SZÍNHÁZ

Tarján Tamás: „Mi, sileneiek" • Szántó Judit: Japán szalon, magyarokkal • Almási Miklós: Kellemes kegyetlenségek • Nánay István: Lengyel dráma – magyar színház Hermann István: Valami hiányzik • Palasovszky Ödön: A lényegretörő színház • Spiró György: Hannibál (dráma)

1979
Június

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

XII. ÉVFOLYAM 6. SZÁM
1979. JÚNIUS

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK 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 kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlap Irodánál
(KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési díj:
1 évre 240,- Ft, fél évre 120,- Ft
Példányonkénti ár: 20,- Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest. Postafiók 149

Indexszám: 25.797

79.0715 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató
HU ISSN 0039-8136

A borítón:

Sulyok Mária (Inganga) Weöres **Sándor:** Szent György és a sárkány című tragikomédiájának nemzeti színházi előadásában

A hátsó borítón:

Najmányi László díszlete a Vígszínház Minden jó, ha vége jó-előadásához (Ikládv László felvételei)

TARTALOM

játékszín

TARJÁN TAMÁS
„Mi, sileneiek" (1)

SZÁNTÓ JUDIT
Japán szalon, magyarokkal (4)

SZEKRÉNYESY JÚLIA
Én nem élek, de túlélek (7)

RÓNA KATALIN
Konkrét-e az igazság? (8)

ALMÁSI MIKLÓS
Kellemes kegyetlenségek (10)

NÁNAY ISTVÁN
Lengyel dráma - magyar színház (14)

NÁDUDVARI ANNA
Miért éppen Augusztusi vasárnap? (21)

MARIANNA SZTROJEVA
Kísérleti Platonov (24)

arcok és maszkok

SZÁNTÓ ERIKA
Vígszínházi arcok (25)

négyszemközt

ANTAL GÁBOR
Az irodalom színházi formái (27)

fórum

HERMANN ISTVÁN
Valami hiányzik (28)

BÁNYAI GÁBOR
A „szerepjátszó" Kazimir (33)

NAGY ATTILA
Gondolatok egy fesztivál után (36)

színháztörténet

PALASOVSZKY ÖDÖN
A lényegretörő színház (38)

világszínház

MIHÁLYI GÁBOR
A magyar dráma és a lengyel színház (41)

GEROLD LÁSZLÓ
A drámaíró Krlezáról (44)

drámamelléklet

SPIRÓ GYÖRGY: **Hannibál**

TARJÁN TAMÁS

„Mi, sileneiek"

Weöres Sándor „Szent György és a sárkány"-a a Nemzetiben

Egyszer volt, hol nem volt egy nyolc-karú sárkány. Silene lakói hittek benne, tehát inkább volt, mint nem volt. A Drindrin néven is tisztelt Hydrának minden Tavaszünnepen egy szűzlányt áldoztak a polgárok, a város főterén pedig - azaz a piacon -- márvány emlékmű hirdette az elnyomó sárkány dicsőségét. A szürke kőoszlop csúcsán valami ezüst gömbféle üldögél. Olyan, mint a csírázó krumpli. Lehet a sokkarú szörny jelképe, és lehet mesterséges hold. A mítosz sár-kányaként inkább nevetséges, mint félelmetes; a legmodernebb technika szputnyikjaként inkább félelmetes, mint nevetséges.

Aser Tamás rendező és a színpadképet tervező Pauer Gyula ezzel az emlékművel találták el legpontosabban Weöres Sándor tragikomédiáját. Az obeliszk az eredeti műben nem szerepel: színházi lelemény, új főszereplő. Ha éppen nem látjuk, akkor is érezhetően jelen van; a forgószínpad többször is fenyegetően, méltóságteljesen hordozza körbe; s minden más díszletelem mögül is folytonosan előjön, kibukkan. A megtévesztésig márványszerű, de nem lehet nem észrevenni, hogy műanyagból s talán könnyű textíliából készült. Évezredes emlékmű és szétszedhető díszlet egyszerre. Komorságát kiemelik - s mindjárt jelentéktelenné is teszik a fehér papírgirlandok.

Ez a központi fontosságú, állandó s mégis folyton változó díszletelem mint-egy összefoglalja Weöres színművének lényegét. Megtartja a darabot eredeti közegében, de - az írói szándékkal egyezően - az emberiség teljes történetének szimbólumává is emeli: a mítosz homályába vesző ősidőktől a jövő kozmikus titkaiig ível a *Szent György és a sárkány* ideje. A tragikus és a komikus állandóan elegyedik, bizonyos és bizonytalan hancúrozik egymással.

Mint Weöres Sándor egész életművének, úgy ennek az 1965-ben keletkezett színjátéknak is a részletek tobzódó asszociatív pompája a nagy értéke. Weöresre nem érvényes a gyakorta használt szókép : ő nem építi életművét, legalábbis tökéletes, befejezhető „építmény" reménnyében nem. Tehetsége, érzékenysége, műveltsége s kisebb részben élettapasztalata fölhalmozta mindazokat az anyagokat, amelyek a legpazarabb palota megalkotásához is többszörösen elegendők volnának. Weöres azonban irtózik attól, hogy készre törő pallér, a mű befejezéséért szorgosan dolgozó építőmester legyen. A kövek, téglák, cserepek, anyagok és színek rejtette végtelen lehetőséget: a rendezetlen elemek nyitottságát nem cseréli el az „egyetlenegy", a „kész" „tökélyéért". Világszemléletéből - amelyről még lesz szó - logikusan következik, hogy a részletek mestere, s nem a szerkezeté, az arányoké, a kompozícióé elsősorban. Munkásságának legfőbb és legmaradandóbb műfaja a rövid lírai költemény lévén, ez egyáltalán nem is baj: a versben teljes egészként érvényesülhet, ragyoghat a részlet. Am ami húsz-harminc soros vershez elegendő, sok száz soros drámai műhöz már kevés lehet - illetve épp csak a nagyszerű lírai betétekhez elegendő. Talán részben ez az oka, hogy Weöres számos remek verssel írta be nevét a magyar líra történetébe, de drámai művei nem tartoznak a nagyobbak közé. Szemléletének eredetisége és részleteinek gazdagsága ellenére az Octopus: a Szent György-dráma (vagy sárkány-dráma) sem.

A költő szemléletének és tehetségének kiválóan megfelelő tárgyat és formát választott e tragikomédiájának írásakor. Páratlan utánzó-újrateremtő készsége egyfelől a misztériumjátékot, másfelől az Erzsébet-kor jellegzetes drámatípusát használta föl. Valószínűleg nem elsősorban a shakespeare-i drámát - de mert a további ihletőket: Webstert, Kydet, Aphra Behnt Magyarországon Weöres Sándoron kívül bizonyára csak igen kevesen ismerik alaposan, *a Szent György és a sárkány* kiváló Shakespeare-utánzatnak - néha paródiának -- hat. Nem tartozhat Webster, Kyd és írótársaik megszállott olvasói közé Aser Tamás sem, ezért tudatosan és helyesen csak a Shakespeare-utalásokat szólaltatja meg, még hangsúlyosabban is, mint Weöres.

E drámaforma epikus természete, valamint a misztériumdráma epizodikus cselekményessége lehetővé teszi, hogy Weöres sokszereplős, szerteágazó, dinamikus, sodró és színpompás művet hozzon létre. Az alapozásban, az invencióban valóban van shakespeare-i is: kultúrhistóriai és művészettörténeti-irodalmi ismeretei fölényesen átsegítenék minden gondon. Weöres sok részletet mesterien alkot meg - Lauro és lsbel testvér-szerelmi kettősét akár a *Fairy Spring* erotikus verseinek sorába is beiktathatná a költő; egyes alakígy számos mellék-figura, a főszereplők közül Inganga királyné - kitűnőek, máskor viszont megfeledkezik egy-egy szituáció kiaknázásá-

Weöres Sándor: Szent György és a sárkány (Nemzeti Színház). **Isbel** (Pogány Judit) feláldozása

ról, és következetlen a jellemábrázolásban. Miron és Sirio összetűzése indokolatlanul heves, Giorgio és Drinus kapcsolata viszont több és kibontottabb drámai mozzanatot igényelne. Az emberben is a változatosságot, a végleteket, a gazdagságot értékelő író természetszerűen nem sokat törődik a csak egy-két fontos vonást kiemelő jellemegység követelményével (alaposan megnehezítve ezzel nem egy színész dolgát). Ezt a fogyatékosságot nem lehet a dráma kétségtelenül lenyűgöző életgazdagságával fölmenteni.

A választott forma: a shakespeare-i reneszánsz dráma csak ezen az egy ponton: az életgazdagságban mutatja reneszánsz világszemléletűnek Weöres Sándort. A történelemről alkotott képe éppenséggel „antireneszánsznak" minősíthető. Meggyőződése szerint a viszonylag jó helyébe rossz, a rossz helyébe még rosszabb kerül. Silenében Icandas király dicsőséges uralkodásának emlékét már csak Inganga anyakirálynő őrzi. A mostani uralkodó a hitvány, iszákos Cannidas. Utódja a csapongó, de rokonszenves Lauro lehetne - ha végül nem a szellemi fogyatékos Uttaganga királynőt emelnék a trónra, éppen abban a pillanatban, amikor „pipilnie kell".

Inganga, a pogány, barbár város királynéja nem is titkolja a felszabadító-ként érkező római hadvezér, a Szent Györgyként tisztelt Giorgio előtt: nem kíván ártani neki, mert „úgyis csak rosszabb érkezik helyetted". Szent György, a naiv, moralizáló tisztesség s a Rómában, Diocletianus által még javában üldözött keresztény eszmék bajnoka az, aki - noha megmenti Silenét és szüzeit a sárkánytól - még mélyebb politikai és erkölcsi válságba taszítja a várost. A „forradalmi" változás végső eseményei nélküle zajlanak ; a sárkány helyébe az ő képe kerül a címerekbe, de mintha a felirat nélküli márványoszlop - amely előtt oly sokan szónokoltak már a népnek - azt hirdetné: meghalt a sárkány - éljen a sárkány!

Ezzel a történelemfelfogással, ezzel a szemlélettel nyilván Aser Tamásnak is vitája van. Nem azért, mert Weöres nézeteivel vitázni illenék, hanem mert eddigi rendezései ellentmondanak e világképnek. Ha egyik-másik munkájának részletei szerint kacérkodik is olykor a „rossz helyébe rosszabb jön" gondolatával, többnyire mégis bírálja ezt a felfogást. Elegendő itt legutóbbi Brecht-rendezésének *(A szecsuáni jó/élek)* befejezésére utalni.

Aser fölismerte, hogy a kritika semmi esetre sem történhet kívülről, bármiféle erőszakolt, didaktikus vagy távolságtartó módon. A paradoxonokat kedvelő Weöres Sándor-i világban maga is egy paradoxonhoz igazodott: a kritika érdekében a lehető legerőteljesebben azonosult a darabba]. Fölismerte, hogy az író ilyennek látja a világot: nem minősít, csak tényt állapít meg tragikomédiájával. Történelemfilozófiája, a hatalom moráljáról vallott nézete tehát nem „pesszimista", nem „rezignált", nem „szkeptikus", nem is leegyszerűsítő: csupán ilyen. Nem, vagy csak kis részben alapul tapasztalaton és következtetésen: döntően filozófiai természetű, s egy nagyobb koncepció része.

A rendező óvatosan átminősítő munkájának első állomása a szövegmódosítás, a dramaturgiai alakítás. Ezt - bár a színlap nem jelöli - nyilván kollegiális segítséggel végezte; ebben és más vonatkozásokban is támaszkodott a Zsámbéki Gábor rendezte, néhány évvel ezelőtti kaposvári bemutatóra. A teljes terjedelmében előadhatatlan szövegből viszonylag kevés marad el, s egy-két figura esik áldozatul az ésszerű átszabásnak. Weöres a darabzárásban pisilni guggoltatja le az új királynőt, Uttagangát. A vaskos jelenet illik a darab szelleméhez, könnyűszerrel érthető, s van benne valami gyerekes-játékos vonás is (amit *a Macskajáték,* Örkény István tragikomédiájának befejezése közismerten ki is aknáz). Aser viszont nem az új királynővel, hanem az új királlyal : a levegőben szálló Jézussal búcsúzik a közönségtől. A Megváltó korábban Szent Györgynek jelent meg - most karjait széttárva, az ikonográfiából jól ismert mozdulattal röpül át a színpadi légtéren, mintha azt mondaná: *I am sorry..* Sajnálom, képtelenség ezeket megváltani. S ezután gördülhet le a függöny, amit az írott szövegben Weöres stílszerűen, az ihlető formai eredetire játékosan célozva *The Enddel* jelez.

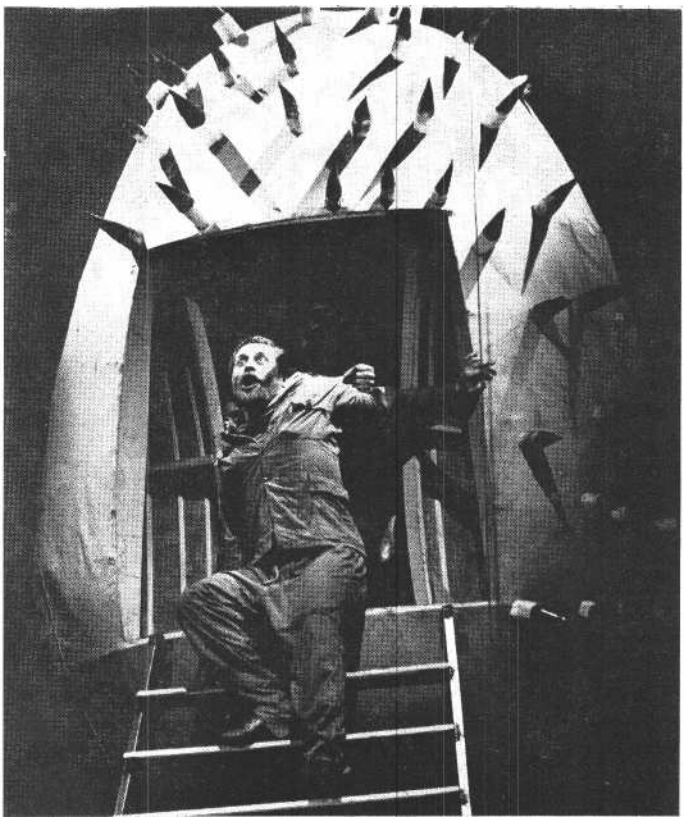
Mi ebben a kis változtatásban a lényeg? Aser egyrészt tolmácsolja - eltérő módon, de lényegében változatlan jelentéssel -- az írói konklúziót; de az össze-omlott - a sárkány körül forgó - régi silenei rendszer szerencsétlen királynői hülyéje helyett Szent György Krisztus királyát állítja az utolsó gondolat fény-körébe. Mindaz, amit Jézus történetileg, kultúrhistóriailag, vallásilag és erkölcsileg megtestesít, önmagában igen ellentmondásos - de szimbolikus alakja a pogány, barbár világba kötődő Uttagangáénál jóval gazdagabb jelentésű. Ha a darab szellemétől nem volna idegen, még fejlődésről is beszélhetnénk. Ezzel Aser nemcsak elfogadja, hanem csöndes-ironikusan kritizálja is a weöresi álláspontot.

A rendező alkata egy vonatkozásban föltétlenül ellenkezője az íróénak. Weöres Sándor nagymestere a részleteknek, de nem mindig vesződik a műegésszel. Aser Tamás, ha kedve és kedélye úgy hozza, elhanyagol részleteket, ám az elő-adás főgondolatát, egészét mindig karakteresen kidolgozza. Újabb paradoxon: éppen ezért állítható mindkettőjüknek még gyöngébben sikerült műveikről is, hogy nem érdektelenek (persze Weöres és Aser képességeit itt nem kívánjuk összehasonlítani, ez lehetetlen is volna; csupán a tehetség természetéről van szó).

Az előadás fővonalának kidolgozására törekvő Aser és a részletekben remeklő Weöres Sándor találkozása a megvalósult színpadi műben felemás eredményt hozott. A rendezőnek néha sikerült - a maga koncepciója szerint - mellékes elemet beemelni a fősodorba (például az álombeli Jézus-alakot vagy a piaci jeleneteket), máskor viszont értékes személyeket és mozzanatokat is elvet, árnyékban hagy (Batrachot, a hajóst és kocsmárost, Sirio konfliktusát az egyéni sors és a közösségi feladat szorításában). Az előadás hullámzik: egyes részek szürkén, lustán, unalmasan hömpölyögnek, hogy azután váratlanul fussanak a helyükbe vibráló, tajtékos habok. Jellemző, hogy a legelső és a legutolsó jelenetet kivételes gonddal alakította a rendező. Az utóbbiról már szóltunk - a dráma indulása azzal tűnik ki, hogy a nyomorék Drinus alakján keresztül mintegy fölvázolja Silene lehetséges korábbi történelmét. Nem egyszerűen egy béna ostorárus vonszolja ma-gát a színre: Drinus egy harsogó katona-zenekar tagjainak lábai közül kúszik elő. A sárkány Silenéjében a város történelme és a személyes sors még akkor is összefonódik, ha Drinus nem föltétlenül fegyveres harcban lett nyomorék (nem örökre, mert Szent György visszaadja a talán szimuláló, talán csak akaratát vesztett ember járását).

Ami az eleje és vége közt van (három és fél óra), az - mondottuk - változatos. Ott igazán jó, ahol sikerült megjeleníteni az élet lüktető elevenségét, változatossá-gát, fordulatos és váratlan helyzeteit, gazdag és nemritkán derűs színeit. „Itt nem győz más, mint az a forró atmoszféra,

Szent György (Vajda László) és **Nela (Lázár Kati)** **Weöres** drámájában



Drinus (Koltai Róbert) a sárkány szentélyének torkában (Iklády László felvételei)

mely mindent szerelmesen fojtogat, és mindent gyilkosan fölemészt, de könyörtelen örök forgásában mégis a szakadatlan életet jelenti" - írja darabjáról Weöres. Asert a szerelmes fojtogatás jobban érdekli, mint a gyilkos fölemésztés, s hogy a forgás örök, egyforma volna, abban szelíden kételkedik. Igyekszik hiánytalanul közvetíteni az írói gondolatot a közvetítés módjával viszont enyhén bírálja is azt, legalábbis a más nemzedékbe tartozó ember kételyeit kifejezve. Megemlítendő például, ahogyan az általában meghatározhatatlan életkorú politikusokkal mintegy szembeállítva az energikus fiatalok - nők és férfiak, szüzek és kujonok - különféle csoportjait jellemzi. Aser fiatalembereiben - szellemiségükben, aktivitásukban, termékenységükben - ott rejlik egy értelmes változás lehetősége. Különösen Lauro tinédzseralakját munkálta ki alaposan a rendezői figyelem.

A színészvezetés ugyancsak változatosnak minősíthető. A megfelelő sokszólamúsággal, méltósággal és iróniával a népes társulatból egyedül a vendég Sulyok Mária, Inganga alakítója rendelkezik. Tragika és komika egyszerre: az egyik pillanatban súlyos igazságok megfogalmazója, a másikban - észrevétlenül váltva már színházat játszik. A világgal már nincs kapcsolata, magára maradt fenségesen és szánalmasan - de pillanatonként figyelmet és szeretetet parancsol, könyörög, áhít magának. Egymaga hitelesíti sorsával a kipusztulóban levő silenei királyi családot. Drámai és lírai hitele együtt, egymásban érvényesül. Színpadi halálának röpke, szinte derűs pillanata maradandó élmény. Szerepe mozdulatlanságra kényszeríti, de mélyebb művészi okból bánik a lehető legtakarékosabban a gesztusokkal, mimikával, kifejezőeszközökkel: egyszerű és kemény vonásokkal formálja, bárdolja ki a pogány nagyasszonyt. Lelki gazdagsága akkor fénylik föl, ha értékkel találkozik: Giorgio előtt bölcsessége, Lauro előtt érzelmessége nyílik meg.

A nála ideális játékegyensúly minden más színésznél többé-kevésbé fölborul. Az oly sok és oly ellentétes vonásból nem készülnek el a jellemötvözetek. Avar Istvánt (Cannidas), Vörös Esztert (Barbara) csak a komédiai színek ragadják el; a színészek többségét - például Gelley Kornélt, Piróth Gyulát, Benedek Miklóst, Papp Zoltánt - csak a tragédiaiak. Amit és ahogy eljátszanak: jó - de hiányzik az alakteremtés polifóniája. Sokak számára marad idegen szerepük, sőt a mű világa .is: Molnár Piroska, Horváth József, Koltai Róbert más szerepeikben megkedvelt vonásaikkal gazdálkodnak. Ezt teszi Ronyecz Mária és Lázár Kati is, nekik azonban, részben a hálásabb szereplehetőségnek köszönhetően, sikerült figurákat kidolgozniuk. A főiskolás Dörner György Laurója kellemes meglepetés. Pogány Judit Isabelje még a külsőségekben is messze marad a megvalósítástól. Beszéde, artikulációja szétzilálja a verses részek jambusait - ebben azonban nem egyedül vétkes: egy-két kivételtől eltekintve az előadás ismét fölhívja a figyelmet színészeink jelentős hányadának rossz hangsúlyaira, szótagnyeldeső, hibás, hiányos beszédkultúrájára.

Vajda László mackós bumfordisággal és jóságos lélekkel alakítja Szent György vitézt. Megformálásában Giorgio nem nyeri el valóságos súlyát, jelentőségét: e naivul hitbuzgó ember túlságosan is könnyű szentnek, megfuttatott ellenségnek és sárkányölőnek a pogányok számára. Meglehet azonban, hogy egy ártatlanságában is erélyesebb Szent György sem küzdhetne sikeresebben sárkányékkal?

Talánokat viszünk haza magunkkal a *Szent György és a sárkány* igen érdekes, mindenképp elgondolkoztató, változatos színvonalú előadásáról. Meditálhatunk, ujjonghatunk, dühönghetünk, tiltakozhatunk világszemléletünk, ízlésünk, kedélyünk szerint. Mi, sileneiek.

Weöres Sándor : Szent György és a sárkány (Némzeti Színház)

Rendező: Aser Tamás. Segédrendező: Thuróczy Katalin. *Zeneszerző:* Darvas Ferenc. *Zenei vezető:* Simon Zoltán. *Koreográfus:* Szigeti Károly. *Díszlet- és jelmeztervező:* Pauer Gyula. *Szcenikus:* Bakó József.

Szereplők: Vajda László, Avar István, Sulyok Mária m. v., Horkai János, Helyey László, Gelley Kornél, Benedek Miklós, Piróth Gyula, Dörner György f. h., Pogány Judit, Csomós Mari, Papp Zoltán, Molnár Piroska, Básti Juli f. h., Vörös Eszter, Antal Olga, Koltai Róbert, Horváth József, Lázár Kati, Ronyecz Mária, Sándor Erzsi f. h., Hollós Mclitta, Máté Gábor f. h., Kassai Károly f. h., Bezerédi Zoltán f. h., Felföldy László, Eperjes Károly E. h., Szirtes Gábor f. h., Csurka László, Pathó István, Csepeli Sándor, Szacsvay László.

SZÁNTÓ JUDIT

Japán szalon, magyarokkal

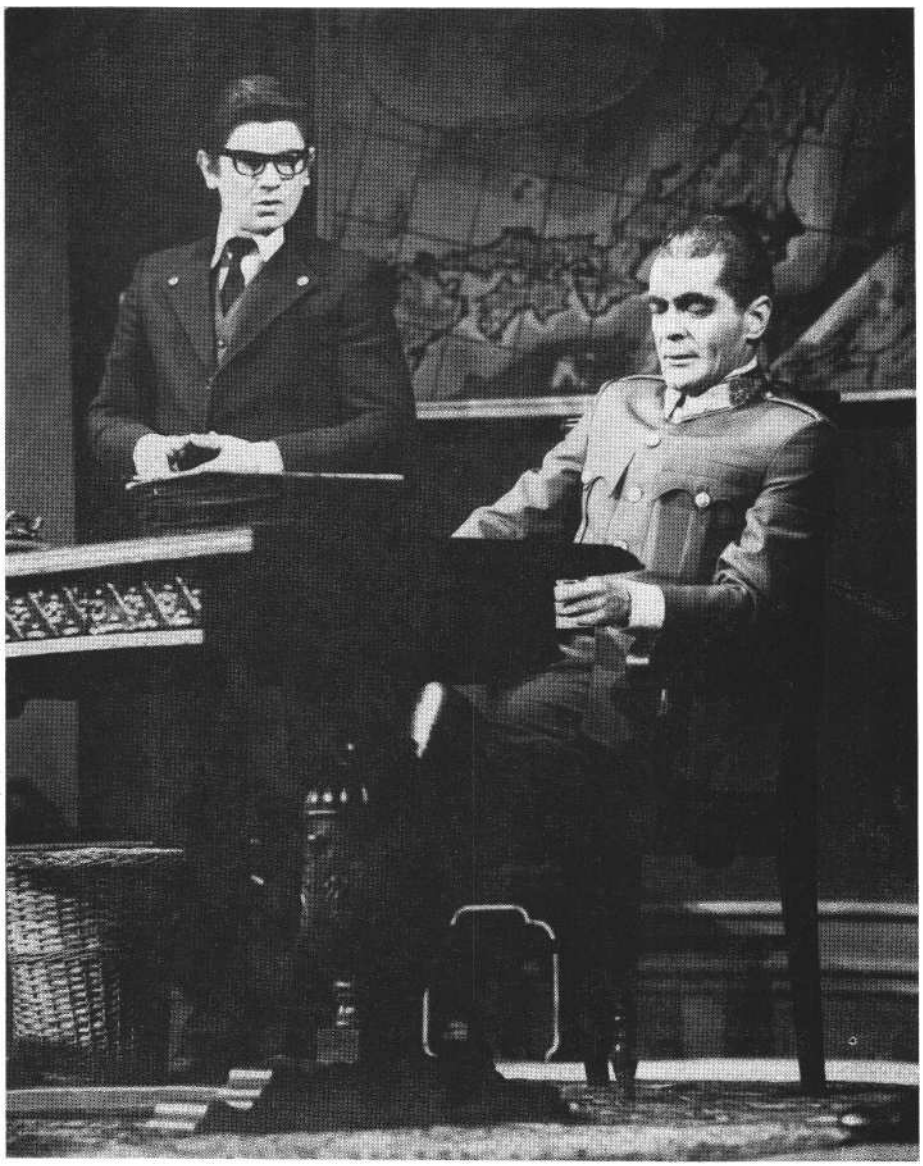
Simonffy András darabja a Tháliában

Felemás, inkább középszerűre sikerült darab, gyenge előadásban. Az ember jobbára csak unatkoznék, ami színházi hétköznapjainkban igazán megszokott nézői élmény, ha nem fogná el ugyanakkor valami indulatos szomorúság is: megmeglendülő, aztán ismét visszatorpanó új drámaírásunkban hány jelentős vállalkozás, hány ígéretes írói szándék sikkadt már el, megfelelő dramaturgiai-rendezői segítség híján. Papíron vannak hívei a félkész termékek színpadra engedésének: hadd tanuljon az író saját hibáiból! Magam nem osztom ezt az álláspontot; amennyire ráfér közönségünkre, hogy színvonalas, ám szokatlan hangú alkotásokat „próbáljanak ki" rajta, annyira ellenzem, hogy a művészi minőség rovására kísérletezzenek a nézővel (s állítsák kínos helyzet elé a színészeket). A szín-házak azonban, úgy tűnik, nem elvi okokból lökdösik ki a rivalda elé a fél-kész műveket, hanem inkább igénytelenségből, kényelemből, esetleg az ítélőképesség fogyatékossága okán. Aztán jön a kritika, elveri a port az irón, akit, ha igazán drámaírónak termett, nem kárpótol az esetleges (bár akkor se reális) közönségsiker sem; kedveszegetten magába húzódik, és szaporítja a félbemaradt drámaírói pályák tekintélyes számát. Elvégre, Juvenalis mondását a XX. század végére adaptálva: napjainkban mi sem könnyebb, mint drámát *nem* írni!

Simonffy András első darabjában nagy lendületet vett. Modelldrámát akart írni a történelmünkben oly tipikus helyzetről: az uralkodó osztály vezetésképtelenségéről, a nagy lehetőségek krónikus elszalajtásáról, saját szavaival, „örökös elkésettségünkről". Persze a magyar történelem olyan egységes szövevénye a tragikus konstellációknak, hogy az adott pillanat lehetőségei mindig csak relatívak; a XVI. században a törököt egy új Mátyás sem tudta volna megállítani, 1944-ben egy sokkal rátermettebb vezető garnitúra sem háríthatta volna már el a német megszállást, a nyilas puccsot, a nemzeti katasztrófát. Csakhogy, másfelől, az adott pillanatban mégis azok az emberek álltak a nemzet élén, akiket épp a megelőző évtizedek mulasztásai, bűnei termeltek ki. Minden nemzeti katasztrófánk alkalmával korszakokért kellett lakolni, és így, gyászos szerencsénkre, megvan a művészi lehetőség az egyes pillanatok modellként való kiemelésére, a pillanatnyi konstelláció viszonylagos ki-merevítésére. A 44-es kiugrási kísérletek például valóban kiváló alkalmat kínálnak erre a vállalkozásra, hiszen itt még az uralkodó osztály képviselői előtt volt bizonyos cselekvési tér, manipulációs lehetőség, amelynek kihasználásával legalább a becsületet menthették volna - ha igazán akarják. Kovács András új filmje, *az Októberi vasárnap* a legutolsó napot választja ki, amikor ez a cselekvési lehetőség a maga viszonylagosságában is még reális volt: a bűnös könnyelműséggel megtervezett, szükségképpen elvetélt kormányzói fordulat napját.

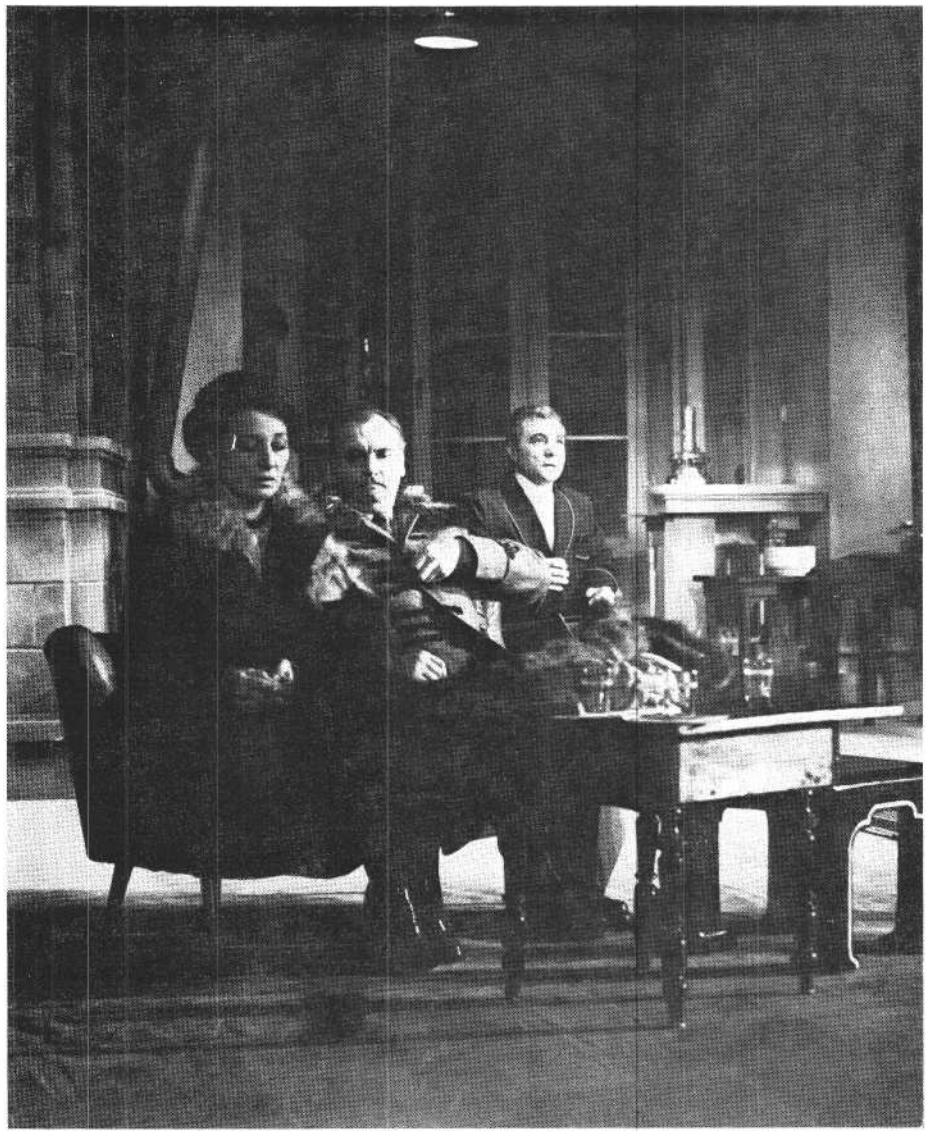
Simonffy András mintha már a szituációt is könnyelműen választaná meg. Drámája első negyedórájában kiderül, hogy a Moszkvában tárgyaló magyar fegyverszüneti bizottság légüres térben ágál: megbízójuk, a kormányzó a németek *foglya,* odahaza a hatalom a nyila-soké, s ők titkos megbízottakból törvényen kívül helyezett földönfutókká váltak. Olyan helyzet ez, amely a Faraghoéknál sokkal rátermettebb vezetők számára is visszássá válnék, és bizonyos mértékig felmentést ad minden további,

Simonffy András: A japán szalon (Thália Színház). Harsányi Gábor (Kiss követségi titkár) és Mécs Károly **(Faragho vezérezredes)**



kapkodó, ésszerűtlen, irreális gesztusra. A tárgyalópartnertől, adott esetben a szovjet kormánytól pedig igazából nem is várható el más reagálás, mint hogy részvevő méltányossággal gondoskodjék az immár semmiféle tényleges hatalommal nem rendelkező küldöttek kosztjáról-kvártélyáról. Hogy a delegáció helyzete lényegében önhibáján kívül vált komikussá és képtelenné, azt jól mutatja Estókh őrnagy szereplése. Ez a figura, aki az íróhoz, a kritikákban publikált családi vonatkozások okán is, különösen közel áll, egykettőre ugyanolyan szánandóan abszurd figurává válik, mint tiszttársai, sőt, naivitásában, tőlük való különbözőségének makacs hangoztatásában még groteszkebb is azoknál. Vele tudniillik ugyanaz történt, mint Faraghoékkal: az ő megbízóit, Bajcsy-Zsilinszkyt, Kiss Jánost és társait is elsöpörték a fasiszták, és így, önhibáján kívül, de annál egyértelműbben ő is el-veszti potenciális tárgyalópartneri fedezetét és súlyát. Az az érve, hogy a magyar népet háta mögött érzi, az adott esetben csak üres szólam, és a derék őrnagy politikai érzékét is kompromittálja. (Szív-szorító látvány egyébként, ahogy a szolnoki Albee-előadáson oly emlékezetes remeklést nyújtó Végvári Tamás összeszorított szájjal küszködik a szerep koncepciótlanságával, írói ellépzelés és írói megvalósítás feloldatlan konfliktusával.)

Simonffy tehát eleve egy meglehetősen drámaiatlan helyzetbe állította szereplőit, ez azonban még határozott írói koncepció alapjául is szolgálhatott volna: a kiküldetés immár teljes irrealitása a végsőkig fokozhatná a kiküldöttek totális alkalmatlanságának benyomását. El-végre épp a második világháborúban, de azután is, éltek már emigráns politikusok a Faraghoékénál sokkal reménytelenebb helyzetben is (lásd épp napjainkban Khomeini ayatollahot!), és még mindig nyitva volt számukra két út emberi méltóságuk megőrzésére és politikusi alkalmasságuk bizonyítására: vagy hosszabb-rövidebb időre félreálltak, alámerültek az ismeretlenségbe, vagy, esetleg egyidejűleg, hosszú távú politikával készítették elő a majdani visszatérést. Itt már világos Simonffy álláspontja: Faragho és társai egyik utat sem választották, hanem tovább szőtték teljesen irreális kombinációikat, az úri Magyarország viszonylagos épségben való átmentéséről. Ez a beállítás természetesen jogosult és igaz, csak épp ez a meccs immár tét és partner nélkül folyik, egy bárhol elkezdhető és



Vörös János vezérezredes (Kautzky József) és felesége (Sütő Irén), valamint Dálnoki Miklós Béla **(Bitskey** Tibor) A japán szalonban (Ikládv László felvételei)

bárhol abbahagyható színpadi állóképsorozat formájában. Ha Szomorjev, a szovjet politikus és az emigráns magyar kommunisták a darab bármely korábbi pontján lépnének be, ott érne véget a darab - márpedig hogy mikor lépnek be, az csak rajtuk (pontosabban az író önkényes döntésén) múlik. Így hát ami belépésükig történik, csak elnyújtott és egyre öncélúbbá váló leleplezés, ami gondolkodó néző számára aligha gerjeszthet feszültséget.

Talán kitűnt: távolról sem állítom, hogy Faraghoék helyzete drámailag nem lenne értékesíthető. Azt mondom: a hagyományos társalgási dráma konvenciórendszerén belül ez a szituáció semmit sem ér, márpedig Simonffy túlnyomórészt ezt a konvenciórendszert használja. Az anyagból lehetett volna dokumentumdrámát is írni, bár nem vagyok benne bizonyos, hogy a 44-es eseményeknek épp ez a szakasza e műfajban termékenyebbnek bizonyulna; Simonffy azonban nem dokumentumjátékot írt, hanem jellegzetes drámai „fiction"-t, olyannyira, hogy az egyetlen tényleges dokumentumbetét, Malinovszkij és Sztálin telefonbeszélgetése, minden önmagában vett érdekességében is, szervetlenül lóg ki a darabból. Az azonban bizonyos, hogy az anyag igen alkalmas groteszk, parodisztikus feldolgozásra, melyben, mint már utaltam rá, a helyzet sajátos irrealitása is dramaturgiai erénnyé válnék, kiemelve a politikusi garnitúra abszolút életkép-

telenségét. A japán szalon kitűnő címe lehetett volna egy ilyen drámának, hiszen szinte megelőlegezi a színpadon lát-ható tenyészet „egzotikumát", bizarrságát, a valóságtól való teljes idegenségét.

A címválasztás persze csakúgy, mint a műfaji megjelölés - „ironikus történelmi játék két részben" - arra utal, hogy Simonffy érezte az anyagnak ezt a követelését, és egyes mozzanatokban, például a kitűnően megoldott Miklós-napi előkészületekben, engedett is neki. Ugyancsak szellemesen érvényesül az irónia olyankor, mikor a reális hatalmat és reális lehetőségeket kézben tartó szovjet fél konfrontálódik egy-egy percre a japán szalon lakóival ; ilyenkor az erőviszonyok groteszk egyenlőtlensége pompás és mulatságos színpadi pillanatokat teremt, épp azért, mert a magyar csoportnak láthatóan fogalma sincs erről az egyenlőtlenségről. De ezt az ábrázolási módot az író csak egyes pillanatokban tudja megvalósítani. A dráma szövetét túlnyomórészt a magyar katonatisztek és követségi tisztviselők terjengős bemutatása alkotja, a leghagyományosabb jellemábrázolási és társalgási klisék alapján; Faragho, a maga snájdig cinizmusával, Kiss Pali, a maga hebehurgya oktondiságával, Miklós Béla, a maga káundká korlátoltságával vagy Vörösné Lüszi, a maga Zserbó-bóból szalajtott karikatúraszerűségével százesztendős irodalmi sablonok felöntései, hosszadalmas vitáik pedig, bármily kulturáltan és hihetően vannak megírva, sem újszerűséggel, sem drámai dinamikával nem lepnek meg. Mindenesetre: kár a japán kulisszákért. Ennek a poros honi realizmusnak nem volt szüksége egzotikus staffázsra, ezek a figurák éppoly otthonosan mozognának a budai vár valamelyik palotájában vagy egy sablonosan berendezett moszkvai hotelszobában is.

További problémaként megemlítendő még: bár a szovjet tárgyalók időnkénti megjelenései nyújtják a dráma legsikerültebb, legtalálóbb hangvételű mozzanatait, e közbelépések dramaturgiai funkciója és motiváltsága nem elég világos. A nyilas hatalomátvétel után nyilván a szovjet kormány sem tekintette már Faraghoékat reális partnernek, nem egész érthető hát, miért tulajdonítanak további állásfoglalásaiknak még diplomáciai súlyt, és miért érdemesítik őket például arra, hogy egy magyarul tudó tiszttel figyeltessék beszélgetéseiket? (A pillanat, amelyben Sztolceva hadnagy leleplezi magyar nyelvtudását, felvonásvégnek ugyan hatásos, de időzítésének oka meglehetősen homályos.) Az „ellencselekvés" vonala tehát igencsak szaggatott; így például Taraszcsenko ezredes kedélyes, elnéző jóindulata és Szomorjev rideg, már-már ellenséges magatartása között indokolatlanul nagy a szakadék. A taktika dramaturgiai logikája hézagos maradt.

Nem kellően tisztázott az emigráns kommunista politikusok színre küldése sem. Elismerem, hogy itt kényes kérdésekről van szó, érintésük azonban önmagában még nem érdem, sőt, parancsoló erővel kötelez a végiggondolásra. Meggyőződésem, hogy ha Simonffy következetesebben valósítja meg az anyaghoz illő hangvételt, sokkal könnyebben hozzá tudott volna férni ehhez a komplexushoz is. Így ugyanis furcsa bosszút áll a színmű empátián alapuló vagy legalábbis az empátiát is mozgósító realizmusa. Az utolsó jelenet hatása zavaróan többértelművé válik; a néző már-már rokonszenvet érez a színesen és sokoldalúan jellemzett s kétségkívül kutyaszorítóba került szereplők iránt, akiket az utolsó percben rajtaütésszerűen állít kész tények elé két, a hazai valóságtól szemmel láthatóan legalábbis épp olyan idegen, arc nélküli, rideg hivatalnokfigura. Márpedig ez a hatás, akárhogy is vesszük, mégsem felel meg a helyzet pontos diagnózisának. Valahol ebben a jelenet-ben vélem egyébként felfedezni az okok-nak azt a „magzatállapotát", melyről műve előszavában az író beszél, utalva arra, hogy ez az 1944-es pillanat már „a későbbi koncepciós perek, 1956" árnyékát is előrevetíti. Milyen izgalmas téma len-ne ez, milyen jó lenne végre hallani és beszélni róla ! Am Simonffy a képletnek csak egyes elemeit villantja fel, a kaleidoszkóp módszerével: esetlegesen összeválogatva és találomra összerázva. Sapienti sat ? Nem hiszem. Kevesen vannak a nézőtéren a sapiensek.

*

A Thália Színház előadása nem emelte meg a szöveget, inkább még hangsúlyosabbá tette fogyatékosságait. Ha már az előzetes dramaturgiai munka elmaradt, és a színház nem ösztökélte az írót az anyag és az anyag kezelése közötti összhang megvalósítására, úgy legalább a rendezés próbálkozhatott volna valamiféle atmoszferikus-hangvételbeli transzponálással. Már a puszta húzás is javíthatott volna a dráma arányain, kiiktathatta volna a dialógus esetlegességeit. Ehelyett a jellegtelen, naturalista díszletben ízes-tempós naturalista játék zajlik, a filmvásznon és a színpadokon oly sokszor látott úri muri egy meglehetősen fantáziátlan változata. Mintha a rendező munkája a rendelkező-próbák után abbamaradt volna, hogy a többiről a színészek bevált rutinja gondoskodjék: ki-ki pontosan olyan, mint évek hosszú sora alatt bármikor. A vezető színészek most is több figyelmet parancsolnak, kevés erőfeszítéssel. Harsányi Gábor, ez a hajdan elemi tehetségként berobbant, viharzóan eredeti színész most lagymatagon nyitogatja a humor csapjait; tudja, hogy a „kangörcs" különösebb színészi hozzájárulás nélkül is éppoly biztos forrása a beidegzett néző-téri jókedvnek, akár az alkoholizálás, hát minek fárassza magát? Mécs Károly, az előadás legjobb alakítását nyújtva, a daliás cinizmust szállítja, Sütő Irén a madáragyú dáma allűrjeit; némi feszültséget csak Bitskey Tibor játéka hoz. Bitskey ugyanis alkatilag nem tudja elhitetni a törődött, szenilisen zsémbelődő generálist, és így a néző meglepetésre számít: előbb-utóbb csak előbukkan a figurának az az igazi arca, amely miatt a szerepet épp Bitskeyre bízták. A meglepetés persze elmarad, és megmarad a szereposztás kérdőjele.

*

Simonffy Andrásban egy nemzeti dráma gondolata motoszkált. Sajnos ez leginkább a dráma bevezetőjéből derül ki, maga a szöveg csak egyes pontokon cseng össze ezzel a szándékkal. Jó lenne, ha a kudarcot sem az író, sem a színház - a Thália Színház és a magyar színház - nem tekintené magánügynek, amely fölött könnyebben-nehezebben, de minden-esetre az egyéni reagálás szintjén lehet napirendre térni. Az új magyar dráma közösségi ügy, és közösségi felelősség-érzettel is jár, mind az írók, mind a szín-házak vonatkozásában. Ez a kölcsönös, személyes és kollektív felelősségérzet, remélem, meggátolja, hogy az elhivatott-nak látszó szerző sértődötten szakítson a műfajjal; de azt is, hogy a jövőben kevesebbel beérje, mint amit mondani akar.

.Simonffy András: A japán szalon (Thália Színház)

Művészeti vezető: Kazimir Károly. *Rendező:* Kőváry Katalin. *Zenei vezető:* Prokópius Imre. *A díszleteket és a jelmezeket tervezte:* Makai Péter m. v. *Zene:* Bartók Béla.

Szereplők: Bitskey Tibor, *Mécs* Károly, Kautzky József, Sütő Irén, Tándor Lajos, Harsányi Gábor, Buss Gyula, Végvári Tamás, Verebes Károly, Polónyi Gyöngyi, Szirtes Ádám, Gálvölgyi János, Mikó István, Lengyel Erzsi,

SZEKRÉNYESY JÚLIA

Én nem élek, de túlélek

Eörsi István „Sírkő és kakaó"-ja Békéscsabán

A lakásínség önmagában nem igazi drámai téma. Színpadképessé az a mód teheti, ahogyan közelítünk hozzá. A hajléktalanok szenvedéseiről, az albérlők nyomorúságáról írhatunk sötét tónusú realista beszámolót, az embertelen állapotok ellen tiltakozhatunk dühös pamfletben, elkeseredett szatírában tragikomédiában elemezhetjük viszont azt a hamis választ, melyet a társadalom erre a modern létkérdésre ad. Ezt tette Eörsi István a tizenegy évvel ezelőtt született *Sírkő és kakaó* című drámájában. A mű így korántsem a sanyarú lakásviszonyokról panaszkodik, hanem az c körülmények javítására, orvoslására életre hívott szerződéstípus, az eltartási szerződés furcsaságait, logikai és humanisztikus képtelenségeit, képmutatását transzponálja színpadi történéssé. Ez az átalakítás persze nem azt jelenti, hogy a szerző ad abszurdum visz valamely tételt vagy jelenséget, és még csak azt sem, hogy kieszel valamely lélegzet-elállítóan lehetetlen helyzetet, esetleg felvázol egy vagy több, százféleképpen értelmezhető, de végérvényesen, egyértelműen soha meg nem fejthető figurát - aki vagy akik órákon át képesek lekötni a nézőt zseniális, ihletett mellébeszélésük-kel. Az r968-as bemutató egyik kritikusa, Létay Vera így kommentálta Eörsi első drámai művét: „Eörsi komédiája nem a képtelenségre, hanem a túlzásra, nem a logika és az értékek csődjére, hanem a logikai érvényességre és az értékek áttekinthetőségére épül." (Élet és Irodalom, 19₀8 1. 13.)

Eörsi tehát csupán levonja azokat a következtetéseket, melyek az úgynevezett eltartási szerződésekből erednek. E megállapodások ugyanis természetüknél fogva abszurdok. A szerződésben foglaltak megvalósulása az egyik fél halálától függ. Emelkedetten fogalmazva azt is mondhatnánk: az ember itt a végzettel üzletel, avagy az ördöggel cimborál, miként Faustus. A hasonlóság persze csak látszólagos, a különbség nagyon is szembeszökő. A híres alkimista gátlástalansága, tudatosan vállalt bűnössége nagyszabású, immoralitásba csapó mohósága nyílt és tiszteletet parancsoló. Annak az embernek a típusát testesíti meg, aki fittyet hány az etikai kötelmekre s ezzel, ha ideig-óráig is, de szabadságot, szuverenitást képes kicsikarni a földi és az égi hatalmaktól. Eörsi hősei ezzel szemben úgy cimborálnak a halállal, hogy a vágyott függetlenség, élettér, szabadság helyett az erkölcstelenséget mint szorongást, mint súlyos rabláncot kapják meg. Ha ugyanis a szerződő fiatalok erkölcsösek, azaz rendben teljesítik a szerződésben előírtakat, akkor ezzel saját érdekeik ellen cselekszenek, önállósulási esélyeiket csökkentik - ellenkező esetben viszont potenciális gyilkosokká válnak. A másik felet, a lakásadó idős embert pedig a lehető legkíméletlenebb alkura kényszeríti a szükségszerűségnek álcázott szemforgatás: a szerződő idősek életüket kénytelenek áruba bocsátani a reggeli kakaóért.

Ez a szerződés tehát művészileg és gondolatilag rendkívül tanulságos: egyrészt kifejezi morális szabályaink némelyikének lényegi hamisságát, másrészt érdekek és erkölcs sajátos viszonyát, az ellentétes érdekekre épült erkölcsi világrend torz és ingatag mivoltát. Az a társadalmi szerződés, melyet Eörsi ábrázol, nem valamely közös cél óhajtásán, a szándékok egységén, hanem az érdekek szembenállásának és kibékíthetetlenségének elleplezésén alapszik. A szerződő felek abban értenek egyet, hogy semmiben sem értenek egyet - s ehhez még civilizáltan jó képet is kellene vágniok. Ez a darab tehát azt az abszurd helyzetet is világosan feltárja, amelyben az erkölcs teljes mértékben társadalmi mimikrivé válik.

Ez az alkalmazkodás melyet a mimikri szó jelent - persze rendkívül kényszeredett és tragikus. *A Sírkő és kakaó* azt az írói felismerést is tükrözi, mely szerint ez a fajta alkalmazkodás, megalkuvás, alakoskodás már nemcsak erkölcstelen, s ezért kipellengérezendő, ha-nem életveszélyes is, mert eredménye több mint kétséges. A Piti házaspár - ők kötöttek eltartási szerződést özv. Toronynéval - nemcsak nem jut lakáshoz, de bele is pusztul ebbe az ördögien hétköznapi kalandba. Toronyné pedig, ez a modern gonosz boszorkány, újabb butuska Jancsit és Juliskát fogad be Pitiék helyébe. Korábban vagy egy másik darabban, tán az lehetett volna a végkifejlet, hogy Pitiék alkalmazkodásuk, apró gazemberségeik jutalmául elnyerik a lakást, a továbbiakban esetleg ők foglalják el az öregasszony trónját, hogy most már ők fogadjanak és sanyargassanak boldogtalan-lakástalan fiatalokat. Éles és dühödt szatíra lehetne ez is, a szerző ebben a műben keserű szavakkal ostorozhatná a kispolgár bűneit, kisszerű gazságait, szemforgatását, morállal kendőzött cinizmusát. Eörsi voltaképp ezt az igaz és jól ismert képletet fejlesztette tovább. Az efféle képletre épülő szatírákban általában az aljasság elnyerte méltó jutalmát, azaz törvényszerűen győzedelmeskedett a rossz - a kedvező végkifejlet legtöbbször csupán a véletlen műve volt. De akármi történt - akármilyen felhőtlen volt is a boldog vég , e képletben a rossz győzelmének veszélye mindig nagyon plasztikusan ábrázoltatott.

Eörsi némiképp megváltoztatta ezt a képletet. Engedi győzni a démoni erőket csak éppen ez a diadal nem annyira felhőtlenül ördögi. *A Sírkő és kakaó* arról is szól, hogy már az alakoskodás, *az* alázatos alkudozás sem kifizetődő. Pitiék nem azért buknak el, mert a magasztos etika valamely képviselője lángpallossal lesújt rájuk, hanem azért, mert már nyárspolgári aljasságuk sem elegendő a fennmaradáshoz. A darab felfogható afféle kis traktátusnak a megalkuvás hiábavalóságáról, gyakorlati csődjéről. Eörsi ezt persze nem valamely erkölcsi piedesztálról prédikálja a nézőnek, hanem egy racionalista tanító bácsi végtelen türelmével és bölcs iróniájával magyarázgatja a bizonyítandó tételt. Komédiája egy sajátos drámatörténeti figura elenyészését is bemutatja. A meghunyászkodva bűnöző, mindennapi robotban és mindennapi tisztességtelenségben megőszült kispolgár búcsújának is tanúi vagyunk. Az a vesztük, hogy túl jól sikerült a mimikri. Pitiék oly remekül alkalmazkodtak környezetükhöz, hogy szinte eggyé váltak vele, teljesen feloldódtak benne. Haláluk így nem csupán abszurd drámatechnikai fogás, hanem korszerű jelentéssel bíró, ügyesen elhelyezett szimbólum. Azok a bizonyos mostoha, sőt viharos körülmények melyekre a gyávák, a kisstílű árulók minden időben mentségül hivatkoznak - ezúttal nem adnak lehetőséget az alkura. Az csak a Piti házaspár szomorú hiedelme, hogy ők szerződésképesek, hogy egyáltalán van mivel kalmárkodniok. A reménybeli szuverenitásért mindenre képesek - még a szuverenitás Feladására is.

A Sírkő és kakaó az élet és a halál drámája is lehetne, jelképeivel a cím is erre utal. Eörsi tragikomédiája itt, e témában kacérkodik legsikeresebben az abszurd technikával. Felfedez egy igekötőt, s arra szinte egy egész dráma-világegyetemet

óhajt felépíteni. Én nem élek, de túlélek - énekli az öregasszony, s ezzel tulajdonképpen tökéletesen és kimerítően jellemzi a szereplők egymáshoz való viszonyát. A túlélés ezúttal is erkölcsi kategória, éppen úgy, mint más Eörsi-darabokban, például *a* Hordókban vagy *Az áldozat*ban. Természetesen mindegyik esetben más és más megközelítésben tárgyalja a fogalmat, a párhuzam tehát távoli, de mégsem látszik egészen erőszakoltnak. Élet és halál tragikuma mindegyik műben, határozott társadalmi-történelmi kötöttségű. A lét - a szerző szerint - nem vált sem lehetetlenné, sem értelmetlenné. *A Sírkő és kakaó* öregasszonyára például szinte reneszánsz élethabzsolás jellemző, a maguk módján Pitiék is rendkívül ma-kacs ösztönökről tesznek tanúbizonyságot. Az író csupán arra figyelmeztet, hogy a lét értelme nem mindig és nem mindenkinek lelkesítően szép, goethei élmény - lehet az nagyon csúf, nagyon kicsinyes is. Sőt, Pitiék a maguk módján éppúgy a fausti önmegvalósítás képviselői, mint Goethe óriása. Az embert nem-csak nemes célok vagy feneketlen rútságok ambicionálják, hanem olykor semmi más, mint egészen pőrén a modern idők diszkrét és művelt kannibalizmusa. Adott esetben egy késve beadott injekció felér III. Richárd vérengzéseivel. *A* tisztesség függhet egy darab kenyértől - a becsület megőrzése egyes szélsőséges helyzetekben alkati kérdés is lehet, fizikai, idegrendszeri beállítottság kérdése. Ha XVIII. századi angol racionalisták lennénk, akkor mindez nem okozna nekünk túlzott lelki gyötrelmet. Defoe például a legnagyobb természetességgel értekezik arról, hogy hősnője, Moll Flanders mindig rendes anya és jó feleség volt, akárhányszor csak kedvező anyagi körülmények közé került. Ellenkező esetben viszont azonnal dajkaságba adta csemetéit, maga pedig a prostitúció vagy a tolvajlás förtelmes bűnével kereste meg a mindennapi kenyerét.

Manapság azonban szeretünk bonyolultabban gondolkodni. Itta tetterős nagy jellemek és a bágyadt, helyüket nem találó antihősök mellé már jó ideje felvonultattuk a színpadra a túlélőt, akinek egyetlen hősi erénye, hogy van érzéke a folytonosság iránt. Ez a magatartás a mi szemünkben néha éppoly drámai, mint a szakadékokba ugráló tragikus hősé. Mert van, aki annyira szeret jól élni, hogy ezért az életét is képes feláldozni - és vannak olyanok, akik annyira szeretnek becsületesen élni, hogy ezért ők is képesek meghalni, és végezetül vannak olyanok is, akik csak élni szeretnek, s ezért gondolkodás nélkül feláldozzák akár a jólétet, akár a becsületet. A *Sírkő és kakaó* hősei mind ez utóbbit cselekszik. Az öregasszony mesterien és ezért siker-rel, Pitiék pedig tehetségtelenül, szánalmasan. Özv. Toronyné halhatatlan - legalábbis addig, ameddig lesznek olyan balekok, akik azt hiszik, lehet alkudozni a zsarnokkal, mert hisz azok is csak emberek, ők is voltak gyerekek valamikor, őket is húsból-vérből gyúrták. Pitiéknek ez a balga hiedelme - mármint hogy a zsarnok is ember - szépen, plasztikusan jelenik meg a műben. Özv. Toronyné nem valami fantomboszorkány, nem a hatalom képviselője általában, hanem olyan valóságos öregasszony, akit vas-szervezettel, kevéske, de igen praktikus ésszel és szép nagy diktátori természettel áldott meg teremtője.

Kellemetlen, érdes és tiszteletlen darab tehát a *Sírkő és kakaó*. Az efféle művek nálunk elég ritkán találnak igazi színpadi otthonra. Színházaink egy része mintha szégyellősebb lenne a szerzőknél, mintha illetlennek tartaná a keményebb fogalmazást. Az előadások gyakran tetszetősebbek, kedélyesebbek az eredeti szövegnél. Színpadjainkon olykor a tánc- és illemtanórák hangulata kísért, illetve jó lenne, ha már ott tartanánk, hogy csak kísért, némelykor e stíluseszmény oly makacs túlélőként tombol, mint özv. Toronyné.

A Békés megyei Jókai Színház előadása ilyen szempontból szimptomatikus, magán viseli az előbb említett szemlélet minden szomorú következményét. Udvaros Béla laza dramaturgiájú, bolondos dajkamesét rendezett. Özv. Toronyné mint egy kedves idős naiva, incselkedik a huncut fiatalokkal. A szereplők időn-ként dalra is fakadnak : minden bizonnyal Eörsi-songokat énekelnek, habár erre nem sok jel mutat. Mindez annál inkább sajnálatos, mivel érezhetően az együttes sokkal többre lenne képes. Ezt, pontosan a groteszk játék jelentőségét csupán két színész sejteti: Mezei Annamária és Csiszár Nándor, a rendőrnő, illetve a postás szerepében.

Eörsi István: Sírkő és kakaó (Békés megyei Jókai Színház, Békéscsaba)

Díszlettervező: Székely László m. v. *Jelmeztervező:* Egedi Edit. *Karmester:* Nagy Zsolt. *Zeneszerző:* Holpert János. *Rendező:* Udvaros Béla.

Szereplők: Barcza Éva, Mezei Annamária, Mártonffy Mária, Gyurcsek Sándor, Csiszár Nándor.

RÓNA KATALIN

Konkrét-e az igazság?

A Kettős helyszín a Madách Színházban

Polgár András szereti a krimit, a színpadi izgalmat, a látványos nyomozást. Vallomásai szerint még inkább az igazságot. Hisz az igazság konkrétságában; jól csengő mondatai szerint az igazság konkrétságából következő magatartásnak kell vezérelnie a hősét. Úgy érezte, hogy mindezt a színpadon, a dráma műfajában tudja kifejezni. A Madách Színház bemutatója azonban nem győzött meg erről.

Nem azért, mert az igazságszolgáltatás útvesztői nem adnának biztos hátteret az igazság kérdésének boncolgatásához. Nem mintha az adott bűncselekmény nem kelthetne izgalmat a krimi-kedvelők körében. Ha a kulisszák előtt valóban különböző személyiségtípusok állnának, ők akár hősei is lehetnének egy vérbeli nyomozásnak. A lehetőségek adottak. Csak az a kérdés, miféle drámához, miféle mondanivalóhoz.

Polgár András második bemutatott drámája, *a Kettős helyszín* elé ezt írta: nyomozás két részben. De még mielőtt a nyomozáshoz kezdene, rokonszenves megjelenésű hősével fölmondatja az igazság címszót a filozófiai kislexikonból. Azt hihetnők tehát, az írói szándék kettős: egyik oldalon a nyomozás bonyolult szálaival, színpadi feszültséget kelteni, a másikon az igazság tartalmának kifejtésével, az igazság helyzeteinek megvilágításával mélyebb rétegekbe jutni, emberi magatartásokban, cselekvési motívumokban felkutatni, fölfedezni a morális lehetőségeket, az esélyeket a tiszta emberi formákra.

Az időpont: az ötvenes évek dereka, a színhely: egy magyar falu. A történet: egy fiatal lányt holtan találnak az erdőben. Patkós Ágnes brutális gyilkosság áldozata lett. Megerőszakolták, majd baltával oltották ki életét. A falu nyomozó rendőre, Czeier hadnagy mindenáron gyors eredményt akar produkálni. A nagy lendülettel megindult nyomozásba bekapcsolódik a fiatal nyomozó, Sulia György is. Felsorakoztatják a falu lakóit, és látszólagos, leegyszerűsített bizonyítékok alapján hamarosan produkálják a gyilkost, Mihalik Bélát, aki hol elismeri tettét, hol nem. Mindenesetre halálra

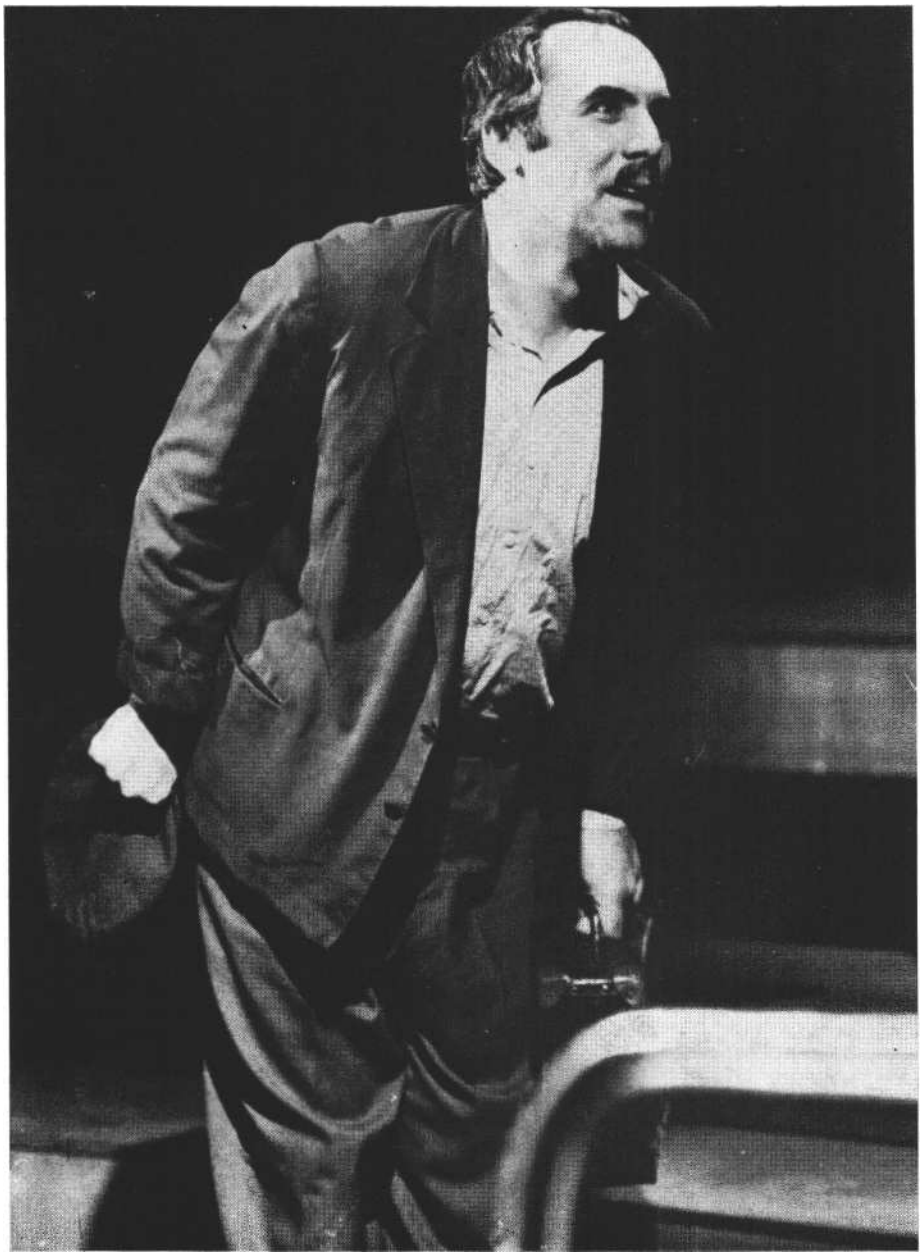
ítélik, majd a büntetést életfogytiglanira változtatják. A nyomozás sikere, úgy tűnik, tökéletes, csupán a hivatalból ki-rendelt fiatal ügyvédnő kételkedik, és próbál meg lagymatagon harcolni Mihalikért. Mindez hiába, a gyilkos megvan, az ítélet megszületett. Csak Sulia kezd teljesen érthetetlenül, korábbi magatartásából alig következően ismét az igazság konkrétságáról elmélkedni. Eddig az első rész története. Majd egy évtized telik el. Az eredeti helyszínhez közeli vidéken újabb, az elsőhöz hasonlatos gyilkossági kísérlet és gyorsan utána gyilkosság történik. A közben már ügyésszé lett Sulia hirtelen ötlettől vezérelve visszahelyezteti magát a faluba, és nyomozni kezd, perújrafelvételt kér a Mihalik-ügyben. Ki tudja, tán megértett valamit, netán feltámadt a lelkiismerete. Ettől kezdve a drámai kiteljesedésig, az igazság kibontásáig újabb izgalmas nyomozásnak lehetne részese a közönség, ha *a Kettős helyszín* figurái valóságos, normális emberek lennének.

Csakhogy nem azok, és épp ez a dráma egyik alapvető bukfence, amellyel eltaszítja magát a való élettől. Természetesen mindenütt vannak buta emberek, mindenütt van falu bolondja, sőt még gyengeelméjű is. De azt Polgár András sem gondolhatja komolyan, hogy egy falu kizárólag elmebetegekből áll. Mindjárt a nyomozást vezető, erőszakosan, konokul a gyilkost kergető Czeier hadnagy. Megrögzötten rohan egy elképzelés után, semmi sem számít neki, csak a légből kapott eredmény, s hogy az a valóság-e vagy sem, hogy van-e beismerő vallomás vagy nincs - számára nem érdekes. Nem vitatjuk, hogy voltak, vannak s még lesznek is ilyen rendőrök, s ha nem ebben a közegben lenne Czeier hadnagy nyomozó, talán nem is bánnánk, hogy ez az embertípus is színre kerül. Csupán az a nagy baj, hogy elmebetegek közt elmebetegnek lenni nem feltűnő, nem jellemző, nem dicső.

Ugyanis a falu lakói valamilyen módon mind bugyuták, ütődöttek. Vegyük sorba őket. Mihalik, a raktáros együgyűségében, a véletlenek sorozatában válik látszólag gyilkossá. Összevissza beszél --ennyi telik szellemi képességeiből. Készségesen teszi, amit mondanak neki, még arra is hajlandó, hogy a perdöntő balkezesség érdekében ne jobb, hanem bal kézzel fésülködjék. Mindez persze csak egy csekély képességekkel rendelkező ügyész-nek jelenthet perdöntő bizonyítékot az ítélethez. Tanúként jelenik meg a színen á valószínűleg legtehetségtelenebb, legostobább vidéki színész, Horváth B. István is. Aztán ott van a szavak felfoghatlanságának illusztrációjaként Kádas József, a sütöde vezetője. Tutyimutyi, fantáziátlan, esetlen fráter, ki gondolná, hogy épp ő mer rátámadni az éj leple alatt szeretőjére, hogy eltegye láb alól. Az emberi butaságtól sugárzó boltosnő, Pandelláné sem maradhat ki a sorból. Ő a tanú arra, hogy Mihalik valamit csinált lehajolva az ablaknál. De hogy ebből miért következnék, hogy véres ruháját mosta, ráadásul acetonban, és épp az ablaknál, ezt csak az emberi bölcsesség példaképe, Pandelláné és a rendőr tudhatja. De nem különbözik tőlük a két Mihalikné, az anya és a feleség sem. Az elmebetegség csúcsa: a dráma végén hivatalosan is ideggyógyászati ápoltnak tekintett Pálinkásné - arról már ne is beszéljünk, hogy ilyen állapotban miként hallgatható ki tanúként -, aki ideges mozdulataival, kapkodó szavaival talán emberi tragédiára akar utalni az első részben, csakhogy *ha az* író nem bontja ki a tragédiát, nem marad más, mint a zavart elmeállapot érzékelése. S végül Kreisz Árpád, a mozdonyvezető. A korona-tanú. Sokáig nem tudni, hogy csak buta-e, talán inkább bohóc, vagy maga is elme-orvost kívánna. De micsoda bűneset az, amelynek ő lehet a koronatanúja? Tréfás kedvében találta őt ki az író, vagy arra gondolt, hogy ha netán egyetlen értelmes emberi figurát teremt drámájában, akkor hitelét veszti a valóság? A választ hiába keresnénk. Am bizton mondhatjuk, nem néz szembe a közelmúlt világával az a néző, aki csak ostobákkal és elmebetegekkel találja szemben magát. Hitelét veszti a dráma, amelynek az igazsággal szemben egyetlen érve az emberi butaság. Ha netán az lett volna az írói szándék, hogy épp ezzel illusztrálja-motiválja a justizmordot, úgy sikerült. Csak épp a dráma megírásának gondolati, érzelmi szükségszerűségét nem igazolja.

Polgár András drámája Sulia önemésztő monológjait próbálja dramatizálni, az igazságot kutató kérdéseit, furcsa papírmoralitását. S hogy mi különbözteti meg *a Kettős helyszínt* egy igazi drámától? Nem csupán az, hogy a drámai fölépítést a szerző teljesen rábízza a tárgyalóterem-re, hisz oda úgyis belépnek a tanúk a bíró szavára, anélkül, hogy dramaturgiailag megszerkesztett helyzetekre várnának. Nem egyszerűen az, hogy drámai szituációk helyett monológok alkotják a *Kettős helyszín* alappilléreit. Ennél még többről is szó lehetne. Polgár András drámája akár a konstruált helyzetekből származó hamis ítéletekről, a megfélemlített ember riadt mindent vállalásairól, a hazug moralitásról is szólhatna- és erre még az első részben van is némi halvány utalás, gyönge kísérlet -, s ily módon emelhetné általánosabb érvényűé Mihalik drámáját. Megmutathatná a lélektani-társadalmi folyamatot, ahogy a hatalom ördögi játéka lassanként felőrli kiszemelt áldozatának emberi tartását, rákényszeríti a maga akaratát. De háta *Kettős helyszín* nem élt ezekkel a lehetőségekkel. A játék megmarad pusztán nem túl izgalmas nyomozásnak. Színpadi illusztráció csupán, amely formalitásaiban, külsőségeiben igyekszik megtévesztően hasonlítani egy igazi drámai alkotásra, csakhogy nélkülözi a tartalmas gondolatot, a művészi emberábrázolást, a szűkszavú alkotói lényegre törést, a valódi drámaiságot.

A Kettős helyszínt Götz Béla díszletében Szirtes Tamás állította színpadra. S ha a darab nem győzött meg drámai létjogosultságáról, úgy az előadás még kevésbé. Szirtes Tamás kétségtelenül látványos ötletek re építette rendezését, de attól sem rettent vissza, hogy színészeit teljesen szabadjára engedje. Mindenki kedve s tehetsége szerint veheti komolyan a játékot, vagy ha úgy tetszik, bohóckodhat, teremthet tragikus vagy mulatságos figurát. Sem az eredmény, sem a hatás nem marad így el. Az eredmény: az egységes hangnak még a látszatát is kerüli ez az előadás. Egymás mellé sorakoznak az egymástól teljesen független magánszámok. Székhelyi József rokonszenvesre hangolja nem túl egyéni és érdekes Sulia nyomozóját. Czeier hadnagy Bencze Ferenc megfogalmazásában kemény, céltudatos és ostoba. Eddig a szerepe, ám azt talán senki sem kívánta tőle, hogy mindvégig olyan gyöngén artikulálva mondja szövegét, hogy szavainak értelme alig jut el a tudatunkig. Méltó párja Lőte Attila, aki jobb híján azzal jellemzi a vidéki színészt, hogy valamiféle tájszólásban beszél. Van-e ennek valami értelme azon kívül, hogy a közönséget jókedvre derít-se ? Csak a rendező és a színész tudná megmondani. Tímár Béla alig motivált szerepét igyekszik tisztán, különösebb bravúrok nélkül eljátszani. Jellegtelenségre kényszeríti az előadás az asszonyokat: Káldi Nórát, Bencze Ilonát, Hűvösvölgyi Ildikót. Oly egyformák, hogy különböző szövegeik ellenére tökéletesen felcserélhetők, egymás figurájába behelyettesíthetők. Nem úgy Csűrös Karola Pan-



Horesnyi László a Kettős helyszín együgyü Mihalikja (Madách Színház)

delláné alakjában, aki a többiek szürkeségével szemben valamiféle harsány zajosság színpadi sikerét véli fölfedezni. Bármennyire is mulatságos, e másik végletben túlkarikírozza szerepét.

Körmendi János játssza Kreisz Árpádot, a mozdonyvezetőt. Ellenállhatatlanul komédiázik, és miközben őt figyeljük, egyre-másra az az érzésünk, tulajdonképpen a Vidám Színpadon ülünk, egy jól sikerült tréfa pereg előttünk. De hát akármilyen sziporkázó magánszámot ad is elő, az mégis csak szólózás marad, s nem válik drámai karakterszereppé.

A Kettős helyszín színpadán Horesnyi László az egyetlen, aki megpróbálja komolyan venni szerepét, s Mihalik figurájából embert teremt. Őszinte, egyszerű hangjával a megíratlan szövegből is építkező jellemábrázolással emberi sorsot sejtet. Valóságos tragédiát, amelyet már érdemes színpadra vinni, de amelyhez valóságos szituáció, írói és rendezői fegyelem is kellett volna.

A magán számokra hulló, koncepciótlan, már-már bohóctréfába hajló előadás tehát annak a következménye, hogy a rendező ennyire szabadjára engedte színészeit. S a hatás? Az sem szívet derítő. Szórakozást, tréfát, kacagást, sikert ígér *a Kettős helyszín* előadása a közönségnek. De ki tudja, nem lenne-e jobb, ha ezt a fajta kellemes szórakozást nem a Madách Színházban, és nem épp egy belső komolyságra hivatott s annak látszatában tetszelgő dráma előadásában kellene keresni.

Polgár András: Kettős helyszín (Madách Színház)

Rendező: Szirtes Tamás. *Díszlet:* Götz Béla. *Jelmez:* Mialkovszky Erzsébet. *Szereplők:* Székhelyi József, Bencze Ferenc, Sunyovszky Szilvia, Gáti Oszkár, Horesnyi László, Bodor Tibor, Némethy Ferenc, Körmendi János, Tímár Béla, Káldi Nóra, Bencze Ilona, Lőte Attila, Cs. Németh Lajos, Szénási Ernő, Csűrös Karola, Lontay Margit, Hűvösvölgyi Ildikó, Menszátor Magdolna, Vándor József.

ALMÁSI MIKLÓS

Kellemes kegyetlenségek

Shakespeare: Minden jó, **ha vége jó a Vígszínházban**

Legszívesebben egy régi pop-dal címével faggatnám ezt a jó produkciót: „W*hat's the name of the game?"* Ami bele is illene még a Vígszínházban látható Valló-rendezés játékrendjébe, hiszen Darvas Iván is akkor kapja egyik nyíltszíni tapsát, mi-kor magyarból shakespeare-i angolra váltva próbálja meggyőzni Bertramot a házasodás kötelességéről. Persze, a fenti dalcím nem shakespeare-i - de Valló Péter rendezése sem követi a hagyományos Shakespeare-képet, és így minden rendben is lehetne. Mert ezt az átköltést a klasszikus játék nemcsak megengedi, hanem el is várja, az előadás élvezhetőségét pedig épp ez a szövegre épített, gondosan kidolgozott játékosság teremti meg. S ennek a játéknak nem az a címe, hogy minden jó, ha a vége jó...

Teljes joggal. Mert Shakespeare valóban ironikusan biggyesztette vígjátéka élére ezt a közmondást: keserű ez a történet, mint oly sokszor az érett költő víg-játékai, „románcai", szerelemről, házasságról, szerencséről szóló meséi. *A Minden jó...* pedig szinte élvezi e keserűség, leleplező indulat elrejtését, az olvasó-néző csőbehúzását: törje csak egy kicsit a fejét a zárópoén után, hogy vajon tényleg olyan felhőtlen ez a mesevilág ? Ez volt Shakespeare nagy, tragédiával terhes vígjátéki felfedezése: a reneszánsz boldog életélvezetében észrevette a veszélyes zsákutcákat. Azokat, melyekre senki sem gondolt még, s „direktben", komor fenséggel előadva, talán még neki sem hitték volna el. Így épp hogy csak felfedezték az individuális szerelem érzelmi kalandját, gazdagságát és örömeit, és ő máris dzsungelt látott benne, melyben nemcsak eltévedni lehet, de ahol *a gyanútlan* álmodozóra, az érzelmektől megrészegültekre szinte emberevő szörnyetegek lesnek. Ez a réteg talán a *Szentiváneji álomban a* legsötétebb : négy ember, mintegy körhintában ülve, kergeti egymást, mindegyik egy másik után sóhajtozik, míg azt, aki őt imádja, kíméletlenül ellöki magától, jóllehet az, aki felé ő fordul, őt fogja közönyös hidegséggel kétségbe ejteni. A Szerelem-egzaltáció reneszánsz korában csak Shakespeare látta meg, hogy e

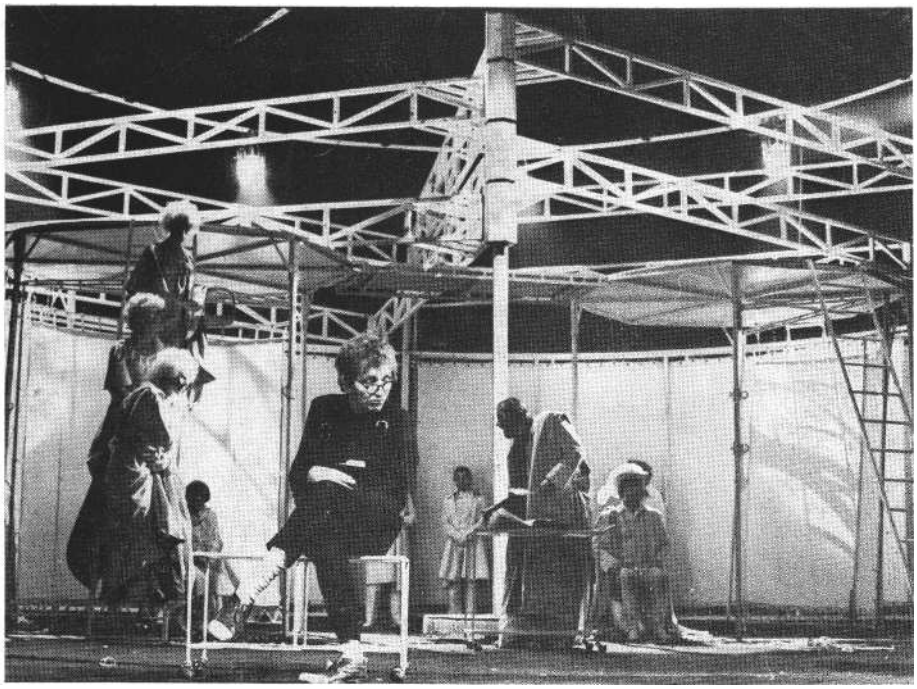
csodálatos szenvedély embert megemelő, játékos és varázslatos képességei ugyanabból a történelmi emberi változásból lobbantak fel, mint amiből tragikus következményei lelket meghasonlásba kergető tulajdonságai: egy szív csak egyetlen választottat kíván magának (egyidejűleg ...) és ha nem találkoznak a szenvedélyek - önmagukat pusztítják, meg másokat. Persze: a *Szentiváneji álom is* játék, sőt hangsúlyozottan álom, a darab felszínén láthatóak a keserű mélyrétegek. A *Minden jó, ha vége jó* még inkább ezzel a kettős szerkezettel él: a mesebelien naiv keret, a mulatságos körítés arra szolgál, hogy egy „kínzókamra" szenvedélyes építgetését mutassa be, illetve terelje el a figyelmet a - megmutatott, de ki nem mondott - lényegről. A szerelem itt is játék és szórakozás - de annak, aki komolyan veszi: megalázó rabság; csodálatos álom világa, de ha valakit rabul ejt az igazi szenvedély, véráldozattal fizet érte. Mint Heléna, aki maga kovácsolja ezt a kínzókamrát, ügyesen, okosan -- vak szerelemmel - készítve kelepcét egy üres, karakter nélküli férj számára, aki mellett rémség lesz majd osztályrésze. A „vége jó" tehát nem is ironikus - rezignált: nincs mentség, hiszen az emberek saját maguk keresik vesztüket. S Valló Péter ezt a kérdőjelet, ezt a rezignált játékosságot erősítette fel anélkül, hogy a poén előtti premisszák játékosságából levett volna.

Valló Péter azonban tovább is megy: épp a játék mesebeli körítését hosszabbítja meg, ebből építi fel az előadás rend-kívül szórakoztató, bájos-naiv közegét. S igazat kell adnom neki: ez a történet - a késői „románc"- darabok sorában talán a leginkább *kanavász szerű*, azaz a legtöbb játéklehetőséget engedi meg, sőt - enélkül nem is értelmezhető. Ha nem számítjuk Heléna kiszolgáltatottságát saját érzelmeinek a darab csupán egy ügyes férjfogási trükk. (Másodszori nekifutásra...) S hogy ezzel az üres széltolóval mire megy, ezt a jövőből ránk vigyorgó kérdést már a játék, a színi megjelenítés többnyelvűsége van hivatva megjeleníteni. A sztori kereteit - tudjuk - Boccacciótól kölcsönözte, akinél az ilyen kelepcék arra szolgálnak, hogy illusztrálják a szerelmi játék kíméletlen párbaj jellegét: férfi és nő úgy állnak szemben egymással, hogy miközben kívánják egymást, nem is a végső beteljesülés okozza az élvezetet, hanem a cselek, kelepcék építése, a hódítás trükkjeinek kikerülése, az újabb akadályok, próbák kitalálása és kivitelezése. Ahol az nyer, aki okosabb, ügyesebb, tehát a meghódított kegyeire a leginkább méltó. Hogy aztán az eredmény, a birtokbavétel milyen örömmel szolgál - szinte mellékes. Shakespeare *látszólag* átveszi ezt a modellt, sőt még a férfi--női párharc egyenjogúságának tézisét is. Hiszen ebben a darabban is a nő az okosabb, itt sem a férfié a hódító szerep, a birtoklást a nőnek kell kivívnia. De ahogyan Boccacciónál a kaland a fontos, úgy Shakespeare-nél csak látszatra az, nála már a tét értéke az igazi kérdés: meg-érie? Igaz-e, hogy az akadályok, játékosan lerakott aknák kikerülése csak *a végső boldogságo* teszi édesebbé ? S igaz-e a szerelmi egyenjogúság reneszánsz tétele, miszerint a szerelmesek között nincs társadalmi, emberi különbség? A társadalmit ugyan felcsillantja - hisz Bertram azért veti meg Helénát, mert nem rangos családból való -, de a hangsúlyt mégis másutt helyezi el: Helénát épp a szerelmi szenvedély hendikepje teszi egyenlőtlen vívópartnerré: érzelmei elvakítják, s ezért nem látja választottja igazi arcát.

De ezt a mélyebb réteget csak kanavászszerűen érzékelteti a darab: a női okosságban feltűnő férfiasan elszánt jellem naivitása csak a játék *felett* lebegő fátum. S végül: a történetet feldúsító mellékszálak, a király és a francia udvar, s főképp Parolles epizódsorozata szinte csak sematikusan követi a vígjátékkonvenciót - hogy épp e sémákat lehessen kitölteni az értelmező játék ellenpontjaival. Azzal a „csavarral", hogy mindez csak naiv körítés egy emberi tragédia körül, ami viszont oly bohókás, oly mulatságos, mint a nagy tévedések az életben. (Ha kívülről nézzük...) Persze: a kanavász-szerűen felépített sztoriban is van kivétel: Roussillon grófné sokszínűen mély alakja, akit megoldhatatlan konfliktusba sodor ez a bújócska. Kit szeressen inkább: fiát, akit nyilván jól ismer gyenge oldaláról, vagy Helénát, akivel - talán Shakespeare-nél először - a női szolidaritás, az értéktisztelet, talán még saját fiatal-kora tapasztalatai is összekapcsolják.

Shakespeare tehát, mint „vígjátékaiban", idős kora vígjátékaiban majdnem mindig itt is *talányt* rejtett el, de a rejt-vény megfejtéséhez szerkezetileg, dramaturgiailag is helyet hagyott: csak törje a fejét a rendező, hogyan oldhatók meg a kiáltó ellentmondások, a cselekményszövés bakugrásai, miképp állnak össze a kompozíció látszólag cselekményidegen elemei. Szinte dörzsöli a kezét az utókor tanakodásán, hogyan fogják majd megtalálni a megfelelő kulcsot, mely a darab egészét nyitja.

Shakespeare: Minden jó, ha vége jó (Vígszínház). Jelenet a francia király **udvarában**
(Tahi Tóth László, Mádi Szabó **Gábor,** Lukács **Sándor,** Darvas Iván)



A Bolond (Kern András) a mutatványos színpad középpontjában

Olykor még külön is megnehezíti a feladványt, mikor például cinikus gesztusokat kever a sztoriba-Parolles-t leleplezik, de legádázabb ellensége, Lafeu, aki elsőként látott keresztül alávalóságán, mégis megbocsát neki. De ugyanilyen cinikus gesztusként értelmezhető Bertram végül is mindenbe beleegyező zárómondata, amiből a Nagy Boldogság, a „minden jó" kikerekedik. De ha ez cinizmus, úgy a bölcs gesztusával az. Annak a bölcsnek okosságával, aki tudja, hogy bár az élet cinkelt kártyákkal játszik az emberek tisztességével - de az sem árt, ha a hamiskártyások kezejárásában a játékot észrevesszük.

Valló Péter rendezése tehát egyszerre emeli ki ezt a játékos csomagolástechnikát és a csomagba rejtett keserű üzenetet. A „csomagolástechnikára" már a díszlet (Najmányi László munkája) és a kosztüm uniformisa (Jánoskúti Márta tervei) is utal: ringlispil forog - vurstliban vagyunk. (Hál' istennek nem igazán cirkuszban: az utóbbi években nagyon is elkopott ez a színház-cirkusz egyenlet.) S a vurstliban ugyebár mindent túlszíneznek. Úgy itt is. A király beteg - Heléna meggyógyítja. A szín modern műtővé változik, s Kútvölgyi Erzsébet színészi gumikesztyűt húz, igazi fogókkal, műszerekkel dolgozik, az operáció fájdalmas, a tét nagy - legalább annyira, mint amennyire túlzott a hirtelen gyógyulás „csodája" . . . A vurstliban is egymás mellett lehet a francia király udvara és Firenze, a csatamező és a szerelmi légyott. S itt a vurstliban látható az árnyjáték, a camera obscura is - mert Valló színpadán a fehér, keretre feszített körvászonra táj- és városképeket, csatajeleneteket vetítenek. S hogy mindenki ugyanazt a fehér, a rangot alig jelző uniformist viseli, ez is illik a késői románc-stílus idézőjeltechnikájához: nehogy véletlenül valaki komolyan vegye a mesét, valóságnak a történet naivitását - itt mindenki túlfehér angyalszínt öltött. Homogén térben vagyunk tehát, de - ez már rendezői jelzés - másra kell figyelnünk, nem a rang, az öltözék, a kor, a mese a fontos. Nem a csomagolástechnika. De hogy ez kiderüljön - ahhoz ilyen mesteri módon kell tudni csomagolni. (Hogy e csomagolással vannak vitáim, arról majd később.)

Valló tehát túljátszatja azt, amit Shakespeare is ironikusan kezelt : a mesebeliséget. S engem ezen belül már nem zavar, hogy a csomagolás egyes elemeit már láttam valahol - hiszen Shakespeare is a sztori vázát máshonnan vette... A rendező ugyanis nemcsak vállalja a kölcsönzést, olykor idézetként is kezeli ezeket az elemeket: Efrosz Turgenyev-rendezésének körforgó-szaletlije itt körben forgó, kifeszített vászonfalakká változva tér vissza -, de a forgatás „idézet". A fehér színpad Brooktól való, de vajon nem a *Szentiványéji álom* egyik problémaváltozatát akarja láttatni ez a produkció is? S különben is: előbb-utóbb mindenki „idéz" egy kor színpadi nyelvújítóitól - másképp nem terjedhetnének el az új köz-nyelvi lehetőségek. Legfeljebb azon lehetne vitatkozni, hol funkciótlan egy-egy idézet, hol fogja el az embert *az az* érzés, hogy a rendező szinte dicsekszik, én még ezt is tudom, kérem szépen... Így például a színpadra állított fejgépek tologatása, a velük való játék *a Bűn és bűnhődésből* került át ide - s nem biztos, hogy itt is képes játszani...)

De mi van a csomagban? Még egy-szer: *What's the name of the game ?* Először is: kellemes játék van benne. Darvas Ivánt, a francia királyt „sötét gyanú kínozza" - ezért a színpad elsötétül, mindenki mozdulatlanná válik - ki merne lámpát gyújtani, ha a királyt *sötét* gyanú gyötri. Bertram hetvenkedése következtében kénytelen átmenni az ellenség táborába. Éjjel van - de ezt onnan tudjuk, hogy néhány méterrel magasabban, mint-egy a fákon lógva Kern András (Lavache, a bolond) huhog néhányszor, s Bertram, aki számolja - mert az ő füle kakkukos órát hall - be is jelenti: tíz felé jár az idő. Roussillon grófné elereszti „kisfiát" a messzi francia földre, s mint jó anya, nemcsak áldását adja rá (azaz: kezébe néhány aranyat), hanem nyakára meleg sálat teker, fejére meleg hálósipkát húz: mit meg nem tesz egy anya gyermekéért... Am ez a kis minigroteszk nemcsak a „szerető anya" közhelyét karikírozza, hanem e kényeztetéstől karaktervesztett Bertramot is jellemzi. Léhaságának, ürességének egyik motívuma, hogy vattában nevelték, az életnek csak napos oldalát élvezte gyerekkorától - miért lenne egyéniségében kevesebb emberi tartalom ? Valló legtöbb játékos ötlete, a színi anyagot dúsító gagje így a belső tartalomra, sőt a szövegre támaszkodik. Nem kívülről akasztja rá a darabra díszítőelemként. *(A legtöbb* ötlet ilyen - mert néha a gag-show túlfut lehetőségein és feleslegesnek tűnik. A király például úgy fogadja Bertramot, hogy az érkező lovag hátára ül, és így, ebben a mindkettőjüknek kényelmet-len tornamutatványban diskurálnak. Ez is gag - csak nincs funkciója. Viszont, mikor Kern András Bolondja az általa oly mélyen utált Parolles levelét obszcén gesztussal toalettpapírnak használja, a néző nevet, s közben ezt is csak színpadra ötlött trükknek veszi - csakhogy a jelenetet követő *dialógból* kiderül, hogy a Bolond azért nem akarja átvenni a levelet, mert az „Fortuna árnyékszékéből" való ... Játékos és komoly irónia a már említett fehér térelválasztó vásznakkal beállított trükk is: egy cippzár segítségével mindig megjelenik egy fej, egy fül, egy figyelő szempár azokban a jelenetekben, mikor valaki kettesben akar maradni bizalmasával, amikor titkokról esik szó, és mikor a bizalmasok úgy hiszik, magukban vannak: itt azonban mindenkit kihallgatnak. Ez már Pest : lehet itt valami titokban? De lehet-e titok a shakespeare-i játékban? A leskelődők kijátszásából válik „csodává" igazán, hogy Heléna cselfogását *senki sem tudja kifürkészni*, hogy az elcserélt nászágy a hercegők, pletykások

és fülbesúgó feljelentők tömegében az utolsó percig titok maradhat. Persze: a mesében.

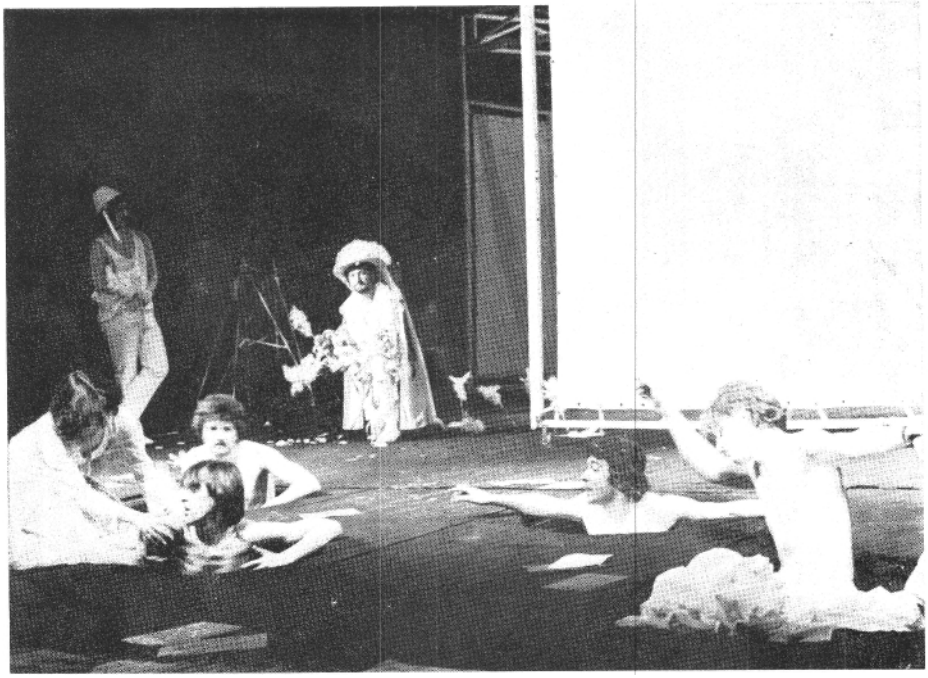
Ez a szövegre épített játékos gag-show emeli meg az előadást, túl a csak szórakoztató ötleteken. Mert érezni rajtuk, hogy csak előkészítenek valami mélyebb poént - amit viszont nem mondanak ki, de amit könnyű kitalálni. A csomag tartalma tehát nem merül ki a játékosságban. S ha valaki erről elfelejtkezne, azt a Bolond hangsúlyozott szerepeltetése, a láthatatlan vurlicer - és dal - sokszoros átvonulása figyelmezteti: tessék csak várni, mind-járt nem tetszik majd olyan nagyon nevetni...

A Bolond ilyen játékmesteri funkciója Valló ügyes találmánya: ezt a parádét Lavache-Kern vezényli. Bohócként indul - - nagydobbal, obszcén gesztusokkal

ő is szeretne feleséget, de legalább egy nőt kapni, alig tudja magát visszatartani a nemi erőszaktól. S innen, erről a groteszk dobbantásból emelkedik *a keserű bölcs* szintjére. Ez utóbbihoz kevés szövege van, de ami hiányzik, azt Kern zseniális játéka pótolja: esetlen kéztartása, talányosan komoly arca, rezignáltan „ejtett" humora. De játékának ez csak a külső rétege. A shakespeare-i bolondok bölcsességét a rendezés és Kern András meg-

toldja *a rezonőr tanácstalanságával.* (Ami már önmagában abszurd ötlet: van-e tanácstalan rezonőr? Ő - ilyen.) Ismeri a világ keserű igazságait, a csalóka látszatok kiábrándító lényegét - de senki játékát nem rontja el. Különben is, hiába segítene - senki sem hinne neki. Helénát még utolsó percben is hívja - némajátékkal -, meneküljenek. O is jól járna, a lány is.. . Persze: hiába. A mai bölcs is ilyen szerepre van kárhoztatva: hiába tudja a jövőt, az emberek csak a szép hazugságoknak hisznek. Csakhogy Kern Bolondja még a jövőt sem tudja pontosan, csak van egy olyan érzése, hogy jó játékoknak általában rossz vége szokott lenni, akkor is, ha mindenki úgy látja, beköszöntött a happy end. Valló tehát előretolja ezt a figurát, kiemeli a shakespeare-i felállásból, nagyobb hangsúlyt ad gesz-tusainak, játékmesteri funkcióval ruházza fel - de van egy olyan érzésem, hogy e nélkül a „túlzás" nélkül nem szólalna meg a darab ellentmondásait gordiuszi csomóként átvágó alapgondolat: az élet happy endjei általában csalódást takarnak.

Ez tehát a játék „neve", mondanivaló-ja: a shakespeare-i cím kifordítása. Attól, hogy a végkifejlet - némi erőszakkal -



,.Gőzfürdő-jelenet" (Ikládv László felvételei)

mindent megold, még nem fog elsimulni *az emberi* dráma. De van-e más megoldási lehetőség? Tehet-e mást Heléna, akinek az a peche, hogy pont ilyen krakéler ürességbe szeretett bele? Heléna rossz lóra tett, s mivel az okossággal többnyire együtt jár a vak következetesség is, ezt a szerencsétlent az isten sem mentené meg attól, hogy tönkre ne tegye magát. Mert hajtja az az átkozott szenvedély, melyet a reneszánsz oly felső fokon tud dicsőíteni - és ami az ő esetében, íme pusztító démonként szövi szálait: az egyetlen tisztességes, túlságosan is tökéletes emberkét kényszeríti ebbe a megalázó életfogytiglanba. Valló ebben a keserű sugallatban fedezi fel a darab dramaturgiai ellentmondásainak kulcsát: a világ a hamis játékosoké, s bár az egyiket (Parollest) leleplezik, a többi annál nagyobb biztonságban élhet. (Mint ahogy alteregója, Bertram is megússza ezt a kalandját, bár neki sem lesz könnyű élete de ez már inkább egy Strindberg-darab témája lenne.) De nemcsak a shakespeare-i rejtvényhez talál megoldást, hanem egy mai köznyelvi torzulásunkat is megfricskázza: mi is szeretjük bajainkat, keserű csalódásainkat - társadalmiakat is - valami szirupszerű vágyálommal leönteni: azért nincs itt semmi baj, hiszen a vége jó... Színpadán ezt is eljátsszák, de anélkül, hogy kikacsintanának a firenzei meséből.

Ami nem tetszett: a technika túlpörgetése. Heléna magastrapézon függő ágyban - melynek átlátszó műanyag matraca van - lesz titkon Bertram igazi felesége, ki tudja, miért? Amilyen szellemes a két egyforma tüllfátyolba burkolt lány (Heléna és Diana) bújócskája -- hiszen Bertram itt választja tévedésből saját hitvesét az alkalmi szerető helyett - olyan erőltetett, hogy ez a szembekötősdi a „tetőn" játszódik. De nehezen barátkozom a tömegmozgatással is: ha sokan vannak a színen, csikorog a tempó. A háborús jelenet némafilm-burleszkje jól indul, de aztán gödrökbe-egymásba botló statiszták és színészek képzavarába fullad, amitől csak a hulla borította csendes színpadon lehet felismerni a szándékot, hogy ez sem csak komikus átkötés akar lenni. Nem sok funkciója van Kútvölgyi Erzsébet „gerendagyakorlatának" sem. Először még súg valamit, hiszen messzire indul, a vállalkozás is kockázatos. (A lámpákkal való - ugyancsak funkciótlan - játékot már említettem.) A technika túlfeszítésébe kicsit a diszlet hallatlan precízen konstruált szerkezete is belesegít. Többnyire találóak megoldásai, mégis marad az emberben néhány kérdőjel, főként mikor az egymástól távol eső - a mesében ugyan közeli - városok egy-egy kis sátorral jelződnek, és benne majdnem egy időben indul meg a csevegés. Ezek a technikai művarázsok, csikorgó jelenetek azonban csak azért szúrnak szemet, mert a játék megoldott szerkezeti egésze maga hívja fel rájuk a figyelmünket. Ezek a „bakik" tehát a tűrési határon belül maradnak : az összkép vonzóan friss, stílusújító rendezői munkáról árulkodik.

A színészi játékról szólva hadd kezdjem félig megoldott feladatokkal. Lukács Sándor a játék kulcsalakja (Bertram), neki kellene szolgáltatnia a keserű tanulságot előkészítő gyúanyagot -, de túl ha-mar és könnyen adja ki aduit. Voltaképp már a játék elején felfedi maszkját, s még csak jelét sem látjuk annak, miért is szeretett bele ez az okos Heléna. (Ami persze még Shakespeare álcinikus kelepcéje is lehet.) Nagyobb baj, hogy játéka egy-síkú marad, nem tudja figuráját ellenpontozni. Kútvölgyi Erzsébet átszellemülten

hozza a férfiésszel, de női lélekkel megvert Helénát. Egy baja van: nem mindig érzékeli a körülötte levő teret. Akkor is harsány, mikor a szcenikai környezet, a játék logikája visszafogottabb, rejtettebb lobogást kívánna. Nagyszerű élmény, áttörő erejű, ironikus játékív Darvas Iván produkciója. Mesebeli király, s mégis emberi nyűgösséggel beteg. Bábfigura, s mégis a többszörösen idézőjelbe tett igazságtevés pillanatában bölccsé tud emelkedni. Hogy „játszik", alig észrevehető - s finom gesztusainak mégis elementáris komikuma van. Ruttkai Éva (Roussillon grófné) gyermeteg anya fiával szemben, udvari démon kastélyában - de idézőjelbe tett méltósággal, mely mögül mindig ki tud kacsintani. Helénával szemben szolidáris, de az idősebb nő féltékenységét is tudja sugallni - egyszer csak feladja a küzdelmet, és Heléna halálhírére máris túlad kedvencén. Abszurd színházat játszik shakespeare-i eszközökkel. Mádi Szabó Gábor robusztus és ügyetlen úr (Lafeu), a király bizalmát azonban épp ezzel a balkezes otrombaságával nyeri meg. Tahi Tóth László viszont csak elkezdi felépíteni a hetvenkedő Parolles-t, aztán valahol megáll ez a munka, és a leleplezési jelenetre teljesen erejét veszti. Az igazi nagy meglepetés Kern András óriási szerepíve. Róla már szóltam, most csak annyit, hogy lehetőségeit, felhalmozott képességeinek elemeit már sokszor csodáltam - most szinte minden változatát kiadja játéktudásának, olyan skálán játszik és vált, amire minden pillanatban figyelni kell. Akkor is, ha - a vurlicerezéssel - ismételnie kell magát: tőle ezt nem vesszük ismétlésnek.

Vas István fordításának szövegfejtő, besegítő megoldásait jól használja ki ez a kellemes előadás.

Shakespeare: Minden jó, ha vége jó (Vígszínház)

Fordította: Vas István. *Rendező:* Valló Péter. *A rendező munkatársa:* Bőhm György. *Zene:* Hidas Frigyes. *Zenei munkatárs:* Komlósi Zsuzsa. *Díszlet:* Najmányi László m. *v. Jelmez:* Jánoskúti Márta. *Szcenikus:* Eberwein Róbert, Győrfy Lajos.

Szereplők: Darvas Iván, Lukács Sándor, Mádi Szabó Gábor, Hegedűs D. Géza, Gálffi László, Maszlay István, Gáspár Sándor f. h., Nagy Gábor, Kern András, Tóth Máté f. h., Ruttkai Éva, Kútvölgyi Erzsébet, Földi Teri, Venczel Vera, Szatmári Liza, Auer Pál, Eichner András, Földes László, Juhász Sándor, Koszó István, Ludaics István, Márton József, Orosz Péter, Péter János, Soós András, Deák Éva f. h., Marton Kati f. h., Simorjai Emese f. h., Bánfalvi Ica, Borbély Vali, Bökönyi Laura.

NÁNAY ISTVÁN

Lengyel dráma - magyar színház

A szocialista országokban időről időre kölcsönösen nemzeti színházi és zenei napokat rendeznek. Volt már nálunk a szovjet, az NDK-beli, a lengyel drámának ünnepe, s készülünk az újabb szovjet darabok seregszemléjére. Mi a szerepük ezeknek a reprezentatív rendezvényeknek? Csupán protokollesemények, szükséges rosszként felfogható bemutatók, vagy van érdemi hasznuk ? Találomra kiválasztott és nagyjából egyidőben bemutatott néhány mű előadásával csupán letudják a színházak a másik nemzet irodalmával való ismerkedést, avagy tényleges és élő kapcsolat alakulhat ki színházak és alkotók között? Hasznosítható-e valami az egyik nemzet színházi életében a másikéból ?

Lengyel színházi napok

Az 1978 december elejére időzített lengyel színházi és zenei napok nem csupán protokollesemény volt. Egyrészt túl-nőtt a hivatalos rendezvényen, és szinte az egész szezon a lengyel dráma jegyében zajlott, másrészt egy többé-kevésbé tudatos válogatás eredményeképpen az ország színházaiban bemutatott darabok a lengyel drámairodalomnak mintegy keresztmetszetét adták. No persze csak annak, akinek módjában állt színházról színház-ra vándorolni! A szerzők névsora imponáló: Slowacki, Witkiewicz, Gombrowicz, Iwaszkiewicz, Przybyszewska, Mrożek, Różewicz, Abramow-Newerly, Kruczkowski, Grochowiak, Choiński... Ugyanakkor nem hallgatható el, hogy a lengyel darabok és a magyar színházak találkozása nem minden esetben volt szerencsés; az előadások legtöbbje csak kis részben éreztette meg: miért tekinthető a lengyel drámairodalom és színházművészet Európa egyik legkiemelkedőbbjének, miért számít a bemutatott szerzők jó néhánya Európa- és világhírű alkotónak ?

Az elmúlt hetekben, hónapokban jó néhány lengyel darab bemutatójáról közöltünk beszámolót, kritikát. Ezúttal inkább az általánosítható tendenciákra figyelve szólunk az előadásokról, esetenként azokról is, amelyekről már írtunk.

A lengyel drámairodalom egészét tekintve is igen sok adóssága van a magyar színháznak, de talán a legfájóbb a klasszikusok teljes ismeretlensége. Jóformán lefordítva sincsenek a lengyel klasszikus szerzők, vagy éppen most folyik egyikük-másikuk magyarra való átültetésének kísérlete. Éppen ezért tűnt örvendetesnek, hogy Słowackinak, aki Miczkiewicz és Wyspianski mellett a nagy triász harmadik tagja, két drámája is látható. *A* Mazepát lengyel vendégrendező állította színpadra Veszprémben, *a Kordiant* pedig a poznani Teatr Polski mutatta be - Abramow-Newerly *Az ég mélysége* című darabja mellett - pécsi vendégszereplése alkalmából. A két előadás gyökeresen eltérő stílusjegyeket viselt magán, kifejezve a két rendező eltérő viszonyát a klasszikusokhoz.

Veszprémben a Jelenia Góra-i Norwid Színház igazgatónője, Alina Obidniak rendezte *a Mazepát*. A darabnak érdekes magyar vonatkozása van, ugyanis Slowacki hazájától távol, száműzetésében nem érhette meg, hogy műveit lengyelül előadják. Az egyetlen darabja, amit még életében előadtak, az *a Mazepa* volt, amelyet Pesten 1847-ben Egressy Gábor rendezésében és főszereplésével, Lendvay Mártonnal a címszerepben mutattak be. A veszprémiek előadása helyenként azt az érzést keltette, mintha az egy élő múzeumban egy elképzelt Egressy-Lendvay-féle színjátszás megidézése lenne. A rendező munkájából hiányzott az értelmezés, a céltudatos színészvezetés, a térkomponálás, a színészek teljesítménye ennek következtében nem volt több a szöveg becsületes felmondásánál, régi szerepsablonjaik nem is a legjobb színvonalú ismétlésénél. Az előadásból nem derült ki, hogy az alkotók mit tartottak fontosnak a drámában, a legendás hírű Mazepa tiszta jellemének, a férfiaknak kiszolgáltatott Vaj-dáné tragikus sorsának, a férfialjasság következményeinek megmutatását, vagy a férfiszínészek egyik szerepálmát jelentő Vajda lelki felőrlődésének ábrázolását, vagy mindezt együtt kor- és állapotrajzként? Számtalan lehetőség kínálkozik e romantikus dráma megszólaltatására, csak egyetlenegy nem, a Veszprémben látott, a poros, kötelező irodalomként le-darált variáció. A szituációk kidolgozatlansága, az árnyalatlan jellemrajz s minden más fogyatékosság ellenére, a produkción átsütött Kerényi Grácia kitűnő fordításában Slowacki művének nyelvi szépsége, romantikus sodrása, a szenvedélyek igazsága.

A poznani színház Roman Kordziński

rendezte Kordian-előadása viszont a mindenáron modernségre törekvés példája. A darab a lengyel drámairodalom egyik kulcsműve, nemzetszemlélete máig meghatározó. Miczkiewicz a népek Krisztusának tartotta a lengyeleket, akik a történelemben önmagukat feláldozva megválthatják az emberiséget. Slowacki a *Kordianban* ezzel a messianisztikus képpel száll szembe. Az ő főhőse az összeesküvősdit játszó lengyelek között magányos lázadóként harcol az önkény ellen: meg akarja ölni az orosz cárt. Á . határozatlansága, képzetei, félelmei megakadályozzák tette végrehajtásában, tragikomikus módon - nem veszik észre a kegyelmi parancsot hozó hírnököt - kivégzik. Kordian nagy utat jár be a drámában attól kezdve, hogy a Mont Blanc csúcsán az istennel perlekedve felkiált: „Lengyel-ország a népek Winkelriedje!", azaz az önmagát feláldozó, az ellenség nyilát testével felfogó hős, aki önfeláldozásával utat nyit a többi harcosnak a szabadság kivívásához -- addig, míg kivégzése előtt honfitársairól így vélekedik: „Lengyelek! Ó, kutyák! Nem kutyák - nyulak!"

Ezt a miszticizmussal és heroizmussal, iróniával és keserűséggel teli drámát úgy állították színpadra a Teatr Polski művészei, hogy felvonultattak minden olyan rekvizitumot és manírt, amit a lengyel történelmi filmekből vagy a modern irányzatokat képviselő lengyel amatőr és hivatásos színházakból az elmúlt másfél évtized alatt megismerhettünk. Faépítmény, amely hatalmas kapuval, hídszerkezettel szinte minden helyszín jelzésére alkalmas, megmászható, ledönthető, mint egy várfal, hátulról börtönrácsként megvilágítható, súlyos valódi vasláncok, amelyek csörögve nyomják el a színészek szavát, gúlába rakott kardok, vörös ördögi fények, vörös-fehér leplek-zászlók, a színészek szüntelen és atletikus mozgása, félmeztelenség, és sorolhatnánk az expresszív, ám „deja vu" eszközök és megoldások sorát. Ezek azonban nem helyettesíthetik a színészi jelenlétet, a mű mondandójának az ember által megtestesített igazát. Ezzel maradt adós a produkció.

Ezekkel az előadásokkal szemben Witkiewicz drámai világának kifogástalan stílusú interpretációjával szolgált a jelenia Góra-i Norwid Színház *Örökszépek,* bestiák-előadása. Azoknak persze, akik láthatták. Ugyanis Veszprém és Székesfehérvár után Budapesten is játszották a művet, de - a magyar szervezés elképesztő színvonalára jellemző! - a varsói Teatr Powszechny Gorkij Barbárok-előadásával egyidőben, propaganda nélkül, a Pataky István Művelődési Házban, Kőbányán.

A Jelenia Góra-i színház produkciója sem bővelkedik nagy formátumú színészi alakításokban, Krystyan Lupa rendezőnek azonban sikerült a magas színvonalú együttes játékkal, a látvány és színdramaturgia erejével érzékeltetni Witkiewicz különös, sokrétű, polifon világát. Witkiewicz, akit sok tekintetben az abszurd dráma egyik előfutárának tartanak, s Martin Esslin szerint világviszonylatban a század egyik legjelentősebb alkotója, mű-vész és filozófus volt. Hősei a Létezés Titkát kutatják egy olyan világban, amelyben a hagyományos értékek érvényüket vesztették, a társadalom uniformizálódik. A hősök egyéniségük szabad érvényesítését és megnyilvánulását szeretnék, de meg kell elégedniük pótszerek kel és -formákkal, ebből ered kiábrándultságuk, keserűségük, végső soron a halálba menekülésük. Az *Örökszépek, bestiák*-előadás híven tükrözte ezt a világképet, anélkül, hogy eluralkodott volna rajta a pesszimizmus. Megszületett az a vízió, amelyből, mint rossz álomból, az előadás befejeztével fel kell ébrednie és magára kell eszmélnie a nézőknek. A rendező a színpadon és a nézőtéren játszatta a darabot, totális bekerítettség-érzetet idézett elő. Sokkolt, de közben nem veszett el a mű gondolatisága. A fekete rácsok mögé zárt szürke tömeg ábrázolása mutatja a színház legjobb erényeit. A tömeg minden tagja egyénített figura, mégsem szó-lószámok sora a tömeg mozgása, létezése. Az előadás hangsúlyos pontjain ezek a szürke figurák ki-kitörnek a rácsok mögül, előrejönnek a nézőkig, fenyegetően néznek szembe velük, de valamelyik szereplő mindig visszaparancsolja őket. Ki-véve a befejezést, amikor a társadalom különböző egzaltált és aberrált képviselőjét felvonultató szereplőgárda tagjai meghalnak, megsemmisülnek, és a tömeg ismét kiszabadulva csak nézi a közönséget fenyegetőn is, szomorúan is, tenne is valamit, meg nem is. Az előadás nyitott marad, a nézőknek kell azt önmagukban lezárni.

A lengyel színházi napok legkiemelkedőbb vendégjátékát a varsói Teatr Powszechnynek köszönhettük. Andrzej Wajda rendezésében mutatták be a két világháború közt élt és alkotott Staniskawa Przybyszewska *A Danton ügy* című művét. Az előadással már két ízben is foglalkoztunk (SZÍNHÁZ 1975/6; 1979/2), az akkori beszámolókhoz e lengyel körkép ismeretében ezúttal annyit szükséges hozzáfűzni, hogy ebből az előadásból ismerhette meg a magyar néző azt a lengyel színházi közszellemet, amelynek lényege a történelem és a jelenkor kritikus, ugyanakkor a hagyományokat is tisztelő kezelé-

Slowacki: Kordian (a poznani Teatr Polski vendégjátéka)

Esztergályos Cecília (Georges Sand) és Kozák András (Chopin) a Thália Színház Chopin-előadásából

se. *A Danton ügy* puritán előadása nem a látványos effektusokkal operáló lengyel színházat képviselte, hanem a gondolatit, az újraértelmezőt. A francia forradalom kritikus helyzete, amelyben a forradalom folytathatóságának, folytatandóságának dilemmája fogalmazódik meg, nem történelmi freskóban elevenedett meg, hanem az érvek pengeélességű csatájában, amelyben - különösen a Robespierre-t alakító Wojciech Pszoniak és a Dantont játszó Bronislaw Pawlik jóvoltából - mai kérdésfeltevésekre is kereste a válaszokat az előadás. A kivételesen fegyelmezett, precízen koreografált produkció az évad egyik kiemelkedő eseménye lett.

Élő klasszikusnak számít a 85 éves Jarosław Iwaszkiewicz, a lengyel köz- és irodalmi élet egyik vezető alakja, a lengyel írók doyenje. A harmincas évek nagy sikere volt az író *Egy nyár Nohantban* című színműve, amelyet most *Chopin* címmel a Thália Színház mutatott be, a varsói Teatr Polski művészének, August Kowalczyknak rendezésében. A darab műfaja vígjáték, úgy, ahogy Csehov darabjai komédiák. Georges Sand nohanti birtokán összeverődött társaság - fia, lánya, festők, szobrászok, Chopin és ezek ismerősei - egytől egyig mind menekülni szeretne az akaratos írónő közeléből, a vidékiség légköréből, a képmutatás, az erkölcsi értékek devalválódásának világából. Ebben a közegben él és alkot a lengyel nemzeti lélek kifejezője, Chopin. Ez a kettősség igazi csehovi mértékű komédia lehetne, arról nem is beszélve, hogy Chopin nemzeti nimbuszát az író ironikus ábrázolása igencsak megtépázza. A Thália színházi előadásban azonban nyoma sincs sem a vígjátéknak, sem az iróniának, szépelgő, finomkodó melodrámává fokozódott le a darab. A korhűségre, a hasonlatosságra törekvés jellemzi a rendezői megközelítést. Vakítóan fehér színpadon a kort jellemző bútorok, szebbnél szebb jelmezek, valóságos divatbemutató százötven évvel ezelőttről, finomkodó mozdulatok, elegáns kéztartás (egyéb-ként ebbe a modoros közegbe kényszerítve Esztergályos Cecília Georges Sandja szereposztási képtelenség!), teátrális beállítások, fejtartás, hogy jól érvényesüljön Kozák András műorral megsegített chopini portréja, emelkedett társalgási stílus - miközben a szituációk alapján senki nem arról beszél, ami leginkább bántja, mindenki mást szeret, mint akivel a körülmények hatalma folytán össze van kötve, az emberek közt forr a lefojtott indulat, mígnem kirobban a nyári vihar a szabadban és a kastélyban egyaránt. Am a kékes derengésű színpadon diszkréten villódzó lámpák imitálják csak a villámlást, akárcsak a „fentebb stíl" szabályaihoz igazodó civódó beszélgetés az emberi kapcsolatok végső összekuszálódását, két művészember viszonyának felbomlását. S az írónő ölében dosszié, ceruzával regényt ír, a zeneszerző távolba meredt szemmel s lúdtollal kezében komponál, és zsongítóan szól a zongoramuzsika... A mű teljes félreértéséről tanúskodik az előadás, a színészek ismét tanúbizonyságot tesznek arról, hogy lassan-lassan képtelenek valódi drámai szituáció életre keltésére. Úgy tűnik, a rendező minden figyelmét lekötötte a szép beállítások megkomponálása, a színészek magukra hagyva, régről ismert megoldásaik emlékéből élnek. Semmi nem mutat arra, hogy ezt az előadást lengyel művész rendezte, pontosan beleillik a Thália Színház eddigi produkcióinak sorába.

...Gombrowicz. . .

A lengyel színházi napok egyik legfontosabb pozitívuma a sajátosan lengyel, ugyanakkor ízig-vérig európai szerző, Witold Gombrowicz bemutatkozása. Az *Esküvő* és az *Operett* bemutatójáról annak idején írtunk (1979/5, illetve 1979/2), ám ez az összefoglaló alkalmat ad arra, hogy a két előadás különbségeiről ejtsünk szót. Ugyanis míg a kaposvári *Esküvő* szinte maradéktalanul közvetítette a gombrowiczi mű lényegét, addig az *Operett* vígszínházi előadása megkerülte a mű színrevitelével együtt járó stiláris és gondolati problémákat.

Ács János f. h. úgy álmodta színpadra *az Esküvőt,* hogy érződött: a darab beható ismeretén túl, háttérinformációként, a rendező tudatában él a drámatörténeti előzmény, mindaz, amivel a szerző kapcsolódik az elődökhöz és a kortársakhoz. Ez nem került hivalkodóan az előtérbe, csak éppen az a könnyedség árulkodott róla, ami csak azoknak a sajátja, akik sokkal többet tudnak témájukról, mint amit közölnek. S ez nemcsak a rendezőre vonatkozik, hanem az egész társulatra is. A nem könnyű Gombrowicz-művet - annak az álomjellegből is adódó minden stiláris nehézségével egyetemben - úgy tudták a maguk világába transzponálni, hogy közben a produkció megmaradt sajátosan lengyel jellegűnek. Az előadás megőrizte a mű polifonikusságát, sőt a rendező néhány ponton, így a befejezésnél, a maga értelmezéséből adódó újabb réteget tett hozzá.

Az Operett esetében nem beszélhetünk polifonikus megvalósításról. Az, amit a darab kapcsán a szerző nyilatkozatából szokás idézni - „Az operett monumentális blődségét egyesíti a történelem monumentális pátoszával" - nem jött létre. Miért? Mindenekelőtt azért, mert a rendező és a társulat nem vállalta igazán sem az operettet, azaz a monumentális blődséget, sem a tragédiát, azaz a monumentális pátoszt. Összemosták a két műfajt, *így az* egyik sem érvényesült, és különösen nem az egyikből a másikba való átmenet folyamata. A Vígszínház színészei nem tudnak igazi operettstílusban játszani - erre már a feltűnően iskolázatlan énekhangjuk sem teszi alkalmassá őket -, Hidas Frigyes zenéje csak imitációja az operettdallamvilágnak, a mű központi figuráját, a divatdiktátort játszó Tahi Tóth László alakítása olyan erőtlen, hogy a grófot és bárót játszó Szombathy Gyula és Balázs Péter lesz az események irányítója, emiatt az előadás belső szerkezete megbomlik, és könnyű vígjátékba torkollik az előadás. Végül alaposan félreértett az előadás befejezése. A darab lényege az, hogy a huszadik század történelme során az emberiség különböző ruhákba-eszmékbe bújtatva egyre tragikusabb helyzetbe

kerül. Mint alternatíva a ruhákkal szemben ott a meztelenség, a főhősnő meg is jelenik meztelenül, ám ez sem igazi alternatíva. Tehát egy boldog vég, ahol félig vállalt, álcázott Albertinka pucérsága, ahol a férfiak félmeztelenül, a nők blúzukat kigombolva, kombinéban, melltartóban dalolnak, nemcsak ízléstelen, de hamis megoldás is.

... **Mrožek...**

Négy bemutató jelzi, hogy a legismertebb és legnépszerűbb lengyel író Sławomir Mrožek. Ez persze így kissé leegyszerűsített megállapítás, hiszen a *Triptichont a* varsói Teatr Powszechny mutatta be szinte zárt körben, éjszakai elő-adáson, a többi - a *Mulatság* című egyfelvonásos, a *Tangó* és az *Emigránsok* - hazai bemutatók, tehát ezeket, bár könyvben, folyóiratban olvashatók, színpadon csak most ismerhette meg a magyar néző.

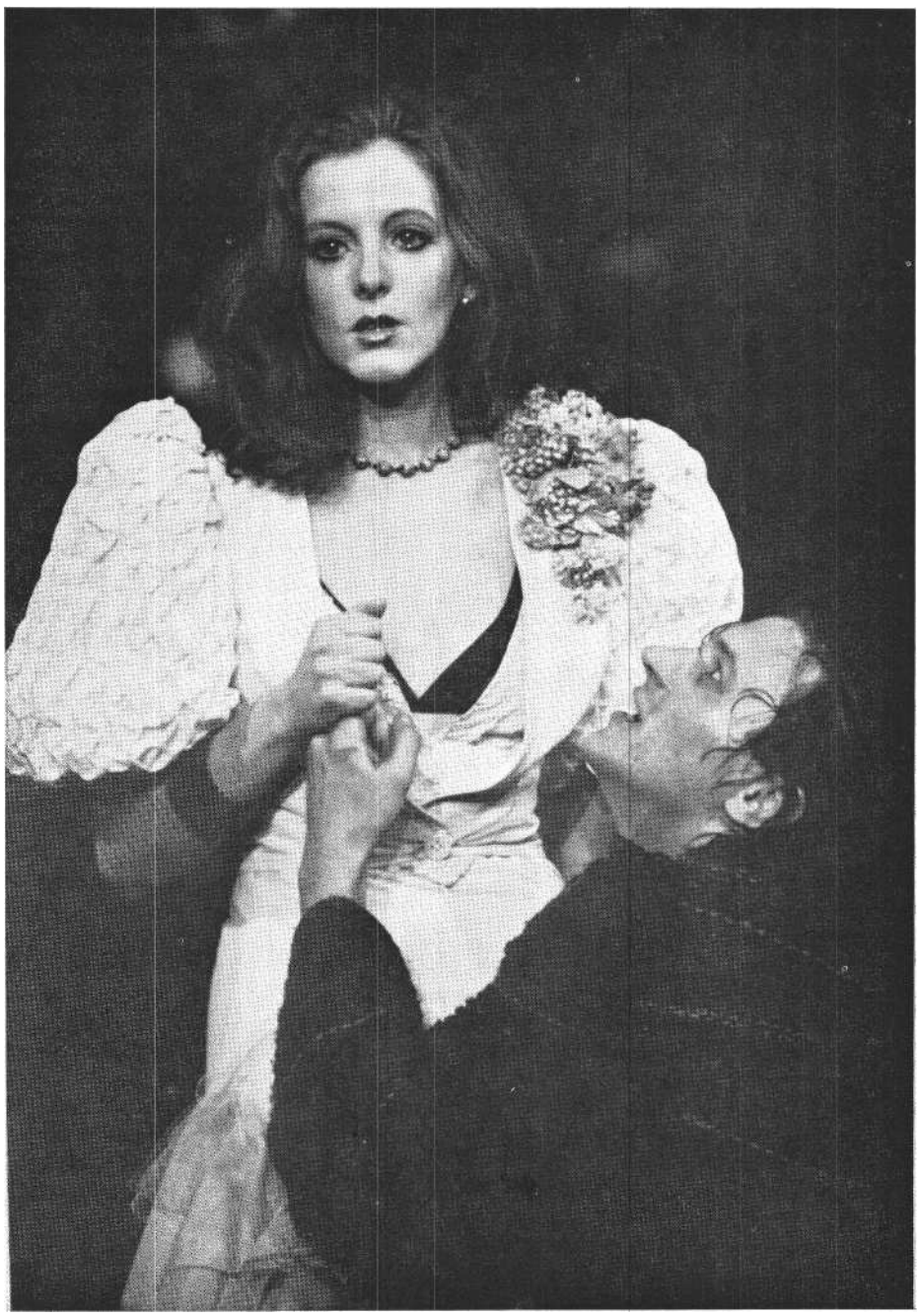
A varsóiak vendégjátékában az egyfelvonásosok- *A nyilt tengeren, Károly, Striptease* - szoros kapcsolata derült ki, amit nemcsak azzal hangsúlyoztak, hogy egy-egy színész több vagy minden darabban játszott, s így a figurák által megtestesített viselkedésformák továbbéléséről, variációiról szólt az előadás, hanem a mindhárom műre egyaránt érvényes alapgondolat és szituáció kiemelésével is. Azzal tudniillik, hogy az ember bizonyos kényszerhelyzetben-amit nemis mindig külső ok idéz elő - feladja önmagát. A színészek és a színésznek is kitűnő Władysław Kowalski, a rendező remekül érzékeltette a darabok kettősségét: a sok poénra, helyzetkomikumra, paródiára épülő felszín alatt bontakozik ki a filozófiai mag, ami-ért érdemes e műveket előadni.

Tulajdonképpen csak ez a kettősség hiányzott a Dunaújvárosi Bemutató Szín-pad máskülönben figyelemreméltó *Mu*latság-előadásából (rendező: Iglódi István), aminek elsődleges oka az, hogy Mihály Pál és Bősze György csupán egy kedves bohózatot játszott, és egyedül Zala Márk érzett rá a kívánt stílusra.

Régi adóssága a magyar színházkultúrának Mrožek *Tangója;* most Paál István rendezésében Szolnokon kitűnő előadásban szólalt meg. Amit a kaposvári *Eskü*-vővel kapcsolatban a rendezői felkészültségről, a társulat nyitottságáról és stílusérzékenységéről elmondhattunk, lényegében a *Tangó* esetében is igaz. Azzal a kiegészítéssel, hogy Paál István át tudta emelni a *Tangó* problematikáját a mai közélet szintjére, *azaz* a közönség egy cseppnyit sem érezte idegennek e különős „családi drámát". (Az előadásokról a SZÍNHÁZ 1979/2, és 1979/3. számában részletesen írtunk.)

Mrožek legújabb, a világ számos színpadán játszott drámáját, *az* Emigránsokat nálunk a veszprémi Petőfi Színház mutatta be stúdiójában Pétervári István rendezésében. Két emigráns, az értelmiségi, talán politikai menekült, AA és *a* vendégmunkás XX egy sötét, ablaktalan pinceodúban élnek, s éppen szilveszte reznek. Esznek, olvasnak, borotválkoznak, végzik a mindennapok mechanikus cselekedeteit, közben egymást marják, gyötrik, gyóntatják, és maguk is vallanak álmaikról, reményeikről, a haza egyre távolodó emlékeiről, és egyre jobban bebizonyosodik: sorsuk az emigráció. AA „odahaza" a rabságról, a modern rabszolgaságról készült könyvet írni, de mivel „megszöktem, megszűntem rab lenni", nincs többé alapja a könyvnek. XX

Tóth Éva **(Manka)** és Balkay Géza (Henryk) a kaposvári **Esküvőben** (Fábián József felv.)



Halász Judit (Himaláj hercegné) és Bárdy György (Himaláj herceg) a **vigszínházi Operettben**

azzal áltatja magát, hogy a legnehezebb fizikai munkákkal összeszed annyi pénzt, amennyivel hazatérve, minden kényelemmel berendezett házat épít magának és az otthon hagyott családnak, azaz akkor emberként fog élni, s ezért érdemes a kitaszítottság, az idegenség kínját is elszenvedni. AA bebizonyítja neki, hogy mindegy, hol él, hiszen „veled mindig valaki vagy valami más fog rendelkezni. Ha nem az emberek, akkor a tárgyak. A tárgyak rabszolgájának lenni, ez tökéletesebb rabság a börtönnél". Azaz, amíg XX összekuporgatja a filléreit, egyre mélyebbre süllyed a rabságba, még egy kicsit, még egy kicsit többet akar szerezni, s e folyamatnak sohasem lesz vége. Amikor XX ennek igazságára rájön, öngyilkos akar lenni, de kísérlete kudarcba fúl, lefekszik és horkolva elalszik. AA pedig szelíden biztatgatja alvó társát, hogy egyszer mégis hazatér és szabad lesz. S „a szabadság lesz a jog és a jog a szabadság. Hát nem ezt akartuk, nem ezt akarjuk valamennyien? És ha mindannyiunknak egy a célunk, ha mind ugyanazt akarjuk, ki akadályozhat meg bennünket, hogy ilyen jó és értelmes közösséget teremtsünk. Hazamész, és soha nem leszel rabszolga. Se te, se a gyerekeid". Aztán ő is a fal felé fordul, és egy idő' után csak horkolást meg egy mélyről jövő férfisírást lehet hallani. Így szól a szerző szerint a darab befejezése. Pétervári ezt a befejezést egyértelműen bizakodó, optimista lezárásnak értelmezte. De ez nem következik a darab egészéből. Ez a mű nem ad megnyugtató feloldozást, a nézőnek a szereplőkkel együtt kell megszenvedni az életünk megannyi sorskérdésére kereső válaszadási kísérletet, és a nagyon is keserű befejezésnek fejbe kell kólintania a nézőt, hogy ne fejezhesse be a darab felkínálta gondolkodást már a ruhatárban. Pétervári konfliktusfeloldó befejezéséből számos, a darab egészére vonatkozó következmény adódik, a leglényegesebb, hogy emiatt végig túl enyhék a két férfi összeütközései. Ennek persze az is oka lehet, hogy Szoboszlai Sándor kitűnő AA-alakításához a korrekt szerepformálása ellenére sem tud felnőni Környei Oszkár XX-e. Így eleve egyenlőtlen a két férfi és a kétféle mentalitás, gondolkodásmód közötti konfrontáció. Pedig különben pontosan kidolgozott a szereplők mikrorealista környezetrajza és létezésmódja, igazak a színészek megszólalásai, sőt még az sem zavar igazán, hogy körszínházi formában játsszák a darabot, s emiatt éppen a bezártságérzés vész el.

... **Rózewicz.. .**

Három évvel ezelőtt a varsói Nemzeti Színház budapesti Kartoték-előadása - s Wojciech Siemion a Hős szerepében - mindazok számára, akik láthatták, maradandó élmény volt. Különös drámai világot ismerhettünk meg: az alaphelyzet képtelen, egy kisember, egy operettszínházi ügyvezető igazgató fekszik az ágyában, holott az az utcák kereszteződésében. található, takaró mögé bújva igyekszik védekezni a külvilág ellen, holott a Történelem, az események át-meg átgyalogolnak az ágyán és rajta, állandóan szembesülni kénytelen önmagával, emlékeivel, a többi emberrel. A varsóiak előadásában megvalósult a szerző kívánsága : „minden tárgy valódi, méretei kicsit nagyobbak a rendesnél". A játék is valódi, *azaz* semmi sincs idézőjelbe téve, markírozva vagy stilizálva. Természetesen élnek a szereplők ebben a térben és a képtelen szituációban, magától értetődőnek tűnik, hogy hol hét-, hol negyvenéves a Hős, akit mindenki más keresztnéven szólít. A Hős átélte a háború s az azt követő évtizedek viharait, életútját így summázza: „Addig vándoroltam, amíg eljutottam önmagamhoz... Minden csak ki-felé van. Minden csak átúszik rajtam. A látóhatár egyre szűkebb. Akkor látok a legjobban, ha lehunyom a szemem." Ez *az* ember nem alakítója a sorsának és környezetének, csupán eltűrője a változásoknak. A darab léte attól függ, van-e olyan színész, aki képes ennek a furcsa világnak a középpontja lenni, meghatározni a többi szereplő létezési körét. Wojciech Siemion ilyen Hős volt.

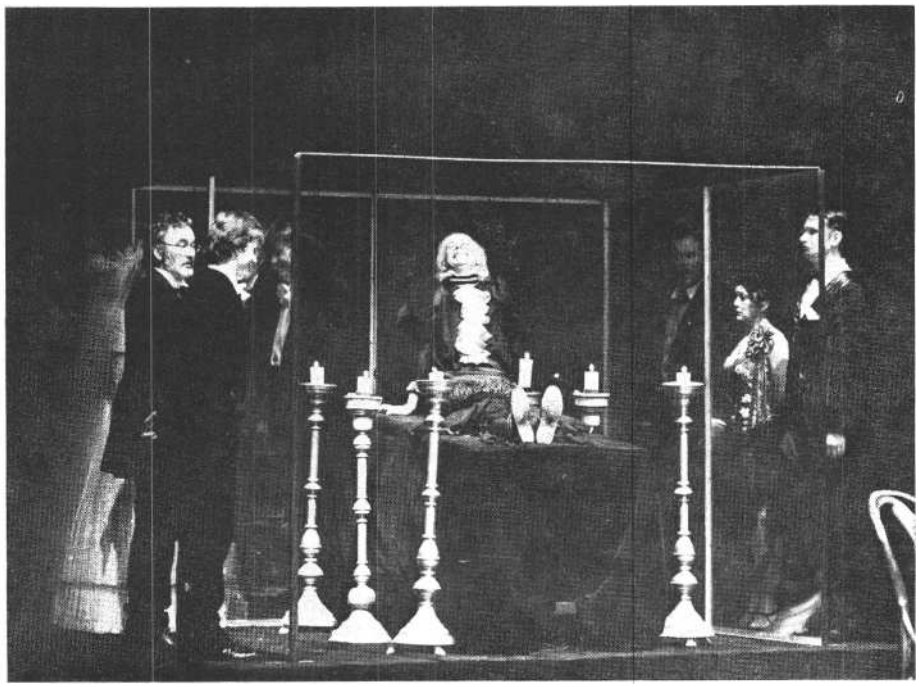
A debreceni Csokonai Színházban Horváth Z. Gergely vendégként rendezte a *Kartotékot.* Az előzetes tervek szerint lengyel művészt akartak erre a munkára felkérni, valamilyen okból te-hát Horváth Z. beugrott erre a feladatra. Mégsem lehet a rendező teljesítményét a beugrás mércéjével mérni. Láthatóan határozott elképzelése volt a műről, annak képi világáról. Ezt bizonyítja, hogy maga tervezte a színpadképet is. Horváth Z. szó szerint értelmezte a szerző utasítását: *„Mintha* utca menne át a Hős szobáján." Tehát nem az ágy került a tér középpontjába, hanem csak egy nyitott falú szoba egyik bútordarabja a fekhely. A szobába forgóajtón és a nem létező falakon át egyaránt lehet közlekedni. A rendező megnövelte az úgynevezett ötvenes éveket idéző epizódok súlyát, így az Aggastyánok nyomozókká váltak, házkutatás folyik, a színpadot könyvek, iratok szőnyege borítja. Ez a rendezői átértékelés a mű keretein belül maradt, az előadás kezdő és befejező képe már kevésbé. A három Aggastyán tesz-vesz a nyitott színpadon, előrejön a közönségig, egyikük tekintetével kutat valami vagy valaki után, aztán rámutatnak a nézők között ülő színészre, aki felmegy a színpadra, átöltözik, és mint Hős fekszik *be az* ágyba, kezdődik a tulajdonképpeni előadás. A befejezés ehhez hasonló: a Hős kilép a darabból, és egy újabb embert választanak ki a nézők közül, aki megismétli a kezdő kép játékát. A cél világos : bárkivel megtörténhet ez az önvizsgálat, tessék mindenkinek felkészülni, tessék legalább gondolatban elvégezni. De mégis kissé didaktikus és lejáratott ez a megoldás. Az előadás végül is alig tükrözi a rendezői átgondoltságot. Hiányzik a társulatból az a színész, aki a darab centrális terhét viselni tudná. Sár-

közy Zoltán korrekt alakítást nyújt, ám jellegtelenül jellegtelen polgár az ő Hőse. Nincs meg az a kisugárzása, ami meghatározná az előadást és a szereplők hozzá való viszonyát. A társulat erejét meghaladta ez a feladat, számukra idegen ez a stílus. Mégis, éppen a társulat fejlődése szempontjából nem haszontalan egy ilyen vállalkozás, de csak akkor van igazán értelme, ha nem egyszeri próbálkozásról van szó.

...és a többiek

A lengyel drámaírók középnemzedékéhez tartozó szerzők néhányával szintén megismerkedhettünk, ám többük műve nem az eredeti szándék szerint szólalt meg. A Radnóti Miklós Színpad *Fortinbras gyászbeszéde* című irodalmi összeállítását és Jarosław Abramow *Megkésett halál* című egyfelvonásosát Gáspár János rendezte. A színmű két „hőse" egy gyilkos és egy náci tömeggyilkos, háborús bűnös, akik közös cellában vannak. A német finom úr, betegségére való tekintettel nem végzik ki, ő tehát mindent megtesz azért, hogy betegsége minél tovább tartson. A gyilkos feladata a német gondozása, vigyáz rá, nehogy valami baja essék, hogy megőrizzék a kivégzésre. Ezért né-mi büntetéscsökkentést helyeztek neki kilátásba. A náci tábornokot azonban egészségesnek nyilvánítják, az pánikba esik, inzultálja rabtársát, aki önvédelemből megöli a németet. A jogos igazságszolgáltatás a német esetében tehát elmarad, ezzel szemben a gyilkos reménytelen helyzetbe kerül. A többszörös lelkiismereti konfliktus és a kifordított, groteszk felelősségvállalási folyamat sokáig rejtett, a néző kezdetben a nácit találja szimpatikusnak, csak később fordul meg a két figurához való viszonyunk. A német tábornok szerepére Márkus Lászlót hívta meg a színház, aki rutinjára hagyatkozva, helyenként szövegbizonytalansággal is küszködve csupán a vázát mutatta meg ennek a bonyolult figurának. A durva, érzéketlen rabot Huszár László játszotta - kitűnően.

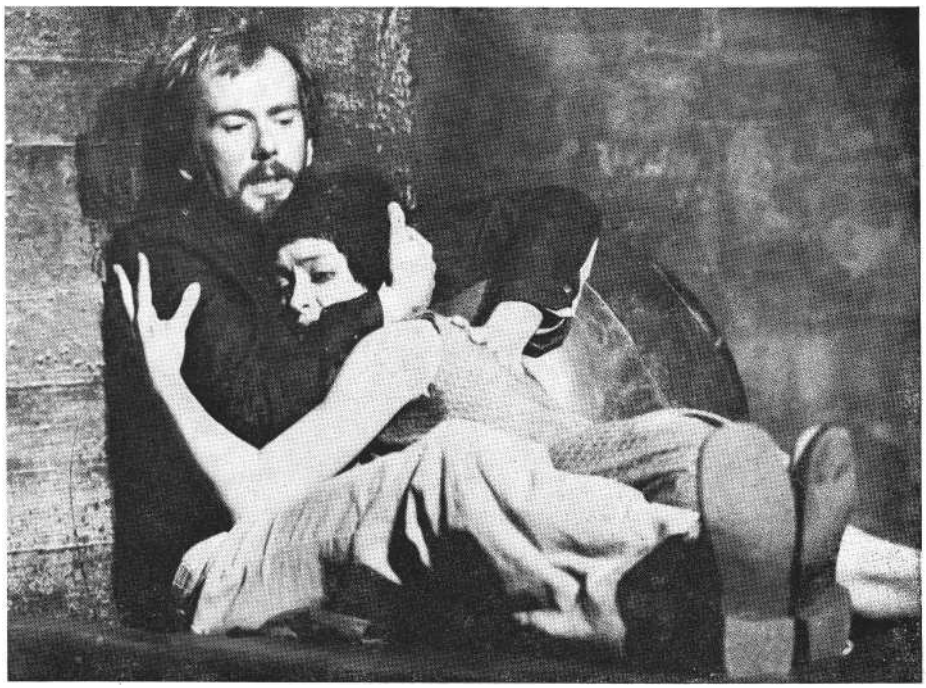
A József Attila Színházban Stanislaw Grochowiak kevésbé sikerült darabját, Az *őrült Grétát* mutatták be Barlay Gusztáv rendezésében. A darab egy parasztasszonyról szól, akit sorozatos gyilkosság vádjával elfognak, ugyanis családtagjai gyanús körülmények között, arzénmérgezés tünetével halnak meg. A becsületes bíró, a lelketlen, korlátolt, karrierista, technicista igazságügyi szakértő párharcából az utóbbi kerül ki győztesen, a nőt elítélik, de az utolsó pillanatban kiderül: a temető mellett arzéntellér húzódik, ezt mutatta ki az exhumált holttesteken a műszeres vizsgálat. Az igazságügyi szakértő karriert csinál, a bíró összetörik, a nő megőrül. Ez nem több egy kriminél, de Barlay mindenképpen meg akarta emelni a darabot. Emiatt nem az előadás pergő tempójára, feszültséget ébren tartó és fokozó ritmusára ügyelt, hanem a lelki történésekre. Am eljátszható szituáció híján csak magamutogató betétszám lett a bíró lányának alkoholizmusa, a bíró lelkiismeret-furdalása. S míg egyfelől mélységeket keresett a rendező ott, ahol nincs, máshol az anyag legkisebb csábításának is engedett. A női börtönben a rabok ütemesen a földet verő, „ringatózó" lázadása, a fedetlen keblek, a nők közötti, egyértelmű mozdulatokkal jelzett kapcsolat imitálása jelentette a börtönromantikát; a börtönőröket, a temetési szolgákat játszó színészeknek megengedte Barlay az alpári humort, és általában minden szereplőnél és minden szituációban a legkézenfekvőbb, a legkisebb munkát igénylő megoldással elégedett meg. Ebben a közegben szinte meg-oldhatatlan feladat hárult Szemes Marira, a főhősnő alakítójára, pedig láthatóan ennek megőrülési folyamatára koncentrált a rendező. Am valódi partneri kapcsolatok nélkül a színésznő gyakran kénytelen volt látszatmegoldásokhoz, önsajnáló gesztusokhoz folyamodni, s ez sokat le-von az egyébként precízen felépített alakításának súlyából.



Jelenet Mrozek Tangójának szolnoki előadásából (Ikládv László felvételei)

A miskolci Nemzeti Színházban néhány évvel ezelőtt nagy siker volt Choiński *Riadó* című drámája. Idén ismét ehhez a szerzőhöz fordultak, és Orbán Tibor rendezésében bemutatták a ... *távollétében* című színművét. Jószerivel ez is krimi. Egy titokzatos szigetecskére üdülőcsoport érkezik, amelynek tagjai nem ismerik egymást. A kiválónak ígérkező üdülést azonban egyre sűrűsödő gyanús és félelmetes események teszik rettegéssel telivé. Leesik egy kép, magától kinyílik egy ajtó, leszakad egy erkély, egyre nagyobb a szemét és a rom a házban, becsapódik egy golyó. Mindenki gyanússá válik, a szereplők egymás ellenségeivé lesznek. Hiába van mindenkinek fegyvere, nem tudni, honnan fenyegeti őket a nagyobb veszély, kintről vagy bentről, maguk közül. Ebben a légkörben a humanizmust képviselő professzor konfliktusba keveredik egy festőnővel, majd a gazdasági élet képviselőjével és a világot erőszakkal birtokolni és vezetni *akaró* hivatásos politikussal. Ennek a jól megcsinált darabnak az a legfőbb erénye, hogy az izgalmas, rejtélyes krimi mögül alig észrevehetően egy mélyebb, humanista tartalom is előbukkan anélkül, hogy tanmesévé válna.

A rendező azonban csak a krimire figyelt, ezért részben megrövidítette, részben elhagyta a professzor és többiek közötti konfliktusokat. Számára ott ér véget a darab, ahol a szereplők a beszolgáltatott fegyvereiket ismét magukhoz véve, egymást sakkban tartva igyekeznek kifelé egy esetleges külső ellenfél ellen. A Choiński-darab viszont úgy fejeződik be, hogy ezután újabb detonáció, sötétség következik, majd a változatlanul az ebédlőben ülő és Vergiliust olvasó professzorral szemben áll a visszatérő, a világ haladó megmozdulásait vérbe fojtó zsoldos, és nyájas mosoly kíséretében biztosítja őt nagyrabecsüléséről és arról, hogy ő csakis a humanizmus védelmezője. Am fegyverét a professzorra irányozza. A dolog paradoxona, *hogy a*



ifj. **Újlaky László és Karádi Judit az Isten veled, Júdásban (Szegedi Kisszínház) (Hernádi Oszkár felv.)**

rendező hiába szűkítette le a művet a krimire, a társulat fáradt, erőtlen, tempótlan játéka miatta bűnügyi történet érdektelen, unalmas.

A lengyel színházi napok egyik legfigyelemreméltóbb produkciója Ireneusz Iredyński *Isten veled, Júdás !* című drámájának szegedi bemutatója, amit vendégként Mark Okopiński, a gdański Wybrzeže színház igazgatója rendezett. A darab a szerző vallomása szerint modelldráma, az árulás mechanizmusának modellje. A biblikus cím, a szereplők evangéliumi neve egy modern korban átélt biblikus helyzetet takar. Egy nem tudni milyen szervezet tagjai - terrorcselekményre, anarchikus lázongásra vagy forradalomra szövetkezők egyaránt lehetnek - egy tornateremben dekkolnak, de rajtuk üt a hatóság, és Júdást elfogják. Júdás hallgat, a kínzások ellenére sem adja fel társait, bár lelke mélyén tudja, semmi értelme a hősködésnek. Egyrészt a nemrég megismert és megszeretett lány, aki célt adhatna életének, egyszerre tiszta lény és kurva, s mint ilyen, példája a kompromisszumot sugallja, másrészt tudja, hogy ő, a kis hal áldozat a nagy halak oltárán, s nem ő lesz az igazi áruló, ha köp, hiszen őt is elárulták. A brutális erőszakos vallatás után a sima modorú, kifinomult módszerekkel dolgozó felügyelő, ráérezve a Júdást kínzó kétségekre, könnyedén eléri célját.

A színpadot bordásfalak veszik körül, a színen tornaszerek, tornaszőnyegek. A szereplők gyűrűgyakorlatokat, lólengést, erősítő mozgásokat végeznek, hogy karbantartsák izmaikat. Ugyanaz a ló, amely előbb még tornaszer volt, most kínzóeszköz. A rendező kitűnően megteremtette a darab vibráló légkörét, a szervezet tagjai közötti viszony nyersesége, a vallatások naturalista brutalitása és a gondolati lényeg kettősségét. Ebben ideális társakra talált ifj. Újlaky László (Júdás), Nagy Zoltán (János) és Paláncz Ferenc (Péter) személyében. Kovács János a felügyelő szerepében sok színnel, rafinériával mutatta meg a korszerű manipuláció eszköztárát. Az előadás egyetlen megoldatlansága a sápadt kislány figurája. Ez a szimbolikus alak közönségességében is tiszta marad, pillanatokra erőt ad Júdásnak, hogy ember maradjon, ugyanakkor magában hordja az örök megalkuvást, ami ellen leginkább hadakozik Júdás. Összetett, ugyanakkor nem igazán hús-vér figura ez a lány, nem tudott mit kezdeni vele Karádi Judit.

Ez a vendégrendezés jó példa arra, ho*gyan* érdemes egy-egy külföldi művésszel együttműködni. Itt ugyanis a darab, a rendező és a társulat szerencsésen találkozott. Nem úgy, mint jó pár esetben, ahol szinte eldönthetetlen, hogy a társulattól volt idegen a vendég elképzelése, vagy a vendégművész nem találta meg a hangot a társulattal, vagy valami más akadályozta a művészi eredmény elérését.

Végezetül egy általánosabb érvényű kérdést kell feltenni: miért nem láthatók a legjobb előadások, a legjelentősebb darabok együtt egy fesztivál vagy találkozó keretében? (Máshol van erre példa!) Ha a kulturális vezetés nem kevés anyagi, szellemi erőfeszítést tesz egy-egy nemzeti bemutatósorozat megszervezésére, miért nem jut egy kis póterőfeszítés arra, hogy az egész együtt látható legyen? Nem reprezentatív fesztivált, hanem munkabemutatót hiányolok, ahol az egyes előadások közvetlen tanulságán túl a sűrített nemzeti program együttes kisugárzása, művészeterjesztő hatása érvényesülhet.

Komáromi Éva, Csiszér András, Kulcsár Imre és Ábrahám István Choinski: ...távollétében című színművének miskolci előadásában (Jármay György felv.)

NÁDUDVARI ANNA

Miért éppen Augusztusi vasárnap?

František Hrubín darabjában az augusztus furcsa, szomorú, zavarodott hónap. Szezonvég és szezonkezdet. Ezért alkalmas - látszólag - a változtatásra. Hiszen az év utolsó napjáról január elsejére virradva csak egyik téli napból a másikba érkeztünk, de augusztusban kifelé tartunk a nyárból, a pihenésből, az unalomból, valami új kezdődik, valami új kezdődhet, csak el kell utazni, csak önálló-sítani kell magunkat, csak eldönteni, hogy hozzákapcsoljuk az életünket valakihez, csak munkához látni, csak rendbe szedni a dolgainkat, most már komolyan, igen, minden elrendeződik, csak akarni kell, csak nyugodtan, csak bízni kell .. . Azonban a nyár még nem ért véget. Olyan meleg van, alig kapunk levegőt, és nem érjük el a vonatot, kinek is lenne kedve egy és negyedórát gyalogolni odáig a tűző napsütésben. Este meg! Estére már minden összekuszálódott.

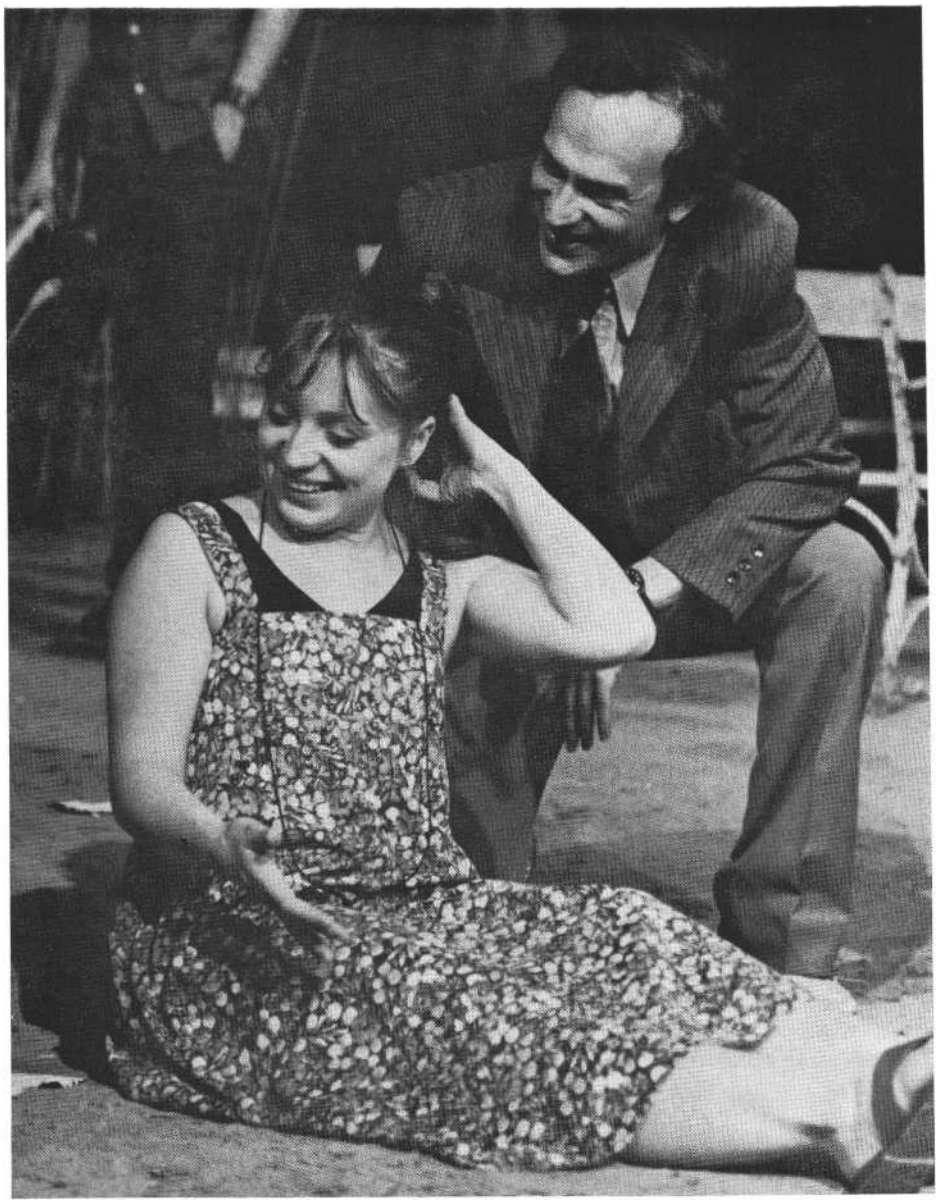
A szereplők ezt az „augusztusi állapotot" élik. Egy dél-csehországi tóparti faluban nyaral valamikor az 50-es évek végén a középkorú, de még mindig nagyon vonzó Vera Mixová, unokahúgával, a tizenéves Zuzkával együtt. Váratlanul megérkezik Alfréd Morák, szerkesztő - hogy hol dolgozik, pontosan nem derül ki, egy új ismerős, a postamester kérdésére annyit mond csak, nem újságnál, majd arról is beszél, munkája az övénél jóval szerényebb képességekkel is elvégezhető lenne. Moráknak és Mixovának évek óta viszonyuk van, és az asszony, mivel úgyis felbomlóban a házassága, most azt ajánlja, éljenek együtt. Morák azonban éppen azért jött, hogy szakítson, de ezt sokáig képtelen közöl-ni, nem tud maradni, és nem tud elutazni sem, elmegy, visszatér és egyre erőszakosabban udvarol Zuzkának. Mixovába csendes rajongással szerelmes az egyhangú életét türelemmel, sőt, megszépítő hittel viselő helybéli postamester, és egy szintén ebben a faluban élő fiatal munkásfiú, Jirka is közeledni próbál *hozzá,* meglehetősen sikeresen. Az eseményeket kajánul figyeli, kispolgári bölcsességeket tartalmazó megjegyzésekkel kíséri egy nyaraló házaspár, Vachék. Az érzelmi zűrzavar, hazugságok ellen Zuzka lázad fel, elköltözik a nagynénjétől, kitartó ragaszkodása Jirkához pedig végül is hozzáhajlítja a fiút. Mixová, miután Morák mégis elmondta neki, szakítaniuk kell, öngyilkosságot kísérel meg.

Negyedszázad telt el az *Augustusi vasárnap* 1958-as prágai ősbemutatója és Hrubín *Augusztusi éjszaka* című versének megírása között, melyet 1933-ban közölt az akkor huszonhárom éves, pályája elején álló költő. És mennyire meg-változott a véleménye közben az augusztus hónapról. A versben, Rónay György fordítása szerint „a táj nyerítve felágaskodik", „ezüst folyóval sziklákon csap át". Az út még valóban visz valahová, a harmat „bizalmasan világít", „lánytestek villódznak", „meleg sugarak teje ömlik". Hrubín munkássága során nem csupán az augusztushoz volt hűséges, de az éjszakához is. Verseit olvasva éjszakai tájakon barangolunk, csillagok között. A második világháború idején: „Acél-robajjal jön az éjjel, /s égalatti csillagai úgy pattannak szél:, mint széjjel- / zúzott bölcsők szilánkjai"; halott, volt asztaltársaihoz így szól: „poharatok törékeny / pohár, amit a fagy csiszolt, / mikor esőből a hold kilehelte"; a Verlaine-nel töltött éjszaka során: „a könyvlapok közt ki-gyúlt / a fehér hold az egyik versben / a hold fehéren / holdak bátyja"; szerelmesen: „S forró éjen bozótjaidból I állatok osontak elő / s ittak belőlem ..."; Az éjből jött asszonyhoz: „csillagot sodortál magad előtt"; majd: „Az a csillagos éj csábít magához, / de én emlékezem: / a föld súlya készült elhagyni minket .. . Mi a hullás hálójában maradt, / a földi súlyhoz még jobban tapadt."

Ez utóbbi vers alatt a dátum 194-7. 1948-ban és 49-ben is ad ki verseskötetet, majd legközelebb csak 1956-ban. Rá két évre pedig a nagy sikerű színházi bemutató. A darabban, ezen az augusztusi éjszakán hullanak az égről a csillagok, és megjelenik egy ember, Alfréd Morák, aki valaha verseket írt, de már nem tud, nem akar, nem hagyják, nem lehet... Tulajdonképpen nem dönthető el egyértelműen, nem választható ki egyetlen ok. A darab kínálja magát a jelzőnek: csehovi. Hatásokat, gyökereket azonban közelebb is találunk, magában a cseh iroda-lomban. Közhely, hogy a cseh irodalom - elsősorban a próza - a kisemberek irodalma. A hős itt a talán nevetséges, talán lesajnált, ám derűsen és korántsem térlenül várakozó kisember. Nem teszi fel a végső kérdést, hogy mire jó ez az egész, mire jó a világ - az életet az életért szereti. A történelmet soha nem csinálók, de a történelmet túlélők - most itt nem személyükben túlélők - realizmusa ez. Természetesen Svejk jut először eszünkbe, de az utóbbi harminc évben is születtek hasonlóan jó és bölcs regények. Nem eléggé ismert nálunk, bár megjelent magyar fordításban Josef Škvorecky *Gyávákja* és Milán Kundera *Tréfája.* A halhatatlan „gyávák" egy cseh kisváros lakói, a második világháború szinte utolsó óráiban, akik élik az életüket, miközben hol német katonák vonulnak át a városka fő-terén, hol felszabadult koncentrációs táborok volt lakói, hol angolok, hol mongolok, a városi zenekar a legkülönbözőbb népek himnuszait tanulja meg, játssza el, és közben rá kéne jönniük, ők maguk milyenek is. És mit jelent közép-európainak lenni. Nézzük a tenyerünkre tett szívünket. Fura, félszeg, zavarba ejtő állapot. Mint hónapban az augusztus.

Vagy a *Tréfa.* Ez már későbbi idők regénye. Valaki ír egy tréfás lapot, melyen Trockijt élteti, komolyan veszik, internálják, és ő elhatározza, hogy majd bosszút áll. Aztán, mikor alkalma nyílna rá, lemond a bosszúról: „Az idő múltával a bosszú megtévesztővé válik, személyes vallássá, mítosszá, amely napról napra jobban elszakad a benne szereplő emberektől, akik a bosszú mítoszában ugyanolyanok maradnak, a valóságban azonban már régóta egészen mások."

A cseh irodalomban a halál sajátos. Meghalnak, vagyis a végéig jutnak valaminek, és *aztán,* utána az életbe kapaszkodnak. *Az Augustusi vasárnap* hősnője, Vera Mixová megtudva, hogy senkinek sincs szüksége rá, pedig „ő csak úgy élhet, ha szüksége van rá valakinek", be-ugrik a tóba, és akkor jön rá, hogy az eddigi hiedelemmel ellentétben, tud úszni. Alfréd Morák, akinek visszatérő szövege, hogy ő tulajdonképpen egy „ki-belezett, hideg csirke", azonkívül hajótörött, aki egyetlen szál gyufát talált a zsebében, azt meggyújtotta, majd rögtön elfújta, „ilyen helyzetben vagyok én! Ilyen helyzetben van az egész világ!" - éppen nősülni készül, elveszi a házvezetőnőjét (a kifejezés a fordításban egyéb-ként megtévesztő, mintha háztartási alkalmazottat jelölne, pedig ez esetben nyilván főbérlőről van szó, esetleg háziasszonyról), hiszen nem olyan könnyű lakást találni. Más kérdés, ki válik a túlélésben értékesebbé, ki értéktelenebbé,



Hrubín: Augusztusi vasárnap (kaposvári Csiky Gergely Színház). Csákányi Eszter (Zuzka) és Rajhona Ádám (Morák)

az író hisz benne, az életből mindig lehet valami, csak a semmiből lesz semmi. Visszatérve Kundera *Tréfájához:* „az ember nem lehet vesztes, mindenütt van számára hely, mindenütt, ahol Jézus járt, ami azt jelenti: mindenütt az emberek között."

Olyan keveset tudunk a cseh irodalomról, cseh színházról, hogy önmagában is üdvözlendő tett a kaposvári színház bemutatója, *az Augusztusi vasárnap* Gazdag Gyula rendezésében. A Zádor András fordította, könyv alakban is megjelent szöveget néhol erősen lerövidítették, de egyébként is meglepően sok a változtatás, bár nem lényegesek, és nyilván a korszerűség, mondhatóság miatt történtek. (Például: „az ám" helyett „bizony".) Az író által meghatározott helyszínt - tópart, két kerti karosszék, támlás pad - egy egyemeletes, romos, bedeszkázott ablakú házzal egészítették ki. (Nem tudom, a díszlettervező Antal Csaba mennyire ismerős Třeboň környékén, ahol a darab játszódik, nem is fontos, de nekem jellegzetesnek tűnő emlékem arról a vidékről, hogy megyek egy ilyen kihalt, romos, emeletes házban, egyre újabb és újabb helyiségek következnek, s úgy nagyjából lehet látni, melyiket mire is használhatták.) A színpadkép derűs, emberi, a romos ház is emberi, ismerős, kedves, romos ház. A közönség hálásan fogadja a látványt, fogható a nézőtéren, hogy ettől a díszlettől kellemesen, otthonosan kezdik érezni magukat. A színpadon, a két kerti karosszékben már ott ül a Vach házaspár, és a Vach urat játszó Kun Vilmosnak első perctől kezdve a darab végéig alig van olyan gesztusa, szemvillanása, hangsúlya, melyet ne kísérne a ráismerés kinyilvánítása, kisebb-nagyobb nevetések formájában. Pedig nem túlozza, csak mondja, csinálja az angyali közhelyeket, a figura angyalian buta magabiztosságával. Méltó párja Koós Olga, Vachné szerepében. Hogy a stílusnál maradjunk: az isten is egymásnak teremtette őket.

Olsavszky Éva Vera Mixovája pontosan az a nő, akibe halálosan bele szoktak szeretni a kamaszfiúk, sőt, a kamaszlányok is. Az ilyeneket figyeltük annak idején - én történetesen éppen az ötvenes évek végén - , hogy milyen szép, az arca, a rúzsa, a frizurája, a ruhái, a járása, az illata, jaj, ha én ilyen lehetnék, és ahogy a cigarettát fogja, bár már én is rágyújthatnék, akkor biztosan egészen más lenne minden, és milyen jó lehet neki, boldog, az élet királynője, hiszen nyilván mindenki imádja. Csak kicsit, kicsit kezdtük talán sejteni, hogy menynyire boldogtalan. Kimunkált, szép beszéde - most nem csupán a színésznőé, Mixová beszéde ilyen - bizonytalansága elfedésére szolgál, hogy elhitető komolysággal kijelenthesse ezen a gazdag hangon: „És szüntesse be a szépasszonyozást, magának ön vagyok, esetleg Mixová" - mert nem akarja, hogy észre-vegyék: maga sem tudja, kicsoda is ő, s fél szembenézni azzal, hogy esetleg nem túl sokat ér. De egy-egy felragyogásáért még szeretik, mikor a második felvonásban estélyi ruhában megjelenik, a posta-mesterrel együtt akad el a lélegzetünk. Dánffy Sándor postamestere olyan kedves és szelíd, mintha csak az imént tűnődött volna - több órán keresztül, persze - egy budéjovicei kocsmában egy korsó sör fölött. Kár, hogy oly keveset árulhat el, szerepe szűkös terjedelme miatt, tűnődései eredményéből. Csákányi Eszter, éltesebb és negatív jellemű hölgyek eljátszása után megmutathatja magát fiatalon, a lófarokfrizuráját konok öntudatossággal hordozó, gyerek és nő mivolta között ingadozó Zuzka szerepében. Jirkát Bregyán Péter játszotta, aki legutóbb Pesten, a Nemzeti Színházban, *az Éjjeli menedékhely* Vaszka Pepeljeként nem nagyon tudta meggyőzni a kritikát és a közönséget tehetségéről. Most Kaposvárott annyival jobb, színesebb, jellegtelibb, el sem akartam hinni, hogy ugyanaz a színész.

Az eddig felsoroltak inkább helyzetük, mint önnön kialakította elveik által meghatározott emberek, élnek, ahogy lehet, mint a legtöbben. Ez magából a szövegből egyértelműen kiderül. Akiről viszont el kell döntenie az előadásnak, kiféle-miféle, az Alfréd Morák. Félrevezet-e és mennyire, amikor arról beszél, ő többet akar a „lehet"-nél? Vagy valamikor régen akart többet, csak ebbe egy kicsit belepusztult, és most már mindössze megszokásból hajtogatja régi szövegeit? Mielőtt láttam az előadást, a darab isme-

retében egészen másnak képzeltem Morákot, mint ahogy Rajhona Ádám játssza. Arra gondoltam, sápadt és sejtelmes úr jön, természetesen fekete ruhában, s fokozatosan fedi majd fel színeit, lelepleződik, hogy nem is ilyen, hanem amolyan. Bizonyára az is befolyásolt az előzetes elképzelésben, hogy Rajhona Ádám játékában máskor, más szerepeiben éppen a jeladást tartottam fontosnak - jel-szegény korunkban valaki jeleket ad. De lehet, hogy ugyanezért van az előadásnak igaza. Nyilván látványosabb lett volna Morák az én változatom szerint, könnyen felfoghatóbb. De nem lett volna tükör. Azt mondhattuk volna, lelepleződött valaki, valaki más, mi közünk hozzá. Morák viselkedése a színpadon talányos, és talányos is marad, jelek nélküli, félreérthető, már-már semmilyen, nem a színpadi alak, hanem az az ember, akit ábrázol. Ilyen vagyok én, ha odamegyek valahová, ilyenek mások körülöttem, semmit sem tudunk egymásról, gyanakszunk és hazudunk. Téblábolunk, szerencsétlenkedünk, három felvonáson át képtelenek vagyunk letenni valahová az aktatáskánkat. Hogy megtévesszünk mást, másokat, ahhoz nem kell különösebben démonikusnak, szokatlanul romlottnak lenni. Csak „így alakult", „ilyen az élet", „engem is megtévesztettek". Szövegének húzásai is a figura közelebb hozását és általánosabbá tételét segítik elő. Az eredeti darabban: „És csak abban a váracskában él igazán az ember. Nagyszerűen, mindentől távol, szél-csendben . . . Egyedül vagyok benne, igazán egyedül, s ott én igazán én vagyok. Én vagyok ott a legnagyobb ..." A színpadon : „És csak ezen a szigeten létezik igazán az ember. Mindentől távol, csendben . . . Egyedül van, egészen egyedül." Es kész. Nincs „én vagyok ott a legnagyobb". S kimarad további hosszas elmélkedése is az ember kettészakítottságáról, e két rész újbóli összeolvadásának, valamint az emberek egymással való találkozásának lehetetlenségéről. A darabbeli Morák még megpróbálhatna egy félreállított, üldözött értelmiséginek látszani, a színpadi már nem. A leépülés oka itt rafináltabb, az eredmény sivárabb.

A szereplők eme megosztottságával két síkra tevődött az előadás. Akik a darab kezdetétől ott voltak a nyaralóhelyen, s nem aznap érkeztek, mint Morák, valóban az 5o-es évek végét idézik, Vágó Nelly kosztümjeiben, a tűsarkú cipők-ben, csőnadrágokban, sokalsószoknyás

A -Különös úr": Lukáts Andor (Fábián József felvételei)

ruhákban, halásznadrágokban, sortokban, amikor óvatosan és tapasztalatlanul megpróbálják jól érezni magukat a világban., rock and rollra, Elvis Presleyre, Lollobrigidára figyelve. A másik síkot Morál: hozza, szembesülése húsz évvel korábbi elődeivel érdekes.

De van egy harmadik sík is, ez pedig a „különös úr". A különös úr egyáltalán nem szerepelt a Hrubín megírta szövegben, megjelenései némák. Lukáts Andor színpadi figurája önmagában remek, csak éppen nem szervesül ezzel a darabbal, nem tudjuk, mi keresnivalója itt, Morák nem egy ilyen ártalmatlan jövő-menőre gondol, mikor azt képzeli, azt mondja, hogy valaki követi. Bár néha a különös úr is mintha fenyegetően viselkedne, az-tán máskor mintha segíteni akarna, majd riadtan elinal, megbújva hallgatózik, előfordul, hogy őt magát nem is látjuk, csak cigarettájának felszálló füstje „játszik". Nem is „úr", külseje szerint inkább csavargónak neveznék. A darab legvégén tűznyeléshez készülődik. Ő lenne a mutatványos, az „igazi"? Azt hiszem, ha „mutatványost" akartak az előadáson szerepeltetni, ezzel a feladattal inkább valamelyik, valóban ebben a darabban és ami lényegesebb, valóban ebben a világban élő alakot kellett volna meg-bízni. Kívülről jött, utólag bemutatkozó nem keltheti azt a hatást, hogy ő jelenti a megoldást.

františek Hrubín: Augusztusi vasárnap (kaposvári Csiky Gergely Színház)

Díszlet: Antal Csaba m. v. *Jelmez:* Vágó Nelly m. v. *Zenei vezető:* Hevesi András. *szcenika: É. Kiss* Piroska. *A rendező munkatársa:* Stella Attila. *Rendező:* Gazdag Gyula.

Szereplők: Olsavszky Eva, Csákányi Eszter, Rajhona Ádám, Kun Vilmos, koós Olga m. v., Dánffy Sándor, Bregyán Péter, kari Györgyi, Simány Andrea, Balázs Andor, Krum Ádám, Lukáts Andor, Tolnai Tóth Krisztina, Hunyadkürti Ilona, Juhász Róza, Kristóf Katalin, Szalai Andrea, Guttin András, ifj. Somló Ferenc, Stella Attila.

MARIANNA SZTROJEVA

Kísérleti Platonov

Amikor a Színház- és Filmművészeti Főiskola kis próbatermébe lépünk, első pillanatban szembetűnik, hogy nincsen színpad. A helyiség székekkel van telezsúfolva. Közöttük néhány magas, fonott támlájú, igazi „csehovi" szék. Ezeken ülnek a színészek, akik Csehov alakjait fogják életre kelteni. Kint az ajtónál várakozik egy hosszú hajú, szakállas fiatalember. Belép, szinte berobban a szobába, s beleveti magát a középen álló hintaszékbe. Ő Platonov. Hintázni kezd a széken, nyugtalanul, szinte rángatózva. Ezzel igyekszik levezetni belső nyugtalanságát, a benne forrongó indulatokat. Ez a nyugtalanság, ez a szüntelen vibrálás azonnal hatalmába kerít mindenkit.

Horvai István, a rendező, Csehovnak ezt a fiatalkori darabját választotta tanítványai számára vizsgaelőadásul. Vajon miért éppen ezt a befejezetlen, kaotikus, a későbbi nagy Csehov-művek szinte minden helyzetét és figuráját egyszerre felvonultató darabot? Feltehetően nemcsak azért, mert olyan híres példák lebegtek előtte, mint a Jan Vilar-előadás, *az Őrült Platonov.* Vagy Nyikita Mihalkov nemrég elkészült filmje, az *Etűdök gépzongorára.* Hanem valószínűleg azért, mert ezt a darabot egy fiatalember írta, aki maga is olyan idős volt csak, mint most Horvai tanítványai. A fiatal Csehov a maga korosztályáról, a harmincon aluliakról írta ezt a darabot, akik türelmetlenül és kínlódva keresik az általános eszmét, az „élő ember istentelenségét". Így hát a szerző s előadó nagyszerűen egymásra találtak: Horvai színészei úgy játsszák a darabot, mintha egyenesen nekik írták volna.

Ez a diákos fesztelenség persze még nem a mesterség birtoklásának a jele. De alkalmas arra, hogy megteremtse azt a műhelyatmoszférát, amely minden színészi nemzedék kiforrásának az alapja. A stúdiójelleg a befejezetlenség, sőt a be nem fejezhetőség légkörét teremti meg az előadásban: minden színészi megnyilvánulás csak közelítés, célzás, arra való, hogy figyelmeztesse a nézőt: ne azonosítsa mindig a színészt a szerepével.

Lesznek majd bizonyára, akik a szemére vetik a rendezőnek, hogy az egyes figurák történetileg nem elég kidolgozottak, nem hordozzák a csehovi intellektualizmusnak azokat a vonásait, amelyeket a Művész Színház Csehov-előadásaiban megszoktunk. Ez így is van. Ezek a fiatalemberek bizony meglehetősen távol állnak a csehovi értelmiség szokásaitól, fizikai és lelki tulajdonságaitól. De mer-nek olyanok lenni, amilyenek. Nem ölte-nek századfordulós ruhákat, nem utánozzák elődeik hajviseletét, még csak ki sem festik magukat. Önmagukat adják, s közben igyekeznek beleélni magukat az alakokba, a helyzetekbe. És ez a közvetlenség lefegyverzi a kritikusokat. Az egyes figuráknak csupán a vázlatát látjuk itt. Igy is kell értékelni őket: rendezői kísérletként, színészi etűdökként.

Miért is ragadott meg bennünket ez a furcsa, majdnem hippi Platonov, Dörner György? Miért bolondul érte egyaránt az intellektuális Anna (Frajt Edit), az érzéki Szofja (Kovács Krisztina) és a naiv Szása (Leviczky Klára)? Miért nem tud elbánni Platonovval egyetlen férfi sem, hiszen végül Vojnyickij is, Trileckij is meg a többiek mind megjuhászodnak.

A Platonov-féle alakok különös ereje nyilvánvalóan attól van, hogy magaviseletükben, egészen furcsa viselkedésükben valahogy a korszak fájdalmas, nagy kérdéseit vonszolják. Ez a fiatalember itt megtette azt, amire a többiek nem voltak képesek. Szakított a szép illúziókkal. Eldobta magától mind a szektásan merev, leegyszerűsítő gondolkodás mentőövét, mind a szép illúziókat. Platonov nem fél levetkőzni előttünk. Őszintén kijelenti: nem tudja, nem ismeri az igazságot. Ez az ő szerencsétlensége, de ebben mutatkozik meg imponáló bátorsága is. „Csak őszintén meg akartam mondani az embereknek, hogy milyen rosszul, milyen unalmasan élnek - mondta Csehov. - Meg kell azt értsék az emberek, és ha egyszer megértették, akkor bizonyára létrehoznak majd egy másik, szebb életet." Ez az energikus fiatalember, aki a szorosan egymás mellé rakott székek meg a nézők között száguldozik minduntalan megbotolva bennük, fürgén el-elhajolva az arcát csapkodó fénynyalábok elől, ez nem a Csehov-féle elveszett nemzedék képviselője, hanem egy mai fiatal, aki megszállottan és kétségbeesett hittel keresi az igazságot, keres valami támpontot az életben. Nem csalódott és közönyös „felesleges ember", hanem egy érzékeny, könnyen sebezhető nemzedék tagja, amely nem tud féligazságokkal megelégedni, amelynek nem elég a testi-lelki komfort.

A rendező nem akar azonban mindenáron hőst csinálni Platonovból. A színész sem pályázik erre a szerepre. Csak megvan az a tulajdonsága, hogy képes mintegy kívülről szemlélni önmagát és a helyzetét, s ez fölébe emeli a többieknek. Jó példa erre az öngyilkossága. Nem titkolja önmaga előtt sem, hogy fél a haláltól. Többször is homlokához emeli a revolvert, de végül is nem képes elsütni. Az előadás végén Szofja lövését úgy fogadja, mint megváltást.

Ezért is lesz a diákos Platonov-előadás mégis tragikomédia. A színpad szimultán játékhoz van berendezve: minden helyszínt egyszerre látunk. Ezenfelül maguk a nézők is a játéktéren ülnek. Mindez nagyfokú aktivitást tesz lehetővé : részvételt a játékban. S ezt a lehetőséget ki is használja a fiatal közönség, amely a termet betölti. Az összjáték idővel még természetesebb, felszabadultabb lehet, ha a színészek és a fiatal nézők is megszokják ezt a megoldást, amelyet a modern szín-ház egyre gyakrabban alkalmaz. Szabadabban áramlanak akkor a színész és a néző közötti „mélyáramok", közvetlenebb lesz a megértés, amelyet a nagy színházakban minduntalan megakadályoz a színpad s a nézőtér között tátongó fekete üreg.

Idővel nyilván finomodni fog majd a játék is, amelyet most még joggal érhet az a kifogás, hogy a színészek némileg vulgarizálják a csehovi szituációkat. Nyilvánvalóan ilyen momentum például az előadásban, hogy a színészek nem pohárból, hanem egyenesen a borosüvegből isznak, vagy hogy nyíltan szeretkeznek. A kritikus nem különösebben rigolyás ezekben a kérdésekben, de gondolnunk kell Csehovra, aki ilyen szempontból nagyon szigorú volt. Meglehet persze, hogy ez is csak a diákos szertelenség egyik jele, s azé az idegfeszültségé, amely természetesen fellép egy vizsgaelőadáson.

Horvai István és tanítványainak próbája bizonyára értékes szakmai eredményekhez vezet majd. A rendező, aki ki-váló színészpedagógus, és Csehov-ciklus fűződik a nevéhez, otthonosan mozog ebben a világban. Figyelemreméltó az a lelkesedés, amellyel fiatal tanítványait, az új nemzedéket is igyekszik közel hozni Csehovhoz.

(Fordította : Peterdi Nagy László)

arcok és maszkok

SZÁNTÓ ERIKA

Vígszínházi arcok

Mit mond Darvas Iván - angolul?

Néhány kiragadott idézet Hevesi Sándor egyik színházi műhelytanulmányából: „Volt már színház tapsok nélkül, s voltak tapsok is színház nélkül . . . Színházon belül a taps - őszintébb, igazabb, életszerűbb lehet, mint magában a valóságban. A színpadról már a görögök azt vallották, hogy meggyóntatja a nézőt. Az igazi játék a legmélyebb valóság... A puritán művészet ellenzi a tapsot... mert úgy érezték, hogy közönségnek és színésznek ez a privát találkozása széttépi az illúziót . . . A művészet puritánjaival szemben a színház imádói mindig azzal érveltek, hogy: gyerekes dolog félteni a közönségtől az illúziót, mert a közönség a színházban éppoly kevéssé naiv, mint maga a színész."

Mindez azokról a tapsokról jutott eszembe, amelyeket Darvas Iván arat a *Minden jó, ha vége jó* uralkodójaként. Miért ez a többszörös, nyíltszíni siker? A válasz kézenfekvőnek látszik, elég egy-más mellé sorakoztatni egy nagy művész népszerűségét, néhány könnyen szembetűnő ötletet s azt a tényt, hogy egy meglehetősen keserűre sűrített előadásban Darvas *Iván* királyi fensége nem fukarkodik a komikus elemekkel.

A taps felcsattan újra és újra, mikor a királyi szentenciák váratlanul angolul szólalnak meg. A taps persze szól-hatna annak is, hogy milyen természetes mesterkéltséggel hangzanak angolul is a felséges intelmek a színész szájából. Szólhatna annak is, hogy lám, milyen tökéletes a színész utánzó képessége, amely azt a bizonyos „utánozhatatlan" shakespeare-i angolságot szólaltatja meg egy magyar előadásban, melyet annyiszor megcsodáltunk már olyan Shakespeare-előadások láttán (többnyire film-vásznon), amelyeken más megcsodálnivaló nemigen akadt. Szólhatna a nyílt-színi taps a vígjátéki ötletnek, amely a színészi poentírozási képesség eredményeképpen újra és újra váratlanul hat.

Hiszem, hogy a taps, amely Darvas Ivánt többször is nyílt színen éri az előadásban, annak az igazi játéknak szól, amelyet Hevesi Sándor a „legmélyebb valóságnak" nevez.

(A színész vallomása - önmagáról) A színész igazi anyaga, amelyből alakítását meggyúrhatja - önmaga. Elsősorban saját teste, lelke, idegrendszere, a világról való pillanatnyi tudása, s csak másod-sorban a mű, amelynek mondataival, helyzeteivel, filozófiájával szembesül. Eri-nek a kérdésnek valójában semmi köze nincs a divatkérdéshez - kié a színház, színészé, rendezőé vagy az íróé? -, s a fenti, kétségtelenül közhelyigazságú megállapítást remekművekben látott, üres, semmiről sem szóló alakítások s pillekönnyű semmiségekben megrendülten megcsodált színészi remeklések egyaránt igazolják.

A színész úgy tölti be a formát, amelyet a mű vagy művecske számára oda-kínál, ahogy adott emberi-művészi állapota ezt lehetővé teszi. Jelentése annyi, amennyi önmaga. Szakmai tudása teszi láthatóvá, hogy ki is valójában, de a legbriliánsabb tudás, a legcsiszoltabb gyakorlat se tud emberi mélységet varázsol-ni az emberi űr helyére. Végül is tehát a színész minden szerepe, minden alakítása vallomás - önmagáról. Úgy tűnik, az üres rutin, a színészi manír azt jelzi, hogy az *embernek* nincs mit mondania a világról, s a „színházi dolgozónak" még-is meg kell szólalnia esténként, amikor felmegy a függöny. Ha most ebbe az eszmefuttatásba a „színész" szó helyére be-helyettesítjük Darvas Ivánt, természetesnek látszik, hogy *a Minden jó, ha vége jó* királyában arra keressük a választ, ki-s miféle jelentést hordoz *ma* a színész, aki pályára lépése óta annyiszor változtatta már meg önmaga jelentését, hogy sokak számára mindig azonos maradt: a népszerű, a sikeres, a kedvenc, nagy színész.

Előkerestem egy ma már filmtörténeti ténynek számító szerepéről készült fényképét. Szőkén és diadalmasan néz farkasszemet az élettel, amelynek mintha nem is tulajdonítana túlságosan nagy jelentőséget. Számára ami előtte van, nem csatatér, nem bevehetetlennek tűnő vár, nem viadalokra készül, hiszen a küzdő mindig tudja, hogy a játszma többesélyes, s veszteni is lehet. Darvas Iván Liliomlijának arcán az örök győztesek ellenállhatatlan lendülete, kételkedésmentes gyanútlansága, a tapasztalatlanok még ki nem kezdett derűje és biztonsága.

Ez volt ő, ez a mai Darvas Iván sok évtizeddel ezelőtti elődje, s azért volt elementáris sikerű találkozása a szereppel *a Liliomfiban,* mert hiánytalanul hagyta megszólalni legszemélyesebb, akkori önmagát.

S ha most évtizedeket ugrunk, s fényképekről vagy emlékeinkből előkeressük Popriscsin gyötrődő arcát, ebben a kivételes művészi sikerben, ebben a hiánytalan színpadi beteljesülésben nem lehet nem fellelni a gyötrődő színész-ember saját szenvedéseinek vérnyomait. Az Egy *őrült naplója* csupa olyan emberi stációt tár a színész elé, amelyet mindenkinek be kell járnia, ha vágyait komolyan szembesíti a valóságos világgal. A színész te-hát - ha tehetsége és tudása ezt lehetővé teszi - kifecsegi önmagát. Mit kezdhet hát Darvas Iván *a Minden jó, ha vége jó* királyával, aki a hatalom oltalmából gátlástalanul intéz, rendelkezik, érzelmeket parancsol, ontja a soha ki nem próbált s a kételyek által szakítópróbának alá soha nem vetett bölcsességeket? Mit kezdhet *ma a* színész a szereppel, amely-nek leglényege egy egyszerű, áttekinthető, könnyen elrendezhető világba vetett hit? Mit kezdhet e királyi fenséggel, aki rendíthetetlenül hisz abban, hogy a világ sora jó királyok által jóra fordítható, s csak rossz királyok akadályozhatják meg az egyetemes emberi boldogság be-köszöntét ?

A színész - kinek legfőbb anyaga önmaga - nem tehet mást, mint hogy az alak formájába önmagát költözteti. Megszenvedett, kételkedő, gyötrődő s a vesztett emberi csatákról már olyan sokat tudó önmagát - azt a valakit, akivé egy egész hosszú, színészi-emberi utat bejárván önmaga *lett.*

(A színész vallomása - a világról) A színésznek - szembenézve a figurával - választania kell. Mit tehet a tőle annyira különböző alakkal ? Véleményezheti, eszközeivel érzékeltetheti, hogy semmi köze ehhez a figurához, okosabb is, bölcsebb is, jobb is nála, ne higgyük el szavát sem, hiszen ő sem hiszi. Mennyi ilyen alakítást láttunk, unatkoztunk végig már, hiszen a színész eléri a célját, s mi valóban nem hiszünk a színpadi alaknak, nem látjuk embernek (nem is az!), csak né-hány kritika tárgyává tett tulajdonság szimbólumának.

Darvas Iván királya nem hasonlít arra a jámbor ostobára, aki lehetett volna. Ez a király nagyon ismerős, vonásaiban a világról való keserű tudásunkra ismerünk. A színpadról a gyengekezű hatalom anatómiája tárul fel. A hatalomé, amely magát erőskezűnek, igazi hatalomnak hiszi, hiszen dönt, parancsokat

oszt, elrendez és kinyilatkoztat, csak éppen nem látja át azokat a viszonyokat, amelyeket alakítani próbál. Ez a király csupa személyes jóindulat, de keze nyomán a dolgok rosszra fordulnak. Egy-szerű igazságokban hisz, csakhogy az igazságok nagyon is bonyolultak. Ez a király a szavak, a kinyilatkoztatások mindenhatóságában bízik, csakhogy a szavak a dolgok valódi megértésének híján üres zengzetekké válnak.

A szónoklatok mit sem érnek. Senki sem figyel az önigazoló szóvirágokra, ha a szavak elvesztették valóságkapcsolatukat. Mit ér a kihirdetett rend - a rendezetlenségben? Megszólalhat a király magyarul, angolul, akár szanszkritül... Így válik a nyíltszíni tapsot kiváltó ötlet azzá, amivé a színész megszenvedte - a legmélyebb valósággá .. .

Kern, a felnőtt

(Lavache, a bolond) Óriási Chaplin-cipőiben megveti a lábát a színpadon, és az arcunkba vágja a Shakespeare-színjáték címét: *Minden jó, ha vége jó.* Valósággal hozzánk csapja, annyi támadás, gyanakvás és kételkedés van ebben az ártatlan címbemondásban. Egyébként nem mondja emelt hangon, keményen vagy gorombán. Mindennek hangzik ez a mondat a száján, csak éppen címnek nem. A cím ugyanis - rendes körülmények között - nem tartozik az egészhez, nem jelent semmit, éppen csak egy cím. Kern felhasználja - az előadás érdekében ellenünk fordítja. „Úgy, szóval ti ezt beveszitek? Ti persze, elhiszitek, *hogy* ennyi keserűség után következhet az idill? Hát én nem!" - jelenti ki Kern, és kutatóan a szemünkbe néz. Mert nemcsak az egy mozdulattal rendbe szedhető dolgokban kételkedik, hanem abban is, hogy mi valóban elhisszük, hogy cselekedeteink nyoma ilyen könnyen letörölhető lenne. Hogy egyszerűen csak „spongyát" rá. Kern a naivitásunkban is kételkedik, miközben szinte naivan kimondja a darab címét. A naivitás és a kételkedés egyébként elválaszthatatlan nála. Hiszen naivan úgy tesz, mintha egy ilyen cím rejthetne valami titkot, például hátha nem is kijelentő mondat. Kérdő mondat talán? Nem megy el idáig. Csak éppen tűnődik, fontolgat, kételkedik: talán a dolgok mégsem egészen olyanok, amilyeneknek első látásra tűnnek. Hátha kutya kötelességünk a világot mindig újra és újra szemügyre venni. Az igazságokat megforgatni, valóban azok-e. Legyünk hát naivak! Tegyünk úgy, mintha módunk lenne mindenben és mindenkiben kételkedni, hogy aztán igazán hihessünk valamiben - mondja Kern. Egyébként - csak a darab címét mondja .. .

Lavache, a bolond egy láthatatlan verklit nyekeregtet végig a történeten; ez a verklihang azonban nem andalító nóták emlékét idézi fel, hanem kijózanító, gunyoros brechti songokét. Kern a Chaplin-cipőkben, az öreges-totyakos nadrágban, a vén verklit bűvölő mozdulatokkal olyan, mint amikor a gyerekek a szülők távollétében kirámolják és magukra aggatják a ruhásszekrény tartalmát. Amit látunk, valamiképp idézőjelbe kerül: a mozdulatok, a ruha, a verkli. Mindez lehetne egyszerűen mulatságos, de nem egyszerűen az. Lehetne csak stílusjáték, de nem az. Kern ugyanis színészi erejét nem arra koncentrálja, hogy minél jobban eltűnjön a „jelmez" mögött, s így nagyobb legyen a tréfa. Ellenkezőleg. Az erőfeszítés arra irányul, hogy a tréfa mellékessé váljék, hogy ne elfedjen, hanem hangsúlyosabbá tegyen a néző előtt egy eltökélten vállalt emberi magatartást. Ez a magatartás elutasítja a látszatokat, legyenek azok bármennyire is kényelmesek és kibékítők. Az embereket és dolgokat olyanoknak kell látnunk, amilyenek, s nem amilyeneknek hinni szeretnénk őket - hangsúlyozzák a Bolond hangsúlyai, gesztusai, jelenléte a színpadon.

Minek ehhez a verkli, az óriási cipők, a tréfa? Kern sápadtan, szomorúan és halálosan komolyan szólal meg a tréfa mögül. Mint aki azt is el akarja mondani, hogy az emberek nem kapnak két kézzel a józan és fájdalmas igazságokon, s aki a tisztánlátás fényűzését ép bőrrel szeretné megúszni, jobban teszi, ha bohócsapkát nyom a fejébe. Talán itt a titka ennek a különös szerepnek, különös alakításnak: az a feszültség tölti fel, amely két pólus között támad - akiknek látszani kényszerülünk, s akik valójában vagyunk.

(A Kiskatona) Sovány, kicsit elkínzott kamaszfej. Ismeretlen, nehezen kimondható gyötrelmek az arcán. A szemében kétségbeesés és dac egyszerre készülődik, mint aki nem döntött még, hogy hős lesz-e vagy kegyelemért könyörög. Ez *az* arc mindenesetre nem látszik igazolni a szentenciát, miszerint fiatalság - bolondság .. .

Vékony, már-már vézna karok, sose figyeltem meg, de biztosan nagy, lapáttenyerekben végződnek, amelyeket valahogy el kellene rejteni, legjobb zsebre vágni. A járás persze férfias, annyira férfiasan hányaveti, ahogy csak a gyerekkort még alig maguk mögött hagyó srácok járnak. *Annyi a* különbség csupán, hogy ebben a slattyogásban már némi igazi fáradtság is van. A kiáltása odalentről, a kútmélységű udvar legfenekéről, megjárva a „budi a végiben" gangok tekervényeit - egyszerre ordítás és suttogás. Az el nem határozottság liftezteti a „bocsánat a zavarásért" és a „köpök a sírotokra" között. Minden szava egyidőben könyörtelen követelés és esengés egy csepp megértésért.

Egyébként - úgy cövekel le a szín-pad előterében, hogy árad belőle a magabiztosság. Az „előttem az élet" hetykesége, a „velem még minden megtörténhet" fölénye. A hangsúlyaiban nyílt kihívás: „itt vagyok, velem számolni kell. Véleményem, mégpedig határozott, kialakult és nem túlságosan hízelgő véleményem van rólatok, ti kövérkés, kopaszodó, fal mellett oldalazva haladó, elpiszkolódott felnőttemberek!"

Persze - ha akarom - végül is szerényen és figyelmesen meghallgat minden-kit. Az igazi magabiztosak, a Fáskertik így is azonnal kirúgják. Érzik, hogy ez a légköbméteréért küzdő Kiskatona minden szavukban kételkedik .. .

Kern, aki sok évig színpadon és filmvásznon a hamisítatlan mai fiatal volt, elmúlt harmincéves. Voltak korok, s nem is a régmúlt ködében, amikor ezzel az életkorával hamisítatlan középkorúnak számított volna, nálunk azonban mostanában jó harmincasok a zöldfülűek, s a srácok komótosan taposnak a negyven felé. Ennek a jelenségnek - miszerint sehogy sem akarunk, tudunk időben felnőtté válni -, természetesen színészáldozatai is vannak. Sajnálatosan bőven akadnak példák: megvénült srácok erőszakolt infantilizmusát „élvezhetjük" színházban és moziban.

A hamisítatlan mai fiatal *volt* ... Szándékosan és megfontoltan használtam a múlt időt, mert úgy hiszem, Kern egyre inkább rátalál valamire. Nehéz lenne ezt a valamit egyetlen alakításban megragadni. Lehet, hogy az a görcsös erőfeszítés segítette *hozzá,* amellyel a Ljubimov által megálmodott-kikövetelt Raszkolnyikovot létrehozta, lehet, hogy *a Légköbméter* Kiskatonájának látszólag könnyed testre simulása.

Mégis talán ebben a huszonéves figurában jelentek meg először - épp csak annyira, amennyire ettől fajsúlyosabb lett a Kiskatona - a felnőtt férfi meg-

szenvedett vonásai. Az „előttem az élet" hetykesége mellé odatársul némi riadalom, némi elkésettség, a „velem még minden megtörténhet" fölényében több az önnyugtató bizonytalanság, mint a valódi, kikezdhetetlen magabiztosság.

A színésznek nem áll rendelkezésére művészetéhez sem festék, sem kő, sem márvány. Nincs más anyaga, amelyet faraghatna, mint önmaga. Formálhatja a testét, a gesztusait, a hangját, de valójában még csak nem is ezekkel az „anyagokkal" van igazán dolga. Leginkább a személyisége, világlátása, mondhatnám: a filozófiája szólal meg alakításaiban, természetesen csak akkor, ha testének, hangjának, gesztusainak - tehát a mesterségének - is ura.

Ezért érzem olyan döntőnek Kern színészi alakulásában azt, hogy miképpen tud megválni az ifjúságtól. Ez az elszakadás nem könnyű, s ebben nem segítik fizikai adottságai, amelyek lehetővé tennék, hogy könnyebb, felszínesebb megoldásokat válasszon. *A Minden jó, ha vége jó* Bolondja azonban a vállalt nehezebb, művészileg értékes s valahová vezető utat jelöli. Nem egy könnyedén pimaszkodó-tréfálkozó tacskó-Lavache mókázik velünk, hanem egy ember, akinek bohóctréfái nyomán jobban megértjük a szenvedést, és tanuljuk a részvétet. Az ő józan és mégis mélyen együttérző felnőtt-tekintete kalauzol a látszatok mögé, s vele együtt nem hisszük többé, hogy a jó végül is mindig megkapja méltó jutalmát.

Ezzel a felnőttigazsággal, s ez ellen mindig és mindig újra lázadva kell megtanulnunk tovább élni. A művészileg felnőtté érett Kern Andrásnak s nekünk - barátainak, nézőinek.

A következő számaink tartalmából

Hermann István:

Emlékezés Hont Ferencre

Székely György:
Várkonyi Zoltán emlékére

Nánay István:
Dosztojevszkij a Tagankán

Gábor István:
Vidéki operaelőadásokról

Mihály/ Gábor:
Az Álomjáték Pécsett

ANTAL GÁBOR

Az irodalom színházi formái

Beszélgetés Gosztonyi Jánossal

Színművészként végezte a Színművészeti Főiskolát, a felszabadulásunk utáni első évfolyam hallgatójaként. Osztályfőnöke Gellért Endre volt. Az ő ösztönzésére nemsokára drámaíróként is jelentkezett, majd amikor a Thália Színház tagja lett, rendezőként is dolgozott. Saul *Le*-\vitt: *Parancsra tettem* című drámájának színpadra állítása volt első önálló munkája. Ennek tizenhat éve. Három éve a Radnóti Miklós Színpad főrendezője.

Ennyi idő alatt már mérleget vonhat arról: „megtalálta-e számítását?".

- Nem tudom, milyen számításra gondol. Van-e a művészként dolgozó embernek egyáltalán számítása?! Ha arra céloz, hogy némelyik művész korábban áll saját lábára, a másik később, nos, akkor én bizonyosan az utóbbiak közé tartozom. Helyzetfelismerés, szerencse vagy csupán természet kérdése: életem lényeges elhatározásai mindig megkésve fogantak. De megfogantak, és most *úgy* érzem: a Radnóti Színpad igen alkalmas hely arra, hogy képességeimet kifejt-sem. Hozzátehetem: a jelek szerint jó-kor érkeztem, hogy én is segítsek Keres Emilnek a színház feladatának újrafogalmazásában. Az egykori Irodalmi Színpad arculata - igen rokonszenves arculat - szerintem éppen „sápadóban" volt. A zömében verses műsorok vonzása - valószínűleg azért, mert nem volt többé egyetlen hely privilégiuma - érezhetően csökkent. (Vonzás alatt nemcsak a közönség, hanem a szakma és sajtó érdeklődését is értem.) Új elemekkel kellett gazdagítani a műsort, és ehhez kapóra jött a mi színházi gyakorlatunk. A régebbi irodalmi színpad ugyanis, ez minden elismerésünk ellenére is *tény* --a modernebb színpadi formákkal rendszerint kudarcot vallott. Nekünk ebben az első három esztendőben, amióta a színház korszerűen felszerelt épülete *újra* megnyílt, hangjáték, naplójáték, drámai költemény, klasszikus adaptációk, monodrámák, egyfelvonásosok színrevitelével talán sikerült áttörnünk ezt a „falat". Ez persze nem azt jelenti, hogy elégedetten megpihenhetünk. Sőt. Az irodalom végtelen, tehát műfaji repertoárunkat továbbra is tágítanunk kell, méghozzá éppen ott, ahol a legtöbb probléma, műfaji nehézség mutatkozik: a verses műsorok korszerű, színvonalas megszólaltatása terén.. Harminc éve tanítok versmondást a Színművészeti Főiskolán; ottani tapasztalataimat igyekszem hasznosítani a verses műsorok megvalósításában. Rendezőtársaimmal együtt jól tudjuk, hogy a „középen álló" folyamatos szavalás már csak egy-egy igazán nagy előadó esetében kerülheti el az unalmat. (Ha egyáltalán elkerülheti!) Közben kialakult egy hajlékony és eredményekre képes társulat, közöttük kitűnő versmondók, s az együttes létrejötte önmagában is újabb formák kutatására, profi irodalmi-színházi megoldások keresésére ösztönöz.

- *Mi a véleménye három év produkcióiról és a kritikákról?*

- Éppen a SZÍNHÁZ hasábjain írta le Ézsiás Erzsébet a következő elemző megállapítást: „ ... a színház művészeti vezetése egyensúlyban tartja a pódium-színpadi összeállításokat az új műfajú előadásokkal." Ez az egyensúlyi helyzet a legutóbbi szezonban valamelyest a színházszerűség javára billent. Ez nem valami tudatos irányváltoztatás eredménye volt. Hiszen a színházszerű esték *(Candide, K - R - Ú - D - Y* stb.) egy-egy év-fordulóhoz kapcsolódtak, és igyekeztek minél attraktívabbak lenni. Nem arról volt szó, hogy más színházak repertoárján is bemutatható művek után kaptunk. Egyik darab sem érdekelte a hagyományos, klasszikus értelemben vett színházakat. *A Székesegyház,* a Bencze Zsuzsa rendezte *Trakhiszi nők,* de Dosztojevszkij színpadra vitt műve: *a Szegény emberek* sem. A román vagy a Gáspár János rendezte lengyel egyfelvonásosok is örök időkig elheverhettek volna a „nem irodalmi" színházak dramaturgiáján. (Nem szólva két magyar egyfelvonásosról, amelyet éppen most beszélgetésünk időpontjában mutattak be.) Irodalmi alapanyagunk talán mégis idén volt a legnívósabb; a népszerűségnek nem tettünk nagy engedményt, és még így is növelni tudtuk látogatottságunkat. Bár a népszerűbb - ha úgy tetszik, szórakoztatóbb - írások színrevitelét is indokolhatja, ha a társulatnak kitűnő feladatokat nyújtanak, segítenek művészeink fejlődésében. Közönséget verbuválnak bonyolultabb darabjainkhoz. Vagy - és ez a legérdekesebb eset - valami nagyon fontos, aktuális kérdést érintenek, amelynek klasszikus értékű megfogalmazására várni igazán nem gyakorlati megoldás.

Ami a kritikát illeti: én csak az elmúlt három évről beszélhetek, s igazán nem panaszkodhatom. A sokféleség, amiről már a beszélgetés elején szó esett, próbára tette a befogadót, talán néha készületlenül is érte. De szándékainkat igen sok esetben megértették, megvilágították, összefüggésükben magyarázták. Melegen őrzöm Lux Alfréd kritikáinak emlékét a SZÍNHÁZ-ban.

– Az 1979-80-as évad és a következő évadok tervei?

– Az előbb említett egyensúly helyreállítása és színvonalas megőrzése a legfőbb álmunk. De ezt sokkal könnyebb mondani, mint megtenni. Ha Voltaire-t ünnepeljük, olvassuk fel a leveleit, vagy készítsünk műveiből másfajta összeállítást? Adva van a *Candide* francia feldolgozása, amelyet a francia világbemutató után elsőnek tűzhettünk műsorra. Teátrális dolog, nem vitás. De a várható érdeklődés, gondolja el, mekkora kísértés. S ha Krúdy novelláit mondjuk sorjában? . . . Több hatást reméltünk színszerűbb keretben Krúdy mágikus prózájától. Négyoldalas anyagokat iktattunk a korántsem hagyományos szerkezetbe, hogy az író egész erejét megmutassuk. Am az összefüggésről nem mondtunk le, mert az nagy, talán a legnagyobb figyel lemlekötő.

Az irodalom említett végtelensége egyrészt segít a tervezésben, másrészt a bőség gondját zúdítja ránk. Tőlünk nagyon sokfélét várnak műfajilag: némileg abszurd az a kívánság, hogy egy határtalan teret csak azért is körüljárjunk. Bármekkora köröket rovunk - kicsinyelhetik. Helyzetünket bonyolítja - nem sorolok neveket és címeket -, hogy az igények nagy része jogos. (Miközben a Radnóti Színpad lehetőségei, bemutatószámai stb. végesek.)

Bizonyosnak látszik, hogy a honi műveltség nagy fehér foltjainak ritkításában segítenünk kell. Meghökkentő ugyanis, hogy milyen sok világirodalmi nagyság ismeretlen nálunk. Nem is elsősorban színműírókra gondolok, bár e téren is van probléma elég. De ha két évszázad magyar színháza nem talált rájuk, talán érthető, ha nem egy irodalmi színpad segít új életre kelteni őket.

Megújulásunk egyik lehetőségét jómagam feltétlenül az adaptálásban látom. Még akkor is, ha ezen a téren bizonyos kudarcok elkerülhetetlenek. Egyetértvén azzal, hogy mi nem vagyunk „igazi" színház, és hogy nekünk elsősorban *az irodalom színházi formáit* kell keresnünk, hogyan mondhatnánk le az adaptációról, mint feltáró módszerről ? De akár „felfedezünk", akár nem, legjobb tudásunk szerint arra kell törekednünk, hogy érdekeljük az embereket. Nemrégiben a szlovákok irodalmi színpada járt nálunk, a bratislavai *Poetiçka Scena*. Fiataljaik egy kínai játékot adtak elő, bámulatos dinamizmussal, amely már-már elnyomta a gondolatot. Szaltóztak, ugrottak, emeltek a mi tenyérnyi színpadunkon. Mert ők is azt a formát keresik, amely a ma nézőjéhez közelebb viheti a költészetet, az álmot, a mesét. Vagy egyszerűbben: a szöveget. Amelyre a mai néző, cselekmény és összefüggés híján, egyre fáradtabban figyel.

*– „Már-már elnyomta a **gondolatot** ..." jelentette ki az előbb. Nem érzi ezt kockázatosnak?*

– Az egész világ minden színháza, színpada, az a tenyérnyi vagy tért ölelő deszkasor, amelyet estéről estére reflektorok világítanak meg, amelyről szó hangzik, amelyeken e s e m é n y e k bonyolódnak, napjainkban a maga lehetőségeit keresi. Ezt próbáljuk mi is. A sajátosan hozzánk illő művek megközelítésével, a sajátosan hozzánk illő formák tágításával, újak létrehozásával. A mai líra sokkal bonyolultabb, mint a Petőfitől Radnótiig terjedő korszaké. József Attila, Kosztolányi, Ady s e közel száz év majd minden jelentős költője mintha megszólaltatásra szánta volna verseit. A főiskolai felvételiken tapasztalom, hogy a húsz év alatti költészetet kedvelő emberek, egymástól függetlenül ugyanerre a megállapításra jutnak, e versekkel kísérlik meg a felvételt. (Néhány kivétel természetesen akad, de ez az általános kép.) A bonyolultabb szóképek, az elvontabb költői hang és módszer számomra azt jelzi, hogy a költészet inkább olvasni-, mint szavalnivalóvá vált. Bizony sok a kimondott szó ellen ható nehézség ebben a költészetben. Tudom persze, hogy ami ma nehezebben érthető s mondható, azt holnap majd könnyebben értik s mondják. De ez a sor nehézség rávilágít némileg gondjainkra: miért és hogyan küszködünk a modern líra tolmácsolásával, mit tegyünk, hogy ezek a művek ne csak a közönség fülébe, hanem tudatáig is eljussanak. Magunk sem tudunk ezekre szabatosan válaszolni, még egymás közt is vitázunk. Az, hogy a szó, a költői vagy prózai szöveg a nézők tudatáig hatoljon, világprobléma. A mi intim nézőterünkön gyakran úgy érezzük: próbálkozásaink eredményeket ígérnek.

HERMANN ISTVÁN

Valami hiányzik

Drámai krónika

Amerikai történet. Joe és Jim tíz éven át mindig ugyanabban a bárban issza meg délután hat órakor a whiskyjét, mígnem egy napon Jim eltűnik. Eltelik harminc esztendő, s délután öt órakor Jim, mintha mi sem történt volna, megjelenik ugyanabban a bárban, ugyanannál az asztalnál, ugyanúgy Joe-val szemben, s ugyanúgy whiskyt rendel. Ekkor Joe megkérdezi: de hol voltál harminc évig? Jim így válaszol: harminc évvel ezelőtt rájöttem, hogy nem tudom, mi az értelme a világnak. Elmentem hát Európába, megnéztem a klasszikus történelmi emlékeket, a British Museumot, a Louvre-t, az Ermitázst, az Uffizit, s jöttem haza, amikor is egy hajón rájöttem, hogy még mindig nem tudom. Ekkor elutaztam Dél-Amerikába, megmásztam a Popocatapetlt, azután Afrikában a Kilimandzsarót, s mikor megismerkedtem már mindennel, abban a biztos tudatban, hogy értem a dolgot, hazajöttem - s most itt ülök veled. Erre Joe: de Jim, valóban, mi is a világ értelme? Jim válasza kissé melankolikus mélységgel így hangzott: a világ olyan, mint egy nagy tó. Majd Joe meglepett arcára reagálva így folytatta: hát ha nem, akkor nem.

Az amerikai történet nem azért érdekes, mert amerikai (nem is biztos, hogy az ...), mint ahogy néhány író számára egy írásmód azért érdekes, mert Salinger. Jellegzetessége az, hogy nagyon szépen leír egy magatartást, ami elvileg a kérdések megválaszolásához vezethet. Hiszen mi mást tudnánk tanácsolni egy fiatalembernek, mint azt, hogy tanulmányozza az európai kultúrát, és tanulmányozza a harmadik világot s más egyebeket. Baj csak akkor van, ha a fiatalember mindezt áttanulmányozta, s ennek eredménye mindössze az, amit Jimtől hallottunk. Valahogy így vagyunk az évad drámáival is. Az írók többnyire mindent áttanulmányoztak, sőt, akad olyan író, aki alaposan ismeri a görög drámaírást, Shakespeare-t és Peter Weisst, mindebből dramaturgiai leckéket tud adni, nagyon szellemesen elmagyarázza - népszerűen is, amihez még nagyobb tudás kell -, mi a jó dráma titka, illetve

mitől lehet rossz egy dráma, s ezek után megjelenik két egyfelvonásossal, melyben dokumentálja: sikerült mindent áttanulni és rájönni arra, hogy a világ olyan, mint egy nagy tó.

Az Utójáték Euripidészhez és a *Vadászat az erdészházban* című Gyárfás-egyfelvonásosokról van szó. Gyárfás Miklós, aki felveti az Euripidész halálával kapcsolatos legendák problémáját - nem tudom, miért veti fel. Maga a probléma lehet érdekes is. Hiszen egy kicsit az van az egyfelvonásos mögött: Euripidész olyan társadalmi helyzetbe került, hogy meg kellett halnia - s ezt maga is meg-érti. A darab is ezt poentírozza. Szerepel benne a modern nyomozó, aki ki akarja deríteni, hogy nem úgy volt, ahogy tudjuk, még úgy sem volt, ahogy a legenda mondja, hanem valami harmadik módon. Kideríti, de minden eredmény nélkül. A krimiben maga a kiderítés az eredmény. A drámában az az érdekes, hogy amit kiderítenek, az eredményt hoz-e gondolatilag vagy érzelmileg. Vagy akárhogyan. De valahogy eredményhez kell vezetnie. Itt nem vezet semmire.

Gyárfás nagyon jól tudja a dramaturgiát, ismeri Arisztotelész *Poétikáját,* amelyben a következő gondolat szerepel: a művészet filozofikusabb a történelemnél, mert a történelem azt mondja el, ami megtörtént, a művészet viszont azt, ami szükségszerűen megtörténhetett. Gyárfás végigbillentyűzi a művészet zongorájának minden oktávját. Megmaradnak az oktávok, marad néha egy-egy terc, s azután az egész darab eltűnik a feledés homályában. Pedig olyan jeles alakok szerepelnek a darabban, mint Arisztophanész vagy Arkhelaosz király, aki menedéket adott Euripidésznek, de mindannyiuk színpadra kerülése valahogy esetleges, és a fúrás az egyetlen funkciójuk. Euripidésszel szemben végső fokon mindenki gonosz, mindenki a halálát várja, s a várakozások beteljesülnek a színpadon. De nem a nézőtéren.

Ezt a tragikus szituációt van hivatva feloldani a következő burleszk. Légyott egy vadászházban. Alkalmi légyott, tehát olyan szeretőké, akiket csak az alkalom tart össze. A vadászházban volt egy puska - s ez eltűnt. Nosza, megindul a légy-ott alkalmiságának lelepleződése. Mert a puskát elvihette valamelyik házastárs, és hirtelenében a „szerelmesek" egymásra akarják hárítani az összes következményeket. Vagyis a burleszkhangulat tökéletes. Ilyenkor szokták ezt a hangulatot még fokozni, hiszen a burleszknek éppen az a lényege, hogy lélegzetet se lehet venni, mert mindig és mind képtelenebb ötletekkel fokozódik a szituáció komikuma. Sok mindent el lehetne hinni - burleszk alapon. Például el lehetne hinni azt, hogy a fegyvert olyan valaki viszi el, aki meg akarja óvni a szerelmeseket attól, hogy esetleg a fegyvert egymás ellen fordítsák, mert tudja: a szerelmesek között egy még ki nem derített konfliktus van. S a továbbiakban kiderülne, hogy mind-ezt teljes tévedésből tette, mert az ellen-tét nem is a szerelmesek között, hanem valahol egészen másutt volt, van vagy csak lesz. Tehát ezerféleképpen lehetne burleszkesíteni a szituációt.

Gyárfás választása viszont a legkönnyedébb. Egy rendkívül jóravaló bolond vitte el a fegyvert, aki ugyan le akarja lőni a bentlevőket, de megfelelő rábeszélésre ettől eláll. Így a burleszkötlet kezdeténél vagyunk, s azután az ötlet hamvába hal, nem fejlődik tovább, ha-nem melodramatikus véget ér. Közben persze kiderül, hogy az alkalmi légyott tartalma is semmis, de ez olyan könnyen derül ki, és annyira nincsenek petárdák, amelyek továbbvinnék az egész cselekményt, hogy a burleszk után is teljes csalódottsággal távozunk a színházból.

A Madách Színház Kamaraszínházában láttuk a Gyárfás-egyfelvonásosokat, de egy sikerületlen bemutató még nem olthatta ki a reményt, hogy a patinás színház a későbbiekben tartalmasabb darabokat - és előadásokat - fog színpadra hozni. S valóban, első pillantásra a Madách Színházban bemutatott Szakonyi Károly-darab tartalmasabbnak tűnik. Az egész témának van előzménye a magyar drámairodalomban, hiszen Sarkadi Imre drámája is arról szól, hogy öreg emberek egyedül maradnak, és leszármazottaik hazalátogatnak. De Sarkadi darabjának van mélysége, vannak dimenziói. Szakonyi, aki valóban kitűnő drámaírónak indult, itt is meg tudja teremteni a színpadi kereteket. *A hatodik napon* főhőse egy öreg nyugdíjas papa, megfelelő rigolyákkal. Az ő születésnapján gyűlik össze a család: Teréz a férjezett lány, Béla a vő, Ditke a vénlányság határán levő egészségügyi dolgozó, a szeretett kislány, és a sikeres, elvált író, Bandi, a középső gyerek. Az ünneplés alkalmával Ditke elhozza szeretőjét is.

A születésnap a nagy lehetőség. Ha már egyszer együtt van a család, akkor mindent meg kell oldani. Meg kell oldani azt, hogy apukának legyen inge és nyakkendője, oda kell adni a kommersz ajándékokat. A házaspár kielégítheti azt a lelki szükségletét, melynek mottója: mi mindannyian úgy szeretjük apukát, s a gyerekeink is a nagypapát, csak hát éppen nem érünk rá . . . Mindezt le lehet tudni néhány ajándékkal, néhány tanács-csal a ház átépítésére, s akkor obligón kívül vannak. Azt, hogy az ő életük a szokáson és nem a tartalmon alapszik, így el lehet felejteni. Bandi, az író elvált, nem megy neki az írás, de ő legalább tudja, hogy problémái nem oldódhatnak meg e családi körben. Ha az emberek saját problémájukkal nem mernek vagy nem akarnak szembenézni, akkor a legjobb módszer megpróbálni mások életét megoldani. Természetes cél ez. S mi a nyilvánvaló probléma? Az, hogy Ditke még nem ment férjhez. De *ha* találkozott egy külkeres fiatalemberrel, aki most itt is van - bár rettentően idegenül érzi ma-gát a családi együttesben -, úgy érzik, megvan a nagyszerű alkalom. Az egész család úgy viselkedik, mint a kerítő lányos mama szokott a vőlegényjelölttel. A partner hirtelen mindenkinek a szemében úgy jelenik meg, mint Ditke jövendőbelije. Ez a kellemetlen drámai szituáció, midőn mindenki azt hiszi, hogy igen, de akiről azt hiszik, hogy igen, nagyon jól tudja, hogy nem. Sőt, Ditke is úgy érzi, hogy nem, de hiába próbálná útját állni a lánykiárusításnak.

Az egész család úgy jött össze, hogy a papa életén, magányán változtatnak, azután férjhez akarják adni Ditkét. Mivel egyik terv sem sikerült, mindannyian búcsúznak. Kivéve Ditkét, aki alkalmat adott arra, hogy a többiek saját problémáik helyett vele foglalkozzanak. A sikerületlen házasságszerzés után Ditke föl akarja áldozni az életét - most már a papáért. A kátyúba jutott élet következtetése: segítsük ki a papát a kátyúból. Fölajánlja azt, hogy a papa magányát megszüntetendő, kiköltözik a kertvárosba, a régi családi házba. A papa azonban inkább hajlandó egyedül maradni, mintsem beleegyezni a lánya által diktált életvitelbe. Mint látható, Szakonyi darabja legalább érinteni tudja a valóságos problémák egy részének lényegét. Érinti, de azután elkanyarodik tőlük. Hiszen teljesen igaz mindaz, amit eddig állított. Igaz még a darab befejezése is. Igaz az, ahogyan az író némileg ironikusan és öniróniksan végigkóválygja az előadást és a színpadot. Igaz az a groteszk helyzet, amibe Ditke szeretője kerül, aki csak azt hitte, ki kell hoznia Ditke ajándékát, a hűtőszekrényt-autós létére ezt megteheti

-, de egyáltalán nem gondolta, hogy ennyire lehűtve tér majd haza éppen őmiatta néhány ember. Mindez igaz, de az egész szövedékben nem találjuk meg a konfliktus lényegét. Epikusan futnak a gondolatok, a láncreakció nem is túl gyorsan következik be, s azután kiderül, hogy nem történt semmi. Még az is, ami összeütközés volt, ami groteszk volt, a dráma végére föloldott állapotban marad a nézőben. Vártuk a kristályosodást, s helyette oldás maradt, vártuk, hogy éles és maró lesz, amit Szakonyi el fog mondani, s helyette desperáltan békél meg minden mindennel.

A katarzisról azt szokták mondani: az az érzés, amelyből az következik, hogy csupán új módon élhetünk. Vannak drámák, ahol ezt a néző csak részlegesen érzi, de legalább a szereplők változtatni kényszerülnek életükön. Ez a dráma sokkal inkább azt az érzést kelti, hogy senki sem kénytelen életén változtatni, sem a szereplők, sem a nézők. Csehovi ez ? Bizonyos szempontból igen, de azért a *Cseresznyéskert* vége mégiscsak az, hogy a cseresznyéskertet eladják. S habár nem akartak változtatni az életükön a szereplők, a kell igen nagy úr. Viszont Szakonyi minden szép és igaz gondolata el-lenére is az az érzésünk támad, hogy les-kelődtünk. Az igazi drámánál olyan természetes, hogy a problémák a nyilvánosság előtt föltáruljanak, hogy annál természetesebb nincs is. Itt természetellenes - zseníroz is.

A Vígszínház társulata által a Pesti Színházban bemutatott *Légköbméter az* első pillantásra egészen hasonló jellegű dráma. Annyiban hasonlít *A hatodik naponhoz,* hogy szintén bekukkanthatunk emberek életébe, akikhez pusztán annyi közünk van, hogy a mai társadalom absztraktan tipikus figurái. Megérkezik a színpadra egy kiskatona a jobb kettesen, és kijelenti: lakást fog szerezni. Ez a rendkívül merész, sőt nagyravágyó kijelentés elvileg teljesülhetne is. A kiskatona mindent megpróbál. Hajlandó lefeküdni - menyasszonyán, Sipos Erikán kívül - egy Fáskerti nevű régi és kicsit mai nagykutya szeretőjével is. Lakást keres Bíró Mártonnál, aki megrögzött reakciós, még megrögzöttebb Szabad Európa-hallgató (a kettő nem ugyanaz), Doskocilnál, egy mai vivőrnél, aki nagymamájával lakik, és a Sipos gépkocsivezető menye a szeretője. De természetesen hiába, illetve nem hiába, mert beköltözik a teljesen kispolgári Sipos családhoz, ahol egy ember már nem oszt és nem szoroz.

Bereményi Géza legalább olyan merész, mint hőse. Egyetlenegy házban összegyűjti a kispolgárt, a volt kádert, a mai kádert, a reakcióst. Egyetlenegy *házban* múzeumát adja a mai társadalom - mint említettük, elvont - típusainak. S mindenütt még a benső problémákat is felvillantja. Vagyis látjuk Fáskertit, amint a semmit sem értő, ám rendkívül tisztelettudóan hallgató fiának prédikál. Gálffi László játssza a fiút - s itt egy pillanatra meg kell állnunk. Ez a fiatal színész valami egészen eredetit produkál. Szerepe szerint alig nyitja ki a száját. Megrettent kutyahűséget mímelve hallgatja nagy tekintélyű papáját. Amikor az elkezdi a mondatait, minden mondatkezdet szinte belülről remegteti meg. Arca a leghihetetlenebb figyelmet mutatja, ugyanakkor tökéletesen el tudja árulni, hogy számára e szavaknak az égegyvilágon semmi értelmük nincs. Fáskertiék családi idillje nemcsak az író miatt, hanem elsősorban Gálffi alakítása miatt válik parádéssá.

A színpadon kiderül Doskocil úr és Siposék menyének viszonya is. Várhatóan botrány fenyegetne, de az egy pillanat alatt elül. Az is kiderül, hogy a kis-katona éppen Fáskerti szeretőjével kezdett ki. Itt is kerekedhetne botrány, de még mielőtt valami is kialakulna, az egész ügy a semmibe foszlik.

Az írói diagnózis tehát kész a társadalomról. Talán nem eléggé szigorú, talán lehetne maróbban szatirikus. De önmagában a diagnózis mégis tartalmas. Ebben a házban, vagyis ebben a társadalomban lehet valami erkölcstelen vagy éppen undorító - a baj az, hogy az élet normál rendje napirendre tér felette. Napirendre tér, elsimogatja, s azután minden folytatódik. Semmiképpen nem vitatkozom ezzel a diagnózissal, minden bizonnyal igaz az élet számos területén. Igaz, hogy az emberek a maguk kényelme érdekében megmaradnak a kényelmetlenségben. Ilyenkor az emberi cselekedetek lényege az, hogy következmény nélküliek.

Akkor volna azonban a dráma igazán mély, ha mégiscsak megmutatná, hogy a leglényegtelenebbnek tűnő cselekedetek is súlyos következményekkel járnak. A társadalom képes elsimítani mindent, ami számára kényelmetlen. Képes arra, hogy strukturált egységet állítson helyre ott, ahol az egységnek már nyoma sincs. Megbocsáthat. Az emberek is megbocsáthatnak. Megbocsáthatják a megbocsáthatatlant. Nem csinálnak cirkuszt, mert csak cirkuszt tudnának csinálni, s képtelenek drámaian - komédiát vagy tragédiát teremtve - élni. De a drámaírónak egyfelől akkor is tragédiát és komédiát kell teremteni, ha nincs. Másfelől akkor is meg kell éreznie, hogy a társadalomban igenis vannak végigvitt tragédiák és végigvitt komédiák. Bereményi valóban művész, és valóban tud dialógust írni - néha megvesztegetően. De Bereményi ennek ellenére úgy ír, ahogy hősei élnek. Elfogadja, hogy semminek nincs következménye, illetve hogy olyan következményei vannak, melyek beleillenek a mindennapi életbe. Kár.

Tudniillik ha így látom a társadalmat, akkor egyfelől nagyon helyesen látom. Másfelől azonban ugyanebben a társadalomban, ahol az ellentmondások sem-mivé foszlanak a mindennapban, ahol a mindennap föleszi az összeütközéseket, az összeütközések valahol mégis kicsapódnak. Nem ott, ahol a nagy problémák jelentkeztek. Nem ott, hogy kiderül a Doskocil- Siposné viszony, nem is ott, amikor Bíró Márton azt hiszi: a kiskatona lakást foglalni jött. Egy tízperces késés, egy elfelejtett levél, egy titkárnő kacérsága vagy a legjelentéktelenebb pletyka is - robbant. Éppen azért robbant, mert ami az embereket tényleg érinti, az nem robban. A legjelentéktelenebb és legszemélytelenebb ügyekből lesz nagy ügy, mert a legszemélyesebbekből és esetleg jelentőséggel bírókból semmi sem lesz.

Mindenki azt várta, hogy Karinthy Ferenc mélyen drámai - prózai - műve, *a Házszentelő* a Thália színpadán már a valódi konfliktust hozza. Mert miről is szólt *a Házszentelő* novellakorában? Kádermurival kezdődik. Milyen szépen hangzanak ilyenkor a visszaemlékezések az egykori küzdelmekre! Vissza lehet idézni a régi nyomort! El lehet andalodni régi magatartásokon. Be lehet vonni olyan fiatalembereket, akik még ezt a régi hőskorszakot nem ismerték, s akiknek kötelező félig, majd egészen szintén elandalodni.

Emellett ott a villa. Felszerelve mindennel - mozgalmi emlékektől vadásztrófeákon át minden modern kellékkel. A társaság régi barátokból áll, és a régi barátok, akik ma is káderek, biztosítják egymást, hogy mindennek így kellett történnie, hogy mindenki így érdemelte meg a sorsát, és hogy a szocializmus osztatlan igazsága a leghelyesebb elosztás révén érvényesül. Tehát ebbe a felhőtlenül boldog világba tör be egy kis disszonancia

akkor, midőn a mulatozók egyikének, Bíró Lászlónak a lánya megjelenik egy fiatalemberrel, aki nem felel meg a társasági és az apai igényeknek. S a prózában tökéletesen érzékeltetve van, hogy miért nem felel meg, miért „osztályidegen"(!) ez a fiatalember az annyira féltett, szere-tett és jólnevelt lányhoz képest. Itt ezt hozomra el kell fogadnunk, amint hogy azt is el kell fogadnunk, hogy Bíró László kezébe kerül a vadászpuska, és súlyosan megsebesíti a fiatalembert.

Ami ezután következik, az nem más, mint a *Bűn és bűnhődés* egyik változata, azzal a különbséggel, hogy itt a bűnhődés társadalmi bűnökről és nem egyéni bűnről rántja le a leplet. Bíró ugyanis először belemegy abba, hogy az egész esetet véletlennek állítsák be. A házi-gazda magára vállalja a véletlenségből elkövetett bűnt. Sőt, Haudek - ez a házigazda neve - azt is kifejti, *hogy* itt társadalmi kérdésről van szó. Ez a társaság elvállalhatja azt, hogy gondatlanságból megsebesített valakit, de azt semmiképpen nem, hogy valakihez a bűn árnyéka férkőzzék.

Ez a gondolatmenet a legnagyobb erénye a prózának és a darabnak is. Évtizedeken keresztül halmozódtak fel a magyar társadalomban olyan bűnök, melyeknek végül is mindig vagy majdnem mindig, a gondatlanság volt az oka. Az ideológia nem lehetett az oka. Az ideológiát - amely adott esetben bizony bűnök elkövetésére sarkall nem lehet hibáztatni. Nem arra az ideológiára gondolok itt, ami elméletileg és gyakorlatilag az embereket a nagy tömegek érdekéhez köti. Ebből az ideológiából nem származhatnak bűnök. De amikor a nagy tömegek klikkekben testesülnek, amikor a klikkek szimbolikusan és nem szimbolikusan elkezdik helyettesíteni a tömegeket, amikor a „mi" szó nem népi jellegű, hanem rétegjellegű, amikor a becsületből betyárbecsület lesz, akkor a bűn szükségszerű. De mennyire okos és cáfolhatatlannak *tűnő* logikával tudják egyesek megindokolni ezt a „mi" összetartást, hangozzék ez így: „a mi fajtánk" vagy így: „unser einer", vagy akárhogy másképp. Pedig ennek az összetartozásnak is van egy nagyon sajátos alapja. A dzsentroid testvériség, mely átoltódott már nem dzsentri és nem dzsentroid körbe is, s mely szétbomlasztja a társadalmi morált.

Amint mondtam: megkezdődik a bűnhődés rész. Ennek oka az, hogy a fiatalember, akivel már sikerült végigjátszani a megsebesítést, azután azt, hogy a per a fentebb leírt szellemben zajlott le, majd sikerült a menyasszonyát édesapja lelki nyugalma érdekében - az NDK-ba küldeni tanulni, s tetejébe őt magát ideggyógyintézetbe zárni - végül is öngyilkos lesz. Az ideológia sorozata szinte szükségszerű láncreakció. Ahogy III. Richárd mondaná: bűn bűnt von maga után.. S Bíró, amikor haláleset történik, már megtörik: feljelenti önmagát.

A kellemetlen az, hogy ez a társadalmi értelemben egészen nagyszerű írás gyenge dramaturgiát kapott. A dialógusok - különösen a darab elején. - leíróak, az apa és a lány vőlegényjelöltje közti viszony nincs megírva, és Bíró önfeljelentése is action gratuite-ként hat. Pedig az évad legeredetibb anyagú színpadi alkotásával van dolgunk, s ugyanakkor innen is hiányzik valami- a konfliktus igazi rajza. S az epikai jelleget még inkább alá-húzza az, hogy Karinthy ezúttal szerepeltet egy narrátort is, mégpedig a novellabeli újságírónő személyében. A narrátornak még csak beleszólása sincs az eseményekbe, valahogy kívülről lóg a cselekményen. Eljátszik azzal a szerző, hogy vajon nem lehet-e egy kicsit divatos krimiízt adni annak, ami nem krimi, de azután ez a játék is elfárad, s marad az epika.

Kifejezetten krimijellegű viszont Polgár András *Kettős helyszín* című drámája a Madách Színházban. Valakit elítéltek - még a törvénysértések utolsó hullámai alapján - erőszakolásért és gyilkosságért. Lejátszatja tehát a színház az eredeti történetet is, ahogyan az idősebb nyomozó mindenáron eredményt akar felmutatni, és az eredményt úgy mutatja fel, hogy egy ártatlan embert bebörtönöznek. Még az a jó, hogy ez az idősebb nyomozó sem rosszakaratú, hanem csupán nagyon stréber, és itt a stréberkedés okozza a tévedést. Fiatalabb társa, aki később ügyész lesz - lelkiismeret-furdalást érez. Általában a lelkiismeret már Bíró esetében is nagy szerepet játszott a *Házszentelőben,* most ismét mozgatója a cselekménynek. Újrajátszatják a történetet már csak azért is, mert ugyanabban a faluban azóta még két hasonló eset történt, s ez - a lelkiismeret-furdaláson túl - gyanút ébreszt. Ezek után a fiatal ügyésznek van egy olyan aduja, amelyet eddig nem játszottak ki - a krimi törvényei szerint-: áramszünet volt az adott helyen az első gyilkosság megtörténtekor, tehát akik úgy mondják, hogy *látták a* főszereplőt, azok nem láthatták - s így a főszereplő kiszabadul. Ugyanakkor megkerül a valódi tettes is, a bebörtönzött állítólagos jó barátja.

Ványadt krimi volna, ha ezzel végződne. Azonban a darab nagy társadalmi drámává óhajtja önmagát fölnöveszteni, s így kiderül az, hogy a főhős panaszkodik a bánatpénz miatt, üzletelni szeretne. Nyomorult féregnek mutatkozik, s ekkor mégis el lehet mondani: az igazság akkor is igazság, ha az igazság kiderítése társadalmilag nem hoz valami nagyon jó eredményt. De ha csak ennyi volna, még mindig jobb lenne. Az említett ügyész a darab elején és végén is fráziszuhatagot zúdít a közönségre. Igaz, ez a zuhatag alig néhány mondat, mégis zuhatagként hat, mert semmi értelme, semmi tartalma, és mélynek óhajt látszani, holott közhely.

Néhány kritika az egész előadást úgy értékelte: darab nincs, de remek színészek vannak. Mindenekelőtt vonatkozik ez az ártatlanul bebörtönzött embert alakító Horesnyi Lászlóra. Ez a színész valóban egészen speciális feladata esetében - nagyszerűt alkot. Olyannyira természetesen tisztességes, hogy az már teljesen. tisztességtelen. Abszolúte becsületes, s emögött valami abszolút becstelenségnek kell lenni. Abszolúte igaza van, s éppen ezért abszolúte hazug. Tökéletesen a mindennaphoz tapad, s ezért nő az alakítás a mindennap fölé.

Az évad tehát eddig elkalauzolt bennünket kiváltságos emberek közé *(Házszentelő),* átlagemberek közé *(A hatodik napon, Légköbméter), a* bíróságra *(Kettős helyszín).* Végül elkalauzol bennünket a mélybe, az odúba, mai éjjeli menedék-helyre. Csurka István Vígszínházban be-mutatott Házmestersiratójáról van szó. A magyar közönség alig várta már, hogy egyszer valaki a házmesterekről is be-széljen. Annyit látott már Lear királyt meg Von Walter Ferdinándot, színész-komédiát és minden egyebet, hogy egy-szer csak a házmesternek is színpadi figurának kell lennie. S mindjárt nagyon pikánsan hangzik, hogy meg is siratják őket. Mindenki tudja, hogy a házmester azokban az időkben volt nagyúr, amikor félni kellett. Ma a házmester nem nagy úr, ma a házmester, ha megfelelő összeköttetésekkel rendelkezik: a kedélyes kaparj kurta .. .

A Házmestersirató házmestere jelenleg bögrecsárdát tart fenn (tiltott pálinkamérés), s közben - ilyet sokszor találunk Csurkánál - felsőbb kapcsolatok védelmezik. Mint ebből kiviláglik, itt a társadalomkritika. A házmesternének van egy alkoholista élettársa, garázdaság miatt

börtönviselt fia (éppen most szabadult, hogy részt vehessen ebben a darabban), van egy lánya is, akinek gyereke szüle-tett egy írótól, s ez is mutatja, hogy a jelenleginél többre vágyik, s ki szeretne szakadni a saját környezetéből. Az előadást azután keresztülhálózza az, hogy bármi történik, ez a kis női csuka megpróbál valami újabb kapcsolatot, lehetőleg házasságot összeütni, mely magasabb körök felé vinné. Szegénynek semmi nem sikerül, s ezért őszintén sajnálja a néző, ha közben nem felejtette volna el, mert annyi minden egyéb történik.

Ez a darab tiszta cselekmény. Még a cselekményt is cselekménnyel eszik és isszák. No nem jelentős cselekmények, a világért sem, hiszen csupán egy szociológuscsoport érkezik, egy hímnemű és három nőnemű szociológussal, illetve szociológiával. Megindítják a felvételt. (Csapó nincs!) Azonban a garázdaságért már büntetett fiú úri kedve úgy tartja, hogy ne csak a szociológusok exploráljanak, hanem megfordítva is. Micsoda remek grimasz a szociológiának, hiszen mindenki lehet szociológus, csupán akarnia kell, és „fel kell vennie". Ami a szociológustársaság összeállításából következik, az egyetlen hímneműt lefoglalja a már előbb említett nagyratörő hótiszta lélek (persze nem a lelkével). Ezt annál is könnyebben megteheti, mert az író (újabb fricska, ezúttal az íróknak) már nem ír (érdekes módon több darabban is szerepelnek írók, akik nem írnak, úgy látszik, ez éppolyan tipikus jelenség, mint az írók, akik írnak, mert különben nem lenne magyar dráma), továbbá már nem tart igényt gyermeke anyjára.

Most hosszan lehetne vázolni azt, hogy mi minden derül ki a szociológusokról is. De ezt azért nem vázoljuk, mert minden embernek van élettörténete, ami kész regény, csak tessék megkérdezni bárkitől. Itt ezek a kész regények abbreviatúrában színpadra kerülnek, és a közönség el is szórakozik ezeken, majd a végén ki-derül: semmi sem történik, a bögrecsárda bögrecsárda marad, a szociológusok szociológusok, a vágyakozó leány vágyakozó leány és a házmesterné abszolút házmesterné.

Nem az a titka ennek a darabnak, amit elmondanak benne, még csak nem is az, amit az író kihagyott belőle. *A* Házmestersirató legnagyobb titka a siker. Színészi siker? Minden bizonnyal az is. De a közönség valahogy elfogadja a dolgot Pesten is és Varsóban is, mégpedig azért, mert ilyen módon szereti siratni a házmestereket. Amikor is nincsen semmi sírnivaló sem házmesteren, sem senkin, csupán van az alvilági légkör, amelybe bele lehet keverni mindenkit, a házmester patrónusát és a szociológusokat is. Az a gondolat, hogy ez a társadalom voltaképpen ilyen értelemben demokratikus egység - szatirikus gondolat ugyan, s nem volna rossz ötlet, ha igaz volna. A társadalom ilyen értelemben sem nem demokratikus, sem nem egység, az tudniillik nem egységesíti az embereket, hogy mindenkinek megvan a maga problémája. Az írófőszereplő pedig, aki végigkesergi, sőt nyivákolja az egész darabot, itt is narrátor, csak a szokványos narrátornál jobban hozzátartozik a darabhoz, ugyanis ha nincs mit mondania, berúg. Általában az alkoholizmus okait-okozatait éppen úgy átgondolhatjuk a darab közben, mint bármi mást, mert a darabnak megvan az a lebegése, hogy közben az ember sok mindenen gondolkozhat, ami nem tartozik a darabhoz, de elvileg hozzátartozhatna. Nos, ez a siker végső oka. Ez a darab szabadon gondolkoztat. Hagy szabadon asszociálni, szabadon lebegni, s ha akarom, szabadon alkoholizálni is, hagy színészeket nézni, hagy kétségbeesni és nevetni is. S végül nem olyan sok darab van manapság, amely mindezt lehetővé tenné.

Következésképpen van drámánk, amiből sok hiányzik, de vannak olyanok is, amelyekből valami. Valami igen kevés, ami valóban drámává tenné. S ennek megvan a maga oka. Tudunk már groteszken írni, tudunk már drámai problémát felvetni, néha szellemesek a dialógusok is. Csak nincs ellenpont. Ami hiányzik, az minden bizonnyal nemcsak a magyar drámairodalomból hiányzik, hanem az életből is. A drámák visszatükrözik az életet. És az életből hiányzik az igazi epikureizmus. Riasztóan hiányzik. Ha mulatni akarunk, akkor mindenképpen dzsentri módon mulatunk, mint *a Házszentelőben,* vagy annak alsó tükreként - a *Házmestersiratóban.* Ha vidámak akarunk lenni, akkor dzsentroid módon vagyunk vidámak, még a lelkiismeretünk is dzsentroid lelkiismeret, mely - miután már lejátszódtak az események -- megszólal. Megszólal, de ilyenkor már kicsit halálharanghangja van.

S nemcsak a magyar drámára, hanem az egész színházkultúrára is jellemző, hogy fogalmunk sincs az epikureizmusról. Az ÉS *Szextett* című dokumentumában olvasom az egyik hozzászóló levelét: „Az nem baj, ha szóba hozza a Rádió, hogy a szerelem nálunk nem elég kulturált. A baj az, hogy ugyanez a Rá-dió nem tanít lemondásra, aszkézisre, amely minden szellemi lényegű valóságnak szülőanyja. A hedonista életszemlélet a megsemmisülésbe rohasztja az egyént, míg az aszkézis materiális alapokon is - a magasba emel." Ez közvélemény. Emiatt fordul elő, hogy magyar Dantonok már a darab elején is úgy érzik: saját epikureizmusuk szégyellnivaló, és megtöltik tragikus pátosszal. Innen származik, hogy igazi életöröm még a Molière-darabokban sincs, hogy a *Tartuffe* tragédiaként megy nálunk.

Pedig a marxizmus minden, csak nem aszkézis. Az élet élvezete - és nem kifacsart dzsentroid dáridózás, hanem az élet valóságos élvezete - bizony hozzátartozik a marxizmushoz. Ezt tartja emberinek. És a személyiség önélvezetét is. Nem pedig a dzsentroid kivagyiságot. Drámáink viszont azt sugallják, hogy amikor megkondul a lelkiismeret, és mindenkiben valamikor megkondul, akkor a személyiség méltán utálhatja ön-magát. S ekkor már mindent elértünk. Alig hiszem, hogy ezen az úton lehet igazán drámát alkotni. A személyiség ön-utálata legfeljebb pillanatnyi és meghaladandó mozzanat lehet a drámában. Végül is a dráma, de maga a hős is túl kell hogy emelkedjék rajta, még akkor is, ha ez a túlemelkedés cinikus, mint *A revizorban.* Egyébként mizantróp lesz. S a mizantrópok mindent elintéznek a végső vállvonással, és semmit nem visznek előre a történelemben.

Részben ezek az okok teszik rokonszenvessé - mint gondolati okok - Spiró György darabját, melyet a Játékszínben láttam. A pécsi Nemzeti Színház *Nyulak* Margitja történelmi dráma. Nagyon kevés embernek jutott eszébe Szent Margit perújrafelvétele, de Adynak eszébe jutott, s valahogy úgy magyarázta Margit sorsát: mindig nyugati trubadúrra vágyott, ezt nem kaphatta meg a magyar udvarban, tehát ott halt meg a Nyulak szigetén. Spiró is a perújrafelvevők közé tartozik, az ő Margitja mindenekelőtt nem lírai és személyes, hanem drámai és közösségi. A középpontban a kolostor-közösség áll, mely hosszú ideig egész jó-nak látszott, Marcellusszal, a gyóntatóval, Olympiadésszel, a kolostor priorisszájával és a Margithoz hasonló sorú apácákkal. Van azonban egy pillanat, amikor minden felbomlik. Margit nem azért került kolostorba, mert ő maga ezt az utat választotta, ő az, akit a király tartalékolt

a következő sakkhúzáshoz. S ebben a pillanatban az egész közösség érdekeltté válik abban, hogy a királyi sakkhúzás eredményes legyen. Margitot tehát férjhez kell adni államérdekből. Margit pedig nem akar férjhez menni államérdekből. Ennyi az egész. Azután még egyszer férjhez akarják adni ugyancsak államérdekből, avagy szentté akarják avatni - szintén csak az államraison miatt. Az eredmény az, hogy Margitot megölik, és szentté avatják, mert az érdekeknek vala-hogyan érvényesülni kell. Legfeljebb egy nagyon okos és rendkívül szatirikus kis apáca *az*, aki *az* egész ügyet meg tudja keverni, részben azért, mert ez neki szórakozás, részben, mert szeret játszani. Így azután csodálatos dolgokat talál ki. Hogy Margitot feltétlenül szentté avassák, szándékosan igen *nagy* és már elhihetetlen csodákat tálal a többiek elé. Margit testét behajítja a kútba, a koporsóba pedig a szigeten fölös számban lelhető nyulak egy töredékét helyezi el.

A játék tehát farce. Minden szempontból az. Margit egész története a história nagy farce-a Spiró szerint. Spirónál is behozzák már jó előre a koporsót, akár Dürrenmattnál, s így senki sem tévedhet: tragikomikus a megoldás. De a tragikomédiában van valami olyan játékosság, mely mögött mindig igazság rejtőzik. Ha van egy közösség, amely tartalékban van, és tartalékban normálisan él, abban a pillanatban, amint a talonból elő akarják húzni egyik-másik tagját - megvadul. A tartalékosság egy közösség számára nem az, mint a katona számára, mert az közben mást csinál. A tartalékos közösség életlényege a tartalékosság. Abban a pillanatban, amint megtudják, *hogy* ők tartalékosok, amit Mareellus már előre sejt, Olympiadész pedig elég cinikus ahhoz, hogy tudja, de ne vegye tudomásul, hirtelen megváltozik az élet, s minden azért történik, hogy többé ne legyenek tartalékosok. De akkor mát nincs többé közösség. Ha a tartalékból mindenkit egyénileg húznak elő (vagy nem húznak elő), aki végül is tartalék marad, az elveszett. Az életet nem lehet tartalékosként leélni sem egyénileg, sem közösségben. Margit tragédiája az, hogy főszereplővé csak a halála révén válhat, amikor is szentté avatják. A *Nyulak Margitja a maga* farce-szerűségében tehetséges munka. A farce-szerűség rangot ad, de egyúttal rangot is rejt. Egy drámaíró rejtette rangját, drámairói rangját e mögé.

BÁNYAI GÁBOR

A „szerepjátszó" Kazimir

Graham Greene jó néhány évvel ezelőtt *Szerepjátszók* címmel írt egy furcsa, modern kalandregényt, mely Haiti véres történelmét ürügyül használva, a nyugati polgárember lehetséges alakváltozatait, választható szerepeit elemezte. Mindenki számára érthető volt az egzotikus tájválasztás mögött húzódó etikai probléma, a cselekmény távolisága nem kérdőjelezte meg a valóságábrázolás igényét.

Kazimir Károly Graham Greene-nek ezt a regényét *Komédiások* címmel állította színpadra a Thália Színházban; Haiti véres történelmét ürügyül használva a modern ember lehetséges politikai alakváltozatait, választható szerepeit kívánta elemezni. Am szinte mindenki érthetetlennek találta az egzotikus tájválasztást, meg sem kísérelve a mögötte kitapintható etikai problémafelvetés kiderítését.

A két tény ellentmondására nemigen lehet magyarázat a regénydramatizálásból levezethető műfaji álprobléma vagy az a válasz, hogy ami Greene-nek élő kérdés lehetett, az Kazimirnak csak kibúvóul szolgálhat a saját problémáink elől. Honnan hát mégis a félreértelmezések egész sora, az eleve elutasító indulat?

Az előadás végén a színészek álarccal a kezükben egymás után kijönnek a színpadra. Maszkjukat arcuk elé emelik, s csak a pozitív és negatív szerepet egyaránt tagadó főszereplő tekintetét láthatjuk. Teátrális beállítás: de mintha Kazimir maga is álarc mögé bújt volna, mint-ha rendezői tekintete is csak egy szűk résen hatolna át. Mintha Kazimir tudatosan nehezítené a szembetekintést - szerepet játszik, komédiázik, s egyre kevesebben vannak, akik belemennek a játékba.

Jelen sorok írója sok indulattal igyekszik évek óta mégis részt venni benne. S most úgy érzi, hogy ez a felemás elő-adás sokat elárul a Kazimir-problémakörből.

Egy műfaji hiba erénye

Hosszú és unalmas lenne idézni azt a sok vitát, amely az epikus színházi anyag témakörében az utóbbi években akár csak nálunk elhangzott. Különösen a regényadaptációk lehetőségét kérdőjelezték meg, legfőbb érvként említve a két műfaj, regény és színház alapvető ellentmondásait. Kazimir Károlyt ez a vita szemmel láthatólag soha nem érdekelte, mert ha éppen egy regény gondolatai ragadták meg, akkor teketória nélkül vállalta a „műfaji buktatót", s színházi előadássá szervezte az eredeti mű epikáját.

Tette ezt annál is inkább, mert az epika jelenléte egyébként is fő jellemzőjévé vált színházi elképzeléseinek. Az eredeti mű korától független Kazimir-mesék a drámai összecsapások színterévé nem a színpadot, hanem a színpad és a nézőtér közötti üres teret teszik meg. Vagyis a konfliktusok a mesét mondó és az azt hallgató-befogadó közösség konfrontációjából alakulnak ki - legalábbis a rendezői szándék szerint. Nem az a fontos, hogy az előadás mutassa meg az össze-ütközéseket, hanem az, hogy a bemutatott, elmesélt, látvánnyá szervezett elemek a nézők tudatában csapjanak össze. Kazimir epikus színháza tehát soha nem mondott le a drámáról, csak épp egy második síkon és a megszokottól eltérő jelzésekkel kívánja lejátszatni azt.

A színházi metakommunikáció fentebb vázolt megváltoztatásának igénye magyarázhatja a regényadaptációkkal kapcsolatos kérdéseket is. Erezhetően Kazimir két dolgot bizonyosan nem igényel. Egyrészt szükségtelennek érzi az epikus cselekménymenetet, az eredeti meséből csak a gondolathordozó elemeket sűríti egymás mellé. Másrészt nincs szüksége kifejezett műfajváltásra sem, az átdolgozáskor mintha tudatosan nem törekednék arra, hogy drámai alapanyagot teremtsen magának. Egyfelől tehát nem tartja meg a regény epikus szerkezetét, másfelől nem is alakítja át hagyományos értelemben vett színpadi, konfliktushordozó anyaggá.

Mégis mi határozza meg akkor egy-egy adaptációját? Olyan szöveget akar létrehozni, mely a színházi metakommunikációs rendben nemcsak a színpadon működik. A szöveg a kollektív mesélés alapanyagául kell szolgáljon, mely meghatározza újfajta epikáját csakúgy, mint sajátos konfliktusrendszerét. Ennek érdekében Kazimir nem adaptál és nem drámát ír, hanem *forgatókönyvet*, mely csak csomópontokat jelöl, de nyitva hagy minden variációs és rögtönzési lehetőséget. Ennek a forgatókönyvnek lényegi tulajdonsága *félkész* volta; aki Kazimir előadásainak csak a szövegét ismeri, zavarba jöhet: olyan vázlatot kap a kezébe,

mely önmagában még nem jelöli ki sem a megvalósítás, sem a gondolat irányát, ezeket a rendező adja hozzá.

Ezúttal Ungvári Tamással közösen készítették ezt a sajátos, kazimiri forgatókönyvet. Hiányzik ebből az eredeti mese izgalma, de hiányzik az a feszes gondola-ti ív is, mely a főhős, Brown útját leírva egy magatartásforma csődjét lenne hivatott érzékeltetni. A szövegkönyv nem akarja a kalandregényt színpadra mente-ni: szinte tudottnak, a közönség által is-mertnek tekinti a játék mögött húzódó eredeti politikumot. Ugyanakkor az egyes figurák színpadi életük során, nem kerülnek igazi konfrontációba, ütközéseik inkább csak elmeséltetnek, s a nézőknek kell kibontaniuk a konfliktusokat. Ez a módszer több előnnyel járhat, vagyis az átdolgozás „hibája", a drámáról való lemondás végül is erénnyé válhat. Ugyanis ilyen módon a Kazimir számára legfontosabb elemek könnyebben meg-valósíthatók. Melyek ezek az elemek ? Egyrészt a látványra való totális törekvés, másrészt az eredeti miliő és gondolat mögüli kikacsintás.

Kazimir szövegkönyvei elsősorban lehetőségek a tűzijátékra. Olyan csomópontokat fogalmaz-fogalmaztat meg, melyek szinte mindegyike lehetőség valamilyen *revü* színpadra állításához. Ungvári Tamás jó partner ehhez a munkához: ő is képes arra, hogy egy könyv szövegében megtalálja a petárdalehetőségeket. Kazimir hosszú évek óta törekszik arra, hogy látványában öntörvényű, csak rá jellemző, ezért bizonyos elemeket akár újra meg újra ismétlő színpadi világot alakítson ki. Bármilyen folklóranyagot vesz a kezébe, a hitelességen túl a közös eredő érdekli: a kollektív jelleg, a drámának epikában, mesében, zenében, táncban és egyediben való feloldása. Most Haiti néger folklórja az adott anyag. Kazimirnak az a véleménye, hogy ebben az eredeti szövetben lehet leginkább megmutatni egy politikai dráma és valóság eredetét, minden egyéb konfliktus csak ennek fényében értelmezhető. Ungvárival közösen tehát két csomópont köré szervezik mondandójukat: az egyik a hajón levő búcsúest, ahol minden későbbi szerep-játszó fölpróbálhatja a maga revüálarcát; a másik a hegyekben zajló ősi szertartás, ahol minden az európai és amerikai revükultúrára felesel. Kazimir nem hisz a puszta szószínházban, úgy érzi, hogy a színpadra vitt, epikus feldolgozású anyag csak a látvány által megfogalmazott érzelmi szinten képes hatni a nézőre, csak így jöhet létre azon a bizonyos másik szinten a visszacsatolás.

Az eddigiekből kiderült tehát, hogy az epikus anyagot Kazimir azért kedveli annyira, mert így lehetősége nyílik a színpadi tér valóságos és gondolati kitágítására, s ugyanakkor ezt az anyagot - miután a hagyományos színpadi konfrontációról eleve lemondott - módja van színpadi látvánnyá, nemegyszer sajátos revüvé szervezni, hogy aztán - reményei szerint - ez a revü hordozza a gondolati konfliktusokat is.

A hetvenes évek és a rejtőzködés

Ha figyelmesen nézzük Kazimir Károly pályafutását, lehetetlen észre nem vennünk, hogy az epika s vele a folklorisztikus-lírai revü nem kezdettől fogva jellemzi, hogy ezek az elemek az évek múlásával mind nagyobb teret követelnek maguknak. A hatvanas években Kazimir elsősorban a drámához vonzódott - nemcsak műfajként, hanem gondolatközlési formaként is. Akár klasszikus szerzők darabjai kerültek színre, akár a friss magyar dramaturgia eredményei, vagy épp a modern világirodalom még vitatott értékeinek hazai felfedeztetése volt a cél - a szó mindig a rendezőé volt. Kazimir nagyon nyíltan politizált. Színházával a formai eredmények kiüzdését akarta megteremteni, de ez csak másodlagos lehetett. Elsődlegesen a közéletbe való nyílt beleszólást szorgalmazta.

A hatvanas évek magyar közéletét is általában az jellemezte, hogy mindenki közös érdeke volt a nyílt problémafelvetés, tisztábban látszottak az erővonalak, jobban felismerhetők voltak az ideológiai és művészi frontok, azaz a hatvanas évek kedveztek a kemény, szókimondó kérdésfeltevéseknek. A hetvenes években mintha kevésbé látszódnának az erővonalak, s így nehezebbé vált a pontos, helyre érkező kérdések megfogalmazása is. Almási Miklós ezt *ködeffektusnak* nevezi, mondván, hogy a hetvenes években mintha a „mindenkit szeretünk" értelmiségi magatartása, a ködben kitapogatható problémák nem kedveznének a színháznak s általában a művészeteknek.

Az is nyilvánvaló, hogy a drámai katarzisélmény csak akkor alakulhat ki, ha a színpadon antagonisztikus ellentmondások csapnak össze. Ez nem társadalomszociológiai vagy társadalompolitikai antagonizmust jelent, a fogalmat csakis színpadi értelemben használhatjuk. Ilyen ellentmondások megfogalmazásához sem a mindenkit szeretünk magatartás, sem a ködben élés nem megfelelő alap, sőt, éppen hogy lehetetlenné teszik azok megjelenését. Ily módon egyre nehezebben behelyettesíthetők a klasszikus drámák antagonisztikus figurái és problémái, a drámai konfliktusok helyét lassan átveszik a lírai elemet hangsúlyozó vagy közös mesélésre alapuló helyzetek. (Csak zárójelben: nem véletlenül küzd ugyanezzel a problémával a magyar drámaírás, talán épp ezért vált meghatározóvá a közéleti dráma helyett az áltörténelmi epika, a groteszk vagy lírai megközelítésű közéleti színmű.) *A színpadi katarzisélmény tehát mással helyettesítődik:* lírával, túlcsavart groteszkkel - de mindenképpen álarccal, rejtőzködéssel, az új lehetőségek kitapogatásával. Az utak persze különböznek.

Kazimir ebben a szituációban mondott le a drámai anyagról, s kezdte keresni azokat a színpadi lehetőségeket, melyek keretében mégiscsak megfogalmazhatók az őt is érdeklő közéleti és politikai problémák. Keresett hát ő is magának egy álarcot: olyat, ami csak rá jellemző, ami mélyebb összefüggésekben egybevág széles horizontú érdeklődésével. A világszínház vérkörébe való bekapcsolódás, az európai és azon is túlmutató kultúrszemlélet, a nézői befogadás elmélyítése - mindez a szándék találkozott a szituáció szülte álarckeresési kényszerrel, s megszületett Kazimir sokféle névvel aposztrofálható népművelő, epikus revüszínháza.

A magyar színikritika ezen a ponton - s azóta egyre inkább - elhitte, hogy a rendezőt csak az idegen tájak felfedezése érdekli, hogy egyetlen vágya az ázsiai, afrikai, európai vagy épp telefonkönyv-folklór meghonosítása. Túl jól sikerült Kazimir álarca! Úgy hiszem, innen az őt elutasító indulat egyfelől, s a vele játszani hajlandó, a közös mesébe belefeledkezni tudó nézők nem csökkenő száma másfelől. Bizonyos, hogy Kazimir tudatosan játszik így: de az is valószínű, hogy néha úgy belefeledkezik a komédiázásba, hogy már maga is elhiszi a saját magáról kialakult képet. Rá is dolgozik épp ezért. Rendezéseinek sikerét végül is az határozza meg, hogy az álarc mögött menynyire engedi működni a konfliktusokat, milyen ügyesen tud kikacsintani mögüle. Kazimir nem zsákutcát jár be monomániásan: talált egy járható utat, amelyet a nagy rejtőzködés közben önnönmaga is hajlandó zsákutcának ábrázolni. A hetvenes évek epikus Kazimirja most revüt teremt és folklórt kutat, hogy ebben az önként vállalt álarcban továbbra is az ak-

tuális társadalompolitikai problémákat kutassa.

Eposzai, egzotikus tájakra tett kirándulásai így váltak szerves részeivé valóságkutatásának, ezért írtam le legutóbb a Hiawata kapcsán, hogy abban is a kollektív felelősségtudat kérdése a fontos, s hogy ez éppen nem nélkülöz politikai aktualitást. A drámai ellentmondásokat így Kazimir a közönséggel való cinkosságban fogalmazza meg: mindkét félnek tudnia kell, hogy amit lát, legalábbis két szinten igaz: az autenticitás és az aktualitás egymással hol jól, hol kevésbé össze-függő síkján.

Talán érthető most már, miért választotta Kazimir legutóbb Graham Greenenek éppen a szerepjátszással foglalkozó regényét, hogy miért tartotta meg az epikus kalandszerkezet alapelemeit, s nem szervezte azokat drámai konfliktussorozattá, s hogy miért fogadták ezt a rejtőzködését is politikai vitadráma helyett kazimiriádaként. Ezen a ponton jöhet ismét szóba Kazimir felelőssége, hiszen választásának és útjának önmagában is vannak következményei, az adott formán belüli egyensúlyborulásoknak még inkább. Mert ez már nem az elméletet, sokkal inkább az egyes előadás immanens értékeit érinti.

Nagy Attila, Kozák András, Gálvölgyi János és Galambos Erzsi Graham Greene: Komédiások című drámájában (Thália Színház)

Következmények az előadásban

A színpadtéren minden kazimiri kellék megtalálható. Van forgatható, körüljárható, leválasztható és berendezhető emelvényrendszer, háttér-diavetítés, a zenekari árokban a jól ismert bár-presszó-keverék, leereszthető, áttetsző előfüggöny. Ebben a térben folyik a hagyományos időfelbontásos, egy központi figura köré rendeződő epikus játék. Akár azt is hagyomány szerintinek nevezhetjük, hogy a bizonytalan, a dolgokban csak a muszáj szintjén résztvevő, az eseményeket sohasem alakító, csak elszenvedő „átlagpolgárt" ezúttal is Nagy Attila játssza.

Az előadás lényege szerint *a felelősség-ről* szól, arról, hogy politikai határhelyzetek csak akkor alakulhatnak ki, ha a résztvevők rosszul értelmezik szerepüket. Kazimir igen sokra becsüli azokat az embereket, akik azonosulni tudnak szerepükkel, még ha félreértésből osztották is rájuk, s a döntő pillanatban a szerep lényegükké tud válni. Nem bocsátja meg a rossz szerepet, hiszen a meggyőződésből vállalt politikai vakság terrorrá szerveződhet. De leginkább a sodródó embert gyűlöli: a mindenből kimaradás lehetetlenségén túl e magatartás etikátlanságát marasztalja el.

Haiti véres történelme többé-kevésbé közismert. Egymás után tűnik fel a terrorban örömét lelő, a naiv meggyőződésből politikussá érő, a tisztességes, nyitott szemmel élő, a faji megkülönböztetést megvető, a hivatalát precízen ellátó, a szerelemtől elvakult, a megalkuvást hivatásként értelmező ember típusa. Kazimir ezekkel a lehetséges magatartástípusokkal szembesíti Brown sehova sem tartozását. Az egyes figurákat nem egyéníti az átdolgozás és a rendezés, csak arra figyel, hogy az absztrahálható modellek minél világosabbak legyenek. Kazimir végletekben és modellekben fogalmaz, mindezt látványos mesei körítéssel tálal-

Jelenet a Komédiásokból (Iklády László felvételei)

ja, a modellszituációt revüként adja elő.

De nem politikai revüként. Csak két jellemző példa. Az előadás egyik nagyjelenetében az ellenállók vallási alapú, törzsi szertartását imitálják a színpadon. Van itt minden: négernek álcázott színészek és eredeti színesbőrűek, tam-tam dob és hiteles zene, eredetinek álcázott táncekesztázis - s közben politikai vita. Ez utóbbi azonban szinte észrevehetetlen marad, olyannyira figyelemterelő a szertartás ábrázolásának naivitása. Lehet, hogy minden hiteles, amit látunk: de megmosolyogni való az álnégerek álrevüje. A hatás tehát a szándékolttól éppen ellentétes. Egy másik jelenetben Brown és szeretője találkáját leshetjük ki a leeresztett szalagfüggöny mögött. Az imitált szeretkezés közben a főhős lelkiállapotát, oda nem figyelését, elfojtott vágyait érzékeltetendő két „néger" táncos-pár táncot lejt az ágy mellett, s Brown néha megfogja egyikük fém-melltartóját. A hatás ismét ellentétes : bosszantó a megoldás dilettantizmusa.

Kazimir tehát politikai modellszituációt teremt, de teremt mellé egy olyan közeget, melyben ez a modelljelleg nem válik nyilvánvalóvá. Nem egyéniti a figurákat, de feketére festi a színesbőrűeket. (S ezzel színészeit is megfosztja a figura-teremtés lehetőségétől: hiszen sem egyéniségüket, sem az általuk képviselt gondolatot nem valósíthatják meg egyértelműen. Csak Kozák András és a vendég Galambos Erzsi remek humora tudja át-törni ezt a felemás helyzetet, s így az ő figurájuk marad a legemlékezetesebb.)

Kazimir Károly is érzi az előadás egyensúlyának megbomlását. Ezért zárja kódával előadását. Ez az álarcos jelenet a tulajdonképpeni tapsrend. Ennek kellene visszafelé igazolnia a történteket, világossá tennie az eddig elfedett aktuális politizálást. De kissé későn. Az álcázás túl jól sikerült. Így ismét félmegoldás lett a Thália Színház előadása.

Graham Greene: Komédiások (Thália Színház)

Szász Imre fordításának felhasználásával *színpadra alkalmazta:* Ungvári Tamás és Kazimir Károly. *Díszlet:* Rajkai György. *Jelmez:* Székely Piroska m. v. *Rendezte:* Kazimir Károly.

Szereplők: Nagy Attila, Gálvölgyi János, Kozák András, Galambos Erzsi m. *v.*, Inke László, Szirtes Ádám, Bitskey Tibor, Verebes Károly, Hámori Ildikó, Benkő Péter, Lengyel Erzsi, Gór-Nagy Mária, Tándor Lajos, S. Tóth József, Mikó István, Kollár Béla, Gyimesi Tivadar, Juhász-Tóth Frigyes, Bánhidy Attila.

NAGY ATTILA

Gondolatok egy fesztivál után

Örömmel olvastam a SZÍNHÁZ márciusi számában Bőgel József józan, mérlegelő és összegező beszámolóját a magyar hivatásos előadóművészek első nagyszabású bemutatkozó ünnepségéről, a győri Radnóti Miklós fesztiválról. Értékelésével, mint a fesztivál egyik szervezője, lényegében egyetértek. Egy finom megjegyzése azonban - úgy érzem - további részletesebb kifejtést érdemel. Ez a megjegyzés pedig a színészi megméretéstől való beteges húzódozásról, a versenytől való irtózásról szólt.

Elöljáróban nyugodt szívvel elmondhatom, hogy a színészek, előadóművészek körében osztatlan egyetértést váltott ki a fesztivál ötlete. Az előzetes tájékozódások, megbeszélések alkalmával minden érdekelt maximális támogatásáról, segítségéről és részvételéről biztosította a szervezőket. Az elképesztő és kedvet szegő nehézségek akkor mutatkoztak, amikor kirajzolódott lehetőségeink pontos ismeretével ugyanazok közé a művészemberek közé mentünk, akik előzetesen fontosnak és halaszthatatlannak vallották a fesztivál ügyét, akiknek tiszta örömére akartuk létrehozni az egészet.

Bár a gálaműsort nem terveztük művészi vetélkedésnek, csak a meglevő értékek ünnepélyes bemutatójának, mégis számítanunk kellett arra, hogy a túljelentkezés miatt szükség lesz egy versenyszerű szakaszra is. Bizonyosak voltunk benne, hogy ezúttal senkit sem érhet majd méltatlan sérelem, mert jól szavatolhatjuk a lehető legtisztább válogatás emberi feltételeit. Olyan szakértő testületet tudunk a kényes feladatra összetoborozni, mely hiteles biztonsággal érvényesítheti a társadalmilag elfogadott és megszokott értékrendet. Ennél jobbra nem is törekedhettünk volna, mert jobb nem létezik! A művészi megnyilatkozások között akármekkora és akármilyen különbségek lehetségesek, de objektív értékrend nincs!

Kritikusokból, rendezőkből, színészekből, költőkből, irodalmárokból és művészeti életünket szervező, irányító emberekből szándékoztunk összehozni egy ügyhöz és célhoz méltó bizottságot. Olyan személyekből, akik a mindennapi gyakorlatban is azt igazolták, hogy hasznosan érvényesítik a kibontakozó társadalmi normákat. A személyi elfogultságok lehetőségét a legkisebbre csökkentettük azáltal, hogy a művészek magnószalagra mondták a verset, s ezt hallgatták meg a bírálók. En azt hittem, ezzel jól el is végeztük a dolgunkat.

Á. egy sor kimondatlanul is kínos bizalmatlansággal és ideges ingerültséggel találtam szemközt magam. Volt szín-ház, ahol letépték a hirdetőtábláról a fesztivál felhívását . . . Volt, aki felháborodottan kikérte magának azt, hogy feltételezem róla benevezését. Sokan, el-keserítően sokan utasították el a meg-méretésnek még a lehetőségét is. Mintha a megítéltetés sohasem lett volna a színészi tevékenység mindennapos velejárója. Mintha a művészetben mindenki a maga rangjával együtt született volna. Mintha a húzódozók egyike sem volna meggyőződve arról, hogy a személyét övező megbecsülés vagy a naponta elért sikerek elvitathatatlan tehetségének lennének törvényszerű következményei. Mintha egyikük sem bízna már felkészültségének, művészi varázsának meggyőző erejében. Mintha a versengés valami lealázó dolog volna és nem az egyetlen módszer, mely minden művész számára azonos feltételeket teremt ahhoz, hogy erényeiről tanúságot tegyen!

Lassan felismertem, hogy a mi egységesnek tekintett és kezelt „színészi társadalmunk" két táborra oszlik. Az egyik táborba tartoznak azok a művészek, akik több erőt és tehetséget éreznek magukban, mint amennyiről már számot adhattak, ezért lehetőségeik bővülését és sorsuk jobbulását remélik minden pillanatban. Az ő jellemzőjük a lankadatlan vállalkozó kedv és minden esemény, újdonság vagy változás iránti általános érdeklődés. Mivel művészi sorsukat nem tekintik kiteljesedettnek, áldozatkészek és hevesen törekvőek. Nyilvánvalóan tudatában vannak annak, ha ezt nem is hangoztatják, hogy számukra minden meg-nyilatkozási lehetőség előrelépést is jelenthet. Ezért készségesen szolgáltatják ki vagy kínálják fel magukat az újabb és újabb megítéltetésnek. Vakmerően vállalnak minden versengést. Több rendező kifejezetten kedveli őket, mert rugalmasan nyitottak. Nem félnek a kisebb-nagyobb igazságtalanságoktól, mert többet nyerhetnek a kockáztatáson, mint amennyit elvehet tőlük az igazságtalanság. Ha van hibájuk, az is vágyakozásaik heves-

ségével magyarázható. Lényege az, hogy szívesen fogadnának vagy akár provokálnának ki bármiféle igazságtalanságot, ha az a javukra hajlandó átrendezni a világot. Gondolkodásukban, nagyon érthető módon, nem a művészi vagy társadalmi érdekek állnak a középpontban, hanem beteljesületlen vágyaik érvényre juttatásának akarata.

A másik táborba azok tartoznak, akik már rendezettnek vélik életüket vagy a lehető legvégső eredménynek tartják el-ért eredményeiket. Tehát a befutottak és megállapodottal:! Ebbe a társaságba húzódnak a végleg elfáradtak, a tehetetlenek, az önállótlanok és az agyonsebesültek, tehát mindazok, akik biztonságban akarják érezni magukat. Ők az előjogok, protokolláris elvárások és a mozdulatlanság hívei. Csendesen vagy harcosan, de szüntelenül védekeznek. Az ide tartozók felfokozott érzékenységgel, éber hiúságokkal és sokféle félelem közepette élnek. Különleges, hivatásunkkal is ellenkező passzív neurózis" áldozatai. Idegenkednek minden váratlantól, változótól, versengéstől, értékeléstől. Ezektől nemcsak tartózkodnak, de tiltakozóan el is húzódnak. Gyakran még arra is biz-tatást várnak, hogy művészileg megnyilatkozzanak. Úgy viselkednek, mintha egyoldalúan csak a társadalomnak lenne rájuk szüksége, és nekik már nem a társadalomra. Mintha nekik már semmi kötelességszerű tennivalójuk nem lenne, csak a környezet volna irántuk súlyosan eladósodva.

Nem izgatna fel ennyire ez a jelenség, ha szórványos volna. Ha egyes emberek természeti gyengesége magyarázná. Meggyőződésem azonban, hogy egyre szélesebb körben, ragályszerűen terjedő magatartásformáról van szó! Egyre többen lesznek a minden ellen védekezők! Beszéltem fiatal kollégával, akinek alig száradt meg zsebében a diplomája, és máris a „sültgalambvárók" passzivitásával mered a jövőbe. Öntudatosan és megelégedetten akarattalan, mintha ez a nélkülözhetetlen színészi erények egyike volna. Kibontakozási lehetőségeire úgy számít, mint középkori hűbérúr a jogos járandóságaira. Megismertem olyanokat, akik roggyant beletörődéssel viselik még méltatlanul szűkre sikeredett sorsukat is, mintha alázattal hinnének egy megfellebbezhetetlen isten akaratában. Mások úgy páváskodnak elképesztő húzódozásaikkal, mintha a sikeresség glóriáját viselnék a homlokukon. Némelyek többet beszélnek el nem vállalt feladataikról, mint szépen elvégzett dolgaikról. Egyre többen és többen árasztják magukból a sértődékeny vonakodás hidegét. Már-már a keresettség „státusszimbólumává" magasztosul ez a negatív töltésű kérkedés. Mert kérkedés ez, akár tüntetünk vele, akár csendes méltósággal éljük.

A színésztársadalom mai megosztottsága is fájdalmas, mert a cselekvő szándék „iszapbirkózásra" kényszerül az ellentmondások szövevényében. De lázálomnak is rémes elképzelni, hogy egyszer minden művészünk kizárólag „rendelésre", noszogatásra fog dolgozni. Ez a manapság divatozó pszichózis, ha nagy többségünket magával ragad, az általános dermedés korát hozhatja színművészetünkre. Lesznek „művészeink", de nem lesz bennük egy makulányi robbanóerő. De mi történik, ha nem lesz elegendő „megrendelés"? Akit nem kérlel-nek eléggé, majd sértődötten félreáll, és átkozza sorsát, mely nem szabott neki kielégítő teret? Útját kéne állnunk a veszélyesen bontakozó folyamatnak!

Immár hónapokon át gondolkodtam! Mérlegeltem minden lehetséges mentséget és környezeti indítékot. Lelkiismeretes voltam, hiszen a magam gyengeségeinek feloldozására is kerestem a meg-nyugtató ürügyet. Alaphelyzetként a szocialista életrendet fogtam vallatóra. A színészek a belátható múltban a teljes nincstelenség és dúsgazdagság végletei között lavírozva, megszokhatták a félelmek és a nagy reménység kettős sarkantyúját! Ma a szocialista állam mindenkit megóv a nyomorúságtól, ugyanakkor meggátol mindenkit a korlátlan vagyonosodásban. Ezt mindenki elfogadta, amennyiben féltékenyen vigyáz mások anyagi viszonyaira! Önmagára vonatkoztatva azonban még nem szokta meg! A legtöbb embert elkényelmesíti a tudomásul vett biztonság. A kielégítetlen anyagiasság arra uszítja az ilyen hajlandóságúakat, hogy tovább növelhetetlen jövedelmüket kevesebb áldozattal szerezzék meg. Ezzel kifejlődik bennük a negatív ügyeskedés! Ezt az elváltozást alig úszhatja meg az, aki legfontosabbnak az anyagi érdekeit érzi. A színészi kezdeményező kedvre és önállósági szándékokra különösen sorvasztóan hat az, hogy látszólag sorsunk minden eseménye mások elhatározásán múlik!

Egyrészt a rendezőcentrikus gondolkodás, az elszabadult kényelemszeretettel párosulva zászlajára tűzte a megadóan alkalmazkodó színész eszményét. A sorsrendező hatalommal rendelkező Mások, akik ugyanúgy igyekezhetnek kényelmesebben élni, mint a passzivitásba gubózó színészek, kerülni kezdték a „nehéz embereket". Ennek következtében az önfeladó hajlékonyság gyorsabb eredményeket kínál, mint az önállóskodás.

Másrészt formálódásban levő közösségi normáink még nem szilárdultak meg annyira, hogy kordába foghatnák az általános szubjektivizmust. Különösen a művészi értékek vonatkozásában! Ennek következtében mindenki szabadon ragaszkodhat a maga értékítéleteihez, tekintet nélkül arra, hogy az mennyiben tér el másokétól, vagy mennyi kárt, hasznot hajt a társadalomnak. Igy például a színészi diploma értéke, melyet egy avatott, szakmai testület garantál, adott esetben a nullával lehet egyenlő. Évtizedes sikerek, népszerűség, kitüntetések sora sem menthet meg senkit attól, hogy félre ne állítsák. Mindenki, minden pillanatban attól függ, akinek szempontjai kikalkulálhatatlanok, de éppen rendelkezik felette! Ez is kiolthatja a színészi kezdeményezés bátorságát, hiszen sokkal biztonságosabb kivárni, mint kiszámítani a sorsdöntő elvárásokat!

Magatartásformáló tényezőnek kell elfogadnunk azt is, hogy hazánkban annyi munka várja a sikeres színészeket, amennyinek tetemes hányada be sem zsúfolható egy színészéletbe. A keresett színész tehát szüntelen ajánlatok csábításai között él. A szakadatlan sürgetettség könnyen válthat ki belőle eseményeket lassító, védekező, de végső soron mégiscsak a mozdulatlanság felé törő, negatív ingert.

A művészi hiúságnak azt is észlelnie kell, hogy a keresettség foka régen nem mérhető az elvégzett munka mennyiségével. Tudniillik sokan dolgoznak idejük és erejük legvégső határáig. Az „igazi rangsor" azonban csak úgy dekázható ki, ha az el nem vállalt ajánlatokat is pontosan számba vesszük. Sőt, ez sem elég a lelkiismeretes besoroláshoz. Figyelembe kellene vennünk azt is, hogy kinek milyen sorsrontó koloncai vannak, és mekkora húzódás árán hajlandó elvállalni egy-egy munkát.

A teljesség kedvéért arra is gondolnunk kell, hogy a sokat dolgozó művésznek idővel törvényszerűen lesznek anyagi, társadalmi és művészi vesztenivalói. Létezésének megszokott tartozékává válnak bizonyos erkölcsi és anyagi dolgok, melyeket aztán rendszeresen elvár és meg is kap. Ezzel oka kerekedik a megelégedésre, á kockázatoktól való óvako-

dásra és mások vagy a változások ellen védekező érzékenységre.

Még a legfiatalabbakra is hatnak ezek a tapasztalatok. Pedig nekik minden okuk megvolna a jövőt tervező, nyílt vállalkozó kedvre. De értük nagy részben mi vagyunk felelősek ! Az általános atmoszféra! A befutottak által sugalmazott viselkedési sémák és a színészi sorsot irányítók kényelmi szempontjait szolgáló, önmegadásra buzdító „ideológiák" hatnak rájuk, szinte ellenállhatatlanul.

Nos, ezek a „passzivitási ragály vírusai"! De találkoztam olyanokkal is, akik ezen körülmények között szívderítően mások maradtak! ... Tudomásul kel-lett vennem, hogy művésztársaim nem feltétlenül valóságos, sokkal inkább a vélt körülményeik szerint tömörülnek az egyik vagy másik táborba. Kinek-kinek a hovatartozásában döntő szerepet ját-szik egyéni hajlandósága, pillanatnyi idegállapota és gondolkodásmódja. Vagyis az, hogy a maga valóságából származó ingereket hogyan értelmezi vagy váltja cselekvésre. Éppen ez a bizonytalanság sürget szólásra, mert azt igazolja, hogy a tények még senkit sem szorítottak olyan kalodába, amelyben megszűnne egyéniségének és megfontolásainak szerepe. Tudom, van olyan helyzet, melyben a fennmaradásnak csak egy-féle módja képzelhető el, választási lehetőség nem kínálkozik. De általános helyzetünk megközelítően sem ilyen! Mindenki maga felelős a viselkedéséért!

Eszem ágában sincs azt állítani, hogy nem joggal kívánunk magunknak serkentőbb működési feltételeket. Azt viszont határozottan állítom, hogy a meg-levőek között is lehetnénk nyitottabbak és serényebbek! Nem kéne tétlenül várnunk az előbb-utóbb bizonyára javuló körülmények nógatására. Megtehetnénk a magunk jókedvéből is mindazt, amit el-sősorban személyes, művészi érdekeink követelnek meg tőlünk. A színművészet története nem ismer olyan nagy szí-nészeket, akik ne lettek volna okosan tervező, küzdelemre kész és fáradhatat-lanul kezdeményező, szuverén egyénisé-gek! Olyanok, akik a művészi alkal-mazkodás bonyolult követelményei között is megtalálták és megőrizték a maguk szabadságát. Aki nem küzdi végig a maga művészi függetlenségének harcát, nem építi fel a maga fesztelen, művészi bátorságát, az élheti a használható színész kényelmes életét, de bizonyosan a nagyság reménye nélkül. Eszköz lehet csak és nem jelenség!

PALASOVSZKY ÓDON

A lényegretörő színház

„Hogy lássák a fiatalok, milyenek voltak az egykori harcok, hogy lássák a régieket az élők."

„Nem halhat meg az ember számára a fölemelkedés vágya. A jobb, a szebb, az igazibb élet akarata. Nem halhat meg a szenvedély és a teremtő fantázia."

Az ellenforradalom éveiben, a húszas években ennek a gondolatnak a jegyé-ben írtuk verseinket, tiltakozó röpiratainkat, ennek a hitnek a jegyében rendeztünk munkáselőadásokat 1921-22-ben, szerveztünk forradalmi élszínházakat 1925-28-30-ban. Ennek a meggyőződésnek a jegyében rendeztem *Ayrus leánya* című drámámat 1931-ben. Így volt ez. És a felszabadulás után is: ezért szer-veztük meg a Madách Színházat és a Dolgozók Színházát. Hittünk magunkban és az emberekben. Hittünk a művészi felismerések világosságában és a szín-ház emberformáló, életet alakító erejében. Utat kerestünk a tömegekhez.

Sok újat akaró, bátor színház működött a húszas években világszerte. Mi ezekkel a szocialista világnézetben és az avantgarde forradalmi szándékban egyek voltunk, de az eszközök, a művészi meg-valósulás tekintetében külön utakon jártunk. Nem idegen stílusokat akartunk ideplántálni. A magyar színházkultúra sajátos reformjára törekedtünk.

„Cselekvő színház" - ez mostanában kedvelt kifejezés, de inkább csak szép szó. A mi korunkban, ötven évvel ez-előtt azonban valóságosan tettet jelen-tett. Élcsapatokat szerveztünk, hogy velük vállvetve dolgozhassunk. Élcsapatokat a jelen és a jövő számára.

Hirdettük, hogy a színházat vissza kell adni ősi hivatásának. Ezt előttünk is, utánunk is sok bátor külföldi rendező akarta, mindegyik a maga módján. Mi is a magunk hite szerint. A harc nem volt könnyű. De „a bátraké volt akkor a hajnal".

*

Nemegyszer megírták már, hogy mun-káselőadásainkkal mi indítottuk el az el-lenállási kultúrmozgalmat és a hazai kórusmozgalmat. Megírták, hogy mi raktuk le az avantgarde szocialista színház és a népi színház alapjait is. Segítettük a munkásmozgalmat. De ahogyan nem csatlakoztunk semmilyen izmushoz, épp-úgy nem csatlakoztunk a proletkulthoz sem.

Munkánk sokágú volt. Mindenkihez akartunk szólni. Rendezéseimmel épp-úgy, mint színpadi műveimmel vagy sokat támadott verseimmel az élet szabadságára és teljességére törekvő embert akartam kifejezni. Az embert, de a közösséget is, amelyben él vagy amelyben élni akar. A színháztól mi sok mindent vártunk. Azt is, hogy naiv örömöket, kalandot adjon, révületet, fölszabadító élményt, vagy hogy görbe tükröt tartson elénk. Azt is, hogy történeteket, emberi sorsokat idézzen és a társadalmi erők szembenállását megmutassa. Azt is, hogy gyónjon, gyóntasson és sebeinket, gyötrelmeinket kitakarja. De azt is, hogy a művészi szuggesztió erejével a jövőt sürgesse és örök megújulásunkat reklamálja.

*

Folytatni akartuk a forradalmi hagyo-mányokat. Nem kötöttük le magunkat semmilyen művészi dogma mellé. Kísér-leti színházakat, stúdiókat létesítettünk. Mert kísérlet nélkül fejlődés nincsen.

Új dramaturgiai elveket, gyakran dia-lektikus szempontokat alkalmaztunk a darabok, szerepek értelmezésében, az ala-kok megformálásában és a rendezésben. A közönséget meggyőzni, a művészi él-mények erejével megragadni, de ha kel-lett, vitára késztetni is akartuk. Színhá-zaink egész fejlődése is harcok közt ala-kult, harcok, viták és újrakezdések kö-zepette.

*

Előbb Hevesy Ivánnal és Bortnyik Sán-dorékkal szerveztünk egy vihart kavaró, harcos élszínpadot. Föl akartuk ébreszteni az embereket. Majd Tamás Aladárral és a munkáskórusokkal kíséreltük meg a nagy áttörést. Aztán egyesítettük a haladó erőket. A húszas évek végétől, színházaim döntő korszakában Madzsar Alice-szal és Róna Magdával dolgoztam együtt. Újjáfogalmaztuk a táncot, a szín-padot és a drámát. Kitűnő erők álltak mellettünk: Kozma József, Kövesházi Ágnes, Boromisza Tibor, Szabó Ferenc, Szelényi István és továbbra is Hevesy, Bortnyik, Tamás. Írók, művészek és lelkes munkásfiatalok. Nemsokára négy-öt gárdánk is volt: avantgarde színtársula-

taim, szavaló- és mozgáskórusok, mozdulatművészek és munkástornászok. A munkáselőadásokat is a Lényegretörő Színház jegyében rendeztem.

Minden előadásunk kiállást jelentett egy új gondolat mellett. Cocteau, Tzara vagy Toller darabjai, Majakovszkij poémái, Madzsar Alice és Róna Magda mozgásdrámái, Balázs Béla vagy a magam játékai mindig újat mondtak és új színpadi formát kívántak.

Az új akcióvezetés, a merész hangsúlyok, a leegyszerűsítések és a szenvedélyes felfokozások gyakran meghökkentették vagy megbotránkoztatták a közönséget, de szíven is ütötték. És meg is győzték.

Ma már érdemként emlegetik, hogy meghonosítottuk a tömegszínpadot is. *A* Géprombolókkal, *a* Bilincsekkel, *a Babiloni* vásárral, *a* Bábellel stb. A mi színpadainkon egyéni sorsok és tömegsor-sok egyaránt mérkőztek. Újfajta együtteseket alakítottunk ki, ahol nem a technikán, hanem mindig a belső kifejező-erőn volta hangsúly. Kórusdrámáinkban az ősi színháznak, az ősi kultikus játékoknak töretlen erejét akartuk megközelíteni. $ egyúttal új lelki tájak föltárására törekedtünk.

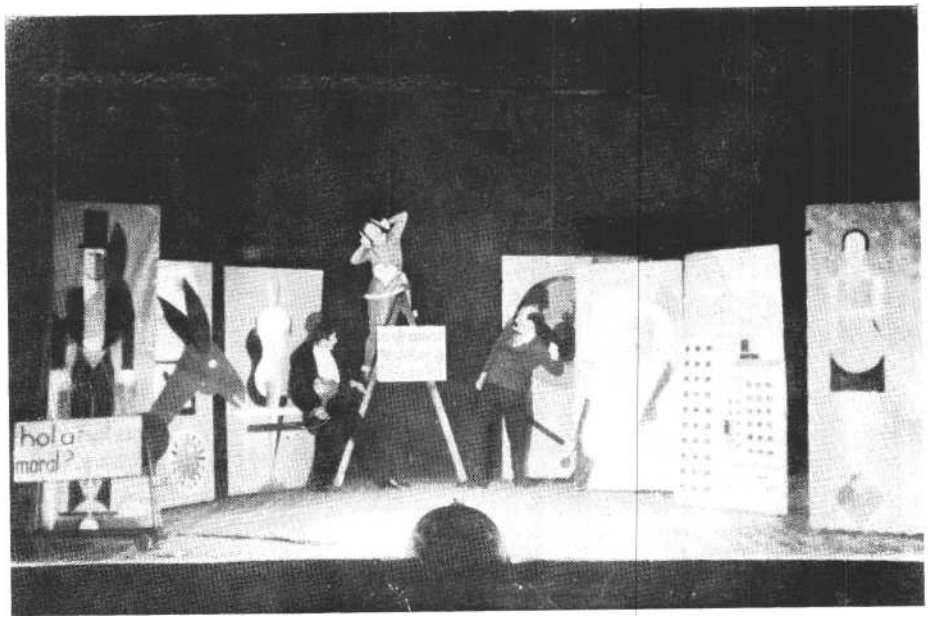
*

Sürgettük a színészképzés és a táncpedagógia reformját. A légzőgimnasztikát és a testkultúrát tekintettük minden művészképzés alapjának. Iskoláinkban szakítottunk az elavult tipizáló módszerekkel: az egyéni képességeket igyekeztünk fejleszteni.

A Madzsar Alice-féle mozgáskarakterológiai tanulmányok azt a célt szolgálták hogy megismerjük és megismertessük a természetes mozgáskifejezések törvényeit, és színészeinket többsíkú emberábrázolásra bátorítsuk. Ambivalenciák, ellentétek, belső küzdelmek föltárására.

A romlásnak indult színpadi beszéd pallérozása volt egyik fő gondunk. Megteremtettük a természetes, szép beszédet, és az elavult, patetikus dikcióval szemben az új dikciót, a kórusok nyelvét, a sokszínű parlandót, mely természetesen épül föl a próza és az ének határán a beszéd értelmi és érzelmi hangsúlyaiból. Még fontosabb, hogy a színpadi játékot a mozgások kultúrájával gazdagítottuk.

Szakítottunk a „szavak színházával". Visszahelyeztük ősi jogaiba a kifejező mozgást. „Kettős pillérre" építettük a színpadi játékot: a beszédre és a mozgásra. A szövegmondás mellett kellő súlyt kapott a testjáték, a mozdulat művészete. A látvány. A tér. A dinamika és a ritmus. Törekvéseinket az idő azóta már igazolta.



Palasovszky Ödön, Kövesházi Ágnes és Tiszay Andor a Zöld szamár **című pantomimban (1929)**

A „kettős pillér" elve vezetett el bennünket a napjainkban olyannyira népszerű (ősi múltú) totális színházig. Egyes előadásainkon megvalósítottuk a teljes szintézist; a dialógus, a kórus, a színészi játék, a tánc, a pantomim, a zene, az indulathangok és a térjáték egységével, amibe aztán még szervesen bekapcsolódtak a fények, a színek és a formák ritmusai.

A kórus és a tömegszínpad elve így teljesedett ki egy akkor merészen új és lényegi szintézisben. Mindezt az alakuló új dráma involválta, s így lett a színház nemcsak eszmék és érzelmek küzdőtere, de a tudatos és nem tudatos, a logikus és nem logikus művészi porondja is. A valóság élőbb lett, és a képzelet, az álom szárnyakat kapott.

A színész és a néző minden tehetségét föl akartuk ébreszteni. Egyaránt apelláltunk a közönség fogalmi és képi gondolkodására, vágyaira, képzeletére, emocionális világára. A közönséget nem kiszolgálni, hanem fölemelni igyekeztünk.

1929-ben neveztem el törekvéseinket „Lényegretörő Színház"-nak. Ez azóta már nagyon kedvelt kifejezés lett. Kérdés azonban, hogy milyen értelemben használják. A „lényegretörő" kifejezés nálunk nem csak absztrahálást, sűrítést jelentett. Nem is lecsupaszítást, hanem be-hatolást a sorsokba, szituációkba, a fel-szín alatti gazdag források megnyitását. Nem csupán egy új stílust akartam meghonosítani. Arról volt szó, hogy „kiköpjünk mindent, ami langyos". Színpadra vittük a kor „nagy témáit", az elhazudott vagy elkendőzött problémákat. A játékban igyekeztünk minden konvenciót elvetni, minden kitérőt kiküszöbölni. A lényegi összefüggések föltárására törekedtünk. Megkíséreltük, hogy az embert „szembesítsük" önmagával és környező világával. Új rendben akartuk láttatni a dolgokat. Új fényt, új értelmet akartunk adni az élet tényeinek. Ezek ma már szintén közkedvelt kifejezések vagy kívánalmak.

Mik voltak a mi témáink? Önmagunk keresése. szabadság és a teljesség keresése. Az ember, gép, természet harca és barátsága. Viszonyuk a környező dolgokhoz, a tárgyakhoz. Játékaink. A munka, a közösség, a szerelem és az ember. Az idő és az ember. A fény, az új erők, a változások törvényei. A jelen elsivárosodása. Kudarcaink, nevetnivaló gyarlóságaink. A félelem. A küzdelem a magány, az elmechanizálódás és az uniformizálódás ellen. A harc az elnyomás és a háború fenyegető réme ellen. Gyakori témáink voltak az élet és a társadalom akkori torzulásai: a jelszavak uralma, a család, a házasság, az iskola, a nevelés anomáliái.

Új szellemi és érzelmi rend hírnökei akartunk lenni, és új ritmusoké. De érzéseinket, látomásainkat, gondolatainkat csak úgy tudtuk láthatóvá tenni, csak úgy tudtuk magunkat kifejezni, ha mindent lemeztelenítünk. Az új vers, a kötetlen tánc, az új dráma, az új játék úgy kívánta, hogy lehántsam, lehántsuk a „szavak burkát" és a mozdulatok „fölöslegeit". Meg kellett szabadulnunk a szokványok üledékétől, szét kellett törnünk a kihűlt kapcsolatokat, szakítanunk kellett a kasírozott színházzal, a dráma kompromisszumaival, mindennel, ami nem igaz, ami híg *vagy* édeskés. Vissza kellett adnunk a szavak nyers erejét, a gesztusok fanyar tisztaságát. Olyan kifejezési formákra törekedtünk, melyek új összefüggések hordozói, és az ősi értelmeknek új csengést adnak.

Így alakult ki a mi sajátos színpadi nyelvünk. Így születtek meg verseink, zenéink, táncaink és színpadaink, melyeket évtizedeken át üldöztek a hatóságok és mindennemű vaskalaposok. Gyakran halljuk, hogy a 20-as és 30-as években színpadi forradalom volt kialakulóban Magyarországon, de elsorvadt, mert nem volt visszhangja. Ez nem igaz. Lelkes tömegek jöttek velünk, álltak mögöttünk. Áhítatos, lelkes közönségnek játszottunk százszor és százszor. Színházainkat az erőszak némította el. A harmincas években a rendőrség, a fölszabadulás után pedig a dogmatizmus.

Kedvelt műfajaink voltak: a dokumentumjátékok, a költői oratóriumok, a montázs, a világnézetkórusok, az árnyjátékok, az „illúzióromboló" groteszk játékok, a mai szóval abszurdnak nevezhető burleszkek, a „dinamikus" társa-dalmi szatírák vagy a parodisztikus „élő bábjátékok". De nem utolsósorban a pantomimok, a mozgásdrámák és a mítoszok „távlatait idéző kórusdrámák, a „totális" színpad különböző költői változataival. Nem voltunk egyedül! Forrongott akkor a világ, de sok mindenben megelőztük a külföldet is. Ilyen élenjáró műfajokat képviseltek például a *Bilincsek, a Srác és a Vagabund,* a betiltott *Korszerű szvit* vagy az *Ayrus leánya,* melyek a mozgás és a parlandó drámai erejét már majdnem egy fél évszázaddal ezelőtt fölfedezték a hazai színház számára.

Saját színházat építeni nem állt módunkban. De akár dobogón, körfüggönyben, szabadtéren vagy jól fölszerelt nagyszínházakban játszottunk, a játékteret mindenkor a magunk képére igyekeztünk átformálni. A valóságdrámák, a rögtönzések vagy montázsműsoraink alkalmával egyszerűségre, közvetlenségre, nemegyszer a közönséggel való együttjátszásra törekedtünk. „Látomásos" költői darabjainkat a megkomponált játék, a tömegakció és a térszínpad monumentalitása jellemezte. Harcoltunk a többszintű színpadért, az avantgarde színpadképért, a vetített díszletek ért, a fénykulisszákért. Mert akkor még mindezért harcolni kellett.

Első, 1921-től 1928-ig tartó korszakunkat a keresés, a merész kísérletezés, a „Sturm und Drang" szelleme hatotta át. Második korszakunk klasszikus kor-szak volt, noha nem kevésbé forradalmi szándékú.

A Zöld Szamár Színházzal 1925-ben a szatirikus színháznak egy sajátos típusát valósítottuk meg (ma inkább happeningnek nevezhetnénk). 1926-27-ben az Új Földdel az irodalmi és kórusszínpadot, 1928-ban a Cikcakk-estékkel a problémaszínházat, a Rendkívüli Színpaddal pedig a „világnézeti konferanszjátékok" és „embertörténelmi riportok" színpadát. 192.8-29-ben a betiltott Géprombolókkal *a* I00% szocialista tömegszínházát szándékoltuk.

1928-ban már fordulatot jelentett *Prizma* című pantomimszínpadunk is, majd Madzsar Alice és Róna Magda művészcsoportjának színpadi irányzódása. Sorozatosan bemutatott színpadi játékaink, például az Operettszínházban, az Új Színházban vagy az Új Tháliában (1931-34) már mind klasszikus korszakunkat képviselik. De ekkor a rendőrség erőszakosan közbelépett, sem a Belvárosi Színházban, sem a Royal Színházban már nem játszhattunk.

1945-ben azután ismét szükség volt az új kor problémáit fölvető, kísérletező, vitázó élszínpadra. Ez volt a Madách Színház. 1946-ban pedig megalapítottuk a Dolgozók Színháza című, önálló arcélű népi színházat. Lépésről lépésre mentünk tovább.

Mindig ott és úgy újítottunk, ahol a körülmények ezt megkívánták, vagy ahogyan akkori harcunk diktálta.

A mi időnkben küzdeni kellett a politikai és szellemi elnyomás ellen. Megalkuvó és hazug volt az uralkodó gondolkodás, a morál; a költészet elefántcsonttoronyba menekült, elöregedett és üzletes szórakozás lett a színház. Mint már mondottam, küzdöttünk az akkori megkövesedett tradíciók és közkeletű sablonok ellen, de éppúgy a ma is divatos (újrafelfedezett) „izmikus" közhelyek ellen. Ami az izmusokból jó volt, azt szívesen, lelkesen adaptáltuk, ami nem bizonyult életképesnek, azt a magunk kezdeményezéseiből is kirekesztettük.

A színház bizonyos értelemben tisztítótűz. Szükség volt a belső izzásra, az átváltozások, azonosulások forróságára. Persze, szükség volt az éberségre, fegyelmezettségre és tudatos illeszkedésre is. Nem sztárokat és statisztákat, hanem a lelkes, hősi tömeggel együtt játszó, hivatottságukat átérző művészeket akartunk nevelni és szerepeltetni az új, forradalmi színház szolgálatában.

„Meredeknek" is neveztem drámáinkat és színpadi játékunkat. (Akkor még töretlen, tiszta csengése volt ennek a szónak.) Meredeknek neveztem, mert merész fordulatokkal a dolgok velejére törtünk. Mert a begyöpösödött lelki sétányok szorgalmas taposása helyett meredek ívelésre törekedtünk, a drámai megjelenítés elemi erejű tisztaságára.

Arra törekedtünk, hogy a lényegi fölismeréseket vagy költői révületek nagy pillanatait maradandó, kollektív élménnyé emeljük, és az előremutató átváltozások tisztító, friss levegőjét megteremtsük. Úgy véltük, hogy a színház ezáltal töltheti be leginkább a maga művészi feladatát és útjelző ösztönző hivatását.

Mindez messze van már.

„Kemény a sors. Kemény az arcok redőibe írt idő."

Madzsar Alice

Róna Magda a Korszerű szvit Rombolás című jelenetében

MIHÁLYI GÁBOR

A magyar dráma és a lengyel színház

A magyar színházi világot már régóta rendkívüli mértékben izgatja, foglalkoztatja, hogy megismertessük dráma-irodalmunkat, színházunkat a nagyra-tartott lengyel színház alkotóival és közönségével is. Talán nemcsak a hagyományos lengyel-magyar barátság okán, amit a magyar látogató nemegyszer puszta ürügynek érez a közös vodka-ivásra. A „Wenger Polak dwa bratanki" pohárköszöntőjén túl mélyebb szálak is egymáshoz fűzték és fűzik a két nemzetet, s úgy hisszük, a két ország irodalmának, drámairodalmának, szín-házának fontos mondanivalója van egy-más számára.

Hogy *ezt* még mindig csak hisszük, és nem tudjuk, úgy gondolom, erről érdemes most, a lengyel-magyar szín-házi napok után beszélnünk, amikor mérlegre tesszük, meddig jutottunk el egymás drámairodalmának a megismerésében.

Mit érthetünk megismerésen? Nyilvánvalóan kevés az, hogy polonistáink jól ismerik szakterületüket, s minden bizonnyal ugyanez mondható el a magyar irodalom lengyel szakértőiről, fordítóiról. Az igazi kérdés valójában az, hogy a lengyel illetve a magyal- dráma mennyire kapcsolódott be a másik ország szellemi vérkeringésébe.

Kedvezőbb a kép, ha a két ország szellemi kapcsolatainak egészét vesszük figyelembe. Mélyrehatóbbak, szélesebbek egymásról való ismereteink a líra, a regény, a film területén. A magyar líra, a regény s az utóbbi időkben a film nagy teljesítményei, eredményei, sikerei mindig is Hamupipőke-szerepbe szorították nálunk a drámát és a szín-házat.

Nyilvánvalóan színházművészetünk provincializmusa, a színházi igény hiánya is közrejátszott abban, hogy a lengyel dráma nagy klasszikus alkotásai kevés kivételtől eltekintve nemhogy bemutatásra, de lefordításra sem kerültek.

Így eleve nehezen tudjuk megítélni, mit jelentene, milyen hatást keltene ezeknek a műveknek a magyarországi bemutatása. A nagyszerű lengyel színház remek, invenciózusan modern és politikus előadásokban állította színpadra a maga klasszikusait. A látott előadások szépsége, intellektuális izgalma, a nem látott előadások köré szövődő legendák érthető módon felkeltették érdeklődésünket Miczkiewicz, Slowacki, Fredro, Wyspianski drámái iránt. Mindenekelőtt az eredetiekkel többé-kevésbé egyenértékű, valóban költői erejű fordításokra lenne szükség, hogy először olvasva ismerkedjünk ezekkel a művekkel. A megújuló magyar színház, úgy hisszük, most már képes is lenne arra, hogy egyik-másik nagy alkotást a feladat rangjához illő szinten, méltó megformálásban állítsa színpadra.

Valamivel kedvezőbb a kép a huszadik századi lengyel dráma esetében. Witkacynak, az abszurd dráma lengyel ősének megjelent öt drámája magyar nyelven, kettő közülük színpadra is került. Igaz, nem elég meggyőző eredménnyel. Sajnálatos az is, hogy a magyar Witkacy-kötet nem tartalmazza a szerző legjelentősebb művét, a *Susztere*ket. Ma még ott tartunk, *hogy a ma*gyar színház nem tud mit kezdeni Witkacyval. Gombrowicz három drámája közül kettőt, az *Operettet* és az *Eskünőt* már bemutatták. Előbb-utóbb várható, hogy Gombrowicz színművei könyv alakban is hozzáférhetővé válnak. Mind a két előadás, Valló Péter és Ács János rendezése fontos részeredményeket hozott, de megnyugtató módon egyikük sem oldotta meg a két Gombrowicz-mű színpadra állítását. Milyen fontos lenne, ha ezek a drámák, közép-, kelet-európai tudatformálásunk alapvető forrásmunkái, a harmadik - még meg nem ismert - Gombrowicz-darabbal, az *Yvonne, burgundi* hercegnővel együtt, más rendezésben, más megközelítésben is újra meg újra műsorra kerülhetnének.

Mrožek egyfelvonásosai közül néhányat a Thália Színház, majd a Bábszín-ház mutatott be. Az idei évadban a lengyel dráma napjainak tiszteletére végre láthattuk a *Tangót* Szolnokon, Paál István kitűnő rendezésében, s olvasom, Iglódi István *a* Mulatsággal örvendeztette meg a dunaújvárosi színház nézőit. *Az Emigránsokat* a veszprémi színház játssza egy igen megrövidített változatban. Mrožek jelentősebb elbeszélései, drámái magyar nyelven könyv alakban is megjelentek. Ő az a lengyel szerző, akit hazai közönségünk egyértelműen befogadott. Művei iránt nagyobb az érdeklődés, mint amennyire ennek az igénynek színházaink eleget tesznek.

A mai lengyel dráma többi képviselője, Różewicz, lredyński, Grochowiak, Kruczkowski és mások, ha néhány művük megjelent is magyarul, ha egyik-másik darabjukat itt-ott bemutatták is, találkozásuk a magyar nézővel következmények nélkül maradt. Nehéz eldönteni, mi okozza e szerzők hazai visszhangtalanságát. Lehetséges, a bemutatkozás körülményei voltak kedvezőtlenek, nem megfelelő értelmezésben, előadásban kerültek színre, esetleg a daraboknak maguknak nem volt mondanivalójuk a magyar közönség számára.

Nyilvánvalóan számolnunk kell azzal, hogy az eltérő történelmi körülmények hatására a lengyel dráma jelentős alkotásai nem feltétlenül találnak megértés-re, visszhangra hazánkban, s ez kétségtelenül fordítva is igaz. Képtelenség is lenne azt követelni, hogy a lengyel nemzeti drámairodalom minden jelentős alkotása magyar színpadra kerüljön, s állandó része legyen a magyar színházi repertoárnak. Nem lehet többet kívánni, mint hogy e rokon sorsú, baráti nép drámairodalmának legkiemelkedőbb alkotásai magyar nyelven, tisztes fordításokban olvashatók legyenek, s ha akad rendező, akinek belső igénye támad valamelyik lengyel dráma bemutatására, akkor legyen is módja azt a vágyát, igényét kiélni, megvalósítani.

Szólni kellett a magunk eredményeiről és mulasztásairól, hogy lássuk, nincs erkölcsi alapunk ahhoz, hogy a legcsekélyebb szemrehányással illessük lengyel barátainkat, amiért a kép az ő oldalukon sem sokkal kedvezőbb. Bár a nemzetek közti vetélkedőben ezúttal mi, magyarok pontokat nyerünk, törlesztettünk valamit a lengyel drámairodalom iránti adósságunkból, a már említett két Gombrowicz-bemutatóval és a *Tangó* nagyszerű szolnoki előadásával.

Ahogy a lengyel klasszikusok nincsenek lefordítva magyarra, vagy ha igen, többnyire élvezhetetlen vagy ma már használhatatlan tolmácsolásban, ugyanez igaz fordítva is. A magyar klasszikusoknak sincs elfogadható fordításuk. *Az ember* tragédiájának van ugyan egy régi fordítása, de ez a jelek szerint nem képes a mű költői erényeit felcsillantani, színpadi előadásra sem alkalmas. A gdański színház néhány éve úgy mutatta be a *Tragédiát* Giricz Mátyás rendezésében és Gyarmathy Ágnes

díszleteivel, hogy a színház igazgatója franciából ültette át lengyelre a szöveget, s ha akadt is egy magyar kontroll-szerkesztő, nyilvánvalóan már csak a félrefordításokat tüntethette el. Ugyan-csak a gdański színház vállalkozott az újonnan restaurált Madách-drámának, *Csák* végnapjainak *a* színrevitelére. A régebbi magyar drámairodalomból még Szigligeti Ede *Liliomfiját* mutatta be az egyik vidéki lengyel színház.

Közvetlenül a háború után a lengyel színházak Bus-Fekete László, Fodor László, Herczeg Ferenc, Molnár Ferenc bulvárdarabjait játszották, néhány magyar operett is műsorra került. A magán-színházak korszakában a remélhető kasszasiker volt a válogatás szempontja. Az ötvenes években a magyar szocialista realista irodalom reprezentatív művei kerültek bemutatásra az akkori protokoll-lista alapján. Gergely Sándor drámája, a *Vitézek és hősök,* Háy Gyula színművei, *az Isten, császár, paraszt, a Tiszazug* és végül Mándy Eva termelési drámája, a *Hétköznapok hősei.*

A hatvanas években újra változtak az igények, s a magyar dráma iránti keresletnek, úgy látszik, máig is ezek a szempontjai. Különösen vidéki színházak szívesen játszanak mai tárgyú víg-játékokat. Mint például a *Nem vagyunk angyalokat,* Fehér Klára színművét, a Száz *nap házasságot,* Gergely Márta sikerdarabját, a *Férfiaknak tilost,* Gyárfás Miklós színművét, vagy Tabi László bohózatát, *az Enyhítő körülményt.* A sikeresebb darabokat több színház is bemutatta. A jelek szerint hiányt elégítenek ki a krimijellegű, de politikai tárgyú, leleplező szándékú darabok, ilyen Szabó Magda *Leleplezése* és Thurzó Gábor színműve, *Az ördög ügyvédje.* Ide sorolnám, legalábbis politikai szándékú mondanivalójával és írói értékét tekintve Gyurkó László drámáját, a *Szerelmem, Elektrát is.*

A magyar történelmi drámát Illyés képviseli a Tisztákkal, Németh László *A két* Bolyaival és Páskándi Géza a *Vendégséggel.* Mind a három dráma egy-egy vidéki színházban került bemutatásra, különösebb visszhang nélkül.

Örkény *Tótékját* Varsóban mutatták be, mint mondják, rangos előadásban. A darab mégsem aratott sikert. Lengyel barátaink mondják, számukra a háború annyira mást jelentett, hogy nem tudtak megbékélni a derék tűzoltó falujának idilli képével. A jelek szerint ezek a történelmi differenciák magyarázzák, hogy a Vígszínház mostani vendégszereplése alkalmával a *Pisti a vérzivatarban* nem bűvölte el oly mértékben a lengyeleket, mint Csurka tragikomédiája, a *Házmestersirató.* Osztatlan sikert aratott viszont a *Macskajáték.* Var-són kívül több vidéki színház is műsorára tűzte.

Szakonyi Károlynak három darabját játszották lengyel színházak, az *Ördöghegy*et a *Hongkongi parókát* és az *Adáshibát.* Az utóbbi kettő, úgy hisszük, Lengyel-országban is elnyerte a közönség tetszését.

Meglepően kelendő árunak bizonyult Kertész Ákos *Özvegyek* című drámája, négy *vagy* öt vidéki színház játszotta, de műsorára tűzte a lengyel Televízió Színháza is.

A mai lengyel színház a mienknél jóval nagyobb affinitást tanúsít a modern dráma groteszk, abszurd vonulata iránt. Mészöly Miklós nálunk be nem mutatott *Bunker* című darabját már a harmadik lengyel színház tűzi műsorára. Sarkadi *Oszlopos Simeonja* először a Dialog című lengyel folyóiratban jelent meg. (A mai magyar dráma legértékesebb műveinek lengyelországi bemutatásáért a Dialog kitüntetést érdemelne. Az itt említett magyar drámák - éppen a legjobbak - először a Dialogban jelentek meg.) Ezt követően a gdański színház is vállalkozott a bemutatására. A szín-ház művészeti vezetője, Stanislaw Hebanowski lelkes pártfogója a magyar drámának, ugyancsak az ő ösztönzésére adta elő a gdański társulat Hubay Miklós *Római karneválját,* melyet a magyar közönség csak a televízióban láthatott egy gyors feledésre ítélt produkcióban. Más kérdés, hogy a lengyel előadás is hagyott kívánnivalót.

A magyar színház napjai alkalmával jó néhány vidéki lengyel színházban jártunk, és nemcsak előadásokat láttunk, hanem rendezőkkel, színészekkel beszélgettünk. Ahol magyar rendező, díszlettervező dolgozott, ott a színház mű-helytitkaiba is bepillantást nyertünk. A vidéki színház - talán Krakkót és Wrocławot kivéve - Lengyelországban is „vidéki" színházat jelent. Évi tíz be-mutatót, kevés próbaidőt, rosszabb kereseti lehetőséget (rádió-, szinkron-, tele-víziófellépések hiánya miatt), egyenetlen társulatot, többnyire gyenge vezetést. Hiszen a jelentős színészi, rendezői egyéniségek amint tehetik, feltornásszák magukat a színházi központokba.

A lengyel színház hírnevét nagy rendezőinek köszönheti. Ahol nem ők dolgoznak, ott érthető módon eluralkodik a középszer, a fantáziátlanság, tehetségtelenség. Itt is széles a skála a legjobbak és a legrosszabbak között. Jelentős rendező ezúttal nem vállalkozott magyar dráma bemutatására, s ez eleve meghatározza a színre vitt magyar darabok előadásának szintjét. Még leginkább a fiatal Jozef Skwark rendezése tetszett, aki a białystoki színház stúdiójában Mészöly Miklós *Bunkerét* vitte színpadra - korrektül. A többi előadásról még ennyi jót sem tudunk elmondani. De az is igaz, hogy kifejezetten rossz előadást sem láttunk. Hol a rendezés tévedései tűntek szembe, hol egyik-másik színész játéka zavarta az összhangot.

Mindössze két előadást elemeznék behatóbban a magyar közreműködők szereplése miatt.

Paál István Bydgoszczban küszködött egy kisvárosban működő lengyel színház nehéz munkafeltételeivel. Sarkadi Imre *Kőmives Kelemenjét* vitte színre Najmányi László díszletében - az elő-adás javarészt e díszleten belül játszódott -, egy toronyszerű építményre emlékeztető vasszerkezetben, amelynek falai adott jelre valóban le tudtak omlani. Ilyenkor az építmény ketrecjelleget öltött, Déva várának építői, a kőművesek pedig ott kuksoltak bezárva a kalickában. Igaz, csak a véletlen műve volt, de a varsóiaknak azonnal szembeötlött, hogy ez az építmény mennyire hasonlít a nemrég levegőbe repült, felrobbant takarékpénztár megmaradt vasvázszerkezetére. Sajnos a darab és az előadás értékét rontotta, hogy a fordítást háromhetes rohammunkával kellett elkészíteni, a fiatal társulat is „mérsékelt" színészi teljesítményt nyújtott. Valójában a tizennégy közreműködő közül egyedül a Kelement alakító fiatal színész volt képes elfogadható szinten eljátszani szerepét. A Kőmíves Kelemennét alakító fiatal színésznőnek is volt néhány szép megmozdulása, de akadt néhány zavaró gesztusa is. Paál érthető módon elsősorban arra ügyelt, hogy színészeinek expresszív mozgatásával, a testtartások változtatásával, kifejező gesztusokkal érje el Sarkadi s a maga gondolatainak színpadi megjelenítését. Ezt maradéktalanul meg is tudta valósítani. A teremben az esten aligha lehetett két-három nézőnél több, aki ismerte Paál korábbi, a szegedi Egyetemi Színpad társulatával bemutatott *Kőmíves* Kelemen-rende-

zését. Paál önmagával szemben tanúsított igényességét jelezte, hogy egyetlen járást, gesztust, képet sem vett át az előző rendezéséből, hanem tökéletesen új előadást teremtett. Amíg ott egy díszlettelen játéktérben a szegény színház eszközeivel élt, addig itt a konstruktivista agit-prop színház játékmodorát követte.

Gyarmathy Ágnest a toruni színház kérte fel *a Szerelmem, Elektra* díszlet- és jelmezterveinek az elkészítésére. A díszlet és a jelmezek szemet gyönyörködtetően szépek voltak, de jobban illettek volna Bornemisza *Elektrájához.* A képi látvány, Bartók népi hangulatú kísérőzenéje egy magyar paraszt királyság-világát idézte, a nők hímzett parasztmellénykét viseltek, a férfiak csizmában jártak, Egisztosz királyi palástként egy hatalmas (róka?) prémbundát öltött magára. Két pribék kísérője viszont Mao-öltönyre emlékeztető, nyakig gombolt barna bőrruhában igyekezett félelmetes látványt nyújtani. Oresztész és kísérője második világháborús, elnyűtt katonaköpenyben lépett színre. A kék lepellel borított hátrafelé emelkedő játéktér két végében műgyertyák magasodtak orgonasípszerűen emelkedve két oldalról középfelé. A játékteret magasba húzható, fehér tüllfüggönyök határolták sátorszerűen. A függönyök a magasban egy hatalmas korona alatt fonódtak egy-be. A korona alatt pedig egy piros színű, régimódi, hatalmas karosszék jelképezte Egisztosz trónját.

A rendezés mindent elkövetett, hogy letompítsa a Gyurkó-dráma aktuális éleit, többek között kihúzta a darabból a Csepűrágókat, a tragédia kommentátorait, a mondanivaló lényegét hang-súlyozó, ironikus szövegükkel együtt. Elektra húgát, Krizotémiszt pedig meg-tette Egisztosz szeretőjének, s ezzel mintegy érvénytelenítette is az új uralkodót, Oresztészt bíráló szavait. A szín-padon eluralkodott a romantikus, patetikus játék mód, s erre a díszlet (legalább-is megvalósult végső változatában) tagadhatatlanul kellő keretet nyújtott.

A veszprémi színház varsói vendégszereplését viszont borítsa a feledés fátyla. Vajha a rokonszenves társulat megszívlelné e kudarc tanulságait, s megértenék, hogy a szellemi igénytelenségnek ezt a szintjét - ami például *Káin és Ábel*-előadásukból sugárzott - nem-hogy Varsóban, de még Veszprémben sem engedhetik meg maguknak.

A lengyel színházakban vendégszerepelő magyar művészek, a bemutatott magyar drámák ilyen körülmények között nem ébreszthettek országos figyelmet érdemlő szellemi izgalmat. A magyar napok során megismerhető színművek nagy többsége a magyar dráma másod- és harmadvonalába tartozott, e művek valójában nem voltak alkalmasak arra, hogy kellően képviseljék nemzeti drámairodalmunkat. Két művészünk, Paál István és Gyarmathy Ágnes pedig nem talált olyan együttesre, amely módot adott volna nekik, hogy tehetségük, képességeik legmagasabb szintjén szerepeljenek.

Annál fontosabb eseménnyé vált a Vígszínház varsói vendégszereplése. A valóságot megszépítő tudósítások leszoktattak arról, hogy készpénznek vegyük a magyar színházak külföldi sikereiről szóló beszámolókat. Pedig ezúttal a Vígszínház valóban sikert aratott Örkény Pistijével és még inkább Csurka *Házmestersiratójával,*

A magyar színháznak nem volt jó híre Varsóban, az előző vendégszereplések, a Nemzeti Színház bukása, a kaposváriak kudarca, a Magyarországot járt lengyel kritikusok bűvös beszámolói nem öregbítették a magyar színház hír-nevét. A Vígszínház első előadására nem is telt meg a Powszechny Színház hat-hétszáz személyes nézőtere, a dermedt légkör is csak az előadás közepe-tájt oldódott fel. Az előadás után lengyel kritikusismerőseink, barátaink elmondták ugyan kisebb-nagyobb fenntartásaikat, ezekről részben már korábban szóltam, de érezhető volt, hogy a *Pisti* csatát nyert. A *Házmestersiratóra* már megtelt a színház, a hangulat pillanatok alatt felforrósodott s kitartott az elő-adás végéig.

Kérdés, hogy mi ennek a sikernek az értéke, hiszen ezt a két előadást mindössze hat-hétszáz ember látta, köztük néhány kritikus és színházi szakember. A sikernek azonban híre ment, erről a lapokban megjelent elismerő kritikák is gondoskodtak, mindenekelőtt Roman Szydlowski lelkes írása a Trybuna Luduban, a lengyel pártlapban. Mint Szydlowski egy felszólalásában elmondta, kezdik felfedezni, hogy Magyarország színházművészetében történik valami, amire oda kell figyelni. Vígszínházunk végre két produkciójával is bizonyítani tudta, hogy milyen teljesítményekre képes a magyar színház, ha minden összejön: kitűnő színészek, szakavatott, biztos kezű rendezés és két remek magyar dráma.

Örkény és Csurka, igaz, keserű képet rajzolnak múltunkról, jelenünkről és még jövőnkről is. Ez az önbíráló, ön-ostorozó látás mindig is jellemzője volt nemzeti irodalmunknak, Balassi Bálintról Kölcsey Ferencig, Adyig és Nagy Lászlóig. Íróink, költőink mindig is hitték, hogy népünket a hibák, bűnök ostorozásával önismeretre és innen kiindulva morális helytállásra kell nevelniök. Örkény és Csurka ironikus, elrajzolt önarcképeiben bizonyos mértékig lengyel barátaink is magukra ismerhettek, hiszen itt Közép- és Kelet-Európában az ő és a mi sorsunk nem különbözik alapvetően egymástól. Ezért is érintette a jelenlevőket olyan mélyen ez a két darab. Szellemi erjedést indított el, amely majd tovább fokozódik, ha ez a két dráma lengyelül is színre kerül, ahogy azt lengyel kritikusok, művészek követelni kezdték.

A magyar dráma lengyel napjainak úgy hisszük az a legfőbb tanulsága, hogy nemzeti drámairodalmunkat a magyar színháznak magának kell újra felfedeznie úgy, ahogy annak idején a lengyel színház felfedezte a maga nemzeti drámairodalmát Miczkiewicztől Mrożekig és Różewiczig. A fiatal magyar szín-ház energiáit eddig lekötötte a saját korszerű színházi nyelvének kialakítása (meg az alkotáshoz szükséges körülmények kiharcolása). Ezt a célt nagyjából el is érte. A soron következő feladat a múlt és a jelen magyar drámairodalmának a felfedezése és méltó bemutatása. Csak ha újra megszületnek *Az ember tragédiájának, a Bánk bánnak, a* Csongor *és Tündének* korunkhoz szóló, új értelmezéseket, új művészi megoldásokat hozó előadásai, ha a mai magyar dráma legjobb alkotásai, Örkény, Csurka, Páskándi, Sütő, Weöres drámái olyan előadásokban kerülnek színre mint amire most a Vígszínház adott példát -, akkor remélhetjük és várhatjuk, hogy ezek a drámák eljutnak más nemzetek, így Lengyelország színpadjaira is. Á megújuló magyar színház nemzetközi elismertetésének is ez az útja.

GEROLD LÁSZLÓ

A drámaíró Krlezáról

**Jubileuma
és a két jugoszláviai
magyar bemutató ürügyén**

*A Legendát 1*913-ba írta Miroslav Krleža. *Az Út a paradicsomba* 1970-ben jelent meg.

Az „újszövetségi fantáziától", ahogy *a Legenda* alcímében olvasható, az 1970-ben közölt film- és színpadi forgató-könyvig - „e forgatókönyv párbeszédeit a szerző a szokásos színpadra is írta, és szubjektív véleménye szerint a színpad deszkáin is játszhatók" - ötvenhét év múlott el.

Két emberöltő, két világháború, különféle társadalmi rendszerek, több gazdasági válság és még több irodalmi stílus- és ízléskorszak, drámaírói divat év-tizedei ezek.

Hatvan év - Krleža számára viaskodás drámáinak színpadi jogáért s önmaga drámaírói státusának elismertetéséért.

Faramuci vádak zápora: Krleža nagy író, jelentős gondolkodó, de - drámái nem színpadi művek, csak irodalom. Játékra, előadásra alkalmatlan párbeszédes traktátusok. Drámáit felolvasni s nem előadni kell. Eljátszhatatlanok. Színpad-idegenek.

Színpadra kerülésük, többnyire a nagy író előtti tisztelgés, műsorpolitikai kényelmesség: Krleža-évforduló van; biztos pontot jelent a repertoárban; játsszunk hazai szerzőt; lefedezzük az évad műsorában a komoly művek számára fenntartott két-három hely egyikét; benevezhetünk különféle fesztiválokra; biztosíthatjuk a diákközönséget .. .

És csoda történt: a könyvdrámák nem hamvadtak el az unalmas színházi tisztelettudás krematóriumaiban, a Krleža-drámák túlélik a kötelességből, a jobb híján vállalt jubileumi előadásokat.

Túlélhetik, mert mindinkább kiderül: Miroslav Krleža igazi színpadi író. Krle*ža Kolumbuszának* „sic itur ad astra"-jelszava - bár már lekerült az érettségi tablókról - ma is vágyakat, gondolatokat mozgósító erőt rejt. *Az Agónia* vergődő emberpárjának felvonásnyi párbeszédében az egymásrautaltságnak és az egy-mástól való szabadulás vágyának annyi jelenidejűsége sűrűsödik, hogy másfél órán át még a kisiskolások is pisszenés nélkül hallgatják. A találóan „csikorgó színpadi látomásnak" (Molnár Gál Péter) nevezett *Szent István napi búcsú* halálténclehelete bennünket is borzadással és félelemmel tölt el. A művész, az alkotó lelkének önnön munkája miatti elégedetlen háborgása és a juttatott életbiztosíték engedelmes megszolgálása közt nemcsak Michelangelo alkotói dilemmája feszül. Gyarapítható-e a tudomány, megszerezhető-e a tudás immorális úton, ezt vizsgálja Krleža *Areteus* példázatán, s ez korunkban is evidens időszerűségű, akárcsak az immoralitás és a humánum viszonylata, vagy annak vizsgálata, hogy lehet-e erkölcsösnek lenni az erkölcstelenségben, amire az Út *a paradicsomba* című Krleža-fantáziában látunk példát.

A Krleža-drámák modernségét többek között a „tartalmukban" kell keresni.

*

Ha valaki arra vállalkozna, hogy megkeresse a Krleža-drámák tartalmi emblémáit, akkor arra a felismerésre jutna, hogy Krleža nem fogalmi emblémákat, hanem emblémapárokat használ. (Emblémának nevezzük azokat a fogalmakat, amelyek egyrészt a drámák legtöbbjében felfedezhetők, állandó jelként gyakorta találkozunk velük, ezáltal a teljes opuszt meghatározó szimbolikus tartalmat kapnak, másrészt a korabeli és a jelenkori valóságnak bizonyos szeletével azonosíthatók. Ilyen embléma párok mint az igazság-hazugság, a moralitás-immoralitás, a butaság-józan ész, az élet-halál, az individuum-tömeg, az ideálok-reáliák, a sár-csillagok..., lehetővé te-szik a permanens emberi magatartás ábrázolását, most és itt, de ez az itt és most - etikai állandósága folytán - a pannón-balkáni-közép-európai keretek között könnyen tágítható évtizedeken, korokon át. Ugyanakkor ezeket az ellentétpárokat kibékíthetetlen konfliktushelyzet határozza meg, köti össze, s így eleve magukba foglalják a drámák szempontjából elengedhetetlen feszültséget. A kettő együtt, az erkölcsi jellegű kérdésfelvetés és az emblémapárok drámaisága, a néző szükséges, funkcionális és célravezető manipulációjának lehetőségét is tartalmazza: állásfoglalásra késztet. (Nem ártana egyszer Krleža drámai opuszát a művekben feltett kérdések felől közelítve vizsgálni!) Krleža drámáit tehát lehet szeretni vagy nem szeretni, de irántuk közömbös egyetlen gondolkodó néző sem maradhat.

Választani kell: a kolumbuszi rögeszmévé vált ideál - „kitartóan és állhatatosan kell hajózni, s röpülni, egyre csak röpülni, tovább és magasabbra" - és az admirálisok s kardinálisok, rabok s cső-cselék - akik Kolumbusz és céljai ellenében „kompakt demokratikus többséget" alkotnak, a realitást sem nélkülöző, megálljt parancsoló, visszahúzó fenyegetései között. Ugyanígy választani kell Michelangelo remekművei vajúdó szertelensége és háborgása - „nem vagyok én holmi pallér vagy foltozó varga, nem méret szerint dolgozok, szent atyám!, képtelen vagyok minta után, időre dolgozni, képtelen!" - és a megbízható középszerűek, illetve a michelangelói őszintén elementáris életfelfogás és a pápák hirdette, igaznak mímelt engedelmes mértéktartás között. Ez a jellegzetesen krležai probléma jelenik meg Horvat kadét erkölcsi dilemmájában: akasztani vagy akasztva lenni (amit a *Galícia* fogalmaz meg), vagy amikor az *Agóniában* választani kell Krizovec rutinier kétszínűsége és Laura realitásokkal számoló, boldogságot kereső, őszinte, emberi megnyilatkozása között .. .

És így tovább, a többi Krleža-drámában, amelyek szigorú rendben követik egymást s amelyek kiinduló- és zárópontja nem véletlenül találkozik. Krleža a *Legenda* Getszemáné-kertjének olajfái közül eljut az *Út a paradicsomba-beli* II piccolo paradiso bár operetti díszletei közé. Közben megjárta a kolumbuszi kálváriát, a michelangelói belső poklot, az álarcos világ életet mímelő hazugságait, a Szent István napi búcsú böfögő látomásait, a galíciai frontot, kitapasztalta az emberi farkastörvényeket, a Glembay-szalonok talmi világát, s végigpróbált néhány stílust is. A kör azonban nemcsak bezárult, hanem a kezdőkép visszájára is fordult; *a Legenda* Jézusa a hit megszállottjaként lép elénk; *az Út a paradicsomba* Bernardója viszont szűnni nem akaró kitartással játszik az alakokat és helyzeteket teremtő-meg-idéző írói fantázia hangszerén, s hiába próbál az átkozott viharral szembeszállva játszani, „muzsikája a jajveszékelő ember hangja" az operettről, az életnek mímelt, jól megcsinált, de mélységesen ha-zug játékról szól. Nem csupán Kolumbusz, Michelangelo, Horvat kadét, ha-nem számos drámaalak sem más, mint maga Krleža, aki *a* Legendában lép be önmagából eredeztethető drámai bűvkörébe, és Bernardóként próbálna kilépni belőle, de ez most már - ő is nagyon jól tudja - lehetetlen. A kör bezárult, s ő,

gondolkodó, eszmélő és eszméltető értelmiségi végérvényesen saját elveinek és kitörési próbálkozásainak - nem lenne érdektelen megvizsgálni a Krleža-hősök kitörési kísérleteit és kudarcait sem
örökös foglya marad. A metafizikus panoptikum forog tovább. Ellene csak tiltakozni lehet, meg harcolni, de lehetetlenség kiszállni belőle. Az a krležai drámai szituáció ismétlődik meg, amelybe legtöbb művében a mást akaró egyén kényszerül: a tömeggel szemben kell a tömeg jövőjéért küzdenie. Ez a szituáció Krleža drámaírói sorsában is kísért, és már-már végérvényes kudarccal is fenyegetett.

Az utóbbi időben azonban mintha csökkenne a kudarc veszélye. Sőt, színházi reneszánszukat élik a Krleža-drámák.

*

Sajátos módon jutott el a színház a Krleža-drámák színpadszerűségének felismeréséig.

Az utóbbi néhány évtizedben ugyanis a színházban is jelentős változások történtek. Mindenekelőtt a színház - eddig soha nem tapasztalt fokon -- eljutott a művészi öneszmélés szintjére. Függetlenítette magát az irodalomtól, illetve eljutott addig, hogy az irodalmat zenével, tánccal, képzőművészettel egyenlő társművészetnek tekinti, s ezek a játék elvét valló színjátszásban új minőséggé egyesülnek. Abból a célból, hogy a színház meglelje autentikusságát, megkereste a színjátszás múltjában, illetve a társművészetekben azokat a jegyeket, amelyekkel önmaga művészi hitelét visszanyerhette. Átértékelte, felfrissítette eszközeit. Így talált rá a színház a Krleža-művekben is azokra az elemekre, melyek egyszerre színpadképessé tették a színpadiatlanoknak címkézett drámákat. Ahogy a szín-ház felismerte, hogy az eddig másod- és harmadlagosnak vélt elemek egyenértékűek lehetnek a dominánsnak tartott irodalommal, úgy fedezte fel azt, hogy az auditív, vizuális és kinetikus alkotóelemek a színházban nem formai, hanem tartalmi jellegűek. Az új, pontosabban megújhodott színház számára a tér nem néhány semleges négyzetméter, hanem a létezés meghatározója; a tömeg mozgása nem tetszetősen megkomponált koreográfia, hanem az eszme legközvetlenebb kifejezése; a hangok nem különféle hatáskeltő effektusok, hanem értelmi jegyei az előadásnak. És - ahogy *a „Legenda" néhány színpadi tényezője* címmel írt remek esszéjében Mirjana Miočinović kifejtette

Krleža drámáiban, főleg az első kor-szak darabjaiban, a modern színház számára jelentőssé vált összetevők rendre megtalálhatók. Amit közönséges dekórumnak tartottak, az az értelem hordozójává vált, a „színpadi nyelvnek többé nem informatív, hanem formáló funkciója lesz". Krleža didaszkáliáit nem el-igazító utasításként, hanem tartalmi momentumokként olvassa az új színház. A kizárólag formainak tartott elemek az értelem szilárd szerkezetté összeálló emblematikus tényezői.

A Krleža-drámák modernsége „formai" tekintetben szintén evidens.

A Krleža-drámák színpadi reneszánsza lényegében kétféleképen történik: a soha vagy alig játszott művek felfedezésével és az aránylag gyakori megjelenítésű művek átfogalmazásával.

A felfedezés elsősorban az első alkotói ciklus darabjai, *a Legendák,* esetében mutatkozott szükségesnek. *(Legenda, Salome, Kolumbusz Kristóf, Michelangelo).* Nem kizárólag abban a kegyeletadó vonatkozásban, hogy a művek végre vagy hosszabb szünet után színpadot kapjanak, hanem az életre keltés formáját, korszerűségét tekintve is. Esszéjében Mirjana Miočinović említi, hogy a színház *a* Legendákban ma mindenekelőtt modern drámákat lát, melyeknek értelmi, tartalmi alkotóelemei a „tér és az anyagi jelek", mert ezeket a drámaírás új eszközeiként s nem az irodalmi anyag elhanyagolható ráadása-ként kell kezelni. S bár első helyen Miočinović is a tér és az értelem kérdését említi, kitér a dekórumnak, a didaszkáliáknak - a *Szent István napi* búcsúban a mozdulatok forgatókönyvét találjuk -, a hangoknak - a *Kolumbusz Kristóf*ban *a* különféle hangok a konkrét zene parti-túráját idézik - különös jelentőségére. Emellett foglalkozhatott volna például az egymást váltó, egymásba átúsztatott reális és irreális drámaszintekkel, melyek előfordulása szintén gyakori a korszerű színházban.

A megújhodás szükségét érző színház egyik központi kérdése a tér problémája. Eltérni a hagyományostól, széttörni a megjegesedett formákat mindenekelőtt azt jelenti, hogy ki kell lépni a három zárt és a negyedik látszólag lebontott fal szigorú négyszögéből. Ez a törekvés szolgálhat magyarázatul az utcán, a templomokban, a sportcsarnokokban, a barlangokban, a várakban, a tereken, a mezőn tartott előadások esetében. De amíg e próbálkozások bizonyos hányadában az új játéktér nincs összhangban a dráma cselekvésének színhelyével, addig Krleža néhány drámájának színházon kívüli megjelenítése ezen összhang példájaként is figyelmet érdemlő. Nem azért keltek életre ezek a művek a hagyományos színházi játéktéren kívül, mert a rendezők mindenáron szakítani akartak a csökött formákkal vagy különcködni volt kedvük, hanem mert a drámai helyszínek hitelessége így kívánta, természetes megoldásként kínálkozott a klasszikus kereteken kívüli megelevenítés.

A legnagyobb visszhangja vitathatatlanul a zágrábi Georgij Paro *Kolumbusz* Kristóf-rendezésének volt. Paro a dubrovniki öbölben egy Santa Maria-szerűre átalakított hajón rendezte meg Krleža fiatalkori művét.

Több vonatkozásban is Paro rendezése előzményének kell tekinteni Tomislac Durbešić Kolumbusz-előadását a zenicai színházban. Durbešić nem szín-házon kívüli helyszínt keresett, ő a néző-teret alakította át hajófedélzetté. Mind-annyian fedélzeten vagyunk, a színészek a széksorok mellett és fölött húzott deszkapallón fizikai kapcsolatba kerülnek a nézőkkel. A rendezés így akarja megteremteni a helyszín integritását, a színészek és nézők együvé tartozását. Sok kifogás érte viszont az előadás zárójelenetét. A csillagok közé vágyó, rettenthetetlen felfedezőt, akit sem a pszichikai és fizikai végkimerülés határán levő csőcselék, sem pedig a tiszti-kar fenyegetései nem téríthetnek el szándékától, Durbešić az előadáshoz illesz-tett utójátékban bohócnak maszkírozza. A felbőszült tömeg az árbochoz kötözi Kolumbuszt, s amikor a parancsnok ismét felénk fordul, arca lisztes, s piros paprikaorra van: bohóc. Ezt követően a színpad fölé cirkuszi sátrat feszítenek, a színészek pedig egyszerre marionett-bábuként mozognak. Ez a megoldás nem tekinthető a rendező kritikájának sem az ismeretlen megismerésére törekvő vállalkozás hiábavalóságát illetően, sem pedig olyan értelemben, hogy a tömeg, azaz mi mindannyian, gyarlók vagyunk, és nem érdemeljük meg a kolumbuszi áldozatot. Tudjuk, önzők, magunknak valók, kicsinyes lelkek vagyunk - a rendező tükröket is felállít: nézzünk szembe önmagunkkal -, de hogy költők is vannak, akik tudnak, mernek álmodni,

arra nem árt figyelmeztetni bennünket. Nemcsak azért, mert egy tragikus látnok elgondolkodtatóbb, mint egy bohóccá váló látnok. Azért is, mert ha mindenki bohóc, bábu vagy ideálok nélküli kófic, akkor ki van a másik oldalon, hol a drámai konfliktus?

Paro rendezése nem azért jelentősebb, mert a dubrovniki válogatott színész-csapattal eleve színvonalasabb előadást rendezhetett, mint Durbešić a szerény képességű zenicai társulattal, s nem is azért, mert a helyszín kérdését érdekesebben és autentikusabban oldotta meg, hanem azért, mert a krležai Kolumbusz szavait és tragédiáját szerencsésebben kötötte a mi valóságunkhoz. A többször említett esszé egyik jegyzete foglalkozik a paróí elképzelés céljatévesztettségével, mondván, a hajónak, amely a kellemes nyári éjszakán lassan siklik a szép dubrovniki öbölben, tulajdonképpen Kolumbusz viharokkal küzdő Santa Mariájának kellene lennie. A helyszín analógiája azonban nagyon is vitatható. A valóság és a dráma realitása nem azonos. A dráma „anyagi jelei", melyeket a természet jeleiként akar hitelessé tenni a rendezés - tenger, hajózás, éjszaka, ég - önmagukban ugyan valódiak, de a dráma valósága szempontjából hamisak. Sajátos paradoxon: a színház csinált valósága közelebb áll a dráma világához, mint a legautentikusabb realitás. Csakhogy ezt nyilván Paro is tudta, ilyen jellegű hitelességre nem is törekedhetett, s hogy szándéka mégsem csak egy kellemes nyári hajókázás volt, azt legnyomatékosabban a zárójelenettel bizonyította. Miután Kolumbuszt keresztre feszítve felemelik az árboc hegyére, a hajón - mintha csak elfeledkeztek volna mindarról, ami percekkel ezelőtt ugyanitt lejátszódott - életre kel a jól ismert turistavilág, áru-sok emléktárgyakat kínálnak, halat sütnek, bort mérnek, zeneszó hallatszik. A fedélzeten tartózkodók el is felejtették Kolumbusz tragédiáját, amolyan sétahajókázásszerű kellemes időtöltéssé változik az imént még nyugtalanító gondolatokat görgető színházi est, egy-szer csak meglepődve tapasztalják a jelenlevők, hogy Kolumbusz ismét köztük van, leoldozzák az árbocról, és lassan a fedélzetre eresztik. Ezzel egyidőben a hangszórókból ismét megszólal, még-hozzá jelentős hangerővel, Kolumbusz. Krleža túlfűtött mondatkolosszusait harsogja az ember győzelméről a hazugság, a butaság, a zsarnokság felett. A jelenetnek döbbenetes hatása van. A nézők, akik már jócskán lazítottak, egyszer csak réeszmélnek: amíg ők ittak, falatoztak, énekeltek, mulattak, fölöttük, nem is elérhetetlen magasságban, egy ember keresztre volt feszítve. S ez a felismerés több, mint amit Durbešić bohóca nyújtott, vagy amit a vihar hitelessége nyújtott volna.

A dubrovniki előadás befejezése éppen azt tette egyértelművé, hogy a hitelesség fontos ugyan, de jelen idejű színházi produkció létrehozásához önmagában elégtelen. Kreativitás, alkotói hozzáállás, a rendező személyes gondolati többlete nélkül a leghitelesebb megoldás vagy a helyszín is értelmetlen. Ennek igazolását láttuk a *Golgota* gyárcsarnoki megjelenítésében. Ezt a munkástárgyú drámát, melynek megírásába a magyar Tanácsköztársaság összeomlása is közrejátszott, Krleža úgynevezett közbülső korszakának termékeként tartjuk számon. Jel-képei, akárcsak *a Legendáké*, sokszor biblikusak (utolsó vacsora, Ahasvérus árulása, keresztre feszítés stb.), *a Legendák* mintájára bővelkedik sokszereplős szín-padi freskókban, eszközei az expresszionista színház kelléktárát idézik, s ilyen értelemben szinte követeli is a színházon kívüli megjelenítést. Ezért alkalmas, ha nem is egészen hiteles helyszínnek mutatkozott a gyári munkacsarnok (eredetileg nem szerelőcsarnokban, hanem poklot szimbolizáló páncélhajó gyomrában játszódik a mű). De helyettesítheti-e a gyárcsarnok a színpadot? Az impozáns freskók és néhány jelenet alapján - amikor munkásvezetőt menekülés közben elfogják, és egy emelő-darura kötve a magasba emelik, vagy amikor a felügyelő a tető alatti mozgó kabinból ellenőrzi, szidja a munkásokat - igennel kellene válaszolni. De a *Golgota* nem egységes, nem egyetlen hely-színen játszódik, nem is minden felvonás történik a gyárban, a sokszereplős jeleneteket intim kamaradrámák váltják fel, s ezek az idegen közegben nem játszhatók el sem hitelesen, sem a szín-házi illúzió szintjén. *A Golgota* gyár-csarnoki megjelenítése, jóllehet jelentős próbálkozás, mert a színház bevonul a gyárba, a munkások közé, lényegében csak afféle nem kihordott ötlet a Krleža-művek előadástörténetében.

Hogy az újabb Krleža-előadások esetében mennyire lényeges a helyszín kérdése, azt a színházon kívüli előadások mellett a hagyományos színpadi játéktér átalakításának gyakori igénye is bizonyitja. Ljubiša Ristić a félig leégett spliti színház építőállványokkal „díszletezett" színpadán jelenítette meg *a Michelangelót*

- Krleža egyik legerőteljesebb drámáját, Ljubiša Georgievszki pedig *a Horvát rapszódia* című drámai töltetű novellát egy színpadra épített marhavagonban kel-ti életre. A harmadosztályú, fapados MÁV-vagonban - mely valahová rohan, de senki sem tudja, hova -, őrült, zakatoló zajban, hörgéssel, jajveszékeléssel teli vaksötétben szoronganak együtt színészek és nézők, s így a rendező sajátos pszichofizikai hatást ér el. Kár, hogy a zenicai társulat nem azonos hőfokon oldja meg ezt a különben ötletesen el-képzelt előadást.

A színpad sajátos felhasználásáról tanúskodik a Krleža-drámák reneszánszát elindító *Szent István napi búcsú* előadása. „Kilenc, durván megfestett, naiv ábrázatú templomi zászló zárja el a szín-padnyílást - olvashatjuk Molnár Gál Péter leíró kritikájában - rajta: csont-vázhalállal szeretkező obszcén alakok. Fölemeli valaki az egyik búcsúbeli zászló rúdját, és hátraviszi a színpad hátterébe, föl, ahol a lépcső- és lejtőrendszerek magaslata végződik. A föltárult résen egy planétacédulákat varjúval húzató, cigarettázó cigányasszony ül. A másik zászló résében a Vörös orr kocsmárosának és kemény-fáradt-érzéketlen felesé-gének halkan motyogó duettje jelenik meg. Sorra kerülnek hátra a templomi zászlók, sorra tünedeznek elő a vásári sokaság alakjai." A piaci, vásári árus-pultok lépcsőzetes rendszerében élőképekké merevednek; a színészek előbb lassan, majd mind fokozottabb tempóban és hangosabban egyszerre mondják replikáikat, a zajt különféle hangeffektusok is növelik, míg végül az egész hangzavar kólóvá rendeződik, s a szereplők táncrendbe fogódzkodnak, át-lépik a színpadi rámpát, letáncolnak a nézőtérre, körülfogják a széksorokat, majd visszatérnek a színpadra - és kezdetét veszi a vásári forgatag. A játék, a vásár egymásba fonódó jelenetei a szín-padon kelnek ugyan életre, de ez a szín-pad a tribünszerűen ácsolt emelvény-szintjeivel semmiben sem emlékeztet a hagyományos színpadi játéktérre. Ez a különben minden vonatkozásában magá-val ragadó, nagyszerű előadás még kivé-telesebb színházi valóságélménnyé emel-kedne, ha például egy sportcsarnok par-kettjén együtt kavarognának színészek és

nézők. Így még maibbá válna ez a nem is olyan rég még játszhatatlannak tartott neorealista színpadi partitúra.

Amikor az átfogalmazás igényére, szükségességére utaltunk, mindenekelőtt a legismertebb s a leggyakrabban színre vitt Krleža-drámákra, a *Glembay-ciklus*ra gondoltunk. A trilógia legújabb felújításai valóban rendre átfogalmazási törekvéseket mutatnak. De hasonló törekvés tapasztalható a talán *Farkasházán*ak fordítható, V*ućjak* - helységnév - egyik nem régi zágrábi felújításában is. Horvat - nem is hívhatják másként -, a dráma bölcsészabszolvens, újságíró, frontharcos, átlőtt tüdejű, roncsolt idegzetű, lázadó, emberibb világba vágyó fiatalembere rousseau-i idealizmussal menekül a hazugságot valóként áruló városi szerkesztőségből falura, a jó emberek, a döngicsélő méhecskék közé. Annak ellenére, hogy a dráma adta választás ma meglehetősen naiv, a lelket le-húzó, lelket ölő vidék vonatkozásában még mindig időszerű a mű. Krleza állandó viaskodásai közül a szellemet tönkretevő vidéki sár legkifejezettebb drámai megfogalmazása a *Vućjak.* A probléma intenzitását jelzi, hogy Krleza a dráma befejezését megoldatlanul hagyta. Horvat - miután mindenkiben csalódott - észrevétlenül hozzázüllik Évához, a szemet szemért, fogat fogért elvet valló egykori bordélytulajdonoshoz, csempészhez, gyilkosok cinkosához, s vele távozik, menekül. A szerző utasítása szerint az ajtó nyitva marad, kinn fúj a szél, csapdossa az ajtót. Joško Juvančić a zágrábi Gavella Színházban megváltoztatja az előadás végét. Amikor Horvat az ajtóig jut, gúnyos nevetés fogadja; életének rossz szellemei akikkel olyan elszántan és hiábavalóan viaskodott - gúnyolódnak vele, s ez visszahökkenti. Rádöbben: nincs menekvés, nem létezik az Éva ígérte Amerika, csak sár van a falak is sárosak s a sár mindent bezár, körülfog, elpusztít. A sárban a városi szerkesztőség és az idillinek hitt falu között nincs különbség, a hangok az emberi szenvedés kafkaian eltorzult gúny, gonoszság, átok hangzavarává változnak. Horvat sorsa félelmetesen időszerűvé lett azáltal, hogy a férfi nem Éva bűntársaként menekül, hanem belesüllyed a mindent elnyelő sárba.

A Glembay-ciklus esetében az átértelmezés mindenekelőtt a művek egykor igen erős társadalmi hátterének másodlagossá tételében mutatkozik meg.

Krleza: Út a paradicsomba (szabadkai Népszínház). Középen: Barácius Zoltán (Bernardo)

Ilyen vonatkozásban a trilógia záródarabja, a *Léda* nyújtotta a legkézzelfoghatóbb lehetőséget, lévén, hogy a bomlási folyamat ebben a legelőrehaladottabb. Petar Šarnčević az egyik néhány évvel ezelőtti zágrábi felújításban a mű alcíme (Egy *farsangi éj komédiája)* alapján rendezte meg a *Lédát.* Joggal hang-súlyozta a komikus vonásokat, melyekben a mű valóban bővelkedik. Alakjai szüntelenül szerelemről, erkölcs-ről, művészetről beszélnek, holott egy-más megbecsülése, az igazi szerelem érzése épp annyira idegen számukra, mint az igazi művészet; élet- és művészetszemléletük egyaránt hamis. Ez elegendő ahhoz, hogy ma már fölöttébb komikusnak lássuk őket, hogy a mai fiatal értelmiségiek az érzelmi és szellemi gazdagságot mímelő kortársaira ismerve bennük, gúnyolódjanak rajtuk.

Az Újvidéki Színházban Željko Orešković rendezése a középső *Glembay*-mű, az Agónia mai szemléletű színpadi felújítására mutatott szép példát. A Glembay-drámák egy földrajzi tájegység, egy kor, egy világ irodalmi eszközökkel hitelessé tett képe, története. Ma azonban ezek a drámák már kevésbé érdekesek a glembayizmus kordokumentumaként, egy birodalom végnapjainak drámai sűrítményeként. Társadalmi-történelmi hátterüktől nem kell, nem lehet őket elvonatkoztatni, de ma mint előttünk életre kelő, megtörténő emberi történetek lehetnek vonzóak, a szereplőkben erős lélektani motiváltsággal valószerűvé formált kortársainkat láthatjuk. Nem egy történelemkönyv dagerrotípiái közül kell elénk bukkanniuk, hanem közülünk kell színpadra lépniük.

Orešković rendezése bizonyítja, hogy ez nem kritikusi fikció, *Agóniája,* melyben három remek és egy korrekt színészi teljesítményt látunk, nem metszette cl a dráma társadalmi-történelmi kötelékeit, csak minimálisra csökkentette őket. Ez az előadás egy nőről szól, aki két, számára nem létező férfi között jut el az öngyilkosságig, a létezés, az értelem határára. A két férfi közül az egyik, a férje, báró Lenbach egy évtizede már csak fizikai mivoltában létezik. S ennek csupán formája, hogy az egykor lovassági alezredesből lókupec és istállómester lett, lényege viszont alkoholizmusában, kártyázásaiban, botrányaiban mutatkozik meg. A nő számára nem társat, hanem mindennapi lelki tortúrát jelent, de már annyira sem érdekli, hogy miatta legyen öngyilkos. Lenbach egyetlen emberi megnyilvánulásának csupán dramaturgiai szerepe van: mellének szegezi és elsüti a revolvert, hogy Laurát és a Fényes karrierjét bontóperes ügyvédi praxissal felcserélő, szeretőstátusban levő dr. Ivan Križovecet leleplezze. A férj elvesztése ráébreszti Laurát, hogy számára Križovec sem létezik. Az egyik már régóta nincs, a másik viszont ettől a pillanattól nem lesz. Ez a felismerés

Jelenet Krleza Út **a paradicsomba című drámájának szabadkai előadásából**

vezet a remélt boldogságában megcsalatott Laura tragédiájához, nem az, hogy a társadalmi ranglétrán lejjebb csúszott, hogy az egykori bárónő varrodát kénytelen tartani.

Minden glembayi-történelmi nosztalgia nélkül a megcsalatottságot mint jelen idejű asszonyi sorsot játssza Rom-hányi Ibi. Az emberi-női motívumokat hangsúlyozza, belülről formálódó, nagy alakítást nyújt. Hatásosan, pontosan mutatja meg Laura Lenbach iránti közönyét, azt, hogy ez a borzalmas kreatúra csak idegesíti, de emberileg nem érinti. Amikor Lenbachhal beszél, érzelmi árnyalatok nélkül szenvtelen egyhangúsággal, de az évek óta felgyülemlett keserűség feltartóztathatatlanságával ömlik belőle a szó, Križoveccel folytatott párbeszéde viszont erős érzelmi színezettel, drámai akcentusokkal, a hízelgéstől a kétségbeeső vádolásig ívelő skálán mozog. Ahogy a falnak feszülve kimondja, hogy „tévedés volt minden", egész élete s az is, hogy egy „jól szabott zakóért, egy doktor úrért", aki csak azt tudja kérdezni: „mi értelme ennek?", akár gyilkolni is tudott volna, nemcsak a végső szakítás szükségessége, hanem mintha önmaga elpusztításának gondolata is megfogalmazódna benne. Ennek a felismerésnek természetes megnyilvánulása a zárójelenet, amelyben a fájdalmat elviselni segítő nyugtatókkal teletöltött embert állítja elénk.

Hasonlóan kimagasló, bár a szerep természete szerint kisebb skálán mozgó alakítás Fejes Györgyé. Ahogy a két-ezer dinár kártyapénz helyett csak két-százat kap, ahogy ezt zsebre gyömöszöli, ahogy pénz reményében felesége varróasztalának fiókját próbálja kifeszíteni, ahogy a Kék Duna keringőt hallgatva, esetlen táncba kezd egy próbababáról leakasztott ruhával, ahogy letérdel a lemezjátszó mellé, s át akarja fogni a felszálló dallamokat, ahogy a hozzá hasonlóan lecsúszott orosz emigráns grófnő előtt - vendégként a szerb társulatból Jelica Bjeli formálja pazar színészi miniatűrré - megjátssza a bárót - mindez együttvéve ritkán kiteljesedő színészi alakítássá áll össze. Kár, hogy Faragó Árpád Križovec-alakítása nincs egy szinten Romhányi Ibi Laurájával és Fejes Lenbachjával. Hiányzik belőle a belső elevenség, ami ezt a rutinier szélhámost, az érzelmeit csak mímelő férfit jellemzi. Križovec hatalmas tirádákat rögtönöz, hazudik, de Faragónál a kétszínűség elsikkad.

Így is izgalmas mai kettősként áll előttünk az *Agónia* Laurája és Križovece. Hasonló Agónia-átfogalmazásokról más színházakból is érkezett hír. Új Glembay-kép van tehát kialakulóban a jugoszláv színházakban.

*

Majd három évtizeddel a *Glembay*-trilógia után látott napvilágot az opusz két újabb műve, az *Areteus,* amely a tíz évvel későbbi *Út a paradicsomba* című forgatókönyvvel együtt Krleža szintetizáló törekvéseit példázza. Egyesíti magában a *Legendák* példázatszerűségét, jelképességét, expresszionizmusát és Krleza nagy témáját, az európai civilizáció alkonyának fantasztikummal átitatott drámai vízióját. Míg azonban a *Kolumbusz* előadásának egyik központi kérdése *a tér* legyőzése, a térben való utazás autentikussága volt, addig az *Areteusban a* rendezőnek az időben való utazás kérdését is meg kell oldania. Georgij Parónak erre is nagyszerű ötlete volt. A dubrovniki Bokar erődítmény lépcsőin, aluljáróin, erkélyein át vezetik a színészek a nézőket. Időn és téren át vezető dantei séta ez az előadás, melynek külön érdekessége a múlt és jelen találkoztatásának egyedülálló meg-oldása. Bár az *Areteus* második és ötödik képe különböző helyszíneken játszódik - az ötödik a Huszadik Század nevű szálló teraszán, a második Szent Ancilla sírboltjában -, tartalmilag azonos jelenetek. (Ez is jelzi Krleža körfolyamataira emlékeztető történelemfelfogását.) Ezt a rendező úgy oldja meg, hogy körülbelül egy óra elteltével, egy más színészi felállással második előadást is rendez. Mind a két *Areteus-előadás*nak megvan a maga közönsége. Amikor az elsőnek indított előadásfolyam az ötödik kép színhelyére érkezik, akkor a második folyam a második képnél tart. Mivel azonban az erődítmény terasza és pincéje, a két kép helyszíne különféle nyílásokon át kapcsolatban van, áthal-latszik a beszéd, átlátszanak a beállítások. Ez azt jelenti, hogy az első folyam nézői visszaemlékezhetnek a ró-mai korban játszódó párhuzamos jelenetre, a második folyam közönsége pedig a jövőbe, a huszadik századba tekinthet. Ezáltal válik kivételes színházi élménnyé Krleža *Areteusa* Dubrovnikban.

Hasonlóan nehéz feladatokat állít megjelenítői elé *az Út a paradicsomba* című színpadi fantázia is. Paro az idő és térbeli határokat nem ismerő, egyszerre jelen és múlt idejű totális színházra mutatott remek példát, a szabadkai Nép-színházban ifj. Szabó István rendezőnek ugyanezt hagyományos színpadon sikerült impozáns biztonsággal megvalósítania. Füstfelhőből bukkannak elő és füstfelhőben tűnnek el a Bernardo képzeletében megjelenő ködalakok, novelláinak emlékszereplői, és forgószínpad forgatja be az egyes képek szereplőit és kellékeit. Az előadást a kollektív színészi munka nagyfokú tudatossága jellemzi, gondolatilag nem a legerőteljesebb, de a krležai mondatzuhatagokat vizuális közlésformákkal sikerült helyettesíteni.

E két utóbbi műből egyértelműen modern formanyelvű előadás születhet. Ezek a művek a drámaírói eszközök tekintetében is szintetikus jellegűek, és a színpadi megvalósulásukban is összefoglalják a *Legendák* és a Glembay-ciklus korszerű megjelenítési lehetőségeit.

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE
DE L'ART THEATRAL

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

Résumé

Tamás Tarján:

Nous, gens de Silène

La tragicomédie *Octopus* du poète Sándor Weöres, une adaptation de la légende de Saint Georges, est un texte passionnant mais très difficile à realiser. De la pièce rarement jouée le jeune metteur en scène Tamás Aser a fait maintenant, pour le Théâtre National, un spectacle intéressant mais fort inégal.

Judit Szántó:

Salon japonais, avec personnages hongrois

András Simonffy, le jeune auteur du *Salon japonais*, pièce jouée au Théâtre Thália, s'est efforcé visiblement à créer une sorte de drame national. L'intention que proclame l'introduction du texte imprimé est cependant plutôt trahie par la pièce elle-même et le public ne voit que la représentation assez faible d'une oeuvre médiocre.

Júlia Szekrényesy:

Vivre ou survivre

A Békéscsaba on vient de reprendre la pièce *Pierre tombale et cacao* d'István Eörsi qui, lors de sa création en 1968, a été saluée comme une des premières manifestations d'un « théâtre absurde à la hongroise ». Dans la mise en scène de Béla Udvaros la pièce est devenue un conte pour enfants assez naif.

Katalin Róna:

La vérité est-elle concrete?

C'est le Théâtre Madách qui a créé *Lieu double*, drame policier d'András Polgár, dans une représentation confuse et désunie, composée plutôt de soli pour acteurs individuels.

Miklós Almási:

Cruautés agréables

Le jeune metteur en scène Péter Valló a fait, de *Tout est bien qui finit bien* de Shakespeare, un théâtre vraiment agréable: il prolonge le milieu féérique du texte pour en faire une atmosphère homogène, charmante et divertissante.

István Nánay:

Pièces polonaises dans les théâtres hongrois

La fête du théâtre polonais, organisée pour la première fois en Hongrie, compte certainement parmi les évènements les plus importants de la saison. Plusieurs théâtres polonais ont visité la Hongrie où presque chaque théâtre a, de son côté, monté une pièce appartenant au patrimoine du pays ami. La liste des créations est riche et variée mais le résultat reste, selon notre collaborateur, fort inégal. Il estime que les spectacles les plus remarquables ont été *Tango* de Mrożek à Szolnok, *La Noce* de Gombrowicz à Kaposvár et *Adieu, Judas* d'Iredyński à Szeged, dont le dernier a été mis en scène le Polonais Marek Okopinski.

Anna Nádudvari:

Pourqoi justement Un dimanche d'août?

A Kaposvár c'est Gyula Gazdag, connu surtout comme cinéaste, qui a signé la mise en scène d'*Un dimanche d'août* du Tchèque Frantisek Hrabin, trouvant le ton juste pour l'ambiance triste et bizarre de la pièce.

Marianna Stroïeva:

Un Platonov expérimental

La critique soviétique donne ses impressions sur un intéressant spectacle des élèves de l'École Supérieure du Théâtre et du Cinéma à Budapest. Il s'agit du *Platonov* de Tchèkhov, mis en scène par István Horvai.

Erika Szántó:

Visages d'acteurs au Théatre de Comédie

Notre collaboratrice analyse les nouvelles interprétations d'Iván Darvas et d'András Kern qui marquent des étapes importantes dans la carrière de ces deux acteurs remarquables.

Gábor Antal:

Les formes théâtrales de la littérature

Dans cet interview János Gosztonyi, metteur en scène en chef du Théâtre Miklós Radnóti parle de son art poétique et du programme de la petite scène littéraire qu'il dirige.

István Hermann:

Il y manque quelque chose...

A la fin de chaque saison, István Hermann, professeur de l'esthétique à l'université de Budapest, fait le bilan des nouvelles pièces hongroises qu'il analyse toujours avec une méthode personnelle. Il recherche dans les oeuvres en question surtout les relations entre le texte et la réalité et c'est sous cet aspect qu'il examine ici les créations de 1978/79.

Gábor Bányai:

Kazimir, le « comédien »

Károly Kazimír, animateur du Théâtre Thália a une prédilection particulière pour les adaptations scéniques de romans. A propos de sa nouvelle création, *Les Comédiens* de Graham Greene, le critique place les aspirations théâtrales de Kazimir dans un contexte plus général.

Attila Nagy:

Méditations après un festival

Dans notre numéro de mars nous avons publié un compte-rendu par József Bőgel du premier festival professionnel de l'art de la récitation. Maintenant c'est le tour d'Attila Nagy, acteur du Théâtre Thália et un des représentants les plus connus du récital poétique, de commenter les vues de Bőgel.

Ödön Palasovszky:

Un théâtre visant a l'essentiel

L'auteur et metteur en scène Ödön Palasovszky a été un des personnages les plus intéressants de notre avant-garde théâtrale des années vingt et trente. Ici il fait le bilan rétrospectif de cette époque et résume les caractéristiques qui, pour lui, paraissent aujourd'hui les plus importants pour comprendre ce théâtre « visant a l'essentiel ».

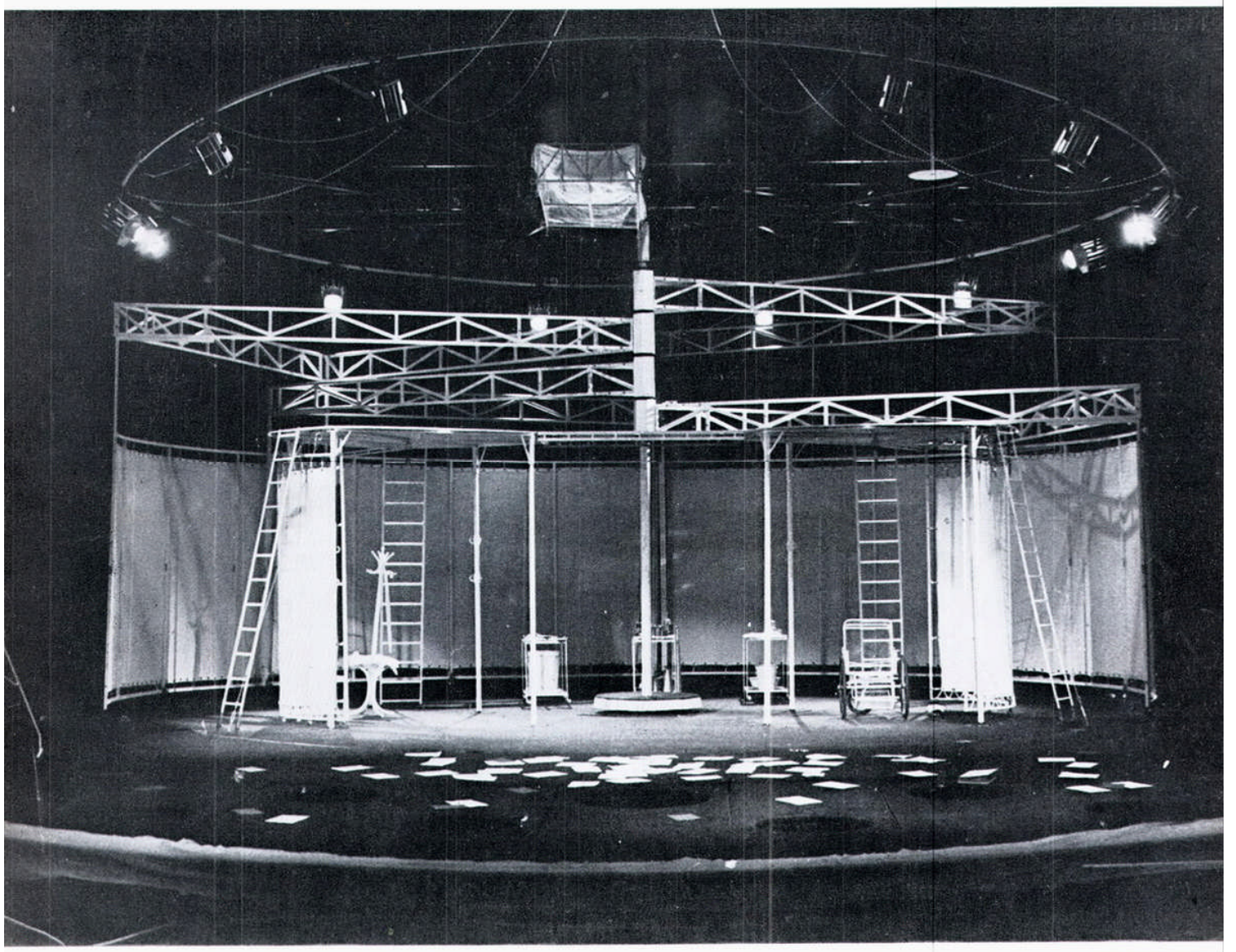
Gábor Mihályi:

Pièces hongroises – thèâtre polonais

Le critique fait ici le bilan de la fête du théâtre hongrois organisé en Pologne. Il estime que malgré les nombreux traits communs de l'histoire des deux pays, la divergence des deux cultures théâtrales et de leurs traditions respectives pose des problèmes assez graves dans l'echange mutuelle des pièces. Les manifestations de la fête en question offrent plusieurs expériences dont on peut profiter pour surmonter ces difficultés.

László Gerold:

Krleza, auteur dramatique

László Gerold s'oppose à l'opinion dans la milieux littéraires d'après laquelle les pièces de théâtre de l'écrivain croate Krleža ne sont pas aptes pour la scène. L'auteur en analysant la dramaturgie de Krleža arrive à la conclusion que lés moyens d'expression souverains de l'art théâtral contemporain ainsi gue les nouvelles possibilités de mise en scène moderne promeuvent la production adéquate de ces drames.

Ára: 20,– Ft