SZÍNHÁZ

Vinkó József: Egy illúziós [illegible] • „…… Ilyen fuvolázó békekor[illegible]" • Gy[illegible] lejtett szerző, két árva nő • Takác[illegible] úgy bolondjába…" • Bögöl József: [illegible] ségért • Sós György: Az [illegible] drám[illegible]

1982

Június

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XV. ÉVFOLYAM 6. SZÁM
1982. JÚNIUS

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA
Szerkesztőség:
1054 Budapest V., Báthory u. 10.
Telefon: 316-308, 116-650

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére
nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
Levélcím: 1906, postafiók 223.
A kiadásért felel:
Siklósi Norbert igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlap Irodánál
(KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési díj:
1 évre 300,- Ft, fél évre 150,- Ft
Példányonkénti ár: 25,- Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest, Postafiók 149
Indexszám: 25.797

82.0214 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

HU ISSN 0039-8136

A borítón:

Goldoni Csetepaté Chioggiában című komédiájának miskolci előadása (Jármay György felv.)

A hátsó borítón:

Varga Mátyás díszlete A két árva várszínházi előadásához (Iklády László felv.)

TARTALOM

VINKÓ JÓZSEF
Egy illúzió története ([1])

játékszín

KOLTAI TAMÁS
- **..Ilyen fuvolázó békekorban" (12)**

GYÖRGY PÉTER
Két elfelejtett szerző, két árva nő (15)

TAKÁCS ISTVÁN
- **..csak úgy bolondjába..." (19)**

SZÁNTÓ PÉTER
Játék a **Birodalomban (24)**

HAVAS FANNY
Pancsikolás az orkesztrában (26)

BUDAI KATALIN
Kísértetek pedig vannak! (28)

KATONA ZSUZSANNA
Retro (30)

FÖLDES ANNA
Két magyar asszony (32)

K. E.
Elmúlás és humánum (35)

B. K.
A színésznő Bibliája (36)

SZŐDY SZILÁRD
Színház a művelődési házban (37)

KISS ESZTER
Zűrzavaros éjszaka (40)

négyszemközt

CSÁKI JUDIT
Beszélgetések a profilról (42)

világszínház

BÖGEL JÓZSEF
A teljesebb emberségért (46)

drámamelléklet

SÓS GYÖRGY: Az ementhali **hóhér**

VINKÓ JÓZSEF

Egy illúzió története

Kísérlet a drámaíró Zilahy Lajos portréjának megrajzolásához

„Nem olyan vagy, amilyen vagy, hanem, amilyennek én látlak"
(Chateaubriand)

A legendák Zilahyja finom, fanyar, zárkózott életművész, akinek minden sikerült, amiről magyar író csak álmodhat. Nyurga, szőke kadétként tűnt fel az első világháború utolsó esztendeiben, „szőke haja kissé a homlokába hullott", és szép versekkel, harctéri riportokkal hálálta meg, hogy Beöthy Zsolt felhozatta a tábori kórházból. „A vállunk most a fellegekbe nő / Most mi vagyunk a szűz magyar erő / Most mi vagyunk a tűz, a láng, a vas Es mi vagyunk a szent magyar tavasz Sereg - amely a ködből érkezett / Kriptákból támadt büszke vértesek Turul fiai, régi vasasok / Idők viharján kerengő sasok."

Jó szándékú, megnyerő egyéniség volt - vallják egybehangzóan a kortársak -, csinos, nőies arcú, elegáns világfi, aki otthonosan mozgott az irodalmi grófnők szalonjaiban, és ha kellett, átszellemülten csevegett a haza sorsáról, miközben hangulatvilágítások aranyló félhomályában halk léptekkel felszolgálták a kávét. A korszak talán legsikeresebb írója volt. Herczeg Ferenc mellett mindenképp a második. Divatos dalszerző, népszerű kabaretista, európai és amerika[1] méretű színműiparos, rengeteget kereső vállalkozó, laptulajdonos, a Corvin-rend lovagja, a Kisfaludy Társaság tagja, a Pen Club elnöke, minden, ami csak lehet. Kodolányi János szerint „szándékoltan lompos, hanyag, kiszámítottan diákos férfi volt, mintha csak úgy odavetve élné az életét, semmit sem tekintene túlságosan fontosnak ..." Baltapofájú foxi-kutyájáról, Áfonya utcai villájáról, Bajor Gízihez fűződő barátságáról legendákat meséltek a pestiek.

Ráadásul a hatalmasok kegyeltje volt. Baráti szálak fűzték Bethlen Istvánhoz, Kozma Miklós, a Magyar Távirati Iroda elnöke, a Magyar Rádió Rt. vezérigazgatója többször határozottan kiállt mellette, Kállay Miklós hónapokon át unszolta, hogy (Illyés Gyulával és Kosáry Domokossal együtt) írják meg az évszázad Kossuth-filmjét, mert „Kossuthot most élővé kell tenni a nemzet tudatában!" , Gömbös Gyulához, a miniszterelnökhöz pedig úgy járt ki Téténybe - vasárnap délelőttönként kolbászos rántottára -, mint jó baráthoz,

Íme, *ez az* egyik kép. Az elismert kurzusíró, a „magyar literary gentleman", akinek regényeit félszáz nyelvre fordították le, még a vakok írására is, aki Hollywoodban forgat, „dollárszázezreket zsebel be" a Broadwayn, s akinek novellája, *a Mikor halt meg Kovács »nos?* egyedül képviseli Magyarországot a *Világirodalom gyöngyszemei* című angol gyűjteményben Csehov és Wells társaságában. Ő az, aki a Tanácsköztársaság kikiáltásakor kiutazott Bécsbe, hogy ellenforradalmi lapot alapítson (a lapból semmi se lett, mert a kommunisták megfenyegették, hogy kézigránátot vágnak a szerkesztőségbe, ha nem áll el a tervétől), ő az, aki „a Horthy-rendszer minden politikai fordulatára megírta a maga művét", aki a „népi írókat eladta Gömbösnek", s aki, legalábbis az *Új Magyar Lexikon* (196z) tanúsága szerint „Az USA-ban él és a Magyar Népköztársasággal szemben ellenséges tevékenységet folytat".

Van egy másik Zilahy is. Még ha nem is olyan legendás. Ez a Zilahy ott menetel a „foszló őszirózsák között", a húszas évek végén védelmébe veszi Bartókot és Kodályt, *Szökevény* című regényében a fehérterror siófoki akcióiról ír, s jobboldali kapcsolatait arra használja, hogy baloldali író barátait támogassa, publikációs lehetőséget biztosítson számukra, s ha lehet, megvédje őket a támadásoktól. Ez a Zilahy meghirdeti az Új Szellemi Frontot, cikksorozatot ír a népi kollégiumokról, a munkahadseregmozgalomról, hetilapjában (194i-ben!)

Zilahy Lajos

Bajor Gizi mint Lizavetta a Szibéria 1928-as nemzeti színházi előadásában

bemutatja a Szovjetunió festészetét, majd egy váratlan gesztussal felajánlja egész vagyonát a kincstárnak, hogy azt „kiváló népi tehetségek nevelésére fordítsák". Ez a Zilahy (Szentgyörgyi Albert és Major Tamás társaságában) nádfedeles kunyhókban bujkál a Gestapo elől *(Híd* című hetilapját és *Fatornyok* című színdarabját betiltják), így nem csoda, ha 1945 első napjaiban habozás nélkü' vállalja a Magyar-Szovjet Művelődési Társaság elnöki tisztét. Ez a *másik* Zilahy, jóllehet ő is az Egyesült Államokban él, már nem folytat „ellenséges tevékenységet", hanem - legalábbis *a Magyar Életrajzi Lexikon* (1981) tanúsága szerint - „a jobboldali emigráns szervezetektől távol tartja magát".

Melyik Zilahy tehát? „A könnyed és hamar érvényesülő aranyifjú - ahogy Kodolányi emlékezik -, aki a világháború és a tizenkilences események után nemcsak megkezdte gyíkmozdulatú, fürge útját az érvényesülés lépcsőin egyre magasabbra és magasabbra, hanem magával vitte a magyar társadalom minden átalakulását, minden új meg új verzióját egészen a végső összeomlásig, sőt még azon túl is, amikor Debrecenbe Vorosilovhoz rohant ..." ? Vagy az a Zilahy, aki - Illyés szóbeli emlékezése szerint - őszinte és tisztességes szándékkal megkísérelte közös nevezőre hozni a középosztály nyomorúságát és a népi írók forradalmát?

Felhőt hámozzon inkább, ne legendát, aki a Zilahy-mendemondák útvesztőjében el akar igazodni. Személyére sejtelmes köd ereszkedik, alakját hamis mítoszok, alattomos tabuk övezik; útitársai vaskos gorombaságok. Miközben a közönség rajongott érte, kevés írót tá madtak annyit kortársai közül, mint éppen őt. Az Új Szellemi Front meghirdetésekor a jobboldal „kommunista-gyanús elem"-nek, a baloldali *Népszava* „a nácik uszályába került közíró"-nak látta. Amikor meg akarta alapítani a Kitűnőek Iskoláját, elnevezték „szalonbolsevik"-nek. Fajnemesítésről írt cikksorozata miatt „nemzetzüllesztés"-sel vádolták. *A tizenkettedik óra* című színdarab-bal magára haragította az egész vezér-kart, *a Halálos tavasz* filmváltozatától „megborzadtak az egészséges győri leventék", és a film betiltását követelték, *A Dukay-családot az* emigráns arisztokrácia bélyegezte hazaárulásnak. Vádolták kétkulacsossággal, pornográfiával, felületességgel. A politikai kifogások esztétikai, az esztétikaiak politikai köntösben jelentkeztek. „A földszintről látja a társadalmat" - írták róla. Életműve: „irodalmi pótszer". „Bizonyára nem kap a Magyar. Irodalomtörténetben külön fejezetet - írja róla Bóka László -, a »rosszak voltak még« kategóriában szerepel majd. De egy »Szenteljünk naponta tizenöt percet érvényesülésünknek«-szerű műben nagy fejezet illetné". Mert Zilahy egyensúlyozó művészete „rugalmas tájékozódó készségről tanúskodik". „Mindig is csodáltuk szellemi fürgeségét és helyezkedési érzékét", amivel alkalmazkodott „a környezet és az alkalom követelményeihez" - írja a *Politika* című hetilap. „Életműve langyos apologetika: szociálisan korszerű szórakoztató irodalom" - szögezi le *A magyar irodalom története a* „Konzervatív irodalom" című fejezetben. Regényeit, ha újra kiadjuk, csak „egy giccsel leszünk gazdagabbak és egy nosztalgiával szegényebbek" - vélekedik az *Alföld* recenzense.

Akaratlanul Féja Géza szavai jutnak eszünkbe, aki azon kesereg, milyen mostoha a kritika Zilahyhoz, s mennyi-re félreérti. „Zilahy művei azonban megmaradnak - nyugtatgatja magát a *Viharsarok* szerzője -, ízléses, finom köntösük a kor egyik legkeményebb írói matériáját takarja." És ha megbélyegzik is Zilahy társadalomábrázolását, „Az igazságot szolgáltató irodalomtörténet másként ítél majd".

Úgy tűnik, Zilahy megismerésére elérkezett az idő. Helytelen volna azonban, ha *az ismeretlen* Zilahy helyére most egy hozsannázó hamis portré kerülne. Az elfogult apologetika csak a sematikus ítéletek malmára hajtja a vizet, s ezek a malmok - ha csendben is - de őrölnek tovább. Ezért jelen tanulmány Zilahyhoz

méltó szigorral (hiszen a „kegyelmi kritikát" már Szabó Lőrinctől is igen határozottan számon kérte) csak a drámáit veszi számba, s az élet(mű) egyéb területeire csak illendően kis körben kalandozik el.

Dzsentri és világfi

Különös, furcsa írósors. Jellegzetesen huszadik századi és tipikusan magyar. Nagyszalontán kezdődik (alig egy kőhajításnyira Arany János szülőházától) 1891-ben, és huszonhat esztendei emigráció után Újvidéken ér véget, néhány kilo-méterre a határtól. Kezdődik a bihari Arany-kultusz jegyében (a Csonka Toronyban még az író kioperált epekövét is megtekinthették a látogatók), és New Yorkban fejeződik be, a 8z. utcában, magyarok között, akik már egy pesti utca nevére sem emlékeznek vissza. Zilahy tizenkilenc éves korában, nemesi prédikátumoktól megittasodva díszes névkártyát nyomat, bajuszt növeszt, monoklit ragaszt, ferblizik és biliárdozik, tartozik a városka minden főpincérének (így kívánja az úri sikk); mindent elkövet, hogy *azonosuljon az* úri középosztálylyal. Később egyre világosabban látja, hogy a középosztály pusztulása elkerül-hetetlen. *Különbözni* kezd. A szülői házat elárverezik, bátyja öngyilkos lesz, sógora hadifogságba kerül, Trianon egy lehelettel elfújja a szolgabírók, megyei hivatalnokok, rendőrfőkapitányok kvaterkázó, tajtékpipás világát; családtagjai évekig hányódnak vagonlakásokban a Keleti pályaudvaron. Ő közben megjárja Párizst, Londont, Hollywoodot, megismerkedik a kor divatos eszméivel, a freudizmustól az eugenetikáig, a wellsi utó-piáktól a New Deal-ötletéig. Világfi lesz. Kornétás szépapjának szelleme azonban egész életében nyugtalanítja. Írásaiban rendre fel-feltámad egy-egy megtörhetetlen úri karakter, a színművek öreg szolgái Toldi hű kísérőjének, a vén Bencének utódai, az udvarházakat finom levendulaillat lengi körül, a történelem felzaklatta magyar szíveket meg-megdobbantja a régi galantériás idők emléke. Zilahy érzi az ellentmondást, tudja, hogy a világ szétforgácsolja a vadászpuskás, cigánybandát dirigáló dzsentri életstílus maradékait is, el is fogadja a polgári átalakulást, ám ennek az életformának a veszendőségében a magyar faji karakter pusztulását is látja.

A kor uralkodó szemléletének, a nyugati színdarabügynökségek csábtáncának azonban ő sem tud ellenállni. A világkarrier lehetőségének bódulata, a Broadway, a Champs-Élysées mítosza őt is elragadja. *A Léni néni, Máli néni, Te csak pipálj, Ladányi*!-féle (a vidéki úriosztály életét derűs jelenetekben ábrázoló) „magyaros drámatípus" mellett ő is megkísérli megírni a maga nemzetközi babérokra pályázó exportdrámáját. Hiszen bármerre nézett, mindenki Molnár Ferenc *(Az ördög,* Lengyel Menyhért *(Tájfun)* és Herczeg Ferenc *(A kék róka)* sikereire áhítozott, és mindenki a színműírás könnyed, franciás technikáját igyekezett elsajátítani: pontosan annyi ötletet, humort, irodalmat, érzelmességet csepegtetni egy-egy vígjátékba, amennyi a pesti polgár ízlésének (no meg teher-bíró képességének) megfelel. A korszak színműirodalmát két alaptémára szűkíthetjük le: a szerelmi háromszögtörténetek ezernyi változatára (közkedvelt féltékenységi komédiák, úrilány szeretővel és kellő mennyiségű freudi komplexussal stb.) és a meghamisított, kedélyes, anekdotizáló táblabíróvilág hejehujázó, vígan tönkremenő rajzára. A közönség (és erről a korabeli pántlikás-magyaros filmgyártás is gondoskodott) jámboran belefeledkezett a happy endesített életszemléletbe, és hónapokon keresztül vitatkozott azon: „Járt-e Cecil a Török utcában ?" Néhány színdarabcím jelzi a fő érdeklődési köröket: *Matyika színésznő akar lenni* (Csathó Kálmán), *A méltóságos asszony trafikja* (Bus Fekete László), *Egy nő, akinek múltja van* (László Aladár), *Baskircsev Mária* (Andai Ernő és Bálint Lajos), valamint operett és kabaré minden mennyiségben. „A művelt magyar középosztálynak szánt darabok - írja *Színházi esték* című kötetében Bisztray Gyula -- valójában a Gartenlaube-szerű képeslapokon nevelkedett jámbor kis-polgári rétegekre építik számításaikat. Ezekben a darabokban nincs semmi, amit egy okleveles tánc- vagy illemtanár kifogásolhatna, szerzőik gondosan ügyelnek arra, hogy semmit ne mondjanak, amit a megegyezés tik, nehogy valamiféle érdeket sértsenek, meséjük sablonos, figuráik papirosízűek, a hiányzó drámaiságot érzelgős líra pótolja ..

A darabok témáiból könnyedén nyomon követhető a két világháború közti közönség érdeklődése: a húszas évek elején a falu volt divatban, azután következett a hadifogoly-történetek sora, majd az irredentatémák, végül az egyes foglalkozási ágakra került sor, a harmincas évek derekán, az ügyvéd és a falusi tanító után az állástalan mérnök lett a favorit. (Ot rendszerint a Vezérigazgató lánya ütötte el automobilján, először pofon vágta, és csak azután ment feleségül hozzá.)

És a közönség ragaszkodott mázas történeteihez. A kormányzó nemkülönben. Pünkösti Andor, Horváth Árpád, Hont Ferenc, sőt még Hevesi Sándor

Hegedűs Gyula és Rajnai Gábor A tésasszonyban (Vígszínház, 1930)

kísérletei is sorra megbuktak vagy visszhangtalanok maradtak. A színházak lehetetlen körülmények között dolgoztak, hol bezárták, hol kinyitották őket, az igazgatók úgy váltakoztak, mint az utasok a körhintán, s a Nemzeti Színház akkor kapott nagy ovációval forgószín-padot (1929-ben), amikor Reinhardt és Mejerhold éppen azon kísérletezett, hogy száműzze az illúziókeltést. Az 1929-30-as szezonban az ország hetvenhét színháza tizenegyezer-hétszáznyolcvan előadást tartott (ebből a tizennyolc pesti színház egymaga ötezer-nyolcszáznyolcat), és egyetlen évadban vidéken ezer-egy(!), Budapesten hatszázhatvan(!) szín-darabot mutattak be. Egy-egy színdarab a fővárosban évente nyolc-kilenc elő-adást, vidéken hat-hét előadást ért meg!

Az 1929-30-as évadban (a Színházi Kamara adatai szerint) ezerkétszázharmincnégy színpadi szerző neve szerepelt az ország címlapjain. Egyetlen évadban! S amikor a harmincas évek vége felé (főleg a magánszínházak kezdeményezésére) néhány színháznak határozott profilja kezdett kialakulni, akkor „beköszöntött" a zsidótörvény, amely a „gazdasági és társadalmi rend hatályosabb védelme érdekében" megtiltotta, hogy zsidó származású művész „színház igazgatója, művészeti titkára, dramaturgja vagy bármely névvel jelölt olyan alkalmazottja legyen, aki a színház szellemi vagy művészi irányát megszabja".

Csoda-e, ha a kasszaraport kiűzte a nemzet sorskérdéseit a színházból? Ha Babits Mihály, Déry Tibor, Remenyik Zsigmond művei nem kerülhettek szín-re? Ha Németh Lászlót egyes alkalmakkor mindössze háromszor játszották ? Ha Móricz Zsigmond *Úri murija az* 1928-as bemutatón még a meghamisított, happy endesített változat ellenére is csúfosan megbukott?

Inkább az a különös, hogy Zilahy, aki - mint Schöpflin írja a Nyugatban - „az egyetlen a korszakban, aki a mai magyar élet égető kérdéseit feszegetni meri", komoly nemzeti sorskérdésekkel küszködő drámáival is rendre sikert aratott. Mi volt a titka? Mindének-előtt talán *időszerűsége.* Azok a problémák, amiket Zilahy felvetett, a maguk sorában kivétel nélkül mind élőek és izgatóak voltak. Ha az író tévedett (mint *A csillagok és a Leona* esetében), akkor a közönség őt is könyörtelenül meg-buktatta. Ez az állandó *up-to-date* maga-tartás, ez a naprakész reakció a jelenségekre, ez Zilahy első számú vonása. A második : *szeretete.* Zilahy érzékletesen fejezte ki a kispolgárok és a középosztály érzés- és gondolatvilágát, megfogalmazta illúzióit, ellesett kis igazságokat életéből, ábrázolta gondjaikat, de soha-sem mutatott reménytelen képet. Vagy legalábbis ritkán, mint *A tizenkettedik óra* című színműben. Valami feloldást, megoldást, kiskaput mindig tartogatott. Harmadik vonása: *modernsége.* A kor minden szellemi áramlata, divatos tudományos tétele megtalálható műveiben, a relativitáselmélettől, az eugenetikáig, a pacifizmustól a freudizmusig. Emellett Zilahy hősei majdnem mindnyájan a szerelem áldozatai. Az író a szabályos exportdráma igényeinek is megfelelő sze-*relmiháromszög -történeteket* dúsította fel tudományos, politikai, lélektani elemekkel. S végül Zilahynak talán legfőbb varázsa: *írásművészete.* Néhány vonással felvázolja az élet apró jelenségeit, egy-egy pontos dialógussal élő epizódfigurát teremt, viszonylag kevés akcióval gazdag bonyodalom látszatát kelti. Zilahy a Kleinkunst mestere, stílusa hihetetlenül érzékletes, nyelve tiszta, mint a patakvíz, dialógusai ízesek. Született mesélő, ráadásul kitűnő megfigyelő és pszichológus, ismeri a lélek rejtelmeit. Dramaturgiai szerkesztőtudása (jóllehet néha ő is szerkesztési hibába esik) szinte egyedülálló kortársai között, motívumait ügyesen bontja ki, fordulatai többnyire leleményesek. Írásművészetét ritkán bírálták. Ezért meglepő egy 1957-es újságcikk, amelyben a szerző „olcsó-nak" bélyegzi Zilahy íráskészségét.

Bajor Gizi és Uray Tivadar Az utolsó szerepben (Nemzeti Színház, 1935)

„Kommersz darabnak is közepes, gondolattalan széria-termék" - írja *a Szűz és a gödölye* felújításáról. Nem vitatkozom vele. Kívánom neki, mint kortársai is tették, a traktoroslány szerelmét.

Made in Hungary

Pirandellói „formabontó" színjátékkal kezdi pályafutását. *A Hazajáró lélek* (Nemzeti Színház, 1923) hőse, Ágoston építészmérnök agyonlövi magát, mert szép és nyughatatlan felesége, Mária egyszerre két férfival is flörtöl. A feleségben tovább él a halott férj emléke, s hol a grófi lakáj, hol a fizetőpincér, hol a villanyszámlás ember képében „fizikailag is kivetül a színpadon, azaz újra megjelenik. Mária nem bírja elviselni a látomásokat, s a Dunába akar ugrani. A halott férj azonban még egy-szer utánanyúl a sírból, és (egy hídépítő munkás alakjában) visszarántja az életbe az „égő szoknyájú" asszonyt.

Az előadás, amit Hevesi Sándor, a Nemzeti Színház frissen kinevezett igazgatója rendezett, épp a darab „formabontó" szerkezete miatt sikerült felemásra. Az író nem Mária belső vívódására, hanem a hatásos kísértetjelenetekre tette a hangsúlyt, s ezért épp a „hazajáróélek-motívum" vált súlytalanná, s a meghökkentőnek szánt szimbólum gyengécske allegóriává hervadt. „Sírvirágokon, legyenek bármilyen buja színekben pompázók - írja *a Pesti Napló* kritikusa némiképp maliciózusan -, mindig megérzik a temetők illata."

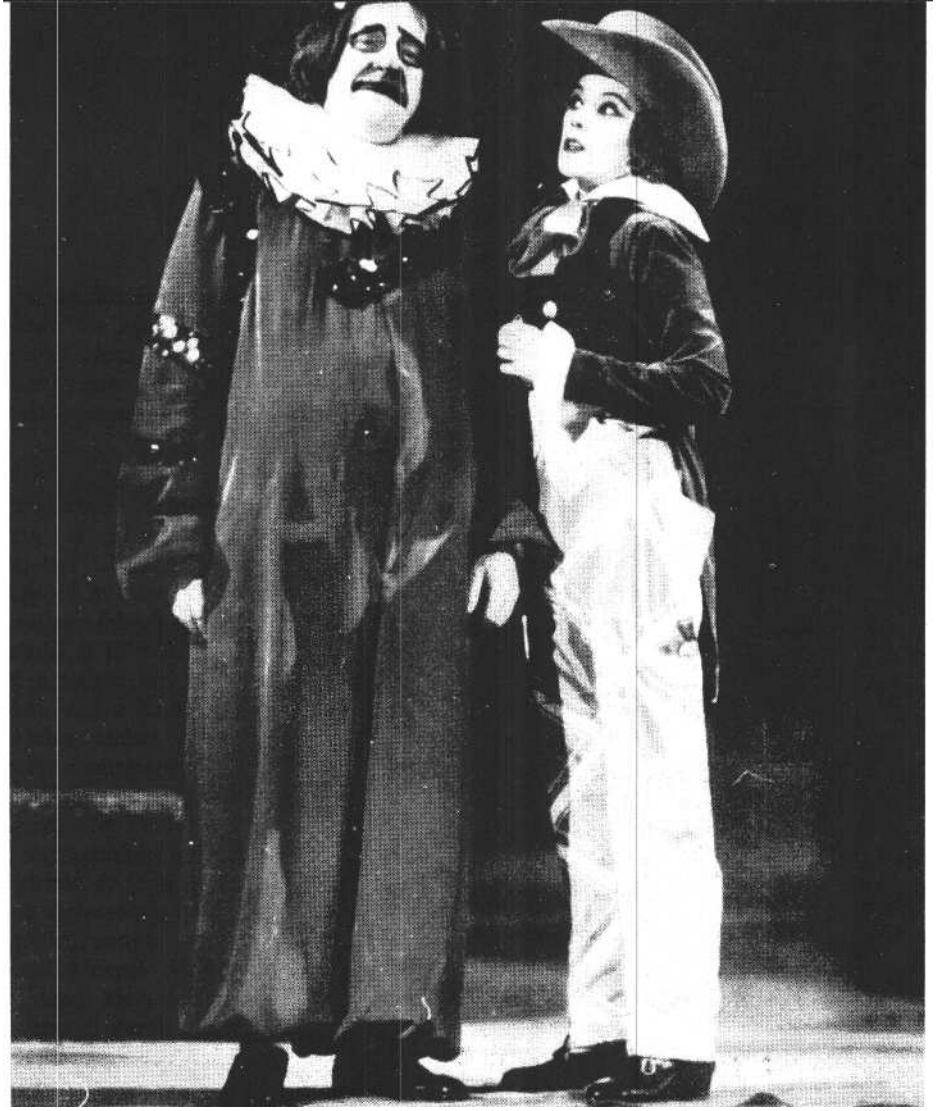
Valószínűleg Pirandello egy másik színműve, *a Ma este rögtönözve játszunk* ihlette *a Zenebohócok* (Nemzeti Színház, 1925) keretjátékát, ahol a két clown, apja és lánya felszólítják a nézőket, rögtönözzenek egy történetet. A közönség improvizál, a sztori könnyfakasztó és banális. „Mi nagyot merhet a szerelmes férfi, ha helyettes tornatanár?" - így foglalhatnánk össze a szentimentális történetet, amelyben Madár úr, a bizonyos klottnadrágos atléta vállalja a halál-ugrást, hogy elnyerje a főbérlő lányának, Fruzsinának a kezét, aki „valami szépre, valami halálosra vágyakozik", és minél előbb szeretne „belekarmolni az élet selymébe". Madár úr lezuhan, csontja összetörik, Fruzsina azonban kigyógyul illúzióiból (mint a mama a reumából), s hozzámegy Madár úrhoz, a gimnáziumi repülőemberhez. „Ez bizony régi nóta, ami nem mindig új" - mondja Schöpflin a darabról.

Nem lett világsiker *A jégcsap* (Belvárosi Színház, 1923) című bohózat sem. Pedig Zilahy kedvenc képletéhez, a szerelmiháromszög-történethez nyúlt. A darab hőse (Dandin *György* habkönnyű utóda), a vénülő kozmetikus, aki ráadásul zsugori is, az egész női nem hűt-lenségét meg akarja bosszulni feleségén, akit magándetektívvel őriztet. A csapda visszájára fordul, a szerelmi magánnyomozó maga csábítja el a feleséget, s a felszarvazott férj épp akkor érzi magát a legnagyobb biztonságban, amikor valóban megcsalják. Ez a könnyed, franciás bohózat (*a* jól ismert téma százegyedik variációja) hűvös tanulsággal szolgál: „Ha egy asszony olyan hideg, mint a jégcsap, akkor nem érdemes hozzányúlni, mert az embernek lefagy a keze." Okosabbak ilyenkor előtte lehelgetik. „isten látja a lelkemet: semmit sem akartam és semmit sem akarok ezzel a darabommal, csak megnevettetni a közönséget" - szögezi le a szerző.

Nyilvánvalóan ezzel a szándékkal íródott *A világbajnok* (Vígszínház, 1927) című bohózat is. Berky Miklóst, a nehézsúlyú ökölvívás bajnokát (akit edzője hét lakat alatt, szerzetesi szigorban és tudatlanságban őriz a női nem elől) elcsábítja egy ravasz pesti lány, és ráveszi, hogy hagyjon fel a sportolással. Érvei: t. bokszolni illetlen, 2. mostohaanyukájának sem tetszik. Az izomember természetesen enged a gyenge nőnek, s „a nézők lelkében ahogy az *Újság* riportere tudósít - kivirul a meghatottság". Pár sorral odébb a következőket írja: „Berky Miklós és a lipótvárosi angyal találkozását hímporos naivság jellemzi." Maradjunk ennyiben.

Exportra készült *A csillagok* című bohózat (Vígszínház, 1925) és a *Tűzmadár* című bűnügyi játék (Művész Színház, 1932) is. *A csillagok,* mint arra maga a szerző emlékezik vissza: „A Vígszínház egyik legnagyobb bukása lett", a premierre Londonból idesereglett színházi ügynökök „még a szünetben, köszönés nélkül távoztak". A darab kusza és zavaros, áltudományos magyarázatok, vernei fantazmagóriák és közhelyes lélekelemzések keverednek benne divatos tudományos szólamokkal.

Világsikerre a *Tűzmadár* (Firebird) tett szert. Ez az álbűnügyi játék, amely a krimi elemeit ötvözi a lélek-



Csortos Gyula és Bajor Gizi a Zenebohócokban (Nemzeti Színház, 1937)

tani drámával, kitűnően mutatja Zilahy szerkesztői erényeit. Egy Andrássy úti előkelő villában megölték a népszerű bonvivánt. A gyilkost a ház lakói között kell keresni. A szálak a háztulajdonos, egy nyugalmazott belügyminiszter lakásához vezetnek. Először a szoba-lányt gyanúsítják, majd minden nyom arra mutat, hogy a kegyelmes asszony-nak volt viszonya a színésszel. Karola be is vallja tettét. Ekkor váratlanul ki-derül, nem ő, hanem a lánya, Mariet a gyilkos. Zilahy állandó bújócskát játszik, kitűnő fordulatokkal többször félrevezeti a nézőt, s a feszültséget egészen az utol-só pillanatig fokozni tudja.

Nem mondható el ugyanez a Bajor Gizinek írt két színészdarabról, *Az utolsó* szerepről (Nemzeti Színház, 1935) és a *Szépanyám* című színműről (Nemzeti Színház, 1943), Zilahy egyetlen történelmi tárgyú darabjáról. *Az utolsó szerep* a szívbeteg primadonna melodramatikus története, ahol az ünnepelt, de szívbeteg színésznő saját anyjának maszkírozza magát, hogy az orvosprofesszortól megtudja végre az igazságot. Meg-tudja, lemond a világ hívságairól, és visszavonul egy vidéki penzióba. Sorsa azonban utoléri, és szerelmese karjaiban kap szívrohamot.

A Szépanyám is szabályos háromszög-történet, csak épp a XVIII. században, a Martinovics-felkelés előestéjén. Zilahy mesteri tudással teremti meg a korabeli vidéki élet atmoszféráját (Polina, a jó-szívű sánta vénkisasszony pipával és csi-bukkal jár-kel, ellenőrzi, hogy a kicsinkó kis zsákba belekerült-e a sunka, az öreg-tészta, a cangabirka combja, Zedreghy felleghajtó köpenyben érkezik stb.). majd néhány vonással Párizsba röpít bennünket a Hotel des Invalides-ba, ahová megér-kezik Petronella, hogy hűtelen urát ha-zavigye beteg gyermekéhez. Van ebben a darabban minden, korrajz, ármány és szerelem, érzelmesség, pátosz, halk derű; az ember szinte visszavágyódik a romantikába. Külön ki kell emelni Pet-ronella alakját. Ebben a XVIII. századi zárkózott nőalakban Zilahy megírta az asszonyi kitartás szimbólumát. Csak az tud ilyen asszonyt teremteni, aki ismeri az emberi lélek bonyolult útvesztőit, s követni tudja az érzékek útját. Vonatkozik ez persze a férfiakra is. Darabjai-nak többségében egy szerelmes férfi áll a középpontban, aki mindig jobban szere-ti feleségét, mint az őt, s az asszony visz-szaél szépségével. Az író *A csillagok* című darab bevezetőjében meg is fogalmazza alapképletét: „Az asszony az urát szereti, a fiúba szerelmes, de egy harmadiknak ad-ja oda magát." Ez a képlet szinte kivétel nélkül minden művére érvényes. Egyrészt megtaláljuk a főalakokat (Almády Miett a *Két fogolyban,* Petronella a Szépanyámban, Lizavetta a Szibériában, Judit *A tábornok*-ban, Klementina *Az utolsó szerepben,* az énekesnő *A fegyverek visszanéznek* című regényben stb.), s mindegyikükhöz „tar-tozik" egy derék, de középszerű férj, majd az a bizonyos harmadik, aki fel-kavarja nyugalmas életüket, s ismeretlen borzongással ismertet meg. Színezi még a palettát a reménytelen szerelmesek hűsé-ges tábora (Jani kadét a *Két fogolyban,* Bikkessy Dienes kancellár a *Szépanyám*-ban, Sárkány hadnagy a *Szibériában,* Kada orvostanár *Az utolsó* szerepben stb.), akiknek többnyire nem marad más vá-lasztásuk, mint a lemondás és a nagy-lelkűség.

Szépek és titokzatosak ezek a nők Zilahy műveiben. Erotika és halál lengi körül őket, valami titkuk van, valami buja vágy bújt a bőrük alá, s most hiába küzdenek a vonzás ellen, megmártóznak a fényben, mint a pillangók, majd megperzselődve ernyedten vissza-hullanak, és vagy hozzámennek valamelyik türelmes udvarlójukhoz, vagy vissza-térnek férjükhöz, akik kitartó megadással várják a kaland ellobbanását.

Petronella bohózati párja *A tésasszony* (Vígszínház, 1930). A hősnő itt is meg-küzd a kokottal férjeuráért, a tisztesség itt is győzelmet arat. De micsoda különbség. A férj nem nemzetközi hírű orvosdoktor, hanem kopaszodó szikvíz-gyáros. A színhely nem Párizs, hanem Csegedi uram udvara, ahol öreg kapta-fák, kulimászos üvegek és hasas ugorkásüvegek sorakoznak. Itt él Tünde úr, a bölcselkedő suszter, idejár a szapora szavú borbélylegény, s ide robban be a démoni nő, Anada vidéki rokona, Brunhilda, a Korona kávéház új kasszatündére, aki felforgatja a vidéki kisváros nyugalmát, és fellobbantja a parazsat Csegedi uram potrohában. Groteszkül mulatságos, nevettető bohózat *A tésasszony.* Mintha Zilahy a Parády-féle szépítőpáccal átkente volna valamelyik féltékenységi tragédiáját, s most a népszín-művek jól ismert figurái végzetdrámát játszanának. A könnyű erkölcs persze csak ideig-óráig kerekedik felül, végül Csegediné asszonyság egy csellel vissza-szerzi élete párját, s Brunhilda, a fürdő-kádi Vénusz nem mosakodhat minden reggel száz üveg szódavízben.

Honmentő illúziók

Zilahyt azonban nem ezek a darabok iz-gatták. Ő nemzetének lelkiismerete akart lenni, az egész magyarság pulzusán akarta rajta tartani az ujját. „Eljöhet az idő - mondta az Írók Közgyűlésén, 1940-ben -, amikor minket, mai magyar írókat is kérdőre von a történelem: hol voltunk, hol maradtunk a szellemi élet fel-mutatásával" ... „egy nép, amelynek irodalma nem tudja megfogalmazni sors-kérdéseit, megérdemli bukását ..."

Sokszor védolják Zilahyt azzal, hogy sikerhajhász volt, aki kora minden politikai fordulatára megírta a maga regényét vagy drámáját. S ez igaz is. *A Süt a nap* a vitézi telkek és a kisgazdapárt propagandája, *a Szökevény a* Bethlen-f éle konszolidáció regénye, *A tizenkettedik óra az* anglofil pacifizmus színdarabja, s még a Fatornyokban sem nehéz a Kállay-féle kettős politika szellemét felfedezni. De megpróbált alkalmazkodni Zilahy a felszabaduláshoz is, átdolgozta a *Fatornyokat,* vezércikkben köszöntötte a felszabadító szovjet katonát, Vorosilovval tárgyalt, és vállalta a Magyar - Szovjet Művelődési Társaság elnöki tisztét. Mindez a sok pálfordulás azonban nem érvényesülését volt hivatott szolgál-ni, mint egyesek vélték. „Hintagesztusai" kivétel nélkül egy makacs meggyő-ződésből fakadtak; a középosztályba vetett hitéből. Zilahy - írásainak többségében - egész életében a középosztály pusztulásáról beszélt. Felismerte osztá-lyának kétséges helyzetét, látta, hogy a történelem szalmaszálként söpri el a szol-gabírók és a vidéki ügyvédek kártya-asztalát, azt azonban sokáig nem hitte el, hogy az úri középrétegek sorsa meg-pecsételődött. Az ő számára a közép-osztály a nemzet letéteményese maradt, a továbbélés egyetlen záloga. Zilahy szi-lárdan hitt abban, hogy az új Magyar-ország jövőjének kialakításában a közép-osztályra történelmi szerep vár, s a de-kadens és meddő „úri Magyarország" csak a középosztály felfrissítése árán modernizálható. „Á népi ösztön a Szent István-i gondolat felé húz" - írta egy Imrédynek fogalmazott levéltöredéké-ben. Ma már tudjuk, ez a meggyőződése illúziónak bizonyult. És ez az illúzió élete legnagyobb tévedése volt.

Pedig Zilahy szinte korlátlanul e tétel bizonyítására szentelte tehetségét. Négy regénye: *a Két fogoly, A szökevény, A lélek kialszik* és *A földönfutó város* valójában egyetlen hatalmas eposz, a magyar közép-rétegek vergődésének és asszimilációs

kísérletének a története 1910-től 1930-ig. Zilahy a társadalom ellentétes osztályai között osztálybékét hirdetett, méltányos kiegyezést úr és paraszt, úr és arisztokrata között, hogy az ezeréves „turáni átok" megszűnjék végre, s létrejöjjön az egészséges, keresztény nemzet.

Asszimilációs tandráma már egyik korai színműve, a két világháború közötti időszak legendás hírűvé vált népszínjátéka, a *Süt a nap* (Nemzeti Színház, 1924) is. Ez a szentimentális kis darab (a kortársak üdítő foltnak érezték az exportdrámák áradatában) - a pörgekalapos, hófehér ingű, öntudatos vitézi telkes parasztember és az elszegényedett református papkisasszony találkozása - „az úr és a paraszt testvéri meg-békülésének" jelképeként készült Gárdonyi Géza népszínműve, *A bor* hatására. Zilahy rögtön ebben a darabjában élesen megpendítette kedvenc eszméjét, nevezetesen azt a felfogást, amely szerint a kifáradt és elszegényedett középosztályt a néppel vagy a parasztsággal kell felfrissíteni. A faj ősi erejébe vetett hit Szabó Dezső-i kultusza ez, Böjthe János is azért veszi feleségül Barabás Máriát, a parasztlányt, hogy vele a faj tisztaságát, fennmaradását biztosítsa. Zilahy persze elkerüli a rög és a vér magyar fajforradalmának Szabó Dezső-i gondolatát, a falu patriarchális alapvonásai és a városi, az idegen psziché közti divatos ellentmondások nála nem érzékelhetők. Itt minden derűs, süt a nap, a kálvinista pap bibliai jósága, a tanító úr minden nyomorúságon átderengő bánata beragyogja a falu főterét. „Olyanok vagyunk, mint a fődfogalmazza meg a tanító Zilahy mondanivalóját el nem felejtés céljából. - Az idők ekéje fölszántott bennünket ... akik fölül vótunk: alul kerülünk ... akik alul vótak, fölül kerülnek. Mi elszikkadtunk, kiszáradtunk, mint a tarló ... de itt van az új erő. Keveredünk. Most keveredünk ... Nagyokat hasít belénk az eke . . . nem baj! Így jó, ha keveredünk ..."

Évekkel később - mintha csak csalódását akarná regisztrálni - még egyszer visszatér ehhez a témához. *A Gyümölcs a fán* (Vígszínház, 1939) azonban már nem élteti ilyen hevesen a keveredést. A darab furcsa és kínos ötletre épül, és kudarccal végződik. Már a tartalma is meghökkentő: a meddő méltóságos aszszony rábeszéli férjét, hogy ejtse teherbe a cselédlányt - a család fennmaradása érdekében. Ferdinánd, a kopaszodó férj, aki divatos egyetemi tanár „és a népi

Jelenet A szűz és a gödölye 1936-os előadásából

politika szellemi úttörője" (kicsit az író, kicsit Szabó Dezső) könyvvel a kezében indul a teoretikus légyottra, és rövid tusakodás után megfogan a gyermek. „Ennek a népies gondolatnak a középosztály a törvénytelen apja" -- mondja az író. Ezúttal azonban mégsem sikerül a középosztálynak megkapaszkodni a parasztság méhében. A cselédlány visszalopja a porontyot, hazaviszi a falujába, s a gyermek (nehogy a csendőrök megtalálják) elkeveredik a többi gyerek között; a parasztok kézről kézre adják, emlőről emlőre.

„'Tiszta elmebaj" - mondja a méltóságos úr apósa. „ilyen ötletből nem ember, homonkulusz születik." És még kevésbé dráma.

Van azonban az osztálybékének egy másik útja is. Az arisztokrácia felé. Dukay Zia, arisztokratalány létére, férjhez megy Ursi Mihályhoz, a tehetséges munkásgyerekhez. Hasonló házassággal kísérletezik A *szökevény* hőse is. *Az Úrilány* című vígjáték (Belvárosi Színház, 1935) ártatlan, de talpraesett hősnője némi fondorlat árán sorra becsempészi a düledező kastélyba egész családját, és nemcsak a léha arisztokratafiút szelídíti meg, de elbűvöli sznob anyját, agresszív apját, és mellesleg ráncba szedi az uradalmat is. A szabályos és vérszegény kis történetet Zilahy megspékeli az állástalan mérnök és a dolgozó nő komplexusával., az elszegényedett Gara papa délibábos illúzióival, a sztorit mégsem bírja kiemelni a híg sablonból.

A középosztály erkölcsi és családi válságába világít bele a század első évtizedeiben olyannyira divatos családregények mintájára készült színdarab, *A szűz és a gödölye* (Magyar Színház, 1936) is. (A *Fatornyok* és *A házasságszédelgő* mellett ez az egyetlen darab, amit a felszabadulás óta Magyarországon játszottak.) A darab egy őrült hajsza a nagy értékűnek vélt címadó festmény örökléséért, méghozzá feleslegesen, hiszen az idősebb Huben, a család feje, pénzszűke miatt még életében eladta az eredetit. A testvérek mindezt nem tudják, álnokul kisemmizik nővérület, és megbabonázva ülnek a hamisítvány előtt, amelytől vagyont, sikert, szerelmet remélnek. Egy illúzió keserű leleplezése a darab, és a quattrocento festménye - mint Balzac szamárbőre - egy sorvadó, semmittevésben elfajzott nemzedék jelképe. A színmű Jókai színházbeli felújítását (amelyet Egri István és Varga Géza közösen rendezett, s amelynek főbb szerepeit Egri István, Bara Margit, Bánki Zsuzsa, Csákányi László, Szabó Gyula és Petrik József játszotta) általában elismerő kritika fogadta. Csupán *a Magyarország* 1957. május 15-i számában érte éles bírálat a színház vezetőit, a tantieme miatt: „Nos, ki kapja ezt a magyar pénzt? - kérdezte az FM jelzésű újság-író. Az a Zilahy, aki bús emigrációjában Aczél Tamással, Mérayval és társaival közös politikai gengben rohasztja a magyar állam jóhírét, becsületét és biztonságát? Tehát - éljünk a szókimondás jogával -- pénzügyileg támogatni Zilahyt annyi, mint politikailag támogat-ni a néptől idegen erőket, ez a dolog lényege, bármiként magyarázzák is .. .

Mindezek azonban kitérők. Zilahy középosztályról vallott nézeteit és illúzióit legjobban egy korai színdarab, *A fehér szarvas* (Nemzeti Színház, 1927) tükrözi. Az utódállamokból menekült úri középrétegek beilleszkedésének propagandája és tragédiája ez a dráma. Zilahy két út lehetőségét állítja szembe. Az egyik, Karakán huszárezredesnek (Zilahy egyik legmarkánsabban megrajzolt alakjának) a lehetősége, a másik Lászlóé, a fiáé. Karakán a honmentő dzsentrik nacionalista fajtájához tartozik; gyűlöli a ramánt, a zsidót, lenézi a parasztot, titkos hazafias társaságot szervez, ahol hosszú zöld asztal körül béna tábornokok, véres-

re vert vértanúk, bosszút lihegő megalázottak, agg 48-asok hat fekete kandeláber fényében esküdöznek, hogy „küzdelmeik célját nem adják fel soha". Az álomkergető magyar alaptípusa Karakán, aki a fehér szarvast várja, „amely Maetis mocsarában bukkan fel, s megmutatja a hazafelé vezető utat"; megpróbál beilleszkedni a Horthy-féle kapitalizmus törvényei közé, de részvénytársasága megbukik, a Fehér Szarvas Társaság feloszlik, s nem marad a pénztárcájában semmi, csak egy régi magyar nóta. Egy szívet tépő duhaj úri kurjantás, amilyen maga is volt.

A délibábos illúziókkal a Karakán László-féle reálpolitika áll szemben. Ő nem lép be a titkos társaságba, ábrándjaival leszámol, beáll asztalosinasnak, és összeszorított fogakkal megácsolja apja fekete koporsóját. „Mit akarunk mi. magyarok? - kérdezi a darabban. - Kijutni ebből az ingoványból és megkeresni az új Magyarországot!" Apja nem érti. „Kisiparosokat akarsz nevelni a nádorválasztó nemzet sarjadékaiból ?" - kérdezi döbbenten.

„Ez a darab - nyilatkozta Zilahy - a munka apoteózisának volt szánva, olyan értelemben, hogy a jogászoktól elözönlött ország lerongyolódott középosztálya ne az »úriember «hazug fogalmát keresse továbbra is fehér szarvasként, mert a becsületes munka, ha ezt a munkát az asztalosgyalu jelképezi is, több fantáziát, nagyobb anyagi jólétet és általában a nemzeti boldogulás több ígéretét rejti magában, mint a jogi diplomába csomagolt úri pálya."

Nem volna teljes a kép, ha nem szólnánk Zilahynak azokról a színdarabjairól, amelyek a két fő irányt, az export-drámát és az úgynevezett politikai drámát igyekeztek összeötvözni. Szabályos háromszögdrámák ezek egy-egy történelmi-társadalmi kataklizmával a háttérben, némi kuriózummal és extremitással fűszerezve.

A Szibéria (Nemzeti Színház, 1928) és *A tábornok* (Nemzeti Színház, 1928) a háborút és a szibériai garnizonokat választja hátterül. A húszas évek fordulóján hadifogolynaplók és -regények divatja öntötte el az országot. Markovits Rodion, Móra Ferenc, Lengyel József éppúgy megírta szibériai élményeit, mint ahogy az *Új Idők* vagy az Est-lapok tárcarovata is folytatásokban közölte a hadifogoly-visszaemlékezéseket, háborús anekdotákat. Az almanachlíra máig hát-térbe szorította a hadifogoly-kutatást (Ör kény István *Lágerek népe* című kötete ritka kivétel!), s a háború, a front, a lövészárok, a barakk inkább kulissza, festett díszlet maradt. Verőfény ragyogja be a táborba vezető utat a *Két* fogolyban, s megszépített valóságot tükröz *a Szibéria* barakkidillje is. Ez az észak-szibériai love story szabályos giccses szerelmi háromszög; Sárkány hadnagy és Gyéresi főhadnagy „keserű férfilírája" csak azért kelt érdeklődést, mert Zilahy kivételes környezetbe helyezi hőseit.

A tábornok című színműre szóról szóra vonatkozik ugyanez. A novellisztikus és mozaikszerűen kibomló hangulatdráma valójában dramatizált lélektani elbeszélés, patetikus és hazug. Báró Szikszóy György altábornagy, a rettenthetetlen hadvezér és előkelő szerelmes, nemesség-párbajt vív a férj jel a harcmezőn. A szegény férj természetesen nekirohan egy orosz golyónak, a tábornagy pedig megviszi az ura halálhírét az asszonynak, és biztatóan rámosolyog; ő nem sürgeti, ő tud várni.

Szerelmi történet a *Leona* című szín-mű (Nemzeti Színház, 1930) is, ezúttal a László utcai népkonyhán. A jószívű és szépséges grófkisasszony beleszeret az ételosztónak álcázott terroristába, aki a forradalom napjaiban véletlenül épp a lány apját végezteti ki. „A népkonyhák üstje nem arra való, hogy anarchista összeesküvéseket kotyvasszanak benne!" - mondják a darabban. „Fel kell emelni az elnyomottakat. Igen. De nem márólholnapra, mert akkor ezekből a vad majmokból forradalmi biztosok lesz-nek!"

Teljesen más szemszög ez, mint Nagy Lajos egyfelvonásosa, az *Új vendég érkezik.* Zilahy ezúttal - úgy tűnik - megrettent saját témájától, ügyesen elkerüli az igazi konfliktusokat, a két főhős (a forradalmár Katona és az ellenforradalmár gróf) kiegyeznek egymással, mi-előtt találkoznának, ráadásul Katona nem tudja, kicsoda a lány, tehát még szerelme és meggyőződése között sem kell választania. Marad a szamaritánus Leona, akinek - Schöpflin kifejezésével élve - „A maga iránt keltett rokonszenvből kell színpadilag megélnie".

Kevés olyan visszhangtalan bemutató-ja volt Zilahynak, mint a *Leona.* Ráadásul még plágiummal is megvádolták, miszerint ellopta egy bizonyos Nagy István hírlapíró darabötletét, aki „Szamuely Tibor és egy úrilány szerelmi történetéből" akart drámát írni. A törvényszék nem adott helyt a keresetnek, és a rá galmazó újságírót száz pengőre büntették.

A darab érdekes fényt vet az író politikai nézeteire. Zilahy elutasítja az erőszakos társadalmi átalakulásokat, a Tanácsköztársaságról több színművében úgy beszél, mint egy elkapkodott és a nemzet számára veszélyes anarchista összeesküvésről. Az ő számára minden olyan mozgalom kérdéses, amihez nem a középosztály szolgáltatja a bázist. Ezért inkább megkísérli a középosztály szellemi horizontját szélesíteni. Főszerkesztői állást vállal, a reformeszme gömbösi és népi írók által képviselt értelmezését megkísérli egybeötvözni, megpróbál most szellemileg közvetíteni a nép és a középosztály között. 1935 tavaszán úgy érzi, „kiléptünk egy új reformkorszak levegőjébe", s a magyar szellemi élet állóvizei ellen meghirdeti az *Új szellemi frontot!* „A forradalmak utáni korszakot - írja a *Pesti Napló* 1935. április 14-i számában - egész bátran létrakorszak-nak lehetne elnevezni. A magyar romok felett 18 000 kisebb-nagyobb létra, egész létra-erdő támadt, amelyen elnökök és díszelnökök másztak fel a magasba, minden épkézláb ember a létrák fokain helyezkedett el, és lent a mélyben ott maradt egyedül, magára hagyatva a nép és vele együtt a legtragikusabb magyar gondolat . . . Új szellemi frontra van szükség, amely felfrissülve az idők szelében, felfegyverkezve a reformok gondolataival, keresztül tudja törni magát a létraerdőn."

És valóban megpezsdült ekkortájt a magyar szellemi élet. Az írók maguk is megpendítették a reformok hárfahúrjait, szociális reformról, új egészségügy-politikáról, új kultúrpolitikáról cikkeztek. „És Gömbös - a müncheni *Új Látóhatár* 1959-es számában emlékezik így Zilahy - kinyitotta a Vár csukott ablakait ennek a romantikus idealizmusnak, amit én akkor Új Szellemi Frontnak neveztem . . . olyan években, amikor már minden sarok viharsarok, néma forradalom vagy tardi helyzet volt, amikor nemcsak a magyar parlamentben de a szerkesztőségekben is a legnagyobb műveletlenség tombolt, s az elbutult keresztény magyar középosztálynak szellemi tápláléka az *a Mein Kampf* volt, amelyből a haza-fias, de német származású kiadó . . . csupa gyöngédségből kihagyta Hitlernek azt a néhány gyönyörű mondatát, hogy az akadálynépek között a magyarokat is ki kell irtani ..."

Ez a publicisztikai hév, ez a közéleti-

politikai szerepvállalás - kisebb-nagyobb hullámvölgyekkel egészen az emigrációig elkísérte Zilahyt. Mostantól mindenbe belekapott. Hetilapot indított, amely HÍD „az irodalom és a politika", HÍD „a magyar társadalmi osztályok között, elsősorban a néprétegek felé". Pegazus névvel filmvállalatot alapított, hogy megújítsa a kommercializálódott magyar filmet. Az amerikai School of Leadership mintájára meghirdette a Kitűnőek Iskoláját, felajánlva vagyonát az állami kincstárnak, hogy szegény sorsú népi tehetségeket oktassanak, hiszen „a magyar faj, de elsősorban a magyar nép azokon a helyeken, ahol a sorsát intézik, ijesztően kis számban szerepel". Cikksorozatot írt a technokráciáról, az eugenetikáról, az elöregedésről, a születésszabályozásról. Ezt az izgatott, politikailag és szociálisan sokszor tisztázatlan lelkesedést híven tükrözi *A tizenkettedik óra* (Magyar Színház, 1933) című komédiája. Olyan ez a darab, mint vala-mi áltudományos leltár, mégis minden felszínessége, mesterkélt szociális problematikája, zavaros, áltudományos *áram*latai, így a fajnemesítéssel való kacérkodása ellenére is élesen pacifista kicsengésű, olyannyira, hogy Sztójay Döme tábornok azonnal a betiltását követelte, mondván, a világbéke megváltó apostolának története, akit csak úgy tudnak elhallgattatni a militaristák, ha tébolydába zárják, nemcsak Hitlert és Mussolinit, de a magyar kormányt is pellengérre állítja.

Érdemes (hála Laczó Miklós kutatásának) néhány mondatban idézni, milyen érvekkel kelt Kozma Miklós Gömböshöz írt levelében Zilahy védelmére:

.. már egyszer sikerült egy ősmagyar tehetséget áttolnunk az ellentáborba: Ady Endrét. Ezt megismételni senkivel és semmiféle darabbal a jövőben nem szabad. A kérdés megoldása nem a cenzúra. A kérdés megoldása az, hogy a magyar tehetséges írókat, művészeket összegyűjti, támogatja, befolyásolja az ember ... hogy nyitott szemmel lássák a magyarság problémáit. Nálunk a tehetségtelenség sokszor védekezik azzal, hogy piros-fehér-zöld színű zászlóba takargatja idétlenségeit. Kállay-féle Szent Imre-darabokkal, Vályi Nagy Géza-féle költészettel, ha még úgy harsog is a hazafiságtól, magyar irodalmat teremteni nem lehet ... Megemlítem azt is, hogy a kérdést annyira fontosnak látom, hogy abszurdumnak tartom, hogy rendőrtisztviselők s hasonló referensek megítélésére bízassék az, hogy betiltásra kerül-e egy darab Zilahytól vagy sem. Majdnem minden miniszter beszélt velem a darabról, de egyik sem látta azt."

Könyves Tóth Erzsi, Lázár Gida, Ajtay **Andor,** Tőkés Anna, Kovács Károly és Kürthy **György a Fatornyok 1943-as** nemzeti színházi **előadásában**

A Fatornyok-történet

1942. szeptember 4-én, Budapest első, úgynevezett próbabombázása során találat érte *a* Műszaki Egyetemet, a város-majori templomot és Zilahy Áfonya utcai csodavilláját. A ház romba dőlt, Zilahy kénytelen volt szállodába költözni. *A Fatornyokat* ezekben a napokban fejezte be a Poéta penzióban, ahol annak idején Ady is lakott. Literszám itta a hideg feketekávét, s érezte, hogy élete egyik legizgalmasabb bemutatója előtt áll. *A Színházi Élet* riporterének a következőket nyilatkozta: „a darab arról szól, hogy a nagy európai tragédia be-szivárog életünkbe, lakásunkba, az ajtó résein át ..."

Tulajdonképpen ez a darab is szerelmi-háromszög-technikával készült, csak itt a harmadik nem gáláns udvarló, hanem a történelem. Kriegs Rudolfot, az elismert főmérnököt és feleségét, az erdélyi Borczay Klárát, semmi más nem állítja egymással szembe, csak a történelmi helyzet hatására megszólaló belső parancs: a szülőföld szava. A férfi vissza akar térni Németországba, a hirschmündeni fatornyos szülőházba, rokonai, a bőrnadrágos, porcelánpipás tiroliak közé, az aszszony nem utazik vele, ő az öregfalui régi udvarház után vágyakozik. Némi habozás után vele marad fia, Árpád is, aki az állomásról tér vissza. *A Fatornyok* szimbolikus cím tehát: az elemi erővel kirobbanó honvágy jelképe.

Zilahy gondosan vigyáz rá, hogy a két faj bajvívásának szabályait betartsa. Kriegs Rudolf korrekt férfi, kitűnő mérnök, aki negyven esztendeje él Magyarországon, ám amikor Európa felett felemelkedik egy nagy, hatalmas Németország képe (s egyúttal vezérigazgatói állást kínálnak neki a berlini IC. Fabrikban)„ akkor feltámad régóta rejtegetett nemzettudata és hazatér. „Szeresd az anyádat, és legyél jó magyar ember! - kiáltja oda a fiának a vonat lépcsőjéről. - Veled akarok fizetni azért, amit ettől az országtól kaptam."

A történet ennyi, s a *Fatornyok* akár a német származású magyar értelmiség lélektani drámája maradhatna, ha Zilahy nem színesítené a cselekményt. Az író azonban, a férfi testvérének a személyében, egy másik út lehetőségét is felmutatja. Kriegs Ottó Magyarországot érzi hazájának, bátyjának ajánlatát elutasítja, és kitart zsidó felesége mellett. A vegyesházasságok kényes témáját idáig csak Indig Ottó ügyeskedő riportdrámája, a *Torockói menyasszony* merte felvetni. Indig darabjában - egy közigazgatási baklövés következtében -- zsidónak minősítenek egy fajmagyar leányzót (Dayka Margit alakította). Zilahy meglepő biztonsággal nyúl a disszimiláció és a származás igen kényes témájához, és csalhatatlan érzékkel választja ki (három hónappal a német megszállás előtt) a bemutató időpontját. Még arra is ügyel, hogy a mellékalakok kitűnően megrajzolt vonásaival árnyalja az alapképletet. Ha Kriegs a „fölényes nyugati civilizáció", az elviselhetetlenül eminens, „pedáns német" alaptípusa, akkor az idős Borczay - az öregcserkész

képében - az „utolsó magyar dzsentri" szeretetreméltó, fájdalmasan korszerűt-len képviselője. „A könnyelmű magyar ember" alaptípusa a viccesen „barbár peremnép gyermekének" titulált Balázs is, az asszony kitartó és reménytelen udvarlója, aki mint Pehely úr a *Zenebohócokban* évtizedek óta egy csokor virággal érkezik Klárikához.

Kriegs nehezen viseli az „úri allűröket", s mélységesen felháborodik, amikor fiából is kitör a dzsentrivér, s a „munkaszervezési és munkaütemi hibák elhárítására" oktatott derék Árpád falhoz dobálja a poharakat, s megeteti a díszmadarat a cigányokkal Müller fogadójában. „Ti!" - kiált fel irigykedve és gyűlölködve Kriegs. „A kedvetek, a nótátok mindenkit megveszteget. Ahogy ti tudtok nevetni és sírni, azt a világ egyik fajtája sem tudja . . . pazarló nép!" S ebből a kifakadásból egy mélyebb dráma is ki-bontakozhatna a férj és a feleség között, hiszen nem egyszerűen két ember vitájáról van itt szó, hanem „két ország birkózik egymással, a hegyeivel, a folyóival, s mindegy, hogy az egyik ország kisebb vagy nagyobb, ezek olyan nagy erők ... mink csak sodródunk benne..."

Zilahy azonban nem ábrázolja ezeket a „nagyobb erőket", a kérdést a maga tragikus valóságában, történelmi súlyában nem ragadja meg. És ezúttal óvatossága érthető is. A bemutató így is a két világháború közötti színházi élet legendássá növekedett eseménye marad. A sajtó nagy része meleg hangú cikkek-ben ünnepli Zilahyt, akinek „nemzet-nagyságú gondja van", s „aki nem fél hozzányúlni vitás vagy kényes kérdésekhez", a dicséretekbe azonban hamarosan disszonáns hangok is vegyülnek. A közönség tombol és remekművet emleget, a fasiszta tendenciájú lapok a darab hibáit nagyítják. „Lesújtó és kiábrándító Zilahynak a magyar fajta vonzó és beolvasztó erejéről vallott álláspontja" - írja Bosnyák Zoltán az *Egyedül vagyunk* 1944. január 25-i számában. „Á magyar asszony - több évtizedes együttlét után sem képes asszimilálni egy jószándékú, jóindulatú németet, aki nyolcesztendős kora óta él Magyarországon." Ezzel szemben „a zsidó asszony teljesen magyarrá tette az öccsét, aki még a nevét is megmagyarosította". „Nevezhető-e ez a beállítás pártatlannak ?" Nem feltűnő-e, hogy a zsidó nő (aki mellesleg hiú és nagyravágyó) hogyan irányítja a háttérből a dolgokat? - sorolja kérdéseit az újságíró, majd sommásan így ítél: „Egyesek bizonyára hálásak lesznek érte!" A darabot 1944. március 19-én természetesen levették a műsorról. Pályafutása azonban ezzel korántsem ért véget.

A felszabadulás után a Pesti Színház *a* Fatornyokkal kezdte meg újra a működését. Az előadást Ajtay Andor rendezte. A siker most sem maradt el, a kritikák hangneme azonban megváltozott. „Ma már szinte megdöbbenünk, hogy ez az írás tiltakozásnak számított és megbecsülésnek örvendett - írja a HÍD című folyóirat kritikusa 1946 januárjában. „Még csak egy szó, egy halvány célzás sem esik benne, hogy háború van . . . Hát akkor csak ilyen hitvány, semmirevaló emberek felvonultatásával lehetett érinteni az egyetlen emberi gondolatot? . . . Kriegsék méltóságoskodnak, névnapoznak, cserkészkirándulnak, kedélyeskednek" - írja újfent a bíráló, majd felteszi a döntő kérdést: „Hogy is akart Zilahy ilyen emberpuhányokkal állásfoglalást mutatni ?"

„Túlságosan elnéző"-nek látja az előadást Zelk Zoltán is. „A hitlerizmus ébresztette népi öntudat azonos lenne az őszinte, szívbéli hazafisággal? Miért csak a nácizmus szele ébresztette hazafias lánggá a lelkekben szunnyadó gyermekkori emléket? Miért épp most robbant ki?" „Zilahy korszerűsége és a problémák iránti fogékonysága nem egyéb, mint mindenkori friss történelmi jólértesültség" - szögezi le egy másik kritikus.

Talán épp ez a „történelmi készenlét-kényszer", ami Zilahy sajátja, kényszerítette az írót arra, hogy még egyszer és újfent végiggondolja a *Fatornyok-törté*netet, feltehetően 1946 tavaszán. Ez az új változat, ami csak kéziratban található az Országos Széchényi Könyvtár kézirattárában (2020-ig zárolva), s amit áprilisban a Várszínház - az özvegy engedélyével előadott, a Zilahy-magatartásnak (és -illúziónak) furcsa kacskaringóját, már-már tragikomikus elkésettségét mutatja. Mintha Zilahy kapkodva írta volna ezt a több mint harmincoldalas epilógust. Ez volna a Fatornyok-történet autentikus végkifejlete?

Az idő: 1945 január. A helyszín: ugyanaz a szoba, mint az eredeti darabban, de a hátsó fal ledőlt, s a hirschmündeni fatornyos házat ábrázoló festmény szétlőtt forgácsai szanaszét borítják a padlót. Folyik az ostrom, Árpádot elcipelték a nyilasok, Lajos, az öreg szolga feketézik, Klára hozzáment Balázshoz, és most mindnyájan a bomba ütötte lyukat falazzák. Váratlanul betoppan egy kucsmás, szájharmonikázó orosz katona. „Nem törődnek vele, ő se törődik a szobában lévőkkel, leül a féllábú székre, Borczay mellé . . ." és játszik. Borczay lassan felemeli a tekintetét és ránéz. Két világ néz farkasszemet. Az öreg-cserkész felemeli az ujját, majd eldúdol néhány taktust a régi magyar nótából, amit korábban énekeltek. Az orosz lassan harmonikázni kezdi a nótát. Borczay bólint és meghal. A szovjet katona kimegy, és most már egyedül fújja a magyar dalt.

Ez az intermezzo kísértetiesen hasonlít ahhoz a híressé vált vezércikkhez (a „Krisztus-arcú" szovjet felszabadítóról szóló cikkhez *a Szabadság* 1945. január 23-i számában), amelyről Kodolányi azt mondta, hogy Zilahy „rémületé-ben írta". Ez a fajta nyílt politikai állás-foglalás lekívánkozó sallang a darabon, kívül esik a vérkeringésétől, idegen annak lényegétől, de idegen magától az írótól is. Borczaynak, a középosztály ki-fáradt és idejétmúlt képviselőjének és a szovjet katonának álomszerű találkozása szájbarágó illusztrációja a korszakváltásnak, amelyhez Klára és a többiek (a középrétegek új beilleszkedési feladataként) szótlanul statisztálnak. Sőt. Amikor váratlanul megjelenik Kriegs Rudolf (aki minden elfogadható indok nélkül idegyalogolt Németországból), és hamis papírokkal igazolja magát a rendőrtisztnek, Klárában feltámad a kötelességérzet, és férjét, akit a darab halványan felderengő első változatában rajongásig szeretett, a bitóra juttatja.

Számomra zavaros, érthetetlen és művészileg követhetetlen ez a két képből álló változat. Egyetlen lendületes tollhiba. Elsietett voksolás. Szervetlenül illeszkedik az eredeti (zárt szerkezetű) lélektani drámához, s nem tekinthető több-nek, mint egy dramatizált vezércikknek. Ez az epilógus az író utolsó, reménytelen kísérlete, hogy politikai nézeteit és a felgyorsult korszellemet - ezt a két végzetesen elcsúszott matricát - még egyszer - és utoljára - szinkronba hozza. Köztudott, hogy mindez nem sikerült.

„Halk kopogtatás a vasfüggönyön"

Zilahy 1946 őszén érkezett az Egyesült Államokba a Columbia egyetem meghívására. Még indulása előtt sajtótájékoztatót tartott a lakásán, ahol elmondta, hogy New Yorkban propagandát kíván

kifejteni a Szovjetunió mellett, és igazi megvilágításba kívánja helyezni Magyarországot. „Csodáltam, hogy Révai, Illés Béla, Haraszti Sándor és még sok kommunista hitt ennek a vakító technikával végrehajtott manővernek" -- írja Kodolányi -, jóllehet az egész „egy gondosan előkészített emigrációs tervet takart. Hogy mi az igazság mindebből, nehéz volna kihámozni. Kodolányi valószínűleg erősen túloz. 1947 tavaszán Zilahy mindenesetre visszatért a fiáért és a feleségéért, s úgy döntött, addig maradnak az Egyesült Államokban, amíg regényé-nek, *A Dukay-család* első változatának angol fordítása meg nem jelenik, utána azonnal jönnek haza. Nos, a kötet meg-jelent. „Mikorra azonban mindez meg-történt - emlékezik New Yorkban Zilahy a *Kritika* munkatársának -, már nem volt más választása, mint Amerikában maradni." Ezt a verziót erősíti meg Nemeskürty István is, aki Keleti Márton társaságában Szegeden találkozott 1971-ben Zilahyval, hogy közös filmforgatás részleteiről beszéljenek. Zilahy Nemeskürtynek úgy emlékezett, hogy a washingtoni magyar követség 1947-ben nem adta vissza az útlevelét, azért nem tudott hazatérni. Hegedüs Géza szerint is „a hazai legilletékesebbek tanácsára maradt kint", már-már akarata ellenére.

Sejtelmes köd fedi ezt az emigrációt. Mendemondák kapnak szárnyra. Közismert tény azonban, hogy Zilahy félt az emigráns írói kenyértől. Többször célzott rá, hogy csak az a magyar író, aki legalább otthon hal meg, s hogy emigrációban senkinek sem sikerült még nagy irodalmat alkotnia, talán Mikes Kelemen az egyetlen kivétel, de Stefan Zweig öngyilkos lett, Heinrich Mann tönkrement. „Bizonyos elterjedt hírekkel szemben ki kell jelentenem, hogy eszem ágában sincs végleg külföldre költözni" - írta már 1936-ban, amikor lemondott *a Magyarország* főszerkesztői posztjáról. Valószínűnek tűnik tehát, hogy Zilahy félelemből és hosszú-hosszú latolgatás után döntött úgy, hogy külföldön marad. Milyen más következtetésre juthatott volna? Látta, hogy az az osztály, amelynek feltámasztására életét áldozta, nyomtalanul lelépett a porondról. Érzékelte, hogy másfajta világ következik, tudta, hogy ő abban mindenképp idegen lesz. Növekedtek személyes konfliktusai is. Gömbössel való barátságát feszegették. A lapok háborús bűnösökről, rekvirálásról, jegyrendszerről, burgonyabegyűjtése kampányról írtak, *a Szabadság*

Tőkés Anna és Solthy György a Fatornyok 1945-ös pesti színházi előadásában

hús helyett egy Sertamin nevű húshelyettesítő tápszert hirdetett, az eszpresszókat bezárták, volskbundistákat végeztek ki. Zilahynak még élénken élt emlékezetében saját lapjának, *a Szabadság*nak egyik szalagcíme, amely töményen „nyilas jampec"-nek nevezte a Nemzeti Színház egykor ünnepelt sztárját, Kiss Ferencet, arról tudósított, hogy „Péter Gábornak hajnali beszélgetése volt Kiss Ferenccel ...", ahol utóbbi „borzasztóan megbánta, amit tett". Ez a „hajnali beszélgetés"-kifejezés nyilván mélyen bevésődött Zilahy agyába.

Amerikában eltöltött éveit (főleg az első időszakban) túlzás volna fáklyásmenethez hasonlítani. "Amerikában engem kommunistának mondanak, ti otthon reakciósnak neveztek, hát nem tudom, melyik a nagyobb marhaság" - mondta keserű nyíltsággal Hegedüs Gézának egy jugoszláviai írótalálkozón.

Valóban meghökkentő az a támadássorozat, amivel műveit (és megnyilatkozásait) az emigráns körök fogadták. *A Dukay-család* ellen, amit a *New York Times* kritikusa „Poem of Hungary"-nak nevezett és Galsworthy *Forsyte Sagaja* fölé emelt, a konzervatív és katolikus amerikai magyar sajtó rágalomhadjáratot indított. Elnevezték „hazaárulónak", „kommunista agitátor"-nak, egy kanadai nyilas lap azt írta: „Kötelességünk, hogy ezt a Zilahyt elnémítsuk!" *A dühödt angyal* című regénye miatt két évig járta feleségével az Immigration Office irodáit, s a vádaskodások miatt (az amerikai hatóságok széleskörű nyomozást indítottak politikai múltjának tisztázása címén) csak hosszú évek múlva kaphatta meg az amerikai állampolgárságot, s ez alatt az időszak alatt, ahogy emlékezik: „idegileg és anyagilag a tönk szélére jutott". A dologban az a legmegmosolyogtatóbb, hogy épp akkor firtatták Zilahy „kommunista" múltját odaát, amikor itthon mint „káros örökséget" egyszerűen kiradíroztuk a magyar drámairodalomból, s komolyabb színházi körökben még a nevét sem volt szabad kiejteni. Ráadásul Zilahy váltig ismételgette, hogy „politikai kérdésekben nem nyilatkozik", ő „regényíró és nem politikus", hiszen az a véleménye, hogy „minden politikába mártott író annyit veszít a súlyából, amennyi az általa beszívott pártfegyelem súlya".

A legkellemetlenebb, már-már hisztériáig fokozódó sajtóhajsza azonban később, 1962-ben indult ellene. Zilahy, akit ekkor már erős honvágy gyötört, *Verse libre* címmel verset írt a londoni emigráns Népszava 1962. novemberi számának címoldalán a hatvanéves Illyés Gyuláról. Nosztalgikus, szomorú, ártatlan köszöntő vers ez, amelyben az író számba veszi az elmúlt tizenhat év keserűségét és azt írja: „Hazát veszteni
több, mint szülőt, gyereket, testvért / de negyven évig voltam magyar író / s még írok néha magyarul / De csak efféle bökverseket / agyamat kimosta a Should-would / Én benned most először is / Elvesztett anyanyelvemet köszön-

töm", majd újfent leszögezi, hogy „Politikáról én itt semmit sem tudok, a kennedy nevet még csak le tudom írni valahogy" . . . „a száműzött írók mindig elpusztulnak / Nyeglén eltitkolt honvágy rákjaiban ..."

Az ártalmatlan versezet megjelenésekor elszabadult a pokol. A New York-i *Amerikai Magyar Népszava* és a clevelandi *Szabadság* című újságok „Menekült Magyarország" rovatában útszéli hangon megtámadták Zilahyt, aki „hűtlen lett új hazájához is", és verse, „példátlan vakmerény". A támadókat különösen az bőszítette fel, hogy (ki tudja, milyen okból) Zilahy nagybetűvel írta Sztálin és Hruscsov, de kisbetűvel Kennedy nevét. „Mit keres az ilyen ember Amerikában? - kérdi Thury Lajos, a volt pesti lapszerkesztő. - Miért nem üdül inkább Moszkvában, ahol megtanulná a nagy kezdőbetűvel való írást, annak rendje és módja szerint?" Az ilyen emigránst, aki „első osztályon, útlevéllel a zsebében menekült Pestről", azt „Pullmann-menekültnek nevezik". Zilahy verse - fogalmaz az újságíró: „Halk kopogtatás a vasfüggönyön" - biztosan értékelik odaát.

Illyés Gyula versben válaszolt Zilahynak: „Hogy is vagyunk mi most egymással magyarok, kintiek és bentiek?" A hetvenes évek elejétől kiadták regényeit, *a Két fogoly* második kiadása nem-rég lépte túl a százötvenezredik példányt. A közeledések mégis sokáig eredménytelenek maradtak, pedig a hatvanas évek második felétől Zilahy már egyre többet tartózkodott Újvidéken, ahol műveinek összkiadását készítette elő, s ahol (a Magvető kiadóval közös gondozásban) élete főműve, *A Dukay-család* három kötete megjelent. Ez a trilógia, amit Zilahy még az ostrom alatt kezdett írni a Károlyi-palota pincéjében, s amelyet New Yorkban fejezett be, élete fő vállalkozása lett. A három hatalmas regényeposz, *A bíbor évszázad, a Rézmetszet alkonyat* és *A dühödt angyal* egy messze szétágazó főúri família züllésé-nek és pusztulásának rajzán keresztül az egész magyarság útját kívánja ábrázolni 1814-től, a bécsi kongresszustól 1948-ig, a „fordulat évéig". Kitűnő és hevenyészett részletek váltakoznak a kétezer oldalon: nagyszabású korrajzok jelentéktelen pletykákkal, dokumentummal is felérő politikai vallomások sikamlós anekdotákkal kevered-nek; tanúi lehetünk Metternich és a Habsburg-ház bukásának, a szarajevói merényletnek, Ferenc József halálának, a koronázási menetnek, az összeomlás-nak, a háborúknak, Zilahy részletesen taglalja hőseinek politikai meggyőződését, szerelmi életét (ebben a kérdésben frivolsága már-már a pornográfiát súrolja) és halálát.

Itt Szabadkán mutatták be utolsó színdarabját, a bizánci tárgyú *Imbroszi boszorkányt* (Szabadkai Népszínház, 1970) is. A darab egy politikai manipuláció története; Eiréne császárnő sorsa összefonódik az isauri dinasztia felbomlásával és egy személyi kultuszhoz hasonlító politikai forma bukásával. „Nagy, magabiztos vonásokkal dolgozó, de lényegében a felszínességnek hódoló és ezzel operáló látszatdramaturgia ez" - írja a bemutató után Gerold László.

A szülőföld tehát, amelynek viszontlátására annyit vágyódott Zilahy, érintésnyi közelbe került. De az író még habozott. Állítólag gyakran kiutazott a horgosi határátkelőig, és órák hosszat bámulta a sorompók mögül Magyarországot. Tudomásom szerint a hetvenes évek legelején lépte át az országhatárt, és Szegeden találkozott Nemeskürty Istvánnal és Keleti Mártonnal, hogy a *Halálos tavasz* című film jugoszláv-magyar koprodukciós lehetőségeiről tárgyaljanak. Aztán gyakrabban látogatott haza. Találkozott régi barátaival, rendszeresen bejárt a *Népszava* szerkesztőségébe, hol a Benczúr utcai SZOT-Szállóban, hol a Palace Hotelben szállt meg, hol a Gyarmat utca környékén bérelt IBUSZ-szobát, hogy korán reggel egyből bemehessen a stúdióba, filmje kópiáit rendezgetni. Újvidék, Budapest és Róma; élete ebben a hármas tengelyben zajlott. Rómában szerződést írt alá a *Két fogoly* megfilmesítésére, a rendező Jancsó Miklós lett volna, aki - mint mondta - gyermekkora óta tervezte a regény megfilmesítését. A hazatelepedés kérdése azonban tisztázatlan maradt. Végül hosszú tárgyalások és egyeztetések után (az amerikai állampolgárság megtartásának a kérdése, jogi ügyek húzták a megegyezést) 1973. október 1-én Zilahy beadta hazatelepedési kérelmét. 1974 tavaszán Rómába utazott, mert az olasz fél felbontotta a *Két fogoly* szerződését. Nyáron visszatért, és lapokat böngészett az Országos Széchényi Könyvtár hírlapolvasójában. Remények és tervezgetések közepette halt meg, váratlanul, Újvidéken 1974. december 1-én. A lélek épp akkor aludt ki, ami-kor talán végleg hazaköltözhetett volna.

KOLTAI TAMÁS

„...Ilyen fuvolázó békekorban"

A III. Richárd Kaposváron

Rajhona Ádám Richárdja akkor púpos és akkor sánta, amikor akarja. De akkor nagyon. Ez első pillanatra zavarba ejtő. Megszoktuk, hogy a modern előadások nem hangsúlyozzák Richárd nyomorékságát. Már Olivier filmje is épp csak jelezte a testi hibát. Mai gondolkodásunk végképp viszolyog attól, hogy a biológiai defektusból vezesse le a pszichológiai torzulást. Különben sem biztos a kettő közötti közvetlen összefüggés: túl egyszerű volna Richárd minden gonosztettét kompenzálással magyarázni. Ha az emberiség szörnyetegeit - Nérótól Hitlerig - azzal intézzük el, hogy pszichopaták, már félig megírtuk a fölmentésüket. Ahelyett, hogy megvizsgáltuk volna azt a *társadalmi szerkezetet,* amely lehetőséget adott a föllépésükre.

Rajhona Richárdja *játszik,* amikor enyhe hajlottságát és alig magasított cipősarkával szinte eltüntetett járáshibáját időnként arcátlanul fölfokozza: derékszögig görnyed, és fél lábát satnya nyúlványként húzza maga után. De miért csinálja ezt? Miért kérkedik *eltitkolható* testi hibáival? Miért játszik rá?

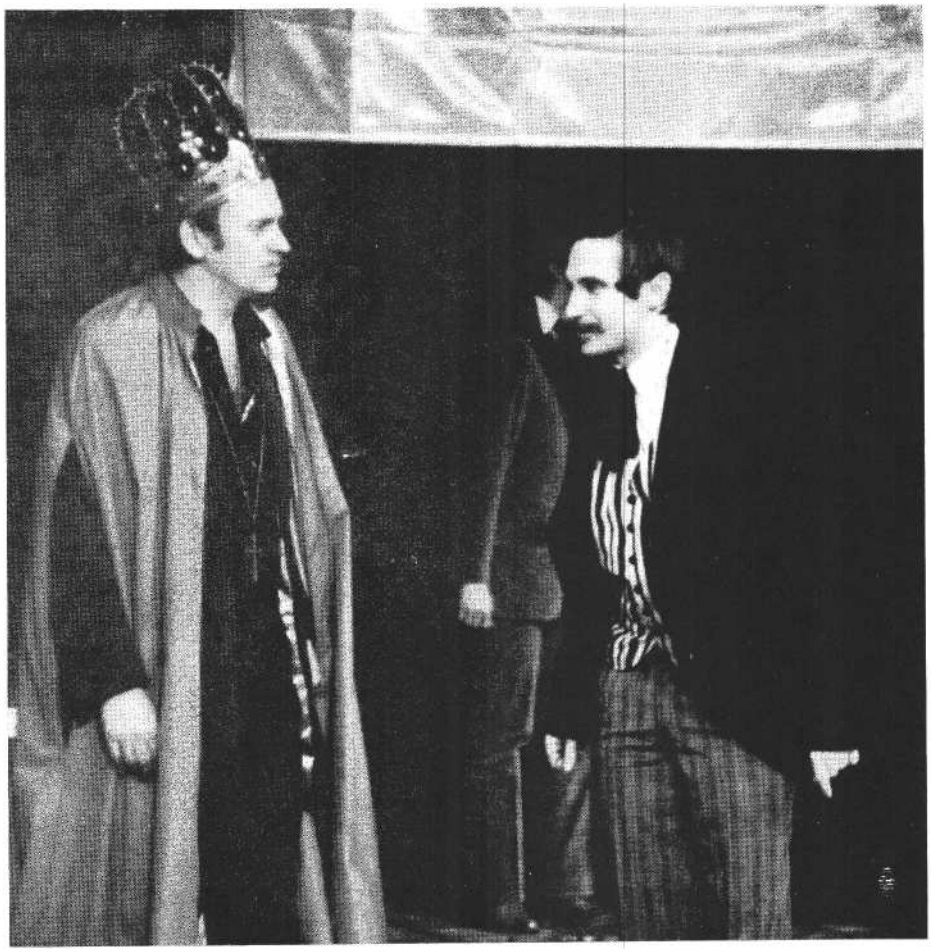
Azt lehetne hinni, hogy ez nem más, mint a legapróbb fizikai defektusra is érzékeny ember tudatos védekezése. Azé az emberé, aki maga hívja föl a figyelmet fogyatékosságára, sőt maga túlozza el, mielőtt más tenné. Csakhogy ehhez bizonyos emelkedettségre van szükség, vagy inkább önironikus pojácaságra, amely kivédi a kíváncsi, tolakodó s legfőképp a szánakozó tekinteteket. Richárdból pedig éppen ez a sztoikus életszemlélet hiányzik. O nem azt mondja, hogy „magamat kigúnyolom, ha kell", ő a világot gúnyolja torzságának túlhangsúlyozásával. Rajhona Richárdja mintha csak azt mondaná: „Tessék, itt van nektek az a gonosz, sánta, púpos ember, akit olyan jól ismertek, ha más-honnan nem, hát a meséből. Majd a mesebeli gonoszt adom, úgysem hiszitek el, hogy *egészen* olyan vagyok, mint amilyennek mutatom magam. Különösen »ilyen fuvolázó békekorban «."

A kaposvári előadást rendező Babarczy László számára érzésem szerint külö-

nösen fontos ez az első monológ. Tudniillik kiderül belőle, hogy Richárd milyen gúnyosan beszél a „fuvolázó békekorról". Nem sokkal később megtudjuk, hogy okkal, hiszen mint lát-ható, a „tündöklő nyár" a csöndes fel-szín alatt tele van egykori királynék, meggyilkolt férjüket sirató hercegnék, trónfosztott királyi özvegyek és bosszú-állni kész királyi sarjak gyűlölködésével. Azaz a Lancesterek és Yorkok lappangó családi háborúságával. Rajhona Richárd-ja ebben a hazug idillben határozza el, hogy gazember lesz, s vérlázító arcátlansággal húzza föl a gonosz, púpos ember maszkját. Abban a biztos tudatban - s itt *van a* csavar -, hogy az udvarban mások sem különbek nála. Nem abban kételkednek tehát, hogy Richárd csak-ugyan gazember - hiszen a rózsák háborújában mindenki megtette a magáét, ki gyilkossággal, ki följelentéssel, ki csak aláírt, majd visszavont halálos ítéletekkel, mint az éppen uralkodó IV. Edward -, csupán arra nem számítanak, hogy következetesebb, gyorsabb és kegyetlenebb náluk. Ehhez kell Richárd-nak a „gonoszmaszk". Hogy a legroszszabbat ne higgyék el róla - legalább az elején. Hogy még egy beígért gyilkosság morbid tréfáját is megengedhesse magának nyilvánosság előtt (ami-ről csak ő tudja, hogy *valóban* el fogja követni).

Rajhona Richárdjának egyetlen fegyvere ez a pimaszul kívül hordott rosszemberség, amely épp azáltal rejti el a valódi arcát, hogy látszólag nem titkolja. *Egy álarc, ami alatt a valódi pontosan ugyanolyan.* De hát hová lett Richárd intellektusa, szellemi fölénye, alakváltoztató színészi képessége? Hová lett szexuális vonzása, amivel férje koporsója mellől csábítja el Lady Annát - a gyilkos az áldozat feleségét? Hová lett mágikus ereje, amivel ráveszi Erzsébetet, hogy miután megölte a fiait, hozzáadja a lányát?

Mindennek nyoma sincs. Maradt egy gátlástalan gengszter, aki vigyorogva tár-ja ki a mellét a tőréhez kapó Lady Anna előtt, s csak annak köszönheti az életét, hogy elkapja és kicsavarja a szúrásra lendült kart; egy alpári tréfacsináló, aki a második döfés után sebesülést mímel, és hosszú „hatásszünet" után fölegyenesedve nyújtja át a tőrt a harmadszorra már nem próbálkozó, meg-gyötört nőnek; egy durván röhögő, fa-



Shakespeare: Ill. Richárd **(kaposvári Csiky Gergely Színház). Rajhona Ádám (Richárd) és Spindler Béla (Írnok)**

ragatlan fickó, aki mindent a nyers erőszakra épít.

Nem vitás, ez egy *lefokozott* Richárd. Nem is Richárd; inkább a bosworthi csatamezőn gúnyversben megörökített alvilági *Ricsi.* S a környezetet is lefokozza Babarczy. Dánffy Sándor Hastingse államférfinak dilettáns, Koltai Róbert Buckinghamje politikai playboy, Gőz István IV. Edwardja királyi árnyék, a királynék kofálkodó perszónák, az egész udvar: részvétlenségével tüntető királyi rokonok csoportja.

Mindez természetesen tudatos profanizálás a rendező részéről, a darabban sokat emlegetett „Shore-né-ügy" (Vas István ford.) vizuális nyomatékosításától kezdve egészen addig, hogy Hastings úgy nyitja meg Shakespeare szavaival a koronázótanács ülését, mint egy mai értekezlet elnöke. Babarczy kortársi szemmel nézi a *III. Richárdot,* és ezt a jogát nehezen lehetne kétségbe vonni. Talán Jan Kott volt az első, aki

századunkban kodifikálta ezt a jogot. „Saját tapasztalatainkon át kell ennek a jelenetnek a kulcsát keresnünk - írta például Richárd és Lady Anna összecsapásáról -, a német megszállás éjszakáját, a koncentrációs táborok éjszakáját, a tömeggyilkosságok éjszakáját kell megéreznünk benne. Meglátni azt a kegyetlen kort, amikor minden erkölcsi norma széttörik, amikor az áldozat hóhérrá válik és a hóhér áldozattá."

De hol vagyunk már Kott Shakespeare-olvasatának „kegyetlen korától"? A kaposvári előadásban egy *kisszerű hivatalnoki világ* jelenik meg. Nem a Nagy Mechanizmus világa, inkább Franz Kafkáé. Tömeggyilkosok helyett írnokok ülnek körös-körül, szorgalmasan körmölnek, fölöttük iratszekrényekben gyűl-nek az akták. A bérgyilkosok fölhatalmazása: tömbből kitépett, stemplivel ellátott, aláírt cédula. A letartóztatottak elkobzott értékeiről pontos leltár készül. Akit éppen szabadon bocsátanak, nyugta

Koltai Róbert (Buckingham) és Czakó Klára (Margit királyné) (a háttérben: Hunyadkürti **György ás Krum Ádám) (Fábián József felvételei)**

ellenében visszakapja cipőfűzőjét és a letartóztatásakor nála talált egyéb személyes holmiját. A szabadlábon levőknek is le kell adniuk szúrófegyvereiket, amikor belépnek a legtöbbször hullakamra és börtöniroda benyomását keltő helyiségbe. (Bilétát kapnak a „ruhatárostól"; ha történetesen nincs ott senki, kiszolgálják magukat. Amikor Richárdnak - még Gloster hercegeként - sikerül becsempésznie tőrét a ruhája alatt, a jelenlevők rosszalló tekintettel konstatálják, hogy mulasztás történt. De ez csak egyszer fordul elő: általában mindenki betartja a szabályzatot. Richárd is.)

A rendszer begyakorlottan működik. A friss halottak koporsói hangos csattanással egy csapóajtón érkeznek - ez az emelőszerkezet Szegő György díszletének legsikerültebb leleménye -; a játék egy pontján, erős képi metaforaként, ezekből a koporsókból lesznek a koronázótanács asztalai. Az írnokok is csöndesen, rendben, személytelenül teszik a dolgukat. Ebben a hivatalnoki világban egészen természetes, hogy Clarence (Lukáts Andor) börtönbeli lázálmát följegyzik - a börtönőr intésére az egyik írnok kis asztalkájával szolgálatkészen közelebb húzódik a rácshoz -: talán mond valami lényegeset, amit még föl lehet használni, ki tudja. Egyre gyűlnek az iratok, amelyek egy részét a politikai éra változásakor - a darabban két-szer: Richárd, majd Richmond trónralépésekor - gondosan elégetik .. .

Babarczy drámaelemzéséből világos, hogy *a hatalmi mechanizmus* működése érdekelte *a III.* Richárdból. Nem *az* intenzív belső folyamatokra, hanem az epikus szerkezetre koncentrált. Felfogása ebben az értelemben nevezhető brechtinek. Ez a megközelítés nem teljesen indokolatlan. A Brecht-tanítvány Manfred Wekwerth mintegy évtizeddel ez-előtt a berlini Deutsches Theaterben tisztán brechti előadást rendezett ezzel a címmel: *III. Richárd király élete és halála.* (Ez az első, 1579-es Quarto-kiadás inkább Peter Weiss-i, mint brechti címé-nek rövidítése volt. Az eredeti ugyanis így hangzott: *III. Richárd király tragédiája, amely tartalmazza áruló merényletét testvére, Clarence ellen, ártatlan unokaöccsei-nek siralmas meggyilkolását, zsarnoki trónbitorlását: egész förtelmes életpályáját és jól megérdemelt halálát.)* Ebben *az* előadásban Wekwerth egy Arturo Ui-szerű politikai gengszter tündöklését és bukását rajzolta meg. Kicsit úgy, mintha Brecht - *a Coriolanushoz* hasonlóan - a *III. Richárdot* is átírta volna. A Deutsches Theater színpadán szikáran, keményen és sematikusra stilizáltan - a maga pőre agresszivitásában - jelent meg Richárd és egész katonai gépezete. A játékstílus lényegretörő volt és teljesen lecsupaszított; hiányzott például a csata-jelenet, a bosworthi ütközet lefolyását vetített fölirat ismertette. (Babarczyt is foglalkoztatta a próbák korai stádiumában az a gondolat, hogy a jelenetek tartalmi „előzetesét" brechti mintára föl-iratozza.)

Érzésem szerint azonban a kaposvári előadás egy *brechti parabola* és egy *politikai pamflet* között ingadozik - még-hozzá úgy, hogy inkább az utóbbi felé billen a mérleg nyelve -, s ez a tar-talmi-stiláris kettősség sok tekintetben egymás rovására érvényesül. A brechti fölfogás szigorúan történeti indítékú és osztálytartalmú (ennek jellegzetes példája, hogy Richárdot a Wekwerth-előadásban Richmond *parasztserege* nyársalja föl), Babarczy pamfletje viszont nemcsak kerüli a historikus utalásokat, hanem szándékosan dehistorizál. A görögtüzes petárdák és pukkanó karabélyok, a bábuval jelzett kézitusa és a drótkötélről lelőtt függeszkedő katona, a televíziós kamera és a géptávíró helyén van a pamfletben, mert komikus hatást kelt; de megszünteti a „brechti" drámát, mert kioltja az alpáriságában is veszélyes lumpenhatalom politikai kritikáját.

Nem az anakronizmusokat vitatom. (Tegyünk különbséget anakronizmus és aktualizálás között. A kaposvári *III.* Richárdban csak az előbbi fordul elő, minthogy keveredik a római sisak és az Erzsébet-kori Lord Major-díszruha, az első világháborús távírógép és a mai katonai terepfelszerelés, a lúdtoll és a golyóstoll, a királyi bíbor és a televízió-kamera.) Az anakronizmus egy színházi előadásban - azt hiszem, ezt még nagyon sokszor le kell írni - a színpad és a nézőtér megállapodása (konvenciója) bizonyos *egyszerű információk* gyors, zökkenőmentes kicserélésére. Végül is igazat kell adnunk Babarczynak abban, hogy egy rövidhullámú adón vagy távírón nagyobb a valószínűsége a csapatmozgásokról szóló hírek ömlesztve érkezésének, mint annak, hogy a hírnökök az ország különböző sarkaiból éppen egyszerre, pontosabban tízmásodperces időközök-ben futnak be. Ezt a „közmegegyezést" nálunk egyelőre kevesen fogadják el. Gondolom, Ronconi Oreszteia-rendezésében sem tetszett volna sokaknak, hogy a Kórus egy Lenin-kötettel is fölszerelt antik hírügynökséghez hasonlít, amelyben írógépeken fogalmazzák a trójai háború történetét.

Hadd ismételjem tehát, nem az anakronizmusok zavarnak. De zavar, hogy általuk - különösen a harmadik felvonásban - a pamflet erősödött a politikai szerkezet ábrázolásával szemben, holott ez utóbbi megragadására *a III.* Richárdban nagyobb esélye lett volna Babarczynak, mint hasonló típusú korábbi Shakespeare-jeiben, a pamfletírozáshoz több támpontot nyújtó *Troilus és* Cressidában, illetve *Szeget* szeggelben. A *Troilus* „operettháborúja" szinte kihívta a buffonáda-stílust; *a III. Richárd* általános mészárlásba torkolló kegyetlenségét viszont - épp XX. századi tapasztalataink birtokában - szeretnénk nagyobb megvetéssel nézni annál, mint amennyi-re egy silány hatalom piffpuffos haláltusájának groteszk látványa lehetőséget ad.

A színészi játékra is rányomja bélyegét a rendezői kettőslátásból fakadó bizonytalanság. Ennek ellenére az alakítások intenzitása a bemutatóhoz viszo-

nyítva a későbbi előadásokban erősödött. Rajhona Richárdjában például meg-jelent az a tenyérbemászó cinizmus, amely ha nem is démonikus, de vissza-taszító és ijesztő. Démonikussá csak egyszer vált - amikor Erzsébettől meg-kéri a lánya kezét -, s ez a jelenet egy-ben az előadás gondolati csúcsa: a „Hiába, nézd, megtörtént, ami történt" kezdetű szöveg. A múlt vétkeinek bevallása, megbánása és a boldog jövő ígérete itt, Rajhona alakításában az őszinteség látszata és a pimasz szerepjátszás zavarbaejtően szuggesztív ötvözetét hozza lét-re. Lázár Kati mint Erzsébet királyné méltó partner ebben a jelenetben; a szeretteit elvesztette, fásult anya száraz iróniája fokozatosan lefoszlik róla, nélküle tehetetlenné válik.

A szereplők mindegyikéről elmondható, hogy sikeresen lépnek ki a történelmi képkeretből. Igazából Pogány Juditnak sikerül York hercegné szerepé-ben retorikát és köznapiságot személyiséggé egyesítenie; Básti Juli fölhevült Lady Annája és Czakó Klára agyonékszerezett Margit királynéja mellett.

Valójában a „hivatal" szereplői lépnek elő főszereplőkké. (Szerencsés ötlettel a három polgár szerepét is megkapták.) Hunyadkürti György, Tóth Béla és Tóth Eleonóra személytelenül is jelenlevő, dolgukat pontosan teljesítő irodai alkalmazottak. A „kézműves"-gyilkosok is ennek a rendszernek a részei; Karácsony Tamás és Gyuricza István tárgyilagos szakemberként működnek. Finom szerepkettőzés, *hogy a* saját kezűleg nem gyilkoló, a tettet utólag „meg-bánó" II. gyilkos (Gyuricza István) később Sir James Tyrrelként jelenik meg, aki már profi gyilkos: a piszkos munkát fizetett embereivel végezteti el.

S végül két személytelen személyiség. Az egyik Richmond (Kósa Béla), akiről már a régi irodalomkritikusok is megírták, hogy nincs arca; itt sincs: bárki katonát beleképzelhetünk, aki új érát hirdet. A másik: az Írnok. Ő korszimbólum. Spindler Béla puha járásával, a szája körül játszó pimaszul készséges mosollyal, szakszerű aktatologató mozdulataival, a halottak nevének tárgyilagos kikeresésével és fölolvasásával egy-maga képviseli a történelmi folytonosságot. Az elégetendő iratok közül mind-két királyváltozásnál a zsebébe csúsztat egyet-egyet. Még jól jöhetnek valami-kor.

GYÖRGY PÉTER

Két elfelejtett szerző, két árva nő

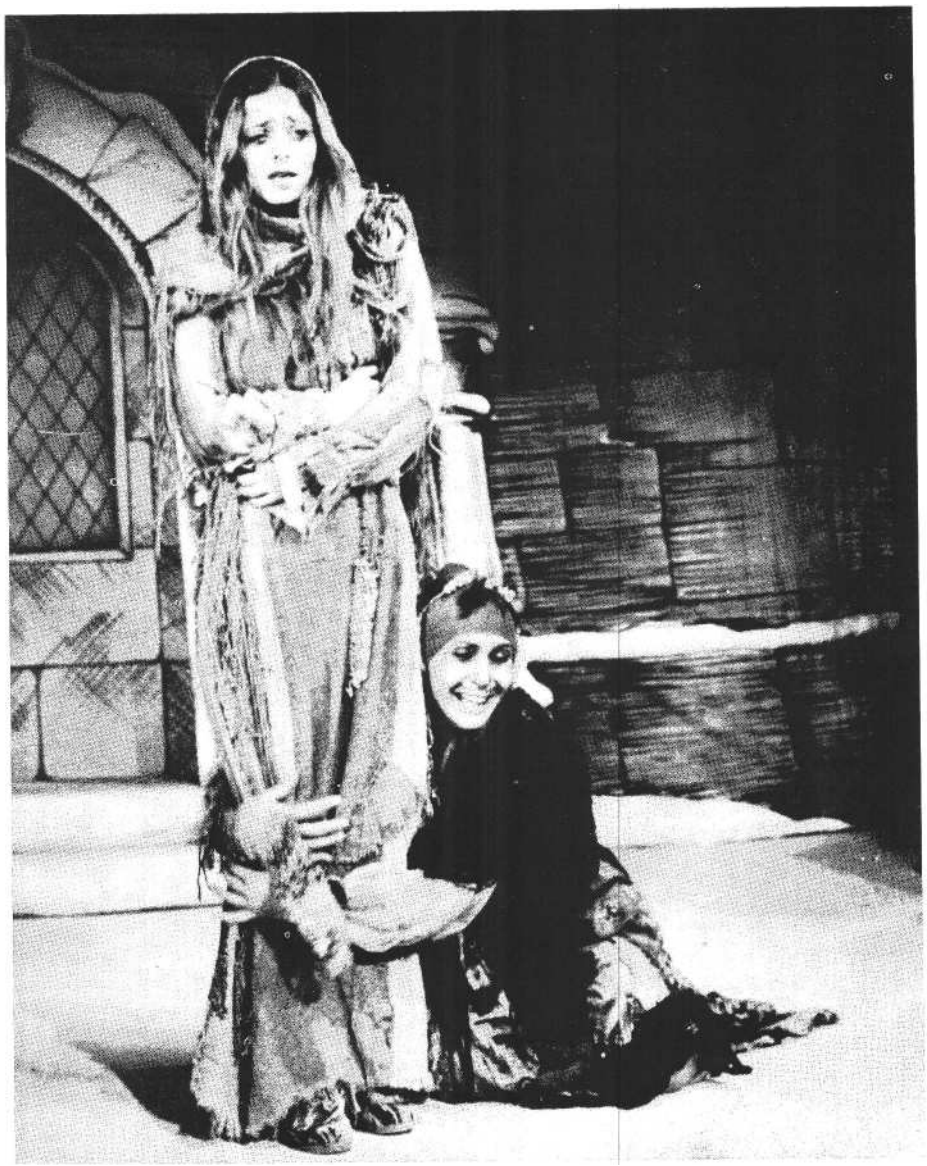
Eugéne Cormon-Adolphe d'Ennery:
A két **árva**

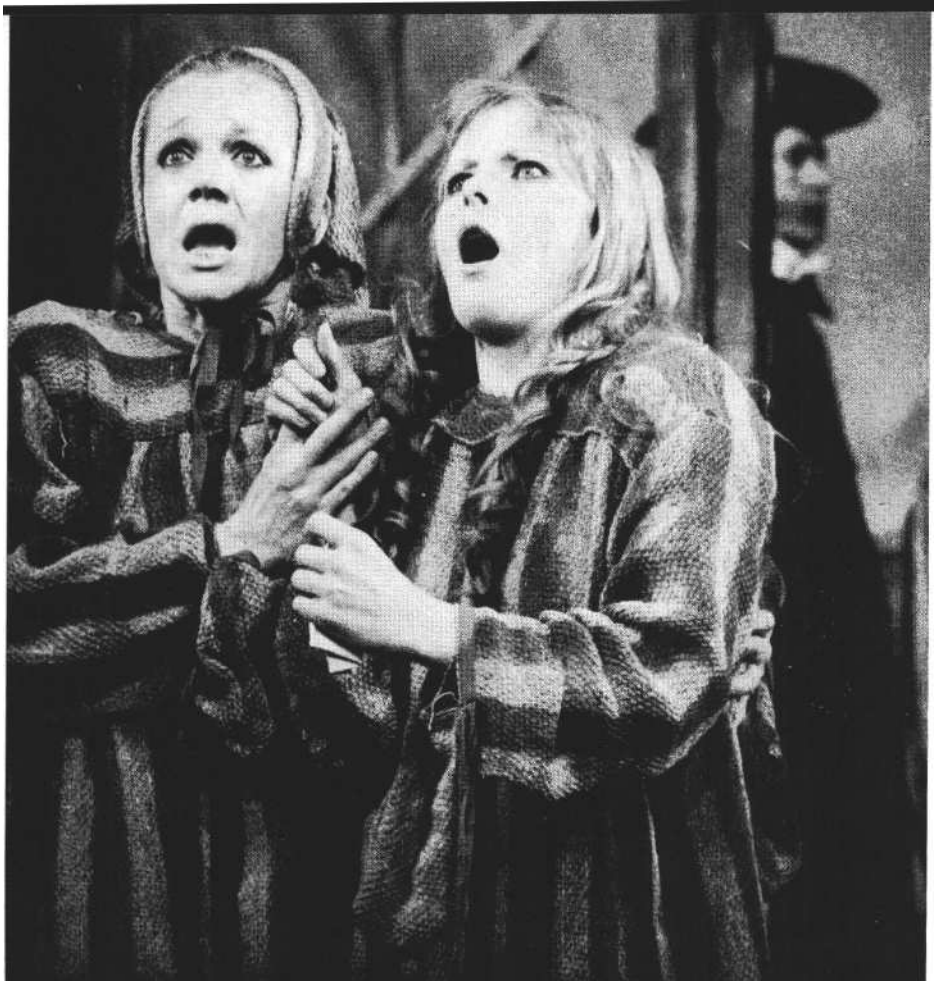
Egyfajta színház érzelmességét és iróniáját kívánhatta eredetinek vélt formájában visszahozni, felidézni Vámos László, amikor úgy döntött, hogy a Várban színpadra állítja Cormon-d'Ennery művét, *A két árvát*.

Figyelembe véve e mű minőségét, belátható, hogy jelen esetben az *előadás* alapvető kérdése a darabválasztás. Ugyanis nyilvánvaló, hogy a múlhatatlanul rossz melodráma elővételére nem annak önértékei miatt, hanem Vámos László színházi koncepciójának megvalósítása végett került sor. Azaz a lehetséges megfontolások között az önérték szinte semmilyen szerepet sem játszhatott, ellenben annál többet nyomhattak a latban rendezői elképzelések, meggondolások, azok a prekoncepciók, amelyeket e mű szolgál.

Mindez azt jelenti, hogy Vámos rendelkezik egy vízióval a színházról, és vágyának, érzületének, szemléletének valóságra hívásához keresett egy darabot, amely így mintegy gyermeke annak a mélyebb elgondolásnak, amelynek létét köszönheti; azt, hogy előrángatták a fél-

Cormon-d'Ennery: A két árva (Várszínház). Peremartoni Krisztina (Louise) és Psota Irén (Frochard-né)





Hámori Ildikó (Marianne) és Kubik Anna (Henriette)

álomból, a színháztörténet raktárából. Itt a rendező abszolút főszereplő, övé a teljes siker és a teljes felelősség is. *A két árva* nagyon rossz darab, de mindez végül lényegtelen, nem szándékunk Cormon-d'Ennery művének bírálata. Ez a darab a maga idejében jól szolgált, amint azt mutatják a műsorfüzetben idézett egykorú bemutatók.

A kérdés az, hogy miért volt szüksége Vámos Lászlónak erre az *igazi,* azaz felületes, unalmas, rossz melodrámára. Miért volt szüksége a történetre a két városba került árváról, kik közül az egyiket elrabolják, másikuk pedig vak. Miért volt *téma* számára a két kislány eltévelyedésének, majd felemelkedésének története? Nem hiszem, hogy a kritika dolga volna az olvasóval megosztani e darab minden rémületesen kimódolt dramaturgiai fordulatát. E mű egész egyszerűen a mindenkori melodráma lényegének egy variációja, e bűnösen hosszú műben kibillen az igazság mérlege, majd helyreállíttatik, az élet széjjelzúzott rendje magasabb fokon áll helyre, azaz a mű mint „világdráma" tökéletesen funkcionál.

Az előadás szempontjából végül is lényegtelennek tűnik Vámos László nyilatkozata is (Pesti Műsor, 1982/12.), amelyben a játék keletkezésének körülményeiről, művészi szándékairól beszél. Arra a jogos és elháríthatatlan kérdésre, hogy 1982 tavaszán miért láthatjuk A *két árvát,* maga az előadás kell hogy válaszoljon, semmi más.

E kérdés elkerülhetetlen, ugyanis e mű áttétel vagy idézőjel nélkül nem játszható. Itt és most nem részletezhető az a hosszú színháztörténeti folyamat, amelynek eredményeképp megváltozott a színház funkciója, s ezzel együtt közönségének igénye is, mindaz, amit a nézők akarhatnak, ebben az épületben járván. Belátható, hogy itt és most nem múlt század végi a helyzet; ma, ha nem tudjuk is, hogy kik, de bizonyosan nem Maupassant varrólánykái és kereskedősegédjei járnak a színházba, lelkendezni vagy épp ájuldozni vágyván. A jó és a rossz ilyen elválasztása, a sorsív ekkénti megrajzolása, a részvétkeltés és undor e módon való hangolása ma és itt enyhén szólva tarthatatlan, hiteltelen. Azóta bárki legyen is a néző, mindenki túl sokat látott már, könnyezni és részvétet kelteni, megríkatni és undort kelteni csak bonyolultabb, diszkrétebb folyamatok útján lehetséges. Ezt a történetet ma már kizárólag csak a gyermekek hiszik el. (Ez nem irónia.) Az ő valóságszintjüknek, általános tapasztaltságuknak felel meg e dramaturgia, egyedül az ő számukra élmény e történet *meseként,* vagy ha kicsit idősebbek, morális allegória-ként. És ez utóbbi még fontosabb. Nekünk, felnőtteknek ugyanis már sem-milyen tanulsággal nem szolgál ez a történet, mesének hihetetlen és hiteltelen, nem varázslatos, ellenben unalmas, ugyanakkor nem rendelkezik az allegóriává válás konszenzusához szükséges erővel sem. E mű ma legfeljebb emlékeket ébreszthet egy kellően művelt és rafinált ízlésű közönségben.

A mai átlagtörténetek - a melodrámák - ennél bonyolultabbak, kimódoltabbak, hamisságuk jóval kevésbé teátrális. Nem véletlen, hogy az új melodrámák inkább a mozi slágerei, *a Love* storytól *a Kramer kontra Kramerig.* Míg a *Love story az* abszolút bűntelenség - az ártatlan leukémiás kislány halála feletti rész-vétet ébresztheti fel, *a Kramer kontra Kramer* érzelmessége már jóval ravaszabb, máshonnan ered. A különbség itt is óriási, *a Love* storyban még lehetett igazságot osztani, mondván: az nincs (ugyanis azt állítani, hogy csak az van, már ott sem lehetett). A *Kramer kontra Kramer* idejére a melodrámák tárgya az igazság bonyolult mivolta, az élet és a vélekedések összetettsége lett. Ettől az „új érzékenységtől", amelyet évtizedünk nyújt, a múlt századi szerzők műve csillagfénytávolságra jár. Ez mindössze tény. A melodrámához *ina* szükséges ravaszság azonban hiányzik belőle.

Ám mit akarhat Eugéne Cormontól és Adolphe d'Ennerytől a mai színház?

Nem zárhatjuk ki: egész egyszerűen melodrámát akar játszani. Bármiféle idézőjel nélkül, észelem és irónia egységére támaszkodva megindító, igaz estét kíván ajándékozni fáradt nézőinek. Ekkor - megítélésem szerint - a színháznak Csehovot kellene játszania. Csehovot, akit még a mai napig sem lehetett idéző-jelek közé szorítani, hisz az ő világképe, valóságlátása nem rendszerezhető történetileg. Csehov nincs, úgymond, letudva, hiszen a mai napig sem rendelkezünk olyan nézőponttal, ahonnan problémáját túlhaladottnak, múlt idejűnek érezhetjük. A csehovi melodráma idézőjel nélkül, egy az egyben játszható és játszandó el. *(A három nővér* sem szól másról végül, mint *A két árva;* kizárólag a vég tekintetében különböznek, hiszen a téma itt is, ott is ugyanaz, elhagyott lánykák és gonosz emberek viszonya.) Vámos melodrámát játszik, és igyekszik azt idézőjelbe tenni, hiszen Cormon-d'Ennery felett eljárt az idő, velük szemben már rendelkezünk egyértelmű, őket múlttá tevő szemlélettel. Az előadás alapkérdése az tehát, hogy láthatóvá, követhetővé vált-e a rendezői koncepció, azon nézőpont, ahonnan visszatekintvén a mű-

ló időre, a darab értelmezést nyer. Van-e ilyen szemlélete Vámosnak *vagy* nincs, ezen áll vagy bukik *A két árva.* Egy ilyen nézőpont egyértelműen kidolgozható. Brecht például a *Koldusopera* kapcsán világosan meghatározta saját igényét és világképét, amelyek alapján idézőjelek közé tette az eredeti művet. Ez azonban megkövetelte, hogy *saját* világának határaival éppúgy tisztában legyen, mint az allegóriának tekintett szövegével.

Vámos László talán kétféleképp is eljárhatott volna. Tagadhatta volna e mű valóságát, így egyértelműen ironikus példázattá tehette volna, saját problémájának allegóriájává. Ez esetben világosan le kellett volna szögeznie, hogy miben áll saját problémája, mi az, amit *A két árva* allegorizál. De hajmeresztően kísérleti és jó eljárásnak tűnhet még, ha például komolyan veszi e szöveget, oly mélységeket feltételezve közelít felé, mintha Shakespeare-t olvasna. Ez eset-ben Vámos abszurd horrorrá alakíthatta volna az előadást, mondván, ami itt történik, az is valóság lehet, még ez az agyrém is lehetséges. De ez sem történt.

Vámos e tárgyat, a darab anyagát, halálos komolyan vette, műgonddal rendezgette el a jelenetek végtelen hosszú sorát. Ugyanakkor mint ideát, mint eszményt már ő sem akarta komolyan venni. Ezért dönthetett úgy, hogy a nevetést, a finom iróniát is a rendezői koncepció részévé teszi, de ezt már bizonyos értelemben későn tette. Ekkor ugyanis létezőnek tekintette, ami csak hamisság, súlyosnak, ami súlytalan, oly módon nyúlt e két szerző művéhez, ahogy nem lehet, azt feltételezte, hogy abban rejlik az igazság egy lehetősége. Holott az csak az ő megközelítésében vált volna lehetőséggé. *E műben csak az fordulhat elő, amit mi észreveszünk, csak az olvasható ki belőle, amit mi beleolvasunk.* Maga az anyag nem létező, minősíthetetlen, abszolút módon rendezésre szorul. Vámos nem válaszol *arra a* kérdésre, hogy miért játssza e művet a színház, azaz az elő-adás nem válaszol arra, hogy miért létezik. (És éppen ez az egész este alap-problémája.)

Elsősorban adva van egy abszolút, mármár idézőjelbe tetten hagyományos, múlt századi színpadkép, festett oszlopok, bútorok, pompás jelmezek, a XVIII. század viseletét hordó zenekar, sőt, még súgólyuk is van a teljesség kedvéért. A zenekart személyesen a szerző, Aldobolyi Nagy György vezényli, s ez nem tréfadolog, mert ez a zene aztán nincs idézőjelben, ez valósággal elbűvölő. Oly fülbemászó és ostoba egyszerre, ami mélyen adekvát a darab szellemehez. A látvány naturalitása, „gyönyörűsége" vitathatatlan, és ez az egész előadás alapadottsága. Erre épül rá a játékmód, amely, ha bizonyos elidegenítő tüneteket mutat is, végül mélyen illeszkedik e képbe. Nem tudom, mikor láttam magyar színpadon ennyi elegáns hölgyikét. Az arisztokrácia romlott szalonjában négerre (sic!) maszkírozott szolgálólánykákat is láthattunk, ami, mint ötlet, önmagában véve is figyelemreméltóan ízléstelen. Az idézőjelek közötti játékmód utalásokon alapuló jelentésre vezetne. Az idézőjel végül is allegória. A darab, az előadás facies hippocraticája alatt fel kellene villannia annak, amire utalunk, annak a valóságnak az ir-

Jelenet **A** két árvából (Kalocsay Miklós, **Gábor** Miklós. Peremartoni Krisztina, Kubik Anna, Vass Éva és Hetényi Pál) **(Ikládv** László felvételei)

galmatlan iszonyára, amit eljátszunk, aminek alapján az idézőjelek közötti távolságtevés megtörtént.

Valóban a játékmód némiképp elidegenített, allegorikus. Mindezt egy alapvető instrukció szolgálja, amely egyben az egész előadás alaphangjának kérdése. Vámos a szöveg mellett perdöntővé tette a némajátékot - még az elejére is beiktatott egyet -, azaz a színpadra állította a század eleji némafilm stílusának pár elemét, a kiemelt gesztusokat, az eltorzított arcokat, a túlmozdított és kimerevített mozdulatokat, a forgó szempárok rémületét. A pantomimek mutogatását idéző némasággal járó általánosan erős gesztus világát általában. Ezt idéz-te a zene is: a jelenetek elején zongoraszólók hallatszottak, mozi módra.

Ez az alapinstrukció, amelyet Vámos adhatott, ez, amit mindenki követ. Az eltúlzott gesztusok világa, a némafilmes játékmód arra szolgált, hogy jeleneteket minimális információkkal érthetővé tegyen. (Eljátsszuk a jelenetet, nem elmondjuk.) Ez a módszer, eljárásbeli kérdés, amelyet Vámos jól használt, és az sem tagadható, hogy a színészek is könnyen beletanulnak a nem túl bonyolult, inkább látványos, mintsem látható modorba. Mindez viszont nem pótolja a szemléletet, a nézőpont hiányát. Nem értelmezi a darabot magát a sorozatos értelmező mozgás. A jelentést semmiképpen sem helyettesíthetik a jelentéssel teli mozdulatok. A némafilmstílus tehát nem általános csodaszer, amely egybe-tarthat egy előadást, önmagában nem értelmez egy háromórás szöveget, amelyet végig azonos tempóban játszanak el. A filmben két mozdulat, egy jól forgatott szempár értelmezi a jelenetet, azonban azt utána nem mondják el. Eljátszották, és ezzel kész. Itt viszont az instrukciós játék után szövegre is sor kerül, és ez a tévedés alapforrása. Ezért van, hogy a több mint háromórás előadás végtelenül hosszú, a kibírhatóság határán jár, hisz a feldolgozható anyag valójában nem több egy bő félóránál.

Így például fölmegy a függöny, és az ott ülő Gábor Miklós két remek, hihetetlen színészi tömörítésre valló mozdulattal játssza el a világtól undorodó, önmaga grófi mivoltába zárt minisztert. Ugyanakkor, amikor elismerjük e mesterszínész remek villanását, be kell láttatnunk, hogy mindez nem igazán bonyolult. A szerep üres, egyértelműen sematikus, a verbalizálás, a mondatok mind-össze még egyszer igazolják a mozdulatok által már egyértelművé tett jelentést. Gábor dacosan hátralép, ujjaival el-tolja az iratokat, homlokát ráncolja, fintorog, dobol az asztalon. *Az élőkép, a* beállítás remek, mindez kiválóan bedíszletezve, első osztályú jelmezekben. Ez pár percig kielégítő módon szórakoztató. Órákon át, mint színdarab, fogyaszt-hatatlan. Hiszen az élőképet leckefel-mondások követik, amit látunk, azt sajnos halljuk is, végtelenül unalmas dialógusokat kell hallgatnunk egy-egy újabb élőképváltozás előtt. Így aztán túl sok időnk van arra, hogy elgondolkozzunk és belássuk, hogy Vámos László arányt tévesztett, mert e művet nézni utóbb inkább munka, mint szórakozás. Hiába minden precizitás, az unalom és terjengősség visszaüt, az előadás szétesik, jól formált felvillanásra hosszú üresjáratok esnek. A borzalom és a melodráma állandó, mint a vízfolyás, s így monoton és érdektelen. Vámos alapvető tévedése abban áll, hogy valóságosnak tekintette a hamisat, egy játékmódbéli ötletet előadást meghatározó szemlélettel növesztett fel. Csak találgathatunk, milyen megfontolások vezették, bár ezek a találgatások sem túl lényegesek.

A színészek, akik számára mindez jó iskolául szolgálna, itt nagyobbrészt csak fegyelmet és türelmet tanulhatnak. Ennek ellenére nem egy remek alakítást láthattunk. Gábor Miklós például kiválóan teremtette meg önmagát, ő játszott a legelevenebben, s ez nagyban hozzájárult ahhoz, hogy a közönség az előadást türelmesen viselje el. S ha el-ismerhetjük is, hogy Gábor Miklós hozzájárulása az előadáshoz igaz érdem, a kritika mégsem tekintheti ezt az alakítást Gábor Miklós pályája komoly állomásának. Idomítják a színészt, aki hálásan néz vissza: megint a színpadon van. Van ebben valami szégyenletes. Gábor Miklós ennél összehasonlíthatatlanul jobb, nagyobb színész.

Dózsa László is kimenti magát a lecke alól, ő Csortos Gyulát játssza, egyenesen folytatja *a Hyppolit a laka]* című műalkotást. Szabadon választott gyakorlata oly hálás terület, hogy mindezzel meg-ússza a kötelezőt, a közönség boldogan tapsol, hiszen állítólag a nosztalgia idejét éljük. Vass Éva időnként magára-magára talál, ám a gyermekét elhagyó rendőrminiszter feleségek ént meggyűlt a baja a szereppel. Időnként azonban némi érthetetlen pátoszt vitt a szerepbe, s ettől ő is megkülönböztethető lett. A mű alsó régióinak hősnője Psota Irén. Ő játssza a koldusasszonyt, és valóban meglehet, hogy van mindebben némi brechti íz. De kevés. Psota stíluszavara azonban a mesterszínész zavara. Több és jobb e melodrámánál, de nincs módja, hogy saját kiváló minőségének terét megteremtse, így aztán játéka érthetetlen, zavaros, követhetetlen marad. Kubik Anna és Peremartoni Krisztina a két árva, két marionettfigura. Peremartoni Krisztinát a szerep szerinti vakság felmentette az alól, hogy ki kelljen találnia önnönmagát, és élt is ezzel a fel-mentéssel. Leginkább jelen volt, mint-sem játszott. Kubik Anna játszotta az előadás alaphangját, sajnos ennek megfelelően egyre rosszabb és unalmasabb lett.

S itt, mielőtt egy csapatnyi színészt hoznánk kellemetlen helyzetbe, álljunk meg. Nem hiszem, hogy ők lubickoltak volna ezekben a szerepekben. Nem úgy tűnt, hogy boldogan adták volna át magukat e kiváló szerepeknek, melyek mesterségbeli előrehaladásukat lettek volna hivatottak szolgálni. E színészek kényszeredetteknek, fáradtaknak és igyekvőeknek tűntek. Kalocsay Miklós éppúgy, mint Katona János, Tahi József vagy Hámori Ildikó. Nem sok értelme van esetről esetre kielemezni, hogy hogyan sikerült eljátszaniuk a sem-mit. Belehelyezkedtek az általános stílusba, játszották a némafilmi teatralitást, s ezt mindegyikük saját tehetségéhez mérten jól-rosszul tette. Psota, Gábor mesterszínészek, akik szinte minden helyzetben önmagukra találnak, az átlag azonban csak egész egyszerűen jó színész, aki nem menekülhetett az előadás általánosan lesújtó szelleme alól. A kritikus egyéni megítélése szerint Hetenyi Pál orvosát kell még feltétlenül kiemelnünk, aki végtelenül szelíd iróniájával úgy túljátszotta szerepét, hogy ezzel megteremtette azt, amit Vámosnak kellett volna létrehoznia, az egyértelmű kívülállást, a türelmes, de el nem néző iróniát.

Eugéne Cormon-Adolphe d'Ennery: A két árva (Várszínház)

Fordította: Réthi Sári. *Rendező:* Vámos László. *Dramaturg:* Lakos Anna. *Zeneszerző:* Aldobolyi Nagy György. *Díszlet:* Varga Mátyás m. v. *Jelmez:* Schäffer Judit m. v.

Szereplők: Kubik Anna, Peremartoni Krisztina, Gábor Miklós, Vass Éva, Kalocsay Miklós, Psota Irén, Tahi József, Katona János, Hámori Ildikó, Farády István, Galán Géza, Dombóvári Ferenc, Sára Bernadette, Soproni Ági, Dózsa László, Hetényi Pál, Marsok Gabi, Hável László, Nyerges Ferenc, Botár Endre, Kőhalmi Attila, Kocsó Gábor, Beregi Péter.

TAKÁCS ISTVÁN

...csak úgy bolondjába ... "

A Csetepaté Chioggiában Miskolcon

Goldoni: Csetepaté **Chioggiában** (miskolci **Nemzeti Színház). Blaskó Péter és Igó Éva**

A „casus belli" három darab friss, forró sülttök. Toffolo, a jóindulatú, bumfordi, kissé mafla hajóslegény (a Lajhár) az egyikkel Luciettának, Toni halászmester eladósorban lévő húgának kedveskedik, a másikkal Pasqua néninek, Toni bátyó feleségének, a harmadikkal meg a szomszéd család süldő lányának, Checcának. És ezzel kész a baj.

Luciettának ugyanis már két éve vőlegénye van: Titta Nane. Nem illik tehát édelegnie Toffolóval vagy bárki más férfiemberrel. Főleg nem úgy, hogy ő „szólítja le" a Lajhárt, s provokálja ki, hogy sülttököt vásároljon neki. Akinek vőlegénye van, az üljön békén a csipkeverő párna mellett, és örüljön a szerencséjének, hiszen -- mint Pasqua, Lucietta sógornője elmondja - Chioggiában negyvenezren laknak, de harminc-ezer belőlük a nő. Becses zsákmány hát egy partiképes legény, még akkor is, ha csak Toffolóról van szó, aki nem éppen lángész, nem is különösebben szemrevaló, nem is módos - de férfi. S neki sincs joga egy már eljegyzett lánynak tenni a szépet, amikor ott van az éppen nagylánnyá serdülő Checca, akinek még nincs udvarlója. Csakhogy Checca addig nem gondolhat férjhezmenésre, amíg a nővére, Orsetta fejét be nem köti Beppe halászlegény, Toni halászmester öccse, Lucietta bátyja. Az a rend, hogy előbb az idősebb lány menjen férjhez. Toffolo mackós széptevése meg a három darab friss, forró sülttök ezeket a kialakult kapcsolatokat, érdek- és erőviszonyokat kuszálja össze, zavarja meg. Ennyi pedig bőven elegendő, hogy meginduljon a piszkálódás, a csipkelődés, a pletyka, a gyanúsítgatás, a mocskolódás, majd a civakodás, huzavona, csepülés, csupálás, cibálás, kiabálás, szájaskodás - egyszóval a csetepaté Chioggiában.

Johann Wolfgang Goethe, a weimari fejedelem, Karl August minisztere, itáliai utazása során 1786. szeptember 28-án délután öt órakor érkezett Velencébe. Az ekkor harminchét éves költő - jó tíz éve ismeri már Európa, mint a *Werther* írója - majd csak 1816-ban jelenteti meg az olasz út naplójegyzeteit. *Az Italianische Reise* velencei feljegyzései között, 1786. október 10-i dátummal, az alábbiakat olvashatjuk: *„Nos, végül elmondhatom azt is, hogy végignéztem egy komédiát ! A San Luca színházban eljátszották a Le baruffe chiozzotte című darabot, melyet mindenesetre így lehetne lefordítani: A chiozzai zenebona, perpatvar. A szereplők mindnyájan tengerészek, chiozzai lakosok, azonkívül a feleségeik, nővéreik és leányaik. Ezeknek az embereknek megszokott kiáltozása, perpatvaraik, hevességük, lelkijóságuk, alacsonyrendűségük, tréfáik, jókedvük és mesterkéletlen szokásaik, mind derekasan utánacsinálva, ott vannak a komédiában. A darab még Goldonitól való, és mert csak tegnap voltam azon a v'déken, és a tengeri, kikötői népség hangja és viselkedése a szememben és fülemben még fel-tünedezett és visszacsendült, nagyon örvendtem, és ámbár egyes célzásokat, némely vonatkozásokat nem is értettem meg, az egészet mégis igazán jól követhettem."*

Goethe ezután részletesen elmeséli a darab tartalmát, külön kiemelve az öreg halászmester, Fortunato (Orsetta és Checca sógora) sajátos, hadarós-hebegős beszédmódjának kitűnően eltalált színpadi szövegét. Majd így folytatja: *„De még azt az örömet sem láttam életemben, mely a népből kitört, hogy oly természetesen ábrázolva latja magát és övéit. Elejétől végig nevetés és kurjongatás. De meg kell adnom, a színészek nagyszerűen csinálták ... Nagy dicséret illeti a szerzőt, ki a legkellemesebb szórakozást formálta ki a semmiből. De ezzel csupán közvetlenül a maga életvidám népét lehet megajándékozni."* (Goethe: *Utazás Itáliában,* Ford. Bálint Aladár. Bp. 1922)

Henri Beyle, a gyógyíthatatlan italomániában szenvedő utazó, 181$_7$-ben jelentette meg *Róma, Nápoly és Firenze 1817-ben* című útinaplóját. (E könyv címoldalán szerepelt először szerzőként a Stendhal név.) Beyle Stendhal nem volt aggályos : szemrebbenés nélkül dolgozott bele útinaplójába olyan itt-ott olvasott, hallott történeteket, véleményeket, melyek megtetszettek neki, s ezeket úgy adta elő, mint saját, személyes élményeit. Így kerülhetett a kezébe a kor rangos irodalmi folyóiratának, az *Edinburgh* Reviezvnak az a száma is, mely - az *Italianische Reise* megjelenése előtt - részleteket közölt Goethe olaszországi feljegyzéseiből. Ezek között olvasta azt a történetet is, melyet Goethe 1786. október 5-i dátummal említ: egy tragédia-előadás után többször a függöny elé tapsolták a darabban megölt személyeket alakító színészeket is, a közönség el-ragadtatott „Bravi i morti I" kiáltásai közepette. Stendhal e történetet útinaplója június 24-i bejegyzésében úgy említi, hogy ő maga hallotta a Szent Márk téri híres Florian kávéházban, ahol előkelő velencei hölgyek mesélték el neki . .

Stendhal ugyanebben a június 24-i bejegyzésben Goldoniról is ír. Összefüggés nélkül, váratlanul odavetve egy be-kezdés élére, ezt olvashatjuk: *„Goldoni velencei dialektusban írt komédiái : megannyi flamand festmény; tele, vannak a köztársaság megsemmisülését megelőző boldog és gyönyörűséges idők egyszerű népi életének igazságaival és ocsmány erkölcseivel."* (Stendhal: *Séták Itáliában.* Ford. Rónay György. Bp. 1961)

Goethe Velencében több színházban is járt, de egyik darabról vagy elő-adásról sem írt oly elragadtatva és oly értő elemzéssel, mint a *Le baruffe chiozzotéról.* Goldoni élménye maradandó-nak bizonyult: később, weimari színigazgató korában (1791 és 1817 között)hoszszú ideig műsoron tartotta és sorozatban játszatta a *Két úr szolgáját.* Hogy aztán a már 1767-tőt folyamatosan megjelenő,

eléggé kedélytelen és száraz német Goldoni-fordítások, meg a weimari színház társulatának az olasz komédia (ezen belül épp a commedia dell'arte) stílusában való képzelhető járatlansága milyen elő-adást eredményeztek, az más kérdés. A Sturm und Drang meg a korai német romantika nehézkessége, komorsága, humortalansága egyébként is aligha kedvezett a vérbő olasz komédiák weimari (és más) német színpadokon történő meghonosodásának. Goethe Itália- és Goldoni-élményének egyik alap-motívuma talán éppen ezért az erre a latin kedélyre való irigy rácsodálkozás. S ezért érthető, miért épp *A chioggiai csetepaté - a* darab és az előadás - ragadtatja lelkes dicséretre.

Stendhal jegyzeteiből nem derül ki, látott-e egyáltalán Velencében (vagy máshol) Goldoni-darabot vagy -darabokat, vagy csak véleményt mond - esetleg másoktól hallott véleményt - ró-luk és a szerzőjükről. De ez talán mellékes is. Fontosabb, hogy ő is és Goethe is Goldoni drámairói művészetének két alapvonására tapintanak rá. Goethe A *chioggiai csetepaté* realista ábrázolásmódját dicséri; Stendhal a komédia polgári szemléletmódját emeli ki. A darabról - értékének lényegét tekintve - alapjában véve ma se igen mondhatunk többet.

Chioggia, melyet éppúgy riók és canalék tagolnak, mint huszonöt kilométerrel odább Velencét, máig őrzi Goldoni korának hangulatát. Halászbárkák tömege, halpiac, százféle tengeri herkentyűvel, hagyományos öltözékű, hadaró beszédű halárusokkal, villogó szemű és még szaporább beszédű halaskofákkal. A városházát ugyan átépítették, de a szárnyas oroszlános dombormű jelzi: valamikor itt székelt a Fenséges Köztársaság elöljárósága - tehát itt hivatalnokoskodott a fiatal Goldoni. A terecskék, hidak, csatornák közé most is be-zúdul a halszagú délkeleti szél, *a scirocco,* mely a *Csetepaté* halászainak bárkáit is a rég óhajtott kikötő felé hajtotta. Goldoni helyszínei ma is varázsosak, élőek, két és fél évszázad után is visszaigazolják a vígjátékok világának, figuráinak valóságosságát, hitelét és igazságát.

Goldoni 1753-tól a Vendramin testvérek vezette San Luca színháznak dolgozott. Az általa „nagy hodály"-nak nevezett színházat magát nem szerette (elő *ző „munkahelye"* - 1748-tól -, a Sant' Angelo színház kisebb és lakályosabb volt), de a San Lucában eltöltött kilenc év alatt bontakozott ki az a Goldonistílus, mely már túllépett a commedia dell'arte szabályain és szabványain, s legjobb produktumaiban a realista polgári vígjáték első példáit szolgáltatta. (1760 augusztusában kedvező párizsi meghívást kapott - az olasz színházhoz -, s 1761 áprilisában el is utazott, hogy aztán élete végéig, 1793-ig ott is maradjon.)

A San Lucában szerződés kötelezte először évi nyolc, később évi hat víg-játék „szállítására". E vígjátéktömegben olyan remekművek találhatók, mint - az utolsó Sant' Angeló-i bemutató - *a La locandiera (Mirandolina,* 1753), *az Il campiello (A terecske,* 1756), a *Villeggiatura (Nyaralás)* trilógia, vagy az *I rusteghi (Bugrisok,* 1760). Ezek, s a többi darab is, sikerek voltak. Goldoni mégsem érez-te jól magát Velencében. Főleg Carlo Gozzi és hívei támadták, intrikáltak ellene. Ezért örült meg a párizsi ajánlatnak, s búcsúzott sietve Velencétől és a San Lucától. Búcsúzóul, s mintegy összegzésül, megírt még néhány újabb remekművet: *a Le baruffe chiozzotte (A chioggiai csetepaté), a Sior Todaro Brontolon (Morgolódó Tódor úr)* és az *Una delle ultime sere di carnovale (A karnevál egyik utolsó estéje)* című vígjátékokat. Közülük a Chioggiában játszódó komédia a legkiemelkedőbb. Szauder József, Goldoni egyik legjobb magyar ismerője, mások értékeléseivel egybehangzóan, egyenesen főműnek tartja.

Gordoni maga, élete utolsó *nagy* művében, *Emlékirataiban,* így idézi a *Csetepaté* keletkezésének és fogadtatásának körülményeit: *„Le baruffe chiozzotte* c*ímen egy velencei tárgyú színművet készítettem. E népi tárgyú, bárdolatlan vígjáték csodás hatást ke'tett ... Nem írom ide a darab* ***rövid tartalmát, mese úgysem mond sem-mit.*** *Sikerét teljes egészében a va'ósághű ábrázolásnak köszönheti.*

Ifjúkoromban megfordultam Chioggiában a büntetőjogi irodaigazgató koadjutoraként, ami rendőrfelügyelő-helyettesi beosztásnak felel meg; rengeteg olyan nagy hangú halásszal, matrózzal és nőcskével akadt dolgom, aki-nek nincs más szalonja az utcán kívül; ismertem erkölcseiket, furcsa beszédüket, jó-kedvüket, csúfondáros hajlamukat: emlékeim hozzásegítettek, hogy lefessem őket. A Chioggiától alig nyolc mérföldnyire lévő főváros lakói tökéletesen ismerték modelljeimet, a darabnak a lehető legfényesebb sikere támadt, s vele zárult a farsang." (Carlo Goldoni *Emlékezései.* Ford. Gera György. Bp. 1963)

A bemutató természetesen a San Luca színházban volt, ott, ahol Goethe huszonnégy év múlva majd látja a komédiát. A *Csetepaté* tehát 1786 októberében is a bemutatószínház műsor-rendjén volt.

„ A színház ne legyen más, mint a világban történő dolgok tükre. A vígjáték akkor az, aminek lenne kell, ha úgy tűnik, hogy szomszédok társaságában vagyunk vagy családi körben - s ha semmi már nem történik benne, mint amit a világban naponta látunk." Goldoni így fogalmazza meg a maga ars poeticáját a darabjai első gyűjteményes kiadása (1750) elé írott előszavában. Addig írott darabjai közül csak igen kevés tesz még eleget maradéktalanul a fenti követelményeknek. A teljes megvalósulást a későbbi művek hozzák majd. A legteljesebben a *Csetepaté.*

Magyarországon magyarul először Kelemen László első magyar színjátszó társulata játszott Goldoni, 1793-ban, Goldoni halála évében. Ez *A* ***furfangos*** *özvegy (La vedova scaltra,* 1748) volt; Mérey Móric németből fordította, *Ravasz özvegyasszony* címmel. Azóta meg-számlálhatatlanul sok Goldoni-előadásró] emlékeznek meg a színházi krónikák. Szinte hihetetlen viszont, hogy *A chioggiai csetepaté* csak az 195 5-ben ki-adott, *Goldoni válogatott vígjátékai* című kötetben jelent meg először magyarul, Révay József fordításában, s hogy - valószínűleg a kötet hatására is - 1957. május 18-án, Szegeden játszották először, Horvai István rendezésében, *Csetepaté* címmel.

Ez a vígjáték azóta sem túl népszerű nálunk. Tudunk az 1967. május l2-i veszprémi bemutatóról; *Mindenki jegyben jár* címmel; 1972. december 8-án főiskolai vizsgaelőadáson ment, *A chioggiai csetepaté* címmel; 1981. október 16-án, Beke Sándor rendezésében Kecskeméten mutatták be, szintén *A chioggiai csetepaté* címmel (I. a SZÍNHÁZ 1982. márciusi számában). 1982. március 5-én Miskolcon, *Csetepaté Chioggiában* címmel, Mészöly Dezső új fordításában játszották; rendező Major Tamás m. v.

Á Csetepatéval Major Tamás a harmadik Goldoni-komédiát rendezte meg pályafutása során. Elsőnek, 1956 márciusában, *a* Mirandolinát vitte színre a Nemzeti Színházban, fényes szereposztásban (Mirandolina: Mészáros Ági, Őrgróf: Kemény László, Ripafratta lovag: Ungvári László, Fabrizio pincér: Kállai Ferenc - s az I. szolga neve-sincs szerepében fellépett a még f. h. Grosz (Garas) Dezső. 1959 májusában, ugyancsak a Nemzetiben, a *Két úr szolgája* volt a következő Major-rendezés (Truffaldino: Suka Sándor). Ezt a komédiát 1980 októberében a Nemzeti „tájszínházában", a Fővárosi Művelődési Házban újra megrendezte Major; ebben az előadásban Papp Zoltán és Márton András felváltva játszották a címszerepet.

Sándor Erzsi, Máthé Éva és Igó Éva Goldoni komédiájában

A Csetepaté indítása pontosan olyan, „mint amit a világban naponta látunk" – azaz Goldoni Chioggiában látott. Az ütött-kopott házakkal körülvett terecskére lassan kigyülekeznek a nők. Egyik oldalról Pasqua és Lucietta, a módos halászmester, Toni felesége és húga, a másikról Libera, Fortunato halászmester felesége, és sógornői, Orsetta és Checca cipelik elő szalmafonatos székeiket és zsámolyra helyezett csipkeverő párnáikat. A beszélgetés vontatottan, semmiségek-kel indul; a szomszédok szokásos tereferéje ez. De a házak mögött ott csillog tompán a lagúna szürkéskék vize, az ég fátyolos, gyöngyházszínű, s fúj a nyomasztó, idegeket borzoló, feszültséget keltő délkeleti szél, a scirocco. (Már a legelső mondatok így exponálják ezt az atmoszférát: Lucietta:

– *Gyerekek, mit szóltok ehhez az időhöz?*

Orsetta: - *Merről fúj a szél?* Lucietta:

– *Én igazán nem tudom, hallod-e. No, sógorasszony, merről fúj a szél?* Pasqua (Orsettához) : - *Hát nem érzed, milyen erős a sirokkó?)* A férfiak egy esztendőből tíz hónapot a tengeren tölte-nek; most is őket várják *haza a* bevallva-bevallatlan sóvárgó nők, a férjeket, fivéreket, vőlegényeket, szerelmeseket. Őszre jár; az ominózus sülttök, mely a csetepaték elindítója lesz, Chioggiában is őszi csemege.

A mindmáig leghíresebb Csetepaté-előadás rendezője, Giorgio Strehler, a milánói Piccolo Teatro 1965/66-os évadának műsorfüzetében hosszasan írt saját rendezéséről. Különösen fontosnak tartotta a darab indítását (az egyetlen indító je lenet a vígjátékban!), mert ez *„az egész Csetepatét meghatározza"*. Es valóban: ha egy Csetepaté-előadás nem tudja már az első pillanatban megragadni ezt a különös, vibráló, ideges, a legkisebb szikrára is robbanó légkört, akkor a teljes darab veszekedései, gyűlölködései, fondorlatai és összebékélései megmagyarázatlanok, indokolatlanok, a levegőben lógóak maradnak.

Á miskolci előadáson viszont már a nézőtérre belépés pillanatában megragadja valami a nézőt a játék hangulatából. Á színpadnyílást egy festett elő-függöny (régi színházi szóhasználattal: *kortina)* zárja le. Ez a kortina, nyilván Major és a szintén vendégművész, Székely László díszlettervező jóvoltából, olyan, mint amilyen a Goldoni-korabeli velencei (és persze nem csak a velencei) színházak - mondjuk: a San Luca - kortinája lehetett. Virággirlandok és táj-kép díszítik, s természetesen „fölmegy" és nem szétnyílik. Ám mégsem egy 1760-as évekbeli színház kortinája ez, mert a közepén egy többszörös élet-nagyságú figura a fő motívum. Tarka-barka ruhát visel, képén ravaszkás vigyor, fején fura sipka, a kezében pálca. A commedia dell'arte figurája ez; vala-melyik *zanni,* talán éppen Truffaldino a *Két úr* .szolgájából. A kortina tehát még abból a korból való, amikor a velencei (és nem velencei) színházak színpadán a commedia dell'arte uralkodott. De amikor felgördül, mögötte már egy másfajta játék indul meg, melyben ugyan ott látszanak majd a commedia dell'arte eredményei és hagyományai, de a kontúrokat már életteli, életszerű alakok, szituációk töltik ki.

S amiként ez a kortina „ráhangolja" a nézőt a darab indítására, úgy hangolja rá maga az indítás az egész darab-ra, előadásra. Még senki nincs a színen, s a díszlet máris feszültségeket érzékeltet. A két családnak ugyanis már a házai sem egyformák. Mindegyiken foszlik ugyan a meszelés a sós tengeri levegő meg a szél hatására, azonban Toni, aki nemcsak halászmester, hanem halász-bárka-tulajdonos is, jobban lakik. Az ő házán egy kicsit kevésbé foszlik a vakolat, jobb minőségű asztalosmunka a kapu, díszesebb a kilincs, finomabb a függöny az ablakon, mint a csak halászmester Fortunato házán. Toni felesége, Pasqua, és húga, Lucietta, valamivel jobb és drágább anyagból varrt ruhákat viselnek, s berlinerkendőjük is vastagabb, mint Fortunato feleségéé, Liberáé, s Libera két húgáé, Orsettáé és Checcáé. Később ugyanilyen különbségeket észlelhetünk majd a férfiak ruháin. S Major még arra is ügyel, hogy a nők szalmafonatú székei és csipkeverő párnái se legyenek egyformák. Így hát a chioggiai halász-társadalom vagyoni tagozódását, s az ebből *is* fakadó ellentéteket már akkor érzékelhetjük, amikor a szereplők még meg sem szólaltak a színen. Á színen, mely a commedia dell'arte hagyományos terecskéje ugyan, de már egy más-fajta darab és egy másfajta színjátszás kerete lesz.

Ez a másfajta mű és másfajta játék azonnal demonstrálódik is azzal, ahogyan Major a nőket behozza a színre.

Egy ajtónyitással, egy székrakosgatással, egy leüléssel, egy szoknyaigazítással, egy fejmozdulattal, egy szemvillanással rögtön jellemez is mindenkit. De ezekben a látszólag közömbös, megszokott cselekvésekben egyúttal már ott vibrál a *scirocco* keltette feszültség, idegesség, lefojtottság is. Az indítás jórészt a szükséges információkat tartalmazó, könnyed fecsegésnek tűnő mondataiból itt lassacskán kialakul egy vészterhes, nyomasztó hangulat, melyben szinte várjuk már a robbanást, a kitörést. Amikor az-tán felsistereg az első szópárbaj Checca, Orsetta és Libera között, valósággal megkönnyebbülünk. Á bumfordi Toffolo megérkezése, téblábolása, esetlen széptevése ezt a feszültséget egyszerre oldja is, meg újabb - az egész további cselekményre döntő kihatású - feszültségekkel telíti.

Miután pedig Majornak már az első percekben sikerül megteremtenie ezt a sűrű, feszült légkört, és sikerül odavonzania a néző figyelmét a legkisebb mozzanatra is, ami a színpadon történik, gondoskodik róla, hogy a későbbiekben se szabadulhassunk ebből az áramkörből. Major maradéktalanul kiaknázza, hogy *„Goldoni ... szinte valószínűtlen tökélyre vitte a szerkesztést"* (Strehler szavai) ebben a darabjában. Egyre sűrűsödő feszültségek, kirobbanó veszekedések, viták, verekedések, lecsendesülések, derűs közjátékok, harsány nevetést kiváltó jelenetek, majd újabb feszültségek, viták, drámai összecsapások, s újabb pihenők, újabb oldódások szorosan kapcsolódó láncolatán át vezeti színészeit - és velük a nézőket. Köztudott, hogy a *Csetepaté* Goldoni egyik legmozgalmasabb darab-ja: összesen csak négy helyszínen játszódik ugyan, de ezeket a helyszíneket roppant mozgékonyan kezeli, s egy-egy helyszínen a ¡elenetek tömkelegét sorakoztatja egymás után. A III. felvonásban például csak két szín szerepel: a terecske és egy szoba egy jómódról árulkodó lakásban - de összesen huszonhat jelenet van, azaz óriási a sürgés-forgás, a tempó. Major színpadán természetes könnyedséggel és lendülettel pereghetnek az események, s egyre fokozódó tempóban vezet el bennünket az első részben a jegyzői irodában zajló kihallgatásig, majd a második részben a befejezés már-már karneváli forgatagáig. Majornak is az lehet a véleménye, ami Strehlernek: *a Csetepatét* tulajdonképpen egyetlen lendülettel kellene végigjátszatni, annyira zárt, hézagtalan a szerkezete, s annyira szervesen kapcsolódik minden jelenete. Ezt az „egyvégtében" jelenlegi színházi szokásaink nehezen tűrnék, így Major csak annyit tehet az ideális tempó és játékidő megteremtése érdekében, hogy mindössze egy szünetet tart (a kihallgatási jelenet után), s bár talán egyetlen sort sem húz a darabból, az előadás időtartama alig két óra. Ugyanakkor egy pillanatra sem érezzük, hogy a tempó túlhajtott, hajszolt, öncélúan gyors lenne. Es ami talán a legfontosabb: a legvadabb hajcihő, a legharsányabb veszekedés és kavarodás is pontosan megkoreografált, s még ezekben is nem az elszabadult komédiázás, netán bohóckodás, hanem a mindig a karakteren, annak tulajdonságain belül maradó emberábrázolás dominál. Emellett folyamatosan jelen van az olasz, sőt velencei, sőt chioggiai légkör, de a játék egyetlen mozzanatában sem akar olaszabb lenni az olaszoknál.

Major ebben a rendezésben saját, korábban nem egyszer rikító, harsány Goldoni-rendezéseit is felülbírálja, valósággal vitatkozik velük egy mértéktartó, fegyelmezett művészi nézőpontról. Szó sincs most itt Major kedvelt cirkuszszínházáról. Szereti a chioggiai férfiakat és nőket, ezt a fényben-árnyban villódzó világot, ezt a vérbő, őszinte, sokszínű, mindig új és kifogyhatatlanul érdekes életet, megértő és elnéző a hibáikkal, gyöngeségeikkel szemben. Major ezeknek az embereknek az öntudatos, önérzetes emberségét is tiszteli; ezért kap a szokott-nál nagyobb hangsúlyt Titta Nane és a jegyző beszélgetése a tisztességről és a kiházasításról, vagy Toni bátyó okítása a jóindulat megnyerésére szánt halak hasztalanságáról. Az előadásból sugárzik ez a szeretet, megértés és tisztelet; ettől olyan megnyerő és komoly még legvidámabb perceiben is. Ugyanakkor Major egy ravaszkás bölcs, egy csipkelődő filozófus szemével is láttatja velünk ezt az esendő, de nagyon kedves, nagyon derék chioggiai népet. Valahogy úgy, ahogy Goldoni látta és láttatta velencei és chioggiai kor-társait. Ez az előadás - Goldoni szavaival - valóban *„a világban történő dolgok tükre"*, s ez a világ egyszerre létezik az 1760-beli Chioggiában, meg itt, nálunk, 198z-ben, mert Major egy kicsit azt is eljátszatja, hogy mi is éppoly esendőek vagyunk, mint a régi chioggiaiak, s ma sem kell nekünk több ok a csetepatékra, mint nekik kellett annak idején (legfeljebb *a scirocco* helyett meteorológiai frontokra hivatkozunk).

Sajátos módon ez a *Csetepaté* Major Tamás egyfajta „vizsgaelőadása" is. Mint-ha önmaga előtt vizsgázna és bizonyítana, hogy rendezői képességei még töretlenek, darabértelmezési és játékmesteri készsége mit sem kopott, színész-vezetési módszere változatlanul kifogástalan, stílustudása és műgondja szintúgy. De vizsgája ez az előadás a színész-pedagógusnak is, aki számos volt tanít-ványa körében most újra a mesterség tiszteletére, a színház odaadó, alázatos szol-gálatára is tanított e rendezés közben. S emellett még arra is jutott ereje, figyelme, hogy néhány színészt valósággal megújítson. Igy érte el, hogy például Körtvélyessy Zsolt hosszú évek oly sok egyforma, merev, olykor tétova vagy görcsösen igyekvő alakítása után most felszabadult, őszinte, hajlékony és esendően emberi humorú tudott lenni Toffolo szerepében, vagy hogy Blaskó Péter olyan oldottan, lazán, derűsen játssza el Isidoro jegyző lelkes ügybuzgalmát, szoknyapecérkedését és fontoskodását, hogy még a fiatal Goldonit is fel tudja idézni (sőt: megtoldja az alakítást *egy* csöppnyi, szeretetteljesen tiszteletlen Major-paródiával is).

Az e g é s z hitelét és erejét mindig a r é s z e k , a r é s z l e t e k hitele és ereje adhatja meg. Major ezúttal a részletek kitalálásában és kidolgozásában is remekelt. Említettem például már a ruhákat, Szakács Györgyi jelmeztervező munkáit. Ezeknél a gondosság odáig ment, hogy világosan érezhető rajtuk a *Csetepaté* egy 1789-es, Zatta-féle velencei kiadásában Giovanni de Pian kezétől származó illusztrációk jótékony hatása. Isidoro-Goldoni öltözéke, parókája, kalapja pedig pontosan olyan, mint amilyen a velencei Campo San Bartolomeón álló Goldoni-szobron látható. Hasonlóképp roppant gondosan ügyelt Major arra is, hogy színészeivel megtalálja, megtalálttassa az alakított figurák jellemző erejű gesztusait, hanghordozásait, mozgásuk és beszédjük sajátosságait. Így lett Csapó János hebrencs, habogós-hadarós beszédű, ide-oda pattogó, mindig szinte a vállából lépő, fontoskodó kis Fortunató-ja hallatlanul mulatságos, de mégsem nevetséges vagy bohóc. Igy talált Simon György Toni alakjához egy jellegzetes járást és egy kézmozdulatot (amikor megérkezik a tengerről, megöleli a feleségét meg a húgát, de mindegyiket kü-

Jelenet **a Csetepaté Chioggiában miskolci előadásából (Jármay György felvételei)**

lönbözőképp), s mindehhez egy harsányan bömbölő, de merő jóindulatú beszédmodort. Igy formált a fiatal Máhr Ági Orsettából egy majdhogynem mai tizenéves lányt, pimasz-szemtelen szájhúzogatásokkal, ruharángatások, szoknyapenderítések, kacéran mutogatott dekoltázs és egy ingerlően közönséges fejtartás segítségével. Igó *Éva* süldő lány Checcájából így sugározhat a veszedelmesen izgalmas nő ígérete, Sándor Erzsi Luciettája így tud nyelveskedése, nagyszájúsága, örök feleselése és indulatoskodása meg szeszélyes féltékenykedése ellenére is olyan lány lenni, akibe nagyon bele tudhat szeretni akár-ki, nemcsak ez a nagydarab, becsületes, jámbor - a partra lépésekor istenfélően és hálaadóan még keresztet is vető -, de nem túl okos Titta Nane (Bregyán Péter). S még az olyan nagy rutinú színész, mint Máthé Éva sem elégszik meg azzal, hogy csak a ziccerszerep kézenfekvő lehetőségeit aknázza ki Libera asszony alakjában. Ez a már nem fiatal nő nagyon is fiatalos, ha halkan odadöfött, de mérgezett megjegyzéseket kell megereszteni, vagy ha ravasz tettetésre van szükség. A darabban nem túl jelentős Pasqua asszony figurájából pedig Horváth Zsuzsa alakításában így lesz egy háttérbe húzódó, de onnan annál élesebben gorombáskodó, folyton tüskés, folyton csípni-marni kész házisárkány, aki mézesmázos képpel és kemény ököllel osztogatja az ütlegeket, mihelyst tettlegességre kerül a sor.

S még egy apróság (talán nem is az) : Major precízen megkomponálja a „félre" szövegeket. Ezzel bizonyos átkötést ad a *Csetepaté* realista ábrázolásmódjánál korábbi stílushoz, de mindannyiszor remek ziccereket is teremt a színészeknek a „*félrenézéssel*". Ugyanakkor ezek a kifelé, a közönségnek mondott szavak mindig úgynevezett belső szövegek; a Goldoni korában még nemigen létező belső monológ csírái - tehát lényegében véve az adott színpadi alak legbensőbb megnyilatkozásai, gyakran igen árulkodó reflexiói vagy asszociációi. S mint ilyenek, megint csak a teljesebb alakteremtést, az elmélyültebb karakterrajzot szolgálják.

Ha pedig netán valaki arra is kíváncsi lenne, milyen asszony válik Luciettából, Orsettából vagy Checcából, s milyen férj Titta Nanéból, Beppéből vagy Toffolóból, azt is pontosan megtud-hatja, mert Major, mintegy a figurák utóéletét, egy-egy gesztus, egy-egy szem-villanás, egy-egy mozdulat vagy hang-súly segítségével, ezt is eljátszatja színészeivel.

.. *akármit látott, hallott itten, az csak úgy bolondjába történt..*" - mondja a darab végén Lucietta a jegyzőnek, s kérleli, ne ítélje meg a chioggiai nőket, ne költse rossz hírüket. Major pontosan ezt a bolondságot, ezt a latin kedély áradásán fel-alá hullámzó csetepatét játszatja el. Nagyon komolyan veszi a játékot - ettől lesz nagyon mulatságos.

Major Tamás és a miskolci színház kapcsolatai nem mai keletűek. Két évvel ezelőtt rendezett már itt; az akkori *Tartuffe* országos viszonylatban is *az* évad egyik legjobb előadása volt. Tavaly a tanítvány, Csiszár Imre *Lear király*-rendezésében vállalta Lear szerepét. S most ez a színház részéről érezhetően *nagy* figyelemmel, áldozatkészséggel, Major részéről pedig szemmel láthatóan nagy szeretettel és odaadással létrehozott előadás - melynek legszebb vonása Major Tamás művészi és emberi hozzáállása.

Olyan időkben, amikor alig pályakezdő színészek, rendezők máris hajlandók unni a pályát, máris fáradtak és letörtek, máris enerváltak és közömbösek, egy hetvenkét esztendős, nem is éppen kifogástalan egészségű művész meg-szégyenítő példát tudott mutatni művészi fegyelemből, műgondból, színész-pedagógiából, szakmaszeretetből, színészetikából és emberi, „általános" etikából egyaránt. Még mindig tud vala-mit átadni tanítványainak és kollégái-nak egy óriási ívű művészpálya felbecsülhetetlen értékű tapasztalataiból, mindabból a tudásból, amit ő is nagy elődöktől vett át s fejlesztett tovább.

A közvetítő, a kontinuitást jelentő Major Tamás volt itt jelen; ezt észre kellett venni, s nagyon meg kell becsülni.

Carlo Goldoni: Csetepaté Chioggiában (miskolci Nemzeti Színház)

Fordította: Mészöly Dezső. *Rendező:* Major Tamás m. *v. Zene:* Vidovszky László.

Koreográfus: Majoros István m. *v. Díszlet:* Székely László *m. v. Jelmez:* Szakács Györgyi.

Szereplők: Simon György, Horváth Zsuzsa, Sándor Erzsi, Gáspár Tibor, Bregyán Péter, Csapó János, Máthé Éva, Máhr Ági, Igó Éva, Varga Gyula, Körtvélyessy Zsolt, Blaskó Péter, M. Szilágyi Lajos, Dariday Róbert.

SZÁNTÓ PÉTER

Játék a Birodalomban

A nagy Romulus Szolnokon

A függöny fölmegy - azaz dehogy megy föl, hiszen nincs is, de szükség sincs rá, mert a második felvonás végén nem kell vele játszadozni, háromszor is félig lebocsátani! Bejön Turai és Gál, élcelődnek a Római Birodalomról, bejön a lakáj is (egyszerre kettő), Annie meg a többiek.

Fölényes, laza társalgási színmű zajlik a színpadon, miközben a néző egyre jobban feszeng a székében. De hiszen ez nem *a Játék a kastélyban,* ennek nem annak kéne lennie!

A háttérben, furcsán megvilágítva, egy tümpanon negatív lenyomata, ahol négy, leszbikusnak tűnő hölgy tornamutatványokat végez, majd az első rész közepe táján teljesen váratlanul úgy dönt, hogy a továbbiakban Romulus Augustulus Caesar egyes mondatait nyomatékosítandó, megismétli. Ebben kétségkívül van valami Dürrenmatt-szerű, nagy-vonalúan elidegenítő effektus.

Á két vonal azonban, mint az agrár-olló szárai, egyre távolodnak egymástól. Márpedig az ilyesmi nem csak a gazdasági életben baljóslatú előjel. Ez-úttal petárdarobbanás-szerű előadás helyett egy felfújt papírzacskó elpukkanását jelzi. Legföljebb *ha azzal* vigasztalhatjuk magunkat, hogy a papírzacskó viszont mesteri munka.

Dürrenmattnak ez a harminchárom esztendeje írott első igazán sikeres groteszkje kétségkívül megtévesztő. A csirkéket nevelő kedélyes uralkodó, a hülyehülyébb-miniszter fokozást szigorúan betartó mellékszereplők kihívása nehezen hárítható el: milyen könnyű is szellemesen elkedélyeskedni ezt az egészet?!

Hiszen a szerző szerint a ma - és visszavetítve sokszor a tegnap is - „lényegében szatírjáték, a színfalak mögött zajló tragédiák nyilvánosság előtt bemutatott utójátéka". Amiből nyilván-való, hogy mert a tragédia bűnt, kétségbeesést, fegyelmet, világos látást és a felelősség érzését feltételezi a játszóktól, a szatírjáték szereplői mint „bűnös és következésképpen felelős emberek nem létezhetnek többé. Az események anélkül mennek végbe, hogy bárki is felelős lenne értük egyénileg". *(Színházi problémák,* 1955)

Vagyis groteszkesítve: az utolsó római császár tette, hogy nem tesz semmit, és közbe nem avatkozásával mégis sietteti a törvényszerű bukást, mert rájön, hogy széllel szemben nem lehet, hát megpróbálja hátszéllel. Azonban arra is kénytelen rádöbbenni, hogy se szembeszéllel, se hátszéllel nem érdemes. Maga Romulus mondja ki az utolsó nagy szembesülés során: „Én tönkretettem Rómát, mert rettegtem múltjától, te Germániát, mert borzadtál jövőjétől. Kísértetek játékszerévé váltunk, hiszen nincs hatalmunk sem afölött, ami volt, sem afölött, ami lesz."

Az előadásból pedig annak is ki kell derülnie: afölött sem, ami van.

Árkosi Árpád rendezése engedett a kézenfekvő csábításoknak. Hagyta, hogy az előadás stílusa groteszk felől a brettli irányába forduljon. Á már említett *Játék a kastélyban* műfaji megjelölése, „anekdota 3 felvonásban", sajnos e Romulus-előadás rendezői koncepciójára is illik. Ettől lesznek a néző érzései végtelenül ambivalensek. Mintha egy jól sikerült amatőr előadást látnánk, tehetséges vezéregyéniségekkel, akik lélegzetállítóan szólóznak, néhány lelkes, de nagyon rossz amatőrrel, pár unott profival, s mindezenközben a darab színpadra vivőjének már nem marad máshoz ereje, mint hogy a legkönnyebben kezelhető néma szereplőkkel valamiféle megkoreografált előadás látszatát keltse.

Percig sem állítom, hogy minden átgondolatlan lett volna. Hiszen például Aemilianus (nem utolsósorban Pogány György kiugróan jó játéka miatt) ritkán látható egységben valósítja meg Dürrenmatt elképzelését. A két kuvikszerű komornyik hangsúlyos szerepeltetése igen jó. A második rész nagy orgyilkosjelenete fergetegesen mulatságosból végtelen ízléssel megy át torokszorítóba, s az előadás utolsó két jelenetében is patikamérlegen szabályozva gyorsul föl az előadás.

Ugyanakkor Caesar Rupf operettmagánszáma, vagy Apollyon végtelenül elcsépelt, „búzakereskedőre vett" figurája újra és újra kizökkentik az embert. Nem szólva az olyan bosszantó figyelmetlenségekről, mint például hogy a császár megcsodálja - a szöveg szerint

Odoaker nadrágját, mint aki még nem látott ilyent, holott Rupf két jelenetben is ezt hordta, a jelmeztervező és alighanem mindenki más figyelmet-lensége miatt.

Á tümpanon belsejében ágáló lenge hölgyek jelenlétét egyre inkább hajlamosak vagyunk elfogadni, hiszen a cselekmény bonyolódásával sorsszerű jelentőséget kapnak. Azután egyszer csak lejönnek, elvegyülnek a többi mellékszereplő között, majd elszaladnak a germánok elől, oktalan, részvétlen és észrevétlen eltűnésükkel megkérdőjelezve addigi létjogosultságukat is.

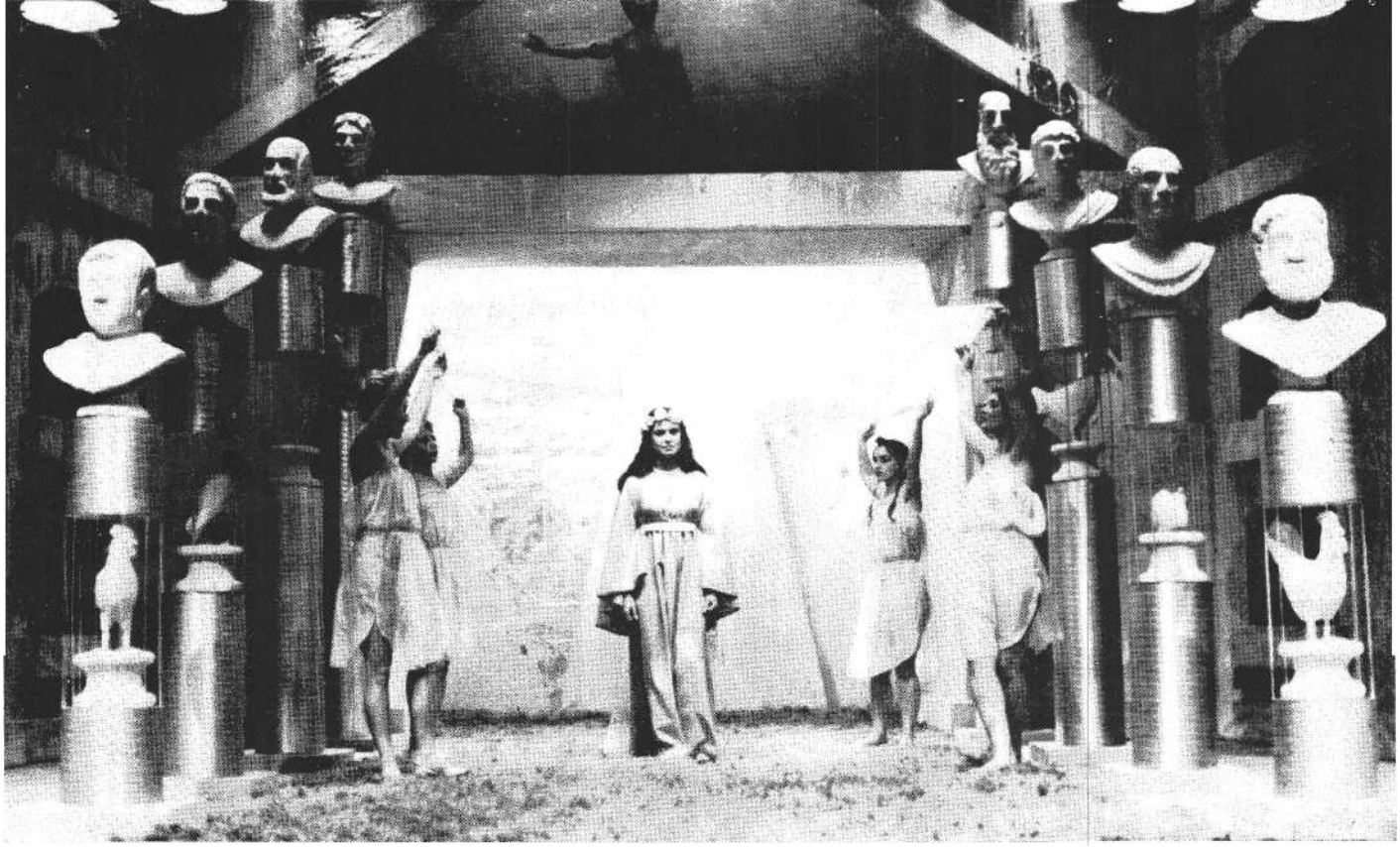
E kettősség szinte átszövi ezt a jó-rossz előadást. Antal Csaba díszletei már akkor előlegezik a tragédiát, amikor még el sem kezdődött a játék. Ez a katakombaszerű palota, a szemétledobó csöveken át sugárzó szórt fénnyel, az oszlopfőkön a nagy elődök mellszobraival, az oszlopok belsejében pedig rácsos ketrecben tartott, nagy elődökről elnevezett mai csirkével az évad egyik legjobb díszlete.

Ezzel szemben a szép és hagyományos római tógákon ízléstelenül és zavaróan jelennek meg a zörgős fekete fóliák, a celofánszerű, gusztustalan és magyarázhatatlan köpenykék. Amiben a legérthetetlenebb, hogy a jelmezeket ugyanez az Antal Csaba tervezte.

Romulus Augustulus - kinek a maga kora kevesebb tiszteletet adott, mint a színlap, amely kicsinyítő képző nélkül Augustusnak jelzi - Kristóf Tibor. A színésznek hatalmas árnnyal kell megküzdenie: Pécsi Sándor Madách-béli, mindent elsöprő alakításáéval. Pécsi akkor clownt formált Romulusból, Kristóf (talán épp ezért) rezignált világlustájává alakítja a magáét. Nincs bohóckodás, itt egy fáradt diktátor rendez mosolytalanul végkiárusítást. Ezzel kissé elve-szít egy óriási előnyt: a meglepetését. Nem szisszen fel a néző, amikor a szó orvosi értelmében is imbecillnek hitt uralkodóról kiderül, hogy kora legnagyobb koponyája. Hiszen az első perctől látjuk, hogy ez itt okos ember, sőt egy idő után -- legkésőbb az első rész közepére - még azok is megsejtik politikai szándékait, akiknek teljesen ismeret-len szöveg *A nagy Romulus.*

Ezzel együtt elmondható, hogy Kristóf nem maradt alul az angyallal vívott csatájában. Az ő Romulusa más, de jelentős, emlékezetes.

Épp ilyen kiugró szerepformálás Pogány Györgyé. Dürrenmatt egyik szerzői utasításában óva int attól, hogy Theoderich túl látványos, operettszerű legyen. Utólagos megjegyzéseiben pedig azt írja Aemilianusról: „végzetét emberileg kell érzékeltetni, egyszersmind a császár sze-



Jelenet Dürrenmatt: A nagy Romulus című darabjából (szolnoki Szigligeti Színház)

mével nézve, mert ő meglátja a meggyalázott tiszti becsület álarca mögött a hatalom ezerszeresen bemocskolt áldozatát".

Pogány eddig nem tudott mindig megszabadulni a színpadot megdübörögtető akrobatikus ugrásoktól, hajlobogva elsistergett monológoktól, éppen ezért hökkenten vártuk, milyen lesz a római patrícius, illetve a germán alvezér kettős szerepében.

Nos, Aemilianusként olyan belső tüzektől izzóan csöndes volt, hogy meg-állt a lélegzet, s alighanem nem csak a nézőtéren, de a színpadon is. Pogány szavak nélkül játszotta, mondta el, hogy napokig, hetekig bujkált feldúlt országokon át, s hogy hitetlenkedő álmélkodása a jóltáplált tyúkok, a kihízott nők és férfiak láttán nem költői kérdés, de egy a halálból megtért ember óvatos érdeklődése.

Theoderich vizesen hátranyalt frizurájú élsportoló. Pogány minden szélesebb gesztus nélkül önmagára írja a majd szétrobbanó engedelmességet. Ahogy végtelen udvariassággal, de a kígyó hangján sziszegi: igenis, kedves bátyám, nem, kedves bátyám, már e gesztussal jellemet állított elénk.

A darab groteszk színeire érdekes módon a két komornyik, Áchilles és Pyramus alakítói, Varga Tamás és Mucsi Zoltán éreztek rá. Ez a két szikár, majdnem egyforma megjelenésű, hófehérre festett hajú színész egyforma, tónustalan, kicsit unott hangon beszél, kimért előkelőséggel mozog, anélkül, hogy a szokványos lakájmodorosságokat eljátszaná. Stupid zagyválásuk, úgymond „filozofálásuk" kidomborítja rokonságukat két másik abszurdan groteszk alakéval, Stoppard Rosencrantz és Guildensternjével.

Ifj. Kőmíves Sándor nem hozta elég súllyal Odoaker amúgy testes szerepét. Pedig Dürrenmatt kézenfekvő, jó kulcsot ad ehhez, amikor *azt* mondatja a germán törzsfővel: „paraszt vagyok, gyűlölöm a háborút". No igen, kézenfekvő, de nem feltétlenül jelenti azt, hogy a kritikus csak egy szögediesen *ő-ző* Odoakert hajlandó elképzelni. Ha rendezőnek és színésznek az az álma, hogy Odoaker entellektüel legyen, ám legyen. De ilyen pihekönnyű, jellegtelen, éppen egy súlyos egyéniségű Romulus és egy megátalkodott Theoderich között?!

Jeney István keserű meglepetés. Színészről aligha lehet kevesebbet mondani, mint hogy hozta, ami meg volt írva. (Legföljebb azt, hogy még annyit se hozott.) Zénó, a kelet-római uralkodó egyszerűen nincs jelen a színpadon. Csak Jeney van, aki elfújja a szöveget, szemlátomást úgy, hogy mielőbb túlessen rajta. Pedig ha szerep alkalmas arra, hogy hatalmas ziccereit kihasználjuk, hát ez az. Egy gesztusa volt, amelyből akár figura nőhetett volna: egy ízben ülésből hirtelen ugrik föl, mivel azonban hosszú ruhája végére rá-lépett, képtelen egészen fölállni: ívben hátrahajolva, kezével kalimpálva-egyen-súlyozva kénytelen elmondani császári ti rádáját. Ez a „geg" más nézők emlékezete szerint, más előadásokon nem szerepelvén, véletlen lehetett. Kár.

Mivel a *Romulus* alapvetően férfi-dráma, Falvay Klári és Bárdos Margit ugyan jól megírt, de rövid és nem igazán jelentős szerepeivel keveset kezdhetett.

Végül is milyen minőségű ez az előadás? A. paraszti mondással bátran ráakaszthatjuk: ha akarom, vemhes, ha akarom, nem vemhes. Mert szórakoztató, közönségcsalogató, néhány kiemelkedő színészi alakítással egyenesen vonzó. Ugyanakkor, aki Dürrenmattról akar-na levonni következtetéseket, bízvást azt hihetné, hogy a svájci mester egyenesági leszármazottja Labiche-nak és Molnár Ferencnek; holott ő maga sokszor tett erős hitet többek között Arisztophanészra és az e századiak közül Thornton Wilderre. Nem beszélve Brechtről, aki alighanem forog a sírjában, mint a motolla.

Friedrich Dürenmatt: A Nagy Romulus (szolnoki Szigligeti Színház)

Fordította: Fáy Árpád. *Díszlet-jelmez:* Antal Csaba. *Dramaturg:* Magyar Fruzsina. *Mozgás:* Horváth Irén. *A rendező munkatársa:* Czeizel Gábor. A *szobrokat és a kellékeket készítette:* Szelecki Imre. *Rendezte:* Árkosi Árpád.

Szereplők: Kristóf Tibor, Falvay Klári, Bárdos Margit, Jeney István, Pogány György, Csák György, Kovács Lajos, Varga Károly, Varga Tamás, *Mucsi* Zoltán, Jakab Csaba, Takács Gyula, Basilides Barna, ifj. Kőmíves Sándor, Csankó Zoltán, Tóth Tibor, Berta András, Czakó Jenő, Hullán Zsuzsa, Horváth László, Roczkó Zsuzsa, Simó Éva, Turza Irén, Ujvári Júlia.

HAVAS FANNY

Pancsikolás az orkesztrában

Foster-bemutató Szolnokon

A szolnoki *I.* Erzsébet-előadás immár a harmadik kísérlet *(I. Erzsébet:* Pécsi Nyári Színház, 1978; *Silver Queen Saloon:* Balatonboglár, 1979) a szerző, Paul Foster magyarországi meghonosítására vagy legalábbis elfogadtatására. Tiszteletreméltó és dicséretes vállalkozás Szurdi Miklósé, valamint a szolnoki társulaté, mert ha minden előzményt nem is, de a jól bevált hagyományokat annál inkább nélkülözniük kellett az I. *Erzsébet* szín-re vitelekor. Paul Foster darabja nem a nálunk megszokott, ismert dramaturgiával építkezik. *Az I. Erzsébet* rendezője nem dolgozhat receptekkel - mond-hatnám -, semmi biztos fogódzója nincs a darabon kívül. Az eddig használt kulcsok egyike sem nyitja a fosteri zárat, és nem mert az olyan ördöngös, ha-nem mert annyira más szerkezetű, mint a többi. Talán nem is darabról, inkább forgatókönyvről kellene beszélnem: Foster „darabja" nem irodalmi, hanem tisztán színházi alkotás, ahogy egy film forgatókönyve nem novella és nem regény, hanem filmben elgondolt szövegpartitúra. Eredetileg egy konkrét társulatnak, egy konkrét társulatra, határozott színházi koncepcióval íródott a „darab".

Nem irodalmi színház Fosteré, hanem színházi irodalom. Elengedhetetlen, hogy ezzel számoljon az, aki Foster-„darabot" rendez. Szurdi Miklós nem mert elszakadni az írott műtől, túlságosan tisztelettudóan és hűségesen bánt az anyaggal. Nem hagyta magát provokálni, holott Foster „darabja" egyértelműen kihívás. Minél inkább elszakadt volna Szurdi az eredeti változattól, annál inkább megőrizte volna az író és műve szellemét; minél inkább ránk igazította volna, annál inkább megszólalt volna a „darab". Az előadás történelmi illusztráció maradt, ahelyett, hogy a mi viszonyainkra érvényes, a mára értelmezett valódi történelmi konfliktusok átélhető színházi megfogalmazását kínálta volna.

Nem kétséges, annak, aki akár az I. *Erzsébet,* akár a többi Foster-darab megrendezésére vállalkozik nálunk, nem csupán a szerzővel és a művekkel kell megbirkóznia, hanem a magyar színházi beidegződésekkel, ellenállásokkal is meg kell küzdenie. Foster darabjai nem a „kukucskáló" színház igényeit akarják kielégíteni; nem is felelnek meg azok-nak a kívánalmaknak, sőt éppen azok ellenében és ellenére íródtak. A La Mama off-off Broadway színházának készültek, olyan színháznak tehát, amelyben a színpad és a közönség között nem húzódik merev határ, s amelyben a nézők - ha nem is tényleges - aktivizálása és részvétele az előadásban döntő fontosságú. Nálunk csak elvétve akad arra példa, hogy az amatőr színházi mozgalom ilyen újításait és eredményeit a hivatásos színjátszás integrálja. Többnyire elnéző, vállveregető reakciókat váltottak és váltanak ki azok a próbálkozások, amelyek *egy* ilyen vagy hasonló színházi eszmény gyakorlati meghódítását tűzték és tűzik ki célul. Az abszurd és groteszk játékstílus még csak-csak szert tett egyfajta presztízsre - nagy nevek fémjelezték külföldön -, de a hagyományos színházi kereteket keményebben és következetesebben feszegető avantgarde törekvések (például Grotowskié, a La Mama színházé) egyáltalán nem találtak utat a hivatásos magyar színházhoz. Talán mert ezek nem voltak beépíthetők; alapvető strukturális változtatásokat is igényeltek volna.

Éppen a szolnoki előadás példázza ezt azzal, hogy nem sikerült a „kukucskáló" kőszínház és a vándortársulatra illetve egy szabadabb, nyitottabb színházra írott darab ellentmondásait feloldania és megoldania. Nem formális kérdésekről van szó. Az *I. Erzsébet* hármas csavara nem működhet hitelesen és elfogadhatóan az adott, megmerevedett színházi szerkezetben. Egy mai társulat egy Erzsébet-kori társulat meg-megszakadó előadását viszi színre a darabban. Ez nem csupán az idősíkokkal való játékot jelenti, hanem a hármas átalakulás játékát is - kényszerítő és nyomasztó feltételek között és mellett. A lehet, nem lehet rizikója a darabon belüli társulat fő mozgatója és motiválója.

Az ügyes, tetszetős, sőt puritán, de mégis díszítőket, a hagyományos színházi gépezetet igénylő és igénybe vevő díszlet (fából készült, mozgatható, forgatható lépcsős emelvények) eleve meg-öli annak a „szegény színháznak" az illúzióját, amely alapfeltétele a drámai feszültségnek. Túl olajozottan, túl magától értetődően gördül tovább az előadás, nem érzékeljük, nem érzékelhetjük a darabban hangsúlyosan szereplő színtérváltozásokat, a kényszerű abbahagyás és újrakezdés valódi kínjait, a lemondás és remény dinamikáját. A díszletnél maradva - a Csatornát naturalistán jelképező medence-fürdő az orchester helyén kolonc az előadáson, egyfelől mert egy olyan állandóságot s egyúttal olyan határt képvisel, amit nem tűr meg a darab, másfelől, mert, ha már van, használni illik, még olyankor is, amikor nincs rá szükség. De sikertelen ötlet azért is, mert épp akkor, amikor leginkább funkciója volna (s amiért valószínűleg egyáltalán kitalálták), a Nagy Tengeri Csatánál, a spanyol Armada és az angol tengeri flotta között csupán gyermekded pancsikolásra - amit a földszintről még csak látni sem lehet, tehát követni sem - ad alkalmat, s nem egy „valódi", döntő ütközet - esetleg játékos - megjelenítésére. S az már csak egy apróság a díszlettel kapcsolatban, mégis zavaró, hogy a középső, Anglia szigetét formázó, felhúzható-le-engedhető plató nem kizárólag I. Erzsébet és az angolok tartózkodási helye, hanem Medici Kataliné is. Egy előadás-

Takács Kati a szolnoki I. Erzsébet címszerepében

Orbán Tibor és Andorai Péter Foster darabjában (Szoboszlai Gábor felvételei)

ban, ahol látszólag koncepcionálisan mindennek megvan a helye, félrevezető, értelmezést nehezítő az ilyen következetlenség, különösen ha épp a Szent Bertalan-éji mészárlás zajlik „Anglia" alatt, miközben Medici Katalin „Anglián" áll és konferálja az eseményeket.

Az I. Erzsébet forgatókönyvi mivoltában - nem tragédia, nem komédia; műfajtalan történelmi játék. Sem hagyományos cselekménye nincs, sem hagyományos értelemben vett, fejlődő, kibontakozó jellemei. Minden színész több szerepet játszik, s egy-egy szerepen belül is többet: a mai színészt, az Erzsébet-kori színészt, s mint ilyen a korabeli színjáték valamelyik figuráját. Feltehetően a fosteri szereposztást, éppúgy, mint a darabot, valamely határozott koncepció érdekében és a rendelkezésre álló színészek figyelembevételével szabadon lehet sőt kell kezelni. *Az* I. Erzsébetet alakító színesz nem játszhat más szerepet - ez egyértelmű. De szinte hasonlóan egyértelmű - a szolnoki előadással ellentétben -, hogy Stuart Máriát sem lehet a lefejezés előtti jelenetig más, hangsúlyos szerepben megjelentetni, mert így az a pillanat, amelyben megidézik őt Erzsébetnek (aki még sohasem látta, mert félt a látásától), nem olyan jelentős és súlyos, mint amilyennek dramaturgiailag szánva van. Továbbá a kikiáltó, a Bowyer személye is kizárja, hogy éppen abban a kulcsjelenetben, amelyben először szakítják meg az előadást, ő legyen a fő puritán, az előadást meg-akasztó és lehurrogó hivatalnok. Egyéb-ként ezek a darabbeli előadásmegszakítások a legkevésbé megoldottak a szolnoki előadásban. Nem lehet bohóctréfát csinálni a puritánok megjelenéséből - a takarásból előbukkanva közös ruhában ugrándozik, esetlenkedik, makog a színen a két puritán, - nem lehet viccként értelmezni közbeavatkozásukat, mert igenis egy létében fenyegetett társulatról van szó, amelyet az ilyen közbeavatkozások, betiltások egyszer s minden-korra megszüntethetnek, tönkretehetnek. Másrészt ezek azok a pillanatok, amikor a hivatalos álláspont és művészi igazság nyíltan megütközik, amikor a cenzúra valóságosan és fenyegetően megjelenik, s amikor nekünk a nézőtéren ugyan-azt a szorongást kellene átélnünk, mint a darabbeli színészeknek: lehet-e folytat-ni az előadást *vagy* sem. Szolnokon egy pillanatra sem rendülünk meg, szinte észre sem vesszük, hogy mi történik, annyira komikus a puritánok bejö vetele, következésképp annyira jelentéktelen a társulat reagálása.

Hasonlóan megoldatlan a kivégzési jelenet - holott itt az uralkodót szembesítik saját „bűnével" (I. Erzsébetet Stuart Mária lefejezési aktusával). Egy „bábu", az emeleti első páholyban még ha I. Erzsébetre van is maszkírozva, nem ülhet olyan súllyal az előadás „fölött", hogy jelenléte nyomasztó legyen, pedig nem kisebb a tét, mint hogy az uralkodó hatalom képes-e elviselni saját ellenzékének kíméletlen kritikáját. A szolnoki előadásban nem tökéletlen színpadi megoldásról van szó, hanem az értelmezés és bátorság hiányáról. Érthetetlen és követhetetlen, sőt elsikkad az a zavar és pánik, amelyet a „valódi", páholybeli Erzsébet megszólalása - ami csak annyi, hogy: Elisabeth Regina - a társulatban kelt, illetve az a megnyugvás, amely a megszólalást kedvező fordulatként, az előadás elfogadásaként értelmezi. *A* cambridge-i professzorok is áldozatul esnek a fent jelzett rendezői értelmezés hiányosságának. Abban a jelenetben, amelyben ők az ellenfelek, ahelyett, hogy a professzorok képvisel-te tiszta esztétikum, filológusszemlélet és a társulat képviselte élő színház, a tudatosan vállalt alpáriság konfliktusát látnánk, kabaréjelenetben van részünk: két meseszintű karikatúrafigura ágál inkább mulatságosan, mint ijesztően a két egymással szemközti emeleti páholyban...

Pata Solának, a boszorkánynak, a darabbeli előadás animátorának is megoldatlan a szerepe. Megjelenései esetlegesek, gyakran funkciótlanok és így félreérthetőek, holott a darab szerint mindig az előadásmegszakítások pillanataiban lép a színre, a folytatást vagy az újrakezdést segítendő.

Általában az egész előadást ez a tisztázatlanság jellemzi; a színpadi megoldások nagy többsége ezért marad meg az ötlet szintjén s válik külsődlegessé, ahogy például a Szent Bertalan-éji mé szárlás, mint a fontos jelenetek egyike, ahol a vérfürdőt piros fények villódzása jelenti, vagy Leicester nagy monológja Erzsébetről, amelyet érthetetlen és nevetséges tekergések, kúszások, mászások s egyéb mutatványok közt ad elő, a „szülés" kínjait érzékeltetendő. Minden súlytalan: Fülöp, I. Erzsébet, Medici Katalin politikai rendszerének történelmi vetélkedője és megméretése, épp-úgy, mint Lazarus Tucker, a pénzváltó képviselte józan „gazdaságpolitika" bemutatása. Nem nyomon követhetők az erővonalak, nem rajzolódnak ki határozottan az ellentétes pólusok, nincs meg a fent és a lent libikókája akkor, ami-kor Lazarus Tucker fogadja a három uralkodót sorban egymás után, kiváló lehetőséget kínálva a három politikai rendszer, a három uralkodói és emberi magatartás konfrontálására. Végül is a szerző hitet tesz Erzsébet és politikája mellett, annak minden ellentmondásosságával együtt. Ez az állásfoglalás a szolnoki előadásban elvész, és ez nemcsak a leglényegesebb problémák fent jelzett elbagatellizálásának következménye. A címszereplő Takács Katalinnak sincs elég ereje és eszköze Erzsébet megformálásához. Megoldásai többnyire külsődlegesek, nyafog és bájolog, mikor kétségbeesetten hisztériáznia illetve rafináltan hízelegnie kellene, Stuart Mária lefejezésének elrendelésekor, illetve Lazarus Tucker megnyerésekor. Erzsébet szikrázását, sziporkázását, könyörtelenségét egy pillanatra sem sikerül felvillantania - mindazzal, amit Leicester a nagy felismerés pillanatában (a már leírt, elképesztően és bántóan megrendezett formában) elzeng a valódi Erzsébetről, adósunk marad.

Nehéz nyilatkozni a színészi alakításokról olyan esetben, amikor a színészek nyilvánvalóan nem kapják meg a kellő rendezői segítséget és lehetőségeket. Helyzetek nélkül nem lehet jól megoldani egy szerepet, emlékezetes élményt, markáns alakítást nyújtani. Ha

az értelmezéssel alapvető problémák vannak, nem lehet az azt megelevenítő játékot attól függetlenül értékelni. Andorai Péternek és Koós Olgának van olyan epizódja, amelyben brillírozik (Andorai a címernök jelenetben, Koós Olga Mousorskykénti). Alakításaikat összességükben és egészükben véve azonban (az előbbi különösen Lazarus Tucker szerepében, az utóbbi Pata Soláéban) nem tudtak ráhangolódni a darab igényelte játékstílusra, részben persze szerepeik - már korábban említett - tisztázatlansága miatt sem. Vonatkozik ez a többi színészre: Pákozdy Jánosra, Hollósi Frigyesre, Orbán Tiborra is. Fehér Anna, Győry Franciska, Somody Kálmán és Nagy Sándor Tamás még akkor sem tud meggyőző és hiteles lenni, amikor a színpadi helyzet jó rész- illetve epizódmegoldást kínál. Váry Károly érzett rá leginkább a megfelelő játékstílusra; rugalmassága, képlékenysége lehetővé tette, hogy ha percekre is, de belesimuljon szerepeibe, majd minden nehézség és törés nélkül kilépjen belőlük.

Ha a helyzetek nem is, a jelmezek annál inkább segítik a színészeket: szellemesek, ötletesek, hivalkodás nél-kül, jól jellemzik a figurákat. Különösen Leicester és d'Aubigny gróf öltözete sikerült, noha nehéz kiemelni a sok jó ruha közül az egyiket vagy a másikat. Szakács Györgyi jelmezei áll-nak legközelebb az írói szándékhoz, közvetítik leginkább a darab szellemét játékosságukkal, könnyedségük kel, színeikkel, anyagukkal s nem utolsósorban praktikusságukkal. Még néhány kellék és díszletelem is ilyen telitalálat, mint például a francia hóhér kis „diplomata"-táskában hordozható, összeszerelhető mégis elegáns bárdja, vagy Fülöp hatalmas fakeresztje, amelyen csüngve Fülöp a „mennybe száll".

Az írói elképzelés szerint a zenének fontos szerepe van az előadásban, olyannyira, hogy alkotóelemmé kell válnia. A szolnoki előadás zenéje jellegtelen és esetleges, semmit sem tesz hozzá a darabhoz, nem meghatározó - amint kilépünk a színházból, el is felejtjük. Nagyobb baj az, hogy a dalszövegek szellemessége is elvész Döme Zsolt zenéjének szürkeségében, holott a „nóták" nem díszek, betétek, hanem szerkezeti elemek.

BUDAI KATALIN

Kísértetek pedig vannak!

Eduardo De Filippo komédiája a Józsefvárosi Színházban

Eduardo De Filippo, ez a remek olasz komédiaszerző, színházaink gyakori választottja ezúttal azt a fogas kérdést boncolja, higgyünk-e a kísértetekben vagy ne. Ha hiszünk, fogadtunk-e el tőlük ajándékot. Ha elfogadtuk az ajándékot, cserébe kínáljuk-e fel neki aszszonyunkat. Mindenekfölött pedig arra kíváncsi: a jellem tisztasága az előrébb való vagy a has morálja.

De Filippo mulatságosnak induló komédiája - akárcsak a legnagyobbak e zsánerben - tragédia is. Mert a kissé homályosnak tűnő fenti összegzést kibontva, az alábbiakról van szó: Pasquale Lojacono, a lecsúszott egzisztencia vállalja, hogy kísértet járta kastélyba költözik a lakbérfizetés elengedése fejében. Szőnyeget rázva, dalolászva hirdeti a baljós hírű palota hatvannyolc erkélyéről, hogy itt derűs, nyugodalmas az élet. Az ördögi lelkületű házmester szavai nyomán és saját feleségének szekrénybe bújt szeretője láttán azonban hinni kezd a mendemondákban, s a furcsa eseményeket ezekkel magyarázza. A kísértetnek nézett szerető, Alfredo, busás pénzsegélyek-kel hálálja meg a találkákat. Lojacono az összegeket a kísértetek rokonszenvének jeleként találja meg házikabátja zsebében. A becsapott ember önmagát is becsapja. Rémlátásai a valóságot is el-fedik (mert akarja, hogy elfedjék) előle. Az asszony, Mária, aki becstelenségnek tartja a furcsán jött pénz elfogadását, mit sem tud annak eredetéről. A háromszög négyszöggé bővül, s a zűrzavarban Lojacono már a csábító hisztériázó feleségét is kísértetnek nézi. Szakítás a lelkiismeret szavára. Alfredo vissza-tér feleségéhez és gyermekeihez. Hónapok múltán (ekkor már se bútor, se ennivaló Lojaconóéknál) mégis találkát kér Máriától, és szökésre buzdítja. Lojacono elbújik az erkélyen, s földöntúli lényként esengve Alfredóhoz, pénzt s felesége régi érzéseinek feltámasztását kéri tőle. Alfredo nem térhet ki a szerep elől: a pénzt az asztalon hagyva távozik. Mária pedig rájön, hogy árucikk volt, szökése már értelmetlen.

Hol itt a komédia? Hiszen tudatbasadásos, jellem- és akaratgyenge férj a központi alak, aki inkább bolondnak nézeti magát, semmint az éhezést tűrje. Szarvakat visel, de bebeszéli magának, hogy csak egy kísértet a vetélytárs. Kitartatja magát, tudja, és mégsem tudja. Igazi emberi helyzet, az önáltatás mítikussá növesztett eszközeivel. Hiteles minden szó és minden gesztus, ami ezt a jellemrajzot felépíti. Leginkább Kézdy György játéka az, amitől ez a lelki kísértethistória elevenbe vágó, megoszt-ható élmény lesz. Egyszerűen sírnivaló, ahogy a kettősséget, önutálatot és ön-ámítást érzékelteti. Egyetlen szava sem egyértelmű. Egyszer azt hisszük, tud mindent, máskor azt, hogy semmit. Egyszerre áldozat és szörnyeteg. Állandó vibrálásban tart a jelenléte. Nincs az a krimi, ami izgalmasabb lehetne, mint az a Józsefvárosi Színházban átélt másfél órás borzongó töprengés, vajon mit tud, mit sejt, mit gondol ez a Lojacono.

Van Kézdynek egy fantasztikus monológja. Három percig a kávéivás gyönyöréről, készítésének műhelytitkáról be-szél a közönség számára láthatatlan személynek, a kísértetkastéllyal átellenben lakó professzornak. Három rétege van te-hát e szövegnek: egy tárgyias élménybeszámoló a kávéivási szokásról; egy állandó kommunikációs kapcsolat a láthatatlan szomszéddal; és a megcsalatott, magányos férfi panasza. (Ehhez jön még a manipulálás a kávéfőzővel.) Ahogyan Kézdy György átjátssza egy-másba e rétegeket, az sorsot ad: az apró életmozzanat egy ember teljes belső vil*ágát* idézi fel.

Miért mondunk hát komédiát, mikor Lojacono figurája lélekelemző drámába illik ? Talán a mellékszereplők miatt ? Bárhogy nézem is őket, a komikus oldaluk és az alaphelyzet bizarrsága ellenére azonnal felcsillan bennük is valami szomorú.

Székhelyi József játssza a rosszindulatú és a kísértetek eredményes működésé-ben hatékonyan közreműködő portást. Ez a fickó a jobb oldalára szélütött, ujjait görcsben tartja, talpa kifordult, szeme furcsán áll. A testi nyomorúság megjelenítése igen kényes. Székhelyi kacskaságát alig venni észre, mégis bámulatosan sokat mond erről az állapotról. Ez a Rafaelo portás gonosz ugyan, de nyilvánvaló fizikai szenvedései éppen hogy magyarázzák ezt Székhelyi felfogásában. A fogyatékosság nem karikírozó, hanem az alak teljességre törekvő bemutatását segítő eszköz. Aki lakott már

zsúfolt, körfolyosós valódi bérkaszárnyában, mondjuk éppen a nyolcadik kerületben, könnyen azonosíthatja Székhelyit ezen épületek valamelyik vicéjével. A mindenről halló, spicliskedő, tudálékos, enyveskezű, szadisztikus és éleslátó házmestertípus ezernyi modellből való megteremtése hallatlan játékintelligenciát igényel. Egyetlen rossz hangsúly, s már súlytalan kabaréfigura lesz a démoniból, az esendőből, a félelmetesből. Székhelyi mindent tud Rafaelóról, és mindent tud a színészmesterségről. Ez már stílus, ez már iskola (önfejlesztés-szakára mások is beiratkozhatnának).

Kézdy György (Pasquale Lojacono) és Székhelyi József (Rafaelo) Eduardo De Filippo: Ezek a kisértetek!! című játékában

Bizonyítottuk tehát, hogy a leginkább komikus figura sem kimondottan komédiába való. De Filippo azért hű marad magához annyiban, hogy a ziccerhelyzeteket bőkezűen osztogatja. Ekként lehet Pásztor Erzsi m. v. (Rafaelo húga) pazarul eszelős, Farády István (Alfredo sógora) gálánsan hazudozó és idegbeteg, Kertész Péter (Alfredo, a szerető) temperamentumos és vadul egyéniségre törő, Hámori Ildikó (Alfredo elhagyott felesége) lélekké sápadt nekrofiliás őrült, Peremartoni Krisztina (Lojacono felesége) sírósan hisztis és szentimentális. Olyan egységesen, magas szinten, fegyelmezetten és kápráztatóan játsszák ezeket az ép ésszel alig felfogható - s csak a főhős szkizofrén képzelete által létrehívható - alakokat, hogy minden mulatságosságuk ellenére az értelem elszabadult féktelen szörnyeivé is lényegülnek. Ez most csapat. Mindenki tehetsége legjavát nyújtja, s olyan mélységekbe láttat, amire talán még maga a jó Eduardo mester sem gondolt. Gondolt azonban rájuk Garas Dezső élete első s mind-járt remekbe sikeredett rendezésében. Ó egyébként is mindenre ügyelt. Ami játszani képes, az itt játszik. Egy piros takaró, egy kávéfőző, egy rosszkor jött csuklás, az ideges gyermek fejrángása, a hamutartó, a csorgó szemfesték. A feszültség végighúzódik ezen az eszelős játékon, mert a lelkiismeret kísértetei a valódi páncéloslovag-kísértetnél is félelmesebbek. Ezzel a kimunkált játékkal Garas Dezső nem a „színészcsapatnak minek rendező" oldalra tette le a szavazatát a kulmináló „színészek kontra rendező" párviadalban, hanem azt a verziót (harmadikat?) értelmezte, amelynek tétele így hangzik : a színészek csak a diktatorikus, hatalmi pozícióból tárgyaló, hozzá nem értő, pedagógiailag is kép zetlen, emberileg sem tisztelhető rendezőtől irtóznak. Eme tulajdonságok fordítottjaival rendelkező, színészben gondolkodó irányítótól, akitől végeredményben a játék gondolati-hangulati egysége függ, nem. Garas Dezső rátermett ember. Elfogadták, követték, támogatták, értették. Művészi többlettudása az egyes alakítások kristálykeménységűvé esztergálásában érvényesült legkivált.

A fentiek reveláló hatása csökkenhetne, ha a környezet, a zene és a ruha nem állna összhangban a tébolyító történésekkel. Csikós Attila díszlettervező, Rimanóczy Yvonne jelmeztervező, Gonda János zeneszerző, szintén a közös révület áramkörében, remeket készített. Nagyon fontos szerepe lehetett a Mészöly Dezső-féle kitűnő fordítással dramaturgként dolgozó Márai Enikőnek is. Hullámzása, ritmusa van a szövegnek, légmentesen illeszkedik a szituációba.

A közönség örül. Kacag, mutogat, gyerekesen hancúrozik. Értően tapsol a mulatságos kimeneteleknél. Csak nem sír. Nem tud meghatódni. S a végén csalódik: hiszen ez komoly! hiszen ez szomorú! Ez nagy elismerés is lehetne, hiszen érvényesült a szándék. De a nézőt is minősíti: hol van már a nevetés és a sírás gyors váltogatásának a reneszánszban még birtokolt képessége? Miért baj az, hogy a végén valami úgy szorongatja a torkot, csípi a szemet?

Peremartoni Krisztina (Maria) és Kézdy György (Pasquale Lojacono) a **Józsefvárosi Színház De Filippo-komédiájában (Iklády László felvételei)**

Eduardo De Filippo: Ezek a kísértetek !l (Józsefvárosi Színház)

Fordította: Mészöly Dezső. *Rendező:* Garas Dezső m. *v. A rendező munkatársa:* Kutschera Éva. *Zeneszerző:* Gonda János. *Dramaturg:* Márai Enikő. *Díszlettervező: Csikós* Attila. *Jelmeztervező:* Rimanóczy Yvonne.

Szereplők: Kézdy György, Peremartoni Krisztina, Kertész Péter, Hámori Ildikó, Zala Júlia, Forgács György, Székhelyi József, Pásztor Erzsi m. v., Farády István, Hankó Attila, Lugosi György.

KATONA ZSUZSANNA

Retro

A Játékszín bemutatója

Alekszandr Galin darabja, mely az 1981-es év végén már sikert aratott Moszkvában, most ősbemutatóként - Benedek Árpád rendező fordításában - került a Játékszín színpadára. A népszerű, Rozov által felfedezett szovjet író, aki hazánkban még alig ismert, nem új keletű problémákat érint *Retro* című művében.

A félbehagyott, elharapott szónak tetsző cím nyilvánvalóan *visszautal a* múltra, visszaperel egy egyszerűbb és emberségesebb életformát, s tán - jó értelemben használva a kifejezést *„vissza-*nosztalgiázza" mindazt, ami rohanó, ideges, egymásra oda nem figyelő világunkból hiányzik.

Alekszandr Galin fiatal író, mégis korosztálya helyett inkább az öregek ember- és életismeretével, megélt tapasztalatokon alapuló igazságával vállal közösséget. E művének középpontjába is elmagányosodott öregeket állít, mindenekelőtt a tisztes kétkezi munkában megőszült, de idős korára tétlenül, asszonylányának „kiszolgáltatottan", városi „száműzetésben" éldegélő Csmutyint.

Csmutyin papa egyszerű ember. Falusi tetőfedőként dolgozott egész életében, gondolkodását a becsületes munka, a családi béke s nem az anyagi javak felhalmozása utáni vágy határozta meg. Lánya moszkvai otthonában idegenül érzi magát. Nemcsak a vej féltett műkincsei, az örökké protekcióért csöngő telefonok, de a társnélküliség, az értelmes elfoglaltság hiánya, a „megtűrt rokon" helyzete is zavarja. Csmutyin büszke és konok ember ma is, aki nem változott és nem változik könnyen. Elvei sziklaszilárdak, s noha kétségtelenül pozitív eszményeket vall (közösségiség, hajthatatlan munkaszeretet, őszin-te, természetes életmód stb.), alkalmazkodásra majdhogynem képtelen. Az író nem ítéli el ezért, sőt a döntő szituációkban főhőse igaza mellett voksol. Csmutyin ebben a rideggé berendezett anyagi jólétben csak a galambokkal vagy tükörbeli önmagával oszthatja meg gondjait, örömeit, álmait és emlékeit.

Lányához való viszonya sem felhőtlen. Ludmilla fáradt és ideges, ha hazatér, s noha felelősséget érez apjáért - ezért is hozatta Moszkvába - a hétköznapok fárasztó rohanása közben igazában sem ideje, sem ereje nem marad az öreg „lel-ki életére". Kettejük kapcsolatát a lány múltbeli sérelmei is feszültté teszik. Ludmilla többször apja szemére hányja a nyomort, a gyerekkori nélkülözéseket, s anyja korai halála miatt is a makacs, önfejű apát hibáztatja. Fontos momentum, hogy Csmutyin e „vádakat" soha nem cáfolja a darab során. Valljuk be, a „csupa emberség", „csupa tisztesség" apóka jelleme csak így lesz valamelyest hiteles a néző számára is. Szerencsére a történet nemcsak, illetve nem elsősorban a generációs problémák bemutatására vállalkozik, hanem inkább eltérő életformákat, életminőségeket állít egymással szembe.

Az öregnek vejével, Leonyiddal, ha lehet, még rosszabb a kapcsolata, mint lányával, Ludmillával. Két világ, két egymással gyökeresen ellentétes életszemlélet, ember i magatartás ütközik össze (azaz ütközne, ha erre a darabban módja lenne) e két figurában. A kifinomult, sima modorú üzletember pompásan ért a pénz „fialtatásához", s kényes ízléséhez (antik tárgyakat gyűjtő becsüs) nemigen passzol a papa munkászubbonyos, zokniban téblábolo alakja. Csmutyin nem illik az elegáns régiségek közé. Ráadásul nem ismeri az etikett szabályait, tálca nélkül szervíroz, modortalanul a konyhába szökik a vendégek elől, s még az unoka miatt is nyaggatja a fiatalokat.

Kétségtelenül ismerősek ezek a motívumok. Talán túlságosan is. Nap mint nap olvasunk újságcikkekben, hallunk rádiójegyzetekben vagy akár szomszéd-asszonyaink közvetítésében ilyen és ehhez hasonló családokról. Galin nem keres magának különleges műveltséget, szertelen fantáziát kívánó témákat, anyagát a mindennapok közismert szituációiból meríti. Ettől még szárnyalhatna, emelkedhetne filozófiai magasságokba a gondolat, de szerzőnk csak néhány pillanatot engedélyez a költőiségnek.

Csmutyin bácsi mindennapjait tehát a rezignált lemondás és a hangtalan magány üres egykedvűsége hatja át. Sorsában semmi rendkívüli, semmi magasztos nincs, vágya csupán annyi, hogy a maga módján, a maga törvényei szerint ismét falujában élhessen. Lánya és veje azonban más jövőt szánnak neki. Meg akarják házasítani, hogy Moszkvában is maradjon, de a háztól is elmenjen, hogy magányos se legyen, de az ő életüket se terhelje tovább. A családi gondok ily kényelmes megoldásához három kis öreg-asszonyban talál partnerra a „cselszövő férj". Mindhárman lelkesen vállalkoznak az „akcióra". Róza Alekszandrovna, a hajdan népszerű balett-táncosnő valóban magányos és szeretetre vágyik; Nyina Ivanovna, a harcias ápolónő már inkább csak megfontolt józanságból, konformizmusból választja a férjhezmenést: az olykor hitelező Leonyiddal való jó viszony fönntartása érdekében. Diána „nő-vérnek" (a figura egyéniségére ez a jelző illik a legjobban) azonban szerető család-ja, unokája, értelmes munkája van. Miért vállalkozik e kényes és kínos randevúra hát? Csak egy válasz lehetséges : Diána nem tud élni anélkül, hogy nap mint nap ne tegyen jót valakivel. Egy asszony Luka ez a nénike, aki mindent megold, mindent elrendez, a haragosokat kibékíti egymással, egyszóval maga a „deus ex machina" e darabban.

A Csmutyin fájdalmas, mondhatnánk tragikusra hangolt sorsát középpontjába állító mű hangneme e három „grácia" megjelenésével a komikus felé mozdul el. Klasszikus a szituáció: a férjnéző asszonyok egymásról mit sem tudva, egyszerre toppannak be a konfliktusoktól terhes levegőjű otthonba. Ettől kezdve humoros félreértések és elszólások kavalkádja teszi mulatságossá a jeleneteket, s csak a darab végén tér viszsza a rezignált, lírai hang, mely könnyes romantikával kíséri a falujába hazatérő, immár szerető társakra talált öreg tetőfedőt.

Benedek Péter színpada a szöveghez precízen alkalmazkodva állítja elénk a bizományi becsüs antik ritkaságokkal. zsúfolt, ezért már szinte barátságtalan, múzeumi gyűjteménynek látszó lakását. Az előadás gonggal kezdődik, s szabályos függönyleengedéssel ér véget. A rendező nem törekszik újításokra. A klaszszikusan egyszerű témát jól szituált, szabályos színpadi eszközökkel jeleníti meg.

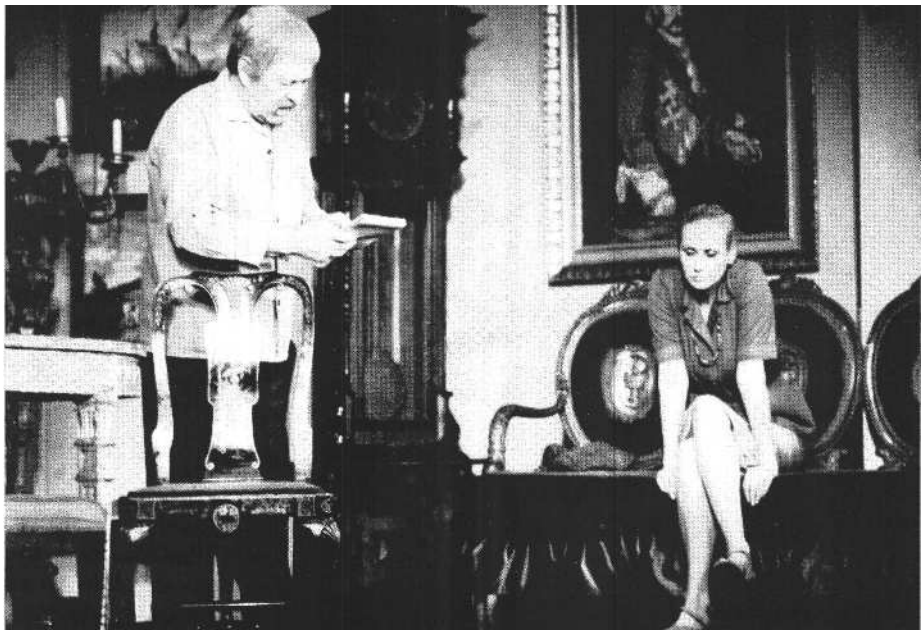
A játéktér is a szöveghez idomul: kevés mozgásra, hely- és helyszínváltozásra ad lehetőséget, de a kényelmes-öreges üldögéléshez, anekdotázáshoz és a nem túl pergő (mozgás tekintetében) cselekmény előadásához elegendőnek tűnik.

Csmutyin sorsát a színpadon Bessenyei Ferenc eleveníti meg. Szigorú, de feltétlenül tisztességes, az emberekkel

morcos, galambjaival azonban duruzsolóan kedves, konok, sértetten öntudatos apaként játssza el az öreg tetőfedő szerepét. A szeretetre éhes, rezignált öregúrszerepek *(Naplemente előtt)* mostanában különösen megsokasodtak Bessenyei repertoárjában. Csmutyin figurájában az elesettséget, a fizikai és szellemi öregedés jeleit inkább az első felvonásban hangsúlyozza (apró gesztusokkal jelez: kézremegés, tétova mozdulatok, nagyothallás, túlérzékenység stb.), később többször kizökken vagy nem figyel úgy mozdulataira. A kezdő jelenetben felvillantott sokszínű, sokrétű emberi port-rét ígérő ábrázolási mód, melyben a magány tragikumának visszafogott, ön-iróniával elegyített lírai hangját ütötte meg a művész, az előadás további részében gyengül, sőt lassan el is tűnik. Pedig Csmutyin figurájában ez a befelé figyelő, iróniával oldott keserűség a legalapvetőbb tényező. A menyasszonyjelöltek társaságában már csak a büszkeségé-ben, emberi méltóságában sértett ember dühét, a meg nem értett apa „gőgjét" képes ábrázolni. Mintha a félreértett, sértett nagyurak (Othello, IV. Henrik, Bánk) megformálásából szivárogtak volna át bizonyos gesztusok az öreg tető-fedő figurájába ezekben a jelenetekben. Valószínűleg a rendező hibája is, hogy Csmutyin sorsából csak a rezignált, fájdalmas hangsúlyokat emelte ki az előadás, és így kissé leegyszerűsítetten pozitív hősként került elénk.

Ha Galin darabja jó, csak attól az, hogy kellően tud sírni is és nevetni is szeretett öregjein, hogy nem tragédiát, hanem - ha egy kicsit szentimentálisan is - tragikomédiát írt. A komikumra nemcsak a főszereplő nem hangolódik rá, de a Ludmillát alakító Dancsházy Hajnal sem. Igaz, szerepe egyébként is túl egy-síkú, Galin nem sokat foglalkozott vele. Dancsházy korrekt módon oldja meg a szüntelenül türelmetlen, elfoglalt, fáradt mai nő szerepét, nem hajlik el a szélsőséges ábrázolás felé, s néhány pillanat erejéig az apja életét féltő ember felelősségét is felvillantja.

Straub Dezső viszont roppant szélsőséges és kizárólag külső eszközökkel formálja meg a „kerítő" Leonyid alakját, egyértelműen bohózatként értelmezve a darabot. Sztereotip színészi eszközöket használ, kikacsint a közönségre, órájára nézve türelmetlenkedik, a poénok előtt mindig kivár, rutinosan, de felszínesen komédiázik. A megkeseredett, az élettel kompromisszumot kötő s ettől



Bessenyei Ferenc és Dancsházy Hajnal Galin: Retro című játékában (Játékszín) (MTI fotó-Földi felv.)

cinikussá váló, fiatalon kiégett ember tragikumát nem képes felmutatni a mulattató komédiás szerepében. Az előadás tapsai leginkább neki szólnak, de ezt ez esetben nem írnám sem a színészi, sem a rendezői munka javára.

Főszereppé emeli viszont Róza alak-ját Békés Itala. Az agyoncicomázott, kicsit sznob, kicsit bizalmaskodó vénkisasszony-balett-táncosnő nagyúri allűrjei mögött hiteles és teljes emberi portrét rajzol a magányos, szeretetre vágyakozó asszonyról. Csupa báj, csupa ellenszenv egyidejűleg ez a hölgyike. Remekül feltalálja magát a számára is komikus szituációban, de az elhallgatások, a rejtett irónia, a ki nem mondott, elharapott félszavak a figura tragikus mélységeire hívják fel a figyelmet. Igazi tragikomikus kis beteg páva ez a Rózácska Békés Itala kitűnő alakításában.

Pásztor Erzsi a hallgatásaival fejez ki legtöbbet Nyina Ivanovna jellemében. A szófukar, józan ápolónő egyszerű és öntudatos figurája sokszor csak rezonőr a két másik „menyasszonyjelölt" mellett. De Pásztor Erzsinek ezek a legbeszédesebb jelenetei! Az ujja mozgásával, egy szoknyaránc lesimításával, egy szempillantással tud derűs vagy borongós atmoszférát teremteni. Időnként egy kicsit mintha már Nyina Ivanovna alakjának paródiáját is eljátszaná. De még ez sem idegen a figurától! Diánát Göndör Klára személyesíti meg. Mindent megtesz, hogy életet leheljen a „mindent elhisz, mindent megold" nagymama sémájába, de amit már a kezdeteknél (az irodalmi alapanyagban) elrontottak, nehéz azt a színpadon átformálni, újrateremteni. Dramaturgiailag is felesleges ez a figura, hisz a szituációt létrehozó feszültség (sikerül-e kiházasítani az öreget) sem az ő beavatkozása révén oldódik meg, hanem Csmutyin - váratlanul -- emberszeretővé, lelki tanácsadóvá válásával. Róza Alekszandrovna visszatérése után ugyanis az öreg férjjelölt ripsz-ropsz felhagy addigi dühös morgásával, udvariatlan gorombaságával, és hirtelen mások bajára gyógyírt kereső, megértő beszélgetőtársszá válik. Ez a meglepően gyors váltás a színpadon nincs előkészítve, bár a szerep alapvetően involválja ezt a magatartást.

Benedek Árpád érdeme, hogy felfedezte és megrendezte ezt a nem túl nagy igényű, de ízlésesen érzelmes darabot. Nem tarthatjuk azonban érdemének azt, hogy színészeit szabadon engedve, mindenki akként értelmezte Galin művét, ahogy épp neki tetszett. (Bohózat, tragikus színmű, tragikomédia stb.) A rendezői koncepciót ezúttal anynyiban kérjük számon a színpadra állítótól, hogy vajon miért nem egysége-sítette a játékstílust? Vajon szándéka szerint milyen műfajban akarta megrendezni e darabot? Az utolsó jelenet, a narrátori hang is elhagyható lett volna.

Bőgel József moszkvai színházi estékről s Galin ottani bemutatójáról szólván írja le: „Hejfec elhagy bizonyos szentimentálisra hangolt zárórészeket, megkímél romantikus vagy éppen retrográd illúzióktól, s tiszta szándékú, eredményű katarzisban részesíti a nézőt."

Benedek Árpád nem élt a fent említett lehetőségekkel, és a nem hibátlan, de mindennapjainkról, mindenkori öregjeinkről, emberi megalkuvásról, tisztességről, magányról őszintén beszélő darab színpadra állításában színészei mögött megelégedett a statisztaszereppel.

Alekszandr Galin: Retro (Játékszín) Fordította és rendezte: Benedek Árpád. *Díszlet:* Benedek Péter. *Jelmez:* Mialkovszky Érzsébet.

Szereplők: Bessenyei Ferenc, Dancsházy Hajnal, Straub Dezső, Pásztor Erzsi, Békés Itala, Göndör Klára.

FÖLDES ANNA

Két magyar asszony

Vendégek voltunk

Színház nyílik pincében és padláson, presszóban és cukrászdában, színházi előadást tartanak tavon és barlangban - csak a századforduló körül színháznak álmodott, épített paloták roskadoznak az idő, illetve a rekonstrukció terhei alatt. Információink szerint a veszprémi Petőfi Színházat is belátható időn belül utoléri a vidéki (és pesti) színházaink végzete : a több esztendős kényszerszünet. Várhatták volna ölbe tett kézzel az építőket, annál is inkább, mert a Megyei Művelődési Központban kínálkozó társ-bérlet biztosítja, hogy az eljövendő át-menet ne okozzon jóvátehetetlen törést a város színházi kultúrájában. Szerencsére azonban ennél több történt : a veszprémi társulat már ebben az évadban megvetette a lábát a város egyik legszebb műemléképületében, a hajdani kanonoki palotában, az Államigazgatási Főiskola jelenlegi otthonában, és létre-hozta Veszprém első várszínházi produkcióját.

A hatalmas dolomitsziklára épült műemléki negyedben (egyelőre) sem neon, sem látványos cégér nem hirdeti a színházat. Mindössze az autóforgalmat tartóztatja fel, és a sétálókat inti heti három estén jó belátásra, illendően csendes viselkedésre az az ideiglenes, alkalmi tábla, amely a teátrum követelte áhítatot kéri számon a Tolbuchin utcai la kóktól és járókelőktől. A kanonoki palota kapuján belül már nincs szükség semmiféle figyelmeztetésre: a hely szelleme mostanában szokatlan ünnepélyességet sugall. Nem is csak a boltozatos kapubejárat, a szép rajzolatú kovácsoltvas rácsozat, a lépcsőfeljárat hajlataiban lobogó gyertyafény - mindez még kulissza, díszlet is lehetne -, hanem a vendégnek szóló fogadtatás. Hogy a bejárati asztalnál nem mogorva portás vagy fáradt jegyszedő téblából, hanem „az est háziasszonya", Ujhelyi Olga fogadja kedves szóval, programmal az érkezőket. A kabátját ki-ki ruhatári biléta nélkül akasztja a fogasra, és ráérősen sétál föl az első emeletre, ahol a színházat befogadó, boltozatos fogadóterem ajtaján ízléses tábla hirdeti a címszereplő Jászai Mari nevét.

A szünetben a megszokottnál tágasabb térben és nyugodtabb körülmények között elfogyasztott kávé és üdítő után pedig Ujhelyi Olga hívó szavára együtt indulunk lefelé egy vakítóan fehér falú, ugyancsak boltozatos gyönyörű pincébe, ahol a színházi este második felét alkotó *Bethlen* Kata-monodráma kerül elő-adásra. A háziasszony minden pátosz és tudálékosság, erőltetett kedélyeskedés nélkül, az amatőrszínházakban meghonosított közvetlenséggel vezeti be mindkét, a közönség figyelmét próbára tevő produkciót.

Mindez természetesen csak keret, külsőség: ettől jó is, rossz is lehet a Kerényi Imre rendezte előadás. De oda kell figyelni rá, mert egy rokonszenves és célravezető színház- és közönségteremtő magatartás tükröződik benne. És mert a veszprémi „trükk" a captatio benevolentiae, egyértelműen jó ügyet, két gondolkodásra késztető új magyar dráma és két tehetséget próbáló színészi jutalomjáték sikerét szolgálta.

Spányik Éva mint Jászai Mari Kocsis István monodrámájában

Fejlődésregények - monodrámában elbeszélve

Kocsis István, a kortárs erdélyi dráma-írónemzedék Sütő András és Páskándi Géza után legismertebb tagja, határozottan tiltakozik ellene, hogy monodráma-írónak nevezzék. Korábban inkább nyilatkozatokban, újabban már - örömünk-re - művekben is. A Magvető gondozásában megjelent második drámakötetében *(Megszámláltatott fák,* 1981) a hat színpadra szánt alkotás között már csak egyetlen monodráma van, az, amely Van Gogh emlékét idézi. Kocsis azt vallja, hogy „a különbség az egyes ember tudatában lejátszódó tragikum és a klasszikus dráma nem egyszemélyes drámai helyzeteiben megjelenő tragikum között nem értékbeli, nem minőségi". Már javában dolgozott Jászai Mariról írott drámáján, amikor arra a kérdésre, hogy vajon ismét monodráma készül-e írói műhelyében, kitérő választ adott, mondván, hogy ez csak később dől el. Hiszen eredetileg tizennégy szereplős darabnak tervezte *Bolyai* János-drámáját *is, Árva Bethlen Kata* színpadára pedig harminc szereplőt képzelt, míg munka közben rádöbbent, hogy drámai hősei nem hajlandók szóba állni a számukra választott partnerekkel. Kocsisnak az az aggálya, hogy a kortársak mellékszereplőkként eltörpülnének választott hősei mellett - legalábbis vitatható teória. Ha az író abból indul ki, hogy hősei ellenfelei általában gyengék, és a nagy ember egyetlen méltó ellenfele önmaga, ezzel nyilvánvalóan erősen leszűkíti a dráma mozgásterét. Feltételezhetően Kocsisnak éppen ez a célja: monodrámái a tény-leges cselekvési lehetőségtől megfosztott etikus hősök belső küzdelmét állítják reflektorfénybe. Ez a belső küzdelem azonban a megidézett, közismert, konkrét drámai hősök esetében nem feltétlenül épül valóságos választásra. A történelmi erőviszonyok és egyéni körülmények kalodájában vergődő, az etikum parancsára mindenekfelett hallgató hősök inkább csak saját kételyeiket latolgatják, méricskélik. S ha a színpadon elhangzó monológokban még kirajzolódnak is a lehetőségek, a néző saját előzetes történelmi és kultúrhistóriai ismereteire támaszkodva a hősnél is pontosabban tudja, hogy a választás -- illúzió. Ez a felismerés vezette Kocsist oda, hogy

időben kitágítva a monodrámák keretét, alkalmanként a döntési szituációk egész sorozatát exponálja. Ezt azonban csak a drámák epikus szerkesztése teszi lehetővé.

A veszprémi várban látott két monodráma is ezt sugallja: Jászai Mari egyetlen fókuszba - a színházi törvény-szék tárgyalását megelőző órába sűrített drámája a színésznő regényes életének szinte teljes konfliktussorozatát felfűzi a monológ szálára. Bethlen Kata esetében ez az epikus motiváltság még világosabb, hiszen állomásról állomásra, lényegében kronologikus rendben követjük a hős útját, amíg a tizenkét esztendős, erős akaratú, leleményes hivő leány keménygerincű feleséggé, boldog-boldogtalan anyává, sorsüldözött matrónává keseredik. Olvasva Kocsis mono-drámáit, minduntalan kiütköznek a vállalt forma ellentmondásai. Egyfelől maximálisan épít az olvasó, néző előzetes (drámán kívüli) információára, másfelől a szövegnek meglehetősen nagy hányada szorítkozik a többé-kevésbé közismert, de a cselekménybonyolítás, drámaépítés szempontjából mégis elengedhetetlen történeti, kultúrhistóriai tények közlésé-re. Ezt az ellentmondást Kocsis a most látott két monodrámában (is) a rendelkezésére álló nagy értékű dokumentációs anyag felhasználásával véli megoldani. *A megkoszorúzott* írójának Jászai Mari naplója, *Az újrakezdő* drámai életművét megszerkesztő írónak Bethlen Kata önéletírása volt az elsőrendű forrásmunkája, támasza. Becsületére válik, hogy ezeket a közmegbecsülésben álló dokumentumokat a műnek kijáró tisztelettel és nagy írói leleménnyel használja fel: a kora-beli idézeteknek olyan szövegkörnyezetet teremt, hogy az eredeti írásmű szellemében is, nyelvében is szervesül, és a kiválasztott részek következetesen szolgálják a Kocsis által komponált egészet, a hős drámai portréját.

Ezeket a monodrámákat azonban Kocsis nyilvánvalóan nem olvasásra szánta. Hiszen olvasmányként -- Jászai Mari és Bethlen Kata esetében - rendelkezésünkre állnak azok a halhatatlan források, amelyeknek minden másodlagos feldolgozás csak derivációja, utánjátszása, esetleg koncentrátuma lehet. Színpadon ezzel szemben ezek a lineárisan felépített, mégis szertekanyargó monológok - szerepekké tágulnak, és lehetővé teszik, hogy a színész a maga egyéniségével kitágítsa, kiegészítse, hitelesítse a hajdan volt nagyasszonyok

Dobos Ildikó mint Árva Bethlen Kata Kocsis István monodrámájában (veszprémi Petőfi Színház)

alakját. Ezért nyúlnak színházaink előszeretettel Kocsis István monodrámái-hoz, amikor jutalomjáték lehetőségét keresik egy-egy művészük számára.

Jászai Mari - Spányik Éva

A megkoszorúzott - alighanem a legfrissebb Kocsis-dráma. Magyarországon egyelőre csak az Alföld 1981. évi 1-2. számában olvasható, és a Kerényi Imre rendezte veszprémi előadás - hazai ősbemutató.

Jászai Mari monumentális alakja valóban drámába kívánkozik, ez idáig azonban valahogy nem volt szerencséje az utókor színpadával. Földes Mihály *Örök szerelem* című darabja - jó szándékú, ismeretterjesztő melodráma; Kellér Andor *Bal négyes páholyában a* Nagyasszony eléggé méltatlanul megidézett mellékszereplő. Csernus Mariann *Életem* címmel komponált Jászai-dokumentumdrámája a Napló autentikus szövegére támaszkodva nemcsak színészi, szerkesztői remek-lés is volt: a visszaemlékezés esetlegességeit, szertelenségét, elfogultságait lefaragva egy olyan eszményítetten hite-les Jászai-portrét teremtett, amely történelmi távlatban igazabb, hitelesebb volt a valódinál: a színház ügyének mindent alárendelő, szuverén intellektust, az önmagával és a körülményekkel mindenkor a színvonal érdekében küszködő művészt, a szenvedélyek halójában vergődő, szeretők karján is magányos asszonyt állította elénk.

Kocsis István kétrészes monodrámája, amelyet Kerényi Imre jó dramaturgiai érzékkel tömörített a veszprémi elő-adás számára, egyetlen színpadi szituációba sűríti Jászai önmagával vívott küzdelmét. A fiatalabb és jelentéktelen pályatársnő, Török Irma megsértésével vádolt tragika az összehívott színházi törvényszék előtt, kezében Szókratész méregpoharával oly módon védekezik, hogy egyben benyújtja a maga vád-iratát az igazi színház ellenségei ellen. A választás, amelyre Kocsis épít, az önbüntetés, az öngyilkosság lehetősége. Ennek azonban Jászai élete és színpadi szövege nemigen ad esélyt. Jászai, aki a dráma szerint önmaga védője és vádlója is a törvényszék előtt, nem éli át teljes mélységében az öngyilkosság lehetőségét. Sem pszichológiai hajlama, sem konkrét oka nincs rá. Romantikus túlzással, dickensi színekkel megidézett, keserves gyerekkora, küzdelmes ifjúsága az adott színpadi pillanatban már csak emlék, ellenfeleinek acsarkodása küzdőkedvét ébreszti. Ami pedig elkövetett és beismert vétkeit illeti -- és itt elsősorban a tüdőbeteg Reviczky Gyula szerelme elől való megfutamodására gondolunk -, ezek morális terhek, ha érzi is, nem nyomasztják Jászait annyira, hogy lelkiismerete halálba kergethetné. Meglehet, Kocsisban is felötlött, hogy a szerepjátszó tragika valójában csak kacérkodik Szókratész méregpoharával. Ám ha így lenne, akkor a lényeg elsikkadna a lényegtelen következtében: a portréra a karikatúra árnya vetődne. Ezt a megoldást azonban az író - helyesen

elveti. De mivel Jászai ilyen módon a színpadi törvényszék tárgyalása előtt valójában nem kerül válaszútra, a döntés-szituáció is illuzórikus. Nem mintha nem lettek volna Jászai életében választásra kényszerítő helyzetek. Hiszen már a pályája kezdetén mérlegelnie kellett a Kassaival való házasság folytatásának esélyét és a pesti karrier bizonytalan, ám csábító perspektíváját. Később, a zenitre érve, Jászai saját elhatározásából adott kosarat a szirénszavú bécsi impresszáriónak, hogy magyar színész maradhasson. Mindkét választás konzekvenciái életre szólóak. És Kocsis egyiket sem kerüli meg. De a színpadi monológban mindez mégis csak epizód, emlék. Pedig a monodráma - az élet sikereinek és kudarcainak rovatában felgyülemlett tételeket összegező számadás; az elbeszélés sodrában végül is diadalmas és keserves epizódok váltogatják egymást, és az egymás sarkát taposó életrajzi adalékok elszívják a levegőt a hős drámája elől. Kocsis a színpadon szinte megvalósíthatatlan biográfiai teljességre törekedett, beleesett a gazdagság csapdájába. (A tényekkel, nyilatkozatokkal túlzsúfolt asszonyi monológból végül is éppen

a színpad művésze sikkad el. Spányik Évának inkább csak becsületszóra hiszszük el, hogy Jászai Mari, a tragédia műfajának nemtője, egy nagy stílus prófétája, olyan korszakos tehetségű művész, amilyen egy században csak egy van. Csernus Mariann annak idején eldöntötte, hogy sem maszkban, sem gesztusban nem követi, utánozza Jászait: a lelkét kereste. Spányik Évától is távol áll a külsőségek öncélú kultusza. Játékában azonban mégis a tragika esetleges vonásai - hisztérikus alkata, szertelen temperamentuma, fékezhetetlen egyénisége - kerülnek előtérbe, és Jászai Mari emberi, művészi nagyságával a személyiség szuggesztiója hiján - adósunk marad.

Árva Bethlen Kata - Dobos Ildikó

Számomra (és talán mások, főként szakmabeliek számára is) Bethlen Kata drámája csak ráadás volt: néhány éve a budai Várban Ronyecz Mária robbanó energiákat felvonultató és legyőző, tragikus Bethlen Kata-alakítása évekre feledtette velünk Kocsis drámájának szerkezeti gyengeségeit, elhitette velünk, hogy a hitét védő protestáns asszony valóban az a nagy erejű erdélyi Antigoné, az a tragédiát érdemlő történelmi hős, akinek Németh László tartotta. Ronyecz belül-ről élte át a tragédiát és Bethlen Kata önmagával vívott harcát, belső és külső szabadságigényét. Ahogy öregedett, úgy változott istenéhez való viszonya is; az áhítatos tisztelet helyébe betüremlett a lázadás, és élete végén a hivő lélek már szinte egyenrangú partnerként perel, vitázik az Úrral.

Jászai Mari nekrológjában többen is leírták: a legkülönb Elektrával, Médeával, Szapphóval és Gertrudisszal az utolsó tragika szállt sírba. Azóta számtalanszor elsiratták a tragédiát is. Tény, hogy a tragikus hősnők és tragikus alkatú színésznők találkozása századunkban egyre ritkább. De mivel időről időre mégis születnek tragikák - vagy színésznők, akik készek vállukra venni Kántorné, Laborfalvi Róza és Jászai örökét - számukra hihetetlenül vonzó egy ilyenfajta, teljes ívű tragikus női szerep, mint amilyet Kocsis István kínál a monodrámáit szín-padra állító színésznőknek. Erdélyben - Szatmáron, Nagyváradon, Marosvásárhelyt - mint olvastuk, többen is megpróbálkoztak vele, amíg a Kincses Elemér rendezte előadásban Farkas Ibolya modern ruhában, rövid hajjal, egy modern lélektani dráma hősnőjévé - Árva Bethlen *Nórává*- transzponálta a figurát, lemondva még a nyíltszíni öregedés szöveg kínálta bravúrjáról is.

Spányik Éva - aki Magyarországon először Győrben (később azután Debrecenben) adta elő Kocsis monodrámáját - a dokumentumok szerint - a gyötrelmes sorsú asszony, a kifosztott anya érzelmi megrázkódtatását, tragédiáját állította előtérbe.

Dobos Ildikó mintha akarva-akaratlan a változatok teljes skálájából merített volna. Az ő Bethlen Katájában nem az állandóan megismételt erőgyűjtés, az újrakezdés a lényeg, de nem is az istennel való perlekedés, hanem a mélyen emberi, shakespeare-i gondolat, hogy „légy hű önmagadhoz!".

A hősnő eredeti önéletírását a lehetőséghez képest híven követő szöveg veretes szépsége nem vesztett, inkább csak nyert a tömörítés által. Á pesti előadás bírálói között akadt, aki azt kifogásolta, hogy Bethlen Kata a színpadon - előadást tart önmagáról. Dobos Ildikó ezt a létező veszélyt oly módon hárította el, hogy minden megidézett életszakaszt, minden egyes személyes megpróbáltatást teljes értékű drámaként élt át. Az ebből következő szerkezeti töréseket Kerényi Imre egyrészt jó érzékkel beiktatott, esztétikus mozgás- és világításelemek-kel védte ki, másrészt azzal, hogy lehetőséget teremtett a monodráma zenei tagolására.

Csak az est második részében - már Bethlen Kata sorsának igézetében derült ki számomra (mivel a műsor is elhallgatja!), hogy Ujhelyi Olga nemcsak a háziasszony tisztét tölti be ezen az estén, hanem zsoltáros áhítattal, vészterhes balladai tónusokkal előadott, régi népdalokkal gazdagítja a drámát. Á veretes prózai szöveget megszakító telt női hang, a drámai erejű moduláció nem díszítménye az előadásnak, hanem hangulati erejénél fogva is szerves része.

A főszereplő folyamatos, maszk nélküli öregedését Dobos Ildikó felvállalja ugyan, de mintha nem tulajdonítana neki különösebb jelentőséget. A rendező ebben híven követi a szerzői utasítást, illetve a Királypincében látott pesti elő-adást. Dobos Ildikó tizenhét évesen, hó-fehér pendelyben robban be az életbe, a színpadra, és ahogy vállára rakódnak az évek, úgy ölti magára sorra a kikészített sötét göncöket, a szoknyát, a mellényt, a kendőt, a köténytt és végül az egész alakját beburkoló vállkendőt. Ez a külsőséges színpadi cselekvéssor a játék ban valóságos és jelképes tartalommal telik meg. Bethlen Kata alakja megtörik, Dobos Ildikó mozgása fékezetté válik, ahogy sorsának látható terheit magára ölti. Megvénül, megkeseredik. a rázúduló anyai fájdalom alatt megrokkan, de valamit mégis megőriz egy-kori önmagából: az élet értelmébe és a cselekvésbe vetett hitet. Dobos Ildikó alkatát tekintve eléggé kemény, szikár ahhoz, hogy Bethlen Kata tántoríthatatlan, makacs küzdelmét hitelesítse, és elég lírai, hogy a racionális ember sokszor ellenőrizhetetlen érzelmi hullámzását is kövesse. Jelenetről jelenetre úgy zúdítja a nézőre a maga panaszáradatát, hogy közben az előadásmód fegyelmével, némi felcsillantott iróniával, a szöveg alól felfelbukkanó humorral megzabolázza a szerep szertelenségét is, és mind-végig elkerüli a melodráma buktatóit. A komplex jellemábrázolás nemcsak hatásos, de megnyitja az utat a katarzis előtt is. Bethlen Kata példája csak úgy juthat el a mai fiatal nézőkhöz, ha Dobos Ildikónak elhiszik a legyőzötten is győzhetetlen asszony végső igazságát - megőrzött emberségét.

Mindkét monodrámának van még egy, mostanáig említetlenül hagyott szereplője: Neogrády Antal. A hagyományos színlap díszlettervezőnek mondaná, de a veszprémi program - teljes joggal - a játéktér tervezőjeként említi. Mert a két monodráma nem követel, sőt nem is tűr „díszletet". Neogrády azonban úgy alakította ki a főszereplők térbeli és tárgyi környezetét, hogy a monológ valóban színházi élményt adjon.

Annak idején a *Bethlen Kata* pesti ősbemutatója alkalmával minden kritikus szóvá tette a suta és stílustalan párosítást, hogy Kocsis drámája nem fér meg a zseniális G. B. Shaw egy könnyű kézzel írott, jelentéktelen játékával. Most a két monodráma páros bemutatója újra bizonyítja, hogy az összetartozó művek azonos stílusú előadásban erősíthetik, támogathatják egymást, és teljesebbé tehetik a nézők színházi élményét. Ez történt most Veszprémben, ezen a minden szempontból rendhagyó színpadi randevún.

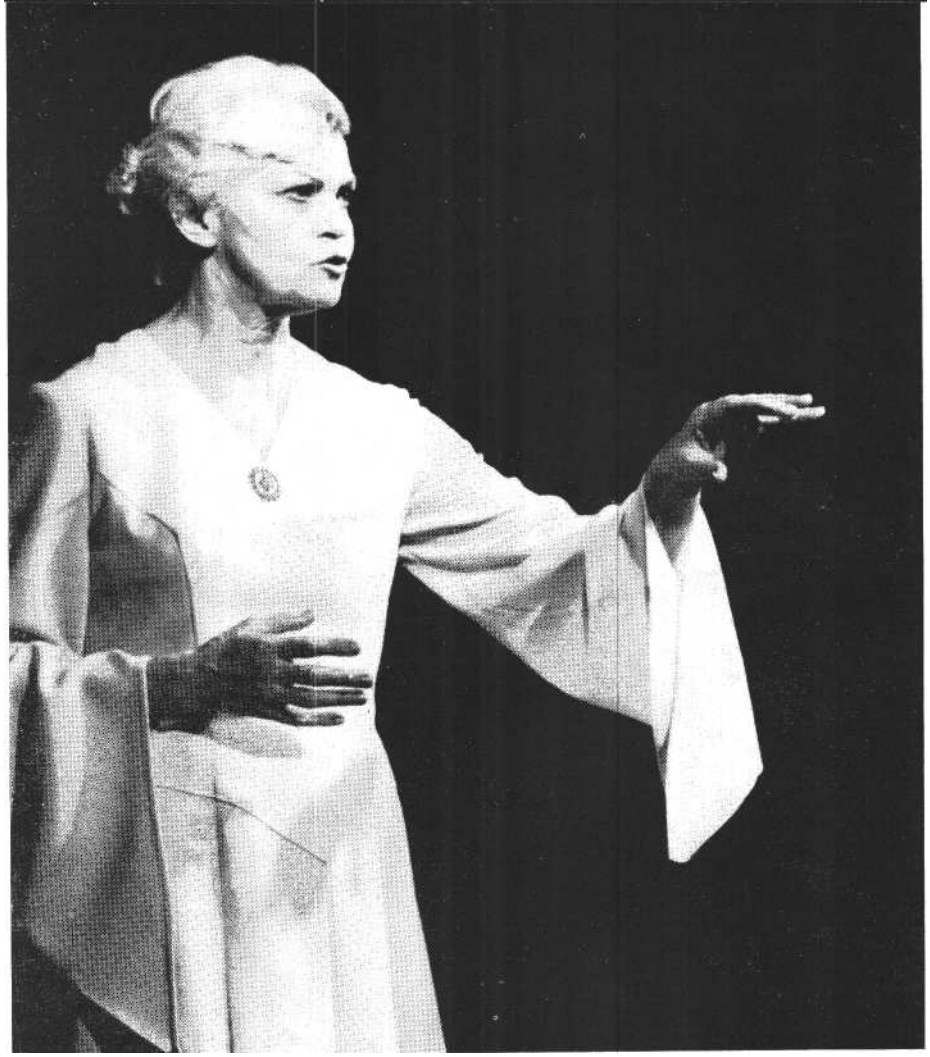
Kocsis István: Jászai Mari (A megkoszorúzott) (veszprémi Petőfi Színház) Előadja: Spányik Éva.

Kocsis István: Árva Bethlen Kata (Az újrakezdő) (veszprémi Petőfi Színház)
Előadja: Dobos Ildikó.
Rendező: Kerényi Imre m. *v. Játéktér:* Neogrády Antal. *Jelmez:* Hruby Mária.

K. E.

Elmúlás és humánum

Jancsó Adrienne előadóestje a Radnóti Színpadon



Jancsó Adrienne Botozgató **című előadóestje** a **Radnóti Miklós Színpadon (MTI fotó - Molnár Edit felv.)**

Ugyanazt az élményt sokféleképpen lehet átélni, átérezni; s még többféleképpen lehet megírni. Jancsó Adrienne új előadóestjének anyaga, a versek és prózarészletek sokszínűen, különböző módon és más-más szemlélettel mind az öregség, az elmúlás élményét idézik fel. Arany Jánostól Pilinszky Jánosig megszólalnak a XIX-XX. századi ma*gyar* irodalom legjobbjai, akiknek meg-adatott, hogy megéljék az életnek ezt a szakaszát; s néprajzi gyűjtésekből is hallunk részleteket.

Ebből a sokféleségből azonban nem csupán egy *műsor* jött létre, Jancsó Andrienne nemcsak *előadja,* felvonultat-ja e sokféle hangot, hanem egységes kompozíciót teremt belőlük, egységes - de sokrétű - üzenettel. Varázsának titka, hogy önálló műalkotást hoz létre a szín-padon, mely már távolról sem csak az öregségről szól, hanem hitvallás lesz: Jancsó Adrienne hitvallása az életről, az emberről. S ebből a személyességből, ugyanakkor a szerkezet gondolati, hangulati ívének feszültségéből ered, hogy az előadás végig lebilincseli közönségét, s a valódi katarzis érzésével távozunk.

A megnyugvás, a derűs kívülállás, ugyanakkor az élet „tudásának", megélt birtoklásának hangján szólal meg az es-tét indító prózarészlet, Kaffka Margit *Színek és évek* című regényéből:

„Szép nagy csendesség van körülöttem jó ideje már ... Hírt adhatok a fiataloknak, akik borzadva félnek tőle: az öregség nem olyan szörnyűséges és határozott *rossz,* mint ahogy messziről látszik. Egy állapotot nem érez az ember erősebben a másiknál, s nem érzi híját olyan dolgoknak, amikre való hajlandóság kimúlt belőle ... már az életben elváltozunk, nemcsak a halálban..." - s ezeknek a soroknak mögöttes tartalmait bontja ki valójában az egész előadás.

Az est első részében azok a művek szólalnak meg, melyek derűsebb oldaláról közelítik meg az öregedést. itt az élettel való nyugodt számvetés hangjai dominálnak; bölcs szembenézés a halállal és önmagunkkal, halk és derűs búcsú a humor, az önirónia és néha a lázadás hangjaival átitatva (például: Weöres: *Vénülő' pasas,* Babits : *Botozgató, Ne mondj le semmiről,* Szabó Lőrinc: *Mozart hallgatása közben). S* ez a derű sokszor egészen a komikumig (Arany János: *Aj-váj)* és a groteszkig (Jékely Zoltán: *Efruzén, a százegy éves asszony)* éleződik, ami fokozza az előadás dinamizmusát, s úgy old fel egy pillanatra, hogy köz-ben észrevétlenül a feszültség csúcsán tart: a groteszk ábrázolással a nevetésbe vegyül a szorongás, a szánalom, a fáj-dalom érzése.

Az előadás második része - ahogyan kiteljesedik az élet végén álló ember élethez és világhoz való viszonyának ábrázolása - a tragikum felé hajlik. Megjelenik a keserűség és a gyász érzése, a derűt felváltja a kétségbeesett kapaszkodás az életbe.

„Miért nem élheti ki az ember az életben a lelki erejét is, nemcsak a testit? Ezer szép tervét viszi a sírba." - írja Jászai Mari naplójában; s az öreg parasztasszonyok így pörölnek Gazda József gyűjtésében: „Jaj, be szerettem a munkát! De még a test lassú leépülésének panaszolása közben (Bolyai János: *A test romlása,* Füst Milán: *Öregség)* sem a lemondás, az élettől való elfordulás jellemzi ezeket a megnyilatkozásokat; nem az élet felől nézett halál félelmetessége jelenik meg, hanem a halál küszöbéről nézett élet érvényessége és értéke. S ennek a gondolatnak a jegyében zárul az előadás Arany János: *Mindvégig* című versével, mely egyben visszacseng az indító Kaffka Margit-részletre, s lezárja a bejárt gondolati és érzelmi ívet, a közönségben gondolatok és érzések sokaságát hagyva maga után.

Mert Jancsó Adrienne előadása felkavar és gondolkodtat. A műveket úgy válogatta össze, hogy láttassa a szánandó embert és a diadalmast, a halál ellen lázadót és a bölcs megnyugvót; hogy magunkra ismerjünk s rádöbbenjünk az emberi lét folyamában saját véges létünk groteszkségére, de szépségére és komolyságára is; hogy a színházat elhagyva számba vegyük önmagunk helyét az emberi világ egységében. Ezen az előadáson nemcsak kapunk, hanem megméretünk. S ez nemcsak az időseknek üzenet az elmúlás természetességéről, a búcsú percében is az élet nagyszerűségé-ről, a puszta lét öröméről és fájdalmáról. Ugyanúgy szól a fiatalokhoz is, beszél nekik az emberről, a bölcsesség-

ről, az élet rejtett titkairól s arról, hogy *mi a* lét és mit jelent az emberség megőrzése. Jancsó Adrienne tanít, amikor az öregek szemüvegén keresztül láttatja a világot, s bennük és általuk szólal meg. Olyan egységet épít ezekből a művekből a színpadon, melyben egyszerre van jelen az idős emberekre jellemző konkrétabb tudás és tapasztalatkincs; az öreg-korban visszatérő gyermeki gondolkodás dacossága, naivsága, nyűgössége és játéka; ugyanakkor a képesség a lét szimbólumokban való megragadására, az általánosított, mégis mély életértésre.

E három pólus összeötvözése teszi - a művek kiválasztásában és az előadásban, játékban egyaránt - ezt az estét Jancsó Adrienne művészi és emberi hit-vallásává. Mintegy eddigi művészi pályájának szintéziseként arra tanít, hogy vállalni tudjuk és vállalnunk kell az embert: nyomorúságainkat és örömeinket, megalkotott és félbehagyott műveinket és végességünket is.

Az előadás folyamán egy percre sem veszti el hitelességét ez az üzenet. Jancsó Adrienne minden külső eszköz nélkül - arcával, hangjával, testével - teremti meg a játékkal való teljes azonosulás lehetőségét. Minden pillanatban átváltozik: hol a távolságtartó irónia és önirónia hangján szólal meg, hol a halálra készülés gyötrelmében vergődik, vagy groteszk jellemet varázsol gesztusaival és hanghordozásaival. De ezek a váltások nem hatnak zavaróan, nem bontják meg az előadás egységét, mert a művésznő olyannyira birtokában van a nyelvnek - legfőbb eszközének -, hogy soha nem üt meg hamis hangokat. Ugyanakkor sodró lendületű játékát a mértéktartás, a fegyelem, a lélekábrázolás pontossága jellemzi.

Az est sikeréhez hozzájárult Bencze Zsuzsa rendezése is, a beállítások térbeli megkomponáltsága, a fényhatások hangulati szerepe. A színpadkép Péterfy László munkája - eszköztelenségével és pasztellszíneivel megadja az alaphangulatot, harmonizál az előadás tartalmaival. Nem az élet harsányságát, keménységét jelzi, nem a mindennapok szüntelen tevékenységére utal, hanem a gondolati cselekvésre, az emlékezésre. Kaffka Margit idős asszonyának világába vezet.

Botozgató. Jancsó Adrienne előadóestje *(Radnóti Miklós Színpad)*

Rendező: Bencze Zsuzsa. *Színpadkép:* Péterfy László.

B. K.

A színésznő Bibliája

Válogatás Károlyi Gáspár Vizsolyi Bibliájából Csernus Mariann előadásában

Csernus Mariann az Istent kísérti - jelen esetben a szó szoros értelmében is -: az előadóestnek, az iszonyatos teher egyedüli vállalásának hatalmas a kockázata. Csernus Mariann időről időre mégis magára veszi ezt a súlyos terhet és elhordozza. Pszychéje, Jászai Marija nagy jelentőségű a hazai előadóművészet történetében.

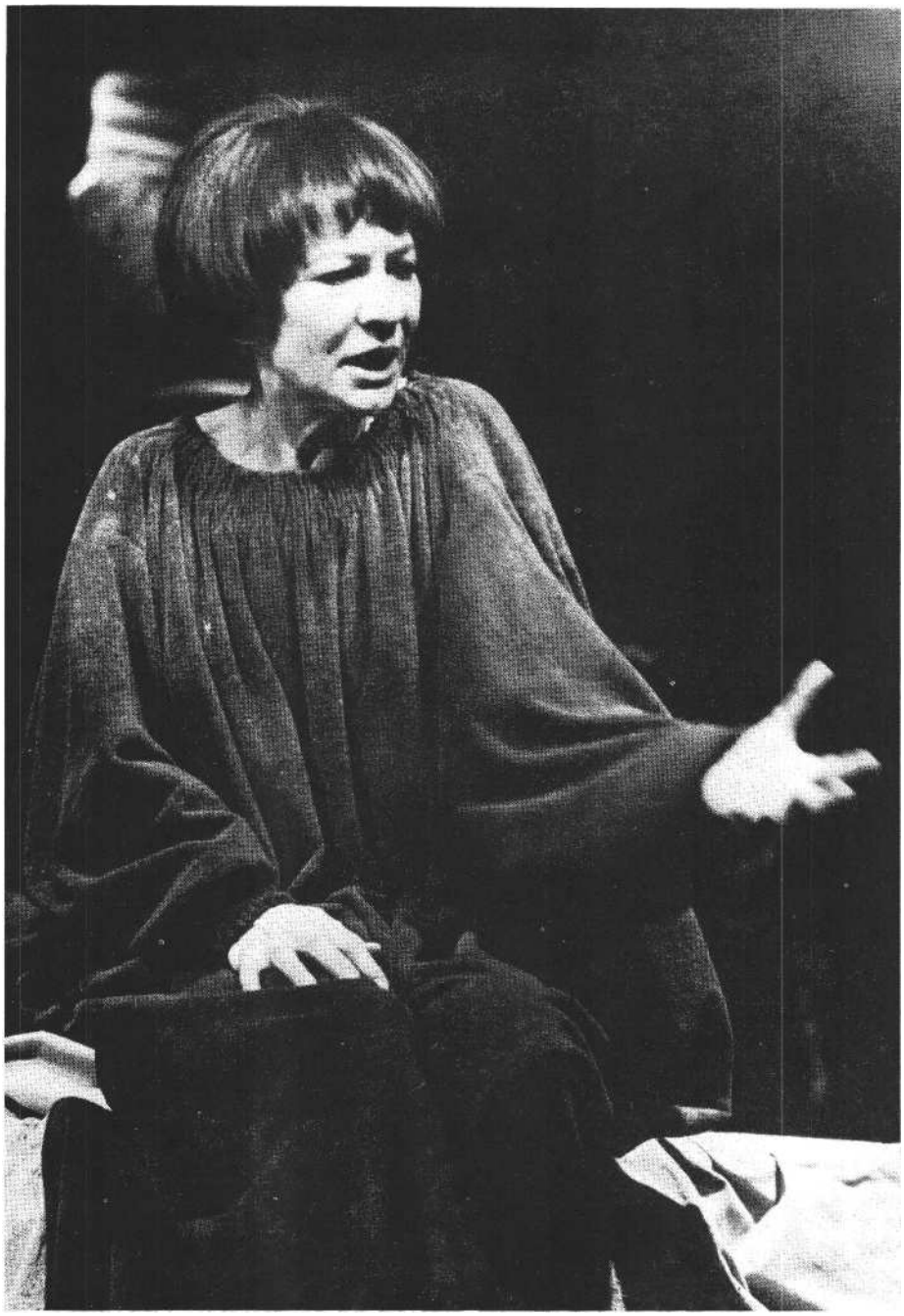
Most a *Bibliából,* hangsúlyozottan Károlyi Gáspár *Vizsolyi* Bibliájából állította össze estjét a rendező Bodnár Sándor segítségével a Katona József Színházban. Ez hálás, garantáltan sikeres vállalkozásnak tetszhet. Veszélye is éppen ebben van. Az örömet, hogy a *Biblia* végre kezd közkinccsé válni, kiderül róla, hogy nemcsak vallásos emberek kezébe való, könnyű rávetíteni mindenre, amin „Biblia" címke díszeleg. A művészi megjelenítés értékét elfeledtetheti, elnyomhatja a „végre szabad!" rajongó lelkendezése; a népművelő szándék dicsérete előnybe kerülhet a szín-padi produkció megítélésével szemben.

Tudjuk, hogy nem lehet elégszer bizonygatni: *a Biblia az* európai ember történeti önismeretének forrása, a magyar irodalom felét nem lehet megtanítani, érteni nélküle, naponta használjuk *egy-egy* mondását köznyelvi fordulatként: útmutatásai, kinyilatkoztatásai pedig százezrek számára vezérlő élet-elvek. Ha egy velünk élő másik világ-nézetet meg akarunk érteni, annak alap-vető „dokumentumát" is ismernünk kell. Es még sorolhatnánk, mennyire, kiknek és miért fontos ez az alapmű.

Csernus Mariann azonban sokkal jobb ízlésű művész annál, hogy ezt a mostani (egyébként igen hasznos) konjunktúrát könnyű sikerszerzésre használja fel. Noha felvállalja az ismeretterjesztő, közművelő feladatot is, válogatásának alap-ja a megjeleníthetőség. Azokat a részeket mondja el tehát, amelyekből a *Biblia* emberábrázoló ereje süt ki. Ez főleg a műsor első részére, az ószövetségi darabokra vonatkozik. Hátborzongató s ugyanakkor természetes, ahogy Csernus ama hat nap eseményeit elősorolja: „És látá Isten, hogy minden, amit teremtett vala, ímé igen jó." Egy játékos gyermek cselekedetei ezek, egyidejűleg a játékszerek félelmes önállósodásának kezdetei is Csernus interpretációjában. Ábrahám, Izsák, Jákob, József történeteit úgy adja elő, hogy mese, példázat, legenda, dráma egymásba ötvöződik. Emberi gesztusokat hosszabbít meg úgy - hanggal, taglejtéssel, akárcsak egy intésre emelt ujjával -, hogy egy évezredes sor kiindulópontjait látjuk meg bennük. Ézsau csapja be először az apját, Dávid kívánja meg először a más feleségét: s de sok jő még utánuk, de keservesen lakolnak meg! Csernus remek intuícióval képes érzékeltetni a kettősséget: az emberi helyzetek közösségét és a történetileg hozzájuk tapadt pátoszt, intést, prófétálást. *A Biblia* így tarka emberi képeskönyvvé válik, igazi *esztétikai élvezet* forrásává.

Károlyi Gáspár halhatatlan nyelve csak erősebbé festi a színeket, egy idő után eltűnik a „valák" és egyebek szokatlanul csengő archaizmusa, és az ódon igék az egyetlen lehetséges megszólalási formává válnak.

A második rész válogatása már nem dicsérhető egyértelműen. Való igaz, az Ószövetség egyöntetűbb, zártabb, mint az Újszövetség. Érthető, hiszen egyetlen homogén közösség gondolkodás- és szokásformái forrasztották egybe részeit. Az Újszövetség nem a Törvény, hanem egy ember példázata. Mivel az össze-állítás a *Vizsolyi Biblia* címet viseli, akarva-akaratlanul keresztmetszetté kell lennie. Jézus Krisztus alakjának félre-tételével az egyensúly felbillen. A második részt Csernus az Énekek Énekével indítja. Megrendítően szól, a szerelem alfája és ómegája ez. De túl gyakorta idézett, más fordításban talán szebb is: mindenesetre szétzúzza azt az ívet, amely töretlenül húzódik a Teremtéstől a fő alakokon keresztül Ézsaiásig. Az Énekek Éneke ezért kicsit szervetlenül (egyébként a *Biblia* szövegé-ben is ekképpen áll) kerül Krisztus születésének Máté alapján való elmondása elé. Krisztussal tovább már csak János 15. 1-27 („Én vagyok az igazi szőlő-tő . . .") szerint találkozunk. Jézus alak-ját számtalan, élesebbnél élesebben metszett képben, kinyilatkoztatásban, tett-ben meg lehetett volna ragadni, olyanokban, amelyek színpadi hatásossága is jelentékenyebb. Hogy épp János és épp ez a hasonlatsor: ezért Csernus Mariann még nem róható meg. De a nagy, összefoglaló, reprezentatív megnyilat-



Csernus Mariann **(Vizsolyi** Biblia, **Nemzeti Színház) (Ikládv László felv.)**

kozások elmaradásáért, egy egyetemes jelkép félretolásáért igenis illetheti kritika. Krisztusról, de magáról *a* Bibliáról is *a* Hegyi Beszéd, az Utolsó Vacsora vagy a Passió nélkül hitelesen szólni: képtelenség. Tévedés ne essék: nem *teológiai* szempontból hiányoznak ezek a részletek, hanem igazi drámai mivoltuk miatt. A felemelő színházi este ebben a részben saját lehetőségei alá csúszik. Ezt a benyomást csak erősíti a Jelenések Könyvéből származó terjengős részlet, majd a végén a már-már kötelezőnek számító Szeretet-himnusz.

Míg csobog az a csodálatos szószökőkút, amelyet az emberiség közös élményforrása táplál, a háttérben ott áll két hatalmas kőtábla, idő, szél barázdálta felülettel, figyelmeztetőn. A függönyökkel leszűkített, intim puha kis nézőtéren a piros bő ruhában történeteket mesélő asszony mögött kinyitják ezek a kemény kövek (Csányi Árpád szerencsés munkái) a tér és idő korlátait.

Azért arról a szép, archaizáló piros ruháról meg kell mondani: kár, hogy frottírból van. A közel ülők ezt azonnal konstatálják. Szövött, rusztikus kelme inkább illene ebbe a színpadi és nyelvi környezetbe. (A ruha Vágó Nelly terve.)

Akárhány apróbb kifogást soroltunk is, egyvalamit nem lehet vitatni: Csernus Mariann-nak az „anyaghoz" tökéletesen hozzácsiszolt előadásmódját, hanghordozásának, szövegejtésének, mozdulatainak harmóniáját, s legfőként izgalmas, mához szóló értelmezését.

Károlyi Gáspár Vizsolyi Bibliája (Katona József Színház)

Előadja: Csernus Mariann. *Munkatársak:* Bodnár Sándor, Csányi Árpád, Simon Zoltán, Vágó Nelly.

SZŐDY SZILÁRD

Színház a művelődési házban

Bemutatók Dunaújvárosban és Győrött

Magyarország legnagyobb „színháza" a művelődési intézmények hálózata. Természetesen a művelődési házak színházi előadást befogadó tevékenységére kell gondolnunk. Az utóbbi években azonban nemcsak a színházakban létrejött, kész előadások átvétele és forgalmazása a jellemző erre a hálózatra, hanem egyes előadások eleve művelődési házakban készülnek, s így ezek bemutató-színpadként is működnek.

Kétségtelen, hogy a színházakon kívül létrehozott előadások abban a tekintetben a legizgalmasabbak, hogy nem egy állandó társulat teremti meg az elő-adást, különböző belső és külső körülmények nemegyszer szorító hatására, hanem egy előadás megszületése szervezi maga köré a társulatot. Ez elvileg - és jó néhány példa igazolja, hogy gyakorlatilag is - ideálisnak tekinthető.

Az utóbbi időben, úgy tetszik, a dunaújvárosi Bartók Béla Művelődési Központban majd egy évtizede működő Dunaújvárosi Bemutatószínpad ilyen színházi műhellyé szerveződött. Ebben szerepe van annak, hogy hosszabb-rövidebb ideig egy-egy olyan művészeti vezető, rendező köré épül a vállalkozás, aki többnyire saját anyaszínházának erőit vonultatja fel az általa életre hívott előadásokon. És mivel a darabválasztás és a szereplők kiválasztása kevésbé kötött, mint „otthon", a művészi egyet-értés, az együtt gondolkodás is jobban dominálhat az ilyen közös munkában. Ez jellemzi Valló Péter dunaújvárosi működését, amelyet a többszörös arezzói sikerek is fémjeleznek, valamint a legutóbbi Balázs Béla-bemutató is tükröz.

A Győr-Sopron megyei Művelődési Központ a szó eredeti értelmében alkalmi társulattal mutatta be Páskándi Géza *Az eb olykor emeli lábát, avagy az elvarázsolt rágógumi* című groteszk zenés(ített) játékát. Á játszók egy része a Kisfaludy Színház, más része az Alfa Amatőr Szín-ház tagja. A rendező Benkő József, aki már néhány évvel ezelőtt az általa vezetett Arrabona együttessel is színpadra állította ezt a darabot.

Örvendetesnek tartom, hogy egy mű-

velődési központ annak az anyagi támogatásnak egy részét, amelyet a kistelepülések műsorellátására kapott, nem „neves fővárosi művészek" előadóestjeire vagy haknik szervezésére fordítja, hanem a műsorellátás más, hagyományos lehetőségei mellett helyet ad ennek a vállalkozásnak is.

Balázs Béla két drámája

Habent sua fata libelli. Hát még az operai szövegkönyveknek, a szöveg-könyvvé vált drámáknak! Balázs Béla *A kékszakállú herceg vára* című szimbolikus misztériuma sem kerülte el sorsát. Ez a dráma - amelyet egyik kortárs kritikusa „egyetemes és magyar érdekű" műként jegyez - lett rangos szövegkönyve Bartók Béla operájának. A mégoly sok erényt felcsillantó dunaújvárosi előadáson - bárhogyan is próbáltam elvonatkoztatni emlékeimtől - a „Lásd ez az én birodalmam" Bartók dallamával szólalt meg bennem.

Két Balázs Béla-mű került színpadra egy este. *A kékszakállú* és *A fekete korsó.* Á két mű közül a nagyobb hangsúlyt és érdeklődést - a művészek és a közönség részéről egyaránt - az elsőnek játszott *A kékszakállú herceg vára* kapta.

Többen elemezték - drámaként is, szövegkönyvként is, operaként is - e művet. (Köztudott az is, hogy Balázs Béla forrása Ch. Perrault története, a századfordulón Maeterlinck *Ariane, barbe bleu-je* tette divatossá, előzménye Herbert Eulenberg *Ritter Blaubart* című drámája [19051, forrása még a székely balladavariáns, *a Molnár Anna).* Ezúttal csak azt próbálom összefoglalni, mit sugall most és itt az előadás. A férfi és nő állandóan visszatérő drámáját; a férfi-asszony kapcsolat soha fel nem fejthető, meg nem oldható problémáját; a „minden ember külön világ" rejtélyét; a társkeresés, a társvesztés és a közös magány rettenetét; az egymás iránti bizalom dilemmáját, azt a paradoxont, hogy ha a múltat bevallom, a jelent vesztem el, de ha nem vallom be, akkor képtelenség az így kialakuló bizalmatlanság légkörében élni.

Á vezérmotívum egyfelől: „Nem akarom, hogy előttem csukott ajtóid legyenek."

Másfelől: „csókolj, csókolj, sohse kérdezz." Ehhez a gondolati alaphoz nagyon egyszerű, szinte köznapi vonulat adódik: az asszonyi kíváncsiság, a női odaadás és a férfibűntudat, az elfogadástól való szorongás ellentéte, amely a feloldhatatlan magányosságba torkollik.

A játéktér (Valló Péter terve) meghatározza az előadás stílusát. Az alapszín a fekete és a fehér. A tér közepén egy néhány méter átmérőjű körpódium *van,* amelyhez egy járás vezet az öltözőből. A körpódiumot egy nyolcszögletű keretre függesztett tüllsáv veszi körül, amely cikkelyenként felhúzható és le-ereszthető. Az első tüllfüggöny a lépcsős bejárat elé van függesztve, a többi hét a kapukat jelzi. Ez *az* egyszerű megoldás hol intim szoba, hol - a mögötte levő fekete drapériaháttérrel együtt - monumentális csarnok, végtelen tér képzetét kelti. Kívülről világítva fal, belülről sejtelmes világ. Az egyszerű, stilizált, természetes nyers színű jelmezek kitűnően illeszkednek ebbe a furcsa térbe. Bár néha túlzónak hat, érdekes képzet-társításokat indít el a tüll „falon" megjelenő diaporáma-program (Seregély István munkája), különböző kézgesztusok jelzik az ajtók mögötti kamrákat. A belső és külső történéseket zörej - és zeneeffektusokkal egészítik ki (a Bartók-zene mellett keleti hatású, egyszerű dallam - a Regös megjelenésekor -, illetve többek között Wagner, Schönberg és Penderecki zenéje is felhangzik).

A Regös (Szilágyi Tibor) fekete felleghajtó köpenyben körbejárva a játékteret mondja el a prológot, hangsúlyozva a „kint-e vagy bent" alapmisztikáját. A nézők elhelyezése - majd-nem teljes körben ülik körül a játék-teret - furcsa jelentőséget ad a következő soroknak:

„Ti néztek, én nézlek."

„Nézzük egymást, nézzük."

Kinyílik a vár kapuja, és a fény-sávban megjelenik a Kékszakállú és Judit. Amilyen egyszerű és mégis emelkedett a szöveg ősi nyolcasa, visszatérő motívumaival, gondolatritmusával, olyan szikár, eszköztelen és súlyos Reviczky Gábor Kékszakállúja. Sejtelmes, nehéz, vívódó beszéde igen szép plasztikájú, természetes sodrású, szinte klasszicizáló. Á fájdalom, Judit kérésével szembeni tehetetlenség, a kérlelő féltés egyre jobban sűrűsödik az „Övé legesdrágább kincsem. Övé lesz már minden éjjel"-ig, hogy belezuhanjon a szorongató-feloldó utolsó mondatba:

„És mindig is éjjel lesz már."

Pontosan felépített jellem, megmaradva a misztikus felfogásban - anélkül, hogy az operai reminiszcenciák előjönnének a nézőben.

A dráma interpretálásában meghatározó Hernádi Judit Juditja. Ha Reviczky „hős", Hernádi - legalábbis a darab egyharmadáig - „naiva". Félve, tétovázva, szorongva lép be, de megjelenése pillanatától kezdve szemével, bőre egész felületével keres-kutat. Ez a Judit alapvetően és életveszélyesen kíváncsi. Való-e az, amit suttognak a férfiról? Ez izgatja. Mintha céltudatosan kínálná magát az ajtónyitásokért cserébe. Az eső két ajtó felnyitásakor majdhogynem csalódik. A harmadik ajtó kinyitásakor gesztusrendszere, hangszíne megváltozik: „Oh, be sok kincs! - Oh, be sok kincs ! ", s lehanyatlik a földre, magra vonja a Kékszakállút:

„Aranypénz és drága gyémánt,
Bélagyönggyel fényes ékszer Koronák
és dús palástok! -" Majd

erotikusan szakad ki belőle:

„Mily gazdag vagy Kékszakállú !"

Ettől kezdve egyre villódzóbb, izgatottabb - és odaadóbb lesz. A dolgok-hoz tapadó vér felfedezése sem különösebben rendíti meg - tudomásul veszi, hogy ez itt ezzel jár.

Amikor a Kékszakállúban fordul az érzelem, és férfigőggel mutatja meg birodalmát, ezt szenvtelenül nyugtázza: „Szép és nagy a te országod." Kék-szakállú most már a harmóniát, az együtt-létet, az életet ajánlja, de Judit minden mozdulata megmerevedik:

„*Ott két* ajtó csukva van még." „Nyissad ki még a két ajtót" - hajtogatja makacsul.

„Nem akarom, hogy előttem Csukott ajtóid legyenek!" Ez a mondat szimbolikus is, de Hernádi alig érezteti ezt - ismét a kíváncsi nő bukik ki belőle. A könnyek kamrájának kinyitása után fordul a „naiva"-magatartás tragikusba. Nem az addig jellemző általános kíváncsiság hajtja tovább Juditot, hanem az asszonyi féltékenység:

„Mondd meg nekem Kékszakállú
Kit szerettél énelőttem ?"

Itt derül ki egyértelműen, hogy szereti a férfit. Lepusztulnak a „magatartás-sallangok", s csupaszon és félve kérdez Judit. Majd gyönyörű ívben jut el a megfejtésig:

„Tudom, tudom Kékszakállú
Mit rejt a hetedik ajtó."

A régi asszonyokkal való szembesülés, a vég kikerülhetetlensége végül is nem áldozattá teszi, hanem tragikus hősnővé.

Átbukása a hetedik ajtó küszöbén póztalan, törvényszerű megsemmisülés.

Hernádi Judit színpadi jelenléte, szerepépítése közelíti legjobban a mához, teszi izgalmassá Valló Péter *Kékszakállú*-értelmezését.

A fekete korsó ugyanebben a színi keretben szólal meg. Szilágyi Tibor - hasonlóan a Regöshöz - Balázs Béla egyik korai munkájából, *a Halálfilozófiá*ból idéz, majd kezdődik a játék, amely eredetileg az alábbi alcímet viseli: árny-játék - óegyiptomi sziluettekre. Szép, veretes költemény ez a mű, amely Babits Mihály *Laodameiáját* juttatja leginkább eszünkbe. Egy fordított orfeuszi történet: Pamyles (Reviczky Gábor) az alvilág urától (Szilágyi Tibor) megpróbálja visszakönyörögni halott feleségét, Tuit (Hernádi Judit). Végül találkozik Tuival, de rosszabbul jár, mint Orfeusz vagy Szávitri, mert csak a halálban tud egyesülni szerelmével. A tüllfátylak itt is jól funkcionálnak, esztétikus illusztráció a diaporáma, szép a szöveginterpretálás, de a drámai anyag híján mégsem születik színház.

Az esztétikum ilyetén való megjelenítése azonban nem öncélú. Az a török-vés, ami évek óta jellemzi a Dunaújvárosi Bemutatószínpad életre hívóit és fenntartóit, magyarázza a választást: a mai szerzők művei mellett a magyar iroda-lom kevésbé ismert, feledésbe merülő alkotásainak felélesztése és színpadra állítása. Balázs Béla nem egyműves szerző, és a tisztességes szándékú, míves ismeretterjesztés sem szégyen.

Hernádi Judit és Reviczky Gábor A kékszakállú herceg várában (Dunaújvárosi Bemutatószínpad) (Arany Gábor felv.)

Páskándi-átirat Győrött

Mire alkalmas Páskándi játéka? A könyv alakban megjelent dráma (Kriterion, 1970; az írás alatt 1964-es dátum olvasható) és az előadás szövegkönyve között igen nagy a különbség. Dramaturgiailag, a szereplők számában és funkciójában, a cselekménynszövésben egyaránt. Mondandójában azonban nem. A korábbi változat nem tartalmazta a rágógumit, „ami a szavakat próbálja pótolni" (ahogy az író a szórólapon jelzi), a női egyenjogúságot fejtegető hoszszadalmas monológot, magát Perselyes Orsolyát, aki ezt a számot előadja, de Pendelyesi Kába Bába figuráját sem. Páskándi tehát alaposan átírta Páskándit, de nem mindenhol kellő haszonnal. Az általam ismert variáns ugyanis több gondolatot tartalmaz, némi parabolisztikus mélységgel, itt-ott tandráma travesztiára utalásokkal. Az átdolgozás viszont erősítette a nyelvi humort, a jó színészi „ziccerként" kihasználható rímeket és a játékosságot.

Páskándi korábbi műfajmegjelölését a szórólap nem tartalmazza: verses mese-játék, avagy stílusparódia a romantikáról, három felvonásban. A győri elő-adásban stilárisan a mese dominál. A mesebeli királyság tartópillére a bakó és az inkvizítor, no meg az, hogy az egész életet átlengi az eufemizmus. Ez jelen esetben a „semmit nevén nem nevezni" parancsát és ennek mindenfajta viszonylatát jelenti. Ebbe a világba betör a kakofémia: egy kóbor eb az asztal alá illetlenkedik. Az eddigi „híg levegőt" betölti az „illat". Tehát kizökkent az idő, akad-e helyretolására Hamlet? Akad, a Hírnök, aki már rég várja a lázadás lehetőségét, s mellesleg szerelmes a királylányba. A király szinte perverz konoksággal ragaszkodik a „dolog" néven nevezéséhez, ám hosszú sora vonul fel azoknak, akik nem merik ezt megtenni. Csak a Hírnök nevezi meg a rossz szag forrását (méghozzá úgy, ahogy egykoron Übü papa!). A Hírnök - mi sem természetesebb! - az Inkvizítor kezére kerül, sorsa a máglyahalál. De mivel a fiatalember visszavonja „tanait", elkerüli a tragikus véget, és mindenki egymásé lesz. Finálé.

Az előadás végső kicsengése: az áldozat szempontjából nem mindegy, hogy mi a tét, fontos, életbevágó eszme vagy csak egy kupac kutyapiszok. Még akkor sem mindegy, ha az említett kupac nem csupán önmagát jelenti, hanem ürügy az udvar és a „vezetői módszerek" leleplezésére.

Az alapötlet jó, a szituációk többé-kevésbé pergően követik egymást, a kulcsalakok - bár típust, sőt bizonyos esetekben alap társadalmi magatartás-formákat képviselnek - egyénítettek. Mindez együtt jóízű játékra ad alkalmat. Ettől függetlenül nem ártott volna, ha dramaturgiailag feszesebbre, játéklehetőségeit, amelyek az írott szövegben is túlburjánzóak, ökonomikusabbra szabja a dramaturg, illetve a rendező, ha már az író --- elsősorban az átdolgozás során - mindezekkel adós maradt. Az egyébként ízléses zene is hígít az elő-adáson, ugyanígy néhány betétként ha-tó, hosszabb monologizáló fejtegetés (például a női egyenjogúságról). Máshol viszont a figuraösszevonások, a nyílt-színi jelmez- és jellemváltások kitűnő játékalkalmakat teremtenek.

Benkő József rendezői erényei nem elsősorban a darab „filozófiai" vonulatának feltárásában, nem a gondolati rétegek kapcsolatainak megrajzolásában mutatkoznak meg, hanem főként a játékmesteri ötletekben, a sokszínű, jól poentírozott gegekben és a markáns színészvezetésben.

A színészi teljesítmények közül kiemelkedik Forgács Kálmán, aki hét karaktert alakít - kitűnően. Nyílt színen bújik - játékot vállalva a játékon belül - az újabb és újabb figurákba. Mind-emellett marad ereje sajátos bölcsességé-nek kisugárzására is. Perédy László rezignált, „mesebeli", a dolgokon felül-emelkedő öreg királya az egész játékot kívülről és felülről szemléli. Zökkenő nélkül kapcsolódik a „popos" hangvételű zenébe, s a rezonőrszerepet is finoman vállalja. Ifj. Újlaky László és Paláncz Ferenc a commedia dell' artét idéző inkvizítor-hóhér párosa tartja a hátán az előadást. Remek apró játékaik vannak (például a miniatűr máglyával és bitóval), de ezek soha nem tolakodóak. Szűcs István és Csombor Teréz a szerelmespár. Ennek megfelelő báj és rokonszenv lengi körül őket. Joó Katalin dekoratív, jól énekel, humora is érvényesül szerepeiben. (Árról nem ő tehet, hogy egyik-másik figurája íróilag túlméretezett.)

Á szcenika (Lakatos Gy. László munkája) elsősorban színekben, formákban sugallja a mesevilágot. Jól bejátszható a tér, sok játékötletre ad alkalmat.

Az önfeledt komédiázás, a vibráló színészi jelenlét elegendőnek bizonyul egy jó színházi esthez. A művelődési köz-pont színháztermében is, s remélhetőleg - és elsősorban - a kisfalvak szín-házat kevésbé ismerő közönségének is.

Balázs Béla: A kékszakállú herceg vára - A fekete korsó (Dunaújvárosi Bemutató-színpad)
Díszlet: Valló Péter. *Jelmez:* Jánoskúti Márta. *Diaporáma:* Seregély István. *Rendező:* Valló Péter.
Szereplők: Hernádi Judit, Reviczky Gábor, Szilágyi Tibor.

Páskándi Géza: Az eb olykor emeli lábát ... (Győr-Sopron megyei Művelődési Központ)
Díszlet, jelmez: Lakatos Gy. László. *Zene:* ifj. Létray Zoltán. *Rendező:* Benkő József.
Szereplők: Perédy László, Csombor Teréz, Szűcs István, ifj. Újlaky László, Paláncz Ferenc, Forgács Kálmán, Joó Katalin, Kátai Zoltán, Sörös Ferenc, Balogh Zoltán, Lőrincz Vilmos, Barabás Tamás, Drapán László, Villányi György, Pass András, ifj. Létray Zoltán, Kottmayer Tibor, Koffrán László.

KISS ESZTER

Zűrzavaros éjszaka

Román vendégrendezés Veszprémben

Ion Luca Caragiale műveiben - melyek nem ismeretlenek a magyar közönség körében - élesen kirajzolódik annak a történelmi korszaknak a képe, melyben az író élt, vagyis a XIX. század végé-nek román társadalma, s az a gépezet, mely működtette ezt a társadalmat a korrupció, a manipuláció, a demagógia és a megfélemlítés eszközeivel.

Caragiale jól tudta, hogy a látszat lep-lét fellebbenteni s a valóság képét (torzképét) megmutatni a szatíra, a komikum eszközével lehet igazán. S ahogyan ő használta ezt a fegyvert, az mindig célba talált; olyannyira, hogy a *Zűrzavaros éjszaka* korabeli bemutatójakor (1879) a polgárőrség - amely a darabban központi szerepet kap - botokkal várta az írót az előadás végén.

A darab szerepelt már magyar színpadon: 1951-ben a Vidám Színházban, 195 3-ban Debrecenben, 1962-ben pedig Miskolcon adták elő. Emellett a rádió és a televízió is bemutatta feldolgozását.

A vígjáték egyetlen éjszaka alatt, egyetlen helyen játszódik, a hármas egység elvéhez igazodva. Eseményei egy család belső élete körül bonyolódnak. Dumitrache Titirca fakereskedő, a polgárőrség kapitánya odaadó hívének, Ipingescu rendőrségi fogalmazónak meséli, hogy valahányszor feleségét, Vetát és annak húgát, Zitát szórakozni viszi, egy „kragéler" követi őket. Ő pedig nagyon kényes, „ambíciós" családi jó hírére, nem tűri, hogy az asszonyra szemet vessenek. Megpróbálta elkapni a fiatalembert Chiriackal - aki segédje és bizalmasa, mellesleg a polgárőrség őrmestere -, de nem sikerült. Közben meg-tudjuk, hogy Chiriac titokban a „szégyenlős" Veta szeretője, s ő is féltékeny az asszonyra a titokzatos lovag miatt. Veta azonban biztosítja szerelméről a fér-fit, s míg a férj őrjáratban van, kibékül-nek. Az egyedül maradt Vetánál megjelenik a „kragéler", elárasztja szerelmi vallomásával, s csak későn veszi észre, hogy összetévesztette az asszonyt Zitával, akibe voltaképpen szerelmes. Ekkor már észrevették, hogy ott járt, s hiába próbál menekülni, az egész ház - élén a féltékeny férjjel és szeretővel - puskával üldözi. Végül összetalálkoznak, de közben megérkezik Zita, tisztázódik, hogy a fiatalember az ő szerelme. Ipingescu pedig ráismer Venturianóban a „tehetséges" jurátusra és közíróra, aki-nek cikkét a „szuverén népnek" járó „szalonképes általános választójog"-ról aznap olvasta fel Dumitrachénak. Most már tudják, hogy ez az ő emberük, áldásukat adják a fiatal párra. A cselekmény egy apróbb incidenssel zárul: Dumitrache Veta ágyában egy nyakkendőt talál, egy pillanatra mindenkinek eláll a lélegzete, de a gyanú fölöslegesnek bizonyul, hiszen a nyakkendő csak Chiriacé. Dumitrache természetesen megnyugszik, s nevetve megjegyzi, hogy a sok zűrzavar elveszi az ember eszét. Ennek a mondatnak már kettős szerepe van: a közönséghez intézett írói kiszólás is egyben. S újra szent a családi béke, a „családi jó hír" épségben, az összetartozás kellemes tudatában mindenki boldog, kivéve talán Spiridont, a háziszolgát, akit mindig Dumitrache korbácsa fenyeget.

Azért időztünk ilyen hosszasan a cselekménynél, mert ebből érthető meg a hazug látszatok bonyolult szövevénye. Semmi sem változott, a hazugságok hazugságok maradtak, mégis mindenki boldog, mert mindez a „családon" belül maradt. A résztvevők (Spiridont kivéve) egyívásúak, biztonságban érzik magukat, ők mindannyian a „nép fiai". Chiriac is kitüntetést érdemel, „hiszen közülünk, a népből való", Venturiano is a „szuverén nép" jogairól írt cikkével arat nagy sikert, s ebből máris világossá válik, kit értenek „népen" ezek az emberek, akik háziszolgájukat megkorbácsolják, akárkivel nem párbajoznak, akik még a haldokló susztert is erő-szakkal elrángatják a katonai gyakorlatra, és akiknek még ellenségük is rögtön baráttá válik, ha az ő érdekeik jegyében szól. Az ő szájukban *a nép* szó a hatalmat jelenti, s azokat, akik a hatalmat gyakorolják. Önmagukat tekintik a népnek, a 48-as feltörekvő liberális polgárságot, akik a forradalmi eszméket és jelszavakat demagóg frázisokká degradálták, saját képükre formálták s érdekeik szolgálatába állították. „A mi istenünk a nép!" - kiáltják s miközben a nép és a hazafi szerepében tetszelegnek, nem veszik észre saját szűk környezetük hazugságait sem. Dumitrache büszke a családi jó hírére, mert „a család a kisebbik pátria, a haza a na-

Dávid Kiss Ferenc, **Hőgye Zsuzsa,** Jászai László, **Benedek** Gyula, **Bartal** Zsuzsa és Vajda Károly Caragiale: Zűrzavaros **éjszaka** című komédiájában (veszprémi Petőfi Színház (Vujovich György felv.)

gyobbik pátria. A család a társadalom alapja". - s közben jobbkeze, a nép másik fia, családi becsületének őre fekszik bele családi ágyába,

A darab egy félreértésből bontakozik ki, de egy újabb félreértéssel zárul. Minden rendbe jön és tisztázódik, csak éppen megmarad a látszatok és hazugságok világa, a szemet hunyás afölött, amit érdek- és eszmetársaik követnek el. S ugyanezek az emberek nyugodt lelkiismerettel csalják meg érdek- és eszmetársaikat.

Az a társadalom tehát - kérdezi Caragiale éles gúnnyal -, melynek ilyen család az alapja, valóban méltó lehet a büszkeségre? S ez Caragiale darabjaiban a komikum kulcsa: mert mi lehet nevetségesebb annál, hogy egyszerre látjuk az arcot és az álarcot, a kettő groteszk ellentétét? S mi lehet ennél tragikusabb is egyben?

A Zűrzavaros éjszakában nem találunk egyetlen pozitív, előremutató figurát sem. De éppen ez az elvtelen s minden tisztaságot nélkülöző világ küld figyelmeztetést a ma emberének is: nem épülhet hazugságokra sem egy kisebb közösség, sem egy társadalom anélkül, hogy önmagát be ne csapná, hogy ne a saját hátán csattanjon az ostor. Szembe kell néznünk önmagunkkal, leszámolnunk az önámítással, hogy előrébb léphessünk.

Ezt az üzenetet tartja fontosnak Dan Micu, a bukaresti Nottara Színház rendezője is, aki a veszprémi színház vendégeként állította színpadra a komédiát. (Munkatársa Balogh András volt Sepsiszentgyörgyről.) Kevesbé hangsúlyozza a drámai szövegben adott politikai, korabeli történelemre való utalásokat, inkább a teljes erkölcsi felbomlás bemutatása foglalkoztatja. A romlottság, a csalás mindennemű megnyilatkozása - legfőképpen szexuális utalásokkal - hatja át az előadást. A darab elején és végén Ipingescu szájába adott frázis: „Ahol nincs morál, ott korrupció van", így válik kettős értelművé. Egyrészt arra a folyamatra vonatkoztatható, hogyan válnak észrevétlenül egymás áldozataivá a végül békés egyetértésben lubickoló hősök; másrészt ugyanezen hősök önámító jelmondata. Így, ha némileg elsikkad is a közönség számára a mű történelmi beágyazottsága, mégis közelebb jutunk ahhoz, ami egyenesen nekünk szók

A rendezés bátran él - amitől színházainkban eléggé elszoktunk már - a sajátosan színházi eszközökkel, amivel az írott szövegre épülő, de mégis autonóm jelentéssíkot hoz létre. Értelmezi és egyben újrateremti az irodalmi művet azzal, hogy nem pusztán a szövegre hagyatkozik mint elsődleges köz-vetítő eszközre, hanem elsősorban a metakommunikáció, a mozgás, a szín-padi fizikai cselekvés, a némajáték az, amivel hat, amivel közöl. A szöveg sokszor háttérbe szorul, vagy rés támad a verbális és a metakommunikáció között, ami fergeteges helyzetkomikumot teremt, többletet adva a szöveg jelentéseihez. Ilyen jelenet például az elő-adás kezdetén az, amikor Spiridon a ház renoválásán „dolgozik". Az állványokon mászkál, egyik vödörből a másikba önti a törmeléket, az anyag végül vissza-kerül oda, ahonnan eredetileg elhordta. Ez a jelenet nincs leírva Caragiale drámájában, mégis a mű hőseinek egész világát szimbolizálja ez az értelmetlen látszatmunka. Ilyen a levesmerés jelenete is, amikor Veta Chiriac tányérjába önti az összes ételt; vagy amikor Chiriac a családi becsület fölötti őrködésről biztosítja a feldúlt férjet, miközben a takaró alatt fekvő Vetához simul. S a darabban nem ilyen hangsúlyos Zita, a búg közönségessége és álszentsége sem, aki az előadásban még Spiridonnak is odaadja testét, miközben fennkölten keveri beszédébe a francia szavakat. A zárójelenet szintén rendezői ötlet, s nem a dráma tartalmazza: mindenki megtalálta páriát (ha nem is a törvényeset), s örömteli összeölelkezésben egyesülnek, csupán Spiridont, a szolgát rekesztve ki, aki egyedül távozik a színről.

Igy a színészek valóban *játszanak* - testükkel, hangjukkal -, mivel nem puszta szövegmondás és -illusztrálás a feladatuk, felszabadult játékukkal önálló világot teremthetnek, saját eszközeikkel.

Az előadásban tehát a színpadi cselekvések összessége, a játék humora adja meg a szöveg értelmét, és nem fordítva. Ez a feladat a színészeket is sarkallja a jó teljesítményre. Hőgye Zsuzsanna remekel Veta szerepében. Szabadjára engedi humorát és játékosságát, hisztériázik, toporzékol, hízeleg és álnokoskodik, mindezt hitelesen, még túl-

négyszemközt

zásai is természetesnek hatnak. Egy-egy szemvillanással, hangszínváltással nevetésre fakasztja a közönséget; tudjuk, hogy játszik, mégis belefeledkezünk. Dumitrache szerepében Vajda Károly egy kissé erőtlenebb, a Chiriacot alakító Jászai László viszont méltó partnere Hőgye Zsuzsannának. (Dumitrache és Chiriac - nem véletlenül - nagyon hasonlítanak egymáshoz.) Dávid Kiss Ferenc - részben az örök helyeselő szerepéből következően - eléggé visszafogottan játszik, Ipingescut alakítja. Bartal Zsuzsa Zita szerepében egysíkúbb megformálást nyújt, mint a többiek. Sashalmi József és Benedek Gyula - mint Spiridon és Venturiano - kevesebb szöveges szerepük ellenére is jól illeszkednek a játék lendületébe.

A produkció díszlet- és jelmeztervezője Dragos Georgescu, szintén a Nottara Színház tagja. Színpadképe összhangban áll a rendezői koncepcióval. Realista díszletet látunk, amely ugyanakkor képileg és a környezet atmoszférája által is megjeleníti a darab szimbolikáját. Az előadás végig egy színen játszódik, Dumitrache felállványozott, renoválás alatt álló házában és kertjében, ami inkább egy romhalmaz benyomását kelti zegzugos útvesztőivel, érezhetően áporodott levegőjével. Az egész házat éppen hogy csak egy lehelet tartja össze, s mégis jól el tudja rejteni a rászorulókat, akik titkos üzelmeiket folytatják e védőbástya falai között. Ugyanakkor a kül-város levegőjét érezzük, de olyan emberek otthonában, akik már nem állnak le akárkivel parolázni.

Említésre méltó még, hogy Seprődi Kiss Attila, a sepsiszentgyörgyi színház rendezője a veszprémi színpadra állítás számára lefordította a darabot, mely eddig nálunk Dáné Tibor és Gera György fordításában volt ismeretes. Köztudott, hogy Caragiale nyelvezete nem könynyen fordítható. Seprődi Kiss Attilának sikerült úgy hozzányúlnia a szöveghez, hogy rugalmassá vált kezében a nyelvi anyag, és a caragialei humor megragadásával képes visszaadni ezt a látszat és valóság ellentétére épülő világot.

Caragiale: Zűrzavaros éjszaka (veszprémi Petőfi Színház)

Rendezte: Dan Micu m. v. *A rendező munkatársa:* Balogh András m. v. *Fordította:* Seprődi Kiss Attila. *Díszlet, jelmez:* Dragos Georgescu m. v.

Szereplők.: Vajda Károly, Dávid Kiss Ferenc, Jászai László, Sashalmi József, Benedek Gyula, Hőgye Zsuzsanna, Bartal Zsuzsa.

CSÁKI JUDIT

Beszélgetések a profilról

Horvai István, a Vígszínház igazgatója

- A Vígszínház bemutatói - események a színházi életben. A színháznak élő hagyományai vannak, a színház ma is hagyományokat teremt, a színháznak sajátos és határozott arculata, profilja van. Az utóbbi néhány év alapján hogyan lehet megfogalmazni ezt a bizonyos profilt?

– A beszélgetés időpontja nem a legjobb, mert jelenleg gyakorlati feladatokkal, a színház közvetlenül előttünk álló gondjaival vagyok elfoglalva: a jövő évi műsortervet készítjük, bemutatóra készülünk ... Egyébként meg ... nem szeretek elméleti kérdésekről nyilatkozni; véleményem szerint az előadások és a színház arculata beszélnek önmagukért .. . Mégis, mikortól tartaná szükségesnek az áttekintést?

Ahogy adódik. Létezik valamiféle cezúra, mondjuk, Várkonyi halála után?

– Szerintem nem ... Megnézzük majd a tényeket, mondok adatokat is. De muszáj előbbre visszamenni . . . Bár látom, hogy valójában arról van szó - a sajtóból és máshonnan is látom -, hogy bírjuk-e vagy sem . . . Várkonyi halála . . . Most hatalmas krokodilkönnyeket hullatnak, és Várkonyi nagyságát emlegetik, de ha visszalapozna a sajtóban, látná, hogy sokkal több becsmérlést és elítélést kapott életében, mint dicséretet. A színházvezetésről, rendezésről, nem is szólva a filmjeiről ... Én itt éltem vele végig majdnem húsz évet, és magunkban mindig pontosan tudtuk, hogy mit ér a színház és a munkánk. Ami engem illet, egész életemre vonatkozóan szeretném leszögezni, hogy mindig magamban próbálom kutatni, hogy mikor jó, amit csinálunk, és mikor rossz. Vagy mikor közepes, ami mind-kettőnél rosszabb ... Visszatérve a profilra, az nyilvánvalóan a munkában alakul ki. Különböző vágyaknak az össze-hozása és megvalósítása folyik, miközben a vágyaknak egyes ágai kiterebélyesednek, mások elhalnak. Ebben benne van minden, a társulat összetétele, a darabok, és az egész célja: a közönséggel való találkozás. Ezen belül pedig az, hogy mindjobban szélesedjen a közönség meghatározó rétege.

- A színház nézőtere a pesti színházak közül talán a legnagyobb; ez is egyike a meghatározó tényezőknek, nem?

– Sőt, az egyik legfontosabb. Nézzük csak az adatokat: a Vígszínház befogadóképessége ezeregyszázötvenkettő, még az Operetté is csak kilencszáznyolcvanegy, a Madách nyolcszázharminc, a Nemzeti hatszázhetvenegy, a József Attila hétszázöt, a Thália hatszáznegyvenkilenc. Itt majdnem annyi néző ül egy este, mint a Tháliában és a Nemzetiben együtt. Nem lehet nem gondolni arra, hogy mekkora nézőtérnek játsszunk, mert nyolcvan százalékra van tervezve a látogatottság. Es mivel a szabadjegyek már eleve nincsenek benne ebben a számban, ez a nyolcvan nyolcvanötöt vagy nyolcvanhetet jelent - ezen felül jutunk többletbevételhez. A háború előtt egyébként

– lényegesen magasabb helyárak mellett

– harminc százalék fölött már „nyereséges" volt a színház. Amikor műsor-tervet készítünk, ennek a színháznak a többinél sokkal nagyobb gondja az, hogy ne játsszon üres házak előtt. Á kettősség abban van, hogy egyrészt mindig meglepetést akarunk okozni a nézőnek, új és új helyzet, új és új előadások elé állítani, másrészt mindezt oly módon, hogy ne ürüljön ki a nézőtér. Bár időnként azt olvasom, hogy mindent megteszünk az ellenkezője érdekében .. .

– A Vígszínház profi fáról beszélve sokszor említik a színház hagyományait.

– A régi Vígszínház profilja eléggé közismert, de idealizálásáról azért érdemes mondani valamit. Mi magunk, ami-kor ünnepségeken erről beszélünk, rendszerint az érdemeket soroljuk. Az új magyar írók fölfedezése - Molnár, Lengyel Menyhért, Bródy, Heltai, Szép Ernő, Szomory és mások - hervadhatatlan érdem. Az értékes korabeli modern írók színrevitele - például Csehov - szintén hervadhatatlan érdem. Az együttes játék, a jó értelemben naturalista, hiteles játék létjogosultságának elismerése és elismertetése a szavalással szem-ben, nagy színészegyéniségek kiemelése együttes munkában - szintén hervadhatatlan érdem. Emögött persze van egy óriási limonádétömeg, sok silány darab - aminek a behozatala abból a szem-pontból részben szintén érdem, hogy új játékot, új stílust jelentett, s az akkori pesti polgárság nagyon „vette". Annak a Vígszínháznak a profilja, amit Ditrói Mór csinált, s amit aztán bizonyos korrekciókkal, a polgári értékek felé

menve folytatott jób Dániel - egészé-ben közismert. A színház újjáépítése után a profil alaposan módosult - a múlt, főként kívülről, rendszerint átokként szerepelt. Ekkoriban több irányban is folytak kísérletek a színházban; különböző színházi vezetők és tendenciák fémjelezték ezt a korszakot. Ezek a tendenciák aztán - különböző okokból nem voltak tartósak, nem is nagyon bontakoztak ki...

– Amikor mi idejöttünk, 1962-ben, a színház az értékes kezdeményezések ellenére is rosszul ment. Aztán bemutattuk azokat a magyar írókat, akik később állandó szerzőink lettek. Akkoriban kezdődött a klasszikusok újrafogalmazása ez később szintén felerősödött. Akkoriban „virágzott" Miller és Dürrenmatt: - az irodalomnak az a része, amelyik igen magas szintű, de azért megközelíthető, közérthető; Sartre, Tennessee Williams jut még hirtelen eszem-be. Ez a vonulat azóta szinte teljesen megszűnt. Vagy meghaltak, *vagy az* írás-művészetük nem tudott átlépni a mába...

– A színház látogatottsága fokozatosan javult; ez kétféleképpen mérhető. Az egyik az előadásszám. 1970 óta - innen kezdődik ez a statisztika - az első százon felüli szériánk 71-ben a *Bolha a fülbe* volt, aztán 73-ban a *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról,* majd 75-ben a *Harmincéves vagyok.* Nyolcvan-kilencven alkalommal persze sok előadás ment. A Vígszínházban egy ötvenes-hatvanas széria jónak számít. Ez nagyon nagy nézőszámot takar - a Nemzetiben vagy a Tháliában például száz teltházas elő-adást jelentene. A másik tényező az átlagnézőszám. 1975-ben jött az a fordulat, hogy az előadások átlagnézőszáma ezer fölé került, és azóta is ott van.

– *Ha ilyen nagy a nézőszám, honnan veszik észre a bukás'?*

- Az a legjobb kontroll, ha egy művészeti vezetés vagy egy művész saját maga meg tudja ítélni az alkotást. Ma már csak ebben az ítéletben hiszek igazán. Az ember önvizsgálati képessége az egyetlen lehetőség arra, hogy megújul-hasson, és amit rossznak lát, azt kiirtsa, amennyire tudja. A színházi önkontroll elsősorban a hatás vizsgálatát jelenti, azt, hogy az alkotás hogyan találkozik a közönséggel. Amikor például a szünet-ben elmegy az a közönség, amelyik pénzért vette a jegyét - erre is volt mos-tanában példa -, akkor biztos, hogy bukunk. A bérletnél nem ilyen egyértelmű, mert ha új stílust indítunk, mint például a Popfesztivállal annak idején, akkor is sokan elmennek a szünetben. Huszonnyolcezer bérlőnk van - huszonhárom bérletünk -, ez biztonságérzetet ad a színháznak. Ugyanakkor növeli a művészi felelősséget, hiszen buszonhároms-zor mindenképpen elmegy az előadás. Régebben például *a Szerelmet szerelemért* huszonnégyszer ment, a sajtóbemutatón és bérletben. Aztán levettük. Az átlagnézőszáma ezeregyszázhúsz volt. Tíz-tizenöt előadással többet játszani egy darabból ma nem lenne probléma. Ezért mondom, hogy az önkontroll a legfontosabb.

- *A* Vígszínházban *viszonylag gyorsan leveszik az egyértelmű bukásokat. Ez végső soron elhatározás kérdése?*

- Igen. Kifejezetten a saját magunk számára kívánjuk jelezni azt, hogy vala-mi nem sikerült. A levétel sokszor komoly fájdalmakkal jár a résztvevők-nek . . . A kritikai bukás számomra nem nagyon jelentős tényező; ha úgy érezzük, hogy valami jót csináltunk, és szétszedik, nem számít. Vagy a jövő igazol minket, vagy később magunk is rájövünk, hogy igazuk volt... Van aztán olyan darab, amit nem szívesen veszünk le, de technikai okok miatt muszáj. Ilyenkor igyekeznünk kell, hogy hasonló töltésű darabokat tudjunk helyettük bemutatni. Nem szívesen vettük le például a *Harmincévest* bár harminchét éves lett időközben -, a *22-es csapdáját, az Operettet* .. .

- *Az új magyar darabok színrevitelét a Vígszínház különösen fontos feladatnak tekinti, s ezek a darabok már komoly vonalatokká rendeződtek.*

- Ez már annak a -. leegyszerűsítve - négy részre bontható profilnak leglényegesebb egyik szála, amely a Vígszín-ház szükségszerűen eklektikus arculatát jellemzi. A mai magyar darabok valóban az első helyen állnak, és a mi ízlésünket tükrözik. Déry, Örkény, Csurka, Sarkadi, Thurzó, Gyurkovics, Szakonyi, Beremény-i, Hernádi, Eörsi István, Fejes, Páskándi, Székely János -- és lehetne még sorolni a szerzőket, akikből ez az ízlés összeáll; és persze, ennek az ízlésnek nincs joga magát ilyennek vagy olyannak minősíteni - bár mindegyiket minősítik valamilyennek. Ez a vonal most már hosszú ideje töretlen, bár vannak komoly vérveszteségeink, és a fiatalok is középkorúak lassan. A sort tehát folytatni és tágítani kellene. E pillanatban paradox dolog erről elméleti előadást tartani, mert éppen most úgy alakult, hogy jövőre a nagyszínházban még nincs magyar darabunk ... A Vígszínház érdemeit magyar darabok ügyében valószínűleg senki sem vitatja - élő színházat élő irodalom nélkül, magyar színházat magyar drámák nélkül nem lehet csinálni. Én egyébként is egyértelműen irodalmi alapanyagon álló rendező vagyok, ilyen volt Várkonyi is, ilyen az itt levő többi rendező is, és amíg ez az összetétel marad, addig így is lesz .. .

– *Még a mai magyar drámán belül is sajátos töltésű műveket játszanak* .. .

– Igen. A mai társadalmi élet konfliktusait minél viharosabban taglaló, iróniával, groteszkkel, tragikomédiával szemlélő, ha kell, keményen önvizsgáló darabokat játszunk, Ez a drámai vonal meglehetősen egyedülálló; a környező országok irodalmában és másutt is hiánycikk. Az az *írói* szemlélet, amely az élethez is tapad, de el is rugaszkodik. Vizsgál, boncol, de emelkedett marad, nem ragad le. Erkölcsi kérdéseket feszeget, de nem moralizál .. .

- A második vonulat, aminek a szín-ház profiljában meghatározó szerepe van, a zenés játék. Zenés darabok egyéb-ként a régi Vígszínházban is mentek, és a mi időnkben is, sőt ma is vannak olyan bemutatóink, amik ezt a hagyományt viszik tovább. (Legutóbb például *az Operett* és *a Párizsi élet.) A* fordulat ezen a téren abban áll, hogy az új zenei hullám, aminek óriási tömeghatása volt a fiatalok körében koncerteken, beköltözött a színházba, méghozzá drámai anyag kíséretében. Itt döntő szerepe van Marton Lászlónak, aki Presser Gábor zeneszerzőt bevonta ebbe a munkába, és megszülettek az előadások, Déry, Beremény-i, Fejes, Füst Milán - ezt Valló rendezte - műveiből. Olyan tömeghatásuk volt, hogy gyökeresen megváltoztatták a színház közönségének összetételét. A társulat játékstílusa, kifejezési eszköztára is gazdagodott, s valahogy a hangvétel, a szemlélet is felfrissült a szín-házban. A folyamat egyik eredménye, hogy Presser Gábor ma már a színházunk zenei vezetője, a másik pedig, hogy idén Szörényi Leventéék is színpadra kerültek, Sarkadi *Kőműves Kelemen* jével, és az ő munkájukra is számítunk a továbbiakban. Persze erről az egészről inkább azokkal kellene beszélni, akik csinálják, elsősorban Marton Lászlóval; én is szívesen csinálnám, csak sajnos, *nem* tudom. De az az érzésem, hogy ezt az egészet *még* mindig nem veszik eléggé komolyan.

- *A* Kőműves Kelemen *kapcsán most*

megszaporodtak azok a kritikák, amelyek visszamenőleg is elismerik a műfajt.

– Valóban. És ez azért is jelentős, mert akkor már nem kell sokat kérdezősködni arról, hogy mi is a profilja ennek a színháznak. Még két csoport van hátra; az egyik a klasszikus drámák bemutatása, oly módon, hogy vala-mi újat, eredetit nyújtson, többletet adjon. Ez már 6z-ben elkezdődött, a *Romeo és* Júliával, Várkonyi rendezésé-ben . . . aztán más Shakespeare-darabok, Gogol, Gorkij, Moliére, Goldoni, Dosztojevszkij, Tolsztoj . . . Amiben én magam a legtöbbet tudtam adni, az Csehov újrafogalmazása - jövőre *a Sirályra* készülök.

– *A negyedik csoport?*

– Ide tartoznának a nagyon óhajtott sartre-i, milleri világok és azok a regényes adaptációk, amelyeket nagyon szívesen játszunk, és amiért sok elmarasztalást kapunk a kritikától. *A 2z-es csapdája, a Kakukkfészek, az Equus, az Amadeus, az Elefántember* ... Ilyenkor az a furcsa helyzet áll elő, hogy bemutatunk valamit, ami a világ legnagyobb színházaiban igazi siker, a legjobb rendezők rendezik, a legjobb színészek játszszák, a legjobb kritikusok ismerik el, de nekünk itthon nem jó, kommersz. Pedig mi is igyekszünk minél jobb előadásban hozni ezeket, s a közönség is nagyon szereti. Nem szabad lefeküdni a sznobizmusnak, ez egészen biztos.

– Nagyjából ez lenne az, ami a Vígszínház profilját meghatározza, a másik oldal a hogyan kérdése. Magyarországon jelenleg eléggé szétválaszthatók a színházak játékrendjei és stílusai, eb-ben valószínűleg a mi színházunknak is jelentős szerepe van. Nem is szabad bekövetkeznie egy újabb összemosódásnak...

- *A színház társulatának munkamódszeré-ről szólva sokszor és sokan emlegetik a műhelymunkát, csapatmunkát. Erénynek, eredménynek tartja-e ezt?*

– Nem tartom műhelymunkának a Vígszínház munkáját. A szó devalválódott, ma minden „műhelymunka." Műhely-munka szerintem az, ha kivételes képességű művészcsoportok új játékstílus, új színházi világ létrehozását, kidolgozását tűzik ki célul, és áttörést hoznak a színház világában. Ez nagyon ritka. De - egy másik értelemben - műhely-munka egy kis közösség belső munkája, amely nem épít a közönséggel való találkozásra, legföljebb véletlenül sikerül. Mi a Vígszínházban próbálunk, és előadásokat tartunk, mint a világon minden normális repertoárszínház. Ezért nem szeretem a műhelymunka kifejezést, és a csapatmunkát sem, nekem a színházi együttes tökéletesen megfelel.

– *A csapatmunka pedig a kollektív munkára utaló pozitív kifejezés.*

– Én mégis idegenkedem tőle. Az a lényeg, hogy a színpadról minél intenzívebb együttes munka sugározzon a közönségre, nem?

– *A profil felvázolásánál valóban nem említett korszakhatárt; nagyjából egységes fejlődési folyamatnak látja az utóbbi húsz, tizenöt, tíz évet?*

– Igen. És az utóbbi néhány évben sem történt jelentős elméleti változás. Annyi történt, hogy egy nagy szellem hiányzik, eggyel kevesebben vagyunk. Várkonyi halála, azt hiszem, nálunk jobban senkinek nem fájt; de ebből a fájdalomból élni nem lehet, dolgozni kell. A kérdést egyébként sem tartom indokoltnak, ha jóindulatú, akkor is illuzórikus. Ha Várkonyi élne, három év múltán akkor is változott volna valamit a szín-ház, pusztán azért, mert három év eltelt.

- *A z utóbbi néhány évben voltak kudarcok is. Mit gondol, miért?*

– Nem kudarcnak tartom, hanem bukásnak - itt sem pusztán szavakról, hanem tartalmakról van szó. A bukás számomra elfogadható, együtt jár a színházzal. A kudarc azt jelenti, hogy a színház általános állapota rossz, és sorozatosan rossz dolgok születnek. A bukás viszont abból adódik - legalábbis többnyire -, hogy az elképzelés és a valóság között óriási szakadék keletkezik. Az az illúziónk például, hogy jó darabot tűzünk műsorra, jó rendező rendezi, jó színészek játsszák, aztán ki-derül, hogy valamelyik nem igaz, vagy nem jönnek össze a dolgok. Én magam általában hajlok arra, hogy a rendező nyakába varrjam az egészet, ebben az évadban a Csurka-darabot, például - én rendeztem. Idén ezen kívül bukás volt még a Crommelynck *Forrón és hidegen* - mást a magam részéről nem tartok bukásnak. Tavaly év vége felé a kritika már hullámvölgyet emlegetett két bemutatónk kapcsán - én nem tartom bukásnak *a Sanda bohócot,* ami egyrészt újszerű vállalkozás volt, másrészt létrejötte a színház későbbi menetében nagyon erősen hatott, például *a Forgató*-könyvben. *A Párizsi élet* szintén stílus-kísérlet, bár vannak benne sikerületlen elemek. Mindkettő jól megy .. .

– *Ha már utalt a sajtóra : mi a vélemé nye a kritika által időnként emlegetett hullámvölgyről?*

– Nincs erről véleményem. Mire ez a beszélgetés megjelenik, már idejét múlta az egész. *A Forgatókönyv* és *a Kőműves Kelemen* sok szezonra meghatározó előadás. *A* Forgatókönyvről egyébként azt gondolom, hogy sem ilyen darab, sem ilyen előadás még nem volt; mélyen és igazan beszél korszakunk legfontosabb problémájáról, és véleményem szerint nem látják eléggé a fontosságát. Nagy baj lenne, ha azzal a szűklátókörűséggel, ami a darab és az előadás körül van, megakadályoznának egy egészséges nyitási folyamatot . . . *A Kőműves Kelemen* pedig azért is fontos előadás - a már említetteken kívül -, mert egy eddig ismeretlen fokát valósítja meg a szín-házi játéknak. Ez a fok legalábbis a mi színházunkban eddig ismeretlen volt. Ezekkel az előadásokkal szezonokon lépünk túl, nem pedig egy hullámvölgyön. Különben sem lehet rövidlátó módon, egy vagy két évad alapján általánosításokat levonni. Általános meg-ítélésben a színház mindig hosszú távú játék.

– *Eddig főleg a Vígszínházról volt szó. Miben különbözik ettől a Pesti Színház repertoárja?*

– Ott sokkal könnyebb a helyzet: kisebb a nézőtér. Kifejezetten mai darabokat játszunk, azt hiszem, ezek szellemisége elég nyilvánvaló, nem kell sokat magyarázgatni. Tény, hogy ott sze-lesebbek a stíluskísérletek lehetőségei, több filozófiai darab mehet. Á színháznak megvan a maga közönsége, javarészt fiatal és értelmiségi réteg, tehát nagyon jól tudjuk, hogy mi az, ami menni fog, és mi az, ami nem, de amit valamilyen okból mégis bemutatunk.

- *Lassanként egy harmadik színház is létrejön a Vígszínházon belül. Milyen koncepció alapján működtetik a stúdiót?*

– Megint a kifejezéssel van bajom; ezek rendkívüli előadások, csak a közérthetőség kedvéért mondjuk néha stúdiónak. Azért rendkívüli előadások, mert a két színház különböző helyiségeiben általában éjszaka mennek, kisebb látogatottságra készülnek, és a művészek önként vállalkoznak erre a munkára. Az ország többi stúdiószínpadának programja többé-kevésbé bele van kalkulálva a színház normális menetébe, időrendben, szerkezetileg es valószínűleg anyagilag is. Nálunk nincs így. Ami az utóbbit illeti, valójában névleges összeget tudunk csak fizetni, ami természetesen nem áll

arányban a munkával; ha például a Játékszín keretén belül szerepelnének a színészek, sokkal jobban járnának. A tanács ugyan támogatja az egészet, jogilag egyelőre még sincs megoldva. A lényeg azonban az, hogy a rendkívüli előadás belső szükségletből fakadt, és itt tere van annak a bizonyos műhelymunkának is, amiről már beszéltünk. Eddig három rendkívüli előadásunk volt; az *In memoriam Ö. I., a Rimbaud-est* és a *Vadászat.* Majdnem készen van Moravia - *A megvetés* című regényének az adaptációja, ezt Lukács Sándor csinálja majd, ismét új helyen, a második emeleti büfé társalgójában. A színháznak ez az egész azért is fontos, mert új helyiségek be-hozatalával a közönség köre is tágul. Akik megnéznek itt egy rendkívüli elő-adást, talán utána a nagyszínházba is eljönnek. Másrészt kielégítjük azoknak a nézőknek az igényeit, akik bizonyos dolgokat hiányolnak a színházban.

– *A rendkívüli előadások helyzetének jogi rendezése pénzt nem kívánna, hiszen ezek eltartanák önmagukat. Akkor „csak" egy papírról van szó?*

– Igen, de ez a papír nehezen szüle-tik meg. A jelenlegi, nehezebb gazda-sági helyzet nem kedvez egy ilyen tendenciának, még akkor sem, ha nem kerül külön pénzbe. Erre a gazdasági helyzetre egyébként két színházi megoldás van. Az egyik úgy szól, hogy legyen kevesebb előadás, és legyenek olcsóbbak az előadások. Ennek a végpontja az, hogy egyáltalán ne legyen előadás, mert akkor a legolcsóbb a színház. A másik ez az én álláspontom -, hogy minél szélesebb repertoárral, minél vonzóbban, érdekesebben kell dolgozni. Nyújtani kell azt, amit ez a heterogén közönség igényel.

- *Sok helyütt elhangzott mostanában, hogy túl sok a kísérletezés a Vígszínházban.*

– Igen, mondják minden fórumon, a sajtóban is . . . Hát mi ezen nem kívánunk változtatni.

– *Mennyire elégedett a Vígszínház színészeivel?*

– Rossz szó az „elégedettség", mert a színház színészgárdája kiváló. Elég nagy változás történt az utóbbi évtizedben: nagyon sok fiatal került hozzánk, miközben az idősebbek megbecsülése, az együttes munka épp olyan maradt, mint régen. A műsor összeállításában arra törekszünk, hogy minden korosztály érté-két maximálisan ki tudjuk használni.

– *Sokszor éppen egy-egy színész kedvéért játszanak bizonyos darabokat.*

- Igen. Ennek ellenére vannak olyan szezonok, amikor a színészek nincsenek igazán jól foglalkoztatva. A mostani épp ilyen. Nemrégiben volt a színházban egy színésztanácskozás, ezek a problémák ott is felvetődtek. Aki most éppen nem játszott, vagy nem kapott olyan szerepet, amilyet szeretett volna, annak hiába mondják, hogy ez a legjobb színház, *az úgy* érzi, hogy ez egy pocsék hely. Vagy ha nem siker az, amiben játszik, akkor a szerep azonnal leíródik a számára, hiába érezte nagynak a próbák alatt. Crommelynck *Forrón és hidegenje* színészdarab, arra hoztuk ki. Es az a nyolc színész, aki játssza, nem boldog. Csurka *Reciprok komédiája* - szintén le-írható. És mi volt azon kívül? *Forgató-könyv, Kőműves Kelemen, Amadeus* - tizenöt többé-kevésbé boldog ember a hatvanból. Ezen persze „segít" majd az *Úri muri* és a Füst Milán-bemutató, nemsokára. Az persze jó, és biztosan a vezetés erénye is, hogy ezek mindig kiderülnek, itt mindenki megmondja a magáét, nyílt szájú, jó humorú társulat a miénk .. .

- *Akarja-e bővíteni a társulatot, s ha igen, hogyan?*

- A színházban a harminc és negyven év közti gárda a legerősebb. Mégis tovább kell erősítenünk, mert pillanatokon belül nekik kell eljátszani azokat az idősebb szerepeket is, amelyekre kevés szín^e^szünk van. Most ugyan éppen ezt a kört szeretnénk bővíteni ... Es a jövőre végző főiskolás osztályból is szeretnénk néhány színészt a színházhoz szerződtetni, mert a legfiatalabbak már nem olyan fiatalok. Mindezek okozhat-nak feszültséget, lehetnek távozások.

- *A rendezői kar kor és stílus szempontjából is meglehetősen sokszínű - nyilván tudatosan alakították így. Miért?*

Várkonyival annak idején egyformán gondolkoztunk ebben is. Olyan rendezőket akartunk, akik ehhez a sok-színű színházideálhoz szívesen társul-nak. A nagy nézőtér is azt kívánja, hogy eltérő stílusú rendezők dolgozza-nak itt - még vendégrendezőket is hívunk. Van persze olyan színháztípus - és é^n^ is elismerem a létjogosultságát --, ahol döntően vagy kizárólag egyetlen rendező határozza meg a színház arculatát. Ez a színház nem ilyen. Nálunk a társaságot az tartja össze, hogy ízlés-ben, egymás megítélésében alapvetően egyetértünk. Mindenkiben van türelem, elismerés a másik munkája iránt. Egyelőre még nagy az őszinteség, többnyire megmondjuk a véleményünket .. . - *A rendezők nem osztják meg a társulatot?*

– Nem. Ilyen vádak már voltak, hogy mindenkinek megvan a maga csapata, de ez itt nem igaz. Az kétségtelen, és természetes is, hogy a más-más stílusvilágot képviselő rendezőknek vannak kedveltebb színészeik, akikkel jobban megértik egymást. Nálunk a rendezőé a szereposztás, de azért - erőszakoskodás, kényszer nélkül - igyekszünk befolyásolni egymást, ha úgy látjuk, hogy valaki éppen elfogult. Abban egyébként nincs semmi rossz, ha egy rendező vonzódik bizonyos színészegyéniségekhez - ez a filmnél is így van, és ott mindenki természetesnek is tartja. Ettől időnként néhány színész el van keseredve - ez is hozzátartozik a színház szubjektivizmusához.

- *Gondolkodik-e azon, hogy még egy rendezőt szerződtet?*

– Igen. Nem biztos, hogy az igazgatás mellett annyit tudok rendezni, amenynyit kellene; és a kört is tágítani kell. Annak idején is öten voltunk, egyéb-ként... A legfrissebb szemléletű gárdából is jönnie kell valakinek, Valló Péter is harminc fölött van már . . . De csak az jöjjön ide, aki a színháznak ezt a szerkezetét és irányzatát úgy ismeri el, hogy megtalálja a maga helyét b e n n e . . .

- *A beszélgetés folyamán nem sok jó szava volt a kritikáról, kritikusokról...*

– Szubjektív vagyok -- a kritikus is az - vannak, akiket szeretek . . . Én, mint már mondtam, elsősorban az önkontrollban hiszek. Ady és Kosztolányi kritikáit egyébként állandóan olvasom, edzem magam velük, önvizsgálatra késztetnek, ébren tartják ezt a bizonyos önkontrollt ... Azért őket olvasom és nem a hivatásos kritikusokat - pedig akkoriban nagyszerű hivatásos kritikusok is voltak

–, mert kifejezetten az érdekel, hogy az alkotóművész mire érzékeny a kritikában és mire nem .. .

– *Milyennek ítéli a színház helyzetét a szakmán belül?*

- Ebben a pillanatban nagyon jónak

– holnap lehet, hogy már rossz lesz. Ez változó dolog, teljesen a színháztól függ, a produkcióktól, a belső atmoszférától.

(A z interjú több részletben, március közepétől április közepéig készült - a szerk.)

világszínház

BÖGEL JÓZSEF

A teljesebb emberségért

Moszkvai színházakban 1981 őszén

A közelmúltban Budapesten vendégeskedett Efrosz így nyilatkozott a jelenkori szovjet színházművészet (ezen belül a rendezői művészet) sokszínűségéről: „Néhány évvel ezelőtt ... az igazság, a tiszta igazság kimondása volt a cél. Azután úgy gondoltuk, hogy a színház az színház, tehát kerestük a leginkább színházszerű megoldásokat. Ma . . . nehéz irányzatokat megnevezni. Mintha a szándék is az lenne, hogy ne egységes stílus legyen, hanem hogy mindenki egyes, jellegzetes előadásokat hozzon létre ... E stílus- és formapróbálkozások mind a tökéletesség, a harmónia keresésének jegyében születnek." (Ország-Világ, 43. szám.) Az 1981 őszén Moszkvában látott féltucatnál is több előadás - köztük Efrosz tüneményes Tartuffe-rendezése *a* MHAT-ban - meg-győzött minderről, s még valami másról is. Arról tudniillik, hogy ez a sok-színűség, a tökéletességnek, a harmóniának a keresése még valamivel összefügg. Nincs szó öncélú játékokról, nézőpukkasztásokról, üres modernkedésekről; a legtöbb nagy előadásban a teljesebb emberség kivívásáról van szó, az ember igazi értékeinek kibontakozása előtti akadályok eltávolításáról. Katartikus élményt adnak ezek a produkciók, miközben felcsillannak, sziporkáznak bennük a rendező, a színész, a tervező gondolatai, ötletei, s még az átlagosabb teljesítmények esetén is a mesterség lenyűgöző tudásának a jeleit láthatjuk. Nem az „eszmei korrekció" kedvéért tettük mindezt hozzá, hanem annak örömteli megállapítása kedvéért, hogy egy nagy múltú és még nagyobb jelenő „világ-klasszis" színházművészet még egy ilyen nyitott helyzetben sem keveredik olcsó kalandokba, már csak etikai-esztétikai kötelezettségeinél és érzékénél fogva sem.

A szerencsésen adott választékból hármat választunk ki a fentiek illusztrálására. Mindenekelőtt a *Tartuffe* előadását, a MHÁT (a Moszkvai Akadémiai Mű-vész Színház) viharos ünnepléssel fogadott produkcióját. A magyar néző - különböző vendégjátékok kapcsán is - sokfajta előadást láthatott már Moliére köztudottan legizgalmasabb sorsú, legkomorabb hangvételű komédiájából.

Efrosz annyira egyéni utakon jár, hogy először erős ellenkezést vált ki a nézőből, amely ellenkezések persze az eddigi interpretációk adta beidegződések következményei is. Itt van például a színpadkép, pontosabban a játszási tér, a drámai tér kérdése. Moliére túl sok fogódzót nem ad: „történik Párizsban", s mi régóta hozzá vagyunk szokva a XVII. századi szobabelsőkhöz, nappali szobákhoz, az akkori tisztes francia polgár környezetéhez. Efrosz tervezője, Krimov egészen mást csinál. Igazában óriási manézsdíszletet, amelynek a falai tele vannak aggatva különböző hajdani szőnyegekkel, gobelinekkel, valami idegesítő, nyugtalanító szabálytalansággal. A bútorok elvesznek ebben a felfokozott térben, a színészek pedig - s ez külön kérdés - elképesztő mozgásokra, mozgásformákra kényszerülnek, szaladgálnak, futkosnak, percig sem nyugodtak. Efrosz tehát részben cirkuszszínházat csinál a *Tartuffe* ürügyén, manézsba „löki" a szereplőket, clownokként dolgoztatja őket, miközben a drámai tér mégis felidézi Moliére korának szellemét, hangulatát, ízlését. Kitűnő szintézis ez a szcenikai újszerűség és a hagyomány között, a cirkuszszínházi színészmozgatásnak pedig külön jelentése van.

Mit is jelent ez az újszerű szerepértelmezés, milyen összefüggésben van mindez a Moliére alkotta dráma eredeti szövegével, értelmével, a *Tartuffe* jellemeinek, szereplőinek rendszerével, a mű egész gondolatiságával ? Olvassuk el mai szemmel-aggyal a *Tartuffe-öt,* s magunk is rájövünk Efrosz igazára: e vígjátékban mindenki félelmetesen a magáét hajtja, ha úgy tetszik, még mániákus is, legfőképpen pedig elidegenedett a másiktól, Orgon a család egészétől, de a család egyes tagjai is egymástól vagy éppen Órgontól és így tovább. Szinte észvesztő ámokfutás történik itt, egészen addig, míg el nem hangzik a királyi kegy. Mindennek következtében - és jogosan - az Orgont játszó Kaljagin egy-részt úgy formálja meg szerepét, mintha a nagy orosz realista festők közé tartozó Fedotov valamelyik képéről lépett volna le (teszem fel egy múlt század első feléből való „feltörekvő, de korlátolt" kereskedőként), másrészt van benne valami bohócszerű. Tegyük szívünkre a kezünket, és valljuk be: lehet-e a híres „és Tartuffe?"-kérdéssorozatot tartalmazó jelenetet másként - ma - eljátszani? Nincs-e ennek a jelenetnek valósággal félabszurd dialógus- és cselekmény-technikája? Nincs-e igaza Efrosznak, aki ekkor s szinte végig ebben a pojáca - clown felfogásban játszatja el Orgon szerepét? Kaljagin ellenállhatatlanul mulatságos, át- meg átviharzik a színen, kérlelik, könyörögnek neki, s szakadatlanul bebizonyítja (figurája) butaságát, konokságát, tapasztalatlanságát, mert itt erről is van szó. Még arra is van a rendezőnek és a színésznek gondja, lehetősége, hogy a híres asztal alá bújási jelenetben Orgon-Kaljagin bohóctrükköket, illuzionista „cseleket" hajtson végre, hogy a nézők ámuljanak, találgassanak, mi is történt, hogy egyik pillanatban van s a másikban már nincs is. Sok jót nem mondhatunk el erről az Orgonról, s az a véleményünk, hogy megérdemelte a sorsát, a királyi kegy csak szépségtapasz. A befejezés egyenesen színháztörténeti jelentőségű szentségtörés. Tartuffe ott fekszik a földön, megbilincselten, elszállításra készen, veszélytelenül, s Orgon-Kaljagin odarohan, elkezdi köpdösni, miközben a család alig tudja visszatartani ettől a primitív boszszútól, amely teljesen indokolatlan (mármint Orgon számára). Moliére-nél ez a jelenet mindössze(?) ennyi: „Orgon (Tartuffe-höz): Látod, te áruló ... Cléante: Öcsém, fékezd magad. Méltatlanságait átvenni nem szabad." A lehetőség, az efroszi értelmezés benne van e szövegben is, csak éppen az újszerű értelmezés egésze kellett ahhoz, hogy a lehetőség a már említett szentségtöréshez vezessen.

A Hamlet-filmből ismert Vertyinszkaja Elmirája egyrészt fiatalabb és csinosabb a szokottnál, másrészt az éleslátásnak ő sem bajnoka. Kissé el is szenvedi (az irányítás helyett) az abszurd drámák emlékezetes figuráira hasonlító Ljubisin Tartuffe-jének bohóckodó gonoszságait. Jószerével egy az efroszi panoptikum figurái közül, túlzottan nem sajnáljuk, megérdemli a sorsát, csak bosszankodunk, hogy miért nem emancipáltabb, tapasztaltabb, okosabb, hiszen ennek az egész (polgári) társaságnak már nem itt volna a helye ... Logikus Ljubisin már említett szerepfelfogása: ebben a környezetben Tartuffe nem lehet félelmetesen, démonikusan szuggesztíven gonosz-tevő; nincs szükség rá, minek „strapálja" magát? Ez különben alighanem Moliére véleménye is a figuráról, hiszen figyelmesen olvasva a *Tartuffe* szövegét,

az Imposztor nagyjeleneteit, az író semmiféle olyan tulajdonsággal nem ruházza fel „hősét", amely különleges, félelmetes figurává tenné a többi fölött. Udvarlása például nagyon is triviális, ekkor „alkalmazott" csábítólogikája átlátszó, valósággal primitív, csak csillogóan van a szerző által „eladva", elő-adva.

Cléante, az okos, a „préaufklárista" sógor szövegei kétségtelenül a józan ész csúcsteljesítményei a darabban. Ezekkel „elviccelődni" a szövegek belső értelme, logikája miatt sem lehet. Bogatirjev mégis beleilleszti e figurát az általános „lefokozásba". Cléante-ja mintegy monomániásan és hatástalanul hajtogatja sógorával szemben az igazát, s úgyszólván mindenki „elmegy" ezen mázsás józanságok mellett. Így rajta is állandóan nevetünk, de ez a nevetés keserűbb a többinek járónál. Az csak természetes, hogy a fiatalok - Damis, Mariane, Valér - zöldfülűek, rohangálnak, tapasztalatlanok, éretlenek s talán szürkék is, mint ahogy Besszemenov mondaná rájuk *a Kispolgárokból.* Dorine ugyan itt is cserfes, talpraesett, józan eszű, de a kerge polgárcsaládban sok (hagyományos) szerepe most nem lehet. (Elnézést kell kérnünk amiatt, hogy az utóbbiak „azonosítását" már nem végezhettük el, de az általunk látott előadás műsorfüzeté-ben - a rendkívül színésztisztelő gyakorlat ellenére - nem voltak megjelölve ceruzával az aznapra érvényes szerep-formálók.) Sztyepanov hadnagya a víg-játék végén nem túlságosan előkelő vagy kenetteljesen kegyet hirdető, „csak" egy józan eszű katona, aki hozza a felettesek döntését, s tudja, hogy ezek az Orgonék mindezt alig érdemlik meg, arról nem is beszélve, hogy miképpen is tudtak így bedőlni e csirkefogónak .. .

Efrosz tehát másfajta játéktérben másképpen értelmezi, mintegy „lefokozza" a figurákat, tetteiket. E folyamat - mint rendezői aktus - szoros összefüggésben van a manézstérrel, a játék cirkuszi jellegével, stílusával, leginkább pedig Moliére szándékaival, mondanivalójával is. Ráadásul e moszkvai *Tartuffe* minden egyes figurája koncepcionálisan, alakításánál és jelmezénél, maszkjánál fogva jellegzetesen orosz is, mintha kétszeresen is át volna csúsztatva az orosz társadalmi szférába (egy múlt századiba és egy jelenlegibe). Efrosz, mint már mondottuk, a teljesebb emberségért harcol ezzel a sziporkázóan szellemes és újszerű Tartuffe-előadással, színészei segítségével. A lefokozás ugyanis hiányérzetet kelt, katarzist vált ki, cselekvésre serkent: itt álltok - állunk - egy új világ küszöbén, jobbára már a belsejében is, ne legyetek hát kisszerűek, komolytalanok, elidegenedettek, szürkék, Valósítsátok meg mind ama értékeket, amelyek kibontására hivatottak vagytok. Nincs helye kisszerűségnek, pojácaság-nak, vakságnak, álszenteskedésnek, váljatok teljesebb emberré. Ez az efroszi üzenet lényege, ezért igazán humanista ez az előadás. Mellesleg: így kapcsolód-hat össze egy ízig-vérig modern előadásban a nagyszerű mondanivaló a hagyománnyal és a színházcentrikus rendezői látomással, vibrálóan szellemes színészi játékkal.

A teljesebb emberért folytatott küzdelem volt tapasztalható kér másik be-mutató, illetve előadás kapcsán is. Szokás beszélni újabban egy úgynevezett Vampilov utáni dramaturgia termésére a szovjet drámairodalomban. A dramaturgia itta tematika újszerűségét, merészségét, őszinteségét, kesernyés igazság-mondását jelenti mint újfajta drámai megközelítését a társadalmi valóság-nak, szemben egy régebbi érzelmesebb, lágyabb valóságábrázolással. Előtérbe kerül az erkölcsi szféra több súlyos kérdése, az érett szocializmus viszonyai és az általános erkölcsi színvonal között feszülő ellentét. Nálunk is, a Szovjet-unióban is egyre többen foglalkoznak - generációs határok nélkül - a „hogyan éljünk ma, a szocializmus építésének jelenlegi szakaszában" kérdéscsoporttal. A specifikus kérdések (a szocialista társadalom építésének sajátos problémái) keveredtek az általánosabbakkal, a XX. század második felében élő emberek mindenhol jelentkező dilemmáival. Miképpen hat például a fokozódó urbanizáció az erkölcsi szférára, milyen legyen a nagyvárosi létformában az öregek és a fiatalok kapcsolata és így tovább.

A Vampilov utáni dramaturgiának egyik jellegzetes terméke Gelman legújabb darabja, amelynek első előadását október végén volt alkalmunk valósággal elcsípni a MHAT-ban. Elcsípni a helyes kifejezés, mert a műről még folyik a vita, az előadás még csak félig kész. (ismert jelenség, hogy a Szovjetunióban, Moszkva, Leningrád nagy színházaiban egy-egy premier tulajdonképpen húsz előadást is jelenthet, s így a csiszolásnak, korrekciónak nagy lehetőségei vannak, akár egy fél évre is elhúzódóan.

Alekszandr Gelman eddig - nálunk - úgynevezett termelési darabjain keresztül volt ismert és megbecsült. Mutatis mutandis ezek problémái Magyarországon is „ültek", szerkezetük, felépítésük; témaválasztásuk, mondanivalójuk (nem véletlen e sorrend) világos, hatásos volt, sikert is lehetett kicsiholni bemutatásukkal (budapesti és szegedi Nemzeti Színház). Az új darab -- az említett előpremieren látott *Négyszemközt mindenkivel* - nagy meglepetés. Gelman ezúttal erkölcsdrámát írt, hús-vér hősökkel a középpontban. Hősei - egy negyvenes évei elején járó asszony és egy ugyanilyen korú férj státusukat védik, miközben ennek különböző összetevői recsegnek-ropognak. Egymást vádolják, másokat is, miközben gyermekük majdnem elpusztul ebben a circulus vitiosusban. Egy gazdasági, társadalmi irányítási (hierarchikus) rend foglyai, amelynek pólusai a következőek: az alkotó munka helyett a *terv* mechanikus és önző érdekű teljesítése, a *pozíció,* méghozzá mindig feljebb, valamint a „te szolgálatot teszel nekem, ezért én is szolgálatot teszek neked" magatartás. Világos, hogy nem a szocializmus építésének lényegi összetevői-ről van itt szó, hanem éppen az azok-nak nem megfelelő erkölcsi felépítmény-ről. Gelman az itt előforduló súlyos torzulásokat veszi észre, s oly szenvedéllyel, művészi erővel ostorozza, mintha egy szovjet *Nem félünk a farkastólt* kívánna megalkotni.

Nem véletlenül említettük a „példaképet". Gelman egyúttal jó darabot is írt egy hagyományosabb dramaturgia szabályai szerint, amolyan piéce bien faiteet, bravúros szerkezettel, felépítéssel, hatásos jelenetekkel, csavarokkal, váratlan kifejletekkel, pingpong-dialógustechnikával, ez utóbbiakba beágyazott monológokkal, amelyek alighanem a közelmúlt szovjet irodalmának legmélyebb vallomásai közé tartoznak erkölcsi, társadalmi kérdésekről, jelenségekről. Két kiváló színésznek ad nagy lehetőséget a mű, a teljes kvalitásegyenlőség alapján, hiszen itt „mindenki megkap-ja a magáét", a szónak több értelmé-ben is. Jefremov rendezte az előadást, és játssza a férj, Lavrova pedig az asszony szerepét. Ráadásul Borovszkij tervezte a díszleteket, s így a sikerhez sok minden adva volt. Meglepetésünkre a taps még nem volt önfeledt, igenlő, bátorító, elfogadó. Nyilván azért sem, mert a készülődésnek - a szovjet szisz-téma szerint -- még az elején vannak,

most jönnek még a szokásos, esetleg sokáig tartó korrekciók. A nagyobb sikert (vagy egyáltalában az elismerést) az akadályozta, hogy Jefremov, a rendező (Borovszkijjal együtt) kissé beleveszett egyfajta kisrealizmusba: sok minden vonta el a figyelmünket az eléggé aprólékosan berendezett szóbabelsőből, sok volt a mi felfogásunk szerint kissé pepecselő játék, s ez aláhúzta a darab egyetlen hiányosságát, az olykor szem-betűnő kimódoltságot, spekulatív jelleget. Hiába, azt még Gelmannak is meg kell tanulnia, hogy a hangsúlyváltás, a labdaátdobás *az egyik* szereplőtől a másikhoz nem párosulhat a labdaátvevő szövegének, cselekvésének túlzottan részletező kidolgozásával, mert akkor mit csinál közben a másik? Egyszóval karcsúbbá kellene tenni a mű szerkezetét, jobb lenne elvontabb térben (a MHAT-énál jóval kisebb színpadtéren (kibontani a cselekményt, s világosabbá kellene tenni a drámai csomópontokat, a jelenleginél gyorsabb tempóban.

Galin R*etrója* nálunk ugyan nem, de a Szovjetunióban széles körökben ismert, sok helyütt játsszák, nem régóta. Moszkvában elég friss előadását láthattuk a Kis Színház Kamaraszínházában (azaz a Malij Tyeatr Filiáljában). A darab problematikája egyetemes, Albee-tól és még sok más kortársi nyugati szerzőtől egészen a Vampilov utáni dramaturgia szerzőiig. A téma, probléma a fiatalok elhidegülése, elidegenedése az idősektől, az öregek elmerevedése, talajtalanná válása egy rohamosan urbanizálódó, embertömegeket koncentráló világban. A nyugati drámairodalom különböző nagyjai vagy aprópénzre váltói mindezt gyakran abszurd szemlélettel, ábrázolásmóddal, a kiúttalanság szemszögéből vizsgálhatják, boncolhatják, egészen a viviszekció gátlástalanságával és horrorelemeivel. A szovjet (vagy más szocialista országokban élő) drámaíró számára a hasonló jelenségek torokszorítóbbak, mert egy közösségi társadalomban az ilyesmi még szörnyűbb, pontosabban: mi fokozottabban restelkedünk az elidegenedési folyamatok, szívtelenségek láttán. Galin mindenesetre ezt teszi: két középkorú hőse (férj és feleség) azon töri a fejét, hogy mit csináljanak Moszkvába „felhozott" apjukkal (apósukkal), mert az öreg ugyan egykor egyike volt a feleségével, gyermekével (az egyik főhőssel) zordonan bánó, régivágású apáknak, de az elanyagiasodó, elbürokratizálódó nagyvárosi környezetet, lányát, vejét, baráti körét nem bírja, visszavágyik vidékre. Vejé-nek ördögi ötlete van, s nagyon kacifántosan, jámborul adja elő: ismerkedjék meg az ő közreműködésével idős asszonyokkal, egyedülálló nőkkel s valamelyiket vegye feleségül, a többi aztán magától jön (nem marad egyedül, új lakásba költözik, vele egykorúakkal lesz stb.). Az öreg azonban nem vállalja a kiszemelt feleségjelölteket, sőt még azokat is megnyeri programjának: vonuljanak el mind falura, Tonya nénihez, s éljék ott igazán emberséges életüket. Ez tehát olyan exodusfajta, hátra, vissza, ahogy a cím is mondja. Galin nyilvánvalóan nem romantikus „antikapitalista", nem szegődik hívévé egy retrográd szemléletnek. Mindössze fel akar rázni bennünket, hogy bajok vannak az ember tisztelete, szeretete körül, s a hatás kedvé-ért, szebben kifejezve a katarzis kedvéért szervezi, írja meg a darab végére ezt a modern mennybemenetelt. Itt s ekkor mindenkinek - akit illet, a darab-beli fiataloknak például - mélyen szégyenkeznie kell, s ezt a hatást a szerző szellemes szerkesztéssel, pompás jelenetezéssel, megcsavart jelenetekkel éri el.

Hejfec rendezése és Borovszkij díszlete egyik irányban sem túloz. Az előadás nem olcsó, nem súlytalan, noha ziccerszerepek és -szituációk bőven vannak. Nem szentimentális, inkább torokszorító ott, ahol kell. Nem is túlzottan sötét, hiszen gyakran nevetünk, s ez amolyan felszabadító nevetésfajta. Egyensúlyban van a komikum és a tragikum, a víg-játéki és a mélyen társadalmi színmű-elem. Meglepetés ez, mert elég gyakran megfigyelhettünk szovjet előadásoknál is, a magyar utánjátszásoknál (régebben) úgyszintén, eltolódásokat valamelyik irányba. Az előadás azonban elsősorban azzal szolgálja a teljesebb emberségért vívott harcot, hogy - a rendező segítségével bizonyára - némely színész bámulatosan tisztán, nemesen mutatja fel a produkció során az öregség méltóságát. Mindenekelőtt az öreg Csmugint alakító Ljubeznovot bámultuk. Ebből a figurából sokan (honunkban pláne) amolyan kedélyes, beolvasó és bohóckodó alakot formáltak volna. Ljubeznov végsőkig fegyelmezett, noha egy pálya, egy jelentékeny színészi pálya sok-sok eszközével, ötletével, emlékével, begyakorlottságával rendelkezik. Nem szórakoztatni akar (csak), hanem megdöbbenteni. Az általa megteremtett figurából valósággal süt, árad az élet végén álló ember méltósága, azaz egy specifikus állapot (ami önmagában nem érték) méltósága. Ezze az emberrel egy percig sem lehet packázni, ez minden pillanatban védi ezt a méltóságot, egy hosszú élet mégiscsak megvalósított értékrendszerét. Á három kiszemelt és mulatságos szituációban egyszerre összehozott feleségjelölt - Gyemina, Ovcsinnyikova és Szolodova alakításában - ugyanúgy nem engedett a csábításnak: pontos jellemrajzot adtak (elsősorban ezt akartak adni), s elérték azt, ami a legnehezebb: egy percig sem váltak olcsón nevetségessé, noha erre ezer lehetőségük lett volna. Az éceszgéberimposztor férjet és a megalkuvó feleséget Podgornij, illetve Torcsinszkaja „komolyodva" játszották el túlrajzolás nélkül. Az egész előadás olyan volt, mint Borovszkij díszlete: világos, áttekinthető szerkezetű, hangulatot, miliőt is visszaadó, finom részlet-megfigyelésekre alapozott, ízléstelenségektől, harsányságoktól mentes.

E számunk szerzői:

BŐGEL JÓZSEF
a Művelődési Minisztérium főmunkatársa

BUDAI KATALIN újságíró

CSÁKI JUDIT újságíró,
a Népszava munkatársa

FÖLDES ANNA újságíró, a
Nők Lapja rovatvezetője

GYÖRGY PÉTER
az ELTE Esztétika Tanszékének tanársegédje

HAVAS FANNY
a kaposvári Csiky Gergely Színház propagandistája

KATONA ZSUZSANNA
a Magyar Televízió munkatársa

KISS ESZTER nyelvtanár

KOLTAI TAMÁS újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa

SZÁNTÓ PÉTER újságíró,
a Népszava munkatársa

SZŐDY SZILÁRD
a Művelődési Minisztérium főelőadója

TAKÁCS ISTVÁN
az MTI munkatársa

VINKÓ JÓZSEF
a József Attila Színház dramaturgja

Helyreigazítás

Májusi számunk drámamellékletében a Borsodmegyei Nyomdaipari Vállalat hibájából tévesen jelent meg a bevezető tanulmány szerzőjének neve. A cikk írója ; Koltai Tamás.

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

József Vinkó:

L'histoire d'une illusion

Lajos Zilahy est un personnage légendaire et contradictoire de la littérature hongroise du XXème siecle. Ses poèmes et sa correspondance de guerre l'ont fait connaître lors de la première guerre mondiale, pendant l'entre-deux-guerres il est déjà l'un des auteurs les plus populaires de l'époque; il écrit pour les cabarets et les café-concerts, il rédige les paroles de chansons à succès, ses pièces applaudies se suivent dans un rythme à l'américaine, il publie et possède des revues, il devient membre de plusieurs sociétés littéraires, tout cela pour choisir plus tard l'émigration aux États-Unis. Voila l'un de ses aspects, celui d'un « literary gentleman » hongrois, dont les romans ont été traduits en une demi-centaine de langues. Son autre aspect est moins connu: à la fin des années vingt il prend la défense de Bartók et de Kodály, pendant l'occupation allemande il s'engage dans une activité antifasciste, et en 1945 il accepte la présidence de la Société Culturelle Hungaro-Soviétique. Lequel des deux Zilahy est donc le véritable? – voici la question que se pose l'auteur de cette étude qui analyse sous un aspect contemporain une vingtaine des pièces de théâtre de Zilahy, décédé en 1974.

Tamás Koltai:

« ...les sons de flûte d'une époque de paix »

A Kaposvár on peut voir une lecture insolite du *Richard III* de Shakespeare. La mise en scène de László Babarczy oscille entre une parabole brechtienne et un pamphlet politique mais cette ambivalence philosophique et stylistique ne peut pas éveiller une impression homogène.

Péter György:

Deux auteurs oubliés, deux orphelines abandonnées

Au Théâtre de Château on a ressuscité *Les Deux orphelines*, mélo depuis longtemps oublié d'Eugène Cormon et Adolphe d'Ennery. La pièce est mauvaise mais ce n'est pas là l'essentiel. Le protagoniste absolu d'une telle soirée c'est le metteur en scène, c'est à lui que reviennent le succès et la pleine responsabilité. Notre critique est toutefois de l'avis que le travail de László Vámos ne justifie pas le choix du texte.

István Takács:

« ...à la maniere un peu fôlatre... »

C'est Tamás Major qui signe la mise en scène de *Bagarres à Chioggia* de Goldoni à Miskolc. En ce qui concerne la discipline et le soin artistiques, l'amour de la profession, le sens pédagogique et l'éthique de théâtre, ce spectacle peut à bon droit passer pour exemplaire. Il faut aussi ajouter que cette fois-ci le maître âgé excelle aussi dans la mise à point des détails.

Péter Szántó:

Un jeu dans l'empire

C'est le théâtre de Szolnok qui a repris *Romulus le Grand*, ce jeu grotesque écrit il y a une trentaine d'années de Friedrich Dürrenmatt mais cette pièce à conversation élégante et relâchée qu'on voit à Szolnok reste loin de l'esprit dürrenmattien authentique.

Fanny Havas:

Barbotage dans l'orchestre

Le théâtre de Szolnok est déjà le troisième ensemble qui se charge de l'assimilation hongroise de la pièce *Elisabeth I.* de l'Américain Paul Foster mais le metteur en scène Miklós Szurdi ne réussit pas à trouver la clef de cette structure théâtrale assez différente de nos traditions.

Katalin Budai:

Mais oui, il y a des fantômes!

Pour son début comme metteur en scène Dezső Garas, un de nos acteurs comiques les plus remarquables, choisit la comédie *Ces sacrés fantômes!* d'Eduardo De Filippo dont il offrit une version spirituelle, piquante et bien enlevée.

Zsuzsanna Katona:

Rétro

La pièce *Rétro* d'Alexandre Galine fut le succès le plus éclatant de la saison passée de Moscou. Le succès se répète maintenant à la Scène de Budapest. Dans une mise en scène non impeccable mais intéressante on voit une histoire de tous les jours qui pourtant fait refléchir.

Anna Földes:

Deux femmes de Hongrie

Le théâtre de Veszprém réunit en une soirée deux monodrames d'István Kocsis, auteur hongrois vivant en Roumanie. Les deux pièces évoquent deux femmes remarquables de notre passé, l'actrice Mari Jászai et l'écrivain Kata Bethlen et offrent deux rôles exceptionnels cette fois aux actrices Éva Spányik et Ildikó Dobos.

Eszter Kiss:

Décès et humanisme

Dans son nouveau récital intitulé *Bastonnade* au Théâtre Miklós Radnóti Adrienne Jancsó donne une preuve nouvelle de son talent exceptionnel: sans aucun moyen extérieur elle sait créer une identification totale à l'aide de son visage, de son corps et de sa voix.

Katalin Budai:

La Bible de la comédienne

La Bible de Vizsoly de Gáspár Károlyi est un trésor rare des débuts de la littérature en langue hongroise. Dans son nouveau récital Mariann Csernus anime quelques détails de ce texte antique dans une interprétation convaincante.

Szilárd Sződy:

Théâtre dans la maison de culture

Il s'agit de deux entreprises théâtrales qui méritent l'attention: deux pièces en un acte de Béla Balázs au Théâtre de Création de Dunaújváros et la pièce *Parfois le chien lève sa patte* de Géza Páskándi au Centre Culturel du Département Győr-Sopron. Deux bonnes soirées théâtrales réalisées par d'artistes de théâtre professionnels mais en dehors des murs des théâtres « réguliers ».

Eszter Kiss:

Une nuit tumultueuse

Le public hongrois connaît bien Ion Luca Caragiale, l'un des auteurs roumains les plus importants du dernier siècle. Le metteur en scène roumain Dan Micu que le théâtre de Veszprém a invité pour réaliser sa comédie *Une nuit tumultueuse* souligne surtout la critique sociale de l'auteur.

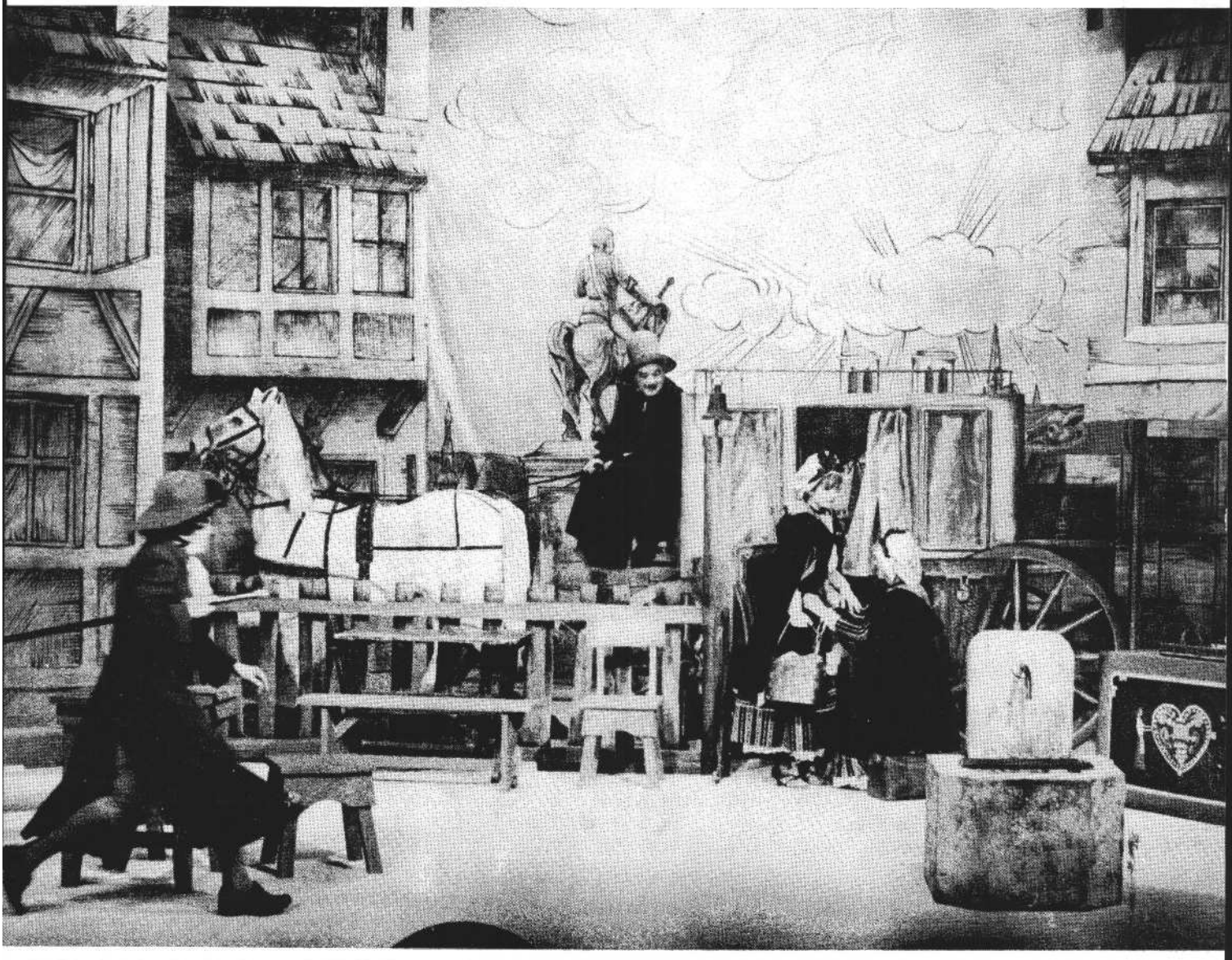
Judit Csáki:

Conversations au sujet du profile des théâtres

La première partie de cette série de conversations avec les directeurs de théâtre de la capitale a été publiée dans notre numéro précédent. Cette fois-ci c'est István Horvai, le directeur du Théâtre de Comédie qui révèle le caractère spécifique et les projets futurs de son établissement.

József Bőgel:

Pour un humanisme plus complet

Sur la base d'un échantillon obtenu lors d'une bref voyage d'études à Moscou, József Bőgel esquisse l'étape présente de l'évolution du théâtre et de la littérature dramatique de l'URSS. Spectacles classiques et spectacles à sujet contemporain témoignent également de la variété de ce théâtre à traditions tellement riches.

Ára: 25–, Ft