

A provincializmustól a (közép-)európaiságig

(Politikum és művészet egy kis színház életében)

Az egykori Túrócszentmárton (Turčiansky Svätý Martin), immár redukált névvel (Márton-Martin), a múlt század 60-as éveitől a szlovák szellemi élet fővárosa. Kiemelkedő szerepét a szlovákság szellemi életében máig megőrizte, annak ellenére, hogy a főváros hetven éve vonzza el innen a kulturális és szellemi élet képviselőit, sőt intézményeit is. Mégis a mai napig Mártonban található a Szlovák Nemzeti Múzeum, a Matica Slovenská központja és a Nemzeti Temető. A Csehszlovák Köztársaság 1918-as megalakulása után a város, az 1871-től rendszeresen működő, műkedvelő színjátszócsoportjából, a Szlovák-Énekkör-ből (Slovenský Spevokol) akarta megalakítani az első hivatásos szlovák színtársulatot, a Nemzeti Színházat. A Szlovák Nemzeti Színház, a mártoniak nagy csalódására, 1920-ban Pozsonyban alakult meg, s a kisváros csak 1944-ben hozhatott létre hivatásos társulatot. Pedig a város 1871-től vezető szerepet játszott a szlovák színházi életben, s ezt a mai napig is megőrizte. Ha jelenlegi társulata, a Szlovák Nemzeti Felkelés Színháza (Divadlo Sloveského Národného Povstania) „nagy nevek” tekintetében nem is veheti fel a versenyt a Nemzeti Színházzal, ám előadásainak színvonalát, dramaturgiai, társadalmi, politikai, művészeti törekvéseit, „progresszivitását” tekintve ma is az egyik vezető szlovákiai társulat.

Az amatőr előd, a Szlovák Énekkör, a hivatásos színházat volt hivatott pótolni, ezért jelentősége megalakulásától fogva messze túlmutatott a város határain. Az egész szlovákság legjobb színházi erőit vonzotta magához, s mellette működve a Műkedvelő Színjátszók Szlovák Központja, ennek irodáiban a legjobbaknak fizetett állást is biztosíthatott.

A társulat célja, küldetése egyértelmű volt: a szlovák nyelv, a (színház-) kultúra megőrzése, terjesztése. Nem meglepő hát, ha előadásaik művészi szempontból nem voltak igazán jelentősek. A szlovák nemzeti öntudat ébresztése és a szláv sorsközösség hirdetése okán, az akkoriban kialakulóban lévő szlovák nyelvű (dráma) irodalom termékei mellett elsősorban cseh és lengyel darabokat játszottak. Az 1920-as csalódás egy időre visszavetette munkájukat. Az első kísérlet a provinciális-nacionális keretek átlépésére az 1930-as évek közepén történt. 1934-ben került Mártonba *Ferdinand Hoffmann*. A művelt, prágai színházakban tanult rendező elsősorban a műsorpolitikán változtatott alaposan. Vezetésével kezdték játszani a világ modern drámairodalmának jelentős alkotásait. Hoffmann másik fontos újítása: túllépve a lélektani realista stíluson felhasználta az újabb eredményeket, a stilizált, szimbolikus színjátszást is. Szakított az eddig hagyományos, és már régen túlhaladott, illusztratív, festett díszletekkel, és jelzészerű, funkcionális színpadképekkel dolgozott. (Állandó díszlettervezője is volt *dr. Jozef Cincik* személyében.) Hoffmann távozása után (1938) a csoport nem haladt tovább az általa megkezdett úton. Hamarosan itt gyüle-

keztek azonban a Tiso-i Szlovák Államban diszkriminált hivatásos művészek, s ennek hatására újra napirendre került a hivatásos társulat megalapításának kérdése. 1943-ban a Szlovák Énekkör talaján létre is jött a Szlovák Kamaraszínház (Slovenské Komorné Divadlo). Első bemutatójuk 1944 januárjában Verhaeren II. Fülöp című drámája volt *Andrej Bagar* rendezésében és főszereplésével. A stilizált előadás meghökkentő kritikája volt a totalitárius, elnyomó rendszernek. Lévén nyíltan politizáló, antiklerikális, antitotalitárius – nem csoda, hogy a hatóságok a bemutató után azonnal betiltották. Az új színház azonban ezzel a haladó szellemű társadalmi-művészeti törekvésével nemes hagyományok alapjait rakta le.

A háború után a Szlovák Kamaraszínház a megalakításakor meghirdetett szellemben folytatta munkáját. Ma is figyelemre méltó *dr. Ivan Kusý* dramaturgnak akkori kijelentése: „Mi akarjuk vezetni a közönséget, ne ők vezessenek minket.” Megalakulásuktól fogva nem kulturális-felvilágosító, hanem társadalmilag aktív és lelkiismeretébresztő, az ízlésre és érzésekre apelláló, művészileg is magas színvonalú színházat akartak csinálni. (Ez a törekvés a színház további tevékenységének is alapmotívuma lesz.) Erről az igényről az államosítás után sem mondott le a színház, amikor a „tájolási” kötelezettségek jelentősen megnehezítették a művészi munkát. Szlovákiában talán az egyetlen társulat a mártoni, amelyik tartósan eleget tudott tenni ennek a kettős követelménynek, s nem esett sem a „l' art pour l' art” művészkedés csapdájába, sem a művészi színvonalat nem áldozta fel a mondanivaló, a politikai aktualitás érdekében.

Alapvető feladatot jelentett, hogy 1951-ben a színház a hadsereg kötelékébe került és Hadsereg Színház néven működött tovább. Ennek a „bevonulásnak” voltak pozitív (anyagi) és negatív (művészi) következményei is. Természetes, hogy az 50-es évek elejének egyre romló politikai légkörében a negatív hatások hamarosan túlsúlyba kerültek. A színház vezetőinek és művészeinek emberi-művészi nagyságát bizonyítja, hogy a szematizmus fojtogató szorításában, a hadsereg napi politikai propagandaigényeinek kielégítése mellett sem adták fel elveiket. A kötelező propagandapenzumok mellett igyekeztek kamara jellegű, a színház legjobb hagyományait követő előadásokat is létrehozni. Különös jelentőséggel bírt ezek közül Rachmanov, Polezsajev professzor című színművének bemutatója, amelynek kritikai és kultúrpolitikai elismerése nagy sikernek számított és lehetővé tette az elmélyült művészi munka folytatását.

A társulat ennek köszönhetően ezekben az években az ország legjobb színházának számított. A lélektani realista kamaradarabok mellett művészileg jelentős volt néhány ún. „nagyformátumú” előadás. Ezek amolyan történelmi tablók voltak, elsősorban látványelemekre, a nagy tömegek színpadi mozgatásának hatására építve. Közülük legjelentősebb J. K. Tyl, Husz című drámájának *O. Haas* rendezte előadása. A politikai, propagandisztikus követelmények egyre fokozódtak, lassan felemésztették az alkotó energiákat, s ahogy az 50-es évek második felében a civil társulatok lehetőségei lassan bővültek, a mártoni társulat lassan lemaradt. Az újabb fordulat (a színház kiválása a katonai kötelékből) nagy energiákat mozgósított. A hirtelen jött változást a művészi vezetés – talán kissé elhamarkodottan – azonnali művészi váltásra akarta felhasználni. Elsősorban *Ivan Petrovický* vezetésével és kezdeményezéséből „a világszínházat akarták utólni”.

A nemes cél elérésének azonban túl hirtelen, előkészítés nélkül indultak neki. A modern törekvések meghonosításának; a világszínház új eredményei felhasználásának még nem voltak meg a művészi feltételei. A – jobb esetben –, a lélektani realizmuson (és sematizmuson) nevelkedett színészek nem tudtak hirtelen váltani, mert hiányoztak a rendezők alaposabb ismeretei és tapasztalatai is. A *Pavel Rimsky* rendezte Szentivánéji álom, a könnyed, költői színház modern díszletek között játszó előadását még akkor „a legjobb hazai Shakespeare-rendezések közé sorolták, bár a későbbiekben már csak néhány, az addigi hagyományokat követő stílusba készült előadás volt sikeres. A színház vezetésének célja egyre határozottabban rajzolódott ki. Társulatukat a politikai szatíra otthonává akarták tenni. Ez a szűk profillírozás egy tájolási kötelezettségekkel rendelkező kisvárosi színház esetében irreálisnak tűnik ugyan, az egyértelmű kritikai elutasításnak, sőt támadásnak azonban volt bizonyos politikai háttere is. A szatírárt valamint a világban éppen érlelődő színházi reform kezdeti eredményeit az 50-es évek végének, 60-as évek elejének csehszlovák politikai vezetése nem nézhette különösebben jó szemmel. A színház hanyatlása szerencsére csak rövid ideig tartott.

1962-be került Mártonba *Miloš Pietor* rendező, akinek tevékenysége alapvetően meghatározta az elkövetkező (kb. 1970-ig tartó) időszak arculatát. Pietor visszatért a realista színház hagyományaihoz. Realizmusa azonban nem ortodox, más stílusokat kizáró, dogmatikus felfogás volt. Művészi profilja az avantgard és modernista irányzatok ismeretében alakult ki és fejlődött tovább. Rendezéseiben az alakok precíz lélektani kidolgozottsága, a közöttük fennálló viszonyok alapos elemzése és ábrázolása jelenik meg, anélkül, hogy az esztétikai hatás csorbát szenvedne. Színpadán az életnek mintegy kondenzátumával, sűrített kivonatával, a valóság költői ábrázolásával találkozunk. Első nagy sikere Steinbeck *Egerek és emberek* című kisregényének színpadi adaptációja volt. A rendező a magányosságot, elhagyatottságot vizsgálva a társadalmi kérdéseket alapos, a cselekvések motivációjára is figyelő jellemábrázolással erősítette föl. Pietor rendezte Csehov *Sirályának* szlovákiai bemutatóját, kiemelkedő előadásban mutatta be Tennessee Williams *Macska a forró bádogtetőn* című darabját is. Mártoni munkásságának csúcspontja Gorkij *Éjjeli menedékhelyének* 1967-es előadása, a szlovák színház egyik kiemelkedő teljesítménye. Felfogásában értelmes, teljes, értékes, de az életre alkalmatlan alakok a szereplők, ezért megfosztotta a darabot minden érzelmességtől, „koldusromantikától”. Igyekezett feltárni és felmutatni nemcsak a társadalom, de az emberi lélek legmélyét is. Ezzel a rendezésével „eljutott a klasszikus lélektani színház lehetőségének végső határáig”, amint azt *Vladimir Štefko* kritikusa írta. Érdemes tudni az előadásról, hogy a NOSZF 50. évfordulója alkalmából rendezett országos színházi fesztiválon azzal az előadással osztozott az első díjon (a Divadlo Za baranou színház, Három nővérrel, *Otomar Krejča* rendezésében), és ugyanebben az évben a belgrádi BITEF nagydíját is elnyerte.

Pietor volt az, aki a 60-as évek második felének szabadabb szellemi légkörében először próbálkozott a színházban a groteszk meghonosításával. Legfigyelemreméltóbb rendezései e téren Felicien Marceau, *Tojás* című darabja és Schisgall két egyfelvonásosa, a *Gépírók* és a *Tigris* voltak. Ugyancsak ő honosítja meg Mártonban azt a máig uralkodó elvet, hogy

a szórakoztató darabok színrevitelével valami művészi többletet igyekezzenek nyújtani. Feydeau Bolha a fülben és Robert Thomas Nyolc nő című darabjának előadásaiiban sikerült is a színrevitelnek a szöveg értékei fölé emelkednie. A 67–68-as esztendőök jelentős előadásai voltak még Miller Az ügynök halála és Tennessee Williams Az iguána éjszakája című drámái Ivan Petrovický rendezésében. Ugyancsak ehhez az időszakhoz kötődik a kiemelkedően tehetséges rendező *Stanislav Párniczký* bemutatkozása is. Első munkája, *Mrozek Tangója* minden extravagancia, modernkedés és feltűnősködő abszurditás nélkül, éppen a történet természetességével, banalitásával, mindennapiságával, bármikor megtörténhetőségével hatott megdöbbentő erővel.

Mrozek megjelenése egy új dramaturgiai, műsorpolitikai irányt jelzett, amelyik a politikai helyzet változása miatt nem folytatódhatott. A külső történések – mint már annyiszor – a színház életében is jelentős változásokat indukáltak: a felfedező kedvű dramaturgiának, a világ modern drámairodalmának java-termését bemutatni szándékozó törekvéseknek megálljt parancsoltak, a művészi vezetés stílus- és repertoárváltásra kényszerült.

A művészi nagyság és alkotóerő csodájaként azonban hanyatlás helyett következett a színház történetének egyik legfényesebb korszaka. A „felülről” irányított műsorpolitika egy-egy bulvár darab mellett jóformán csak hazai és szovjet-orosz művek bemutatását engedélyezte, s kivételes kegyként egy-egy „ártalmatlan” szocialista országbeli szerzőt és egy-egy klasszikust. A színházban ezzel elindult a szlovák és orosz klasszikusok „újraértelmezésének” nagy sorozata. Ennek a folyamatnak spiritus moverné, a korszak legjelentősebb mártoni rendezője: *Lubomir Vajdička*, aki a stilizált és a lélektani realista színház ötvözéséből alakította ki sajátos stílusát. Előadásai az érzelmekre, majd másodlagosan az értelemre hatnak. Jellemző rá a drámai szöveg eredeti magyarázata, az érzékeny és pontos színészvezetés és a színpadi helyzetek invenciózus megoldásai, amelyeket elsődlegesen a helyzetek belső értelmének feltárása sugall. Tisztelet a drámai szöveget, de nem hagyatkozik rá teljesen. Az alakokat cselekedeteikkel jellemzi. Szövegértelmezési újításai nem öncélúak. Sajátos optikával szemléli a világot, amelyiken keresztül elsősorban az egyéni és társadalmi érdek egymáshoz való viszonyát, az erkölcs kérdéseit vizsgálja. Alaptémája az egyén és a társadalom viszonya: azt kutatja, hogyan viselkedik az egyén bizonyos társadalmi helyzetekben, hogyan befolyásolja azokat, ill. hogyan hatnak vissza a társadalmi szituációk az egyénre. *Pavol Palkovič* írja a *Slovenske Divadlo*-ban: „Vajdička rendezői-dramaturgiai értelmezéseinek kulcsa a múlt és jelen, ill. jövő közötti összefüggések alapos átgondolása, azok teljes összetettségében és ellentmondásaival együtt, figyelembe véve fejlődésük dinamikáját és változásait is. . . Vajdička klasszikus interpretációiban nem tolatkodóan, de mégis kifejezően tükröződik a mai kor emberének tapasztalata, véleménye és ézései, ezért ezeket az érzékeny néző úgy értelmezi – az ismert paradoxonnal szólva – mint a »jelen emlékeit«”.

Vajdička nagy klasszikus sorozata Csehov három egyfelvonásosának bemutatásával (*Jubileum*, *A medve*, *Hattyúdal*) kezdődött. Már itt fellelhetjük későbbi munkásságának fő jellemzőit: az igényes dramaturgiai építkezést (a helyzetkomikumtól a jellemkomikumon át eljut a tragikumig), a ko-

mikus és tragikus hangulatok tudatos váltogatása az élet teljességének ábrázolására való igénnyel, a visszafogottság (a „félhangok rendezője”) – óvakodik mindenfajta durvaságtól, hangzatos szájbarágástól, legfontosabb stílárís elve a finom ízlésség –, szuverén értelmezés, szakítás mindenféle rossz tradicionalizmussal. Ezeknek az elveknek a jegyében készültek további rendezései is: Csehov Ivanovja és Cseresznyékertje, Osztrovszkij Erdője, Dosztojevszkij A félkegyelműjének ifj. Emil Horváth színésszel közösen készített adaptációja és az oroszklasszikusok mártoni sorozatának legsikeresebb darabja: Gorkij Barbárokja. Ugyancsak ez említett sorozatnak volt kiemelkedő előadása Ivan Petrovický rendezésében Gorkij Kispolgárokja és Turgenyev Dúvadja.

A korszak másik fő irányvonalát a szlovák klasszikus drámák újraértelmezése képviselte. Az élen járó rendező ebben ugyancsak Lubomír Vajdička volt. Itt sokszor magának a műnek az értékéről is meg kellett győzőni kritikust és közönséget egyaránt. Ráadásul a hagyományok is még egyoldalúbbak, még megkövesedettebbek voltak. A sorozat legsikeresebb darabjai: Stodola Tea a szenátor úrnál, Timrava Tyapákék, Chalupka Kandúrfalva (Kocúrkovo) és Hollý Kubo. Az utóbbi előadás Vajdička munkásságának egyik csúcsteljesítménye. A falu bolondjáról szóló, addig folklorizált népszínműfeleségnek játszott történetet mint a jellemferdülések, negatív emberi tulajdonságok analizisét interpretálta a rendező. A főszereplő Kubo itt csupán „indikátor” – a hozzá való viszonyukban mutatkozik meg a szereplők emberi milyensége. Az előadás zseniális díszlete (Juraj Fábry munkája), a naturalista hűségű szlovák faház, amelyik az előadás végén összeomolva úgy tárja fel a látható kulcsín mögötti semmit, ürességet, mint Vajdička rendezői módszere az alakoskodás, hazug viselkedés mögött az emberi gyarlóságokat.

Volt a korszaknak egy harmadik „irányvonulata” is, a kortárs cseh és szlovák darabok színrevitele. Ezeknél elsősorban az irodalmi minőség volt a problematikus. (A kor politikai tiltásai leparancsolták a színpadról a legjobb szlovák drámaíró Peter Karvast és a legkiválóbb cseh kortársakat is.) Az előadások általában a szöveg értékei fölé emelkedtek. Az invenciózus színházias igyekeztek művészi többletet nyújtani a kevésbé átütő szövegekhez is. Bár ezekből igazán kiemelkedő előadás nem született, a szlovák drámairodalom fejlődése szempontjából jelentős produkciók voltak közöttük, s ösztönzőleg hatottak egy felnövekvőben lévő új drámaíró generációra.

A kevés világirodalmi klasszikus közül Vajdička két rendezése képviselt jelentős színházművészeti értéket. Ezek bizonyították, hogy a rendező Schillerhez is megtalálta a kulcsot. Az ármány és szerelem esetében ez a fiatalságnak az élethez, környezetéhez, egymáshoz való viszonya. Itt ismét az egyén és a társadalom, a magán és közösségi dilemmája merül fel, mint annyi más munkájában, és teszi égetően aktuálissá, szinte lelkiismereti önvizsgálatra kényszerítő erejűvé az előadást. A Haramiakban a hatalomvágy különböző változatait mutatja be Vajdička. Franzra helyzete kényszeríti rá az eszközöket, Karl vele szemben a vezetést, a hangadó szerepét szokta meg, így természetesen válik a rablók között is vezérré. Őt is a hatalomvágy motiválja, a rablóktól sem jelleme, embersége, csupán műveltsége különbözteti meg. Ebben az értelmezésben Amália érzelmei sem a szívből, a lélek mélyéről fakadnak, nem tiszta, önzetlen érzésekről van szó, a lány in-

kább a saját szerelmét szereti. Ugyancsak a korszak sikeres klasszikus előadásai voltak Ivan Petrovický Plautus (A kalmár) és Arisztofanész (Lüszisztráté) rendezései.

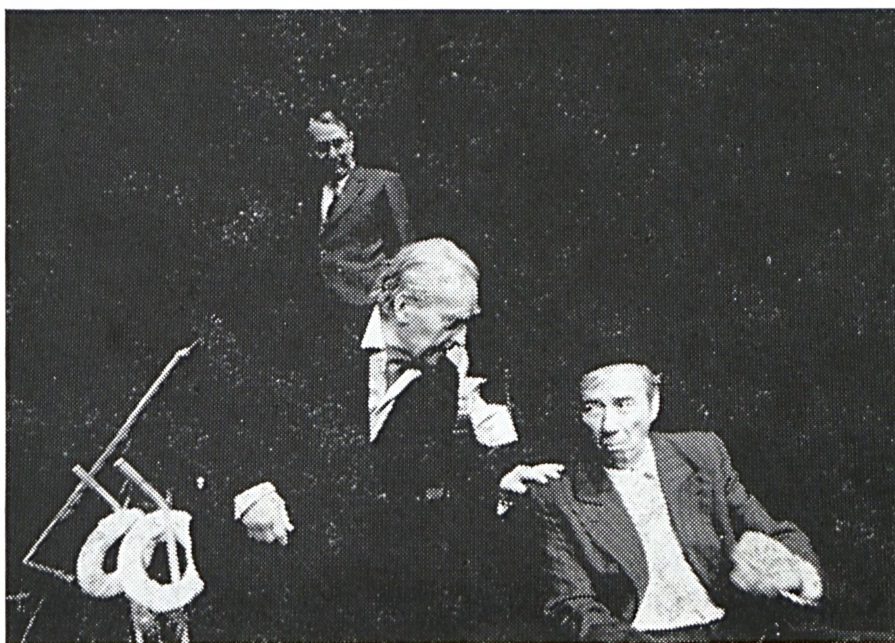
Az újabb jól definiálható – és maig tartó – változás a színház életében a nyolcvanas évek első felében kezdődik. Ekkor jelennek meg a repertoárban egyre nagyobb számban a modern külföldi drámák, megéri a színpadi kifejezési stílus változásának, ill. bővítésének igénye is. A dramaturgiában – mint az az eddig elmondottakból nyilvánvaló – mindig is megvolt a törekvés az újításra, a felzárkózásra a világszínházhoz. Ezeket a törekvéseket színházon kívüli (gyakrabban), vagy színházon belüli okok miatt soha nem sikerült huzamosabban megvalósítani. Gondoljunk csak a 60-as évek elejének satirikus próbálkozásaira, vagy a groteszkkal, abszurdal való kísérletekre. Mostanra azonban már, egy évek óta tartó és töretlennek mondható sorozatot értékelhetünk. Ezzel párhuzamosan forradalmi változás zajlik a hazai darabok repertoárjában is. Az általában gyengécske, erőtlenül kritizáló, még gyakrabban „pszeudo-kritikus”, „szocialista realista”, mítoszteremtésre törekvő művek helyett megjelennek a demitizáló, a nemzeti karakter negatívumait is felmutató, őszinte önvizsgálatra készítő – az öncsalás helyett az önismeretet segítő – darabok. (Karol Horák, Mikuláš Kočan stb. művei). Mikuláš Kočannak. Ej, Gyuri-Gyuri... (Jánošik) címmel játszott színművét *Roman Polák* rendezte. Az előadás egy hamis legenda születését leplezi le. A lényegét önmagában elmondja *Jaroslav Valek* kiváló díszlete: a színpad bal oldalán áll az egyszerű szlovák faház, a Jánošik szülőkkel, jobb hátul pedig egy plexiüveges, neonvilágításos vitrin látható, amelyikben időről-időre megjelennek a fokosos, néptáncos, népviseletes álnépi figurák. E két pólus között zajlik az előadás, melyben a „főhős”, a már-már misztikussá emelt Jánošik meg sem jelenik személyesen. A „szlovák klasszikusok” helyett a szlovák regényirodalom talán legnagyobb alkotásának, a méltatlanul elfeledett – és a 40-es évek végén kiátkozott – A hegyek menyasszonyának (F. Švantner) színpadi adaptációjával jelentkezett ugyancsak Roman Polák. Ez a regény úgy ízig-veéig szlovák, hogy egy pillanatra sem kelti a provincializmus érzetét. A tájhoz, szülőföldhöz kötődés, az elszakadás és a visszatérés lehetetlenségének fájdalma, szenvedése megrázó költői erővel jelenik meg benne. A rendező (*Viktoria Janouškovával* közös) dramatizációja és színpadra állítása úgy hoz létre szuggesztív színpadi víziót, hogy megtartja az eredeti mű legnemesebb értékeit, elsősorban a szárnyaló költőiséget. Bár az előadás elkerülhetetlenül magán hordoz valamit az epikusság terhéből, mégis elsőrendű fontosságú a színház legutóbbi fejlődésében.

Ugyancsak megfogyatkoznak a műsorban az ismert orosz klasszikusok, helyettük addig tabusított nevek jelennek meg, s válnak feledhető (Bulgakov: Menekülés, Jozef Pažmáry m. v. rendezése) vagy kiemelkedő előadássá (Andrejev: Az ember élete, rendező Jozef Bednárik m. v.).

Tovább folytatódik a realista hagyomány is. Ehhez fűződik a színház történetének eddigi legnagyobb közönségikere: Wassermann Száll a kakukk fészkére című drámája Ivan Petrovický rendezésében. Újra megjelenik a színházban a nyugati kommerszdráma is, de mindig igényes előadásban (Hampton Veszedelmes viszonyok, Gerche A pillangók szabadok, Frayn Ugyanaz hátulról).

A legfontosabb változásnak azonban mindenképpen a közép-európai dráma kiváló alkotásainak sorozatos színrevitele minősíthető. Ez a törekvés elsősorban a kiváló dramaturg *Martin Porubjak* nevéhez kapcsolható. Itt kell megjegyezni, hogy a színháznak már 1973-ban volt egy nagyszerű, hatalmas szakmai és közönségsikert arató Macskajáték előadása (rendező *Vladimír Strnisko* m. v.), ennek azonban nem volt folytatása. Az utóbbi években viszont szinte a repertoár gerincét alkotják a közép-európai darabok: Kovačević Gyűjtőközpont, Radoev *Az emberevő*, Rózewicz *Kelepce*, Zuckmayer *A köpenicki kapitány*, Schwajda *A Szent család*, Witkiewicz: *Anya*, Mrozek: *Rendőrség*. Közülük legkiemelkedőbb Rózewicznek a Kafka élete által ihletett műve, Roman Polák rendezésében. A formai újítóként, a nagy színpadi látványosságok rendezőjeként ismert Polák ebben a munkájában bizonyította, hogy a bensőséges hangulatoknak, a stílusok határán egyensúlyozó intim pillanatoknak is mestere. Nem valamiféle nemzedéki, vagy irodalmi vitát akar eldönteni. Bemutatja szereplői negatív és pozitív tulajdonságait is, a látszólag realista alapba úgy vegyíti a groteszk és abszurd elemeket, úgy mutatja be a banális és jelentős, a tragikus és komikus közötti, csupán árnyalati különbséget, az értelmes és értelmetlen, a realitás és fikció egy töről fakadását, hogy színpadán lenyűgöző szuggesztivitással, katartikus élményt nyújtva jelenik meg az élet teljessége.

Polák az, aki mindent elkövet a színpadi nyelv megújításáért, a kifejezőeszközök skálájának bővítéséért. Jó partnerekre talált törekvésében a színház fiatal művészeiben, akik kiváló mozgáskultúrájukkal, erőnlétükkel a mozgásszínházi produkciók irányába kacsintgatnak. Az első sikert ezen a téren Shakespeare *Szentivánéji álom* című játékának újszerű bemutatása jelentette. A nemek harcának, a párkapcsolatoknak négy alapváltozatát négy-



féle, pontosan elkülönített, stílusban bemutató előadás közvetlen elődje a legutóbbi nagy sikernek: Marivaux Vita című darabjának, Érintések és kapcsolatok címmel színpadra vitt változatának. Az előadásban az eredeti műre alig lehet ráismerni, ez a változás azonban a produkció előnyére szolgál. A rendezőnek (R. Polák) és dramaturgnak (M. Parubjak) még a bemutató után is volt mersze a gyökeres változtatásra. Így végül minden, számukra fölösleges momentumot elhagytak (a színlapon eredetileg még szereplő Herceget és Hercegnőt is). Megmaradt a négy, izoláltan nevelt ember és nevelőjük, a néger házaspár. A „kísérlet”-ből (amit az eredeti műben a Herceg végez a vita eldöntésére) a rendezőt csak az erotikus vonulat érdekli. A fekete bársonnyal bélelt, hátul drótkerítéssel lezárt üres színpadon – a másik nem testi megismerésének és a nemi ösztönök ébredésének folyamatát játsszatja el, ebből eredezteti a szerelmi „álhatatosságot” is. Bár ez a témának kissé leegyszerűsített, egyoldalú ábrázolása, a formai megoldás, a mozgásszínházi igényeknek és kritériumoknak megfelelő színészi játék és kifejezőkészség meggyőző, hatásos színpadi alkotást hoz létre.

Sokkal kevésbé sikeresek egyelőre a zenés próbálkozások. Úttörő ezen a téren is Roman Polák, aki Gorin Thyll Ulenspiegeljét a Team rock együttesel közös produkcióban mutatta be. Bár az előadásnak nagy közönség-sikere volt, azt hiszem több gondot és kétséget vetett föl, mint amennyi művészi többletet nyújtott.

A mártóni díszlettervezés és színészet külön-külön tanulmányt érdemelne. Néhány kiemelkedő díszletről volt szó, és feltétlenül meg kell még említeni, hogy 1968-tól a színház díszlettervezője Jozef Ciller, a Prágai Quadriennálé többszörös aranyérmese, a talán legelismertebb csehszlovák díszlettervező.

A színészi játékról is feltétlenül tudni kell, hogy mindig a társulat legendás erőssége volt. A kezdetektől a 60-as évek elejéig a színháznak nem



volt jelentős rendezőgyénisége. Érdekes, hogy erős kezű, egységes vezetés nélkül is kialakult egy mély gyökerű, lélektani realista alapokon nyugvó játékmód, ami ezekben az években biztosította az előadások magas színvonalát. Erre épített azután Miloš Pietor és Lubomír Vajdička, akik megalkották az ún. mártoni stílust vagy mártoni realizmust. Ez a lélektan eredményeit felhasználó, a Sztanyiszlavszkij rendszerből kiinduló, arra építő, de a modern színház eredményeit is alkalmazó, belülről építkező, az alak jellemét, lelkivilágát, annak fejlődését és változását is pontosan megrajzoló és a figurának a környezetéhez, a többi szereplőhöz való viszonyát ebből magyarázó játékmódot jelent. A rendező stílusváltási kísérletei egészen a 80-as évek már leírt változásáig nem hatottak jelentősen a színeszetre, sőt sokszor éppen az ő ellenállásukon buktak meg.

Az elért eredmények tehát tiszteletet parancsolóak, a megkezdett út biztató és újabb eredményekkel kecsegtet. A törések, megtorpanások ellenére úgy vélem, a művészi fejlődés teljes ívű és a legjobb irányba mutató. A színház léte és működése ezért példaadó: az igazi művészi hit és alázat képes minden külső nehézséggel megküzdeni. Ellent tud állni a nemzeti ébredés idején a nacionalista eltvelyedésnek, a totalitárius diktatúrákban a politikai célokat kiszolgáló követeléseknek vagy felelőtlen és üres szórakoztatásnak, a sematizmus uralma csúcspontján az elsematizálódásnak, a politikai tiltások és „ajánlások” korában a művészi színvonal hanyatlásának és az igazság hirdetéséről való lemondás kényszerének, s ha nem is kedvez számára a politikai légkör, egyetemes, európai igényű és színvonalú művészi műhelyé tud válni, fölállalva egy tágabb térség, egy szélesebb kulturális kör eszmei örökségét.

