SZÍNHÁZ

Boldizsár Iván: Első csöngetés • Nagy Péter: Újítók és szelídítők • Kardos Tibor: Dante a Körszínházban • Molnár Gál Péter: Latabár • Bessenyei Ferenc: Bánkról gondolkodom • Major Tamás: Tanúságtevő színház • Dr. Székely György: A színikritika és a színház sokoldalúsága • Wegenast Róbert: Dohogás díszletügyben • Márton Vera: Dürrenmatt: János király

68

1

TARTALOM

BOLDIZSÁR IVÁN *Első csöngetés [1]*
NAGY PÉTER *Újítók és szelídítők [13]*

Magyar játékszín

KOLTAI TAMÁS *Élő színház* vagy *klasszikusok végnapjai? [7]*
KARDOS TIBOR *Dante a Körszínházban [12]*
HERMANN ISTVÁN *A kolozsváriak vendégjátéka r [16]*

Arcok és maszkok

BERKES ERZSÉBET *Embert adjatok! [19]*
MOLNÁR GÁL PÉTER *Latabár [22]*

Műhely

BESSENYEI FERENC *Bánkról gondolkodom [25]*
MAJOR TAMÁS *Tanúságtevő színház [36]*

Dr. SZÉKELY GYÖRGY Fórum és disputa

A színikritika és a színház sokoldalúsága [40]
WEGENAST RÓBERT *Dohogás díszletügyben [44]*

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR Világszínház

Nyolc színdarab és egy színházi mozgalom [47]
MÁRTON VERA *Dürrenmatt: János király [51]*
MADÁCH-KERESZTURY *Új moszkvai bemutatók [60]*
Csák végnapjai [61]

NEMES MÁRIA Könyvszemle

Gyárfás Miklós általkönyve [69]
GÁBOR ISTVÁN *Kazimir Károly műhelynaplója [70]*
JERZY GROTOWSKY *Védőbeszéd egy szegény színház mellett [72]*

Fényképek: MTI fotó és Korniss Péter

Első csöngetés

Egy régi színházi mondással kezdjük: ha bemutató előtt sok volt a baj, akkor .. . A többit mindenki tudja; mi reménykedünk benne, hogy ez a folyóirat sem lesz eredménytelen, mert létrejötte hosszú ideig vajúdott és nem járt minden baj nélkül.

A SZÍNHÁZ még nem jelent meg, de már úgy beszélnek róla: a szakma lapja. Mi inkább így mondanók: a művészeté. Vagy pontosabban a művészeké.

A lapszerkesztés alfája: kinek írjuk? Mi ezt a lapot a művészeknek szánjuk és ezek körébe természetesen - illetve nem is olyan természetesen - nemcsak a színészeket vonjuk bele, hanem mindenkit, aki képzelőerejével vagy megvalósító tehetségével részt vesz egy mű színpadra teremtésében. Természetes, hogy amikor a színház-művészetnek folyóirata indul, akkor gondolunk arra az erőre is, amely nélkül nincsen színház; jelenléte, befogadóképessége, hangulata, szeretete vagy ellenzése nélkül nin-csen színházművészet: a közönségre.

Azt hisszük, e lap azért fogja érdekelni a színpadi alkotás elsőszámú partnerét a közönséget, mert elsősorban mégis a művészeknek írjuk.

De ez csak szándékunk egyik fele. Azt szeretnők, hogy új lapunkat, új lapjukat jórészt maguk a művészek írják is. Ennek a lapnak mini-szerkesztősége van; folyamatosan megjelenni csak akkor tud, ha jelmezrajzoló, világosítómester, színpadi fényképész, díszlettervező, dramaturg, színész, színésznő, koreográfus; főiskolai tanár és diák, a rendező munkatársa, a rendező, a színigazgató és annak különféle fajai és alfajai; jegyterjesztők, jegyeladók és kötegben visszaadók, propagandisták és színházi kultúrpolitikusok mind a SZÍNHÁZ munkatársainak tekintik magukat és cikkel, műhelytanulsággal, kritikával és a kritika kritikájával, ötlettel, jó és rossz tanáccsal elárasztják a szerkesztőséget.

Ha az iménti felsorolásból valakit kihagytunk, kérjük, írjon haragos levelet a szerkesztőségnek és akkor mindjárt parázs vitát kezdhetünk arról, hogy a művészet melyik ága hanyagoltatott el. A színikritikusokat viszont szándékosan nem említettem, de nem azért, mintha ez a lap hadat akarna nekik üzenni. Ennek a rossz viccnek csak a fele tréfa: ilyen hírek bőven keringtek a „szakmában", valóságértékük annyi, mint a repülő csészealjaké. A kritikusokat azért nem soroltuk fel, mert nekik mesterségük az írás és így egy lap, amelynek címe SZÍNHÁZ, természetes fórumuk.

Hasonló, de nem azonos okból említjük külön a drámaírókat. A magyar színházi irodalom, a színibírálat, a drámatörténet és az irodalomtörténet értékelése is az utóbbi időben túlzottan szöveg-központú volt. Elhanyagoltuk azt a fontos felismerést, hogy a színielőadás nem egyenlő az elmondott darabbal, sőt mennyiségtanilag kifejezve, nem is összeadás (szöveg+előadás), hanem e két mennyiségből egy új minőség jön létre. A SZÍNHÁZ munkájának egyik célja, hogy ezt az új többlet-minőséget elemezze, körülhatárolj a, meghatározza és ezzel nemcsak a színpad művészeinek érdemeit és jo-

gait állítsa helyre és védje meg, hanem a magyar drámaírókat is új felismerésekhez, új lehetőségek teljes kiaknázásához vezesse. Tisztában vagyunk azzal, hogy a szöveg-központúság nemcsak magyar jelenség és ez ellen az utóbbi fél évtizedben a színpad - rendezők, színészek, színitechnikusok - újra fellázadtak. A világ számos színpadán az író szövegét elnyomja a gépi vagy elektronikus zaj, az író gondolatainál fontosabbnak vélik a mozgást, rohangálást, balett-szerű lejtéseket és főképpen a nemi élet különböző szakaszainak burkolt és egyre kevésbé burkolt ábrázolását.

Amikor mi azt tartjuk, hogy a magyar színházi élet egyik betegsége a szöveg-központúság, ugyanakkor szent meggyőződésünk, hogy drámaíró nélkül nincsen dráma és a magyar drámairodalom megújhodása nélkül nincsen továbbfejlődés a színpadi művészetben sem. Ezért, a lap célja és szerkesztőinek óhaja, hogy e lap hasábjait a magyar drámaírók is sajátjuknak tekintsék, alkotási gondjukkal és műhelynehézségeikkel csakúgy felkeressenek, mint kísérleteikkel és remekműveikkel.

Másrészről nem győzzük majd eléggé hangsúlyozni, fejtegetni és bizonyítani, hogy színpad és a színpadi újjáteremtés nélkül drámairodalom sincs, hogy a rendező, a színészek és mindazok, akiket az imént már felsoroltunk, egyenrangú alkotórészesei az írónak és ezért mind a kritika, mind a közönség, mind a művészet irányítói részéről egyenrangú elbánást, tehát mennyiségben és minőségben nem kevesebb elemzést, érvelést, elismerést vagy dorgálást érdemelnek.

Mindezzel azt akarjuk bővebben kifejezni, amit a színházi világban élő színháznak, totális színháznak, komplex művészetnek vagy összművészetnek szoktak nevezni. E gondolat első jelzőjében, az élőben az is benne foglaltatik, hogy mindezeket az eszméket és célokat a mai Magyarországon, tehát szocialista fővel és szívvel óhajtjuk szolgálni.

Egy régi színházi mondással kezdtük, egy másikkal fejezzük be: este 8-kor minden kiderül. Ez az este 8 nálunk este 7, de a mondás változatlanul érvényes : a darab minősége a bemutatón kiderül. Ennek a SZÍNHÁZ-nak minden hónap közepén van bemutatója. A nyári szünetben is. Most érkezett el az első csöngetés. Tessék befáradni.

BOLDIZSÁR IVÁN

NAGY PÉTER

Újítók és szelídítők

Az elmúlt színházi esztendőre valószínűleg hosszasan fogunk úgy hivatkozni, mint szerencsés és emlékezetes évre. Igaz, hogy egy feltűnően szerény eredményű drámai pályázat volt a nyitánya, de - talán ezért, talán ennek ellenére, ki tudja? - az évad a magyar dráma sempontjából jó, sőt igen jó volt: gyakorló s kezdő drámaírók vagy féltucatnyi, emlékezetes vagy ígéretes alkotással léptek fel, amelyek közül nem egy siker is lett a közönség s a kritika előtt; kevés nemzeti irodalom könyvelhet el ennél nagyobb eredményt egyetlen évadon belül.

De vajon ezt, vagy ehhez hasonlót hányszor írtak, írtunk le már Bajza József óta, anélkül, hogy ezek a sikeres évadok füzérbe rendeződtek volna; hány tehetséges drámaírónk volt Balassi Bálint óta, anélkül, hogy a legtöbbször az egyéni tehetség is kibontakozhatott volna oly mértékig, mint első jelentkezése ígérte, s különösen anélkül, hogy ezek a tehetségek egymás kezébe adták volna - mit is? a haladás fáklyáját? Thespis kordéjának gyeplőjét? a nemzeti jövendő kulcsát? a nemzeti önismeret lámpását? - mindenesetre azt, ami a magyar drámairodalmat a folyamatos és szerves fejlődés útján tarthatta volna.

Nemzeti sajátság?

Általában, könnyelmű önfelmentéssel, arra szoktunk hivatkozni, hogy nem vagyunk drámai tehetségű nemzet; a magyar inkább lírikus, mint dramaturgus. Azt hiszem, a szellemtörténeti álkonstrukcióknak ezt a máig kísértő maradványát ideje lenne kiirtani tudat-babonáink közül. Valószínűleg statisztikailag is bizonyítható lenne, hogy amióta színház van Magyarországon, azóta drámai tehetség vagy képesség is jelentkezett magyar annyi, mint az adott időszakban bármely más európai nemzetből; a különbség, mely tartós optikai csalódást okoz, csak ott van, hogy mennyi lehetősége volt a magyarnak - párhuzamba állítva más nemzetekbéliekkel - a kibontakozásra, a tehetségéhez, a mondanivalójához való hűségre, a színpaddal, a színházzal való szerves és alkotó együttélésre.

Valahol itt van valami - nemzeti sajátság? „magyar átok"? gazdasági és történelmi mozzanatok együtthatója? -, ami mindig gáncsot vet a magyar dráma ügyének - s ezen keresztül a színházának is. Mert vajon el kell-e még mondani újra, hogy nincs, nem lehetséges drámai kultúra színházi kultúra, színpadi megszólalási lehetőség - és valóban adekvát, a mű igényéhez és lehetőségeihez méltó megszólalási lehetőség - nélkül; de éppoly kevéssé lehet színházi kultúra is eleven és friss, a színház és a színészek számára képességeik kifejtésére lehetőséget adó s az ő képességeiken a maga lehetőségeinek keretét tágító drámatermés, dráma-kultúra nél-kül? (Talán mondani már valóban felesleges. De tenni? Azonban legyünk optimisták: habozva és félénken, viszontbiztosítással és mentőövvel, de mintha most valóban arra indulna a magyar színház és dráma, ahol e találkozás tartós és szerves lehet; legyünk még optimistábbak: ahol e találkozás nemzedékeken át lehet egyre szervesebb és tartósabb ...)

A folyamatosság kérdését nem egyszerűen valamilyen elvont esztétikai vagy légből kapott filológiai igény veti fel, hanem a nemzeti dráma létének egyik, talán legelsőrendű kérdése. Ha a francia drámára gondolunk, Corneille-től (sőt tán Jodelle-től) Feydeau-n át Anouilh-ig látható, kitapintható a folyamatosság, a változékonyságban az azonosság; s ezt elmondhatjuk az angolra is, Shakespeare-től Ardenig, s tán kisebb joggal és erővel a németre is. (Mellékesen, de korántsem elhanyagolhatóan: Talma és Kean, Sarah Bernhardt és Bassermann a nemzeti klasszikusok és modernek színrevitelével, megvalósításával írták be magukat *a* saját és a nemzetközi színháztörténetbe, nem idegen művek megszólaltatásával; mint ahogy Csor-

tosra is - hogy csak egy, kapásból vett példát említsek saját történetünkből - elsősorban a Liliomért s Luciferért emlékezünk, s nem mondjuk VIII. Henrikjéért, mely pedig pusztán művészet-technikai szempontból felülmúlta az előző kettőt.)

De hogy áll a nemzeti dráma folyamatossága nálunk? Már maga az a tény, hogy ha klasszikus drámáinkat számba vesszük, *a Bánk bán, Az ember tragédiája, a Csongor és Tünde* után nagy lélegzetet kell vennünk, s nem tudjuk folytatni a sort. Hát még a sorokat? Az előbb említett három név példájára: mi folyamatosságot, párhuzamosságot és időn át folytatott dialógust fedezhetünk fel mondjuk Katona József, Molnár Ferenc, Németh László, Hubay Miklós törekvései, dramaturgiája között ? (S e négy nevet többszörösen is behelyettesíthetnők, kezdhetnők a sort Balassival vagy Bornemiszával - az eredmény ugyanaz lenne.) Voltak és vannak tehetségeink, voltak és vannak drámáink - de nemzeti dramaturgiánk nincsen, következetesség, folyamatosság az időn át a magyar drámai törekvésekben nem lelhető fel.

A nemzeti dráma folyamatossága

Vagy talán mégis ? Talán az örökös hamvába hullás, örökös újrakezdés és befulladás ellenére mégis van valami folyamatosság, valami azonosság - talán éppen ezekben a görcs-szerű löketekben, amelyekben a drámai tehetségek és drámai mondanivalók újra meg újra, lankadatlanul megvalósulásuk útját keresték - oly sokszor hiába s még többször tévutakon?

Talán éppen az egzaltált nacionalizmusban lenne ez, azokban a „bundás indulatok"-ban, amelyeket első színpadra-teremtőjük és sikeres szerzőjük, Kisfaludy Károly gúnyolt ki, bélyegzett meg feledhetetlenül? S amely ellen a jobb kritikai elmék és izmosabb írói tehetségek azóta sem szűntek meg harcolni - anélkül, igaz, hogy ezáltal akár a sikerre kacsintó ügyeseknek, akár a saját, sokszor csak fennköltnek álcázott alja indulataikat kiélni vágyó közönségnek a szívéből kiiktathatták volna. De ha ebben lenne, akkor még az előbb említett három vitathatatlanul klasszikus drámai alkotás közül is kettőt kivetne a magyar hagyományból - az elvakultság? a szűkkeblűség? vagy éppen a vaksággal megvert „nemzeti öntudat"?

Vagy - másfelé indulva a „bundás indulatok"-tól - ott lenne e folyamatosság, hogy a magyar dráma újra meg újra küzd azért, hogy indulatiból gondolativá nemesedjék, emelkedjék - ha *úgy* tetszik, szublimálódjék, de e kísérletei szinte mindig csődöt mondanak s a művön a gondolat helyett eluralkodik az indulat - s jó, ha a nemzeti s nem a teljesen egyéni?

Vagy éppen ott - s itt valóban már valami folyamatosságot találhatunk a századokon s a műfajokon át -, hogy a mindent elfojtó, vagy legalábbis lefokozó provincializmussal küszködik a korszerűség igénye, mely egyszerre kíván megvalósulni a korhoz méltó probléma-fogalmazásban s a kor legfejlettebb formai eszközeinek felhasználásában ? (S nem a szellemi és társadalmi haladás és a társadalom harmonikus viszonyának megbomlására mutat-e, ha ez a nemes értelemben vett korszerűség-igény szembekerül a közönségigénnyel, illetve nem talál közönségére ?)

Az igazi korszerűségért, a korszerűségben a művészi és érzelmi-gondolati újszerűségért és mélységért küzdő Balassi, Bornemisza, Katona, Vörösmarty, Csiky, Bródy mellett hány nálunk az olcsó és eredményes sikervadász, aki az újért sokszor kedélyét-egészségét-életét áldozó úttörők formai eredményeit felhasználva arat?

És itt érdemes egy - azt hiszem, ránk különösen jellemző - megkülönböztetést tenni. Minden művészetben - az idő vertikális, és a nemzetek-nyelvek horizontális metszetében egyaránt - természetes és valószínűleg szükségszerű, hogy egy-egy jelentős gondolati, ízlésbeli vagy formai újítást, újítót a követők (epigonok ? vulgarizátorok?) hada kísérjen. Ezek az újítást a közönség számára, s a közönséget az újítás számára „domesztikálják", vagyis aprópénzre váltják, felvizezik, népszerűvé teszik, majd lejáratják. S éppen ezzel a folyamattal készítik elő az újabb fordulat szükségét, hívják ki az időből az újítót, aki végrehajtja a várt fordulatot, az újabb forradalmi és mégis szerves szakítást a már lejárttal, a már lejáratottal. Ami szomorúan sajátos és specifikusan szomorú a magyar dráma történetében, az az, hogy az új - ami

szinte kivétel nélkül csak fázis-vétéssel követte a nálunk fejlettebb nemzetek újításait - a teljes elutasítással, kigúnyolással találkozott; akik „domesztikálták", elsőrenden felületét és technikáját tették át a magyar provincialitás tartalmára; csizmás-vitézkötéses, zergetollas-bricseszes, vagy éppen zsakettes-pomádés változatban, egyremegy. Szigligeti, Herczeg, Zilahy - s a névsort szinte a végtelenségig folytathatnók - ennek voltak nagy sikerű szakemberei.

S tulajdonképpen, a történész szemével nézve, ezeknek a munkája bizonyára nem ügyetlen, legtöbbször nem is haszontalan, néha még nem is érdemtelen - megvan a helyük, a szerepük, talán a szükségük is a folyamatban. Csak éppen az egyeduralmuk, az igazi képességet elnyomó, eltorzító vagy csírájában elfojtó és a magyar színpadokon idestova két évszázada tartó hegemóniájuk az, ami ijesztő, ami kétségbeejtő, aminek a nyomása alól az élet, az igazi tehetség, az igazi mondanivaló mindig csak a ránk annyira jellemző görcs-rándulásokkal tudott előtörni, hogy újra meg újra elfojtsák. Példák kellenek? Felesleges - elég Móricz Zsigmond és Herczeg Ferenc sőt Csathó Kálmán vagy Füst Milán és Bókay János dráma-írói pályájára, egykorú kritikai és közönség-fogadtatására gondolni.

A körből kitörni

Sikerül-e végre hát ebből a bűvös és bűnös körből kitörni?

Az egymásra épülő elmúlt néhány színházi évad s különösen a legutóbbi határozottan ezt az ígéretet hordozza. A magyar dráma, amely túl tudott lépni az egész estét betöltő kabaré-tréfán s az aktuálisan anekdotizáló naturalista szomorújátékon, egyre súlyosabb szóval birkózik az erkölcsi kérdésekkel - a magánélet szocialista erkölcsiségével és a közéletével egyaránt, ha az előbbi egyelőre kevesebb művészi súlyt, költői ihletet tudott is magára koncentrálni, mint az utóbbi. (Azt hiszem, már valóban túl vagyunk azon, hogy az erkölcsi problémák, hatalom és erkölcs kérdéseinek művészi tárgyalását magyarázni, mentegetni kelljen. A morális érzékenység „öncélú moralizálássá" keresztelése és akkénti elítélése a saját erkölcsi normáikat nem vállalók önvédelmi mozdulata volt. Egyébként is, a moralizálás sosem „ön-célú", hanem mindig valamilyen - tudott vagy öntudatlan - célt szolgál; s e cél határozza meg a moralitás bázisát is.) És ez az erkölcsi érzékenység erkölcsi felelősséget is jelez: azt, amelyet az egyes író s az egész irodalom átérez a nemzeti történelem alakulása iránt.

A magyar dráma örvendetes „karakterisztika specifikáját" éppen abban látom, hogy ez a morális érzékenység, önvizsgálati hajlam a történeti konkrétsággal s a formai újsággal egyaránt találkozott; hegy a konkrétság egyre kevésbé képes az anekdotikus egyediségbe fullasztani, s a formai modernség egyre kevésbé emeli a tárgytalanság légürességébe. S ezen az úton az ún. „formabontás" - pontosabban hol a drámai anyag átepizálása, hol az epikai anyag dramatizálása - és újabban az „abszurd dráma" formai eszközei egyre inkább nem-átvett, hanem saját, sajátosan kialakított eszközökként jelentkeznek.

Gazdagabb volt a termés az „epikus színház" magyar változataiból esztendők óta - már-már oly gazdag, hogy a néző azt hihette, művészi hitvallás helyett művészeti „sikk"-kel találkozik egy alkalommal többször; de ennek következtében a kritika is fokozottabb figyelmet szentelt ennek, s alaposabban körüljárta lehetőségeit, korlátait. Hadd ne ismételjem meg az erről már eddig elmondottakat.

Az elmúlt évad igazi újsága az „abszurd színház" módszereinek magyar színpadra, a magyar közönség számára *égető* problémákra-ültetése, s a történeti-mitológiai analógiának újszerű felhasználása volt. Inkább erről szólnék egy-két szót itt.

A nagy újdonság

A nagy újdonság Örkény, Eörsi és Görgey darabjaiban (melyek különböző problematikájuk, különböző művészi színvonaluk és különböző sikerük ellenére ebben egyek voltak), hogy az abszurd színház végletes absztrakciója és a magyar naturalista-realista színpadi hagyomány túlzott konkrétumba-ragadtsága közötti úton járnak; ki több, ki kevesebb szeren-

csével, de valamennyien az eközötti egyensúlyt keresik; nem absztrakt ítéletre építenek absztrakt helyzeteket és konfliktust, hanem egy társadalmilag-történelmileg konkrétan abszurd helyzetből nő ki a konfliktus, mely az absztrakt ítéletet hordozza. Ez az, ami miatt egyiküket sem lehet - zsurnalisztikus általánosítás nélkül - egyszerűen Ionesco- vagy Mrozek-epigonnak tekinteni, bár mindkettőtől, s nyilván másoktól is, tanultak technikát. És ez az, ami miatt meg tudják őrizni egyéni arcukat, ha sikerül kilépniök a magyarról a világszínpadra; s nem utolsósorban éppen ez az, aminek tudatos továbbfejlesztésével általuk is bebizonyítható lesz, hogy az „abszurd dráma" nem pusztán egyetlen világnézeti magatartás-lehetőség megnyilatkozása, hanem egy új (bár számos régivel összetett módon rokonságot tartó) művészettechnikai fegyvertár, ha úgy tetszik, írói eljárásmód, melyben nem a forma kényszeríti ki a gondolatot, hanem az írói gondolat alakítja a formai eszközöket.

Az antik (történeti vagy mitológiai) analógia a drámában igazán nem új eljárás az európai színpadon; már a reneszánszban is megjelent, de különösen a francia klasszikus dráma tette Európa-szerte ismertté és kedveltté - nem véletlen, hogy a francia színpadról, mondhatni, azóta sem pusztult ki, sőt új meg új életre kelt. Nálunk - talán egész színpadi-drámai hagyományunk fokozottabb német irányultsága miatt - sokkal kevésbé volt gyakorlatos; ezért is hatott annyira újdonságként, amikor - egymástól minden bizonnyal függetlenül, de mégis szinte egyidőben - Hubay és Gyurkó felléptek vele.

Az egymástól való függetlenséget a rokon problematika teljesen más módon való megragadása bizonyítja a legvilágosabban. Néróban és Elektrában Hubay és Gyurkó a hatalom s az erkölcs - ha úgy tetszik: az erkölcs fölé emelt hatalom s a hatalom fölé emelt erkölcs - problémájával viaskodnak. Hubay Nérója eléggé érezhetően Camus Caligulájának Duna-parti unokaöccse; valószínűleg ez az el nem szakadt köldökzsinór akadályozza meg a művet abban, hogy - részben ragyogó - drámai villanásokból drámai folyamattá álljon össze; végső fokon abban, hogy ne csak játék legyen, hanem példázat is.

Gyurkó Elektrájában a görög mítosz félreérthetetlenül az aktuális problematika kothurnusa - vagy ha úgy tetszik, a modern indulatok tisztító antik retortája. Ezért tudja - és kény-szerül - a cselekményt végső gyökeréig tisztítani. Odáig, ahol már a mitikus alakok mintegy puszta tendenciákká válnak, s a színpad egy lélek belső küzdőterévé, melyen indulat és értelem mérkőznek, de úgy, hogy az értelem csapásától az író szíve vére is folyik. Ez kétségtelenül izgalmas eredmény, de meggyőződésem szerint nem folytatható, legfeljebb ismételhető.

Vajon végre eljutottunk-e oda, hogy a görcsös és tragikus löketek egyenletes folyamattá simuljanak? A reménye mindenesetre megvan; de valóra váltásához sok minden kell.

Nem utolsósorban a színházak, a színházi élet részéről. Elsősorban és mindenekelőtt: kockázat-vállalás, eszmei-erkölcsi és anyagi értelemben egyaránt. A tapasztalatok a külső szemlélőnek azt mutatják, hogy akiben volt hajlam a kockázat vállalására, az végül erkölcsileg is, anyagilag is aktívan zárta művészi mérlegét; de vajon így látszik-e ez a kiskapukon túl is? Vajon pusztán a rutin vagy a józanul latolgatott helyzet következménye-e, hogy egy-egy újat új módon mondásra féltucat régit-mondás - ha nem éppen semmitmondás - esik? S ez végül is kinek jó? Meggyőződésem szerint az igazán érdekeltek közül sem a közönség-nek, sem az irodalomnak, sem a színházi kulturának - sőt, végső fokon, a politikának se.

Az a művészi felpezsdülés, melynek ezekben a sorokban csak irodalmi vetületén - s annak is csak néhány aspektusán - tudtam elmerengeni, majdnem ilyen örvendetesen (s talán még több problémát hordozón) kimutatható és megvizsgálható lenne az összetett színházi élet más vetületeiben is. Természetesen egyik sem egyetlen évad csodája - mindegyik mögött hosszú évek munkája, küzdelme, sikerei és buktatói rejlenek. De mintha az elmúlt egy-két év jelentette volna itt is azt a minőségi átcsapást, amellyel az addig lappangó tendenciák egyszerre mindenki előtt nyilvánvalóvá váltak. Ez a fejlődés, ez a fellendülés megcsökik-e, vagy valóban teljes kibontakozáshoz jut - ezt ma még senki meg nem mondhatja, de ennek elősegítése, az akadályok elhárítása, a feltételek biztosítása mindnyájunk kötelessége.

KOLTAI TAMÁS

Élő színház vagy klasszikusok végnapjai.

Hozzászólás egy vitához
Madách Csák-drámájának bemutatója ürügyén

Hála néhány régészszenvedéllyel megáldott dramaturgnak, restaurátori munkában kedvét lelő írónak és holttá nyilvánított művek feltámasztásában hivő rendezőnek, túl vagyunk azon az időn, amikor a klasszikus magyar drámát a Bánk bán és a Tragédia jelentette. Életre kelt a drámaíró Vörösmarty, eloszlott az a tévhit, hogy Madách egydrámás szerző, és olyan kincs került napvilágra a nem is olyan régi irodalomtörténet homályából, mint a drámaköltő Füst Milán. Önként adódik a kérdés : eddig talán nem vettünk tudomást drámatörténeti múltunk értékeiről? S most nyomban félredobhatunk egy sokat hangoztatott szentenciát („hiába, nem vagyunk drámaíró nemzet"), némi aggodalommal persze, hiszen már olyan jól belenyugodtunk? Aligha valószínű. Annyi történt, hogy kezdünk végre rájönni: kényelmesebb ugyan eleve lemondani a mélyebben fekvő értékek kibányászásáról, s az ellentétes vélemények el-hárítására ütközőként használni a fenti „axiómát", de mindenesetre tiszteletre méltóbb a *cáfolatot* keresni rá, még ha az eredmény kétségesnek tűnik is.

A Czillei és a Hunyadiak, a Mózes és a Negyedik Henrik király sikere máris jelez valamit. Egyikük sem remekmű, ennek ellenkezőjét kár lenne állítanunk. (Ítélkezésünk - csakúgy, mint egyebütt - sajnos a színházkritikában is hajlamos a végletekre. A fenti három művet, talán, hogy ellensúlyozzák a kortársak elmarasztaló ítéletét, sokan túlértékelték. Kritikánkban devalválódott a melléknévi felsőfok.) Nem remekművek az említett darabok, de értékes drámák. Értéküket éppen az bizonyította, hogy a színpadon „nekünkszólóvá" váltak. Klaszszikussá. Nem tévedés: előadásuk tette őket azzá. Úgy vélem, a klasszikusok egyik fő ismérve: magukban hordják azt a képességet, hogy rárezonáljanak későbbi korokra. Nem általános igazságokat ismételgetnek, amelyek változatlan érvénnyel öröklődnek tovább, hanem olyan konkrét összefüggéseket tárnak fel, amelyek későbbi korok hullámhosszára hangolhatók. Nem *minden kor* hullámhosszára és nem mindig ugyanabban az összefüggésben. Az adott társadalmi struktúrától, a közízlést alakító tényezőktől (osztályviszonyok, a társadalomtudományok fejlettségi foka, a közoktatás szintje, nemzeti sajátságok stb.) függ, hogy az egyes korok milyen alkotókat, esetleg egész tendenciákat fedeznek fel maguknak. S nem utolsósorban a művészet különböző területeinek kölcsönös egymásra hatásától. A XVIII. század például nem vett tudomást az emberközpontú Shakespeare-ről (a barokk színház amúgy sem az egy-szerűség lenyűgőző egyensúlyát és monumentalitását megvalósító korabeli zeneeszményhez

igazodott, hanem a túldíszítettségben tobzódó építészethez). Ma is működik ez a kontraszelekció. Groteszken látó korunknak nem kedves például Corneille tragikus emelkedettségű ékesszólása, de nincs kizárva, hogy a XXI. század éppen őt emeli majd piedesztálra. Érdekes, hogy a görög tragédiák egyértelműen *feloldó* jellegű katarzisát is túlságosan megnyugtatónak érzi sok rendező. Nem véletlen, hogy A trójai nők az Euripidész-drámánál nyugtalanítóbb, „megoldatlanabb" Sartre-változatban került színre, hogy Bornemisza Elektráját játszottuk el, amelynek idegtépően késleltetett katarzisa szinte megfosztja a nézőt a feloldás érzésétől, és hogy Peter Brook nem Szophoklész Oedipusát, hanem Seneca véresen kegyetlen, költőietlen drámáját rendezte meg.

Vörösmarty, Madách és Füst Milán drámáit úgy „fedeztük fel", hogy átszűrtük a mai színházeszmény különféle szűrőin. A Czilleit a modern Shakespeare-játszás szcenikai gyakorlatán, a Mózest a totális színház kialakítására tett kísérletek tapasztalatain, a Henriket a belső drámára összpontosító, pszichologizáló dramaturgián. A Henriket csupán méltó színpadi keretbe kellett foglalni, míg a Mózes és főleg a Czillei már dramaturgiai műtétet igényelt. És itt érkeztünk el a sarkalatos kérdéshez: jogos-e a klasszikusok dramaturgiai háborgatása vagy nem? S ha igen, mi a mérték? Csak a formai retusálás engedhető meg vagy a tartalmi-gondolati átformálás is? Meddig tart az értékmentés, és hol kezdődik a kegyeletsértés? Létezik-e egyáltalán a művészetben kegyelet? Mi értékesebb: a lezárt ítéletek irodalom-történeti múzeumába utalt mű üveglap alatt vagy a változó koreszmékkel szembesített alkotás, még ha a múzeumi csendből az élő színházba „szállítás" a sérülés kockázatával jár is?

A fenti kérdésekről folytatott vita a közelmúltban is gyakran megélénkült (például a Czillei bemutatójának idején), máskor ellanyhult, legutóbb az Élet és Irodalom-ban támadt fel újra. Különösen időszerűvé pedig a gyulai Várszínház Madách-bemutatója teszi, *a Csák végnapjai*, amelyet Keresztury Dezső - a színlap tanúsága szerint - újraformált.

Vitán felül áll, hogy Keresztury, miközben új jeleneteket illesztett a drámába, látszólag a Madáchéval ellentétes gondolati anyaggal töltötte meg a művet. Csák, aki Madáchnál a magyar nemzeti függetlenség védőpajzsa, megmaradt ugyan tragikus hősnek, de bukásának oka már nem a machiavellista eszközökkel pusztulására törő idegen, *külső hatalom*, hanem *belső ellentmondás*, tragikus tudati fáziskésés egy előrelendülő korban. Ugyanígy visszájára fordult a Csákkal szemben álló Róbert Károly jelleme: törvénytelenül uralkodó idegen zsarnokból Európára látó, felvilágosult szellemű reformer lett. A Kereszturyt ért kritikák nem e változtatások jogosságát vitatták - elismerték, hogy mind a történelmi hűségnek, mind a társadalmi igazságosságnak ez a konfrontáció felel meg -, hanem arra kerestek választ, hogy e jogos helyreigazítás együtt járhat-e egy öntörvényű művészi alkotás átformálásával. Más szóval: igazolható-e egy társadalmi (és művészi) koncepció utólag, a szerző szándékának ellenére?

Vallassuk Madáchot. Nehéz léptű, robusztus dráma a Csák végnapjai, egy tömbből mintázott és csiszolatlan. Hiányzik belőle mindenfajta lekerekítés és cizellálás. Mint aki egy lélegzetre önti ki minden keservét, és nem ér rá a megfogalmazás szépségével, a gondolatok folytonosságával törődni, amelyek így egymásba öltve, szaggatott panaszban törnek maguknak utat, úgy szakad fel a sóhaj Madáchból is a Csák tanúsága szerint. A szabadságharc bukása, a Habsburg-uralom kiváltotta reménytelenség készteti arra, hogy korábban megírt művét átdolgozva Csák tragédiáját állítsa modellként a nemzet elé. Nem törődik a történelmi hűséggel, a részletek kidolgozásával, a szereplők tetteinek indokolásával, még jellemük egységével sem. Dramaturgiai szarvashibák és esztétikai fogyatékosságok terhelik a drámát. Miért ragad mégis magával, a téves történelmi ítélet és a formai darabosság ellenére?

Talán azért, mert Madách nem Csák apoteózisát írja meg, hanem egyszerűen csak sorsát. És Csák tragédiájának sorsszerűségében az önkéntelen írói ítélet is benne rejlik. Vajon nem törvényszerű-e a döntő pillanatban mindig habozó, elhatározását konok rendíthetetlenséggel egy nőideálhoz, jelképhatalomhoz (Árpád-házi Erzsébet uralkodói jogához) igazító Csák bu-

kása? S jóllehet Madáchnál mindez fatalizmus, miért ne fedezhetnénk fel mi - akár száz év múltán is - a fátumban rejlő törvényszerűséget? Annál is inkább, mert Csák alakjának ellentmondásai - egyszersmind Madáchéi - nemcsak a választott történelmi anyag közegellen-állását jelzik, hanem a tehetségnek azt a képességét is, hogy önsúlyánál fogva ellentmond a tételes mondanivalónak.

Olvassuk magát a drámát. A Madáchra annyira jellemző ellentmondásos népszemlélet, akár a Tragédiában, itt is nyomon követhető. A Brutusért és a köztársaságért lelkesedő Csák így beszél egy helyen: „Fiúk, én ostortól és zsarnokoktól / Nem féltem a magyart, tudom, lerázza / Ha megsokalja terhét . . ." Később viszont így fakad ki: „Nem Róma e hon, melynek harci lelke / Lemondásokban lelt polgárerényt. / Itt minden szív forintokért eseng, / S ha nincs felettök egy erős ököl, / Egymást rabolja, egymást üldi majd. / Szentek hona csak a köztársaság / S melyben lakunk, óh, e hon latroké." A haza tehát nem érdemli meg, hogy harcoljon érte, s Csák nem is a hazáért, hanem Erzsébetért küzd. A nőért és a királynőért. Hiábavaló János feddése: „Nem egy leány, de a hon / Jóléte volt, mi a harctérre űzött." Csák árulónak (!) nevezi. Amikor megtudja, hogy a lány zárdába ment, e szavakkal adja fel a harcot: „... nincsen jog velünk." A jog tehát az Árpád-ház uralkodói jogát jelenti számára, s nem a nemzet, a nép felemelkedésének ügyét. („Mit nekem nép, mit nekem haza" - veti oda Miklósnak.) Még a forrófejű, a harcot önmagáért kedvelő Miklós is perspektívában gondolkodik: „Fajunk nem oly meddő még, hála Isten, / Hogy új Árpádot nemzeni ne *bírna*." Mire Csák válasza: „S azért küzdjünk, ki majd születni fog?" Amikor pedig mégis harcvágy hevíti, így beszél:

„Koldushadat hát, jól kiéhezettet,
Mindegy akármit, mely üszköt, dsidát
Hajítani tud. S a puha dus lakába
Ki dob koldusnál üszköt szívesebben?
Majd amit e hitvány haddal kivívok
Elvezni fogja, aki szid az is,
S megéljenez mint a hon hű fiát. Ez
is szép díj, ki éhezik reá,
Nekem nem kell, de azt nem tűrhetem, Hogy
Szent István trónján oly ember üljön,
Ki Csák vadászkürtétől megriad."

Ki más ez, ha nem az a Csák Máté, akit Adyból és a történelemből ismerünk: a dölyfös oligarcha, az önérdekből vagdalkozó önkényúr, a nyers és faragatlan rablólovag? Es milyen kisszerűség jellemzi fatalista bölcselkedését?! Záchot feddi így: „... emberkézzel a sorsot vezetni / Akartad és merész tanácsot adtál / Annak, ki lét s nem lét felett határoz . . . Ne légyen senki bölcsebb, mint kora." Amikor pedig dacos sértettséggel a magányt választja, a kiválasztottak gőgje cseng patetikus szavaiban, olyannyira, hogy Miklós ironikusan jegyzi meg: „... azt hiszed / Falomb alatt ütöd fel sátorod / S kökénytövis között folytathatod / Magasztos álmodat, melyet velem / Dárdák árnyában látál egykoron?" Halála előtti szavait: „céltalan hullok le", szinte egész élete summájaként foghatjuk fel, s talán mint ítéletet önmaga felett.

Bizonyítéknak talán ennyi is elég ahhoz, hogy Csákot Madách drámájában se lássuk eszményi hősnek, hanem ellentmondásos figurának, amelyből nem hiányzik az emberi nagyság, mindamellett inkább olyan gyengeségek és hibák jellemzik, mint a cselekvésbeli bizonytalanság, gőg, hiúság és szűk látókörűség. Keresztury tehát nem tett erőszakot alakján, ellenkezőleg: továbbgondolta jellemét, társadalmi hátteret rajzolt köré, s azáltal, hogy önmaga áldozataként állította be, elmélyítette tragédiáját is.

A dráma többi szereplője szinte fölnagyítva tükrözi vissza Csák emberi gyengéit - és a madáchi gondolat ellentmondásait. A szerelemtől egzaltált Dávid összefüggéstelen tirádája, amelyben Csák meggyilkolására vállalkozik, alighanem jogosan teheti gyanakvóvá Róbert Károlyt a Csák-hívek jelleme felől (ugyanígy Zách viselkedése is, hiszen a szituáció - a király nála találja Csákot - szemlátomást kétkulacsosságra vall). János is aligha vívhatja ki rokonszenvünket. Csupán esküje köti Csákhoz, valójában a langyos kompromisszumok híve, amit azonnal bizonyít: kapva kap az alkalmon, hogy Erzsébet zárdába segítésével véget vessen a harcnak. Vagy mit szóljunk a katonavirtust mindenek elé helyező Miklós jelszavához: „Ne is sikert, de küzdelmet keressünk", s ahhoz, amit még ezután mond: „Hoztam magammal egy csomó legényt, / Mely halni elszánt, s nem nagy kár lesz érte, / Ha sárba fekszik. / Hol-nap más akad." S legvégül nem könnyű egységes képet rajzolni Záchról sem, aki hol törvény-tiszteletből áll Róbert Károly mellé („már van felkent király"), hol haszonlesésből („nem tettem ingyen - megfizettek érte"), hol lelkesen méltatja bölcsességét, hol bábnak nevezi, kit ő ültetett trónra. Igaz, Madách nem fordít sok gondot Klára drámájának motiválására sem, amely pedig végül is szembefordítja Záchot a királlyal, és kiteljesíti a család tragédiáját (ez a tett, a Zách-nemzetség kiirtása tetőzi be a hírt hozó Margit elbeszélésében a király bűneit). De arra még Madách is utal, hogy Záchot esztelen nagyravágyása, vaksága sodorja tragédiába; maga Klára említi, hogy Kázmér herceg, akit Zách leánya férjéül szánt, nőcsábító híréről közismert az udvarban, Zách azonban nem hallgat rá, s ezzel utat enged a közelgő tragédiának.

Madách XIX. századi drámaíróink közül talán a legtöbb szállal kötődik korához. A Csák végnapjai is pontosan tükrözi az író lelkiállapotát a reformkori függetlenségi harcok fellendülése, majd a szabadságharc bukása után. A reformkori sérelmek közül a németesítés a legfájóbb, nem véletlen, hogy a drámában Róbert Károly legfőbb bűne az, hogy idegen. („Más nyelven szól nép és királya" - hangzik el egy helyen. - „A nagy úr / Királya nyelvéért felejtené / Hazája nyelvét ...") De a mű második részének mindenről lemondó, megfáradt-meg-keseredett Csákját többé nem sérelmek bántják: ez már ugyanaz a determinista történelem-szemléleti pesszimizmus, ami a dráma átírása előtt egy évvel a Tragédiában jelent meg először. Madách kortárs drámát írt 1861-ben. Függetlenségünk elvesztésének okait kutatta, feleletet 1849 tragédiájára. Jól állította fel a premisszákat, de rossz konklúziót vont le belőlük. Keresztury nem mond ellent Madáchnak, csak helyreigazítja. Nem fogadja el azt az illúziót, amely egyedül az idegen hatalom *erejében* lát minden okot, és felejti a magunk *gyengeségét.* Végiggondolja Madáchot, és az ő Csákjából kibontja a sajátját: az „avult eszmék rabját". Szétfoszlat egy illúziót, és ezáltal kortárs drámát ír, mint Madách. Nemzeti önismeretünket gyarapítja, s mai problémáinkban is eligazít. (Talán már nem vagyunk hajlamosak arra, hogy nemzeti érdekeket hangoztatva elutasítsunk hasznos szisztémákat, csak azért, mert idegenek? Vajon nem burkoljuk-e ma is gyakran nemzetiszínű köntösbe retrográd nézeteinket?)

Úgy érzem tehát, *hic et nunc* érdemes és jogos volt Keresztury vállalkozása. Az igazán jó művek persze nem csupán hic et nunc időszerűek. A Mózes vagy a Negyedik Henrik még rengeteg invenciót nyújthat a későbbi előadások rendezőinek. Meggyőződésem, hogy mind-két kitűnő színházi produkciónk csak egyike volt e drámák lehetséges értelmezéseinek. Ugyan-azokat a Shakespeare-műveket szinte évenként színre viszik Angliában, s mindig felfedeznek bennük valami újat. Vajon klasszikus lesz-e ilyen értelemben a Csák? Rejt-e még feltáratlan gondolatokat a későbbi tolmácsolóknak? Noha nehéz jósolni, s nem is a kritikus dolga, úgy tetszik, erre a kérdésre nemmel kell válaszolnunk. Keresztury tulajdonképpen a színházi előadás rendezőjének szerepébe is beleilleszkedett a Csák feltámasztásakor. A rendező, ha klasszikust állít színpadra, minőségileg új, a korhoz kapcsolódó gondolati egységbe foglalja a művet. A remekművek élményanyag-gazdagsága, komplexitása mindig lehetőséget ad a továbbgondolásra. Nem erőszaktétel ez, hiszen nem jár az eredeti mű elszegénytésével,

csupán gondolati erővonalainak átrendezésével, a lényegesek kiemelésével. A Csák nem elég komplex dráma ehhez a művelethez. Keresztury egyféleképpen értelmezte, de nem szcenikai eszközökkel, mint a rendező, hanem dramaturgiaiakkal. Cementtel restaurált, írói kötőanyaggal, ezáltal „befalazta" a drámát, lezárta a másfajta értelmezések elől. De nem önmagában is helytálló, kész drámaépületet formált át önkényesen, hanem megszilárdított, befejezett egy labilis, félkész konstrukciót.

Brecht klasszikusadaptációi is lényegében az eredeti művek rendezői elvvel és írói eszközökkel végrehajtott átformálásai. Ő is kiemelte, kiszakította a számára lényeges gondolatot, a történelem konzekvenciáinak megfelelően szőtte tovább, s ezzel a tudatos leszűkítéssel ugyanúgy „egyprofilúvá" tette a drámát, akár Keresztury a Csákot. Brecht Coriolanusa például szintén »megkötött": nem ad lehetőséget a továbbgondoló értelmezésre. Ezért is okoz gondot a mai rendezőknek, ezért sem tudnak mit kezdeni vele. Shakespeare Coriolanusa ugyanakkor az értelmezési lehetőségek számtalan kapuját hagyja nyitva, nem csoda, hogy reneszánszát éli.

Mindezzel nem Brecht klasszikusadaptációinak jelentőségét akarom kisebbíteni, épp ellenkezőleg: bizonyítani szeretném, hogy *az* aktuális társadalmi kérdésekhez jelenségsíkon kapcsolódó, szűkebb történelmi periódusra érvényes műnek is (legyen bár átdolgozás vagy eredeti alkotás) megvan a létjogosultsága. S hogy ellenpéldával is éljek: a londoni Nemzeti Színház bemutatta Brecht II. Edwardját, amely Marlowe hasonló című drámáján alapszik (olyannyi-ra, hogy egész blokkokat vett át belőle), és Angliában senkinek sem jutott eszébe szentségtörést emlegetni, holott egy XVII. századi angol író drámáját egy XX. századi német író átdolgozásában játsszák, helyenként az eredeti Marlowe-t is „brechtesítve", hiszen a Brecht által kölcsönvett és persze más nyelvi rétegbe áttett részeket németből kellett visszafordítani angolra. Miért lenne akkor nagyobb bűn egy XIX. századi magyar mű XX. századira „fordítása" egy magyar író tollából, aki egyaránt értője a klasszikus szerzőnek és a modern színháznak? (Csak azt sajnáljuk, hogy nevét - noha könnyen érthető szándékkal, mégis túlzott szerénységgel - a dráma címe *alá, s* nem fölé, *a Madáché mellé* írta.)

Nem feladatunk ezúttal a gyulai 'Várszínház előadásának méltatása, mégsem hagyhatjuk említés nélkül Miszlay István rendező nevét, mint egyikét azoknak, akik - a cikk elején írtuk - hisznek a holttá nyilvánított művek feltámasztásában. A Csák végnapjai valóban életre kelt a gyulai vár falai között, gondos műelemzésre és jó színpadismeretre valló előadásban, a siker kitapinthatóságával jelezve az élő színház hatékonyságát.

KARDOS TIBOR

Dante a Körszínházban

A Körszínházon, pontosabban Kazimir Károly vállalkozásán mindazok meglepődtek, akik a magyar színi életben ilyenszerű újdonságokat csak idegen példák nyomán képesek elképzelni. Ha valamit már valahol kipróbáltak, s az sikerült vagy nem eléggé sikerült, akkor itthon is meg lehet kísérel-ni. Ha mondjuk kitűnő lengyel művészek feldolgoznak egy Passiót, s az világsiker, akkor meg lehet róni a hazai színvilágot, mert ilyet még nem kísérelt meg. De mivelhogy az *Isteni Színjáték* ilyenszerű feldolgozása eddig csak tervekben szerepelt - **Reinhardt** terveiben -, és a filmben fordulnak elő törekvések a megjelenítésre, bizony Kazimir Károly töretlen úton jár.

Egy dologban azonban bizonyos lehetett mint Dante lelkes olvasója, hogy Dante igazi embersége, művészetének mágneses ereje ezreket fog vonzani, inkább szeretetből, mintsem kíváncsiságból, s ha kísérletét áthatja a tisztelet és az áhítat a mű iránt, munkája semmiképpen nem lesz kárbaveszett. így is történt. Sőt ennél többet mondhatunk: a Körszínház kísérlete jelentékeny úttörő erőfeszítés.

Érdemes megvizsgálni, ha csak pár szóban is, hogy a rendező támaszkodhatott-e *az Isteni Színjáték* szerkezetében, tartalmában, stílusában olyan elemekre, amelyek egy színpadi rövidített változatot már eleve lehetővé tettek. Már másutt is megírtuk, hogy igen. Aki ezt tagadja, az egyáltalában nincs tisztában a dantei mű műfaji karakterével, a Dante által adott cím komolyságával s általában véve a színrevihetőség előfeltételeivel a hangos film korában. Dante tudatosan adta művének a *Commedia-t,* színjátékot címül, s Terentius példájára hivatkozott vagyis az ókor erősen morális célzatú színjátékírójára. A tragédiával szemben a komédia lényegét a cselekvés mozgásirányában látta, hogy bonyolult, nehéz helyzetből kiindulva derűs befejezéshez ér el. S valóban a vadállatok támadásától megmenekülve, egy válságos, sötét mélypontból kiindulva jutott el a boldog szeretet tetőpontjáig. Dante koncepciója a középkori drámaelmélethez kapcsolódott, a latin nyelvű, csak olvasott könyvdrámákéhoz. Azokban is voltak epikumok és párbeszédek. Az *Isteni Színjátékban* mind a három műfaj : epika, líra és dráma megkapta a másikkal összefüggő szerepét. Az óriási vízió leírása, melyben a még élő Dante megjárja az emberek benépesítette Poklot, Purgatóriumot és Paradicsomot, vitathatatlanul epikai. De ahogy az emberekkel és önmaga sötét indulataival vagy értelmével szemben áll, az mélyen drámai. Ahogy reagál önmaga és a világ eseményeire, az hevesen lírai. Egyetemes mű ez, de a világ felbontása egyéni sorstragédiákra és önmaga kivetítése Vergilius világító értelmébe, Beatrice magával ragadó érzelmi tisztaságába és teljes boldogságban elvesző kontemplációjába és olyan alakokba, mint a nagy szerelmes, Paolo Malatesta vagy Ulixes vagy Sordello, hogy csak néhányat említsünk, óriási lelki dráma árnyalakjait bontakoztatja ki. A teljes és mégis esendő Dante harca ez a részlényekkel, akik hol többek nála, hol kevesebbek. így a sokoldalú prizmát minden oldalról megvilágítja, ami az emberi egyéniség föloldhatatlan csodája.

Az alapvető drámai feszültség és szándékolt világméretű párbeszéd mellett a korabeli aktuális, létező drámai műfajok egész sorát megszólaltatja Dante egy-egy éneken belül, főként a „vetélkedések" sokszerű formáit. Vetélkedés pl. Farinata és Dante párbeszéde, Brunetto Latini és Dantéé, a legsötétebb, legvadabb tenzonék mintájára ütközik össze Dante *a Pokolban* Filippo D'Argentivel. Így reprodukálja Sinon és Nagyhasú Ádám mester ökölrázó kiáltozásait (nem hiába írt ő maga is sógora, Forese Donati ellen egy olyan feleselő tenzonét, amelyet majd szégyellni fog *a Purgatóriumban).* Sőt, néha ellentétes mozgás-irányú drámai vetélkedéseket párosával ír meg: *a* Pokolban Guido da Montefeltro

bűnhődését, akinek testénél Szent Ferenc és az ördög viaskodnak és fiáét, Boncontéét *a Purgatóriumban*, ahol az angyal és az ördög küzdenek. Es Dante bizonyítja az egész világ számára, nincs az a pápa, nincs az a skolasztikus szőrszálhasogatás és maga Szent Ferenc sem, amely képes megmenteni egy galád tanácsadó és gyilkos lelkét a pokoltól, de a fiáét egyetlen könnycsepp ki tudja hozni a viharból. S eléggé sajnáljuk, hogy a Farinata-jelenet és a Brunetto La-tini kép kivételével az itt említett drámai jeleneteket nem ötvözték bele a Körszínház szövegébe, mert néhány perc árán olyan drámai feszültségtöbbletet hoztak volna létre, amely még jobban emelte volna az előadás költői igazságát.

Ha már itt tartunk, mindenekelőtt a drámai átdolgozásról kell néhány szót mondani. Weöres Sándor munkája egy igaz költő belülről közelítő erőfeszítéseinek eredménye. Ilyen bátran és gyöngéden csak Dante oly ismerője, feltétlen híve és nagy-szerű fordítója nyúlhatott ez óriási építményhez, mint ő. Es külön ki kell emelnem azt, ahogy a megelőző fordítást, Babits remekművét használta, jóllehet azt színpadon mondani sokkal nehezebb, mint pl. azt az öt énekét a *Pokolnak*, melyet Weöres Sándor fordított. És nyilván e kétezer sor-nak létre tudta volna hozni saját műhelyé-ben is új fordítását. De az az áldozatosság, tiszta alázat, mely ezt a rendkívüli poétát egyéb dolgaiban is jellemzi, itt is érvényesült.

Már eddig is elhangzott többszörösen, hogy a színi válogatás természetszerűleg feláldozta a mű szerkezetét. Minden bizonnyal. A szerkezet a teljes szöveggel áll, és még kisebb arányú rövidítéssel is elbukik. Mikor először hallottam Weöres Sándor „sűrített" szövegét, „megdöbbenve" láttam - és pedig e szónak nem mai olcsó értelmében -, hogy a struktúrát annyiban és úgy szűrte ki, ahogy éppen Benedetto Croce inkriminálta. Croce a dantológia történetében - mint minden kritikai, irodalomtörténeti kérdésben -forradalmi módon újított. Egyszer igaza volt, másszor kiderült, hogy tévedett, de mindkét eset-

ben új irányt adott a kutatásoknak. Croce legnagyobb tévedései is termékenyebbek voltak, mint mesterember kortársai legnagyobb igazságai. Azóta persze bebizonyították - és magunk is ezt valljuk -, hogy a dantei struktúra, a teológiai regény váza is poétikus. Sem Aquinói Tamás, sem a ptolemeusi naprendszer nem találtak oly költői megörökítőre, mint Dante. Rég leáldozott a középkori skolasztikának és a hamis naprendszer tanításának, de a doktrínák valóságelemei olyan virágokat hajtottak Danténál, amit most is gyönyörűséggel bámul az ember. Különben pedig Dante mindig tesz egy-két lépést előre, mely őt megkülönbözteti mestereitől, s ezek a lépések, különösen a társadalomtudományokban, az emberről s az érzelmekről szóló doktrínákban döntőek. Mindig az Újkor felé irányulnak.

Abban azonban Crocenek igaza volt, hogy az *Isteni Színjátéknak* van egy olyan lírai magva, mely ellenáll az idők minden szélvészének. Weöres Sándor éppen ezt a lírai központot látta meg, mentette át a színpadi megjelenítésbe. A küzdelmet a vadállatokkal, a Pokolkapu rémületét, a szenvedők szenvedésein érzett meghatódást, Paolo és Francesca történetében az önmaga bánatával való találkozást, haza-szeretetének és bolyongásának foglalatát a Farinátában, gyermeki ragaszkodását a szeretett és szenvedő mesterrel, Brunetto La-tinivel való találkozásban, Ugolino halhatatlan kínját. Aztán a derűsebb világban a *Purgatóriumban* is a legmegindítóbbakat: uticai Catót, Sordellót, Ombertót, az esze-veszett Sapiát, Matildát idézte meg, vagyis *a Pokol* drámai és lírai panaszai folytatód-nak valamivel reménytelibb síkon. Szerintünk *a Paradicsomban* a legbravúrosabb a válogatás, mert itt a legelvontabb a mű anyaga. Maga Dante biztatja a fáradtabb elméket, térjenek vissza, ne kövessék ha-jóját. Beatrice és Piccarda, Cacciaguida ennek az absztrakt transzcendens résznek egészen emberi színképet ad. S ezt a vallásos mozzanatok nem gyengítik. Szent Benedek bírálata a földi egyházról, Dante nagy vallomástétele a hitről, reményről és a szere-

tetről az utolsó fénylő énekeket a legmegindítóbb érzelmi tetőpont körébe tudja emelni.

Emellett Weöres Sándor az érzelmileg legjobban színezett gondolatokat is átmentette ebbe az ízelítőnek szánt, olvasói vágyat felgyújtó kisredakcióba. Már első olvasáskor is megkapott a korális megoldások ügyessége, vagyis hogyan tudta kibontani a dantei leírásokból, monológokból azokat az elemeket, amelyeket egy oratorikus színi megoldás kórusra bízhat. Evvel tudatosan fokozta a színi változat drámai megoldását. Meg kell erősítenünk, *hogy* magának Dantének a műve eredetileg is korális jellegű. A bűnösök, a vezeklők és a boldogultak csoportjai mint különálló sorsvariációk és érzelmi jellemek, mind egytől egyig korális tömegeket jelenítenek meg a *Pokol* sötétjében, a *Purgatórium* reménykedő színei-ben és *a Paradicsom* fényözönében. Weöres Sándor olyan mélyen éli át Dantét, mint Babits, csak másként. Mélyebben érzi epikumát és drámáját, az abszolút egyénivel szemben az egyetemeset, az isteniben is emberit. Ez a Dante-redakció, melyet Weöres Sándor teremtett meg, az eredeti elnevezéshez, az isteni jelző nélküli *Színjátékhoz* áll közel. Éppen ezért sajnáljuk, hogy pl. a hallatlan szépségű Traianusjelenet hiányzik, ez a jelenet, amely szimbolizálja Traianus történeti legendáját, hogy pogány létére, emberszeretetéért került *a Paradicsomba.* Arról a jelenetről van szó, amikor a birodalomért csatába induló Traianust megállítja az özvegyasszony, mert megölték a fiát.

Weöres Sándor méltó társat kapott a rendező Kazimir Károlyban. Ha Weöres Sándor hatékonnyá tudta tenni a lírikusan drámait, és a struktúra feláldozásával is ki tudta bontani a lényegest, akkor Kazimir Károly ennek megtalálta pontos színpadi formáját. Ez csak úgy képzelhető el, hogy ő volt e nagy kísérletnek a motorja. Ő volt az, aki annyira élőnek, aktuálisnak érezte a *Színjátékot,* hogy azt be kell mutatni vizuálisan, szemtől szembe megjelenítve. Hiszen eredetileg is vízió volt, legyen most színpadi vízióvá. Élő problémákat, élő válaszokat látott a dantei történeti válaszokban. „Felmutatni az örök kutató embert, aki életútjának felén egy nagy sötétlő erdőbe jutott, és nehezen talál az igazi útra." Ez a kiváló színházi ember milyen igazán látja és írja: „Te Deum szól bennem az emberhez, Dante istenén keresztül."

És valóban, amit ő itt elgondolt, az színházelméleti és gyakorlati rendezői szempontból egyaránt zárt egészet, szerencsés koncepciót jelent. A szöveg tiszteletén épül fel a mű színrevitele, s ezért a főhős, a Básti Lajos megszemélyesítette Dante alárendeli magát a műnek. A művet, mintegy az alkotás géniuszát megtestesítő alak, Sulyok Mária nyújtja át, s a poéta hasonmása e könyvből olvassa önnön vízióját. Éppen úgy modern ruhában van, mint a kísérő Vergiliust megszemélyesítő Keres Emil. Básti Lajos a műhöz szegzett Dantéban a halhatatlan költői egyéniséget, az embert mint szilárd központot valósítja meg. Keres Emil Vergiliusa maga a nyugtalan, világító értelem, a kesernyés, a melankolikus és nagyszerű emberi tudat, mely nagyobb és szebb Mefisztónál és Lucifernél. Nyugtalanul járja a színpadot, elfutva a poétától és megközelítve őt.

S a színpad egy kerek egész, ahol a dantei rendszer vertikális szerkezetére jóformán semmi nem emlékeztet, csak a körplató szelíd, két-három lépcsőzete. Abban a pillanatban kezdődik az igazi dráma, mikor a *Pokol* bűnösei az egész *Inferno-rész* felidézett szereplői a kör peremén végig helyet foglalnak. Az első rész atmoszféráját a vörös megvilágítás, a feltett, majd levett maszkok szilaj kifejezőképessége, a bűnösök kétségbeesett kiáltásai jól tanúsítják. Ám nem egyformán játsszák a szerepeket, Brunetto Latini, Pier della Vigna talán a legjobbak. Azon vitázni lehetne, hogy Paolo és Francesca rohanását a szélviharban szükséges-e pantomimikusan megragadni. Ám feltétlenül szerencsének tartjuk az álarctól fedetlen Ulixes elképzelését és megvalósítását. Megjelenésében és a színi megvalósításban Zolnay Zsuzsa Beatricéjét méltónak láttuk Básti Lajos Dantéjéhez és Keres Emil Vergiliusához. Ha Básti Lajos

Dantéjében visszafogottan is benne hullámzik a világ minden szenvedése és öröme, ha a szöveg kikristályosodását, a vízió elkülönítő és láttató erejét mind ki tudta fejezni póztalanul, mozgástalanul, akkor Keres Emil Vergiliusában a nyugtalanság villódzása, Zolnay Zsuzsa Beatricéjében az emberi melegség, a fölény nélküli tündöklés ragadott meg.

Kazimir Károly *a* Purgatóriumból azt bontogatta ki, ami Dante szándéka is volt: zsoltáréneklő kórusokat, reménykedő emberséget, az emberi alkotás szépségének változatait, melankóliáját. S hogy milyen nagy művésznő Sulyok Mária, azt a Sapia-jelenet erősítette meg előttünk még egyszer. Nagyon tetszett a fehér fényben úszó túlvilági rész bensőséges emberi együttléte. Kazimir purián Dante-elképzelése itt ért tetőpontra. A részek zárt egysége, haladása, dísztelen háttere, szövegközpontisága teljes mértékben korrespondál Weöres Sándor érzelmes-drámai szövegváltozatával.

Ha mégis azt kérdi valaki, mi az, ami nem tetszett ebben az úttörő kísérletben, nehéz válaszolni. Mert vagy eltérő rendezői koncepcióról kellene szólnunk, amely-nek azonban a jogosultsága nem nagyobb Kazimir Károly költői és puritán változatánál vagy pedig egészen apró technikai részletekről. Például elengedtük volna azt a pokolbeli oratóriumot, amelyet a „Pape Satan aleppe" szavaira épített Weöres Sándor és Kazimir Károly. Mindenképpen lemondtunk volna arról, hogy az üdvözültek Dante balgaságán hangosan nevessenek. Töprengtünk azon, hogy vajon tényleg sikeres volt-e a ruhák megosztása: a korszerűstilizált köntösök a mű géniuszát megtestesítő Sulyok Márián, a Beatricét alakító Zolnay Zsuzsán és e szellemvilág alakjain, és modern estélyi ruha Dantén és Vergiliuson. Van ez utóbbi megoldásnak már egy bizonyos időtlen karaktere a színpadon a frakkos Hamlet óta. De vajon a hagyományos, Dantéhoz és Vergiliushoz hozzátartozó tóga nem lett volna evokatívabb ? S az maradhatott volna egyszínű vagy változhatott volna árnyalatában.

Utoljára hagytuk az előadás puritán alá zatának szimbólumát, Dante helyhez kötött könyvből olvasását, melyhez képest Vergilius, az értelem járja be a színpad kerek terét. Ha a sors úgy hozta volna, hogy ezt a nagyszerű kísérletet, amelyet Kazimir Károly ideált ki és hajtott végre Weöres Sándorral, mi magunk vihettük volna keresztül, nem olvastattuk volna Dantéval a művet, nem a könyv állott volna a színi redakció központjában, hanem az élő Dante emlékezése, a víziót újratámasztó szavai és mozdulatai. Es evvel bizonyos drámai mozgás is támadt volna, melyet Vergiliusszal együtt végzett volna, s így Vergilius drámai szerepe is jobban kibontakozhatott volna. E szöveg nem azért szent, mert könyvben van lefektetve, hanem élmény-tartalma miatt, gondolatai és érzései nagysága okán. Éljen hát a színpadon, emberek közt, ember módra.

De mondom, ez koncepció kérdése. Bizonyosnak az látszik, hogy Kazimir Károly bátran, biztos ösztönnel, alapos tudással hajtotta végre életének talán legnagyobb kísérletét, és sikeresen hajtotta végre. Minden elismerést megérdemel az a művész, aki így tudta szolgálni és átadni a magyar közönségnek Dante *Színjátékát*, az emberiség egyik legkatartikusabb alkotását. Szerintünk az a tízezer ember, aki meg-nézte a Körszínházban a nyári estéken az előadást, jól választott, s úgy látszik, hogy ez a szám csak a kezdet.

HERMANN ISTVÁN

A kolozsváriak vendégjátéka

Három egészen különböző produkció. Az első a Fergeteg című romantikus játék (B. S. Delavrancea), melynek középpontjában egy Báthori Gábor-szerű figura áll. A második Lovinescunak, a mai román drámairodalom egyik legérdekesebb képviselőjének Egy művész halála c. drámája - tipikus mai művészdráma. Végül a harmadik Az ember tragédiája. Tehát keresztmetszet a színház életéből. Már maga a keresztmetszet jelleg nehezíti a színészek, a néző és a kritikus helyzetét. Még jobban megnehezíti ezt a vendégjáték. Nem akarom mitizálni a genius loci-t, de kétségtelen, hogy a színház esetében, s talán még inkább a kolozsvári színház esetében nagyon fontos tényező. S ehhez még az járul, hogy a vendégjáték során teljesen új kapcsolatot kell teremteni a közönséggel, egyszóval átalakul az egész színház. Nagyon kevés színtársulat, és különösen kevés magas színvonalú drámákat bemutató színtársulat képes a vendégjátékok alkalmával megteremteni az atmoszférát.

Itt azonban ez végül is sikerült. Nem azért, mintha már maguk a darabok is - Az ember tragédiája kivételével - közel lettek volna a Madách Színház közönségéhez. De hamarosan közelkerültek. S ez a produkció érdeme. Mert a kolozsvári színtársulat produkcióinak még a vendégjáték-légkör ellenére is volt valami egységes hangulatuk. S ezt nem bontotta meg még az sem, hogy néha a művészek nem tudták érzékelni a Madách Színház sajátos térakusztikáját, ha hangfoszlányokba veszett is egy-egy pillanatra a dialógus. Mégis, ez az egység végül áttört. S ez nem utolsósorban a második napon történt, mégpedig a vendégként fellépő Kovács György egyéniségének átütő ereje következtében. Az a stílus, melyet Kovács a színpadra hoz, többé-kevésbé áthatja az egész társulat játékát. Valószínűleg Kovács pedagógiai tevékenységének is komoly része van ebben. Színpadra lépése pillanatától hihetetlen erejű gondolati sodrás indul el. A gondolat átjárja nemcsak a hangsúlyokat, hanem a tekintetet, a gesztusokat is. Az érzelmek hullámzásba jönnek ugyan, de a hullámokat mindig a gondolat veri. És ez a racionális szuggesztivitás (paradox kifejezésnek tűnik, de Kovács játéka esetében nem az) magával ragadja az egész társulatot, még azokat is, akiknek szerepe kimondottan az érzelmi reakciók kibontakoztatásában áll. Szinte karmesterként intonálja, dirigálja összes partnerét, és azok mint a legegységesebb zenekar szólamai, szólaltatják meg saját hangjukat. De a saját hangjukon beszélnek.

Az első este, a Fergeteg előadásakor még csak éreztük ezt a lehetőséget. Ott a produkció középpontjában Senkálszky Endre és László Gerő kettőse állott, mintegy megosztva a színpadot, tiszta és tisztátalan hangokra értékelve ezáltal minden hangnemet. Ez azonban a darab romantikus jellege miatt nem bomlott finom árnyalatokra. A következő estén, Kovács György játékában éppen ezek a finomságok bontakoztak ki a Lovinescu-előadásban. A rendező, Rappaport Ottó is sokkal inkább otthon érezte magát a modern darabban és a gondolat költészetére épülő drámában, mint az inkább nagy színpadi jelenetek felé orientálódó Fergetegben. S noha az Egy művész halála című dráma korántsem minden vonásában azonos gondolati mélységű,

---

ISTENI SZÍNJÁTÉK

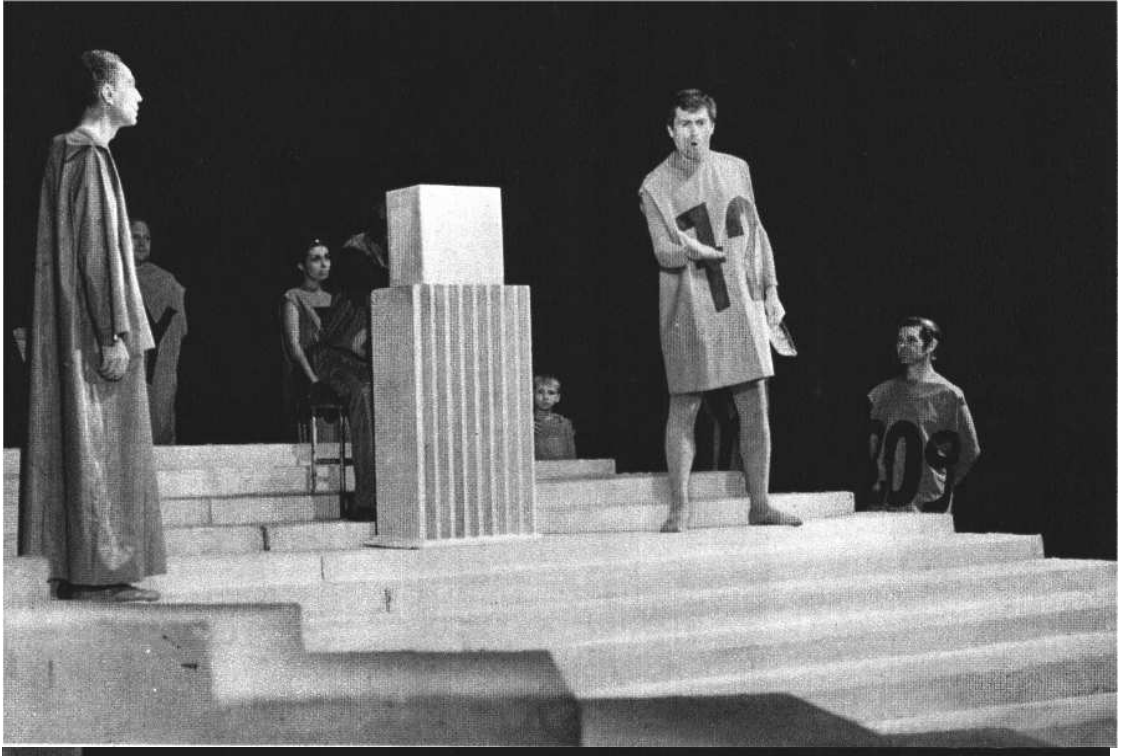
JELENET AZ ELŐADÁSBÓL
AZ ELŐTÉRBEN BÁSTI LAJOS

JELENET AZ ELŐADÁSBÓL

AZ EMBER TRAGÉDIÁJA

FALANSZTER SZÍN

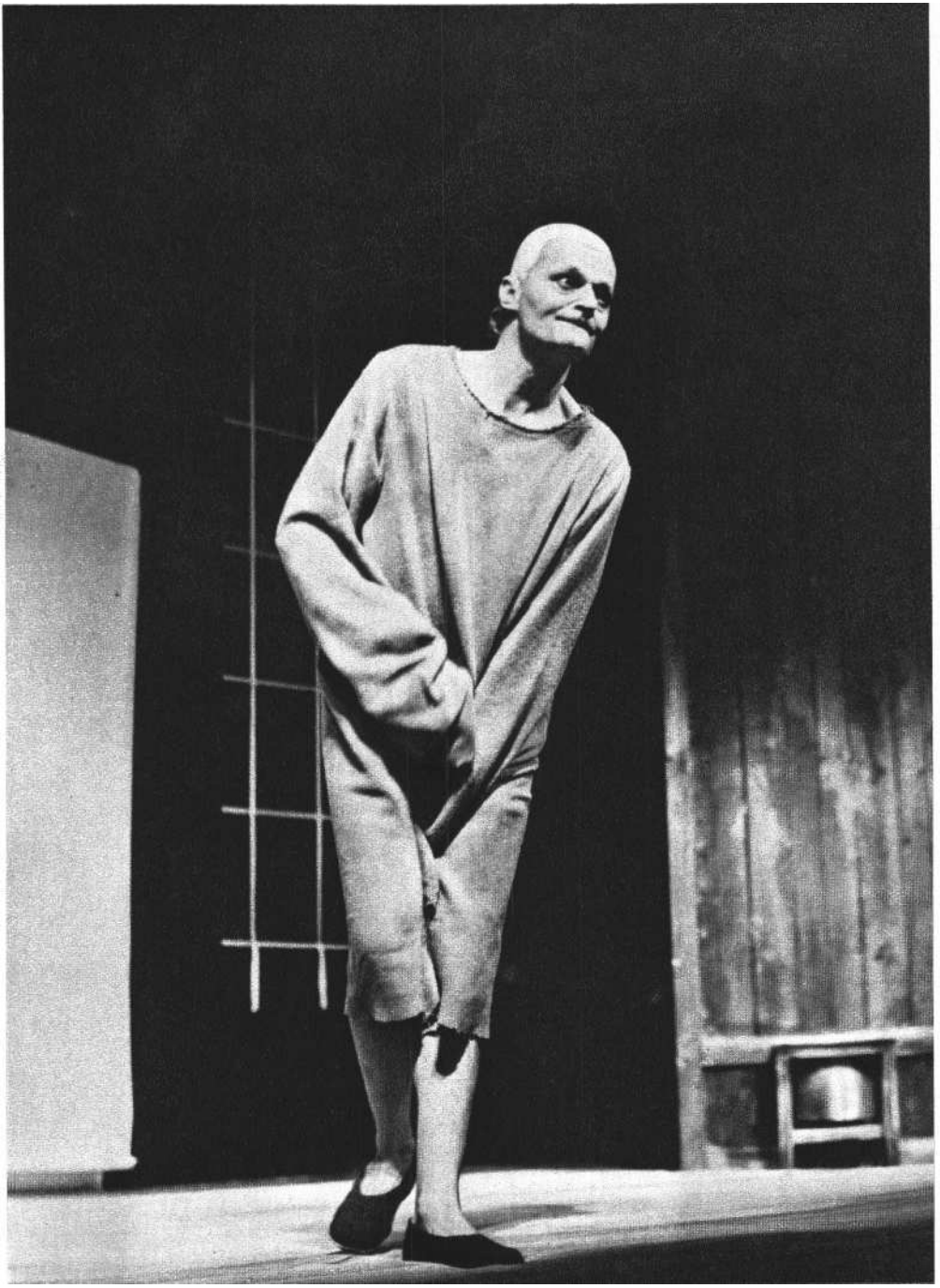
VITÁLYOS ILDIKÓ (ÉVA), LÁSZLÓ GERŐ (ÁDÁM)
ÉS KOVÁCS GYÖRGY (LUCIFER)



DARVAS IVÁN AZ EGY ŐRÜLT NAPLÓJÁBAN

... A KEGYELMES ÚR LÁNYÁT, SZOFIT, A KEZÉBE AKADÓ ZSEBKENDŐVEL TESZI LÁTHATÓVÁ.. .

... NAPLÓJÁBA JEGYZI A CSODÁLATOS ESEMÉNYT, HOGY A KISASSZONNYAL TALÁLKOZOTT



„MAMA, NINCS A FIACSKÁDNAK HELYE A POLCON! MENTSETEK MEG!"

a dialógusok sem mindenütt egyforma ritmusban peregnek, és a cselekmény gyorsulása is indokolatlanul akadozik, Rappaportnak sikerült ezeket a hiányosságokat rendezőileg retusálnia, és így a színpadi egységet megteremtenie. Ami az előző este még csak lehetőség volt, itt már valósággá vált. A közönség együtt lélegzett a darabbal és különösen az előadással. Liviu Popa díszlete is ezt a hangulatot segítette elő, csodálatosan tagolt mélységgel, sejtetésre felhasználva a világítás összes lehetőségét. S így anélkül, hogy előttünk állna, mégis szinte egyszerre színpadon van nemcsak az előtérben levő lakás, hanem a háttérben sejtett műterem, és a színpadon külön játék képződik lakás és műterem között. Más az emberek hangulata, ha a műteremből lépnek be a la- kásba, mintha az utcáról érkeznek, és így a műterem levegője szinte áthatja a játék minden mozzanatát. S erre épített a szobrászt alakító Kovács György, mikor fiával folytatott esztétikai vitájában, fiatal titkárnője iránt ébredő szerelmében egyszerre jelenítette meg azt, hogy ő már beérkezett, világszerte ismert művész, azt, hogy szobrászatának értékei már-már rutinmotívumokba fordulnak át, és azt, hogy mi áll konkrétan mögötte mint alkotás, a műteremben.

Ebben a játékegységben kiemelkedően nagy szerepe van Kovács György alakítása mellett Beness Ilona dadájának is. Nem-csak azért marad ez az alakítás emlékezetes, mert ízeiben, motívumaiban a két világ-háború közötti színjátszás legjobb, legélőbb hagyományait idézte fel a nézők előtt. Azért is nehezen fogjuk elfelejteni Beness Ilona dadáját, mert szerepének megfelelően az egyedüli volt, aki teljesen ki tudta magát vonni Kovács György játékának a vonzásából. Mert mindaz, amit gondolatilag Kovács kifejt, indokolt, gondolattól vezetett gesztusokkal aláhúz, az Beness Ilonánál népi költészetté válik. A szöveg szerint ugyan csupán egykori neveltje köti a földhöz, mégis, Beness Ilona alakításában az derül ki, hogy ez a kötelék a népmesei fogantatású gondolkodással együtt lehetővé teszi számára, hogy még öregen is emberien és a maga módján bölcsen tekintsen szét a világban. S ezt a nagy kettőst méltán egészíti ki a legfiatalabb nemzedékbe tartozó Nagy Réka alakítása. Ő az, akinek szerepe szerint leginkább a művész vonzásában kell élnie. De éppen ezért sajátos közeledés-távolodás játékot játszik. A szellemi vonzásban teljesen felolvasztja saját egyéniségét, de a szellemi vonzást egy pillanatra sem téveszti össze a szexuális vonzalommal. Amikor a leginkább rajongva néz a művészre, akkor is van szemében, mozdulataiban valami disszonancia, egy kis visszatartás. Erről egy ideig nem lehet eldönteni, hogy szemérmességből származik-e, kacérság-e az alapja vagy pedig az, hogy szexuális szempontból természetszerűen taszítólag hat rá az idős művész. De ezzel a kétellyel, amelyet Nagy Réka megteremtett bennünk, előkészíti a feszültséget, és előkészít arra a lehetőségre, amely a döntő ponton egyértelművé teszi az alakításnak ezt a mozzanatát.

S ha az eddigiekben elsősorban az értékeket emeltük ki, akkor folytathatjuk ezt az utolsó estének, Az ember tragédiája kolozsvári előadásának felidézésekor is. A sok vitát, ellentmondást kiváltó mű kétségtelenül új értelmezésben jelent meg a színpadon. Mégpedig meglepő értelmezésben. A meglepetés nem csupán abban áll, hogy Rappaport Ottó, aki ennek a produkciónak is rendezője, elvetette mind az Arany János által követelt ördög komédiája felfogást, mind pedig a Babits által kifejtett, Madách pesszimizmusára vonatkozó elképzelést. S noha eddig is akadtak, akik optimista alkotásként fogták fel a Tragédiát, mintegy nyersanyagként használva azt a rendezői mondanivaló plasztikussá tételére, ebben a radikalizmusban még aligha vitték keresztül ezt a gondolatot.

Milyen következményekkel jár ez ? Az első és legfontosabb az, hogy az egyes színek mellékalakjainak szerepe még inkább háttérbe szorul, mint a szokásos Tragédia-előadásokban. Emellett azonban háttérbe szorul Lucifer alakja is. S Kovács György, akinek művészetét, sőt az egész társulatra kisugárzó szuggesztív erejét az előző estén megcsodálhattuk, itt hirtelen belekerül a

rendezői elképzelés által intonált paradox helyzetbe. Lucifer egyáltalán nem harcol sem jogaiért, sem az ember megnyeréséért, még csak gondolataiért és attitűdjéért sem. Egyszerű rezonőrré válik. El kell mondania a szövegét, a szöveg mögött áll egy jelentős művészegyéniség, de nem állhat - az előbbiekből következően - alakítás. Itt inkább előadóművésszé válik, s hogy ez fölmagasodást vagy degradációt jelent-e, azt döntse el az olvasó. Gesztusai, melyek vonzottak és taszítottak az előző nap, itt kísérőjelenségek maradnak, mégpedig egy nagyon érdekes színész, László Gerő, Ádám alakítója játékának kísérőjelenségei. László Gerőt mindhárom estén láttuk. Egyszer robusztusan kegyetlen és cinikus tudott lenni, de úgy éreztük, hogy a romantika nem az ő műfaja. A második nap már meggyőző volt, a művész távlatot vesztett szobrász fia alakjában. Itt egy összeomlott, de összeomlásában is magát kereső egyéniséget állított elénk. Végül a harmadik napon, mint Ádám, hallatlan magabiztossággal építette fel az emberi jövőben végső fokon bízó ember szerepét. Állandóan megmaradt benne valami fanyarkesernyés hang is. De minduntalan föléje tudott nőni ennek a hangnak, és játéka éppen ezáltal vált érdekessé. Egy-egy pillanatra önmagának is rezonőrje tudott lenni, majd hallatlanul szépen átlendült ezen, és ismét önmaga lett.

S még egy szó erről az utolsó estéről. Hihetetlenül érdekes vonalú és nagyon praktikus díszletet láttunk. Jules Perahim díszletterve, illetve díszlettervei nemcsak mozgékonynak bizonyultak, hanem mozgékonyságukkal belejátszottak a cselekménybe. S ezen a színpadtéren jelentek meg az előbb jellemzett alakítások, valamint Vitályos Ildikó finoman megoldott Évája.

Tehát gondolatébresztő, értékes vendégjáték volt a kolozsváriaké. A három nap alatt a színházművészet sok értéke és sok lehetősége jelent meg. És ezekből bizonyosan sok mindent fogunk hasznosítani, mint ahogy a kolozsvári társulat is bizonnyal sok mindent értékesít majd azokból a tapasztalatokból, amelyeket a magyarországi közönséggel való találkozás nyújtott.

A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI SZÖVETSÉG PROGRAMJÁBÓL

Az elnökség: Kibővített ülés keretében megtárgyalja a gazdasági reform színházi vonatkozású tapasztalatait. A megbeszélésre meghívja az illetékes főhatóságok képviselőit.

A titkárság: Megvizsgálja a Színháztudományi Intézet keretében működő színházi propaganda csoport tevékenységének eddigi tapasztalatait.
Megtárgyalja a művészeti díjak felterjesztésére vonatkozó javaslatokat.

Az igazgatói tagozat: A főrendezőkkel együtt meghallgatja a szakszervezeti kifogásolási (vétó) jog alkalmazásáról szóló ismertetést.
Megbeszéli a Rádió és a Televízió színházi közvetítéseit szabályozó utasítás-tervezetet.

A rendező tagozat: Foglalkozik a Színház-és Filmművészeti Főiskolán folyó oktatási munkával és a Főiskola igazgatóságának jelenlétében megteszi észrevételeit és javaslatait. Felméri a vidéki színházak helyzetét, a színjátszás problémáit, és a tagozat véleményét a Szövetség vezetősége elé terjeszti. Az anyag előkészítésébe bevonja a vidéki színházak vezető művészeit.

A szcenikus tagozat: A Színháztudományi Intézettel együttműködve elkészíti a Magyar Tanácsköztársaság 50. évfordulójának megünneplésére egy reprezentatív ki-állítás tervét.

A dramaturg tagozat: Vität rendez a drámaírók bevonásával „Abszurd dráma - abszurd színház" címmel.
A többi tagozat bevonásával szélesebb körű vität rendez a nyugati drámairodalomban jelentkező baloldali hullámról.

BERKES ERZSÉBET

Embert adjatok !

Darvas Iván *az Egy őrült* ***naplójá-ban***

Csupán egy kitűnő színész szemkápráztató mutatványa lenne? Vagy játékos elemekkel gazdagon tüzdelt monológ? A pódium és a színjátszás elegyítése? Aligha találni egyértelmű választ a kritikák között, s aligha adhatunk magunk is.

Kétségtelen, hogy az egyszemélyes dráma szabálytalan színpadi alkotás, hogy a kétszemélyes darabok is fárasztóak. A Pesti Színházban életre keltett Popriscsin azonban nem fáraszt monológjával: két és fél órán keresztül lankadatlanul kényszerít arra, hogy kövessük. Darvas alakítása nem egy megbomlott lélekben segít vájkálni, hanem egy kisember tragédiáját mutatja be, azt, hogy társadalmi és egyéni okok hogyan lökik a teljes őrületbe.

Ma már tudományosan vizsgálják, *hogy* bizonyos munkák végzése bizonyos lelkialkatú embereknél milyen torzulást válthat ki mind fiziológiai, mind pszichikai vonatkozásban. Gogolt műve megírásakor nem tudományos felfedezések, csupán a maga megfigyelései vezették: ezért nem születési defektusok, szerzett betegségek okozzák hőse skizofréniáját, hanem a hivatali robot, az életkörülményekből adódó állandó görbedés.

A mű ilyen értelmű színpadi megjelenítése drámai és művészi többletet hordoz: nem egy különleges, sőt periférikus emberi magatartásnak lehetünk tanúi, hanem megláthatjuk a kisember körül kirajzolódó társadalom törvényszerűségeit s ebben az általánosan jellemzőt: a sikerélménytől, az önkifejezéstől megfosztott ember szükségszerű eltorzulását.

Gogol művének így értelmezett előadása megnöveli a színész amúgy is bonyolult feladatát: a belső rajzra koncentráló napló - mely részben a leírt, részben a morfondírozva fel-elevenített emlékképet és gondolatokat tartalmazza - nemcsak Popriscsint kell hogy láttassa, hanem a rá ható többi embert is. A láttatásnak ki kell fejeznie az őrült szemléletét s a jellemek objektív - vagyis Popriscsin értelmezésétől független - tulajdonságait is.

A többszörös áttétel, a naplóírásból adódó szerkezeti monotónia feloldása, a nem létező szereplők és tárgyak megteremtése, a létező tárgyak funkcióváltozásai, a beszéd, a dinamikus mozgás megannyi feladata osztja meg a színészt, s hatványozza is egyszersmind teljesítményét. Éppen ezért nehéz rendszerbe foglalni Darvas művészi megoldásait. (Zárójelben hadd mentegetőddzünk. A továbbiakban bizonyos egyoldalúsággal csak a megvalósító, a színész teljesítményével foglalkozunk, és nem térünk ki az előadás tervezőinek, a darab átdolgozójának és elsősorban a rendezőnek munkájára. Célunk csupán a mimográfia: a színészi alakítás „lefényképezése", a játék külső elemeinek leírása.)

Darvas legszembetűnőbb teljesítménye a partnerek megteremtése. Ezt gyakran tisztán pantomimikus elemekkel valósítja meg. Alacsonyra tartott esernyője, simogató tenyere alatt formálódnak meg a beszélgető kutyák; tudathasadásos „másik énjét" álmában elhagyja, hogy az ellopott leveleket - kitépett üres lapokat - saját zsebébe csempéssze. A „másik" attól van jelen, hogy szorongva lopakodik, a nem létező alvóra ügyel.

A tárgyak, melyeket a szobájában téblábolói, napi teendőit végző Popriscsin megérint, felvesz, gyakran átlényegülnek, a felidézett világ elemeit testesítik meg. Bravúros példája ennek az a jelenet, amikor a kegyelmes úr lányát, Szofit a kezébe akadó zsebkendővel teszi láthatóvá. Darvas libegteti, rajongó áhítattal követi a kendőt - többé nem használati tárgyat tart: karja az elsuhanó lány mozdulatát követi, az ő elejtett zsebkendőjét - talán oda-álmodott kezét is - fogja becéző simogatással a tenyerébe, átszellemült arca kifejezi, hogy földöntúli illatot szív be. Földöntúli, elérhetetlen, excellenciás illatot!

Ugyanígy, az aprítani való fahasáb Popriscsin megbűvült tekintetének hatására a zsámolylyá változik át, ahová az imádott lány ágyából kilépve parányi lábacskáit teszi. A kopott kis szoba, a pokrócban didergő kishivatalnok egész világa elsüllyed. Ami marad, az a vágyaival feldíszített szerelem, a sóvárgástól kiszínesedő arisztokrata világ, melybe nem léphet be.

Ilyen jelenetekben Darvas technikai megoldásai rendkívüliek, mert a spontaneitás frisseségével, a „most teremtem meg, találom ki" természetességével valósulnak meg. Gyors beszéde, szuggesztív hangja, tekintete, mozgásváltásai, hajlékony alkata segítik ebben.

Az imént azt mondtuk, hogy a „kezébe akadó" zsebkendővel kelti életre a lányt. Ennek a zsebkendőnek azonban csak egy bizonyos fajta mozgás, helyzet megteremtésekor lehet előkerülnie, majd átváltoznia. Darvasnak „be kell játszania" a tárgyat korábban, hogy mikor az átlibbenő lányt szemlélteti, már a kezében legyen, s ne a megjelenését elbeszélő szöveg-résznél kelljen megállnia, előszednie. Ezúttal a kellék eredeti funkciójának megfelelően kerül a színész kezébe: Popriscsin naplójába jegyzi a csodálatos eseményt, hogy a kisaszszonnyal találkozott. Az előzményeket asztalánál ülve mondja el. A lány belépésének pillanatában extatikusan felugrik, abbahagyja az írást, s önmaga narrátoraként elmondja a benne akkor kiváltott érzéseket, miközben átforrósodott homlokára szorítja kendőjét. A szöveg itt fordul: milyen is volt a lány? Megjelenítéséhez már minden együtt van - természetes sodrással következik be a fent leírt jelenet.

A szobaberendezés tárgyai s a benne lefolyó szürke élet mozzanatai igen sokféle funkciót képesek betölteni a színész mozgásának következtében. Nemcsak kifejezik, de ellenpontozzák is a hivatalnok életét, őrületét. Míg a szobán kívüli világ - hivatal, város, az egész kegyelmesúri masinéria - eseményeiről értesülünk, Popriscsin megszokott teendőit végzi. Teát készít, fát vág, megmosdik, sőt üldöztetési mániájától kényszerítve az ágy alá is bekukucskál. Látszólag ezek a cselekvések teljesen függetlenek a szövegtől, lényegükben azonban - éppen mert egy művészi kompozícióba kerülnek - a tárgyak, cselekvések és elbeszélt részletek kiegészíthetik vagy ellenpontozhatják egymást. Rendező és színész együttes munkáját dicséri, hogy kiemelés és megkérdőjelezés mindig céltudatosan következik be a szöveg és az akció viszonyában. Erősíti a cselekvés például azokat a mondatokat, amelyekkel a fogalmazó hivatali főnökét ócsárolja. „Osztályvezető! Ki az az osztályvezető ?" S a válasz: Popriscsin szappanbuborékokat fúj. Majd dühkitörésében földhöz vágja a szappanleves csuprot, s miközben átkozza zsarnokait, hason csúszva összeszedegeti a szertehullott cserepeket. Itt a mozgás és lelkiállapot ellentétéből már hősünk kritikája születik meg: miközben lázad - hason csúszik.

A bonyolult ellenpontozás másik jó példája a „játék a könyvvel" mozzanat. Popriscsin már többször bebizonyította, hogy szolgaélete, a kutyák szintjére szorított „társadalmi rangja" bántja. Ez azonban nem tudatos benne, s lényegében nem is lesz, mert a betegség tévútra viszi. A nézőnek azonban tisztában kell lennie ezzel, hogy a figurát megítélhesse. Erre szolgál a játék: Popriscsin felveszi éjjeli szekrényéről újságpapírba kötött könyvét. Fel-

üti, beleolvas. „A franciák a sajtószabadságot követelik? Hogyisne! Még mit nem"- mondja, majd a borítót olvassa - egy kurszki földbirtokos a szerző. „Hát igen, jól írnak ezek a kurszki földbirtokosok" - jegyzi meg, s előttünk áll a szervilissé torzult ember.

A köznapi cselekvések, reflexek, a tudatban folyó bomlás és a külvilág megjelenített eseményei tragikomikus egységbe olvadnak. A hálóingben szerelmi dalt éneklő címzetes fogalmazó; a drámát író, csodálatos beszélgetésekre vágyó kisember, aki még önmaga előtt sem tud rátalálni azokra a mondatokra, amelyeket elmondani vágyik, a királyi palástként vállára vetett pokrócban fát aprító figura szánnivaló és nevetséges egyszerre. Darvas finom ízléssel találja el a groteszk egyensúlyozó funkcióját a tragikum és komikum között. Különösen a második rész jelenetei teszik próbára arányérzékét. Popriscsin már a tébolydában van, szövegének jelentős része badarságokból áll: „a Föld rá fog telepedni a Holdra, pedig ott tanyáznak az orrok; a franciák mohamedánok", és hasonlót. Itt ki kell a színésznek fejeznie, hogy megbomlott az ész szerkezete. Tehát a szöveg ellentmondásait hatásszünetekkel poentírozza. Hogy azonban mégse váltson ki hahotát, felgyorsítja a szöveget, csak egy-egy zavaros részletet tesz nyomatékossá. Világosan elkülöníti a közbeszúrt megjegyzéseket - hogyan is gyártják a Holdat -, a hangerő változtatásával is tagol, s ennek még az az előnye is megvan, hogy az így előadott elég terjedelmes szöveg nem válik monotonná.

A hangsúlyok elhelyezése szintén figyelmet keltő érdeme Darvas teljesítményének. Általuk ki tud lépni a popriscsini világból, s képes számunkra is szemléletesen behozni a külvilágot. Ilyen mozzanat a kegyelmes úr felidézésekor, ahogy a Popriscsinhez intézett egyetlen szavát előadja: „Odakint?" Ezt a félmondatot Popriscsin ismétli meg otthon, a szobájában. Mivel azonban ő maga - ezt jelenetek sora igazolta - képtelen úgy viselkedni, mint a kegyelmes úrék, az sem valószínű, hogy az „odakintet" úgy tudja megismételni, mint ahogyan azt Darvas teszi. A hangsúly azonban mégsem zavar, sőt szemléletessé tesz, mert a Kegyelmest megjátszó Popriscsin túlzásával enyhíti.

De ilyen hangsúly esik Popriscsin szövegére akkor is, amikor közli, hogy rájött, ki a spanyol trónörökös: Megtalálták - jelenti be tárgyilagosan. Majd kihúzza magát, s durcás-dacosan megismétli: „Megtalálták". A hangsúly és tartás kétséget kizáróan kifejezi mind-azt, ami Popriscsinben belül végbement: én vagyok az, és miért is ne lehetnék? Gesztusok és hangsúlyok egymással ellentétes, egymást kiegészítő alkalmazása, a megbomlott és a harmonikus, a vonzó és taszító megteremtése jelenetenként is, de az előadás egészében is ki-alakítja az elidegenítő játékmódot. jó példa erre az utolsó jelenet, ahol az őrült egyértelmű torzsága már nyilvánvaló, mégis képes érzelmeket felkelteni, majd ismét eltaszítani. Popriscsin már nem ember. Ürülékével zagyvaságokat ír ruhájára, s a normális világ az állaténál is rosszabb sorsra szánja. Szorongásaiban mégis a megcsúfolt emberi vonaglik: „Ma-ma, nincs a fiacskádnak helye a földön. Mentsetek meg" - könyörög.

A drámát két, szövegszerűen is megfogalmazott gondolat tartja. Az egyik az, hogy Popriscsin címzetes cári fogalmazót a magányérzet őrjíti meg: „Embert, embert adjatok! Aki-ben a lelkem megnyugszik, akiben a szívem gyönyörködik!" - sikoltja a kutyák szerelmétől undorodva. A másik a magány megteremtőinek megnevezése. Ezt *így* fogalmazza meg: „Ami az életben jó, az a kegyelmes uraknak és az udvari nemeseknek jó. Az ember nagy-nehezen szerez valamit magának, amitől az élet szebb lesz, de jön egy gárdatiszt és elkaparintja." Értelmünk felfogja, hogy az embertelen társadalmi rend elembertelenít. Popriscsin azonban torz, őrült, érzelmileg nem tudunk sorsának részesévé válni, s így a darab igazsága is csorbát szenvedhet. Hogy ez be ne következhessék, arról a rendező utolsó, a színész meg-terhelése szempontjából talán legkegyetlenebb instrukciója gondoskodik.

A rivalda szélén hahotázó, vigyorgó, hajlongó őrült *mögött* csapódik össze a függöny, s így a játék megszakítása nélkül, mintegy annak tartozékául emelkedik fel Darvas Iván, s fordítja felénk Popriscsin arcát. Popriscsinét? Nem. Ez a tiszta tekintet, harmonikus arc, nemes tartás már nem az őrülté. Az ember arca ez, amely megajándékoz a harmóniával.

MOLNÁR GÁL PÉTER

L a t a b á r

Utolsó négy szerepében szomorú volt. Frosch, a Denevér alkoholban úszó foglára, a Lili imbecil arisztokratája, a Víg özvegy írnoka és a Szép Heléna Menelaosza szintén Latabár volt - de nem Latyi. Nem látszott ki a tréfamester az alakok alól. A figurák éltek a színpadon, nem pedig az öröklött, céhbeli tréfák, a kitöltetlenségtől való artista irtózat.

Talán sosem volt világosabb, mi az a *lazzi,* mint Latabár Nyegusánál. Egyszersmind az is világos lett, hogy a commedia dell'arte állandó jellemeinek tréfái, mókabetétei, bizonyos mértékig előregyártott betétszámai mennyire nélkülözhetetlenek a modern vígjáték és filmvígjáték dramaturgiájában.

Segédrendező koromban reménytelen küzdelmet folytattunk Szinetár Miklóssal Latabár tréfáinak, szólószámainak visszaszorítására, a cselekmény keretei közé való száműzésére. Korholóan ingattuk fejünket a nyilvános főpróbán vagy a premieren, amikor Latabár, megérezve a közönség-szagot egyre hosszabbra nyújtóztatta mókáit, szótréfákat rögtönzött, új és új ötleteket húzott elő; egyre reménytelenebbnek tűnt, hogy a darab még egyszer visszatér a cselekményességhez.

Önzőnek tartottuk. Megcsontosodott sikerhajhásznak. Avultnak. Szólójátékosnak, aki végképp elveszett az együttesjáték számára. Eközben azt hittük, hogy a korszerű színház nevében korholjuk vagy legyintjük le őt, nem vettük észre, mennyire színházellenes, irodalmias szempontok ítéltetik el velünk pojácériáit.

Latabár a színházban a játék örömét jelenti. Visszanyúl a középkor és az újkor elejének vad és tarka népi színházához - még az ókorból is markol, ahogy ezeknek a nagy tréfamestereknek eszközei nemzedék-ről nemzedékre vándorolnak, fényesednek,

kopnak, újra feltámadnak -, feleleveníti a nagy komikus mesterszínészek pantomimáriáit, bölcseleti bohóckodásait. A *lazzi-kat,* amik csak gyenge szálon kapcsolódnak a cselekményhez, de miként az operaária kinyitja az időt a színpadon, megállítja és kitágítja a pillanatot, ugyanúgy állítja meg ő is a cselekményt, hogy a mélybe mutasson egy komikus monológgal.

A mai dráma irtózik az áriától. Elveti a monológot a tragikus műfajban, és elveti a hadaróáriát és a bohócbetétet a komikusban. Pedig a hadarószám - mint Beckett Godotjában is - ugyanúgy feltárja a szereplő bölcseletét, belső világát, mint a Hamlet monológjai. A megállított pillanat segítségével a mélybe nyit képet, és komikus bölcseleti, faramuci filozófiai hátteret ad a drámának, ami nélkül *a z* **csak egy történet elmesélése volna.**

Amikor az európai színház legjobbjai visszanyúltak a régi színháztörténeti korokhoz, hogy a naturalizmusba belelaposodott színpadot kiemeljék a szolgai utánzásból, akkor Latabár Dürrenmattal és Brechttel egyidőben ugyanerre tett kísérletet.

Brecht a Puntila úrban nem átall beiktatni egy régi tréfát, az összeakadt kabátgombokkal, a Szecsuani jóemberben nem irtózik attól, hogy az álöltözködések évezredesen elcsépelt megoldásához folyamodjon, a Kurázsi mamában egy hosszú és lényeges bölcseleti párbeszédről úgy tereli el a figyelmet, hogy Katával *lazzi-t* csináltat: csizmát kell felpróbálnia, és abban parádézni a színpadon.

Most, a Víg özvegyben bejön szürke ruhában, szürkén és csöndesen. Leszegett fejjel viseli el a fogadótapsot. Majd csöndesen megkezdi a jelenetét. Profilban áll a nézőnek, mint mindig, amikor párosjelenetet játszik: a partner felé fordul, egészen ortodox módon fogva fel a játéktárssal való kapcsolatot - az operettszínészek mindig így tesznek: kapcsolat csak akkor van, ha megfogom a másik kezét vagy ruháját, vagy a szemébe nézek -, játszik, de nagyon halk. Talán fáradt? Vagy beteg? Amikor a felvonás végén pezsgősüveget bont fel, hogy egyszer életében ő is pezs-

gőzhessen, nem tudja kibogozni a kelléküveg dugójának drótját, kint az ügyelő előbb durrant, és kicsikét később lövell ki az üvegből a preparált szappanhab, *hogy* elborítsa, mint a cirkuszban a borotválkozó elefánt a vendég arcát. Ettől a kicsiny késéstől szánalmas ez, mert megérzem a küzdelmet, hogy vergődik a színpadon, a közönség előtt. Iszonyat szorongatja. A bukás és a felejtés félelme. A testi elgyöngülés és az emlékezet zavarai mutatkoznak rajta.

Ritkás haja középen kettéválasztva és kínos gonddal hullámocskákba rendezve olyan pedantériára utal, ami nem a clown-Latabáré. S ez a szürke ruha! Szürke gérokk. És a szürke táska, mint egy villany-számlaleolvasóé? Valóban írnok Latabár Nyegusa. Szürke és megszürkült emberke.

Csak áll és kicsit görcsös, félszeg kezével a dereka táján babrálja ujjait, gátlásosan és félénken. Félszeg és aggodalmas gesztusmaszatolással, körülményesen és riadtan meg szeretne kapaszkodni valami biztosban. De csak a saját kezét találja. Ez nem a színpadi Latabár, hanem a köznapi, aki beszélgetés közben vagy gondolkodás közben így - csökevényes kéztördeléssel - próbálja meg levezetni nyugtalanságát.

Mi történt vele ma este? Miért ilyen szürke ? Miért ilyen halk ? A tréfái diszkrétebbek a szokottnál. És egyszer csak felfedezem a szemét, amit még soha ilyen szomorúnak nem láttam, ennyire fájdalmasan törődöttnek, talán soha nem volt benne ennyi reményevesztettség. Ő a félrelegyintett kisember, akinek elveszik idejét, munkáját, tudását, pénzét. Egyetlen öröme marad csupán: a szolgálat. Már csak mások örömeiben tud örömet találni. Latabár Nyegusa nem azok közé az agresszív humorú, komikus figurák közé tartozik, akik a Víg özvegy-előadások színpadait teleszaladgálják, új meg új álruhákkal lepik meg a nézőt, és egyre vadabb tréfákat eszelnek ki, megtámadva a nézők rekeszizmait. De nem is Latabár vadabb és bohócibb alakjai közé sorolható. Évről évre és szerepről szerepre szomorúbb lesz és mélyebb. Tekintetében kutyaszerű bánat fénylik, és mind-inkább kiraboltnak mutatkozik.

Nem a minden darab minden helyzetébe beleillő clown áll ott felcserélhető és behelyettesíthető magánszámaival, ezekkel az örök és örökölt és örökbehagyó tréfákkal, hanem a jellemszínész, aki egy megnyomorított álmú kisembert hozott be a színpadra, az egyetlen igazi embert, aki ezen a pezsgőpukkanásos, III. Napóleon korabeli vurstliszobrokkal díszített, olcsó és közönséges színpadon megjelenik. Nem bohóci, színészi eszközök rakatnak ki ebben a zajos vásárban. Miközben Lehár csattog a zene-karban, Latabár vékony, finom bánatot lop be a színpadra.

De nem érzelmes és érzelgős alakítás ez. Amint szemünk peremét elérte a könny, csavar egyet a helyzeten, a hangon; egy tréfa, egy gesztus, egy mozdulat, egy vicc, valami játékos ötlet - örök-új -, és elnevetjük magunkat, a könnyeken át nevetünk rá, erre az ellenállhatatlan és mély bohócra, aki azt csinál velünk, amit akar, és virtuózan játszik sírás és nevetés között.

Mindig virtuóz. Mesterien tudja szakmáját. Mesterien bánik idővel, térrel, kellékekkel, jelmezzel, partnerrel és közönség-

gel. Csodálatosan poentíroz, talán hosszabban készít elő és nagyobb szünetet tart előtte és nagyobb szünetet elhangzása után mint azt korszerű idegességünk ritmuskívánalma diktálná, de tévedhetetlen biztonságú mindig.

A virtuozitás, a jólmegcsináltság legmagasabb igényű gyönyörét kínálja. A részarányosságot, a kompozíció tisztaságát, a szakmai tudás fölényét. Most a technikai ismeretek felszívódnak játékká, és a tréfák olyan természetes arányossággal rendeződnek el a játék közegében, hogy már költészetté nemesednek.

A második felvonásban új ruhában lép be. Álöltözetben. Mohazöld balkáni nép-viselet, dús arany hímzésekkel. Kis kerek sapkácska. *És egy* hatalmas lila oldaltáska, ami oda-odaütődik a derekán áttekert lila övhöz. Ebbe a táskába teszi mindazt az evőeszközt, amit a követségi estély előkelő vendégei elloptak. Előbb Danilónak magyarázza el módszerét: elvegyül a vendégek között, összebarátkozik valakivel, barátságosan átöleli üdvözlés ürügyével, és közben beletúr a zsebeibe. Meg is mutatja. És nem bírja kihúzni Daniló belső zsebéből a kezét. „Ki kellene tágítani" - mondja indignálódva. És az ő saját logikája szerint igaza van. Hiszen Daniló az egyetlen, aki-nek a zsebe itt nem elég nagy, és nem arra való, hogy ellopott tárgyakat rejtsen el benne gazdája.

Hosszú játék következik. Latabár-Nyegus sorra veszi a vendégeket, mindeniktől másként kaparintja vissza az ellopott evőeszközt, sótartót, tortakanalat, cukorcsíptetőt.

Amikor pedig sorra gyűlnek táskájában a visszalopott evőeszközök, nem az agreszszív komikus triumfáló vigyora látszik az arcán, hanem egy szelíd és megértő mosoly, olyan emberé, aki már sokat látott, és aki egyáltalán nincs meglepve vagy megütközve az emberek apróbb hibáin és botlásain. Nem örül sikerének, csak csendes mosoly lyal nyugtázza, hogy megint nem tévedett.

Ez a mosoly, ahogyan lezár egy-egy tréfát - utána sem nézve a feldúltan és kifosztottan elrohant szereplőnek, hanem szinte magába mélyedve, tűnődve, önmagának mosolyogva -, ez merőben új Latabár arcán. Soha eddig nem láttam ezt a szelíd megbocsátást, soha nem tűnt fel rajta a bölcs megértésnek és az emberszeretetnek ez a költői vonása. Így csak az tud mosolyogni, aki valóban érti és szereti az embereket, és akinek már semmi követelni-valója nincs az élettől, lemondott minden-ről és mindenbe beletörődött, olyannak fogja fel az életet és az embereket, amilye-nek, és mindent, amit kap, véletlen, talált örömnek tekint. Mindeddig egy artistakeményen dolgozó, zseniális komikust láttam a színpadon, aki nekiveselkedve nevettette meg közönségét, sokszor a nevettetésért magáért, és elsőrendű fontosságú volt, hogy ő ne valljon kudarcot, és megkapja a maga éltető tapsait. Most - talán a nagyon szomorú és bensőséges Frosch után - először látni Prospero mosolyát Latabár arcán. A bölcs öreg még egyszer megajándékozza magát az emberekkel való - oly fonák - kapcsolattal, és még egyszer megpróbál viszonylagos rendet teremteni az életben.

A harmadik felvonásban a Moulin Rouge hirtelen lemondott táncosnője helyett neki, az öreg írnoknak kell fellépnie egy apacstáncban, természetesen női ruhában. Egy kis filckalap, ráapplikálva néhány barna vukli, ami a kalappal együtt lejár, és fedet-lenül hagyja félig tar fejét, hogy azután visszarakja a kalapot - természetesen fordítva: és a fürtök eltakarják a szemeit, ő függönyként vonja szét, komikus kacérsággal pillantgat ki mögülük.

Ez a szám is tele van tréfákkal, de az ötletek nem fedik el a figura eredendő szép és mély szomorúságát. Nemcsak pillanatokra villan fel a fájdalmas és megalázott fény a szemében, *hogy* azután annál hatásosabban csattanjon a tréfa. Nem, most alapszíne a bánat és a megtörtség, mintegy takargatja azt a tréfákkal. Sokkal inkább akasztófahumor ez, mint jókedv. Ez a szomorú, kopott ember tréfával kísérli meg elütni kiszolgáltatottságát és érzelmi kiraboltságát.

BESSENYEI FERENC

Bánkról gondolkodom

Részletek egy szerepelemzésből

Az ebben az írásban közölt gondolatok csak töredékei annak a munkának, amelynek során a Bánk szerep megformálásának lehetőségeit kerestem. Azt szerettem volna érzékeltetni, hogy egy ilyen „klasszikus bukás" - amelyben szinte minden Bánkot játszó színésznek része volt- milyen gyötrő töprengések „árán" jön létre. Töprengéseim közben igyekeztem összegyűjteni minden véleményt - jót, rosszat vegyesen - a drámáról és az egyes előadásokról. Kritikákból, egy-egy nagy színész nagy pillanatát őrző színházi legendából és természetesen a tanulmányok tengeréből igyekeztem kiszűrni néhány olyan alapigazságot, amelyekre - mint pillérekre - egy-egy szituációt ráépíthetek. Sajnálattal kellett megállapítanom, hogy a kritikák rengeteg ellentmondást tartalmaznak - irodalmi és politikai elfogultságuktól függően. A színházi pletykák, legendák nem a lényegről szólnak, hanem egy-egy jelenetről, de leginkább csak egy-egy gesztusról. A kegyeletes - és filológiailag legtöbbször alapos - tanulmányokat a darabról olyanok írták, akik sohasem játszottak benne és így nem is mehettek át a színpadi megoldások keresésének gyötrelmein. Nem érezték meg a félelmet, amit az a tudat kelt, hogy a Bánk bánban mindig rosszabb színész-nek látszunk - mert illusztrálni kényszerülünk -, mint amilyenek valójában vagyunk.

A Bánk bánban hibás szituációk vannak. A darab dramaturgiája állandóan méltatlan helyzetben felejti hősét. Csaknem százötven éve minden kudarcsorozat végén megállapítjuk, hogy Katona műve egyedülálló remekmű, csak éppen a Bánkot játszó színészre zúdul a néha becsület-sértésig fajuló negatív jelzők tömege. S a „legtoporzékolóbb" kritika hiányérzete is jogos: Csak éppen az okok tisztázásával marad adós. De talán már nem sokáig. Pándi Pál legutóbbi írása megmozgatta a Bánk-kritika állóvizét. Talán ha a hozzá hasonlóan felkészült, lelkiismeretes kritikusok segítségünkre sietnének, lefejthetnénk e szellemi kincsesládánkról a kegyelet fojtogató vaspántjait. Mert elsősorban a rosszul értelmezett kegyelet nem engedi, hogy előbbre jussunk.

Nem tudok egyetérteni azokkal, akik igazolva látják, hogy „nem vagyunk drámaíró nemzet"; akik azt mondják, hogy a Bánk azért jó - mert rossz. Amikor Csokonai, Petőfi, Vörösmaty és Katona megírták drámáikat Magyarországon nem volt olyan színházi kultúra, amelynek érzékeny membránján kipróbálhatták volna műveik közönségre gyakorolt hatását. Ezt a feladatot nekünk, az utókornak kell elvégeznünk: szembesíteni a közönséggel e műveket.

De előbb magunknak is szembe kell néznünk velük.

1968. október

„Bánk bánra nézve a Nemzeti Színház mintha kissé félreértette volna a tradíció lényegét. A tradíció nem gépi másolás, hanem szenvedélyes újjáteremtés - *úgy hogy* átélem a régit és azt beleélem a mába. A kegyelet és a tradíció nem egy dolog. Vagyis, a kegyelet nem lehet kerékkötője a hagyomány ápolásának, mely a műveknek örök életet képes biztosítani." (Hevesi Sándor, 1930.)

Minden lelkiismeretes korszakban felmerül a felelősség kérdése irodalmi - s ezen belül különösen drámai - hagyományaink múltja, jelene, jövője iránt. Indíttatva érezzük magunkat, hogy a klasszikusok művészi értékét, nemes hangját, erkölcsi tisztaságát összevessük a jelen társadalmának művészi-erkölcsi értékével, s magukat a drámákat átmentsük a következő nemzedékek tudatába.

Féltjük kulturális értékeinket az elkallódástól, de ugyanakkor nosztalgia ébred bennünk valódi színházi élmények után. Gyakran értetlenül állunk, ha az élmény elmarad. Meglopva érezzük magunkat, úgy érezzük, szegényebbek lettünk egy szép illúzióval. Ennek okát először mindig a korban keressük, amely - úgy véljük - nem alkalmas a mű befogadására.

Elfelejtjük feltenni a kérdést, *hogy* vajon az utókor, a színház megtett-e mindent a mű érvényes életrekeltéséért. Nem közömbös dolog, hogy milyen igény, szenvedély, szándék hívta életre a bemutatót. A színháznak meg kell teremtenie a klasszikusok újrafogalmazásának varázslatát. Ha a varázslat elmarad, a klasszikus „meghal". És „halott" marad akkor is, ha a kegyelet időnként (vagy rendszeresen) színpadra kényszeríti.

Ilyen korszakonként haldokló, újra fel-feltámadó, de valódi életet ritkán élő monumentális mű *a Bánk bán,* amelyet szintén a rosszul értelmezett kegyelet tart állandó „színpadközelben" - és távol színházi életünk mindennapjaitól.

Érdemes tallózni az egykori kritikák között. *Gyulai Pál* szerint: „Egy tragédiánkban sem egyesülnek nagy hibákkal oly nagy erények, mint a Bánk bánban... 1848-ig legkedvencebb eredeti darabja volt a fővárosi és vidéki színpadoknak. Színészeink különös szorgalommal adták - *habár Bánk jellemét teljesen sohasem fogták fel, ami az összhatást némiképp gyöngítette."* (Kiemelés tőlem - B. F.)

Vörösmarty ezt írja: „Legkevésbé sikerült Bánk karaktere, kiben nem láthatunk azon szilárdságot, mely az általa elkövetett merész, nagy felelősségű tetthez kívántatik. Az egész mű mindenesetre magasabb tehetségre mutat, s nem hűtlen másolata a kornak. Drámai, sőt színihatást tekintve, a mű ritka tünemény."

Szerb Antal szerint „lélektani részletezéseket, tanulmányszerű belemélyedést kíván. Drámai szerepei csak kiváló színészek kezébe valók. A tragédiának az 1869. évi kiegyezés után a színpadi érvényesülésért erősen kellett küzdenie. Tömegsikert sohasem aratott. Színpadi előadásaiban csak történelmi műveltségű és esztétikai hajlamú nézők gyönyörködtek igazán."

És végül *Hevesi: „A* színpadi hatás mindig alatta marad az irodalmi várakozásnak. Főképpen Bánk szerepével soha egyetlen egy művész sem tudott igazán megküzdeni. Bánk bán alakítói úgy kárpótolták magukat az elmaradt sikerért, hogy eljátszották Peturt is, aki a második felvonásban száz év óta elvitte a sikert Bánk elől. A 80-as évek hős színésze, Nagy Imre, aki szintén végigszenvedte e szerep mártíriumát, 1891-ben a bécsi Színházi Ki-állításon, ahol a Nemzeti Színház több estén vendégszerepelt, olyan kudarcot vallott mint Bánk bán, hogy másnap Az ember tragédiájában lemondta Ádám szerepét és hazaszökött Budapestre."

Hevesi 1928-ban felvetette a mű átformálásának gondolatát. Terve nagy felzúdulást kel-tett. Különösen *Négyessy László* támadta koncepcióját, „hatásosan", de a műre nézve haszontalanul és elfogultan. Hevesi „korszerű dramaturgiai módosításokkal, jelenetek átcsoportosításával és szövegfelülvizsgálattal" akarta színre alkalmazni a Bánk bánt. Négyessy válasza: „Nem lehet csodálni, ha egy nagy becsvágyú színigazgató, miután annyi író kéziratát színre-igazította, azt hiheti, joga van minden színművet átírni, végigszabdalni, újjáalakítani. De a Bánk bánhoz hasonló alkotásokkal szemben az ilyen vállalkozás tilos. A színigazgató nem javíthatja meg a maga felfogása szerint a tragédiát. A rendező nem avatkozhatik a mű meg-alkotásába. Vannak a Bánknak hiányai, ki tagadná? De most már hagyjuk a művet úgy ahogy van. Ne tegyük se jobbá, s rosszabbá. Ha jó szándékkal nyúlunk is hozzá, a kegyeletből kegyeletsértés lesz. Sokan már szentségtörésnek is mondhatják."

Nem tudta Négyessy, hogy éppen a túlzott kegyelet miatt lehet a közvagyonból köz-préda.

„Hol venném én azt a bátorságot - írta válaszában Hevesi -, hogy Katona művét át-írjam, átdolgozzam, vagy akár egy sort is beleírjak? Az egész kérdés abból a mélységes és évtizedeken át le nem küzdött szomorúságból fakadt, hogy Bánk bánnak nincs meg az a szín-pad sikere, amilyet megérdemel."

Hevesi fejtegetései szerint „a költői zsenialitás állandóan keveredik a színpadi kezdetle-gességgel - és nem tudunk a mű és közönség között eleven kapcsolatot teremteni. A szövegen ma sem kell változtatni, csak el kell ejteni a fölösleges részeket - a retorikát drámaisággal kell kicserélni".

Persze a Hevesi által felvázolt lehetőségek nagyon tág teret nyújtanak a különféle - bi-zonytalan - rendezői értelmezéseknek. „El kell ejteni a fölösleges részeket" - írja Hevesi. De itt az a veszély fenyeget, hogy minden színész, minden rendező lelkialkatának, vérmérsékletének vagy éppen politikai meggyőződésének megfelelően hangsúlyozza az egyik rész-letet a másik rovására.

„A retorikát drámaisággal felcserélni" szintén lényegi kérdés. Hiszen ahhoz, hogy egy mondat drámai hatást keltsen, a „cselekményt a szóhoz kell illeszteni". *Ez pedig nem nyelvi, hanem dramaturgiai beavatkozást kíván.*

A megoldás nem tartozik sem a rendező, sem a színész „hatáskörébe". Több mint egy évszázad lelkiismeretes kísérletezése bizonyítja ezt. El kell dönteni magunkban: vagyunk-e annyira erősek, hogy Katona zsenijével „szellemet szellembe öltve" tovább folytassuk a küzdelmet a dráma valódi megújításáért.

Tudom, hogy sokan eretnekségnek tartják az „alkotó szentélyébe való betörés"-t. De hiszen a Bánk bán előadói száz éve mást se csinálnak! Egyik részletet hangsúlyozzák a másik rovására. Soha még csonkítatlanul nem került színpadra. Az ötödik felvonásból egyes szak-emberek hetven százalék húzást javasolnak, s aki megteheti, meg is teszi. (Akadt olyan kritikus, aki szerint az egész utolsó felvonás felesleges!)

Végtelen a dráma elleni merényletek lehetősége!

A színpadot, a színészt, a rendezőt és természetesen elsősorban a művet fenyegető veszélyek közül a legveszélyesebb rendszerint a „nyelvi korszerűsítés" álarcában jelentkezik. Az elmaradt sikerért gyakran Katona drámai nyelvét teszik felelőssé. Pedig Katona csodálatosan tömör drámai nyelve szinte mindent ki tud fejezni - természetesen csak akkor, ha alkalmas szituáció is van hozzá. *A Bánk bán nem nyelvi, hanem dramaturgiai okokból érthető nehezen.* Néhányan azt hiszik, ha Katona drámai nyelvét a hétköznapi nyelv modulációjában ejtjük, érthetőbb lesz a darab. Mintha Csokonait fordítani kellene ahhoz, hogy megértsük?!

A másik veszély a klasszikusoknál oktalanul alkalmazott demitizálás-deheroizálás. Ha tagadjuk a mítoszt, nincs tragédia. A dráma erőszakos megcsonkítása az aktualizálás, a színészi játék szenvedélyességének elsorvasztása a „modern lélektaniság" javára egyik betegsége napjaink színjátszó gyakorlatának.

Ez a veszély fenyeget akkor, ha Bánkot, Peturt, Tiborcot vagy a darab bármelyik figuráját kivesszük korából, megfosztjuk akár nyelvi monumentalitásától, akár szenvedélyétől. Ezáltal Bánk kisszerű bürokrata lesz, Petur zsörtölődő fajankó, Tiborc szánalmas tyúktolvaj. S ez történik akkor is, ha Melinda „kacérkodik" Ottóval, ha a királyné elsősorban nem nő, ha-nem machiavellista politikus, ha Mikhál totyogó öreg. Ebben az esetben az író teremtette szituációk nem jönnek létre, nem érdekel a szereplők sorsa.

Nem a Bánkot játszó színészek *mentségére* kutatom a darabban levő ellentmondásokat. Azt szeretném elérni, hogy a figuraalkotás nehéz munkája értelmes - és sikeres - feladat legyen. De ez csak akkor lehetséges, ha számot vetünk a dráma dramaturgiai hibáival. Általában a cselekvés logikája, a dramaturgia törvényei *kényszerítik* a rendezőt a mű „belső rendjének" tiszteletben tartására. A Bánk bánból hiányzik ez a parancsoló rend.

Ha lett volna bátorságunk elhatárolni magunkat a darab korábbi előadásainak sokszor nagy egyéniségek által kialakított, de időközben modorossággá idegződött megoldásaitól, talán már továbbjuthattunk volna. Sok minden azért válhatott modorossággá, mert gyakran nem lehet eljátszani a szituációt, csak illusztrálni. De nem bújhatunk állandóan a mindent meg-értő, mindent megbocsátó - és minden készületlenséget felmentő - „kísérletezés" mögé sem.

„Katona tragédiája hű rajza a 13. század Magyarországának, de a 19. század magyarjainak van írva. Személyei semmit se mondanak, ami a korral ellenkeznék, de mind olyat monda-nak, ami most is visszhangra talál minden szívben" - írta Gyulai. Ez ma is érvényes gondolat. Csak végre tartalmat is kellene adnunk neki.

I. felvonás

Bánk: „Hogy mindent így kelletik találnom!..." Bánk akkor lép csak be, amikor a szín teljesen üres. Mondjuk, hogy ez az „így kelletik találnom" arra vonatkozik, amit a közönség eddig látott: a „züllött", idegenektől hemzsegő udvarra.

A züllött udvar ábrázolása a színpadon mindig kivihetetlen. Korabeli pincérek aranykancsókat, aranyserlegeket, díszített fácánokat, sült malacokat hordanak aranytálon. Csókolózó párok egy-egy oszlop mögött vagy bemélyedésben. *Nádasdy Kálmán* írja egy helyen: „Mit jelent a színpadi züllöttség és a jókedv? Evés, ivás, táncolás, de leginkább a nevetés bűnös tevékenységként szerepel a színpadon, ami teljesen tarthatatlan. Ez nemcsak Bánkra vonatkozik, már nem is tudom, hogy ez az örökség honnan maradt ránk. Ha hangosan nevetnek a színpadon, az már züllöttséget jelent. A közönség dermedten ül és nem érti, hogy azok a kedves, ártatlanul táplálkozó, ugra-bugráló emberek miért elítélendők?"

(Később a Tiborc által megfogalmazott néhány mondat többet mond az udvar züllöttségéről, mint szánalmas kísérleteink a züllöttség megjelenítésére. Tiborc azt mondja: „Lenn a királyi ház előtt soká ólálkodék. Vígan valának abban, és sokszor azt vettem csak észre, hogy nyelvem kiöltém, mintha azt akarnám felnyalni, amit ott fenn ellocsoltak.")

A züllöttség illusztrálása helyett a szemünk előtt történő eseményeket kellene „veszélyesebbé" tenni. A bálon „baj van", de ezt csak Peturon látjuk, a többieken nem. Nincs rá megfelelő szituáció. Ennek híján pedig nem lehet elérni, hogy világossá váljék a néző számára a Katona szövegében levő hangulat: a merániak gondtalanul vigadnak, a magyarokat gondok gyötrik. Bánk első megszólalását ezért túlzott aggodalmaskodásnak érezzük.

Bánk színrelépésének indulati töltését keresem. A felesleges feldúltság, túlzott izgatottság, titokzatosság a helyzet belső drámaiságát gyengíti. A Katona jellemzéséből nyilvánvaló fojtott tűzzel, „mely minden pillanatban kitörni láttatik", és „mindenkor nagyobb indulat dühösködik belülről", takarékosan kell bánnunk. Ha itt mindjárt meglódul egy feleslegesen kitörő indulat, a későbbiekben felborul a ritmus.

Petur közli Bánkkal : „Sokat fogsz még te itt találni, ami akkor nem volt, midőn elmentél." Hogy amit most lát, az még nem minden, van „titok" is, s hogy Bánk is bele van keverve,

és ha „veszteségre jön a dolog", az övé lesz a nagyobb. Mire céloz Petur? Mit tud? Hol tart szerinte Melinda és Ottó ügye? És egyáltalán: mivel bírta rá Bánkot, hogy visszajöjjön országjárásából?

Petur még azt is mondja a „titok" szóra kővémeredt Bánknak, hogy „Jöjj még az éjjel - itt ha eloszlanak - házamhoz. A jelszónk lészen Melinda!" *Arany János* megjegyzése szerint: „Ez az első szúrás a féltékenységre." De mire Bánk visszakérdezhetne, vagy csak fel is ocsúdhatna meglepetéséből, Petur magára hagyja őt szörnyű kétségek és sejtések között. „Sok ideig nem tudja magát szóra venni" - mondja Katona instrukciója. Ez alatt a „sok ideig" tartó szünet alatt fogalmazza mondatokká Bánk azt, hogy a titok és Melinda neve összetartoznak: „Titoknak lett zára a Melinda szabad neve."

„Elárultattam?" - kérdi Bánk, amikor észreveszi Tiborcot. Ez az „elárultattam" csak azt jelentheti, hogy felfedezték hazajövetelét, s nem vonatkozhat Bánk belső ügyeire, mert ez azzal lenne egyenlő, hogy Melinda elárulta őt. De itt még nem tartunk.

Tiborc többször is kapcsolatot akar teremteni Bánkkal, de nem sikerül, mert a nagyúr itt első féltékenységi rohamával viaskodik, „hogy e nagy fátyolon átlásson és eszével a halandók szívébe nézhessen, mint tükörbe." Sejtései rettentőek: „Talán ez a királyos asszony azért tetéz munkákat a munkákra, hogy szemem elkábulásakor, szívemben a benn lakó becsületet megölje ?"

Azért! Igen, Gertrudis minden tette arra szolgál, hogy Bánkban elpusztítsa a morális lényt, s ezáltal aláássa a magyarok tekintélyét az udvarnál. Ezt mondja Ottónak: „Tudd meg kicsiny lelkű, hogy e dolog, ha Melinda érdemét temette volna el, úgy kikergettetni kész lehetnék országaimból." Ebben a mondatban világosan - „merániul" - benne van Gertrudis politikai koncepciója, aki Melinda és Bánk erkölcsi erejének tönkretételével a magyarokat akarja diszkreditálni.

Gertrudisban mindannak a veszélynek összpontosulnia kell, ami a darabban Magyarországot fenyegeti az idegen elnyomók részéről. Ha ezt a veszélyt kisebbítjük, Bánk harca, haza-féltő aggodalma egy kicsinyes bürokrata aggályoskodásává silányodik. Az „európai szín-vonalú" udvar, mint valami hatalmas élősdi ráfekszik a magyarságra, amelynek folyton Koppány és Vata módjára kell visszaütnie. A Gertrudis képviselte „nyugati életforma" eltorzulva érkezik hozzánk, és eszköz lesz a megrontásunkra. Gertrudisok állanak a hatalom trónusán, becsempészett ál-fenségek, akik lelkiismeretlenül zsarolják népünket.

Ezért írhatta Szerb Antal Katonáról: „A nagy mozgalmat minálunk ő képviseli egymaga, meg nem értve kortársaitól. A benne rejlő gyújtóanyagot csak Széchenyi István vette észre, aki az előadás után ezt írja naplójába: »Megfoghatatlan, hogy a kormány megengedi egy ilyen esztelenség előadását. Rossz, veszedelmes tendencia.«"

Bánk első monológjának vége: „Hát a világnak egyik pólusától a másik pólusig szerelmeimben én miért öleltem mindent egybe? Miért mindent? Miért tebenned, oh Melinda?! S egy ember - egy haszontalan por - az ütné őtet karjaim közül? Őtet!? Ki lenne az? Ki lenne az? Világot, itt! Világot! A setétben ólálkodókhoz elmegyek!"

A monológ csaknem végig világos, követhető. De az utolsó mondat megint egy csomó kérdést vet fel. Miért a setétben ólálkodókhoz? Miért nem Melindához? Hiszen eddig más nem jutott el hozzá, mint Melinda féltése. Még a setétben ólálkodókhoz is az vinné, hogy „Melinda jelszavuk". Az a magyarázat nem állja meg a helyét, hogy bízik Melindában. A monológból ez nem derül ki. (Mint mondja, „egy ember, egy haszontalan por kiüthetné őtet karjaim közül".) A jellemből fakadó szubjektív erők elszabadulása egyensúlyzavart teremt a lelki-állapot és a cselekvés iránya között.

Most következik az az ősidők óta kifogások jelenet, amelyből megtudjuk, hogy Bánk előbbi elhatározása után nem indult sem Melindához, sem a setétben ólálkodókhoz, akiktől pedig „világot" remélt gyötrő kétségeire. De vajon miért? Talán mert Melinda itt van a bálban, és ezért képtelen elmenni? De Bánk tudja-e, hogy Melinda még itt van? Ha tudja,

akkor érthető, *hogy* miért jön vissza, de nem érthető, hogy miért nem hozzá siet ilyen pokoli féltékenységi roham után? Az Ottó-Melinda jelenetből saját szemével láthatja, milyen veszély fenyegeti Melindát, s azt is megtudja ki az, aki „kiütheti őt karjai közül".

Világot akart, s amikor mindenre fény derül, kimegy, vissza az ajtón. Miért? Hallgatózni? Ezt Bánk jellemével összeférhetetlennek érezzük. De nem-hallgatózni nem lehet.

Vörösmarty Mihály így vélekedett erről a jelenetről: „Kihagyatni kívánnók azt, midőn Bánk együtt találja Melindával Ottót - ha egyáltalán ez a megjelenés nem a színész tévedése volt. Hogy mint valószínű, megrohanja - visszamegyen."

Feltételezhető tehát, hogy Bánk hallja Ottó szerelmi vallomását. Valószínű, hogy azt a bizonyos kardot, amellyel a továbbiakban szintén nem lehet mit kezdeni, most húzza ki a rejtekajtó mögött. (De csak akkor jön elő a karddal, amikor már teljesen üres a színpad!) Hallja továbbá azt, hogy a királyné megérkezett, hallja azt, hogy Melinda eltávozott. Hallja a királyné Ottóhoz intézett félreérthetetlen szavait, amelyekben nem ítéli el Melinda elcsábításáért, csak „módjait utálja". Ezek után jön elő Bánk a rejtekajtóból, Katona instrukciója szerint „meztelen fegyverrel, magánkívül sok ideig tipeg-topog". Első szavai: „Hogy e tetem fagyos, hogy e szemek vakok, hogy e fülek dugulva nem valának! ... Felébredék." Természetes, hiszen kiderült minden veszély, amely mint magánembert, mint államférfit fenyegeti és minden felelősség, amellyel mindkét minőségében szembe kell néznie.

Ezek után Bánk már nem hihet a királynénak.

Mégis, minden felvonásban újra és újra összegyűjti a királynét terhelő bizonyítékokat és ez mindig új megdöbbenést vált ki belőle. Holott már itt, az első felvonásban saját szájából hallhatta ördögi tervét!

Bánk színrelépésének első pillanatától eddig a pontig csodálatos ívet kellene a színésznek felrajzolnia. Csakhogy már eddig is több dramaturgiai buktató tette lehetetlenné Bánk jellemének töretlen fejlődését. Már Vörösmarty is megjegyezte: „Bánk jellemében nem látni azon szilárdságot, mely az általa elkövetett nagy felelősségű tetthez kívántatik."

De vajon igaza van-e Vörösmartynak, amikor Bánk jellemében szilárdságot követel? Nem éppen ez-e Bánk tragédiája, hogy e szilárdságra képtelen?!

„Bánk jellemében organikus zavarok vannak" - mondja Vörösmarty. Dramaturgiai változtatásokkal kellene módot nyújtani arra, hogy a Katona által felrajzolt drámai jellemzés érvényesülhessen.

Nézzük tovább a monológot. „De, hát Melinda! Oh! Hát a haza! Itten Melindám, ottan a hazám." Tehát a „lenni vagy nem lenni" kérdését kell eldöntenie. Mint államférfi, a hazája sorsát fenyegető veszélyt akarja elhárítani. Miért ? Talán a Melindát érintő támadás a morális lény ellen jelentéktelenebb? Vagy már döntött, *hogy* feláldozza őt? (Az opera szövegében valamivel világosabb a dilemma: „Zokog, de szolgálja népe szent javát." Ebben a „zokog" szócskában sejteni lehet a döntést. Hasonlít ez a motívum a Teleki-dráma Maximus-problémájához.)

Dehát miért áldozza fel szerelmét? Talán mert fél a királynét leleplezni? Bánk „áldozatát" csökkenti, hogy nem elkerülhetetlen helyzetről van szó. Az eredmény: a közönség nem hisz sem Bánk szerelmében, sem államférfiúi döntésében.

Ezeknek a gondolatoknak a kiegészítésére, igazolására ismét Szerb Antalt idézem: „Csak-ugyan a jellemekkel van valami baj ... *Bánk könnyűszerrel megmenthetné felesége becsületét, hiszen idejében figyelmeztetik, de ő csak tipeg-topog és a politikát fontosabbnak tartja családi életénél."*

Szerb Antal fejtegetéseinek legfontosabb megállapítása ez: *„A szükségszerűség ércgyűrűje nem oly szoros, mint ahogy a tökéletes tragédia megköveteli."* (Kiemelés tőlem. B. F.)

II. felvonás

A békétlenek jelenete. Ez a jelenet szinte megoldhatatlan mind a rendező, mind a színész számára. A békétlenek erkölcsi és drámai jelentőségének meghatározása még sohasem sikerült a Bánk egész színpadi történelme folyamán. Pedig a Bánk és Petur jellemében rejlő különbségek és egyezések itt válnak teljesen érzékelhetővé.

„Ahol Bánk elmondja a helyes nemzetköziségről és a helytelen sovinizmusról a véleményét, ott mindenkinek összeszorulhat a torka. Valójában ez képviseli a darab igazi politikai mondanivalóját. S hogyan szürkül ez el és hogyan tűnik el Petur mondanivalója javára, az félelmetes" - mondja egy mai bíráló. A siker is mindig Peturt igazolja. Miért? Mert Petur-nak igaza van, amikor Gertrudis rothasztó uralma ellen lázad. „Amikor a legmagyarabb költők is versengve dicsőítik Ferencet, a császárt, Katona egymaga jajdul fel az idegen uralkodóház ellen" -írja Szerb Antal. Tehát Petur jellemében „helytelen sovinizmusról" beszélni valami rossz egyszerűsítés eredménye, és a figura teljes elsilányításához vezethet.

Bírálni szokták a békétlenek szerepfelfogását is. *Nagy Péter* írja az 1950-es előadásról szóló kritikájában: „A békétlenek pedig teljesen egyéniség nélkül - mintegy az elhangzottak gesztusbeli visszhangjaként - valamilyen antik kórusra emlékeztetően mozognak, megfeledkezve arról, hogy itt az országos politika jelentős alakjai - bánok, várispánok, az ország akkori urai - vannak jelen."

Úgy gondolom, ez igen hasznos vélemény, ellentétben azzal a másik feltevéssel, amely szerint ez az arcnélküli, jellemnélküli, csak Petur visszhangjaként szereplő társaság politikai tehetetlenségüket van hivatva kifejezni. Még ha el is fogadjuk ezt a koncepciót, akkor sem elégedhetünk meg jelentéktelen figurákkal. Ha egy silány társaság tehetetlen, abból nem születik dráma. Legfeljebb, ha egy hatalmas erőket magában hordozó csoport cselekvésképtelen.

A II. felvonásban adódna lehetőség a Bánkot játszó színész számára, hogy megteremtse a felelős államférfit. És ez éppen itt nem sikerült még soha senkinek. Ha Bánk „taktikázni" akar, és az a célja, hogy leszerelje a lázadást, ehhez érvek kellenének. Bánknak az egész jelenet folyamán jóformán nincsenek érvei Peturral szemben, aki elmondja a nemzet szinte minden sérelmét. (Mint ahogy később Tiborccal is elmondatta Katona a paraszt sérelmeit, sőt ugyanezt még Mikhállal is megismételteti.) Ha az ország alkotmányos rendjének meg-védésére, a megtépázott jogok visszaállítására törvényes keretek között lett volna lehetőség, mint Bánk állítja, a békétlenek összejövetelére nem került volna sor. Vagy ha a békétleneket csak személyes - vagyoni, rangbeli - sértettségük tartja itt, akkor meg éppen nem érthető, miért állnak oly gyorsan Bánk oldalára. Az ellentétek nem oldhatók fel ilyen könnyen. És különösen nem az elmérgesedés utolsó stádiumában.

Miért nem tud hát a színész mit kezdeni Bánkkal ebben a jelenetben?

Azt hiszem azért, mert mindig is *beleálmodtunk Bánk jellemébe egy csomó nem létező hősiességet.* Petur és Bánk dialógusát olvasva, az az érzésünk támad, hogy maga Katona is „elgyengül" Petur érveinek erejétől, és igazával nem tud sem elég bölcsességet, sem elég szenvedélyt szembeállítani. Katona személyes drámáját hordozza Bánk végig e darabon.

A szentimentális kibékülés után Petur engedelmesen megismétli Bánk szavait: „Már legyen akárkié a föld és a vagyon, egy szív marad, s így - szent haza, békesség!" Hogyan? Azt jelenti ez, hogy legyen idegenek kezében az ország, a föld, és a vagyon, csak mi szeressük egymást békességben? E replikának minden szava jelent valamit külön-külön, de együtt nem jelentenek semmit. Bánk és Petur sírása, egymás nyakába borulása teljesen megállítja a cselekményt. Két szakállas öregasszony siratja a hazát!

Nádasdy Kálmán írja: „Amíg egyszer nem sikerül szakmát adni Bánk bánnak, addig nem sikerülhet a helyes egyensúly az értelem és érzelem között. Szakmán itt azt értem, hogy meg kell teremteni az államférfit. Ez az, amit mindig számonkérnek a Bánkot játszó színésztől. De ez nem múlhat a színészen. Ez valójában nem sikerült száz év óta. Mindig a bánatos oroszlán jön be. Meg kell adni Bánknak egy zárt társadalmon belül félreérthetetlen szere-

pét, funkcióját. Mert egyelőre ott áll, ahová Petur le akarja rángatni őt. És ez nemcsak a színészen múlik. Most olyan Bánk van, akit Petur ugráltat."

Bánk győzelme ebben a jelenetben nem az államférfiúi bölcsesség eredménye, hanem az írói erőszaké. Az emiatt elmaradt színpadi hatást mindig a színész nyakába szokták varrni. Azzal vádolják, hogy nem tud államférfiként gondolkozni. Csak éppen azt felejtik el, hogy az író nem teremtett szituációt ehhez.

III. felvonás

Melinda szobája. Az egykorú kritika ezért a jelenetért szintén megrótta Katonát: „Melinda esetének homályosságáért", amely „nem eléggé átlátszó - s nem tudhatni, vajon Ottó elkövet-te-e a merényt, vagy csak akarta." Katona elhárította ezt a kritikát, mondván : „A nagyobb világosság csak a jó ízlést sértené." Az első szó: „Hazudsz", egy eddig történt vallomásnak lehet az elutasítása. Mit akar megtudni Bánk Melindától? A vád a legrettenetesebb: „Ottó és Melinda egyaránt örültek."

Ezt a „hazudsz" szót elmondtuk már elgyötörve, közömbösen, lemondóan, vádolóan, őrjöngve. Az illusztrálás szinte elkerülhetetlen. El lehet kezdeni ezt a jelenetet úgy, mintha egy hosszú, őrjítő veszekedésnek kifulladt, elfáradt vége lenne. Bánk belefáradt a kérdezésbe, Melinda a válaszolásba. De mégis csak elölről kell kezdeni egy jelenetet, s ez még ráadásul felvonáskezdés is, amit szünet előz meg. Marad a kérdés: mi volt előtte? Mit kell a színésznek „tudnia" ? Mit kell átélnie?

A Bánk-Tiborc jelenet problémái. Tiborc monológja annyira „kitölti" a színpadot, hogy nem is igen lehet másra figyelni. Bánk ehhez semmit sem tud hozzátenni, szinte felesleges a jelenléte. Pedig Tiborc panaszát Bánk meggyötrésére, „keresztrefeszítésére", „megkísértésére" kellene felhasználni. De nem lehet, hiszen „alig van jelen" ennél a résznél! Tiborc elfoglalja a színpadot, Bánk pedig félreeső helyen ül, vagy fejét az ablakfához nyomja!

Pedig néhány megszólalása („buzogj vér, csak buzogj") már-már arra enged következtetni, hogy kapcsolatba került Tiborccal. De mégse: amikor Tiborc már eljut kétségbeesésének szinte legvégső határáig, Bánk még mindig csak azt tudja mondani: „Tűrj békességgel." Es: „Szánom keserveiteket, emberek."

Tiborc küldött, a nép küldötte! De itt az újabb probléma. Hiszen a jelenet során Tiborc minél inkább az, aminek lennie kellene, Bánk annál inkább nem az, és ezt lehetetlen ábrázolni. Amikor már mindenki lázad a nézőtéren, Bánk még egy lépéssel sem jutott közelebb Tiborchoz. Talán Peturnak akkor is igaza van, amikor ezt mondja Bánkról: „Panaszát nem hallod elnyomattatott hazádnak! - S nem látod miként potyog hazádfiának orcáján le könnye?!"

Tiborc egyik mondata után („A magyar se gondol oly sokat velünk, ha a zsebe tele van" - feltűnő itt a rokonság Petőfi Tigris és hiénájának híres soraival: „Itt minél kevesebb kivétellel csak az a valódi hazafi, ki semmit sem tehet a hazáért - aki pedig tehetne valamit, az gazember") azt hinné az ember, hogy most történik valami. Hiszen Tiborc, mint később el is mondja („Azt akarom, hogy vesszek el") a végletekig kiélezte saját helyzetét. De nem. Ami itt következik, megint csak ellentmond a helyzet logikájának, s a darab dramaturgiája újra lehetetlen helyzetben hagyja hősét. Ez történik: Bánk haraggal tekint Tiborcra, de szeme megakad a homlokán levő sebhelyen. Mitől is Bánkban felbuzognak a hála érzései, „Tiborc homlokát megölelvén, majd egy erszényt nyom a markába".

A következő replikában úgy tetszik, mintha Bánk jelleme „minőségi változáson" esne át. Azt mondja: „Tiborc! Menj, menj; keresd fel asszonyomat, s ha megtaláltad, úgy jöjj várakozz reám. Hazamegyek, ott megmondhatod, hogy él még Bánk!" Valamilyen erős elhatározást sejtet e replika, sőt úgy hangzik, mint valami üzenet. Talán azt jelenti, hogy az elnyomottak vezérüknek tekinthetik őt? De nem világos, hogy Tiborc monológjának melyik részénél érik meg benne az elhatározás a leszámolásra. És az sem, hogy cselekedetének mi a lelki indítéka ? Pedig e mondatban szinte végrendelkezni hallottuk Bánkot.

IV. felvonás

A királyné szobája. Bánk következő színre lépéséig a IV. felvonásban némi időzavar mutatkozik. Az előadások hiányosságai között szokták emlegetni (s rendszerint a színész számlájára írják), hogy Bánk jellemfejlődésének vonalát nem sikerült kellően felfuttatni.

Lássuk, mi ennek az oka. Már az is furcsa, hogy Bánk Melindát jön keresni, mivel Tiborc nem találta meg. Bármilyen „fenyegetően" oldja meg a színész a Tiborccal való jelenet végét az előző felvonásban, bármilyen „sokat ígérően" búcsúzik is fiától, a mostani megjelenésig eltelt idő (közben lezajlott Gertrudis és Izidóra, Gertrudis és Melinda, Gertrudis és Mikhál jelenete), valamint Bánk lelkiállapota a színre lépés pillanatában megint egyfajta elölről kezdésre kényszeríti a színészt.

Mindjárt a Bánk-Gertrudis jelenet elején a királyné, megérezve a helyzet veszélyességét (vagy nem tudni miért) kimegy a színpadról. És Bánk hagyja őt kimenni! Vajon miért jött hát ide? Leszámolni, vagy csak Melindát megkeresni? A leszámolásra ösztönzik az eddig történtek. Hiszen itt már nemcsak egy „egérfogónyi" bizonyíték van, mint a Hamletben. De ő hagyja kimenni a királynét. Vajon, ha Gertrudis nem jönne vissza, hogy folytatódna a dráma...?

Még mielőtt a királyné elhagyja a színpadot, egy ideig farkasszemet néznek Bánkkal. Ezalatt Bánk félig kirántja a kardját. Ha Gertrudis látja ezt a gesztust mielőtt kimegy, akkor nyilván nem jön vissza. Ha pedig nem látja, akkor a gesztus felesleges.

Most egy hatalmas és félreérthetetlen fogadalmat tesz Bánk, amely hivatva lenne meghatározni a további cselekvéseket, egészen a leszámolásig. „Meg fogok tán nemsokára nektek fizetni, jó név gyilkolói! Egész szegény nemzetségem megölt nevében kívánok majd számadást. Oh, semmi sincsen oly gyalázatos, mint visszaélni az asszonyi gyengeséggel!" Mire ezt a fogadalomnak tűnő szöveget elmondja Bánk, megjelenik Gertrudis Melindával. Azt várnánk ebben a helyzetben, hogy megjelenésük olaj a tűzre. De nem! Helyette egy szentimentális kimagyarázkodás következik, amelyben még Mikhál ősz fejéről is szó esik, csak a lényeg-ről nem.

Talán ezt unja meg Gertrudis, mondván: „Távozzatok!" És mi történik? Előbbi erős fogadalmának ellenére Bánk megfogja Melinda kezét, és meghajolva a királyné előtt elindul vele kifelé, e szavakkal: „Jobbágyaid vagyunk."

E magatartásból kiderül, hogy Bánk a kötelességteljesítésnek nem hőse - hanem mártírja. Gyulai azt írja, hogy ez azért történik így, mert a „királyi felség sérthetetlenségében való hitnek oly varázsa van kedélyére, hogy önkéntelen tétlenségbe esik vissza". Ez magyarázat-nak lehet helyes, de a színész számára „akcióban" kifejezhetetlen.

Bánk tehát elhatározása ellenére megint elment volna, ha a királyné nem tartja mégis itt. S az, hogy a királyné parancsára itt kell maradnia, oly rémülettel tölti el Bánk lelkét, hogy a falhoz tántorodik, de mégis kimondja: „Vége! Vége már neki." Ez az újabb elhatározás szinte Gertrudis halálos ítéletének tekinthető.

Innen megint jókora kitérő kezdődik, „szavakkal ölés", s a dialógus ismét szétesik. A feszültség a partnerek között újra megszűnik. Bánk térdenállva könyörög Melindáért, mire a királyné egy hosszú, ide nem illő anekdotával válaszol. A Bánkot játszó színész pedig olyan bénító helyzetbe kerül, amelyből cselekvően kilépni szinte lehetetlen.

Es a tehetetlenségében acsargó Bánk most már *„ultima ratio"-ként* kihúzza a kardját, azzal a szándékkal, hogy megöli Gertrudist. Azaz megölné, ha nem jönne (nem, tudom honnan és nem tudom miért) Ottó. De Bánkot meglátva visszaszalad, becsapja maga után az ajtót. Bánk ott marad a bezárt ajtónál és átkozódik. A jelenet úgy szokott lezajlani (és ennek már hagyományai vannak), hogy azt a kardot, amelyet Gertrudis felé kirántottunk, és amelynek „használatában" megzavartak bennünket, a menekülő Ottó után vágjuk. Tehát a továbbiakban teljesen fegyvertelenek vagyunk, itt állunk, s miközben „ég és pokol bosszúra ösztönöz", nincs *mivel* ölni. De tegyük fel, hogy nem vágjuk Ottó után a kardot. Akkor is

ott állunk egy vígjátéki helyzetben: karddal a kezünkben egy bezárt ajtó előtt, és rázzuk a kilincset. Ilyen helyzetből már nem lehet „szegény nemzetségem nevében megfizetni a jó név gyilkolójának".

Nemis történne semmi, ha Gertrudis sértett nemzeti önérzetében nem ragadna tőrt hazája becsületének védelmére. Ezt a pillanatot szinte „kihasználja" Bánk: hiszen csaknem önvédelemből öl.

Egyes szakemberek szerint itt van vége a felvonásnak, ahol a királyné meghal. A IV. felvonás végén valóban nagyon nehéz megoldani a békétlenek palotába való betörését, de ha ez nincs, nincs lázadás sem. A Petur-Ottó-Solom közötti jelenetet nem könnyű a haldokló királyné feje fölött eljátszani, s megértem, hogy eltántorítja még a „bátrabb" rendezőket is.

V. felvonás

Vörösmarty írja a Bánkról szóló kritikájában: „Az V. felvonást kívánnék kiigazítani, mely lassú és fárasztó."

Az V. felvonás nagy erénye, hogy Bánk úgy viselkedik, ahogy eddig viselkednie kellett volna. Hibája, hogy gyakran hangoztatják a királyné ártatlanságát. Ez teljesen megzavarja a nézőt.

El kellene dönteni, milyen itt az idegenek és a magyarok közötti viszony. A király - Gertrudis ártatlanságáról hallva - csak kénytelen-kelletlen bocsát meg Bánknak. El kell dönteni, ki lehet-e, *ki kell-e* egyenlíteni az idegenek és a magyarok között fennálló ellentéteket. Valószínű, hogy Katona a nép és a király között levő szakadékot akarta megmutatni, de nincsenek meg hozzá a szituációk.

Bánk sorsa is elintézetlen. „Büntetése - mondja Gyulai - nem halál, nem politikai megbélyegzés, hanem a maga lelke felől támadó erkölcsi válság s családi élete összeomlása." A valódi történetből tudjuk, hogy Bánk még sokáig élt, és magas hivatalt viselt. De a dráma törvényei mások, mint az élet törvényei. Különösen, ha hiszünk a tragikai vétségben.

Egyáltalán: van-e a Bánkban tragikai vétség? És ha van, mik a következményei?

Bánk az V. felvonás első felében teljes emberi nagyságában áll előttünk. Sajnos színészi szempontból ezt a minőségi változást ismét előzmény nélkül kell színpadra hozni. Hiszen Bánk Gertrudis megölése után szinte tettétől megrémülve menekül a színhelyről. „Reszket a bosszúálló! . . ." Nincs ereje vállalni tettét. Hol és hogyan történt benne ez a hatalmas változás? A király előtt a „legpeturibb" mondatokat mondja el: „Szükségtelen beszélni tetteit: felért az égre a sanyargatott nép jajgatása s el kellett neki akármikép is esni, hogy hazánk ne essen el polgári háborúban."

S ami utána jön: „S mégis kezét csókoltam volna a gyilkosnak, aki véremet megölte, csak azért, mivelhogy gyűrűjére egy rangbéli címer volt felmetszve?" - ez már nem is peturi mondat, sokkal több annál, ezt egy „jakobinus" mondhatná. De még ennél is tovább megy: „Azok tevék ezt, akiket te külső földekről országodba csődítél."

Igaza van Szerb Antalnak, aki ezt írja: „Ebben az atmoszférában nincs más megoldás, mint egy Hamlet-szerű tömeghalál. Érzi ezt Katona is, és megölet minden mellékszereplőt. Csak maga Bánk éli túl erkölcsi halottként a vihart. De a darab zártabb volna, ha Bánk is meghalna."

Ha viszont életben marad - teljes erkölcsi győzelmet kellene aratnia. A kielégített bosszúvágy - és a megmaradt kínzó önvád - sivár „elégtétel" Bánknak. Ezzel tovább élni nem lehet.

Gyulai ezt írja: „Bánk bukása leginkább bensőleg van elénk állítva. Bánk sem karddal kezében nem eshetik el, sem vérpadon nem végezheti életét, mert e leginkább önmaga iránt támadt jellemnek önmagában kell megsemmisülnie. S a történelmi hűség is azt kívánja, hogy ne haljon meg." Nyilvánvaló, hogy Gyulainak azért kellett ez a tetszetős magyarázat,

hogy enyhítse azt a hiányérzetet, ami Bánk jellemének, tragikai vétségének, büntetésének és bűnhődésének tisztázatlansága miatt irodalomkritikánkban felmerült.

Az V. felvonásban a királyné „ártatlanságára" vonatkozó replikák is zavart keltenek, akárcsak a „Petur engem átkozott alattomos gyilkosnak" kezdetű Bánk-szöveg, amely súlyos lelkifurdalást takar, de itt nem helyénvaló.

Az V. felvonás második felétől eljátszhatatlan szituációk váltogatják egymást. Itt már bármit tesz rendező és színész, a zenés szomorújáték elkerülhetetlen. A darabot egyszerűen nem lehet befejezni, csak valahol egy kényszeredett „függöny-végszót" keresve, abbahagyni.

És a függöny legördülte után semmivel se lettünk okosabbak. Nagy kérdőjel marad bennünk - bár lehet, hogy csak azokban, akik szerették volna tudni, mi is történt valójában.

Illyés Gyula írja a Kegyenc előszavában: „Van tehát egy közismert alkotásunk, amely igazában nem végez funkciót. Van egy mozdonyunk, amely helyben jár, egy lámpánk, amelynek üvege nem ereszti át a fényt, mert a mai olvasó is azt érzi, hogy erő is, világosság is van e műben. Mi a nagyobb kegyetlenség, elvégezni rajtuk a restaurálást (amit festményeknél mindenki természetesnek tart) vagy kidobni a használatból?"

A jól feltett kérdésekre válaszolni kell.

MAJOR TAMÁS

Tanúságtevő színház

Sok vita folyik arról, hogy milyen legyen az élő színház__ és az irodalom kapcsolata. Még ma is elterjedt az a nézet, hogy a rendező és a színészek kizárólagosan az író mondanivalójának szolgai tolmácsolói lehetnek, az író „megbízottai" a színházban. Néhányunknak viszont az a véleménye, hogy az író mondanivalóján kívül a be-mutatott darabnak a színház szempontjából is lehet mondanivalója, amely adott esetben talán nem fedi pontosan az író szándékát. A klasszikusok esetében azt kell kutatnunk, hogy a darab előadása idején milyen világnak mutatott tükröt a szerző, kikkel, milyen alapon vitázott szenvedélyesen, s ez a mondanivaló hogyan érvényesíthető : hogyan szólhat a darab a mához.

Más a helyzet, ha élő szerzővel van dolgunk, akivel együtt tudunk dolgozni. Amikor a Nemzeti Színház Dobozy Imre Eljött a tavasz című drámájának bemutatására készült, az előzetes munkák, az íróval való együttműködés alapján érdekes minőségi változás jött létre. A darabot ebben az új változatban kezdtük el próbálni. Arról szeretnék beszélni, mi a különbség az eredetileg elfogadott dráma és a próbán formálódó anyag között.

Dobozy Imre új darabjáról úgy nyilatkozott, hogy rendkívül érdekes, izgalmas vállalkozás volt számára művészileg újjáteremteni a drámai feszültséggel telített 1944-45-ös éveket. De drámájának írása közben elsődlegesen nem is a história érdekelte, hanem a történelem élő résztvevőinek korábbi és mai magatartása, ezek szembesítése. Éppen ezért műve ma játszódik. Egy gyalogos század életben maradt tagjai találkozóra jönnek össze. El is söröznének barátságosan, ha el nem kezdené-nek vitatkozni arról, hogy a század szinte a háború utolsó percében, öt kilométerre a nyugati határtól, miért pusztult el. A vita önmagában nem tisztáz semmit. Csak akkor, amikor a megmaradottak elhatározzák, hogy szóharc helyett nekiállnak és el-játsszák azt, hogy ki mit, hogyan cselekedett annak idején, és miért épp úgy, és miért nem másképp. A mű arra próbál választ keresni, hogy azokban a nehéz idők-ben a cselekvés miért nem volt könnyű és egyszerű.

Felidézett emlékek

Ahhoz, hogy Dobozy Imre nyilatkozatát jól megértsük, el kell mondanunk azt, hogy a darab eredeti formájában nem *fel-idézett* emlékek szembesítése volt a mával, hanem egy részint ma történő találkozó, részint a múltban *eljátszott* cselekmény. Amikor a szerzővel arról beszéltünk, hogyan valósítjuk meg a színváltozást, a szereplők átöltözését mai ruhákból a régi jelmezbe, rájöttünk: ez a színváltozás elhagyható, ha nem naturalista módon adjuk elő az elmúlt időszak eseményeit. A dráma így izgalmasabb lesz, nemcsak műfajilag változik meg, de több dimenziójúvá válik. Az ilyen egy-szerűnek látszó változtatás azonban jó né-hány elvi, esztétikai kérdést is felvet, amelyek lényege az, hogy mi a különbség a csak *átélt,* csak az érzelemre ható és a *felidézett* történet között.

A haladó modern színház, a szovjet és polgári avantgardisták nagy harcot folytattak a szuggesztió ellen, melyet a polgári színjátszás eredményeként könyveltek el. Ennek lényege, hogy a közönség képzelje magát a helyszínre, kukucskáljon be az úgynevezett negyedik falon, felejtse el, hogy színházban van. A régimódi, kukucskáló színházban a cselekmény egyszerű tükrözése az életnek, a valóságnak. A tanúságtevő színház kritikával tükröztet. Az előbbi - sajátosságából következően - szolgaibban kénytelen ragaszkodni az irodalmi szöveghez. A kritikus, az esztéta, az előadáson szinte „újra olvassa" a darabot. S a bírálatban - helyhiányra hivatkozva - nemcsak hangsúlybeli, hanem mennyiségi aránytalanságok mutatkoznak. Az előadás létrehozóinak legfeljebb csak néhány dicsérő vagy bíráló szó jut: mert az irodalmi

szöveget nem drámai funkciójában látja, s ezért elszakad az előadástól, s nem képes a színház, a művész alkotó munkáját nyomonkövetni. A legnagyobb elismerés : alázattal szolgálta a művet. Ennek a színházi stílusnak az abszolutizálása oda vezet, hogy a bíráló minden műben, minden előadásban valami „egységes stílust" keres, és kifogásolja az olyan momentumokat, melyek az érzelmi varázst megzavarják.

A „Szerelmem, Elektra" színrevitelének bírálatában olvastam ezt a mondatot: „A kórus zavarja az előadás folyamatát". A kórus a görögöknél - és a modern drámában - éppen azért szól közbe, hogy a cselekményt megállítsa, a nézőket átélésükben megzavarja. A görög színháznak, vagy az Erzsébet-kori színjátéknak egészen más, egészségesebb kapcsolata volt a közönséggel, mint a „kukucskáló" színháznak. És ott nem pisszegték le azt, aki az érzelmi varázst megzavarta. Shakespeare beavatta a közönséget a nekik szóló monológokban abba, amiről a színdarab szereplőinek fogalmuk sem lehetett. Az V. Henrik kórusa időről, térről és a színházról szinte játékszabályokat közöl a nézőtérrel. Arisztophanész még azt is megengedi magának, hogy gorombáskodjék a nézővel. Félreérthetetlen célzásokat tesz nemcsak a zsarnokra, aki minden valószínűség szerint lent ült a nézőtéren, de névvel illette az általa annyira gyűlölt feljelentőket, és még azt is volt mersze megkérdezni, szemtől szembe az ezerfejű cézárral: „Hány homoszexuális ül itt Önök között?" Igen, a cselekményt megszakították, mai szóval „elidegenítették".

A negyedik fal ellen

Ez a harc az úgynevezett „negyedik fal" ellen nem hoz gyors eredményt. A ki-váló szovjet művész, Ljubimov a moszkvai Taganka színház világhírű művészeti vezetője, tavaly a Brecht-emlékünnepélyen szenvedélyesen verte vita közben a falat, annak bizonyításául, hogy ez a küzdelem a konzervatív kritika mekkora ellenállásába ütközik. Még akkor is, ha a közönség haladó része és az ifjúság mellette szavazott. Hiszen pél dául J. Reed forradalmi naplójának színházi előadásához hosszú hónapokra előre nem lehet jegyet kapni. Meyerhold, a szovjet-avantgard nagy rendezője egyenesen azt a következtetést vonja le, *hogy* a "kukucskaszínházban a polgári közönség csak pletykát kap, amikor benéz a kulcslyukon." '

A Dobozy-darab említett két változata is a szerző azon felismerésén alapszik, hogy a „tanúságtevő színházban" izgalmasabban, művészileg gazdagabban, de főként felelősségteljesebben „tanítva és szórakoztatva" lehet a szerző mondanivalóját közvetíteni. A „kukucska-színházban" az érzelmi megrendülés és a katarzis a leglényegesebb. A „tanúságtevő előadás" viszont kínzó és még ma sem tisztázott, meg nem oldott kérdéseket tesz fel s azért zavarja meg az érzelmek folyamatát, mert nem elégszik meg a katarzissal, az erkölcsi. meg-tisztulással. A katarzis magában vallási dolog. A maga idejében ez nagyszerű és célszerű volt. Ma a megrendülés más formájára van szükség. A csak érzelemre ható előadás általános érzéseket, indulatokat jelenít meg, vagy abszolutizálja az embert. Így van ez a polgári színház modern formájában is, mely szívesen mutatja be a kegyetlenséget, az abszurditást, a bizarrságot, az élet értelmetlen voltát - sokszor igen magas színvonalon. A „tanúságtevő színház" hajlandó tanulni minden új mű-vészi alkotástól, a lényeg azonban az, hogy az embert nem engedi kiemelni a társadalomból, nem engedi abszolutizálni. Bemutatja a kegyetlenséget és abszurditást, de felteszi a kérdést, miért van ez így. Mert végül is a világ megváltoztatására törekszik. A „tanúságtevő színház" dramaturgiájának lényege nem a mese egyszerű előadása, hanem a kétkedés. Minden oldalról meg kell vizsgálnunk a múlt és a jelen eseményeit, hogy állást tudjunk foglalni. Az embernek kétségtelenül József Attila gondolata jut eszébe: „Az igazat mondd, ne csak a valódit." Bertolt Brecht szellemes meghatározása szerint: „A régi szín-házban a színész volt a király, aki lenyűgözte a közönségét, az újfajta színjátszás a közönséget teszi királlyá. Az új közönséget,

a munkást, a mérnököt, a felfedezőt, az ipari tanulót és a diákot." S a közönség izgalmas és izgató gondolatokkal távozik. A feltett problémára neki kell válaszolnia, megoldást keresnie, döntenie.

A darab első vázlata tehát egydimenziós volt, és a néző *úgy* ült volna a nézőtéren, mintha tanúja lenne egy véletlenül megtörtént eseménynek. A szereplők itt kész jellemek, általános érzéseket: haragot, gyűlöletet, vagy szerelmet játszanak. Ha a múltat játszottuk volna el a felidézés helyett, a ezt a múltat nem nézzük kritikusan, egyéb kellemetlenségek is adódhatnak.

Például: a mai és az akkori helyszínt naturálisan kell jelezni; az akkor mondott szöveg ma patetikusan hangzana

De a dimenziók megsokszorozódnak, ha a szereplők felelősségének felvetése során vállaljuk, hogy az eseményeket felidézzük. Megmaradnak a figurák múltbeli konfliktusai és nyilvánvalóvá válik az egyes szereplők drámai összeütközése egykori önmagukkal. Azonkívül vannak olyan szereplők is, akik a múltban nem látták a cselekmény minden mozzanatát, sorsuk alakulásának okairól most a helyszínen érte-sülnek. Az emberek általában meg szokták „szerkeszteni" múltjukat és ennek eredményeképpen halmozódik fel bennük gyűlölet, indulat, felelősségáthárítás - a rég-múlt történet szereplőivel szemben. Most ez az önmaguknak fabrikált múlt új kritikai megvilágításba kerül. Mindenki a saját igaza érdekében idézi fel a cselekményt, de tanúk előtt kénytelen rácsodálkozni akkori magatartására. Mai szemszögből önmagáról is kénytelen konzekvenciákat levonni. Van, aki akkori és mai igaza tudatában idézi fel a múltat, és a darab során már győztesnek érzi magát, de a végső összefüggések ismeretében összeroppan. Van, aki dacból, „csakazértis" megismétli mindazt, ami ma ellene szól. Az egyik szereplő pedig előre tudja, hogy a tanúság-tétel ránézve nem lesz kellemes. De van olyan ember is, aki az összefüggések és az akkori helyzet elemzése nélkül a jelenből mint egy páholyból visszatekintve, utólag ítélkezik kérlelhetetlenül.

Másképpen játszani

Mindebből kiderül, hogy a művészeknek másképpen kell játszaniok, mintha kész, kialakult jellemeket boncolnának. A színészek nagy sikert szoktak aratni az úgynevezett „jellemszerepekben". Ezeket az alakításokat a nagy epizódszínészek deduktív módszerrel hozzák létre, és a kritikákban mindig azt olvashatjuk - egyébként teljesen jogosan -, hogy a színész ki-tűnő megfigyelőképességével alakította ki az általa elképzelt figurát. Gondolkozott rajta, milyen is ez az alak, és elképzelte magának, hogy ilyen és ilyen körülmények között így és így viselkedik. Soha nem felejtem el, hogy amikor Sugár Károly a Revizor Oszip szerepére készült, a vendéglői asztalnál ebéd közben pléh cigaretta-dobozát ütögette. Megkérdeztem tőle, mit csinál? Azt felelte: „Nem szereti az újat." „Kicsoda?" „Hát ez az Oszip." Reggeltől estig a Revizor szolgáját képzelte el. „Kikutatta" feltűnő külső jegyeit, összeállította minden kellékét, elképzelte szokásait és felruházta az életből megfigyelt legapróbb részletekkel. Ilyenkor szokta a közönség azt mondani: „Ismerem ezt az embert, láttam ilyet az életben."

Ezzel a módszerrel a „tanúságtevő színház" nem dolgozik. Itt részletről részletre vizsgáljuk meg az embert, minden ellentmondásosságával együtt. A századparancsnok alakítója nem az általa elképzelt háborús bűnös portréját fogja megfesteni. Ugyanígy a büntetőtáborba küldött és megkínzott szakszervezeti vezető megjelenítésével sem fog a színész úgynevezett „pozitív hőst" alkotni. Olyan emberek fognak megjelenni a színpadon, akiknek cselekedetei ellentmondásosak lesznek, akik bizonyos helyzetben helyesen vagy helytelenül döntenek. Múltbeli cselekvéseikben észreveszik ezeket az ellentmondásokat. Vagy ha nem, a többiek hívják fel rá figyelmüket. Nem hangsúlyoznak minden részletet, csak ami fontos. Nincs szükségük minden kellékre, csak jelzik azt, ami a tényállás felderítéséhez szükséges. Az egész a rendőri helyszíni szemléhez hasonlít. Éppen ezért a szereplő a szövegből

emelt hangon vagy lassított ritmusban hangsúlyozhatja, amit jónak lát. Minden különösebb dinamika nélkül játszhat, sőt más figurákat is alakíthat; olyanokat, akik ezen a bajtársi találkozón nem vesznek részt. A színész a cselekmény tiszta megértése és a mese fordulópontjainak érzékeltetése érdekében eltávolíthat minden érzelmi akadályt.

Erről a játékmódról ír Brecht a Hétköznapok színháza című versében:

El ne távolodjatok
A mindennapok színházától,
Mely az utcán játszódik.
Nézd azt a férfit ott a sarkon! Megmutatja,
Hogy történt a baleset. Éppen
Kiszolgáltatja a tömeg ítéletének a sofőrt:
Hogy ült a volán mellett. Most meg
Az áldozatot utánozza - nyilván
Öregember lehetett. Mindkettőből
Csak annyit ad elő, hogy a baleset érthető
Legyen, de ez elég, hogy megjelenítse őket.

S csak bámulat
Illeti ezt az utánzót, hogy sose feledkezik
Bele az utánzásba. Sosem alakul egészen
Át azzá, kit utánoz. Mindig megmarad
Annak, ki mutogat, s nem keveri bele
önmagát.

A színház törvényszékké válik. Az igazi színháznak mindig is volt ilyen jellege. Az elmúlt évad egyik legnagyobb sikerű előadása a berlini Deutsches Theater-ben Benno Besson Oedipus rendezése. Besson a tragédia törvényszéki jellegének hangsúlyozásával rendezett modern, izgalmas, európai sikerű előadást.

A középkorban egy jó misztérium-előadás is Krisztus perének felidézése volt, mint ahogy Shakespeare irodalmi értékét sem kisebbíti, a Macbeth cselekményének „krimi-jellege".

Az ilyen játéknál a próbák is mások: felkészülés, kísérletezés jellegűek. A színész és rendező viszonya megváltozik annak a célnak érdekében, hogy az előadás minden résztvevője legjobb képességeit fejthesse ki, saját élményei alapján.

A rendező „koncepciója" egyáltalán nem befejezett.

Csak a játékszabályokban kell megállapodni, az alkotók közös világnézetében. Megállapodunk abban, hogy induktív módszerrel fogunk dolgozni, részletről részletre tárjuk fel a konfliktusokat és ellentmondásokat. Senki sem hoz előre elképzelt figurát, a jellemet dialektikus módon alakítjuk ki. És a megoldásokat nem tekintjük véglegesnek. Ez a közös játék leleplezi a sablonokat, az öncélú hatáskeresést, az önzést. Még ma is sokszor lehet hallani amint a színész azt kérdezi kollégájától: „Ha ezt csinálom, jó ez neked?" „Csináld ezt, mert ez nekem jó." Ehelyett mindenki elsősorban a darab „érdekét" tartja szem előtt, s ez általában a színész egyéni alakításának sem válik kárára.

Az úgynevezett „egyszerűség"-nek is van sablonja: a szürke ritmustalan beszéd-modor. A mi Játék kitáráz egyszerűség végcél és nem kiindulópont.

Az intellektuális kifejezési mód sem jelent ködös, egyhangú előadást, a mi igen „divatos". Sok kritika téveszti össze a gondolkodást, sőt a mély intellektualizmust a misztikus szentimentalizmussal. A „tanúságtevő színház" előadásában a gondolat a felfedezés örömét tükrözi. És mindez végül egyszerűnek és természetesnek hat, pedig tele van ellentmondással. Ebbe az egyszerűségbe a disszonancia is belefér. Es a látszólag hétköznapian egy-szerű dolgok a felidézés fényében bizarrá és groteszkké válhatnak. Az előadás célja, hogy a színész néha száznyolcvan-fokos fordulattal változó emberi magatartásokat is be tudjon mutatni, és félreérthetetlen szituációkat hozzon létre.

Azért próbáltuk örömmel Dobozy Imre darabját, mert az előkészítő munka módot adott arra, hogy küzdjünk a saját sablonjaink ellen, annak tudatában, hogy a folyton fejlődő, változó életnek éppúgy naponta kell kritikai tükröt tartanunk, mint ahogy kritikával kell néznünk bevált mű-vészi eszközeinket is.

fórum és disputa

DR. SZÉKELY GYÖRGY

*A **színikritika** és **a színház sokoldalúsága***

Viták, ankétok, beszélgetések állandó visszatérő tárgya a színikritika, amely hol azért válik problematikussá, mert túlságosan is elméleti, elvont, esztétizáló, hol azért, mert olvasói szerint elnagyolt, felületes, és így azt a célját, amelyet ugyan pontosan aligha határoztak meg, nem tudja elérni. Es mégis, így is, a színházi emberek sokszor letagadva mohóságukat, várják és olvassák a produkciókról megjelenő dicsérő, elmarasztaló, lelkes vagy száraz sorokat, hogy aztán végigfutva rajtuk, nemegyszer megint csak éhesek és szomjasak maradjanak.

Az ember kíváncsi lény; új és új világokat tár fel, más és más közegekbe vágyik. Ezekbe a más közegekbe, ahol más a légnyomás, rendszerint valamifajta zsilipen át jut be. Egy szín-házi este más közegébe is valamifajta zsilipen át léphet be a néző. A mi számunkra az a leg-megszokottabb, amikor elsötétül a nézőtér, majd megnyílik e sötétkamra másik oldala, s az a bizonyos másik világ nyílik meg előttünk, amely maga is teljes világ. Tere van, színei van-nak, emberek mozognak és élnek benne. Tulajdonképpen mindig fantasztikus a tér is, ahol ezek az alakok megjelennek: megmozdul, feloldódik, átváltozik, színeit cseréli. Hangok szólalnak meg - nemcsak a látott embereké, de láthatatlanoké is: föld alól, a magasból, visszhangosítva, a megszokottnál tízszerte hangosabban vagy elhalón.

Nagyonis ismerős számunkra ez az élmény. S ha alkotásuk, megkomponálásuk gondjairól beszélünk a színház művészeivel: mennyi gondot rejtenek magukban! Minden mozdulat, hang, a fény minden villanása, az összecsapó indulatok megjelenítése a siker és csőd mennyi lehetőségét rejti magában!

De ha elolvassuk azokat az elemzéseket, színházi ismertetéseket, kritikákat, amelyek ezek-ről az előadásokról szólnak - sokszor mintha mindez nem létező volna. Mintha színjáték, színpad nélkül elhangzó, recitált vagy olvasott *szöveget* hallottak volna, és egyetlen feladatuk e szöveg tartalmának, stílusának, fordulatainak, eszmeiségének, nyílt és rejtett mondanivalójának feltárása lenne. Mintha a „zsilipen" innen maradtak volna.

Kétségtelen, hogy szinte nyomasztó súllyal nehezedik a kritikusokra az az igény, hogy egy alkotást, színházművészeti jelenséget a gondolati-intellektuális oldaláról közelítsenek meg, elemezzenek, értékeljenek, bíráljanak. De vajon ki hitette el velük, hogy „gondolatiság", „intellektualitás", „mondanivaló" egy színházművészeti alkotásban is kizárólagosan az el-hangzó szövegben van? Hogy az élményt, a maradandó hatást egyedül ez az elem képviseli? Vagy hogy olyan arányban képviseli, mint ahogy az végül is meg szokott jelenni a kritikákban? Gondoljunk csak vissza arra, hányszor játszik és hat egy előadás a mű ellen - hol kárára, hol javára. Biztos, hogy nem véletlenül történik.

Hogy mindjárt a színi alkotás legfontosabb, központi tényezőjénél kezdjük, s egyben talán mindig a legvitatottabbnál: a színészi alakításnál. Nyilvánvalóan nincs olyan kritikus, aki azt hinné, hogy amikor 40 vagy akár 400 sorból is egy teljes emberi sors a maga ellentmondásos bonyolultságában öltött testet ott a színpadon, a „zsilipen túl", akkor semmi más nem történt, mint hogy valaki jól-rosszul megszólaltatta, felmondta a megírt szöveget. De akkor miért oly gyakori az egy-két soros vagy - kedvező esetben - tízsoros elintézés, nevek - épphogy - megemlítése? Miért ritkaság az, hogy a kritikus megörökíti, mi játszódott le Ruttkai-Kasszandrában *A trójai nők* döbbenetes jóslata alatt? Megfogalmazta-e valaki, hogyan hozza létre a színésznő azt a lobogó-sikoltó-kéjelgő hangot? Feltűnik, mert oly kevéssé gyakori, ha valaki beszámol a finom mozdulatoknak, hangváltásoknak, a szövegértelmezésnek arról a megsokszorozott erejéről, arról a „híressé tehető" utolsó visszapillantásról, amivel Kálmán György világította át Lucifer alakját. Finnyásan-szánakozón fricskázzuk le magunkról az elnyűtt poéneket, de azt hiszem, senki sem írta meg: hogyan, milyen csodálatosan mély emberséggel szerelmes Latyi-Menelaosz rideg-komisz Helénájába. Hogyan csinálja? Es mi hogyan hagyjuk örökbe e nagy pillanatok emlékét?

Szeretnénk, ha színházaink látogatói magasabb műélvezői szintet érnének el. Ha nemcsak a divat, a pillanatnyi hangulat vezérelné tetszésüket. Ha képesek lennének megérezni e bonyolult művészet sokféle ízeit. Ha megláttatnák velük, hogy hol is tart ma színművészetünk. Hol van helyünk a világban ? Haladunk-e valamerre ? Melyik irányzathoz, iskolához, technikához, művészi eszményhez csatlakoztunk? Mennyi mindenről kellene beszélni, lehetne szólni.

És ez még mindig nem a mi művészetünk teljessége. A színész esténként más és más köntöst ölt magára. Milyen ritkán vagy talán sohasem kerül elemzésre annak a művészi munkának az eredménye, amellyel jellem, foglalkozás, életkor, az előadott mű három kora (amikor játszódik, amikor írták, amikor előadják) egy-egy jelmezben testesül meg és válik döntő alkotóelemmé. A civil ruhánál elég a szabást nézni, meg az anyagot - a színháznál messze ezen túl kezdődik az öltöztetés művészi problematikája. Csak modorosság a „bőr-ruha"? Meg se kísérelték, hogy plaszticitását, „eleven" jellegét, tapintó érzékünkre tett távoli, asszociatív hatását felfedezzék, tudatosítsák. Aligha esett és esik szó arról, hogy egy-egy produkciónál hogyan szolgálja, egészíti ki a képzőművészeti hatást, hogyan kíséri-támogatja a cselekményt, emeli vagy nyomja háttérbe a jellemet. Már hogyan lenne elég, ha azt olvassuk, hogy „szép" *vagy* „korhű , netán „ráncos".

Észre lehetett, sőt észre kellett venni, hogy abban a folyamatban, amellyel színházművészetünk egyre tudatosabban szakadt el a felületes-részletező (s a valóságos összefüggéseket éppen ezzel elfedő) naturalizmustól, a színpadi képzőművészek igyekeztek az élen járni. Hogy sokszor, még ha néha direkt átvétellel is, de a legkészségesebb, a legérzékenyebb módon reagáltak a színpadi illúziók felszámolására. Észrevették, nyomon követték, elemezték, megörökítették ezt a harcot, ezt a fejlődést, az elért eredményeket? Kiolvashatjuk kritikáinkból, hogy hol tartunk ma? Bizony, nem tanítottuk még meg a közönséget arra, hogy figyelemmel kísérje ezt a folyamatot, hogy értékelni és élvezni tudja az új megoldásokat, és ne akarjon még mindig „helyszíneknek", falvédőknek és trükköknek tapsolni.

Az elmúlt néhány évben nem is egy színházunkban igen értékes, korszerű (és mellesleg nagyon drága) világítási berendezések kerültek használatba. Megint csak úgy hiszem - pontosabban sajnálkozva tapasztalom -, hogy nem vették és nem vetették észre a közönséggel sem, mennyivel simább, változékonyabb, rugalmasabb, rétegezettebb, gazdagabb lett a fény világa a színpadon. Hiú elképzelés azt hinni, hogy a nézők maguktól, öntudatlanul, felkészítés nélkül élvezőivé, részesévé válhatnak ennek a réginél jobb, művészibben kezelt alkotóelemnek. (Bocsánat a távoleső példáért: a futball szépségeit is csak az tudja igazán élvezni, aki ismeri játékszabályait, technikai és taktikai lehetőségeit, változó stílusát, játék-felfogását. És arról napilapok hasábjai, sőt mindennapos szaklap oldalai oktatják lelkesen a tömegeket. De: észrevette valaki is *a Mózes* vetített-márványos égboltjainak művészi

célját, eredményeit? Funkcióját, mellyel körülölelte és egyben kitágította a cselekményt? Konkrétságát és általánosító erejét? Milyen kevés az, amikor egy-egy újsághasáb utolsó pár sorában olyasvalamit olvas az ember, hogy a díszlet „megfelelt", „kellemes hátteret adott", „stílusos volt".)

Nem valamiféle „kárpitos-dramaturgia" nevében hívom fel a figyelmet ezekre a színházi produkciókat kiteljesítő alkotó elemekre. De ahogy mindennapi életünkben is egyre gazdagabban használjuk fel a társadalmi-technikai haladás által feltárt s nekünkvalóvá tett természetet, úgy a színház művészeit sem szabad megítélni azért, mert e bonyolult világ elé kívánnak „tükröt tartani", szinte mohón ragadnak meg minden alkalmat az eszközök sokféleségé-nek beötvözésére. Az őserdő primitív embere játszotta a „legökonomikusabb" színjátékot. Az ember azonban azóta nagy utat tett meg, s ezen az úton mindvégig társa volt a színház. Vele változott, vele gazdagodott. Van abban igazság, hogy egyetlen színész egy szál deszkán is tud mély művészi élményt nyújtani, de azért még nem kellene elvetni vagy elhallgatni az eszközöknek azt a változatos bonyolultságát, ami mondjuk a *Vérnász* opera egy előadásán kerül felhasználásra. Egy jó művész egyedül is képes komplex világképet adni - ne hivatkozzunk itt másra, csak mondjuk Marceaura -; de *a Hamlet* vagy *Az ember tragédiája* színészei a ma komplex színházától olyan, minden ízében művészien megkomponált légkört, közeget kaphatnak, amit csak a mai színházművészet tud nyújtani. S éppen ezért be kell számolni róla. Része az alkotásnak, eltakarhatja, kiemelheti értékeit, elmélyítheti hatását.

Eddig még nem említettük a nevét, pedig a huszadik század nagy színházi produkcióiban és szélsőséges kísérletezéseiben egyaránt vezető szerep jut a számára: a rendezőét. Ha most képet keresnék funkciója, jelentősége, a színpadi műalkotáson belül elfoglalt helyzete számára, talán azt mondanám, *hogy* egy gyűjtőlencse fókuszában áll. Ezer meg ezer, egymástól különböző, sokszínű sugár, a tehetségek sugárzása veszi körül. S ő magába gyűjti ezeket a sugárzásokat, átszűri-koncentrálja, és a műélvezők, a közönség felé irányítja. Ez a feladata. Nélküle a mai bonyolult színházi mű alkotó elemeire bomlanék szét, vele a szó szoros értelmében és képletesen is „gyújtó hatást" érhetnek el. Róluk talán valamivel többet írnak, mint azokról a tényezőkről, amelyekről eddig szóltunk, de talán ezen a ponton is tovább kel-lene lépni valamivel. Éppen központi rendező-rendszerező helyzete miatt döntő lenne fel-fedni alkotói koncepcióját, azokat a gondolatokat, amellyel évezredes műveket segít újra-fogalmazódni, amellyel még nem ismert művek eszméjét önti látható formába. A rendezői koncepciók elemzése és értékelése, tartalmasságának vagy esetleges konvencionalitásának problémája nélkülözhetetlen része lenne minden írásnak, mely egy színpadi alkotásról készül.

Talán furcsa igény, de erről is szólni kell. Kritikusaink a legritkább esetben látják meg és írják meg: a közönséget. Éppen azokat, akiknek a számára az alkotás készült. (Ha jól emlékszem, csak külföldön vendégszereplő együttesek bemutatóiról szóló beszámolókban hangzik el ilyesfajta mondat: „A közönség nagy tetszéssel fogadta az előadást"). Pedig bizony a közönség sem egyformán reagál. Az is előfordul, hogy valami nem tetszik neki. Hogy egy-egy pillanat a közönség egyik részének tetszését váltja ki, a másik része közömbös vagy éppen tiltakozik ellene. Néha még „viselkedik" is. Hogy „rosszul" reagál. És ha vitathatatlan szabályként mondhatjuk ki, hogy közönség nélkül nincsen színház, akkor szinte ugyanilyen vitathatatlan szabályként kell (nem nagy örömmel) megállapítanunk, hogy viszont kritika úgy-szólván kizárólag „közönség nélkül" van. Márpedig *egy-egy* színház életét, műsorát, stílusát legalább annyira a tényleges közönsége szabja meg, mint igazgatója vagy felsőbb irányítója.

Még egy kihasználatlan lehetőség. Nem is olyan régen kívül-belül újjáalakult a Hevesi Sándor téri és a Váci utcai színház. Épült egy új, eddig teljesen szokatlan megoldású terem a Nagymező utcában, mikroszkopikus méretekben. Lehetetlen, hogy egy színházlátogató első élményében, de még később, visszatérő módon is, ne legyen benne az a hatás, amit ezek a „terek", amelyek éppen a színházi alkotással való találkozást közvetlenül megelőző pillanatokban ölelik körül a jövendő nézőt, az érkezőkre tesznek. De adott-e valaki is hangot

olyan, az életben valóban elhangzó kérdéseknek, hogy miképpen befolyásolja a Nemzeti új játszási helyén a nézőtér nyugtalan-nyomasztó mennyezete a látogatókat; hogy megoldott vagy megoldatlan a vizuális átmenet a nézőtér és a színpad között, hogy az egyes előadásokon mennyire sikerül ezt a problémát képzőművészetileg meg- és feloldani, elfelejteni? Hogy a Pesti Színház előcsarnoka újszerű zegzugos oszlopaival, járataival milyen előzetes, előadás-előtti izgalmat, élvezetet, esztétikai élmények lehetőségét hordozza? Hogy a Mikroszkóp Színpad ovális a belesimuló dobogóval hogyan segíti egy új hangvétel kialakítását, közvet-lenségét, s hogy a rajta-vele dolgozók hogyan élnek ezekkel a lehetőségekkel?

Es mindez még csak a jelennek szól. S ha most, azok számára, akik mégiscsak megnéz-hetik ezeket a pillanatokkal elillanó alkotásokat, még az ő számukra is hiányosak ezek a be-számolók - akkor mit tud majd meg róluk a jövő? Képzeljük csak el: ötven-száz év múlva olyannak fogják majd látni korunk színházművészetét, amilyennek az a sajtónkban megjelent. Van-e művész, akit ez a kilátás megnyugtatna?

Ha bonyolult, komplex, sokoldalú a mai színház - a mindenkori színház -, sokoldalúnak kell lennie a hozzá méltó kritikának is. Igazi „szakszerűsége" ebben a megváltozott szemlélet-ben rejlik. Színházművészetünk eddig alig kapott belőle. S egy új színházi lapban le kellett írni, hogy igényt tart rá.

WEGENAST RÓBERT

Dohogás díszletügyben

Újabban gyakran felmerül bennem a kérdés, szükség van-e munkámra. Lehet-e színház, előadás díszlet nélkül, s ilyenkor - bár megnyugtatom magam a hagyományos frázisokkal - a titkos bizonytalanság nem oszlik, a féreg egyre rág, ideje lenne némi önvizsgálatot tartani.

Közömbös, érdektelen tükör néz velem szembe: a sajtó. Szaklapok, folyóiratok, napilapok valami nemtörődöm összeesküvés tagjai, egyszerű, könnyen érthető általánosságokkal dicsérnek vagy elmarasztalnak; munkám „jól illeszkedik a darabhoz", „stílusos", „korszerű", esetleg kissé dagályosabban: „X. Y. rendezővel sikeresen együttműködve, dicséretesen színpadra teremtette egy fejlődő magyar kisváros hangulatát, az új és régi harcának feszültségét."

Hát ennyi vagyok. És ha ugyanilyen pongyolasággal rosszat írnak, még ennyi sem. Annyi kétségtelen, hogy a díszlet, a látvány jelentéktelen ügy, foglalkozni alig érdemes vele. Szükséges rossz, természeti csapás, hiszen a *színházi* előadásból *a színt* merészen elhanyagolják, mert ez a szín már nem látványt jelent, hanem valami elfelejtett, múlt századbeli, absztrakt fogalmat, bosszantó fölösleget. Igaz, néha felködlik előttem Wieland Wagner színpada, különös látványhangulataival, Svoboda játékstílust teremtő konstrukciói és Strzelecki elgondolkoztató díszletelemzései.

Kitör-e valaha a magyar szcenika a közömbös, szürke érdektelenségből; teremt-e színházi stílust, mint a lengyel díszletművészet, egyenrangú társává válik-e az alkotásban a rendezőnek, mint a német színpadokon, vagy szellemes, csillogó, káprázta-tó látvány-művészet lesz-e, mint Michel Gyarmati revüszínpada?

Érdekes lenne a kísérlet: egy szezont díszlet nélkül végigjátszani. Támadna-e valakinek hiányérzete?

Ma ott tartunk, hogy díszletfotót is nehéz kikunyerálni, dokumentumaink még a közelmúlt előadásairól is alig vannak, hol-ott a legfiatalabb segédszínészről is fotók tucatjai készülnek.

Hol rejlik a közömbösség oka? A közönségben? A színház torz értelmezésében? Esetleg önmagunkban?

Igen, önmagunkban. Ez legalább kézzelfogható, kergethető, kifullasztható és leteríthető gondolat.

Nem vagyok egészen fiatal a pályámon, bár abba a korosztályba tartozom, amely együtt öregszik a nyomatékosan hangsúlyozott „fiatal művész" vállveregetésével. Tizenöt éve lesz rövidesen, hogy álmodom, ácsolom, barkácsolom a díszleteket vidéken és a fővárosban. Milyen rögökön bukdácsoltam már föl-le ennyi idő alatt, néha-néha két kezemmel is megtámaszkodva, és - ördögien - mindig ugyanazok a problémák, nehézségek gáncsoltak alattomosan. Az áttörhetetlen falak, a keresztbe tett szalmaszálak ugyanazok maradtak.

A színpad a színház mostohagyermeke. Csodálatos irodaházakat toldanak-ragasztanak a régi színházépületekhez, gigászi méretű adminisztrációs gépezetek keserítik meg az életünket, de a színpad megmarad primitíven, elavultan, tudomásul sem véve, hogy a Szovjetunióban, Németországban, Angliában a színpadtechnika együtt fejlődik a műszaki tudományokkal.

Egerben például új színház épült, mely külsőre ugyan inkább állami áruházhoz hasonlít, kívülről minden porcikája üveg. Ám a színpad a régi maradt. Méreteiben rossz, alaprajzában kihasználatlan, gépészeti berendezéseiben elavult. Megtoldották a kaposvári színházat, de a színpad itt is változatlan, műhely építésére nem jut pénz. Jól-rosszul, *ideiglenesen* helyezik el a festőtermet, az asztalosműhelyeket. Miért? Valami bürokratikus gépezet, számomra érthetetlen rovatolás különbséget tesz beruházás és felújítás között. Felújítás esetében - és általában erre van pénz - valaminek meg kell maradnia a régi állapotában. Es mi maradjon ugyanúgy, mint régen? Természetesen a színpad.

De Budapesten sem különb a helyzet. Valójában egyetlen korszerű színházépületünk sincsen. Szükségszerűen alakítgatott helyiségek mindenfelé, a modern technikát a nyolcvan-egynéhány éve épített Opera-ház hidraulikus berendezése, az ötven éve divatozó forgószínpad jelenti, a harminc-negyven éve használatos kocsiszínpad pedig már (vagy még . . .) teljesen ismeretlen.

És a világítás?

Harminc-negyven esztendős világítótestek porosodnak a világítókarzatokon, fénykihasználásuk és lehetőségeik igencsak gyengék. Olvasom *a Delta* című tudományos és technikai magazinban a színháztechnikáról, a korszerű világításról szóló cikket. Az alcímben látom: „Fények és hangok varázsa", az illusztrációk pedig a lipcsei Operaházból, a prágai Laterna Magicából vagy a bécsi Népoperából idéznek képeket. És a hazai színpadtechnika? Közhely arról beszélni, mennyi kínlódás, felesleges erőfeszítés, gondolat, ötlet vész kárba egy-egy előadás létrehozásánál, hogy valamennyire megközelítsük ezeket a nem is olyan távoli példákat.

Ezen a ponton pedig már tolakodóan vetődik fel a szakemberképzés kérdése. Hol vannak azok az új, mérnöki képzettségű, speciálisan színházi műszaki vezetők, színpadi szakmunkások, bútorosok, kellékesek, világítás- és hangtechnikai szakemberek, akik ma vagy holnap elfoglalhatják a helyüket? Hol van az a kvalifikációs lista, amely - akár az építőművészeknél - képességeik szerint sorolja be a díszlettervezőket, világítástervezőket, technikusokat, műszakiakat? Már az amatőr rendezőknek is működési engedélyre van szükségük ahhoz, hogy néhány színjátszót mozgathassanak, és mi meg kell elégedjünk az utcáról behozott, képzetlen műszaki személyzettel, a személyes szimpátia, vagy szükség szülte munkatársakkal.

Vajon ez ott pusztán csak érdekvédelem?

Gyakran magam is túlságosan egyszerűnek látom a díszlettervezést. Olyankor felmerül bennem a kétely önmagammal szemben: hisz' ezt bárki meg tudná csinálni - gondolom, s nevetségesnek tartom, hogy szakemberként tündököljek. Mert mit is csinálok? Építész vagyok-e vagy szobrász, festek-e vagy matematikai alapon szerkesztgetek? Évekkel ezelőtt nosztalgikusan gondoltam, hogy képzőművész vagyok, aztán a térrel játszadoztam építészként. És most? Az öntudatom már halványan pislákol: *díszlettervező vagyok.* Ha jól csinálom, éppolyan művészet ez, mint annyi más.

Ha jól csinálom!

De a nagy elhatározáson kívül ezernyi apróság összevetése kell a sikerhez. A munkám „gesammtkunst", összművészet, pedagógia, néha már gyógypedagógia. Tudomásul veszem a munkatársak lehetőségeit, képességeit, és alkalmazkodnom kell, *hogy* kicsiholhassam belőlük a maximumot.

Mennyi taktika, küzdelem egy-egy rendezővel a látványért! Valamiféle látható rádiószínház van kialakulóban, ahol a szó, az irodalmi szöveg önálló életre kel, *mindenné* válik, a színpadnyílás monumentális képkeretében a látvány a színész arcára zsugorodik össze, a nagy együttes hatás elmarad, lényegtelenné válik, a szöveg közti dalbetétek mintájára szöveg közti képbetétek jelennek meg. Színpadképpel indítjuk a darabot, hogy a tervező öröme megmaradjon, aztán: hajrá totálfény, jöjjön a játék, a szöveg! Különös ez a munkapszichológia felfedezésének idején, mikor a színek és a látómezőnkbe került *kép* hatását megsejtettük, mikor tudjuk már, hogy a közérzetünk, a figyelmünk intenzitása, a hangulataink függnek ettől.

És a küzdelem az anyagokkal. A makacsul ellenálló anyagok anyagszerűségének korát éljük. A szép, érdekes, hangulatot teremtő anyagok és felületek stílust teremtenek. De hol vannak ezek a természetes és műanyagok? A kétezer éves léc-, vászon-, festéktechnikától alig rugaszkodtunk még el, hiába láthattuk a német és a cseh kísérleti intézetek nagyszerű kiállításait.

Pénz, hely, anyag, idő és ötletek hiányoznak ehhez. Szükség lenne technikai *gagman-ekre,* modelátor műhelyekre, s igazán nem sok, mindössze öt-hat tehetséges emberrel, valamint néhány négyzetméternyi helyiséggel.

A budapesti színházak nagy, központosított műteremben készítik a díszleteiket. Ennek azonban csak a neve utal a művészetre, valójában termelő, önfenntartó üzem, állami támogatás nélkül. Színházi munka híján, kénytelenségből mindent vállal: a cirkusz dekorációját, a Vidám Parkot, a Ganz-MÁVAG pavilonját a Nemzetközi Vásáron, a MIGÉRT vasszerkezeteinek festését. A művész segédmunkát végez, a színházat pedig gyakran elutasítják.

Miért?

A színház szabálytalan üzem, szabálytalan igényekkel. Nem dolgozhat olyan kötelező tervekkel, mint az ipar, hiszen a próbák során épül az előadás, a kész produkció próbálkozások eredménye. A díszlet is függvénye ennek. Nincs a világon két egyforma Hamlet-előadás. Nem lehet a házgyárak mintájára típuspanelekből színpadot építeni: egyszer körfüggönyök, máskor díszlet monstrumok között telik be a dán királyfi sorsa. Ki mondhatja meg előre, hogy hány négyzetméter díszlet, mennyi munkaóra, küzdelem lesz az elkövetkező negyedévben? A díszletkészítés művészet, művészet az egyszerű asztalosmunkától a színpadra állításig. Művészet a munka stílusában, a munka szervezésében, a munka vezetésében. Nincs például a műteremnek művészeti vezetője. Művészeti intézmény művészeti vezetés nélkül.

Különös, nem?

A műterem a színház - vagy ebben a központosított formában - a színházak szerves része, de mégsem él együtt azokkal. Micsoda nagyszerű érzés Miskolcon egy főpróba, ahol a színház saját festőtermének vezetője a jobb oldalamon, a műszaki vezető a bal oldalamon ül. Mennyi közös tapasztalat, tanulság ez mindhármunknak! Ot éve pesti tervező vagyok, s még soha nem láttam a műtermi munkatársaim közül egyet sem a nézőtéren. Hogyan hivatkozhatok hát a tapasztalatokra, hogyan kérhetek, javíthatok, dicsérhetek vagy marasztalhatok el ezek után? Milyen művész az, aki a kiállításon nem nézheti meg a saját művét; milyen mérnök az, aki nem vesz részt a próbaúton? A vezetők kimaradó munkaidőre hivatkoznak, dehát a tapasztalat nem a munka szerves, megfizetni való része? A művészeknél a heti egy alkotónap talán nem az alkotás alapja?

A megoldás szerintem az, hogy ne legyen a műterem önellátó üzem, hanem állami támogatást élvező, művészeti intézmény.

És a saját tehetségünk? Legyünk igazságosak: csak a körülményeken múlik minden? Nem kellene-e többet küzdenünk önmagunk kifejezéséért és elismertetéséért, akár a lengyel kollégák? Nem küzdhetnénk-e színvonalasabban, erőszakosabban a jónak vélt igazságért?

Érdekes ellentétes szópár, még soha nem jutott eszembe: tehetség - tehetetlenség. Nem a saját tehetetlenségünk-e a legnagyobb akadály, a legkeményebb fal? Gondolkodni, tárgyalni, érvelni, eszmei, erkölcsi és etikai alapot adni önnön munkámnak. Bírálni és bírálatot elviselni, de mindenképpen tenni valamit azért, hogy a legjobbakhoz mérhessük magunkat.

világszínház

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR

Nyolc színdarab és egy színházi mozgalom

Eight Plays from Off-Off Broadway
The Bobbs-Merrill Company Inc.
New York, 1966

Olvasom a kötetet és eltűnődőm; lehet-e fejen állva verset szavalni? Érdemes-e négykézláb szaladgálni a színpadon? Figyelünk-e még a szövegre, ha pár méterre tőlünk nemi közösülést jelenítenek meg?

Nem jogosulatlan kérdések ezek. Szembe kell néznünk azzal a ténnyel, hogy amikor az Off-Off Broadway-n előadott drámákról beszélünk, a darabok szövege csak nagyon halványan tükrözi az előadások egészét. Nem kerülhetjük el tehát, hogy a drámákon kívül ne beszéljünk az Off-Off Broadway előadások sajátos, megkülönböztető jegyeiről is.

Először egy kis visszapillantás. Az Off-Off Broadway, mint neve is jelzi, elfordul, hangsúlyozza különállását az Off Broadwaytól. Az Off Broadway virágkora a 60-as évek elejére esett. Ekkoriban sorra mutatták be Edward Albee azóta világszerte ismertté vált drámáit, köztük a nálunk jelenleg is játszott Nem félünk a farkastól-t. Ugyancsak innen indult Murray Schisgal pályája, akinek Szerelem, ó-ját a Vígszín-ház, Gépírók-ját a TV mutatta be. De a legismertebb neveken kívül meg kell említenünk Jack Richardsont, Jack Gelbert, Arthur Kopitot, Kenneth H. Brownt, akik-nek néhány művét ugyancsak szárnyára kapta a hír. Az Off Broadway hanyatlásának kezdetét a Living Theatre munkájának megszakítása jelentette. (A Living Theatre 1963 őszéig Amerika leghaladóbb és legkorszerűbb színháza volt. Vezetői: Julian Beck és Judith Malina, a két Brecht tanítvány, új színházi módszereket, mondani-valókat hoztak. A hidegháború éveiben politizáló, baloldali színházat teremtettek, elfordultak a naturalista hagyományoktól, érdekes formai megoldásokkal éltek. A társulat szálka volt a hatóságok szemében. 1963 októberében adófizetési hátralékra hivatkozva bezárták a színházat. Beckék azóta állandó európai turnén vannak, és előadásaik mindenütt hatást gyakorolnak a meglátogatott ország színházművészetére.)

Az Off-Off Broadway születésnapját 1960. szeptember 27-re teszik. Ekkor mutatták be egy Greenwich Village-i kávéházban, jóformán minden díszlet nélkül Jarry Übü királyát. Ezt követően gomba-módra elszaporodtak a minimális költséggel, kávéházakban, templomi karzatokon, padlásokon létrehozott, többnyire egy órás vagy valamivel hosszabb produkciók.

Mi indokolta az Off-Off Broadway éles elhatárolódását az Off Broadway-tól? Joseph Chaikin, az Open Theatre rendezője szerint „nem lehet felfedezéseket tenni a tetszeni vágyás és a pénzszerzés nyomása alatt." Kétségtelen, hogy a Living Theatre távozása után az Off Broadway is annyira intézményessé vált, annyira kialakultak közönségének ízléspólusai, hogy az új, kísérleti szerzőknek, akik ezeken a határponto-

kon túl akartak merészkedni, új teret kel-lett maguknak kialakítaniok.

Elhagyták tehát a hagyományos színházakat, és új bázisaikon felfedezték, hogy sokkal szabadabban kísérletezhetnek. Sokszor előfordult, hogy jóformán nem is volt közönségük, szinte önmaguknak játszottak. A teljes anyagi és művészi kötetlenség negatív hatása az volt, hogy sok dilettáns író és banális mondanivaló is felszínre került. Az évtizedek során divatos színházi köz-hellyé csépelt témák, mint az atombombától való rettegés, az elidegenedés, a homoszexualitás, az emberek közötti kapcsolatok lehetetlensége többnyire zsurnálszínvonalon újabb megfogalmazást nyertek.

Ebben a kötetben már olyan darabokat találunk, melyek a szerkesztők véleménye szerint tartós értékekkel rendelkeznek. A nyolc mű az Off-Off Broadway öt legjelentősebb műhelyében került előadásra.

Az egyik legismertebb műhely a Cino kávéház, tulajdonosa, Joseph Cino becsvágyó, de outsider színházrajongó, aki már tíz évvel ezelőtt színielőadásokat rendeztetett kávéházában. A Café Cinót 1965-ben tűz pusztította, majd a renoválás után újra megnyílt, és Cino szerint azóta egyre jobb művek kerülnek előadásra.

A kötetbe felvett darabjukat a Lady Bright bolondériáját *(The Madness of Lady Bright)* Lanford Wilson írta. A mű Tennessee Williams szellemében fogant bizarr tragikomédia. Lady Bright homoszexuális férfi, New York-i garzonlakásának falára emlékül egykor felíratta partnereivel nevüket. Most 40 éves, és egyre szorítóbban veszi körül a magány. Tragédiáját fokozza, hogy feminin lelkületű lévén, a klimax még reménytelenebbül fojtogatja. Hiába festi magát, jár kozmetikushoz, vonzóereje nincs már. Az emberek, akik-kel egykor kapcsolatban állott, „kihullottak az idő szitáján, életéből a semmibe." A darabnak rajta kívül csupán egy fiú és egy lány szereplője van. Ők mozgatják a cselekményt, méghozzá nem előre, hanem hátrafelé az időben. Csapongó utazás ez Lady Bright életének történetében. Ennek megfelelően a fiú és a lány számos szerepet játszik el. Különféle embereket keltenek életre. Néha unottak, máskor türelmetlenek, megint máskor ellenségesek és gonoszak, mint azok, akik valamikor betöltötték életét. Az emlékezés folyamán Lady Bright rokonszenvesen önkritikus, őszintén szenved és hiányzik belőle minden agresszivitás.

A második ismertetett társulat neve: *Theatre Genesis. A* Szent Márk templomban játszanak, minden hónap 3. hetében mutatnak be *egy-egy* új darabot. Élesen szembenállnak a Broadway üzleti és szenzációkat hajszoló szellemével. Csupán a templomhoz tartozó hivőkkel kívánnak rendszeres közösségi kapcsolatot kiépíteni.

Ők mutatták be a fiatal, tehetséges Sam Shepard: Chicago című drámáját. *A* dráma szó ebben az esetben nem pontos. Shepard elutasítja a hagyományos dramaturgiát. A Chicago „cselekménye" semmiség. A színpad közepén fürdőkád látható, benne egy fiatal férfi, Stu. Pancsol a kádban és barátnőjével beszélget, aki bikiniben teszvesz körülötte. Később a lány is beül hozzá a vízbe. Hosszú ideig csókolóznak. Majd beállít szőrmebundában egy Myra nevű nő. Joyt, a lányt dolgozni hívja. Még további váratlan vendégek is érkeznek. Mi-kor kiderül, hogy a lánnyal együtt el akar-nak utazni, Stu a fürdőkádból részletesen elmeséli nekik, milyen érzés vonaton aludni. Az úti készülődés közepette Stu különös monológot mond egy tengerpartról, ahol végig meztelen párok szeretkeznek. (Stu eközben már fekszik, és lábát a kád peremére rakja. A közönség a hangját hallja, és csak a lábujjait látja.) A vendégek és Joy elmennek, Stu kiugrik a fürdőkádból, légzési gyakorlatokat végez, dicséri a csodálatos tengeri levegőt, majd a fény kialszik.

A Judson Poet's Theatre is templomszínház. A templom papja, Al Carmines tiszteletes azért szervez színházi előadásokat, hogy fokozottan kielégítse a hivők igényeit. A színi produkciókon kívül a templomban festészeti tártatokat, táncesteket és happeningeket is látogathatnak az érdeklődők.

Joel Oppenheimer: A nagy amerikai sivatag *(The Great American Desert)* című

drámája, melyet a templom karzatán mutattak be, illúzióromboló kép a cowboyok viszontagságos életéről. Nyomorúságos körülmények között tengődnek, primitívek, mégis a szerző a mai Amerikából bizonyos nosztalgiával tekint erre a kihalófélben levő életformára. A darab eseménytelen. A cowboyok egy hétköznapját látjuk. Látszólag semmitmondó, témáról témára váltó beszélgetésükből elénk rajzolódik életük.

A két legelszántabban újító társulat, *a La Mama Experimental Theatre Club* és az *Open Theatre,* törekvéseiben nemcsak hasonlít egymásra, hanem időről időre szövetkezik is egyes előadások közös megrendezésére. Kétségtelen, hogy manapság elsősorban a La Mama és az Open Theatre tekinthető az Off-Off Broadway legtipikusabb képviselőjének. Ellen Stewart, a La Mama vezetője, fürdőruhák tervezéséből teremti elő a társulat anyagi alapjait. Csak olyan írók érdeklik, akik az ember tudat-alattijához is tudnak szólni. Ez a program a társulat munkájában sokszor a minden-áron való formai eredetieskedéshez vezetett. A színpadon elhangzó trágárságok, a színészi játék szexuális szabadossága éppen ennek a társulatnak a nevéhez fűződik.

Ezek a vonások jellemzik Paul Foster: Labdák *(Balls)* című különös drámáját. A látható szereplők: két láthatatlan szálon lelógó ping-pong labda, melyet pontfénnyel reflektorok világítanak meg. A háttér fekete bársonyfüggöny. Magnetofonról változó szereplőkkel leírhatatlanul szabados nyelven, rövid jeleneteket hallunk. A labdák az elhangzó szövegnek megfelelően hol közelítenek egymáshoz, hol távolodnak, máskor pedig körkörös mozgást végeznek. A labdák helyzete mindenkor a szereplők közötti kapcsolatok absztrahált jelképe. A kritikusok szerint a látottak és a hallottak szokatlan harmóniájának van valami különös költészete.

Ugyanakkor a La Mama társulat adta elő Jean-Claude van Itallie Hurrá Amerika című, óriási bábokkal operáló darabját, mely félelmetes víziója Amerika belső hanyatlásának. A játék szereplői: három, valamivel magasabb, mint ember nagyságú bábu. Az első a motel tulajdonosnője, a második egy férfi, a harmadik egy nő. A két utóbbi robotgépszerű szenvtelenséggel mozog a színen, a motel egyik szobájában. A tulajdonosnő az egyetlen, aki beszél. Miközben megállíthatatlan szóáradattal dicséri az útszéli szállodát, a férfi és a női bábu meztelenre vetkőznek, obszcén kifejezéseket írnak a falra, majd mind jobban begyorsuló mozgással lerántják a függönyt, összetörik a berendezést, bezúzzák a falakat. Végül széttépik a tulajdonosnőt.

Itt mutatták be Megan Terry emlékezetes Viet Rock-ját is, mely Amerika gennyes sebével, a vietnami agresszióval foglalkozott.

Az Open Theatre-t sok kritikus a Living Theatre hagyományai folytatójának tartja. A társulat elsősorban formai gazdagságával, kísérleteinek sokféleségével tűnt ki. A kötet szerkesztői a színház két bemutatott darabját is felvették ebbe a dráma-gyűjteménybe. Az első, Marie Irene Fornes, kubai származású írónő: „3 sikeres élete" *(The Successful Life of 3)* című vaudeville játéka. A darabnak három szerep-lője van. Úgymint 3, felesége Ő *(She)* és egy férfi Ő *(He).* A mulatságos komédia túlozva mesél el egy szerelmi háromszög történetet. A Broadway divatos drámai kliséi-nek végletekig vitt megvalósítása kacagtatóan bárgyúvá teszi a néző előtt a műfaj „komoly" képviselőit is.

A másik darab Megan Terry: Nyugodj meg, mama *(Calm Down Mother)* című egyfelvonásosa, elsősorban mint a képzelőerő próbája érdekes. Villámgyorsan változnak a színhelyek, a szereplők és az időpontok. Három színésznő ugyanabban a ruhában, jellegzetesen amerikai asszonysorsokat villant fel néhány gyors jelenetben. A változást pár másodpercig tartó megmerevedéssel jelzik. Az időt, a helyszínt a szöveg és a játék hivatott kifejezni a néző megfeszített fantáziájának együttműködésével.

Hasonló technikával dolgozik Frank O'Hara még 1964-ben bemutatott: A tábornok mindenhová visszatér *(The General Returns from One Place to Another)*

című darabja. Sajnos, a szerző öncélúan alkalmazza a legegzotikusabb hangzású helyszíneket (dzsungel, saigoni opera, singapuri repülőtér, kínai étterem stb.). Mindezek díszletek és főleg gondolatok nélkül nem nyernek értelmet.

Tekintve, hogy kétéves könyvről és három-négyéves darabokról van szó, úgy érezzük, egy pillantást kell vetnünk az említett társulatok azóta végzett munkájára, és az újabban jelentkezett Off-Off Broadway tendenciákra. A társulatok három irányban polarizálódtak. A legkevésbé erő-teljes és életképes csoportok megmaradtak viszonylagos elszigeteltségükben, és azt állítják, hogy nem akarnak hatni csak a nekik megfelelő közönségre. Ezeknek a csoportoknak rákfenéje a céltalanság, a halálvágy és az önelégültség. Aligha várható tőlük más, mint néhány kérészéletű formai megoldás és sok közhely.

A második csoport a legnehezebb utat választotta. Kiment az utcára az emberek közé, és feltámasztotta Amerikában a politikai színházat. Az ország jelenlegi légkörében önfeláldozó munkájuk jutalma: üldöztetés a hivatalos körök részéről, s a lakosság jobboldali rétegeinek tettleges támadása. Erkölcsi sikerként könyvelhetik el, hogy bátor kiállásukért, merészen új színjátékos formáikért elnyerték a haladó hazai és külföldi közvélemény tiszteletét.

A legnagyobb színházi karriert befutott La Mama és Open Theatre képezi a harmadik csoportot. Ők is gyakran és nagyon haladó módon politizálnak, kiugrásuk mégsem ennek köszönhető. Abból a felismerésből indultak ki, hogy vagy elsüllyednek az ismeretlenségbe vagy piacképessé válnak. Ez utóbbi megoldást választották, és olyan sikeresen működtek, hogy nemcsak piac-, de exportképesek is lettek. Ma már túl van-nak egy sikeres európai vendégszereplésen, és a kommersz színházi világ, a Broadway meghódításának fegyverténytét is magukénak mondhatják.

Előadásaik rendkívüli élményét a legzordabb kritikus sem tagadja. Rendezőjük, Tom O'Horgan a színjátéki elemek totális támadásával bombázza a nézőt. Ebben a támadásban a drámaíró csupán mellékes kollaboráns, a hangsúly az érzéki élmények nagy erejű felfokozásán van. Tánc, akrobatika, erotikus (mondhatni pornográf) pantomimjelenetek, zene- és zajzuhatag sebes áradásában a néző irracionális módon felvillanyozva érzi magát. Csakhogy a varázslatnak, ahogy kigyulladnak a lámpák, hamarosan vége szakad. A kritikusok tompa zavarról tudósítanak, úgy érzik magukat, mintha kábítószeres álomból ébredtek volna. Tom O'Horgan pontosan megvalósítja az igazgató, Ellen Stewart elképzelését: néhány órára felszabadítja, mozgásba hozza az ember egész tudatalattiját. Hogy mindez első alkalommal szenzációs élmény, azt eléggé bizonyítja a tény, hogy jelenleg a Broadway a La Mama társulat előadásai-nak lázában él.

Mégis félő, hogy hosszú távon diabolikus fordulat lehet ez az amerikai színház történetében, különösen akkor, ha a művészek hátat fordítanak a józan humánum világának a delírium theatri kedvéért.

MÁRTON VERA

Dürrenmatt: János király

Dürrenmatt új darabjának, a „János király"-nak szeptember 18-án volt a premierje Baselben. A „János király" nem eredeti mű, hanem Shakespeare hasonló című királydrámájának az átdolgozása.

A Dürrenmatt-darab sok szempontból hű az eredetihez. Azonos a két darab témája, cselekménye. A szereplők lényegében ugyanazok. (Új szereplő Dürrenmattnál Isabelle, a francia király unokahúga, kihagyta viszont Hubertet.) Híven követi Shakespeare-t a jelenetezésben, s így a színhelyekben is. A változás mindössze annyi, hogy néhány jelenetet összevon.

Mégis teljesen új darabot csinált Dürrenmatt. Shakespeare drámája - sok nagyszerű részlet ellenére - dramaturgiailag kusza, széteső; Dürrenmatté feszes, jól szerkesztett, izgalmasan pergő. Legtöbbet a dráma szereplőinek jellemén változtatott: ellentmondásosabb, modernebb figurákat teremtett. Egyik-másik szereplőnek teljesen más karaktert, s ezzel más drámai célt adott. És végül: teljesen más, konkrétan mai, a mai politikai, társadalmi helyzetre utaló lett a darab mondanivalója.

Érdemes nyomon követni az említett változásokat, végigmenve a darab cselekményén.

Az I. felvonás Shakespeare-nél is, Dürrenmattnál is : a konfliktus exponálása, a franciák hadüzenete János királynak. De Dürrenmatt egy hosszabb szöveget ad itt János szájába, amellyel megindokolja gyors hadbalépését: „szükségem van arra, *hogy* Franciaország engem ismerjen el törvényes királynak és ne Artúrt - tehát ezért szükségem van a háborúra .. . Kell a háború a lordok miatt is, akiknek nem tetszik az erőskezű kormányzat . . . és az egyház hatalmaskodása ellen is jól jön a háború. *A nép ostoba.* Csak a hadsereg egészséges és ez a fegyver az oldalamon, használni kell, mielőtt berozsdásodik. A lordok elleni háború testvérháború lenne és gyengítene engem, a franciák elleni háború *nemzeti háború* lesz, egyesíti a nemzetet és arra kényszeríti a lordokat, hogy behódoljanak."

Konkrétabban és határozottabban *egyházellenes* Dürrenmattnál János : „a kolostorokkal és apátságokkal fizettetem meg a háború költségeit".

Ezután jelenik meg a színen - mindkét szerzőnél - a Fattyú, Richárd, az Oroszlánszívű törvénytelen fia. Itt is van egy új, dramaturgiailag fontos mozzanat Dürrenmattnál: Richárd fellépésénél jelen van Blanka is, a király unokahúga. A király és az öreg királynő, hogy Richárdot jobban magukhoz láncolják, félszavakkal bár, de odaígérik Blankát Richárdnak. Blanka egyértelműen szerelmet vall a fiúnak.

A Blanka-Richárd szál ezután végighúzódik a darabon. Ez a szerelmi vonal mindenképpen színesebbé, érdekesebbé teszi a darab cselekményét és sokoldalúbb szereplehetőségre ad alkalmat.

A II. felvonás színhelye mindkét darabban: „Angiers falai előtt". A felvonás „cselekménye is azonos : a két király találkozása, tárgyalása, az angiers-i polgárok bevonása a hatalmak viszályába; a háború megindítása, majd békés megegyezés - házasság révén.

Mégis más, *cinikusabb, pesszimistább, kegyetlenebb lesz a felvonás mondanivalója Dürrenmattnál,* mint Shakespeare-nél.

Shakespeare-nél méltóságteljesen komoly és ünnepélyes a két király találkozása. Dürrenmattnál rendkívül gúnyos, ironikus felhangja van a baráti üdvözlésnek. Nagy kézfogások,

baráti ölelések, csókolódzások - „János! Fülöp! Nagymami! Artúrkám! Kis Constanzom!" - felkiáltásokkal. Ezt a szívélyes, baráti fogadtatást szinte azonnal éles, kegyetlen és - a két királynő jóvoltából - szélsőségesen személyeskedő vita követi. (Nagyon szerencsés és hatásos ez az ellentét!)

Lényeges különbség, hogy Shakespeare-nél - a vitát elvágandó - Fülöp király javasolja: kérjék ki az angiers-i polgárok véleményét, kit akarnak uralkodójuknak. Dürrenmattnál Richárd, a Fattyú javasolja ezt, és hosszabb beszédben fejti ki, hogy milyen esztelenség lenne a vérontás.

Shakespeare-nél a javaslat elhangzása után rögtön megjelennek a színen a polgárok.

Dürrenmatt közbeiktat itt *egy kis tárgyalást.* Elhangzik a Fattyú javaslata, majd: JÁNOS KIRÁLY Na, leüljünk? (tárgyalni)

FÜLÖP KIRÁLY Üljünk.

(leülnek)

JÁNOS KIRÁLY Ha az angiers-i banda engem választ, hozzájárulsz?

FÜLÖP KIRÁLY Hozzá. És ha Artúrt választja?

JÁNOS KIRÁLY Neki adom Touraine-t, neked meg Anjou-t.

FÜLÖP KIRÁLY Nem sok.

JÁNOS KIRÁLY Az én hadseregem az erősebb.

FÜLÖP KIRÁLY Na és Artúr? (Akinek a nevében a háborút meghirdették!)

JÁNOS KIRÁLY A te dolgod!

FÜLÖP KIRÁLY Nem tehetem meg, *hogy* elárulom.

JÁNOS KIRÁLY Mindent meg lehet tenni! Te elárulod Artúrt, én elárulom Blankát. Az országok, amiket neked ajándékozok, tulajdonképpen az övéi.

FÜLÖP KIRÁLY Rendben.

JÁNOS KIRÁLY A trombitásokat!

Ilyen hangnemben tárgyalnak Dürrenmattnál a nagyhatalmak a „kisebbek" sorsáról.

Megjelennek az angiers-i polgárok és meghallgatják a két nagyhatalom proklamációját. Mindkét fél biztosítja őket, hogy csak a javukat akarja. *A polgárok válasza mindkét darabban ugyanaz:* mi ebbe a dologba nem akarunk beleavatkozni „aki megmutatja, hogy ő a király, annak hódolunk, addig kizárjuk az egész világot" (Shakespeare).

A polgárok válasza után megint változtat keveset az események menetén Dürrenmatt. Shakespeare-nél a királyok azon nyomban megindítják egymás ellen a támadást. Dürrenmattnál a Fattyú újabb javaslattal áll elő:

FATTYÚ Fejedelmek! **Kössétek** meg a **békét** a **hitvány polgárok** nélkül .. .

JÁNOS KIRÁLY Én kész vagyok rá.

FÜLÖP KIRÁLY Én is kész vagyok rá.

Ekkor belép Pembroke lord és jelenti: már elkésett minden tárgyalás. Ausztria megindította a támadást az angolok ellen, a háború elkezdődött.

Így végződik Dürrenmattnál a nagyhatalmak második tárgyalása.

A jelenet végén a Fattyú átkokat szór a háborús gyújtogató Ausztriára:

FATTYÚ ...béke és józan ész nem kell neked, csak a rablás és gyilkolás mozdítja meg szellemed !

Mivel a csata nem hozta meg a kívánt győzelmet egyik félnek sem - újból a polgároknak kell választaniok. És az angiers-i polgárok újból kitérnek az állásfoglalás elől. Ez körülbelül egyformán hangzik Shakespeare-nél és Dürrenmattnál.

De más és más a két darabban a folytatás.

Shakespeare-nél: A Fattyú harcra buzdítja a fejedelmeket. Pusztítsák el egyesült erővel a gyáva várost, s aztán vívjanak meg egymással. A királyok ráállnak a javaslatra, ekkor lépnek elő az *angiers-i polgárok* egy másik *javaslattal:* házasodjon össze a két uralkodóház - Blanka és Lajos révén - s oldják meg a konfliktust békésen. A királyok elfogadják a békés megoldást.

Dürrenmattnál: Nem a polgárok, *a Fattyú javasolja a* házasságot. Méghozzá dupla házasságot: János király vegye el Izabellát, Fülöp király unokahúgát, Lajos pedig Blankát. Ez a házassági terv Dürrenmattnál izgalmasabb és szebb, mert az I. felvonásban elindított Blanka-Fattyú vonal tartalmasabbá, érdekesebbé teszi. Blanka tiltakozik ez ellen a „politikai" házasság ellen a szerelem nevében, újból szerelmet vall Richárdnak. Richárd, a Fattyú le-beszéli Blankát a szerelemről:

FATTYÚ ...szépséges Lady, egy szegény lovag ágyában nem lennél boldog csak másnap reggelig ... a következő napon már eszedbe jutnának birtokaid, országaid, amit velem nem örökölhetsz - erre gondolj és ne a szerelemre ... és gondolj a sérült világra, amelyiknek békére van szüksége, a te tested ezt most megszerezheti, add hát oda Lajosnak, ennek a hájas kakasnak ... felejts el engem, különben sok ezer szegény ördög a vérével fizet.

A polgárok javaslatát *Shakespeare-nél a z* követi, hogy a királyok megkérdezik az érdekelt feleket (Lajost és Blankát) és beleegyezésükkel hozzák meg a határozatot.

Dürrenmattnál senki sem veszi figyelembe az érdekeltek véleményét, hanem újból leülnek tárgyalni.

JÁNOS KIRÁLY . . . Poitiers-t, Anjou-t, Touraine-t és Maine-t adom a húgommal. Ezek az országok a tieid lesznek és Lajosé.

FÜLÖP KIRÁLY Ajánlatod messze megy.

JÁNOS KIRÁLY Franciaországban legalitásra van szükségem és nem egyszerű birtoklásra.

FÜLÖP KIRÁLY És Artúr?

JÁNOS KIRÁLY Megteszem Bretagne hercegévé.

FÜLÖP KIRÁLY Az csak egy cím.

JÁNOS KIRÁLY De szép cím.

FÜLÖP KIRÁLY Az üzlet meg van kötve. Én adom Izabellával Írországot, legyen a tied. És elismerlek Anglia királyának.

JÁNOS KIRÁLY Rendben.

FÜLÖP KIRÁLY Trombitásokat!

(Megjelennek az angiers-i polgárok.

POLGÁROK Angiers szélesre tárja kapuit és bebocsátja a békét, amit megkötöttetek. És

itt újabb, *lényeges változtatás* Dürrenmattnál:

Fülöp király ismerteti a polgárokkal a megegyezést, a kettős házasság tervét és közli: büntetésül a polgárok gyávaságáért, Angliával szövetségben, *egyesült erővel a földig rombolják,* felégetik a várost. A felégetett város romjai felett ülik majd meg a fejedelmi nászt.

Aztán a királyok parancsot adnak a támadásra.

A Fattyú még egyszer megpróbálja lebeszélni az esztelen pusztításról János királyt - de eredménytelenül.

A király kioktatja a Fattyút, aki „józan ésszel" akarja megváltani a világot - és így fejezi be az oktatást: „És most gyerünk, Angiers már lángokban áll, készülhetünk a királyi nászra és a békére.

Ezzel végződik hát a nagyhatalmak harmadik, sikeres tárgyalása Dürrenmattnál: Franciaország és Anglia megegyeznek - s aztán egyesült erővel lerombolják a várost.

A III. felvonás színhelye továbbra is Franciaország. De míg Shakespeare-nél a francia király sátrában játszódik az első felvonás, addig Dürrenmatt már a színhely megváltoztatásával is „módosít" a jelenet tartalmán.

Ez a kis színhelyváltozás és a fizikai cselekvés (ünnepi ebéd, zabálás), amit Dürrenmatt a jelenet alá ad itt és másutt is: Peter Brook Shakespeare-rendezéseire, az ő Shakespeare-értelmezésére emlékeztet. Mindenesetre ez a csekély, külsőségekre vonatkozó változás is más hangsúlyt ad a jelenetnek.

A színhely Dürrenmattnál: „Tér a lerombolt angiers-i katedrális előtt. A katonák elhelyeznek egy asztalt és teríteni kezdenek"

PEMBROK A tanácskozó asztalt! Úgy, terítsétek le szépen. Jól mutat a szétrombolt katedrális előtt. Csak az égett szag zavar, meg a hullák itt szerteszét. Fuvarozzátok el őket - gyerünk, gyerünk. Aztán szolgáljatok illedelmesen, mossatok kezet, ne sóhajtozzatok, ne köpködjetek - csak semmi disznólkodás.

Ilyen bevezetés után lép fel Constantia királynő az átkaival (Shakespeare-nél az átokkal kezdődik a jelenet).

Pandolf pápai követ megérkezése, követelése, hogy bontsák fel a szövetséget és indítsanak egymás ellen háborút - lényegében mindkét darabban ugyanaz. Csak Dürrenmattnál profánabb, nyersebb, vásáribb az egész. És mentes minden hősi póztól. Fülöp e szavakkal bontja fel az alig néhány órája megkötött szövetséget:

FÜLÖP KIRÁLY Plantagenet János, sajnálom. De én ezt az egyházi átkot nem engedhetem meg magamnak - lehet, hogy te megengedheted. Vallásosnak kell lennem, mert belső ellenségeim, a flandriai és burgund hercegek még vallásosabbak. Róma számíthat rájuk. Ez az én bukásom lenne, ezt be kell, *hogy* lásd. Kénytelen vagyok a pápának engedelmeskedni. És a pápa azt határozta, hogy köztünk háború legyen.

Jelentős szerephez jut ebben a jelenetben Dürrenmattnál Blanka, a dauphin újdonsült felesége. Shakespeare-nál is szép tirádában jajongja el, hogy „melyikkel tartsak", Dürrenmattnál Blanka kifakadása először az egyház ellen irányul: az uszító egyház a győztes; „az egyház, mindig az egyház nyer - én csak veszíthetek", aztán keserű, kegyetlen szavakkal fordul a Fattyúhoz. Megátkozza, mert feláldozta őt ennek a hazug békének, odadobta, a dauphin ágyába - abban a reményben, hogy ezzel megváltja a világot. S mi az eredmény: Anglia és Franciaország még sokkal jobban gyűlölik egymást mint a békekötés előtt, s még kétszer annyi vér fog elfolyni." ... Úgy szerettem Önt, s gyalázatosabban megszégyenített engem, mint valaha háború a szegény világot."

A jelenet mindkét darabban azzal végződik, hogy a háború - néhány óra szünet után - újból megindul.

Shakespeare-nél ezekkel a szavakkal vetik magukat a királyok a küzdelembe:

JÁNOS KIRÁLY Fransz, már elégtem lángoló haragtól
Dühömben, ami oly természetű,
Hogy el nem oltja semmi, semmi csak vér,
Fransz vér, de annak is a legjava.

FÜLÖP KIRÁLY Eléget a düh és te hamuvá léssz
Előbb, hogysem vérünkkel oltsd tüzed.
Vigyázz magadra, kockán a fejed

JÁNOS KIRÁLY Nem jobban, mint azé, ki fenyeget. -
Csatára, gyorsan!

Ugyanez a „buzdítás" így hangzik *Dürrenmattnál:*

JÁNOS KIRÁLY Francia, vessük hát magunkat személyesen a küzdelembe. Remélem, ott talállak majd, ahol a férfi helye: a harcmezőn.

FÜLÖP KIRÁLY A harcmezőn, a küzdelemben? Te nem vagy ép! Személyesen beavatkozni abba, ami politikával elkerülhető? Ezt nem gondolhatod komolyan, drága barátom! Hol egyik, hol másik vezéri dombon feltűnve meglátjuk, kinek kedvez a ringyó szerencse. Az áldását, érsek úr!

Ausztria szavaival zárul a jelenet:

„lényeg az, hogy újra háború van."

Új mozzanat, fontos változás ebben a felvonásban, hogy Dürrenmattnál János a Fattyúra bízza az elfogott Artúr királyfit. Shakespeare-nél itt egy új szereplő, (s ezért számunkra kö-

zömbös személy) Hubert lép a színre. János átadja neki a fiút és nyíltan megmondja, hogy meg kell ölnie. Hubert közönséges bérgyilkos. Dürrenmattnál nem ilyen egyértelmű a gyilkosságra való felbujtás, és a Fattyú személye is több garanciát biztosít Artúrnak. JÁNOS KIRÁLY A fiú tied, Fattyú! Te fogtad el, te felelsz életéért. Vedd számításba: nem

én vagyok az egyedüli, aki halálát kívánhatom. Jól vigyázz, ami őt életben tartja: a politika - ami megváltozhat már éjszakára. A lépés megköveteli az ellenlépést, s a kis fickó csak sakkfigura a játszmában... Készüljetek! Fel Angliába!

Még egy új mozzanat: Dürrenmattnál Eleonóra, János anyja a franciák fogságába esik. (Shakespeare-nél a Fattyú megmenti.) A francia követ felajánlja Jánosnak, hogy elcserélik Artúrért, de János nem áll rá az alkura.

CHATILLON Ha megölöd a fiút, meghal *anyád!*

JÁNOS KIRÁLY Ha megölitek anyámat, meghal a fiú!

Erről a lehetőségről tárgyal Fülöp király is Pandolf bíborossal és a dauphinnal. Pandolf már szinte ténynek veszi Artúr halálát, és Lajost, a dauphint uszítja máris a háborúra: Artúr halálával ő az esélyes az angol trónra.

Dürrenmattnál ez a rész kiegészül még néhány sorral:

LAJOS Biztos ön ebben? János kiszámíthatatlan és alattomos. Hátha életben hagy-ja Artúrt?

FÜLÖP KIRÁLY Ez lehetséges. Jobb, ha kényszerítjük. Őrség!

ŐR Uram?

FÜLÖP KIRÁLY Vezesd Eleonóra királynőt a hóhérhoz. Fojtsák meg.

A felvonás végére Dürrenmatt beiktat még egy teljesen új jelenetet a két királynő : Eleonóra és Constantia között. Itt mondja el Eleonóra a következőket: „Mind a kettőnket elárultak, kijátszottak. Egymást gyűlölve egymásra uszítottuk a hadseregeket. Azt hittük, hogy irányítunk, pedig csak eszközök voltunk. Most minden oda: hatalom, dicsőség, szerelem. Én szívesen meghalok; neked még élned kell - a hatalomnak még szüksége lesz újabb hullára."

Constantia kétségbeesetten tőrt döf magába, Eleonóra királynő pedig ezekkel a szavakkal fordul a hóhérhoz: „Gondolom, most már én vagyok a soron!"

Shakespeare-nél a két királynő „kihullik" a darabból: a következő felvonásban, egy hírnök szavaiból tudjuk meg - szinte mellékesen -, hogy mindketten meghaltak.

A IV. felvonás - mindkét szerzőnél - Angliában játszódik és cselekménye Artúr halála körül bonyolódik.

Shakespeare-nél egy *Hubert - Artúr* jelenettel kezdődik a felvonás. Hubert szíve megesik a kisfiún és nem öli meg, hanem futni hagyja.

A 2-3. jelenet a koronázás után játszódik; vita a király és a lordok között a második koronázás szükségességéről. Hubert jelenti Artúr halálát. A lordok otthagyják a királyt, a dauphinhez pártolnak. János Hubertet teszi felelőssé a gyilkosságért: *„Fejedelmek átka szolga környezet, mely kész parancsul fogad egy szeszélyt"*. Hubert bevallja, hogy futni hagyta a királyfit. De ez már semmin sem változtat. A lordok megtalálják Artúr holttestét; a királyt tartják bűnösnek. Csak Richárd, a Fattyú marad hű uralkodójához.

Dürrenmattnál: János-Fattyú-Artúr közötti jelenettel kezdődik a felvonás, János kiadja a parancsot a fiú megölésére - de a Fattyú hosszú, kemény vitában meggyőzi őt, hogy ne tegye.

FATTYÚ Hagyd életben Artúrt, halálával csak azt bizonyítanád, hogy törvényes és jogos Franciaország igénye az angol trónra... Ne dőlj be Fülöp beugratásának... Egyébként sem vagy elismerve törvényes királynak, trónbitorlónak tartanak... Úgy vagy te jogtalan, mint ahogy én Fattyú! Értsd meg: el vagy veszve, ha Artúrt megöleted.

János itt úgy dönt, hogy Artúr életben marad. Terve a következő: most elhírésztelteti, hogy Artúrt meggyilkolták. Holnap pedig, ünnepélyes keretek között újból megkoronáztat-ja magát, hogy bizonyítsa *hatalmát* a lordoknak és a népnek. Aztán, hogy *törvényes jogát is* bizonyítsa: bemutatja a meglepett udvarnak szeretett unokaöccsét, Artúrt.

A 2. jelenet Dürrenmattnál is a koronázás után játszódik. A nemes lordok bőrig ázva, mocskosan, morogva érkeznek a királyhoz. Meleg víz, törülköző és snapsz után ordítoznak - pokrócokba burkolózva és lábukat áztatva szállnak vitába a királlyal (Peter Brook!). A „tartalmi" különbség a shakespeare-i jelenettel szemben az, hogy itt a király ártatlansága és igazsága tudatában vitatkozik a lordokkal. Már-már nyílt szakításra kerül sor, gyilkossággal vádolják a királyt, mikor - végszóra - megjelenik a francia követ. Bejelenti a francia király partraszállását és igényét - most már Lajos nevében - a trónra.

JÁNOS KIRÁLY Ha megfelelne a valóságnak, amit mondotok, ha öcsénket tényleg meg-öltem volna, Franciaországnak és Lajosnak valóban joga volna birodalmamhoz, sajátkezűleg tenném a koronát a hájas herceg fejére. Azért hívattam ide a Fattyút - hogy bizonyítsa ártatlanságomat és jogomat a trónhoz. Áruló lordok, vérszopó Anglia, reszkessetek! Franciaország, anyám gyilkosa, vére most a fejedre száll!

És valóban belép a Fattyú, de az élő herceg helyett Artúr holttestével. Hiába mondja el, hogy Artúr saját maga futott a vesztébe - senki se hiszi el. A lordok, csapataikkal együtt a dauphinhez csatlakoznak.

Shakespeare-nél itt fejeződik be a felvonás. Dürrenmatt kiegészíti még egy *János-Fattyú* jelenettel.

A Fattyú szerint nincs még veszve minden, van egy kiút: kibékülni az egyházzal!

FATTYÚ Hódolj be az egyháznak, s így az egyház kénytelen megbocsátani. Aki kegyelmet prédikál, kegyelmet kell, hogy gyakoroljon. Az egyház hatalma egy-ben gyengesége is. Te kényszerítheted az egyházat, zsarold hát meg egészen: mondj le a hatalomról - Róma javára.

S további javaslata: a lordokkal szemben támaszkodj a népre.

„Adj új törvényt a népnek, s az a nemesség ellen fordul s nem trónod ellen." A király elfogadja a Fattyú tanácsát:

„nehéz a józan észnek ellenállni... Marad egyedül a remény esztelensége,
hogy győzhetünk a józan ész által. Fel Swinsteadbe, az érsekhez."

Shakespeare az egyház és János megegyezését nem ábrázolja, csak a tényt közli. Pontosabban: *az V. felvonás Shakespeare-nél* azzal kezdődik, hogy Pandolf érsek átnyújtja az angol koronát a királynak.

JÁNOS KIRÁLY És így kezedbe átszolgáltatám dicsőségem körét.

PANDOLF (a koronát Jánosnak nyújtva)
Fogadd e kézből
Viszont: a pápa nyújtja általam
Legfőbb hatalmú, nagy hűbér-urad.

Dürrenmatt szellemes, gúnyos jelenetben ábrázolja Pandolf és a király megegyezését.

Pandolf a swinsteadi apátság egyik szobájában fekszik és az angliai állapotokat szidja: a hideget, az esőt, a műveletlen angol szerzeteseket. Megjelenik János király és a Fattyú. Pandolf azt hiszi, hogy elárulták és az életére törnek - nekikezd, hogy eljátssza a mártír, a vér-tanú szerepét. A király megnyugtatja, hogy téved, másról van szó.

JÁNOS KIRÁLY ... kegyelemért jövök és megbocsátásért, azért jövök, hogy alávessem magam a szentegyháznak.

PANDOLF Szó se lehet róla! Ezt verd ki a fejedből! A hozzád hasonlók számára nincs bocsánat! .. .

JÁNOS Eminenciás uram! Engedje meg, hogy felajánljam a római pápának Anglia koronáját. (átnyújtja)

PANDOLF Anglia koronáját? Ti szentek az égben! Anglia koronája! Fiacskám, a bűneid meg vannak bocsátva! Tiszta vagy, mint a ma született csecsemő, mint a frissen esett hó .. .

Észreveszi, hogy János vezeklőingben és mezítláb áll ágya előtt.

PANDOLF . . . látom, hogy vacogsz a vezeklőingben.

JÁNOS Piszokul hideg, szent atyám!

PANDOLF Gyere mellém az ágyba, fiacskám! Én is reszketek a hidegtől. És most beszélj, mi bánt.

Fontos mozzanata Pandolf és a király jelenetének:

János bejelenti, új törvényt kíván hozni a nép számára.

JÁNOS KIRÁLY Népemet keményen sanyargatja a nemesség, nekem épp úgy ellenségem, mint a népnek. Új törvényt akarok hirdetni, mely az én agyonsanyargatott népemet megvédelmezi!

PANDOLF Ej, ej ! *Egy* új törvényt a szegény népnek! Fiacskám! Egészen meghatottál! Es van még egy fontos bejelentése Jánosnak: fia születette A hír még jobban frappírozza az érseket - tüstént intézkedni kezd.

Shakespeare-nél korántsincs ekkora szerepe Pandolf pápai :követnek. A megegyezést ott is vele köti meg János (ha ábrázolva nincs is) - de a továbbiakban már nem befolyásolja az események menetét. Hiába megy el a francia királyhoz, az nem vonja vissza csapatait. Újból megindul a háború a két király között. Ennek csak az a hír vet véget, hogy János király haldoklik, egy szerzetes megmérgezte. Az elpártolt lordok visszatérnek János király udvarába, hogy hűséget esküdjenek a trónörökösnek, Henriknek:

FATTYÚ . . . szent hódolattal, térdemen
Ajánlom hív jobbágyi tisztemet,
Szolgálatommal együtt mindörökre.

LORDOK S akképp ajánljuk hűségünk mi is,
amely örökké szeplőtlen marad.

A nagy és nemes Anglia dicsőítésével, lényegében happy enddel ért véget a darab.

Dürrenmattnál Pandolf végig az események mozgató ereje marad. Felszólítja a francia királyt, hogy térjen vissza Franciaországba. Megnyugtatásul közli Fülöppel: Te azért viseltél háborút, hogy egy gyereket tegyél Anglia trónjára, akit tetszésed szerint irányíthatsz. A gyerek megvan: Jánosnak fia született. De nem ő uralkodik - mondja Fülöp. Pandolf felszólítására előlép Pembroke lord és bejelenti: megmérgezte János királyt, senki meg nem ment-heti többé. Tehát: Henrik a király!

A Pandolfot kísérő Fattyú tiltakozik: „Ez aljas árulás!"

ÉS PANDOLF Árulás, sir Richárd? Úgyan! Ez a konfliktus megoldása. Az egyik gyerek helyettesíti a másik gyereket... És most, nemes lordok, menjünk a haldokló királyhoz, álljunk mellette utolsó óráján.

Lezárja ebben a jelenetben Dürrenmatt a Blanka-Fattyú vonalat is. Blanka „elkéri" az érsektől a Fattyút; s az érsek nekiadja: rendelkezzék vele. Blanka bosszúja: „vigyétek ki és korbácsoljátok meg mint egy kutyát. Aztán engedjétek szabadon."

Az utolsó jelenetben János király bejelenti, hogy új törvényt bocsát ki: *a Magna Chartá-t.* (Shakespeare-nél erről a történelmi tényről nem esik szó.)

JÁNOS ...a halálból egy Magna Chartá-val térek vissza. Mától kezdve ez a törvény Angliában. Körülhatárolja királyi hatalmamat, szabadságot ad a rendeknek, védelmet nyújt az önkénnyel szemben.. .

Nem tudja befejezni, mert belép a megkorbácsolt Fattyú.

Tőle tudja meg a király, hogy meg vannak percei számlálva. Utolsó szavaival magát hibáztatja és a Fattyút átkozza. „Nem Pembroke ölt meg - és nem is az érsek, én magam pusztítottam el magam, azzal, hogy egy fiút nemzettem, aki most király lehet .. . Egy csecsemő Anglia trónján ... győztek a lordok, senki se áll már útjába mohóságuknak, önkényeskedésüknek ... Légy átkozott Fattyú, legyen átkozott az óra, amelyben magam mellé emeltelek. Csak szerencsétlenséget hoztál magaddal! Meg akartad javítani a világot, de csak nyomorultabbá tetted . . ."

Pandolf megáldja a csecsemő Henriket, és Pembroke-ot, az egyház hű fiát jelöli ki mellé nevelőnek.

Pembroke a Fattyúhoz fordul, maradjon meg az állam és a korona szolgálatában, legyen Northampton hercege.

FATTYÚ A királytól elátkozva és visszaküldve - visszatérek Faulconbridge-be. Milyen ostobaság volt belekeveredni a világ hatalmasságainak dolgába, és megpróbálni a világot jobb cél felé téríteni. Annyi árulás, gyilkosság, szenny után - a józan ész helyett egy Pembroke került a felszínre. Hazám, de mélyre süllyedtél. Elmerülve néped soraiba, én is a nép egy része leszek - akár istállófiúként, bátyám udvarában. Fütyülök a nemességre, becsületre - fattyúkat fogok nemzeni minden konyhalánnyal, minden szakácsnővel, akit csak elkapok, fattyúkat, magamhoz hasonlót. A népbe oltom az Oroszlán erejét. Már csak így lehet ezen az Anglián segíteni.

És Pembroke szavaival befejeződik a darab:

PEMBROKE Lordok! Földeljétek el a királyt, bárhol, mint bárki mást. Aztán fel az államügyekre! Kormányozgassuk el ezt az országot a megszokott vágányokon, bolondoktól nem háborgatva.

Az elemzésből remélhetőleg kiderült, hogy milyen jellegű az átdolgozás, milyen célt szolgálnak a változások, és talán az is, hogy milyen darab lett belőle.

Esetleg úgy tűnhet, hogy ebből az összehasonlításból Dürrenmatt kerül ki győztesen. Nem erről van szó. (Bár kétségtelen, hogy Shakespeare „János királyá"-nak vannak dramaturgiai gyengeségei, amit Dürrenmatt nagyon szerencsés kézzel javított ki.) Azt szerettem volna mindössze bizonyítani, hogy hogyan és mivel lett maibb, aktuálisabb a darab.

A változást sok ponton nyomon követhetjük, de erre most csak egy példát szeretnék még felhozni: a Fattyú figuráját. Richárd alakjának megváltoztatásán pontosan lemérhetjük a mondanivaló megváltozását, a másfajta történelemszemléletet.

A fattyú mindkét darabban főszereplő, de Dürrenmattnál a dráma legfontosabb szereplőjévé, kulcsfigurává vált.

A shakespeare-i Fattyú tulajdonképpen „nemzeti hős" - Erzsébet-kori módra. Vitéz, vakmerő, szellemes, víg kedélyű fickó - ugyanakkor gátlástalan, cinikus, mindenre vállalkozó. Hamar felismeri, hogy az „önhaszon" a világ mozgatója, és ennek élő is - de mint igazi Erzsébet-kori hős, hűséges törvényes uralkodójához. Életeleme és legfőbb módszere: a harc, a férfias küzdelem. Legfőbb eszköze: a fegyver. A tett, a vállalkozás számára egyenlő a fegyveres harccal. Ez a legfőbb érve igazsága védelmében.

A dürrenmatti Fattyú is szellemes, cinikus - nem kevésbé bátor legény. Ő is észreveszi, hogy az „önhaszon" a világ mozgatója, jól látja a világ fonákságait. De nem az a módszere, hogy: gyerünk, vessük magunkat a férfias küzdelembe, azon az oldalon, ahová az érdek köt - habozás és gondolkodás nélkül. A dürrenmatti Fattyú szeretné a világot megváltoztatni. Nem fél a harctól, de nem szereti a harcot. Gyűlöli a háborút, az esztelen vérontást. A józan észt akarja érvényre juttatni a hatalmak politikájában. A békés megoldás híve, „reálpolitikus". Nem katona, mint Shakespeare Fattyúja, hanem diplomata. Minden megegyezés, minden

békés kezdeményezés tőle indul ki. Dürrenmatt még a polgárok rovására is - és talán nem is véletlenül - a Fattyúnak juttatja a kezdeményezést a darab egyik legfontosabb jelenetében.

Shakespeare Fattyúja gondolkodás nélkül dobja életét a fegyveres küzdelembe. Dürrenmatt Fattyúja a józan ész nevében áldozza fel szerelmét - a béke érdekében.

A shakespeare-i Fattyú mindig azt teszi, amit az adott perc követel - a dürrenmatti előre gondolkozik, mérlegel, az igazságot akarja érvényre juttatni.

A Fattyú harcát Shakespeare-nél végül is siker koronázza: megszerzi a békét, megteremti a királyság egyensúlyát - s megtalálja a maga helyét is a trón mellett.

Dürrenmattnál a Fattyú minden megmozdulása csődhöz vezet. Minden jó, ésszerű kezdeményezése rosszra, őrültségre fordul. A vérontás elkerülése helyett - még pusztítóbb vér-ontás; béke helyett - féktelenebb gyűlölködés; józan belátás helyett - esztelen megtorlás. S a mindent megoldani látszó családi kapcsolat a biztos bukás forrása lesz. Teljes csődbe jut a józan ész, az igazság és a jog érvényrejuttatásáért folytatott következetes harca.

Hol a hiba? Benne? Nem, a korban, melyet az erőszak kormányoz. Csak annak van, csak annak lehet igaza, aki fegyverrel is meg tudja támogatni igazságát. S az erőszakkal szemben a józan ész tehetetlen. Az erőszakra az áldást az egyház adja - megszentesíti, ideologizálja a vérontást.

Milyen következtetést von le? Nem kell belekeveredni a politikába, a nagyhatalmak ügyeibe. Vonuljunk vissza, nemzzünk gyerekeket - talán az még segít.

A főhősön kívül talán érdemes még néhány szót vesztegetni a „mellékszereplőkre": a polgárokra és a népre is. A polgárok - konkrét szereplők mindkét darabban. Szerepük fontos, mert jelentős társadalmi réteget képviselnek; nem ők az irányítók, de számolni kell velük.

Shakespeare számol is : a polgárok szerzik meg az angolok és a franciák között a békét. Nem szimpatikusak, kicsinyesek és gyávák - vagy inkább óvatos számítók, de jól számítanak, életre való réteg.

Dürrenmattnál ez a réteg már nem életre való, sőt, megérett a pusztulásra. Egyetlen ösztön irányítja: nem vállalni semmi kockázatot! Nem vállalni semmi kötelezettséget! Es épp ez okozza pusztulását.

S a nép? Nem szereplő - vagy mondhatjuk úgy is, hogy láthatatlan szereplő. Sokat hivatkoznak rá Shakespeare-nél és Dürrenmattnál is. Shakespeare-nél, aki a népre hivatkozik - őszintén teszi. A nép őszintén és egyértelműen a nemzeti érdeket jelenti. Dürrenmatt-nál már senki sem hisz a népben (a Fattyú talán - ő is inkább csak „becsüli"!), de mindenki a népre hivatkozik. Puszta eszköz a nép: mindig hivatkozni lehet rá.

További példákkal is lehetne jellemezni a dürrenmatti mondanivaló maiságát és a szemlélet problematikusságát - de azt hiszem, ez is elegendő.

Dürrenmatt jó drámát csinált a „János király"-ból. Nem hamisította meg a shakespeare-i drámát - hanem megírta *a mai* „János király"-t. Sok izgalmas problémát vet fel - de olyan történelemszemlélettel, ami nekünk idegen.

Egyértelmű háborúellenessége, egyházellenessége és erő szakellenessége azonban feltétlenül pozitív és tisztességes is.

Új moszkvai bemutatók

B. Rogyionov, a Moszkvai Városi Tanács Kulturális Osztályának vezetője nyilatkozott az APN tudósítójának.

A nyilatkozat szerint a moszkvai színházak legfontosabb feladatuknak tekintik, hogy méltóképpen felkészüljenek a Lenin születésének 100. évfordulójával kapcsolatos ünnepségekre. Ezért több olyan dráma bemutatását vették tervbe, amely a kommunista társadalom építéséről, a lenini útmutatások teljesítéséről szól.

A moszkvai drámaírók Lenin életéről szóló új műveken dolgoznak. Így például A. Stejn „Leniniáda" címmel kompozíciót ír a Majakovszkij Színház számára, amely Lenin életének és tevékenységének különböző állomásait idézi fel. A Sztanyiszlavszkij Színház V. Dubrovszkij dokumentumdrámáját fogja bemutatni. Címe: „Lenin és Gorkij". A Tagankán lévő Dráma- és Komédia-színház készülő előadása „A kérdésekre Lenin felel".

1970 elején Moszkvában nagyszabású művészeti kiállítás, színházi, film- és zenebemutató lesz Lenin életéről és tevékenységéről. Ugyancsak ennek a témának szentelik a „Moszkvai Színházi Tavasz, 1970" bemutatóit is.

A színházak legközelebbi tervei: a Moszkvai Városi Tanács Színháza J. Csepurin darabjának bemutatójára készül. Címe: „Vasárnap nem dolgozunk". A Jermolov Színház Konsztantyin Szimonov regénye, a „Nem születünk katonának" alapján készült „A kis doktornő" című darabját tűzi műsorára. A Lenini Komszomol Színház két darabot ad elő a Komszomol megalakulásának ötvenéves évfordulója tiszteletére: V. Bejlisz „Marokra fogott szikrák", amely a Komszomol hősi krónikája, és A. Antokolszkij „Marsmező" című darabját az 1917-es proletár ifjúságról.

Nagy érdeklődésre tarthat számot a Majakovszkij Színház új darabja, a „Csalogányok éjszakája", amelyet B. Jezsov, Lenin-díjas író írt, az Európát a fasizmustól megmentő Szovjet Hadsereg harcosairól.

Felelevenednek a fővárosi színpadokon a húszas-harmincas évek legjobb szovjet darabjai is: köztük Fagyejev „Tizenkilencen"-je, Kornyejcsuk „Platon Krecset"-je, Visnyevszkijtől „Az első lovashadsereg". Az orosz klasszikusok közül műsorra tűzik Goncsarov „Oblomov"-ját. A. Osztrovszkij „Hozománynélküli menyasszony"-át a Kortárs Színház mutatja be; a Moszkvai Városi Tanács Színháza pedig a „Bűn és bűnhődés"-t, J. Zavadszkij rendezésében.

Külföldi írók érdekesebb művei a drámai színházak repertoárjában: a Hemingway regénye alapján készült „Búcsú a fegyverektől", Arthur Miller „A díj" című darabja.

A Sztanyiszlavszkijról és Nyemirovics-Dancsenkóról elnevezett zenés színház javasolta Jurij Alekszandrov zenéjével a „Távolban egy fehér vitorla" című balett bemutatását. A jövő év tavaszán a világhírű német rendező, Felsenstein viszi színre Bizet „Carmen"-jét. A színház ezenkívül még O. Taktakisvili grúz zeneszerző három egyfelvonásos darabján dolgozik.

Három zenei premier várja a nézőket: A. Petrov „Táncolni akarunk" és Kálmán Imre „Montmartrei ibolya" című operettje, valamint Gershwin „Rólad dalolok" című zenés komédiája.

(APN)

MADÁCH IMRE - KERESZTURY DEZSŐ

Csák végnapjai

Madách Imre Csák végnapjai c. drámáját Keresztury Dezső újjáformálta a Gyulai Várjátékok számára. A darab újjáformálása és bemutatása néhány lényeges elvi kérdést is újra színházi világunk napirendjére hozott. Ezekkel külön tanulmányban foglalkozunk. Az újjáformált dráma szövegéből is közzéteszünk azonban egy részletet. Azért választottuk ezt, mert a dráma minden lényeges szála összefut benne s mert jól mutatja az újjáformálás szövegbeli és felfogásbeli változásainak arányát és jellegét.

Hogy az összefüggések világosak legyenek, előrebocsátjuk a Csák végnapjai új változatának tartalmi vázlatát.

Róbert Károly király 1312-ben a rozgonyi csatában legyőzte az ellene támadt főurakat. A csatában elesett Omodé volt nádor két fia is; az egyik Erzsébetnek, III. András király leányának, az Árpád-ház utolsó sarjának vőlegénye volt. Csák Máté, az ellenzék vezére a csatatérre hívja össze párthíveit, hogy megtanácskozzák a lehetséges teendőket. Csák tábora kettészakad. Zách, Drugeth és más főurak a meghódolás mellett döntenek; s mikor Csák, a honfoglalók ősi szokását felújítva, királynőként pajzsra emelteti Erzsébetet, elhagyják a nemzeti ellenállás vezérét, aki az Árpádok jogaival az ősi magyar hagyományokat, a „régi világ erkölcseit" is védelmezi. Csák arra kéri híveit - köztük az édesanyjuknak Margitnak, Zách nővérének hívó szavait is visszautasító Omodé-fiúkat -, hogy váraikba vonulva várják meg az idők jobbrafordulását.

Róbert Károlynak nemcsak a magyar főnemesség és főpapság nagy részét sikerült a maga pártjára térítenie, de visszaszerzi Szt. István elorzott koronáját is, s magát azzal megkoronáztatva, uralkodói jogait és tekintélyét mind Magyarországon, mind Európában elismerteti. Csák egykori híveit - főként Záchot, akit a Szepesség urává s Drugethet, akit országiíróvá tesz - magához köti azzal is, hogy Csák egykori birtokait: s tisztségeit ajándékozza nekik; Zách lányát, Klárát a királyné udvarhölgyei közé emeli.

Csák zord várában, Trencsénben egyre nő a tettekre vágyó s tétlenségre kárhoztatott fiatalok ingerültsége. Boldogan fogadják tehát a hírt, hogy Csák újabb felkelésre határozta el magát. Tájékozódás és szervezkedés céljából szétszélednek az országba. Csák maga a királyi udvar közelében élő egykori híveivel keres érintkezést. Erzsébet azonban visszaretten a készülő polgárháborútól s a legidősebb Omodé-fiú, a józan és igazságos megegyezésre vágyó János segítségével elhagyja Trencsént, hogy egy szepességi kolostor csendjében keresse meg lelke nyugalmát. A legkisebb Omodé-fiú, Dávid, aki vad szerelemmel lángol Erzsébetért, úgy véli, hogy a lány iránt ugyancsak mély vonzalmat érző Csák szöktette meg előle a király-nőt, s elhatározza, hogy követi s megöli óriás vetélytársát.

Csák először Záchot keresi fel ennek visegrádi vadászkastélyában, ahol éppen a környéken vadászó Róbert Károlyt várják. (Ezt a képet közöljük.) Találkozik a királlyal is, aki nem fogatja el, hanem fegyveres fedezettel visszakísérteti Trencsénbe. Oda súlyos sebesüléséből lábadozva érkezik meg: egykori párthíve, a kíséret vezetője el akarta tenni láb alól, de Csák kivágta magát. Hívei arról számolnak be, hogy a tehetősebbek közül senki sem vállalkozik a felkelésre. Omodé János magával hozza édesanyját is, akit a lánya, Klára meggyalázásáért elégtételt vevő s levágott Zách ostromlott házából mentett ki. A vérig sértett és sarokba szorított Csák most már hajlandó lenne akár martalóchordák élére is állni. Mikor azonban a királynő eltűnéséről értesül, összeomlik. De életereje végső fellángolásában, már-már önkívületben, mégis elhatározza, hogy visszahozza a királynőt.

Rajta kívül még ketten tartanak a szepességi kolostor felé, ahol Erzsébet már felvette a fátyolt: Dávid, aki ott akarja betölteni bosszúját és a király, aki egy új, az udvar közelében épülő kolostor fejedelemasszonyaként szeretné a maga hatáskörébe vonni Erzsébetet. Amikor Dávid megtudja, *hogy* a lány önszántából s Csák elől is futva vonult a kolostorba, véget vet értelmetlen életének. Csák kísérlete is meghiúsul, az ő szíve is ott szakad meg bálványa előtt. A király kívánsága teljesül ugyan, de ráhull az ártatlanul megöltek vérének átka. Tudja már, hogy az uralkodás súlyos kötelesség. S mikor arról értesül, hogy a nyugati határon betört az ellenség, teljes életével vállalja az ellenség feltartóztatása közben halálra sebesült Omodé János végső üzenetének teljesítését, hogy védje meg a hazát.

MÁSODIK RÉSZ *Második kép*

(Visegrád. Terem Zách Felicián kastélyában.)

I. jelenet. (Klára, Margit segítségével öltözködik. ***Mindketten derűsek.)***

KLÁRA
Füzd össze néném, kérlek, derekam.
Az udvarhölgyek mind oly karcsuak.

MARGIT
Füző nélkül is versenyzel velük:
Te vagy a csillag az udvar egén; - De jól
vigyázz magadra, kis hugom! - Hajadba
mit tegyünk: gyöngyöt, virágot?

KLÁRA
Óh, a virág oly hervadó, ne azt;
Egy percig él, s ha nem friss, már ledobjuk.

MARGIT Gyöngyöt
tehát?

KLÁRA
Azt sem; mint megfagyott
könny A drágagyöngy. Baljós
jelkép lehetne.

MARGIT
Ölelj meg, húgom. Istenem megáldjon, S
tartson soká meg ilyen *szűz* kedéllyel,
Amig vőlegényt nem hozok neked.

KLÁRA
S ugyan kit, néném?

MARGIT
Könnyű eltalálnod!
Még négy fiam van: mind derék levente.

KLÁRA
Ezért hát Csákot és zászlójukat
El nem hagyhatják az én kedvemért.

MARGIT
S ha mégis, Klárám?

KLÁRA
Nem tudnám becsülni.

MARGIT
Csák bagolyvára unalmas lehet már!

KLÁRA
Unalmassá lehet a feleség is,
S otthagyjuk? Furcsa erkölcs, nénikém.
Kázmér hercegtől láttam én hasonlót, Ki
jó pár udvarhölgyet már megúnt.

2. jelenet. (Előbbiek, Zách.)
(A belépő Zách még hallja Klára utolsó szavait; tréfálkozva szól)

ZÁCH
Jó reggelt Klárikám! Lám, lám ki hinné,
Hogy ajkad rágalmazni jobban ért Mint
csókolózni.

KLÁRA
Ezt is megtanúlja,
De mostan arra van jobb érkezése.

zÁCH
Kázmért kárhoztatod, pedig nem ő Hibás,
de oly nők, kik rossz boltosokként, Hogy
vevőt csaljanak, mindent kitesznek, S
boltjuk üres. - Miről is folyt a szó?

KLÁRA
Vőlegényről.

ZÁCH
No, azt majd én hozok.

KLÁRA
Isten ments! Mire mennék annyival?
Hoz Margit néném, hoz édesapám!
Egyet szerez, mint mondta, a királyné,
S egyet tán én is választok magamnak.

ZÁCH
(Eltűnődik)
Azt mondod a királyné? - és talán Olyasmit
mondott, hogy Kázmér? No lám,
lám. -
Kérlek édes néném, *(Margithoz fordul)*
készüljetek,
Magas vendéget kell fogadnunk itt ma.
(Margit elmegy)

3. jelenet. (Zách, Klára, később Zsámbokréti)

ZÁCH
S most már, leányom, nem tréfálva mondom,
Csak hagyd el azt a sok szép vőlegényt, Én
hozok szebbet; barnát, mint az árnyék.

KLÁRA
Nem kell, apám.

ZÁCH
Miért?

KLÁRA
Mert csalfa volna.

ZÁCH
Tán azt hiszed, hogy árnyékod hamis?

KLÁRA
Azt nem, de látod, tiszta napsütésben
Velem van bár, ha egyszer elborúl, S a
rossz időben társamúl keresném:
Eltűnt az árnyék, nyoma sincs sehol.
Ilyen az álnok árnyék-vőlegény.

ZÁCH
Bohó gyerek!

KLÁRA
Ehez még változó is,
Mert majd itt, majd ott látom árnyamat,
Amint a nap Buda s Trencsén felől süt.

ZÁCH
(Felfortyan)
A nap nem süt sem innen, lány, sem onnan,
De a magasból. - Ostobán beszélsz
És oktalan! - Mondom: hozok neked
Barátaim közül majd vőlegényt,.

KLÁRA Görbét
hozol!

ZÁCH
Nincs köztük egy se görbe!

KLÁRA
(igen komolyan)
De egyenest se láttam köztük én.
Hajlongva állnak az előszobában,
És derekuknál csak szavok mi görbébb.
Ha olykor mondod: a király kegyes,
Sóhajtják ők is: óh kegyes, bizony. S ha
néha mondod: álnok a király, Fondor,
kegyetlen, ők visszhangjaid. De Ha úgy
esik, eladnak könnyü szívvel. -
(Bocsánatkérő zavarban)
Ne ráncold össze homlokod. Fecsegtem.

ZÁCH Te
lány!

KLÁRA
Bocsáss meg!

ZÁCH
(Magábafordulva)
S ha úgy volna mégis? -
Mit mondtál híveimről? - Gyermekeknek Igazat
súg az Isten. Nem zavarja
Ifjú keblöknek tiszta tükörét
Még a világ hitvány párázata. -
El ijesztő gond! - ő rám van szorúlva; - Igen
és ő oly jó, kegyes király.

ZSÁMBOKRÉTI
(Mosolyogva lép be)
A király üdvözöl; s míg ide tér
Pihenni, e kis írást küldi néked.

ZÁCH
Sajátjában pihen, szolgája várja.
(Zsámbokréti el. Zách elolvassa a levelet.)
Jól mondtam, ő mint Isten, ott is áld, Hol
vétkeztünk ellene.

KLÁRA
Mért örülsz?

ZÁCH
(jókedvűen)
Kilenc falut ajándékoz megint Csák
jószágából nékem. Klárikám, Ez is
nászajándékod lesz.

KLÁRA
(Nagyon riadtan, elutasítón)
Apám?
Végy nekem inkább fátyolt, oly sűrűt,
Hogy elfedje előlem multamat.

ZÁCH
Miért lányom?

KLÁRA

Mert még gyermekkezem
Nem tudtam egybekulcsolni, alig
Értettem félig elmondott imám,
S megtanítottál Csákra kérni áldást S Isten
haragját mindazok fejére, Kik ellenségei
Csáknak s hazánknak. Ugy megszoktam e
gyermeki könyörgést, Hogy felver, egyszer is
ha elmulasztom -
S most félnem kell, hogy meghallgatta Isten.
Végy hát, végy inkább sűrü szürke fátyolt, S
kilenc falud helyett azt add nekem.

ZÁCH

Miket fecsegsz?! -

KLÁRA

(Ijedten, de állhatatosan)

Ne bánts, hisz meglehet,
Hogy ami egykor jó volt, rossz ma az,
Mint rothadt alma. - Én nem értem a
Bölcs férfiak okoskodásait,
De nem tudom feledni az imát sem.

ZÁCH

Megőrülök. - Lányom, ki biztatott,
Hogy mint sebzett vadat üldözz halálig?! -
Mondd meg, valld meg, lányom, ki mondta
néked,
Hogy elárultam Csákot?

KLÁRA

Te magad!
Miért térdeltél tegnap este is ?

ZÁCH

Hol lányom?

KLÁRA

A királynál.

ZÁCH

(Haraggal)

Nem! Hazudsz!
Zách fog térdelni oly király előtt,
Kit ő csinált? -

KLÁRA

(Nagyon határozottan)

De hogyha láttalak!
Ő kétkedett benned, s kacagva mondta:
Eladtad Csákot s engem is eladhatsz. Te
térden esküdtél meg,

ZÁCH

(Zavart fölénnyel)

Jó! S miért ne?
Nem tettem ingyen.

KLÁRA

Jaj, mit adtál érte!

(Zokogva elsiet)

ZÁCH

A büszkeség elszáll az ifjusággal;
A vén csak zsémbelhet; hatalma fogytán
Inkább meghódol a nagyobb erőnek. Mert:
hol az erő, ott a jog s igazság. - Mit nyert
Csák azzal, hogy kevély nyakát
(Kürtszó)
Nem bírta bókra vinni, - most zsivány!
Királyom jön. -
(Csák lép be; hallja Zách végső szavait)

4. jelenet. (Zách, Csák.)

CSÁK

Nem ő. Megáldjon Isten
Minden magyart s ha az vagy, téged is.

ZÁCH

(Zavarban)

Régen nem láttalak, de most - bocsáss meg,
Hogy nyiltan szólok - nem szeretlek itt.

CSÁK

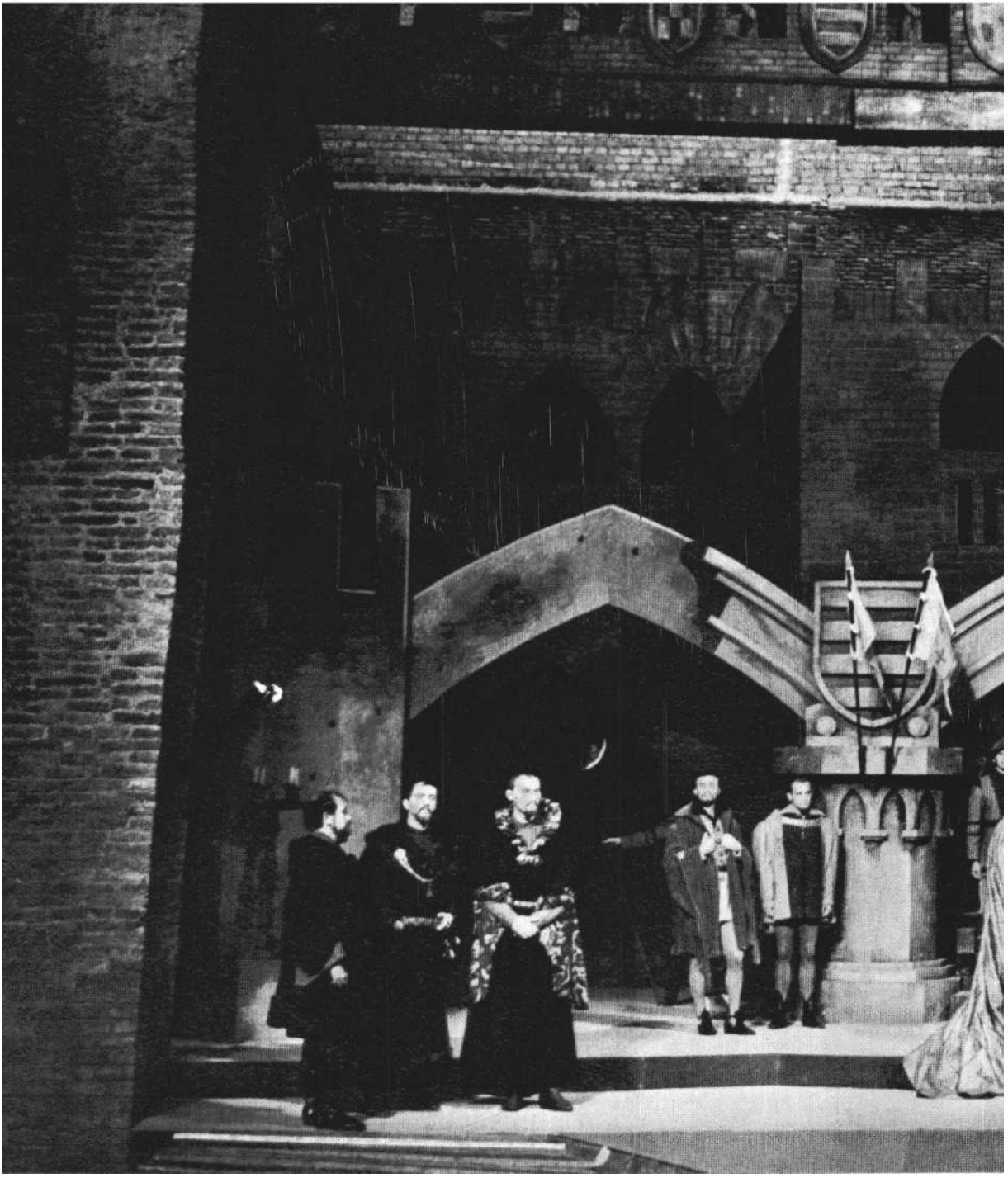
Azt látom, arcod sárga és remegsz.
Talán azért, mert régi jó barátod
Vendégjogot kiván egy éjszakára? - Óh
Zách, minő veszett tömlöcszag ez, E
szép teremben! Keblem telve volt
Férfias, tiszta érzéssel s ez ívek
Most mintha rászakadva visszanyomnák;
Alig mer szólni, fél: megszégyenül.

MADÁCH IMRE - KERESZTURY DEZSŐ:
CSÁK VÉGNAPJAI

SZERSÉN GYULA (DÁVID)
ÉS **DEMJÉN GYÖNGYVÉR (ERZSÉBET)**

JELENET AZ ELSŐ RÉSZBŐL

IVÁNYI JÓZSEF (CSÁK), FÜLÖP ZSIGMOND
(JÁNOS) ÉS DÉGI ISTVÁN (MIKLÓS)



ZÁCH
(Félre)
Mért nem dörög, hogy visszaverjem! Igy
Szelíd nyugalma a porig aláz. *(Fent)*
Jól van jól! De biztosan nem tudod,
Hogy Károly itt vadászik és legott
Beléphet.

CSÁK
Jól tudom, de úgy hiszem
Még megvéded a vendéget, barátot. *(Szelíden.)* S
tán azt hihetem: kedvesebb vagyok
Előtted most is, mint ő. - Nem beszélsz. - Ifjú
korunk angyala leng talán
Elődbe. Szebb világ volt az, bizony,
De sírba szállt s felette mint kereszt:
Könnyet fakasztó, sírni nem tudó
Jel állok én itt.

ZÁCH
Irgalom, ne többet! -
Elfogathatnálak, de nem teszem. Végy
kardot, vivjunk meg: Isten előtt
Végezzük el a végső számadást.

CSÁK
(Visszainti a kardjához kapó Záchot, fájdalmas nyugalommal)
Tedd le! Az öngyilkosság mire jó?
S nem magam gyilkolnám meg multamat,
Ha ifju lelkem jobb felét megölném?
De e jobb fél elszunnyadt - tetszhalott: -
Azért jöttem, hogy új életre rázzam!

ZÁCH
Ne kísérts, Csák! - A kába ifjuság
Ábrándképekben látja a világot;
Rohan utánuk a kietlenségben,
S kifulladva, szárnyszegetten lehull.

CSÁK
Igazad van Zách. - Óh, az ifjuság
Hatalmas Isten, s mint a lángoló nap,
Arany himet varr a kopott világra. De
ábránd csak az ifju látomása? --Nem a
vén szem van-é megkérgesedve, Hogy
gyászlepelt lát az egész világon?

ZÁCH
Ne többet, én Károlynak adtam esküm,
Szavam, megtartom.

CSÁK
Esküdtél neki, -
De a hazának mondott esküszó
Megtört szentsége tapadt ajkadon.

ZÁCH
(Heves meggyőződéssel; igazát védi)
Amit tettem, hazám javára tettem!

CSÁK
Ne káromold - szent oltár a haza!

ZÁCH
Te vért kivántál tőle, Károly is vért.
Te erre vontad, ő meg más felé.
Ti fosztogattátok, egymást előzve, Mig ott
állt köztetek, vérben, erőtlen. Én láttam
mindezt s azt mondtam: elég. Ha
békessége lesz, erőre kaphat,
S akkor lerázza azt, ki terheli.
Hibásan tettem-é?

CSÁK
Magadnak is
Hazudsz! Tudod te is: igen, hibáztál,
Mert emberkézzel a sorsot akartad
Vezetni, s olyanhoz szegődtél társnak,
Ki sarkaiból akarja kivetni
Világunkat. Olyan kontárhoz álltál,
Ki elvetvén ős törvényt, jó szokást,
Istenként hatna késő századokra, --
Ha tudna! - De nagyobb nála a sors. - Ne
légyen senki bölcsebb, mint kora. Ha mint
eszköz betölti hivatását, Jó eszköz volt.
Istenként elbukik. Azt gondolod, ha nem
tetszik, lerázod, Mit most, okosságból,
magadra vettél? Ha egy lépést letértél a
szoros Törvény utjáról, többé nem találod
Soha. Bogáncs közé, bozótba jutsz, *(Kürtszó)*
S bogáncs ha egy is rádtapad, örökre
Rázhatod: ötven új akad helyébe.

ZÁCH
(Riadtan)
Jön a király, - Csák, elrejtlek!

CSÁK
(Nagyon nyugodtan és határozottan)
Nagyobb Urakkal is néztem
már szembe.

5. jelenet. (Előbbiek. Róbert Károly, Drugeth, Zsámbokréti és mások jönnek. Amikor az urak észreveszik Csákot, kardjukhoz kapnak)

ZÁCH
(Mély zavarban meghajol)
Jaj!
Uram király, bocsáss meg!

KÁROLY
(Fölényesen. Visszainti az urakat.)
Csendesen!
Magyarhonban szent a vendégbarátság,
S mi tiszteljük a jó szokást. Ne kérdjük,
Mit keres itt Csák. Vagy talán kezet
Jött békességre nyujtani?

ZÁCH
Királyom!
Voltak napok, hogy ellened csatáztam, -
És kegyelmed győzött le, nem karod.
Szólitsd fel Csákot, vess a multra fátyolt,
S adj lánglelkének tért melletted állni.

ZSÁMBOKRÉTI
A régi cinkosságból, úgy hiszem,
Egy gyöngéd visszhang még Záchnak beszéde.
Akasztófára a merész zsivánnyal!

ZÁCH
Torkodra fojtom a szót.

CSÁK
Várjatok!
Hivatlan jöttem hozzá és megyek már.

ZSÁMEOKRÉTI
El nem mehetsz! Fogoly vagy és felelsz!

DRUGETH
Árpád vérén csak a nemzet ítélhet, S
megidézetlen magyar főnemest Elfogni nem
lehet. Királyom! A Közérdek ha kívánná
porbadőltét, Tartsunk meg minden illemet.
Ne hulljon Ránk vád, hogy a hon *Ily* nagy
emberét Gyalázatú) akasztófára küldtük.

KÁROLY
(Ironikusan hátrainti az urakat. Ironikus fölényét az egész vitán végig megőrzi.)
Békesség urak! Próbált férfiak; -
Elég a jó tanácsból. Most nekünk
Lesz még Csákkal néhány szavunk. *(Csákhoz)*
- Miért
Küzdesz, nagyúr ellenünk; jól tudod bár,
Hogy harc, véráldozat hiába van?!

CSÁK
(Fékezetten; a vita folyamán egyre indulatosabban)
Mert kezembe tette le koronája
S leánya sorsát Árpád-sarja: András!
Mert idegen vagy s félrevetve régi
Szokást, idegen érdekek szolgája
Lettél és azzá tettél minket is.

KÁROLY
Idegen? S mind egy fajta-é, ki itt Él?
Szent elődőm s ősöm tudta: csak Sok
nyelvü, népü ország boldogúl.

CSÁK
A magyar egy nép, és övé az ország!

KÁROLY
Egy nép? Egy család, szövetség csupán,
Mely olajként úszik a víz szinén.
S a mélységről, mely hordja, mit se tudva,
Elfogja tőle a napot.

CSÁK
A nemzet
Szívét Árpád vére táplálja!

KÁROLY
Ne
Szavalj! S csupán a vér tenné? Habár
Ehhez is férne szó; hisz bennem is Van
Árpád vére annyi, mint tebenned. De
mit tettél te e honért? Magadnak Voltál
benn kiskirály.

CSÁK
Nagy őseink
Nekünk szerezték e hazát. Mi itthon
Vagyunk: miénkben.

KÁROLY
Szűk karámotokban!
Csak addig láttok, mig sasfészketek
Szemhatára elér; büdös odukban
Őrzitek dicső multatok. Miért
Dicső?! Mert vén családok virtusát,
Vad rögeszméit, rossz szokásait
Védi az idők frissítő szelében?

CSÁK
De idegenek tettek trónra, s minket
Kiátkoztattál az egyházzal.

KÁROLY
Úgy van:
Világhatalmak tettek trónomon
Még gyermekként erőssé s én kitártam
Ez ország szemhatárát: ***(Elkomolyodva)*** - az
egészét,
Mit egybefogtam, s darabokra tépni
Nem engedek! Tudom a pártviszályok,
Hazai martalócok s idegen
Hadak mit pusztíthatnak. *(Nagyon* ***keményen)*** Ez
a föld Az enyém: féltem, óvom.
Rám szorul

A védtelen paraszt, polgár, közember, Kit
önző nagyurak nyúznak, maguk
Hasznát hajtván, míg széthull az egész, S
a pusztulásban ők is elmerülnek.

CSÁK
S kiket levágattál? Jószágaikból
Kiforgattál? A sok ravasz csel, alku?

KÁROLY
(Újra fölényes iróniával)
Csak visszavettem, ami a királyé.
S téged tanítsalak: a hatalom
Nem gyermekjáték, nem szelíd mosoly csak.

CSÁK
Uralkodni, tudom, nem hófehér
Ábránd. Kard kell hozzá - és jó gyomor.
Szennyes fickókkal együtt mégsem ülnék. *(Az urak* ***kardjukhoz kapnak; a*** *király* ***vissza-inti őket)***

KÁROLY
Csendben! - De hát, ha így van, Csák, miért
Erőltetsz egy gyengéd leányt a trónra?

CSÁK
Nekem Erzsébet nem leány: Királynő!
Árpád utolsó sarja, a magyar
Nemzet szentsége, s aki sérti: kardom
Elé álljon, akárki légyen is!

KÁROLY
Én a hercegnőt sohse sérteném meg. És
másként vívok mint te; vad szíved
Könnyen kardomba futna. De király Nem
vív alattvalóval. Nem erőszak, De ész,
körültekintés, jó szövetség Dönti el,
melyikünké az igazság. *(Elkomolyodva, némi megbecsüléssel)* Hajolj meg Csák! Egy
van, ami előtt Akármi nagyság szégyen
nélkül, büszkén Hajolhat meg: a többség
igaza, A közös jólét, melyet a megifjult
Világ hozhat el, ahogy csak tavasszal
Újjászületett élet hoz gyümölcsöt.

CSÁK
(Vad szenvedéllyel)
Te nem vagy Isten, hogy tavaszt teremts. Nem kell új életed! Nemzet s szabadság Ügyében nem dőlt még köztünk a sors el.

KÁROLY
(Fölényesen és kétértelműen) Elválik.
Zsámbokréti, egy csapattal
Kisérd el a nagyurat otthonáig,
Hogy utján baj ne érje! - Csák, a döntést
Meghozza köztünk az idő. - Urak, Mi
udvarunkba indulunk.
(Csák, Zsámbokréti el.)

7. jelenet. (Előbbiek, Csák és Zsámbokréti nélkül, Dávid.)

ZÁCH
(Mélyen meghajolva, könyörögve)
Királyom
Ne szégyeníts meg; ezt nem érdemeltem!

DRUGETH
Uram királyom, ne veszejtsd el őt!
Csák nem csak ő maga: sokak szemében
A legnagyobb azok közt, kik a régi Nemzet
törzsét teszik. Ujítva: nyesni kell a fát,
tudom, s tudom, hogy az idő Leveti
hátáról, ki visszanéz csak. De faragatlan
erősebb a fa,
S jó multakra épül a jó jövő.

KÁROLY
(Hirtelen kitőr belőle a tigris)
Tán nem kivánod, hogy ki ellenem tőr Még
ápoljam is! Védje, aki őrzi! *(Indul).*

DÁVID
(jön s térdre borul a király előtt)
Kegyelmes úr, remegve hódolok meg,
Alig remélve már bocsánatot.

KÁROLY
(Meghökkenve)
Ki vagy te, ember?

DÁVID
Omodé fia.

KÁROLY
(Záchhoz gúnyosan)
Dicső egy vendéglátás mondhatom)
Jön még barátod?

DÁVID
Király, ellened
Küzdöttem eddig, most bocsánatot
Jöttem könyörgeni.

KÁROLY
(Újra indul)
Meggondolom.

DÁVID
(Feltartóztatja)
Ne menj! E perc egész világom!
Ha megelőz más, elvesztem. Különben:
Nem ősök birtokát, kitüntetést
Kérek, csak azt: engedd Csákot követnem
Bántatlanul, hogy végezzek vele;
Csak én birom le, mást a porba sujt.

KÁROLY
S mért lettél oly macskája e kutyának?
Hisz eddig vért egy tálból nyaltatok.

DÁVID
Ne kérdd, király, Csákot mért gyülölöm;-
A koldus koldusává tette szívem. -
Nincsen jogod a kor nagy emberét
Feláldozni a közjónak. S miért is
Tennéd?! Hogy egynéhány követ nem ád
Koronád diszeül: ok nem lehet.
Tőlem a napot lopta el! A bosszú
Csak engem illet. S hogyha megszökik,
Vagy gyorsabb lesz más és én meghalok, A
túlvilágon addig kérem Istent,
Míg visszadob a földre, s újra élünk, Hogy
Csákot üldözzem, mig el nem érem!

KÁR OLY
(Sértett gúnnyal, igen határozottan)
Rendelem, a fiút ne bántsa senki! - Mit
szóljak ehhez én - az idegen? - Intézzék
egymás közt - a magyarok.

KÖVETKEZŐ SZÁMUNK
TARTALMÁBÓL

Dersi Tamás:
A színikritikus Németh László

Hermann István:
Az évad első bemutatóiról

John Trewin:
A kaland színháza

Győri Illés Gy.:
Beszéljünk a propagandáról

Bőgel József:
Változó színházi világ Franciaországban

---

könyvszemle

Gyárfás Miklós áltankönyve

Miért ne? - mondja a vállalkozó szellemű olvasó, akit a különböző tanfolyamok és kézikönyvek amúgy is egyre viharosabb tempójú tanulmányokra csábítanak. Ha három hónap alatt megtanulhat angolul, négy hét alatt a szabásvarrás szakemberévé válhat, kétszer két óra alatt elsajátíthatja a legújabb táncokat, a dráma-írás sem lehet olyan ördöngősség, amit ne lehet-ne legalább is könnyen és gyorsan megtanulni.

A lelkes diák és drámaírójelölt: tehát felragadja az egyetlen ilyen tárgyú modern magyar kézikönyvet és *Gyárfás Miklós* tanár úr szak-szerű útmutatása mellett elkezdi stúdiumait. Lelkesedését fokozza, hogy a tankönyv nem túlságosan terjedelmes, így reményt nyújt arra,, hogy aki reggel tudatlan nebulóként kezdi az olvasást, az már a tízórait szakképzett színműíróként költheti el. Örömteli felfedezés a diák számára, hogy a vékonyka tankönyv elemi iskolai ábécéskönyv és főiskolai jegyzet egyben, valamint szótár és példatár is. A tanuló ajka körül elnézően megvető mosoly bujkál, azokra a szállongó híresztelésekre gondolva, melyek szerint Amerikában egy komoly hírnevű drámaíró-stúdió évekig oktatja növendékeit a színműírás fortélyaira. A nemzeti büszkeség ösvényeire el kalandozgató gondolatait a nyitott könyv lapjairól áradó szemrehányás rántja rendbe és a tanuló szorgosan olvasni kezd. „Első lecke. A merítés.'

A legelszántabb növendék is kénytelen néha megállni a buzgó olvasásban és jegyzetelésben, s bármily nehéz is, el-elgondolkodik. Amikor például ilyen passzushoz ér: „válasszunk ki magunknak egy remekművet, és abból írjunk egy másikat", tanácstalanul eltűnődik, s az a sejtelem keríti hatalmába, hogy drámául tanulni talán mégsem lehet könnyen és gyorsan. Ráadásul a szerző nem átall meglehetős gyakorisággal Shakespeare, Moliére, Racine és más ismert nevű drámairókra hivatkozni, arra kényszerítve ezzel a „gyorsan és könnyen" tanulót, hogy a vonatkozó műveket segédeszköz gyanánt elő-vegye, esetleg fellapozza, de legalábbis előző tanulmányai során szerzett ismereteire visszarévedjen. Megkönnyíti viszont a tanulást, hogy az előadó a jellem, a konfliktus, a dialógus és egyéb tárgykörökben a taglalt kérdéseket rögtönzött példákkal illusztrálja, bizonyítva, hogy a gondosan elsajátított ismeretek birtokában mily játszi könnyedséggel oldhatók meg egyes részproblémák.

Íme, egy szemléletes példa, milyen áttekinthetővé varázsolja a régimódi kézikönyvekben oly pedáns unalommal tárgyalt „műfaji felosztás" labirintusát: „Sziszüphosz görgeti az alvilági hegyre a sziklát, melyet bűnei súlyának érez : tragédia. Imádja ezt a beosztást: vígjáték. Lapályon unottan gurítja a szikláját: színmű. Csak lefelé lökögeti az alvilági követ: bohózat. Összetévesztették Sziszüphosszal, és most helyette kénytelen bűnhődni: tragikomédia. A szikla görgeti a hegyre Sziszüphoszt: ellendráma."

A furcsa tankönyv időnként halk kuncogásra is készteti a tanulót-amikor például fellapozza a Dramaturgiai Kisszótárt és azt olvassa az Arisztotelész címszónál: „A drámai művészet tökéletes ismerője, a dramaturgia atyja. Ő az egyetlen atya, akinek nincsenek gyermekei"; valamint a többi címszónál és fejezetnél - vagyis végig. Az olvasóvá bájolt növendék a Kis mintaszíndarab c. (utolsó) fejezethez érve valószínűleg azt veszi észre, hogy a tanóra már az estébe nyúlik. Éjféltájt, az utolsó lapon behajtva a könyvet, eddigi kétsége bizonyossággá válik: az intenzív angol tanfolyam kevésbé szórakoztató, de hamarabb hoz praktikus eredményt.

(Emlékeztető, segítségül: néhány évvel ez-előtt az Irodalmi Színpad viharos sikerű össze-állításán szórakozva okult az egybegyűlt közönség. Az est címe Giccsparádé volt, az összeállítás és az összekötőszöveg Gyárfás Miklós munkája. A bemutatott részletek, A dolovai nábob lányától az önmagát sem kímélő szerző Hatszáz új lakás című darabjának jelenetéig, s az ezekhez

fűzött kommentárok megkímélték a nézőt az okoskodó magyarázatoktól, de emlékezetesen kellemes modorban, szellemes következetességgel rettentették el mindenfajta ostobaság, szentimentalizmus, konvenció élvezhetésétől.)

Gyárfás Miklós tankönyvíróként vagy narrátorként különböző, de egyformán szerencsésen választott formában színházról és drámáról vallott nézeteit nyújtja át. Soha nem tagadja meg írói egyéniségét: meleg tárgyilagosság, szelíd szigorúság, könnyed precizitás; a hagyomány tisztelete, ám a konvenció elvetése; a szabályok logikájának és az egyéni szertelenségnek feltétlen elismerése; az eltökélt lényegre törés, amely mulatságos fénytörésben mutatja a legkomolyabb dolgokat - ilyen elemekből ötvöződik Gyárfás ironikus magatartása. Iróniája dialektika: a dramaturgia tanára kegyetlen kézzel, de megértő mosollyal boncolja a drámaíró gondolatait.

Az általtankönyvből az érdeklődő nagyjából fogalmat alkothat arról, hogy hogyan nem szabad drámát írni. Félő, hogy a könyv megjelenése ellenére a (Drámaíró Múzsái c. leckéből oly előzékenyen kifelejtett) színházi dramaturgokat továbbra is ellátják majd kockás füzetbe írt rémdrámával és csomagolópapírra rótt népszínművel az eléggé meg nem győzött ambiciózus jelöltek. A színházat értők és szeretők viszont sok derűs percet szerezhetnek maguknak, ha komolyan olvassák ezt a könyvet. Végül is nem árt, ha olyasvalaki oktat arról, hogy mit nem szabad, aki azt is tudja, hogy hogyan kell. Ez azonban a Dramaturgiai Kisszótár egy hiányzó címszava, lásd: Gyárfás-vígjátékok.
(Gyárfás Miklós: Tanuljunk gyorsan és könnyen drámát írni; Szépirodalmi, 1968.)

Nemes Mária

A Színházművészeti Szövetség és a Színháztudományi Intézet Korszerű Színház sorozatában az év végéig az alábbi szakkönyvek jelennek meg:
Katona Ferenc: Szabálytalan színháztörténet
Kott: „Színház az egész világ..."
Appia: Zene és rendezés I - II. **k.**

Petőfi a Körszínházban

Kazimir Károly műhelynaplója

A műhely titka évszázadok óta izgatja az embereket. A vágy: a nagy mű otthonába surranó léptekkel belopakodni, mindig fölcsigázza a képzeletet. Szerencsénkre vagy szerencsétlenségünkre, a technika már ezen is segít; egy apró mikrofon még azt is meglesi, ha a nagy karmester rekedtes hangon, kissé hamisan énekli el az Egmont nyitány fő témáját, vagy ha a fuvolás „g" helyett „giszt" fogott hangszerén, és ezért dorgálásban részesült. És ha már a mikro-fon ilyen indiszkrét, a rádió még inkább az: milliók számára sugározza szét az éterben, hogyan próbál Klemperer, Karajan vagy Ferencsik.

Kicsit így pillant be a műbe ez a könyv, a Petőfi a Körszínházban is, persze minden indiszkréció nélkül. Egy vállalkozó kedvű és tettre-kész művész gondolatait lesi meg, már in statu nascendi, az elhatározás pillanatában, aztán makacsul végigkíséri ezt a gondolatot az anyagi erővé - és erkölcsi és gazdasági sikerré - váló cselekedetig. Kazimir Károlynak, a Thália Színház művészeti vezetőjének személyes hangú naplója ez, ötletek és tépelődések, önironikus aggályok és halk félelmek szubjektív tanúja. És ahogyan karmesterek próbáira besettenkedik a magnetofon, úgy „lóg be" a Tigris és hiéna próbáira is ez a könyv. Az indiszkréciótól, a kulisszatitkok kifecsegésétől az óvja meg, hogy írója - maga a rendező.

Aki a művészt papucsban, neglizsében, óhajtja tettenérni, alighanem csalódik ezúttal. Sem a téma: egy elfeledett, irodalomtörténészek polcain porosodó dráma, sem az eszmei indíték: a mű felfedezésének és felfedeztetésének óhaja nem alkalmas erre. Ez a könyv, amely már kötésének, címlapjának, tipográfiájának komolyságával is sejteti, hogy nem pikáns léhaságok gyűjteménye, egy vakmerő kalandot követ végig. Ott kezdődik, hogy Kazimir hivőn hitet-len, mert nem hiszi, hogy a Tigris és hiénát nem lehet modernül eljátszani, és ott fejeződik be, hogy a függelékként közölt szövegkönyv végén Petőfinek Egressy Gáborhoz írt költeménye olvasható.

Ez a kezdet és ez a vég nem a véletlen műve, mindegyiknek van indoka. Az indulást az immár tízesztendős Körszínház és Kazimir személye határozza meg; a felfedezés tüze fűti ezt a művészt, meg alkalmilag szövetkező együttesét

is. A befejezés pedig, amely egy odaillő Petőfi-verssel tesz pontot egy Petőfi-tragédia végére, elfogadott és becsült rendezői koncepciót juttat révbe - és juttat el a sikerig. Mert el ne felejtsük megemlíteni, noha a szakemberek előtt köztudott: a Tigris és hiénát mindössze háromszor játszották el a múlt században Kolozsvárott, a Körszínházban viszont 1967 nyarán egymás után tizenötször. Azután bekerült a dráma a Tháliába és az idei szezon kezdetén a 32. előadásnál tartottak. Perdöntő adat ez: önmagában indokolja nemcsak a dráma színrevitelét, hanem Kazimir műhelynaplójának közreadását is.

Szerencsére nincs igaza a könyvhöz illesztett kutyanyelvnek, amely szerint a kötet olvastán „az olvasó így lassacskán *maga is színésznek vagy éppen rendezőnek érzi magát,* miközben nyomon követi a próbák eseményeit..." Ez a könyv ugyan nagyon egyszerű nyelven íródott - ha jól megfigyeltem, szakmai zsargon, kevésbé ismert műhelykifejezés elő sem fordul benne -, de azért nem műkedvelők útikalauza, sem pedig valamiféle színházi „csináld magad!"-barkácskönyv. Ha van értelme e kiadványnak - és kétségkívül van - akkor elsősorban az, hogy a szülés fájdalmairól, a születés nehézségeiről tájékoztat. Végigkalauzol egy jelenetsoron, amíg gondolatból előadás lesz, megmutatja a korabeli viselet, a zene, a díszletek fölötti töprengések értelmét, megvilágítja a húzások, az elhagyások dramaturgiai szerepét.

A modern dramaturgia kihagyásos módszere egyébként erre a műhelynaplóra is érvényes: Kazimir nem vezet végig minden ötletet, helyette néhány részletet szinte kipontoz csak. Inkább csak szaggatottan töpreng azon, hogy mi a háttere egy rövidítésnek, egy színpadi szituációnak, az olvasópróbán föltett, látszólag naiv rendezői kérdésnek. Elvi problémákba is belebocsátkozik, ha szükséges; a húzásokról például részletesen szól, és nem titkolja azt sem, hogy néha a rendezői elképzelést nem annyira az ötlet nagysága, mint inkább a lehetőségek és körülmények kisszerűsége motiválja. Ez a fajta színházi festékszag is a műhelynaplóhoz tartozik, amiképp odaillik az is, hogy elfoglaltsága miatt néhány színész itt-ott engedéllyel hiányzik a próbákról, és hogy a Vajdahunyad várából a Körszínházba beáramló szabadtéri muzsika nem a legideálisabban festi alá zenével a Petőfi-mű próbáit. Ez még mind az alkotás folyamata; a benne felszínre törő nyíltság nem rángatja le piedesztáljáról sem az alkotást, sem az alkotókat. Emberi közelségbe hozza őket, és a népszínháznak nem utolsósorban ez is kritériuma.

Noha ez a műhelynapló néha kissé nyersnek, időnként pedig nem eléggé megszerkesztettnek hat, egészében rendkívül izgalmas, élvezetes olvasmány. Ám vajúdásnál, születésnél is izgalmasabb maga a gyermek: a megszületett mű, amely a könyv végén olvasható. Hogy mi miért került oda vagy miért maradt el onnan, azt nagyjából tudjuk az előzményekből, a vallomásból; de most, hogy a Kazimir által készített változatot összevethetjük az eredetivel, még érdekesebb maga a színpadi munka. Hosszabb elemzést érdemelne, mindaz a szövegösszevonás, elhagyás, jelenet-átcsoportosítás, amit Kazimir a Tigris és hiénán végrehajtott, ezt azonban a bemutató után a színházi kritikák részben megtették már. És ez különben is egy újabb cikk témája lehetne, nem pedig a műhelynaplóról szóló beszámolóé.

A recenzensnek nem marad hátra más feladata, mint az, hogy őszinte örömmel üdvözölje ezt a kötetet, amely elindítója lehet egy érdekes, hasznos sorozatnak, serkentőjévé válhat színház és közönség szorosabb kapcsolatának. Dicséret érte a Magvető Könyvkiadónak.

Gábor István

Hont Ferenc figyelemre méltó tanulmányát olvastuk a Magyar Filozófiai Szemle 1968. 5. számában. A színjáték eredetével foglalkozó dolgozat meggyőzően mutat rá az ősközösségi társadalom életében jelentkező színjátékos mozzanatokra. Különösen érdekes, amit a vadászat előtti felfokozott lelkiállapotot létrehozó, „begerjesztő" szín-játékról mond, mely a sikeres vadászat esélyeit volt hivatott növelni. Hont Ferenc beszél a munka elvégzése (vadászat stb.) utáni játékról is, amikor már közönség, a törzs vagy nemzetség előtt újra felidézték - immár szórakoztató célzattal - a sikeres vadászat emlékeit. A szerző bizonyítja, hogy az ünnepi színjáték és a mágikus életszínjáték már egy magasabb társadalmi fejlettség kísérője. Hont Ferenc érvei meggyőznek, hogy a színjáték a munkából ered, nem pedig a vallásból. A mai értelemben vett drámát, melyben ellentétes törekvések ütköznek össze, a szerző az ősi vetélkedő színjátékból, az ünnepi színjátékok egyik sajátos formájából származtatja.

JERZY GROTOWSKY

Védőbeszéd egy szegény színház mellett

Theater Heute, 1968. 5. szám

A kísérleti színháznak alapelve, hogy új kifejezési formákat keressen. Ez azonban korántsem jelenti azt, hogy a színházművészetet más művészeti ágak különböző megjelenési formáival összevegyítsük. Ellenkezőleg: azt kell megtalálnunk, ami a színházban egyedülálló, amit más művészet nem tud leutánozni.

Példaképem a színészi mesterség módszerének kutatásában Sztanyiszlavszkij volt, de tanulmányoztam Dullin munkáját, a színészi magatartás intra- és extravertális reagálásait, Meyerhold „biomechanikáját" és Vahtangov kísérleteit. Hatott rám a kelet művészete, a pekingi opera, a hindu Kathakali és a japán No színház hagyományai.

Legfontosabb elvem: ne adjunk a színésznek receptet, a formai megoldások egész raktárát, mert a színésznek belül kell megkeresnie és megértenie a kifejezési formát. Legtitkosabb bensejét kell kitárnia az önmutogatás legkisebb jele nélkül. A színészi játék az egyén totális ön-feladását jelenti.

A varsói Kísérleti Színház tulajdonképpen laboratórium, ahol azonban a színész nem kap kész recepteket, hanem olyan segítséget, amely lyel a munkája elé tornyosuló akadályokat leküzdheti. A belső átélés útjának egyik akadálya maga a színész teste, mert például a belső impulzus és annak látható külső reakciója között semmiféle eltolódásnak lenni nem szabad. Az átélés akadályait nem lehet betanult trükkökkel és fogásokkal legyőzni, mint ahogy egy belső folyamatot sem lehet senkitől eltanulni.

A színház lelkének keresése közben megfosztottuk magunkat minden segédeszköztől: a világítási effektusoktól, a maszktól, kosztümtől, díszlettől, hanghatásoktól, sőt még a színpadtól is. Az eredmény azt bizonyította, hogy a színház mindezek nélkül is él. De hatása abban a pillanatban megszűnik, amint szakadás áll be a színészek és a közönség kapcsolatában. Ez ugyan közhelynek tűnik, de a gyakorlatban fontos következményekkel jár.

A színház tág teret nyújt a rendezőnek más művészeti ágak - irodalom, képzőművészet, zene - felhasználásában, azonban ugyanakkor növekednek eme „gazdag" kifejezési eszközökkel játszó színháznak a gyenge, támadható pontjai.

A színház akkor igaz, ha túllép az életen, ha le tudjuk ott vetni a mindennapok álarcát, ha leromboljuk a berögzött és beidegzett sztereotípiákat és konvencionális érzelmeket. Legyen ez a rombolás kegyetlen, legyen olyan, mint egy sokk, provokáljon színészt és közönséget egyaránt. Csak ezzel az eszközzel léphetünk túl a mindennapok hazug valóságán, csak ez a szín-ház ad lehetőséget arra, hogy kendőzés nélkül őszintén önmagunkká váljunk.

Széchy Ágnes

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT• MEGJELENIK HAVONTA

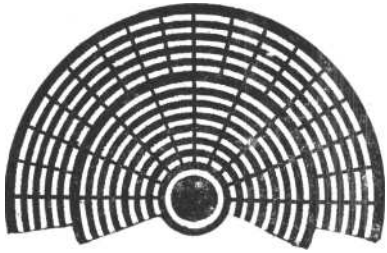
Főszerkesztő: Boldizsár Iván . Szerkesztő: Cs. Török Mária Szerkesztőség: Budapest, VI., Nagymező u. 22-24. Telefon: 124-230

A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére nem vállalkozunk

Kiadja a Lapkiadó Vállalat, Budapest, VII., Lenin krt. 9-11. A kiadásért felel: Sala Sándor igazgató. Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető a Posta Központi Hírlap Irodánál (Bp. V., József nádor tér I.) a 61.238. sz. egyéni csekkszámon és a 61.066 sz. közületi csekkszámon, vagy átutalással az MNB 8-as egyszámlára. Előfizetési díj: 1 évre 144: Ft, 1/2 évre 72 Ft. Példányonkénti eladási ár: 12.- Ft. Külföldön előfizethető a Kultúra külföldi ***képviseleteinél.***

Indexszám: 25797

68.4043 - 100 éves az Athenaeum Nyomda, Budapest - Ives magasnyomás. - Felelős vezető: Soproni Béla igazgató



Színházi kalauz

TÁJÉKOZTATÓ
AZ 1968. NOVEMBER 15 - DECEMBER 15 KÖZÖTTI MAGYARORSZÁGI SZÍNHÁZI BEMUTATÓKRÓL

Kalauzunkba
csak azok a bemutatók kerültek be, amelyekről lapzártáig értesültünk.

MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ
Rimszkij-Korszakov: Aranykakas
Rendező: Békés András. Bemutató: november 15.

KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ
Németh László: Széchenyi
Rendező: Bodnár Sándor. Bemutató: november 22.

MADÁCH SZÍNHÁZ
Gorkij: Éjjeli menedékhely
Rendező: Ádám Ottó

VíGSZÍNHÁZ
Krúdy Gyula: A vörös postakocsi
Rendező: Kapás Dezső. Bemutató: november 15.

PESTI SZÍNHÁZ
Strindberg: Haláltánc
Rendező: Horvai István

FŐVÁROSI OPERETTSZÍNHÁZ
Lendvay-Szenes: Knock Out
Rendező: Seregi László. Bemutató: december 7.

JÓZSEF ATTILA SZÍNHÁZ
O'Neill: Egy igazi úr Rendező:
Benedek Árpád

EGRI GÁRDONYI GÉZA SZÍNHÁZ
Dürrenmatt: A nagy Romulus Bemutató:
november 14.

SZEGEDI NEMZETI SZÍNHÁZ
Tolsztoj-Piscator: Háború és béke
Rendező: Angyal Mária. Bemutató: november
Leoncavallo: Bajazzók
Rendező: Angyal Mária. Bemutató: december

SZEGEDI JÁTÉKSZÍN
T. S. Eliot: Koktél hatkor
Rendező: Bozóky István. Bemutató: november

PÉCSI NEMZETI **SZÍNHÁZ** Dobos-Szenes: Isten véled édes Piroskám Rendező:
Szilágyi Sándor. Bemutató: november

KECSKEMÉTI KATONA **JÓZSEF SZÍNHÁZ**
Kosztolányi-Csurka: Esti Kornél Rendező: Pethes György

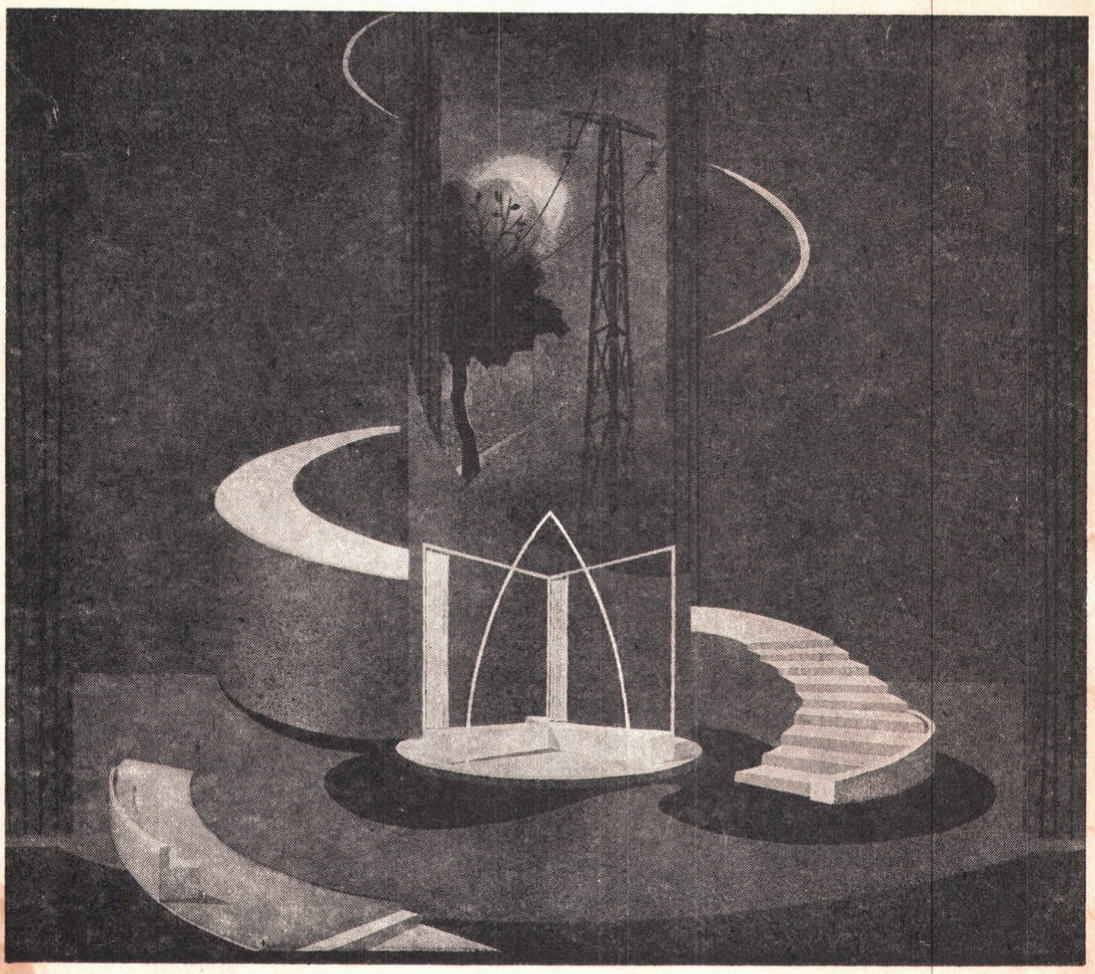
BÉKÉSCSABAI JÓKAI SZÍNHÁZ
Vörösmarty: Csongor és Tünde Rendező:
Máthé Lajos

SZOLNOKI SZIGLIGETI SZÍNHÁJ
Marlowe-Brecht-Feuchtwanger: II. Edward
Rendező: Berényi Gábor

VESZPRÉMI PETŐFI SZÍNHÁZ
Száraz György: Siklós vár koronás foglya
Rendező: Horváth Jenő

KAPOSVÁRI CSIKY GERGELY SZÍNHÁZ
Vörösmarty-Görgey: A fátyol titkai Rendező: Sándor János

12,– Ft



CSINÁDY ISTVÁN DÍSZLETTERVE (KOHUT: ILYEN NAGY SZERELEM) AZ 1968. SZEPTEMBERI KIÁLLÍTÁS ANYAGÁBÓL