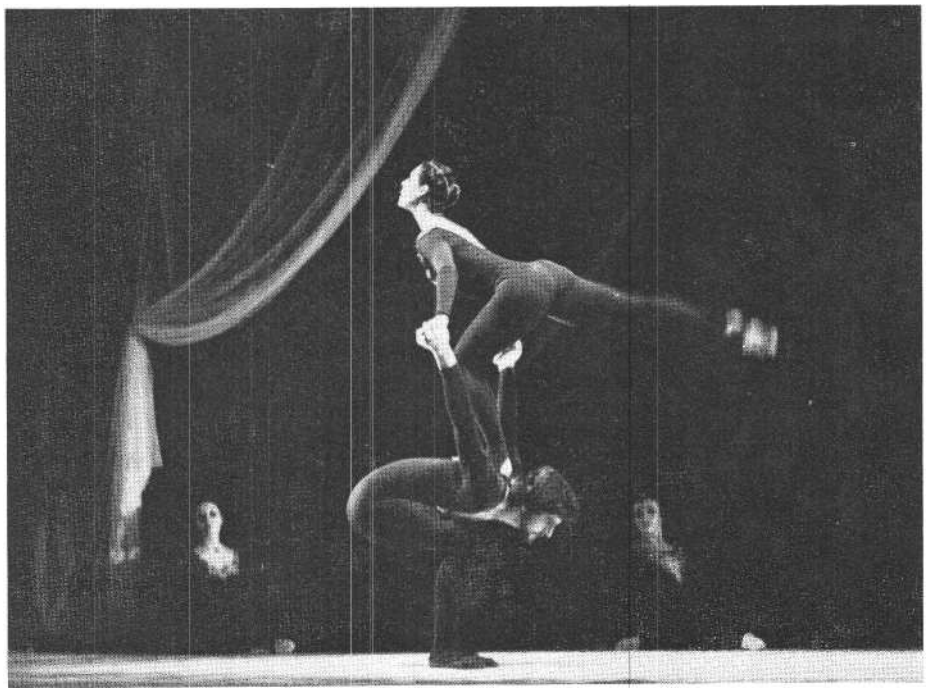
Jubileumi bemutató Pécsett

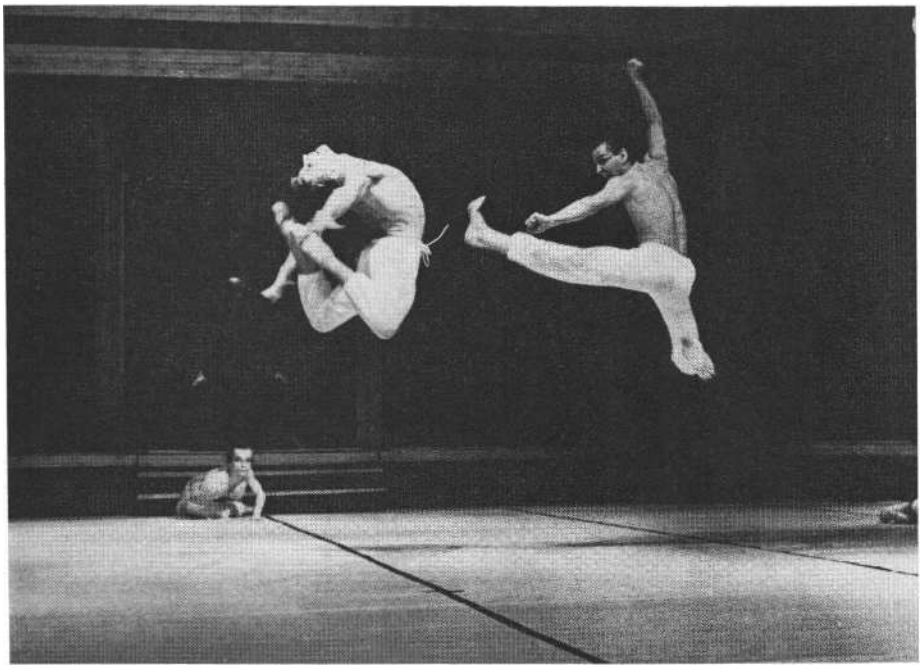
A Pécsi Balett határozott művészi programmal robbant be a húsz év előtti művészeti életbe, és megalakulásának első pillanatától kezdve az Operaházunk akkori klasszikusbalett-repertoárjától merőben elütő, azzal vitázó-szembehelyezkedő stílusával szenvedélyes lelkesedést és heves elutasíitást kiváltó műveivel hívta fel magára a figyelmet. A Pécsi Balett hosszú évekig a modernség, korszerűség megtestesítője volt, s a magyar színházi élet decentralizációjának első zászlóvivője lett; a fiatal színházi alkotó közösségek, a kaposváriak és szolnokiak jelentkezése előtt vívta ki azt a dicsőséget, hogy nagy színházi esemény lett egy „vidéki" társulat minden egyes fővárosi bemutatkozása. Az együttest alapító Eck Imre nemcsak rendkívül termékeny koreográfusnak, de az indulástól fogva eleven alkotóműhely-teremtőnek, sokoldalú kezdeményezőnek, szcenikusnak, díszlet- és kosztümtervezőnek, rendezőnek is bizonyult, aki páratlan együttműködésre tudta serkenteni a magyar zeneszerzőket.

Az együttes két évtized során nem-csak Pécs művészeti életének lett egyik meghatározó tényezőjévé, hanem a Dunántúl városainak és apró falvainak látogatása mellett a földteke közeli és távoli idegen országaiban is bemutatták koreográfiáikat.

A hazai tánckultúra fejlődésével és az Operaház balettjének a korszerű nemzetközi táncstílusokra is kiterjedő, szélesedő, gazdagodó műsorával, a külföldi vendégművészek és együttesek látogatásaival, a különböző „modern" táncstílusok meghonosodásával a Pécsi Balett kezdeti különlegessége, „úttörő" jellege

Prepeliczay Annamária és Hajzer Gábor a Balett **1980** című Pécsi Balett-esten
(MTI fotó - Kálmándy Ferenc felv.)





A szamuráj a Győri Balett előadásában (Szekeres Lajos, Demcsák Ottó és Szigeti Gábor)

elhalványult, beleolvadt az általános fejlődés áramába. Ugyanakkor az egyoldalúan favorizált sajátos „modern" táncnyelv nem kívánt mellékhatásaként bizonyos egysíkúság, spekulatív modoros jelleg, a klasszikus balett mellőzésével együtt járó jelenség: a táncosság hiánya is mindinkább jellemezni kezdte az együttest.

A fővárosi vendégszereplés alkalmából a Vígszínházban látott első este műsorából ítélve úgy tűnik, mintha az ismétlődő bírálat és vele együtt a sok éven át tartó monopolhelyzet megszűnése (a győri vetélytárs megjelenése) ezúttal serkentően hatott volna az együttes művészi teljesítményére. Ugyanakkor valószínűleg a huzamosabb ideje Pécsett működő szovjet balettmester üdvös tevékenysége is hozzájárult az együttes most észlelt mesterségbeli megerősödéséhez, egységesebb technikai színvonalához.

A háromrészes jól felépített műsorban (Bach *II. és III. Brandenburgi versenye* Tóth Sándor koreográfiája; Pergolesi : *Stabat Mater* és Orff: *Carmina burana,* mindkettő Eck Imre alkotása) ezúttal is örömmel üdvözöltük az utóbbi időben szinte rendszeressé váló s nyitó számként megjelenő (klasszikus elemekből is építkező) szimfonikus balettet, amely az oldottabb táncosság irányában gazdagítja az együttes repertoárját, és újabb feladatokkal lehetőséget nyújt a táncosok képességeinek fejlesztésére. Tóth Sándornak ez a törekvése gyümölcsözőnek bizonyult az évek során. A korábban a *Balett 76* műsor keretében előadott, szintén Bach-muzsikára készült, hasonló szellemű koreográfiához képest is észlelhető a mozgalmasabb, oldottabb, a klasszikus elemekkel gazdagodó válto zatosabb táncnyelv irányába való fejlődés. Ez kiváltképp *a III. Brandenburgi versenyben az* ezúttal vendégként közreműködő Keveházi Gábor és az utóbbi időkben ígéretesen kibontakozó Lovas Pál férfiszólóiban és a partnernőikkel (Tamás Gyöngyi és Zarnóczai Gizella) előadott tánckettősök néhány szép mozzanatában jutott kifejezésre.

Általában mintha korábban is és most is az együttes erősségét jelentő férfitáncos-egyéniségek ihletnék meg a koreográfus fantáziáját lendületesebb, kifejezőbb mozgásvariációkra, s az időköz-ben fokozatosan felzárkózó női gárda táncanyaga ezúttal is kissé halványabb, és néhol el-elüt Bach zenei világának tartalmától, stílusától. (Példa erre a *II. Brandenburgi versenyben* a táncosnők által egyébként frissen, kidolgozottan előadott csoporttánc kissé hétköznapias légkörű játékossága.) A koreográfusnak a mű néhány ihletett pillanatában sikerült igazán érzékeltetnie, hogy Bach muzsikája még játékos és humoros tételeiben is csak a belső emelkedettséggel, a Teremtőt dicsőítő boldog lelkek hangvételén át közelíthető meg hitelesen; máskor viszont e szellemtől kissé eltávolodó táncos megoldásnak éreztük a kompozíció egyik-másik részletét (az első rész derűs férfiszólójának egy-egy tréfálkozását, az egyik párostánc igen mutatós, de szinte műkorcsolyára emlékeztető szakmai bravúrját). Talán a bachi zene folyamatosságát, a barokk zene jellegzetesen motorikus lüktetését sem mindenkor követő, kissé statikusabb koreográfiai megoldások is gyengítették a zene és tánc tökéletes összecsengését. Néha úgy éreztük, hogy az olasz mintákat a korabeli eszményített táncokkal is gazdagító német barokk concertók kore ográfiai átköltései talán (a száz évvel később a színpadi tánc gazdagításán fáradozó Burnonville balettmester példájából is merítve) a sebes lépésvariációk gazdag tárházából is feldúsíthatók lennének.

Az est második részében Eck Imrének két egymástól történelmi korszakban, stílusban, tartalomban tökéletesen eltérő (Pergolesi és Orff muzsikájára komponált) alkotását láttuk, amelyekhez a koreográfián kívül az egész hangulatot, színpadi összképet meghatározó díszletet, kosztümöt is maga tervezte. Pergolesi (szoprán- és altszólókra, valamint vonószenekarra és orgonára komponált) *Stabat* Materének megrendítő hangjaira a koreográfus a mű drámai feszültségét, emelkedett hangulatát érzékeltető egyfelvonásos balettet alkotott, amelyben a magasban megjelenő Madonna-fej alatt kibontakozó táncjáték során a Mária-himnusz tizenkét tételének váltakozó hangulatait követve testszínű trikókban megjelenő szereplők (Kuli Ferenc, Körmendy László, Hajzer Gábor, Hetényi János, Bretus Mária, Paronai Magdolna) elvontan stilizált képsorokban jelzik a tragédiát. Érdekes és megragadó az indító tétel szopránra és altra komponált duettójára (Stabat Mater dolorosa juxta crucem lacrimosa) két fér-fi (Kuli Ferenc és Körmendy László) által belső feszültséggel előadott jelenet. Más-más hangulatú, emlékezetes képsorok az előtérben hajlottan, térdelve haladó férfi és a vele összehangolt szólamban lépegető, reá hajló másik férfi drámai kettőse és a három keresztet vagy a pieta képzeteit idéző festői mozzanatok változatai. Időnként viszont úgy éreztük, hogy nehéz a hosszú művet végig mozgással kitölteni, a kezdeti érdeklődést egyforma szinten fenntartani. Ezt látszottak jelezni a motivikailag kevésbé megkomponált, kidolgozatlanabbnak ható részek, és mintha ez a mozgásstílus, amely megragadta a tragédia drámaiságát, a mű narratív, elbeszélő jellegét, némileg adós maradt volna Pergolesi sajátos lírai lágyságának, a nápolyi ég alatt született dús dallamosságnak, az „andante amoroso", az „ének-lő allegrók" világának tolmácsolásával.

Az 1978-as pécsi nyári játékokon bemutatott és azóta átdolgozott *Carmina burana* mostanra beérett és a szerző egyik legtáncosabb - felszabadultabb dinamikával ható koreográfiája lett. Eck Imre sok más Carmina-interpretációtól eltérően ezúttal közvetlenül Orff inten-

cióiból, a középkori vágánsköltészet világából indul ki. A sötét színpad felett szűrt fénnyel világító csúcsíves festett ablakok alatt a fal mélyén nyüzsgő sokadalomból gunyoros hányavetiséggel, kihívóan előrelépő vörös trikós alak első hangütésre jelzi, hogy itt a közép-kori világ mélyéről a társadalom perifériájára csapott golliard-ok, csavargó, nyomorgó diákok és kicsapott *szerze*tesek profán mulatozása, Villon sors-társainak, a tekergők rendjének bírálóan moralizáló és olykor szinte trágárságig menően sikamlós költészete elevenedik meg.

A kezdő és befejező „Ó, Fortuna" kórus („Ó, Fortuna, mint a Luna egyre-másra változol... hej, az élet ronda sor: gabalyítja s igazítja az ember fejét: mind szegénység, mind kevélység olvad tőle, mint a jég.") vörös trikós, dinamikus, kihívóan szellemes szóvivője, szólistája, Bretus Mária ezúttal a testére szabott kissé szarkasztikus szerepben, úgy tűnik, jobban a helyén van, mint Pergolesi álmodozó lágyságában.

A szólóban indított, majd a tutti által átvett felerősödő, jobbra, balra oldalazó kis sarokforgatós lépés - amely a mű végén a szerző által megismételt kórussal („Ó, cudar sors, esztelen gyors szeszéllyel forgó kerék!. . . tréfád által csupasz háttal nyögöm mostan vétkeid", *Szedő Dénes fordítása)* mintegy megadja az egész mű keretét és alaphangulatát, plebejus, néhol triviális hangvételét. Szerencsésen megragadott a közösen töltött vidámság óráit megéneklő dal életkép-szerű táncos tolmácsolása: a földön nekünk háttal ülő tapsoló tömeg előtt vadul táncoló férfiszólisták duhaj fergeteges tánca is. (A naturalista részeges jelenetek ezzel szemben rontották a sikeres koreográfia összképét.) Hatásos (s lendületes a vadul kitörő életörömben végződő, dinamikus finálé, a vörös trikós szólista himbálása, magasba dobálása. Halványabbra sikerültek a *ze*nemű szép lírai (a mi virágénekei^n^kkel is távoli rokonságot tartó) szerelmi dalainak koreográfiái. Ennél a má nél is fennáll a *Stahat* Materral kapcsolatusan megfogalmazott érzésünk, hogy a tánc számára hosszú ez a zenei alkotás. Egy-egy váz-latosnak ható, érdektelenebb résznél, üresjárat^n^ál lankad a figyelem, és gyengíti a szabatosabb, jó megfogalmazások hatását.

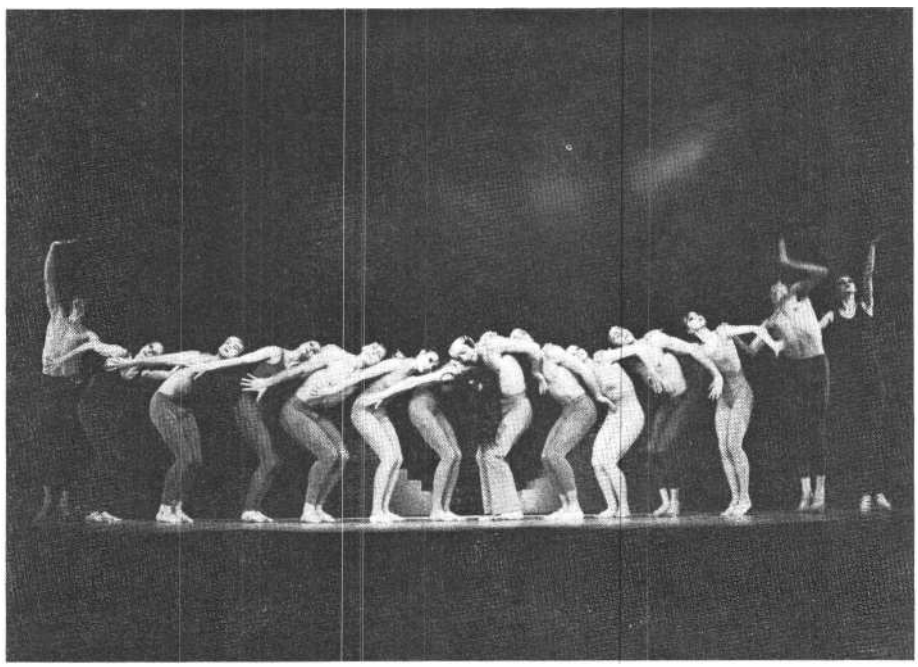
A három bemutatott koreográfia egy-egy jellegzetes oldaláról mutatja meg a fennállásának huszadik évfordulóját ünneplő Pécsi Balettet, és a viharos ovációval fogadott művek ugyanakkor további fejlődés felé vezető útról is hírt adnak.

A Küzdelmek Győrött

A Győri Balett *Küzdelmek* címet viselő műsora lélekben, stílusban és szellemben szerves folytatása az első bemutatkozó előadásuknak. Az est legnagyobb lélegzetű hatalmas kompozíciója a Bernstein *II. szimfóniájára* alkotott *Ősök és utódok* című, Markó Iván koreográfiájával és főszereplésével bemutatott egyfelvonásos táncjáték. Alapgondolata, mozgásvilága, szerkezete és stílusa szinte a korábbi *Nap szerettei* és *a Stációk* összegezése és továbbgondolása.

A művész nagy témákban, az emberi lét végső kérdéseit feszegető, nagy hatású színpadi művekben gondolkodik. De míg *a Stációkban* bizonyos nietzschei gondolatok misztikus-pesszimisztikus felhangjaival kellett megküzdenie, itt a bernsteini világszemlélet humanizmusában, szenvedélyes életigenlésében, a békére, emberi alkotásra, összefogásra mozgósító hitvallásban Markó Iván rátalált a saját világképével összecsengő zenei alkotásra, amellyel újra megénekelhette a himnuszt az emberről, a „küzdj és bízva bízzál" gondolatot. Bernsteinnek ez a narrátorra, szoprán-szólóra, vegyes- és fiúkarra, nagyzene-karra írt s a beszélt dráma és az oratóri um műfaja között álló drámai hatású műve csakugyan közel áll Markó Iván érzelmi és színpadi világához. A rekviemhangulat hátteréből felcsendülő élet és béke dicsőítését, a legyőzhetetlen élet, a folytonosság gondolatát fogalmazta meg az ősök és utódok címben a koreográfus. A női narrátor számára írt angol nyelvű, Istennel perlekedő pár-beszédet magyarra fordítva Áts Gyula szövegmondásában hallhatjuk, és vele összhangban „álmok" és látomások sora eleveníti meg az emberiség küzdelmes útját. Az összprodukció most is rend-kívül hatásos. Felismerhetjük benne Markó Ivánnak korábban méltányolt erényeit, a díszlet, a kosztüm, a világítás, a csoportmozgatás, a színek, a zene és a szöveg szuggesztív összhatása magával ragadja a nézőt. De mintha Markó ezúttal túlságosan rábízta volna magát erre az erőteljes összhatásra, és kevesebb gond (vagy talán idő?) jutott a koreográfia egyes részleteinek egyenlő plaszticitással való kimunkálására. Szép és kifejező az első kép: alacsony, boltíves háttér (kút, kapu, oltár vagy siratófal?) előtt megjelenő bibliai hangulatú csoportos párostánc, amelynek a végén mezítlábas kisgyermekek futnak be a boltív alól a felnőttek karjaiba. Markó Iván erőteljes színpadi jelenléte, expresszív pantomimikus gesztusnyelve most is emlékezetes pillanatokat teremtett.

Ősök és utódok (Győri Balett) (Törőcsik Juli felvételei)



Bibliai hangulatú párostáncai - a Szerelmet megtestesítő Király Melinda nemesen tartózkodó szépsége által - szimbolikus sugárzású lírává tisztulnak. Bűbájos a muzsikáló gyermekeket dirigáló karmester, a kitűnő Szekeres Lajos táncos scherzója; meggyőző és hatásos a hatalmas befejező kórus és fúga, a le-győzhetetlen életről szóló zene hangjai-ra egymásba karoló, széles, erőteljes lépésekkel, ellenállhatatlan lendülettel a színpadot diagonálisan áthasító csoport képe. Bernstein oratóriumának az ember-feletti erőket megidéző bibliai látomásait a színház korszerű világítási, szcenikai lehetőségeit színes fantáziával költi látvánnyá Markó Iván és a jelmez, díszlet és világítás megtervezésében vele tökéletesen együttműködő Gombár Judit és Honi László. E művészi tudással meg-formált színpadi hatások mellett még-sem tudtuk leküzdeni koreográfiai hiányérzetünket. Sajnáltuk, hogy a koreográfus Markó Iván nem adott a táncos Markó Ivánnak szakmai képességeit és mesterségbeli tudását méltóan érvényre juttató koreográfiai feladatot.

Az előző műsorban is észlelt alkotási módszer - amelyben nemegyszer pantomimikus érzelmes gesztusok helyettesítették a kimunkáltabb stilizálást, a táncba transzponálást, a drámai komponálást - ez alkalommal fokozottan érvényesült. A szuverén táncalkotás ihletett pillanatai mellett sok volt a hosszú műben a szöveg melodramatikus vagy már-már naturalisztikus illusztrálásával, élőképszerű vázlatokkal meg-elégedő, Áts Gyula hatásos szövegmondására hagyatkozó rész. Mintha a Bernsteinnel való lelki rokonság felett érzett öröm olykor amorf, művészi formába még nem öntött érzelmes megnyilatkozásokra is csábította volna a koreográfust.

A műsort a Müncheni Operaház koreográfusaként is tevékenykedő első táncosának, Vámos Györgynek *Álomkergetők* című balettje nyitotta meg. Csajkovszkij *Szimfonikus költeményére* komponált kamarabalettjében a színen különböző irányokból izgatottan átcikázó három overallos férfi viaskodását, küzdelmét látjuk valamilyen titokzatos, ismeretlen célért, mígnem a színpad bal sarkában, a háttérben kék ködfátyol mögül kibontakozik egy kék leányalak, mindegyikükkel külön-külön táncol, majd eltűnik a háttérben, és a fiúk is szertefutnak. A klasszikus és modern balettelemekből építkező, határozott körvonalakkal megszerkesztett rövid jelenet a Győri Balett eddigi expresszív stílusától elütő táncos megoldásaival kellemes változatosságot hozott a műsorba, és szokatlan spiccbalett-kombinációival üdvözlendő újabb technikai feladatok elé állította a női szereplőt, az ereje szerint igyekezettel helyt-álló dekoratív Bombicz Barbarát.

Utoljára hagytuk az estnek koncepcióban és megvalósításban egyaránt legkiérleltebb műsorszámát, Markó Iván *A szamuráj* című kompozícióját.

Élmény és váratlan ajándék volt számunkra, hogy a felszabadulást követő negyed század magyar balettművészetének kimagasló művészegyéniségét, Fülöp Viktort - rendkívüli személyisége és életkora figyelembevételével megtervezett szerepben - viszontláthattuk a színpadon. Markó Iván dramaturgiailag, koreográfiailag látványban és hangzásban (Váray László közreműködésével népi ütős- és fúvóshangszerekkel kísért) egyaránt biztos kézzel megszerkesztett egyfelvonásos balladai hangvételű táncjátékot teremtett, amelyben Fülöp Viktornak az ifjúság varázsával el nem múló, sőt éppen intenzitásában művészi érettségben súlyosabbá, gazdagabbá váló különleges színészi-plasztikai képességei kisugározhattak.

A táncballada, a keleti mezbe öltözte-tett bűn és bűnhődés története röviden ennyi. A vívódó, önmagával meghasonlott öregedő mester (szamuráj) nem tudván elviselni az évek múlását, a rajta túlnövő, vele vetélkedő tanítványai létezését, belső feszültségtől hajtva, ön-uralmát elvesztve gyilkossá válik, és végül a saját háborgó lelkiismerete hozza meg számára a büntetést. A történés két síkon zajlik, a valóságot, az idős szamurájt és tanítványait stilizált karate harci táncok mozgásanyaga mutatja be, míg a kezdő és befejező vívódó belső monológokat, belső hangokat, látomásokat a magasból leereszkedő, hatalmas, fehér, stilizált szárnyú, nyugtalanul vijjogó, fenyegető, szorongató madársereg, spiccelő balerinák testesítik meg. A két táncstílus tökéletes egységbe olvad a színpadi hatásokkal.

A gondosan kimunkált drámában tökéletesen érvényesül Fülöp Viktor személyisége. A keleties keretben egyrészt felidéződik *A csodálatos mandarin* titokzatos sugárzása, visszafogott dinamizmusa, a méltóságteljes fegyelem mögé zárt robbanásra kész belső vulkán, a zárt külső mögött tragédiát szülő viharzó belső élet feszültsége. Másrészt a csoporttal való összjátékban a vékony, karcsú fiúk fölé magasodó hatalmas erejű korosodó harcos, szinte a fiatal süldő legénykék között megjelenő Toldi Miklós képét idézi fel.

A tánc az ifjúság művészete, a görög vázarajzokon, Tanagra-szobrocskákon a tánc az ifjúság és szépség fogalmával párosul. A XIX. századi klasszikus balett a földtől való elrugaszkodás, a szárnyalás és a sebesség eszményét kifejező spicctánc, a gyors tourok és a magas szárnyaló ugrások kifejlesztésével, a balerinák partnereként, virtuóz akrobatikus technikával megjelenő sudár ifjú hercege, az előkelő „danseur noble" eszményképe általában a negyvenedik életévvel szinte törvényszerűen lezáruló színpadi pályafutássá tette a férfitáncosok művészetét, amely után a művész már csak koreográfusként vagy pedagógusként gyümölcsöztethette tudását. A férfiszínész Romeóval vagy Troilusszal kezdheti pályafutását, a Bánk bán, Macbeth. szerepein át az öreg Mózesig, VII. Gergelyig és Moliére Zsugorijáig folyvást felfelé ívelhet a pályája, érett korban válhat szakmája igazi mesterévé. A színésznek sok arca van, szerepei vele érnek, a nagy táncost, egy Nizsinszkijt vagy Lifart mint színpadi jelenséget csak ifjúként őrzi meg az emlékezet és a tánctörténeti ikonográfia.

A nemzetközi táncművészeti fejlődés e közismert árama mellett kialakult azonban egy másik szűkebb vonulat is. A német expresszionista és pszichologizáló modern amerikai táncszínházak körében nem ismeretlen jelenség az, hogy egy-egy rendkívüli művészszemélyiség szuggesztív sugárzására építő művek születnek, amelyek által például egy Martha Grahamot vagy Harald Kreutzberget önmaguk számára alkotott koreográfiáiknak felülmúlhatatlan előadóiként még ötvenedik életévükben is - a szabályt megerősítő kivételként - tart számon a nemzetközi tánctörténet. A magyar balettművészet számára emlékezetes példa erre Harangozó Gyula önmaga számára írt ragyogó karakterszerepeinek egész sora. (*A csodálatos mandarin* felülmúlhatatlan öreg gavallérja vagy a *Furfangos diákok* Stréber Józsija.) Ide sorolhatnánk talán legutóbb Béjart-nak az idősödő Jean Babilé számára írt táncos szerepét is. Úgy látjuk, ebben a vonulatban helyezhetjük el Markó Iván szerencsés kezdeményezését.

A modern táncnyelv

A két egymástól különálló világban, saját törvényei szerint kibontakozó alkotóműhely most látott műsorára visszatekintve, lehetetlen nem elgondolkoznunk azon a tényen, hogy napjaink „modern" koreográfusai bárhonnét jöjjenek és bármerre tartsanak is, alkotómunkájuk egyazon közös vonása, hogy szinte mindenkor egymaguknak kell művükhöz megteremteniök a megfelelő modern táncnyelvet. Ebben a stílusban nincsenek még nemzedékek során kijárt utak; nin-csen még kikristályosodott mozgás-kincs, olyan kialakult, kész motivikai és variációs rendszer, mint a hagyományos néptáncban vagy a klasszikus balettben. A nemzetközileg kialakuló modern táncnyelv elemei, építőkövei, modelljei, jó értelemben vett „sablonjai" még nem sajátíthatók cl összegezően, rendszerezett formában a szakemberképzés során. Az újfajta balettstílus alkotó-művészének minden egyes koreográfiánál újra és újra meg kell küzdenie tánca nyelvéért, meg kell teremtenie az új gondolathoz, tartalomhoz a sajátos, többitől eltérő új formát. Koreográfiai képességeit csakis alkotás közben, gyakorlatban teljesítheti ki a művész. Ebben az íróasztal mellett, együttes nélkül nem folytatható munkában valóban gyakorlat teszi a mestert, és így az egymást követő sok mű, a *nagy* termékenység lehet a kibontakozás jelzője és újabb forrása is; de a hajtott, gyorsított ütem ugyanakkor veszélyeket is rejt magában.

Az idő sürgetése olykor gátat szab a nyugodt, elmélyült forma és kifejezés keresésének, és a kényszerűen elővett kész eszköztár többszöri ismétlése bizonyos külsőséges modorhoz, egysíkúsághoz vezethet. Ha tudjuk, hogy Ljubimov tagankai alkotóműhelyében milyen hosszasan, gyötrődve munkálkodnak egy-egy világranglistán jegyzett előadáson, és hogy a Beethoven-kutatók a megfogalmazással hosszan küszködő zeneszerző kéziratáról tíz egymás fölé ragasztott változatot lefejtve, végül ámulva állapították meg a legalsó és legfelső változat teljes azonosságát, akkor arra kell gondolnunk, hogy a dunántúli koreográfia alkotóműhelyeinek gyümölcsöző versengésében óvakodnunk kell attól, hogy döntő értékmérőnek tekintsük a megszületett művek számát.

GYÖRGY PÉTER

Népi hős - a Városligetben

Thyl Ulenspiegel bármely írott Feldolgozását tekintjük : *epikus figura.* Története tele van megrázó, humoros, véres, komédiaszerű eseményekkel, de ez a történet nem volt dráma soha. Ha Thyl kapcsán beszélhetünk is drámaiságról, ez nem a könyv drámaszerűségét, hanem feszültségének minőségét, sötét izzását jelentheti. A történet laza epizódok sora, a szüleit vesztett, bosszúért éhes vándorlegény elindul, hogy fellelje *a* világ hét csodáját. Útja háborúk, gyilkosságok közt vezeti, ott dübörög körülötte a flamand történelem talán legvéresebb kora. Akár Klabundot *vagy* Sachsot, akár de Costert tekintjük az anyag mindig epikus marad. Kazimir Károly negyedik szerzője, Karl Kraus valóban drámát írt *(Az emberiség végnapjai),* de ennek szerepe az előadásban két-három helyzetre s néhány remek nyelvjáték átvételére korlátozódik. Más kérdés az, hogy különös dolog Kraust beemelni ebbe a keretbe, mivel Az *emberiség végnapjainak* szellemisége, nyelvi zsenialitásának természete távol áll attól az eszmeiségtől, amit Kazimir előadása lényegének te kintett: a népiségtől.

A Körszínház előadásán Kazimir Károly (Elbert János segítségével) mindössze felhasználta a történetet *saját* víziójának, látomásának érdekében. Az előadást olyannyira maga Kazimir uralta, hogy óhatatlanul fel kell tennünk a kérdést: miért éppen Thyl Ulenspiegelt választotta, mi szüksége volt az epikus történetre magára. Kazimir maga így indokolja választásának okát az előadás műsorfüzetében. „A színház anyaga általában urbánus tájakra vezet. Népi figurákkal jószerivel alig találkozunk." Thylből Kazimirnak tehát a népisége volt fontos: ez jelenti azt a hagyományt, amelyre előadásával építhetett, s amelyre egyébként, ha változó formában is, épít évek óta. A kérdés azonban az, hogy szigorúan csak a színház gyakorlatát tekintve - élő-e ez a hagyomány *vagy* elméleti konstrukció.

Azaz, valóban *gyakorlati* alap-e a népiség, s ha igen, ez miben érhető tetten, vagy pedig *ideológiai* konstrukció, amelyre a rendezés támaszkodott.

Kazimir feltétel nélkül élőnek tekinti ezt a hagyományt, holott ez a kérdés igen bonyolult, s ez a bizonyosság, meglehet, olyan tévedés, amely az egész előadás döntő problémájává válik. A „nép hősei" az elmúlt évtizedekben, *eredeti formájukban* nem véletlenül kerülték el a színházat. A népmesék, eposzok, mondák egyébként teljes értékű hősei elvesz-nek a színpad drámai szituációt követelő terében. Ettől függetlenül Kazimir túloz, amikor azt állítja, hogy a népi hősök elkerülték a színházat: rendre megjelentek ott *drámák megírt alakjaiként,* meg-formált színpadi hősökként. (Ez a távolság epikus hős és színház között nem értékek távolságát, hanem műfajok tá volságát jelenti, s ez alapvető.) Fogalmazhatnánk így is: a nép hősei a sensus communis felbomlása óta tudatában vannak, hogy történetük *önmagában* nem drámai, azaz nem színpadra való. Az érzékekig elható közösség garantálta volt ugyan az epikum feltétel nélküli drámaiságának lehetőségét, de ennek nemléte *már* veszélyes lehet számukra. A sensus communis felbomlásával megszűnt a népi hős adott reprezentativitása, a színpadon *indivíduumok* jelentek meg, s ez nem véletlen.

Továbbá látnunk kell, hogy a népi hősök és a népkönyvek hősei nem bizonyos, hogy ugyanazok. Faustus például eredetileg népkönyvi hős, de bizonyos, hogy nem népi hős. (Így például Goethe *Fasz/ját* mégsem tekinthetjük egyszerűen népszínműnek.) Nem akarnánk itt eldönteni egy bonyolult, nem is színikritikába való vitát, de belátható, hogy népi, népiség, népművészet fogalmai elég bonyolultak, színházzal való összefüggéseik elég összetettek ahhoz, hogy óvatosan bánjunk velük. Nem állítom, hogy Thylben nincsen semmi népi. Az alak eredete ugyanis vitathatatlan, de például Kazimir egyik fő forrásánál, de Costernél már nem pusztán a népiség kifejezéséről, hanem a nemzeti identitás megteremtésének igényéről van szó, s ez elég jelentősen befolyásolta az ő történetének felfogását. Óhatatlan felmerül a kérdés, egy előadás kapcsán miért is kell mindezzel ennyit foglalkoznunk.

Ugyanis az epikus ív hitelét nem garantálhatja semmi más, csak a hagyomány élő jellege. Különben az epikum szétesik epizódok sorává, amelyek belső összefüggése színpadilag nem indokolt, egymáshoz tartozásukat, sorrendjüket,

Kozák András, Nagy Attila és Szirtes Ádám a körszínházi Thyl Ulenspiegelben (MTI fotó - Benkő Imre)

a jelenetek ritmusát a rendező akaratán és a személyek azonosságán kívül nem garantálhatja semmi. Kétséges viszont, hogy a hagyomány élő lenne. Thyl nem mitikus figura. Közege, amelyben létrejött, s amely azzá tette, már nem élő, így, amikor ma színre állítunk egy népi hőst, akkor a jelenben teszünk kísérletet arra, hogy a múltban elvált szálakat összekössük.

A népi hős *drámaiságának* záloga: ez lenne a hagyomány élő mivolta. Ez adhat aurát az elbeszélés hősének, ez emelheti túl az epikumot önmagán. A sensus communis meglétének esetén a figura a közönség leglényegét képviselheti, ettől és *ezért hős.* Ma, 1980-ban, Thyl Ulenspiegel története kultúrtörténeti emlék, s mint ilyen feltétlenül becses. De nem drámai. Az epizódokat közös élményünk nem hitelesíti. Története számunkra nem reprezentatív, sorsunkat rég más történetek példázzák, a népi hős a városban eltéved. Minderről nem ő tehet, hanem a teoréma problematikussága, amely viszont meghatározza az előadást, s így gyakorlati kérdés.

Kazimir adottnak tekintette a népi hagyomány élő jellegét, létezőnek azt a közösséget, amelyet az előadással *magával* kellett volna megteremteni, létrehívni. A történet utalásai már nem a közös élményekre, hanem a kultúrtörténeti ismereteinkre vonatkoznak, ezek viszont a legritkábban drámaiak.

Milyen stílust talál Kazimir Thyl történetének elmondásához, pontosabban: sikerült-e létrehoznia egy egységes nyelvet, olyan hangvételt, amely mindvégig uralta az előadást? A hangsúly láthatóan a *teatralitáson* volt; erős, felfokozott gesztusok, komédiázás, zenés jelenetek, a történethez illő vásári jelleg uralkodott. A színpadon állandóan ott kísértett a népiségre való didaktikus utalás, hol cigánylányok vetettek cigánykerekeket, hol Lúdas Matyi jelent meg - merő kollegialitásból. Igaz, ő még kanásztáncot is járt, „furkósbottal" is verekedett. Meg kell mondanom, hogy ez az ötlet volt a *didaktikus eklekticizmus* tetőpontja: ennél az sem lett volna kevésbé érthető, ha elmondják, miről szól az eljátszott történet, mit jelent mindez.

A teatralitáson belül érdemes megkülönböztetnünk a játék négy stílusrétegét, amelyek helyenként elég pregnánsan elváltak egymástól. Az alaphangot a népi humor jelentette, illő volna, ha *farce*nak tekinthetnénk mindezt, de sokszor inkább körúti kabaréhumor vagy épp burleszk volt. Ez a kabaréhumor, obszcén célozgatássorozat (ami nem különösebben népi) egyébként nemegyszer ki-fejezetten élvezhető volt. Igaz, ebben oroszlánrészt vállalt Rátonyi Róbert, aki hol félszemű tábornokként, hol félszemű bíborosként - függetlenül az egésztől - remek kabinetalakításokat nyújtott. De az ő humora is jellegzetesei pesti analógiákon nyugodott. A népiség szellemé-nek ellenére: a városi levegő visszaáramlott a színpadra. Ugyancsak idetartozik a főleg krausi ihletésű nyelvjátékon alapuló humorizálás, ami inkább *a szá*zadvégi Bécs légkörére, mintsem a flamand parasztéletre utalt. Az állandó viccelődés, nemegyszer az ismert pesti Kohn-viccek parafrázisai jelentették te-hát alapot, *erre* épült az előadás többi rétege.

A szerelmi jelenetek stílusa is megérdemel pár szót. *A lírai erotizmus* mesterségesen megteremtett, édeskés légköre minden volt csak nem népi.

A háttérben rendszeresen felvonuló félmeztelen lányok, az operettdallamokat sugárzó hangszórók - inkább a Maximból lehetnek ismerősek, mintsem mondjuk Brueghel képeiről. De kellett a ham-vas álártatlanság rétege, amivel Thyl szerelmi életét jellemezte az előadás, mert ez ellensúlyozta a spanyol udvar szexuális perverzióinak légkörét. II. Fülöp - de Costernél egyébként pár mondat az egész történet - szeretkezés előtt, alatt, után, helyett macskákat (stb.) éget - s ha Bitskey Tibor mindent el is követett, hogy e maximálisan kiaknázott ötlet élvezhető legyen, nem volt az. Az az erotikus kettősség, amely a nép és az udvar jellemkülönbségeit volt hivatott kifejezni, megint csak nem volt arányos. Sokkal inkább egy kispolgári bár-idill állt szemben egy nagypolgári perverzióval, mintsem a nép az udvarral. Az az édeskés filmszerű teatralitás, ami az elő-adás erotikumát jellemezte, óhatatlan arra mutat, a népiség helyett *a műnépiességgel találkoztunk.* Ugyancsak külön stílusproblémát jelentettek a drámai, iszonytatónak szánt jelenetek, a kivégzések, az inkvizíció stb. Zavarom talán itt volt a legteljesebb. Azt ugyanis, hogy a néző ezeket a jeleneteket komolyan vegye, Kazimir nem várhatta el. Ennek ellenére olyan realitásigénnyel, ha szabad élnünk a művészettörténeti analógiával, hipernaturalizmussal oldották meg ezeket a „színeket", hogy az már elgondolkoztató. Az inkvizíció összes létező kín-vallatási eszközét bemutatták, ez hosszú perceket vett igénybe funkciótlanul és értelmetlenül, hiszen nem használták fel őket. De szükség volt ezekre a hosszú, sötét jelenetekre, ugyanis ezek képviselik az előadás másik nagy párhuzamát: a spanyol udvar gonoszsága áll szemben a népi élet derűjével. Rátonyi Róbert inkvizítort alakított, olyan át-éléssel, ami már-már meghaladja a teátrális humort. Egyszerűen érthetetlen, ami itt történt. A drámai helyzetek ab-szolút hiánya lehetetlenné és érthetetlen-né teszi a pszichologizáló játékmódot, holott a „spanyol színekben" a szereplők nemegyszer, egymástól független mondataikban is, erre kényszerülnek. Nehéz dolguk van, szerepeik alig nevezhetőek szerepeknek, s így meglepő, amikor jelzésszerű figurákból hirtelen individuális lényekké kell válniuk.

A stilisztikai elemzés rétegei közül talán a negyedik, a „számmisztikai" a legkülönösebb. Kazimirt elragadta a hetes szám bűvölete, látjuk a hét erényt,

a hét bűnt, mindezeket az allegorikus figurák el is játsszák. A legnagyobb problémát József Attila *A Hetedik* című versének műsorba építése jelenti, amelyre az említett számmisztikai rejtelmen túl semmi okot nem látok. Különösen akkor nem, ha a verset szavalókórusban mondják. Az újkori munkásfolklórt allegorizáló „szocdem" kórusok megidézése a népiség címén, enyhén szólva stílus-törés. Egyébként az első felvonás csúcs-pontját jelentő szavalás nem volt ínyére a közönségnek sem. Két kabarétréfa, két túljátszott inkvizíciós jelenet között nem tudott mit kezdeni ezzel a szöveggel, mert ebben a kontextusban, Thyl keresztelőjével és kínzásával összekötve a vers lehetetlenné vált. De erről nem József Attila tehet!

Kazimir sokat tett az epizódok szerkezetté változtatásáért, a két felvonás jelenetsorai ismétlődésrendszerré álltak össze. Az ismétlődéses szerkesztés azonban csak lírában jelenthet önálló, esztétikai értéket. Egy drámai műnek az ismétléses eljárás csak a belső, szerkezeti összefüggések megléte esetén válhat eredményes alkotórészévé.

Végeredményben a drámai alapanyag hiánya, az epikus jelleg epizódkénti érvényesülése volt az alapja annak a didaktikus eklekticizmusnak, ami az egész estét jellemezte. Felsorolni is soknak tűnik, mi minden történt a színen három óra alatt. Volt „kínai szín", itt például eljátszották a régi viccet a pontos hóhérról (ugyanis: biccentsen, mondja a sem-mit sem érző áldozatnak), láttunk politikai vicceket, allegorikus merengést a történelem értelméről, kevésbé allego-rikusat férfi és nő viszonyáról. Mindenki úgy játszotta szerepét, ahogy tudta. Mint említettem, Rátonyi Róberté volt az est legjobb alakítása, ő nem hagyta zavartatni magát. A többiek helyenként már-már kétségbeesve keresték hangjukat, próbáltak jelenetről jelenetre mást alakítani. Nem nagyon volt lehetőségük arra, hogy magukra leljenek, legtöbbször puszta eszközei voltak a beállított, gyakran élőképszerű jeleneteknek. Ilyen esetekben *nem* a színész felel a hibáiért.

Külön kérdés Kozák András Thyl-alakítása. Végig azt a lelkes, népi hőst alakította, amit elvártak tőle. Nemegyszer éreztem, hogy eszközei még mindig az *Így jöttem* című régi film alakjának eszközei, ezek viszont nem idevalóak. Lelkesen és tisztességesen végigjátszotta a három órát, de olyan hiteltelen és érthetetlenül naiv volt, hogy az az amúgy is zavaros koncepcióból teljesen kilógott. Thyl nem kiscserkész, nem jópajtás, hanem minden hájjal megkent, bosszúért libegő alak. Jó pár szín, íz kellett volna még a figura teljessé tételéhez.

Bordán Irén Nele-je több dicséretet érdemel. Megpróbálta visszaszorítani, halk, egyenletes figurává változtatni szerepét, maszkja, egész szerepfelfogása ellenére. A legtöbben sajnos csak jelen voltak, de nem játszhattak. Nem játszhatott Nagy Attila, Drahota Andrea, Bitskey Tibor; egyszerűen alig volt szerepük. Pontosabban mondataik, helyenként párbeszédeik is voltak, de ezekkel alig lehetett élniük.

Külön kell megemlíteni Szirtes Ádámot (Lamm), aki ebben a helyzetben komoly teljesítményt nyújtott. Thyl nagy étvágyú, gyáva társa kicsit hasonló Sancho Panzához. A Szirtes által terem-tett figura élő, hiteles volt. Az események sűrűjében tévelyegve, feleségét *újra* meg újra elveszítve, Thyl életéért remegve, sajátját kímélve, lejátszotta az egész színdarabot. Valami sokkal mélyebbet, komolyabb dolgot láttunk : Szirtes Ádám tényleg népi hőssé vált, mindannyiunk szorongása, elveszettsége ott kísértett alakításában.

Van egy feltétlenül komoly tanulsága az előadásnak. A látszatra nem színházi, hanem néprajzi, kultúrtörténeti kérdések is szorosan a színház gyakorlatához tartozhatnak. Kazimir Károly tévedése ugyanis nem a rendezés során alakult ki, hanem magában a prekoncepcióban rejlett. Maga a teoréma nem áll, így le-hetetlenné vált, hogy az előadás valóban színház legyen. Láttunk cirkuszt, kabarét, rémdrámát, mindent csak egységes koncepciójú színházat nem.

Thyl Ulenspiegel (Kórszínház)
Régi népkönyvek, valamint Charles de Coster, Klabund, Kari Kraus, Hans Sachs és mások szövegei alapján - Bálint Lajos, lllyés Gyula, Szabó Lőrinc és Tandori Dezső fordításainak felhasználásával *színpadra írta:* Elbert János és Kazimir Károly. *Rendező:* Kazimir Károly. *Rendezőasszisztens:* Gáti Vilma. *Irodalmi munkatárs:* Elbert Zsuzsa. *Zenéjét összeállította:* Prokópius Imre. *Díszlet:* ifj. Rajkai György. *Jelmez:* Márk Tivadar. *Koreográfus:* Ligeti Mária. *Közreműködik:* a Dimenzió együttes. Világítás: Nagy Károly. *Műszaki felügyelő:* Szommer Ervin.

Szereplők: Kozák András, Rátonyi Róbert, Szirtes *Ádám,* Drahota Andrea, Bor-dán Irén, Bitskey Tibor, Nagy Attila, Szuhay Balázs, Verebes Károly, Lengyel Er-zsi, Konrád Antal, Dimulász Miklós, S. Tóth József, Zsurzs Katalin, Kollár Béla, Balogh Erika f. h., Incze József E. h., Kárpáti Denise f. h.

MÉSZÁROS TAMÁS

Az egységes színház eszménye

Beszélgetés
a Nemzeti Színház vezetőivel

A tavalyi évad végén úgy hiszem -- nem afféle kincstári, hanem valódi optimizmussal zártuk beszélgetésünket. Azzal, hogy egy sor olyan problémát, amellyel önök kezdetben szembe találták, magukat, sikerült megoldaniuk vagy legalábbis a megoldás Jelé léptek. Így szó esett a próbamunka és az együttes-szellem javulásáról; mint mondták, egyre jobban felmérték a hirtelen-váratlanul át-vett társulatot, s némelyek - eladdig kevéssé ismert - tehetsége, munkamorálja kellemes meglepetést is okozott. Tehát joggal bíztak abban, hogy az első, lényegében sikeresnek mondható közös évad után, ez a most zárult második megszilárdítja a korábbi eredményeket. Az új bemutatók az eredeti műsor--terv szerint követték egymást az egy Jövedelmező állás *kivételével, amit Efrosz el-maradt vendégrendezése helyett kellett be-iktatni -; a Sziládi János igazgatóhoz, Székely Gábor főrendezőhöz és Zsámbéki Gábor vezető rendezőhöz intézett kérdés tehát magától értetődő: valóban továbblépés-ként értékelik a 79/80-as évadot*

Székely: Végül is minden attól függ, hogy honnan nézzük a dolgokat...

Ha jól emlékszem, tavaly is éppen ezt válaszolta az első kérdésemre...

Székely: Akkor én hű maradtam önmagamhoz. Ismét azt mondom, amit tavaly: nem sikerült mindent elképzeléseink szerint megvalósítani. Kezdjük a működési fegyelemmel. Az elmúlt évadban a társulatnak csaknem harminc beugrást kellett megoldania, elszenvednie. Ez azt jelenti, hogy átlagosan minden hétre jutott egy beugrás. Ennek a bizonytalanságnak pedig számos bonyolult, és úgy tűnik, egyik évadról a má-sikra meg sem oldható oka van. Vagyis ez a színház még mindig kísértetiesen hasonlít egy olyan intézményre, amelyet nem szeretek, nem tartok jónak. Még akkor sem, ha - ahogyan mondani szokás - minden rosszban van valami jó is; ezek a „lyukak" lehetőséget adtak azoknak, akik betöltötték őket, hogy így bizonyítsák képességeiket.

- Tisztázzuk: ez a harminc beugrás nem betegségből vagy egyéb vis maiorból származott ?

Zsámbéki: Amikor egyetlen évadon belül ilyen gyakran találjuk szembe ma-

gunkat beugrási kényszerrel, az már nem tekinthető pusztán véletlennek. Természetes, hogy minden színháznak számítania kell előre nem látható, elhárithatatlan körülményekre, amelyek felboríthatják előadásait, de nálunk az esetek gyakorisága valami mélyebb, lényegibb bajt jelez.

Székely: Nos, a másik gond, hogy az első évad nyílt, habár horzsoló egymástmegismerése, vállalt konfliktushalmaza után - amely javarészt fel is oldódott a közös munkában - idén már sokkal kevésbé tapasztaltuk a nyitottság iránti hajlamot. Es ennek nézetem szerint abban kell az okát keresnünk, hogy a nemzetibeli szemléletütközéseknek minden oldalról eltúlzott, főképpen szükségtelen jelentőséget és visszhangot biztosítottak, s végül is maga a munka, az elért eredmények lényegtelennek tűntek. Az úgynevezett „nemzeti színházi ügy" ekként nem színházi és világnézetek, ízlések és módszerek konfrontációjaként, majd egymás felé közeledéseként, hanem kiteregetett pletykák szintjén csapódott le a köztudatban. S a Nemzeti körül kialakult pletykaéhség olyan mohó lett, hogy az már mindenkit, valószínűleg bennünket is visszarettentett a változatlan nyíltsággal felvetett kérdésektől. Azután nem szabad megfeledkeznünk egy bizonyos, általánosnak is mondható elfáradásról - egyszerűen belefáradtunk abba, hogy minden szakmai kérdést azonnal széles körben s ráadásul eltorzítva szellőztet-nek. Ezért nem vagyok elégedett ezzel az évaddal, noha születtek igen jó és fontos előadások.

- *Önöket időről időre még most is azzal vádolják, hogy túlságosan is erőszakosan, keményen igyekeznek a maguk képére formálni a társulatot. Hogy lényegében minden nehézség a Nemzetiben használatos vezetői modor és módszer idegenségére, ottani sokatlanságára vezethető vissza…*

Székely: Igen, egy időben azt terjesztették rólunk, hogy erőszakosan beavatkozunk egyesek színészi habitusába, hogy amolyan fejszével való nyesegetésbe kezdtünk, hogy más véleményeket meg sem hallgatva akarjuk megváltoztatni a színház arculatát. Ebből pedig könnyű volt levezetni azt az ostobaságot, hogy lényegében egyedül magatartásbeli különbözőségek gerjesztik a rendezők és színészek közötti feszültséget. Ezzel szemben az az igazság, hogy már a tavalyi évad munkái közben, s főként a sikeres előadások után, egészen kiváló kapcsolatunk szövődött egy-egy színészszel. Korántsem voltak ezek a viszonylatok konfliktusmentesek, de mindenképp tartalmasak voltak, mert a kollégák is arra figyeltek, amire mi: egy darabra, egy előadásra, egy szerepre; s félretéve önvédelmi reflexeiket, nézeteltéréseinket nem próbálták modorbeli torzsalkodássá alacsonyítani. Egyébként ezeknél a „félreértéseknél" én komolyabb akadálynak tartom, hogy a második közös évadunkban már nyilvánvaló lett az, amiben korábban nemigen hittünk; a Nemzeti Színház helyzete valóban különleges. Elvárják tőle ugyanis, hogy úgynevezett szintetizáló színház legyen - most nem a műsorra, hanem a darabok megjelenítési formáira gondolok -, jólnevelt és vadhajtások nélküli; egyszóval olyan intézmény, amelyben minden, első pillanatra meghökkentő kezdeményezést úgy fognak fel, mintha az egyszersmind a színház nemes tradícióinak a lerombolását jelentené. Mi viszont a színházat általában - és így a Nemzetit is - csak egy percről percre megújuló műhelyként tudjuk elképzelni. Ezért ha elégedetlenek vagyunk bizonyos dolgokkal, akkor legfőképpen azzal, hogy ebben az évadban például túl-ságosan is törekedtünk a biztonságra.

– *Hogyan kell ezt érteni?*

Széket': Érzékeltük, hogy nekünk nem adatik meg a bukás joga. A bátor próbálkozások kockázata. Amióta mi itt vagyunk, egy bukás akkora és olyan visszhangot keltő ügy, mintha teszem azt az ország legfontosabb gazdasági gondjainak egyike nem oldódott volna meg a kitűzött határidőre.

– *Melyik előadás bukott így ?*

Székely: Például *a Szent György és a sárkány,* ami tudvalevően egy csodálatos vágy és ábránd, és rendkívül nehezen oldható meg. Nekünk nem sikerült.

- *A Weöres-drámát még tavaly mutatták be...*

Székely: Igen. De a fogadtatása *azóta* is érezteti a hatását, hiszen ilyenkor elmosódnak az évadhatárok.

- *Idén csak a* Troilus és Cressidát *tartották némelyek kudarcnak. Egyetért ezzel?*

Székely: A Troilusból - amely igen bonyolult szövetű mű - meglehetősen heterogén előadást hoztunk létre. Mégpedig nem a darab izgalmas ellentmondásainak tükreként, hanem elsősorban stiláris szempontból. Magánszámok, a darab egészétől és a koncepciótól idegen megoldások váltakoztak a művészi szándékot pontosan megvalósító jelenetek-kel. Ez természetesen a rendezői követ kezetlenségből is fakadt, mert a színészek joggal elbizonytalanodnak, ha nem éreznek határozott elképzelést az egyes részletekben.

- *Hadd térjek vissza a működési bizonytalanság kérdésére, amelyet már érintettünk. Nem a* Troilus és Cressida *előadását, ha-nem a magam véleményét szeretném védeni - nekem ugyanis tetszett ez a produkció, el-ismeréssel írtam róla annak idején. De hozzátartozik az igazsághoz, és ezt is említettem a kritikámban, hogy kétszer láttam az előadást: az utolsó főpróbán, és azt hiszem, a nyolcadik előadáson. Valószerűtlen különbséget tapasztaltam a kettő között, a második javára. Először még - vagyis a premier tájékán - szinte a főbb erővonalak is hiányoztak az előadásból. Amiből arra lehet következtetni, hogy a produkciók nehezen áll-nak be egy viszonylag állandó standardre.. .*

Székely: ...és nehezen is tartják azt. Ezzel tökéletesen egyetértek, sajnos. De meg kell jegyeznem - korántsem mentségként - , hogy amit most felvetett, az nem egyedül a mi gondunk. A hullámzó repertoárszínvonal a magyar színház általános jellemzője.

- *Visszatérve tehát a* Troilus-előadásra, *nem lehetséges, hogy annak gyengéiben is ez a színházi betegség ütött ki?*

Székely: Kétségtelen, hogy a *Troilus* sokszálú, szakaszos cselekményű, úgynevezett mozaiktechnikával épülő dráma, amelyben a színészek nem játszhatnak végig töretlenül egyetlen folyamatot, állandó színi jelenléttel. Másfajta kondicionáltságra van szükség, és azt hiszem, erre csak későn éreztek rá. De ez nem menti az én rendezői felelősségemet.

- *Javult végül is a színészi „kondíció-késség" az elmúlt évadban?*

Székely: Erről évadszinten nehéz beszélni. Természetes, hogy előadásonként változó helyzetről van szó. A nagy színházban *az Úrhatnám polgárral,* a Játékszínben az *Emigránsokkal* kezdtünk. Mindkét esetben nagy lelkesedéssel és egymás nyelvének igyekvő megértésével dolgoztunk.

Eszerint eljutottak már oda, hogy a munkaproblémákat az adott darab és nem egy általános nemzeti színházi helyzet, illetve légkör határozza meg?

Sziládi: Nem. Ezt nem mondhatjuk. A dolog bonyolultabb. Ha kívülről szemlélte valaki a színház idei működését, meggyőződhetett róla, hogy az megbízható; minden este a meghirdetett előadás került színre. Illetve: az előadáscserék száma a szokott színházi tűréshatáron belül maradt. Ugyanakkor nekünk,

akik belülről látjuk az évadot, meg kell mondanunk: ennek a látszólagos fegyelemnek nagyon nagy ára volt. Mérhetetlen többletenergiát emésztett fel, a beugrópróbák hellyel-közzel a következő produkciót veszélyeztették. Ugyanakkor persze pozitívumnak tekinthetnénk, hogy mindebből a közönség semmit sem vett észre, helyesebben gyakorta plusz élményt kapott, hiszen jó néhány hétköznapi előadás helyett valóságos istenkísértésben volt része. Minket azonban okkal nyugtalanít, hogy a zavarok jó része elkerülhető lett volna egyénenkénti és esetenkénti önmegtartóztatással, mondjuk a pohárемelés terén.

Zsámbéki: Az ellentmondás - amelyre ez a jelenség is utal - másfél évvel ez-előtt elméletben is megfogalmazódott már. Pontosabban egy vitakérdésben, amely így szólt: lehetséges-e az, hogy miközben mind rosszabb előadások születtek a Nemzeti Színházban - és ezért szükségessé vált működésének, vezetésének „rekonstrukciója" -, tagjai energiáik, tehetségük teljében, egy pompás, átütő művészi erejű együttest alkotnak? Némelyek ezt elképzelhetőnek tartották. Mi nem. És azt hiszem, az azóta naponta tapasztalható anomáliák eldöntötték a vitát.

Sziládi: Még valamit a Nemzeti Színház és a közvélemény viszonyáról és annak visszahatásáról a belső munkára. Ősszel a minisztériumban tartottak egy tanácskozást a Nemzeti helyzetéről, koncepciójáról. Akkor valaki ott kifejtette, hogy a Nemzeti az egyetlen színház, amellyel mindig cl kell számolni a közvélemény előtt. Más színházak tehetnek, amit akarnak, s tehetnek velük, amit akarnak, nem kell róla számot adni. Nos, e felfogás élő voltát tökéletesen igazolta, hogy a személyi változások óta a „Mi történik a Nemzetiben?" című össztársadalmi kérdés lényegében sohasem a Nemzeti Színház sorsát érintette. Meggyőződésem, hogy mindig is ürügy volt csupán; másféle információéhség, másféle kíváncsiság, a másvalamire való rákérdezés szándéka fogalmazódott meg benne. Voltaképp olyan kérdések helyett tették fel, amelyeket nem szabad, nem illik, nem kívánatos feltenni. És azok többsége, akik akkora hévvel firtatták a Nemzetiben történteket, nézetem szerint nemigen látogatták a nézőterét. Ráadásul hamarosan fáziseltolódásba került a színház valóságos, belső helyzete és az arról hisztérikusan kialakított külső kép. Itt bent már lényegesen jobb volt a légkör, sikerek születtek, a helyzet tehát - mondhatjuk így -- normalizálódott, ám a „lemaradt", tort vélemények elkezdtek visszaáramlani a falak közé, és lassították, akadályozták az egészséges folyamatokat. Ezt a tör-vényszerűséget ebben az elmúlt évadban, november táján ismét meg kellett tapasztalnunk. Ekkor újra és teljesen váratlanul *valami* különös pánikhangulat lett úrrá a társulaton. Túl voltunk az *Úrhatnám polgár* és az *Emigránsok egy*-értelműen közönségsikeres premierjén, három produkció próbái folytak *jó* ütemben - látszólag minden rendben ment, feszes időszakot éltünk. És mégis, elkezdődtek a suttogások, rémhírek kaptak lábra, például negyven ember elbocsátásáról beszéltek. Mikor láttuk, hogy személyes beszélgetésekkel ezt a hangulatot már nem lehet megváltoztat-ni, összehívtunk egy úgynevezett művészeti munkamegbeszélést, amely kemény, szókimondó beszélgetéssé alakult. Sikerült is tisztázni a dolgokat.

- *És sohasem lehet kideríteni, honnan indulnak meg az alaptalan híresztelések?*

Sziládi: Nem. Az mindig megfoghatatlan. Es valószínűleg az itteni alaphelyzet magyarázza. Ismeretes ugyebár, hogyan vette át annak idején Németh Antal a Nemzeti vezetését. Éjfélkor minden korábbi szerződés automatikusan érvényét vesztette, és o órai perctől annak volt érvényes szerződése, akivel Németh megkötötte. Ez tiszta helyzetet terem-tett. Most sem nálunk, sem más szín-házban nem kerülhet sor ilyen drasztikus megoldásra, mert ez a korszak mindenben konszolidált megoldást választ. Ennek kétségkívül megvan az az előnye, hogy véres konfliktusokról később ki-derül, nem is voltak igaziak, és feloldód-nak menet közben. Viszont a mély, valódi ellentétek megoldása, azok kihordási ideje igencsak meghosszabbodik, lelassul.

- *Szembetűnő s tapasztalataim szerint párját ritkító az önök helyzetfelmérő, ön-értékelő metódusa. A színházak általában a nézőtérről látható dolgokról, vagyis előadásaikról beszélnek, míg mi most jó ideje már csak a be/állapotokat boncolgatjuk...*

Zsámbéki: Nyilvánvaló, hogy nincs olyan színház, amelyben csupa remekmívű előadás születik. Ha ezt a kényelmes nézőpontot választjuk, akkor nálunk is felettébb rendben van minden, hiszen csak ebben az évadban olyan, *a* magyar színházi élet egészét tekintve *is* lényeges produkciók jöttek létre, mint az *Emigránsok*, a *Budapest Orfeum* és *a Jövedelmező állás.* De miért tagadnánk el, hogy ahhoz képest, amit mi a Nemzeti Színház fejlődésétől, átalakulásától vártunk, már az előző évad lemaradást mutatott, és ez a második még sokkal nagyobbat. *Az* egységes színház eszményéről beszélnek. Mert bár számos gondunk megoldódott, tény, hogy még mindig nincs összetartó társulatunk. Terveink ütemezése esetleg maximalista volt, de még akkor sincs rendjén, hogy most hol tartunk. Két évad erőfeszítései kevésnek bizonyultak ahhoz, hogy megoldjuk a szériaelőadások üzembiztonságát. Nincs rendjén, hogy jóllehet, az igazán éles belső harcok elcsitultak, a társulat szakmai szempontból mégis több részre szakad. Értem ezen például, hogy azok, akik az egyik produkcióban játszanak, nem sok közösséget éreznek, nem sok érdeklődést mutatnak a többi előadás, illetve azok szereplőgárdája iránt. Úgy látom, hogy ,némelyek szinte már monomániásan ragaszkodnak a megosztott Nemzeti Színház történelmi hagyományához. Egyszerűen nem akarnak leszokni róla, mintha csak ez volna az élet természetes rendje. Mi pedig olyan színházat szeretnénk, amely minden egyénében és részlegében érzékeny az *egész* működésére.

Székely: Vagyis az nem történt még meg, hogy valamely igazán fontos szakmai esemény - gondolok akár egy váratlan színészi „kivirulásra" - valóban eseménnyé váljon, és igényt teremtsen a magától értetődő felzárkózásra.

Zsámbéki: Úgy látjuk, hogy a társulat tagjai közül jó néhányan valamilyen „életsebbel" mászkálnak. S a reális véleményalkotást és annak kinyilvánítását az is gátolja, hogy még a sikerre sem természetesen reagálnak; mindenki a saját, régtől hordott sérelmeiből kiindulva tompítja vagy éppen túlharsogja. Persze vannak néhányan, akiknek őszinte fájdalmat okoz egy bukás, még akkor is, ha nem részesei a produkciónak. De a társulati szellem ott kezdődik, amikor már azt is elkezdik vizsgálni, hogy milyen okokra vezethető vissza a kudarc. S ez az attitűd igencsak kevesekre jellemző.

-- *Számomra az az igazi rejtély, hogy színészek, akik az önök irányítása alatt egymás után kapják a remek szerepeket, és sorra aratják az osztatlan közönség- és kritikai sikert, nyilatkozataikban végigpanaszkodják a magyar sajtót. Túlterheltségről, majdhogynem művészi energiáik, felelőtlen kihasználásáról beszélnek.*

Zsámbéki: A vidéki színházakban a színészeknek arra volt szükségük, az volt a saját jól felfogott érdekük, hogy igeneljék a színház működését, s akarják sikerét, mert csak a színház egésze iránt megnyilvánuló figyelemből vehették ki a maguk megérdemelt részét. Az az érzésem, hogy a pesti színészekben egy egészen más, történetileg másként kialakult mechanizmus működik. Ok elsősorban saját társadalmi helyzetükre figyelnek. Manapság, amikor a színész társadalmi presztízse hallatlanul megnövekedett, a pesti színészek mindenekelőtt ezt a rangot igyekeznek tartósítani, illetve még magasabbra emelni. S teszik ezt a legkülönfélébb módokon: magánéleti kapcsolatok révén, népszerűségük maximális kihasználásával, és színpadi tevékenységükben is a saját személyük kiemelésére törekednek. *A* vidéki színész mind-ezzel nem foglalkozhatott, mindent meg-tett színháza fellendítéséért. Pesten viszont népszerűtlen színészi magaviselet aktív társulati tagnak lenni. Egyszerűen nem sikkes egy társulat megbecsült, sikeres, netán progresszív tagjaként be-lépni mondjuk a Rádió Pagodájába. S ha egy színész objektíve mégis ilyen helyzetbe kerül, akkor a szakmával szembeni önvédelemből lépten-nyomon igyekszik hangot adni a kételyeinek, megbántottságának vagy akár a kiszolgáltatottságának, enged annak a közhangulatnak, amelyben a szakma ferdén tekint az elégedettekre. Hiába, ma csak annak van ázsiója, aki oppozíciót foglal el.

Székely: S túl az általános divaton, tudomásul kell vennünk, hogy a mi kinevezésünkkel sokan nem értettek egyet. Ki koncepcionális okokból, ki önvédelemből. Hiszen feltehető volt, hogyha ez a „kísérlet" beválik, akkor ennek fényé-ben még nyilvánvalóbb lesz a magyar színházi élet megmerevedése, kifáradása.

- *De mivel magyarázzák, hogy például a nemzeti színházi változások olyan régi sürgetője, előharcosa, mint Törőcsik Mari, szintén a színészek „boldogtalanságáról" beszél, és kritizálja az önök módszereit, magatartását?*

Székely: A mi sokat felhánytorgatott kegyetlenségünk nem más, mint szókimondás, amelyet vidéken megszoktunk, s az ottani társulatok el is vártak tőlünk. Itt ugyanez sértődéseket szül, mert korábban - erre már tavaly is utaltam - a színészeknek szóló instrukciók bizonyos rangon felül csak magánbeszélgetések témáját képezhették. Erre a metóduskülönbségre vezetem vissza Törőcsik legutóbbi állásfoglalását is. De hogy miként jutott el addig az általánosításig, miszerint a Nemzetiben „boldogtalanok az emberek", azt már nem tudom. Ha létezik az a bizonyos színészi boldogtalanság, akkor ízléseltérésekben gyökeredzik. Mert az kétségtelen, hogy a vidéki színházakban a vezető színészek többsége velünk azonos korosztályhoz tartozott, s eredendő stiláris vitáink, ami a játékmódot illeti, nem voltak. Ezt a közös ízlést pedig azok is megpróbálták elfogadni és érvényesíteni - például idősebb kollégák --, akiknek korábban nem ez volt a sajátjuk. E folyamat persze nem mindig ment könnyen, mégis ez volt a magától értetődő, az önként vállalt cél. Mi tagadás, előfordult, hogy egyik kiváló kollégám, nagyszerűen megoldott főszerepe után néhány hétre idegszanatóriumba vonult, mert nem tudta elviselni azt a sikert, amelyet nem értett. Nem értette, hogyan arathatott olyan óriási tetszést egy előadásban, amelynek stiláris felfogásával alapvetően nem tudott azonosulni.

- *Elképzelhető, hogy Törőcsik, Mari és az önök stiláris elképzelései is eltértek egymástól?*

Zsámbéki: Sajnos nem jutottunk el odáig, hogy ez kiderüljön. Nem került sor a közös munkára. És számomra ebből az a lehangoló tanulság, hogy a bizonyos dolgokról vagy akár személyekről kialakult, makacs előképzetek elég erősek lehetnek a valóság átrajzolásához, s ennek még olyan jelentős színészegyéniség is, mint Törőcsik Mari áldozatul esik. Mert például ilyen fikciók késztetnek bennünket arra, hogy a művészi munka lényegi kérdései helyett a színész és a rendező párviadaláról beszéljünk, vagyis egy eleve hamis szembeállításról. Hiába utáljuk, hogy a félretájékoztatott közvélemény erről harsog, a második évadunk végén még el kell fogadnunk ezeket a kérdéseket. Ez valóban provincializmus. De valami már az első pillanatban roszszul indult el. Amikor minket beiktattak, ott ültem az elnökségben, a szín-padon, annál a hosszú asztalnál, és már az igazgató első szavaival sem értettem egyet. Azt mondta ugyanis, hogy mi ejtőernyősökként szálltuk meg ezt a színházat. Némi színházi gyakorlat után én egyáltalán nem vágytam semmiféle megszállásra. Valamit valakikkel együtt létrehozni - ezt akartam. És most rettentő nagy eredménynek tűnik, ha egy-egy kollégánkkal egyszer csak sikerül felismertetni, hogy álellentétek fordítottak minket egymás ellen. És ezektől a vívmányoktól mindig elszomorodom.

- *Nem akarom kisebbíteni a Nemzeti belső problémáit, de hadd jegyezzem meg: nem biztos, hogy mindez annyira sajátos; a magyar színházi élet temérdek bizonytalansággal terhes, túl sok, a sikerületlen személyi változás, a megoldatlan megoldás, és ilyenkor a neuraszténia járványos méreteket ölt a szakmában...*

Sziládi: Nekem nagy élményem volt az a bizonyos művészeti munkamegbeszélés, amelyet már említettem. Mert kertelés nélküli, egyértelmű kritikát kapott a színház vezetősége. Egy az egyben elhangzott, hogy ebben a színházban olyan dolgok történhetnek meg következmények nélkül, amelyeknek normális körülmények között nem volna szabad előfordulniuk. S ekkor hirtelen furcsa fénytörésbe került a helyzetünk. Hiszen miközben mi a fegyelmezetlenség ellen hadakoztunk, ezen a nyílt fórumon a társulat néhány tagja a szemünkre vetette, hogy nem vagyunk elég erélyesek.

- *És ugyanazok követelik a szigort, akik a lazaságért felelősek?*

Zsámbéki: Nem. *A* szigorpártiak azt mondják, hogy végre le kellene számolni azokkal, akik akadályozzák a tisztességes munkát. És ez így nagyon szépen hangzik, de sajnos egyáltalán nem tartom pozitív jelenségnek. Ugyanis mindig az épp jelenlévők próbálnak frontot alkotni a távollévők ellen. S végül is valamennyi manőver a tehetség megszabta hierarchia megváltoztatására irányul. Márpedig senki képességeit, művészi minőségét nem kérdőjelezhetjük meg egyéb szempontok alapján.

- *Mindebből az következik, hogy önök nem egyszerűen két-, hanem inkább három-frontos harcot folytatnak, hiszen a színházon belül is van legalább kettő...*

Zsámbéki: Igen, és ezért tűnnek minden egyéb, valóban a lényeget, azaz az előadásokat érintő kérdésnél is fontosabbnak az összesimulás pillanatnyi esélyei. A hivatal, amely minket azért nevezett ki, hogy megoldjon egy művészi szempontból tarthatatlan helyzetet, gyakorlatilag mindmáig a látványos kibékülések számán, a békeállapot látszatának tartósságán méri működésünk sikerét.

Székely: Ezért az idei évaddal például sokkal elégedettebb: kevesebb volt a nyílt, hangos konfliktus. Holott önmagában ez a viszonylagos nyugalom sem-mit sem jelent. Konfliktusok lehetnek egy színházban, az a kérdés, hogy miből származnak. Most többnyire abból, hogy

mi a színészt nem egyszerűen tehetséges játszó embernek, hanem alkotóművésznek tekintjük, akinek estéről estére meg kell élnie a szerepét, léteznie kell az előadásban. Bonyolítja a helyzetet, hogy ezzel olyan kiváló művészek sem érte-nek egyet, akiknek hatása a színpadon, a színházban igen jelentős. Mi tehát azt szeretnénk, ha a szemléletünk közelítene egymáshoz, nem csupán a modorunk, a viselkedésformáink, mert az legfeljebb csak felületi egyezésekhez vezet.

Zsámbéki: Igazi gondjaink közé sorolom például azt, hogy nem nézzük eleget az előadásainkat, pontosabban: nem nézem a többiek rendezéseit, ők sem az enyémeket, sőt már a magam munkáinak figyelemmel kísérése is kimondhatatlanul elfáraszt. El fáraszt, mert reménytelen, hogy javítani tudjak rajta. Hiába látom, hogy teszem azt az *Éjjeli menedékhelynek* szüksége volna nyolc-tíz újítópróbára, a színház üzemmenete ezt nem engedi. Hiába jövök rá egy-másfél év múlva, hogyan lehetne valamelyik produkción lényegesen javítani, tudom, hogy az őszi felújító próbákon sem tehetek majd semmit, mert egy-egy darabból mindössze két vagy három próbát tarthatok, amelyeken az új szereplőket kell beállítani, s nem a régi bajokon változtatni. Miért nézzem tehát, hogy milyen most mondjuk a *Danton halála?* Nyilván hasonló állapotban van, mint az én rendezéseim.

Székely: És mi értelme a felújító próbáknak, ha az előadás nagy közönségsikerrel fut? A magyar színjátszás egyik alapbetegsége, hogy a közönség döntése megfellebbezhetetlenné teszi egy-egy előadás belső értékelését. Futhat a rendező a maga kételyeivel, óhajaival a színészhez, ha ő már rájött, hogy sokkal kevesebb energiával, sokkal kevesebb jel „leadásával" is tetszést arat. És ezért emlegetem én mindig a szemléletet és az ízlést. Mert mi a végcél? Egyedül a siker vagy a siker minősége? Azzal a színházi fel-fogással, hogy egy előadás aznap esti állapotát, színvonalát alapvetően a „jó vagy rossz" közönség határozza meg, először Pesten találkoztam. Szolnokon még együtt röhögtünk a társulattal az ilyen szamárságon. Itt pedig szinte lehetetlen ezzel megküzdeni.

- Bármilyen szónoki is a kérdés, mégis felteszem: merre találni innen a kiutat?

Zsámbéki: Teoretikus megoldás nincs. Bízunk a jövő évadban, amelyik minden szempontból merészebbnek ígérkezik az eddigieknél. Darabválasztásban és mun kamennyiségben - vagyis a produkciók számát tekintve. Ha terveinknek csak a hetven százaléka megvalósul, akkor már egy rendkívül intenzív, az egész társulatot megmozgató, az előző évadok-hoz képest szokatlan hangvételű szezonunk lesz.

– Tehát a léc felemelésével, a társulat még nagyobb terhelésével próbálkoznak?

Székely: Itt nem a terhelés a helyes kifejezés. Nyíltabb helyzetet akarunk teremteni.

Zsámbéki: Hogy mondjam, hogy érthető legyen? Mi azon szomorkodunk, hogy egy értelmetlen csatát kezdünk lassan megnyerni. Konszolidálódunk, az éles ellentétek elsimulnak - de közben a lényegi kérdésekben nem jutunk előre.

– A színházban történtek külső megítélésének egyik fóruma a kritika. A kritika, amely egy időben szinte egységesen „sürgette" a változást a Nemzetiben, majd rokonszenvező alapállásból fogadta az önök itteni indulását, olyannyira, hogy olykor érezhető is volt ez a jóindulatú, pozitív elfogultság. Most, a második évad végén, megítélésük szerint változott-e a kritika magatartása?

Zsámbéki: Változott. Pontosan felmérhető, hogy a kritika beállta szokásos rendszerre. Némely lap, némely kritikus egyetért velünk, és ezért általában támogatja azt, ami a színházban történik. Más lapok, más kritikusok nem értenek egyet az elvekkel és a személyekkel, és ezért általában támadják *azt,* ami a színházban történik.

– Vagyis prekoncepciók irányítják a bírálókat?

Zsámbéki: Azért akad néhány szabályt erősítő kivétel. De úgy látom, nagyon kevesen írják a saját, alkalomról alkalomra kialakított véleményüket.

Székely: Es olyan lap is van, ahol külön a Nemzeti Színház számára rendszeresítettek egy kritikust; más színházzal jószerével nem is foglalkozik, a miénket viszont a színháztól távoleső szem-pontok alapján dicséri, illetve bírálja.

‚Sziládi: A színházkritika mostanában zavarba jött. Bizonyos jelenségekkel egyszerűen nem tud mit kezdeni. Annak idején - „kritikus koromban" - többször leírtam, hogy javul a napi színibírálat hitele, szakmai színvonala. Ha viszont most kellene erről nyilatkoznom, azt mondanám, hogy valami baj van a kritikával. A hetvenes években feljött egy tehetséges, új csapat - nagyjából egyidőben a fiatal rendezőnemzedékkel. De ma már ismét nincs utánpótlás, ugyanakkor pedig megindult a lemorzsolódás folyamata. Eltűntek nevek, olyanok, akiknek az elvesztését sajnálni kell. A színházkritika több lapnál senki földje lett. Az írások látszólag nagy véleményszóródást mutatnak, de esztétikai értelem-ben voltaképp nem ütköztethetők.

Székely: Ennek oka lehet persze az is, *hogy* a színházi élet újabb keletű változásai sem valóban esztétikai értékűek. Tanúi vagyunk egy külső jegyeiben divattá lett, főként a formákat érintő megújulási készségnek, amely zavarba ejtő előadásokat produkál azok számára, akik nem pontosan felkészültek, színházesztétikai ismereteikkel és érzékükkel nem eléggé vértezettek. Mert a látványhatás újszerűsége egy-egy estére tökéletesen elfedheti a tartalmi silányságot. Bár legyünk igazságosak: a kritikus őszinte jóindulattal kénytelen üdvözölni minden, mégoly felemás kísérletet is, ha abban valamiféle pótlását látja a hazai színházkultúra több évtizedes mulasztásai-nak. Csakhogy így aztán éppen az érték-rend válik veszélyesen viszonylagossá. A kritika úgy érzi, hogy szüntelen választania kell az új és a még újabb között. Vagyis a lineáris fejlődést hajszolja, mindenáron azt akarja megfogalmazni. Hol-ott például Mnouchkine-t és Strehlert igen nehéz összehasonlítani, illetve rangsorolni. Sőt: Brook korábbi munkáit sem lehet „lefokozni" a legutóbbiak nevében. Színházat sokféleképpen lehet jól csinálni, s valamely stílust csak saját belső törvényszerűségei alapján ítélhetünk meg.

- A Nemzeti Színház eleddig semmiféle soha nem látott modernizmussal nem próbálkozott ; én még a legszolidabb avantgardizmust sem tudtam felfedezni az önök munkáiban. A kritika tehát aligha akadhat fenn formai kérdéseken. Némelyeknek inkább tartalmi kifogásaik vannak - s azokat a kemény következetességgel végiggondolt rendezői koncepciók provokálják. Persze végül ez is visszavezethető a stílusra: hiszen olyan-kor érezhető a berzenkedés, amikor egy elő-adás színészi játékmódja és rendezői nyelvezete illúziótlanul vállalja az adott drámai világképet. Túl sötét, túl pesszimista - hangzik ilyenkor, s az embernek óhatatlanul eszébe jut, hogy a fanyalgók lényegében alig-hanem az operettszemlélet stílussá avatását látnák szívesen a Nemzetiben. Es megkockáztatom a feltételezést, hogy akkor bármilyen formai hókuszpókuszt elnéznének, sőt egyenesen üdvözölnének.

Sziládi: Itt egyértelműen az a régi kérdés reflektálódik, hogy mi a dolga a színháznak. Használatos például az a kritikai klisé, amely a művészet felada-

színháztörténet

LÉGMÁN LŐRINC LORÁND

A dráma új dimenziói

Gondolatok az Ayrus leányáról

„Sokan vagyunk itt Ayrusok"

A dráma keletkezése egyidős az emberrel, hiszen a vadászatot, a harcot és a szerelmet mindig bizonyos felhívó, cselekvő és emlékeztető ritmikus és szabályszerű előadású mozgásformák kísérték. Később több hang, szavak és hangszerek járultak az előadáshoz. De ugyancsak ha-mar megkezdődött a drámai elemek szétválása, miután már külön is teljes értékű kifejezést adhatott a tánc, a zene, az ének, később maga a beszéd is.

Bonyolult korunkban annak a folyamatnak vagyunk tanúi, hogy a drámai elemek, melyek önállósultak, ismét egyesülésre törekszenek. Ez a szükségszerűség valósul meg magas fokon Palasovszky Ödön: *Ayrus leánya* című kórusdrámájában, mely 1931. április 28-án került színre Budapesten, a Fővárosi Operettszínházban, a szerző rendezésében.

A koreográfia Madzsar Alice és Róna Magda munkája, a kísérőzenét Kozma József írta. Az előadás szereplői: A Leány: Róna Magda, Ayrus: Baló Elemér, A Másik Ayrus: Palasovszky Ödön, Nép: a Madzsar Alice művészcsoport 30 tagú együttese.

Bonyolult kor - szintetikus dráma

Az előadásnak a színpad modern új lehetőségeit kiaknázó és egységbe foglaló úttörő voltáról írja a Magyar Hírlapban Márkus László: „A tömeg, amely kórussá lelkesedik, a tömeg mozgása, mely ritmikailag tudatosodik, a beszéd expresszív tárgyiassága, mely a kompozíció egységét hangsúlyozza az egyéni kifejeződés széteső részletessége helyett" . . . „színpad, (mely) magasabb, alantasabb szinteket, áthidalásokat, magasba vezetéseket jelképez tagoltságával, világítás, mely hangsúlyokat emel ki, díszlet, mely együtt él és változik az akcióval, zene, amely azt folytatja, amit a gesztus, a beszéd már nem tud folytat-ni, a színpadi művészetek a maguk maximumára törekedvén egy szintézis-ben..."

Polyák Erzsébet Mária ugyancsak egykorú cikkében így ír A Tollban: „Minden kultúra ébredésénél nagy és kultikus jelentősége volt a táncnak, de a test mai átlelkesedése lehet kultúránk utolsó leg kevésbé elhasznált eszközének feltárása is" ... „korunkat jellemző sokféle testmozgás közül az a mozgás, melyben az ember teljes emberségében fejezi ki magát: a művészi mozgás. Ez a mozgás nem a tizennyolcadik század díszítő szellemből eredő balett folytatása, sem a néptánc erotikus életörömből fakadt motívumainak fejlesztése, és egyenes ellentéte a görlök lélektelen akrobatikus teljesítményeinek" . . . „feltámad Ayrus leánya. . . nem halhat meg igazán, aki szép".

Polyák, Márkushoz hasonlóan, rámutat a táncdráma jelentőségére és arra a gazdagodásra, melyet a művészi mozgás útján nyerhetünk. Ez modern korunkban az úgynevezett szabad tánc és a mozdulatművészet formájában alakult ki.

Az Isadora Duncan által kezdeményezett szabad tánc forrása a klasszikus görög tánc. Továbbfejlesztése nála az ő intuitív egyéni megfogalmazása, meg-jelenítő formát teremtő művészi képvilága. „Duncan »a természetesség jelszavával« fordul a balett ellen" - jegyzi meg Rabinovszky Marius. (Új Idők, 1945. augusztus.)

A mozdulatművészet Madzsar Alice kidolgozásában tudományos rendszer, melyet az ő iskolájában tanítottak.

---

tát abban szabja meg, hogy mutassa fel a problémákat, ám azonnal mellékelje hozzájuk a „kivezető út" térképét. Ha egy színházi előadás nem eszerint készül, nyomban jelentkeznek az elégedetlenkedők. Miközben persze élnek olyan józan elképzelések is, amelyek nem tartják szükségszerűnek az iskolás ragaszkodást ehhez a gondolati forgatókönyvhöz. Mostanában a két felfogás ellentéte mintha kiéleződne. Nekem az a személyes véleményem, hogy nem kell a klisékhez igazodni. Mert a művészet azzal segítheti a társadalmi fejlődést, hogy tudatosítja az egyén, a közösség lét- és sorsproblémáit. És ahhoz, hogy tudatosuljon bennünk mindaz, amit megélünk

konfliktusaink és helyzeteink -, ahhoz elengedhetetlenek az elemzés művészi dimenziói; azok pedig túllépnek a gondolkodás előregyártott keretein. Végül is mindig arról van szó, hogy a hatalom hogyan „közvetít" egy adott társadalmi-történelmi szituációt a kor művészete számára. Megeshet, hogy egyszerűen a saját álmait akarja viszontlátni a művészetben. S előfordul, hogy bonyolultabb együttműködést ajánl fel: próbáljunk szembenézni a helyzettel, s a mi igazunk igenlése ebből az etikai erőből táplálkozzon. Az elemzés bátorságából.

- Tehát mi a teendő ? Ismerve a különböző álláspontokat, hogyan akarnak önök a jövőben „viselkedni" ?

Zsámbéki: Úgy képzeljük, hogy a Nemzeti Színház különleges helyzetéből adódó lehetőségeket az egész magyar színházi élet javára kell hasznosítani. Például nem azzal akartuk támogatni a magyar drámát, hogy elhappoljuk a belátható időn belül legsikeresebbnek ígérkező szerzőket, hanem azzal, hogy szerveztünk egy akciót, amelynek keretében az általunk felkért írók bemutatási kötelezettség nélkül dolgozhatnak. Mint ahogy szerettünk volna lefordíttatni egy sor darabot, amelyeket a Nemzeti ugyan bizonyosan nem játszik majd, magyar nyelven való hozzáférhetőségük mégis fontos lenne, s a kiadók programjába nem férnek bele. Klasszikus és kortársi szerzőkre egyaránt gondoltunk. És reméltük, hogy megjelentethetünk hézagpótló szakmai anyagokat, tanulmányokat is. Mert a Nemzeti Színház történelmileg átalakuló szerepét döntően abban látnánk, hogy „altruista" módon segítse az ország színházi életét. Szándékainkból valamit már sikerült megvalósítani; sajnos, a gazdasági helyzet sok mindent megakadályoz. Született néhány olyan új darab, amelyet már csak helyhiány miatt sem fogunk műsorra tűzni - hiszen nincs kamaraszínházunk -, de lényegesnek tartjuk, hogy ezek a művek megszülettek, és más színházakban szín-re kerülhetnek. Műsorfüzeteinkben meg-jelentettünk egy-egy színházi kérdéskör-rel kapcsolatos, magyarul eddig nem publikált anyagot. De a fordítások terén mutatkozó komoly hiányokat mégsem tudtuk pótolni. Reméljük, hogy a Szín-házi Intézet átveszi tőlünk - az évekkel ezelőtt megszűnt Korszerű Színház sorozat folytatásaként - a nélkülözhetetlen szaktanulmányok közlését. S természetesen a jövő évad műsorával szeretnénk továbblépni a magunk útján. Tíz be-mutatót tervezünk négy helyszínen: a nagyszínpadon, az emeleti előcsarnokban, a Játékszínben és a Fehérvári úton. A választott drámák mindegyike különös művészi kihívás. Nem lesz „biztonsági játék".

„Rendszerében a légzőtornát tekintette minden testképzés alapjának" - olvassuk a nemrég új kiadásban megjelent könyvének előszavában. (A női testkultúra új útjai.) - „A táncot nem a zene látványos illusztrációjának, hanem a tömegekhez szóló, ösztönző művészetnek tekintette. A természetes mozgásból kiindulva, a balett kötöttségeivel szemben meg-teremtette a kifejező mozgások új rend-szerét. Törekvéseit a fantázia gazdagsága és a lényeg keresése jellemezte. Mozgás-drámáiban új összefüggésekre akart rámutatni, eszméket közvetíteni, mélyebb értelmeket megmutatni, tanítani."

„Egész életét a magyar munkásosztály testkultúrájának és művészi nevelésének szentelte" - írja róla Vály Rózsi *A táncművészet történetében* (1969).

Nem a régi kultuszok egyszerű feleleventője az *Ayrus leánya;* pontosabban úgy határozhatnánk meg, hogy alkalmazza az ősi mozgáselemeket, újraértelmezve ősi kultuszokat hordozó mozgás-formákat is. (Például az „orchideaáldozat"-ban - amelyről később lesz még szó - a „kéztánc" az ősi légzőtornán alapuló kultikus formaelemeket új értelemben - vagy talán korszerűen felújított értelemben - „a szenvedélyek szerelmes mélyének" értelmében alkalmazza.)

Köztudott, hogy azóta a balettművészetben is a kötöttségek oldására törekszenek az új irányzatok. Talán éppen e forrongás közepén egy igen jellemző előadásnak lehettünk tanúi 1970-ben Moszkvában, mikor megnéztük L. Minkusz: *Don Quijote* című háromfelvonásos balettjét.

Röviden - s talán túlságosan leegyszerűsítve -- azt mondhatjuk, hogy a balettet körülbelül úgy lehetne és lehet felhasználni egy modern szintetikus drámában, mint mondjuk Mozart zenéjét. Következőleg az új mondanivalójú új drámák új mozgásrendszereket, új táncokat és éj zenét kívánnak. Ennek egyik megvalósítását tanulmányozhatjuk *az Ayrus*-ban. Arra pedig számtalan példát lehetne felhozni, hogy miképpen igyekeznek ezt mai íróink és rendezőink megvalósítani. Éppen ezért igen tanulságos ebből a szempontból drámánk úttörő megoldásainak tanulmányozása.

Valóban igaza van Polyák Erzsébet Máriának - a népi tánc sem nagyon alkalmas arra, hogy a modern dráma szerves alkotórésze legyen. Már túlságosan körülhatárolt a mai érzésvilág kifejezésére. Ezért szerencsésebb az ősi mozgásformákhoz visszanyúlni. (Természetesen nem a mai vagy bármely régi, ugyancsak körülhatárolt, egyes kisebb közösségek kultúrájában kifejlődött táncokhoz, hanem a táncnak az emberi érzelmeket kifejező ősi és részben mai kultúránkban is fellelhető - mozgáselemeihez.)

A mozgás, a zene és a szöveg mellé társul a modern világítástechnika és a színpad a maga új térkiterjedéseivel. Ez ma már általános törekvés, melyet Körtvélyesi Géza: *A modern táncművészet útján* című könyvében (1970) így jellemez: „Valószínűnek látszik, hogy amikor a művészetek ma a színpadon újból szövetkeznek egymással, sajátságaikkal abban egészítik ki és segítik egymást, hogy együtt reálisabb, azaz összetettebb és bonyolultabb képet alkotnak, mint amire külön-külön képesek."

A színház ősi lényege

Az emberi kultúra történetében régi fogalmak sokszor új meg új értelmezést nyernek. Erre vonatkozólag egy régebbi cikkünkben (Valóság, 1968/1) már idéztük Palasovszky Ödön nyilatkozatát: *„Az Ayrus az* ősi mítosz új értelmezése volt. A leány életre kel, mert sohase hal-hat meg az ember számára a szépség, a szenvedély és a teremtő fantázia ígérete. Ez volt a játék értelme. A színház ősi lényegét kerestük." Később, személyes beszélgetéseink során ehhez még hozzátette: „Nemcsak a Bibliára kell gondol-ni, hanem általában az ősi feltámadás-mítoszokra."

Az új értelmezések azonban mindig nehezen mennek át a köztudatba. Sokszor pedig éppen nosztalgiából fakad a régi formák és régi fogalmak felújítása. Erre utal Saád Katalin: *A tánc mint drámai elem* című cikkében (SZÍNHÁZ, 1971/1), amikor megállapítja: „a színház jelenleg világszerte végbemenő erjedési folyamataiból, a szakemberek vitáiból lényegében - nagy vonalakban - azt a következtetést vonhatjuk le, hogy a színház régi vagy éppen ősi tartalmi-formai elemekkel próbál megújulni, s ez elsősorban a színjáték ősi, kultikus egysége iránti nosztalgiából fakad".

El kell választanunk a „kultikus egység" iránti nosztalgiából fakadó „megújulásokat" az ősi művészi egységnek a dialektika értelmében magasabb fokon való újrateremtésétől. Drámánkban természetesen az utóbbiról van szó.

Érdekes, hogy - mint minden fejlődés - a köztudat fejlődése is milyen „ugrásokat" tesz néha. Úgyszólván mindmáig volt bizonyos „félelem" a mítoszoktól, s ezzel mintegy szemben állt a Saád által említett ‚nosztalgia". Hiába íródtak felvilágosító cikkek e félelem oszlatására, mint például Varga Zoltáné (Népszabadság, 1970. november) : „a mitológia - beleértve az ó- és újszövetségi legendákat- szerves része az európai kultúrának, attól el nem választható".

Ma már nincs szükség ilyen felvilágosító cikkekre. Az elmúlt években megjelentek a bibliai témák irodalmunkban és színpadjainkon, sőt a Ki mit tud vetélkedők kérdései között is a bibliai fogalmak.

„A színház ősi lényegét kerestük" - idéztük a szerzőt. Ez az ősi lényeg pedig maga a - tömegszínház. Valami fontosat, mindnyájunk sorsába vágót elmondani mindenkinek.

S ebben benne foglaltatik, hogy a tömegek nyelvén, a legközérthetőbb kifejezési eszközökkel. A közérthetőséget és a közérdekeltséget valamikor a közös mítoszok, kultuszok és rítusok biztosították. Ma a közös kultúra.

Ma, ha néha használják is az új mítosz és új kultusz kifejezést, valójában másról van szó. Arról, ami a legrégibb színházban is benne volt. A közismereti alapról s azokról a közös vágyakról, szándékokról, akarásokról, melyek a jelen új útjai és állandóan megújuló formái.

Ezekkel a gondolatokkal idézzük szerzőnk Hevesy Ivánnal közösen írt *Manifesztumát* (1922), melyben Palasovszky ezt írja: „A művészetet a tömegek áhítata teremtette, és vissza kell adni a tömegeknek."

A csúcsról visszanézve

A mű általános fogadtatása és a táncdráma, valamint a szintetikus dráma és a tömegdráma általános kérdései után foglalkoznunk kell az *Ayrus* szerepével és jelentőségével a szerző életművében és a drámatörténetben.

Bori Imre: *A szürrealizmus ideje* című könyvében (1977) olvassuk: „Legnagyobb jelentőségű Palasovszky Ödön: *Ayrus leánya* című kórusdrámája volt." ..... A magyar abszurd dráma mellett ezek a Palasovszky-kísérletek a magyar avantgarde legnagyobb és legjelentősebb eredményei a színpad vonatkozásaiban."

Hasonlóan nyilatkozik Berkes Erzsébet is Palasovszky Ayrusáról a SZÍNHÁZ 1971. évi első számában: „melyet a korabeli kritikák, a fennmaradt koreográfia és a szövegkönyv alapján bízvást nevezhetünk kísérletei csúcspontjának".

Kabdebó Lóránt Palasovszky új verseit és a nemrég kiadott *Ayrust* méltatva megjegyzi, hogy utóbbi „külön részletes elemzést érdemelne" (Magyar Hír-lap, 1978. október).

De hogyan jutott el (a már meghonosodott kifejezéssel élve) „Palasovszkyék" forradalmi színpadi mozgalma erre a csúcsra? És miért nevezhetjük csúcs-nak ezt a drámát? Erre legkedvezőbben akkor találhatjuk meg a feleletet, ha csak vázlatosan is, áttekintjük az általuk életre hívott mozgalom történetét.

Röviden azt mondhatjuk, hogy ez a szintetikus kórusdráma a munkáskórusokból nőtt ki.

E kórusok szorosan kapcsolódtak a munkásmozgalomhoz. Erről olvashatjuk a Párttörténeti Közleményekben (1964. június): „1922 elején kezdtük meg előadásainkat a munkásotthonokban. Az akkori munkásművelődés még nem volt különösképpen felvértezve arra, hogy a forradalmi örökséget továbbfejlessze és az ellenállás szellemét ébren tartsa. Mi tehát azon igyekeztünk, hogy a kultúrmunka bátorságra és erőre kapjon." .. . „Az első két előadást Hevesy Ivánnal közösen rendeztük, Madzsar Alice-nak és iskolájának segítségével, az Újpesti Munkásotthonban és a MOSZ-ban."

Ezután a munkáskórusok, élszínpadok, szatirikus színházak, pantomimek, kórusdrámák formájában több száz előadást szerveztek és tartottak munkásotthonokban vagy színházakban. Nevezetesek voltak többek között a 100% kórus szereplései, majd a Zöld Szamár Színház, az Új Föld, a Cikk-cakk esték műsorai, *a Nyűgtelenek, a Géprombolók, a Bilincsek, Ayrus* (vagy más írásban *Jairusz) leánya, Srác és Vagabund Hipokráciában* előadásai és végül a *Korszerű szvit* tervezett előadása, mely nem éppen első volt a betiltottak sorában.

A mozgalom eredményeit Vály Rózsi idézett művében így ismerteti: „A sztárkultusz idején lándzsát törtek az együttes mellett. Táncszínpadjaikon nem egyszer tömegek szerepeltek. Nálunk ismeretlen műfajokat keltettek életre. A táncban rejlő kifejező erőt a kórusdráma, totális dráma, drámai pantomim, a mozgásdráma és a tánckomédia céljaira igyekeztek kiaknázni.". . . „Kitágították a színpad lehetőségeit. A festett kulisszákkal a konstruktív színpadot, az egysíkú színpad szegénységével a térszínpadot állították szembe. Eleven, mozgó emberkulisszákat alkalmaztak. Lényegre-törő, dialektikus színházat akartak létrehozni."... „Ha a reakció, majd később a dogmatizmus háttérbe is szorította törekvéseiket, mégis ők voltak a magyar forradalmi színpadi művészet avantgarde csoportjának élharcosai."

A Bilincsek, Madzsar Alice mozgásdrámája, a szabadság táncköltemény. *A Géprombolók* Ernst Toller luddita drámájának Palasovszky által kórusszínpadra való átdolgozása. *Az Ayrus leánya* szintetikus kórusdráma, az alkotni vágyó, a szebb és tisztább életet akaró ember ébresztése. (Középpontjában a leányt megszemélyesítő Róna Magda és ellenpólusként a tömeg tánca. Így ébred a tömeg fokozatosan öntudatra.) - *A Korszerű szvit* háborúellenes pantomim volt.

Az *Ayrus a* csúcs a sorozatban, mert eszmei tartalma a legáltalánosabb, mert technikai megoldásai összefogják a színpad lehetőségeit, és mert mondanivalója átível a forradalom progresszív időszakába.

A totális dráma, teljes színpad vagy hasonló elnevezésekkel szemben szerencsésebbnek tartjuk a szintetikus kórusdráma kifejezést. (Mert hiszen a drámai dimenziók kimeríthetetlenek. A ma még teljesnek mondottat holnap ki lehet bővíteni. - Természetesen nem tartozik ide a „formabontás", sem az újabb divatú „groteszk" megoldások, melyek a formát nem tágítják, csak változtatják.)

A dráma új dimenzióinak felhasználására és még újabbak kiaknázására korunkban - mind a szellemi, mindaz anyagi kultúra új eredményeit figyelembe véve - már szinte végtelen lehetőségek adódnak. Kérdés azonban, hogy mi az, ami rendet teremthet, irányt mutathat a sokféle eszköz és megoldás, az új technikai hatások megfelelő alkalmazásához ? Divat a kísérletezés - de vajon jogosult-e bármivel bárhogyan kísérletezni?

Erre nézve útmutató Palasovszky dramaturgiájában a kettős pillér elve. E két pillér a beszéd és a mozgás. Erre a szilárd alapra épül minden. Ennek az elvnek alkalmazását láthatjuk *az* Ayrusban is. Hangsúlyozni kívánjuk, hogy nem-csak mozdulatokról, hanem térbeni mozgásokról és elsősorban azokról van szó.

Ennek az elvnek alkalmazásával például ez lehetne a munkamenet: a beszéd kidolgozása után a térmozgás és (ezen belül) a mozdulatok kidolgozása következik. A mozgás (koreográfia) kidolgozása már szinte kézenfogva húzza maga után a térigényeket. (Például *az* Ayrusban a különböző szinteket, végül a magas lépcsőt.) Ez utóbbi pedig már megkívánja a hangsúlyozó fehér-fekete és színes fény-árnyékokat. Es minden egyéb így felépítve a két pillérre...

A magyar színpad ébresztése

Similis simili gaudet. A felszabadulás után a Palasovszky és Róna Magda által vezetett Dolgozók Színházában (most nem idézzük a megelőző Madách Szín-háznak ugyancsak rövid történetét) szín-re kerül G. B. Shaw: *Az ördög cimborája* című színműve. A kis tiszteletes házát is megérinti a forradalom szele. S Anderson, a jámbor papocska igazi elhivatottságának tudatára ébred, és a forradalom harcosává válik.

Az Ayrust nem lehetett volna akkor újra előadni. Még lehetetlenebb vállalkozásnak tűnhetett volna, mint Shaw-t vinni olyan nézők elé, akiknek jó része még nemigen látott „igazi" színházi előadást.

Mégis megértették Shaw-t - abban a színházban.

Ez a megértés a megértetés eredménye volt, és ez már a népszínház kérdéséhez vezet, amelyről széles körű sajtóvita volt vagy hét-nyolc évvel ezelőtt. Rácz György szinte már előre szól hozzá (a Népszabadságban, 1963 áprilisában) a nevezetes vitához, így dicsérvén a Ro*meo és Júlia* akkori előadását: „Csak éppen jobban örültünk volna, ha mindez (ti. a sikeres előadás) a *Bánk bán* kapcsán történik meg. Vagy a *Csongor és Tünde* kapcsán."

Az új nemzedék már nem érti ezeket a „sorrendi vitákat". Akkor olyan „válogatás" volt divatban, hogy ezt vagy azt „még nem érti meg a nép". De az új nemzedék csökönyösen újra megkérdez-heti: miért nem?

Persze hogy mindent megértett volna, ami a színműírás és a színművészet legjava. Ez a meggyőződés az idézett 1922-es kiáltvány alapja is. Hogy a művészetet vissza kell adni a tömegnek! S így indult a felszabadulás után a Madách Színház, majd a Dolgozók Színháza. Lelkesen készültünk a *Csongor és Tünde* szabadtéri előadására is a Dolgozók Színházában. (Harmincnégy évvel ezelőtt!) A plakát megjelent, de az előadásra már nem került sor.

A további tervekben szerepelt Maugham *Viktóriája-Édes otthon* címmel. (Nekünk jutott a feladat a mű „átdolgozására". Erről is megjelent a plakát, de az előadásra már nem kerülhetett sor a Bartók Béláról elnevezett, de soha meg nem nyílt új színházban.)

Ez volt az úttörő munka a felszabadulás után. A Dolgozók Színháza meg-mutatta, hogy a nép számára érthetetlen-nek mondott színműveket is sikerrel lehet előadni. Természetesen nem az „átdolgozás" a lényeg. (Nem volt szó akkor sem nagyobb átdolgozásról, mint amit akárhány régi drámával megtesznek, hogy a mai néző számára - a „művelt" néző számára is - érthetőbbé, maibbá váljék.) Az előadás, a játék a lényeg. Az író igazi mondanivalóját kiemelő szín-ház.

Úgy érezzük, van még fel nem használt vagy eléggé fel nem használt tanulság *az* Ayrusban és *az Ayrus* meg *Az ördög cimborája* és a „lényegretörő színház" egyéb előadásaiban. Ami a darabválaszást illeti, az ma már (szerencsére csak átvitt értelmű) világföldrengéssel egyen-lő. Nemcsak a „nagyok" foroghatnak sírjukban, hanem minden rendű és rangú drámaírók *vagy* „drámává átdolgozásra alkalmas" művet írók, akik valaha acél- vagy lúd- vagy nádtollat vagy ecsetet fogtak a kezükben.

S a válogatás és a vita természetesen még nem ért véget. Valahogy úgy érezzük, az utóbbi időben olyan felfogás is érvényesült a darabválasztásban, mintha elsősorban az lenne ma a „népnek" való, ami annak idején „népszórakozás" volt. Véleményünk szerint ma csak az való elsősorban a népszínházba, ami „egyáltalán" a drámaköltészet legjava!

A szépség, a szenvedély és a teremtő fantázia

Az Ayrus igazi „tömegdráma" olyan értelemben, hogy a tömegekhez szól, de *úgy* is, hogy a színpadon szereplő tömeg aktivizálódik benne. (Úgy kéri, követeli a leány „feltámasztását", mint saját jogát. A leány életrekeltése Ayrus magánügyéből közüggyé válik. „Sokan vagyunk itt Ayrusok.")

Sorra megnyilatkozik a népből a szántóvető, az építész, a kertész, a kovács, a filozófus... A Másik Ayrus (a „feltámasztó" - aki Ayrus árnyából lépett elő) éles megjegyzéseivel egyre jobban provokálja őket, majd a végsőkig elmegy: „Enni, dolgozni és engedelmeskedni. Ennyi elég. Számot a hátatokra - és kész. Enni, aludni, kész. Vagy talán úgy gondoljátok, hogy többre születtetek?"

Erre már a felelet: „amit mondasz, az gyújt, haragra gerjeszt és fölkavar". - Majd újra kérdez A Másik Ayrus: „Ot akarjátok ?" -- Ayrus : (már nemcsak a maga nevében beszél) „Magunkat akarjuk!"

- A Másik Ayrus: (most érkezett el a pillanat, hogy kimondja) „Akkor döntsétek meg köröttetek azt, ami van!"... „Gondoljatok bátor gondolatokat, és cselekedjetek merész cselekedeteket - ha magatokat akarjátok - erre visz az út!"

A drámai szituációkban születő költői szépségű mondatok áradatából talán a következőket idézhetnénk még, mint amelyekben a progresszív forradalom legtisztább élet-akarásával lép elő a tömeg: „A szenvedélyek örvényét akarjuk." - „A vér tiszta táncát." - „A fantázia ujjongó játékait." - „Testünk és lelkünk emberi ragyogását."

Most a leány életrekeltése-felébresztése során elhangzanak az Ó, Á, Í hangok. Később is hallhatók ilyen ősi, a torkok, a mellek, a lelkek mélyéből felszakadó kiáltások. Már a szerző *Punalua* című művében (1926) találkozunk ezekkel a hangkiáltásokkal, ahol az ember lényegének mélyén rejlő közösségi indulatokat kimondó éneklő, táncoló kórust kell elképzelni.

Éppen a *Punaluára* emlékezve méltatja Vas István „Palasovszkynak ezt a költői kezdeményezését" ezekkel a hangkiáltásokkal, „vagy bizonyos ősi táncritmusok fonetikus átültetését"... „itt, az ellenforradalom után megnyomorított Magyarországon mégiscsak Palasovszky kezdte elölről az avantgarde-ot". (Élet és Irodalom, 1977. július.)

Most a tömeg egyre hevesebb tánca következik, élükön A Lánnyal és A Másik Ayrusszal. Késtánc. Önsebző mozdulatok. De A Lány leroskad. A csalódott tömeg felhevült indulatában meg akarja ölni A Másik Ayrust.. .

Ekkor Ayrus, az apa veti közbe ma-gát, hogy inkább őt öljék meg.

A Másik Ayrus: „(lehunyja szemét. Végtelenül nyugodt és mozdulatlan. Gyöngéden fordul Ayrushoz) Hát ilyen nagyon kell nektek ez a leány?"

A Másik Ayrus visszafekteti A Lányt a ravatalra, és úgy határoz, hogy „orchidea-áldozattal kell őt életre kelteni", Tudja, hogy a tömeg hite végre életre kelti. „Hiszen csak aluszik."

Most következik az „orchidea-himnusz", az „orchidea-szertartás" és az „orchidea-kéztánc". Az egész dráma legköltőibb szakasza. („Hulljanak vissza szavaink a szenvedélyek szerelmes mélyére, melyek értelmét hordják.")

A Leány életre kel, és tánca után elhangzik a költői párbeszéd a két Ayrus között: Ayrus (csendesen) „Kemény a sors, uram. Kemény az arcok redőibe írt idő." A Másik: „Értelek, Ayrus. Kár titkolni csillagsebeinket. Minden apának könnyű ezen a földön, ők csak egyszer siratják el leányukat. De te! minden percben gyászolsz és örülsz..."

Az ujjongó kórus és A Leány szenvedélyes tánca fejezi be a drámát. A játék végén a két Ayrus mint két árnyék közeledik egymáshoz, míg egyesülnek. A Fővárosi Operettszínházban rendezett előadáson különleges világítási hatások segítségével jelenítették meg a játék elején való „kiválást" és a végén való újraegyesülést.

A vázlatosan ismertetett lényegretörő színházi törekvésekről és nevezetesen az Ayrusszal rokon kezdeményezésekről bőven írhatnánk, nem tartjuk azonban szükségesnek, hiszen jó részük már közismert. Inkább a külföldi hatásokat szeretnénk bővebben tanulmányozni és egy alkalommal külön összefoglalni.

Addig is ízelítőnek utalunk például Roland Leroy cikkére (Kritika, 72/3), melyben Jean Vilar avantgarde színházának, a TNP-nek politikai törekvéseit ismerteti. Számunkra ugyancsak ismerős csengésű mondatot idéz Vilartól: „Most már az a feladat, hogy a jelenlegi társadalom legtevékenyebb rétegének és különösen a hálátlan és nehéz munkát végző férfiaknak, asszonyoknak és fiataloknak elhozzuk a művészet örömét, amelytől a katedrálisok és misztériumok kora óta nem lett volna szabad őket megfosztani." Más kérdés, hogy milyen a Vilarféle színház. Erre most nem térhetünk ki.

Csak még egy idézet, befejezésül. Mándi Teréz írja a budapesti Daily Newsban (1974. március) németül a következőt: „A darab iránt érdeklődött az angol »Globe Theatre« is, és most, évtizedek múltán, le akarja fordítani franciára az avantgarde színház történetének egy francia kutatócsoportja."

PALASOVSZKY ÖDÖN

Róna Magda és az új elvű színház

„Tükör-testvér". „Messziország-test-vér". Egykori játékunkban így szólongatta az ujjongó tömeg a halottaiból életre kelő leányt, Ayrus leányát. És valóban, illettek ezek a szavak a leányra. De nemcsak őrá, hanem a leány alakítójára is: Róna Magdára. Mert játékában, táncában, egész megjelenésében volt vala-mi távoli. Mintha egy „messzi-ország" küldötte lett volna, aki azért jött, hogy tükör legyen, hogy idézze művészetével az elkendőzött jelen igazi arcát és sugározza az áhított jövendő gazdagabb színeit az akkori kietlen, mostoha világában.

A húszas és harmincas évek haladó közönsége, a feltörekvő új publikum szívébe zárta, megértette Róna Magda mozdulatművészeti és színpadi törekvéseit. Ugyanígy a baloldali sajtó, mely nemcsak „szépségét" és „mimikai készségét" dicsérte, hanem merész újításait is támogatta.

Mint táncos és koreográfus a kifejező drámai táncnak, a modern pantomim-nak úttörője volt, mint színész és rendező az új elvű, forradalmi színház harcosa.

Életrajzához hozzátartozik, hogy kora ifjúságától sportoló volt, sziklamászó és síelő. Sí-torna rendszerét könyvben is publikálta. Magashegyi sí-túravezetői diplomát is szerzett (akkoriban ő volt az egyetlen nő az országban, aki ilyen oklevéllel rendelkezett). Testkulturális tanulmányait Madzsar Alice-nál végezte, akinek legbensőbb munkatársa lett. Előbb a Madzsar Intézet mozdulatművészeti tanára, majd Madzsar Alice társa, közösen vezették a Művész-csoportot is. Madzsar Alice halála után Róna Magda, Gottschlig Iza és e sorok írója, mi hárman folytattuk tovább a Madzsar Intézetet 1939-ig, míg a rendőrség véglegesen be nem tiltotta.

Róna Magda 1926-ban kapcsolódott be az avantgarde szocialista színházak munkájába. Konzervatív családja tilalma miatt neve jó ideig nem szerepelhetett műsorainkon. Eleinte Magda Mária néven lépett föl, és egykori munkásta nítványai közül sokan máig is ezen a néven ismerik őt.

Mozdulatszínpadi törekvéseiben a Madzsar-rendszerből indult ki. A balett kötöttségeivel szemben a kötetlen ritmusokat és a természetes testkifejezéseket kultiválta. Az ő szemében a tánc nem csupán a zene interpretációja volt, ha-nem táncaihoz készült a zene, vagy intuitív rögtönzésekből kiindulva, a koreográfus és a muzsikus együttes alkotó-munkájából született meg a kompozíció.

Kozma József és más új törekvésű fiatal művészek voltak ezeknek a táncoknak a zeneszerzői. Róna Magda a tradicionális, az elnyűtt, „közkedvelt" sémákat bátran megtagadta. Mint mestere, Madzsar Alice, a táncot új, szabad formációk hordozójának, de még inkább indulati és drámai tartalmak kifejezésé-nek tekintette.

Szólótáncai meglepő változatokat mutattak. Voltak ezek között halk és szenvedélyes táncok, voltak démoni táncok és vidám játékok egyaránt. Egyik pantomimjában a kötelékeiben vergődő, rabságából szabadulni vágyó ember küzdelmét idézte, sajátos, egyéni eszközökkel. *Lélegző-táncát* a lélegzés fiziológiai ritmusaiból építette föl. *Bimini* című drámai táncában - vörös bársony függöny előtt, ezüstös, áttetszőre világított testtel - egy kis üvegfigura életét elevenítette meg. Egyedül játszott el egy „duót", egy egész szerelmi történetet, a találkozást és a válást, a szerelem szép és izgalmas játékait. (A zenekarban a zongora és a fuvola feleseltek. A férfi volt a zongora, a fuvola a nő.) *A Gótiká*ban az „égi" és a „földi" küzdelmét táncolta el. Az „ősfélelmeket", a „kísértéseket", az „esendőséget" és „a poklok fölött" építkező áhítat karcsú ívelését. A „gótika" elnevezés szimbolikus cím volt, a pantomim a fölfelé törő és vissza-húzó tendenciák harcát jelenítette meg drámai kompozíciójában.

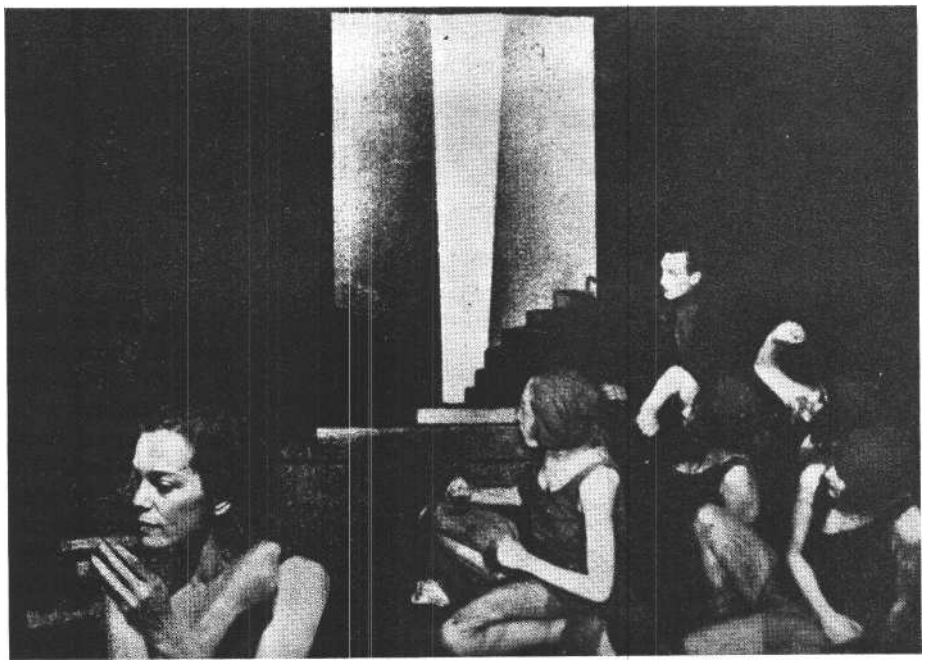
1926-ban, az *Új Föld* estéjén került színre első szavaló- és mozgáskórusunk, melynek koreográfiáját szintén Róna Magda szerezte, Kövesházi Ágnes társaságában. Ez a kórus azért nevezetes, mert elindítója lett egy új műfajnak, mely később *Munkás Mozgáskórus* néven, munkásszereplőkkel, a húszas és harmincas években igen népszerű lett a baloldali színpadokon, és legálisan vagy illegálisan, nagy szerepet vitt az ellenállási kultúrmunkában.

Madzsar Alice és Róna Magda több mozgásdrámát írtak együtt. 1929-ben nagy sikerrel került színre *Az Új Prométheusz,* Kozma József zenéjével. Róna Magda játszotta Prométheuszt. Ebben volt az a sokáig emlékezetes drámai tánc, mikor Prométheusz lelopja a tüzet az égről. Prométheusz embereket formál, de teremtményei elhagyják alkotójukat. A mozgásdráma „a teremtés fáj-dalmáról" szólt, vagyis azt a költői gondolatot fejezte ki, hogy az alkotón túllép az, amit alkot. Teremtményei élik a maguk életét, a tüzet szétviszik, de a művész, a mester fájdalmasan magára marad.

További közös alkotásaik (vagy alkotásaink) már a Lényegretörő Színház jegyében születtek. Mint Vályi Rózsi ezt kifejti könyvében, *A táncművészet történetében*: a Madzsar Iskola mozdulatművészeti és színpadi törekvései találkoztak az én avantgarde színházaim törekvéseivel. A Valóság (1968) így ír erről: „A húszas évek végétől, a kísérleti szín-házak döntő korszakában, Madzsar Alice-zal és Róna Magdával, a kifejező, drámai tánc úttörőivel dolgozott együtt Palasovszky - és színházi elméletét is az ő rendszerük felhasználásával, együttes rendezéseik, színpadi és pedagógiai munkájuk alapján dolgozta ki." - Valóban, 1928-z9 körül alakítottuk ki hárman azt a művészi „triászt", melynek munkaközösségéből, avantgard társulatok és munkásművészgárdák közreműködésével az új elvű, forradalmi szellemű szín-ház megszületett.

Az első lépés a *Prizma* című pantomimszínpad volt, melyet avantgarde színházaink folytatásaként 1928-ban kezdeményeztünk. A második lépés Ernst Toller: *Géprombolók* című drámájának előadása lett volna, melyet 1929-ben rendeztem a 1c0% munkástömegeivel, de csak a főpróbát tarthattuk meg, mert a darabot betiltották. A forradalmi művészet nagy hatású, jelentős ténye volt azután Madzsar Alice hét részből álló mozgásdrámájának, *a* Bilincseknek három előadása (1930-31-ben). Ez a „szabadság táncköltemény" volt, Kozma zenéjével. Az első rész *(Önmagunk börtönében)* a magány tragédiáját ábrázolta. A második rész *(Bálvány)* azt a hiábavaló harcot, amit a maga fölé emelt bálványok ellen folytat az ember. A harmadik *(Falak)* az örök küzdelmet az uralkodó hazugságok és konvenciók szorongató, süket falai ellen. A negyedik kép *(A gép hatalmában)* látomás volt arról, hogy az emberből mindinkább kihal az emberség, és csupán lélektelen alkatrésze lesz egy

megállíthatatlanul száguldó-zakatoló gépnek. Az ötödik rész *(Egymás rabjai)* az egymáshoz láncolt férfi és nő sorsáról beszélt. A következő kép *(Emberi bilincsek)* megbéklyózott emberek sokaságát mutatta, amint verejtékeznek terheik súlya alatt. De eljön a nagy fordulat. Az utolsó képben *(Mikor a gondolat tetté válik)* fölépül egy álmodott új világ apoteózisa, melyben az önként vállalt kötelékek termékeny emberi kapcsokká válnak. Róna Magda két szerepet is alakított ebben a játékban: az egyre szűkülő falak között vívódó női figurát és az *Egy-más rabjai* című költői jelenet nőalakját.



Róna Magda az Ayrus leánya 1931-es előadásában

Közös munkánkból azután a színpadi és mozdulatszínpadi bemutatók egész sora született, drámák, komédiák stb. Ilyen volt *a Srác és Vagabund Hipokriciában* című burleszk, mely az akkori el-mechanizálódott, hipokrita világot szatirizálta (193r). Ilyen volt a *Babiloni vásár* című szöveges pantomim (a „tánc az aranygólem körül", 1931) és Georg Kaiser *Európa* című, társadalmi élű komédiájának mozgásszínpadra alkalmazása (1931). *Ayrus leánya* című áldozati játékom (kórusdrámám) volt azután színpadi törekvéseink betetőzése (1931-ben).

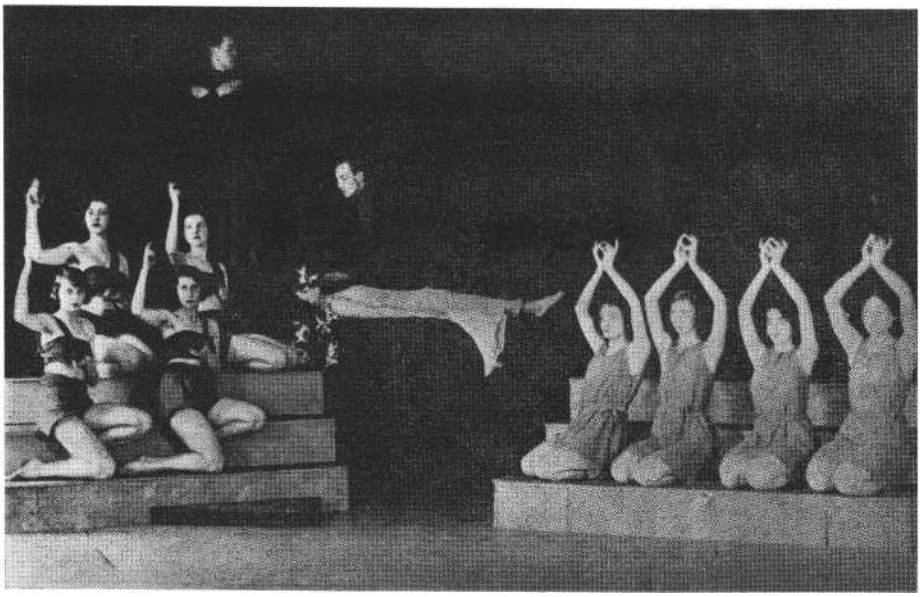
A koreográfiákat rendszerint Madzsar Alice és Róna Magda közösen írták, a zenét Kozma József vagy Szelényi István szerezték, és a darabokat én rendeztem. Gyakran a színpadot is én terveztem, különböző kivitelező művészek (Bortnyik, Boromissza, Kassovitz Félix) bevonásával, a magunk új elképzelései szerint. A vitákkal, a támadásokkal nem sokat törődtünk. Lelkes tábor követett minket. Mentünk előre.

A baloldali sajtó mindvégig velünk volt. A Magyar Hírlapban Márkus László, a Délibábban Tolnai Sándor, Leleszy Béla, a Pesti Naplóban Siklós Ferenc, A Tollban Polyák Erzsébet Mária írt lelkesen a szóban forgó előadásokról. „A modern színház a tánc forradalma előtt áll" írta Leleszy (1931) -, és ki-fejtette, hogy „ennek a forradalmian újító tánchullámnak" előharcosai a mi gárdánk. *„A Babiloni vásár* és *az Európa* nagyon szerencsés kézzel megválasztott darabok... Madzsar Alice és Róna Magda nemcsak jelentős, de mutatós koreográfiát terveztek a darabok gerinceképpen... A táncok vezetik az eszmét, a zenét, az egész előadást, és a két tervező teljes biztonsággal marad mindig ura a színpadnak." A cikk „szép és sokat ígérő akció"-nak nevezte az Új Színházban sorozatosan bemutatott darabjainkat A Toll Michelangelo szobrainak tömörségéhez hasonlította Róna Magda kompozícióit. A jobboldali lapok viszont erősen támadták a darabok „világnézeti" tartalmát (annál is inkább, mert ekkor már behozták a statáriumot). És, érdekes módon, egyesek azt sem értették, hogy a színészek miért „táncolnak:", és a táncosok miért „beszélnek" ? Íme, a „totális" színház akkor még nagyon is meghökkentő volt egyes kritikusok szemében. Igaz, Párizsban is csak később, 1935-40 körül vált újító mozgalommá. Nálunk pedig mindvégig csak a könnyű operettben volt ez divat. Annál inkább támogatta törekvéseinket a haladó sajtó, mely már torkig volt a régi, üzletes színházakkal.

Robbanásként hatott, mikor a Márkus László-féle Új Thália nyitó darabjaként bemutattuk a Magyar Színházban Felkai Ferenc utópisztikus, sci-fi-szerű szín-darabját, *a Bábelt.* Az előadásnak igen nagy visszhangja volt, főleg a darabot átszövő táncok miatt. „A legnagyobb elismeréssel kell megemlékezni Madzsar Alice és Róna Magda tánccsoportjának teljesítményéről, kivált az első fel-vonást követő munkaritmusról és a befejező mozgásról. Az előadás felejt-hetetlen élményei ezek" - így írt a Nép-szavában Szélpál Árpád, aki azzal kezdte a cikkét, hogy íme „a színiigazgató urak ismét megbuktak". (Az Új Thália indulása, 1934) *A Bábelt* mindössze háromszor adhattuk elő a Magyar Színházban, a Royal Színházban pedig a már behirdetett előadásokat a rendőrség meg-akadályozta - s ettől kezdve már csak illegálisan szerepelhettünk, mert én is, Róna Magda is, Madzsar Alice is „fekete listára" kerültünk.

Csoportunk utolsó nagy mozgásdrámája is, melyet Pünkösti Andorék akartak bemutatni - a *Korszerű Szvit* - hasonló sorsra jutott, már az előző esztendőben. Ez „a félelem drámája" volt - háborúellenes pantomim, az MTE munkástornászainak részvételével. Lőrinc Loránd így írt róla a Valóságban *(A Lényegretörő Színház krónikája* című cikkében, 1968-ban): „Ez a szvit Róna Magdának abból a témájából alakult ki, hogy a félelem és a vágy kettőssége eredendő ősi örökségünk. S akkori világunk a félelemre épült. *A Korszerű Szvit* kaleidoszkópszerű képekkel kezdődik. Életek és sorsok lépnek színpadra. Tempó, hajsza. És az emberek sarkában a félelem. Elszabadulnak a barbár ösztönök, felüti fejét a Rombolás. A rémület pillanatdrámái. A háború és a pusztulás apokaliptikus víziói. De a vágy legyőzi a félelmet, az élet legyőzi a pusztulást. Az indító fantázia táncai nyomán életre kelnek az új energiák ritmusai." A *Kor-szerű Szvit* nem kerülhetett színre teszi hozzá a cikkíró --, az előadást betiltották. De egy jelenetét mégis bemutattuk, mégpedig a Szolnoki Művésztelep szabadtéri előadásában. Róna Magda híressé vált tánca volt ez: *a Rombolás.* Így emlékszik meg róla Vályi Rózsi: „Zöldszemű szfinxként, sárga arccal, sörényszerű fürtökkel, mint a rombolás szelleme, mintegy széttáncolta a világot."

De eltáncolta-eljátszotta Róna Magda Balázs Béla: *A halász és a hold ezüstje* című árnyjátékának vidám halászlegényét is. Sőt, *a Srác és Vagabund* című Andersen-mesében ő volt a Srác, a minden hájjal megkent tréfás kópé. Ezzel a tiszteletlen pajkos figurával valósággal klasszikus burleszkhőst alakított, csak éppen hogy a komikum vagy a humor új, magasabb szintű eszközeit vetette latba. De



Jelenet az Ayrus leánya Palasovszky Ödön rendezte előadásából (Bertalan Vilmos felvételei)

játszott öreg könyvmolyt is, vagy (bravúros beugrással) eljátszotta G. B. Shaw darabjában, *Az ördög* cimborájában *az* öreg Dudgeonné kiszikkadt, megkövült figuráját is. Georg Kaiser komédiájában a légiesen finom Európa királykisaszszonyt vagy az aranyhajú Tünde szerepét az Operaház margitszigeti szabadtéri előadásán, Márkus és Weiner Leó pantomimjában, a *Csongor és Tündében.*

Mint pedagógus, testkultúrát, sí-tornát, gyógytornát, munkahelyi tornát egyaránt tanított, de főleg mozdulatművészetet és színpadi mozgást. Rendszeresen foglalkozott munkáskórusaink tagjaival, a munkástornászokat pantomimfára is tanította. Részt vett a munkás-előadások előkészítésében, az illegális előadások próbái gyakran folytak föl-váltva a Madzsar Intézetben és Ferenc József rakparti közös stúdiónkban. Színpadi rendezéssel a fölszabadulás után kezdett intenzívebben foglalkozni. Rendezői munkásságáról részletesen ír Mándi Teréz (SZÍNHÁZ, 1975), Lőrinc Loránd (már említett cikkében), Relle Pál a Világban (1946) és sokan mások.

1945-ben közösen vezettük a Madách Színházat - ami egykori élszínpadaink folytatása volt -, majd 1946-ban a Dolgozók Színházát, mellyel a népi színháznak egy máig is aktuális típusát alakítottuk ki. Az akkori sajtóban Róna Magda rendezései közül különösen nagy sikere volt a *150 millió* új megjelenítésé-nek és az árnyjátékoknak - közös rendezéseink közül pedig Csehov, Goldoni és G. B. Shaw darabjainak, melyeket mind új szellemben vittünk színre. Erre vonatkozóan különösen Relle Pál, Szegi Pál, Balassa Imre, Lózsy János kritikái érdekesek (a Világban, a Fényszóróban, a Szabad Népben). Róna Magda utolsó rendezése, illetve koreográfiai bemutatója 1969-ben volt az Irodalmi Színpadon, ahol hosszú kényszerű hallgatás után Kövesházi Ágnes társaságában színre vitte Karl Vogt és Madzsar Alice egy-egy dramolettjét, a *100% emlékest/ének* keretében. Azóta színházzal nem foglalkozik. „Egyszervaló", csodálatos kifejező művészete, átváltozásai, elemi tisztaságú koreográfiái lázba hozták, magukkal ragadták az egykori haladó fiatalságot. „Ez a leány nem a kezével táncol, nem a lábával táncol, ez a leány a lelkével táncol" - mondták róla -, és ez így igaz. Sokan Impekoven utódját látták benne (Pesti Napló, 1931). Csakhogy ő nem lírai, hanem drámai művész volt. Nemcsak a táncnak, hanem a színháznak, a színjátszásnak is merész újítója. Legemlékezetesebb alakítása: *Ayrus leánya.*

„Ez a kórusdráma, Madzsar Alice és Róna Magda koreográfiájával, Kozma zenéjével, új csapáson haladt" - írja könyvében Vályi Rózsi. „A darabban, melyet szintétikus vagy totális kórusdrámának neveztek, párbeszéd, mozgás, pantomim, kézjel-beszéd egyformán alkalmazást nyert. Különleges díszletek között újszerű színpadon játszódott: magasságban és mélységben tagolt, szeszélyesen futó lépcsőzetekből, áthidalásokból, kiemelésekből, platókból állt a színpad. . . *Az Ayrus leánya az* ősi mítosz új értelmezése volt. A feltámasztó a szépséget, a szenvedélyt és a teremtő fantáziáit támasztja fel a lányban, akit Róna Magda alakított a tánc és a drámai játék eszközeivel." Vályi Rózsi leírja, hogy eksztatikus csoportok hullámzottak föl és alá, kórusok és szólók felelgettek egymásnak a kiszögelléseken. Az események és a táncok középpontjában a leány állt. Róna Magda intonálta a tömegakció szenvedélyes vagy kozmikus hullámzásait. Egybeötvözte a színészi játékot és a táncot.

Kocsis Rózsa *Igen és nem* című könyvében (1973) így emlékezik meg *az Ayrus leánya* előadásáról: „A drámai játék, a gesztus és a tánc tehát ritmikus egységben haladt a beszéddel, illetve a zenével… A dialógus nem mindig a közvetlen értelmi tartalmat szolgálta, hanem a parlando és az indulathang-sorozatok révén hangulatok, sejtelmek, tudatalatti érzések kifejezésére vállalkozott... a zenébe oldás és gesztus segítségével próbálta érzékeltetni a szóval már ki nem mondhatót. . ." Kocsis Rózsa idézi rendezőpéldányunkat, mely szerint a játék megjelenítő-eszközeinek „az élet kozmikus, szociális és szinte fiziológiai gyökeréig" kell lenyúlniuk. A táncok indulattartalma, anatómiai egyszerűsége, virágszerűségük, konstrukciójuk, mind azt kell szuggerálja, „hogy a formáló és közösséget alakító erők törvénye már eleve itt van lefektetve: magának az emberi testnek és mozgásának fiziológiai szépségében". Kocsis Rózsa azt írja, hogy ez a „kísérlet" a tömegnek a szépség és szellemi fölemelkedés utáni vágyakozását fejezte ki. Ugyanitt kitér arra is, hogy később, 193 5-ben hasonló kísérletbe fogott a „kollektív archetípusok kivetítésével" *A kegyetlenség színházában* Antonin Artaud, majd aztán Barrault is.

Márkus László (Magyar Hírlap, 1931) *az Ayrus* leányában látta az új színház útját. A Neues Politisches Volksblatt Róna Magda táncainak „virágszerűen gyöngéd fanyarságát" dicséri. De ki hát tulajdonképpen Ayrus leánya? - veti föl a kérdést Berkes Erzsébet (SZÍNHÁZ, 1971). „A formáló eszme? Az életöröm? A szerelem, vagy a kiteljesedés utáni vágy? Nyilván ez is, az is." Valóban így van. Mindezt idézte, mindezt kifejezte táncával Róna Magda, aki nemcsak forradalmára, hanem papnője is volta táncnak.

Polyák Erzsébet Mária *Ayrus leánya, vagy a szépség föltámadása* című tanulmányában (A Toll, 1931) ezt írja: „Ayrus leánya feltámad, mert nem hal meg az, aki szép ... Róna Magda mozgásában fel-támad a lélek a testben." Majd így folytatja: „Szépség, halál és szerelem örök mozgatóink, ismét költői értékek. . . A kozmikus erőkkel pedig nem hányatja magát holt tömegként többé az ember, ki teste ritmusával beleolvad a mindenség hullámzásába: vergődik a viharokkal, tud virág lenni, hervadásba hullani és meghalni, mint egy hattyú... Az örök emberi drámaisága máris elementárisan robban ki a mozdulat új kifejezési formájában... A színpadon Ayrus leánya jelképezi a reményt, hogy a kultúra, a lélek, mely itt testet ölt, a magasba tör."

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

Tamás Koltai:

Tu es moi, je suis toi

Cette année le Festival des Fous était organisé à Amsterdam en Juillet. La réunion qui est déja devenu traditionelle a été en même temps le Festival des Théâtres des Nations. Notre collaborateur rend compte de ses impressions generales du Festival en rapportant l'experience de quelques spectacles. Il constate que les groupes participants ne se ressamblent que par leur effort de persifler tout sorte de l'arrogance artistique et par leur forme de vie inseparable de leur théâtre et de leur art.

István Nánay:

Festival folâtre des Nations

Notre collaborateur a pris part au Festival des Fous à Amsterdam et il a vu plus que trente spectacles. Il essai dècrire cette reunion irregulière des théâtres et il en tire l'enseignement principale. Le festival fait comprendre qu'on peut et qu'il faut faire le théâtre très varié et il nous rappel que le rôle du théâtre est en train de changer dans le monde.

Erika Dedinszky:

Le théâtre d'avant-garde aux Pays-Bas

A propos du Festival des Fous notre collaboratrice offre un panorama de développement des tendences principales et des spectacles remarquables du mouvement théâtrale d'avant-garde aux Pays-Bas. Elle explique tout au longue la tendence théâtrale *visuelle*, *musicale* et *agitateuse-politique*, et elle analyse le travail et les representations de quelques groupes remportant du succes aussi au festival, ainsi que le *Baal* et le *Werkteater*.

András Pályi:

Dialog Curious George

Notre collaborateur nous fait connaître une représentation remarquable du Festival Hollandais, la *Dialog Curious George*, le spectacle récent à deux acteurs de Robert Wilson. Les scènes fascinantes, les gestes boulversantes, la manipulation linguistique, le mélange surréel des accords polyphoniques caractérisent cette nouvelle Wilson production très difficile à déchiffrer.

Csaba Osgyáni:

L'homme seul dans l'espace déprimant

L'apparition du Schaubühne de Berlin-ouest a été une des evenements les plus importantes au Festival Hollandais. L'ensemble dirigée par Peter Stein le celebrité mondial metteur en scène a présenté trois créations à Rotterdam dont notre critique rend compte.

István Hermann:

De Daniel jusqu'au Deficit

István Hermann analyse quelques représentations de drame hongrois de la saison 1979/80, et il essai faire le point des tendences récentes dans la literature dramatique hongroise. Il constate que les auteurs prennent le sujet de piece en general du passé, et les drames traitant directement des problèmes de notre temps sont exeptionels. En même temps les pieces intéressantes par les idées ne sont pas vraiement réussi à cause des défauts de la dramaturgie.

Tamás Mészáros:

« L'homme a été créé pour une vie sociale »

La reprise de *L'emploi lucratif* de Ostrovski était la dernière creation de la saison au Théâtre National. Par la représentation jugée la meilleure de cette saison, le metteur en scène Tamás Ascher a exprimé la confession d'une generation.

Anna Pór:

Ateliers du ballet de la Transdanubie

Deux ateliers éminents du ballet moderne hongrois travaillent à deux villes importantes de la Transdanubie, notamment à Pécs et à Győr. Notre collaboratrice rend compte des spectacles récentes de ces deux ensembles et elle constate que la belle concurrence entre eux contribue au développement d'art de ballet hongrois. En même temps elle souligne la nécessité de travailler approfondi en intégrant l'experimentation et la pratique pour le développement futur.

Péter György:

Héros populaire au jardin public de Budapest

Au cours de la saison d'été la seule premiere de Budapest a eu lieu au Théâtre en Rond. Á ce théâtre d'eté fonctionnant déja plus que vingt ans, Károly Kazimir présente une adaptation sur la base des oeuvres divers sur l'histoire de Thyl Ulenspiegel. Le spectacle est devenu un fiasco à cause de la méthode d'adaptation mal choisie, des manières théâtrales, des formes hétérogènes ainsi que de l'interpretation illustrative des personnages.

Tamás Mészáros:

L'idéal du thèâtre uni

Il y a deux ans que des nouveaux dirigeants ont été nommé à la tête du Théâtre National pour réformer la fonctionnement du théâtre. Dans cette interview le directeur et les metteurs en scène dirigeants s'expriment sur les problèmes et sur le succès des deux saisons passées, sur la difficulté d'édile théâtre et l'opinion publique qui ne facification de la troupe, sur le rapport entre lite pas toujours le travail, sur la rélation de la critique et le théâtre, ainsi que sur les tâches à resoudre.

Lőrinc Loránd Légmán:

Les nouvelles dimensions du théâtre

L'histoire du théâtre hongrois du XXème siècle n'abonde point en initiatives du soi-disant théâtre d'avant-garde; les expériments peu nombreux sont pour la plupart restés sans suite, à cause de diverses raisons historiques. L'une de ces entreprises se rattache au nom de Ödön Palasovszky, animateur important de l'entre-deux-guerres. Cette étude analyse la structure complexe de *La Fille d'Ayrus*, un des spectacles les plus célèbres de Palasovszky.

Ödön Palasovszky:

Magda Róna et le thèâtre de nouveau principe

Le célèbre poète et homme du théâtre évoque une période courte de l'histoire du théâtre hongrois, les temps des experiences théâtrales d'avant-garde en Hongrie au cours des années vingt et trente. M. Palasovszky a mis en scène les drames de mouvement dont la vedette a été Magda Róna. Il esquisse maintenant la carriere théatrale de Magda Róna.

Ára: 20,– Ft