SZÍNHÁZ

György Péter: A Sorsválasztók csapdái • Berkes Erzsébet: Bús tréfa régen és ma • Balogh Tibor: Egy vidéki üvegház lakói • Bajomi Lázár Endre: Thália szeszélyei • Nánay István: Karinthy – Örkény – Pilinszky • Pályi András: Napló színészekről • Gerold László: Ványa bácsi

1982
Január

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

XV. ÉVFOLYAM 1. SZÁM
1982. JANUÁR

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 300,- Ft, fél évre 150,- Ft
Példányonkénti ár: 25,- Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest, Postafiók 149
Indexszám: 25.797

81.3287 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Ives magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

HU ISSN 0039-81361 A

címlapon:
Ruttkai Éva (Leona) és Szakácsi Sándor (Odilon) Crommelynck Forrón és hidegen című darabjának vígszínházi előadásában (Iklády László felvétele)

A hátsó borítón:
Jelenet Illyés Gyula Sorsválasztók című előadásából (Madách Színház) (Iklády László felvétele)

TARTALOM

játékszín

GYÖRGY PÉTER
A Sorsválasztók csapdái ([1])

BERKES ERZSÉBET
Bús tréfa régen és ma (5)

BALOGH TIBOR
Egy vidéki üvegház lakói (7)

SZEKRÉNYESY JÚLIA
Nyitás **Szabolcsban** (11)

BAJOMI LÁZÁR ENDRE
Thália szeszélyei (12)

a szórakoztató színházról KISS ESZTER
Keressük az áldozatot (15)

BUDAI KATALIN
Szekrény helyett Nápoly (17)

SOMLYAI JÁNOS
Kaviár és lencse, Pécs, 1981 (18)

FORRAY KATALIN
Mégis, kinek a Jutalomjátéka? (19)

KATONA **ZSUZSANNA**
Aki semmit sem vár, nem fog csalódni (20)

RÓNA KATALIN
Greene csengője harangot játszik (22)

NÁDRA VALÉRIA
A manipulálhatóság határai (23)

NÁNAY ISTVÁN
Karinthy - Örkény - Pilinszky (25)

arcok és maszkok

PÁLYI ANDRÁS
Napló színészekről (28)

fórum

HOLLÓS LÁSZLÓ
Kell-e nekünk Rock Színház? (32)

világszínház

GEROLD LÁSZLÓ
Ványa bácsi (34)

MÁTÉ LAJOS
Régi szemmel (36)

SZÖDY SZILÁRD
Szürkeség és szakmai tudás (38)

színháztörténet

BÉCSY **TAMÁS**
Henrik Ibsen harca a drámaisággal (40)

RUBOVSZKY KÁLMÁN
Egy régi New York-i
Légy jó mindhalálig (46)

drámamelléklet

GOSZTONYI JÁNOS: Az ökör

GYÖRGY PÉTER

A Sorsválasztók csapdái

Illyés Gyula drámája a Madách Színházban

1.

Illyés utóbbi években írt drámáinak nagy része, amint a *Sorsválasztók* is, a nemzeti szolgálat nevében fogantak. E komédiák és tragédiák egyaránt a nép és nemzet sorsdöntő kérdéseit elemzik, nem kevés hévvel, mély, a X X. századi magyar irodalom egyik alapvető hang-ütését megadó elkötelezettséggel. E művek nemegyszer tandrámák, közös, a színház nyilvánossága általi moralizálás-ra, az együttes-nemzeti élmény ébren-tartására vagy épp fellobbantására születtek, belső szerkezetük kidolgozottsága, dramaturgiájuk másodlagossága, könyvjellegük is ebből ered.

Nem dolgom, e cikk határait meghaladná, Illyés elmúlt évekbeli darabjainak elemzése, méltatása. Nem foglalkozhatunk mással, mint *a* Sorsválasztókkal, ezzel viszont éppen témája, morális igényszintje miatt a lehető legnagyobb őszinteséggel és tárgyilagossággal.

Mert e mű témája, felvetett problémája a jelenkori magyar társadalom létező, mindennapjaiban nemegyszer konfliktusteremtő kérdése, amelyről beszélünk, de írni az elmúlt években nem volt szokás,

Akármiként is állítsuk fel tehát később a *Sorsválasztók* mérlegét, feltétlenül igazat kell adnunk Földes Annának (SZÍNHÁZ, 1981/5): a mű megírása, amint bemutatója is, nem kevés erkölcsi bátorságot követelt meg.

De mi az a kérdés, amelyet lllyés felvet, s amelynek megközelítőleg pontos megválaszolása többek között e cikk dolga is. Pontatlanul és felületesen ha-mar válaszolhatunk, ha azt állítjuk például, hogy Illyés darabja, amely itt és ma játszódik, témája szerint a zsidó-kérdésről, az antiszemitizmusról szól. Ám ekkor a priori - túlságosan elsietetten - meghatároztuk a művel kapcsolatos problémákat, a szöveg minimális vizsgálata előtt akaratlanul válaszoltunk egy sor olyan kérdésre, amelyet valójában fel sem tettünk, s amelyet meg kell válaszolnunk. Nem mondhatjuk, mert prejudikált ítéleteink eredményeképp tévedések forrásává válhatna fogalmazásunk, hogy ez az első magyar színdarab, amelyet a jelenkori antiszemitizmusról írtak. A hasározott névelő ugyanis, ha segít is, csal. Használata által létezőnek tűnik egy sor kérdés, amelynek kimondásától így eltekinthettünk, viszont amelynek bizonyossága, megléte iránt erős lehet kételyünk.

Épp ezért ideiglenesen fogalmazzunk igy: Illyés darabja hosszú évek óta az első mű, amelyben nem pusztán az utalások vagy akár a rosszul leplezett célzások által, tehát egy tudott, sokak által meg-élt, de ki nem mondott konszenzus felhasználásával esik szó centrális kérdésként *többek közölt* zsidóságról és antiszemitizmusrós is. Többek között, mert e két motívum a legszorosabban összekapcsolódik a nemzet és kisebbség sorsának, helyzetének lllyést oly magas hőfokon foglalkoztató problémáival.

Alább remélhetően látni fogjuk, hogy e szinte illetlenül óvatoskodó kitérő talán mégsem volt felesleges. Ugyanis az a tény, hogy Illyés darabjában szó esik zsidóságról, antiszemitizmusról, s mindez vita tárgyává lesz, nem feltétlenül jelenti azt, hogy a darab erről és csak erről szól.

II.

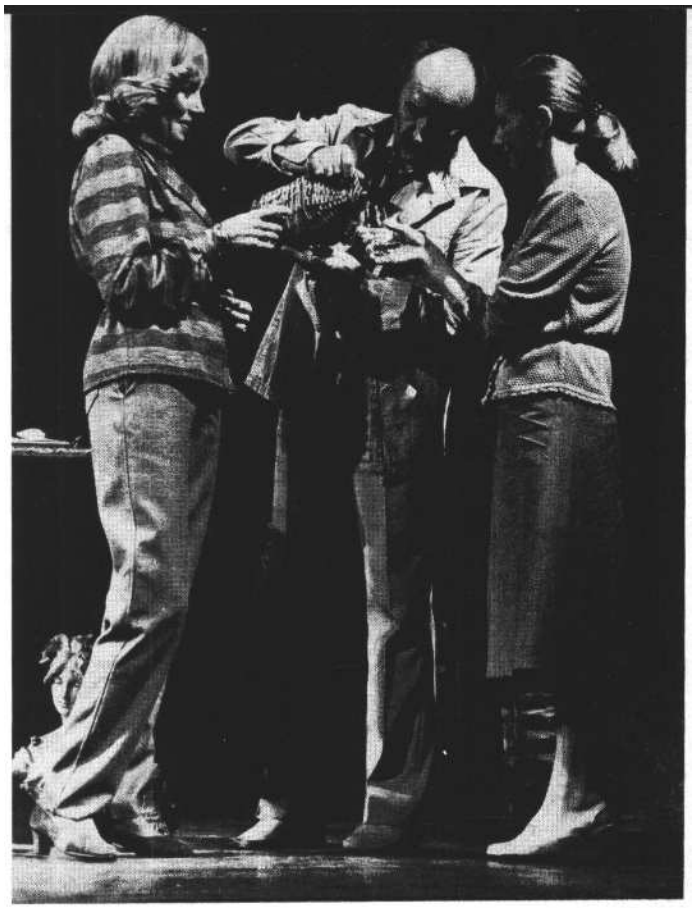
É műben olyan fogalmak válnak drámai összeütköző erővé, a tragédia forrásává, amelyeknek jelentése a mindennapi gyakorlatuk és használatuk szintjén enyhén szólva többértelmű., hangsúlyoktól, minimális kontextusváltozásaiktól függő. E cseppet sem semleges fogalmak határozzák meg a darab alaphangulatát, történetének alakulását. Fogalmak, mágikus erőként ható szavak kimondása nyomán szabadulnak el az indulatok, maga a drámai titok a legmélyebben ezzel kapcsolatos. Faj, nemzet, nép, zsidóság, magyarság, kisebbség kérdései határozzák meg a sorstragédiát, és a kérdés az, hogy miképp teszik mindezt, miképp jelenik meg mindez a szereplők élettörténetében. Meg kell kérdeznünk, hogy ha csak egyetlen aspektusból, a mű kontextusában mindezek mit jelentenek, mit involválnak, mert kérdésünk épp az, hogy jelentésük a szövegben kikristályosodik-e, vagy poliszémikus természetük korlátozatlan maradván, ellentmondásaik, szerkezeti és esetleges konklúzióbeli kérdésekhez, kételyekhez vezetnek-e el. A Sorválasztók*ban* szó esik tehát antiszemitizmusról, zsidókérdésről, nemzetről, sorsról, kisebbségről. A kérdés a következő: saját egyéniségének, élettörténetének, világnézetének megfelelően félreérthetetlenné téve álláspontját, *mindent* kimond-e a szerző? Mert figyelembe véve a témát, halál s pontossággal ki kell mondania., hogy szerinte itt és ma miben áll az az antiszemitizmus, amely a darab hátterében áll. Ugyanis a *Sorsválasztók* elkerülhetetlenül involválja, hogy Illyés ezt létezőnek te kinti, e közös tudás tényérc épít, hatásmechanizmusai kiépítésében számít erre, anélkül azonban, hogy akár egy vita vagy monológ keretében félreérthetetlen ·1 közölné saját álláspontját,

Holott erre igencsak szükség lenne. Épp a verbálisan, de szinte kizárólag e formában létező kérdés ténye miatt, amely a társadalmi nyilvánosság nem egy formájában szerepet játszik, de az el-múlt években sohasem írva, kinyomtatva, azaz legálisan bevallva. És ez az a kérdés, amely visszautal a határozott név-elő kérdésére s. Túllép-e e tekintetben *a Sorsválasztók e* konszenzuson, amely kiváltképp elhallgatásból és célzásból áll, egyértelműen kijelenti-e saját véleményét? Sajnos lllyés e tekintetben nem bizonyult elég körültekintőnek, higgadt-nak.

A darabban minderre csak utalások történnek, apró tényeket említ a főhős tette motivációjaként. És mindössze ennyi a higgadt elemzés. Gábor, a főhős beszél arról, hogy zsidó származása kiderülvén, elkezdődik a suttogás, később a másként nézés, végül kóser éttermi hirdetést kap postán (sic!), mindezek után pedig másként szalutál a liftkezelő, ráadásképp pedig elveszik szerepét az *Úri* muriban, mondván, immár nem megfelelő magyar típus. Konkrétan ez minden, amit arról a létező háttérről állít Illyés, amelyet művével tételez, és amelyben hősei cselekszenek, s a néző benne él. Csupán még egy dologra utal Illyés, az asszimiláns zsidó barát valamikori öngyilkosságára, ám ez végképp kétértelmű, mert e tet$_t$ óhatatlanul és szándékol-tan összefügg^{e}sbe került az identitásválsággal, Tibor magyartudatának válságával, ami így megmagyarázatlanul talán kissé vaskos.

Nem tudom, hogy igaz vagy nem igaz az, amit Illyés ezzel állít. Nem tudom, hogy miképp szalutál a portás stb. Ezeknek az apró, a darab egész szellemiségéhez méltatlanul alacsonyrendű célzásoknak a realitástartalma így érdektelen. Mert akármit is jelentse mindez, a műben éppúgy csak célzások és utalások vannak, mint

Gábor (Sztankay István) és az Anya (Tolnay Klári) Illyés **Gyula drámájában**



Bencze Ilona, Koltai János, Piros Ildikó a Sorsválasztókban

valóságunkban, lenn a nézőtéren. Az elhallgatás, az utalás, a célzás sajnos súlyos mulasztása a műnek, olyan gyenge pont, amely elvezet az egész mű hitelességének kérdéséhez.

Ugyanis nem tudom, hogy a mai magyar antiszemitizmus mily mértékű, a társadalmi nyilvánosság hiányos mivolta miatt mindössze saját tapasztalataimra lehetnék utalva, ezek viszont, minthogy nem reprezentatívak, nem is publikusak. E tekintetben nálunk a hallgatás eleddig szinte kötelező volt. Ez egy feltétlenül pozitív dolgot mindenképpen eredményezett: az antiszemitizmus nyíltan nem kaphat teret, nem juthat nyilvánosság-hoz. De jól tudjuk - erre mutat Illyés darabjának a ténye -, hogy mindezzel nem töröltük el az antiszemitizmust. Az elfojtás nem szül kultúrát, jelen esetben semmi esetre sem. Viszont az, hogy „erről" nem beszélünk, nemegyszer már-már a viktoriánus illemet meghazudtolóan, vitathatatlanul torzulásokhoz vezetett. A társadalmi feszültségek e tekintet-ben, ha nem a legnagyobb nyilvánosság, úgy az interperszonalitás szintjén, de érezhetőek. Amilyen beláthatóak a hallgatás politikájának előnyei rövid távon, éppoly kellemetlenek lehetnek következményei hosszú távon. Nem írhatnak az antiszemitizmus létező tényéről az antiszemiták, de nem szólalhatnak meg a kérdés tárgyilagos elemzői sem. A kérdés nincs: mindez ahhoz vezetett, hogy az elmúlt évtizedekben írott, felülmúlhatatlan tisztességű elemzések egyike, Szá raz György munkája is gyakorlatilag lezárult 1945-tel. Morális kötelességünk így fogalmazni: nem tudhatjuk, a kérdés komoly-e vagy sem. Nem állíthatja senki, hogy a mai antiszemitizmus ilyen és ilyen mértékű, a mindennapi tapasztalatok, akárkiéi is legyenek, e tekintetben soha nem relevánsak.

III.

Végső soron mi az az alapgondolat, melyek azok a belátható tévedések, amelyek Illyés művét jellemzik, s amelyeknek következtében elkerülhetetlenné váltak az arányeltolódások, a szerkezeti gyengeségek? Hogyan jött létre az a történet, amelynek formája és végkicsengése egyaránt, ha groteszken is, de sorstragédia ? Mindaz, *amiről ez* a történet beszél, valóban társadalmunk legnagyobb nyilvánosságát is foglalkoztató kérdés. Azonban *ahogyan a* történet alakul, a fordulatok lezajlanak, az nincsen összhangban sem minőségében, sem hitelességében a felvetett problémával. A sorstragédia fordulatai kínosan kimódoltak, leplezetlenül művi jellegűek, mindezt azonban nem Illyés drámaírói gyengeségének, esetleges figyelmetlenségének kell betudnunk, hanem a sorstragédia, a feltétlenül akart műfaj alapvető tisztázatlanságának, fogalmi többértelműségeinek, ellentmondásai következményének. Illyés sorstragédiát írt, a darabban nyíltan el is hangzik Gábor és Oidipusz analógiája. Bizonyos értelemben modernet, hisz ha tragikus végbe fúlót is, ám groteszket. Az anya végső tette inkább kínos, inkább aránytalanságában lehetne megrázó, mintsem önértékének súlyánál fogva felemelő vagy épp katartikus.

A dráma hőse az igazság nyomába ered, Illyés szerint sorsát tárja fel. Meg-tudja az igazságot, és ezért buknia kell, az igazság útja egyben az áldozaté is. Alapvető a darab címe, a sors választásáról van szó. Ám látnunk kell, hogy a kérdés ez: milyen igazságot keres a hős, milyen sorsot hív ki, ha van, miben álljon tragikus vétsége?

Tudjuk, hogy a sorstragédia mélyén szinte minden esetben jellem és sors egysége, megbonthatatlansága, kikezdhetetlensége áll, s ez jelenti egyben minden individualitás alapját is. (Kinek-kinek az ethosza a daimon, tanítja Hérakleitosz, és ez mindenfajta dráma lehetőségének alapja is.) Oidipusz: megölt egy idegent (apját), házasságot kötött egy asszonynyal (anyjával). Az ő sorsa kikerülhetetlen volt, és ha nem is tudta, hogy mit tesz, mindezt megcselekedte, ölt, és át-lépte az egyik legősibb tabu határát. Bű-ne és tette személyében egy. Akaratlanul cselekedett, és mindennek súlya vissza-háramlik reá. Elégedjünk meg ennyivel: a klasszikus sorstragédiában a vétség tett formájában jelentkezik, a cselekvés a személy megnyilvánulásának formája. Így van ez akkor is, ha a cselekvés épp a titok őrzése, mint például Kierkegaard-nál.

Illyés hőse ebben az értelemben: *bűn*

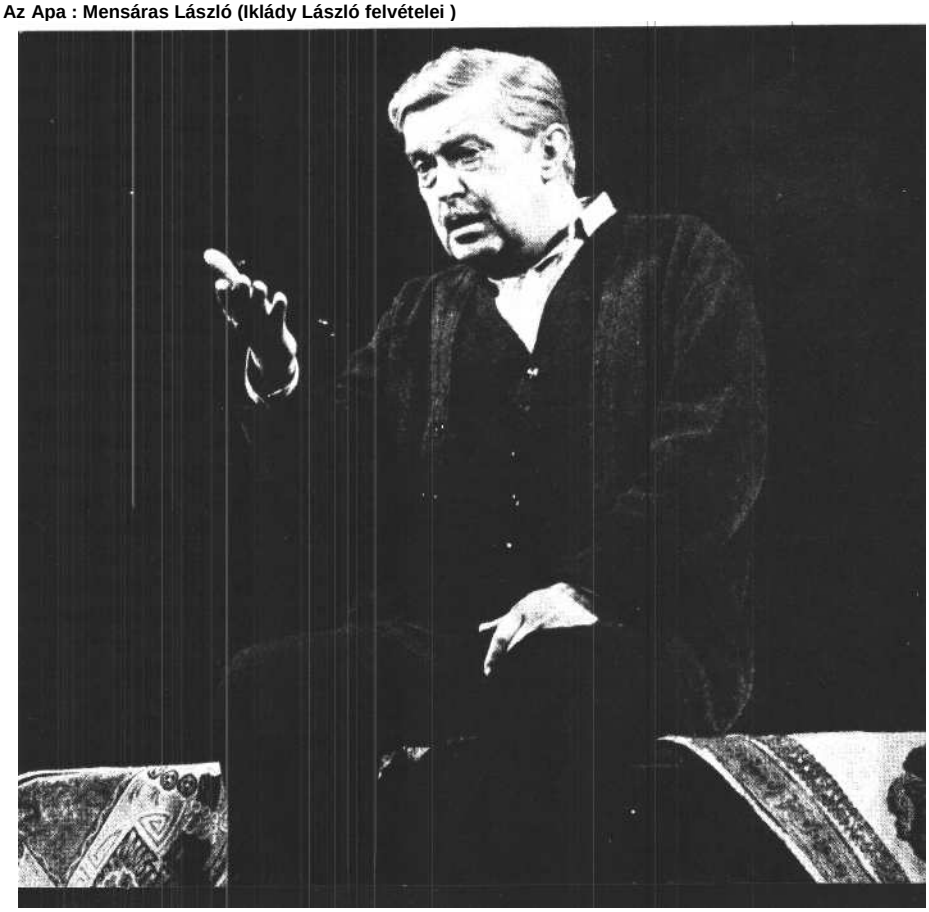
telen és *sorstalan is.* Nem keresheti sorsa igazságát, mert saját életében nincs mit fellelnie. Saját élettörténete nem rejtett előle semmit. Saját tettei nem létezőek, nincs miért felelnie, önmaga múltjából nincs mit rejtenie. Oidipusz tett valamit, és ezért felelnie kell. Illyés hőse hall valamit, és ezért felelni akar. A sorsválasztása ebben áll. És ez a tévedés meghatározó forrása. Illyés a zsidóság fogalmát sorsnak tekinti. Ezzel szemben bizonyosan állíthatjuk, hogy a zsidóság és sors a priori soha nem azonosak, vagy ha igen, ügy az a személyesség, az individualitás abszolút erejű visszavonásához vezet. Akarva-akaratlanul, de immáron jóváthetetlenül összekeveredett a sors, a faj és a nemzet fogalma, és ez a tisztázatlanság az, ami megszüli a maga eredményeit. Innen ered az inkongruencia mondani-való és szerkezet, téma és kivitelezés között. Elhangzik a bűvös szó: a hős meg-hallja magáról, hogy zsidó, és egy sors tragédia kezdődik el. Sorstragédia ott és úgy, ahol mindez érthetetlen. Nem a hős saját személyes története indul el, hanem egy ideológiai, történetfilozófiai probléma erőszakos drámává változtatásának vagyunk tanúi.

Ha a zsidóságot nem tekintjük sors-fogalomnak, kényszerítő erejű, a személyt kisajátító, individualitását elrabló, egyszeriségét kizáró kategóriának, úgy a tragédia, amelyet lllyés tételez - nincsen, legalábbis ebben a formájában, ebben a koncepcióban nem lehetséges, mert a tragikus vétség: nem létezik. Csak a zsidóság sorskénti értelmezése vezethet el ahhoz az egyébként ironikusan is érthető fordulathoz, amelyet Illyés hőse követ: megtudván, hogy zsidó, azonnal Izraelbe emigrálna. Ez a fordulat, amelyet a darab valódi, asszimilált zsidó hőse is visszautasít, mutatja a legpontosabban, hogy maga Illyés sem volt bizonyos, milyen jelentéssel ruházza fel hősének útját, az igazságfeltárás végzetes kalandját. Ez a komolyan alig vehető, már-már abszurd fordulat végig kétértelműen lebeg, és felkínálja az értelmezés egy másik lehetőségét is. Mert ebben a fordulatban észre lehet vennünk azt az igazságot, hogy milyen durva és artikulálatlan lépésekre kényszerül az, aki a sors és a faj fogalmát összekeveri, miképp jár az, aki az ősök kutatásának kérdését a legsajátabb ügyévé teszi, mondván: „egy vagyok". E hangzatos mondat, amellyel hősünk tettét végső soron indokolja, ha nem is tragikus vétség, de mindenképp durva tévedés. Viszont az alapvető probléma az, hogy Illyés darabja egyáltalán nem ennek a gondolatmenetnek a nevetségességé-ről, esetleges elutasításáról szól, hisz ha így lenne, úgy nem beszélhetnénk sors-tragédiáról, nem lenne mód a nemzeti problémák teljességének felmutatására, Másrészt valószínűleg értelmetlen is lenne egy militáns fajiságot képviselő zsidó viselkedést épp a mai nap magyar szín-padán kifigurázni. De Illyés nem is ezt teszi.

Ő igaznak, elkerülhetetlennek, jogosnak, tragikusnak érzi tehát hőse útját, akit mint reprezentatív alakot minden jóval felruház. (A rendezői utasításban lllyés Gábort „jellemeszménynek" te-kinti.)

Lássuk például az első felvonást: mi-ért, milyen indokok alapján akarja hősünk megtudni igazságát, miért elemi erejű e szükséglete, miért nem tekinti családi ügynek, miért van az, hogy számára a legszemélyesebb ügye: közügy? Ugyanis az a reális alternatíva teljesen hiányzik e darabból, hogy mindez magánügy. Illyést a probléma egyetemessége, a magyarság sorskérdései foglalkoztatják, számára ez az alternatíva kizárt. Gábor elsősorban kijelenti, hogy „bánom is én, hogy zsidó, nem zsidó". Kimondja, nem e kérdés szociális vonatkozásai ér deklik, így fo[g]almaz: „az akarok lenni, ami vagyok Es ehhez a tudáshoz a származás tudása kell, amely eszerint abszolút erővel határozza meg a személyt. (Ezt joggal csak Oidipusz mondhatja. Az, aki ölt, anyjával hált, neki *van* mit megtudnia. Ill[y]és hőse silány dolgokat: tudhat és tud I. meg, Zilahyra emlékeztető lányregényeket, rosszul használt, túlértékelt információkat.) Mindez már involválja Gá[b]or következő mondatát: „egy vagyok". Vagy-vagy tehát. Ugyanakkor mondja mindezt, amikor kijelenti, „köpök arra, hogy faj". Illyés morálisan feddhetetlen. Valóban, számára a faj lényegtelen. De az ellentmondásukból kiderül, hogy a tisztázatlanságok következményei tévedések forrásai. „Egy vagyok", ez a személyiség védelme, amely egyébként a leginkább hiányzik a darabból. A megfogható, élő személy, a jellem, amely tettekben nyilvánul meg. Mindez hiányzik, mert e műben nincsenek tettek, s akaratlanul is, de e kontextusban ezt hozza magával : vagy-vagy. Vagy zsidó, vagy magyar tehát. Es itt érhető tetten működésében az egész gondolatmenet belső ellentmondása. Ha igaz az, hogy 'alaki köp a fajra, akkor

Az Apa : Mensáras László (Ikládv László felvételei)



számára az igazság kérdése nem a sors és faj azonosságában felkutatandó, számára a kérdés nem a priori tragédiák forrása. Egy ilyen ember lehet mérhetetlenül kíváncsi, ám e kettő közötti különbség mérhetetlenül, kifejezhetetlenül fontos. Mert valóban érdeklődésre tarthat számot, ha valaki megtudja magáról, hogy zsidó származású, és valódinak vélt szülei csak mostohák. De mindez nem azonos azzal, hogy önmaga marad-e. A személyiséget mindez még nem kezdi ki, csak abban az esetben, ha a faj és a sors azonossága feltétlenül uralja a szín-padot.

Illyés hőse nem kíváncsi. Nem pusztán érdekli mindez. Látványosan összeomlik, amit megtud magáról, az lényegét támadja, és ez érthetetlen. A dráma heve, az őt védő Fruska igazságának kétes értéke innen ered, ez a hevület a legkevésbé személyes, e félelem barbár. A tragédia tehát valójában ez: a hős a fajiság és a személyiség összekeverésének áldozata. Ha valamiben vétkes, úgy éppen abban, hogy képtelen a személyisége megőrzésére. Háborút indít, szélső, végső kérdést tesz ott fel, ahol a legrosszabb esetben is családi titkok lappangnak. A mama történetének drámai vége, e halál ijesztő hiteltelensége is ide vezet, ez a romantikus szerelmi történet legfeljebb egy társalgási dráma feszültségét bírná el, de nem alapulhat mindezen egy nemzeti sorstragédiá személyiséget kikezdő alapkérdése. Ha ezt a hőst, Illyés színészét figyelmesen szemügyre vesszük, be kell látnunk, hogy ez a figura valójában igaztalanul képviseli a példaerejű jellemeszményt.

Ez a hős a személytelenség modellje.

Honnan ered ez a zsidóságértelmezés, miből következik mindez, miképp érthető Illyés hősének pálfordulása? Ez a zsidóságértelmezés (más kérdés, hogy az ortodox zsidóság és Izrael között is húzódik egy határ, amelyet a darab abszolút nem érzékeltet, holott igencsak lényeges) egyetlen forrásból fakadhat, egy ugyanilyen végletes és sarkított magyarságértelmezésből. Csak az kerget-heti magát végig egy ilyen úton, aki épp-így kizárólagossággal élte meg a magyarságot. Az „egy vagyok" tragikus, történelmi tévedés. A valódi alternatíva az is-is, amelyet a civilizáció, a tolerancia kínál. Mindez a személyiség, az egyediség, az individualitás visszavonásához vezet, jóllehet a végtelenség, a nyitottság lehetősége, az is-isben nyílik meg. De Illyés főhőse nem Tibor, aki sajnos inkább impresszionisztikus színekkel felruházottan képviseli ezt az álláspontot, hanem Gábor. Vitájuk - Gábor Izraelbe menetele - az ideológiai megalapozottságú szerkezet legnyilvánvalóbb és sajnos a dráma egyik legkétesebb jelenete. E vita inkább csak formális. Tibor szerepe a kérdések feladására korlátozódik, röviden kudarcot is vall, „hogy férkőzzek ... hozzád, hogy mégis megbirkózzak a te ördögien éles, pokolian pusztító agyaddal ?". S itt minden iróniától mentesen meg kell állnunk. Gábor e jelenet-béli logikája pusztítónak pusztító ugyan, de nem ördögi és enyhén szólva nem éles. „Megyek. Az enyéim közé. Akár megnyúzottan. Itthagyva, képetekbe dobva a bőrömet." Mindez minden, csak nem logikus. Kettejük párbeszéde ekkorra már a süketeké és vakoké, ez pedig megengedhetetlen. S a drámai vég, az elszánt Gábor és kétségbeesett mamájának vége, ezen a szinten, ahova Illyés ekkor felemeli az egész történetet, majdhogynem tarthatatlan, szétesett.

IV.

Ádám Ottó szinte mindent elkövetett, hogy e végletekig hevített, sarkított drámát relatív higgadttá, arányossá tegye. Igy elhagyta például Gábor „zsidós" ruháját, ez a legmélyebben helyeselhető. Ugyanakkor azonban a díszlettel a végtelenség, az általánosság szintjére emelte az előadást. Ezt szolgálja a váltakozó felhőjáték háttere, a puszta dombokat idéző tér, amelyben a vidéki kúriákba illő bútorok között a játék történik. Az absztrahálás szándéka kettős eredményre vezet. Egyrészt könnyít a szereplők játékmódján, a díszlet, a tér egyértelműen érzékelteti: amit látunk, az példázat, allegória, és nem egyértelműen polgári színdarab, ahol minden dialógus a realitás szintjéről indul el. Mindez mélyen összhangban áll a darab nyelvével, a Racine-ra emlékeztető veretes és higgadt, körmondatokban fogalmazott, élőbeszédtől távolinak tűnő dialógusokkal. Ugyanakkor e díszlet tovább tágítja a darab jelentéskörét, a példázat ereje a nemzet kérdéseit sugallja. Ezzel viszont épp a fentiek miatt messze nem érthetünk egyet.

Nehéz és meghatározó kérdés a darab előadásának esetében a színészválasztás. Sztankay István játssza Gábort, s amint a választás, úgy a színész játékmódja egyaránt nyilvánvalóvá teszi, hogy nem az ideális Gábort magát látjuk, hanem egy *őt* játszó színészt. Ezt a távolságtartást szolgálja Sztankay szöveghez mért higgadtságával, fegyelmével, orgánumával való mértéktartó bánásmódjával. Szerepe oly végletes, hogy nem egy vonatkozásban hiteltelen, így ha a színész lemond a teljes, feltétel nélküli azonosulásról, az épp az előadás érdekében történik. E távolságtartás szinte kötelező, e szöveget distancia nélkül elmondani szinte lehetetlen, pontosabban hatása enyhén szólva kétes. Mensáros László és Tolnay Klári játsszák Gábor szüleit, s e két mesterszínész mindent elkövet, hogy hitelessé és elfogadhatóvá tegyék a figurákat. Mensáros introvertált fegyelme mély megértésről, figyelemről, aggódásról tanúskodik, e visszahúzódásában is jelen levő alakot a maga idealitásában a lehetőségekhez képest élővé teszi. Más kérdés, hogy ahol a szöveg teatralitása erősebb lesz, ott ő sem segíthet, a figura hitelessége nem egy ponton lehetetlenné válik. Tolnay Klárinak túl kellett juttatnia a mama alakját a Zilahyra emlékez-tető könnyes, inkább kínos történeten, és e sorsot a tragédia részévé kellett tennie. Halála tragikumát kellett igazolnia, és ehhez kellett felemelnie minden mondata jelentésének értékét. Tolnay Klári igazán nagy színésznő, minden, amit tesz, tökéletes. Szolgálja ezt a darabot, teljes tudásával, s ez az este talán legkiemelkedőbb alakításához vezet. Lehetőségeihez mérten kiváló volt Koltai János Tiborja is. E. jócskán vázlatosan megírt figurát maximális személyességgel ruházta fel, túllépett a szerepén, valóban a barátot játszotta el, s nem elégedett meg a tragikus sorsú, asszimiláltságát megszenvedett zsidó színpadra állításával. A személyesség hangsúlyozása feltétlenül jó választása volt. Fruska és Kati, Piros Ildikó és Bencze Ilona alakítása a fentieknél halványabban sikerült. Piros Ildikó nem sok árnyaltságot, realitást tudott vinni e férfiért aggódó, hozzá minden-áron ragaszkodó leány szövegébe, Bencze Ilona pedig sajnos kifejezetten modorosan, külsődlegesen és túl egyszerűen játszotta el a disszidens nagyvonalúságát, idegenségét, vonzó-taszító elevenségét. A döntő jelentőségű rendezői koncepciót feltétlenül jól szolgáló díszletet Götz Béla tervezte.

Illyés Gyula: Sorsválasztók (Madách Színház)

Rendező: Ádám Ottó. *Díszlettervező:* Götz Béla. ***Jelmeztervező:*** Mialkovszky Erzsébet.

Szereplők: Sztankay István, Tolnay Klári, Mensáros László, Piros Ildikó, Bencze Ilona, Koltai János.

BERKES ERZSÉBET

Bús tréfa régen és ma

Németh László színműve Veszprémben

Jelenet Németh László Harc a jólét ellen című **darabjának veszprémi előadásából.**

Bár azzal hízelkedünk magunknak, hogy világképünk természettudományi megalapozottságú, s elveink igazát a gyakorlattal hitelesítjük, azért mégis vannak babonáink. Azaz csodás elemekkel s félelemmel átszőtt hiedelmeink, melyeket sem tények, sem tapasztalás nem hitelesítenek. Nemcsak olyasmi, hogy no, beütöttem a könyököm váratlan vendég érkezik; meg: ahányat a kakukk szól, annyi évet élek, hanem vannak ennél komolyabb babonáink is. Hogy tárgyunkhoz közelebb kerüljünk: babonás tartózkodás él bennünk a kortárs társadalmi szatíra iránt. Addig rendben van, amíg vezércikkekben csontig rágott fogyatékosságokról esik szó, de ha keserűbb, de ha mélyebbre futó ellentétek, fonákságok, netán bűnök kerülnek tollhegyre -- viszszaretten a sajtó, vissza a színpadok nyilvánossága. Történelmi viseletünk, szövetséges osztályok pellengérre állítása - kímélet tárgya. Kivált, ha más babonákkal vagy legalábbis: tényekkel, tudományos alapossággal nem tisztázott nézetekkel - áll párba. Mondjuk olyan író vállalkozik szatirikus látásra, akinek politikai nézetei nem mindenkor és nem mindenben csengtek össze a jelen uralkodó eszméivel, akkor menten kész az elő-ítélet: ellenséges. Az meg sem fordul a fejünkben, hogy esetleg ellenségünk is kimutogathatja méltán javítandó hibáinkat.

Mindezt azért bocsátom előre, mert babonás aggodalom lenghette ez ideig - s némiképp bemutatójakor is -- körül Németh László szatíráját, a *Harc a jólét ellent.* A szerző életében elő sem vették - pontosabban: ő maga sem nyújtotta he színházainkhoz, nyilván babonás tartózkodásból, s amikor a húszesztendős fönnállását ünneplő veszprémi Petőfi Színház idén elővette, mindent el is követett, hogy végletesen megszelídítse a szatírai tárgyat, illetve a csattanót.

Ez a tárgy pedig a következő: egy Tisza menti kisváros erkölcsi fároszát, bizonyos Tölcséry nevezetű községházi tisztviselőt iszonyatos dilemma gyötri. Értesülvén a minap ledobott atombombáról, megképzik szeme előtt az új energiaforrás következtében a világra rásza baduló jólét demoralizáló perspektívája, s miközben családja amerikai segélycsomagokból beszerezhető rongyokért töri magát, barátai meg ártéri fákat vágnak ki, hogy a közelítő tél fűtött szobában legyen elviselhető, Tölcséryt a minden eddiginél nagyobb katasztrófa, a jólét elhárításának gondja emészti. S mert a városka amúgy is tele hozzá hasonló ködfaló és moralizáló „nadrágos emberekkel", nép, nemzet- és emberiségmentő „szellemóriásokkal", jó magyar szokás szerint testületet is alakítanak a várható veszedelem elhárítására. Némi civódás, udvariaskodással palástolt bokacsattogtató kellemkedés árán ki is osztják a tisztségeket - van elnök, ügyvezető titkár, nőbizottság, nemzetközi referens s más múlhatatlanul fontos felelős - egyet nem sikerül kisütniök. Azt, hogy mi lehetne az az eszme, az a módszer, az a lehetőség, ami végül is ki nem merülne. Könyvgyűjtés? Testedzés? Nyelvtanulás? Kamarazenélés? Helytörténeti múzeum alapítása? Minden bizottsági tag a maga hobbyját akarja totálissá tenni, de a város bölcse valamennyit silánynak tartja. Pótcselekvés mindenik, s még ilyen minőségben is csak azokat elégítheti ki, akiknek erre -- már tudniillik a javasoltra van hajlamuk. Valami nagy, valami általános kel-lene. Tölcséry már éppen ott tart, hogy föladja a kutatást, amikor megjelennek a helyi, még csak alakuló kommunista párt agitátorai. Elmondják programjukat ipar, kereskedelem, közoktatás gondját az államra kell bízni. Az majd mindent megszervez. Termékek előállítását, az állampolgárok ellátását, ingyenes egészségügyet, klasszikusok oktatását. Tölcséry szédületes perspektívát fedez föl mindebben: ilyen fokú szervezettséget lehetetlen megvalósítani, így a jólét, még ha az emberiség szolgálatába állítják is az atomenergiát, aligha teljesedhet ki demoralizáló nagyságában. Belépési nyilatkozatot kér tehát. A morál meg van mentve itt jólét nem lesz.

A szatírai csattanó akkor, amikor elcsattan - azaz most, hogy minden korábbinál jobb átlagéletszínvonalat mondhatunk magunkénak a kommunista párt vezetése alatt , valóban kacajt fakasztó és nem is hat erősebbnek, mint egy bluett (zene nélkül). Két momentumot azonban nehéz elfelejteni: az egyik az, hogy a játék históriai idején - 1945 őszén - alig-ha gondolhatták a Tölcséryhez hasonló gondolkodók hogy a jólét valóban bekövetkezik. A másik: aligha hihették a Csirizhez fogható képzetlen, falusi agitátorok, hogy mindez mégsem fog olyan könnyen és olyan egyenes vonalú úton megvalósulni, mint agitáló naivitásukban állították. A tréfa alján tehát ott motoz az a történelmi tapasztalat is, amitől nevetésünk elmélyülhet, önkritikussá színesedhetik

Németh Lászlót valójában nem is ez a csattanó izgatja, hanem annak a kommunizmusban nem bízó kisvárosi értelmiségnek, vagy korabeli szóval: közép-osztálynak a viselkedése, amelyiket publicisztikája 1945 előtti szakaszában oly fontos, megnyerni méltó osztálynak ítélt, s amelynek morális erejétől, küldetéstudatának fölkorbácsolásától oly sokat remélt. Ezek életképtelen meditációit le-leplezni, ön maga illúzióival leszámolni, tőlük nevetve megválni ihletőbb ambíciója lehetett, mint az a könnyed fricska, melyet a darabzáró poén a kommunista agitátoroknak, a jólét reális esélyével a középosztálybelieket éppen nem kecsegtető pártnak címezve elépattinthatott.

A darab egészéből sikerül ezt kiolvas-ni 1981-es első számaiban közölte az Alföld , a veszprémi előadás szemérmes titkolózása ugyanis azt sejteti, mintha Németh László felszabadulás előtti antikommunista meggyőződését kellene ken-

Csizmadia Gabi (Lica), Spányik Éva (Krisztinka) és Meszléry Judit (Katinka) a **veszprémi előadásban (MTI fotó, Ilovszky Béla felvételei)**

dőzni a leejtett befejezéssel. Vagy hogy éppen a babonák működtek? Horvai István úgy gondolta tán - nem minden alap nélkül -, hogy a szatírai csattanó sérelmes lesz politikai meggyőződésünkre?

Bizony csak találgathatunk, mert az előadás egésze nem vállalta föl azt a kegyetlen, az önkínzásig pontos és önrevízióig kemény szakítást, amit a szerző részben a „nadrágos emberek" moralizáló fölöslegességének rajzában, részben a maga kommunizmussal szemben tanúsított korábbi nézetei ellenében nyilvánított.

Horvai István kitűnő érzékkel kurtította meg a drámai szöveg helyenként terjengős, helyenként önismétlő részleteit; bizonyos jelenetek fölcserélésével - ha szövegkönyv hiányában emlékezetem jól regisztrálta -- szerencsésebbé tette a drámai szerkezetet is, de a játék tónusát szolidabbra intonálta, mint szatírák esetében indokolt volna.

Néhány kritikus úgy látta, hogy mind-ez abból fakad: Németh László tartotta magát az általa megfogalmazott nemzeti karaktervonáshoz, miszerint a magyar jellemzőkhöz nem tartozik a humor, s ennek folytán lett az előadás kevéssé mulatságos, sőt helyenként unalmas. Minthogy én nem találtam ilyen kategorikus definíciót, s nehezen hihetem, hogy Németh kitagadta volna a magyar irodalomból A *helység kalapácsa* szerzőjét, vagy akár Jókait is, megmaradok annyinál, hogy Németh László ezúttal nem élt a humor elfogadott eszközeivel. Azaz nem törekedett arra, hogy az ellentmondásokat megbocsátó derűvel összebékítse. Inkább követte azt a szellemet, melyet Arany-tanulmányában maga is elemzett, így: „A mű (ti. *A nagyidai cigányok)* szimbolikus sugárzása, mint a Toldié, tökéletes, a magyar léleknek egy mélyebb rétege mond itt kritikát a felületesebb fölött, a tehetetlen erő kacag a satnya akaratra, a magyar öngúny költeménye ez, Don Quijote kicsiben. »Oly küzdelemre, mely világcsoda, Kétségbeesett kacaj lőn Nagy Ida« - írja évek múlva. Azonban ez a két sor már a jövendő tankönyvek számára mentegeti Arany legigazibb költeményét. Nem a kétségbeesés tévedése volt az a kacaj, hanem jogos és örök kacaj, melylyel a magyarság felel történelmére."

Németh Lászlónál is így érzem: ahogy a *Pusztuló magyarokban* - másik vígjátékában, talán szatírájában - kétségbeesetten nevetett, de nem a történelmen, hanem a történelmi analízist elbohóckodókon, úgy most a történelmi távlatú elemzés kacagtatja: mint bizonyul alkalmatlannak a valódi helyzet fölismerésére egy önmagának történelemcsináló erővel hízelgő osztály - valójában: réteg - s mint viszi teljesen csámpás érdektudat olyan irányba, mely akarata ellenére lesz hasznára.

A társalgási darabok modorában előadott szatíra néhány helyen az eredeti műfaj erényeit villantotta meg. Az amerikai csomagokat osztogató kvéker szín-re lépte, majd Miss Brown kísértő, fiit-teres gönceinek hatása az aszkézist fo-gadó Tölcséry hölgyekre nemcsak frenetikus szcéna, de kitűnő emlékeztető is azokról az évekről, amikor uraságtól le-vetett kacatokért tiporták egymást nem-csak azok, akiknek más nem volt, hanem azok is, akik előkelőbbnek akartak látszani, mint amilyenek voltak. Németh öniróniájának remeklése az utolsó fölvonás kezdő jelenete: a jólételhárító bizottság nemes szellemű első ülését disznótoros tivornyába fullasztó Tölcséryné vezekel ura és parancsolója előtt. Nem nehéz fölismerni - kivált az életrajzi jegyzetek ismeretében - hogy hányszor kellett hasonló komédiákkal elhitetni a szerzővel: nem azt látja, amit lát, nem azt ette, amit evett, s nem abból a pénzből került, amit ő nemes célokra szánt. Tölcséryné ha-zugsága -, kivált Spányik Éva előadásában - bocsánatkérő tréfa a családféltő asszonyok irányában, s kíméletlen ön-gúny az irreális moralizálók ellen, azaz önmaga karikatúrává rajzolt magatartását mutatja itt a szerző. A többi jelenet azonban hangsúlyozás, kiemelések hiányában összemosódik, valóban csak a végső csattanó kissé terjedelmesre sikerült előjátékának hat. Így nem tölti be fergeteges esélyeit a disznó-gyűrűjéről mondott felvonászáró poén (pedig ez a vaskosabb célzás nem jellemző a szerzőre, s valószínű, hogy a szatírai, a durvább színek végett engedte meg magának), elsikkad a Tölcséry lány és a szomszéd bollér fiának kis flörtje is, amiben pedig ott motoz Németh László más irányú önbírálata: a fiatalabb nemzedék szemszögéből is maga ellen villantja a gúnyt.

Aki viszont örvendeni tud annak, hogy eleven figurákat láthat, ismerhet meg avagy ismerhet föl, az mégsem unatkozik az előadáson. Hiszen, ha villanások-ra is, de minden színésznek megvan az esélye rá, hogy egész jellemeket formáljon. Dávid Kiss Ferenc - sajnos botladozó szövegmondással - Varga Tóni alakjában azt a mindenkori rajongót jelenítet-te meg, akinek imádata tárgya - a Nagy Ember - bármilyen homályos eszmét ad is elő, boldogan visszhangozza, sőt értelmezi. Párja Berkes, aki sedre igyekezet-tel, kisebb absztraháló képességgel, ám annál nagyobb gyakorlati érzékkel mind-járt „mozgalommá" is terebélyesíti a föl-merült gondolatfoszlányt. Dobák Lajos sebes mozgással - mely mindig előtte jár a megértett eszmének - kitűnően tud-

ta érzékeltetni a buzgó tanítvány helyezkedő igyekezetét, a nélkülözhetetlen ember blöfföktől sem idegen készségeskedését. Czeglédi Sándor az eszperantista vidéki csodabogár epizódnyi szerepében remekelt. Esett kis figurája, szárnyalásokról lekéső buzgalma fájdalmasan igazolta: mit jelent egy Csomorkánynál is kisebb helyen egyedül tudni eszperantóul, s mit, ha erre a tudásra végre-valahára szüksége van a többieknek. Tornyai doktort, a közintézmények létesítésével köz-életi szereplést, netán közhivatalt, uram bocsá': képviselőséget is becserkésző karrierista orvost Györffy László elevenítette meg, könnyeden s kissé galambszürkébb-nek öltöztetve, mint ilyen kisvárosban és ilyen időkben a figura járhatott. A legháládatlanabb férfiszerep Szoboszlay Sándornak, Tölcséry megjelenítőjének jutott. Megváltó' mosollyal kellett viselnie a szellemi fárosz lábainál nyüzsgő rajongók oktalanságát hosszú negyedórákon keresztül, míg szerényen - s mennyi-re őszinte álszerényen! - ismét és újra el kellett hintenie a mélyen átgondolt naivságot. Dicsérje Szoboszlay Sándor játékintelligenciáját, hogy ilyen föltételek mellett is mindvégig főszereplő tudott maradni. Egyéniségének súlya pillanatra se, szöveg nélkül se vesztett jelentőségéből. leghálásabb férfiszerepet Vajda Károly alakíthatta: Mr. Brown volt, az idegenbe szakadt hazánkfia, aki most az amerikai ajándékcsomagok elosztására felügyel. A figurát ugyan bohózatig menő tónusban rajzolta meg, de ez nem vált a színházi mulatság sérelmére. Egyszerre volt praktikus amerikai kispolgár és nagyképű hazalátogató, hálás unokaöcs (deportálásba hurcolt nagynénje végakarata szerint részesíti Tölcséryéket előnyökben ruhaosztáskor) és érzelgősséget nem ismerő kereskedő. Kivagyiság és okosság úgy tudott keveredni játékában, hogy rokonszenvünket mindvégig meg-őrizte. Spányik Éva emlékezetes jelene-tét már fentebb említettük. Igaza volt egyik bírálójának: úgy játszott, mintha *egy* igazi Németh László-darabban játszott volna. De úgy tetszik, Spányik Évának volt igaza. Egyfelől, mert *ez valóban* Németh László-darab volt. Másfelől nem azért játszotta szerepét halálosan komolyan, mert korábbi Németh-hősnők tragikus maszkja reá merevedett, hanem azért, mert tudta, hogy ennek a figurának eredendő humora akkor tűnik elő, ha humorizálás nélkül formálja meg. A jelenet arról szól, hogy a bűnös asszony, a meg-tévedt anya térden állva esdekel urának, amiért az óljukba tévedt sertést levágta, s a hurkát-kolbászt-sülteket fölszolgálni merészelte a vendégeknek. Sőt: még aszkéta hitvesének is tányérjára csempészett néhány jobb falatot. 1 lát mit érdemelhet az az asszony, aki ennyire vetemedik? - Jól tudta Spányik Éva, hogy mit céloz ez a jelenet, s mi ennek valódi fonákja. Nem a nézővel összekacsintó komédiázás, ha-nem a könnyekig őszinte rimánkodás. Úgy igazán leleplező, úgy fájdalmasan metsző, s csakis úgy fordítható a szatíra középpontjában álló Tölcséry-Németh ellen. Értette a szerzőt.

Az egész játék folyamán csillogó alakításra nyílt módja Meszléry Juditnak.

tetye-tutya Varga tűzrőlpattant feleségét játszotta, aki ugyan praktikus eszű, józan asszony, de a nagy szervezkedéssel együtt járó szereplési viszketegségben kissé maga is megkótyagosodik. Ékes példája ez a figura annak, hogy Németh László milyen jól ismerte szépasszony rajongói kapacitását mind szellemi teljesítmény, mind hiúság dolgában. Hiszen Pata asszony mindaddig eszén van, amíg nem kell féltenie a vonzó asszonynak fönntartott státusát. De mihelyt megjelenik Miss Gordon, már hiúságának rabja ő is. Miss Gordonként Dobos Ildikó alighanem pályája legnehezebb szerepét játszhatta. Nem mintha tehetséggel nem győzte volna, hanem inkább: a szerep nem győzte őt. Végig angolul kellett beszélnie, s gesztusokkal kifejeznie azt, amiről az angolul nem értő közönséget mégiscsak tájékoztatni kellett. Úgy hiszem, a szerző maga keresett volna jobb megoldást, ha látja, hogy a még--oly nagy erőfeszítés dacára is milyen kicsiny hatásfokkal válik dramaturgiailag értékesíthetővé ez a szerep.

Tizedik Németh László-premierje volt ez a veszprémi társulatnak. Nem tudom, a premierközönség, amely nyilván már hajlékonyan tudja követni a korábbi darabok alapján a sajátosan nehéz szöveget, mint ünnepelte az együttest. Én közel a harmincadik előadáshoz, Celldömölkön láttam a darabot, kisszámú, de lelkes közönség körében.

Németh László: Harc a jólét ellen (veszprémi Petőfi .Színház.)

Rendezte: Horvai István m. *v. Díszlettervező:* Fehér Miklós m. Jelmeztervezö: Hruby Mária.

Szereplők: Szoboszlay Sándor, Spányik Éva, Csizmadia Gabi, Dávid Kiss Ferenc, Meszléry Judit, Dobák Lajos, Györffy László, Czeglédy Sándor, Vajda Károly, Dobos Ildikó, Bakody József, Szikra József, Árva László, Háromszéki Péter, Monori Balázs.

BALOGH TIBOR

Egy vidéki üvegház lakói

Az Elveszett paradicsom Kecskeméten

Ezerkilencszáznyolcvanegy augusztus tizenharmadikán ismét körülvette a magyar irodalma reprezentáló sokadalom azt a másfél négyzetméternyi földterüle-tet amelyről húsz esztendővel ezelőtt a temetkezési hivatal megfellebbezhetetlenül fogalmazta meg a határozatot egy kategorikus fejtáblán: ez Sarkadi Imre író nyughelye Ám bármily gyakorlata légyen is a temetkezési hivatalnak az efféle, megfellebbezhetetlen kijelentésekben, maga sem gondolhatta akkor, hogy ítélete mindmáig az egyetlen objektív irodalomtörténeti értékelés lesz arról a művészről, akinek halála avagy: kivonulása a létezésből alighanem örökre meg fejthetetlen talány marad.

Most lehetne hatvanéves Sarkadi lm-re, s már húsz esztendeje nincs közöttünk. Munkáiról az elmúlt két évtized során temérdek Temzés jelent meg, íródott róla egy vallomás- és egy életrajzi kötet, s készült számos disszertáció. Sírkőavatásán azonban Csaplár Vilmos beszédének hallatán megerősödött bennem a meggyőződés, hogy erről az életműről ma sem tudunk lényegesen többet, mint amennyit 1961-ben tudott ama néhány barát, akiket olyan hirtelen hagyott magukra azon a tragikus emlékezetű estén. Valószínűleg azért nem gazdagodhatott, mélyülhetett Sarkadi-képünk az eltelt, kisebb történelemnyi idő alatt, mert az életműnek ettől a végzetes pillanattól fogva a halál lett a szubsztanciája, pontosabban: a halál oka vált a róla alkotott esztétikai ítéletek fundamentumává, s az maradt máig is.

Azok ugyanis, akik egykor - más, előző korok művészeinek sorsa példáján könnyű tollal teremtettek egyenes összefüggést az önpusztítás és a társadalmi deformáció között, most, a kínálkozó analógiák kisértetétől riadtan, igyekeztek megfoszt'ani a tragikus zuhanás elkövetőjét attól a képességtől, amelynek birtokában a végső mozdulat pillanatában esetleg a szabad akarata szerint cselekedhetett Ugyanakkor mások, a vak véletlen lehetőségét kizárva, a társadalmi-emberi konstellációk eltűrhetetlenségének tudatos kifejezését vélték felis-

Tolnai Miklós (Zoltán), Ábrahám Edit (Mira) és Garai József (Sebők Imre) Sarkadi Imre Elveszett paradicsom című drámájában

merni az író maga kereste halálában. Úgy tetszik, a művészetpolitikusok és az irodalomtörténészek, a jó barátok és a racionális esztéták számára egyszer s mindenkorra megkerülhetetlen feladat lesz a műelemzéseket, színikritikákat bevezető (vagy összegző) találgatás, hogy vajon az ablakpárkányra lendülő test volt-e visszatántorodni gyönge, vagy a lélek nem visszahőkölni bátor? S az egymást érvénytelenítő érvek meg-megújuló ütközetében csakugyan nem marad más bizonyosság, mint a végső mozdulat puszta ténye. Közben pedig, szép csöndesen, feledésbe merül minden esztétikai értékszempont, a művekben sűrűsödő valóság egész gazdagsága, s örökre rejtve marad előttünk a csaknem valamennyi történetbeli és színműben felbukkanó *legsajátabb* Sarkadi-hős igazi arca.

A végjáték természetrajza

Az Elveszett paradicsom az életmű legtöbbet vitatott, záró ciklusába tartozik, a *Bolond és szörnyeteg, a Gyáva* és az *Oszlopos Simeon* mellé. Az elemzésekben többnyire különös jelentőséget tulajdonítanak az utolsó két dráma keletkezési sorrendjének, attól a feltételezéstől indíttatva, hogy *csak* a legkésőbben alkotott hős lehet az abszolút kulcsfigura: *vagy* Kis János, aki, miután meggyőződik a világ ügyeinek jóra fordíthatatlanságáról, a rosszat a végsőkig rontva, a negatívumok szférájában teremt tiszta értékrendet maga körül; *vagy* Sebők Zoltán, aki előtt a választás dilemmájának óráiban - bár ugyanaz az önpusztító értelem munkál benne, mint az *Oszlopos Simeon* Kis Jánosában -, a könyörtelenül következetes logika pillanatnyi megtorpanása következtében, földereng a tragikus determinációtól való elhajlás csöppnyi reménye. Olyan pályaszakaszban születtek pedig ezek a művek, amelyben aligha volna szabad kizárólagosságokat keresnünk. Az utolsó négy alkotás ugyanis annyira szoros egymásutánban íródott (néhány hónap alatt), hogy mindenképpen számolnunk kell az ihletettség természetét befolyásoló különféle tényezők azonosságával az adott periódusban. Ám ha ez így van, akkor a kronológia bármilyen hiteles megállapítása sem avathatja egyik művet sem *egyedüli* művészi végrendeletté. Valószerűbb-nek tetszik a feltételezés, hogy az *Oszlopos Simeon* és az *Elveszett paradicsom a* személyiség válsághelyzetében vállalható szerepek egy-egy változatának próbája, a sors kihívására adható két, eltérő válasz, amelyek azonban egymáshoz képest nem jelentenek fejlődést, nem fejeznek ki szemléletváltozást: kapcsolatuk mellérendeltségi és alternatív. Érdemesebb te-hát - a művészi végzet titkainak sanda fürkészése, vulgarista fejlődésrajzok konstruálása, vagy az életművön belüli, nem esztétikai szempontú értéksorrend találgatása helyett - csak arra figyelnünk, ami a művek világán belül van, csak arról beszélnünk, ami darabok szövegéből tárulkozhat fel korunk színpadán. Ilyenfajta megközelítésre int bennünket *az Elveszett* paradicsom-előadások története is.

Az 1961. május z6-i, Pártos Géza rendezte ősbemutató napján Sarkadi Imre éppen hat hete volt halott. A tragikus körülmény akkor, már a próbák során, szinte észrevétlen épült be a darabba, s akarva-akaratlan az előadás meghatározó motívuma lett. A néző számára önkéntelenül adódott a kérdés: törvény van-e abban, hogy a konfekcionált élettérben megférni nem tudó személyiségnek vétkeznie kell, s elkerülhetetlen következmény-e, hogy a vétsége nem nyerhet feloldozást. A morálfilozófiai általánosság szintjén túl a kérdésnek 1961-ben nyomatékos politikai hangsúlya volt. Közönség és kritikus egyaránt belevetítette a Sebők Zoltán által végrehajtott sikertelen abortuszműtét szituációjába az 1956-os katasztrófa azon áldozatainak sorsát, akik *vétlenül vétkeztek,* vagyis „szakmai" alkalmatlanságuk tudatában vállalkoztak utóbb bűnösnek bizonyult történelmi szerepekre. De - az asszociáció reakciójaként - természetes volt ekkor a társadalmi lelkiismeret ügyeletes szószólóinak elemzése is, amely a privát tragédiára, az elkényeztetett, dédelgetett, kiszolgált, felelőtlen és cinikus hős álarcának lehullására, az erkölcsi megvilágosodással végződő személyes drámára terelte a figyelmet.

Az író halálának tízéves jubileumán készült tanulmány már pontosabban tár-ja föl a személyesség és a történelem kapcsolatát. „Ha valaki azt állítaná - írja Pándi Pál -, hogy az *Elveszett paradicsom* tulajdonképpen parabola, amellyel az 1956 utáni zsibbadtságból eszmélő író példázza saját életútjának és a társtípusuk pályamenetének irányát és tanulságait, akkor azt válaszolnám, hogy a drámának ilyen közvetlen desiffrírozáson alapuló összekapcsolása az ellenforradalommal s a rákövetkező helyzettel - a művészi jelentést redukáló eljárás. *Az Elveszett paradicsom* nem parabola, az írói mondani-való a mű saját világának tárgyi valóságából nő ki (...) úgy, hogy a konfliktus drámai megjelenítése felidéző erejű, a hatás képzettársító mechanizmusa meg-mozgatja a nézőben és az olvasóban az 56 utáni helyzet értelmezését is. (. ..) A dráma felidéző dinamizmusában

egyébként nem kis szerepet játszik Zoltán vétkének-bűnének - nem tárgyi-epikai, hanem szerkezeti hasonlósága (hangsúlyozom: csakis szerkezeti hasonlósága!) többek között bizonyos ötvenhatos magatartástípusokkal."

A dráma első értelmezését döntöen valóban a külső körülmények átsugárzása határozta meg. A 61-es előadásban a történelem teremtett atmoszférát, s csak amikor időben és gondolkodásban távol kerültünk az egész nemzetet meg-rázó eseménytől, illetve az író személyes tragédiájától, akkor sikerült szembenéznünk a műben rejtező teljes társadalmi-pshichológiai valósággal. Az átértelmezési folyamat rendkívül jellemző, közbülső állomása volt az 1975-ös Madách színházi bemutató, Szirtes Tamás rendezésében, Sztankay István főszereplésével. Ez az előadás igen gördülékenyre sikeredett. Minden, egykor elemi erővel fel-törő szenvedély hétköznapira kalibrált változatában jelentkezett benne: a haláltól szabadító hatalmú szerelem is, a Se-bők-féle "szörnyetegek" világfaló önzése is bágyadt lángokat lövellt. Úgy tűnt föl, hogy miután az idő kiszippantotta a darabból a történelmet, a drámai konfliktus végérvényesen privváttá, egy charmeur típusú, felszínesen „felesleges ember" balszerencséjévé súlytalanodott. A választásainkat, etikai tartásunkat, véleményeinket lényegtelenítö (kockázatmentéssé tevő és elimináló) „történelemszünet" közérzete csakugyan igazolni látszott ezt a megjelenítési, hajlamossá téve a kritikust és az irodalomtörténészt arra a gondolatra, hogy az Elv*eszett paradicsom* a nem mindenkor időszerűsíthető, tehát a ciklikus érvényességű irodalmi alkotások sorába tartozik. Pedig az újraértelmezés szükségességére, a Sebők Zoltánok sorsában fölfedezhető általános törvényszerűségekre figyelmeztethette volna az 1961-1981 közötti húsz esztendő szín-padra állítóit a nyugalom és a gazdasági prosperitás paradicsomi esztendeiben bekövetkezett néhány drasztikus és nem kevesebb csöndes lefolyású önpusztító aktus -- Latinovits Zoltán, B. Nagy László, Kondor Béla, Hajnóczy Péter, Huszárik Zoltán kilépése a létezés kötelező rendjéből - amelyek mindegyike, aligha-nem, közös motívumokra vezethető viszsza. E motívumok végül is Szőke István kecskeméti rendezésében tárulkoztak föl valamennyi összefüggésükben.

Zoltán (Tolnai Miklós) és Éva (Réti Erika) a **kecskeméti Sarkadi-előadásban (Karáth Imre felvételei)**

Kondor Béla halotti maszkja

hever, gipszszoborrá öntve, alig észrevehetően, Sebők Zoltán könyvespolcán a kecskeméti előadás üvegházában. Szőke István két éven belül másodszor rendez Sarkadit, és - amint korábban Miskolcon - most sem az egyszerűbb, kitaposottabb utat választja. Miskolci rendezésében a konvencionálissá vált illusztratív-nagyrealista Sarkadi-játszás modorával szakított, fölfedezve a Ház *a város mellett* szövegében azokat a groteszk mozzanatokat, amelyek bizonyos modulációkkal - végig nyomon követhetők a cselekmény során, t komikus groteszk kezdéstől, a helyenként lírai groteszk átszíneződésen keresztül, a tragikus groteszkbe forduló befejezésig. A groteszkre hangolt előadás könyörtelen kifejezője volt az általános emberi alkalmatlanságnak. Simon József, a fiatalon gyárigazgatóvá lett NÉKOSZ-ista minden mozdulatát, minden kapcsolatteremtési kísérletét ego-ista önérvényesítési szándék, vezette: a legőszintébb érzelmeiben is önző, a kölcsönös szeretet gyakorlására képtelen lény volt, akinek emberi alkalmatlanságához tehetség sem igen járult. Ezt a típust átemeli Szőke az *Elveszett paradi*csomba is, de tulajdonságait csak részben ruházza a főhősre: Simon Józsefnek itt Jóska, Klári férje a dramaturgiai ikertestvére. Sebők Zoltánban azonban az alkalmatlanságnak egy másik, mélyebben gyökerező és tragikusabb változatát fedezteti fel.

A kecskeméti előadás újdonsága, hogy nem él a honi és a világpolitikai légkör feszültebbé válása következtében kínálkozó időszerűsítési lehetőségekkel. Egyszerű és hálás feladat volna pedig ismét a nagy formátumú egyéniség külső fenyegetettségéről szólni. Az értő füleknek irányzott, bevált patronok durrogtatása helyett Szőke egészen eredeti megoldáshoz folyamodik: hagyja eljátszani a drámát úgy, ahogy van, engedi élni a szöveget, nagy szabadságot nyújt a színészeknek. A beavatkozás elmulasztása vakmerő próbatétel, ám végül igazolja Szőkét.

Amikor a játék szabadjára engedése mellett döntött, alighanem a saját értelmezési dilemmája „vezette" a rendezőt. Világos lehetett számára, hogy a darab születésekor, annak létrehozására ható társadalmi-történelmi valóság tényeivel a mai nézőnek már nincs kapcsolata. Hiába volnának a huszonöt és húsz esztendő előtti időkre vonatkozó, politikai vagy éltrajzi utalások, a családi dráma történelmi példázattá emeléséhez hiányoznak az asszociációs csatornák. De elmúlt az az idő is, amikor egy agysebész arra kényszerült, hogy titokban a lakásán maga végezzen abortuszműtétet. Ami így a darabból látszólag •-- megmarad:

a hirtelen lobbanó, örök beteljesületlenségre kárhoztatott szerelem, az öngyilkosságot vagy a börtönt megelőző két nap boldogságából sarjadó kétségbeejtő reménytelenség: a lehetőség lehetetlenségének drámája. Csakhogy a lehetőség lehetetlenségének drámáját privát alapon és tét nélkül (vagyis a vétség korabeli társadalmi súlyának megérzékíthetetlensége tudatában) eljászani harmadosztályú bulvármegoldás lenne. Járhatóbb-nak mutatkozhatott ezzel szemben a jelen időre transzponálás útja, amelyen haladva a politikai vonatkozások szintjét életre lehetett volna kelteni, ezáltal azonban az alapkonfliktus és a ráépülő asszociációs réteg egyensúlya bomlana meg. A színrevitel harmadik lehetősége a bibliai párhuzamok hangsúlyozása lehetne (a cím, Zoltán krisztusi kora, a női nevek nyomán), ám ezek az utalások nem alkotnak olyan egész rendszert, amely révén megfogalmazódnék a keresztény mitológiában lejegyzett, a huszonöt év előtti s a napjainkban közöttünk járó-kelő, lappangó hősök tervezte megváltási kísérletek általános érvényű, időtlen tanulsága.

Mindezeket végiggondolva maradhatott á rendező számára az egyetlen esély: a szövegre és a színészek értelmező munkájára hagyatkozás kockázata. A szövegértelmezés e szabadsága révén, a feladattal küzdve, végül a színészek lelnek rá a darab; egyetlen lehetséges intonációjára, a legbenső bizonytalanságot kifejező többszólamúság hangjára, s ezáltal a dráma eddig föltáratlan, új dimenziókkal gazdagodik.

Sebők Zoltánt Tolnai Miklós alakítja. Úgy toppan a színpadra, mint akinek néhány perccel ezelőtt valami nagyon nem sikerült: a hirtelen szilárd talajt vesztett ember kapaszkodókat kereső tekintete pásztázza apja üvegházának szegleteit, mígnem rátalál a pálinkásüvegre. Ettől a perctől fogva szédületes gyorsasággal nyeri vissza egyensúlyát s terjeszti ki uralmát környezete fölött. Ám a születésnapra egybegyűlt család számára ez a hang legalább háromféleképpen cseng. A felületes hallgatók a régi nyegleséget, a lélektiprásban határt, önkorlátozást nem ismerő szörnyeteg szavainak nyers gorombaságát vagy cinikus nyájasságát érzik, a halált okozó műhibáról tudomást szerző apa számára pedig *a rossz* végsőkig rontására eltökélt, a saját helyzetét borotvaéles elmével felmérő konok fiú magabiztossága hallható. Ebben a polifóniában azonban a harmadik szólam hozza az értelmezési újdonságot: Tolnai, a Mirával történő találkozásakor, a korábbi alakításokban megszokott, intellektuális természetű, fölényes elegancia helyett nyersebb, vibrálóbb arcot mutat - nem hagy-ja azonnal megszeretni magát. S a főhős-nek e pillanatnyi kizökkenése a beidegzett pózból teremti meg a lány számára is a közeledés tónusát.

Ábrahám Edit Mirája az ösztöneivel fogja föl, már az első percben, a Zoltán szavaiból sugárzó felszíni magabiztosság mögött a később elhatalmasodó bizonytalanság csíráját. Játéka úgy válik árnyaltan többszólamúvá, hogy mindvégig megőrzi a Zoltánhoz való közeledésben a hódításra érett testi báj és a lélek szépségének *együtt* megváltó erejű kettősségét. Az ő mozdulatainak sutasága, bizonytalansága, az intonáció olykor harsány felhangja a gyermeki és felnőtti tudat keveredésének eredménye, s - bár néha gyanítjuk mögötte a pályakezdő színésznő rutintalanságát motivikusan rend-kívül hiteles a szerepformálás.

Zoltán következetesen fölépített elbizonytalanodásának van egy másik jelentésvonatkozása is, amely az apjával való kapcsolatából bontakozik ki. Garay József alakításában az öreg Sebők nem a szokványosan steril pozitív hős. Botanikai szorgalma nem a természet rendjéhez visszatalált, örök nyugalomra lelt aggastyán belső harmóniáját árasztja, inkább mintha valami, egykor fogcsikorgatva magára kényszerített önfegyelem terelné életét ebben a biztonságos mederben. Néhol azonban fölsejlenek a ködbe vesző múlt megpróbáltatásának emlékei is. Következésképpen az öreg Sebők - a hagyományos értelemben - nem lehet pozitív példa, viszont az apa és a fiú ifjúkorának története között sejthető hasonlóságból kínálkozhat a Zoltán-típusú hősök számára követhető életmodell. Ez a sugallat: az emberi alkalmatlanságot szülő helyzetek kerülésére való inspiráció, ami a privát szférában jelenti az elegyedést a környezettel, a politikai szinten pedig az inkompetens cselekvés (a világ ügyeibe való kontár beavatkozás) alóli kibúvást, vagyis az oblomovi példát, amelyet Sarkadi mindig irigységgel vegyes csodálattal szemlélt, de megvalósítani sohasem tudott, mint ahogy a darab befejezése pillanatában Sebők Zoltán sem.

A Sebőkök, a Kondorok és társaik vétsége *a nem cselekvés* elszalasztott lehetősége, tragédiája az elkésett belátás. Ettől a ponttól fogva két választásuk van: vagy azon az úton indulnak el, amely a Kis János sorsában megfogalmazott fordított *oblomovságba* - a köznapi rációtól való szabadulás jegyében, - a személyiség teljes lebomlásába torkollik, vagy az öreg Sebők alternatíváját követhetik, aki az önkéntes önkorlátozást mint a fennmaradás programját kínálja számukra. A két út Sebők Zoltán előtt is nyitott. A választás pillanata előtt azonban a dráma cselekménye megszakad.

Attól a jelenettől kezdve, hogy a szín-re lép, egészen a végső, nagy megvilágosodást kifejező katartikus zokogásig, Sebők Zoltán a darabban *az abszolút jelenlévő*. Az ő drámájáé, a kivételesen nagy formátumú (tehát kivételesen tehetséges, kivételesen önző, kivételesen cinikus és kivételesen összeférhetetlen) egyéniségé a dramaturgiai főszerep. A második vonalban, a köztes szellemi tér-ben találjuk a Zoltánnal bizonyos vonatkozásban ellenpontot képviselő Mirát és Sebők Imrét. A harmadik vonalba tartozik a szereplőknek az a köre, amely a kivételes egyéniség létezési közegét alkotja: a magyar értelmiség keresztmetszetét. Az ő sorsuk mind-mind külön kis dráma, amit érzékletesen el is játszanak. Jablonkay Mária (Klára) az egzisztenciális kiszolgáltatottságban élőt, aki áldozatává válik foglalkozásának, Réti Erika *(Éva)* a szerelmi nyomorba jutott kék-harisnyát, Mucsi Sándor (Jóska) a diplomatatáskás, hivatalnokigazgatóvá szelídült mozgalmi embert, aki a tősgyökeres értelmiségi családban - a származása és szellemi adottságai miatt - örökösen görnyedt gerinccel mozog. Ezek a miniatűr drámák, belefonódva a főcselekmény áramába, az *Elveszett paradicsomot* a huszadik század végi kelet-európai értelmiség személyiségválságának természetrajzává teszik Kecskeméten.

Kerényi József díszlet-üvegháza tehát - a rendező szándéka szerint - kettős funkciójú kell legyen. Egyrészt finom naturalizmussal építve alkotja az öreg Sebők mikrovilágát, másrészt - az anyagok színe, plaszticitása révén - stilizált jelentésű is. Közös fedél, gyűjtőtér, vagy, ha úgy tetszik, elegáns architektúrájú kalicka az emberi nem egy speciális fajtája, a kelet-európai értelmiség számára.

Sarkadi Imre: Elveszett paradicsom (kecskeméti Katona József Színház)

Rendező: Szőke István. *Díszlettervező:* Kerényi József m. v. *Jelmeztervező: Füzi* Sári. *Segédrendező:* Tucsni András.

Szereplők: Garay József, Fekete Tibor, Tolnai Miklós, Németh László, ifj. Mucsi Sándor, Gurnik Ilona, Ábrahám Edit, Réti Erika, Jablonkay Mária, Bakai László.

SZEKRÉNYESY JÚLIA

Nyitás Szabolcsban

A Csongor és Tünde Nyíregyházán

Vitai András és Hartmann Teréz„ a Csongor és Tünde címszereplői (nyíregyházi Móricz **Zsigmond Színház)** (MTI fotó, **Oláh Tibor felvétele)**

Sokféle térképet ismerünk. Van hegy- és vízrajzi, vasúti, közúti, turista és katonai térkép, továbbá olyan ábrázolat, mely az ehető gombák, az iható borok vagy az ásványkincsek lelőhelyeit mutatja meg, megint másik a csapadék eloszlását, a műemlékek elhelyezkedését; és van olyan térkép is, mely nyelvjárásainkról ad tájékoztatást, sőt olyan is, mely az ország színházi ellátottságát ismerteti a kartográfia eszközeivel. E térkép tanúsága szerint Észak-Kelet-Magyarország színházilag a legmostohábban ellátott területek közé tartozik. Jogos volt tehát a kívánság, sőt követelés, hogy Szabolcs-Szatmár megyének legyen önálló színháza. Ne függjön az egyébként is túlterhelt szomszédos megyéktől, illetve a szeszélyes vendégszereplési gyakorlatoktól. Évtizedeken keresztül szinte éhkoppon tartottunk egy olyan országrészt, mely egykoron - színházkultúránk születése-kor - a kor leghaladóbb nézeteit képviselte e tárgykörben. De ne bolygassuk a régmúltat. Kérdezzünk másként. Mi-ért oly fontos manapság a színházi ellátottság? Hisz nem élünk a múlt században, amikor e műfaj volt szinte az egyedüli központi-közösségi műveltségi fórum. Ma már van mozi, sajtó és televízió. E műveltségi fórumok elvileg alkalmasak a nemzeti nyelv és kultúra, valamint az egyetemes ismeretek terjesztésére. Miért ragaszkodunk ehhez az ósdi, több ezer éves formához, mellyel sokkal több a vesződség, a költség és az egyéb viszontagság, mint a kényelmes centrális tömegkommunikációs esz-közökkel? Az a ténykörülmény, hogy kisebb vagy nagyobb közösségeink egy-szer csak újra ráéheznek a színházra, ismét rávilágít e szervezeti forma sajátosságára. Arra a jellegzetességre, mely egyedülállóvá teszi a régmúltban éppen úgy, mint a legviharosabb jelenben. A színház ugyanis egyesíti magában a tömegkultúrát és a legegyénibb művészi élményt. A legszélsőségesebb arisztokratizmust éppúgy távol tartotta magától, mint az igénytelen tömegbolondítást. A színház közösségi műfaj, de eb-ben a fajtában az egyetlen olyan fórum, ahol a közönségnek szavazati joga van. A tévénéző, a rádióhallgató reagálási lehetősége minimális, a maximum az, ha kispolgári anarchistaként összezúzza készülékét. A tárlatlátogatót, a kamarazene élvezőjét kötik az illemtani szabályok, s ugyanez érvényes - mutatis mutandis - a beatkoncert résztvevőjére. Ilyen helyekre csak rajongók járnak - ami eleve kizárja a kritikát. A színházi néző minden esetben más minőség, szabad véleménynyilvánítási joga van, még akkor is, ha ezzel nem él mindig. Például egy világhíres zongoraművész zeneakadémiai Beethoven-hangversenyén elképzelhetetlen a nemtetszés, éppen úgy, ahogy egy divatos popbálványt sem fütyülnek ki, ha netán hamisan zenél. Már azért sem, mert meg sem hallják, oly iszonyatos a hangzavar, na meg a tekintélytisztelet. E téren nem sok különbség van a klasszikus vagy a legmodernebb zene sztárként lancírozott képviselői között. A színpad ezzel szemben még mindig egészségesebb, bár a társművészetei: kártékony befolyása itt is érződik. Mindazonáltal továbbra is bízhatunk abban a kíméletlen testi közelségben, melyet a színház nemcsak megőrzött, de visszaszorultsága révén még tovább is Fejlesztett.

De félre a hosszadalmas elméletekkel. A színház nélkülözhetetlen. És ezt a tételt nemcsak azzal igazolhatjuk:, hogy ezt a formát követeli Szabolcs-Szatmár, Zala és több más megye is, hanem azzal is, hogy nemcsak az úgynevezett vidéki helyeken örvendeznek a színielőadásoknak, hanem tőrőlmetszett városi körülmények között is. Ismerős a hatás, melyet egy-egy színtársulat megjelenése kivív akármelyik sivár lakótelepünkön. Nagyon jól tudjuk, a betonrengetegek lakója éppoly szívesen és kiéhezetten megy a sokadalomba, a nézőjátékba, mint a tanyasi ember, a falvak, a fővárostól távol eső községek, városok lakója. A tömegkommunikáció sajátos egyenlőséget teremtett, az arctalan és testetlen és mindennek folyományaképpen lelketlen kultúra megszülte, illetve újraszülte a megfogható, élvezhető és nemcsak fogyasztható művészet kívánását. Ez a vágy természetesen ösztönös, nincs iránya, nincs vele született értékítélete. Éppen ezért veszélyeket hord magában: mert alkalmat ad a visszaélésre. Ezt a vágyat a gyermeki nyitottság jellemzi. Jó irányba nevelhető, de torzítható is. Iszonyatos felelősség terheli azt, aki színházat ad az érintetlen közönségnek. Ilyen értelemben nehezedik óriási felelősség a most megalakult nyíregyházi Móricz Zsigmond Színházra. Nem lenne jó, ha ez a megfogalmazás félreértéseket, netán sértődéseket eredményezne. A színházi, kulturális érintetlenség, nevezzük nevén: szüzesség - nem elmaradottságot jelent, nem lekicsinylő, becsmérlő meghatározás. Csak meghatározás - semmi több. Örizkednünk kell a minősítésektől - a romlatlanság nem erény, de nem is hiba, hanem körülmény, mely -- jelen esetben -- megjelöli azokat a feladatokat, melyek e pillanatban a Móricz Zsigmond Színházra hárulnak. Póriasan fogalmazva: nem mindegy, hogyan indítják útjára a megye lehetséges nézőközönségét. Mert ha például tíz év múlva e megyében elrontott ízlésű nézőkkel találkozunk, akkor ezért igen nagy részben a most nagy elánnal megindult színházat is okolni fogjuk. S a kárhoztatás akkor indokolt lesz és logikus.

E túlzott szigorúság természetesen nem fenyegetés, hanem sokkal inkább bátorítás. Annál is inkább, mert a nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház első bemutatója e tekintetben igazán biztató. Vörösmarty Mihály *Csongor és Tünde* című drámáját adták elő. Magasra tették tehát a műsorpolitikai mércét. Az előadás felfogásával lehet vitatkozni, Bozóky István rendező furcsa értelmezést ad. Legelégikusabb vígjátékunkat megfosztja attól a mély filozofikus szomorúságtól, mely eddig szinte elválaszthatatlan

volt a műtől. Bozóky felhőtlen népi komédiát mutat be, a szerelem beteljesülése itt nyilvánvaló, a gonosz erők nem igazán erőteljesek, inkább mókásak - az egész bonyodalom afféle szerelmes csacskaság, meseszerű példázat két illetve négy szív egymásra találásáról. Nem kell itt félni sem Mirigytől, sem az ördögfiaktól, de még a rideg Éjtől sem. Mert mindezeket a borzalmakat kedves táncházi hangulatok lengik át. Vidáman, frissen lépünk át a rémséges mélységeken, ezek itt nem is jönnek számításba. A szerelem egyszerű : az akadályok azért vannak, hogy legyőzzük őket. Csongor és Tünde csupán azért születtek, hogy előbb-utóbb szép romantikus házasságot kössenek, viszontagságaik pedig arra valók, hogy a többi szereplő is szóhoz jusson. A mű alapproblémáját persze ez a rendezés sem oldotta meg. A reprezentatív szerelmespár

Csongor és Tünde - most is éppoly unalmas, ha nem unalmasabb, mint a korábbi előadásokban. Sőt, mivel a bánat, a beteljesülés vörösmartys homálya végképp kiiktatódott a műből, a címszereplő szerelmesek szinte kellékké váltak. A hétköznapi tündérmese már nem tündérmese. Ebben a *Csongor és* Tünde-előadásban nincs elérhetetlen vágy, nincs tragikus kielégületlenség, ezért nincs is oly cél, amelyért küzdeni méltóságos és kockázatos feladat lenne. Bohókás *Csongor és Tündét* látunk tehát, az emelkedés és a zuhanás legkisebb esélyé nélkül. Az előadás egy szinten marad, de ez a szint legalább megbízható. Nem a drámai tétet, hanem a bővérű mesélőkedvet állította a középpontba Bozóky István rendezése. A Vörösmarty-műtől ez sem idegen. Ilyen *Csongor és Tünde is* eljátszható. Különösen azért, mert az előadás igyekszik életre kelteni a Vörösmarty-szöveget. És itt megint csak vissza kell térnünk a közönségre. Nagyon remek dolog az, ha például Balga humora nevetteti a nézőt, és nem holmi olcsó kabarétréfa. Az utóbbi években a humor árfolyama is alacsonyra süllyedt. Az erőltetett szófacsarások, az igénytelen poénkodások agresszív korszakát éljük. Eddig még kevéssé vettük tudomásul, bár elég nyilvánvaló, hogy manapság az ízlésrombolás jelentős része az úgynevezett humorbrigádok országos rémtetteinek köszönhető. Vörösmarty stílusa, ép nyelvű humora szinte gyógy-ír e kártevők okozta betegségre. Ha az előadás más erényt nem mutatna, csupán ezt, már ezzel is kiérdemelné a dicséretet.

BAJOMI LÁZÁR ENDRE

Thália szeszélyei

Crommelynek-bemutató a Vígszínházban

Fernand Crommelynck kirívóan és kiválóan egyművű szerző. A harminckét éves korában írt *Csodaszarvas* csodáját életének hátralévő ötven esztendeje alatt nem tudta megismételni, pedig színészcsaládból származott, maga is szerepelt a világot jelentő deszkákon, és többször nekigyürkőzött, hogy megalkossa a „repetáját" annak a remekműnek, amelyről Kosztolányi azt írta 1922-ben, hogy „évtizedek óta nem termett különb" és hogy egy „alkotó lángelme" műve.

Egyművű szerző?

A Le Coca magnifique egyébként nem az első műve volt. Már 1908-ban megírta *Le sculpteur de masques (Az* álarcfaragó) című verses egyfelvonásosát. Verhaeren lelkesen üdvözölte, s a szerző később háromfelvonásos prózai darabot írt belőle (gyönyörű költői nyelve így is el-bűvöl!). Mint majdnem minden munkája, ez is abban a Flandriában játszódik, amely ősei pátriája volt (ő maga már Párizsban született, és szinte egész életét a Montmartre-on élte le) és amelynek bővérű népi tudathasadásos (egyszerre bohókás és költői) ihletéhez, vaskosan túlzó kitalációihoz, víg borzalmaihoz és kegyetlen mókáihoz a szerző mindhalálig hű maradt. Pascal, az álarcmíves, beleszeret sógornőjébe, amit a felesége fájdalmas beletörődéssel visel el, míg a végén meg nem hal, a szobrász és Magdeleine pedig majdnem megőrül. Remek bruegheli jelenetek sorjáznak a darabban, amely Verhaeren találó megállapítása szerint a „szép, heves és csupasz erőszak ötvözete". Kitűnő a kézmíves környezet ábrázolása, erőteljesek a jellemek, remek a hangulat. A tragikus kifejlet és a vijjogó farsangi körmenet ellentéte feledhetetlen. (Ez a darab megérdemelné a felújítást!)

Ez után született az örökbecsű *Csodaszarvas,* amelyet rögtön (1921) *a Les Amants puérils* (Gyermekded szerelmesek) követett, Gaston Batynál. Ez azonban nem sikerült: avas szimbolizmusa valamilyen gyönge Maeterlinckre emlékeztet, ködösen költői célzásai elég homályosak. Tengerparti villában játszódik, két kamasz szerelme körül, akik - Crommelyncknél szinte törvényszerűen! - a végén öngyilkosok lesznek. A drámai kapcsolatrendszer önkényes, a cselekmény széteső (sajnos, ez is megszokott crommelyncki hiba!), igazán csak a szolgálólányok alakjai (Zulma, Fideline) sikerültek, s már előrevetítik a *Forrón és hidegen* remek Alixét.

1925-ben került Jouvet színpadára (de mindössze öt előadásra!) a *Tripes d'or* (Aranybendő), az egyik szerepben magával a zseniális színésszel. Ez is a szokásosan nyüzsgő flamand környezetben játszódik, pompás ötletekkel megtűzdelve, dús nyelvezettel. Egy vén ember - hogy még egy utolsót élvezzen! - fel-akasztja magát, miután megírta bohókás végrendeletét. (Azt a darabban roppant fontos bútort testálja unokahúgára, melyet *chaise* percée-nek finomít a francia, és amelyet Jókai oly találékonyan keresztelt el „gyomorszék"-nek; a falba rejtett kétszázezer aranyfrankot pedig unokaöcscsére hagyja.) A komédia tulajdonképpen akörül forog, hogy miképp teszi tönkre az örökös életét a vagyon, hogyan válik zsugorivá. Pierre-Auguste a pénzzel vív-ja reménytelen harcát (azért reménytelen, mert önmaga ellen hadakozik). A .II. felvonásban jelenik meg az alapevtő, cím-adó ötlet: hősünket az őt kezelő állat-orvos (!) rábírja: egyen aranyat. Ez a kuruzslás azonban nem Sikerül, mert a fiúnak székrekedése lesz, s a végén csak úgy szabadul meg az aranytól, hogy bele-hal (szerzőnk shakespeare-i következetességgel küldi a másvilágra hőseit...). Az ötlet itt is jobb, mint a megvalósítás, ami megint általános crommelyncki tulajdonság.

1929 végén mutatta be az Oeuvre Színház *Carine ou la jeune fille folle de son âme* (Carine avagy a lelki bolond lány) című darabját. Carine öt évig várt a zárdában, amíg hozzámehetett szíve választottjához. A nászéjszaka után azonban minden felborul. Az egész hosszú egyfelvonásos egy farsangi éjszakán játszódik, dominós, álarcos, élveteg urak és hölgyek szaladgálása közepett, és persze a végén a két ifjú szerelmes meghal. A szöveg itt is a prózaverset súrolja.

Újra az őrült féltékenység

Ezután következett a *Chaud el froid ou l'idée de Monsieur Dom* (Forrón és hidegen avagy Dom nagyságos úr eszméje), amelyet a párizsi Comédie des Champs-Elysées 1934. november 24-én mutatott be, s egy hónapig tartott műsoron. 194o vé-

gén a megszállt Brüsszelben játszották, majd 1967-ben a párizsi Théâtre de I'Oeuvre újította föl, Léona szerepében az akkor negyvenegy éves Danielle Delorme-mal, akit a magyar mozinézők jól ismernek (Cím *nélkül távozott,* 1950; A *nyomorultak,* 1957; *Cléo 5-től 7-ig,* 1961 stb.).

Ez is olyan ízes és sűrű nyelvű, fura flamand farce, melyben fel-feltűnnek a fabliau-k goromba mókái, de amely egy-két csörömpölően komikus jelenetében Moliére-t, másutt viszont Giraudoux stílvirágos trilláit idézi. Tekinthetjük az asszonyi ingatagság szatirikus tanulmányának vagy - ahogyan a szerző mondotta egy nyilatkozatában „egy asszony posztumusz féltékenysége történetének". A cselekmény két szálon fut. Az egyik az az örök emberi féltékenység, amely-nek rejtélye szerzőnket egész pályája során oly hevesen izgatta, s amely izgalomnak oly remekbe sikerült lecsapódása *a Csodaszarvas,* az a féltékenység, amely-nek, mondhatni, bolondja volt, s amely-ről Kosztolányi így nyilatkozott a Renaissance Színházban, amikor bevezette az 1923-as hazai bemutatót: „Hölgyeim, aki féltékeny, az őrült. Uraim, aki nem féltékeny, az szintén őrült." *A* Csodaszarvas féltékeny Brunója tébolyultan válik saját tündér neje kerítőjévé, s most Léona sem mondható egészen ép elméjűnek: szinte mindent fordítva csinál, és szeretője kérdésére, hogy miért zokog, azt feleli, mert nem szomorú...

Na, de mi is történik ebben a tragikomédiában, amelynek cselekménye (megint csak a szerző szerint) „teljesen magától fejlődött, mint azok a koncentrikus körök, amelyek a vízbe hajított kő nyomán keletkeznek". Amikor még meleg, vagyis eleven volt, Dom nagyságos urat, a tunya flamand aranypolgárt, kikapós felesége szemérmetlenül, a fél faluval megcsalta. Léona azzal igazolta kéjes eljárását, hogy férjeurával csak érdekházasságot kötött, s különben is a faragatlan fajankó halvérű, rútul horkol, ocsmányul vájja a fogát… A darab azzal indul, hogy Ida asszony, Léona legutóbbi szeretőjének, Thierrynek házsártos neje „kiszáll" Domékhoz, és felpofozza az ütlegelést mazochista kéjjel kereső Domnét, pedig a jómódú Thierryt már egy tagbaszakadt kan, az ifjú Odilon váltotta fel. A kikapós Léona úgy evez ugyanis volt, jelen és jövendő szeretői közt, mint az ügyes révkalauz, aki fölényes biztonsággal kerüli ki a zátonyokat. Van egy minden hájjal megkent hajósinasa Alix nevű szolgálója

Ruttkai Éva (Leona) és Tóth Éva (Félie) a Forrón és hidegen vígszínházi előadásában

személyében. Ez a kis huncut nem szereti a fiúkat, és talán leszbikus szálak fűzik gazdasszonyához, de mindenesetre agyafúrt talpraesettséggel cselédkedik mellette, s szapora ravaszdisággal intézi zavaros szívügyeit a daliás Thierry, Odilon, a rusnya Bellemasse tanító meg az oktondi polgármester között. Hanem Dom, a kissé titokzatos vidéki nagyságos úr hirtelen elhuny a szomszéd szobában. Kihűlt teteme forró helyzethez vezet, mert nemsokára megjelenik egy szép ifjú hölgy, akiről kiderül, hogy tíz álló esztendőn át a szeretője volt. Alix azt állítja a község vezetőinek, hogy gazdája halála előtt valamilyen eszméről, holmi társadalompolitikai ötletről beszélt neki. Nosza, nekilendül a (baloldali?) tanító, a (jobboldali ?) Thierry és a (középutas ?) polgármester képzelete: mi a fenét eszelhetett ki ez a Dom? A szürke mezővárosi illető körül legenda szövődik, ismeretlen eszméje pártharcok tüzébe kerül, az agyonszarvazott ipse új politikai tanok előfutárává válik. Így bontakozik ki a cselekmény második, „közérdekű" szála, miközben az első is tovább bonyolódik: Léona szemében a kihűlt férj felmagasztosul, féltékeny lesz utólag a tehetetlen, teddide-teddoda urára, s attól tart, hogy a ravatalt könnyeivel elárasztó Félie, férje titkos szeretője, kiebrudalja az özvegyi dicsőségből, megöli magát és ő fekszik Dom uram mellé a sírba. Ám agyafúrtsága nem hagyja cserben: sikerül Félie-t összeboronálnia Odilonnal, s ekképp a nőcsata az ő diadalával végződik, mert Félie ismét rákap a forró csókok ízére, felleli a szerelmet, Léona pedig a dicsőséget. Boldogan mondja férjéről: „Ő most már az enyém, egyedül az enyém, mindenestül !"

Amint látható (s amint azt a kecskeméti *Csodaszarvast* elemző írásában Szántó Judit oly szépen bebizonyította folyóiratunk 198o. májusi számában), e darabban visszatér a *Csodaszarvasban* uralkodó fél tékenységi mozzanat, és most is teljesen képtelen kifejlethez vezet: a férjét váltig csaló feleség féltékennyé lesz ura teteme mellett, s nem nyugszik, amíg vissza nem bódítja a hullát. Abszurd ötlet, morbid szituáció - szóval igazi crommelyncki konfliktus. Sajnos *a* Csodaszarvassal szemben - a szerző itt nem tudta a tébolyt elfogadhatóan tálalni, az eszebódultságot legalább lélektanilag magyarázni. Ami a cselekmény első és fő szálát illeti: nem hiszünk a mulya férj kettős életében, Félie síron túli rajongásában és hirtelen pálfordulásában, amellyel Léona csapdájába (Odilon karjaiba) hull, nem hisszük el, hogy a rideg Thierry, a nevetséges tanító, a bárgyú polgármester és az otromba Odilon meghódította a szép Léonát (bár meglehet, hogy csak játszadozott mindegyikkel, és igazában ő is a lányokat szereti?), és még sok mást sem hinne el a néző, ha a szerző sebes tempójú villámjelenetei hagynák gondolkodni. Ami pedig a „közületi" cselekménynszálat illeti, ez oly alaktalan, oly zavaros, hogy tulajdonképpen hidegen hagy bennünket. A szerző 1967-ben azt nyilatkozta erről, hogy „Eredetileg egyik legfőbb törekvésem az volt, hogy a darabon keresztül a fasizmus iránti megvetésemet fejezzem ki". Valóban, közvetlenül Hitler hatalomra jutása után írta, de sajnos ezen a tiszteletre méltó kijelentésen kívül az égvilágon semmilyen motívum, megjegyzés, kiszólás, célzás sem utal a bohózatban a nácizmus lényegére. Színműve mind a magánszféra, mind epdig a politika terén magán viseli a rögtönzés jegyeit, alakjai inkább színes elképzelések, a helyzetkomikumhoz pászoló bábfigurák, mintsem hús-vér személyek. Furaságukban és különcségükben valóban mulatságosak, mint ahogyan a meglepő fordulatokkal változó helyzetek is azok. A mű élvezetét azonban megnehezíti a szerző szintén furcsán eredeti nyelve, mely még az olvasónak is értelmezési

Balázs Péter (Bellemasse) és Bánsági Ildikó (Alix) **Crommelynck színművében (Iklády László** felvételei)

gondot okoz, hát még a nézőnek (aki a színészek nem is mindig érthető tolmácsolásától is szenved) ! Már maga a cím is elég talányos: lehet, hogy a *souffler chaud et froid* (egy szájból hideget-meleget fú) szólásmondásra útal, arra a kétkulacsosságra, melyet La Fontaine is elmarasztalt egy meséjében *(Le Satyre et la Passant,* V. könyv. 7.) :

Arriére ceux dont la bouche
Souffle le chaud et le froid.

Crommelynck tömör és merész stílusát (avagy nem vakmerőség-e mandzsettagombként viselt könnycseppről beszélni?), amelynek hasonlatpattantyúi nem mindig találják el a nézőt a tantusz leesésére szánt idő hiánya miatt, Tellér Gyula Karinthy Csodaszarvas-nyomdokain haladva magyarította. Olyan remek fordulatokkal él, mint például a Léonára ripakodó Ida kifakadása, aki megtorlással fenyegeti vetélytársnőjét, ha emez „továbbra is Thierry után meresztgeti nadrággomboló szemét". Egy helyt Léona azon kesereg, hogy Dom úr meg Félie miként enyelgett: „nevetséges beceneveket gügyögtek egymásnak, turbékoltak, mindenféle nyakatekert szócicomát aggattak egymásra, csiricsárét, mint a papírvirág". Nos, ez a vád kissé magát a szerzőt is illethetné, egy kis expresszionista nyakatekerményért ő sem megy a szomszédba! Hányaveti irályát, amelynek ki- és beköpései olykor Tersánszky kamasz nyelvöltögetéseire emlékeztetnek, nem volt könnyű visszaadni. Szerintem azonban szabadabban szárnyalhatott volna, olyan szabadon, amint azt a helységnevek átköltésében tette: Erdőugornya, Villámszentkereszt, Malmóc, Venyigefalva, Rövidkarajos és Hosszúkarajos, Szentpityók, Kalászrakasz. (Sajnos, manapság a szövegmondás nem áll az író magaslatán, és ezért ezekre az apró remeklésekre se a színész, se a néző nem nagyon figyel... Végül: igazán nem méltatlan a szerző kajánságához, hogy a fordító Félie családi nevét egy kitűnő magyar grafikustól kölcsönzi.)

Se nem forró, se nem hideg

Ruszt József gondos és míves rendezése habozni látszik a népi vaskosság és a mértéktartó klasszikusság között. Bizony, nem irigylem értelmezési gondjai-ért! Ennek a kétkulacsos darabnak a súgólyuka (ha volna!) egyként fújhatna hideget-meleget, tragikumot-komikumot. Azt hiszem, hogy Crommelynck fején találta a flamand szöget, amikor a bohózatiságra tette a hangsúlyt. Viszont - innen az ő kétkulacsossága! - a komédiázást klasszikus szabályok közé szorította: a szereplők mozgatása olykor operai balettnek is beillik, szabályos lépdelésük pontosan megszabott és klasszikusan nemes. Egyszerű és nagyszerű a színpadkép is Csikós Attila díszleteivel, olyan, ahogyan azt a szerző megszabta, vagyis „a rend, a fényűzés és az állandóság hangulata árad" belőle. Ehhez a tapintatos elképzeléshez azonban nem maradt következetesen hű a rendező: hőseit nagyon sokszor hemperegteti párosával a földön, fölöslegesen. Szerencsére Jánoskúti Márta ízléses jelmezeinek ez a földhözragadt harsányság nem árt, lévén a padló ragyogóan tiszta műanyag.

A darab sok tekintetben Léona személyén áll vagy bukik, akinek - saját szavai szerint - „úgy lobog a vére, mint az olajfolyó". Ruttkai Éva pazar vérmérsékletével minden képtelenségre képes, csúfondárosan csábító, kihívóan kéjkellető, az asszonyi ingatagság káprázatos hintáján pazar pompával libeg fel és alá, ám az eleven csapodárságból a holt hűségre váltó Léona pálfordulását ő sem tudja elhitetni. Vetélytársa, a dúskeblű és gazdagfarú Idát alakító Szegedi Erika, tisztességgel vezeti különös büntetőexpedícióit. Bánsági Ildikó Alix hálás szerepében tökéletes, Moliére legemlékezetesebb szolgálóihoz méltó. Tóth Éva Félie-je is hitelesen crommelyncki figura, a szerző minden emberalkotó erényével (és hibájával. . .). A hímek közül Balázs Péter Bellemasse Balázsa válik ki, szedett-vedett esetlensége emlékezetembe idézi a Bellemasse szerepét az ősbemutatón játszó bájosan balga Jean Tissier feledhetetlen figuráját, akire talán még nálunk is emlékszik néhány mozinéző: a harmincas évek bulvárkomédiáinak volt egyik oszlopa. A polgármester névtelen szerepében (ez is crommelyncki következetlenség: ő az egyetlen, akinek még keresztneve sincs, egyszerűen csak „Bourgmestre") Bárdy György szokásos rutinjával nyűgözi le a nézőt, aki hálásan hallgatja kissé palócosra vett nagyképű dikcióját. Thierry egysíkú alakjával Bács Ferenc nem tud remekelni, s ez áll az Odilont megtestesítő (hangsúlyozom a *testet!)* Szakácsi Sándorra is. A színlap hibájából nem tudom, kit dicsérjek a kiválóan adagolt zenei aláfestésért.

Szomorúan zárom írásomat: Thália még Léonánál is szeszélyesebb asszony! Íme, adva van egy kitűnő színpadi érzékkel megáldott (de rögtönzőtehetségé-ben túlontúl bízó...) szerző; egy ötlet-, helyzet- és nyelvdús szöveg; továbbá egy ügyes és okos rendezés, valamint egy a mesterség minden csínját-bínját értő társulat, élén egy hét országra szóló tehetségű primadonnával és. . . az eredmény? Egy sem nem forró, sem nem hideg színpadi produkció.

Fernand Crommelynck: Forrón és hidegen (Vígszínház)

Fordította: Tellér Gyula. *Rendező:* Ruszt József. *Díszlet:* Csikós Attila. *Jelmez:* Jánoskúti *Márta. Szcenikus:* Eberwein Róbert.

Szereplők: Szegedi Erika, Bánsági Ildikó, Balázs Péter, Ruttkai Éva, Szakácsi Sándor, Bárdy György, Bács Ferenc, Tóth Éva.

A szórakoztató színházról

Legalábbis Brecht óta tudjuk, hogy a legszebb szándékú tantó-nevelő színház sem éri el a célát akkor, ha nem szórakoztat. A szórakoz-(tat)ás ugyanakkor nem esztétikai kategória, tehát aligha volna szerencsés színházi elméletek kiindulópontjává tenni. Egészen egyszerűen kell beszélni erről, már csak azért is, mert a színházban sem egyforma módon szórakozik mindenki. Vannak, akiket kizárólag a legsilányabb ízléstelenség tud „kikapcsolni"; Polonius szavainak kifacsarásával: „Plautus nem elég könnyű nekik". Másokat az intenzív érzelmek és az intenzív gondolatok töltenek el önfeledt örömmel; ők éppen a potomságokon unatkoznak. A két véglet között számos átmenet található.

Mindez csak a „modern embernek" okoz gondot. Valószínűtlen, hogy a görög városállam nézője végigunatkozta volna a tragédiákat, abban a reményben, hogy utánuk következik a „szórakoztató" szatírjáték. Shakespeare sem választotta ketté életművét Hamlet-típusú *létfilozófiai „kísérleti" drámákra és* Sok *hűhó semmiért-féle közönségcsalogató végjátéki engedményekre. Csak a polgári színházban történt meg a szerencsétlen fölosztás, amely külön tárgyalja a „ fajsúlyos" (tehát unalmas) és a „könnyű"* (tehát *szórakoztató) műveket. Továbbá a XX. század kétes érdeme, hogy kisipari szolgáltatássá, az agyműködését kikapcsoló néző kényelmi igényeinek megfelelő üzleti vállalkozássá lilán nyitotta a színház egy részét.*

Ha már így esett, legalább ne szégyelljük. Nekünk megvan az a furcsa szokásunk, hogy az elnevezést *restelljük, nem a minőséget, amit* bármilyen *elnevezés örve alatt nyújtunk. A világon sokfelé vannak kommersz színházak. Nálunk is vannak, de mi nem úgy hívjuk őket. Miközben arról beszélnek néhányan, hogy az „áruszerűen viselkedő" kultúra tartsa el magát, a kommersz továbbra is pejoratív fogalom ezen a területen. De mit jelent az, hogy kommersz? Azt jelenti, hogy kereskedelmi értékű, tehát eladható. Az a legfőbb célja, hogy* megvegyék. *Ha tehát egy színház mindenekelőtt a közönségigényre hivatkozik, akkor nem szabadna szégyellnie, hogy elsősorban ennek az igénynek a kielégítésére törekszik.*

Más kérdés, hogy a kommersz is devalválódik, vagyis nem minden esetben jelenik meg esztétikumként, azaz művészetként. Ma a jó kommerszet szerte a világon inkább a szak-mai színvonal *jellemzi. Mesterek csinálják, nem művészek. Ez is csak nálunk szégyellni való, ahol mindenki művész szeretne lenni. Pedig egy mestersége fortélyait kiválóan értő színész, a színpadi hatás lélektanával tisztában levő rendező teljesítménye egyáltalán nem kevés. Best-seller regények, világsikerű hollywoodi filmek, turisztikai Shakespeare-előadások - például a jelenlegi Királyi Shakespeare Társulatban! - jelzik, hogy másutt nem alantas a kommersz. Csak jól kell csinálni.* Művészkedni *- sajnos - még mindig lehet jé/dilettáns módon, mert a legtöbben elájulnak az álművészi halandzsától. A szakmailag elégtelen kommersz azonban önmaga létjogosultságát kérdőjelezi meg.*

Még egy dolgot fontos megemlíteni: a kommersz nem jő/tétlenül tartalmatlan. Sőt, napjainkban annyit ad magára, hogy progresszív művészeti áramlatok, humanista gondolatok, nemritkán baloldali politikai tendenciák nyomdokain jár. Nincs siralmasabb és károsabb a hazug ideákat, nyárspolgári illúziókat terjesztő kommersznél - éppen mer/ szélesebb körben hat. Ugyanez igaz a „másik oldalról" nézve is: nincs nevetségesebb, mint amikor a kommersz túlságosan komolyan veszi magát, és azt hiszi, hogy ő fogalmazza meg a legnemesebb morális elveket, az igazi erkölcsi maximákat, az emberiség jövőjét, az üdvtant.

Mindebből úgy tetszik, mintha a szórakoztatást a kommersszel azonosítanánk. (Tehát a szórakoztató színházat is a kommersz színházzal.) Ez nem egészen így van, sőt éppen az ellenkezője igaz. Megátalkodott véleményünk szerint Euripidész szórakoztatóbb, mint Scarnicci és Tarabusi, még ha ezt a véleményünket valószínűleg számosan vitatják is. A tapasztalatok arra intenek, hogy éppen a szórakoztatást leggyakrabban emlegetők azok, akik a maguk pozitív példáit a kommersz területéről hozzák. Ami - az eddigiek talán kellően alátámasztották - nem ok a restelkedésre. Csak attól kell tartani, hogy az ebben az értelemben vett szórakoztató színház szószólói ideológiát is gyártanak maguknak, ami a „szórakoztató" jelző nélküli színház ellen irányul. A szórakoztatás mértéken fölüli emlegetése - ez is tapasztalat - előbb-utóbb a kommersz elszaporodásához vezet. S a dömping a legritkább esetben használ a minőségnek.

KISS ESZTER

Keressük az áldozatot

Egy krimi tanulságai

A *színház* tudvalevőleg közművelődési *intézmény. Ezen* belül is a közvetítésnek egy *sajátos módját valósítja* meg. *Nem* szorítkozik *pusztán* információtárolásra *és* - átadásra; hanem művészetet *és művé-szettel* közöl, *vagyis az információt az* esztétikum szintjére emeli, *s* ezzel egyben élménnyé *és szórakozássá is teszi* annak befogadását. *A* közölt tartalmakat *nem*-csak *megismerjük, hanem azok* átélésén, megélésén keresztül történik *a* megértés.

A színházat ugyanakkor *a közönség* élteti, *a* közönségből *él* mind *anyagi, mind* szellemi tekintetben.

Baj *csak* akkor *van, ha* valaki ezt *a* köl-*csönös függést* ellentmondásként *fogja fel.*

Hogy mi szükség erre az általános *fejte-getésre? Magyarázzák meg a* konkrét *tények. Úgy* tűnik *ugyanis, hogy mai magyar színházi* gondolkodásunkat erősen befolyásolja *a fenti hamis* elgondolás. Több színházunk *őszi* évadkezdésekor úgynevezett „közönségcsalogató", közönségsikerrel kecsegtető bemutatót tűzött programjára. Ez érthető *is,* nincs benne semmi kivetnivaló. De mitől *vár-ható* közönségsiker? Természetesen *az igazi* szórakoztató művektől. *Ne* törődjünk *tehát a* színvonalas kózművelődés-sel; szállítsuk le igényeinket: szórakoztassunk ! *(A* kettőt *egyszerre nem* lehet! ?) *Csakhogy a* közönséget *nem lehet* be-*csapni. Ha nem* akar - *ha nem* tud - *nem* szórakozik.

A szegedi Nemzeti *Színház* Kisszínházának *műsorán* októbertől szerepel *Mario* Fratti *A nagy trükk című* darabja, Félix László rendezésében. *Az olasz szerző* jelenleg New Yorkban él, műveivel többször nyert televíziós *és színházi* díjakat, darabjait Európa több országában *és az* Egyesült Államokban *is* előadták. *Színháza* brechti *és* pirandellói *hagyomá*nyokon nyugszik, *sokszor* épít eltávolító, öntudatra ébresztő drámai effektusokra. Eltekintve *egy* rövid *szatirikus* jelenettől, melyet *a* Petőfi rádió *sugárzott* 1970-ben, egyetlen *műve jelent meg* magyarul *(Az évforduló;* Nagyvilág, 1981/2.), amely tartalmas, *újszerű írói* pályát sejtet, *s* kíván-

Vass Gábor és Máriáss Melinda Mario Fratti A nagy trükk szegedi előadásában (Hernádi Oszkár felv.)

csivá teszi az olvasót az előadásra. De sajnos csalódnunk kell.

A nagy trükk bűnügyi tragikomédia két részben. A műfaji meghatározás sok mindent takarhat. Fratti bevallottan krimit írt, a színház bevallottan krimit vitt színre, mint azt a színlap is hirdeti. Krimit, tehát azt a műfajt, amely színvonalasan képes szórakoztatni, a hétköznapok rohanása közben az olvasók és tévénézők hatalmas táborának nyújt kikapcsolódást. Ma io Fratti darabja akkor kezd gyanússá válni, amikor kiderül, hogy többnek akar látszani, mint ami.

A színlap idézi Nemes György szavait: „ . . . tévesen közelítünk a krimihez, ha emberi tényezőket, viszonyokat, jellemeket, társadalmi hátteret keresünk benne." Ezek a tényezők valóban nem tartoznak a krimi lényegéhez. *A nagy trükk* ott siklik mellékvágányra, ahol megpróbál „úgy tenni", mintha nem krimi lenne, ahol a társadalmi mondanivaló látszatát akarja kelteni. De mivel maga a műfaj mond ellent ennek a törekvésnek, társadalmi mondanivaló helyett megmarad a kínos közhelyek szintjén, melyek hangoztatását társaságban zavart csend követné. A hatalom, a kiszolgáltatottság, az ember bábu mivoltának örök problémáiról próbál a szerző szót ejteni, de éppen az ilyen örök problémák fulladhatnak sokszor vulgarizálásba. (A cselekményt - úgy gondolom -, krimiről lévén szó, nem szükséges elmondanom.)

„Fantasztikus, hogy micsoda lehetőségei vannak az embernek. Bárkit megölhetsz és bárkinek megkegyelmezhetsz." - mondja Kirk, az egyik szereplő, akinek személye azt hivatott bizonyítani, hogy a normális világ a hazug, szennyes és őrült, míg az őrültekháza a tiszta emberek menhelye, s aki rádöbbenti a mit sem sejtő nézőt (olvasót), hogy akinél a fegyver, azé a hatalom. Ilyen és ehhez hasonló sápadt közhelyek formájában jelentkeznek a társadalmi kérdések a műben, de *ez* éppen elég ahhoz, hogy megakadályoz za a krimi kibontakoztatását is. Poszler *György* véleménye szerint a krimi

. jót és rosszat, abszolút jót és abszolút rosszat állít szembe, mint a mese. Ezeket markáns, csupa fény, csupa árny alakokban reprezentálja. Harcukból szövi a történetet, a harc szakaszaiból építi a szerkezetet, a jó győzelméből kínálja a tanulságot . . . A műfaj ehhez még hozzáad valamit. Az üldözés-menekülés feszültségét. A logika-ellenlogika játékát. A gyanúteremtés-feloldás mechanizmusát. Az elkövetés-megtorlás dialektikáját." (Kritika, 1981/9.) És éppen itt van Fratti művében a hangsúlytévesztés. Mivel társadalmi drámát *is* akart kovácsolni a krimi műfajának valóban megfelelő alaphelyzetből, ezért a krimi egész hatásmechanizmusa megsemmisült a műben. Megsemmisült a logikai játék, a feszültség; s a feloldás úgyszintén. Mivel azonban maga az alapszituáció nem drámai, ezért mesterkélt és külsődleges marad a drámaiság erőltetése is. A néző mármost gondolkodóba eshet, hogy mit is lát. A rendezőnek sem lehetett könnyű dolga a nyersanyaggal. Félix László azt a megoldást választotta, hogy a mű társadalmi oldalát próbálta hangsúlyozni, s ezzel nem jól választott. Ez a választás ugyanis megakadályozta, hogy valódi szórakoztató, izgalmas és feloldó bűnügyi történet kerülhessen színre, s megfosztotta önmagát attól, hogy az események néhol valóban ötletes és hátborzongató fordulatait kihasználva élménnyé varázsolhassa a közepesen megírt művet. (Nem beszélve a műfajparódia lehetőségéről, amely talán megemelhette volna az előadást.) Ebből a szálból maradt az, hogy a krimi illúzióját a kísérteties zene és az időnként közbeszúrt szeretkezési aktus zajai keltik.

Már maga a színpadkép is a „társadalmi mondanivalóra" enged következtetni. Kellemes, jómódról árulkodó, bár kissé kétes ízléssel berendezett polgári otthont látunk, Varga Mátyás díszletter vező munkáját. A fényűző stílbútor és a modern forgószék keveredése, s a „nagyúri" kedvtelésekre valló festmények, egzotikus maszkok sok mindent elárulhatnának az ott élők világáról. (A darab napjainkban történik New York államban, egy magányos villában.) A látvány teljességéhez hozzájárul Diana (Máriáss Melinda) jelmeze: a nőiség megtestesülése, amely a nyitó kép erejét növelné, ha ... Ha valóban drámáról lenne szó. A rendezői felfogásnak társadalmi-lélek-tani irányban való kiélezettsége meg-fosztja a színészeket attól is, hogy a fordulatos cselekményre építve kedvükre komédiázzanak. E koncepció szerint jellemeket kellene megformálniuk, csakhogy magából a műből hiányoznak a drámai jellemek. (Mint a drámai szituáció is, mely a tragikum forrása lehetne.) Ebben a helyzetben egyedül a Dianát alakító Máriáss Melinda képes hitelesebben ábrázolni érzelem- és hangnemváltásokat: a felháborodás és bizalom, a félelem, a játék és a hisztéria árnyalatait.

Az egyetlen szereplő, akinél az író lehetőséget adna a jellemformálásra: Warren, a gyáva, beteges idegorvos, akinek sátáni terve indítja el a bonyodalomsorozatot, mely azután kisiklik kezei közül, s ő maga keveredik e bonyodalmak hálójába. Az orvost megjelenítő Bagó László teljesítménye azonban csak mesterkélt szövegmondásra korlátozódik. A Kirk figuráját játszó Vass Gábor belenyugszik eleve adott lehetőségeibe, idomul a vértelen szerephez.

A mű dialógusai nem drámaiak; nem hordozzák az emberi-társadalmi viszonyokat; de a bűnügyi történetek párbeszédeinek izgalmas többértelműségét sem. Így azután egy öszvérműfaj áll előttünk, ahol az áldozat egyedül a közönség, amely akár szórakozni akart, akár „közművelődni" - hoppon maradt.

Mindennek végső oka pedig nem első' sorban a színészekben, még csak nem is a rendezőben keresendő, hanem a téves darabválasztásban. Mert a színház ugyan közművelődési intézmény, de hogy ezt a funkcióját betölthesse, nem szabad a közművelés hamis álláspontját fölvennie. Ilyenkor fordul elő, hogy két szék között a pad alá esünk.

Mario Fratti: A nagy trükk (a szegedi Nemzeti Színház Kisszínháza)

Fordította: Lajos Mari. *Rendező: Félix* László m. v. *Díszlet:* Varga Mátyás. *Jelmez:* Ék Erzsébet. *Maszk:* Mánik László.

Szereplők: Máriáss Melinda, Vass Gábor, Bagó László.

BUDAI KATALIN

Szekrény helyett Nápoly

Scarnicci-Tarabusi vígjátéka a József Attila Színházban

A Scarnicci-Tarabusi darabgyártó szerzőpáros a megunhatatlan *Kaviár lencsé*vel fészkelte be magát a magyar nézők szívébe. Jó iparosmunkát végeznek, kedves bulvárdarabokat írnak, és segítenek továbbéltetni a „forróvérű olasz" nemzetkarakterolcígiai közhelyet. E művecskéjükben is ezt játsszák ki, igaz, a fantasztikumok régióiban, megtűzdelve az alapötletet a pikareszk regények fő motívumával: zabigyerek apakeresésével. Don Lotariónak, a nápolyi zug-petárdakészítőnek ugyanis sürgősen nemesi származású apát kell produkálnia, hogy megesettt leányát összeboronálhassa a patikusék fiával. Pénzért akadna is egy régi vágású katonatiszt, azonban a szekrényből is előmászik egy apajelölt, a szomszédban lakó Bossi de Cortes család elhülyült ivadéka, akinek mániája az örökbefogadás, Pénz is áll a házhoz, egy bankrablás eredményeképpen. A végén persze a magát már vicomte-nak képzelő Don Lotario és grófnőként viselkedő unokatestvére visszazökken az eredeti kerékvágásba, a pénzt vissza kell szolgáltatniuk, albérlőjük, a rablás elkövetője meglakol, a nyomravezetői jutalomból azonban a fiatalok rangos felmenők nél-kül is egybekelhetnek. Ennyi.

Mese, délolasz temperamentum, krimiizgalom, humoros erotika. Semmi baj a darabbal, egy évadban egy ilyen elmegy. De: ebből az árufajtából van ezerszer szellemesebb is; továbbá ilyen laza semmiséget első bemutatónak azaz kipihent (vagy annak vélhető) erők felvonultatásának szánni dőreség. Mi lesz júniusban? Bonyolítja a dolgot, hogy a színpadraállítást Gábor Pál, jeles filmrendezőnk vállalta el a megbetegedett Bérényi Gábor helyett. Mármost a filmrendezőket mindig egy konkrét mű, az abból kifejthető mondanivaló s annak a más közegbe való transzponálásának izgalma vonzotta a színpadhoz. Jancsó Miklós után sorban jelentkezett a színházban. Dömölky János, Sándor Pál, legújabban Bódy Gábor. Mindnyájan rögeszmésen érkeztek, valami. nagyon kikívánkozott belőlük, amit filmen nem, vagy nem *ilyen* közvetlentapinthatóságban tudtak volna csak megragadni. Gábor Pál esetében ez az izgalmas találkozó elmaradt. Színpadi debütálását esetlegesség (ettől persze még lehetne reveláló hatású): baráti szívesség és az olasz miliőben való jártasság hívta életre. Ezért láthatólag semmi személyes hozzátennivalója nem akadt A *csodák Nápolyban születnek* című darab-hoz. Rendesen, rutinosan megcsinálta, de egyetlen mozzanatra sem mondhatják a nézőtéren ülők: „ezt még nem láttam, ez új, ez itt nálunk a József Attilában szokatlan'".

Gábor Pál mégis jelentősen beavatkozott a darabba. Annak eredeti címét - A *papák a szekrényben születnek* megváltoztatta a fentebb olvasható kissé patetikusan költői címre. Ez a változás modor-beli változtatást is sejtet. Az eredeti cím abszurd, csakúgy, mint a történet. (.Hogyan végződhetne egy Bossi de Cortesvilla föld alatti alagútja egy nápolyi kis-ember gardróbszekrényében?) A *csodák Nápolyban születnek* cím viszont meg-emeli, édesbúsnak, „tündéri realitású"-nak festi a fantázia szülte játékos eseményeket. Mindkét cím értelmezése azonban a naturalista sík feletti játékot kívánná meg: ehelyett a legelcsépeltebb neorealizmus fogad jelmezben (Kemenes Fanny), díszletben (Szlávik István), játék-stílusban egyaránt. Egymásba nyíló erkélyek, lépcsők érzékeltetik: itt mindenki tud mindenről, közös a gond, közös az öröm. Az asszonyok hétköznap slampos pongyolában, egyébként színpompás ruhácskákban járnak, kebleik kikandikálnak, „mamma mia"-znak, a kivilágított műanyag San Gennaro előtt pedig unosuntalan térdre vetik magukat. Pedig egykét eszközzel felnagyíthatók lennének a környezet valódi furcsaságai, a figurák abszurd mivolta: mert hát minek nézzük a tizenkét éve reménykedésben fonnyadozó elvetélt orvosnő arát (Kállay Ilona), a temetőben boldogan posztoló gyászhuszár vőlegényét (Makay Sándor), az ütődött arisztokratákat (Solti Bertalan kettős szerepe);, az örökké álmos éjjeliőrt (Soós Lajos), a barlangászkutatónak álcázott úri gengsztert (Bánffy György)? Ezek lennének a „naturbursch" nápolyiak vagy a nosztalgiázva figyelt „örök olaszok"?

Igazságtalanság lenne a színészeket bármiért is elmarasztalni. Ok jó szándékkal, maximális erőbedobással teszik a dolgukat, hiszen, ha az elemzőbb rendezői útmutatás el is maradt, a szerzőpár méltányosan gondoskodott róluk. Kitűnő csapat van együtt a színpadon. Kránitz Lajos egy kicsit felengedhet a komor, nehézkes parasztember-szerepekből s komédiázhat kedvére zug-petárdakészítőként. Elgondolkodtató, hányfélét próbálhatna még, hogy végre „látva lássuk".

Kállay Ilona az utóbbi években nem tud rossz lenni, egy-egy füstkarika-kifújását, lábátvetését tanítani kéne a főiskolán. A hangja varázsos, a darab hihetetlenbe valói átbillentésének sikerére éppen az ő figurája s az ő színes egyénisége lehetne a biztosíték. A. másik ki-emelkedő színészegyéniség: Szabó Éva. Nem tudni, meddig lesz képes a színészi alázat ritka erényét megkeseredés nélkül gyakorolni. Kikapós menyecskeként most mindent megmozgat, hogy folyjon a játék, elsodorja a jókedv, semmi fa-

Jelenet A csodák Nápolyban születnek József Attila színházi előadásából (Ikládv László felvétele)

nyalgás nem érződik rajta, hogy kitűnő művészi képességeit már megint takaréklángon kell tartania, igazi lehetőségek híján. Az sem az ő hibája, hogy neki kell megtestesítenie a délolasz hölgyekről belénk vésődött sztereotípiákat.

Van ennek a felemás előadásnak egy kivételes pillanata: Tyll Attila két-három perce. O az az apajelölt, akit egy zugügyvéd (Kaló Flórián fanyar humorral alakítja) kerített Don Lotariónak. Nyugalmazott kapitány, valaha jobb napokat látott. Ahogy katonásan parolázik, bokát csapkod, finnyáskodik: abban a lecsúszott egzisztenciák minden önáltatása, kétségbeesett igyekezete benne van. Mikor kiderül, hogy számítani lehet valódi apára is, tehát rá nincs szükség, porrá omlik, alig tudja méltatlankodással leplezni keserűségét afölött, hogy elesik napi egy tál ételtől.

Solti Bertalan hiteles kórképét adja a mániás szenilitásnak, kitűnő humorral mutatja be az örökbefogadós kedvű De Cortes grófot.

Jól veszi észre a groteszk lehetőségeit Makay Sándor is, a nősülni elfelejtő gyászhuszár szerepében.

A megszokott sémáktól azonban nem menekülhet sem Soós Lajos a részeges, aluszékony portás, sem Dancsházy Hajnal a „rosszul őrzött szexi bakfis" skatulyájában.

Bánffy György professzor-gengszterként kimért és merev, a „jellem" (ezt csak idézőjelben mondhatjuk ugyanis ezekről az alakokról) kétarcúságát nehézkesen jelzi.

Több évad műsortervét összevetve úgy tűnik, ilyen típusú művekből kimeríthetetlen készletei vannak a József Attila Színháznak. Kívánjuk, hogy raktárukat böngészve jobb minőségűekre lel-jenek, remek színészeik pedig ne veszítsék el türelmüket, figyelmüket, játék-kedvüket az egyformaságban.

Scarnicci-Tarabusi: A csodák. Nápolyban születnek (József Attila Színház)

Fordította: Lajos Mari. *Rendező:* Gábor Pál m. v. *Dramaturg:* Lendvai György. *A* ***rendező*** *munkatársa:* Bodori Anna. *Díszlet:* Szlávik István. *Jelmez:* Kemenes Fanny.

Szereplők: Kránitz Lajos, Dancsházy Hajnal, Kállay Ilona, Solti Bertalan, Soós Lajos, Szabó Éva, Makay Sándor, Bánffy György, Kaló Flórián, Józsa Imre, Tyll Attila, Borbás Gabi, Loránd Hanna, Tihanyi Péter, Geréb Attila, Kürthy Lajos, Szilágyi Éta, Köves Ernő, Dávid Ági.

SOMLYAI JÁNOS

Kaviár és lencse, Pécs, 1981

A Madách Színház 1967-es nagy sikerű bemutatója óta - melyet hosszan tartó teltházas széria követett - nem egy vidéki színházunk döntött úgy, hogy szintén színpadra állítja a *Kaviár és lencsét.* E döntések azonban mind kevesebb megfontoltságról, a bemutatók mind kevésbé felkészült munkáról tanúskodnak. Pedig akkor, tizennégy évvel ezelőtt úgy tűnt, szerencsésen gazdagodott a vígjáték-irodalom; s ha könnyű, kacagtató bohózatra lesz szükség, akkor a Scarnicci-Tarabusi szerzőpáros darabjához a biztos siker reményében lehet nyúlni. A vidéki színpadra állítások után viszont őszintén be kell vallani, hogy ez tévedés, holott a darabban változatlanul kiváló szereplehetőségek vannak, és ezenkívül szinte semmi.

Ám a gyenge irodalmi mű ez esetben nem gátolja, de lehetővé teszi, sőt éppen megkívánja, szinte követeli a nagyszerű, tökéletes alakítást, az őszintén felszabadult, ha tetszik, fékevesztett bolondozást, melynek viszont mindenkor átgondolt, tudatos, megtervezett munka kell hogy az alapja legyen. Ha azonban, amint erre a pécsi előadás is példa, ebből a felszabadult játékból rutinosan felhasznált komikus hatások, viccek sorozata válik, akkor nemcsak a darab hiányzó mondanivalója lesz nyilvánvalóvá, de maguk alá temetik az egész előadást is, minden esetleges értékével együtt. Így a nézőnek az ígért két és fél órás gondtalan szórakozás helyett csupán - olykor-olykor nevetések-kel megszakított - türelmes várakozás jut osztályrészül. A színházból, elvárásaihoz képest, csalódottan távozhat.

Meglehet, 1967-ben, a talán kevesebb lehetőség okán is, nagyobb szükség volt a mulattatásra, akár olyanra is, ahol az, hogy miről szól egy vígjáték, szinte mellékes. Ehhez egy könnyű, semmit-mondó, ám jól megírt olasz vígjáték - mely végre nem kényszerít arra, hogy ismét a magunk gondjával, bajával nézzünk farkasszemet - megfelelő is. Az akkori sikerhez ez is hozzájárulhatott, de csak úgy és azzal, hogy a kisigényű darabból nagyon komoly, átgondolt, invenciózus munka minden lehetséges értéket felszínre hozott.

Az, hogy a darab miről szól, tulajdonképpen nem lényeges, pár szóval elmondható. Leonida Papagatto, hála kimeríthetetlen fantáziájának, töretlen, legyűrhetetlen lendületének, kisebb-nagyobb ügyeskedésekkel szerzett javakból tartja el családját. Mint hívatlan vendég jelenik meg számára idegenek esküvői vacsoráján, hogy onnan, nylonzacskókkal bélelt kabátja alatt, elhozhasson a jobb falatokból, amit aztán szomszédja segítségével eladni próbál. Jótékonysági egyletet szervez, természetesen családja bőkezű támogatására. Ezeket az. apróbb szélhámosságokat szellemesen, őszintén, megbocsáthatóan teszi. Ellentétben a jótékonyságra hajlamos „nagyvilági" társaság egyik tagjával, aki az övénél nagyobb bűnöket gyomorbajos humortalansággal, gátlástalanul követ, követne el, ha nem vígjátékról, illetve ennyiben nem krimiparódiáról volna szó. Ám mindehhez még azt is hozzá kell tennünk, hogy ezek az elemek a *Kaviár és lencsében* már máshonnan is igen-igen jól ismert sémák szerint jelennek meg.

Ezek után annak okát, hogy a vidéki bemutatók mind kevesebb sikerről számolhattak be, abban kereshetjük, hogy maguk az előadások nem tudták a darab játéklehetőségeit kimunkálni. A róluk szóló kritikák ezért is hiányolhatták egy-re gyakrabban a „szereplők mögöttesét".

A pécsi előadás hibáját is az okozza, hogy hiányzik belőle az a három felvonáson át kitartó gyors, pergő ritmus, ami nélkülözhetetlen ahhoz, hogy a néző figyelme ne lankadhasson el, hogy ne jusson ideje a darabon elmélkedni. A viccek, a komikus fordulatok közti szünetek hosszúak, s ezáltal a darab nemcsak átláthatóvá, de hellyel-közzel érdektelenné is válik. A szerepek adta lehetőségek a mulattatásra, a „bohóckodásra" többnyire kiaknázatlanul maradnak. Ez az előadás sem járult hozzá semmi újjal a korábbiakhoz.

Jó példája ennek a díszlet. A szigorúan hagyományos módon, mondhatni fantáziátlanul felépített „nápolyi lakás" ez-úttal már olyan elcsépeltnek, megszo-kottnak hat, hogy a szentkép, a cinzano, a mérsékelt rendetlenség lassan már fel sem tűnik. Ennek ilyennek kell lennie, hiszen ilyen szokott lenni. Ám önmagában véve egy vígjátékban a még naturalista részletezésű és jól ismert megoldá-

Vári Éva és Labancz Borbála a Kaviár és lencse pécsi előadásában

sokat alkalmazó díszlet sem volna baj, ha élne, ha a játékot segítené. Így például életszerűen hat ugyan, hogy a csapból valóban folyik víz, lehet inni, mosdani, ám ezt a hatást máris semmissé teszi, hogy a családfő reggeli terítékében kávéscsésze, bár iszik belőle, láthatóan üres. Mivel a rendezésnek nem sikerült kialakítania a mozgások gördülékeny koreográfiáját, a díszlet csak az előadás tere s nem a történés közege, színhelye. Azt már csak zárójelben jegyzem meg, hogy még a művelődési ház színpadának kétségtelen mostoha körülményei között is gondot kellene fordítani a kel-lékek, a díszlet rendeltetésszerű működésére. Biztosítani, hogy az ajtó, az ablak a kellő időben, a kellő energiával legyen nyitható, csukható, s hogy magát a játéktól függetlenítve szükségtelenül ne engedjen bepillantást a díszletek mögötti szürke vászonfalakra.

E könnyű bohózat központi figurája Leonida Papagatto, akinek családja „megélhetéséről gondoskodni" a feladata. Az őt alakító Lukács Józsefé pedig húzni, vinni, előrelendíteni az előadást. Ez annál is inkább az ő feladata, mert a többi szerep az övénél jóval halványabban megrajzolt. De hogy e főszerep komolyabb játéklehetősége meg is valósuljon, ahhoz a rendezésnek egy tömörebb, egységesebb együttes játékot kellett volna létrehoznia. igy nem csoda, hogy Lukács játéka, jó részletmegoldásai mellett is, egyenetlen. Hol harsány, azért is, hogy lankadó érdeklődésünket visszaszerezze, hol pedig meg-megújuló lendülettel igyekszik partnerei kisebb és rosszul is kihasznált szereplehetőségeit felszínre segíteni. Az ő lendületét s néha szerepéből is következő harsányságát csak a szomszédot alakító Mester István veszi át, bár nála ez sajnos már szinte kizárólag az elkalandozott figyelmű nézőnek szól.

Nem ártott volna a biztos sikerre, nevetésre számot tartó dialógusok, dialógusrészletek közét néhány leleményes ötlettel kitölteni. Az éppen szöveg nélkül színen levőknek is feladatot adni, mert ebből is következik, hogy Vári Éva a felesé„ Raszter Ildikó a lány szerepében már inkább „visszafogott"., mintha nem is ebben a bohózatban, de egy másik és alakításuk eszközei szerint mélyebb tartalmú vígjátékban játszanának. Szólni kell még egy szereposztási tévedésről is: Tomanek Gábor annál férfiasabb jelenség, hogysem könnyen hihető legyen e vígjáték alig kidolgozott ideggyenge grófisarj-szerepéhen.

A nem egységes stílusra példa lehet még a harmadik felvonás is. Meglehetősen váratlanul, túlzottan érzelmesre sikerült. Egy csapásra eltűnnek a nevettető helyzetek, s nem marad más hátra, mint örülnünk, hogy az igazság győzedelmeskedik, a jó elnyeri jutalmát, a rossz büntetését. Az előadás végi taps nem tudni, minek szól; a sovány társadalmi szatírának, hogy igazságérzetünk megnyugodhat, vagy annak a néhány percnek, mikor nevettünk, honorálva a színészek fáradozásait s a magunk türelmét.

Scarnicci -Tarabusi : Kaviár és lencse (pécsi Nemzeti Színház)

Fordította : Mészöly Dezső.Rendező: Konter László. *Díszlettervező: Csányi* Árpád *m. V. Jelmeztervező:* Huros Annamária. *Maszk:* Léka László.

Szereplők: Lukács József, Vári *Éva,* Labancz Borbála, Raszler Ildikó, Zágoni Zsolt, Szivler József, Fekete András, Mester István, Péter Gizi, Tomanek Gábor, Galambos György, Takács Margit, Szalma La-*jos,* Pintér Gvula.

FORRAY KATALIN

Mégis, kinek a Jutalomjátéka?

Slade darabja a Madách Színházban

Eddig úgy gondoltam, a művészek életének várva várt lehetősége és megérdemelt elismerése lehet egy jutalomjáték. Arra is emlékeztem, hogy többnyire *választott* szerepeket játszanak el az arra érdemesek, sőt olvasmányélményeimben szinte csupa siker tapad az ilyen fellépésekhez. Ma viszont úgy látom, hiába terjedt el a színházlátogatók körében már a bemutató előtt, hogy „Haumann Péter jutalomjátékát" láthatják a Madách Színházban (az Egyetemi Színpadon) a kitűnő művész érdekében is jobb tudatosítani: *ez nem* Haumann Péter, hanem Bernard Slade *Jutalomjátéka.*

Scottie Templeton ötvenedik születésnapja alkalmából barátai meglepik egy jutalomjátékkal, melyen felelevenítik életének jelentős eseményeit, megjelennek barátai, elvált felesége, ritkán látott fia, hogy elmeséljék: az apróbb döccenőktől eltekintve színpompás, gondtalan életet élő Scottie szeretni való figura; élete a társaság, mindene a barátság. Lé-hasága természetéből fakad, de ha valaki mélyen kutat személyiségében, az az önzetlen szeretetet is fellelheti. Erre alkalmat, sajnálatos módon, a hirtelen reá törő súlyos betegség szolgáltat. Az élettel leszámolni kívánó férfi kétségbeesett kísérlete eddig elhanyagolt fia szeretetének megszerzésére -- ez a születésnapi játékban részletesen előadott sztori váza. Apa és a rá egyáltalán nem hasonlító fia végül természetesen egymásra talál, és sikerrel jár a kórházi kezelés is.

Színház a színházban, élet és halál, szülő és gyermek konfliktusa - mind--megannyi lehetőség egy izgalmas dráma születéséhez. Ehelyett azonban csupa elvetélt ötlet, kidolgozatlan jellem és szituáció fárasztja a szórakozni vágyót. Sokszor bebizonyosodott már, hogy a közönség igényli a bulvárdarabokat, tehát szükség van rájuk. De egy színház népnevelői, közművelődési feladatáról, ízlés- és tudatformáló munkájáról igen szegényes lehet csak a bizonyítvány, ha már a darabválasztás megreked egy olyan alacsony (irodalminak végképp nem mondható) szinten, mint amilyet a J*utalomjáték* képvisel. Az elszigetelten, burok-

Sunyovszky Szilvia (Hilary) és Haumann Péter (Templeton) Slade Jutalomjáték című darabjában (Madách Színház) (Iklády László felvétele)

ban vagy steril környezetben élő ember drámája, amint álproblémákká degradálja azt, ami a felszínen vagy a mélyben bennünk munkál - sajnos már visszaköszön a színpadokról. (És bár a Madách Színházat egy ideig nem kell félteni kialakult törzsközönségének elvesztésétől, a színház maga választotta „biztonsági" műsorpolitikája idővel gátat fog szabni az esetleges újító törekvéseknek, amik-nek végül is egy *fiatal* nézőgeneráció megnyerése is a célja lehetne.)

Viccek laza láncolata, lírai és komikus helyzetek váltakozása a darab, az általános érvényű emberi gondok margóra szorításával. De a drámai szerkezet gyöngesége-génél sokkal súlyosabbak azok az etikai, ideológiai problémák, melyeket az írott szöveg és az előadás egyaránt felvet. A színházba járó állásfoglalást vár, valami többletet olvasmányélményéhez képest, és szívesebben veszi még az övétől ellentétes véleményeket is a művészi, értelmezési tisztázatlanságoknál. Arra a már szinte pirulás nélkül fel sem tehető sztereotip kérdésre, hogy „Miről szól a darab?" - olyan válaszok adhatók, amelyek magukban kell hordják a válaszoló ellenérzését is. Mert remélhetően arról mégsem akar meggyőzni sem író, sem rendező, hogy az ilyesfajta jópofa bohém, mint Scottie Templeton jutalom-ként kapja eddigi magaviseletéért a sikeres befejezést. Scottie Templetonnak nincsenek normális és bármilyen társadalmi rendszerre jellemző társas kapcsolatai. Nem sokkal jobb, ha csak úgy fogjuk fel: mindenki úgy él jól, ahogy akar; ez egy példa rá. Mert nem túl etikus példaként állítani az érzelmi szegénységet. Véget nem érően lehetne sorolni azokat az ellenérzéseket, amelyeket *a Jutalomjáték* kelthet a nézőkben. Csak abban bízhatunk, a közönség inkább ismerkedni akar csak egy jópofa figurával, mintsem hinni az általa képviselt ideákban.

Szirtes Tamás szinte érthetetlen tisztelettel kezelte Bernard Slade darabját. *A Jövőre, veled, ugyanitt ...* sikerét *a Jutalomjáték*, a nézők körében sem fogja elérni. Csak sajnálni lehet, hogy a rendező és a színészek ennyi energiát áldoztak a darab pesti bemutatására.

A színészekről a legjobb szándék mellett is csak azt mondhatjuk: jobb sorsra érdemesek *a* Jutalomjátéknál. A főszerepet alakító Haumann Péter számára valóban parádés szereplehetőség Scottie Templeton megformálása. De alakítása külsődleges, megfelelően az elnagyolt, zavaros rendezői koncepciónak. Ez persze Haumann mesterségbeli tudása miatt meglehetősen szórakoztató, de nem pótolhatja a szerep hiányosságait. Legnagyobb érdeme, hogy rokonszenves egyéniségével élővé tette a figurát. Alakítása ott volt meggyőző és igazán kitűnő, ahol kinevette szerepbéli önmagát, megmutatva ezzel, hogy a főszereplő nem szánnivaló, hanem nevetséges. Pontosabban: szánandó, de csak mert környezetén kívül önmagát is becsapta egy életen át.

Nem tudni, mi indította Ungvari Tamást a darab lefordítására, de véleményem szerint a magyar közönség megérdemelne már - ha a színházak mindenáron ehhez ragaszkodnak - egy jó, igényes bulvárdarabot. Ez pedig a fordító felelőssége is.

Bernard Slade: Jutalomjáték (a Madách Színház vendégjátéka az Egyetemi Színpadon)
Fordította: Ungvári Tamás. *Rendező:* Szirtes Tamás. *Díszlet:* Csányi Árpád. *Jelmez:* Vágó Nelly. *Zeneszerző:* Victor Máté. *Fotó:* Keleti Éva. *Grafika:* Kaján Tibor.
Szereplők: Haumann Péter, Cseke Péter, Zenthe Ferenc, Gombos Katalin, Káldi Nóra, Tóth Enikő, Sunyovszky Szilvia.

KATONA ZSUZSANNA

Aki semmit sem vár, nem fog csalódni

A Népszínház két előadásáról

A Népszínház úgynevezett tájolóelőadásainál már megszoktuk, hogy a kiválasztott darabok műfaji skálája szűk spektrumot mutat (ami önmagában még nem lenne baj): bohózat, vígjáték, zenés bohóság, vígoperett, jobb esetben tragikomédia. Ezúttal sem ér bennünket meglepetés: mindkét új produkció - Tersánszky Józsi Jenő: *Kakuk Marci szerencséje* és Somerset Maugham: *Imádok férjhez menni* - jelölhető az előbbi kategóriák egyikével.

Közös bennük, hogy népszerű és irodalmilag rangos szerzők darabjaira építenek (Tersánszkyt Örkény István igazította színpadra), zenét, mozgáskoreográfiát is alkalmaznak - s hogy érthetetlenül hosszúra nyúlnak.

Kakuk Marci kalandjai, a kültelki vagánypoéta viselt dolgai regényből, számos tévé- és filmadaptációból ismerősek a néző számára. A városi „népmese" egy szabad, természetes életmódot idealizál, olyan világot, ahol a természet adta fortélyos ügyesség az életben maradás-hoz elengedhetetlen, s ahol igazabb erkölcsöt képvisel a lusta, éhenkórász és szegény csavargó, mint gazdag, de szánnivalóan bugyuta úriember/úriasszony kortársai. Az élet perifériájára szorultak egyszerű és tiszta lelkiismeretű hétköz-napi józansága győzedelmeskedik Kakuk Marci által ezekben a történetekben, s ezt a hőst, sajátságos társadalmon kívüliségében, mely nyilvánvaló lázadás a ha-zug erkölcsök és a szerepjátszó világ el-len, méltán szerethetjük is.

A rendező - Petrik József - azonban nem szán ily mondandót hőseinek. Ellen-ben eljátszat velük egy történetet, mely helyzet- és jellemkomikumai révén nevetést fakaszt, sőt - az író, valamint Örkény István jóvoltából - még fordulatos cselekményével le is köti a néző figyelmét, de nem él a művészet mögöttes jelentésrétegeivel. Pusztán nevetőizmaink ra, erotikus érzékenységünkre apellál, de ezt a célját sem váltja valóra tökéletesen. A figurák értelmezésénél nem lép túl a szöveg konkrét, direkt jelentésein.

A cselekményt a következőképpen

foglalhatjuk össze: Kakuk Marci és társai munkára szegődnek a szertelen és bohókás Méltóságáék udvarába. Méltóságóné elveszíti értékes medálját, melyet csak hosszú keresgélés, bonyodalmak, humoros szituációk sorozata után talál-nak meg, természetesen Kakuk Mard ügyessége és talpraesettsége folytán. Időközben Méltóságáné, a cseléd, a cím-lapon „költelki lápvirág"-ként jelzett Rozi és az ószeresué Linka lánya egyaránt beleszeret a veszedelmesen jóképű, tehetségesen handabandázó legénybe, s minden alkalmat kihasználnak, hogy megnyerjék maguknak. Végül hősünk a jószívű és egyszerű cselédlány mellett dönt., és a medálkeresés is szerencsét hoz neki.

A rendezés különös figyelmet szentel Rozi (Kárpáti Denise játssza) bájainak, s egy rögtönzött „fél strip-tease"-zel az előadás "erotikus vonalát" erősíti. A rendező láthatólag többet nem is akar Tersánszky művével, csak hogy jókat derüljön a néző az orángutántestű és -értelmű Bojnyikon, a mindig részeg köz--rendőrön, a jámboran affektáló Méltóságos asszonyon, az „elidiótásított" ószeres csemetén, a „maga mindent kétszer mond, kétszer mond" szórakozottságú Méltóságos úron stb., és hogy velük szemben tisztán, fényesen ragyogjon fel az ártatlanságig őszinte Kakuk Marci glóriája.

Van ritmusos könnyűzene, van tánc, mi egyéb kell a kellemes szórakozáshoz? Mondhatnánk: semmi. De a Karinthy-idézet, hogy tudniillik „a humorban nem ismerek tréfát", itt is szent követelményként lebeg szemünk előtt. Ebben az előadásban azonban olyannyira tré-fára veszik a humort, hogy annak valódi tartalma nem mutatkozhat meg. A figurák csupán klisék, a színészek csak a közhelyek szintjén tudják kidolgozni szerepüket, s ezért nem az írót kell hibáztatnunk. A zene is csak a dalszövegek énekelhetőségi szintjét éri el, és a díszlet (ha ugyan a fadobogóra stilizált, művirágokkal ékesített „udvarházkaput" annak minősíthetjük) is inkább akadályozza a színészek mozgását, semmint segítené.

Túl hangos, túl harsány az előadás, és a színjáték végi „brechtesített" finálé - melyben gyengébbek kedvéért összefoglalják a látott produkció Tersánszky adta (?) üzenetét -- csak ront a helyzeten.

Hiszen ha eleve az a rendezői-alkotói hozzáállás, hogy minden magasabb eszmeiséget mellőzve, pusztán humoros figurákat és helyzeteket akar bemutatni a nagyérdeműnek, akkor legyen következetes ebben a szándékában, és ne akarja az utolsó néhány percben behozni a behozhatatlant.

Somerset Maugham sziporkázó dialógusokat irt hősei számára. Az *lmádok férjhez menni* szövege remek humorral, szellemes bár nem túl eredeti - helyzetek sokaságával bír. .Adva van ugyanis egy unatkozó, elkényeztetett, meglehetősen önző, ámde fenemód csinos hölgy (Victoria) a századelő háborús Angliájában, aki nem tud dönteni hősi halottnak hitt, majd halottaiból váratlanul feltámadó, jópofa, de kissé faragatlan első, és jólnevelt, udvarias, ámde savanyú és ötlettelen jelenlegi férje között. A történet során „hosszan vívódik", mig végül férjei legnagyobb örömére egy harmadiknál, az öreg, de igen gazdag Mr. Patonnál köt ki.

Maugham eleve nem törekszik többre, mint hogy darabja két órára kikapcsolódást nyújtson az angol középosztálybeli humor kedvelőinek. Adva a lehetőség egy könnyű és értelemszerűen hamar feledhető, de jó mulatságot kínáló szórakozás megteremtésére. Az előadást könnyen el is feledjük, de nem mondhatni, hogy közben jól szórakozunk. Itt ugyan-is még a tréfákon is kényszeredetten kacagunk. A színészi játék - egy-két kivételtől eltekintve, például Ferenczy Kriszti-na Victoria szerepében, Nyerges Ferenc mint a vén kéjenc Taton és Eszes Sándor a tenyerestalpas Bill figurájában - a köz-helyszintű karakterábrázolástól is meszsze van. Műkedvelőkként nyafognak, érzelegnek, pökhendiskednek a szereplők (ebben különösen a Eredet alakító színész jár az élen).

A zene ebben az előadásban is fontos szereplő, de míg a Tersánszky-darabban, ha különösebb jelentéstöbblet nélkül, de legalább stílusát tekintve egységesen szólal meg, itt ízlésünket bántja az unalomig ismert operettslágerekből és táncdalokból (Kicsit szomorkása hangulatom ... stb.) összeférceit „muzsika". A rendezői „ötletek" (a két férj sztepptánca, Victoria „biciklis belépője" vagy bordásfalgyakorlatai stb.) banális, funkciótlan és hatásvadászó elemek.

Petrik József a maga nemében korrekt munkát végzett a *Kakuk Marci* színpadra állításakor, Karinthy Márton azonban - úgy tűnik igencsak félvállról vette ezt az előadást.

Mindkét bemutatóra egyaránt érvé-nyes problémáról kell még szólni. Vajon miért háromfelvonásosak ezek az előadások ? A *Kakuk Marci szerencséje* esetében a történet sokszálú, sok figurát mozgató eseményessége miatt talán még érthető, de .a Maugham-darab harmadik felvonása már dramaturgiailag is felesleges. **A** második felvonás végén egyértelművé válik a hősnő választása, a férjekben is megérik a döntés, és a néző is felfogja az események végkifejletét. Minek még egy óra ebből az álproblémára épülő, öncélúan csak a dialógus kedvéért -- meg-csavart történetből? Talán a látványos sztepptánc vagy a kapafogúra maszkírozott, férfiéhes vénkisasszony néhány perces jelenete kiván egy önálló felvonást ? 1 la lenne a színház műfajában vágó, az ő munkáját kellene elmarasztalni. Mivel azonban ilyen foglalkozási ág a szín-ház intézményében nincs, a dramaturgtól és a rendezőtől kérhetjük számon e hibát.

A Népszínház e két „tájoló"-előadása mintha a színház méretes népművelő-szórakoztató koncepciójának igényességét veszélyeztetné. Hogy ne legyen igazsága a címbeli mondásnak, s hogy ne váljunk sztoikusan közönyössé: a színház-nak magasabb mércéket kell állítania ön--maga számára, hogy általa a néző is magasabb mércéket állíthasson az életben saját maga elé.

Versánszky Józsi *Jenő: Kakuk Marci szerencséje (Népszínház Józsefvárosi Színháza)*

Színpadra igazította: Örkény István. sánszky Józsi Jenő és Jankovich Ferenc verseire zenét szerzett: Behár György. *Rendező:* Petrik József. A *rendező munkatársa:* Pintér András. *Dramaturg:* Forgách András. *Díszlet-jelmez:* Csikós Attila. Mozgás: Barta Judit.

Szereplők: Kőhalmi Attila, lllyés Mari, Szűcs Ágnes, Köti Kati, Somfai Éva, Horváth Ferenc, Geier Ferenc, Borhy Gergely, Hol] János, Harangozó György, Réti Szilvia.

Somerset Maugham - Nádas Gábor - Szemes Iván: lmádok férjhez menni (Józsefvárosi Színház

Fordította: Nemes László. *Rendező :* Karinthy Márton. A *rendező munkatársa:* Muskát László. *Dramaturg:* Márai Enikő. *Díszlet:* Lovas Pál m. v. *Jelmez:* Rimanóczy Yvonne. *Koreográfus:* Barta Judit.

Szereplők: Ferenczy Krisztina, Sebestyén András, Eszes Sándor, Nyerges Ferenc, Táncsics Mária, Lesi án Katalin, Mátyus Emmi, Mészáros Mihály, Balogh Kati, T. Nagy András.

RÓNA KATALIN

Greene csengője harangot játszik

Bemutató a Józsefvárosi Színházban

Kertész Péter (Mastermann) és Székhelyi József (X). **Graham** Greene Akiért a harang **giling-galangja** a Józsefvárosi Színház **előadásában** (Iklády László felvétele)

„Amennyiben emberek vagyunk, amit teszünk, vagy gonosz, vagy jó; amennyiben gonoszat vagy jót cselekszünk, emberek vagyunk; és paradox módon jobb gonoszat cselekedni, mint semmit sem tenni; legalább létezünk. Igaz az, hogy az ember dicsősége, hogy elkárhozhat. A legrosszabb, amit gonosztevőinkről, az államférfiaktól a tolvajokig elmondhatunk: nem eléggé emberek ahhoz, hogy elkárhozzanak" - T. S. Eliot gondolatmenetét gyakorta idézi, hisz lényegében önmagára, a maga munkásságára is érvényesnek érzi napjaink angol drámairodalmának nagy öregje, Graham Greene. A bűn, a terror, az erkölcs, a manipuláció, a jó és a gonosz kérdése Greene visszavisszatérő motívuma, akár az entertainmentekhez sorolt szórakoztató műveiről, akár komoly regényeiről essék szó. A társadalmi valóság talajáról szólnak művei - legalábbis így szoktuk meg, ezt várjuk, ha Greene-regényt veszünk kézbe, ha új színpadi alkotásának bemutatójáról hallunk.

De hát minden művésszel megeshet, hogy megunva a komolyságot, egyszerre csak szórakoztatni akar. Vagy mókás kedvében meg akarja fricskázni a nézőt: lássátok, tudok én ilyet is! Higgyétek, hogy komolykodom, de én játszom veletek. „Blődlizek". Nézzük, elhiszitek-e, vagy még ebben is hajlandók vagytok megkeresni a mondanivalót.

Nos, azt hiszem, ezúttal ne nagyon keressük a mélyebb tartalmat. Graham Greene *Akiért a harang giling-galang* című játéka, még ha címében - az eredetiben is, nemcsak Ungvári Tamás szellemeskedő fordításában - utal is Hemingway regényére, semmi egyébben nem akar a nagy regényíró elődhöz közelíteni. A csengő - még csak nemis harang - ugyan gyakran szólal meg ezen a színpadon, de mindig csupán azért, hogy utána valakit beeresszenek a lakásba. Mást keresnek, mást találnak - nem baj, végül is soha-sem eredménytelen az újabb és újabb találkozás. Greene, ha nem is ír mélyenszántó mondanivalójú drámát, mindenesetre hol tréfás, hol hátborzongató jelenetek sorából szerkeszt színészi játékra feltétlenül alkalmas színpadi művet. Nem mutat meg súlyos tartalmakat, eszmei összefüggéseket, de játszható színpadi helyzeteket teremt.

A darab könnyed, egyszerű történetecske. Talán szatíra akar lenni, ám a csak itt-ott előbukkanó ironikus felhangjai inkább a szórakoztatást segítik. Talán divatos kriminek ígérkezik, de titka nem igazán titok, hisz nem az a kérdés, hogy ki a tett elkövetője, netán, hogy miért tette. Lehetséges, hogy a stílusparódia ötlete is fölmerült a szerzőben, ám ebből vajmi kevés jut el a Józsefvárosi Színház nézőihez.

Greene játékának története túlságosan is egyszerű, majdhogynem gyermekded. A gyilkos és a kisstílű csaló szerepcseréje, az arra vetődők pillanatnyi helyzetéből adódó véletlenek, a félreértések sora - ennyi a dráma. A szerző szórakoztatni akarása nyilvánvaló. A történet és a szerkesztés sokszor alig több egy bohóctréfánál. S ha az író szándéka förgeteges hatású játék volt, akkor az eredmény nem több egy néhol jó ritmusú, de inkább hosszúra nyúlt burleszkjelenetnél. Nem illik számon kérni a bohózattól a filozófiai mélységeket, még akkor sem, ha egy-egy részletben maga is abban tetszeleg. De a több fűszer, a nagyobb lendület annál inkább hiányolható a darabból.

Iglódi István, dicséretére legyen mondva, akár hitte, akár csak úgy tett, mintha igazi drámával állna szemben, nagyszerű stílusú előadást rendezett ebből a vékonyka szövetből. A komédiázás, a nevettetés minden lehetőségét kihasználta. Semmit sem akart igazán komolyan venni Greene játékából. Ugyanakkor pontosan megérezte, hogy csakis nagyon komolyan lehet eljátszani ezt a darabot. Egy kis belső mókázás a színpadon alapjaiban rengethette volna meg a nézőtér szórakozását és ezzel az előadás egészét. Iglódi István körültekintően, pontosan szervezte meg a színpadi történet, a kavarodás és a tisztánlátás legapróbb részleteit. Nincs elnagyolt hatásvadászat, nincs semmi be nem határolt lépés, mozdulat, arcjáték vagy elejtett szó. Itt a játék ér dekében minden nagyon precíz, kigondolt, kimunkált. Iglódinak tökéletesen igaza van, ez az egyetlen módja, hogy Graham Greene mókája érvényesülni tudjon a színpadon.

Meller András díszlettervezőnek hasonlóan nagy érdeme van abban, hogy a közönség jól szórakozik a Józsefvárosi Színházban. Az írói instrukció olyan - első pillantásra egyszerűnek tűnő -- játék-teret követel, amelyből hol itt, hol ott pattan ki egy ágy, pördül ki egy konyha. Meller András díszlete funkciója szerint is főszereplővé tud válni az igazán elismerésre méltó színészi teljesítmények mellett.

A színészi alakítások sorában egyenrangúként kell szólni Kertész Péteről és Székhelyi Józsefről. Párosuk egyszerre játékos és komoly. Biztosan állnak a komikus és a félelmetes választóvonalán. Sokszínű, groteszk hangvétellel játssza Kertész Péter a kisstílű szélhámost és Székhelyi József a hidegvérű gyilkost. Szerepcseréjükből vérbeli komédiázókedv, ritmusteremtő készség árad.

Bősze György a külsőséges eszközök-re, megoldásokra csábító szerepben azzal válik ellenállhatatlanul komikussá, hogy férfiként nőt játszva az affektált hangsúlyok, a finomkodó mozdulatok mellett lelkében is nőt formál.

Fonyó István kemény, súlyos és kacagtató. Pontosan egyensúlyoz az irónia és a komédia határmezsgyéjén az ezredes figurájának megteremtésében. Szerepe szerint megfelelő Katona János és Kocsó Gábor játéka. Csak Hável László játszott mást a szomszéd alakjában, mint a többiek. Ő képtelen tudomásul venni, hogy az *Akiért a harang giling-galangban* az előadás legalább a játékkal többet akar elérni, mint egy kabarétréfa.

Graham Greene: Akiért a harang giling-galang (Népszínház, Józsefvárosi Színház)

Fordította: Ungvári Tamás. *Rendező:* Iglódi István. *A rendező munkatársa:* Gyarmati István. *Dramaturg:* Márai Enikő. *Zene:* Orbán György. *Díszlet:* :Meller András m. v. *Jelmez:* Rimanóczy Yvonne.

Szereplők: Székhelyi József, Kertész Péter, Fonyó István, Katona János, Hável László, Bősze György, Kocsó Gábor.

NÁDRA VALÉRIA

A manipulálhatóság határai

Poliakoff darabja Budapesten és Miskolcon

A Radnóti Színpadon egy mindössze huszonnyolc éves angol szerző, Stephen Poliakoff: *Es te, szépségem ...* című darabját játsszák. A produkció, ha egészen pontosan akarok fogalmazni, meglepő. A nemzedék, amelyhez Poliakoff tartozik, színpadon, íróként eddig még nem volt jelen. Poliakoff drámaírónak siheder, de a darab, amelyet az elmúlt évadban a debreceni Csokonai Színház *Cukorváros* címmel már bemutatott, nem ügyetlen. Izgalmas, feszült, előre nem kiszámítható, jól játszható színpadi mű. Főszereplője egy „valamikori" középiskolai tanár, aki ma az ifjúság rajongásig bálványozott lemezlovasa, egy angol kisváros rádiójában. Sem a munkáját, sem azt a zenét nem szereti, amelynek megélhetését, sőt népszerűségét köszönheti. Szinte maga sem akar hinni mágikus hatalmában, amelyet csillogó, bárgyú hazugságaival a fiatalokra gyakorol. Keserűen, hazugul, de nagyon hatásosan teszi fel egyik le-mezt a másik után „az évszázad vetélkedőjében", ami olyan arcátlanul ostoba, hogy szinte provokál. Leonard Brazil, a lemezlovas, a butaság, a manipulálhatóság, az üresfejűség határait keresi, a rajongás átcsapását gyűlöletbe vagy legalább ellenkezésbe. Úgy tűnik azonban, hogy ezek a határok egyszerűen nem léteznek. Többek között ez ingerli a nagy L. B.-t arra, hogy a környezetében mindenkit gyötörjön és megalázzon. Hallgatóságával, ezekkel a fiatalokkal ugyanis valóban bármit el tud érni, egyet kivéve, nem tudja felébreszteni az igényességüket, az önállóságukat, nem tudja felpiszkálni a gondolataikat. Kiválaszt ma-g ának egy „átlaglányt", egy supermarket eladónőjét, aki egyszerre képviseli a többieket, ugyanakkor nagyon különbözik is tőlük. L. B. segíteni akar a kiválasztott Nicola Daviesnek, de közben őt is, mint a többieket, egyre felháborítóbban megalázza. Nicolából végül kitör a dac, de hirtelen támadt indulatából később csak arra telik, hogy kidobáljon a hűtőpultból néhány csomag fagyasztott zöldséget. A többit majd „legközelebb"...

Leonard Brazil a 60-as, 70-es évek diákmozgalmának *átlaga.* Mint a mostanit megelőző nemzedék átlagfiúja, méltó partnere Nicola Davicsnek. Leonard kedvencei a Beatlesek voltak, ő még forradalmárnak készült (nyilván nem a Beatlesek hatására), mint akkoriban a legtöbb fiatal. Valójában programtalan forradalmár volt, csak nemeket tudott megfogalmazni. Az Eper és vér című film festett pontos képet erről az esetlegességről. Apáik kompromisszumaival, konszolidációjával pusztán az elutasítást tudták szembeállítani. A Leonardékat követő nemzedék már nem akar forradalmár lenni. Nem ismeri John Lennon nevét, de Lear királyét sem, és sohasem hallgat Rossinit. *Nem akar akarni. Nem akar tudni saját magáról sem.* Szürke és unalmas lett az élet, ezért *nyer* számára akkora fontosságot minden, amivel elszórakoztatják. Ez a vákuum szüli a Leonard Brazilokat. Mi más következhetne a „mi még akartunk valamit" kudarcából, mint a „mi már azt sem akarjuk". Élni igen, mert azt nem kell akarni, az élet csak történik velünk. H la pedig már élünk, legyen az minél szórakoztatóbb. L. B. segít létrehozni, előállítani azt, amit gyűlöl. Leonard Brazil saját gyengeségét, tehetetlenségét veti meg ezekben a fiatalokban. Abbahagyhatná kiábrándító foglalkozását, ahogy a tanítást is abbahagyta, ha ellen tudna állni saját hatalmának a lelkek felett. De nem tud, így amit eddig kicsiben tett, a továbbiakban nagyban fogja a londoni rádió munkatársaként. Távozásával utat enged az „új undokuknak", egy ostobább, brutálisabb, agresszívabb karrierizmusnak, Rezének, amelyet szintén ő hívott életre. A kreatúrák egyre félelmetesebbek és viszszataszítóbbak, de minden megy tovább a maga útján. Ez a végső konklúziója a darabnak, mely végső konklúzió ugyan elég vérszegény, de legalább őszinte.

Leonard Brazil szerepében Gálvölgyi János élete eddigi legjobb *színészi* alakítását nyújtja. Megéli szerepét. Leonard Brazilja teljes ember, akiről a nézők is elhiszik, hogy úgy képes illúziót kelteni, mint kevesek. A technikusa, Rex, jelen van, látja, hogy a leveleket maga találja ki, ő is ott él, tudja, hogy a lekoszlott stúdióban *szó* sincs semmiféle csillogás-villogásról, mégis átéli mindazt, amit Leonard hazudik. Gálvölgyit minden partneréhez finom, érzékenyen árnyalt kapcsolat fűzi. Szereposztási telitalálat Moravetz Levente Rexe. Rex jellemének, magatartásának rétegeire az L. B.-vel való közös munkájuk folyamán derül fény. Gálvölgyi János és Moravetz Levente ezeket a fokozatokat érzékeltetik meggyőzően. Az első felvonásban Moravetz őszinte áhítata, ahogy a „mestert" figyeli, ahogy igyekszik kitalálni a gondolatait, kívánságait, a nézőt is becsapja Rex valódi egyénisége felől. Később Rexnek már nem is nagyon kell igyekeznie, hogy kitalálja a nagy Leonard szándékait, azonos hullámhosszra helyezkedett vele. Mintha valóban abban a pillanatban értené meg Leonard ötleteit a vetélkedőn, ahogy rajongott főnöke-ellenfele ránéz. Majd közös játékuk a mikrofonnal a mikrofonért abban a bizonyos megígért és megkapott egy percben végképp leleplezi Rexet.

Ugyancsak meggyőző Huszár László alakítása a nagy L. B. kollégájaként. Huszár néhány jelenetében egy egész emberi sorsot játszik el. Egy kiszolgáltatott, reménytelenül lecsúszott vidéki bemondót, aki körömszakadtig ragaszkodik nyomorult állásához, ezért kiszolgáltatott, mindenki által megalázható, akinek csak egy cseppet is jobban megy nála.

A darab értelmezésének kulcsa Nicola Davies és Leonard kapcsolatának valóságos motivációja. Herceg Csilla (Nicola) és Gálvölgyi János játéka a következő motivációt sugallja: a kettejük között lévő valóságos korkülönbség teszi reálissá azt a tényt, hogy Leonard mielőtt lemezlovas lett volna, már több mindennel próbálkozott. Például valóban volt középiskolai tanár, de mint ilyen azért mondhatott csődöt, mert nem talált utat a tanítványaihoz. A vetélkedő után Leonard egy kivételesen őszinte pillanatában beszél is arról Nicolának, hogy már csak értük, a fiatalokért érdemes dolgozni. A csődöt mondott középiskolai tanár a hagyományos út helyett egy másikat keres az ifjúsághoz. Lemezlovas lesz, mert a fiatalok rajongásának tárgya ez az általa rossznak, üresnek tartott zene. Leonard abban a téveszmében él, hogyha ezen az úton korlátlan befolyásra tett szert a fiatalok között, valami értelmes dologra is rá tudja venni őket. I la másra nem, hogy ne lopjanak, vagy hogy mondjanak nemet erre az egész értelmetlen ostobaságra, amelyet a rádió hullámán ő maga közvetít nekik. Nem kisebb dolgot kíván tőlük, mint azt, hogy *forduljanak szembe azzal a manipulációval, amelyet ő maga, a* nagy L. B. *tart életben.* Gálvölgyi Herceg Csilla hangjában, beszédmodorában éppen hogy nem a tipikust hallja meg, hanem azt, amiben ez a lány a többitől különbözik. Annyiban fakó a hangja, amennyiben nincs benne semmi álfeldo-

Moravetz Levente és Gálvölgyi János Poliakoff És te, szépségem ... című darabjának előadásából a Radnóti Miklós Színpadon (Keleti Éva felvétele)

bottság, amennyiben őszinte és nem erőltetett. Teljes névvel mutatkozik be, nem bizalmaskodik. Ebben a lányban azt a lehetőséget véli felfedezni, amivel eddig nem találkozott. Más körülmények között értelmesebben tudna élni. Ha valakit fel lehet rázni, ezt a lányt talán lehet. Ezért akar vele olyan nagyon találkozni, ezért juttatja be a vetélkedő döntőjébe. Nem Nicola az igazi átlaglány, hanem Jane, ellenfele a vetélkedőben. Mind Nicola, mind Leonard számára kiábrándító a találkozás. L. B.-nek szembe kell néznie annak a manipulációnak a vigasztalan eredményével, amelynek ő maga is részese, Nicolának pedig a vágyai és illúziói hamis és értelmetlen voltával. Látszólag elmennek egymás mellett. Leonard egy percre sem veszíti szem elől a lányt a vetélkedőn. Reménykedik, csal, provokál, a hátával is Nicolát figyeli. Egyre ostobább és megalázóbb feladatokra kényszeríti, mint például: ki tud nagyobbat sikoltani. Semmi nem segít, a lányban csak a dac nő. A vetélkedő után, miután meggyötörte, megöleli, ordít vele, provokálja, aztán lemond róla és átlép rajta. L. B. ezután végképp meggyőződik arról, hogy nincs mit tenni, a kudarc a kényelmesebb és kellemesebb megoldásról győzte meg, Londonban csinálja tovább ugyanezt, Pedig sikerült felráznia Nicolát, csak a hatás jelentkezett késleltetetten. A lány tehetetlen dühében kidobál néhány csomag mirelit árut a pultból. Ennyire tellett tőle.

Ez az előadás győzött meg arról, hogy Gálvölgyi János nemcsak kitűnő parodista, komikus, hanem kiváló színész. Imponáló beszédtechnikai tudása is olyan, amivel kevesen dicsekedhetnek. Az említett színészek is jól oldották meg a feladatukat, amennyiben egyenrangú partnerei tudtak lenni Gálvölgyinek.

Amivel mindezek után különösen elégedetlenek vagyunk, az az előadás elnagyolt és erőltetett befejezése. Herceg Csilla és a Susant alakító Thirring Viola darabvégi törése-zúzása két nő magánhisztériájának tűnik. A vetített képek pedig fölöslegesek. Ha a vetített képek hordozta mondandót nem fejezi ki az előadás maga, akkor már vetíteni sem érdemes. Gosztonyi János olyan mérték-ben rendezte a darabot csak a stúdióra, az ott történtekre, hogy az kibillen normális egyensúlyából. A másik két szín-teret még berendezni is elfelejtették. Igy alakul ki az a furcsaság, hogy van egy teljes játékteret felhasználó *berendezett* stúdió és egy *jelzett* szoba, valamint egy *jelzett* supermarket. Ez az aránytalanság bosszulja meg magát a két lány sokkal halványabb együttes játékában.

Amikor ugyanezt a darabot Bányai Gábor rendezésében is megnéztem a miskolci Nemzeti Színház Kamaraszínházának előadásában, nem azt hiányoltam; hogy nem pontosan arról szólt, amit a Radnóti Színpadon láttam, hanem azt, hogy nem szólt semmiről.

Egy ABC-nek álcázott helyiségben ül a közönség körben, a játéktér középütt. Kivéve Nicola szobáját, amely elvész a terem túlsó végében az ott történtekkel együtt. Valaki vásárol, csörömpölve, veszekedve fizet - elkezdődött a játék. Leonard Brazil nem jön he, nem megy ki, nincs éjszaka, nappal, másnap, újabb nap, ott ül szegény Földes László (Hobó) a sötétben, kezdettől végig. Ezen a színpadon, ebben a darabban nem létezik se idő, se megkomponáltság, se ritmus, még zene is alig. Ami főként ahhoz képest feltűnő, hogy egy lemezlovasról szól a darab.

Földes László, a kiváló és népszerű együttesvezető nekikezd Leonard Brazil szövege könyv nélküli felmondásának. Embertelen vállalkozás, mert a szerep különösen nehéz beszédtechnikai szempontból. Földes Lászlónak nem sikerül felmondani a szöveget. Talán meg se tanulta. Találtam a szünetben a bejárati ajtón egy spárgán lógó „Panaszkönyvet", amelyben - bárki megnézheti - a következő bejegyzés olvasható: „És te, szépségem, igen, igen, te... Miért nem tudtad a szövegedet és a szerepedet eljátszani?" A színészet egy szakma, egy mesterség, nem hiszem, hogy csak a bemutatón derült ki: Földes Lászlónak ezt se ideje, se alkalma nem volt elsajátítani. Abban viszont biztosak lehetünk, hogy Földes László nem kockáztatná meg, hogy Bányai Gábort felléptesse a Hobóban. Bányai Gábor keze nyoma az elő-adáson, mint fordított Midász királyé van jelen.

Földes László maga is érezheti a szereposztási tévedést, becsületére legyen mondva, a szerepjátszásnak a látszatát sem akarja kelteni. Mivel nem tudja a szöveget, amit tud, azt viszont elmondani nem tudja; mondja, ami éppen eszébe jut. Hogy különbséget tegyen a szituációk között, néha felemeli a hangját. Ezért a kudarcért nem neki kell szégyenkeznie. Az első szereposztási „tévedést" követi a többi. Az egyetlen bemondón kívül nagyjából mindenki egyidős. Szó sem lehet nemzedékbeli, akár ízlésbeli különbségről. Az egyetlen színész, aki jelen van, a Nicolát alakító Igó Éva. Egyedül

viszont ő sem játszhat el egy egész darabot. Mindennek ellenére emlékezetes, ahogy a vetélkedőn elmondja a koncertről szóló élményét.

Rexnek bizonyos fokig a nagy L. B.-t kellene utánoznia. Ebben az előadásban ez meglehetősen nehéz, így itt Tardy Balázs is azt és úgy játszik, ami éppen eszébe jut. Különös rendezői ötlet a lecsúszott, kiszolgáltatott bemondót egy jó kedélyű, ruganyos léptű, bonvivánkülsejű színésszel játszatni, ugyanis ellenkező hatást kelt, mint amit a szerepe megkívánna (Ábrahám István).

Bányai Gábor némiképp „átültette" a darabot magyar viszonyok közé. Az eredmény elég szerencsétlennek mondható, ugyanis felemás jelleget kölcsönöz az előadásnak. A hamis és erőszakolt „honosítás" az előadás minden pillanatában jelen van a reklámoktól a norvég-magyar labdarúgó-mérkőzés eredményének bemondásáig. Ugyanakkor nyilván feledékenységből maradt benne a következő: Ki városunk nagy szülötte, akiről Shakespeare drámát írt ? Nem csoda, hogy egyik lány sem tudja a választ. Lear király ugyanis.

A darab végével Miskolcon se tudtak mit kezdeni. Igó Éva felemel egy konzervet, hogy összetörje az üzletet, aztán nem dobja el, még megrongálódna a díszlet, vagy megsérülne valaki azok közül a nézők közül, akik a pult mellett ül-nek.

Bár Földes Lászlót látszólag senki és semmi nem tudja kizökkenteni egykedvűségéből, az előadás végén azért biztosan nagyon megkönnyebbül a közönséggel együtt.

stephen Poliakoff: És te, szépségem.. (Radnóti Miklós Színpad)

Fordította: Bart István. *Rendező:* Gosztonyi János. *Díszlet és jelmez:* Jojárt Zoltán. *Zenéjét összeállította:* B. Tóth László.

Szereplők: Gálvölgyi *János m. v.,* Mora vetz Levente, Herceg Csilla, Thirring Viola, Huszár László, Simorjay Emese m. v.,

Kreisz .Árpad. *Stephen Poliakoff: És Te, szépségem, igen-igen,* Te... *(miskolci Nemzeti Színház)*

Fordította: Bart István. *Rendezte:* Banyai Gábor m. v. *DíszIettervező :* Szlávik István. *Jelmeztervező:* Szakács Györgyi. *Zenei munkatárs:* Herédy Éva.

Szereplők: Földes László m. v., Tardy Balázs, Igó Éva, Sándor Erzsi, Ábrahám István, Milviusz Andrea, Major Zsolt.

NÁNAY ISTVÁN

Karinthy - Örkény - Pilinszky

Rendhagyó színházi vállalkozások

Az elmúlt hónapokban több olyan kezdeményezésnek lehettünk tanúi, amelyek a hagyományos színházi kereteket feszegetve jöttek létre. A Népszínház néhány művésze és stúdiósa Vándorfi László rendezésében Karinthy Frigyes jeleneteiből készített színpadi látomást - a színház tudtával és némi segítségével (jelmezek, kellékek), de a színház szervezeti keretein kívül, mintegy magánvállalkozásként -, amelynek az Egyetemi. Színpad adott otthont.

Pécsett egy fiatal amatőr rendező nevéhez két különleges produkció fűződik. Vincze János, a pécsi Tanárképző Főiskola és a Mecseki Ércbányászati Vállalat közös fenntartásában működő Nyitott Színpad vezetője Örkény István Pistijét mutatta be: amatőr együttessel egész estét betöltő profi előadást teremtett. Ugyancsak ő rendezte Pilinszky János *Gyerekek és katonák* című színművének a pécsi Nemzeti. Színház égisze alatt bemutatott előadását is, amelynek szerepeit részben a színház színészei, részben a Nyitott Színpad amatőrjei játszották.

Ezek a vállalkozások egyrészt a kisszinházi formák iránti érdeklődésre utalnak, és e formákban rejlő kimeríthetetlen lehetőségeket bizonyítják, másrészt a ma is élő amatőr-profi ellenségeskedés tarthatatlanságát, illetve ennek az ellentétnek a valódi tartalmát világítják meg.

A Népszínház színészei amatőr hittel dolgoznak; a Nyitott Színpad amatőrjei nek produkciója a hivatásosok mértéjé vel mérve is kitűnő; de amikor az amatőrök és a professzionisták együtt dolgoznak, kiütköznek azok a különbségek, amelyek az eltérő módon dolgozó, a művészi képességeiket eltérő módszerekkel felszínre hozó két „tábor" között természetszerűleg fennállnak, s amelyek kiegyenlítése az eddigi magyar próbálkozások esetében a rövid próbaidő, a megfelelő metodika, az erre a feladatra felkészült vezető hiánya s más okok miatt nem sikerült.

E három előadásnak azonban nemcsak szervezeti, munkastílust érintő tanulságai vannak, mindegyik produkció a maga nemében - hibáival. együtt is - művészileg figyelemre méltó, sőt jelentős.

Omnibusz

Vándorfi László eddigi rendezéseire a művek nagyon pontos, a .hagyományos megközelítések sztereotipiáit elvető újraértékelése, illetve a látványközpontú színpadi megvalósítás volt jellemző. Ezek az erényei a Karinthy-összeállításban is megfigyelhetők. Az előadás időtartamához képest viszonylag kevés karcolat, jelenet füzére az előadás, ezek a jelenetek jobbára azok közül a nagyon népszerű és ismert kabarészámok közül valók, amelyekre az évek során egy bizonyos előadási stílus rakódott. Ezzel a stílussal gyökeresen szakított ez az előadás. A. színészek és a rendező ezekben a kis művekben is meglátta azt, amit Karinthy más, „filozofikusabb" írásaiban az irodalmárok és a rádiósok, a filmesek - Latinovits Zoltán közreműködésével -- már eddig is kimutattak. A könnyedség, a csacskaság ezúttal is csak álca, e jelenetek mélyén is -- Karinthy gondolkodására jellemző szürreális, abszurd és keserű formában - a társadalmi valóság hazugságainak lényege fogalmazódik meg. Csak ki kell bontani ezt a magot, csak olyan szituációkba kell helyezni a jeleneteket és a monológokat, amelyekben a maguk valójában érvényesülhetnek a gondolatok.

Ezt a környezetet, ezt a szituációt a rendező egy szürreális térben, illetve elesett, a háború, a gazdasági válság s egyéb társadalmi, politikai, gazdasági gondoktól sújtott kisemberek társaságában találta. meg.

A színpad jobb oldalán, elöl szakadozott huzatú, bőr autóbusz- -- omnibuszülések vannak, jobboldalt egy kiégett, tönkrement jármű (omnibusz?, autóbusz?) ajtaja a földön, középen hátul egy kis dobogó, rajta mindenféle kacat, fölötte egy húrjavesztett, repedt testű nagybőgő. Fegyverropogás zajával kezdődik az előadás, majd egy fénypászmával megvilágított, valószínűtlenül vékony és magas férfi, fehér hegedűvel az álla alatt, tűnik fel a dobogón, és lassú mozdulatokkal elesik, feje, kezei., bennük a hegedű és a vonó,. a dobogó közönség felé eső oldalán lehanyatlik. Egy vak ember jön be, s a színpad elején egy karácsonyi csilingelő játék gyertyáit bizonytalan, tapogatózó mozdulatokkal meggyújtja. Gyanús alakok. rohannak át a színen. Megjelenik egy kopott bundájú, slampos nő, hóna alatt egy mutató nélküli utcai óralap-

Jelenet az Egyetemi Színpad Omnibusz című előadásából (Sárközy György felvétele)

pal, majd újabb nő kötést, egy férfi W.C.-csészét, egy másik írógépet, egy harmadik hegedűt, egy negyedik gipszszobrot hoz magával. Mindegyikük odakuporog az ülésre, melléjük érkezik tolószéken a hatodik szereplő, akinek lavórja és benne telefonja van. S elindul a jármű, s lassan újrakezdődik a világégés után megmaradt és véletlenül összeverődött társaság civakodó, egymást maró, önző és buta élete. Időről időre két oldalról halk „halló, halló" szólítgatással két clown jelenik meg. Á kisebb egy nagy koffert cipel, a nagyobb parányi bőröndkét szorít a melléhez. S végül bevonul piros melegítőben, egy kitömött csellótokot maga után húzva - a késeit tartja benne - gorillajárással egy kétes figura: Állkapocs Samu. A kezdetben éppen csak fel-feltűnő, majd egyre nagyobb szerepet játszó Állkapocs kézben tartja, terrorizálja az egész társaságot.

Az előadás arra épít, hogy az elhangzó Karinthy-szövegeket a közönség nagy része jól ismeri, tehát ha a megszokottól eltérő módon interpretálják azokat, a nézőt szellemi részvételre késztetik, a nézőnek állandóan szembesítenie kell a meglévő Karinthy-képét a színpadról közvetített-tel. Ugyanakkor a riadt, szomorú clownok, a sodródó utasok s az egyre inkább eluralkodó Állkapocs minden jelenetnek és magánszámnak többletjelentést ad. Más szóval, a ciklikusan szerkesztett műsorban a cselekmény linearitása folytán az egyes művek jelentése megsokszorozódik. Az előadás figyelmeztető kiáltás a középszerű állkapocsok gátlástalan hatalma ellen, és óvó intés az utasoknak, nehogy a kiterített clownok sorsára jussanak.

A tárgyi elemek, a zenei effektusok és a színészi megoldások általában egymást kiegészítő, értelmező funkciójúak, néha azonban vagy didaktikussá válnak, vagy csupán sejtetik az összefüggéseket. A társulat különböző iskolázottságú, felkészültségű művészekből áll, s bár példásan fegyelmezett együttesjáték jellemzi az előadást, színészi stílusában nem egységes a produkció. Az előadás stílusának jelzésére idézzük fel a *Tegezés* című jelenetet. A tolókocsiban ülő Ferenczy Csongor és az egykedvűen maguk elé bámuló emberek sorában, az ülésen helyet foglaló Botár Endre között indul a dialógus. Közöttük van azonban Jobba Gabi. Egyedül ő reagál a diskurzusra, kezdetben érdeklődve, majd egyre értetlenebbül kapkodja a fejét a két beszélő között. S ahogy vehemensebbé válik a szóváltás, úgy csúszik egyre lejjebb az ülésen, s amikor tettlegességgé fajul a beszélgetés, a két férfi szinte belegyömöszöli a nőt a székbe.

Bősze György és Mihály Pál szomorú clownja hibátlan alakítás. Ellenpontjukat, Állkapocs figuráját Trokán Péter játssza, ő képviseli azt a stílust, amely az egész játékban kívánatos lenne, s amely csak töredékesen jelenik meg a többiek játékában. Trokán ezt a közveszélyes típust az elidegenítés finom eszközeivel egyszerre kívülről és belülről ábrázolja.

Pisti a vérzivatarban

Kemény, múltat faggató s a múlttal őszintén szembenéző előadás a Nyitott Színpad Örkény-bemutatója. Az együttes Örkény Istvánnak egy interjúrészletét választotta előadásának magyarázó-propagáló szövegéül, amely interjú két kulcsmondata így hangzik: „A kijelentő mondat helyett a kérdő mondat az, amely az én egész írói struktúrám alapja", illetve „Minden írásomban igyekeztem úgy feltenni a kérdést, hogy az olvasó próbáljon válaszolni rá." Ez az előadás is kérdez, és a fiatal együttes úgy teszi fel a kérdéseket, hogy a zömmel szintén fiatal nézőkkel együtt adhassanak feleletet rájuk.

Minden nemzedék jogos kívánsága, hogy megismerje a múltját. Nemcsak a természetes kíváncsiság hajtja ezt a megismerésvágyat, hanem a tudni akarás és az elszámoltatási kényszer. Az apáknagyapák tetteinek eredményét ugyanis a fiúk élvezik vagy szenvedik, s ahhoz, hogy a fiúk fiának továbbhagyományozott jövő valamennyire is mentes legyen a múlt tévedéseitől, ismerni kell a múltat, és a múlt tanulságaival gazdagabban kell alakítani a jelent.

Vincze János nem a feltétlen hódoló tisztelet gesztusával nyúlt a darabhoz. A mű lényegét, mondandóját, felépítését természetesen tiszteletben tartotta, de a maga szemléletmódja, a maga és a társulata kérdéseinek fontossága szerint módosította is a szöveget. Egyes jeleneteket tömörített, más jelenetek sorrendjét felcserélte, a vízen járó Pisti monológjával keretet adott az előadásnak, szerepcseréket, szöveg-átcsoportosításokat hajtott végre. Kevesebb lett a darabot némiképpen epikussá tevő „egyperces". Az epizódszerkezetű darab így inkább nagyobb tömbökből építkezővé vált.

Á pesti színházi verzióval ellentétben megtartotta az eredeti szerzői elképzelést, és nem sokszorozta meg Pisti figuráját, megváltoztatta viszont Rizi funkcióját. Rizi ebben az előadásban fiatal, olyan, mint a Szőke lány, egy Pisti „háreméből". De kitüntetett szerepű. Nem kívül-álló, hanem olyan, mintha Pisti énjének új - hol ésszerűtlen, hol józan, de egy-ként tragikus kifejletű -, tettekre sarkalló része lenne. Ez az előadás a pestinél is tisztábban mutatja be, hogy Pisti sorsában nem egy emberélet sűrűsödik, hanem a különböző figurákban, köztük a főszereplőében is, lehetséges történelmi viselkedésformák jelennek meg.

A rendező üres térben játszatja a darabot. Á színpadot jobbról és balról ajtószerűen behajtható, széles, szürke falak határolják le, az egyes jeleneteket ezeknek a falaknak váltakozó ki- és b fordítása, illetve a legszükségesebb bútorok, kellékek elhelyezése választja el egymástól. A falakat, a kellékeket mozgatók az együttesjátéknak a színészekkel azonosan fontos funkciójú résztvevői. Egyetlenegy állandó, éppen ezért hangsúlyos díszletelem van a színpadon: hátul, középen egy batár. Á lejtős játék-téren egyszer mozdul meg ez a kocsi, amikor a Duna-parti kivégzés után cl-éneklik a Szózatot. Á következő jelenetek alatt a színpad bal oldalán elöl áll az üres utazókocsi, majd amikor a homunkulusz megszületik, visszatolják eredeti helyére, ahol a városnéző- és az atombomba-jele-

netekben lesz ismét szerepe (ekkor köréje gyűlnek, illetve innen futnak szét a szereplők).

A rendező átgondoltam használja a kellékeket, a ruhákat és a zenei és hangeffektusokat. Ezek egyfelől kort és helyszínt jelölnek, másfelől segítenek az asszociációk kibontásában. A színészek munkájáról szólva nem annyira az egyéni teljesítményeket érdemes kiemelni bár Pilinczés István (Pisti), Mikuli János (Félszeg), Csorba Erika (Mama) és Gyarmati Zsuzsa (Rizi) szerepformálása különkülön is hiteles és szakmailag jó hanem az együttes egységesen magas színvonalú munkáját. Egyetlen hamis hang, rossz mozdulat nincs az előadásban, a kis szerepek alakítói ugyanolyan szeretettel, hittel és biztonsággal vesznek részt a produkcióban, minta főszereplők. Á munkájuk értelmébe vetett hit, a szakmai felkészültséggel párosuló fanatikus színházszeretet, a nyitott gondolkodás és őszinteség sugárzik az előadásból.

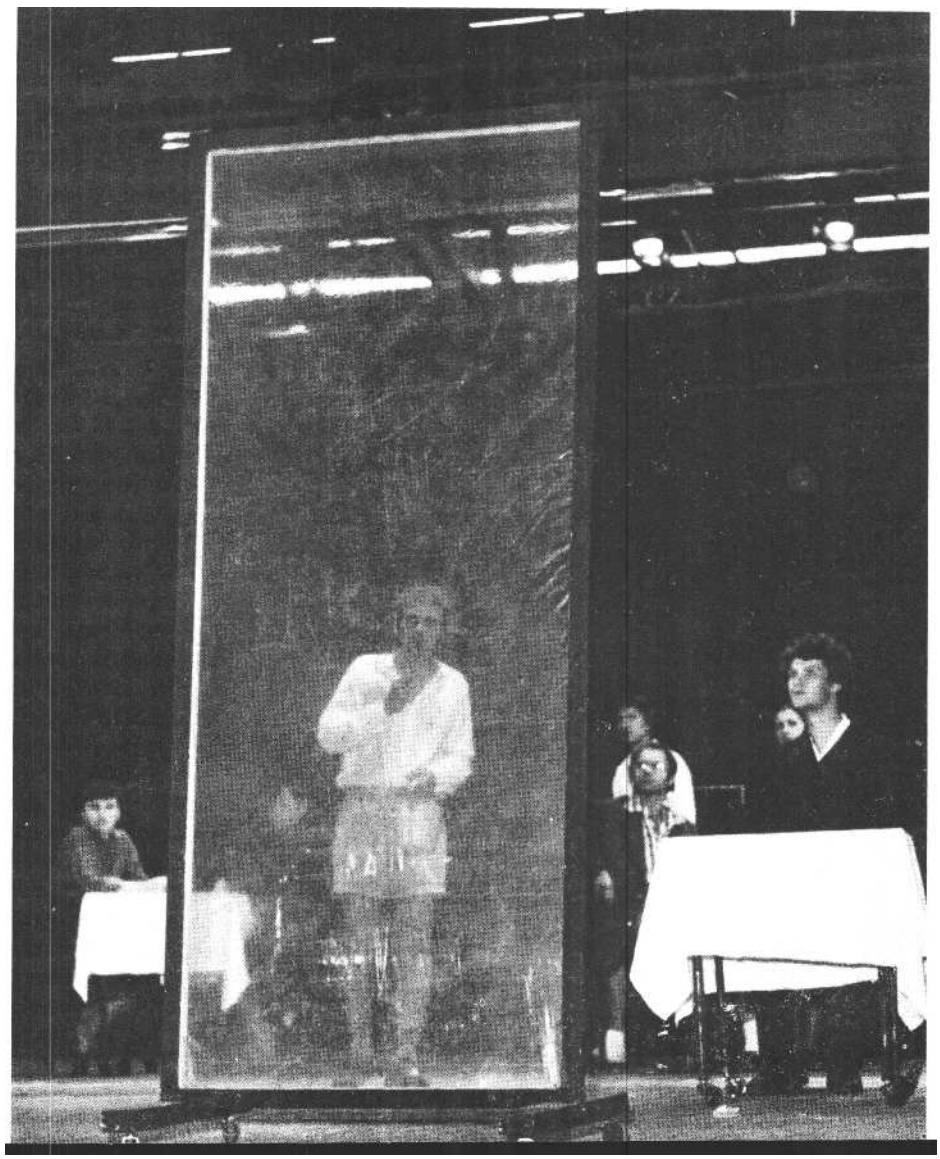
Vincze, úgy tűnik, leginkább azt a Pilinszky-instrukoiót tartotta fontosnak, *hogy* „egy-egy jelenet sokszor inkább kép, mozgókép, mint jelenet". A beállítások valóban képszerűek, ám ezek a képek egy tónusúak, olyanok, mint az egyenletesen bebarnuló fotográfiái. sora. A monotonitás uralja az előadást, kevés benne a „forgószél" és a „lelassulás".

A játék terét, akárcsak *a Pisti* esetében, Werner József tervezte. A színpad közepén egy nagy, középen kettévágott ebédlőasztal áll. Baloldalt a színpad elején magas dobogó, rajta térben eltolt ajtó--keretek, ezek nyílásában jelenik meg a Hattyúnyakú és az Öreg változat, a két női főszereplő, akiknek nyaka, csuklói fehér gézzel vannak betekerve. A kép Schaár Erzsébet kőbe-műanyagba dermedt szobrait idézi, amelyeket a költő is oly nagyon szeretett. jobboldalt nagy halom hontok, ebben játszanak a gyerekek, ezen keresztül törnek be a színpadra a katonák. A hátteret vastag, nehéz függöny zárrja le, amely mögött, ha széthúzzák, egyszer egy Hitler-alak, másszor monstranciát tartó ministránsfiú látható (a megoldás utal Pilinszky „kettős színpadára"). A színpad elején, a nézőtérre is benyúló hídon van a Fiatal lány, az álom álmodójának és egyik szereplőjének a fekhelye.

A játék tulajdonképpen pontosan követi a szerző előírásait, mégis hiányzik belőle valami. Talán a tekintetek, a gesztusok pontos megtervezettsége, a szereplők közötti kapcsolatok megteremtése, a különböző stílusú színészek játékának összehangolása, a gyerekek s főleg a katonák szerepének tisztázása és hangsúlyos jelenlétének megkomponálása.

Ugyanakkor hallatlanul erős színpadi

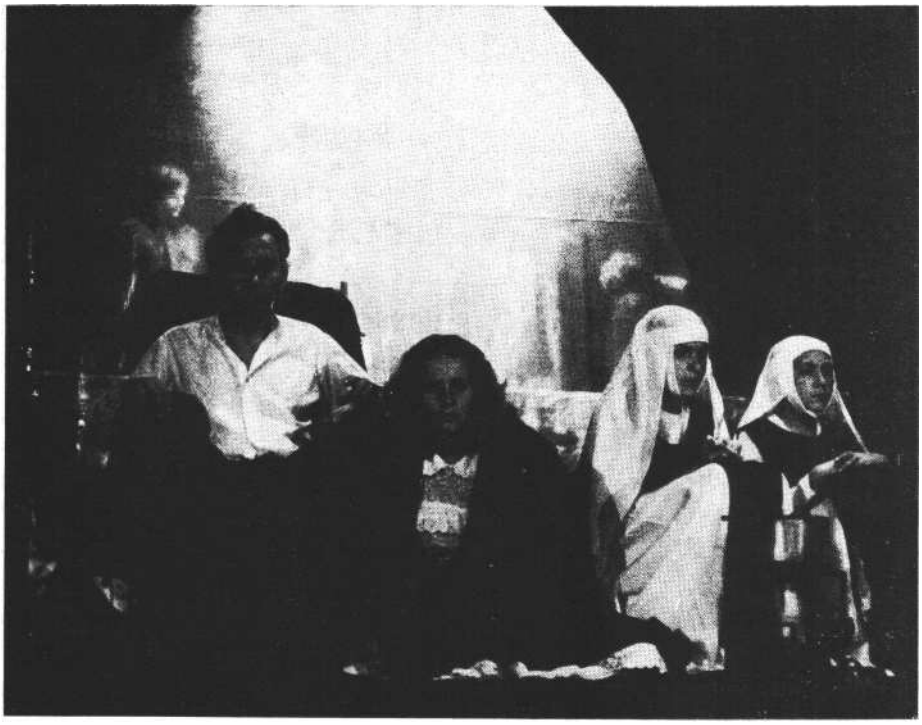
Jelenet a pécsi Örkény-bemutatóról



Gyerekek és katonák

színház produkciójaként rendezte meg Vincze János Pilinszky János művét. Ez az előadás korántsem olyan egységes, mint amilyen az Örkény-bemutató. Ennek oka részben az lehet, hogy a rendezőhöz alighanem közelebb áll az örkényi groteszk, mint Pilinszky lírai elvontsága, másrészben az, hogy a felkínált színházi keretekben látszólag könnyebb, valójában nehezebb dolgozni. A színházi üzemmenet kényszere és esetlegességei, a proli és az amatőr színészek összehangolása, a produkcióra kívülről és belülről ható erők és ellenerők kiegyensúlyozása sok erőt, energiát, időt vesz el a gyakorlott rendezőtől is, hát még az ebbe a munkaformába éppen belekóstolóétól.

A. rendező arra törekedett, hogy a mű álomszerűségét teremtse meg. Ezúttal is tett egy-két dramaturgiai változtatást - így szerepeket vont össze, néhány máshonnan vett Pilinszky-mondattal, verssel egészítette ki a szöveget stb. --- annak megfelelően, hogy a költő szabad kezet adott neki a darab színpadra állításakor. Ám azokat az elképzeléseket, amelyeket Pilinszky utólag levélben csatolt darabjához, már kevésbé sikerült megvalósítania. Pilinszky megemlíti, hogy a „darab ritmusa hol reális, hol lelassuló félálomidő", „nem szabad sose félni attól, hogy egy-egy jelenet túlzottan lelassul, ami nem zár ki. esetleges forgószeleket. Épp az idő-iszonyt kívántam legyőzni,"



Jelenet a Pilinszky-előadásból (Kálmándy Ferenc felvételei)

pillanatok születnek. Koszta Gabriella színészi és emberi jelenlétének intenzitásával hitelesíti a Fiatal lány passzív - hisz vele és benne történnek az „események" - szerepét. Az „időiszony legyőzésének" dilemmáját gyönyörű színpadi metaforában jeleníti meg a rendező: a belső színpadon már látott ministráns bejön, leül az asztal bal sarkához, és az oltáriszentség-tartót felteszi az asztal szélére. A vele szemben ülő Fiatal lány kezében vekker van, ezt az asztal jobb sarkára teszi. Mozdulatlan, hosszú csend. Az örökkévalóság szimbóluma és az elmúlás jelképe áll szemben egymással. Ám az óra nem jár.

Az ehhez hasonló sűrített megoldás azonban ritka az előadásban. Ezúttal nem segít a nézőnek az amúgy is nehezen felfejthető darab megértésében a zenei montázs sem, amely klasszikus zenei közhelymotívumokból áll össze, s kifejezetten zavaró, hogy az elkerülhetetlen átdíszletezéseket azok a katonák végzik, akiknek a harmadik részben kulcsszerepük van.

Á nézők mégis megilletődött, szívszorító csendben figyelik az előadást. Hiába világosodik ki a nézőtér, a közönség a darab befejezése után sem mozdul és nem tapsol. Egy „torzó-szertartás" részesévé vált.

Karinthy Frigyes: Omnibusz (Egyetemi Színpad)

Összeállította és rendezte: Vándorfi László. *Látványtervezők:* Kulifay Tamás, Pelyhe János. *Asszisztens:* Silló Sándor és Kővári Csilla. *Dramaturg:* Márai Enikő.

Szereplők: Jobba Gabi, Trokán Péter, Mihály Pál, Ferenczy Csongor, Bősze György, Botár Endre, Dombóvári Ferenc, Kocsó Gábor, Vlahovics Edit, Fráter András, Hankó Attila, Márai Botond.

Örkény István: Pisti a vérzivatarban (pécsi Nyitott Színpad)

Rendezte: Vincze János. *Játéktér:* Werner József. *Technikai munkatársak:* Elek Gábor, Gross Tamás, Laufer László.

Szereplők: Pilinczes József, Guttin András, Mikuli János, Peák László, Tóth László, Csorba Erika, Muschberger Ágnes, Gyarmati Zsuzsa, Buczó Zoltán, Csepregi Annamária, Dubicz Júlia, Havasi Györgyi, Kocsi László, Mátyás László, Nagy Anikó, Németh Ervin, Paupa Ferenc, Sárfi Lívia, Selmeczi Zsuzsa, Takács József, Vajtai Mária, Werner József.

Pilinszky János: Gyerekek és katonák (pécsi Nemzeti Színház és Nyitott Színpad)

Rendezte: Vincze János. *Játéktér:* Werner József. *Technikai munkatársak:* Elek Gábor, Gross Tamás, Schlégcl Tamás, Tóth Károly. *Asszisztens:* Kmetz Éva.

Szereplők: Koszta Gabriella, Muschberger Ágnes, Sólyom Katalin, Cserényi Béla, Vajek Róbert, Paál László, Krasznói Klára, Arany Kató, Szalma Lajos, Bánky Gábor, Gyarmati Zsuzsa, Csorba Erika, Nagy Anikó, Werner József, Kocsi László, Mikuli János.

PÁLYI ANDRÁS

Napló színészekről

Reflexív monológ

Hogyan kell megszólalni egy Pilinszky-darabban? Nem titkolhatom el abbeli személyes örömömet, hogy Koszta Gabriella színpadi jelenléte a pécsi *Gyerekek és katonák* előadásában lehetővé teszi számomra e kérdés megfogalmazását. Magam részéről mindig meg voltam győződve, hogy a Pilinszky-darabok nem egyszerűen dialogizált lírai művek, hanem színpad után kiáltanak; a gyakorlati erőpróbát azonban mindig csak az előadás jelentheti, különösen, ha ennyire rendhagyó, színjátszási hagyományainkhoz első pillantásra oly nehezen köthető alkotásról van szó, mint amilyen ez a darab is. A Várszínház balsikerű *Síremlék*-bemutatója után úgy tűnt, hogy a szkeptikusoknak van igazuk, *az Előképek* egyetemi színpadi előadása után úgy vélhettük, hogy azt a színészetet, amit e darabok igényelnek, talán a legjobb értelemben vett, retorikától és „rájátszástól" mentes amatőrök tudják megvalósítani. A pécsi *Gyerekek és katonák* most hivatásos színészek és amatőrök közös stúdióbemutatójaként jött létre, ahogy erről Nánay István kritikája is beszámol, számomra mégis Koszta Gabriella „profi" színészete itt az igazi szenzáció. Azt hiszem, elsőnek találta meg azt az utat, mely a (hivatásos) színjátszási hagyományainktól a Pilinszky-darabok megszólaltatásához vezet. Megjegyzem, hogy Sólyom Katalin is egy dramaturgiailag kevésbé hangsúlyos szerepben megleli a maga igazi „pilinszkys" hangját, kettejük közt akár érdekes párhuzam is vonható, ám e napló szubjektív jellege megengedi, hogy megmaradjak a kiragadott példánál.

Nem csupán azért, mert a *Gyerekek és katonák* pécsi előadásában a darab többkevesebb dramaturgiai átrendeződésen ment át, s e változás egyik lényeges pontja az eredetileg Aranykontyúnak nevezett „fiatal lány" szerepének mintegy keretjátékként való kiemelése. Számunkra most a darab ilyetén való szerkezeti átalakulása csupán azért érdemel említést, mert a színész, aki a „fiatal lány" alakját életre kelti, a megírt változatnál nagyobb teret és időt kap a „bizonyításra". Ez

arcok és maszkok

elsősorban mégsem könnyítés, inkább nehezítés: így nem oldható meg a figura egy-két ötlettel, amire a Pilinszky-dramaturgia mozaikszerűsége könnyen csábíthat, ezúttal valódi belső kidolgozásra van szükség, mindvégig autentikus színészi jelenlétre. „Cselekvés helyett passió, hősök helyett rezonőrök, cselekménysor helyett állóképek, dialógusok helyett reflexív monológok" - írja a Pilinszky-féle színház egyik méltatója. Ebben az egy mondatban végül is összefoglalva áll a színészi megjelenítés minden problémája és gondja. Mit kezdhet a színész a passzivitatással, a rezonőrséggel, az álló-, képekkel, a reflexív monológokkal ? Nem valamiféle marionettszínház ez inkább? Tényleg eleven, hús-vér figurákra van itt szükség? 'Nem inkább bizonyos kontemplatív befelé fordulásra? De hogy jön ez össze azzal a színészettel, melynek nyitját többnyire a szituáció meglelésében és az ebből fakadó akcióban látjuk ?

„Keleten tudták, hogy a kontempláció az erők megduzzasztása és felraktározása, s az erők felhasználhatók művészetre éppen úgy, mint gondolkozásra vagy harcra. A szemlélődés a cselekvésnek nem. ellentéte, hanem szükségszerű előzménye és kiegészítése." Hamvas Béla szavai jutnak eszembe Koszta Gabriella színpadi jelenlétéről, bár első hangzásra indokolatlanabbnak tűnhet ez az idézet, mint ami'yen valójában. A Pilinszky-színházban - csakúgy, mint Pilinszky legfőbb ihletőjében, a Wilson-féle színházban - van valami „keleti" a szónak abban az értelmében, ahogy Kelet és Nyugat kulturális-szellemi hagyományát szembe szoktuk állítani. Azt is mondhatnám, a Pilinszky-féle reflexív 'monológhoz aktív szemlélődésre és szemlélődő aktivitásra van szükség. Olyan színészi befelé fordulásra, elmélyülésre, „lelki gyakorlatra", ami - bármennyire paradoxonként hangzik is - a színpadon felfokozott expresszivitásként jelenik meg. egy tűnik, Koszta Gabriella ezen az úton keresi a megoldást. Nincs könnyű helyzetben. A rendezői elképzelés szerint az egész darab látomásszerű képsora e gyereket váró „fiatal lány" álmaként jelenik meg. Ugyanakkor ez a lány újra s újra belép az általa megálmodott „állóképekbe", megszólítja, megérinti a többi szereplőt, s az előadás drámailag talán legsúlyosabb jelenetében leül ahhoz az asztalhoz is, melyet eredetileg csak teríteni és leszedni van hivatva. Egyszerre létezik tehát kívül és belül, egyszerre „elmélkedik" és „cselekszik". Illetve nem egyszerre, hanem egymás mellett, de itt a kétféle lelki attitűd valóban feltételezi egymást, az egyik szükségszerű előzménye és kiegészítése a másiknak. Mit is értsünk ezen? És hogyan éri cl, amit elér?

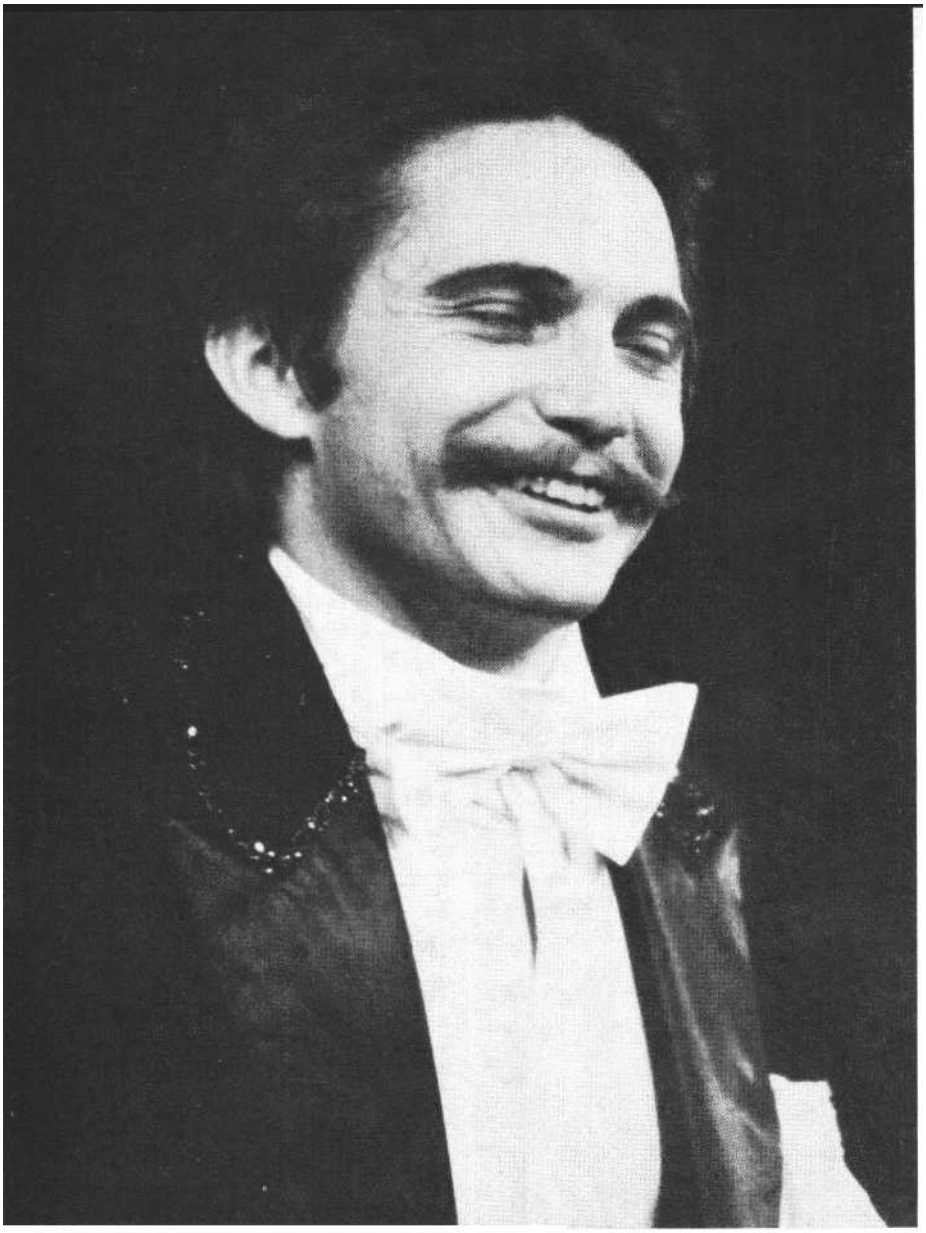
Mondhatnánk, hogy itt rejlik az a titok színészetében, amit mi a nézőtérről, bármennyire is okoskodunk, legfeljebb körüljárni tudunk, de nem megfejteni. De hát ebben a színházban éppen nincs szükség áttetsző megfejtésre! Az, amit fentebb felfokozott expresszivitásnak neveztem, nem annyira fogalmi megragadhatóság, inkább jelenlét kérdése. Manapság oly' divatos, „nyugati" kifejezéssel élve azt is mondhatnánk : metakommunikáció. E metakommunikációs szinten viszont színész és néző mindvégig szót ért egymással, ami jól mérhető a nézőtéri figyelem feszültségével, s ez Koszta Gabriella alakításának lényege. Persze nem szokványos értelemben vett alakításról beszélek, ez nyilvánvaló. De akkor miről? A Gy*erekek és katonák* nem abszurd dráma, hanem jellegzetesen abszurd utáni alkotás, ám felfedezhetjük benne az abszurd örökségét: az egyes megszólalások látszólagos motiválatlanságát. Ez a tény viszont minden „hagyományos" lélek-tani drámánál fontosabbá teszi itt a színészi belső motivációt. Csak innen, ebből a „lelki gyakorlatos" belső motivációból, a kontempláció által felduzzasztott-felraktározott erő motivációjából lehet megszólalni egy Pilinszky-darabban. S ha a színész ezt a „kulcsot" megtalálja, a figura többé nem marionett, hanem eleven valóság. Koszta Gabriella élő alakot, sorsot hoz a színpadra, anélkül, hogy az eredeti reflexív monológot elvinné a megszokott és más darabokban természetesen helyénvaló lélektani ábrázolás felé. Úgy tud gazdálkodni színészi eszközeivel, hogy saját maga számára is új tartományt fedez fel : azt a színpadi létezést, melyben a jellemtörténet helyett a sors-történenre kerül a hangsúly.

Ironikus színészet?

Voltaképp sajnálom, hogy nem is oly rég e rovatban foglalkoztam Spindler Béla alakításával a kaposvári *Marica grófnőben* (SZÍNHÁZ, 1981/4.). ...A mostani Víg özvegy-bemutató után úgy érzem, kissé magam elől „írtam el" a témát. Hisz mindaz, amit akkor Spindler játékának általam sejtett lényegeként megfogalmaztam, elmondható a kaposvári V*íg özvegy* Danilo Danilowitscháról is, talán még hangsúlyosábban, akár felsőfokú jelzők kíséretében. Valóban impozáns az a szakmai tudás, amivel Spindler színre lép, s nemcsak azt írhatjuk le róla, hogy minden szava érthető és pontos, hogy a prózai dialógus, a tánc, az ének számára egyként drámát jelent, azaz emberi tartalma van, tehát nemcsak a mozgáskultúra, az akrobatikus tudás, az, ahogy ura a testének, a lebilincselő e Spindler-alakításokban, hanem az is, ahogy azzal a fölénnyel gazdálkodik, amit csak az eszközeinek teljesen birtokában lévő színész engedhet meg magának. Mindezt elmondtam már egyszer, bővebben; mégis úgy érzem, Spindler Béla olyan többletet hoz mostani játékával, hogy muszáj róla ismét szót ejteni.

„Alighanem az irónia az egyetlen alkalmas ellensúly, mikor a művészetet olyan komoly célra használják, hogy a

Fiatal lány: Koszta Gabriella (Kálmándy Ferenc felvétele)



tudat próbatételének porondja legyen." Susan Sontag szavai ezek, s magam részéről szívesen tenném oda mottónak Spindler alakítása fölé. Nem túlzás a művészet „komoly céljáról" beszélni egy operett kapcsán? Nem túlzás egy még oly ragyogó színészi produkciót is „a tudat próbatételének porondjaként" méltatni? És főként: valóban iróniáról van itt szó? S ha igen, miféle iróniáról? Nem inkább nagyon is „egy az egyben" operett, amit Spindler művel? Nem épp azzal von varázskörébe, hogy oly mértékben ismeri e műfaj csínját-bínját, akár egy mágus a maga mestersége titkait? Mindezek a kérdések leírhatók állító mondatként is; ha mégis kérdésként fogalmazom meg, azért teszem, mert igazából az izgat, ami e kérdéseken túl van. Igen, az izgat Spindler játékában, hogyan válik egy operettalakítás a - nézői - tudat próbatételévé. S ha valóban azzá válik, miféle irónia által ? Végtére a *Víg özvegy* meséje ugyanolyan egyszerű és együgyű, mint bármely más operetté. A szerelmesek három felvonáson át szenvednek, mindenféle bonyodalom és csűrés-csavarás történik, hogy végül boldogan összeölelkezzenek. Klaszszikus, fülbemászó melódiák, pompás kiállítású előadás -- erre szoktuk azt mondani, hogy „jó kikapcsolódás". És ezzel kimondva-kimondatlanul elhatároljuk a „komoly" művészettől. Igen ám, de a színész, ha megteszi - és Spindler megteszi -, az operettben is a bőrét viszi a vásárra. A lényeg alighanem azon múlik, hogy ezen mit értünk.

Elmondható-e róla, hogy „belép" a szerepbe, hogy „bebújik" a figura bőrébe? Azt hiszem, ennek ez esetben épp az ellenkezője az igaz. Mintha inkább a figura közeledne a színészhez, mintha egyenesen Copeau mondása válna valóra, mely szerint a „figura megfosztja a színészt mindenétől, hogy életre kelhessen", azaz valósággal kiszorítja az embert a saját bőréből. A színész pedig mindent megtesz, hogy helyet teremtsen a figurának. Ha e teremtő aktus folyamatába jól belegondolunk, mindjárt nyilvánvaló lesz, mennyire felszínes dolog egy ízig-vérig eleven táncoskomikusi alakítást az általa előhívott színpadi és nézőtéri kedélyállapot szerint megítélnünk. Ha a színész valóban „kiüresedik", ha valóban odaadja mindenét, hogy a figura megszülessen, akkor a legrózsaszínebb operett is kissé borzongató lesz. Természetesen nemcsak Spindler Béláról mond-ható el mindez, hanem a színháztörténet valamennyi igazi bohócáról. S ha már leírtam a *bohóc* szót, nem állhatom meg, hogy ne idézzem Aragont: „Olyan úr, aki fel akar nőni az eseményekhez: ez a bohóc definíciója." A Spindler Béla által megformált Danilo követségi titkár ilyen úr. Fel akar nőni az eseményekhez, s ebben rejlik bohócsága. És Spindler valóban „kiüresedik", hogy ez a bohóc megszülessen. Operettet játszik, maradéktalanul eleget tesz a műfaj követelményeinek; mégis e teremtő aktusban ott húzódik az irónia.

Persze nem az az irónia, ami rejtett gúnyt, kívülállást, távolságtartást jelent. Nem az az irónia, ami, mondjuk, egy operettparódiát jellemezhet. Inkább olyan értelemben használom itt e kifejezést, ahogy többnyire csak irodalmi művek-kel kapcsolatban szoktuk: mint a stílus élénkségének, fordulatosságának eszközét. Á színpadon a stílus pedig maga a színész. A stílus nem egyéb, mint az a mód, ahogy a színész kiüresíti magát, és hagyja, hogy mintegy megszállja a figura. Minél mélyebb, minél kíméletlenebb ez az aktus, annál inkább „a tudat próbatételévé" válik az operett. Annál inkább igaz lesz, hogy nem pusztán „egy az egyben" jelenik meg, ami megjelenik, ha-nem önmaga tükreként is. Annál inkább nemcsak „jó kikapcsolódásban" van részünk, hanem látjuk is magunkat e kikapcsolódás közben. Spindler sajátos színészi iróniája, mely ihletét a teremtő aktus komolyságából és következetességéből veszi, valóban alkalmas ellensúlynak bizonyul, hogy az operettet „komoly célra" használjuk. S mert erős színész-egyéniségről van szó, még hozzáfűzhetem: akár tetszik ez nekünk itt, a nézőtéren, akár nem, így van. Akár észreveszszük, akár nem, a hatást nem kerülhetjük ki. Legfeljebb az a kérdés, hogy a zsölylyéből felállva, ki hogyan kamatoztatja magában az élményt. Lehet, hogy van, aki csak egy jó színházi este emlékét viszi magával. De aki végigjárja a színésszel azt a kalandot, amire az játékával invitálja, annak igazi katartikus élményt nyújt ez az - operett.

Egy ártatlan, feslett lány

Ljubimov *Háromgarasos* operájával külön kritikai méltatás foglalkozott a SZÍNHÁZ decemberi számában, ezen belül Udvaros Dorottya Pollyjával is, s az ott leírtakkal magam is egyetértek. Udvaros Dorottya valóban nagyszerűen debütált e szerepben a Nemzeti színpadán, ami szolnoki alakításainak ismeretében nem meglepetés. Valóban ragyogóan énekel, táncol, jól érti a brechti játék lényegét, s nem kis érdeme van abban, hogy Polly a nemzetibeli *Háromgarasos operában* az előadás egyik főszereplőjévé válik; *úgy* emelkedik ki a jeles együttes-munkáról tanúskodó ensemble-ból, hogy véletlenül sincs benne semmi hatásvadászat, semmi magakelletés. Ami a különös érték az alakításában, azt egész egyszerűen így hívják: a színészi személyiség varázsa. Az a varázs, ami Udvaros Dorottya körül támad, ahogy belép a színpadra, ahogy egy-két gyors és biztos mozdulattal a nyílt színen kisminkeli magát, mi-előtt dalra fakadna, vagy ahogy egyszerűen csak jár-kel, nemcsak a rendezői elképzelés -- mondjuk inkább így: a létrejött előadás szerves része, hanem egyúttal annak a „feladatnak" a megoldása is, amire a brechti példázat színre állítói nemigen szoktak kellő figyelmet szentel-ni Polly figurájában. S ez nem egyéb, mint Polly jellembeli kettőssége.

Mert igaz ugyan, hogy a Peachum házaspár gyermeke mondhatni az anyatej jel szívta magába a gengszterizmust, ám a Peachum-kaliberű nagy gengszterek sokat adnak a látszatra: lányuk ártatlanságára is. Ez a brechti színjáték lényegéhez tartozik. Nem egyszerűen arról a mechanizmusról van szó, mely azonnal működésbe lép, ahogy a „kézműves" Bicska Maxi meg meri hódítani a „nagyipari" méretekben dolgozó gengszter, Peachum lányát, hanem arról is, amit e mechanizmusban mai publicisztikai zsargonnal „emberi tényezőnek" nevezhetnénk. Vagyis Pollynak, miközben pályája töretlenül ível az alvilági szülői otthonból a Bicska Maxi-féle rablóbanda vezéri posztjáig, megvan a maga drámája. Mint minden szerelmesnek, aki valóban szeret. Arról, hogy Bicska Maxinak érzelmileg mit jelent a lány, különféle interpretációk különféleképpen vélekedhetnek, de Polly alakja csak egyféleképp értelmezhető: neki valóban meghódították a szívét, ő valóban gyermekkori ártatlanságát adja oda Bicska Maxinak az istálló-beli esküvőn. De miképpen egyeztethető össze ez Polly gengszterkarrierjével?

Polly: Udvaros Dorottya (Iklády László felvétele)

hogy megmutatja Polly kettősségén, ez nagyon brechtiesen hangozhat, még-sem pontos e kifejezés. Mondhatnánk, mélyebb motivációról van itt szó, semmint puszta megmutatásról. Vagyis az, amit megmutat, emberi evidenciaként. jelenik meg: már az első pillanatban egy ártatlan, feslett lány perdül a színpadra, akinek ugyan a vérében van az üzleti szellem, akiben ugyan rögtön megérezzük azt a hideg számítást, amivel majd Bicska Maxi menekülésekor átveszi a bandavezérséget, de aki mégis üde, naiv, bájos. Vagyis egyszerre jut szóhoz Pollyjában a Peachum-szellem öröksége és az ifjúság mindenkori gyermekdedsége. Mondhatnánk azt is, hogy úgy lép a színpadra, mint egy gyermekded bűnöző, s az előadás végén úgy veszünk tőle búcsút, hogy azt a „profit" látjuk, aki jól tudja, meg kell őriznie fiatalos üdeségét, ami hasznos eszköz a kezében. Tehát nagyon is megvan a maga belső útja, noha elsőre megüti azt a hangot, ami Polly kettősségét jelzi. Hogy mennyi ebben a színész egyéni varázsa *és* mennyi a „maszk"? Ugyan ki tudná megmondani? És miért lényeges? Udvaros Dorottya olyan színész, aki. a színpadi lét és a játék egyneműségével keríti hatalmába a nézőt. Amit megmutat, az ő maga. S ez természetesen azt is jelenti, hogy belül teremti meg a „maszkot". Itt már minden fintor és minden mozdulat következmény: nem annyira arcjátékkal és gesztikulációval alakít, inkább egyénisége „változik" Pollyvá, s olyan érzések, indulatok, szenvedélyek lángolnak fel benne, melyeket talán ő maga se ismert volna meg önmagában a Brecht és Ljubimov felkínálta „maszk" nélkül. De ennek megállapításával ismét a nagy színházi rejtély küszöbén toporgunk. A színész van-e a szerepért vagy fordítva? S nem az-e a színész lényege, amivé szerepei formálják ? A színpadi létezésnek az az evidenciája, mely Udvaros Dorottyát jellemzi, azt sugallja, hogy ne annyira megfejteni akarjuk e kérdéseket, mint inkább a bennük megfogalmazódó egységre figyeljünk: színész és szerep elválaszthatatlanságára.

fórum

HOLLÓS LÁSZLÓ

Kell-e nekünk Rock Színház?

A Sztárcsinálók huszonhét - tizenegy vidéki és tizenhat budapesti - előadását több mint negyvenezren látták. Miklós Tibornak és Várkonyi Mátyásnak, a Rock Színház alapítóinak és a rock-opera szerzőinek nevéhez röpke tizennégy hó-nap leforgása alatt olyan előadások fűződtek, mint *az Evita,* a *West Side S/oly* új hazai változata az Ódry Színpadon, *az örvényben* című musical a győri Kisfaludy Színházban és *a Sztárcsinálók.* Á tizennégy hazai társulatból összeválogatott Rock Színház születésének nehézségeiről, a fiatal társulat gondjairól, elképzelései-ről beszélgettem velük.

- *Miért merült fel bennetek a Rock Szín-ház megalapításának gondolata?*

-- Hazai rangot akartunk szerezni egy olyan műfajnak, amely a rock-opera és a színház találkozásából született, és amely iránt nagy az érdeklődés. Vállalkozásunkat a fiatalok zenéjére, a rockra építettük, és a közös zenei nyelv segítségével a fiatalság nagy tömegeit szerettük volna színházrajongóvá tenni. Előttünk egy zenei megalapozottságú totális színház eszményképe lebeg. Olyan szín-házé, amely szakít a kompromisszumokkal. Aki *a zenés* műfajban nem tud énekel-ni, táncolni, az nem lehet jó színész. A popzene „kitermelt" egy sor tehetséges előadót és muzsikust, akik - tekintve, hogy meglehetősen kicsi a hazai felvevő-piac - csak tengnek-lengnek. Közülük egyre többen tűnnek el a süllyesztőben. Ugyanakkor sok fiatal színésznek szinte már anyanyelve ez a zene, és alig várják, hogy megfelelő bizonyítási lehetőséget kapjanak. Elkezdtünk tehát keresni olyan zenészeket, akiknek színészi adottságaik vannak, és olyan fiatal színészeket, akik tudnak énekelni, táncolni.

Az első perctől kezdve érdeklődtek vállalkozásunk iránt. A sok-sok tervezgetés, előkészítő beszélgetés után a Művelődési Minisztériumtól bizonyítási lehetőséget kértünk - egyetlen alkalomra. Á tervünk tetszett, elfogadták, sőt még kétszázötvenezer forintot is adtak a megvalósítására. Az előadásokat az ORI bonyolította le. Nem tudtuk, hogy mire vállalkoztunk! Tulajdonképpen ketten „kapartuk össze" a produkciót. *Az Evita* című rock-opera bemutatása lényegében társadalmi munka eredménye. A margitszigeti tíz előadásért a közreműködők csak jelképes összeget kaptak.

- *Hogyan született meg a* Sztárcsinálók *című rock-opera?*

- Nehezen. Minden sokkal bonyolultabb és hosszadalmasabb volt, mint ahogy gondoltuk. *Á Sztárcsinálók* közel ötször akkora anyagi ráfordítást igényelt, mint az *Evita.* Sokszor úgy tűnt: nem lesz az egészből semmi. De a Művelődési Minisztérium ezúttal is jó partnernek bizonyult, s a KISZ KB és az Állami Ifjúsági Bizottság is szívügyének tekintette a színház sorsát. Az ő közvetítésükkel végül is sikerült megszereznünk a Pénzügyminisztérium támogatását és az előadási engedélyt. Garanciát vállalt értünk a győri Tanács, és a Kisfaludy Színháznak is sokat köszönhetünk. Írtuk a darabot, lekötöttük a színészeket, és közben azt sem tudtuk, színre kerül-e egyáltalán rock-operánk. Július elején tudtunk elő-szőr próbálni, s 25-én már megtartottuk a premiert. A közreműködőknek viszonylag tisztességes nyári gázsit fizettünk, igaz, a nálunk szokásos nyári szín-házi munka sokszorosáért. De szívesen dolgoztak. A nagyjából azonos érdeklődésű emberekből nagyszerű közösség alakult ki. Mindenki ugyanazért a célért dolgozott, szinte fanatikus hittel.

– *Milyen további elképzeléseitek vannak?*

– A színházunk így, ebben az „egy-nyári" formában nem működhet tovább. A társulatot már csak úgy tarthatjuk együtt, ha állandó tevékenységet biztosítunk számára. Most már csak rendszeres, tudatos képzéssel és közösségi munkával léphetünk előbbre. Új színház létesítésére vajmi kevés reményünk van, de elképzeléseinkhez megtaláltuk a modellt. Ahogy a győri Kisfaludy Színház otthont adott a Markó Iván vezette Győri Balettnek, úgy szeretnénk mi is ön-álló szekcióként csatlakozni valamelyik színházi társulathoz. Természetesen megőriznénk önállóságunkat, s határozottan járnánk tovább megkezdett utunkat. Két darabot játszanánk rendszeresen, egészen addig, amíg van rá közönség. Ez a nyári példa alapján évente legalább száz-száz előadást jelentene.

Ennek a színháznak a fővárosban van a legnagyobb vonzásköre. De mi mégsem csak Budapesten akarnánk játszani. Gyakran járnánk az országot. Szín-házunk széles tömegeket szeretne meg-mozgatni. A zene segítségével mindenki könnyebben azonosulhatna a mondanivalóval. Tulajdonképpen jó értelemben vett népszínháznak is kellene lennünk. Sokat tanultunk már eddigi kudarcainkhól is. A Minisztérium és az ifjúsági szervezetek keresik a lehető legjobb megoldást. Türelmet kértek tőlünk. Bízunk benne, hogy lesz állandó színházunk.

– *Es ha mégsem?*

- Nem is tudom... Túl sokat áldoztunk mi már ezért a színházért. Ha mégis negatív döntés születne, bár őszintén szólva ezt nem hiszem, akkor is tovább küzdenénk. Sajnos, nagyon megy az idő. Most még pezsgés van a színház körül, mindenki akarja, segíti. De ha ez a pezsgés abbamarad. .. Emlékszem, a Petőfi Színház megszűnésével hosszú évekre háttérbe került a musical ügye. Á mi kudarcunk az egész műfajt visszavetné. Pedig erre a műfajra szükség van. Igényli a közönség, és igénylik a színészek. Mindenesetre reménykedünk.

A Rock Színház további sorsának várható alakulásáról, működésének lehetőségeiről volt szó azon a beszélgetésen is, amelyen Müllner Jenőné, az ÁIB titkárságának nevelési osztályvezetője, Harsányi László, a KISZ KB kulturális osztályának vezetője és Rigó László, a Művelődési Minisztérium színházi osztályának vezetője vett részt.

– *Véleményük szerint szükség van-e ma Magyarországon Rock Színházra?*

Müllner Jenőné: Feltétlenül. Ez a fajta színház segítené a fiatalok műsorválasztását, a kibővült szabad idő hasznosabb és színvonalasabb eltöltését. Kielégítené zenei igényeiket, s közben az egyéb színházi előadásokat is megkedveltetné velük. Egy ilyen típusú kezdeményezés felkarolása ifjúságpolitikai szempontból is fontos. A Rock Színház a fiatalok színháza lehetne. A színház létét már önmagában is igazolja a kísérleti időszakban mutatkozó közönségsiker.

Harsányi László: A kérdésre egyszerű a válasz: igen. Ez a műfaj már régen megérett arra, hogy hivatalosan is átlépje a korlátait. A mai populáris zene óriási népszerűségnek örvend, a közönség igényli ezt a zenés műfajt. A fiatal művészek között sok olyan tehetséges, vállalkozó kedvű ember akad, akik tenni akarnak valamit, akik vállalják is a terheket. Nem nyújtják állandóan a tenyerüket, hanem először bizonyítanak, s csak azután kérnek.

Rigó *László:* Á Rock Színházra szükség van. Ekkora közönségigény alól nem vonhatja ki magát a színház. Most először jelentkezett egy olyan tehetséges alkotógárda, amelyik megfelelő művészi színvonalú színházat tudna létrehozni. Vállalkozásuknak szűkebb színházi szakmai szempontból is jelentősége volna. A Rock Színház léte, formanyelve, esztétikuma visszahatna a hagyományos zenés színházakra. És amiről ritkán szoktunk beszélni: nagyon is ráférne a magyar színésztársadalomra, főleg a fiatalokra, egy olyan képzési forma, amelynek segítségével sokoldalúbb, mozogni, táncolni, énekelni, beszélni jobban tudó színészek kerülnének ki a főiskoláról. Á Rock Színház létrejötte ezt is maga után vonhatná.

- Miben *látják* a Sztárcsinálók *értékeit, jelentőségét*

Harsányi László: A nehéz körülmények ellenére is színvonalas előadás született. A színészek lelkesedése, hite valósággal átragadt a nézőkre, s ettől vált forró hangulatúvá az általam látott két előadás. Régóta hiányoljuk már: hol van-nak a bátor kezdemenyezések, az igazi áldozatvállalások ? Aki látta a *Sztárcsinál*ókat, az rátalálhatott.

Rigó László: A napi tizenkét-tizenöt órai elképesztő munkával létrejött *Sztárcsinálók az Evitához* képest határozott előrelépést jelent. A meglepően érett, kimunkált, biztos alapokon álló produkciónak megvolt a gondolati-zenei íve, belső ritmusa. A rock-opera úgy vetette föl a ma annyira fontos generációs problémákat, hogy közben kerülte az olcsó, közhelyes megoldásokat, az ellentétek élezését, s a hangsúlyt a váltás természetességére helyezte. Elutasította a manipulációs törekvéseket, és határozottan kiállt az emberi tisztaság, a morális értékek, a jó hagyományőrzés mellett. Persze azért bizonyos hiányosságok is kiütköztek. Látszott, hogy ez egy nagyon betanított, egyetlen produkcióra összeállt társulat. Rájuk fér ne még a folyamatos és alapos képzés. Néhány figyelemre méltó színészi alakítás mellett föltűnt egy tehetséges zenei rendező: Kovácsi János.

Müllner J*enőné : Az* az érzésem, hogy egy példamutató színházi műhely jött létre. Igazolja azt, hogy ha valamit örömmel csinálunk, akkor saját magunkon is túl tudunk tenni. Jó lenne, ha a társulat úgy fejlődne, hogy a folyamatos, hagyományos színházi munkarendben is megtalálná az örömét, megtartaná lelkesedését. Ehhez kell segítséget adni nekik,

Létrejöhet-e a mai viszonyok *között* egy új *színház*

Rigó *László :* Különös, hogy ebben a nagyon szorító, nagy körültekintést és tervszerű munkát igénylő gazdasági és pénzügyi helyzetben megnőtt a színházalapítási kedv. Véleményem szerint a színházalapításhoz először is szándék és jó koncepció kell. Ha ez megvan, akkor támogatni kell a szándékot. Szabolcs-Szatmár megye a nehéz gazdasági viszonyok között, jelentős központi támogatással létrehozta a nyíregyházi Móricz Zsigmond Színházat. Sem az állami, sem a társadalmi szervek nem vitatták ennek a jogosságát. A másik példa a Győri Balett esete. A. sok tehetséges fiatal mű-vész Markó Iván vezetésével, rendkívül gyorsan kivívta magának a jogot, hogy egy színház önálló tagozataként működjön. Ebben az ötéves tervben megalakult a nyíregyházi színház, a veszprémi gyermektagozat, a pécsi önálló bábtagozat, a közeljövőben létrejön a zalaegerszegi színház is, és kiterjesztett működéssel önállósult a Játékszín.

- *Mi lesz tehát a Rock Színházzal*

Rigó László : Elméletileg három lehetőség között válogathatunk. Önálló színházat csak akkor hozhatnánk létre Budapesten, ha egy másik színházi társulat helyére költözne az együttes. Jelenleg ugyanis nincs olyan üres színházépület, ahol játszhatnának. A Rock Színház nagy lélegzetű vállalkozás, a kívánatos költségvetést lehetetlen biztosítani számára. Tehát új színházi alakulat létrehozása irreális, ésszerűtlen lenne. Reálisabbnak tűnik több társadalmi és állami szerv közös összefogásával és támogatásával egyfajta befogadó színház kialakítása. A társulat például működhetne egy művelődési központban vagy egy már meglévő színházi alakulat tagozataként. Bár a helyiséghiány itt is gondot jelentene. A harmadik s egyben legcélszerűbb megoldás az lenne, ha a Rock Színház egy országos hatáskörű, több tagozatú budapesti színház fiókjaként működne, kicsit a győri mintára. A társulat megtarthatná önállóságát, megnőne a színészek biztonságérzete, lehetőség nyílna a harmonikusabb művészi kísérletező munkára, és az utánpótlásképzés is tervszerűbb lehetne. Természetesen a Rock Színház előadásait a helynek megfelelően kellene kialakítani. Év közben kisebb, úgynevezett kamaradarabokat játszhatnának, nyaranta pedig egy-egy nagyobb produkcióval az ország különböző szabadtéri színpadjain léphetnének fel. A Rock Színház tehát részben utazószínház lenne. De előadásait szabad napokon például a fővárosi Nagycirkuszban vagy az új Sportcsarnokban is tarthatná. Most éppen ennek a harmadik lehetőségnek a megvalósításán dolgozunk.

Harsányi László: Szívem szerint én is a harmadik lehetőségre szavaznék. Ugyanakkor lelkiismeret-furdalásom is van. Féltem ezt a jelenleg még egymásban hinni tudó, de mivel tétlenségre vannak kárhoztatva, az idők folyamán lassan-lassan szét-eső lelkes, fiatal társulatot. Kicsit én is adósuknak érzem magam. Ők már bizonyítottak. *A Sztárcsinálókat* még legalább *száz* alkalommal elő lehetne adni. Meg-vannak a díszletek, a jelmezek, megvan minden. A darab készen áll az újabb be-mutatóra. Tudom, hogy az új Sportcsarnok, de mások is kötnének velük szerződést. Csak éppen a jogi személy hiányzik. Éppen azért, amíg nincs végleges megoldás, én nem vetném el az átmeneti jellegű második lehetőséget sem. A KISZ szívesen vállalja a segítőtárs, a támogató szerepét.

Müllner *Jenőné:* Nekem is a harmadik változat tetszik a legjobban. De addig is, azt hiszem, semmi akadálya sincs, hogy például a Játékszín megbízza a társulatot *a Sztárcsinálók* bemutatásával legalább néhány előadás erejéig. Talán a színházak is megértőek lennének, s elengednék színészeiket erre a néhány fellépésre.

Rigó László: Pillanatnyilag a Játékszínnel, a Népszínházzal és másokkal is tárgyalunk a mielőbbi végleges megoldás érdekében. De időpontot még nem tudnék mondani...

Helyreigazítás

Az 1981. októberi számunk *Verejtékes szórakoztatás* című cikkében a szentendrei *Mukány*i előadás szereplői között tévesen szerepelt Rátonyi Hajnalka neve. A művésznő nem volt a produkció résztvevője. A hibás köz-lésért elnézést kérünk.

világszínház

GEROLD LÁSZLÓ

Ványa bácsi

Harag György rendezése az Újvidéki Színházban

Különféle könyvekben nézem napok óta a Csehov-előadások fotóit. Csak a színészek szemeit látom. A tekinteteket jegyzem meg, ezek vésődnek belém. Hegedüs Gyuláé, ahogy Sabelszkijként - az *Ivanovban* - félrebillent fejjel, botra támaszkodva néz szemgolyóival feldúcolt mázsás szempillái alól. Varsányi Iréné, ahogy Anna Petrovnaként állát alsókarjára fektetve, a szeme alatti sötét árnyék folytatásába mereng ugyanabból az 1923. évi vígszínházi Ivanovból. *A* többieké. A nővéreké. Gombaszögi Fridáé, Varsányi Iréné, Fejes Terié, Mezei Máriáé, Dayka Margité, Kiss Manyié, Tolnay Klárié, Békés Ritáé, Ruttkai Éváé, Pap Éváé, Szásáké, Annáké, Jelenáké, Másáké és a férfiaké. A szemek bánatosak, révedezők, merengők, messzenézők, sehovánézők, szépek és fájdalmasak. Emberiek.

De csak szemek, melyekből hasztalan próbálom megfejteni a Csehov-művek közeli és régebbi előadásait, milyen hangszerelésűek voltak, pasztell-szomorúak, fájdalmasan nosztalgikusak, hisztérikusan elvágyódók, vagy másmilyenek.

Hogy sikerül majd megfejtenie valakinek az Újvidéki Színház *Ványa* bácsi-előadását, aki csak a fotókat nézi, anélkül, hogy élőben látta volna Harag György rendezését - ötlik fel bennem. Mit mond Várady Hajnalka, Daróczi Zsuzsa, Bicskei István, Soltis Lajos, Pásthy Mátyás meg a többiek szeme? Elárulja-e Harag Csehov-rendezésének jellegét? Meglepődve tapasztalom, az újvidékiek *Ványa* bácsijáról készült fényképeken szinte észre sem veszem a szemeket. A szemek helyett a színpadkép ragad meg.

Ismét átlapozom, megvizsgálom a már - napok óta - forgatott különféle könyvekben levő különféle Csehov-előadások fotóit. Most kizárólag a színpadképekre összpontosítok. Nem tudnak különösképpen lekötni, valahogy sablonosak. Tisztes polgári szobabelsők vagy hagyományos csehovi kertek. Arra kell gondolni, ahogy a szemek nem árultak el semmit a merengésen, a távolbanézésen kívül, ugyanúgy ezek a szoba- vagy kertdíszletek sem vallhatnak a Csehov-művek megjelenítéseiről, arról, sikerült-e a Csehov elképzelte vígjátékként eljátszani őket. Egyszer csak, számomra is meglepő módon, összekapcsolom a szemeket és a díszletképeket. A lélek tükreként világító szemek az enyészet végtelenbe futó perspektívátlanságát mutatják ; nem az okot, hanem a következményt - a fonnyadást. A szabályos-pontosan megtervezett, de lélek nélküli színpadképek - néhány fénykép, festmény a falon, alattuk kanapé, jobbról asztal néhány szék-kel, mindenütt rend, tisztaság . . . - pedig egyenesen bénítón hatnak. Itt csak megtervezett, szigorúan szabályos életek élhetők szigorú szabályok szerint. Elképzelhetetlen a lazítás, pláne a komédiázás, az az életforma, amely megmutatja és magában rejti a pusztuláshoz, az enyészethez, a lebénuláshoz vezető elkerülhetetlen utat. Ezért látható az előadásfotókon csak az eredmény, s nem a hozzá vezető folyamat is.

Harag *György* előadásainak színpad-képe merőben különbözik a Csehov-művek megjelenítéseinek színpadképeitől.

A Három nővér sással övezett kertben történik, messziről a tó vize csillog, a tavon át egy stég vezet valamerre, a játék színhelye egyenetlen talajú, a néhány rétegnyi vastag szivacson - szinte lehetetlen járni rajta -, ezen a süppedő, mocsaras talajon épül fel minden szükséges szobabelső és kinti helyszín.

A Cseresznyéskert - az eseménytelenség posványába szorultságának *Három* nővérbeli folytatása - a fehérbe öltözte-tett enyészet érzését teremti meg a vászonba bugyolált gyerekszobával vagy a - nem virágzó, hanem pókhálós - fehérbe vont kerttel.

A Ványa bácsi előadásában (ismét, akárcsak a *Cseresznyéskert* esetében Doina Levinta Bocaneti színpadképe) sem a hagyományos szobabelső- és kertdíszlet jelenik meg Harag György Csehov-színpadán.

Nincs az írói utasítás szerinti ebédlő vagy szalon, mindössze egy-két bútordarab jelzi a színhelyeket, amelyek nem zárt helyiségek. Csupán a szobasarkokat jelző oszlopok mutatják, hogy nem egyetlen végtelen tér a színpad, hanem megannyi egymásba nyíló dobozra (ketrecre?) osztott világ - lehetetlen nem arra gondolni, hogy a Csehov említette huszonhat szobás házlabirintus adta az ötletet a díszlet kiképzéséhez -, amelyben az „eltévedt életek" keresik egymást és önmagukat. Feldúcolt világ ez (a szobákat jelző-határoló oszlopok nemcsak egy romos ház, sokkal inkább romos életek támasztékai!), amelyben nem jelent következetlenséget a tárgyak összevisszasága, ahol természetszerű, hogy egymás mellett találhatók a különféle stílusú és megmunkálású bútordarabok, függőlámpák, sőt ruhák is. S általában olyan

Csehov Ványa bácsija Harag György rendezésében (Újvidéki Színház)

rendetlenség ez, amely azt tükrözi, hogy az itt élőknek - a magát tudósnak gondoló, modorosan üres professzornak, az önmagában dosztojevszkiji vagy schopenhaueri lehetőségeket hitt (vágyott?), de ezeket megvalósítani képtelen vidéki gazdálkodónak, az erdőtelepítés pótcselekményébe menekülő vidéki orvosnak, a szerelmüket rosszul megválasztott szépasszonynak és a csúnyácska leánykának nincs türelmük mértékkel és ízléssel törődni. De nem a Csehov-művek játszásának hagyománya szerint fonnyadoznak (karinthyasan hangzana: ványadoznak) a *Ványa bácsi* szereplői, hanem mert értelmetlenül élik az életüket. Harag színpadán nem kilométeres csendek jelzik, hogy nem történik sem-mi, hanem felnőtt emberekhez méltatlan kamaszos tréfák mutatják az enyészet folyamatát. Azt játsszák el, ahogy tönkremennek. Es ahogy e koncepció kibontásának természetes közege a szokványostól eltérő „rendetlen" színhely - a fotókon a szemek helyett a színpadkép a főszereplő! -, ugyanúgy természetesek azok a már-már bohózati jelenetek is, amelyeket elsősorban Asztrov doktor, Ványa bácsi és Tyelegin játszanak el.

Amikor színültig telítődik tehetetlenségük pohara, akkor nem sóhajtoznak, hanem komédiázva vigadva-sírva - énekelni és táncolni kezdenek, ilyenkor nem szomorkásan, hanem groteszkül hangzik fel a Vecsernyi zvon kezdetű dal.

Mikor Asztrovért jönnek, beteghez hívják, akkor szerszámosládaként csörgő orvosi táskáját félrebillent feje tarkójára emeli, s groteszkül meghajol: elnézést, de...

Amikor az alig távozott Asztrovról álmodozó Jelena fütyörészve hever a nyugágyban, a nőbe gyerek módjára szerelmes Ványa bácsi kismadárként repdes körülötte: a kezét szárnynak használva „röpköd", miközben hol az egyik, hol a másik lábát emelgeti, angyalian elmosolyodik, s félrebillenti a fejét - egy pillanatra talán elhiszi, hogy boldog.

Miközben a Dadus hangos pi-pi kiáltással hívogatja a csibéket, a három meglett férfi kisgyerekként négykézláb-ra ereszkedve tör be a színre, s tréfás szókellésekkel és hangos vakkantásokkal ugrálják körül, támadják le a függő-ágyban üldögélő Jelenát, aki az első pillanatban megrémült a furcsa látványtól, majd ráhangolódik a tréfára.

Míg a ház népét összekérető profesz szorra várnak, Jelena és Szonya ruhapróbát tartanak, de hogy ez ne legyen puszta unaloműzés vagy szokványos női időtöltés, Ványa bácsi is beöltözik és billegeti magát a hatalmas állótükör előtt.

Hasonló ellenpontozó megoldás - szinte minden jelenet hangulati kontrapunktra épül ! -, amikor a nyugágyban heverésző Jelena fölé hajolva, mögé, térdelve Ványa szerelmi vallomását mond-ja el, s miután mindketten távoznak a színről, az eddig leselkedő-hallgatózó Tyelegin siet az üres nyugágy mögé és ismétli meg komikusan utánozva Ványa nagyjelenetét.

De komikus, ahogy az egész házat kínzó-egzecíroztató professzortól a kereplő-unalmas Dadus szabadítja meg a többieket.

Akárcsak az a jelenet, amikor a végleg távozó, elutazó professzor iskolásfüzetekre emlékeztető sárga borítású könyvének egy-egy példányával „tiszteli meg" az ottmaradókat.

Jelenetről jelenetre kimutathatók, leírhatók azok a megoldások, amelyek a megszokott Csehov-előadásokban elképzelhetetlenek lennének - a disztingvál-tan finom és kimért Jelena mohón hajtogatja a borosflaskát -, de Harag György-nek az értelmetlenül élés folyamatát mutató koncepciójába szervesen beletartoznak, akárcsak a szokatlan, esetleg zavarónak is tűnő, de a szereplők véleményét, lelkiállapotát, érzéseit pontosan tükröző beszédtempó-módosítások. (Az erdők hasznosságáról deklamáló Szonya úgy mondja el a nyilván Asztrovtól hallott véleményt, mint a felelő kisdiák a leckét. Kifejezve így szerelmes rajongását a férfi iránt és saját gyerekes ragaszkodását meg kiszolgáltatottságát is. Vagy a járás térképét bemutató doktor a közöny hangjára vált át, amikor látja, hogy Jelenát egyáltalán nem érdekli, amit ő a zöldfelületekről s az erdő állatállományáról mond.)

Mintha Harag György rátalált volna a Csehov elképzelte vígjátéki stílusra. Komédiának, de fanyar, tragikomikusra hangszerelt komédiának játszatja a Ványa bácsit.

Ez a közelítési forma teszi lehetővé számára, hogy megoldja a legtöbbször egysíkúra sikeredő epizódszerepeket. Pásthy Mátyás Tyeleginje a tealeső kiszolgáltatottságát egyesíti a pajtáskodó belefeledkezéssel és gúnyos kívülállással. Hasonló szerepet kap Jordán Erzsébet Dadusa. Nagy Gellértné Kiss Júlia Marija Vasziljevnája szinte csak fizikailag, szó nélkül van jelen, de ahogy időnként végigvonul díszes ruhájában, hoszszú szipkáját magasra tartva, egy-egy finomkodó mozdulattal, franciás ejtésű félmondataival maga az ittfelejtett infantilizmus, a vakon élés jelképe.

Haragot, megszokhattuk eddigi rendezéseiből, a tudatos koncepció mellett a pontos színészválasztás is dicséri.

Pataki László úgy jeleníti meg a professzort, hogy a hagyományos színjátszás eszközeivel él. A jellegzetes patakis mozdulatok hozzák, körülhatárolják Szerebrjakovot. Remek alakítás.

Bicskei István szerepei alapján a rendező érezte, hogy a komikusra hangolt *Ványa bácsi* koncepcióját rá lehet építeni. Valóban Bicskei hozza a szerepnek ezt a dimenzióját, ellenállhatatlanul mókázik, s közben Ványa nyomorát is megmutat-ja, talán feleslegesen öregembereskedik, szükségtelenül csoszog, motyog olykor és a harsányabb kitörései sem egészen hitelesek.

Soltis Lajosnak Asztrovként sikerült a szenvtelenségbe csúszó kiégettséget eljátszania, de a rendezői elképzelés szerint nem búbánatosra, hanem komikusan groteszkre formálva az orvost. Szerepépítése külön tanulmányt érdemlő.

Várady Hajnalka Jelenaként eleinte látszólag nem találja helyét az együttesben, holott inkább arról lehet szó, hogy Jelena nem találja a helyét a számára idegen emberek között. Amikor megígéri Szonyának, hogy beszél az érdekében Asztrovval, érezzük, a Ványa bácsi szép asszonya megtalálta a módot, hogy az őt megillető foglalkozást űzze: elbűvöl-jön és játsszon a körülötte levőkkel. Eb-ben a szerepértelmezésben kap igazi ellenpontozó hangsúlyt a jól adagolt komikum.

A koncepció szempontjából leghálátlanabb feladatot Daróczi Zsuzsa kapta Szonyaként. Nemcsak Csehov, fiarag is a legtöbb megértést tanúsítja a szerencsétlen lány iránt, akit azonban a színésznő egyetlen pillanatra sem formált bágyadtan érzelgősre. A szerep lehetőségein belül nagyszerűen villantotta fel Szonyácska emberien groteszk, szánandóan komikus vonásait is.

A Ványa bácsival Harag György befejezte újvidéki ciklusát. A három előadásból sajátos Csehov-értelmezés és korszerű szenzibilitású rendezői világ-kép áll össze.

Amatőr színházi világfesztivál, Monaco, 1981

MÁTÉ LAJOS

Régi szemmel

Valamikor 1951-ben, egy kora januári délelőttön, felújítópróba volt a Nemzeti Színházban Gorkij *Jegor Bulicsovjából.* Somlay Artúr változatlanul a címszerepet játszotta, de sok élvonalbeli színészt gyengébbekkel váltottak fel.

A főpróbán Somlay egyre elégedetlenebbül morgott, foghegyről végszavazott, hátat fordított a hozzá beszélő-nek. Majd egyszerre csak megállt, előrejött a súgólyukhoz és leszólt a szín-ház nézőterén ülő vezetőségnek :

- Mi a fenének játsszuk ezt újra? Hogy bebizonyítsuk, mennyit romlott a színház négy év alatt?

„Szolid" eleganeia

Ez az élmény, melynek szem- és fültanúja voltam, jutott eszembe ez év augusztus végén, Monacóban, amikor újabb esti előadásra készültem. Somlayt idézve tehettem volna fel a kérdést:

-- Azért rendezzük ezt a fesztivált, hogy bebizonyítsuk, mennyit romlott az amatőr színjátszás négy év alatt?

Az Amatőr Színházak Nemzetközi Szövetségének (AITA/IATA) védnöksége alatt ugyanis négyévenként rendezik meg Monacóban az Amatőr Szín-házak Világfesztiválját. Ezúttal - 1957 óta - hetedszer! A négy évvel ezelőtti-ről ugyan kevés összevetésem van (néhány előadást láttam csak), de az ezt megelőzőről -- 1973-ban - tudósítottam is a SZÍNHÁZ olvasóit („Szabad" szín-házak fesztiválja - Monacóban. SZÍNIIÁZ, [1]973/[12].)

Akkor úgy hittem - s ma is úgy hiszem: joggal -, hogy az amatőr színházaknak ezen a világfesztiválján a résztvevő húsz együttes valóban tükrözte az amatőrszínjátszás akkori állapotát.

Tudtam, és tudomásul is vettem, hogy ez a fesztivál kiegyensúlyozottabb, mint az avantgarde jellegű wroclawi vagy az ifjúsági jellegű nancyi és palermói. De éreztem, hogy a fesztivál „reprezentálni" igyekezett „a világ ama-tőr színjátszását és annak minden irányzatát". Valahogy olyan széles skálán, mint ahogy a közönség is széles skálán reprezentálta az amatőr színház iránti érdeklődést. Mellettem egy fehér selyemszmokingos, zsabóinges amerikai ült, mögöttem egy szakadt farmeros, mosdatlan holland hippi.

Most - 1981-ben - éppúgy hiányzott a fehér selyemszmokingos amerikai, mint a mosdatlan hippi. Szolid közönség töltötte meg a Salle Garnier t és a két - eléggé alkalmatlan - szabadtéri színházat: a Forte Antoine-t és a Théâtre aux Étoiles-t. Tiszta, szolidan elegáns nyári öltönyök, a nőkön egy-szerű esti, délutáni ruhák. A színpadon ugyanaz a mértéktartó „szolid" elegancia, mint a nézőtéren...

Nem érezhettem, hogy világszínházi kirakatot látok. Nem hihettem, hogy itt találom a mai amatőr színház minden irányzatát: szegény vagy mezítlábas színházat éppúgy, mint kegyetlent vagy gazdagot! Inkább az volt az érzésem: egy *színházban szegény* fesztivál szemlélője lehetek. Noha a műsoron szereplő huszonhárom előadásból csak tizenhatot sikerült megnéznem, nem hiszem, hogy a kép a továbbiakban sokat változott volna. Talán a lengyelek *A paradicsomba deportálva* című szerkesztett játéka (Teatr Scena 6) vagy a Kolumbiából és Zambiából érkező együttesek módosíthattak valamit az összképen.

Nem hallgathatom el azt a gyanúmat, hogy az együtteseket küldő országok óvatos mérlegelés után választották ki az előadásokat: a kis hercegség-be illik-e a küldendő prokukció? Ugyan-is több külföldi tapasztalattal egyez-tetve sem tudom elfogadni, hogy a világ amatőr színjátszása ennyire elszürkült, sterilizálódott, érdektelenné vált volna. Noha erre mutató tendenciákat tapasztaltam már az elmúlt két évben Olaszországban és Belgiumban is.

1973-ban nagy lelkesedéssel üdvözöltem a bemutatók szakmai vitáit, a bemutatókon kívüli kerekasztal-beszélgetéseket, stúdiómunkákat. Úgy éreztem, bekerültem az amatőr színjátszás világot összefogó vérkeringésébe! Most ez a „körítés" is sokkal halványabb volt. Az előadások értékelése lapos udvariaskodásba, tapintatoskodásba, óvatoskodásba fulladt.

Érdekes volt viszont az AITA/IATA 15. kongresszusának témája. A fesztivált megelőzve folyt le a szövetség hagyományosan kétévenkénti kongresszusa. A kongresszus igyekszik mindig munkaprogramot is adni. Ezúttal a plenáris-és szekcióülések négy kérdést tárgyaltak: az amatőr színházak társadalmi, pedagógiai funkcióját, az amatőr szín-ház és a hagyományok kapcsolatát, az amatőr színház szórakoztató feladatát.

Ez utóbbi témához eleven hozzászólás volt a fesztivál műsora. Látni való volt, hogy az itt bemutatkozó amatőr színházak fontosabbnak érzik a szórakoztató funkció betöltését, a színházi hagyományok őrzését, mint akár a pedagógiai, akár a társadalmi szerep vállalását. Köztudott, hogy a színház akkor vállal igazi társadalmi feladatot magára, ha vállalkozik üzenet közvetítésére, alkalmassá válik arra, hogy fórummá legyen.

Az általam látott tizenhat előadásból összesen három olyan produkciót találtam, amely vállalkozott erre a feladatra. A többi együttes inkább csak szórakoztató, színvonalasan esztétizáló előadás-ra törekedett. Ezek óvakodtak attól, hogy mélyebb, társadalmi igényű mondanivalót fogalmazzanak meg. Meg-elégedtek a „míves", szép előadások létrehozásával, és még az egyén, az individuum pszichológiai problémáit is igyekeztek messze elkerülni. Az individuális problémák kibontása, a pszichológiai hitelesség is abban a három elő-adásban bukkant fel - vagy legalábbis jelezte az igényt -, amely társadalmilag fontos kérdéseket is tárgyalt. Pontosabban: ezekben az előadásokban is az egyéni, pszichológiai ábrázolás erősebb volt a társadalminál.

A színészi játék átgondoltsága, intenzitása, szakmai tökéletessége viszont nem változott az elmúlt nyolc év alatt. A színjátszók nyolcvan-kilencven százalékát nézve az ember elhiszi, hogy igaz az a kissé fellengzősnek ható megállapítás, miszerint hivatásos és amatőr színész között csak annyi a különbség, hogy az utóbbi nem művészi tevékenységével keresi kenyerét. Az általam legkevésbé kedvelt, leglaposabb, legkülsőségesebb produkcióban is rangos, plasztikus, atmoszférateremtő, a drámai viszonylatokat kifejező, a szituációkat megelevenítő színészi munkával találkoztam.

Á rendezők (igen sok esetben maguk is szereplői előadásuknak) pontosak a térszervezésben, az atmoszférateremtésben és jó játékmesternek bizonyulnak. A franciák (meg a franciául beszélő svájciak és belgák), valamint az olaszok erősen őrzik *a színházi hagyományt.* Ez nem csupán a színpadi produkciókból tűnt ki, hanem belőlük verbuválódtak a hagyományőrző színház szekcióvitájának résztvevői is.

Kit és hogyan érdekelnek a társadalmi kérdések?

A színes bőrű maliak közéleti töltésű szatírája mellett az NSZK-ból, Hollandiá-ból és Finnországból érkezett olyan együttes, mely a fórumszínház eszméjének igyekezett hódolni.

Az esseni *Theater der Jugend* Peter Thomas Kopt' *oder* Zahl (Fej vagy írás) című egyfelvonásosával egy kissé „new left"-es ízű tandrámát mutatott be.

Valahol Amerikában négy dokkmunkás meg akar leckéztetni egy szakszervezeti funkcionáriust. A „leckéztetés" túl jól sikerült: megölték a funkcionáriust. Most mind a négyen börtönben ülnek, nem sok reményük van arra, hogy elkerüljék a villamosszéket. Ha nem derül ki, melyikük ölte meg a funkcionáriust, mind a négyükre kivégzés vár. A legidősebb, Bull, azzal az öt-lettel áll elő, hogy húzzanak sorsot, ki vállalja magára a gyilkosságot. A három ember nagy nehezen rááll a sorshúzás-ra, csak Lefty tiltakozik sokáig.

Már itt sejteni lehet, hogy a halál-sors Leftyre jön ki. Igy is történik. De Lefty nem fogadja el a feldobott pénz ítéletét. Újra feldobják az egydollárost. Ismét Lefty írása jön ki.

Leftyre a sors tehát már kétszeresen rászavazott. Vita keletkezik Bull és Lefty között. A. vita tettlegességgé fajul, Bull dulakodás közben - ugyancsak akaratlanul - megfojtja Leftyt. Meghalt tehát az, akit a sors erre kijelölt-. De a „sors" más értelemben a többieket is kijelölte a halálra. Most már nincs módjuk arra, hogy elkerüljék a villamos-széket.

Első pillanatra tetszetős dráma, itt-ott progresszívnek is tűnik. De egy kis utánagondolás során kiderül, hogy blöff. Ennyit az ókori tanmesék is tudtak: senki nem kerülheti el a sorsát.

Mégis lett volna alkalom ebben az előadásban némi társadalomábrázolásra és pszichologizálásra is. A rendező Doris Plewa - azonban nem tudott élni lehetőségeivel. Kihagyott minden igazi atmoszférateremtő eszközt, és kibontatlanul hagyta a szituációk nagyobbik részét. Tehát: éppen azzal maradt adós, ami mégis üzenetközvetítővé tehette volna az előadást: az erőteljes színészi játékkal.

A holland Maasrricht '46 nevű Toneelgroep (amatőr együttes) Hugo Claus szexuálpatológiai drámáját a *Vrijdagot* mutatta be. Vrijdag-péntek. A péntek a klasszikus ókorban Vénusz napja volt, a keresztény kultúrában pedig az utolsó ítéleté. A műsorfüzet előre megfogalmazza az „üzenetet": a dráma hőse Vénusznak áldozott, de ez a péntek az ő „fekete" péntekje, utolsó ítélete lesz.

Egy középkorú férfi, Georges, pénteken tér haza a börtönből, ahol másfél évet ült, mert megerőszakolta saját lányát. Otthon természetesen új helyzeten talál: a felesége összeállt Erikkel, a volt baráttal. Gyereket is szült neki. A hazatérés pillanatában veszekedés támad Georges és felesége, Jeanne között, Már az első nagy veszekedés köz-ben Georges hallucinálni kezd. Beállía Erik, a volt barát. Újabb veszekedés. Újabb hallucinációk. Majd egy flashback (visszajátszás) bemutatja a megerőszakolás történetét, melyből kitűnik, hogy a lány erőszakosabb volt apjánál. Georges gyengesége okozta a bajt. Újra a jelenben: Georges megölni készül Jeanne és Erik közös gyermekét. De megijed saját szándékától, nem teszi meg. Végezetül ráerőszakolja Jeanne-ra és Erikre, hogy a lakás emeleti szobájában újra egymáséi legyenek. Közben Georges hallucinációiban átéli a fenti szeretkezést. De a lakás felső emeletén ezalatt nem történt semmi. Georges tehát újra tévedett. A hiba őbenne van.

Az eredeti szövegből és a szituációkból valami olyasmi derülhet ki, hogy Georges gyáva határozatlansága, ideg-gyengesége, kispolgári bizonytalankodása hozza magára a bajt.

\ műsorfüzet szerint az előadás tele van feszültséggel, érdekes fordulatokkal. Ehelyett belép a színpadra egy érdektelen, szürke ember sapkában. Ezt a sapkát egész előadás alatt a fején tartja. Nem veszi le evés, ivás, veszekedés
sőt szeretkezés közben sem.

A hallucinációkat úgy oldotta meg a rendező (Georges Meuwis), hogy nyúlfarknyi zenét játszott be, majd a hallucinációk tartalmát adó szöveget géphangon. Saját hallucinációit Georges alakítója egy nyugdíj előtt álló művezető nyugalmával vette tudomásul. Annyira sem volt zaklatott, mintha kedvenc vendéglőjében kifogyott volna a pacalpörkölt.

Ha csak ezt a két előadást láttam volna, a szórakoztató és hagyomány-őrző produkciókkal szemben, akkor áldozatul eshetnék egy olyan általánosításnak, hogy míg a szórakoztató, kommersz színház bővelkedik rendezői és színészi remeklésekben, addig a fórumszínház ügyetlen rendezők és dilettáns színjátszók kezén tönkresilányul.

Ám a svédül beszélő finnek Teater Gruppen N. N. N. elnevezésű együttese, Georg Malvius látomásos rendezésében, Büchner Woyzeckjével az ellenkezőjét bizonyította. Malvius, akit a magyar amatőrök jelentős része személyesen is ismer, a színjátszás harmadik fajtájának elkötelezett rendezője: elő-adásait improvizációkból a mozgás és a szó, a zene és a világítás egyensúlyára építi.

Malvius híven követi a darab büchneri szerkezetét, nem helyez át jeleneteket, de erőteljes húzásokkal tömörít A játékidő: hatvan perc.

Georg Malvius fiatalokkal dolgozik. Mégis minden önálló figura karakteresen jelenik meg. Nemcsak Woyzeek és Marie, hanem a Tamburmajor, a Kapitány, a Doktor is plasztikus, cizellált, feszültséget és atmoszférát teremtő színeszi munkát mutat.

Malvius végig feszültséget tart, erőteljes színpadi hatásokkal él, és rendkívül gyors tempót diktál. Egyetlen jelenetben sem szöszmötöl. „Kegyetlen színházi" hatásokkal él, miközben valami furcsa, északias költészettel meg tudja teremteni az előadás romantikus vonulatát.

A játék üres színpadon folyik, mely-nek hátterében ül az egyetlen zenész, aki hol dobütésekkel biztosítja az erős drámai effektusokat, hol Büchnerhez nem illő, mai jellegű, lágy gitárzenével teremti meg a költői kontrasztokat! A játékban nem aktív szereplők a szín két oldalán elhelyezett lócán ülnek, s a több kisebb szerepet játszók ott cseréI-nek ingetkabátot egy-egy újabb szín-padi felbukkanáshoz.

Mi, magyarok nehezen tudunk szabadulni a Stúdió K előadásának emlékétől. Egy angol rendező elemzése szerint a két előadás nagyon különböző, összevetése lehetetlen, de mindkét előadás egyaránt kitűnő!

Bizonyosan igaza van, mégis meg kell mondanom, hogy Fodor Tamás értelmezése nekem büchneribbnek tűnik, mint Malviusé. A különbség ugyan-is koncepcionális. Értelmezésem szerint Fodor rendezésében egyértelmű: Woyzeck és Marie a társadalom áldozata. A társadalmi erőszak képviselői a Kapitány, a Doktor, a Tamburmajor, sőt a boltos-korcsmáros is.

Malviusnál viszont Woyzeck és Marie is felelős azért, ami velük történik. Woyzeck -- mintha a viktimológia meg-

testesítője lenne - maga hívja fejére a sorsot. Marie pedig egyenesen kihívóan viselkedik: nem áldozata a férfiaknak, hanem csábítója. Malvius individualitásukban szemléli hőseit, és ezért a Kapitány, de elsősorban a Doktor mint-egy „privát" perverzióból, kéjsóvárságból kegyetlenkedik.

Ebben a legjobb előadásban is, mely kétségtelenül a fórumszínház szellemiségét képviseli, erőteljesebb hang-súlyt kap az egyén pszichológiája, mint a társadalmi erőszaké. Malviusék köz-vetítik a büchneri üzenetet, de az individuum boncolása folytán, hangsúly-eltolódással módosítják is.

A konzervativizmus előretörése

Már-már úgy tűnik, hogy a fogyasztói társadalomban működő amatőr színházak nem érzik a társadalom problémái-nak akkora súlyát, mint mi itt Közép-Kelet-Európában. Még akik szembefordulnak is a fennálló társadalommal, azok is inkább pszichologizálnak, mint „szociologizálnak".

A kongresszus szekcióvitáiban is kitűnt, hogy erősödött egyfajta konzervatívabb szemlélet, mely az esztétikus szórakoztatás irányában igyekszik befolyásolni az amatőrök színházát. Még a társadalmi funkciót vizsgáló szekcióban is volt olyan erőteljes álláspont, mely a l' art pour 1' art művészi értéket előbbre valónak tekintette a társadalmi értéknél. Az AITA/IATA jelenlegi elnöksége egységesen igyekszik a kor-szerű színházeszményt előnyben részesíteni: nem amatőr és hivatásos, hanem fórumszínház és kommersz színház között húzza meg a határvonalat. Néhányan viszont - és éppen a házigazda Studio de Monaco irányítói - mereven az olyan amatőrség kizárólagosságát hirdetik, amely színvonalasan szórakoztat és elzárkózik a társadalmi kérdések elől. Nem kedvelik a félprofi, harmadik utas, avantgarde előadásokat. Ennek az elsősorban a szekciókban kifejeződő álláspontnak minden bizonnyal hatása volt a válogatások, meghívások mérlegelésénél is.

Ennek következtében a korábbiakkal ellentétben, az idén inkább törekedtek a művészi és politikai kiegyensúlyozottságra, mint a színvonalra és az érdekességre. A „harmadik világ" színjátszóinak megjelenése (Mali, Zambia) is inkább az UNESCO-program előtti tisztelgés volt, mint igazi érdeklődés a fejlődő országok társadalmi ügyei iránt.

SZŐDY SZILÁRD

Szürkeség és szakmai tudás

A jó értelemben vett amatőr törekvések - amelyek lényege, hogy ne a kőszínház másolása legyen az ideál - kisebb hányadát jellemezték a Monacóban, a VII. Amatőrszínházi Világtalálkozón látott produkcióknak. A nagyobb rész mintha valami színházpótló, nagyszínházat (ebből is a legkonvencionálisabbat) utánzó funkciót vállalt volna magára. Ezt a tendenciát igazolja a hevenyészett statisztika is. Tizenhatból nyolc együttes klasszikus, illetve klasszikusnak számító drámát, hat kortárs drámát vagy legalábbis megformált színjátékszöveget mutatott be. Mindössze két együttes készítette maga az előadás dramaturgiai vázát, illetve szövegkönyvét. Ha ezt a statisztikát kibővítem a műsorfüzet által jelzett, további hét produkció adataival, az arány alig módosul. Kilenc - nyolc - hat a végső összegzésben. (Néhány szerző, a teljesség igénye nélkül: Tirso de Molina, Ionesco, Ghelderode, Büchner, Sartre, Goldoni, Radicskov, Csehov.) A választott drámai anyag persze korántsem határozza meg a színielőadás milyenségét. Csakhogy jelen esetben többnyire a drámák *eljátszására* szorítkozott az együttesek jó része, nem értelmezésére, újraformálására, gondolatközvetítésére.

De még a legunalmasabb, legérdektelenebb, legholtabb előadás is magas mesterségbeli szintről tanúskodott mind a színészi játék, mind a technikai felkészültség tekintetében. Ritka kivételtől eltekintve minden színjátszó pontosan élt a szituációban, még a realisztikus megközelítésű „alakítások sem vesztették hitelüket.

Mesterségbeli tudás jellemezte a legexpresszívebb stilizált játékmódot, az akrobatikus táncot és a kissé avítt naturalizmust is. Szcenikai, térszervezési, színészvezetési, akusztikai problémákkal nem küszködött egyetlen előadás sem. Rendezői tisztázatlanságokkal sem, legfeljebb igénytelenséggel. Fontosnak tartom ennek hangsúlyozását, hiszen Magyarországon a leggondolatgazdagabb rendezői törekvések csorbulnak ki színpadképtelen, beszédhibás, színésztechnikai minimumot nem ismerő színjátszók miatt.

Tendeneiák

Két tendencia rajzolódott ki a fesztiválon. Az egyik pólus a jó értelemben vett amatőr színház, melynél az amatőr jelző bizonyos mértékig nem szociológiai, hanem esztétikai kategória. Ezen azokat a saját színházi törekvéseket értem, amelyek a létrehozók kollektív elgondolását, létét, gondolatait sugározzák egy sajátos formai eszköztár kialakulásával együtt. Ez az eszköztár nem jobb vagy rosszabb a tradicionálisnál, sőt sokszor tradicionális elemeket is használ, hanem más. Ezek az együttesek és előadások mindig hordoztak és sugároztak társadalmi töltetet, gondolatot, lett légyen klasszikus dráma vagy általuk kreált kanavász az alapanyag. Ide tartozott elsősorban a finnek Woyze*ckje* (Teater Gruppen N. N. N. - rendező: Georg Malvius), *A kopasz énekesnő,* amelyet a svéd Wendelsberg's Teatergrupp adott elő Ingela Wennergren rendezésében és bizonyos mértékben a szlovákiai Z-Divadlo Zeleneč sajátos értelmezésű Tirso de Molina *Don Juanja. A* másik pólus számomra szintén pozitív tartalmú; az abszolút professzionista színház, amit amatőrök csinálnak. Ilyen előadás csak egy volt a fesztiválon, de az maradéktalan élményt nyújtott. A skót Old Grammairians, Amateur Dramatic Society előadásában Csehov *Medvéje* (rendező: George McQueen).

Hol jobb, hol gyengébb szinten, de érdektelen, üres, manírokkal teli színházat csináltak a belgák (Ghelderode: *Un soir de pitié - Egy kellemetlen éjszaka), a* japánok (Junji Kinoshita: *A Tale of Hikoichi - Hikoichi meséje),* az olaszok (Goldoni: *Le Morbinose).* Bizonyos mértékig az ausztriai Theater im Werkraum Euripidész-Sartre: *Trójai nőkje* is ehhez a körhöz tartozott. Más-más szinten, de az egyként avítt, megkövült játékmódban osztozott a holland együttes (Hugo Claus : *Vrijdag - Péntek)* és *az* igen fontos társadalmi problémákat feszegető kanadai társulat (Ted Galay: *After Baba's funeral - A Baba temetése után).* A nyugat-német előadás alapanyaga (Peter Thomas : *Kopf oder zahl - Fej vagy írás)* szintén gondolatébresztő dráma. De az erőltetett realista játékstílust képtelenek voltak hitelesíteni, elsősorban a színészi kvalitások hiánya, másrészt a rendezői sztereotipiák miatt.

A szórakoztató törekvések pozitív példája egy spanyol együttes fergeteges amerikai musical-film perszíflázsa volt *(En Pepitu Enamorat - Pepitu szerelmei)* .

Ezzel szemben a francia együttes és a dán színház aranyos életképekből összerakott „népszínművekkel" kívánta szórakoztatni a nagyérdeműt, kevésbé sikeresen. *(Les vilains - Jobbágyok* - La Compagnie de La Mahoudiere, illetve *Karina*
Glostrup Amator Scene).

Előadások

Az én nemzedékem számára lonesco két darabja *(A kopasz énekesnő* és *A lecke)* a korszerűség, a modern színjátszás lehetőségének csúcsát jelentette. Á svéd és a svájci társulat - más-más módon - izgalmasnak, sokféle mondandót rejtőnek, de már klasszikusnak, sőt drámatörténetileg múltnak tekintette a darabokat. A távolságtartást a svédek hiánytalanul és pontosan végigvitt némafilm-stilizációval érték el, a svájciak clown-felfogással. Á svéd előadás nem mozgásrendszerében utalt a némafilmre (mint ahogy ez a legkézenfekvőbb lett volna), hanem a szereplők maszkjaiban, öltöztetésében, a feliratok megjelenésében, a zenei utalásrendszerben. Mr. Smith Ben Turpinként, a tűzoltóparancsnok Chaplinként, Mr. Martin Ramon Novarróként jelent meg, a női szereplőket is a korabeli panoptikumból választották ki. Feszültséggel teli, kitűnő ritmusú előadás volt. A távol-tartás valamivel egyszerűbb módját találták meg a svájciak a clownszerű figurákkal A *leckében.* Ettől kissé felületesebb volt az előadás, a morbiditás és a „fekete humor" elsikkadt ebben az interpretációban.

Az After Baba's funeralt - A Baba temetése után - angol nyelvű kanadai társulat mutatta be. Az előadás nemcsak konvencionális volt, stilizált realista díszletek között aprólékosan naturalista, kissé szétesően egymás mellett, végszóra megéledő „alakításokkal", hanem zavaróan avítt játékmódú is. Es mégis egyre többet gondolkoztam rajta. A problematika, amelyet felvetett, izgalmas és élő. Egy szláv emigránsokból álló család jön össze a „baba", a nagymama temetése után. Az első és a második generáció sorsa, az óhaza emléke, a gyökerek utáni nosztalgia, a beilleszkedés problémái bontakoznak ki a játék során. A szereplők saját akcentusú angolt beszéltek, hangsúlyosan, szándékoltan. Es lassan rájöttem, mi az, ami első benyomásra ellenszenvet, később elismerést váltott ki belőlem. Ezek az emberek azt a szín-házeszményt konzerválták játékukban, amit otthon, utoljára láttak, ideálisnak véltek és tudtak. Nincs más mércéjük, mint az, ami az óhazá(k)ban beléjük ivódott, ezt őrzik, konzerválják. Mint az első nem szakember által készített koloniál bútorok a barokkot, Igen - ez „koloniál színház" volt.

A maliak *Le mur Humainja* (Az emberi fal) kollektív alkotás. A kis afrikai település a gyarmati sorból való kilábalás után ugyanazt a nyomorult életet éli, mint előtte. A gyarmatosítók helyett saját új burzsoáziájuk elnyomása alá kerültek. Kitűnően karikírozott figurák játsszák a falu közösségét. A törzsfőnök és barátja előtt felvonuló falunépe egy-szerre derűt fakasztó és szívszorongató. Kitömött, felnagyítottan torz testek kavalkádja: dongaláb, puffadt has és hátsó-rész, görögdinnye nagyságú heresérv és a mindezekhez tartozó karikírozott mozgásrendszer és tánc. Remek a beszédritmus, az egymást üdvözlés szertartásainak koreográfiája. A „fentről jött" vendég „gépkocsija": botra szerelt kerekek, kormánnyal, dudával. Az előadás egyik csúcsa: a vendég dadogó francia nyelven mondott beszédét (közhelygyűjteményét) a törzsi nyelvre fordítják, de a törzsi nyelven elmondottakat ugyanezen a nyelven adja tovább a tolmács a vendégnek. Élő, izgalmas „agitka" színház volt ez a javából.

Az olasz La nuova compagnia del teatro Veneto Goldoni: *Le Morbinoséját* adta elő két részben, kifogástalan, stílusos szcenírozással, pompás rokokó jelmezekkel, több commedia dell' arte maszka nyíltszíni - ötletes és poentírozott - díszletváltásával, pontosan működő és dekoratív világításeffektusokkal. És hidegen hagyva a nézőt, érdektelenségével, semmitmondásával.

Szakmailag kitűnő volt a skót *Medve* is. Csakhogy ez már az első pillanatban felizzott. A stilizáltan groteszk színpadképbe libben be balerinacipőben a filigrán Popova. Tipegése, finomkodó kéz-és fejtartása, artisztikus mozdulatai adták meg az előadás angyali komikumát. L$_u$ka és Szmirnov reálisabb mozgásrendszere tartalmazott annyi groteszk bájt, hogy stiláris egységben maradt a játék. Pontos poentírozás, ritmus, erőteljes váltások sorozata volt az előadás. Az ősi komédiapatronok is felfénylettek ebben az értelmezésben - mivel e patronok sohasem a várt pillanatban robbantak. Egy pillanatra sem váltak harsánnyá, túlzásaik, karikírozottságuk a fanyarság ízeit hordozta. Néha a tragikomikum mélységéig is eljutottak.

BÉCSY TAMÁS

Henrik Ibsen harca a drámaisággal

Részlet egy nagyobb tanulmányból

Az 1879-ben írt *Babaszoba* (Nóra) című drámájának eseménymenete a következő: Nóra férjét, Helmer Torvaldot most nevezték ki bankigazgatónak, s Lindéné, az asszony régi barátnője azért jön hozzájuk, hogy állást kérjen. Nóra elmondja neki, hogy férje évekkel ezelőtt nagyon beteg volt, s csak egy délvidéki út segíthetett rajta. A pénzt ő teremtette elő, Krogstad is megjelenik, hogy kényszerítse Nórát: eszközölje ki férjétől, hogy ne bocsássa cl abból a bankból, melynek most lett az igazgatója. Kiderül: annak idején ő adott kölcsönt Nórának. Kezest is kért, s Nóra az éppen akkor haldokló apja nevét hamisította a kötelezvényre. Nóra többször megkísérli, hogy férjét rávegye, ne bocsássa el Krogstadot, de Helmer a felmondó levelet elküldi a szobalánnyal. Ezután Krogstad közli Nórával, hogy mindent megírt Helmernek egy levélben, amelyet bedob a levélszekrénybe. Nóra mókázással, játékkal stb. eléri, hogy férje csak egy nap múlva nyissa ki a levélszekrényt. Ekkor azonban Helmer elolvassa Krogstad levelét, s Nórát kétszínűnek, hazugnak, elvetemültnek nevezi, mert a hamisítás feneketlen ocsmányságát elkövette. A külvilág szemében úgy fognak élni, mint eddig, de nem engedi Nórát a gyerekekhez. A szobalány Krogstad újabb levelét hozza, amelyben - Lindéné hatására - visszaküldi a hamisított aláírással ellátott kötelezvényt. Ezzel, Helmer szerint, elmúlt a veszedelem, s megbocsát feleségének. Nóra azonban elszámol férjével, akiről kiderült, hogy nem volt és nem is lehet igazi társa, s ezért elhagyja otthonát.

Az 1896-ban, tizenhét évvel később írt *John Gabriel Borkman* eseménymenete igen kevés. Ella meglátogatja ikertestvérét, aki Borkmannak, a volt bankigazgatónak a felesége. A volt bankár sikkasztott, nyolc évig ült börtönben, s kiszabadulása óta, öt év óta a fenti szobában él, nem mozdul ki onnan. Börtönbe kerülésekor Ella magához vette Borkmanék fiát, Erhartot, s évekig ő nevelte. A II. felvonás elején Frida Foldal zongorázik Borkmannak, majd el-

menetele után a lány apja érkezik. Borkmannal évek óta tartó barátságuk most szakad meg. Ella is fölkeresi, s megtudjuk, hogy régen szerették egymást. Akkoriban egy Hinkel nevű ügyvéd is szerelmes volt Ellába. Hinkelnek módjában volt Borkmant bankigazgatóvá kineveztetni, de cserébe Ellát kérte. Borkman hozzájárult, s elvette ikertestvérét. Ella azonban nem ment hozzá az ügyvédhez, aki bosszúból becsukatta Borkmant. Tudta ugyanis, hogy egy nagyobb vállalkozáshoz Borkman elsikkasztotta a bank-betéteket. Ella neki is elmondja, most azért jött, hogy megbeszélje: Erhart mellette maradjon haláláig, s akkor rá íratja vagyonát. Ebbe Borkmanné, aki kihallgatta beszélgetésüket, nem egyezik bele, mert ő arra nevelte fiát, hogy le-mossa a családról azt a szégyenfoltot, amit Borkman sikkasztása okozott. Mind-egyikük azt szeretné, hogy Erhart melléje álljon, őt támogassa. Hivatják, döntsön ő. Erhart azonban a maga útját járja, szerelmes egy asszonyba, akivel elhatározták, hogy elutaznak, s Frida Foldalt is magukkal viszik. A mű végén Borkman, Ellától kísérve, a kert egyik magas-latára igyekszik fölkapaszkodni, és ott meghal.

A drámák eseménymenetének elmondásával sajnos terhelnünk kellett az olvasót. A legfontosabb tanulságok ugyanis csak akkor rögzíthetők, ha az események legalább nagy vonásokban előttünk állanak.

Először is feltűnő - Ibsen művei-ről bőven ismert -, hogy mindkét eseménymenet valamilyen régi tettre vagy tettekre alapozódik. Ugyanakkor egyértelmű, s ez a tanulság a sokkal fontosabb számunkra, hogy *a Babaszoba* eseménymenete a dráma lényegéből aligalig tár föl valamit; míg *a John Gabriel Borkman* eseménysorának az elmondása - ha részleteiben nem is, de - alapjaiban kinyilvánítja annak lényegét: egy halála előtt álló ember régi bűneit.

A régi tetten kívül azonban a *Babaszobában* megjelenik egy új is. A régi tett Nóra hamisítása, az új Krogstad követelése. A második drámában lényeges új tett nincsen. Ami annak számít, puszta esetlegesség: Ella sok-sok év óta most látogatja meg ikertestvérét és régi szerelmesét.

Krogstad mostani fellépése valódi szituációt teremt, amelybe Nóra régi tette is beépül. Követelésére Nórának mindenkihez megváltozik a viszonya; régi viszonyrendszerei most már nem haladhatnak az időben úgy, változatlan tartalommal tovább, ahogyan eddig haladhattak. Ella látogatása azonban nem teremt sem hármójuk, sem hármójuk és Erhart között új viszonyrendszereket.

A régebbi drámákban a szituációt megteremtő mozzanatok a társadalmi mozgásirányokból szükségszerűen következtek. Itt: egyedi esetekből, véletlenül. Véletlen, hogy Krogstad éppen annál a banknál dolgozik, ahová Helmert éppen most nevezték ki igazgató-nak. Ella látogatása annak a következménye, hogy éppen most derült ki, halálosan beteg. (Ezért akarja Erhartot újból magához venni.)

A drámai akciók alapjellemzője, hogy valamelyik alak benső dinamizmusai objektiválódnak egy másik alakhoz való viszonyában. Vagyis valami akkor drámai akció, ha az - Lukács György terminusával - *emberek közötti megtörténés.* Ha egy drámai alak csak benső világát tárja föl egy másiknak, de ez a közöttük levő viszonyon semmit sem változtat, nem minősíthető drámai akciónak. Még akkor sem, ha eme önfeltárás következtében az adott alak jellemét, viselkedését, gondolkodásmódját stb. jobban megértjük, vagy ha egyáltalán: ezáltal ismerjük meg.

A két régi tett egyéniségből fakadó dinamizmusok következménye. Nóra férje iránti szerelméből hamisítja a kötelezvényt, naiv mivoltában, amely az élet törvényeit tartja igaznak és nem a büntető törvénykönyv törvényeit. Borkmant Ella elhagyására is, a betétek elsikkasztására is hatalomvágya késztette, vagyis akciói benső dinamizmusából eredtek.

Krogstad új követelése helyzetéből és egyéniségéből fakad, s új sorokat indít el. Ezek közül az egyik be van építve az események menetébe, s ez az a folyamat, amelynek során Helmer végül megtudja Nóra hamisítását. Á másik folyamat nincs beépítve az eseménymenetbe, s ezért nem nyilvánítja ki ennek elmondása a dráma lényegét. Ez ugyan-is Nóra félelme és ennek következményei. Egyénisége miatt nem a törvény erejétől, tette törvényes következményeitől fél, hanem attól, hogy kiderül férje előtt a régi tett. „Nem, lehetetlen! - hogy ti. törvényes következményei legyenek (B. T,) - Hisz szeretetből tettem." - mondja. A hamisítást Ibsen sem tartja a jelen esetben bűnnek, noha persze megérzékelteti a törvényes következmények lehetőségét. A kötelezvény hamisítása lehet bűn is, de lehet teljesen pozitív indítékból, a helyzet kényszerének hatására bekövetkezett cselekvés is. Nóra régi tettét Ibsen öt lépésben hozza a befogadó tudomására. Erre azért van szüksége, hogy közben ideje és módja legyen Nóra egyéniségének és a tett reá hárult következményeinek (önmagán takarékoskodott, nehéz alkalmi munkákat vállalt stb.) a bemutatására, amelyekből kiderül, a tett etikailag pozitív, s csak törvényesen negatív. Ezzel persze bebizonyítja, hogy Nóra egyénisége pozitív.

Krogstad feltűnése nemcsak félelmet indít el Nórában, hanem szenvedést is, s voltaképp ez az a második folyamat, amelynek az eredménye a fontos. A szenvedés tartalmilag a legősibb, s eredményében a legigazabban drámai folyamat: a szenvedéseken keresztül, azok révén eljutni a világ újraértelmezéséhez. Nóra az alapvető következtetést abból vonja le, hogy míg Helmer Krogstad levelének elolvasása után két-színűnek, hazugnak, elvetelmültnek nevezte őt, s feneketlen ocsmányságnak mindazt, amit tett, és a gyermekeket is el akarta venni tőle -- addig a kötelez-vény visszaküldése után mindent meg-bocsát neki, mert „Hitves módjára szeretted férjedet". Helmer sohasem őt ítélte meg, hanem saját helyzetét, s Nóra tetteit csak az ehhez való viszonyban. Azonban ahhoz, hogy Nóra a maga számára a megfelelő következtetéseket levonhassa, két dolog szükséges. Szenvednie kell, hogy egyéniségének mélyebb erői felszínre törhessenek, hogy ezek képessé tegyék a valóság mélyebb megismerésére; illetve Helmernek kell úgy viselkednie, hogy nyilvánvalóvá váljon Nórához való viszonyának a lényege. S ezt ítélheti meg teljesen új nézőpontból Nóra. Ez természetesen belső folyamat.

Ibsen többször mutatott meg egy-egy mű lényeges részeként benső folyamatokat; pl. Bernick konzul erkölcsi megjavulásának belső folyamatát *A társadalom* támaszaiban. A Nórában végbemenő belső folyamat sokkal összetettebb. Egyfelől a világlátás megváltozásának ténye is, az ehhez elvezető út is bonyolultabb, mint az erkölcsi megjavulásé.

Ibsen természetesen nem magát a belső folyamatot ábrázolja; ezt ugyanis drámában nem lehetséges ábrázolni. Azokat a külső mozzanatokat állítja elénk, amelyek a félelmet és szenvedést szükségképpen kiváltják, és' azokat a megnyi-

latkozásokat, amelyek a bensőben alakuló új világlátásnak a kibontakozására utalnak. Csak két példát említünk.

Nóra, hogy megakadályozza régi tették nek kiderülését, Rank doktorhoz akar segítségért fordulni. *Az* orvos azonban rájött, hogy hamarosan meghal, s ezért most bevallja szerelmét. .Nóra erre megváltoztatja szándékát, s el sem mondja kérését. Ez is egyértelműen az egyéniségéből fakadó dinamizmus, amely a kettejük között levő viszonyban való megtörténés, s így drámai akció. Rank ezután ezt kérdezi: „De talán menjek el - örökre?" Nóra, férjére hivatkozva, marasztalja, s hozzáteszi: ,,Ó, én mindig roppant örülök, ha látom." Rank megjegyzi: „Néha úgy hittem, hogy velem csaknem ugyanolyan szívesen van, mint: Helmerrel." Nóra erre következő válasza még a mostani helyzetre is utal, de előkészíti a mélyben alakuló új világlátás egyik részeredményének a felszín-re törését is: „Látja, egyeseket szeretünk, másokkal pedig csaknem ugyanoly szívesen vagyunk." Rank jelentéktelen „Igaz, igaz" körbevetése után az új világlátás egyik részeredménye bukkan föl: "Odahaza természetesen főképp apusért rajongtam. De mindig repestem, valahányszor lesurranhattam a cselédszobába, ott sosem, pirongattak, s összehordtak hetet-havat." Az új világlátás csak akkor következhet be, ha apja iránti rajongását is áttöri, s igy felfedezheti: apja éppúgy csak játékbubának tekintette, ahogyan a férje. S ennek alakulása jelenik meg az idézett mondatban.

A másik példa. ;Amikor Nóra már semmiben sem bízik, csodában reménykedik. Kéri Lindénét, hogy esetleges halála (öngyilkossága) után tanúsítsa: senki sem tudott a hamisításról. Zaklatottsága is hozzájárul, hogy Lindéné nem. érti, mit akar. Erre reagál így Nóra: „Hogyan is érthetnéd? Hisz most jön a csoda." A mű végén derül ki, mire gondolt. Itt mondja ki, nem szereti már Helmert, s erre akkor jött rá: „Az este, amikor a csoda elmaradt, amikor kitűnt, hogy nem az *vagy,* akinek képzeltelek." A szenvedéseken keresztül, az érzelmekben zajló folyamati már előre érezteti vele, hogy férje nem az, akinek képzeli, de még mindig reméli, hogy mégis olyan. Ezért vár tőle valamit, de ezt már ekkor csodának minősíti. [lel--mer megnyilatkozásai azután a tudatosság szintjére hozzák, most már láttatják vele Helmer egyéniségének milyenségét, s ő le is vonja a következtetéseket.

Látható, nem igazolható minden esetben az az Ibsennel kapcsolatos gyakori megállapítás, miszerint nála minden megtörtént már, amikor a cselekmény megindul. Ez nem igazolható sem *a Babaszobában,* sem A *társadalom támaszaiban.*

Egyértelműen így van azonban a *John Gabriel Borkmanban.*

Ella feltűnése semmiféle új folyamatot nem indít el, sem önmagában, sem Borkmannében, sem Borkmanban. Mindegyikük csak azokat az érzelmeket, indulatokat, eseményeket és azok értékelését mondja ki, amelyek sok-sok év óta bennük élnek. Ella megjelenése elindíthatná az Erhartért folyó „harcot". Azonban, amit mindhárman várnak, hogy ti. Erhart melléjük álljon, eleve reménytelen és kilátástalan. Ilyen egyfelől a dolgoknak az életben levő rendjéből következően - a fiú a saját útját járja, nem szüleiét --; másfelől Erhart szerelme miatt is. Ha mégis erről a „harcról" lenne szó, csak Erhartban indíthatna el új folyamatot, ám ekkor a mű egészen másról szólna. Ella tehát sem szándékában, sem szándék nélkül, vagyis csak eredményében, nem indít el új viszonyváltozásokat. Mindez azt is jelenti, hogy a szituációt kizárólag a régen megtörtént események létesítették, s most nincs semmi, ami azokat aktualizálná, és olyan mozzanat lenne, ami a régi szituációt a most kialakulónak a részévé tenné, mint amit például Krogstad mos-tani követelése tesz a Nóra körüli régi szituációval. Másodszor azt is jelenti, hogy nem indul el olyan új esemény-sor, ami valódi drámát hordozhatna. Most ugyanis nem derül ki más, mint a három ember régi kapcsolata, és a már akkor kialakult viszonyrendszereik. Ugyanakkor - és alapvetően lényeges! - mindezeket csak a befogadó ismeri meg most; a darab szereplői minden most előkerült mozzanatot régóta tud-nak. Itt ezért nincs igazi drámai akció, hiszen csak a régi szituáció összetevő elemei derülnek ki, és ezek is csak a befogadó számára. Drámai akciók csak akkor lennének lehetségesek, ha az alakok valamelyike most tudna meg vala-mely régi tényt vagy tettet, s ezáltal változna meg most a másikhoz való viszonya.

A legfontosabb mindebből, hogy a *Babaszobában* másról van *szó,* mint amit az előttünk lezajló eseménysorok elsősorban hordoznak, *a John Gabriel Bork manban* pedig nem, az események itt csak a régi tetteket nyilvánítják ki a be-fogadó számára.

A Babaszoba drámai szituációjának kialakulásában lényeges szerepe van Helmer tartalmainak. Ez azzal is igazolható, hogy Nórát nem a hamisítás törvényes következményei érdeklik és izgatják, s a dráma sem ezzel foglalkozik. Ezért Helmer nézetei járulnak hozzá a szituáció kialakulásához, s nem a törvény fenyegető ereje. Milyenek Helmer nézetei?

elmer Nórát a feleség szociológiai státuszából nézi és ítéli meg, s azok-ra a cselekvésekre van szüksége, amelyek a feleség szociológiai státuszából fakadnak.

A szociológiai státusz fogalma elsősorban a társadalmi munkamegosztásban elfoglalt helyet jelenti. Minden. státuszhoz hozzárendelődnek cselekvés- és viselkedéssorok, értékrendszerek, de jogok is. A kapitalista társadalomban kialakulnak intézmények is, amelyek funkciókat hoznak létre. Ezekhez a funkciókhoz éppúgy hozzárendelődnek cselekvés- és viselkedéssorok, valamint értékrendszerek, mint a foglalkozásokhoz. A kapitalista társadalom, a kispolgári világszem lélet a családot is intézménnyé avatja, amelyben létrejön a férj, a feleség, valamint az apa, az anya és a gyermek funkciója. Ezek a társadalmi munkamegosztásban elfoglalt helyhez is hasonlóak, hiszen ebben az intézményesített szerkezetben más foglalkozása van az apának - a pénzkeresés -, mint a feleség-nek. Az övé az otthoni teendők ellátása vagy irányítása, s a férj minden tekintetben való kiszolgálása, eszméit, gondolatait, ízlését és szexuális vágyait tekintve egyaránt. *Az* anya, a feleség, miként a gyermek, az apától anyagilag is függ. Akár a foglalkozásoknak, akár a funkcióknak a cselekvés- és viselkedésrendszerei a foglalkozásból és a funkcióból nőnek ki, s így ezeknek semmi kapcsolatuk és közük nincs a foglalkozást űző vagy a funkcióban levő egyed személyiségéhez; vagyis azok nem az illető személyiségéből kinövő cselekvések, viselkedések és tettek. A feleségnek akkor is a házimunka vagy felügyelet a dolga, ha erre semmi benső indíttatása nincsen. A gyerekek nevelése is elsősorban az ő dolgához tartozik, miként a férj vágyainak, gondolatainak a kiszolgálása, még akkor is, ha a nevelésre vagy férje ízlésének, gondolatainak kiszolgálására személyisége nem alkalmas, ha vágyai kielégítésére ő maga nem érez

vágyakat. Egy bankigazgató funkciójához a tisztesség, a megtámadhatatlan becsületesség tartozik. Az már a státusszal járó szerep problémaköre, hogy minden esetben és mindenkivel szemben meg akarja tartani főnöki mivoltát; vagyis hogy beosztottai egyikével sem akar személyes kapcsolatot létesíteni.

Nóra körül Helmer ezen, státuszaiból és szerepéből fakadó nézetei építenek ki olyan erőteret, amely a szituáció kialakulásához és a benső folyamat lebonyolódásához elengedhetetlenül szükséges. Helmernek vannak akciói, ám ezek nem egyéniségéből, hanem státuszaiból fakadnak. Egyénisége alapján esetleg még elnézné, hogy Krogstad egyszer megtévedt, de bankigazgatói státusza és főnöki szerepe nem tűri, hogy folyton és hangosan tegezze. Ezért státuszából és szerepéből fakadó akciója, hogy elküldi a felmondólevelet. Mivel Nórához a feleség-státusz törvényeinek megtartása vagy megszegése alapján viszonyul, azon tetteit tartja pozitívaknak, amelyek ebből erednek, s azokat ítéli el, amelyek Nóra személyiségéből fakadnak. Nórának szerinte az a dolga, hogy szórakoztassa férjét, szexuális vágyait akkor elégítse ki, amikor ő csak akarja: „Mi az? Ugratsz, kicsi Nóra? Nem akarsz? nem akarsz? Tán mégis a férjed vagyok!" - mondja a mulatságból való hazatérés után. A hamisítás esetében sem Nóra tettének személyiségéből eredő oka érdekli, hanem, hogy saját bankigazgatói és férji státuszát mennyiben érintik ezek, s Nóra mennyiben szegte meg a feleség-státusz törvényeit. Ezen törvényszerűség alapján venné el Nórától a gyermekeket. Ugyancsak státuszból fakad, hogy a következő pillanatban felmenti Nórát, mert bankigazgatói státuszát már semmi veszély nem fenyegeti. A felmentésben a feleség-státuszt említi: „Hitves módjára szeretted férjedet." Mindez mutatja, hogy benső világát teljesen átjárták a státusztörvények. Akcióiban természetesen éppen ezért társadalmi tartalmak nyilvánulnak meg, hiszen a státusz és egyéniség egymáshoz nem illő volta ekkor már lényeges társadalmi probléma.

A drámában tehát nem a régi tett-ről, a kötelezvényhamisításról van szó. Többen - talán G. B. Shaw nyomán - azért tartják Ibsent az első modern drámaírónak s ezt a drámát az első modern drámának, mert legfontosabb akciója már apró tettek értékeléséből, az értékelés alapján következik be.

Bármiféle drámaélet vagy dramaturgia törvényszerűségei szerint teljes képtelenség, hogy alapvetően döntő drámai akció ezzel kezdődjön: „Ülj le, Torvald, meg kell beszélnünk dolgainkat." Természetesen nem a „megbeszélés" drámai képtelensége kezdődik, hanem „Most elszámolunk, Torvald", vagyis az elszámolás nagyon is drámai momentuma. A megírt jelenetben sem „megbeszélés" zajik, Nóra ott is elszámol férjével.

Méghozzá saját feleség-státusza ellenében, s úgy, hogy Helmer sok régi tettét és a hozzá való viszonyát érté-keli. Az elszámolásra azért van szükség, mert Nóra az elmúlt napok szenvedései során rájött, hogy őt apja és férje játék-babának tekintette, vagyis státuszának törvényei alapján kezelte. Ezért „...most beszélünk először komolyan komoly dolgokról"; „sohasem ültünk össze, hogy kibogozzunk valamit"; „Te sosem értet-tél meg engem. - Rosszul bántatok velem, Torvald. Először apus, aztán te."; „Sosem szerettetek. Csak örültetek, hogy babusgathattok"; az apja előtt eltitkolta a véleményét, itt pedig „csupán a te ízlésed döntött s magam is ehhez az ízléshez igazodtam"; „igazi kolduskénti éltem nálad - a betevő falatért. A mókázás fizetségéért, Torvald."; „A ti lelketeken szárad, hogy semmi sem lett belőlem."

Mindebből egyrételmű, hogy *értékel,* és ebben a feleség-státusz jelenik meg; vagyis az, hogy őt férje ennek betöltésére kényszerítette, s egyáltalán nem érdekelte egyénisége. Mondataiban benne van a státusz kialakulásának egyik lényeges oka, a metaforikus értelmű „mókázás" fizetsége, a betevő falat.

A dráma arról szól, hogy Nóra mi-ként és hogyan jut el odáig, hogy státusza ellen egyénisége alapján fellázadjon. Az előtérben a hamisítás problémaköre áll, a cselekményetapok a régi tettet hozzák felszínre, de a mű nem erről szól. Így a dráma lényege szerint kettősséget hordoz.

Nincs azonban semmiféle kettősség a *John Gabriel Borkmanban.* Mivel a régi dolgokat is csak a befogadó tudja meg most, mivel tehát csak megismerésük az új dolog, s csak kiderülnek, feltárulnak a régi esetek, nincs is itt semmi-féle drámai akció. Tekintve, hogy a dialógusok nem változtatnak rég kialakult viszonyaikon, azok csak önfeltárások, önvallomások, s így nem drámaiak. A dialógusokból persze nemcsak a régi eseményeket ismerjük meg, hanem az alakok egyénisége is feltárul; Ibsen természetesen itt is kitűnően megírt alakokat állít elénk. A drámaiságot, vagy annak látszatát, az igazi drámai mozzanatok kísérőjelensége, a feszültség teremti meg. Ez azonban nem akciókból, hanem mesterségesen, írói cselfogásokból alakul ki; abból ti., hogy a befogadó apránként tudja meg, mi történt régen, s a visszatartottság eredményez feszültséget. Éppen úgy, mintha *a Babaszobában* csak Nóra kötelezvény-hamisításáról lenne szó.

Jellemző, hogy az új folyamat hiánya miatt olyan mozzanat sem válik drámai akcióvá, amely pedig alakilag teljesen az; Foldal és Borkman barátságának megszakadása mégsem drámai akció, mert nem következik semmiből és nem eredményez semmit. Csak jelzi a halála előtt álló ember benső világát.

A téma így egyértelműen epikus. Almási Miklós írja a darabról: „Érdekes, hogy Ibsent Borkman személyében nem a bukás körülményei, hanem a lelki reflexek, a megmaradt és tehetetlenség-re ítélt tevékenységi indítékok érdeklik." Lukács György is ezt jegyzi meg: „... Solness, Borkman, Almers *(Kis* Eyolf) és Rubek sorsában az életük felett álló két hatalom teszi egymást problematikussá. Feláldozzák az életüket valaminek, és aztán megkérdezik : érdemes volt-e ezért feláldozni azt?" Akár ebből a szemszögből értelmezzük a művet, akár abból, hogy benne egy társadalmilag rég halott ember biológiai halálának előzményeit, annak pszichológiai alakulását látjuk, mindenképpen kiderül, hogy a téma epikai és nem drámai. A lelki reflexek, az indítékok éppen annyira merőben benső rezdülések, mint az arra a kérdésre adott válasz, hogy érdemes volt-e feláldozni az életet, vagy amennyire a halál előtti pszichikus folyamatok. Ezek ugyanis nem jelenhet-nek meg emberek közötti viszonyban való megtörténésekként, hanem csak a benső világban, aminek hiteles rajza csak epikus műben lehetséges.

Henrik Ibsen művei között több olyat találunk, amelyekben a dráma művének törvényszerűségei közül jóformán csak a másodlagosak jelennek meg. Ennek majdnem kizárólagos oka a téma epikai volta. Ha az eredendően epikai témák mégis dialógusokban létező világban prezentálódnak, a megjelenő téma és az alakok jelleme nem bontakoztatható ki igazán. Ha ugyanis a dráma egész világa dialógusokban jelenhet

csak meg, akkor csak az a téma fejlődhet ki, amely dialógusokban bontakozhat ki, Azonban ha a téma csak benső folyamat, vagy ha olyan egyéniség a hordozója, amely csak „kisugárzásában", a körülötte kialakult „aurában" jelenik meg valójában mint például Hedda Gableré -, akkor a téma nem bontakozhat ki igazán csak dialógusokban, vagyis drámai világban.

A téma és a drámaiság problémája jelenik meg *a Solness építőmesterben* is (1892). Valódi drámai szituáció itt sincs. Hilda megjelenése csak Solness és az ő közötti viszonyban létesít szituációt, noha itt sem egyértelműen. A mű többi alakja a kettejük közötti szituáción kívül marad, Némiképp, egyszer, vala-hogyan érintkezik ezzel Ragnar Brovik, azáltal, hogy Solness, Hilda hatására, jóváhagyja tervrajzait.

A téma itt is, minta *John Gabriel Borkmanban* egy öreg férfi fizikai, biológiai halálának előzményei. Ennek lényege pedig - éppúgy, mint abban a műben - annyira bensőséges, és annyira csak a halála előtt álló ember saját ügye, hogy egyes etapjait emberek közötti megtörténésekké alig-alig lehet átfordítani.

A téma epikai volta abból is látszik, hogy Hilda megjelenése még közöttük is csak látszólag alakít ki új viszonyrendszert. Hilda már tíz éve, a lysangeri templom tornyának fölépítése és megkoszorúzása óta ugyanolyan viszonyban van Solness-szel, mint most. Solness pedig már teljesen kész az ilyen jellegű találkozásra. Igy viszonyuk nem most-és-szükségszerűen kialakuló, hanem a régen kialakult csak most realizálódik. A teljesen új viszony Solness és új *házá*nak tornya között alakul ki. Ez azonban csak epikai viszony, hiszen a drámaiak *kölcsönösek;* a toronynak őhozzá nem lehet viszonya. Drámaivá legfeljebb szimbolikus jelentései avatják.

Á mű pusztán ennyi eseménymozzanatból áll: Hilda megérkezik, és Solness iránti imádata-csodálata ráveszi az építőmestert, hogy maga vigye a koszorút új háza tornyának tetejére, ahonnan leszédül és meghal. Vagyis ezen események mögött is folyamat húzódik. Ezt Hilda megjelenése indítja cl, és a toronyból való lezuhanással végződik; tehát Solness bensejében zajlik le. Ez pedig: a halál előtti eufória kialakulása párhuzamosan azzal, amely könnyen megoldhatónak látszóvá teszi önmaga előtt a toronyba való - fizikai! -- felmenetelt. Ez a kettős jellegű folyamat akadálytalanul halad, semmi olyan erő nincs, amely kérdésessé tehetné, hogy fölmenjen-e a toronyba. Drámában ezt a folyamatot sem lehet ábrázolni, s ezért a múlt eseményeinek elősorolásában objektiválódik, pontosabban az elmondás konnotációjában.

Ennek a történetnek csak akkor van értelme, ha a torony és az oda való fölmenetelre késztető ok és maga a fölmenetel is szimbolikus. A torony szimbolikus jelentése csak a Hilda és Solness közötti viszonyban, az ő számukra jelenik meg; a mű többi alakjának számára a torony csak tárgyi tényszerűségében létezik. Ennek az az oka, hogy a mű témája Solness és Hilda bensejében van, s az eseménymenet ezek objektivációja. Hilda és Solness valamint a befogadó - számára a toronynak több szimbolikus jelentése alakul ki: a múltban el-végzett nagy tetteket jelenti, a merészséget, a nagyságot és dicsőséget; továbbá azt a veszélyt, amit a „csak azért is" tettek jelentenek; még továbbá az ifjú*ságnak* semmi másra, mint saját vágyai kielégítésére törő dinamizmusát, illetve magát a halált stb. stb. Azonban akármilyen gazdag és sokrétű a torony jelentése kettejük viszonyában, nem hordozza a téma lényeges oldalát: az öregedő férfi halála előtti benső folyamatait és az ifjúságnak azt az erejét, hogy halálba küldi az idősebb generációt. Solness benseje csak „rátapad" a toronyra; az utóbbi jelentés pedig csak szubjektív vélekedés. Ugyanis sohasem az ifjú generáció küldi halálba az időset, hanem a természet szükségszerű törvényei.

Ahhoz, hogy a halál előtti benső folyamatokból lényeges műalkotás - noha nem egyértelműen dráma - jöjjön létre, az kell, hogy ez a két ember nagy, jelentős személyiség legyen.

jelentőségüknek, súlyuknak a megalkotása - vagy megmutatása - semmiképp nem lehetséges az adott téma miatt drámai akciókon keresztül. Igy az egyéniségek jelentős mivoltának a felépítése is és megmutatása is a múltbeli események elősorolásának mikéntjében, valamint belső világaik feltárása által lehetséges. Hadd utaljunk ismét arra, hogy akár a múlt elmondása, akár a benső feltárása csak akkor drámai, ha viszonyban történik meg, és viszonyváltozást eredményez. Itt nem ez történik, hiszen Hilda és Solness között - noha különböző okok miatt, de - már régen létrejött ez a viszony, s nem is változik, csak épp a kimondásban realizálódik.

Hilda elmondja, mit váltott ki belőle a tíz évvel ezelőtti találkozás. Solness akkor futó hangulatból megcsókolta, s azt ígérte, hogy hercegnője lesz, ha fel-nő, és királyságot kap tőle. Hilda mind-ezt egyértelműen komolyan vette, tíz éven át hordozta magában, s most azért jött: „Mert a királyságomat akarom. A határidő letelt." Solness voltaképp nem emlékszik a tíz év előtti esetre, és Hildára is csak halványan. Később azonban úgy tűnik neki, hogy mindenre pontosan emlékszik, hogy mindez benne is igy élt azóta. Ám ennek kizárólag az az oka, hogy ő ilyen találkozásra - vagyis a halálra - benső világában elég régóta készen áll. Kajával, a könyvelőnővel való kapcsolata is azért jött létre, mert Solness készen áll az olyan kapcsolatra, amelyben az ifjúság a maga követelésével a halálba taszítja. A. kapcsolat voltaképp azért nem realizálódott igazán, mert Kaja nem volt készen arra, hogy azt nyújtsa, amit Hilda: a halál előtti eufória kialakítását.

Látható, hogy Hilda egészen másként *értelmezte a* tíz évvel ezelőtti találkozást, mint Solness, s ennek az értéke-lésnek köszönhető, hogy most megérkezett.

Maga az értékelés is, az is, hogy tíz évig készült és várt a találkozásra - vagyis arra, hogy az értékelés valóra váljon -, Hilda jellembeli, egyéniségbeli nagyságát van hivatva megmutatni. Azonban ha csak egy kicsit is belegondolunk, azonnal előtűnik: patologikus eset ez; maga az értékelés is, a tíz évnyi várakozás és készülődés, de az ezek alapján való ideérkezés is. A patológia drámai jelentőségét természetesen már Lukács György észrevette: „A patológia a drámaiatlan emberek és helyzetek drámaivá tevésének egyetlen lehetősége. Ez adhatja csak meg nekik azt a koncentráltságát a cselekvésnek, azt az intenzitását az érzéseknek, amely a tettet és a helyzetet szimbolikussá, az alakokat a közönségesből, a mindennapiból kiemelkedővé teszi." Ugyanakkor azonban maga az előzmény, a tízévnyi várakozás és készülődés egyértelműen epikus. Épp ez a várakozás, az epikai folyamat válik patologikus jellegűvé, s ez biztosítja, hogy Hilda megérkezése legalább látszólag drámai folyamatot indítson el.

Solness nagysága is patologikus értékeléseken keresztül épül föl. Amikor

életének, múltjának lényeges tényezőit hosszan elmeséli Hildának, ez a múlt és önfeltárás egy csöppet sem változtat az ő viszonyukon. Csak Solness nagyságát van hivatva megjeleníteni - és a halál előtti eufória rögzítődik bennük. Solness nagyságát jelzi, hogy régi házuk le-égését mint karrierjének, munkájának lehetőségét megteremtő, benső alapot értelmezte; hogy sorsát úgy értelmezte, miszerint másoknak otthonokat csak a saját otthonának a feláldozásával volt lehetséges építenie; hogy a régi ház kéményében levő repedésben olyan eszközt látott, amelyen fölkapaszkodhat mint építőmester (noha a repedésnek semmi köze nem lett a tűzhöz); hogy életét úgy értelmezte, miszerint neki minden-ért fizetni kell, „Nem pénzzel. Hanem boldogsággal."; hogy felesége sorsát ugyancsak önmagából magyarázza. Mindezek felsorolása egyénisége nagyságát építi fel. Ebből kiindulva önértékelését is prezentálja: „Hiszi-e Hilda, hogy néhány kivételes, kiszemelt ember-ben különös erő és hatalom létezik? S ezek oly állhatatosan - és oly kérlelhetetlenül tudnak kívánni, óhajtani és akarni, hogy végül okvetlen elérik céljukat? (...) Nem, egyedül nem hajtunk végre ilyen nagy dolgokat. Nem, nem - ehhez segédek és szolgák is kellenek. Csakhogy azok nem jönnek maguktól. Nagyon is állhatatosan kell hívni őket." Az az ember, akinek életét ilyen jelek és bensejének ilyen dinamizmusai vezérlik, aki képes „segédeket és szolgákat" állítani önmaga nagy feladatának végrehajtásához önmaga mellé -- az nagy és jelentős személyiség. Ezek közül természetesen egy sem tény; ezek mind értékelések, minősítések - méghozzá ugyancsak patologikusak.

Azonban mind Hilda, mind Solness esetében a patologikus értékelések megjelenési formája éppúgy, mint viselkedésük, teljesen természetes és normális. Ez épp azt van hivatva bemutatni, hogy ők ketten nagy egyéniségűek, „kivételes és kiszemelt" emberek, akik éppen ezért nem patologikus esetek. Amik a nem kivételes és kiszemelt emberek esetében patologikus megnyilvánulások lennének, az ő esetükben - mivel ők kivételesek - nem patologikusak. Azonban ezt pusztán saját maguk, illetve Henrik Ibsen értékelése avatja ilyen-né. Solnessről, objektíve, csak azt tud-hatjuk, hogy minden sikerült neki, nagy karriert futott be, szemben az öreg Knut Brovikkal, akit ő tett tönkre, méghozzá szabályszerűen, a kapitalista világ törvényei szerint.

Teljességgel egyértelmű, hogy Ibsen azért értékelte ilyen nagy egyéniségű-nek Solnesst és Hildát, mert enélkül a drámaiság egyik lényeges jegyét nem tudta volna megteremteni. Drámai alak ugyanis csak az lehet, aki valamiképpen kiválik a mindennapok emberei közül, akár „fölfelé", akár „lefelé" - akár pozitív, akár negatív aspektusban. Az igazi dráma létrejöttéhez természetesen a nagy egyéniségek autonóm tetteire is szükség van, amelyek emberek közötti megtörténésekben jelennek meg. Itt tényszerűségükben patologikus, viselkedésükben és megjelenési formáikban természetes módon nagy emberek, jelentős személyiségek jelennek meg; a téma viszont, amely bennük és általuk megjelenik, nem objektiválható emberek közötti megtörténésekben, hanem csak benső világuk feltárásában, amelyek események elmondásában rögzítődnek és jelennek meg. Vagyis epikusan.

Ez a nagyság, kiválóság hiányzik azonban John Gabriel Borkmanból. Almási Miklós jegyzi meg, Georg Brandest is idézve: „A képzeletnek valóságteremtő ereje van (...) Ezért veszi körül Solness alakját egy képzelet-beli dicsfény - nemcsak a lány látja így, de a néző is -, és ezért látszik szebbnek, jelentősebbnek még Borkman is: monumentális torzónak érezzük éle-tét, pedig *valójában* hiányzik egyéniségéből az emberi jelentőség. Georg Brandes igen találóan jegyzi meg, hogy az egykori bankár nagyságának rajza azért ilyen bizonytalan, mert csak saját szavai rajzolják ilyennek!"

Hogy a befogadó körüli társadalmi valóság mennyire meghatározó a drámai alakok megítélésében is, bizonyság rá Borkman. Manapság, amikor annyi öntúlértékelő embert látunk, aki önmagát minősíti akár szavaival, akár viselkedésével igen jelentős személyiségnek, Borkman egyénisége még alacsonyabbnak, az egész ember kisszerűnek mutatkozik, éppen az említett okok miatt. Borkman egyénisége más korokban sem volt bizonyítottan nagy (lásd Georg Brandes véleményét), de nem minősült talán enynyire egyértelműen negatívnak. Ehhez az ítélethez természetesen szociális érzékenységünk is hozzájárul: Borkman habozás nélkül sikkasztotta el a kisemberek pénzbetéteit, akik emiatt tönkre is mentek. (Ella és Borkmanné utalnak rá.) Borkman nagyságát tehát kizárólag neki önmagának kellene elhinnünk.

Nóra nem azért válik jelentős személyiséggé, mert szenved, s talán nem is azért, mert ennek hatására képes az életet mélyebben, igazabban látni. (Amire például Borkman egyáltalán nem volt képes.) Egyénisége azért válik jelentőssé, mert képes ebből a felismerésből a saját életét is alapvetően megváltoztató következtetést levonni, és megtenni a megfelelő lépést. Ezt persze nem lehet az élet mélyebb igazságainak felismerése nél-kül, amihez nem lehet eljutni szenvedés nélkül. De a szenvedés minden ember osztályrésze; arra viszont már nem mindenki képes (vagy hajlandó), hogy ezt vállalja is és így mélyebb ön- és valóságismereti szintre jusson; és még kevesebben képesek és/vagy hajlandók változtatni saját életük menetén a felismerések hatására.

Solness nagysága másként épül föl: Hilda hozzá való viszonya is hozzájárul, nemcsak régi tetteinek és értékelésének elsorolása. Mivel tudjuk, hogy megvívta a maga harcait és nagyhírű építőmester lett, s mivel látjuk, hogy meri vállalni a toronyba való felmenetelt szimbolikus értelemben is: szavai-nak objektíve is van némi hitele. Teljes hitele azért nincs, mert Hilda a szerelmes nem egészen objektív rajongásával nézi és minősíti; mert régebbi harcai-hoz a kíméletlenség is hozzátartozott (az öreg Brovikot tönkretette), s mert a toronyba való felmenetelének egyik fő oka a halál előtti eufória.

Mindezek - ahogyan utaltunk rá - alapvetően összefüggésben vannak a témák drámaiságának kérdésével. A drámaiságot eddig kizárólag a műnemi törvényszerűségek alapján vizsgáltuk. A drámaiságnak, a drámának azonban tartalmi jellemzője is van.

Az ábrázolt világ nemcsak a dráma műnemi törvényszerűségei által válhat drámai világgá, hanem akkor is, ha azt a téma egyik tartalmi aspektusa avatja azzá. Így a befogadó drámának minősíti azokat a műveket, amelyek az eredendően epikus témának megmutatják vagy felerősítik drámai aspektusát, még akkor is, ha az ábrázolt világ erőteljesen az epika törvényszerűségeivel formálódott meg. Az epika alaptörvény-szerűsége természetesen itt sem jelenik meg, vagyis a világ nem az írónak az elbeszélésében és elbeszélésével megformált világ; ezzel nyilván teljesen epikává lenne.

Mikor kap az epikus téma szükségképpen drámai tartalmat?

Először utaljunk arra, hogy az emberi bensőből kibomló, szituációt teremtő dinamizmusok és ezeknek emberek közötti, most változó viszonyokban megtörténések ként való lebonyolódásai, amelyek kizárólag dialógusokban jelennek meg (ami a dráma legáltalánosabb *műnemi* meghatározása), tartalmilag mindig egyértelműen mint az ember *sorsa* érzékelődnek és értékelődnek. Vagyis minden dráma műnemi törvényszerűségei tartalmilag emberek sorsát hordozzák és nyilvánítják ki. Ilyen értelemben sors és dráma reflexiós viszonyban vannak, s ezért elválaszthatatlanok. Szeretnénk egy mondat erejéig hangsúlyozni, hogy nemcsak tragédia és sors, hanem dráma és sors is reflexiós viszonyban vannak. Ha ez igy van, akkor bármely történet, amely sorsot állít elénk, szükségképpen felidézi a dráma fogalmát és érzetét is. Azonban ez így túl általános, a sorsot nyilván értelmeznünk kell.

Mikor látunk-érzékelünk egyáltalán egy eseménysorban sorsot? Ehhez két tartalmi tényező szükséges. Az első: aki megteszi a tetteket és/vagy akivel megtörténnek az események, annak jelentős egyéniségűnek kell lennie: *a társadalmi* sors ugyanis nem mindenkinek osztályrése. Sorsa minden embernek csak biológiailag és a legáltalánosabb értelemben értett társadalmiságában van. A társadalmi-történelmi körülmények által meghatározott adott korabeli sors viszont csak olyan embernek adatik meg, aki a társadalom adott korban levő alapdinamizmusait, alapvető mozgásirányait a maga benső tartalmaivá képes építeni; vagyis aki épp ezáltal válik jelentős személyiséggé. Mert a biológiai sors ugyan alapvetően fontos és lényeges, de drámában csak a társadalmi sors ábrázolható; a biológiai sors ábrázolására a regényben van lehetőség.

A másik tartalmi tényező, hogy az eseménysor nem lehet a jelentős személyiség életében epizód.

A régebbi tragédiák, ahogyan már Lukács György utalt rá, azzal is emelték a hős megtörténéseit sorssá, hogy a végén meghalt. Ez a tény egyértelművé tette, hogy a látott eseménysor nem volt, nem lehetett az ő életében olyan epizód, amelyet esetleg még más epizódok követhetnek. I-la ti. más epizódok következhetnek még, akkor most még nem lehet eldönteni, melyik emelkedik sorssá.

Solness és Borkman egyaránt meghal nak, s ez a tény valamilyen fokon mindenképp sorssá avatja az eddigi eseményeket, vagyis egy bizonyos fokig drámává. Teljes mértékben azért nem válnak a bemutatott események sorssá, mert Borkmanban elsősorban a biológiai sors jelenik meg, a halál előtti apró, benső rezdülések; társadalmi sorsát tekintve már réges-rég halott. Foldallal való barátsága is azért szakad meg, mert Foldal kinyilvánítja; nem hiszi, hogy Borkman valaha is visszatérhet a bank élére. A pszichológiai rezdüléseket jelzi, a halál előtti állapotot mutatja, hogy minden kapcsolata elszakad (Foldallal és Fridával is), ám ezeknek a kapcsolatoknak nem volt semmiféle társadalmi tartalma. Solness halála pedig szimbolikus értelemben válik sorssá, de így sem egyértelműen társadalmi, hanem biológiai sorssá, az öregek és fiatalok problémakörében.

A \órával megtörténők és az ő tette azért nem minősíthető epizódnak - annak ellenére, hogy nem hal meg -, mert hosszú távra és alapvetően változtatja meg az életét (akárhogyan minősítjük eljövendő életének tartalmait).

Mindezekből az is kitűnhet, *hogy a* sorsnak van még egy ismérve. Tagadhatatlan ugyanis, hogy a jelentős epikus művek is sorsokat ábrázolnak: Odüsszeuszét, Don Quijotéét, Bovarynéét, Anna Karenináét, Adrian Leverkühnét. Az epikai és a drámai művekben megjelenő sorsok között még az sem tesz különbséget, *hogy* a sorshoz mennyi a hozzájárulása az adott személyiségnek, és mennyi kizárólag a körülményeknek. A különbség „csak" annyi, hogy a drámai sors *gyorsan* bekövetkező és megvalósuló sors. Ehhez meghatározott személyiség és meghatározott körülmények kellenek.

A megtörténések tehát akkor válnak drámává, ha (t) az egyén benső tartalmainak jelentős részei társadalmi tartalmak (itt a jelentős egyéniség szerepe); ha (2) az adott én ezen lényeges tartalmai kizárólag emberekkel - és nem más, külső tényezőkkel - való viszonyaiban léteznek; ha (3) e viszonyok az általa megtetteket és a vele megtörténőket gyorsan fordítják sorssá, vagyis ha az egyéniségnek és a körülményeknek a minőségei egyaránt olyanok, hogy találkozásuk gyorsan válhat sorssá.

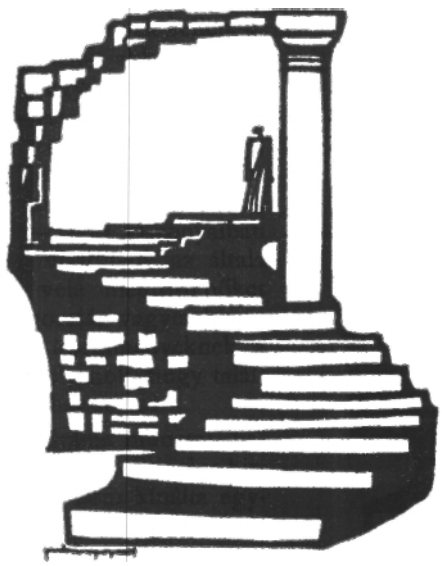
Ibsen nemcsak a dráma műnemi, hanem tartalmi törvényszerűségeivel is birkózott. Kora ugyanis nem kínálta egyértelműen azokat az élettényeket, amelyek és az amelyekhez való viszony egy dráma számára adottságok, vagyis amelyek lényegében drámatémák. Ő azonban mindig kereste a témák drámai aspektusait.

Nóra szituációja egyértelműen igen gyorsan avatja a vele és az általa megtörténteket sorssá; tartalmai társadalmi tartalmak (a szociológiai státusz és az egyéniség problémakörében); s minden belőle és irányába megnyilvánuló dinamizmus közte és valaki más közötti viszonyban való megtörténés.

Borkman nem kerül új szituációba, s egyéniségének kizárólag privát -- mondhatni: partikuláris - tartalmai nyilvánulnak meg; halála inkább biológiai, mint társadalmi sorsszerűség. A vele megtörténők nem is gyorsak, csak éppen *mos!* lezajlók, ami látszólag teszi csak gyorssá az eseményeket. \ dialógusok önfel tárások, viszonyoktól függetlenül megjelenő tartalmak. A mű ezért nem igazán dráma.

A kettő között van Solness, akinek tartalmai némiképp társadalmi tartalmak, s csak egy részükben privátak; biológiai sorsában némiképp - a szimbólum révén - általánosabb társadalmi tartalmak is megjelennek. A megtörténések azonban elsősorban Hilda és közte megjelenő privát tartalmú viszonyokban, de azért mégis viszonyokban való meg--történések, a mű többi alakja mindezeken kívül marad. Sorsa viszont gyorsan bekövetkező sors: a pszichológiai. folyamatokat Hilda megjelenése gyorsítja fel.

\ drámaisággal való harc -- műnemi és tartalmi vonatkozásban egyaránt Henrik lbsen egész életművén végighúzódik.



RUBOVSZKY KÁLMÁN

Egy régi New York-i Légy jó mindhalálig

Sokak számára talán nem mondunk újságot, ha elismételjük, hogy Móricz Zsigmond *Légy jó mindhalálig* című regényét közvetlenül a Tanácsköztársaság leverése után kezdte írni, és folytatásai 1920-ban láttak első ízben napvilágot a Nyugatban. Könyv alakban 1921-ben jelent meg az Athenaeum kiadónál, és időközben 1922-ben elkészíttették a regény ifjúsági változatát is.

Az első megjelenés óta se szeri, se száma azoknak az adaptációs változatok-nak, melyeknek csak egy részét ismeri a közvélemény. Ki gondolna ugyanis utána annak a figyelemre méltó ténynek, hogy ebből az alkotásból két film, három hangjáték, egy diaváltozat és egy opera is készült! De ne felejtsük ki sem-miképpen azt az 1929-ben a Nemzeti Színházban bemutatott színdarabváltozatot sem, amelyet Móricz Hevesi Sándor ösztönzésére írt meg nagy ambícióval, hiszen írásaiból is tudjuk, de a drámaíró Móriczról szóló, 1979-es, nyíregyházi konferencián elhangzott párbeszédekből is ez derült ki, hogy ha ő nem is e műfajban alkotta legjobb műveit, mindig nagy vágyai közé tartozott a színház. Nos, ami a *Légy jó mindhalálig* színdarab-változata bemutatóinak számát illeti, igazán nem panaszkodhatna.

Móricz levelezéséből és a nagy íróról szóló könyvekből egyértelműen kiderül, hogy az író műveit, adott társadalmi körülmények között, kénytelen volt egyszersmind üzleti vállalkozásnak is tekinteni. Ugyanakkor egész élete e rideg törvények érvényesülésével szembeni kemény küzdelem és ellenállás. Sokszor szisszen fel fájdalmasan egy-egy lelkesen elkészített színpadi regényadaptációjának bemutatója után, azonban a környezete által diktált szabályok alól nem képes kitörni. Íme, a színdarab amerikai változatát is az Athenaeum irodalmi és nyomdai részvénytársaság igazgatójával, Fejes Sándorral való üzleti jellegű civakodás közepette hozza szóba, saját fegyverével kívánva leszerelni a vállal kozót: „Kedves Barátom,
nagybecsű leveledre válaszolva, engedd meg, hogy háromhetes betegségemre emlékeztesselek. Mialatt itt feküdtem az ágyban, azalatt háromszor keresett fel Incze Sándor s Marton Sándor dr. és olyan nagyarányú ajánlatot tettek nekem, amilyet még nem kaptam. A *Légy jó mindhalálig* számára egy európai propagandát, sőt amerikait. Incze épp most van Berlinben, ebben az ügyben." A levél keltezése 1929. XII. 23. (Móricz Virág: Apám regénye 396. old.)

Hogy a darab berlini propagandája nem járt sikerrel, azt Móricznak egy évvel későbbi Az Estben (1930. XI. 16.) megjelent nyilatkozatából tudjuk:

„- Kíváncsi vagyok, mi lesz *Légy jó mindhalálig* című darabommal? A németek nem vették meg. Eljött Berlinből a darabot megnézni Elisabeth Bergner. Elolvasta a szöveget és azt mondta, hogy nagyon szép, de ő nem látja."

Az Egyesült Államokban megjelenő The New York Times viszont már a Móricz imént idézett levelét követő héten (XII. z9-én) ismertetőt közöl (talán nem véletlenül), Elisabeth de Punkosti aláírással, mely az újságot 1929. december 4-én keltezett levelében ekként tudósította Budapestről:

„A jelenlegi budapesti színházi állapotokat talán az jellemzi leginkább, hogy az elmúlt héten hat premier volt a város nyolc színházában. Sikeresnek azonban, a szó igazi értelmében, ezek közül csak egy tekinthető.

Ezt a darabot az egyik állami színházban, a Nemzeti Színházban mutatták be. Szerzője Móricz Zsigmond magyar regényíró és folklórgyűjtő, és a színdarab címét valahogy így lehetne visszaadni «Be Gond Till You Die» *(Légy jó mindhalálig).*" Ezt követően a tudósító aprólékosan elmondja a számunkra ismert mű cselekményét.

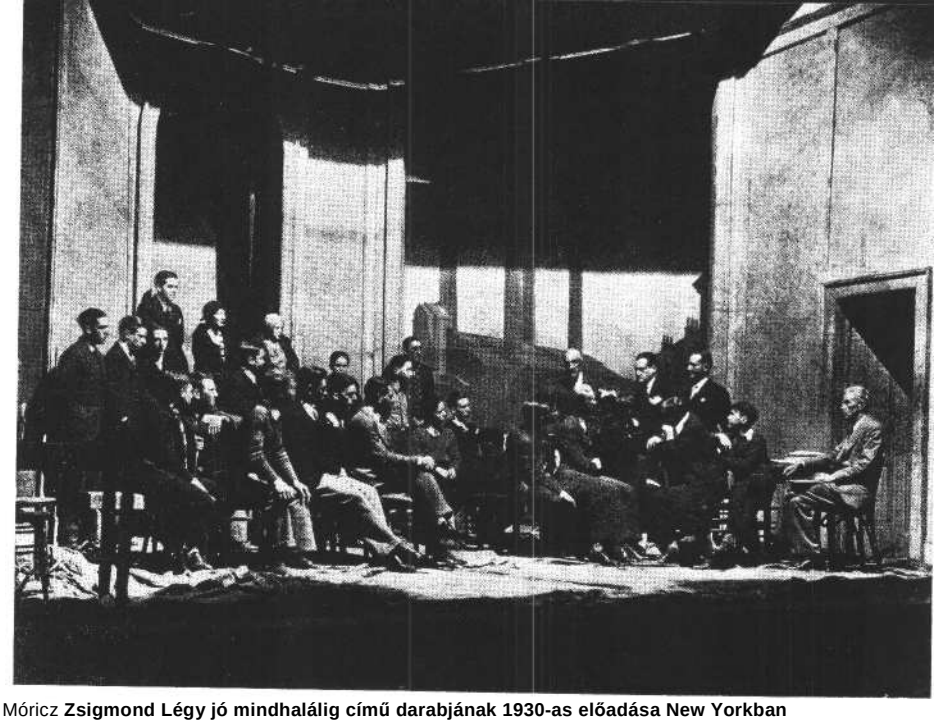
Ha sikernek lehet mondani, hogy a *Légy jót* Amerikában is bemutatták, akkor azt mondhatjuk, hogy a mű amerikai propagandája eredményes volt, hiszen a következő, 1930-as év tavaszától megszaporodnak a magyar újságokban a *„nagy* üzletről" szóló tudósítások: „Amerika részére megvásárolták Móricz Zsigmond *Légy jó mindhalálig* című színdarabját. New Yorkban fiú fogja játszani a főszerepet. (. . .) Újból hódító útra indul egy nagy sikerű magyar színdarab. Albert Kaufmann a Paramount Budapesten járt igazgatója megvásárolta Móricz Zsigmondnak *Légy jó mindhalálig* című nagy sikerű színdarabját, amely eddig 70 előadást ért meg ebben a szezonban az állami színházak színpadán. Kaufmann a Schubert-házzal együtt fogja a darabot New Yorkban bemutatni. Egyben opciót vett az újdonság beszélőfilm-jogára is." (Magyarország, 1930. május 25.)

Szeretnénk e közlés néhány felületességére felhívni a figyelmet. Először is a darabot nem Albert Kaufmann, hanem S. Jay Kaufman vásárolta meg, aki nem a Paramount igazgatója volt, hanem csupán egyik ügynöke. Ugyancsak téves a Schubert elnevezés is. Helyesen Shubertnek kell írni, és ez arra utal, hogy az előadás közönségét, ha nem tévedünk, a híres színházi ügynökség, a Shubert Theatre Corporation szervezi. Erre a *The Lottery* amerikai bemutatójának eddig ismeretlen színlapján is van utalás.

A tévedések egy részét a Magyarország is korrigálja 1930. november I 3-i számában, majd hírül adja: „Az amerikai lapok most jelentik be, hogy Móricz Zsigmond darabjából, a Légy jó mindhalálig-ból megkezdődtek már a próbák. A Majestic színházban fog színre kerülni először angol nyelven, és a színház november 23-ára tűzte ki a bemutató előadást.

A New York Times, mint rendkívüli érdekes darabot, az új magyar színpadi termékek egyik legjelentékenyebb művét konferálja be a Légy jó mindhalálig-ot, angol címe The Lottery. A darab próbáján jelen voltak már Nagy Endre és Incze Sándor is, akik sok jó tanáccsal szolgáltak a New York-i rendezőnek."

A The Lotteryt tehát a Majestic Theatre-ban mutatják be. De felmerül az a kérdés, hol van ez a Majestic színház New Yorkban? A tekintélyes The Oxford Companion to the Theatre (Edited by Phyllis Hartnoll. London, 1957) szerint két Majestic színház létezik ez idő tájt New Yorkban: az egyik a Colombus Circle-ön, a másik a 44. utcában a Broadway és az Eight Avenue között. Ez utóbbi most is ott tartja előadásait, azonban annak idején nem itt adták elő a darabot, hanem a Brooklynban működő Majestic Theatre-ban. Ezt bizonyítja a most megismert és mellékelt színlap is. Nem tudjuk biztosan, de elképzelhető, hogy ez a 44. utcai színházzal is üzleti kapcsolatban állt. Annak a Brooklyn-i Majesticnek, ahol a *The Lotteryt* bemutatták, az az Edward Douglas Stair volt az elnöke, aki a Who is who in America? 1930-31. (A. N. Marquis. London. Chicago) című könyv tanúsága szerint is a Majestic Theatre Company (Brooklyn) és különféle újságok hasznában volt érdekelt.



Móricz **Zsigmond Légy jó mindhalálig című darabjának 1930-as előadása New Yorkban**

Mi az érdeklődő levelünket 1980 januárjában természetesen a 44. utcai Majestic színházba küldtük, de az anyagaikat archiváló The Shubert Archive a *The Lotteryről* semmilyen anyagot nem talált:

„Kedves Mr. Kálmán,
Az Ön Majestic Színháznak küldött levelét, mely Móricz Zsigmond The Lottery című darabjára vonatkozik, hozzánk továbbították. Sajnos azonban mi a gyűjteményünkben semmilyen anyagot nem találtunk sem a szerzőről, sem az előadást-ól.

Azt javaslom, hogy forduljon a New York Public Library Színházi Gyűjteményéhez (Theatre Collection), III Amsterdam Avenue, N.Y.C. I0023. Egészen biztos vagyok benne, hogy ők segítenek Önnek.
1980. március 10.
Üdvözlettel Brigitte Küppers archivátor"

Ez a levél is megerősíti, hogy a színdarabot nem a 44. utcai Majesticben, hanem egy lexikonban nem szereplő brooklyni névrokonában mutatták be, hiszen az előbbi színház anyagának archívuma (The Shubert Archive) nem tartalmazza az előadás dokumentumait, és bár a The Brooklyn Majestic Company vezetőségében a Shubert urak is szerepet játszottak, e színház anyagát, a jelek szerint, nem olyan gonddal vagy egyáltalán nem őrzi a The Shubert Archive.

Így jutott hát el levelünk még 1980 márciusában a The New York Public Library Performing Arts Research Centerbe, ahonnan szinte azonnal, még 1980. április 21-én választ kaptunk:

„Kedves Dr. Rubovszky
Sajnáljuk, de a Billy Rose Színházi Gyűjteményben nem találjuk a The Lottery szövegkönyvét. Az adaptálás S. K. Laurentől származik. Vannak újság-cikkkivágásaink és szemelvényeink a produkcióról, és ha bármelyik ezek közül segítene Önnek, küldje vissza formanyomtatványunkat, és díjszabás ellenében én biztosítani fogom Önnek a xeroxkópiák megszabott árán az anyagot.

Ha ez Önnek nem elegendő, a Washington D. C.-ben működő Library of Congress információs részlegéhez fordulhat abban a reményben, hogy a szövegkönyv talán ott a rendelkezésére áll.
CJdvözlettel Paul Myers, gondnok.
The Billy Rose Theatre Collection"

A dokumentumokat természetesen megrendeltük, és így jutott a birtokunkba *a The Lottery* premierjének programját tartalmazó The New York Magazine Program 7. 11. és 13. oldalának xeroxmásolata, valamint az előadás hátom érdekes fényképe.

Ezenkívül, megfogadva Paul Myers tanácsát, a The Library of Congresshez is írtunk, amely 1980. július r s-én röviden válaszolt:

„Noha valamennyi kartotékunkat alaposan átkutattuk, beleértve a Szerzői Jogvédő Iroda katalógusát is, nem tudjuk megállapítani a Móricz Zsigmond The Lottery című drámájáról készített feljegyzések tartózkodási helyét."

A The Lottery szövegkönyve tehát a kutatások pillanatnyi állása szerint eltűntnek tekinthető, azonban arra, hogy a darab cselekménye milyen lehetett, néhány dokumentumhól lehet következtetni:

„Pesszimizmussal nézem amerikai premieremet, amely egyáltalán nem izgat - mondja Móricz Zsigmond (...) Az amerikai Kaufmann vette meg a dara-bot, most lesz a bemutatója New York-ban. Hétfőn kaptam levelet Nagy Endrétől, aki most odaát van. Beszélt egy színésszel, aki a darabban játszik, és azt mondta: kitűnő! Azt írta Nagy Endre, menjek át azonnal. Nem megyek! Várjuk meg először a nyolc órai vonatot... Lesz-e belőle siker! A családom persze lázban volt és nem tudták megérteni az én közönyömet, pesszimizmusomat.

Nem izgat! Már a címe miatt sem. Az amerikai, amelyet bibliás nemzetnek hittem, ezt a címet adta a darabnak: The Lottery (A lutri). Biztosan reklámdara-bot csináltak belőle a lutri elleni propagandára. Ez a darabok sorsa Amerikában" G. .) „-- Nos hát ezért menjek én oda! Mert valóság az, hogy van egy magyar glóbusz, mely a saját törvényszerűségei szerint él..." (Az Est, 1930. november 16.) E sorokból arra következtethetünk, hogy az átdolgozott változatot maga Móricz sem ismerte, csak bizonyos jelek alapján tett keserű következtetéseket, melyek nyomát Móricz Virág könyvében, az *Apám* regényében is meg-találjuk (397-398. old.):

„Először is a Légy jó mindhalálig propagandája: két év múlva valóban előadták Amerikában Marton Sándor közvetítésével, néhány kisvárosban, de hogy! Csináltak belőle egy lutriellenes propagandadarabot, melyben sokkal több szó esett a szerencsejátékról, mely abban az időben igen elharapózott oda-kint, mint Misiről. A második felvonás közepén még nem lehetett megállapítani, melyik gyerek a főszereplő. Csúfos bukás lett belőle, undor, dührohamok, el-keseredés."

E néhány sorral kapcsolatban is engedtessék meg, írójával szembeni tisztelet mellett, egy kis kiigazítás: 1929 decemberéhez képest nem két év múlva, hanem egy év múlva, 1930. november r-7-én volt a bemutató, és nem csak néhány kisvárosban (erről nincs biztos tudomásunk), hanem New York Brooklyn városrésze legjobbnak hirdetett színházában. A programfüzet ezt bizonyítja. Az bizonyos, hogy tervezték másutt is bemutatását:

„Ugyancsak tegnap volt az első előadása, de még csak Brooklynban, Móricz Zsigmond Légy jó mindhalálig című kitűnő és nagyértékű színművének, amelyet The Lottery címmel hoztak színre. A darab igen nagy és mély hatást tett a közönségre, ha majd később behozzák New Yorkba, egyes szereplőket az új

előadás számára fel kell cserélni" - tudósítja Korda Sándor 1930. november 19-én kábeltáviraton Az Estet. Korda itt New Yorkon nagy valószínűség szerint annak Manhattan negyedét érti. A *The Lottery* cselekményét azonban legteljesebben az az ismertetés fogalmazza meg, melyet a *The* New York Times 1930. november z3-i száma közöl.

„Azok közül az új színdarabok közül, melyek többé, kevésbé közvetlenül Broadway, Brooklyn és Queens számára érdekesek, nem több mint három hete láttuk Owen Davis komédiáját »A feleség távolléte«-t; S. J. Kaufman új produkcióját »A lottó«-t, és Reginald Owen a mozidráma új iskolájához tartozó darabját a »Jack karrierjé«-t. Ez a trió természetesen szorgalmas hetet jelentett a brooklyni újságok újságírói számára, mely Mr. Davis komédiájával kezdődött, és amelynek premierjéről Faltbush The Standard Unionjában a következőket olvashatjuk: (. ..)

(. . .) A továbbiakban még arról számolunk be, hogy a Majestic Theatre-ben Junior Durkinon és Augustin Duncanen kívül még vagy félszázan szerepeltek a Móricz Zsigmond magyar művéből S. K. Lauren által készített adaptációban. A lottó (The Lottery), melyet csekély változtatással egy hét múlva Atlantit City-ben is fognak játszani, úgy tűnik, Durkin mester révén lerombolja a boldog gyermekkori hit mítoszát (to tear do the Santa Claus), a The Eagle pedig ezt a következőképpen ecseteli;

»Az a színhely, mely a sajátos témával összefüggő *A lottóban* elénk tárul, nem egészen szokatlan. Az a fiatalember, aki egy tőle fiatalabb fiúnál végzett házitanítóskodással tölti idejét, és minden este a kollégiumi város egy vak lakójának olvas fel újságból, szorgalmas és ambiciózus. Ez a vak ember minden héten megkéri a fiatalembert, hogy vásároljon egy ticketet a nemzeti lottóra.« »A fiatalember beleszeret a tanítványa kisebbik nővérébe, ez a lány megszökik az iskola korábbi felsős diákjával, akit a fiatalember jó barátjának gondolt. A szökést megelőzően azonban ellopja azt a lottócédulát, melyet a fiatalember öreg védence számára vásárolt, és amelyet meg-mutatott ennek az állítólagos barátnak is. A fiatalember ekkor még nem tud arról, hogy egy soron kívüli húzáson az ő lottócédulája 50 00o koronát nyert. Ez a barátnak hitt személy ugyanis a fiatalember pénztárcájába a nyertes lottócédula helyére olyat csempészett, mely nem nyert.«

»A szökésben levőknek sikerül az állomásra jutni, és miután a vak ember meg van arról győződve, hogy a fiatalember a lottócédulát egyszerűen eladta, a fiatalembert letartóztatják. Úgy látszik, ez a magyar iskola legálisan ítélkezhet saját tanulói felett, és így ezt a fiatalembert is a magasztos tanári törvényszék vallatja. Abban a pillanatban, amikor ez a testület meghozza ítéletét, a fiatalembernek fel kell fedeznie, hogy gyermekkorának immár vége szakadt (there is no Santa Claus). (Ezt az ítéletet a következő pillanatban kénytelenek megváltoztatni, mert értesítést kapnak a rendőrségtől, hogy a lány-szöktető csaló mindent bevallott.)«

Hogy siker volt-e az előadás? Lehet, hogy az volt, de ennek inkább az ellenkezőjét látjuk dokumentálni. Kíváncsiságból ugyanis megnéztük, hogy a Best Plays sorozatban szerepel-e a *The Lottery.* Ez a sorozat arról nevezetes, hogy azoknak az előadott színdaraboknak közli a teljes szövegét, valamint az elő-adás fénykép-illusztrációját, melyek a kérdéses évben New Yorkban sikeresek voltak. Nos, átnézve a Best Plays of 1929-1930 (New York, 1934) kötetet, abból magyar szerző sem hiányzik, pl. Molnár Ferenc, azonban a *The Lottery* nem szerepel a sikeres darabok között. Még csak meg sem említik. Igaz tehát az az állítás, hogy még ilyen átdolgozott formában sem aratott közönségsikert Amerikában a *Légy jó mindhalálig.*

A most napvilágra került programfüzetlapokból és -fotókból az eddig említetteken kívül még a következő, változtatásra vonatkozó információkat olvashatjuk le: Noha a szereplők listája, melyet a megszólalás sorrendjében közöl a programfüzet, azt tükrözi, hogy a történet időrendje egészében a móriczi elképzelések szerint zajlik, és ezt a felvonások helyszíneinek tagolása is megerősíti, mégis felfedezhetünk néhány furcsaságot. Az egyik az, hogy a cselekmény egyáltalán nem Debrecenben játszódik, hanem Budapest egyik külvárosában („The action takes place in a small town a suburb of Budapest"). Ez a kis előváros tele van füstös gyárkéménnyel, amint az egyik jelenetet ábrázoló fotóból is kiderül. Magára a díszletre egyébként a rendező Marion Gering nem sok gondot fordított. Adott esetben a díszlet elé vont ponyva jelentette az újabb jelenet dísz-letét. A szereplők közül Michael Nilas, John Torok, Prof. Valkai, Viola Doroghy, Bella Doroghy, Andras Tannenbaum, Orcy, boys, Uncle Steffan, Alex Doroghy, director, policemen, Mrs. Torok, Prof. Bagol, Prof. Batori, Prof. Sakardi. Prof. Juhas, Prof. Jeles a magyar változat megfelelő neveinek átírásai. Új szereplők : Chico, Pogany (ezt a feltehetően magyar John Pogany játszotta), Erno, Peter, Robi, Solma.

Kíváncsiak voltunk arra is, hogy a producer S. Jay Kaufman, az adaptátor S. K. Lauren, a rendező Marion Gering és társa, Watson Barrat, valamint a főszereplő, egyébként a fénykép szerint tehetségesnek látszó ifjabb Durkin, vajon az amerikai színjátszás első vonalába tartozott-e? Abból, hogy nevük egyetlen, a kor legnevesebb amerikai színházi embereit is felsoroló könyvben nem szerepel, arra következtetünk, hogy szó sem lehetett első vonalról.

Joggal feltehetjük azt a kérdést, hogy vajon mi szükség van arra, hogy egy a jelek szerint korántsem elsőrangú szín-házi bemutató emlékének teret szenteljünk. Úgy gondoljuk, hogy az ilyen szín-darab-áttelepítések révén létrejött adaptáció-művek a „magyar glóbusz" kultúrájának nagykövetei voltak és lesznek. Azt sem állítjuk ugyan, hogy már a *Légy jó mindhalálig* móriczi színpadra vitele is a legideálisabban sikerült volna, hiszen már az tele van az oldottabb dramaturgiának tett engedményekkel, azonban azt, hogy az amerikai néző a *The Lottery* alapján hitelesen ismerte volna meg világunkat, a jelek szerint még kevésbé van jogunk kijelenteni:

„Szegény Nyilas Misi ... Az életem külsőségekben nemigen gazdag, mert sose kerestem a külsőségeket: mindig tele voltam az érzések zúgásával s az elég volt, még sok is . . . A Nyilas Misi tragédiájában valóban nem a debreceni kollégium szenvedéseit írtam meg, hanem a kommun alatt s után elszenvedett dolgokat. Ezt, tudja, még eddig soha senkinek ki nem vallottam. Én akkor egy rettenetes vihar áldozata voltam. Valami olyan naiv s gyermekes szenvedésen mentem át, hogy csak a gyermeki szív rejtelmei közt tudtam megmutatni azt, amit éreztem, s lám az egész világ elfogadta, s a gyermek sorsát látták benne. Az ember örök gyermek, s gyermek marad, ha a feje deres is. Talán az az egy szép dolog van az életben, s ez az egy vigasztaló." (Móricz Zsigmond levele Kardosné Magoss Olgának 1930. dec. 12-én.)

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE
DE L'ART THEATRAL
Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR
Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

Péter György:
Les pièges de « Ceux qui choisissent leur destin »

C'est au cours de la saison passée qu'on a créé a Pécs la pièce *Ceux qui choisissent leur destin* de Gyula Illyés, où il s'agit d'un problème soi-disant délicat, c'est-à-dire de la survie latente de l'antisémitisme dans notre société. A propos de la reprise à Budapest, au Théâtre Madách, notre critique place l'oeuvre dans un contexte théorique et esthétique plus général.

Erzsébet Berkes:
Une plaisanterie triste, jadis et aujourd'hui

C'est dans le legs de László Németh qu'on a puisé sa pièce satirique *Lutte contre l'aisance*. Selon notre critique ce n'est point une des meilleures pièces de l'auteur, pourtant elle a valu la peine de la découverte et l'ensemble plein d'enthousiasme profite bien des possibilités qui s'y offrent.

Tibor Balogh:
Les habitants d'une serre de province

Il y a vingt ans, peu après la mort prématurée de l'auteur, qu'on a joué pour la première fois *Le Paradis perdu* d'Imre Sarkadi, repris ensuite maintes fois et porté aussi à l'écran. La mise en scène récente d'István Szőke à Kecskemét constitue un apport remarquable à l'histoire théâtrale du texte.

Júlia Szekrényesy:
Inauguration à Szabolcs

Le pays s'est enrichi d'une nouvelle compagnie de théâtre: à Nyíregyháza, chef-lieu du département Szabolcs et une des villes situées le plus loin de la capitale, on vient d'inaugurer le Théâtre Móricz Zsigmond. A cette occasion solennelle le nouvel ensemble a présenté un des chefs-d'oeuvre de notre patrimoine, *Csongor et Tünde* de Mihály Vörösmarty, dans une représentation digne de ses conditions.

Endre Bajomi Lázár:
Le caprice de Thalie

Le Théâtre de Comédie ayant présenté *Chaud et froid* de Fernand Crommelynck, le critique saisit l'occasion pour faire le portrait de l'auteur. Quant au spectacle lui-même qu'il estime ni chaud, ni froid, il en relève surtout l'interprétation d'Éva Ruttkai au rôle de Léona.

Eszter Kiss:
Cherchons la victime

A Szeged on a présenté une pièce policiere, *Le Grand truc* de Mario Fratti, mais le choix du texte ne paraît pas justifié: en voulant servir le public désireux de s'amuser, le théâtre s'est avéré trop peu ambitieux.

Katalin Budai:
Naples au lieu de l'armoire

Le Théâtre József Attila joue actuellement la comédie *Les Papas naissent dans l'armoire* du duo italien Scarnicci et Tarabusi, dans une mise en scène pénétrée de tempérament italien, de tension policière et d'un érotisme joyeux.

Katalin Forray:
A qui le bénéfice?

Ce n'est pas la première pièce boulevardière manquée a laquelle on a pu assister au Théâtre Madách ou cette fois-ci on a porté sur la scène *Représentation à bénéfice?* (titre d'origine: *Tribute)* de Bernard Slade, avec des acteurs qui mériteraient mieux.

Zsuzsanna Katona:
Celui qui n'attend rien, ne sera pas decu

Notre collaboratrice examine deux récentes premières de la section ambulante du Théâtre du Peuple: *Le Bonheur de Martin-le-Coucou* de Józsi Jenő Tersánszky et *J'adore me marier (Home and Beauty)* de Somerset Maugham. A ce propos elle pose la question: est-ce que ce théâtre qui remplit plusieurs fonctions emploie les mêmes critères artistiques dans ses spectacles de Budapest et dans ceux destinés aux milieux de province.

Katalin Róna:
La sonnette de Greene se prend pour cloche

La nouvelle pièce de Graham Greene, *For Whom the Bell Rings* est un texte d'une importance assez réduite que l'ensemble du Théâtre de Józsefváros essaie au moins d'élever au-dessus du niveau d'une simple bluette.

Valéria Nádra:
Les limites de la possibilité de manipuler

Sugar City du jeune Anglais Stephen Poliakoff est une pièce passionnante, très agréable à jouer. A Budapest, au Théâtre Radnóti Miklós on en a vu une représentation inégale, se terminant sur une note fausse, tandis qu'à Miskolc le spectacle n'a, tout simplement, exprimé rien.

István Nánay:
Karinthy – Örkény – Pilinszky

Trois auteurs hongrois passant déjà pour des classiques – trois expériences théâtrales irrégulières. *L'Omnibus* du premier est un spectacle d'essai réalisé par quelques comédiens du Théâtre du Peuple a la Scène universitaire, tandis que *Pisti dans la tempête de sang* du second et *Enfants et soldats* du troisième ont été joués a Pécs avec le concours d'artistes professionnels et d'amateurs. Dans tous les cas il s'agissait d'expériments interessants et remarquables.

András Pályi:
Journal sur acteurs

Il s'agit de l'analyse de trois interprétations de haute valeur par les acteurs Gabriella Koszta (Pécs), Béla Spindler (Kaposvár) et Dorottya Udvaros (Théâtre National de Budapest).

László Hollós:
Avons-nous besoin d'un théâtre rock?

Le Théâtre Rock qui, en 1980 et 1981, a offert deux spectacles au public, s'est constitué en tant qu'ensemble d'occasion. C'est à des spectateurs, aux artistes et aux représentants des autorités culturelles que notre collaborateur pose maintenant la question: est-ce que cet ensemble devrait revêtir un caractère permanent?

László Gerold:
L'Oncle Vania

Dans le Théâtre Hongrois de Novi Sad en Yougoslavie György Harag a terminé par *L'Oncle Vania* son cycle tchékhovien qui, dans son ensemble, révèle une vision de monde d'une sensibilité artistique moderne.

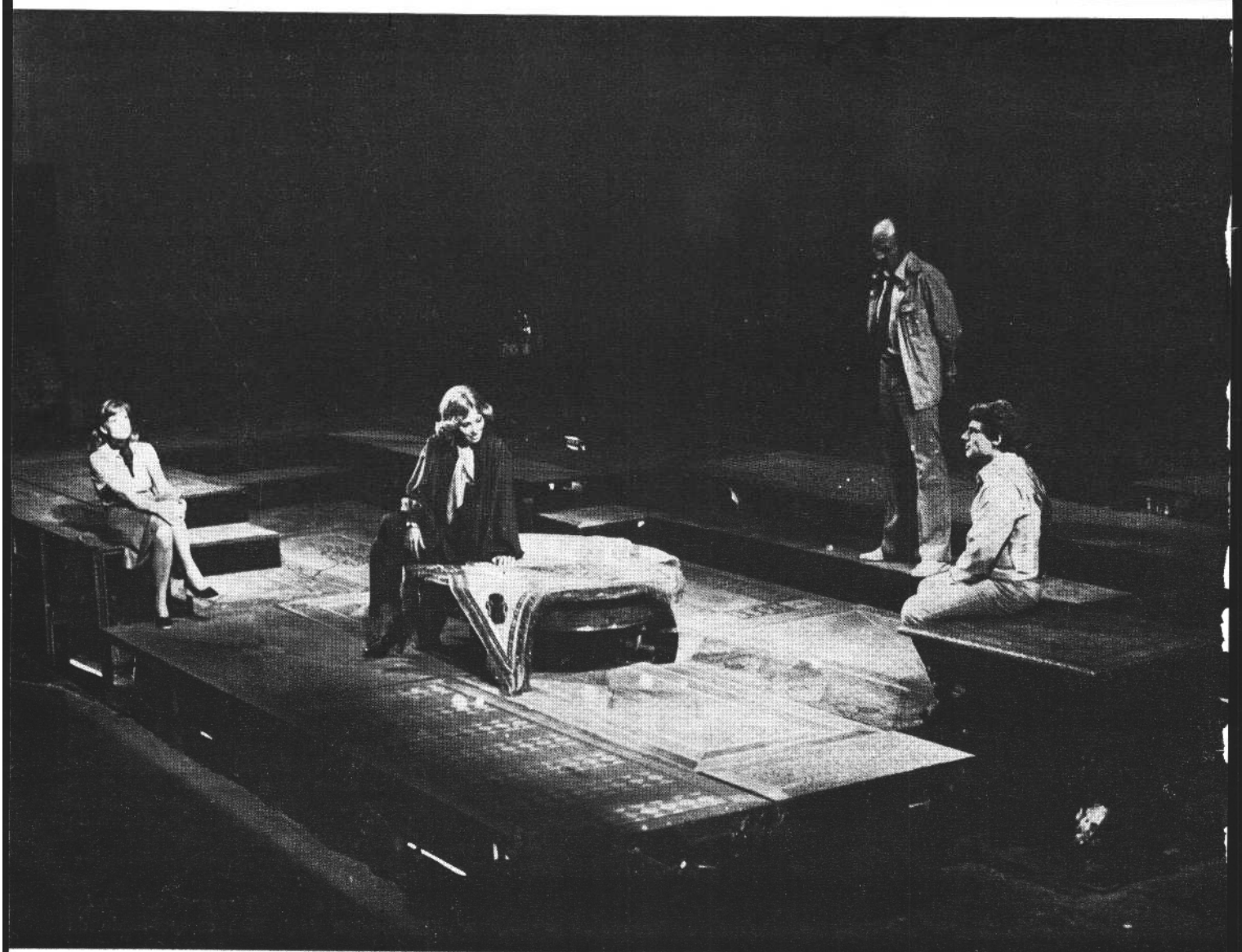
Lajos Máté:
Une vision inchangée

C'est pour la septième fois qu'on a organisé à Monaco le septième festival patronné par l'Association Internationale du Théâtre Amateur (AITA-IATA). Contrairement aux manifestations précédentes, le programme de cette année fut marqué surtout par le soin de l'équilibre artistique, au dépens du niveau et de l'intérêt.

Szilárd Sződy:
Grisaille et savoir-faire professionnel

Là aussi il s'agit d'un compte-rendu du festival amateur de Monaco où l'auteur croit avoir distingué deux tendances: celle du théâtre amateur au meilleur sens du mot et celle des spectacles qui peuvent passer pour des persiflages de la comédie musicale américaine.

Tamás Bécsy:
Le combat de Henrik Ibsen avec le dramatique

L'oeuvre entière de Henrik Ibsen est marquée par son combat avec l'idée du dramatique sur le plan des genres tout comme sur celui du contenu. L'étude tirée d'une monographie traitant de l'évolution du théâtre bourgeois jette une lumière nouvelle sur beaucoup de problèmes connus du théâtre ibsenien.

Ára: 25,– Ft