

LÉTAY VERA

**IGENT ÉS
NEMET MONDANI**

LÉTAY VERA

IGENT ÉS NEMET MONDANI

MAGVETŐ KÖNYVKIADÓ

BUDAPEST

1972



Létaj Veršev
šl Kozlovskij 1992 okt.

Az igazmondó kritikus¹

Tudom, hogy józan mérsékletre kellene inteni magam, amikor recenziót készülök írni *Létay Vera* színi bírálatainak gyűjteményéről. És tudom, hogy képtelen leszek a józan mérsékletre, vállalva, hogy elfogultsággal vádolnak majd. Az is vagyok, elfogult, jóllehet rokona nem vagyok, perben-haragban sem állok vele, munkatársi, vagy baráti köréhez sem tartozom. Egyszerűen csak elfogult vagyok iránta, belefelejtkezve, gyönyörűséggel olvasom *másodjára* is színikritikáit, amelyek majdnem mind először az *Élet és Irodalomban* jelentek meg 1968 és 1971 között.

S ez a másik ok, amely tartózkodó hangvételre serkenthetne: a lapszerkesztés ősi illemszabálya óvja a szerkesztőséget annak látszatától, hogy megrendelte munkatársának dicséretét. Ez egyszer nem tudok tekintettel lenni az illendőségre. Bevallom, évek óta Létay Vera színikritikájával kezdtem olvasni az *ÉS-t*, és csalódással veszem tudomásul, ha a heti számban nem találom a nevét.

Létay eszményi kritikus. Elsősorban azért, mert *nézőként* ül be az előadásra, nem mint hivatásos jogosítvánnyal rendelkező bíráló. Mintha azon az estén volna először színházban. A „naiv” néző manipulálatlanságával, nyitottságával, kétszer-kettő-logikájával nézi végig a darabot.

¹ Koltai Tamás méltatása Létay Vera *Igent és nemet mondani* című könyvéről nem sokkal annak megjelenése után, az *Élet és Irodalom* 1972. szeptember 23-i számában jelent meg. Nemcsak azért helyeztem a könyv itt olvasható elektronikus változatának élére, mert szebben és pontosabban azóta sem fogalmazták meg annak a kritikusi attitűdnek a lényegét, amit ezekben az években Létay Vera képviselt, hanem azért is, mert pár évvel később Koltai Tamás vette át tőle az *ÉS* színházkritikai kolumnistájának feladatát, amelyet maga is ebben a szellemben folytatott kisebb megszakításokkal fájdalmasan korai haláláig. (Szilágyi Ákos)

Kíváncsian, csodára várva, tágra nyitott szemmel. Úgy tesz, mintha nem tudna „a mesterség titkairól”, „a szakma rejtelseiről”, „a terület problémáiról”. Kérem, ne higgyenek neki. Aligha lehet kritikus fölkészültebb, műveltebb, szélesebb látókörű nála. Az olyan is ritka, aki hozzá hasonlóan társadalmi és társművészeti összefüggéseiben látja a színházat. Csak éppen rühelli a nagyképűséget, az áltudományos halandzsát, a terminológiai „fenn az ernyő nincsen kas”-t. Nem akar „bennfentes” lenni. Nem prekonceptiókat képvisel. Egy néző, akit az különböztet meg a zsöllyében mellette ülőtől, hogy szilárdabb esztétikai tudás és világnézeti alap van véleménye mögött.

A kötet címe – *Igent és nemet mondani* – egy Kafka-idézet részlete, s valóban ez jellemzi legtalálósabban e bírálatok íróját. Manapság, amikor még mindig létezik az önkinevezett udvari kritikus státusza, amikor pitiáner véd- és dacszövetségek befolyásolják az ítéleteket, és a bírálót pirongatások érhetik az őszinte szóért – sajnos, még külön elismerés jár a határozott, s főleg elvi szilárdsággal vállalt igenért és nemért. Létay egyszerűen nem tud nem őszinte lenni. Fohással az ajkán ül be minden színházi előadásra: bárcsak jó lenne. Azután ha nem így történik, ha nem tetszik, amit látott, szinte szabadkozva tárja szét a karját... És megírja, hogy nem tetszett. Bölcs iróniával, kesernyésen vagy kényszeredett sóhajjal, de világosan és egyértelműen. Igazmondó kritikus. S ez honi színbírálóatunk gyakorlatában nem tautológia, hanem megkülönböztető jelölés, egyelőre létező *differentia specifica*, jóllehet az Igazmondó Kritikus hovatovább csak a nép képzeletében élő mesebeli hős lesz, miként Erős János, vagy a Legkisebb Királyfi.

A többi szinte már mellékes: hogy Létay Vera kritikái olvasmányok is nagyszerűek; hogy pontosan és képszerűen fogalmaz; hogy mesteri stiliszta: hogy remekül szerkeszt; hogy szépírói erényeit hivatott novellisták is megirigyelhetnék...

Ezektől a kiválóságoktól még lehetne kevésbé jó kritikus is.
Kritikusi magatartása emeli e műfaj legkiválóbbjai közé.

*„Védekezned kell, igent és nemet mondani,
máskülönben az emberek nem is sejtik,
hogy mi a valóság.”*

Franz Kafka



Létay Vera az 1960-es évek végén

TARTALOM

SHAKESPEARE GUMIBOTOKKAL

A legtökéletesebb bumeráng
(*Szophoklész: Oidipus király – 1970.*)

Erzsébet és Mária
(*Schiller: Stuart Mária – 1969.*)

A brechti Timon
(*Shakespeare: Athéni Timon – 1969.*)

Shakespeare gumibotokkal
(*Shakespeare: Rómeó és Júlia – 1971.*)

A félelmetes Tartuffe
(*Molière: Tartuffe – 1968.*)

Levél Velencéből
(*Goldoni: Két úr szolgája – 1969.*)

Csip doktor úr kalapja
(*Shakespeare: Tévedések vígjátéka – 1968.*)

Strindberg nevetséges?
(*Strindberg: Haláltánc – 1968.*)

Orosz Don Quijote
(*Dosztojevszkij: A félkegyelmű – 1969.*)

Egy színdarab Canossája
(*Pirandello: IV. Henrik – 1970.*)

Végzetes szeretet
(*Bábel: Mária – 1968.*)

Házmesterek és kritikusok
(*Bulgakov: Iván, a rettentő – 1970.*)

Kafka és a színpad
(*Kafka: Amerika – 1968.*)

Johanna Chicagóban, Londonban és nálunk
(*Brecht: A vágóhidak Szent Johannája – 1968.*)

A Nincs Tovább Kocsma
(*O'Neill: Eljő a Jeges – 1971.*)

A Mester és a Napkirály
(*Bulgakov: Álszentek összeesküvése – 1970.*)

„TÚL NAGY SZAVAKAT NE!”

A döblingi komédiás
(*Németh László: Széchenyi – 1968.*)

Beniczky és Csemiczky átváltozásai
(*Illés Endre: Törtetők – 1969.*)

A költészet és az igazság fáklyalángja
(*Illyés Gyula: Fáklyaláng – 1968.*)

„... Tükör által homályosan...”
(*Déry Tibor: Tükör – 1969*)

Káin Ábel szeretne lenni
(*Németh László: Bodnárné – 1971.*)

Az asztal két oldalán
(*Mesterházi Lajos: Férfikor – 1967.*)

Egy figura bosszút áll
(*Illés Endre: Festett egek – 1969.*)

„Túl nagy szavakat ne!”
(*Gyurkó László: Szerelmem Elektra; Sánta Ferenc: Éjszaka – 1968.*)

Írók toronyban és garzonlakásban
(*Szomory Dezső: Hermelin; Csurka István: Ki lesz a bálánya? – 1969.*)

Szókratész és a macska
(*Eörsi István: Sírkö és kakaó – 1968.*)

„Ha tisztelni akarjátok...”
(*Gyurkó László: Lenin – 1970.*)

A harminchat soros szonett
(*Sükösd Mihály: A kívülálló – 1969.*)

Tokba bújt emberek

(Eörsi István: *Hordók*; Szakonyi Károly: *Ördöghegy* –1968.)

Özv. Mákné villamosra ül
(Fejes Endre: *Vonó Ignác* – 1970.)

Vegyésmérnökök
(Erdélyi Sándor: *Mozaikok* – 1969.)

Néró, a véres színész
(Hubay Miklós: *Néró játszik* – 1968.)

Agyketyegtetés
(Boldizsár Iván: *Túlélők* – 1967.)

Játék a halál ellen
(Karinthy Ferenc: *Gellérthegyi álmok* – 1970.)

Groteszkek
(Vézi Endre: *Üvegcsapda* – Görgey Gábor: *Népfürdő, Hírnök jő* – 1969.)

Mint egy hibátlan színdarab
(Thurzó Gábor: *Meddig lehet angyal valaki?* – 1969.)

Mi van a szekrényben?
(Szabó György: *Szekrénybe zárt szerelem* – 1968.)

Erkölcös-e embert enni?
(Fekete Sándor: *Őserdei szümpozion* –1970.)

Szent Ilona-i tragikomédia
(Szabó György: *Napóleon és Napóleon* – 1970.)

A hiba az önök készülékében van
(Szakonyi Károly: *Adáshiba* –1970.)

Lehetne tragédia is
(Csurka István: *Döglött aknák* – 1971.)

DRÁMAI ARCHEOLÓGIA

Lélekvándorlás
(Illyés Gyula: *Kegyenc* –1968.)

Örök tizenkét évesen

(*Móricz Zsigmond: Légy jó mindhalálig – 1968.*)

Catullus zakóban

(*Füst Milán: Catullus – 1968.*)

A Csibe-szindarab regénye

(*Móricz Zsigmond: Csibe – 1968.*)

Olympia

(*Molnár Ferenc: Olympia – 1965.*)

Drámai archeológia

(*Krúdy Gyula: Vörös postakocsi – 1968.*)

Puszi

(*Dóczi Lajos: Csók – 1968.*)

Kettős perújrafelvétel

(*Petőfi: Tigris és hiéna; Madách Imre: Mózes – 1967.*)

Kis dramaturgiai Kolumbusz-játék

(*Gabányi Árpád: Aba Sámuel – 1969.*)

Színházi műemlékek

(*Madách Imre: Csák végnapjai – 1969.*)

Több a mazur valóságnál

(*Károlyi Mihály: A nagy hazugság – 1971.*)

A KÉTFEJŰ NÉZŐ

Bátorság

(*Keller Dezső: Nyomozás a Tháliában - 1968.*)

Imádok férjhez menni

(*Maugham: Imádok férjhez menni – 1964.*)

Jutalomjáték sötétben

(*Peter Schaffer: Black comedy – 1968.*)

Mumusok és tündérek

(*Claude Magnier: Mona Marié mosolya – Shakespeare: Vízkereszt – 1968.*)

Gyilkosok és memoárirók

(*Békefi István: Egy asszony gyilkos vallomása – 1967.*)

A fiatalság trükkje

(Ann Jellicoe: A trükk – 1967.)
Tudomány a musical szolgálatában
*(Chaucer: Canterbury mesék, Rugéne Seribe:
Sakk-matt – 1970.)*

Einsten és az autóstop
*(Iván Radoev: Rómeó, Júlia és az autóstop –
1969.)*

Az eszményi feleség
(Neil Simon: Furcsa pár – 1968.)

Miss Sherlock Holmes
*(Agatha Cristie: Gyilkosság a papiakban -
1968.)*

A kétféjű néző
*(Paul Gevault és Róbert Charvay: Valami mindig
közbejön - 1969.)*

JÁTÉK A SZÍNHÁZBAN

Legenda a dicsőséges feltámadásról
*(Wilkowiecki Mikolaj: Legenda a dicsőséges
feltámadásról – 1964.)*

Játék a színházban
(Molnár Ferenc: Három egyfelvonásos – 1967.)

Dante dióhéjban
(Dante: Isteni Színháték – 1968.)

„Tudnivágyók hadd tanulják”
(Kalevala – 1970.)

Áltörténelmi áltragédia
*(Ferdinand Bruckner: Angliai Erzsébet –
1969-)*

Mit akar az új színház?
*(Németh László: Gyász, Platón: Szókratész
védőbeszéde – 1970.)*

III. Richard: Gábor Miklós
(Shakespeare: III. Richárd – 1969.)

Jelena néni
(Csehov: Ványa bácsi – 1970.)

Ványa bácsi: Latinovits
(Csehov: *Ványa bácsi* – 1970.)

FÉLELEM A FARKASTÓL

A mérleg jegyében
(Arthur Miller: *Alku* – 1969.)

Félelem a farkastól
(Edward Albee: *Nem félünk a farkastól, Dürrenmatt: A nagy Romulus* – 1967.)

Jenny asszony mestersége
(Edward Albee: *Mindent a kertben* – 1970.)

A barlang
(Anouilh: *A barlang* – 1967.)

A filozófia foglyai
(Jean-Paul Sartre: *Altona foglyai* – 1968.)

Kürmann úr orra
(Max Frisch: *Játék az életrajzzal* – 1969-)

Tömeggyilkosság
(Thornton Wilder: *A hosszú karácsonyi ebéd; Tom Stoppard: Nagy Szimat avagy az igazi detektív* – 1970.)

Protestálunk
(Peter Weiss: *A luzitán szörny* – 1970.)

Mrozek egyfelvonásosok
(Slawomir Mrozek: *Károly, Nyílt tengeren, Bűbájos éj* – 1966.)

Ön mit álmódott az éjjel?
(Peter Luke: *VII. Hadrian* – 1970.)

Mindenek ellenére
(Beckett: *Ó, azok a szép napok!* – 1971.)

A mi kis halálunk
(Tom Stoppard: *Rosencrantz és Guildenstern halott* – 1971.)

SHAKESPEARE GUMIBOTOKKAL

A LEGTÖKÉLETESEBB BUMERÁNG

A Sors, a Végzet, olyan szavak ezek, amelyeket racionalista korunkban nem szívesen használunk. E sötét fogalmaknak a történelmi materializmus és a holdrepülés századában gyanúsan ködös mellékszöngéjük van, s már a költők is alig élnek velük. Értelemtől és felvilágosultságtól csillogó tekintetünk röntgensugárként hatol át a megismerhetetlen előttünk meredező falain, s jövőnk tudatos kovácsainak vallva magunkat, kissé sértődötten vesszük tudomásul, ha netalán a politikai események átcsapnak a fejünk felett, vagy ha a gyógyíthatatlan betegség ellenszerét még mindig nem sikerült megtalálni. Huszadik századi öntudatunk így aztán alaposan megcibálódik, amikor a több ezer éves remekműből a Sorsnak kiszolgáltatott ember vad panasza szólal meg örökérvényű intéssel, s mindez a legkristálytisztábban „huszadik századi” ésszerű formában, úrhajóvezérlés-pontosságú drámai és lélektani bonyolítással.

A nagy görög „krimiről” van szó természetesen, Szophoklész *Oidipusz királyáról*. Az istenek nagy-nagy igazságtalanságot művelnek itt egy derék emberrel, aki a befolyásolhatatlan, kívülálló hatalmak szeszélyéből egyre jobban belebonyolódik a hálóba, amit köréje vetettek. Tudtán kívül saját apja gyilkosa, vérfertőző házasságban él saját anyjával, ki testvér-gyermekeket szült neki; a szörnyű bűnnel a dögvész pusztítását hozva városára. A Végzet olyan kegyetlen fölényel, gonosz iróniával vezeti le a véres játszmat, mint a nagy sakkmester, aki meg akarja leckéztetni tudatlan, de elbizakodott partnerét. Oidipusz éppen az irtózatosságot beteljesülése elől menekülve lép be sorsa egérfogójába. Milyen más ez a bukás, mint Antigoné felemelő, cselekvő bukása! A

bizonytalan és kiismerhetetlen külső erőknek kiszolgáltatott ember vergődése, a szenvedés irracionális indítéka a mai fül számára különös módon cseng össze a karkai vagy a beckettii életérzéssel.

A *Madách Színház Ádám Ottó* rendezésében tisztán átgondolt, lehiggadt egyszerűségű, szép előadásban vitte színre a klasszikus sorsdrámát, mely nemcsak megrettent, de tökéletes arányaival, emberközeli és emberentúli bölcsességével ma is lenyűgözi a kor nézőjét. A rendezés nem tudott azonban elhessenteni két árnyékot. A kórus megoldatlan színpadi funkciója rendszerint befelhőzi a görög tragédiák modern előadásait. A másik, jellegzetesen a magyar színházak visszatérő gyengéje: a kiemelkedő, nagy színészi alakítás teremtette közegbe nem illeszkednek azonos stílusban a többi szereplők. Ez történt most is. Az egyenetlenségeknél azonban sokkal jelentékenyebb a reveláció erejű eredmény, amelyet *Gábor Miklós* és *Ádám Ottó* közös Oidipusz-elképzelése hozott, a naturalista színjátszás talajáról felemelkedve.

Gábor Miklós Oidipusz királya egyszerre előrelépés az aprólékos cizelláltságtól megfosztott, lényegre törő stilizáció felé, s visszatekintés a színház kialakulásának ősi hagyományaira. Merev, nehézkes, jelképes mozgása, a hajdani koturnusba öltözött színészt idézi, de a kötelező ősi álarc mögül előbukkan az érzelmektől szántott, meztelen arc, a kortársi művészet kifinomult pszichológiai ábrázolásával.

Oidipusz kezdetben úgy lép elénk, mint komor pompában csillogó, súlyos aranyszobor. A beérkezett ember, kiegyensúlyozott fenség, a szerető alattvalókon országló uralkodó belső békéjét sugározza. Királyi elődje, Lajos gyilkosát megátkozó bumerángját magabiztos méltósággal bocsátja végzetes útjára. Ez a bumeráng a világirodalom legtökéletesebb pályájú bumerángja. „Magam miatt irtom ki innen ezt a bűnt / Akárki volt gyilkosa, könnyen meglehet/ Hogy holnap engem

öl meg ugyanaz a kéz.” És valóban őt öli meg, szeme világát elveszítve, örökös száműzetésre kárhoztatva.

Gábor meredeken fölfelé építi alakítása ívét, az igazságtalanul megvádolt ember jogos felháborodásával, a trónját féltő uralkodó zsarnoki fennsőbbiségével, egészen a nagy fordulatig, amikor felesége, Iokaszté (*Psota Irén* markáns szenvedélyű megformálása) szájából elhangzik a baljós szó, az első igazi nyom, volt férje legyilkolásának színhelye: a hármaskeresztút. Ez a pillanat Gábor alakításának s az előadás feszültségének remekül kiélezett csúcspontja. A dermedt gyanú, mint valami halálpontosan célzott nyílvesző, Oidipusz szívébe hatol. Ettől kezdve villámgyors a zuhanás. Gábor egyre lázasabban gyűjti maga ellen a bizonyítékokat, de a lelke mélyén itt már tudja, nincs kibúvó, a vak jós igazat beszélt. A későbbiekben csak a nyomozási procedúra szabályai szerint jár el, színészkedik, eljátssza a reményt. De lelkiállapotán már eluralkodik a szophoklészi rezignáció: „Az vagyok, aki vagyok. Úgyse lehetek más: miért féljek hát fölfödözni, ki vagyok?”

Hogyan lehet naturalizmus és égen dörömbölő patetizmus nélkül eljátszani a szörnyű bűn felismerésének barbár iszonyatát, Gábor csodálatos leckét ad. Nagy monológját végletes szenvedélyek nélkül, szelíden, csendesen, szinte meghitten mondja végig, és akkor, egyszer csak, mintha egy álarcot téptek volna le hirtelen arcáról, vonásai, mozdulatai ősvilági borzalom görcsébe torzulnak. E jelzésszerű, stilizált kifejezése az örületnek, a megdermedt érzelmi állókép, többet sejtet meg a majdan elkövetkezendő véres öncsonkítás lelkiállapotából, mintha fényképhitelű lélektani aprólékos-sággal próbálta volna elfogadtatni abszurdan iszonyatos cselekedetét. A vak Oidipusz panasza már csak elégikus, leeresztett hangsúlyú befejezése egy nagyszerű alakításnak.

ERZSÉBET ÉS MÁRIA

„Igazán kíváncsi vagyok, mit szólnak majd az emberek, ha ez a két ringyó találkozik, és kölcsönösen egymás fejéhez vágják kalandjaikat!” A két ringyó nem más, mint Stuart Mária és Erzsébet királynő, a híres Fotheringhay-parki jelenetben, a fenti megjegyzést pedig Goethe tette az utcán, Schillertől távozóban, miután többedmagukkal megbeszélést folytattak az éppen elkészült Stuart Mária színre hozataláról.

A Goethe irónikus szavaiban megnyilvánuló józan nyersség kevésbé meglepő, mint a budapesti felújítást követő, félszeg mentegetőzés, mely szinte bocsánatot kér a romantikus dráma teatralitásáért, retorikájáért, regényes meseszövéseért. Ha a *Stuart Mária* nem tartozik is *Schiller* legnagyobb művei közé, nem szorul a kegyelet cserkészgesztusára: nem kell az évtizedek homályából napi jócselekedetként ismét előtámogatni az agg klasszikust. Schiller drámaírói génusza még ma is, és ebben a műben is, erőt, egészséges teatralitást sugároz, az emberi sorsok élet-halál kérdésével a dráma ősi funkcióira figyelmeztet, melyekről mind egyoldalúbbá váló színházi életünk egyre hajlamosabb megfeledkezni. Both Béla műsorválasztása, a *Katona József Színház* vállalkozása is segít ébren tartani a gyanút, hogy a drámai szenvedélyek jelenidejűsége és az érzelmek életképessége nem feltétlenül elavult csökevények, s nem kell ezeket okvetlenül száműzni a modern drámairodalomból sem. A *Stuart Mária* előadása újra eszünkbe idézi, hogy a színház nem virágozhat tartósan nagy szerepek nélkül, s a színészi alkotómunkát vétek lefokozni kizárólag reflexiók közvetítésére. A színész nem csupán gondolatok tolmácsolására és gondolatok felkeltésére szolgáló eleven eszköz, de elidegeníthetetlen hivatásához tartozik a komplex jellemábrázolás művészete is.

Schiller történelmi tragédiája két egyenrangú, hatalmas szerepen nyugszik: Erzsébetén és Máriaén. Angliai Erzsébet testvéri szavakba burkolt álnoksággal fogságba veti az országában menedéket kérő fiatal skót királynét, Schiller ennek a tizenkilenc esztendeig tartó rabságnak utolsó három hónapját sűrűsíti össze drámájában. Két végletesen ellentétes jellem áll szemben egymással, a romantikus, könnyelmű Stuart és a józan, alakoskodó, határozatlan Erzsébet halálig szóló hatalmi, vallási, asszonyi rivalizálása. A lovagias, fennkölt szellemű Schiller természetesen a megalázott, halálban felmagasztosuló királynővel érzett egyet, megbocsátva csapodárságát, gyilkosságban való bűnrészességét is. Kevésbé érdekelte, hogy a történelem Erzsébet abszolutista monarchiáját igazolta; a koholt vádak alapján kieroszakolt halálos ítéletet ez sem mentheti. Tulajdonképpen a hatalom machiavellista módszerei és az ezeknek ellenszegülő áldozat küzdelméről van itt szó. Divatos terminológiával élve, ma úgy mondanánk: Schiller a machiavellista hatalmi politika modelljét ábrázolta. A történelmi hűséget regényes cselekményfordulatok színesítik, sohasem idegenül a valóság motívumaitól, csak éppen a drámai sűrítés következtében, talán túlságosan is hatásosan.

A tragédia csúcspontja, a „két ringyó” Fotheringhay-parki találkozása, a költő képzeletében született. A valóságban Stuart Mária és Erzsébet sohasem találkoztak, csak levelek, kémek és követek útján érintkeztek. (A megalázottságában végül türelmét és minden taktikai érzékét vesztett fogoly fennmaradt levelében sokkal borsosabb dolgokat mondogatott oda Erzsébetnek, mint amit a weimari hercegi színház kényes fülű közönsége elviselt volna.) A Fotheringhay-parki nagyjelenetet eljátszani mindig is a színésznők vágyálma volt. A hazai színháztörténet némi malíciával emlékezik *Jászai Mari és Márkus Emília* magasztalt kettősére: a Nemzeti Színház két vezető művésznője közötti rivalizálás hasonló vádaskodásokkal motiválódott az életben, mint Erzsébet és Mária összetűzése a

színpadon, aminek következtében a korabeli nézőnek kettős élvezetben lehetett része, a művészet és a pletyka gyönyörűségében. A legenda szerint azonban annyira lenyűgözte őket egymás játékanak nagyszerűsége, hogy ettől kezdve megengesztelődtek.

Most a Katona József Színház előadásában a címszerepet *Várad* *Hédi* alakítja. Stuart Mária megjelenésében, hajviseletében megszólalásig hasonlít a korabeli portréhoz. Minden gesztusán látszik, hogy elmélyülten tanulmányozta történelmi modelljét, a kort, amelyben élt, de ez a koncentrált figyelem némi feszélyezettséget, merevséget kölcsönzött játékanak. A részletek nem illeszkednek össze a jellem teljességévé. Aki nem éppen a közelmúltban olvasta Stefan Zweig Stuart Mária életrajzát, nem sejtette, miért szorítja például minduntalan oldalára kezét, mint akit reumatikus fájdalmak gyötörnek. Stuart Mária fogságának utolsó időszakában valóban ettől a betegségtől szenvedett, de az összefüggésből kiragadott külsőségnek semmi köze sincs a schilleri figurához. *Várad* *Hédi* artisztikus mozgása és beszéde ellenére kevésbé tudta elhíttetni, hogy ennek a büszke, kimért nőnek egykor vad kalandjai, iszonyú bűnei voltak, izgató és zaklatott lénye, mely szenvedéllyel vetette magát a cselszövésekbe, ma is képes megbolondítani a környezetében élő férfiakat. (Stuart Mária a valóságban negyvenöt éves ekkor.) A kivégzés előtti utolsó éjszaka görcsös önfegyelmű, átszellemült jelenetében azonban *Várad* *Hédi* remekelt. Itt valóban a nagy lelkierejű királynő készült a halálra.

Angliai Erzsébetet – drámai figurája talán a címszerepnél is jelentősebb egy árnyalattal – Mezei Mária játszotta. Mezei nagy színésznő, ez ebből az alakításból is kiderült. Érdekes módon, Schiller szövege az ő szájából sohasem hallatszott retorikusan; fanyar, okos, modern csengést kapott. Talán túlságosan is modernet. Hiányzott mögüle a reneszánsz történelmi súlyossága, az abszolutizmus levegője. Mezei

szeszélyes, rafinált úrnő, nagyvárosi idegességgel. Minden mozdulata, minden hangja igaz, lélektanilag hiteles, de mintha Both Béla tudatosan vállalt rendezői koncepciójával együtt – mely a teatralitástól való félelmében kamaraszínpadra szűkítette a grandiózus történelmi tragédiát – az ő Erzsébet-alakítása is kisszerűbbé vált volna. A királyi pompát egyedül Vágó Nelli gyönyörű jelmezei képviselték.

A BRECHTI TIMON

Shakespeare Athéni Timon-jára évszázadok óta úgy tekintettek, mint valami méltatlan fattyúra a fényes és fejedelmi törvényes drámák között. Sokak szemében kompromittálta a nagy Shakespeare-t. Hol tagadták a vérrokonságot, hol szerzőtársakra gyanakodtak, akadtak persze lovagias szellemek – így Schiller is –, akik legkedvesebb Shakespeare-drámáik közé sorolták. Ez utóbbiakhoz csatlakozott *Major Tamás*: az Athéni Timont az árnyékból most az érdeklődés fényébe vezette, s harmincnégy éves mellőzés után a *Nemzeti Színház* színpadára tessékelte.

Az Athéni Timon példabeszéd jellegével, logikai hiányosságaival, szemléletének tomboló végletességével valóban nem mérhető a „sötét korszak” nagy tragédiáihoz, de Shakespeare zseniális teremtőereje talán éppen ezért megrázóbban érvényesül itt, hiszen költészetével szinte szemünk láttára lehel a sárba-agyagba életet. Timon alakja nem valóságos jellem, mint Hamleté vagy Othellóé, csupán egy szélsőséges magatartás jelképe, mely átcsap egy másik szélsőséges magatartásba – megtestesült filozófia. A dúsgazdag athéni főúr, aki nemcsak pénzét, de szeretetét és végtelen bizalmát árasztja a világra, koldusbotra jut a könnyelmű adakozásban. Ebben még semmi tragikus nem volna, az igazi csapást az méri rá, hogy keservesen csalatkoznia kell a körülötte nyüzsgő hízelgőkben, akiket őszinte barátainak hitt. Az égbolt természetellenes hirtelenséggel elsötétedik, a magára nem tekintő emberszeretet magára nem tekintő embergyűlöletté változik. Timon hátat fordít a pénztől, érdektől kormányzott athéni (emberi) társadalomnak, visszasüllyed az állati létbe, s inkább az eszeveszett gyűlölet élteti, mint a nyomorult gyökér, amivel táplálkozik. S ugyanez a fekete szenvedély emészti is el, még sírfeliratából is átkokat szórva az emberi fajra. Semmi

fény, semmi megengesztelődés, a bukásnak és az emberi ragyogásnak, a tragédiának és a megbocsátásnak az az utánozhatatlan többszólamúsága, mely annyira jellemző Shakespeare többi művére. Micsoda személyes sérelmek, kiheverhetetlen csalódások lehettek úrrá az „öreg” Shakespeare lelkén (körülbelül negyvennégy éves ekkor), melyek ily disszonánsra hangszerelték érzelmeit, így elvakították szerkesztő és jellemformáló gondját? Talán egyik drámájából sem sűt ennyire a személyes vallomás, szubjektív szenvedély, mint az Athéni Timonból. Egyetlen indulat űzi végig a darabon. Timon körül nincsenek is valóságos emberi alakok, csupán az indulatot előidéző okok marionettfigurái. Természetesen mesteri marionett-figurái.

A minden mást elfedő központi gondolat a pénz istensége körül örvénylik, „az emberiség közös rimája”, az arany minden valódi értéket visszajára fordító hatalmára szórja lánggallosú átkait, a „sárga bitang”-ra, melytől „hó a szén, a szép rút, bűn jog, jó rossz, vén ifjú, gyáva hős lesz”. (A drámát *Szabó Lőrinc* költői fordításában játsszák.) Marx szerint Shakespeare közgazdasági vonatkozásban is pompásan ábrázolta itt a pénz lényegét, fejtegetéseiben több ízben kiindulópontjául, művészi illusztrációul választotta az Athéni Timont. Shakespeare-nél többről van szó, mint a kialakuló kapitalizmus vadállati erkölcsétől való viszolygásról, a pénz jelkép is: az eltékozolt jóság, a nagylelkű hit megcsúfolása a tragédia mélyebb emberi forrása. Az Athéni Timon a megcsalt bizalom drámája, s ebben a maga monomániás örületével éppoly nagyszabású, mint Othello végtelen szeretetének vagy Lear csalódásának összetettebb ábrázolása.

Major Tamás felismerte, hogy a rendhagyó tragédiát csak rendhagyó módon lehet megközelíteni, s az Athéni Timon színpadra állításánál tanácsos messzi ívben elkerülni a kínáló romantikus megoldásokat, melyekbe pedig könnyű

belecsúszeni, hiszen a dráma második és nagyobbik része egyetlen hatalmas átokföregteteg. Az is nyilvánvaló, hogy a darab szerkezeti fogyatékoságait nem elleplezni, hanem sajátosságként éppen hangsúlyozni kell. S itt Major közismert elkötelezettsége a brechti epikus színházfelfogás mellett összetalálkozott a dráma jellegével. Az Athéni Timont alkalmas matériának látta, hogy újból bizonyítsa eltökélt idegenkedését az úgynevezett „szentimentális”, „pszichologizáló” színházról. A Shakespeare-dráma brechti újrafeldolgozásával próbálkozott meg az értelmezés rendezői eszköztárának segítségével.

Az Athéni Timon esetében ez az elképzelés nem ígért erőltetettnek, hiszen az elidegenítő effektusok, az illúziók megfogamzódása elleni küzdelem segíteni látszik, hogy a néző ne akadjon fenn a szerkezet töredezettségén, s hogy valóságos emberalakok helyett filozófiákat hallhasson. Major Tamás felfogása szerint az Athéni Timon cselekménye nem jelenetek folyamata, hanem különálló „számokból” illeszkedik össze, akár a cirkuszi produkció, ahol halálugrás és bukfenc váltogatják egymást. Elgondolása nem idegen az anyag természetétől, hiszen nem véletlen, hogy a Timon-téma régi feldolgozásában, Lukianos *Timon vagy az embergyűlölőjének* dialógusaiban Timon komikus alakként szerepel. Timon sorsának tragikumában kétségtelen van valami gyilkosan groteszk elem, ingadozó egyensúly a hátborzongatóan komor és a hátborzongatóan nevetséges között. A híres forróvíz-lakomát vagy a cinizmus pózoló filozófusának dörgedelmeit, Apemantus alakját (*Őze Lajos* játssza) szinte nem is lehet e kettősség nélkül tolmácsolni. Major azonban túlzott jelentőséget tulajdonít a „cirkusz”-jellegnek, s szó szerint színpadra rendez egy irodalmi hasonlatot. Emelvényre, jól látható helyre cirkuszi zenekart ültet, az egyes „számok” után cirkuszi szolgák rohannak elő, a szereplők frottírköntösbe bújnak, akár a megizzadt artisták attrakciójuk befejeztével vagy a bokszolók két menet közötti szünetben. Csak még a jó öreg

William hiányzik cirkuszigazgatóként, cylinderben és lovaglóstorral, amint csókokat dobál a porondról.

A cirkusz képzettársítása addig jó, amíg csupán képzettársításként – szemléletében – segít értelmezni a drámát, s ott válik tolakodóvá, ahol maga is önálló „számmá” lép elő. Ugyanezt mondhatjuk a modernizált vizuális hatásokról. *Csányi Árpád*, díszleteiről, *Vágó Nelli* jelmezeiről; kitűnőek, ameddig a darab világán belül maradnak (a fellinis fantáziával álmodott kurtizánok öltöztetése), de nem tudunk mit kezdeni például a sokfunkciójú reneszánsz campingszékkel vagy egyes jelmezek provinciális iparművészeti modernségével. S nem helyettesítheti a shakespeare-i bő reneszánsz lakomát sem – mellyel Timon elhalmozza vendégeit – a szűkös költségvetésű követségi koktélparti, ahol ínycsok fogások sokasága helyett valószínűleg fogpiszkálóra szúrt virslidarabkákat szolgálnak fel. Megértjük Major irtózását a színpadi konvenció szörnyű, kasírozott ételeitől, fényesre lakkozott papundekli-pulykáitól, kipingált gyümölcsötálaitól, de ez a takarékos stílizált „tékozlás” egyszerűen ellentmond a dráma mondanivalójának.

Timon életkora a másik sarkalatos pontja az előadásnak, ahol Major az elvárásokkal szembehelyezkedik. Timon szerepét törékeny, fiatal színészre, *Iglódi István*-ra osztotta, nemcsak azért, mert Iglódi intellektuális alkata, játék- és mozgásintelligenciája az epikus színház eszményi színészévé avatja, de azért is, mert a rendező elképzelése szerint tragikusabb, ha tehetséges fiatalember mond le az életről, mint ha egy idős férfi belepusztul illúziói elvesztésébe. Az elgondolásban van ráció, bár az ifjúság és az aggkor között ismeretesebb átmeneti életkorok is, és a tragikum súlya szempontjából az sem mindegy, hogy egy jószívű, könnyelmű ifjú ujjai közül folyik-e el öröksége, vagy pedig érett férfi csalódik egy következetesen nagylelkűségnek szentelt egész élet után. Iglódi játékában vannak fenséges pillanatok – amikor felháborodása, belső remegése a mondatok áradása fölé

erősödik, az indulattól elfúl lélegzete, a szavak szaggatottan buknek ki száján, mintha a vér elborítaná agyát, s az izmok csak nehezen engedelmessé válnának akarátának. Timon alakja megformálásában azonban egészében inkább szájalomra méltó, mint elborzasztó és megrendítő, hiányzik mögüle a mérhetetlen emberi tapasztalás, amely rontó gyűlöletének felzaklató háttérrel adhatna.

Különös torzó ez az Athéni Timon-előadás. Képtelen és provokatív, keresett és újat kereső, de minden ellentmondása sem feledteti, hogy van benne valami fiatalos elszántság, amellyel következetesen végigviszi egyéni koncepcióját. S az effajta vakmerő istenkísértés még tévedéseivel is több esélyt kínál álmos színházi életünknek, mint az eminens érdektelenség.

SHAKESPEARE GUMIBOTOKKAL

Hogyan kell ma klasszikusokat játszani – közös gondja ez a kortársi színházművészetnek. Különböző nemzetiségű, ízlésű és világnézetű rendezők egy alapvető követelményben megegyeznek: klasszikusokat csak akkor érdemes bemutatni, ha az előadásnak a mai valóság számára is mondanivalója van. Természetesen a különböző nemzetiségű, ízlésű és világnézetű rendezőknek más és más a mondanivalója a mai valóság számára. *Peter Brook, Zeffirelli, Peter Hall, Tovsztonogov* vagy *Ljubimov* mást olvasnak ki a klasszikusokból, ahogy mást olvasnak ki az életből is. De egyaránt vallják, hogy a színház csak akkor lehet életképes, ha aktuális művészet marad. Marad, mert mindig is az volt.

Az aktuális színházért – értelmezésében a brechti ihletésű aktuális politikai színházért – harcol tiszteletre méltó megszállottsággal *Major Tamás* is, aki elképzeléseinek érdekében a fiatal nemzedéket megszegyenítő merészséggel ül újra és újra a forró kályhára. Elgondolkoztató, hogy amíg huszonvalahány éves tehetségek meghúzódnak a langyos biztonságban, Major az ő művészi tapasztalatával és tekintélyével, huszonvalahány évesek vérmérsékletéhez illő közvéleményborzoló kalandokba bocsátkozik. Meghökkenítő torzók, remeklések és riasztó tévedések szegélyezik útját.

Ilyen tévedésnek látszik *Rómeó és Júlia* rendezése is a *Nemzeti Színház*-ban.

Kiindulópontjával tökéletesen egyetértünk: a klasszikus drámát mindenekelőtt meg kell tisztítani a rákövesedett elvárásoktól, a letűnt ízlésvilágok avult cirádáitól, a kötelező olvasmányok unalmától, az „egyetemes emberi érzelmek”, az „örök szépség” kortalan, ragacsos mázától. Ezek valóban idejétmúlt dolgok, elő a szappant és a kefét. Csakis így, tisztára

mosdatva mutatja meg magát a mű igazi alakja, csakis így bonthatja ki szövegeből a rendező a maga egyéni látomását, mondanivalóját, üzenetét – fogalmazza ki-kétszer szerint.

*

Major vitatkozó alkatú művész. Elképzeli hát magának három jelképes vitapartnert, akit koncepciójával istenigazából megbotránkoztat.

Az első: az illúziószínházban elandalodni vágyó néző – valószínűleg finom lelkű, éltesebb hölgy, aki Shakespeare Rómeó és Júliájától természetesen a holdvilágot, a csalogánydalt, a szerelmi epekedést várja, loknis hajú Júliát, szívdöglesztő Rómeót; s aki a tragédia végén, a szegény ártatlan báránycsókák halálakor, parfümös zsebkendőjével törölgeti megbotránkoztatástól könnyező szemét.

A második: a könyvtárszobájából kimerészkedő Shakespeare-tudós, aki az egyes számú és kettes számú kvartokiadást összehasonlítgatva ellenőrzi a szövegűségeket, s nem-hogy az aktualizáláson, de egy névelő kihagyásán is rosszállóan csóválja a fejét.

A harmadik: a konzervatív, akadémikus ízlésű színikritikus, aki legszívesebben *Jászai Mari*-t hallgatná Júlia szerepében, őt is persze öregkorában. Bírálataiban aprólékos gondokkal pingált naturalista díszleteket követel, díszes bársonyruhákat, üveggyémántokat, az erkélyjelenetben a fejtáncok lila fényét a szereplőkre, az ég kárpitjára a Holdat és a Göncölszekér csillagait. Kedvenc stílusfordulata az „örök szenvedély”, a „lírai tragédia”. „Társadalmi erő” vagy pláne „marxista szemlélet” – ilyesmit finnyás tolla soha le nem írta.

Nincs mit csodálkozni, ha e képzelt vitapartnerek fennkölt „Ah” és „Oh” sóhajok kíséretében szívükhöz kapnak, és nyomban kilehelik a lelküket, amikor meglátják Major

színpadán díszletek helyett a piszkosszürke, csúnya papundeklidobozokat; a herceg pribékjeit, amint a vietnami partizánvadász amerikai katonák egyenruháját idéző öltözékekben gumibotozzák a veronai polgárokat; amikor megismerik a perpatvarozó Montague-ékat a földszintről és a nem kevésbé lármás Capuletékat a második emeletről, Júliát szegényes Hamupipőke-ruhájában, Rómeót kis műbőr sortjában. S mindezt az elidegenítő színház „tisztá, egyenletes megvilágításában”, pontosan úgy, ahogy Brecht a „Tiszta egyenletes megvilágítás” című cikkében ajánlatosnak tartja. Hiszen mint írja: „A shakespeare-i Globe Színház színészeinek csak a londoni délután józan fénye állt rendelkezésükre.”

Amennyiben a korszerűtlen elvárások Major-képzelt kisértetfigurái valóban léteznek, s ami fontosabb, valóban hatékony szellemi erőt képviselnek, úgy a rendezőnek igaza volt, amikor ezt a különös előadást színpadra állította. Ellenfeleit sikerült knockoutolnia.

Szabad-e Shakespeare-drámában gumibotot használni? Nem tudunk olyan törvényről, amely megtiltaná. Gumibotokkal együtt elképzelhető érdekes Shakespeare-előadás, ha mi magunk jobban kedveljük is az aktualizálás áttételesebb, bensőségebb, kevésbé drasztikus eszközeit. Major a gumibot-jelképpel a hatalmi terror, a félelem légkörét akarja szuggerálni, amely elpusztítja az érzelmek szabadságát, tágabban: a szabadságot. A jelkép kissé sántít, mert bárhogy olvassuk a Rómeó és Júliát, a herceg figurája nem azonosítható a fasiszta jellegű elnyomás félelmes árnyékával. Józan és igazságos szavaival mindvégig a két család elvakult acsarkodása, a véres polgárháború ellen foglal állást.

Major az évszázadokat, a változó társadalmi háttereket egybemosó „általános érzelmek” ellen harcolt. De az a III. Richárdból, Athéni Timonból, s a különböző brechti elemzések

hatásából kikevert „igazi Shakespeare”-árnyalat, mellyel egyhangúan bevonja az előadást, semmivel sem kevésbé általános. Azt hiszem, egy konkrét mű színpadra állításánál éppúgy nem célszerű valamiféle általános Shakespeare-elképzelésből kiindulni, mint az általános érzelmekből. Ez nem jelenti, hogy ortodox szigorral csakis azt szabad eljátszani, ami „benne van” a műben, hiszen a klasszikusok többek között azért lettek klasszikusok, mert a különböző korok megtalálták, ami saját ízlésüknek, világképüknek megfelelően „benne van” a műben. Ezért fogadhatjuk gyanakvással az ellentmondást nem tűrő kijelentéseket, hogy végre az „igazi Shakespeare-t” látjuk. Shakespeare életműve olyan gazdag, olyan villódzóan sokoldalú, annyiféleképpen lehet érzékelni és értelmezni, hogy legalábbis szerénységre inti az embert a magabiztos fogalmazásban.

Laurence Olivier szerint a színész művészete a meggyőzés művészete. A rendezőé is – tehetjük rögtön hozzá. Ám fossza meg a rendezői elképzelés „szépségétől”, érzelmi hatásától, érzéki szenvedélyétől a Rómeó és Júliát, ha mindezt meggyőzően teszi, s valami azonos értékűt ad helyébe. Sajnos azonban a Nemzeti Színház előadása saját koncepcióján belül sem áll szilárdan a lábán. Major felfogása egyes részleteket valóban élesebben világít meg az eddiginél (kellemesebb lenne itt az eredményekről beszámolni, a hátborzongató patikárius-jelenetről, *Suka Sándor Horváth Teri* dadájáról, *Horváth József* komikus szolgájáról, *Iglódi István* Mercutiójáról), de ezek szétoszlanak az összbenyomás egészében. Mintha maga a Rómeó és Júlia anyaga tiltakozna, nem a kegyetlenebb ábrázolású tragédia, de az eltökélt prózaiasítás ellen. Pályájuk delelőjén álló nagyszerű színészek, a kivételes művészetű *Törőcsik Mari* (Júlia), a mindig bensőséges *Sztankay István* (Rómeó) vergődnek szerepükben. A költői szöveg, az ifjú

Shakespeare agyonzsúfolt, fenséges (sokszor dagályosan fenséges) képei maguk alá gyúrik a színészek erőfeszítését. S a brechti tiszta, egyenletes megvilágításban, a szürke papundeklidobozok tetején, időnként éppúgy szavalnak és deklamálnak, mint a régi „szép” időkben. Shakespeare nehezen tűri a mesterkélt ellentétet az érzelem és az értelem között. Mi bizonyítaná jobban, mint az ő művészete, hogy a líra, az érzelem, a lélektani pontosság nem ellentétes a társadalmi erőviszonyok lényegbe látó ábrázolásával.

Rendben van. Major nem akarja kiszolgálni az idősebb nemzedék rosszul beidegződött, hamis elképzeléseit. De vajon elegendőt nyújt-e a fiataloknak, akik most, talán ezen az előadáson találkoznak először Shakespeare Rómeó és Júliájával?

*

Egy kora délután a mellékutcai utánjátszó moziban megnéztem Zefirelli Rómeó és Júliáját. Ismerik ugye, ezt a kora délutáni sihederközönséget, mely a mozik első sorait tölti meg, s röhögéssel, bégetéssel, kukorékolással, brekegéssel, idétlen közbekiabálással bosszantja a felnőtt nézőket? Ezt az aláfestő zenét most is élvezhettük, de a levegőben szinte anyagszerűen érzékelhető volt a kapcsolat is a vásznon törtétekkel. Akár a Globe Színház nézőterére képzelhettük magunkat, ahol valószínűleg a tengerészek, foltozóvargák, ácslegények sem viselkedtek illedelmesebben. Többen mutáló hangon előre bekiabálták a poénokat, ebből arra lehetett következtetni, hogy nem először nézik meg a moziban a Rómeó és Júliát. Luis de Funes badarságai helyett Shakespeare Rómeó és Júliáját. Ez is több a semminél. Természetesen nincs szándékomban Major rendezésével összehasonlítani, vagy értékelni Zefirelli filmjét,

de annyi bizonyos, hogy Verona látványosságainak bemutatásán, a dekoratív képeken kívül rátalált valamire, ami ezt az éretlen nemzedéket megnyerte, ami a mai fiatalokhoz szólt. Mint azt már sokszor megírták, Shakespeare művészetében többek között az a csodálatra méltó, hogy egyaránt élvezetet nyújtott a földszinti triviális ízlésű közönségnek és a páholyokban ülő előkelőségeknek. Shakespeare, mint gyakorlati színházi ember, a kor minden attraktív elemét belezsúfolta drámáiba. Erről lemondani éppen az ő esetében, könnyelműség lenne.

Hogy Major Tamás milyen nagy mestere a színház attraktív eszközeinek, legutóbb *A Luzitán szörny* rendezésével bizonyította fényesen. Peter Weiss didaktikus dokumentumdrámájával pazarlóan bőkezű. A Rómeó és Júlia előadásán pedig Shakespeare minden étvágyat kielégítő, dús reneszánsz lakomája helyett böjti sós heringgel vendégeli meg közönségét.

*

A művészet ma világszerte – irodalomban, filmben, képzőművészetben egyaránt – azzal az ellentmondással birkózik, hogy a magasabb rendű értékek mindjobban elszakadnak a tömegek kommerszalizálódott igényétől. Népszerűség és valódi művészet egyre távolabb kerül egymástól. Ezért kell keresni a lehetőséget a hidak építésére. Éppen Shakespeare-t – aki művészetében egyesíti a magasrendűt és a populárisát – elvont elméletekkel sterilizálni, vonzóerejétől megfosztani, az eredményt tekintve homlokegyenest ellentétes azzal a céllal, amelyet Major Tamás az aktuális színházért folytatott küzdelmében el akar érni. A valóságos és nem kiagyalt kapcsolat színház és közönsége

között – ez lehet csak a korszerű, a haladó, vagyis az élő színház mozgatója.

A FÉLELMETES TARTUFFE

Azt mondják, a komédiát és a tragédiát csak nagyon keskeny mezsgye választja el egymástól, de ezt az igazságot ritkán érezhetjük át olyan élményszerű teljességgel, mint *Molière Tartuffe*-je esetében. Még a legfejlettebb humorérzékű néző torkán is keresztbe áll a kacagás, amikor azt kell látnia, hogy egy tisztességes, jámbor polgárt pártfogoltja vagyonából kiforgathat, családostul utcára tehet, s aljas feljelentésével halálos veszedelembé sodorhat. A cselekmény logikai levezetése hideglelősen valószínű, a királyi igazságszolgáltatás *deus ex machina* befejezése nem ér sokkal többet, mint nagy lelki megrázkódtatás után egy szem könnyű idegcsillapító.

A *Katona József Színház* Tartuffe-felújításának fiatal rendezője, *Babarczy László* meglepő érzékenységgel találta el Molière majdnem-tragikus komédiájának valódi lélektani egyensúlyát, amely pedig – volt rá példa – nagyon könnyen felbillenhet. Kállai Ferenc Tartuffe-alakításán nem lehet nevetni. Nem a szemforgató fenevad nevetséges, hanem a hiszékeny, aki önként dugja fejét a fenevad torkába. Ha a Tartuffe szerepét játszó színész groteszkül elrajzolt, rajtakaphatóan álszent figurát kelt életre, ugyan ki hiszi el, hogy egy mind ez ideig józannak és körültekintőnek ismert gazdag úr az ő hipnotikus befolyása alá kerül, hozzá akarja adni lányát, kitagadja miatta a fiát, s házáat meg vagyonát neki ajándékozza, sőt még életfontosságú titkos iratait is a gondjaira bízta. Ha Tartuffe nevetséges kis képmutató, bizonyára nem keltette volna fel a gyűlöletnek, a támadásoknak, a gyalázkodásoknak azt az áradatát, mely Molière életét, a királyi pártfogás ellenére végigkísérte.

Tartuffe személye a *Katona József Színház* színpadán a sötétség félelmetes hatalmát képviseli. Jellemében nincs semmi

komikus feloldás (csak a helyzetek komikusak, amelyekbe belesodródik), ijesztően elvetemült alak, nem szeretnénk vele kihalt utcán éjszaka találkozni. A rendezői elképzelésnek megfelelően, *Kállai Ferenc* sunyi és erőszakos figurát formál, ravaszul figyelő tekintete mindent észrevesz, képmutatásáról csak a szituáció árulkodik, sohasem a túlbuzgó színészi jellemzés. Lényének alapvető brutalitása már első színrelépésekor lelepleződik; durva hangon förmed a komornára, pedig ebben a vidám, demokratikus szellemű házban nem így szokás beszélni az alkalmazottakkal. Itt még maga Orgon úr is eltűri, hogy Dorine minduntalan a szavába vágjon és kioktassa. *Kállai Tartuffe*-je azonban, mint a gátlástalan törtető általában, azzal nem törődik, hogy a nálánál alacsonyabb sorsúakra is pazaroljon a koncentrált szerepjátszás energiájából. A ravasz fenevadat nem könnyű csapdába ejteni; *Kállai* pontos lélektani megfigyelésekkel ábrázolja a folyamatot, ahogyan gyanakvását lassan elhomályosítja Orgon szép felesége iránt érzett szenvedélye. A törtetőnek választania kell: vagy ambíciója legyen, vagy szenvedélye.

A vallási álszentség bírálata, mely Molière idejében és még később is annyi vihart kavart, ma már inkább az önös érdeket leplező bigottság általánosabb érvényű rajzává lényegült, s másfajta gondolattársításokat is ébreszt. A rendező könnyű kézzel nagyolja el egy mulatságos kergetőzésben Cléante (*Suka Sándor*) véget nem érő fejtegetéseit a képmutatás és az igazi áhítat különböző természetéről. A hangsúly ebben az okosan átgondolt, eleven előadásban mindig a jellemeken, az emberi hitelességen van. Az életöröm és a hamis aszkézis, az őszinte érzelmek és az erőszakolt házasság, az önzetlen szeretet és a haszonlesés ellentéte színekben, hangulatokban megfogalmazott kontrasztokban is megjelenik szemünk előtt. *Török Iván* szellemesen variálható díszletében csodás öltözetű

alakok mozognak (a jelmezeket *Vágó Nelli* tervezte). Az életöröm és az egészség elsősorban *Mészáros Ági* Dorine-jából sugárzik; okosan, kedvesen, temperamentumosan keltette életre a talpraesett komornát. *Makay Margit* Orgon anyjának szerepében remekelt, leckét adott a fiataloknak a szöveg belső hevületének ritmusára tolmácsolt, kristálytisza színpadi beszédből. *Velenczey István* Orgon-figurájából esendő, naiv lelket formált, aki az őszinte meggyőződés hitével haladt végzetes útján. Elmirát, Orgon feleségét *Pápai Erzsébet* játszotta jól, a szerelmes Valért *Pathó István* mutálástól el-elcsukló hanggal, sok humorral, a szelíd, engedelmes Mariane-t Császár Angéla kedves természetességgel. Nem értjük azonban a tehetséges rendezőt, aki a legkomikusabb helyzetekben is hitelesen létező embereket ábrázol, hogyan engedhetett teret az előadás végén *Verebély Iván* és *Izsóf Vilmos* humoros magánszámának, miért nem próbálta az elképzelésének ellentmondó bohózáti betétet jobban „meg-tartüffösíteni”.

LEVÉL VELENCÉBŐL

Egy jó házból való pisai fiatalember meglopta szomszédját; feltört egy ajtót, gályarabság várt rá. Goldoni ügyvéd úr bravúrosan látta el védelmét. Már megbecsülést és tisztességes jövedelmet biztosított számára a jogi pálya, s ez mindinkább megszilárdította elhatározását, hogy örökre hátat fordítson a komédiaírásnak. S ekkor levél érkezett Velencéből. A levelet Sacchi, a kor egyik legnagyobb színésze írta, darabot kért Goldonitól, s a *Két úr szolgája* alapötletét ajánlotta témául. „Micsoda kísértés! – idézi fel a pillanat izgalmát az öreg Goldoni emlékirataiban. – Sacchi nagyszerű színész volt, s én szenvedélyesen szerettem a színházat; éreztem, hogy a régi vonzalom, a régi tűz, a régi lelkesedés újjáéled bennem.” Így született meg a *Két úr szolgája*, így vesztett el végképp a tizennyolcadik század Olaszországa egy kitűnő ügyvédet.

Goldoni a komédiás *Sacchi* kedvéért megírta a *Két úr szolgáját*, a *József Attila Színház Bodrogi Gyula* kedvéért előadta. S ez így van rendjén, hiszen az elsősorban helyzetkomikumon alapuló színdarab egyetlen, elementáris élet-éhségű, furfangos és ugyanakkor mosolyogtatóan együgyű jellemre épül, Truffaldino figurájára. Truffaldino a *commedia dell'arte* két állandó szolgaszerepének, a bergamói Arlecchino és Brighella tulajdonságainak összegyúrásából teremtődött. A talpraesett, ravaszdi fickó – mint a cím is elárulja – két különböző gazdához szegődik egyidőben szolgálatba, s ezáltal alig kibogozható bonyodalmakba keveredik. Akárcsak maga Goldoni, aki ezzel a darabjával szintén „két urat” szolgált egyidőben: a *commedia dell'arte* rögtönzött tréfáihoz, két évszázados maszkjaihoz makacsul ragaszkodó, maradi közönséget, és saját legbelsőbb művészi vágyát, hogy

megreformálja az olasz komédiát, s a vásári bohózat helyébe megteremtse a szenvedélyeket és érzelmeket árnyaltabban ábrázoló, magasabbrendű vígjátékirodalmat.

Bodrogi Gyula Truffaldinója megtanulhatatlan komédiás-öszönnel, lehengerlő ritmusérzékkel, humorral, kedvességgel uralkodik a színpadon. Telhetetlen, korlátolt és szemtelen, mégis, a gyermekeik boldogságát áruba bocsátó apák, romantikusan epekedő, ügyefogyott szerelmesek földöntúli vagy nagyon is földhözragadt világában ő a legszeretreméltóbb, legegészségesebb emberi teremtmény. Hazugságainak görgetege magával sodorja. Bodrogi golyhó szolgálékénye azonban megőrzi az életvidámság rendíthetetlen biztonságérzetét a valószínűtlenségek mélyében, a tudathasadás peremén is. Szemére vetik, hogy harsányabb, mint szerepe megkívánná. De hiszen Truffaldino ősi bohócszerep, a helyzetkomikum, a rögtönzés olyan szélsőséges kívánalmaival, amelyeknek igen nehéz lenne „finom” eszközökkel megfelelni.

Szirtes Tamás rendezésének sikerült az egész együttes hangulatát a Bodrogi alakításából sugárzó fiatalos jókedvre hangszerelni. Sok derűs ötlettel illesztette be *Wegenast Robert* kerekre szerelt vagy nyitható és csukható, bohókásan stilizált velencei díszleteit a játék koreográfiájába, bár néhol az ötletek még nem engedelmessé válnak észrevétlen természetességgel a cselekmény és a színészi alakítások belső törvényeinek. Rendezésének törekvése egyébként éppen a természetesség és keresetlenség volt. A két úr: *Voith Ági*, a férfiruhába öltözött, szerelmes leányzó és *Újréti László*, az imádott lovag, mulatságosan szeszélyes gazdái a túlzottan igyekvő, mindent összezagyváló inasnak. Kettejük közül mindenesetre Voith Ági játszotta több humorral a nőhódító férfit. Kaló Flórián Pantalone és Szabó Ottó Dottore szerepében, megsavanyodott, fontoskodó és gügye atyákat keltettek életre, a commedia dell'arte

hagyományaiban fogant alakokat, akik más-más szituációban, de szinte mindig megtalálhatóak a későbbi, összetettebb Goldoni-darabokban is.

És mi történik, ha annak idején Sacchi nem ír levelet Goldoni ügyvédnek Velencéből? Nem születnek meg Goldoni klasszikus vígjátékai? A színház iránt érzett szenvedély ily könnyen nem mond le jogairól. Ebben az esetben valószínűleg Goldoni írt volna Sacchinak Velencébe.

CSIP DOKTOR ÚR KALAPJA

Éppen elég sok a hasonlóságból fakadó bonyodalom *Shakespeare Tévedések vígjátéká*-ban, *Egri István* rendező nem kívánta ezek számát gyarapítani. Lépten-nyomon összetévesztik egymással a két ikerpárt, a Syracusai Antipholust és az Ephesusi Antipholust, valamint szolgálkat, a két Dromiót; valóban felesleges ráadás lett volna, ha a *Nemzeti Színház* előadása is összetéveszthető a néhány éve Pesten vendégszerepelt *Royal Shakespeare Company* emlékezetes produkciójával.

A Royal Shakespeare Company előadása a későbbi érett korszak bonyolultabb, sejtelmesebb világát vetítette a fiatal Shakespeare vígjátékára, mélyebb, mögöttes tartalommal átszellemítve a korai bohózatot. Egri István rendezői felfogása éppen ellentétes ezzel: a plautusi eredet robusztusabb, vásáribb komikumához vezet vissza, s elhessentve a darabban megbúvó, sötét árnyékokat, az ősi bohózat-jelleget hangsúlyozza. Már a színpadkép is meseszerűen vidám. A délvidék napsütése ragyogja be *Bakó József* díszletét, a közepen álló, szinte kacsalábon forgó fehér épületet stilizált, narancsvörös fák fogják közre, s tarka gyöngyfüggönyök idézik a rómaiás, vagy ha úgy tetszik, olaszos hangulatot. *Schäffer Judit* színes és puha jelmezei meghitt anyagszerűségükkel illeszkednek a gondtalanságot és életörömet sugárzó látványba.

Tánc és pantomim. Rohangálás, kavarodás, zenebona. S ahogyan az örültnek vélt Ephesusi Antipholus gyógyítására előteremtett vajákos, Csip doktor úr kalapjából a pirotechnikai művészet tűzijátékot varázsol elő, úgy szórja szét vidámabbnál vidámabb ötleteit Egri rendezése is. Hogy kerülnek színes rakéták Csip doktor úr kalapjába? Ezt a kérdést nem ajánlatos feszegetnünk. Mert ha belemelegednénk a kérdés-felelet

játékba, bizony ráébrednénk, hogy a nagyon vidám ötletek egy része éppúgy sántikál, mint az előadásbeli nagyon vén poroszló, kétéltű fegyver-mankójára támaszkodva. Azokra a mulatságos ötletekre gondolunk, amelyek nem a helyzet- és jellemkomikum kiaknázásából következnek, hanem öncélú pirotechnikai tüneményként szikráznak elő a rendezői lelemény kalapjából.

Az előadás dicséretére legyen mondva, lendületének sodró ritmusa nem hagy időt, hogy a kacagtató ötletek minőségén medítaljunk, válogassuk az ocsút a búzától. Egri nemcsak színészeit választotta a fiatalok köréből, de a játéknak is fiatalos tempót diktált. A két teenager-Dromio, *Pathó István* és *Benkő Péter* kamaszos szószátyársága, dinamizmusa s ifjú gazdáik, *Sztankay István* és *Szersén Gyula* egészséges kedélye miatt meg se fordul agyunkban a gondolat, hogy az összetévesztések boszorkányos sorozata kiegyensúlyozott idegrendszerükben bármi kárt tehetne. Bolondoznak ugyan, de nem bolondulhatnak meg. A tragikus árnyékoktól elsötétülni készülő vígjáték kissé meglepetésszerűen előálló, mesebeli happy-endje itt, a színpadon a lehetőségek természetes végkifejletévé változik. A lelkiállapotok shakespeare-i ábrázolására az együttesből Sztankay érzett rá leginkább, mellesleg a komédiázás minden rendű és rangú eszközét fölényesen használja. *Béres Ilona* és *Dániel Vali* A makrancos hölgy testvérpárjának, Katalinnak és Biancának bájosan kontrasztos előképét formálták meg. Béres komikai tehetségének ismeretlen színeivel mutatkozott be, talán néhány túlzó gesztustól tartózkodnia kellene. *Gelley Kornél* mulatságos, új látószögéből elevenítette meg a herceg figuráját. *Csernus Mariann* groteszk humora kitűnően érvényesült az apácafőnöknő alakjában. *Gáti József* szánandó Aegeon, *Balogh Zsuzsa* ragyogóan szép kurtizán, *Rajz János* szeretnivaló bohóc mint Csip doktor úr. *Szász Imre* fordítása elevenen pezseg. Akár az előadás.

STRINDBERG NEVETSÉGES?

1968 szemtelen, hitehagyott nevetéssel válaszolt a századforduló sötét mágusa, *August Strindberg Haláltánc*-ának alvilági szenvedélyű gyűlölködésére. Ez az időről időre felhangzó nevetés a *Pesti Színház* nézőterén, ez a váratlan és meglepő reakció, a bemutató legelgondolkoztatóbb benyomása. Elavult volna Strindberg, aki a modern pszichológiai dráma megteremtésében évtizedekkel megelőzte korát? „Mindnyájan Gogol Köpenyéből bújtunk elő” – mondta egyszer Dosztojevszkij az orosz regényírókról. Mindnyájan Strindberg Haláltáncának figuráit járjuk – mondhatná a modern nyugati drámaírók java része, s közöttük is elsősorban Edward Albee, aki a *Nem félünk a farkastól* című színművében szinte lépésről-lépésre tanulta el a nagy táncmester koreográfiáját. Albee Strindberg-től tanult, ezt már drámája megjelenésekor is mindenki tudta, de hogy ilyen mértékben volt fogékony... A *Nem félünk a farkastól* nem csupán a strindbergi elátkozott szenvedélyből meríti ihletét, nem csupán az iszonyat és szánalom színeit újítja meg a svéd vártüzérkapitány és felesége emberfeletti, halálos marakodását átültetve a mai amerikai társadalomba, de a dráma érzelmi elváltozásainak vegyi folyamatait, belső ritmusának lüktetését is pontosan követi. Természetesen itt is csak a *Haláltánc* tökéletesen zárt kompozíciójú első részéről beszélünk, melynek hatását a ritkán játszott második rész hozzácsatolása nemhogy fokozná, de lerontja. Az idegen anyagú második rész bemutatását nem indokolja más, mint az, hogy néhány évvel ezelőtt, a híres londoni előadás – *Laurence Olivier*-vel a főszerepben – is így játszotta.

Vajon a *Haláltánc* megírása óta eltelt csaknem hetven esztendő alatt valóban nevetségessé vált Strindberg hisztérikus

démoni lázadása a polgári világ szabályai, a férfi és nő kapcsolatának kialakult törvényei ellen, valóban komikus árnyékokká lettek a gyűlölet tajtékzó, szenvedő monstrumai? Strindberg alakjainak valóság felettivé fokozott féktelen vadságában, kegyetlen játszadozásaiban mindig volt valami groteszk elem. Thomas Mann, Strindberg rajongója – szellemének egyetemességét Goethehez hasonlítja – „sátáni komikumnak” nevezi művészetének ezt a vonását, „mely sokkal mélyebb és iszonyatosabb a humornál”. Ezen derülne hát szinte felszabadult hangossággal a Pesti Színház közönsége? Valószínűtlen. A nevetés a megkönnyebbülést jelzi, hogy nem bűvöl már a rontó varázslat, elidegenedve, kívülről tudjuk nézni a nemek ördögi mérkőzését.

Horvai István rendezésének tudatos koncepciója az elidegenítés, a komikus mozzanatok, a gyűlölet abszurditásának hangsúlyozása. Rendkívül átgondoltan, következetesen váltja valóra ezt a szemléletet az előadásban. A mai kor groteszk rálátásával ábrázolja a végletes jellemeket, s a szándékolt hatás elérésében nincs is nehéz dolga. Ha úgy akarjuk, Strindberg eszeveszett tombolásai, indulatainak szörnyeteg-teremtményei józanul nézve éppoly nevetségesek, akár a részeg emberek az antialkoholista szemében.

Ráadásul a kor érzelmi kifejezésének divatos külsőségei, az írói tehetség szuggesztivitásától függetlenül, hamar elavulnak, különösen a századforduló változékony időszakából valók. De vajon érdemes-e Strindberget azért bemutatni, hogy bebizonyítsuk: korunk racionalista szemlélete nem tudja elfogadni. Úgy gondolom, itt nincs helye az okos kétértelműségnek. Választanunk kell. Vagy hiszünk Strindberg hipnotikus drámai erejében, vagy kinevetjük. Mindkét álláspont elfogadható, a kettő együtt azonban: fából vaskarika.

Az előadás két nagy alakítása, *Básti Lajosé* és a feleséget megszemélyesítő *Sulyok Máriáé*, szintén magában hordozza ezt a feloldhatatlan ellentmondást. Az elemzést még az is megnehezíti, hogy mindketten más-más stílusban játszanak. Básti a naturalista Strindberget, Sulyok az új-romantikus, az expresszionista drámaírókat igyekszik tolmácsolni. Strindberg éppolyan összetett és sokarcú, akárcsak jellemei. Básti a cselekvések köznap pszichológiai nyelvére próbálja lefordítani a strindbergi örületet. Csodálatos türelemmel, elemző tapintattal, jellemzőerővel „emberiesíti” a gyűlölet és szeretet ellentétének és azonosságának mítikus szenvedélyeit. Alig észrevehető gesztusokkal „leplezi le”, teszi nevetségessé a szerencsétlen zsarnokot. A tudatosan keresett komikus árnyalat az ő alakításában a legerősebb.

Sulyok a színészi alkatához közel eső jellegzetességeket érzékelteti nagyszerűen: a szenvedély szikár fenségét, a vad és komor nagyságot. A szenvedés és a bosszú fanyar, keserű ízeit. Az elidegenítő hatást ő nem a kicsinyítéssel, hanem a túlfokozással éri el. Megindítóan festi a cinkos gyöngédség, a szájalom színeit; az erotikus hatalmat, a strindbergi világ alapvetően fontos motívumát azonban nem ábrázolja. „Bizonyítási eljárása”, amikor a férje iránti bosszúvágyból néhány perc alatt, szemünk láttára megőrjíti a vártorony jelképes börtönébe idevetődő régi barátot, kínos szerelmi jelenetbe fullad. Strindberg örökké visszatérő látomása: a titokzatos és gyűlöletes hatalmú Nő, cipője megcsókolására kényszeríti a rabszolga férfit – fanatikus Erinnys parancsává változik. *Benkő Gyula*, Kurt, a barát megformálója, a maga rokonszenves, természetes színészi eszközeivel inkább egy nemes lelkű szalonreazonőrt játszik, mint a szegény fenevadak hiszékeny és agyongyötört áldozatát.

„Komikus alak lenne, ha nem volna tragikus” – mondja Kurt a századforduló híres vartüzérkapitányáról. Ugyanezt mondhatnánk Strindberg Haláltáncáról is. Komikus darab lenne, ha nem volna tragikus.

OROSZ DON QUIJOTE

Valamikor, nagyobbacska gyermekkorunkban, a Lamb testvérek Shakespeare-meséi kalauzoltak át bennünket az irodalmi mitológia csodavilágába, ahol megszelídítve, pórázon vezették elénk a hatalmas drámák leegyszerűsített történeteit. A jámbor jószágok barátságosnak mutatkoztak, hízelegtek, kellették magukat, de azért mindig megőrizték a kiszámíthatatlanság titokzatos vonzását, mindig sejtettek valami egyelőre hozzáférhetetlen vadságot és bölcsességet, amely a későbbiekben romantikus kedvet ébresztett valódi mivoltukat megismerni. Az ügyesen tömörített, kerekre formált mesékben természetesen nem tükröződhetett Shakespeare génusza, de a megindító, színes történetek egészséges irányba befolyásolták az irodalmi ízlés és érdeklődés kialakulását.

A világirodalom nagy epikus műveinek színpadra alkalmazása és megfilmesítése tulajdonképpen a Lamb testvérek meséinek módszerét követi, legtöbbjük megőriz valamit azok gyermekdedségéből is. A bonyolult, húsos, epikus cselekmény drámai kicsontozása szükségszerűen leegyszerűsítés is egyben, a leglényegesebb fordulatok szoros egymáshoz illesztése az okok és okozatok pszichológiai hálózata nélkül, végül menthetetlenül magán viseli az „ifjúsági” jelleget. Ez alól még az olyan kristálytisza, intelligens dramatizálás sem kivétel, mint *Dosztojevszkij A félkegyelmű* című regényének *Tovsztonogov* által készített színpadi változata, amelyet a *Nemzeti Színház* mutatott be.

Nehéz elképzelni értőbb, sűrítettségében teljesebb drámai tömörítést. Mégis, a látszólag mellékes mozzanatok, a gazdag és ellentmondásos lélekrajz, a monológok és belső monológok vastag rétegei alól gondosan kifejtett, tisztára kapart

cselekmény összhatása inkább valami múlt századi romantikus opera szövegekönyvét idézi, mint Dosztojevszkij démoni erejű, beteg szenvedélyektől zaklatott, sötét s mégis megrendítően tiszta világát, a látnoki képzeletet, mely új fejezetet nyitott a modern pszichológia és a modern regény történetében. Ez nem Tovsztonogov, nem is *Egri István* rendező hibája – ők a tisztelettől és szeretettől megilletődve, szinte lábujjhegyen léptek be az író birodalmába –, maga a műfaj felelős érte. Világért sem állítanánk, hogy a regénydramatizálásoknak nincs létjogosultságuk; a közönség sem a múltban, sem a jövőben nem akar lemondani az örömről, hogy képzeletének színpadja után, a valóságos színpadon is megelevenedni lássa kedves regényhőseit, s a vizualitás tapintható közelségében újraélje olvasmányélményeit. S mi több, a Shakespeare-mesék, Tolsztoj-mesék, Dosztojevszkij-mesék a művészetre éppen csak eszmélő nézőt előbb-utóbb talán elvezetik az eredeti mű megismeréséhez is. Persze a világszerte egyre tömegméretűbb irodalmi leveskocka-, regénykonzerv- termelés láttán nem alaptalan a félelem sem, hogy az egyre népszerűbb kivonatgyártás sehova sem vezet, legfeljebb felületességhez, látszat-műveltséghez. Mégis, ha arra gondolunk, hogy Tolsztoj vagy Dosztojevszkij alakjai és helyzetei elszegényítve is gazdagabbak a színpadot és mozivásznat elárasztó silány alkotásokénál – még töredékükben is hatalmas tömbjét foglalják magukban a művészi igazságnak és ráismerésnek, úgy a végső tökéletesség igénye nem látszik olyan fontosnak.

A félkegyelmű nemzeti színházi előadása rendkívül mozgalmas és szenvedélyes drámai történetet elevenít meg, s két egészen kiváló színészi alakítás hiteles dosztojevszkiji légkört teremt a színpadon. *Iglódi István* Miskin hercege és *Sinkovits Imre* Rogozsinja ihletett műalkotások. Amikor ők

ketten vannak jelen a színpadon, az előadás más szellemi régiókba röppen fel, körülöttük érezzük a sosem volt, s mégis valóságos tizenkilencedik századi Oroszországot, mely Dosztojevszkij betegségtől túlfűtött, zseniális fantáziájában élt. Drámai duettjeikben, különösen a gyilkosságot követő kísérteties utolsó jelenetben, Egri István rendezői irányításával, olyan szorongató látomás részeseivé avatják a nézőt, mely méltó a regény lapjaihoz.

Iglódi István – Miskin herceg – külső megjelenésében talán nem fedi teljesen elképzelésünket, első megszólalása után azonban nyomban megfeledkezünk erről. Szeme, mint valami óriásira nagyított moziközelkép, jóságról, naivságról, gyermeki védtelenségről beszél. A megértésnek és szeretetnek ez az orosz Don Quijotéja éppolyan csudabogár, mint spanyol őse. Az előítéletek, a meggyökeresedett szokások által összetartott, természetellenes világban, a természetesség és őszinteség az együgyűség látszatát ölti. A „félkegyelmű” Miskin herceg jellemét a betegség megőrizte ősi, romlatlan állapotában; tapasztalata, neveltetése, a társadalmi konvenciók rendszere nem vont függőnyt valódi lénye elé, akár a tiszta üveglakon keresztül láthatunk lelkébe, gondolataiba. Iglódi nem a megszokott színészi kelléktárból ruházza fel az alakot, nem keresi a legkifejezőbb mozgást, hanghordozást, legalábbis észrevehetően nem. Lenyűgöző érzéssel és intelligenciával, a lélek belső sugárzásával talál rá Miskin herceg egyéniségének normál A-hangjára, s a kifejezés eszközeit – úgy tetszik – mintha a színészi gondviselés magától értetődő ajándékként fogadná el. Számomra például teljesen mellékes, hogy ezek az eszközök szakmailag mennyire kifinomultak és bravúrosak. Iglódi a legbensőbb átlényegülésnek olyan rejtélyes metamorfózisát éli át, annyira más megközelítésből jut el

szerepéhez, mint amit az utóbbi időben a magyar színpadon többnyire megszokhattunk, hogy ez a művészi magatartás nemcsak egyetlen szerep sikeres megformálásának kulcsa, de újabb reményeket ébreszt, hogy ez a fiatal színész-rendező nemsokára jelentékenyen szól majd közbe színházi kultúránk alakulásába.

Sinkovits Imre Rogozsinja féktelen szenvedélyében, örült szerelmében méltó ellenpólusa Miskin hercegnek. A gyűlölet és szeretet, a bűn és a megváltás dosztojevszkiji kettősége, Rogozsin megszállottsága, Miskin herceg tétovasága és látszólagos következetlensége, epilepsziás betegségéből eredő megfogalmazhatatlan büntudata: hangulatában sokkal többet sejtet meg a dosztojevszkiji mögöttes világból, mint amire a cselekménykivonat lehetőséget ad.

Sajnos az előadás eredeti egyensúlyára következtetni nem tudunk, mert a Nasztaszja Filipovnáat alakító *Várad* *Hédi* betegsége miatt hirtelenjében *Medgyesi Mária* vette át szerepét, s az idő és a kényszerhelyzet szorításában adós maradt a nem száz-, de ezerszínű központi nőalak árnyalt megformálásával. A jelenlegi felfogásból egyszerűen nem érthető, mi az a titkolt szenvedés, lelki előkelőség a szeszélyes, magát közönségesnek játszó, tébolyultan boldogtalan szépségben, ami Miskin herceget önsorsrontásra indítja.

Ha egy előadás összhangja bármely külső okból összetört: szétszóródott cserépdarabokból következtetünk a váza eredeti formájára. *Avar István*, *Raksányi Gellért*, *Máthé Erzsébet*, *Béres Ilona* színes, de sokszor túl színes alakítása, *Bakó József* szép, bár elgondolásában kissé külsőséges díszletei, *Schäffer Judit* jelmezei, *Goda Gábor* plasztikus fordítása s mindenekelőtt *Egri István* tartózkodóan egyszerű rendezése

mégis arra engednek következtetni, hogy értékes váza lehetett az áldozat.

EGY SZÍNDARAB CANOSSÁJA

Legendás régi szépségek idegen vonású arcképe, ha néhanapján kezünkbe kerül, furcsállva nézegetjük. Ez lett volna hát az egykori szépségideál? Ez a csábos kis toka, merész orr? Ilyenkor egy-két szokásos mélabús gondolat következik a közizlés változékonyságáról, amelyet sokkal mélyebb és bonyolultabb összetevők irányítanak, mint amit a léha csengésű „divat” szóval foglalhatnánk össze. Hasonlóképpen csalódottan szembesülünk néha az irodalmi és színházi legendákkal is.

Pirandello IV. Henrikje valóban olyan nagy szerep, ahogyan azt az emlékezet megőrizte? Mármost azok emlékezete, akik szerencsések voltak látni a fiatal *Várkonyi Zoltán-t* 1941-ben, a *Madách Színház*-ban, a *Pütkösti Andor* rendezte előadásban. Várkonyi bizonyára remekelt szerepében, de Pirandello mélységesen pesszimista filozófiai fejtegetéseinek tragikus izzású időszerűséget kölcsönzött a téboly feszültségétől szétrobbanni készülő odakinti világ is. A dúsgazdag olasz arisztokrata – akin egy véletlen baleset következtében úrrá lesz a téveszme, hogy ő a nyolcszáz év előtt élt német-római császár – hiába gyógyul ki betegségéből, a huszadik század valósága elől önként visszamenekül az örület képzeletvilágába. Gondoljuk csak meg, 1941-ben milyen meghittnek, hívogatóan családiasnak tetszhetett a színes jelmezekkel, ünnepi szertartásokkal feldíszített magánörület, a valóság tomboló kollektív örületéhez képest. A történelmi helyzet, a nézők idegrendszere felfokozta, mögöttes jelentésekkel gazdagította a Pirandello-dráma hatását, s a filozófiai tételeket színpadi formába öntő mű robbanószerkezetté vált a tehetséges, haladó gondolkodású művészek kezében.

Talán nincs is olyan Pirandello-írás, amely a tartalom és forma meggyőzőbb egységében, vegytisztább állapotában fejezné ki a pirandellói életfilozófiát, mint a IV. Henrik. A darabjaira törött, ingatag és megismerhetetlen világban az emberek valamennyien szerepet játszanak érdekből, kényszerből vagy kétségbeesésből, szerepeket, amelyeket a fölülmúlhatatlan színházi rendező, a Végzet rájuk osztott. Meztelen arcát senki se mutatja. A szerep végül örökre rá-merevedik a magatartásra, az álarc összenő a bőr sejtjeivel, már semmiféle operációval nem lehet szétválasztani őket. Pirandello IV. Henrik szájába adja a dráma tételét: „Ez a ruha nekem nyilvánvaló és önként vállalt torzképe egy másik szüntelen s minden pillanatban megújuló álarcos játéknak, amelynek mi mindannyian önkéntelen bohócai vagyunk!” IV. Henrik az író sötét filozófiájának, szörnyű félelmeinek, ismeretelméleti pesszimizmusának színpadi kísértetalakja. De az újdonság és a felizzító időszerűség kihunytaival is megmaradt-e olyan hatalmas és hálás szerepnek, mint amilyenné a legendásító emlékezés felfokozta?

A *Vígszínház* előadása nem ad megnyugtató választ. Pedig a címszerepet eszményi művészalkatra bízták. A színház valószínűleg nem *Latinovits Zoltán*-t találta meg erre a szerepre, hanem a szerepet választotta ki Latinovits számára, hogy végre méltó feladathoz juttassa. Éppen ideje volt erre gondolni. Évek óta valamennyien tudjuk, hogy egy mágikus tehetségű, páratlan intellektusú színész kortársai vagyunk, ha azonban nagy színpadi szerepeit próbálnánk felsorolni, korántsem esnénk a bőség zavarába. Ellenkezőleg. Mi az oka ennek? A színház, a színházak, Latinovits maga, a balszerencse sorozata? – már hiábavaló kutatni. Annyi bizonyos, hogy Latinovits művészi adottságai nagyobb lehetőséget jelentenek színházi kultúránk

számára, mint amivel eddig élhetett. Most Várkonyi Zoltán a generációváltás szép gesztusával átengedte híres szerepét a soron következő nemzedéknek (korától nyugodtan eljátszhatta volna, hiszen Pirandello IV. Henrikje ötven év körüli férfi), s maga a rendezés munkáját vállalta.

Miből áll tulajdonképpen a darab, ami az emlékeket széthessentve, tényszerűen a rendező kezében maradt? A fent említett keserű bölcséleti tétel kifejtéséből és egyetlen nagyon hatásos színpadi fordulatból. A körítés az örgrófnéről, az örgrófné lányáról, az örgrófné szeretőjéről, az egykori vetélytársról s a többi történelmi kutyafüle ma már követetetlenül mesterkéltnek, tökéletesen avítnak tetszik. Túl sok maradt belőle még azután is, hogy a színház baljós előérzettel rengeteget húzott a szövegből.

A nagy szerepről pedig ennyit: az exozícióban egy mániákról beszélnek, aki kitűnő színészi képességekkel rendelkezett korábban is, s most a német-római császárnak képzeleli magát. Nem a néző beavatásának dramaturgiájával, hanem a meglepetés hatásával építkező darab első felvonásában valóban látunk egy őrültet, aki egykori színházi élményeit valószínűleg a századforduló teátrális játéktílusából merítette. A második felvonásban következik csak a hálás színészi feladat, amikor kiderül, hogy az őrült agyáról már régen felszállott a rögeszme köde. A nagy fortissimók után Latinovits itt hirtelen váltással, ritkán hallott gyöngéd és fájdalmas emberi hangot üt meg. A megcsalatott és kiábrándult entellektüel vergődését a legegyszerűbb és legnemesebb eszközökkel ábrázolja, valóban a lélek titokzatos mélyéről szól hozzánk. Gyönyörű, gazdag pillanatok. Azután ismét a harmadik felvonás zavaros ribilliója, a váratlan gyilkosság, amellyel IV. Henrik örökre magára zárja

a téboly ketrecét. Normális? Vagy mégis őrült? Latinovits mesterien játszik a megválaszolhatatlan kettősséggel.

Az 1929-ben játszódó cselekményt, a jelmezek tanúsága szerint, az előadás visszakalauzolta az időben. A modern ruhák és a történelmi jelmezek izgalmas ellentétének elhagyásával a dráma időszerűségének még a látszatát is eltörölte. Érthető, ha az előadás nem vállalja az azonosulást a pirandellói filozófiával, de hogy egy kiváló színművész brillírozzon az őrültség és józan ész művészi megjelenítésével, kevésnek bizonyul egy színmű eleven sikeréhez.

Pirandello nagy író volt, a modern színház korszakos újíója. Darabjai olyan meghatározó szerepet játszanak a huszadik századi színház fejlődésében, mint annak idején Proust írásai a modern regény kialakulásában. De most nem a legjobb idők járnak művészetére. A kő, amit a polgári színház állóvizébe behajított, már nagyon régen merült le, az utánzatok hullámkörei pedig csaknem a mai napig gyűrűznek még. Forradalmasító drámatechnikai találmányai új konvenciókká lettek, filozófiáját közhellyé hígított változatban fillérekért árusítják. Talán egy-két évtized elteltével az idő igazságot szolgáltat műveinek, s azok is többet jelentenek majd a korabeli nézőnek.

VÉGZETES SZERETET

Iszaak Babel életművének újrafelfedezésével, rehabilitálásával a világirodalom elásott kincsre bukkant. A kincs kevés, mindössze egy kötet, de felbecsülhetetlen értékű. Miért kellett ezt a kincset elásni – szerencsére ma már csak akkor érthetjük meg, ha belehelyezkedünk egyfajta megcsuszamlott logikába. A csodálat és gyengédség, melyet a *Lovashadsereg* vagy az *Odesszai történetek* kegyetlen tündérmeséi olvasásakor érzünk, nem csupán az istenáldotta költői tehetségnek szól, de kimondatlanul is magába foglalja a túlélők, a következő nemzedék szégyenkezését az író kétségbeejtően igazságtalan pusztulása felett. Babel művészetét nemcsak szeretni, de megszerettetni is belső parancs. Az utókor jóvátétele ez, s némiképp kötelessége. A Thália Színház ebből próbálja kivenni részét, amikor az *Alkony* után most a nagy szovjet író másik drámáját, a *Mária*-t is bemutatta.

Néha azonban a szeretetből is megárt a sok. A túlzott aggodalmaskodás, gondoskodás végzetes lehet. A Thália Színházban is agyonszerették Babelt. Kazimir Károly átdolgozása és rendezése valószínűleg előre ki akarta védeni az esetleges dramaturgiai és politikai kifogásokat. Addig- addig hadakozott képzelt támadásokkal, addig-addig mentegette, igazolta, istápolta a színdarabot, amíg a költői dráma helyett végül harsány ügyvédi védőbeszéd elevenedett meg a színpadon. A vádbeszédet egyedül csak ő vélte hallani.

Babel színműve nem szorul védelemre. A nyolc képből, nyolc összefüggő kis elbeszélésből álló Mária, ha túlságos jelentőséget tulajdonítunk a műfaji követelményeknek, talán nem tökéletes dráma, de az irodalmi anyaga remekmű. Babel egy cári tábornok családjának széthullásában festi meg a

forradalmat közvetlenül követő zűrzavaros évek kegyetlenségét, szomorúságát és pátoszáat.

A címszereplő Mária, Mukovnyin tábornok nagyobbik lánya, a forradalom tisztaságának és életerejének jelképes alakja, a Vörös Hadseregben harcol. Sohasem jelenik meg a színen, mindig csak beszélnek róla; vonzó személyisége távoli szilárd pont a társadalmi földrengésben.

Nemcsak általában a dráma műfajának, de Babel írói művészetének is a lényegéhez tartozik az ábrázolás sűrítettsége. Legendás tömörsége, sokatmondó kihagyásai a miniatúrben koncentrálják a freskók gazdagságát. Új jelenetekkel, magyarázó, illusztráló betétekkel gazdagítani a mű harmonikusan zárt világát; a dráma nyelvére lefordítva, szegényítést jelent. Kazimirt ebbe az irányba sodorták kételyei. Úgy látszik, nem bízott eléggé a színdarab kifejezőerejében, s ahelyett hogy a beleélés mélységével próbálta volna a néző érzelmeit megnyerni, a cselekményt szélesítette.

Átdolgozása nemcsak feleslegesen „drámaiásította” Babel színművét, de didaktussá és bőbeszédűvé is tette. Az új motívumok túlhalmozott jelzői egymás hatását rontották. A furcsa kor groteszk ellentmondásairól mennyivel többet és jellemzőbbet mond el a bábeli szöveg, ahogyan a kacér tábornoklány a zsidó feketézőt szédíti, s a felhalmozott élelmiszeres-zsákok, mocskos bútorok között egykori főherceg udvarlója morgantikus származásának problémáiról csacsog, vagy mennyivel beszédesebb a kocsmában rakodómunkásoknak pénzért csellózó Golicin herceg magatartása, mint például a megelevenedő, elégikus visszaemlékezés a hajdani fényes bálókra.

Az amúgy is erős drámai hatásokkal élő színdarab a művészi önfegyelem béklyóját ledobva magáról, a melodráma és a

grand guignol felé tovább színesedett. A különböző Babel-novellákból kiemelt részletek, az új szereplők megjelenése, az erőszakolt, vadonatúj dramaturgiai összefüggések nemhogy árnyalták volna a bábeli világot, de éppen hogy leegyszerűsítették. Mária, az eredeti darabbal ellentétben, a Thália Színház változatában meghal. Amikor letartóztatott húga ezt megtudja, elájul. Az ugyancsak letartóztatott Dimsic itt a Vörösőrségen elmondja Babel egyik legszebb novellájából Gedali, az öreg zsidó ószeres híres hitvallását a forradalomról, a jó emberek Internacionáléjáról. Milyen lélektani meggondolásból került a mások nyomorúságából meggazdagodó kufár szájába a megindító szöveg? – nehéz megfejtani. Talán mert ez is zsidó, az is zsidó? A drámai hatások a zsinórpadlást verdesik. Egy felkínált szűzlányt a feketéző Dimsic előttünk próbál meghódítani, a részegen megerőszakolt tábornoklány hangosan sikoltozik, majd később, hogy lezülléséről megbizonyosodjunk, egy darab kenyérért elmegy két férfival (a motívum ismét egy másik novellából kiemelve). A jelképes új életet szíve alatt hordó fiatalasszony a színpad előtt és mögött a vajúdas teljes naturális kottáját sikoltja el. A nyomorékok nyüszítenek, hörögnek, csúsznak, másznak, a forgószínpad forog. És mi szédülünk.

A színészi játék is túlhangsúlyozott. Drahotá Andrea és Simon Zsuzsa átélt és finom alakítása megnyugtató foltot jelentett az eszközök színorgiájában. Kár, hogy Somogyvári Rudolf a feketéző konjunktúra-lovagot elsősorban „zsidós” hanghordozásával jellemezte. Ez éppolyan külsőséges megközelítése a bábeli figurának, mintha valaki a magyar parasztot a „mög”, az „adj isten, gazd’uram” népieskedő kacskaringóival próbálná hitelessé tenni. Wessely László szép

fordítása mindvégig megbízható kapcsolatot jelentett Bábel művészetével.

„Úgy vélem, hogy azok a gyerekek, akiket most csinálnak, már megérik a jó életet” – mondja Bábel egyik szereplője kedves pátosszal a darab végén. Be kell vallanom, az előadás befejezésére nem emlékszem pontosan. Mintha olyasvalami derengene, hogy a bábeli reménység megvalósulását bizonyítva, a teljes szereplőgárda divatos, mai ruhában megjelent a színpadon, s hallgatta a rádió közvetítését: az első ember feljutott a világűrbe. De ez a befejezés nem lehet igaz. Valószínűleg csak képzelődtem.

HÁZMESTEREK ÉS KRITIKUSOK

Alig néhány hónapja, hogy megjelent magyarul *Mihail Bulgakov* lenyűgöző regénye, *A Mester és Margarita*, s most a Katona József Színház bemutatta *Iván, a rettentő* című komédiáját.

A Mestert, e szegény huszadik századi Faustot, Jézusról és Poncius Pilátusról szóló, közlésre el nem fogadott regénye miatt a kritika támadása s a támadás következményei elme-gyógyintézetbe kergetik. A harmincas évek Moszkvájában a különös kíséretével felbukkanó Sátán szolgálat végül igazságot a gyötrött írónak; a metafizikus Rossz megszemélyesítője emberségesebbnek mutatkozik a szolgalelkű, kapzsi bürokratáknál. Az Iván, a rettentő feltaláló hőse csodálatos időgépével Rettegett Iván korába repíti a zsarnokoskodó, ostoba házmestert, s a moszkvai lakás társbérleti szobácskájába a szentséges cárt. Mondanunk sem kell, hogy a szerepcsere a valódi cár javára billenti az erkölcsi mérleget.

Nyomasztó korszakai a történelemnek, amikor kritikusok és házmesterek félelmetes hatalmasságokká növekedhetnek. Barátságtalan időket jelez, ha a műalkotás elbírálása a műalkotójának egzisztenciális biztonságát fenyegetheti, ha a házmesterek nem a lépcsőházak tisztaságára felügyelnek, de a lakók cselekedeteire s talán gondolataira is. Lelkiismeretlen kritikusok és lelkiismeretlen házmesterek ugyanazt az alantas szerepet vállalják: segítséget nyújtanak a hatalom visszaéléseihez.

„Kézirat sosem ég el” – mondja a Sátán a Mesternek, aki csüggedésében tűzbe vetette regényét. Az író azonban halandó – ezt elfelejtette hozzátenni. Bulgakov például nem érthette meg *A Mester és Margarita* megjelenését (negyed századdal halála

után lett világsiker), az Iván, a rettentő is csak a főpróbáig juthatott el. A gyanakvás és rosszhiszeműség légkörének előbb el kellett oszlania, hogy a nyilvánosság elé kerülhessen a szatíra a gyanakvás és rosszhiszeműség légköréről.

A fantasztikum és groteszk realitás, a filozófia és a költészet ezernyi árnyalatát magába olvasztó hatalmas regény összetettségéhez természetesen nem mérhető az egyetlen hatásos ötletre épülő színpadi játék, a komédia gondolati anyagában mégis nagyon sok rokonságot fedezhetünk fel a regénnyel. A Mester imigyen beszél például az idegszatóriumbeli szomszédjának a Latunszkij-féle kritikákról: „Ezeknek a cikkeknek minden sorából – fenyegető, magabiztos hangjuk ellenére – valami hamisat, valami nagy bizonytalanságot véltem kiérezni.” Ugyanezt a hamisságot és bizonytalanságot érezhetjük Iván Vasziljevics házmester magatartásában is, túlzó buzgalomával, kattogó frázisaival tulajdonképpen hercegi származását próbálja elfeledtetni (mint mondja, Pantyelej kocsisuk természetes gyermeke). A házmester elvtárs a cári trónon igen hamar sutba dobja túlzó buzgalmát, kattogó frázisait, kifordítja politikai köpenyegét, s rövidesen cárabb lesz a valódi cárnál. A jellemképlet tökéletes, s főként nagyon ismerős.

Bulgakov vérbeli színházi ember. Olyan szellemesen és fölényesen szerkeszt, ahogyan a szovjet drámairodalomban csak nagyon kevesen vagy még kevesen sem. A *Turbinék végnapjai* című drámáját Sztálin állítólag tizenötször nézte meg. Később Sztálin kegyéből annyi maradt, hogy az író segédrendezőként dolgozhatott a Művész Színházban. A házmester-kritikusok finom ösztönükkel azonnal megszimantolták a pártfogó kegyének elfordulását, s rágalmaikkal, durva támadásaikkal haláláig megkeserítették Bulgakov mester életét.

A *Katona József Színház* együttese szeretettel és a tárgyhoz méltó tehetséggel vesz részt e kései Bulgakov-rehabilitációban. *Iglódi István* rendezése elsősorban helyzetkomikumon alapuló fergeteges vígjátékot görget a színpadon, erős hatásokat, bohózati színeket használ, s csak utólag, elkésett reakcióval döbbsenti rá a nézőt, hogy valójában milyen szomorú darabot látott. A nevetés elültével ugyanaz a homályos és kellemetlen érzés lesz úrrá gondolatainkon, mint A Mester és Margarita olvasása közben: sátáni mágiák nélkül, emberszabású kandúrmacskák, biciklikerekből és üvegcsékből összeszerkesztett, titokzatos időgépek nélkül, a mindennapos józan valóságban vajon létezik-e erő, mely hasonló eredményességgel szállhat szembe a kisszerűséggel és ostobasággal?

Major Tamás demagóg házmestere mintha állandóan keze ügyében tartaná csonkig írt ceruzáját, mellyel feljelentő levélkéit szokta papírra körmölni. Egy fülessapkás, sunyi Tartuffe röppen a 16. század cári trónjára. S a szűkös társbérletbe mintha maga Cserkaszov lépett volna *Eizenstein Rettegett Iván*-jából. Major hanghordozása, gesztusai boltíves palotatermekre méretezettek. A cári magabiztosság lassacskán eltűnedezik az idegen környezetben, s a kopott házmesteri göncökbe bújva, tragikomikus alak áll előttünk. Magatartása a kinőtt ujjú kabát, a fémkeretes pápaszem ellenére is erkölcsi nagyságot sugároz. Megesik rajta a szívünk, s azt kívánjuk, dobják vissza minél előbb ezt a kifogott szerencsétlen cári halat saját korának éltető vizébe. *Elbert János* felszabadultan virtuóz fordítása számtalan komédiai lehetőséget kínál a szemtelenül köznapi és az ódon zengzetű archaikus nyelv ellentétével.

Törőcsik Mari mély humorral, pontos, lényegre törő művészetével formálja meg az állandóan csacsogó, butuska színésznőfeleséget, a zseniális feltaláló moszkvai Fráter Erzsikéjét. Cinizmusa fölé az angyali csacsiság valóságos glóriát fon. *Sztankay István* ismét kivételes jellemszínészi érettségéről tett bizonyosságot egy betöréses lopásra specializálódott, elragadó svihák szerepében.

*

Margarita, a Mester szerelme a Sátán jóvoltából gyönyörű boszorkánnyá változik, seprűnyélre pattanva, láthatatlanul repül Moszkva fölött, s útjában pompás épülettel találja szembe magát. A DRAMIR ez, a drámaírók és irodalmárok háza. Itt lakik egy hetedik emeleti lakásban Latunszkij, a kritikus, aki romlásba döntötte a Mestert. A láthatatlan Margarita gyerekes, önfeledt bosszút áll: kalapáccsal szétveri a zongorát, betöri a tükrös szekrényt, tintát önt a megvetett dupla ágyba, vödörszám tölti a vizet az íróasztalfiókokba, megnyitja a lakás összes csapjait. Tulajdonképpen Bulgakov keserűen vidám, nagylelkű bosszúja ez saját kritikusain. Az író pótkielélese. De az igazi elégtétel ideje csak most érkezett el.

Ki emlékszik ma már a Latunszkij-féle irodalmárookra? Hová lett a zongora, amelyet a valóságban nem zúztak ripityára, milyen arc nézegeti magát az épen hagyott tükörben – ha ép egyáltalán –, mi maradt fenn az íróasztalfiókok csontszáraz tartalmából? És vajon hogy hívták Bulgakovék házmesterét? Ki tudja?

Bulgakov életműve azonban ragyog.

KAFKA ÉS A SZÍNPAD

Különös, hogy *Franz Kafka*-t, aki a kifejezhetetlent tudta szavakkal kifejezni, milyen magától értetődő önbizalommal sorolja szerzői közé a konkrét látvány művészete, a színház és a film. Pedig első pillanatra nehéz színpadtól idegenebb anyagot elképzelni Kafka szorongásos álmokat idéző, végtelen spirál szerkezetű regényeinél, amelyekben a valóságos cselekvés titokzatos, átvitt értelmű jelentéseket hordoz. Tegyük hozzá rögtön, hogy ez a nyugtalanító kisugárzású irodalmi anyag nemcsak az első, de a második pillantásra is színpadképtelennek látszik. Mégis, a tények cáfolnak. *A per* színpadi változatát két évtizede játsszák a világ különböző színházaiban, nálunk néhány esztendeje a *Thália Színház* mutatta be. *Orson Welles* megfilmesítette a regényt, *Maximilian Schell* most készíti a filmet *A kastély*-ből. Kafka ifjúkori, első regénye, az *Amerika* sem kerülte el sorsát. Három évvel a *Barrault* rendezte nevezetes párizsi előadás után, most a Nemzeti Színház tűzte műsorára, *Max Brod*, az író barátjának, hagyatéka megőrzőjének dramatisálásában.

Hogy a színház és a film miért akarja magáévá tenni Kafka műveit, nem szorul különösebb magyarázatra. Manapság már minden értéket magáévá akar tenni. S gyors reflexeivel egyébként sem tudna érzéketlen szemlélődő maradni a „ráismerési nagyjelenetben”, melyben az elidegenedéstől szenvedő világ költőjére talál. Kafka írásművészetének van egy olyan rétege, amely megközelíthető a színpadi ábrázolás számára is. Az író zaklatott, túlérzékeny belső élete, amely mint valami lelki reuma jelzi előre a zordabb világ-időjárást, pontos, tárgyias megjelenítésben vetítődik ki. A lidérces álmok szigorú – csak éppen torz – belső logikája a valóság képzetét kelti. Ez a

szembeötlő, könnyen tapintható réteg Kafka összes művei közül talán itt, az Amerikában azonosult leginkább a mögöttes tartalommal, s talán ezért tartják a legkevésbé „kafkai” műnek, s talán ezért kínálkozik a színpadi feldolgozásra is.

Az Amerikát, a hézagos és befejezetlen első könyvet gyakran állítják szembe a tragikus meghasonlottságot tükröző életművel, azt bizonyítva, hogy Kafka itt még felvillantja a remény fényeit. Csalóka, gonosz fények ezek. Igaz, Karl Rossmann, a szegény huszadik századi Copperfield Dávid naiv hittel és bizalommal közeledik az emberekhez, jóhiszeműen kínálja fel magát mindenkinek szeretetre és megbecsülésre – végső becsapottsága csak annál kegyetlenebb. Az Amerikában nem a különbség a lenyűgöző, hanem az azonosság. Josef K., A per vagy K., A kastély főhőse éppúgy tele vannak jószándékkal, éppoly makacsul próbálják sorsukat helyes vágányra téríteni, akárcsak az ifjú Karl Rossmann. A gondolati kompozíció tökéletes zártságán itt még rések mutatkoznak, a kiszolgáltatottság drámája azonban közös. Az Amerika talányos utópiája, az Oklahomai Természeti Színház csillogó tömeg-Eldorádója, ahol végre mindenki munkát talál, távolról sem boldog beteljesülés. Csapda. Az elszemélytelenedett, elbürokratizálódott mechanizmusban Karl Rossmann is elveszti nevét, akárcsak Josef K. vagy K., s alámerül az alacsonyrendű technikai munkát végző segédszemélyzet tömegében. A titokzatos oklahomai utazás végén a színekkel, jelmezekkel, reményekkel álcázott „büntetőtelep”, az amerikanizált falanszter sejlik.

Nem valószínű, hogy Kafka az amerikai életforma bírálólatának szánta volna könyvét, már csak azért sem, mert, mint köztudott, sohasem járt Amerikában. Eredetileg *A kallódó* címet adta regényének, s ez hívebben fejezi ki műve általánosabb

jelentését. Kafka túlérzékeny művészi ösztöneivel az amerikai társadalom felépítésében ismerte fel azokat a jellegzetességeket, amelyek néhány évtizeddel később a modern tőkés társadalom egészén elhatalmasodtak: az eldologiasodás, az egyént öszeroppantó megalománia veszélyét. Max Brod dramatizálása, következésképp az előadás is, a cselekményben, a dialógusokban legkönnyebben visszatükrözhető felületet, a pikareszk elemeket, a konkrét kalandot, a konkrét társadalomrajzot közvetíti elsősorban. *Örkény István* fordítása a sötét karkai humort is megcsillantja.

Marton Endre nagyvonalú rendezése a látvány hangulati erejével, színekkel, mozgással, a beszédes díszlettel, a színpadkép kompozícióival pótolta a műfaji átültetés vérvesszeségét. A szavak és a cselekmény mögöttes tartalmát a Nemzeti Színház előadása a balett, a pantomim, a fények, a zene nyelvére lefordítva próbálta tolmácsolni. Marton Endre rendezései a magyar színházi életben szinte egyedülálló következetességgel teremtik meg a színpadkép poétikus fegyelmét, a látvány és hanghatások harmóniáját, a szereplők mozgásának pontosan kidolgozott koreográfiáját, melyben a statiszták legapróbb gesztusainak is jelentősége van. *Ladislav Vychodil*, a bratislavai Nemzeti Színház neves vendégtervezőjének vasalkatrészekből, lépcsőkből, függőfolyosókból, létrákból összeszerelt konstruktivista díszlete a húszas évek meyerholdi színpadképeire és Fernand Léger festményeire emlékeztet. Marton a sivár és ijesztő vastraverzek szörnyvilágában menekülő kis emberfigura vizuális sokkhatásával igyekszik felkelteni a nyomasztó írói látomás labirintus-élményét, az üldözöttség szorongását.

A főszerepet játszó *Iglódi István* olyan „komplex” színész, amilyenről a rendezők álmodnak. Érzékenysége és

intelligenciája hihetetlen stilizációs készséggel párosul (erre már *A vágóhidak Szent Johannája* alig néhány perces alakításában felfigyelhettünk: leckét adott, hogyan is kellene Brechtet játszani). Mozgása annyira kifejező, hogy gesztusaival talán akkor is mindent el tudna mondani szerepéről, ha végig csak a hátát mutatná a közönségnek. *Törőcsik Mari* Theresé-je költői miniatűr-remek. Értelemben megtisztult lírája kristályosan áttetsző. Törőcsik egyre többet sejtet meg egyéniségének belső erejéből, a sallangtalan, korszerű színjátszás iránti nagy tehetségéből. Sajnos, nincs elegendő helyünk külön-külön foglalkozni a népes szereplőgárdával, de mi sem jellemzőbb az előadás összbenyomását szem előtt tartó kollektív munkára, hogy még a kisebb szerepekben is olyan jelentős művészekkel találkozhatunk, mint *Sinkovits Imre, Bessenyei Ferenc, Váradi Hédi, Máthé Erzs, Balázs Samu, Szirtes Ádám, Béres Ilona, Sztankay István, Avar István, Ungvári László, Agárdi Gábor, Győrffy György.*

A drámai kompozíció töredezettségét a rendezés az Oklahomai Nagy Színház újra és újra előmasírozó toborzó revüjével, az amerikai szépség-ideái flitteres, tolldíszes, csipkeharisnyás csábalakjának nevetségesen bombasztikus megjelenítésével próbálta összefogni. Ezek az olcsón leleplező revübetétek azonban nagyon is leegyszerűsítik a jelképes oklahomai vízió valódi tartalmát. A kis európai emigráns illúzióinak megcsúfoltatása a színpad láttató erejével is azt sugározza, hogy végeredményben az Amerika sem kevésbé sötét tónusú Kafka más műveinél. „Védekezned kell, igent és nemet mondani, máskülönben az emberek nem is sejtik, hogy mi a valóság” – mondja Karl Rossmann, hajófüttő barátjának. A karkai művészet „világossága” a védekezés küzdelmében, a bele nem törődésben rejlik, mely egészen addig hadakozik az

elátkozott világgal, míg szívébe nem mártják a kést, mint A per
hősének.

JOHANNA CHICAGÓBAN, LONDONBAN ÉS NÁLUNK

A vágóhidak Szent Johannája, Brecht esett kis hősnője, aki a máglya magasztos lángja helyett a tüdőgyulladás lázának prózaibb tüzében hamvad el – s ebbe a köznapi hóhérmunkába az éhség is jócskán belesegít –, nemcsak halálában, de mártíriumának tartalmában is teljes ellentéte a történelemből és irodalomból ismert elképzeléseknek. Az orléans-i Jeanne d’Arcot nem értette meg a világ, a chicagói Johanna Dark nem értette meg a világot. Gyerekes és naiv téveszmék között élt, azt képzelte, a jóság, a megértés, a segítőkészség anyagi erővé válhat, s beleszólhat a társadalmi viszonyok elementáris törvényeibe. Szeme előtt a jelenségek hamis összefüggésben mutatkoztak, elhitte, hogy egy szőke ökör bús tekintete kényszerítheti Maulert, a chicagói húskirályt részvényeinek eladására (s a munkanélküliek látványán érzett megrendülése készíti újabb vásárlásokra a marhabörzén), s mit sem sejtett arról, hogy állat- és emberbaráti fellángolásai csodálatosan összevágznak a Wall Street-ről nyert titkos értesülésekkel. A vágóhidak Johannája jóakarátának kicsinyke porszemével akarta megállítani a kapitalizmus félelmetes gépezetét. Sorsa – a hiábavalóság tragédiája.

A jóakarát és a hiábavalóság tiszteletet keltő és mégis kedvszegő küzdelmét láthattuk megisméltódni a hatalmas vállalkozásban, amelyben a Nemzeti Színház együttese és *Major Tamás* fantáziagazdag és időnként látomás-erejű rendezői elképzelése színre hozta a nagy tömeget mozgató korai Brecht-darabot. A művészi erőfeszítés és a műbe vetett hit némiképp megszégyenítette közönyünket, amellyel e költői sugallatú alapfokú szeminárium-illusztrációt végignéztük, de semmissé tenni, sajnos, nem tudta. Nem kell különösebb

képzelőerő annak megítéléséhez, hogy milyen óriási erkölcsi és művészi jelentőségű tett volt a gazdasági válság embermilliókat érintő drámájának aktualizált Szent Johannája 1929-30-ban, a dráma megírásának és a krízis tetőpontjának éveiben. Igen ám – mondhatnánk –, azóta azonban eltelt csaknem négy évtized, s a politikai látásmód, a politika és a művészet kölcsönhatása, de maga a kapitalista világ belső felépítése, társadalmi összefüggésrendszere bonyolultabb lett, Brecht életművének ez a közvetlenül korhoz kötött, napi agitációs szándékú alkotása elavult, mai színpadon életképtelen. A dolog korántsem ilyen egyszerű. Köztudott, hogy Brecht ma Nyugaton óriási népszerűségnek örvend, mást ne mondjunk, éppen A vágóhidak Szent Johannája nem is olyan régen nagy sikert aratott Londonban. A külföldi siker és a hazai visszhangtalanság ellentétét, úgy hisszük, nem lehet csupán az előadások különböző kvalitásával magyarázni. Az ok talán sokkal egyszerűbb és kézenfekvőbb.

Bár a kapitalizmus létfeltételei megváltoztak a nyugati világban (a harmincas évek szörnyű gazdasági válsága ott is történelemnek számít csupán), de annyira azért mégsem változtak meg, hogy az alapvető „jogfolytonosság” megszűnt volna. Brecht szavai ma is lázítást jelentenek a fennálló társadalmi rend ellen, s a nonkonformista művészi törekvések méltán számítanak a társadalmi elektromosság közegére a brechti színpad és a nézőtér között. Meg aztán az idő is elvégezte szokásos csínytevését, s az irodalmi hagyományok ellen legádázabbul hadakozó drámaíró magát is irodalmi hagyománnyá minősítette. Mauler, a húskirály, ha élne, manapság kulturális kötelességének érezné, hogy jelen legyen a Brecht-premiereken. A vágóhidak Szent Johannáját minden bizonnal páholyból nézné végig.

Valószínűleg az előadás és a közönség kapcsolatában beálló indulati áramszünet, az eleven társadalmi feszültség hiánya

tette hatástalanná a budapesti bemutatót. Számunkra mindez történelmi tabló csupán, mégpedig a sematizmus éveinek művészeti felfogására nagyon is emlékeztető módszerekkel megrajzolva. Nem Brecht tehet ideges reflexeinkről, de ő szenved meg. A Brecht által megvetett és megtagadott illúziószínházat az érzelem, a hősök egyénisége, a konkrét történelmi viszonyok általános érvényű tanulsága konzerválta az időben. Brecht, amikor kizárólag a társadalmi összefüggések felismerésének gondolati izgalmára, a szigorú rációra alapozta első Johanna-drámáját – lemondva az érzelmi átélhetőség élményéről –, dramaturgiai módszerében megszabta a dráma hatásának élettartamát is. Johanna alakjának esendő szépsége (*Törőcsik Mari* alakítása), a drámai nyelv, a verselés lírája (*Görgey Gábor* költői erejű fordításában) nem tudta ellensúlyozni a lehangoló ürességet, mely olyankor vesz erőt rajtunk, amikor a látottak nem ütköznek az értelem vagy érzelem közegellenállásába, s a gondolatok letaposott sima pályán futnak.

A jövőben mindenesetre körültekintőbben és tapintatosabban kellene válogatniok a beláthatatlan gazdagságú életműből Brecht lelkes híveinek, akik továbbra sem mondhatnak le arról, hogy elősegítsék a nagy drámaújító művészetének és a magyar közönségnek mindmáig be nem következett egymásra találását. S ami nem kevésbé fontos: fejleszteni kell színházi életünkben a stilizációs készséget szövegmondásban, mozgáskultúrában egyaránt, s a naturalista felfogású tömegjelenetek helyett meg kell teremteni a színpadi koreográfia balettfegyelmű, kifejező összhangját. Brechtet szeretni nélkül is lehet, igazán jó Brecht-előadást létrehozni azonban nehezen.

A NINCS TOVÁBB KOCSMA

A nem létező amerikai dráma pusztaságát több évtizedes munkásságával dús termőföldre változtató *Eugene O'Neill* az *Amerikai Elektra* után, írói pályája letisztult utolsó szakaszában megírta az „amerikai Éjjeli menedékhelyet” is. Az 1939-es születésű, de 1912-ben játszódó *Eljő a jeges* nemcsak külsőségeiben mutat tudatosan vállalt hasonlóságot Gorkij drámai remekével, de mintha tartalmában is ennek negatív lenyomata lenne. A színhely csaknem ugyanaz. Különböző világrészeken, a századforduló cári Oroszországnak barlangszerű pincehelyiségében, vagy New York West Side-negyedének nyomorúságos pálinkásbutikjában, megfeneklett sorsok tengermélyén játszódik mindkét mű. Ez a „Nincs Tovább Kocsma”, a „Végső Állomás Kávéház”, a „Mélység-Szálló”, ahol az ágyrajárók a pár kopejkás vodka, s a kegyelemből megtúrt vendégek az ötcentes potya whisky mámorába menekülnek a valóság elől.

Gorkij éjjeli menedékhelyén megjelenik Luka, a mézes beszédű, jóságos és ravasz öregember, övén teáskannával és fazékkal, s az elviselhetetlen emberi szenvedést vigasztaló hazugságokkal próbálja enyhíteni. Amikor aztán forró lesz a helyzet, nyomtalanul eltűnik, maga után hagyva a csalóka illúziók, üres remények hamis pénzét. O'Neillnél minden fordítva történik. A kocsmatulajdonos öreg Harry Hope (*hope* magyarul: remény) születésnapján, mint minden évben, most is megérkezik a tréfacsináló, nagy dumájú, piás vigéc, a közszeretnek örvendő Hickey, azzal a különös, s tőle igazán váratlan elhatározással, hogy leszoktatja az egész elátkozott bandát az ivásról, s mi több, nemcsak az alkoholmáorból józanítja ki őket, de önbecsapó illúzióikból, hazug ábrándjaikból is. Élete utolsó jócselekedeteként meg akarja

szabadítani barátait a büntudattól, hogy végleg leszámolva a valósággal, békét kössenek önmagukkal.

A kísérlet azonban balul üt ki. Az alkoholtól átítatódott testű és lelkű roncs emberek az illúziók támasztó karójától megfosztva, összeroskadnak. Mintha Hickey kedvelt otromba viccének hőse, a felesége ágyában rajtakapott jeges, most a Halál jelképévé változott volna. Eljő a jeges, de már előre kilopja a tréfából a vidámságot, az italból a tüzet, a lódításból az önbecsülést. Mit ér akkor számukra az élet? Mit ér, ha Harry Hope-nak immár szembe kell néznie a ténnyel, hogy húszévi önkéntes szobafogsága után sohasem lesz bátorsága sétát tenni a városban, meglátogatni a helyi előkelőségeket, mit ér, ha az állásából kirúgott alkoholista jogász megbizonyosodik, hogy úgyszem veszik vissza, ha a haverjai között fehéresített néger ismét „piszkos nigger” lesz odakint, mit ér, ha az egydolláros kis kurvák nem képzelhetik magukat derék utcalányoknak?

Hickey, az amerikai anti-Luka, minden jószándéka ellenére kegyetlenséget követ el, amikor a gyógyíthatatlan betegeket meg akarja fosztani az önbecsapás fájdalomcsillapító orvosságától. „Tisztelni kell az embert. Nem sajnálni...” – mondja Szatyin az Éjjeli menedékhelyben. És ez nagyon szép. O’Neill lemondóbb, pesszimistább. Ne tagadjuk meg legalább a sajnálatot az embertől, ha tisztelni nem lehet már – sugallja tragikusan sötét drámai világképe. Az egyetemes száanalom azonban korántsem mossa össze az erkölcsi ítéletet a ragacsos emberszeretet semleges közegében. A felejtés narkotikumát csak az áldozatok számára engedélyezik, a vétkeseknek bűnhődniük kell. A jeges előbbre hozza a randevút Hickey-vel is, aki megölte a feleségét, mert nem tudta megbocsátani, hogy az asszony mindig megbocsátott neki. S Larry, a mozgalomtól visszavonult öreg anarchista, ítéletével erkölcsi kényszert gyakorol az áruló Parrittre, hamis száanalom helyett valódi

szánalommal tessékelve a fiatalembert a lelki-furdalásaitól megváltó halálba. Sejthetően Larry fejezi ki leginkább az író véleményét. „Túl sok nekem az élet! Halálom napjáig gyöngébolond leszek, és szánalommal nézem az érem mindkét oldalát!”

O’Neill hatalmas drámája kényes egyensúlyát teremti meg a naturalista és szimbolikus stílusnak, a részletező, láttató emberábrázolásnak, a tökéletes dramaturgiai szerkesztésnek és a költői kiagyaltáknak. Ez a különös kocsma a helyrajzilag pontosan meghatározott West Side-negyed és a drámaírói álmvilág sehol sincs határán található, ahol a valóság leltárba vehető, nyomorultul józan tényei békésen alávetik magukat a valóságon erőszakot elkövető költői képzelet önkényének. Itt, a New York-i külváros whisky-szagú tenyészetében az emberek olyan egyértelműen felismerhető alakban kapják kezükbe a választás lehetőségét, a felelősséget sorsukért, amilyen vegytiszta állapotban csak filozófiai értekezések elvont vagy színdarabok stilizált világában fordulhat elő. *Vajda Miklós* remek fordítása a membrán érzékenységgel adja vissza a sértően közönséges alvilági szleng és a költői lendület, a triviális humor és a filozófiai jelképeség állandóan ellenpontosított kettősségét.

És a *Vígyszínház* előadása? A kritikus zavarban van. *Horvai István* értő, kulturált rendezése, darabrövidítése, mely a hatórás művet négyórásra kurtította, anélkül hogy a húzásokat észrevennénk, a tartalmas és jellemző színészi alakítások sora sem képes elaltatni a csalódást, hogy az előadásból, akár a cimborák italából, kilopták a tüzet. „Nem rúg” – miként Harry Hope panaszkodik a whiskyjére. A produkció benragadt a hiteles naturalizmusban, nem tudott a költészet szárnyán a levegőbe emelkedni.

A legszembetűnőbb félreértés *Básti Lajos* Hickey-alakításában rejlik. Básti sem alkatával, sem játékával nem idézi fel a disznó vicceket mesélő, kövér és kopasz, gyermekien joviális utazóvigécet, aki egy-egy többnapos ivászat után olyan, „mint valami oszlásnak indult dög az árok szélén, amit még a legutolsó macska is rühellne megszagolni”. Hickey-ért rajonganak Hope papa lebujában, mert ugyanabból az anyagból gyúrták, mint a többi lecsúszott szeszfazékat, örökös vigyorával, trágár mókáival felvidítja a halottat is; lehengerlően mulatságos ügynöki svádájával még egy zománcozott éjjeliedényt is eladna antik étkezéslet levesestáljaként. Érthetetlen, hogy ez a Básti megformálta előkelő, igazgatóforma idegen hogyan és mivel veszi rá a megrögzött alkoholista roncsembereket a lehetetlenre. Játéka a titkos drámai lüktetést sem közvetíti, melyet nem tudatunk, de érzékeink hullámhosszán kellene fognunk, hogy ez a váratlanul józanságot hirdető világmegváltó néhány órával ezelőtt meggyilkolta a feleségét.

Körvonalat ölt egy-egy tragikusan szép jellemportré, mint *Páger Antal* tétova és törődött Harry Hope-ja, *Darvas Iván* bölcs és igazságos Larryja, *Csákányi László* a részegség mélyvizéből időnként levegőért felbukkanó, zavaros fejű forradalmára, *Béres Ilona* csábosán groteszk utcalánya, *Tahi-Tóth László* meghasonlott lelkű besúgója (ámbar néha a Jókai-regények romantikus intrikusát játssza). Jó *Tordy Géza* és *Bitskey Tibor* polgári foglalkozású stricije, *Bilicsi Tivadar* egykori artistája, s jók a többiek is. Minden szép és jó a Vígszínház színpadán. Valami mégis hiányzik.

A MESTER ÉS A NAPKIRÁLY

Közismert, hogy *Mihail Bulgakov*, a halála után negyedszázaddal újra felfedezett – pontosabban: utólag felfedezett – nagy szovjet író, *Molière* életéről szóló drámájában tulajdonképpen saját életének keserű konfliktusát vitte színpadra. A Katona József Színházban bemutatott *Álszentek összeesküvése* korántsem hiteles életrajz-dráma, Molière személye csak ürügy, hogy Bulgakov a hatalmi önkény és az alkotóművész kiszolgáltatott kapcsolatáról beszéljen.

Molière életének erősen romantizált, színpadszerűvé gömbölyített cselekménye távolról sem felel meg a történelmi hűség szigorú követelményeinek, inkább a korabeli pletykákra, utólagos szájhagyományokra támaszkodik. Valóságos tényként eleveníti meg a Molière életét megkeserítő rágalmat, hogy egykori szeretőjének, Madelaine Béjart-nak nem húgát, hanem lányát vette feleségül, és így talán saját gyermekével lépett vérfertőző kapcsolatba. Az irodalomtörténeti kutatások régen megcáfolták a frivol anekdotát, mint ahogy már Grimarest, Molière első életrajzírója is eloszlatta a fennkölt legendát, hogy a Mester a *Képzelt beteg* előadása közben, a nyílt színen halt volna meg. Molière itt lett rosszul, de hősiesen végigjátszotta a darabot, s csak jóval később, otthonában – közben még megevett egy darab parmezánsajtot hosszas és szörnyű szenvedések közepette lépett ki a halál kuliszái mögé. És szembesíthetnénk így tovább a valóságos tényeket a Bulgakov által regényesített cselekménnyel. Szembesíthetnénk, csak éppen nem lenne semmi értelme. Mert a kiváló színpadi érzékkel megszerkesztett, túl kerek, túl fordulatos, túlpontírozott, kardos-köpönyeges életrajzi melodráma megtévesztő külszíne mögött valójában egy vad és keserű erkölcsi groteszk húzódik

meg, enyhülést nem adó, önkínzó drámai remeklés. Csakis erről érdemes beszélni.

Bulgakov tulajdonképpen utálja és megveti Molière-t. Olyan szenvedélyes és szemrehányó gyűlölettel, ahogyan csak azt tudjuk gyűlölni, akit nagyon szeretünk, tisztelünk, s fájdalommal látjuk emberi gyöngeségeit. A zseniális komédiáíró, Jean-Baptiste Poquelin de Molière, udvari kárpitósok és udvari lakájok fia és unokája, a Napkirály háziszerezője és alázatos szolgája: aranyszájú, hízelgő, sugallatos ihletésű talpnyaló. Kegyencnek lenni azonban mindig magában hordja a kegyvesztés lehetőségét is. A *Tartuffe* előadásával felbőszített Egyház hadjáratot indít a vakmerő tollforgató ellen, s a király nem kíván ujjat húzni a Molière-nél hatalmasabb erővel, a *Tartuffe*-öt betiltja, s kiszolgáltatja kegyeltjét a csaholó üldözőknek.

Bulgakov Molière-drámája nem kulcsdarab, mint ahogy remekmű regénye, *A Mester és Margarita* sem kulcsregény. Mégis, a *Mesterben* nem nehéz felismerni az alanyi szenvedélyt. Molière figurájában annak a magatartásformának bírálatát, amely Bulgakov előtt az erkölcsi választak egyik lehetőségeként kínálkozott. Nemhiába kifogásolta annak idején Sztanyiszlavszkij, hogy a darab nem ábrázolja kellőképpen a zseni nagyszerűségét. De hát Bulgakov a megalkuvó zseni kisszerűségét akarta ábrázolni. Megmakacsolta magát, nem volt hajlandó a kért változtatásokat végrehajtani. A színmű, amelyet előzőleg négy esztendeig próbáltak, az 1936. február 15-i bemutató után mindössze hét előadást ért meg, s azután a támadásoktól elrettenve, gyorsan levették a műsorról. A kritikus-falka végképp utolérte a meghajszolt vadat („...a királyság nem lehet meg feljelentések nélkül?” – kérdi a drámában a király bolondja).

Annak előtte, minden támadás ellenére, különös módon, Sztálin kedvelte Bulgakovot. Megvédeni azonban nem védte meg az író. Bulgakov lett minden kritikai beszámolóban az elrettentő példa, az irodalmi mumus. Mint írta: csaknem háromszáz róla megjelent kritika közül csupán hármát talált, amely dicsérő szót mert ejteni írásairól. Elkeseredésében levelet írt Sztálinnak, és kérte, segítse hozzá, hogy legalább segédrendező lehessen a Művész Színházban, vagy ha nem, hát díszletmunkás vagy akármilyen. Sztálin váratlanul felhívta telefonon: „...Adjon be kérvényt. Azt hiszem, bele fognak egyezni...”

„Adjon be a király címére instanciát. Kérése meghallgatásra fog találni” – mondja XIV. Lajos megvetéssel a Molière-t személyes bosszúból feljelentő színésznek. Bulgakov írói tárgyilagossággal ábrázolja az abszolutista uralkodót, nem tagadva meg tőle a tisztánlátás és az igazságra törekvés emberi erényeit. Az önkényuralom és az alkotóművész kapcsolatának elemzésénél nem az ezerszer megírt sémát követi, mely a mártíriumában felmagasodó művészt egyoldalúan a hatalom áldozataként mutatja meg. Bulgakov drámájában kettőn áll a vásár. Molière-je nem tragikus hős. Bukása nem fenséges zuhanás. A zseniális talpnyalót utoléri szükségszerű végzete. A kegyvesztés okozta belső összeroppanás után szobája négy fala közt végre megfogalmazza a felismerést: Franciaország királya zsarnok, de szolgája előtt még ekkor is hazugsággal szépíti viselkedését a király fogadótermében. Csupa ellentmondó tulajdonság: gyáva és nagylelkű, gerinctelen és túlvilágian bölcs. Megaláztatását kiérdemelte, pusztulásában mégis borzongatóan nagyszerű. Amikor a végzetes rosszullet után, a gyilkos fenyegetések ellenére, iszonyatos lelkiezővel végigjártassa szerepét, művészete hatalmával szegülve szembe

az erőszaknak, felmagasodik saját élete fölé, s a nyűszítő, kalimpáló emberi roncs méltóvá válik halhatatlan műveihez.

A Katona József Színház előadása, *Iglódi István* rendezése kibontotta a drámából mindkét réteget: a fordulatos, látványos, tizenhetedik századi színházi mesevilágot és a groteszkül kegyetlen erkölcsi rémdrámát. Talán a szükségesnél valamivel több figyelmet szentelt az előbbinek, s felesleges jelentőséget tulajdonított az olyan íróilag megoldatlanabb, inkább csak dramaturgiai továbblendítő-kerék szerepet betöltő jeleneteknek, mint például Madelaine Béjart gyónása Párizs hercegérsekének. Ez a patetikus színfalhasogatás amúgy sem illik az előadás irónikus, korszerű hangvételébe.

Molière végső vesszőfutása lenyűgöző. Iglódi és a Molière-t alakító *Major Tamás* az irtózat és a szánalom poklát járhatja meg a nézővel, de ez a kettős érzés távolról sem azonos a klasszikus tragédiák felemelő katarzisz-élményével. Major Tamás nagyszerű, amikor a hízelgéssel önmagát megalázó Molière-t, a magánéletében is tovább ripacskodó színészt, az érthetetlen kegyvesztésen kétségbeesett beteg embert, s a világa összeomlását öngúnnal regisztráló elbukottat alakítja. Ő a groteszk színek, ellentétező játékok mestere. Az egyszerűbb, meggyőzőbb érzelmek kifejezésében kevésbé meggyőző. *Őze Lajos* méltóságteli, félelmes és mégis emberi Napkirályt formált.

Az előadás utolsó ütemei, amikor a halott mestert lábánál fogva vonszolják ki színésztársai, hogy majd az éji órákban a temető megszenvedetlen földjében elkaparják, az emberi nyomorúság vacogató mélységét idézik. S a nyugtalanító, baljós érzés akkor sem szűnik, ha a klasszikus komédiaíró aranygerinces, bőrkötéses műveire gondolunk.

„TÚL NAGY SZAVAKAT NE!”

ADÖBLINGI KOMÉDIÁS

A dráma általában a láng, a lobogás műfaja. *Németh László* történelmi drámáinak egy része akkor játszódik, amikor a tűz már csak csendesen parázslik, s mielőtt végképp kialudna, még egy utolsót lobban, fényével megvilágítva az igazságot. A Katona József Színházban bemutatott *Széchenyi* is ilyen parázsdráma.

„...Kész vagyok Isten nevében velük együtt a hajótörésben részt venni, de mosom kezeimet, és hangosan kiáltom: minket elcsábítanak, mi téves úton vagyunk!” – írta Széchenyi 1848 márciusában gróf Apponyi Györgynek, s ez a kétségbeesett félmondat előrevetíti összeroppanásba vezető meghasonlását. A nagy reformátor, a nemzet ébresztője, a forradalomtól idegenkedő, a Habsburg-dinasztiához hű arisztokrata becsületességéből és következetességéből együtt sodródik a forradalommal. Félelmei és belső meggyőződése ellenére miniszteri tisztséget vállal a forradalmi kormányban. A nem alkatára illő szerep büntudata, a hajótörés rémlátomása elől az örületbe menekül. Itt csap legmagasabbra a történelmi Széchenyi életének drámai lángja. *Németh László* remek Széchenyi-monográfiájában olyan megrázóan és elevenen rajzolja meg az emberfeletti tragikus konfliktust, hogy szinte csak jelenetekre bontani, dramatizálni kellene a drámájánál lényegesen drámaibb epikus leírást, és máris készen állna az „igazi” Széchenyi-dráma.

Németh László 1946-ban írt darabjában azonban nem Széchenyi életét, hanem halálát akarta megörökíteni. Több mint tíz esztendővel a szabadságharc és saját emberi bukása után, a döblingi elmeagyógyintézet előkelő lakója „Pirandello IV. Henrikje – a gyógyult örült, aki ott marad lelke védelmében a

tébolydában”. Az öreg Széchenyi szinte idilli békében él négyszobás, jól berendezett lakosztályában, fogadja látogatóit, a körülmények ellenére ismét rátalált belső egyensúlyára, önbecsülésére. Bach, az osztrák kormány nagyhatalmú minisztere ellen álnéven írt és külföldre csempészett pamfletjéről, az egész nemzetet felrázó Blickről úgy beszél, mint valami fenséges csínyről. Ebbe a vélt biztonságba, konspirációs játékba, látszatkébe robban bele az osztrák rendőrség házkutatása. Az öregember feje fölött az összeesküvés vádjának fenyegetése tornyosul; a per, de sokkal valószínűbben: az igazi tébolyda.

A darab tulajdonképpen egyetlen négyfelvonásos monológ, a lelkiismerettel, tisztánlátással, iróniával megvert nagy jellem készülődése az öngyilkosságra. A csapda bezárult. A történés – a néhány külső eseményen kívül – Széchenyi lelkének hatalmasra növelt színpadán játszódik. Ő a dráma egyetlen valódi szereplője, a többiek mintha vívódásainak, kétségeinek testet öltött megfogalmazódásai lennének. A feleség szent butasága, Béla fia kamaszos vakmerősége a férji és apai felelősség súlyával erősíti meg elhatározásában. Lonovics érsekkel folytatott vitájában, melyben az egyház igazolását és felmentését szeretné hallani elkövetendő tettehez, saját vallási aggályai szólalnak meg. S mindenekelőtt Goldmark, az elmeógyógyintézet fiatal orvosa: saját jellemének, életfelfogásának, idegállapotának démoni tükörképe. Mintha egy skizofrén lélek hadakozna fiatalabb, jelentéktlenebb, kiábrándultabb alteregójával.

Németh László itt – akár Széchenyi-monográfiájában – a század romantikus betegségével, a byroni élet irodalmi fertőzésével magyarázza nagyember-képletét. A szerepjátszás a romantika legjellemzőbb vonásai közé tartozott. Gróf

Széchenyi számára is előbb volt meg az országra szóló szerep, csak azután követte az alakítás. Esete kivételes. „Állásán s tehetségén kívül egy fogékony nemzetet kapott, mely maga is most esik át az első olvasmányok mérgezésén. Az ilyen szerencsés esetben a szerepek huzamosabbakká válnak. A lélek életnek hiheti őket. A magunkfajta kicsiny fickó azonban – mondja a már Schopenhauer pesszimizmusától átítatott Goldmark doktor –, ha lemossa magáról a festéket, csak iszonyú ürességet és igen: félelmet érez.” A hős-attitűd csak bizonyos lelki úrmértéken felül vállalható. A szerep, ha következetesen játsszák végig, sorssá válik.

Széchenyi hősiesen magára osztott halálos szerepének bölcséleti-pszichológiai drámáját színpadra állítani rendkívül bonyolult feladat rendező és színész számára egyaránt. A hatalmas történelmi ismeretanyag hordalékát hömpölyögtető párbeszédok – amelyek azonban a történelmi előzményekben kevésbé jártas nézők számára így is eléggé rejtvényesek a pompásan cizellált, de a súlyos képektől zsúfolt, gyakori közbeszúrásokkal, mellékmondatokkal komplikált nyelvezete és a cselekmény elsődlegesen gondolati feszültsége szinte lehetetlenné teszi, hogy a figyelem áramköre időnként meg ne szakadjon. *Bodnár Sándor* rendezése átgondolt és pontos értelmezéssel elevenítette meg a drámát, meghitt, őszinte légkört teremtett a színpadon, de a feszültség holttereit nem mindig tudta étellel megtölteni.

Németh László drámaírói módszeréből következik, hogy az előadás felelősségének java részét a Széchenyit alakító színész, *Bessenyei Ferenc* tartja vállán. A mellékfigurák: *Lukács Margit, Balázs Samu, Siménfalvy Sándor, Györfly György, Somogyvári Pál, Raksányi Gellért, Horkai János, Versényi László, Schwetz András, Lencz György* és a többiek, a

hatalmas címszerep életteli gazdagsága mellett áttetsző árnyékok csupán. Néhány jelenetben azonban elképzelhetőbb lett volna kevésbé jellegtelen, kevésbé merev színészi játék is. *Őze Lajos* Goldmark doktora intellektualitásának sötét sugárzásával, keserű szkepticizmusával hatásos színpadi alakot formált, de nem tudott Széchenyi démoni ellentétpárjává felnőni.

Bessenyei Ferenc kiszámíthatatlan szeszélyű, mesebeli óriássá növelte Széchenyi figuráját. Külső megjelenésében, maszkjában látszólag semmi sem idézi a legendás történelmi alakot. Inkább komikus, mint fenséges. Oldalt szétzilált, ősz fürtjein a bolondságot jelképező tarka papírsipkával, groteszkül busa szemöldökével, csámpás járásával, ravaszkas hunyorításaival: villogó okosságú nagy manó. Bodnár és Bessenyei felfogása nem csupán a darab átívelő gondolati tartalmában, de a szerep aprólékos megfogalmazásában is Széchenyi komédiás alkatát hangsúlyozták.

Németh László Széchenyije – az önvédelmi szerepjátszás jelképes alakja – a döblingi rabság utolsó időszakának hősiességével, a saját magáról alkotott irodalmi képnek akart megfelelni. „Nem kell-e hálásnak lennünk ennek ellenére is a csábító kép s a komédiázási hajlam iránt, mely mégiscsak az igazságot gyűjtotta föl, s – bár a gyufa elég bele – jelt tud adni egy nép számára, ekkora éjszakában” – menti magát Széchenyi. És röviden összefoglalva, ez Németh László drámájának tanulsága.

BENICZKY ÉS CSEMICZKY ÁTVÁLTOZÁSAI

Magunk mögött hagyunk egy fordulatos, szórakoztató színházi estét, és gyanútlanul elindulunk hazafelé. *Illés Endre* első színműve, az 1941-ben írt *Törtetők*, komédia és erkölcsrajz a múltból. Elegáns és pontos szerkesztés, finoman poentírozott, eleven párbeszéd. Fanyar tanmese, melyben a rosszak lelepleződnek, és elnyerik büntetésüket, a jók nem nyernek el semmit, ilyenek nem is szerepelnek a vígjátékban. A cselekmény a korabeli színdarabok és divatos regények szokásos környezetében játszódik, színhelye a nagy ipari részvénytársaság vezérigazgatói szobája, majd fényűző, budai villa terasza. Szereplői: a vonzóan okos, öregedő vezérigazgató és elkényeztetett, szép lánya, rafinált toalettekben, a nehezen viselt szüzesség szeszélyeivel, a hírhedt telefonszínésznő és mindenekelőtt két gátlástalanul törtető fiatalember, Beniczky és Csemiczky. A hangulati kellékekhez tartozik a kifizetetlen, piros sportkocsi, a zártkörű gellérthegyi teniszklub, a kétes hírű orfeum, özbakvadászat a falusi birtokon s ehhez hasonlók. A szétfoszlott, léha világot a társadalmi enyészet édeskés illata vonja be.

Egyszóval a tanulságos, kellemes este után könnyű fejjel és nyugodt szívvel hazafelé tartunk, amikor egyszerre szorongó, rossz érzésünk támad. Mintha követne bennünket valaki. Szemünk sarkából óvatosan hátrapillantunk: mögöttünk két megtermett, félelmetes jelképpé növekedett alak, Beniczky, a brutális, szemtelenül nyílt erőszak és Csemiczky, a sunyin, alattomosan hatalomra készülődő karrierizmus megtestesítője. Jönnek, mint valami hideglelős látomás, ijesztően nyurga lábukkal átkelve a történelmi szakadékon, átlépve fasizmuson,

háborún, társadalmi földcsuszamláson, itt vannak kaján jelenvalóságukban, észre sem vettük, mikor pattantották szét maguk körül a vidám és színes erkölcsrajz burkát. A megbizonyosodás tárgyilagosságával ismerjük fel, hogy a törtetők rosszcú, veszélyes figurái máig érvényes típusokká állandósultak, elszántan nyomunkban vannak, nem lesz könnyű lerázni őket.

Illés Endre színműve valódi jellemvígjáték. A molière-i hagyományt követve, már a címében hordozza mestersége címerét, a pellengérré állított társadalmi típus találó elnevezését, akár a *Kényeskedők*, az *Úrhatnám polgár* vagy a *Fösvény*. Törtetők. A vígjátéki jellemzés mindig túloz, s rendszerint elfogultan egyoldalú. A Törtetők is a jellem egyetlen szemszögéből rajzolja meg figuráit, a karrierizmus nézőpontjából. De itt aztán figyelve a legfinomabb árnyalatokra is, mesterien ábrázolva az előbbre jutás rögeszméjének lélektanát s nem kevésbé gyakorlati módszereit.

Régi és hatásos színházi fogás, hogy bizonyos figurák párosával jelennek meg a színpad deszkáin. Rosencrantz és Guildenstern... Bobcsinszkij és Dobcsinszkij... Beniczky és Csemiczky... A nevek hangzása a klasszikus példákat idézi. Egyébként a Törtetők alapötlete és végső csattanója is *Gogol Revizor*-ára, a nagy vígjátéki alaphelyzet kimeríthetetlen ősforrására utal. A jellem duplázása nemcsak a társadalmi tipizálás hálás módszere, hanem a tükörkép-alakok rendszerint hallatlanul komikus értékcsökkenést is szenvednek. A Törtetők esetében más a helyzet. A telhetetlen hatalmi étvágyú ikerpár, azonos indítékoktól vezetve, de egymástól gyökeresen eltérő jellemüknek megfelelően, dühödt vetélytársakká lesznek, s a vígjátéki cselekményt éppen az ő ádáz ellenségeskedésük mozgatja.

A Törtetők az adott társadalmi kereteken belül mondta ki erkölcsi ítéletét, leleplezése nem vetette szét a jelképes Vállalat szilárdnak vélt falait. A második világháborút közvetlenül megelőző sötét időszakban azonban, a fasizmus egyre erősödő szorításában, a bizonytalan, de nagyon is megalapozott általános rossz közérzetében, a mindenkin keresztülgázoló hatalomvágy veszélyére figyelmeztetni a derűs színpadi karikatúra álarca mögül – jelentős művészi és erkölcsi tett volt. Bobcsinszkij és Dobcsinszkij Beniczkyhez és Csemiczkyhez képest ártatlan, jámbor figurák. Korruptak ugyan és ostobák, de végül is nem vágnak többre, mint hogy törvényesítsék a házasság előtt született gyermekeket, vagy mondják el Pétervárott a nagyméltóságoknak, szenátoroknak, admirálisoknak: „Kegyelmes uram vagy fenséges uram... ebben és ebben a városban él egy bizonyos Pjotr Ivanovics Bobcsinszkij.” Gyermekeded óhajok, Beniczky és Csemiczky a kisemberek jóhiszeműségét kihasználó, gátlástalan akarnoksága, gengsztermódszerei mellett.

A Madách Kamaraszínház mutatta be Illés Endre Színházának nyitódarabját, kellemes és mulatságos előadásban. *Lengyel György* tapintatos rendezése nem akart kilépni a könnyed, szórakoztató játék világából, tartózkodott a belemagyarázásoktól, a nézőre bízta, hogy a látottak nyomán megindul-e gondolattársítása vagy sem. A vígjáték alaphangját *Ajtay Andor* ütötte meg, egyetemi szinten adva leckét a közvetlenség és természetesség színészi eszközeiből, a híres vígszínházi játéktílus legjobb hagyományait követve. Vezérigazgatója az öregkor tapasztalatainak fölényével, irónikus bölcsességével átlát az embereken. Cselekedeteit meghatározza ugyan társadalmi helyzete, illúziói azonban nincsenek, tudja, hogy maga is szolgája csupán a felsőbb

hatalmaknak. Nagyszerű jellemszínészi adottságokról tett tanúbizonyságot *Husztai Péter* is, a szemtelenül erőszakos, elbizakodott Beniczky szerepében. *Balázsovits Lajos* fh. rokonszenves egyéniségéből egyelőre hiányzik a markáns karakterizáló készség, mely szükséges lett volna a sunyi és szolgalelkű személyzeti főnök démoni alakjának megformálásához. Csemiczky így inkább csak stréber, árulkodó gimnazista fiúcska. *Almási Éva* egyszerre vonzó és elviselhetetlen a mindig pózoló, szép úrilibácska szerepében.

Illés Endre karrierista típusai, három évtized elteltével, nemcsak az irodalmi elmúlást vészelték át, hanem sajnos a valóságosat is. A törtetők „a vállalat érdeke mindenekelőtt!” jelszava helyett más, időszerűbb szólamokat találtak maguknak egyéni ügyeskedéseik leplezésére. Mit tagadjuk, a protekció, a „fölfelé bukás”, az érdemek nélküli érvényesülés sem vált eltemetett társadalmi kövületté a Dunántúli Alumíniumérc Rt. fantomvállalatának széthullásával. Vajon a Szocializmus Rt.-nek mikor sikerül megszabadulnia a mai Beniczkyk és Csemiczkyk kísérteteitől?

A KÖLTÉSZET ÉS AZ IGAZSÁG FÁKLYALÁNGJA

Ma, amikor szemünk hozzászólt a neonsövek hideg fényéhez, s nemzeti történelmünk vizsgálatánál már-már igényeljük is az illúziónélküliség gyakran kellemetlenül vakító világosságát, különös érzés az igazság körvonalait fáklyaláng lobogásánál megpillantani. Aki szerencsésnek mondhatta magát, s tizenöt évvel ezelőtt részese lehetett a *Fáklyaláng* előadása kivételes irodalmi és színházi élményének, alig titkolható izgalommal és kíváncsisággal várta a találkozást a megújított drámával, egykori benyomásainak szembesítését megújuló önmagával. Mert nemcsak az író alakított művén, bennünket se hagyott változatlanul az idő, ízlésünk, gondolkodásmódunk átdolgozásra szorult. Alaposabbra, mint *Illyés Gyula* drámája. A józan ész, a higgadt tárgyilagosság felülkerekedése nemcsak évtizedes, de évszázados ködök ellenhatása, s az ösztönös bizalmatlanság is, amely az emelkedett pátoszt, a dicső múltra való hivatkozást ma nemegyszer fogadja. Akit hamis pénzzel már sokszor becsaptak, túlzott gyanakvással vizsgálgat minden kezébe kerülő pénzdarabot, vajon igazat csendül-e.

Illyés *Fáklyalángja* valódi arany. S ez az ismételt megbizonyosodás talán nagyobb művészi siker, mint az 1952-es bemutató húszperces tapsvihara. (Akkoriban szerettek tapsolni.) A dráma ma is magasan izzik a ritka történelmi pillanat hevében, amikor két ember összecsapásában nemcsak két nagyszabású egyéniség sorsa dőlt el, hanem a nemzet sorsa száz esztendőre megpecsételődött. Mi lett volna, ha 1849-ben, azon a végzetes augusztusi éjszakán az aradi vár kazamatájában Kossuthnak sikerül megnyernie Görgeyt fantaszta tervének, s kitörnek a sereggel az ellenség gyűrűjéből, parasztháborúvá

szélesítve ki az ellenállást, eljutnak a Dunántúlra, majd le a forrongó Olaszországba, hogy ott harcoljanak tovább a magyar szabadság ügyéért? Soha senki sem tudhatja meg. Megváltoztathatta volna ez a döntés valóban az erőviszonyokat, amelyben Európa két legnagyobb hatalmassága, a császár és a cár szövetkezett a kis ország forradalmának eltiprására? A történelmi kérdőjel ott lebeg Kossuth és Görgey vitája fölött, a dráma azonban nem a beteljesületlen jövő horoszkópja kíván lenni, hanem két különböző emberi magatartás, két különböző erkölcsi és társadalmi ideál általános érvényű tanúsága. Az önfeláldozás, a forradalom eszméjéhez való hűség és a szívtelen matematika, a személyes hiúság emberre szabott, de következményeiben emberfelettivé növekedett jelképe. Két robusztus jellem, az egyik következetességében, a másik következetlenségében lenyűgöző. Annyi ellentétpárból, a lélektani árnyalatoknak olyan sűrű szövedékéből épül fel végső leszámolásuk, a vonzások és taszítások olyan szélsőséges fordulataiból, hogy ebben a szikrázó középső felvonásban, amelyben Kossuth és Görgey barátsága, s vele a szabadságharc végső zátonyra fut, három felvonásnyi életanyag sűrűsödik össze.

A dráma egészéhez látszólag lazán kapcsolódó utójáték, mely szelíd lírával eleveníti meg az olaszországi emigrációban élő öreg Kossuth és egykori paraszti katonája, a kubikos Józsa Mihály találkozását, nem anekdotázó ráadás, nem megnyugvó érzelmi lezárás, hanem a dráma gondolatiságának fontos pillére, nélküle nem is érthetnénk meg történelemszemléletét. Illyés a történelmi Kossuthot, a forrófejű álmodozót, a lázában a realitásokat gyakran szem elől tévesztő, a csodatévő teátrális szónoklatok emberét összegyúrta a Kossuth-legendával. Hogy melyikük volt valóságosabb valóság, nehéz eldönteni. A szabadságharc leverését követő sötét évtizedekben a Kossuth-

legenda a szegények reménységének anyagszerű megtestesülése volt. Kossuth Lajos a népköltészetben hosszú ideig háttérbe szorította a virágokat és madarakat; mint a gyerek a hatalmasnak, mindentudónak látott apához, úgy fordultak panaszukkal a távoli eszményképhez: „Megmondanám én Kossuth Lajosnak, Hány forint az adója a magyarnak.” Ez az ábrándokban, sóhajokban élő délceg alak elevenebb volt az eleven Kossuthnál, aki száműzetésében ellentmondásos politikai játékokba bonyolódott. Hogy a széthúzásoktól szabdalt kormány és hadvezetés a forradalom drámai napjaiban nem volt képes az egyetlen lehetséges igazi erőre, a népre támaszkodni, e jóvátehetetlen mulasztást, a nép ragaszkodását és áldozatkészségét itt érzékeli az aggastyán a maga felbolygató, megszégyenítő nagyságában, miképpen az öreg Lear talál rá a hallgató és szerető Cordeliára.

A Katona József Színház együttese az egykori Fáklyaláng előadás sikerét óhajtotta reprodukálni. *Gellért Endre* nagyszerű rendezését *Bodnár Sándor* kísérelte meg óvatos tisztelettel átmenteni napjainkba. Egy régenvolt színelőadást feleleveníteni, még ha az alapelgondolás élénken él is az emlékezetben, a hanghordozás, a mozgáskultúra korhoz kötődő sajátosságait, az elröppenő pillanatok egyszeri szépségét másfél évtizedig megőrizni, féltő, olyan mesebelien reménytelen igyekezet, mintha valaki napfényt akarna zsákba kötni, tartalékul a téli hónapokra. Illyés Gyula maga úgy érezte, változtatnia kell drámáján, átdolgozta az első felvonást, színpadszerűbbé, politikai háttérben, jellemrajzában érzékletesebbé tette. Ha a zseniális Gellért Endre élne, bizonyosak lehetünk, ma nem ugyanúgy rendezte volna meg a darabot, mint tizenöt évvel ezelőtt. Mi változtunk meg nagyon, és a felfogás a régi maradt, vagy az emlékezet nem is volt olyan megbízható – ma már nehéz megállapítani. Mintha az előadást

a dráma lélektani alapanyagától idegen hazafias pátosz olaj rétege vonná be. A feszes atillák, bodorított parókák, bajszok, szakállak inkább egy korabeli borbélyüzlet brillantin szagát árasztják, mint az utolsó aradi minisztertanács zaklatott légkörének hitelességét. Az időnként fellobogó patetizmust, a szavaktól, érvektől való megmámorosodást, melyet az író Kossuth jellemrajzának színéül használt, a társulat többi tagja nemegyszer játéktílusként értelmezi.

Miként az egykori bemutatón, most is *Bessenyei Ferenc* és *Ungvári László* játssza Kossuth és Görgey szerepét. Bessenyei Kossuthja nemesen megkopott, emberibb és megközelíthetőbb lett, bársonyos zengésű, halk hangjaiban ráismerünk az egykori leírások híres Kossuth-hangjának meleg árnyalatára. Ungvári László sajnos nem tudott Bessenyei méltó drámai partnere lenni, mert attól a pillanattól kezdve, hogy belépett az ajtón, s kardját lecsatolta, az áruló szörnyeteget játszotta, akit Vörösmarty versében megátkozott. Fehérre krétázott arcával, hangja mennydörgésével legfeljebb csak kisgyerekeket ijesztgethetne hatásosan, de nem ragadhatja magával a nézőt az okosságába és göggyébe merevedett lélek, a „gyémántakarató” katona összetetten ábrázolt lélektani útján.

Maradéktalanul sikerült a dráma utójátéka, az agg népvezér és az öreg kubikos találkozásának megindító tisztasággal, ihletett művészettel életre keltett jelenete. *Őze Lajos* Józsa Mihály külső megjelenésében és szerepformálásában egyaránt rendkívülit hozott a színpadra, okos és magabiztos fellépésében, öltözetének megható groteszkségében nem volt semmi a megszokott parasztfigurák népieskedéséből vagy éppen jámborságából. Talán *Fényes Adolf* napszámosaira emlékeztetett. *Zolnay Zsuzsa* Kossuthné szerepében a megtépázott idegek kétségbeesett rémképeit vetítette elénk.

Kossuth minisztereit *Kállai Ferenc, Balázs Samu, Horváth József* és *Gáti József* alakították.

„Valamirevaló múlt megteremtéséhez néha nagyobb erő kell, mint a jövőééhez: mindent pontosan a helyére kell tenni. A rosszul megírt múlt föltámad, visszajár, állandóan zavarja az embert” – írta Illyés Gyula egy régebbi tanulmányában. Történelemszemléletünk ilyen nyughatatlan hazajáró lelkekkel viaskodik. Lerombolni a hamis illúziókat, farkasszemet nézni a tényekkel, úgy látszik, nem elég. A hazug ideálok helyett igaziakat kell állítani. A költészet és az igazság fáklyalángja elijeszti a kísérteteket.

„...TÜKÖR ÁLTAL HOMÁLYOSAN...”

A *cinéma vérité*-nek még nyoma sem volt a filmművészeti divatban, amikor *Déry Tibor* kitalálta a maga *théâtre vérité*-jét. Az 1947-ben bemutatott *Tükör* című drámájában rejtett kamera helyett mikrofonokat csempésznek a feddhetetlen erkölcsű törvényszéki bíró lakásába, s a Magyar Rádió három napig egyfolytában szenzációs közvetítést ad hallgatóinak a család életéről. A készülék mellett egy másik család, a törvényszéki bíró családjának tükörképe, éppoly buzgó érdeklődéssel fülel a műsorra, mint ahogyan ma a Szabó család életét figyeli sokezernyi tükörcsaládja.

Tempi passati? – kérdezhetjük a főszereplő bíró szavaival a dráma vígszínházi felújítása láttán. Elmúlt idők? Nem lehet szorongás nélkül bepillantani a tükörbe, mely a huszonegynéhány év előtti arcot ígéri felvillantani. A felszabadulást követő esztendőök drámairodalma – talán a filmmel együtt minden más művészetnél inkább – szinte biológiaiilag szoros kapcsolatban állott a napi politika szenvedélyeivel és követelményeivel, a művészi érlelődési folyamat legtöbb esetben alárendeltetett a közvetlenül kifejezett társadalmi tanulságoknak, s ez alól még a legjelentősebb írók művei sem kivételek. A múltó idő iróniája, hogy a színdarab, amellyel szemben a korabeli kritika politikai fenntartásait hangoztatta, most tapintatos szerzői húzásokra szorult, a mai fül nehezen viselné el az agitatív ízű plakátmondásokat. Déry az elsők között volt, akik az új rendben tudatosan vállalták a színpad politikai-erkölcsi szószék szerepét, s a művészetben nem a fiúk bűnhődnek hetedízigen az apák bűneiért, hanem ellenkezőleg, az apák a fiaikért, a kezdeményezők a követők agyoncsépett frázisaiért. Déry darabjára – hiába erőltetjük – ma már nem lehet az újrafelfedezés előítéletek nélküli, friss

pillantásával tekinteni, a Tükör a számtalan azóta bemutatott, leforgatott, kinyomtatott dráma, film és könyv körvonalát is visszaveri, melyekben rendőrség elől bujkáló illegális kommunisták (rendszerint csinos fiatal lányok) buzdítanak azonos szituációban, meggyőző vagy kevésbé meggyőző módon helytállásra.

A Tükör a válaszütra kényszerülő polgár drámája. 1939-ben, a háború kitörését közvetlen megelőző feszültségterhes pillanatban játszódik, amikor a döntésnek nemcsak egyéni sorsmeghatározó, de világméretű jelképes ereje van. Az alaphelyzet olyan kihegyezetten drámai, ahogyan csak a vérbeli epikus élezheti ki a drámaiatlanságtól való félelmében a konfliktust. A képlet akár vonalzóval is megrajzolható. Középen áll a törvényszéki bíró fia, aki – mint valami Corneille-drámahős – a szerelem és a kötelesség, a lelkiismeret és a szenvedély összeütközésében emésztődik. Bújtassa el apja házában kommunista szerelmét, s ezzel szolgáltassa ki amúgy is fenyegetett apját végzetének? A fiatalember összeroppan a választás felelőssége alatt, a halál vészkiáratán menekül el a döntés elől.

Az alakok nem realiztikus, egyénített jellemek – amelyek mellesleg egy-egy társadalmi típust is kifejeznek –, hanem elvont társadalmi típusok, egy-egy jellegzetes egyéni vonással felruházva. Osztály-álláspontok, erkölcsi magatartásformák vitáznak egymással, de mindezt az érvelés logikájának szépségével, a drámai párbeszéderek erőteljes gondolati töltésével, az író jellemábrázoló adottságainak latbavetésével, mely néhol olyan lefegyverző, hogy néhány jelenetben már-már hajlandók vagyunk elhinni; nem tételek, de valóságos emberi alakok csapnak össze a színpadon.

Kétségtelen: a mű irodalmi szövete itt is nemes anyagból készült, csak éppen a modell egészét szabták vigasztalanul szűkre egy tovatűnt kor drámai divatja szerint.

A Vígszínház együttese minden lehetőséget elkövetett, hogy a darabot újból „hordhatóvá” varázsolja. A húzások, dramaturgiai alakítgatások, *Kapás Dezső* rendezői koncepciója, *Jánosa Lajos* jelképeséget hangsúlyozó tükör-díszlete, *Kemenes Fanni* a korhangulatot finoman idéző jelmezei és a színészek szinte kivétel nélkül jó játéka, mind a darab javára szolgált.

Kapás Dezső, a Tükör első bemutatójának rendezői elképzelésével ellentétben, a keretjáték rádióhallgató családját ugyanazzal a színészgárdával játszatja, mint a közvetítés drámai szereplőit. Ez a beállítás nem „gyengíti a mű születésekor hangsúlyos társadalmi-történeti elmarasztalást”, miként az előadás egyik kritikája szemére veti, hanem – véleményem szerint – éppen erősíti azt, formailag is egyértelműbben fejezve ki Déry tükör-játékának tartalmi mondanivalóját. Nem véletlen, hogy a két család ugyanazt a nevet viseli, gondolataikat ugyanazok a problémák foglalkoztatják. Ugyanannak a groteszk hatásnak lehetünk tanúi, mint amikor egy régi filmburleszkben az urasági inast játszó *Max Linder* az összetört tükör túlsó oldalán állva, megpróbálja gazdáját utánozni. A „tükörkép” azonban egyszer csak elmozdul, megszűnik hasonlítani. A rádióhallgató család tudata is megszűnik azonosulni a másik család drámájával, befogják fülüket a valóság hangja elől, s ez a polgári struccpolitika még nagyobb tragédiák árnyékát vetíti előre. S minél inkább hasonlít egymásra a két család, annál sokatmondóbb, hogy tükörképük tragédiájában nem ismerik fel eljövendő saját tragédiájukat. Más kérdés, hogy a keretjáték családját Déry csak nagyon külsőséges módon ábrázolta, s ezen Kapás Dezső gondos rendezése sem tudott segíteni.

Tomanek Nándor nagyszabású színészi portrét rajzol a bíró szerepében. A saját becsületes erkölcsi normái és az egyre brutálisabb hivatali zsarolás között őrlődő értelmiségi típusát formálja meg, minden gesztusában érzékeltetve a foglalkozása megkövetelte önfegyelem és a belső elégedetlenség drámai küzdelmét, mely minden pillanatban kész lenne lángra lobbanni, ha nem örködné a társadalmi beidegződés, az egzisztenciális kiszolgáltatottság önműködő oltóberendezése. A tükör kettőssége a színészi játék számára is lehetőségeket rejtett. A fiút alakító *Tahi-Tóth László* a bíró-apa karakterét, mozdulatait, hanghordozását veri vissza, kopott foncsorú, fakó tükörként. Szánalmasan vergődik a nála nagyobb lélekre méretezett megpróbáltatás súlya alatt, s Tahi-Tóthnak különös művészi képessége van az ilyen sápadt, befelé szenvedő, tragikomikus figurák életre keltéséhez. *Bánki Zsuzsa* egyszerű és bensőséges a férjéért aggódó feleség szerepében. *Sulyok Mária* fanyar bölcsességgel, ecetes humorral játszik egy cselédsorban megöregedett, zsörtölődő, ám „arany szívű” házidadust. A többieket, *Pap Évát*, *Venczel Verát* és *Deák Sándort* nem kényeztette el szerepük.

Ha a művészet feladata – az örök Shakespeare-idézet szerint –, hogy tükröt tartson a természetnek, Déry tükre annak idején egész tükörrendszert tárt elénk, a valóság itt mégis homályosabban mutatja arcát, mint egyéb műveiben.

KÁIN ÁBEL SZERETNE LENNI

Pontosan negyven évvel ezelőtt írta *Németh László* a *Bodnárné-t*, mely elsőként szerepel a *Társadalmi drámák* című kötetében, bár saját bevallása szerint korántsem első drámai próbálkozása volt. A színpadot mind ez ideig sohasem látott darab úgy került most elő a magasra ívelő életmű háttéréből, mint döbbenetes erejű torzó, a zseniális drámai lendületnek, és a fiatalos szertelenségnek csonka és mégis kifejező szobra. A Bodnárné Németh László munkásságának Sturm und Drang korszakát jelzi, miként egykor Schillerének a *Haramiák*.

A biblikus ihletésű grand-guignole történet a testvérgyilkosság Káint és Ábelt idéző példázatát helyezi a harmincas évek magyar paraszti valóságába. Az igazi tragikus vétség azonban itt nem Káiné, hanem a testvérek anyjáié, Éváé, azaz Bodnárnéé. A falusi porta fejedelemnőjének két fia van: a család verítéke árán mérnökké kitanított kedvenc s a paraszti sorban maradt kítaszított bugris, aki mindennapos kemény munkájával a hátát tartja a felkapaszkodónak. Az anya egyik gyermekének mindent nyújt, a másiknak semmit. Az egyiknek szeretet és kényeztetés jut, a másiknak lenézés és mellőzés. De Káin is Ábel szeretne lenni.

A mérnökfiú kedvéért nyári tejkúrán Bodnáréknál időző városi kisasszony személyében őt is meglegyinti a másik életforma igézete – a féltékenységből elkövetett gyilkosság azonban legkevésbé sem a kacér dámácska kegyeiért történik. A féltékenységet az anya igazságtalanul egyoldalú szeretete lobbantja fel. A kedvenc fiú holtteste fölött bekövetkezik az íróilag megoldatlan, de elgondolásában nagyszabású drámai fordulat: Bodnárné ráocsúdik, hogy az igazi gyilkos ő, részrehajlása, hiúsága a bűnös, Káin csak a fejszét emelte.

A dráma egészében erősebb az elgondolás, mint a kivitelezés. Az alakok előre elrendeltetett sorsukat teljesítik be, megmásíthatatlan konoksággal sodródnak végzetük felé. Az első két felvonás már érett és pontos írói világú drámai remeklés. A két fivér vetélkedése, az anya megszállott nagyravágyása egyszerre láttatóan konkrét és jelképesen sokatmondó. Tulajdonképpen a paraszti felemelkedés járhatatlan és méltatlan útjának – az egyéni kiválásnak, az úri körökhöz való alkalmazkodásnak – fájdalmas bírálata. A Bodnárné a paraszti sorból származó értelmiségi lelkifurdalásának kivételése. Hogy a magyar Ábel elvégezhesse az egyetemet, hogy teljék „stüszi vadász” jelmezre, ehhez Káinnak kell hajnalban asztagot raknia. Az egyik tanulságának a másik tudatlansága az ára. De Káin sem szándékozik örökké tudatlan bunkó maradni, nem akar és nem tud többé a régi módon élni. A fiatal Németh László látnoki hevülettel int: a magyar paraszti Ábeleknek és Káinoknak közös erővel kell¹ sorsukat megváltoztatniok.

A Bodnárné második része a hajdani Friss Újság szenzációhajhász rendőri riportjainak brutalitásával eleveníti meg a véres végkifejletet. A magát okoló anyai büntudat, a megmaradt fiát védelmező nősténytigris egyszerre riasztó és grandiózus elszántsága írói megjelenítésében nem képes a szenvedély szárnyára emelni a naturalista rémdrámát. Valljuk be, az utolsó felvonás bűnügyi feszültségét, a gyilkosok lelepleződésének detektívregény izgalmát egy Agatha Christie fölényesebben bonyolította volna. Az anya alakjában, a fantasztikus fordulatban, hogy nem a megöltet siratja, hanem a mellőzött élőt védelmezve, maga loccsantja szét puskájával a kedves halott agyvelejét, a fiatal író kevély önbizalmát fedezhetjük fel, aki vakmerően megkísérti a lehetlent. Ez a drámai csavar a híres shakespeare-i jelenet végletességét idézi;

azt, amikor Gloster hercege, a későbbi III. Richard az átkozódó Annát meggyilkolt apósa koporsója mellett csábítja el.

Németh László kötetbe is felvett első drámája azonos írói úton indult el, mint ugyanakkori remekmű regénye, a *Gyász* vagy a sokkal később íródott *Iszony*. Az antik végzetszerűségnek és a magyar valóság hiteles rajzának ebből a sajátos ötvözetéből születtek Németh László talán legmaradandóbb művei. Bodnárné a maga sistergő megszállottságú szenvedélyével a nagy epikus nőalakok, Kurátor Zsófi és Kárász Nelli drámai megfelelője, vagy legalábbis az lehetett volna. A Bodnárné egészen más irányba mutat, mint amit Németh László beteljesített drámaírói útján végigjárt.

Ádám Ottó-t minden bizonnyal az elementáris lobogású drámaiság ragadta meg, amikor a *Madách Színház* színpadára állította az eddig csak drámatörténeti érdekességként számontartott darabot. Az ő jellegzetes rendezői erényeire volt szükség ahhoz, hogy a mű szélsőségeit ellensúlyozni lehessen. Szerénység, intellektualitás, tartózkodás a harsány hatásoktól – valóban csak ilyen művészi feltételekkel válhatott színpadképpé a Bodnárné. Ádám Ottónak sikerült a paraszti élet naturalista hitelességén túllépve, általános érvényű emberi tragédiává emelnie a véres történetet. A dráma második, sikerületlenebb részével persze ő sem tudott megbirkózni, a befejezés rendezői megvalósításában is ellaposodott.

Németh László színpadi műve két kiváló színészi alakításra nyújtott lehetőséget. A címszerepben *Kiss Manyi* parasztasszony-figuráinak esszenciáját elegyítette a görög drámák vergődő szenvedélyű királynőivel. Kegyetlen és kemény, amikor akaratát igyekszik mindenáron érvényesíteni, mézes és hamis, amikor a „fenti” világnak kelletti magát, lángeszű fúria, amikor megmaradt gyermekét védelmezi. *Husztai Péter*

robosztus és tétova óriást formál az anyja szeretetéért sóvárgó, kérges kezű Káinból. Mesebeli népi hős, anélkül hogy egyetlen népieskedő hangot használna. Megrendítő alakítás, nagy művészi előrelépés pályáján. *Balázsovits Lajos* inkább csak külsőséges vonásait vázolta fel az úri göncökbe bújt, úri pózokban kellemkedő mintafiúnak. *Almási Éva* meggyőzően keltette életre az önelégült, affektáló városi libácskát, aki bármennyire erőlködik is, mindvégig ellenséges idegen marad a Bodnár-házban. *Dégi István*, az öreg gazda teddide-teddoda figurájának szomorú árnyékalakját villantotta fel hitelesen.

A Bodnárné több drámatörténeti érdekességénél. A Madách Színház vállalkozása nem a mostanában divatos látványos nagytakarítás hagyományaink padlásán, nem a jószándékú serénykedés, amikor szinte kihívóan a nézők orra alá rázzák a port, hogy csak mérgesen tüszöghet tőle. Németh László fiatalkori munkája szertelensége, megoldatlanságai ellenére is erős mű, tiszteletteljes pátyolgatás nélkül is helytáll magáért.

AZ ASZTAL KÉT OLDALÁN

Mesterházi Lajos-t, saját bevallása szerint *Kazán István*, a *József Attila Színház* főrendezője vette rá *Férfikor* című, több mint hatszáz oldalas regényének dramatizálására. Csak dicsérni tudjuk a rábeszélő készségét, még inkább a példamutató dramaturgiai együttműködést, amellyel a tényanyag epikus rengetegéből kibányászták, gazdagították, újratemertették a drámai lényegét. Műfaját tekintve nehezen meghatározható alkotás született, történelmi illusztráció avagy dokumentumdráma, dramatizált életrajz avagy szemléltető politikai meditáció, teljesen mindegy, minek nevezzük; nagy hatású, öntörvényű színpadi mű. Elgondolásában talán leginkább a plutarchosi párhuzamos életrajzokra emlékeztet, csakhogy nem a hasonlóságot, hanem a különbözőséget hangsúlyozza a két szobrásztehetség sorsának alakulásában. Mint valami nagy történelmi hazardjátékban, az élet szinte minden jelenetben újból és újból válaszüire kényszeríti őket. A későbbi Kossuth-díjas nem becstelenül, de rendszerint a könnyebb, önösebb lehetőséget választja, a kommunista fiatalember valóságos önsorsrontó következetességgel a nehezebbet, az áldozatosabbat. Az egyházi ösztöndíj helyett a pesti bizonytalanságot, a párizsi műterem helyett a madridi harcot. Moszkvában nem hajlandó kiszolgálni a sematizmus művészeti követelményeit, saját fájó élményét faragja szoborba, a szenvedő és megalázott Hispániát. Azt hiszem, sokáig nem felejtjük el a kétféle művészet szívszorító látványbeli kontrasztját a József Attila Színház színpadán: a szerény és bensőséges szoborcsoport fölött magasodó jelképes „szoc-reál” szörnyeteget, az üres tekintetű, búzakévéns nőkolosszust, több

mázsás kebleivel, melyek életerőt és optimizmust hivatottak sugározni.

Papírforma szerint nehéz megfejteni a színpad és a nézőtér közötti kétségtelenül eleven feszültséget, hiszen valóságos drámai konfliktus, az ellentétes jellemek, akaratok összecsapása hiányzik a darabból, a jelenetek általában csak illusztrálják, véleményezik a sorsfordulatokat, a választás kimenetelét. Legújabbkori történelmünk annyi tragikus belső konfliktust hordoz, hogy a konstruált drámai konfliktus hiányáról talán meg is feledkezünk. Úgy látszik, létezik egy másfajta, titokzatosabb drámai összeütközés is, amely a színpad és a nézők tudatvilága között zajlik, a tények, összefüggések, ellentmondások felismerésének feszültsége, az őszinte, kertelés nélküli politikum iránti egészséges érdeklődés. Lehet, hogy a dialógusok egy része publicisztikai ihletésű és szembeötlően agitációs szándékú, de a publicisztika kitűnő, az agitáció a legnemesebb fajtából való, mert nem demagógiával akar elhódítani, hanem a tények gyakran cseppet sem hízelgő tárgyilagosságával mutat rá a bonyolult társadalmi igazságra. Nem tetszeleg a kellemetlenül hivalkodó „bátorság” pózában, szókimondásába önirónikus keserűség, szomorkás líra vegyül.

A József Attila Színház előadása, Kazán István rendezői elképzelése ezt a szomorkás, lírai alaphangot erősítette fel. Óvakodott a külsőséges állásfoglalástól, belülről akarta megérteni a figurákat, még a legelítélendőbb cselekedetüket is. Egyszerű, tartózkodó stílusban fogta össze a színészek játékát, gondosan ügyelve, hogy mindig csak a dráma gondolati anyagát engedje előtérbe. Az öregedő forradalmárt *Mádi Szabó Gábor* meghitt komolysággal keltette életre, neki jutott a színészileg kevésbé hálás feladat: a meditáció. A múlt időt, a fiatalságot *Koncz Gábor* személyesítette meg, tragikus szépségű alakítása

a küzdelemre való elhivatottság és az alkati szelídség finom rajzát adta. *Bárány Frigyes* az idősödő szobrászt inkább csak külsőségeiben ragadta meg, fiatalkori mását *Újréti László* játszotta, találó típust formált meg, a kőfaragó segéd félszeg mozdulatai észrevétlenül lazultak fel a párizsi bohém magabiztosságában, színészi eszközei egyelőre kevésbé magabiztosak. *Ráday Imre* remekelt a rendőrkapitány szerepében, a mellékalak a dráma egyik legjelentősebb figurájává nőtt. *Almási Éva* Annát, a fanyarul szekszepiles párizsi lányt játszotta kitűnően. *Tóth Judit* az ártatlanul börtönre ítélt kommunista asszony viselkedésében érzékletesen ábrázolta a belső rémületet és bizonytalanságot, amelyet kihívó kajánsággal próbál leplezni.

Kinek van végül is igaza a *Férfikor* drámai kérdésfeltevésében? Annak, aki beteljesíti művészi tehetségét, vagy aki szétszórja, hogy beteljesítsen egy másfajta, közéleti elhivatottságot? Annak, aki adja a Kossuth-díjat vagy aki kapja? Mesterházi tartózkodik a szavakban megfogalmazott, egyértelmű ítéletalkotástól, mégis sikerült elérnie, hogy a néző igazságérzete az emberség képzeletbeli Kossuth-díjával kárpótolja politikus hőségét.

EGY FIGURA BOSSZÚT ÁLL

Hisznek önök a szellemekben? Természetesen én sem. És abban, hogy irodalmi figurák valóságos életre kelhetnek? E tekintetben bevallom, az utóbbi időben bizonytalanság emészt. És itt nyomban be kell számolnom képzelődésemről, amelyről, remélem, végül megbizonyosodom, hogy valóban csak az volt.

Illés Endre új drámájában, a *Festett egek*-ben szerepel régi ismerősünk, Csiky Nikolett, az író *Homokóra* című gyilkosan mulatságos komédiájának és erkölcsrajzának hősnője. A kedvesen szemtelen, sznob hölgy nem jelenik meg személyesen a Madách Színházban bemutatott új darabban, csupán lakása szolgál Szűcs Ádám mérnök és egy Júlia nevezetű fiatalasszony szerelmi fellobbanása színhelyéül. Mellesleg örömmel értesülünk, hogy a léha, állhatatlan Nikolett megkomolyodott, a két dráma megírása között eltelt években fizikussá képezte magát, s önálló egzisztenciát teremtett. Az író szeretetteljes, atyai igazságtevése ez, aki úgy érzi, arra érdemes figurái sorsáért a megelevenített történet lezárása után is felelősséggel tartozik. Nikolettnek tehát nem lehet panaszra oka. De annál inkább a *Homokóra* mellőzött, kicsúfolt, megtépázott tekintélyű hősének, Haynal Kristóf zeneszerzőnek. *Illés Endre* Haynalt (középen ipszilonnal!) kívülről-belülről neveltségessé tette, kigúnyolta megátalkodott sznobizmusát, a nyugati kultúra iránt érzett külsőséges rajongását, életidegenségét, irodalmias agyműködését; egy tányér krumplics nudli is valami francia vagy olasz versidézetet juttat eszébe. Sőt még az ipszilont is visszavette tőle, leleplezve, hogy csak egyszerűen és közönségesen Hajnalnak hívják. Ez az ipszilon most bosszúért kiált!

Képzelmem egyre inkább aggodalommal tölt el. Mert mit láttat velem a képzelet? Alig kondul éjfelet az óra, Haynal Kristóf megjelenik a Festett egek kölcsönlakása előtt, s egy valódi, középkori, francia kopogatóval (Madame Rosenau párizsi régiségboltjából származik, a Quai Voltaire környékéről) megkocogtatja az ajtót. Válasz nem érkezik, a szereplők saját magukkal vannak elfoglalva. Ekkor Haynal szellemlábon belopózik ebbe a másik drámába, finom és gonosz mosollyal a legmeglepőbb szituációkban helyezi el művészetcentrikus életszemléletének, irodalmias fogalmazásmódjának időzített pokolgépeit.

A Festett egekben Illés Endre vissza-visszatérő témáját állítja lélektanilag új megvilágításba, a valóságidegenséget, az önáltatást, a hazugságot, az ábrándokba menekülő türelmetlenséget. Fiatal mérnökhőse személyében egy modern „merengőt” vesz analízis alá, aki képzelmének pótcselekvéseiben szerez elégtételt valóságos sérelmeiért. A lépcsőházi szellemesség áldozatainak sorsa: mindig későn jut eszükbe, hogyan kellett volna talpraesetten visszavágni. Persze ez a lépcsőházi életforma kényelmesebb és főleg biztonságosabb, különösen, ha hivatali felettesünkkel való összecsapásról van szó. Szűcs Ádám tudatosan választja a menekülésnek ezt a veszélytelenebb, játékos formáját, ezzel együtt meghatározza a színművi játékos formáját is, melyben az elképzelt és a valóságos jelenetek váltogatják egymást. Az alapötlet kitűnő, de csak abban az esetben, ha a realitás és az illúziók között átélhető drámai ellentét feszül.

Szűcs Ádámnak képzeletbeli pótkielégülésre van szüksége magánéletében és munkájában egyaránt. A torz és üres életforma, melyben a baráti házaspárok unalmukban

„körbelakják” és csaknem körbeszeretik egymást, belső nyugtalansággal tölti el. Munkája is örömtelen. A Szerszámgépgyár igazgatójával történő képzeletbeli és valóságos összecsapását inkább csak a használt hang tónusa választja el minőségileg egymástól. Miben rejlik a felettes és a beosztott, a hatalom és az alárendelt, a beérkezett és az egyelőre kirekesztett, az idősebb és a fiatalabb generáció konfliktusának lényege? Nagyon nehéz kikövetkeztetni a hosszú és elvont fejtegetésekből. Az igazgató mindenestre olyan bámulatra méltó művészi intellektussal, olyan megejtő ókori mitológiai és irodalmi műveltséganyag birtokában csoportosítja érveit, mintha nem is a Szerszámgépgyár, hanem egy jelentős irodalmi könyvkiadó élén állna.

Legyünk pártatlanok. Ismerjük el: az idősebb, beérkezett nemzedék képviselője megértéssel és szeretettel figyel a türelmetlen ifjúság panaszára, sőt annyira igazságos, hogy elfogadja a fiatalember fölényes érvét is: „A természet rendje az, hogy mindig én kérdezzek, és magának kell felelnie. És nem is akárhogyan – jól kell felelnie.” De talán éppen ez a szeretetelli megbocsátás teszi, hogy túlságosan is jelentéktelennek, könnyen átléphetőnek véli a fiatalok előtt tornyosuló akadályokat. Szűcs Ádám a darabban tulajdonképpen nyitott kapukat dönget. Sőt, mintha a játék kétoldalú lenne: nemcsak az igazgató mozog a képzelet marionettzinórján, de időnként a fiatalság szószólójáról is az a benyomásunk, mintha az igazgató képzeletében született volna. És itt szeretnénk reflektálni a dráma egyik bírálójának véleményére, aki szerint Illés Endre „nem az egzisztenciális problémákról, hanem a morális-lelki kérdésekről” akart beszélni. Ez bizonyára így igaz. Mégis, anélkül hogy „a lét határozza meg a tudatot” vulgáris értelmezésébe bonyolódnánk, beláthatjuk, hogy a mai fiatal

értelmiségről szólva, a „jóllakottak csömörének”, életformájuk unalmának mégoly meggyőző igyekvő drámája sem hozhatja egyelőre valódi izgalomba a nézőt.

A festett egekről vissza kell térni a valóság talajára. Ezt a szükségszerű lepottyanást Illés Endre a Homokórában csúfondárosan sokatmondó jelképpel ábrázolja. Haynal Kristófnak, aki homokórái között, élettől elzárkózó, hazugul időtlen világában pergette napjait – hogy valóperi tárgyalására másnap időben felébredjen, szégyenszemre kölcsön kell kérnie a szomszédoktól egy régimódi, rugós ébresztőórát. Szűcs Ádám is elhatározza a darab végén, hogy új életet kezd. De miért? Mert újdonsült szerelme első éjszakájuk után el akarja hagyni? És mi a tartalma ennek az újrakezdésnek? Nem tudjuk meg. Indítékai és elképzelései emelkedett általánosságok homályába vesznek.

Illés Endre új drámájának kérdőjeleit *Lengyel György* kulturált és elegáns rendezése sem tudta megválaszolni, sőt mintha a kérdőjelek még szaporodtak is volna. Az álom és valóság képei sem a jelenetek összeillesztésében, sem pedig a szereplők magatartásában nem váltak el plasztikusan.

A dráma belső szerkezete így eléggé áttekinthetetlennek bizonyult. *Husztai Péter* alakítása kifejezte a fiatal mérnök figurájának minden kétértelműségét. *Almási Éva* vonzóan és színesen ábrázolta Illés Endre ragadozó menyét-hölgyeinek legújabb változatát. *Domján Editre* a szerető szerepében szinte megoldhatatlan feladat hárult.

Talán tapintatlanság volt rászabadítani a darabra a képzelődés kísértetét. Az irodalmi figurák ottmaradnak a könyvek lapjai közé préselve, nem kelnek életre megbosszulni sérelmeiket. De vajon az írók is tudják ezt?

Közismert legenda szerint a haldokló Balzac a saját maga teremtette orvost hívatta ágyához.

„TÚL NAGY SZAVAKAT NE!”

A kritikusnak hivatalból kötelessége szeretni minden új magyar darabot. Sokszor ez nem is olyan könnyű. Van darab, amelyik nem hagyja magát szeretni. Van, amelyik nem érdemli meg, hogy szeressük. A magyar dráma ügyének szeretete azonban íratlan törvényként követeli meg a kritikustól, hogy minden új darabban az erényeket igyekezzen először felfedezni, lehetőleg ezeket hangsúlyozza, mert tudjuk, az elismerés, a siker-hangulat pezsdítőbben hat a színházi életre, mint a kudarctól való görcsös félelem. Mivel a *Nemzeti Színház* két új magyar darab, *Gyurkó László Szerelmem*, *Elektra* és *Sánta Ferenc Éjszaka* című drámájának bemutatásával öröndetes szakmai sikert aratott, nem szűkölködik dicséretekben, most könnyebb lelkiismerettel vállalhatom a hálátlanabb feladatot, hogy e színművek kapcsán némi aggodalmat is kifejezzek. Sajnos, a kritikusnak a szereteten kívül hivatalból egyéb kötelességei is vannak.

Valaha, nem is olyan régen, sokat panaszolták, hogy színműirodalmunknak szegényes a gondolati anyaga, filozófiai megalapozottsága, enélkül pedig korszerű művészet elképzelhetetlen. Változnak az idők, változnak a panaszok. Lassanként rá kell döbbernünk, hogy a filozófia, az elvont gondolat kiszorítja az embert, a cselekvő, drámai embert színpadjainkról. A belső és külső igény, hogy az író lépést tartson korunk bonyolult problémáival, egyre gyakrabban eredményezi e problémák közvetlen, áttételezés nélküli beáramlását a drámába. Az emberábrázolás helyét a problémaábrázolás foglalja el, a jellemrajz a pszichológia háttérébe szorul, hiszen a tézisek képviselőinek nincs ilyesmire szükségük. Tulajdonképpen a 15-16. századi hitvita-dráma

műfaja születik újjá szemünk láttára, modernebb és rafináltabb szellemi színvonalon, nemegyszer korunk legizgalmasabb morális, politikai kérdéseit középpontba állítva.

Gyurkó László Elektra-feldolgozása, mint ahogy méltán nagy sikerű Lenin-könyve is, elsősorban a szemlélet frisségének, mai életünkkel való szerves kapcsolatának köszönheti érdekességét. Az elmúlt húsz-harminc esztendő történelme eléggé változatos lehetőségeket kínál a drámai jelképek játékaira a zsarnokság és az igazság összefüggéseiről. A véres ókori mítosz az író első színműve számára csak ürügyül szolgál, hogy jellegzetesen 20. századi erkölcsi téziseit közvetíthesse. Mi a helyes morális magatartás a zsarnokság bukása után, hogyan kell élni a megszerzett szabadsággal? – ez Gyurkó igazi kérdése, itt tér el a cselekményvezetésben is az ősi mitológiától, Elektra és Oresztész két különböző magatartás jelképe. Mindketten ugyanazért a szabadságért küzdöttek, de végzetesen különbözőképpen kívánják azt felhasználni. Elektra a könyörtelen, meg nem alkuvó, abszolút igazságot képviseli, a pallos és a vér megtisztító büntető-expedícióját, a testvérszerelem beteljesülésének jogát, Oresztész a humánus és a ráció uralmát, az okos megalkuvását annak érdekében, hogy soha véget nem érő láncreakcióként ne születhessék újjá a félelem légköre, újabb zsarnokságok termőtalaja.

Sánta Ferenc drámája, mely tulajdonképpen *Az áruló* című, s eleve párbeszédben írt, bölcséleti regényének megrövidített színpadi változata, nem kisebb horderejű feladattal birkózik, mint az emberiség létkérdéseinek vizsgálatával; a társadalmi céljában, egyéni választásában követendő emberi magatartás kijelölésével. A huszita háborúk idejéből feltámasztott négy halott, akik ezen az éjszakán az író dolgozószobájában megjelennek, inkább csak behelyettesíthető

társadalmi, szemléleti alaptípusokat jelölnek. A forradalmak jogosságáról, az osztályellentétekről, a kultúra szerepéről, az elkötelezettségről és sok más meghatározó kérdéstről folytatott szenvedélyes disputa egyetemes érvényű tanulságokat kínál. Minthogy a regénnyel a kritika annak idején bőven és részletesen foglalkozott, s tartalmi anyaga szinte változatlanul került át a színpadra, számunkra most csak ez a frissen nyert dráma-lét érdekes. Kétségtelen, a gondolatok kifejtésének, az ellentmondások kibomlásának, a következtetések lépcsőzetességének is van bizonyos drámai feszültsége – és Sánta mesterien vezet bennünket az állásfoglalás bonyolult útvesztőiben. Mégis, entellektüel legyen a talpán, aki a színházi estén, a visszalapozás, a meditáció, szellemi lélegzetvétel lehetősége nélkül ezt az összetett, lenyűgöző, vitára ingerlő ismerethalmazt egy csapásra felfogni és megemészteni tudja.

Sánta írói tehetsége a kiszolgáltatott, mindenki előtt meghunyászkodó öreg paraszt, az élet fizikai örömeit felettébb kedvelő dominikánus pap, a csupán a fegyver megoldását ismerő huszita harcos alakjában érzékletes típusokat teremt, a drámai emberábrázolás szempontjából azonban ez szinte mellékes, mivel a figurák csak az író különböző nézeteinek szócsövei. Gyurkó Elektrájának hősei sokkal bonyolultabb drámai alakban jelennek meg előttünk, hiszen a darab Aigiszthosz meggyilkolásáig jobbára a klasszikus tragédiák jól ismert fordulatait követi. Elektra és Oresztész úgy viselkednek, mintha magas szenvedélyű tragikus hősök volnának, pedig csupán az említett tézisek allegóriái. Sajnos, helyszűke miatt nincs lehetőség jelenetről jelenetre végigelemezni, hogy az alakok mennyire nem a konkrét drámai szituáció hatalmának alárendelve beszélnek, reagálnak, cselekednek. Mindvégig csak

a különböző erkölcsi magatartásokról, meggyőződésekről vitatkoznak, emelt hangon és emelkedett szóhasználattal.

Amikor Szophoklész Elektrája megtudja, hogy várva várt testvére, Oresztész halott, a Kórus így inti le: „Túl nagy szavakat ne!” Gyurkó Elektrája mindvégig túl nagy szavakat használ, mert valójában sohasem magáról beszél, hanem az általános igazságról, amelyet személye képvisel. A szerepnek nincsenek árnyalatai, nincs lejtése és emelkedése, a bosszúvágy állandó negyvenfokos érzelmi paroxizmusában izzik, s a kiválasztottság tudatának különös göggyében a tisztességében minden emberi lélynél magasabb rendűnek vallja magát, állandóan harmadik személyben beszél Elektráról, akihez nincs hasonló. Nehéz lenne megmondani, vajon sorsa iránt érzett részvétünkben és megrendülésünkben mennyi része van a régi megrendülések emlékének, amelyeket a világirodalom különböző Elektrái keltettek fel bennünk. Szophoklész Elektrája anélkül fejezi ki az igazságot, hogy állandóan arról az igazságról beszélne, amit kifejez.

A tézis-színpad, a gondolat-dráma is eleven és tartalmas kapcsolatba kerülhet közönségével, ha gondolati világa érintkezik a kor időszerű, izgalmas problémáival – Gyurkó és Sánta drámájának sikere is ezt bizonyítja. Mégis, fel kell figyelniük a jelenségre, hogy ahol a tézis-konfliktus, az elvont bölcséleti stúdium, a filozófia nem áttételesen, hanem a maga robusztus szellemi valóságában nyomul be a színpadra, ott a drámai jellemábrázolás, a drámai helyzet elveszti jelentőségét. A színháznak pedig ez a művészi nyersanyaga. Félreértés ne essék, nem valamiféle műfaji pedantéria nevében aggodalmaskodunk, csupán a gyakorlati felismerést szeretnénk megfogalmazni: az ilyenfajta darabokban a színész nem juthat igazi feladathoz, nem nyílik lehetősége az emberábrázolás

művészetére. *Berek Katalin* tiszteletet ébresztő lelkesedéssel és ambícióval megformált Elektrája például megindítóan vergődik egy félreértés rabságában: az abszolút igazság, a belátás nélküli bosszú tételének jelképes leányalakját éppolyan magas érzelmi hevültségű, tragikai eszközökkel próbálja életre kelteni, mint ahogyan az Szophoklész vagy akár Euripidész Elektrájának lélektani építésű szerepénél szükséges volna. *Kálmán György* Oresztésze és *Bessenyei Ferenc* Aigisztho szá éppen ezért sikerültebb alakítás, mert inkább ráéreztek a dráma alapvetően gondolati jellegére. *Both Béla* sallang talanságra és világosságra törekvő rendezése is ezzel a kettősséggel küzdött. Sánta Ferenc Éjszakájának előadása a Katona József Színházban egységesebb benyomást keltett. *Egri István* színpadi elképzelése nem is próbált erőszakot tenni a gondolat sodrásán, a színészek; *Őze Lajos, Básti Lajos, Avar István, Sztankay István és Maklár János* kulturáltan, szerényen, személyiségüket és előadókészségüket kölcsönözték az író érveinek.

A gondolati dráma kitörölhetetlen nyomot hagyott korunk szellemi arculatán, szorosán összekapcsolódott napjaink drámairódmával. A színház tágas, mindent befogad, ami a nézőket érdekli, a színpad deszkái a súlyos gondolatok alatt se szakadnak be. Az önállósult gondolat, a megelevenedett filozófia mellett azonban helye van a házigazdának is: a drámai embernek.

ÍRÓK TORONYBAN ÉS GARZONLAKÁSBAN

„A különös embert, a szerepét játszó, a szerepével összeolvadó, de pózait csúfondáros öniróniával ki is nevető Szomoryt siratták visszafojtott könnyeim” – írta *Kellér Andor*, az *Író a toronyban* című kiváló portréjában, amelytől aligha tudja már függetleníteni magát az, aki ma *Szomorj Dezső* írói arcképét próbálja felidézni. S nehéz lenne e mondatnál találékosan és tömörebben összefoglalni a *Madách Színház* Szomorj-reprízének, a *Hermelin* felújításának benyomásait, *Ádám Ottó* szeretetteli, finoman idézőjeles rendezésének, *Gábor Miklós* gúnyorosan szomorú Pálffy-Kaufmann alakításának lényegét.

Ezt az önéletrajzi vígjátékot akár Szomorj egyik ellenfele is írhatta volna az önmagát keleti kényúrként istenítő íróról, aki nemcsak stílusában kedvelte a barokkos pompát, fényt, muzsikát, parfümöket, az érzelmek eksztatikus túlságát, de vérbeli stílművészként, valóságos életének díszleteit is irodalmi jelzőihez hangolta. Szomorj egy Szomorj-hőst játszott életében is, s ezt a Szomorj-hőst játszó Szomorjt ironizálta a *Hermelin*ben. Talán még kíméletlenebb volt önmagához, mint ellenségei (noha ezek is alaposan kitettek magukért), hiszen ő nem az ostorért kiáltó gyűlölet elfogultságával leplezte le saját manírjait, ripacskodásait, hanem örökké cáfolatra váró keserűséggel, ahogyan a szülő szemléli ivadéka tökéletlenségét, vagy ahogyan az önimádó vizsgálgatja imádata tárgyát, amelyben csalódnia kellett. Szomorj stílusa és életstílusa fenséges, s mint tudjuk, a fenségestől a nevetségest csak egy lépés választja el. Ez az egy lépés nagyon kicsiny távolság, de ürrepülői lelki bátorsággal lehet csak megtenni, ha saját

nevetségességünkről van szó. A Hermelint nézhetjük mint a színpadismeret mesterségbeli biztonságával írt – Molnár Ferenc-i sikerekkel rivalizáló – század eleji vígjátékot (bár a harmadik felvonás nemcsak egyszínűen érzelmes, hanem – ami nagyobb bűn: unalmas), de nézhetjük mint gazdag adalékot egy művészetlélektani rejtélyhez, a Szomory-legendához.

Ádám Ottó és Gábor Miklós ez utóbbi, bonyolultabb úton közelítették meg a darabot, elkerülve a durva paródia kézenfekvő lehetőségét, a lírai azonosulásnak és az irónikus távoltageknak elegáns ötvözetét olvasztották ki Szomory mondataiból. S csodálatosképpen ezek a lihegő, affektált, tikkadt mondatok, a józan oldalvágásoknak és romantikus áriáknak, sóhajoknak és csipkelődéseknek rafinált egyvelege, a szavak ritmusának – olvasva – idegesítően modorosnak ható rendhagyó lüktetése, ebben az egyszerre komoly és játékos felfogásban természetesebben és életszerűbben hangzott a színészek szájából, mint nem egy mai darab párbeszédeinek száraz, érvelő kijelentőmódja. Gábor Miklós Pálfi-Szomoryja színészi portrégyűjteményének egyik legsikerültebb darabja. Póz és őszinteség keveredik játékában, udvari szertartásmestere saját királyságának, mosolyogtató, dühítő és szánnivaló egyszerre. Öregedő kamasz, aki toronylakásának fellengzős díszletében a hollywoodi bonvivánok szívdöglesztő forróságát hevíti magában, s közben valódi, tehetséges művész-énje fintorog ezen az ízléstelenségen. Gábor látni engedi a pompázatos paradicsommadár hivalkodó tollazata alatt a fázós veréb-egzisztenciát.

A póker nevű kártyajátékban a „royal flöss” ritka, nagy értékű lap. Ilyen „royal flöss”-nek érzem a mai magyar drámairodalomban *Csurka István Ki lesz a bálanya?* című színművét. „Érzem” – mondom –, mert a művészi alkotások megítélésében az értékrendnek nincsenek abszolút és fellebbezhetetlen szabályai, mint a kártyában. A „helyrehúzás” viszontagságos előzményei után a Thália Stúdió kezébe került a nyerő lap, újból bebizonyítva, hogy a szűk falak ellenére az új magyar dráma tágas kísérleti műhelye, azaz hazard játékszobája. (Csurka darabját *Léner Péter* rendezte, művészeti vezető: *Kazimir Károly*.)

Csurka kivételes drámaírói tehetség. S ez minőségileg mást jelent, mint egyszerűen írói tehetségnek lenni. Vannak nagyszerű regényírók, novellisták, akik soha életükben nem képesek valamirevaló színdarabot összehozni. Mit tud Csurka, a drámaíró, ami megtanulhatatlan, ami nem csupán technika? A sűrített élethelyzetek ösztönös felismerését, a világ miniatürizálásának tudományát. Tudja, hogy minden emberi kapcsolatnak, minden elhangzott mondatnak mögöttes vonulata van, s a drámai erőteret a látható feszültségeken kívül más titkos feszültségek is keresztül-kasul hálózzák. A dolgok nem egy, de több árnyékot vetnek, minden kimondott szó tíz kimondatlant leplez, s a kimondott és elhallgatott szavak között nemegyszer iszonyatos dráma feszül.

A *Ki lesz a bálanya?* alaphelyzete látszólag dramaturgiai képtelenség; egy pókerjatszma története estétől hajnalig. Négy játékszenvedélytől megszállott értelmiségi ül a zöld asztal körül, a könyvektől zsúfolt garzonlakásban: Czifra, a morálisan szétesett, félresiklott tehetségű házigazda, aki jó pénzért „négerként” írja mások könyveit, Csüllögh, az „etelközi őstulok” ifjú író, Abonyi, a többre hivatott irodalomtanár és

Fény, a nagy képességű matematikus. A vidám kártyacsata észrevétlenül elkomorul; ahogy világosodik odakint, úgy sötétedik lelkiállapotuk odabent, s a hetyke bubik, csalfa dámák után egyszerre csak a pikk király tragikus halálarca tekint a játékosokra.

Pókerről van szó, de valójában életük pókeréről. Meghasonlott értelmiségi létükről, önbecsülésük elvesztéséről, a játék mellékcselkvésének csömöréről, megecetesedett kapcsolatukról a világgal. Egészséges és igazságos erkölcsi ítélet szól a darabból, mely nem ellentétes az együttérzés fájdmával. A zátonyra futott életű, cinikus és züllött „Czifra herceg” a jelképes értékű zsilettes szappannal halálba tisztálkodik magát, ezzel nyomban meg is kérdőjelezve cinizmusát, hiszen valódi cinikusok ritkán választják morális okokból az öngyilkosságot. S a dráma sokat vitatott befejezése, a „farkas” fiatalok megjelenése sem értelmezhető csupán vulgáris egyértelműséggel. Csurka felnőtt drámaírói módszere szerint a kegyetlen szavak mögött ellentétes lelkiállapot feszül. A szerelmi vágytól felajzott, lakásra váró unokaöccs, aki durván a halálba tessékeli Czifrát, meg is fogalmazza ezt, amikor a lány a bátyja után küldi, hogy ne hagyja meghalni. „Nem megyek. Szeretem.” A paradox mélyebb érzelm egész idő alatt ott bujkál az önző szavak alatt. Persze ezt a darabot ilyen többértelműen, ilyen villódzóan kellene játszani. A Thália Stúdióban *Inke László*, *Keres Emil*, *Szilágyi Tibor* és *Harsányi Gábor* szellemes, átélt alakításokat produkáltak, de az érzelmi ellenpontozás dramaturgiai rendszeréből – melyben nem lehet pontosan tudni, mikor beszélnek komolyan, mikor tréfálkoznak, mikor leplez a frivol vidámság megszenvedett belső válságot, s mikor beszélnek megszenvedett őszinteséggel vidám távolságokról – nem sokat tudtak közvetíteni.

Kivételes drámaírói tehetségnek lenni nem könnyű dolog. Súlyos felelősséget ró Csunka vállára, hogy ez a tehetség igényes munkákban realizálódjék. A dráma vége felé, távozása előtt, Csüllögh mondja Czifrának: *„Félelmetes élete lehet annak az embernek, akinek ász karré ellen royal flösst ad kezébe a sors.”*

SZÓKRATÉSZ ÉS A MACSKA

„...Igen...csak nem eredeti” – ez a mondattöredék ütötte meg a fülem, amikor *Eörsi István Sírő és kakaó* című komédiájának előadása befejeződött a *Thália Színház stúdiójában*, s csigalassúsággal ereszkedtünk alá a szűk lépcsőn a ruhatár felé. Hátra sem kellett fordulnom, a megjegyzés annyira nem volt eredeti. Nagy múltú, klasszikus megjegyzés, egyidős magával a vígjátékirodalommal. „... Igen... csak nem eredeti” – mondta egykor valaki valakinek a háta mögött Ionesco, Dürrenmatt, Shaw, Molière, Plautus, Arisztophanész komédiájának előadása után, és sajátos módon e megállapításnak minden esetben igaza volt. Talán a drámatörténet tudósainak nem is lenne nehéz feladat legombolyítani a komédia eredetiségének fonalát vígjátéktól vígjátékig, egészen irodalmi ismereteink kezdetéig, amikor is a gombolyag elgurul az idő titokzatos homályába.

A komédiaszerzők a görögöktől napjainkig testvéri közösségben élnek, a szellemi kommunizmus gyermeki tisztaságú, vagy ha úgy tetszik, züllött erkölcsű közegében, ahol magasra értékelik a tehetség, az egyéniség, a maradandóság fogalmát, de nem ismerik a tolvaj és meglopott elítélő megkülönböztetését. A nevetés évszázadok során felhalmozott aranytartaléka közkinccs, nem kell félelmetes beton-erődítményben őrizni, mint a dollár aranyalapját. És itt nem csupán a hagyományok természetes továbbéléséről van szó, hanem a kényszerű felismerésről, hogy a komikus alap-helyzetek száma véges, a nevetés közmegegyezéssel reagál, mely hálásabban fogadja a jól ismertet az ismeretlennél. Aki az eredetiséget, szigorú morális szempontoktól vezetve,

a művészi érték kizárólagos feltételeként kérné számon, az a komédia egyetemes történetét könnyen összetéveszthetné holmi bűnügyi krónikával.

A Sírkö és kakaó sem eredeti – a szó büntetőjogi értelmében. Szemléletében világosan felismerhető a modern abszurd színház közvetlen hatása, drámai szerkezetében a molière-i vígjáték célratörő zártsága, kamaszos féktelenségében az iskolai színjátékok és közjátékok szabadossága, dalbetéteiben a brechti songok ihletése. Eörsi az abszurdoktól a régiekig minden komédiafogást ismer, rendkívüli stílusérzékkel játszogat az anyaggal, mindent kigúnyol, mindent befogad és mindent eldob. Nem lehet tudni pontosan, hol veszi komolyan a maga választotta groteszk műfajt és hol parodizálja. Szereplői – miként *Molnár Előjáték a Lear királyhoz* című egyfelvonásosának tűzoltója – időnként ötödfeles shakespeare-i jambusokban szólalnak meg, mulatságos ellentétet teremtve a nyárspolgáriság földhözragadtsága és a kifejezés emelkedettsége között. Kajánul felvonultatja az abszurd színház egész fegyvertárát, a kozmikus erejűvé növekedő baljós jelképet, a képtelenségek ferde humorát, a paradoxonokat, a kispolgári frázisszajkózást, a beszéd értelmetlenségének tételét, sőt még a híres ionescói csúfondáros szillogizmus („Minden macska halandó. Szókratész halandó, tehát Szókratész macska.”) is megleli megfelelőjét: „Aki keres, az talál. Vak tyúk is talál szemet. Aki keres, az vak tyúk.”

Eredeti-e egy komédiaíró – nem a külsőségeket, hanem egyéniségének mélyebb tartalmát tekintve –, azt első bemutatott darabja után nehéz lenne megítélni. De azt hisz- szük, nem is fontos. A tehetség biztonsága, amellyel Eörsi a különböző forma-, eszköz- és jelentésvilágot megragadta, és átformálta

saját alkatához és mondanivalójához illően, a kompozíciós fegyelemmel párosuló, diákos felszabadultság, a fürge és tiszteletlen szellem, az írói igényesség, mellyel a komikus hatásokat alárendeli a lélektani megalapozottságnak – született drámaíróról vallanak. Erről tanúskodik ritka képessége is; ugyanazt a témát kettős hangszerelésben tudja megszólaltatni. Az érzékszervek által közvetlenül felfogható tenyeres-talpas vígjátéki valóságában és egy komolyabb, áttételesebb, filozófikusabb régióban.

Az eltartási szerződésekről szóló újságr riportok rendszerint szerencsétlen öregekről tudósítanak, akikkel eltartóik rosszul bánnak. Eörsi megfordítja a tragikus alaphelyzetet, s egy öregasszonyról ír, aki eltartóival bánik rosszul. Maga a konkrét történet is rendkívül bizarr és mulatságos, de még inkább azzá teszi a groteszk túlfokozottság, mely a gyilkosságra készülő Piti-házaspárt és a mindenkit túlélő mesebeli öregasszonyt jelképes erejűvé növeszti. Ez a kilencvenkilenc éves modern boszorka, ez a tolószékében gubbasztó fenyegető és irtózatos Übü mama, lebírhatatlan életerejével és önzésével olyan, mint a hétfejű sárkány – egyik fejét levágják, de nő helyébe másik. A terror, a gátlástalan hatalom, a korrupció megtestesítője. Megszámlálhatatlan gyermekei elárasztották a világot. Az egyik hidrogénbomba-gyáros, a másiknak kuplerája van Japánban, a harmadik misszionárius, a többiek ott vannak a Házmaster Világszövetségben, a Forradalmakat Összehangoló Világközpontnál, a Szocialista Atomtudósok Kísérleti Telepén, a Nyomozók Nemzetközi Tapasztalatcsere Tanácsában, a démoni anyuka keze mindenhová elér. A vénasszony alakjában van valami rémisztő fenség, a házaspár gyáva és alattomos lázadása maga a törpeség. A nyárspolgári „piti”- és „bóvli-lét”

szánalomra méltó és visszataszító természetrajza bontakozik ki előttünk, a megalkuvás és szolgálalkúság tragédiája, mely nem tud mit kezdeni elnyert szabadságával.

Eörsi komédiája nem a képtelenségre, hanem a túlzásra, nem a logika és az értékek csődjére, hanem a logikai érvényességre és az értékek áttekinthetőségére épül. Itt válik el útja a felbomlás és mindent tagadás abszurd színházától. A darab végkicsengése így sem felemelő, de hát a groteszk eredendően keserű műfaj, ritkán torkollik a tejivás és a reggeli torna egészségességét hirdető happy endbe.

Léner Péter rendezése okosan és mértéktartóan játszott a figurák konkrét és jelképes bonyolult kettősségével, mindvégig sikerült elkerülnie, hogy az előadás visszacsússzon a naturalista ábrázolásmódba. A színészek átélték szerepüket, lélektani pályájuk sínén maradtak, s ugyanakkor magatartásuk emelt jelentését is hordozták. Különösen a Piti-házaspárt alakító színészkettős, *Hacser Józsa* és *Harsányi Gábor* talált rá a stilizált hangvételre. Harsányi Gábor még csak főiskolai hallgató, de már meglepően érett tehetségről tett tanúbizonyságot. De jól oldotta meg feladatát *Kozák András* is kettős szerepében és a kedvesen játékos *Horváth Teri* a harcias rendőrnő cseppet sem kedves figurájának életre keltésében. *Komlós Juci* aranyos, bolondos öreg hölgyének bodorított fürtöcskéi vidáman repdesnek arca körül, akár udvarlót is fogadhatna, igazi kakaó-nénike (tejszínhabbal), akit ifjonti tüzességében a sírkő rémlátomása nemigen zavarhat. Csiky Gergely Nagymamájaként szívünkbe lopta volna magát, de ebben a vidámságában is ijesztő, bohóckodásában is szörnyű komédiában adósunk maradt. Semmit sem sejtetett meg a robusztus, agyonüthetetlen öregasszony démoni erejéből,

jelképes bálvány mivoltából. *Lendvai Kamilló* dallamai a harmonika vásári kíséretével a hajdani népi komédiák hangulatát idézték, s remekül hangsúlyozták a komédia fintorait.

Ki honnan meríti ihletét – mellékes. Az eredmény a fontos. De ennek az eredménynek előbb-utóbb magának is forrássá kell változnia, hogy a következőknek is legyen miből meríteni.

„HA TISZTELNI AKARJÁTOK...”

Ha azokban a hetekben, melyek Lenin születésének százéves születésnapját megelőzték, az ember kezébe vette az újságokat, kinyitotta a rádiót, óhatatlanul az az érzése támadt, hogy a számszerűen kevesebb megemlékezés – sokatmondóbb volna. Ha egyetlen újság egyetlen száma nem tucatnyi Lenin-portrét közölné egyszerre, talán csak egyet, de a legjellemzőbbet, legbeszédesebbet. A formális számszerűség vélt (mert nem hiszem, hogy valóságos) kívánalmainak jegyében mennyi gondolattalan, üres cikket kellett végigolvasnunk, ha az első kedvezőtlen tapasztalatok után egyáltalán végigolvastuk őket. S mennyire méltatlan Lenin emlékéhez a vallásos mítoszeremtés köde, amelybe a század legnagyobb materialista filozófusa, a kristályosán világos, racionálisan gondolkodó, az erős szenvedélyű, de lenyűgözően józan forradalmár, mester-politikus személyét próbálták beburkolni.

Ilyen előzmények után valósággal szíven ütött, amikor a Nemzeti Színház Lenin-émlékünnepélyén *Gyurkó László* dokumentum-összeállítása mottójául a színésznő, Krupszkajának, Lenin feleségének szavait mondta el, amelyeket röviddel Lenin halála után fogalmazott meg. Engedjék meg, hogy az illőnél kissé hosszabban idézzem, de lényegbe vágóan fontos mondatok ezek: „Nagy a kérésem hozzátok: ne hagyjátok, hogy Iljics halála miatt érzett fájdalmatok személyének külsődleges tiszteletében nyilvánuljon meg. Ne állítsatok neki emlékműveket, ne nevezetek el róla palotákat, ne rendezetek nagyszabású ünnepségeket emléke tiszteletére...” „Ha tisztelni akarjátok Vlagyimir Iljics nevét, építsetek bölcsődéket, óvodákat, lakóházakat, iskolákat, könyvtárakat, gyógyszertárakat, kórházakat, gyermekotthonokat. És mindenekelőtt életetekkel kövessétek Iljics elveit.”

Lenin idegenkedése a politikai frázisoktól közismert. Ezért emlékéhez nemcsak méltó, de formailag is rendkívül találó a dokumentumábrázolás szigorúan tárgyias, tényszerű műfaja. Gyurkó László *Fejezetek Leninről* című színpadi munkájában – saját vallomása szerint – lényegében egyetlen mondat sincs, amelyet maga írt volna. Dokumentum-oratóriumát – ő nevezi így dokumentummontázsát – kizárólag korabeli levelekből, visszaemlékezésekből, jegyzőkönyvekből, beszédekből állította össze, az anyag kiválasztásával, csoportosításával, egymásra rímeltetésével és ellenpontosításával fejtve ki színpadi mondanivalóját Lenin személyiségéről, történelmi szerepéről. A művészi alkotás folyamatának egyik legfontosabb tényezője mindig a válogatás munkája. Gyurkó színpadi műve a művészi alkotás eme kritériumának meggyőzően tesz eleget.

Az „oratórium” négy tételből áll, négy szemszögből, négy megközelítésből ábrázolja Lenin alakját, hogy ezáltal minél plasztikusabban bontakozzék ki az összbenyomás. Az első rész, a *Levelek a száműzetésből* a baráti és családi kapcsolatok meghitt és gyöngéd színeivel tudósít egy bizonyos Vologyáról, aki szörnyen lelkesedik a vadászatért, majd alig lehet kivonszolni az erdőből, valóságos „gombaláz” fogja el, meglehetősen kevés szerencsével horgászik, kezét zakója zsebébe dugva, vérbeli sportemberként korcsolyázik, és olvas, olvas, dolgozik és dolgozik.

A közvetlen hangú „premier plán” után totál-ábrázolás következik. A forradalom győzelmének eseményeit átugorva (az ezzel az időszakkal foglalkozó Gyurkó-oratóriumot a Nemzeti Színház bemutatójának másnapján a televízió közvetítette), a német különbékével kapcsolatos központi bizottsági viták jegyzőkönyveit eleveníti fel, megmutatva, milyen zseniális taktikai érzékkel lavírozott Lenin az ellentétes

politikai elképzelések között, a valóságos helyzet ismeretéből fakadó, józan megfontolásokat mindig elsőbbségben részesítve a megalapozatlan forradalmi frázisokkal szemben. A legérdekesebb, legdrámaibb töltésű rész kétségtelenül a kronstadti lázadás leveréséről szóló eleven beszámoló és a tragikus helyzet történelmi és politikai tanulságainak ellenpontos szerkesztése. Ebből a dialektikus közös gondolkodásból világlik ki itt leginkább Lenin nagysága, aki a forradalom további sorsa érdekében nem riadt vissza a kronstadti lázadás – melyben, mint köztudott, nem csupán cári tisztak, hanem a korábban a forradalomért harcoló matrózok is részt vettek – engedményeket, kíméletet nem ismerő leveretésétől, de ugyanakkor a közös önvizsgálat mély felelősségérzetével, az emberi szenvedések iránti érzékenységével és megértésével elemezte a kialakult helyzetet, nyomban koncepciót alkotva a hibák kijavítására is.

A negyedik tétel Lenin és Gorkij kapcsolatát ábrázolja, talán kissé idillé lágyítva ezt a drámai fordulatokban nagyon is viharos, politikai nézeteltérésekkel, összetűzésekkel szabdalt, de végül is egymás tiszteletében s megbecsülésében feloldódó „haraggal szerető” viszonyt.

Gyurkó „antiszínháza” elvet minden színházszerű eszközt azon kívül, hogy művét színpadon, színészek adják elő a nézőtéren ülő közönségnek. A színészek nem egyes szereplőket személyesítenek meg, Lenin alakja sem jelenik meg a színpadon. Egyforma ünnepi ruhába öltözött előadóművészek állnak a dobogón, férfiak és nők vegyesen, egymás szavát a másik szavába öltve, szépen és jól érthetően elmondják a leírt szöveget. *Marton Endre* nemesen egyszerű rendezése tökéletesen egybevág az irodalmi anyag természetével, jó ízlése megóvta, hogy mindenféle külsőséges hókuszpókusszal próbálja „mozgalmasabbá” tenni a darabot. A színpad és a

közönség kapcsolata mégis aggodalmakat ébreszt, és ez nem Marton Endre számlájára írható. Elsősorban a központi bizottsági szavazás-komplexusra gondolok; itt – hogy csak saját személyemről beszéljek és ne általánosítsak – minden figyelmemet kétségbeesett akaraterővel összpontosítva sem tudtam végigkísérni és pontosan megérteni a gondolatmenetet, s csak utólag, a *Valóság*-ban közölt darab elolvasása után fogtam fel egyáltalán e rész mondanivalójának érdekességét.

Gyurkó darabjának hallgatása közben az ember időnként úgy érzi magát, mint aki kizuhant egy tovarobogó vonatból, s csak bámul a távolodó szerelvény után. Pedig a nézőnek mindenképpen fenn kell maradnia a vonaton, végig kell utaznia a drámával egészen a végállomásig, ez nem művészi kritériuma – egyszerűen feltétele a mondanivaló befogadásának. S a következőket nem csupán Gyurkó e színpadi művével, hanem egy egész irányzattal kapcsolatban szeretném elmondani. Természetesen különböző elvi és művészi megfontolásokból lehet lazítani a műfajok megcsontosodott kötöttségein, íratlan vagy írott szabályain. Kell is. De a drámai műfaj nem valamiféle mesterséges irodalmi elképzelésképpen alakult olyanná, amilyenné lett az évezredek folyamán, hanem az ember értelmi és érzelmi befogadókészségének pszichikai-fiziológiai adottságaival kölcsönhatásban. Talán érdekes lenne egyszer egy olyan drámatörténeti áttekintést írni, amely az orvopszichológia kutatási eredményeit is figyelembe véve, elemzi a drámai műfaj kialakulását. De ne kalandozzunk ilyen messzire, maradjunk csak annyiban, hogy a műfaji forradalmakat is csak a szellemi koncentráció és fáradékonyság reális adottságait tekintetbe véve lehet végigvinni.

A Fejezetek Leninről mintha népszerű és szemléltető színpadi melléklete volna annak a gazdagon árnyalt s korszerű látásmóddal újra felfedezett Lenin-portrénak, melyet Gyurkó

László a *Lenin, Október* című nagysikerű könyvében megrajzolt. Műve méltán keltett széleskörű szellemi izgalmat, hiszen az ellustult gondolkodást a bonyolultan látó, modern és élő értelmezésű Lenin-esszéivel egészségesen irritálta. Gyurkó azóta is tovább folytatja Lenin-kutatásait, de az ebben a témakörben alkotott újabb művei mintha már nélkülöznék az eredetiségnek és gondolati továbblépésnek azt a belső energiakészletét, amelyet a *Lenin, Október* feltételezni engedett. Talán a nagy évforduló zsúfolt írói programja tette, de utóbbi munkái némiképp magukon viselik a rutinjellegét. Tegyük rögtön hozzá, a *Fejezetek Leninről* okos és nyugodt tárgyiassága, elemző szándéka, a képzettársításokra, önálló gondolkodásra serkentő, felnőtt szerkesztésmódja, szenvelgéstől és patetizmustól idegenkedő hangvétele még így is az évforduló egyik legrokonszenvesebb megemlékezésévé avatta Gyurkó dokumentum-összeállítását.

A HARMINCHAT SOROS SZONETT

A szonett tizennégy sorból áll. Szigorú, konzervatív műfaji törvény. Mégis, képzeljük csak el, jön az eredeti tehetségű költőzseni, ösztöneiben az újítani akarás ősi ingereivel, és azt mondja: micsoda akadémikus elképzelés, hogy a szonettnek pontosan tizennégy sorból kell állnia, miért ne írhatnék én harminchat sorosat? Valóban, miért ne írhatna? Írhat. Csakhogy ez a harminchat soros költemény nem lesz szonett. Mert a szonett tizennégy sorból áll.

De mi köze van a szonettnek a színházhoz? Nem több, mint hogy a dráma csaknem olyan szigorú műfaji törvényeknek van alárendelve, akár a vers. A műfajok a művészetek közmegegyezésem alapon létrejött társasjátékai. S hogyan lehet társasjátékot játszani szabályok nélkül? Akik kétezer évvel ezelőtt drámaírói versenyt játszottak, megállapodtak a hely-, cselekmény és idő egységében, a kártyások elfogadják a pikk, káró és treff műfaji kötöttségeit, s az atlétikában sem jut senkinek eszébe felháborodni az elmeszesedett konzervativizmuson, hogy két rúd közé még mindig egy lécezt helyeznek, s a magasugrónak azon kell átlendülnie, ahelyett hogy a szabad mezőn kényére-kedvére ugrándozzhatna, mint a boldog szöcske. A drámai társasjáték szabályai persze az idők folyamán módosultak, jött *Shakespeare*, s szétfeszítette a hely-, idő- és cselekményegység szorítását, jöttek az újítók, *Ibsen*, *Pirandello*, *Brecht* vagy utóbb az abszurdok és a dokumentumdráma művelői, jöttek a sikeres és sikertelen reformerek, újítottak, alakítottak, de a dráma alapvető igénye, hogy *a színpad és a nézőtér között elektromos feszültség teremtdjék*, ma is érvényes.

Nézzünk körül egyre lehangolóbb színházi életünkben, micsoda tobzódása a formai kötetlenségnek, a műfaji

nagyvonalúságnak. Rendezőinket, adaptálóinkat nem rettentik legyőzhetetlennek vélt akadályok, úgy tartják: dráma az, amit a színpadon előadnak. Feldolgozzuk kamaradrámának a Mahabharatát, színpadra visszük Hegel esztétikáját, jelenetezzük és illusztráljuk a jellegzetesen epikus regényeket. Shakespeare-re hivatkozunk, de valójában színházaink felett a húszas évek újjítójának, Piscatornak szelleme lebeg: a hatalmas technikai apparátus, színpadi konstrukciók, világítási effektusok, filmvetítógépek... Nos, jöjjön Piscator – bár valljuk be, a hatvanas évek legvégén ideálisabb védőszent is elképzelhető színházművészetünk számára –, ha az előadás végeredménye igazolja a választást. Sajnos azonban az „újjítások”, a dráma műfaji törvényeinek semmibevétele, a műfaji szabadságnak vélt, kórosan elterjedt illusztráció és külsőségesség lassanként kiszorítja színpadjainkról a művészi emberábrázolást, az alkotói fegyelmet, a valódi drámaiságot.

*

Az a különös tengeri herkentyű, amely legutóbb például a Vígszínház partjára vetődött, nem valami ritka halászsákmány, nagyon is elszaporodott színházi vizeinkben. Volt egy nagy sikerű irodalmi mű, *Sükösd Mihály A kívülálló* című kisregénye. Szükszavú, pontos, lényegre törő munka, úgynevezett dokumentumregény, mert valóságos történelmi alakokkal dolgozik, de végül is szuverén írói alkotás, mert a valóban létező személyek és események nyersanyagul szolgálnak az általánosíthatóság szintjén újrateemtett, filozófiai és lélektani ihletésű művészi világ számára. Sükösd hőse, Vancsura Mihály, a Magyar Vöröshadsereg századbiztosa, a Tanácsköztársaság bukása után, hogy a megtorlást elkerülje, a hírhedt ellenforradalmi Prónay-különítménynek ajánlja fel szolgálatait. Okoskodóan cinikus filozófiájának az egyik

különítményes tiszthez intézett szavaiban található meg a veleje, tulajdonképpen egyetlen felháborító mondat-szerkezetben, egyetlen arcátlan „tehát”-ban: „Részese voltam valaminek, ami nem sikerült, amit *tehát* megbántam. Itt most sokáig önök lesznek az urak, én pedig nem akarok örökre vesztés maradni.” Vancsura azt képzei, hogy szellemi felsőbbbségével, érzelmi kívülállásával a fehérterror fölé tud kerekedni, függetlenségét és büntetlenségét az árulás kereskedelmi törvényei szerint simán megvásárolhatja. Sükösd a tények jeges költészetével mutatja meg a lélektani-társadalmi folyamatot, ahogyan a hatalom ördögi machinációja lassanként felőrli az áruló belső tartását, játékosból játékszerré alacsonyítja, csúffá teszi a kívülállás hamis képzetét, magát a „kívülállót” pedig először erkölcsi, majd valóságos hullává változtatja.

Kitűnő szemről tanúskodik, hogy a *Vígszínház* Sükösd rendkívül drámai kisregényében rendkívül drámai anyagot látott. Benne is rejlett volna a nagy drámai lehetőség, ha Sükösd nem a fent említett általános színházi gyakorlat szerint dramatizálja a regényt, de a nagyszerű alaphelyzetből öntörvényű új drámát ír, esetleg a műfaji sajátosságok némi figyelembevételével. A síppal, dobbal, nádi hegedűvel tarkított külsőséges regényillusztrációból, melyet a *Vígszínház* együttese *Várkonyi Zoltán* rendezésében előadott, azonban még csak sejteni sem lehetett, miről is szól valójában Sükösd regénye. Az eredetileg nemes irodalmi anyagból, melynek egyik legrokonszenvesebb erénye éppen az előadásmód sallangtalansága volt, a színpadon zavaros vásári mutatvány, sematikus politikai grand-guignol kerekedett. A regény az árulás magatartásának belső és külső szklerózisát ábrázolta, a rendezés ehelyett összeszedett minden „hatásos” sablont, ami a fehérterrortól első pillanatban a művészi gondolkodás válogató

munkája nélkül eszünkbe jut: bokacsattogtatást, lovaglóstort, darutollat s a többit. Ha a köztudatban fennmaradt, hogy a megszálló román tisztek állítólag festették magukat, akkor természetes, hogy a színpadon megjelenő román tiszt kirúszozott szája is humorforrás. A színpadi változatban hol a szereplők mondják el a regényből átemelt tájékoztató jellegű leírásokat, hol a hangszóró a magasból, hol a szereplő kezd párbeszédbe a gépi hanggal.

Tagadjuk meg színházi művészeinktől az anyagkezelés szabadságát? A kritika mindig nevetségesen maradivá válik, ha az iskolás műfaji törvényeket próbálja számon kérni a művésztől. Ám nyíljék zöld út a harminchat soros szonettnek (ami már nem szonett), a kötetlen fegyelmű illusztratív drámának (ami már nem dráma), de legalább legyünk tudatában, hogy a műfaji rabláncoktól teljesen megszabadulva, milyen beláthatatlan következményű veszteséget is szenved a drámai művészet. Hiszen a műfaji törvények nem csupán gátló kötöttségeket, de évezredek során kikristályosodott műfaji tapasztalatokat is jelentenek, amelyeket pusztán gyakorlati megfontolásokból sem ésszerű semmibe venni. Hogy a szonett tizennégy sorból áll, ez nem akadály a képzelet szárnyalása előtt. A költészet szépséges játékszabálya: a forma szikráztató fegyelme a mondanivalón. A művészi képzelet energiája a leküzdendő anyag ellenállását legyűrve, a korlátok között nem laposan terjed szét minden irányba, hanem a magasba szökken. Így van ez a dráma esetében is.

TOKBA BÚJT EMBEREK

Véletlen? Lehet az ilyen találkozást pusztán véletlennek nevezni? Egy hét leforgása alatt két új magyar drámát mutattak be színházaink, s mintha csak egy láthatatlan karmester intésére történnék, más-más szólamban, más-más variációkkal, de ugyanabba a dalba kezdenek. Mindkét dráma a menekülés, a befelé fordulás, a külső világtól való elzárkózás magatartásáról szól, az „odakint” folyó harctól megfélemlített vagy megcsömörlött emberről, aki valamiféle védelmező burookban meghúzódva próbálja megvalósítani a maga szuverén, független életét. *Eörsi István Hordók* című groteszkjében a világjelképpé növekedő hordó, *Szakonyi Károly Ördöghegy* című drámájában a meredek hegyoldalban rejtőző magányos házacska jelenti ezt a menedéket. S talán az sem véletlen, hogy mindkét színmű főhőse arra használja a mesterséges csennel körülvett lelki óvóhelyet, hogy megírja élete főművét, a művészetet vagy csak általában az értelmes és igényes emberi alkotást jelképező nagy Könyvet.

A közösség és individuum, a küzdelem és a visszavonulás, a kiszolgáltatottság és önvédelem ellentétpárja mindig is foglalkoztatta az irodalmat. A csehovi tokba bújt ember, a „műveljük kertünket” bölcsességét összegző *Candide*, *Eörsi hordóban* gubbasztó művészettörténésze, *Szakonyi nyulakat* tenyésztő, horgászgató ex-újságírója, tulajdonképpen ugyanabba a kiterjedt irodalmi famíliába tartoznak. A művészet megszámlálhatatlan tokot, kertet, szigetet, remetekunyhot, padlásszobát kínált már búvóhelyül a menekülő, elzárkózó ember számára, a l'art pour l'art választékos elefántcsonttornyától Samuel Beckett kevésbé választékos szemétládájáig, ahová visszahúzódhat belső emigrációjába. A régi tokokban új szorongások lapulnak, a régi kérdésekre új és

új feleletek születnek az író tapasztalatainak, vérmérsékletének, világnézetének megfelelően.

*

Eörsi új színművében nemcsak Diogenész hordóját kérte kölcsön, de lámpását is. A különös görög az anekdota szerint fényes nappal égő lámpással járta az utcákat, s amikor megkérdezték tőle, mire való mindez, így válaszolt: „Embert keresek!” Eörsi is ezt teszi. A kölcsönlámpással bevilágít a kölcsönhordóba, felfedi a hazugságot, az öncsalást, a gyávaságot, kimutatja, hogy az igaz és felelősségteljes emberi magatartás nem tűri a hordólétet. Nem megmutat. Kimutat. Nem embereket ábrázol, csak magatartásokat, nem eseményeket, csak vegyi hatásokat, amelyek különböző elváltozásokat okoznak a magatartásban. A nyilasuralom konkrét világának, a rejtőzködő Gordon és a rejtőzködő Barla drámájának nincs több köze a tulajdonképpeni mondanivalóhoz, mint a szóbeli egyenletek példaanyagának a levezetés matematikai törvényéhez. Eörsi groteszk és stilizált tragikomédiája magára aggatja az abszurd drámák konvenciótagadó kelléktárát és elfogadott új konvencióit, kisajátítja az egzisztencialista filozófia fogalmait és szóhasználatát (s ugyanakkor ironizál felettük), a sötét fintorok, intellektuális szemtelenségek, fölényes paradoxonok mögött azonban kamaszosan lelkesült emberszeretet, egy kisdíák naiv igazságvágya húzódik meg.

A Hordók két ellentétes magatartást ábrázol, amelyekről végül bebizonyítja: ugyanazt jelentik. Az egyik Barlaé, az ijedős nyárspolgáré, a másik Gordoné, a hordóemberé, aki azonban elég okos és őszinte, hogy felismerje a hordó-lét hazugságát. Gordon csupán a hordó és a halál között véli a

választás lehetőségét. Úgy hiszi, ha a hordó hazugságát nem fogadja el, a halál igazmondására kell rátalálnia. Üldözőbe veszi a halált, de az életet éri utol. Halálvágya azonban végzetet sugároz, akár a hírhedt gyémántok, melyek szerencsétlenséget hoznak tulajdonosaikra. Mindazok, akik meg akarják menteni az élet számára – elpusztulnak. Felesége, a nagynénikkel egyetemben, a szerelmes kis diáklány, a nyilasruhába öltözött bátor kommunista, a raborvos, aki kihúzta nevét a koncentrációs tábor halállistájáról. Mindenki elpusztul, kivéve őt. Gordon számára a halál maga is hordóvá változik, a menekülés csúfos csapdájává.

Eörsi drámai parabolája okos és szellemes. De amíg első bemutatott drámájában, a *Sírkő és kakaó*-ban a komédiai helyzetek fejezték ki a filozófiai gondolatot, itt maguk a filozófiai gondolatok alkotják a komédiái helyzeteket. Az elvont igazságok mégoly eredeti torzító tükre sem pótolhatja a groteszk színpadi szituációk elsődleges komikumát. A cselekmény és a gondolati anyag között néhol aszinkronitás mutatkozik, mintha másról szólna a történet, és másról a filozófiai elmélkedés, s ez a fáziseltolódás megakadályozza, hogy a drámai gondolati ívét mindig zavartalanul, világosan követhessük.

A *Pesti Színház* együttese *Horvai István* rendezői irányításával, túlhangsúlyozott, direkt jellemzéssel, szélsőségesen stilizált eszközökkel tette érthetővé a dráma jelképvilágát. *Szinte Gábor* színpadképe az óriási hordóval s a tetején billegő világgal, nyomban megteremtette az előadás hangvételét. *Kemenes Fanni* szigorúan zöldben tartott jelmezei a kor politikai színvilágát hangsúlyozták. *Tomanek Nándor*, a huszadik századi kultúr-Diogenész szerepében nemcsak szövege paradoxonjainak adta markáns és groteszk értelmezését, de jelleme paradoxonának is. *Benkő Gyula*, a

segítőkész, de elgyávuló barát simulékony figurájában a falmelléki entellektüel, az örök nyárspolgár modelljét ábrázolta. *Földi Teri*, jelképes pamutgombolyagjával, riadt, fontoskodó sürgés-forgásával, a humorérzékletet mutatta színészi erősségeként. *Venczel Vera*, a rövid szoknyás filozófus és moralista szerepében ismét stílusérzékét és talpraesett kedvességét bizonyította.

*

Szakonyi Károly Ördöghegy című darabja a *Madách Kamará*-ban reálisabb és líraibb színekkel festi a menekülő ember drámáját. Ecsetkezelése laza, tónusai oldottak, az indulatok helyét hangulatok foglalják el. Inkább az érzelmekre akar hatni, mint az értelemre. Az Idő túlsó partján, távol a pesti civilizációtól, az Óperenciás Balaton fölé magasodó, elhagyatott hegyen él kicsiny tokházacskájában odaadó, fiatal feleségével az Ejtőernyős, az egykori újságíró, aki az inkább csak sejthető csalódásai elől a természet szépséges tokjába menekül, ahogyan Rousseau meghagyta. Ebbe a csendes boldogságba – ahol még a pénz csereszkező mivoltát is elfeledték – toppan be váratlanul Colonel, Ejtőernyős hajdani katonabaj társa. A volt kamionsofőr, az országutak exkirálya, harsogó életkedvével, étvágyával, szomjúságával, és – drámájával: azt hiszi, hogy meggyilkolta szerelmét – nyomban darabokra repeszi ezt az amúgy is nagyon törékeny csendet.

A tehetséges novellaíró légkörteremtő ereje, életteli, lélegző dialógusai, karakterizáló készsége a valóság vibrálásával tölti meg a színpadot. *Pécsi Sándor*, a zavart félelem, az érzelmi mohóság, az élethabzsolás, a gyerekes és valószínűleg könnyen lelohadó lelkesedés szeniális színészi egyvelegét nyújtja, mert nem szavakat, hanem lelkiállapotot játszik. (Sajnos a dráma

második felében elharsánykodikja alakítását.) S éppen amikor vidáman és cinkosan üdvözölnénk a valóság robusztus üzenetét a sértettség önkéntes emigrációjának, akkor, amikor a tok fedele lassan emelkedni látszik, egyszer csak keresztülrepül a színpadon a századvégi szimbolista drámák kékmadara. A sört vedelő, zabálni szerető, megtermett teherautó-sofőr elkezd sóhajtozni, mint valami turnürös leányka, aki az imént olvasott romantikus regényt térdén nyugtatva, elmereng a távolba. A sok sóhajnak, melyet Eszterrel, a házigazda fiatal feleségével együtt kieregetnek tüdejükből, tulajdonképpen el kellene fűjnia a fából és kőből épített tokot fejük felől. Álmaim városa...vágyódtam...messzi utakon... a csendnek alján kiáltások hevernek... az életem... ó ... – már a szóhasználat is bizarrul illeszkedik a két férfi előző életéből, a csalódások időszakából felmerülő motívumokhoz.

Koreába, az imperializmus ellen... Rudas László... történelmi és dialektikus materializmus... bizstró... Hungarocamion... – önkényesen kiragadott szavakkal persze semmit sem lehet bizonyítani, a szavak csak összefüggésükben nyerik el jelentésüket. Mégis hangulati értékük jelképez valami furcsa kettősséget, amely Szakonyi darabján végigvonul, a többé-kevésbé konkrét történelmi háttérnek és az időtlen elvágódásnak, az igazi emberábrázolásnak és a papírszimbólumoknak, az egészséges humornak és az ósdi szenvelgésnek összevegyítésében. Szakonyi feltehetően tudatosan váltogatja a lírai és a nyersen valóságízű hangulatokat, meggondoltan él a kontraszthatásokkal. A baj az, hogy amit költészetnek vél, az nagyon gyakran csak köl töieskedés, a távoli, nyüzsgő, izgalmas élet utáni sóvárgások pedig nem hiteles belső drámáról, csupán irodalmi reminiscenciákról tudósítanak.

Lengyel György rendezése sem tudott megbirkózni az éteri magasságok és a földi realitások egymás mellé illesztésével. A szereplők álmaik szárnyán repülnek, s közben valódi sört isznak. *Mensáros László* magasfokú intellektuálitással, s az emberi méltóság tartásával ruházta fel Ejtőernyős különc alakját. *Almást Éva* egyszerű és tiszta eszközökkel próbálta a valóság dimenzióit kölcsönözni a dunántúli Nóra íróilag megoldatlan figurájának.

ÖZV. MÁKNÉ VILLAMOSRA ÜL

Nem kell útlevel, nem kell száz dollár, egy színházjegy áráért bárki csodálatos utazást tehet az egzotikus országba, mely földrajzilag Budapest nyolcadik kerülete és *Fejes Endre* írói fantáziája által határolt területen fekszik. A Homok utca, ahol a *Vonó Ignác* című háromfelvonásos komédia két nagyszerű felvonása játszódik, valóban megtalálható a főváros térképén, de mégse képzelje senki, hogy ha leszáll a huszonnyolcas villamosról, s a Népszínház utcából befordul a Homok utcába, végigmegy a leprás vakolatú házak között, bekukkant a dohos kapualjakba, maga is megteheti a különös kirándulást. Ez a törkölyszagú tündérvilág, lumpenproletár eldorádó csak *Fejes* művészi képzeletének fénytörésében létezik. Vonó Ignác, a hibás kezű altiszt és özv. Mák Lajosné, majdani kétudvaros házfelügyelő csak félig-meddig reális lények, kültelki eleganciájukkal, túrós palacsintás, kisüstis boldogságukkal néhány arasznyira a valóság fölött lebegnek.

A „gyémántszejű tróger” és a csámpás tornacipőjű, lógó liajű nimfa földszintes világszemlélete a történelem nagy változásaiból csupán azt veszi észre, ami ablakukra éppen árnyékot vet, az okok és okozatok bonyolult társadalmi összefüggései kézzelfogható tényékké egyszerűsödnek: jut-e az ünnepi palacsintába elegendő töltelék, s pálinka a mámoros „kibuggyanáshoz”. Szívük nagy, szókincsük kicsi. Legalábbis szókincsüknek az a része, mely a pallérozottabb érzelmeket volna hivatott kifejezni. Amikor érzéseik túlhevülnek, s a mindennapos nyelv otthonos fordulatai már nem képesek felemelkedni a megfelelő hőfokra, meg nem emésztett olvasmányaik szóhasználatát kénytelenek kölcsönvenni; az *Új Idők* irodalmiaskodó, édeskés mondatcikornyáit vagy később az

ötvenes évek képzavarral teli politikai zsargonját. A temperamentumos, csupa szív özvegy és a magányos altiszt fergeteges születésnap cirkuszi, összetanult veszekedéseik évtizedeken és különböző társadalmi rendszereken átívelő szertartása olyan elementárisan mulatságos, hogy a kritikus nevében elejti a centimétert, amellyel a színdarab drámai jellegzetességeit lenne kötelessége méricskélteni.

A Vonó Ignác két első felvonása valójában életképek sorozata, miként a *Rozsdatemető* és a *Mocorgó* színpadi változata is az, de a képek élettel teliek, s ez megszerkesztett dramaturgiai feszültségeknél szilárdabban fogja össze a játékelemeket. Fejes mintha tudatosan *Hemingway* receptjét követné: a modern író feladata, hogy húsleveskivonatot készítsen a valóságból. Az OTI-tanácsos néhány leereszkedő, korlátolt mondata – miközben Vonó Ignáccal cipőjét tisztíttatja – talán többet érzékeltet a keresztény kurzus szellemiségéből, mint más író harminc éves társadalmi regénye. A darab emellett ritka jó szerepeket kínál a színészeknek, és a Madách Színház Kamaraszínháza kihasználta a lehetőségeket; három főszerepét három eszményi színész játssza. *Kiss Manyi* özv. Mák Lajosné alakítása, *Garas Dezső* Vonó Ignáca és *Mensáros László* OTI-tanácsosa egyaránt művészi remeklás, oldalakat lehetne írni mindegyikükről, oldalakat, melyek sajnos nem állnak rendelkezésünkre. *Kerényi Imre* kitűnő rendezése jól eltalált hangütéssel a naturális kifejezés fölé emelte a darabot (segítette ebben *Siki Emil* különös hangulatú, szedett-vedett tárgyakkal épített díszlete is), és sikerült tolmácsolnia mindazt a komikumot, költészetet és szomorúságot, melyet Fejes színműve magában rejt.

De térjünk most egy kanyarodással a kényesebb kérdésre, mert mindaz, amit eddig elmondtunk, két felvonásra vonatkozik, s mint említettük, a Vonó Ignác esetében

háromfelvonásos műről van szó. Vonó Ignác sorsának groteszk tragikumuma, hogy elkésett reflexekkel és elkésett lehetőségekkel éli át a történelmet. Az ő nyomorúságos, altiszti sorson vett kései, torz elégtétele: a szocialista társadalom körülményei között hazudja magát arisztokratának, büszkén és boldogan vállalva az ezzel járó „megaláztatásokat”. Szakít Máknéval, s az előkelő származású – egykori apáca – feleség és nemesi barátai lecsúszott társaságában elégedett békében tölti napjait, mígnem az ötvenhatos események feje tetejére állítják a dolgokat, s csialk a szovjet ágyúk teremtik meg számára ismét a lehetőséget, hogy az ijedt proli-lét helyett továbbra is nyugodt ex-arisztokrata életét folytathassa. A komédiai csavar pokoli. Csak éppen írói megformálása nem hiteles.

A hajdani hercegek, grófok, országgyűlési képviselők barátságának árnyék-dicsőségéért cserébe, a második felvonás végén özv. Mákné valódi királyságot kínál szerelmének: kétudvaros házmesterséget, tetemes lift- és kapupénzzel. Mákné tökéletes józansággal méri fel a helyzetet. „Egy rossz mondat, puff, a földön heversz...” „Utánad nyúl a primitív szegénység, az ezerszer áldott nyolcadik kerület.” Fejes írói megoldásai nem képesek megcáfolni e nagyon is reális jóslatot, és elhítenni, hogy a volt OTI-, jelenlegi SZTK-altiszt nem lepleződik le az első, vagy mondjuk, a harmadik napon anélkül is, hogy özv. Mákné villamosra ülne és becsengetne az új, franciaerkélyes, apácás lakásba. Úgy látszik, az író az arisztokrácia világában kevesebb biztonsággal mozog, mint az „ezerszer áldott nyolcadik kerület” meghitt légkörében, s amilyen megkapóan eredeti figurák józsefvárosi teremtményei, olyan sztereotip kabarészerepek a politikai bosszúterveket forraló Csatáry gróf, a kardigánokat kötő szépfiú, a szünet nélkül habzsoló tisztelendő vagy a nemiség és az alkohol felszabadult közönségességében hirtelen meghempergő Mater Terézia.

Amikor özv. Mákné vadonatúj rókaprémes kabátjában, frissen ondolált frizurájával, átvillamosozott szeretett Józsefvárosából egy idegen és ellenséges világba – a kerület határát átlépve, Fejes tündéri realizmusát, groteszk költészetét is maga mögött hagyta.

Kár volt özv. Máknének villamosra ülnie.

VEGYÉSZMÉRNÖKÖK

A vegyészeti kutatóintézetben különös kísérlet folyik. Az újonnan kinevezett igazgató megpróbálja kiküszöbölni beosztottjai munkaerőcséből a káros bomlástermékeket: a visszaéléseket, a szellemi tunyaságot, a hamis tekintélytisztelést, a korrupciót, a gyávaságot. Az emberi magatartások kémiai reakciója azonban csüggesztő eredményre vezet. Az igazgató, aki vegyész mérnöki diplomáját a szerves és szervetlen elemekről a lélek megismerhetlenebb világára is szeretné kiterjeszteni, a kudarc fölötti kétségbeesésében főbe lövi magát.

Erdélyi Sándor Mozaikok című drámája a *Katona József Színház*-ban nem csupán a történés színhelyéül választotta a Vegyipari Kutatóintézetet, de mintha maga a mű is vegyi laboratóriumban született volna. Korszerű, jól felszerelt laboratóriumban, ahol a drámaszerkesztés folyamatának csínját-bínját ismerik. Erdélyi Sándor kezdő drámaíróként rutinosabban bánik a konfliktusteremtés, a feszültségkeltés fortélyos eszközeivel, mint nem egy elismert drámai szaktekintély. Tulajdonképpen a mondanivaló végső lepárlási termékét is egyetértéssel fogadhatjuk, jelentős érzelmi devizamennyiséget takaríthat meg általa népgazdaságunk.

Török Iván igazgató a „nehéz emberek” lelkesült és konok fajtájához tartozik, akik akkor sem hajlandók feladni elképzeléseiket, amikor a „falak”, cselekvési szabadságuk képzelte vagy valóságos falai, útjukat állják. Nem lehet nem rokonszenvezni a magára nem tekintő, megújító szenvedéllyel, mely fel akarja kavarni az érdekszövetségek és a tehetségtelenség állóvizét, megkérdőjelezni a megmerevedett értékrendet, ami már réges-régen nem a valódi értékeket fejezi

ki. A dráma Vegyipari Kutatóintézetében, az élet számtalan más területén vagy akár a színházak világában. A valóság persze összetettebb és „rázósabb”, mint a drámában, ahol ezt a küzdelmet csupán csokornyakkendős, régi szakemberekkel, korrupt és ravasz Hidas bácsikkal kell megvívni.

A kérlelhetetlen igazgató, korunk modernizált „pozitív hőse” magára marad, elbukik küzdelmében, mert drámai vétségéből ellenfelei megsemmisítő fegyvert kovácsolnak. Mi is ez a drámai vétség, mely semlegesíteni képes Török Iván tényekkel, jegyzőkönyvekkel, tanúvallomásokkal bizonyítható igazát? Szerelmi viszonyt kezd titkárnőjével, helyettesének feleségével. A tragikusnak vélt bukás eredőinek megfogalmazásában az öngyilkosságba hajszolt igazgató és a darab szemlélete egyaránt fejet hajt a kispolgári morál előtt, mely szerint drámai egyenlőségjel tehető a nyilvánvaló csalás, zsarolás, pénzügyi visszaélés és két felnőtt ember érzelmi-érzéki fellobbanása közé. A tiszta férfiúság aszkézisében élő, szocialista vezető megszedül a „bűnös hús” kísértésétől, s a becsületes munkaerkölcsért, a megalkuvásoktól mentes közszellemért folytatott harca, a rossz pillanatban váratlanul hazaérkező férj kulcszörgésének hangjával aláfestett melodrámaiba torkollik.

Az írók a lélek mérnökei. A Mozaikokban a szereplők a saját lelkük mérnökei. Életük legfelajzottabb perceiben is tudós gondossággal hajolnak személyiségük lombikja fölé, analizálják az ott lezajló folyamatokat, pontosan kimutatva a különböző elemek mennyiségi és minőségi jelenlétét, meghatározzák egymáshoz való viszonyukat, helyüket a világban, mintha nem is a vérkeringés ritmusának, ideg- és ösztönéletnek kiszolgáltatott teremtmények lennének, hanem a „Kis társadalmi kémikus” kézikönyvének népszerű kísérleteit

illusztrálnák. Állandóan elvekről beszélnek, végső igazságokról, korszellemről, erkölcsről, bizalomról, újat akarásról, de fogalmunk sincs, eközben hányat ver pulzusuk (és van-e pulzusuk egyáltalán?), gondolataik szinkronban vannak-e a folyékonyan fogalmazott élelvekkkel (és vannak-e egyáltalán gondolataik?). Vajon nem H. G. Wells láthatatlan emberének színpadi leszármazottai vették-e magukra a különböző aktuális problémák ruhadarabjait? Ha netalán valaki bekukucskálna kabátujjukba, annyit látna, mintha kályhacsőbe tekintene.

A Katona József Színház együttese mindent elkövetett, hogy valóságos dimenziót adjon a téziseknek. *Babarczy László* rendezése gyorsan pergette a múltba vissza-visszatekintő, moziszerkesztésű mozaikokat, s nem próbálta a figurákat, helyzeteket erőltetett ötletekkel színesíteni. *Varga Mátyás* gyakorlatiasságot szolgáló, mértani térelosztású díszlete, *Schäffer Judit* jelmez-elképzelése és a színészek tartózkodó, gyakorlatias játéka összhangban maradt a darab jellegével. *Sinkovits Imre* rokonszenves egyéniségét kölcsönözte *Török Iván* rokonszenves törekvéseinek, *Kállai Ferenc* visszafogottan, s még némi érzelmi ellenpontozással is gazdagítva az alakot, játszotta el az ingatag igazgatóhelyettes és megcsalt férj szerepét. *Balázs Samu*, *Avar István* és *Somogyvári Pál* egy-egy emberi magatartást személyesített meg, a lehetőségek határán belül hitelesen.

Ismerjük el: az írónak, de a színház művészeinek sem volt könnyű dolguk. Lombikban, vegyi úton – bár már történtek kísérletek – a tudománynak sem sikerült emberi életet előállítania. A művészetnek erre még kevesebb esélye.

NÉRÓ, A VÉRES SZÍNÉS Z

Néró, a véres költő, Kosztolányi regénye, a korlátlan hatalommal párosult költői dillettantizmus tragédiáját rajzolta meg részvétellel és iszonyattal. *Hubay Miklós: Néró játszik* című egyfelvonásos-füzére az elvetélt színésztehetség tragikomédiáját mutatja be, az exhibicionizmus megszállottját, aki nem színészként alakít császárt, hanem császár léteére állandóan színészt játszik. Néró, mivel veleszületett komédiáskészségét nem élheti ki teljes mértékben a valódi színpadon, magát az életet változtatja hatalmas színpaddá, sötét tragédiák színterévé, ahol igazi vér folyik, s a legyilkolt szereplők örökre fekvé maradnak. A művészetkedvelő római császár tulajdonképpen a ma divatos happening antik őst találta fel, az élet valóságos történéseit kifejezőbbnek érezte az utánzásnál.

Hubay Miklós etüdjei különálló kis tanulmányok az abszolút színészalkatról, aki nemcsak saját, hanem mások életével és halálával is eljátszik. Hogy a nagy komédiás egyszersmind a világtörténelem egyik leghírhedtebb mészárosa volt, ez csak játékszenvedélye végletességét bizonyítja; nem riadt vissza, hogy művészi kísérletezőkedvének saját anyját, feleségét, nevelőjét, rokonait, barátait és még néhány ezer ember életét feláldozza. Akkoriban a művészek nem panaszkodhattak a kísérletezés bátortalansága miatt.

A jellem megközelítésének bizarr alapötletéből is sejthető, hogy a főhős színészi készsége, teatralitás iránti érzeke vérbeli színpadi helyzetekre kínál lehetőséget. Hubay drámakultúrája, színpadismerete néhány bravúros jelenetben elkápráztatja a nézőt, a játék olyan mérvű dramaturgiai szabadságával él, amelyet csak az otthonosság fölénye, a tudás biztonsága engedhet meg magának. A fenevad hét komédiája –

miként az alcím nevezi – összbenyomásában mégis a nagy festménykompozíciókat megelőző tanulmányorozatokra emlékeztet leginkább, az ihlet szeszélyes próbálkozásaira, amikor egy-egy mesterien kidolgozott motívum a kusza vonalak elnagyolt vázlataival váltakozik. A különböző méretarányú, megmunkálású és színvilágú részletek egymáshoz illesztése nem tudja az egységes élmény örömét nyújtani. A halál frivol és szórakoztató játékaik mögött a néző önkéntelenül is az értelmezés lehetőségeit kutatja, a művészi szándék aktuális kisugárzását, amely a hátborzongató történelmi kabaré gondolati izgalmát megteremtheti.

Ha jól utánaszámolunk, a hét egyfelvonásos közül csak kettőben sikerült a szellemes színpadi helyzet és a magvas filozófiai tartalom teljes értékű összhangját létrehozni; mindkettő remeklés. *Az isten tökké válása, a tök istenné válása* és a *Jelszó: A legjobb anya* című komédiákban az író a zsarnokság és a zsarnokság előtt meghunyászkodó Szellem viszonyáról mond el nagyon megszívlelendő intelmeket. Ahogyan Néró neve a köztudatban az embertelenség és zsarnokság fogalmával egyenlő, a bölcs Seneca alakja itt az írástudók árulását jelképezi. A tudathasadásos lelkiállapot, vagy ha úgy tetszik, erkölcsi cinizmus, amely megengedhetőnek véli, hogy ugyanaz az ember írja meg a meggyilkolt Claudius császár temetésén elmondandó patetikus gyászbeszédet és az isteni Claudius tökké válásáról szóló gúnyiratot, bűnrészes a zsarnokság létrejöttében, mert a gondolat vétkes képlékenysége erkölcsi felmentést ad a vétkes cselekedeteknek. Ugyanezt a tételt bizonyítja még mulatságosabb dramaturgiai szemléletességgel *A legjobb anya* groteszk fintora, ahol az öreg filozófus, bedőlve császári tanítványa cselének, gyávaságával és szolgálalkúságával (emelkedettebben: sztoikus beletörődésével) előre megtalálja a mentségeket és érveket az

anyagyilkosság elkövetésére, s így Néro nyugodtan, a következményektől mit sem tartva hajthatja végre szándékát. A morális csapda végül csúfosan bezárul: az anyagyilkos ártatlanságára hivatkozik, és a tett felelősségét „tanácsadóira” hárítja. Ez a gondolati sokszólamúság, ez a képzettársításokat felkeltő szellemi izgatószer hiányzik a többi egyfelvonásosból.

A Madách Kamaraszínház kicsiny színpadán, *Köpeczi Boócz István* díszletei között, a fiatal *Kerényi Imre* rendezésében elevenedett meg az antik Róma sötét mesevilága. Beleérző, átélt rendezésében állította színre Hubay Miklós Néro-szvitjét, talán túlságosan is átélte a darab tragikus felizzásait, pszichológiai kitérőit. Igazságtalanság a rendezőtől számon kérni a színmű eklektikus darabkáinak stílusegységét, de azért többet tehetett volna megteremtéséért. A komédia groteszk és bizarr színei helyett nemegyszer antik sorstragédiák komorsága áradt a színpadról, az irónikus szemlélet semmibe foszlott. A felesleges drámai részletezés gyakran az előadás lendületét is lelassította.

A rendező és a színész közös munkájának maradéktalan sikerét jelenti *Márkus László* Néro-alkatítása. Márkust egy pillanatra sem hagyja cserben stílusérzéke, egyszerre mulatságos és ijesztő, bumfordian ártatlan és lelkiismeretfurdalás nélkül romlott. Néroja szinte gyermeki; egy hirtelen felnőtté lett, elkényeztetett gyermek szeszélyeit, kegyetlen rosszalkodásait növelték kísérteties méretűvé a határtalan lehetőségek. Játékában olyan jellegzetes, groteszk árnyalatot talált el, hogy az előadás többi szereplőjének is vissza kellett volna valamicskét tükröznie humorának reflexeiből.

Tolnay Klári-nak a görög drámák fenséges hősnőire emlékeztető Agrippina-figurája felmagasodik, amikor viselkedésével leckét ad fiának és gyilkosának a méltósággal vállalt szép halál tudományából. A szenvedélyes *Poppea* kissé

mesterkelt szerepében, a császári „késdobálók” halálos végű házi perpatvarában *Almásiné Éva* állt helyt szép eredménnyel. *Koltai János* filmszerepeiben éppen átéltségével és intellektusával hívta fel magára a figyelmet, most meglepően külsőséges eszközökkel holmi bölcseleti madárijesztőt formált Seneca alakjából.

Néró játszik. Érzelmekkel, fejekkel, birodalommal. A zsarnok személyiségénél, lelki életénél, véres játékainál nyugtalanítóbb azonban az emberi közeg, mely lelkesen tapsol, vagy beletörődik a zsarnokságba. Ez a huszadik század drámai kérdőjele.

AGYKETYEGTETÉS

Boldizsár Iván, a kiváló publicista, útirajz- és esszéíró, számos novella és regény szerzője, a *Pesti Műsor*-ban közzétett rövid vallomása szerint úgy érezte, hogy azt a több mint két évtizedes megrendülését, melynek *Túlélők* című darabjában hangot adott, csakis színpadon, a dráma műfajában tudja kifejezni. A *Katona József Színház* bemutatója nem győzött meg bennünket erről a műfaji elrendeltetettségről.

Nem mintha az 1944-es magyar valóság nem szolgált volna eléggé drámai háttérül a történetnek, a megaláztatás, a megfélemlítettség, az életveszedelem kuliszái között ott találhatók a hősök, elkötelezettek, tétovázók, tudatlanok s ott a véres statisztéria. A választás ritka, tragikus következményű pillanata is kínálja magát, amikor az embernek a körülmények kényszerítő szorításában döntenie kell sorsa felől. Boldizsár Iván élt ezzel az írói lehetőséggel, egyébként drámája egyetlen valóban cselekvő pillanata ez: Váradi Imre ügyvéd horthysta

tiszti egyenruhában, géppisztolyos SS-katonának öltözött társa kíséretében bemegy a munkaszolgálatos büntetőtáborba, hogy hamis papírok segítségével kiszabadítsa barátját, a nagy tehetségű és nagy műveltségű esszé- és regényíró. A törvényesség és humanizmus eszméin nevelkedett író azonban nem hajlandó a menekülés útjára lépni, inkább az ismert rossz bizonyosságát vállalja a bujkálás ismeretlen bizonytalansága helyett. Tiszteli a törvényt, bízik tisztességes parancsnokában, munkaszolgálatos bajtársaira hivatkozik, akiket nem akar cserbenhagyni, de mindezek mögött valószínűleg a betű emberének viszolygása rejlik a nagy kalandtól. A fasizmus terrorjának mindenekfölötti bizonyossága azonban megcsalja reményeit, tarkónlövással végzi.

Boldizsár Iván nem az áldozatok, hanem elsősorban a túlélők drámáját akarja ábrázolni, a gondolati és érzelmi hullámokat, melyeket e tragédia az emlékezés távlatából a lelkiismeretiben felkavart. A Túlélők Váradí Imre önmészttő tépelődését dramatizálja, az önvád kérdéseit: vajon nem kellett volna-e erőszakkal is kényszerítenie barátját a szökésre? Lehet-e vállalni annak a felelősségét, hogy valakinek akarata ellenére beleavatkozzunk sorsába; hátha a bujkálás fejleményei, a nyilas razziák is a tragikus végeredményt produkálták volna? Morálisan megengedhető-e, hogy az erőszak ellen harcoló ember erőszakot alkalmazzon, akár annak érdekében is, hogy megmentse valakinek az életét? – kérdezgeti újból és újból önmagától a dráma főhőse. Kissé olyan ez, mintha azon problémáztatnánk, vajon morálisan megengedhető-e fejbe vágni a félelmében hisztérikusan kapálózó fuldoklót, hogy kihúzhassuk a partra. Vagy: megkérdőjelezi-e az életmentő tettének erkölcsi jogosságát a feltételezés játéka, hogy a fuldokló esetleg talált volna egy deszkát, melyben megkapaszkodhatik, míg a mentőautó utasával együtt végzetes

karambolt szenvedhet. Az ehhez hasonló erkölcsgegyenletekre nem lehet a matematika határozottságával válaszolni, az írói állásfoglalás óvakodik is ilyesmitől.

Mégis, megértjük és átérezzük Váradi Imre lelki-furdalását, akinek nem absztrakt tétel, hanem hús-vér barátjának élete volt kezében, s ez a passzív meditációban, elvont bölcséleti fejtegetésekben levezetődő belső feszültség valóban drámai gyötrelem, a szónak abban az értelmében, miként a „drámai” jelző az élet sötét jelenségeire használatos, de nem drámatéma. A téma drámája talán a hiszékeny fiatal irodalmár sorsában rejlett volna, a felismerési folyamatban, ahogyan saját maga által bezárt halálos csapdjában lassanként rá kell döbennie illúzióinak hazugságára, a fasizmus tarkón lövő alaptermészetére. Ez a szörnyű megbizonyosodás maga a láng, Váradi tehetetlen tépelődése a láng füstje csupán. S miközben hallgatjuk ennek a bátor és derék embernek (aki életét tette kockára, hogy barátján segítsen) önmarcangoló lelkiismeretfurdalását, titkon másfajta lelkiismereti drámákra gondolunk, melyeket azoknak kellene átélniük, akik annak idején semmit sem tettek barátjukért. (Ezek voltak többen.)

Monológok alkotják Boldizsár Iván darabjának alappilléreit. A hosszú erkölcs-filozófiai elmélkedések azonban nem a drámai cselekmény továbbblendítését készítik elő, maguk jelentik a drámai cselekményt. Szinte jelképes erőre emeli a krónikus szituációhiányt az a kép, amikor percekig üresen áll a színpad, mert a mozdulatlanság ellen tiltakozó rendezői beidegződés levezényelte a nézőtérre a halott író elegáns reinkarnációját megszemélyesítő *Őze Lajos*-t, hogy ott folytassa tovább monológját. Az üres színpad éppolyan árulkodó műfaji önellentmondás, mint a vers ritmus nélkül, esszé gondolat nélkül, festmény színek nélkül.

Nagy ritkán mégis előadódik egy-egy drámai szituáció, de a szereplők itt sem a pillanatnyi valóság belső törvényeinek rendelik alá viselkedésüket, beszédüket, hanem az egész mű előre elképzelt gondolati összhatásának. A színpad fénytörése furcsán módosítja az értékeket. A helyzet elementáris ereje pőrére vetkőzteti az intellektust, és azt követeli, hogy az emberi ösztönök bizonyos drámai impulzusokra analfabéta vagy egyetemi tanár esetében is hasonlóképpen válaszoljanak. Amikor a munkaszolgálatos író szerelme megvásárol a keretlegénytől tízpercnyi együttlétet, a találkozás sokféle módon elképzélhető; lehet, hogy a szerelmesek egy szót sem szólnak, csak ölelik egymást, lehet, hogy záporozó kérdésekkel és feleletekkel árasztják el egymást, a művészi megoldások száma végtelen, de annyi bizonyos, hogy ez a szűkre szabott, rohanó idő nem kedvez a bonyolult lelki életnek, lírai eszme-futtatásoknak.

A sors kegyétől nyert néhány perc, melyben a vakmerő feladatra vállalkozó Váradi egyedül maradhat fogoly barátjával, sem alkalmas hosszadalmas bölcséleti fejtegetésekre, okosan árnyalt esszék felmondására. Nemcsak józan eszünk, de ritmusérzékünk is tiltakozik ellene. Ezeket az esszéket a törvénybe és a humanizmusba vetett hitről egyébként is mintha jóval a cselekmény lejátszódása előtt írták volna. 1944-ben, a bori rézbányákban eltöltött hónapok után ezt a hitet az életösztön parancsa ellenére ilyen fennkölt vagy akár önáltató szilárdsággal vallani – nem éppen „naivság”, ahogyan a darabban nevezik. Ha semmi más, de az a tény, hogy a fogolynak – egy előző jelenetben – kivételes adottságaival, világirodalmi műveltségével, lángoló humanizmusával szerelmese szeme láttára négykézláb, békaügetésben kellett parádézni, legalábbis némi gyanakvást ébreszthetett volna a jövő kilátásait illetően.

Egri István megpróbálta hitelesen tolmácsolni a darabot. Nem először merül fel az igény, hogy a színházaknak bemutató előtt általában sokkal több dramaturgiai és szakmai segítséggel kellene közreműködniük az új magyar drámák világra hozásában. A színészek, *Őze Lajos, Kállai Ferenc, Somogyi Erzsébet, Béres Ilona, Pápai Erzsébet, Sztankay István* tehetségükkel és kötelességtudásukkal szolgálták feladatukat.

Boldizsár Iván szellemes iróniával nemegyszer „agyketyegtetésnek” nevezi darabjában a véget nem érő, önemésztő meditációkat. „Már megint ketyegtetjük az agyunkat”... – mondják a szereplők. A kép lenyűgözően találó. Az agyketyegtetés nagyon hasznos és fontos tevékenység. Hiszen ez a ketyegés jelzi a gondolat működését; az erőfeszítést, hogy meghatározzuk korunk, társadalmunk, belső világunk „óráján” a mutatók állását. De az agyketyegtetésre nem a dráma műfaja alkalmas elsősorban. Nem azért, mert némelyek a drámai biológia szempontjából az agyat illetlen testrésznek vélik, hanem mert csak az agy, a szív és a színpadi mesterséget ismerő kéz harmonikus együttműködéséből születhet igaz és igazi dráma.

JÁTÉK A HALÁL ELLEN

Karinthy Ferenc legendás játékos. A játék örök, visszatérő motívum írásaiban, műfaja meglehetősen változatos, a fanyar intellektuális időtöltéstől a kegyetlen beugratásokig számtalan lehetőség mestere-heccmestere. Új darabjában, a *Gellérthegyi álmok* című egész estét betöltő egyfelvonásosában – melyet két felvonásban adnak elő a *Madách Kamaraszínházban* – arra figyelmeztet, hogy a játékosztön éppoly kegyes adománya a természetnek, mint az életmentő reflexek. Veszélyben segít megőrizni méltóságunkat és hidegvérünket, hatásos lelki gyógyszer a kétségbeesés ellen. Úgy mondják, aki fél a kutyától, azt a kutya inkább megharapja. Karinthy hősei még az alvilág kapuját őrző háromfejű Cerberusnak is kavicsokat hajigálnának, s nem lehetetlen, hogy a halál kutyája boldogan loholna vissza, mindhárom szájában kődarabkával.

1944 decemberében az elhagyott gellérthegyi villában meghúzódo katonaszökevény fiatalember és a bujkáló zsidó lány a fegyverek csaholásában, aknák vonításában Cerberus ugatását hallja. Kiszolgáltatott egymásra utaltságukban játszani kezdenek a halálfélelem ellen. Ki tud több *L* betűvel kezdődő híres embert, Lipót keresztnevűt, de játszanak őszinte vallomásdit, szerelmesdit, papást-mamást, bírósági tárgyalást, eljátsszák a jövő megsejtett lehetőségeit, házasságot, féltékenységet, gyilkosságot; a kisajátítók kisajátítását, a bürokrácia csiki-csukiját, holdutazást s az öregkori elhülyülés kabarétréfáját. Már-már van egy pillanat, amikor a dráma játéka drámai játékba fordulna: a nevenincs Fiú és a nevenincs Lány vadul felelősségre vonják egymást vétkeikért. A Lány családját elhurcolták, kivégezték, mégis engedékenyen fogadta az egyik katonatiszt széptevését, a Fiú, aki Délvidéken teljesített

szolgálatot, talán gyilkosa egy szerb vagy horvát partizánnőnek. A többes szám első személy barátságos „mi”-je ellenséges „ti és mi”-ként szegül szembe egymással, vádaskodva, gyűlölködve. Az erkölcsi konfliktus azonban itt sem merül mélyebbre a „parancsra tettem” közkeletű mentségénél, e védekezés elégtelenségének megállapításánál, nyomban utána ismét fellöki magát a féleleműző játék napfényesebb felszínére. Mintha semmi sem történt volna közöttük, játszanak tovább. Lully... Lermontov... Leonardo...

A Gellérthegyi álmokban felderengenek Karinthy Ferenc egyéb írásainak motívumai, egy másik budapesti tavasz, mely végül eljött e budapesti tél után, a délvidéki vérengzés hazajáró kísértete egy régi nyár emlékeként, a szerelmi szakítás közben némán felmondott latin prepozíciók, a különböző világnézetű és anyanyelvű emberek szomorú kapcsolathálya, ami az epepe, illetve dödödö érthetetlen madárnyelvén lehetetlenné teszi a közeledést. Mindezekből az elemekből egy tragikus felhangú lírai életkép, kesernyésen mulatságos kollektív társasjáték kerekedett, nem igazi dráma. És ezt még csak nem is elmarasztalásként mondom, inkább tárgyilagos megjegyzésként.

A kétszereplős darabot *Ádám Ottó* mintaszerűen gondos rendezésében láthattuk: irányításával a két fiatal színész, *Husztai Péter* és *Almási Éva* eddigi színpadi pályája talán legérettebb, legszínesebb alakítását nyújtotta. Feladatuk nagyon hálás és nagyon nehéz egyszerre: egyéniségükkel megtölteni a drámai fordulatokban kevésbé gazdag szituációt, s játékos lehetőségként megformálni vagy egy tucat különböző elképzelt alakot, anélkül hogy ezek a betétszámok különálló produkciókká esnének szét. *Ádám Ottó* vigyázott, hogy a színészek ne átváltozó képességükkel kápráztassák el a nézőt –

ne amolyan „egy színész száz arca” bemutatót tartsanak –, hanem, hogy egy pillanatra se felejtsük el az alaphelyzetet: két fiatal bolondozik életveszélyben egy gellérthegyi villában. Almási Éva és Huszti Péter a kis etűdökben remekül parodizálták híres színészkollégáik egyéniségét, de ami ennél sokkal több, megkedveltették saját egyéniségüket.

Játékkal csitítani a félelmet, a kedély önfegyelmével úrrá lenni az elesettségen, fügét mutatni a halálnak – a magasabb rendű élettevékenységek körébe tartozik. Ennél csak egy hatásosabb orvosság ismeretes: a cselekvés. A cselekvés, mely mellesleg a dráma műfajának nélkülözhetetlen alkotóeleme.

GROTESZKEK

Volt egyszer két szegénysorsú kisfiú, ugyanabba az osztályba jártak. Az egyik kisfiú rühes volt, a másik nem. A kis rühes, a kis ingyentejes sohasem tudta padszomszédjának megbocsátani, hogy nadrágját enyvvel odaragasztotta a padhoz, egeret tett táskájába, de legkevésbé azt, amikor mind az öt ujjával belenyúlt a szájába, és úgy szedte ki a savanyúcukrot. Teltek, múltak az évek, a rossz gyerekből neves író lett, a rühesből milliomos. A hangszigetelő szakmában. Harminckét esztendeig mit sem tudtak egymásról, s akkor a milliomos meghívta az író családjával együtt a nyugat-európai csodatájon épült csodavillájába. A villa ajtaja nyitva, élelem és ital, akár egy nagykereskedésben, a házigazda azonban sehol. Ráadásul – milyen balszerencse! – az író bőröndjét a repülőtéren el irányították, egyetlen zakóján pedig hatalmas vörös borfolt. Négyüknek mindössze húsz dollárjuk van. Odakinn tomboló vihar. Egyszóval megteremtődött az *Agatha Christie*-regényekből és hasonló forrásokból jól ismert csapdahelyzet.

Vészi Endre Üvegcsapda című színművében minden vá-
rkozásunk ellenére nem gyilkolnak meg senkit. Leleplezik egymást, ami – legalábbis erkölcsileg – néha felér a gyilkossággal. A neves íróról kiderül, hogy felfújta hólyag, kevés tehetséggel és sok önbizalommal. Ezek a befutott, kitűnően adminisztrált álírói nagyságok, külső és belső hazugságaikkal, olyan közkedvelt hősei a mai irodalomnak, mint a múlt században a nemes szívű kokottok. A kaméliás szerzők virág helyett kitüntetésekkel viselnek mellükön, de foglalkozásuk lényegében van valami eredendő rokonság a fent említett hölgyekével. S mint *Vészi* darabjából kiderül, mesterségük sem kevésbé jövedelmező. Ezért nehéz megérteni, hogy jól kereső

írónk, aki mellel még minduntalan befolyásos összeköttetéseire hivatkozik, miért nem váltott ki hetvendolláros útlevelet, ami négyvel megszorozva kétszáznyolcvan dollár. E földhözragadt matematika ugyan nem dramaturgiai gondolkodásmódra vall, de az alapszituáció mesterkéltége önkéntelenül is praktikus kérdésekre ingerel.

A családot feszítő ellentétek a kényszerű összezártágban kirobbannak. A felnőtt fiú kóklernek tartja apját, amit meglehetősen alattomos módon, álnéven, tizenkét oldalas tanulmányban ki is fejtett egy hazai folyóirat hasábjain. Mellel szerelmes a fiatal mostohamamába, aki mielőtt (rossz) verseket kezdett írni, a másik kaméliás szakmában tevékenykedett. Mire a rühes, a milliomos felfedi magát, a család csaknem felfalta egymást. Szegény milliomos pedig megy vissza a kórházba meghalni, ahonnan csak azért ké redzkedett ki, hogy egykori kis proli-szíve erkölcsi bosszút álljon a savanyúcukorért, a szájába tolakodó öt hideg ujjért, a gyerekkori megaláztatásokért.

Persze a história nem ilyen szomorú, mint a leírásból kiolvasható. A színdarab műfaja: drámai groteszk. A pontosan, sőt aprólékosan motivált valóságos történet időnként átcsap furcsa stilizációba, a szereplők cirkuszi maskarát öltönek, s az álöltözet, a pojácajelmez kifejezi lényük alapvető hazugságait. Vészi Endre lélektani trapézmutatványából nem hiányzik a lendület és bátorság, a jogos indulat az álértékek, áltehetség, álőszinteség ellen, de mindez kevésnek bizonyul, hogy a hiteles emberábrázolás szaltó mortaléjával is sikerüljön a nézőt megörvendeztetni.

A Katona József Színház együttese nagy műgonddal állította színpadra a darabot. *Iglódi István* rendezése szemmel láthatóan csodát szeretne művelni. Ötlet, robbanékonyság, ironia élénkíti az előadást. S időnként szerencsére elfelejtjük,

hogy szemfényvesztés áldozatai lettünk. Élvezzük a két kiváló főszereplő, *Törőcsik Mari* és *Kállai Ferenc* játékát, a szavakkal, helyzetekkel való zsonglőrködést, a csillogó, villogó lélektani revüszámokat. Sajnos, mindez hiába, végül is nem feledteti, hogy a rokonszenves író ezúttal egy mesterkélt drámai ötlet átlátszó csapdájába esett.

*

A *Thália Színház* stúdió-színpada, a rendhagyó drámai törekvések kis kézművesműhelye, sajnálatosan hosszú szünet után ismét hírt adott magáról. A kísérleti pódiumon (a pódium szó csak jelképes, kinyújtott kezünkkel akár meg is érinthetjük a színészeket, mint az egykori főúri nézők Shakespeare színpadán) *Görgey Gábor* két egyfelvonásosát játsszák *Léner Péter* rendezésében.

A groteszk hangütésű két mű közül kétségkívül a *Népfürdő* hátborzongató parabolája a sikerültebb. Az ártatlannak látszó lírai-drámai játék egyetlen szörnyű csattanóra épül, s csak utólag, visszafelé kapja meg valódi értelmét. A vakítóan fehér csempék, nikkelcsapok, krómozott zuhanyrózsák között szorgoskodó vidám vízvezetékszerelők a mesterség csatakiáltásként hangzó fura szakkifejezéseivel, hol lappangó, hol kitörő személyes gyűlölködéseikkel, ostoba, nyárspolgári kedélyeskedéseikkel gyanútlanul idilli világot képviselnek. A költői képzeletű kisasinás lázad ugyan a sivárság, a hatalmaskodás, a lelki brutalitás erői ellen, melyeket a sunyi jellemű segéd úr testesít meg, de a nézővel együtt mit sem sejt a hatalmas ördögi machinációról, amelynek akarva-akaratlan bűnrészesévé vált. A „műveljük kertünket” voltaire-i filozófiájának tarthatatlanságáról, tragikus időszerűtlenségéről

van itt tulajdonképpen szó. Nincsenek többé nyugalmat és enyhet ígérő távoli kertecskék, a világ bonyolult és súlyos összefüggésektől terhes, az élet minden apró cselekvése része a nagy felelősségnek. Műveljük kertünket, de a földből sárkányfogvetemény sarjad, s a gondosan és szakértelemmel szerelt zuhanyrózsákból halálos gáz ömlik. Görgey Gábor a líra és groteszk ezüstpapírjába csomagolt filozófiai tanmeséje nem a fasizmus bűneiről szól, maga az alapötlet csupán drámai ürügy az általánosabb érvényű, valamennyiünket érintő mondanivaló tolmácsolására.

A Népfürdő előadása, *Harsányi Gábor, Keres Emil és Szabó Gyula* színes, leleményes játéka, a rendezői gondosság ellenére magán viseli a tüneteket, amelyet színház-patológiai műszóval, lassanként Thália-kórnak nevezhetünk. Ez a nem különösebben súlyos lefolyású betegség az illusztráció és az agyonmagyarázás kiütéseivel jelentkezik, valami könnyű öntudatlansági állapottal, mely semmibe veszi az író leírt szövegét (nemcsak Görgeyét), s kényszerképzettől vezetettve új, többnyire pótbefejezést kreál a drámák végére. A Népfürdő egyetlen kemény, kijózanító mondatot dúcol alá egész cselekményével. Ennek az utolsó „poénak” minden bocsánatért esedező kiengesztelés nélkül kell letaglóznia a nézőt. Különben nincs értelme a darabnak. Ehelyett a kisas amúgy is az érzelmesség borotvaélén egyensúlyozó lírai monológjait – a hollywoodi filmek legjobb hagyományait követve – édes hegedűszó festi alá, s a befejezés teátrális mikrofon-bravúrokba, szentimentális némajátékba torkollik.

A *Hírnök jő* című második egyfelvonásos: „bohóctréfa 2 aggastyánra”. A középkori farce-ok trivialitását idéző móka, a maguk alá csináló, grízpapat nyámmogó, agyalágyult vénemberekről, akik stratégiai társasjátékkal, halálba küldött

fiaikkal, a háború abszurditását jelképezik. A bohóctréfának ez a mélyebb rétege azonban túlságosan ismert képletet szemléltet, leegyszerűsített látásmódja nem emelkedik felül a köznapi használatú bölcsességeken, s ezt az író harsány játékos kedve, bizarr fantáziája sem tudja ellensúlyozni.

MINT EGY HIBÁTLAN SZÍNDARAB

Hazai színdarabok láttán gyakran sóhajtunk ekképpen: milyen kár, hogy a tehetséges szerző nem ismeri jobban a drámaírás mesterségét. Most *Thurzó Gábor Meddig lehet angyal valaki?* című színművéről éppen az ellenkezője jut eszünkbe: milyen kár, hogy a tehetséges szerző ennyire ismeri a drámaírás mesterségét.

A hozzáértés, a mesterségbeli jártasság előnye a művészetben sajnos nem olyan egyértelmű, mint, mondjuk, az autószerelő szakmában. A mű sikerének elengedhetetlen tényezője, de önmagában nem elegendő. Az autó is gurulhat egy darabig, miután a motor leállt, a dráma pedig működhet, bonyolódhat, csattanhat, ha nem hevíti is belső tűz, a szemlélet frissesége, a mondandó szenvedélye.

Thurzó Gábor komédiája külsőségeiben megtévesztően hasonlít egy hibátlan színdarabra. Semmi logikai repedés, semmi fölösleges anyag; a helyzetek kiélezettek, a dialógusok elegánsak. Az alapszituáció klasszikus dramaturgiai hagyományon épül: a család zárt közösségében az idilli látszat hazugsága lelepleződik, az érzelmi csalók kimutatják foguk fehérjét, az álértékek valódi fajsúlyuk szerint rendeződnek. A robbanás egyik pillanatról a másikra következik be, mindenről bebizonyosodik az ellenkezője. Kiderül, hogy: 1. Borbíró, a Kossuth-díjas, nagy tekintélyű festőművész valójában ügyesen helyezkedő féltehetség, 2. legjobb barátja, azaz legnagyobb ellensége a szerény, árnyékba húzódó Goór volt az igazán nagy művész, 3. hatvanadik születésnapját a televízió nyilvánossága előtt ünneplő Borbíró tulajdonképpen már hatvankét éves, 4. fiatal felesége megcsalja egy művészetkritikussal, 5. angyali húgocskája, a finom özvegy, az örök modell sem az, akinek mutatja magát, mert *a)* sutyiban pálinkát iszik, *b)*

leánygyermek nem elhunyt férjétől származik, hanem éppen Goór Lajostól, c) nem a testvéri szeretet fűzi bátyjához, inkább a kényelemszeretet és az anyagiasság, d) sőt, jólneveltsége is csak álca, mert amikor adótisztviselő széptevőjéről megtudja, hogy nős, fenékre rúgja, 6. a gyermekkor családi harmóniája is látszat volt csupán: apuka csalta anyukát.

Ha Thurzó Gábort álmából felébresztik, valószínűleg akkor is biztosan szerkeszti meg bármely dráma cselekményét, mozgatja bonyodalmaikat. Nem lehetetlen, hogy ez a vígjátéka is egy ilyen pillanatban született. A téma, ahogy mondani szokás, benne van a levegőben. Talán nincs is összesen annyi elismert, kitüntetett művész és tudós, ahány az irodalom, színház és filmművészet alkotásaiban már lelepleződött. S még ez sem lenne baj, ha az író új motívumokkal, új megfigyelésekkel gazdagítaná az ismert képletet, mert ahogyan nincs két egyforma ember, nincs két egyforma konfliktus sem. Thurzó színpadi alakjai itt azonban csak a komédiai konstrukció követelményeinek tesznek eleget, a drámai játszma kuglifigurái csupán, nem eredeti, élő jellemek. A cselekmény rutinmozgása olyan eleve meghatározott, hogy ha az író munka közben kimegy feketekávé inni, alakjai ezalatt maguktól is tovább írhatják történetüket.

A *Pesti Színház* előadása ennek megfelelően, különösebb művészi meglepetések nélküli produkció. *Marton László* rendezése jól alkalmazkodik a darab irónikus hangvételéhez, ötletek kergetése helyett a színészi alakítások kimunkálására összpontosítja figyelmét. Már ott, ahol ez lehetséges. *Páger Antal* kedves rezignáltsággal játssza az öncsalás és alkalmazkodás mesterének bizonyuló festőművészt. *Bulla Elma* az angyali özvegy figurájában művészetének kevésbé ismert színeit, a groteszk iránti érzékenységét is megcsillantja. *Szegedi Erika* az ifjú feleség, *Bitskey Tibor* a délceg művészettörténész.

Szerepüket elfelejtették megírni, így csak jelenlétüket adhatták az előadáshoz. *Tábori Nóra* az energikus, kellemetlen tévérendező, *Pethes Sándor* az öreg gavallér, *Miklóssy György* a különböző tájszólásokat és politikai nézeteket összevegyítő művészeti káder alakját karakterizálja erőteljes, néhol túl erőteljes humorral. *Drégely László* díszlete és *Kemenes Fanni* jelmezei a látszólag nagyszabású, de lényegében kisszerű életforma hangulatát sugározták.

Meddig lehet angyal valaki? Amíg le nem hull az angyali lepel.

Meddig lehet jó író valaki? Amíg tehetsége ellenáll a rutin kísértésének.

MI VAN A SZEKRENYBEN?

Zuckmayeréknak a nyugatnémet Oberhausen városkában eladó lányuk van. Az eladó lánynak saját külön televíziója, csipketerítővei letakarva. Hozomány. A televíziót mindennap gondosan letörölgetik, de sohasem használják. A szomszéd szobában ott a másik televízió, előtte ül az egész család délutántól késő estig. Teljes hétig laktam egy szobában a beteljesülendő boldogságig némaságra ítélt televízióval, s mondhatom, nincs vigasztalanabb látvány az értékbefektetésnek tekintett, használatlan használati tárgynál, amely mellesleg szánalmasan kiszolgáltatta a technika rohamos fejlődésének is. Ebben a napról-napra rám meredő, groteszkül értelmetlen televízióban a technikai forradalom és az elavult erkölcsi beidegződések korunkra annyira jellemző abszurd ellentmondása testesült meg.

Megvallom, sohasem gondoltam volna, hogy Oberhausentól a Váci utcai *Pesti Színház*-ig milyen kicsiny a távolság. Oberhausen füstje még szinte ki sem cserélődhetett tüdőmben a megszokottabb hazai füsttel, amikor *Szabó György Szekrénybe zárt szerelem* című darabjában viszontláthattam Zuckmayerék életfilozófiáját, a valóságot a művészi általánosítás túlzásaival korrigálva. A magyar Zuckmayeréknak is eladó lányuk van. Az eladó lánynak gyűlik a hozománya a szekrényben: kis televízió, nagy televízió, kis hűtőszekrény, nagy hűtőszekrény, kisestélyi, nagyestélyi, kis bunda, nagy bunda, kis szőnyeg, nagy szőnyeg, kis hajlakk, nagy hajlakk, mosógép, kvarclámpa, lemezjátszó, karóra, vendéghaj és a többi és a többi s a lista végén az erőszakos úton elhalálozott első számú vőlegény és második számú vőlegény, sötét ruhában, mirtusszal a gomblyukban, szépen nylonzacskóba csomagolva,

minden valószínűség szerint gondosan molytalanítva. Ha jól meggondoljuk, célszerű rendeltetését tekintve, valójában igen csekély a minőségi különbség a használatlan televízió és a nylonzsákban őrzött használatlan vőlegény között. Az eltárgyasult értékek világának, a kispolgári gyűjtőszennvedély abszurdumig korszerűtlen életszemléletének ábrázolásában, úgy látszik, az abszurd drámai kifejezés jelenti a realizmust. Bizonyára nem véletlen, hogy a kispolgári magatartás milyen gyakori szereplője az abszurd színpadi műveknek.

Szabó György, a kitűnő irodalom- és művészettörténész a Szekrénybe zárt szerelem első részében meglepően érett drámaírói tehetségről tesz tanúságot. Ez az első rész a maga műfajában úgyszólván hibátlan. A filozófiai általánostás és a konkrét színpadi szituáció csattanósan talál egymásra. A matriarkális család tagjai, a betegágyhoz láncolt Mamm – vagy ha úgy tetszik, Mammon – uralma alatt eszeveszetten hajtják az ismeretlen rendeltetésű, fura gépezetet, ismeretlen rendeltetésű terméket előállítva, mely értékéből újabb és újabb termékeket zárhatnak a szekrényekbe. Mammon-mama lehallgató készülékeivel, elrejtett mikrofonjaival, zsarnoki hatalmával a féktelen nyereségvágy, a szerzés mohóságának modernizált jelképe. Az első rész nemcsak filozófiai parabola, de vérbeli dráma is, remek figurákkal és helyzetekkel, humorral és feszültséggel, s olyan színpadi érzéssel megírva, amilyennel csak ritkán találkozhatunk a mai magyar színpadon.

A dráma második részét mintha nem ugyanez a kéz vetette volna papírra. Szabó György talán maga is elborzadt merészségétől, hogy mondanivalóját eddig csupán a szituációk nyelvére bízta. Itt ijedt komplikáltsággal, körülményesen magyarázkodni kezd. Más hangvétel, más mondanivaló, más darab. A világtól való tudatos elzárkózás, a befelé fordulás, az egyéni lét önző és mesterséges életidegensége ugyancsak

érdekes gondolati építmény alkotóelemévé válhatna, de itt logikailag nem következik az előzményekből, a jellemek törést szenvednek, s a frappáns helyzetek hiányában, az emberi háttértől megfosztott gondolati tartalom nehezen érthető didaktikába torkollik. Szabó Györgynek barátilag csak azt tanácsolhatnánk, mielőtt belekezdene következő drámájába – reméljük, mielőbb megteszi –, tanulmányozza figyelmesen egy Szabó György nevezetű író módszerét a Szekrénybe zárt szerelem első részében; milyen szellemesen és áttételesen lehet filozófiai tanulságokat eleven színpadi szituációkban közvetíteni.

A drámát *Lakner László* festőművész sokatmondó, stilizált díszletében *Marton László* állította színpadra. A rendezés finoman találta el a látszatrealitás és a groteszk túlzások belső egyensúlyát. *Bárdy György* elegánsan poentírozott, nagyvonalú játékával mulatságosan félelmetes figurát formált Herminke kérője, a mindenki eszén túljáró, nagystílű kalandor alakjából. *Páger Antal* a „szaladj ide-szaladj oda” *Apcika* szerepében kedvesen gyermeki humorát csillogtatta. *Tordy Géza* a szervilitás és az erőszak párhuzamát ábrázolta jellemszínészi adottságokkal. *Halász Judit*, *Pethes Sándor* és *Fonyó József* biztonsággal mozogtak a darab hitelesen képtelen közegében.

Szabó György drámájából is kitetszik: a művésznek gyakran igencsak meg kell erőltetnie a fantáziáját, ha versenyre akar kelni az élet képtelenségeivel. A kispolgárság túltrajzolt magatartási képlete ijesztően valószerű. A valóság pedig ijesztően kiagyalt.

Ki tudja; ha beleguggantunk az oberhauseni Zuckmayerék régimódi tükrös szekrényébe, vajon nem találunk-e ott nylonzsákban eltett vőlegényt?

ERKÖLCSÖS - E EMBERT ENNI?

Káposztát, gyümölcsöt, malachúst enni kétségtelenül erkölcsösebb. Túlcivilizált ízlésünk szerint valószínűleg élvezetesebb is. A morális szempontból elítélendőbb aktus azonban mégis az evést megelőző előkészítő művelet: az ember megölése. E tekintetben pedig túlcivilizált ízlésű korunknak nincs oka büszkélkednie. Az emberevőknek legalább mentségük, hogy éhesek voltak. Ha a konyhaművészet terén fejlődöttünk is valamelyest, s bouillonunk elkészítéséhez más nyersanyagot használunk, mint a kannibálok, de a történelmi küzdelmek során, a társadalmi formák változásával vajon valóban előrelépett-e az emberiség? Ilyen és ehhez hasonló gasztronómiai és filozófiai kérdéseket feszeget *Fekete Sándor Őserdei szümpozion* című „historico-tragicomédiája” a Thália Stúdió színpadán.

A két terítékben felszolgált dramatizált esszé vagy esszéizált dráma műfaji őse *Platón Lakomá*-ja, közvetlen elődje pedig Fekete Sándor *Folyosói szümpozion*-ja, ez az izgalmas és eredeti szemléletű könyv, amelyben a szerző négy különböző alakra osztódva, hatalmas műveltséganyagot görgetve vitázik önmaga vérmérsékletének és világnézetének testet öltött lehetőségeivel az élet nagy kérdéseiről és kulturális életünk kis intimitásairól, filmekről, drámákról, kritikákról, a hatalomról, az erkölcstről, az erőszakról, a demokráciáról, a forradalomról, a művészetről, a Föld kozmikus jövőjéről és még felsorolni is bajos lenne, hány problémáról.

Csak heves lelki tusa után mertem dicsérő jelzőket leírni e könyvről, mert a magam egyik szerény színibíráta is elbüszkélkedhet, hogy tollhegyre tűzték benne. Sajnos azonban

a folyosói dialógus legélesebb szemű résztvevője nyilvánosság elé tárta a divatos, ravasz receptet, amellyel biztosan ki lehet provokálni a kritikus elismerését. Műved megjelenése előtt támad meg az illető kritikust, s az, nehogy olcsó bosszúállással gyanúsítsák, így gondolkodik majd: „Legjobb lesz, ha megdicsérem. Mindenki ámulni fog nagyvonalúságomon és tárgyilagosságomon.” Mit tegyen hát a leleplezett kritikus? Ha csupán a megjátszott nagyvonalúság és az olcsó bosszúállás lehetősége között választhat, természetesen nem habozik merészen a nagyvonalúság és a tárgyilagosság látszata mellett dönteni.

Tehát az erkölcsi következményekkel dacolva, bátran írjuk le: Fekete Sándor első színpadi alkotása, az Óserdei szümpozion további reményekre jogosító munka. A polinéziai emberevő törzs belső villongásai a társadalmi formák fejlődését parodizálják; az ember ember által való elfogyasztásának megszüntetéséért folytatott küzdelem a haladást kívánja jelképezni – s a történelmi, filozófiai fintorsorozat irodalmi karikatúra is egyben. Kiforgatják itt Madách Imre (Imi bácsi), Shakespeare Vilmos (Vili bácsi), Voltaire, Katona József, Petőfi halhatatlan sorait; aki a nagy emberek iránt tanúsított tiszteletlenségen hajlamos megbotránkozni, bőven találhat rá alkalmat. Az író az eseményeket, groteszk fordulatokat, rímes versikéket gimnazistához illő vásottsággal rázza össze, időnként úgy érezzük magunkat, mint az iskolai tornateremben rendezett vidám műsoros esten, ahol a diákok az évi tananyagból csinálnak pamfletet szüleik, tanáraik s jómaguk épülésére.

A társulat is derűs arcát mutatja. *Gosztonyi János* színes, ötletes rendezése igyekszik a színpad láttató, érzékelhető nyelvére lefordítani az elvontabb gondolatokat is. A színészek közül elsősorban az író megismerésére s ezenkívül még több szerepben megjelenő *Kozák András*-t kell megemlítenünk.

Kozák az utóbbi években az együttes egyik legjelentősebb művésztévé érett. Sallangtalan, bensőséges játékstílusát minden bizonnyal filmszerepei is segítették kimunkálni. (Sokszor a filmvászon egyetlen közelképe jobban leleplezi a színészi hazugságot, mint az egész estét betöltő színpadi főszerep.) Ha némileg más hangvétellel, de a többiek is jóízűen komédiáztak: *Inke László, Lengyel Erzsébet, György László, Tándor Lajos, Górnagy Mária, Kautzky József, Kollár Béla, Csikos Gábor, Vallai Péter.*

Fekete Sándor Folyosói szümpozionja arra a nagy kérdésre próbált válaszolni: „érdemes-e élni és küzdeni”, miként a könyv alcíme is ígérte. Ha jól olvastuk, a viták összességéből az derült ki: igen. Vagy legalábbis: valószínű, hogy igen. Az Óserdei szümpozionnak talányosabb a felelete. Valószínű, hogy nem, de nincs kizárva az igen sem.

A dzsungelbeli erkölcsi lakomát a folyosói gazdag szellemi ebéd másnapi maradékaiból tálalták fel. Ez nem jelenti persze azt, hogy a koszt nem ízletes, de mindenesetre kevésbé friss. A polinéziai emberevők forradalmi küzdelmét a vegetarianizmus szép eszméjének megvalósításáért, a kultúrát jelképező fogkefe győzelméért, még a folyosói ácsorgások egyik legrokonszenvesebb vitázója mesélte el, a következő derülátó végkicsengéssel: „Már ritkább az ölés, és gyakoribb a fogmosás. Nem szabad telhetetlennek lenni...”

Nem szabad telhetetlennek lenni. Első színpadi műnél különösen nem. Kinek a szelleme kerekedett felül a Thália Stúdióban megtartott szümpozionon? Az író tudathasadásának Sándor nevezetű cinikus szilánkja, aki az emberevőtörténet dramatizálásának ötletét adta, s azt tanácsolta: „valami rejtélyes befejezéssel homályos lebegésben kell hagyni a sztorit, hogy a közönség ne tudja meg, mit is akartunk...”? Vagy netalán a megalkuvó, muszáj-optimista Csabai, aki a madáchi „ember

küzdj és bízva bízzál” intését patetikus kollektív újjongássá fokozva, gyorsan napsugarat bocsát a túlságosan keserű históriára? A kritikus tanácstalan. Hogy válaszolni tudjon a megválaszolatlan kérdésekre, ehhez előbb az ő tudatának is legalább kétfelé kell hasadnia. A nagyvonalú és tárgyilagos kritikusra, aki csak dicséri a művet, és a bosszúállóra, aki kétségeinek is hangot mer adni.

SZENT ILONA-I TRAGIKOMÉDIA

Ki halt meg valójában 1821. május 5-én este hat órakor Szent Ilona szigetén? Kinek a teste porlad az Invalidusok dómjában a vörös gránit alapzaton nyugvó kőkoporsóban? *Szabó György Napóleon és Napóleon* című komédiájának fantasztikus feltevése szerint valószínűleg a császár alteregójáé, akit egy vakmerő és körmönfont szöktetési kísérlet során Napóleon helyére csempészték. S minthogy magyar színdarabról van szó, a történelmi vállalkozás kitervelője és végrehajtója a Jókai-regényből kilépett dúsgazdag magyar arisztokrata, aki a Habsburg-elnyomás alóli felszabadulás ígéretét és nagy lehetőségét látja a száműzött Bonaparte visszatérésében. Költséget, időt és fáradságot nem kímélve, két és fél hónapos hajóúttal az angol katonáktól őrzött isten háta mögötti szigetre viszi Kempelen Farkas híres sakk-automatáját, hogy segítségével valósítsa meg világraszóló tervét.

Szabó György új darabjában nemcsak a bohózati személycsere lehetőségeivel játszik. Napóleon és Napóleon nem csupán az igazi császárt és hasonmását jelenti, hanem két történelmi koncepciót, két egymásnak ellentmondó eszmét és magatartást, melyet a nagy történelmi személyiség életének különböző szakaszában képviselt. A francia forradalom tábornoka, a jakobinus eszmék harcosa és a magát császárrá

koronázó, világalomra törő, száz és százezreket rezzenéstelen lélekkel halálba küldő katonai diktátor áll szemben egymással, a forradalmi ideál és az önkény testesül meg egy és ugyanazon emberben. A történelmi skizofrénia a darab igazi főszereplője. A fogoly császár szolgálatában álló Gambart – egykor lelkes híve és testőre, ma lakája – véleménye a szabadgondolkodó köztársaságiak kiábrándulását fejezi ki, akik hatalmasat csalódtak az idealizált személyben. Miként Beethoven is Napóleonnak ajánlotta Eroicáját, de a koronázás hírére visszavonta ajánlását. Gambart megöli a császárt (vagy a hasonmását?), hogy ne kezdődhessék újra, amitől a világnak egyszer már sikerült megszabadulnia. Az angol helyőrség leltárában nem mutatkozik hiány, egy darab Napóleon mindenképpen marad, van kivel elszámolniuk.

A Napóleon és Napóleon a kitűnő esszéista, tanulmányíró Szabó György második drámája. Már a *Szekrénybe zárt szerelem*-ben feltűnt tehetsége, amellyel a filozófiai mondanivalót és a hatásos színpadi helyzeteket szervesen vegyíteni tudja. A gondolati komolyságnak és a megformálás játékosságának fanyar kettőssége új darabjának is legfőbb erénye. A darab műfaji időjárása, a komikum és tragikum szeszélyes változékonysága felvillanyozóan hat a néző képzetére, a mulatságosan romantikus bonyodalom szinte észrevétlenül vált át a groteszk történelmi grand-guignolba. A szórakoztató, néhol hátborzongató tanmese azonban gyakran túl sok engedményt tesz a rutinos bohózáti elemeknek, a túlságosan is agyafúrt cselekményeknek, s a máig időszerű történelmi mondanivaló nem mindig elegyedik magától értetődően a vígjátéki ötletekkel, helyenként didaktikus jelképiséggel tolakszik előtérbe. Ennek ellenére az a benyomásunk, hogy maga a darab mélyebb és tartalmasabb, mint a Vígszínház előadása. Ösbemutató esetében persze csak feltételes módban

lehet ilyesmit állítani, hiszen a drámai műfajok minőségének igazi próbája a színpadi megvalósítás, sokszor csak itt derül ki, hogy a látszólag fordulatossá tett jeleneteknek van-e valódi belső feszültségük. Lehet, hogy ilyen problémákkal küszködött *Marton László* rendezése, amikor krajcáros bohózáti hatásokkal próbálta „vidámítani”, mozgalmassabbá tenni a komédiát, de az is lehet, hogy egyszerűen csak nem sikerült eltalálnia a darab hangvételt. Az előadás széthullott a térben, széttöredezett az időben, valószínűleg ehhez a Vígszínház színpadának és nézőterének hatalmas méretei is hozzájárultak. Az együttes kitűnő színészei ez alkalommal teljesen különböző stílusokban játszottak, a kabaréfigurától a tézisdrámák hasfájós komolyságú pozitív hőségig terjedő változatos színskálán, így próbálva érvényre juttatni a dráma komikus és tragikus kontraszthatásait.

A kettős címszerepet játszó *Bárdy Györgynek* nem sikerült a személycsere félelmetes bizonytalanságába taszítani a nézőt, inkább a népszerű Gugyerák alteregóját teremtette meg, mint Napóleonét. Kinek a holtteste hajózik a keresztüllőtt sakk-automatában Európa felé, hogy valahol útközben lemerüljön a tenger fenekére? Az előadás drámai hatása szempontjából szinte teljesen mindegy. A valódi Gugyerák-Napóleontól sincs mit reszketnie a világnak. *Somogyvári Rudolfnak* Gambart alakjában csupán egy történelmi magatartás jelzését állt módjában rokonszenvesen eljátszani, bár a dráma eszmei tartalmát a végkifejletben kevésbé teátrálisan is elmondhatta volna. *Básti Lajos* korlátolt angol főkormányzója, *Tordy Géza* túlbuzgó és fontoskodó Davis hadnagya, *Bitskey Tibor* regényes magyar arisztokratája, *Zách János* marsallja és *Földi Teri* marsall-néja megfelelően illeszkedett az előadásba. *Schubert Éva* és *Csákányi László* – bármennyire mulatságosan is – túlkarikírozták szerepüket.

Szabó Györgynek korántsem állt szándékában, hogy komoly formában állítsa fel a Napóleon-legenda kétszázvalahány ezredik változatát. Színműve hangsúlyozottan képtelen játék, de a képtelenség hitelét is csak belső komolysággal és következetességgel lehet megteremteni a színházban.

A HIBA AZ ÖNÖK KÉSZÜLÉKÉBEN VAN

Szakonyi Károly Adáshiba című darabjában nincs egyetlen eredeti mondat sem. Minden gondolat, minden kifejezés lehangolóan elcsépelte. Az agy nyugodtan lustálkodhat, a túlságosan szolgálatkész szavak versenyt nyüzsögnek a levegőben, hogy a szólásra nyitott szájba sült galambként belerepüljenek. Ennyi ócska közhelyet, áporodott butaságot művészet összehordani. És ezt most kivételesen nem elmarasztalással, hanem elismeréssel kell megjegyeznünk. Mert az ártatlan komolyságot mímelő komédia a megfigyelések hétköznapi látszatú hitelességével, a kísértetiesen ismerős párbeszédnek álnaturalizmusával könnyörtelen satíráját adja a befelé forduló, s önálló véleményre renyhe kispolgári életformának.

Szakonyi írói módszere ravaszul beugrató. Azok a mondatok, amelyek a Pesti Színház színpadán a Bódog család születésnapján rántott halas, puncstortás vacsoráján televízió nézés közben elhangzanak, minden jelentőség nélküli, közhasználatú beszédfordulatok, fésületlen összevisszaságban, mintha csak egy magnetofon rejtettek volna el az átlagcsalád átlagszobájában. A színpadi szoba is fényképszerű másolata a kispolgári ízléssel berendezett sablonlakásnak. Szedett-vedett stílusú bútorok, csipketerítők, a kötelező dísz tárgyak; kalapos márványhölgy a vitrin tetején, porcelánkutyák, cicás díványpárnák és a festmények természetesen: lovasok a pusztán meg az eperajkú cigánylány. A színpadképben sincs semmi túlzó humoros elem, mégis ellenállhatatlanul komikus hatású, éppen mert minden apró részletében annyira, de annyira valóságos. Mintha a harmadik emelet négybe, vagy az ötödik emelet egybe csöngetnénk be. És ugyanez a hangsúlyozottan naturális valóságosság a szöveg komikumának is forrása. A

tipizálás tévedhetetlensége – szinte észre sem vesszük, mikor lendül át a kritikus ponton – egyszerre csak mulatságossá válik.

Közhelyeket hallgatni kis mennyiségben bosszantó. Közhelyeket hallgatni nagy mennyiségben nagyon bosszantó. Amikor azonban felismerjük a közhelyek rendszerében a lélektani bravúrmutatványt, amellyel az író minden esetben eltalálja az alkalomhoz legillőbb, legpompásabban fejlett banalitást, ez már felér a mestervadászat szépségével. Szakonyi egymaga egy egész magyar Gallup-intézetet helyettesít a kispolgári gondolkodásmód társadalmi felmérésében. A közvéleménykutatás hatalmas apparátusát éles írói ösztönnel pótolva, egy átlageste televízió-műsorát szembesíti az átlagcsalád reakcióival – valóságos tesztorozatát teremti meg a világ eseményeiről alkotott véleményüknek, kulturális érdeklődésüknek, intellektuális befogadó- képességüknek.

A vígjátéki vizsgálat eredménye cseppet sem felemelő. Ezeket az önelégült, anyagias és korlátolt embereket talán maga Krisztus sem tudná megváltani. S ez nem csupán stílusfordulat, hanem az Adáshiba komédiai alapötlete. Bódogék a maguk kicsinyes világába belevakulva nem veszik észre, hogy albérleti szobájukba Emberfi néven a Megváltó költözött be, s a tizenkét apostol jár fel hozzá látogatóba. A különös mezítlábas lakó csodákat tesz, hogy megpróbálja kizökkenteni őket ostoba közönyükből. Szivarvágót varázsol elő a semmiből, borrá változtatja a szódásszifonban a vizet. Bódogék azonban valószínűleg oly sokszor látták már a televízióban Rodolfo mester káprázatos mutatványait, hogy ilyen kezdetleges trükköktől nem hatódnak meg. A hosszú hajú, szelíd albérelő elrontja, majd megjavítja a televízió-készüléket, de hát erre egy Gelka-szerelő is képes. A béna szomszéd felkel tolószékéből, és járnai kezd, de maga sem veszi észre, úgy belefeledkezik a krimiközvetítés izgalmaiba. Krisztosz, aki járnai tudott a

hullámok tetején, most elmerül a közhelyek tengerében. A közhelyek ellen ő is csak közhelyeket szegez, jámbor és alázatos üdvhadseregi intelmeket. Nem csoda, ha ezeknél még a televízió műsora is érdekesebbnek bizonyul.

Az aprólékos, naturalista részletezés és a szituáció képtelenségének ellenponthatása teremti meg Szakonyi komédiájának abszurd közegét. Az Adáshibának hatásos alapötlete ellenére sincs fordulatos cselekménye, javarészt életképekből áll. Sivár tabló, melyen a boldogság és szeretet kötelességszerű mosolya mögött az egymás iránti érdektelenség s a feneketlen közöny húzódik meg. Szakonyi mesterien játszik a figyelmetlenség árulkodó dialógusaival, a családtagok odaadóan érdeklődnek egymás bajairól, a válaszra azonban már nem kíváncsiak, el sem jut tudatukig. Beszélnek egymáshoz, de nem hallják egymást. Nézik a világot eléjük repítő képernyőt, de valójában nem érdekli őket a világ. Az örök kisember örök konyhafilozófiáján kérődznek, de közben az olcsó téglára gondolnak, melyből garázst lehet építeni, a forintokra, melyeket lealkudnak majd a balatoni telek árából.

Szakonyi erőteljes, eleven komédiájának csupán egyetlen szólama bicsaklik meg: a legfiatalabb Bódog fiú kritikai áriája. Hát igen. Szatirikus műfajban „pozitív hőst” teremteni, s nyomban jelképes kivezető utat mutatni a mocsárból – itt magának az írónak is csodatevő képességekre lenne szüksége. Az Adáshiba önmagában, fullasztó légkörében, találó figuráiban hordja az ábrázolt életforma bírálatát, nincs szükség ezt időnként félszeg szavakban kívülről is megfogalmazni. A családjából és a kudarcot valló, csüggedt illuzionistából kiábrándult fiú romantikus távozása az Életbe olyanképpen hatott a komédia végén, mintha Bódog mama álmodta volna egy hajdani Rudolf Valentino-film elmosódó emlékfoszlányaként a rántott halas serpenyő fölött. Tegyük rögtön hozzá, egyébként

Szakonyi új darabjában hősiezen legyőzte az irodalmias jelképek, regényes megoldások iránti vonzalmát, s még itt, ebben az elgyöngülésben is megőrizte egészséges iróniáját. Imruska – ó, szörnyűség! – télvíz idején sál nélkül vág neki az Életnek.

A remek irodalmi anyagból *Várkonyi Zoltán* az utóbbi idők legfrissebb és legmagvasabb vígjátéki előadását rendezte meg a Pesti Színház színpadán. Munkája két szempontból is megszívlelendő tanulsággal szolgál egész színházi kultúránk számára. Ismét bebizonyosodik, hogy a legkiemelkedőbb egyéni színészi teljesítmények sem pótolhatják az együttes legapróbb mozzanatokban is összehangolt, közös munkáját. A legbravúrosabban életre keltett, legkövetkezetesebben átgondolt alakítás illúzióját is egy pillanat alatt összetörheti a mellékszereplő egyetlen hamis hangja, a háttérben tébláboló statiszta hiteltelen színpadi létezése. Várkonyinak sikerült megteremtenie a színpad állandó valószerű lüktetését, a szereplők még hangsúlytalan hátukkal is részt vesznek a cselekményben, hozzáadnak valamit a jelenet hangulatához. Az előadás másik nagyon rokonszenves vonása, hogy Várkonyi éppoly komolyan vett minden mondatot a komédiában, mintha csak egy Csehov-darabot rendezett volna. Nem engedte, hogy vígjátéki stílusban játsszanak színészei, mélyen tragikus konfliktusokat éltek át valahányan: a moly megevett egy negyvenéves szmokingot, összetört a tányér a nagymama étkezésletéből... S ezek a hiteles fizikai cselekvésekkel kísért, komikusan törpe tragédiák lényegesen mulatságosabbaknak bizonyultak, mintha teletűzdelték volna a darabot elszántan vidámkodó ötletekkel.

A színészek egyéni produkciója is kiváló volt. *Páger Antal* a családfői tekintélyét mindenáron érvényesíteni próbáló, a banalitásokat félelmetes meggyőző erővel szajkózó,

elkényelmesedett testű és elkényelmesedett agyú Bódog papája, *Bulla Elma* érzelmes és butácska kotlós-mamája nevetségesen szomorú és életszerű remeklés. *Béres Iloná*-t régen láttuk ilyen kitűnőnek, mint most, a fanyar öniróniát és eredetieskedő szenvelgést vegyítő elvált szépasszony szerepében. *Halász Judit* a számító és kicsinyes, csirkeagyvelejű ifjú feleséget, *Ernyey Béla* a tudálékos és bennfentes mérnökférjet alakította pompás karakterizálókészséggel. Nyomasztóan jó volt *Kozák László* testi és lelki rokkant Szűcs szomszédja. A fiatal *Kiss István* is igyekezett étellel megtölteni Imrus alakját. Azt hiszem, ez alkalommal nem csupán a tehetséges *Tahi-Tóth László*-n múlt, hogy nem játszotta meggyőzően a csodatevő albérlő figuráját. A rendezői elképzelés talán túlságosan is misztikussá, idegenszerűvé tette a szakállas Emberfi-Krisztoszt. Viselkedése, öltöztetése (a ruhatervek egyébként *Kemenes Fanni*-t dicsérik) annyira kiütöközött a környezetből, hogy valószínű vígjátéki kapcsolat nem is jöhetett létre közöttük. Ha Krisztosz köznapibb megjelenésű, s nem hasonlít annyira a holdvilágos olajfestmény-szentképekre, ha kevésbé megilletődött saját magától, s bátrabban él a groteszk színekkel, Don Quijote-i kalandja még tragikomikusabb volna az ezerfejű mai kispolgárcsaládban.

LEHETNE TRAGÉDIA IS

Az ezerszer kifigurázott, eláztatott, megtépázott, s végül megszánt molière-i vígjátékhősök levetették bodorított, rizsporos parókájukat, csíkos pizsamába bújtak, s elit idegösszeroppanásukkal befeküdtek a budapesti elit-kórház kétszemélyes elit-szobájának ágyaiba, hogy a mesterséges elit-álmom szárnyán repíttessék magukat a gyógyulásba. *Csurka István Döglött aknák* című komédiája a legnemesebb és legnemtelenebb molière-i hagyományok folytatója: a vásári bohóctréfák és a tragikus emberi meghasonlások kacagtató és elrettentő ötvözete. Ahogyan a kényeskedők, az álszentek, az úrhatnám polgárok kigúnyolása annak idején a társadalmi érzékenység elevenébe vágott, Csurka tolla is felpékeli a mai élet jellegzetes típusait.

A darab látszólag úgy indul, mint valami csípősen aktuális politikai kabaré. A konszolidált hetvenes évek Hacsek és Sajó párja, Moór és Paál, két ellenséges osztály ma már fogatlan képviselője, kíméletlen szópárbaj-sorozatban marja egymást. Moór Jenő a hajdani export-import vállalat tulajdonosa, mellesleg telekspekuláns, itt, az elit-kórházban szeretné megsütni a maga kis pecsenyéjét, illetve a maga nagy lángosát. Kezdetben megelégedne egyetlen lángossütő bódéra szóló engedéllyel, később már a Balaton egész déli partját behálózó koncesszióról álmodozik, Moór Jenő Lángos Corporationról, de szíve mélyén valószínűleg kiterjesztené vállalatát egész Európára, az Egyesült Államokra s a gyarmati uralom alól felszabadult fejlődésben levő országokra is. Ellenfele, Paál Károly, a kemény ötvenes évek vidéki kiskirálya, árnyalatokat nem ismerő dogmatikus nézeteit bukása után is megőrizte, s egykori hatalmát ma már legfeljebb abban érvényesítheti, hogy megtagadja a lángossütő engedélyek

kiadását. A két férfi groteszk árnyéka csupán az elmúlt nagy harcoknak, a valódi hittel, pátosszal teli s ugyanakkor a félelem légkörével, törvénytelen ségekkel fertőzött idők emlékének. A felszabadító nevetés tévedhetetlen tűzszerészként teszi ártalmatlanná az egykor veszélyes aknákat.

Csurka azonban nemcsak a vérbeli drámaírók biztos színpadi érzékének birtokosa, nemcsak a képtelenül mulatságos helyzetek és párbeszédok szellemes konstruktőre, ennél sokkal mélyebb művészi erények jellemzik. Anélkül hogy felmentené hőseit, igyekszik megérteni őket. Karikatúravonásaik mögött az emberi arcot kutatja, a leplezetlen egyéni és társadalmi indítékokat. Így jut el az ellenállhatatlanul groteszk felhám mögött a tragikus húsig, minden igazi komédia sötét lényegéig. Mert az idegileg felőrlődött, egzisztenciálisan lecsúszott Paál, de még az ügyeskedő, dörzsölt Moór sem politikai krétaporral kimázolt bohócai csupán a megváltozott társadalmi viszonyoknak. Sajnálatra méltó áldozatok is egyben. Megérdemelt büntetésüket nyerték el, de az író mégsem tagadja meg tőlük a szánalom együttérzését.

Az igazi komédia-hősök más felfogásban rendszerint tragédia-hősök is lehetnének. Ha úgy tetszik, Paál Károly sorsában egy hatalomra került elnyomott osztály torz és félresiklott elégtétele testesül meg a kisemmizettségért, a tudatlanságért, a szerelem nélküli életért. Bűneiért leváltják posztjáról, a pártból kizárják, fiai disszidálnak, meggyötört proliasszony-felesége meghal, egykori színésznő szeretője csak emberi tisztességből tart ki plátóivá hidegült barátsággal mellette, s gyűlölt ellensége fiához megy férjhez. Ennyi csapás után akár az öngyilkosságot is választhatná. Egy tragédiában. A vígjátékban idejétmúlt politikai rögeszméjébe menekül.

A *Katona József Színház* remekbe sikerült előadásának, *Iglódi István* rendezésének legmegnyerőbb érdeme, hogy a komédiának ezt a dupla réteget kibontotta. Káprázatos

humorérzékkel, ritmusösztönrel csigázta fel a játékot a legvadabb abszurditásig, a pillanatok törtrészét is kitöltve a lényeg kifejező ötletekkel, s mégis mindvégig megőrizte Csurka drámaírói művészetének ezt az egyszerre maró és gyöngéd kettősségét. Iglódi biztos kézzel tartotta vissza a színészeket a kabaré kifelé kacsintó, harsány „jópofaságától”, de a legszélsőségesebb bohóckodást is megengedte, amikor ez segítette megteremteni a játék képtelenségekbe torkolló közegét. Komor és tarka színek tűntek át minduntalan egymásba. Itt halálosan komolyan vették a vígjátékot.

Kállai Ferenc-ről, a nyugdíjaztatás előtt álló, szektáns népi káder szerepében, és *Major Tamás*-ról a kivénhedt spekulánséban, csak az elragadtatás hangján lehet szólni. Major zseniális clown. Valami egészen újat látunk tőle. Kipróbált, gazdag komédiás-eszközeit most a mélyen átgondolt belső ábrázolás szolgálatába állítja. Mozgása a végső letisztultságig stilizált, akár pantomimban is kifejezné lelki leépülését. Talán így játszhattak a színészek Molière színházában. Visszataszító hörsög, szánalmas rongycsomó, kaján manó, ravaszdi vén kópé, aki a vígjáték végén gyermeki bájjal oldódik fel az ellentétes nézeteket egybemosó szenilitás internacionális közösségében. Kállai alakítása is éppilyen emlékezetes marad. A vértolulásos, erőszakos, korlátolt dúvad, aki mindig mindent élesre fent maga körül, s nemcsak másokat, hanem végül saját magát is végzetesen megsebezte, a nagy feljelentő, a nagy kinyíró szemünk láttára változik elhagyott, beteg, öreg kutyává, aki támogatásra, melegségre, fedélre szorul.

Mi köti még ezeket a szerencsétlenflótásokat egyáltalán az élethez? Egymás iránt érzett gyűlöletük, mely az egymásra utaltságnak, azaz csaknem a szeretetnek egyik formája. Ez ami még megfogható és felfogható számukra a megváltozott körülményekből. Szinte észre sem veszik, amint ellentétes indítékoktól vezettetve bár, de végső céljukat tekintve egy

platformra kerülnek. Az idő átlépett mindkettőjükön, s mi más céljuk lehetne, mint felrobbantani a fejük fölé tornyosuló idegen világot. Igen ám, de milyen aknákkal?

Zolnay Zsuzsa kedves, okos önróniával játssza az egykori színésznő-szeretőt. *Szokolay Ottó* is meggyőző az ifjú építész-férj szerepében. *Pártos Erzsébet* esett, ijedt kis proli felesége mulatságos és megható. Ő a legszeretetre méltóbb színésznőink egyike.

A fiatalok egy emberségesebb, elfogulatlanabb, de céljaiban kiürültebb világot jelentenek a darab közegében. Pasaréti villa, ahová tapintatosan befogadják a meglágyult agyú öregeket, luxusautó, társasági élet, pénz, külsőségek... Csurka a darab címének ellentmondva azt is megmutatja, hogy a mai valóság sem teljesen aknamentesített övezet. Mégis, ezzel a sokat próbált színésznőfigurával fogalmaztatja meg az összetetten s árnyalatosan mérlegelő erkölcsi ítéletet, amely e kitűnő komédiának legrokonszenvesebb sajátja. „Bűnös vagyok. Maga is” – mondja a fiatal nő a félszeg építésznek az elaltatott funkcionárius ágya fölött. „Nélkülünk ő nem lehetett volna ilyen, amilyen lett.”

DRÁMAI ARCHEOLÓGIA

LÉLEKVÁNDORLÁS

Teleki László *Kegyenc*-ének lángoló eszméi kiszabadultak a szertelenül romantikus múlt századi színmű testének börtönéből és *Illyés Gyula* drámájában reinkarnálódtak. Ez az irodalmi lélekvándorlás talán kissé misztikusan hangzik, pedig valóban ilyesmi történt Kossuth elvbarátja és küzdőtársa, a tragikus sorsú forradalmár egyetlen darabjával. Teleki fiatalkori próbálkozása zseniális szellem, de dilettáns kéz munkája, helye a drámatörténetben évszázados vitatéma. Hol elvetették, mint Bajza, hol túlértékelték, mint Hevesi, aki jelentőségében a Bánk bán mellé helyezte. „Kiáltották az idő próbáját – írta lelkes tanulmányában –, s velük szemben minden magyar nemzedéknek élő kötelessége, hogy fölvegye őket magába.” Igazság szerint, a *Kegyenc*nek csupán az eszméje állotta ki az idő próbáját, de hiányzik dramaturgiai és nyelvi hitele, hogy a mai nemzedék „fölvehesse magába”. Az abszolút monarchia, a zsarnokság elleni lázadás eszméjét Teleki élete drámaiban fejezi ki, mint drámája élete. (Telekiről szól *Illyés A külön*c című darabja.) Illyés először csak átírással akarta a legendás *Kegyenc*et színpadra segíteni, az alakító munka azonban kevésnek bizonyult.

A drámának, melyet *Vámos László* rendezésében most a *Madách Színház* bemutatott, az 1962-ben megjelent mű előszava szerint „nincs több köze az eredeti *Kegyenc*hez, mint Faustnak a Faust legendához, a rengeteg Oidipusz-nak, Tristannak, Jeanne d’Arcnak előző változataikhoz, illetve ősi történetmagvukhoz”. Izgalmas szellemi detektív-játék volna visszakövetkeztetni, milyen megfontolások alapján vetette el az író sorra egymás után az ős-*Kegyenc* nyelvének, cselekményének, jellemeinek burkait, míg végül kezei között csupán a meztelen eszme maradt, amelyet saját művészi

ízlésének s korunk kívánalmainak megfelelően öltöztetett fel ismét. Teleki Kegeyence az eszeveszett bosszú drámája. Illyés Kegeyence az eszeveszett hűségé, Teleki Maximus Petroniusa a romantikus szenvedély ámokfutó örületével rohan célja felé, hogy bukásba taszítsa a zsarnok római császárt. Kegeyébe férkőzik, mindenben rosszra befolyásolja, a jóra való embereket kipusztíttatja mellőle, maga küldi hozzá szeretett feleségét, elcsábítja a császárnét, a népre rótt súlyosabb terhekkal magasra korbácsolja az elégedetlenséget, s mikor a lázadás kitör, maga öli meg a császárt. Felesége és fia holtteste fölött kiáltják ki cézárrá, s ekkor mondja a szállóigévé lett szavakat: „Ne gúnyolj, Róma!”

Illyés Gyula Kegeyence vadonatúj, önálló dráma. Nem is azért időzünk az előzményeknél, hogy sorra összehasonlítsuk a két mű cselekményét, lélektani vonalvezetését, hanem mert nehéz napirendre térni a világosság és a rend születésének ritka élménye felett, amelyet mindenki átérezhet, aki saját maga szórakoztatására egymás mellé helyezi a két különböző írói elképzelést. A romantikus káoszból a realista drámai világ teremtését kísérelhetjük figyelemmel, a csodálatos folyamatot, ahogyan az azonos figurák, azonos motívumok lélektani átrendezésével, az alakok közötti újfajta drámai kohéziós erő létrejöttével, a jellemábrázolás kibomló igazságával szinte a szemünk láttára magasodik a klasszikus harmóniájú tragédia.

A római birodalom felbomlásának történelmi környezetét Illyésnél – éppen ellenkező megközelítésből – ugyanazt a máig eleven belső intelmet sugározza, mint Teleki drámája: egyformán vétkes, aki szadista bosszúvágygal vagy aki mazochista önfeláldozással játszik az önkény kezére. Az erkölcstelen eszközöket, az embertelenség elfogadását a legnemesebb, legigazságosabb cél sem igazolhatja. Illyés Kegeyence az eszményi tragikus hősök tulajdonságait egyesíti

magában. Maximus Róma legnagyobb politikusa, gazdag, művelt, tehetséges, irigylésre méltó felesége van, bátor, nagylelkű jellem: a birodalom megvédésének érdekében saját érzésén, ízlésén is képes erőszakot tenni. A zsarnok Valentinianus császár személyét illetően nincsenek illúziói, „cynikusan” és „moráltalanul” hisz Róma fennmaradásának mindenekfeletti fontosságában. Magatartása azokéra emlékeztet, akik még saját halálos ítéletükbe is beletörődtek a magasabb cél érdekében. „Elismered az abszolút uralom jogosságát?” „Akkor ismerd el... az abszolút engedelmességet is!” Maximust becsapják, megalázzák, elveszti önbecsülését – a felbillent erkölcsi mérleget csak saját halálával tudja egyensúlyba hozni. Amikor Illyés Teleki kegyencét morálisan kényesebb, nagyszabásúbb hőssé növelte, ezzel az öngyilkos sorsot is rámérte.

Illyésnek egyik leginkább tiszteletre méltó művészi tulajdonsága, hogy nemcsak mások, de saját drámáit is átírja. A párizsi bemutató tapasztalatain okulva, a Madách Színházban előadott változat expozíciója szigorúbban célratörő, mint a nyomtatásban megjelent darabé, a sallangtalan drámai nyelv tovább egyszerűsödött, a lélektani fűtöttségnek megfelelően rövidebb vagy hosszabb dialógusok a jelenetek belső ritmusának szinte zeneileg is érzékelhető, molière-i dobpergését idézik. Az új változathoz eltűnt a dráma végkicsengésének borongó szkepticizmusa; Maximus fia, a forradalmi tüzet, az ifjúság tisztaságát hordozó Palladius életben marad. Illyés a fiú és az apa szembenállásának hangsúlyozására új jelenetet is írt; Palladius a forradalmi cselekvés felelősségét fiatal vállára veszi, a mindent lenyelő gyávák helyett. A Kegyenc nem csupán gondolati tartalmában modern érvényességű, de társításaiban, párbeszédeiben, szóhasználatában is. A római patríciusgyerek „vidéki nagy becs szavával”, az uszodában titokban gyakorolt

fejeseivel, kamaszos lelkesedésével olyan, mint egy pesti gimnazista.

Vámos László rendezői elképzelése – ma, amikor divatos az antik tragédiákat is modern öltözékben, aktualizált felfogásban játszani – Illyés modern alaphangú drámáját hangsúlyozottan történelmi foglatba helyezte, a nézőre bízva, mit, mikor és mennyit emel gondolatában a cselekmény idősíkja fölé. A hatalmas köcsarnokok nehéz, anyagszerű díszletei (*Siki Emil* tervei), a színpad súlyos, és költői fényei, a korhű jelmezek (*Jánoskúti Márta* munkája) klasszikus nyugalmú összhatása is ezt a tartózkodó művészi törekvést fejezte ki. Vámos sohasem akarja rendezői ötleteivel magára vonni a figyelmet, az irodalmi „ablaküveg”-stílust valósítja meg a színpadon, mely a drámai életet szinte észrevétlenül ereszti át. Mindig a lélektani igazságra, a jelenet realizmusára összpontosít, a dekoratív hatásokkal csak mérsékelten törődik. Bravúrosan teremti meg a palotán kívüli, láthatatlan tömegjelenetek hangillúzióját, légkörteremtő, stilizált zeneiségét.

A címszerepet alakító *Mensáros László* közismert intellektuális érzékenységével formálja meg a nagyhatalmú udvari ember figuráját, de az okos, túlságosan is higgadt rezonőr-magatartás nem rendelkezik elegendő belső energia-tartalékkal, hogy a nagyszabású tragikus hős rakétapályája felíveljen. Mensáros kitűnően ábrázolja a politikus simaságát, alkalmazkodókészségét, a cselekvéstől való idegenkedés „megideologizált” gyávaságát, határtalan nyelőképességét, de szinte egyáltalán nem tudja érzékeltetni, hogy ez a sorozatos erőszaktevés érzéseiben, büszkeségén milyen belső ellenállásba ütközik, milyen elementáris drámai szenvedélyeket kényszerül magába fojtani. Pedig csakis a belső erkölcsi ellenállás adhatja meg Maximus alakjának tragikus jelentőségét.

Gábor Miklós szerepelemzése most is hibátlan. Valentinianus császára a létező legveszedelmesebb jellemképlet: kisebbrendűségérezéstől, önbizalomhiánytól szenvedő, korlátlan hatalmú zsarnok. Úgy rimánkodik a hűség újabb és újabb bizonyítékáért, mint valami féltékeny, szerelmes asszony. Gyáva és alattomos. Szadista lélektani kísérleteit a nyílt sebeket hordozó lelkekkel, a legelemibb tapintat nélkül végzi. *Gábor* alakítása azonban mégsem tudott olyan egyértelmű lelkesedést kelteni, mint egyébkor, mert sajátos, idézőjeles, fájdalmas bohóckodásába most más szerepeiből nagyon is jól ismert hangok és gesztusok vegyültek. Játéka felfokozottabb, szembetűnően kitaláltabb, pantomimszerűbb volt, mint amit jellemábrázoló művészete megengedhetne magának. *Tolnay Klári* Júliája viszont tökéletes. Az ő finom, érzelemgazdag, emberi alakítása képviselte az előadás igazi szellemét. Kitűnő volt még *Körmendi János*, a rajongó fanatizmus ijesztő jelképeként, a császár másik kegyence, a herélt Heraclius szerepében, *Juhász Jácint*, az egyiptomi csillagjós és hóhér elszánt gonosztevője, *Szemere Vera* közönséges Eudoxia császárnője és *Cs. Németh Lajos* lelkesedést és természetes fiatalságot sugárzó Palladiusa. *Pécsi Sándor* Fulgentius ellenzéki szenátor életrekeltésében ismét tanúságát adta jellemfestő erejének, de olyan gyors ritmusban, olyan furcsán lökte ki szájából a szavakat, hogy szövegének jó, ha felét lehetett érteni.

A dráma utolsó részében, a sűrűsödő fordulatok, a hihetetlen mennyiségben összetorlódott patetikus vagy szörnyűséges halál, a kivont kardú katonák tömegjelenetei elhalványították a modern lélektani ábrázolást, előbukkant a Victor Hugót idéző, eredeti romantikus alapozás, s a befejező színpadkép, akarva, akaratlanul, múlt századi történelmi tablóba

merevült. A Teleki-dráma lelke teljes szépségében vándorolt át
Illyés művébe – de vele egy kevéske a forma porhüvelyéből is.

ÖRÖK TIZENKÉT ÉVESEN

Gondolom, csak belelapozok. A kötelességteljesítés rutinmozdulatával emelem le a polcra a könyvet, a megsárgult, töredezett papírból édeskés szag csap orromba. *Légy jó mindhalálig*, Móricz Zsigmond regénye. Athenaeum kiadása, Budapest, 1921. A nyomtatott betűk közötti szabad felületen fakó tintájú kézírás: Ferikének szeretettel Anya. Ismeretlen Ferikének ismeretlen Anya, mivelhogy a könyv antikváriumi szerzemény. A „belelapozásból” persze semmi sem lesz, a sorok marasztalják, lehúzzák az embert örvényükbe. Nyilas Misi mulatságos és megindító történetét felnőtt fejjel sem lehet abbahagyni. Mulatságos? Igen, az is. A levert forradalom után meghurcolt, robusztus, negyvenéves író lehajol hajdani kisfiú-önmagához, a debreceni kollégium alsó tagozatának gimnazistájához, s a gyermeki szenvedés jellemformáló tisztítótüzeben az érett férfi belső tűzvészének fényeit is látni engedi. De közben nem leplezi, hogy meghatottsága mellett jóízűen mulat a kopott ruhás emberke fontoskodó gondjain, félszegségén, krajcáros pénzügyi kombinációin, disznósörtés kalapján, ijedt füllentésein és a szerénynek éppen nem nevezhető kijelentésén, hogy tizenkét esztendőskorában az emberiség tanítója akar lenni.

Az ismeretlen Ferike, ha jól számolom, ma nagypapa már. Ferikék nemzedékei nőttek fel, s a gyermekkor érzékeny útjain valamennyiüket elkísérte Nyilas Misi, örök tizenkét évesen, csalódástól dacos szájjal, dühös könnyekkel szemében, szívében édesanyja intelmével: „Légy jó mindhalálig.” A Ferikék évtizedek óta ott ülnek a színházak és mozik nézőterén, s izgalomtól nyirkos tenyérrel, tágult tekintettel lesik Nyilas Mihály második osztályos gimnáziumi tanuló történetének színpadi és filmváltozatait. (Móricz maga dolgozta át

színdarabbá a regényt, 1929-ben mutatta be a Nemzeti Színház,) A Ferikék változnak. Misi örök. Vagy mégsem? Nyilas Misi jellemén kétségtelenül sokat alakított az idő. A paraszt-ács tehetséges kisfia belépett a nagyon kedves és nagyon népszerű irodalmi hősök sorába (a kis Misi, s nem a *Forr a bor* érettségiző Nyilas Mihály), akik az eredeti műalkotás termőtalajától elszakadva is önálló életet élnek a közgondolkodás mitológiájában. Alakjuk jelképpé kristályosodott, jellemük legallyazódott. Nevük fogalommá lett, bizonyos tulajdonságot, magatartás- formát jelöl, jelzői értelemben is használható. Nyilas Misi tehát: bizalom, megcsalatottság, becsület, büszkeség, jóság.

A halhatatlanná vált debreceni kisdíáknak ezt a jelképpé tisztult égi mását formálta meg *Monori Lili* a *Thália Színház* előadásában, *Kazimir Károly* rendezésében. A pályakezdő színésznő először főiskolai vizsgaelőadásán játszotta el a szerepet, ugyancsak Kazimir irányításával, s éppen a színészi alkat és a feladat ritka találkozása indította a Thália Színházat, hogy műsorára tűzze a gyermekeknek, felnőtteknek egyaránt kedves színdarabot. Monori Lili eszményi Nyilas Misi – már amennyire egy fiatal nő eszményi kisfiú lehet a színpadi tradíciók szerint sugárzó jósága, egyszerűsége, tiszta beszédének falusias íze, lelki tartása, mondhatni, méltósága, a figura belső rajzának nagyszabású vonalvezetése azt sejteti, hogy a Szent Johannát is érdemes lenne az ő kedvéért előadni. De ez az égi Nyilas Misi, csizmás szentecske, feje fölött a jeles osztályzatok és az átszellemült hivatástudat glóriájával, közben elfeledkezik gyermeki mivoltáról – melyet Móricz olyan szeretettel, humorral figyel –, koraérett öntudattal emelkedik ki a gyógypedagógiai oktatásra javasolható osztálytársai közül (némelyikük megjelenéséből ítélve, legalább tizedszer ismételhette a második évfolyamot). Jelképalakját minden pillanatban magasztos érzelmekkel kell kísérnünk, s nem szabad

észrevennünk édes esetlenségét, komikus kakaskodását, amellyel a felnőttek világába próbál ágaskodni.

Misi alakjából, de az egész előadásból hiányzik a lélektani ábrázolás árnyaltsága. Nem az igazság, csupán az árnyalatok gazdagsága, bár ha meggondoljuk, ez végsősoron egyremegy. A színdarab lényegre törő tömörítése is hozzájárul ehhez a leegyszerűsödési folyamathoz, sokszor az a benyomásunk támad, drámai dikció helyett jelszavakat hallunk. Az egyszerűség egyébként a produkció dicséretére válik. Az átgondolatlanság azonban több helyen zavaró. A díszlet ellentmondásba kerül a darab szövegével: a parasztházba szorult, elszegényedett Doroghyéknál a lyukas függönyök, törött lábú, úrias asztalok helyett dús redőzetű, harsogóan új selyembrokát-függöny, csillogó aranyozású antik bútor pompázik, mintha a happy endről gondoskodó hercegnő-rokon máris előleget küldött volna a hatalmas örökségből. A mindent jóra fordító mesés végkifejletet a Thália Színház enyhíteni igyekezett, a befejezésben némiképp visszatérve az eredeti regényhez. Persze végszóra azért megérkezik Bella kisasszony levele, melyben nemcsak a Doroghy család váratlan szerencséjéről tudósít, de a megvádolt kisfiú becsületének is elégtételt szolgáltat. Meg lehetne-e fosztani a felzaklatott gyerekeket az illúziótól: az igazság az életben végül is mindig, még hozzá a megfelelő időpontban felülkerekedik? Misi kifakadását, a csalódás kétségbeesett paradoxonát: „Én nem akarok többé gyerekek közt élni. Én nem akarok többet felnőttek között élni” – valójában úgyis csak a felnőttek értik meg.

Szavakban milyen kézenfekvőnek látszik is a színház feladata. Egyik feladata. Tulajdonképpen nem kellene többet tenni, mint megtisztítani a gondolkodás közkinccsévé lett drámákat éppen a közkinccsé lett gondolatoktól, a rájuk tapadó hamis vagy akár jogois hiedelmektől, agysejtekbe ivódott

elvárásoktól. Tulajdonképpen nem kellene többet tenni, mint üres, fogékony lélekkel újraolvasni ezeket a műveket. Betűről betűre, mondatról mondatra, közvetlenül érintkezve az eleven anyaggal, mint ahogyan valaha legelső olvasójuk tehette. S a művek rendszerint hálásak a figyelemért és tapintatért. Talán ebben a szűzi új ráolvasásban rejlett az utóbbi évek nagy színházi élményeinek megfogalmazása is, Peter Brook Lear királyának, vagy Tóvsztonogov Kispolgárokjának meghökkentően újszerű, de valójában meghökkentően magától értetődő felfogása. Talán azzal a romlatlan kíváncsisággal és tökéletes odaadással kellene az eredeti szöveghez nyúlni, ahogyan Nyilas Misi vehette kézbe sóvárgott Csokonaiját. Örök tizenkét évesen.

CATULLUS ZAKÓBAN

Ha *Füst Milán* Lope de Vega-i termékenységű drámaíró lett volna, és ezt a tengernyi művet vezeklésül most mind előadnák, a magyar színházi kultúra akkor sem tudná jóvátenni vétkes mulasztásait. De hát Füst Milán nem volt Lope de Vega-i termékenységű drámaíró. Sugallatra váró, kínlódva teremtő művészalkata meggátolta ebben, sőt a körülmények még azt is megakadályozták, hogy Füst Milán-i termékenységű drámaíró váljék belőle. Tudjuk, *Boldogtalanok* című színművének kerek ötven esztendeig, *Negyedik Henrik-jének* „csupán” harminchárom évig kellett várnia, míg végül előadták. A dráma műfaja pedig nem hasonlít az önbeporzó virágokhoz, szüksége van az eleven színpad megtermékenyítő közreműködésére. „Édes hazám elsorvasztotta bennem a drámaírót” – állapította meg keserű tárgyilagossággal Füst Milán, öregkora magaslatáról visszatekintve a megvalósíthatatlan lehetőségek sejtelmes tájaira. Az édes haza, amely olyan ritkán vallhatott magáénak nagy drámai tehetségeket, nem tudott gazdálkodni kincseivel. A tehetség nem vész el, csak átalakul – Füst Milán a kivételesek közé tartozott, akinek sikerült a fizikai törvényt a művészetbe átplántálni. Drámát azonban 1935 után nem írt többet.

Pártos Géza rendező és a Madách Színház társulata az átvállalt lelkifurdalás és a szeretet megszállottságával állítják sorra színpadra Füst Milán drámáit, s szerencséseknek mondhatják magukat, hogy a *Boldogtalanok* és a *Negyedik Henrik* király szép előadásával még az író életében adhatták meg a késői elégtételt. Nagyon kellett sietniük. A Catullusszal már elkéstek. Éppen csak egy fél évet. Ha már valamivel késni kellett, hát jó, hogy éppen ezzel késtek el. Füst Milán a *Boldogtalanokat* fiatal kora, a *Negyedik Henriket* férfikora

fényességének tartotta, a Catullus halványabban sugárzott életművében. Prózáiban szólva, csaknem negyven évig nem is akart tudomást venni létezéséről, s amikor Pártos Géza elnyerte beleegyezését előadásához – mint drámakötetének előszavában írta nehéz szívvel bocsátotta útjára.

Füst Milán az antik költő sorsában saját művészi hitvallásának filozófiai előképét vélte megtalálni, a „változtatnod nem lehet” komor motívumát, a boldogság lehetetlenségének gyötrő felismerését. Catullus szerelme, mellyel Metellus Celler konzul feleségéhez, Clodiához kötődött – a csodálatos Lesbia-versek tanúsága szerint –, a gyűlölet és szeretet egyidejűségét, a szenvedély és szenvedés azonosulását, a remény megcsúfolását példázza. Füst Milán költői vérmérséklete tovább sötétítette a képet, drámája Catullusát teljesen saját lelkialkatára formálta, semmi sem maradt az „Éljünk, Lesbia, és szeressük egymást” költőjének hetyke fiatalságából, mohó örvömvágyából. Catullus, amikor belép a színpadra, már régen nem reménykedik semmiben, szerelmét úgy viseli, mint aki beletörődött gyógyíthatatlan betegségébe. Ha Clodia úgy kívánja, ám hajlandó férjét megölni, de szándékában nyoma sincs a féltékeny szerelmes, a párját magáénak akaró férfi szenvedélyének, inkább csendes, lovagi szívesség lenne ez, melyet udvariatlanság megtagadni kedvesétől.

A dráma legszebb jelenete, amikor a gyilkosságra kész Catullus, az önhitt fajankónak vélt férjben, mint valami lassan megvilágosodó lélek-tükörképben saját magára, saját kétségeire és gyengeségére ismer, a gyűlölet és a szeretet szerteszakító kínjára; s a szenvedés testvéri közössége a megértés kivételes emberi pillanatait teremti meg a két férfi között. Az ellentétükbe hajló drámai ívek tökéletesek: a kiszemelt áldozat maga végez önmagával, a kiszemelt gyilkos pedig megrendülten áll a holttest fölött. Mint aki jeges álmában saját magát látja holtan.

Catullus és Metellus egy. Catullus és Metellus együtt: Füst Milán. „Szegény Bolond!” – mondja egy rózsára Metellus-Füst Milán. – „Virágzik!” Ennél tömörebben és kifejezőbben nem lehet megfogalmazni egy életszemlélet lényegét. A többi csak árnyalás. A boldogság elérhetetlen. Catullus a léha Clodiát szereti, és a családias Tertulliát kapja meg. Az ember mindig mást kap az élettől, mint amit kívánt. „... a vidám Julcsa helyett a tünődő Katalint, a szívderítő nyugalom helyett nyugtalanító tüzeket: szenzációkat vagy zenebonát, síp helyett dobót, francia rózsa helyett olasz bazsalikomot... s akkor még csodálkozol, ha nem találsz a helyed? Ha egyszer mindez együttvéve sem az, amit akartál?” Hol is olvastuk ezeket a sorokat? Störr kapitány jegyezte fel Dél-Amerikában egy papírlapra, Füst Milán nagyregényében, *A feleségem története*-ben. És talán nem csalódunk, amikor azt képzeljük, hogy az író a halványabb fényű Catullus-dráma gondolati magvát ragyogtatta fel később teljes nappali erejében a holland hajóskapitány és csapodár kis francia feleségének érzelmi viszontagságaiban.

Amikor a *Madách Színház* színpadán *Török Iván* antik római és modern elemeket stilizáló díszletében megjelennek a dráma szereplői, hangsúlyozottan a legutolsó mai divat szerinti ruhákban (*Mialkovszky Erzsébet* kitűnő terveit), első pillanatban alaposan meghökkenünk. Clodia Vogue-eleganciájú mini kisestélyiben! Catullus zakóban! Metellus ballonkabátban! Kis idő elteltével azután – még nagyobb meghökkenésünkre – elfelejtjük meghökkenésünket, teljesen természetesnek találjuk öltözködésüket. És ez elgondolkoztató. Pártos Géza a művészet ráérzésével vetítette ki látványá a darab talán legjellemzőbb sajátosságát: időnkívülségét, a történelmi háttér ürügy-jellegét. Ha úgy tetszik, Pártos elképzelése az „örök emberi” érzelmekre irányította figyelmünket, ha úgy tetszik, a dráma gyenge pontjára. Mert gondoljuk csak meg, lehetne például az örök emberi érzésekben nem kevésbé gazdag Negyedik Henrik

királyt mai öltözékben hitelesen megeleveníteni? Nem valószínű. A konkrétumok gazdagsága, a kapcsolatok társadalmi valóságossága nemcsak a költői képzelet, de a középkori Németország talajára állítja az alakokat. A Catullusból éppen az életteli, időhöz és térhez kötődő tónusok hiányoznak. A figurák sokszor egyéniségük áttételei nélkül, közvetlenül tolmácsolják a Füst Milán-i életérzés elementáris pesszimizmusát.

Az antik Róma és a mai világ egymásba játszása persze sok lehetőséget kínált a rendezésnek, Pártos Géza *Orff* zenéjének aláfestésével, maszkok és táncok koreográfiájával is hangsúlyozta a látottak álomszerűségét. A római tóga fehér redőinek maradványa a modern zakón líraian jelezte egy régmúlt történelmi évszak nyomait a mában. Színészi élményt az előadásban tulajdonképpen csak *Gábor Miklós* Metellusa jelentett. A szerelmi rabszolgaságtól, az önmegvetéstől szemünk láttára elemésződő alak a lelki nagyság utolsó fellobbanásával oltja ki életét. A szinte megfoghatatlan tragikomikus ellentét, melyet belső esettsége és a szmokingján viselt idétlenül óriási briliáns között Gábor kifejezni képes, a legmagasabbrendű színészi művészet. *Mensáros László* csendes okossággal, talán kissé monoton eszközökkel alakítja Catullus szerepét, elegáns tartózkodása mintha éppen csak jelezné szerepét a játékban. *Domján Edit* nem tudta elhitező erővel megjelentetni a Lesbia-Clodia irodalmi mítoszt. *Vass Évára* ebben az évadban már másodszor figyelhattünk fel találóan megoldott karakterszerepben. *Simor Erzsébet* szikáran és méltósággal valódi matrónát játszott, *Linka György* élettel töltött meg egy nem különösebben gazdagon megrajzolt figurát.

Vajon Füst Milán, aki annyira ismerte a szavak értékét, s akiről az önmagával szembeni igényesség legendái szólnak, megkönnyebbült volna, látva írásai családjából kitagadott Catullusa előadását – ki tudja?

A CSIBE - SZÍNDARAB REGÉNYE

A *Csibe-színdarab* regénye tragikomikus história. Hogy mennyire az, csak most, megszületése után harminckét évvel, a *Thália Színház* ősbemutatóján (!) derült ki igazán. Tudjuk, *Móricz Zsigmond* 1936 őszén találkozott Erzsikével, a hányatott életű proletár kislánnyal, aki ágyrajáróként lakott egy lágymányosi munkáscsaládnál. Csibe csipogása – Móricz írásaiban Csibének nevezte – új világot tárt az idősödő író elé, megismertette a külvárosi szegények életformájával, a munkássors nyomorúságos kiszolgáltatottságával. Az íróssors kiszolgáltatottságáról Móricz is sokat tudott volna mesélni. Ahhoz, hogy Magyarország legnagyobb prózaírója – aki mellel kivételes termékenységű alkotó volt – nyugodt körülményeket biztosíthasson családjának, a regények, elbeszélések, cikkek bizonytalan bevételén kívül, feltétlenül szüksége volt az évenkénti színdarab-bemutató jövedelmére. A színházakkal vívott kimerítő és megalázó csatározásai tömérdek energiáját emésztették fel, s a kommersziális igényeknek tett megalkuvások inkább csak keserűséget hoztak, mint örömet és igazi sikert.

Amikor utolsó darabja, a *Csibe* megírásába belefogott, Janus-arccal két különböző irányba kellett tekintenie: a külváros és a belváros felé. Együttérző szenvedéllyel ábrázolta az újonnan felfedezett világot, a szántóföldek között magasodó bérkaszárnnyák proletárlakóinak mindennapos életét, a fehérhajúak létbizonytalanságát, a fiatalok kilátástalan jövőjét, s közben, addigi tapasztalatai nyomán, szkeptikusan arra gondolt, hogyan lehet mindezt az elegáns belvárosi színházi közönséggel elfogadtatni. A *Csibe*-darab nemcsak szemléletében, de szerkezetében is nyomán viseli ezt a kétarcúságot. A pompás és eleven első rész, a nagyszájú,

aranyos Csibe életkörülményeinek humoros, és mégis fojtott drámaiságú rajza, a Vak Macska nevű kocsmában eltöltött este szomorú mulatozása didaktikus tündérmesébe torkollik. Holdvilágos éjszakán, miről álmodik a prolilány? Egy gróffiú jó talán, hófehér paripán... A gróffiú valóban eljön a Vak Macskába, beleszeret a kis prolitündérbe, és elviszi, fel a Várba, palotájába, ahol néhány óra múlva eljegyzését kellene ünnepelnie a dúsgazdag Clarissa grófkisasszonnyal. Ám a gróffiú fellázad a szülői kényszer ellen, a kis Csibéhez szeretné kötni életét. „Atyám, ha elveszítem, én is elvesztem” – mondja a fiatal gróf az öreg grófnak. És Csibe különleges kis csibe, nemcsak csipogni, de harapni is tud, talpraesett, külvárosi szemtelenségével jól beolvas a grófi famíliának.

Móricz saját magán erőszakot téve igyekezett a színházjegyet vásárló közönség szája ízéhez formálni a színdarabot, és mégis, a sors csúfondáros fordulataként, mi történt? Bejegyzés a naplójában: „...befejeztem egy színdarabot. Mára aztán kiderült, hogy kár volt dolgoznom rajta: világszemléleti okok miatt a direktor, akinek átadtam, kétségbeesve mond le róla.” Móriczban is felgyülemlik a kétségbeesés, s ez minden bizonnyal őszintébb, mint a színházigazgatóé. „Igazán mindenki kettős életet él. Az író be van sorozva a szórakoztató iparba éppúgy, mint a komédiás, a festő, a muzsikusz, a pincér.” A hiábavaló erőfeszítés csalódottságában még sötétebb színben látja maga körül a tengernyi szenvedést, amelyet a társadalmi igazságtalanság okoz: „és én elég együgyű voltam, hogy ebből az anyagból vígjátékot írtam.” S néhány évvel később, a Csibe-élményanyagból megalkotja a magyar irodalom legkomorabb, legmegrendítőbb regényét, a szinte elviselhetetlen lelkiismereti fájdalmat okozó *Árvácska*-t.

A Csibe-darab regényének Thália Színház-i epilógusa éppolyan tragikomikus, mint az előzmények. Az eltelt

harminckét esztendő alatt történt egy és más, következésképpen a színházlátogató közönség ízlése, a színház akusztikája is megváltozott. A ma színháza éppen azt az engedményt kérdőjelezi meg, amit Móricz a tegnap színházának tett. A Belvárosi Színház igazgatója még így is túl kevésnek találta a majdnem-karrier-történet operett-idilljét, a Thália Színház közönsége még így is túl soknak. S noha *Kazimir Károly* rendező és az irodalmi tanácsadóként közreműködő *Móricz Lili* a Csibe-novellák, riportok alapján tapintattal és hozzáértéssel megváltoztatták a darab eredeti vígjátéki befejezését, a grófi házban lejátszódó jelenetek hitelét így sem tudták megteremteni.

Kazimir Károly rendezése a színdarab első részében mutatta igazi erényeit, az illúzió átélhető teljességével varázsolta elő a Csibe-elbeszélések levegőjét. Hangos veszekedések, hirtelen ellágyulások, számítás és nagylelkűség, kicsinyesség és megrészegült könnyelműség, reménytelenség és ábrándok szélsőségei között verdes a felvágott nyelvű, esett madárka, akit a lakásadó idegen „mama” és „papa” Csibének nevez. Csibe szerepét *Esztergályos Cecília* főiskolai hallgató játszotta, alakításával rászolgált a bizalomra, amellyel a színház megtisztelte. Szeretetre méltó, kedves emberként formált, finoman érzékeltette a gyerekes naivság és a nélkülözések nyomán kifejlődött koravén józanság ellentétes, mégis egyazon tónusú színeit. Lényéből sugárzott az életrevaló, egészséges fiatalság, s ez többet tolmácsolt a móriczi mondanivalóból, mint a grófi szalonban öntudatosan elkiabált plebejusi beolvasás, amellyel nemigen tudott mit kezdeni.

Az előadás legnagyobb színészi élményét *Horváth Teri* játéka jelentette, jellemábrázoló művészete a kivételes tehetségek szinte megmagyarázhatatlan érzelmi és hangulati rátalálásával keltette életre a Sárarany proletárasszony alakját. *Kovács Károly* kiegyensúlyozott eszközökkel érzékeltette az

öreg munkásférj keserűségét, de mintha nem lelte volna igazán kedvét feladatában. *Nagy Attilát* örömmel láttuk karakterszerepében; groteszk humorral alakította a bizonytalan egzisztenciájú, kellemetlen és szánalmas melákot, aki holdkóros révülettel imbolyog a csinos kislány körül. *Lengyel Erzsi* egy hervadó kocsmavirág kitűnő portréját villantotta fel.

A mulatós szombat este jelenete a Vak Macskában Móricz Csibe című novelláját emelte át tökéletes hangulati épségben a színpadra, itt Kazimir rendezése remekelt. *Rajkai György* díszlete, *Gombár Judit* jelmezei is hozzásegítettek, hogy az elbeszélés és a színpad valósága ezentúl szétválaszthatatlanul összemosódjék emlékezetünkben. A gróf-fiú alakja, aki ebben a reménytelenül kopott külvárosi életképben megjelenik, olyan valószínűtlen, mintha csak az éjszakázáshoz nem szokott, fáradt kis Csibe álmodta volna. *Kozák András* vonzó és titokzatos ködlovag, a Szomaházy-féle sikerdarabok légkörét idéző második részben azonban ő sem tudott megbirkózni lehetetlen feladatával. Két lélektani képtelenséget kellett volna elhítenie: 1. az első találkozás után feltámadt szerelem szembefordítja társadalmi helyzetével, s szabad, független egyéniséggé változik szemünk láttára, 2. miután mindezt – tegyük fel – elhítette, egyetlen pillanat alatt mégis beletörődik a grófi eljegyzésbe. Ebben a második részben a színészek is csak sztereotip paródia-figurákat tudtak megformálni: *Somogyvári Rudolf* az öreg gróf, *Komlós Juci* a grófné, *Keleti László* a főkomornyik szerepében mintha az Arisztid és Tasziló viccekből léptek volna elő.

A Csibe-szindarab regénye látszólag happy-ennel végződik, hiszen az annyi éve mellőzött művet végül is bemutatták. De ez az elégtételt szolgáló befejezés szomorú kordokumentum is egy letűnt korszak tótágast álló értékrendjéről, amelyben a nagy Móricz Zsigmondnak kis szomaházyak színpadi babérjaira kellett pályáznia.

OLYMPIA

Két-három évvel ezelőtt láttam, bátran merem mondani, a földkerekség egyik legostobább filmjét, *Molnár Ferenc Olympiá-járnak* hollywoodi filmváltozatát, *Sophia Loren*-nel a főszerepben. A század eleji történetet édesbús bécsi valcerek dallama lengte át, rózsaszín álmok, holdfényes sóhajok és a megilletődés, hogy a Habsburg-monarchia magasrangú arisztokrata személyiségei egyáltalán kegyeskednek megjelenni a filmvászonon.

A gőgös Olympia hercegnő szívét a karakán magyar huszárkapitány helyett egy fiatal amerikai üzletember perzselte meg, aki egyenesen a nagy Chicagóból érkezett a kis Ausztriába, hogy megpróbálja felvásárolni cége számára az Osztrák-Magyar Monarchia teljes bauxitkészletét. A büszke osztrák istennő a mistert is megsértette, mint ahogyan a színdarabban Kovács kapitányt, a mister is bosszút esküdött, körözött nemzetközi szélhámosnak adva ki magát, és a botránytól reszkető főúri hölgytől hallgatásáért egy szerelmes víkendet kért. Huszártisztünk meglegedett egy éji órácskával, de az is elég volt számára, hogy megtorolja a magyar paraszti osztályöntudatán esett sérelmeket. Az ifjú bauxitügynök azonban gentlemanhez illően, nem élt vissza egy hölgy kiszolgáltatottságával a vidéki ház felbújtó magányában, és önmegtartóztatása jutalmául a film végén elnyerte a hercegnő kezét. A vőlegény piros automobiljával elindultak Amerika felé, ahol életüket leélni szándékoztak tisztességes polgári boldogságban.

Mindezt csak azért mondtam el, mert néha a nyomasztó élmények éppen olyan maradandóak, mint a kellemesek, és az ilyen súlyos tejszínhabmérgezés emléke után valóságos felüdülést jelentett végignézni most a Madách Színházban az eredeti Molnár-vígjáték borsos-paprikás előadását.

Anélkül hogy összeráncolt homlokkal értékelnék a darab társadalombírálatát, anélkül hogy honleányi, honfiúi szívünk különösebben feldobogna a virtus láttán, hogy egy jobbágyi ősoktól származó K.u.K.-katonatiszt megleckéztetni merészeli a fennhéjázó osztrák arisztokráciát, nem tagadhatjuk le, hogy még ma is némi demokratikus elégtételt érzünk, amikor a színdarab végén, a leparasztozott huszárcapitány összevágja a bokáját, és udvariasan faképnél hagyja a felkínálkozó hercegnőt, a leendő császárnő udvarhölgyét. Molnár, a fanyarul csúfondáros, tiszteletlen polgár így áll utólagosan frivol bosszút az évszázados Habsburg-elnyomásért.

Az 1928-ban írt Olympia kétségtelenül egyike azoknak a Molnár-daraboknak, melyek leginkább kiállták az idő próbáját, a ma sokat emlegetett Időét, mely Ady jóslata szerint lehet, hogy elbánik majd Molnárral. Ennek a szigorú, kérlelhetetlen Időnek, mialatt fáradhatatlanul választgatja el az ocsút a búzától, az egyhangú robotban néha magának is szüksége van egy kis kikapcsolódásra, és talán ezzel magyarázható, hogy ítélőbírói szerepének megfellebbezhetetlen súlyát feledve, időnként elámul egy-egy élvezetesen tökéletes színpadi konstrukció láttán.

Az Olympia a mesterségbeli tudás bravúrmutatványa; a játékosságnak ugyanaz a hideg precizitása jellemzi, mint az artisták könnyednek látszó halálugrását, akik a milliméterek és másodpercek törtrészének matematikai felmérésével lendülnek el a trapézzról, és kapják el partnerük kezét. Minden hangsúly, minden mondat, minden fordulat valaminek az előkészítése vagy valaminek a csattanója. A szavakat, célzásokat, belépéseket, távozásokat csillogó, feszes szálak kötik egymáshoz, és ezek a szálak keresztül-kasul behálózzák az egész történetet, tisztán felismerhető geometriai rendjükkel a kompozíció szinte látványbeli, érzékletes élményét teremti meg.

Talán a vígjátékírás magabiztosságának hűvös fölénye és tartózkodása konzerválta jobban az Olympiát Molnár korábbi darabjainál. A század eleji érzelmesség, szecessziós fülledetség ma már alig-alig elviselhető, míg a játék vidám eleganciája mindig el tud szórakoztatni.

A *Madách Színház* előadása, a fiatal *Lengyel György* rendezésében, ezt a vidám eleganciát hangsúlyozza. A tartózkodó és visszafogott játéktílusban a gúny sziporkái villóznak, de mégis valami méltóságteljes nyugalom ül az egészen. Ezt fejezi ki a finom és nagyvonalú díszlet (*Siki Emil* tervezése), a jelmezek diszkrét, pasztell árnyalata (*Mialkovszky Erzsébet* munkája) és a színészek jobbára halk hanghordozása is. És ebben a léleknemesítően felemelő légkörben, a legelőkelőbb osztrák fürdőhely legelőkelőbb hoteljének a legelőkelőbb vendégek számára rezervált szalonjában elhangzó szavak korlátolt, de öntudatos ostobasága, némi lipótvárosi színezete valóságos szentségtörésnek hat. A színpadon „csodálatosan mély monarchisztikus hangulat” uralkodik, és a hatszereplős darabban mindvégig jelen van egy nyolcadik szereplő, egy kép a falon, mely a császár őfelségét ábrázolja, aki „hideg kék szemével” valójában irányítja, mondhatnók, szuggerálja az eseményeket.

A színházi este kétségkívül legkiemelkedőbb élményét az Amerikából vendégszereplésre ideutazott *Darvas Lili* játéka jelentette, aki egy másik vendégszereplése alkalmából 1937-ben Reinhardt színházának tagjaként, Olympia hercegnő szerepét játszotta Budapesten. Most Olympia anyjának szerepét alakította fölénnyel és eleganciával, szikrázó okossággal. Egyszerűsége, tiszta magyar beszéde üzenet a múlt nemes színházi hagyományaiból.

Psota Irén visszafojtott forróságával valósággal elolvasztotta a göggyébe fagyott hercegnő jegességét. A hó, jég, mozdulatlanság, nem az ő világa. Az a kis érzéki napsütés, mely

a színdarab szerint felmelegíti a szoborszerű fenség hidegségét, nem indokolja az érzelmeknek azt az áradását, amelyet Psota megpróbál állandóan kordában tartani, de ahhoz sem elegendő, hogy groteszk humorának fegyverét használhassa.

A vakmerő lovast, szívrabló huszárcapitányt – aki olyan népszerű exportcikkünk volt hajdanában, mint manapság a barackpálinka és a gyulai kolbász – *Lőte Attila* igyekszik illúziókeltően megeleveníteni. A tábornokot (kis könnyecseppel a szeme sarkában, a császár nevének említésekor) *Greguss Zoltán*, a kotnyeles Linát *Kiss Manyi*, a slemil és örökösen megbántott Albertet *Garas Dezső* játssza kitűnően.

DRÁMA - ARCHEOLÓGIA

Újabban színházaink az archeológusokkal versengenek. Mindegyikük fel akar fedezni valamely réges-rég elásott kincset, elfeledett értéket. Lázás ásatások folynak, egy eltemetett drámakultúra-réteget próbálnak napvilágra hozni. Mindenféle porolgatnak, ragasztgatnak, restaurálnak. Az enyv és a tollseprű lett a legkeresettebb cikk a színházakban. Ne is soroljuk fel, hány és hány soha elő nem adott, színpadképtelennek tartott darabról sikerült bebizonyítani, hogy – valóban az. Zavarba ejtő, hogy a múlt értékítéleteinek sem mindig az ellenkezője az igaz. A magam részéről be kell vallanom, nem nagyon hiszek ebben a mélyben meghúzódó, titkos drámavonulatban. Mégis, örömet unatkozom végig akárhány színházi estét, ha ez az ára annak, hogy a próbaásatások során egyszer csak felszínre kerüljön a csoda. A csoda késik. De ez a csodavárás a színház természetes létközege.

Öt évtizedes késéssel *Krúdy Gyula Vörös postakocsija* is begördült a Vígszínház színpadára. A színdarabnak – melyet hajdanában *Ambrus Zoltán*, a Nemzeti Színház igazgatója elutasított – nem sok köze van a legendás regényhez. Néhány azonos figura, akik egyébként is állandó szereplői a Krúdy-mitológiának: Alvinczi Eduárd, Szemere Miklósról, a híres mágnásról, a zöld asztal, zöld gyep lovagjáról mintázva, Sylvester, a vén titoknok, Rezeda Kázmér, az örökké szerelmes hírlapíró, Steinné, a finom pesti nyilvánosház tulajdonosnője. Ez minden. S némi egészen elmosódott hasonlóság az eredeti történettel.

A bemutató afféle ínycség a Krúdy-rajongók egyre gyarapodó tábora számára. Mert Krúdy írói nagysága évről évre növekszik az időben, akárcsak Kafkáié. Nem véletlen a

meghökkenítő hasonlat. Kafka szorongásos, veritékes álmái és Krúdy idilli nosztalgiái mélyén van valami közös. Mindketten sosemvolt világot álmodnak, realitás és irrealitás keverékét, melyet csupán művészetük belső törvénye irányít, s az idő múlásának távlatából e magánterület egyre határozottabb körvonalú, egyre szuverénebb birodalomnak látszik, Krúdyországban az óra olyan időt mutat, amely talán sohasem létezett. Hiába eleveníti meg a századforduló Magyarországnak eseményeit, hiába rajzol valóban létező személyek modellje után, ez a varázslatos Magyarország, ezek a mesealakok valójában csak fantáziájának szüleményei. S ahogyan a sivár és célszerű ipari formák között élő mai ember sóvárgását a világméretű tömegpszichózis egyre inkább a szecesszió édeskés cikornyái, kedvesen ósdi tárgyai felé fordítja, ahogyan az utóbbi évek divatjának vizuális kultúrájában a századforduló díszítőelemei mind nagyobb helyet kapnak, nem kellett különösebb jóstehetség előre látni Krúdy régmúlt igeidőben mesélő művészetének fokozódó népszerűségét.

„A vörös postakocsi ifjúkori emlék, mint valami szerelem, ezért nem illik durva kézzel hozzányúlni. Vajon van finom, megértő kéz a színpadon, amely e hervadó, törékeny virágot bántalom nélkül tartani tudja?” - kérdi Krúdy egy 1918-ban megjelent cikkében. A Vígszínház ősbemutatója után ezt kell felelnünk: nem tudunk ilyen kézről. *Kapás Dezső* rendezése hiába próbált sok beleérzéssel „krúdys atmoszférát” teremteni a színpadon, hiába formálta meg kitűnően *Darvas Iván* Alvinczi fejedelmi alakját, *Halász Judit* a gyermekien érzelmes Esztellát, *Tabi-Tóth László* Rezeda Kázmért, *Bulla Elma* a rokonszenves leánykereskedőnét, az összhatás mégsem tudott drámai élménnyé összeállni. Krúdy áttetsző figurái a színpadra döccenve elvesztették lebegésüket, különös, szinte abszurd humorukat. A dialógusok, hosszadalmas és körülményes cirkalmaikkal, melyekről az elbeszélésekben, regényekben

eszünkbe sem jut, hogy ezek valóságban elmondott párbeszéddek is lehetnének, itt gyakran követhetetlen lírai ömlengésekké változtak. A megjelenítés látványának realitásában kibukkant a stílus alól az alaptörténet romantikus melodramája, amit prózában Krúdynál sohasem veszünk észre. Regényeiben a történet csupán ürügy, amelyet elfed az alakok tarkasága, a sajátos gondolattársítások meghökkentő lírája, a jelzők, színek, hangulatok muzsikája. Vigyázzunk, Krúdy bódító jelzői ragályosak, mint a kanyaró. Aki Krúdyról ír, annak ajánlatos előbb fertőtlenítőszerbe mártania a tollát.

A Krúdy-bemutató igazi meglepetése akkor következik, miután a színházból hazatérve elolvassuk az eredeti darabot. A könyvben kinyomtatott mű olyan, mint valami lírai képburjánzásban túltengő idegenforgalmi prospektus „Krúdyland”-ról. A humor szinte teljesen hiányzik a biedermeier szerelmi történetből, a stílus szándékolt dekorativitása szembeötlő. Ha nem volna a darabban egy kis marhahús és velőscsont, megcsömörlenénk édességétől. A Vígyszínházban előadott változat, nem túlzunk, legalább ötven százalékkal jobb, hívebb Krúdyhoz, mint az eredeti színmű. (Nem tudom, mennyi az érdeme az átdolgozás szellemes munkájában Kapás Dezső rendezőnek és mennyi a színház dramaturgiájának.) A dramaturgiai beavatkozás módszere arra emlékeztet, amikor az orvosi gyógyászatban saját vérből vett injekciókkal erősítik fel a páciensét. Az *Asszonyágok díja*-ból és Krúdy más írásaiból kölcsönzött részletek groteszk ellenpontozásával állították helyre a líra és az irónia egyensúlyát a szinte elviselhetetlenül érzelmes jeleneteknél. A füredi Anna-bál szürrealista álmoképeit a nagy étvágyú Unghonberky úr (*Bilicsi Tivadar*) és az öreg Sylvester (*Pethes Sándor*) epikureus bölcsességei szakítják újra és újra félbe. Rezeda Kázmér szárnyalását a virágok kétségbeesett arcáról, az égi szerelemről, a földi szerelem szavai ellensúlyozzák Sylvester előadásában. A fakó

ruhájú hölgy szerint a hold már lehullott a tengerbe. Mire Unghonberky megjegyzi: háromszor eszik fokhagymát naponta. És így tovább. A zárdában nevelkedett Esztella melodramáját a nyilvánosházban egészségesen ellensúlyozza Alvinczi és Steinné irónikusan komoly párbeszéde a walesi herceg kifinomult étvágyáról, sportos emésztéséről. Az átdolgozás mindvégig bravúrosan injekciózza vissza a színműbe a regényíró sajátos művészetét.

Mi lett volna, ha Krúdynam, a huszadik századi magyar próza nagy egyéniségének nem veszi el a kedvét a drámaírástól a visszautasítás? A modern dráma európai méretű kolosszusai sorába lép? Ki tudja. Krúdy jellegzetesen epikus-lírai alkata nem teszi meggyőzővé e feltételezést.

PUSZI

Kicsit szomorú, kicsit mulatságos, hogy drámai hagyományaink ápolása során elérkeztünk a Kávéforrás és vidékéhez, a kiegyezés utáni évek nevezetes irodalmi kávéházához, ahol *Rákosi Jenő*, a valóság elől tündérországi tájakra menekülő újromantikus dráma pápája ült trónszékén és hirdette a tejeskávétól megrészegült irányzat esztétikáját, mely már a maga korában is idejétmúlt és retrográd volt. E körhöz tartozott a jelentős publicista és esszéíró, *Dóczi Lajos* is, aki később példátlan politikai karriert futott be, s akinek egykor világsikert aratott verses drámáját, a *Csók*-ot, öröknek hitt álmából most a Pesti Színház felébresztette.

A *Csók* bemutatása annak a próbálkozásnak folytatása, amelyet néhány évvel ezelőtt *Várkonyi Zoltán* kezdett el *Csiky Gergely* vígjátékának, *Az udvari kalap*-nak megzenésített, énekkel és tánccal felfrissített színreállításával. Várkonyi rendezése azért maradt emlékezetes, mert meg sem próbálta elrejteni a darab avíttóságát és naivitását, sőt éppen kihangsúlyozta, s mulatságos stílusparódiává korszerűsítette. A fiatal *Marton Lászlónak* a *Csók* felújításával nehezebb dolga akadt. A *Csiky*-komédiában az eleven jellemek, a követhető bonyodalmak legalább szilárd vázat biztosítottak a játékhoz. *Dóczi* darabjában „a kuszált és zavaros mesét alig értette, mívelt, nem mívelt egyaránt”. Ezt Gyulai Pál írta egykoron, és meg kell mondanunk, az azóta eltelt csaknem száz esztendő nem a darab javára dolgozott. A *Csók*, Shakespeare korai vígjátékának, A felsült szerelmeseknek halvány újrafogalmazása: Navarra királya eltiltja udvarában a csókot, de aztán maga is rájön az alapvető életigazságra, hogy „csókolózni jó, jó, jó”. *Dóczi* navarrai királyságában nem hús-vér emberek élnek, csak versben beszélő babák, az irodalmiaskodó játékból

hiányzik az igazi humor, az igazi szenvedély, a csók sem igazi csók, legfeljebb puszi.

Marton László rendezése e puszihoz illő cuki játékosságot teremtett a színpadon. *Szinte Gábor* gunyorosan édeskés díszletei, *Láng Rudolf* színes mesejelmezei még külön is figyelmeztették a nézőt: egy pillanatra se jusson eszébe komolyan venni az itt látottakat. A színészek, számunkra (de talán saját maguk számára is) kissé érthetetlen navarrai tájszólásban, zengő-bongó rímeket szavaltak, s szemmel láthatóan előmlött rajtuk a boldogság, amikor végre rázendíthettek *Fényes Szabolcs* és *Szenes Iván* *Mindenkinek van egy álma...* kezdetű, vissza-visszatérő slágerére. Ez igen, ez őszinte, világos beszéd! Navarra királynéja felkapja bokáig érő szoknyáját, s lábát égnek dobálva ropja a táncot, a kacér kis parasztlány és a szerelemre sóvárgó udvari pap is falrengető hatású tánccduettet vág ki. (A koreográfia *Ligeti Mária* munkája.) A fiatal színészek: *Tordy Géza*, *Dőry Virág*, *Halász Judit*, *Tahi-Tóth László*, *Szegedi Erika*, *Ernyey Béla* és *Kovács István* életre rázzák az elaggott darabot. Nekik köszönhető, és persze a fölényesen játékos rendezésnek, hogy még csak nem is bosszankodtunk a cselekmény követhetetlen bonyodalmain. Lényegtelen volt, mit mondanak a szereplők, csak arra figyeltünk, hogyan mondják. Nagyon kedvesen és tehetségesen mondták a verses „nemtudnimit”.

A kellemes, pezsdítő együttesből is kiemelkedett a szerelemre termett, eszes parasztlányt alakító Halász Judit és a savanyú mosolyú udvari pap, Tahi-Tóth László játéka. Tordy Géza Navarra királyának szerepében remekül eltalálta az ironikus hangvételt, amely az Óperencián túli mézeskalács fejedelemség szerelmi háborúskodását a mai néző számára egyáltalán fogyaszthatóvá teheti. Igaz, a Pesti Színház temperamentumos sláger- és táncparádéjának nem sok köze van

a Tudományos Akadémia egykor száz arannyal kitüntetett,
költői becsvágyú pályaművéhez, de hát úgy ápoljuk drámai
hagyományainkat, ahogyan tudjuk, és csak azokat a
hagyományainkat ápolhatjuk, amelyek vannak.

KETTŐS PERÚJRAFELVÉTEL

Nem törvénytörési tudósítást, színházi beszámolót szeretnék írni, de most, hogy műsorra tűzték *Petőfi Tigris és hiéna*-ját és *Madách Mózes*-ét, a magyar dráma ügyének barátai irodalmi perújrafelvételről beszélnek. A hasonlat rendkívül találó, nem is tudok ellenállni a kísértésnek, hogy kölcsön ne vegyem. Immár úgy látszott, Petőfi és Madách színműve jogerősen örökös díszkötésre és a színpadtól való távoltartásra ítéltetett, amikor lelkes és vállalkozó szellemű prókátorok kiásták e drámákat az irodalomtörténet irattárából, s harcot indítottak színpadi rehabilitációjukért.

Próbálkozásuk sikere bizonytalan kimenetelűnek ígérkezett, mert az elmarasztaló ítélet igazságtalansága nem volt egyértelmű. Az egykori akadémiai bíráló bizottságot, mely Madách drámakölteményét „dramatizált eposznak” minősítette, nehéz lenne elfogult vérbíróságnak mondani, már csak azért is, mert tagjai között volt Arany János, aki egy évvel azelőtt annyi türelemmel és gondoskodással javíttatta ki *Az ember tragédiája* szövegét. De Petőfi sem tartozik méltatlanul elfelejtett nagyjaink közé, s ha a *Tigris és hiéna* remekmű, bizonyára nem kellett volna a kolozsvári három előadás után csaknem egy évszázadig színpadra várnia. A Shakespeare-től, Schillertől, de főként a korabeli romantikus rémdrámák divatjától ihletett történelmi színmű nem mérhető a lírikus világirodalmi rangjához. Petőfi költészete: beteljesülés, drámai próbálkozása: ígéret.

Kazimir Károly vállalkozott a színháztörténeti jelentőségű kísérletre, hogy Petőfi egyetlen drámáját szembesítse a színpaddal. A *Tigris és hiéna* körszínházbeli bemutatóját annak idején már értékelte a kritika, most a Thália Színház repertoárjába iktatta, s új szereposztásban játssza,

bizonyosságul, hogy az alkalmi kuriózum megállta helyét az időben. Kazimir értő kézzel nyesegette le a dráma túlzó vadhajtásait, húzásokkal, dramaturgiai átcsoportosításokkal, a színészi dikció tompított színeivel próbálta a mai néző ízléséhez szelídíteni a regényes szenvedélyek szélsőségeit. Arra törekedett, hogy az árulásokkal, nőszöktetéssel, gyilokkal, szörnyűséges fordulatokkal teli romantikus drámakonvenciók mögül kibontsa és érvényre juttassa a darab értékeit, elsősorban erőteljes, rugalmas nyelvét, mely nemcsak költői képekben, talpraesett replikákban gazdag, de az elementáris tehetség ösztönösen talál rá a drámai dialógus lényegére: a helyzetek és a párbeszéd, a rejtett akarati szándékok és a kimondott szöveg csalafinta kettős játékára.

Sulyok Mária Predszláva hiéna-alakjában nagyszabású, ijesztő jelenség (ámbar a darab folyamán talán a kelleténél többet mutatkozik négykézláb), *Nagy Attila* a modern színész pszichológiai eszközeivel kölcsönözte a hitelt Saul figurájának, *Mécs Károly* inkább csak az első részben érzett rá a tigris Borics megkeseredett, cinikus jellemére. Az új szereplők közül a gyermeki kedvességgel komédiázó *Szabó Gyula* Sülülü bolondja, *Sütő Irén* átszellemült Ilona királynéja, *Polónyi Gyöngyi* és *Kozák András* népmesei hangvétellű Jancsi és Iluska kettőse tetszett leginkább. Lényeges kérdésben csupán egy ponton nem tudtam egyetérteni az átdolgozói-rendezői elgondolással: a dráma befejezésében. Mi szükség megtetézni az amúgy is túlszűfolt romantikus bizarrságokat Predszláva nyíltszíni megőrülésével, s mi szükség az eredeti végkifejlettől idegen betoldással (még ha azok Petőfi szavai is) egy feltételezett eszmei mondanivaló „puskájával” kisegíteni a nézőt? A „puska” használata még az iskolában is üldözendő cselekménynek számít, hát még egy drámatörténeti feszültségű nyilvános tárgyaláson.

Madách Imre Mózesének színpadi rehabilitációja természetesen nagyobb horderejű esemény, hiszen a Tragédia után a költő legjobb művéről van szó, tegyük hozzá, utolsó drámai művéről, egy érett, kiforrott gondolkodó művészi kiteljesüléséről. A történeti hűséghez hozzátartozik, hogy a Mózes perújrafelvételi kérelmét először a veszprémi színház terjesztette a közönség ítélőszéke elé, s az ottani siker nyomán tűzte most a Nemzeti Színház műsorára, *Marton Endre* rendezésében.

Turián György, a veszprémi igazgató-rendező felkérte *Keresztury Dezsőt*, alkalmazza élő színpadra a drámaköltemény terjengősen elnyúló, epikus cselekményét, ültesse át Madách gyakran nehézkes és avítt stílusát jól mondható, korszerű színpadi nyelvre. Csak aki veszi a fáradságot magának, hogy összehasonlítsa az eredeti és a színpadon felhangzó szöveget, az tudja igazi jelentőségében értékelni az ihletett restaurátori művészetet, mellyel Keresztury Dezső újratemtette, átszerkesztette, megvilágosította Madách bibliai példázatú költeményét.

A bibliai Mózes, a kiválasztott vezéregyéniség hűsban-
vérben, megszokásokban, önzésben, ősi beidegződésekben
dolgozó gigantikus szobrászmunkája a rabszolgaságba igazott,
bizonytalan törzsi közösséget faragja szabad nemzetté, mely ha
jelenében nem is, de az utódok megtisztult közösségében végül
eljut az ígéret földjére. A derűlátó kicsengés megnyugtatóbb
látomást idéz a Tragédia „küzdj, és bízva bizzál” kétértelmű
vigasztalásánál, talán a reformkor tünékeny, reménykedő
pillanatait tükrözte vissza. Bizonyára igazuk van azoknak, akik
a bibliai zsidóság néppé kovácsolódásának történetében

jelképet látnak egy másik kis nép, a magyar nép számára, de bizonyára nincs igazuk azoknak, akik különböző konkrét allúziókkal próbálják holmi nacionalista példabeszéddé sekélyesíteni Madách egyetemes emberi mondanivalóját.

A Mózes belső gondolati építkezése drámaibb, mint ennek külső cselekményben való megfogalmazódása. Filozófiai kérdések egész sorát veti fel: vezér és nép viszonyának, a cél és az eszköz, az erőszak és a szabadság, az egyéni boldogság és a közösségi lét összefüggéseit. Bármennyire is létjogosultságot nyert a mai színpadon az epikus dráma, a zsidó nép sorsának, Mózes életútjának költői erejű illusztrálása – a fiatal kortól az aggastyán haláláig – mégsem tudja elegendő drámai feszültséggel megtölteni a színpadot.

Ezt a hiányzó feszültséget Marton Endre rendező elképzelése szemet gyönyörködtető látványossággal igyekszik ellensúlyozni, a tömegjeleneteknek olyan magas szintű vizuális kultúrájával, mely magyar színpadokon egészen ritka. *Varga Mátyás* furcsán poétikus scenikai megoldása, a hatalmas égboltozat, mely a jelenetek hangulati tartalmának megfelelően, váltakozó színű drágakő-buraként fogja össze az alakok mozgását, képzőművészeti élményt jelent. A legenda távolságát és jelenvalóságát egyszerre idéző világba *Schäffer Judit* jelmezei kitűnően illettek, talán néhol naturálisabbak voltak a kelletténél. A realitás és álomszerűség kettősségét fejezték ki Marton Endre jelképes mozgásokra, hangokra stilizált szép tömegjelenetei, *Durkó Zsolt* lefojtott és misztikus zenei aláfestése is.

A darab tulajdonképpen egyetlen hatalmas ívű szerepre épül. Ha a Nemzeti Színház csupán azért adta elő Madách drámáját, hogy *Sinkovits Imre* Mózes szerepét eljátszhassa, elő kellett adni. Ahogyan Sinkovits szinte szemünk előtt válik évadról évadra, napról napra nagyobb színésszé, ezt a

folyamatot, mint valami mikrokozmoszban, Mózes-alakításán belül is végigkísérhetjük. A megöregedett népvezér robusztus alakjába nemcsak Michelangelo Mózesének irtózatoss energiáját, prófétai indulatát tudta belesűríteni, de a Thomas Mann-i féltékeny és ravasz pátriárka tudatosságát is, aki saját képére teremti meg istenét. A színészek a kisebb szerepekben nem tudtak összhangot teremteni ezzel a kimagasló alakítással, szinte valamennyien más és más stílusban játszottak: *Sinkó László* Jozsué, az öldöklő katona-angyal megszemélyesítésében laza mozgású, mai fiatalembert, *Kohut Magda* Ophéliát játszott, s mivel nem szeretnék ünneprontó lenni, abbahagyom a sor folytatását, legszélsőségesebb példának csak *Máthé Erzsébet* Jókhebed-alakítását említeném meg, aki olyan patetikus, deklamáló hanghordozással beszélt, ahogyan azt a Nemzeti Színház egykori hagyományai előírhatták. (Érthetetlenül, ő is négykézláb mászott ki a színpadról: lehet, hogy ez a hazai színpadi jelrendszerben a szenvedély és a szenvedés közmegegyezéssel kifejezése?)

*

Kazimir Károly, Keresztury Dezső, Turián György, Marton Endre, Sinkovits Imre az eleven színpad fellebbviteli bíróságán harcolták ki a kettős perújrafelvétel igazát. Ez alkalomból nemcsak a túlzott bőséggel nem dicsekedhető, életképes drámai hagyományaink gazdagodását kell üdvözlönnünk, de mindenekelőtt a kutató, megújító, vitázó szellemet, mely nem hajlandó megnyugodni ítéletekben és – előítéletekben.

KIS DRAMATURGIAI KOLUMBUSZ-JÁTÉK

Fújjuk le drámairodalmunk feledésbe merült értékeiről a port, de ha lehetséges, ne a nézők szemébe hintsük. Mintha színházi műsorpolitikánkban az utóbbi időkben valami ilyesmi történe. A rokonszenves és egészséges törekvés, mely az elevenen maradt drámai hagyományokat kívánja összekapcsolni az eleven színházkultúrával, a már elfogadott, konvencionális irodalmi értékrenden tovább tekintve, friss, felfedező szemmel kutat a múltban, s a drámatörténet igazságtalanul mostoha sorban tartott áldozatait is rehabilitálja, napjainkban különös, már-már tragikomikus divatkampánnyá alakult át. A színházak egymással versengve kutatnak soha be nem mutatott vagy régóta mellőzött drámai kuriózumok után, s szinte gyerekesen büszkélkednek, melyik darabot marasztalták el egykoron jobban a nagynevű irodalmárok, kritikusok vagy színigazgatók. Odaadóan ápolgatják, illesztgetik össze védenekik törött végtagjait; dramaturgiai szíveket, májakat, veséket, sőt agyvelőket ültetnek át. Színházi életünk lassanként harctéri sebesültkórház képzetét kelti, jajgatások, nyögések visszhangzanak mindenfelé.

Az Idő szeszélyes rostáján valóban nem mindig csak az értelmetlen hullik át, s nem mindig marad fenn az arra méltó mű. Vannak kivételek. De ennyi? Ilyen egybehangzó hadüzenetként tagadni az eltelt évtizedek, esetleg évszázadok természetes szelekcióját, a valódi értékek kikristályosodási folyamatát – Don Quijote-i próbálkozás. Don Quijote az ésszerűtlen küzdelmekben rendszerint csak maga húzta a rövidebbet. A műsorpolitika eredetieskedő versenyében azonban nagyon gyakran a nézők vallanak kárt. A különböző színházak, a nézők feje fölött, mintha egymást akarnák

elkápráztatni a meglepőbbnél meglepőbb régiség-újdonosságokkal, a dramaturgiai bűvárkodások eredményeivel.

A *József Attila Színház* együttese is, *Kazán István* főrendező irányításával, valószínűleg ebben az egyre szélesebb körű vetélkedésben kívánt részt venni, amikor bemutatta *Gabányi Árpád* verses, történelmi színművét, az *Aba Sámuel király*-t. Gabányi a múlt század végének és e század első éveinek hírneves epizódistája, legendás Molière-színésze volt, tragikus mélységű humora, jellemábrázoló tehetsége a legnagyobb, legeredetibb színészgyéniségek sorába emelte.

A magyarság hősi múltját megelevenítő verses történelmi dráma – ez volt a millenniumi nacionalista görögtűz tömegműfaja. Olyan tágas társadalmi szerepet tölthetett be, mint ma a televíziós *Ki mit tud*. Verses történelmi drámákat írt az önképzőkori diák, az adóhivatalnok, a vidéki magányától szenvedő földbirtokos, az előkelő dáma, mindenki, aki az Akadémia pályadíja által óhajtott kilépni a névtelenségből. Gabányi történelmi drámái, haladó szemléletükkel, az íráskészség, a színpadismeret erényeivel kiemelkedtek a hazafias dilettantizmus áradatából, de még a kortársak előtt sem szereztek igazi írói elismerést. A rossznyelvek szerint az akkori Nemzeti Színház inkább csak azért tűzte műsorra darabjait, mert kellemetlen lett volna visszautasítania az egyik legtekintélyesebb színészét.

Az *Aba Sámuel király* a magyar államalapítás, *István* halála utáni zűrzavaros, véres időszakát eleveníti fel, a kereszténység és pogányság öldöklő küzdelmét. Gabányi – *Aba Sámuel* alakjában – a hatalomtól, vértől idegenkedő, a néphez húzó, de a nép gyarlóságát is felismerő királyt állítja elénk; az igazságosságra törekvő ember tragédiáját, aki a gyilkos pártütések, az idegen hatalom támadásának keresztüzében maga sem tud tiszta maradni. A színmű befejezése sugározza a

nemzeti keserűséget: „Hát mi még a halálban is / Csak gyilkolni tudjuk egymást? . . .” De a rokonszenves drámai elgondolás nem képes felülemelkedni a kor romantikus divatjának érzelmes szerelmi bonyodalmain, a nyíltszíni gyilkosságok és öngyilkosságok ma már mosolyogtató tömegű fordulatain. Gabányi szeme előtt a shakespeare-i királydrámák délibábja lebegett – elérhetetlen távolságban. A verses nyelv néha meghökkentően erőteljes képeit körülindázzák a kor romantikus költői közhelyei. A bonyolult történelmi helyzet, a komikus nevű szereplők, Urkund, Bolya, Bonyha, Séba, Taizlan, Pezli, Budó, Sebus, Garabon, Vira stb. kapcsolatai csak nehezen áttekinthetők. Kazán István átdolgozása bizonyára sokat tisztázott az eredeti drámán, de ez az egész vérszerződéses, vérbosszús, kacagányos, romantikus tabló, a rendező, a díszlettervező, a jelmeztervező és a színészek együttérzést keltő erőfeszítései ellenére sem emelkedett felül a millenniumi önképzőkör színházi élményén. Gabányi történelmi drámája elég jelentős ahhoz, hogy drámatörténetünkben tisztelettel tudomásul vegyük, de színpadra állítása 1969-ben, a Kis Dramaturgiai Kolumbusz-játék divatja nélkül, nehezen lett volna elképzelhető.

Az eredetiség, az újdonság varázsa a művészetben nagyon képlékeny fogalom. Új megvilágításba helyezni az élet közismert jelenségeit – ehhez szükséges az igazi zsenialitás. Új tartalommal megtölteni, korszerű, egyéni jelentéssel felruházni egy-egy „elcsépett” klasszikus drámát, talán nehezebb és nagyigényűbb feladat a színházi alkotóművész számára az ódon ritkaságok kiállításainak megrendezésénél. Nem szeretnénk persze elvenni senkinek a kedvét a kutatástól, a felfedezéstől, a drámai hagyományok merész felelevenítésétől. A közmegegyezéssel elfogadott irodalmi értékrenddel való pörlekedésnek azonban csak akkor van értelme, ha nem csupán

öncélú műsorpolitikai szenzációt szolgál, ha a felfedező nemcsak maga hiszi felfedezése művészi jelentőségét, de kísérleti alanyával, a közönséggel is el tudja hitetni.

SZÍNHÁZI MŰEMLÉKEK

A gyulai vár öregtoronyát állítólag még Róbert Károly kezdte el építtetni, magát a várat a 15. században olasz mesterek emelték, az alföldi erődítményt az évszázadok során azóta is alakítják, javítgatják. Ha a falakat alaposabban megfigyeljük – már amennyire a történelmi hangulatot idéző színházi fáklyafény világossága megengedi –, észrevehetjük, hol válik el egymástól a középkori s a restaurálási munkáknál felhasznált téglá. A stílusosan helyreállított műemlék udvarán stílusosan helyreállított műemlékdrámát játszanak: *Madách Imre* ifjúkori darabját, a *Csák végnapjai*-t, Keresztury Dezső újraformálásában.

Szabad keze van-e a modern építésznek a régi épületek restaurálásában, s szabad keze van-e a mai írónak a romos klasszikusok feltámasztásában? – a vitatéma most ismét felelevenedett, s talán nem tévedünk, ha feltételezzük, hogy Keresztury Dezső tudósi elmélyültségű és költői merészségű munkája nyomán ez a vita felizzik majd.

Könnyű a klasszikus múlt tisztelettudó gyermekének lenni szerencsésebb népeknél, melyek gazdagoknak mondhatják magukat évezredes és évszázados műemlékekben, évezredes és évszázados drámai remekművekben. Olyan országokban azonban, ahol az építészeti emlékek nagyobb része térdig vagy derékig érő falakban maradt fenn, ahol az építészettörténeti könyvek szívszorító bőséggel sorolják fel, hol álltak egykor templomok, várak, kolostorok, ahol az irodalomtörténet csupán néhány valóban kimagasló drámát tart számon, nincs mit csodálkozni azon, ha a deréknál magasabb falakat, deréknál magasabb drámai műveket különösen szerető gonddal igyekeznek megőrizni vagy akár tapintatosan rekonstruálni.

A klasszikusok iránti kegyeletet sokféleképpen lehet értelmezni. Lehet a leírt szavak megilletődött védelmezésével, filológusi tiszteletbentartásával. A kegyeletnek talán kevésbé illedelmes, de nagyobb hatású gesztusa, ahogyan például Keresztury Dezső felfrissítette és korszerűsítette *Madách Mózes*-ének a mai fül számára bizony meglehetősen avított hangzó verssorait, hozzásegítve ezzel a könyvtárak polcáról ritkán leemelt művet, hogy élő drámakultúránk részesévé legyen. Kétségtelen, a szöveg autentikussága csorbát szenvedett. Madách drámai mondanivalója azonban az irodalmárok s a kollokviumra készülő bölcsészhallgatók szűk rétege helyett a veszprémi, majd a budapesti Nemzeti Színház több ezres közönségével találkozhatott.

A Mózes „megszentségtelenítése” az elfelejtett drámai költeményt bekapcsolta a jelen színházi kultúra áramába, s nem csoda, ha ez a váratlan, erőteljes siker újabb szentségtörésre ösztönözte Keresztury Dezsőt s a gyulai Várszínházat életre hívó *Miszlay István* rendezőt. A gyulai Várszínház és a Csák végnapjai első pillantásra egymásnak születtek, hiszen Róbert Károly, akinek neve összekapcsolódott a lenyűgözően egyszerű formájú, komor vár történetével, Madách darabjának egyik főszereplője.

A feladat, amely a Csák-dráma korszerűsítésével és színpadra alkalmazásával Keresztury Dezső előtt tornyosodott, bonyolultabb és átláthatatlanabb volt, mint a Mózes esetében. Az irodalomtörténet ritka egyetértéssel állítja, hogy Madách húszéves korában írt műve lángolóan rossz darab, az érzelmi kamaszkor jellegzetes Sturm und Drang alkotása. Tudjuk, Madách később érett fővel ismét elővette a drámát, szinte teljesen újrafogalmazta, de a változtatások elsősorban a nyelvi, gondolati kifejezés formáját érintették, a szerkezet és az alapelképzelés ugyanaz maradt. Madách a korabeli romantikus történelemszemléletnek megfelelően – *Kisfaludy Károly*

töredékben maradt *Csák Máté*-drámája nyomán –, a trencsényi feudális oligarcha alakjából a szabadságszeretet, a nemzeti öntudat, az idegen elnyomás elleni gyűlölet felmagasodó jelképét formálta meg, szenvedélyében a negyvennyolcas forradalmat előkészítő eszméktől ihletetten. Vele szemben, az Anjouk királyi családjából származó Róbert Károly király, az idegen önkény megtestesítője, romantikusan eltúlzott vonásokkal megrajzolt orgyilkos, nőgyalázó gonosztevő.

Keresztury Dezső nemcsak a dráma nyelvét frissítette fel, nemcsak a cselekmény belső arányait állította helyre, új és hitelesebb motivációkkal ellátva a szereplők cselekedeteinek indítékait. Róbert Károly a valóságban a Csák Máté-féle maradi kényurakkal szemben a fejlettebb államformát, a haladóbb központi királyságot képviselte, a véres belső anarchia helyett békét teremtett, s védelmébe vette az elnyomottakat az ellenőrizhetetlen hatalmú oligarchák ellen. Amikor Keresztury Dezső Csák Máté alakját a történelmi árral szembeúszó, bukásra kárhoztatott drámai hőssé változtatta, éppen visszájára fordítva ezzel a madáchi mondanivalót, az átdolgozás felveti az általános kérdést: hol húzódik meg hát valójában a klasszikusok korszerűsítésének határa, és hol kezdődik már az új szellemi magánterület.

Tabunak kiáltani ki a klasszikusokat ésszerűtlen szellemi öncsonkítás lenne, hiszen az irodalmi génuszok alkotásai évtizedek, évszázadok múlásával már nem csupán konkrét személyek művei, de új mitológiát is teremtenek, mely éppolyan megtermékenyítő lehet, mint a görög istenek világa volt az antik időkben. *Brecht* drámái vagy *Illyés Gyula Kegyenc*-e önálló, öntörvényű alkotások, senkinek sem jut eszébe számon kérni, hol és miben térnek el az ihlető modelltől. Madáchnak tulajdonítani azonban – miképp a színlap teszi – olyan elgondolásokat, amelyeknek éppen az, ellenkezőjét akarta

kifejezni, a nemes és tiszteletre méltó indíték ellenére is, vitatható vállalkozás.

A gyulai előadás, a Miszlay István rendezte történelmi játék hangvétele is tükrözte a belső ellentmondást az eredeti romantikus szemlélet és a modern történelmi elemzésű, lélektanilag árnyaltabb elképzelés között. A Róbert Károlyt alakító *Bánffy György* – aki nagyjából Keresztury-szöveget tolmácsolt – vonzó és közvetlen játéktípusa, az értelmezés tisztaságának és a kifejezés egyszerűségének szép példáját teremtette meg, és egyben megkérdőjelezte a másik végletet, a mai szem és fül számára már nehezen elviselhető, romantikus pátoszú viharzást, amelyet például az Omodé-fiak anyjának szerepében *Stefánik Irén* képviselt, vagy *Szersén Gyula* alakítását, aki nemegyszer a szó szoros értelmében megtántorodott a rázúduló érzelmek súlyától. *Iványi József* Csák Máté szerepében a stílust illetően „kettős kötöttségű” hős; hangjával néhol csak ráfeküdt a verssorok hullámaira, de láthattuk néhány őszinte, bensőséges pillanatát is. *Demjén Gyöngyvér*, *Horváth Sándor*, *Dégi István*, *Fülöp Zsigmond*, *Dóry Virág* és *Tyll Attila* emberszabásúan éltek romantikus szerepeikben. *Suki Antal* díszlete harmonikusan illeszkedett a vár környezetébe, szinte nehéz volt megkülönböztetni az igazi téglafalakat a kuliszáktól.

Keresztury és Miszlay törekvése új nemzeti drámát próbált fényre hozni a homályból, mégis, úgy érzem, a klasszikusok rekonstrukciójának ez a felfogása ingoványos terület, amelyre nemigen ajánlatos rálépni. Ki tudja, Madách, ha ma élne, mit hogyan írt volna meg? A múlt századi divatnak megfelelő ötfelvonásos, verses szomorújáték – vagy realista, de talán egzisztencialista dráma – hőséül választaná-e Csák Máté alakját?

Becsüljük, gondozzuk meglevő kulturális emlékeinket, de szerény építészeti és drámai hagyományainkat nemzeti

büszkeségből és kegyeletből most, a huszadik század második felében, visszafelé gazdagítani: tragikomikus önbecsapás.

TÖMEGGYILKOSSÁG

Károlyi Mihály hagyatékában fennmaradt *Ravelszki-drámá*-ja látnoki mű.

Ahogy Jules Verne vagy H. G. Wells a természettudományok, a technikai fejlődés területén sejtették meg a jövőt, a drámaírással próbálkozó politikus Károlyi a politikai tettek erkölcsi következményeinek végiggondolásában bizonyult félelmes ösztönű jósnak. Verne és Wells beigazolódott látomásait a hang sebességénél gyorsabban száguldó technikai forradalom mesésen naiv metszetekké színezte. Károlyi megérzései a némiképp romantikus forma ellenére is fájóan elevenek.

Vállalhatja-e a forradalmár akár a legnemesebb meggyőződéssel, személyes önfeláldozással, hogy részese legyen egy hazug politikai machinációnak? Elfogadhatja-e a „cél szentesíti az eszközt” machiavellista nézetét gyakorlati erkölcsi útmutatásul? Ezek a Károlyi-dráma nagy kérdései, s ezek az elmúlt évtizedek nagy kérdései is, melyek ott rezonálnak még korunk tudatában.

1926-27-ben, az emigrációban írta *Károlyi A nagy hazugság*-ot, visszavonultan, egy kis londoni penzióban. A főhős Ravelszki természetesen nem kulcsfigura, és természetesen mégis az. Olyan nagyszabásúan romantikus alak, amilyen csak a regényekben és a valóságban létezik. Mert kell-e valószínűtlenebb hős, legendásabb jellem, mint gróf Károlyi Mihály, a magyar arisztokrácia díszjele, az ország egyik leggazdagabb földesura, aki a parasztok javára lemond birtokáról, s az őszirózsás forradalom egyik vezéralakja, a köztársaság elnöke lesz? A meggyőződésnek és a cselekvés

bátorságának olyan harmonikus egésze ez, amelyről még a nagy Tolsztoj is csak álmodozni mert.

Károlyi Ravelszkija radikálisabb forradalmár a politikus Károlynál. A darab tehát már egy radikálisabb forradalmár Károlyi vallomása. Keserű tapasztalatok, nagy megrázkódtatások állnak mögötte; a távolság, az emigráció csöndje elmélkedésre késztet, mérlegelésre és összegezésre. „Az ember csak tévedések, hibák, csalódások és vesztett csaták árán tanulhat, és kezdheti újra.” Az idézet Károlyitól való, s A nagy hazugság mintha a dráma műfajában megfogalmazott változat lenne erre a témára.

A darab alapeszméje robusztus, nincs az a vérbeli, gyakorló drámaíró, aki különbet kívánhatna. Mazuria forradalom küszöbén áll. A reakciós kormány merényletet szervez Ravelszki, a forradalmi párt vezére ellen. Ravelszki halálhíre kirobbantja az amúgy is túlrett eseményeket, küzdőtársai magukhoz ragadják a hatalmat. Akkor azonban kiderül, hogy Ravelszki mégis él, sofőrje veszett oda a felrobbantott autóban. A helyzet fölöttébb kellemetlen. A győztes párt vezetői a forradalom érdekeire hivatkozva ráveszik Ravelszkit, hagyja meg a közvéleményt a meggyőződésben, hogy mártírhalált szenvedett, távozzék titokban külföldre, s vállalja egész hátralevő életére a névtelen, arctalan emigrációs sorsot. Ravelszki hősielemmel elfogadja a nagy hazugságot, s ezzel akarva-akaratlan erkölcsi részesévé lesz a vétkes politikának, mely a forradalom eredeti céljait semmibe véve, zászlaján Ravelszki nevével árulja el Ravelszki eszméit. A személyiségétől megfosztott élőhalott nem túri tovább a nevével folytatott visszaélést, hazatér, hogy saját mauzóleumának ünnepélyes felavatási szertartásán leplezze le a csalást. S ami ellenségeinek nem sikerült, sikerül egykori elvbarátainak: másodsorra valóban áldozatául esik a politikai gyilkosságnak.

Károlyi komor indulatát valószínűleg a Tanácsköztársaság bukása után árulást árulásra, megalkuvást megalkuvásra halmozó szociáldemokrata vezetők pálfordulása keltette fel, de A nagy hazugság drámai gondolata általánosabb érvényű a konkrét mazur valóság ábrázolásánál. Mai képzettársításai nemcsak a forradalmi erkölcs kérdéseivel kapcsolatban idéznek fel kínzó emlékeket. Távolabbra is csaponganak, hiszen meggyilkolt államelnökökről Mazuriától messzire eső vidékeken is neveznek el könyvtárakat, repülőtereket, rakétakilövő bázisokat, miközben politikai ideáljait visszájukra fordítják a gyakorlatban.

Károlyi Mihály nem az íróasztalfióknak szánta drámáját. Károlyiné, aki 1966-ban részleteket adott közre az *Új Írás*-ban – azért csak részleteket, mert nem akarta a közelinek hitt színpadi bemutató előtt teljesen kielégíteni az érdeklődést –, bevezetőjében leírja, hogyan került annak idején mégis az íróasztalfiók mélyére annyi hónap lázas munkájának eredménye. Amikor férje megmutatta a darabot londoni színházi ismerőseinek, azok úgy vélték, „a történet nem bír meggyőző erővel, mert kormányok nem gyilkoltatnak politikusokat, saját pártjukhoz tartozókat nem tüntetnek el...” Anélkül hogy kétségbe vonnánk Károlyiék londoni színházi ismerőseinek történelmi ismereteit, s anélkül hogy túlságosan rózsás színben látnánk a huszadik század erkölcsi emelkedettségét, legyen szabad megjegyeznünk: kormányok már annak előtte is gyilkoltattak politikusokat, és saját pártjukhoz tartozókat is eltüntettek. A politikai gyilkosság utóvégre nem a huszadik század találmánya, bár módszereit valóban modern tökélyre fejlesztette.

Bizonyos, hogy a Ravelszki-dráma politikai aktualitása előbbre mutat a húszas évek színházi világának érdeklődésénél. De a látnoki tehetséggel vázolt, nagyszabású drámai alapeszme nincs is teljesen összhangban a gyakorlatlan írói

megvalósítással. A színpadi helyzetek kialakításában sok a naivitás, a véletlenszerű romantikus elem, a szövegben a politikai tételesség. S itt kell rögtön szólnunk *Hubay Miklós* elmélyült adaptációs munkájáról; művészi alázattal, hűséggel bontotta ki az eredeti gondolatot Károlyi drámájából, formásabb és valószerűbb jelenetekbe öntve a cselekményt, felerősítve a jelenhez szóló következtetéseket. Tisztelettel és hozzáértéssel nyúlt a műhöz – ezt el kell ismerni, ha minden változtatásával nem értünk is egyet –, és olyan őszinte örömmel hívta fel a figyelmet az idők mélyéről előkerült nemzeti értékre, mint aki ásatás közben régi aranypénzekkel színültig tele korsót talált.

Hogy, hogy nem, ezek az aranytallérok senkinek sem kellettek. Ilyesmi is csak szellemi aranytallérokkal eshetik meg. A színházak nem mutattak érdeklődést. 1970-ben jelent meg a *Magvető*-nél könyv alakban a Hubay-féle Ravelszki-adaptáció, de ezt is csönd követte. Most végre a József Attila Színház műsorára tűzte *A nagy hazugságot*, kompromisszumos megoldást keresve az eredeti szöveg és Hubay átdolgozása között. Végre? Habozva írom le ezt a szót. Mert nehéz eldönteni, a színház mivel tett volna nagyobb szolgálatot a Károlyi-dráma ügyének. Ha bemutatja, vagy ha nem mutatja be? Azt hiszem, minden műsorpolitikai jó szándék ellenére, az utóbbival. Már a darab olvasása után is nyilvánvaló lehetett, hogy a társulat tagjai között nincs mód illúziót keltően kiosztani a dráma szerepeit. A színpadon, sajnos, nem elegendő a *Hit, illúzió nélkül*, mint ahogyan Károlyi Angliában megjelent politikai kötetének címe vallja. A színészek közül ki belső alkatát, ki külsejét, ki életkorát, ki pedig művészi adottságait tekintve volt alkalmatlan szerepére. Ez az egyetlen, amiben egységesnek bizonyult a rendezői elgondolás. Összecsapott, külsőséges, műkedvelő-színvonalú produkciót láthattunk.

Károlyi Mihályt már sok méltánytalanság érte. Reméljük, ez az előadás volt az utolsó.

A KÉTFEJŰ NÉZŐ

B Á T O R S Á G

A kritikák szemére hányták *Kellér Dezső* új kabaréműsorának (*Nyomozás a Tháliában*), hogy nem elég bátor. Politikailag nem elég bátor. A bátorság olyan erény, amelyet nem való mástól számon kérni. Ezt kinek-kinek magának illik gyakorolnia. A bátorság magában rejti a kockázat lehetőségét is. Ahol nincs kockázat, ott nincs szükség bátorságra sem. Ha valaki bátornak játssza meg magát, de valójában semmit sem kockáztat, a kritika jogosan fejére olvashatja a szerep és a valóság közötti ellentétet. Ahol azonban a külső és belső tartalom harmonikusan illeszkedik egymáshoz, nyíltan, tettetés nélkül, az őszinteség bölcs közvetlenségével kiadva önmagát, miként Kellér konferansza és játékvezetése teszi, ott a többet követelő kritika saját erkölcsi igazságosságát veszélyezteti.

A bátorság önmagában nem esztétikai minőség-mérce, még a kabaré esetében sem. A bátorság fogalma egyébként is olyan viszonylagos... Valóban, kézenfekvőbb például a postai díjszabás felemelésén tréfálkozni, mint a bonyolult és nagy horderejű nemzetközi kérdéseken. De Kellér az egyéni gondolkozás bátorságával, a logika vonalvezetésének vakmerőségével a postai díjszabás felemelésének indoklását mulatságos abszurditásig viszi el, amely folyamat már általánosítható életünk más visszás mozzanataira is. Nem egy periférikus jelenség fölött ironizál, hanem az érvek csoportosításának mechanizmusát leplezi le. A művészetben a szemlélet eredetisége: bátorság. Kellér humora, vagy ha úgy tetszik, bátorsága, kevésbé látványos. Konferanszában nincsenek meglepő hegycsúcsok, idegborzoló kiszögellések, a humor szelídebb lankáin vezet bennünket karon fogva, az idősebb korosztály élettapasztalatának biztonságával s némi óvatosságával. Csipkelődéseiből hiányzik a düh, a gúny, a heves

indulat. Higgadt és derűs vívó, mindig vigyáz, hogy törével ne ejtsen mély sebet, inkább csak pedagógiai jelentőségű karcolásokkal figyelmeztet. Mintha atyai érzelmekkel viseltetne ellenfele iránt, szeme a küzdelem közben sem szűnik meg sokat tudóan mosolyogni.

A Thália Színház műsorának azok a legszívélyesebb pillanatai, amikor Kellér személyesen jelen van a színpadon. Kedvessége, otthonossága, sohasem éreztetett, de mindvégig érezhető fölénye baráti, meghitt légkört teremt. Sajnos az egymás mellé fűzött villámtréfák és jelenetek egy része csak igen keveset tükröz vissza egyéni látásmódjából. Némelyikük a kabaréhumor szokványos témáival és eszközeivel operál.

A színház művészei láthatóan élvezik újabb kirándulásukat a kabaré- és az esztrádműsor tájaira, még az igazgató és a főrendező is jókedvűen csatlakozik az expedícióhoz, saját magukat megszemélyesítve kalauzolják *a nézőt* a kuliszák mögötti világba. Néha már az az érzésünk, mintha valami vállalati házimuri kellős közepébe csöppentünk volna. *Mécs* és *Buss* kartársak, a könyvelésből, ügyes táncdalénekeseknek bizonyulnak, *Esztergályos* kartársnő remekül táncol, a titkárnők bikinire vetkőzve lejtenek, s egy vendég hölgy, egy másik vállalattól, valódi sztriptízt mutat be. *Léner Péter* rendezése kellemes közeget teremt a mókák számára, bár néhol – így az „elnökválasztás magyar módra” szellemes jelenetében is – sok lehetőséget hagyott kihasználatlanul. Végignyomozni egy estét a Tháliában, szórakoztató és változatos időtöltés.

A kabaréműfaj művelőinek és kedvelőinek nem kell aggódniuk, hogy – miként az egyik kritika írta – : „társadalmi életünk nyíltabb légkörében fogynak a humoros konfliktusok lehetőségei”, s „a szatíra alapanyaga hiánycikké kezd válni”. Sajnos, ez az idilli állapot messze van még. Éppúgy a távoli, rózsaszínű ködben, mint az emlékezetes fából-vaskarika-műfaj: a konfliktus nélküli dráma. Ha valamiről lehet már nyíltan és

komolyan beszélni, ez még nem zárja ki, hogy humorosan is lehessen beszélni róla. Hiszen a humor általában nem magukban a tényekben, hanem a szemléletben rejlik. A politikai kabaré életképessége és a kifejezés szabadságának erősödése nem ellentétes fogalmak. A kifejezés bizonyos szabadsága nélkül nem is létezhet politikai kabaré. A Kellér „bátorságát” számon kérő írásokat olvasva önkéntelenül felmerül a kérdés: ha a szocialista demokratizmus megvalósulása közéletünkben és tudatunkban már valóban olyan eszményien befejezett, mint amilyennek látni szeretnénk, miért van szükség arra a bizonyos bátorságra?

IMÁDOK FÉRJHEZ MENNI

A férj lövészárkok és gránátölcsérek poklát megjárva, évekkel a háború befejezése után, váratlanul betoppan otthonába, s ott talál valakit, akire a legkevésbé sem számított: az új férjet. A két férj ádáz harcot vív egymással, kié legyen az asszony. Micsoda dráma!

Az első, de még a második világháború után is tucatjával születtek regények, színdarabok, filmek erre a sémára. *Maugham* nem tett mást, csak egy egészen kicsit módosított az alaphelyzeten. A férj lövészárkok és gránátölcsérek poklát megjárva, évekkel a háború befejezése után, váratlanul betoppan otthonába, és ott talál valakit, akire a legkevésbé sem számított: az új férjet. A két férj ádáz harcot vív egymással, kié ne legyen az asszony. Micsoda vígjáték!

A legellentéteesebb műfajokat néha csak egyetlen tagadószó választja el egymástól, és *Maugham* mindig szívesen egyensúlyozott a keskeny határmezsgyéken. Ez az 1923-ban írt vígjátéka (eredeti címén *Home and Beauty*) nem tartozik legsikerültebb színpadi művei közé, de azért magán viseli a jellegzetes maughami erényeket, a könnyedséget, a bölcs és elnéző emberismeretet, a fölényes iróniát, a csalhatatlan mesterségbeli tudást. Bár nem kerüli el a bohózatok legelterjedtebb betegségét – az első felvonás kitűnő, a harmadik gyenge – a József Attila Színház zenés, énekes, táncos változatában még így is kellemes szórakozást nyújt.

Maugham e színes színpadi etűdjében az angol vígjáték *Oscar Wilde*-i hagyományait követi – talán egy fokkal kevésbé szellemes, de egy fokkal mélyebb.

A habkönnyű bohózat mélyén keserű tisztánlátás, fanyar irónia rejtőzik. A mulatságos, elrajzolt vonású marionettfigurák sötét társadalmi háttér előtt mozognak. A háború füstje még

nem oszlott szét, jegyrendszer van, tüzelő- és szakácsnőhiány, hirtelen meggazdagodott spekulánsok eldorádójukra találnak, hadügyminisztériumban lapuló hősök olcsó hazafias frázisok léggömbjeit eregetik. *Maugham Színház* című népszerű regényében bebizonyította, hogy az élet tapasztalt ismerője a színházban, ebben a darabjában pedig, hogy nem kevésbé világosan látja a színházat a társadalom életében. Minden ízében hazug és hamis világot villant elénk, itt tulajdonképpen soha senki nem mond igazat, mindig az ellentétét fogalmazzák meg annak, amit gondolnak vagy akarnak, az önzetlenség és nagyvonalúság virágos nyelvére fordítva le valódi szándékaikat. Itt mindenki jól nevelt, senki sem vét az illemnek – itt illedelmesen vétenek.

De Maugham vígjátéka nemcsak a butaság, az önző szüklátóköritség sajátosan angol magabiztosságának kigúnyolása, egyúttal a háborús háromszögek futószalagon készült drámáinak fonák paródiája is.

Ha azok a honatyák, akik egykor Angliában megszavazták a nők választójogát, előtte megnézték volna Maugham bohózatát, ma Angliában a nőknek nem lenne választójoguk. Mert ebben a darabjában az író tulajdonképpen feljelentést tesz az asszonyi nem ellen. Róla is elmondható, amit Szerb Antal Strindberg nőgyűlöletéről írt: „Számon kérte a nőktől, hogy miért nem olyan tökéletes emberek, mint amilyenek a férfiak nem tudnak lenni.”

Pedig Viktória, a darab hősnője egyszerűen csodálatos. Hősiesen viseli el férje halálhírét – hiszen a fekete szín jól áll neki. Nem törődik a pénzzel – csak sok legyen belőle. Imádja gyermekeit – ha az inas már elvégzett körülöttük minden teendőt. Takarékos – ezért csakis a saját szobájába fűtet be. A legteljesebb szabadságot biztosítja férjeinek – a főzésben és takarításban.

Egyszóval Viktória csodálatos. Őt feleségül bírni a világ legcsodálatosabb lehetősége, ennél csak egy van, ami csodálatosabb: megszabadulni tőle. Mert Viktória szép, fehér, húsevő virág. Csábít, hívogat, aztán felfalja áldozatait.

Váradi Hédi Viktóriája, nevéhez illően, színészi győzelmet arat. Legutóbb a *Leánykérés* című Csehov-egyfelvonásosban bizonyította be, hogy pompás vígjátéki tehetség is. De ahogyan most ártatlanul és naivan, könnyű kis cipellőcskéjében a férfiak szívére és fejére tapos, ahogyan lázas önimádatában a darab végéig észre sem veszi, hogy férjei nem érette küzdenek, hanem szabadságukért, elragadó és félelmetes egyszerre. Játéka talán néhol stilizáltabb a többiekénél.

Hivatásos énekesek és táncosok csak nagyon ritkán tudják elérni a közvetlenségnek, lendületnek és jellemzőerőnek azt a sodrását, melyet az igazán jó prózai színészek képesek megteremteni, ha időnként zenés műfajban mutatkoznak be. Varázsuk talán abban rejlik, hogy náluk ének és tánc nem válik külön produkcióvá, ezek is a jellemzés eszközei, hangerejüket átéléssel, izmaik rugalmasságát karakterizáló mozgásbeli megfigyelésekkel pótolják. *Váradi Hédi*, *Darvas Iván* és *Bodrogi Gyula* kitűnő színészhármasa sziporkázóan szellemes játékkal, szívderítő ének- és táncszámokkal (a koreográfia *Bogár Richárd* munkája) a vérbeli komédiázás magasiskoláját mutatja be.

A néző örömet talál a játékban, mert érzi, hogy maguk a színészek is örömet lelnek benne, mint ahogyan az embernek étvágyat csinál, ha jóízűen esznek előtte. *Benedek Árpád* rendezésének legfőbb érdeme, hogy sikerült megteremtenie ezt a vidám alkotó légkört, ahol kedv szüli a kedvet, ötlet az ötletet. A József Attila Színház végül is élvezetesebb színházi estet szerzett, mint amivel az eredeti Maugham-darab kecsegtethetett. Ebben nem kis része van *Nádas Gábor* zenéjének és *Szenes Iván* dalszövegeinek.

Prognózisként csak sikert jósolhatunk az előadásnak, mert miképpen Viktória tántoríthatatlanul imád férjhez menni, a közönség is imád kellemesen szórakozni.

JUTALOMJÁTÉK

Fényes ötlet *Peter Schaffer* komédiai alaphelyzete, a sötétség. Ez a jótékony sötétség, mely láthatóvá teszi az egyébként rejtett emberi tulajdonságokat, nem új felfedezés. Számos novella, s főként anekdota élt már e leleplezésekre alkalmas lehetőséggel. A távolról sem illemtudó titkos küzdelem az illedelmesen tálon hagyott utolsó falatért, majd a felgyulladó fényben a kézfejbe szúrt villa látványa – jelképes. De közismert az ősi kínai színház groteszkül félelmetes jelenete is, ahol a képzeletbeli sötét szobában két harcos vív cselesen egymással.

Az alapötlet tehát nem új. A kérdés csak az, mire világít rá a régi sötétség? Schaffer a színpadi komikum forrásaként használta fel a sötétséget. Leleménye világsikert gyümölcsözött. Fényrejtjelének kulcsa egyszerű. A koromfekete színpad valóságban világosságot jelent. Amikor pedig a rövidzárlat következtében elalszik a villany, a díszlet hirtelen kivilágosodik, s a néző macskaszeme jól láthatja a csetlő-botló, tapogatózó színészeket. A szituáció elsöprő erejű. Nem mintha Schaffer különösen mély értelmű mondanivalót, filozófiai összefüggéseket tárna fel (ahol a darab ilyesmivel próbálkozik, ott nyomban sekélyes tanmesévé változik), de elementárisan komikus hatású színpadi helyzetet képes teremteni. S mindezt abban az időszakban teszi, amikor a színház világszerte egyre többet hullajt el műfaji jellegzetességeiből, amikor a publicisztika egyre inkább elhomályosítja a szituációk jelentőségét, amely pedig a színháznak éppoly alapvető kifejezési eszköze, mint a festészetnek a színek. Schaffer vígjátéka újra felfedeztetni velünk

a fizikai cselekvés szerepét, visszavezeti a komikumot a commedia dell'arte felszabadult, játékos világához.

A Madách Színházban bemutatott darab sablonjaira csak akkor derülne valójában fény, ha megpróbálnánk ugyanezt a történetet világosságban elképzelni. A fiatal szobrász élete nagy estéjére készül. A világ egyik leggazdagabb mecénásának, valamint újdonsült menyasszonya apjának látogatását várja. A látogatás idejére kölcsönveszik, illetve kölcsönlopják az emeleten lakó barát értékes bútorait és műkincseit. A villany elalszik. Mindenki megérkezik. Kiderül, hogy mi, emberek, valójában nem ismerjük egymást. (Istenem, ez igaz!) Hogy a szobrász előbb ismer rá régi szeretője gömbölyű fenekére, mint új menyasszonya kacsójára. (Érthető.) Hogy a jámbor, antialkoholista vénkisasszony a sötétség leple alatt lerészegedik. (Kézfejbe szúrt villa.) Hogy az ifjú szomszéd a finom porcelánokat, a gyengéd selymeket és az erősebb nemet kedveli. (Nálunk frappáns, Angliában megszokott.) És folytathatnánk így tovább, s mindez mit sem változtatna azon, hogy Peter Schaffer egyfelvonásosa fergeteges hatású, nagyszerű színpadismerettel szerkesztett helyzet-vígjáték. Számon kérni a pehelytől, miért nem nehezebb, számon kérni a bohózatírótól, miért nem mélyebb filozófus, nemcsak naiv, de főképp hiábavaló igyekezet.

A *Black comedy* színpadra állítása rendezői jutalomjáték, *Vámos László* a komédiázás, a nevetetés minden lehetőségét kihasználta. Egy úrutazás előkészítésének körültekintésével és pontosságával szervezte meg a színpadi kavarodás legapróbb részletét is. Szereplői a néma burleszkek bámulatra méltó koreográfiájával járják mulatságos összevissza-táncukat a sötétben, ütköznek össze, siklanak ki a legképtelenebb módon egymás érintése elől, vagy érintik egymást a legképtelenebb helyeken. Nincs értelme sokat tűnődni a szövegen, java részét úgymint elnyomja a nézőtér hangos nevetése. *Vámos* színpadán a

látvány az elsődleges. A dialógus szinte csak ipari melléktermék.

A színészek közül első helyen *Lőte Attilát* kell megemlítenünk. A leginkább külsőséges megoldásokra csábító szerepben azzal vált ellenállhatatlanul komikussá, hogy az affektált hanghordozás, finomkodó kéztartás, nőies mozdulatok ilyenkor szokásos használata helyett, nőiesen mély lelkiéletet élt. *Kiss Manyi* emberábrázoló művészetével ugyancsak a komikum és a tragikum határmezsgyéjén egyensúlyozott a magányos vénkisasszony figurájának megelevenítésével. *Psota Irént* végre ismét láthattuk a Madách Színház színpadán. Izgalmas, dinamikus lényre vibrálásra kényszerítette maga körül a levegőt. Clea, a volt szerető erkölcsi fölénye nyilvánvaló, nem volt szüksége rá, hogy a többieknél jobban tájékozódjék a sötétben. *Márkus László* kiváló a házigazda-szobrász szerepében, bár újat nem adott megszokott alakításaihoz. *Váss Éva* az *Albee-dmmáhan* játszott jellemet ismételte és túlozta el végletesen. Jó volt *Körmendi János*, a műpártoló hajlamú villanyszerelő. *Újlaky László* és *Kéry Gyula* is pontokat szerzett a rendezés végig finiselő tempójában.

MUMUSOK ÉS TÜNDÉREK

A kisgyerekeket mumussal ijesztgetik, a kritikusokat a sznob jelzővel. A kisgyerekeknek szépen meg kell magyarázni, hogy mumusok nincsenek, a kritikusoknak pedig szembe kell nézniük a felismeréssel, hogy sznob kritikusnak lenni talán nem is olyan rettenetes eltévelyedés. Mindezt tulajdonképpen a magam számára írtam bátorításul, mert a sznobizmus mumusaival benépesített művészeti közhangulatban valakinek kisebb kurázsira van szüksége, hogy *Shakespeare Vizkereszt-jét* vállon veregesse, mint hogy *Claude Magnier*, mai francia bulvárszerző darabjait üres, lélektelen tucatbohózatoknak nevezze. Verébre ágyúval löni valóban nevetséges, bár hallottunk már természeti jelenségről, amikor a kártékony verebek annyira elszaporodtak, hogy még az ágyú is kevésnek bizonyult, s egy ország népe kerekedett fel ellenük.

Egy fiatal francia kritikus, aki néhány hétig itt vendégeskedett Magyarországon, felettébb kényes kérdést tett fel színházi műsorpolitikánkkal kapcsolatban. Hogyan lehet az, hogy a budapesti plakátokon meghökkentő számban található a párizsi üzleti színház sikertermékeinek címeivel, miért éppen ezt a silány árut importáljuk és nem a művészileg értékesebb és érdekesebb alkotásokat? Persze, megértem – mondta egyelőre a polgári ízlésnek is meg kell adni, ami a magáé, de az önök színháza, amely nincs úgy kiszolgáltatva az üzleti érdekeknek, mint a miénk, miért nem próbálja minden erejével a szépre és az igazra nevelni az embereket? Mondtam valamit a közönség szórakozásigényéről, a „ha megeszed a spenótot, kapsz csokoládét is” gyermekded pedagógiai elvéről, de hamarosan mindketten jobbnak láttuk a rendhagyó időjárásra fordítani a beszélgetést.

Erre a kellemetlen diskurzusra kellett gondolnom, amikor meghallottam, hogy májusban Claude Magnier francia bohózszerző két darabját is bemutatják Budapesten, az *Oszkár*-t a Kis Színpadon, a *Mona Marie mosolyá*-t (eredeti címén *Blaise*) a József Attila Színházban. Mindkét darab színpadra állítása végzős rendező-hallgató diplomamunkája. Nem lehet némi keserű irónia nélkül olvasni a *Mona Marie* mosolya rendezésével tehetségét és intelligenciáját bebizonyító *Szirtes Tamás* nyilatkozatát: „Én különösen örülök, hogy Angyalföld, e nagy munkáskerület népszerű színházában rendezhetek.” A fiatal francia kritikus szerencsére már elutazott, és így nem kell magyarázatot fűznöm a színház júniusi műsortervéhez; melyben *Németh László Nagy család*-jának három előadásán kívül, kizárólag a következő szerzők nevével találkozhatna: *Barillet* és *Grédy*, *Michel André*, *Agatha Christie* és természetesen *Claude Magnier*.

A színész-író Magnier-t a *feydeau*-i hagyományok folytatójának mondják, bár szerintünk Magnier darabjai legalább annyira különböznek Feydeau vígjátékaitól, mint *Mona Marie mosolya* *Mona Lisáétól*. Az elsősorban helyzetkomikumra alapozott, ügyesen bonyolított cselekményt a régi polgári bohózatok sablonfigurái mozgatják. Az elszegényedett gróf, aki sem festőművészi, sem pedig partvisügynöki tehetségéből nem tud megélni, feleségül akarja venni szeretője szeretőjének, a gazdag vállalkozónak leányát, de végül Marie-t, a kis vidéki cselédlányt vezeti oltár elé. A nézőnek nem kell aggódnia a mesalliance miatt. Marie-ban óriási üzleti tehetség lakozik, fiatal kora ellenére máris be tud csapni mindenkit, ötvenezer partvist hatalmas haszonnal közvetít, s ez megnyugtat bennünket afelől, hogy a rokonszenves ifjú gróf nemsokára a rangjához méltó jólét kikötőjébe is bevez majd. Meg kell hagynunk, a bohózat

mechanizmusa valóban mulatságos és a József Attila Színház együttese mindent megtesz, hogy ezt a szerény kis szerkezetet olyan apparátussal működtesse, mintha az maga a Big Ben volna. *Nádas Gábor* zenéje, *Szenes Iván* szellemes versszövegei, amelyek mintha magát a darabot is kissé parodizálnák, *Klumák István* ötletes, pergő fordítása, *Wegenast Róbert* a modernet és a szecessziót ízlésesen elegyítő díszlete, *Nádor Vera* elegáns jelmezei, *Hegedűs Györgyi* játékos koreográfiája olyan erényekkel díszítették fel a vígjátékot, melyekkel eredetileg nem is rendelkezett. Szirtes Tamás ragyogó ritmusérzékkel irányított rendezése eszményi közeget teremtett *Bodrogi Gyula* és *Voith Ági* kedves komédiázásának. Jó volt a gazdag polgárcsalád triója: *Horváth Gyula*, *Lóránd Hanna* és *Schütz Ila*. *Pálos Zsuzsa* főiskolai hallgató temperamentumos, remek epizódalakításával hívta fel magára a figyelmet. *Dőry Virág* játékának merevsége mindvégig nem tudott feloldódni.

*

Noha Claude Magnier két bemutatóval is szerepel e hónap műsorán, a sznobizmus vádját is vállalva, bevalljuk, hogy egy másik drámaszerző, nevezett *William Shakespeare* (csak egy bemutatója volt ebben az esztendőben) vígjátéka jobban tetszett. Ha nem lenne méltánytalanság a *Vígszínház* jókedvű, meseszerű *Vízkereszt*-előadásának rendezőjével és szereplőivel szemben, ezen a szűkre mért helyen legszívesebben csak *Ruttkai Éva* alakításáról beszélünk. Az ő mélytüzű, csillogó játéka: briliáns az előadás foglatában. *Kapás Dezső* rendezői elképzelése szó szerint értelmezte a *Vízkereszt*, vagy *amit akartok* címét: minden ötletet megvalósított, amit csak akart. A darabot *Hidas Frigyes* zenéjével beatmuzsikára hangszerelte, s Illyria hercegségét divatos tengerparti nyaralóként elevenítette meg a színpadon. A kifeszített halászhálók díszletei között, a

magas kék égbolt alatt (*Szinte Gábor* tervei) tarka ruhás figurák mozognak, a napfény, a víz, a sós szél állandó jelenléte ott érződik a játék hangulatán. Talán így elmondva, ez furcsán hangzik. Az elgondolást mégsem találtuk erőszakoltnak, mert a dráma legfőbb mondanivalóját, az életöröm és a természetesség dicséretét hangsúlyozta. Shakespeare a szenvelgést, az őszintétlenséget gúnyolja itt ki, a Vízkereszt hitvallás a sör és a pogácsa, a dal és a móka, a reneszánsz ember teljes élete mellett. A falstaffi részeges Böffen Tóbiás (*Csákányi László*), Nemes Keszeg András (*Márton László*), a tréfacsináló (*Tábori Nóra*) és a bölcs bolond (*Bálint András*) féktelen hancúrozása nemcsak a romlatlan gyermeki jókedvet, hanem az öröm filozófiáját is kifejezi, s ellentétül állítja a stréber, puritán Malvolio életidegen rosszkedvének. *Tomanek Nándor* fancsali Malvolió-ja túlhangsúlyozott karikatúra-vonásaival nem egészen illett bele az előadás mindig emberi megközelítésű látásmódjába.

A színészek néha szomorú darabokban olyan nagyon igyekeznek meghatni bennünket, hogy ezen már nevetnünk kell. Ruttkai Éva, a fiúruhás Shakespeare-hősnő szerepében nevetetni akar és – meghatódunk. Humorában annyi suta báj, cinkos gyengédség van, hogy minden szaván, minden gesztusán megilletődötten kell mosolyognunk. Ruttkaival a költészet lép színpadra, hímporos szárnyak, csillagok rangjelzése nélkül, a földi szerelem inkognitójában. Csak hihetetlenül légiesség mozgása árulkodik tündér származásáról. Sohasem láttunk poétikusabb fenékbe rúgásokat, mint amilyenekkel a párbajra kényszerített gyáva kis Viola, a nem kevésbé gyáva Keszeg András hátsófelét illeti.

Egyszer egy filmkritikában kissé teátrálisnak mondtam Ruttkai játékát. Most el kell ámulnunk az intimitáson, amellyel elfeledteti a nézővel, hogy nincsenek édeskettesben, rajta kívül még mások is ülnek a színházban. A film közelképeinek

személyes közvetlenségével tolmácsolja a shakespeare-i szöveget (*Radnóti Miklós és Rónay György* szép fordításában). Olyan könnyedén és természetesen játssza Viola és Sebastian kettős szerepét, mintha rögtönözne. Szinte elképzelhetetlen, hogy a végső színészi műalkotásban ennyire ne maradjon nyoma a munka erőfeszítésének, pedig valamennyien tudjuk, milyen összpontosított akaratra és szorgalomra, milyen pontosan kidolgozott eszközökre van szükség, hogy a magától értetődő eszköztelenség kecses végeredménye megszülethessen. Ruttkai édes humora, kislányos kedvessége, szavainak és mozdulatainak költészete, művészetének tökélye – mint Olivia grófnő mondja a fiúnak vélt Violáról – „szemembe surrant, s lopva ott maradt megláthatatlanul. Nos, hadd maradjon.”

GYILKOSOK ÉS MEMOÁRÍRÓK

Sherlock Holmes, a legzseniálisabb szimatú mesterdetektív bizonyára csak azért tudott mindenki mást megelőzve a gyilkosok nyomára bukkanni, mert annak idején a kiadóvállalatok tulajdonosai és a nagy lapok szerkesztői mással voltak elfoglalva. Annak idején, de az előzőkben is, a kiadók általában regénykéziratokat olvastak, könyvtárak pókhálós polcain, családi hagyatékok között érdekes naplók, memoárok után kutattak. Saint-Simon és Casanova rég elporladtak sírjukban, mire emlékiratuk a következő évszázadban nyomtatásban megjelent. Ma, fejlettebb és türelmetlenebb korunkban mindez másként van.

Néhány hete olvastam az újságban egy türelmetlen svájci hölgyről, akinek nem lévén elegendő kitartása, hogy megvárja, amíg gazdag papája természetes úton elhalálozik, férje közreműködésével kissé megsiettette a biológiai folyamatot. Az ifjú hölgy megszökött börtönéből, plasztikai műtétet végeztetett arcán, évekig álnéven élt külföldön, s amikor egy újabb bűnügy kapcsán lebukott, kiderült, hogy egy világmagazin megrendelésére már javában dolgozott emlékiratain. S ebben nincs semmi meglepő. Az operált arc, a hamis név legfeljebb a rendőrséget vezeti tévútra, a magazinok szerkesztőit nem. Manapság a lapszerkesztők és kiadók nemcsak a Scotland Yard, de Sherlock Holknes legendás nyomozói tehetségét is megszegényítik. Lábon veszik meg a sztorikat – még szabadlában.

A nyugati üzleti társadalmak e közismert jelenségét, a szenzációéhség kielégítésének jól jövedelmező képtelenségeit foglalja keretbe *Békefi István* komédiája, *Egy asszonygyilkos vallomása*, melyet a *Vígszínház* mutatott be *Várkonyi Zoltán* rendezésében. Békefi a valóság abszurditását megtoldja egy

aprócska lépéssel, és máris készen áll a vígjátéki alapötlet: nem a kabáthoz kell venni a gombot, hanem a gombhoz a kabátot, azaz az előre elképzelt folytatásos magazinvallomáshoz kell utólag reprodukálni a gyilkosságot.

A régi, primitívebb időkben, amikor a modern munkamegosztás korlátlan lehetőségeiről nem is álmodtak, az emberek még saját maguk írták memoárjukat. Szegény Benvenuto Cellininek például egyformán jól kellett ismernie az ötvösmesterség, a szobrászat, a tördöfés és az írásművészet titkait. Ma már ezen a téren is sokat fejlődöttünk. A végleges specializálódás korában az ember egyre kevésbé érthet mindenhez, van, aki a gyilkossághoz ért, van, aki a memoáríráshoz. Irodalmi ügynökségek írók egész seregét tartják készenlétben, akik bármikor hajlandók tollukat kölcsönözni az alany és állítmány egyeztetésében kevésbé járatos gyilkosoknak.

Békefi komédiája egy ilyen szolgálatkész irodalmi ügynökség működéséről szól. Ion Marojan, a főnök sokra vitte, de azért még mindig ki van szolgáltatva a laptulajdonos hatalmasságoknak. A törekvő asszonygyilkosnak tehát, aki három csendes kis munkájával nem keltett különösebb feltűnést, most szenzációt kell produkálnia. Békefi, sajnos, nem használja ki eléggé a közlendő memoár és a gyilkosság megfordított ok-okozati összefüggésének kitűnő alapgondolatát, a lényegét kifejező abszurd helyzetet, a dramaturgiai összetartó erő nélkül szerteszét lebegő számtalan jó és kevésbé jó ötlet közül ez egyik csupán. Nálunk divat a sorok között olvasni, ezért szeretnénk hangsúlyozni: amikor dramaturgiai fogyatékosokról beszélünk, ezeken nem azt értjük, hogy a szerző, jóllehet magyar vígjátékíró, külföldön él – egyszerűen dramaturgiai fogyatékosokra gondolunk, ahogyan a kifejezés külföldön és belföldön egyaránt használatos.

A filmszerű laza szerkesztés nem képes elegendő színpadi feszültséget teremteni, az expozíció hosszadalmas, tulajdonképpen a darab kétharmad része óriásira felfűjt, egyre csak ígérető bevezetés. Az ígéret beváltása azonban összeesapott és elnagyolt. Érthetetlen, hogyan válhat ennyi összezsúfolt érdekesség érdektelenné, ennyi bűnügyi izgalom vontatottá, ennyi extremitás ilyen kevéssé eredetivé, ennyi találó vígjátéki geg ilyen kevéssé mulatságossá. Talán a széthulló építkezésben, talán az írói szemléletben rejlik a hiba, amely a dűrenmatti csillagporral behintett klisék közé, a frivol témaválasztásba is furcsa módon visszahozott valamit az ötvenes évek sematikus látásmódjából a leegyszerűsített jelzésszerű figurákban, a túlságosan hangsúlyozott eszmei mondanivalóban. Leginkább erről vall a színdarab befejezése, a szervesen hozzáragasztott oktató jellegű példázat, amikor is a szellemileg gyengébb felkészültségű nézők számára külön elmagyarázzák, hogy a züllött nyugati világban kizárólag a pénz irányít mindent stb.

1967-et írunk, a néző kezdi megszokni, hogy felnőtt számba veszik, s idegesíti, ha lenéznek.

Várkonyi Zoltán rendezői fantáziája színesebbre, lendületesebbre festette a komédiát. A színpad tagolt háttérére, mint valami filmben, külön életet élt, a nagypolgári parádé fellinis mesevilága elevenedett meg a mélyben: időnként különös alakok siettek át a színpadon, nem tudtuk pontosan, kik ők, honnan jöttek, hová tartanak, mégis szinte észrevétlenül megteremtették a szenzációügynöki lét fellengős közegét.

Darvas Iván játszotta Rudi Böhm, a sokszoros asszonygyilkos hálás szerepét; megragadó volt alakításában a szelíd, odaadó kötelességtudat, ahogyan egy kishivatalnok precizitásával gyakorolta hivatását. *Bárdy György* írója – aki érzékeny stílusát jó szívvel bocsátja érzéketlen gyilkosok rendelkezésére –, *Benkő Gyula* főszerkesztője és *Páger Antal*

családias kedélyű nyomozója kiemelkedett az együttesből. *Szakáts Miklós* Marojanja nélkülözötte a humor ihletését, *Pécsi Ildikó* hitelesen viselte szép és feltűnő ruháit. *Sándor Iza*, *Schubert Éva*, *Dőry Virág* és *Miklóssy György* kisebb karakterszerepekben nyújtottak jó alakítást. Meg kell még említenünk két aprócska, bájos kisgyermeket (egyébként ez Békefi egyik leghatásosabb ötlete), akik szerették volna megtudni, milyen érzés árvának lenni. Gyászruhájukból ítélve, megtudták. Univerzális csodagyerekek. Memoárt, esetleg színdarabot csak azért nem írtak eddig, mert még nem ismerik az ábécét.

A FIATALSÁG TRÜKKJE

Hallottam, egy ismerős tanárnő el akarja vinni osztályát a Pesti Színházba, *Ann Jellicoe* darabjához, *A trükk*-höz, mondván, ez a fiatalokról szóló angol vígjáték végre a fiataloknak szól. Csak annyival szeretném kiegészíteni meglátását, hogy a felnőtteket sem ártana elvinni ehhez az előadáshoz, az összeráncolt homlokú, fásult felnőtteket, akik rég elfelejtkeztek a játék szabadságáról és örömről, s hajlamosak felülni az önteltség mindennapos fontoskodó trükkjeinek. A fiatalok számára valószínűleg természetes közeget jelent a színpadon viharzó elevenség, nem rökönödnek meg a képzelet cigánykerekein, a kamaszhevület kedves gügyeségein. A saját komolyságától megilletődött felnőttontudat esetében már nem ilyen egyszerű a helyzet. A tekintély – amely köztudomásúan szerény humorérzéssel rendelkezik – éretlenségnek minősítheti a szereplők kelekótya viselkedését, mi tagadás, kissé vissza kell zöldsülnie az embernek, hogy maradéktalanul át tudja adni magát a féktelen játékosságnak. Akiből azonban nem vész ki teljesen a gyermeki kedély vidámsága és tiszteletlensége, ezt az éretlenséget pihentető, nagyszerű állapotnak találja, s az előadás után az utcára kilépve, nehéz visszailleszkednie a valóságos értékek megfontolt rendjébe.

A játék hősei, a hencegő Tolen, aki ismeri a hódítás trükkjét, a félszeg Colin, aki nagyon szeretné megismerni, a filozófus hajlamú Tom és a Keresztény Leányvédelmi Egyesület helyett a fiúk oroszlánbarlangjába tévedő vidéki kislány között mély világnézeti szakadék húzódik, mely röviden ebben a kérdésben foglalható össze: hajlandók-e Bösendorfer zongorának nézni egy ócska vaságyat? A motorbiciklis Casanova megvetően gyerekségnek nevezi a fantázia

nyilvánvaló szárnyalását, ő szegény az ágyat ágynak látja, szigorúan praktikus rendeltetéssel (nem az alvásra gondol), mialatt a három őrjöngő művész megszegyenítve az alacsonyrendű utilitarista szempontokat, vidáman klimpírozik az acélsodronyon.

Tulajdonképpen ennyi a vígjáték jelképes gondolati magva. A fantázia, a természetesség, az őszinte vonzalom győzelmet arat a földhözragadtság, a nagyképű póz, az érzelmi ridegség fölött. Éppen elegendő mondanivaló s csak zavaró ráadás a mélyértélmű erőszak-szimbólum, mely Tolen alakját a német fasizmussal próbálja rokonítani. *Richard Lester*, a színdarab irodalmi értékét messze túlszárnyaló filmjéből (nálunk *A csábítás trükkje* címen játszották) ki is hagyta ezt az erőszakolt gondolattársítást, nála Tolen a felnőttek képmutató, hazug társadalmának méltó képviselője, lelke mélyén gyáva kispolgár.

A Pesti Színház fiatalokból álló remek együttesének nehéz volt megküzdenie Lester emlékezetes filmjével, hiszen az utóbbi évek egyik legnagyobb világsikere volt, a cannes-i fesztiválon 1965-ben nagydíjjal tüntették ki. *Kapás Dezső* színpadi rendezésének elsőrendű élménye a ritmus, a száguldó, mindent elsöprő fiatalos tempó, amely valósággal sportteljesítmények elérésére ösztönözte a színészeket. Nemcsak tehetséggel és jókedvvel kellett győzni szerepüket, de fizikai energiával is. Szerencsére egyiknek sem voltak híjával, s így *A nyár* után a tavasz is betört a Pesti Színház színpadára.

A férfiúi sikerekre vágyó ifjú tanárt nehéz odaképzelnéni a katedrára, maga is némi pedagógiai simításokra szorulna még. *Tahi-Tóth László* azonban annyi belső kedvességgel, ártatlanságot tettető humorérzékkel formálta meg Colin figuráját, hogy tökéletesen meggyőz bennünket: embersége és erkölcsi tisztasága (melytől bármennyire is igyekszik, nem képes megszabadulni) felér a tantestületben eltöltött szorgos

évtizedek tapasztalataival. *Halász Judit* Nancy szerepében el tudta felejtetni a meghatóan csúnya és esetlen *Rita Tushingham* alakítását, kivételes komikai adottságaival a maga sutácska kislány-egyéniségéhez formálta át Nancy lényét, a kölyökállatok ügyetlen bájával mozogva az ismeretlen férfitársadalomban. Ahogyan megleli az átmeneteket a jólneveltség, az ijedtség, az ámuldozás és a hancúrozásra való ösztönös hajlandóság között, ahogyan a bosszúállás mámorában meggyőződés nélkül, de büszkén ordítja világgá, hogy megerőszakolták, s ebbe még némi sajnálatot is belevegyít, hogy ez nem történt meg – színészi bravúr. *Halász Judit* és *Tahi-Tóth László* méltó partnerének bizonyult *Tordy Géza* is, a kissé kótyagos pozitív hős, a mély erkölcsi igazságokat elhintő beat-rezonőr szerepében.

A dinamikus együttesből csupán *Kovács István* Tolen alakítása rítt ki, mintha a többiekétől teljesen elütő színészi és rendezői festékanyaggal vázolták volna a színpad tarka kanavaszára. A keverékből éppen csak a humor maradt ki, pedig valójában ő a darab legnevetésesebb figurája. Ha Tolen ilyen bágyadt szépfiú, aki nyúlánkságával, arcvonásainak harmóniájával, díszszembkendőjének páváskodó eleganciájával bódítja el a lányokat, a képlet túlságosan nyilvánvaló lenne, s akkor nem értjük, miért beszélnek állandóan a csábítás titokzatos trükkjéről, melynek birtokában Colin előtt is éppoly szédítő perspektívája nyílhatna meg a hódításnak. Nem véletlenül volt Lester filmjében Tolen töpszli, pisze orrú jampec, aki jelleméhez illően feltehetően magasított sarkú cipőt hordott. Tolen trükkje olcsó trükk, amely lelepleződik a jókedv, a természetesség, a képzelőerő egyetlen sugarára: s valószínűleg épp ezekben rejlik a fiatalság – ha úgy tetszik, az a bizonyos örök fiatalság – trükkje.

TUDOMÁNY A MUSICAL SZOLGÁLATÁBAN

Az utóbbi időben talán még a legszigorúbb irodalomprofesszorok is belefáradtak a felháborodásba, amikor ismét és ismét arról értesülnek, hogy a világirodalom klasszikus műveiből, melyekről ők az áhítatos tisztelet hangján beszélnek diákjaiknak, filmet, musicalt, vagy ne adj isten, revüt készítenek. Ha azt hallják, hogy az Ómagyar Mária Sirlamat zenés komédiává, a francia felvilágosodás Nagy Enciklopédiájának huszonnyolc kötetét dokumentumdrámává dolgozzák át, bizonyára csak beletörődően legyintenek. Sőt, akadnak a korszellemhez alkalmazkodó, engedékenyebb tekintélyek, akik személyesen is hajlandók közreműködni a profán vállalkozásban.

Nevill Coghill-t, az oxfordi egyetem tudós professzorát, a kora reneszánsz vagy inkább késő középkor nagy angol költője, *Geoffrey Chaucer* legkiválóbb mai kritikusaként tartja számon a szakirodalom. Ő fordította le Chaucer *Canterbury meséi*-t modern angol nyelvre. Nos, Coghill professzor nem átalotta elfogadni *Martin Starkie* rendező ajánlatát, készítsék el együtt a *Canterbury mesék musical-változatának* szövegekönyvét. Az irodalomtudomány szempontjait is figyelembe vevő dramatizáláshoz *Richard Hill* és *John Hawkins* írt angol népzenei elemekkel ötvözött beat-muzsikát.

Coghill professzor valószínűleg mindenkinél jobban tudta, hogy Chaucer életvidám realizmusát, vaskosan egészséges humorát korántsem szentségteleníti meg a színpadi feldolgozás, hiszen a *Canterbury mesék* megírása idején éppúgy a legnépszerűbb középkori műfajba tartozott, mint a mi modern korunkban a musical vagy a film. Jellegzetes középkori kerettörténet foglalja egybe a verses novellák füzérét, melyek között a vallásos legendáktól a trágár fabliau-kig minden

akkoriban divatos árnyalat megtalálható. Az indíték természetesen illedelmes, vallásos fogantatású. A véletlen összetereelte zajos társaság, amellyel Chaucer Southwerkben, a Dolmány fogadóban összetalálkozik, Canterburybe készül, zarándokútra a vértanú Becket Tamás sírjához. Hogy a hosszú úton az idő jobban teljék, az útitársak mesékkal szórakoztatják egymást.

A József Attila Színház együttese Chaucerhez illő tenyeres-talpas bájjal, egészséges harsánysággal eleveníti meg az összekötő történetet és a dramatizálásra kiválasztott négy borsos históriát. Mert talán mondanunk sem kell, hogy Coghill professzor nem az áhítatos legendákat találta alkalmasnak a mai közönség irodalomtörténeti érdeklődésének felébresztésére. A molnár, az ispán, a kalmár és a bath-i asszony meséje a nemiséget és általában a test életfunkcióit olyan magától értetődő nyíltsággal, vérbő humorral tárgyalja, amitől a mai kor nézőjének álszemérmes konvenciókkal megbéklyózott és ugyanakkor a rafinált szexualitás iránt felcsigázott képzelete elszokott.

Ezeknek a pajzán színpadi anekdotáknak tárgyi főszereplője az ágy, mégpedig nem átvitt értelemben. A történelmi bútordarab mind a négy epizódban ott áll függőlegesen a színpadon, szemben a nézőtérrel, s a közönség ugyanabból a felülnézeti perspektívából láthatja a fontos dramaturgiai aktusokat, mint a vértanú Becket Tamás, ha netalán egy felhőre könyökölve letekintene a mennyekből. *Szirtes Tamás*, az előadás tehetséges fiatal rendezője a perspektíva törvényeit nem ismerő középkori metszetek világát stilizálta a színpadra (a kitűnő díszlet *Szinte Gábor*, a jelmezterv *Witz Éva* munkája), s azt a kezdetleges síkszerű ábrázolást a humor bájosan eredeti forrásává változtatta. A jó kedélyű zarándokok furnérlemezből kivágott tarka lovaik farát föl-le billegtetve, vidám beatzenére ügetnek Canterbury és a siker

felé. *Bodrogi Gyula, Szemes Mari, Voith Ági, Kállai Ilona, Káló Flórián, Szabó Ottó, Horváth Gyula, Benkő Péter, Újréti László* és a többiek, kicsattanó temperamentummal személyesítették meg az élet élvezeteit gátlástalanul habzsoló, az akadályokat furfanggal, vagy akár tündéri csodák segítségével mindig lebíró, vérmes hősoket.

*

A vaskos humortól idegenkedő, kényesebb ízlésű közönség is meglelheti a szája íze szerinti csemegét, mert musicalváltozatokban aztán nincs hiány.

Eugène Seribe, a múlt század hihetetlen sikerű és hihetetlen termékenységű drámagyárosának *Egy pohár víz-éből Mészöly Dezső*, a kiváló műfordító és irodalmár írt *Sakk-matt* címmel verses komédiát. A tetszetős mesévé szelídített sakkdramaturgiai fantáziát *Fényes Szabolcs* behízselgön kecses muzsikájával a Madách Színház habosította színpadra.

Seribe drámatörténeti jelentőségét is figyelembe véve sem valószínű, hogy akadna bárhol a világon irodalomprofesszor, aki felzúdulna az átdolgozás szentségtörésén. Scribe-et nem jegyzi az irodalomtörténet. A zseniális üzleti tehetséggel és drámaszerkesztési érzéssel megáldott író „bedolgozók” közreműködésével termelt négyszáznyi darabjából, úgy mondják, az *Egy pohár víz* a legjobb. (Nem vállalkoznék rá, hogy az állítás igazságát személyesen ellenőrizzem.) Mészöly graciöz mesejátékká stilizálta a sikeres vígjátékot, irónikusan hangsúlyozva a seribe-i szemlélet naivitását és mesterkélttségét, s már a címben is kiemeli: a darab nem más, mint gáláns udvari intrikák, szerelmi és politikai cselszövések csúfondáros sakkjátszmája. A szellemesen játékos versek sem feledtetik a vállalkozás leheletnyi anakronizmusát: a mindent elburjánzó verses

történelmi drámák századából származó prózai darabot a prózai huszadik század második felében szedik versbe.

Kerényi Imre immár nevezetessé lett stílusérzékével gáláns rokokó ünneppé finomította a bonyodalmas történelmi vígjátékot, a politikai manőverekről a szerelmi manőverekre irányítva a figyelmet. Mert tulajdonképpen itt is az ágyról van szó, akár a Canterbury mesék színpadi változatában, csak éppen a csiklandós képzelet színpalai mögé rejtve. A seribe-i cselekmény végül persze nem hódol be a XVIII. század frivol erkölcsének, nagyon is tiszteletben tartja salát korának polgári illemszabályait.

Köpeczi Boócz István halványkék-fehér díszlete és jelmezei mókásan stilizált kora rokokó (ámbar XIV. Lajos életében talán nagyon is korai) mesevilágot teremtenek a színpadra. Minden csupa kecs, báj, tüll. Vattacukor és habfelfújt. Egészen elvásik a fogunk a sok édességtől. *Gábor Miklós* Bolinbroke lordja mintha jókedvében szándékosan rivalizálna az operettszínpadok énekes-táncos intrikusáival. Mesterien ripacskodik, szemmel látható örömmel engedi el magát a szellemi és testi izmokat lazító zenés színes gimnasztikában. Ellenfele, Marlborough hercegné szerepében *Tolnay Klári* itt is megőrzi vonzó, finoman realista játékstílusát. A fiatal szerelmesek (*Szilvássy Annamária* és *Balázsovits Lajos*) rizsporos párkája alatt az ész helyét rózsaihat foglalja el. *Domján Edit* epekedő kacérsággal alakítja az országlás és háborúzás mesterségéhez mit sem konyító szép királynőt, aki a pasztellkék szerelmi sakkjátszmában is mattot kap.

Nevill Coghill és Mészöly Dezső megcáfolni óhajtják az örök szemrehányást, hogy a komoly irodalmárok lenézik a könnyű műfajt. Példamutatásuk nyomán a fejlődés távlatai

beláthatatlanok. Még megérhetjük, hogy a jövő musical-
szövegírói az irodalomtudomány kandidátusi fokozata nélkül
közelébe sem merészkedhetnek a színházaknak.

EINSTEIN ÉS AZ AUTÓSTOP

A színpadon felfüggesztett hatalmas fényképen Einstein zseniális clown-feje néz szembe a József Attila Színház közönségével. Mindentudó, szomorú tekintetében túlvilági kétség. Tér, idő, tömeg, mozgás és sebesség titkai, mindez semmiség a titokhoz képest: milyenek a mai fiatalok?

Ivan Radoev bolgár költő és drámaíró *Rómeó, Júlia és az autóstop* összefoglaló című két egyfelvonásosa nem kevesebbre vállalkozik, mint hogy feleletet adjon az ominózus kérdésre, milyenek a mai fiatalok? De milyenek a mai középkorúak? És milyenek a mai öregek? És milyenek voltak a fiatalok Shakespeare, milyenek Szókratész korában? Kétségtelen, akkor is maiak voltak és fiatalok. Igen ám, de nemcsak Rómeó és Júlia alakja jelképezte az akkori fiatalságot, „mai fiatal” volt a töprengő Hamlet királyfi, a makrancos Katalin, a kétbalkezes Keszeg András, s valószínűleg a szentivánéji erdőben Thisbe leányszerepét próbáló mesterember állá is pelyhedzett még. Lehet-e egyáltalán az ilyen általánosságban feltett kérdésre válaszolni? Csak általánosságban. Ivan Radoev miniszoknyás Júliája, farmernadrágos Rómeója általánosságban kedvesek, szerelmesek, romantikusak és hányavetiek. Vidámak, érzelmesek, kötelességtudóak és álcinikusak. Általánosságban szeretik a modern zenét, és általánosságban ropják a shake-et. Felnéznek az öreg Einstein atyaúristenre, s nem feledkeznek meg a vietnami háború valóságáról. Szeszélyes csacskaságokat fecsegnek, s az élet jelenségeihez költői reflexiókat fűznek. Harsog a magnetofon, s a népszerű francia, angol, olasz, amerikai számok elnyomják szegény mai Rómeó és Júlia szavait, mintha a zene kölcsönként nyelve, a dalok idegen szövegének hangulata többet, megfoghatatlanabbat tudna kifejezni saját dadogó gondolataiknál.

Aszen Sopov bolgár vendégrendező a szöveg, a zene, a mozgás, a látványos színpadi effektusok valamennyi lehetőségével élő komplex színházból adott ízelítőt, hozzáértéssel és invenciával. Egy-egy rakoncátlan pillanatban azonban, amikor a reflektorok munkája túlságosan szemünkbe ötlött, amikor a dalok túlságosan gyakran, túlságosan angolul, túlságosan franciául szólaltak meg – az egyik remek francia sanzont például *Pálos Zsuzsa* és *Koncz Gábor* sorról-sorra fordítgatva énekelte magyarul, amikor a színészek a legváratlanabb helyzetekben meghökkentő koreográfiába lendültek, az volt a benyomásunk, mintha valami modern Andersen-mesét látnánk megelevenedni. A félreállított technikai alkalmatosságok lázadását, a magnetofon, a hangszórók, reflektorok és táncpíók forradalmát, az elnyomott, bár tehetséges tárgyak felszínre törő szereplési vágyát, kaján bosszúját az írott szövegen, melyet addig alázatosan kellett szolgálni. Persze mindez csak a fáradékony néző rémképe lehetett, n'est pas, isn't it?

Az autóstopos kis Júliáról és a benzinkútkezelő Rómeóról szóló másik darab már hagyományosabb drámai eszközökkel épül. A vidám történet burkában filozófikus eszmefuttatás a fiatalság hitéről, alaktalan vágyairól, a felnőttek kisszerű érdekektől behálózott világában való megcsalatkozásáról. A vers, amely az egyfelvonásos előtt elhangzik, nagyon szép. Mindkét művet, s természetesen a versbetéteket, *Nagy László*, a bolgár költészet leghivatottabb tolmácsolója fordította, s ez a tény önmagában is rangot adna a produkciónak.

Itt a második részben az íróhoz és a fordítóhoz önkéntes szerzőtárs is csatlakozik: *Bodrogi Gyula*, a benzinkutas fiú alakítója. Mintha Truffaldino commedia dell'arte figuráját játszaná tovább a modern, autóstopos Bulgáriában. Nem lehet pontosan tudni, hol végződik Radoev szövege és hol kezdődik Bodrogi rögtönzése, bár sajnos, néhány kedélyes

megjegyzésnél mégiscsak sejtjük. Bodrogi saját lakásában valószínűleg feszélyezettebben mozog, mint a színpadon. Itt olyan látványosan jól érzi magát, hogy mi nézők – néha félig nevetve, félig bosszankodva – kénytelenek vagyunk vele együtt örülni a természet csodálatos rendező kedvének, mely a halat a vízbe, a madarat a levegőbe, Bodrogi Gyulát pedig a színpadra irányította. *Voith Ági* és *Tóth Judit* ez alkalommal inkább csak asszisztensnői minőségben szerepelt az elsőpró temperamentumú Truffaldinov mellett.

Szólnunk kell *Stefan Szavov* kitűnő díszleteiről, különösen a benzinkút-állomás üvegfalú belső helyiségének és a távlatokat sejtető éjszakai országút bravúros termegoldásáról. Szavov országútját valóban végtelennek képzelhettük, melyen a fantázia kétszáz kilométeres sebességgel száguldhat a jelképes tenger felé.

AZ ESZMÉNYI FELESÉG

A házasságról szóló töméntelen aforizma között mintha emlékeznék valami olyasmire, hogy jó barátságból rossz házasság születik. Ezt a bölcsességet látszik alátámasztani *Neil Simon Furcsa pár* című vígjátéka a Pesti Színházban. A megállapítás igazságát csak általánosabb érvényűvé teszi az a mellékkörülmény, hogy ennek a házasságba torkolló barátságnak főhőse történetesen két férfi, akik a feleségüktől való válás megrázkódtatása után az agglegényi béke kikötőjében szeretnének lehorgonyozni. Egyikük azonban vérében hordozza az „eszményi” feleség tulajdonságait, túlzó rendszeretével, gondoskodásával, féltékeny duzzogásával tökéletes hitelességgel sikerül megteremtenie – legalábbis külsőségeiben – egy rossz házasság illúzióját. A házasság intézményének aggasztó tüneteire a férfi és nő kapcsolatában már nagyon sok író felfigyelt az emberiség történelme során, de csak Neil Simonnak, a sikeres amerikai vígjátékszerzőnek sikerült a jelenségek feltárásában oly módon a lényegre absztrahálnia, hogy a végső képlet cáfolhatatlanságát nemcsak két férfi, de még két kandúr vagy két növény együttélésében is bizonyítani tudná.

A kellemes kis vígjátékot a rendszerető „feleség” jellemének komikuma tartja össze, s csak a „férj” idegrendszerének teherbíró képessége szabja meg, hány felvonásra futja az egyetlen húron játszó mulatságos alaphelyzetből. Párizsban például – szavahihető szemtanúk beszámolója szerint – egyre sem futotta, az előadás rögtön szellemtelenségbe és unalomba fulladt. E tapasztalatok ismeretében értékelhetjük igazán nagyra *Várkonyi Zoltán* rendezői, *Tomanek Nándor*, *Bárdy György* színészi, és *Örkény*

István fordítói bravúriját, akik az inkább csak a lehetőséget kínáló darabot kacagtató és felfrissítő színházi estévé dúsították. A jellegzetes groteszk látásmódot tükröző dialógusok, az észjárás és a csattanók ismerős vérmérséklete gyanút keltenek, hogy Örkény fordítására inkább az adaptáció megjelölés illenék.

Várkonyi Zoltán rendezése a komédia egyetlen húrjából az ötletek zenekarnyi változatosságát csalta elő, s ami ennél nagyobb érdem, ötletei egytől egyig alárendelték magukat a jellemek belső parancsának. Az előadás sikerének titka talán abban rejlik, hogy a komolyan aligha vehető jellemeket éppoly komolyan veszi, mint egy lélektani dráma esetében. A játék láthatatlan fegyelme, meghúzódva a bolondozás könnyed látszata mögött, a mulattatás választékos élményével örvendezteti meg a nézőt. A leheletnyi emberi tartalmú, inkább ügyes, mint elmés vígjáték előadását az átgondoltság és a művészi kidolgozás olyan alapossága jellemzi, amelyet szívesen látnánk viszont nem egy nagy lélegzetvételű, jelentősebb mű színpadra állításánál is.

Tomanek Nándor a *Furcsa* pár főszereplője. Ő az, aki furcsa. Alakítása azért ellenállhatatlanul komikus, mert tragédiát játszik. A legteljesebb belső hitellel éli át egy szőnyeg baljós konfliktusát a lehullott cigarettahamuval, egy odakozmált ételremek sötét végzetét, a háziasszony önfeláldozó rabszolgaságának mártíriumát. És mindezt anélkül, hogy egyetlen nőies mozdulatot tenne. Bárdy György a kénytelen férj szerepében ideális áldozata a takarékos és gondoskodás fegyverével gyilkoló házias produkciónak. *Kozák László, Prókai István, Fonyó József és Szatmári István*, a péntek esti pókerparti állandó részvevői érzékletes légkört teremtettek a furcsa játék köré. *Halász Judit* és *Szegedi Erika* két vihogó amerikai típusbabát játszott kislányos jókedvvel, ők az eszményi feleségben vélték felfedezni az eszményi férjet.

MISS SHERLOCK HOLMES

Kezdetben a nők még csak áldozatok voltak a bűnügyi történetekben. Aztán gyilkosok is. Aztán detektívregény-írók, mint *Agatha Christie*. Az igazi emancipációt azonban mégiscsak az jelentette, amikor Miss Marple, egy lelkes műkedvelő-nyomozó vénkisasszony, találékonyságból és logikából, többszörösen leckét adott a Scotland Yardnak. Agatha Christie népszerű hősnőjének kalandjaiból detektívfilmsorozat készült Angliában, s a női Sherlock Holmes alakját az angol filmművészet „first lady”-je, a matróna korú *Margaret Rutherford* személyesítette meg. A fáradhatatlan idős hölgy nemcsak átvitt értelemben kardoskodott az igazság mellett, de a sorozat egyik filmjében – miután egy iskolahajón felfedezte az elengedhetetlen gyilkosságot – bravúrosan kardpárbajt vívott a hajó kapitányával, s talán mondanunk sem kell, ki győzött kettőjük közül. Rutherford asszony eredetileg semmiképpen sem akarta elvállalni Miss Marple szerepét, nem tudta elviselni a gondolatot, hogy gyilkossági ügyekbe keveredjék, s csak Agatha Christie hosszabb rábeszélésére változtatta meg szándékát. „Végül is úgy fogtam fel ezeket a detektívfilmeket – mondta egy nyilatkozatában – mint a régi erkölcsjátékokat, melyeket egykor a templomokban adtak elő, a közönség nevelésére.”

A József Attila Színházban bemutatott Agatha Christie-dramatizálás, ha nem is templomban játszódik, de nagyon közel a templomhoz: a paplakban. *Gyilkosság a paplakban* – ez a bűnügyi komédia címe, s röviden ennyi a tartalma. Margaret Rutherford tulajdonképpen rátapintott a lényegre, a detektívregény, a bűnügyi színdarab, a krimifilm a mai kor moralitás-műfaja, az erkölcsi alapelveknek éppoly leegyszerűsített szembeállítás, mint amilyen a 17. században a Bűn és az Erény allegorikus küzdelme volt. A Bűnt a 20. század

moralitásában Gyilkosnak nevezik, s a Miss Marple-féle lelkes detektív igazságszomja és meg nem alkuvása képviseli az Erény győzelmét. A krimi – legalábbis szándékában – roppant erkölcsös műfaj. Kérdőjelek csak a befejezésig kísértenek, a találókérdés megoldása példaszzerű felkiáltójelben végződik. A bűnös lelepleződik, elnyeri büntetését, s ezt a következetes alapelveket az életet hívebben visszatükröző realista irodalom nem juttathatja mindig érvényre.

A krimi-műfaj szakértői azt mondják, a Gyilkosság a paplakban nem tartozik az igazán jó bűnügyi rejtvények közé. Nem mernék velük vitába szállni, hiszen be kell vallanom, nekem még a gyilkos személyét sem sikerült előre kitalálnom. Talán azért nem, mert a sejtelmeket sugalló vagy félvezető fordulatok kibontakozása helyett a Miss Marple figuráját alakító *Gobbi Hilda* elragadóan mulatságos játékára figyeltem, s az emberábrázolás rejtélyei izgalmasabbnak bizonyultak a „ki a gyilkos?” elnevezésű számtanpélda levezetésénél. Gobbi Hilda rendkívül szórakoztató jellem-krimije felkeltette gyanakvásunkat, hogy Miss Marple zseniális detektívszimata tulajdonképpen nem más, mint ellenállhatatlan erejűvé felfokozott, emberfeletti méretűvé növekedett, közönséges szomszédasszonyi kíváncsiság, egy minden lében kanál, leselkedő vénkisasszony, más körülmények között vészterhes kombinatív tehetsége. Hogyan is kelhetnének versenyre a rendőrség száraz képzeletű hivatásosai ennyi ösztönös nyomozói adottsággal? Gobbi bűbájos ártatlansággal ábrázolta Miss Marple természetes érdeklődését, mellyel nemcsak a bűnügy fejleményeit, hanem a színpadi élet legapróbb jelenségeit is kísérte, s ha az ember megpróbálta az ő hamiskás tekintetével követni a játékot, a dolgok nyomban fonák humorukban mutatkoztak meg szemünk előtt.

Kazán István rendezése kitűnő érzékkel teremtette meg az angol vidéki élet légkörét (ebben része volt *Wegenast Róbert*

díszletének és szellemes jelmezeinek is), hozzáértéssel adagolta a félrevezetés és a ráismerés feszültségét, a színészi játékot azonban nem tudta egyneművé gyúrni. *Gobbi Hilda, Mádi Szabó Gábor, Bujtor István, Újréti László, Náray Teri, Téri Árpád, Kállai Ilona* és *Sólyom Ildikó* alakításának reális tónusai sehogy sem elegyedtek a vásári komédia színeivel, amit *Tóth Judit, Esztergályos Cecília, Bárány Frigyes* és *Láng József* játéka képviselt. Mit keres a bohózati harsányság a bűnügyi szalondrámában? Ezt talán még a zseniális Miss Marple sem tudná kinyomozni.

A KÉTFEJŰ NÉZŐ

„Pénz, pénz, rengeteg pénz...” – énekli boldogan Elise nagyságos asszony a József Attila Színház színpadán, *Paul Gavault* és *Robert Charvay* bohózatában, miután öreg férje szíveskedett elhalálozni, tízmillió frankos örökséget hagyva ifjú feleségére. A végrendelet azonban szőrén-szálán eltűnt. Mi lesz most pénz nélkül Elise nagyságos asszonnyal? Miből fizeti ki az előkelő divatszalonból rendelt csábpongyoláit? Teremtőm, talán menjen el dolgozni? Lám, micsoda veszélyekkel terhes a századfordulón egy úriasszony élete. A komornájáé bezzeg kockázatmentesebb. Kokottként az öregurak pénzéhez végrendelet nélkül is hozzájuthat.

Pénz, pénz, rengeteg pénz... valószínűleg ez a lehetőség vonzotta a József Attila Színház vezetését is, amikor a francia polgári bohózatok legsilányabbjai közül előkereste az áporodott parfümű ötlettelenségnek ezt az igen szép példányát. Talán valakit megtéveszt, hogy a *Valami mindig közbejön* című, bohózatnak éppenséggel nem nevezhető bohózatot *Molnár Ferenc* fordította, de hát ne feledjük, még Molnár Ferencnek is szüksége volt néha pénzre, pénzre, rengeteg pénzre. Az igénytelen nyári produkciónak szánt zenés bohózatnak persze nincs okvetlenül szüksége az irodalmi rang némi visszfényére. Szüksége van azonban némi jó ízlésre, némi szellemre, a jellemekből, helyzetekből fakadó őszinte vidámságra. S ez az, ami teljesen hiányzik Gavault és Charvay urak műalkotásából, akik egyébként valószínűleg legmerészebb álmukban sem remélték, hogy termékük egy pesti színház jóvoltából ilyen halhatatlanságot ér meg az időben.

Tulajdonképpen kár sok szót pazarolni a *Valami mindig közbejön*-re, melyben semmi sem jön közbe, ami ne lenne már-már imponáló szemtelenséggel banális, ha ez a választás nem

hívna fel ismét a figyelmet a műsorpolitika tudathasadására. Amíg a komoly daraboknál aggályoskodó mérlegelés fontolgatja a mű mondanivalójánál a képzettársítás legtávolabbi lehetőségeit is, az úgynevezett könnyű műfajban a legromlottabb, legsekélyebb gondolat is szabad utat kap, ha mindezt énekelve, táncolva adják elő. Mintha a nézőnek két feje volna: egy az „igényes” művek eszmeiségének befogadására, egy másik pedig az „igénytelen” szórakozás számára fenntartva, s ebben a két fejben még csak véletlenül sem keveredhetnének össze a gondolatok.

A poshadt morál, amely e poros budoár-bohózatból árad, nem azért visszatetsző, mert sikamlósabban szól a szerelmi kapcsolatokról – még ehhez sincs igazán bátorsága –, hanem mert magától értetődő cinizmussal hirdeti a szerelem árucikkjellegét, bájos természetességgel fogadva el a szerelem és a pénz csereérték-összefüggését. A hivatalos polgári etiketten persze az ilyen darabokban végül sohasem esik csorba. S ha legalább a komédia szellemes lenne és mulatságos... Szakmailag azonban olyan kezdetleges, hogy igazán nagy beleélő képességre van szükségünk, ha meg akarjuk érteni a színház választását. *Szenes Iván* versei, *Lovas Róbert* zenei betétjei, ezerszer hallott ritmus- és dallamvilágukkal, valóban csak Pavlov kutyájának reflexeire emlékeztető ingerhatásokkal tudják kiváltani a néző kellemes közérzetét. *Benedek Árpád* rendezése a jobb sorsra érdemes kedves és tehetséges színészek, *Voith Ági*, *Bodrogi Gyula* és *Ráday Imre* alakításából sem tudott eredeti ötleteket kicsiholni. Játékukon eluralkodik a rutin.

A sikert persze sikamlós, egy- vagy kétértelműséggel, egy kis tánccal, énekkel nem nehéz előidézni. Mintha elvarázsolt kastélyban lennénk. A legnagyobb munkáskerület színházának nézőterén a tenyerek a zene ritmusára lelkes, ütemes tapssal, megkönnyebbülten üdvözlik a történet boldog befejezését. Az élet mégiscsak szép és igazságos. Hiszen Elise

nagyságos asszony megtalálta a végrendeletet. Elise nagyságos asszonynak továbbra is telik strucctollas pongyolára, pezsgőre, cselédre. A sötét felhők szétoszlottak. Elise nagyságos asszonynak nem kell dolgoznia.

JÁTÉK A SZÍNHÁZBAN

LEGENDA A DICSŐSÉGES FELTÁMADÁSRÓL

Leckét kaptak a lengyelektől, leckét kaptak a *Thália Színház*-tól mindazok, akik a darab címét elolvasva – *Legenda a dicsőséges feltámadásról, úgy amint azt a Szent Evangéliumokból összeszedegette, és megverselte Wilkowiecki Mikolaj páter a czestochowai szerzetes barát, az Úrnak 1575. esztendejében* – kissé elhúzták a szájukat, gondolván: egy drámatörténeti emlék kegyeletteljes és ennek megfelelően kegyeletteljesen unalmas bemutatásának lehetnek tanúi. Bármilyen furcsán hangzik, de e középkori misztériumjáték színre vitelében az évad egyik legmodernebb, legeredetibb színházi produkcióját üdvözölhetjük, mely elevenebb és mulatságosabb élményt nyújt nem egy mai témájú vígjátéknál.

De hiszen ez képtelenség, fából vaskarika – mondhatja valaki –, nincs az egyetemes drámatörténetnek egyhangúbb és sivárabb korszaka a középkori egyházi színjáték évszázadokig tartó uralmánál. A bőbeszédű és együgyű történetek hogyan tudnának bármi kapcsolatot találni a modern ember kételkedéstől és intellektualizmustól megérintett, bonyolult lelkivilágával? El kell ismerni, a hitetlenkedésnek nem kevés alapja van. A középkor színházi kultúrája nem hozott létre egyetlen remekművet sem, a keresztény egyház szigorú és féltékeny ellenőrzése csírájába fojtott minden eredeti megnyilatkozást. A papság korán felismerte a játéokban, a látványosságban rejlő hatalmas vonzerőt, és igyekezett saját céljai érdekében felhasználni. Az idők folyamán azonban egyre több szórakoztató, profán elem került a szentírás egyes részeit megelevenítő hagyományos jelenetek közé, úgyhogy az egyház tanácsosnak látta az előadásokat a templom falai közül kivinni előbb a templom előcsarnokába, majd a templom előtti térre

vagy a piacra. A misztériumdrámák most már a nemzeti nyelveken szólaltak meg, s mind nagyobb szerep jutott bennük a komikus mozzanatoknak, az ősi pogány kultikus játékból eredő népi elemeknek és a realitásból táplálkozó vaskos paraszti tréfáknak.

A czestochowai szerzetes barát által lejegyzett és csodálatos épségben fennmaradt lengyel misztériumjáték ebből az élettelibb kései korszakból való, és *Kazimierz Dejmek*-nek, a varsói Nemzeti Színház igazgatójának és rendezőjének átdolgozása e bővérű, egészséges népi irányban gazdagította, amikor a komikus közjátékokba máshonnan kölcsönzött szövegrészeket illesztett. De ez még mindig nem szolgálna elegendő magyarázattal arra az üde és ritka élményre, amelyben a varsói előadásból ihletet merített Thália Színház-i bemutató részesített bennünket. Nem akarta a színház naturalista hűséggel reprodukálni, milyen lehetett egy középkori misztériumdráma, hanem eljátszotta, hogyan is látná a modern néző – ha valamiképpen csodálatos utazást tehetne vissza az időben – mai szemléletével, mai tapasztalatával, mosolygó és kissé meghatott fölénnyel az egykori előadást.

Tulajdonképpen ravasz pszichológiai fogás ez, a hiúságra és huszadik századi öntudatra apellál, mondván: kedves mai néző, tudjuk, összehasonlíthatatlanabbul műveltebb és felvilágosultabb vagy az egykori jámbor polgároknál, de hát éppen ezért fogadd kellő megértéssel és bölcsességgel ezt az együgyű históriát, és ne szégyellj mosolyogni naiv báján.

Az irónikus távolságot az egykori darab és a mai néző között az elidegenítésnek fölöttébb hatásos módszere teremti meg, melyet *Shakespeare* is felhasznált a *Szentivánéji álom*-ban, a mesteremberek kacagtató, groteszk előadásánál, egyszerre gúnyolva ki a darabot és az alkalmi színészeket. Tudnunk kell, hogy a középkori misztériumdrámákat nem hivatásos színészek adták elő, az aktorok a társadalom minden

rétegeből kerültek ki, a szerepeket a rendezéssel megbízott egyházi személyek a társadalmi rang szerint osztották ki. Nos, Kazimierz Dejmek modernizálása a mai színészeket összetett, kettős feladat elé állítja: egyrészt el kell játszaniuk a hajdani csetlő-botló műkedvelő parasztokat és polgárokat – akik talán életükben először szerepeltek nyilvánosság előtt, és elképzelhetően nem voltak valamennyien káprázatos színészi tehetségek –, másrészt magukat a megelevenített bibliai személyeket és a közjátékok talpraesett, szókimondó népi hőseit. Dejmeknek nem lehet valami jó véleménye az egykori aktorok képességeiről, mert a szereplők nemcsak a szövegüket mondják fennhangon, de a nekik szóló rendezői utasításokat is, ezáltal a derültség nem szűnő örömét szerevezve meg a nézőknek.

A Thália Színház előadását – *Szinetár Miklós* kedvesen groteszk, harmonikusan szellemes rendezését – az erőteljes népi stilizáció jellemzi leginkább, a színpadi események felfogása Hány János népmesei elemekkel teleszótt, népi fantáziával megelevenített világára emlékeztet. Nem kevéssé segítette ebben a kitűnő fordítás: *Elbert János* tolmácsolása nyomán *Mészöly Dezső* költötte magyarra a lengyel szöveget, munkája a stílusremeklés bravúrja. Szinetár remek ösztönnel egy ügyetlenke misztériumelőadást idézett fel, a komikum kiapadhatatlan forrására bukkanva ezáltal.

Pedig a misztériumdrámák egykori színpadi technikája csodálatos fejlettséget ért el, a mártírok megkínzásának bemutatását naturalista tökélyre emelték, bőven folyt a tyúkvér, melyet a mártírt alakító színész tömlőben hordott a jelmeze alatt, dörögtek az ágyúk, tüzek égtek, állítólag egy Júdás csakugyan megfulladt, olyan élethűen akasztotta fel magát, így hát, úgy látszik, nem minden alap nélkül hangzik el a mi darabunk prológusának figyelmeztetése: „Ekkor félre megyen Júdás, hogy felkösse magát – de ezt a szent gyülekezet ne lássa! – Ha pedig mégis látszanék valami: bábu függjön a fán, ne

eleven ember!” A rendezés stílusérzékkel teremtette meg az átmenetet az ördögök féktelen viháncolása – a későbbi clownok és bohócok ősei a paraszti tréfák és a Jézus személyét övező mosolyogatóan szelíd, naiv áhítat között, messzire elkerülve a hamisítás vagy az ízléstelenség leselkedő veszélyét.

Nincs igazuk azoknak, akik hitetlenséget olvastak ki a darabból, hiszen ez a misztériumdráma alapvető jellegével ellenkezik, s enyhe túlzás lenne a középkori lengyel parasztokról szocialista öntudatot vagy materialista világnézetet feltételezni. Viszont rendkívül plasztikusan bontakozik ki a feudalizmus társadalmi valósága a komikus közjátékokból. A pórt, aki oskoláztatni akarja immár harmincéves fiacskáját, végül is a prológuus egyházi, de végeredményben nagyon is világi bölcsességgel oktatja ki: „A földi életnek egy törvénye vagyon: / Annál a hatalom, akinél a vagyon. / Mégis vagynak pórok, akik hánykolódnak. / Urukkal egy polcra ülnének maholnap / Pedig az istennek örök régulája: / Ki tyúktojásból költ, ne lehessen páva.” A harmadik közjáték szökevény jobbágya azonban kifogván kegyetlen földesura eszén, hetyke lázadással már ezt a kényes kérdést teszi fel: „Én meg elbujdosom messze, a világba: / Nem is leszek többé urak kezeltába! / Mikor Ádám kapált, s Éva szecskát metélt: / Ugyan ki volt nemes, ugyan ki volt cseléd?”

A színészek szinte egytől-egyig remekelnek, érezhetően nagy örömet lelve a felszabadult komédiázásban. *Peti Sándor*, *Dayka Margit*, *Szabó Gyula*, *Horváth Teri* alakítása még a tudásának legjavát adó együttesből is kiemelkedik. A többiek is megérdemlik, hogy legalább a nevüket felsoroljuk: *Ambrus András*, *Bánhidny László*, *Beszterczei Pál*, *Fellegi István*, *György László*, *Hacser Józsa*, *Inke László*, *Lengyel Erzsi*, *Sándor György*, *Somogyvári Rudolf*, *Soós Edit*, *Tándor Lajos* és *Tóth Miklós*. *Rajkai György* díszlettervezői fantáziájának nem sok teret engedett a hagyományos középkori színpad

megkötöttsége, de a jelmezekben annál több ötletet ragyogtatott fel. A szándékosan ügyetlen, stilizált öltözékek, a megelevenedett népművészeti babák esetlen bája, a színes pamutparókák, a rosszul felerősített szakállak és glóriák kedves egyvelege sokban hozzájárult az előadás töretlen hangulatához.

Misztériumdrámáról lévén szó, végezetül a kötelező tanulságlevonás következik: nem elég a tradíciók lélektelen, kötelességszerű ápolása, csak az újjáteremtő modern felfogás képes a porladó szöveget halottaiból feltámasztani.

JÁTÉK A SZÍNHÁZBAN

Három Molnár-egyfelvonásost láttam a *Madách Kamarában*, melyek a *Színház* összefoglaló címet viselik, és a színház nevű ősi intézmény illúzióval és valósággal játszó világának megfigyeléseit foglalják össze. Nem a pirandellói nagy társadalomszínhárról van itt szó, ahol a látszat és a realitás hazugságának ellentéte állandó szerepjátzásra kényszeríti az embereket, nem a keserű filozófiai jelképről, hanem inkább a játékosság bravúros lehetőségeiről. Molnár a hamis ékszerektől és igaz szenvedélyektől ragyogó, enyv-szagú színhárról írt, a színészalkat természetrajzáról, arról a különös, már-már tudathasadásos lelkiállapotról, mely a színészt egy másik elképzelt énhez köti. A szerep áll középpontjában mindhárom darabnak, a védelmező, a megbosszuló, az áhított szerep. Az *Előjáték a Lear királyhoz* rajtakapott színésze úgy bújik az üldöző férj revolvere elől a shakespeare-i szerep világirodalmi mítosza mögé, mint ijedt gyermek apai pofonok elől a szék mögé. A *Marsall*-ban a színész csak szerepjátzó tehetségével tudja megőrizni emberi méltóságát. Az *ibolya* kuliszák mögötti perzsavásárában a szerepért folyik az alkudozás.

Molnár egyfelvonásosai arról beszélnek, hogyan játszanak a színészek az életben, beszéljünk mi arról, hogyan játszanak a színészek a színpadon. Nem a kritikus szerep kényszere ez – hogy a tárgynál maradjunk –, csupán egyszerű gyakorlatiasság. Molnár vígjátékírói jellemzésére nincs többé szabad jelző, míg a Madách Színház előadása, *Vámos László* rendezése (elsősorban a *Marsall* megelevenítésében) lefegyverzett valamivel, melyre színpadi kultúránk jelenlegi helyzetét figyelembe véve, talán nem érdektelen szavakat pazarolni.

Nagyon kézenfekvő, mondhatnánk, primitív dolog ez, szinte szégyellem leírni: a színészek között minden

másodpercben érzékelhető kapcsolat van a színpadon, nemcsak nézik, de látják is egymást, nemcsak hallják, de meg is értik a felénk irányuló mondatokat, s így azonos „rezgésszámban” élik át az eseményeket, játékstílusuk a másik eszközeihez is alkalmazkodik. Mindez tulajdonképpen magától értetődő lenne egy műfajban, melynek legbensőbb lényegéhez tartozik az akciók és reakciók kölcsönhatása, ahol az ellentétes akaratok összeütközéséből születik a változás. Mégis, ha visszagondolunk néhány közelmúltban látott színpadi előadásra, kitűnőbbnél kitűnőbb, különálló alakításokat idézhetünk emlékezetünkbe, a drámai létnek ezt az alapvető közegét, a kapcsolatot azonban nem találjuk. A mégoly nagy tehetségű színészek is szinte monomániásan építik fel szerepüket, szenvedélyesek vagy intellektuálisak, avagy intellektuálisan szenvedélyesek, de elképzelésük nem veri vissza partnerük elképzelésének reflexeit. Személyiségüket, emberábrázoló művészetüket kölcsönzik csak a kollektív játékhoz, s nem formálódnak eléggé benne, mintha kénytelen-kelletlen meg-megszakított több órás monológokat mondanának. Mozdonyként törtetnek színpadi céljuk felé, hol párhuzamosan futva, hol keresztezve egymás síneit, hatalmas erejű villanyvonatok és ósdi kávédarálók; de hát végül is a dráma mégiscsak a karambolok költészete és nem a rendező pályaudvaroké.

A *Marsall* előadásában nem is annyira a játék eleganciája és természetessége, a figurák plasztikussága ragadott meg, hiszen egy bizonyos művészi színvonalon felül ez talán kötelező, hanem a fojtott küzdelem, mely a tekintetek keresztüztüzből szinte anyagszerűen kibontakozott. A szavak, gesztusok, pillantások a szemünk láttára valóságos vegyi elváltozásokat okoztak a szereplők lelkiállapotában. *Gábor Miklós*, a „szerelmes, őszintén lángoló színész” és *Mensáros László* a „göggös, okosan céltudatos báró” férfiviadala az

asszonyért (*Gombos Katalin* szépen megoldott alakítása), két nagy egyéniség, egymáshoz méltó ellenfél a társadalmi illem korlátai közé szorított, cseles, gonosz élethalálharcává változott, s hatásában túlnőtt az eredeti játék szerepsémáin, szellemesen kiagyalt fordulatain. Még e tanulságos lélektani vívóleckéből is kimagasló telitalálat, ahogyan a színész Gábor eljátssza a színészt, aki színészkedik, mi több, hangoskodva rájátszik a komédiás szerepre, bohóckodva meghempereg csepűrágói mivoltában, mert tudja, éppen közönségességével, bántó kedélyeskedésével alázza meg legjobban előkelő ellenfelét, hogy milyen senkivel keveredett féltékenységi drámába.

Vámos egységes tónust teremtő érzékenysége *Az ibolya* rendezésében is megmutatkozott. A kedves és hatásos kabarétréfa tarkább, rikítóbb színeket követelt, hangsúlyozottabb játékosságot, s ebben pompás közegre lelt *Márkus László* tehetsége. A stílusharmónia kedvéért Gábor Miklós erőszakot tett belülről átélő színészalkatán és a furcsa testtartás, groteszk gesztusok külső eszközeivel ábrázolta a színház világától megilletődött operettszerző karakterfiguráját. *Az ibolya* előadásának hősnője, az ibolyaszerénységű vidéki segédszubrett alakítója *Domján Edit* volt, aki egy percre sem esve ki ártatlan komolyságából, cseppet sem szerény humorérzéssel alkotta meg a kisszerűség és tehetségtelenség bájos apoteózisát.

Furcsa módon, az *Előjáték a Lear királyhoz* életre keltése bizonyult a leghatástalanabbnak, pedig ennek alapötlete a legeredetibb. Nehéz eldönteni, miben rejlik a hiba, az előadásban-e, vagy maga a meghökkentő helyzet – a legendás fejedelmi szerep bénító ereje a világirodalom tiszteletétől lenyűgözött, cvikkeres pesti Hamletre – nem bírja-e szusszal a felvonásnyi feszültséget. Mindenesetre, nem szabad elfelejtenünk, az illúzió és a valóság játéka nemcsak a színpad

erőterében működik, hanem a nézőkkel való kapcsolatában is, akikkel végül is valóságként kell elhítenni egy illúziót.

DANTE DIÓHÉJBAN

„Mi izgathatná a művészt, ha a lehetetlenség nem?” – kérdezi Babits *Dante fordítása* című műhelytanulmányában. Nehéz elképzelni izgatóbb lehetetlenséget Dante *Isteni Színjáték*-ának színpadi előadásánál.

Kazimir Károly-t a lehetetlenségek lehetőségei érdeklik; erről az oldaláról nem most mutatkozik be először. A firenzei költőóriás száz énekből álló, a terzinák eltéphetetlen láncában kapcsolódó eposzát, a középkori szellem, a skolasztikus bölcsélet, a korabeli tudomány, politika, vallás és szerelem nagy összefoglalását két és fél, három órában összefoglalni, és mindehhez estéről estére közönséget is találni – merészségében egyedülálló vállalkozás. A Körszínház nézőtere – meglepő – zsúfolásig tele. Kíváncsiság, tudásvágy vagy sznobizmus hozta ide az embereket, mindegy. Csend van, áhítatos csend. Talán nem is az áhítat csendje ez, inkább a megfeszített agymunkáé, az aggodalmas koncentrációé. Mert jaj annak, aki lemarad. Hosszú időre megszakad kapcsolata a szöveggel, itt nincs cselekmény, fordulat, mely visszatéríthetné az embert a logika útjára, a verssorok átesapnak feje fölött, mint ritmusát vesztett úszón a tenger szünet nélkül érkező hullámai.

A Színjátékhoz utólag hozzáillesztett isteni jelző nemcsak magasztosságát és tökéletességét fejezi ki, de az öntudatot is, amellyel Dante istenként méri ki a túlvilág parcelláit, istenként alkotva meg a rend és az erkölcs egyetemes hierarchiáját, saját ítélete szerint szabva ellenségeinek szörnyű büntetést a Pokol bugyraiban, híveinek jutalmat a Paradicsom fényességében. A Pokol, Purgatórium, Paradicsom színhelye természetes tagozódást ad a színpadi változatnak is. *Weöres Sándor* szövegösszeállítása nagy hozzáértéssel szűrte ki az anyag tömegéből azokat a motívumokat, melyek összességükben megteremtik egy lélek felemelkedésének

drámai ívét, az iszonyattól a harmóniáig. Persze merőben más drámaiság ez, mint amit a dráma műfajában megszokhattunk, ilyet ne keressünk az Isteni Színjátékban.

Tűnődhattünk is, mi lehetett a belső hajtóerő, mely az újszerű feladat izgalmán, a mű lelkesült szeretetén kívül arra ösztökélte Kazimirt, hogy Dante eposzát megpróbálja életre keltetni a színpadon. Ma, a ritka emberi szervátültetések és a tömegesen elszaporodott műfaji átültetések korában, lassanként már nem marad világirodalmi jelentőségű alkotás, amelyet ne dolgoztak volna át filmmé, színdarabbá. Az egyik műfajt átültetni a másik műfajba, a maga módján éppoly kockázatos kaland, mint az egyik ember szívét átültetni a másik testébe. A műfajok immunreakciója sem kevésbé heves, mint az emberi szervezeté. Visszalapozás, pihenő nélkül, egyazon erőfeszítéssel, három órán át összpontosítani a figyelmet a meglehetősen bonyolult tartalmat hordozó verssorok értelmére, a metaforákra, nehezen követhető vad hasonlatokra, új és új nevekre, politikai utalásokra – szinte biológiai képtelenség. Az epikus dráma térhódítása óta a színpad egyre inkább megszabadul műfaji kötöttségeitől, regénytrilógia, eposz, publicisztika, minden színpadképes – s ez a forma fegyelmétől, a kifejezés erőfeszítésétől nem korlátozott szabadság, a színpad mindent befogadó, nagy demokratizmusa nem biztos, hogy végsősoron a dráma ügyének fejlődését segíti.

Kazimir elképzelését elsősorban a közönséget nevelni, pallérozni szándékozó művész pedagógiai szenvedélye vezette, s csak másodsorban színházrendezői fantáziája. Az előadás a Mű iránt érzett tiszteletét, művészi alázatát sugározta, s hogy Dante szövegét semmi el ne homályosítsa, szinte minimálisra tompította a látvány koreográfiáját. Órizkedett, nehogy valami kóklerség keveredjék a mű megidézésének szertartásába. Az előadás oratórium jellegét hangsúlyozta az olvasópult – melynek a Dantét alakító *Básti Lajos* nekitámasztotta a Könyvet

–, s a két főszereplő szmokingja – Vergiliust, a szeretett mestert *Keres Emil* formálta meg –, de ezt a dísztelen oratórium-formát hangsúlyozta a játékstílus is, amely nem az átéltséget, hanem a szép, érthető versmondást választotta ideáljául. Básti, Keres és *Zolnay Zsuzsa* az előadóestek meghitt hangulatát hozták a pódiumra. *Sulyok Mária* Dante komor pokol-vízióihoz illő, fenségesen tragikus hangot szólaltatott meg. S bár respektáljuk a rendezés tartózkodó elgondolását, tudatos visszahúzódsát, nehogy a látványosság elriassza az éppen hogy megszülető, törékeny kapcsolatot a költemény és a néző között, mégis úgy hisszük, a szavak láttató erejével, s talán néhol a mozdulatokéval is, a lankadó figyelem támaszául kellett volna kínálkozni. Persze a pokolra kárhozottak világért se illusztrálják a pontosan körülírt, iszonyú látomásokat, ez inkább komikus lenne, mint félelmetes, egy-egy jelzésszerű, stilizált gesztussal azonban kiemelhetnék szerepüket az egybemosódottságból, miként *Esztergályos Cecilia* tette költőien kifejező mozgásával a széltől sodródó Francesca da Rimini álomalakjában.

A körszínházi este valóban nemes és hasznos hivatást teljesít: összeismerteti Dantét azokkal, akiknek eddig még nem volt hozzá szerencsájük, vagy feleleveníti a régi, elfeledett barátságot. A produkcióban – mint minden irodalmi kivonatban, népszerű, rövidített kiadásban – mégis ott rejlik valami megtévesztő és félrevezető. Dante dióhéjban – nem Dante. Dante lényegéhez hozzátartozik a kompozíció hatalmas boltíve, legendás arányossága, a részletek háromszorosan mögöttes jelentése, a skolasztika, a líra, a konkrét politika, a firenzei kicsinyes pártharcok, és még ki tudja, mi minden. Tudósok, műfordítók egész életet áldoztak, hogy a korszakváltó nagy mű minden árnyalatát megértsék, nem méltányos hát könnyen hozzáférhetővé tenni bárkinek is az illúziót, hogy egyetlen színházi estén megismerte az Isteni Színjátékot. Ne

ámítsuk magunkat, hogy eljátszották az Isteni Színjátékot. Nem lehet eljátszani. Mondjuk inkább szerényebben így: okosan összeválogatott, kulturáltan előadott részleteket hallottunk Dante Komédiájából.

„TUDNIVÁGYÓK HADD TANULJÁK”

Zuboly: Hát valaki prezentáljon falat is; legyen rajta egy kis méz, egy kis sár, egy kis habarcs, amivel jelentse, hogy ő fal: és tartsa így az ujjait, a nyíláson aztán susoghat Pyramus meg Thisbe.

(Shakespeare: Szentivánéji álom)

A Körszínház az idén is újabb kuriózummal szolgált az irodalomkedvelőknek. *Kazimir Károly Dante Isteni színjáték*-ának előadása után, most az európai irodalomban egyedülálló finn nemzeti eposz, a *Kalevala* huszontháromezer verssorából mutatott be négyezer soros (háromórás) ízelítőt. Munkájában a mű kiváló ismerőire támaszkodhatott. *Ortutay Gyulá*-ra, aki összeállításában belátható partszegélyű tóvá csapolta le a tengert, és *Képes Gézá*-ra, aki *Vikár Béla* nagyszerű, bár néhol régies és keresett fordítását modernizálta, és ezt saját készülő *Kalevala*-fordításának részleteivel összeillesztve, az eredetileg eléneklésre, elmondásra szánt szöveg áttetszően világos nyelvét felidézte.

A *Kalevala* dramatizálása első hallásra képtelen ötletnek tetszik. Tegyük hozzá, a másodikra is, miként az *Isteni színjáték* színpadra zsugorítását is annak találtuk. Úgy látszik azonban, *Kazimir Károly* kedvét leli a képtelen feladatokkal való birkózásban. S ha a művészi győzelem nem egyértelmű is – mert nem lehet az –, bizonyos, hogy nagyigényű vállalkozásai komoly népművelői hivatást töltenek be, amikor *Dante* költeményét vagy a *Kalevala* hatalmas olvasói lélegzetvételt követelő eposzát a kevésbé kitartó természetű érdeklődők számára is hozzáférhetővé teszi. „Tudnivágyók hadd tanulják” – a *Kalevala* előhangjának ezt a verssorát írhatná mottóul a Körszínház bejárata fölé. Ki itt belépsz, ne hagyj fel minden reménnyel, hogy a világirodalom vaskos remekműveit

könnyen, gyorsan, korszerű audiovizuális módszerrel megismerheted. A népművelő, ismeretterjesztő előadás „vadjára” Kazimir így válaszol a Kalevala műsorfüzetének előszavában: „Büszke vagyok erre. A nemes népművelésnél és ismeretterjesztésnél nincs szebb feladata a színháznak.” Nehéz ezzel a megállapítással vitába szállni. Mégis, kockáztassuk meg a kiegészítést. Talán van egy még ennél is szebb feladata, melynek nálunk az utóbbi időben egyre kevésbé felel meg: pótszerek helyett valódi színházi élményt adni a nézőknek. S ezzel egyidőben persze a nemes népművelés és ismeretterjesztés feladatát is betöltheti.

De az általánosságok ingoványos területéről térjünk vissza a Kalevala csodás tájaira. Mi az, amit a Körszínház speciális nyári egyeteme nyújtani tud műveltségre szomjas honfitársainknak és a hazánkba látogató finn turistáknak? A Kalevala színpadra alkalmazásának buktatója nem csupán a mű terjedelmében s alapvetően epikus jellegében rejlik (köztudott, a finn dramatizálási próbálkozások száz év óta sorra kudarcot vallottak), hanem az ősi, pogány időkben keletkezett s azóta a múlt századig a nép száján alakuló, formálódó naiv eposz mitikus világának, természetfölötti látomásainak életrekeltésében. A Kalevala hősei félig istenek, félig paraszti alakok, énekeiben az északi Olimposz és a mindennapos megélhetésért küzdő finn falu élete keveredik egymással. Vejnemöjnent, az öreg dalnokot anyja hétszáz álló évig hordta méhében, Ilmarinen kovács „az eget kovácsolta, menny földét fölácsolta”. Louhi, Észak úrasszonya fejedelmi kezével maga evez ladikjában. A fenséges mesemotívumok, megbokrosodott fantáziájú víziók lépten-nyomon a józan praktikus paraszti valósággal keverednek. Szemünk láttára születik meg a világegyetem: Vízanya térde kiáll a tengerből, erre fészket rak egy kacsra, a fészekbe hat aranytojást tojik és egyet vasból. De megmozdul a kiálló térd, a tojások befordulnak a vízbe. A tört

tojás alsó feléből lesz az alsó földfenék, felső feléből az ég, sárgájából a nap, fehérjéből a hold... Elregélik az ősi mítoszokat, de emellett kioktatják a menyasszonyt, hogyan kell seperni, padlót sikálni, mit kell tenni a kisgyerekekkel, hogy hetenként legalább egyszer le kell az asztalt mosni, a kályhát kitisztítani és így tovább.

Kazimir Károly színpadi elképzelése kedves, kissé groteszk népi játékká egyszerűsítette az eposz fantasztikus tájakon és fantasztikus események között zajló meseuniverzumát. Ahol ez a stílus összecsengett az eredeti szöveggel, üde és bohókás illusztrációját kaptuk a költeménynek, ahol a mélyebb, kifejezhetetlenebb látomásvilágot akarta ugyanilyen eszközökkel érzékeltetni, az eredmény naivul (álnaivul) kezdetleges, vagy ha a vállalkozás iránti tisztelet nem bénítja meg humorérzékünket, egyszerűen csak nevetséges. A színpadi elképzelés nem bízik a szavak mágikus erejében, nemcsak elmondhatja, de el is játszatja a szavakat. Átússzák a tengert: a színész a dobogó deszkáján hason fekve úszótempókat végez. Az evezésnél „elidegenítve” szemünk láttára kellékdézsába csobogtatják a vizet. A Vejnemöjnt tengeren átrepítő sast, melynek „fél szárnya tenger szélét méri, fele az égi boltot éri”, színész alakítja, karjait kétoldalt lebegtetve. A stilizált leírású, elképzelhetetlen szampót, a lisztet, sőt a pénzt elővarázsoló csodamalmot közönséges fakerék jelképezi, tetejére illesztett színes kalpaggal. Egyszóval, ami fantáziánk szárnyalását lenne hivatva serkenteni, éppenséggel földhöz ragasztja azt. Nem véletlen, hogy az előadás legszebb és legelevenebb részei, amikor csupán a szavak teremtő erejére hagyatkozhattunk. Lenyűgöző például *Horváth Teri* előadásában, ahogyan a léha Lemminkejnen anyja rézgereblyével kihalássza a folyó mélyéről fia szétszabdalt holttestét, összeállítja, összefoldozza, új életre támasztja.

A színészeknek valójában inkább csak szavalóművészi lehetőségeik adódtak. *Bánki Zuzsa, Keres Emil, Horváth Ferenc, Bitskey Tibor, Szirtes Ádám, Mécs Károly, Komlós Juci, Drahota Andrea* és a többiek is szépen megfeleltek e feladatuknak. *Rajkai György* valódi nyírfadíszlete, *Láng Rudolf* időtlen, rusztikus jelmezei, *Blum Tamás* zenei összeállítása segítettek felidézni a Kalevala mesevilágát. Ennél teljesebb élmény csak azokra várhat, akiket még nem sikerült leszoktatni egy időpazarló, régimódi élvezetről: az olvasásról.

ÁLTÖRTÉNELMI ÁLTRAGÉDIA

Karinthy Frigyes *Így írtok ti* című irodalmi karikatúra-sorozatában *Ferdinand Bruckner* divatos osztrák drámaíró *Angliai Erzsébet* című történelmi színműve is szerepel. A Budapesti Böske Erzsébet a Westminster kriptájában játszódik. Angliai Erzsébet és Essex gróf bronzkoporsója éjfélkor felnyílik, s az egykori szerelmesek csontvázai csevegni kezdenek a Vígszínház bemutatójáról. A csigolyájától elválasztott fejű Essex javasolja, nézzék meg Bruckner darabját, de az ötlet végül is nem nyeri el a királynő tetszését. Erzsébet: „Ezt a marhaságot, amiből kiderül, hogy nem azt szerettem, akit megöltem, hanem azt, akit gyűlöltem, és akitől félttem... Ez nem egy történelmi darab, ez freudista értekezés...”

Karinthy ezúttal is telibe talált. A húszas évek egyik legnevesebb expresszionista drámaírójának az angol abszolutizmus nagy uralkodónőjéről írott színműve hatalmas történelmi ismeretanyag vértetében jelenik meg a páston, de ez a vértet erősen alakra van igazítva. *Lytton Strachey Erzsébet és Essex* című népszerű történelmi regényében még csak a történelem hiteles tényeit indokolta regényes szerelmi motívumokkal, Bruckner merészebb, ő magukat a történelmi tényeket csoportosítja romantikus felfogásban, az általa megálmodott lélektani képlet szeszélye szerint. A négyfelvonásos „freudista értekezésben” az öregedő királynő valójában nem a fiatal Essexet szereti, hanem tudat alatt egész életében a hatalmas és gyűlölt ellenfélhez, II. Fülöp spanyol királyhoz vonzódott, s amikor az imádott ellenség meghal, Erzsébet sem látja többé élete értelmét. Essex lefejeztetését pedig az elfojtott gyermekkori félelmek és emlékek táplálta bosszúvágy indokolja: aki gyermekkorában sok lefejezést látott, később, ha teheti, maga is szívesen lefejeztet.

Az elfeledett expresszionista dráma (amit némelyek olyannyira elfeledettnek vélnek, hogy színpadjainkon időnként a legmodernebb újításként keltik életre) kevésbé tiszteli az idő és tér kötöttségeit, minden részletet a kifejezés intenzitásának rendel alá, a drámai cselekményt csak a lélek vetületeként kezeli. A történelmet is. Bruckner sem sokat törődik a valóságos társadalmi erőviszonyokkal, a történelmi világkép valódi összetevőivel. Mindenekelőtt a lélek, premier planban! A tények és következtetések logikai összefüggése furcsa és önkényes csiki-csuki játékba kezd. Csak néhányat említek meg a történelmi dátumok „dramaturgiai átdolgozásából”, kizárólag a kuriózum kedvéért: Essex lázadása és bebörtönzése a valóságban tizenhárom évvel a győzhetetlen spanyol Armada pusztulása után következett be, és nem előtte. A szép gróf ekkor már nem a duzzogó „gyerekpofi”, hanem harmincnégy éves családapa, politikus és hadvezér. Amikor a darabban Cecil, Erzsébet politikai bizalmasa a királynő elé terjeszti Essex halálos ítéletét, a valóságban már sírjában pihen, de halott Fülöp is. A történelmi és földrajzi pontosság nem okvetlenül kritériuma a művészi ábrázolásnak, kicsinyesség lenne ezzel játszózni, ha a költői erő átlényegítené az újjáformált valóságot. Az Angliai Erzsébet esetében azonban ez nem következik be. Emellett a dráma szövege (*Kosztolányi Dezső* gyönyörű, élő fordításában) a megbízható és a regényesített ismeretanyag egyvelegének olyan hatalmas áradatát hömpölyögteti magával, hogy a néző abban a hitben ringathatja magát, mindezzel történelmi műveltségét gyarapítja.

Bruckner nem dramatizálja, hanem melodramatizálja az angol történelmet. Bombasztikus, gyakran eksztatikus nagyjelenetek köré csoportosítja cselekményét. Híres kettéosztott színpadán egyszerre láthatjuk Erzsébet angliai és Fülöp spanyolországi udvarát, a királyi ellenfelek időn és téren felülemelkedve, egymással vitázva és egymásnak válaszolva

engednek szabad folyást szenvedélyeiknek. Az igazsághoz egyébként hozzátartozik, hogy Bruckner fölényes ismerője a színpadnak, nagyvonalúan és hatásosan szerkeszt (túlságosan is hatásosan), szerepépítésének van valami magával ragadó monumentalitása.

Minden bizonnyal ez utóbbi indokolta, hogy a Vígszínház csaknem negyven év után ismét műsorára tűzze a darabot. Nagy szereplehetőség nagy színésznőjének, *Ruttkai Évának*. Ruttkai alakítását nézve elfeledkezünk minden aggályunkról, művészete felüláll stílusokon és dramaturgiai megoldásokon. Különös, sápadt maszkja – mélyen ülő szem, leheletnyi szemöldök, mintha Holbein rajzolta volna – a csaknem hetvenéves Erzsébeté. Ruttkai mindig annyi idős belülről, amennyit pillanatnyi lelkiállapota megkíván. Évődő, vidám pajtás, saját korától megalázott, öregedő asszony, hódító, színészkedő uralkodónő, kicsinyes és nagyvonalú, határozatlan és intellektusával előrelátó, bosszúálló angyal és szürke vénkisasszony – Ruttkai úgy ábrázolja a különböző ellentétes színeket, hogy azok végül egy bonyolult jellem csodálatos egységes tónusát alkotják. Az együttes többi tagja tapintattal és szeretettel engedi előtérbe alakítását, mint a szólistát a zenekar muzsikusai. *Básti Lajos* félelmetes indulattal formálja meg a fanatikus katolikus spanyol király szerepét. *Ernyey Béla* remek megjelenésű elkényeztetett és szeszélyes Essex, *Szakáts Miklós* simulékony és bölcs Cecil, *Tomanek Nándor* jeges értelmet sugárzó Bacon.

Várkonyi Zoltán rendezése a legjobb értelemben vett dekorativitásra és teatralitásra épül. *Láng Rudolf* pompás jelmezei, *Fábri Zoltán* kevés részlettel is sokat mondó díszletei már eleve sugározzák a darab hangulatát. A lépcsőzetesen egymás fölé és egymás mellé emelt kettős színpad nemcsak festői, de scenikai lelemény is. Várkonyi rendezése is a festői hatásokra törekedett, nem elfedni akarta, hanem éppen

hangsúlyozni az expresszív színház stílusjegyeit. Romantikus filmjelenet a forgószínpad mesteri alkalmazásával, nagyzenekari fortisszimók, gyengéd és bensőséges kontrasztképekkel váltakozva. A bravúrosan megkomponált látvány és hangélmény együttes hatásából született meg a színpadi szuperprodukció, a színes, szélesvásznú Londoni csillagok.

MIT AKAR AZ ÚJ SZÍNHÁZ?

Új színház született. A Huszonötödik. Gyurkó László vezetésével összeverbuválódott egy lelkes kis társulat, mely már nevével is sejteti, hogy művészi programjában különbözni kíván az ország többi huszonnégy színházától. A különbözni vágyás igényét nem árt eléggé hangsúlyozni, nemcsak azért, mert Gyurkó előzetes nyilatkozataiban nyomatékosan jelentette be e törekvését, ám azért is, mert új budapesti színház alapításának színházakban korántsem, de színházi kultúrát megújító mozgalmakban annál inkább szűkölködő fővárosunkban valóban csak akkor van értelme, ha a kezdeményezés belső tartalmában is ténylegesen kezdeményezést jelent.

Új színház születése mindig izgalmas és örömdetes esemény. Remények és lehetőségek öltenek testet, az ismeretlen kilátások drámai feszültséggel ruházzák fel a legapróbb mozzanatokot is. Nem csoda, ha a művészeti közvélemény, a színházszerető közönség érdeklődéssel, mi több, kíváncsisággal várta a Huszonötödik Színház megnyitását.

Mit akar az új színház? Annak idején Gyurkó László az *Élet és Irodalom* hasábjain megjelent nyilatkozatában így foglalta össze szándékait: „A Huszonötödik Színház kizárólag a művészetben az öneszmélést kereső, világnézetileg elkötelezett közösségnek akar játszani.” „Nem rosszul értelmezett karitatív indokból tűzzük ki célunkul, hogy elsősorban az új magyar dráma műhelye legyünk, hanem mert meggyőződésünk, hogy új magyar drámairodalom nélkül nincs, nem is lesz és még nem is lehet új magyar színház.” (Megszívlelendő szavak!) Hogyan kíván játszani az új színház? „A Huszonötödik Színház legfontosabb feladata a lehetőségek tágításának kikísérletezése. A magyar színpadokon mindmáig

egyeduralkodó az akadémikusan értelmezett »színdarab«, s nem tudnak polgárjogot nyerni olyan »szabálytalan« módszerek (dokumentumdráma, monodráma, epikus dráma stb.), melyek Moszkvától Amerikáig, Londontól Varsóig és Prágáig mindenütt szerves részei már a színháznak. Ez nyomja rá a bélyegét a színpadi, színészi munkára is, holott az uralkodó posztnaturalista iskola legfeljebb bizonyos jellegű alkotások kifejezésére alkalmas.”

Igazságtalan lenne két bemutató után szembesíteni az eredményeket az indító programmal, hiszen egy kísérletező, fiatal együttes csak hosszabb távon bizonyíthatja be törekvései következetességét. Az első két találkozás a nyilvánossággal inkább csak a lehetőségek óvatos kóstolgatását jelenti. A közönség kóstolgatja színházát, s a színház kóstolgatja közönségét. Vajon megtetszenek-e egymásnak? Az ismerkedést követi-e majd a boldog frigy? A nagy, ünnepi egymásra találás a két produkció után még nem valószínű, hogy bekövetkezett volna. Pedig a színház igazán gálánsnak mutatkozik. Az érkezőket virággal várják, a feltételezhetően lelkes társadalmi munkában ruhatároskodó fiatal lányok öntudattal utasítják vissza a ruhatári díjat, a nézőtéren nincsenek számozott ülések, győzött az egyenlőség és testvériség.

Az első bemutató *Németh László Gyász* című regényének egyszemélyes balladává sűrített dramatizálása. A második: *Platón* több mint kétezer éves dialógusa, *Szókratész védőbeszéde*. Mindkét előadás a néző gondolatait, összpontosító készségét erősen igénybe vevő, nemesen letisztult, a végső formákra leegyszerűsödött előadóművészi produkció. Ennek ellenére nem eléggé világos az összefüggés, miért éppen Németh Lászlónak a harmincas évek elején írt – egyébként remekműű – regényében találta meg a Huszonötödik Színház törekvéseinek jelképes összegzését, hiszen tudjuk, a színháznyitó műsor mindig jelképes is. A Gyász, Németh

László „görög korszakának” egy tömbből kifaragott regényszobra egy előzvegyült fiatal parasztasszony „kivonulását” mondja el a világból, felmagasodását az önsorsrontás szájalomra méltó és szörnyeteg istennőjévé. A monodrámává kivonatolt színpadi mű szaggatottan és jelzésszerűen közvetíti a regény cselekményét, mintha az egyre inkább befelé forduló lélek, az egyre inkább megbomló agy képzeletének árnyékalakjaival perlekedne. Nem bizonyos, hogy aki nem olvasta az eredeti regényt, követni tudja a valóságos folyamatot. A szerep mindenesetre páratlan lehetőséget biztosít a színésznőnek, *Berek Katinak*, hogy az erő és pátosz kemény színei mellé most az asszonyi oldottság gyengédebb tónusait is kikeverje. A kiváló színpadi koreográfus, *Szigeti Károly* első rendezése a színpadképet a hang, a mozgás, a zene stilizált világába emelte, s az eredmény ismét figyelmeztetett, hogy a látvány mennyire nem elhanyagolható része a modern színházi törekvéseknek.

Szókratész védőbeszéde, bár az időben messzebbre nyúlik vissza, gondolatilag szorosan kapcsolódik az aktuális – vagy ha úgy tetszik, örök – politikai, etikai kérdésekhez. Persze éppígy kapcsolódnak Szophoklész, Shakespeare, Molière, Gogol, Csehov vagy mások munkái is, ha megtaláljuk bennük az időszerű magot, a korok összecsengését. A nagy görög bölcselő megidézése az athéni törvényszék elé, majd igazságtalan halálos ítélete az azóta nem kis számban megejtett konstrukciós perek mintapéldája, mondhatnók: alapsémája. Ez akkor is mindenki előtt világos, ha az előadás kezdete előtt nem sorol fel egy mikrofonhang néhány közismertet ezek közül. Ha pedig az előadás nyomán nem válik világossá, fölösleges volt a színház fáradozása. A Szókratész szerepében remeklő *Haumann Péter* és a gondolatok születését röntgensugárral átvilágító rendező, *Horváth Jenő* jóvoltából a tiszta értelem színpada nyílik meg a néző előtt. A gondolatok e tornaiskolájában a megokolatlan

önkényes vélemények, homályos sejtések, megfoghatatlan vádak felett mindig győzedelmeskedik a tudás, a logika, a valóságos tény. A szókratészi módszer megtanítja a hallgatót, hogy a fogalmakat megtisztítsa a rájuk ragadt hulladékoktól, díszítményektől, s valódi, egyszerű jelentésükhöz vezesse vissza. Egyszóval ismét fény derült Szókratész és Platón bölcsességére, *Devecseri Gábor* műfordítói zsenialitására, csak arra nem egyelőre, mi az, amiben a Huszonötödik Színház különbözni kíván, mondjuk, az Irodalmi Színpad vagy az Egyetemi Színpad működésétől.

A kérdés továbbra is nyitott. Mit akar az új színház?

III. RICHÁRD: GÁBOR MIKLÓS

A színpadon egy múltba süllyedt, kipusztult világ díszlete. Középkori paloták, házak korhadó faváza. Rozsdás vasabroncsok, illesztékek, kopogtatók. Bedeszkázott ablakok, vak ablakszemek, kitörött csipkerózsák. Penész, rothadás, enyészet. S egyszerre titokzatos napfény vetődik az eltűnt élet odvas kuliszáira, s a fal tövében megjelenik egy ember a múltból, mintha csak képzeletünk varázsolta volna oda. A feudális Anglia öngyilkos marakodásának, a Rózsák Háborújának sötét alakja, *Shakespeare* hőse, a „véres és bitorló vadkan” – Gloster hercege, a majdani III. Richárd király.

Ott áll Gábor a *Madách Színház* kivilágosodó színpadán, s hangtalan csalódás fut át a nézőtéren. Keskeny, fekete körszakáll, vastag szemöldök, karakteresre rajzolt arc. Púpja, akár egy hátizsák, térde merev, sántasága túlhangsúlyozott, nézni is kínos. Gábor intellektuális színészalkatától mindenki mást várt, olyasmit, hogy a történelmi gonosztevő púpját belülről érzékeltesse, inkább lelki sántaságát mutassa meg, mint a fiziológiáit. Mi ez? Engedmény a külsőséges jellemzésnek? Megkönnyítése az ábrázolásnak? Ellenkezőleg. Az egész előadást átfogó elképzelésben, mely a címszereplőt és *Vámos László* rendezőt vezette, a szemet bántó torz test és mozgás önként vállalt hendikep, komoly megnehezítése a feladatnak. Egyébként a shakespeare-i szöveg is „nagy rakás idomtalanságról”, „sánta torzszülöttről”, „púpos varangyról” beszél.

A *III. Richárd* Shakespeare talán legtalányosabb, leginkább borotvaélen táncoló drámája. Hogyan képes a nyomorék hercegi cselszövő ujjai köré csavarni árulások leckéjét kívülről fújó, dörzsölt politikusokat, gyűlölettől és bosszúvágytól lihegő asszonyokat? Okosságán felül kell legyen benne valami titokzatos vonzóerő, miként a nagy

szélhámosokban, nagy machiavellistákban. Hatalma a lelkeken nem a kígyó bővölte áldozatok bénult, szinte öntudatlan cselekvése, lélektani kényszerrel csak félelmet lehet ébreszteni, nem rokonszenvet. Richárdot még a kicsinyek is szeretik, a jó Gloster bácsiról beszélnek, pedig a gyerekek köztudomásúlag ösztönösen jó emberismerők. Testvére, Clarence – akihez ő küldött bérgyilkosokat – halála előtt néhány perccel megbántódva védelmezi megrágalmazott „kedves és szelíd” bátyját. S mi mással lehetne magyarázni, mint e rejtelmes emberi vonzóerővel, a világirodalom talán legmerészebb pszichológiájú jelenetét. Anna meghódítását apósa koporsójánál. Petőfi szerint „ezt Shakespeare valamely delíriumában írhatta, mert józan ésszel még ő sem merhetett ilyenbe fogni.” A gyilkos, aki megölte Anna eszményi férjét, s annak apját, VI. Henrik királyt, szemünk előtt hódítja meg feleségül az átkozódó fiatalasszonyt. Szinte észre sem vesszük, fel sem foghatjuk, hogyan alakul át Gábor Miklós az idétlen gnómból merész, hódító férfivá, már nem látjuk púposnak, nem látjuk sántának, megértjük, a gyenge akaratú nő nem tudja kivonni magát az erő és a szexualitás sugárzása alól, a csúf varangy – legalábbis néhány percre – délceg, ifjú királyfivá változik. S minél nagyobb Gábor púpja, minél groteszkebb sántasága, annál lenyűgözőbb ez a belülről fakadó átlényegülés.

Richárd tökéletes színész. Az átélés nagy művésze. Mivel a darab kezdetén a közönség előtt úgyis leleplezi magát, Gábornak nincs szüksége, hogy a cselekmény közben is jelezze színészkedését. A drámai megközelítéssel érthetetlen rendeltetésű, különös monológok, a Madách Színház előadásában, Gábor és Vámos értelmezésében, igaz funkciójukat teljesítik. Richárd „kibeszélései” a darabból, középkori hagyományt jeleznek, a primitívebb néző számára elmagyarázzák a bonyolult lélektani képletet, összefoglalják, mi történt az előzőkben, s tájékoztatnak következő szándékairól.

Gábor Hamletje hangosan gondolkodva, saját lelkébe nézett; szellemektől megrémült Richárdja a döntő csata hajnalán saját magával tusakodik. Gloster hercege azonban itt az első részben nyíltan a közönség felé fordul. Ha úgy tetszik, elidegeníti a nézőt a látottaktól, széthessenti az illúzió-színház káprázatát. Brecht? Eredeti Shakespeare.

III. Richárd alakja az évszázadok során a gátlástalan hatalomvágy, a lelkiismeretlen gonoszság, a cinikus okosság démoni jelképévé nőtt. Vannak korok, történelmi szituációk, amikor a jelkép az aktuális összefüggések sugaraitól felizzik, s vannak szerencsésebb korok, mikor elhalványul. A jelkép nagyon közeli rokonságban áll a közhellyel. Az eredeti színészegyéniség általában idegenkedik a jelképektől. A Szörnyeteget az emberben sokan megmutatták már. Gábor alakítása az ár ellen úszik. A Szörnyetegben akarja megmutatni az embert. Ha nem lenne túl merész a következtetés, azt mondhatnánk, részvétet és szánalmat igyekszik ébreszteni a trónbitorló, sokszoros gyilkos iránt. Nemcsak a végső lelki deformációt ábrázolja, de megsejteti e deformáció kifejlődésének tragikus folyamatát is. A szikrázó intelligenciájú férfi, aki lenéz maga körül mindenkit, apró szokásaiban megőrizte a sötét, áldatlan gyerekkor emlékeit, az örömtelen ifjúságét, a testi nyomorúság görcsös kompenzálásának kényszerét. Gábor Richárdja önfeledt pillanataiban a körmét rágja, időnként gyerekes dac, hányaveti féktelenség önti el lényét, majd máskor a legalkalmatlanabb pillanatokban megalázó, titkolt küzdelmeket folytat akaratának nem engedelmeskedő, nehézkes tagjaival. Az egész életét végigkísérő magányosság lengi körül a torz Dickyt, a rossz fiút, az ördögi csínytevőt.

S csodálatosképpen mindez árnyalatosan fellelhető a shakespeare-i szövegben. Gábor nem tesz mást, mint a meglévő hangsúlyokat kissé felerősíti. „Konok és rossz voltál, mint

kisgyerek. Kamaszkorod vad kétségbeesés...” – mondja anyja, az öreg hercegnő, s ez a fájdalommal gyűlölködő kapcsolat anya és fia között, a Madách Színház előadásának, Vámos rendezésének egyik legszebb motívuma. Kiss Manyi nemes kőből faragott alakítása a színházi este másik nagy élménye: sápadt arca, csendes beszéde mögött mindentudás rejlik, ő az egyedüli, aki a véreből való Richárd romlott észjárását tökéletesen ismeri.

A lelki indítékoknak, a cselekvés hátterének gazdagabb ábrázolása egyáltalán nem homályosítja el a megszállott hatalomvágyat. Gábor felfogásában a politikai ambíció leplezettebb, de éppoly sürgető, mindenén átgazoló, mint a drámában. A koronázási ünnepségen a vörös palástos Richárd, háttal a nézőknek, izgatott gyorsasággal igyekszik a trón felé, járásában mohó sietség, mint az alkoholista mozdulatában, amikor hosszú várakozás után végre italhoz jut. A koronázás után váratlan színészi fordulat következik. Első királyi megszólalása hátborzongatóan durva. Már nincs szükség a képmutató játéokra. És itt megértjük, hogy Gábor nemcsak a szerep apró részleteit, de a cselekményen átívelő boltozatát is milyen pontos és nagyszerű tervvel, bámulatos ritmusérzéssel építette. A feszültség után a koncentráció felenged, s Richárd fáradtan összeomlik, mint aki hosszú út végéhez ért. A szavak alig buknak ki a száján. A lába rosszabb, mint valaha. S amikor egykori hűséges cinkosa, Buckingham herceg megtorpan a kettős gyerekgyilkosság terve előtt, nincs türelme tovább vesződni vele; kiesik kegyéből. (*Márkus László* gondolatokból is értő, okos és sima Buckinghamje, színészi arcképcsarnokának egyik legsikerültebb portréja.)

A szerep és a valódi karakter a dráma második felében egymásba olvad. Egyszer válik csak ismét szét, amikor Richárd még utoljára megpróbálkozik régi produkciójával. Erzsébet királynétól, akinek meggyilkoltatta két gyermekét, megkéri

lánya kezét. A rendezői elgondolás finoman és elegánsan értelmezi a dráma leghomályosabb befejezésű jelenetét. Tolnay Klári a fájdalom gráciájával, leplezett gúnnyal, udvarias mosollyal tér ki a válasz elől, ahogyan a hivatalok diplomatikus nyelvén kifejezik az állást kérő elutasítását: majd levélben értesítjük. Gábor nyomban megérti az ígéret valódi tartalmát. Arcán gúny, szemtelen fölény, csalódottság. Richárd halálával a héják és kányák vérszagú, elátkozott világa tűnt a föld alá, melyben az áldozatok sem voltak sokkal különbek gyilkosaiknál.

Az általános rossz lelkiismeret, a szinte tapintható közegű rettegés sötét tónusa nem vonja be egyértelműen az előadás belső színvilágát, az egykori gyilkosok felmagasztosult áldozatokként jelennek meg. *Psota Irén* monumentális Margit királynője, a fenséges jellem, a megalázott fájdalom mélyen zengő átkait szórja, de nem érzékelteti, hogy e tigrisasszonynak egykor gonosz lelke, éles foga és kegyetlen karma volt. Pedig a gonosz lelke megmaradt. Néhány megejtően nagy színészi pillanata ellenére Psota alakítása túlzóan romantikusnak és teátrálisnak hatott az előadás realisabb hangszerelésében. A nagy létszámú együttesből még említsük meg *Körmendi János* és *Dégi István* kitűnő játékát Lord Hastings és a Második gyilkos szerepében. *Vas István* remekművű III. Richárd-tolmácsolása, nagy hagyományú Shakespeare-fordításaink között is a legkiválóbbak közé tartozik. *Jánosa Lajos* költői fantáziájú, célszerű szépségű díszletei többet jelentettek egyszerű kuliszáknál: megteremtették az előadás légkörét.

Felejtsük el az élettelen statisztákat, az üresen deklamáló mellékszereplőket, a fahangon beszélő epizodistákat, a csatajelenet füstfelhőjét, a hős Richmond reklámfotó-mosolyát, emlékezzünk csak a szép élményre. Az igazi színházra. Úgyis ritka lehetőség ez mostanában.

JELENA NÉNI

A *Vígszínház Ványa bácsi* bemutatóján a váratlan szereposztási nehézségektől megbillent a darab eredeti egyensúlya. Ennek az előadásnak az lehetne a címe: Jelena néni... Nem azért, mert Szerebrjakov professzor gyönyörű felesége, Szonja mostohaanyja olyan öreg volna, hogy néninek nevezzék. Mindössze huszonhét éves. De hát Ványa bácsi is csak negyvenhét, a kis Szonja hívja így bácsikáját, korán elhalt édesanyja testvérét. Csehov szándéka szerint ő a dráma főszereplője, a cím legalábbis ezt jelzi.

„Én pedig unalmas epizódalak vagyok” – sóhajt fel keserűen Jelena a dráma második felvonásában. Ez az egyetlen igaztalan mondat, amely a *Vígszínház* színpadán ezen az estén elhangzik. Mert *Ruttkai Éva* csodálatos alakítása elmozdítja a történet súlypontját, s anélkül hogy bármilyen külső beavatkozást szenvedne az író elképzelése, új erővonalak szerint rendeződik a dráma.

Miről szól hát Csehov Ványa bácsija a *Vígszínházban*? Egy céltalan életű, boldogtalan fiatalasszonyról, aki egy tudálékos öreg hólyaghoz kötötte életét. Értelmes, nemeslelkű, szép, de a silány, ostoba életforma és saját erőtlensége megakadályozza, hogy jó tulajdonságait kiteljesítse. Eszik, alszik, sétál, ragyog, mindenkit megbolondít maga körül, mégis, egész létezésében van valami megalázóan haszontalan. Okosabb annál, hogy áltevékenységekkel csapja be saját lelkiismeretét, mint Ványa édesanyja, aki huszonöt éve semmire sem való vitairatok olvasásával tölti idejét, s a nőemancipációról lelkenedik, lustább és elkényeztetettebb, hogy Szonjához hasonlóan komolyan dolgozzék, tisztább és egyenesebb, hogy bujkáló szerelmi kalandokban találja meg a boldogtalanság ellenszerét, mint az övéhez hasonló társadalmi

helyzetű többi asszony. Verdes körülötte két mellékszereplő, a kiuzsorázott életű Ványa, a család önfeláldozó proletárja, aki a szép jövevényben véli felfedezni az ismeretlen boldogságot. Panaszai örömtelen életéről, be nem váltott tehetségéről, kínos lamentációként hatnak. Tragikomikus, szánandó roncs. És ott van Asztrov doktor, a megkeseredett, iszákos Asztrov doktor, akiben a legnagyobb ember tulajdonságok pusztulnak, akár az orosz erdők, amelyek oly kedvesek szívének. A fiatalasszony beleszeret ebbe a nemes árnyékba, de egy megalázó, szégyenteljes eseményt követően elhatározza, hogy elutazik férjével, és sohasem látják egymást többé.

Ruttkai Éva nem használja Maugham színész nő hősének vörös kendőjét, hogy másokról magára vonja a figyelmet (ezt csak a búcsú utolsó jelenetében veti szürke útiköpenye fölé). Mindössze annyit tesz, hogy szerepét hihetetlen körültekintéssel és érzékenységgel, ellenállhatatlan belső izzással formálja meg. Olyan tónusokkal árnyalja Jelena alakját, amelyekre a darab olvasása közben fel sem figyelünk, talán benne sincsenek a szövegben, és mégis a jellem legmélyebb, szinte már metafizikus művészi megértéséből fakadnak. Ahogyan hangsúlyozza az ideges szép nő városiasságát, belső tiltakozását a vidéki élet ellen... Ül a kerti hintán, cigarettázik, csupa feszültség és idegenség, a körülötte levő fákkal, madarakkal szinte ellenséges a viszonya. Büszke és érzéki, hisztérikus és nagylelkű, lusta és kényes, mint a macskák. És jó, mindenekfölött jó. És nagyon-nagyon szerencsétlen. Mi már csak leírásokból ismerhetjük *Duse* vagy *Rachel* művészetét. Valószínűleg egészen másképp játszottak, mint Ruttkai, lehet, hogy egészen mást, de nem hiszem, hogy többet adtak volna kortársaiknak.

Tomanek Nándor-nak a kényszerű beugrás, a hirtelen betegségtől megzavart eredeti szereposztási elképzelés ellenére sikerült fanyar tragikumú, meggyőző figurát formálnia Ványa

bácsi szerepéből. Bizonyára a körülmények is hibáztathatók, hogy nem tudott az előadás főszereplőjévé nőni. *Darvas Iván* Asztrov doktorban szorongatóan hangsúlyozta a kiégettséget, keserúséget, belső széthullást; hogyan válnak a szép emberi lehetőségek semmivé a kisszerű orosz vidéki élet taposómalmában. Az orvos vonzó tulajdonságait kevésbé szuggesztíven ábrázolta. *Várkonyi Zoltán* is az utolsó pillanatban kapta meg Szerebrjakov szerepét, de ha hónapok óta készült volna rá, akkor sem tudta volna tökéletesebben életre kelteni ezt az affektált, önelégült és mégis nagyon bizonytalan áltudóst. *Venczel Vera* Szonjája egyszerű és kedves. *Péchy Blanka* kitűnő a matróna korú kékharisnya megmintázásában.

Horvai István rendezése, mint valami értékes régi hangszerből, bensőséges, finom hangokat csal elő a drámából. Néhány egészen nagyszerű jelenetre – mint például a két nő hajnali kibékülésére – emlékezni fogunk. Rendezését nézve nem értjük, miért hajtogatták rögeszmeszerűen, hogy a Csehov-darabokban nem történik semmi, csak impresszionista hangulatok illeszkednek egymáshoz. Itt vérre és életre menő dráma játszódik. Horvai elképzelésében azonban két-három dologgal nem sikerült megbarátkoznunk. A hatalmas színpadú és nézőterű nagyszínház amúgy se nagyon alkalmas a Csehov-darabok előadására. A jelenetek meghittebb lélektani feszültsége szétszóródik a térben. Talán egyszerű matematikai alapon, légköbméterenként is ki lehetne számítani, melyik dráma mekkora színházba való. Ezt az amúgy is a dráma ellen játszó technikai adottságot csak fokozta *Szinte Gábor* jelzett díszlete, mely hátul a kert felé kinyitotta a szobabelsőket. Igaz, néhány szép pillanattal is gazdagodott ezáltal az előadás, amikor Jelena, majd Asztrov doktor örökre eltávozik, s alakjuk belemosódik a ködbe és esőbe. A díszlet többnyire mégis a darab stílusa, fullasztó atmoszférája ellen dolgozott. Az sem tetszett, hogy a híres-nevezetes tragikomikus jelenetben, amikor

Ványa bácsi rálő a professzorra, a nevetést olyan külsőséges módon próbálták a nézőkből előcsiholni, hogy Szerebrjakov ijedtében beleül a kötőtűbe. Ha a jelenet komikumát belülről nem tudják érzékeltetni, kár ilyen módon erőltetni a nevetést. Ezek persze csak részletek.

Csehov drámáját nézve az az érzésünk, mintha fárasztó és sivár út végén hazaérkeznénk. Csehovot hallgatva mindig megilletődünk. Bemerkjük ezt még egyáltalán vallani? A nagy bajuszú, férfias Gorkij sem restellte ezt írni: „A minap láttam a Ványa bácsit; néztem és sírtam, mint valami asszony, noha igazán nem vagyok gyenge idegzetű...” Miért kellene hát szégyellnie meghatottságát annak, akinek még férfias bajusza sincs?

VÁNYA BÁCSI: LATINOVITS

Most láttam először *Csehov Ványa bácsi*-ját olyan előadásban, amikor ész és szív számára egyértelmű lett, miért Ványa bácsi, azaz Iván Petrovics Vojnyickij a dráma címszereplője. Mintha a hamleti személyiség fényének meg kellene sokszorozódnia a színészen, hogy legyőzze az opheliák, horatiók, laertesek ragyogását. *Latinovits* Ványa bácsija valóban középpontja a darabnak, ő róla szól a könnyes, keserű történet, az ő elrontott életének tragikus komédiája körül keringenek a többi sorsok bolygói.

„Tehetséges vagyok, okos vagyok, bátor vagyok... Ha normális életet éltem volna, belőlem Schopenhauer lehetett volna, Dosztojevszkij...” Most először, *Latinovits* szájából hallottam ezeket a mondatokat a valóság mögöttes értékefedeztetével, nem pedig kínos lamentációként, most először hittem el, hogy valóban egy nagy műveltségű, mély intellektusú, eredeti egyéniség fecsérte el alkotó éveit hiába. Minél kézzelfoghatóbbnak tetszik a beválthatatlan lehetőség délibábja, annál kínzóbb a becsapottság tragédiája. Mint amikor a mérleg másik serpenyőjére is nehéz súlyokat helyeznek, s a mérleg nyelve egyszerre nyugtalan ingásba kezd, ez az emberi rangemelkedés mozgásba hozza a mű drámaiságát. *Latinovits* szenvedélyes alakítása megfricskázza a *Csehov*-színdarabokról kialakult közhelyeket, együttérző sóhajokat a drámaiatlan drámáról, a borongó hangulatokról, az unalom lírájáról. Ványa bácsija és a nagyképű Szerebrjakov professzor között nem kevésbé véres, életre-halálra szóló küzdelem folyik, mint bármely *Shakespeare*-drámában. A végső leszámolásért lihegő indulatok azonban *Csehov*-nál a cél előtt mindig irónikus és szomorú gellert kapnak. Az ifjú Hamlet végül is leszúrja a

bitorló Claudiust, a hirtelen megöregedett negyvenhét éves Ványa bácsi nem találja el pisztolyával a bitorló áltudóst. Hamlet legalább a halálban megdicsőül, Vojnyickijnak még meghalnia sem sikerül. Szonja könyörgésére visszaadja az Asztrov doktor útipatikájából kilopott morfiumot. Eddig az életét, most a halálát áldozza fel másokért.

Latinovits Ványa bácsija csupa lefojtott tűz, csupa önirónia, beteges érzékenység. Túlzó, megjátszott gesztusaival önmagát alázza meg, nehogy mások ebben megelőzzék. Minden színpadi megnyilvánulása kettős értelmű. Elementáris erővel önmagát adja, de mintha nyomban elszégyellné magát, az önmagát kívülről is figyelő észember tárgyilagosságával rögtön a róla alkotott külső benyomást is eljätssza. Öreg? Az öregséget is túlhangsúlyozza védekezésből, nehogy az „ifjú szerelmes” hozzá már nem illő szerepében nevetségessé válják. Időnként azonban – többnyire olyankor, amikor mások nem figyelnek rá – az „öreg csudabogár” álarca lehullik, s ott áll előttünk az elpazarolt lehetőségek kísértetalakjaként, domború homlokú, lángoló fiatalságában.

A nyers idegrendszer ennyire feltáró, a test és az agy minden porcikájában eleven szerepmegformálásnak természetesen következetesnek kell lennie a jellem minden vonatkozásában. Latinovits ebben a felfogásban Jelena iránt érzett szerelmében is többet mond a korosodó gavallér plátói epekedésénél. Ványa bácsija lappangó, kiéletlen erotikától izzik, tilos gondolatokkal viaskodik. Olyan érzéki sóvárgással szippant Jelena hintára kötött muszlinsáljának illatába, mint ahogyan a szaharai vándor idézheti maga elé egy pohár víz látomását. A merész, éjszakai jelenet, ahol az asszony elejtett kendőjét inge alá gyömöszöli – *Bunuel* kamerájára méltó.

A figura fiziológiai létezése Latinovitsnál egyébként is erőteljes hangsúlyt kap. A harmadik felvonás nagyjelenetében, amikor Szerebrjakov a család színe előtt közli, hogy a birtokot,

Szonja tulajdonát, Ványa bácsi negyedszázados önfeláldozó munkájának gyümölcsét el akarja adni, Latinovits-Vojnyickijt a megrendüléstől és a szavakban ki nem fejezhető felháborodástól fizikai rosszullét, ideges köhögőroham keríti hatalmába. S az egész testi mivoltát megrázó indulatnak le kell csillapodnia előbb, hogy érzelmeit mondatokban is képes legyen megfogalmazni. A negyedik felvonás a teljes apátiáé. Akaratbénult lelki halott. Itt már nincs játékában semmi önsajnálát, kesergés a megcsúfolt jóságon. A fájdalom is megszűnt. A világ hamis értékeivel, csalóka szerelmeivel hirtelen távolivá lesz, s Ványa bácsi olyan mindentudó, földöntúli arccal hallgatja a kedves kis Szonja tündérmeséjét a halál utáni elégtételről, mint a gyógyíthatatlan beteg a vigasztalást a közeli felépülésről.

Nagy alakítás? Keresem a jelzőket. De ma, a jelzők inflációjának idején, olyan sokan korszakalkotók, zseniálisak, felülmúlhatatlanok, hogy sértés Latinovits művészetét ebbe a tömegbe sorolni.

FÉLELEM A FARKASTÓL

A MÉRLEG JEGYÉBEN

Justitiát, az igazság istennőjét, bekötött szemmel, mérleggel kezében szokás ábrázolni. A drámaíró típust, akit *Arthur Miller* képvisel jelentékenyen a modern irodalomban, ugyancsak a kezében tartott mérleg jellemezhetné leginkább, szemét azonban nem fedi a pártatlanság kendője. Mélyre hatoló, kutató tekintettel vizsgálja a különböző emberi magatartások súlyát és értékét. A mérleg működése a polgári humanista szemlélet erkölcsi mértékrendszerén alapul; az egyén és a társadalom viszonyának, az egyén akaratának és lehetőségeinek keserves, de végső soron nem teljesen reménytelen konfliktusai szigorú emberi morál szerint ítéltetnek meg. Ez a jelképes mérleg Miller szinte valamennyi drámája felett ott sejlik, de talán sohasem rajzolódott ki olyan erőteljes körvonalakkal, mint most, legutóbbi művében, az *Alku*-ban, melyet a *Vígszínház* mutatott be örvendetes frissességgel. Miller nagyszerű drámáiban, *Az ügynök halála*, a *Pillantás a hídról*, vagy a *Salemi boszorkányok* építkezésében ugyanez az analizáló, kíméletlen okosság érvényesült, de a megragadó jelleme, az életanyag s a felkeltett érzelmek dinamizmusa elfelejtette, hogy a színház nézőtere észrevétlenül bírósági tárgyalóteremmé alakult át. Az *Alku*-ban az erkölcsi konstrukció szembeötlőbb, az elvont kérdések megfogalmazottabbak, következésképp (vagy éppen fordított okozatban?) a drámai alakok s a cselekmény halványabbnak, kevésbé elevennek tetszik.

Az *Alku* tulajdonképpen a középkori moralitások hagyományaihoz kapcsolódik, hangját, témáját, szemléletét a modern kor bonyolultabb világához igazítva. Két testvér küzdelmében itt is a Jó és a Rossz mérkőzik meg egymással, csak hogy ma már a Jó és a Rossz nem választható szét a régi,

megbízható módon vegytiszta állapotban: színt játszanak, változnak, egymás alakját öltik magukra, a bűnös és áldozat szerepét megtévesztően cserélgetik, így hát az angyalok karának ugyancsak ismernie kell az egyén valóságos lehetőségeinek szociális hátterét, ha végül megnyugtató érvénnyel akarja elzengeni felemelő hozsannáját.

Miller új darabjában is a régi nyugtalanító témáról beszél, az amerikai életforma értékrendjéről, a siker könnyörtelen törvényéről, mely kijelöli az ember helyét a társadalomban, szerettei, barátai szemében, sőt – ami tragikusabb – saját önbecsülésében is. A siker mértékegysége: a pénz. A személyiség értéke ebben az egyszerű mértékegységben fejezhető ki. Willy Loman Az ügynök halálában ebben az alapfokú matematikában vallott kudarcot, s ebből vizsgálják az Alku testvérpárja is, amikor tizenhat év után először találkozik össze a lebontásra ítélt szülői házban. Az azonos lehetőséggel, tehetséggel és érdeklődéssel indult sikeres Walter és a sikertelen Victor jelképes értelemben ugyanannak az embernek kétféle lehetséges életútját testesítik meg. Ugyanattól a félelemtől menekülnek, a csődbe jutott, felpattanni többé nem képes apa emlékéitől, a társadalmi kiszolgáltatottság fenyegetésétől, csak éppen más-más csillagra függesztik tekintetüket. A kizárólag saját maga boldogulásával törődő Walterből tekintélyes, gazdag orvos lett, öccséből – aki, hogy öreg apját eltarthassa, lemondott egyetemi tanulmányairól – rendőrőrszem, kicsiny, tehetetlen részecskéje a Hatalomnak. Walter azonban maga a Hatalom. Most, ötvenéves korukban, mindketten a másik be nem teljesített életsorsában, a lehetőségek csalóka tükrében vélik felfedezni az élet valódi tartalmát. Miller visszatér a már korábban is szívesen alkalmazott ibseni drámaszerkesztési technikához: a jelenben egymás után robbannak fel a múlt itt felejtett időzített bombái. Ámbár meg kell jegyeznünk, a

detonációkat csak a cselekmény legvégére tartogatja, hosszú ideig nem is sejtjük a bombák jelenlétét.

Hogy Miller új drámája valójában milyen feszültségeket tartalmaz, vagy tartalmaz-e egyáltalán, ez a Vígszínház előadásából nem derülhet ki. *Kapás Dezső* elmélyült, gondos rendezése sallangtalanul közvetítette az irodalmi anyagot. De mint mondtuk, Miller alakjainak jellemét, tetteit, döntéseit, az egész darab egyensúlyát, az erkölcsi mérleg két serpenyőjébe helyezi. A mérleg nyelvének, a rokonszenv mutatójának ide-oda kell ingania, különben nincs értelme a drámának. A szereposztási tévedés, mely *Szakáts Miklósr*a ruházta Walter szerepét, sematikussá változtatta a drámai képletet. Szakáts tartuffe-i színekkel alakította a kiábrándult, megtért bűnöst, mintha megtisztulni akarásában mindvégig csak szerepet játszana, noha a figura lényegéhez tartozik a pillanat megszenvedett őszintesége. Őszintén meg akar változni, őszintén vágyik a megbocsátásra, testvérének s így saját lelkiismeretének is felmentésére; csak így kelthet sorsa iránt némi megrendülést. Különben az Alku lefekvés előtti erkölcsi tanmese felnőtt gyerekek számára. *Tomanek Nándor* fanyar, visszafogott színekkel játssza a rendőr figuráját, alakítása hibátlan, mégis néhol az az érzésünk, nem tudja egész estét és egész lelket betöltően jelentékennyé tenni ezt a többre hivatott, megfeneklett embert, akiben még a felesége is (*Bánki Zsuzsa* komoly és egyszerű alakítása) táplálja senkisége tudatát. Rokonszenvünk persze egyértelműen az övé, a drámai mérleg nyelve nem mozdul ki helyéből, makacsul egy irányba mutat. A drámai mérleg következőképp megszűnt mérleg és megszűnt drámai lenni.

Básti Lajos nagyszabású művészi eszközökkel személyesít meg egy csaknem kilencvenéves bútorkereskedő, oroszjiddis akcentussal beszélő (maga a szerző kívánja ezt), mindentudó kalmár-jóistent, zsidó akrobatát, aki mérhetetlen

tapasztalatának távlatával, a dolgokra való bölcs rálátással, az eleven folytonosságot képviseli a múlt és jelen között. A leghálásabb szerep, tele humorral és étellel, kínálja az alkalmat a túlzásra. Básti azonban utóbbi éveinek legbensőségebb alakítását bontja ki belőle. Az ő szövege bizonyítja leginkább *Vajda Miklós* fordítói elmélyültségét és tartózkodását, mellyel kerüli a könnyen kínálkozó poénokat.

Az *Alku* jellegzetesen kamaradarab. Kevés külső cselekménnyel. Az erkölcsi reflektorfény, amely a kis színpad meghittebb közegében keményen világítana a tettek indítékaira, a Vígszínház hatalmas színpadán szórt fényé oszlik szét. A túlságosan tágas tér, a felhalmozott nehéz bútorok tömege nemcsak a színészek szavait nyeli el, de a dráma lényegét is. A láthatatlan indulati energiák, melyeket a kis színpad és nézőtér falai visszavernének, itt széthullanak, elvesznek a térben.

A dráma eredeti címe, az *Ár* jelképes – régi bútorok és régi döntések árára utal. Az ember minden pillanatban dönt sorsa felől, ha nincs is ennek tudatában, s ezek a döntések egész életre szóló következményekkel járnak. Az ember élete kiszolgáltatott a múltó idő tehetetlenségi törvényének, nincs visszaút, a múltat nem lehet meg nem történtté tenni. E filozófia nem különösebben eredeti, de Miller sohasem törekedett ilyen értelmű eredetiségre. „Az eszme nekem mint drámaírónak, igen fontos dolog – vallja összegyűjtött drámái elé írt dramaturgiai tanulmányában –, de azt hiszem, már ideje volna, hogy valaki kimondja: drámaírók ritkán álltak elő új eszmékkal darabjaikban, az óriásokat is ideértve.” A két New York-i testvér sorsa, életútjuknak különös mozgása, ahogyan ellentétes irányból a kör egyazon pontján találkoznak, inkább emberi valóságában érdekel bennünket. Stilizált, eleve elrendeltetett mozgás ez, a leírt pálya a drámaíró elképzelését bizonyítja. Miller komolyabb és elkötelezettebb író azonban, mint hogy a két különböző út végeredménye közé egyenlőségjelet tegyen.

Bankbetéttel lenni boldogtalannak és csalódottnak kellemesebb, mint anélkül. A darab félreérthetetlenül sugallja, hogy ha főhőse elvesztette is önfeláldozása értelmének illúzióját, végül mégis az ő elrontott élete nyom többet az erkölcsi mérleg serpenyőjében. Talán áldozata hiábavaló volt. Az ideális világ, amit védelmezett, sohasem létezett. „De ha már úgy neveltek, hogy higgyünk egymásban, s az emberben benne van ez a maszlag – akkor mi más tehet, meg is próbálja valósítani, ennyi az egész” – összegezi életét a nyugdíjaztatás előtt álló rendőr.

Miller, bármilyen fájdalmas iróniával fogalmaz, maga is hisz ebben a „maszlagban”, ez a „maszlag” művészetének megindító és biztató tartalma. Ennyi az egész.

FÉLELEM A FARKASTÓL

„És a Nyugatnak, amelyet sorvadó kapcsolatok bénítanak, s amelyet súlyosan nyomaszt a száguldó eseményekhez alkalmazkodni képtelen merev erkölcs... végül is... el kell buknia” – olvassa hangosan egy találomra felütött könyvből, hajnali négy órakor George, *Edward Albee Nem félünk a farkastól* című drámájának főhőse. Mi ez a könyv, ki az írója, nem tudjuk, de elképzelhető (persze csak ha egy kicsit megerőltetjük képzeletünket), hogy *Dürrenmatt A nagy Romulus* című komédiájának kritikai elemzéséből hallottunk egy bekezdést.

A játék valójában méltatlan és erőszakolt: gondolati párhuzamot teremteni két teljesen különböző szemléletű és vérmérsékletű mű között, csak azért, mert a műsorpolitika szeszélye úgy hozta, hogy a *Madách Színház* együttese éppen most mutatta be mindkét darabot. Mégis észre kell vennünk, van valami döbbenetesen közös az előérzetben, mellyel egy társadalmi világrend bukását megjövendölik; gunyoros logikával vagy az idegek és ösztönök elementáris tiltakozásával vallanak a jelenlegi viszonyok tarthatatlanságáról, a világról, amely Dürrenmatt megfogalmazásával élve „éppen az összecsomagolásnál” tart. Nem alaptalanul nevezi Romulus császárt felesége defetistának, és nem alaptalanul vádolta az amerikai kritika egy része Albee-t defetizmussal; semmi kedvük sincs a hősiesség pózában védelmére kelni a beteg állapotoknak, amelyeken már kiütközni látják a pusztulás foltjait.

Dürrenmatt történelmietlen történelmi komédiájában a római világimpérium bukásának tótágásra állított, irónikus ábrázolásával nyílt példabeszédet intéz a mához. A jámbor császári haspók, a bíbortógás tyúktenyésztő húsz évig hitelesen

játszott szerepe mögött valójában bölcs moralista, nagy koncepciójú politikus húzódik meg, csak éppen végcélja ellentétes az uralkodói ésszerűséggel: nem megmenteni akarja birodalmát, hanem elveszejteti. Császári elődei istenné avattatták magukat, Romulus szerényebb és nagyravágyóbb. Halandói mivoltában akar isteni végítéletet ülni a hódító és zsarnoki állam Szodomája felett. Elvégezve történelmi hivatását, beletörődéssel várja, hogy a beözönlő barbárok mészárló kardja tragikus hőssé avassa, de ehelyett a germánok rettegett fejedelmének személyében egy másik filozófus-hajlamú tyúktenyésztő kollégára lel, akivel kicserélheti nézeteit a tojáshozamról és a világ aggasztó jövőjéről. A tragédia mártíriuma helyett a bohózat tisztos nyugdíja várja. A humanista fellobbanás beletorkollik a baljós történelmi szkepszisbe.

Nevetségessé tenni, ami magasztosként él tudatunkban, magasztossá a nevetségest, lerántani a sárba a legszentebbeknek hitt szólamokat, felemelni a besározottakat – ez a dürrenmatti komédia paradox alapállása. És egyáltalán mindent lehetőleg fordítva csinálni, mint ahogyan az szokásos. A paradoxon nagyon hálás forma, de egy bizonyos idő után rájövünk logikájára, a meglepetés elfásul, fárasztóvá válik. Talán azért is éreztünk kis csalódást a Madách Színházban, mert az utóbbi években annyira hozzászokhattunk a képtelenségek dramaturgiájához, hogy ma már inkább a lehetségest látjuk képtelennek. A történelmi szentségtörés csak addig izgalmas és mulatságos, amíg megtörik. A második, harmadik felvonásban már beleilleszkedünk a szemlélet sajátos rendszerébe, s a figurák kibújnak a látszat meghökkentő, tarka öltözékéből, lemeztelenednek igazi lényegükre, egy-egy magatartás sémájára. Amikor Dürrenmatt alakjai, helyzetei filozófikus bukfeneket vetnek, mindig szellem és lelemény uralkodik a színpadon, amikor tisztességesen talpukra állnak, és

fejtegetéseik pátoszától megilletődve, maguk is elhiszik, hogy hús-vér tragikus hősök, már nem tudják elevenen tartani érdeklődésünket.

Ádám Ottó rendezése talán túlságosan is komolyan vette az író utasítását: „Az én alakjaim csak belülről ábrázolhatók.” Ez valószínűleg épp annyira fedi az igazságot, mint egy másik megállapítása saját drámaírói művészetéről: „A kiindulópontom sohasem holmi tétel, hanem egy történet.” A kifinomult érzelmi radarkészülék, amellyel *Ádám Ottó* okos és bensőséges művészete rendelkezik, most mindent egy fokkal komolyabbra és átéltebbre hangolt, mint amelyet a filozófiai és történelmi parabola harsány szélsőségei megkívántak volna. A *Romulusnak (Fáy Árpád* kitűnő fordítása) mint lélektani drámának, nincs hitele, *Pécsi Sándor* bölcs iróniájú, groteszk emberségű *Romulus*-alakítása is – mely az előadás egyetlen igazi eseménye volt – megszenvedte a felfogást, mely a gondolat retorikai hevületét az érzelmek tragikai magaslatára próbálta emelni.

Albee hősei, *Dürrenmatt* alakjaival ellentétben, hús-vér emberek a javából, talán túlságosan is bővérűek. Sebezhetőek, ellentmondásosak, szenvedélyesek, szörnyűek. Nem fogalmazznak meg történelmi igazságokat, nem elemzik egyéni létük és a monopolársadalom összefüggéseit, kevés szó esik az emberiség jövőjéről is, de amit tépett, meztelen idegzetükkel, szenvedéstől kiélesedett ösztöneikkel felfognak és közvetítenek a valóságból – csontunkig hatol. A mérhetetlen mennyiségű whisky, konyak és tiszta szesz, amelyet ezen a szombat éjszakán *Marthe* és *George* a fiatal vendég házaspár társaságában benyakal, nem bódítja el tudatukat, inkább ijesztően gátlástalanná teszi őket az igazság kegyetlen kimondásában, az önérzetbe gázoló, szadista játékok kiagyalásában. Ami itt ezen az éjszakán lélekgyilkolásban, egymás kíntásában,

megalázásában, kiszolgáltatásában végbemegy, maga a pokol. Nevetséges és szájalmas pokol.

Túl sokat beszéltek már Albee darabjával kapcsolatban a lealjasodásról, szennyről, nihilről, éppen ezért hadd hangsúlyozzuk most a tisztaságot, a morális jó ízlést és a mélységes, gyermeki szomorúságot, amely ebből a kivételes ihletettséggű műből árad. George életének, tanári és művészi ambíciójának kudarca tulajdonképpen a tagadás erkölcsösségéből származott: nem volt hajlandó elfogadni az amerikai életforma érvényesülési feltételeit, az egyetemi kisváros értelmiségi körének szentesített normáit, a rektorapós dinasztikus pártfogását. Bohóckodásával nem tudja annyira lealázni magát, hogy emberi méltóságban ne „magasodjék” a „keep smiling” és a karrier Amerikájának tipikus, ifjú képviselője fölé, aki mindig „drágámnak” szólítja feleségét, de házasságuk a hazugság és öncsalás támasztékain nyugszik. Kisszerű, halott lények, képességeik és vágyaik a nagy tömegáram igényeivel harmonizálnak. Marthe és George egymást hibáztatják meddő életükért, a külső talaj talanság feszültségét a házasság áldozatgyújtásában vezetik le, de minden gonoszkodásuk eleven és érző húsba vág, erkölcsi ingerközpontjuk egészségesen működik. Elveszettek és egymásra utáltak. Kínok között, pusztítva önmagukat, de élnek.

Az alkohol felszabadító hatása nemcsak a végletes szenvedélyeket oldja le láncáról, de lélektani hitelességgel lazítja fel a dramaturgiát is. A három felvonás látszólag egy helyben topogó lelki pankrációja mögött Albee csodálatos türelemmel, gondossággal, drámai érzéssel készíti elő a leszámolást az öregedés és magány üressége ellen kitalált titkos játék illúziójával, az önáltatás nélküli végső szembenézést a farkassal. A drámai nyelv színesen és gazdagon adja vissza a józan nappali gátlásoktól megszabadult, szertelenül csapongó, mámoros állapotot, *Elbert János* kongeniális fordítása nemcsak

a nyelvi leleményektől sziporkázik, de párját ritkító művészi átéléssel talál rá az ízig-vérig mai nyelv hangulatára és ritmusára.

A „kis” Madáchban egy nagy előadást láthattunk. Eszményi tolmácsolását a műnek, iszonyatosságát, kajánságát és részvétteljes szépségét egyaránt sugározva. *Lengyel György* rendezése a dráma minden árnyalatát felszínre hozta, a lehetőségek egyetlen pillanatát sem ejtette el, elképzelése szinte személytelenül és észrevétlenül oldódott fel a színészek nagyszerű játékában, tökéletes összehangoltságában, *Gábor Miklós* és *Tolnay Klári* félelmes intuícióval keltették életre szerepüket, a viharzó sebességgel váltakozó lelkiállapotok magasságaiba és mélységeibe boszorkányos ösztönökkel emelkedtek fel és szálltak alá. Féktelen játékukhoz kitűnő partner volt a fiatal *Linka György* Nick szerepében, öntudatos korlátoltságával szinte kínálta magát, hogy házigazdái a fantázia újabb és újabb kalandjaiba rántsák bele. De remekelt *Vass Éva* is az amerikai típusfeleség megformálásában, ahogy kislányos igyekezettel megpróbált felfogni egy-egy pillanatot a körülötte tomboló intellektuális orgiából, gyógyíthatatlanul ostoba és szánalmat keltő volt egyszerre.

JENNY ASSZONY MESTERSÉGE

Bármilyen furcsa, az ember tájékozottabb a Shakespeare-korabeli szerzőjogi viszonyokban, mint a maiakban. Nézem a színlapot. *Mindent a kertbe!* Giles Cooper darabja nyomán írta Edward Albee. Vajon ez mit jelent? Mi Cooper leleménye és mi Albee-é? Giles Cooper munkásságát nem ismerem, Albee-ét azonban igen, így hát szívem szerint *A nem félünk a farkastól* kitűnő szerzőjének tulajdonítanék mindent, ami a Katona József Színházban most bemutatott drámában jó és eleven, s az idegen névre hárítanám a felelősséget a ríkítóan külsőséges megoldásokért.

Mert valljuk be, a *Mindent a kertbe!* irodalmi értéke nagyon vegyes. A modern amerikai környezetbe átplántált Warrené-történet meglepő és szórakoztató fordulatai ellenére sem emelkedik a leleplező erkölcsrajzok elszántan tanulságos ábrázolása fölé. A színmű mulatságosan frivol alaphelyzete egyetlen tétel illusztrálására szolgál: a mai amerikai középosztály a fogyasztói társadalom jellegzetes betegségében, a „mindent a látszatért!” kórjában szenved, s a presztízs-téboly általános tünete, hogy a reklámpszychológustól felfokozott igények és az anyagi lehetőségek között áthidalhatatlan szakadék húzódik. Áthidalhatatlan? Jenny, a *Mindent a kertbe!* kutatóvegyészének csinos és kedves felesége mindenesetre áthidalja. Hetenként néhány délután, természetesen férje tudta nélkül eltávozik kertvárosi, negyvenezer dolláros (részletfizetésre vásárolt) házából, s egy előkelő magán műintézetben vállalt gálans közreműködésével korigálja a háztartási költségvetés hiányait. Így neki is jut majd kertészre, melegházra, második autóra, pezsgős és kaviáros garden partyra, s egyéb nehezen nélkülözhető szükségletekre, amelyekre ismerőseiknek bezzeg telik. Jenny asszony pirulós

kezdő még a mesterségben, s nem sejtí, hogy irigyelt barátnői bezzeg férjük tudtával és egyetértésével munkásnői annak az iparágnak, ahol a termelőeszközök beruházási költsége a legminimálisabb, a haszon mégis magas, s ráadásul adómentes.

Ha valaki ebben a frappáns, talán túlságosan is frappáns színműben a lélekábrázolás ihletett művészt keresné, akire a Nem félünk a farkastól felzaklató élménye után emlékezett, ne fáradjon. Talál azonban helyette egy (két?) kiváló dialógusírót és drámaszerkesztőt, bár mindez inkább csak a darab első részére vonatkozik. Itt a krimi-feszültséggel épített jelenetsorból kiderül, hogy a házon kívüli szorgoskodással szerzett dollárkötegeket könnyebb megkeresni, mint létüket legalizálni, s az anyagi valóságában jelen levő pénz a vérnyomoknál is eltávolíthatatlanabb foltokat hagy.

A színmű második felének megírásában mintha egy harmadik szerző is közreműködött volna, mondjuk, az ötvenes évek sematikus magyar drámairodalmából. Aki hazudik, az csal is, aki csal, az lop, aki lop... stb. logikájának szellemében az amerikai középosztály romlottságának és képmutatásának leleplezése az erkölcsi rákfenék valóságos tartalomjegyzékévé bővül. A köztiszteletnek örvendő férjek nemcsak áruba bocsátják hitvesüket, de a kutatóvegyész mérgegázokat állít elő, a kiadó pornográf könyvekkel üzletel, az ingatlanügynök telekspekulációkkal ügyeskedik, ráadásul sznobok, négergyűlölők és antiszemiták. A közösen végrehajtott gyilkosság kisebb lelki megrázkódtatást vált ki belőlük, mintha valaki közülük a vendégségben kiborítaná kávéscsészéjét a terítőre. A bizonyító erejű tangyilkosságot persze nem kell egészen komolyan venni, ez inkább csak a szemléltető erkölcsi egyenlet levezetésének végső eredménye.

Babarczy László rendezése is a színmű első részében sikerültebb, ahol nem különböző morális tanulságok, hanem két valóságos ember áll egymással szemben, a pénz örületének

megszállottjai, „a magasabb nívójú élet” maláriás lázbetegei. *Törőcsik Mari* külső megjelenésében talán nem mindenben felel meg az amerikai nőideálról alkotott hazai elképzeléseknek, tökéletesen megfelel azonban a művészi emberábrázolásról álmodott ideáloknak. Valójában nem a könnyű erkölcsű babafeleséget kelti életre, hanem magát a szikkadt torkú sóvárgást, az önemésztő betegséget. Alakítása túlnő a frivol és nem is mindig hiteles bonyodalmakon, a normális határokat átlépő lelki sejtburjánzást vizionálja a színpadra. Emellett száraz és fanyar humora élvezetes könnyedséget ad játékának. A férje szerepében *Avar István* színvonalas eszközű partnere Törőcsiknek.

Az előadás utolsó harmadában Törőcsik játéka fényét veszti, nem elsősorban a saját hibájából. Méltatlan lenne a darab gyengéiért Babarczy rendezésére hárítani a felelősséget, de a harsányan tolakodó színeket tompítania kellett volna, nem pedig felerősíteni. A rögtönzött garden partyra érkező színészek „Rákóczi téri” eleganciájú öltöztetése, kihívóan hangos viselkedése a dráma mondanivalója ellen munkál, hiszen a leleplezésnek csakis akkor van értelme, ha az előkelőséget és finomságot túlhangsúlyozó társaságbeli dámákról derül ki, ami kiderül, nem pedig olyan hölgyekről, akik száz lépésről felismerhetően viselik mesterségük címerét. *Sinkó László* rokonszenvesen, iróniával alakít egy fölöttébb furcsa dramaturgiai funkciójú figurát; közvetlen hangon kicseveg a darabból, meghal, feltámad, mintha valami távoli Olimposz álruhás küldötteként érkezett volna a földi tájékra. *Mészáros Ági* hosszú szünet után először jutott jelentős szerephez, kedvesen poétikus lény, sajnos, nem tudott megbirkózni a rafinált úri bordélyház-tulajdonosnő kemény karakterével.

Albee új darabja az írói tehetség, a mesterségbeli rutin és a társadalmi jószándék vonzó csomagolásában kínálja az önműködő igazságok nagy áruválasztékát. Tovább

nyújtózkodhatsz, mint ameddig a takaród ér. A pénz boldogít.
Aki korán kel, nem lel aranyat. Aki a virágot szereti, rossz
ember is lehet stb. A közhelyek azonban, ha kifordítják is őket,
közhelyek maradnak.

A BARLANG

A szerző – enyhén szólva – udvariatlan. Kiveszi a kritikus szájából a szót, és még azt a csekély örömet sem hagyja meg neki, hogy saját maga fogalmazza meg a darab gyengéit. A drámaíró szerezzen élvezetes színházi estét a nézőknek, vagy ha ez nem sikerül, hát legalább engedje szabadon és önállóan szidni a darabját. De hogy maga álljon ki a deszkára kommentálni és irónikus megjegyzésekkel kíséni tévedéseit, ez nem vall nagyvonalúságra.

Anouilh hosszú és termékeny pályafutása során sokszorosan bebizonyította, hogy kitűnő drámaíró, most *A barlang*-ban meggyőz bennünket, hogy kitűnő kritikus is. Jól látja, hogy drámája alapeszméjét *Pirandello*-tól kölcsönözte – persze ettől a tény még tény marad. A barlang nem is annyira a *Hat szerep keres egy szerzőt* híres helyzetére emlékeztet, mint inkább Pirandello késői művére, a *Ma este rögtönzünk* címűre, melyben a színészek fellázadnak a leírt szöveg önkénye ellen, kiszabadulnak a művészet gyepelője alól, és a figurák saját sorsukat kezdik élni a színpadon. Telibe talál a Szerző alakjai jellemzésében is. „Maga egy mesterkelt figura, akit a régi bulvárdarabokból tákoltak össze...” – förmed rá a rendőrfelügyelőre. „...Oscar Wilde úr adta önt nekem kölcsön” – mondja régi bizalmas és meghitt szereplőjéről, a Főkomornyikról, aki annyi darabjában szolgált hűségesen. Még személyeskedő túlzásokra is elragadtatja magát, melyektől pedig, úgy mondják, a bírálónak tartózkodni illik. „Irtózom az ilyenfajta színháztól” – kiált fel a jó ízlés szenvedélyével.

Karinthy álma, a „két macska voltam, és játszottam egymással”, íme a színpadi gyakorlatban is megvalósult. A kritikus *Anouilh* incselkedik a drámaíró *Anouilh*-jal. A küzdelem nem egyenlő, a kritikusnak sajnos igaza van. Éles

szemű meglátásaival eszünkben sincs versengeni, csupán néhány szerény megjegyzéssel szeretnénk kiegészíteni darabjáról alkotott véleményét.

A Barlang, a Faubourg Saint-Germain egyik arisztokrata palotájának füstös konyhája. A színpad – miként a társadalom – két szintre tagolódik. Fent, a csillárfényes szalonokban az urak, lent, a barlangban a cselédség. A két szint, a két világ soha nem keveredhet egymással – erről szól a darab. A pirandellói sugallat csupán a formai keretet adja, de fellelhető egy régebbi időkből származó hatás is: a múlt századi melodramák lehelete. A feje búbjától kisujja hegyéig gróf Gróf és a Földanyára emlékeztető szakácsnő egykor lángoló szerelme, melynek az asszony a szegények büszkeségével véget vetett – ismerősen hat. S e szerelem titkos gyümölcse, a Gróf második frigyéből származó kisgrófokat latinra oktató félénk kispap, aki beleszeret a törvénytelen magzatát éppen elhajtani készülő, szerencsétlen sorsú, de tiszta lelkű konyhalányba (később Oranba megy prostituálnak), nem kevésbé a halovány ifjú grófnő, aki hivalkodó keresztényi alázatból a kis konyhalányt kéri fel, hogy vállalja el újszülött gyermeke keresztanyaságát – akár egy Kotzebue-darabból is előléphetek volna. Még ez sem lenne baj, ha mindez eleven és korszerű mondanivalót szolgálna. De amit Anouilh az uraságok és cselédek kibékíthetetlen ellentétéről közöl, társadalombírálatnak éppen annyira szenvelgő és divatjamúlt, mint drámai cselekménynek.

Ráadásul a darab végső kicsengése meglehetősen zavaros – ha nem kétes. Az első felvonásban a Szerző megindultan és sokat sejtetően beszél az örökösen krumplit hámozó kis kuktáról: a Barlang számára ő a „bűnbocsánat”, a „reménysugár”. „Bátorságával és tiszta lelkével mindannyiuk közt a legalázatosabbnak és leggyámoltalanabbnak, a kis kuktának sikerül majd legvégül a Barlangot a föld színéről eltüntetni...”

A dráma végén tehát kíváncsian várjuk a reménysugár megjelenését a konyha éjszakájában. És a „reménysugár” megjelenik. A kis kukta arról ábrándozik, hogy ha felnőtt, vendéglőt nyit Nizzában. A haldokló szakácsnő kérdésére, hogy elfogja-e felejtetni a pofonokat; szelíden így válaszol: „...Mire férfi lesz az emberből, elfelejti... Egy férfi király lehet, ha akar.” A szakácsnő hitetlenkedve tovább kérdezi: „A gazdagok között is?” A kis kukta: „De hisz én is gazdag leszek...” – íme a társadalmi ellentétek ideális megoldása. A látszólag éles szociális mondanivaló a gazdagok és szegények, urak és cselédek közötti szakadékról nemcsak szellemében, de megoldásában sem emelkedik felül a múlt századbeli érzelmes darabok csalóka filantrópiáján.

Párizsban A barlang telt házak előtt bukott meg, a Piscator rendezte előadást Berlinben a közönség kifütyülte, s azt hiszem, áltatnánk magunkat, ha azt képzelnénk, csupa gróf és grófnő fütyült.

„Bánom is én; nem adom oda a nevemet a darabhoz” – kiált fel a hírnevére kényes Szerző egy világos pillanatában. De aztán mégis odaadta. Ennek köszönhető, hogy a József Attila Színház is bemutatta A barlangot, hiszen Anouilh neve rangot és vonzerőt jelent, különösen a *Becket avagy Isten dicsősége* remek előadása után.

Mindent elkövetett a színház együttese a siker érdekében, de hát szöveg ellen nehéz játszani. Sajnos a rendezés (*Kazán István* munkája) nem döntötte el határozottan, milyen felfogásban akarja színre vinni a darabot, nem merte vállalni a szintiszta melodramát, de a gunyoros intonációt sem. Ahány színész, annyi stílus a színpadon. *Ráday Imre* (a Szerző) könnyed és frivol hangot ütött meg (talán nem is eléggé). *Gobbi Hilda*, a nem egészen alkatára illő szerepben, a hajdani szépségkirálynő bűvös-bájos asszonyalakjában súlyosan reális színeket használt. Adéle-t, a jellegzetes Anouilh-hósnők

agyongyötört, sápadt kis leszármazottját *Almási Éva* formálta meg mély átéléssel, lélegzetet nem véve, pihenőt nem hagyva, állandó érzelmi felsőfokon. *Szabó Ottó* rendőrfelügyelője külsőséges kabaréeszközökkel próbált nevetést fakasztani. *Velenczey István* olyan elfogódottá vált grófi rangjától, hogy még saját szalonjában is állandóan kesztyűt viselt.

„Ezt a darabot sohasem tudtam megírni” – állapítja meg csüggedten a Szerző a dráma befejeztével. Kár lenne vitatkozni vele. Jean Anouilh sokkal tapasztaltabb és sokkal jelesebb művész, mint hogy ilyesmiben tévedne. Ha valaki, akkor ő igazán tudja, hogyan kell jó színdarabot írni, és ha nyilvánosság előtt ilyen kijelentésre szánja el magát, akkor nincs helye ellenvetésnek.

AFILOZÓFIA FOGLYAI

Amikor hosszas kísérletezés után végül is megértjük, hogy képtelenek vagyunk tömören összefoglalni az *Altona foglyai* című Sartre-dráma lényegét, valószínűleg éppen akkor értettük meg a lényegét. Mert hiába próbáljuk a darabot a bizarr alapszituáció felől megközelíteni, mely a füzetes regények hatásvadászó drámaiságával vetekszik: a nagyhatalmú német iparmágnás idősebb fiának, a holtta nyilvánított volt SS-tisztnek tizenhárom esztendeig tartó önkéntes szobafogsága, a vérfertőző testvérszerelem, a mozisínésznő sógornő iránt feltámadó szenvedély, a féltékenység, az apa-komplexus, a bombasztikus kettős öngyilkosság – üres burok csupán. Fontos motívum ugyan, de valójában nem is a német kérdésről szól a darab, az „aki veszít, nyer” játszmányáról, melynek következtében Nyugat-Németország Európa leggazdagabb államává, újabb fenyegető lehetőségek megtestesítőjévé lett. A konfliktus központi magja, Frantz von Gerlach tébolyig fokozódó lelkiismereti válsága, a náciizmus sötét kérdőjele: miként válhattak viszonylag tiszta érzésű és jellemű emberek elvetemült szadistákká? – sem fejezi ki a dráma lényegét. Ráadásul a nyakatekert, mélylélektani magyarázat, mely a háborúban elállatiasodott gyárosfiú büntettét okozatilag próbálja indokolni – homályos és hihetetlen.

Sartre drámájának jellegzetessége éppen gondolati összetettségében rejlik. Az ábrázolás fokozatosan táguló látószögében, a konkrétól az absztrakcióig. A családi dráma, az egyén magatartása, a történelmi jelenség szemünk láttára rendeződik el az egzisztencialista filozófia világképébe. Ezt a folyamatot talán leginkább a filmek gyakran használatos utolsó beállításához lehetne hasonlítani, amikor a felvevőgép

távolodik a szereplőkről, már az egész utcát látjuk, az egész várost, mintha felülemelkednénk a világon. A sartré-i kép látószöge is egyre tágul. Frantz bűne Németország bűnét jelképezi: Németország bűne, más történelmi helyzetben más népekre is általánosítható, a mótely egész korunkat fertőzi... egész századunkat... az egész emberiséget... Frantz padlásszobájában a 30. századot idézi bírójául, a kozmikus pusztulást túlélte 30. századot, a rákok, az ízeltlábúak birodalmát. Sartre az emberi lét egyetemes kérdéseivé tágítja ki a konkrét drámai vizsgálódást. A Gerlach család bonyolult érzelmi kapcsolatait az ismert egzisztencialista tételek bizonyítékaiként közvetíti.

A színmű eleven drámai szövetén átüt a filozófiai absztrakció. Az alakok elsősorban erkölcsi dimenziójukban körvonalazódnak, szinte tudathasadásos eltávolodással figyelik és elemzik saját létüket. A természetfeletti fokozott morális érzékenység, az állandó önvizsgálat belső kényszere valamennyiük közös vonása.

Hatásos előadás csak akkor képzelhető el, ha a rendezőnek sikerül a főszerepekre öt egyenrangú színészt találni, akik egyéniségük hús-vér hitelével ellensúlyozni tudják a dráma spekulatív ihletését. *Horvai István* gondolatilag megérlelt, bensőséges hangvételi rendezése, szereposztási okok miatt, nem tudott tüzet csíholni a *Vígyszínház* együtteséből. Egyedül *Darvas Iván* keltett tökéletes illúziót Frantz szerepében: félelmetesen és megrendítően ábrázolta az örületig fokozódó strucc-magatartást, a rögeszmés elzárkózást, mely fél szembenézni a valósággal, a jólétben élő, virágzó Németország létezésével. Számára csak a pusztulás és a nihil igazolhatja az önvád szégyenletes emlékeit, a következtetés ijesztő, de cáfolhatatlanul logikus: „Németországnak meg kell döglennie, különben közönséges gonosztevő vagyok.” Darvas a pszichopata belső hajszoltságával játszotta el az önáltatás

komédiáját, s közben mesterien villantotta fel a szerep és a valódi én tragikus ellentmondásának egy-egy világos pillanatát. Az önsajnálát pózába merevedett „szmolenszki hóhér” figurájában szívszorítóan sejtetett meg valamit az egykori tiszta fiúból, apuka kedvencéből, a kamaszos ideálok emlékeiből.

Frantz drámai ellenpólusát, öccsének feleségét, a jellemes, kemény, kissé kegyetlen Johannát *Pap Éva* alakítása nem tudta Darvas egyenrangú partnerévé felnövelni. Pap Éva elragadó jelenség, finom tehetsége mindig rokonszenvet ébreszt, de itt, a nagyvadak halálos dulakodásában, riadt őzike csupán. Pedig Johanna az erősek fajtájába tartozik. Az ő személye képviseli a drámában legjellegzetesebben az egzisztencialista filozófiát. A saját testi szépségétől elidegenedett egykori filmsztár, a lét végső reménytelenségének felismerésével, a választás felelősségének mindig résen levő öntudatával, pokoli éleslátásával, a tisztán maradottak gonoszkodó erkölcsi fölényével, méltó ellenfele Frantz eltorzult lelkű húgának. Kettőjük közül a fivérébe szerelmes, elátkozott Leni a szánalmasabb. *Bánki Zsuzsa* nagyszerűen tolmácsolta a Gerlach lány elszánt szenvedélyét, a túlzó, romantikus színeket néhol hangsúlyozta is, a szívtelenség pózának esendő indítékait azonban nem ábrázolta. *Páger Antal* megindítóan játszotta a halál előtt álló öregember szkeptikus beletörődését, a fiáért aggódó apa fájdalmát, a tehetetlenség megalázottságát, de mit sem sejtthetünk meg a gyárbirodalmakat teremtő, kérlelhetetlen üzleti lángész erejéből, lenyűgöző tekintélyéből, amely még a családtagokat is felállásra készíti, ha belép a szobába. *Bitskey Tibortól* alkatilag távol áll Frantz öccsének féltékenységi és alacsonyabbrendűségi komplexustól gyötört figurája. *Békés Rita*, a bosszúvágytól megszállott, nyomorék asszony álomalakját szuggesztív erővel keltette életre.

Sartre drámája – *Nagy Péter* értő fordításában – a lehető legpontosabb illusztrációja Sartre filozófiai nézeteinek. A

művészet és a filozófia összeillesztésének ez a színté finoméchanikai pontossága azonban kételyeket ébreszt, vajon a cselekvés szabadságát hirdető filozófia nem gátolja-e éppen a drámai hősök cselekvési szabadságát?

KÜRMANN ÚR ORRA

Játék az életrajzzal – a gondolkodó emberiség örök játéka. Hogyan történhetett volna másképp, ha nem úgy történt volna, ahogyan történt? E játék számos variációja ismeretes: a pillanatok felcserélésétől a nagy történelmi átrendezésekig, amikor a képzelet új keverés után, új osztásban próbálja lejátszani a múlt eseményeinek játszóját. Mi lett volna, ha nem megyek el egy bizonyos randevúra, ha itt és ott nem ezt és azt mondom, ha Napóleon a Waterloo-i csata reggelén egészségesen és jókedvűen ébred, ha Kleopátra orra másmilyen lett volna? A játék, kimondva vagy kimondatlanul, többnyire a végső filozófiai kérdésekbe torkollik, a szabadság és szükségszerűség, az egyén és a társadalom, a személyiség és a történelem viszonyának vizsgálatába.

Max Frisch, a kitűnő svájci drámaíró, *Játék az életrajzzal* című darabjában egyetlen életet, egy mai entellektüel átlagéletét építi újra az adott motívumokból. A gondolati játék alapkérdése: mi lenne, ha Hannes Kürmann, a magatartás-
lélektan tudósa, a rákhalál bizonyosságának tudatában, újraírhatná a valóságban életrajzát? Kürmann úr orra mindkét változatban ugyanaz a köznapi orr, és azonos fazonú orral, azonos belső és külső lehetőségekkel, másodszor is csaknem ugyanazt az életutat választja. Max Frisch nem valamiféle determinizmusban való hitet bizonyít ezzel, nem az emberi sors eleve elrendeltségét hirdeti. Drámai formában megelevenített munkahipotézisében mindössze azt próbálja ábrázolni, hogy a választás kérdései az ember életében nem olyan vegytiszta igen vagy nem ellentétpárokban kristályosodnak ki, mint a filozófiai tanmesékben, hanem bonyolultabb összefüggésekben jelentkeznek. Minden igen egy nemet is von maga után, és a nem fonákján igenlés rejlik. Ha Kürmann úr életrajzának

második lehetőségében azt választaná, hogy nem tér haza Amerikából, ezzel azt is választaná, hogy egy véletlen gesztusával nem menti meg a nácizmus elől menekülő családot. Ha nem veszi el újra első feleségét, aki később öngyilkos lett, a fiuk sem születhetett volna meg. S „egy gyereket, aki már egyszer megvan, gondolatban sem lehet eltüntetni a világból”. És így van ez az élet többi kérdésével is: ha elkerüli második házassága boldogtalan végkifejletét, lemond az előző boldogságról is. Az igenek és nemek dialektikus kölcsönhatásából alakul valamennyiünk életrajza, s azonos történelmi körülmények között, azonos egyéni adottságokkal, jellemmel, intellektussal, megjelenéssel és lelkiismerettel nem kínál meghökkentő fordulatokat az életrajz újraírásának feltételezett lehetősége.

Az író az epikus színház eszköztárából építi darabját, a szereplők nem átéli az eseményeket, csak felidéznek, a nézők nem együttéreznek a látottakkal, csak együtt dolgoznak, együtt gondolkoznak. Mint Max Frisch a dráma utószavában írja, darabja: „az eseményeket sohasem a jelenidejűség illúziójában adja vissza, hanem reflexióként – mint egy sakkjátszmában, amikor az elvesztett játék döntő lépéseit rekonstruáljuk, kíváncsian, hogy hol és miként irányíthattuk volna másként a játszmát”.

A véletlen úgy hozta, hogy nemcsak Kürmann úr életrajzát, de a Játék az életrajzzal előadását is két változatban láthattuk. Néhány héttel ezelőtt a nyugat-berlini Schlosspark-Theater vendégszerepelt Budapesten ezzel a művel, most pedig a Thália Színház együttese mutatta be, *Kazán István* rendezésében. Az összehasonlítás akaratlanul is kínálja magát. Amikor az eddig megjelent kritikákkal ellentétben (melyek egybehangzóan Kazán rendezésének modernségét dicsérték a németek „hagyományosabb” felfogásával szembeállítva), szégyenkezve bevallom, hogy nekem a Schlosspark-Theater

előadása tetszett jobban, szeretném hangsúlyozni, ez nem azért van így, mert az egyik színház nyugatnémet, a másik „csak” magyar, hanem mert a modernségnek azt a másik értelmezését művészileg rokonszenvesebbnek találom. A Schlosspark-Theater előadásából valóban hiányoztak a „modern” hatások, vetített emlékképek, vetített gondolatok, tárgyi jelképek, hatásos ötletek. A rendezés és a színészek játéka mindössze a szerző szándékát és mondanivalóját tolmácsolta. A színpad nem valami körüti fényképész-szövetkezet műtermére emlékeztetett, hatalmas kockákra kasírozott, kinagyított fotórészletekkel, hanem egy egyetemi tanár lakására. S Kürmann úr hitvese egyetemi tanár feleségéhez illően öltözködött, nem pedig úgy, ahogyan egy boldogtalan vidéki fiatalasszony a Vogue három hónappal ezelőtti számát lapozgatva elképzeli az előkelő nyugati dámát, lila parókával, Váci utcai reklámkalappal, combhajlatig érő csizmával, percenkénti átöltözéssel a „latest fashion” szerint. A németek „csupán” Max Frisch drámáját közvetítették a színház színházszerű eszközeivel, szerényen, pontosan, elmélyülten. Ahol az író eleven szereplőket képzelt el, ott eleven szereplők jelentek meg, nem pedig vetített emlékképek; ahol az író befejezte a darabot, ott az előadás is befejeződött, nem peregtek visszafelé vetített évszámok, nem játszott a színpad fölé függesztett gépzongora, a determinizmus lyukkártyarendszerét jelképezve. Mindez lehet, hogy idejétmúltan „hagyományos”, de ez esetben engedjék meg, hogy a kritikus a hagyományos színház mellett tegyen hitet.

Amikor Kazán Istvánnak éppen nincsenek ötletei, elegáns és tartalmas részletekkel örvendezteti meg a nézőt. *Drahota Andrea* vonzó és finom jelenség; kultúráltan, nagy érzékenységgel, vele született játékintelligenciával alakítja Antoinette-nek, Kürmann második feleségének figuráját. Kürmann úr szerepét *Szilágyi Tibor* játssza jól, talán nem mindig elegendő színnel. *Inke László*, a Kürmann úr gondolatait

megszemélyesítő Jegyző okos és emberséges rezonőr. *Kautzky József* félreértésből bohózati hölgyfodrászt játszik orvosprofesszor helyett. A dráma szövegét *Ungvári Tamás* hozzáértő fordításában hallhattuk.

TÖMEGGYILKOSSÁG

A Madách Kamara színpadán három színikritikust és egy *Thornton Wilder* egyfelvonásost gyilkoltak meg. Az utóbbiért a nagyobb kár. Színikritikus terem, mint a gyom eső után, a jó egyfelvonásos ritka üvegházi növény. Thornton Wilder darabja ezek között is különleges példány.

A hosszú karácsonyi ebéd valószínűleg a világtörténelem leghosszabb karácsonyi ebédje. Kilencven évig tart, 1840-től 1930-ig, egy amerikai nagypolgárcsalád három generációjának életén ível át. A családi ebédlő két oldalán két jelképes kapu: a zsenge zöld ágakkal díszített bejárat a születésé, a deres, elszáradt levelekkel övezett, a halál kijárata. Gyerekek nőnek fel, fiatalok öregednek meg a szemünk láttára, nemzedékek váltják egymást alig több, mint félórányi játékidő alatt, az érzelmes-irónikus ábrázolásban mintha a kilencven karácsonyi ebéd egymásba folyna. Mintha ugyanazt az egyetlen pulykát szeletelnék az egymást váltó kezek, ugyanazzal a gyengéd hangsúllyal kínálva még egy kis darabot a mellehúsából. Csaknem – vagy szóról szóra – ugyanazok a közhelymondatok hangzanak el különböző évtizedekben a gyönyörű téli reggelről, amikor „a legkisebb ágacskát is jég borítja” (és természetesen „ilyet szinte sohase látni”). McCarthy avagy Doktor Spaulding minden karácsonykor gyönyörűen prédikál, és Lewis őrnagynak, Mrs. Fairchildnak avagy Mrs. Porternek rosszabbodik, javul, állandósul az isiásza, reumája avagy ízületi gyulladása. Közben az elmúlás társadalmi organizmusa magát a családot sem hagyja érintetlenül, a feltörekvés, a fénykor periódusát a teljes széthullás zárja le. Háttérben a hirtelen iparosodó, majd az elszigeteltségébe befűlt kisváros árnyéka, s az első világháborúé, mely a családból is áldozatot szed.

Wilder egyfelvonásosa a sűrités remeke, természetfölöttivé felgyorsított időábrázolásával egy félórányi időtartamra a halhatatlanság káprázatával ajándékozta meg a nézőt. A szereplők érkeznek-távoznak a születés és a halál kapuján – csak a néző örökéletű zsöllyeszékében. A nosztalgikus szomorúsággal, villódzó gunyorossággal megírt jelképes játéktól hiábavalóság lenne a társadalomfejlődés összetett ábrázolását számon kérni. A hosszú karácsonyi ebéd nem több (de nem is kevesebb!), mint egy nagyszerű színpadi formaművész lírai etűdje, mely egyébként a színészt is, rendezőt is rendkívüli feladat elé állítja.

Lengyel György rendezése maga ismeri be kudarcát, amikor a karácsonyi ebédeket elégikus gitárfutamok zenefüggönyével elválasztja egymástól, a külső technikai segítséggel megannyi rövidke felvonásra tagolva az egymásba átfolyó, átnövő cselekményt. Amit a Madách Kamara színpadán láthatunk, az szaggatottan elmesélt érzelmes melodráma, nem pedig az elmúlás természetfölöttivé stilizált, megdöbbenő és ugyanakkor irónikus drámája. Wilder egyfelvonásosát csak akkor érdemes előadni, ha a színészek a rendelkezésükre álló néhány perc alatt képesek eljátszani egy-egy emberéletet a fiataliságtól halálukig. Ha el tudják hitetni, hogy például a távoli szegény rokon, a megtört Ermengarde néni a tejsodó kanalizgatása közben egyre öregebb lesz, végül rettenetesen öreg. Ehhez persze egészen másféle színészi játékkultúra szükséges, mint amit a mi naturalista vagy jobb esetben realista iskolán felnőtt színészeink megszokhattak. Igazságtalanság volna most csak Lengyel Györgyöt hibáztatni, aki másfajta feladatokban egészen kiváló produkált, vagy a jobbnál jobb színészeket (*Psota Irén, Márkus László, Almási Éva, Szemere Vera, Bálint András, Ilosvay Katalin, Káldi Nóra, Dégi István*). A tehetetlenség többnyire mindig megmutatkozik, amikor az előadandó darab stilizáltabb, sűritettebb színészi munkát

követelne. Talán ezzel is magyarázható, hogy *Brecht* drámái szinte sohasem tudnak nálunk igazi, őszinte sikert aratni. Brecht is, Thornton Wilder is az ősi kínai színjátszás eszköztárával próbálta gazdagítani az európai drámafelfogást. Sem Brecht, sem pedig Wilder nem közelíthető meg a magyar színpadokon egyeduralkodó kisrealista, kizárólag hangulati hatásokkal élő játékkultúrával. De ez vonatkozik az úgynevezett abszurd drámák színrevitelére is. Hiába „modernizálják” a színházak műsorpolitikáját, ha ezzel nem tart lépést a színpadi játékkultúra.

Miután ezeket a sorokat leírtam, nem is csodálkozom túlságosan, mennyire felvillanyozódnak a színészek a második egyfelvonásos előadása közben: hiszen itt színikritikusokat tehetnek el láb alól. *Tom Stoppard* vígjátéka a *Nagy Szimat avagy az igazi detektív* ősi és jogos bosszúvágy kiélésére ad lehetőséget. Miért mindig csak a kritikus gyilkolhatja a szegény színészeket? Most fordul a kocka. A Madách Kamara színészei szemmel látható élvezettel működnek közre a színikritikus-tömeghalálban.

Sajnos, maga a darab nem olyan jó, mint amilyen igazságos. És kérem, higgyék el, ezt nem a kritikusi viszontbosszú mondatja velem. Bármennyire nehéz is, igyekszem tárgyilagos maradni. Tom Stoppard a fiatal angol drámaíró-nemzedék egyik legtehetségesebb tagja, bár ez a komédiája kissé túlbonyolított, és nem is nagyon szellemes. A Molnár Ferenc-i és pirandellói hagyomány szerint illúzió és valóság, színház és élet egymásba játszik: a színpadon megelevenedő jellegzetes angol krimiparódia lassanként magába szippantja és felemészti az előadást kellemetlen megjegyzésekkel kísért két színikritikust (a harmadikról és negyedikről már nem is beszélünk), akik – mit tagadjuk – csúnya példányai fajtájuknak. Mire felocsúdnak, nyakig részesei a színpadi játszmának, s a helyükön a zsöllyében két

szereplő ül, akik ugyanolyan nagyképű sületlenségeket olvasnak fejükre, mint amilyeneket ők szoktak az írókéra, rendezőkéra, színészekére. Talán Stoppard komédiája mélyebb és velősebb az előadásnál. *Lengyel György* rendezése szinte semmit sem érzékeltet a lidércálmom elhatalmasodásából, mely egyre tehetetlenebbé bénítja szegény kritikusokat, egyre ellenállhatatlanabbul, egyre képtelenebb fordulatokkal kényszerítve őket az álom logikájába. Az előadás az első perctől az utolsóig egysíkúan eltúlzott komédiai eszközökkel eleveníti meg a krimi-paródiát, nincsenek fokozatok, a képtelenségnek nincs fejlődése, így az eredmény csupán egy eléggé zavaros bohózat.

Márkus László szeretetre méltó humorral alakítja a színésznőbolond, papucsférj színikritikust, aki gyermeki ámulattal hallgatja kollégája fontoskodó, elvont halandzsáját. *Psota Irén* a szigorú és vészjósló hangú bejárónő szerepében ismét zseniális komikának bizonyul. *Szemere Vera* lágyabb, ábrándosabb felfogásban játssza a másik szereposztásban ugyanezt a figurát. *Bálint András* kritikusa jó társaságbeli akarnok, oxfordi vagy cambridge-i diplomával zsebében. *Almási Éva* mulatságos vamp.

Családom, baráti köröm többször figyelmeztetett, hogy a kritikus mesterség veszélyes mesterség. Sohasem hittem el. A feljelentő leveleket, telefonokat már megszoktam, mondhatnám, megszerettem. Épp annyira jólestek és körülbelül annyit is ártottak, mint a karácsonyi üdvözlőlapok, jókívánságok.

Most legalább tudom, hogy a puszta életünkért is reszketnünk kell.

PROTESTÁLUNK

Ritka a magyar színházi életben az olyan határozott, már-már fanatikus elszántságú művészi törekvés, mint *Major Tamás*-é, aki évek óta igyekszik meggyőzni a vonakodó közönséget a maga elképzeléseinek igazáról. Kudarc, félsiker, értetlenség nem szegte kedvét. Makacsságában a küzdelem pátoszát tisztelhetjük, akár az anyákéban, akik vetélések, koraszülések, halvaszülések után is újból és újból megpróbálkoznak, hogy egészséges gyermeket hozzanak világra.

A siker visszafelé is sok mindent igazol. És most végre megszületett Major rendezői rögeszméjének, elméleti munkásságának teljes értékű eredménye, a valódi élményt nyújtó, szenvedélyes, sokkoló előadás, a zenés, táncos, pantomimes felvilágosító cirkusz, az értelemre és érzékekre egyaránt ható politikai propagandaszínház. Felette – a zsinórpadlásnál jóval magasabban – Major vezérlő csillaga, *Bertolt Brecht* szelleme világít.

Az irodalmi ürügyet *Peter Weiss A luzitán szörny* című dokumentumdrámája szolgáltatta, s valljuk be őszintén, Majoron kívül kevesen lehettek, akik a *Nagyvilág*-ban megjelent művet olvasva előre sejtették, hogy színpadra állítása az induló évad átütő sikerét jelenti majd. Az egyébként nagyszerű képességű, haladó gondolkodású író lázító tartalmú, verses, politikai brosúrája a portugál gyarmatosítók képmutató és kegyetlen angolai uralmáról, Salazar diktatúrájáról, az elnyomott angolaiak szenvedéséről és felszabadító harcáról, találkozhatott bár a legteljesebb világnézeti egyetértésünkkel, mégsem ígért színházi élményt. Major rápirított előítéleteinkre.

Először is újból felhívta figyelmünket, hogy az irodalomközpontú színház nem kizárólagos lehetősége a színpadi művészetnek, a leírt szöveg és a megvalósított előadás között az alkotó képzelet változatos völgy- és hegyvidéke férhet el. S ezen a nálunk gyakran parlagon heverő területen újból kivirágozhatnak a színház ősi adottságai, melyek a szó, a gesztus, a zene, a mozgás, az ének, a tánc, a képzőművészeti látvány komplex művészetévé avatják. Majornak sikerült a Katona József Színház társulatából főiskolások közreműködésével olyan együtttest összecsiholnia, mely nem egyéni teljesítményekre, hanem a színpadi összmunkára koncentrált minden idegszálával. Ebben az előadásban az egész megtervezése fontosabb a színészi részleteknél. *Daróczi Bárdos Tamás* felcsigázó, attraktív zenéje (zenei vezető: *Simon Zoltán*), *Szigeti Károly* látszólag kötetlen, mégis dinamikus és pontos koreográfiája, *Keserű Ilona* kötédíszlete, színes darócjelmezei, a számok és tények komor és tárgyias költészetét doboló fordítás (*Garai Gábor* munkája), mind lényeges alkotóelemei a hatalmas energiákat felszabadító színpadi sistergésnek.

Peter Weiss dokumentumjátéka nem ad módot a hagyományos értelemben vett színészi alakításokra. Nem a szerepükkel azonosuló színészeket látunk, akiknek játéka a darab elejétől a végéig egyetlen ívet ír le, hanem az együttes színészeiből alakult kórust, melyből időnként szólisták emelkednek ki. A színészek mindvégig színészek maradnak – egy-egy pillanatra belefeledkezve szerepükbe. Illetve szerepeikbe. *Törőcsik Mari* például legalább hét „szerepet” játszik, maszk, mozgás, hanghordozás külsőleges segítségével nélkül. Csodálatosan. Mozgáskultúrája hihetetlenül kifinomult. Légies, szinte alig érinti a talajt. Még a szikár számok is költészetté alakulnak át, amint kimondja őket. Aki nem látta az előadást, talán el sem hiszi, hogy alakításának legmegrendítőbb pillanata, amint szegény gyapotszedő asszonyként csupán

felsorolja, hány escudóba kerül egy kiló kukoricaliszt, bab, szárított hal, egy liter pálmaolaj, egy méter pamutszövet. Kívülről *Iglódi István* mestere még ennek az éneklő, táncoló, tényközlő, ironikus, elidegenítő és együttérző műfajnak.

A színészek nem élnek – ábrázolnak. Állandó kapcsolatban vannak a közönséggel, mint a szónok a hallgatósággal. Nincs illúzió, nincs katartikus élmény. Csak adatok, érvek, eksztatikus táncok, dalok, politikai magyarázatok és illusztrációk.

„Értsetek, protestáljatok, cselekedjete!” – szuggerálja a brechti útmutatás nyomán Major Tamás rendezői és művészetelméleti tevékenysége. És most, hogy Major egy valóban előremutató, kitűnő előadással bizonyította színházkoncepciójának életerejét, engedtessek meg, hogy ebből az örömteli alkalomból magam is halkán protestáljak a páriasorba taszított, lenézett és kigúnyolt „illúziószínház”, tragikus katarzisz, pszichológiai emberábrázolás s mindannak az öreg kacatnak védelmében, melyet a színház művészete kétháromezer éves múltja során felhalmozott. A siker háttéré előtt jobb vitatkozni, mint a kudarc árnyékában.

„Korunk hihetetlenül bonyolult jelenségeit ma pusztán lélektani eszközökkel bemutatni akkor sem lehetne, ha volna olyan páratlan tehetségű költő-drámaíró, mint az Erzsébet-kori óriás. Ezért fordulnak a legkiválóbb drámaírók – Brecht, Hochhuth, Weiss és a többiek – a dokumentumjáték felé” – idézzük Major Népszabadságban nemrég megjelent cikkét. De Brecht színházi tanulmányaihoz írt értékes előszavában is – ahol nem annyira Brecht, inkább saját művészi ars poeticáját fejt ki – a társadalmi összefüggések ábrázolásáról és a pszichologizáló, „kukucsáló” színházról, mint egymást alapvetően kizáró tényezőkről beszél. Többször is szemére veti kritikusaiknak, akik a Nemzeti Színház előadása után *A vágóhidak Szent Johannája* kapcsán sematizmust emlegettek

(sajnos a produkciónak kellett volna meggyőzni az ellenkezőjéről), hogy az „örök szép”, az „örök irodalom” szépelgő, apolitikus álláspontját képviselték. Mintha a két szélsőség között nem létezhetnének egyéb lehetőségek is.

A pszichológiai ábrázolás nem világnézet, hanem művészi megjelenítő módszer. A világnézetet az jelenti, hogy mit és hogyan tolmácsolnak általa. Nem a „kukucsáló” színház dramaturgiája és színjátszása ringatja hamis illúziókba a nézőt, tömi tele fejét, szívét hazugsággal, hanem a világ mibenléte, ahová beleskelődik, a világnézeti szemüveg, amelyen keresztül kukucsál. Nem hiszem, hogy a pszichológiai emberábrázolás, melyet Major többnyire irónikus mellékszövegével emleget, eleve kizárná a társadalmi összefüggések feltárását. Lehet, hogy korunk hihetetlenül bonyolult jelenségeit ma pusztán lélektani eszközökkel valóban nem lehet bemutatni, de nem biztos, hogy minden drámának a világ jelenségeit a maga teljes bonyolultságában kell feltérképeznie. A művészet nagy ereje éppen az, hogy a részletben is tükrözni tudja az egészet.

Amikor Brecht forradalmasító dramaturgiájával, színjátszáselméletével, nyílt politikai demonstrációjával harcot hirdetett az elandalító illúziószínház ellen, egy adott német valóság hazug és sekélyes polgári szellemiségével fordult szembe. Ezzel világért sem akarom azt mondani, hogy a brechti örökség ma már elvesztette aktualitását, csak annyit szeretnék megjegyezni: mielőtt közkeletű színházi terminológiáját manapság, megváltozott körülmények között, különböző műfajok politikai minősítésére használnánk, nem ártana előbb megnézni, hogy a konkrét mű, a konkrét előadás milyen konkrét politikai tartalom hordozója.

Bárhogyan is próbálom, nem tudom elfogadni az osztályozást: a dokumentumdráma, a protestáló színház korszerű, a tragikus katarzis, az érzelmi azonosulás, a pszichológia korszerűtlen; az elidegenítő játéktípus haladó, az illúziószínház

retrográd. Kétségtelen, a történelemnek vannak pillanatai, amikor a felháborítás, a direkt agitáció a nézőt közvetlen cselekvésre ösztönzi, de vannak más pillanatok, amikor a műalkotás hatása áttételesebb. „...Hiányzott a katarzis, a megkönnyebbültség, meghatottság – számol be Major a *Berliner Ensemble* művészetével történt első felzaklató találkozásáról –, amely után az ingyenc közönség a Mátyás-pincében halászlé, túrós csusza és badacsonyi kéknyelű mellett ünnepli önmaga megtisztulását.” Nem akarok senkit kiábrándítani, de A luzitán szörny kiváló előadása után sem kevesen mentek át ugyanoda, megünnepelni önmaguk felvilágosodását, mivelhogy Angola messze van, a Mátyás-pince közel, és este, színház után, éhes az ember. Az előadás legalább elérte, hogy a pesti néző kellő lelkifurdalással egye túrós csuszáját. És ez sem kis eredmény.

Bizonyára nem véletlen a színpad negyedik falát ledöntő *Hair* vagy a *Living Theater* világsikere, de nem hinném, hogy korszerűtlen volna *Tovsztonogov Kispolgárok*-, vagy *Peter Brook Lear király*-rendezése, mely nem döntötte le a negyedik falat. Ne sajátítsuk ki a „korszerűség” jelzőjét kizárólagosan egyik művészeti irányzat számára se.

Nem az a fontos, hogy milyen gyártmányú, milyen kaliberű fegyverből lőnek. Az számít csak, hogy kire lőnek, és talál-e a golyó.

MROZEK - EGYFELVONÁSOSOK

Slawomir Mrozek-et, az immár világhírű fiatal lengyel drámaíró olyan gondolkodás nélküli természetességgel sorolják az abszurd színház táborához, a *Ionesco-, Beckett-, Pinter-féle „antidráma”-irányzathoz*, mint ahogyan a rózsa szóra rávágjuk: tövis, vagy a kutyára: ugat. Pedig a külső formai egyezések, a groteszk alaphelyzet, az elvont gondolati építkezés hasonlósága ellenére van különbség közöttük. Mrozek nem veszítette el hitét a szilárd erkölcsi értékek létezésében, melyet a nyugati „abszurdok” fájdalommal és nosztalgiával bár, de reménytelenül és visszavonhatatlanul szétfoslottnak vélnek. Amikor Mrozek akasztófahumorával az elembertelenedés kíméletlen logikájáról beszél, ez azt jelenti, hogy hisz az emberiségben.

Az érzékletesség kedvéért egy Mrozek-humoreszkből kölcsönvett példára szeretnék hivatkozni, könnyen megfejthető szimbóluma talán az író világlátásáról is elmond valamelyest. Az állatkert karrierista igazgatója, ahelyett hogy igazi elefántot vásárolna, javaslatot terjeszt elő az elefánt gazdaságos házi előállítására, és egy életnagyságú, felfújható gumielefántot készítet. Mit tesz isten, könnyű szellő kerekedik, az elefántot felragadja a levegőbe, majd egy kaktuszra huppan és szétpukkad. A diákokból, akik mindezt végignézték, huligánok lesznek, vodkát vedelnek és az elefántban egyáltalán nem hisznek. De állítja-e Mrozek, hogy az elefánt a maga hatezer kilós, robusztus valóságában nem létezik?

A Károly és a Nyílt tengeren című egyfelvonásosaiban a képtelen alaphelyzetből kiindulva, törvényszerű következetességgel ábrázolja, hogyan kényszeríti az erőszak pszichológiája a gyöngye és elvtelen kisembert a dzsungel törvények

elfogadására. Fényképész szakkifejezéssel élve mintegy negatív kópiáját mutatja meg a helyes emberi magatartásnak.

A Károlyban a szemorvos rendelőjében megjelenik két ismeretlen páciens, a puskával felfegyverzett szenilis nagyapa és brutális unokája. Szemüveget akarnak, hogy a nagyapa le tudjon puffantani valami Károlyt. És a szemorvos egyszer csak azon veszi észre magát, hogy ő az a bizonyos Károly, s kétségbeesett félelmében, hogy a maga bőrét mentse, más, mit sem sejtő áldozatot kiált ki Károlynak, sőt a továbbiakban önként jelenti fel a Károlyokat. Mrozek világosan megmutatja az árulás drámai pillanatát, amikor az értelem és emberség meghunyászkodik az erőszak előtt, és ettől kezdve szabad prédájává válik. Ez a gondolat szinte rögeszmeszerű következetességgel tér vissza írásaiban. A Károlyban e jóvátehetetlen vétséget a szemorvos ott követi el, amikor gyávaságból elfogadja a „károlyság” fogalmának létezését, hogy ha valakire rásütik a „károlyság” bélyegét, ez feljogosíthat a gyilkosságra. A Nyílt tengeren, ahol a három hajótörött közül a két erősebb meg akarja enni a Kicsit, ez a pillanat, amikor a gyenge beletörődik a kannibalizmus eszméjébe, és csupán ezen belül próbál meg védekezni. Vagy a *Piotr Ohey mártíromságában* (amely sokkal inkább gondolati egységet alkotott volna a Thália Színházban bemutatott két egyfelvonásossal, mint a harmadiknak játszott *Bűbájos éj*), ahol a félénk, visszahúzódó kispolgár valóságnak fogadja el a feltételezést, hogy tigris van a fürdőszobájában, és nem azt mondja rögtön: no de uraim, hát ez képtelenség.

Mindhárom egyfelvonásos szinte ugyanannak a mondanivalónak más és más ötletben történő megfogalmazása. Mert attól a perctől kezdve, hogy a szemorvos, a Kicsi vagy Piotr Ohey nem mond nemet a barbár erőszaknak, és realitásnak fogadja el a képtelenséget, az események a formális logika szabálya szerint a legabszurdabb következményekbe ragadják

el őket. Ez Mrozek jellegzetes írói bravúrja, most már a leggroteszkebb, legvalószínűtlenebb szituációkat is szinte lélektani realizmussal ábrázolhatja.

Ugyancsak így jut el Mrozek a formális logika hátborzongató humorával a kispolgári álhősiesség önáltató gesztusának a leleplezéséhez, amikor a hajótörött Kicsi az erősek érveitől meggyőzöten, saját nagylelkűségétől meghatódva, hajlandó magától bemászni a tepsibe, vagy amikor Piotr Ohey önkéntes mártírsorsot vállalva, bemegy a fürdőszobába. De ugyanennek a magatartásnak ellenkező pólusát mutatja a szemorvos választása is, aki nem saját személyét veti a vadak koncaul, hanem másét. Egyazon gyökér kétféle torz hajtása.

Az a megállapítás, hogy „a tudós általánosít, a művész egyénit”, Mrozek drámaírói módszerére éppen hogy nem érvényes. Figurái sohasem egyéniségek, mindig egy-egy társadalmi típusképlet megfogalmazódásai. Nem véletlen, hogy Mrozek darabjait a színészek gyakran maszkokkal játsszák, s a Thália Színházban, a Nyílt tengeren szereplői clownszerűen fehérre festett arccal jelennek meg. Mrozek gondolati színháza (amely, ha mindenáron összehasonlítani akarunk, talán a leginkább Dürrenmattéra emlékeztet), a végletes leegyszerűsítés és a bonyolult filozófiai vonalvezetés kettősségére épül, egyfajta emberi viszonyok mulatságos ábrázoló geometriája.

A drámai absztrakció iránt érzett vonzalma vezeti-e Mrozeket a madártávlatú szemlélethez, vagy e madártávlatból való szemlélődés vezeti a jelenségek absztrahálásáig, ez így utólag nehezen deríthető ki. Annyi azonban bizonyos, az író tartózkodik a konkrét társadalmi vonatkozások ábrázolásától, s minthogy ilyen általános törvényszerűségeknek alárendelt „senki földje” a valóságban nem létezik, művei sikamlós talajául szolgálnak a különféle belemagyarázásoknak. Ezekkel szemben maga az író is állandó védekezésre kényszerül: „Ebben

a darabban nincs semmi azon kívül, ami benne van, vagyis nem rejlik benne semmiféle célzás vagy metafora, és nem kell megfejteni vagy olvasni a sorok között” – mondta első drámájáról, a *Rendőrség*-ről, de mondhatta volna három most bemutatott egyfelvonásosáról is.

A Thália Színház kitűnő előadását *Léner Péter* rendezte, megszívlelve mindazt az útmutatást, amelyet a szerző a *Rendőrség* előszavában írt, de ami későbbi műveire éppúgy vonatkozik, és arra törekedett, hogy a játék „maximálisan áttetsző, kissé nyers és statikus” legyen, nem próbált sem olcsó komédiát, sem pedig afféle „modern”, „kísérleti” darabot színpadra állítani. Rokonszenves tartózkodás, pontos értelmezés és a logikai folyamatok érvényre juttatása jellemzi az együttes munkáját.

A színészi alakítások is ezt az egyértelműséget szolgálják, a Károlyban *Somogyvári Rudolf*, a nagyapa, *Mécs Károly*, az unoka és *Inke László*, a szemorvos, félelmes megjelenítőerővel ábrázolják a fasiszta erőszak harapófogóját és szorításában a jellem összeroppanását.

Kiváló teljesítményt nyújt a Nyílt tengeren hármasa is, *Szabó Gyula*, *Somogyvári Rudolf* és *Buss Gyula*, bár mintha Buss kövér hajótöröttje inkább csak a szerep külsőséges lehetőségeit használná ki. Dicséretükre legyen mondva, kellő méltósággal és komolysággal játsszák el a triviális mozzanatokat is. *Peti Sándor* tengerből kiemelkedő, lelkiismeretes postása kedves humorú epizódalakítás.

A Búbajos éj, a harmadik egyfelvonásos, elüt a másik kettő hangvételtől, szellemes kabarétréfa, amely két vidéki kiküldetésben levő hivatalnok éjszakai kalandját mondja el a közös szállodaszobában, akik szegények ketten vannak bár, de csak egy nőt álmodnak maguknak. Egy szobához egy vágyálom jár. S ráadásul még ezt a közös ábrándot sem merik végigálmodni, a következményektől való nyárspolgári félelem

álmukban is kicsúfolja őket. *Nagy Attila* és *Szabó Gyula* ellenállhatatlan komédiázása elevenné varázsolja a kissé hosszúra nyúlt részleteket is. *Polónyi Gyöngyi* játssza az álm hölgyet, a csábítás flitteres tülljeibe burkolózva. (A flittereket és a tüllöket *Rajkai György* tervezte.) Az egyfelvonásosokat *Kerényi Grácia* fordította magyarra, találóan és egyszerűen.

ÖN MIT ÁLMODOTT AZ ÉJJEL?

A sikeres ember él, kiéli magát, a sikertelen álmodik. A mellőzésekért, megaláztatásokért – ha más mód nincs – álmunkban veszünk elégtételt. Az iskolás gyerek, akit elhúztak algebrából, vigaszul maga elé képzei a matematika-tanár megszegyenült arcát, amint éppen értesül, hogy egykori tanítványát Nobel-díjjal jutalmazták, s mellesleg fő-fő művelődésügyi miniszterre nevezték ki. Az álom jótékony mechanizmusa felnőtt korban is hasonlóképpen működik: minél szűkösebbek az élet lehetőségei, annál tágabb teret követel magának a helyreigazító képzelet.

A század elején egy *Frederick William Rolfe* nevezetű meghasonlott életű író is álmodozott kifizetetlen, hideg szobájában. Az egykori kicsapott kispap nem adta fel a reményt, hogy egyszer mégis az egyház szolgálatába álljon. A klérus azonban újra és újra visszautasította a megélhetésért vívott harc bizonytalan kalandjaiba bocsátkozó különc szobatudós felvételét a papi rendbe. Miről álmodhatott a katolikus egyháztól annyi megaláztatást elszenvedő Rolfe? Természetesen arról, hogy pápává választják, VII. Hadrian néven. Álma, ha nem is a valóságban, de legalább egy regényben realizálódott, s ezt az 1904-ben papírra vetett önéletrajzi írást használta fel *Peter Luke*, az angol rádió neves író-rendezője világsikerű drámája alapanyagául.

Az álom etikája – finoman szólva – lazább az ébrenléténél. Nem szeretnék belenézni abba a szerencsére ez ideig fel nem talált masinába, amely egy másik személy számára is érzékelhető látvánnyá rögzítené a sérelmeket megbosszuló vágyálmokat. Ámbár, ha jól meggondoljuk, a történelem a technikai forradalom vívmányai nélkül is részesítette már az

emberiséget néhány ilyen jellegű élményben. Nem volt szükség semmiféle csodaműszerre, hogy bepillantást nyerjünk egy-egy meglevő rémálomba. Ki tudja, milyen álmok gyötörhettek a húszas években egy jelentéktelen német mázolósegédet, milyen titkos sérelmek megtorlásáról fantáziált a beteg agyvelő, mígnem a történelmi körülmények hozzásegítették, hogy hidegleléses éjszakáit Európa, sőt a világ éjszakájává változtassa.

Frederick William Rolfe is bosszút áll VII. Hadriánként sérelmeiért. Ez a bosszú azonban a nagylelkűség és jóság megszegő bosszúja. A megnyomorított életű, sokat szenvedett ember hatalmát nem büntetésre, hanem mások megsegítésére használja fel, nem a lángpallosú angyal, de a vallás nagy, humanista megújítójának szerepébe képzele magát, aki az eredeti hivatásától eltávolodott egyházat visszavezeti az apostoli egyszerűség, Péter, a halász egyszerűségének útjára. Lemond a világi hatalomról, szétszórja a Vatikán kincseit, s napernyőjét feje fölé tartva, gyalog közlekedik a római utcákon.

A jobbára protestáns Angliában bizonyára irónikus felhangot kapott, és hozzájárult a darab sikeréhez, hogy éppen angol pápa reformálja meg a katolikus egyházat. Ez a kuriózum hazai közönségünk számára nem sokat jelent. Nyilvánvaló, a budapesti Nemzeti Színház nem elsősorban vallási tartalma miatt tűzte műsorára a *VII. Hadrian*-t. (Bár a dráma első része annyira elmerül az egyházi kérdésekben, hogy a gyanútlan néző – akinek egyelőre sejtelme sincs, mi következik – megzavarodik, vajon nem tévesztette-e el a bejáratot.) Peter Luke drámája nem a katolicizmus problémáiról szól, csak a cselekvés közegét kölcsönzi az egyház. Ha Rolfe történetesen nem kicsapott kispap, hanem frontkatona, hódító hadvezérnek álmodná magát, tábornokai tiltakozása ellenére összegyűjtené a fegyvereket, s a vasból békés gépeket, gyerekkocsivázakat és palacsintasütőket öntene. A lényeg a világmegváltó utópiában

rejlik, mely a társadalmak igazságosságát, az érzelmek őszinteségét, a dogmák helyett az egészséges gondolatokat eszményíti.

Marton Endre rendkívüli színpadi tudatosságot sugárzó, gondosan kimunkált rendezése a látvány pontosságával és szépségével örvendeztet meg. Rendezése nem tűr semmi esetlegességet, érezzük, hogy minden mozdulatnak, minden hatáselemnek megtervezett, végleges helye van a kompozícióban. A realitás: veritékes lidércnyomás. A fantázia képei nyugalmat, kiegyensúlyozott humort, fenséges kedélyt árasztanak. Az előadás abszolút főszerepét, a Rolfe–VII. Hadriant alakító *Kálmán György* játéka is erre a szélsőséges kontraszthatásra épül. Az első részben még nemigen értettük, miért ábrázolja az elmagányosodott kis entellektüelt görcsös, vonagló mozgású, patológikus rémalakként. S bár a modoros túlzások utólag sem igazolódtak teljes mértékben, mégis elkápráztat a színészi ellenpontozás ereje. A Vatikán bíborarany világában a tépett idegrendszer lecsillapodik, s a pápai trónon egy emelkedett szellemű, bölcs embert láthatunk viszont, aki boldogan eszegeti a hazulról kapott ecetes hagymát, csuklóig belemászva az üvegbe, s magától értetődő természetességgel húzza fel a pápai reverenda alatt éppen lecsúszni készülő harisnyáját. *Kálmán György* alakítása ebben a második részben – mesteri. De kitűnőek a többi szereplők is. Elsősorban a két színésznő, *Csernus Mariann* és *Zolnay Zsuzsa*. Kesernyés humoruk, a groteszk iránti fogékonyságuk figyelmeztet: igazi lehetőségeik kihasználatlanok.

Varga Mátyás egyszerűségében is nagyszabású díszletei, *Vajda Miklós* kiváló fordítása érzékletesen közvetítik ezt a különös, abszurd világot, amelyben a képzelet játéka megleckézteti a torz valóságot.

Most, amikor ezeket a sorokat írom, éjszaka van. Az emberek elégtételről álmodnak nappali sérelmekért. Nem egy

közülük álmait egyszer talán majd valóra váltja. Mit kívánnék, ha feltételezném, hogy ennek a kívánságnak legcsekélyebb köze lehetne a realitáshoz? Talán csak ennyit: álmodjanak minél többen olyan emberséges és nagylelkű bosszúró, mint amelyenről Frederick William Rolfe álmodozott, egy századfordulói éjszakán. Frederick William Rolfe, akit képzeletében pápaként gyilkoltak meg, de aki a valóságban csak íróként halt éhen.

MINDENNEK ELLENÉRE

Talán felfedezhető némi jelképesség a külső egyezésben, ahogyan a játszma kezdődik és a játszma végződik a több mint kétezer éves drámatörténetben. Ember nem járta ősvilági pusztaságban egy-egy fizikailag megbénított ember vergődik kiszolgáltatva a felsőbb hatalmaknak. *Aiszkhülosz Leláncolt Prométheusz-át* vihar csapkodta sziklafalhoz béklyózza a vaskötéllel az igazságtalan és bosszúálló Zeusz szeszélye. *Beckett-nél* – aki a huszadik század drámairodalmának legkietlenebb partjáiig jutott el – *Ó, azok a szép napok!* című drámájában az ötvenéves, telt keblű hősnőt derékig földbe temették a titokzatos erők, a második felvonásban már csak a feje látszik. A leláncolt halhatatlan titán és a földbe ágyazott halandó Winnie szenvedésének különmeműsége kifejezi a kozmikus távolságot, amely a tragikus hős értelmezésében a klasszikus tragédia és az úgynevezett antiszínház szélsősége között létrejött. Prométheusz jól tudja, miért kell szenvednie: megmentette az emberiséget a pusztulástól, megszerezte számukra a tüzet, a mesterségek tanítóját. Büszke megközelíthetlenségében mindvégig ellenáll Zeusz zsarnokságának, bukása fenséges és megrendítő. Winnie-nek fogalma sincs, miért bünteti a sors, de nem is tűnődik ezen. Megfellebbezhetetlen szükségszerűségként fogadja el a végzetet, nem hadakozik ellene, legfeljebb magára erőszakolt aprólékos látszatcselekvésekkel próbálja kitölteni a túrhetetlen időt.

Prométheusz az emberek lelkébe lopta a vak reményt. Beckett visszalopja onnan. A sötét sugárzású, maró humorú költészet, mellyel a telhetetlen emberi nyomorúságot ábrázolja, megrettent, lefegyverez, szánszemat ébreszt vergődő páriái iránt, de mindig lesben álló iróniájával rögtön meg is kérdőjelezi,

vajon érdemes-e szánalmunkra? Nagy és jelentős író. Nehezen befogadható és nehezen elfogadható, riasztó és épp ezért ellentmondásra ingerlő.

Beckett neve olyannyira fogalommá nőtt, hogy ez a fogalom sokszor elfedi magát az írói művet. A filozófiai és dramaturgiai tanulmányok, értelmezések rengetege mögül alig-alig kandikál ki az eredeti műalkotás. Ha Beckettről hallunk, Beckettre gondolunk, nyomban előtérbe tolakszik a sok filozófiai közhely, előítélet, amely világszerte kialakult munkásságáról. A *Madách Színház* stúdióbemutatójának, *Vámos László* rendezésének, *Tolnay Klári* alakításának az a legnagyobb érdeme, hogy nem ezeket a közhelyeket adták elő, hanem az Ó, azok a szép napok! című darabot. Mennyire mélyült el Tolnay Klári az egzisztencializmus filozófiájának tanulmányozásában, nem érdekel. A jó színész szerencsére nem filozófiát játszik, hanem szerepet. Egy nagy művész intuitív találkozási szerepével, a lényeg megközelítésének nagyobb esélyét jelenti – színházművészetről lévén szó –, mint a legtudósabb felkészültségű filozófiai eszmefuttatás. Az előadás egészének azután úgyis megszületik a maga filozófiai mondanivalója – amivel lehet, sőt kell is vitatkozni –, a színésztől azonban nem várhatjuk, hogy eljuttassa szerepe marxista kritikáját.

Tolnay Klári érzelmesebb, szenvedőbb Winnie-t formál, mint *Madelaine Renaud* a párizsi Odeon híres ősbemutatóján; ez a két művészként különbözőségéből fakad. Renaud szikárabb, pontosabb, ésszerűbb egyéniség, Tolnay melegebb, bensőségesebb realista színész. A beckett-i groteszk színek talán hiányoznak alakításából. Tegyük hozzá, a sokat idézett *Madelaine Renaud*-éből is hiányoztak. *Vámos László* és *Tolnay Klári* szerepfelfogásában, hiszen jobbára monodrámáról van szó (Winnie férje, a kitűnő *Koltai János* inkább csak statisztál a drámában), az érzelmesebb, költőibb hangvétel nem idegen a

belső tartalomtól. Legfeljebb érzelmileg erőteljesebben ellenpontozza a komor lényeket. Az Ó, azok a szép napok! arról szól – fogalmazzuk meg a sok közül az egyik lehetséges értelmezését, a Madách Színház stúdióelőadásának értelmezését –, hogy az ember a legkiszolgáltatottabb, legreménytelenebb helyzetében is megőriz némi belső tartást, a legértelmetlenebbül is elvégzi mindennapos tevékenységét, működteti emlékezetét, nem engedve át magát az örület nihiljének. S a kozmikus pusztulás árnyékában, az önbecsapásnak ebben a kényszermunkálkodásában van valami rövidlátóan, kisszerűen komikus, és van valami tiszteletre méltó.

Winnie tulajdonképpen butácska polgárasszony, hajdan elegáns kalapja alatt banális gondolatok, banális emlékek rajzanak, de ezeket a banális gondolatokat komolyan, teljes átéléssel gondolja. Tökéletesen tisztában van sorsa kilátástalanságával, mégis konok következetességgel mellébeszél, mellécslekszik, hogy azért ne kelljen tökéletesen tisztában lennie vele. Micsoda pokoli irónia. „Ó, milyen szép is ez a mai nap, megint egy boldog, szép nap” – mondja Winnie nyakig a földben, amikor már azt a cselekvési szabadságát is elvesztette, hogy az orra előtt heverő revolverrel végezzen magával. Szünet. Súlyos szünet. Hozzáteszi: „Mindennek ellenére!” Az Ó, azok a szép napok! keserű, bizarr, pesszimista. És megrendítő. Mindennek ellenére.

A szép és (uram bocsá’) emberséges előadáson Beckett sivárságát, részvétlenségét számon kérni annyit jelent, mint a költő Beckett helyett a hírhedt, mumus-Beckettet követelni. Beckett drámai világképe, riasztó írói víziója persze nem lesz vonzóbb és derűsebb ezután sem, de nem valószínű, hogy a Madách Színház próbatermében tartott éjszakai stúdióelőadás a nyakig elföldelt dáma különösebben veszélyeztetné a szocialista színházművészetet. A nagyszínházak

limonádédömpingjéről (rendes hét órai kezdettel) már nem
merném ugyanezt elmondani.

A MI KIS HALÁLUNK

A budapesti Szépművészeti Múzeumban függ az idősebb *Pieter Bruegel* 1566-ban festett remekműve, a *Keresztelő Szent János prédikációja*. A főszereplő alakja egészen kicsinyke, szinte elvész a távolság fókuszában, a szónoklatát hallgató tömeg túlsó oldalán áll. A kép előterében ácsorgó, üldögélő parasztok, vándorok nem is nagyon figyelnek a prédikációra, egymással beszélgetnek. Ide, a leghátsó sorba valószínűleg már el sem hallatszanak Szent János szavai, vagy ha igen, hát összefüggéstelen mondatfoszlányokban. A későn érkezettek, az utolsó sorba szorultak jelen vannak az erdei gyűlésen, de a lényegét illetően még sincsenek jelen.

Ezt a már *Shakespeare* művészete előtti ábrázolási módszert használja fel *Tom Stoppard* fiatal angol drámaíró, amikor a Hamlet két mellékszereplőjét teszi meg *Rosencrantz és Guildenstern halott* című komédiája főszereplőjéül. A nézőpontváltás, a főmotívum háttérbe helyezése nem csupán meghökkentően szellemes kompozíciós ötlet, de, mint bizonyára Bruegelnél, Stoppardnál is az eredeti téma sugallatától eltérő filozófiai világgépet tükröz.

Stoppard a külső cselekményben látszólag híven követi az események shakespeare-i menetét: a trónbitorló Claudius és újdonsült felesége rossz lelkiismeretüktől ösztökélve magukhoz hívatják Hamlet gyerekkori jó pajtásait, s mézes szavakkal, kecsegtető ígéretekkel ráveszik, kémleljék ki, mi bántja titkon a királyfit. Hamlet azonban hamar átlát rajtuk. Amikor Claudius az álnok udvaroncok őrizetére bízva, hajóval Angliába küldi mostohafiát, tarsolyukban titkos levélben a király halálos ítéletét viszik. Hamlet éjszaka lopva kicseréli a levelet, egy kalózhajóra átugorva elmenekül, s maga helyett Rosencrantzot és Guildensternt küldi a halálba. „Rosencrantz és Guildenstern

halott” – jelenti a hírnök a tragédia végén a szanaszét heverő tetemek fölött. „Ki fogja megköszönni már?” Fortinbrasnak valószínűleg kisebb gondja is nagyobb ennél.

Stoppard egyetlen új fordulattal bővíti csupán az eredeti történetet; Rosencrantz és Guildenstern tudomást szerez mindkét levél tartalmáról. Először szembe kell nézniük a ténnyel, hogy egykori barátjukat a halál felé hajóztatják, az elcserélt levélből pedig saját végzetükről értesülnek. De beletörődve a megváltozhatatlanba, ennek ellenére folytatják útjukat.

Az eltérés azonban Shakespeare drámájától ez utóbbi epizódnál sokkal lényegbevágóbb. Stoppard komédiája a világ egyik leghíresebb tragédiájának konkrét történelmi közegében szinte jelképesen magába foglalja, valósággal tankönyvszerűen összegezi mindazt a szemléleti különbséget, ami a klasszikus tragédia-felfogás és a mai kor tragikus katarzis-lehetőségét tagadó, modern abszurd színház között létrejött. A tragikum helyét itt a groteszk foglalja el. Az abszolút értékekét a vak, kiismerhetetlen automatizmus. Hamlet ebben a széteső univerzumban legfeljebb bizarr epizódalak; lehet, s a körülményeknek kiszolgáltatott tömegember válik főhőssé. Stoppard bravúros tiszteletlenséggel, irónikus fricskákkal élénkített dramaturgiai szemléltető játékával mintha Ionesco, Beckett, Jan Kott drámai és filozófiai nézeteit illusztrálná. És Dürrenmattét, aki szerint jelenünkben „hiányoznak a valódi vezető egyéniségek, a tragikus hősök pedig névtelenek lettek. Egy kis sikkasztóval, egy hivatalnokkal, egy rendőrrel jobban ki lehet fejezni a mai világot, mint egy szövetségi tanácsossal vagy egy kancellárral. A művészet, ha egyáltalán eljut az emberig, már csak az áldozatig jut el, a hatalom uraihoz nem ér el többé.”

Stoppard Rosencrantz és Guildenstern alakjában az áldozatokat ábrázolja. A jellegtelen, arctalan fogaskerék-embereket,

akiknek még arról sincs fogalmuk, hogy a hatalmas, irracionális gépezet melyik részén helyezkednek el, milyen mozgásokat továbbítanak, milyen cél felé. Még saját személyazonosságukkal sincsenek tisztában, állandóan összecserélik egymást, és mások is összecserélik őket. A valóság, azaz a Hamlet drámai világának minden néző által jól ismert valósága, az ő számukra érthetetlen és összerakhatatlan töredékek zavaros káosza. Koronás emberek homályos utasításokat ordítanak, mindenféle udvari személyek összevissza rohangálnak, a királyfi rendszerint badarságokat beszél, s tárt mellénnyel, bokáira csüngő szennyes harisnyával lábán, ijesztő-sápadtan egy előkelő udvari leányzónak sóhajtozik, megragadja, ellöki, majd később kolostorba küldi. Aztán más alkalommal az egyik öreg udvaronc holttestét vonszolja maga után. Fenyegetőzések. Hallgatózások. Kémkedések. Perverz színészek piszkos ajánlatai. Színielőadás próbája a palotában. Botrány. Töredékes információk.

Hadonászó alakok követhetetlen melodramája. „Megtagadták a magyarázatot...” – panaszolja Guildenstern. „Kik vagyunk mi, hogy ennyi mindennek kell összejátszani a mi kis halálunkhoz?”

A Nemzeti Színház előadása nem ad egyértelmű feleletet kétségbeesett kérdésükre. *Marton Endre* titkon inkább Shakespeare értelmezéséhez húz. Rendkívül átgondolt, s az irodalmi anyagot alkotóan kezelő rendezése szemmel láthatóan nem akar teljesen azonosulni a darab szemléletével. Nem szánja úgy a két figurát, mint amennyire azok szeretnének szóalmat kelteni maguk iránt. Kissé idézőjelbe teszi alakjukat, a komikus vonásokat erősíti a félelmes rovására. Különösen érezhető ez *Sinkovits Imre* Rosencrantz megszemélyesítésében – illetve megszemélytelenítésében –, aki talán kissé túl is játssza a figura esendő ostobaságát. *Avar István* Guildensternje többet közvetít a nyers rettegés légköréből. *Kálmán György* Színésze, a halál

tudományának e lángelméje, démoni sokszínűséggel fogalmazza meg csaknem mindannak kiábrándító ellentétét, amit Shakespeare a színészi művészetéről Hamletjében elmondott. S most Guildenstern feleli, a közhelyek kispolgári önteltségével: „Én azt szeretem, ha a művészet az élet tükre.”

Marton Endre, azt hiszem, sokat húzott a beckett-i dialógustechnikát tanulékonyán idéző, filozofálgató, s a filozofálgatást ugyanakkor parodizáló párbeszédéből (a művet *Vas István* ritmusbravúrokkal és nyelvi leleményekkel gazdag fordításában adták elő), s a dráma végén a Hamlet eredeti szövegét erősítette fel. A véres shakespeare-i realitás, a királyi mézárszék fölött az ifjú Fortinbras reményt ígérő szöveg elhessenti a színpadról Rosencrantz és Guildenstern visszatérő kísértetalakjait.

A stoppardi abszurditás világában is „kizökönt az idő”, csak hogy itt nem született senki „helyretolni azt”. A két udvaronc tértől és időtől körülhatárolatlan tudatában nem élnek emlékek, csak az, hogy egy reggel hívták őket. A valószínűség törvényének elmével befogadható harmonikus egyensúly is megbillent, a fej vagy írás játékban egymás után kilencvenhét jön ki a fej. Az ember reménytelenül elvesztette uralmát sorsa fölött. „Mozoghatunk persze – mondja Guildenstern –, irányt változtathatunk, ide-oda zötyöghetünk, de mozgásunkat befoglalja egy nagyobb mozgás, és az visz magával, kiszámíthatatlanul, mint a szél és az áramlatok.” Az emberi cselekvés végső kudarcának szomorú hitvallása ez. A teljes önfeladásé.

„Kik vagyunk, hogy ennyi mindennek kell összejátszani a mi kis halálunkhoz?” Ki hát Rosencrantz és Guildenstern a drámaíró Stoppard szemében? „Szeretem mindkettőt, mint emberi lényeket – felel egy nyilatkozatában –, és úgy vélem, Shakespeare darabja nem jól ábrázolja őket. Úgy mutatja, mint a király szolgálatában álló összeesküvőket, pedig egyszerűen

csak két férfiről van szó, akikkel nem tudják a lényeges dolgokat, és akiknek ki kell vágni magukat nehéz helyzetükből.”

Bármennyire frappáns, bármennyire tehetséges is Tom Stoppard műve, nem tehetek róla, mégsem tudta megszerettetni velem Rosencrantzot és Guildensternt. Úgy vélem, Shakespeare darabja még mai szemmel sem ábrázolja rosszul őket. Történelmi tapasztalatok figyelmeztetnek: Rosencrantz és Guildenstern nem halott. A roscrantzok és guildensternek nem csupán áldozatok. Nem tudhatjuk, hogy szolgálékúségük, árulásaik, a mindenkori hatalmat kiszolgáló szivacs-jellemük vagy bármibe beletörődő erkölcsi tehetetlenségük mikor és milyen körülmények között készíti elő a mi kis halálunkat is.