SZÍNHÁZ

Koltai Tamás: Miért rosszak (még mindig) a magyar filmek? • Szántó Judit: Ki volt Kassai Kornél? • Berkes Erzsébet: Kocsis István drámái • Sziládi János: Johanna, az ember • Molnár Gál Péter: Színházi holmi • Szűcs Miklós: Színházaink műszaki állapota • Raáb György: A Patyomkin cirkáló – párizsi színpadon • Eörsi István: Az áldozat

1976

Április

SZÍNHÁZ

A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI
SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

IX. ÉVFOLYAM 4. SZÁM
1976. ÁPRILIS

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

Szerkesztőség:
1054 Budapest V., Báthory u. 10.
Telefon: 31 6-308, 116-650

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
Levélcím: 1906, postafiók 223.
A kiadásért felel:
Siklósi Norbert igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlap Irodánál
(KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési díj:
1 évre 144,- Ft, fél évre 72,- Ft
Példányonkénti ár: 12,- Ft
Külföldön terjeszti a
„Kultúra" Könyv- és Hírlap Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1339 Budapest. Postafiók 149

Indexszám: 25.797

76.0197 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

A címlapon:

Jelenet Csurka István Eredeti helyszín című **tragikomédiájából** (Pesti Színház). **Sulyok** Mária (I. Örömanya), Bárdy György (rendező) **és** Bánki **Zsuzsa** (II. Örömanya) (Iklády László felvétele)

A hátsó borítón:

Makai Péter díszletterve **Szabó** Ferenc: Légy jó mindhalálig című operájához (Erkel Színház) (MTI fotó - Keleti Éva felvétele)

TARTALOM

játékszín

KOLTAI TAMÁS
Miért rosszak (még mindig) a magyar filmek? (1)

SZÁNTÓ JUDIT
Ki volt Kassai Kornél? (4)

BERKES ERZSÉBET
Kocsis István drámái (8)

BREUER JÁNOS
Szabó Ferenc: Légy jó mindhalálig (13)

SZILÁDI JÁNOS
Johanna, az ember (15)

MÉSZÁROS TAMÁS
Lehet valamivel több? (18)

RÓNA KATALIN
Amit nem lehet elmondani ... (21)

LUX ALFRÉD
Három bemutató az Irodalmi Színpadon (24)

NÁNAY ISTVÁN
A Caligula Pécsett (27)

arcok és maszkok

MOLNÁR GÁL PÉTER
Színházi holmi (31)

fórum

SZŰCS MIKLÓS
Színházaink műszaki állapota (34)

FÖLDÉNYI LÁSZLÓ
A színházművészet minősítésének csapdái (37)

FÖLDES ANNA
Ami a tudósításokból kimaradt (39)

szemle

N. I.
Színházi műhelyek körül ... (41)

világszínház

RAÁB GYÖRGY
A Patyomkin cirkáló - párizsi színpadon (43)

dráma

EÖRSI ISTVÁN
Az áldozat (44)

KOLTAI TAMÁS

Miért rosszak (még mindig) a magyar filmek?

Csurka-bemutató a Pesti Színházban

Csurka darabjában többek között ez történik: Neves Színésznő szenvedélyes vallomásában arról panaszkodik, hogy a rendezőknek nincs szükségük a teljes személyiségére: színpadi érzelmeire és gondolataira. Két színésznő sztrájkba lép, mert képtelen együtt dolgozni egy olyan rendezővel, aki nem tud megfelelő instrukciót adni, ezért gépnek tekinti őket. A darabbeli filmet, amelyet épp csak elkezdtek forgatni, és be sem tudnák fejezni, ha vissza nem hívnák a stábtól megvált asszisztenst, máris kijelölték az Arany Tundra Mókus fesztiválra.

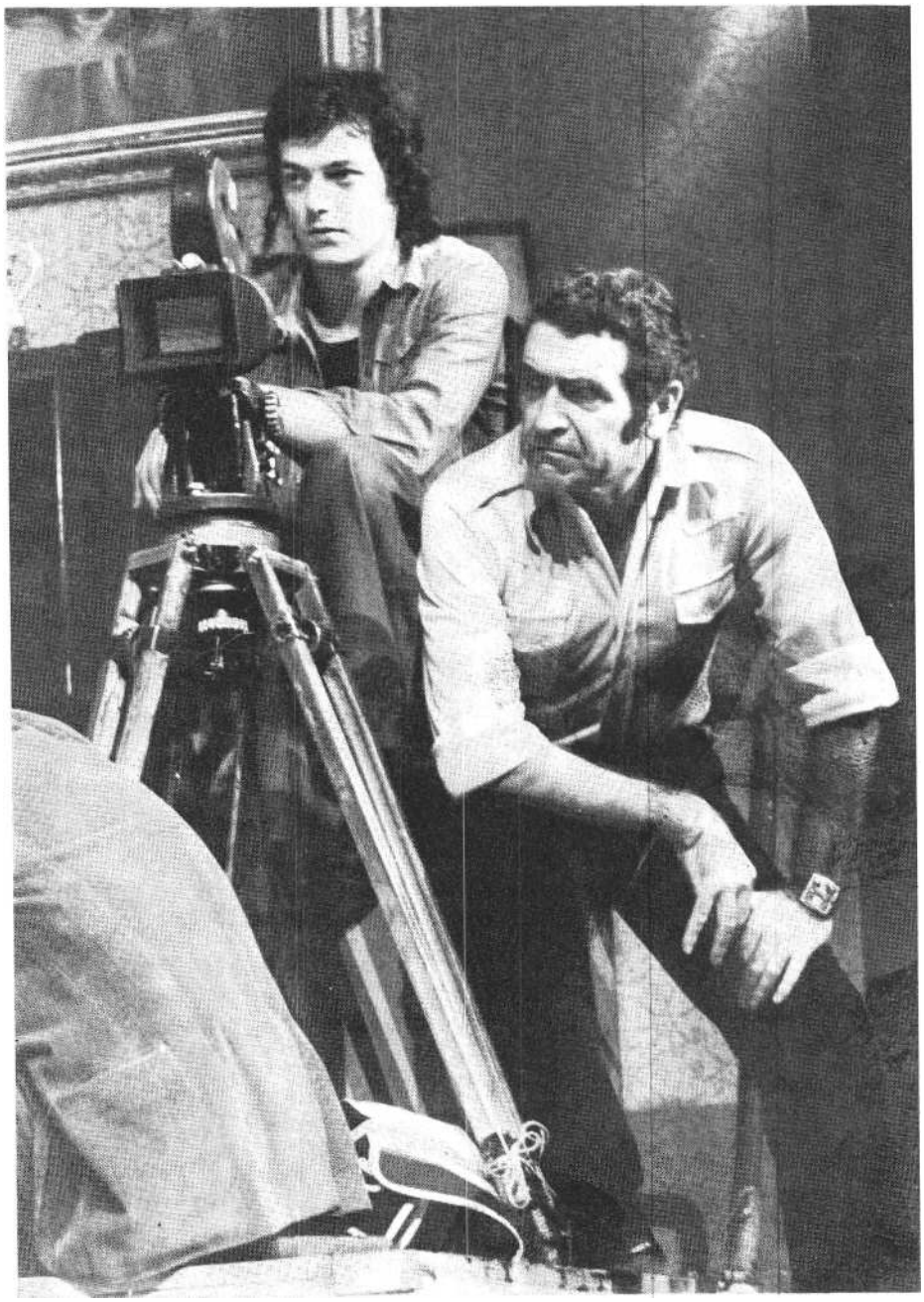
Csak rosszindulattal lehet azt mondani, *hogy* az *Eredeti helyszínnek* nincs köze a valósághoz. Elég ismerni a nyilvánosan folyó művészeti vitákat, megfordulni művészkörökben - a rádió pagodájában, színházak folyosóin, filmszemlén vagy a Fészek klubban - ahhoz, hogy ismerősen üdvözöljük Csurka tragikomédiájának kérdésfeltevéseit. Ellenség-e vagy barát színész és rendező? Mi kell ahhoz (és főleg mennyi idő), hogy egy filmrendező önálló rendezéshez jusson ? Meddig részesülhet védelemben az, akiről már bebizonyosodott, hogy tehetségtelen? Ki lehet-e nevezni valakit tehetséggé és tekintéllyé? Hitbizomány-e az egyszer megszerzett művészi rang, *vagy* el is lehet veszteni? Meddig kell asszisztens-ként bizonyítania annak, akiről mindenki tudja, hogy többet ér, mint az, akinek az asszisztense? (És aki helyett eddig is minden alkalommal nyélbe ütötte a művet...)

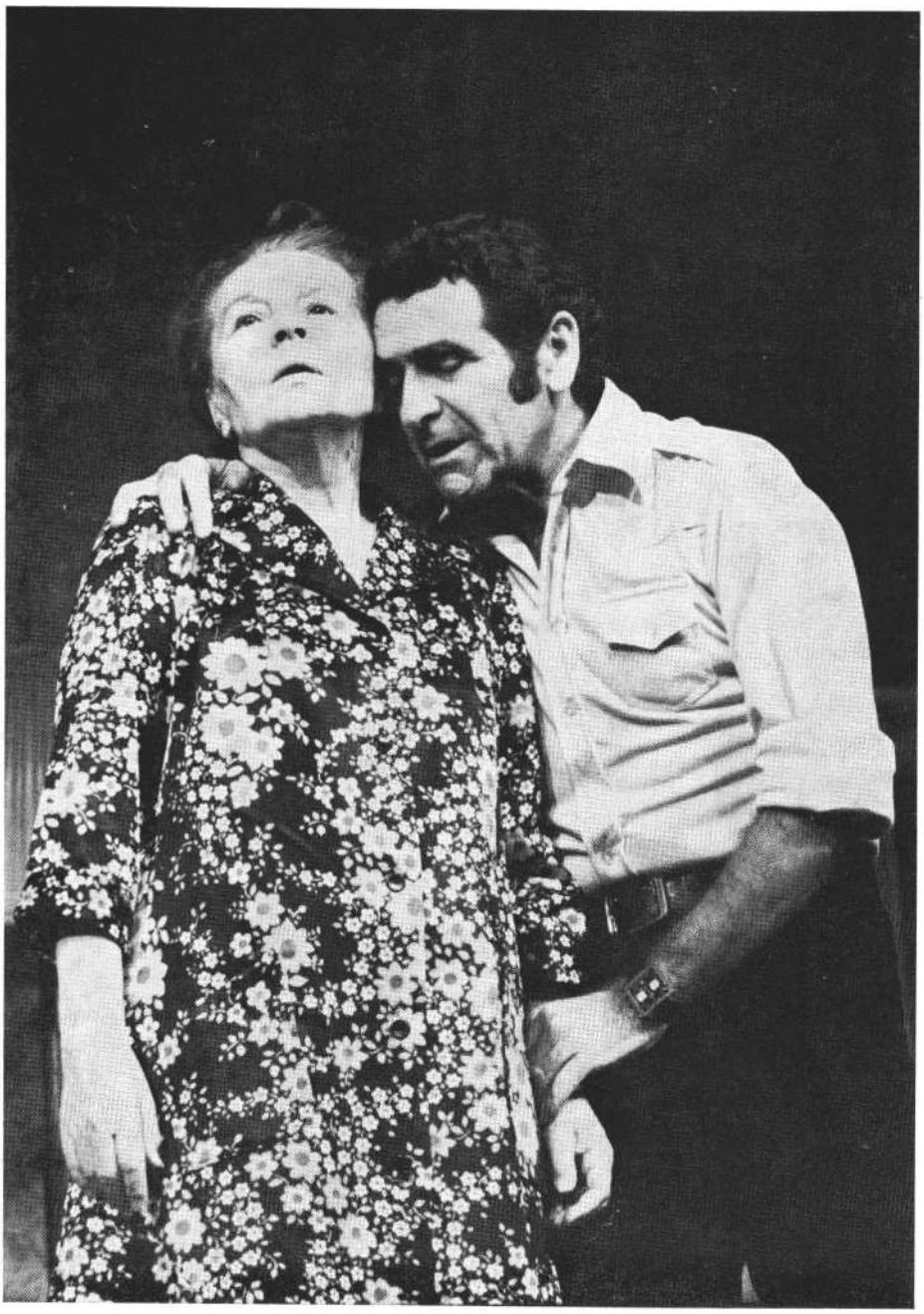
A kérdés az, hogy ezek a szakmai belügyek érdeklik-e a nézőt. És vajon rá tartoznak-e? Vagy csak a végeredmény tartozik rá: az elkészült film, amit Csurka darabjában forgatnak ? Meglehet, a néző szempontjából közömbös, hogy a filmet a rendező csinálta meg vagy a rendező helyett az asszisztens; hogy milyen a viszony a rendező és színészek vagy a rendező és a filmvállalatot vezető Böröczker elvtárs között; hogy a Neves Színésznő azért vállalta-e el a főszerepet, mert tetszik neki a darab, vagy mert pénzre van szüksége, esetleg egyikért sem, hanem azért, hogy fölsrófolja a filmgyári gázsikat, mivel ha őt jól megfizetik (és őt jól megfizetik, mert ő a Nagy Színésznő), akkor a többi szereplőt is arányosan jól kell megfizetni ... Nos, lehet, hogy a végeredmény szempontjából mindez nem számít, de valószínű, hogy a nézőt jobban érdekli, mint maga a végeredmény. Színészügyek, színházi *vagy* filmgyári intimitások, forgatások szakmai titkai mindig szívesen fogadott érdekességek.

Néha nemcsak érdekességek. Van rá eset, hogy túllépnek a csiki-csuki játékok szféráján, és befolyásolják a művészi eredményt, sőt nem csupán befolyásolják, hanem meghatározzák az alapminőségét, s ezzel szakmai belügyből társadalmi jelzésekké válnak.

Csurka darabja akkor is kellemesen szórakoztató atelier-játék volna, ha nem lépne túl a szakmai belügyeken. De túllép rajtuk. A címbeli „eredeti helyszínen", egy bérház hatodik emeletén lezajló

Csurka István: Eredeti helyszín (Pesti Színház).
Hajtmanszky, a rendező (Bárdy György) munkában. Az operatőr: Szakácsi Sándor





Hajtmanszky (Bárdy György) instruálja a Nagy Színésznőt (Sulyok Mária)

viharos filmforgatás valamiképpen erkölcsi magatartások és életfilozófiák jellemző tükrévé válik.

Hajtmanszky, a rendező és Szerdahelyi Kis, az asszisztens ellentéte a tehetségtelenség és a tehetség szükségszerű konfliktusából fakad. De mögötte egy másik is meghúzódik: a beérkezettség és a kirekesztettség (outsiderség) konfliktusa, ami már nem szükségszerű, mert kontraszelekciót jelez - a tehetségtelen a beérkezett és a tehetséges az outsider. Ráadásul egymásra vannak utalva, pontosabban a tehetségtelen rendező rá van szorulva a tehetséges asszisztensre, mert nélküle nem tudja megcsinálni a filmjeit. De az outsider is érdekelt a kapcsolatban, mert amíg nem jut önálló rendezéshez (és egyelőre nem jut), csak az adott szűk lehetőségtől várhatja, hogy beérkezett legyen. Felsőbb szinten ugyancsak fontosnak lát-szik e kölcsönös függőségi viszony fönntartása: Böröczker, a főnök tudja, hogy Hajtmanszky koncepciótlansága, presztízsművészete addig marad az ő számára is problémátlan, gond nélküli ügy, amíg Szerdahelyi Kis szakmai biztonságára támaszkodik. Abban a pillanatban, amikor Szerdahelyi Kis netán saját filmet rendez, két gond is jelentkezik: a tehetséges alkotó esetleg „meredek" művészi koncepciója és a tehetségtelenség nyilvánvaló művészi csődje.

Csurka jó érzékkel választja ki a két főszereplőt, és rendkívül gazdagon építi föl személyiségüket. Filmírói, dramaturgi és drámaszerzői tapasztalatai kamatoznak akkor, amikor részletmegfigyelések egész sorával jellemzi figuráit. A rendező forradalmi népszínműről halandzsázik, de képtelen használható instrukciót adni. Az asszisztens nem elemez látványosan, de két pontos mondattal minden helyzetet világossá tesz, és konkrét gesztusokra, hangsúlyra vagy magatartásra vonatkozó utasítással a legfontosabb segítséget adja meg a színésznek. A rendező divatos művészi pózai ellenére *civil* marad a saját filmjében; magánügyei - balatoni nyaralója vagy jövendő sírhelyének megvásárlása a Kerepesi temetőben - kötik le a forgatás alatt. Az asszisztens még a mások filmjében is *művész,* azon túl, hogy *szakember;* hinni tud az alkotásban, a munkában. A rendező csak sikert akar aratni, és bár hízelegni szeretne a közönségnek, valójában mélyen lenézi. Az asszisztens megtalálja a legrosszabb forgatókönyv-ben is azt a pontot, legyen az bármilyen parányi, ahonnan el lehet indulni, és minden erejével megpróbál valami elfogadhatót létrehozni.

Nem vitás, hogy Csurka véleménye szerint kettejük társadalmi elismerése fordított arányban áll tényleges művészi és állampolgári értékükkel. Valódi értékhierarchia úgy jöhetne létre, ha megállítanák a kontraszelekciót, vagyis megfordítanák kettőjük viszonyát. Ez persze nem megy könnyen. A filmvállalat vezetője aligha vallhatja be egyik napról a másikra, hogy a többszörösen elismert Hajtmanszky tehetségtelen, a többszörösen visszautasított Szerdahelyi Kis pedig méltatlanul outsider. Ráadásul az asszisztens legújabb könyvét éppen most utasították el mint túl sötétet és nem aktuálisat; amikor azonban „kiborul", és ott akarja hagyni a pályát, akkor a hivatalosan hitelesített kényes egyensúlyt veszélyezteti. Szakmai tudása és a Hajtmanszky tehetetlensége miatt botrány-nyal fenyegető forgatás megmentése arra

kényszeríti Böröczker igazgatót, hogy azonmód, az „eredeti helyszínen" kinevezze a film társrendezőjének.

Csurka írói bravúrja, ahogyan Szerdahelyi Kis outsiderből a stáb - és a néző - szeme láttára válik kebelbelivé. Már dukál neki a tegeződés Böröczkerrel, sőt az a kiváltság is, hogy meglátogat-hatja otthonában. A forgatás végére Szerdahelyi Kisen mutatkozni kezdenek az átalakulás jelei. Nemcsak átvette a teljhatalmat Hajtmanszkytól, hanem már-is erőszakosabbnak bizonyul nála, és hozzá hasonlóan diktátorként kezeli a színészeket. Sőt, Hajtmanszky pózoló nagyszájúsága helyett, amelyben még némi báj volt, a cinikus karrieristák sokkal ellenszenvesebb kíméletlenségével bánik velük. Még a Nagy Színésznőt is megsérti, pedig az asszisztens korában szeretettel pártfogolta. Igaz, utána patetikusan leborul elé, mégis az az érzésünk, hogy karrierje érdekében föladta nemes szándékait - számító módon elindult az elvtelen behódolás útján.

A darabnak ezen a végső pontján valamelyest elbizonytalanodunk. Mindenekelőtt azért, mert Csurka nem tudja megfelelően motiválni Szerdahelyi Kis átváltozását. Egy látogatás Böröczker lakásán talán mégsem kellő motívum, és nem jelent föltétlen morális züllést, cinizmust, konformista langyosságot. Mintha a kép kissé erőszakoltan satírozódna sötétre, hogy a viszonyok erkölcsromboló és önfeladásra késztető hatalmát példázza. Csak így lehet meg-élni - sugallja az asszisztens példája. Még a saját filmjéből kiszorult, ártalmatlanul tehetségtelen rendezőt is mintha meg kellene sajnálnunk egy pillanatra, hogy annál leplezetlenebbül lássuk a hatalomátvételt rideg embertelenséggel párosító volt asszisztenst: íme, így működik a szakma és az élet kegyetlen logikája, így lesznek a legtisztább bárányokból is ordasok, így hajlik hozzá a gerinc a körülményekhez.

Mindez indokolatlanul gyors, és nem is szükségszerű. Egyrészt ami a Hajtmanszkykat illeti: a tehetségtelenség sohasem ártalmatlan, és tehetségtelen befutottaktól, még ha leszállítják is őket a magas lóról, nem remélhetünk sokat. A pozícióba jutott tehetségek viszont majd alkotásaikkal vallanak emberi magatartásukról és művészi céljaikról. Csurka hőséről, Szerdahelyi Kisről is csak a jövő mondhatja ki a végső értékítéletet.

A tragikomédia szatírai sodra oly erős, hogy keserű fintoraival sem tud rosszkedvre hangolni. Csurka szemlélete meglehetősen fanyar; nem mindig jókedvű, de jókedvre derítő. Kétségtelenül kajánul bánik szereplőivel; egy sincs köztük, akiben ne mutatna ki ironikusan kisebb-nagyobb torzságokat vagy legalább némi emberi gyöngeséget (még a Nagy Színésznő, a darab rajongó áhítattal ábrázolt alakja is sztárgőggel nyilatkozik a lenézett „csapatszínházról"), de ennek az ellenkezője is igaz: mindegyikükben talál megértésre méltó vonásokat. Mi tagadás, *fölényét* érezteti velük szemben, de ez talán nem fakad másból, mint a fölényes-re csiszolt drámatechnikából, a gördülékenyen előresikló cselekményből, a csillogó dialógusokból - abból az eleganciából és könnyedségből, amely nem okos morfondírozásokra bízza a mondanivalót, hanem magából a játékból bontja ki észrevétlenül. Az E*redeti helyszín* nagyon jól van megírva, és ez nem oly gyakori erénye a mai magyar drámának, hogysem szó nélkül elmehetnénk mellette.

Az előadás felnő a darab mellé. Fölöttébb hálás dolog színészeknek színészeket játszani, és Csurka jó szerepeket írt ehhez. Nem lehetetlen, hogy a színész akkor jó egy szerepben, ha kellőképpen ismeri játékának tárgyát - a témát és a figurát. Arról ugyan nem vagyok tökéletesen meggyőződve, hogy a művészi önismeret is elengedhetetlenül szükséges ehhez, de a jártasság a szakma rutintevékenységeiben mindenképp. Ezért telhetnek meg a filmforgatás jelenetsorai eleven élettel. Horvai Istvánnak egyik legjobb rendezése ez. Realitás és karikatúra helyes arányát találta meg mindenekelőtt. Az előbbiből van több, és ez nem lényegtelen: épp csak annyi elrajzoltságot enged meg, amennyi kiemeli a valóság groteszk vonásait. A valóságban talán észre sem vennénk a komikumot ugyan-ezekben a gesztusokban, magatartásokban, viselkedésformákban, amelyek az *Eredeti helyszín* színpadán harsány derűt vagy csendes mosolyt keltenek.

Esetleg éppen meghatott tiszteletet. Sulyok Mária színésznőnagyasszonya egy nagy művésznő életművének személyes hitelét kölcsönzi a szerepnek. Fölfoghatjuk önvallomásnak is ezt a szenvedélyes alakítást: a színésznő a színésznő maszkja mögé bújva mondja el művészi ars poeticáját; azonosulva a szereppel és egyszersmind valaki mássá idegenítve el személyiségét, a színpadról tanít mindannyiunkat az értelmes életre. Sulyok önmagával igazolja azt, amit mint a darab egyik szereplője az író mondanivalójából képvisel: hogy a színművész, ha szellemi arculat és főként egyéniség van mögötte, saját magából, idegeiből és zsigereiből teremti létre a legmélyebb és legérvényesebb emberi igazságokat.

Böröczker **igazgató** (Somogyvári Rudolf) kibékíti **a rendezőt (Bárdy György)** és az asszisztenst (Tordy Géza) **(Ikládv** László felvételei)

Az előadás másik sarkpontja az asszisztens Szerdahelyi Kist játszó Tordy Géza, akinek erőteljes karakteralakításai lassanként gazdag arcképcsarnokká sokasodnak. Nála is, akárcsak Sulyoknál, döntő a színpadi jelenlét súlya. (Mindkettőjük játékában emlékezetünkbe vésődik egy-egy némajelenet: Sulyoknál egy rezzenetlen arc, amelyen visszatükröződik Szerdahelyi Kis színeváltozása; Tordynál egy ülő mozdulatlanságában is hangsúlyos tartás Böröczker igazgató protokolláris látogatása alatt, amely hangsúlyozza az asszisztens kirekesztettségét és önkéntes, dacos elkülönülését.) Tordynak sikerül áthidalnia a bizonytalanságot az ábrázolt figura jellemét illetően. Nem dönt Szerdahelyi Kis további sorsa felől: abból az energikus eltökéltségből, amellyel előbb romantikus eszményeit adja elő, utóbb pedig rideg prakticizmussal irányítja a forgatást, még minden-felé nyílik út. A megszállott és egész élet-re szóló művészi ambíciók, a röpke ügyeletes zseniség és a megalkuvó karrierizmus irányába is.

A további szereplők eleven illusztrációi annak a sztanyiszlavszkiji tételnek, hogy az előadás a szereposztás pillanatában dől el. A mai színpadon ritka a pesti színházi előadáséhoz hasonló, minden pontján támadhatatlan szereposztás. Talán nem járunk messze az igazságtól, ha úgy véljük, hogy Csurka a darab írása közben már egy-egy hősének megformálójára gondolt. Bárdy György például tökéletesen fedi a divatos művészpózokban ágáló, futtatott rendezőről alkotott - meglehet, kissé sablonos - elképzeléseinket; a sablont azután sikerül élettel megtöltenie. Rég láttuk ilyen jónak: ez a Hajtmanszky nagyhangúságával, néha szinte behízelgő bohémságával maga a belül tökéletesen üres „művészkedünk, művészkém?"-típus. Hasonlóan eleven portrét rajzol a hivatalnoki és baráti hangvétel között kínlódó Böröczker elvtársról Somogyvári Rudolf. A filmválla-lat vezetőjének látogatása egyébként is a darab legjobb jelenete; Somogyvári külön remeklése, ahogyan az elvi irányítás, a főnöki szigor és a kettőt enyhítő erőltetett kedélyeskedés reménytelen útvesztőjében mutatja meg a jobb sorsra érdemes „középszintű vezetőt". Bánki Zsuzsa a lelkes, panaszkodó, rendező nélkül bizonytalan, szókimondó, síró és a leglehetetlenebb föladatot is megoldó „örök színésznőt" játssza mulatságosan és rokonszenvesen.

Néhány határozott vonással megrajzolt karakter Mádi Szabó Gábor gyakorlatias gyártásvezetője, Bilicsi Tivadar és Náray Teri elbambult nyárspolgári házaspárja. Farkas Antal és Miklósy György ugyanolyan átlagos figurákat játszanak el a darabbeli filmben (kitűnően), mint amilyen átlagos színészfigurák-nak Csurka megírta őket. Az operatőrt Szakácsi Sándor, a másik asszisztenst Gálffi László, a csapót Nagy István, a filmbeli vőlegényt-menyasszonyt játszó színészeket a főiskolás Vitéz László és Kánya Kata alakítja. Velük mostohábban bánt az író; ha olykor mégis színesek, ez tehetségüket és - lám csak, van ilyen - a csapatmunkában való hitüket bizonyítja.

Az eredeti helyszínt, a pesti bérház - filmforgatás alatt több mint harminc százalék állagromlást elszenvedő - lakását Fehér Miklós, a jelmezeket Jánoskúti Márta tervezte, mindketten azzal a valósággal kacérkodó szellemes frivolsággal, amely az egész előadásra jellemző.

*

Egy néző azt mondta előadás után a ruhatárban, hogy most már érti, miért rosszak a magyar filmek.

Az erről szóló színházi komédia mindenesetre jó.

Talán a filmesek is csinálhatnának egy komédiát a színházról.

Csurka István: Eredeti helyszín (Pesti Színház)

Rendezte: Horvai István, *díszlet: Fehér* Miklós, *jelmez:* Jánoskúti Márta, *dramaturg:* Radnóti Zsuzsa.

Szereplők: Sulyok Mária, Farkas Antal, Bánki Zsuzsa, Miklósy György, Kánya Kata f. h., Vitéz László f. h., Bárdy György, Tordy Géza, Mádi Szabó Gábor, Szakácsi Sándor, Nagy István, Náray Teri m. v., Bilicsi Tivadar, Somogyvári Rudolf, Gálffi László.

SZÁNTÓ JUDIT

Ki volt Kassai Kornél?

Kertész Ákos Sziklafala Miskolcon

Kertész Ákos, aki eddigi életművével egyszerre hódította meg a széles közönséget és a műbírálókat, az utóbbi évek-ben drámairodalmunknak is jelentős alkotójává lett. Két színpadi művének értékéből mit sem vont le, hogy eredetileg nem színpadra készültek. *A Makra* fogyatékosságai felbukkanhattak volna vérbeli, ám kezdő drámaírónál is, aki dús, komplex anyagát még nem tudja ökonomikusan színpadra fogalmazni (ám épp a problematikának ez a gazdagsága szerencsésen ellensúlyozta a kompozíció bizonytalanságait); *a Névnap* pedig olyan tömör, robbanékony, feszes drámává kerekedett, hogy epikai fogantatása csak lexikális adatként érdekes. A hazai és külföldi siker, színházaink aktív érdeklődése és a belső igény egyaránt arra serkenthette az írót, hogy most már eredeti drámával is próbálkozzék, új témáját eleve a színpad számára fogalmazza meg.

A Sziklafal, melyet a miskolci társulat először Egerben mutatott be, lényegében ígéretes félsikerként könyvelhető el. Bebizonyosodott (bár ez *a Névnap* óta alig-ha szorult bizonyításra), hogy Kertész Ákos tud színpadban gondolkodni, képes rátalálni olyan anyagra, amely a maga adekvát formáját egy színpadi cselekményben kaphatja meg, tud néhány óra alatt is teljes, körüljárható figurákat teremteni, sorsukból, belső világuk kibontásából egy percre sem lankadó feszültséget gerjeszteni, szájukba feszes, takarékos, kifejező drámai szöveget adni. *A Sziklafal* hibátlanul megépített, épkéz-láb dráma, négyből két kitűnő és egy jó szereppel, és a szó nemes értelmében népszerű dráma is: jó - a miskolcival egyenértékű - előadásban Budapesten is táblás házakat vonzana. Mindez, drámairodalmunk jelen helyzetében, komoly és biztató fegyvertény.

Ugyanakkor azonban a *Sziklafal* bizonyos értelemben visszalépés *a Névnap*hoz képest. A színpadra koncipiáló Kertész Ákos kevésbé bízott a színpad lehetőségeiben, mint az epikus műveit adaptáló Kertész Ákos. Ami a társadalmi problematika mélységét és újszerűségét illeti, rosszabb véleménye lett a színpad

befogadóképességéről, és a par excellence drámai ökonómiára törekedve ezúttal lemondott arról a bizonyos intenzív totalitásról, amely versenyképes lehet az epika extenzív totalitásával. *Á Makra* és a *Névnap* közéleti izgalma sokkal magasabb hőfokú a *Sziklafalénál, a Névnap* pedig drámai koncentráltságban sem marad alatta.

Persze az ilyen összehasonlításoknak önmagukban nincs sok értelmük. Elvégre Kertész Ákosnak joga volt hozzá, hogy ezúttal mást próbáljon, és pszichológiai drámát írjon négy asszonyról. Ha hívei, akik a szerzőtől ismét súlyos közéleti problémák újszerű felmutatását várták, enyhe csalódást éreznének is - egy más típusú műalkotás sikere kárpótolhatná őket. *A Sziklafal* azonban *a* maga választotta kereteken belül sem ad teljes értékű élményt, és ezzel jogosít fel a *Makra és* a *Névnap* kissé nosztalgikus felidézésére.

Harold Pinter egyszer azt nyilatkozta: minden drámájának alapélménye egy kép - egy zárt szoba víziója. A *Sziklafal* alapképe mintha hasonló lett volna: egy zárt szoba s benne négy asszony. Nemük közös; életkoruk, hátterük, jellemük, sorsuk különböző. Hálás kép, rengeteg lehetőséggel. Egy azonban világos : a dráma, amely ebben a szobában kibontakozik, elsősorban a magánéletről fog szólni. Sajátos szociológiai, pszichológiai és dramaturgiai helyzet ez. Ha a színpadon csak nők vannak, a férfi jelenléte még intenzívebb, mintha hús-vér valóságban is megjelennék. Férfidrámákat az élet számos területéről lehet írni. Katonadrámák, tengerészdrámák, bírósági drámák, termelési drámák, de általában: drámák születhetnek és születtek úgy, hogy a szereplők magánéletéről csak egy-két száraz tényt vagy annyit sem tudunk meg, és mégis kerek, teljes drámai jellemek kel van dolgunk; a példák tetszés szerint sorolhatók a Philoktétésztől vagy az *Aiastól* a *Wallenstein táborán* át a *Godotig, a Tizenkét dühös emberig, a Neveletlenekig, a Zendülés a Caine-hajónig* ... A szereplőkről csak annyit tudunk meg, hogy nősek, elváltak, özvegyek stb. vagy még ennyit sem, és nem támad hiányérzetünk. Nőkről ilyen portré aligha rajzolható. Persze kevesebb a sterilen női miliő is, de ha elképzelünk is mondjuk egy ápolónő-, egy textilmunkásnő-, egy női börtön-drámát: a főhősnőtől a legkisebb epizodistáig mindenkiről tudnunk kell nemcsak családi helyzetének száraz tényeit, ha-nem hogy magánéletében boldog-e, kiegyensúlyozott vagy csalódott, és ha azt tudjuk meg, hogy az életnek ez a síkja hidegen hagyja, akkor ebből vonunk le sokatmondó következtetéseket, mivel ezek az adatok szervesen belejátszanak közéleti-nyilvános szereplésének motivációjába és hitelébe is. (Egyébként: ezzel is összefügg, hogy a drámákban annyival több a férfi szerep, mint a női. A fér-fiak szerepeltetése ilyen értelemben ökonomikusabb: kevesebb adat szükséges hozzá, hogy a funkcióhoz képest teljes képet kapjunk róluk.) Röviden: a csak nőket szerepeltető dráma tengelye törvényszerűen hajlik el a nemek közötti viszony, a magánélet problémái felé; a nőkről szóló „közéleti drámához" jelenlevő férfiszereplők szükségesek, mert a jelenlevő férfi lehet munkatárs, főnök, beosztott, jóbarát, akármi -- a távollevő férfi elsősorban Férfi marad.

Természetesen a látszólag magánéleti dráma is lehet súlyos társadalmi problematikával terhes, a távollevő férfi in-

Kertész Ákos: Sziklafal (Miskolci Nemzeti Színház). Róza, a szerető (Pécsi Ildikó) és Hanna, az első feleség (Gyöngyössy Katalin)

tenzív jelenléte is ráirányíthatja a figyelmet a nők s általuk a társadalom valamely alapvető kérdésére. Íme a klasszikus példa, amely bizonyára felmerült a *Sziklafal* számos nézőjében: *a Bernarda háza*. Pepe el Romano, a Hím, akiről csak annyit tudunk: jóképű, életerős, szerelmes kedvű. Tőle s valamennyi életerős, szeretni kész férfitól zárja el Bernarda Alba házának lakóit az önkény - az élet- és emberellenes társadalmi berendezkedés. Pepe el Romano csak annyira körülírt, amennyi e funkció be-töltéséhez kell, senkinek sem jut eszébe, *hogy* töprengeni kezdjen Pepe mint önálló drámai személyiség belvilágán, konfliktusain. Itt a nőkről van szó, Bernardáról, anyjáról, lányairól, cselédjéről: s rajtuk, az ő sorsukon keresztül - mindenről.

De nézzünk egy másik, kínálkozó és frissebb példát, ahol ugyan nem kizárólag nők népesítik be a színpadot, de azonos a másik dramaturgiai pillér: a Távollevő mint a cselekmény mozgató-ja. Edward Albee *Mindennek vége* című művében a főszereplő egy milliomos, aki haldoklik, láthatatlanul, a színpadon kívül. A hozzá való viszony a tengelye a párbeszédeknek, a viszályoknak, a kölcsönös leleplezéseknek és önleleplezéseknek. Mit tudunk meg róla? Nem többet: milliomos, jelentős, közismert személyiség, és halálán van. Saját konfliktusa, problémája a jelenben nem lehet, s ha a múltban van is - a dráma szempontjából nem érdekes. Az érdekes: a szereplőknek - egy bizonyos társadalmi réteg képviselőinek - attitűdje, melynek kibontakozását ő csak katalizátori funkcióban segíti elő.

Vagyis: drámában a Távollevő helyzeti energiája olyan robbanékony, hogy körvonalait, rendeltetését kivételes gonddal kell kidolgozni, nehogy a jelenlevőkről elterelje a figyelmet; a távollétében feszülő igen erős energiát úgy kell elosztani, hogy a jelenlevők megnyilatkozását, az ő üzenetük közvetítését segítse elő. Az említett két példa persze nem merev recept: a Távollevőnek is lehet drámája. De ennek a drámának szerves, jelentékeny módon kell kapcsolódnia a jelenlevőkéhez.

Úgy tetszik, Kertész Ákos ezt nem gondolta eléggé át. Az ő Kassai Kornéljának külön drámája van, amely lényegében független az életében szerepet játszó négy nő drámájától; a két drámai egység pályája (ha a négy nőét egy egységként fogjuk fel) majdhogynem párhuzamosan fut.

A szobában ülő négy nőnek lehetett volna önálló, sokatmondó drámája is. Ha a Távollevő nem K. K., hanem - A. B. Egy férfi, aki meghalt. Akit mind a négy nő ismerni vélt, de rosszul is-mert. S akit - mondjuk - rosszul értelmezett szeretetükkel, önzésükkel, az érzelmi kultúra hiányával stb. felváltva és együttesen taszítottak a szakadék felé. És akkor a dráma arról szólt volna: rosszul szeretünk. Próbáljunk meg ne csak nők - emberek is lenni. És akkor megszületett volna a katarzis - a színpadon és a nézőtéren egyaránt.

Első látásra erről van szó *a Sziklafal*ban is. De ahogy a dráma halad, ahogy az adatok halmozódnak, úgy támad a nézőben hiányérzet: lépjen már elő Kassai Kornél. Mondja már meg, mi volt a baja. Lássunk róla egy képet; valljon valóban a magnótekercs. Vagy ha már ő maga távol marad: jöjjön be valaki más, aki végre egy objektív vagy mondjuk rossz-indulatúan, „férfiszempontot" hozna a társalgásba (az illető persze nő 's lehet-ne, elfogulatlan, intim kontaktusoktól mentes), és világosítsa fel a szereplőket: „Alapvető tévedésben vagytok. Kassai Kornél igazi tragédiájához semmi közötök. Szerény epizodisták voltatok mind az életében. Nem értetek élt, nem belétek halt."

Mert Kassai Kornél drámája nem a magánélet síkján játszódott, nem ott, ahol a négy nő egy egész estén át keresi. Ha egy férfi három napon belül három nőnek kötelezi el magát, az egyiknek házasságot ígér, a másodikkal páratlan éj-szakát tölt, a harmadikról eksztatikus írásbeli vallomást tesz - az a férfi, ha nem beszámíthatatlan vagy erotomániás, akkor teljesen közömbös a nők iránt. Akkor valami egészen más izgatja, és a szerelem, a fogadalmak, az agybeli lángolás csak annyi számára, mintha leinná vagy agyondohányozná magát.

Kassai Kornél drámáját csak mozaikokból állíthatjuk össze, mintha krimiben gyűjtenénk az áruló nyomokat. A mozaikokat, igaz, a szereplők szolgáltatják. De nekik maguknak sejtelmük sincs róla, hogy ezek az elszórt közléseik alkotják a lényeget: K. K. halálának igazi előzményét. K. K. színművész volt, élet-re-halálra. Iskoláztatása, beérkezése, sikerei a magyar színészetnek arra a hőskorára estek, amely a klasszikus sztanyiszlavszkiji korszakként él emlékünkben. Azóta a színjátszás eszközei változtak, a korszerűség eszménye módosult, és valamennyien ismerünk olyan művészeket, akik ezzel a változással nem tudtak lépést tartani, megrekedtek, majd hanyatlani kezdtek. K. K. drámája te-hát jellegzetesen művészdráma, az alkotó ember drámája, aki, a hebbeli mottó értelmében, „nem érti többé a világot". Ezt a drámát meg lehetne írni; ezt a drámát meg kellene írni.

Mindehhez képest merőben másodlagos, hogy Hannával, Annával vagy Rózával vagy épp Juliskával él és hál; legföljebb talajvesztése, bizonytalansága, növekvő kétségbeesése mérhető e szeszélyesen kapkodó kapcsolatokon. Kassai drámája továbbá sokkal súlyosabb, mint mindezek az egyéni dilemmák együtt, hogy Hanna szellemi partner volt, de nem házastárs, Anna szenvedélyes, de kispolgári, Róza odaadó, de igénytelen. Mindezek a csalódások hozzátartoznak a „Kassai-ügyhöz" (illetve: hozzátartozhattak, mert adott esetben még ez az alárendelt szerepük se válik nyilvánvalóvá), de a lényegét nem ők alkotják. Több nő miatt nem szokás erő-szakos halálba rohanni; és K. K. akkor is így végzi, ha nem három vagy nem e három nő mellett éli le magánéletét, vagy ha nem Anyuska szülte volna. Egyszóval, K. K. és a négy nő találkozása égy drámán belül esetleges, azaz drámaiatlan.

Azt lehetne erre felelni: de hiszen a szerző épp azt akarta megírni, hogy a négy nő mennyire nem értette meg a Távollevőt. Valóban: ez természetesen kiderül a darabból. Am a teljes játékidőt mégis az tölti meg, ami mellékes : a nők vádjai, önvádjai, nyomozásai, múltjuk és jelenük számtalan kisebb-nagyobb ténye, lelki világuk árnyalatai. A nagy fordulatok, vallomások, leleplezések mind azt a látszatot keltik, mintha befolyásolnák vagy eldöntenék K. K. ügyét, holott valójában csak az épp érintett nők számára fontosak. Az első rész vége például egy-értelműen azt sugallja, hogy az ismeret-len csengető döntő fordulatot hoz a játékban, holott ténylegesen csak Hanna és Anna önközpontú tévképzetét toldja meg egy harmadikkal. A befejezés is csak a nők sorsát zárja le, azt is csak né-mi erőltetett szimbolikával, mert miért is ne változnék a jövőben négyük sorsa? Bármelyikükről elképzelhető, hogy társat talál; Anna akár disszidálhat is, Hanna rákaphat a fiatal fiúkra vagy a kábítószerre, Róza sorsa úgyszólván csak a másik nem kezdeményezőkészségén múlik, Anyuska igenis meglelheti

unokáját. Az egy Hannát félig-meddig kivéve, átlagnők ezek, átlagsorssal - a szimbolikus „változatlanságot", ezt a sorstragédiához méltó zárófordulatot nem érdemlik meg.

Kassai Kornél sorsát, sorstragédiáját viszont nem varrja el az író. Nem maradt rá idő, nem ez volt az elgondolása. Pedig épp Kassai Kornél sorsa az, melynek felvillantásában ráismerünk *a Makra, a Névnap* írójára. Ezúttal azonban ez a sors csak háttér marad, elszakad attól a drámától, melyet az önálló színpadi útjára lépő s ilyen értelemben „elsődarabos" Kertész Ákos színpadra valónak ítélt. Csakhogy ez a háttér háttérnek túl erős színű, s ezért zavaró - és épp ez a disszonancia vall Kertész igazi érdeklődési körére.

*

Az Illés István rendezte kitűnő elő-adás legnagyobb érdeme: a darab úgy hat, mintha valóban a négy nőről szól-na. Az önmagában mesterien felépített dráma betű szerinti értelmét játsszák el, hiszen a szövegben többnyire valóban csak négy nőről és egy arc nélküli Fér-fihoz való viszonyukról van szó. Illés ezt a lehetőséget ragadta meg és aknázta ki maximális hatással. Mozgásban, gesz-tusban, mögöttes tartalmakban, reagálásokban pontosan kidolgozott játék folyik a színpadon: a legjobb értelemben vett pszichológiai krimi, melyben a nagy játszmán belül minden kisebb-nagyobb összecsapás tétre megy. Á legtöbb néző talán rá sem döbben, hogy a nyomozás hiábavaló volt, mert a gyilkosságban minden gyanúsított ártatlan. Az előadás precízen, finoman építkezik, a feszültség sűrűsödik, hibátlanul elemzett kisebb csúcspontok ívelnek a nagyobbak felé; négy érdekes alak érdekes történetei bontakoznak ki előttünk, már-már elhitetve, hogy közös történetük is érdekes. A rendezés tehát a dráma értékeit, pozitívumait ragadja meg és teljesíti ki. Olyan egységes, feszült és igaz színpadi atmoszférát teremt, melybe még a hitelt vagy ízlést sértő írói megoldások is harmonikusan belesimulnak. Az általában meggyőzően végigvitt hely- és időegység ugyanis egy-egy alkalommal erőszakolt megoldásokhoz vezetett; többnyire olyankor, amikor a külvilág be-vonására volt szükség, így Anna és Hanna túl nyers, túl direkt telefonhívásai esetében. Rendező és színészek ilyenkor is megteremtették a pszichológiai trambulinokat.

Ki volt Kassai Kornél? Anna, a második feleség (Meszléry Judit), Hanna, az első feleség **(Gyöngyössy** Katalin) és Anyuska (Demeter **Hedvig)** (Veres Attila felvételei)

Bevezetőben azt írtam: a négy szerep közül kettő kitűnő. Hannáról és Annáról van szó - és kitűnőek a szerepet alakító színésznők is, mint ahogy kevésbé jó szerepében kitűnő Pécsi Ildikó is; valójában rangsorolhatatlanok (legföljebb Pécsi Ildikó önálló hozzájárulása a figura megalkotásához jelentősebb). Gyöngyössy Katalin Hannája a már-már cinikus fegyelmezettség mögött csupa ideges vibrálás; el tudja játszani, hogy a négy nő közül ő a színésznő, ami, gondoljuk meg, nem könnyű teljesítmény. Érzékelteti, hogy Hanna időnként, többé-kevésbé öntudatlanul, szerepet játszik, kitöréseit, monológjait, játékait megszerkeszti, kevésbé spontán, mint a többiek. Ugyanakkor alapvetően őszinte is, viszont ez az őszinteség őszintének vélt, vérré vált pózokat, szerepeket is magában foglal. Á szüleitől megfosztott zsidólány, a Teleki téri ócskásunoka, a toleráns modern női értelmiségi, az emberi és asszonyi lélek ismerője, a kor ízlését érző és kifejező modern színésznő - mindez a Gyöngyössy Katalin-féle Hanna számára valóság is, szerep is. A figura egyébként feszegeti a konstrukciót, Hannára lényeges funkció várna egy Kassai Kornélról szóló drámában; szinte sajnáljuk, hogy a szerző itt őt is megfosztja a lényeg felismerésétől. Hanna is beugrik annak, hogy itt az a kérdés, melyikük szerette jobban, célszerűbben, alázatosabban a művészt, holott neki tudnia kellene, miről van szó. Gyöngyössy Katalin játéka kiélezi ezt az ellentmondást, ami azt jelenti, hogy az igazi Hannát kapta el.

Meszléry Judit Annája - egyenértékű teljesítmény. Hasonlóan érvényesíti a szerep összetettségét: ez a nő őszintén meg van rendülve, egész, gondosan felépített világát siratja, fájdalma hiteles és ennyiben tiszteletre méltó - s ugyanakkor az, aki itt hitelesen szenved, primitív, hisztérikus, rögeszmésen önző teremtés. Képtelen elviselni, ha a figyelem nem rá, az ő lelkére, az ő gyászára irányul, képtelen önmagán kívül bárkire figyelni, és ezért a maga módján ő is színészi csúcspontokat tervez meg magának, de míg Hanna az adott tények finom, ironikus beállításával, poentírozásával éri el effektusait, ő, intelligencia híján, a tényekkel magukkal akar hatni, látványos leleplezésekkel, vádaskodásokkal Meszléry remekül ábrázolja, hogy ezek egyszerre dúlják fel és szereznek neki ugyanakkor valami kéjes kielégülést: ismét rá figyelnek, ismét sikerült központba kerülnie. Kettejük összjátéka külön elemezhető teljesítmény: nagy meccset vívnak. Meszléry nyersen, brutálisan provokál, Gyöngyössy finom, rejtett csapdákat állít, de Meszléry-Anna az, aki igazán átél, és ezzel legjobb aduit is kompromittálja, míg Gyöngyössy-Hanna „elidegenítetten" játszik, s közben mulatni is tud önmagán és partnerein.

Róza szerepe alatta marad e kettőnek. Jól ismert típus: az úgynevezett elemi erejű Ősasszony, aki csak ad, csak befogad, passzív és önfeláldozó. Az író megelégszik ezzel az alapsémával, belenyugodva abba is, hogy képviselője itt és most már csak primitív, a társadalmi mozgásoktól érintetlen ösztönlény lehet. Róza az, aki az NDK-ról feltehetően csak annyit tud, hogy ott szekrényfalakat gyártanak, és a férfiakról annyit, hogy felváltva kell gondozni őket és alájuk

bújni. Bizony, nagy baj lehetett Kassai Kornélban, ha Rózához menekült; tragédiája az ő dunnái között vált teljessé. Egy Kassainak egy Róza körülbelül annyi, mint egy altatókúra az idegklinikán. De a rendezés és Pécsi Ildikó szépséges játéka élét veszi ezeknek az észrevételeknek. A jóság, a tisztaság, az egyszerűség princípiumai jelennek meg a színpadon vonzó asszonyi formában; jó látni, jó hallgatni és nosztalgikusan vágyódni arra, hogy bár életünk bonyolultabb tartalmai, magasabb szellemi igényei megférnének, kiegészülhetnének ezzel az egyszerű, természetes emberséggel.

Anyuska hálátlan szerepét Demeter Hedvig hitelesen, egységes figuraterem-tő erővel játssza, ám a lehetetlenre nem képes: végső soron nem feledtetheti, hogy ez a szereplő, akinek szövege terjedelemre azonos a többiével, és váltásai, reagálásai egyenértékű drámai funkciót sejtetnek, valójában a felidézett drámában semmi szerepet nem játszik. Ha Hanna, Anna és Róza csak epizodistái voltak K. K. életének, Anyuska még annyi sem: statiszta csupán. Hozzá az epizódoknak is csak epizódjai hatoltak el, a lényeg meg sem borzolta, fiára semmilyen hatása nem volt. Amúgy ön-magában viszont hiteles, életszagú figura, és ezt a lehetőséget ragadta meg a színésznő. Úgy játssza Anyuskát, hogy eleinte mindegyre azt várjuk: most derül ki, hogy valamit ő is tett, valamivel, amit tudott, tett vagy nem tett, hozzá-járult a tragédiához. De írói lehetőség híján ezek a kísérletek lassan megtör-nek, Anyuska szerepe csak a jelen idejű történések reagálásaira szűkül, s ezeket a reagálásokat Demeter Hedvig logikusan, erőteljesen, ízlésesen ábrázolja.

Kellemes, igen jól megcsinált darab, kitűnő előadásban - ez végeredményben *a Sziklafal* mérlege. *A Makra* és *a Névnap* Kertész Ákosától kevés - de eljövendő színpadi alkotások Kertész Ákosától ígéretes kezdet, sikeres és színvonalas dramaturgiai gyakorlat.

Kertész Ákos: Sziklafal (Miskolci Nemzeti Színház)

Rendezte: Illés István. *Rendezőasszisztens:* Zala Szilárd. *Díszlet:* Gergely István. *Jelmez:* Poós Éva m.v.

Szereplők: Demeter Hedvig, Gyöngyössy Katalin, Meszléry Judit, Pécsi Ildikó.

BERKES ERZSÉBET

Kocsis István drámái

Még nincs harminchat éves - 1940 májusában született -, de van már három kötet novellája, sőt egy negyedik is - ám ennek java része dráma. Színpadi mű-vet nyolcat írt - többségüket bemutatták. Tetemes mennyiség kötetbe nem gyűjtött publicisztikája. Summa summárum - sikeres ember. Legalábbis annak kell látnunk, ha arra gondolunk, hogy nálunk az ilyen korú tehetséget - késői kötetek, be nem mutatott drámák okán - pályakezdőnek minősíti a fiatal irodalomról nyilatkozó köztudat; s a színházi tudat? - Az nem is ismer ilyen termékenységű, ilyen bemutatószámmal rendelkező fiatalembert. A romániai magyar irodalomban Kocsis István már nem is a fiatal korosztály tagja: az első Forrás-nemzedékhez sorolják, minthogy van egy második is, nála fiatalabbakból.

A nemzedékbe sorolás, a periodizáció kérdése természetesen fontos annak, aki a művészetek áramlásában tájékozódni akar, mégsem ez a döntő szempontja egy tehetség megítélésének, hanem az: mit hozott ő maga. Mennyit ér, mit alkotott.

Innen nézve Kocsis Istvánt nem publicistának, nem novellistának, hanem drámaírónak kell látnunk. Tehetségének eredeti jegyei, mondandójának legtisztább megfogalmazásai ebben a műnemben érzékelhetőek, s ma úgy tetszik, minden más írása csupán ehhez adat, ezt magyarázó filológiai tény.

Egyszemélyes drámák

Lexikonok és kézikönyvek váltakozó biztonsággal határozzák meg a monodráma fogalmát. Egyesek szerint a monodráma egyetlen ember belső monológja, mások szerint egyetlen személy belső drámáját megjelenítendő több szereplő is közreműködhet.

Kocsis drámái esetében különösen jó lenne egyértelmű meghatározásokra támaszkodni. Lényegében valamennyi drámája egyetlen személy küzdelme önmaga megkettőzött énjével. A konfliktus tehát - vagy ahogy több okos elemzés megnevezte: a dilemma - mindig egyetlen emberé. Néhányat úgy formált, hogy egyetlen monológban - magánbeszédben - hangzik el, másokat úgy, hogy a magánbeszédhez adott néhány statisztát, kérdezőt, néhány a hősben is megfogalmazott kétséghez szócsövet. Egyetlen drámája - *a Játék a hajón* - kivételével valamennyi drámája monodráma. Vagyis olyan mű, melyben a hős önmaga kétségeitől, választási lehetőségeitől kerül konfliktushelyzetbe, feloldhatatlan ellentétek szorításába. Több méltatója úgy véli - legutóbb éppen a szeptemberi *Korunk* hasábjain -, hogy ez az alaphelyzet rendkívül modern, Kocsis eredetiségének legerősebb bizonyítéka. Ezt sajnos maradéktalanul nem tudom elhinni: Oidipusz is önmagát nyomozza több-kevesebb tudatossággal, Hamletnek is efféle a konfliktusa, de még Bánkban sem nehéz megtalálni a meghasonlás belső drámáját. Hiszen valamennyi öntudattal rendelkező drámai hős számára adva van az alkalom, hogy válasszon a belátható lehetőségek között, s a valódi drámai hős többnyire azt választja, ami jellemével - vérmérséklete és tudatossága szerint - leginkább összevág. A jobbik én erkölcsi rendje éppen így áll helyre. Így van ez akkor, amikor Johanna nem írja alá a bűnét bizonyító nyilatkozatot, amikor a néma Kattrin dobolni kezd, így, amikor Eddie Carbone végez magával, így, amikor Apáczai tornyot választ.

Kocsis sajátossága, hogy hőseit éppen abban a rövid időszakban ragadja meg, ami más drámákban a konfliktus-tetőzés, maga a krízis. Ebben a kimerevített mozzanatban hősei végigelemzik azt, hogy mi lenne, ha . . . ezt meg ezt meg még amazt választanák. És választják azt az utat, amit más drámákban ilyen szélességű meditáció nélkül, de az előzmények birtokában - a jellem megismertetése, a döntő helyzet felrajzolása után - is választanának. Látszólag megfontolás nélkül, lényegében mégis meghatározottan. Kocsis István a körülmények és a jellem meghatározottságát tagadja akkor, amikor a krízispillanatot megállítja. Úgy tetszik, hogy a hős választhat bármit, amit akar. De éppen amikor a válaszutakat sorba veszi, bizonyítania kell a döntések indokait - tehát előzményeket, befolyásoló tényezőket, a jellemeket -, s a megszülető döntés éppen úgy a determináltság jegyében keletkezik nála is, mint más drámákban.

Így a modernség dolgában legföljebb arról van szó, hogy korunk tudatosságban bízó embere szívesen hiszi magáról, hogy szabad akarata, determinánsoktól

el nem térítheto élethelyzetei vannak, melyeket agyával képes átfogni, szabadon irányítani, tetszése szerint kitéríteni. Kocsis valamennyi drámája mégis azt bizonyítja, hogy téves tudattal rendelkeznek hősei: vagy maga a hős döntése, vagy a döntés nyomán kelt drámai kimenetel bizonyítja, hogy a jellem is erős tényezők interferenciájában született, s döntései is úgy gyűrűznek tovább, hogy azokat belátni is alig képes. A szabad akarat dilemmái és bukásának képei a Kocsis--drámák. Legérzékletesebben éppen a monológdrámákban.

Keletkezésük sorrendjében első *a Bolyai János estéje* (1970). Ennek során Bolyai végiggondolja életét, megismertet felfedezésével, virtusos ifjúságával, apjának jellemgyengeségeivel és Gauss féltékenységével, elrontott házasságával s végül azzal a ténnyel - döntéssel -, hogy bár az éhhalál szélén áll, mégsem fogadhatja el a gubernátor ajánlatát, nem lehet besúgó csak azért, hogy tiszti nyugdíját tovább folyósítsák. A lényegében epikus anyagú információt a szituáció teszi drámaian feszültté. Élete számvetésére azért kényszerül a tudós, mert ezt az ajánlatot kapta. Erről csak az időrend megfelelő helyén értesül a néző, ám a múltban kereskedés izgalmát, logikáját mindvégig az teremti meg, hogy ebből az alaphelyzetből - melyet induláskor természetesen Bolyai maga ismer - vizsgálja végig életét. Külön feszültséget ad a játéknak az, hogy *hí es* emberről van szó, olyanról, akinek meg nem értett zseniségével a legegyszerűbb szemlélő is tisztában lehet. Feszültséget teremt a játékban a játszási bravúr maga: az egyszemélyes produkció színészt próbáló izgalom, melyet az is dúsít, hogy Bolyait bolondériájában, életrajza kuriózumait megismertetve játszhatják. A lényeg azonban az, hogy a küldetése tudatában mindig is erős ember még akkor is ragaszkodik nagyságához, amikor a létezés szélére taszítják. Ezt a magatartást többféle meggyőződés is helyeselteti a nézőben. Helyesli azért, mert drámán kívüli információi alapján tudja: Bolyai János nagyszerű matematikus volt. Helyesli, mert a spicliskedést elítéli, és ha maga talán megcselekedné is, akkor is a hős döntését vallaná ideálisnak. Ez a dráma tehát egy tudott igazság visszaigazolása bravúros színjátszási eszközök felvonultatásával, de annak esélye nélkül, hogy a néző *valóban* megérezné: Bolyai választhatna mást is.

Az 1973-ban megjelent *Távlat a utcán* kissé szabálytalanabb monológdráma. Két szereplője van: Gauguin és Vincent van Gogh. Majdnem az éhhalál küszöbén azon meditálnak, hogy miért választották sorsukul a festészetet. Gauguin vallomása szerint: „Minden művésszel meg kell értetni: csak önmaga biztonságáért érdemes alkotnia, semmi másért... Az ember azért alkosson, hogy a biztonságig fölerősödjék!" S ez a biztonság az, hogy kíváncsiak rá az emberek. Kell nekik. Van Gogh - úgy tetszik - ennél lényegesebbet vall: azt kell megfesteni, „amiről megérzitek, hogy a következő pillanatban már nem lesz, amiről hirtelen megérzitek, hogy a következő pillanatban már elég, úgy ég el, hogy azt szavakkal nem lehet kifejezni, hogyan ég el: hirtelen óriássá válva ég el, hirtelen istenné lényegülve ég el, hirtelen az egész világot befogadva önmagába ég el ..." S ezt a tárgyakban megragadható örök-létet vágyik megmutatni az embereknek, de képeire senki sem kíváncsi. Az utcára tett vásznak előtt mindhiába magyaráz.

Egyik festőnek sincs valódi drámai döntéshelyzete. A festés abbahagyása, művészetük megtagadása nem dilemmájuk. Legföljebb az, hogy kell-e az embereknek, amit alkottak. Az embereknek ez nem kell. Sem a messianisztikus elszántságú Van Gogh-tól, sem az indi-

Kopetty Lia, Székhelyi József és Major Pál Kocsis István A korona aranyból van című színművének kecskeméti előadásában

viduális szikárságú Gauguintől. A játék azonban itt is kiegészül a játékon kívül szerzett információkkal: mindketten nagy művészek voltak. Valóban adtak többletet az emberiség önismeretéhez. Az alkotó lehetett mániákus, lehetett félnótás, lehetett tüdőbajos : a művek visszamenőleg minden áldozatot igazolnak. Minden gyalázatot a kortárs, az értetlen nézőkre hárítanak, s maguk abban nyernek megerősítést, hogy érdemes belső sugallatot követve alkotásokat létrehozni. Ez az igazolás azonban nem a játék érvrendszerében van, hanem azon kívül. Elismert festők ma - igazuk volt, ha festettek. S ha van meggyőző szenvedély a drámában, úgy az mindenekelőtt a mához szól, azokhoz, akik koruktól meg nem értetten mostoha körülmények között remélik, hogy értelmes dolgokért hoznak áldozatot. Van Gogh-ban Kocsis megkerüli az igazi drámát. A Van Gogh-i időben úgy, hogy nem ítélőképessége birtokában választó ember a hős, hanem mániákus ; a nézői mában pedig úgy, hogy Van Gogh szándékaiban igazolt személy. Képei idegbaját elfedik, hol-ott látását - a maga idejében - éppen az idegbajos mánia serkentette. Van Gogh drámai lényege nem betegsége, nem is a festészete, hanem a kétség: jó-e, amit fest. A Kocsis formálta Van Goghnak azonban nincs ilyen kétsége. Hiszen nem festő akar lenni, hanem megváltó. Ez pedig már nem a szabad akarat szférája.

Az 1975-ben közreadott *Árva Bethlen Kata (Az újrakezdő)* már nálunk is több betanulásban került színpadra. Az *önéletírás* időrendjében épített monológ egy kemény jellem csatája istennel. A szabad akarat perel itt a mindent meghatározóval, az evilági és túlvilági mérték urával. A szerkezet epikus, lényegében külön-féle életmozzanatokban megújuló, de soha meg nem nyugvó csata elbeszélése. A hős életmozzanatai nem különösebben köztudottak, megbecsülés övezi alakját, de siker nem. Pere az istennel - a sorssal - az erős lélek, a dolgát mindig újra-kezdő ember szép bizonysága, anélkül azonban, hogy drámának nevezhetnénk. Bethlen Kata mindig kemény, mindig végzetével perlő, de kiszolgáltatottságát sem keménysége, sem összetörtsége nem változtathatja meg. Dacos győzelme az állandóság, amivel a pert viszi, s csakis ő viszi. Mert végzete vele nem vitázik, nem kínál más utakat. Ennek a játéknak nem konfliktusában van tehát vonzása, hanem a megjelenítés esélyeiben: az évek múlását s az ismétlődő csapások elviselésében felmutatható variációkat kínálja - jutalomjáték szinten - a felvállaló színésznőnek.

Monodrámák - több szereplővel

A Megszámláltatott fák című drámája 1967 előtt keletkezett, és első jelenetei után nem tetszik többnek, mint szokványos antifasiszta drámának. A sztrájkoló bányászok falujába fasiszta különítmény érkezik, hogy „rendet teremtsen". A feladat végrehajtásával megbízott Ranke őrnagy azonban érthetetlen utasításokkal összezavarja beosztottjait: egy szakaszzal a környék fáit számláltatja, másikkal a parancsnokság előtt elhaladó járókelők szeme színét nézeti. Tügel százados felettese szabotázsára gyanakszik, mire az behozatja a legnépszerűbb lakost, Komark tanárt, hogy toborozzon sztrájk-törőket. Komark természetesen erre nem áll rá. Ekkor Tügel szemrehányásai, fenyegetései és a tanár értetlensége közepette vallja be a szándékaiban kiismerhetetlen, félelmetes őrnagy, hogy nem akar többet gyilkolni. Elege van a „mesterségéből", de nem tudja, hogyan léphetne ki a gonosz körből. Egyszer már megpróbálta - korábban -, hogy ne egy falut, hanem egy erdőt lövessen. De ezért is kitüntetést kapott: a falu lakosai ugyanis az erdőben bujkáltak. Hogyan lehet az élethelyzetből, a fölvállalt rosszból megszabadulni? Ez az ő belső konfliktusa. Végül arra kényszerül, hogy Tügelt lázadás miatt árulónak bélyegezze, s Komarkot kiadja a kínvallatóknak - bírják rá azok a sztrájktörés megszervezésére.

A szokványos alaphelyzetet érdekes fordulat állítja fejtetőre: az őrnagy háborús csömöre. Kocsis azonban nem feledkezik bele Ranke morális dilemmájába. Félre nem érthetően érzékelteti, hogy ebből a pokolból - ha már belekerült valaki - csak eddigi teljes lénye feladásával lehet kiszállni. S ha erre Ranke képtelen - mert nem szökik meg, nem lesz öngyilkos -, a legszebb emberi törekvéseket is felmorzsolva továbbmegy a gépezet.

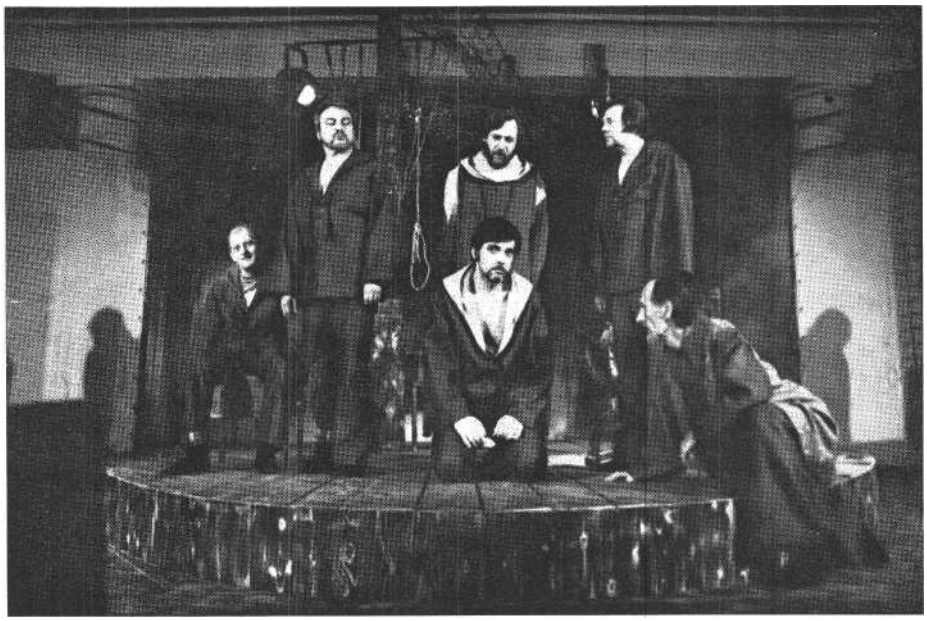
Mindenekelőtt a jó szerkesztés teszi ígéretessé ezt a drámát, hiszen a nézők is csak Ranke vallomásából tudják meg különös viselkedésének okait, addig a belőle áradó, félelmet keltő feszültség ural színpadot és nézőteret. Kár, hogy a fordulat után nem képes ezt a feszültséget újrateremteni, az őrnagy dilemmáját valódi lehetőségek felől vizsgálni. Ranke további próbálkozása ugyanis már csak zavaros kapkodás, amiben nem az író véleményező fölénye látszik, hanem a bizonytalansága.

Monodráma az 1969-ből való *A nagy játékos is*, amelyet ez év márciusában mutatott be a veszprémi színház. A kinagyított krízispillanat ezúttal Martinovicsé, aki kivégzése estéjén-éjszakáján még egyszer megpróbál kiutat találni. Megpróbálja elhitetni Ferenc császárral, hogy a jakobinus szervezkedés Lipót császár tudtával folyt, mégpedig azért, hogy így leplezzék le az udvar ellenségeit. Martinovics azonban önmagának bevallja, hogy mindig is arra készült: kijátssza a császári szövetségest, és maga teremt felvilágosult monarchiát. Ferenc császár persze nem hisz Martinovicsnak, aki utolsó lázas kapkodásában csodafegyverről kezd beszélni, melyet ő fedezett föl, s amivel a megrendült Habsburg birodalmat meg lehetne menteni. Ez használ, ennek kidolgozásáért egy év haladékot kapna, de Martinovicsnak ekkor eszébe jutnak társai. Őket akarja kimenteni, feltételeket szab, ártatlanságukat bizonygatja, mígnem a csodafegyver létében kételkedő császár mindent visszavon - marad a halálos ítélet.

A játék hihető a csodafegyverig, onnan azonban nyilvánvaló, hogy Martinovics lázverte fantáziálásáról van szó; mindennel megpróbálkozik, hogy ne kelljen meghalnia. Így a játék Martinovics elméjének belső színpadán folyik, s csak egyetlen mozzanat esik ezen kívül - a kivégzés előtt is reménykedő arc. Elfogadva ennek a belső játéknak az esélyeit, érdekes a halálközelség keltette félelemtől bomló elme sajátos villódzásait, menekvéskereséseit nyomon követni. Egy mozzanat - és éppen a fordulatot hozó - azonban még a bomlott logika szerint sem világos: Martinovics társaitól mind-végig fölényesen, mindvégig mint esz-közeiről beszél. Amikor azonban - a csodafegyverért - elhagyhatná a börtönt, akkor eszébe jut, hogy ezeket az ártatlanokat nem hagyhatja magukra. S végül miattuk árulja el, hogy nincs csodafegyver, miattuk vállalja a halált, illetve nem vállalja, mert az utolsó percig is reménykedik abban, hogy ő kegyelmet kap. Ha elfogadjuk, hogy Martinovics épeszű, akkor ezt a felelősségérzést a korábbi fölényesség miatt magyarázni kell. Ha elfogadjuk, hogy már megbomlóban az elméje, akkor ennek a sajátos észjárásnak kell motívumát, magyarázatát adni; mert ha ezeken kívül azt hisszük, hogy Marti-

novics tetteiben nincs semmi rendszer - akkor kétséges a dráma értelmessége. Kocsis Istvánt itt kötötték a történelmi tények és a Martinovicsról alakított játé-kos képe. A kettő közt nem sikerült olyan hidat teremtenie, ami a tényeket sem, a játékot sem csorbítja, ellenkezőleg: összeköti. Így jó dialógusok, a bravúrszerepnek tetsző Martinovics-alakítás lehetősége és az az érdeklődés van adva, ami mindig bennünk él híres emberek intim világa iránt. De sem differenciált történelmi rajzot, sem napjaink-ra vonatkoztatható képes beszédet, sem elmélyült lelki ábrázolást nem ad. Mind-ez természetesen nem *zárja* ki, hogy a közönség előtt sikert arat, ahogy sikert aratott *A korona aranyból van* című meg-lehetősen könnyű kézzel írt munkája is. Hőse Stuart Mária, aki ifjan és tündökletes szépségben arra törekszik, hogy a sok csúnya politikust, marcona katonát és besavanyodott hitvitázót boldogságra, szépségre, derűre tanítsa, mindenekelőtt a leghelyesebb nevelési eszköz, a példa által. Megpróbál szép, szellemes, derűs lenni; erre azonban nincs szükség Skócia trónján. Mária vagy mielőbb utódot szül, vagy távozik az országból.

Hogy a hatalom és a szépség - ami ebben a királynői szóhasználatban a humanizmust jelenti - nem mindig édestestvérek, azt tudjuk is, igazolja ez a dráma is. De ha ennyire egyenlőtlen fegyverek-kel csapnak össze, azt csak eleve előítéletekkel szemlélhetjük. Ez a Mária ugyanis rajongó iskoláslány - minden bizonynyal olyan Alma Materből, ahol reáliákat nem oktatnak -, aki úgy hiszi, hogy erkölcsi nagyságához elég bizonyság annak hangoztatása; a szépséget elég bizonyítania a sajátjával; s fordulat már az is, ha valakit pártjára hódít puszta mosolyával, s nem azzal, hogy társuralkodó lesz. Ennél csak az okoz jelentősebb tévedéseket a drámában, hogy a szerző maga is hisz Máriájának. Elhiszi, hogy vannak esélyei. A történeti tények azonban segítségére siettek: Stuart Mária nem formálta át a klánok világát. Leteszi a koronát - de a szerző együttérzéséből -bájosan úgy, hogy „a koronát maga elé ereszti, s mint lelőtt madár ráhanyatlik". Kocsis Istvánnak mégis sikerült ebben a záró-képben - ha irreálisan is - valami szépet kifejeznie: - a korona nem rajongó moralistáknak, nem életszerető szépasszonyoknak való. Kár, hogy ezt érzelmesen mondja, kár, hogy ezt pasztellszínekkel keveri ki. Hiszen jók a dialógusok, feszes is lehetne az egy színhelyen folyó



Kocsis István: Magellán (Kecskeméti Katona József **Színház). Major Pál, Lengyel János, Hetényi Pál, Fekete Tibor, Forgács Tibor és Kölgyessy György**

cselekmény. Sajnos azonban nem gondolkodtatja hőseit elég differenciáltan ahhoz - sem önmagukról, sem egymásról -, hogy a közhelyek csillanó hatásosságánál tartalmasabb élmény birtokába juthatnánk. Igaza van ugyan Hevesinek „az olvasó inkább gondolkodik, a néző érez", és a hatáskeltés felől nézve Mária története könnyen követhető. De az érdeklődést nem a drámai összetettség kelti föl, hanem az izgalmas magánéletű királynő uszálya kavarja, s az, hogy a főszerep el-játszása méltán lehet minden ifjabb színésznő szerepálma. Annál is inkább, mivel Mária külleme a dráma szerint is hódító, igézetes, s ez színpadról mindig hatásosabb, mint egy csúnya férfi kétség-beesett filozófiája kanti nagyságrendben.

Magellán. Az eddigi szempontok szerint bízvást ezt a drámát is az előző fejezetben tárgyalhatnánk, mert a hős belső konfliktusa oda sorolná. Megkülönböztetni azért szeretném, mert az eddigi legjobb Kocsis-drámának tartom, olyannak, amely a Sütő András, Páskándi Géza nevével jelzett vonulatban méltó társul áll.

Ennek a hőse is történelmi személy, akit egy nagyjelentőségű földrajzi fel-fedezésért őriz elevenen a köztudat. A dráma - kinagyított krízispillanat egészen az utójátékig. Magellán ellen fellázadtak kapitányai. Látni akarják a térképet, amin a keresett szoros van. Ilyen térkép azonban nincs. Magellán hazudott a királynak, hogy hajókat kaphas-son. Mit tehet a lázadókkal? Okkal lázadtak - még nincs meg a keresett tengeri átkelő. Ha ezt beismeri visszafordulnak. Ha mint lázadókkal végez velük - elveszti legjobb embereit, s ártatlanok vére szennyezi. Ha azt mondja, hogy itt és itt az átjáró - vakvilágba rohannak, de jó oka van azt is feltételezni, hogy végez-nek vele előre felbérelt királyi orgyilkosok, hiszen vele uralkodója nem kíván osztozni. Lázasan könyörög bizalmat, szeretne bizonyságot a beléje vetett hitre, szeretne ártatlan kapitányokat, s szeretne vétlen lenni maga is. A játék nem oldja föl a krízist: „Magellán öklével dühödten veri a padlót: Nem tudok dönteni, nem tudok, nem tudok, nem tudok!" De Magellán történetéhez tartozik egy utójáték: a király megbízottja tollbamondja a hajónaplót vezető Pigafettának Magellán - kitalált -hősi halálát. S ebből tudjuk meg, hogy az átjáró fel-fedezése napján meggyilkolták az admirálist. Bármint vergődött emberségéért, tettei etikusságáért, társai megmentésé-ért: *a* nála nagyobb hatalomnak csak annyit ért, amennyit egy eszköz. A többi elvész jó szándékok és érdekek hazugságában.

Ebben a drámában kiteljesül az a törekvés, amit Kocsis Ranke őrnagyban is, Martinovicsban is megragadni próbált. Az egyenlő esélyű választhatóság dilemmáját. A krízispillanatot, ahol már minden megtörtént, de még semmi nem dőlt el. Amikor még van módja választani az

embernek, de ahol már nem szabad az akarata a választásra. Ezt a krízist csak részben mondatja el Magellánnal. Kitűnő partnert teremt neki a lázadó pap személyében, aki megérzi Magellán szorongását, bizonytalanságát, szeretné menteni a lázadókat is, a tiszta - nem gyilkos - lelkiismeretet is. A megkettőzött hős kap így alakot Magellánban és a Papban. Az első érveket keres, a másik érveket ad, hogy valamilyen döntés megszülessen. A többi szereplő is Magellán valamelyik kétsége, kötődése, képessége számára ad érveket s ellenérveket. A gyors, feszült alaphelyzetű dialógusok így betöltik a színpadi ábrázolás legizgalmasabb követelményét: többjelentésűek. A beszélő jelleme, érdeke és a hős értelmezése más-más összefüggésben villantják föl a krízishelyzetet. Az utójáték pedig keserűen summázza a krízis történelmi értékét - mely szerint az emberből csak műve él tovább.

Játék a hajón (1968). Nem csupán a teljesség kedvéért soroljuk fel ezt a drámát is, hanem mert meggyőződésem, hogy jobb, mint amilyennek a megjelenését követő vitában például Szőts István minősítette. Kocsis ebben is a szabad akarat és determináltság konfliktusait vizsgálja, sajátosan reális alaphelyzetből érkezve az abszurdig. Egy hajón közösen hozott törvények szerint él a vezérkar és legénység. A kapitány meg-szegi a törvényt: nőt csempész a kabinjába. Bezárják és új törvényeket hoznak - közösen - arra, hogy a nőt egyikük se, együttesen se birtokolják. Az új törvények nyomán újabb törvényeket s megint újabbakat hoznak - hogy végül is istenként tiszteljék az unatkozó, mind lehetetlenebb kívánságokat támasztó fétist. Így az ésszerűség törvényalkotó rendjéből esztelenségek lesznek, a demokratikus vállalkozásból embertelenség: társukat, aki már nem hajlandó értelmetlen dolgokra a nő szórakoztatásáért - megölik. Gyengíti a drámát, hogy három fel-vonásra széthúzott cselekménye túlbeszélt részleteket ad, gyors szituációváltások hiányában jelképesség és naturalitás egymásba csúszik, a kövére hízott parabola elveszti megalkotásának indokait, gondolata ívét. Kár, hogy a dráma születésekor oly indulatos kritika elvette Kocsis kedvét ilyen jellegű játékok írásától.

Örömteremtés

Kocsis István számos alkalommal először novellában írta meg azokat a témákat, alakokat, amelyek drámái tárgyát és hőseit alkotják. Nem véletlen tehát, hogy elbeszéléseinek többsége is monológ, s nem véletlen az sem, hogy ezek az epikus alkotások szinte maradéktalanul bekerültek a drámák szövegeibe. Ezek az értelmező novellatanulmányok gyakran segítenek abban, hogy a drámai konfliktusokat, a főszereplők dilemmáit alaposabban megértsük, értelmezhessük. Van azonban egy elbeszélése - az *Örömteremt*és című -, amelynek fiatalember hősét nem formálta ugyan drámai alakká, de amelyik voltaképpen minden Kocsis-dráma szereplőjének archetípusa. Ez a kissé habókosnak tetsző fiatalember ugyanis azt állítja, hogy számára az az igazi boldogság, ha reménytelen ügyek mellé áll, ha megpofoztatja magát, ha a dolog nehezebb végét foghatja meg, s ha olyan élethelyzeteket választ, melyek reménytelennek tűnnek. Példákat sorol fel ezekre az örömteremtő alkalmakra, s kitetszik, hogy nem bolond ez a fiatalember, csupán képtelen arra, hogy a mindig sikeresek oldalára kerüljön, hogy a kényelmeseknek hozsannázzon, *hogy* elhallgassa az igazságot, hogy a maga hasznáért letagadja a szegények érdekét. Ez a fiatalember nem bolond, csak annak mutatja őt a következetesség: nem hajlandó a sikeres megalkuvók csordájába állni.

Kocsis valamennyi hőse ennek az örömteremtő reflexnek a bűvöletében választja azt, amit a nehezebb útnak tartanak - mások, általában. A nehezebb út választása azonban csak látszatra nehéz: a drámák azt igazolják, hogy sokkal nehezebb lenne azon az úton járni, melyet a világ ugyan sikeresnek tart, de ami az ember önbecsülését pusztítja. Mégis, a drámák és novellák Kocsis-értelmezése azt sugallja, hogy az erkölcsös választás *mindig a* nehezebb út választása. És ez az a pont, ahol nem érthetünk egyet Kocsis kritikusainak többségével. Ez a döntésmechanizmus ugyanis éppen úgy nem lehet hiteles, mint ahogy minden mechanikusan alkalmazott erkölcsi ítélet kétséges. Hogy többen elfogadják, annak csakis az a sajátos társadalmi környezet lehet az oka, amely minden sikeres lépés mögött kompromisszumot gyanít, vagy az önfeladás kényszerét. Így gondolhatja a fiatalabb kritikus-esztéta nemzedék nébánya, hogy Kocsis István döntéshelyzeteiben modern magatartás rajzolódik ki, Ezt a közjó és magánetika egybeesésének idején aligha lehetne így látni s láttatni. Mindaddig azonban, amíg a hatalom és erkölcs egymással pereltethető, a Kocsis-hősök dilemmája visszaigazolja azokat, akik nem vállalnak részt a hatalom gyakorlásában. Valószínű azonban, hogy a sikertelenség önmagában még nem igazolja a magasabb erkölcsi tartalmakat. Kocsis István is így gondol-hatja, ezért választ olyan történeti hősöket drámái főalakjául, akiket saját koruk ugyan nem, de az utókor mégis elismert, úgy is mint alkotót, úgy is mint erkölcsi példát.

Rendkívül fontos az is, hogy bár Kocsis drámái nem adnak árnyalt rajzú szereplőket, egyetlen gazdagon kirajzolt figurával, a főszereplőével mégis szolgálnak. Ezek a szerepek mindig kivételes színészi feladatot, jutalomjátékot ígérnek: a krízispillanat lélektanilag feszült alaphelyzetében a hős egész előéletének revízióját. Ez a lehetőség mindenkor vonzani fogja annyira a társulatok vezető színészeit, hogy a drámák akkor is színpadra kerüljenek, mégpedig ihletett alakításban, amikor az alapkonfliktus meghaladottá válik. S ezt azért fontos hangsúlyozni, mivel a mai, rendezőcentrikus színház mind kevesebb bizalommal s így feladattal tiszteli meg a színjáték végső alkotóját, újrateremtőjét: a színészt.

Ez a konfliktusfogékonyság és szerepformálás nem kevés erény. Okkal hihetjük tehát, hogy Kocsis István a magyar nyelvű drámaírók sorában nemcsak ígéret, de értékes tehetség is. Mégis úgy tetszik, hogy mondanivalójának érvényességét növelné, ha nem kötődne oly mereven eddigi szemléletéhez : hatalom és erkölcs dialektikusabb kapcsolatban van annál, mint ahogyan ő láttatja. S ez a dialektika föltétlenül igényli, hogy árnyaltabb és többféle hős rajzára vállalkozzék. Így elkerülhetné a sémák veszélyét, s azt is, hogy meggyőződése csak sajátos viszonyok értelmező közelségében legyen maradéktalan.

BREUER JÁNOS

Szabó Ferenc: Légy jó mindhalálig

Bemutató az Erkel Színházban

Móricz Zsigmond - Szabó Ferenc; két elsőoperás szerző üzen a sírból. Hogy szeretett volna Móricz operalibrettót ír-ni! Nekirugaszkodott kétszer is. Töredékben maradt Dózsa-drámája a 20-as évek elején, az *Odüsszeusz visszatérése az* évtized második felében Kodályt keres-te: a zeneszerzőt, aki az író alkotótársa volt 1917-ben, *a Pacsirtaszó* bemutatóján, s a 30-as évek elején, *a Murányi kaland* premierjén. 1937-ben Kodályt színpadi munka terve foglalkoztatta ismét. Gyanítom csupán, hogy e megvalósulatlan terv szövegírója is Móricz lehetett. Móricz-opera végül is mindmáig nem született, vagy legalábbis nem került közönség elé. Várnai Péter kiváló operalexikonjában (Zeneműkiadó, 1975) nincs címszava az írónak.

A levert Tanácsköztársaság után - beszédesen szól erről a drámatöredék - a forradalom sorsát írta volna meg Móricz Zsigmond operaszínpadra. Tán jobb is, hogy Kodállyal közös vállalkozása megfeneklett. Amit operájával mondhatott volna el, azt Kodály - akit a fehérterror éppúgy meghurcolt, akárcsak az írót - a *Psalmus* Hungaricusban kiáltotta világgá. Kérdés, vajon a lírai-epikus tartású Kodály zenedrámát írt volna-e. S még nagyobb kérdés, hogy az operalátogató úri közép- és felsőosztályoknak kellett volna-e Poldini Ede édeskés dzsentri-szirupban úszó *Farsangi lakodalma* (1924-1944 között több mint 140 előadás!!) helyett opera a forradalomról.

Dózsát nem lehetett megírni akkor, de a *Légy jó mindhaláligot,* ezt a nem kevésbé forradalmi regényt, Romhányi József, a járatos librettista közreműködésével, operává lehetett formálni a 60-as évek második felében. S akkor sem bárki zeneszerzőnek; Szabó Ferenc forradalmár hite és szenvedélye fűti emberileg-művészileg magas hőfokúvá az igazmondó regényhez írott muzsikát.

Szabó Ferenc hatvanéves elmúlt már, amikor első operája kidolgozásához hozzákezdett. Színpadi tapasztalata alig volt, egyetlen balett - az 1961-ben be-mutatott *Lúdas Matyi* (és itt is kísértett Móricz szelleme!) - aligha tekinthető elegendő zenedrámai tapasztalatnak. A zenetörténetben példa nélkül áll, hogy muzsikus hajlott korban ismerkedjék a színpaddal. De csupán formálisan igaz, hogy Szabó Ferenc híján volt drámai stúdiumoknak. Az ő műhelye a film : a *Lúdas Matyi, a Különös házasság, a Föltámadott a tenger, a Szakadék* és *A 39-es dandár* kísérőzenéjének megalkotása. Első három filmjének zenéje eminensen drámai alkotásként vonult be hangversenytermeinkbe. S ezeknek a műveknek a jellegzetes karakterei és gesztusai továbbélnek az opera partitúrájában. De a *Légy jó mindhalálig* ennél tágabb értelemben is summázása egy gazdag zeneszerzői életműnek. Egy-egy jellegzetes részletében mintegy visszatér Szabó zenéjének senki máséval össze nem tévesthető lírai vonulata is.

„Elsősorban a dallamból indulok ki, mert a realista zene csak dallamos lehet. A dallam fejezi ki a muzsika legfontosabb mondanivalóit, az ember alapérzéseit, örömét, bánatát, kisebb-nagyobb tragédiáit. A színekkel és az akkordokkal lehet játszadozni, de ez nem túl fontos" - így fogalmazta meg a zeneszerző ars poeticáját, s ezt az elvet Szabó az opera minden ütemében érvényesíti.

Spontán, őszinte és megragadó dallamosság élteti az operát mindvégig. Szabó jellegzetes mélosza kel életre a műben. Ez a dallamvilág a magyar zene s a népzene múltjában gyökerezik, de mi sem áll távolabb ezektől a melódiáktól, mint a népi idill. Ha egyik-másik fordulatuk ismerősen cseng is, ahogyan Szabó elrajzolja, megkeseríti a tulajdon melódiáit, az azt jelzi, hogy a népi, a magyaros indíttatás kemény és kérlelhetetlen realizmusba torkollik. A sokágú dallamvilág voltaképp néhány alaptípusra redukálható. Ettől válik a mű opera mivoltában rendhagyóvá. Építkezése nem kontrasztos, konokul egyvonalú.

Hogy így van, annak oka és magyarázata másfelől az is, hogy Szabó Ferenc alkotása valójában egyszereplős színpadi mű: Nyilas Misi alakjára felépített monodráma. Mindaz, ami a partitúrában és a színpadon végbemegy - lett légyen kolorit vagy társadalomrajz, filmszerűen felvillantott karakter (Doroghy), vagy aprólékosabban megrajzolt emberarc (Pósalaky úr) - voltaképp csakis a főhős sorsa szemszögéből fontos és érdekes. De ezek a karakterek a zenedráma szem-pontjából mind lényegesek és színpadra termettek, a miliőábrázolás és atmoszféráteremtés remekei. A korzójelenet lé-ha tánczenéje, a dzsentrivilág légkörét teremti meg zeneileg azzal az intenzitással, amellyel Gellért Endre adott teljes társadalomrajzot és atmoszférát az általa rendezett *Úri muri* első felvonásában. A második felvonást indítja ez a jelenet; logikus és érzelmileg hiteles ellenpontja a

A „pakk" fölbontása Szabó Ferenc: Légy jó mindhalálig című operájában **(Erkel Színház).**
Nyilas Misi: Kalmár Magda (MTI fotó - Keleti Éva felvétele)

harmadik felvonást indító pályaudvari tömegjelenet, ahol megszólal „a nép, az istenadta nép". Szabó hangján, Muszorgszkij dramaturgiájával. „Idegen" anyag szólal meg itt: az 1948-ban írt József Attila-kórus, *a Lopók között,* de valójában idegennek nem érezzük semmiképp. S ez a két jelenet nemcsak önmagában jelentékeny, hiszen a korzón lopja el Török János Nyilas Misitől a sorsdöntő lutri-reskontót, amelyet hősünk a pályaudvaron próbál visszaszerezni.

Nem véletlenül említem Muszorgszkijt. Hatása nemcsak a kórus „bevágása-kor" érvényesül. Szabó dallamán a *Borisz Godunov* elevenedik meg, amikor Nyilas Misi Pósalaky úrnak felolvas. Nem anyagában, hanem hatásában emlékeztet *a Boriszra a* darabot indító, naivan boldognak látszó kollégiumi jelenet, amely hirtelen elborul, bár látszólag zenéjében könnyed, amikor a kollégiumi társak felfalják Nyilas Misi csomagját.

Szabó zenei realizmusa nyilvánvalóan kapcsolódik a múlt század forradalmi realizmusához, de a XX. század kritikai realizmusához is! Jól megválasztott helyeken a szövegtelen zene formái - például: fúga jelennek meg, akár mutatis mutandis Alban Berg Wozzeckjében.

A zenei-társadalmi környezet rendkívül fontos ebben az operában. A leglényegesebb azonban a főhős ábrázolása. Két csodálatosan szép áriát írt Szabó Ferenc Nyilas Misinek. Az első felvonásban lírait, édesanyja levelét olvassa fennhangon, s itt szólal meg a darab főmotívuma, amely oly sok alakban tér vissza: a „légy jó mindhalálig" dallam. A harmadik felvonás karcerjelenetében egy ízig-vérig drámai ária mintegy válaszol a lírikus megnyilvánulásra. A második és harmadik felvonás egy-egy tömegjelenetével dramaturgiailag tehát egy-egy éppoly hatásos magánjelenet tart egyen-súlyt. Más vonatkozásban ugyanilyen finom kapcsolat fűzi össze az indítás diákkörnyezetének és a zárókép tanári bírósági jelenetének intonációit, zenei anyagát.

A recenzens nem kerülheti meg a kérdést: mennyire új ez a muzsika? A kérdésnek többféle jelentése lehetséges, formai is, tartalmi is. Az avantgardistaként indult zeneszerző, akit a munkásmozgalom nevelt forradalmár művésszé, utolsó alkotókorszakában is elegendő erőt érzett magában ahhoz, hogy a tulajdon hangját őrizze meg és fejlessze tovább, s divatok csábításának ne engedjen. Technikai értelemben, eszközeit tekintve, Szabó operája a mai, legújabb és oly gyorsan változó „stílekhez" nem kapcsolódik. Ez azonban nem értékmérő kritérium. Tartalmilag nagyon is új Szabó Ferenc operája, színpadi hitvallás a forradalomért. Bármily kétes értékű is a jóslás, gyanítom, hogy e művel századunk magyar nemzeti operája született meg.

De nem könnyen. Az eredeti kéziratot nem ismerem, csupán a hangzó végeredményt. De tudom, hogy a *Légy jó mindhalálig* soha operaszínpadig el nem jut, ha Szabó Ferenc tanítványa, Borgulya András nem vállalkozik a csonka zongorakivonat kiegészítésére, meghangszerelésé-re s - az előadás létrehozóival, Kórodi András karmesterrel és Mikó András főrendezővel összhangban - komoly és felelős zenedramaturgiai munkára.

Borgulya András az alkotótárs rendkívül nehéz szerepére vállalkozott. Amit tett, példa nélkül áll a zenetörténetben. Oly tökéletesen átélte Szabó Ferenc stílusát, annyira alaposan elsajátította a zeneszerző kompozitorikus jellegzetességeit, hogy ha nem tudnánk, a hallottak alapján teljesen Szabó munkájának vélhetnők az operát. A Borgulya által meg-írt kihallgatási jelenet zenéje nyelvében, stílusában, gesztusaiban tökéletesen illeszkedik a Szabó hagyatékában fennmaradt jelenetekhez. Hangszerelése pedig oly jellegzetesen alkalmazza a halott mester zenekari fordulatait, hogy az általa létrehozott zenekari hangzás a Szabóétól meg sem különböztethető. A rekonstrukciót Borgulya hittel a mű s kegyelettel alkotója iránt hajtotta végre. Munkája azonban távolról sem volt mechanikus, hisz a mű színpadra állításakor igen sok rövidítés vált szükségessé, s a vágások nyomán támadt hézagokat neki kellett zeneileg kitöltenie, elvarrnia.

Karmester és rendező együttműködéséből minden szempontból kiváló előadás született. Kórodi András, aki Szabó Ferenc stílusát valamennyi magyar karmester közül a legjobban ismeri, szuverén ura a partitúrának. Felszabadultan bontja ki a zenekar deklamatív szólamait, fegyelmezett határozottsággal a zárt zenekari formákat, s tökéletes kapcsolatot teremt a színpad és a zenekari árok között. A zenei megvalósítás legfőbb értéke azonban, hogy mélyen és átélten poétikus. Meg kell említeni a Nagy Ferenc által példásan betanított kórus kiváló teljesítményét.

Mikó András rendezése igazi életet visz Makai Péter díszletei, Tordai Hajnal jelmezei közé. Sodrása, lendülete van színpadának. Megoldásai zeneiek, a műből fakadnak. Játékmesterként is kiválót nyújtott, a szereplők mozgásáról lefaragott minden operás manírt.

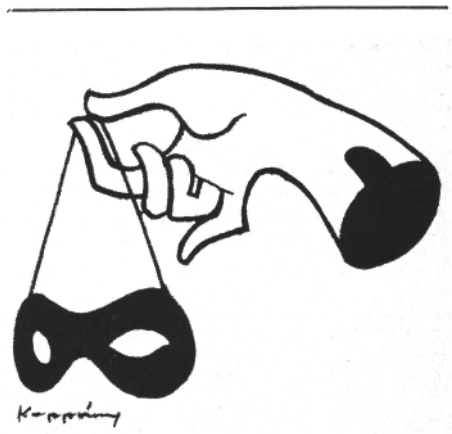
Megannyi telitalálat a szereposztás. Nyilas Misi szerepében - milyen nehéz szerep! - Kalmár Magda énekben-játékban egyaránt nagyszerű. Jóformán mind-végig színpadon van, de hanggal is, szuggesztivitással is győzi a nagy feladatot. A kamaszos báj és gyermeki naivitás variációit kelti életre, s megrendítő tisztasággal járja meg a Nyilas Misit hőssé érlelő kálváriát. Mellette Melis György mozdulatlan-súlyos Pósalaky ura az előadás másik nagy élménye. (Melisről és szerepformálásáról nálam hivatottabb elemző számol be e helyütt.) A teljes első szereposztást (a másodikat nem láttam) jelzők kegyes díszében nem sorolom fel. Minden közreműködő egy-egy darabka életet, egy-egy eleven karaktert állít színpadra, mintegy művészi keretéül Nyilas Misi meghurcoltatásának.

E sorok írója nem a bemutatót, hanem a mű harmadik előadását látta. Az előadás végén kirobbant hatalmas taps, a nem meghívott, hanem bérlő közönség ovációja igazolta az operát és életre keltőit.

Szabó Ferenc: Légy jó mindhalálig (Erkel Színház)

Rendezte: Mikó András. *Díszlet:* Makai Péter. *Jelmez:* Tordai Hajnal.

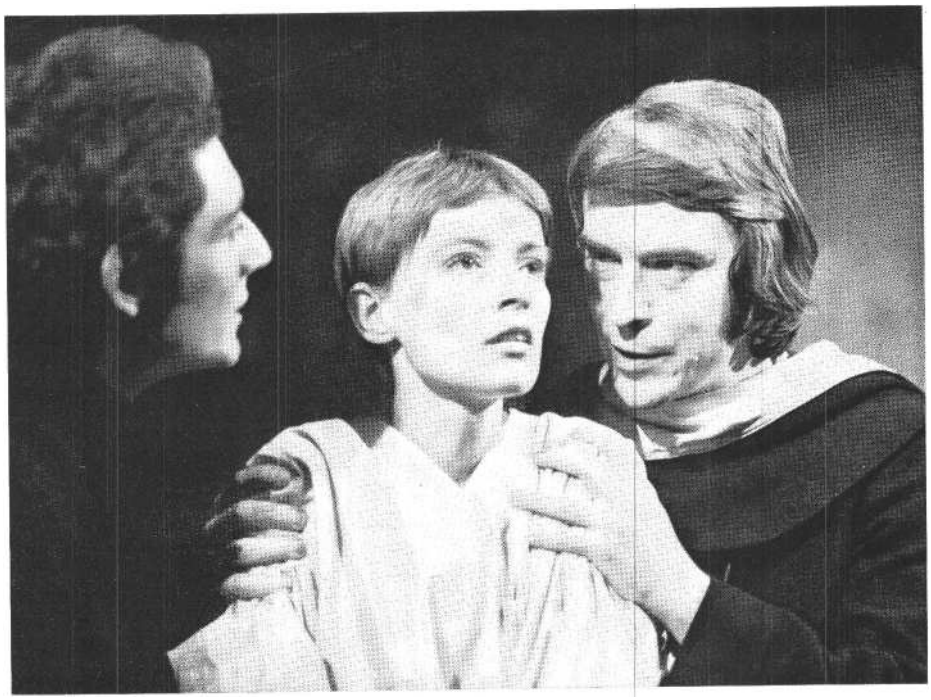
Szereplők: Kalmár Magda, Melis György, Bende Zsolt, Csengery Adrienne, Palócz László, Számadó Gabriella, Nagy János, Szabó Anita, Begányi Ferenc, Széki Sándor, Horváth József, Fülöp Attila, Antalffy Albert, Jánosi Péter, Polgár László, Takács Mária, Zempléni Mária, Ötvös Csilla, Bíró Magdolna, Budai Lívia, Domahidy László, Kárpáti Ernő, Kiss Katalin, Várnai Edit, Tóth János, Kövesdy Károly.



SZILÁDI JÁNOS

Johanna, az ember

Jegyzetek a Vígszínház előadásáról



Shaw: Szent Johanna (Vígszínház). Ladvenu (Vitai András f. h.) és az Inkvizítor (Lukács Sándor) megkísérlik rávenni Johannát (Kútvölgyi Erzsébet), hogy vonja vissza vallomását

Abban a tanulmányban, mely a dráma tárgyául választott időszakot s a hősöket pontosan és mélyen elemzi, s melyet 1924-ben Bernard Shaw előszóként illesztett a *Szent Johanna* kiadása elé, a kritikáról is szó esik. Az egy évvel korábban keletkezett mű addigi bemutatóinak kritikai visszhangját foglalja össze Shaw, megköszönve az elismerő szavakat, és részletesen taglalva azokat a javaslatokat, amelyeket a tömörítés érdekében a kritikák tettek. Az utójáték kihúzását javasolták leginkább a kritikák, valamint azoknak a részeknek a törlését, amelyekben az egyház, a hűbéri rendszer, az eretnekség és az inkvizíció megvilágítása, ismertetése a dialógusok célja, értelme. Shaw nem ért egyet a javaslatokkal, mert e részek nélkül unalmas lenne a darab, bár - hozzáfűzi, hogy „...valószínűleg szóról szóra ez is történik majd, ha már nem lesz módomban megvédeni szerzői jogaimat. Így talán a közönség is okosabban teszi, ha megnézi a darabot, amíg életben vagyok."

Shaw a kritikusokkal vitázik írásában, de minden bizonnyal a rendezők re gondol. Arra kell gondolnia, hisz akár a saját kritikusi gyakorlatából is jól tudta, hogy a színházkritika legfeljebb javaslatokat tehet a szerzőnek vagy épp a szín-háznak, de a törlésre alkalmatos toll nem a kritikus, hanem a rendező kezében van. Ezért is biztatta hát nézőit, addig nézzék meg a darabot, amíg ő megakadályozhatja a rombolást a műben.

Shaw nem táplált illúziókat a dráma további életét illetően, s mint láttuk, szinte pontokba szedve jósolta meg a várható változtatásokat. Hogy Shaw halála után a világ különböző színházaiban tartott bemutatók során a rendezők hogyan és mit változtattak a darabon, az kideríthetetlen. Tényként említhetjük viszont, hogy a nem kevés számú magyar bemutató --az első 1924-ben volt a Magyar Színház-ban - az eredeti mű tiszteletének jegyében született. A Vígszínház mostani be-mutatója, Szinetár Miklós rendezése a hazai bemutatóknak ezt a hagyományát folytatja. Némi eltérések érződnek ugyan, hiszen Szinetár a felvonásvégeket más rendben szabja meg, mint Shaw, a koronázási jelenet megismétlése is eltér az eredeti drámától, és néhány jelenet „kimerevítése", mozdulatlan élőképpé való átváltoztatása is új elem, de ettől eltekintve a dráma a maga teljes eredetiségében jelenik meg a színpadon.

Szinetár rendezése, rendezői értelmezése a gondolatban is hűséges társa a nagy drámaírónak. Shaw már említett tanulmányában azt írja például, hogy „Ebben a színdarabban nincsenek gonosz intrikusok és gazemberek." Shaw gazdag érveléssel, elemzéssel igazolt megállapítását Szinetár rendezési elvvé emeli, és eltérőn a mű hazai értelmezési hagyományától, igazságot ad Johanna ellenfeleinek. Ez az igazság nem felmentés, csupán annak elismerése, hogy Johanna ellenfelei nem az előre megfontolt gazemberségből ítélik el a lányt, hanem egy rossz politika, egy embertelen hit vakbuzgó elfogadása és szolgálata kényszerítette erre őket. A műnek ez a kiteljesítése a hazai *Szent* Johanna-értelmezés új mozzanata, s egyben az előadás legszebb, legdrámaibb pillanatainak egyike.

Az inkvizíció rendszere és képviselői a mai ember szemében a középkor tudatlanságával, a tudatlanság erőszakos formájával azonosultak. Az ábrázolásban és megjelenítésben egyaránt ez a szemlélet érvényesül. Sötét tekintetű, az élettel szemben a halált szolgáló figurákként ismerhetjük meg évtizedek óta filmen és színpadon egyaránt az inkvizíció embereit. Szinetár Miklós rendezése - magáénak vallva Shaw értelmezését - szakít ezzel a hagyománnyal. Nyílt tekintetű, a magaigazságában hivő és bízó inkvizítort állít Johannával szembe. Aki nem elveszejteni, hanem megnyerni akarja. Aki nem *a* bűnt akarja mindenáron igazoltnak látni, hanem az igazságot kívánja tisztázni, kideríteni. Alaptörekvése a megmentés. Az eltévelyedett, de még megmenthető bárány iránti szeretet ülteti Johanna mellé, karoltatja át vele a lányt, hogy így is, ezzel is segítse legyőzetni a bűnt, hogy visszavezethesse az eltévedőt az igaz útra.

Az inkvizítor és az inkvizíció ilyen értelmezése azonban -- s ez természetes - jottányit sem változtat az inkvizíció jellegén. Az embertelenség akkor is embertelenség marad, ha azt meggyőződéssel képviselik. S *az* igazságtalanság sem lesz igazság pusztán attól, hogy aki képviseli, hisz benne.

A Szinetár által kidolgozott és a produkcióban következetesen érvényesített rendezői felfogás - Johanna ellenfeleinek „megemelése", ami épp azáltal következik be, hogy szubjektív belső igazságuk ebben az előadásban elismerést nyer - kemény, szikrázó és gazdag szövetű drámaiságot eredményez. Igazságok ütköznek össze és győzik le egymást. Hamis tartalmú „igazságok" aratnak percnyi győzelmeket, és valódi tartalmú, történelmi érvényű igazságok vergődnek a taktika és a politika útvesztői között.

Amikor rendezői értelmezésről, rendezői fölfogásról szoktunk szólni, akkor talán akaratlanul is, de úgy kezeljük a tárgyaltakat, mintha pusztán a produkció gondolati, szellemi szférájáról esne szó. Ez persze jórészt igaz is, hisz a rendezői értelmezés szabja meg a produkció gondolati erőterét és a játék mélyebb jelentéstartalmát. De nemcsak azt. A rendezői felfogás magát a játékot is befolyásolja. Az értelmezés hatással, következménnyel van az előadás művészi megoldásaira is: szűkíti vagy tágítja a konfliktust, leegy-

szerűsíti vagy gazdagítja a drámai küzdelmet, sablonokra fokozza le a figurákat, vagy épp összetettségüket követeli meg.

A Szinetár által választott út a gazdagítást célozza és valósítja meg. Nem mindenben sikerrel - ezt hozzá kell tenni. Azok a bizonyos „kimerevítések", megmerevedő élőképek, amelyekről már szóltunk, csak a rendezői szándék szempontjából sorolhatók ide. Megvalósultságukban inkább a szándék ellen hatnak. Igaz, hangulatukban, szarkasztikus stílusukban ezek a beállítások rokonok Shaw ember- és világlátásával, de a megvalósítás közege, a leegyszerűsítés idegen a nagy drámaírótól. S mert az, ezek a beállítások idegen testként jelennek meg az előadásban is.

Egy produkció drámaiságának kialakulásában feltétlenül szerepe van annak is, hogy a nézőtéren ülő közönség hogyan és mennyire részese a színpadon le-zajló konfliktusnak. Szinetár rendezői művészetében jelentős helyet foglal el az a törekvés, hogy a nézőteret bevonja a drámai történésbe, hogy a passzív szemlélődés állapotából a részvétel aktivitásáig juttassa el nézőit. Az elmúlt évadban az ő rendezésében láthattuk a Katona József Színházban Ibsen *A nép ellensége* című drámáját, melyet Miller adaptációjában mutatott be a színház. S mint ahogy abban a rendezésében is erőteljesen jelentkezett a nézőket aktivizálni kívánó törekvés - gondoljunk Stockmann doktor nagymonológjának rendezői hangszerelésére - ugyanúgy érezhető ez a rendezői elgondolás *a Szent Johanna* előadásában is. Az inkvizíciós bírósági processzust ismertető Inkvizítor felénk, nézők felé fordulva mondja el monológját, és ez a megszemélyesítés, a nézőtér bevonása ebbe a szituációba egyenlő azzal, hogy Johanna ügyében nekünk is ítéletet kell hoznunk. A közönség aktivizálása mint rendezői elv, egyértelműen helyes és jó. Megvalósítása, vagy mondjuk így, gyakorlása természetesen azokban a művekben a leginkább adott, amelyek maguk is erre az elvre épülnek. A *Szent Johanna* dramaturgiai rendszere ezt a nyílt, közvetlen aktivizálást nem ismeri. S bár természetes, hogy Johanna ügyében, perében mindig ítéletet hoz a közönség, más az, ha a magam nevében döntök - akár szembeszegülve egy másik ítélettel -, és megint más az, ha a közvetlen aktivizálás következtében olyan látszat alakulhat ki, mintha a nézőtér is arra az ítéletre jutna, ami a színpadon fogalmazódik meg.

Tévedés ne essék, nem gondolati értelmű okok miatt részletezzük a kérdést. Johanna sorsa, története, az ellene hozott ítélet milyensége félreérthetetlen. Történelmileg lezárt és megfellebbezhetetlen. A gondolati félrecsúszás lehetősége fel sem merül. A kérdésnek inkább a művészi oldala érdemel megfontolást; az, hogy a nem ilyen hatáseszköztárral építkező mű képes-e sérelem nélkül befogadni és szolgálni az ilyen szellemiségű megjelenítést. Általánosságban nehéz lenne szabályt alkotni, de konkrétan *a Szent Johanna* előadására gondolva azt kell mondani, hogy az aktivizálásnak ez a formája ebben az előadásban tisztázatlanná teszi a nézőtér és a színpad viszonyát, az ítélet közös vagy nem közös jellegét. Ezért, bár az aktivizálás látványosságát, hatásosságát elismerjük, a belső tisztázatlanság miatt szükségességét nem érezzük egyértelműen igazoltnak.

A Szentjohanna vígszínházi előadásának, Szinetár Miklós rendezésének egyes kérdéseiről szóltunk eddig, s említetlen maradt a produkció összhatása, a színpadi újrateremtés általános élménye.

E témakörben elsőként azt szükséges kiemelni, hogy Szinetár Miklósnak különleges érzéke van a hatalmas színpadi tér rendezői birtoklásához. Hogy a tágasság és az intimitás olyan állandó egymásra rímelését tudja megteremteni, ami már önmagában élményfakasztó mozzanattá válik. De nemcsak a tér, hanem a tömegjelenetek látványos megszervezése és az egy-két szereplős kamarajelenetek gazdag variációs képessége is jellemzi rendezői művészetét.

S mindez a látvány és gondolat szerves egységében valósul meg Szinetár Miklós rendezésében. Az öncélúságnak nyoma sincs. A következetes végiggondoltság erőt, rendet teremtő ereje uralkodik a játékon, és emeli a produkciót az évad legjobbjai közé.

„Ő a keresztény naptár legnevezetesebb harcos szentje ..."

Ha van szerep, amelynek eljátszásáról minden színésznő álmodik, úgy Johanna szerepe az. Nagy szerep Johanna szerepe, abszolút címszerep, érdekes, izgató, olyan, amelyikben a színésznő a legsokoldalúbban, a legteljesebben valósíthatja meg önmagát. És a siker is más itt; nem *egy a* sok közül, hanem az egyetlen, a meghatározó, a döntő - személyes és egyes-egyedül az övé.

Az álom mindenkié, és mindenkié a vágy is, de a megvalósulás, a beteljesülés már csak a keveseké. Kútvölgyi Erzsébetet a szerencsés sors hamar megajándékozta a nagy álom valóságával: a Víg-színház előadásában ő alakítja Johannát. És mindjárt tegyük is hozzá: szépen, hatásosan, drámaian.

S ez nagy dolog. Egy a pályán épp csak elindult, a főiskola védőköréből a művészi küzdelem szabad mezejére kis ideje kilépő fiatal művész egyszerre összetalálkozik a nagy lehetőséggel - és azzal, amit a nagy lehetőség jelent, a roppant felelősségű és nagyon bonyolult, nagyon össze-tett feladattal. Nem ijed meg, nem omlik össze: áll a feladat elé. Azt mozgósítja önmagából, ami emberi és művészi fejlődésének, érettségének ezen a fokán az alakítás legteljesebb lehetőségét foglalja magában: az emberi és művészi őszinteség alakítást emelő hevületét, a megszerzett, kiharcolt szakmai tudás maximumát és a tehetség, a színészi elhivatottság összes erejét.

Ebből a három mozzanatból épül Kútvölgyi Erzsébet Johanna-alakítása. Ennek szerves ötvöződése teremt egységes figurát, egységes játékot, és ez sikerének titka is.

Törékeny, vékonyka színésznő Kútvölgyi Erzsébet, kislányos, ahogy mondani szokás. Talán Johanna is ilyen volt, hiszen amikor máglyára küldték, 1431-ben még csak tizenkilenc éves. A törékenység, a kislányosság azonban nem meghatározója, csak jellemzője. Meghatározója a mély elhivatottság, a tudás, hogy meg tudja tenni, és meg is teszi azt, amit az erős férfiak nem bírnak: megmenti Franciaországot. Istenre, a hangokra hivatkozik, de ereje nem a külső elrendelésben, hanem benne, magában van. Az elszántságában, az önmagába vetett hitben, okosságában s a kort felülmúló hadi tudásában.

Kútvölgyi Erzsébet képes megteremteni ezt a bonyolult, összetett jellemképletet. Naiv szépség, emberi báj és rendíthetetlen elszántság jellemzi Johannáját. Mértéktartó és hiteles. A vallási mánia éppúgy idegen tőle, mint a vak szenvedély.

Sok színe, sok arca van Kútvölgyi Erzsébet Johannájának. Szava van a csendre, a szelíd emberségre, a megértésre, és szava van, tiltó és parancsoló szava a tiltakozásra, a sértettségre, a dühre is. Magasságok és mélységek nyílnak így meg előtte, s ő mindig ura marad a szituációnak.

Szép és hiteles alakítás Kútvölgyi Erzsébeté; mély, őszinte drámaiságú Johannát formál. Emberi hite, meggyőződése adja erejét, és viszi győzelemre a reménytelen helyzetekben is. És ez, a szereppel, a figurával való azonosulása segíti túl azokon a pontokon is, ahol színészi érettsége, a sokszor lenézett, de nélkülözhetetlenül szükséges gyakorlat még nem segítője.

Johannát, a történelem talán első férfiruhás nőalakját Shaw szerint úgy kell el-játszani, hogy a nemek közötti kérdés fel se merüljön. A katonák katonának fogadják el, a királyi udvar harcosnak, a barát barátnak, az ellenség ellenségnek. Kút-völgyi Erzsébet játéka maradéktalanul eleget tesz ennek a kívánalomnak. Csak épp úgy, hogy közben valóban le is mond a nőiségről. Holott drámailag többrétűbb, összetettebb alakformálás az, amelyik ezt a lemondást is alakításba szövi, éreztetni és érzékeltetni tudja.

Ezzel függ össze - bár oka feltehetőleg máshonnan is eredeztethető - a színpadi mozgás, a járások, a gesztusok, a taglejtés darabossága, olykori esetlensége. A mozgás épp olyan figurajellemző eszköze a színésznek, mint az írónak a beszéddel történő egyénítés. Kútvölgyi Erzsébet alig él ezzel a lehetőséggel; feltehetőleg eszközei hiányoznak, és nem a tudatos lemondás magyarázza e jelenséget.

Barátok és ellenségek

Johannát barátok és ellenségek veszik körül, franciák és angolok, győzelmét segítők és bukását, halálát remélők.

E színes tábor elsője Károly, a Dauphin, akit a Vígszínház előadásában Kern András alakít. Koronázatlan, gyenge uralkodó ő, játékszer a nagyurak kezében. Országát az angolok hódítják, s őt magát naponta csúfolják meg basáskodó alattvalói. Johanna győzelmeiből épül királysága. Ő pedig elfogadja és felhasználja Johanna buzgalmát, s amikor tenni kellene érte, tétlen marad. Egyszer, egyetlenegyszer áll majd ki érte. Johanna halála után, 1456-ban, amikor parancsára rehabilitálják Johannát. Johannát? Nem is Johannát mossa tisztára királyi parancsra a vizsgálat, hanem azt az embert, aki francia királlyá koronázta őt. Elvégre mégiscsak kényelmetlen, hogy egy boszorkány tette az uralkodó fejére a koronát.

Ezt a pipogyaságból és számító ravaszságból gyúrt alakot Kern András játéka élményszerű frisseséggel kelti életre. Póz nélkül játszik, a nevetségesség határán mozogva, de egyetlen pillanatra sem tévedve túlzásokba, hamis gesztusokba. Ez az ember ilyen, őszintén ilyen. Ítélni lehet fölötte, nevetni rajta alig.

Johanna drámáját barátok és ellenségek nézik végig, megértőn bólogatva, részvéttel vagy épp örömmel. Az egyetlen ember, aki személyes drámaként éli

Ironikusan kimerevített felvonásvég a Szent Johanna előadásában (Iklády László felvételei)

meg Johanna sorsát, a Tordy Géza alakította Káplán. Johanna dühödt ellensége, a nacionalizmus elvakult híve a Káplán. Gyűlölet, vad nacionalista gyűlölet dolgozik benne. Igaznak tudja és érzi gyűlöletét, és Johannát üldözve önmaga buktatóját készíti elő. A Káplán azt hiszi és vallja, hogy a nacionalizmus a legnagyobb igazság, s amikor Johanna halálakor rádöbben, hogy a tiszta emberség igazsága több, fontosabb: belerokkan a felfedezésbe.

Tordy Géza játéka a figurateremtés, a szerepkibontás és építkezés tudatos fegyelmével teremt kitűnő alakítást. Vad szenvedély sugárzik Káplánjából, de ebben a vadságban mindig érzékeltetni tudja a hős őszinte belső hitét, vagyis azt a sajátosságot, amitől ez a figura tragikussá válhat, és tragikussá is válik.

Egy kemény, szikrázó szellemi párviadal is kíséri Johanna sorsát Warwick (Darvas Iván) és Cauchon (Tomanek Nándor) között. Alkudozás és taktikai bemutató ez a beszélgetés. A támadás és visszavonulás, a hízelgés és tőrbecsalás, a rászedés és becsapás magasiskolája. Darvas Iván és Tomanek Nándor a méltó ellenfelek örömével és elismerésével riposztoznak: mindkettejük alakításának ez a párbeszéd a csúcsa. Tomanek Cauchonja a perben komorabb, tartása zárkózottabb, mint szükséges, Darvas játéka pedig egy árnyalattal intrikusabbra formálja a figurát, semhogy első igazsága hiteles lenne. Itt azonban az álarcok színes seregét rakják maguk elé, hogy a másikat próbálva, győzelemre vigyék elképzelésüket - és közben a színházi est egyik leghatásosabb jelenetét teremtik meg.

Ellenfél, Johanna ellenfele Páger Antal Érseke is. Okos, tapasztalt ember. Johanna csodái nem tévesztik meg, átlát rajtuk, s míg használatára vannak, tűri is őket. Johanna föléje kerekedő hatalmát azonban nem viseli.

A cinizmus és okosság kettőséből formálja Páger Antal hősét. Érseke az Isten nevében a földi hatalmat gyakorló egyházat képviseli, testesíti meg. Méltóságteljes okossága az udvar fölé emeli. Lassú mozgású, mert hatalma így is parancsoló. Egyetlen ember, de benne testesül meg a legtöbb hatalom. És Páger Antal ezt az elmondhatatlant formálja alakítássá, egy kiteljesedett színészi művészet ere-jével, meggyőző hitelességével.

Az önmaga hitében őszintén hivő ember megteremtése adja Lukács Sándor Inkvizítor-alakításának lényegét. A rendezés kapcsán már szóltunk az értelmezés sajátosságáról. Most azt tehetjük hozzá, hogy Lukács Sándor játéka művészi hitellel kelti életre az Inkvizítor alak-ját. A megtévelyedett mentése a célja, ez sugárzik minden mozdulatából, minden szavából. De mert embertelen célt szolgál, látszólagos embersége csak máz, könnyen olvadó festék.

Az előadás többi szereplője közül Koncz Gábor keménykötésű, Johanna igazának nehezen megtérő, de aztán mindvégig kitartó Robert kapitányát említjük még; Oszter Sándor jó hangvételű, az érzelem és értelem kettős kötésében arányt teremtő Dunois-alakítását, Szatmári István kicsit egysíkúra kerekedett Kékszakállját és Fonyó József ön-maga kutakodását az igazsággal összetévesztő Courcelles-jét, valamint Farkas Antal kevés beszédű, de a testiség jellemző erejével alakot, embert formáló La Hire-jét.

A gótika élményéből és egy apró, függönyökből rögtönzött helyiségsorból alkotott díszletet, ami látványként és játéktérként egyaránt alatta marad eddigi alkotásainak, Fehér Miklós tervezte. A kellemes hatású, színkompozícióban és szabásban egyaránt hangulatos jelmezek Wieber Marianne munkái.

A darabot Ottlik Géza 1952-es, szép fordításában játssza a színház.

És végül még valami.

Már említett tanulmányában Bernard Shaw kitér arra is, hogy drámaszerkesztési elvei és gyakorlata többször vitára ingerelte a kritikát. Nos, mondja ő, eb-ben a darabban „...megtettem minden tőlem telhetőt, hogy betartsam a klasszikus darabok jól kiszámított három és fél órás játékidejét".

Hogy ez valóban sikerült, azt a Vígszínház előadása is igazolja. Az előadásnak fél tizenegykor van vége.

G. B. Shaw: Szent Johanna (Vígszínház)

Rendezte: Szinetár Miklós m. v. *Díszlet:* Fehér Miklós. *Jelmez:* Wieber Marianne.

Szereplők: Koncz Gábor, Gálffi László, Kútvölgyi Erzsébet, Kovács István, Deák Sándor, Páger Antal, Farkas Antal, Szatmári István, Vaskó Mária, Oszter Sándor, Kern András, Darvas Iván, Tordy Géza, Tomanek Nándor, Lukács Sándor, Fonyó József, Vitai András f. h., Prókai István, Nagy István, Szabó Imre, Miklósy György, Málnai Zsuzsa f. h., Daménia Csaba.

MÉSZÁROS TAMÁS

Lehet valamivel több?

A has a Huszonötödik Színházban

Tudvalevő, hogy a kritikusok egymás között jóval egyszerűbben fogalmazzák meg véleményüket, mint írásban, a nagyközönség számára. Nem kell a publikációval járó felelősség súlyát mondatonként átérezniük, és számíthatnak egy bizonyos egyezményes fogalomrendszerre is, amely többé-kevésbé minden szakmában kialakul. Ha például a nézőteret elhagyva, a ruhatárnál összetalálkozik két műítész, s az egyik, mialatt kabátját igyekszik megszerezni a pultról, csak ennyit mond kollégája kérdő tekintetére: „nincs darab" - akkor ezzel a tőmondattal néhány gépelt flekkre való fejtegetést takarított meg.

Könnyen rászokunk az efféle lakonikus értékelésekre, még ha tudjuk is, hogy cikkeinkben nem hagyatkozhatunk rájuk. S egyre kevésbé kedveljük a kifejtő, leíró, elemző részletezést, egyre több dramaturgiai, színészmesterségbeli *vagy* éppen rendezői problémáról hisszük, hogy széles e hazában ismert, mindenki számára evidens; minek hát újra meg újra magyarázni, levezetni. Az olvasó pedig félretolja a kritikát, mert nem érti. Mert nem a mi nagyvonalú kihagyásokkal dolgozó jelrendszerünkre, hanem az előadás logikus bírálatára kíváncsi. A szaklapok olvasótábora persze kétségkívül avatottabb egy sor alapvető kérdésben, de alighanem furcsa eredményre jutnánk, ha akár csak erre az egyszerűnek tűnő kérdésre: mit ért ön deklamáláson, tíz gyakorló színházi embertől gyűjtenénk be válaszokat. Egykettőre kiderülne, hogy még a kritika és a szakma közös kritikai nyelve vagy szóhasználata is illúzió.

Mindezt pedig azért bocsátottam kissé hosszadalmasan előre, mert magam is nagy csábítást éreztem, hogy épp az imént említett példamondattal kezdjem a Huszonötödik Színház *A has* című produkciójáról írandó kritikámat, vagyis leszögezzem, hogy nincs darab. És nem éreztem fontosnak, hogy részletezzem is, miért nincs. Úgyis mindenki megérti, gondoltam, kivált, ha röviden elmesélem a mű tartalmát. De szerencsére ezzel a hányaveti feltételezéssel szinte egyidőben

villant fel bennem a kétely is. Ez a „nincs darab"-meghatározás sokféle dramaturgiai erény hiányát fejezi ki, te-hát voltaképp nem pontos, nem egy-értelmű ítélet.

Ugyanis: amikor egy látott előadás után kijelentjük, hogy „nincs darab", akkor ezt a kategorikus véleményt egyfajta *színpadi feszültség* váltja ki belőlünk. Vulgárisan: a tartalom és a forma ellentéte, inadekvát volta. Pontosabban és színpadibb nyelven fogalmazva: azt észleljük, hogy a szöveg és a belőle következtethető helyzetek jelentéséhez, gondolati töltéséhez képest túlságosan bonyolult, nagyralátó a rendezői effektusok rendszere, a színészek játékmódja. Tupírozzák - lehet, hogy bravúrosan, de mégiscsak erőszakoltan - az eredeti anyagot.

A „nincs darab" tehát éppen nem azt jelenti, hogy nincs előadás. Sőt, azzal arányosan kerít hatalmába a darab hiányának érzete, amilyen mértékben az előadás virtuozitása, formagazdagsága felülmúlja az írói gondolatot. Illetve amilyen mértékben pótolni igyekszik azt.

Most, hogy kísérletet tettem a kifejezés etimológiai vizsgálatára, bátrabban jelentem ki, hogy *A has* szabályosan a „nincs darab"-kategóriába tartozik. Iglódi István és színészei felülmúlják Kurt Bartsch játékát. Nem arról van szó, hogy *jobban* játsszák a kelleténél. Ha egyszerűen csak jól adnák elő, az előadás még nem árulkodna semmiről, az volna, ami: szatirikus tanjelenet, kabarétréfa, szkeccs, minibohózat vagy amit akarunk. De csoportszínházi Allegória a Társadalmi Építésről -- az biztosan nem volna.

Persze a Huszonötödik Színház társulatának sem sikerült átlényegítenie A *hast,* de mindenesetre erre törekszik. Elszántan elveti a realista játékmód valamennyi lehetséges változatát, a „földhözragadt" természetesség stíluselemeit, és egy igen magas technikai színvonalon kivitelezett, stilizált mozgáskompozícióban adja elő az ugyancsak sovány történetet. A gesztikus lelemények, a jellemzően torzított beszédmodor tagadhatatlanul szórakoztató, s kétségtelenül eléri célját: miközben nevetünk, olyan érzésünk támad, hogy „tulajdonképpen nagyon komoly dolgok ezek".

De hát miről is szól A *has?* Egy építkezésnél tapasztalható visszás állapotokról, és Annáról, a ki tudja, kitől másállapotba került konyhalányról. A leendő kismama a személyzetistől a brigádvezetőn át az egyszerű kőművesig mindenkit

A brigádvezető (Tolnai Miklós) és **az agyafúrt konyhalány (Jobba Gabi) kettőse A has című musicalben (Huszonötödik Színház)**

sakkban tart mint valószínűsíthető apát, mert mi tagadás, egy „összvállalati" ünnepség folyamányaként kialakult ivászaton valóban közelebbi kapcsolatba került mindenkivel. Az érintettek, kerülendő a botrányt, konyhavezetői pozícióval meg kis házacskával lepik meg. A csattanó ildomtalanul kiszámítható: kiderül, hogy a hasznot hajtó has egy párnától kölcsönözte áldott formáját.

A szerző feldolgoz egy meglehetősen valóságízű anekdotát - mondjuk, egy jelenséget , és fejét csóválja felette a szocialista erkölcs nevében. Kis görbetükör-szeletet kínál, amelyben a társadalom megláthatja egy darabkáját.

Ezzel azonban a Huszonötödik Szín-ház nem érte be. Valami többet, valami alapvetőbbet, valami mélyebbet akart kihozni *A* hasból, de ez a szándék legfeljebb a színház eddigi vállalkozásainak és programnyilatkozatainak ismeretében tűnhet megalapozottnak; Bartsch darab-ja nem szolgál megfelelő anyaggal. Az ő-általa megírt jelenség nem hordoz semmiféle lényeget. Nem „cseppben a tenger".

Amikor a színház mégis elhatározta, hogy *A* hasból kicsikarja a maga nagyobb igényű mondandóját, akkor Iglódira az a feladat hárult, hogy létrehozza azt a „változatot" (miként a színlap meghatározza), amely remélhetően fogódzókat ad a rendezésnek. A meglevő zenéhez kitekintő, nagyobb összefüggések re utaló dalszövegeket írtak. A jelenetek közé bedolgozták Brecht versintelmeit. S végül megjelentek a színpadi szimbólumok, mint például a körbehordott májusfa, a „nagy közös kondér" és egyebek.

Így *A has* jócskán meghízik, s hangsúlyozandó, hogy a gyarapodás előnyére is válik, ha a játékelemeket, a látványt tekintjük. A színészek kiválóan valósítják meg Iglódi elképzeléseit. Olyan csoportos szereplők, akiket az eddigi produkciókban arc nélküli funkciójukban szoktunk meg, most egyéni profilt mutatnak. Tardy Balázs, Usztics Mátyás és Zala Márk egyenrangúak kisebb szerepeikben. Galán Géza, a színház új tagja, felfedezés. Kitűnő mozgása, ritmus- és szituációérzéke van, jellegzetesen viseli funkcionáriusi öltönyét és kalapját, s fizikailag megterhelő gimnasztikus játékokról feledteti cl, hogy a színész ilyenkor izzad. Méltánytalan volna sorrendbe állítani jobba Gabival és Tolnai Miklóssal, akik szintén tökéleteset alkotnak. Jobba harsány, idézőjeles közönségességét biztosan váltja nemkülönben idézőjeles édelgésbe, majd ironikusan *száraz* közlésbe. Amit Tolnaival csinálnak, az mesterduett; s nemcsak a képkerettel előadott közös songjukra gondolok. Tolnai úgy tud népitáncolni, hogy „csak-azértis" figurázásaiban egy gondolkozásmód nyer kifejezést.

A fegyelmezett színészi alakítások gonddal kidolgozott hangsúly- és gesztusrendszere szemléletében kétségtelenül

A művezető (Galán Géza) meglátogatja az építkezést (mögötte: az Állampolgár - Jordán Tamás) (MTI fotó - **Keleti Éva felvételei)**

realista, viszont mint formai eszköztár erősen expresszív, s lényegében ugyanarra hivatott, amire a kívülről hozott dalszövegek és Brecht-betétek, vagyis hogy a játékot a tágabb érvényű moralitás szférájába emelje.

Nem véletlen, hogy *A* hasról eddig megjelent kritikák mind megemlítik: Iglódi szemmel láthatóan a brechti színház mai lehetőségeiből akar ízelítőt adni. Nem tudhatom, gondolt-e a rendező valóban Brechtre; annyit tudok, hogy Brechtet valóban lehet így játszani - Bartschot nem.

A has előadásának kérdőjelei a magyar színház egyik általánosabb stílusproblémáját is érintik. Azt nevezetesen, hogy mikor alkalmazandó a realista színjátszás, és mikor bizonyul elégtelennek. Köztudott, hogy nálunk sokszor próbálták rendezők éppen a brechti játékstílust realisztikussá „szelídíteni", arra az álláspontra helyezkedve, hogy történetei voltaképp igen egyszerűek, s ezek természetes érzelmi töltetét nem szabad az elidegenítő effektusokkal semlegesíteni.

Ebben a gondolatmenetben van egy tévedés meg egy helyes felismerés. Nem igaz, hogy az elidegenítés kizárja az érzelmeket. Igaz viszont, hogy a következetesen realista játékmód nem fér meg mindazokkal a stilizációs eszközökkel, amelyeket lényegében a V-effekt jelent.

Talán nem kell mondani, hogy Brecht „egyszerű történetei" filozófiai, morális és nem utolsósorban költői síkon bonyolultabbak puszta cselekményüknél, hogy azokban a lét alapvető kérdései feszülnek. Mert a témaválasztás, a drámai szerkesztés és a figuraalkotás egyaránt a lényegi összefüggések feltárását szolgálják - másként kifejezve: a lényeg magában az írói műben foglaltatik. Kibontása pedig indukálja azokat az eszközöket, amelyek adott pillanatban az egyedit az általánoshoz közelíthetik.

A has előadásában jószerével mindvégig ilyen eszközökkel találkozunk, minden pillanatban többrétegű jelzések, „megemelt" gesztusok uralják a színpadot, és vinnék, vinnék a szintén egyszerű történetet a Nagy Építés ábrázolásának magasabb régióiba. De *A has* minden igyekezet ellenére sem több egy jellemző, ám kisszerű esetnél. A rendezői ambíció ezt nem leplezheti; annál inkább leleplezi viszont, hogy itt egy részigazságocska a drámai totalitás igényével ágál.

Kinagyított, kimerevített s egyébként jól „kitalált" életképeket látunk, agitprop ízű dalokat, többek között a mozgalmi dzsentriről, aki az Építés, a munka legfőbb visszahúzója. Mindez pedig bizonyítani hivatott, miért nem mennek a dolgok úgy, ahogyan mehetnének. Kritika éri a munkást, a brigádvezetőt, a személyzetist és természetesen a felkapaszkodott konyhalányt - az Állampolgár (Jordán Tamás) vádlón citálja fejükre a Brecht-szövegeket.

Holott nyilvánvaló, hogy e típusokra társadalmi szinten csak az okozat szerepe osztható ki, tipológiájuk pedig csak jelenség. Az ő okuk - a lényeg - szociológiai szempontból is mélyebben keresendő. Olyan drámai összefüggésekben, amelyek megjelenítésére Bartsch nem ad alkalmat.

Az ő története, szituációi, alakjai nem egyszerűek, hanem jelentéktelenek. Pamfletet lehet „belőlük" rendezni, akár termelési szatírát is.

Persze tévedés volna azt hinni, hogy eszerint az igénytelenebb, kevésbé összetett mondandók számára tartandó fenn a realista játékmód. A realizmus (nem mint szemléleti, hanem mint szín-padi stíluseszmény) éppúgy szolgálhat remekműveket, mint a sematikus semmitmondást. A döntő az, hogy világosan lássuk, a játékstílus nem az írott darabtól független valami, amivel az alapjában megváltoztatható. Előfordul, hogy egy színmű adekvát előadásmódjára nem találnak rá - olyankor meglevő értékei rejtve maradnak. De meg nem levő értékeket semmiféle játékbravúr nem lop-hat egy darabba.

Az alighanem vitán felül áll, hogy jó néhány eszköztár lehet alkalmas egyetlen dráma színpadi megvalósítására, s legalább ilyen bizonyos, hogy minden dráma eleve ki is zár jó néhány eszköztárat.

A kiválasztás és a kizárás pedig nem egyéni ízlés, még csak nem is kizárólag világnézet, hanem tartalom dolga. A darabból kibontható tartalom határoz. Ha viszont az előadás tartalmát határozzák meg külső szempontok, akkor a formai elemek természetszerűen ezek szolgálatára rendelődnek, s függetlenülnek a darabtól.

RÓNA KATALIN

Amit nem lehet elmondani...

Az Emberi sorsok a Tháliában

1.

A regény, a novella építkezésmódja köztudottan különbözik a drámáétól. A színház nem azonos a „megmozdított" irodalommal, az epikus művek leíró részleteit nem elég szövegében pontosan elmondani a színpadon.

A regényt, a novellát színpadra alkalmazónak új értéket kell létrehoznia, ha azt akarja, hogy az eredetileg nem színpadra írt mű önmaga belső igazságát-törvényszerűségét érvényesítve szólaljon meg.

Mindezek dramaturgiai közhelyek, százszor ismételt, elcsépelt mondatok, amelyekben a színházi szakemberek alkalomról alkalomra megegyeznek, amelyekkel egyetértenek.

Vagy talán mégsem?

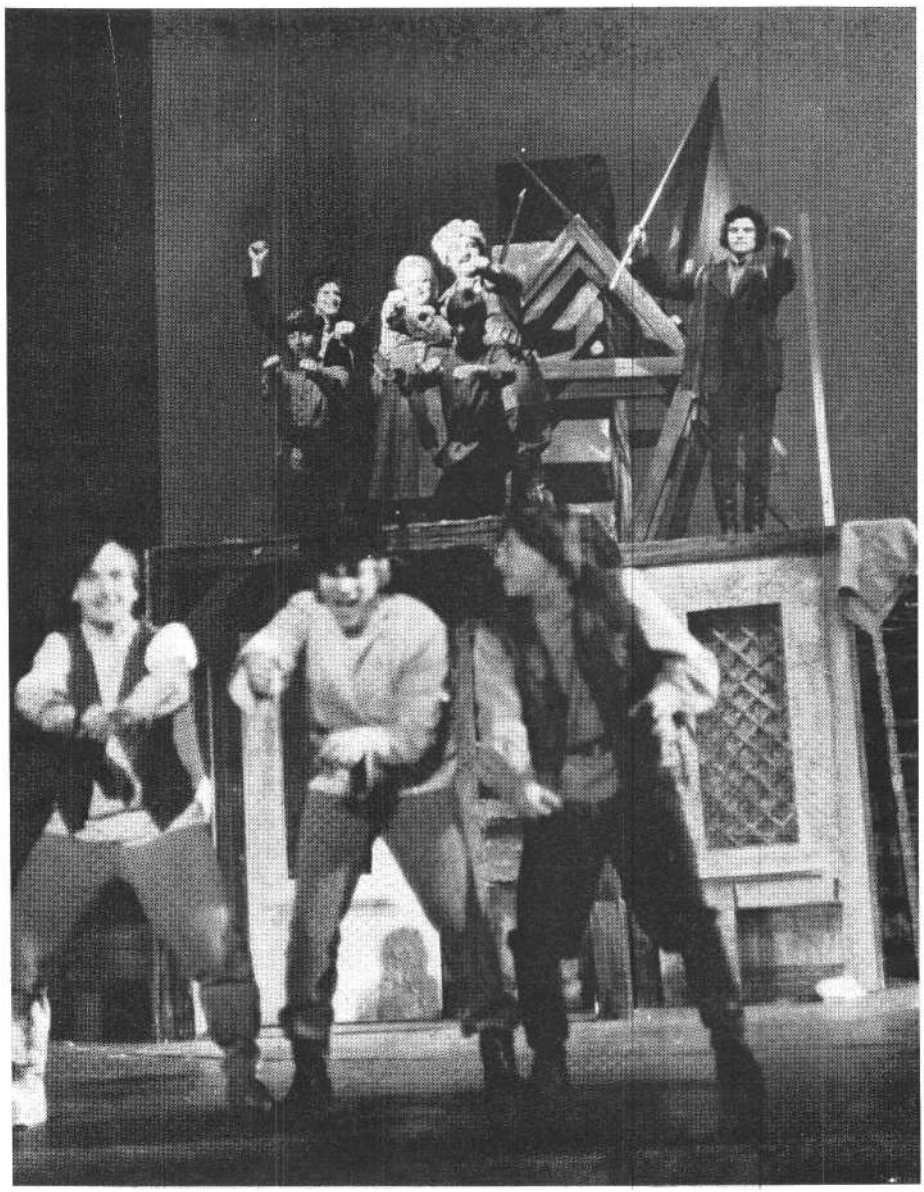
2.

A Thália Színház a „népművelő szín-ház" gondolatának jegyében nem először vállalkozik novella, regény színpadra alkalmazására. Ezúttal Solohov öt kemény gondolatiságú, feszes építkezésű korai novellájából kísérelt meg egységes színpadi művet írni Kazimir Károly és dr. Jósfay György. Nem szeretnénk teoretikus vitákba bocsátkozni arról, hogy szabad vagy nem szabad, lehet vagy nem lehet epikus alkotásokat színpadon megjeleníteni, hiszen a színház világtörténete számos bizonyító erejű példával, és talán éppen ugyanannyi ellenpéldával is rendelkezik. Nem is az a kérdés, hogy színházi életünket éppen ezek az epikaátírások tudják-e legideálisabban kimozdítani nyugalmából. Valószínűleg nem, de ha az előadás végeredménye igazolja a választást, ám legyen. A néző mindenkor szuverén produkcióval találkozik, amelyen nem lehet számon kérni az alapmű valamennyi epizódját, eseményét, motívumát. Amit azonban minden esetben számon lehet, sőt számon kell kérni, az az alapanyag gondolati igazsága, szellemi feszültsége. A Solohov-novellák és a létrehozott előadás összevetése ebben az esetben sem lenne fontos, ha a Thália Színház vállalni merte volna a színpad lehetőségeit, „csak" annyit igyekezett volna hűen közvetíteni az írásokból, amennyi valóban elegendő egy színházi este betöltésére. Ha nem igyekezett volna hatalmas színpadi apparátus fölvonultatásával látszólag kielégíteni egy konzervatív dramaturgiai igényt, miközben az illusztráció, a színpadi külsőségek kiszorították a fegyelmezett lényeglátást, az igazi emberábrázolást, a valódi drámaiságot.

3.

A novellák: *A nagycsaládú ember, a S/balok magzaja, az Idegen vér, a Görbe ösvény* és *Az út.* Valóságos történelmi kor típusainak kegyetlen „rokonháborúit" ábrázolják Solohov politikai-emberi szenvedély hevítette történetei, Solohov szűkszavú, lényegretörő, keményen fogalmazó stílusában. Mindegyik a forradalom után a doni kozákvidék nagy változásának egy-egy önmagában is teljes drámát hordozó helyzete. Valamennyi novella egyéni sors kibontakozása, vagy éppen váratlanul, az események sodrában bekövetkezett szituáció, kivétel nélkül tragikus pillanat hordozója. Világ-képek, életutak sokféleségét mutatják. Élő, ma is erős hatású írások, amelyek a forradalmár életének, sorsának helyzeteit ábrázolják, legtöbbször végletekig kiélezett kérdésfeltevésekkel. A forradalmi

Jelenet a Thália **Színház** Emberi sorsok-előadásából



Solohov: Emberi sorsok (Thália Színház). Sibalok (Bitskey Tibor) magzatját a vöröskatonák nevelik föl. A jelenet szereplői: Nagy Attila, S. Tóth József és Zsurzs Kati f. h. (Iklády László felvételei)

szituáció kérdéseit vetik föl, s ezek sohasem csak egyéni problémák. Mit jelent a végveszélyben forradalmárnak lenni?; az apa árulója-gyilkosa lehet-e fiának?; mit tegyen a katona, ha asszonya, gyermekének anyja áruló lett?; meddig szentesíti a cél az eszközt?; az ügyeskedők, az önérdeket kergetők megbuktathatják-e a forradalmat?; igaz lehet-e az emberszeretet, ha ellenségről van szó?; hogy ütközik össze vér szerint egymáshoz tartozó emberek sorsa az élethalálharcban?

Valamennyi novella önállóan, önmagában is a kor drámájának egy-egy akár színpadra is kívánkozó mozzanata. Valamennyi konfliktushelyzete, emberi lényege magában hordozza azokat a drámai elemeket, amelyek meghatározott, végiggondolt és megvalósított dramaturgiai rendszerben valószínűleg öntörvényű színpadi alkotássá válhattak volna. Am ehhez a benne rejlő drámát kellett volna kibontani, a drámán értve a színpadra szánható történetet, a felismert színpadi alkalmat.

4.

Mi valósult meg a színpadi adaptációban?

A nyitott színpad fölött, az előadás kezdete előtt a fiatal Solohov arcképe fogadja a közönséget. A keretjátékban vörös rózsacsokorral köszöntik a fiatalok a veterán katonaírót, a későbbiekben írónarrátort. Hogy szükséges-e ez, arra a továbbiakban még visszatérünk.

Az előadás első része gyakorlatilag egészében a novellák expozíciójából építkezik. Megkísérli behozni a színre az elbeszélések valamennyi szereplőjét, megkísérli a lehetetlent, dramaturgiailag és gondolatilag elfogadható kapcsolatot teremteni az egymástól független emberek között. A három kamaszfiú: Vászka, Jása és Grisa, szüleik, testvéreik, a vöröskatonák, köztük Sibalok és árulóvá lett asszonya, az öreg Gavriláék, a tehetős gazdaasszony és eladó lánya, a fehér tiszt és a többiek - mert már az indításban sem képesek „szituációba" illeszkedni - a narrátor segítségével inkább fölmondják életüket. Arra ilyen tömegben természetesen már nem nyílhat lehetőség, hogy alakjuk, szituációjuk plasztikusabban rajzolódjék ki.

A produkció második része lenne hivatott a nagyon lazán, esetlegesen összefűzött események kiteljesítésére, az emberi sorsok, élethelyzetek lezárására. Mivel azonban az indításból következően túl sok az elvarratlan szál, túl sok a fölhalmozott szituáció, nem marad más hátra, mint minden elindított mozzanatot váratlanul, a novellákból átvett drámai eseménnyel befejezni.

Azok a végletes helyzetek, amelyek az elbeszélésekben az alakok jelleméből, helyzetéből, egyéni sorsából vagy tragédiájából, külső vagy belső erőktől vezérelve és meghatározva érthetőek-indokoltak-törvényszerűek voltak, az adaptációban megalapozatlanok, hitelüket vesztik. Csak egy példa a sok közül, ami egyben a közönség érdeklődését-reagálását is mutatja: Vászka bosszút akar állni Nyura áruló édesanyján. A *Görbe ösvény* története szerint tragikus véletlen következtében szerelmét lövi le, mert a lány az anyja jellegzetes kabátját viseli. A színpadon a szerzők végigjátszatják a kabátfelvételt (az elbeszélésben erről szó sem esik), így amikor Vászka a nő után oson, moraj fut végig a közönségen. Ők már tudják, ki lesz az áldozat, nekik már eljátszották. Mint amikor a bábszínházban a kisgyermekek fölkiabálnak a nagymamának: vigyázz, ő nem Piroska, ő a farkas ! Nem lehet komolyan venni az ilyenfajta didaktikus színpadi hatásokat. A történetnek, a mondanivalónak nincs mélysége, a banalitás válik a főszereplővé.

Az önfeláldozás, a halál, a gyilkosság ebben az összefüggésben nem történelmi szükségszerűségből következő tragédia, nem megrendítő pillanat, egyszerűen melodramatikus hatásokra apelláló grand guignol. Valójában arról van szó, hogy Solohov kemény világából csak történet nélküli, élettelen figurák és az öldöklés került át a színpadra. A gondolat egysé-

ge, az átélt, megkínlódott eszme helyett hamis idillek, harmonikaszó, zászlólengetés, öldöklések, sematikus állóképek és már-már improvizáltnak tűnő vásári mutatvány kerekedett.

5.

A nagylélegzetű, epikus művek szín-padi adaptációinak bevált sablonja a le-írónarratív és reflexív részletek narrátorral való elmondatása. Ez azonban csak akkor tekinthető indokoltnak, akkor bizonyítja önmagát, ha mondandója a cselekményt újabb, nagyobb látószögű megvilágításba képes helyezni, ha a mondanivalónak a színjátszás eszközeivel meg nem jeleníthető, mélyebb rétegeit tárja föl.

A Solohov-novelláknak - ha a színpadra alkalmazók nem kívántak volna minél többet felölelni, és ennek következtében nem kényszerültek volna agyonzsúfolni színjátékukat - nem volt szükségük narrátorra. Belső drámai magjuk alkalmasnak látszhatott közvetlen, mesélő nélküli kibontakozásra. Természetesen ehhez valódi átdolgozásra lett volna szükség. Átdolgozásra, amely tisztában van azokkal a nagyon egységes és határozott dramaturgiai követelményekkel, amelyek szerint attól még nem dráma valami, hogy színpadon mondják el. Ugyanez vonatkozik a narrátorra is. Az átdolgozók akkor tévedtek, amikor úgy érezték, attól lesz Solohov élő a színpadon, ha mondatait a lehető leghűségesebben emelik át az elbeszélésekből. Még a tájékoztató jellegű leíró részleteket is, amelyeket, ha másként nem megy, szó szerint elismétel az író-narrátor. Am a novellákban átkötő, hangulatfestő, esetleg szimbolikus értékű részletek, mondatok, félmondatok egyrészt nem olyan lényeges elemeik ezeknek az elbeszéléseknek, hogy egy drámai változatból ne marad-hatnának ki. Különösen arra az általában érvényes műfaji megfontolásra hivatkozva, hogy ami az írói látomásból a szín-padon nem játszható el, nem élhető meg, azt úgysem helyettesítheti néhány, a rivaldából kilépve elmondott mondat. Másrészt az átdolgozók figyelmét elkerülte, hogy az epikus szövegben vannak olyan áttételesen megfogalmazott mondatok, metaforák vagy szimbólumok, amelyek nem hangozhatnak el az élő beszédben. Kimondva jellegüket-lényegüket vesztik, nem marad más belőlük, mint értelmetlen, összefüggéstelen szó.

Csak egyetlen ilyen mondatra hivatkoznánk, de ez példája lehet annak, mi az, amit nem lehet a színpadon elmondani. *Az út* című novella befejező mondatáról van szó, amely ott, saját közegében, saját jelzésrendszerében az elbeszélés költői befejezéseként hat: „A végtelenbe kanyarog az út, de Petyka szilárdan lépdel a közelgő éj felé, és a kék mennyboltról halványzöld fénnyel hunyorog le rá egy ötágú csillag." A narrátor patetikus hangsúlya még fülünkben cseng, de talán mégsem ezt mondta, talán rosszul értettük, ez mégsem lehet igaz. Sajnos igaz, és az is, hogy az átdolgozók, a rendező és a színészek közül senki sem vette észre, hogy a meglehetősen naturálisra fogott színpadi játékban ezek a szavak nem az eredeti hatást keltik.

A narrátor mondandóját Robert Rozsgyesztvenszkij *Rekviem* című költeményének soraival zárja. A „Ne feledd ..." gondolatát idéző mondatoknak még akkor sincs semmi közük Solohov novellái-hoz, ha feltételezzük, hogy a színház az egykori szovjet hősökre kívánt emlékez-ni ezzel az előadással. Talán csak ismét arról a már oly sokszor bírált szokásról van szó, amely a mű eszmei üzenetének drámai megélése helyett az előadás utol-só jelenetével kívánja fölerősíteni, elmondani, esetleg illusztrálni azt a gondolatot, művészi-emberi alapmagatartást, amelyre az egész előadásnak épülnie kellett volna.

6.

A novellákból született darab dramaturgiai tévedései, túlkapásai, a zavart keltő túlzsúfoltság nem kínált kedvező lehetőségeket a rendezőnek. Nem állíthatjuk, hogy a rendezői munka sokat segíthetett volna a drámán, ám Romhányi László láthatólag még e szűk keretek között sem tett sokat azért, hogy legalább megkíséreljen valóságos dimenziókat adni a játéknak. A tarka, külsőségekbe vesző novellaillusztrációból rendezésében sokszor még csak sejteni sem lehetett az igazi gondolatot. Romhányi rendező munkáját leginkább az jellemzi, hogy nem tudott lényeges kérdésekben dönteni. Az is eldöntetlen maradt, hogy naturális elemekkel vagy jelzésekkel akar-e színpadi hatásokat elérni. A legszembetűnőbb a túlformázott, sűrítettségében mégis zavart keltő díszletek között a vonuló kozák lovascsapatokat ábrázolni kívánó táncoló statiszták mozgatása. Fölerősített, már-már melodramatikus nagyjelenetek és valóságos lövés, amely a fehér tiszt stilizált figuráját éri -így váltják egymást reális és elképzelt, naturális és jelzett elemek indokolatlanul. Sem az előadás játékrendjébe, sem Solohov világába nem illik a színpad magasában, a háttérben föltűnő fekete lovaskocsi, amely itt az atamánt viszi, s valószínűleg valami furcsa véletlen következtében a Tovsztonogov rendezte *Revizor* nemzeti színházi előadásából tévedt a Thália színpadára.

A rendezői értelmezés eddig részletezett tisztázatlanságai, a játéktér rendezői szervezése, az előadás tempója, a színészvezetés kimunkálatlansága nem hogy árnyalta volna a drámát, nem hogy megpróbálta volna behozni a színpadra a novellák kemény, sokarcú világát, még inkább leegyszerűsített tablóvá, patetikus szólammá tette a produkciót.

Az ilyen előadásokban a színészi játék nem értékelhető önálló teljesítményként. A színészeknek nem jut igazi feladat, nem nyílik lehetőség az emberábrázolás művészi munkájára. A színész arra kényszerül, hogy belső átlényegülés helyett kívülről oldja meg feladatát. A népes szereplőgárdából néhányan mégis megkísérelték, hogy ha csak pillanatokra is, felvillantsák Solohov szellemét. Szirtes Ádám, Horváth Teri, Bitskey Tibor egy-egy őszinte játékrészlete megsejtette az elbeszélésekben rejlő lehetőségeket. A színpadi alkalmakat, amelyek, ha az adaptálók nem a hasonlóságot, hanem a különbözőség-ben rejlő azonosságokat keresték volna a novellákban, ha el tudták volna határoz-ni, hogy mi a céljuk Solohov írásainak színrevitelével, talán a nagy emberi pillanatok, a megélt emberi tragédiák igazságának katartikus élményével tudtak volna hatni a ma nézőjére.

Emberi sorsok (Thália Színház)
Színpadra alkalmazta: Kazimir Károly és dr. Jósfay György

Rendezte: Romhányi László,, *díszlet: Rajkay* György, *jelmez:* Mialkovszky Erzsébet m. v.

Szereplők: Nagy Attila, S. Tóth József, *Szabó* Gyula, Kozák András, Bitskey Tibor, Harsányi Gábor, Szirtes Ádám, Horváth Teri, Hámori Ildikó, Hacser Józsa, Benkő Péter, Végvári Tamás, György László, Buss Gyula, Kautzky József, Kovács Gyula, Barbinek Péter f. h., Mikó István f. h., Zsurzs Kati f. h., Gelecsényi Sára f. h,

LUX ALFRÉD

Három bemutató az Irodalmi Színpadon

Sajnálatos sztereotipia, hogy évek óta azzal kell kezdenünk az Irodalmi Színpadról szóló beszámolókat, hogy „otthontalanságukra" utalunk. Az építőiparnak és határidő-módosításainak bírálata nehezen lehet témája egy színházi folyóiratnak, ezúttal mégis engedtessék meg legalább egy naiv csodálkozás: lakótelepek épültek fel azalatt, míg a Nagymező utcai színház rekonstrukciója még mindig vajúdik. Igen reméljük, hogy az évadot már valóban „odahaza" zárhatja a társulat, amelynek munkáján változatlanul nem érződött az albérleti státus.

A kevesebbet markolás - az őszi három premier - sem annak tulajdonítható, hogy a Fáklya Klub vendégeként szervezik programjukat. Bölcs visszafogottságot kell inkább látnunk benne, a csiszoltabb és nehezebb produkciók műsorrá válását, amely a pódiumműfaj megszerzett tekintélyét hivatott tovább emelni.

Pódiumműfajt mondtunk, de korántsem értünk ezen egységes koncepciót. A három premier más és más jellegű előadás, nemcsak kivitelezésében, hanem alapszándéka szerint is. Jan Kross : *Négy monológja* már-már inkább dráma, semmint pódiumműsor; a *Volt egy* férfi című NDK-est afféle reprezentatív antológia, amely az irodalmi műfajok gazdagságában is sokszínű bemutatásra törekedett, míg a harmadik bemutató, a Vörösmarty-évfordulót köszöntő *Előszó* című összeállítás az Irodalmi Színpad hagyományait kívánja folytatni.

Négy monológ

Már maga a témaválasztás is dicséretes. Nemcsak a viszonzó gesztusért, ami Jan Krosst, *Az ember tragédiája* észt fordító-ját megilleti, hanem mert a magyarul már többször is megszólalt kitűnő költő-írónak a *Négy monológ* ugyancsak jelentős alkotása. És egyben kísérlet is - méghozzá sikerült kísérlet - az Irodalmi Színpad számára: valami újat adni, valami többet, ami eltér a már megszokottól, mondjuk ki nyíltan - a sablontól. Felmerül persze rögtön a kérdés, hogy nem visszakanyarodás-e voltaképpen a drámához - a színpadtól a színházhoz -, hiszen a négy monológ a maga egymásutániságában vérbeli színházi dialógus - bocsánat! ne vétsünk a görög nyelv szabályai ellen: tetralógot kell mondanunk. Akárhogy is befelé szólnak a figurák, bárhogy is a saját igazukhoz keresik az érveket - több ez, mint a modern dráma befelé forduló hőseinek monologizálása: mindvégig ugyanarról van szó, ugyanegy problémáról - mert a szó itt tényleg helyén van - vagyis hogy próféta lehet-e valaki a saját hazájában.

Nézzük talán az esemény rövid vázát. Michel Zittoz, a XV. század második felének kiváló észt festője - flandriai tanulóévek és spanyolországi, majd hollandiai és dániai sikerek után - visszatér szülővárosába, Tallinba (azaz Revalba, korabeli nevén). Korántsem várva várt jövevény azonban. Magánemberként azért nem, mert mostohaapja féltve markolja elsikkasztott örökségét, és hallani sem akar egyezkedésről. De még kevésbé kívánatos a művész letelepedése: a képíró és üveges céh középszerű mesterei és kontárjai egzisztenciájukat féltik - s bizonyára joggal - a királyi udvarokat megjárt festőtől. Ravaszdi sunyisággal azt fundálják ki, hogy a céhszabályokat kötelezővé teszik Zittoz számára is, *azaz* meghatározott tárgyú mesterművet követelnek tőle, amelynek elfogadása vagy el nem fogadása tőlük függ. S ami szerintük még valószínűbb, Zittoz a sértő degradálást el sem fogadja, hanem rögtön továbbáll. Két dolgot hagynak csupán figyelmen kívül: Zittoz hirtelen fellobbanó szerelmét mostohaapja leányába - amihez elkötelezett viszontszerelem is járul -, továbbá a festő fölényes biztonságú nagyvonalúságát a szakmában és az életben egyaránt. Zittoz nem képírásban rója majd le inasadóját, hanem szoborban, meghökkentendő a kisügyeseket, és egyszersmind kifogván a szelet vitorlájukból, már csak azért is, mert szakmai ítéletükre lépten-nyomon apellál. De nem kevésbé meghökkentő a témaválasztás sem, amikor a sablonszentek helyett a sárkányölő Szent Györgyöt választja, bravúrmunkának és rejtett gúnynak egyaránt. A modell persze önmaga lesz, fegyvere vándorbot csupán, és a sárkány is csak „jelzett" figurája a kompozíciónak. Mert „mi közötök lehet nektek Szent Györgyhöz . . ." - biggyeszti szá*ját a* művész, a konformizmusnak és a mesterségbeli tökélynek ez a remekül formált ötvözete.

Az előadás a mostohaapa monológjával indul, egy pravoszláv istentisztelet félreeső oltáránál, ahol a minden hájjal megkent, ugyanakkor művészi, illetve műértői becsülettől mégiscsak áthatott öreg mester Szent Lukácsnak gyónja meg piszkos kis ügyeit, anyagiasságát. Indulat, alamusziság, bölcsesség, humor gyúrja egybe a darabnak ezt a kétségtelenül legösszetettebb figuráját, akit Mensáros László formálna meg nagyszerűen. Azért a feltételes mód, mert Mensáros szövegmondása, artikulációs pongyolasága tetemes károkat okoz a szerepnek. Sajnos, a késésan rekedt hangképzés egyre gyakrabban uralja ennek a kitűnő művésznek produkcióit. Pedig a megformálás most is belülről jön, és „kikacsintásai" sem zavaróak, mert szólhatnak akár Szent Lukácshoz is. A mostohaapát úgy kapjuk, ahogy Kross megírta: megbotozni és ugyanakkor megcsókolni való vén gazembernek.

A második monológ az ifjú leányzóé, Zittoz szerelméé. A gyónás címzettje itt Szűz Mária, akinek meg kell oldania a leány szerelemváró boldogságát, akinek épp úgy helyeslését és beleegyezését várja, mint az előző monológ Szent Lukácsét. Azért fohászkodik, hogy Zittoz vállalja a megalázkodást szerelmük beteljesedéséért, az itt maradhatásért az inaséveket. Van valami „öröknői bölcsesség" is ebben az önző-szerelmes duruzsolásban, sőt valami annál is több; talán nem túlzás, ha kicsit még Solveig rokonának is érezzük a középkori polgárlányt. Megformálója, Kútvölgyi Erzsébet számára ez a halkított tónus mintha kissé idegen lenne, s ezért a monológ is veszít vérbőségéből.

Hogy mit is tervez lényegében a céh Zittoz, hogyan védekezik a középszerűség a lángész ellen, azt a céhfőnök magánbeszédéből tudjuk meg, aki éppen a gyűlésre indul, és rideg-hideg otthonában utolsó próbát tart elnöki expozéjából. Keres Emil több mint meggyőző alakításban villantja fel ezt a végső soron inkvizítori magatartást, amelyben a józan önvédelem és a közösség érdeke mit sem számít - győz a kisebbrendűségi érzés.

S csak ezek után jelenik meg a színen maga a festő, Michel Zittoz. Műtermében találkozunk vele, s ő az első, akinek nincs szüksége „címzettre" a monológhoz. Ő nem Szent Lukácshoz és Szűz Máriához beszél, még csak nem is képzelt hallgatósághoz, mint a céhfőnök; belőle spontán buknak ki a gondolatok, hangosan meditál és keserűn-gúnyosan kuncogva összegez. Az előző három rész - épp az elmondottak miatt - nem

lehet mentes a deklarációtól, Zittozé valódi monológ. Magabiztos művész csavarja ujja köré a kisszerűséget, és dörzsölt diploma játszik a helybéli „okosokkal". Köpönyegét többször is megforgatja, a szó legszorosabb értelmében (kitűnő rendezői fogás vagy írói lelemény, ahogy Zittoz sétára megy, illetve hazatér), kétkulacsosságról még sincs szó: a művészi tisztaság és becsület és ebből következőleg egy még magasabb esztétikum sértetlen marad. Mindezt a hangosan gondolkodást, manőverezést és sziklaszilárd helytállást Darvas Iván a tőle megszokott biztonsággal közvetíti és teszi hitelessé.

Horváth Jenő rendezése pontosan azt nyújtja, amit Jan Kross megírt, és szerintem ez a legtöbb. Fehér Miklós díszletei és Meluzsin Mária jelmezei olyan couleur locale-t teremtenek, ami a darab hiteléhez feltétlenül szükséges, még akkor is, ha mondandója túlmutat a cselekmény időpontján. Rab Zsuzsa fordításáról pedig csak annyit: méltó eddigi életművéhez; igazi költő tolmácsol igazi költőt.

Volt egy férfi

Az NDK irodalmának szentelt program - nem alkalmi, hanem repertoárműsor - nem tartozik az Irodalmi Színpad sikeres produkciói közé. Pedig nem érdektelen vállalkozás az ilyetén módon összeállított antológia: az eddigi sokat markolás helyett négy szerzőt vonultat fel egy-egy művel, illetve részletkiragadásokkal. Ennyiben feltétlenül követendő példát látunk a *Volt egy férfi* koncepciójában. A válogatás és a dramaturgiai felépítés (Gelléri Ágnes munkája) úgyszintén meggyőző, annál is inkább, mert óvakodott az elkoptatott szövegektől; jó-részt „első kiadásban" kerülnek elénk a művek.

Hogy akkor hol a hiba?

„Távlatok, álom, valóság és bölcsesség" a címe az első résznek, szerzője pedig a nálunk is jól ismert - és méltán népszerű - Franz Fühmann. Noha könyve, a *Huszonkét nap avagy az élet fele* még nem jelent meg magyarul, az elhangzott részletek mégis ismertek lehetnek a Nagyvilág jóvoltából. Számunkra különösen érdekes a költőírónak ez a budapesti reflexiófüzére, hiszen a külföldi látószöge mindig új élményt ad a benn-születtnek is. Hihetetlen gazdagság a Fühmanné: világnézeti biztonságát költői vibrálás szövi át, barátságához fanyar humor társul, a stílbravúrt az egyszerűség szólaltatja meg, és ellágyulásai mindig férfias vallomások. Nos, ezt a Fühmannál „leglényegi" férfiasságot kellett hiányolnunk Vallai Péter tolmácsolásából, aki édeskéssé és puhává tette a szöveget. Feltétlenül a rossz szereposztás a kárhoztatandó, és nem is ebben az egyetlen szituációban.

Mindenképpen Bozó László rendezését dicséri az est második programjának, Heiner Müller: *Horatius* című egyfelvonásosának színpadi megjelenítése. Az uniformizált, egyazon maszkú tömeg (kórus) ítélkezik Horatius fölött, aki a Curiatiusokon vett győzelmével ugyan hős, de húga szükségtelen megölése révén gyilkos. Az ókori történet adaptálása időtlen mondanivalót közvetít, s az ítélkezés dialektikáját formálja törvénybe. Tételes dráma, amit kiválóan summáz az egyetlen maszk nélküli szereplő, a narrátor Berek Katalin. Orgánuma mindvégig szinkronban van a cselekmény felfokozottságával. Kétség-kívül az est legjobb produkciója *a Horatius.*

Johannes R. Becher magyarul kiadatlan naplórészletei - az életmű feltétlen

Darvas Iván mint Zittoz, a festő **a Négy monológ előadásában (Irodalmi Színpad)**
(MTI fotó - Keleti Éva felvétele)

egységessége ellenére - nem tudtak összeállni a műsorban. Az előadóművészek igyekezete sem teremtette meg ezt a kívánt egységet, és a filmvetítések inkább zavarólag hatottak, semmint illusztrációnak. Jóval a kívánt terjedelmen túl húzódott az interpretálás, és a zenei részek sem tudták felfrissíteni.

Rolf Schneider sem ismeretlen szerző Magyarországon. *Johanna szentté válása* című drámája a szerkesztés egyik érdeme. A kivitelezés mégsem az, annak ellenére, hogy három kitűnő alakítással is találkozunk : Pécsi Ildikóéval - akiről a továbbiakban még lesz szó - Jonanna szerepében, Dőry Virágéval - bájos életrevalósággal formálja meg az affekta-hisztis fiatal apácát -, valamint Császár Angéláéval, aki a legnehezebb szerepből kovácsol életteljes figurát: ő az a parasztlány, aki Johanna nyomdokait keresi zarándokútján, s akivel a Jeanne d'Arc-i gondolat tovább élhet. Miről is van szó ? Johanna nem halt meg, elzárva él egy kolostorban, annak idején mást égettek el helyette. Inkognitóját természetesen nem fedheti fel a látogatók előtt, csak a főnökasszony engedélyével, aki börtönének épp úgy őre, mint a féltékeny nővérsereg, akiket nem utolsósorban asszonyi hiúságukban is sért Johanna múltja és szépsége. Amikor Thérčse, Johanna földije vetődik a kolostorba, és a Jeanne d'Arc-i levegő frisseségét rejti áhítata mögött, a főnöknő felfedi Johanna kilétét, így vélvén deheroizálni a népi hőst, és eleve kudarcra ítélni a parázsló indulatokat. Thérčse még így sem törne meg, Johanna szövetségest lel benne feltámadásához, ám ekkor jön az életfogytiglani ítélet: a szentté avatási bulla. Johannát „felfelé buktatják", minden lehetőségétől megfosztva ezáltal.

A darab nem szűkölködik komikus szituációkban, ezek azonban sokkal inkább tragikomikusak; és itt csúszott el a rendezés: eltolta a drámát a vicc irányába. Az eredmény az lett, hogy sem groteszket, sem tézisdrámát, de még egyértelmű burleszket sem kaptunk, hanem valami felemás dolgot, ami sem nem színpadi, sem nem irodalmi.

Előszó

Régi adósságot törlesztett az Irodalmi Színpad, felhasználván a Vörösmarty-évfordulók aktualitását: Gáspár János rendezésében - amint azt az alcím is mutatja - „Verskoncerti"-tel tisztelgett a költő emlékének. S jóllehet az életmű „tananyag"-részét kaptuk, mégsem ítélhető fölöslegesnek ez az összeállítás. Már a bemutatót is nagy számban tekintették meg a középiskolás és annál valamivel idősebb korú fiatalok, akiknek Vörösmarty nagyon friss emléke kell hogy legyen, s akik ennek ellenére - vagy éppen ezért - igénylik a megszólaltatást.

Megszólalt-e Vörösmarty? A kérdésre csak úgy tudok felelni, ha az előadóművészi teljesítményeket veszem alapul. Már utaltunk rá, hogy nem ritka jelenség a rossz „szereposztás" az Irodalmi Színpadon. Ez annál is feltűnőbb jelenség, mert az Irodalmi Színpad - amint programjában többször hangsúlyozta, s számos produkciójában (ebben is) bizonyította - az ország valamennyi előadóművészének otthona kíván lenni. Tehát a legszélesebb stáb áll rendelkezésére. Ezek után pedig nehéz az előadóművészt hibáztatnunk, ha egyik-másik költő vagy író tolmácsolása számára idegen és megoldhatatlan feladat. A felelősség a rendezőt terheli, nyilvánvalóan.

Amilyen üde és szellemes alakítást nyújtott Dőry Virág a Schneider-darabban, olyannyira idegen számára Vörösmarty veretes stílusa. Madaras József előadásában a műsor címét adó és az estet indító *Előszó* épp oly elhibázott produkció volt, mint *Az élő szobor* vagy a finálé-ként elhangzó *Szózat.* A fiatal Kertész Péter pedig szinte megsemmisült a mondandó súlyától.

Néhány „alakítás" azonban nemcsak megmentette a műsort, hanem végső eredményében is sikeres produkcióvá avatta. Az első Bessenyei Ferencé, aki abban a szerencsés helyzetben van, hogy már orgánuma is kedvez a Vörösmarty-versek tolmácsolásának; ő azonban ennél sokkal többet tett: megszólaltatta a legnagyobb magyar romantikust, hitelesen, megrázóan és - hadd használjuk az elcsépelt jelzőt ezúttal jogos helyén - drámaian. *Az emberek* gondolatilag alátámasztott kétségbeesése, a reménytelenségnek hátborzongató paroxizmusa éppen azzal a minden feleslegest levető előadással borzongatott, amit Bessenyei nyújtott. A *Gondolatok a könyvtárban* indulati átcsapásai és erkölcsi imperatívuszai mintegy a helyszínen fogalmazódtak meg. Külön élmény volt *A merengőhöz* előadása; a zsebre tett kézzel kisétáló Bessenyei azzal a „hinterlanddal" szólította meg a nézőt, amit a költeményre a kritika és az irodalomtörténet cáfolhatatlanul ráragasztott: az arany középút édeskés filozófiája mégis - és éppen úgy - kapta meg helyét a költő művének egészében, egyszersmind modernre fordítva a szöveget.

A másik élményszámba menő interpretálás Pécsi Ildikóé. Úgy érzem, nem kellőképpen méltányolt ennek a széles skálájú művésznőnek a talentuma. Nem első eset, hogy a pódiumon kimagaslót nyújt, és ő az, aki legpregnánsabban bizonyítja a drámaiság létjogosultságát is a műfajban. Nem egysíkú feladatot oldott meg, amit már a három cím is bizonyít: *Laboda kedve, Az monológia a Csongor és* Tündéből, valamint *A sors és a magyar ember.* Itt aztán minden van: évődés, filozófia, magány, tragikum, gúny, irónia, csakazértis, fásultság. . . És egyetlen hang nem sikkadt el, egyetlen gondolat nem maradt terméketlen.

Hogy Latinovits Zoltán közreműködését a Vörösmarty-esten ezúttal nem elemezzük, annak tiszteletünk az oka. A nyilvánvaló indiszpozíció okozhatta, hogy *A vén cigány* szöveghibáktól és kihagyásoktól hemzsegett - bár még ebben a megformálásban is felizzott Latinovits nagy tehetsége. Talán ha nem is-merjük a verset.. .

*

Summázatként két dolgot emelnék ki. Az egyik az a törekvés, ami *a Négy monológban* kapott szót, és jelzésszerűen ott volt az NDK-esten is: tudniillik a kevésbé széttördelt műsorok térhódítása a pódiumon. Feltétlenül olyan kísérletnek érzem, ami frissítést jelent, és amitől nem kell félteni a pódiumjelleget sem. A hagyományos műsorok megtartása persze nem mond ellent mindennek, sőt a palettát gazdagítja.

Másik észrevételünk a már említett szereposztás. A legjobban szerkesztett műsort is kudarcba viheti a hamis hangvétel, nem beszélve arról a károsodásról, amit a művész számára jelent. A gondos mérlegelésnek kell találkoznia az önismerettel és teherbíró képességgel. A jó válogatás már fél garancia.

NÁNAY ISTVÁN

A Caligula Pécsett

Camus: Caligula (Pécsi **Kamaraszínház). Bókay** Mária (Caesonia) és Moll István (Caligula) (Vörös László felvétele)

1938... 1945... 1966... 1976. Harmincnyolc éve írta meg Camus a *Caligulát,* harmincegy éve mutatták be a párizsi Hébertot színházban (Gérard Philipe-pel a címszerepben), tíz éve jelent meg a dráma magyarul a Nagyvilágban, és idén a Pécsi Nemzeti Színház Kamara-színháza játssza, Paál István rendezése-ben.

A csaknem negyven év alatt klasszikussá vált Camus drámája, könyvtárnyi irodalom foglalkozik a mű értékeivel, ellentmondásaival, gondolati, esztétikai, etikai következtetéseivel, dramaturgiai, elvi problémáival.

„Sartre tételeinek illusztrációja" (Henri Troyat) ; „ ... megrázó költői alkotás, amelyben a meglett férfikor küszöbén a józan belátás leszámolni kény-szerül az egyszer felismert igazsághoz ragaszkodó, semmiféle megalkuvásra nem kapható ifjúság romantikus teljességigényével" (Mihályi Gábor); „Szerkezetét, nyelvét tekintve Camus legjobb drámája"; „nem történelmi dráma, csak parabola", „»Az emberek meghalnak és nem boldogok«, valamint »az élni akarok és boldognak lenni« felfogások között folyó harc, ehhez a cirkuszi formák, amelyek között ez kiderül, csak a díszletet szolgáltatják" (Mészáros Vilma); „inkább gondolatokban gazdag, mint cselekményben (Gyergyai Albert); „Századunk nagy drámái közé tartozik, szenvedélyes, forró, torlódó jelenetekkel és jellemekkel" (Illés Endre). Ez a találomra kiválasztott, sokszor egymásnak ellent-mondó vélemény mind a *Caligulát* jellemzi.

Mi hát ez a mű ? Az egzisztencializmus tandrámája? Egyszerű parabola? Egyáltalán : költészet vagy dráma? Gondola-ti konstrukció vagy színpadi életre is alkalmas alkotás ? Alighanem mindez együtt. Klasszikussá érését mutatja, hogy egyre kevésbé lehet a mű egyes rétegei-nek megfelelően vagylagosan feltenni a fenti kérdést, és egyre több rétegűvé, fel-hangokban gazdagabbá válik.

1966-ban, amikor a dráma szövegét először olvashattuk magyarul, elsősorban az egzisztencialista gondolatok mű-vészi-drámai megfogalmazása, az egzisztencializmussal való szembesítés ragadta meg az olvasót. Most, amikor annyi év után színpadi életre kelt, felmerül a kérdés: mi közünk van nekünk ehhez a bizonyos szembesítéshez? Régen túl vagyunk már azon! Am mai szemmel olvasva újra a művet, kiderül: nem az egzisztencializmus egyes tételeivel kacérkodó gondolatokkal kerülünk most szembe, hanem valami általánosabb, itt és ma is érvényes tartalommal, ami éppen a már említett jelentésgazdagodásból adódik. Azzal a klasszicizálódással, amelyből nem kis veszély származhat a színpadra állításkor, ugyanis igencsak gyakori, hogy egy-egy sokszínű, árnyalt mondandójú mű érvényességét a „modern" előadás leszűkíti, egyetlen szálra csupaszítja.

A pécsi előadás az évad kiemelkedő eseménye, mert mai olvasatú, árnyalt mondandójú, a dráma lényegét hűen leképző és ugyanakkor szokatlanul szuggesztív.

Az előadás kérdéseket tesz fel. Anélkül hogy alapjaiban eltérne a camus-i mű lényegétől, a hangsúlyok áthelyezésével, a darab születésétől eltelt majd' negyven év történelmi tapasztalatait beépítve arra keres választ: lehet-e hatalommal, „felülről" boldogítani? Lehet-e a többséget, annak együttakarása nélkül, mint-egy ellenére boldoggá tenni ? Meg lehet-e törni a középszerűség, a gyávaság, az arcnélküliség betonfalát, illetve mekkora megalázás, lelki és testi terror szükséges ahhoz, hogy e betonfalat legalább meg-repessze? Elvezetheti-e a terror a lázadáshoz, ha úgy tetszik: a forradalomhoz az elnyomottakat, vagy csak anarchista tetteket eredményezhet? És emellett az emberi kapcsolatok, a barátság, a szerelem értékéről, az önmegvalósítás lehetőségéről, az igazi szabadság mibenlétéről, az önvizsgálat szükségességéről és az ettől való félelemről, a magány meg-nyilvánulásairól egyaránt beszél ez az előadás.

„Számomra a *Caligula a* forradalom negatív lenyomata" - így hangzik Paál István tizenhárom maximája közül az egyik. A maximákban a rendező Caligulához fűződő viszonyát határozza meg. Az egész előadás szempontjából talán a fönti a leglényegesebb. Mi is a negatív lenyomat? Olyan, mint az igazi kép, csak éppen a fordítottja annak. Ami az igaziban fekete, az a negatívon fehér, és ami az igaziban fehér, az a negatívon fekete.

Caligula, akit „nem elégít ki, ahogy a világ most el van rendezve", aki a Holdra, és arra, amit ez jelképez, a lehetetlenre vágyik, aki hatalmánál fogva meg akarja változtatni a dolgok rendjét, hogy a „Nap keleten nyugodjék le, a szenvedés el-apadjon, és az emberek ezentúl ne haljanak meg", hiába tör következetesen célja felé, hiába öleti halomra az embereket, hiába a megfélemlítés, a megalázás, az emberi méltóság sárba tiprása, az *egyedül* szabad ember szabadságáról kiderül, az nem a jó szabadság. S ráadásul az az elégtétel sem adatik meg neki, hogy zsarnoksága nyomása alatt az elégedetlenség lázadássá, forradalmi tetté érjen. A patríciusok hosszú huzavona után eljutnak a cselekvésig, megölik a császárt. De hogyan? Nem szabad emberek szabad elhatározásából, hanem Caligula akaratára, mert ő az öngyilkosságnak ezt a formáját választva elébemegy a gyilkosságnak, nem bátor férfiak egymás elleni küzdelmében, nem is szervezetként, ha-

nem arctalan tömegként végeznek ellenfelükkel, alattomban. Ez az értelmezés Caligulát tragikus hőssé teszi, győz ugyan - mert a lehetetlent nem lehet elérni, tehát a logikus következmény az öngyilkosság -, de etikai mércéje szerint mégis vesztes. Hogyan valósul meg mindez a színpadon?

A színpad csupasz. A takarások, a háttér hiányzik, csak a kopár falak, a radiátor, jobb hátul az egyetlen vasajtós bejárat, a félig belógatott, munkavilágítást adó lámpatestek adják a díszlet és a játék-tér alapját. A padló habszivaccsal és ponyvával van borítva, amitől egyszerre puhák a lépések, ugyanakkor bántóan surrogó hangot adók. A színpad közepén egy kis homokbucka, háttérben állványon fényesre csiszolt gong, elöl két nagy plexilap, közepében köralakú tükör. A térbe néhány bőrzsák - mint egy bokxedzőteremben - lóg be. (A kiváló díszletképet Najmányi László tervezte.) Az egész inkább tornateremhez hasonlít, mint színházhoz. Mesterségesen elszegényített tér ez, mintegy vállalva a szegénységet s mindazt, amit a szegény színház fogalma takar. Azaz mindenekelőtt azt, hogy a mű lényegét a színész, az emberi test, a teljes egyéniség hordozza, száműzve minden olyan mellékes elemet, ami félreviheti az előadás alapgondolatát, szándékát.

Az előadás akkor kezdődik, amikor a nézők belépnek a terembe. A színpad a két plexilappal ketté van osztva, a lapok előtt, a színpad szélén ül magába mélyedve Caligula. A lapok mögötti tér a szín-pad, ami a plexi előtt van, az valami más tér, sokkal inkább a nézőtérhez tartozik, mint a színpadhoz; Caligula szinte az emberek között bujdosik, nem pedig a pusztában. A darab első jelenetei lénye-gében azalatt játszódnak, mialatt a nézők elfoglalják helyüket. Ki-be jönnek, rohannak a mezítlábas, judóöltözékre emlékeztető ruhájú (jelmeztervező: Sárvári Katalin) patríciusok az ajtón, minden alkalommal becsapják, bevágják vagy csak óvatosan beteszik a vasajtót. A fémes kattanástól a detonációszerű robajig terjed az a zajeffektus, ami fogadja és feszült állapotba hozza a nézőt. A viszonylag hosszú expozíció után a Caligulát hiába várókeresők eltávoznak, és négy ágyékkötős, de vívósisakos testőr a plexi-lapokat a portálhoz helyezi, és szintén ki-vonul. Ekkor emeli fel a fejét Caligula, merőn néz a közönségre. Helikon, a fel-szabadított rabszolga, a császár híve üdvözli. Hosszan folyik a párbeszéd közöttük anélkül, hogy a színpad statikussága megbomlana. A kezdet túlmozgalmassága után a darab fontos kérdéseit exponáló mondatok alatt a kép nyugodt. Az elő-adás ritmusát ez a kettősség, zaklatottság, a mozgalmas és a nyugodt jelenetek váltakozása és ellentéte adja meg, kifejezve a külső cselekmény és a lelkekben zajló belső történések kapcsolatát.

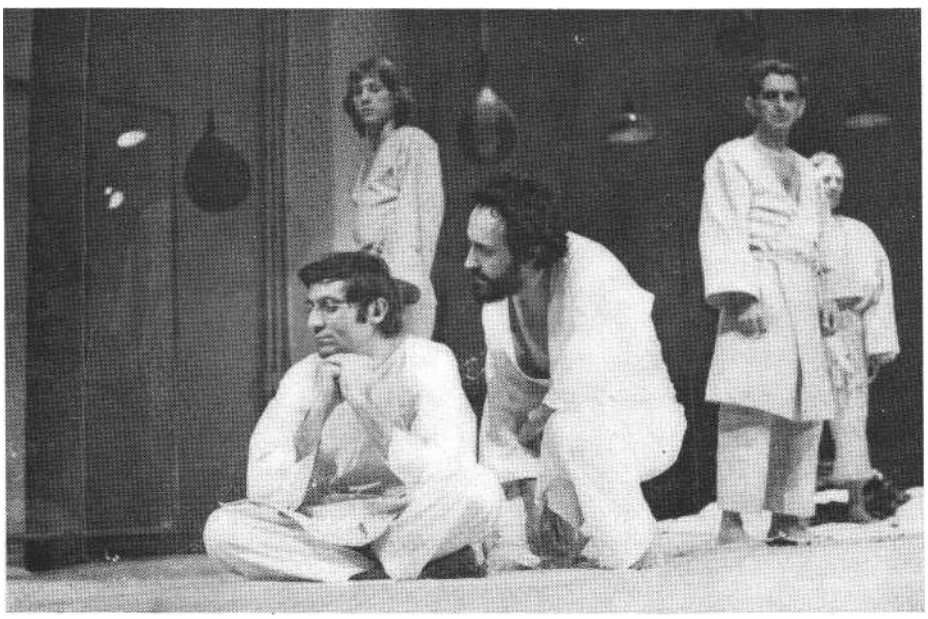
Mindaddig statikus a kép, míg ismét be nem jönnek a patríciusok, akik tettetett kedélyességgel üdvözlik Caligulát. Az egyikük kinyögi: „...az államkincs-tár ügyei..." Ehhez a patríciushoz egészen közel megy Caligula. Magához vonja, és a képébe mondja a darab egyik kulcsmondatát, amely elindítója az eseményeknek: „Az államkincstár mindennél fontosabb" (mert „ha az államkincs-tár olyan fontos, akkor az emberélet nem az") és hozzáteszi: „Figyelj rám" - majd kis szünet után nyomatékosan - „parancsnok!" Ezzel elkezdődik a manipuláció. Az az ember, aki először ejtette ki a száján azt a bizonyos államkincstár szót, az új konstrukcióban funkciót, nem is akármilyet, parancsnokit kapott. Kénytelen-kelletlen kiszolgálója lett Caligulának.

Az első felvonás tizedik jelenetében hangzik el a darab egy másik kulcsmondata: „Az egész Római Birodalomban csak én vagyok szabad, egyedül én! "Caligula e mondat közben lép először a homokbuckára. Ez a terület kizárólag Caliguláé. Mindenki más ellenséges indulattal közelíti, vagy messze kikerüli. Rúgják, belemarkolnak, szétszórják, belevágják a gongba - pengő hangot keltve ezzel -, de ráállni, ráfeküdni, rátelepedni csak Caligulának lehet. Az előadás során a kupac egyre laposabb lesz, a második rész elején hiába seprik össze a testőrök ismét, az egyre inkább szétterül, hogy aztán a befejezéskor kapja meg az első hangsúlyos pillanatra rímelő funkcióját.

A második felvonás kezdetekor a vérig sértett, megalázott patríciusokra a négy testőr nagy fekete leplet borít, amely elfedi, lehúzza, leteperi az alatta levőket. Miközben a jelenet szövegét halljuk, kis rugóskésekkel lyukat vágnak a patríciusok a lepelbe, és azon keresztül bújnak, lépnek ki. Találó képi kifejezője ez a patríciusok helyzetének. A lepel különben végig fontos szerepet játszik. A Chaereánál megrendezett ebédnél kifordítva - a fehér színével felfelé - ez az asztal; amikor Caligula Vénusz képében imádtatja magát: palást; máskor takaró, amelyre rá lehet telepedni, és végül ezzel az összecsavart lepellel fojtja meg Caligula Caesoniát. Önálló életet él ez a lepel, akkor is játszik, amikor nem csinálnak vele semmit, a kezdeti „szerepe" után fenyegetőn ott van és vár sorára.

A Vénusz-jelenetben azonban nem egyszerűen csak palást ez a lepel. A kép kompozíciója folytán különleges jelentést kap. Caligula az egyik bőrzsákot tartó kötélre kapaszkodik, és felhúzatja magát: lebeg az ég és föld között, kuporog a

Összeesküvés Caligula ellen. Dávid Kiss Ferenc, Pogány György, ifj. Kőmíves Sándor Kovács Dénes és Faludy László (Murányi Zsófia felvétele)



kötélen, a válla fölött átnézve fürkészi a patríciusok reagálását. A palást olyan, mint egy barokk Mária-szobor dús redőzetű ruhája. A jelenet groteszk. A kuporgó Caligula és a barokk oltárképet idéző keret ellentéte nemcsak a jelenetnek ad különleges hangsúlyt, de egyben a keresztény mitológiára utaló archetípus jelenlétét is érzékelteti. Sok egyéb mellett ez és a hozzá hasonló megoldások sugallják: nem igazából semleges ez a helyszín, közép-európai is. Erre a fajta archetipizálásra több más példa is van, az egyik legjellemzőbb az, amikor az első részben Scipióban némán dúl a harc a Caligula iránti gyűlölete és szeretete között, s ezalatt egy bordásfalhoz hasonló vaslétrán függ, akárcsak egy kereszten. Ez az utalás szinte észrevétlen, inkább csak jelzés.

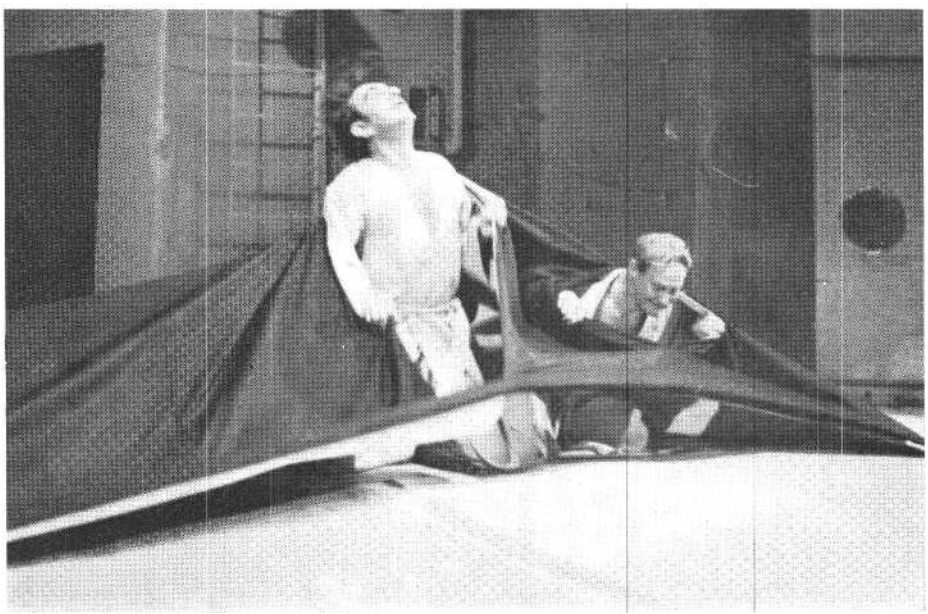
Miután Caligula megfojtotta Caesoniát, végképp egyedül marad. Csak a tükrök néznek vele farkasszemet. A plexifalakban levő kis kerek tükrökhöz kuporodik, és azokkal folytatja önmarcangoló párbeszédét. Végül a szintén tükörként funkcionáló gonghoz rohan, a széttaposott homokbuckára áll, és ott mondja el a kezdetre rímelő mondatát: „Az én szabadságom nem a jó szabadság." A gondolati kör bezárult, az elkövetkező események a kikerülhetetlen ráadást jelentik csak. Ekkor méltóságteljesen, mint egy szertartás résztvevője belép felemelt, vérvörös kezekkel Helikon. A csöpögő festék jelzi: az eddigi szigorúan természetes történés - amikor minden azt jelentette, ami - megváltozik, és egy stilizáltabb játék következik. Helikon nyugodt mozdulatokkal eljátssza a halált, Caligula Caesonia mellé fekteti. Visszatér a gonghoz, és megnyugodva, a homokra állva vár. A fények lassan elhalványulnak, és a félhomályban a négy testőr kimért mozdulatokkal késekkel kitöri a plexilapokból a tükröket, az előadás kezdetekor látott módon helyezi el a lapokat, ismét kettéosztva a szín-padot. A lapok előtt a két holttest, mögötte pedig a végső leszámolás. A test-őrök kétoldalt sorfalat állnak, és szenvtelenül végignézik az eseményeket. Fehér csuklyás alakok somfordálnak be, egymást húzva, tolva. Körülveszik Caligulát, kiegyenesednek, egy-két lépést tesznek előre, felemelik a kis rugóskésüket, a parancsnok pedig egy csontozó-bárdot, és a színpad teljes sötétségbe borul. Hosszú csend. Majd az egyik ki-tört tükör helyén, a cserepektől határolt nyíláson Scipio elgyötört arcát látjuk: az egyetlen tiszta ember arcát. Ekkor hangzik el a darab záró mondata félelmetesen nyugodt hangon: „Még élek!" Aztán fogvacogtató hatású fémes hang, kivilágosodik a szín, csak a négy testőrt látjuk, amint elföldelik Caligulát, rálapátolják a homokot. A gong mellé függesztett bárd ütemesen, majd egyre lassabban és csendesebben hozzáverődik a tükörgonghoz. A „Még élek" fenyegető nyugalma és a Mantegna Holt Krisztusát felidéző rövidülésben látható, homokba temetett test nyugtalanító ellen-tétét festi alá ez a gong-bárd zene. Taps-rend nincs.

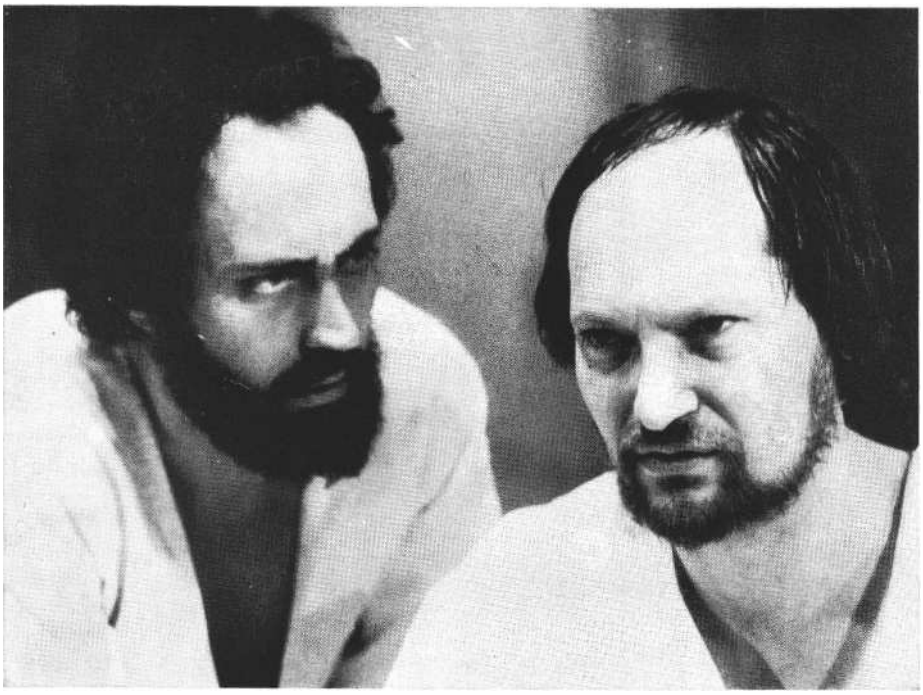
Sok-sok elem összhangjából alakul 'ki tehát a színpadi hatás. A tárgyak, zajok, hangok ellenpontozó, elidegenítő vagy hatásfokozó szerepe rafináltan van megkomponálva. Helikon szájharmonikázására utalnék például: ez egyszerre teszi Helikont a játszmán kívül állóvá - hiszen csak neki van hangszere, és ő, ha teheti, halkan vagy hangosan improvizálva ját-szik is rajta - és ugyanakkor ez a zenei aláfestés hol hátborzongatóvá (Mereia megmérgezése), hol komikussá (a patríciusok várakozása Caligulára) teszi a jelenetet. Vagy utalnék a Caligula táncát megjelenítő epizódban a tuskóra és a bárdra, melyek körül tesz néhány táncos lépést, és amikor a bárdot a tuskóba vágja, ez egyszerre kap általános érvényt, és utal konkrétan a jelenet egy monda-tára: „Aki elmaradt volna (mármint az összejövetelről), azt lefejezik." Helikon és Caligula egyik jelenetében, amikor Helikon hasztalan igyekszik a császár figyelmét felhívni az összeesküvésre, mert Caligula egyre csak a Holdról elmélkedik: Helikon körberohan, döngeti a falakat, és tehetetlenségében végighúzza harmonikáját a fűtőtesten. Ez a radiátor lemezeitől pattogó hang azonnal elidegeníti a már-már érzelmes jelenetet.

Mindez az előadás külső képe. Ami ezt meghatározza, az a világos és tiszta kapcsolatrendszer, a figurák egymáshoz és elsősorban Caligulához fűződő viszonya. Az előadásban - az alapkoncepció-hól adódóan megnőtt a patríciusok szerepe. Nemcsak azért, mert a mintegy tucatnyi szereplő ötre redukálódott, hanem a konfliktus átértékelése miatt is. Emellett a főfigurák, Caligula potenciális ellenfelei megtartották súlyukat. Sőt, a rendező vigyázott arra is, hogy az alakok saját konfliktusát, drámáját is kibontsa. Ettől lett az előadás a rendkívül erős képformák mellett is egyénileg motivált, élő drámává, s nem vált akár egy tétel, akár egy gondolat, akár egy rendezői forma illusztrálásává. Ugyanakkor ez a játékmód a színésztől maximális szellemi és fizikai erőkifejtést igényel, teljes lényével való jelenlétet. Ez igencsak próbára tette a színészeket.

A patríciusokat játszóknak van e tekintetben a legnehezebb helyzetük, mert - különösen a szerepösszevonások miatt - a szituációkat sokszor csak a puszta jelenlétükkel kellene élővé tenniük. Ennek a bonyolult feladatnak Kovács Dénes és Faludy László tett leginkább eleget.

Jelenet a **Caligulából** (Kovács Dénes €s Faludy László) (Murányi Zsófia felvétele)





Ifj. Kőmíves Sándor és Holt István a Caligulában (Vörös László felvétele)

Faludy öreg patríciusként, amikor feladni készül az összeesküvés résztvevőit, szívszorítóan, fájdalmasan hiteles.

Caligula két ellenfele, részben lelkének egy-egy része Scipio és Chaerea. Az egyik a költészet, a másik az intellektus. Mindkét tulajdonság megvan Caligulában is, ugyanakkor ezek jelentik a legnagyobb veszélyt terveinek valóra váltásában. Scipio tiszta ember, aki apjának meggyilkoltatása után sem tudja igazán gyűlölni Caligulát, ugyanaz a láng égeti mindkettőjüket. Paál megközelítésében különösen hangsúlyos Scipio, hiszen a császárgyilkosság pillanatában ő az egyetlen, aki felfedi arcát, és látjuk beigazolódni: „Ha megölném, vele éreznék." Ennek a tisztaságnak csak nyomaival találkozhatunk Szegváry Menyhért alakításában. Hiányzott belőle a férfilíra, s adós maradt a befejezéskor az igazán megkínzottsággal is. Láthatólag az előadás stílusa kissé idegen maradt számára, s ebből adódott, hogy játékában a külsődleges megoldások váltakoztak igaz, szép pillanatokkal.

Chaerea az élni akarást, az életben elérhető boldogságot képviselő ellenpontja Caligulának. Ő az, aki nem kicsinyes személyes sérelem miatt lesz összeesküvő, hanem elvi okokból: amit Caligula képvisel, az az ő világával és a többség világával szöges ellentétben van. Az egyik nem élhet a másikkal együtt. Ez az okos, intellektuális összeesküvő Dávid Kiss Ferenc megformálásában inkább csak rendíthetetlen volt. Kimozdíthatatlan az igazából, nyugodt és kimért, ez adta a fölényét a császárral szemben. Az alak intellektusa azonban elsikkadt az alakításból.

Caesonia, akárcsak Helikon, kiszolgálója Caligulának. Mások az indítékaik: Helikont a hála, Caesoniát a szerelem készteti Caligula terveinek előmozdítására. De Caesonia nemcsak szerelmes, és - már kora miatt is - a szerelméhez minden eszközzel ragaszkodó asszony, hanem aktív részese is az eseményeknek. Bókay Mária nem az öregedő szeretőt játszotta el, inkább a szerelméhez foggalkörömmel ragaszkodó asszonyt. Mivel az alaknak ez a vonása dominált, kevésbé érvényesülhetett a keményebb, a bűnrészes *én.* Ez az arányeltolódás nyilván a rendezői elképzelésből következett, ezzel is kiemelve Caligula központi helyzetét. Ebben az esetben Bókay Mária pontosan valósította meg a konstrukcióból rá háruló feladatokat.

Ifj. Kőmíves Sándor Helikonja rezignált, a környezet erényességével szemben a sokat tudók, sokat látottak cinizmusba hajló magatartásának álarca mögé bújik. Harmonikázik, ide heveredik, oda dől le, együtt van a patríciusokkal, néhány szóval sejteti: mindent tud róluk. Okosan hallgat. Kifakadása az erényességről, a rossz melletti elkötelezettségéről megvilágítja ellentmondásosságát: nem egyszerűen beépített ember, a császár kiszolgálója, hanem kényszerűen az, nincs más választása, mert még mindig jobb egy őrültet szolgálni, mint úgy élni, ahogy a többiek, az átlag. Kőmíves tökéletesen megértette, megérezte és valóra váltotta mindazt, amit a rendező által megszabott játékstílus követelt.

Caligula: Holl István. Elnézem a még szinte gyerekarcú Gérard Philipe fotó-ját: Caligula szerepében huszonhárom éves. Caligula Camus szerint huszonkilenc éves. Holl majd' tízzel több. Sok minden adódik ebből az életkorból. Mindenekelőtt az, hogy ez a darab nem lehet az ifjúság vad ábrándjaival való leszámolás drámája. Holl Caligulája érett fejjel, tudatosan vállalja a lehetetlen akarását. Bámulatos koncentrációval válik Caligulává, mindazzá, amit Caligula jelent. Ugyanakkor valami csendes szomorúság hatja át Holl császárát. Mintha eleve tudná, hiába gyürkőzik neki a feladatnak, hiába a sok halál, válogatott megalázás, a sorsát nem kerülheti ki. A legvadabb kitörésében, a legindulatosabb mozdulatában, a legravaszabb tettetésében is érződik ez a szomorúság, és ettől válik Caligula emberközelivé. Nemcsak borzadunk tetteitől, nemcsak elítéljük, szánjuk is. Az első rész végén, amikor Scipio az emlékei iránt érdeklődik, az előadás kezdetekor elfoglalt helyén és pózában ül. Kifejti: az egyetlen menedéket jelentő emléke a megvetés. Scipio kirohan. Holl hosszan ül némán a helyén. Átéljük végtelen magányát. Aztán négykézlábra áll, és lassan hátrálni kezd a kijárat felé. Somfordál, mint egy kutya, ugyanakkor az arcában, a mozdulatok szüneteiben benne van valami az ugrásra kész ragadozóból is. Eléri az ajtót, hozzátapadva a falhoz, ajtófélfához, ajtóhoz, kicsúszik, csak a ragadozó macska mancsa marad még egy pillanatig a látótérben. Aztán azt is maga után húzza. Ebben az epizódban sűrítve érezhető az alak ellentmondásos tragikuma, elesettsége, félelmetessége és gyengesége. Holl István alakításában nyoma sincs semmi-féle külsődleges eszköznek. Maradéktalanul oldja meg a nem könnyű mozgásfeladatokat éppen úgy, mint a komoly artikulációs nehézségű szövegek interpretálását. Mindent győz szellemi és fizikai energiával is. Nehéz szétválasztani, mennyi az előadásban a rendező és mennyi a főszereplő alkotása, hiszen itt az eredmény kettejük szoros együttműködésére épülhetett csak.

Tágabb értelemben elmondható ez a többiekre is, hiszen valóban közösségi alkotásként jöhetett csak létre ez az előadás. Ha néhány bosszantó apróság mégis maradt a produkcióban, annak elsősorban az az oka, hogy egy ilyen fel-adat megoldására alighanem kevés a megszokott felkészülési idő. Nem beszélve arról, hogy a feladat, újszerűségénél fogva, a színészektől óriási többlet-energiát, munkát követelt. Feltűnt, hogy néhány, főleg fiatalabb színész minden igyekezete ellenére is kívül maradt a játékon, s ez óhatatlanul megfogalmaztatja a kérdést: miért nem elég nyitottak az újfajta játékstílusra éppen a fiatal színészek ? E kívülmaradás okozta, hogy jó

néhány mozgáseffektus rendezői ötlet maradt, s jórészt ugyanez az oka annak is, hogy a költői verseny jelenete laposra, jelentéktelenre sikerült.

A Pécsi Nemzeti Színház az egyik legfontosabb színházi műhelyünk, az igazgató, Nógrádi Róbert nagyvonalú, koncepciózus vezetése következtében. Gondoljunk a magyar drámák következetes színpadra segítésére vagy Sík Ferenc alkotói energiákat felszabadító, fantáziát megmozgató rendezéseire. Ezekhez csatlakozott most új színházi formavilágával, világos értelmezésű rendezésével Paál István *Caligulája* is.

Albert Camus: Caligula (Pécsi Nemzeti Színház Kamaraszínháza)

Fordította: Illés Endre. *Rendezte:* Paál István. *Díszlet:* Najmányi László m. *v. Jelmez:* Sárvári Katalin m. *v.*

Szereplők: Holl István, Bókay Mária, ifj. Kőmíves Sándor, Szegváry Menyhért, Dávid Kiss Ferenc, Faludy László, Kovács Dénes, Pogány György, N. Szabó Sándor, Balázsi Gyula, Nagy Éva.

Következő számaink tartalmából:

Földes Anna:
A magyar dráma sorsa

Czére Béla:
Szabó Magda dramaturgiája

Sziládi János:
Spanyol Izabella

Almás Miklós:
Salemi boszorkányok

Takács István:
Egy megkésett téesz-dráma Egerben

Sipos András:
Az Asztalosinduló próbáin

Lakatos András:
Hit és fegyverropogás

Belia Anna:
Állapot jelentés

Pályi András:
Egy ember kibújik a bőréből

Koltai Tamás:
Anatolij Efrosz két rendezése

MOLNÁR GÁL PÉTER

Színházi holmi

Szilágyi Bea

Tőle tanultam csókolózni. Mármint színpadon. Miként kell hátrahajtani kissé a partnernő derekát, hol kell átölelni és takarni a nézőtér felől a száját. A színház az élet mása. Ahhoz azonban, hogy életképes legyen valaki ebben a más életben: mindent újra kell tanulnia. Kisdedként meg kell tanulnia járni, fölállni, leülni, beszélni, enni, hogy a többit, mindet, föl ne kelljen sorolni.

Színészmesterséget tanított. Meg zenés rendezést. Növendékei szemét nem a nagy összefüggésekre nyitotta rá. Ő csupán az alapokat rakta le; a civil világ számára nevetségesen ható, mégis nélkülözhetetlen apróságokat. Tanítás köz-ben ritkán veszítette el humorát. Szükség is volt humorára olyan alkalmakkor, amikor színpadra kellett fölmennünk - például - csókolózni tanulni, amiről igazából azt hittük akkoriban, hogy tudunk már, és remekül begyakoroltuk kapualjakban.

Bea színészek és rendezők évjáratait dajkálta első színpadi lépéseikkor. Kezdetben az ő lábával léptünk. Az ő karjaival öleltünk. Csak később vált a láb és a kar sajátunkká, lett a mozdulat miénk. Bea mozdította meg merev mozdulatlanságunkat, oldotta föl görcseink java részét. Később játékmesterként tanította tovább hajdani tanítványait az Operettszínházban, lépni, járni, fél térdre ereszkedni, ülni, ölelni, állni és megállni a lábukon. (Egy-egy színházi előadás közepén fölnőtt színészek mozdulatában megismerem ma is Szilágyi Bea keze nyomát, ölelési, leülési stílusát.)

Más színészekben élt és él tovább mesterségbeli tudása, színészi szakismerete. Én még láttam színpadon, az Örkény magyarította *Zsugori uram* Fruzsinájaként, Komáromba szakadt molière-i kerítőasszonyként. Kolozsvárról érkezett mint táncosnő, és amikor a Nemzeti Színház az Operában vendégeskedett a gyorsan elvérző *Cinka* Pannában, ott még táncolt is. Nem láttam egyik legnagyobb sikerében, az *Egerek és emberek* könnyűvérű farmerlánya szerepében. A Hont-féle Madách ideges ritmusú és értelmes színésznője volt. A színház fölöszlatása után levonult a színpadi emelvényről, és politikai emelvényeken jelent meg mint a Színházművészeti Szövetség függetlenített főtitkára. Ekkori jelmeze szürke kasha nadrág, szvetter és fejkendő volt. Azután a Nemzeti jubileumi ünnepségén, a kormányprogram után, a nézőtéren megjelent feszes-fényes, párizsi aranylamé estélyi ruhában, saját anyagából készült turbánnal. Sokan azt hitték: átalakult. Pedig csak kifordította és láthatóvá tette egyéniségének más színeit is, azokat, amik addig is érvényesültek munkájában. Kevés funkcionáriust láttam, aki ennyire megmaradt volna színésznőnek. És mint színészfőiskolai professzornő, nos, úgy is színésznő maradt. Nem keserű, színpadszomjas, sikerféltő; kicsiny, csacsi, napi hatásokra törő nappali ripacs: színésznő, aki tudja *hivatása* társadalmi erejét, örömmel merül bele a részletek kidolgozásának fáradságos gyönyörűségébe.

Szilágyi Bea színésznő tudott maradni évtizedekkel azután is, amikor személyesen nem lépett többé nyilvánosság elé, és csupán mozdulatait, tehetségét, tudását, türelmét, kitartását, színházszerelmét, életismeretét küldte a színpadra - tanít-ványaiban.

Tőle tanultam meg a színpadi csókolózás szakmai fortélyait. Kormánykitüntetése és születésnapja alkalmából csókolom a kezét!

Melis György

Szűklátókörűségből, tudatlanságból vagy lustaságból kettéosztottuk a színházművészetet olyan épületekre, amelyekben beszélnek és olyanokra, amelyekben énekelnek. Így azután az opera rendszerint kiesik a színházművészeti vizsgálódások látóköréből. Holott... !

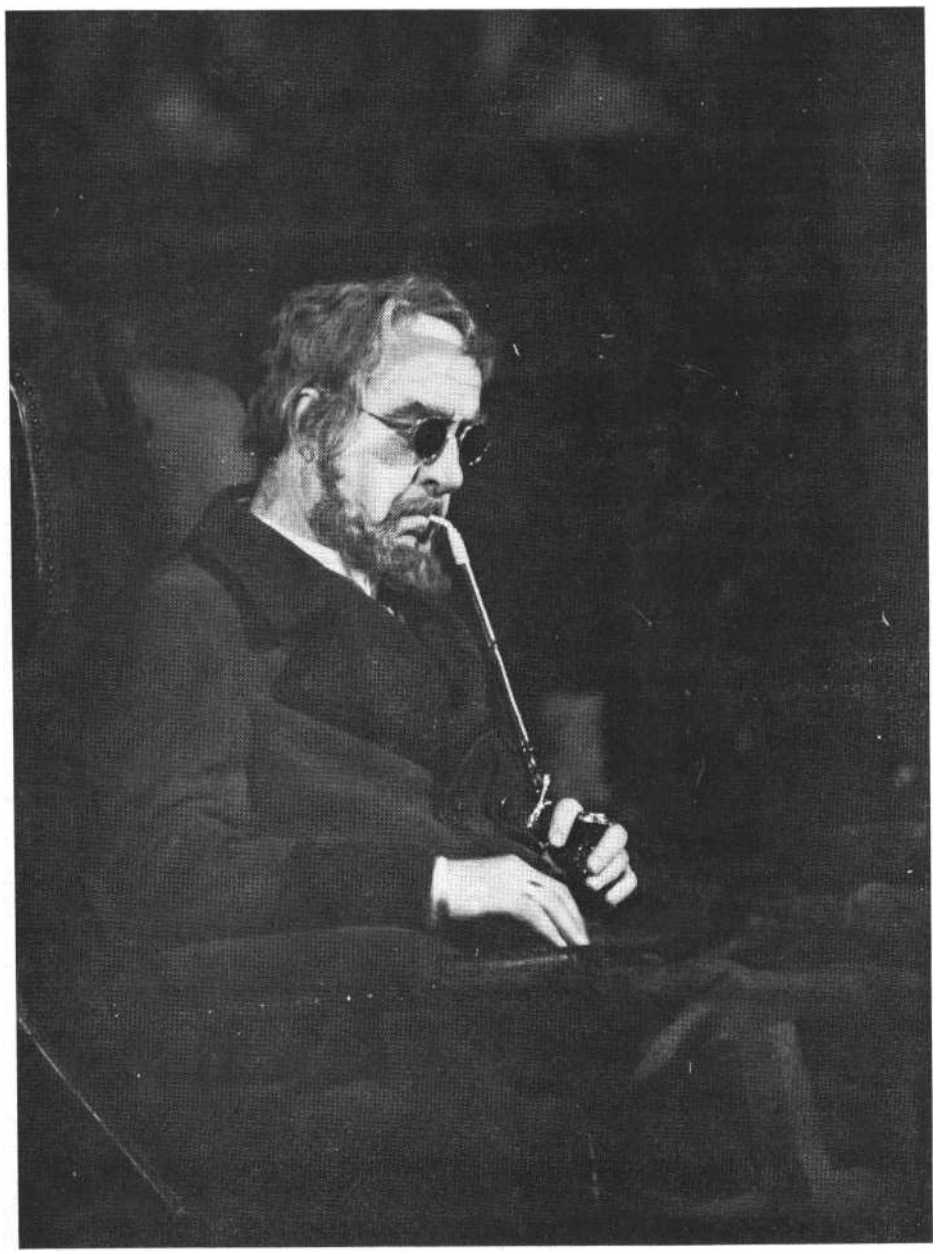
Székely Mihály egyike volt kora legjobb magyar színészeinek. Jellemábrázoló művészete egybevetendő lett volna Tímár József hasonló fényekkel ékes színészetével. Életsóvár Ochs bárója, ez a szecessziósan fülledt Falstaff, sganarelli Leporellója a *Don* Juanban, *Pomádé király* burleszkája vagy prosperói Sarastrója a sokarcú emberi bölcsesség játékos csodái voltak.

Réti József nélkül sem volna teljes a magyar színészet története. A nagy tenorista egyben nagy színész is volt. A szegedi Honegger-oratóriumban prózistákkal került egyazon színpadra : szöveg*mondásának* szépsége, világos plasztícitása és drámai ereje kérdésessé tette, ki is valójában a *színész a* térszínpadon.

S végül: Melis Györgynek tragikus és komikus szerepszakmákban egyaránt közismert bőséges komédiás képessége. Néhány éve éppen ő - egy baritonista! - nyerte el a szép magyar kiejtésért kijáró Kazinczy-díjat. Meglepő volna? De hiszen Székely, Réti és Melis színészetében a kiejtett (kiénekelt) szavak tisztasága és a jellemformálás tisztasága abból a magas tudásból táplálkozik, hogy az énekes *jellemábrázoló, cselekvő* drámai személy is. Nemcsak szép hangokat énekel, hanem összetett művészi hatásra is törekszik. Hármójuk ezen tudása *természetesen* csak-is a legnagyobbak sajátja. (Hogy miért természetesen? Mert nem csupán a színház felejti el az operát, de az opera is szeret megfeledkezni zenétlen testvéréről, a prózai színházról.)

Melis Gianni Schicchije (Szinetár Miklós rendezésében) akként volt hatalmas énekesi teljesítmény, hogy színészi élményt is adott. (Ha nem volna hajlékony és kifejező énekhangja, akkor is a legjelentősebb színészeink között kellene őt számon tartanunk.) Mindig van benne valami áradó ripacs: a szónak most nem rosszalló, hanem bájosan önfeledt komédiási értelmében. Melis Don Juanja - nem a mostani rendezésben, hanem az eggyel korábbi felújításban - a színészi jellemformálás tökélye volt. (El is irigyelte a budapesti operától Felsenstein professzor.) Schicchiként a realista színjátszás egyik mesterművét hozta létre. Nyakas bizalmatlansággal, belső feszültségekkel lép be a gazdag halott szobájába az örökségéhes rokonok invitálására. Gőg és megalázottság okozta félsz jelenik meg finoman hangsúlyozott paraszti alakjában. Tekintetében tetten érhető a pillanat, amikor megfogan csalafinta ötlete. Innentől kezdve több húron és több síkon játssza el a haszonra leső szélhámoskodást, egy játékos ember szellemi fölényét, a találékonysága feletti büszkeségérzetet, a komédiázás örömét, a rangban fölötte - észben alatta - állók iránti egészséges bosszút.

Melis **György a Légy** jó mindhalálig Pósalaky-szerepében (MTI fotó - Keleti Éva felvétele)



Puccininek ezt az erkölcsi értékeket fölforgató, erkölcsösen frivol egyfelvonásosát, ezt a talányos remeket Melis legvégül prózával zárja le: amikor a librettó szerint visszakapcsolja az epilógussal a történetet az *Isteni színjátékhoz*, dantei eredetéhez. Miközben azonban elmondja diadalma után a zárómondatokat: valamelyes bölcs megfáradás jelenik meg mosolyában. Vesztes győzelem ez - érzékelteti. Mert miközben legyőzte az emberi vakságot, a kapzsiságot, az eltorzult emberséget: Schicchi (vagy Melis?) illúziótlan bölcsessége ismét érzékeny sérülést szenvedett. Az emberek rosszabbak, mint hitte. Melis keserű mosolyában mintha az jelenne meg: szívesebben veszített volna, ha ellenkezőjéről bizonyosodhatik meg.

Személyes művészi közlendőről, központi mondanivalóról, színészi témáról, emberi tapasztalatról lehet mégis itt szó. *A Légy jó* mindhaláligban bizonyosodhatunk meg erről, amikor Pósalaky úr alakításában - más jellegű szerep, más minőségű anyag, más hangulat, más kor, alkat, vérmérséklet, terjedelem, alkotói kedv ellenére - is a Schicchi-vég csendül meg.

Pósalaky úr megformálásának játékhagyománya van. Talán Kiss Ferenc filmalakítása sugárzott rá a figurára, úgy szokás megeleveníteni, hogy egy busafejű, konok természetű magyar úr trónol sötét szobája mélyén, maga a félelmet gerjesztő felnőtti hatalmasság. Egy debreceni bálvány. Vak fejedelem.

Melis Pósalakyja ültében is nyúlánkabb, arisztokratikusabb. Nem származási, a szellemi arisztokráciához tartozó. Némileg a díszlet könyvtárszobaszerűsége is megsegíti ebben, de csak némileg,

az alakítás fanyar magatartást sugároz. Melis talán az első színész magyar színpadon, aki Nyilas Mihály fölolvasását nem csak *hallgatja,* hanem *meghalja,* mi-féle hírekkel traktálja őt a kisfiú révén az újság. Csöndes véleménye van ennek a vak embernek a kint zajló világról. Csöndes és határozott. Undorodik a kinttől. Az egymást tapodó tolakodóktól, a tülekedőktől, a hamis öntudattól pöffeszkedőktől. Utálja a városi tisztségviselőket. Utálja hamis bombasztjaikat. Utálja országlásukat. Mintha az a Pósalaky nem is volna vak, nem is volna székéhez láncolt beteg, az a kockás pléd is olyan könnyedén a lábára vetett, csupán lepel, ürügy: itt egy társadalmi elmenekültet látunk, aki otthagyta a kinti úri Magyarországot, hogy visszahúzódva, könyvtára barlangjában várjon ki egy tisztességesebb napfölkeltét. Ennek a Pósalakynak a lutrinyeremény nem a rigolyás öregúr jelleméhez tartozó szokás, nem polgári meggazdagodni vágyás. Ha nyerne : megszabadulhatna. Megváltását jelentené a pénz. Kiszabadulhatna a szobájába láthatatlanul - még napi-lapok hasábjain is - becsurranó ocsmányságtól. Melis Pósalakyja számára a lutrinyeremény álom. Tragikus álom. Az egyetlen megváltó lehetőség.

Walter Felsenstein

Bécsben született. 1901. május 3o-án. Ott tanult is. Mégsem osztrákként, ha-nem berlini németként lett világhírű, s mi több ennél: korszakos jelentőségű az operarendezés történetében a most meghalt Walter Felsenstein. Operarendező volt, de egyben korunk egyik legnagyobb színházművésze. Miközben a jelenkori színház mindinkább közelít az átkomponált operaiság felé: Felsenstein hatására az operarendezés a prózai színház felé fordult.

Kiragadta az operát öntelt koloratúrénekesnők párnás kezéből. Kérdésessé tette a rivaldánál lecövekelő, a karmesterről szemét le nem vevő kövér tenoristák bábszerű előadásmódját. Leszámolt azzal, hogy az opera nem egyéb „jelmezes hangversenynél". Visszaadta a színháznak, ami a színházé, miközben megőrizte a zenének mindazt, ami neki jár: visszaszolgáltatta drámaiságát, kiemelve díszítések és csinosságok közül. Világossá tette: nem kecses hangokat akartak a zeneszerzők sorba szedni, ha-nem drámai hatást kívántak elérni.

1923-ban a lübecki színháznál kezdte pályáját színészként és rendezőként. A következő évtized elején a kölni operaház főrendezője, színpadra viszi a *Parsifalt, a Rienzit, a Rigolettót, a Trubadúrt, a Carment* és hagyományos összezártságban a *Parasztbecsületet* és a *Bajaggókat.* 1934-36 között a majna-frankfurti operánál dolgozik. Legnagyobb itteni sikere a *Denevér* megrendezése. A fasizmus elől Svájcba megy. Zürichben elkészíti a *Salomét.* Majd a harmincas évek végén a berlini Schiller Theater főrendezője, de ekkor is foglalkoztatja a zene: filmre viszi Beethoven „szabadító operáját", a *Fideliót.*

A háború után előbb a bécsi Burg Színház ideiglenes helyiségében működik: nevezetes rendezése Ibsen *John Gabriel Borkmanja.*

1947-ben a felszabadult Berlinben kinevezik az általa alapított Komische Oper igazgatójává. A Komische Oper a berlini Vígopera - nevében hordja program-ját: szándékosan idézi cégérén a párizsi Opéra Comique nevét, a dagályos Grand Opéra ellenzéki intézményét. 1947. december 23-án színházalapító előadással, Strauss *Denevérjével* nyit a zenés színház, de első szenzációját csak 1949-ben (január 4.) éri el, a *Carmen* realista megközelítésével. „Olvastam Mérimée novelláját,

Felsenstein Háry János-rendezése. Jana Smitkowa (Örzse) és Siegfried Vogel (Háry)

SZŰCS MIKLÓS

Színházaink műszaki állapota

Sokat vitatkozunk mostanában színházművészetünk helyzetéről, művészi színvonaláról, nemzetközi rangjáról, konstrukciójáról, de kevesebb szó esik egy igen fontos, véleményem szerint alap-vető dologról: a feltételekről, színházaink műszaki állapotáról, felszereltségéről, az üzemeltetés gondjairól.

I.

Színházépületeink zöme a századforduló táján épült. Legtöbbjük ma már nem felel meg a korszerű színház követelményeinek. Szinte hihetetlen, de hazánkban 1911 óta nem épült új színházépület. A felszabadulás előtt a színházak korszerűsítése, jelentősebb felújítása az egyébként sem gazdaságos üzemeltetés miatt minimális volt. A II. világháború alatt a legtöbb színház megrongálódott. A felszabadulás, illetve az államosítás után megindult a helyreállítási munka, renoválták a régi épületeket, kijavították a háború pusztításainak nyomait, de az ország teherbíró képessége nem tette lehetővé - néhány színház kivételével - a nagyobb szabású, vagy teljes rekonstrukciós munkákat. Elsődleges feladat a legszükségesebb, legsürgősebb hibák kijavítása volt, hogy mielőbb megkezdődhessen a színházakban a művészi munka.

A helyreállított régi színházak rekonstrukciója során általában csak a nézőtereket és a közönségforgalmi részeket korszerűsítették. A színpadtechnikai részek, berendezések fejlesztése, korszerűsítése, jóval kisebb mértékű volt. Az utóbbi évek nagyobb anyagi ráfordításai ellenére színházaink műszaki állapota, technikai felszereltsége sajnos még mindig nem éri el a kívánt szintet. Több épület statikailag bizonytalan, épületszerkezete, elrendezése, elektromos hálózata, színpadtechnikai berendezése tűz-és balesetveszélyes. A korszerű színházi kultúrához pedig nemcsak tehetséges művészekre, új magyar drámákra, hanem korszerű technikai színvonalra is szükség van.

2.

A színház - a társadalmi mondanivaló, a művészi teljesítmény elsődlegessége mellett - mindig szoros kapcsolatban állt kora tudományos technikai fejlettségével, sőt annak egyik megjelenési formája volt. Ezt bizonyítja az épületformák változása az ókortól napjainkig, a színpad-technikai berendezések vagy a világítástechnikai eszközök fejlődése a természetes világítástól, a gyertyán, a gázvilágításon át az elektromos világításig. A tudomány és a technika rohamos fejlődése az elmúlt évek során óriási méreteket öltött és nagyszerű eredményeket hozott. Mindezekből színházaiknál sajnos nagyon kevés látható, található meg. Elég itt csak az elektrotechnika, a hangtechnika eredményeire vagy a klimatikus berendezések fejlődésére gondolni. De tekintsük át - a teljesség igénye nélkül - színházaink üzemeltetésének legégetőbb gondjait.

3.

Színházaink évi tizenkétezer előadáson csaknem hatmillió látogatót fogadnak. A nézők közérzetét, szórakozását, az előadások befogadását jelentősen befolyásolja a környezet. A jó látási és hallási viszonyok, kényelmes ülések a kulturált szórakozás alapkövetelményeihez tartoznak. Színházaink egy részében rossz a nézőtér és a közönségforgalmi helyiségek fűtése és szellőztetése, kicsi az előtér, rövid a ruhatári kiadópult, szűk a büfé, az előcsarnok, kevés a mellékhelyiség. Színházépületeink légkondicionálásával lehetőség nyílna a szezon meghosszabbítására, a meleg nyári időszakban történő üzemeltetésre is, és egyúttal a jelenlegi nyár eleji és végi nézőszámcsökkenés is megszüntethető lenne.

és csodálkoztam rajta, hogy olyan Carment találtam benne, aki egészen más, mint az operai Carmen. . . A szerepet Párizsban elsőnek Célestine Galli-Marié alakította. . . akinek már puszta megjelenése is... nagyon közel állt Mériméenek az alakról alkotott elképzeléséhez: kecses, szeszélyes, szilajul ártatlan fiatal lány. De Bécstől Milánóig ezt a szerepet vagy alt énekli, vagy a primadonna... aki azonban a partitúrát átvizsgálja, meg-állapíthatja, hogy az egyetlen mélyen fekvő szám a kártyaária, és ez előtt négy p áll, továbbá a »presque parlé«, majd-nem beszélve megjelölés. Bizet tehát éppenséggel meg akarta akadályozni, hogy énekeljék. . ." Újrafordítják Otto Klempererrel a librettót. Drámai elő-adást csinálnak a Carmenből „kulináris opera" helyett, hogy Brecht megbélyegző terminusát alkalmazzuk.

Offenbach az egyik kedvelt szerző a Komische Operben: *Párizsi élet* (1951), *Hoffmann meséi* (1958), *Kékszakáll* (1963). És a másik okos szerelem: Mozart zenedrámái. *Figaró házassága* (19$_{50}$), *Varázsfuvola* (1954), *Don Giovanni* (1966: Melis Györggyel a címszerepben és Rudolf Asmusszal Leporellóként).

A művek előadásának hagyományait kiszorítja Felsenstein előadásában maga a mű. A hagyomány és a „stílus" helyére az élet elevensége áradt be Felsenstein színpadára. A *Varázsfuvola-rendezés* közben megfejti a partitúra rejtélyét. „Elhatároztam, hogy többé nem hiszek el semmit, ami a könyvekben áll, többé semmit sem fogadok el vakon, ami elképzelésemben gyökeret vert; elhatároztam, hogy minden alkalommal teljesen újonnan kezdek hozzá, hogy úgy értsem meg a szöveget és a zenét, mintha még soha-sem játszották volna, és senkinek sem lett volna róla »felfogása«. Ezt úgy nevezem, hogy *»szó szerint venni«.* Mégpedig elsősorban a zene az, amit szó szerint kell venni."

Ez Felsenstein krédója. Mindent újraolvasni. Mindent aggályosan megvizsgálni. Szembesíteni a művet a valósággal.

Híres-nevezetes rendezései: Smetana rossz konvencióktól letisztított *Az eladott menyasszonya,* Janacektől *A kis rókácska;* az 1959-es *Othello,* Paisiello *A sevillai borbély* (1960), ugyanebben az évben a *Traviata,* Britten *Szentiványéjiálomja* (1961). 1952-es Verdi-Falstaffja - amit tíz évvel korábban már megrendezett Aachenben is - teljes pompájában mutatja föl realista operarendezési elveit a gyakorlatban. (Budapesten is hatalmas sikert arat vendégszereplésükön a shakespeare-izált Verdi-mű.)

Utolsó rendezései közé tartozik a *Hegedűs a háztetőn* magasan a mű értékei fölé emelkedő, kivételes szépségekben ragyogó színrevitele, és az 1974-ben elkészült *Háry* János, a szorító körülményekből való magunkat kimesélés költői megvalósítása, ahol a képzelgés és a valóság finom szembeállítása adja a mű drámai erejét.

Walter Felsenstein halálával a század egyik legnagyobb színházi mesterét veszítette el az egyetemes emberi kultúra.

4.

A színházak üzemi részei, méretei, állaga terén sajnos még több hiányosság tapasztalható. A már felújított színházaknál sok gondot okoz, hogy a kivitelezés során gyakran jöttek létre műszakilag erősen kifogásolható, korszerűtlen, célszerűtlen és az üzemeltetés szempontjából gazdaságtalan megoldások, amelyek elsősorban kivitelezői gyakorlatlanságból, helytelenül értelmezett, rossz helyen alkalmazott takarékosságból ered-nek, valamint abból, hogy - ki tudja, miért - az egyes rekonstrukciókat szinte minden esetben más-más vállalat tervezte és kivitelezte. Az említett, sokszor apró hibák azért okoznak súlyos problémákat, mert egy-egy felújítás után bizony hosszú ideig nincs mód és lehetőség az épületek nagyobb szabású korszerűsítésére. Valóban modern, minden igényt kielégítő színházunk nincs, és a felújítások során sem jött létre. Sok színházunk korszerűsítésre, bővítésre, térbeli elhelyezkedése következtében nem is alkalmas. Korszerű és minden igényt kielégítő színházépületek létrehozása, né-hány kivételtől eltekintve csak új létesítmények építésével lenne lehetséges. Ezért néhány színházunknál valóban nem érdemes másra, csak időleges államegóvásra és kisebb felújításokra gondolni.

5.

A körzetesítési programban színházi előadásokra kijelölt művelődési *házak* állapota, technikai felszereltsége, elsősorban a vidéki, rendszeresen tájoló színházak szempontjából fontos. Sok közülük mind elrendezésében, mind műszaki felszereltsége színvonalát tekintve nélkülözi a művészi színpadi munka legelemibb feltételeit is. Szellőztetésük, fűtésük megoldatlan, elektromos berendezésük nem biztonságos, a színpad kicsi, a díszletek beállítása - ha egyáltalán lehetséges - nehézkes, rosszak a látási viszonyok. Egyszóval egy részük tulajdonképpen alkalmatlan színházi előadásra. A felsorolt hiányosságok egyik fő oka, hogy a kultúrházak - színházi előadásokra is szánt épületek - tervezésénél, kivitelezésénél nincs mindig biztosítva a szakmai ellenőrzés.

6.

Színházaink díszlettechnikája, az elő-állító műhelyek és a technológia korszerűtlensége miatt nem tud lépést tar-tani a művészi és a műszaki igényekkel. Az elavult színpadok és színpadtechnikai berendezések következtében lehetetlen a modern rendezői, szcenikai törekvések megvalósítása. A rendezők és a díszlettervezők részéről gyakori panasz: művészi elképzeléseiket a kivitelezés nehézségei miatt kénytelenek alapvetően módosítani. A művészi produkciók értékét és hatását, művészi eredményét jelentős mértékben befolyásolja a használandó technikai apparátus. Az erősen korlátozott technikai lehetőségek miatt évről évre számos értékes művészi gondolat válik megvalósíthatatlanná.

Korszerűsítésre a legnagyobb lehetőség a színpadfelszerelésnél, a felszerelési tárgyaknál lenne (világítóeszközök, hangtechnikai berendezések). Az épületek egy része azonban nem teszi lehetővé az igényeknek megfelelő fényszóró park kedvező elhelyezését, ehhez sokszor nem áll rendelkezésre megfelelő értékű elektromos csatlakozó sem. Az elektroakusztikai rendszer megfelelő kiépítésére nincsenek megfelelő tapasztalatokkal rendelkező kivitelező vállalatok. A korszerű színpadtechnika számára nélkülözhetetlen fényvetők, díszletvetítők hazai és szocialista piacról nem szerezhetők be, a tőkés import pedig erősen korlátozott. A közelmúltban jelentős számban beszerzett nyugati importból származó fényszórókhoz nincs alkatrész és izzóutánpótlás. Akadozik a színházakban ma már nélkülözhetetlen jó minőségű magnetofonszalag-ellátás is.

7.

Megnőtt a színházépítészet és a színpadtechnika szerepe. Színházaink beépített színpadgépészeti berendezései - az Operaházat kivéve - sem mennyiségben, sem választékban, sem korszerűségben nem haladják meg a századforduló legegyszerűbb gépesítési szintjét. Az egyetlen gépesített színpad az Állami Operaház hidraulikus berendezése is teljesen elöregedett. A legtöbb színháznál a vasfüggöny mozgatószerkezete korszerűt-len és bizonytalan. Ma már elvárható lenne, hogy minden színházunk rendelkezzen forgószínpaddal. A díszlet-emelők döntő többsége ma is nehéz fizikai munkát végez.

8.

A színházak műhelyeinek felszereltsége, technológiai színvonala általában a századforduló kisipari szintjén mozog. Szinte valamennyi színházunk raktározási nehézségekkel küzd, mindenütt nagy a zsúfoltság. Általános gond, hogy a műhelyek és raktárak a színházépületektől távol, szétszórtan helyezkednek el.

A legkritikusabb a helyzet a darabkiállítások terén. A díszletek, bútorok, kellékek mechanikus és világítási szerkezetek előállításához rendszerint nagyon kis méretű, gyengén felszerelt, elöregedett, elsősorban hagyományos technológiával dolgozó műhelyek állnak szín-házaink rendelkezésére. A rendezők, díszlettervezők új hatásokat, új anyagokat igényelnek, új technikát, rugalmas, jól használható, hibátlanul működő, kor-szerű műszaki berendezéseket és szer-vezetet várnak a technika embereitől. A szcenikai elmaradottság, a fejlődés egyik fő akadályozója a műteremhiány. A Színházak Központi Műtermei csak igen nagy nehézségek árán tudják kielégíteni a fővárosi színházak igényeit. Ezért szinte elkerülhetetlenül szükséges egy új korszerű központi műhelyház felépítése. A közelmúltban a Fővárosi Tanács azonban csak tízmillió forintot tudott biztosítani erre a célra. Ebből az összegből azonban új műhelyházat építeni sajnos nem lehet, így csak a régi bővítésére nyílik lehetőség, egy tetőtér-beépítésre. A vidéki színházak égető raktározási és műhelygondjai megoldására vagy legalábbis enyhítésére típuselemekből felépíthető raktárak és műhelyek építését kellene szorgalmazni.

A színházaink műszaki állapotáról eddig rajzolt kép meglehetősen lehangoló és egy kicsit egyoldalú is. Az igazság azonban az, hogy a felszabadulás óta - két-három kivételtől eltekintve - színházainkat teljesen vagy részlegesen felújították. És az is az igazsághoz tartozik, hogy az elmúlt két-három évben sok minden történt, jelentősen javult a helyzet, a felújítások, korszerűsítések üteme felgyorsult. Gondoljunk csak a nemrégiben felújított Thália Színházra, Mikroszkóp Színpadra, az újjáépülő Állami Bábszínházra, Irodalmi Színpadra, Várszínházra vagy a teljesen új, készülő győri színházra, a szakaszos felújítás alatt levő Madách Kamaraszínházra, a hamarosan megnyíló Szegedi Kamaraszínházra és a különböző kisebb-nagyobb fejlesztésekre, modernizálásokra. Az ötödik ötéves terv végére folyamatosan új fényszabályozó és elektroakusztikai berendezést kap valamennyi színházunk. Bár az is igaz, hogy az előzetes tervekhez képest jelentős lemaradások, határidőmódosítások történtek, sőt néhány korábban

tervezett új színházépület építéséről sajnos - remélhetőleg nem végleg - egye-lőre le kell mondanunk.

Egy 1963-ban készített építési és rekonstrukciós ütemterv szerint 1967-ben el kellett volna kezdeni és 197 i-ben befejezni az új Nemzeti Színház építését. A csaknem tíz éve elfogadott tervek alapján kétszáz millió forintért készült volna el. Ma már ennek többszörösébe kerülne. A már említett ütemterv szerint egy éve állnia kellene az új Délpesti Színháznak, a Thália új otthonának, ugyancsak kész kellene lennie az Operaház felújításának is. A József Attila Színház felújítását öt évvel ezelőtt be kellett volna fejezni.

Végül röviden tekintsük át a pillanatnyi helyzetet és a legközelebbi terveket.

A Nemzeti Színház Blaha Lujza téri épületének lebontása után a színház társulata két évi „albérlet" után 1966-ban a teljesen felújított Hevesi Sándor téri épületbe költözött. A következő, ötödik ötéves tervben sem szerepel a várva várt új Nemzeti Színház építésének megkezdése. Az elmúlt évad közepén bizonytalan időre becsukta kapuit a Katona József Színház. Jövőjéről végleges, megnyugtató döntés még nincs.

Az Állami Operaház 91 éve generáltatarozás nélkül üzemel. Elektromos és színháztechnikai berendezései korszerűsítésre várnak. Közeli teljes felújítása elkerülhetetlenné vált. A rekonstrukciós tervek elkészültek. Az Operaház fel-újítási munkáinak megkezdése előtt szükség van a Hajós utca 11. szám alatti tízemeletes üzemházra, ahova az Opera-ház teljes adminisztrációja, raktárai, mű-helyei, házi nyomdája, próbatermei, házi színpada és az új gázfűtésű kazánház kerül. Az épületet az utca alatt folyosó köti majd össze az Operaházzal. Az erre vonatkozó tervek elkészültek, és jóvá-hagyásuk is megtörtént. Az Operaház rekonstrukciójához az Erkel Színházat önálló színházi üzemre alkalmassá kell tenni. Ennek a tervei ugyancsak elkészültek már.

Az Operettszínházat 1968-ban felújították. Ebben az évadban új elektroakusztikai berendezést kap.

A Vígszínházat 1952-ben állították helyre. Szakaszos felújítását tervbe vették. A színház 1975 őszén két hónappal később nyitott, mivel új fényszabályozó berendezést építettek be. A Pesti Színház bauxitbeton épületével a megerősítésen kívül különösebb tervek nincsenek.

A Madách Színház újjáépítése 1961-ben fejeződött be. A Madách Kamaraszínházzal együtt új fényszabályozó berendezést kapott. A következő ötéves tervben az elektromos vezetékhálózat valamint az elektroakusztikai berendezés cseréje várható. A Madách Kamaraszínház szakaszos felújítása folyamatban van, és előreláthatólag 1978-ban fejeződik be. Tavaly a transzformátorállomást újították fel, idén az előcsarnokot fogják, míg 1977-ben az öltözőket. Tervbe vették a színház légkondicionálását is.

A Thália Színházat 1974-ben felújították. Többek között új fényszabályozó és elektroakusztikai berendezést kapott. Az Operaház műhelyházának építése előreláthatóan itt is gondokat okoz majd. A bontás és az építés valószínűleg zavarja majd a színház munkáját. A színház öltözői is beleesnek ugyanis a bontásba, és így új öltözők építésére lesz szükség.

A József Attila Színház teljes rekonstrukcióra vár. Az erre vonatkozó tanulmánytervek elkészültek. A kivitelezésre azonban az ötödik ötéves tervben előreláthatólag még nem kerül sor. A következő években - még a teljes felújítás előtt - kicserélik a fényszabályozó és elektroakusztikai berendezéseket.

Az új Állami Bábszínház ötödik éve épül, és sajnos még az sem biztos, hogy a társulat a következő, 1976-77-es évadot az új épületben kezdheti meg. Itt érdemes megjegyezni, hogy az első Nemzeti Színházat 1835 és 1837 között nem egész két év alatt, a Népszínházat, a Nemzeti Színház későbbi otthonát, amely tavaly október 15-én lett volna 100 éves, mindössze egy év alatt építették fel. Egyedül az vigasztaló, hogy a Bábszínház felújított otthona az épülő győri színház után a legkorszerűbb lesz.

Az Irodalmi Színpad átépítése ugyancsak a tervezettnél hosszabb ideig tart. Készül a Várszínház is.

A Budapesti Gyermekszínház nemrégiben új elektroakusztikai berendezést kapott, és idén új fényszabályozót szerelnek fel. Ettől függetlenül a színház teljes felújításra vár. A tervek elkészültek, és ami a legfontosabb : a kivitelezésükhöz szükséges anyagi fedezet biztosított.

A Mikroszkóp Színpadot tavaly, a Kamara Varietét 1959-ben, a Déryné Színházat 1964-ben, a Vidám Színpadot 197 2-ben újították fel.

Végleges otthont kapott a BNV volt osztrák pavilonjában a Körszínház is, amelyhez a következő években kiszolgáló-helyiségeket, öltözőket építenek. A szabadtéri színpadok közül tavaly a Margitszigeten, idén a Park Színpadon szereltek, illetve szerelnek fel új fényszabályozó berendezést.

A vidéki színházak közül - a győri Kisfaludy Színházat és a Szegedi Nemzeti Színházat kivéve valamennyit fel-újították az elmúlt harminc év során. Ennek ellenére néhány épület igen rossz állapotban van. Ez utóbbiak közé tartozik a veszprémi Petőfi Színház és a kaposvári Csiky Gergely Színház, amelyek teljes felújításra várnak.

A jelenlegi győri Kisfaludy Színház teljesen elavult. Épül és 1977-78-ra elkészül az új színház, amely több mint hatvan év után az első új színházépület lesz hazánkban.

A Szegedi Nemzeti Színház 1886-ban épült épülete van valamennyi színházunk közül a legrosszabb állapotban. Mielőbbi teljes felújításra vár. A rekonstrukció megkezdése hosszú évek óta húzódik. Hamarosan megnyílik azonban a Szegedi Kamaraszínház, bár a legutóbbi értesülések szerint az épület műszaki átadásával kapcsolatban problémák merültek fel.

A tavaly májusban Szegeden rendezett II. Színháztechnikai Napok egyik központi témája szintén a színházak műszaki állapota volt. A találkozó résztvevői egyöntetűen arra a megállapításra jutottak, hogy „ . . . színházhálózatunk gazdaságos műszaki üzemeltetése tervszerű fejlesztés nélkül megoldhatatlan. A fenn-álló problémákat sem a színházak, sem a közvetlen felügyeleti szervek saját hatáskörükben megoldani nem képesek, így átfogó központi intézkedésekre van szükség." De milyen intézkedésekre? Először is az anyagi eszközök mennyiségi korlátait - a népgazdaság teherbíró képességét - objektív realitásként - tetszik, nem tetszik - tudomásul kell venni. Ugyanakkor a meglevő anyagi eszközöknek a színházi területen belüli jobb, célszerűbb és hatékonyabb felhasználása nagyon sokat segíthetne a pillanatnyi állapotokon. A rekonstrukciós munkák-ra fordítható összegeket koncentráltabban és tervszerűbben kell felhasználni. A különböző minisztériumoknál és tanácsoknál rendelkezésre álló összegeket központi helyről kellene elosztani. A fejlesztési, rekonstrukciós munkák, az új létesítmények, a tervek kötelező felsőbb szintű jóváhagyására országos hatáskörű intézkedési jogkörrel felruházott tárcaközi koordinációs bizottságot kellene létrehozni, amely az összes színházra, illetve színházi jellegű létesítményre (művelődési házak, szabadtéri színpadok

stb.) kiterjedne. A munkák tervszerű összevonása egy-egy hosszabb leállítási periódusra megakadályozhatná a további állagromlást, vagy a már rendbehozott épületek újbóli leromlását, sőt így folyamatosan gondoskodni lehetne a már helyreállított színházak műszaki továbbfejlesztéséről, a technikai elmaradottság fokozatos csökkentéséről. Meggondolandó lenne egy „fregoli"-színház létre-hozása abból a célból, hogy az éppen felújításra kerülő színház társulatának ideiglenes otthont adjon. A teljesen ki-ürített színházban zavartalanabbul és gyorsabban dolgozhatnának az építők. A színházak műszaki állapotával kapcsolatos végleges és megnyugtató megoldást azonban csak új, korszerű színházak építése jelenthet majd. Ki kell tehát dolgozni a színházak hosszútávú felújítási, fejlesztési és építési terveit. Ehhez azonban előbb elengedhetetlenül szükséges szín-házaink műszaki állapotának alapos, országos felmérése.

E számunk szerzői:

BERKES ERZSÉBET újságíró, a Magyar Ifjúság munkatársa
BREUER JÁNOS zenekritikus, a Magyar Zene szerkesztője

EÖRSI ISTVÁN író
FÖLDES ANNA az irodalomtudományok kandidátusa, a Nők Lapja rovatvezetője
FÖLDÉNYI LÁSZLÓ a debreceni Tanárképző Főiskola tanára
KOLTAI TAMÁS újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa
LUX ALFRÉD az Országos Pedagógiai Intézet adjunktusa
MÉSZÁROS TAMÁS újságíró, a Magyar Hírlap munkatársa
MOLNÁR GÁL PÉTER újságíró, a Népszabadság munkatársa
NÁNAY ISTVÁN újságíró, a Csepel című lap munkatársa
RAÁB GYÖRGY műfordító
RÓNA KATALIN újságíró, a Hungarian Travel Magazine munkatársa

SZÁNTÓ JUDIT dramaturg

SZILÁDI JÁNOS újságíró, a Magyar Nemzet munkatársa

SZŰCS MIKLÓS a Színházművészeti Szövetség munkatársa

FÖLDÉNYI LÁSZLÓ

A színházművészet minősítésének csapdái

A színházról folyó vita - úgy tűnik - határozott fordulattal az alapvető kérdések irányába kezd kanyarodni : a művészeti ág esztétikai, tehát fundamentális feltételeit kezdi vizsgálni. Mihályi Gáboré az érdem (L.: *A rende-zői színház* című cikkét a SZÍNHÁZ 1975. decemberi számában), hogy akár tudatosan, akár csak sejtéseinek engedve, de felfedezte azt, amit eddig még csak kevesen vettek ész-re: a hazai vagy akár a nemzetközi szín-házművészetről folyó eszmecsere mind-addig lényegét tekintve meddő csatározás vagy taktikai szempontok alapján létrejövő szövetség csupán, amíg tisztázatlanok maradnak a művészeti ág általános és speciális esztétikai törvényei, amíg nem világos, hogy mit értünk a színházművészet formastruktúráján, mi *az esztétikai* viszonya az adott dráma és ennek színjátéki megvalósulása során a kétféle tartalomnak, hogy egyáltalán valóban kétféle tartalom jön-e létre, s ha igen, szükségszerű-e vagy sem stb. Az ürügy, amelynek apropójaként Mihályi gondolatokban gazdag mondanivalóját kifejti, a rendezőinek nevezett színház, szembeállítva az ún. irodalmi és színészi színházzal. Ürügynek tartom a kiindulást még akkor is, ha a cikk írója végül is a rendezői színház mellett foglal állást, ui. ha jól értettem és jól éreztem, elfogultsága nem elsősorban emellett, hanem *a ló színház* mellett teszi le a szavazatot, és ebben maradéktalanul egyetérthet vele mindenki. Nem a végeredményt illetően vitázom hát Mihályival, mert ez összeköt bennünket, hanem azokkal az okfejtésekkel, amelyek révén végcéljához eljut. Ebből következik, hogy alapelveink azonossága kizárja e vitából a „véres konfliktust" és a tragikus feloldhatatlanságot, és ezek helyett talán a termékeny továbbgondolásra serkent.

Mit is vallanak hát igazában az ún. irodalomközpontú színház hívei? Valóban azt, hogy „a dráma minél hívebb színpadra állítása" (31. O.) legyen a színház legfőbb célja? Lehet, hogy így van, ám ezt a fölöttébb naiv óhajt Mihályi Gábor rögtön semmissé teszi azzal az egyetlen kérdéssel, hogy „mi a hűség mércéje". Választ sem igénylő költői kérdése precíz, és vitatkozni aligha lehet vele. Annál inkább vitatható az a felfogása, amely szerint az irodalmi mű, a dráma hűséges visszaadásának követelménye váltotta ki egyes rendezőkből azt a tiltakozást, amely végül is a rendezői egyeduralomhoz vezetett. A rendezőiszínház-koncepciónak nem ebben kell keresnünk a gyökerét, ui. a dráma sohasem valósulhat meg a színpadon úgy, ahogyan ezt a hívei elgondolják. Ennek alapvető oka a két művészeti ág *teljesen más egynemű közegében rejlik.* Ha én a Nórát *olvasom,* akkor nyelvre jellemző elvont gondolatiság egynemű közegében fogadom be a műalkotást. Ha viszont színházban ülök, akkor ez a nyelvi egyneműség azonnal elveszti kizárólagosságát, és a befogadás folyamatába legalább ilyen hangsúllyal kapcsolódik be a látás egyneműsége. Ennélfogva a dráma hű, hívebb vagy akár leghívebb visszaadása nem lehet más, mint maga a dráma, mert mihelyt én Nórát *megláttam,* ez már valaki más, mint akiről olvastam. Sőt Nóra nemcsak megjelenik a maga testiségében, hanem *beszél is,* mozdulatai, gesztusai vannak, hangjának színével, dallamával, erejével akusztikai hatást gyakorol rám stb. És ha ehhez hozzágondoljuk a drámával szemben a színpad valóságos terét, a díszletek, a kellékek, a kosztümök stb. valódi objektivitását, vitathatatlanná válik, hogy új és egyszersmind autonóm művészi ággal, a színjátékművészettel van dolgunk. Ezeket a ma már közhelynek számító tényeket nem ma fedeztük fel, hanem a színházművészet létrejötte pillanatától tudták vagy sejtették, következésképpen nem ebben kell látnunk az ún. rendezőiszínház-koncepció kialakulásának okát. Hogy miben, erre később megpróbálok választ keresni, de egyelőre e gondolat-körben maradok.

Ha tehát a két művészeti ág egynemű közege annyira más, hogy műnemteremtő erejük elvitathatatlan, akkor Mihályi ama kijelentése, mely szerint „A rendező... nem elégedhet meg a színpadra vitt mű minél hívebb interpretálásával" (32. o.), egyszerűen értelmét veszti, mert hisz akár megelégszik, akár nem, mihelyt a dráma a színjátékművészet komplexitásának egyik elemévé válik, többé már nem az, ami volt. A színjátéki alkotás akár jó, akár sikertelen, akár tehetséges a rendező, akár tehetségtelen, a műalkotás, a kész színpadi mű többé már nem minősíthető a drámára alkal-

mazható esztétikai kategóriákkal. Kitűnő drámai dialógusok, helyzetek, típusok, konfliktusok a színpadon akkorát bukhatnak, hogy szerzőjük is alig ismerne az írott szövegre, és fordítva, a nyelv fogalmiságában közhelynek ható mondatok, vértelennek tűnő figurák alig sejtett villamossággal telnek meg a színpadon; az állapotok szituációkká, a beszéd cselekménnyé változik. Hogy szerencsés találkozás jöjjön létre, hogy a színpadi művészi objektiváció maradandó élményt keltő hatása teljesen megvalósuljon, ehhez - véleményem szerint - éppoly kevés a rendező, mint a színész. Ehhez a színjátékművészet egész formastruktúrájára szükség van, tehát a belső formára - színész, rendező, színpad - éppenúgy, mint a külső formai elemekre: a díszletre, kellékre, jelmezre, világításra, függönyre. Mi indokolhatná hát, hogy ebből a formarendszerből kiemeljem - mondjuk - a rendezőt, a színészt vagy a drámát, és a többi elem rovására olyan dominanciához juttassam, amely voluntarisztikus módon, *a sic vala - sic iubeo* elve alapján semmibe veszi a forma objektív törvényeit. Ezzel a fáradsággal - és erre is van számos példa - vezér-szerepet lehet adni a jelmeznek és a díszletnek, a kelléknek vagy a világításnak. Ámde mihelyt a forma formaként kezd egzisztálni, mihelyt a befogadóban a forma nem egy konkrét tartalom formája, hanem valamilyen önálló demiurgoszként tudatosul, az esztétikai hatás lökésszerűen zuhan a nullpont felé, hasonlóképpen ahhoz az ellenkező véglethez, amelyben a tartalom tör önállóságra. Ha az utóbbi esetben az „esztétikai" vég-eredmény a közhelyszerű üres frázis, akkor a forma önkényes felduzzasztása a mélység leplébe bújtatott Semmi lesz.

A Mihályi Gábor tanulmányában név szerint említett rendezők többsége előtt mindez természetes és magától értetődő. De vannak ugyancsak jelentős rendezők, akik esetenként a művészi gyakorlatot olyan teóriák oltárán áldozzák fel, amelyet agyonmanipulált a divat, a politika, a sokkírozás, a modernség utáni eszeveszett hajsza. Hadd idézzem Hermann István idevágó és nagyon találó szavait: „Nem véletlen, hogy éppen az imperializmus korában, a hamis alternatívák világában uralkodik olyan nagy izgalom a modernség körül. Az utcalány, a huligán, a mérnök és a költő, a filozófus és a szociológus számára egyaránt fontosabb kezd lenni, hogy modern legyen, mint az, hogy utcalány, művész vagy tudós stb. Nem új típusú művész, új szemléletet hozó filozófus akar lenni, hanem modern!. . . Nem valami konkrét cél áll előttük, hanem a megfoghatatlan, a manipuláció által állandóan újradiktált modernség." *(A polgári dekadencia problémái.* Bp. 1967. 191. o.)

A valóban jelentős rendezők az ilyen zsákutcákból hamar kikerülnek. Számos közepes, kevésbé jelentős rendező azonban nem képes ilyen megújulásra, és a kellő tehetség hiányát, az invenciótlanságot néha tényleg csodálatra méltó energiával, olyan kísérletekkel akarják leplezni, amelyek egyenesen vezetnek a szellemi tömegsírok felé. Bár jóhiszeműségét feltételezem, mégis ezért vitatom Mihályi következő kitételét: „Hiszen az új, az újat mondás, az újfajta láttatás, az újszerű megjelenítés elengedhetetlen követelménye minden művészetnek. .. és szegénységi bizonyítványt vált ki az a művész, aki eleve lemond arról, hogy a maga hangját hallassa ebben az országhatárok fölötti dialógusban." (34. o.) Nem hiszek abban, hogy *az újnak* ez a minden áron való hajszolása a szinonimája lenne annak, hogy a színház a kor tükre és korunk lelkiismerete. Még kevésbé hiszek annak a felszólításnak a tartalmi igazságában és eszmei megalapozottságában, amely arra biztat, hogy a művész, ha a modernség nevében indított versenyben nem akar az út szélére kerülni, „hallassa a hangját", csak így, egyszerűen, figyelmen kívül hagyva e hang tartalmát, meggyőződését. Nem akarom, mert szükségtelennek tartom megvédeni, éppen Mihályi Gáborral szemben, akár Brookot, akár Tovsztonogovot vagy Ljubimovot. De meggyőződésem, és ehhez alkotásaik a bizonyítékok, hogy ők nem egyszerűen a maguk *hangját akarták hallatni,* hanem *mondani akartak valamit,* amiről közben kiderült, hogy jelentős, és hogy több, mint művészi extravagancia; *felfedeztek valamit, amiről kiderült, hogy új,* míg sokan mások csak újat akarnak mondani, csak a saját hangjukat akarják hallatni, és menetközben, az eredményből válik világossá, hogy ez a semmitmondás sztaniolja.

Visszatérve az eredeti kérdéshez, a rendezői színház tehát korántsem valami új, modern találmány, mert az antik triásztól napjainkig minden színjátékot rendeztek, mint ahogyan minden színház egyszersmind színészszínház is, mert aligha létezett valaha is színház színész nélkül. Azt az érvet pedig nem lehet komolyan venni, hogy a rendező szerepe azért nőtt meg, mert a filológiai kutatások csak a 19. századig visszamenőleg tudják bizonyítani, hogy a szerzők hogyan vélekedtek saját drámáikról. A kész mű, jelen esetben a dráma, még szerzőjével szemben is objektumként egzisztál napjainkban csakúgy, mint századokkal ezelőtt. A szándékkutatás valóban filológiai munka, de a színházművészetben való használhatósága nulla. *A kopasz énekesnő* írója már csak igazán kortársunk, mégis a londoni és a párizsi bemutató között olyan szemléletbeli különbség volt, amely nagyon alapossá teszi a gyanút, hogy végül is mindkettő Ionesco szemléletétől is különbözött. Goethe irodalmi pedantériájához aligha férhet kétség, mégis kérdésessé tette Shakespeare izzadó, kövérkés Hamlet-rajzát. Higgyünk tehát az ő Aurelie-jának, aki ezt mondja Wilhelm Meisternek: „A szerző szándéka nem olyan fontos nekünk, mint a magunk gyönyörűsége, s mi olyan ingert kívánunk, amely homo-gén velünk." *(Wilhelm Meister tanuló-évei.* Bp. 1963. 278. o.) Erről van tehát szó! Akármilyen jelzőt adjunk is a színháznak, ha a bemutatott színjáték nem homogén velünk, a mi korunkkal, ha nem lesz hű „lenyomata" annak a bonyolult harcnak, amely az emberek tudatában és mindennapi tevékenységében egyaránt folyik, „nem valósult meg a művészi teremtés csodája - az önálló élettel bíró, a katarzis élményét nyújtó műalkotás". (36. o.) Mint jeleztem, eb-ben az alapvető kérdésben találkozom ismét össze Mihályi Gáborral. Mármost ha a színház művészi végeredménye igent mond erre az elvárásra, lényegi kérdés marad-e, hogy az írói, a színészi vagy a rendezői jelző az egyedül üdvözítő?

FÖLDES ANNA

Ami a tudósításokból kimaradt

Jegyzetek az NDK színházművészeti napjai után

Elragadtatott és elemző bírálatok, tiszteletkörök és tudósítások - rendszerint ebből áll nálunk (és alighanem. a partnerországokban is) a vendégjátékok visszhangja. Hatásuk ennél messzebbre gyűrűzik: a felfedezett, bemutatott művek vagy a megismert előadások és stílusok megtermékenyítő effektusa sokszor esztendők múlva is nyomon követhető. Van azonban a vendégjátékok forgatókönyvének. olyan hagyományos és hivatalos része, amiről ritkábban esik szó: a szakmai véleménycsere. A keretek rendszerint adottak: sajtótájékoztató, kerekasztal, fogadás és szimpozion. A tapasztalatoknak ezek a fórumai természetesen. zártkörűek, ám maguk a tények és tanulságok a szakmai-színházi nyilvánosságra tartoznak. Pontosabban tartoznának, ha a jelen nem levő érdeklődők is tudomást szereznének mindazokról a közös színházi gondokról, amelyek (természetszerűleg) szétfeszítik a távirati irodák protokoll híradásainak, a napilapok szűkszavú tudósításainak keretét.

Kísérletképpen lejegyeztem tehát, miről váltottak szót az NDK színházművészeti szakemberei délelőttönként budapesti kollégáikkal.

Körvonalak

Csaknem száz hivatásos együttes - 53 színház, 18 szabadtéri szórakoztató intézmény, egész sor zenés és bábszínház munkásságáról tájékoztatta a magyar sajtó munkatársait Kurt Löffler, az NDK delegációjának vezetője. Az elmúlt esztendőben huszonháromezer előadást tizenkétmillió néző látott, s ezeknek mintegy kétharmada bérlettel volt színházban. Bérlettel nemcsak a színház iránt érdeklődő dolgozók, diákok, nyugdíjasok rendelkeznek, hanem szakszervezetek és üzemi kollektívák is. (Az utóbbiak alkalmanként, juttatásként biztosítják tagjaik számára a színházlátogatást.) A bérletrendszer az NDK-ban nemcsak a színháztervteljesítése szempontjából előnyös : az egyének huszonöt, a csoportok ötven százalékos kedvezménnyel látogathatják az előadásokat. Az évadonkénti nyolc előadás szabadon választott. Ez azt jelenti, hogy ki-ki maga dönti el, mit mikor néz meg, bérletszelvényei felhasználásával.

A színházi repertoár nagyobbik felét az NDK és a szocialista országok kor-társi drámairodalmának művei alkotják. Az új német drámák túlnyomó többsége megrendelésre készül - hangsúlyozta az előadó -, a színházak és kulturális irányító szervek, tanácsok, munkaösztöndíjakkal, utazási és zavartalan alkotási lehetőség biztosításával, pályázatokkal segítik a megbízott szerzők munkáját.

Repertoárrendszer és en suite játék

A berlini színházak jelenleg repertoárrendszerben játszanak: a legsikeresebb előadásaik éveken, sőt egy évtizeden keresztül is műsoron maradnak. Az NDK színházi szakemberei korántsem látják ezt a kérdést problémamentesnek. A magyar. szakemberek kérdéseire válaszolva elmondták, hogy az évad eleji fel-újító próbákon kívül a szereplőcserék is részben az előadások frissen tartását szolgálják. Egy-egy új mellékszereplő színpadra lépése gyakran módosítja a jelenetek hangulatát, és sokszor friss vért pumpál az együttes fáradni készülő szervezetébe. A rendezők koncepciójának alakulásáról, a színpadi tapasztalatok vagy kritikák hatásáról tanúskodnak a legsikeresebb vagy legvitatottabb előadások egymást követő változatai: *a Coriolanus* vagy *A szecsuáni jólélek* eredeti rendezésének lényegbevágó módosításai. A szakmabeliek azonban mindezek ellenére is elégedetlenek a jelenlegi repertoárrendszerrel. Dr. Dieter Klein, a Volksbühne intendánshelyettese szerint, az ebből következő statikus műsorpolitika ma már gátló tényezőként jelentkezik a színházi életben. A túl széles repertoár túl szélesre húzza, szétforgácsolja az együttes erőit, feleslegesen nagy erőfeszítést követel a színészektől, de még a műszakiaktól is. Az egyes darabok viszonylag hosszú idő alatt is kevésszer kerülnek előadásra. A premiert követő szünet a gyakorlatban azt jelenti, hogy a művészeknek hiányzik a „bejáratás", az előadásnak: nincs igazán kifutása, és az előadásszám sokszor alig haladja meg a próbákét. A nézők, bérlők egy része a nagy érdeklődés következtében lemarad éppen a legsikeresebb, legnépszerűbb előadásokról. Más része viszont kísérletet sem tesz a jegyvásárlásra, és minden különösebb ok nélkül, ráérősen halasztgatja a színházlátogatást. És ezen nem is lehet csodálkozni, hiszen megszokta, hogy amit az idén elmulasztott, megnézheti jövőre...

Aki rendszeresen figyeli a havi szín-házi műsort hirdető berlini plakátokat, dr. Dieter Klein szerint nagyon hamar „megszokja" a repertoárt, és a címelv nagy részének örökös ismétlődése folytán könnyen megunja, még mielőtt megismerte volna. Vannak színházrajongók, akik azt mondják: ez a program lassanként már a mozgólépcsőhöz hasonlít; örökösen mozog, ám körforgása szakaszonként folyton-folyvást ismétlődik. A nézők, akik először látják a színházak két-három éves előadását, általában nem érzik meg annak változását, nem figyel-nek fel a lazulásra, nem fedezik fel a ki-fáradás jeleit. Hiszen az együttesek valóban mindent elkövetnek azért, hogy a premierrel egyenértékűt nyújtsanak. Csakhogy ez, a vezető rendezők véleménye szerint, nem mindig sikerül. És még ha sikerül is, rengeteg plusz erőfeszítést igényel.

A Volksbühne társulatának távlati tervei között éppen ezért szerepel a műsorstruktúra megváltoztatása. Az intendánshelyettes szerint az előadások folyamatos, ámde mulandó sorozata ma már minden vonatkozásban ösztönzőbb lenne, jobban szolgálná az együttes és a közönség érdekeit is. Arra törekszünk - fejtegette előadásában -, hogy a nézők szokják meg újra a színház eseményjellegét. Vegyék tudomásul, hogy a színházművészet és a színházi előadás is mulandó, mint minden időbeli művészet. A Volksbühne vezetői abban bíznak, hogy az en suite játék nem egyszerű önköltségcsökkentés, hanem a színvonal fokozott garanciája és egyben közönségtoborzó reklám is lesz a közeljövőben.

Őszintén a próbaidőről

Nem én voltam az egyetlen, aki a próbák és előadások számára utaló megjegyzésnél felkapta a fejét. Hiszen értesüléseink és a legendák szerint az NDK-ban nincs baj a próbaidővel. Magyar kollégáik kérdésére a vendégek kertelés nélkül válaszoltak: elmondták, hogy a felkészülés időbeli határai eléggé tágak: a Volksbühnében tizenöt nap és három hónap között mozog a próbaidő. (Ugyanakkor Sulyok Máriától tudom, hogy a színészek munkanapja a felkészülés időszakában hosszabb, mint nálunk. Régebben dél-előtt négy, délután két-három órát próbáltak, újabban általában fél 10-től fél 3-ig, tehát öt órán keresztül tart a próba.)

Benno Besson a színházi munkarenddel kapcsolatban gyakran idézi Brechtet: aki három hétnél tovább akar próbálni,

annak nagyon jó rendezőnek kell lennie. . . Meglepett, hogy az egyes darabok próbaidejét nem a rendező, hanem - állítólag - a színházi kollektíva határozza meg. A Volksbühne jelenlegi, műsorblokkokra épülő programja, amely például egyszerre három klasszikus dráma bemutatására vállalkozik, fokozott erőfeszítéseket követel az ötvenhárom színészből álló társulattól. Ilyenkor nemcsak a szereposztás, hanem a próbatermek és színpadok kölcsönös megértést, tapintatot és alkalmazkodást igénylő megosztása is gondot okoz.

Az évad műsorterve rendkívül flexibilis. Általában három-négy premierre kerül sor, de senki se emelne kifogást, ha egy-egy kivételes évadban, mondjuk, csak két bemutatót tartanának. Ugyanakkor a *Spektakel* című kortársi drámasorozat szimultán játéka szokatlanul felduzzasztotta a színház elmúlt évi műsorát: összesen tizenhét hosszabb-rövidebb darab került a Volksbühnében bemutatásra.

Az átdolgozás határai

Az NDK és a magyar színházi szakemberek szimpozionján a központi elvi kérdés a német drámák magyar közegben való előadásának, adaptációjának problémája volt. Dr. Székely György vitaindító referátumában felvetette, a hozzászólók pedig kiegészítették, illetve vitatták a színházi napok alkalmával bemutatott eredeti művek dramaturgiai módosításának, tartalmi és akusztikai, hangsúlybeli áthangolásának lehetőségét. A referátum az *Elérkezett az idő* és *A has* nemzeti színházi, illetve huszonötödik szín-házi előadására hivatkozott. (Az elsőnél a rendezés és a szcenikai megoldás módosította az eredeti darab szellemiségét, hatását; Kurt Bartsch egyfelvonásosa viszont a Magyarországon közbeiktatott Brecht-szövegek, versek révén vált egész estét betöltő előadás anyagává.)

A bemutatott művek átdolgozásának, módosításának követelményéről Kerényi Imre szólt a legegyértelműbben. Helytelen lenne egymás ortodoxiáját egymásra erőltetnünk - hangsúlyozta, és kifejtette azt is, hogy ugyanaz a darab mást jelent itt és ott. Még a szavak, verssorok, brechti nevek akusztikája is különböző, s éppen ezért a rendező dolga - a hatás érdekében - bátran átértékelni, átminősíteni.

A hozzászólások az ilyenkor kötelező tapintat szellemében, nemigen élezték ki a felvetett vitakérdést. A legtöbben támogatták vagy legalábbis elfogadták az adaptáció lehetőségét, de ugyanakkor határozottan megfogalmazták az adaptáció határait is. A befogadó színházi közegben ezek szerint mindaddig módosítható egy mű, amíg a nemzeti tapasztalatok, a színházi és közönségízlés érvényesítése *nem sérti az* előadásra választott mű eredeti nemzeti karakterét. Ennek a határnak tiszteletben tartása viszont a kölcsönös tapasztalatcsere és szellemi kommunikáció conditio sine qua nonja. Megsértése magát a vállalkozást, a művészi értékek cseréjének értelmét ásná alá. Hiszen a szocialista országok kulturális és színházi kapcsolatainak legfontosabb célja: egymás megismerése és megismertetése.

A vitába bekapcsolódó Peter Hacks még ennél is élesebben fogalmazott, amikor leszögezte: a jó darabokat úgy kell előadni, ahogy megírták őket. A dráma nemzeti jellege mindenkor a mű lényegéhez tartozik. Ha az egyik országban született dráma a másik országban csak átírva kerül, illetve kerülhet színpadra, az azt jelenti, hogy valahol valaki hibázott. Vagy a szerző, vagy a színház.. .

Peter Hacks gondolatmenetébe kapcsolódott Osztovits Levente is, amikor dramaturgként a darabválasztás problémáját elemezte. Peter Konwitschny és Ulf Reiher ezzel szemben a maguk vendégrendezői tapasztalataiból kiindulva, arról szóltak, hogy milyen nehézségekkel kell megküzdeni a rendezőnek, amikor egy számára ismeretlen közegben dolgozik, és éppen ezért nehezebben tudja kiszámítani, bemérni az előadás várható hatását. A dilemma azonban - a jelek szerint - mégsem olyan óriási. Ulf Reiher (aki elvileg Peter Hacksnak az adaptációt *tagadó* nézeteit osztotta), arról szólt, hogy hallei és győri nézők reakciói korántsem különböznek annyira, mint hitte. Legalábbis Joachim Brehmer darabjának nézőtéri akusztikája ezt igazolta. Főként az ifjúsági közönség mindkét országban, illetve színházban egyforma érzékenyen reagált, és a szöveg azonos csomópontjain lényegében azonos volt a nézőtéri visszhang is. A szereplő karakterek jellegzetes, ha úgy tetszik: nemzeti vonásainak érvényre juttatása, a különösség nem csökkenti, ellenkezőleg, inkább fokozhatja a testvérországok információigénnyel rendelkező közönségének érdeklődését.

Az írott művekhez való hűség mellett tört lándzsát a vitában Malonyay Dezső is, aki hangsúlyozta: egy színdarabot úgy a legnehezebb megrendezni, ahogy megírták. . . A rendezőnek ez a kötelezettsége azonban magától értetődően nem szabhat gátat a rendezői értelmezésnek. De más *az értelmezés,* az interpretáció, a rendezői beavatkozás, és más *az irodalmi átdolgozás,* amely új, önálló irodalmi mű-vet hoz létre. Az idetartozó szerzői jogi kérdések azonban semmiképpen nem hozhatók közös nevezőre a tapasztalat-csere során vitatott színházi együttműködéssel. A műsor-, illetve drámacserék központi feladata az országok közötti szellemi együttműködés, tapasztalatok és információk továbbítása. A színházi előadások egymás dolgainak megértésére kell hogy ösztönözzenek, azt kell hogy előmozdítsák. A rendező egyik feladata éppen a történelmi és nemzeti különbségek megvilágítása, megértetése.

Feltételezhetően a vitaalkalomból, a szervezeti keretekből következett, hogy a német hozzászólók gondosan kerülték az állásfoglalást kiváltó negatív vagy legalábbis vitára ösztönző tapasztalataikat. Többen inkább arról az előadásról szóltak, amelynek magyar variációja tetszést aratott az NDK színházi szakembereinek körében is. A Huszonötödik Színházban látott *A* hasról, amelynek brechti kiegészítése nem sértette a szerző szövegét, és megfelelt a mű eredeti szellemiségének is.

Érvek a dobogón

A Volksbühne vendégjátékát részletesen elemezte, méltatta a hazai kritika, a Budapesten bemutatott előadásokról a berlini premiert követően beszámolt a SZÍNHÁZ is. Ezeknek az estéknek a szakmai tanulsága pedig nyilvánvalóan meghaladná e tudósítás kereteit. De úgy érzem, ide kívánkozik - néhány mondat erejéig - a színház négy művészének és négy-tagú zenekarának az a szinte rögtönzött Brecht-műsora, amelyre az NDK budapesti kultúrcentrumában került sor.

Ez a Brecht-műsor eszközeiben szegényesebb, szerkezetében konvencionálisabb volt a Madách színházinál. A kultúrterem dobogóján sem forgószínpad, sem zsinórpadlás, de még díszletnek sincs nyoma. Az előadás kelléktára két keménykalapból, egy trombitából, egy retikülből, két gombolyag fonalból, kötőtűkből és néhány szivarból áll. A két férfiszínész jelmez helyett utcai ruhát, Hildegard Alex szoknya-pulóvert, Ur-

sula Karusseit blúzt és farmert visel. A műsor - szerkezetében - önképzőköri szokvány: versek, songok, darabrészletek szolid láncolata.

És mégis, már az első percekben megtörténik a csoda. A színészek Brechtet idézik - és Brecht megjelenik. Nem fizikai, de szellemi valóságában. Megjelenik, amikor hisznek benne, és ami-kor a néző is érzi, hogy a kis kurva dalában benne van a csábítás, a kihívás és a szerelem örömétől megfosztott örömlány egész tragédiája. A tőkés, amikor a kereslet és kínálat dalát énekli, nem önmagában, személyében antipatikus, hanem egy társadalmi struktúráról rántja le a leplet. *A* Mahagonny-részlet szinte eszköztelen előadásában szenvedélyek robbannak. És a szenvedélyek felvillantják a világot is, amelyben gyökereznek. Polly és Lucy féltékenységi duettjében a *Koldusopera* két szerelmes hősnőjének halálos komolyan előadott vetélkedése éppen azáltal válik ellenállhatatlanul mulatságossá, hogy mindketten meggyőznek a konkurrencia pitiségéről, érdemtelenségéről.

Mitől brechti a Volksbühne színészeinek előadói stílusa? Nem hiszem, hogy a gyakorlat tenné, hiszen a színháznak köztudomásúan nincs joga, módja Brechtet játszani, és *A szecsuáni jólélek* szerencsés kivétel. A magyarázat inkább abban keresendő, hogy ezek a színészek halálosan komolyan *értelmezik* az írót. Hogy nem félnek gondolkodni. Humoruk nem külsőséges eszközökből, hanem a szöveg mélyéből fakad. Még véletlenül sem próbálnak röhögtetni, gesztusokkal, viccekkel csiklandozni: bíznak nemcsak a szövegben, de a közönség világnézeti és színháziintelligenciájában is. Ha érzelmekről szólnak, a ráció kontrollja akkor is végig jelen van. Néha harsányak, de még ebben is megnyilvánul a hatásmechanizmus ismeretére építő arányérzék, a színészi fegyelem. Ritmusérzékük kiváló.

s még a szólóprodukciókra épülő esztrádműsorban is összjátékra törekszenek. Ezért képesek rafinált színpadi és dramaturgiai eszközök nélkül is színházat varázsolni a dobogóra. Ebben az ötnegyed órában úgy éreztük, hogy Bertolt Brecht mindvégig jelen volt, nem személyében, mint a Madách Színházban, hanem szellemében.

Úgy érzem, még ez is a két ország színházi szakembereinek tapasztalatcseréjéhez, a vendégjátékok tanulságához tartozik.

Színházi műhelyek körül...

Egy könyvsorozat első kötetei

Ön szerint mi a helyes? Ha a színész átéli a szerepét, vagy csupán kívülről ábrázolja ?

– Kétségtelenül. Úgy van.

- Nem értem.

-Mit nem ért?

- Nem értem a válaszát. Pontatlan.

- Elismerem. De szerintem az Ön kérdése is az. Pontatlan kérdésre csak pontatlan választ tudok adni.

- Hogyhogy pontatlan a kérdésem?

- Tessék. Visszakérdezek. Melyik színész, melyik darabbeli, milyen rendezői felfogásban előadott, melyik előadáson látható, hányadik felvonás, hányadik kép, melyik jelenetbeli, melyik szituációjának milyen mozzanatáról van szó?

– Azt akarja ezzel mondani, hogy mindezektől a tényezőktől függ a válasza a kérdésre, vajon szükséges-e a színpadon átélés avagy sem?

– Pontosan azt."

E „képzeletbeli interjú" címre hallgató részlet Darvas Iván vallomásából való, amelyet az 1967 óta nagy sikerrel játszott szerepéről, az *Egy őrült naplója* Popriscsinjéről írt. A vallomás, a szerep megalkotásáról, kiizzadásáról, a szerepen túli általános színházi problémákról elmondott gondolatok a Népművelési Propaganda Iroda új színházi könyvsorozatának, *a* Szkénetékának első kötetében jelentek meg.

A sorozat célja: szakembereknek és a színházat szerető érdeklődőknek bepillantást kínálni a színházi alkotóműhelyekbe. Ennek megfelelően egy-egy jelentős előadás létrejöttének körülményeit, rendezőpéldányát, előadóművészek műsorait, alkotók vallomásait, gyakorlati színházi szakemberek elméleti írásait, hogy csak néhány témát ragadjunk ki a tervekből, ismerheti meg az olvasó.

Az első kötet - Egy őrült naplója - tartalmazza a mű szövegét, Horvai István rendezőpéldányát, Mezei Béla 50 fotóját, amelyek az előadás szinte minden lényeges pontját megörökítették, valamint Darvas Iván megjegyzéseit a képekhez, illetve néhány skiccét, melyeket mintegy tanulmányként a darab többi „szereplőjéről" készített.

Különleges élmény, amikor olvasva a darab szövegét, mellette a szikár technikai, a mozgást meghatározó rendezői bejegyzéseket, hátralapozunk a képekhez, s a három tényező együtt előhívja emlékezetünkből a már látott előadás minden szépségét, gazdagságát. Külön-külön egyik alkotóelem sem adná a teljes képet, a három együtt megközelíti.

A rendezőpéldány és a fotók már a kész előadást rögzítik, az alkotófolyamatra csak a színész néhány feljegyzése és rajzai utalnak. Az alkotófolyamat bővebb bemutatása, a mű dramaturgiai elemzése nagyon hiányzik.

A rendezőé a szó

A Szkénetéka sorozat második kötete Földes Anna interjúgyűjteménye, tizennégy rendezővel folytatott beszélgetése. (Az interjúk egy része a SZÍNHÁZ-ban jelent meg először.)

Ezek az interjúk egyszerre mutatnak be egy-egy rendezőt, s szolgáltatnak adalékot színházi életünk összképéhez. Kor-és kórkép ez a kötet. A tizennégy alkotó a mai színházi élet viszonylagos sokszínűségéről éppenúgy vall, minta színházi életben tapasztalható anomáliákról. Van., aki közvetlenül szól, *s van,* aki közvetve; van, aki azzal, amit elmond, s van, aki azzal, amiről nem beszél.

Tizennégy művész - Major Tamás, Marton Endre, Várkonyi Zoltán, Horvai István, Jancsó Miklós, Szigeti Károly, Szőnyi Kató, Ádám Ottó, Kazimir Károly, Latinovits Zoltán, Berényi Gábor, Iglódi István, Zsámbéki Gábor, Székely Gábor - beszél a munkájáról. Az olvasó - mint minden gyűjteménynél hiányolhat-ja ezt vagy azt a kötetben nem szereplő rendezőt (például Vámos Lászlót, Ruszt Józsefet, Sík Ferencet), de az előszóban maga Földes Anna védi ki már jó előre a számonkérést: a válogatás ugyan szubjektív, de az általa választottak méltón és tendenciáiban, arányaiban is helyesen reprezentálják a mai magyar színházat. S ez így igaz.

Nemcsak a válogatás vall Földes Anna valóságismeretéről, a színházi életben levő tendenciák pontos megítéléséről, hanem az interjú készítési módja is. Nem csupán kérdező, kérdést feladó, a beszélgetést továbblendítő személy, hanem egyenrangú beszélgető, nem egyszer vitapartner. Interjúi azért is élvezetesek, olvasmánynak is, szellemi csemegének is kitűnőek, mert nem csupán kérdés-feleletek. A beszélgetés, a vita eszközeit, élességét a partner személyéhez, meg

nyilatkozásainak módjához igazítja. Faggatja Majort és Szigetit, beszélget Martonnal és Berényivel, együtt fogalmaz Jancsóval, nem hagyja, hogy általánosságokat mondjon Iglódi, vitázik Adámmal, Kazimirral, Latinovitscsal.

Miről beszél, vitatkozik ?

Majorral a modern Shakespeare-játékról és Brecht hatásáról; Martonnal Csehov reneszánszáról; Várkonyival az abszurdokról, az eklektikusságról; Horvaival az O'Neill *Eljő a jeges* színpadra állítási problémáiról; Jancsóval a film színpadi újrafogalmazásának lehetőségéről; Szigetivel a mozgás szerepéről; Szőnyivel a bábos műfaj speciális vonásairól, a színpadi absztrahálásról; Adámmal a divatokról, a manipulált nézőről, a közelmúlt magyar drámaíróiról; Kazimirral a népművelő és a politikai színházról, az adaptációkról; Latinovitscsal Gorkij *Kispolgárokjáról* és a színész rendezői munkájáról, elveiről; Berényivel a rendező dramaturgiai feladatairól, a magyar dráma felvirágoztatásáról; Iglódival a kollektív színjátszásról, *A verseny/ó* haláláról, *a* fiatal rendezőkről; Zsámbékival a kaposvári csodáról, a társulatépítésről, a kvodlibet műsorpolitikáról; Székellyel a színész és a rendező viszonyáról, a generációs kérdésekről.

De nemcsak Földes Anna beszélget, vitázik a rendezőkkel, hanem az egymás mellé került rendezői elképzelések, vélemények, elvek is sokszor perlekednek egymással. Mert más színházeszményt képvisel Ádám Ottó és Kazimir vagy Major és Várkonyi, Latinovits és Berényi, Jancsó és Marton, Iglódi és Horvai stb. Tehát kifejtett gondolataik is sok tekintetben különböznek, s e sokszínűség, többszörös áttételű konfrontáció különös feszültséget ad a kötetnek. Így nem-csak tizennégy önálló rendezőportré egymásmellettisége ez a könyv, hanem szerves egységgé összeálló, jól szerkesztett-komponált mű. Amiből sok minden kiolvasható arról, ami a mai magyar színház gondja-bánata és persze öröme is, ami visszahúzza a fejlődést, s ami előbbre döccenti.

S ebben nemcsak a tizennégy rendezőnek van szerepe, hanem a tizenötödik hozzászólónak is - ahogy önmagát az előszóban nevezi -: Földes Annának.

Egyedül a pódiumon

Az elmúlt évtizedben divatos műfaj lett az önálló est. Színészek, akik hivatásuknak választották a versek tolmácsolását, vagy csak átruccantak a költészet világába, vallanak magukról, korukról s a közönségről két-két és fél órás műsorukkal.

Igényli a közönség, főleg a fiatalok, ezeket az önálló esteket, ami a költészet - egyfajta - népszerűségét jelzi, ugyanakkor - nem elhallgatható! - bizonyos kényelmességet is, könnyebb, egyszerűbb meghallgatni a verset, mint elolvasva elsajátítani.

Divatos műfaj lett az önálló est, de ez nem jelenti azt, hogy minden előadó képes olyan műsort bemutatni, amely gondolatilag, művészileg színházi előadásokéval rokon élményt nyújt. Aránylag kevés azok száma, akik műsoruk összeállításával, előadásával nemcsak kedvenc költőikről, verseikről adnak számot, hanem korigénynek tesznek eleget, valami közös gondolatot idéznek föl. E kevesek közül öt művész egy-egy műsorának teljes anyagát adja közre a Szkénetéka sorozat harmadik kötete, az Egyedül a pódiumon.

Jancsó Adrienne Földédesanyám, Horváth Ferenc A XIX. század költői, Mensáros László XX. század, Bálint András Magyarország messzire van és Sólyom Kati Mesebál című műsora képezi a kötetet. A teljes műsoranyagot Hegedűs Géza műfajtörténeti és esztétikai bevezetője, az előadókat bemutató összefoglalók, az előadásokról szóló kritikák bőséges válogatása, képek, valamint Jancsó Adrienne-ről Sánta Ferenc, Horváth Ferencről Bóka László, Mensáros Lászlóról Molnár Gál Péter méltatása egészíti ki. E „kiegészítők" segítségével szinte térben-hangulatban is visszaidézhető egy-egy előadóest.

A kötetben összegyűjtött irodalmi anyag önmagában is páratlan gazdag válogatás a magyar és a világirodalomból. Gondoljunk csak Jancsó Adrienne műsorára, a már ismertebb vagy a teljesen ismeretlen népköltészeti művek sokaságára, vagy Mensáros és Bálint András műsorában elhangzó dokumentumokra, Sólyom Kati népi mondókáira, játékaira.

Ezeknek a műsoroknak igazi értelmét, szépségét nem annyira maguk a művek, inkább azok egymáshoz való viszonya adja. Ahogy Horváth Ferenc műsorában a legismertebb, az iskolában agyontanult Petőfi-, Vörösmarty-versek egymásra következnek, új értelemmel, sokszor csak sok áttétellel végigkövethető, de első hal lásra, olvasásra is megérezhető összefüggésekkel lesznek gazdagabbak. Ahogy Mensáros váltogatja a verset és a dokumentumszöveget, ahogy egymásra rímel és ellenpontozódik egy párizsi börtönfalfelirat, a Hetedik ecloga, az SS-nek szó-ló üzleti levél és Pilinszky Harmadnaponja, az drámai sűrítettségű felvillantása a XX. század nagy katasztrófájának, s ezt versek tucatjával sem lehetne pontosabban kifejezni. Ugyanígy Bálint András műsorában is fontos szerep jut a próza és vers váltásának s a műsort záró statisztikának: hányan és kik hagyták el az országot az elmúlt századok, évtizedek alatt. Döbbenetes számok és nevek - visszamenőleg az egész műsort felkavaróvá teszik.

Külön műfaj Sólyom Katié. A Mesebál gyerekeknek készült, s főszereplői is a gyerekek. Mert velük együtt versel, énekel, mondókázik, mesél Sólyom Kati. Együtt játszik, együtt él a műsor idejére előadó és a közönség. S közben a népköltészet és a gyerekirodalom legkiválóbb alkotásaival ismerkedhetnek a gyerekek. Felidézik, ha már hallották-olvasták őket, megtanulják, ha még nem találkoztak velük. Ez általános pedagógiai szempontból és egy új színházi közönség nevelése szempontjából is úttörő és jelentős vállalkozás.

Ezek a műsorok 100, 200 előadást értek meg. Több tízezren hallották-látták az egész országban. Hatásuk a legjobb színházi előadásokéval vetekszik. Ez a kötet az első - s remélhetőleg nem az utolsó - kísérlet arra, hogy az egyszeri élmény az olvasó belső színpadán reprodukálhatóvá válhasson.

(Népművelési Propaganda Iroda, 1975)

N. I,

RAÁB GYÖRGY

Patyomkin páncélos - párizsi színpadon

Szergej Eizenstein epikus filmje a Patyomkin cirkáló fedélzetén 1905-ben kitört felelésről minden idők egyik legnagyobb filmalkotása - ez közhelynyi igazság.

Egy amerikai színikritikus nemrégiben azt mondta, hogy ha valaki megpróbálkozna témájának feldolgozásával valamely más műfajban, az olyan nagyzási hóbortra utalna, mintha musicalt csinálnának *a* Macbethből. Robert Hossein, aki filmsztárból vált avantgardista (?) színházi rendezővé, éppen erre a lehetetlenre vállalkozott. Tavaly úgy nyilatkozott, hogy megrendezi a Patyomkin történetnek színpadi változatát, mégpedig úgy, gy ez vetekedik majd Eizenstein filmek hatásával.

1975, október elején volt a *Patyomkin káló csodálatos* kalandjának bemutatója párizsi Sportpalotában. Háromezer néző töltötte meg a nézőteret. Már hetven előadásra kelt el a jegy, negyedmillió látogatóra számítanak, és Párizs színházi berkei zsonganak Hossein produkciójáról. Pedig nem hibátlan munka, különösen az emberközelség hiányzik belőle - annak ellenére, hogy Hossein eredetileg éppen ezt akarta hangsúlyozni. De nem méltatlan Eizenstein Patyomkinjához. Tulajdonképpen méreteiben és hatásában egyaránt hatalmas látványosság, merész ecsetvonásokkal rajzolt történelmi festmény. Viszonylag egyszerű mondanivalót sugall a színpadtechnikai eszközök valóságos tobzódásával.

Amikor eltompul a reflektorok fénye, sztereofonikus erősítőkön át tengeri csatazaja kólint fejbe, olyan hangosan, hogy az ember szinte megszédül tőle. Később hangkulissza zenébe megy át, Ravelt, Bartókot, Sosztakovicsot, orosz népdalokat, románcokat és Maxime Le Forestier dalait elegyítő muzsikába. A díszletek látványosságát két csatahajó modell-lel „súlyosbítja", vannak vagy húsz méter magasak, és nyomnak vagy hét tonnát. Olykor „behajóznak" a színpadra, oly-kor méltóságosan eltűnnek a látkörből. Több mint száz színész vonul, kiabál, lüktet és táncol a forradalmi idők feltételezett, pontos realizmusával.

Vajmi kevés párbeszédet hallunk - olykor hosszú perceken át egy szó dialógust sem. A merészen tervezett jeleneteket tűnődő-töprengő narrátorszöveg köti össze, amelyet maga Hossein mond el. Időnként Hossein hatalmasra nagyított filmképét vetítik rá a színpadot a nézőtértől elválasztó óriási, áttetsző vászonra. Aztán elhalványul a vetített kép, és a hatalmas hajók feltűnnek a habzó tenger mögött, vagy a szökkenő lángok fényében vöröslő Odessza vérfürdőjének hátterében.

A történet közismert - a korát meg-előző forradalomról szól. 1905 júniusában a Patyomkin cirkáló a Fekete-tengeren hajózott, hadgyakorlaton vett részt. A fedélzeten minden csöndes volt; a flotta vereséget szenvedett a Japán elleni háborúban. A felszín alatt lapuló ellentéteket az robbantotta ki, hogy rothadt húst adtak a matrózoknak. A spontán lázadás akkor vált politikai felkeléssé, amikor megölték a tiszteket, és a legmagasabb árbocra felhúzták a vörös zászlót. Remegett a cári Oroszország, amikor a Patyomkin behajózott Odessza kikötőjébe, ahol a munkások ezrei már sztrájkoltak. A matrózok és a munkások egymásra találása mintha új kor hajnalát hirdette volna meg. De II. Miklós cár kormánya felülkerekedett, gyilkolni kezdte a polgári lakosságot, úrrá lett a tengerészek ellenállásán, és még tíz év haladékot kapott a történelemtől. Hossein feldolgozásában a történet elérkezik logikus és keserves befejezéséig. Az ő színpadi változata - kronologikusan - „túltesz" Eizensteinen; a flotta nem csatlakozik a forradalmi hajóhoz, a Patyomkin kényszerűen megadja magát a román hatóságoknak, a legénység kénytelen lehajtott fejjel haza, majd börtönbe térni. Végül a felkelés vezetőivel leszámol a kozák kivégzőosztag sortüze.

Komor történet. És Hossein változatában furcsán, személytelenül az. A színpadi eszközök virtuozitása elfödi az egyéniségeket, miközben kiemeli a tömeg szerepét és magát a cselekményt. Hossein túlságosan is törekszik a tárgyilagosságra, a teljességre. Már-már a sem-legességig szenvtelen. De a kemény képek egymásutánja mély nyomot hagy a néző emlékezetében, és úgy látszik, visszaszerzi a színház számára azt a területet, amelyet mintha már végképp elhódított volna a film.

Ha az ember „vigyázó szemét" a francia színházra veti, szinte mindenütt Robert Hosseint látja. Még alig jelentek meg az első ünneplő kritikák Patyomkinjáról, már játszotta a klasszicista Comédie Française Victor Hugo Hernanijának Hossein-féle változatát. Nyáron bejárta Franciaországot *egy Seherezádé* című balettel (amelynek zenéjét édesapja szerezte). Irányítása alatt a Théâtre de Paris egy röpke év alatt a francia főváros egyik vezető színházává küzdötte fel magát. Közben rendez Reimsben is, ahová külföldről is eljárnak a Hossein-produkciókra.

Elismerésre méltó egy csaknem ötvenéves, már-már letűnt filmcsillagtól. Csakhogy Hossein saját jószántából tűnt le, cl akart menekülni a filmsztár - szerinte - „hiábavaló népszerűségétől". A sikertelen perzsa zeneszerző és orosz feleségének Franciaországban született fia a gimnáziumból egyenesen a színházba, majd a filmhez került. Szlávos férfiszépsége, elegáns dikciója az ötvenes évek ideáljává tette. A hatvanas években körülbelül negyven film főszerepét játszotta. Gyorsan vagyont szerzett, ebből fedezte a forgatókönyvírás és rendezés hobbyjának költségeit. „Mindenem megvolt, amit az ember csak akarhat, csak éppen értelmetlen volt az egész." Mind a két házassága - az első Marina Vladyval, a második Françoise Giroud tizenöt esztendős leányával - kudarcot vallott. „Mégis szerencsém volt" - ismeri el. „Kétszeresen is kiváltságos voltam. A legtöbb ember nálunk akkor éri el a szükségeset, amikor már késő, hogy elégedetlenségét változásban vezesse le." Hossein 1971-ben egyszerre csak visszautasított minden szerepet, és elhatározta, hogy új életet kezd, „azt csinálja, amit mindig is akart".

A reimsi polgármester fölajánlotta, hogy vegye át a - teljesen jellegtelen - városi színház igazgatását. „Azt se tudta senki, hogy Reimsben van színház" - emlékszik vissza Hossein. Napi tíz-tizenkét órát dolgozott, elkerülte Párizst, új társulatot akart szervezni, és közönséget is teremteni színházának. Két év múlva a reimsi színház mát' vetekedett a másik kiemelkedő francia vidéki együttessel, Roger Planchon lyoni társulatával. És a szőlőlékedvelő, lagymatag reimsiek egyszerre csak lelkes színházba járók lettek. Máig is lojálisak Hosseinhez: a *Patyomkin* premierjére hetven busz érkezett Reimsből.

Hosseint fűti a meggyőződés: mégiscsak *az élő* színház érdekli legjobban az embereket. „A színháznak az a dolga, hogy felkiáltson; kiáltson minden bennünket körülvevő igazságtalanság és erkölcstelenség ellen. Ez a színház lényege, és ez az egyszerű emberek gondolkozásának lényege is." Gondosan tanulmá-

nyozta a reimsi színház közönségének reakcióit, és arra a következtetésre jutott, hogy „a színház nem a különcködő eszmék tere. Az emberek a mindennapi munka után elég fáradtan jönnek el. Igénylik az izgalmat és a látványosságot. En nem annyira az agyukra, mint inkább az idegrendszerükre és a szívükre akarok hatni". Ez a felfogás szinte kitapinthatóan érezhető Hossein szinte minden utóbbi rendezésén, Dosztojevszkij-, Gorkij-interpretációin át egészen *a Patyomkinig.* Egyébként minden rendezése nagyszerű muzsikára épül - aligha használhatjuk a „kísérőzene" kifejezést. „Rendezői ötleteim azután támadnak, hogy órákon át lemezeket hallgatok" - mondja. Egyet-len hatalmas díszletet terveztet, mozgó részletkulisszákkal. Visszahajlik a reinhardti naturalizmusig: vihar tombol, dörögnek az ágyúk, akrobaták ugranak, játszik a világítással - egyszóval mindennel, ami hat a szívre és az idegrendszerre. Azt állítja ugyan, hogy minden színészének teljes szabadságot ad „benső érzéseinek" kibontakoztatására, ám a legutolsó statiszta minden mozdulatát, tag-lejtését koreografálja. Fölfogadott egy obsitos őrmestert, hogy marsolni tanítsa *a Patyomkin* matrózait, az odesszai lép-csők tömeggyilkosságait több százszor próbálta el - egyébként naponta nyolc órán át próbált majdnem két hónapig.

*

Minden munka, minden fáradság sajátos ideológiát hivatott szolgálni. Hosseint a párizsi színházi világ balszárnyán tartják számon. A francia Kommunista Párt üdvözölte a *Patyomkin* értékeit, és az egyik előadás teljes jegykészletét megrendelte. Ez az elismerés annak is szól, hogy Robert Hossein ideológiája alapvető elvekre vonatkozik: olyan koncepciók foglalkoztatják, mint az igazságosság, az emberi méltóság és mindenféle kizsákmányolás erkölcstelensége. Ezek felől közelíti meg Dosztojevszkij misztici-zmusát és Gorkij realizmusát egyaránt.

EÖRSI ISTVÁN

Az áldozat

Időről időre fellobban a vita: hány új magyar dráma vár felfedezésre, bemutatásra a színházi dramaturgiák vagy a szerzők íróasztalfiókjában? Gazdagabb-e a mai magyar drámatermés, mint ahogy színházaink repertoárjából kitűnik? Vajon nem azért marad-e évekig bemutatlan egy-egy új magyar színpadi mű, mert nem találja meg a maga színházi társalkotóját, rendezőjét? Eléggé ismerik-e az írók színházi életünk szellemi térképét - és elég friss szemmel, kellő kíváncsisággal figyelik-e színházaink az új irodalom alakulását, születését? Valóban szívügyüknek tekintik-e a magyar dráma szín-padra segítését?

Anélkül, hogy a világirodalom vagy a magyar klasszikusok iránti színházi kötelezettségeinket lebecsülnénk, hangsúlyoznunk kell, hogy elképzelhetetlen színjátszásunk fellendülése, virágzása az élő magyar irodalommal való még elevenebb, még szorosabb kapcsolat nél-kül. Ez is egyik útja, hogy színházművészetünk szervesebben illeszkedjék a magyar szellemi élet egészébe, érzékenyebben reagáljon társadalmi gondjainkra, többet tudjon adni közönségének, mint amennyit ma ad.

A SZÍNHÁZ szerkesztősége a lap jellegéből, hivatásából eredő kötelességének érzi, hogy segítse az írók és a rendezők, az új magyar drámák és a színházak egymásra találását, abban a reményben, hogy közvetve ekképp is hozzájárulhatunk a színházi műhelymunka eredményességéhez, gazdagodásához. Sajnos, terjedelmi okokból nincs lehetőségünk az egész estét betöltő színművek teljes szövegének közzétételére, s tekintettel a papírviszonyokra, e téren a közeljövőben sem remélhetünk változást. Mégis örömmel vállalkozunk rá, hogy új, bemutatásra váró magyar drámákat ajánljunk színházaink és a „szak-mai közönség" figyelmébe, ha csak egy-egy részlet közlésével is. Ezt tettük korábban Sárospataky István Condra című darabjával, s ezzel a szándékkal adunk ízelítőt Eörsi István új színpadi művéből is. *(A szerk.)*

*

A darab színhelye Róma, ideje 71, Jeruzsálem meghódításának éve. *Márk* a római keresztény gyülekezet vezetője nem hajlandó egyik pogány származású hittestvérének segítségére sietni, amikor a légionáriusok megtámadják; fél attól, hogy ő maga is áldozatul esne, és akkor nem teljesíthetné Istentől rárótt feladatát, nem írhatná meg az Evangéliumot. Felesége, *Júlia,* aki előkelő római házat hagyott ott a kedvéért, kiábrán- dul belőle, és akaratlanul a légionáriusok kezére juttatja. Ebben segíti őt a *Csavargó is,* aki már hosszú idő óta a nyomukban van, azzal az elhatározással, hogy vagy rákészteti Márkot a teljes igazság megírására, vagy megöli őt. Miközben Júlia ki akarja eszközölni gazdag római rokonainál a kegyelmet Márk számára. Márk, a Csavargó és egy *Eszter* nevezezetű fiatal zsidó lány várja, hogy az oroszlá- nok elé vessék őket. Márk persze biztos abban, hogy az Isten, akinek magasabb szándékai vannak vele, megmenti őt és Eszter, látva ezt a tántoríthatatlan hitet, beleszeret. Amikor az őr erőszakoskodni kezd vele, a Csavargó ledöfi saját tőrével az őrt, és mindhárman megmenekülnek. Márk abba a kunyhóba viszi Esztert, ahol addig Júliával élt. A most következő részlet - a második felvonás első jelenete - itt játszódik le.

E. I.

MÁSODIK RÉSZ

1. jelenet

A kunyhóban jelzésszerűen tűzhely, priccs szerű ágy, székek, asztal. Mindenfelé könyvek, papiruszok; köztük vezet az ösvény a tűzhelyhez, priccshez stb. Márk öltözni, Eszter főzni készül. Kívül a Csavargó leselkedik nyíltan.

MARK Mindent megértettél?

ESZTER Gyönyörűen beszéltél!

MÁRK Folyton elaludtál.

ESZTER De azért figyeltem nagyon.

MÁRK És hiszed is, hogy Jézus meghalt
értünk, és feltámadt értünk, és bármelyik pillanatban beállíthat hozzánk?

ESZTER Mivel fogjuk megkínálni?

MARK Szívedben állj készen a fogadására.

ESZTER Nem találom a hagymát.

MÁRK Hiszed, hogy bármelyik pillanatban megjelenhet az embernek a felhőkben nagy hatalommal és dicsőséggel, szétküldve angyalait, és egybegyűjtve választottait a négy sze felől, a föld végső határától az ég végső határáig?

ESZTER De szépen mondtad ezt!

MÁRK Olvassam fel, amit erről evangéliumomban megírtam már, hogy jobban megjegyezd?

ESZTER Inkább beszélj, mint olvass. Levessel foglak várni.

MÁRK Még ma megírom feleségem-nek az elbocsátó levelet.

ESZTER Apám irgalmatlanul elrakott, mert meglestem a játszó fiúkat. Most megölne, ha hazamennék. Jobb neki, ha azt hiszi: meghaltam.

MÁRK Tudod-e, hogy a feleségem huszonnégy várossal levelezett a nevemben? A pogány közösségeknek teljesen egyedül fogalmazott. Roppant hatásosan írt:, mintha mindig önmagáról vallana.

ESZTER De főzni nem tudott. Még sose láttam ilyen nyomorúságos tűz-helyet.

MÁRK Érkeztél már haza hosszú kóborlás után? Olyan városba, amelynél pompásabbhoz szoktál? Mégis érzed: ez a tied. Úgy elmerülhetsz ott-honos forgatagában, mint napfényes tócsában a béka.

ESZTER Ennyire boldog vagy velem? *(Összeölelkeznek. Eszter meglátja a Csavargó fejét, felsikolt.)*

A tegnapi öreg!

(Márk az öklét rázza. A Csavargó feje eltűnik, és megjelenik a másik oldalon.) MÁRK Még ránk hozza a légionáriusokat!

ESZTER Nem volt szép tőled, hogy elkergetted. Neki köszönhetjük szabadulásunkat.

MÁRK. Nem. A szabadulást az én hitemnek köszönhetjük. Az öreg csak piszkos tőr volt az Úr kezében.

ESZTER Jó helyre döfött.

MÁRK Ez az! Hóhérkézre juttatott volna, s ennek érdekében fittyet hányt a saját pusztulásának is, de ami-kor tőr került a kezébe, mégsem engem szúrt le, hanem a légionáriust. Ez színtiszta csoda!

CSAVARGÓ *(bekiabál)* Ha az ember lát egy ilyet, amint éppen valamelyik lányunkat fogdossa, ösztönösen döf oda!

(Márk fenyegető mozdulatot tesz, a Csavargó feje eltűnik, és újra másutt jelenik meg.)

MÁRK Írtózom tőle. Szavai szúrósak és mocskosak, mint a disznósörte. Senkitől sem undorodtam így, pedig nem akármilyen ötven év van mögöttem.

ESZTER Idősebb vagy az apámnál?

Hihetetlen, hogy melletted feküdtem.

MÁRK Mit akarhat attól az éjszakától?

Félelmetesen emlékeztet valakire.

ESZTER Sok ilyen öreg mászkál mindenfelé.

MARK Anyám indított útnak, hogy figyelmeztessem Jézust. Tízéves voltam, fehér vászonköntösben szaladtam fel a hegyre. Akkor érkeztem, amikor elvezették. Tanítványai szét-széledtek, őt katonák vették körül. Utánaloholtam, csaknem boldogan, hogy követhetem. Ekkor egy légionárius hátulról elkapta lebegő köntösömet. Rémülten kitéptem magam, de ruhám a markában maradt, és én pucéran rohantam el. Most is hallom a felcsattanó vastag röhögést .. .

ESZTER Muris lehettél.

MARK Nyomorult voltam. És ez a nyomorúság oltotta belém a hűség petéit, egész életem arra való, hogy jóvátegyem a futás szégyenét. Krisztus bizonyára nem fordult hátra, de úgy éreztem, lát engem a tarkójával is.

ESZTER Hogyan főzött a feleséged lukas fazékban?

MÁRK Én sem mertem hátranézni, de mintha az én tarkóm is látta volna őt, távolodóban.

ESZTER Hazudott az öreg, amikor rútnak mondta?

MÁRK Hogy lett volna rút? Szép volt!

ESZTER A saját szemeddel láttad?

MÁRK Gyakran tért be tanítványaival az anyámhoz, amikor már kopogott a szemük. Jóvátehetetlenül gazdagok voltunk hozzájuk képest. Én ilyen-kor az asztal alá másztam. Péter szívesen játszott velem. Feldobált a levegőbe. Magas, erős ember volt, a ruhája, a szeme, a mosolya, mindene kék . . . Figyelsz?

ESZTER Figyelek hát. Mindene kék volt.

MÁRK Péterről beszéltem. O mondta később azt is, hogy Jézus szép volt, karcsú, arányos termetű. Pálnak is így jelent meg.

ESZTER De te milyennek láttad?

MÁRK Nem mindegy az? Emlékeink egy részét meg kell tagadnunk. A bűnös emlékeket! Az is bűn volt, hogy az öreg felidézte őket!

ESZTER Hazudnak az emlékeid?

MÁRK Ha emlékeidet az egyik serpenyőbe lököd, a másikba pedig az igazságot helyezed, a mérleg melyik nyelve billen le?

(A csavargó döngeti kívülről a kunyhót.)

Takarodj! (A *Csavargó feje nem tűnik* el.) Milyen füle van ennek? Mintha mindent hallana. És észrevetted? Hüllőszeme van.

ESZTER Csak piros a szeme, mert nem aludt. Hívd be.

MÁRK Kimegyek hozzá és elkergetem. Aztán hírül adom a gyülekezetnek csodálatos megmenekülésemet. Téged is bevezetlek közéjük.

CSAVARGÓ *(bekiabál) Hol* van már a te gyülekezeted?

(Márk kirohan; most Eszter hallgatózik.)

Lassan a testtel, he! Ne feledd a koromat!

MÁRK Hordd el magad!

CSAVARGÓ Hetvenegy éves vagyok. Mondtam már neked, hogy Jézussal egy napon születtem? Nana! Azt a tegnapi döfést harminc éven át gyakoroltam odahaza a rómaiakon és haza-áruló honfitársainkon is.

MARK Egyszóval a zelóta-párt tagja voltál. Városi bandita.

CSAVARGÓ Amikor az őr megmarkolta a lány mellét, te csak rikoltozni tudtál.

MARK Ha nem fogja rám a tőrt, ha Eszter nem harapja meg a kezét, hogy elejtse, és főként, ha az Úr nem akarja, hogy kiszabaduljak, akkor nem tudtad volna hátulról leszúrni.

CSAVARGÓ Jézus másik tanítványától, Simontól tanultam ezt a döfést. Hátulról és oldalról, a nyaki ütőérbe. E.... E ... Ezt is írd bele az evangéliumodba.

MÁRK Írjam azt, hogy Jézus is bandita volt?

CSAVARGÓ Ismerte Simon tevékenységét. Az a két fiú, akik közé felfeszítették, a mi osztagunkhoz tartozott Részt vettek a templom ostromában. Ezt is írd bele az e . . . evangéliumodba.

MÁRK Egyetlen pogány sem térne meg többé . . .

CSAVARGÓ Barabás volt a kapitányuk. Amikor Pilátusnak választania kellett, hogy Jézust vagy Barabást engedje-e szabadon, egy túszul ejtett centurióért, Barabás mellett döntött. Jézust tartotta veszélyesebbnek. E . . . Ezt is írd bele az evangéliumodba.

MÁRK Te akarsz diktálni nekem?

CSAVARGÓ Átkozott legyen az óra, amikor Pál kínjában kiagyalta az e .. . e...e...

MÁRK Emberiség.

CSAVARGÓ Emberiség fogalmát, és az a másik, amikor te a fejedbe vetted, hogy Jézus életét ehhez a lidérces

ötlethez igazítod. Miért vártam meg? Tudhattam volna, hogy a túlélés - lezüllés!

MÁRK *(észreveszi, hogy Eszter hallgatóik)* Tömd be a füled!

CSAVARGÓ Ugyanúgy szenvedett a kereszten, mint a másik két szerencsétlen, és amikor meghalt, nem dőlt össze a föld meg a menny, mint remélte, még csak meg sem dördült az ég. Kis bárányfelhők úszkáltak odafent .. .

MARK Na és, mit számít ez?

CSAVARGÓ Írd bele az e ... evangéliumodba, hogy bárányfelhők úszkáltak az égen, halála előtt és utána is. Júdás is a bárányfelhők miatt akart végezni magával.

MÁRK Júdásról kussolj. Egyébként a bűntudata végzett vele. Félt megvárni a feltámadás napját.

CSAVARGÓ V ... várni, várni, ehhez van eszetek. És három nap után, a feltámadás után megint csak várni. Mire ? Jeruzsálem elpusztítására. A világfelfordulásra. És azután újra csak v .. . várni. Mi történt vele halála és feltámadása között, hogy most olyan türelmes?

ESZTER *(kikiabál)* Mit akarsz Márktól? Nem ő tehet arról, ha Isten pihen egy kicsit.

MARK Tűnj el onnan!

CSAVARGÓ Vagy megváltozott a halálban, de akkor nem ismerjük, tehát nem hihetünk benne, vagy ugyanaz maradt, de akkor a halálban sincs hatalma !

MARK Vagy emberi természete van, de akkor miért vártál megváltást tőle, vagy isteni természetű, de akkor miért ítéled meg emberi ésszel?

CSAVARGÓ Vagy - vagy. Vagy - vagy. Vagy élni akarsz, mint kukacok a televényben, de akkor mondj le a hitről, vagy hinni akarsz, de akkor h .. . hurokba a nyakat!

MARK Te miért nem dugtad bele, he?

CSAVARGÓ Talán van itt még valami feladatom.

MARK Már teljesítetted tegnap.

CSAVARGÓ Ez az. Téged akartalak ledöfni: közbenjárt valaki érted? Ha Jézus vár, csak arra várhat, hogy megszűnjék a várakozás. Ne a pogányok közt kuncsorogj az igével, hanem írd meg, ahogy ő hirdette, hogy már küszöbön a Tett meg az Ítélet .. .

MÁRK És te miért nem írod meg, ha olyan beavatott vagy?

CSAVARGÓ Nem tehetem. Az á .. . á... áldozatom miatt.

MARK Áldozatod?

CSAVARGÓ Tudod te jól. - Elárultam, amikor erre kért.

MÁRK Kicsodát?

CSAVARGÓ Tudod te jól. Régóta tudod, ki vagyok.

MARK *(hahotázik)* De hiszen Júdás rég nem él!

(Csönd. Szünet)

CSAVARGÓ *(megnyugodva, többé már nem akadozó nyelvvel)* Csakhogy néven neveztél.

MÁRK De hiszen a források teljesen megegyeznek a halálában!

CSAVARGÓ Hogy hihetsz bennük? Hiszen tudod, hogyan készülnek.

MÁRK Péter a saját szemével látta a kötélen. Pál megesküdött rá, hogy a vérdíjon telket vett magának, és ott kiomlott a bele. *(A Csavargó nevet.)* A nép ölte volna meg, ha nem végez magával!

CSAVARGÓ Ezért terjesztettem híreket a halálomról, hogy meg ne öljetek, kutyák! Nem bírtátok elviselni, hogy én vállalkoztam az áldozatra!

(Márk elfordul, a Csavargó megkerüli.) A vacsora előtt intett a szemével. Amikor kiléptünk az udvarra, anyád összes baromfiai kárálni, hápogni, gágogni kezdtek, olyan észvesztő hang-zavar támadt, hogy a szájáról kellett leolvasnom: „Mit kezdjen megszállt városban egy vert vezér?" „Szökj meg" - akartam mondani, de ő a fejét rázta. Rám nézett összezárt ajakkal, és én egyszer csak testi füleimmel csodálatosan meghallottam a gondolatát: „A rómaiak keresztjén kell végeznem. Csak akkor térhetek vissza, ha a nép visszakövetel."

(A Csavargó súgja ezt Márknak, aki el akar osonni. A Csavargó elébe áll. Játssza, amit mond.)

Ebben a pillanatban elhallgattak a baromfiak. „Nem vállalom" - és be akartam szaladni a házba. De ő csak nézett és nekem megbénult a lábam. „Én is tudom, hiszen írva áll, hogy a megváltó áruló által jut hóhér kezére. De miért épp én, miért én?" Megfogtam a karját *(Megragadja a menekülni készülő Márk karját.), ő* meg elmosolyodott, mozdulatlan ajakkal. Ott álltunk, körülöttünk néma szárnyasok és kutyák. Egy bárány hozzádörgölődzött, de ő ellökte magától *(Ellöki Márkot.)*, mintha ezt mondaná: „Nem bégető tanítványocska kell ide, hanem férfi!"

(Márk a másik oldalon akar kiosonni, de a Csavargó elébe áll.)

A csók is ezért volt, evangélista. A csókkal jelezte, hogy látszatárulásom szövetség. „Csókolj meg" - mondta mozdulatlan, zárt ajakkal - „Csókolj meg, Júdás, és ott fogsz trónolni a jobboldalamon!"

(Márk befogja a fülét.)

A harmadik napon, ha feltámadt is, én nem láttam. És minden maradt a régiben. Meg akartam halni, de aztán életben tartott a remény: hátha valamiért haladék kell neki? Talán Jahve meggyőzte, hogy éretlen még a megváltásra a nép. Talán nem vártuk elég mohón. Hiszen lehetetlen, hogy félreértettem ott, a baromfiudvaron!

(Márk körbehátrál; a Csavargó követi.)

Amíg a „nép" szónak értelme van, addig nevetséges emberiségről beszélni. Ha az emberiségnek faragsz istent, hagyd békén Jézust. Találj ki helyette bálványt . . . más mesét .. .

ESZTER *(a kunyhóból)* Vigyázz!

(A Csavargó előkapja tőrét.)

ESZTER *(a Csavargónak)* Hát ezt nem gondoltam volna rólad!

CSAVARGÓ Mégis meg kell öljelek, evangélista. Jó lelkiismerettel akarsz tovább hazudni. Az élő Júdás beleköp a levesedbe!

(Márk - még mindig befogott füllel - a falhoz hátrál.)

Ha minden árulót megölünk, nem maradnak írástudóink. Mégis meg kell tennem. Római kereszten akarta végezni - te meghagynád ott, de mint római bálványt. „Csókolj meg, Júdás" - mondta némasága akkor. „Árulj el, csókolj meg." Most meg ezt súgja: „Öld meg, Júdás, öld meg!"

MÁRK A világ szeme néz rád, vén hülye! Ha akarom, megbénul a tőröd! *(A Csavargó döfésre emeli a tőrét.)* Ha vissza akarnék élni a csodával, a villám csapna le rád! A saját torkodat ütnéd át, ha akarnám ! *(A Csavargó nevet.)* Nézd, ott kúszik a bűnöd a porban, ott az a kígyó, azt szúrd keresztül!

(A Csavargó a földre pillant. Eszter a kunyhóból kihajolva a kezébe harap. A Csavargó elejti a tőrét. Márk kirohan a színről. A Csavargó felkapja a tőrét, utánarohan.)

ESZTER *(Márk után kiabál)* Márk! Siess haza! Finom levessel várlak! *(Eszter keresgél a kunyhóban. Bemászik a priccs alá, előhúz egy edényt. Közben a*

Csavargó visszatér, és bemászik a szobába. Rögtön a papírok közt kezd turkálni. Eszter kibújik a priccs alól.)

ESZTER Épp neked keresek edényt.

CSAVARGÓ Ez sem az.

ESZTER Tudtam, hogy visszajössz. Nagyon csúnyán viselkedtél az előbb. Igaz, ő is hibás volt. Be kellett volna hívnia éjszaka.

CSAVARGÓ Ott aludtam a ház mögött az ólban. - Ez sem az. - Kilógott mindkét lábam, és ronggyá ázott hajnal felé.

ESZTER Szereted a hagymalevest?

CSAVARGÓ Ez sem az. - Az ördög lábujját is megenném. - Ez sem az.

ESZTER Most meg a sót nem találom.

CSAVARGÓ Kérj valahonnan. Ez sem az.

ESZTER Nem hagyhatom el a házat. Só nélkül is megteszi, nem?

CSAVARGÓ Mindegy, mit eszünk, csak tele legyen a hasunk. - Ez sem az.

ESZTER Te tényleg tudsz olvasni?

CSAVARGÓ Az ilyenre sajnálnám a szemem. *(Belelapoz az egyik kéziratba.)* Ez sem az. Pfuj.

ESZTER Na itt a só.

CSAVARGÓ Hallgasd meg ezt az ocsmányságot .. .

ESZTER *(kétségbeesve)* Ne olvass ! Azonnal elalszom. Beszélj inkább!

CSAVARGÓ Azt írja ez a disznó, hogy aki megtér Krisztushoz, az meghal a törvény számára. Hogy a bűn a törvény által termett halált a mi tagjainkban ... *(Földhözvágja a papírtekercset.)*

ESZTER Egy kukkot sem értek.

CSAVARGÓ Ez a disznó azt állítja, hogy Jézus megölte Mózest meg Illést. Hogy megszüntette a törvényt, holott éppen a mi törvényünket akarta világ-uralomra juttatni. *(Eszter levest önt az egyik tányérba, nem figyel.)* Aki asszonynak magyaráz, köveket tanít táncolni.

ESZTER Márk egész éjszaka magyarázott. Alig állok a lábamon. Nem sajnálta tőlem a tudást.

CSAVARGÓ Nem sajnált az tőled semmit.

ESZTER Szégyelld magad. Márk is mondta, hogy spionkodsz. Itt a levesed. *(A Csavargó elé teszi az edényt.)*

CSAVARGÓ *(felborítja az edényt)* Pfuj. Tisztátalan edényt tolsz elém? Pogány nő főzött itt, tudod-e?

ESZTER Márk azt mondta, hogy az már nem számít. *(Falánkul enni kezd, a Csavargó éhesen és dühösen nézi.)*

CSAVARGÓ Miért számítana? Hiszen meghalt a Törvény. De jól megtanultad. Mit ér a lánc, ha egyik szemét meg-ette a rozsda? Igy van ez az Igével is. Ha egyetlenegyet elhagysz, dobhatod a szemétre az egészet. És ezek a nyavalyatörős Pálok és simanyelvű Márkok a legfontosabb szót sinkófálnák el: a Törvényt. - Megsüketültél a zabától?

ESZTER Márk is szépen beszélt. Nem tudom pontosan, mit mondott, mert nagyon fáradt voltam, és rengeteg szót használt - ha egyik-másikat elcsaklizta is, én nem vettem észre.

(A Csavargó ki akarja önteni a maradék levest; Eszter felkapja az edényt.)

Mit csinálsz te? Az Márké. Eddig is ebből evett.

CSAVARGÓ De nagyon vigyázol a hasára.

ESZTER Aludj. Ha meglátom, felrázlak, hogy le tudj lépni. Ígérd meg, hogy máskor nem próbálod leszúrni.

CSAVARGÓ Mindenekelőtt ezeket a szennyiratokat égetem el.

(Felkapja az előbbi papiruszt; Eszter odaugrik, dulakodnak.)

ESZTER Ne csináld! Rájön, hogy beengedtelek!

(Eszter megszerzi a tekercset; a Csavargó egy könyvet kap fel; Eszter elrántja a lábát, elvágódnak. A Csavargó előrántja tőrét.)

Csakugyan pocsék alak vagy, hallod-e ?

CSAVARGÓ *(feltápászkodik, karjával halomba söpri a könyveket, papírokat)* Felfújt béka! Azt hiszed, hullád nyom annyit a bűn mérlegén, mint ezek a ragályos pergamenek?

ESZTER Megölnél ezek miatt a papirosok miatt?

CSAVARGÓ Minden szó: mérgezett hegyű tőr, minden mondat: hurok a nyakatokon, minden irromány: kereszt, amelyre ártatlanságotokat szegezik fel!

ESZTER Tépd csak szét őket. Márk azt mondta, hogy ezek az írások szétmentek már a négy égtáj felé. CSAVARGÓ Krisztus törvény nélkül. . .

Képzelj el egy háremet, ahol nem a szolgák, hanem az úr a herélt. ESZTER Na! Mire vársz? CSAVARGÓ Add ide, amit most ír, és

akkor megkegyelmezek ezeknek. ESZTER Honnan tudjam, mit ír? CSAVARGÓ Ne hazudj. Hallottam,

hogy felolvasott neked belőle. ESZTER Undorító, hogy mennyit hallgatóztál.

CSAVARGÓ Hol az a szennyirat? A Jézusról szóló történetek?

ESZTER Ja. Azt magával vitte. Felolvas belőle a gyülekezetnek.

CSAVARGÓ Hazudsz.

ESZTER A testére göngyölte, a ruhája alá.

CSAVARGÓ Indulás kifelé. Felgyújtom a kunyhót, mert itt van biztosan.

ESZTER *(felkapja a maradék levest)* Gyújtsd fel, mit bánom én. Úgysem szerettem ezt a házat. Semminek sem találtam a helyét.

(Indul kifelé; visszaugrik,.)

Bújj el. Jön egy nő.

CSAVARGÓ Római? *(Eszter bólint.)* Majd elintézem.

ESZTER Elment az eszed? Két katona kíséri. De egyedül jön be. *(A Csavargó az ajtó mellé ugrik. Júlia belép, nyitva hagyja az ajtót, mely eltakarja a Csavargót. Hosszan nézi Esztert.)*

JÚLIA Hát te mit keresel itt?

ESZTER Itt lakom, tisztelettel.

JÚLIA Úgy. És mióta?

ESZTER Egy napja, tisztelettel. JÚLIA Úgy. És kinek az engedélyével? ESZTER A ház gazdája hozott ide. JÚLIA Látom, már főztél is neki. ESZTER Csak abból, amit itt találtam.

Nem volt nagy választék. Liszt alig, fűszerek semmi .. .

JÚLIA Miért nem néztél körül a ház mögött, a veremben?

(Csönd.)

ESZTER Te vagy a felesége, tisztelettel ?

JÚLIA Jól egymásra találtatok. ESZTER Miattad jutott majdnem hóhérkézre, tisztelettel?

JÚLIA Zsák a foltját.

ESZTER És most jöttél érte? Elkéstél.

JÚLIA Megvárom.

ESZTER Nem jön többé vissza.

JÚLIA Akkor miért főztél neki? Még hazudni sem tudsz. *(Körülnéz.)* Hogyan csináltál egyetlen főzéssel ilyen rendetlenséget? És fedd be azt az edényt, mert borzalmas büdös.

ESZTER Nem büdösebb, tisztelettel, mint ott azok a katonák, akikkel kísérteted magad.

JÚLIA Nem szoktam katonákat szagolni. *(Leül, csönd.)* Sem ölni. *(Eszter az ajtó felé lép, hogy takarja a Csavargót.)* Ne csukd be az ajtót! Te ölted meg az őrt? Mert Márk képtelen erre, azt tudom. A legyeket is én nyomtam helyette agyon. Szerette őket. A csótányokat is szerette.

ESZTER Ne haragudj rá, amiért elárultad.

JÚLIA A penészvirágokat is szerette. A kisdedeket, a lelki szegényeket, a hagymalevest .. .

(A Csavargó kuncog. Júlia körülnéz. Csönd.)

ESZTER Ír neked egy elbocsátó levelet, és kész. Aztán nincs vele több gondod.

JÚLIA Ezzel kecsegtet? Tudod-e, hogy mestere, Pál, Jézusra hivatkozva megtiltotta a válást?

ESZTER Nem hiszem. Mondta volna.

JÚLIA Különben is, mit ér az elbocsátó levele? Hiszen törvényen kívüli személy. Ahol megfogják, ott feszítik keresztre. Hacsak el nem ismered, hogy te ölted meg az őrt.

ESZTER Nem én voltam!

JÚLIA Ha tovább tagadod, nem menthetem meg Márkot.

ESZTER Ha meg akarod menteni, akkor miért buktattad le?

JÚLIA Felelősségre mersz vonni, te giliszta? Teletömte a fejedet, mi? Képzelem. Még az ágyban, még beléd bújva is a Megváltásról magyarázott, mi?

ESZTER Nahát! Te féltékeny vagy rám! Micsoda megtiszteltetés! *(Júlia ütésre emeli a kezét.)* Lemondok róla a kedvedért.

JÚLIA Te adsz nekem alamizsnát? (A *Csavargó kuncog; Júlia leereszti a kezét, körülnéz.)*

ESZTER *(kuncog, mintha ő tette volna az előbb is)* Úgy látom, rádfér, tisztelettel.

JÚLIA Elvitetlek a katonákkal. *(Csönd.)* Az öreg volt a gyilkos?

(A Csavargó megrántja Eszter kezét.)

ESZTER Öreg? Miféle öreg?

JÚLIA Elég a bolondozásból. Mindent tudok.

(A Csavargó Eszter kezét rángatja.)

ESZTER Akkor azt is tudod, hogy a saját tőrébe esett.

JÚLIA Háttal.

ESZTER Nem is a hátába ment a tőr, hanem a nyakába, ahol lüktet.

JÚLIA Hallatlanul ostoba vagy. Előbb tagadsz, aztán locsogsz. Nyaki ütőérbe a jeruzsálemi orgyilkosok szoktak döfni. Hol az öreg?

(A Csavargó megkarcolja tőrével Eszter karját. Eszter önkéntelenül odébbugrik, majd gyorsan visszaáll a helyére.)

Bolha csípett meg?

ESZTER Igen.

JÚLIA Ebben a házban tegnapig nem volt bolha. - Ha nyomára vezetsz, megmentem Márkot meg téged is. Még személyleírást sem kérek, hiszen ismerem jól. Csak azt mondd meg, hova menekült? *(Eszter hallgat.)* Neked drágább egy ismeretlen vénember élete, mint kettőtöké? Hát nincs benned erkölcsi érzék? Vagy tán véletlenül a rokonod? Az apád?

ESZTER Nem!

JÚLIA Azonnal áruld el, hol keressem?

ESZTER Bárhol. Kezdd el itt. Nézz körül, használd a szemed.

JÚLIA Ne pimaszkodj. Hívom a katonákat.

ESZTER Hívd csak nyugodtan. Hát-ha ők megtalálják.

JÚLIA Nagyon buta vagy. Csak úgy menthetsz meg valakit, ha másvalamit elárulsz. Márk tudta ezt.

ESZTER Én nem is akarok ilyen okos lenni.

JÚLIA Mit gondolsz, téged nem árulna el az evangéliuma kedvéért? - Megyek, megkeresem. Neki fontos az élete, mert feladata van.

ESZTER Hol bajba kevered, hol megmented. De ugyanúgy csinálod ezt is, azt is.

JÚLIA A putri a tied maradhat. ESZTER Hol őt árulod el, hol miatta mást.

JÚLIA Előbb-utóbb megtalálom, ne félj.

(Júlia indul kifelé; Eszter- utánakiabál.)

ESZTER Egy Caius nevű fegyverkereskedőnél keresd, tisztelettel!

(Júlia el; a Csavargó előbújik.)

CSAVARGÓ Most láttad. Ilyenek kedvéért áldoznák fel a törvényt. ESZTER Együtt bírt élni egy ilyennel!

CSAVARGÓ Ilyenekből akart keresztényt faragni!

ESZTER Egy ilyennel együtt élni!

CSAVARGÓ Mit tudnak ezek az árulás terhéről?

ESZTER Együtt bírt egy ilyennel élni!

CSAVARGÓ Az árulás törvénye, hogy a kicsit áldozd fel a nagyért. Magadat Krisztusért, Krisztust a Megváltásért!

ESZTER Gyere, menjünk. Ne találjon itt, ha mégsem vinné magával ez a nő.

CSAVARGÓ Ez a beszéd. Segítesz?

ESZTER Veled maradok. Ő jobb és kedvesebb nálad, de áruló. Nem bírom az árulókat.

CSAVARGÓ Megmutatom neked a házat, ahová be kell kéredzkedned. Ott lesz Márk is. Szerezd meg a kéziratát.

ESZTER Hogyan?

CSAVARGÓ Intézd el, hogy kettesben maradjatok. Bírd rá, hogy olvasson fel neked az irományából.

ESZTER Nem lenne rá hajlandó.

CSAVARGÓ Az anyja gyilkosának is felolvasna belőle, ha szépen kérné.

ESZTER És aztán?

CSAVARGÓ Egy óvatlan pillanatban kikapod a kezéből, és kidobod az ablakon. A többi az én dolgom. ESZTER Nincs ínyemre ez a munka.

CSAVARGÓ Időt nyerünk. Amíg újra megírja, sok minden történhet. A legrosszabb esetben megölöm.

ESZTER Ha áruló, most öld meg, amikor abba a házba kísérik. De minek becsapni?

CSAVARGÓ Nem elég megölni. Az iromány is kell. Hogy csavarjam le a derekáról?

ESZTER Szerintem .. .

CSAVARGÓ Ne okoskodj. Tedd, amit mondtam.

ESZTER . . . szerintem semmi sem múlik egy-két irományon. Túl nagy hű-hót csapsz miattuk. Betűkre vadászol és közben az emberek halomra dög-lenek. Miért nem miattuk esz a fene? A megváltás is őrájuk vonatkozik, és nem azokra a bolhabetűkre, amelye-kért ölitek egymást!

CSAVARGÓ Semmit sem értesz.

ESZTER Érdekes: amióta benneteket megismertelek, semmit sem értek. Legfeljebb azt, hogy mindketten úgy csaltok, ahogy más lélegzik *vagy* eszik!

(Eszter indul kifelé.)

CSAVARGÓ Megbánod, ha elmész!

ESZTER Á! Könnyű szívvel lépek le innen. Mit hagyok itt magam után?

(Körülnéz.) Ezt a tisztátalan levest.

*(Eszter kimegy. A Csavargó utánaeredne, aztán megtorpan, legyint. Kiönti a levest, kezdi összenyalábolni a szanaszét heverő kéziratokat.)**

* A teljes drámával, a szereplők további sorsával az olvasó remélhetőleg mihamarabb mint néző ismerkedhet meg - a színházi bemutatón. *(A szerk.)*

SZÍNHÁZ

THÉÂTRE

REVUE MENSUELLE
DE L'ASSOCIATION HONGROISE
DE L'ART THÉATRALE

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR
Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

Tamás Koltai:
Pourquoi les films hongrois sont-ils (toujours) mauvais?

La tragicomédie *Location authentique* d'István Csurka n'est, apparemment, qu'un jeu agréable au sujet des cinéastes. Il s'y agit d'un film qu'on tourne au sixième étage d'une ordinaire maison; cependant le conflit du metteur en scène inepte et son assistant doué s'élève au dessus de l'anecdote, pour devenir le miroir de la moralité artistique, de l'arrivisme et de l'état de l'exclusion.

Judit Szántó:
Qui était donc Kornél Kassai?

Ákos Kertész, auteur de deux pièces à grand succès, *Makra* et *La Fête*, a écrit une nouvelle oeuvre, cette fois-ci pour le théâtre de Miskolc. Dans *La Falaise* il y a quatre femmes: la mère, la première et la seconde épouse et la maîtresse qui voudraient déchiffrer la tragédie de l'homme qu'elles aimaient. Kornél Kassai, acteur célèbre qui s'est suicidé, ne paraît pas, bien entendu, sur la scène et l'auteur a tort de vouloir trop approfondir son drame à lui; l'histoire des quatre femmes pourrait avoir, sans cela, un poids bien plus réel.

Erzsébet Berkes:
Le théâtre d'István Kocsis

Le théâtre de ce jeune auteur hongrois vivant en Roumanie comprend jusqu'à cette date huit pièces qu'on pourrait qualifier en quelque sens de monodrames puisqu'elles dépeignent la lutte d'un seul personnage avec son propre moi dédoublé. Erzsébet Berkes recherche à travers ces oeuvres fort intéressantes le moment de la crise qui leur est uniformément propre.

János Breuer:
Ferenc Szabó: « Sois bon jusqu'à la mort »

Ferenc Szabó a composé un opéra d'après le roman *Sois bon jusqu'à la mort* de Zsigmond Móricz, le grand écrivain de la première moitié de notre siècle. L'opéra qui a été créé après la mort du compositeur suit fidelèment la trame du roman; le personnage principal, un lycéen de province, a gardé son caractère émouvant et poétique.

János Sziládi:
Sainte Jeanne – être humain

Sainte Jeanne de G. B. Shaw que joue actuellement le Théâtre Vígszínház est un spectacle qui passionne à plusieurs titres. Au lieu de vilains diaboliques, les adversaires de la Vierge nous paraissent, dans la mise en scène de Miklós Szinetár, des gens sincères qui se dépensent à vouloir sauver la jeune fille. Les actes finissent par une note ironique: les personnages se raidissent dans des groupements sculpturaux et ce sont des soldats français modernes qui montent la garde auprès d'eux.

Tamás Mészáros:
Peut-on offrir une tranche plus large?

Le Vingt-cinquième Théâtre a créé une comédie musicale de deux auteurs de la RDA, Kurt Bartsch et Harry Krschytl. *Le Ventre* est une pièce plutôt maigre mais le metteur en scène István Iglódi l'a enrichie considérablement, surtout à l'aide de moyens brechtiens. Notre critique pose la question suivante: peut-on attribuer à n'importe quelle oeuvre des idées que celle-ci ne renferme point?

Katalin Róna:
Ce qu'on ne peut pas raconter . . .

La dramaturgie du Théâtre Thália a adapté pour le théâtre les nouvelles ayant trait à la guerre civile de Mikhaïl Cholokhov, ce cycle qu'on connaît généralement sous le titre de *Récits de Don*. Le spectacle intitulé *Destins humains* n'a pas su se délivrer de son caractère épique, il ne devient pas du vrai théâtre et les parties descriptives que cite de temps en temps le narrateur ont un effet parfois même grotesque.

Alfréd Lux:
Trois créations à la Scène Littéraire

Le premier des programmes vus pas notre critique est l'oeuvre *Quatre monologues* de l'auteur estonien Jan Kross, le second une sélection de la littérature de la RDA, tandis que le troisième a été consacré à notre grand poète Mihály Vörösmarty, à l'occasion du 175ème anniversaire de sa naissance et du 120ème anniversaire de sa mort.

István Nánay:
Le « Caligula » à Pécs

C'est le Studio du théâtre de Pécs qui vient de créer en Hongrie la pièce *Caligula* d'Albert Camus. Le spectacle, mis en scène par István Paál, est un des événements de prime importance de la saison. «Pour moi, Caligula, c'est l'empreinte négative de la révolution» – dit le metteur en scène qui, au lieu de partir du plan philosophique, examine surtout nos points de contact avec le drame de l'empereur romain.

Péter Molnár Gál:
Bric-à-brac de théâtre

L'auteur publie cette fois-ci trois portraits. Le premier traite de Bea Szilágyi, régisseur du Théâtre d'Opérette, qui vient de prendre sa retraite. Le deuxième analyse la magnifique interprétation du baryton György Melis dans l'opéra *Sois bon jusqu'à la mort*. Le troisième portrait évoque le génie de Walter Felsenstein, la grand metteur en scène récemment décédé.

Miklós Szücs:
L'état technique de nos théâtres

L'auteur de cet article a poursuivi une enquête compréhensive pour connaître l'état technique actuel et les conditions du fonctionnement de nos théâtres. Comme l'indiquent les données, cet état laiss ebeaucoup à désirer, malgré plusieurs investissements et rénovations du passé et du présent, dont il convient de relever la proche inauguration du Théâtre au Château de Buda, fermé depuis la seconde guerre mondiale.

László Földényi:
Les pièges de la qualification

László Földényi complète et, dans une certaine mesure, conteste l'étude de Gábor Mihályi: Le théâtre du metteur en scène (SZÍNHÁZ, 1975/12). Il estime qu'en jugeant une représentation, on doit partir uniquement de sa fidélité au texte, au lieu de postuler la validité absolue de la vision du metteur en scène.

Anna Földes:
Ce que n'a pas été dit dans les comptes-rendus . . .

Au cours des Journées du Théâtre de la RDA les gens de métier des deux pays ont organisé une rencontre pour échanger leurs expériences. Anna Földes fait connaître quelques-uns des sujets y traités, dont la question: jouer en répertoire ou jouer en suite?, la période consacrée aux répétitions, le problème des adaptations etc.

I. N.:
Le tour des ateliers

Le critique examine deux volumes de « Skénéthèque », une nouvelle série publiée par le Bureau de Propagande de Culture Populaire. *La Parole est au metteur en scène* d'Anna Földes fait parler nos metteurs en scène les plus importants, tandis que le recueil *Seul sur l'estrade* réunit les textes de quelques programmes en solo.

György Raáb
« Le Cuirassier Potemkine » sur une scène parisienne

Robert Hossein, devenu de vedette de cinéma metteur en scène du théâtre, a fait une adaptation théâtrale du film célèbre d'Eisenstein. Dans son compte rendu György Raáb éclaire aussi les raisons plus profondes de cette réussite irrégulière.

István Eörsi:
La Victime

Nous publions un extrait d'une nouvelle pièce encore non jouée de l'auteur bien connu.

Ára: 12 Ft