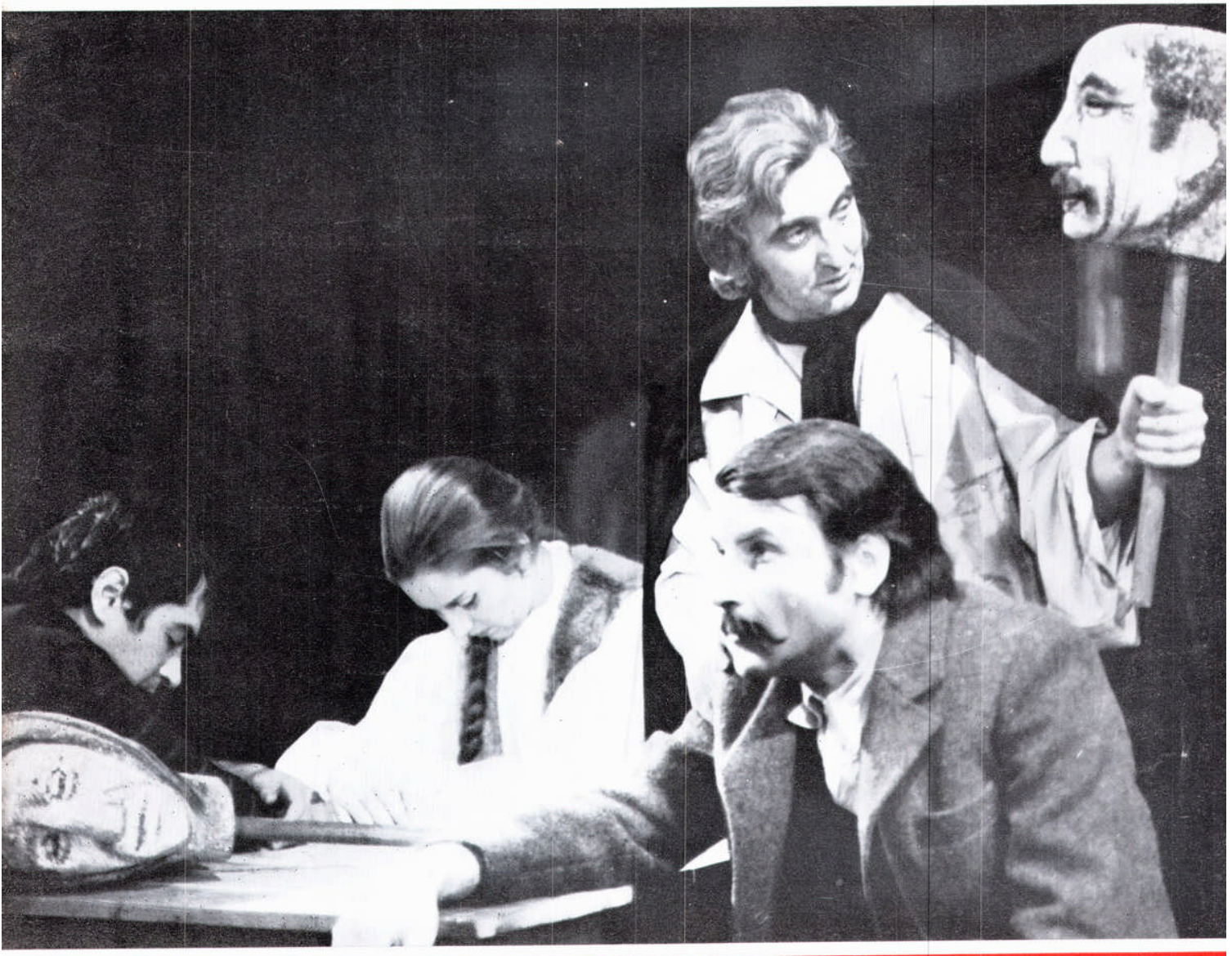
SZÍNHÁZ



Hermann István: Az általános búcsú évadja • Tarján Tamás: Hernádi, ha drámát ír • Bécsy Tamás: A kettős „Vérkeresztség" • Gábor István: Jegyzetek a Vidám Színpad tavalyi évadjáról • Molnár Gál Péter: Oda-vissza • Koltai Tamás: Mit tehet a naturalizmus? • Bányai Gábor: Cupido a főszerepben • Nánay István: Három este a sepsiszentgyörgyiekkel

1975
Augusztus

SZÍNHÁZ

A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI
SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

VIII. ÉVFOLYAM 8. SZÁM
1975. AUGUSZTUS

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN
FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TOROK MÁRIA

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

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére
nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9–11.
Levélcím: 1906, postafiók 223.
A kiadásért felel:
Siklósi Norbert igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesitőknél,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlapirodánál
(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
Kúlföldön terjeszti a
,.Kultúra" Könyv- és Hírlap Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest. Postafiók 149

Indexszám: 25.797

75.1819 - Athenaeum Nyomda, Budapest
íves magasnyomás

Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

A címlapon:
Jelenet Illyés Gyula: Dupla vagy semmi
című drámájából (a Sepsiszentgyörgyi
Állami Magyar Színház vendégjátéka)
(Bortnyik György felvétele)

A hátsó borítón:
Székely László színpadképe a Veronai fiúk című
musicalhez a Fővárosi Operettszínházban (Iklády
László felvétele)

TARTALOM

játékszín

HERMANN ISTVÁN
Az általános búcsú évadja (1)

TARJÁN TAMÁS
Hernádi, ha drámát ír (8)

BÉCSY TAMÁS
A kettős „Vérkeresztség" (15)

GÁBOR ISTVÁN
Jegyzetek a Vidám Színpad tavalyi évadjáról (19)

MOLNÁR GÁL PÉTER
Oda-vissza (22)

KOLTAI TAMÁS
Mit tehet a naturalizmus? (24)

BÁNYAI **GÁBOR**
Cupido a főszerepben (28)

NÁNAY ISTVÁN
Három este a sepsiszentgyörgyiekkel (30)

fórum

BUDAI KATALIN
Lökdösődés a Tajgetoszon (33)

arcok és maszkok

PÁLYI ANDRÁS
Mitől érdekes a színész? (36)

CSERJE ZSUZSA
Josie: Pécsi Ildikó (38)

RÓNA KATALIN
Jim Tyrone: Gábor Miklós (40)

világszínház

ÓVÁRI KATALIN
Eduardo de Filippo (41)

színháztörténet

CENNER MIHÁLY
Bárdos Artúr emlékezete (46)

HERMANN ISTVÁN

Az általános búcsú évadja

Furcsa dolog búcsúzkodni. A francia mondás szerint *partir est* mourir un peu. Vagyis elválni, búcsúzni — egy kicsit meghalni is. S az évad nagy része valamilyen értelemben elválást jelent, valamilyen értelemben elmúlást, mégpedig néha melankolikusan, a régi értékek iránti nosztalgiával, néha önironikusan. kétségbeesve azon, hogy nem sikerült mindaz, amit fiatal korunkban kitűztünk, néha pedig búcsú — mégpedig egy generáció búcsúja, mely már nem érti az újat, és nem is tudja megérteni, hiszen képtelen rá.

Művészsors

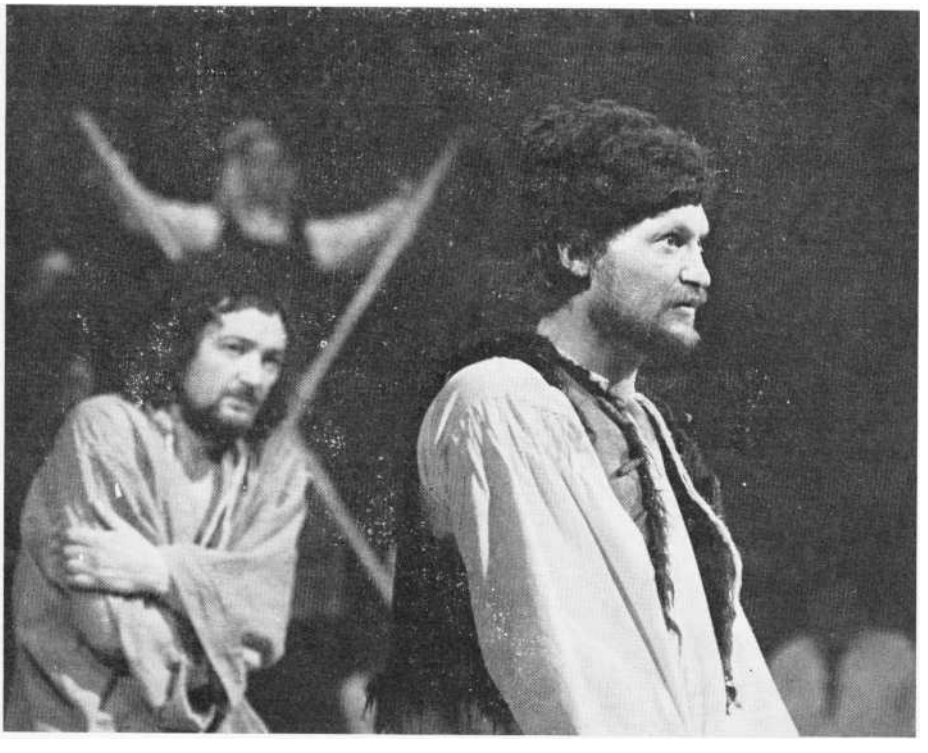
De az is igaz, hogy a búcsú legtöbb esetben halál ugyan, de kis halál. Nagyon kis halál, nem igazi tragédia, puszta elválás, telítve az említett érzelmek-kel, visszatekintés, melyben még szomorúság van ugyan, de tragikus elem sokkal kevésbé, inkább lírai merengés és lemondás. Ezen belül persze egészen különböző értékek és nem értékek sorakoznak, hiszen a búcsúzó művek közé tartozik *lllyés Gyula Dupla* vagy *sem*-mije is. Ennek a műnek költőisége és lírai intenzitása az előbb kifejtettek ellenére is biztosítja a tragikus pátoszt. Nemcsak azért, mert Illyés ezúttal — általában nem tartom igaznak, hogy Ily lyés távol áll a színpadtól — sajátosan osztott színpadot teremt, s mindaz, ami népi játék, azt egy bábjátékba helyezi el, majd annak nyomán egy valódi népi játékba, egy magasabb síkra emelt, most már illyési népi játékba és végül harmadszor az illyési költői kérdésbe: érdemes volt-e? Érdemes volt-e az egész költői pálya, a bábjátékos művészete és a művész bábjátékai, ha az emberek között újra és újra kitör az a kicsinyesség, az a korlátolt egymást gyűlölés, mely ellen egy művészi pálya irányult. A kérdés igen nehéz. Hiszen itt nem az emberiség összfejlődéséről van szó, hanem a legjellegzetesebb 20. századi problémáról: a művészsorsról. Mégpedig sajátos megfogalmazásban. S noha a SZÍNHÁZ című folyóirat már elemezte Illyés művét, de éppen ebből a szempontból érdemes még egyszer elgondolkozni rajta.

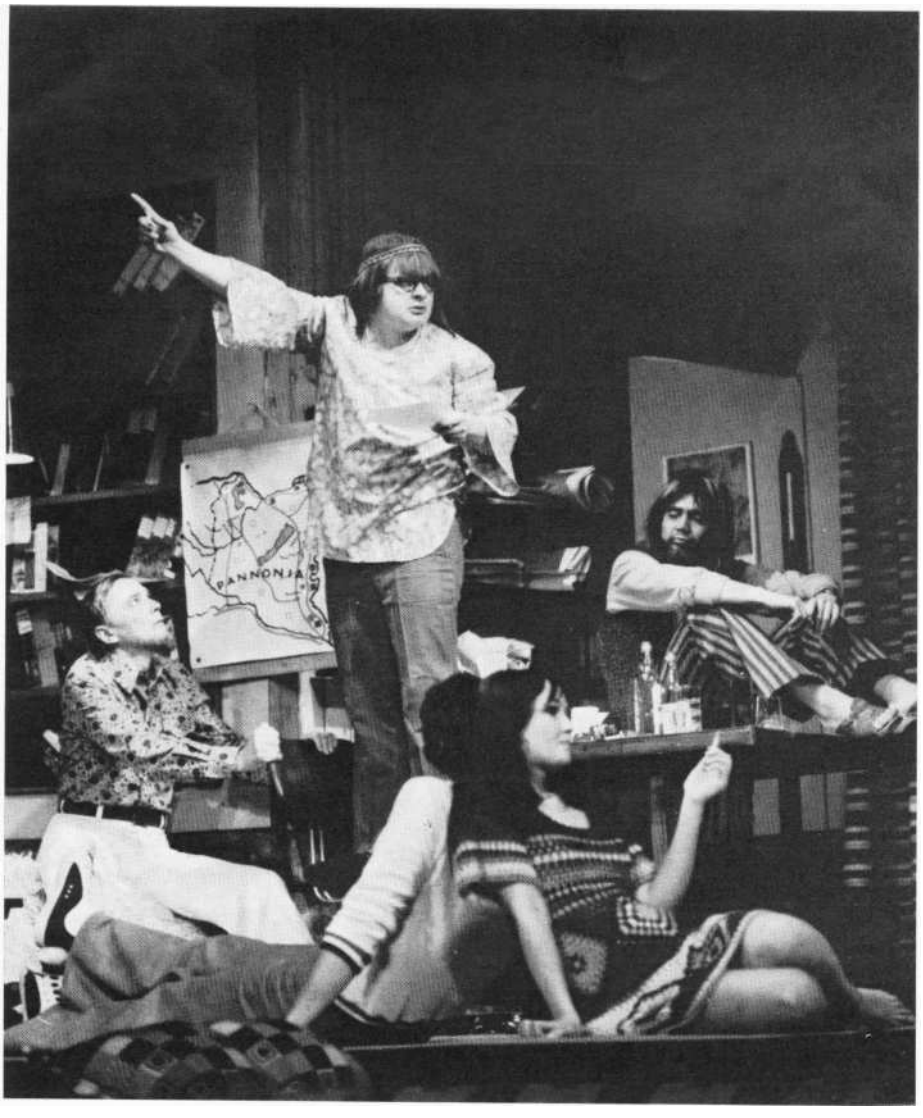
A 20. századi művészprobléma

Thomas Mannok, Thomas Wolfe-ok, Styronok, Anatol France-ok problémája, bizonyos értelemben még Franz Kafkáé is — valami egészen más és mégis ugyanaz, mint Illyésé. A polgári művészet keresi az átlagemberek világát, keresi a mindennap egyszerű élet-problémáit, és soha nem jut hozzájuk közel, mert csak egy igen magas régióban oldhatók meg számára. A népi művész viszont éppen ezekben a problémákban él. Az egyik esetben a tragikus távolság, a másik esetben pedig a közelség tragikus eredménytelensége a probléma. A népi író mindig profétikus. Nem pózban, nem kimondottan (vannak, akik pózban is és kimondottan is), hanem tartalmilag, művének alap-vető indítékaiban. S ezért számára a meg nem változtatás élménye tragikus élmény. Ő valamit meg akar változtat-ni, s az a valami lényegileg nem változik. Hacsak nem a feltételei.

S itt kell megállnunk egy pillanatra. A népi pörök vagyonon, örökségen, érdekházasságon kezdve egészen a fülemüleperekig valóban tragikusak és komikusak egyszerre. Tolsztoj egyik novellája, mely két parasztembert ábrázol, akik jó barátból ellenségekké lesznek, bemutatja, hogyan ég le mindkét ember háza, mert hiszen „nekifogott tüzet nehéz eloltani". S Illyésnek joga van azt mondani: dupla vagy semmi — vagyis vagy még egy életet, vagy ez is hiábavaló volt. Ha még mindig uralkodnak, még mindig léteznek azok az érzések egyes emberekben, melyek ellen ő küzdött. Joga van és éppen azért van joga ehhez, mert nagyon jól tudja: a feltételek megváltozása még nem hozza magával az emberi tudat megváltozását. A feltételek részlegesen változtak. De az ezek-nek a feltételeknek megfelelő gondolkodás kialakítása a művészetre is vár. Új ars poetica ez. S az ars poetica-jelleget hangsúlyozza a megháromszorozott cselekmény, a színpadi triplicitás. S ez az ars poetica annyit jelent lényegileg: a művészetre, a bábjátékos művészetének megduplázására van szükség, vagy nem lesz itt semmi. Ila a művészet nem emelkedik magasabbra, ha nem tudja betölteni a megváltozott feltételek között feladatát, és nem tudja a feltételek egy részét megváltoztatni, akkor az eredmény: csak a nihil lehet. Búcsúszó ez? Igen, annyiban, amennyiben a művészet válaszúthoz érkezett, s cl kell búcsúznia attól a felfogástól, hogy mind-egy, mennyire hat.

Győry Emil és Holl István Illyés Gyula Dupla vagy semmi című drámájának pécsi előadásában (Iklády László felvétele)





Jelenet Karinthy Ferenc Hetvenes évek című színművének veszprémi előadásából

(MTI fotó — Kovács Sándor felvétele)

Világos az összefüggés a *Gondolatul, a könyvtárban. A reformáció genfi emlékműve előtt* és a *Dupla vagy semmi* között. Vörösmarty verse éppen akkor vetette fel a „ment-e a könyvek által a világ elébb" kérdését, *mikor* – visszatekintve – ez az előrehaladás egészen bizonyos volt. Illyés akkor írta meg, hogy *nem* volt hiábavaló Giordano Bruno máglyahalála, mikor a haladás történelmileg tudatosulhatott. S végül akkor született meg a dráma, mikor ez a haladás történelmi tudatosulása után látszólag kétségtelenné vált. De csak látszólag. Mert a haladás nem kétségtelen önmagában, sőt, éppen a haladás hozza felszínre az elmaradottság nehezékeit, s a haladás csak akkor válhat vitathatatlanná, ha a legszélesebb néptömegek gondolatvilágában a szellem napvilágáról mondott Petőfi-gondolatok érvénye-sülnek. Ezért nem szubjektív érvényű a búcsú. Ezért nagy probléma az, ha a művész *nem teremt* distanciát önmaga és a közönség közé. S ezért oszlik a világ bábokra, népre és bábjátékosra, aki szintén a néphez tartozik, de csak a bábokat tudja akarata szerint mozgatni – de még itt sem határtalan az ereje. A varázslónak el kell törnie pálcáját, s talán éppen ha eltörte, derül ki róla. hogy varázsló volt.

A kommersz felé?

De ezzel már az elválások egyik aspektusát érintettük. Van másféle elválás is. ide tartozik a József Attila Színház által bemutatott, Páskándi Géza által írott *A kocsi rabjai,* az évad legtehetségesebb és leggroteszkebb első felvonásával. A hangulat Fabrice del Dongót idézi a *Pármai* kolostorból, csak igen modernül, igen humorosan. Középpontban egy börtönigazgató, aki a kocsijának él, a felesége, aki a börtönbeli luxusának él, a lánya, aki egyelőre nem tudja, minek él, és egy *szélhámos* rab, aki újonnan érkezett, s aki nemcsak a svádájának, hanem a svádájával is él. Világos, hogy a jobb svádájú rab a konzumvilágot szeme előtt tartó igazgatót állandóan fölülteti, illetve annak kocsiját állandóan használja, különböző ürügyekkel, s az igazgató maga sem tudja, hogy miért is került a rab bűvkörébe. Mi viszont tudjuk, hogy ez szükségszerű, a konzumvilágban a jobban képzett fogyasztó megeszi a rosszabbul képzettet, és a kocsi rabja inkább rab, mint a kocsi használója.

Ez után a felvonás után azonban min-den kommersszé válik, s a kommersz játékban részt vesz a börtönigazgató lánya, a kötelező eszpresszó a kötelező konyakkal, a kötelező konzumnővel. Az egész darab átfordul fogyasztói darabba, fogyasztói helyzetekkel, és mivel azok nem kidolgozottak, ezért sokan azt hiszik, hogy az első felvonás groteszksége folytatódik, pedig attól már messze vagyunk. Nos, Páskándi is búcsúzott, mégpedig elköszönt egy nagy lehetőségtől, és elindult a kommersz felé. S ezt egyetlen darabon belül tette. Reméljük. nem így folytatja.

Generációs melodrámák

Generációk nosztalgikus elköszönéséről már sokszor volt szó. Divatos téma az irodalomban, az esszében, sőt, még filozófiát is csinálnak belőle olyanok, akik nem tudják, mi az a filozófia. Azonban valamit feltétlenül tudnia kell annak, aki generációs ellentétekről gondolkodik. Ha egy generációs ellentét tudatosul, vagy középpontba kerül, akkor érvényes az említett elválni egyenlő, meghalni, hiszen ebben a tudatosulásban búcsúzik az idősebb nemzedék. A búcsú lehet igen kétélű, kritikus és ön-kritikus egyszerre, vádló és önvádló, lehet haragos és elítélő – de lehet vidám is. A kritikus önkritikus műfajban (sajátos egy műfaj ez) folyik Palotai Boris *Szigorú .szerelmesek* című játéka, melyet a Katona József Színház mutatott be. Önfeláldozó édesanya – aki fölnevelte egyetlen leányát, asszonykorában és özvegyen stoppolgatva, valószínűleg hiányos luxmennyiségű világításnál – megéri azt, hogy lánya férjhez megy, és hozzá hasonlóan hipszter modorú férjét gumimatracával behozza a családi tűzhelyhez. Nem attól fél az édesanya, hogy a gumimatrac elolvad a családi tűzhely melegétől, hanem megfordítva: a családi tűzhely hangulatát félti a szeles fiatalok járás-kelésétől. Az ifjú pár azonban nemcsak jár-kel, hanem időn-ként veszekszik is, s ezzel összehasonlítva a maga megszépítő messzeségből elővillanó idillikus emlékei a maga számára fennköltnek tűnnek. Azonban ki-derül, hogy a filiszteri lét külsőségekben nagyon tiszta volt ugyan, de a mama

meglepetten veszi észre, hogy lánya, aki időnként mással udvaroltat magának, mint akivel házasságra lépett, mégiscsak – lelkében – szigorú erkölcsű lény, s át-lát anyja féltve épített légvárain. Vagy-is a modern Alvingné van előttünk, aki-nek azonban nem fia van, hanem lánya, s a lány nem őrül meg, hanem viháncoló magatartása mögött »nagy szí-vet" hord.

Belekerül a darabba még egy idős lovag is, aki végül is nem hajlandó »erkölcstelen családba" benősülni, s a ma-ma *így* az özvegység pártáját hordja a darab végéig s valószínűsíthetően utána is. Újra csak áldozatot hozott a gyermekekért, bár ezt most már kevésbé olvassa be nekik. Egyszóval Palotai Boris, aki rendkívül bölcs novellista, és egyes *apercui* itt is találóak, végül is ahhoz az igazsághoz jut el: mindenki-nek megvan a maga hibája, az egyik-nek a formában, a másiknak a tartalomban, s akinek a tartalomban van, az nem értheti meg azt, akinek a formában és viszont. Ez az igazság ugyan vitathatatlan, viszont semmiféle módon nem tér cl az átlagos igazságtól, nincs mélysége, csak észrevétel marad. Az észrevétel pedig nem színpadi műfaj.

Még élesebb talán az említett vonás Karinthy Ferenc *Hetvenes évek* című művében. A Madách Színház mutatta be a Veszprémi Nemzeti Színházat követve a néhány éve írt darabot, harmadik át-, fel- és bedolgozásban. Nyilván-való, hogy a darab ihletése abból származik, hogy Karinthy az ötvenesztendős kort elérve kezdett elbúcsúzni kamasz-korától. S mivel minden kezdet nehéz, ez is az volt, s eme belső érzés következtében arra a meggyőződésre jutott, hogy mindezt súlyos műfajban kell ki-fejeznie. Igy született a dráma. A dráma, melynek főhőse persze egyáltalán nem hasonlít Karinthyra, mindenekelőtt azért, mert amatőr. Azután azért, mert régész, végül azért, mert Amerikából tért vissza Magyarországra, és nem Magyarországról rándult ki Amerikába. Végül Péteri Dezsőnek hívják, s talán ez a legfeltűnőbb különbség. A színhely a Duna-kanyar, a probléma az öregedő férfi szerelme, és a szerelem, valamint az első házasságból származó felnőtt fiú kapcsán – viszonya a fiatalokhoz. S mindebből nagyon jó vígjáték lehetne, ha az imént felsoroltak leglényegesebb mozzanatát állítaná középpontba Karinthy. Tudniillik azt, hogy Péteri ama-tőr. Nem úgy amatőr, hogy szereti azt, amit csinál, hanem úgy, hogy kedveli. A régészetet is kedveli, tulajdonképpen érdekes játék számára, Annit is kedveli, és kedvtelve nézi a fiatalokat is. Az Amerikából jöttünk című játékból nem az „Amerikából"-ra, hanem a „jöttünk"-re helyezi a hangsúlyt – s különösképpen a játékos kedvtelésre. Ezt azonban szenvelgően csinálja, s a szenvelgő játékos persze mit sem érthet sem tudományból, sem emberből, sem szerelemből. E mellett a nagy vígjátéki, sőt szatíralehetőség mellett halad el Karinthy, és beveti a harmadik ember drámáját, egy mindent, úgymond, komolyan végiggondoló fiatalemberét, akinek egyetlen igazi szenvedélye: megmutatni Péteri érzelmeinek és tartalmainak gyengeségét. Ez valóban egyetlen szenvedélye, de ez legalább szenvedély s nem kedvtelés. Egy időre elviszi Annit, majd mikor Anni visszatér, meggyőzi Péterit, hogy ő meg a fiatal lány „nem egymáshoz valók". Ebben végül is Karinthynak van igaza, mert a bizonyítási szenvedély is valamivel jobb, mint a kedvtelés, de ebből legfeljebb a valóság érintőjén tud valamit kibontani, anélkül, hogy mély dráma születnék.

Mikor Marx arról beszélt, hogy a múlttól való elválás két formában történhet, egyszer mint tragédia, s egyszer mint komédia, nem gondolt 1974–75 magyar drámáira, mert itt az elválás ágy történik, mint melodráma. A melodráma sem nem tragédia, sem nem komédia, hanem hangulatilag megragadott, ítélet nélküli jelenetsor. Ez feltétlenül vonatkozik az előbb említett darabokra, bármilyen nagy ugyanis köztük látszólag a formai vagy műfaji különbség, a valóságban végső soron melodramatikusak. Az Illyés-dráma kivételével mindegyik mérleglő lágy, illetve „puha" igazságot tartalmaz. Ez a puhaság azonban nem drámaírói erény, legfeljebb a karcolatban vagy az elégiában van helye. A dráma-írónak keménynek kell lennie, még akkor is, ha megkockáztatja a tévedést. inkább ír egy rossz drámát, mint egy nem-drámát. A világ drámairodalmának a története tele van jó drámaírók írta rossz drámákkal, de az igazi drámaíró sohasem írt ítélet nélkül vagy félítéletekkel vagy félreeső ítéletekkel. A „félreeső" ítélet többnyire annyira szubjektív marad, hogy át sem jön a rivaldán. Rendező és író nagyon élvezik, de a közönségnek sejtelme sincs ró-la. Nem is lehet, mert olyan halkan, s

Kopányi György: Igazolatlan ősz
(Katona József Színház). A Tizedes (Pathó István) kilakoltatja az Öreget (Kállai Ferenc) (Iklády László felvétele)

annyira határozatlanul van benne a drámában, annyi fenntartással, hogy az író-nak meg kell magyaráznia: én tulajdonképpen ezt akartam mondani, de sajnos nem értették meg. Így tehát a melodráma alapja: az általános határozatlanság, a titkolódzó, félre mondott vagy ki sem mondott, csak beleérzett ítéletek.

Igazolt élet

Annál meglepőbb viszont, hogy ugyanebben a drámatípusban, szintén nagyon kevéssé merészen, de mégiscsak egyfajta ítélet tartalmú életérzés jegyében megszületett *az Igazolatlan ősz.* Kopányi György drámáját a Katona József Színház mutatta be, és a kritika a fő-szereplő Kállai Ferencet méltán megdícsérte, a darabot azonban méltatlanul elmarasztalta. Ha a témát szó szerint vesszük, akkor sem teljesen érdektelen. Egy öreg ember a II. világháború ide-jén, midőn mindenki elmenekül a meg-szállt városból, házában marad, és mániákusan őrzi a házat, illetve a romhalmazt. Egy pillanatra azt hinnénk, hogy színpadra került Kurázsi papa, aki éppen úgy védelmezi a házát, mint ahogyan Kurázsi mama a szekerét. Csak-hogy Kurázsi mama a szekér védelmezésével elveszít mindent, Kurázsi papa pedig a ház védelmezésével a jövőt készíti elő. Szimbolikusan persze. A némerek kizsuppolják, majd kivégzőosztag elé is állítják, de ő megmarad, s még egykori kertészkedésének maradványait is őrizgeti. S ekkor jön a felszabadulás, visszatérnek az elmenekültek, a feleség, a jóbarát és a polgármester is. A polgármester most fölszólítja az öreget, hogy igazolja, mit csinált a megszállás alatt. A megszállás idején kellemetlen jelenség volt az öreg, hiszen makacs ragaszkodása ahhoz a házhoz, ami az övé, azt mutatta: a háború törvényei nem érvényesek mindenki számára. Bomlasztotta a háborús morált. De ugyanígy bomlasztja a háború befejeztével a bürokratikus morált, élő tanúbizonyságául annak, hogy nem feltétlenül a nyúlcipő lett volna a város vezetőinek igazi lehetősége.

A darab az öreg halálával végződik, s az is igaz, hogy a megszállás idején panaszkodó katona alakja kicsit zsánerképszerű, valamint hogy a háború után megkerült és a segélyakciókat vadászó barát alakja sematikus. Mindez igaz. Ennek ellenére a darabnak van egy sokkal mélyebb mondanivalója, mint ami a konkrét tartalmi leírásból kitűnik. Igen-is, létezik az, hogy emberek, sőt, egész generációk nagy válságok, nagy összeomlások idején őrizték a házat. Ott voltak, ott maradtak, nem vonták ki magukat a megpróbáltatásokból, nem keresték a kényelmesebb megoldásokat, hanem egyszerűen létükkel és a valóság-hoz való ragaszkodásukkal bomlasztották a helytelen tendenciákat. És ugyan-akkor velük szemben lépnek fel a félrehúzódók, a bürokratikus követeléssel: igazolja, hogy mit tett. Sokan vannak, akik álltak a maguk posztján. És nagyon nehezen, esetleg még élet- vagy egzisztenciaveszéllyel küszködve is ott maradtak, hogy előkészítsék a jövőt, s akkor érkeznek az elegánsak, akik kívül maradtak a múlton, és számon kér-nek: mi igazolt, mi igazolatlan és mi igazolható? Ezek a kérdések teszik lehetővé, hogy szépség is felderengjen az *Igazolatlan ősz* című drámában.

Búcsú a régi világtól

Elköszönés persze ez a dráma is, még-pedig keserű elköszönése mindazoknak, akik egy életet éltek le igazolatlanul. Leélték, és .nem igazolja őket semmi sem formálisan, maguk az eredmények sem igazolják őket egyénileg, külön-külön, de igazolhatatlanságukban sokszor mégis felette állnak a bürokratikus polgármestereknek. Világos, hogy ez a darab csak témájában kötődik a harmincadik évfordulóhoz, tartalmában átfogóbb. Éppen úgy átfogó, mint ahogyan Gáspár Margitnak a Szegedi Nemzeti Színház-ban bemutatott Tűzvarázs című drámája. *A* Tűzvarázs ibseni technikával íródott. A hősnő, az egykori úrilány és jelenlegi úriasszony, vidéki rezidenciáján él, mert Pesten maradt férjével szakítani óhajt. Tudniillik kezébe került egy fénykép, mely a férj II. világháborús bűnösségét tanúsította. Az asszony meg-riad, de éppen ilyen riadtan várja a szovjet csapatokat is, hiszen egész neveltetése, melyben a leghumanisztikusabb motívum Wagner *Walkürjének* tűzvarázsa volt, ebbe az irányba orientálja. *A Tűzvarázs,* mint ismeretes, Wotan parancsára zárja be az embereket. S ez Gáspár Margit darabjában a szimbolikus dráma módján hármas jelentést kap: a mágikus tűzvarázs, mely elzárta a valóságtól a nőt, a tűzvarázs, amely az új világ első hírnökeiből árad, és a tűz-varázs, mely konkrétan azt jelenti, hogy a harc kényszerűsége következtében az asszony felgyújtja saját házát — össze-mosódik itt. Gáspár Margit *a Tűzvarázzsal* együtt — vigy legalábbis párhuzamosan — írt egy nagyszerű színészregényt Talmáról, mely egyúttal a francia forradalom, illetve a Comédie Française forradalom alatti történetét ábrázolja. A regény ki-

Ifj. Újlaky László és Martin Márta Gáspár Margit Tűzvarázs című drámájának szegedi előadásában (Hernádi Oszkár felvétele)

váló. Kevésbé igaz ez a *T*űzvarázsról , mely fent említett írói, szerkesztői – te-hát ibsenista – értékei ellenére, melyekhez hozzátartozik a dialógusok ki-tűnő pergése, végül is túl tiszta választást enged a hősnőnek. Ennyire tisztán, mint ahogy Jurijból, a dráma magyarul is beszélő szovjet hőséből árad a humanizmus, a gondolat, sőt, a műveltség is – a háború idején ritkán jelentkezett az alternatíva. Elvben igen, de nem perszonifikáltan. Művészileg még ez is lehetséges volna, ha éppen nem könnyítené meg hallatlan módon Li^{g}a dilemmáját. Ennyire fekete és fehér között választani – dramaturgiailag nagyon könnyű. Gáspár Margit ezt a romantikát igyekszik azáltal enyhíteni, hogy a szomszéd porta urát, Tóth Bélát; mint harmadik lehetőséget bevezeti, de ez az enyhítés csupán csökkenti a dráma föl-építésének alapvető hibáját. Ugyancsak ezt a gyengeséget homályosítja el rész-ben a cselekménysorozat gazdagsága, a magvar partizán alakja, a beépített szolgáló, egy kísérlet magyar foglyok ki-mentésére stb. Zita nehéz búcsúja tehát könnyű erkölcsi értelemben, könnyű dramaturgiailag és gondolatilag is, de mégis tűzben és vérben int istenhozzádot a régi világnak, a régi háznak, s tragédiája abban áll, hogy egyúttal istenhozzádot kell intenie szerelmének is.

Hagyatéki színdarab

Temetési előkészületekkel indul Gyurkovics Tibor *Csóka család* című tragikomédiája is. Borzasztó lótást-futást látunk a Pesti Színház színpadán, megismerkedünk egy család figurákká vált alakjaival, akik azt keresik ... Szó sincs róla, hogy *azt:* mindent keresnek. Folyton csak keresnek, kalapot, nyakkendőt, botot, múltat és gondolatat – az utóbbit teljesen hiába. A lótás-futásból azért kiderül, hogy nemcsak az előbbieket nem találják meg, vagy nem megfelelő állapotban találják meg – mert hiszen általános rendetlenség vau a színpadon, a dramaturgiában, a szín-padképben és tulajdonkeppen ezúttal még a szerzőben is –, hanem még a hagyatékot sem. Ez nagyobb baj, mert ez lenn^{e} az egyetlen konkrét dolog a keresettek közül, amelynek valamelyest jelentősége lehetne. A probléma az, hogy jelentése sincs. A nagypapa professzor volt, a hagyatéka nyilván zseniális (nálunk általában a professzorok zseniálisak, csakhogy a zseniálisak nem mindig professzorok), s ezek alapján az a kétely ébred a nézőben, hogy a nagy-papa, vagyis a professzor esetleg sem-mit se hagyott, és a szereplők a semmit is keresik.

De konkrét hagyatéki tárgy vagy ha-gyatéki lelet nélkül is sikerül lejátszatni mindazt, ami hazai, külföldi, múlt századi, e századi, negyvenes évekbeli é: hetvenes évekbeli Csóka családokban történni szokott, ha valóságos hagyaték van. Tudniillik a rokonok összevesznek, az egyik testvér a másik képére mászik, megérkezik a vidéki rokon is, bizonyos Samu, és akkor már népszín-műfigura is van a színpadon, s akadnak a fiatalabb generációban mindig fennköltebbek is, akik az egészet nem bírják nézni, és jobban szeretik a nagyapát, mint apáik. S ebben valóban van valami: hogy a mai fiatalak jobban meg-értik a nagyapákat, mint a szüleiket. Nem tudom, hogy ez jó-e vagy rossz, valószínűleg mind a kettő, de tény. A dramaturgia ennek megfelelően vala-hogy úgy építkezik, hogy minden dialógusból az egynegyed része tökéletes. A háromnegyed része viszont már csak töltelék. Az egyik dialógus nem épül a másikra, a drámai cselekményben szó sincs a folyamatosság és megszakítottság egységéről, mert csak megszakítottság van. Folyton mozog valami, folyton történik valami a színpadon, de a néző-ben semmi, s végül is a közönség úgy jár ezzel a hagyatéki darabbal, mintha valami elveszett örökség után csupán az örökösödési illetéket kellene fizetni.

Amint az előbbiekből látható, a búcsúnak igen sok színe lehet, igen sokak búcsúzkodhatnak és igen sokféleképpen. Lehet búcsúzni kamaszkortál, polgári világtól, életformától. Lehet elválni, és lehet megválni. Ízléstől is lehet megválni, dramaturgiától is, gondolattól is – és gondolattalanságtól is.

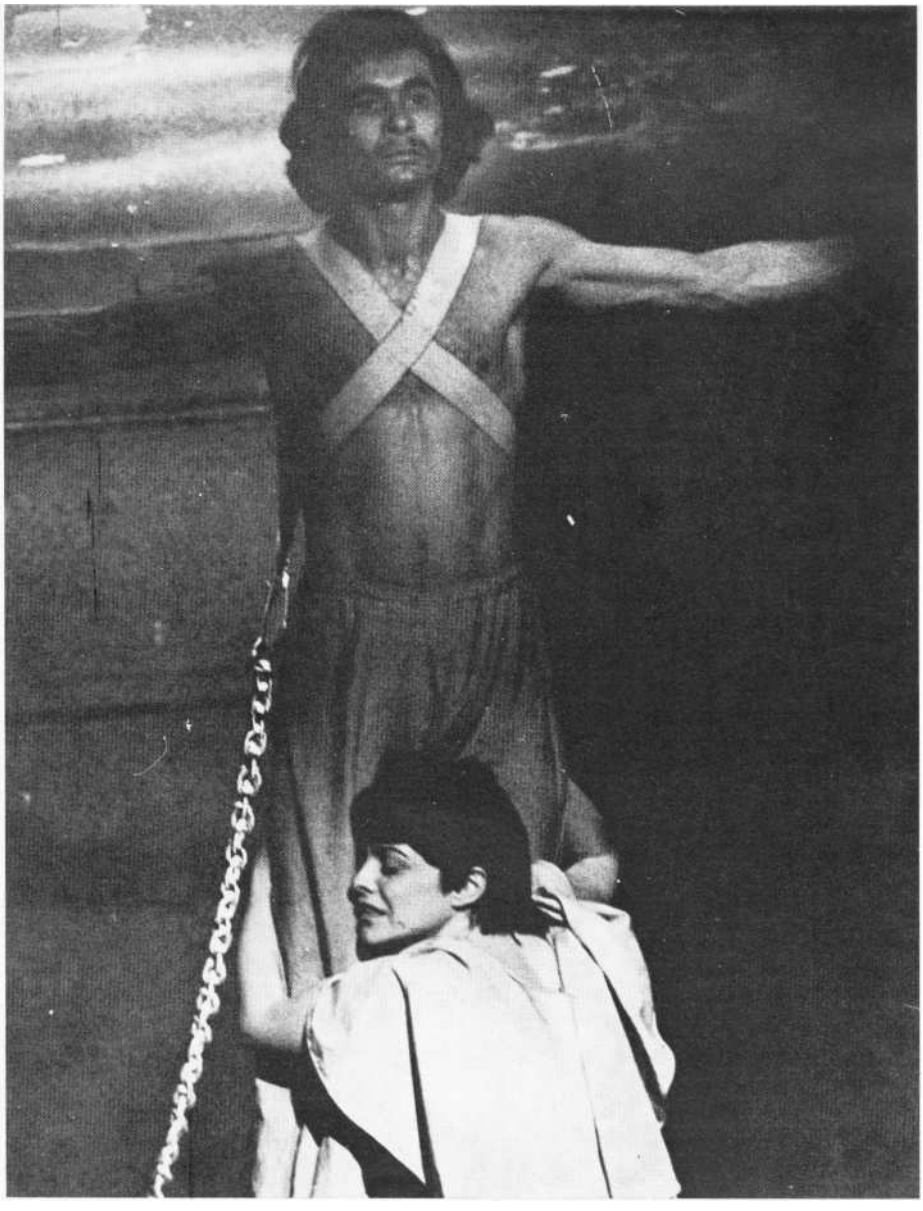
Szociográfia-átültetés

Mindezt együtt példázza az évad egyik legérdekesebb s egyúttal leginkább balul sikerült kísérlete, a Thália Színház *Történelem alulnézetben* című előadása. László-Bencsik Sándor megkísérelte a szociográfiai művét színpadi művé ala-kítani. A szociográfia érdekes volt, s különösen a maga műfaján belül új hangot hozott. Egy brigád történetét mondta el esendő emberi sorsokban, amikor is kiderült, hogy sok esendőből is lehet egy jó brigád. Az átültetés különböző virágoknál különbözőképpen történhet. A muskátlit például egyszerű dugvá-nyozással ültetik át. Van, amit komplikáltabban. László-Bencsik, ismervén az összes átültetési lehetőséget, minddel megpróbálkozik, s így olyan bonyolult módon, oly sokszerűen ültetget at, hogy abból semmiféle drámai egység nem jöhet Létre. Gondolt szerepekre, és meg-próbálta a szereptik felől – tehát Szabó Gyula-szerep, Horváth Teri-szerep, legyenek nők is a színpadon, mert az jól veszi ki magát, legyen családi ház és brigádmunka, krematórium és krematóriumvezető.

Ehhez még hozzájárul az is, hogy közben lejátszódik olyan családi „tragédia" is, ahol a lányt nem akarják hozzáadni a fiúhoz, vagy a lány nem is akar hozzámenni a fiúhoz, s ezenközben pakolnak, csomagolnak, kiabálnak, káromkodnak, sőt énekelnek is. Minden fals a színpadon, akárcsak a danászás. Az úgynevezett humoros ármondások a Iegszellemtelenebb és a legalpáribb humor közszájon forgó fordulataiból eszkábálódnak össze. S ami Veres Péter *Pály*amunkásokjában az élettörténetek el-beszélése volt, az itt lerövidített formában ismét megjelenik, de annyira alulnézetben, és annyira alulértékelve, és annyira alulelképzelten, hogy semmiféle költészet nem lehet belőle.

Egyáltalán kérdés az, hogy a szociográfiából el lehet-e jutni a drámához. E sorok írójának merész javaslata volt, hogy a dráma használja fel a magyar szociográfiai irodalom bizonyos értékeit is. De semmiképpen nem gondolt arra, hogy ilyen közvetlenül, ilyen mindent akarva, ilyen mindent egyszerre megjátszva fognak ezzel kísérletezni, és nem úgy, hogy a szociográfia mögött meghúzódó gondolati és pszichológiai problémák válnak darabihletővé. Mert így még az is megtörténik, hogy a munka a színpad szerint mindent megbocsát és megbocsáttat. Még azt is megbocsát-tatja, hogy a brigádvezető, Asztalos kultúrprogramként a krematóriumba viszi a brigádot, és ott a halottik rovására viccelődve szerzik meg a munkások a kultúrát.

Végül a legfontosabb dramaturgiai tévedésre szeretnék kitérni. A leghamisabb hiedelem az, hogy a színpadon tárgyilag az van mindig középpontban, ami a darab legfontosabb tartalma. Ha például a III. *Richárdban* a kivégzések lennének a színpadon és nem a kivégzések előttje és utánja, ha ezután magának a csatának az ábrázolása többszörösen annyi színpadi helyet és időt foglal-



Jobba Gabi és Csíkos Gábor a Kőmíves Kelemenné című **Gyurkó-darabban (Huszonötödik Színház) (Iklády László felvétele)**

na el, mint Richárd felkiáltása: „Lovat, lovat nekem, országomat egy lóért" – akkor a színpadnak vége. Ebből érthető, hogy ha a munka tárgyilag van a színpadon, akkor a munka problematikája, pátosza nem lehet ott. S ez azért van így, mert a drámában a szavaknak, a dialógusoknak van elsősorban hatalma s nem a tárgyaknak. Ahol a tárgyaknak és magatartásoknak van nagyobb hatalmuk, mint a szavaknak, ott nem színpad születik, hanem egyfajta elképzelés – a fantom értelmében – jelenik meg színpadi műként.

Áldozatkultusz

Mikor az emberek útjai elválnak, visszaintenek egymásnak. Ez a visszaintés az életben és a színpadon nagyon sokértelmű. Tulajdonképpen akkor válik a legrosszabb értelművé, amikor valójában legyintés. Drámában azután még súlyosabbá válik, ha az igazi problémára legyintenek. hit azért mondom cl, mer Gyurkó László tolla nyomán megszületett az utóbbi idők harmadik *Kőmíves* Kelemenné-drámája. Sarkadi Imre, illetve Sárospataky István drámái közül Sarkadié valóban mélyen vívódott azzal a kérdéssel, hogy szükség van-e emberáldozatra, ha valamit fel akarunk építeni. Egyfajta neofita kommunista pátosz vetette fel a kérdést, de mögötte természetesen történelmi tények és az eredeti balladában is kifejezett konfliktus állt. Most azonban Gyurkó drámája drámai ellenérvek nélkül legyint a konfliktusra, és bizton állítja: ember-áldozatra szükség van. Igaz, hogy ez e dráma szerint is lélektanilag nagyon nehéz. Senki se lehet boldog ama tudatban, hogy meg kell halnia. Lélektanilag nehéz, de nem megoldhatatlan a kollízió, hiszen majdnem mindenki tudni fog az önfeláldozásról. Történelmileg azonban semmi vita nincs, ha valami állandóan összeomlik, legyen az színház vagy bármely más vállalkozás, szükség van az áldozatra.

A Huszonötödik Színház, mely a darabot bemutatta, a szerző intenciójához híven két férfit és két nőt szerepeket a színpadon, akik közül mindegy, melyik Kőmíves Kelemen és a felesége, és melyik a többi asszony és a többi kőmíves. Ez a sűrítési módszer arc nélkülivé teszi a játékot, sőt, ezt még jobban aláhúzza hogy a dráma előtt el-játsszák az artikulált nyelv kialakulásának történetét, mutatván, hogy mily mély történelmi rétegekből és néplelki szemiotikából ered majd az a dráma, melyet látni fogunk. Mindezt a néző is elhiszi, ha érdemes. A kérdés azonban, hogy érdemes-e azon a világképen gondolkozni, mely szerint minden építés-nek van összeomló vagy majdnem összeomló periódusa, s ilyenkor csak az áldozat segíthet. Megértem, hogy e-z a gondolat mennyire függ össze a társa-dalmi fejlődés objektív nehézségével. Azt is megértem, hogy mindennek tükre a nemzetségi társadalom felbomlása idején az áldozat szükségszerűsége lehet. Sőt, az is érthető, hogy a színpadon megjelenik Krisztus, aki ebben az esetben a darab egész mondanivalójánál sokkal okosabb dolgot prédikál, hogy tudniillik a nagyobb tudás, a nagyobb ésszerűség jobban segíthet, mint a csodák és az imák. Így is egyszerű volna a megoldás, túl egyszerű. Így sem volna igaz, de az igazságnak az egyik fontos mozzanatát és adott esetben lehetőségét tartalmazza.

Az a transzcendens áldozatkultusz, amely a darab végső mondanivalója, semmiféleképpen nem fedi sem a ballada, sem pedig a mai kor szellemét. A balladában mind Kőmíves Kelemenné tiltakozik az emberáldozat ellen, mind pedig szerepel az ő „kicsi fia". S ez a kicsi fiú egyáltalán nem nyugszik meg a kőm ívesek döntésében, aminthogy a kőmívesek sem állnak többé tiszta szívvel saját döntésükhöz. Ami a mª világát illeti, ott az a probléma mindig, hogy miképpen lehet végsőkig nyomozni az áldozat elkerülésének, az emberáldozat feleslegessé válásának lehetősége után. Ha semmi más mód nincs, akkor még mindig tovább kell keresni, még mindig meg kell próbálni elkerülni az áldozatot. Előfordul, hogy ez nem sikerül. De – mint egy másik dráma elemzése során látni fogjuk – az emberi magatartás éppen az áldozat –, már-

mint az emberáldozat végsőkig való elkerülésének jegyében képzelhető el csak. Igaz, hogy mindannyian, akik el akarjuk kerültetni magunkkal és másokkal az áldozatot, felőrlődünk ebben, erre megy rá az életünk. De ennek tartalma az áldozat elkerülése.

A sokoldalú kör

Annál érdekesebb ennek a balsikernek a leírása, mert az idény legjobb művei közé számító két dráma is sokkal mélyebben és tartalmasabban veti fel ugyanezt az ellentmondássorozatot. Az egyik Illés Endre *Egyszárnyú madarak* című mesejátéka. Mintha ismét a Trisztán-legenda hangulata (nem kora) ragadta volna meg Illés Endrét. Ennek a legendás és magát legendában kifejező világnak belső titkait tette aktuálissá. A hősnő szerelmes férjébe, aki saját alak-ját bajtársára és barátjára ruházza másodnaponként. A férj eltűnik. Az özvegy (?) visszavárja. Eddig szokvány-történet. Csakhogy a férj azért távozik el, mert az asszony rájött, hogy bigámiában él. S ez ellen tiltakozik. A férjét visszaváró asszonyért éppen úgy rajonganak a kérők, mint ahogyan A ve*lencei kalmár* hősnőjéért, csakhogy Illés asszonya nem sorsot vet, nem a ládikák titkára bízza, hogy melyik kérője talál nála meghallgatást: mindegyiket elutasít-ja, s visszavárja a maga Odüsszeuszát.

Illés versenyt fut tehát három nagy témával is. Lehet-e ezen a hangulaton belül, ezen a problémakörön belül újat mondani? Bebizonyítja, hogy lehet. S ez számára elég is a drámához. Persze így nem nagy összeütközésből bomlik ki a színpadi játék, hanem valami finom költői bölcselkedéssé lesz, de ezt a bölcselkedést annyira hozzáköti magához t költészethez, hogy 'elfelejtjük a feszültség hiányát, s átadjuk magunkat a versenyfutás intellektuális feszültségének.

Van-e abban valami, hogy egy ember és a tőle elütő természetű barátja együtt jelentenek egy nő számára teljességet? Illés itt a szexualitást másodrendű problémává teszi, hiszen csak az igazi férj él házaséletet az asszonnyal, a barát, aki a férj alakját ölti, megtartóztatja önmagát – éppen a barátság miatt. Tehát a bigámia nem szexuális értelemben az. Viszont Illés hősnője özvegységében jön rá, hogy neki mind a két ember kell. A férj is és a barátja is, mégpedig azért, mert minden más ember, aki nála jelentkezik – egyszárnyú madár. Színtelen. Egyéniségének van egysége, de külső egység, mindig ugyanolyan, holott a valóság sokaspektusú, és sokféle reagálást tesz jogosulttá.

Így túl egyszerű volna azonban a képlet. Trisztán varázsitalt ivott Izoldával együtt. Ezért volt szerelmük olyan mély. Portia agyafúrt volt, játékos kedvű, tudta, kit szeret, s bízott a szerencsében. Penelopé a legnagyobb eszű embert várta haza, Athéné kedvencét, Odüsszeuszt. Illés hősnője, Orsolya azonban a sok-oldalú embert várta, azt a férfialakot, aki tele van ellentmondással, aki tud játékos lenni és komoly, aki mindig *azért* ugyanaz, mert *nem* ugyanaz.

A művész és a forradalom

S nagyon érdekes, hogy az egészen más gondolatkörből induló Illés Endre és Hernádi Gyula problémafelvetései mi-ként találkoznak egymással. Hernádi drámáját, a *Vérkeresztséget,* melyet a Pécsi Nemzeti Színház mutatott be, szintén jellemzik a személyiség-metamorfózisok. Hernádi ezeket az alakváltozásokat állítja színpada középpontjába. A téma az 1912-es véres csütörtök. András, a munkásszínjátszókör vezetője a francia Kommünről szóló darab főpróbája miatt nem megy el a tüntetésre, és színészeit sem szívesen engedi el. A darab próbájából éppen azt a jelenetet látjuk, amikor a Kommün egyik vezetője a burzsoá csapatok tisztjének egyenruhájában abba a helyzetbe kerül, hogy az egyik kommünárlányt, Louise Michelt vallathatja, és így egérutat biztosíthat számára. A próba közben lejátszódik a tüntetés, és a vérengzés nyomán a tüntetők egy része a munkás-egyletben keres menedéket, s az, ami az előbb a színpadi próbán játszódott le, most lejátszódik a valóságban.

A színpadi elgondolás nagyszerű. A játék a játékban, a játék kettős értelem-ben is valóságba fordulása és a játék a valóságban – mindez olyan metamorfózissorozat, amellyel már ebben az évadban is találkoztunk Illyés *Dupla* vagy semmijében. Csakhogy itt a valóságnak mint történelmi valóságnak sokkal közvetlenebb ereje van. Hernádit sajnos e jó színpadi elképzelés ellenére sem hagyja el az a hibája, hogy a szellemi arcok nála túl lassan bomlanak ki, ami az epikában helyes, de a drámában már nem gyümölcsöző. Továbbá az a hibája is megmarad, hogy érzi ugyan: a drámában a személyes viszonyok rajza igen fontos eleme az egyéniségek kiteljesítésének, és alátámasztja a szellemi profilokat (néha éppen azok hordozója), de ezekre itt csak utalást tesz, és a cselek-ményen belül legfeljebb ottlétük, de nem aktív szerepük van. Ennek ellenére maga a fő probléma hihetetlenül érdekes: a művész és a forradalom problémája.

A művész a művészetének él. A mű-vész ezért nem legyinthet a társadalmi konfliktusokra, hanem földolgozza azokat. A művészet marad a számára a fon-

Illés Endre: **Egyszárnyú** madarak (Katona József Színház). Avar István és Moór Mariann (Iklády László felvétele)

tos, még akkor is, ha a föld dübörög. De azt is jól tudja, hogy a föld egyfelől a művészet következtében dübörög, másfelől, hogy a művészet világába ismét és ismét beledöng a valóság. Ez a művész kettős tragédiája, illetve komédiája. És ha a valósággal találkozik, akkor a forradalom jegyében kétszárnyú madárnak kell lennie, mert cl kell kezdenie komédiázni. Nem legyinthet a problémára, melyből nem vonta ki ma-gát, még akkor sem, ha úgy tűnt, hogy magába zárkózott. Mert művészet és forradalom között olyan külsődleges a különbség, ha igazi művészetről és igazi forradalomról van szó, hogy a leglényegesebb pontokon ennek 1 különbségnek el kell tűnnie. S erre nem lehet legyinteni. Mert a művész célja az, hogy ne legyenek áldozatok. De legyen forradalom. Forradalom minél kevesebb áldozattal. S mivel el akarja kerülni az áldozatot, ezért András, a művész ma¨ ga is elkezdi játszani a rendőrfőfelügyelő figuráját, majd színleg ő hallgatja ki a gyanúsítottakat, hogy azután az igazi rendőrfelügyelőt is sarokba szorítsa, míg végül annak más lehetősége nem marad, mint hősünket agyonlőni.

Sokoldalú, gigászi küzdelem ez azért, hogy sikerüljön megmenekülni. És sikerül is megmenteni sokakat, s végül is egy hajszálon múlik, hogy a hős nem mentheti meg önmagát. De éppen ez a hajszál a mély összefüggés hordozója. A művészt az élet belekényszeríti egyfajta szerepbe, amelyet elkezd játszani, mert ezáltal megment másokat, ez az ő történelmi küldetése. Kérdés azonban az, hogy nem szeret-e bele a maga szerepébe, a maga életszerepébe, melyet művészien játszik, s nem kezdi-e önmagát ismételni, nem játszik-e rá erre a szerepre, nem önmagáért való lesz-e a játék, nem válik-e csupán a mű-vész önélvezetévé.

A darab gyűlöletteli végbúcsú egy re¨ akciós világtól ama milliók nevében, akikért és akiknek András a Kommün történetét játszotta. S ez a végbúcsú ezért búcsú a fölösleges áldozattól is. Hiszen András végül is rájátszott a szerepére, s ezért vált áldozattá. S az ilyen rá-játszások mindenkor felesleges áldozatokat teremtenek. Látszólag osztják a mártírsorsot, de felettük legfeljebb szín-padi glória lebeg. S a színpadi glória mögül Hernádinak sikerül előbányásznia az igazit. S a színpadi glória és a valódi glória egybemosott ragyogásának feloldásával - elköszönt az évad is.

TARJÁN TAMÁS

Hernádi, ha drámát ír

Kezdjük ott, ahol kezdeni szokás: Hernádi Gyula a mai magyar irodalom egyik legeredetibb, legizgalmasabb egyénisége. Negyvenkilenc éves, húsz éve publikál; írásai körül soha nincsen nyugalom. Hívei a modern próza lobogójára írták a nevét, bírálói szerint nagyon *nem jó szél* fújja ezt a lobogót. Volt bűnbak és övezte dicsfény: bélyegezték neopozitivistának, irracionalistának, egzisztencialistának, strukturalistának, parabolagyárosnak, morbidnak egyfelől, s méltatták lényegében ugyan-ezekért a tulajdonságaiért a másik oldaIon. Legújabb regényét, *a Vörös rekviemet* „az írói pálya egyik csúcsának", „minőségi változásnak" ítélte több kritika, de akadtak olyan elutasító vélemények is, melyek szerint a könyv „nem vörös, nem rekviem, nem új és nem regény".

Maga az író - amikor még a mostaninál is kevesebb elismerésben volt része - úgy nyilatkozott: „vagy azért fanyalog a kritika, mert rosszat írok, vagy vért, mert túl jót írok". Pillanatnyilag az a helyzet, hogy Hernádi *már* nem ír rosszat (a pályakezdés tehertételeit magán viselő, az alkotói szándék ellenére negatív tartalmú, formailag túlhajszolt, néha utánzásnak tűnő műveket), de *még* túl jót sem (valóban a remekmű mércéjével mérhető regényeket, novellákat, drámákat). Hernádi pillanatnyilag *jót* ír: kiforrott íróvá alakította-kísérletezte önmagát - és kikísérletezte az értelmes, hasznos kísérletezést.

Hernádi írói útjának mindmáig legkésőbbi műfaji fejleménye a dráma: versek, elbeszélések, regények, filmforgatókönyvek után fordult figyelme a szín-pad felé; s mint látni fogjuk, az összes többi műfajban szerzett tapasztalatait hasznosította is darabjaiban. Érdekes, hogy drámáit - noha minden esetben szellemi izgalmat kavartak - nemigen követték a szokásos kritikai párbajok: megítélésük *a* Falansztertől a *Vérkeresztségig* nagyjából egységesnek mond-ható.

Írásom, éppen a *Vérkeresztség* pécsi bemutatója ürügyén, Hernádi drámaírói munkásságának egészét kívánja - főbb vonalaiban, jellegzetességeiben - vizsgálni. De mert a megszokottnál is szervesebb részét képezik az életműnek, szükség lesz az állandó, helyenként részletes kitekintésre is.

A pályakezdés lépcsőin

Az író-olvasó találkozók és interjúk örök s általában haszontalan kérdése: „És hogyan lett író?" Hernádi válasza azonban anekdotikusságában is figyelemre méltó, mert olyan mozzanatról tudósít, amely - elsősorban épp a drámáknál - máig meghatározó fontosságú. Tehát: harmadikos gimnazista korában az *öreg,* magára maradt, megcsúnyult Szép llonkáról írt dolgozatot. A tanár megdicsérte - sorsa, úgy véli, ezzel döntetett el. *A szokatlan* iránti vonzalom, a ki- és megfordítás igénye, a merőben új nézőpont tudatos keresése a fontos ebben.

Hernádi 1955-ben versekkel jelentkezett a Csillagban; ennek ma már nem kell túlzott jelentőséget tulajdonítanunk, ám a költői hajlam részben magyaráz-hatja a regények és drámák erős *líraiság*át. Vallott példaképei is költők: Weöres és Pilinszky; mellettük, saját ítélete szerint Hemingwaytől és némiképp talán (a hatvanas évek vége felé) Updike- ról tanult az író. E mesterekre alig jellemző a dráma mint műfaj - de szinte mindig jellemző az erős drámaiság. Dráma és drámaiság összefüggéseit és ellentéteit nem hagyhatjuk majd figyelmen kívül Hernádinál.

1959-ben egyszerre két könyve jelent meg az írónak (hogy azután a harmadik csak hét év szünettel kövesse őket) : a *Deszkakolostor* című novellagyűjtemény és A *péntek lépcsőin* című regény. Az előbbit rokonszenvvel fogadta a kritika, főleg tömör líraiságát és háború-ellenes hangját emelve ki; az utóbbit viszont mereven elutasította - a hozzánk sajnálatosan beszivárgott nyugati, dekadens, burzsoá művek közeli rokonát látva benne. A két könyv elemzése, netán apológiáin nem lehet most feladatunk. Mindenesetre tény, hogy jóval több volt köztük a hasonlóság, mint amennyit a bírálók észrevettek, s ma már tárgyilagosan megállapítható az is: *A péntek. lépcsőin,* ha különösebben jó regény nem is volt, olyan kérdésekkel birkózott, amelyek 1959-ben még eretnekségnek számítottaik, a hatvanas évek vége felé viszont közhelyszerű gyakoriséggal jelentkeztek irodalmunkban. A

prózánk új hullámához számított Lugossy Gyula például immár féltucat regényt szentelt a kisember egzisztenciális és lelkiismereti válságának, a feltűnéstől rettegő átlagpolgár szorongásainak bemutatására. (Hernádi és Lugossy között. tematikai és stiláris okokból, jogos a párhuzam; a francia „új regény" mind-kettőjüknek iskolája volt.)

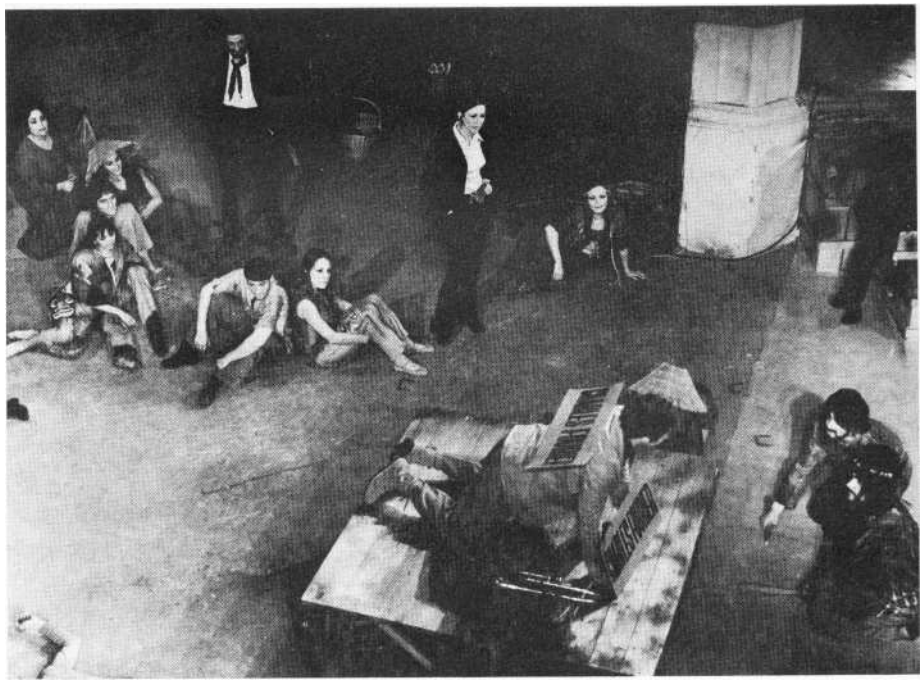
A Folyosók 196z-ben íródott, 1964-ben közölte a Kortárs, 1966-ban jelent meg könyv alakban. Hernádi, kevéssé okulván a dörgedelmekből, *A péntek lépcsőin* lépett tovább. Ismeretanyaga, világszemlélete, íráskészsége sokat fejlődött néhány év alatt, 'de érdekes íróból valóban jelentős, karakteres íróvá még ekkor sem sikerült válnia. A Fo*lyosók* gondolati és stilisztikai részértékei nem vitathatóik (Hernádi már 196z-ben megfogalmazza, nyilván közgazdász-tapasztalataiból is merítve, az új gazdasági mechanizmus későbbi alapkérdéseit; s itt munkálja ki igazán azt a cél-tudatos és szűkszavú stílust, amely majd drámáiban is olyannyira nélkülözhetetlen lesz), de a regény egészében még az író „pubertásos" korszakához tartozik. Maga Hernádi is „kötelező iskolai dolgozatnak" látja pályakezdését; alaposan megfizette a tanulópénzt – de mint később kiderült: megérte.

Két találkozás. Az első ...

Történelmietlen – és az íróval szemben illetlen dolog lenne föltenni a kérdést: mi lett volna, ha Hernádi nem találkozik Jancsó Miklóssal? De találkozott, így hát rögzítenünk kell ,mindazt, amit ez a találkozás Hernádi számára kamatozott.

Hernádit és Jancsót – amint ez eléggé közismert – Nemeskürty István „hozta össze". *A péntek lépcsőin* szerkesztőjeként, illetve a filmgyárban módja volt egyikük és másikuk gondolkodásrendszerét, művészi céljait megismerni; remek érzékét, „szimatát" dicséri, hogy fölismerte az alapvető hasonlóságokat. A hatvanas évek elején – *A harangok Rómába mentek* kudarcából következően — Jancsó is a pálya szélére szorult; együttesen azonban igen rövid idő alatt sikerült kitörniük nem túl rózsás helyzetükből. Közös filmjeik hazai és nemzet-közi jelentősége nem szorul bizonyítás-ra. Nézzük most ezt a mindig Jancsó felől vizsgált alkotói kapcsolatot Hernádi oldaláról.

„Ha egyszer 'sikerül egy jó játékfilmet csinálnod, majd utólag dicsérni fog-



Jelenet a Falanszter pécsi bemutatójából

ják kisfilmeidet is" – vallja szkeptikusan Jancsó. Hernádira nézvést azt mondhatjuk: amint sikerült egy jó forgató-könyvet írnia (az *Így jöttemet),* mind-járt fölfedezték korábbi művei filmszerűségét. Némi joggal: *A péntek lépcsőin* jelenidejűsége vagy az *Országútonra,* másutt az *Éjszakára* való konkrét utalás árulkodik az író filmes érdeklődésé-ről.

Kísérletező kedve, rugalmas – saját művét szentségnek, változhatatlan szövegnek egy pillanatig sem tartó szemlélete ideális forgatókönyvíróvá tette Hernádit (ugyanezzel a rugalmassággal bocsátja *majd* drámáit is alkotótársa, a színházi rendező keze alá). A filmírás az elsődleges írói munka mellett „aszkézisgyakorlatot" jelentett: Hernádi úgy véli, a film nyolcvan százalékban a rendező, és csak tíz-tíz százalékban az operatőr és az író munkája – s ráadásul Jancsó öt százalékot még innen is ,magáénak fölöz, mint különösen invenciózus partner.

A két művész alapvetően közös szellemi tájékozódásáról *Fényes szelek, fúj-játok!* című kitűnő könyvében Szekfü András számol be. Gondolatmenetét úgy egészíthetjük ki: Hernádi és Jancsó életrajzának *művészileg* legjelentősebb, legnagyobb hatású eseményeiben mintha csak ikersorsok testesülnének meg. Egyházi gimnázium, háború, hadi-fogság, NÉKOSZ, ötvenes évek — csupa közös alapélmény. S *ami* még fontosabb: *művészi* alkotó módszerük is rokon: alapvetően racionális elmék mind-ketten, s épp a ráció diadala kedvéért egyikük sem riad vissza irracionális elemek vagy *a* tiszta észnek látszólag ellentmondó, konstruált modellek tudatos, kritikus fölhasználásától. *A* szabadságfogalom egyformán közös központi kategóriájuk.

A Lengyel József novellájából készített *Oldás és kötés főcímén* még nem szerepelt a forgatókönyv megírásából nem kis részt vállaló Hernádi akkoriban (196z-ben) „gyanús" csengésű neve – az *Így jöttem, a Szegénylegények.,* a *Csillagosok, katonák* sikere viszont minden-esetre olyan közeget teremtett, amely-ben könnyebbé vált Hernádi újabb írói alkotásának befogadása.

A forgatókönyvírás egyik legkézenfekvőbb következménye – egyben újabb kísérlet – a megfilmesített *vagy* meg nem filmesített alapanyagok novella- és regényátdolgozása volt. Igy született a *Kiáltás, a Sirokkó, Az erőd:* önmagukban is érdekes, értékes, vitákat indukáló művek, amelyek fényt igazából azért filmektől, filmtervektől kapnak.

Ezzel párhuzamosan elindult azonban Hernádi máig legeredményesebb (a regény, a novella és a dráma műfajába egyként torkolló) kísérlete: *„a száraz-barokk-akció".* Ennek lényegét már az 1967-es novellás kötet is megvillantotta: kopogó párbeszédek és átkötő *szerepű,* szürrealista víziók váltogatták egymást. Erre a kettős megoldásra az író már a *Deszkakolostor* elbeszéléseiben is mutatott hajlandóságot, de eredményes kimunkálásukban nyilván Jancsónak is megvan a maga – mondjuk – tízszázaléknyi érdeme. Hernádi ezt a – drámáival és *a Logikai kapuk* novelláival kiteljesedő — száraz barokk-vállalkozás *„őrültségei* adekvát kifejezőjének tart-ja". Tegyük hozzá, az egyik novella címét kölcsönvéve: ha *őrültség,* akkor olyan, *amelynek rendszere van.* A film-

jeikből is ismerős racionlitás és irracionalitás indázik itt folyton egymásba, hogy a két merev szélsőséget (amely az életben vegytisztán .aligha létezik) dialektikusan eggyé, új minőséggé sodorja.

Az igen szerteágazó érdeklődésű Hernádi mindehhez még a tudományos fan tasztikum területét is meghódította; a sci-fi .napjainkban egyre népszerűbb mű-faja kiválóan alkalmasnak bizonyult arra, hogy egyszerre erősítse, jellegéből következően, a szárazbarokk mindkét elemét. Nagyrészt a tudományos fantasztikum segítségével tudta az író le-győzni addigi legerősebb ellenfeleinek egyikét: az unalmat.

A hatvanas évek végére karakteresen kialakult Hernádi szabadságcentrikus világképe. Eszköztárában ott sorakozott a ráció, a tudományosság, a száraz tárgyilagosság, szűkszavúság egyfelől, és az irracionalitás, a fantasztikum, a szürrealista vízió, a gazdag líraiság másfelől. A filmek – és részben a novellák – révén az író mestere lett a dialógusszerkesztésnek. Megtanulta a nem túlzottan összetett cselekmény izgalmas bonyolítását.

Ha dramatizálni kívánnánk a helyzetet, azt kellene mondanunk: minden készen áll, szükségszerűen következnie kell a dráma műfajának.

... és a második. Most már tényleg a drámákról!

A valóság persze nem volt ilyen gördülékeny. A drámaíró Hernádi pályakezdéséről Czímer József, a pécsi színház neves dramaturgja tudósít egyik friss cikkében. A kellően szerény és önironikus hangú írás igyekszik elhárítani az érdemeket – de azért tény: Czímer a *Királyi vadászat* kivételével valamennyi darab születésénél bábáskodott, igen jelentős segítséget nyújtva Hernádinak.

Találkozásuk 1970 őszén esett meg: Czímer „nem unod még, hogy Jancsó keresztneve vagy?" kérdéssel „támadt' tréfás-komolyan az íróra, s irányította figyelmét a dráma műfajára. Emlékezete szerint Hernádi első hallásra képtelenségnek, bolondériának minősítette a javaslatot. Ám – a nyilatkozatokat csupán szükséges rossznak tartó – Hernádi már 1967-ben azt mondta a Tóth János készítette interjúban: „Rövidesen befejezem a Madách Színház számára készülő drámámat ..." A Madách azóta sem tűzött műsorára Hernádi-drámát; de úgy tűnik, a drámaírás gondolata már korábban is foglalkoztatta Hernádit.

Az első dráma, *a Falanszter* hosszas műhelymunka során alakult ki (és alakult később, a próbák *során* tovább, szinte egészen a pécsi bemutató pillanatáig). Elsőként mégsem *a Falanszter* kapott színpadot, hanem egy színdarab-forgatókönyv: a *Fényes szelek,* természetesen Jancsó rendezésében, a Huszonötödik Színházban. Ahogyan a *Sirokkó* a film után regényéletre kelt, éppúgy volt törvényszerű a *Fényes szelek* újrafogalmazása *más* ,műfajban.

Valóban újrafogalmazásról *van* szó: az azonos cím korántsem azonos műveket takar. A filmforgatókönyv 1968-

- de még a párizsi május (és a prágai augusztus) előtt íródott; a színpadi alkotás „forgatókönyve" viszont e keserű történelmi tapasztalatokat is magába sűríti. Ez a „NÉKOSZ-happening" Hernádi és Jancsó *közös* ,vita-munkájának" eredménye: az énekléssel, táncolással kezdett próbák után körvonalazódott csupán, s a filmforgatókönyvvel való összevetésben estéről estére alakult a darab. A film és a szín-játék párhuzamos elemzését Szekfü András már említett könyvében elvégezte (nálunk egészen szokatlan módon egy színházi előadás precíz leírását adva!), ez tehát nem kívánkozik ide. Hernádi drámaírói munkássága szempontjából akadnak tanulságok. Így például a töredezett, Sziládi János által balladisztikusnak mondott forma. Kihagyásos, szaggatott drámaépítkezéssel az ön-álló darabok esetében is találkozunk majd *(Falanszter, Antikrisztus).*

Lényeges *azután,* hogy míg Hernádi regényeinek és novelláinak középpontjában mindig az egyes ember, a személyiségrajz áll, addig a *Fényes szelek* fő-szereplője a közösség. A mindig tézis és antitézis, módszer és ellenmódszer szintetizálásra törekvő Hernádi később megtalálja egyén *és* közösség egyensúlyos viszonyát: drámái kivétel nélkül kollektívák drámái, de a cselekmény előterében reprezentáns, modellált egyéni magatartásformákat vizsgál.

A Fényes szeleknél még csupán *szín-házi* – és úgy tűnik, Jancsótól eredő – lelemény volt *'a nézők* passzivitásár számítás: a film kolostori diákjainak (tulajdoniképpen negatív szereplőinek) helyébe *a nézők* lépnek, Jeney István nekik teszi föl választ a színházi ,szabályok szerint természetesen nem váró kérdéseit. *Az Antikrisztusban s* főleg a

Holl István, Tordai Teri **és Pásztor Erzsi az Antikrisztus című** Hernádi-drámában **(Pécsi Nemzeti Színház)**

remek dramaturgiájú Csillagszóróban (amely egyelőre nem jutott színpadra) Hernádi a színházi elemet *drámai* elemmé minősíti. A publikum passzivitása előfeltétele a *Csillagszóró* sikerének: a humánum *fasisztái* által elrabolt repülőgép utasait a nézők „játsszák".

E „fogás" ellenkezőjére a *Vérkeresztségből* hozhatunk példát: Hernádi a *valóságos* cselekmény és a vizionárius toldalék között — megkönnyítendő a színpad átdíszletezését — szegfűdobálós közjátékot szervez, amelyben aktív kiállásra, cselekvésre biztatja — mintegy a cselekménybe bevonni igyekszik a nézőket. A valóságban persze itt is passzivitásigényről van *szó;* ám a *Vérkeresztség* konstrukciója olyan (ritka eset!), hogy a színészek akkor sem jönnének zavarba, ha egy vakmerő néző történetesen tényleg engedelmeskedne a hívó igének.

Végezetül a modellalkotás okán is tanulságos a *Fényes szelek.* Hernádi modelljeiről, drámai és novellaszituációiról Radnóti Sándor mutatta ki: vagy a végletekig racionális magatartásformáknak biztosítanak irracionális keretet — vagy, épp megfordítva, irracionális cselekvéssorokat játszatnak le hidegen ésszerű helyzetben. Előbbire a *Falanszter,* utóbbira a *Királyi vadászat* (még egy, színpad nélkül árválkodó da- rab) lehet majd prototípusunk. A *Fényes szelek az* egyedüli kivétel: a szituáció és a 'tucatnyi magatartásfajta is racionális, történelmileg meghatározott — még akkor is, ha a modellben terek és helyszínek egymásra mosódnak. Ezért azután a *Fényes szelek* viszonylag biztosan értelmezhető — Hernádi önálló alkotásaiban viszont ésszerűség és ésszerűtlenség, helyzet és cselekvés olyan feszültségben vannak egymással, hogy a drámának többféle, egyre tágabb értelmezési köre lesz. Vagyis: a *Fényes szelek* még nem parabola, Hernádi min-den más színpadi műve viszont az.

Parabola a *Vörös zsoltár* is, amely szintén filmszármazék: a *Még kér a nép* fejleménye. Ez is közös munka Jancsó-val, otthonra a Huszonötödik Színház-ban talált. Film és színpadi játék kapcsolata itt az előbbinél sokkal lazább — de, paradox módon, lazább a kötődés a későbbi drámákhoz is. A leglényegesebb újdonságot a *vörös* jelenti: a kommunista gondolat eltiporhatatlanságának metaforikus megfogalmazása. Ez a *nem* bizonyított — mert axiómának elfogadott, tulajdonképpen Hernádi véleménye *szerint* is a vallásos hit szintjére emelt — általánosság vissza fog térni a Sallai Imre mártírságáról szóló *Vörös rekviem* című regényben, azután *a Vér*keresztségben, és — immár színutalás nélkül — a Csillagszóróban *is.*

Jancsó és Hernádi második huszonötödik színházi munkájában teljesedik ki kettejük művészi tevékenységének egyik alapgondolata: „Számunkra... az emberek nem elsősorban mint egyéniségek érdekesek, hanem mint egy struktúra részei."

Hernádi önálló drámairói pályájának első darabjai, *a Falanszter és* az *Anti-krisztus e* struktúravizsgálatra törekszenek.

A racionalitás utópiája

„Számomra a szabadságfogalom a legfontosabb kategória a gondolkodásban is, az írásban is" — szögezte le többször Hernádi. „A szabadság valamennyi formájának fókusza a társadalmi szabadság, azaz az egyén tevékenységi autonómiájának és a társadalom korlátozó mechanizmusának viszonya. (...) Két-féle viszonymodellt használok: a) *vagy* a túlzottan erős korlátozó mechanizmus által agyonnyomorított személyiséget próbálom leképezni a lehető legintenzívebb eszközökkel; vagy b) a történelem konfliktusterhes szituációiba helyezett személyiség választási magatartás-formáit próbálom megrajzolni. Célom mindkét modellel azonos: olyan sokkhatás kiváltása, amelynek nyomán az olvasó, a néző számára teljesen lehetetlen legyen nem gyűlölni a világon bárhol fellelhető szabadsághiányt, (...) más-részt lehetetlen legyen nem gondolkodni a szabadság természetéről ..."

A szabadságfogalom központi voltának bizonyítására az író Jaspers és Sartre, Teilhard de Chardin és a marxista értékelmélet egymásról meglehetősen távol eső példáit vonultatja föl. A jelzett „viszonymodellek" a) típusába tartozik például a *Csend és kiáltás* című film (illetve a *Kiáltás* című novella). ahol a korlátozó hatalmi mechanizmus — a Tanácsköztársaság bukása utáni fehérterror — teljes önföladásba, lassú *ön*gyilkosságba vagy erőszakos halálba kergeti a szélsőségesen különböző *ma*gatartású és erkölcsű hősöket. A b) típusra is akadna filmes példa (akár a *Csillagosok, katonák* is), számunkra azonban most fontosabb Hernádi első két drámájának kiemelése és együttes vizsgálata. A *Falanszter és az Antikrisztus* ősbemutatója Pécsett volt, majd - alaposan átdolgozott, rövidített formában, egy előadás keretében — a Huszonötödik Színházban is műsorra kerültek.

A Falanszter cselekménye a múlt század közepe táján, Amerikában, egy Fourier tanai alapján szervezett közösségben játszódik. A látszólag teljes szabadság elvére épülő, haladó gondolkodású, négereket segítő-mentő-befogadó falanszter magafeledten ünnepli fönnállásának ötödik évfordulóját. Eközben a hattagú vezetőség ünnepinek szánt tanácskozásán fokozatosan kiderül: a falanszter már régóta az alapító, Francis Wright magánvagyonából él, önnön mezőgazdasági munkájából képtelen huzamosabb időn keresztül fönntartani magát; s csak ideig-óráig védekezhet az ellenséges külvilággal — a környékbeli rabszolgatartó farmerekkel szemben. A vezetőség a küzdelmet föladókra és továbbküzdőkre oszlik: ez utóbbiak s a külvilág Charles Dana kapitány képviselte erői közt olyan végzetes és véres összecsapásra kerül sor, amely szinte pillanatok alatt fölbomlasztja, szétkergeti a kommunisztikus közösséget.

Hernádi fiktív, de minden elemében ésszerű szituációt teremt, s ebben játszatja le három — azaz négy — központi hősének ridegen racionális, kiszámított cselekvéseit. Francis Wright, Considerant és Brisbane mellett a közösség a negyedik főszereplő. Mind a négyük viselkedése kérlelhetetlenül logikus. Francis jó szándékú, kissé naiv diktátor. „Te mindig megengedted, hogy a saját gondolatainkat gondoljuk, amíg a saját gondolataink a te gondolataid voltak" — így jellemzi egyik „alattvalója". Francis mindig a lehető leghaladóbb gondolatot gondolja, elvben tehát joga lenne korlátozni mások gondolati szabadságát — de gyakorlatban ezzel már bűnt követ el, akaratán kívül. Brisbane tudja, hogy a közepes emberanyaggal végzett elszigetelt kísérlet csak akkor ér valamit, ha az általa remélt világforradalomba torkollik — tehát békésen várakozik és le-nézi társait. Considerant a cél szentesíti az eszközt jezsuita elvét vallva gyilkossá lesz: gondolatmenete szerint csak ezen a radikális módon bizonyítható a külvilág igazságszolgáltatásának aljassága. Megvárja, míg kivégzik, hamis érvek alapján — a természetesen egy négerben megtalált „bűnöst", majd leleplezi ma-gát. Észjárása, levezetése hibátlan — de a végül is három emberi életet követe-lő cselekvés alapvetően hibás, és poten-

A Falanszter a Huszonötödik Színházban

cionálisan a falanszter végső bukásához is hozzájárul. Teljesen racionális a süllyedő hajóról megfutni akarók pánikja, gyávasága is – főleg a három vezető magatartásának ismeretében.

A szigorú racionalitás alapján szervezett dráma tehát az irracionalitás dia-dalát hozza meg – mert a szituáció (a falanszter) távlatában irracionális – a külvilág túlereje és a belső következetlenségek miatt; és mert a főhősök min-den ízében logikus, racionális gondolat-vagy tettsora – a kiindulópont hibás volta okán – irracionális. (A legtragikusabban a legaktívabb szereplőé, Considerant-é.)

A mű szinte „üvöltően" parabolikus, napjainkra vonatkoztatható – habár Hernádi a pécsi műsorfüzetbe csak azt írta: „Ebben a drámában egyetlenegy mára utaló jelentés van: mindenfajta progresszió igenlése és féltése." Közelebb jár az igazsághoz Czímer József, aki a szocialista forradalom perspektívájáról *annak féltésében* írott darabnak mondja *a Falansztert.* Hernádi korai drámáinak egyik jellegzetességére tapint ezzel: az író a kilátástalan bukás pillanatában ábrázol egy általa föltétel nél-kül igenelt, történelmileg győzni rendeltetett eszmét. A pozitív hős, a pozitív végkifejlet hiánya meg is tévesztett, kétkedővé tett néhány kritikust. Hernádi későbbi darabjai egy nem kis mértékben erőszakolt „mégis-morál"-zárással oszlatták el a kételyeket – ilyen lesz majd *a Vérkeresztség* szürrealisztikus utójátéka is.

A Falanszter csupán implicit alakban hordozza „a progresszió féltését" – de a pécsi előadásban Sík Ferenc rendező egy színpadi mozzanattal átlényegítette, tulajdonképp a még nem is létező későbbi drámákhoz közelítette a befejezést. A *dráma* egyetlen számunkra lényeges túlélője, Francis teljes reményvesztettséggel zokog falansztere romjai, társai hullája fölött. *A* színjátékban viszont egy fényeffektusokkal tudatosan elválasztott toldalék is van: Francis ujjával azt a. csettintgető mozdulatot teszi, amit mar a Jancsó-filmekből vagy a *Fényes szel*ekből is a teremtés, az újrakezdés, sőt – erről még lesz szó – a föltámasztás szimbólumaként ismerünk. Ha a *Csillag*szóróból kölcsönvesszük Francis tudatosabb forradalmárrokonának, Máriának a szavait, akkor már ki is bontakozik a progresszió féltésének teljes gondolata: „Mi nem azt valljuk, hogy a kudarc után nem lehet tovább élni. Mi azt hirdetjük, a kudarcból tanulni kell, és soha többé nem szabad elkövetni azt a hibát, amely a kudarcot okozta." Ez a szinte ars poetica értékű vallomás fokozatosan erősödik Hernádi drámáiban (és *a Vörös* zsoltárral tetőzően regényeiben, a teljes általánosság formájában pedig a Gyurkó Lászlóval és Jancsóval közös *Szerelmem, Elektra* filmben is).

Bizonyosra vehető, hogy Hernádi drámairói munkásságára megtermékenyítő-cm hatott a pécsi előadás országos sikere, többszörös díjazása. A sikerben - Czímer mellett – Sík Ferenc is osztozik. Az összehasonlítás legcsekélyebb igénye nélkül jelezzük: Sík rendezői művészete több ponton rokon Jancsóéval. Ő is kedveli és érti a táncos-koreografikus tömegmozgatást, törekszik a filozofikus mélységű darabértelmezésre; és képes volt a parabola igényelte ,,kétdimenziós" figurákat előcsalogatni színészeiből. Ez – bizonyítják a *Falanszter* általam is látott s bizony nyögvenyelős próbái – nem könnyű feladatot jelentett, hiszen szín-padon sokkal hálátlanabb feladat igazi jellem helyett két lábon járó eszmét, megtestesült logikát „játszani", mint filmen válni eszmék szócsövévé, képletemberré.

A Falanszter sejteni engedte Hernádi ragyogó dramaturgiai készségét – de jelezte egy máig létező fogyatékosságát is. A ráció és irráció párhuzama általában egymástól merőben idegen anyagú két rész egymás mellé kényszerítését teszi szükségessé. Itt a közösség élete és a vezetők tárgyalása között nem volt meg a kellően szoros összefüggés (a váltakozó jelenetek nehézkes átdíszletezése is gátolta az asszociációkat). *Az Antikrisz-*

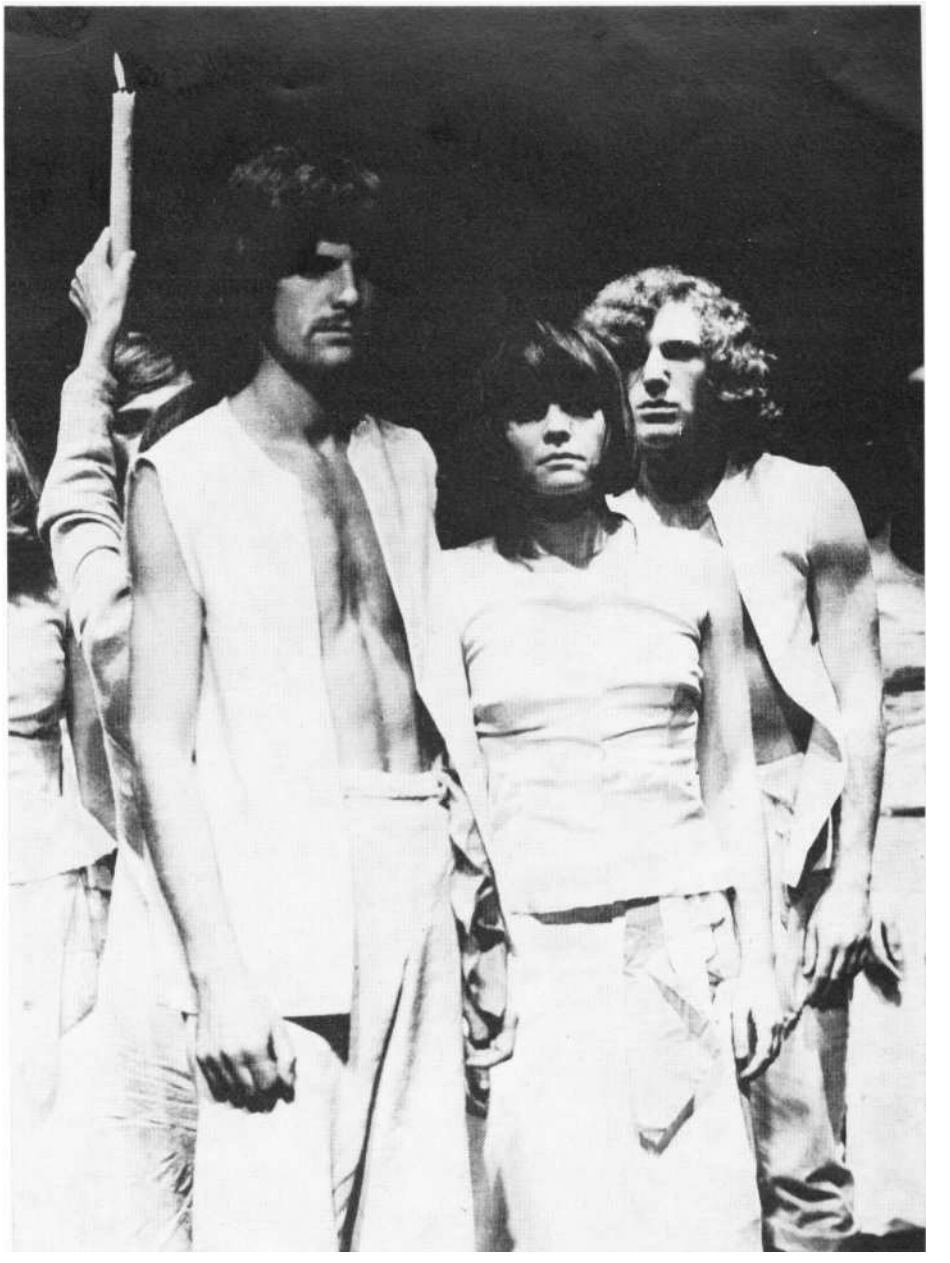
tusban majd az égi és földi világ fog élesen elkülönülni, a *Királyi vadászat*ban két és fél felvonás a deus ex machinaként odazuttyanó utolsó jelenettől, *a Vérkeresztségben a* konkrét esemény-sor a szimbolikus befejezéstől. Úgy tűnik, ez a mindig más formában jelentkező kettősség nem küszöbölhető ki (találkozunk vele a *Szárazbarokk* valamennyi novellájában vagy a *Vörös rek*viemben is; *a Folyosók* pedig két teljesen külön történetre esett szét). Nem bizonyos, hogy mindenképpen tehertételről van szó: a novellákban már gyakorta sikerült szervesen beépíteni, elfogadtatni — a drámákban még nem.

Hernádinak már a *Falanszterben* si került rugalmas, a gondolatokat precízen közlő drámai nyelvet kialakítania. Jó érzékkel lemondott a szürrealista szövegrészekről, amelyek az elbeszélésekben épp egyes szám első személyű közlésekben voltak a leghitelesebbek, színpadon viszont a szükségszerű „en beszélek"-szituációban éppenséggel nevetségesen, blöffként hatottak volna. Ez azonban nem jelenti, hogy az író lemondott volna a líráról vigy a szürrealizmusról.

Hernádi drámai világa már az első percben legalább annyira karaktere; volt, mint más műveinek közege. A nagyon erős egyéni jegyek és az olykori túlcsigázás miatt Hernádi munkássága hálás tárgya a paródiának; a kabaré vagy napjaink „így írtok ti"-irodalma él is sokszor ezzel a lehetőséggel. A pécsi bemutató után a Brisbane-t remekül játszó Holl István körülbelül negyven-perces paródiába sűrítette az egyébként sem sokkal hosszabb darabot, remekül figurázva ki az írót, a rendezőt, színész-társait és persze saját magát is. De hát parodizálni, mint tudjuk, csak azt lehet, aminek van önálló értéke, arculata!

Antikrisztus című következő drámájáról viszont azt mondhatni: Hernádi maga gondoskodott a paródiáról. A kísérletezés alkotói módszerré avatása miatt Hernádi munkássága minden mű-fajban roppant hullámzó színvonalú. Ha

Falanszter kisebb megoldatlanságaival együtt is elsöprő siker volt — akkor a:, *Antikrisztus* nagy bukás. Az író ezúttal teljesen fiktív szituációt teremtett: Solar személyében Antikrisztus-szupersztárt küld egy elnyomott perui falucskába. Az istenség öl és életre támaszt, igazságot oszt — de nem tudja bebizonyítani, hogy nem természetfölötti lény, mindenáron



Hernádi-Jancsó: Vörös zsoltár a **Huszonötödik** Színházban (Pelsőczy László, **Jobba Gabi** és Wolmuth István) (Iklády László felvételei)

imádni akarják. Végül visszafordíthatatlan halálával bizonyítja emberségét — azaz istenségét —, azaz nem bizonyít semmit. Nem bizonyít semmit, mert Hernádi *a túlforgatás* miatt elveszti ural-mát ráció és irráció fölött, s e kettő immár akaratától függetlenül fonódik egy-másba. *Az Antikrisztus a* következetlenség darabja; Hernádi mindig logikusan működő elméje illogikus csapdát á[l] lított önmagának, s ezúttal Czímer és Sík sem talált kiutat. Tanulsága persze azért van a darabnak. Itt jelenik mess, először a mind fontosabbá váló Isten-halál-föltámadás gondolat.

Miről van szó? Egyáltalán nem vallási révületről. A pannonhalmi gimnazista rég kiábrándult a vallásból, többször hangsúlyozta: „A .művészet ellene mond a vallásnak, és viszont"; „A transzcendencia a világ fölösleges megkettőzése.

így a szabadság korlátozója Hernádi gondolatvilágából kiszűrte — művei világába viszont, éppen a ráció érdeké-ben, „bevitte" a mítoszt. Jancsó egyik megfogalmazását bizonyára Hernádi is vállalja: „Az Újszövetség számomra olyan humánum, mint a munkásmozgalom hagyományai." A „Jézus és a kommunisták tulajdonképpen ugyanazt akar-jak" a hétköznapi életben lapos közhely — művészi transzponálása azonban eredményes lehet.

Az Antikrisztusban még nincs jelen „a kommunizmus mint vallás" (erre majd csak a *Vérkeresztségben* és a *Vörös rekviemben* kerül sor), de jelen van a föltámadásmotívum. A halál Hernádi vizsgálódásainak egyik központi tárgya; korábban épp visszafordíthatatlanságát, véglegességét boncolgatta. Jancsó film-jeiben és a *Fényes szelek* színpadi vál-

tozatában is fölbukkan *már* az újjászületés, új életre támadás – hogy azután kettősen szép gondolattá teljesedjék: az értékes életet élő ember (mondjuk Sallai Imre) lényegében halhatatlan; és az egyén értékes élete utódaiban, elvtársai-Kin, a közösségben folytatódik. Hernádit legtöbbször modelljeinek determinizmusa miatt éri vád, nem alaptalanul – viszont a Falanszterrel és *az Antikrisz*tussal is épp az ő dialektikus gondolkodásától oly idegen (de paradox módon alkotói módszeréből szervesen következő) eleve elrendeltségre mért csapást: nem ábrázolta jóvátehetetlennek, végleges csődnek sem egy *progresszív* kísérlet bukását, *sem* pedig az egyén halálát. (Nagy kár, hogy az *Antikrisztus* említett túlforgatása miatt éppenséggel a halál jóvátehetetlenségét is ki lehetne elemezni a drámából.)

Hernád i a Huszonötödik Színház alapvetően más követelményei kedvéért mindkét művét átdolgozta, tömörítette – e rugalmasság, a dráma alapanyagnak való értelmezése mondatja Radnóti Sándorral: „Nélkülözhetetlen munkatársa lehetne ő egy igazi színházi mozgalom-nak." A két darab az *Utópia* összefoglaló címet kapta; s a két műből együttesen erősebben csendült ki az alapmondanivaló: mégoly racionális igazságokkal *sem lehet önmagukban* megváltani az embereket.

Érdekes módon a Szigeti Károly rendezte előadásban *az Antikrisztus* mutatkozott jobb darabnak. *A Falanszter* – ahogyan Szigethy Gábor írta – a nézőtől karnyújtásnyira romantikus szörnyülködéssé változott, a „második részben" viszont távlatossá tágult a Solar áldozata nyomán forradalmi harcba induló nép lelkesedése. Szigeti érdeme, hogy a tenyérnyi színpadon roppantul asszociatív előadást tudott létrehozni (itt nyoma sincs a közösségi élet és a személyes viták szétválásának – egymásba pereg-nek az események), a néző mégis vegyes. önmaguk ellentéteként *is* értelmezhető benyomásokkal távozott a színházból.

Az utópia racionalitása

A Csillagszóró és a *Vérkeresztség* már kiforrott drámaírónak mutatja Hernádit. Az előbbibe pazarló bőkezűséggel sűríti munkásságának minden értékét: vallás és kommunizmus párhuzamát, szellemes tudományos-fantasztikus konstrukciót a vércsoportokról, kopogó *tárgyilagosságot* és emelkedett lírát. E gazdagságban már megint kísért a túlforgatás veszélye, ezúttal azonban az író rendet tud teremteni, egyértelműen hozza létre egy új típusú fasizmus képletét. A szentenciák, általánosságok iránt* vonzalmáról nem tud lemondani – egy-re-másra hangzanak el ilyen mondatok: „Kommunista az, aki mindig új menetrendet készít a világnak." Nem hiányozhat az a ,,drámai farok" sem, amely az egésztől függetlenül csóválja magát: az utolsó pillanatban feltűnik Szókratész, hogy megmentse a végveszélybe sodródott világot. (Ilyen odabiggyesztett befejezéssel van dolgunk, mint már többször említettük, *a* Vérkeresztségben, a *Királyi* vadászatban is.) A darabzárás emelkedett líraisága, szép metaforája viszont elismerésre méltó, a szuper-atom-bombát a görög bölcs így semmisíti meg: „Ha hirtelen engedem ki a tartályban levő antianyagot, felrobban a világ. Ha egyenként engedem ki a részecskéket, nincs robbanás, csak kis felvillanások mutatják az ütközéseket. Mintha csillagszórót gyújtanék. Ezt az antianyag-mennyiséget harminc évig gyűjtötték a fegyvergyárosok. Én most megsemmisítem ezt a fegyvert. És *me gint* harminc évre lesz szükségük, hogy újat tudjanak csinálni. De hiába csinál-nak újat, *én* mindig ellopom, én mindig csillagszórót csinálok belőle!"

Az elrabolt Boeing 747-es Jumbo-Jeten fasiszták, anarchisták, kommunisták holttestei hevernek – de a darab valóságosan is a Jó győzelmével ér véget. Ez tehát *győztes győzelem* – ha egy esetleges atomháború ellen aligha is bízhatunk Szókratész segítségében. Az „én mindig ellopom a bombát" gondolata általánosság, utópia – de Hernádi a bizonyosság szintjére emeli, a racionális emberi cselekvés metaforájává teszi.

A Vérkeresztség egy győztes vereség ábrázolása. Hernádi megint a bukás pillanatában ragad meg egy haladó mozgalmat, magatartást, de ami *a Falanszterben* meg kétséges lehetett, itt vitathatatlan: a bukás ellenére is győzelmet jósol. Okszerű bizonyítást nem végez - Marxot idézve a puszta tényben lát bizonyítékot, a kommunista gondolat diadalát axiómának: az időben előbb-utóbb beérő axiómának hirdeti: „ .. a puszta tény, hogy volt, aki megtette, megkísérelte véghezvinni a lehetetlent, fölemelő, mert azt sugallja, hogy ha volt ilyen ember tegnap, akkor ma *és* holnap is *lesz*, sőt egyre több lehet, aki áttörhet." Ezen az állításon vitatkozhatnánk – de csak a hétköznapi lét szintjén; magában a darabban ugyanis *művészi* igazsággá minősül.

Hernádi ezúttal valós történelmi eseményből teremt szituációt: a mű 1912 vérvörös csütörtökén játszódik. „Pest utcái között rohanó nép, puskalövések, rendőr, tört üvegek, népszava, forradalom" – odakint hatalmas tüntetésben próbálja ki erejét a munkásosztály; ide-bent a forradalomról (a Párizsi Kommünről) szóló színjátékot próbál egy munkásszínjátszó csoport. A két cselekvés sorrendi fontosságáról folytatott heves vitát az élet oldja föl: a szétkergetett tüntetők – menekülésképpen – kénytelenek újfent „belépni" a darabba. Ám a darab már nem darab, hanem maga az élet: a „színház a színházban" régi módszere szerint alakul egymásba játék és valóság. András (akit a „hernádiul" legkitűnőbben értő Holl István alakít) az életét áldozza társai megmentéséért – holott azok nem voltak hajlandók a tüntetést föláldozni az ő darabjának megmentéséért.

A Vérkeresztségben a szokott elemek-kel találkozunk: főszereplő a tömeg, az előtérben pedig lejátszódik néhány lehetséges egyéni magatartásforma, mindegyik racionális következetességgel. András tulajdonképpen mindvégig a maga színdarabjához ragaszkodik, azt szolgálja — de mert a mű forradalmi, át-tételesen a forradalmat is képes szolgál-ni. Mondjuk így: ő a próbaterembő[1] tüntet eredményesen. János (Dávid Kiss Ferenc formálja szikár, kemény kommunistává) a valóságot a játék elé helyezi, s kétségtelenül övé a magasabb rendű igazság, amely azonban *a még* nem hozzá méretezett keretek között nem teljesedhet ki. Erzsi (Vajda Márta) lényege-ben János női alteregója, de az ő személyes áldozata nagyobb: darabbeli főszerepéről mond le, hogy a tüntetésen lehessen főszereplő. Szegváry Menyhért kamaszos hevületű, de tiszta fejű, életét tudatosan föláldozó Pétere katalizátor-szerepre szánta magát: hasznosan, jó értelemben provokálja a közösséget, az előbb említett figurákat, végül pedig az elnyomó hatalmat viszonylag emberi formában megtestesítő Főfelügyelőt. (Pákozdy János a hivatásából következően kegyetlen ember mögé valóban odalop egy már-már jóságos, szakállas télapót – s ez jó, mert annál nagyobb lesz a kontraszt a Kézdy György játszotta, cinikusan becstelen Felügyelőve[1] szemben.)

Nem téveszthet meg bennünket, hogy Hernádi hiteles, történelmi helyzetben mozgatja figuráit. Radnóti Sándor mutat rá, hogy a műalkotás közegében a historikum *igen* könnyen *válhat* fikcióvá. Zavaró viszont *a véletlen* száműzése. A fiktív fikciók *(Csillagszóró, Királyi vadászat)* esetében, épp a teljes konstruáltság miatt, nincs hiányérzetünk; itt azonban nem láthatjuk teljesnek a világot: a véletlen is kitervelt.

András halála, a tüntetés kudarca nem pesszimizmusba fullad – de föltámadásba, újrakezdésbe torkollik. Az áldozatok temetése után Kézdy György Felügyelője egyre riadtabb sebességgel ölti a fekete uniformis helyébe a dizőz álruháját, s *énekel ostoba* dalocskát. A vízió a nevetségességből ott csúszik át a tragikumba, amikor gyermek-rendőrök jelennek meg mellette, majd váratlanul a földre zuhannak. A ,,hölgyet" – hogy mit jelképez, kár lenne prózára fordítanunk – lassan körülveszik a Marseillaise-t éneklő, mai ruhát viselő, föltámadt munkások (köztük van András is) : halottan a földre zuhan a „hölgy" is. Így lesz győztes a vereség, s Hernádi megint a racionalitás szintjére emeli ezt az – adott pillanatban – irracionális eseményt. A diákszínházaktól kölcsön-vett énekléssel hangulati[1]ag érvel igazsága mellett. S másik, talán súlyosabb érve: az úgynevezett Antigoné-princípium. Itt válik a mítosz a ráció hátországává: a magasabb rendű érzelmek, a tudottan gyönyörű eszmeiség szinte a vallásos túlvilág képzetével ér föl – így teremtődik meg a halálba menő kommunista számára a transzcendencia. (Ezért menetelhettek annak idején már a *csillagos katonák* is szinte üdvözült arccal a halálba.)

Mint Hernádi legtöbb darabja, szünet nélkül pereg ez is. *(A Csillagszóróban* a szünetet is a dráma szerves részévé komponálta az író.) Nógrádi Róbert rendező épp ezért a fölfelé ívelő folyamat kibontására törekedett – sikerrel. Munkájában a Hernádi-előadások Jancsó és Sík kikísérletezte tapasztalatait, formanyelvét is fölhasználta – de egyé-ni leleménnyel gyarapítva. *Adósunk* a tömeg mozgatásában marad: gyakoriak a merev beállítások, cselekvő emberek helyett passzív hallgatóságot látunk. A vártnál kisebb a törés a két rész között – ez a rendező érdeme, meg a hátborzongatóan komédiázó Kézdy Györgyé.

Végezetül

A Királyi vadászatról mindeddig csak utalásszerűen esett szó. Ez Hernádi legtökéletesebben megírt drámája – tételsorozat a szabadságról és a személyiség önmagával való azonosságának *furcsa* kérdéséről. A „lelógó" utolsó jelenetet nem számítva, ragyogóan *játszható* mű ez, ahol racionalitás és irracionalitás *végre* teljes egységbe kerül egymással. Hernádi már a *Folyosókban* azt írta: „Apámat összerakom, szétszedem." Az összerakás és szétszedés mint módszer, *a Királyi* vadászatban érvényesül leginkább – legalábbis négyszer *épül* újra. mind magasabb fokon IV. Károly és Zita királynő áltörténete. *A Csillagszóró* értékét pusztán olvasat alapján is viszonylagos biztonsággal dönthetni el – a *Királyi vadászat* viszont csakis a szín-padon nyerhet teljes értelmet. Remélhetőleg nem jut arra a sorsra, mint forgatókönyvelődje, *Az erőd:* abból nem lett film. A Vígszínház *évek óta* tervezi a bemutatót; remélhetőleg előbb-utóbb sort is kerít rá.

*

Hernádi egyik interjújában arra biztat: „a kritikus tárgya leírásakor tartózkodjon a jövendöléstől". Tartózkodunk – tehát csak a jelen helyzetet rögzíthetjük: Hernádi írói és drámaírói munkássága szélsőséges értékek közt ingadozik (legkevésbé éppen drámái) ; tendenciájában azonban folyamatos tisztulást, kiteljesedést mutat életműve. Módszerét – a parabolikus modellálást – és eszközeit – a mitikus-kommunista gondolattól a sci-fi-ig – lehet szeretni vagy nem szeretni; ha viszont hajlandóak vagyunk nyitottak lenni e mindenre nyitott művész iránt, akkor nemcsak a termékeny kísérletezőt, nemcsak az érdekes-különc alkotót – de maradandó értékek létrehozóját is becsülhetjük benne.

BÉCSY TAMÁS

A kettős „Vérkeresztség"

Hernádi Gyula drámája Pécsett

Hernádi Gyulának a Pécsi Nemzeti Színházban bemutatott új darabja kétségkívül érdekes mű. De az a benyomásunk, hogy most még csak egy későbbi és sokrétű dráma első *vázlatát* olvas-hatjuk a Jelenkor 1975/4–5. számában, s láthatjuk Nógrádi Róbert rendezésé-ben.

A színhely egy „Külvárosi »munkás-egylet« előadóterme." A játék egy bizonyos „területen kívüli" epizóddal kezdődik. Plakátokat mutatnak fel a szereplők, s egy-egy mondatban kommentálják az azon láthatókat: a Párizsi Kommün eseményeit. Hamarosan meg-tudjuk, hogy a munkásegylet tagjai a Párizsi Kommün bukásakor játszódó színdarab főpróbájára készülnek, egy olyan napon, amely a történelembe mint a magyar munkásosztály vérkeresztségé-nek napja fog bekerülni, 1912. május 23-án. A nyitó epizód azonban nem tartozik a próbához, de nem része a meg-jelenített eseményeknek som. Valamiféle jelentést szánt neki a színjáték rendezője, Nógrádi Róbert, mintha a munkás-osztály harcának internacionalista voltát, illetve az azonnal látható itthoni események előzményét akarná jelenteni.

A főpróba megtartása nehézségbe ütközik. Ugyanis tüntetés készül, s a szereplők egy része oda akar menni. Hamarosan igen *nagy* vita kerekedik a színjátékbeli színjáték írója, rendezője és főszereplője, András, valamint a szereplők egy része között. András azt vall - ja, hogy neki a munkásmozgalmon belül most a színjáték megrendezése és az eredetileg kitűzött időpontban való bemutatása a dolga, a készülő tüntetés csak egy a sok között, afféle rutintüntetés. Erzsi, a női főszereplő, valamint Péter és János a főpróba és következésképp a bemutató elhalasztása mellett érvelnek, tekintettel a meghirdetett tüntetésre. A munkásegylet tagjainak többsége már fel is készült erre, plakátokkal, feliratokkal, kereplőkkel vannak jelen a színen. A vita közben próbát is tartanak; a tüntetésen elmondandó jelszavakat. táncokat, énekeket és szavalatokat lát-hatjuk és hallhatjuk. Felhangzik Ady két

költeménye, a *Proletár fiú verse és Az Isten harsonája,* amelyek a tüntetésre indulókat lelkesítik. A drámának és az előadásnak ezek a pillanatai nem sugározzák eléggé hitelesen a szituációt. A tüntetésre való készülődésnek, a táncok, énekek, jelszavak előadási módjának így kissé mai „május elsejei" jellege van; mintha egy mai május elsejére készülődnének, mintha csak vidám játék lenne egy osztálytársadalomban az elnyomók elleni tüntetés. Valahányszor a vita során valaki kiejti a „tüntetés" szót — vagy szinonimáját — azonnal megmozdulnak a fiatalok, megszólalnak a kereplők, s a tüntetésre készülődők között általános vidámság terjed cl. (Kétségkívül: nem egyszerű mai ifjaknak megélni és érzékeltetni egy század eleji tüntetés-re való felkészülés jellegét — nyilván azokat az élettapasztalatokat használják fel — a rendező és a színészek —, amelyek rendelkezésükre állanak.)

A vita során szóba kerül a színjátszás (tágabb értelemben nyilván a művészet) és a munkásmozgalom viszonya. „A színházi mozgalom a munkásmozgalomnak csak a zenekara", így hangzik János (Dávid Kiss Ferenc játssza) metaforája e viszonyról. „A tüntetés a szín-játszás bátyja", halljuk Andrást, aki ezzel azt fejezi ki, hogy a két cselekvés-forma egyenértékű, azok testvérek.

András alakját Holl István ebben a vitában sem teszi a néző számára ellenszenvessé, ami kétségkívül helyes is. Hiszen a megírt mű egyik alapközlendője, hogy a művészetnek pozitív szerepe van a munkásmozgalomban, s ezt elvileg András hangoztatja, fogalmazza meg. Az első jel erre a tüntetés próbáján a felhangzó és a tömegeket biztató két Ady-vers volt; s most kaptuk meg a másodikat, az elvi vität, az érveket, a kijelentéseket. Holl István jól, hitelesen állítja elénk annak a férfiúnak a maga-tartását, akinek feladata van, s aki azt komolyan veszi. A színjátéknak ebben a részében a társadalmilag mindig leghasznosabb, a tetteket végrehajtó, a felelősségteljesen cselekvő, a fegyelmezett és fegyelmet tartó magatartástípust formálja meg igen jól. Ha azt gondolná, hogy ez a tüntetés „egy radikális akció, egy forradalmi robbanás kezdete", akkor elhagyná a főpróbát. De most ki-zárja azokat a szereplőket, akik tüntetni mennek, „Mert fegyelem nélkül nincs mozgalom". A Holl által tükröztetett alakot, de a megírtat sem lehet azzal vá- dolni, hogy nem ismerte fel jól a törté nelmi helyzetet, hiszen a többiek sem gondos helyzetelemzés eredményeként mennek az utcára tüntetni. András vitapartnereit, Erzsit és Jánost, Vajda Márta és Dávid Kiss Ferenc nem tudták igazán jelentőssé, súlyossá tenni, de ez nem egészen az ő hibájuk. A megírt két szereplő lényegében azonos; érveik, szándékaik teljesen egyformák: a művészetnél fontosabbnak tartják a cselekvést, tüntetni akarnak, s ezért elhalasztani a főpróbát és az előadást. Szak-nyelven azt mondhatnánk: mindketten azonos mozgásirányt képviselnek, s így alakjuk drámai tautológia, s a két színész alakításában ezért sem lesz Erzsi és János emlékezetes ,színjátékbeli alak Egy árnyalattal jobban sikerült Szegváry Menyhért Pétere, aki az író által megírt magatartásból a vita során a szenvedélyes indulatot ragadta meg. Péter szenvedélyének megmutatása igen jó előkészítője egy későbbi, nagyon lényeges fordulatnak.

A játékban ezután egy játék következik. Azok, akik nem mentek tüntetni, készülnek a főpróbára. A főpróbára való technikai előkészületeket ragadja meg Hernádi Gyula kitűnő dramaturgiai öt-lettel, hogy megmondja nézőinek, mi a darabbeli darab tartalma. Az egyik kis szerepet alakító munkás ugyanis később határozza el, hogy a tüntetők után megy, s a helyére beállt új szereplőnek ekként mondja el a Párizsi Kommün bukása után játszódó darab tartalmát az a szín-játszó, aki egy csendőrtisztet alakít: „A darab azzal kezdődik, hogy Virtely, a Kommün rendőrfőnöke, a Kommün bukása napján irodájában egyik munkatársával elégeti az iratokat, s hazafelé indul. Útközben találkozik egy versailles-i őrjárattal, amelyiknek én, Dupont kapitány vagyok a parancsnoka." Virtelyt András - Holl István — játssza. A parancsnok — látjuk aztán a főpróbán —amazt hiszi, hogy Virtely is ellenforradalmár, az ellenforradalmi rendőrfőnökség osztályvezetője, s megkéri, hallgassa ki az általa elfogott kommünárokat. A csendőrtisztnek felhatalmazása van, hogy haditörvényszéket tartson, hogy a foglyokat elengedje vagy kivégeztesse. Virtely-András elfogadja a fel-kínált lehetőséget. Forradalmár társai közül kettőt kihallgat, s nagyon ügyes taktikával rájuk bizonyítja „ártatlanságukat". s elengedi őket. Épp a harmadik kihallgatásához kezdenek, amikor véget ér a darabbeli darab, mert visszatérnek a tüntetők azzal, hogy a rendőrök tüzeltek rájuk, s gyerekeket is agyonlőttek. (Ebben a jelenetben N. Szabó Sándor két erre vonatkozó mondatban is érzékeltetni tudja, hogy a munkásszínjátszó Jóska gyávaságból nem vett részt a tüntetésben.)

A tüntetésről egy eddig ismeretlen férfi is bemenekül az egylet tagjaival, Szabó Károly. Erzsi azonnal közli róla, hogy nagyon fontos személyiség, akit okvetlenül cl kell bújtatni. Azt azonban, hogy miért, nem tudjuk meg. Teljesen logikus, hogy a tüntetőket, Szabó elv-társsal együtt, a színjáték szereplőivé öltöztessék. Ez megtörténik, s a próba ismét elindul.

Még mielőtt tüntetésre indultak volna, András a női 'főszerepet elvette Erzsitől, s Máriának adta. Az előzőekben eljátszott főpróbarészletben is Mária alakította a női főszerepet. Most, a tüntetés után, a rendőrség belépésétől fenyegetett helyzetben ismét Erzsi kezdi a próbát. Az „alapszínjátékban" azonban ez a kettős szerepcsere jelentés nélkül marad. Jelentése kizárólag annyi, hogy a Mária által bemutatott magatartás-modell kap némi tartalmat. Ő ugyanis szereplési vágya miatt mondott le a tüntetésen való részvételről. Mária egész alakja csak ennyiben kapcsolódik az egész színjátékhoz, sem a szerepcseré-nek, sem más megnyilvánulásának több jelentése nincs. Joó Katalin ezért sem tudott Máriából igazán jelentős alakot formálni.

A rendőrök megjelennek, s Szabó Károlyt keresik. A Főfelügyelő elküldi a Felügyelőt és a közrendőröket, hogy máshol biztosítsák a rendet, ide pedig küldjenek katonaságot. A vitában megismertük már Péter heves, szenvedélyes magatartását, s ennek itt lesz komoly jelentése. A magatartás ugyanis most az-által bomlik ki, hogy kiderül tartalma: szenvedélyessége miatt csak az aktív harcot tartja a forradalmi harcnak. Vitázni kezd a Főfelügyelővel, szemébe vágja az igazságot, s Petőfinek *A nép nevében* című verséből szaval egy rész letet. A szöveg közben egyre ·közelebb lép a rendőrtiszthez, aki a vers és a gesztus hatására, félelmében lelövi. A művészet és az osztályharc vagy a társadalmi cselekvés közötti újabb kapcsolat villan tehát ismét fel: a forradalmi vers megfélemlíti az uralkodó osztályt. Általános riadalom és dulakodás támad, amelynek során a Főfelügyelő megsebesíti Jánost, mire az egy kellékpuska szu-

A munkásszínjátszók próbája Hernádi Vérkeresztség című drámájában (Pécsi Nemzeti Színház) (Murányi Zsófia felvétele)

ronyával leszúrja a tisztet. Erzsi és János alakjának drámai tautológia voltára már utaltunk. Ezen az sem változtat, hogy János szúrja le a Főfelügyelőt, te-hát ő az aktívabb. Ezáltal nem mutat be ugyanis más mozgásirányt, mint amit Erzsi képvisel, csak férfivoltából ered, *hogy* a tettet inkább ő hajtja végre. A még nagyobbá váló zűrzavarban *egy idő* múlva András teremt rendet, átveszi az irányítást. Holl remekül mutatja meg, hogy András most már pontosan tudja, mit kell tennie. A halottakat a szertárba viteti, s a többiek után ő is odamegy. Hosszú ideig üres a szín, majd megjelennek a tüntetőket kereső, a Főfelügyelő kérésére küldött katonák, s azonnal utánuk a szertárból András, a megölt Főfelügyelő ruhájában.

A színjátékbeli életben megismétlődik a játék a játékban jelenet. A katonák őrmestere nem ismeri a rendőrtiszteket. Ezért András most éppúgy kihallgathatja az itteni munkásokat, mint a játék-beli játékban a kommünárokat, először Szabó Károlyt. Ez ebben a pillanatban már érthetetlen, hiszen a kihallgatandók között ott van János is. Senki 'nem tud-ja, mikor térnek vissza a rendőrök, s így azt: mikor lepleződik le András. Am András mégis Szabó Károllyal kezdi a kihallgatássorozatot — így szükségképpen őt mentheti meg először —, noha most is csak „becsületszóra" kell elhinnünk, hogy ő a fontos ember, hogy ő jobban rászorul a megmentésre, mint Já nos, aki a színen, szemünk előtt szúrta le a Főfelügyelőt. András természetesen elengedi Szabó Károlyt, akinek alakja — az elmondottakból is kitetszhet elég lazán kapcsolódik a mű mondani-valójához, problematikájához. Alakjának annyi dramaturgiai funkciója van mind-össze, hogy miatta, őt keresve nyomul-nak be a rendőrök a munkásegyletbe. Szabó alakja jelképes jelentést sem hordoz, végeredményben érthetetlenül kerül a színjáték szereplőinek sorába. András Jánost is kihallgatja, meglehetősien hosszan, mintha nem számítana neki az idő. A harmadik munkás ki-hallgatását félbeszakítják a visszatérő rendőrök.

András „életszínjátéka" a munkás-mozgalom, a társadalmi cselekvés és a művészet között levő kapcsolatoknak egy újabb ténye. Azt lenne hivatva bemutatni, hogy a művészet adhat az aktív társadalmi cselekvés számára konk- rét vezérfonalat, vagy ha tágabban értelmezzük: a művészet konkrétan segít-heti a reális valóság cselekvéseit. A színjátékbeli színjáték (a Kommün bukása utáni helyzet) és András „életszín-játéka" között azonban olyan egyértelmű és teljes megfelelés van, amely nem engedi megvalósulni a mű világszerűségét. Márpedig ezt okvetlenül meg kell teremteni, s ehhez sokkal bonyolultabb összefüggés, valójában életszerűen komplikált analógia lenne szükséges. A főpróbajelenet is innen nézve kap vagy kapna speciális jelentést. Am ez a „jelentés" csak egy tény bemutatása marad: egy kommünár ellenforradalmár rendőrtisztként hallgatja ki s így menti meg társait. Ez a jelenet a magatartásokhoz sem tesz hozzá semmit, nem bontja, nem szélesíti azok jelentését sem. Holl alakítása ezért sem mélyülhet el a főpróbajelenetben, amely így csak előképként szerepel András „életszín-játékához". Ez utóbbinak van egy jelentése: a társadalmi cselekvés és a művészet között levő újabb kapcsolat megmutatása. Am az „életszínjáték" sem engedi a színészi kibontakozást, mert András csak egy izgalmas helyzet főszereplője — az egész helyzet csak a legelemibb izgalmat mozgósítja. András magatartása annyiban árnyalódik, hogy elkapja a játék hevülete, s nem törődik az idővel, azzal, hogy a rendőrök hamarosan visszatérnek. Ez azonban nem válik a művészet által való megragadottság érzékeltetésévé, hisz ebben a helyzetben nem is válhat. Helyette inkább a „játék a veszéllyel, a halállal" tartalmat sugározza. (A Felügyelőt alakító Kézdy György játékára később térünk vissza.)

A temetési jelenet következik, a munkásmozgalom halottainak temetése. A művészet es a reális valóság újabb kapcsolata demonstrálódik: a temetésen Mária és Erzsi Walt Whitman *Egy el-bukott európai forradalmárhoz* című versét szavalja; a művészet a bukásban

is segíti, erősíti a munkásmozgalmat, s előre mutat, a jövőbe.

A színjáték befejezéseként egy allegorikus jelenetet látunk: az a Felügyelő, aki Andrást megölte, női ruhába öltözik, megjelenik két kisfiú rendőrtisztnek öltözve, a női ruhás Felügyelő egy giccs-dalt ad elő. Mindez azt allegorizál-ja, hogy az elnyomó hatalom feminin, a kisgyerekekből elnyomókat nevel, s az elnyomóknak a giccshez van benső közük, nem 'az igazi művészethez. Az allegorikus kép akkor válik teljessé, ami-kor bejönnek a munkások, a színjátékban megölt alakok is, s ettől holtan terülnek el .a kicsi rendőrök és a Felügyelő. A színjáték a Marseillaise hangjaival
ér véget.

A darab címe, *a Vérkeresztség,* tehát nemcsak az 1912. május z3-i napra utal, hanem a művészet és forradalom kap-csolatára, e kettő is vérkeresztségben egyesült.

Hernádi Gyula új darabjának jelen-tősége a mű gondolati váza, s a benne rejlő lehetőség. Akár az 'elsődleges értelmű vérkeresztségnek, a vérvörös csütörtöknek, a mögötte levő történelmi-társadalmi mozgatóerőknek, akár a művészet és a forradalmi cselekvés kapcsolatának írói ábrázolása valóban nagyon fontos és kitűnő téma is. A színjátékban azonban (de az írott drámában is) ennek a témának csak vázlatos kidolgozását láthatjuk most. A magunk részéről nem 'tartjuk hibának, hogy Hernádi Gyula mondanivalóját sokkal inkább modellben közölte, s nem — ahogy mondani szokták — „hús-vér" jellemekben és közöttük lefolyható cselekményben. Modellben prezentálja az egész helyzetet és magatartásmodellekben a szereplő alakokat, a modellhelyzet összetevőit. Az effajta ábrázolásnak azonban mindig megvan az a veszélye, hogy a be-mutatott világot túlságosan leegyszerűsíti, nagyon könnyen átlátha$_t$ó$_v$á teszi. Ez úgy oldható fel, ha maga a modell-helyzet és összetevői egyaránt sokrétűek. Itt a téma mindkét szála mögött (a vér-vörös csütörtök és mozgatóerői, illetve a művészet és a cselekvés kapcsolata) sokkal bonyolultabb összefüggések van-nak, mint amilyet ez a modell mutat. Túlságosan egyszerű és általános a modellnek az a része, amely a vérvörös csütörtök létrejöttének okát mutatná, hiányzik belőle ugyanis a konkrét itt és most, Magyarország 191z-ben. Az egyes magatartásokat alakító

azért sem tudunk részletesebben szólni, mert a modellhelyzet összetevőit adó magatartásmodellek vázlatosak; tartal-maikból csak azt írta meg Hernádi Gyula, amelyek az írói mondanivalót egy-értelműen hordozzák, illetőleg amelyek a cselekmény gördítéséhez elengedhetetlenül szükségesek. Hogy a mű „világszerűsége" helyett nagyon egyszerű képletet kapunk – a modell 'másik részére, a művészet és cselekvés kapcsolatára tekintve —, annak megítélésünk szerint az az oka, hogy a mű középpontjában álló színjátékbeli játék és a szín-játékbeli „életszínjáték" cselekménye és szereplői között *tökéletes és teljes megf*elelés van; illetve, hogy a munkásmozgalom vagy a forradalmi cselekvés és a művészet viszonya csak demonstrálódik. Igaz, mindegyik demonstráció ennek a kapcsolatnak más és más oldalát villantja fel: a művészet lelkesít; az uralkod$_ó$ osztályt 'megfélemlíti; a 'művészet vezérfonalat, példát ad a reális cselekvéshez, fölébreszt a csüggedésből és elő-re mutat; az uralkodó osztály a giccsel azonosul, nem a valódi művészettel. Ezek azonban nem adják ki e kapcsolat bonyolultságát, mert az egymást követő jelenetekben e kapcsolatnak különböző *tényeit* kapjuk csak meg; sem a különböző 'kapcsolatok okát, sem e kapcsolatok mélyebb szi$_n$tji$_e$iit nem láthatjuk. Végső soron ugyanis arról van szó, hogy a művészetnek milyen fajta *hatásai* lehetségesek, s hogy e hatásokra milyen cselekvések következhetnek. A művészet ilyen vagy olyan hatást előidéző munkája az emberi benső mélyebb szintjein, igen bonyolult viszonyrendszerben és nagyon sokféle összefüggést mozgósítva valósul meg, és fordul át külső cselekvéssé. Megítélésünk szerint az emberi bensőnek ezeket a szintjeit és összefüggésrendszereit drámában ábrázol-ni a lehető legnehezebb, ha egyáltalán lehetséges. Ha pedig ezt nem lehet, vagy nem kapjuk meg: a művészet hatása és a nyomában létrejövő cselekvés túlságosan egyszerű, sematikus összefüg-gésben, tényszerűségben demonstrálód-hat csak.

Egy színjátéknak több ö$_s$sze$_t$evője van, közülük kettőt mindig az író „szállít": a cselekményt és az alakoknak *szavakban* történő megformálását. Ha az írott mű cselekménye és alakjai modellszerűek, az emberi test összes olyan megnyilvánulásainak, amelyekkel a szín-játék közli a maga mondanivalóját, másféléknek kell lenniök, mintha az

írott mű „hús-vér" jellemek között le-folyható cselekményt tükröz. A színjá-téknak e modellszerű eszközei még ki-alakulatlanok. De ha az írott drámák egy része ebbe az irányba halad, s a színház — nagyon helyesen és akkor is csak dicsérhető módon, ha számunkra *vázlatnak* tűnik ez a dráma — vállalkozik ilyen mű és művek bemutatására, a maga eszköztárát jobban kellene bővítenie ebbe az irányba.

A színészek közül – láthatólag – Kézdy György birkózik leginkább a ,,hús-vér" jellemekként megírt alakokhoz adekvát színészi eszközöknek és a Hernádi Gyula által megírt Felügyelőhöz illő színészi eszközöknek a kettősségével, és azok kívánalmaival. Kézdy György al$_a$kításán világosan érezhető: tudja, hogy nem a szó szoros értelmében „jellem" a Felügyelő, hanem magatartásm$_o$dell. Ehhe$_z$ adekvát színészi esz-közei az allegorikus jelenetben valósul-nak meg és sikerülnek. Igen nagy érdeme, hogy nővé való átöltözködésekor nem válik nevetségessé, hogy még eb-ben az allegóriában is érezzük a gyilkos burzsoárendőrt. De birkózik, talán az önmaga kialakult-kialakított eszközeivel, és keresi a megfelelőket, az Andrássa$_l$ való jelenetében is. Ez a keresés és 'küzdelem mindenképpen az újat akarás küzdelme, és ezért tiszteletet é$_s$ segítséget érdemel.

Írásunk elején utaltunk a nyitó jelenet „területen kívüliségére", ami akkor lenne szervesen beépülve, ha a jelenet jellegében allegorikus lenne; a Párizsi Kammünre való utalás ebben a színjátékszervezetben ekkor jelezhetné szervesen a magyar munkásosztály küzdelmé-nek internacionalista voltát, s az 1912-es események előzményeit.

A Vérkeresztségben benne rejlik annak a jelentősége, hogy konkretizálódjanak a vérvörös csütörtökhöz vezető társadalmi mozgásirányok, s annak a lehetősége is, hogy ezt az itt és most helyzetet a művészet szerepével, jelentőségével mélyen összekapcsolja. De a mű így és most – megítélésünk szerint – csak igen jó vázlat.

Hernádi Gyula: Vérkeresztség
(Pécsi Nemzeti Színház)

Rendező: Nógrádi Róbert, *díszlettervező:* Jánosa Lajos, *jelmeztervező:* Vágó Nelly.

Szereplők: Holl István, Dávid Kiss Ferenc, Szegváry Menyhért, Vajda Márta, Joó Katalin, Paál László, Pákozdy János, Kézdy *György,* N. Szabó Sándor, Harkányi János, Koroknay Géza, Horváth István, Unger Pál-ma, Takács Gyula, Fülöp Mihály, Kutas Béla.

GÁBOR ISTVÁN

Jegyzetek a Vidám Színpad tavalyi évadjáról

A recenzens helyzetét olykor megkönnyíti a színház: kevés bemutatót tarr, miáltal részben időt takarít meg a kritikus számára, részben fölmenti ama felelősségteljes feladata alól, hogy bonyolult és sokrétű számadást végezzen. Ha pedig a színház szerzői jórészt ismeret-lenek a hazai tájakon, akkor a bíráló mentesül attól is, hogy irodalomtörténeti búvárkodásának eredményeit az olvasó elé tárja. Mindez a Vidám Színpad tavalyi szezonjára nagymértékben igaz: három bemutatott darabja közül csak Gábor Andor vígjátéka, *a Dollárpapa* mondható ismertnek, mármár színház-történeti jelentőségűnek, a másik kettő: *a Nem vagyunk kifestve* című szatíra és a *Kutyakomédia* című zenés játék szerzői nem jelölnek meg egyelőre fontosabb állomást sem a színpad, sem az irodalom történetében. Ebből a felsorolásból persze kitetszik, hogy annak a feladatának, amiért a Vidám Színpadot egyáltalán megalapították, nevezetesen, hogy olykor kabaréműsort is bemutasson, az elmúlt évadban nem tett eleget. A szezonban *a Mesebeszéd* című korábbi kabaré futott, és csak ősszel várható új műsor a színházban.

Mindezt azért teszem szóvá, mert más színházzal, például a Tháliával szemben, ahol a kabaré csak könnyed nyári kiruccanás, a Vidám Színpadon inkább a háromfelvonásos darabot kellene ilyen kirándulásnak – persze nagyon fontos, tanulságos és főképp a színészek foglalkoztatása, játékuk csiszolása szempontjából lényeges kirándulásnak – tekinteni, az aktuális politikai mondanivalót hordozó kabarét pedig fő feladatnak. Most úgy tűnik, hogy ezt a funkciót két darab tölti be: *a Nem vagyunk kifestve* és *a Kutyakomédia*. Mindkettő meglehetősen vékony cérnával összeférccelt színpadi mű, amelyeket kisebb-nagyobb munkával akár önálló jelenetekre, betét-számokra lehetne bontani.

Nem vagyunk kifestve

A három vígjáték közül kétségkívül a szovjet Mikola Zarudnij darabja, a *Nem vagyunk kifestve* közelít a legjobban és legmulatságosabban napjaink valóságához. Több olyan szatirikus réteg fedezhető föl benne, ami alkalmas arra, hogy fölvillantson valamit a mai szovjet és – mert itthoni adaptációval került színre – a mai magyar életből is. Az első réteg egy valószínűleg megírt darab, amelyet a lelkes Szerző szeretne előadatni, de amelynek próbáit a túlbuzgó és önmaga zsenialitásától megittasult rendező minden pillanatban egy újabb ötlettel félbeszakítja. Azért írom, hogy valószínűleg megírt darab, mert ebből a műből csak foszlányok láthatók az előadáson. Helyette — és ez a darab második rétege – a közreműködő színészek kilépnek szerepükből, és önálló életet kezdenek élni. Mindjárt a játék elején azonban fölbolydul a színház világa, a kulisszák mögötti atelier-ben találjuk magunkat, ahol a színészek – szó szerint is, mert csak próbáról van szó, de jelképesen is – valóban festetlenül jelennek meg.

A kezdet, ahogyan a Szerző fölháborodva rohan föl a színpadra, hogy darabjának csorbítatlan szövegéért oroszlánként harcoljon, és ahogyan követik őt a szereplők is, látnivalóan pirandellói fogantatású. Pirandellónak azonban a *Hat szerep keres egy szerzőt* című darabjával filozófiai mondanivalója volt: Zarudnijtól ez a szándék távol áll, ő csak a meghökkentő indítás és a szatirikus folytatás kedvéért választotta ezt a formát. Ez a forma egyébként, függetlenül attól, hogy feltalálása nem a szovjet szerző nevéhez fűződik, nagyon ki-váló is lehetne, ha meglelnők benne a dramaturgiai szerkezet feszességét. A szerkezeti szilárdság azonban nem szegődik mindvégig az egyébként rokonszenves és szemmel láthatóan nemes szándékú író mellé. Föl-fölszakadozik a játék szövete, és kócdarabok kandikál-nak ki alóla. Időnként beront balalajkájával a színpadra Kupa apó, mert szeretne valamit elmondani, de mindig kitessékelik. Máskor megindul egy ügyes jelenetsor a sorsjegyről, amellyel szerencsés tulajdonosa autót nyert, föltárul egy család belső élete, megtudhatunk néhányat a színház pletykái közül, de a szerző és magyar adaptálója, Abody Béla gyorsan helyükre parancsolja a szereplőket, hogy egy újabb jelenet más irányba vonja el a nézők figyelmét.

A pirandellói ötlet tehát kitűnő, a Bulgakov *Színházi regényére* emlékez-tető szatirikus atelier-humor üdítő és kedves – de darabhoz ennyi kevés. És mert a laza szerkezet már-már henyeséget takar, nehéz fölmenteni a színházat ama kötelessége alól, hogy dramaturgiailag többet bábáskodjon egy-egy darab színrevitelén.

Zarudnij: Nem vagyunk kifestve (Vidám Színpad)

Dollárpapa

Maga Gábor Andor is – a *Volpone* után szabadon – „a pénz komédiájának" nevezte el 1916-ban bemutatott vígjátékát, *a Dollárpapát*. Ebben a poros és unalmas vidéki kisvárosban valóban minden a pénz körül forog: a dollár-milliók misztikuma övezi a Chicagóból váratlanul megérkező, gazdagnak hitt nagybácsit. A Ferenc József-i idők hamis illúzióját kendőzés nélkül ábrázolja a *Dollárpapa* finálé: noha mindenki tudja, hogy Hoffmann Tamásnak a két arany ötdolláros kívül egy árva centje sincs, a látszat megmentése érdekében a kisváros urai úgy tesznek, mint-ha minden rendben volna.

Ha a felszínen üdítően könnyed komédia is *a Dollárpapa*, a mélyebb rétegekben szinte már gogoli szatíra a szélhámosságról, a korrupcióról, a hatalmaskodásról. És mert az ilyen vonások még ma sem tűntek el teljesen életünkből, Gábor Andor mondanivalója mindaddig időszerű marad, amíg az emberek szemében a látszat annyit vagy talán többet is ér, mint a valóság. Félő tehát, hogy a *Dollárpapát* még jó né-hányszor elő lehet venni, ahogyan helyesen tette a Vidám Színpad is, hogy Galsai Pongrác átdolgozásában felújította a darabot. A felújítás ezúttal szó szerint vehető, mert az átdolgozó gondosan újraolvasta a szöveget, tömörítet-te dialógusait, és ha leporolnia nem is kellett, mert a *Dollárpapa* ma sem poros és elavult, de elhagyta belőle azokat a régi időkre vonatkozó utalásokat, amelyek a fiatalabb nézők számára ma már csak lábjegyzettel érthetőek. Né-hány poén kihegyezésével és áthelyezésével, a színpad arányaihoz igazodva több szereplő összevonásával Galsai lényegében véve alapos munkát végzett, és csak örömmel lehet üdvözölni, hogy Gábor Andor időszerűségében bízva nem akarta külön aktualizálni a történetet. Szerencsés és ízléses ötlet, hogy a felvonások előtt zenei közjátékként Gábor Andor-sanzonok hangzanak el, ezzel is utalva a magyar kabaré nemes hagyományaira. Amely hagyományokat – sajnos – olykor csak idézetek formájában követi a Vidám Színpad.

Kutyakomédia

Valljuk meg őszintén: a Vidám Színpadnak az a korábban meghirdetett rokonszenves programja, miszerint szeretné a valódi irodalmat is jogaiba iktatni ezen a színpadon, a *Kutyakomédiára* csak nagy-nagy jóindulattal vonatkoztatható. Ez a darab ugyanis nincs igazán megírva. Bencsik Imre jó szemmel észrevett két olyan jelenséget, amely részben újonnan keletkezett, részben átöröklődött a múltból. Az egyik a státusszimbólumok közül a kutyakultusz. Persze, nem az Állatvédő Egyesület égisze alatt és nem igazi kutyaszeretetből, hanem abból fakadóan, *hogy* némelyeknek autó, telek, villia, színes tévé mellett ma már különleges pedigréjű ebre is telik. És mert a vagyon is szaporodással növekszik, ezeket az előkelő származású kutyákat is szaporítani kell, hogy több pénzt hozzanak tulajdonosuknak. Darabunk esetében azonban az afgán agárnak a kutyaáldást ígérő nemi élete az anyagiakon túl sok egyéb előnyt is biztosíthat, ezért érdekközösség alakul. hogy az ebnász létrejöjjön. Ebben rejlik a darab másik motívuma, amely jórészt a múltból maradt ugyan reánk, de napjainkban is élénken virul. A születendő kis afgán agarak ugyanis többek vérmes reményeit válthatnák valóra, elősegíthetnék a kistisztviselő szolgálati előmenetelét, egyengethetnék főnökeik karrierjét.

Mint látnivaló, két kabarétréfa van *a Kutyakomédiában* elásva, és mindegyik megérdemelne egy-egy hosszabb jelenetet a Vidám Színpad műsorában. Van benne természetesen szerelem is, olyan unalmasan és sematikusan, mint a magyar darabírás negyedszázaddal ez-előtti vaskorában. Maga a komédia pedig olyan gyönge lábakon áll, hogy úgy-szólván csak a valóban nagyon szép és feltehetően kitűnő ősöktől származó kutya állandó ki- és bejövetele tartja össze. Nem érdemes abba a kérdésbe belebonyolódni, hogy a pároztatással kapcsolatos hercehurca csak kezdetben mulatságos, később már az ízléstelenség határát súrolja, és azt sem szükséges részletesen taglalni, hogy miért tilos a kutyatartás a Bakonyi családban. Lényegesebb az a tapasztalatunk, hogy a *Kutyakomédia* olykor az irodalom alsó határát is csak alig-alig éri el, dialógusai hevenyészettek, szövege gondozatlan. Följegyeztem egy részletet a sok közül. Krisztina mondja a nőstényagár nyegle férfitulajdonosának: „Tudod, hol kezdődik az igazi szerelem? Valahol az áldozatnál." Pirulás nélkül nehéz leírni ekkora közhelyet. Végezetül: a *Kutya-komédia* elhamarkodva összerótt, humorhiányban szenvedő vagy a kevés humort is felhígító, gyönge darab, amelyen csak Szenes Iván nagyon ötletes, a szónak jó értelmében véve rutinos versei és Blum József kellemes és jól énekelhető zeneszámai lendítenek vala-mit.

Rendezés és színészi játék

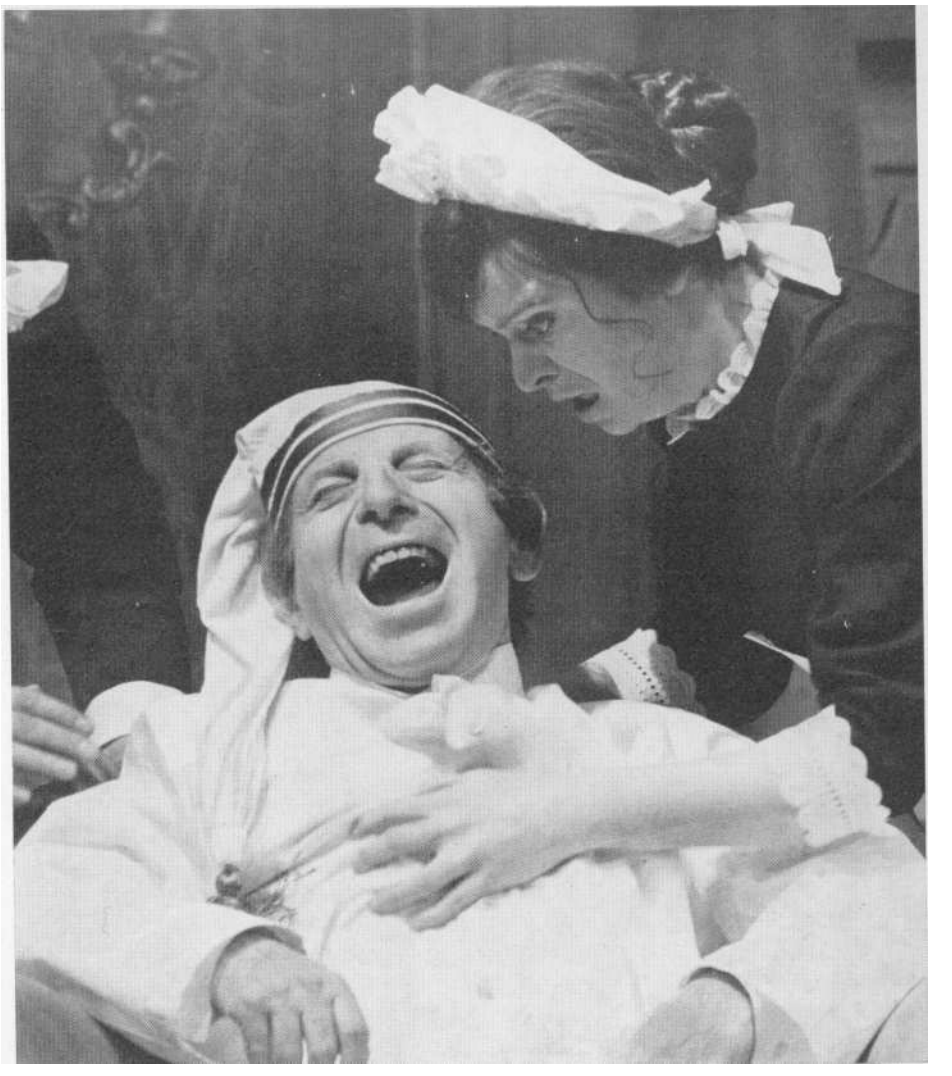
Kétségtelen, hogy az együttessé kovácsolódásra és az elmélyültebb színészi munkára a háromfelvonásos darab több lehetőséget biztosít, mint a villámjelenet. A rendező számára is jobb alkalom ez, mint néhány magánszám és kabaré-tréfa csokorba fűzése. Léner Péter Zarudnij darabjában és a *Dollárpapában* be is bizonyítja, hogy sok ötlete és humortartaléka van. *A Nem vagyunk kifestve* című vígjátéknak a szatirikus hangvétel az egyik legnagyobb erőssége, és ha a színház belső világán meg egy mai szovjet család életének epizódjain derülni tudunk, ez jórészt a rendezőnek köszönhető. Mert egyébként mindkét terepet gondosan bejárta már a szerzők egész hada: sem a színpadi pletykák, sem a *családi* torzsalkodások nem mondanak dl sokkal többet számunkra, mint amennyit egy szatirikus hetilap néhány krokija. A többletet Léner Péter tette hozzá, szarkasztikus hangulatot árasztva, jó leleménnyel. Sikeres *a Dollárpapa* színrevitele is: a gyorsan pergő jelenetek, a figurák helyzetének meghatározása és gondos beállításuk, a kisváros első világháború előtti hangulatának megrajzolása alapos rendezői munkáról tanúskodik. Az együttes játék, ami egyébként a Vidám Színpadnak nem mindig *a* legnagyobb erőssége, itt érvényesült a legjobban; ehhez persze olyan dialógusok, szituációk és olyan élő jellemek is kellenek, mint amilyeneket Gábor Andor írt meg hatvan évvel ezelőtt.

A Kutyakomédia rendezése kevésbé sikerült. Kalmár Tibor túlságosan sokat bíbelődött az afgán agár sétáltatásával a színpadon, a kutya *nemi* életének, pontosabban a nemi élet negligálásának a szereplőkre – és a közönségre – gyakorolt hatásával, és figyelme nem eléggé terjedt *ki* arra, hogy kutyán kívül emberek is vannak a színpadon. Némi modernséggel érdekessé tette a játékot, például amikor hangszórokon át *visszh*angoztatja *a* becsvágyó Bakonyi ál-mait, vagy amikor fényváltoztatásokkal kiemel és fölerősít bizonyos szatirikus motívumokat, és a zeneszámokat *is* ügyesen beleszövi a cselekménybe. Egészé-

ben azonban nem fektetett elegendő munkát a rendező abba, hogy a dara-bot a kétségkívül szűkre szabott határokon belül valamivel magasabb régiókba, mondjuk egy jó kabaré színvonalára emelje.

A három darab, ha megírásuk nívója egymástól erősen eltérő is, arra kétségkívül jó alkalmat kínál a társulatnak, hogy színészi képességeit egy-egy jellem megfogalmazásában bizonyítani tudja. Zarudnij darabjában sok ilyen sikeres epizódalakítást láthatunk. Verebély Iván számos jó megfigyelésből szőtte össze és a színpadi világ ismeretében formálta meg a Rendezőt; csuk egy lépés választja el attól, hogy valamelyik hazai hasonmására is ráismerjünk. Jó Gyurkovics Zsuzsa mint megtollasodott újgazdag asszonyka, mulatságosan hisztériázik, toporzékol és tombol vérig sértett Szerzőként Markaly Gábor. Csákányi László kétszer játszotta el ebben a szezonban ugyanazt a gyáva kistisztviselőt; *a* Kutyakomédiában több tere nyílt arra, hogy ezt a nagyon jellegzetes típust alaposan körüljárja és jól kinevettesse. Tordai Teri viszont ebben az évadban két végletes szerep megformálására kapott lehetőséget: Zarudnij szatírájában szomorú, megkeseredett, férj után sóvárgó vénlányt alakított, sok-sok mélabúval, tehetségesen, u *Kutyakomédiában* pedig azt :a szép fiatalasszonyt kellett eljátszania, aki megcsömörlött a férfiaktól, de aki egy szempillantás alatt beleszeret 'az első nyurga hímbe. Ez utóbbi szerepet csak körvonalazni tudta, szépsége és bája megcsillogtatásával, valamint néhány színészi közhely kíséretében.

A Dollárpapában Csákányi László nem tisztviselő ugyan, hanem gimnáziumi tanár, de ennek jelleme is hasonlít egynémely vonásban a másik kettőhöz. Tehetségét azzal igazolta, hogy a beskatulyázás veszélye ellenére nem vált egy-síkúvá a játéka, hanem eredeti komédiai színekben fénylett. *A Dollárpapa* címszereplőjeként Kabos László végre ismét olyan feladathoz jutott, amelyben bizonyíthatta jó színészi képességeit. A művész szerencséjére ez 'a szerep nem épít Kabosnak kabaréjelenetekben és színdarabokban is gyakran kiaknázott alkati adottságaira, és ez a Hoffmann Tamás tényleg olyan ügyefogyott, olyan szerencsétlen, elesett, kisemmizett emberke, mint amilyennek Gábor Andor elképzelte. Egy színész jutalomjátéka is



Kabos László és Bus Kati a Dollárpapában **(Iklády** László felvételei)

tehát *a Dollárpapa,* és helyes, hogy Kabos Lászlót megbecsülték ezzel a jutalomjátékkal. Néhány hiteles figura gazdagítja még *a Dollárpapa* előadását, a mulatságosan karikírozó Horváth Tivadar, az infantilis fiút alakító Verebély Iván, a tanár feleségét játszó, eredeti humorú és azzal most vissza nem élő Lorán Lenke, az agyafúrt ügyvédet ábrázoló Zana József jóvoltából.

A Kutyakomédia szereplőiről az előbbieken kívül keveset tudok mondani, legföljebb dicsérően lehet megemlékezni Csala Zsuzsa házsártos és mulatságos, de nem túlságosan eredeti Bakonyinéjáról, Hlatky László lihegő, pénzsóvár tornatanáráról, Markaly Gábor nagyképű Pintér Öcsijéről és Forgács Lászlónak néhány mondattal is találóan jellemzett kisiparosáról. Ez a darab kevés lehetőséget tartogat a szereplők számára, igazságtalanság volna tehát a szöveg fogyatékosságaiért, a cselekmény szürkeségéért csupán a színészeket felelőssé tenni. Mert ennek a darabnak a tanulságait nem elsősorban a társulat tagjainak, hanem művészeti vezetőségének kell levonnia.

És vonatkozik talán ez a megjegyzés az egész évadra is.

Vidám Színpad
Gábor Andor: Dollárpapa
Rendezte: Léner Péter, *díszlet:* Makai Péter, *jelmez:* Mialkovszky Erzsébet.
Szereplők: Csákányi László, Lorán Lenke, Muszte Anna, Urbán Erika, Szabó Tünde, Kabos László, Horváth Tivadar, Verebély Iván, Zana József, Bus Kati, Viola Mihály, Komlós András, Madaras Vilma, Zentay Ferenc, Forgács László, Berényi Ottó, Holló Eszter, Csonka Endre, Szilágyi István, Szegeczky Erika, Faragó Vera, Kósa András.

Mikola Zarudnij: Nem vagyunk kifestve
Rendezte, díszlet: Léner Péter, *jelmez:* Mialkovszky Erzsébet.
Szereplők: Markaly Gábor, Verebély Iván, Lorán Lenke, Csala Zsuzsa, Tordai Teri, Gyurkovics Zsuzsa, Urbán Erika, Csákányi László, Kibédi Ervin, Gálcsiky János, Muszte Anna, Mendelényi Vilmos, Lencz György, Bősze György.

Bencsik Imre: Kutyakomédia
Rendezte: Kalmár Tibor, *díszlet és jelmez:* Köpeczi Bócz István.
Szereplők: Csákányi László, Csala Zsuzsa, Tordai Teri, Markaly Gábor, Hlatky László, Zana József, Bősze György, Dobránszky Zoltán, Kósa András, Forgács László, Mendelényi Vilmos, Urbán Erika.

MOLNÁR GÁL PÉTER

Oda-vissza

A Diákszerelem Kaposvárott és a Veronai fiúk az Operettszínházban

Képes-c a zenés műfaj a valóság ábrázolására? Vagy csupán valós kérdések elfedésére szolgál? Alkalmas-e a műfaj manapság legalább azt a mesebeli elégtételt megszerezni a nézőknek, hogy a jó elnyeri jutalmát és a Hitványak pórul járnak? Vagy csupán annyit sugall, hogy szeretnünk kell egymást, és akkor nem érhet minket semmi baj?

Ne beszéljünk most a zenés vígjáték, az operett forradalmi korszakairól. Ne emlegessük a Harmadik császárság idejének polgári öntudatfejlesztő, lopva republikánus lendületét. Pillantsunk az osztrák–magyar operett annyit kárhoztatott szakaszára, amikor a *Csárdáskirály-nő* még nem kizárólagosan dallama.; édességével és a végzetszerűen bekövetkező boldog vég lefegyverzően balga megnyugtatásával dolgozott, hanem az érvényes királysággal egy időben kényes frivolitással ábrázolt kedvesen gügye arisztokratákat színpadán. Burzsoá műfaj volt ez is. A polgárság uborkafai vágyait elégítette ki. Mégis tartalmazott annyi – a népkomédiából hozott – plebejus pezsgést, hogy tekintélyt nem tisztelően zabolátlannak tudott mutatkozni. A sokkal ártalmatlanabb angol operett-hullámoknak is volt annyi művészi értéke, hogy a kivételesen ragyogó hely-színek, mágnáskastélyok, főúri környezetek helyett köznapi világot hozott újításként a színpadra. Szereplőit a mindennapi, polgári életből szerezte. Gondoljunk *a Cherbourg-i esernyők* okozta meglepetésre, amikor a benzinkútkezelő dalolva szolgáltat olajat vevőinek, vagy a kicsiny üzletecskébe operai lendülettel térnek be a vásárlók igényeiket kielégíteni. Az angol operett (hasonló módon) szerzett polgárjogot – a szó sza- batos értelmében a polgár jogát – ah-hoz, hogy ő is énekelhessen a szánpadon, túlcsorduló érzelmei nótában csapódhassanak ki. És az éneklés, az élet megszépített megemelésének joga megfosztódott attól, hogy arisztokraták kiváltsága maradjon.

*

Kaposvárott most felújítot'ak egy régi király színházi sikert: Lawrence Schwab és Buddy DeSylva *Good News* című musical comedyjének Szilágyi László magyarra átdolgozott változatát, a *Diákszerelem* című operett-musicalt. Zenéjét Ray Henderson írta, az első hangosfilmsiker, *Az éneklő bolond* zene-szerzője. A Király Színházban Tihanyi Vilmos rendezésében, Básthy István díszleteivel, Feleki Kamill táncaival futott a darab. Idézzünk a szereposztásból: Rózsavölgyi Kálmán volt a csillagászat tanára, Vaály Ilona Patricia, Bil-ler Irén Baby, Bársony Rózsi Millie, Gaál Franciska Connie; Bobby: Sziklai József, Windy: Dénes Oszkár, Sylvester: Feleki Kamill, Johnson: Latabár Árpád.

Most a Keserű Ilona–Szőke István alkotói páros kísérelte meg kifordítani az operettvilágot. Kehtős céljuk lehetett: I. közelíteni a színházi formakeresgélés közben eltávolodott nézőkhöz, vidáman szolgálni, de nem kiszolgálni őket; 2. egy tiszteletet nem érdemlő librettó lazaságából öntörvényű színházi művet létrehozni.

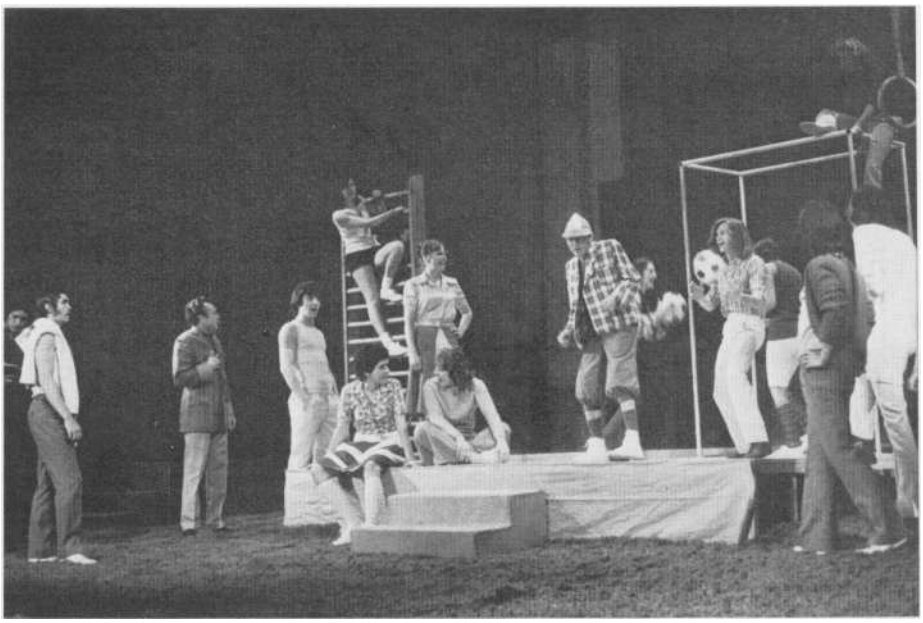
*

Keserű megszaggatott rajzot kiíró, szürke palánkjai keretezik a teret. Belül narancssárgára festett oldalú emelvények. Élénkzöld pázsittalaj. Fehérre festett tornaeszköz a mértani középpontban. Lekopottságában is bambuszsárga bordásfal. Túl a palánkon fakult tűzfiaiak, a színház igazi falai. Undok sivárság. Reménytelen színtelenség. Idebent a poparé ideges színei tarkálkodnak. Drámai szembeállítása ez két színvilágnak. Egy zárt bentnek és egy – ugyancsak zárt – kintnek. Idebent felhőtlen vígság és fiatalos színek, de túl a palánkon – ahová majd ki kell lépniök, és időről időre ki is mennek a szereplők – jellemszürkítő egyhangúság.

Az előadás végén, amikor primadonna es bonviván oly kodifikáltan lép bele a zsinórpadlásról aláereszkedő ezüst-testű csónakba, hogy lebegve elhajózzanak álmaik vizén: ez a csónak, ami az angolparkok bádogtestű körhintájának olcsó örömét és átmeneti vigasságát idézi elénk, még egy csipetnyi keserű képzettársítást ad a zenés darabok boldog végébe mindig beleszivárgó boldogtalanságába, amit mi nézők mindig is érzünk: hiszen véget ér szürkéből-szökésünk átmeneti szabadságoltsága, vissza kell térnünk az álomvilágból sivárságunkba. A mesésen levegőben lebegő csónak egyben koporsó is. Ebbe temetkeznek bele a még reménykedő fiatalok. Nem a boldogság szent szigetére repül-nek, hanem keresztül a szürke hétköz-napok örömtelenségein, ebbe az álom-csónakba temetik magukat, oly közel a végső elmúláshoz.

Mindez tagadhatatlanul túl komor és fanyar egy operettbez. És fanyar Szőke István rendezése is. Legalábbis: fanyarít az édes ízeken és az álmatag ábrán dokon.

A Diákszerelem kaposvári előadásának nyitójelenete (Fábián József felvétele)

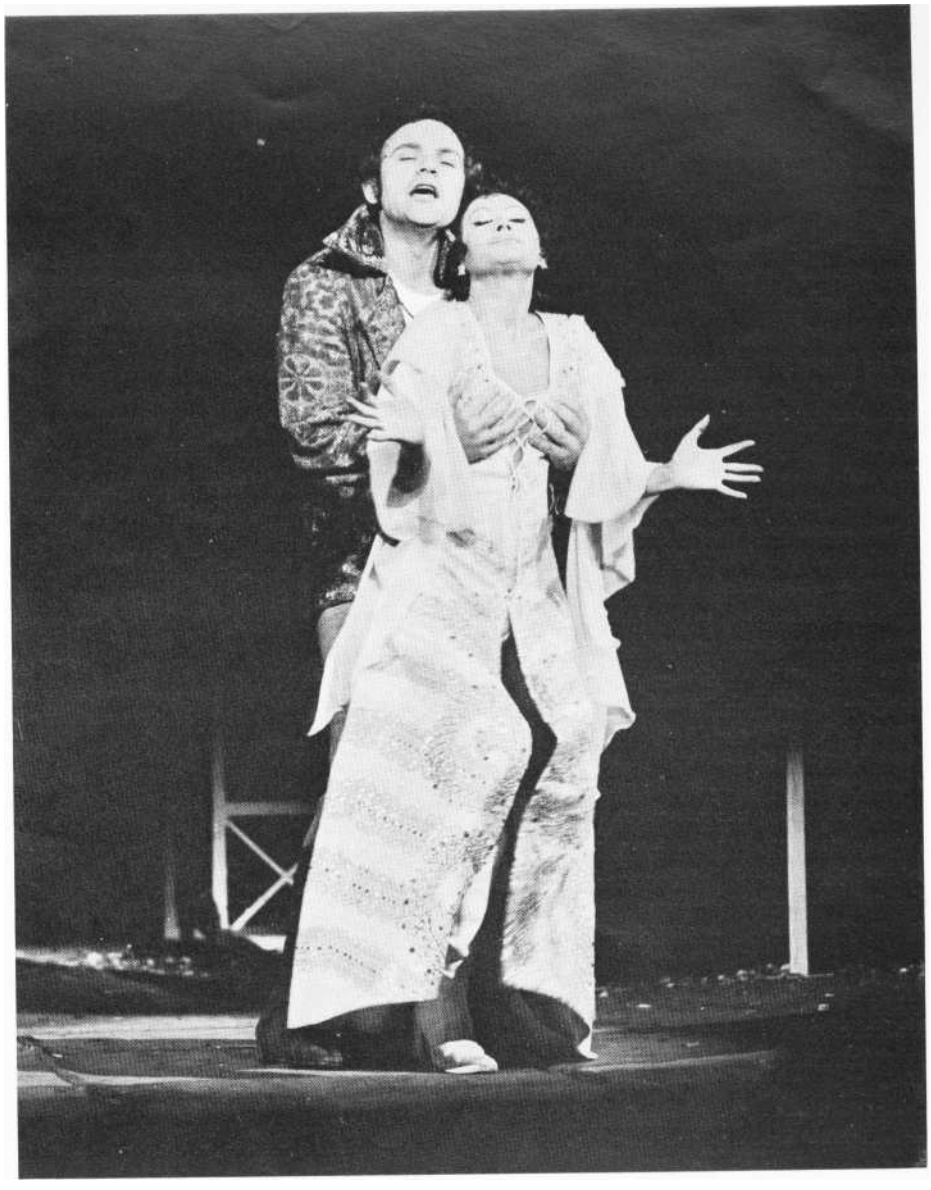


Még üres a szín, amikor kintről nyávogás, kukorékolás, brekegés hallatszik. Egy iskolai tízperc gyermetegen szerte-len hangzavara, állathangutánzó féktelensége. Lassan megtelik az üres színpad feszültséggel, baljós és kényelmetlen várakozással, érzéki villanyossággal. A hangok nemcsak a diákcsínyek kakofóniáját érzékeltetik, hanem egy tavaszi este mocsárpartjának szerelmi énekkarát. Mintha párjukat hívogató állatkákat, bogarakat és madarakat hallanánk. Majd beront egy tarka diákcsapat a színpadra. Labdákat dobálnak. Nyújtó-ra kapaszkodnak. Féktelen és céltalan erejükben megperdülnek a korlátok körül. Föl-fölugrálnak a hordásfalra, és körültekintés nélkül levetik magukat ró-la. Két leány álmatagon összetapadva mereng: miközben álomlovagukra gondolnak, egymást simogatják. Egy első-éves „gólyát" belekényszerítenek a gyűrűhintába, és kilengetik a nézőtér fölé, hogy az riadtan kapaszkodva, ülepét mutatva a nagyérdeműnek, szinte bele repüljön a nézők arcába.

Három diáklány leheveredik a fű hatását keltő színpadi szőnyegre, és nem parlando, hanem maszturbando énekli el sóvárgó dalát. A mozdulatok feszesek és céltudatosak: a betétszámot éneklő színésznő szívére emeli kezét a szív szó kimondásakor, de kurta szoknyácskáját fölsodorja, láthatóvá teszi virágos bugyiját, és vitathatatlanná, hogy lüktető szíven mi értendő egy operettben.

A Diákszerelem a nyúlós érzelmesség, az álszent szerelmi csacskaság helyett az ifjúság zavaros és erőteljes ne-mi érését mutatja be. Néhol Szőke rendezői modorosságai veszik át a fő hang-súlyt: a második felvonás elején a lógó harisnyakötőjű, melltartóban caplató leánykák a német erotika érzékiségtől megfosztott undok tárgyiasságával teszik érdekesebbé az operetti világot.

Jóllehet: az előadás bővelkedik ötletekben, e z e k a találatok mégsem billentik át az előadást egy másik életérzés ábrázolásába. Elironizálják az operettesztékeket és az operettes érzelemvilágot, ami nem csupán néző szemszög, eszménykör, de társadalmi szemléletmód és értékmérce is. Ezt a fajta illúziólyuggatást Szinetár Miklós operettrendezései tizenöthúsz évvel ezelőtt már megtették: akkor ingerkedést, ellenkezést váltva ki, hiszen belerondítottak közkeletű szépségeszményekbe. *A János vitézt, a Csárdáskirálynőt* vagy a Szép *Helénát* tették iróniájukkal kérdésessé. Közkedvett műveket. Vérzett értük a nézők szíve. *A Diákszerelem* senkinek sem fáj. Egyrészt. Másrészt: a közönség ízlése annyi megrázkódtatáson ment már keresztül, hogy könnyedén kiszívja a mézet a *Diákszerelemből,* és otthagyja a meggondolkodtatásra szolgáló mérget.



Németh Sándor (Valentin) és Galambos Erzsi (Szilvia) a Veronai fiúk operettszínházi előadásában (Iklády László felvétele)

Mert van méreg is benne. Nem a szét--tárt térdű, közönséges mozdulatok, sem a fehérnemű ábrázolásának sikamlósságtól megcsupaszított barátságtalansága. Jeney István jelenete a labdarúgó-mérkőzés közben, amikor eszeveszett ekszt ázisba kerül az életfontosságúnak hitt eseményeket követvén. Belevadult, tarthatatlan feszültségében észre sem veszi, hogy elegáns tanárának válltömését harapja ki, mint egy vad amerikai némaburleszkben. Vesztésre álló elkeseredettségében a zsebéből kihúzott ugrókötélre akarja fölakasztani magát, de a győztes gól elfújja nekikeseredett szándékát, és ujjongó hazafias éneklésbe merül iskolatársai kidöglött, de büszke csapatával. Ez a szilaj némajátékbetét újabb adalék ahhoz a sorhoz, amely a hamis nemzeti ábrándokat zöld gyepen akarja megvalósítani: *a* Csodacsatártól Fábri *Két félidején* át Sándor Pál máról beszélő *Régi idők focijáig.*

Haragos színű operett lett *a Diákszerelem.* Eltüntette a fölfuvalkodott érzelmességet, a békülékenynek és engedelmesnek mutatkozó operettvalóságot. De csak ízléstréningként értékelhető, *nem* pedig önálló műként, új életérzés kifejezéseként.

Kifacsarva a közhellyé lapultat, meghatározható a műfaj sugallta maradiság: *ellene szeret — nem érte.* Az operett mindenben gyönyörködik, és ezért mindent megbocsát. Nem a lényegi szépségeket csodálja, csupán a kirakatit.

MacDermot helyett Shakespeare-t ját szanak a Fővárosi Operettszínházban. Shakespeare-t persze operett módra. Ez egy szőrtelenített Shakespeare: ha azt,

amiből ilyen kecses és lendületes játék lett, elfogadjuk szőrösnek – vagyis *Hair*-esnek. Méltánylandó itt is az ízlésnevelés. Ábrándozásra, búfelejtésre berendezkedett nézőknek csípősebb zenei világot kínálnak. Persze a rock-muzsika hajszoltabb, fölfokozottabb hangzásvilága mellett az átdolgozás hangsúlyai is fontosak volnának. Holmi ptotest-operettel van dolgunk. Benne világgá mennek a megcsömörlött fiatalok. Proteus – mint neve is mutatja – állhatatlan hűségű. Viszontagságaik nem regényes mese-beliséggel bonyolódnak, hanem a modern élet kiszámíthatatlanságai vetik őket kalandokba: Valentint például a vietnami háborúba. Ezek a politikai időszerűségek ideutaztukban nemcsak meg-koptak. de meg sem szólalnak itt Buda-pesten. (Értve ezen, hogy ha a monda-tok elhangzanak is: érzelmileg nem kap-nak értéket. Nem hatnak. A helyén lett csinos játék egy leányszoba fehérségű ipari szerkezetben emelkedett és válasz tékos látványt ad a játékhoz.)

Barlangvasúti bájos szörnyként fúj-tat orrlikain tüzet a sárkány. Megjelenése elragadó vicc bármelyik gyerek-színházban. És csak gyanakodni lehet, hogy New Yorkban (vagy Londonban) a tréfának még éle lehetett. Azokban a városokban még némi jelentése is akadt.

Nem érthetetlen az operettbeli *Veronai fiúk*. Egyszerűen: nincs mit érteni benne. Nagyon jó zenét hallunk. A színház zenekarának meglepően hiteles előadásában, hallgatag énekesekkel, akiknek játékából keveset látni az őket takaró roppant mikrofonoktól. Ha bár-mi fenyegető élményt kapunk is az elő-adástól, *úgy* az a gépágyúkhoz hasonlító mikrofonok sorától származik. Zord látványt nyújtanak, miközben keveset segítenek a színészek hangján.

Zanzásított Shakespeare-t játszanak. Átírt Shakespeare-t. Összecsapott második résszel és komótosan szétteregetett elsővel. A komikus szálban Fürge és Dárdás – akinek humorát Marx Károly oly sokra tartotta – bécsiesen kedélyessé szelídült. A szerelmi vonal a *Csókolj meg, Katám!* galantériájával telik meg. (Cole Porter darabját annak idején ugyanebben a színházban lehárosították. A kimaradt fejlődési fokok úgy lát-szik, a legváratlanabb pillanatokban állnak bosszút.)

A Veronai fiúk hibátlan előadás. Görgő szavú fordítás, ízléses versek, lendületesen játszó zenekar, édeskést és fanyart keverő jelmezek, nagyszerű díszlet (még a háttérvetítés is majdnem hibátlan), a táncokban van tűz. Mégis, az előadás valahol messze történik. Távol a nézőtértől, és távol a várostól, amelyben előadják. Fejet kell hajtanunk: igen, ezt is tudják, így is tudnak. S feltétlenül elismerendő, hogy mind-ebből még lehet valami, még kialakulhat ebből egy stílus. Csak azt nem érte-ni, miért hívtak minket a színházba, mit akartak ott nekünk elmondani.

Még legméltányosabban akkor járunk el, ha feltételezzük, nem megfontolásból szelídült ilyenre ez a haragos, politikai játék. A bécsi szellem nehezen ereszt el. A cirádás, arannyal dúsan kihímzett fa-lakba túlontúl beleivódott a szemlélet: a mindent elgömbölyítő, lekerekítő, megpuhító, kedélyes megbocsátani tudás.

Két előadás, két operett. Az egyik az édesből fanyart csinált, a másik a csípősből simogatót. Az ellentétes irányú mozgások a látszatnál mégis közelebb esnek egymáshoz. Egyik sem képes a zenés műfajt új társadalmi tartalmak ki-fejezésének szolgálatába állítani.

Ray Henderson—Schwab—Sylva: Diákszerelem (Kaposvári Csiky Gergely Színház)

Átdolgozta: Szilágyi László, *zenei átdolgozó*: Behár György, *rendezte:* Szőke István, *díszlet-jelmez:* Keserű Ilona.

Szereplők: Csorba István, Réti Erika, Csákányi Eszter, Horváth Zsuzsa, Czakó Klára, Molnár Piroska, Pásztor Gyula, Flórián Antal, Koltai Róbert, Hunyadkürti István, ifj. Mucsi Sándor. Jeney István, Galkó Bence, Garay József, Tóth Béla, Radics Gyula.

Veronai fiúk
(Fővárosi Operettszínház)
Zenéjét szerezte: Galt MacDermot, *Shakespeare vígjátékát átdolgozta:* John Guare és Mel Shapiro, *fordította:* Köröspataki Kiss Sándor. *A verseket írta:* John Guarc, *a verseket fordította:* Sztevanovity Dusan. *Rendezte: Vámos* László, *díszlet:* Székely László, *jelmez:* Poós Éva.

Szereplők: Kertész Péter, Németh Sándor, Hadics László, Galambos Erzsi, Kokas László, Kovács Zsuzsa, Csongrádi Kata, Mucsi Sándor, Latabár Kálmán, Farkas Bálint, Pagonyi János, Mati György, Kertész Leila, Kepeller Anasztázia, Vogt Károly, Harsányi Frigyes, Lehoczky Zsuzsa, Udvarias Katalin, Tauz Lajos, Felföldi Anikó, Rácz Tibor f. h. Henkel Gyula, Homm Pál.

KOLTAI TAMÁS

Mit tehet a naturalizmus?

A konyha Kaposvárt

Vajon van-e olyan konyha a világon, amilyet Arnold Wesker ábrázol?

Már a kérdés föltevése is szakszerűt-lenségre vall, sőt meglehetős tájékozat-lanságról árulkodik. Köztudott, hogy 1954-55 táján Wesker tizennyolc hónapig konyhai rakodóként dolgozott Norwichban, majd egy ideig a londoni Hungaria étteremben, később Párizsban. Egy idő után kitanulta a cukrászságot. Van egy darabja, *A négy évszak*, amelynek kézirata az almáspite receptjével zárul, és a süteményt az előadás folyamán el is kell készíteni.

Wesker nem egy elképzelt konyhát ír le, hanem egy valódi munkahelyet ábrázol működése közben. Ennek a konyhának modellje is volt: a párizsi La Rallye étterem.

Mégis föl lehet tenni a kérdést: van-e olyan konyha a világon, amilyen Wesker színpadán megjelenik? John Russel! Taylor, az angol dühös fiatalok krónikaírója föl is teszi.

A válasz: nincs.

Luxusszállodák kivételével aligha találunk nyugati nagyvárosokban olyan éttermet, ahol ebédidőben ezerötszáz ebédet szolgálnak föl. Ez ötszázas befogadóképességet és zsúfoltságot föltételez, márpedig mindkettő ritkaság. Gyakoribb a sok kis étterem, amelyek szinte soha sincsenek tele.

Ha mégis föltételezzük, hogy létezik egy ilyen — mindenképpen előkelő — étterem, aligha valószínű, hogy az elő-írt gazdag menüt mindennap kétszer frissensültként készítik el, közvetlenül a vendégek rendelésérc. Egy részüket inkább korábban — és melegen tartják az ebédidőig.

Miért fontos ez? Azért, mert A *konyha* két felvonása két étkezési időt ábrázol, amelyben a konyhai ételrendelés, sütés és felszolgálás kérlelhetetlen haj-szája az elviselhetőség határáig fokozódik, kétségtelenné téve, hogy ez a testet, lelket felőrlő munka mindennap kétszer ugyanígy megismétlődik.

Wesker konyhája azonban egyszerre valóságos és szimbolikus konyha. Sokat emlegetett naturalizmusa pedig egy

gondosan, csaknem aggályosan megszerkesztett formai keretben — azt lehetne mondani : stilizáltan — jelenik meg.

A munka ábrázolása

Kenneth Tynan a darabról szólva rá-mutat, hogy a munka drámai megjelenítésére mindeddig alig vállalkozott drámaíró. Általában a munkavégzés közötti szünetek képeztek eddig színpadi helyzeteket. A ritka kivételek egyike Arthur Miller *Két hétfő emléke* című drámája. Egy másik a moszkvai Művész Színházban játszott *Acélöntők,* amely-ben acélöntés zajlott a színpadon, és Gelman: *Egy értekezlet jegyzőkönyve* című drámája, Tovsztonogov rendezésé-ben. Kivétel lehetne László-Bencsik Sándor *Történelem alulnézetben* című dramatizált szociográfiája is, ha valóban megjelenítette volna az Asztalos-brigád munkáját. (Erre Molnár Gál Péter utalt a SZíNHÁZ előző számában.)

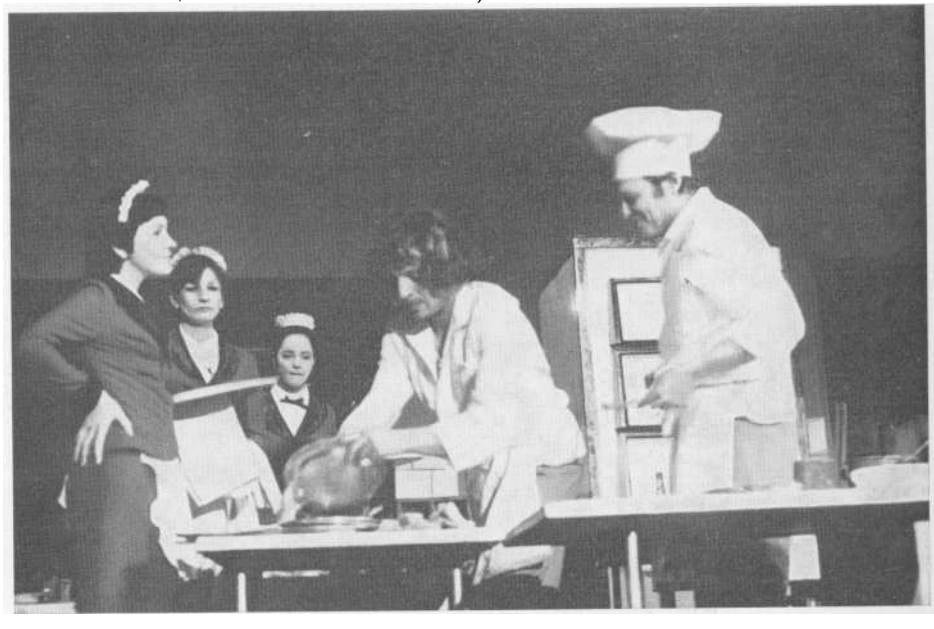
A konyhában a munkavégzés látszólag minden megszerkesztettség nélkül utánozza az életet. Reggel elsőként az egyik konyhai rakodó érkezik, és sorra begyújtja a tűzhelyeket. Az álmos csend lassan megélénkül, egymás után jönnek a szakácsok, a mészáros, a cukrászmesterek, a kávéfőzőnő, a konyhaséf, a pincérlányok, és hozzákezdenek rutintevékenységükhöz, amelynek komótos üteme még elég helyet hagy arra, hogy megbeszéljék az előző napi verekedést, a meccseredményeket vagy a munka utáni randevút. Ahogy közeledik az ebédfölszolgálásának ideje, meglódul a „cselekmény". Nincs szükség lélektani feszültségre, konfliktusra, összecsapásra. A darab fölpereg — mindössze attól, hogy a pincérlányok sorra érkeznek a megrendeléssel, a szakácsok főznek és porcióznak, a kitálalt ételt a lengőajtón át az étterembe viszik a fölszolgálók, köz-ben az előzőek újra visszaérkeznek, új adagokat rendelnek — és az egész kör-forgás egyre eszeveszettebb ritmusban ismétlődik.

Az első „drámai csúcspont" után a délutáni vendéglői holtidő következik, majd a — feltehetően esti — újabb csúcsidőben ismét a délihez hasonló roham.

Ez a hármas ritmikai és hangulati beosztás csak a dráma második, végleges változatában jött létre, a bemutató-előadás rendezőjének, John Dexternek a javaslatára. Ő tanácsolta az írónak, hogy a két felpörgetett drámai szekvencia közé iktasson egy ellentétes hangulatú közjátékot.

Arnold Wesker mint cukrász a párizsi Le Rallye étterem konyhájában

Arnold Wesker: **A** konyha (Kaposvári **Csiky Gergely** Színház), Czakó Klára, Horváth Zsuzsa, **Pusztaszeri** Emilia, Lukács Andor és Szabó Kálmán)



„Csúcsforgalom" a kaposvári Konyhában (Iklády László felvételei)

Wesker konyhái

Itt álljunk meg egy percre. Ez a mozzanat fontosabb, mint hinnénk. A két változat között három év telik el. 1956-ban, *A konyha* megírásának idején Weskernek nemcsak drámaírói múltja nincs, hanem nézői előélete sem. A párizsi La Rallye étteremben — miközben felesége *au* pair-ként, vagyis mint háztartási alkalmazott dolgozik a francia fővárosban — összegyűjt annyi pénzt, hogy be tud iratkozni egy londoni filmtechnikai iskolába, amelynek hirdetési felhívása a kezébe kerül. Időközben elkészül a darabbal, és azon töpreng, hogy megmutatja Lindsay Andersonnak. (Anderson lett nem sokkal később a dühös fiatalok egyik legnevesebb rendezője. Mint film-rendező is kiváló, legyen szabad Ha... című filmre utalnom.) Azonban hirtelen ötlettel még ez előtt elküldi az *Observer* című lap drámapályázatára. Mikor azután minden kommentár nélkül visszakapja, úgy dönt, hogy nem gyötri vele Andersont.. .

A következő két évben két újabb darabot ír, és hozzáfog a harmadikhoz, trilógiája befejező részéhez is. A Tyúk*leves gerslivel* és a *Gyökerek* mindjárt színre is kerül. A rendező mindkétszer John Dexter. A bemutatók színhelye a coventryi Belgrade Theatre, de a *Gyökerek* átkerül a dühös fiatalok londoni otthonába, a Royal Court színházba, sőt a West Endre is.

Ez utóbbi — angol író számára — a befutás csalhatatlan jele. Weskert megválasztják 1959 legígéretesebb ifjú angol drámaírójának, és még ez év szeptemberében *A konyha* színre kerül a Royal Courtban. Most már az összes televíziótársaság szerződést ajánl a darab tévéfeldolgozására. miután korábban mindegyik visszautasította a drámát. Most Weskeren a sor: önérzetesen nemet mond nekik .. .

A rendező szerepe

A fenti anekdotikus kitérő célja nem más, mint a rendező szerepének hang-súlyozása *A konyha* létrejöttében. A már említett dramaturgiai módosításon kívül Dexter más eszközökkel is hozzájárult ahhoz, hogy a naturalista elemek rovására az álomszerűség és a fantázia motívumai erősödjenek a darabban. Magyarán szólva: a szimbolikus; vonatkozások. Itt már a dramaturgtól a rendező veszi át a szót. Dexter — ahogy John Russell Taylor megjegyzi — mind az ebédidő kaotikus körforgását, mind az álomközjátékot koreografikusan rendezte meg, csaknem úgy, mint egy „balettszerű rítust".

Mindez *azon* alapult, hogy *nem voltak ételek* az előadásban. A szakácsok csak mímelték a sütést-főzést, de ezt a pantomimot olyan realista aprólékossággal dolgozták ki, hogy az ételek *hiánya* valósággal kiemelte a mozdulátok szervezettségét, pontosságát és szakszerűségét. Ez könnyedséget és eleganciát kölcsönzött a játéknak, ami nem állt távol Wesker szándékától. A darabból ugyan-is világos, hogy egy előkelő étterem konyhájáról van szó. A szakácsok azért jönnek ide dolgozni, mert Mr. Marengo, a tulajdonos többet fizet, mint mások. A munka itt alaposan meg van szervezve. Mindenki tudja a dolgát, és a körülményekhez képest a legoptimálisabb föltételek között végzi. Ez nem jelenti azt, hogy a hajsza kevésbé idegölő, de nem a méltatlan állapotok miatt, ha-nem azért, mert a tökéletesen megszervezett mechanizmus, amely egy óramű pontosságával működik, irgalmatlan sebességre van beállítva, és az embert is automatává személyteleníti.

Azért fontos ez, mert mindjárt a darab elején rövid párbeszédre kerül sor Dimitri és Raymond között, s az előbbi a gyári munka alkatrészgyártó vagy gombcsavaró robotjával helyezi szembe az emberhez méltóbb konyhai tevékenységet. A darab pedig éppen arról szól, hogy ez az örömmel végzett munka miképpen válik elviselhetetlen pokollá. (Az egyik Anglián kívüli előadás szó szerint vette ezt a lehetőséget, és megjelenítette a „poklot": a konyha itt nem az étterem mellett, hanem egy emelet-tel lejjebb, *alatta* foglalt helyet.)

Valóság és jelkép

Dexter koreográfiája kiemelte a dara-bot a naturalizmusból, és alkalmassá tette Wesker általános mondanivalójának közvetítésére. A sokat Idézett mottó szerint: „Shakespeare számára színpad az egész világ. Az én számomra egy konyha, ahol jönnek-mennek az emberek, és nem maradnak elég soká, hogy megismerhessék egymást." Ebben a vi*lágkonyhában* megtalálható a társadalom számos betegsége: a nemzeti és faji ellentétek, a nyelv-Bábelből fakadó feszültség; a konyhai hierarchia is a kül-világot mintázza, csúcsán a tulajdonossal, alatta az apatikus konyhaséffel, a maguk területén egyeduralkodó szaká csokkal, majd a pincérlányokkal és végül a rakodókkal.

Az első rész ennek a tökéletes gépezetnek a forgását rögzíti. A közjáték nemcsak kontrasztként szolgál, hanem elmélyít néhány jellemportrét. Elsősorban Peterét, a lázadóét, akinek kirobbanása a darab kezdete óta érlelődik. (Valójában még előbb: mielőtt egyáltalán megjelenne, már arról hallunk, hogy előző este összeverekedett valakivel.) Peter fölszólítja társait, hogy mondják cl álmaikat. Ennek a jelenetnek vajmi kevés a dramaturgiai funkciója. A cselekményt sem lendíti előre. Weskernek van rá szüksége: hogy közelebb férkőzzön hőseinek beszűkült, megnyomorított, szorongásos világához. Az álom-monológokkal tulajdonképpen a darab utolsó mondatait készíti elő .. .

A második rész, a közjáték folytatása — szünet nélkül következik. (Wesker legszívesebben a közjáték előtt sem tartana szünetet.) Lényegében az első rész ismétlődik meg. De az író érzi, hogy a konyha puszta működtetésével még egyszer nem tudja ugyanazt a feszültséget elérni, ezért Peter konfliktusát egyre inkább kiemeli az általános nyüzsgésből, hogy előkészítse végső kiborulását. A kezdő drámaszerzőnek azonban itt már nem sikerül az, amihez tapasztalat és rutin kellene: az „előtér" és a „háttér" egybeolvasztása és egymásba játszatása, a cselekvések totál plánjából a fontossá váló arc premier plánszerű kiemelése (de úgy, hogy a háttér, akár filmes elmosódottságban is, mindvégig jelen maradjon).

A befejezésben Wesker egyszerűen elvágja a fonalat, mivel nem tudja drámai helyzetben megfogalmazni Peter ki-borulását. Inkább csak érezzük, hogy a fiúban felgyűlő feszültséget lázadó természete, Monique-hoz fűződő kap-csolatának tisztázatlansága és a pokoli hajsza *egyszerre* táplálja, de közvetlen kirobbanásának oka összetűzése az egyik pincérlánnyal. Marengo, a tulajdonos darabzáró monológjából pedig mindvégig kihallani Wesker hangját. Marengo csak szócső. Ez a retorikai beszély az író közvetett nyilatkozata, amellyel föl-hívja a figyelmet darabjának mondanivalójára. Didaktikai lecke a nézőnek. Dőlt betűvel szedett utószó. Függelék.

Étkezdeszemlélet

A kaposvári előadásról, Babarczy László és Gazdag Gyula közös rendezésétől, ha közhelynek hangzik is, azt kell első-

ként leszögezni, hogy méltó az immár kötelező kaposvári színvonalhoz. A szokásos tiszteletkörök lefutása helyett hadd emeljem ki legfőbb erényét: kimunkáltságát. És elsősorban *az elvet*, nem *a megvalósítást* – noha ez látszólag levon valamit a dicséret értékéből.

Elterjedt tévhit, hogy a magyar szín-ház naturalista, ezért sok rendező, hogy elhárítsa ezt a vádat, tartózkodik a színpadi élet megteremtésétől, a részletek kidolgozásától — a realizmustól. A kaposváriak nem esnek bele ebbe a csapdába: az előadásból árad az élet. Babarczy és Gazdag nem fél a naturalizmustól, sőt a darabnak ezt a vonalát hangsúlyozza.

Meglehet, hogy túl is hangsúlyozza.

Háy Ágnes, a díszlettervező tökéletesen fölépített egy működő konyhát. A külsőségek ennél a darabnál sok mindent eldöntenek. *A kaposvári konyha nem világmodell.* Ez valóban egy konyha. És nem egy luxusétterem konyhája, hanem egy nagyobbacska csehóé. A higiénés viszonyok enyhén szólva bizonytalanok. A magam részéről nem szívesen ennék Mr. Marengo éttermében. Ő maga sem kelt jó benyomást. Színvonalasabb helyeken a tulajdonos nem le-hordott tweedzakóban és harmonikázó nadrágban sétál a vendégek között.

Ne legyenek illúzióink: ez egy negyedosztályú hely. A letranszponálás a rendezők részéről szándékos: vasköve-tkezetességgel valósítják meg – a málló falaktól a lekopott sütőkön és elhasznált edényeken át a kétes tisztaságig a szákácsok öltözetéig.

Itt nem egy jól szervezett mechanizmus tébolyult pontossága látható, ha-nem egy lezüllött étkezde görcsös erőfeszítése, hogy tartsa a színvonalat.

Ez megérted a fölfokozott naturalizmust. Nincs szükség könnyedségre és eleganciára – inkább zajra és piszokra. Valószínűleg ezért erősítik föl a rendezők a nyüzsgést (sokszor a beszéd érthetőségének rovására), ezért növelik kaotikus zűrzavarrá a csúcsforgalom-jelenetet. Egyébként kitűnően.

És ezért nem mellőzik az előadásból *az ételeket.* Itt kezdődik a naturalizmus bosszúja.

Mit főznek a konyhában?

A kaposvári előadásban az ételek *agyagból* vannak. Egyforma, szürkésbarna agyagból. Agyag a kotlett, agyag a halétel, agyag a torta. Nyilvánvalóan azért vannak jelen az előadásban, hogy fokozzák a kézzelfoghatóság, a valódiság érzését. Csakhogy nem tudják betölteni ezt a szerepüket. *Látszik* rajtuk, hogy nem valódiak. Nem is tudnak úgy viselkedni, mintha valódiak volnának. Ez akkor derül ki, amikor megmunkálják — vágják vagy díszítik — őket. S akkor lepleződnek le végképp, amikor a konyhai alkalmazottak *esznek.* Természetesen imitálják az evést. Persze lehet imitálni az evést: akkor, ha semmi sincs a tányéron. De ha van valami, akkor nem lehet imitálni. Akkor enni kellene...

Ez föloldhatatlan ellentmondás. É, alapkérdés: a színház „ m i n t h a - élményé–ből" következik. Nem realista tárgyak és helyzetek viselkedhetnek színpadon realista módon, de ha valódiságot imitáló tárgyak és helyzetek képtelenek realista módon viselkedni, akkor törés következik be. *A konyhában* a színészek elhitethetik velünk, hogy főznek és esznek (noha nem látunk ételt), de ha látunk valamit, amit ételnek kellene hinnünk, ám erre képtelenek vagyunk, akkor le-lepleződik a csalás. Következésképpen: ebben a darabban vagy ne legyen étel – vagy legyen, de az valódi étel legyen, bármilyen nehéz is a színpadon előállítani. (Van egy harmadik lehetőség is: lehet kasírozott étel, ha nem lepleződik le a csalás.)

A kaposvári előadásban az ellenkező folyamat játszódott le, mint a londoni bemutatón. Dexter rendezésében az étel hiánya a mozdulatok szakszerűségére irányította a figyelmet. Babarczy és Gazdag konyhájában a színészek küszködése az agyaggal elvonta a figyelmünket a drámai jelentésről.

Egy másik probléma: a csúcsforgalmi fölszolgálás. Ez Kaposvárt a következőképpen zajlott le: a lengőajtón sorban bejöttek a pincérlányok, odaléptek a szakácsok asztalához, bemondták a rendelést, azon nyomban megkapták a kért adagot, és már vitték is az étterembe.

Ez így képtelenség. Mondjuk, hogy a szakácsok készételként tartalékolnak korábban elkészült ételeket. De akkor nem a tűzhelyről szervírozzák, egyenesen a pincérek által odanyújtott tányérokra. Ha úgy történne mindez, ahogy a kaposvári előadásban, akkor a vendégek kiszolgálása addig tartana, amíg a pincér beér a konyhába és visszaér az asztalhoz – vagyis legföljebb két percig. Van ilyen étterem?

Talán nevetséges ilyesmit ráolvasni egy színházi előadásra. De ha egy naturalizmusra és tökéletes valóságimitációra épülő előadásról van szó, akkor a számonkérés jogosult.

Érdemes fölidézni, hogyan oldotta meg ugyanezt a jelenetet a varsói Ateneum Színház híres előadása — ahol egyébként szintén nem voltak ételek, és pompás koreográfia, a mozgások előke-lő eleganciája száműzte a naturalizmust. Mégis valószerű volt minden. A pincérlányok blokkal a kezükben jelentek meg a lengőajtón át. A blokkot — a rendelést — leadták a kis asztalkájánál ülő konyhaséfnek, aki miután a papírdarabkát fölszúrta, a rendelést mikrofonba mondta. A szakácsok kiválasztva a ne-kik szóló rendelést, az elkészült adagokat sorrendben kiporciózták, és letették maguk melle. A pincérlányok pedig egymás után elvitték a tányérokat, de mivel állandó körforgásban voltak, föltételezhetően nem a rendeléssel egyidőben, ha-nem csak több körrel később jutottak hozzá, hogy a korábbi adagokat szervírozzák.

Ezek talán részletkérdésnek tűnnek föl, holott nem azok. Kaposvárt ugyanis most a totál plánra esett a hangsúly, a színész pedig talán túlságosan a háttérben maradt. El kell ismerni, hogy az együttes remekül megállta a helyét ott, ahol együttesjátékra volt szükség. Az egyéni arcok viszont elmosódottak maradtak. Erősen befolyásolta a teljesítményt, hogy a társulat néhány erősségét – Vajda Lászlót, Koltai Róbertet, Reviczky Gábort – éppen ennél a harminc főszereplőt fölsorakoztató darab-nál pihentették.

Pedig Szabó Kálmán nagyon jó Peter kulcsszerepében. Kötekedése, agresszivitása, serkentő energiái azonban nem kaptak kellő támogatást, mert a darabból is hiányzó libikókajáték az egyes ember és a nyüzsgő háttér között az előadásban sem valósulhat meg. Ezért egyéni arcot csak Rajhona Ádám és Hunyadkürti István tudott mutatni — a közjátékban elmondott monológjával.

Végül tudatosság mutatkozott meg abban, hogy Babarczy és Gazdag nem rendezett hatásos darabzárást — egyszerűen és váratlanul abbahagyták az előadást. Úgy látszik, egyetlen pillanatra sem akartak kiszakadni a naturalizmus-bál: sem hangsúllyal, sem világítással nem igyekeztek kiemelni az írói gondolatot.

A fenti kísérletben az előadás elemzésére menthetetlenül túlsúlyba került az elmarasztalás. Nem merő udvarias for malitás, ha felhívom a figyelmet: ez csupán látszat. Egy izgalmas és lénye-gében sikeres vállalkozás dicsérete helyett néhány szakmai problémán próbáltam tűnődni - nem zárkózva el az esetleges vita elől.

Arnold Wesker: A konyha (Kaposvári Csiky Gergely Színház)

Fordította: dr. Székely György, *díszlet és jelmez:* Háy Agnes *m. v., rendezte:* Babarczy László és Gazdag Gyula *m. v.*

Szereplők: Gőz István, Dánffy Sándor, Mészáros Joli, Bárány Erzsébet, Pusztaszeri Emília, Agárdi László, Rajhona Ádám, Flórián Antal, Csákányi Eszter, Horváth *Zsuzsa,* Balák Margit, Cselényi Nóra, Czakó Klára. Hunyadkürti István, Kiss Katalin, Farkas Rózsa, Erdélyi Erzsébet, Jeney István, Pogány Judit, Papp István, Galkó Bence, Kiss István, Lukács Andor, Kiss Jenő, Szabó Kálmán, Verebes István, Kun Vilmos, Radics Gyula, Garay József, Tóth Béla.

E számunk szerzői:

BÁNYAI GÁBOR újságíró, a Népszabadság munkatársa

BÉCSY TAMÁS az irodalomtudományok kandidátusa, a pécsi Tanárképző Főiskola docense

BUDAI KATALIN egyetemi hallgató

CENNER MIHÁLY színháztörténész, a Színházi Intézet munkatársa

CSERJE ZSUZSA, az Irodalmi Színpad rendezőasszisztense

GÁBOR ISTVÁN újságíró, a Magyar Nemzet munkatársa

HERMANN ISTVÁN az ELTE tanszékvezető egyetemi tanára

KOLTAI TAMÁS újságíró, a SZíNHÁZ munkatársa

MOLNÁR GÁL PÉTER újságíró, a Népszabadság munkatársa

NÁNAY ISTVÁN újságíró, a Csepel című lap munkatársa

ÓVÁRI KATALIN az ELTE olasz tanszékének tanársegédje

PÁLYI ANDRÁS újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa

RÓNA KATALIN újságíró, a Hungarian Travel Magazine című lap munkatársa

TARJÁN TAMÁS a Látóhatár munkatársa

BÁNYAI GÁBOR

Cupido a főszerepben

Sok hűhó semmiért a József Attila Színházban

A József Attila Színház *Sok hűhó sem*-miért-előadásában bevallottan Cupido a főszereplő. Az ő szemtelenül-meztelenül aranyló kis figurája uralja a színpad-kép közepét. Minden őkörülötte forog – miközben ő maga sem marad igazán állhatatos és következetes, forgandónak vagy forgathatónak bizonyul. Vayer Ta-más díszlettervező biciklikerékre szerelt csalárd nyilasa így mindig más felé fordul, mást vesz célba, hol az arcát, hol a popsiját mutatja a játék részvevőinek – és a nézőknek is. Az előadás egyik kulcsjelenetében, amikor az addig heves nőgyűlölő Benedek beismeri végre, hogy a szerelem kifogott rajta, örömé-ben, boldogságában és zavart önlelepleződésében megcsókolja ezt az aranyló popsit. A darab szerint ezzel vallja be, hogy a szerelem fölötte is úr. Az előadásban azonban ennek a mozdulat-nak további jelentése is van.

A *Sok hűhó semmiért* szerelmi bonyodalmai, fordulatos játékai, kitűnő ötletei számtalan lehetőségét kínálják az értelmezésnek, a rendezői felfogásnak. Hiszen nagyon furcsa játék folyik itt. Két nemes ifjú közül az egyik házasodni akar, a másik nem. Amelyik akar, az atyai barátja, a herceg tanácsára egyetlen pillanat alatt beleszeret a szemérmes Heróba, hogy azután egyetlen hazug és rágalmazó szó hatására a halálba kergessék a hűséges és szemérmes leányzót, és szétszakítsák a nehezen egy- máshoz édesgetett, házasságra lépni nem akaró Benedeket és Beatricét, meg-szégyenítsék a város legtekintélyesebb polgárát, Hero apját. Mindezt a lángoló ifjú - a herceg tanácsára is - úgy tenné jóvá, hogy minden további nélkül hajlandó elvenni egy másik hajadont, az elhunyt állítólagos húgát, ekkor még fogalma sem lévén, hogy ezúttal őt akarják becsapni. Ennyiből is kitűnik: kegyetlen játék az a sok hűhó, ami eb-ben a műben folyik, több tragédiára is elég lenne. Hogy mégis vígjáték szüle-tett belőle, az főként Cupido hatalmának és varázsának köszönhető.

Berényi Gábor rendezésében felelőt-len játék folyik a színpadon. Mintha egyetlen karneváli éjszaka forgatagát látnánk, s egy maszkabál bájos, vidám következményeinek lennénk szemtanúi. Ennek a mulatságnak része a szerelmi cselszövény, mi több, a házasság is. A legfőbb mulatságot természetesen az ígé- ri, ha sikerül egymáshoz édesgetni a férfigyűlölőt és a nőgyűlölőt, a két bravúros eszű bajvívót. Ennek érdekében fog hát össze szinte mindenki, ennek kacagtató bűvöletében peregnek az események. Éppen ezért Claudio és Ható sorsának alakulására kevesebb figyelmet szentel mindenki, s még annak rosszra fordulásakor sem vehetjük igazán komolyan a történteket.

Ebben az előadásban éppen ezért döntő jelenbőségű Cupido popsijának a megcsókolása. Mert a szerelemnek itt nincsen igazán emberi arculata, *hiány*zik az emberi teljessége. Cupido hátsó felét fordítja a nézők és a játékosok felé, mintha azt mondaná: nem szabad itt semmit komolyan venni, még én sem veszem úgy, magamból sem adom oda azt, ami a leglényegesebb. Berényi Gábor rendezésében tehát tét nélkül folyik a játék. így lesz a darabban csak az eredetileg másodrendű szál, a Beatrice-Benedek cselekményfonal fontos, hiszen ebben van igazán lehetőség az önfeledt játékra.

Fölösleges lenne azon vitatkozni, hogy van-e létjogosultsága ennek az ér-telmezésnek, már csak azért is, mert pergő, vidám előadást eredményezett a József Attila Színházban. Hogy mégis oly jellemzőnek érzem Cupido egysíkú „szerepét", az éppen az előadás meg-akadásaiból következik. Ha ugyanis nincsen tétje annak a szerelmi játéknak, mely körül bonyolódik a teljes cselekmény, akkor a szereplők jó része gyökértelenül teng-leng csak a színpadon. Pontosabban: nincsen sorsuk, jellemük sem igazán, csupán a játék menetében foglalnak el ilyen vagy olyan pozíciót. Ezzel az egész játék időtlenné és meg-határozott tér nélkülivé válik. Eképp azonban nemcsak szoros kötődését vesz-ti cl a darab keletkezésének idejéhez, hanem egyszersmind annak a lehetőségét is, hogy mai tanulságokkal szolgáljon.

Berényi Gábort nem az érdékli, hogy mi a mozgatórugója az eseményeknek valójában, csak a játékra és annak szabályaira koncentrál. Ily módon azonban néhány figurája színtelen és főleg érthetetlen marad. Nem tudni például, mi a szerepe az oly sokszor felbukkanó hercegnek. Nem vagyunk tisztában vele,

mik az indítékai és a céljai. Nem jellemtelen ez a herceg (Fülöp Zsigmond játssza), csak éppen nincs jelleme ebben a játékban. Ugyanígy jellegtelen figura Claudio (Maros Gábor) is: nem tudni, mit miért cselekszik, az sem igen derül ki róla, hogy valóban szerelmes-e, vagy őt is csak a jó tréfa érdekli. Sakkfigura csupán Benedek és Beatrice játszmájában.

Általában: a [két főhős minduntalan egyedül marad, hiányoznak mellőlük a húsvér figurák, a méltó ellenfelek vagy játszótársak. Jól működő gépezetként folynak az események, egyenesen haladva a boldog vég felé, kikerülve azokat az akadályokat, melyek épp a beteljesülést tennék hitelesebben boldoggá. Mintha a napfény elől sajnálna 'a rendező 'egyetlen pillanatra is az árnyékos oldalra menni.

A darab egyik legfontosabb és légárulkodóbb része az, amikor Herónak halálhírét költik, s egy újabb házasságot ajánlanak Claudiónak. Mi, nézők, első pillanattól fogva tudjuk, hogy mindez csak játék, ármány a szerelemért. Ám érdeklődésünket épp az fokozza, hogy megfigyelhetjük, miképp reagál az, akinek ezt valóságként mondják el. Ebben az egérfogóban mindenki lelepleződik, akár hazudja a szerelmet, akár titkolja. De a csapda csak akkor működik, ha valóban komolyan veszik. Ehelyett azonban egy bohózati tréfát látunk a színpadon, s így az egész hatástalan marad. Megmozgatta ugyan rekeszizmainkat, de nem vitt előbbre a darabban, ugyanannyit tudunk, mint annak előtte. Nem jelenti ez azt, hogy a tragikus lehetőségeket kibontva lehet csak jól vígjátékot rendezni – annyi azonban tény, hogy ha a játék tétje hiányzik a játékból, ha épp *az* indítékok és [a figurák maradnak homályban, akkor csak szellemes párbeszédeket és nevettető helyzetek sorát kapjuk, a dráma emberi oldala pedig kiszorul.

Erre talán legjellemzőbb példa Galagonya figurája. Szilágyi Tibor nem Galagonyát, az embert játssza el, hanem azt a bumfordi valakit, aki az őrségben parancsokat osztogat. Jóval később, amikor az elfogott nemesurak kihallgatására kerül a sor, egyszeriben magyarázatot kap ennek a figurának a belső tartása, még látszólagos ostobasága [is. Szilágyi itt már nemcsak arra figyel, hogy ki-használja a szöveg poénjait, hanem arra is, hogy bemutassa, honnan jött, kiféle-miféle ez a Galagonya, a város egyik

Bánsági Ildikó (Beatrice) és Márton András (Benedek) **Shakespeare Sok hűhó** semmiért című vígjátékában (József Attila Színház) **(Ikládv** László felvétele)

tisztességes és nem is kevéssé jómódú polgára. Vagyis most már szituációba helyezi [az eljátszandó figurát, sorsot teremt körré. Ha alakítása félsiker, éppen abból következik, hogy nem rögtön ezzel a tudással, ezzel a meghatározottsággal indítja Galagonya szerepét.

Az előadás két emlékezetes sikerét Bánsági Ildikó és Márton András könyvelheti el magának. Két okos, eszes fiatal ember találkozik. Pontosan tudják és látják környezetük ostobaságát és képmutatását, s nem hajlandók magukra nézve kötelezőnek érezni a polgári erkölcs normáit. Felül akarnak mindezen emelkedni: vígjátéki és nagyon emberi tévedésük, hogy meg akarván szabadul-ni a hazugságtól — de lotagadják a szerelmet, és lemondanak az őszinteségről is. Szerencsére a különböző intrikák hozzásegítik őket ahhoz, hogy Cupido nyilainak szabad tér nyíljék. A cselszövények azonban nem igazán fontosak a számukra: ők ugyanis nemcsak játszanák a szerelmet, élni is akarják. A két színész remek duettje elkülönül az elő-adástól: egyrészt mert csak ők élik át sorsukat, másrészt mert arendezés min-den egyebet csak kíséretnek tekint. Nem véletlen, hogy ez a két kitűnő alakítás is egy ponton törést szenved: amikor a cselekmény két szálának össze kellene kapcsolódnia. Itt ugyanis nincsen ki-dolgozott helyzet, komoly játék, s így ez a két okos ember bizony nem illik az összképbe, a bohózatba A szituáció ekkor őket is szürkére mossa. De csak egy pillanatra veszítik el színeiket. Igaz, a darab ezzel fejeződik be, is így az előadás vidám hangulatú végébe üröm vegyül. Tény azonban, hogy ez nem a két színész hibája elsősorban. Az pedig, hogy végül is kellemes estét szerzett az előadás, nekik köszönhető.

A játék végén Cupido ismét a fenekét fordítja a nézők felé. Lehet, hogy azért fordul el, mert ő már véghezvitte, amit lehetett, összekuszált és kibogozott mindent; lehet, hogy ő is szemérmes, s nem akarja látni csínytevései gyümölcsét. De a legvalószínűbb, hogy ez is csak játé-kos kikacsintás a nézőkre: íme, ennyi-ről volt szó, ne is keressetek, ne akarja-tok többet ettől a játéktól. És bár a fent nevezett hely szemtelenül és kihívó meztelenséggel fénylik, mégis azt kell mondanunk: csak félig van igaza „mondandójának”. S így az előadásnak is.

William Shakespeare: Sok hűhó semmiért
(József Attila Színház)

Fordította: Fodor József, *rendezte:* Berényi Gábor, *díszlet:* Vayer Tamás, *jelmez:* Kemenes Fanni, *zene:* Sáry László.

Szereplők: Fülöp Zsigmond, Újréti László, Maros Gábor, Márton András, Horváth Sándor, Makay Sándor, Rupnik Károly, Kránitz Lajos, Láng József, Téry Árpád, Mihályi Győző, Szilágyi Tibor, Zoltay Miklós, Linka György, Turgonyi Pál, Pálos Zsuzsa, Bánsági Ildikó, Szabó Éva, Borbás Gabi.

NÁNAY ISTVÁN

Három este a sepsiszentgyörgyiekkel

A Sepsiszentgyörgyi Allami Magyar Színházalig egy hetet töltött Magyarországon. Pontosabban Veszprém megyében. A Veszprémi Petőfi Színház látta vendégül a sepsiszentgyörgyieket, s nemcsak Veszprémiben, hanem a környező városokban is – Ajkán, Pápán, Keszthelyen, Tapolcán – bemutatkozott a társulat. Nem egyszeri, fővárosi protakollelőadást tartottak tehát, hanem a legkülönbözőbb nézőrétegekkel – középiskolásokkal, egyetemistákkal, munkásokkal, parasztokkal, katonákkal – találkozhattak.

Két évvel ezelőtt a Sepsiszentgyörgyi Allami Magyar Színház – az Allami Déryné Színház meghívására – már járt Magyarországon. Akkor Tamási Aron *Csalóka szivárványát* és Paul Everac *Ki vagy te?* című egyfelvonásosfüzérét játszották. Idei vendégjátékukon Illyés Gyula *Dupla vagy semmi* című drámáját, Paul Everac *A számlát egyszer benyújtják* tragikomédiáját és Székely János *Dózsa* monodrámáját mutatták be.

Illyés Gyula *a Dupla vagy semmit a* Pécsi Nemzeti Színháznak írta, s nyilván számolt a színház színészi, táncosi, szcenikai és egyéb adottságaival is. A sepsiszentgyörgyiek nem rendelkeznek tánckarral, nagyméretű, jól felszerelt színpaddal (előadásaik zömét nem a székhelyükön tartják!), s a társulat összetétele, felkészültsége sem merhető össze a pécsiekével (viszonylag sok fiatal művész játszik az erdélyi színház-ban). Éppen ezért – továbbá a dráma-értelmezés eltérő volta miatt – a sepsiszentgyörgyiek előadása több ponton különbözik a pécsiekétől.

A művészet szerepéről, lehetőségei-ről, korlátairól alighanem 'kevesen vallottak olyan szépen, igazan és közérthetően, mint Illyés tette ebben a drámájában. A filozofikus keretjáték és a népmesei játék gondolatilag, dramaturgiailag pontosan, kiegyensúlyozottan rímel egymásra. Olyannyira pontosan, hogy bármelyik réteg túlhangsúlyozása a mű gondolati-érzelmi hatását csorbítja, a sokrétegű filozofikus tartalmat torzítja.

Összevetve a két előadást, kitűnik, hogy egyik sem tudta maradéktalanul visszaadni a mű totalitását, komplexitását. A pécsiek a látvány kedvéért gyakran a műtől idegen elemekkel „dúsították” a cselekményt (balett, a fiatalok üldözése, a mű szellemétől idegen barokkos díszlet stb.), ugyanakkor a mű igazának általános éhvényűvé tágítására, a filozófiai réteg kibontására nagy hangsúlyt fektettek. A sepsiszentgyörgyieknél a népmesei példázat az igazán sikerült rész, általában azonban – körülményeik folytán is – egyszerűsítenek, a költői látomást a reális megjelenítéshez közelítik.

A vendégegyüttes nem költői játékot játszik, hanem realista drámát, amely-nek költői részei is vannak. Az ő interpretálásukban a középső részek, a családok viszálya, a bábjátékos, azaz a művesz által felidézett és öntörvénye szerint folytatódó népi játék a lényeges. Ehhez képest nem misztikus és nem el-vont a 'kenetjáték, a művész beszélgetése a zsoldos képében megjelenő halállal, a halál ajánlata és a művész bizonyítani akarása. Abban a világban, amelyet például Tamási Aron is oly érzékletesen ír le – nem véletlen, hogy a sepsiszentgyörgyi színház legsikerültebb produkciói Tamási Aron nevéhez fűződnek – valahogy kevésbé csodás, a költői képzelet világába kívánkozó mindaz, ami a keretjátékban történik.

A díszlet – a pécsiek kozmikus, hegyet, erdőt idéző tájékával szemben – fogadóbelső. Ajtóval, kemencével, fababás lépcsővel, karzattal, ácsolt asztalokkal, székekkel. Négy hatalmas fenyőgerenda tartja a fogadót, amelyek valahol a végtelenben találkozhatnának, de a fogadó padlása fölött nem sakkal megszakadnak. Mégis, ez a négy gerenda ugyanúgy – ha nem érzékletesebben – 'kozmikussá tudja tágítani a teret.

A keretjátékban Seprődi Kiss Attila rendező a kelleténél talán egyértelműbben ábrázolja az erőviszonyokat. A halál – Técsy Sándor – hatalmas, gépies mozgású, sokkal igazibb halálként, mint zsoldosként. A művész – Zsoldos Arpád – alkatilag, hangilag szinte eltörpül partnere mellett. Ennek ellenére megpróbálkozik a lehetetlennel: elvégzi az utolsó, de haladékot jelentő és a köz javát szolgálni akaró feladatát.

Magában a játékban is igen hangsúlyos a halál és a művész kapcsolata. A korsók 'kiürítése és újratöltése megszab-ta ritmikus játékleállásokon túl is több olyan pontját találták meg a szövegnek, amikor a művész odavághat – egyre kétségbeesettebben, dacosabban és remény-vesztettebben – a halálnak, aki rendít-hetetlen nyugalommal és biztonsággal fogadja ezeket a vágásokat, s ez még inkább jelzi a művész kiszolgáltatottságát. Ebben a felfogásban természetesen lesz hamissá, manipulálóvá a halál védekezése: nem rajtam múlik, én adnék haladékot, de .. .

A népi játék kezdetekor részletezőn akkurátus, már-már naturalista a figurák megelevenítése, a szituációknak megfelelő kellékek mind a helyükön vannak és játszanak. Am ahogy a cselekmény a saját törvényei szerint kezd zajlani, egyre puritánabb, jelzettebb lesz a játékmód is. A művész végig a ,játszók közvitt van, valóban az ő teremtményei ezek a bábukemberek, kezdetben valóban az ő intésére, szemhunyorítására, lélekrezdülésére alakulnak az események, majd mindinkább téblából csak, s egyre kevésbé vetnek rá ügyet a szereplők, hogy aztán végül bekerítsék.

Ahogy János és Eszter találkoznak, nem akarva is egymásra találnak, az Győry András és D. Vásárhelyi Katalin előadásában olyan tiszta, mégis kópé; jelenet, amit a hazai,alapjában városi fogantatású színjátszásunk nem tud felidézni. A fiatalak üldözésének, elfogásának a végkifejlet tragikumának ábrázolásához nincs szükségük bonyolult koreográfiájú, éppen ezért önállósuló betétre. Karókkal játsszák el a drámát. A karó hol olyan, mint a vadászat haj-tóinak csergető botja, hol kerítés, hol egyre gyorsuló ütések zajkeltője, hol gyilkos fegyver.

A befejezés a pécsi előadásban nyitott. A szereplők folytatják az előadást, s általános hangzavar után lassan felveszik a kezdő álarcot. Sepsiszentgyörgyön a befejezés egyértelműbb: az előadást folytatják, és összemegy a függöny. A tanulság levonása a színházon kívülre marad.

Tiszta, szép előadás. Okosan, és a mű célját, alapgondalatát szolgálón hagytak el szövegrészeket a darabból, ezáltal is a vállalt előadásmódhoz igazítva a szöveget. Helyenkent azonban tempótlan volt az előadás, és nem minden szerepre jutott egyformán érett, eszközökben gazdag színész.

Paul Everac darabja, *A számlát egy-szer benyújtják* műfaji megnevezése szerint tragikus komédia. Témája, tartalma szerint inkább szatíra. Miről is szól a darab? Jingához, a jónevű, sikeres épí-

tészhez egy napon beállít a Leolvasó. A Leolvasó furcsa módon mindent tud az építészről, a legintimebb titkait éppen-úgy, mint közéleti, építészi manipulációit. S a „számlaegyenlítés" közben fel-idéződik a múlt, a jelen s talán a jövő is. Megkavart időbontásban követik egymás életének fontos, fontosnak hitt vagy korábban bagatellizált epizódjai, a bűnök és bűnöcskék. Jinga szembekerül a lelkiismeretével.

A darab lehetőséget kínál egy társadalmi típus, életmód kritikájára, vagy lelkiismereti drámára, *vagy* időbontásos vígjátékra, vagy minderre együtt. Ez utóbbi esetben azonban — mindenből valamit! — meglehetősen hibrid mű születhetik csak. Ez történet A *számlát egy-szer* benyújtjákkal. Nem igazán szatíra. nem igazán tragédia és nem igazán víg-játék ez a mű. De igen jó dramaturgiai érzékkel, a társalgási dráma, a kísértet-játék, a szürrealista áttűnések, a realista-lélektani színmű, a groteszk bohózat, az elégikus reflexiók elemeinek hatásos és feszültséget keltő-tartó kezelésével élvezetes darabot formált a szerző. Végül is a „körítés", 'a szerkesztés fölébe nőtt a tartalomnak, a bonyolítás izgalmasabb, drámaibb, mint maga a konfliktus, amelynek sok tehertétele, általánossága van, mint például rákos, búfelejtő feleség, elcsábított, terhes lány, el-hagyott nővér, lázongó kisebbik, elzüllött nagyobbik fiú, intrikus volt barát.

Constantin Codrescu rendezése a da-rab stíluskavalkádjának megfelelő, élvezetes, jó ritmusú, a váltásokat pontosan megvalósító, jó színészvezetésű elő-adást produkált. Zsoldos Árpád a Le-olvasó figurájában meg tudta teremteni azt a vibráló feszültséget, ami a Lelki-ismeret és a hétköznapi értelemben vett Leolvasó kettősségéből adódik. Az építész szerepét Péterffy Lajos (az Illyés-darab Pétere) játszotta. A terjedelmére és bonyolultságára nézve is jelentős szerepet nem mindig győzte színészi erővel, ilyenkor jó rutinjára hagyatkozott. A többi szereplő a jelmez-, idő- és stílusváltások miatt csak villanásnyi lehetőségeket kapott, így elsősorban az összmunkát, az együttesjátékot mint az elő-adás egyik alapösszetevőjét kell kiemelnünk.

A vendégjáték harmadik produkciója kivételesen nagy élményt jelentett. Szé kely János *Dózsa* című poémájából monodrámát szerkesztett és adott elő Nemes Levente.

„Egy arcot látok valahol magamban. Egy arc követ, ha járom a mezőt. Egy szép, szakállas, súlyos, Mázadó arc Tűnődik néha hunyt szemem előtt.

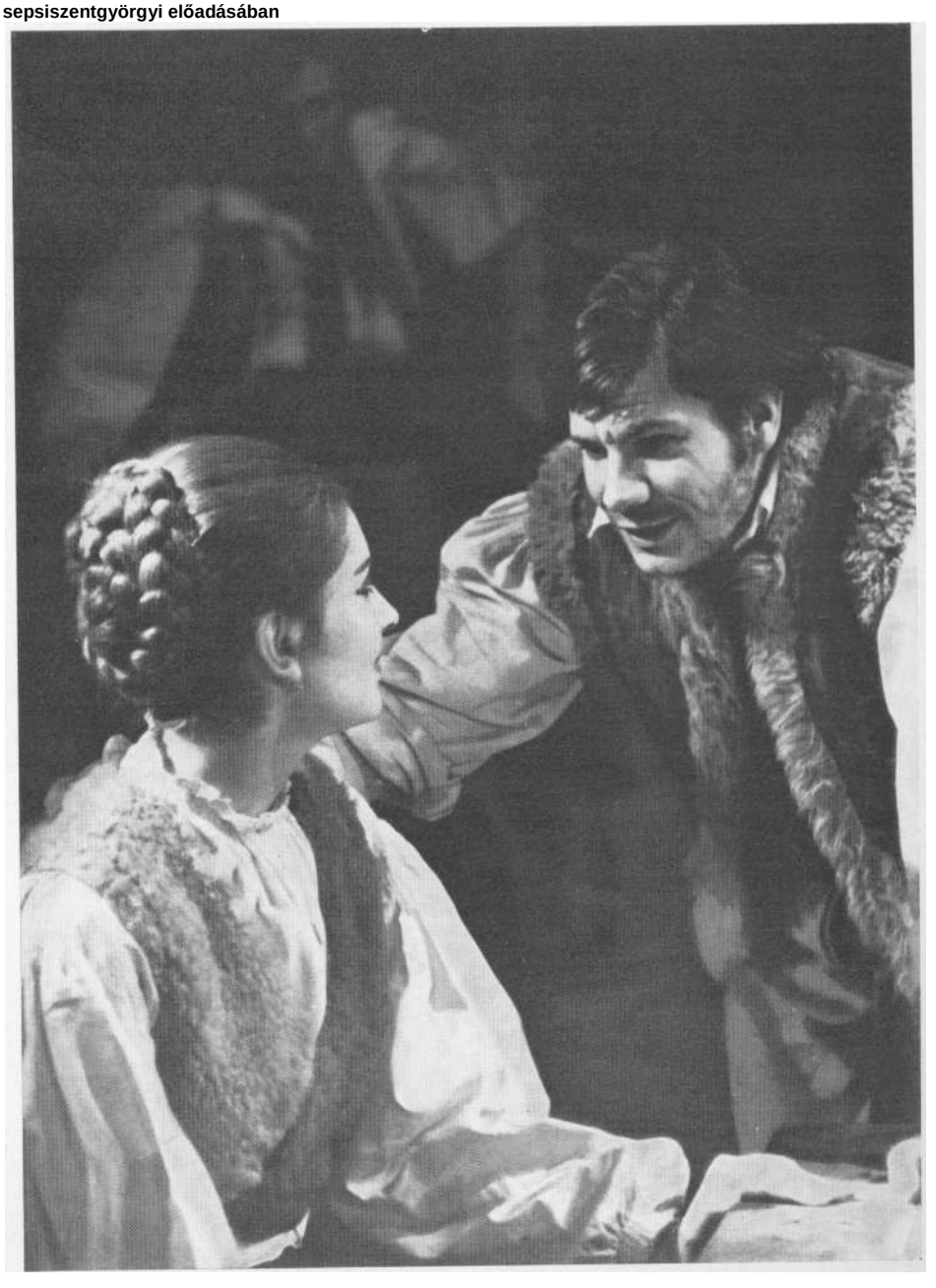
Egy ősi arc, egy ősöm ember-arca Épült ki bennem (s épül holtomig). Nándor mezőin, Rákoson, Temesvárt Gyötrődik, hallgat és gondolkodik.

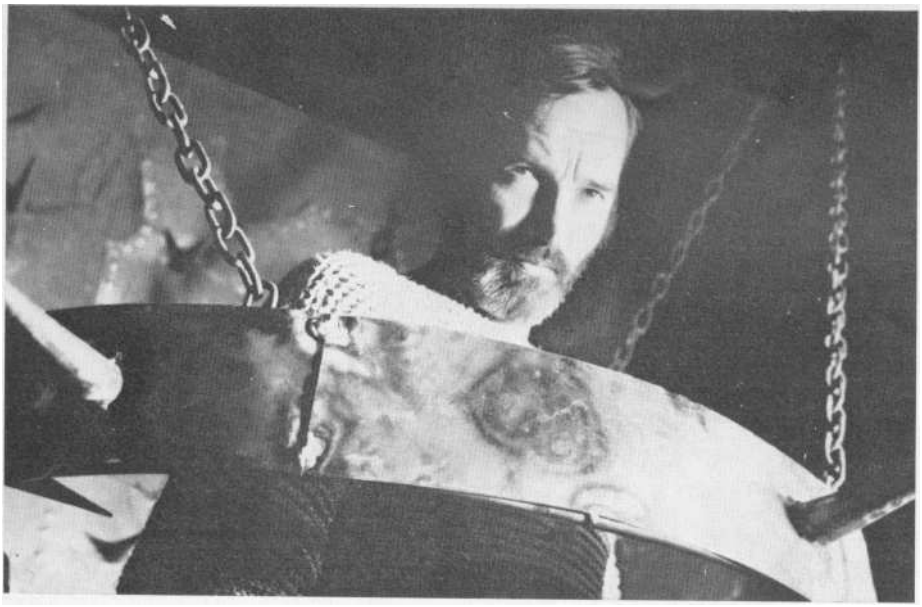
Hallgat. Fogát fehér ajkába vássa.
Hallgat. S mi mindent mond a
hallgatása!
Kihallgatom, sőt versibe is szedem.

Lehet, hogy mindezt nem gondolta,
s hogyha
Gondolta is, hát máshogyan gondolta,
De én így hallom, én így képzelem."

Ezzel a prológgal kezdődik a poéma, meghatározva a mű alaphangját, ábrázolásmódját. Székely János Dózsa György életének nyolc epizódját — bajvívását és győzelmét a török vitézzel, keresztes vezérré választását, találkozását az első paraszthalottal, a népvezéri történelmi szerep vállalását, a ceglédi beszédet, az első úri halottal való talál-

D. Vásárhelyi Katalin (Eszter) és Győry András (János) az Illyés-dráma sepsiszentgyörgyi előadásában





Nemes Levente Székely János Dózsa című monodrámájában (Bortnyik György felvételei)

kozását, a temesvári ütközetet és a kivégzést – villantja föl. Nem történelemtanítás, nem a történelmi események illusztrálása a mű, hanem Dózsa belső monológja. Vívódása, emberi kétségei, elszánásai és megtorpanásai, a felelősségvállalás tudata és gondja, szerepének felismerése [és az attól való ódzkodás, az alkalmasságában való kétkedés szólal meg a poémában. Dózsa György vívódásaiban az olvasó nem a történelmi személy magánemberi gyengeségét, etikai lemeztelenítését látja. A mű őszintesége, Dózsa esendőségében is óriássá növő, a hősben is a székely kölyök Gyurót megtartó alakja megrendítő és ön-vallató élmény.

A poéma — belső monológ volta miatt — szinte kész monodráma. Nemes Levente a színpadra állításkor lényegé-ben nem is változtatott a szövegen, csak egyes részeket – például a ceglédi beszédet – elhagyott, shúzással tömörített, anélkül, hogy az eredeti mű gondolatait bármily mértékben is csorbította volna.

A monodrámák legtöbbje áldráma, tulajdonképpen epikus szerkezetű és jellegzetességű alkotás. A legritkább eset-ben sikerül olyan konstrukciót találni, amelynél egyetlen személy esetében is létrejön valamiféle konfliktus. Ez vagy a személy és a környezete vagy a személy két énje között alakulhat ki. A *Dózsa* esetében rendkívül furcsa a helyzet. A monodráma felépítése — követve a poémáét -- epikai. Maga az, hogy Dózsa *elbeszéli,* milyen érzelmek születnek, milyen gondolatok fogalmazód-nak meg benne életének fordulópontjain,szintén epikus jellegű. Am *ahogy* elbeszéli, rögtön át is éli, s létrejön az a jelenidejűség, ami már a dráma sajátja. A néző jól ismeri Dózsa életét, az események kimenetele nem hordozhat semmiféle drámai feszültséget, csak az, ahogy egy ember legyőzi félelmét és egy nemes eszme jegyében cselekedni képes, ahogy végigelemezve minden szem-pontot vállalja a vezérséget, ahogy egy halott látványából – s mindabból, amit e halott társadalmilag, történelmileg jelent — erőt merítve népvezérré lesz, ahogy élve szenvedi végig a kivégzés procedúráját. S drámai feszültség keletkezik Dózsa és a közönség között. Székely János hőse nemcsak Dózsa, a parasztvezér, hanem Dózsa, az emberi tartás korunkra is igaz megtestesítője. Ez a Dózsa a halála utáni négy és fél évszázad tudásával is gazdagabban elemzi önmagát. S mint ilyen, szembesül a nézővel, s ez adja meg az előadás igaz drámai töltését.

Nemes Levente rendkívül szuggesztív Dózsa. Csupasz színpadon – amelynek közepén egy kis dobogó, rajta egy alacsony hasáb (mindkettő zsákvászonnal bevonva), fölötte függ egy óriási átmérőjű domborított rézkorona — minimális mozgással, minden színészi „mache" nélkül testesíti meg az Embert. A jelenetek váltásakor néhány hangszerre – főleg ütőkre – komponált zene, a jelenetek alatt kék-fehér, a kivégzéskor vörös-fehér diszkrét fény szinte az összes segédeszköz, amit használ.

Ahogy kezdéskor zsákvászon, stilizált ruhában, hosszú csöndben, lehunyt szemmel, felvetett állal áll a sűrű fekete szakállú, magas, de tömzsibbnek tűnő férfi a nézővel szemben, megelevenedik az a kép, ami a prológban kirajzolódott Dózsáról.

Nemes Levente a gyönyörű és nehéz szöveget a legmodernebb artikulációval, hangsúlyokkal mondja, egyszersmind megőrizve az archaikus ízeket. Ritka erős a színész színpadi jelenléte, a mű-ben, mint ügyben való hite. Ez óvja meg őt attól, hogy különböző színészi eszközökkel „adja el" a figurát, hogy agyonmozogja az előadást, hogy beteljen és gyönyörködtessen a hangjával. Mivel ritkán mozdul, a mozgás különös jelentőségűvé válik, s a koreográfia olyan egyszerű mozdulatokra korlátozódik, hogy ez a [szövegen túl bizonyos archaikus jelleget ad az előadásnak.

Dózsa szenvedéseit az izzó trónon úgy idézi fel Nemes Levente, hogy hoszszú ideig mozdulatlan. Éppen ezért, amikor a dráma végén feláll, néhány lépést előremegy, és kissé szétvetett lábbal, karjait feje fölé kiterjesztve mondja el a dráma utolsó sorait:

,.Barátaim, vegyétek és egyétek,
Ez az én testem, mely tiértetek
Töretett meg. És jusson eszetekbe A
húsom íze s gyengeségetek, Valahányszor
egy olyan embert láttok, Ki aljassággal
menti életét."

Több cz mint színészi fogás, ez egy emberi szertartás utolsó, útra bocsátó aktusa-gesztusa.

A Sepsiszentgyörgyi Állami Magyar Színház látogatását a veszprémi szín-ház júniusban viszonozta. Egyre szaporodnak egyes magyarországi színházak és a környező szocialista országok magyar nyelvű színházainak csereelőadásai. Jó lenne, ha a jövőben e kitűnő, mind-két félnek hasznos és fontos folyamat még jobban kiteljesedne és a vendég-játékok rendszeressé válnának.

Sepsiszentgyörgyi Állami Magyar Színház Illyés Gyula: Dupla vagy semmi, azaz két életet vagy egyet se

Rendező: Seprődi Kiss Attila, *segédrendező:* Balogh András, *díszlet és jelmez:* Kemény Árpád m. v., *a tervező munkatársa:* Deák Barna.

Szereplők: Zsoldos Árpád, Dobos Imre, Técsy Sándor, Molnár Gizella, Győry András, Dálnoky Zsóka, Kátó Sándor, Darvas László, Péterffy Lajos, D. Vásárhelyi Katalin, Csergőffy László, Kudelász Ildikó, Krizsovánszky Szidónia, Kőmíves Mihály.

Paul Everac: A számlát egyszer benyújtják
Fordította: Seprődi Kiss Attila, *rendező, díszlet-, jelmeztervező:* Constantin Codrescu m. v., *segédrendező:* Balogh András, *zenei összeállítás:* Csiky Csaba.

Szereplők: Péterffy Lajos, Zsoldos Árpád, D. Vásárhelyi Katalin, Bálint Péter, Dálnoky Zsóka, Krizsovánszky Szidónia, Fall Ilona, Szabó Mária, László Károly, Técsy Sándor, Győry András, Balogh András, Orbán Károly, Kátó Sándor, Darvas László.

Székely János: Dózsa
Előadta: Nemes Levente.
Díszlet: Kölönte Zsolt, *zene:* Csiky Boldizsár.

BUDAI KATALIN

Lökdösődés a Tajgetoszon

Remek dolog, ha egy színházi évadban több olyan darab is szerepel együtt, amely egy téma sok szempontú körül-járását teszi lehetővé. Ilyen meggondolásból mondható szerencsésnek a Katona József Színház *Szigorú szerelmesek*, a Madách Színház *Hetvenes évek* és a Vígszínház *Harmincéves vagyok* elő-adásainak egymás mellé kerülése. Mint-ha egy körző két *szárát* búznánk kijjebb és kijjebb, úgy tágul a *téma* a szülő–gyerek kapcsolattól a fiatal—idős nemzedéki konfliktuson keresztül a harminc évnyi távolságból vizsgált történelem faggatásáig.

Tematikailag biztosítottnak látszana tehát, hogy árnyalt, színes képet kapjunk a „mai fiatalságról". Ez viszont nemcsak azért lehetetlen, mert a darabok visszapattintanak magukról minden-féle általánosítani akaró végkövetkeztetést, hanem legfőképpen amiatt, hogy ilyen *zárt*, statikus kategória, mint a „mai fiatalok", nem is létezik. A szociológiai felmérések, statisztikák, pszichológiai tesztek is számtalan eltérést tükröznek, saját tapasztalatainkról, illetve önismeretünkről nem is beszélve. Hogy férhetne rá akkor mindez a szín-padra, megtestesítve, ruhába bújtatva, névvel ellátva? Mintha ezt az igen egy-szerű tényt számításon kívül hagyták volna az alkotók és a rendezők. Ez a megállapítás Palotai Boris *Szigorú szerelmesek és* Karinthy Ferenc *Hetvenes évek* című színművére vonatkozik; a *Harmincéves vagyok* műfajában, *hangv*ételében, ábrázolásmódjában elüt az előbbiektől.

Van ilyen fiatal és olyan fiatal – de nincs csak ilyen vagy *csak* olyan; ez az utóbbi kitágító, abszolutizáló értelmezés rátelepedik mindkét színműre, s arra késztet, hogy lessünk a hitelesség álarca mögé.

A Szigorú szerelmesek alapjául szolgáló novella tömör, sűrített, sallangtalan megfogalmazását a színpadon csak hosszadalmas, funkciótlan jelenetbetoldásokkal lehetett három felvonásnyira növelni. A felduzzasztott darab így képtelen volt megőrizni az elbeszélés eredeti konfliktusát: az anya és leánya között keletkezett érzelmi távolodást, melyet ott érthetően a gyerekből felnőtté válás okoz. A színműben a fiatalok szerelmi életének ingatagsága került a középpontba, s csak ennek következménye Bontáné és Zsófi megromlott kapcsolata. Míg a novella minden szülő–gyerek viszonyban fellelhető, s előbb-utóbb bekövetkező sorsfordulatot elemez, addig a darab ennek csak mellék-ágára összpontosít: nevezetesen a zilált nemi életre.

Ráadásul a súlyponteltolódás annyi-ra a természetesen viselkedő anya mellé állít, hogy az eredeti szembeállítás ér-*vényét* veszti. Bármily régimódinak kéne is tartanunk az egyébként értelmes Bontánét, nem sikerülhet, ha a színpadon vadul rohangáló pökhendi ifjú párt, „két reszelőt" látunk, akik kevésbé a külvilág meg nem értésétől, mint inkább saját érzelemszegénységüktől szenvedhetnének. Nem lehet együttéreznünk az önállósodó fiatalokkal, ha e törekvéseiket durvaság, a csalódást válogatás nélküli szeretkezésbe fajtás jellemzi. Csakhogy ezek közhelyek ám! S szomorú, hogy mint mély meggyőződésből származó alapigazságok kerülnek
színpadra. A fúvó széltől is óvó anyai féltés és a maga kárán tanulni akaró, önfejűségében is bátor gyermeki magatartás összetűzése szeretetből nő ki. Úgy véljük, az előbbi indulat kerül ki ebből győztesen, noha az igazság és az írói szándék középre helyezte volna a mérleg nyelvét.

Ezért a kisiklásért a dramaturg és a rendező, Nagy András László is felelős. Keményebb, összefogottabb rendezés megtisztíthatta volna a torzító gesztusoktól valamennyire a darabot. Azzal, hogy kifelé beszélteti a szereplőket, a zavaros életfilozófiákat monológba gyömöszölve a színpad szélén mondatja el, még inkább aláhúzza a szituációk életidegenségét. Gondolok itt a munkásként dolgozó András „önleleplezésére", melyet a világítás is kimerevít. Máthé Erzsi és Tyll Attila nagyszerű alakítása is „ludas" abban, hogy rokonszenvünk feléjük fordul. Máthé Erzsi-nek annyi színe, hangja van a magány szülte kishitűségre, az életszépítő hazugságok nosztalgiájára, hogy minden nek szánt nyers szó nekünk is sajogni kezd. Ahogy a tükörbe pillant, ahogy fáradtan bevonszolódik a neki maradt kisszobába – mind-mind megerősítik azt a feltételezésünket, hogy a művésznő méltatlanul vesztegelt oly sokáig a „harsogóan parancsoló" szerepkörben. A fiatalok nem nagyon igyekeznek bármit is

A szigorú szerelmesek (Vörös Eszter és Téri **Sándor) bosszantják** a mamát (Máthé **Erzsi)**

hozzáadni egyéniségükből a klisékhez. Téri Sándor beletörődik abba, hogy ő most egy hóbortos, ingatag lelkialkatú filosz, Maróti Gábor pedig, hogy ő a kérges lelkületű élvhajhász, és távlattalan, egyetemtől is megfosztott éjszaka császára (éppen ezért hangzik hamisan pálfordulása). Vörös Eszter és Máriáss Melinda kivételek, jóllehet, különböző erőjellel. Vörös Eszter, noha kissé kemény eszközökkel, de mégis elfogadtat-ja, értelmezi számunkra a figurát. Máriáss Melinda halálosan komolyan veszi felháborítóan ízléstelen szerepét, s ezzel, paradox módon, öbbet ért, mint használ, mivel még jobban kiélezi a helyzet ostoba keresettségét. (Az anyja halálos ágyától érkező lány megállás nélkül András csodálatos ölelése után sóvárog, akit ugyan megvet, de érzéki bűvköréből szabadulni nem tud.)

Ilyen építőtéglákból nem lehet tartós épületet felhúzni; ennyi elkötetlenül fi-tyegő dramaturgiai szál láttán nem tudunk örvendezni a sok próbát kiállt Zsófi és Imre újbóli egymásra találásának. Álproblémákkal álfigurák bíbelődnek, pedig fiatalok játszanak maguk korabeli rendező irányításával, mégsem segítenek hozzá semmivel, hogy élesedjék, pontosodjék a róluk — rólunk — alkotott kép.

A Hetvenes évek csak *azért* tűnik átfogóbbnak, mert a konfliktus egy tónussal mélyebb színezésű. Ugyanakkor ez a darab is lépre megy, s a sémák csapdájába esik. Partikuláris tünetek kapják meg itt is az „általános jelenség" címkét. Nem a nemzedéki súrlódás nem létezik, az természetes folyamat, hanem az ilyen egyedi sztorik feszengenek idegenül a kóresetleírás-illusztráció köntösében. Nem akarok szellemeskedni, de képtelen vagyok máshogyan összefoglalni a *Hetvenes évek* történetét: a szép árvalány őrlődik, hogy az idősödő, jólelkű amatőrrégészt válassza-e, aki Amerikából jött, vagy a nagy karrier előtt álló dacos ifjú matematikust, aki Amerikába megy.

Péteri Dezső amerikás magyar humapista leányfialusi nyaralójának római kori limes-maradványokat őrző alapköveit tanulmányozza védene-szerelme társaságában, mígnem megjelenik fia barátja, Mikus Lehel, a törtető, rideg, összeszorított foggal előreverekedő „technokrata", és elragadja tőle a megkeveredett Annit. A komputerek világában felcseperedett, a kiművelt tíz százalék szelle mi hatalmát hirdető titán nemcsak Páteri birtokonbelüliségét támadja, hanem a széptudományokkal foglalatoskodó, érzelmekkel telített emberség is a bögyében van. Az író, Karinthy Ferenc elsősorban ezért ítéli el hősét. Bár nem biztos, hogy ez az életfelfogás tisztán csak életkori sajátosság, s elkezdünk gyanakodni: középkorú embertársaink-nál sem ritka tünemény a hideg törtetés. A szerelem terén Mikus Lehel életkorával kiüti Péterit. De a második menetben, az emberi helytállás szintjén alulmarad, sebet kap: kicsorbul dacos karrierizmusa, Anni iránt fellobbant szerelme rést üt érzéketlensége falán. Nem lenne ez mesterkélt polarizálás, ha vala-miféle hideg természettudomány – meleg művészetkedvelés párharcának fel-hangjai nem vonnák be az egész konfliktust. Helytelen az ilyen kérdés, tudom, de mi lett volna, ha Mikus Lehel személyében egy latin–régészet szakos bölcsészdiplomás toppant volna be a villába? Mire hivatkozva taszította volna le a Tajgetoszról (ez a vissza-vissza-térő hasonlat) a koros régészt az akkor hivatalból is érzelemdús fiatal? A nő őrök ütköző — itt még felforrósodhatna valódi izzással az álszakmai vagy nemzedéki ellentét. De mintha saját képletében ejtene hibát Karinthy: Annit nem az erős érzelmek kötelezik el itt vagy amott, hanem a hála motívumai. Apátlan, anyátlan árva ugyanis, akit a depresszióból Péteri szeretetteljes barátsága, majd szerelme ragadott ki.

Felvonulnak itt is a tipikusnak elkönyvelt figurák: a hobó, a gitáros anarchista, aki kacsalábon forgó kastélyban lakik, a tinédzsernek álcázott középkorú. (Ez utóbbit nagyszerűen állítja elénk Körmendi János!) Számukra is adódik egy leleplezést szolgáló veszély helyzet: a vészjóslóan emelkedő víz-szint, az árvízzel fenyegető Duna. Most mindenkiről kiderül, mit is ér valójában. Kár, hogyazonnal tudjuk, lesz olyan rendes gyerek, aki megfogja azt a homokzsákot, de a legnagyobb szájúak, a pol-beates forradalmár például, a kis-ujjukat sem mozdítják. Hogy egy részeges és vérfertőző vízvezeték-szerelő miért kellett a darabba kabarétréfákkal, az éppúgy rejtély, mint a gyengeelméjű kompdíjbeszedő leányka szerepeltetése. Parádsasváryné dramaturgiailag annyiban fontos, hogy nála tárolhatja Péteri a távozó Anni csomagjait. Hálásak le-hetünk Békés Italának hogy a darabtól függetlenül ugyan, de parádés alakí tásának köszönhetjük az előadás legjobb perceit.

Bessenyei Ferenc túl jó színész ahhoz, hogy ne vegye észre: szerepe bizony alig-alig van kidolgozva. Ezért gazdag kelléktára minden elemét fel-vonultatja, bánkódnia azonban így se sikerül túlságosan, hiszen nagyon jól tudja – velünk együtt –, hogy komolyan nincs is min, nem történt igazi tragédia, nem szolgáltat okot nagy összeroppanásra semmi. Menszátor Magdolna nemcsak szerepe szerint határozatlan, hanem színészként is, s helyzetgyakorlatokra emlékeztetve téblából a színpadon. A többi főiskolás, főleg Dunai Tamás, Fehér Ildikó és Gyabronka József nem erőltet semmilyen idegen játékstílust, ők legalább fesztelenül töltik az időt.

Kalocsay Miklós Mikus Lehelként nagyon jó. Ezt azért kell csak hangsúlyoznunk, mert meg nem írt, elnagyolt belső történéseket 'kell érzékeltetnie, s a hihetetlenben sikerül felmutatnia hiteles árnyalatokat.

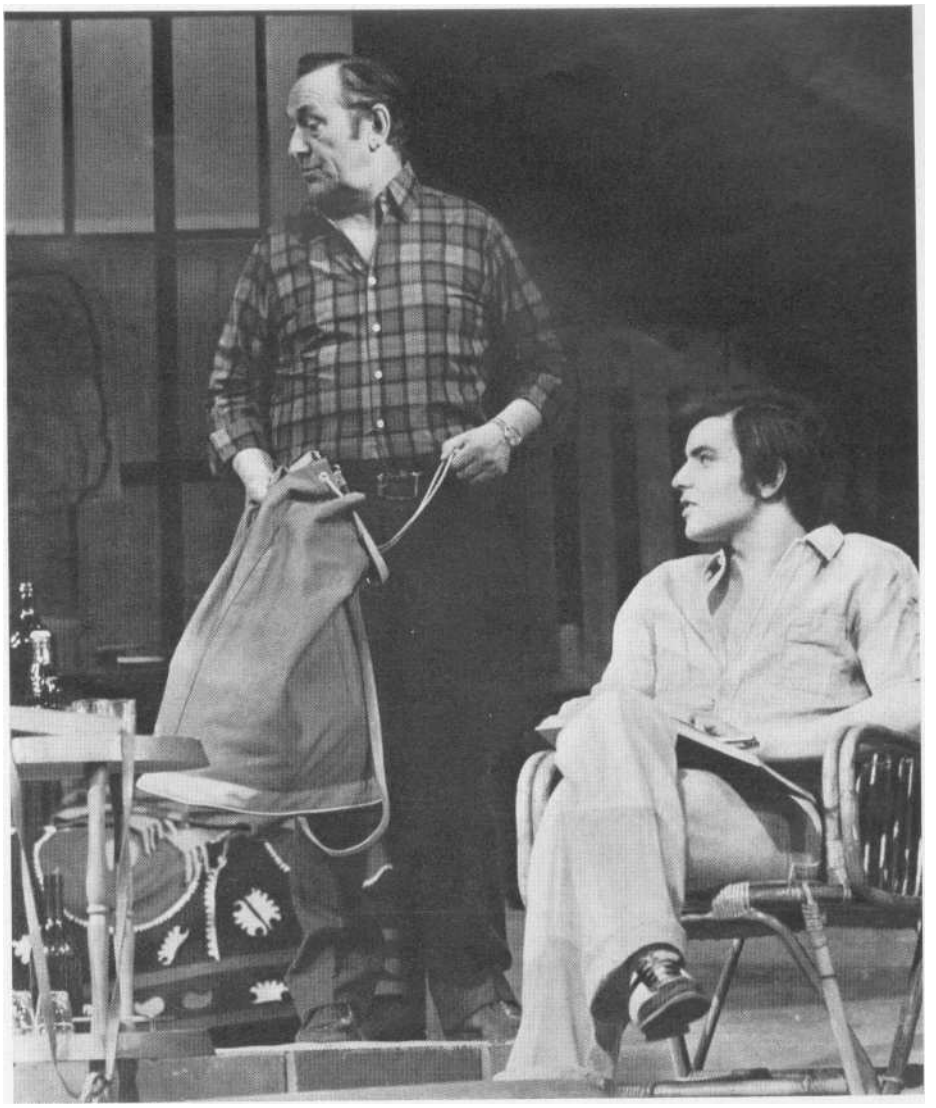
Végül is találgatni találgathatunk, hogyan alakul tovább a nyitva hagyott háromszög, de valahogy nem érdemes válogatnunk, kire is zúdítsuk rá együttérzésünket. A professzor bölcs belátása olyan erőforrásokat sejtet, melyek még képessé tehetik őt, ha nem is további árvalányok patronálására, de újrakezdésre; a fiú így is, úgy is elmegy Amerikába az ösztöndíjjal, a lány pedig nem úgy mutatkozott be, mint aki képes a huzamosabb egyedüllétre; s azt is többször megmagyarázták neki, hogy gyógypedagógiai tanulmányokat az Egyesült Államokban is lehet folytatni.

Érdekes módon a napjainkra vonatkoztatott igazi éles szembenézés *a Harmincéves vagyok című* dokumentummusicalben is elnapolódik, bár ez a mű magasan fölötte áll az előző kettőnek. A Vígszínház színpadán a fiatalokat igen-is foglalkoztatják azok akérdések, amelyekre a *Szigorú szerelmesek* és *a Hetvenes évek* hősei egyáltalán nem kíváncsiak, vagy az első visszaemlékező történetre befogják a fülüket. Igaz, hogy nem tudják átérezni *úgy,* mint apjuk, a mesélő, milyen az a flekktífusz, vagy mennyi is tíz deka kenyér, de faggatóznak, megidéznek, szembesítenek és ítélkeznek. Megállapításaikat, a harminc évnyi múlt még idegszálainkban vibráló értelmezését nem tudják úgy összerendezni,. hogy abból 1975-re is érvényes koherens képet kapjunk. A felszabadu-

lás utáni első idők tettvágyának sóvárgása, az értelmes cselekvés lehetősége sarkalatos pontja adarabnak. Hogy ezt a felgyülemlő vágyat, mely feszítő energiákat képez, miben, hogyan lehetne okosan levezetni – itt szárnyalhatna föl a legaktuálisabb érvénnyel a gondolati kompozíció. Kísérletek történnek erre, kétségkívül: „Én most voltam Japánban, hazajöttem és azt mondták, ez mit ugrál, ez most volt Japánban" – mono-mániás ismételgetése az a szál, mely-nek mentén ha nem is a megoldáshoz, de a legizgalmasabb kérdéskomplexumhoz eluthattunk volna. Mert aki helyt-állt az újjáépítésben, az most miért nem látja meg, *hogy* fia, munkatársa, tanít-ványa hasonlóan nagyot akar végrehajtani? Vagy miért a letaszítás gondolatát forgatják fejükben a fiatalok, miért nem az együttműködésből kinövő átvételt?

Ha ezek a sürgető kérdések nem is kaptak felerősített 'hangot, nagyon sok mindent megláthattunk és átélhettünk a harmincéves vagy annál is fiatalabb szemléleten keresztülszűrt múltból.

Frissen, dinamikusan, meghatva és meghatódva, kalandot szimatolva és tragédiát mélyítve játszanak, vagy nem is játszanak, inkább hangosan gondolkodnak a Vígszínház ifjú művészei. Jó az alapanyag is. Önállóan is telitalálat például a háborús bűnösök pszichológiai kérdőívének dramatizálása, vagy Petschuer Attila mindennél vádlóbb halála. A szatirikus jelenetek az improvizáció elevenségével hatnak. Az egész rendezés mértéktartó, mentes a szélsőségektől. Bár nem lehetett csekély a laza kötőszövet bizarr kitöltésére való csábítás.) Nem kevésbé fontosak az át-kötő montázsok, táncok, néha csak aforizmaszerű elmélkedések sem! A zene most is remek segítőtárs, bár a legfontosabb mondanivaló közlésére nem lehet kizárólagos eszköz. Néha úgy tűnik, hogy a művészieskedő dalszöveg szíve-sen bekebelezné a tartalmi közlendőt is, de szerencsére a játék visszabillenti eredeti helyére. Az előadás azt ,is meg-mutatja, milyen remekül lehet együtt játszani, ha senki sem próbálkozik el-nyomni, lehengerelni a másikat. Ez az egységes, erőt sugárzó játékstílus az, amely kiemelkedő kvalitásává kezd válni a Vígszínháznak, a magasfokú mozgás- és !énekkultúra mellett! (Lehetetlen itt nem megemlítenünk Kútvölgyi Erzsébet, Kern András, Balázsovits Lajos és Hegedűs Géza nevét.) Viszont a hangeffektusok nem fedik el a beszéd-technika hiányosságait, ahol főleg a fő-iskolásoknak van még javítanivalójuk.



Bessenyei Ferenc (Péteri Dezső) és Kalocsay Miklós (Mikus Lehel)
Karinthy Ferenc Hetvenes évek című színművének Madách színházi előadásában
(Iklády László felvételei)

Az ifjúság problémáival foglalkozó három előadás közül csak egyről távoz-hatunk maradandó élménnyel. *A Szigorú szerelmesek* és *a Hetvenes évek* csak azt látta meg és mutatta fel a 'szétágazó problémakörből, ami időtlen, s csak formájában változó: viselkedések, szokások és a divat külsődleges, múlékony felső rétegeit. Ami a mi korunkra jellemző, égetően fontos s az alapokig le-nyúló gyökereket illeti, annak közelébe csak a „harmincévesek" merészkedtek. Megint kimaradt hát egy alkalom az őszinte, nemzedékek közötti párbeszéd-re. S újraismételgetni kell: a mai fiatal nem kóreset, gyanús tünet, kísérleti meg-figyelés alatt tartott személy, hanem életkori sajátosságokkal megáldott, moz-dulni és mozdítani vágyó, a jót a legjobb felé vinni igyekvő ember, aki mindezeket még tapogatózva, olykor el-tévelyedve teszi.

Bereményi Géza, Kern András, Marton László, Radnóti Zsuzsa: Harmincéves vagyok (Vígszínház)
Zene: Presser Gábor, *versszöveg:* Adamis Anna, *rendezte:* Marton László, *díszlet:* Fehér Miklós, *jelmez:* Jánoskúti Márta.
Szereplők: Apostol-együttes, Andai Györgyi, Balázs Péter, Balázsovits Lajos, Kern András, Kovács István, Kútvölgyi Erzsébet Lukács Sándor, Nagy Gábor, Sörös Sándor, Szombathy Gyula, Tahi Tóth László, Venczel Vera, Bánfalvi Ági, Bordán Irén, Hegedűs Géza, Kertes Zsuzsa, Papp Anikó, Raffinger Éva, Soproni Ági, Szabó Éva, Takács Katalin.

Karinthy Ferenc: Hetvenes évek (Madách Színház)
Rendezte: Kerényi Imre, *díszlet:* Szinte Gábor, *jelmez:* Tordai Hajnal.
Szereplők: Bessenyei Ferenc, Dunai Tamás, Menszátor Magdolna, Kalocsay Miklós, Békés Itala, Zenthe Ferenc, Gyabronka József, Kör-mendi János, Kiss Mari, Fehér Ildikó, Bakay Lajos.

Palotai Boris: Szigorú szerelmesek (Katona József Színház)
Rendezte: Nagy András László, *díszlet:* Bakó József, *jelmez:* Vágó Nelly.
Szereplők: Máthé Erzsi, Vörös Eszter, Téri Sándor, Máriáss Melinda, Maróti Gábor, Tyll Attila.

arcok és maszkok

PÁLYI ANDRÁS

Mitől érdekes a színész?

Csákányi Eszter és Jeney István a Diákszerelemben

Az operett lényege szerint csupa lefojtott erotika. A színpad és a nézőtér egy-kori hallgatólagos megállapodása szerint: az illedelmesség rózsaszín felhő-jével befújt pajzánságok gyűjteménye. Az operett „hagyományos" játékstílusa: úgy „eladni" a színpadon e pajzán históriákat, hogy a nagyestélyit oltott hölgyeknek és a frakkos uraknak ne kell-jen pironkodni ok. Hogy „gondolatban", azaz tudatosan avagy ama nevezetes tudatalattiban végül is ki miben gyönyörködik, az magánügy. Az operett megjelenése *óta* persze sokat változott a világ, változott az operett is, ám ha ma magát a műfajt nevezzük hazugnak, e valami-kori hallgatólagos megállapodás az *oka*. Úgy tűnik, ez teszi lehetetlenné, hogy operettből *jó* — *azaz* őszinte — színház szülessen.

Henderson *Diákszerelemje*, melyet most Kaposvárott bemutattak, inkább musical, mint operett: csak éppen alap-hangjában felel meg tökéletesen a fenti követelményeknek. De Keserű Ilona színpadán, ,ruháiban, kellékeiben a rózsaszín nem a kétes értékű illedelmesség habfürdője, hanem az emberi test színe. Ez *erotikus* színház: Szőke István, aki tavaly Kecskeméten már hasonló kísér-letet tett a *Luxemburg* grófjával, mind-azt eljátszatja a színpadon, ami korábban csak !a nagyestélyis-frakkos közönség lárvaarca mögött pergett le. Mi tagadás, a mai publikum is meghökken ezen, hisz operettre többé-kevésbé mindnyájan régi lélekkel ülünk be, s a kaposvári *Diákszerelem* arcpirítóan arról szól, amit a „hagyományos" megállapodás szerint se a színpadon, se a nézőtéren nem illik bevallani.

Szemérmetlen színház? Épp ellenkezőleg: a színpadi hősök kamaszos szerelmi vágyakozásainak nevén nevezése – épp e szókimondás által – elveszti igazi erotikus töltését. Itt nyoma sincs a sokat ígérő sejtetéseknek, kacér célzásoknak: a publikum nem is azért pironkodik, mert fiúk, lányok fehérnemű-ben is láthatók a színpadon, hisz ilyesmi előfordult már máskor is, másutt 'is, ha-nem mert ezúttal mindez bevallottan a publikum „elvárására" történik. A kaposvári *Diákszerelem* a közönségről szól: a mindenkori operettközönségről. S a közönség, mint a hajdani művészet-pártoló uralkodók, több-kevesebb sértődését sietősen palástolva, jól szórakozik saját kicsúfolásán.

Ez a siker — a színészeké. Ha azt mondanánk, rendezői-tervezői színház, tévednénk. A kaposvári *Diákszerelem* a színészet ünnepélyes ünnepélyes. Még akkor is, ha énekelni, táncolni nem mindenki tud olyan szinten, ahogy zenés játékhoz illik. Még akkor is, ha a társulatnak csak né-*hány* vezető színésze került a produkcióba. De aki csak színre lép, mind valami igazán értékesert tud felragyogtatni színészi tehetségéből. Csákányi Esztert és Jeney Istvánt azért érdekes kiemelném, mert úgy tűnik, ők szólaltatják meg a Szőke-féle operettjátszás legjellegzetesebb hangjait.

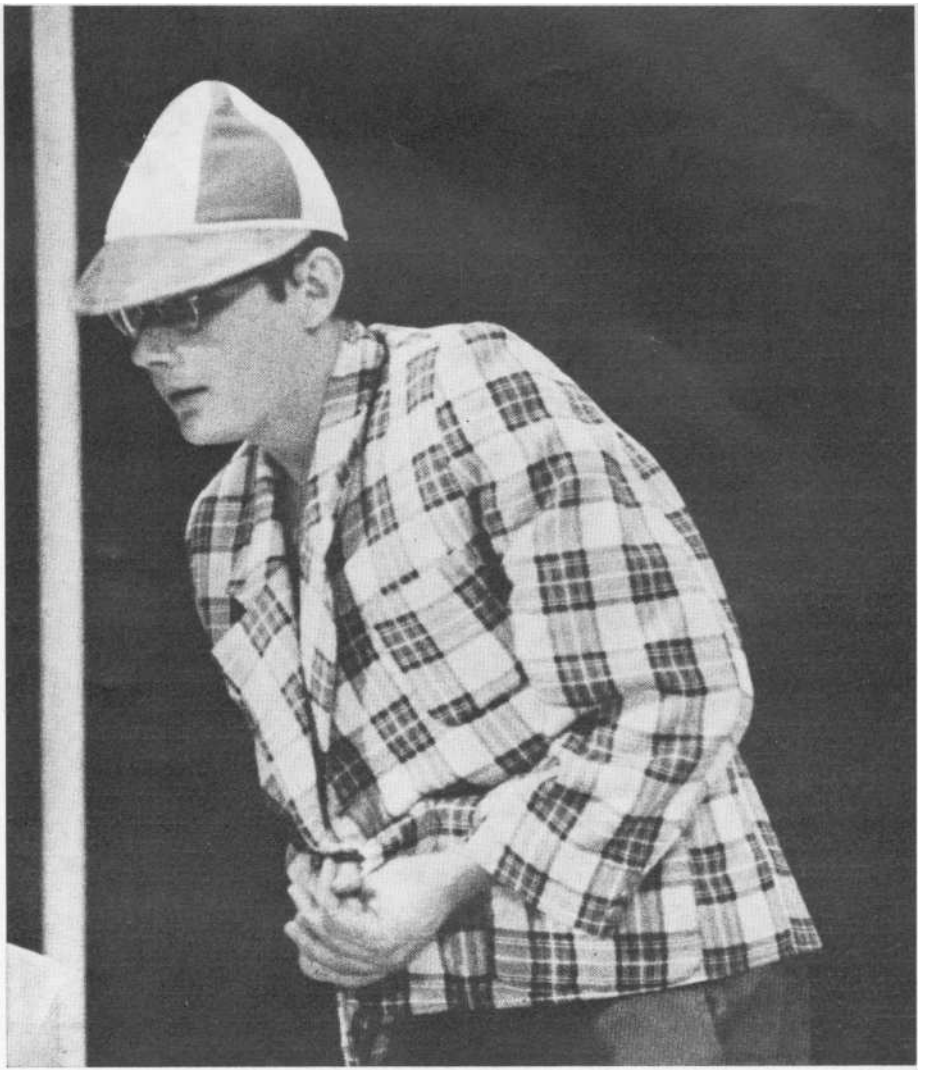
Csákányi Eszter (Baby) és Koltai Róbert (Bobby) duettje a kaposvári Diákszerelemben

A színjáték mint tánc

Csákányi Eszter két éve úgyszólván egyfolytában színpadon van Kaposvárott. Néhány esztendős sikertelen főiskolai felvételizés után került ide, s első szerepe — *az Ahogy tetszik* Jucija — rögtön kiugró siker volt. Nem ripacs-bravúrkodás, amire Shakespeare annyi ízzel, színnel megírt parasztlányfigurája nem kis csábítást kínál a féltehetségek, a fel-tűnni vágyók számára, hanem igazi, nemes színházi siker. Mert Csákányi Eszter igazi tehetség. S ez azt is jelenti, hogy alázatos színész. S azt is, hogy szemérmetlen. A kettő együtt pedig, hogy őszinte. Vérbeli komika, aki nem azért jön be a színpadra, hogy komédiázzon

Egyszerűen ott terem, és megmutatja magát. Hisz minden porcikájában nevetséges. Nevessünk rajta bátran, ezért áll a rivaldafényben; bár az, hogy „áll", nem éppen találó kifejezés rá. Nem tud úgy állni sem a színpadon, hogy ne len-ne csupa vibrálás, feszültség, valóságos tűzijáték.

A Diákszerelem Babyjeként ez különösen érvényes rá. De már tucatnyi szerepet játszott, s valamennyiben ugyanezt éreztük – egyaránt odavonta magára a tekinteteket, lebilincselte a nézőteret. Érdekes színész, mondhatnánk. Csakhogy mitől érdekes a színész? Ha vállalja saját szélsőségeit. Vagy szerényebben: alkatát. Nem akar másnak látszani, mint ami valójában. Ritka erény mai színjátszásunkban. Nem játssza meg magát. Ez az, amit az imént alázatnak neveztem. Csákányi meg is meri mutatni magát, egyre szenvedélye-sebben, örömét lelve benne, hogy önnön szélsőségeit megkeresse: ez az, amit szemérmetlenségnek neveztem. A szín-pad kíméletlen etekintetben: a színész, aki nem meri vállalni önmagát, megöli a költészetet, aki szemérmetlen, felragyogtatja. Ebben a játékban Csákányi „az intézet réme", aki kevés külső vonz-erővel bírván, kénytelen maga udvarol-ni s meghódítani a kiszemelt fiút; s a bulvárdarab egyetlen ügyes közhelyéből, amire a Baby szerepe alapul, olyan szín-padi poézist varázsol a játékba, amiről az alkotók aligha álmodhattak.



Jeney István **Sylvester, a gólya szerepében (Fábián József felvételei)**

Való igaz, hollywoodi szemmel Csákányi sosem lenne sztár. De hisz ma-napság Hollywood csillagai is egyre inkább hajdani nimbuszuk járandóságaiból élnek. A szériában gyártott szépségek után nagyobb keletje van *az* „érdekes" színésznek. S a színpadon — vagy akár a filmen — ugyancsak keletje az újfajta hatásvadászatnak. Az érdekesség hajkurászásának. Ha valamitől, úgy ettől lehetne óvni Csákányit. Bár egye-lőre nyoma sincs színpadi jelenlétében annak, hogy bármit hajkurászna. Csak tudja magáról: valaminek a birtokában van, ami a legelbűvölőbb szériaszépségből is hiányzik. Játszik, táncol. Neki a színjáték tánc, s a tánc színjáték. Szenvedélyes, önfeledt boldogsága és fiatalsága betölti a színházat. Visonghat, csaponghat, rikoltozhat — sosem lesz közönséges és harsány. Noha többnyire közönséges és harsány figurákat hoz a színpadra.

És még valami: ő az a színész, aki úgy táncol *a Diákszerelemben — s ez* a tánc már önmagában is színház –, hogy belopja a charlestonozó idők báját, varázsát, már-már történelmi levegőjét is. Az egykori bostoni diákhancúrozás utáni nosztalgiából egy csipetnyit a mai kaposvári diákos csínyjátékba.

A Népstadion-állapot

Vagy mégsem csak évadvégi diákcsínyes bolondozás a *Diákszerelem?* Ezt a kérdést mindenekelőtt Jeney István játéka veti fel, akinek a „gólya", *azaz az* első-éves kisdiák szerepe jutott. És a szereppel együtt: nagy improvizációs lehetőség a játék tetőpontján, amikor a bostoni és chicagói diákok „sorsdöntő" – legalább-is az intézeten belül szövődő szerelmi vonzalmakra nézve sorsdöntő – mérkőzése folyik.

Az eddig elmondottak után talán felesleges is hangsúlyozni, hogy Szőke rendkívüli jelentőségettulajdonít és nagy teret biztosít a színészi rögtönzés-nek. Szőkének a színpad: egy darab élet. Nem úgy, mint a naturalistáknál, másképp. Egy darab élet: vagyis a Szőke-féle színpadon a színészek teljes emberi személyiségükkel vannak jelen. Pontosabban: személyiségük nemegyszer rejtett, ha úgy tetszik, „tudatalatti", kibontakozásra váró értékeit hozzák fel. A rendezés ebben az összefüggésben nem más, mint az így „előbányászott", felmutatott színészi értékek megkomponálása az előre meghatározott – és valóban meghatározó jellegű játéktér-ben. (Csak zárójelben: ezért lehetséges, hogy *a Diákszerelem* előadásán a rendező is, a tervező is nyíltszíni tapsot kap néhány kitűnő szcenikai ötletért; az est mégis teljes mértékben a színészeké.)

Jeney István az említett szurkolási jelenetben láthatóan mindenekelőtt lélektani tanulmányt kíván készíteni a kisdiák gólya-mivoltáról, de sokkal messzebb jut ennél: a szurkolás Népstad;on-állapotának „mélylélektanáig". A játék három szereplője reked kívül a stadionon: Connie, a szegény sorból való, eminens lány, aki fülig szerelmes a csodacsatárba, s szerelmi bánatában előzőleg összetépte a jegyét, Kenyon, a csillagászattan tanára, aki azt is szégyelli, hogy érdekli a mérkőzés kimenetele, valamint a „gólya", aki egysze-

rűen elügyetlenkedte a bejutást. Jeney elindul a túlbuzgóság, az izgalom, nagyokhoz tartozni akarás, a nagydiákká válás utáni olthatatlan szomj, a túlhajtott igyekezet lelki vadonjába, s nem-csak hogy nem téved el, hanem a szurkolói öntudatvesztés olyan lenyűgöző rajzát teremti elénk, hogy a nézőtér valósággal Népstadionná alakul. Ekkor már egyetlen szó som jut át érthető formában a rivaldán, hisz a színház néző-tere egyfolytában morajlik, harsog, dől a nevetéstől ; de itt nincs is szükség szavakra. Kitűnő hármas van a színpadon: Molnár Piroska annyi kedvességgel, humorral, belső csillogással színezi át Connie esetlenségét és érzelmi hullámzását, Csorba István oly igazi komikusként esik csillagászattan-tanárként a gólya valóságos áldozatául, hogy Jeney lerághatja róla a ruhát, letépheti, megtaposhatja a kalapját, mely ijesztő és kápráztató szentségtörés e tanári vaskalaposság ellen; azaz szentségtörés lenne, ha e stadionállapotban nem történhetne meg minden, ami normális körülmények közt soha. Még az is, hogy a gólya felakaszt-ja magát azzal az ugrókötéllel, mellyel az első felvonásban ügyetlenül játszadozott — s épp abban a pillanatban, amikor beröpül a chicagóiiak hálójába a bostoni győzelmet jelentő gól. Jeney, a gólya, nyakában a kötéllel, a boldogságtól beröpülve a pályára, kis híján a torkára szorul a hurok.

A felvonás finálója: a győztes csapat és a szurkolók ünnepélyes bevonulása a színpadra, vagyis kivonulása a stadionból a parkba, leheverednek a fübe, colát, sört isznak, és *szól a* – csárdás. Rendezői hatásvadászat? Az is lehetne. De hisz már rég nem a húszas évek Amerikájában vagyunk, hanem a Nép-stadionban! A varázslat titka ezúttal is a színészben rejlik. A színészi improvizációban, s így aközönségben is. Ezt a színházat valóban az az elektromosság működteti, mely a színész és a nézőtér kölcsönös impulzusaiból jön létre. A színészi szélsőséges állapot a néző szélsőséges állapotára apellál. A színész, ha igazán érdekes — ha igazi értéket hoz fel magából — érdekessé teszi a közönséget is. Hamis operettesdi helyett őszin-te 'komédiázás, valódi népszínház: a kaposvári *Diákszerelem* tükröt tart a néző elé, s egyúttal kitűnően szórakoztat.

CSERJE ZSUZSA

Josie: Pécsi Ildikó

Pécsi Ildikó főiskolás korában *A salemi boszorkányok* Abigailjeként mutatkozott be a Nemzeti Színház színpadán. Fiatalsága, sugárzó szépsége, nőiessége pótolta a még hiányzó színészi érettséget. Igazi felfedezés volt. Majd a Pécsi Nemzeti Színházhoz szerződött, ahol ragyogó szerepek, drámai hősnők sorát játszotta el, többnyire sikeresen. Ennek köszönhető talán, hogy ezután a Víg-színház szerződtette. Az itt töltött idő nem hozta meg a várt sikereket. A kö-vetkező állomás: a Mikroszkóp. A si-keres magánszámok azonban nem pótolják az igazi színészi feladatokat. Pécsi Ildikó is érezte ezt, s azt is: vannak még rejtett tartalékai. Felcserélte hát a kényelmesebb pesti szerződést a szakmai továbbfejlődést ígérő vidékire: le-szerződött Kecskemétre. A jó alkotói légkör, a pezsgő színházi közegben végzett munka meghozta gyümölcsét.

Hamarosan kiderült, hogy igen erős jellemábrázoló készsége és jó humora is van. Kertész Ákos Névnapjában egy lompos munkásasszony szerepében házimunkától, gyereknevelésről, cipekedéstől fáradt, trampli, nagyszájú, elviselhetetlenül idegesítő asszonyt formált. Raffai Sarolta *Vasderes* című színművében a tanácselnök feleségét, a „város első asszonyát", ezt a válogatott ízléstelenséggel öltözködő szépasszonyt játszotta, és remek humoráról tett tanúbizonyságot. Ellenszenves fejhangja és furcsa vihogása, bűbájos mosolya, melylyel elárasztja környezetét, s melyen át csak úgy sugárzik a jóindulatnak álcázott rosszindulat, emlékezetes *maradt.*

Drámai tehetsége kivirulásának is tanúi lehettünk, mikor a stúdiószínházban Balázs Béla *A kékszakállú herceg vára* című darabjának előadásában Juditként láthattuk. A félelem, a szenvedés, a mindent megismerni akarás szenvedélye, a nő férfihoz való kapcsolódásának ezernyi rejtélye bomlott ki játékában.

S hogy a szerelem tragikus és felemelő, boldogító és boldogtalantó érzését milyen intenzív erővel képes megeleveníteni, azt *a Boldogtalan hold* Josie-jának szerepében bizonyítja. Az O'Neill-játszás egyik legnagyobb veszélye a melodramatikus érzelgősség. Pécsi Ildikó Josie szerelmének ábrázolására olyan eszközöket talált, amelyekkel sikerült elkerülnie ezt. O'Neill mindenre kiterjedő részletességgel ontja a lélektani instrukciókat, leírja szereplőinek legapróbb reagálásait is, szerzői utasításai kordában tartuják a színészt, nem adva túl sok lehetőséget az egyéni fantázia szárnyalására. Néhányat ezekből a Josie-ra vonatkozó instrukciókból: „Elpirul, látszik rajta, hogy zavarban van, és dühös is magára, hogy zavarban van", „elhallgat, közel hozzá, hogy keserű, megalázott könnyeket sírjon", „túlságosan ijedt és zavarodott, nem tud dühöngeni, hangja megremeg a váratlan engedékenységtől", .,fájdalmas kétségbeeséssel, furcsa szégyenkezéssel zokogni kezd", „ahogy szerelme és gyámolító együttérzése visszatér, enyhül a felháborodása."

Pécsi Ildikó alakításában ezek a szerep életévé válnak. Megformálásában ennek az egészséges, talpraesett, mezítlábas, tenyeres-talpas, nagy darab falusi lánynak minden megnyilvánulása kettős : természetes nyíltsága, drasztikus stílusa, szókimondása, daróc természete álarc csupán. Öccsétől búcsúzik, érces, mély hangján is átsüt a testvéri szeretet. „Te ronda, vén rabszolgahajcsár" — mondja apjának, s közben elcsuklik a hangja az elérzékenyülésitől. Úgy viselkedik, úgy mozog, mint egy „romlott" nő, vagyis úgy, ahogy Josie képzeli a közönséges nőt. Nagy, testes nőszemély ez a Josie, kezeit lazán és tunyán lógatja két vaskos combja mellett. Ami-kor törökülésben ül, ernyedten egymásba kulcsolja őket. Máskor csípőre tett kézzel, szétvetett lábbal áll, úgy tartja kezében a seprűt, majd a vasvillát, mint életének fontos tartozékait, mint fegyvert, mellyel megvédheti magát. Fizikai erejét is fitogtatja ezzel. Pécsi megtalál-ja azt a néhány pillanatot, amikor Josie belülről sugárzó tisztasága ellensúlyozza és leleplezi a felvett közönségesség pózait. Zavarában gyakran az övével bíbelődik, ki-be köti a szalagját, vagy éppen a szoknyáját húzkodja, rángatja, igazgatja. Gyakran elpirul, és oly lágy mosoly ül az arcán, mely megkérdőjelezi közönséges viselkedését.

„Én mindenféle szerelemmel szeretlek" — mondja Josic a dráma egy pont-ján. Talán erre a mondatra építette Pécsi Ildikó ezt a csodálatosan összetett szerepet. A várva várt éjjeli találkozá-

O'Neill: Boldogtalan hold
Pécsi Ildikó és Gábor Miklós
(Kecskeméti Katona József Színház)

son, a nagy vallomások éjszakáján a szerelmes Josie minden arcát megmutatja. Dacos kamaszlányként bosszankodik, kéreti magát, gyerekesen kacér, ahogy kiprovokálja a csókot. Kíváncsi és naiv, tágra nyílt ,szem ekkel nézi a férfit, fenntartás nélkül követi minden megnyilvánulását, hangulatváltásait. Boldog, amiikor Jim a kezét simogatja, (noha a férfi önkéntelenül teszi) és megremeg a csalódottságtól, amikor egy váratlan mozdulattal elhúzza onnan. A férfi odahajtja fejét a lány keblére, Josie arca ellágyul, nagy melegség tölti el, aztán Jim elveszi fejét, s ő szerelmes mozdulattal fonja át karjával saját testét, melleit, még a helyét is szereti an-nak, ahol Jim feküdt. Kislányosan, szemérmesen boldog és zavart, amiért le-leplezték ártatlanságát, boldogan kucorog Jim lábához.

Am amikor jim megöleli, és úgy bánik vele, mint az oly sokat emlegetett broadway-i nőcskékkel: hisztérikusan kiszakítja magát a férfi karjaiból. Aztán hamar túlteszi magát a szenvedésen, el akarja felejteni megaláztatását, ismét boldognak látszik. A férfinak szüksége van rá: hát szerelméért mindent elvisel. A varázslat szertefoszlott, csak puha anyai gyöngédség maradt. Ölében Jim feje, simogatja, s a hajával 'babrál. A mama halálát meséli Tyrone, Josie érzékenyen követi a hátborzongató történetet. Látjuk az arcán az idegenséget, az elfojtott undort, érezzük, visszatartja érzéseit, mert mindent meg akar tudni, szeretne segíteni, megérteni, feloldozni. Ám tekintetében azt is látjuk: már tudja, szerelmük menthetetlen, már nem remél, csak vigasztal, úgy bánlik Jimmel, mint a nagybeteggel, gyengéden, finoman. Ölé-be fekteti, ringatja, altatódalt dúdol, elaltatja, elsimítja ráncait. Mikor Jim fel-ébred és felkel, ő is feltápászkodik, vég-re kinyújthatja elzsibbadt tagjait, izom-láza van, hiszen órákig feküdt így ölé-ben a férfi. Az utolsó csók után lehunyt szemmel, mozdulatlanul áll, kissé előretolt felsőtesttel.

Aztán Jim elmegy. Apjának, aki közben visszaérkezett, befelé nyelt könnyein át válaszolgat. Csak áll, fejét a faajtónak támasztva, nézi a holdat, még egy pillanatra nyüszítő fájdalma is kitör, könnyes mosolya szenvedéssel teli boldogságot is rejt. Aztán hangja isimét megkeményedik, de most van benne valami dicsőséges is; legyőzte a fájdalmat. Tud-ja, ha egyetlen éjszakára is, de meg-adatott neki a szerelem.

RÓNA KATALIN

Jim Tyrone: Gábor Miklós

Gábor Miklós második szerepét játssza ebben az évadban a Kecskeméti Katona József Színházban. Pályájának egy elnehezedett pillanatában vállalta a harcot önmaga ellen, de önmagáért – színészi énjének megtalálásáért, ahogy ezt a Don Carlos bemutatója után a SZÍNHAZ has'ábj'ain elmondta: „Azt a lépést tettem meg, amit szerintem minden művésznek meg kell tennie, ha úgy érzi, lefékeződött a pályán… erre a lépésre, erre a találkozásra most élet-fontosságú 'szükségem volt." Gábor Miklós Ruszt József személyében olyan segítőtársra talált, aki őszintén hitt a színész megújulásában, és aki tudta, hogy semmit sem csökkent egy színház értékén, egy rendező művészi erényein, ha *színészei* alkatának, karakterének, egyéniségének megfelelően keres és választ darabot.

(Jim Tyrone visszatér) A Hosszú út az éjszakába négy pokoljárója közül az idősebb fiú, a talaját vesztett ripacs, az iszákos semmittevő, a gyűlölet és a szeretet érzelmi hullámai közt vergődő Jamie, miközben Swinburne Búcsúvételét szavalja, tudja, 'már veszített, nincs az életben miért küzdenie. Meghasonlottan válik el a nézőtől. A ,búcsú azonban O'Neill drámáinak sorában ezúttal mégsem végleges. Jim Tyrone még egy-szer visszatér, *hogy belső* kínoktól hajtva, emlékektől üldözve mondjon végső búcsút az o'neilli megtisztulás drámájána*k,* a *Boldogtalan* holdnak a színpadán.

Jim Tyrone-t Gábor Miklós játssza. Megnyerő bájjal, szarkasztikus mosolylyal lép be a *színpadra.* Mintha *csak* egy megkezdett játékot folytatna, élvezettel mókázik Phil Hogannal. Ugyanígy ját-szik, élcelődik, évődik mesterkélt nemtörődömséggel Hogan lányával, Josie-val is. S mint aki jó tréfát eszelt ki, és élvezi saját ördögi trükkjét, lesi-figyeli, amint Hoganék bolondot csinálnak a földesúrból. Ám a vidám-gunyoros hangok közé őszinte keserűség fészkelődik, amikor Josie-val vagy Josie-ról, a holdfényes éjszakai rendevúról beszél. Gábor úgy fogalmazza meg ezt a rövid jelenetet, hogy előre *éreztetni* tudja a két ember születő drámáját, a tréfa-csináló fáradt arca mögött azt az embert, akiben már nincs ellenállás, hogy küzdjön sorsa ellen.

(Ha ez az éjszaka más volna) Ami-kor éjszaka megérkezik, hogy a hold éles fényében találkozzék Josie-val, már túl van egy kocsmabeli tréfán, túl az első részegségen. Könnyedén, lazán közeledik, de pillantása mintha egy távoli, ismeretlen világba látna. A színész feszülten figyel, de annak az embernek a tekintetével, aki hiába néz, mégsem lát maga körül semmit. Josie zavart csipkelődéseire újra felveszi álarcát, átc*sap* a régi gúnyba, mint az, aki váratlanul arra eszmél, hogy elárulta gyöngeségét, aki attól fél, rosszkor, rossz helyen kopogtatott igaz érzelmeivel. Aztán mégis megpróbálja: „Szeretném, ha ez *az* éjszaka .más volna, mint a többi." Gábor ezzel *az egy* mondattal elmondja-eljátssza-végigéli: Jim Tyrone-nak talán még lehetnek vágyai. Ha őszinte tudna lenni, *és* ha vele is őszinte lenne Josie, talán ,még lenne egy utolsó lehetősége.

De amint Josie a lépcsőn összekuporodva ülő, a semmibe bámuló Tyrone-t magára hagyja, egyszerre elfogja a nyugtalanság, a félelem. Szája és keze remegni kezd. Felugrik, cigarettát keres, nagynehezen meggyújtja a gyufát, s a felvillanó fény megvilágítja szenvedélyes-szörnyű arcát. A rátörő múlt elől menekülni próbálván, felgyorsulnak mozdulatai, hangja elfúló, fel-felcsukló *lesz.* Gábor úgy tudja eljátszani a fel-támadó delírium lidérces pillanatait, hogy érezteti a pusztulás és a széthullás feletti fájdalom mélységeit is. Majd úr-rá lesz a kezdődő összeroppanás fölött, s hangja, ahogy a régi slágert dúdolja, miközben a folyékony vigaszért, a whiskyért nyúl, ismét gúnyos és cinikus. Sejteti: a pokol kínjait végig kell járnia.

(A halott múlt csak hadd temesse el halottait) Ezen az éjszakán a boldogtalan hold árnyékában nincs más, csak Jim Tyrone és Josie. Mit kezdhetnek egymással, hogyan próbálják megtalál-ni egymást? Ha elmondhatnák egymás-nak, amit éreznek, ha nem akarnák, ál-arc mögé bújva, másnak mutatni magukat, mint amilyenek, talán ,még nem lenne késő, még segíthetnének egymáson. Gábor Miklós Jim Tyrone-jának minden hangsúlya, minden gesztusa, minden arcrándulása a félelmetesen

széthulló alak sebezhetőségét, ellentmondásos keserű-iszonyú lényét tükrözi. Aztán fáradt, üres. hangon beszélni kezd. Annak az embernek a hangján, akit szinte ,már nem is érdekel, amit mond, de aki megérezte, hogy ez az utolsó alkalom, hogy valakivel megossza történetét. Egyszer végig kell gondolnia, végig kell mondania az igazságot. A színész arca megkeményedik, a hangja személytelen, tárgyilagos lesz. Gábor Miklós Jim Tyrone tragikus történetét úgy tudja elmondani, hogy a mondatok mögül egyszerre sugárzik ábrázolásának az a teljessége, amelyben benne van a menthetetlen, önpusztító, sötét színekből kevert, eltékozolt élete, és az o'neilli humanista üzenet, az egyetlen vállalható magatartás: őszintén szembe-nézni önmagunkkal, megteremteni életünk igazságát.

S amikor megérzi, hogy a kimondott szavak befogadóra találtak, egyszerre szakiad föl minden fájdalom, minden eddig visszafojtott kín és a feloldoztatás megnyugtató érzése. A feltörő, megtisztító zokogásból álomba hulló férfi ábrázolása Gábor Miklós legtisztább, legmélyebb színpadi pillanatai közé tartozik.

(Hiszen emlékszem) A hold sápadt fénye után a napfényes hajnalban Tyronc, magához térve kábult álmából, mintha semmire nem emlékezne. „Nehéz elmondanom, hogy érzem magam. Valami ismeretlen. van bennem, valami békesség önmagammal és ezzel a mocskos élettel — mintha összes bűneim meg-bocsáttattak volna...” — próbálja fel-idézni a történteket. Meghatottan nézi a napfelkeltét, de a következő pillanatban már zavarba jön: a hangja ismét gúnyossá, cinikussá válik, görcsösen próbál védekezni a szépség, az őszinteség ellen. És amikor egy korty ital eszébe juttatja az éjszakát: Gábor szaggatott gesztusokkal, mondatokkal, könnyedséget mímelve játssza el a fel-ismerést. Megtorpan, töpreng. Arcán átsuhan a remény, de máris felváltja az elcsüggedés. Szeretne még mondani valamit. Aztán fájdalmasan, az őszinteség utolsó lélegzetvételével ,még egyszer be-vallja, *hogy* mindenre emlékszik. Több-re azonban már nem telik. Ami a tör-vénytelenek, a kirekesztettek holdjának fényében igaz volt, azt még egyszer, a nap fényében nem meri vállalni. Útja ezzel véget ért. Megfordul, fáradtan el-indul az örök narkózis felé, anélkül, hogy utoljára visszanézne.

ÓVÁRI KATALIN

Eduardo de Filippo

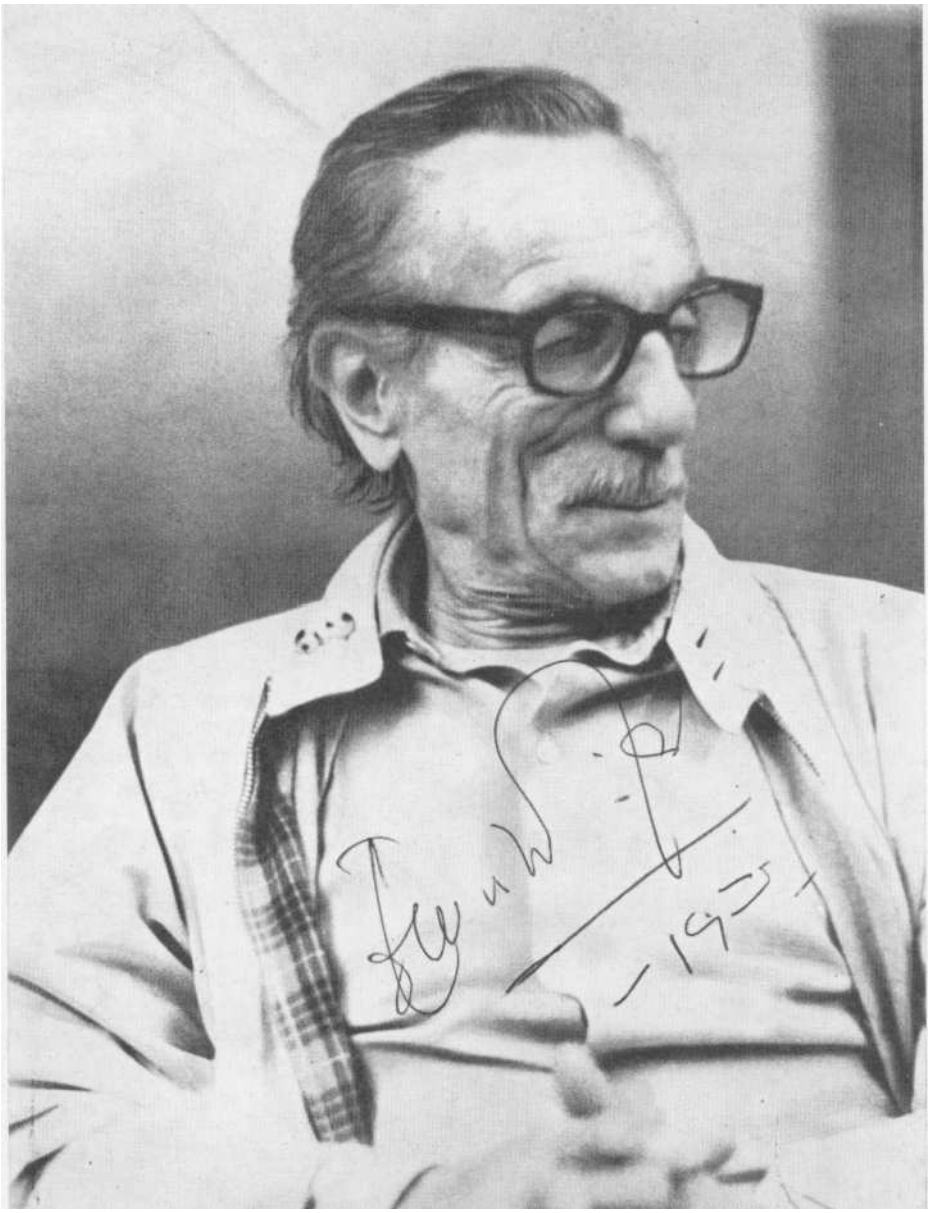
Legördül a függöny, vége az előadás-nak. A közönség ritmikus tapssal, szűnni nem akaró viharos lelkesedéssel ünnepli a darab főszereplőjét, szerzőjét és rendezőjét, a San Ferdinando Színház lelkét, Nápoly kedvencét: Eduardo de Filippót. Eduardo, Eduardo! – hangzik a közönség követelőző hívása, és hiába jelennek meg újból a színészek, hajolnak meg és tűnnek el megint, ők Eduardót akarják. Tudják, az állhatatos 'türelem meghozza jutalmát: De Fi-lippo szavalni fog. Felolvassa néhány legújabb versét, amelyek Nápolyról, az ő problémáikról, a világ gondjairól szólnak, választ kapnak, útmutatást vagy csupán együttérzést és vigaszt. Mintha Eduardo a város apja, jó szelleme volna, úgy fordulnak hozzá, úgy lesik szavait. Számtalan levelet kap, melyekben tanácsot, segítséget kérnek tőle, *vagy* megköszönik az előző esti csodálatos színházi élményt. A jegye-kért már pénztárnyitás előtt több órával hosszú sorok kígyóznak. A nézőtér mindig zsúfolásig tele van, a pótszékek garmadától mozdulni is alig lehet. Órákig ácsorognak a színészkijáróná l, hogy még egyszer láthassák, esetleg megszoríthassák a kezét. Az utcán tisztelettel súgnak össze a háta mögött, a merészebbje meg is állítja egy szóra. Az Eduardót övező rajongás nem csupán a népszerű színésznek kijáró csodálat megnyilvánulása. Több ennél. Őszinte szeretet, amellyel a nápolyiak nagy családja legkedvesebb tagját illeti. Szeretet, tisztelet, hála, csodálat csendül megszólításban: Eduardo.

A nápolyiak rokonszenvét De Filippo kemény, több évtizedes, fáradságot, meghátrálást nem ismerő írói, színészi munkájával érdemelte ki. Korunknak talán ő az egyetlen olyan színházi egyénisége, aki a színházat teljességében képviseli. A darabot születésétől a realizálásáig végigkíséri íróként, majd színigazgatóként és rendezőként, s végül a színpadon mint színész vesz részt a színházi munka minden egyes fázisában. A tehetséges és népszerű komikus állandó, élő kapcsolatban áll közönségével. Játékával formálja a néző ízlését, befolyásolja gondolkodásmód-ját, a közönség spontán reakciója, érdeklődésének közvetlenül érzékelhető hullámzása viszont visszahat a színész De Filippo játékára, s az író De Filippo megírandó műveire. A családias lég-kör, a közönség és darab „összjátéka” a commedia dell'arte öröksége, azzal a különbséggel, hogy mindez De Filippónál a tradíció tudatos, művészi szintű folytatása.

Eduardo személyiségének varázsával bódította meg a nápolyiakat. De van még egy igen jelentős érdeme: színházat adott Nápolynak. 1954-ben megvásárolta a San Ferdinando Színházat, egy XVIII. századi épületet, amely a Bourbonok nyári színházául szolgált, és amelyet 1943-ban a bombák erősen megrongáltak. De Filippo önerőből építtette fel és tartotta fenn a színházat. A siker önmagában azonban nem biztosíthatta a színház költségeit. 1961-ben be kellett zárni a San Ferdinandót, és csak 1964-ben nyitották meg újra kapuit. Ebben az évadban Paolo Grassival *egy* Milánó–Nápoly „színházi híd” megteremtésén fáradoztak; a két népi színi tradíciókat folytató színház, a lombard Piccolo Teatro és a nápolyi San Ferdinando együttműködését szerették volna megszervezni. Tervük nem sikerült. A Piccolo Teatro Milánóban még megfelelő helyiséget sem kapott. Gazdasági nehézségek miatt De Filippo kénytelen volt bérbe adni színházát az ETI-nek (Ente Teatrale Italiano - Olasz Színházi Hivatal). Ettől fogva, bár még ő az épület gazdája, éppúgy fizetnie kell a színház használatáért, mint az *egyéb* társulatoknak. Csak az évad elején játszik Nápolyban, a második harmadban Firenzében a Teatro Pergolesiben, az utolsó néhány hónapban pedig Rómában a Teatro Eliscóban lép fel társulatával.

Nemzeti irodalom és dialektus

A mai modern olasz drámaírás legjelentősebb egyénisége, az egész világon jól ismert író-rendező-színész Eduardo de Filippo 1900. május 24-én született Nápolyban. Több, mint negyven művéből számosat mintegy harminc országban vittek színre, nálunk például budapesti és vidéki színházaink nagy sikerrel játszották a *Vannak még kísértetek* (Questi fantasmi, 1946), *Milliomos Nápoly* (Napoli Milionaria, 1945), *Filumena házassága* (Filumena Martu-



Eduardo de Filippo

rano, 1946), *Az én családom* (Mia famiglia, 1955), *A komédia bosszúja* (L'arte della commedia, 1964) és *Cilin-der* (Cilindro, 1965) című darabjait. Társulatával számos kÜlföldi vendégszereplésen vett részt, legnagyobb sikereit Angliában és a Szovjetunióban aratva. 1962-ben háromhónapos európai turnéja alkalmából Budapestre is ellátogatott, és az akkori Nemzeti Színház-ban felejthetetlen élményt szerzett a magyar közönségnek *a Vannak még ki-sértetek és a Sanitá negyed polgármestere* (Il Sindaco del Rione Sanitá, 1960) című darabjaivaL 1972-ben elnyerte az Accademia dei Lincei legmagasabb nemzetközi irodalmi kitüntetését, az Antonio Feltrinelli díjat.

Munkássága, bár kivívta a közönség tetszését és osztatlan rokonszenvét, az olasz kritikusok körében nem talált egyhangú elismerésre. Ennek oka többek között az, hogy De Filippo dialektusban vagy a dialektus részleges felhasználásával írja darabjait, s így a De Filippó-i életmű a dialektális színház létjogosultságát és irodalmi értékét megkérdőjelező kritikusok heves vitáinak egyik leggyakoribb csemegéje, elszánt támadásaiknak első számú cél-pontja.

A vita hevében azonban gyakran elragadtatják magukat, és elfeledkeznek arról, hogy bár érdekes feladat a dialektális színház nemzeti irodalomban elfoglalt helyének pontos meghatározása, elsősorban mégis az egyes művek önnön értékét kellene vizsgálniuk. A dialektus használata önmagában lehet mind káros, mind hasznos. Egy szűkebb kör-ben való mozgás lehet pozitív is, negatív is. A lényeg az, hogy a mű dialektális volna öncélú-e, vagy valamilyen művészi célit szolgál. De Filippo *nápo*lyi nyelve csak annyiban nápolyi, amennyiben ezt az alakok hitelessége megkívánja. A nyelvvel jellemez, hangulatot teremt, egy adott környezetbe helyezi a cselekményt. A dialektus használata azonban sohasem olyan szélsőséges, hogy ezzel az érthetőséget gátolná. De Filippo darabjai mindig Nápolyban játszódnak, de Nápoly nem csupán díszlet. Belőle nő ki a cselekmény, erős gyökerekkel kapaszkodva egy valóságos világ talajába. Az emberi helytállás, az önmagunkhoz való hűség, egy igazabb létért való küzdés, a közösség javát szolgáló cselekvő élet tanítása már nem csupán a nápolyiak-hoz szól. Mondanivalója egyetemes jel-legű.

A dialektális irodalomról folyó viták nem fognak egyhamar lecsillapulni, az olasz irodalmi élet eme fontos kérdésé-ben az eltérő vélemények nem fognak egyhamar közös nevezőre jutni. De az tény, hogy De Filippo dialektális szín-*háza* fontos előrelépést jelent annak az álláspontnak a bizonyításában, hogy a nyelvi és szokástradíciók őrzése és helyes irodalmi felhasználása, az egyes városok kulturális örökségének életben tartása nem csupán az egyes művek lokális színezetét szolgálja, hanem a dialektális művek – különbözős$_{é}$gükben és partikularitásukban általánosabb és jellegzetesebb egységgé kovácsolóldva –, a nemzeti irodalom egészét erősíti és gazdagítja.

Illúzió és valóság

Eduardo de Filippo Nápolyban szüle-tett és nőtt fel. Már kisgyermek korában kapcsolatba kerül a színházzal, a híres nápolyi drámaíró színész Eduardo Scarpctta társulatánál ismerkedik a színjátszás művészetével. A nápolyi szí-ni hagyományokon nevelkedik, a com- media dell'arte, valamint a neves elődök, Antonio Petito, Eduardo Scarpetta, Salvatore de Giacomo, Raffaele Viviani művei nyújtják az első és meg-határozó művészi élményanyagot. Lelkesedéssel olvassa és játssza Luigi Pirandello drámáit, sokat tanulva belőlük, hogy azután megteremtse a nápolyi népi színművek és színjátszás legjobb tradícióit, a pirandellói modern, újító elemeket ötvöző, a maga nemében egyedülálló „De Filippó-i" színházat.

De Filippo sohasem szakad el műveiben szülővárosától. A nápolyi emberekről, szokásaikról, gondjaikról és örömeikről ír. Ismeri minden gyengéjüket, de kritikáját szeretet hatja át. Megmutatja szegénységüket, de nem meghatni vagy elszomorítani akar, hanem segíteni. Ez a szándék szülte De Filippo

jellegzetes humorát, amely kezdetben felhőtlen nevetésre késztet, majd hirtelen rádöbbent a vidám felszín mögötti visszásságokra. Egyik neves és értő kritikusa, Aggeo Savioli Gogoléhoz hasonlítja humorát.

Az eduardói művek cselekményének, szereplőinek, ennek a jellegzetes, nápolyi miliőnek a kellő megértéséhez tudnunk kell, hogy a nápolyi kisember fogalma tulajdonképpen mit is takar. Mivel Nápolyban még csak most van kialakulóban a nagyipar, munkásosztályról egészen napjainkig nem beszélhettünk. A nápolyi „popolo basso" a kis-polgárság és lumpenproletariátus sajátos keveredéséből született. A nincstelenség egyenlővé teszi őket mind szokásaik, erkölcsi normáik, mind hétköz-napi gondjaik tekintetében. De Filippo őket állítja figyelmünk középpontjába, róluk ír, akiknek sem pénzük, sem lehetősségük, sem erejük nincs ah-hoz, hogy változtassanak életükön, egyik napról a másikra élnek, képtele-nek arra, hogy harcoljanak, hogy felül-kerekedjenek környezetük igazságtalanságain, róluk, akiknek sohasem lehet igazuk. Csupán jelentéktelen, kétes értékű, apró kis győzelmekben lehet részük, elhitetve önmagukkal, hogy nem a környező világ játszotta ki őket, ha-nem ők csapták be a világot.

A nápolyiak mindig hajlottak a hihetetlen, az irreális felé. Az illúziók, a fantazmák, kísértetek világában él-nek, könnyedén rugaszkodnak cl a valóságtól, különösen, ha ezt érdekük is így kívánja. A túlvilági hatalmaktól, a jóindulatú szellemektől várnak segítséget, ha egyedül nem tudnak segíteni magukon. Ezt az érdekes, bár tőlünk idegen, egymással és önmaguk előtt is komédiázó, babonás, kísértetekkel komázó életvitelt ábrázolja De Filippo szórakoztató és elgondolkoztató, tipikus és ugyanakkor irreális helyzetek-kel, történetekkel. Az illúzió és valóság, a tények és vágyak sajátos keveredésé-ben az élők olykor már túlvilági lelkek-nek s a holtak élő embereknek tűnnek, a való a sosemvolt ködébe vész, s a fantázia a konkrétum köntösébe öltözteti a hihetetlent. Végül már magunk sem tudjuk, hogy a szereplők vajon valóban megélik vagy csak álmodják az életet, hogy igaz meggyőződéssel cselekszenek vagy csak bennünket akarnak félrevezetni. Ránk vár a feladat, hogy megoldjuk a rejtélyt, de nehéz szabadulni

De Filippo Milliomos Nápoly című darabjának egyik szerepében

Eduardo játékos elméjének mágikus hatása alól.

Első művészi korszakának egyik legjelentősebb darabja *a Karácsony a Cupiello-házban* (Natale in casa Cupiello, 1931). A főhős, Luca Cupiello álmaiba menekül, egy próblémamentes, kölcsönös szeretetre, jóságra épülő világ illúziójába. Nem hajlandó tudomást venni a környező világról, felesége egyedül kínlódik, hogy a család megélhetését biztosítsa. Fia ellopkodja és eladja a beteg nagybácsi holmijait, lánya csalja férjét, mindebből Luca semmit sem vesz észre. Évenként megépíti a betlehemet, a béke és szeretet, a boldogság szimbólumát, és elégedett sorsával. „Ván ennél szebb a világon?" — kérdi a maga készítette betlehemre mutatva. A családi bajok mind karácsonykor robbannak ki, a valóság egyszerre zúdul Lucám. A megrázkódtatástól megbetegszik, nem tudja elviselni az igazság súlyát. Betegen még egy kísérletre vállalkozik, ki akarja békíteni lányát és vejét. Ez *az* egyetlen, a külvilág dolgaiba avatkozó cselekedete is kudarcba fullad. Összecseréli a két férfit, s lányát arra kényszeríti, hogy szeretőjének esküdjön örök hűséget. Utolsó szavaival — „milyen szép betlehem" — saján külön világát nyújtja felénk, de elhibázott közbeavatkozásával egyben bizonyítja is ennek az illúvilágnak az életképtelenségét, a valóságtól való menekülés hiábavalóságát.

A Nem fizetek (Non ti pago, 1940) központi alakja egy rokonszenves, de rendkívül csökönyös, hús-vér nápolyi figura, Ferdinando Quagliuolo. A cselekmény egy lottónyeremény körül forog, melyről senki sem tudja eldönteni, kit is illet: Mario Bertolinit, aki Quagliuolo lányának vőlegénye, és aki meg-álmodta a nyerőszámokat, *vagy* pedig Quagliuolót, mivel az ő egykori házában, az ő elhunyt édesapja jelent meg az alvónak. Döntenünk kell, vajon van-

nak-e hazajáró lelkek, vagy békésen nyugszanak a túlvilágon; vajon a számok a fiatalember képzeletének a szülöttei, vagy valóban a szellem súgta meg neki, és ha igen, neki akarta elárulni a vagyont szerző számokat, vagy tévedett, és a fiának akart segíteni. A józan ,ész tiltakozik, a válasz csak egy lehet. A cselekmény azonban az abszurdumba fordul. Ferdinando nem nyugszik meg a sors döntésében. Biztos vélt igazában, bár bizonyítani nem tudja. Halott apjához fordul támogatásért, és megátkozza a fiatalembert, akit valóban üldözni kezd a balszerencse. Mi mást tehet, lemond a nyereségtől. Ferdinando győz, mert volt ereje harcolni, mert bízott önmagában, és nem adta fel a reménytelennek látszó küzdelmet. Megbékélve, az elért győzelemtől büszkén a fiataloknak adja hozományul a mesés összeget. A sziporkázó ötletekben, szellemes fordulatokban bővelkedő egyfelvonásos kétségtelenül De Filippo egyik legszórakoztatóbb, legvidámabb, ízig-vérig nápolyi és csakis nápolyi darabja, hiszen ez sehol másutt nem történhetett volna meg. Az egyetlen De Filippo gazdag írói repertoárjában, amely felhőt-lenül derűs, amely mentes De Filippo jellegzetes keserű humorától, megnevettet anélkül, hogy azt éreznénk, ezen in kább sírni kellene. Ez az egyetlen igazi vígjátéka.

Pasquale Lojacono, a *Vannak még kísértetek* (Questi fantasmi, 1946) főszereplője is győz a darab végén. De az ő győzelmének már nem tudunk szívből örülni. Szánalmas, szívszorítóan kilátástalan sors az övé, s ezen a véletlen „szerencse” sem tud ténylegesen VáltOZ_ tatni. Lojacono szegény, szerencsétlen ördög, már mindent megpróbált, hogy kiutat találjon a nyomorból, hogy éle-te egyetlen értelmének, feleségének boldog, nyugodt életet tudjon biztosítani. Látja, hogy a szegénység megöli a szerelmet, a nyomor áthatolhatatlan falat von közéjük. Fortuna megszánja, s lehetőséget nyújt neki, talán az utolsót, hogy szerencsét próbáljon. Öt évre ingyen beköltözhet egy lakatlan házba. A néphiedelem azt tartja, hogy a házat kísértetek lakják, ezért mindenki kerüli. Pasqualéra vár a feladat, hogy mindennapos ottlétével bizonyítsa: ez csupán tévhit. Kísértetek nincsenek, nem szabad hinnie bennük. A helyzet azonban új fordulatot hoz. Felesége szere-tője gyakran egy-egy kisebb összeget helyez pizsamája zsebébe. Ez a pénz teszi lehetővé, hogy berendezhessen egy panziót. A pénzt tehát el kell fogadnia, hogy gazdag lehessen, és felesége szeretetét visszaszerezhesse. A pénz eredetét azonban valahogyan meg kell magyaráznia. Hinni kezd ő is a kísértetekben. Nekünk kell eldöntenünk, Pasquale valóban hisz-e bennük, vagy csak számításból nem vesz tudomást felesége hűtlenségéről. A mű maga nem ad választ, bár Pasquale szánalmas, esendő vívódása, hiábavaló vergődése valószínűtlenné teszi az utóbbi feltevést. Pasquale sorsa részvétet és együttérzést kelt. Látjuk, milyen szánandó ez a hit, milyen nyomorúságos ez a kiút, megértjük, hogy Pasquale ahelyett, hogy megtalálta volna szerencséjét, az utolsó lehetőséget, hogy emberhez méltóan él-jen, pontosan ebben a megalázó helyzetben veszti el emberi mivolta utolsó morzsáit is. A hétköznapi történetet lírai poézis hatja át, az illúziókba vetett hit varázsa, egy emberi élet utolsó reménysugara. A külvilággal szemben az író is tehetetlen, de mélységes humanitással és segíteni akarással ábrázolja a kiúttalan, kegyetlen korlátokkal határolt, nyomorúságos életben tengődő kis-ember reménytelen próbálkozásait.

Az egyetlen eduardói hős, aki külső vagy misztikus segítség nélkül, saját erejéből képes kiharcolni igazságát, aki tényleges győzelmet arat, ha csupán csak szűk környezetben is, az *a Filumena házassága* (Filumena Marturano, 1946) hősnője. Sophia Loren és Marcello Mastroianni főszereplésével nálunk is bemutatták a drámából készült filmet, *Házasság olasz módra* címmel. Filumena sem ismer más kiutat, mint a többi De Filippó-i hős; cselhez folyamodik. De az ő ügye győz, mert a természet törvénye, az anyaság, a család szentsége erősebb az emberi ész alkotta szabályoknál. Az anyai szeretet ad neki erőt a megaláztatások elviseléséhez, és ah-hoz, hogy akár erőszakkal is kicsikarja igazát. A gyermekéért küzdő anya állhatatosságának, emberfeletti erejének számos példáját láthatjuk mind az irodalomban, mind az életben. Arra azonban már ritkábban figyelhetünk fel, hogy az apaság érzése olyan gyökeres változásokat eredményezzen egy férfiban, mint amilyen változásokon Soriano ment keresztül. A szellemes, fordulatos és mindvégig reális cselekmény befejezése, a konfliktus megoldása talán egy kicsit erőltetettnek tűnik. Ám akár-hogyan ítéljük is meg a mű végét, két nagyon fontos tényre rá kell mutatnunk. Az egyik az, hogy Filumenával a cselekvő hős kerül színre, aki nem hagyja magát a sors kénye-kedvére, nem törődik bele a „változtathatatlanba”, nem áltatja sem magát, som másokat, aki szívós kitartással és erkölcsi igazságával le tudja győzni környezetét. De csak a környezetét és csak morális téren. Eb-ben rejlik De Filippo mély társadalom-bírálata. Előző műveiben is érzékeny ecsettel, együttérző képekben ábrázolta a szegény emberek nyomorát, bár talán a legérzékletesebb, legmegindítóbb szavakat éppen Filumena szájába adja, amikor elmeséli, milyen körülmények kényszerítették erre az életmódra. Az előző művek hősei azonban tehetetlenek, elesettek, szerencsétlenek, és főleg gyengék, hogy bármit is cselekedjenek. Filumena nem csupán az anyai szeretet képviselője, hanem olyan emberi tartással rendelkezik, olyan pozitív emberi tulajdonságokkal, amelyek fel-tétlenül szükségesek a társadalmi elő-ítéletek, megkötések legyőzéséhez egy igazabb, humánusabb etika nevében.

Filumena erős, harcol, győz. Győzelme morális erejének eredménye. Filumena elérte, amit akart, de a hozzá hasonló számtalan kiszolgáltatott „Filumenának” nem tud kiutat mutatni. Filumena ugyan győzött, de csak a fenn-álló korlátok, a társadalmi konvenciók határain belül. *A Sanitá negyed polgár-mestere* (II Sindaco dcl Rione Sanitá, 196o) főhőse próbálkozik ezeknek a korlátoknak az áthágásával. A társa-dalom igazságtalan törvénykezését szeretné helyettesíteni saját, nem mindig törvényes, de mindig igazságos — legalábbis önmaga által annak hitt — ítéleteivel. Az önkényes bíráskodás, légyen bár igazságos, nem lehet megoldás. A polgármester kudarcot vall, megölik, és éppen leghívebb társa, mindenkori segítője fordul a törvényes hatóságokhoz, hogy igazságot szolgáltasson halott barátjának. Filumena és a polgármester példája mutatja, hogy cselekedni kell, hogy a minden egyes De Filippo-drámában élesen ábrázolt társadalmi problémák valamilyen megoldásra várnak. Azt is láthatjuk azonban, hogy sem az, ha strucc módjára homokba dugjuk a fejünket, és nem veszünk tudomást a külvilágról, sem ha egyedül akarunk lázadni a törvények vagy szokások ellen, nem vezethet tényleges eredményre. De Filippo, bár kommunista érzelmű, nem forradalmár. A társadalom megváltoz-

tatásának sürgető szükségszerűségét megmutatja, láthatjuk a helytelen, bukásra ítélt próbálkozásokat. A társa-dalom bírálatánál nem lép tovább, de műveiből sugárzik mindenkori *igaz* hite az emberekben, mélységes humanitása. Ez a hit, az emberek iránti őszinte szeretet hatja át minden egyes darabját, ennek a fénye ragyogja be komorabb műveit is, ez élteti a jobb jövőbe vetett reményt, ad erőt a folytatáshoz. Ez hitelesíti tanítását, a mások javát is szolgáló, becsületes, igaz, önmagunkat vállaló, emberhez méltó, cselekvő életet.

Emberségesebb világért

A Filumena házassága, a Vannak még kísértete/e már a II. világháború után íródott. A háború utáni néhány év különösen termékeny volt De Filippo írói pályafutásában. Talán ekkor alkotta legszebb, leghíresebb darabjait. A háborúban látott és megélt szenvedések, embertelenségek, borzalmak megérlelték, elmélyítették az emberek sorsára már eddig is érzékenyen reagáló író da-rabjainak cselekményét és mondanivaló-ját. Ezekben az években teljesedett ki látóhatára, jutott el végérvényesen az általános, az egyetemes problémák ábrázolásához.

Egyik legszebb drámáját, a közvetlenül a második világháború után írt *Napoli Milionariát* is (Milliomos Nápoly, 1940) az emberiség féltése ihlette. Talán ezt a háromfelvonásosát vitték legtöbbször színre, és mutatták be legtöbbször külföldön is, mert ez az a da-rab, amely bár a többihez hasonlóan Nápolyban játszódik, és tipikus nápo[l]yi szituációk sorára épül, a benne felvetett kérdés az egész emberiséghez szól, tanulsága figyelmeztetés az egész világ számára. Központi témája a háború. A mű főhőse Gennaro Jovine, munkanélküli villamosvezető, aki filozofálgató elmélkedéseiben, baráti beszélgetéseiben korának eseményeit próbálja magyaráz-ni társainak, s a háború okait a társa-dalmi igazságtalanságokra vezeti viszsza. Véleménye sokkal bölcsebb, tudatosabb, megalapozottabb, mint amilyent Gennaro Jovinétől elvárhatnánk. Az ő személyében Eduardo tapasztalatai, jósága, éles ítélőképessége nyilvánul meg. Ez azonban nem zavarja a darab művészi összhangját, egy pillanatig sem tűn-nek Gennaro szavai erőltetettnek vagy mesterkéltnek. A közvetlen hangnem, az egyszerű stílus, a dialektus mesteri alkalmazása természetessé, szavahihetővé teszik Gennaro alakját. Ugyanolyan figura, mint a darab többi szereplője, eleinte semmiben sem különbözik tőlük. Eleszi fia elől a makarónit „ki-ki segít-sen magán, ahogy tud”, falaz felesége feketézéséhez, hiszen ebből él a család, még halottnak is tetteti magát, amikor a rendőrfelügyelő házkutatást 'akar tar-tani, hogy elkobozza a csempészárukat.

Gennaro méltó a nápolyi erényhez, ügyességét, talpraesettségét még a felügyelő is tiszteletben tartja, és komikus-izgalmas, „ki ülteti fel a másikat” párbajuk közös megelégedéssel zárul. Öröme nem tart soká, elviszik katonának, és csak egy év múlva tér haza. A háborús megpróbáltatásokat, szenvedéseket megélt Gennaro és a feketepiacon meggazdagodott, fényűzően élő milliomos család között mély szakadék keletkezik. Senki sem kíváncsi a csodával határos módon megmenekült katona szörnyű élményeire. Gennaro erkölcsi aggályai terhükre vannak. Gennaro kétségbeesetten eszmél rá, [h]ogy családja milyen mélyre süllyedt. Az utolsó pillanatban érkezett, hogy talán még vissza tartsa nagyobbik lányát a prostitúciótól, fiát attól, hogy mint tolvajt lefüleljék, feleségét, hogy végképp elveszítse em[b]erségének utolsó cseppjeit is, kiuzsorázva a szerencsétlen éhezőket. Legkisebb lányát súlyos betegen találja. Si-kerül ugyan gyógyszert szerezni, de lehet, hogy már későn. „Várni kell reggelig” — mondja Gennaro, s ezekkel a szavakkal fejeződik be a darab. Várni kell, hogy megtudjuk, meggyógyul-e a kis-lány, várni, hogy eldőljön, meggyógyul-e a háborús sebektől vérző világ, hogy a háború kegyetlen, elembertelenítő nyomását, bomlasztó légkörét fel[v]áltja-e egy tisztább, emberségesebb erkölcs. A Gennaro által képviselt tanítás — hogy becsületesen, emberhez méltóan kell élnünk, hogy segítenünk kell a rászorulókon, hogy az ember közösségben él, és a közösség érdekeit kell szem előtt tartania — nem maradhat hatástalan, igazságának erejével bizonnyal sikerül megmentenie családját.

Egy kicsit talán hihetetlen, hogy Gennaro, akit régebben semmibe sem vettek — „a papa hülye”, mondta róla kislánya a többiek véleményét visszhangozva —, most ilyen hirtelen és ilyen eredményesen hasson családjára. Ez az optimista befejezés tükrözi De Filippo hitét egy jobb jövőben.

A darab történetéhez azonban az a tény is hozzátartozik, hogy a záró mondat, Gennaro bizakodó kijelentése az évek során De Filippo interpretációjában egyre veszít derűlátásából, a pont kérdőjellé változik, optimista kicsengése pesszimista kérdéssé tompul. Nemcsak a színész játéka, az író utolsó da-rabjai is jelzik, hogy De Filippo csalódott. Immár hetvenöt évesen, egy küzdelmes élet háromnegyed évszázadával a háta mögött keserűen kell tapasztalnia, hogy még nagyon sokat kell tenni az általa álmodott emberségesebb világért. Érzékenyen reagál a kiábrándulás társadalmi megnyilvánulásaira, az elidegenedés problémája egyre többet foglalkoztatja. Utolsó műveiben hősei primitív naivitását tudatos rosszhiszeműség váltja fel, a rosszak, a másoknak készakarva ártók foglalják el az egykori rokonszenves hősök helyét. A *szerződés (Il* contratto, 1971), *A vizsgák sosem érnek véget* (Gli esami non finiscono mai, 1973). Hajdani optimizmusa veszített fényéből, de hitét az emberek-ben, a humanitás igazában nem vesz-tette el. De Filippo továbbra is dolgozik, ír, játszik, rendez, szerepel a tévében, aktív részt vállal a közéletben is. Nem adja fel a harcot, hiszen világéletében az emberek javát szolgáló. cselekvő életre tanított

CENNER MIHÁLY

Bárdos Artúr emlékezete

„Először hadd emlékezzem meg a szín-ház munkájáról. Bárdos Artúr, aki ezek-ben a mostoha időkben is rendíthetetlenül áll az irodalom süllyedő dereglyéjén, és utóbb egymás után ismertetett meg bennünket több új, nemes tehetséggel — azokkal, akik a szabad vizeken hajóznak ezúttal szintén egy fiatal franciát szólaltat meg, Paul Raynalt. Háromfelvonásos tragédiáját lefordíttat-ta Színi Gyulával, a toll kitűnő művészével, s mintaszerű együttesben mutat-ta be."

Kosztolányi Dezsőnek Paul Raynal: *Az ismeretlen katona* című drámája 1926-os, belvárosi színházi bemutatójának kritikájából idéztünk. Ebben a né-hány sorban Kosztolányi elmondja a leglényegesebbeket Bárdos Artúrról. Irodalmi ízlését, az új iránti lelkesedését, együttesének színvonalát dicséri. Ha ehhez hozzátesszük fáradhatatlan szí-nészfelfedező tehetségét, szinte már jellemeztük Bárdos Artúr színházi pályáját.

Az új színpad

1882-ben Budapesten született. Jogot végzett, és hírlapokba, folyóiratokba — így *a Nyugatba* is — művészeti tárgyú cikkeket írt. 1909-ben megalapította és két éven át szerkesztette a *Színjáték c*ímű színházi és zenei hetilapot. Ugyan-ebben az évben németországi tanulmányútra indult. Hamburgban, majd Lipcsében vállalt dramaturg-rendezői állást, gyakorlatilag is megismerve a színházak életét, amelyről addig már számos elméleti cikket írt.

Hazatérve megírta *Az új színpad* című munkáját, amely jórészt németországi tapasztalatainak összegezése. Erre vall például az egyik fejezet címe: *Reinhardt műhelyében.* A könyv *a Nyugat* kiadásában jelent meg 1911-ben. A következő évben megalapítja első szín-házát az Aréna úton, *Új Színpad* néven, Révész Bélával közösen. A március közepén nyílt színház a szezon végéig működött. Minden előadását maga Bárdos rendezte. Irodalmi színpadot teremtett, új hangú irodalmi művek számára. Szerzői: Schnitzler, Heijermans, France, F. Th. Csokor, Mirabeau, Strindberg, de bemutatta Krúdy: *Kárpáti kaland* című egyfelvonásosát is. Tagjai között voltak: Halmos Ilona (később Kosztolányi Dezsőné), Judik Etel (Karinthy Frigyesné), Simonyi Mária (Móricz Zsigmond későbbi felesége). Garas Márton, Vámos Hugó stb. Mind a szerzők, mind a közreműködők arra engednek következtetni, hogy Bárdos Artúr előtt a régi *Thália Társaság* eszméje lebegett, legalábbis ami az irodalmi nívót, az újdonságot és az új színpadnak megfelelő közreműködők személyét illeti, ,mert Judik, Garas és Vámos színészi pályájukat *a Thália Társaságban* kezdték. Hasonló törekvést árul cl tervező gárdájának névsora is, akik között az egykor *a Tháliának* is dolgozó Gulácsy Lajos, továbbá Rippl Rónai József, Biró Mihály, Katona Nándor és Kozma Lajos neve olvasható.

Az Új Színpaddal kezdődött Bárdos Artúr színházalapító tevékenysége. Harminchét éves színigazgatói működése során tizenkétszer alapított vagy vett át színházat; sokszor érte kudarc, de ez sohasem kedvetlenítette cl. Bálint Lajos *Karzat és páholy* című emlékeőkötetében a Bárdos Artúrról való emlékezésének ezt a címet adta: Aki mindig új-ra kezdi. Ebben így ír: „Kevés embert ismertem, aki annyira megrögzötten és olyan öntudattal hitt volna a maga el-hivatottságában, mint Bárdos Artúr. Jó egynéhány színháznak volt vállalkozó és egyben művészeti igazgatója Budapesten, sőt Berlinben is. Dc keveset tudok olyat is, aki annyi balsikerrel élte ki ezt a változatlan és egyre újrakezdő becsvágyát."

Az Új Színpad után megalapította a *Modern Színpad Kabarét,* utána *a Modern Színpadot,* majd ªz *Andrássy úti Színházat.* 1918 márciusában vette át először a *Belvárosi Színház* vezetését, hogy azután az évtizedek folyamán még háromszor térjen vissza ahhoz a szín-házhoz, amely végül is az ő nevével forrott össze a színházi utókor emlékezeté-ben. Műsorában *a Modern Színpadon* bevezetett egyfelvonásosokat adott elő, később áttért az egész estét betöltő da-rabokra. Szerzői között Gábor Andort, Hatvany Lilit, Karinthy Frigyest, Zilahy Lajost, Szenes Bélát, Harsányi Zsoltot, Bíró Lajost, Színi Gyulát, Szép Ernőt, Herczeg Ferencet találjuk. Mű-sora tehát nagyon is eklektikus lehetett. Kétéves, első működésének legmaradandóbb emléke Maeterlinck: *Szent Antal csodája* című szatirikus legendájának színrehozatala volt.

Az Andrássy úti Színházban jeleneteket és kabarétréfákat játszottak, a szerzők nagyjából megegyeztek *a Belvárosi Színház* szerzőivel, színészei között talá-ljuk: Ilosvay Rózsit, Kökény Ilonát, Boross Gézát, Bánóczi Dezsőt, Ürmössy Anikót, Bojda Jucit, Rátkai Mártont.

Jelentősebb volt a Nagymező utcai *Télikert Orfeum,* illetve a Rádius mozi helyiségében (ma Thália Színház) meg-nyitott *Renaissance Színház,* amelyet Bárdos Artúr 1922 végétől 1926 sze-zonzárásáig vezetett. Ebben a színház-ban mutatta be Niccodemi: *Tökmag* című nagy sikerű vígjátékát, Crommelynek: *A csodaszarvas* című drámáját, amelyben a fiatal Tőkés Annát fedezte fel a magyar színpadok számára. Idézünk a korabeli kritikából: „Bárdos Artúr az új íróval együtt új színészi értéket mutatott be a *Csodaszarvas* elő-adásán. Egy egészen fiatal színésznő, Tőkés Annie játszotta az asszony szerepét olyan komoly művészi eszközökkel. amelyek mindenképpen jelentős színészi eseménnyé avatták első fellépését." A nagy színészfelfedező ezúttal sem tévedett, de a felfedezéseknek még koránt sincs vége, sőt csak ezután fedez fel újabb és újabb tehetségeket. Bemutatja Szép Ernő *Lila ákácát,* majd Móricz Zsigmond *Búzakalász* című vígjátékát. Mesélik, hogy Móricz, megismerve Tő-kés tehetségét, ragaszkodott az ő szerepeltetéséhez művében, sőt, amikor Bárdos ebbe nem egyezett bele, darabjának visszavételével fenyegetőzött. Bárdos azonban pontosan ismerte .színészeit: kit mire lehet legjobban használni. A *Búzakalász* női főszerepében ismét új színésznőt avatott: Somogyi Erzsit. Móricz nemcsak megbékélt, hanem tökéletesen megelégedett volt Bárdos döntésével. Ezután merész lépés következett. Színre vitte Strindbergnek addig az összes színpadokon megbukott tragédiáját, *a Haláltáncot.* Edgár kapitány szerepére Somlay Artúrt választotta, partneréül az általa szinte sztárolt Simonyi Máriát. Somlay pályájának döntő győzelmét aratta Edgár szerepében. A korabeli kritika csak felsőfokon jellemzi ezt a páratlan alakítást. Újabb szerző, újabb darab, a csemegét kedvelők számára: Paul Géraldy: *Szeretni.* Jean Sarment: *Az aranyhalász* című színművét évekkel előbb már bemutatta *a Belvárosi Színházban,* most felújítja *a Renaissance-ban,* s ez egyúttal utolsó rende-

zése ebben a színházban. Bárdos itt rendezett előadásainak díszleteit szinte kivétel nélkül Márkus László tervezte.

1926 áprilisában néhány hónapra ismét átvette *a Belvárosi Színházat,* de mindössze két darabot rendezett. Berstl: *Calais-Dower* című vígjátékát, amely-nek férfi főszerepére Hegedűs Gyulát hívta meg, és Paul Raynal: *Az ismeret-len katona* című tragédiáját, amelynek Kosztolányi által írt kritikáját a bevezetőnkben ismertettük. Ezután Berlin-be távozott, ahol előbb filmrendező volt, majd megnyitotta *a Theater ím Palmenhaus* nevű irodalmi színházát. (Erre utal Bálint Lajos emlékezése.)

Hazatérve, 1932 februárjában megnyitotta a Révay utcai *Művész Színházat,* itt azonban csak két bemutatót rendezett (Zilahy Lajos: *Tűzmadár* és Halász Imre: *Lányok és fiúk).* s ősszel ismét átvette a *Belvárosi Színházat.* Új írót és új színészt most is szívesen fedezett fel, s gyakorlott színházi érzéke ritkán hagy-ta cserben. A színház átvétele után az első bemutatót Bárdos rendezte: Frank Maar, azaz Meller Rózsi: *Írja hadnagy* című, kirobbanó sikerű darabját. Ő rendezte Gáspár Miklós (azaz Margit) *Rendkívüli kiadás* című vígjátékát, a sikeres írónő első színdarabját. (Ugyancsak Bárdos igazgatása alatt, bár nem az ő rendezésében került ugyanitt bemutatásra 1946-ban „az évtized sikere", Gáspár Margit: *Új isten Thébában* című szatírája.)

Társadalmi okokból nem kerülhette ki, hogy József Ferenc főherceg *Kolumbusz* című drámáját ne az ő színházában adják elő, de rendezését nem vállalta, illetve diplomatikusan egyik rendezőjét bízta meg vele. (Az előkészületekről Boross Elemér számol be *Velük voltam* című könyvének egy derűs történetében.)

A Szent Johanna felfedezése

A Belvárosi Színház műsora sikeres volt ezekben az években, de Bárdos csak keveset rendezett. Egy Chesterton-darabot, Arisztophanész *Lysistratéj*át, felfedezte és bemutatta az akkor nagyon fiatal Nyíri Tibor első darabját, *a Hajszát,* s bár még két Meller Rózsi-darabot játszottak, két sikeres Bókay-vígjátékot, Királyhegyi Pál komédiáját, újabb Gáspár Margit-darabot, s bár mindegyiket ő tűzette a színház műsorára, a rendezésüket nem vállalta. Birabcau: *Eltévedt báránykák* című, nagy vihart kavart darabjában Szepes Liát és Puskás Tibort „fedezte fel" a kamaszkorú fő-szerepekre, akik valóban a szerepeknek megfelelő életkorúak voltak. Verneuil: *Duo* című kétszemélyes darabját az ő fordításában, de nem az ő rendezésében mutatta be a színház.

Az igazi nagy fölfedezés, az átütő, nagy siker azonban Bárdos Artúr rendezéséhez fűződik. Ez Bernard Shaw: *Szent Johannája* volt, a címszerepben Bulla Elmával. Az előadásról idézzük Kárpáti Aurél kritikáját:

„*A Szent Johanna* ezúttal harmadszor kerül színre Budapesten. Most mégis úgy tetszik: a *Belvárosi Színház* repríze nálunk a *Szent Johanna* igazi bemutató-ja, amely nemcsak az irodalmi ínyencek érdeklődésére tart számot, hanem nyilván a közönség szélesebb rétegeit is meghódítja. Méltán, mert ez a gondos, előkelő színvonalú, stílusos előadás — Bárdos Artúr rendezőtehetségének legszebb és legértékesebb dokumentuma – mindenképp megérdemli, hogy osztatlan sikert arasson. Ilyen tökéletesen össze-hangolt együttessel, ilyen artisztikusan kifejező színpadképpel igazán csak győzni lehet." Ezután a kritikus Bulla Elma játékát elemzi, s megállapítja: „Bulla Elma a legideálisabb Johanna." Bisztray Gyula kritikája – aki pedig az akkori magánszínházak produkcióit nem becsülte igen magasra – szintén a teljes hódolat hangján szólal meg: „A Belvárosi Színház, Budapest egyik legkisebb színháza avatta a szezon Iegnagyobb – vagy ahogy újabban mondani szokás – átütő sikerét. Shaw *Szent Johannája* az a mű, amelyet irodalmi értéke, mesteri rendezése és művészi előadása egyaránt méltóvá tett a közönség és a kritika legteljesebb elismerésére." Majd tovább: „A Belvárosi Színház *Szent* Johanna-előadása csak felújítás, ha számon tartjuk, hogy évekkel ezelőtt Pesten már bemutatták. De újdonság, újság és felfedezés így, ahogy jelenlegi rendezésében újjászületett. Bulla Elma alakítása nagyvonalú, tiszta, tökéletes. Az együttes és a rendezés kifogástalan."

A nagy sikerű Johanna után, a már említett Birabcau-darabon kívül a felszabadulás előtt már csak egyetlen da-rabot rendezett Bárdos. Priestley: A *Conway család* című színművét, amelyet 1938. november 11-én mutatott be a *Belvárosi Színház.* Bárdos eme háború előtti, utolsó rendezéséről így ír Kárpáti Aurél, a kritikus (miután részletesen ismertette a drámai mozzanatokat): „Az előadás kitűnő. Az összehangolt, stílusos együttesben csaknem egyenrangú szerep jut Bulla Elmára, Orsolya Erzsire, Sennyei Verára, Kiszely Ilonára, Tahy Annára, Szende Máriára, Hoykó Ferencre, Nagy Györgyre és Sármássy Miklósra, akik mind bőven rászolgálnak az elismerésre, Bárdos Artúrral, a gondos és avatott kezű rendezővel együtt."

Bárdos már 1938 júniusában megvált a *Belvárosi Színház* igazgatásától, A *Conway családot* már csak vendégként rendezte egykori színházában.

„1936-ban Bárdos Artúr ismét új vállalkozásba kezdett – írja Alpár Ágnes *a Belvárosi Színház* és Bárdos Artúr működését ismertető könyvében –: az *Operettszínház* helyiségében léte-ült *Művész Színház* szeptember utolsó napjaiban nyitotta meg kapuit *A velencei kalmár* új előadásával. Programja gerincét egy 5 darabból álló bemutatósorozat, a Világirodalmi ciklus alkotta, amelynek első darabja *A velencei kalmár,* második Shaw: Az *ördög cimborája,* harmadik Scribe: *Egy pohár víz,* negyedik Molnár Ferenc: *Liliom s* az ötödik Franz Theodor Csokor: *1918. november* 3. című drámája volt."

Ebből a ciklusból Bárdos csak A *velencei kalmár* előadását rendezte, nem nagy sikerrel. Kárpáti Aurél kritikájában elmarasztalja az egész előadást, különösen Shylock és Portia alakítása miatt, dicséri Gobbo szerepében Rózsa-hegyi Kálmánt, s bírálatát így fejezi be: „Végül még egyet: ennyi gáncs ellenére is minden elismerésem azé a becsületes szándéké, amely Bárdos Artúrt új vállalkozásában vezeti."

A mindössze két évadot megért színházban Bárdos még két bemutatót rendezett: Lakatos László: *Láz* című színművét és Shaw: *Barbara őrnagy* című komédiáját, 1937 őszén. A többi darabokat Siklóssy Pál, Kürti Pál, illetve Pünkösti Andor vitték színre.

1938 után Bárdos Artúrnak is távoznia kellett a színházakból. A kényszerű hallgatás éveit írással töltötte. Már 1936-ban megjelent *Uralkodók és komédiások* című kötete, amely Napóleon színészeivel és Rachel életével foglalkozik. 1942-ben látott napvilágot, *Játék a függöny mögött* című műve, amely tulajdonképpen igazgató-rendezői pályájának története. Végül 1943-ban kiadták A *színház műhelytitkait,* amely a hosszú és változatos pálya tapasztalatait tartalmazza. Írásából kitűnik, hogy a színház-ban az író, a rendező és a színész munkáját egyenértékűnek tekintette. A rendezőről írja: „Rendezői tekintély csak

Tőkés Anna A csodaszarvasban

egyféle van: a tudásé, a hozzáértésé. Kettős feladat, amikor az igazgató szerepel rendezőként. És mégis, ez az ideális megoldás. Mert akkor a fegyelmi és művészi hatalom egy kézbe kerül, és ez a végső, a művészi célnak csak hasznára lehet."

A felszabadulás után ismét átvette a *Belvárosi Színház* vezetését. Első bemutatója Török Sándor: *Különös éjszakája* volt. Ezt ő maga rendezte. Még 1945 folyamán került bemutatásra Molnár: *Játék a kastélyban,* Góth Sándor rendezésében, Balázs Béla: *Boszorkánytánca* és Scribe: *Egy pohár víz* című vígjátéka, ugyancsak Góth rendezésében, Lázár Mária, Mezey Mária és Góth főszereplésével. 1946 elején Bourdet: *Rab lélek* bemutatóját és A *Conway család* felújítását rendezte. Ekkor mutatta be a színház Gáspár Margit legnagyobb sikerű szatíráját: *Új isten Thébában.* 1946 őszén ismét meglepetéssel szolgált Bárdos Artúr: bemutatta saját rendezésében Shakespeare *Rómeó és Júliáját,* Rómeó szerepében új felfedezettjét indítva nagyszerű színészi pályájára, Kállai Ferencet. Az elmúlt évtizedek teljes mértékben igazolták Bárdos Artúr felfedezését. Júliát *a* Vígszínházból korábban már előnyösen ismert Fényes Alíz játszotta. *A Rómeó és Júlia* után megünnepelték a színház fennállásának 30 éves jubileumát. A következő év első érdekessége Balázs Béla: *Lulu és Beáta* című komédiájának bemutatója volt, a szerző rendezésében. A szezon végén Illés Endre: *A mostoha* című színmű-vének bemutatóját vitte színre Bárdos. Ezután már csak egy rendezése volt a színházban: az 1947–48-as évad első bemutatóját, Meller Rózsi: *Egy bála rizs* című drámáját rendezte, s a szezon végén megvált a színháztól, még a szín-házak államosítása előtt kiment fiaihoz az Egyesült Államokba. Ott élt 25 éven át, írt, emlékezett, színházaira, színészei-re, közönségérc, de a negyedszázados amerikai élet sem tudta őt amerikaivá formálni.

Írásunkat Az *ismeretlen katona* kritikájával kezdtük, hadd fejezzük be a kritika befejező részével:

„Azt sem szabad elfelejtenünk, mi-csoda bátorságról és éleslátásról tesz tanúságot, mikor megbélyegzi azt a háborút, melyet még a szenvedély sem menthet, mert hideg volt és gyáva, az általános védkötelezettség háborúját, amelynek még eszméjét se tudták sokáig, csak azután, évek múlva kotyvasztottak hozzá ürügyet, mindenütt mást és mást, a háborús uszítók, korunk igazi gonosztevői. Mindezt ma is hirdetni kell, mindenünnen, ahol lehet, színpadjaink-ról is. Vannak korok, mikor az irodalmi szemponttal egyenrángúvá válik az erkölcsi tett. A mi korunk is ilyen."

1974 augusztusában, 92 éves korában halt meg Buffalóban, s utolsó kívánsága volt, hogy hamvai magyar földben pihenjenek. A hamvakat hazahozták, és 1975. március 7-én temették cl a Farkasréti temetőben. A búcsúztatót az egykori Rómeó, Kállai Ferenc tartotta. A nyitott sírnál így búcsúzott Bárdos Artúrtól: „Igazgató úr, köszönöm Rómeót!" Bulla Elma a színházi heti-lap hasábjain köszönte meg Johannát, s ha az elysiumi mezőkön találkoznak, bizonyára ott köszöni meg Tőkés Anna *a Csodaszarvast,* Somogyi Erzsi *a Búza-kalászt,* Somlay Artúr Edgárt, s még nagyon sok színész nagyon sok olyan szerepet, amely Bárdos Artúr révén tehetségét kibontakoztatta. A magyar színháztörténet pedig feljegyzi és meg-őrzi a szinházat hitének valló, rendkívül *művelt* és kulturált, az újért mindig lelkesedő, színészeket és drámaírókat fel-fedező, igazi színházi ember: Bárdos Artúr nevét.

SZÍNHÁZ

THÉÂTRE

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

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

Résumé

István Hermann:

Une saison d'adieux généraux

L'auteur passe en revue les nouvelles pièces hongroises de la saison 1974/75, sous la devise du dicton français: « Partir c'est un peu mourir ». Il paraît que la plupart des pièces en question expriment un certain sentiment de séparation, de fragilité humaine, empreint tantôt d'une nostalgie mélancolique pour les anciennes valeurs, tantôt d'une tristesse ironique motivée par l'éches des rêves de jeunesse. Dans d'autres cas il s'agit des adieux d'une génération qui ne peut et ne veut pas comprendre ce qui est neuf. Ces adieux aboutissent souvent à la mort mais ce n'est qu'une « mort petite »: cette saison non plus ne vit naître la véritable tragédie.

Tamás Tarján:

Hernádi en tant qu'auteur dramatique

A propos de la création à Pécs de la nouvelle pièce de Gyula Hernádi, *Le Baptême de sang*, le critique analyse les traits caractéristiques de tout le théâtre de cet écrivain. En plus, puisque ces pièces s'unissent assez organiquement à l'oeuvre de Hernádi, Monsieur Tarján complète son analyse par le portrait de Hernádi le romancier et le scénariste.

Tamás Bécsy:

Un double « Baptême de sang »

Ici il s'agit plus particulièrement de l'examen de la pièce de Gyula Hernádi comme on l'a pu voir au Théâtre National de Pécs.

István Gábor:

Notes sur la dernière saison du Théâtre de Gaîté

Le Théâtre de Gaîté s'est originalement chargé de cultiver le genre du cabaret politique. En 1974/75 aucun nouveau programme de cet ordre n'a été monté et les comédies qu'on jouait à leur place ont plutôt trompé les espoirs éveillés par les nouvelles ambitions de l'établissement.

Péter Molnár Gál:

Aller-retour

Est-ce que le genre lyrique peut représenter la réalité? Voilà la question que se pose le critique à propos de deux récentes créations. A Kaposvár, en reprenant *L'Amour des étudiants* (Good News) de Henderson, on a cherché à rendre plus âpres et plus mordantes les rêvasseries, les saveurs trop douces de l'original, tandis que le musical américain, *Les Deux gentilshommes de Vérone*, au Théâtre Municipal d'Opérettes, offre au public un Shakespeare apprivoisé, d'une bonhomie à la viennoise.

Tamás Koltai:

Que peut atteindre le naturalisme?

A Kaposvár on a créé *La Cuisine* d'Arnold Wesker dans une réalisation que notre critique estime généralement réussie et même passionnante. Cependant à propos de cet événement il soulève quelques problèmes du naturalisme au théâtre, prêt à provoquer un débat à ce sujet.

Gábor Bányai:

Cupidon en protagoniste

Le Théâtre József Attila joue la comédie shakespearienne *Beaucoup de bruit pour rien*. Le critique apprécie l'excellent duo de deux jeunes acteurs, Ildikó Bánsági et András Márton, mais pense que la mise en scène n'exploite pas les richesses recélées dans la pièce.

István Nánay:

Trois soirées avec les artistes de Sepsiszentgyörgy

Invitée par le théâtre de Veszprém, la troupe du Théâtre Hongrois de Sepsiszentgyörgy (Roumanie) a présenté trois de ses spectacles dans cette ville. Du programme il faut particulièrement distinguer *Quitte ou double* de Gyula Illyés, pièce qu'on a vue récemment à Pécs aussi.

Katalin Budai:

Bousculade au Mont Taygète

Comment la relève des générations se reflète-t-elle a travers les pièces hongroises actuelles – c'est le problème qu'examine, sous l'aspect de la jeunesse, l'auteur de notre article, à propos de trois créations de la saison passée.

András Pályi:

Par quoi l'acteur devient-il intéressant?

La mise en scène de *L'Amour des étudiants* (Good News) de Kaposvár laisse libre jeu à l'improvisation de la part des acteurs. Aussi y rencontre-t-on pas mal de moments fort plaisants. Notre critique relève particulièrement le jeu de deux jeunes acteurs fort doués, Eszter Csákányi et István Jeney.

Zsuzsa Cserje:

Josie – Ildikó Pécsi

Dans la même représentation de *La Lune pour les déshérités* c'est Ildikó Pécsi qui joue Josie. Sa remarquable interprétation peut être qualifiée en même temps comme le sommet de sa carrière jusqu'à cette date.

Katalin Róna:

Jim Tyrone – Miklós Gábor

En Jim Tyrone de *La Lune pour les déshérités* de Eugene O'Neill à Kecskemét, Miklós Gábor fait miroiter même à travers les couleurs sombres du personnage le message humanitaire de l'auteur.

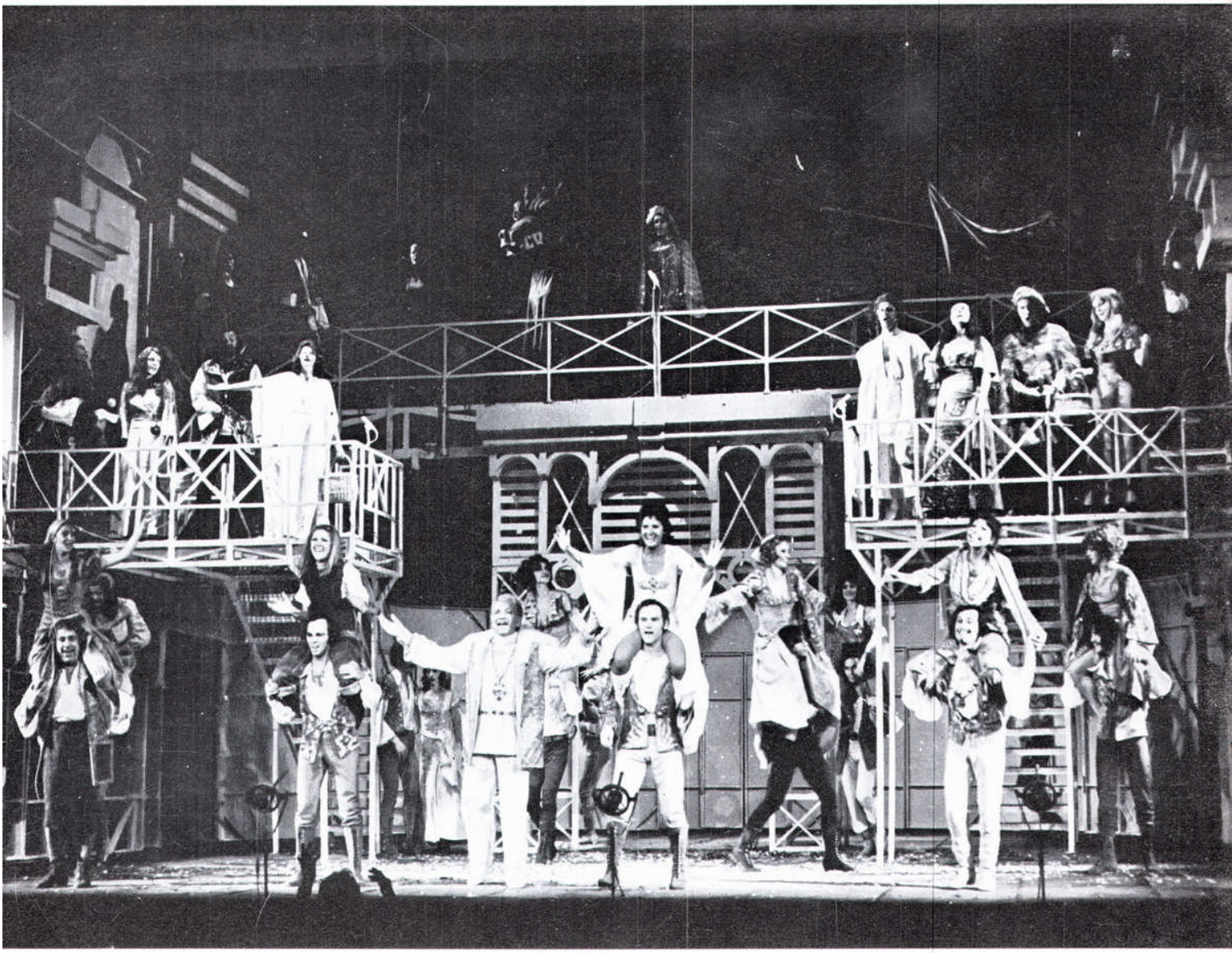
Katalin Óvári:

Eduardo de Filippo

Cette étude retrace la carrière théâtrale de l'auteur italien Eduardo de Filippo. En analysant les origines populaires de ce théâtre, sa dramaturgie et son fond idéologique, Madame Óvári constate que tout en perdant quelque chose de son optimisme ancien, le maître agé n'a pourtant pas renoncé à sa foi dans la vérité humaine.

Mihály Cenner:

Artúr Bárdos

Avant 1949 le metteur en scène, directeur et esthète de théâtre Artúr Bárdos a été un des personnages les plus actifs et les plus remarquables de notre théâtre. Il est mort aux Etats-Unis, apres y avoir passé les dernières décennies de sa vie. Notre article résume les leçons de cette carrière fertile.

Ára: 12 Ft