esztétikai észrevételeket az esethez, de minden valószínűség szerint Barbara „közönséges" alakításai művészi értelem-ben sokkal erőteljesebbek és hitelesebbek voltak, minthogy mélyebbről fakadtak. Vagyis egyazon folyamat két fázisáról kellene itt beszélnünk: a pszichiáter a „színész" (azaz a páciens) katarzisára figyel, a rendező a néző katarzisára: a hatásra. Ám ez a hatás valójában a színész katarzisa által jön létre.

Amikor egyes színházi alkotók - nem nálunk, másutt - rájöttek a pszichodráma ilyetén színházi gyakorlati alkalmazhatóságára, a pszichodráma, amelynek ősképét, mondjuk, Sztanyiszlavszkij kínálta fel a pszichiátriának, immár tudományos lélektani eljárásként tért vissza a színházba. De időközben mind a színház, mind a pszichoterápia továbblépett a maga útján. Moreno számára a mintharegiszterben játszódó cselekvés indulatlevezetése jelentette a katarzist, ami többé-kevésbé párhuzamba állítható azzal, amit Sztanyiszlavszkij a színészi átélésről mond. Később a pszichodráma érdeklődéssel fordult a tudattalan tartalmak felszínre hozása felé, s ez már inkább a hatvanas évek Grotowskijával és a Brookféle Royal Shakespeare Company-előadásokkal analóg. Amit viszont Buda Béla ír a különféle „találkozási csoportokról", amelyeket a szakirodalom általában az *encounter* kifejezéssel jelöl (nálunk a Népművelési Intézetben is működik ilyen), már az alternatív színházi mozgalmak után támadt „parateátrális" törekvésekkel vág egybe. „Az encountercsoportok sokféleségében - állapítja meg Buda Béla - a tréningcsoportok inkább igyekeznek ragaszkodni a tudományos standardokhoz, próbálják igazolni hatékonyságukat. Az erre vonatkozó adatok többsége pozitív, vagyis a csoportok valódi csoportdinamikai erőket hoznak mozgásba, és lényeges személyiségváltozásokat munkálnak ki. Ugyanakkor szaporodnak a kétes értékű, a szakemberekben aggodalmat keltő csoportformák is, amelyek az encounter-csoportok eszközeivel élnek", de amelyek esetében „a csoportmódszerek lejáratásától kell tartani". Hogy tehát menynyiben mutat ez az út egy új „pszichológiai kultúra", „etnopszichiátriai" gyakorlat felé, azt ma még Buda Béla is eldönthetetlennek érzi. Mindenesetre ha a pszichologizálás felszínes divatja mögött egy ilyesféle új kulturális formáció érik, az nyilvánvalóan döntően átformálja majd a színészi „kis csoportok", alkotóműhelyek munkáját is.

(Akadémiai Kiadó, 1986.)

ANTAL GÁBOR

A színház nyomában

Francis Fergusson könyve

„*A Hamlet* alapvető cselekményét úgy lehetne összefoglalni, hogy a szereplők igyekeznek megtalálni és elpusztítani azt a lappangó fekélyt, amely megmérgezi Claudius Dániájának életét. A maga komikus, gonosz vagy átszellemült módján mindegyik szereplő ezt a cselekményt valósítja meg. Polonius a maga »csavarjaival« és »rézsút eszközeivel«, Hamlet a maga példabeszédeivel és jelképes mutatványaival. A történet szerves része pedig - a darab egészének mozgása - a hagyományos sémának megfelelően a cselekmény kezdetét, közepét és végét teszi láthatóvá."

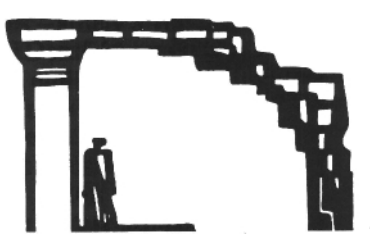
Három nagyobb részből álló könyve első részének negyedik, végig *a Hamlet*tel („a cselekvés analógiájá"-val) foglalkozó fejezetében írja ezt Francis Fergusson. Pontosabban: írta ezt még 1949-ben megjelent - s eredetileg *The Idea of a Theater* (Egy színház eszméje) című - könyvében, amely most jelent meg a Modern Könyvtárban, Földényi F. László fordításában és rövid utószavával. Ismertünk már az 1904-ben született szerzőtől egy az ötvenes évek közepén született izgalmas Dante-tanulmányt, és tudjuk róla, hogy a harmincas években a New York-i Group Theater egyik vezető rendezője volt, olyan társakkal, mint az eredetileg Sztanyiszlavszkij szűkebb köréhez tartozó Boleszlavszkij és Uszpenszkaja. Ebben a könyvében is szó esik Sztanyiszlavszkijról, ahogyan különben Nyemirovics-Dancsenkóról, Alfredo Appiáról, Jacques Copeau-ról, Louis Jouvetről és a húszas, harmincas évek más, nagy színházi rendezőiről is. Színészt azonban egyetlen esetben sem említ a szerző. Aki ebben a könyvében nem annyira színház-, inkább drámatörténetet alkot, de azt sem „szabályosat", hiszen úgy választotta ki a műveket - például az első részben Szophoklész *Öidipusz királyát,* Shakespeare Hamletjét, Racine *Berenice*-jét és Wagner *Trisztán és Izoldáját* -, hogy bár esztétikájukkal (és rendezési lehetőségeikkel) kapcsolatban merít mások műveiből is, de az említett szerzők egyéb alkotásait nemigen említi. Fergusson számára fontos, hogy bebizonyítsa: a *Trisztán* éppen úgy a görög tragédiának a modern világban újjászületett szelleme, mint *a Berenice.* Csakhogy míg az előbbi a racionalizmus színháza - ha statikus formában is -, Wagner műve romantikus ösztönzést merített az *Öidipusz* kórusától vagy akár Dantétől. (Találóan említi a szerző Baudelaire *A romantikus művészet* című írását, amely ugyan nem a *Trisztán és* Izoldával, hanem *A bolygó* hollandival és a Tannhkuserrel foglalkozik, de ahol a francia költő a wagneri művészetnek a görög mítoszra épülését mutatja fel). És bár Leni Reifenstahl 1934-ben készült nevezetes filmje, a Hitler „diadalát" bemutató *Az akarat diadala* kifejezetten wagneri - méghozzá „trisztáni" - ihletésű, Fergusson úgy véli, „a szenvedély-nek ezt a rítusát" Wagner bizonyára elutasította volna. (Hozzátehetjük: hát még Nietzsche, aki ifjúkorában szintén lelkesedett a *Trisztánban* megmutatkozó s a szenvedély kizárólagosságába vetett hitért, de aki - elismerve Wagner teremtő erejét - hamarosan gyanakodni kezdett e nagy alkotó „germán félistenségé"-re.)

A második rész egyik fejezetében Ibsen *Kísértetekjét* és Csehov *Cseresznyés*kertjét hasonlítja össze a szerző. Fergusson nem tartja Ibsen legjobb művének a *Kísérteteket,* és különösen elhibázottnak látja a dráma végét. De mint olyan történet, amely egy századvégi norvég vidéki szalonban játszódik - amelynek ablakából hófödte, magas hegyekre látni, ahová azonban a darab egyik szereplője sem megy ki -, ez a dráma átmenet Csehov művéhez, amit a modern realizmus diadalának tart. Bár 1949-ig többször láthatta a szerző Csehov e művét - lehet, hogy „benne volt" a Group Theatre *Cse*resznyéskert-rendezéseiben is -, azt, hogy mekkora és milyen diadalokat arat még ez a színdarab, már megsejtette. Mégpedig úgy - és azáltal -, hogy belátta és megrajzolta: „a változás elszenvedésének e színházi költeményé"-n a rendezés (és az egész színjátszó „grupp") mindig változtathat valamit. A „vékony történetszál" alkalmas rá, hogy a nézők olyan tapasztalatokkal gazdagítsák magukat, amelyek a szophoklészi kórussal egyenlők. Ez azonban az *előadástól* függ, és Fergusson - aki remekül bizonyítja, hogy *a Cseresznyéskertben* miként hatnak egymásra (sajátos és megfontolt rendezés segítségével) az egyes jelenetek - arról is szól, hogy a Broadwayn voltak olyan előadások is, amelyeket a közönség nem értett. „Kizárólag a komédiás érzékenységéhez szól, amelyben még fellelhető a modern realizmus maradék költészete."

E „komédiás érzékenység" felkeltésének pedig - és Csehov jól tudta ezt - többféle, sokféle módja van.. .

Tulajdonképpen nem sok - mondhatni, kevés - darabot felsorakoztató „színháztörténeté"-ben Fergusson nemcsak O'Neillt nem említi, az egész USA-beli drámairást múlttalan, sőt kezdetleges jelenségnek tekintette 1949-ben. Annál jobban figyelt - olyan, nálunk is jól ismert, sőt elismert nevek mellett, mint G. B. Shaw és Pirandello - a két világháború közötti Párizs fontosabb színműíróira. Köztük Jean Cocteau-ra, akinek *Szent szörnyetegjét* nálunk is bemutatták, ahogy a rádióban is közvetítették több egyfelvonásosát. De a Fergusson által hangsúlyosan kiemelt *La machine infernale* (Pokolgép) című, 1934-ben írt - és több rendező által különbözőképpen bemutatott - színművéről, őszintén megvalljuk, nemis hallottunk eddig. Pedig ez a tájékozott és szellemes szerző azt állítja, hogy Cocteau e művében - amelynek első helyszíne Théba várbástyája azon az éjszakán, amikor az ifjú Oidipusz először közelíti meg, hogy ott találkozzon a Szfinxszel - olyan kapcsolatot teremt a mítosz és a mai élet között, ami Joyce *Ulyssesére* emlékeztet. („Az előteret a modern élet foglalja el a maga józan világosságával, kiábrándító és kisstílű okoskodásával, a mítosz másfajta valósága pedig a környező sötétségben helyezkedik el.") Cocteau-ról azonban - ha tán nem is eleget - hallhatott az ember nálunk is az elmúlt negyven évben. Viszont ez a jelek szerint igazán képzett - bár (lásd: O'Neill) kissé szeszélyes - szerző Cocteau-nál is színvonalasabb színpadi alkotónak ítéli meg André Obeyt, akiről a honi színházi világban nem teljesen tájékozatlan bíráló egy szót sem hallott idáig. Úgyhogy belenéztünk a *Világirodalmi Lexikon* kilencedik - „N-O" kötetének ötszázharmincadik oldalára, ahol rövid és kedvetlen szöveg jegyzi meg, hogy az 1892-ben született és 1975-ben elhunyt „francia író, színpadi szerző", aki „zeneművészeti és jogi tanulmányokat is végzett", ugyan ismert drámaíró, de „művészete nem éri el az élvonal, A. Salacrou és J. Anouilh színvonalát". A rövid ismertetés - amely a végén jelzi, hogy Kosztolányi Dezső írt egyedül a szerzőről magyarul - említi *Noé* című, 1931-ben született színművét, amelyről a szeszélyesnek talán igen, ám tudatlannak vagy reklámozónak semmiképp sem mondható Fergusson külön fejezetet szentel: *Obey Noéja: a mítosz színházi-költői valósága* címmel. Itt jegyzi meg, hogy a Noé-történet erkölcsi és analogikus valóságáról töprengő darab - mint különben Obey más művei is - „nem éri be a bulvárszínházak ügyes, de szűk skálájú játékával". Obey - aki „a Compagnie des Quinze rendkívül képzett együttese számára írta darabjait" - Fergusson szerint „Csehovra emlékeztető erővel" s az előadók elhitető művészetére építve szólt a Vízözönről és más témákról is. *(„A Noé* dramaturgiáját természetesen az a konkrét mítosz határozza meg, amelyet Obey bemutat.")

Nem állítjuk, hogy e majdnem negyven esztendeje született s különben is „szabálytalan" könyv egy modern színháztörténet benyomását nyújtja. Annyi bizonyos azonban, hogy a Fergusson által elemzett példák s a műben szereplő hivatkozások és viták izgalmasak. Például T. S. Eliottal, akinek *Gyilkosság a székesegyházban* című, magyarra Vas István által fordított s annak idején budapesti színházban is bemutatott „teologikus színművével" külön is foglalkozik. Már jelzett utószavában Földényi F. László helyesen jegyzi meg: a szerző ügyel rá, hogy ne lépjen túl „azon a határon, amelytől kezdve a beszéd rohamosan távolodik a művektől - hogy ne úzzön metafizikát". Azt az ellentmondást, hogy a szavakból összetett színdarab lényege mégiscsak a szavakon túl van, Fergusson *a színjátszás* fogalmával oldja fel. „A színjátszás felhasználja a szavakat - írja Földényi - anélkül, hogy túlzottan nagy jelentőséget tulajdonítana nekik. Ugyanakkor a végső hallgatást is megidézi, anélkül hogy némaságra kényszerülne." Ama is élő - s remélhetőleg egészségesen munkálkodó - amerikai professzor 1949 óta nemcsak többfajta Cseresznyéskert-előadást láthatott New Yorkban, de - elvben - megismerkedhetett például Örkény István több darabjával is. Érdemes volna könyvkiadásunknak azt is megnéznie, mit írt Fergusson - vagy más igényes amerikai szerző - olyan újszerűen régi darabokról, és egyben újabb színművekről is, amelyeket az elmúlt években mutattak be New Yorkban vagy másutt.



KISS PÉNTEK JÓZSEF

Színház - őrhelyen

A csehszlovákiai Magyar Területi Színház

A Magyar Területi Színháznak két prózai társulata van. A komáromi (Komárno) együttes és Kassán az ipari iskola épületében kialakított színházban működő Thália Színpad.

A Matesz régi komáromi színházépületét 1978-ban lebontották. Azóta a komáromi együttes a hajógyár üzemi klubjában (vagy másutt, ahol éppen hely akadt) próbált, és a Szakszervezetek Művelődési Házában tartotta „székhelyi" előadásait.

Februárban átadták az impozáns, új Városi Művelődési Központot, amely tulajdonképpen színházépület. Itt helyezték el a Mateszt is.. .

A Tűzkeresztségtől a Koldusoperáig

A Duna túlpartján, a csehszlovákiai Komáromban 1953. január 31-én tartotta első bemutatóját a Magyar Területi Színház. Urbán Ernő *Tűzkeresztség* című darabját Munk István rendezte. 1953-ban még öt bemutatót tartottak a korábbi Faluszínház magyar társulatából és lelkes amatőrökből verbuvált új színház tagjai. S mindjárt Gogol, Csehov és Moliére nevét olvashattuk a színlapokon. *A Fösvényt* nyolcvanegyszer játszották, ami a színház reprízszámai között a mai napig a legmagasabbak egyike.

A Matesz tájoló színház. Küldetése egyebek közt az, hogy Szlovákia magyarlakta városaiban, falvaiban a Csallóköztől a Bodrogközig terjessze a magyar beszédet, a színpadművészetet.

1958-ban a kortárs magyar színházi élet máig tevékeny mestere, Lendvay Ferenc (jelenleg a kecskeméti színház igazgatója) rendezésében Schiller *Ármány és szerelem* című drámáját vitték sikerre.

1968-ban volt tizenöt éves a színház. Az ünnepi előadás Shakespeare *Romeo és Júliája*. A nagy sikerű produkciót az időközben Magyarországra települt Beke Sándor rendezte. A két címszereplő, Thirring Viola és Galán Géza már szintén Magyarországon él és dolgozik.

1970-ben *az Anna Karenina* volta nagy siker. Ebben Ferenczy Anna érdemeit kell kiemelnünk elsősorban, aki a kezdetektől tagja a színháznak. Művészi mun-