

LÉTAY VERA

KOMÉDIA

SZÍNIKRITIKÁK

Magvető Könyvkiadó

© Létay Vera, 1976



Létay Vera 1970-ben

Koltai Tamás

A színház szellemi köre¹

Előszó helyett

(1976)

Létay Vera egy hanyatló „műfaj”, a kolumnista-színikritikus egyik utolsó mohikánja és legvonzóbb művelője. *Komédia* című kötete vékonyabb, mint az előző – rövidebb időszak termését fogja össze. De az már nem lehet optikai csalódás, amit kedvszegve konstatálunk hetenként: ritkulnak megszólalásai az ÉS-ben.

Kár, hogy így van. Egyrészt azért, mert amikor nincsenek klasszikus értelemben vett színházi rovatok, és egyazon lap vagy folyóirat hasábjain a legkülönbözőbb ízlésű, világszemléletű és esztétikai fölfogása kritikusok mondják el a maguk gondolatait, a rendszeresen és ugyanott publikáló kolumnista, a kritikusi személyiség az egyetlen biztos pont. És ha csakugyan személyiségről – erről a ritka, már csak rezervációhan található fajtáról – van szó, akkor azon kívül, hogy a csodájára járunk, megerősödik olykor pislákoló hitünk a színikritika életképességében.

Létay a legjobb hit-élesztgető. Ha őt olvasom, nemcsak azt a meggyőződésemet nyerem vissza, hogy a színházi kritikusnak *lehet* véleménye, hanem azt is, hogy véleményét *kimondhatja*. Ez rendkívül egyszerűvé teszi a dolgát: nem kell pálfordulnia, régi bűneiért vezekelnie, személyekre és szempontokra figyelnie. Csak színházba kell járnia (bár ez nem mindig könnyű), és megírnia, amit látott.

Újabb recenzióiban nem tudok a korábbiakhoz képest

¹ Részlet Koltai Tamás „A színház szellemi köre” című kettős könyvrecenziójából. In *Élet és Irodalom*, 1976. november 13. 10. l. (Sz.Á.)

új vonásokat fölfedezni. Már az is megkapó, hogy ennyire önmaga marad. Ha a régi erényei közül a számomra legfontosabbat próbálom kiemelni, akkor ez a lelkiismeretessége.

Lelkiismeretes – szakmailag. A többszörösét olvassa hozzá egy előadáshoz annak, mint amennyit szükséges. De ahelyett, hogy kérkedne olvasottságával, inkább titkolja: csak a legfontosabb adatokat közli. Mégis, az olvasó minden ítélete mögött érzi a hitelét támogató, talonba tett érvrendszert. Ám ha egy kimódolt előadás irodalmi tekintélyre apellál hamis álláspontjának védelmében, képes középkori kódexeket vagy levéltári ritkaságokat előhalászni, hogy csattanósan bizonyítsa a maga igazát.

Lelkiismeretes – etikailag. Nem ismeri a részrehajlást, nem elfogult stílusok vagy tendenciák iránt. Igyekszik megérteni a műveket és az alkotókat. A saját területükön elemzi végig, és fogadja el vagy utasítja vissza őket. Egyaránt hajlandónak mutatkozik értékelni a divatos színpadi trükkök idején realista formát őrző rendezőt és az untató álrealizmus ellen lázadót. Arról már igazán nem tehet, ha mindkét előadás önmagához mérten is kudarc.

Lelkiismeretes – stilisztikailag. Kritikái műfajuk miniatűr remekei. Olvasmányok, nem száraz elmélkedések. Pontosan és szellemesen ír. Kedveli az elegáns, finom iróniát, amivel legtöbbször az olcsó ötletekre, a ragacsos érzelgősségre, a nyárspolgári nyavalygásra ölt nyelvet. Molnár Ferenc világot bejárt Liliomát például egyetlen jól eltalált ütessel knock outolja: „Elképzeltem a ferde szemű japán Liliomot, amint azt mondja, természetesen japánul: «Bal kézzel srégen a tüdőre egy mejjpor a köhögés ellen.» De ez sem győzött meg.” És végül lelkiismeretes, mert *van* lelkiismerete. *A magáét mondja.*

TARTALOM

KORTÁRSUNK, JAGO

Oberon trapézon

(*Shakespeare: Szentivánéji álmom* – 1972)

Szemet szemért?

(*Shakespeare: Szeget szeggel* – 1973)

Kata és a feminista mozgalom

(*Shakespeare: A makrancos hölgy* – 1974)

London napsütése

(*Shakespeare: Sok hűhó semmiért* – 1975)

Kortársunk, Jago

(*Shakespeare: Othello* – 1975)

MINDENÉRT FIZETNI KELL

Hidegvérrel a XVI. században

(*Ismeretlen szerző: Fevershami Arden – Gyilkosok a ködben* — 1971)

Mindenért fizetni kell

(*Fernando de Rojas: Celestina* — 1973)

A keserű Molière

(*Molière: Amphitryon, Kényeskedők* – 1972)

Kulcs

(*Molière: Nők iskolája* – 1973)

A változó változatlan

(*Molière: A fösvény; Corneille: Horatiusok* – 1975)

Kávémese

(*Goldoni: A kávéház* – 1974)

Figaro borotvája

(*Beaumarchais: Figaro házassága* – 1971)

Vidéki ország vagyunk?

(*Schiller: Don Carlos – 1974*)

A MÚLT ÉS A JÖVŐ EMLÉKEI

Fületlen gomb

(*Ibsen: Peer Gynt – 1971*)

Nőuralom?

(*Shaw: Candida – 1972*)

Női diplomácia

(*Shaw: Brassbound kapitány megtérése – 1973*)

A polgármester

(*Gogol: Revizor – 1973*)

A Sirály-jelkép

(*Csehov: Sirály – 1972*)

Kopasz Cseresznyés kert

(*Csehov: Cseresznyés kert – 1974*)

A múlt és a jövő emlékei

(*Gorkij: Jegor Bulicsov és a többiek – 1974*)

Barbárok penészzöldben

(*Gorkij: Barbárok – 1975*)

POLGÁRI LAKÁS ZONGORÁVAL

Mucsá, anno 1880

(*Csiky Gergely: Mukányi – 1973*)

Optikai csalódás

(*Molnár Ferenc: Liliom – 1972*)

A hattyú is madár

(*Molnár Ferenc: Hattyú – 1972*)

Sas, két fej nélkül

(*Franz Theodor Csokor: Isten veled, monarchia –1973*)

Polgár-opera

(*Szomory Dezső: Bella – 1972*)

A szépség monotóniája

(*Szomory Dezső: II. Lajos király – 1972*)

Szomorító vígságok

(*Szép Ernő: Vőlegény – 1974*)

A murányi faló

(*Móricz Zsigmond: A murányi kaland – 1974*)

Polgári lakás zongorával

(*Zsolt Béla: Erzsébetváros – 1974*)

GYENGE ÉS ERŐS ÉLVEZETEK

A pesti kabuki

(*Takeda Izuma, Myosi Sóraku és Namiki Szenrju: Csúsingura – 1972*)

A karaván halad

(*Ezeregyéjszaka története – 1974*)

Goya éjszakája

(*Antonio Buero Vallejo: Az értelem álmai –1974*)

Könnygázbomba a nézőtérre

(*Ronald Millar: Abélard és Héloïse – 1975*)

Emberi saláták

(*Peter Nichols: Tojás Joe halálának egy napja –1971*)

Kutyakomédia

(*Ariano Suassuna: A kutya testamentuma –1973*)

Dürrenmatt játszik

(*Dürrenmatt: Play Strindberg – 1973*)

Éljen a bevétel!

(*Neil Simon: Az utolsó hősszerelmes – 1972*)

Azok a húszas évek...

(Katajev: A kör négyszögesítése – 1972)

Nőnemű harcosok

(Vasziljev: Csendesek a hajnalok – 1972)

A versenyló halála

(Ajtmatov: A versenyló halála – 1973)

Filisztercopf nélkül

(Peter Weiss: Hölderlin – 1974)

Gyenge és erős élvezetek

(Berthold Brecht: A szecsuáni jólélek – 1972)

HÉTKÖZNAPOK, NÉVNAPOK

Gandhi tükörben

(Németh László: Gandhi halála – 1974)

Sarkantyús Isten

(Németh László: VII. Gergely – 1975)

A háború házhoz jön

(Tersánszky Józsi Jenő: Viszontlátásra, drága – 1972)

Mondjuk, hogy vasút

(Örkény István: Vérrokonok – 1974)

A jó áruló

(Páskándi Géza: Vendégség – 1972)

Az abszurdoid kocsi

(Páskándi Géza: A kocsi rabjai – 1974)

Égni vagy égetni

(Maróti Lajos: Az utolsó utáni éjszaka – 1972)

Történelmi vigyor

(Eörsi István: Széchenyi és az árnyak – 1973)

Márciusi tréfa

(Csurka István: Szék, ágy, szauna – 1972)

Szabályosan élni

(Kertész Ákos: Makra – 1972)

Hétköznapiak, névnapok

(Kertész Ákos: Névnap – 1973)

Több, mint az élet

(Gyurkovics Tibor: Nagyvizit – 1972)

Féljünk nyugodtan

(Gyurkovics Tibor: A Csóka-család – 1975)

Dobozlakók

(Vérszi Endre: A hosszú előszoba – 1972)

Irodalmi történet

(Karinthy Ferenc: Szellemidézés – 1972)

Átdolgozások kora

Karinthy Ferenc: Hosszú weekend – 1974)

Hány kiló volt Shakespeare?

(Galsai Pongrác: Egy hipochonder emlékiratai – 1974)

Vörös revü

(Jancsó Miklós-Hernádi Gyula: Vörös zsoltár – 1974)

KORTÁRSUNK, JAGO

OBERON TRAPÉZON

Akárhányszor néztük meg eddig a Szentivánéji álmot, most látjuk először. Az élmény meghökkentően új, mégis ismerős. Mintha mindig így képzeltük volna, mindig így olvastuk volna. Peter Brook, a Royal Shakespeare Company rendezője elhiteti, hogy mi álmodtuk ezt az álmot. A nagy forgatagban a mi szemünkbe is került néhány csepp Oberon csodavirágának nedvéből: idegenül gondolunk vissza emlékeinkre, és megbabonázottan engedelmeskedünk a magától értetődő friss bűvöletnek.

Milyen távoli és nevetséges a gyönyörű meseerdő, az a sok flitter és fátyol, műszempila és virágkoszorú, a balettintézeti növendékek édes típegése, a pajkos manók hancúrozása. Milyen messziről szól Titánia csilingelő hangja. Miként lehetséges, hogy mindez annyira tetszett egykor? Mert nagyon tetszett. És milyen sivárnak látjuk most a néhány évvel ezelőtti „tündéralom-romantika” elleni lázadást is, amely letörölte a darabról az álmot és a ragyogást, s a „realizmus” ürügyén vitaminhiányban szenvedő szerelmesek kóvályogtak a képzelet kivágásra ítélt erdejében.

A szavak lusták azt jelenteni, amit jelenteniük kellene. Hogyan közvetítsük a színpadon látottakat azok számára, akik nem lehettek részesei ennek a kivételes estének, amikor minduntalan ellentmondásokba botlunk? A shakespeare-i szöveg tiszteletéről, mélyen átélt szellemi azonosságról szeretnénk beszélni, ám be kell számolnunk a vékony acélhuzalokra függesztett cirkuszi

trapézról, amelyről Oberon fejjel lefelé lógva, kezével tartja a levegőben hintázó Puckot, miközben duettet énekelnek. Az előadásból áradó költészetről és életörömről, fenségről és természetességről szeretnénk írni, de a tárgyi hűséghez ragaszkodva szólnunk kell a fehér falú dobozdíszletről, oldalán két nyílással, szemben két primitív ajtóval, a fémcsövekből épített színpadi karzattól, ahol a játékban éppen részt nem vevő szereplők lábukat lógatva vagy hason fekve, könyökükre támaszkodva figyelik az odalent történetet, szólnunk kell drótspirálokról és színes műanyag csöveket lóbáló tündérekről, hosszú hajú mai srácokról, musical-betétekről, dobról és gitárról, cirkuszi kellékekről; mindarról az önmagában semmit sem mondó külsőségről, mely a modern színház formai közhelyeit is jelenthetné.

Peter Brook bebizonyította, hogy az igazi művészetnek, akár csak a gyermeki képzeletnek, igen kevés segédeszközre van szüksége, hogy a valóságosnál igazibb álmvilágot teremtsen. Nincs a korszerű festékiparnak olyan tüzes színű terméke, melynél lángolóbbat ne tudnánk elképzelni, nincs annyi bársony és hamis ékszer a jelmeZRaktárban, mely olyan hatalmat tudna érzékelteni, mint az Oberont játszó Alán Howard egyetlen stilizált fenséges mozdulata. Nincs olyan számár az állatkertben, mely szamarabb számár lenne az elvarázsolt Zubolynál, pedig csak az orrára kötött fekete fagolyó, a két hosszú posztófül és a lábára patkóit ormótlan fapapucs jelzi külső átváltozását. Mellékes a dobozdíszlet, ha sötét erdőt látunk a helyébe, mindegy, hogy kötélén vagy szárnyakon lendül Oberon, ha el tudja

hitetni, hogy repülni tud.

A nyáréji shakespeare-i álom korántsem az a korhatár nélküli illedelmes álom, melyhez a matinéelőadások ünneplőbe öltöztetett gyerekközönségét szokás kivezényelni. Tévedések vígjátéka ez, az érzések tévedéseinek vígjátéka. Brook színpadán a szerelmeseket alig lehet megkülönböztetni egymástól, miképp a shakespeare-i szövegben is könnyen összecserélhetők. A fiatalok magába a szerelembe szerelmesek, csapongva változtatják szerelmük tárgyát. Vonzódásuk alapja a testiség, kamasz értetlenséggel rohannak vágyaik után. Mulatságos kölyökállatokként hemperegnek, kergetőznek, tépik egymást. Hermia (Zhivila Roche) mérges kis dzsúdóbajnoknő, Heléna (Jennie Stoller) nyurga, csontos iskoláslány. Még alig mosta le a tintát az ujjáról, de már átszellemülten fut a fiúk után. Demetrius (Glynne Lewis) és Lysander (Philip Sayer) fölhevült, kedves sihederek; a varázslatból mit sem értve, a tündér tévedés bábfiguráiként forognak a szoknyák körül. Mindegy, hogy melyik szoknya körül.

A derűsen kavargó álom egyre jobban elsötétül. A kergetőzés egyre kimerítőbb, az érzelmi fordulatok egyre kínzóbbak. Puck, a gonosz ördög, Demetrius nyakába ül, űzi előre, ösztökéli a hajába kapaszkodva. Ez bizony nem a jól ismert, huncut Robin pajtás, a szeleburdi, ügyetlen manócska. Kiszámíthatatlan szeszélyessége, a játékos, barátságos clown és a mások kínzásában örömét lelő elvadultság kettőssége irracionálisan félelmes alakot teremt. Robert Lloyd hanyagul borotvált ördögfiókájától jót és rosszat egyaránt tudunk feltételezni. Az ő szájába

igazán illik a shakespeare-i szöveg: „Majd ló leszek, majd kan, majd szörnyű medve, Majd meg kutyává, tűzzé változom.”

A tündérek beavatkozása végsőkig csigázza a halandókat, de a szentivánéji álom leggyötrőbbben magukat a tündéreket kínozza meg. Oberon és Titania kielégíthetetlen érzéki szerelemtől gyötrődnek, az ő égi kapcsolatukból sugárzik a legföldibb erotika. A hatalmas tündérkirály istenre méretezett földi kinnal szenved, s az elvarázsolt Titania egy számmal kerül szodomikus kapcsolatba. A hihetetlenül merész jelenetet a frenetikus humor megóvjja az obszcenitástól. Az ókori szabadosságot idéző féktelen nászünnepegy egyszerre kacagtató és elszomorító: a számmá bűvölt Zuboly, lélekben kívül maradva, riadtan figyeli testének változásait, és a szerelmes Oberon bosszúja önmagát sebzi meg legmélyebben. A groteszk fintorként fellendülő Mendelssohn-nászinduló egyszer s mindenkorra nevetségessé teszi a Szentivánéji álom romantikusan édes értelmezését.

Brook egyik legköltőibb ötlete, hogy Oberont és Titaniát ugyanazokkal a színészekkel játszatja, mint Theseust és Hippolytát. Ezzel megteremti az előadás csodálatosan harmonikus kompozícióját, hangsúlyozza az események álomszerűségét, anélkül hogy ennek érdekében a legkisebb rendezői erőfeszítést tenné. Az álom az ébrenlét perceiben is tovább játszik a képzelet csapongásaiban kifárasztott halandó emberekkel. A Theseus palotatermében rendezett ünnepség, a mesteremberek előadása közben megfogalmazatlan

emlékfoszlányok lebegnek a levegőben, s a Pyramust alakító formátlan Zuboly olyan elérzékenyült szomorúsággal néz Hippolyta-Titania szép szemébe, mintha csak a többé soha el nem érhető, egyszeri álomra akarná emlékeztetni.

Peter Brook kivételesen nagy művész. És erről nem tüneményes ötletei győznek meg bennünket, hanem a gazdag belső emberi tartalom, amely mindvégig ott izzik rendezésében. Az emberség, szeretet és együttérzés, amellyel a mesterembereket ábrázolja, önmagában is elég volna, hogy teljesen lefegyverezze a nézőt. A hagyományos előadások annyi sok oktondi, nehézfejű, brutálisan komikus figurája után a kézműveseknek visszaadja méltóságukat. A nevetés nem lenézéssel párosul nála, hanem a munkának, a jóakaratnak szóló tisztelettel. Ezek a vászonnadrágos, atlétatrikós, sildessapkás munkásemberck inkább emlékeztetnek mai kamionsofőrök, gyári munkások szakszervezeti színjátzó együttesére, mint reneszánszkori bohó kézművesekre. Műkedvelő előadásuk közben a kacagás többször is keresztbe akad a torkunkon. A nagyon is földközeli, primitív komikum váratlan csavarrepülésekkel magasba szökik: a Thisbét alakító ipari tanuló az igazi tehetség olyan megrendítő pátoszával adja elő a szerelmese után halni készülő leány panaszát, hogy egy pillanatra megszégyenítő komolyság keríti hatalmába a színpadon és a nézőtéren ülőket egyaránt. De másfajta, vészjóslóbb feszültségek is elővicsorognak az iparosok színjátéka mögül. Gyalu, az asztalos annyi átéléssel adja az oroszlán szerepét, hogy néhány

másodpercre maga is elhiszi: ő az őserdő vérengző királya. Tombolva bög, megvadultan dobálja a fejedelmi párnákat. Hirtelen mindenki megdermed, a jelenlevők döbbenet felugrálnek, egy villanásnyi időre a forradalom szele csap be Theseus palotájába. Aztán a magára ocsúdott, „oroszlánt” farkánál fogva visszahúzzák, Theseus nagyvonalúan napirendre tér az eset fölött, s az előadás – mintha mi sem történt volna – folytatódik.

Nem a mesteremberek újfajta ábrázolása miatt érezzük Peter Brook színházát mélyen demokratikusnak. Művészet-eszménye, a közönséggel való kapcsolata hordozza ezt az ősi demokratizmust. Peter Brook nem akarja büntetni a nézőt, mert szórakozást, örömet, érzelmi megtisztulást vár a színháztól. Megajándékozza örömmel, fénnel, költészettel. Hogy ezt elérje, nem válogat az eszközökben, de minden eszközt választékos művészettel használ. Előadása azt a kétszólamúságot zengi, mely csak a legnagyobbak sajátja, akik egyszerre tudnak szólni a csiszolatlanabb ízlésű sokasághoz és a kifinomult intellektusú kevesekhez. Metafizika és trapézmutatvány, szorongó álm és zsonglőrügyesség, ének és tánc, költészet és bohóctréfa utánozhatatlan természetességgel elegyednek a keze alatt.

Színészei mindent tudnak, amit színészek tudhatnak. Mégsem a ragyogó alakításokra emlékezünk, hanem a társulat összecsiszolt munkájára, a játék pompás ritmusára – az egész élményére. A szavak szinte formát öltenek a levegőben, a mozdulatok kifejező életet élnek, anélkül hogy a legcsekélyebb pantomimszerűséget érezhetnénk bennük. Még a Zubolyt alakító – legalább

egymázsás – Barry Stanton is pillekönnyedséggel hányja a cigánykereket.

Illúzió és valóság összekeveredik. A színészek nem akarják elhiteni, hogy végérvényesen eggyé váltak a figurával, akit alakítanak. S amikor a játék végén, mintegy lassított felvételben kibújnak az Erzsébet korát idéző, ünnepélyes bársonyköntösökből (melyeket csupán az esti színelőadás alkalmára öltöttek magukra), egyforma fehér ruhában már nem Oberon és Titania, de nem is Theseus és Hyppolita, nem Puck és Philostratek szólnak a közönséghez, hanem a Royal Shakespeare Company színészei. A nézőtéren megilletődött csend lesz, lélegzet sem hallatszik: színészek és nézők együtt emlékeznek egy múltékony, fájdalmas álmra. S amikor az elkomolyodott Puck baráti kézfogásról beszél, a színészek lelépnek a színpadról, elszélednek a nézőtéren, s kézfogással pecsételik meg ezt a hirtelen született, de emlékezetes barátságot művészet és közönség között.

Azt hiszem, minél inkább elgépicsedik a világ, elsivárodnak az emberi kapcsolatok, eluralkodik a technika az élő művészetén, annál pótolhatatlanabb szükségünk lesz erre a személyünkhöz szóló, jelképes és valóságos kézfogásra.

SZEMET SZEMÉRT?

Major Tamás, a magyar színházi élet legfiatalabb és legkonokabb rendezője továbbra is a magáét hajtogatja a Nemzeti Színház színpadán.

Cirkuszi trombiták nyers szólamai invitálnak jól ismert, szürke háttérű világába, ahol a brechti tiszta, egyenletes megvilágításban a középkor, a reneszánsz és az 1920-as évek polgári divatja szándékoltt összevisszaságban keveredik a mai hippi karnevállal. A szereplők némelyike a bohócmaszkok vad festékorgiáját viseli arcán, s az ember nagyságú figurákkal játszó marionett-farsang fegyelmezetten engedelmeskedik a zsinórokat láthatatlanul mozgató, okos és kaján rendező ujjának. Ebben a kemény éghajlatú színpadi országban állampolgári egyetértésben férnek meg a veronai szerelmesek és a szecsuanai jólélek, az embergyűlölő Timon, a bécsi apácák és a prostituáltak, elfogadván a hely igazságra törekvő, bár kissé rideg törvényeit.

Most Shakespeare Szeget szeggel című darabja szolgáltatott ürügyet, hogy ismét megelevenedjék Major birodalma, s úgy tetszik, a shakespeare-i anyagnak ez cseppet sincs ellenére.

A Szeget szeggel Shakespeare egyik legtalányosabb és legjellemzőbb műve. Vígjátéknak túlságosan tragikus, tragédiának túlságosan vígjátéki, sötétjére túl sok frivol fény vetődik, fényében túl sok a sötét folt. A kutatók majdnem annyit foglalkoztak megfejtésével, magyarázásával, mint a Hamletével, csak ebben az esetben még ellentmondásosabb, még képtelenebb

végkövetkeztetésekre jutottak. Volt, aki a keresztényi megbocsátás jézusi példabeszédét olvasta ki a dráma soraiból, volt, aki megszállt az erkölcsi fertő miazmás lehetétől – hogy csak a szélsőségeket említsük. Egyvalamiben azonban a legvadabb vélemények is megegyeztek: az egyre inkább elkomorodó fejlemények vígjátéki befejezésben, váratlan happy endben oldódnak fel.

A happy end tudvalevőleg a boldog és igazságos végkifejlet, melyben a jók elnyerik jutalmukat, a rosszak pedig büntetésüket. Az erkölcsi rendnek e megnyugtató egyensúlya uralja a kellemes belső biztonságérzettel megajándékozó műveket, az ősi meséktől a mai bűnügyi történetekig. A Szeget szeggel happy endje azonban szokatlan, sőt nyugtalanító. Mondhatnánk: nem is olyan „happy”. Egyrészt nagyon is lenge, ironikusan meseszerű a machiavellista fondorlatok súlyos vértetéű, hátborzongatóan hiteles ábrázolása mellett, másrészt aggasztó, hogy a nagy, általános megbocsátásban a valódi bűnösök is büntetlen maradnak. Ki tud tárt ajtóknál édesen aludni egy olyan világban, ahol a potenciális gyilkosok szabadon járkálnak?

A Szeget szeggel Bécsének hercege túlságosan lazára engedte a kormányzás gyeplőjét, a városban eluralkodott a szabadosság és féktelenség. A gyeplőt ugyanazzal a kézzel meghúzni nem népszerű feladat. A régi és örök receptet követve, a kínos kötelességet inkább a szigorú helyettesre bízta, de érezvén, hogy az ügy eme elintézése nem a legkorrektebb megoldás, szerzetesi álruhában maga is a városban marad, hogy titkon

ellenőrizhesse az eseményeket. Az élet örömeit mereven elutasító, puritán Angelo azonban maga is elbukik a hús bűnében, s elbukik egy erkölcsileg sokkal súlyosabb bűnben, a hatalommal való zsarnoki visszaélés vétkében.

A herceg az igazi bűnös! – mondják most a kritikusok – az ő hatalmi manipulációit leplezi le a darab. Mintha csak Shakespeare a hatalom mechanizmusáról szóló, ma divatos parabolák egyikét írta volna meg. Dicsérik Majort, hogy ezt észrevette, és megrójják Majort, hogy ezt nem vette észre. Shakespeare azonban sohasem mechanizmusokról írt, hanem emberekről. A herceg az igazi bűnös – mondják –, mert uralma megszilárdításával állandósul a bűn, s nem változnak a romlott közállapotok. Nézőpont kérdése. A magam részéről szívesebben élnék a herceg Bécsében, mint Angelóéban. Lehet, hogy születik egypár törvénytelen gyerek, s ismét kivilágosodnak a külvárosi bordélyházak ablakai, de nem ítélnék halálra senkit olyan bűnért, melyben a bíró maga is vétkes, nem zsarolnak apácának készülő szüzeket fivérük életével, nem fenyegetőznek kínzással, nem szegnek meg ígéreteket, nem küldenek titkos parancsokat a hóhérnak, nem használják ki a hatalom sérthetlenségét az igaz vádakkal szemben.

Ki az igazi bűnös? Shakespeare nem így teszi fel a kérdést. Ő a tisztában és bűnösben egyaránt felmutatja az emberi esendőséget. Angelo fanatizmusa eredetileg őszinte volt; maga is szenved lesüllyedésétől. A hiú és gyöngé herceg mindenképpen szeretné jóvátenni mesterkedéseinek következményeit. A szűz Izabella makacs tisztaságában pedig van valami önző, embertelen

vonás, ahogyan saját szüzességét feltétlenül drágábbnak tartja testvére életénél. Még a söpredék népben, kerítőkben, rágalmazó naplopókban is fellelhető a szájalom és igazságvágy. A Szeget szeggel sokat vitatott happy endje tulajdonképpen Shakespeare illúzió nélküli, keserű és bölcs legyintése a gyarló világ felett. Ha a szeget szeggel, szemet szemért könyörtelen bosszúláncolatát nem szakítaná meg időnként a nagylelkű megbocsátás, látó emberek helyett vakok, házak helyett börtönök, az erdő fái helyett akasztófák és nyaktilók népesítenék be a világot.

Major rendezésének éppen az az érdeme, hogy ezt a bölcs shakespeare-i szemléletet fejezte ki az értelmezés ritka tisztaságával. Nem rendezett idillt, és nem rendezett elvont politikai parabolát; a drámát közvetítette. Előadásának remekül eltalált gondolati egyensúlyában a meseszerű elemek esetlegessége éppen a hatalmi visszaélés sötét logikai szükségszerűségét hangsúlyozza. Minél gunyorosabb, naivabb az álruhás herceg regényes beavatkozása, az átöltözések és szerepcserék romantikája, annál markánsabb a játékos valószínűtlenség és a valóságos tragikus helyzet kontrasztja. A herceg – vagy ha úgy tetszik, Shakespeare – baljós figyelmeztetésként a végletekig kiélezi a felháborító szituációt, mintegy bizonyítva, hogy ha a jótékony mese nem lépne gyorsan közbe (s az életben vajon mindig közbelép-e?), a hatalom vas-érveivel szemben senki sem adna hitelt az áldozat panaszának. Szemléltetésül a sunyi logikai kört csaknem teljesen bezárja. Az álruhás herceg jogosan vádolja saját magát; a

herceget: „Igazságtalan ő, hogy meg se hallgat, S az ítélest egy gazfickóra bízta: Éppen arra, kit vádolni jöttetek!”

A herceget megszemélyesítő Kállai Ferenc tökéletes stílusérzéssel oldja meg ezt a kettős emberi és drámai feladatot. Ilyen mély intellektuális humorú, összetett alakítást régen láthattunk színpadjainkon. Iglódi István Angelója nem a bibliai gonoszt kelti életre, hanem az életidegen, kérlelhetetlen moráljával őszintén azonosuló ember saját magától iszonyodó lezüllését ábrázolja. Szerepépítése azt sugallja, hogy a büntudattal elkövetett bűn a legalattomosabb, a legkivédhetetlenebb. Ronyecz Mária Izabellája kemény és tudatos lány, sebezhetetlen erényű lázadó angyal, aki nemcsak saját magáért és bátyja életéért harcol, hanem a zsarnoki önkény ellen általában. Egyszerűség, jámborság és erő sugárzik alakjából. Moór Mariann Angelo elhagyott menyasszonyának szerepében az életörömet, az egészséges érzékiséget lopja az elsivárodott világba. Öze Lajos egy ocsmány szájú, rágalmozó és bajkeverő, de alapjában jóérezésű léhűtőt játszik fergeteges humorral, Szirtes Ádám tökfes rendőre és Horváth József emberséges porkolábja a zamatos, shakespeare-i életet hozza Keserű Ilona betonszürke díszletjelzései közé. A dráma szövege Mészöly Dezső kiváló fordításában szólal meg a színpadon.

Minden jó, ha a vége jó – mondja egy másik Shakespeare-vígjáték címe. Illik ez Major rendezésére is. Mert a Szeget szeggel nemzeti színházi előadása az értelmezés művészi bravúrával végződik. A tapadósan nyirkos, dermesztő cselekmény hirtelen váltással

ironikusan lebegni kezd, s szemünk láttára kaján fintorral megelevenedik a mesebeli boldog befejezés koreográfiája. A valóságos arcokra mintha álarc kerülne. Angelo megjavult, ártatlan kisfiúként repes, s a szüzességet fogadó, hófehér Izabella egy szájrúzs- reklám démoni mosolyával nyújtja örökre kezét a hercegi Téalapónak. Nesze nektek a boldog idill, ha ezt bevezitek! – imígyen mutat fügét Major a nézőknek. S ez a józanul okos, minden naivitástól mentes szemlélet sokkal mélyebben jellemzi a majori világot, mint a kihívó és gyakran erőltetetten külsőséges rendezői motívumok.

KATA ÉS A FEMINISTA MOZGALOM

A másodrendű, nyápic francia bohózszerzőket keménykötésű versenytárs ütötte ki a József Attila Színház egyre rokonszenvesebb törekvésű műsorából: a vígjátékíró William Shakespeare. *A makrancos hölgy* előadásával az angyalföldi színház ismét bebizonyította, nem kell okvetlenül a legsilányabb holmik között kutatgatnia, ha szórakoztatni óhajtja közönségét. Csak jó minőségű humorral lehet jó minőségű nevetést előcsalni. S ha a nevetés minőségének jelentősége nem mérhető is a kenyér minőségéhez, kulturális táplálkozásunkban korántsem olyan lényegtelen kérdés, mint amilyennek hajlamosak vagyunk tekinteni. A jóízű nevetés szellemi kenyérkérdés.

A József Attila Színház együttese Seregi László rendezésében egészségesen harsány, friss előadásban vitte színre Shakespeare e korai vígjátékát. Ha a darab rendezői értelmezése ellentmondásra ingerel is, meg kell mondanunk, Seregi saját elgondolását - amely persze sok helyütt találkozik színháztörténeti hagyományokkal - rendkívül következetesen és csiklandós elevenséggel keltette színpadi életre.

Seregi László feltehetően a gáláns, lovagias férfiak nevében akarta együttérzéséről biztosítani az évszázadok során elnyomott és móresre tanított női nemet, amikor makrancos hölgyét a polgári házasságban kiárusított és megalázott asszonyok keserű szószólójává tette meg. A nők felszabadítási mozgalmanak legmégesebb amazonjait is elégedettséggel tölthetné el az ábrázolás,

mely szerint a karmos kedvű, de kiszolgáltatott helyzetű feleség áldozatul esik ura és parancsolója nyers érzékiségének, asszonyszelídítési tortúrájának. Csinády István csúfondárosan dekoratív díszlete a földi szerelem korabeli, felnagyított festményével és a zsinórpadlásról lecsüngő, kihívóan csilingelő, hatalmas szemű aranyláncokkal ezt a tartalmat hangsúlyozta a színpadképben is. A nők egyenjogúságáért harcoló mai Nórák bizonyára lángoló füllel hallgatnák a kénytelenségből megcsendesedett Kata végső monológját az engedelmesség és szelídség fontosságáról, mely Margittay Ági szép és érett előadásában lázítóan keserű hangzású; minden engedékeny mondata szenvedéstől, bölcsességtől és gúnytól ellenpontosított.

Valóban gyalázatos, amit a tréfás kedvű, brutális és pénzéhes Petruccio ezzel a szerencsétlen asszonykával művel. Már az esküvőn megalázza, a násznép, majd háza cselédsége előtt nevetségessé teszi. Éhezteti, aludni sem hagyja, s ami legszadistább tette: divatos ruhákkal kecsegteti, aztán diadalmaskodva fügét mutat a felébresztett hiúságnak. Úgy viszi haza nejét az atyai házhoz bemutatni, mint valami idomított papagájt. Szilágyi Tibor nagy temperamentumú, hangos, mulatságos, érzéketlen szívű Petrucciót alakít, rendkívüli színészi erővel. Ellenállhatatlan. Nincs az a gyenge fizikumú nő, aki ellent merne állni neki.

Csak egyetlen dolgot nem értünk. Az akaratos, elkényeztetett, fékezhetetlen Kata miért megy az első szóra feleségül ehhez az erőszakos fickóhoz, miért tűri el válogatott kínzásait? Egy láncszem hiányzik a láncok

erdejéből, Shakespeare tudniillik nem valami bösz és kérlelhetetlen atyát állított Kata mellé, hanem lányai sorsáért aggódó, jószívű özvegyembert, módos és bőkezű polgárt, aki éppen hogy nem képes parancsolni makrancos lányának. Pontosabban inkább az terrorizálja őt és galambarcú húgocskáját. Talán Kata megszeppent volna az ellentmondást nem tűrő, lehengető modorú udvarlótól? Nem az a kifejezetten megszeppenős fajta. Annyira félne a vénlányi párta rémétől, hogy inkább kezét adja az első vállalkozó leánykérőnek? Shakespeare Katája önállóbb és szabadabb lény, mint hogy ilyen megalkuvásba meneküljön. Fiatal, szép, okos és gazdag, saját véleménye és akarata van, nem az a fajta asszony-áru, akit csak úgy adni és venni lehet. Mi hát a titok nyitja? Mindenki tudja a választ, az egyetlen lehetséges választ. A konok és vad Kata első látásra éppúgy fülig beleszeret Petruchióba, mint a szelíd Júlia az ő kamasz Rómeójába. S nem arról a pusztán érzéki megkívánásról van szó, ami a József Attila Színház előadásában a nőcselédekkel durván cicázó, gátlástalan férfi ösztönű, faragatlan Petruchio ölelése nyomán Katában feltámadhat. Mélyebb és összetettebb vonzalom születik itt.

A harapós kedvű, cudar kisasszony nem véletlenül mereszti a világ felé tuskéit. Megveti a senkiházi társaságot, amely szép pofikájú, butuska húga körül lebzsel, az illedelmes közhelyekkel labdázó ifjú és vénecske udvarlókat, a túlságosan is szabályos, sekélyes emberi kapcsolatokat. Petruchióban első pillantásra megérzi, hogy emberére, saját hímnemű tükörképére

talált. Shakespeare Katalinja, ha nem lenne magának is kedvére, sohasem játszaná el a reá osztott szerepet a szelídítési komédiában. Inkább örökre pártában maradna. Inkább éhen halna. Inkább addig meresztené tágra szemét, míg össze nem esne az álmoságtól. Inkább ódivatú rongyokban járna. Inkább harapna, mint csókolna. Nem Petruchio trükkjei – a szerelem szelídíti meg. De ehhez a férfinak olyan vonzó külső és belső tulajdonságokkal kell rendelkeznie, melyek felébreszthetik ezt a szerelmet. Szilágyi Tibor durva lelkű, ádáz humorú Petruchiójának eszébe sem jut, hogy a házassághoz netalán szerelem is szükségeltetik. Félelmet kelthet, gyengéd érzelmeket aligha.

Shakespeare egyéb műveinek ismeretében nem valószínű, hogy a házasság feudális értelmezésű kapcsolatát kívánta volna vígjátéki példabeszédben eszményíteni. De az sem valószínű, hogy ugyanennek a tételnek feminista szellemű kifordítása: „a szegény feleség szenvedései a házasság intézményében” című vígjátéki illusztráció kimeríthetné a makrancos hölgy emberábrázolásának gazdagságát. A divatos epekedésre, fellengzős széptevésre alkalmatlan, markáns jellemű Petruchio cinikus szavait sem kell szó szerint venni, melyeket akkor mond, mielőtt Katát megismerte volna: a legrútabb, legundokabb, legostobább, vén csoroszlyát is feleségül kérné, ha nagy hozományt adnak vele. Petruchio maga is vagyonos. S az érdes szavak érvényességét megkérdőjelezi a valóság, hogy Kata nem rút, nem ostoba, nem öreg, éppen ellenkezőleg, gyönyörű, fiatal, eszes kis vadmacska. Petruchio igazi párja. Ezért a nemes

anyagból gyúrt, két nagyszerű reneszánsz emberpéldány szerelmi csatájának szikrázását, a betöretés kétszemélyes évődő játékát - melyben több az egymáshoz húzó mágneses erő, mint a valódi megaláztatás próbatétele, több a pajzán marakodás, mint a vérlázító erőszak - kár holmi szüfraszett-érvvé egyszerűsíteni. Petruchiónak nem alázatos házibáránnya, de nem is okkal és ok nélkül karmoló vadmacskára, hanem normális viselkedésű, vidám és eszes társra van szüksége. Kata végső monológját a szelídség és engedelmesség dicséretéről csak a színdarab korlátolt szereplői érthetik az idomítás mesteri produkciójának, csak a női nem szenvedéseivel lovagiasan együtt érző Seregi László rendező vélheti a rabmadár keserűen lázító szózatának. Petruchio annak hallja, ami: egy büszke lélek bátor szerelmi vallomásának. Különbözik nem sok veleje lenne a shakespeare-i vígjáték mélyértelmű csattanójának, amellyel éppen Kata szégyeníti meg a házasság révében nyomban akaratossá és szeszélyessé változó, álnok kis Biancát s a szelídséget tettető özvegyet.

Margittay Ági és Szilágyi Tibor párviadalában nincs szerelmi cinkosság, nincs titkos bizonyosság az eljövendő boldogságról. Egy szájalomra méltó fiatalasszony komédiái megtöretését látjuk, amely méltán felháborodásra ingerelheti a női egyenjogúság harcosait és a gáláns férfiakat egyaránt. Pálos Zsuzsa árulkodós, nyafka Bianca, szellemes felfogásban. Az előadás gazdag vérmes, komédiái figurákban: Kránitz Lajos, Maros Gábor, Márton András a szolgák. Téry Árpád a jólelkű, szükagyú apa, Bánffy György és Horváth Gyula a hoppon

maradt kérők szerepében szórakoztatják a nézőket. Újréti László hősszerelmese talán szándékosan halovány, Kemenes Fanni játékosan vidám reneszánsz jelmezei felüdítik a szemet.

Seregi László lovagiasan megvédte az elnyomott nőket – még Shakespeare-rel szemben is. Ha nemes gesztusával, a vígjáték szellemének ilyen harcosan nőpárti kifordításával nem értünk is egyet, el kell ismernünk, a József Attila Színház előadása így is jóízűen mulattatta közönségét.

LONDON NAPSÜTÉSE

Furcsa végig gondolni, de keletkezésük dátumát tekintve feltehetően csupán egy év választja el a III. Richard vérben gázoló tragédiáját a Sok hűhó semmiért fénylő és muzsikáló vígjátékától a shakespeare-i életműben. Mintha a drámaíró áradóan boldog hangulatában ekképp módosította volna Gloster herceg, a későbbi III. Richard szavait: „London napsütése rosszkedvünk telét tündöklő nyárrá változtatta.” A korabeli Londonra gyanúsán hasonlító Messinában játszódó Sok hűhó semmiért – a József Attila Színház A makrancos hölgy fogadtatásán felbátorodva, most ezt tűzte műsorára – csupa jókedv, tündöklő boldogság, nyári vakáció a gondok évszaka után.

Rátarti úr és Gáncs kisasszony, azaz Benedek, a hivatásos férfiriasztó perpatvara, ádáz acsarkodása: sok hűhó semmiért, hiszen régóta szeretik egymást, s az oly sokszor kigúnyolt házasság ósdi kötelékével összebogozva végzik. János gróf, a kisémmizett fattyú, Shakespeare más, rosszkedvű darabjában ellenfelei torkát nyiszáltatná el bérgyilkosaival, hogy közelebb kerüljön az áhított hatalomhoz. Itt savanyú kedélye csak mások boldogságára irigykedik, pletykás vénasszony módjára intrikát kever, szűzfehér leányzót rágalmaz meg erénye elvesztésével gyanúsítva szegényt. Botrány, ájulás, szakítás, atyai átok, hamis halálhír. Sok hűhó semmiért, a hazugság lelepleződik, s a rosszindulattal, szétválasztott fiatalok egymáséi lesznek. Don Pedro, Arragonia hercege, ahelyett hogy birodalma kormányzásával

törődne, házasságokat közvetít, könnyen hevülő szíveket fordít egymás felé, beleavatkozik mások magánéletébe, s oly buzgalommal lövöldözi a szerelem mézes mérgébe mártott nyilait, mintha magával Cupidóval kívánna versenyre kelni. Sok hűhó semmiért, hiszen a szerelmesek, mióta a világ világ, felsőbb irányítás nélkül is rátalálnak vágyuk céljára. A szerelem a demokratikus önkormányzat diadala.

A sok hűhót Shakespeare könnyű kézzel, vidám nemtörődömséggel bonyolítja. Szűk utcácskákban, az eresz alatt lapulva, sűrű lombú fák között settenkedve, cserjék mögül, buja folyondárral benőtt lugasok árnyékában a szereplők minduntalan kihallgatják mások beszélgetéseit, s ezek a szándékosan vagy véletlenül útra bocsátott titkok lendítik előre a cselekményt.

A vígjáték igazi népszerűségét nem is annyira a sok mulatságos vagy aggasztó előjelű hűhónak köszönheti, hanem a két szeretetre méltó komédiahősnek, a jól felvágott nyelvű Benedeknek és Beatricének. Ők aztán igazi egyéniségek a feudális emberi viszonyok tömegtermelésében. Okosak, büszkék, szemérmesek, bátrak és örökké vidámak. „Ez az én bolond szívem mindig a szélmentes oldalra húzódik a gond elől” – mondja magáról az egyébként tündérien gonosz szájú Beatrice. Való lehet, hogy „egy csillag éppen akkor táncra perdült”, mialatt született. Ez a gyors észjárású leány fütyül az előítéletekre, ő az egyedüli, aki nem ül fel az unokahúgát piszkáló rágalmaknak. Igazságérzete, szenvedélyes természete nem képes beletörödni a történetekbe. Mellette sápadt viaszfigura az erényét

bizonygató, bájos Hero. Ismerjük el, van némi igazság János gróf rosszmájú jellemzésében: „zöldcsőrű, tavaszi csirke.” S a szerelemre gyulladt Claudio, mielőtt szíve végképp lángot fogna, még idejében megkérdi a hercegtől: „Van-e Leonatónak fia, felség?” „Nincs – Hero az egyetlen örökös” – hangzik a megnyugtató válasz, szerencsére nem öntve nyakon a tüzet. De nem különb a jajongó atya sem, aki nem szeretett leányának hisz, hanem az első jöttment pletykának. Egyszóval Shakespeare emberi gyengeségeket megbocsátó bölcsessége szükséges, hogy mindent nagylelkűen jóra fordítson, s a bajba jutottak ne csak azt kapják, amit megérdemelnek, hanem annál sokkal jobbat.

Mit is mond Hamlet Poloniusnak, aki megígéri, hogy érdemük szerint fog bánni a színészekkel? „Veszethordtát, ember, sokkal jobban kell! Bánj mindenkivel érdeme szerint: melyikünk kerül el a mogyorópálcát?”

A József Attila Színház előadása – Berényi Gábor rendezése – nem veszi elő a mogyorópálcát. Vidám mese kavarog Vayer Tamás Légiesen áttört színpadi jelzései között. Kemenes Fanni jelmezeinek nyárias színei, könnyű, virágos kelméi az érzelmek kánikuláját ígérlik. Az előadásban sok az esetlegesség, talán nem eléggé gondosan kidolgozott, mégis üdeséget, fiatalos örömet sugároz. Huncut leánytrillák repdesnek a palota kecses boltívei alatt, a gond mogorván félrehúzódik a betűző napfény elől. Az intrika ebben a játékosan derűs közegben mesebeli mumus lehet csak, amely nem is ijeszt igazán. Az emberi kapcsolatok nem mutatják fonákjukat,

színüket fordítják felénk. A herceg jóságos, derék atyja népének, Benedek és Beatrice évődésénck nincs igazi fullánkja, az elválasztott szerelmesek, a szerencsétlen apa keservei leheletnyi szánalmat ébresztenek. A befejezés bájos humorban oldja a kétségeket, Hero és Claudio olyan boldogan cuppognak csőröcskéikkel, mint madarak az aranykalitkában.

A fiatalos előadás főszerepeit fiatalok játsszák. Színészi tapasztalatlanságukat ellensúlyozza ifjúságuk, kedvességük, őszinte jókedvük. Beatricét Bánsági Ildikó formálja meg csupa ragyogásból, elevenségéből, életörömből. Alakítása valóban „víg órában jött a világra”. Az erősebb, gunyorosabb színek azonban hiányoznak játékából, a nem mindennapi leányzó elmésségét, tréfáinak sündisznótüskéit, néha bántó idétlenségét kevéssé érzékelteti. Márton András Benedekje nagyszájú kamasz. Hetvenkedő kijelentéseitől, gyerekesen nagyzó fogadalmaitól ő ijed meg legelőbb. A néző káröröme hamar utoléri, amikor látja beteljesedni végzetét: „a szerelem osztrigává búbájolja”. Olyan rémulten észleli a divatosabbnál divatosabb ruhadarabokat a testén, mint valami ismeretlen fertőző betegség kiütéseit. „Minden reggel kikeféli a kalapját; mit jelentsen ez?” – kérdezik a többiek jogos ijedelemmel. A heveny kór leveri lábáról, csupa vészjósló, szörnyű jel: verseket ír, borbély látogatja, „arcának régi ékességével már teniszlabdát tömtek”. S azután bekövetkezik a vég. „Gyere, elveszlek feleségül” – mondja Márton olyan mai hangsúllyal, mintha ezt is hozzátenné: hozd a személyidet, megyünk a kerületi

tanácsba, az anyakönnvvezetőhöz.

Pálos Zsuzsa Herója csicsergő hajasbaba, Maros Gábor Claudiója jóképű, deli legény, akit az események szinte akarata ellenére sodornak a kellemetlenebbnél kellemetlenebb helyzetekbe. Hogy itt tulajdonképpen egy felületes érzelmű ficsúrról, vagy gyerekes hiszékenységről és kegyetlenségről, majd őszinte megbánásról van-e szó, ezt Maros, de a rendezés sem dönti el határozottan. Fülöp Zsigmond rokonszenves herceg. A természetességéről nevezetes Horváth Sándort most Shakespeare jambusai elragadják, maguk után vonszolják, s Hero apja, Messina kormányzója a szavalás áldozataként fejezi be darabbeli sorsát. Szabó Éva és Borbás Gabi tüzrőlpattant kisasszonyok. (A vígjáték szövegét Fodor József fordításában hallhattuk.)

Az előadás legmulatságosabb alakítása Szilágyi Tibor nevéhez fűződik, aki Galagonya szomszéd figurájából, a herceg szolgálatában álló őrség vezetőjéből, a rossz komikus beidegződésekkel ellentétben, valóban jelentékeny polgárt formált. Galagonya, Bunkós, Zablepény Hugó és Faszén György jámbor és együgyű lelkek, de végül is az ő éberségüknek, józan ítélőképességüknek köszönhető, hogy az úri hajcihő nem fordul, tényleg tragédiába. Szilágyi Tibor nevetségesen zagyválja az összefüggésükből értelmetlenül kiragadott, tudálékos, hivatalos kifejezéseket, tartásából azonban igazi, mélyről fakadó emberi méltóság sugárzik. Nem csekély mértékben neki köszönhető, hogy a József Attila Színház előadásának sikerült egy-két órára elhesseníe rosszkedvünk telét.

KORTÁRSUNK, JAGO

Egy-egy jelentős Shakespeare-előadás valósággal hőmérője a színházi életnek. Figyelmeztet heveny lázakra, makacs tünetekre, aggasztó romlásra, de tudósíthat gyógyulásról, egészségről is. A Madách Színház mostani Othello-bemutatója is többet jelent egy szép és érdekes előadásnál, a siker felszökkenő higanyszála általánosabb tanulságokat jelez.

Először is a szereposztásról. A címszerepet Bessenyei Ferenc játssza, az emlékezetes 1954-63 nemzeti színházi Othello-alakítását érett koraival és érett művészettel újratereztve az időben. Mintha végre hazatalált volna. Új társulata robusztus tehetségéhez méltó feladattal várta, visszafelé is vádlón megkérdőjelezve az utóbbi évek érthetetlenül sovány diétáját, amely a kortársi színművészet egyik legvérmesebb, legerősebb tehetségét koplaltatta saját színházában. Milyen kisszerű pazarlása volt a fejedelmi lehetőségeknek Bessenyeit szalonhósként sikamlós bulvár vígjátékban ugráltatni, nem mellékes, pihentető játékként, ki- kapcsolódásként, de fő feladat gyanánt. Az elfecsérelt színészi évekre gondolva – és itt már nem csupán a remélhetően happy enddel záruló Bessenyei-ügyről beszélünk! – a hiábavalóság érzésének ugyanaz a képtelensége szorítja torkon az embert, mint amikor az újságban nyolcvanéves aggastyánokról olvasunk, akik örökösök nélkül, szegényházban halnak meg, több milliós vagyont hagyva hátra külföldi bankszámlájukon. A hasonlat persze sántít. Mert a pénz kézzelfogható valami,

megmarad, és így vagy úgy, beilleszkedik az értékek körforgásába. De mi marad meg a be nem váltott lehetőségek gazdagságából, amikor még a megvalósult színészi mű emlékét is csak az írott szó maroknyi hamuja őrzi?

Bessenyei Othellója mellett a szereposztás másik sarkalatos pontja Huszti Péter Jago-alakítása. A név és a szerep látszólagos ellentmondásának feszültsége nyomban sok mindent elmond Ádám Ottó szokványossal szembeforduló rendezői elképzeléséről. Huszti rendszerint rokonszenves fiatal hősöket játszik, Jagót pedig rendszerint a megtestesült gonoszság démonikus szörnyetegeként ábrázolják. Ekképp variálhatjuk a felszólítást: mondd meg, milyen felfogásban adják Jagót, és megmondom, milyen az Othello-előadás. Romantikus cselszövő ármányaihoz romantikus, operai Othello-rendezés dukál, a féltékenység szenvedélyének fortissimóival, a szerecsen-vérmérséklet egzotikumával, csipkés velencei hangulattal, ciprusi törökmézzel. Sok szemfehérje és kevés pszichológia.

Jago megformálásánál is felbukkan a drámairodalom nagy képmutatói, a III. Richardok, Tartuffe-ök életre keltésének örök paradoxona, amely így rendkívül fennköltén és tudálékosan hangzik, valójában azonban egyetlen gyermekien egyszerű kérdést rejt magában. Ha Richard, Tartuffe vagy Jago olyan szembeötlően gonosz, minden emberi vonzóerőt nélkülöző figura, miként a színpadokon ábrázolni szokás őket, hogyan képesek lépre csalni, a végsőkéig megtéveszteni áldozataikat? A kérdés túlságosan is kézenfekvő, mégis nagyon gyakran

elfelejtik feltenni. Pedig drámai kérdés, lényegi kérdés, a dráma hitelének leglényegesebb kérdése.

Amikor Ádám Ottó nyílt tekintetű, bizalomgerjesztő arcú, vidám és egészséges fickóként képzelte el a huszonnyolc éves katonát, olyannak, akire Othello nyugodtan rábizza legföltettebb kincsét, imádott feleségét, nem tett mást, mint hogy ésszerű, drámai logikával válaszolt a fenti pofonegyszerű kérdésre. Jagónál a hűség cégér, de ez a cégér élethűen van megfestve. Huszti nagyszerű alakításában Othello becsvágyó zászlósa jóvágású, mai fiatalember, modern karrierista, aki a célszerűségen kívül még féktelen élvezetet is talál a cselszövésben. Huszti cseppet sincs megilletődve attól, hogy Shakespeare-t játszik, úgy szólal meg, úgy mozog, olyan természetesen és fesztelenül, ahogyan ma beszélnek és mozognak körülöttünk az emberek. Fiús közvetlenségével, lényének magától értetődő lazaságával kortársunkká varázsolja Shakespeare-t, vagy ha úgy tetszik, minket Shakespeare kortársává. Alakításának jelen idejűségével, jelen idejű történés részeseivé tesz bennünket. Akár a hajdani Globe Színház földszintjén érezhetjük magunkat, köpködő matrózok, sörszagú kézművesek között, anélkül hogy ezt a tudat alatt felderengő képzetet valaki elszántan belénk szuggerálná.

És itt elérkeztünk Ádám Ottó rendezői törekvésének, modernség-értelmezésének legjellemzőbb vonásához, amely eddigi munkáit is következetesen végigkísérte, de ami talán még sohasem érvényesült ilyen meggyőző erővel, mint e mostani Othello-tolmácsolásban. Ádám

Ottó a modernség ürügyén nem akarja saját rendezői egyéniséget akkorára puffasztani, hogy eltakarja az írói művet, az ő eszménye az ablaküveg-stílus, mely minél többet ereszt át a dráma ragyogásából. Ösztönszerűen idegenkedik a látványos ötletektől, a hatásvadásztól, nem helyezi modern díszletek közé a klasszikus cselekményt, nem öltözteti mai ruhába az évszázadokkal ezelőtt élt alakokat. A korszerűség igényének az értelmezés korszerűségével igyekszik megfelelni, bebizonyítva, hogy Jago korhű jelmezben is lehet kortársunk.

Az előadás után hallhattunk olyan véleményt is, hogy a véres csínytevő, a bajkeverő energiáktól ösztökélt, daliás Rosszcsont Peti adósunk maradt a filozófus Jagóval. Valóban, ha a „filozófus” képzethez poros szakállt, rágós gondolatokat, pudvás bölcselkedést társítunk. Csakhogy Jago a gyakorlat filozófusa, az érvényesülés köznapi tudományának macchiavellista lángelméje. Praktikus bölcsessége, pokolian gyors észjárása, félelmes emberismerete, az érzelemmentes, józan értelem magasabb rendűségét hirdeti az ösztönök, szenvedélyek lázai felett. „Testünk-lelkünk a kert, akaratumk a kertész” – vallja, s érvelését el is fogadhatnánk, ha ebben a kertben nem dudvát és mérgezfűvet nevelnének. Jago a lélekismeret zsenije, a pszichológiai hadviselés elfajzott Dávidja, aki csatáját egy vacak bumeráanggal nyeri meg, amikor Othello lelkét csaknem szóról szóra Desdemona apjának érveivel sikerül megfertőznie. Ugyanazokkal, amelyeket Othello nemrég még oly büszkén utasított vissza. Hogyan is lehetne bízni

abban az asszonyban, „ki annyi kérőnek kiadta útját, saját fajtájából, rendjéből valóknak, a természet törvényét megtagadva”? Othello akkor vállalja el végérvényesen az áldozat szerepét, amikor önbecsülését, nemes elveit, értékrendszerét megtagadva, elfogadja az előítéletektől megnyomorított, igazságtalan világ logikáját.

Othello és Jago a Madách Színház előadásában nem csupán egy féltékenységi rémtörténet főszereplői, hanem egy filozófiai vitadráma jelképes óriásai. Jago megveti az embereket, nem hisz hűségben, nem hisz szerelemben, cinikusan tagadja az egyetemes emberi értékeket. Othello éppen ezekbe kapaszkodik kétségbeesetten. Korántsem olyan naiv és jámbor figura ő, mint amilyennek a színpadi konvenciók rendszerint ábrázolják. Bölcs, sokat tapasztalt katona, nemes, emelkedett jelleme ellenére keserű ember; sok oka lehetett már a kiábrándulásra, ha ilyen gyorsan emésztő lánggal perzseli fel a kiábrándulás. Nem hiszékeny, csak túlságosan is jól ismeri a züllött Velencét. Desdemona hűtlensége nem csupán a konkrét szerelem elvesztését jelenti számára, hanem az iszonyatot, hogy az egyetlen szilárdnak hitt kapaszkodó ismét elmerül a káoszban. Bessenyei Othello-alakítása éppen azért lenyűgöző, mert az érzékek kínjai között vergődő férfi féltékenységi örületén túlmutatva, az egyetemes emberi értékek utáni sóvárgás gigantikus alakjává növeli a mór figuráját. Bessenyeit nézve csak mosolyoghatunk az esztétikai fejtegetéseken, melyek Othello bukásáról beszélnek. Miután Desdemona ártatlansága kiderül, s napvilágra kerül a véres ármány, Othello megkönnyebbül. Helyreállt az annyira áhított

erkölcsi világrend, mégis létezik hűség és szerelem. Bessenyei olyan szelíd boldogsággal, nyugodt fölényvel fogadja a halált, mintha csak katonái közé térne haza, egy földöntúli táborba.

Piros Ildikó gyöngéd és szűzies Desdemonát formált, Almási Éva fanyar és józan Emíliája kiváló teljesítmény. Petrovics Emil szigorúan drámai funkciójú, remek zenéje, Szinte Gábornak a velencei levegőt éppen csak lehelő, könnyed díszletelemei, Mialkovszky Erzsébet barokkos szépségű, mégis stilizáltan egyszerű jelmezei elegánsan alkalmazkodnak a rendezői elképzeléshez, Mészöly Dezső, a drámai dikció lényegét mélyen értő, korszerű Othello-fordítása mintegy közeget teremt a szerénységében is merész hangvétellő előadásnak.

A mellékszereplőkről szándékosan nem beszéltünk. Nagyon is hozzászoktunk már, hogy hazai színjátszásunk égboltozatán a ragyogó főszereplőket alig-alig pislákoló epizódalakítások, halovány statiszta-fényecskék vegyék körül. Most is tanúi lehettünk e jelenségnek, mely felborítja a dráma valódi erőviszonyait. A Madách Színház előadásában háttérbe szorul a mű társadalmi jelentése, a konfliktus két nagyszabású főszereplő pszichológiai kamaradrámájává szűkül. A nagyhatalmú, félelmetes Velencei Tanács ülése bólogató öregurak kedélyes, vasárnap délutáni trécselésévé szelídül. Pedig Othello drámájában elválaszthatatlan egymástól a magánügy és közügy csalafinta kettősségének összefonódása. Már Thomas Rymer, az Othello egyik első, XVII. századi kritikusa rátapintott becsmélő megállapításai között a társadalmi konfliktus magvára.

„Nálunk egy szerecsen fölviheti trombitásságig. Shakespeare azonban nem kevesebbet ruház rá, mint tábornoki rangot.” Az elfogult Rymer a lényegét illetően nem sokat tévedett. Ha Velence államának abban az időben trombitásra lett volna szüksége, nem pedig a tengeri hadviseléshez értő, rettenthetetlen zsoldosvezérre, a néger Othello legfeljebb szerenádot trombitálhatott volna a főúri Desdemona ablaka alatt.

A doge így sem túlzottan hálás a mór condottiere jó szolgálataiért. Othellót visszahívja Ciprusról, s helyette Cassiót nevezi ki kormányzónak. Az eminens Cassio sem az a tejelesszájú ártatlanság, amilyenek Kalocsay Miklós megformálásában láthatjuk. Némi igaza van Jagónak, amikor nem szenvedheti. „A jó hírem! A jó hírem” – sápítozik Cassio, amikor Othello elcsapja hadnagyi rangjából. Stréber kis akarnok, aki azonban célja elérésének érdekében illedelmes eszközökhöz folyamodik. Nem sok kedvünk lenne azon a Cipruson élni, amelyet ezentúl nem a nemes Othello, hanem a jó híréért nyafogó Cassius kormányoz.

MINDENÉRT FIZETNI KELL

HIDEGVÉRREL A XVI. SZÁZADBAN

A kritikák szemére vetik a Fevershami Arden tizenhatodik századi ismeretlen szerzőjének – drámáját a vasárnapi esti televíziós krimikhez illő Gyilkosok a ködben címmel mutatta be a Katona József Színház –, hogy tehetsége elmaradt Shakespeare-é mögött. Ezzel a megállapítással nem is lehet vitatkozni. Az ismeretlen szerző tehetsége kétségtelenül elmarad Shakespeare-é mögött. De ha a színházak csupán olyan szerzők darabjait adnák elő, kiknek tehetsége nem marad el Shakespeare-é mögött, kíváncsi lennék a műsorukra.

Mostoha sors jut az irodalmi köztudatban Shakespeare drámaíró kortársainak. Még az olyan különben ragyogó nevek, mint Kyd, Marlowe és Johnson is csak halványan pislákolnak a géniusz sugárzásában. Ha más évszázadban vagy más országban születnek, messzire világítana fényük, így azonban ők jelentik az előzményt, a háttérrel, az összehasonlítási alapot, az Erzsébet-kori dráma apró bolygóit a lángoló középpont körül.

A Fevershami Arden ugyanabban az esztendőben született, mint a III. Richard. Mindkettőben gyilkosság, vér, brutalitás a korízlés divatja szerint. Az erkölcsi gátlásokat nem ismerő hatalomvágy örök érvényű tragédiája mellett az ismeretlen szerző rémtörténete a mindenre elszánt szerelmes fiatalasszonyról, aki bérgyilkosokkal akarja láb alól eltetetni férjét, kendőzetlenül nyers magándrámának tetszik, mintha bűnügyi újságíróriportot látnánk megelevenedni. És itt nem csupán két különböző méretű tehetség különböző értékű munkájáról van szó, hanem két különböző

esztétikáról. Mert a Fevershami Arden nem pusztán az írói foggyatékosságok miatt sikerült ilyen tárgyilagosan véresre, ilyen költőietlenül köznapira. A dráma befejező sorai szinte kihívóan vállalják a dísztelen, átlényegítetlen írói szemléletet. Akárcsak a mai divatos tényirodalom hitvallói. Mennyi fölényes gúny, esztétikai magabiztosság feszít a következő sorokban:

*„Urak, bocsánat e csupasz tragédiáért,
Melyben nincs tetszetősen közbeszótt
Betét, mi szemnek-fülnek megnyerőbb;
De ami semmi más, való igaz,
Ál-csillogás nélkül is tetszik az.”*

Kinek szánhatta az ismeretlen szerző a lenézően hangsúlyozott „ál-csillogás” törzsúrását? Talán Shakespeare-nek? A „való igaz” és az „ál-csillogás” esztétikai, szembeállítását szinte végigkíséri a művészetek történetét, irodalomban, képzőművészetben, színházban, sőt a filmen is.

Az Erzsébet-kori Truman Capote éppoly szemléleti öntudattal nyújtotta át közönségének megtörtént tényeken alapuló bűnügyi krónikáját, mint amilyen a huszadik századi amerikai utóda öntötte irodalmi formába az országos újságszenzációt jelentő négyes gyilkosság részleteit Hidegvérrel című tényregényében. Igazságtalan lenne számon kérni a költészetet attól a darabtól, amely éppen a költészet megvetéséből született.

A Fevershami Arden korántsem olyan értéktelen mű, mint amilyené valóban törpül, ha a shakespeare-i magasságokhoz mérjük. Aki a csupasz tényeket többre

becsüli átlényegítő költészetnél, átfogalmazhatja a jelzőket, mint ahogyan sok mai dráma értékelésénél is átfogalmazzák. Azt mondjuk: földhözragadt? Mondhatjuk: józan. Primitív szerkezetű? Csak puritán. Leegyszerűsített? Így vonzóbb: egyszerű.

A dráma véres története erősen társadalomkritikai ihletésű. Az elvetemültség reneszánsz arcképcsarnokában Arden portréja csak azért rokonszenvesebb a többiekénél, mert ő a kiszemelt áldozat, az ő életére törnek. Egyébként kegyetlen, alattomos harácsoló, a korai kapitalista fejlődés jellegzetes figurája. Véres hulláját intő figyelmeztetésként azon a földdarabon találják meg, melyet szerencsétlen jobbágyától rabolt. Ha úgy tetszik, az angol Tiborc panasza is felhangzik itt, megátkozva a könyörtelen földesurat. A vagyonszerzés, a pénz hatalma szinte minden szereplő indítékai közt felmerül, az emberélet ebben a világban egy rossz pennyt sem ér. A dráma feszültsége a sikertelen gyilkossági kísérletek egymásra magasodó lépcsőfokaiból áll, a késleltetés dramaturgiáját maga Hitchcock mester is megirigyelhetné. Egyszóval a dráma korántsem méltatlan az előadásra, ha nem is győz meg esztétikájának magasabbrendűségéről, tanulságos ellenpontja a shakespeare-i művészetnek. Somlyó György fordítása a mű irodalmi rangját erősíti.

Babarczy László rendezői törekvése elsősorban arra irányult, hogy a színpadképpel, a színészek mozgatásával, a stilizált jelzésrendszerrel a naturális bűnügyi történet fölé emelje az előadást. A hang mégsem válik finomkodóvá, megőrzi, az eredeti ábrázolás drasztikumát. A színészek mereven, szinte

bábszerűen mozognak, takarékosan gesztikulálnak, a tárgyi környezetet emberek személyesítik meg, a jelenetek előtt a hangszó zeneivé formált halálhörgést, lihegést, szerelmi gerlehangokat közvetít. Az ötletek egy része sikerült, másik része erőltetett, az előadás egésze mégis tehetségről és stílusérzékről tanúskodik. Persze nemcsak Hitchcock tanulhatna az ismeretlen Erzsébet-kori szerzőtől, de a fiatal rendező is Hitchcocktól. Az ismétlődő gyilkossági kísérletek – még mielőtt a humor feloldaná a feszültséget – izgalmasabbak lehetnének. A morbid humor egyébként igen fontos tényezője az előadásnak. A két bérgyilkos figurája már eredetileg is a korabeli clown-tradíció jegyében íródott. Gazjankó, Iglódi István egyszerre alpári és szuperintelligens megformálásában és Telizsák, Horváth József bölcs és gonosz derűvel átítatott alakításában az előadás legprózaibb és legélénkebb perceit szerezte. Ronyecz Mária a gyilkos asszony szerepében királynői ékszerként viselte a megátalkodottság szenvedélyét. Álnokságát, mohóságát kimért mozgásának, szép beszédének méltóságával palástolta. Erős, kemény, lefegyverző alakítás. A férjét megszemélyesítő Kállai Ferenc megragadóan elevenítette meg a szerelmi becsapottságot, a naiv gyanútlanyságot, de hogy az áldozati bárány maga is farkas, ennek ábrázolásával adós maradt. Alice asszony sötétszívű szeretőjének szerepére Blaskó Péter – úgy látszik – még nem érett meg. Vágó Nelly jelmezei és Bakó József korabeli metszetek hangulatát idéző díszletjelzései érzékletesen utaltak a reneszánsz Anglia komor és pompás világára.

A Katona József Színház előadása több évszázados

drámát szembesített a hasonló igényű mai törekvésekkel. Eszünkbe juttatta, hogy nem minden felfedezés, amit ma felfedezésként árulnak. A körülöttük zajló esztétikai viták is régi keletűek. Költői színház vagy dokumentáló tárgyilagosság? „Álcsillogás” vagy „való igaz?” Mennyi elfogult szenvedély, mennyi kölcsönös vádaskodás ma is. A múltó idő értékrendező igazságtétele azonban figyelmeztet: nem minden csillogás ál, és nem minden igaz, ami való.

MINDENÉRT FIZETNI KELL

Cervantesnek a szülei sem élhettek még, amikor a középkor és újkor felvonásközében, Amerika felfedezésének évében megszületett a spanyol és az európai drámairodalom páratlan remeke, a Celestina, avagy eredeti címen Calisto és Melibea tragikomédiája. A darab ismeretlen szerzőtől származó első felvonása állítólag kéziratban forgott közkézen, amikor Fernando de Rojas, a latin klasszikusokon és görög filozófián nevelkedett diák rátalált és folytatást írt hozzá. A később huszonkét felvonásra kiegészített dráma, vagy ha úgy tetszik, párbeszédbe szedett pikareszk-regény előadása eredeti terjedelmében legjobb esetben reggeltől éjjelig tartana. Mivel a közönséget még rendes körülmények között is elég nehéz becsalogatni a nézőtérre, a Katona József Színház egy ügyesen megrövidített, s a modern dramaturgiai ízlés szerint kissé átdolgozott változatot, Paul Achard munkáját tűzte műsorára.

A Celestina így is fantasztikus darab. A korszakot nyitó, tiszteletlenül felforgató, fiatalos hevületű művek közé tartozik, amelyek mérföldnyire előtte járnak koruk eszme- és ízlésvilágának. Pórusaiba még beleivódott a középkor dohos kriptaszaga, gondolkodásmódjában még ott kísértének a vallási tilalmak árnyékai, szenvedélyében azonban már a legvadabb reneszánsz életöröm tombol. Csupa szerelem, csupa bűn, züllöttség és fennkölt érzelem a dráma. A Szent Inkvizíció máglyája pislákoló aprófa ahhoz az eszeveszett lobogáshoz képest, amellyel az érzéki szerelem lángol, és a bűn parázslik. A középkori

misztériumjátékok sápadt vallási allegóriái helyett Rojas a mindennapi spanyol élet bővérű figuráit – urakat, csalárd szolgákat, városszéli kerítőnőket, utcalányokat, bérgyilkosokat – jelenítette meg képzelete színpadán. Nemcsak a szereplők agyafúrtak, de maga az író is, aki prológusában megmagyarázza, hogy noha drámájának szabados a párbeszéde és merész a cselekménye, csupán azért az, hogy példát mutasson az ifjaknak és szüleiknek, „s így óvja őket a galád, kapzsi cselédektől, az ördögös, fortélyos kerítőnőktől”.

Minél durvább a korbács, annál nagyobbat csattan – mentegetőzik a szerző. És drámája akkorát, de akkorát csattan az életidegen, zord erkölcsi elveken, hogy maga is megijed tőle. Szereplői, noha a keresztény büntudatnak még a szele sem legyinti meg őket, sötét végzetszerűséggel pusztulnak el: az ifjú Calistóval szerelmese apjának szolgái végeznek (az eredeti változatban a kerítést megmászva leesik a létráról és szétloccsan az agya), a szép Melibea bánatában leugrik a toronyból. Celestinát, a vén kerítőnőt cinkostársai az aranyáért gyilkolják meg, a cinkostársakat az alabárdosok mészárolják le. „Minden kiderül, mindenért fizetni kell” – rebegi halálra váltan a kis utcalány. Kéjnő és bérgyilkos imádságra fakad. Biztos, ami biztos. Még a minden hájjal megkent, velejéig romlott Celestina is gyónni szeretne a gyilkos törrel a testében. „Tudod jól, hogy az ördög nem létezik” – kedélyeskedett korábban a bérgyilkosként hetvenkedő Centurio. „Azt sohasem lehet tudni” – válaszolja a bölcs és sokat tapasztalt Celestina.

Csak csodálkozhattunk, amikor a nyers humorú,

sötét és vad reneszánsz tragikomédiát, ezt az érzékiségtől tüzelő, vértől izamos, pénztől fertőzött szenvedély-sűrítményt Iglódi István rendezésében, a színpadjainkon megszokott, idézőjelekkel telitüzdelt, bájos vígjátékként láttuk megszelídülni. Ez aztán a domesztikálás csodája! Úgy látszik, nálunk a módszerek oly tökéletesek, hogy még a karmos fogú tigriseket is doromboló kiscicákként tudják elővezetni, selyemmasnival a nyakukban. Nehéz keserűség nélkül napirendre térni afölött, hogy éppen Iglódi, aki nemzedékének egyik legtehetségesebb, legreményteljesebb rendező-egyénisége, ilyen lusta képzeletű előadást produkáljon.

A prológust és összekötő szöveget mondó éjjeliőr természetesen divatos bohócmaszkot és bohócsipkát visel, amit időnként humorosan éjjeliőrsapkává nyom össze. A színpad oldalán természetesen hosszú hajú, szemüveges, ifjú zenészek foglalnak helyet. Már idegenül éreznénk magunkat egy olyan pesti színházban, ahol a színpad oldalán nem foglalnának helyet hosszú hajú, ifjú zenészek. A szereplők minden előzmény nélkül egyszerre csak elkezdenek „elidegenítve” beszélni és bábszerűen, stilizáltan mozogni, hasonló koreográfiával, ahogyan azt legutóbb a Huszonötödik Színházban láttuk. Az előadást humorosabbnál humorosabb ötletek tarkítják, az „ötletek”, amelyek céljukkal éppen ellentétesen unalomba lankasztják a nézőt, az „ötletek”, amelyek virgonc bacilusokként szaporodtak el színházi produkcióinkban. Ezeknek a bizonyos ötleteknek az a jellemzőjük, hogy nem a mű gondolati anyagából fakadnak, nem a belső lényegét tömörítik frappáns,

képszerű formába, hanem idegen ékesítményként, külső adalékként színesítik az előadást. Isten óvjon mindenkit, aki tehetséges színházművészként indul, hogy ötletes rendezőként végezze.

A Celestina előadásán az álnok, pénzéhes szolga fánksütőt visel páncélként a mellén, cimborája pedig egy vaskályha darabját, amelynek ajtaján – ha melege van – szellőzködik. Celestinára, erre a lompos, kiöregedett prostituáltra, rongyos boszorkányra, az egyébként kitűnő jelmeztervező, Schaffer Judit habos és buggyos rózsaszín pizsamát ad, akár egy leánynevelő-intézeti növendékre, hogy legyen min mosolyognunk.

Celestina világraszóló szerepét Gobbi Hilda játssza kedélyes humorral. A nagy színésznő és a nagy szerep elhalad egymás mellett anélkül, hogy a szívdobogtatóan ritka találkozások öröme megszületne. Gobbi mulatságos és eredeti, mint mindig. De a cinikusan okos kerítőnő, a zseniális közvetítő, a reneszánsz vénasszony helyett eljátssza Mirigyet a Csongor és Tündéből, kissé vitorább megfogalmazásban. Pedig Celestina mindent tud a világról, az emberekről, urak és szolgák valódi viszonyáról, pénzről, üzletről, pszichológiáról és szerelemről. Figurája a realista emberábrázolás remeke.

A toledó-i Rómeó és Júliát: Szersén Gyula és Ferenczi Krisztina főiskolai hallgató alakította ironikusan felfokozott szenvedéllyel. Kettősüknek volt néhány megragadóan lírai pillanata. Calisto kapzsi és kéjenc szolgáit Sztankay István és Gyulay Károly játszotta, a magyar vígjátéki hagyományok jámbor és bohó figuráiként. Pápai Erzsébet kedvesen közönséges, kissé

groteszk utcalánya Masina Cabiriájára emlékeztetett. Clownos mosolya, belső ártatlansága azt is feltételezni engedte, hogy lovagjaival fenn, a szobájában bújócskát vagy csapd le csacsit játszik. Lázár Katalin főiskolai hallgató romlott ártatlansága, Sólyom Ildikó bűvös kenőcsöktől megszépülő komornája jól illett az előadás könnyed vígjátéki stílusába. Csurka László egy szájhős katonát alakított hetyke bajusszal és hetyke öntudattal.

Rojas és Achard szabad szájú, forró tragikomédiáját a spanyol irodalom kiváló ismerője, András László fordította le eleven és vérbő magyar nyelvre. Hogy az emberi szenvedélyek reneszánsz teljessége, pogány indulata, a korabeli spanyol élet gazdag realitása helyett furfangosan játékos, „elidegenített” komédia került a Katona József Színház színpadára, nem az ő hibája.

A rendezőnek döntenie kell: vagy a divatot követi, vagy a mű szellemét. A divatosságért fizetni kell. Mint a darabban mondják: mindenért fizetni kell.

A KESERŰ MOLIÈRE

Kevés vigasztalanabb, kegyetlenebb vígjátékot ismer a világirodalom Molière Amphitryonjánál. Ez a látszólag a kor divatigényét kiszolgáló, verses mitológiai anekdota a frivol, aranyozott felszín mögött a kiszolgáltatottság és erőszak lázálmát villantja föl. Ha a bravúros komédiai helyzetek mögé nézünk, torkunkra fagy a nevetés.

Az istenek felháborító, szadista módon élnek vissza hatalmukkal. Még hagyján, amikor a telhetetlen Jupiter hattyú, kígyó vagy bika alakban közelít a halandó asszonyhoz, akit megkíván, itt azonban az alig néhány napja nős Amphitryon képét veszi fel, s amíg az ifjú férj a bőrét viszi vásárra a csatában, learatja helyette a hazatérés hitvesi örömét. A csalást az Éj, ez az ócska kerítőnő és Merkúr, a stréber, szolgálalkú isten fedezi. Merkúr Amphitryon szolgájának, Sosiasnak alakját ölti fel, s az ököl és furkósbot rábeszélőkészségével meggyőzi a vacogó embert, hogy saját maga nem saját maga, s nemcsak külsejét és személyiségét orozza el, de múltját, emlékeit, titkait, még a bélyeget is, amit hajdan a fenekére sütöttek. A megzavarodott Sosias szédülten próbál legalább egy talpalatnyi szilárd földet keríteni magának a létezés talaján, de pimaszul azt is megtagadják tőle. A semmi hullámaiban kapálózik: „De ha te leszel ő, én ki legyek vajon? Hiszen valakinek lennem kell ezután is.”

Jupiter, miután megkapta, amit akart, nemhogy elégedetten elkotródna, de hatalmának és büntethetlenségének tudatában megalázza, megkínozza,

nevetségessé teszi Amphitryont. Két félőrült halandó rohángál a színpadon, az istenek gonoszul játszanak velük, mint jóllakott macskák az egerekkel. S amikor már sikerült áldozataikat a téboly és a kétségbeesés végső határáig kergetniük, Jupiter nagyképűen felfedi magát, s mint valami rossz bűvész, teátrálisan megforgat kezében néhány villámot és kijelenti: Amphitryon vegye megtiszteltetésnek, hogy neje fiút szül majd a nagy Jupitertől.

Mennyi keserű irónia szikrázik a molière-i. befejezésben, micsoda színeváltoztatása ez az eredeti témának, Plautus lúdtalpas, joviális komédiájának! Plautus Amphitruója boldogan belenyugszik a történetekbe: „Semmi baj, hogyha Jupiterrel kellett osztoznom a javakon.” Molière Amphitryonja férji és emberi önérzetében megalázottan hallgat. A tisztársak gabszulálnak a kápráztató kitüntetéshez. Sosias azonban az öröm konvencionálisán kongó mondatai után – hiszen Jupiter odafönről mindent hallhat, s egyáltalán nem olyan nagy jellem, hogy ne hallgatózzék – fanyarul lehúti a lelkesedést, mondván: „Legjobb fátyolt borítani az efféle históriákra.”

Hát derüljünk az ilyen gyalázatos történeten, ha tudunk.

Aki a legcsekélyebb figyelemmel olvassa a darabot, hamisnak találja az irodalomtörténeti legendát, hogy Molière XIV. Lajos és Montespan grófnő viszonyának hódoló igazolásaként írta volna ezt a vérlázító tragikomédiát. Az udvar zseniális szórakoztatója, a király kegyétől függő Molière, amikor hízelegni akar az

uralkodónak, nyílt, félreérthetetlen gesztussal teszi, még azt a fáradságot sem véve, hogy a bókot a művészi megoldás látszatába csomagolja. (Lásd: a Tartuffe vagy a versailles-i rögtönzés befejezését, ahol a bölc és kegyes király mindent igazságosan eligazít.) Molière életének ismeretében képtelenség feltételezni, hogy Jupiter alakjában személy szerint a Napkirályt merészelte volna bírálni, alattvalói hódolatnak olvasni az Amphitryont pedig csak szemüveg nélkül lehet.

Az értetlenség máig kíséri ezt a jeges humorú, tökéletes kompozíciójú remekművet. Hol a jelennek mit sem mondó mitológiai szórakozásnak ítéli a kritika, hol pedig a justizmord felelőtlenségével azzal vádolja a Nemzeti Színház előadását, Major Tamás rendezését, hogy „a hatalomnak (még az igazságtalannak is!) feltétlen elismerését sugallja”, vagy, hogy „Az előadás konklúziója: a sorsnak, felsőbb hatalmaknak és önmagának kiszolgáltatott ember a legjobban teszi, ha meghódol a nála erősebbeknek.” Képtelenebb és igazságtalanabb vád aligha érhet alkotókat. Ha a Nemzeti Színház előadásának, Major rendezésének van erénye, akkor éppen az, hogy végre visszatükrözte a komédia vérforraló kétértelműségét, felkiáltójelet tett a darab végére: itt égbekiáltó méltatlanság történt, csak éppen nem lehet az égbe kiáltani, mert félő, hogy odafönt meghallják. Az erőviszonyok istenek és halandók között nem összemérhetők. Ha a Nemzeti Színház előadásának, Major rendezésének van hibája, akkor éppen az, hogy erényét nem érvényesítette következetesen, a lázító kétértelműséget nem bontja ki elég nyomatékosan a

komédiái helyzetekből. A szereplők közül egyedül Iglódi István, Sosias alakítója értette meg, miről is van itt szó tulajdonképpen, az ő megfélemlített, némán vádoló tekintete mond igazi ítéletet a hatalommal visszaélők cinikus játékaról. A máskor szuggesztív tehetségű Madaras József Amphitryonja komikusan magasított talpú csizmájában, partvisból készített sisakforgóval fején, tragikus emelkedettséggel kiabálja verssorait, de szinte semmit sem érzékeltet groteszk és tanácstalan helyzetéből. Szersén Gyula Jupiterje torkos ínyenc csupán, aki süteményt csent, s amikor rajtakapták, még neki áll följebb, Szacs vay László Merkur-Sosias szerepében huncut siheder, pajkosan ártatlan Mikulás-szakállal takarja gyerekképét, mindez azonban kevés, hogy Iglódi ellenfelévé nőjön. Ronyecz Mária, a szép Alkméné, elkényeztetett, érzéki asszonyállat. A végső isteni kinyilatkoztatást megdicsőült hiúsággal fogadja, büszkén arra, hogy milyen magas körökből ereszkedtek alá kegyeiért. Csányi Árpád díszlete, Schaffer Judit jelmezei egy árnyalattal bajosabbak, mint ahogyan ez a baljós komédiához illenék.

Az Amphitryon mellett a Nemzeti Színház Molière első átütő sikerdarabját, a Kényeskedőket adta elő, ezt a keményen vagdalkozó, fergeteges kis szatírárt, mely annak idején megalapozta az író hírnevét. A Kényeskedők hatásosabb az Amphitryonnál, bár kevésbé mély. A sznobok, szenvelgők, finomkodók kigúnyolása nemcsak a maga idejében bizonyult csattanósnak, de az aktualizálás kézzelfoghatóbb, egyszersmind felszínesebb társításait is magától kínálja. A szépelgés, a

provincializmus, a divat majmolása máig elkíséri az emberiséget, akár a bárányhimlő. Major Tamás közismert aktualizáló kedve itt aztán elemében érzi magát. Pompás, életerős komédiát kanyarít a vidékről Párizsba került két megszedült csirke kijózanító kalandjából. Vitriolos kedvvel gúnyolódik, ugyanakkor az idősebb, tapasztalt ember titkolt mosolyával, szeretettel teli pedagógus-ösztönrel szégyeníti meg a kerge kislányokat.

Magdi és Kati, akik az előkelő és sejtelmes Polyxenia és Amintia nevet választották maguknak, megemésztetlen, fellengzős olvasmányaik nyomán annyi badarságot locsognak összevissza, a butaság olyan bájos glóriát fon fejcskékük köré, hogy még igazán haragudni se lehet rájuk, Két tüneményes színésznő alakítja a kényeskedő lányokat: a szőke, bodros fürtű Törőcsik Mari – aki olyan révült öntudattal ömleszt magából a csacsiságzuhatagot, hogy közben elfelejt levegőt venni – és a bűgő hangú Ronyecz Mária – aki a végzet asszonyát igyekszik megjátszani, tekintete mély tó, éppen csak a hosszú szipkás cigaretta hiányzik ujjai közül. Ronyecznek alig van szövege, de kuzinkája csattogó áriái alatt, melyekkel a márkinak öltöztetett, nagyképű inast próbálja elszédíteni, a sértődöttség valóságos drámáját szövegezi meg szavak nélkül is.

Mascarille márki és egy mai beaténekes kereszteződését Iglódi István játssza lehengerlő temperamentummal, viharos humorral. Az utolsó pillanatban, a gazdája által pucérra vetkőztetett inas helyzetében az emberi tragikumot, az osztályellentét engesztelhetetlenségét is megsejteti. Jodelet „vicomte”

szerepében Madaras József harsányabb eszközökkel komédiázik. Horváth József a földhözragadt polgári atya, Mányai Zsuzsa az úri kelekótyaságot értetlenül szemlélő szolgáló alakját kelti bővérű életre.

Az Amphitryont Kálnoky László, a Kényeskedőket Illyés Gyula fordításában mutatták be, mindkettő remeklés a maga nemében.

A Kényeskedők aktuális, mert örök emberi típust tesz nevetségessé.

Az Amphitryon nem kevésbé aktuális, mert az örök emberi megaláztatás ellen lázít.

KULCS

„A XX. század embere ki akarja sajátítani magának a szorongást. Holott a Mizantrópnál is, Arnolphe-nál is a szorongás a kulcs” – így nyilatkozott Marton László, a Nők iskolája vígszínházi előadásának rendezője néhány héttel a bemutató előtt. Lakatosoknak és betörőknek talán sikerülhet egy-egy jól választott kulccsal vagy akár álkulccsal kinyitni bármilyen ajtót. Molière remekművének azonban sokkal bonyolultabb a zárszerkezete, minthogy egy divatos formájú álkulcs egyetlen fordulatának engedelmessédjék. A valóban mély emberi tartalmat rejtő művek nem kulcsra nyílnak.

A rendezői törekvés, mely többet akar nyújtani a színpadi hagyományok rosszul beidegződött, felületes és léha Molière-értelmezésénél, a rizsporos, parókás, komikus figurák, a hamvasan ifjú szerelmesek bohókás játékánál – rendkívül rokonszenves. A modern magyar színháznak ijesztő adósságai vannak az igazi Molière-rel szemben, s Marton László ebből a felgyülemlett adósságtömegeből kívánt valamit törleszteni, amikor a szokásos öreg cukrosbácsi és ártatlan nevelt lánya jámbor tanulságokat kínáló története helyett megpróbálta kihámozni a vígjáték tragikus magvát. Mert a Nők iskolájának, mint Molière többi nagy komédiájának mélyén is több keserűség húzódik meg, mint vidámság. A lényeg mindig tragikus és megrendítő, csak a színpadi helyzet mulatságos. A Mizantrop Alceste-je és a Nők iskolája Arnolphe-ja között valóban sok a közös vonás.

Alapjában véve a különönc Arnolphe is értékes ember. Szelleme – a felszarvazottságtól való rögeszmes félelmétől eltekintve –, mint barátja mondja, „tisztán ragyogva ég”, irtózik az üres nagyvilági formáktól, természeténél fogva nagylelkű, vidéki barátja fiának, későbbi vetélytársának, első kérésre jelentős pénzüsszeget ad, még a tárcáját is odaajándékozza. Túl sokat látott és tapasztalt már a nagyvilági életben, túl sokat gúnyolódott rosszmájúan a megcsalt férjeken, nem akar a kárörvendők épülésére maga is szarvakhoz jutni. Óhaja, hogy mindenképpen megvédje homlokát, persze jogos lenne, ha nem próbálná ezt a sértetlenséget méltatlan, embertelen eszközökkel biztosítani. Kiismerve a társasági dámák rafinériáit, megelégelve a szirének csábdalait, széplelkű nők okoskodásait, elhatározza, hogy húsból és vérből megformálja magának az eszményi feleség szobrát. Kiválaszt egy szelíd, komoly arcú négyéves kislányt, örökbe fogadja, s a világtól elzárva, szándékosan tudatlanságban tartva, felneveli. A felcseperedett ártatlan és szépséges embergép azonban az első jóképű, ragyogó fogú fiatalember láttára megbokrosodik, s nem engedelmeskedik többé alkotójának. A sokéves idomítás eredménye a szerelem első leheletére semmivé foszlik, s a butuska fiatal lány a szerelmes nők ösztönös zsenialitásával talál rá a szabadság öntudatos szavaira és cselekedeteire. Erről a csorbíthatatlan emberi szabadságjogról van szó Molière komédiájában, nem pedig a „vén kecske is megnyálná a sót, de a só nem hagyja magát” kaján, de erkölcsnemesítő tanulságáról.

Marton László a szereposztással is hangsúlyozni kívánta, hogy nem az öregek és fiatalok szokásos vígjátéki ellentétét akarja szemléltetni a szerelmi harcmezőkön. Arnolphe figuráját Darvas Ivánnal játszatja, s ez önmagában is biztosíték, hogy a nézők fejében meg se forduljon a gondolat, hogy a kis Ágnes gyámja életkora vagy külseje riasztja el a tervezett házasságtól. Arnolphe negyvenkét éves, a mai nőbolondító nagy férfisztárok olyanok, mint Belmondo, Marion Brando vagy Richard Burton elérik vagy éppenséggel jóval meghaladták ezt a kort. Nem valószínű, hogy a negyvenéves Molière házassága első mézesévében, amikor a darab íródott, arról akarta volna meggyőzni, tizenhét éves feleségét, hogy a közöttük levő korkülönbség eleve kudarcra ítéli szerelmüket. A Nők iskolája végén Ágnes, aki egyébként gyerekes kegyetlenséggel olvas be Arnolphe-nak, egy szóval sem tesz célzást korára. „Miért nem szeretted meg magát, ahogy ő? Részemről sose volt tervének akadálya” – vágja oda dacosan nevelőjének.

Pygmalion zsarnoki kísérlete csődöt mond, s az ember-szobrász a legszörnyűbb büntetéssel vezekel vétkéért; őszinte, tragikus szerelemmel szereti önálló életre kelt, veszendő művét. Szorongás? A kulcs csikorogva ellenkezik, nem akar beilleni a zárba. Az egész színpadi elgondolásban – bár következetesen és szellemesen végigvezetett – van valami erőszakoltan szándékolt: a kulcsnak, ha tetszik neki, ha nem, nyitnia kell az ajtót.

Fehér Miklós színpadképe vaskerítések dárdasorával

határolt erődítményrendszert ábrázol, s a riasztó kerítés-monstrumra egy későbbi jelenetben még takaró faspalettákat is helyeznek, hogy a vak is lássa: a kislányt teljesen elzárják a külvilágtól. A színészek, szövegmondás közben, ahelyett hogy a mondatok belső értelmi és értelmi árnyalataival birkóznának, a súlyos fatáblákkal vívnak közelharcot. Arnolphe „szorongását” különös pantomimbetétek illusztrálják, s ezek az idegbeteg látomások ugyancsak kirínak a Nők iskolájának közegéből. Nem azért, mintha a balettbetétek idegenek volnának a molière-i komédiától, hanem mert tartalmi jelentésük idegen. A zavaros, modernkedő álomvízió olyasvalamit ismét meg a mozgás nyelvén, aminek a darab szövegéből, cselekményéből kellene napvilágra kerülnie – ha egyáltalán benne volna. Az egész előadás képi világa a múlt századi romantikus német rémdrámákhoz vagy a gyerekijesztő, szörnyű Grimm-mesékhez illenek, nem Molière tiszta és ésszerű komédiájához.

Maga Darvas Iván sem igen tud mit kezdeni a ráerőszakolt rendezői koncepcióval, a XX. század szorongásának lélektani közhelyével. Arnolphe-ja inkább ijesztő, mint komikus és megrendítő. Időnként a megcsavart komédiái helyzetek belső igazsága kiköveteli a magáét, amikor például Arnolphe-nak rezzenéstelen arccal, tettettett érdeklődéssel kell végighallgatnia ifjú vetélytársának beszámolóit szerelmi sikereiről, azaz Arnolphe sokéves kísérletének megszégyenítő csődjéről. Ezekben a pillanatokban Darvas Iván remekel. A tragikumnak és a komikumnak ez a magától értetődő

kettőssége utal az igazi molière-i szellemre, nem pedig a mesterséges sötétség, amit a rendező rábocsát az előadásra. A Vígszínház torz lelkű Arnolphe-ja iránt aligha érzünk részvétet, s amikor a meglepő rendezői ötletek egyikeként árnyjátékban felakasztja magát, még inkább meggyőződhetünk, hogy az előadás egy pszichopata kórképét szemléltette, nem pedig az egyébként világosagyú ember lehetetlen kísérletének tragikomikus felsülését.

Halász Judit kedves, egészséges érzelmű leányalakot formál Ágnes figurájából, igazi molière-i hősnőt. Lukács Sándor farmernadrágós Horace-a mai fiatalemberként viharzik a színpadon, nála cseppet sem zavar a modern külső, mert alakítása összecseng a szerep belső lényegével. Szatmári István Chrysalde-ja bár kockás szövetből készült bricsesz-nadrágot visel, mégis mintha a régi, kedélyeskedő Molière-előadásokból lépett volna a Vígszínház zord színpadára, Wieber Marianne kortalanul stilizált jelmezei ügyesen vezetnek át a mai világba, talán csak a szolgáló és a szolga (Kútvölgyi Erzsébet és Sörös Sándor f. h.) elképesztő rongyait nem értjük. Arnolphe, noha egyszerűségben és együgyűségében nevelteti Ágnest, dúsgazdag ember. Ha netalán az elgondolást Ágnes hivatkozása a bolhára zavarta volna meg, emlékeztethetünk, hogy még XIV. Lajos közvetlen környezete sem büszkélkedhetett túlzott higiéniaival, s köztudott, hogy a parfümös, rizsporos parókacsodák alatt udvarképes tetvek tenyésztek.

Nem tudom, szükséges-e egyáltalán bármilyen „kulcs” Molière darabjaihoz. A legmodernebb kulcsok is

beletörhetnek ugyanazokba a művekbe, amelyek a helyes szövegértelmezés előtt engedelmesen, maguktól megnyitják világukat.

A VÁLTOZÓ VÁLTOZATLAN

A Budapesten vendégszereplő Comédie Française előadásait látva, eszünkbe ötlik a közismert tréfa a legendás angol pázsit titkáról. Mindössze nyírni kell és öntözni, nyírni és öntözni, csupán ennyit kell tenni – négyszáz évig. A Comédie Française, a franciák Nemzeti Színháza ugyan öt esztendő múlva tölti csak be a háromszázadik évet, de a csekély idő alatt is számtalan híres színész- és rendezőnemzedék ápolta gonddal a francia klasszikus dráma hagyományát, hogy máig egészségesen zöldelljen. Hazájában sokan és sokszor szemére hányják a társulatnak, hogy nem ültet divatos, egzotikus virágokat a nagy elődöktől örökölt színházi talajon; de hát a Comédie Française éppen azt tűzte feladatául, hogy megőrizzen valami változatlant a változásoktól burjánzó világban. Hozzánk két „háztészőjük” darabjával érkeztek, Molière: A fősvény és Corneille: A Horatiusok című drámáját adták elő. A klasszikusok békén megférnek egymás mellett a haláluk után. A sors iróniája, hogy Molière Versailles-i rögtönzésében, a rivális Hotel de Bourgogne színház színészeinek játékmódorát gúnyolva, egyik elrettentő példaként éppen Corneille Horatiusokjából idézi Camilla és Curiatius szerelmi kettősét. A közvetlen és természetes tolmácsolás hallatán Molière szerint a költő felháborodna: „Tréfálnak? Szárazak, mint a szalma! Ezt így kell!...” És ekkor következik az emelkedett, szenvedélyes, gurgulázó szavalás, amitől Molière – és azóta annyi más néző – hideglelést kap.

A Comédie Française tulajdonképpen ezt a két végletet: a Molière-komédiák „szalma-száraz” természetességét és a Corneille- és Racine-drámák tragikus pátoszt csiszolta az idők folyamán tökéletessé. Sokan úgy tartják, hogy a Comédie Française Molière-, Corneille- és Racine-előadásai jelentik az egyedül autentikus példát, hiszen ők XIV. Lajos korától nemzedékről-nemzedékre adják át a színházas tapasztalatait. A színház azonban, még a leginkább hagyománytisztelő sem múzeum. A más és más korokban születő, új és új színészegyénségek, rendezőtehetségek, ha akarnák se tudnák ugyanazt a darabot ugyanabban a felfogásban tolmácsolni, mint sírjukban enyésző elődeik. A zárt üvegvitrin megőrizhet hibátlan épségben egy tizenhetedik századbeli porcelánt, a színház eleven emberi nyersanyagból formálódó művészete azonban nem képes kétszer pontosan ugyanazt az eredményt produkálni. A világ olyannyira változik, hogy még a változatlan is változni kényszerül benne.

Jómagam két Molière-darabot láttam a Comédie Française előadásában: a Képzelt beteget a hatvanas évek elején Párizsban, s most A fősvényt Budapesten. A két Molière-közvetítés úgy különbözött egymástól, mintha nem is azonos színházban, de két távol eső kontinensen játszották volna. A Képzelt beteg harsány, vásári komédiává színesedett, a lehető leghagyományosabb színpadi mozgásrendszer fegyelmébe kényszerítve. A fősvény rendezésében Jean-Paul Roussillon éppen ellenkezőleg, a lélektani motívumokat fölerősítő, realista előadásmódhoz közelített, lazán – gyakran rendetlenül

lazán – komponált mozgás-beállítással. Savignac színpadképe megdöbbenően komor és sötét; első pillantásra megsejteti az előadás alaptónusát. Harpagon hatalmas házának – értékes ingatlan! – kopár előcsarnoka, az emeletre vezető lépcsővel. A világosság fukarul szűrődik be a fa ablaktáblák résein s a legfelső ablakkockákon, mintha nemcsak a gyertya, de a napfény is pénzbe kerülne. A ruhák szegényessége is tudósít a ház gazdájának kuporiságáról. Harpagon fia, Cléante (Raymond Acquaviva) olcsó rózsaszín masnit visel a cipőjére tűzve, meg a térde alatt, hiszen ő is szeretne lépést tartani a divattal.

A ház fiataljai sápadtan és rosszul tápláltan szédelegnek; a tömös babfőzelék és kása csak a test kályháját fűti, az életörömét aligha. A Molière-előadásokon megszokott fehérek és aranyak, selymek és atlaszok teljesen eltűntek, minden kietlen és fakó. Csupán a darab mesebeli befejezésekor – midőn a gazdag és előkelő szülők és tengerbe vesztettek hitt gyermekeik – a deus ex machina jótéteményeként egymásra találhatnak –, Anzelm úr érkezésével jelenik meg a színen egy nyalábnyi a Napkirály udvarának sugaraiból. A tündöklő eleganciával öltözött Anzelm úr libériás szolgái sokkarú gyertyatartókban nagyvilági fényességet hoznak a zsugorian sötét házba. A befejezés egyébként is az előadás legragyogóbb pontját jelenti: a Harpagon játszó Michel Aumont a valódi téboly széléig jut el, olyan lelki megrázkódtatást okoz neki pénzesládájának elvesztése. Azután minden „jóra” fordul: a bolond fiatalok elmenekülnek, a szolgasereg magával viszi a

gyertyafényt, Cléante még egy utolsó, szánakozó, tétova pillantást vet apjára, majd az öreg gazember egyedül marad megtalált ládikájával, s a feleségül kiszemelt leányzótól visszakapott drága gyémántgyűrűvel, tökéletesen egyedül a barátságtalanul üres, elnémult, sötét ingatlanban. Roussillon rendezése a Molière-dráma mély keserűségét hangsúlyozta, sajnos azonban hosszú negyedórákra elfeledkezett arról, hogy itt azért mégiscsak vígjátékról van szó. Igazi ritmust, vidámságot Catherine Samie házasságközvetítő nője hozott csak az előadásba. A fiatal Simon Eine, Valér szerepében félelmetesen sima és alkalmazkodó, Tartuffe-szerű figurát formált, olyan tökéletesen alakította Harpagon házi fejbólintó Jánosának cselből vállalt szerepét, hogy félő, a maszk nem nőtte-e valódi archoz.

A Comédie Française A fősvényt érdekes felfogásban játszotta, de előzetes elképzelésünkre rácsáfolva, az igazi élményt mégis inkább a Corneille-dráma előadása jelentette. Ha valaki elkövette azt az elővigyázatlanságot, hogy túlbuzgóságból frissen fellapozta A Horatiusok-at, és természetétől fogva nem gyorsul fel a szívdobogása a kötelességteljesítés embertelenségig torzuló fanatizmusától, az előjeleket nehezen vélhette kedvezőeknek. A szív inkább az előszó olvasása közben szorulhat össze, amelyben a Cid nagy költője az ellenségévé lett hatalmasságnak, Richelieu bíbornok úr ökegyelmességének ajánlja drámáját: „...elegendő, ha Eminenciádon csüngünk tekintetünkkel, midőn jelenlétével és figyelmével tiszteli meg költeményeink előadását. Ekképpen arcáról olvasván le,

mi tetszik és mi nem, teljes bizonyossággal tájékozódunk arról, hogy mi jó és mi rossz, s csalhatatlan szabályokat nyerünk afelől, mit kell követnünk, és mit kell kerülnünk; ekképpen gyakran annyit tanultam két óra alatt, amennyit könyveimből tíz esztendő alatt sem tanulhattam volna...”.

A Titus Livius-tól kölcsönzött római kori téma Róma és Alba háborújáról szól, amelyet a véres polgárháború elkerülése végett az egymással szemben álló tábor két nagy nemesi családjának, a Horatiusok és a Curatiusok három-három fiának kell a küzdőporondon megvívnia. Nemcsak a két népet, de a két családot is szoros rokoni szálak kötik egymáshoz: Horatius felesége Curatius húga, Camilla, Horatius húga pedig Curatius szerelmese. A szenvedély és kötelesség corneille-i dilemmája tehát adott. Horatius igazat mond sorsukról: „S lélekben, miként mások, nem rendülünk meg, Emberfölöttivé formálja végzetünket.” Ezek az emberfölötti, rendíthetetlen erényű bronzszobrok vitéz szívvel kaszabolják a rokonságot. Az öreg Horatius egy jajszót nem ejt, amikor hallja, hogy két fiát megölték, csak a téves hír szégyenén kesereg, mely szerint a harmadik megfutott. Szerencséjére azonban az ifjú Horatius megölte mindhárom Curatiust, sőt, amikor húga a szerelmesét siratva, felindultságában Rómát szidalmazza, őt is leszúrja. Az apa, aki egyetlen napon három gyermekét vesztette el, elégedett. Még elégedettebb az ifjú hős, aki feleségének szemrehányását így torkolja le: „Úgy illik, hogy elérd az én magaslatom...” „Szent törvénynek tekintsd példaadásomat.” A király is megbocsátja a testvérgyilkosságot, hiszen Róma megmentőjét csak nem

küldheti bitóra.

Jean-Pierre Miguel rendezése a múlt hagyományainak légius szertartásává celebrálta a mai ízléssel és morállal nehezen követhető, fenséges képtelenséget. Mintha angyalok és arkangyalok gigászi küzdelme folyna a színpadon, csak éppen lángpallosokat nem látunk. Oscar Gustin barokk perspektívával megnövelt gyönyörű díszlete, a tizenhetedik századi ruhák, kicsinyke antik utalással, a színészek nemesen fegyelmezett, jelkép erejű mozgása, s mindenekelőtt a kristálytisztá forrásként ömlő szép francia beszéd kulturáltsága, a hagyomány és korszerűség keveredésének különös ígézetébe vonja a nézőt. Corneille retorikája – amely érvrendszerének erejét nemcsak ügyvédi és ügyészi gyakorlatából, a ráció áhítatos tiszteletéből, de a költészet sugallatából is merítette – a színészek szájában vallásos zenévé lényegül. A szavak, sőt az egyes betűk hihetetlen plasztikussággal formálódnak a levegőben, szinte külön életet élnek. A nézők, akiket a hazai színészek szigorú pedagógiával hallásuk szüntelen élesítésére edzenek, nehezen hisznek a fülüknek, hogy még a tizedik soron túl, akár fenn az erkélyen is érteni lehet minden szót, még a suttogássá torzult szenvedélykitörést is.

A fősvény főszereplői statisztaszerepeket alakítottak a nagyszerű Christine Fersen és a többiek, Fanny Delbrice, Francois Beaulieu, Claude Giraud mellett, és ez fordítva is így volt. Tulliust, Róma királyát A fősvény Valérja, Simon Eine játszotta, olyan vonzóan, hogy feltehetően még Molière-nek is tetszett volna. „Kicsoda

ez a karcsú fiatalember?” – csipkelődött a Versailles-i rögtönzésben: „Maguk gúnyolódnak velem! Egy király legyen vastag és kövér, mint négy más halandó – egy király, a fenébe is, pocakos legyen, ahogyan illik. Legyen dagadt, és töltsse be a trónt, teljesen töltsse be!”

A Comédie Française két „házaszerzője”, Molière és Corneille tanult foglalkozását tekintve: ügyvéd. Ha ügyvédre volna szükségünk, aki ékesszóló érvekkel megvédi a legképtelenebb igazságot is, feltétlenül a nagy Corneille-t választanánk. Drámaíróként azonban mindig és mindig Molière-t.

KÁVÉMESE

Szentendre város főterén, a XVIII. századi görögkeleti templom melletti kis beszögellés, amely évről évre a szabadtéri teátrum színpadául szolgál, az idén velencei terecskévé változott a díszlettervező egyetlen vidám leheletére. Szinte Gábornak az üzletek cégtábláját kellett csak kicserélnie az egyemeletes apró házakon: a zöldség- és gyümölcskereskedés borbélyműhellyé alakult át, a tejbolt kávéházzá, néhány asztal és szék az utcán – miként ez Velencében ma is mindennapos – jobbra játékterem, Fortuna istenasszony bájaival, és ami fontosabb, bőségszarujával kecsegtető, ódon portálja. A házak ablakain színes roletták. Ott a fogadó, emitt a táncosnő lakása, s máris előttünk Goldoni Velencéjének egyik bájosan eleven szöglete. Akinek különösen éles a hallása, az esti csöndben talán kiveheti a közeli Dunán fölfelé húzó csónakok evezőinek csobbanását, és gondolák neszének képzelheti.

Zsámbéki Gábor rendezése mintha kicsit restelkedne is, hogy a XVIII. századi Velencét ilyen megtévesztő hűséggel sikerül idevarázsolni Szentendrére, nagyon tartózkodóan bánik a „couleur locale” festői lehetőségeivel. Goldoni józanul polgári, egészségtől harsány hétköznapi valóságában kósza szellemcsoportként libbennek végig a játéktéren a velencei „édes élet” madárcsőrös álarcot viselő jelképes alakjai, a nemesi non-stop karnevál maszkarádja, hogy aztán a tisztas erkölcsöt okító darab végén fáradtan s az

öntudatlanságig részegen támolyogjanak át a színen, mintegy hangulati ízelítőt adva Velence mámoros pusztulásának légköréből.

Goldoni A kávéház-ban a derék polgári erkölcsöt, a nép életerejét, vidámságát állítja szembe az ijesztően föllazult általános morállal. Az olasz vígjáték kalandos kedvű megújítója az arisztokratikus Velencében egy kávést merészel megtenni minden erények példaképévé, egy jámbor kávést, aki kávéházában nem átallja a munkásokat, gondolásokat, zsákhordókat és matrózokat is kiszolgálni. Úgy látszik, az eszményi kávéház, ahol mindig friss és illatos kávéfőznek, ahol tisztelettudóan és megbocsátóan bánnak a vendéggel, a tizennyolcadik századi Velencében is ritka tünemény lehetett, inkább csak az ideálfestő vígjátékíró képzeletében létezhetett. A főpincér furcsállja is Ridolfo kávészokotlanul konok becsületességét: „Mikor az ember megnyitja a kávéházat, tökéletes kávéfőz. Legkésőbb hat hónap múlva már a meleg víz és a lélötty is megteszi.” Ez a logika már ismerősebb a mai néző, a mai kávéivó számára. S az olyan kávéházas, aki nemcsak erős és finom kávéfőz, de emellett pusztán önzetlen segítőkészségből kiegyenesíti az elgörbült házasságokat, visszavezeti a jó útra a megszárdult szerencsejátékosokat, pénzt kölcsönöz, s ügynöki jutalék levonása nélkül, segít busás áron eladni több vég szövetet, a besúgókat, a bajkeverőket pedig megszegyenítve elkergeti portájáról – ilyen kávészok csak a zacc nélküli tündérmesékben létezik.

Zsámbéki Gábor rendezése meg sem próbálja reális alakokként ábrázolni a pletykás, hangos olasz tündérmese

szereplőit. Vajda László kávéháztulajdonosa gyermekkorunk jóságos, szemüveges doktor bácsijára emlékeztet, aki feltartott mutatóujjával kedvesen figyelmeztet, mikor kell lenyelnünk a gyógyító erkölcsi szirupot, a tisztesség kanalas orvosságát. Nem nehéz észrevenni némi csúfondárosságot a rendezői fintorban, ahogyan a naiv és túlságosan jóhiszemű kávés jámbor prédikációit közvetíti. A rendezés mintha minden ódon ízt túlhangsúlyozna egy csöppet. Komikussá fokozza fel a melodramát, s megfosztja komolyságától a hétköznapi életkép tanmese jellegét.

Itt, ezen a velencei terecskén, ahol az emberek nemcsak a mosott ruhát akasztják ki az utcára száradni, de életük szennyését is óhatatlanul kitergetik, kávéházi törzsasztalánál halhatatlan figura ül, aki bezzeg nem vesztette el jelleme örökkévalóságának aromáját. Don Marzio, a rosszindulatú, pletykás bajkeverő saját szegényes életét szeretné mások megtörtént vagy csupán általa kitalált élményeivel megszínesíteni. Ha kávénk nem friss és zamatos is mindig, Don Marziót mindig friss pörkölésben teremti ujjá életünk. Garas Dezső nem az élvezkedő, csámcsogó pletykást rajzolja elénk, hanem a megkeseredett szívű pótlék-habzsolót; a bonyolultabb lélektani képet. Örök ingerültségben izzik, állandó ellentmondása, szerepelni vágyása: a jelentéktelenség és kisebbségi érzés kompenzálása. Mialkovszky Erzsébet Garas jelmezével különösen remekelt. A leszakadt aljú, hosszú és kopott zöld bársonykabát, a régi szép idők emléke, igazi jellemkabát.

Major Pál borbélyja olyan megvető, jeges távolságból

tekint erre a délies, hangos piackodásra, mintha nagyszülei legalábbis az angol királyt borotválták volna odafönt a szigetországban. Márton András kamaszos kedvességgel alakítja a játékszenvedélytől bepárásodott szemű ifjú szövetkereskedőt. Iglódi István mulattató karikatúrát villant a hamiskártyás hamisgróf figurájáról, Csomós Mari és Egri Kati f. h. iróniával játsszák melodramatikus szerepeiket. Meszléry Judit táncosnője érzéki álmoképként jelenik meg szobája ablakában a kávéház fölött; vonzó és közönséges, a dáma és az olcsó kurtizán keveréke. A második pincért alakító Jordán Tamás tekintetén, mint valami lázmérőn, mindig lemérhetjük a komédia érzelmi hőfokát.

Zsámbéki Gábor és a pesti és vidéki színészekből összeverbuvált fiatal társulat szecessziós aranyfüst és kristálycsillárok nélkül is igazi „irodalmi kávéházba” invitálja a nézőket, Pesttől alig néhány kilométerre, a szentendrei Velencébe.

FIGARO BOROTVÁJA

Nem kizárt, hogy amikor Guillotin úr gyilkos találmányát megszerkesztette, műszakilag némileg átalakított formában, Figaro borotváját használta fel gépezetében. A borotva, mely 1784-ben még Almoviva gróf állán táncolt, néhány évvel később lejjebb csúszott.

„Ez borzasztó! Ezt sohasem szabad előadni! inkább a Bastille szakadjon le!” – kiáltott a Figaro házassága olvasásakor XVI. Lajos, s ezt a felkiáltását mindig idézik az irodalmárok, valahányszor Beaumarchais-ról írnak. De mindig erre kellene gondolni, valahányszor a Figaro házasságát színpadra állítják.

Szegény Beaumarchais-Figaro! Nem bizonyos, hogy ma is nevetni lenne kedve sírás helyett, látva, hogyan csorbította ki az idő pengeéles szellemét, hogyan enyhítette kotnyeles szemtelenséggé forradalmi keserűségét, hogyan mosolyogják meg színházbérletes nénikék a fiatalságnak kijáró szeretettel nyaktiló fenyegetésű szavait, melyek egy királyt reszkethettek meg valaha.

A szerelmi intrikákkal, átöltözésekkel, mulatságos félreértésekkel teli, tejszagú, üde cselvígjáték, amely a József Attila Színház színpadán nézőcsalogató kellemmel elénk tárul, csupán a Beaumarchais-vígjáték külső burka. A gáláns éjszakai találkák színhelyül szolgáló, ápoltságos park illatos pázsitja alatt már reng a föld, a falusiak még engedelmesen fújják a házi ünnepélyen a bájos nászdalocskát, de gondolataik padlásán talán már készen állnak a csóvák, melyek a kastély falait nemsokára lángba

borítják. A vihar előtti bolondozás kontrasztja teljességgel hiányzik az előadásból. Rendezői felfogás kérdése, milyen lélektani indokokból tűri el a gróf és a grófné Figaro visszafeleselését, kackiás politikai véleményét, erkölcsi kioktatását: butaságból, bölcsességből, gyengeségből vagy éppen az osztályöntudat gögös korlátoltságából, csak éppen az nem hihető, hogy valamiféleképpen ne reagálnának az inas rendhagyó modorára, rendhagyó nézeteire. Itt, az évszázados tradíciójú Almaviva-kastélyban, az ancien régime hasonlíthatatlan édességű, frivol légkörében, a kecses rokokó bútorok között háromfelvonásos társadalmi szentségtörés folyik, a lebbenő függönyök mögül Voltaire ráncos arca vigyorog be a boltíves ablakon.

Berényi Gábornak, a József Attila Színház új főrendezőjének olyan társulattal kellett megértetnie elképzeléseit, mely az elmúlt évadokban Pest talán legízetlenebb vígjátéki stílusával büszkélkedhetett. Humor helyett otromba bohóckodás, jellemábrázolás helyett kacagtató grimaszok, együttes munka helyett fegyelmezetlen, külsőséges játék volt itt szokásos. A társulat szeretetre méltó, jelentős színészgyéniségei mindjobban közeledtek az áhított népszerűséghez, de egyre inkább távolodtak a művészi reményektől, melyeket pályakezdésükkor ígértek beváltani. Most, a Figaro összefogottabb, fegyelmezettebb előadása láttán, a viszonylagosság elvét tiszteletben tartva, üdvözlünk kellene az igényesebb produkciót. A viszonylagosság elve azonban a művészetben kérdéses értékű. A „jó” és a

„rossz” jelzőket mindenki érti. De mond-e valamit a „viszonylag jó”?

A színészek ebben az előadásban is többet törődnek a közönséggel, mint egymással. Almaviva gróf – bármennyire vonzó Fülöp Zsigmond megformálásában – szemmel láthatóan nem Zsuzsi kegyeit szeretné megszerezni, hanem a közönségét. Valószínűleg kellemesen lenne meglepve, ha a titkos szerelmi légyotton egy szakállas, szemüveges, de elismerő kritikus ábrázatát pillantaná meg a szobalány kacér pofikája helyett. Voith Ági tüzes kis komornája sem Figarójára függeszti izzó tekintetét, hanem a nézőtérre. A groteszk figurák egy-egy külsőséges „komikus” vonással jellemezettek: tántorognak, dadognak, náthások. A grófné szép.

Illyés Gyula étellel teli, mulatságos fordítása most is örömet szerez a fülnek.

Márton András kedves, tehetséges játéka friss színt hozott az együttesbe, de Figarója inkább tréfás kedvű, találékony diákfiú, nélkülözi a harmincéves, érett férfi sokat tapasztalt bölcsességét, megszenvedett iróniáját, nem hiteti el forradalmi életfilozófiáját. Beaumarchais önéletrajzi ihletésű Figarója megjárta már a csalódások sok-sok éves kálváriáját, mire ismét elővette eredeti mesterségének szerszámát, a borotvát, s Almaviva gróf szolgálatába szegődött. Figaro az első öntudatos self-made man. Mint mondja, ahhoz, hogy a sötét mélységből fölvergődjék, s hogy fennmaradjon, több észre, körültekintésre kellett szert tennie, mint amennyivel Spanyolországot egy álló századig elkormányozzák.

Tanult vegytant, patikusságot, sebészetet.

Közgazdasági értekezést ír, lapot alapít, bankár egy kártyabarlangban, színpaddal kísérletezik. De utoléri az írók sorsa, akár Beaumarchais-t. „Egyszerre csak valami követ...panaszt emel, hogy rímeim vérig sértik a Magas Portát, Perzsiát, az Indiai félsziget felét, egész Egyiptomot, a tripoliszi, a tuniszi, algíri, marokkói, a barcai királyságot – summa summárum, a darabom eltűnik a süllyesztőben, hogy ezeknek a dicső mohamedán fejedelmeknek a tetszését is megnyerjük” – sorolja híres monológjában. Értekezéséért börtönbe vetik, a lapot betiltják, a kártyabarlang nyereségét az erősebbek elszedik tőle. Marad a víz mélye vagy a borotváló szerszám.

Még szerencsés, akinek eszébe jut régi pamacsa és borotvája.

Ezzel a jókedvvel leplezett feneketlen keserűséggel maradt adós a virággirlandos előadás.

VIDÉKI ORSZÁG VAGYUNK?

Amikor éjjel háromnegyed kettőkor az égű szemű, felajzott közönség már ki tudja, hányadszor tapsolta ki a Pesten vendégszereplő kecskeméti Katona József Színház Don Carlos-előadásának szereplőit – akik ezen az estén másodszor játszották el pihenő nélkül Schiller nehéz verses drámáját – s a II. Fülöp királyt alakító Kossuth-díjas, kiváló művész Gábor Miklós arcán olyan leplezetlen öröm fénylett, amilyen fiatalkori első sikerei idején világíthatta át a festékréteget, a jelenlevők azt is ünnepelték, amiről talán maguk sem tudtak: a fásultság egy megkérgesedett rétege hullott le róluk.

Amikor előző nap a máskor közönyösséggel vádolt kritikusok nyakukat nyújtogatták, fülüket hegyezték a kakasülő legfelső soraiban, nehogy egy mozdulatot, nehogy egy mondatot elszalasszanak Sütő András Egy lócsiszár virágvasárnapja című darabjából, a kaposvári színház előadásában, tizenhárom-tizennégy éves kori kamasz emlékek tolultak elő, amikor ugyanerről a helyről, a színpadkép bűvös téglalapja még olyan illékonynak és elérhetetlenül vonzónak látszott.

Egyszóval valami történt. Észre kell vennünk. Nemcsak Tovsztonogov vagy Peter Brook színháza kelt izgalmat Budapesten.

„Vidéki ország vagyunk” – idézzük annyiszor Heltai Jenő önironikus mondását. Vidéki ország vagyunk, ami többek között azt is jelenti, hogy fővárosi ország vagyunk. Vagyis a művészeti életben nálunk igazán csak az számít, igazán csak arra érdemes figyelni, ami a

fővárosban történik. „Vidéki”, ezt többnyire némi leereszkedő mellézköngével ejtik ki, ahogy a szegény, öreg rokonról beszélnek a családban. „Vidéki”, a budapesti művészi köztudatban – kimondva, de inkább kimondatlanul – egyet jelent a másodlagossal, a provinciálissal. A fejlődéssel azonban a vidék és a főváros közötti különbség ezen a téren is egyre inkább megszűnik. A fővárosi nézőnek ma már nem kell kiadnia drága pénzét vasúti jegyre, nem kell órákat zötyögnie kényelmetlen vonatokon: egy villamos- vagy autóbuszjegy áráért, akár fél óra alatt eljuthat egy-egy budapesti színházba, ha műkedvelő színvonalú, „vidéki” előadást akar látni.

A fővárosi provincializmus nem kevésbé provinciális, mint a vidéki. A budapesti színházi bemutató attól még semmivel sem jelentősebb művészi esemény, mert egy kétmillió nagyváros, Magyarország közigazgatási és földrajzi értelemben vett fővárosa szolgál színteréül. A művészi jelentőség nem földrajzi és közigazgatási fogalmaktól függ. Tehetségen, eredetiségen, korszerű gondolkodáson múlik. Erre figyelmeztet mind gyakrabban a vidéki társulatok sikeres budapesti vendégszereplése.

A fővárosi nézőket, a fővárosi művészeket a vidékiek eredményeivel szembesíteni nemcsak azért helyénvaló, mert az ország egészséges kulturális vérkeringése ezt amúgy is megköveteli, de azért is, mert ilyenkor jól megérdemelt sebeket kaphat fővárosi önelégültségünk. Észre kell vennünk, hogy színházi életünkben a bátor kezdeményezések, a fiatalos

törekvések ma inkább vidéken mozgolódnak. Hol van már az az idő, amikor a vidéki színházak a fővárosi sikerek nyomában kullogtak? Ma elmondhatjuk, hogy a vidék az új magyar drámairodalom felvirágoztatásában is átvette a kezdeményező szerepet, s a nagy fővárosi színházak gyakran a vidéki sikerek utánjátszó együttesei.

Amikor Gábor Miklós elvállalta a Ruszt József rendezte kecskeméti Don Carlos-előadásban II. Fülöp szerepét, ez nem az éppen ráérő, népszerű fővárosi színész nemesen leereszkedő gesztusa volt, aki még a „tájéolás” közös fáradalmaitól sem riadt vissza, de valamiféle művészi hiányérzet kifejeződését is jelentette. Hiszen a kecskeméti együttes produkciója nem csupán szerény foglalatául szolgál a híres színész briliáns alakításának. Gábor Miklós legalább annyit kapott a kecskemétiektől, mint amennyit ő adott nekik mind érettebben újjászülető művészetével. Ő mércét állított eléjük, s ezt az igazi együttesjáték, a kristálytisztá rendezői elgondolás kollektív megvalósításának ritka ajándékával viszonyították.

Ruszt József rendezése megerősíthetett bennünket a meggyőződésben, hogy a klasszikus dráma akkor is élő és korszerű maradhat, akkor is szólhat a mai emberhez, ha nem dúsítják fel a modernizálás nagyviláginak vélt, kiagyalt ötleteivel, amelyek „vidékiességén” időnként szégyenkezve kell lesunyni a szemünk. Pedig Schiller Don Carlosa, amelyet az író huszonöt évesen, felhevült ifjúságában írt, fenséges tirádáival, túlbonyolított romantikus cselekményével, alig követhető intrikáival, eredetileg hatezer verssoros hosszúságával, éppenséggel

nem tartozik a könnyen előadható darabok közé. Ruszt húzásokkal merészen tömörítette a cselekményt, megfontoltan haladva abba az irányba, hogy a zsarnok apa és az egyéni érzelmein, sérelmein végül felülemelkedő, tragikus sorsú infáns s a felvilágosodás századának, a schilleri szabadságeszmény jelképévé növekedő Posa márkinak politikai drámája köré sűrítse az eseményeket,

A rendező az egyszerűség olyan szigorára kényszerítette a színészeit, a mozgások olyan kimért gazdaságosságára, mint ahogyan évekkel ezelőtt Marie Bell társulatát láttuk Racine-t játszani. Minél szárnyalóbb a belső szenvedély, minél magasabbra lobog az érzelmek tüze, annál merevebb a test, annál jelentékenyebb egy-egy gesztus. A visszafojtott fizikai cselekvéseknek és a belső mozgalmasságnak ez az ellenpontrendszere különös dinamikával tölti meg az előadást, arról nem is beszélve, hogy mennyire illik ez a stílus a spanyol udvari etikett szigorú koreográfiájához. A szavak szinte tűzcsóvákként lángolnak. Vas István gyönyörű fordítása, telt jambusai perzselik egymást.

A romantikus drámai áriákat romantikusan ágáló mozdulatokkal kíséni – könnyen fordulhat a nevetségességbe. Volt tá példa Schiller-előadásokon, emlékezhethünk. A mai szem gonoszul ingerlékeny a komikumra. Ruszt József színpadáról méltóság és igazi teatralitás sugárzik. „Schiller bőkezűsége vissza tudja adni a hatásnak az ártatlanságot, s oly nemes naivitással ajándékozta meg, hogy elfeledjük a nevetést és szidalmat, s szeretnénk letérdelni előtte” – írta Thomas

Mann meghatott Schiller-tanulmányában. S a hatásoknak éppen ezt az ünnepélyes ártatlanságát engedi szabadjárá a kecskeméti Don Carlos-előadás fegyelmezettsége.

Csányi Árpád színpadának egyetlen dísze a színpadtér mennyezetén a szabálytalan vasrácsok közé ékelt, megfeszített Krisztus-szobor. S ez a motívum nemcsak a dráma szövegében, a Főinkvizítor szavaiban tér vissza, aki a király gyötrő kérdésére: „Alapít-e ön / Új vallást, mely fel tudja menteni / Egy gyermek véres meggyilkoltatását?” – cinikusan így felel: „Az örök igazságosságot Isten / fia keresztfán békítgette.” De az eretnekhalálba küldött, sugarasan megvilágított, meztelen felsőtestű Don Carlos alakja is befejező képi rímmel zárja az apa-fiú kapcsolat gondolatkörét.

Az előadás szinte egyetlen kelléke a trónszék s egy vörös bársonylepel, amelyet, mint véres hatalmának szimbólumát, Fülöp minden megjelenése előtt leterítenek. Úgy követi mindenhová ez a vérszínű kelme, mint a modern bűnügyi filmekben a holttestet tartalmazó bőrönd, amitől nem lehet megszabadulni. Két jellegzetesen mai mozgású fiatalember végzi a díszletezést, kondítja unottan a jeleneteket elválasztó gongot, diszkréten értésünkre adva, hogy ők a valódi kortársaink, s nem a megelevenedett történelmi álomfigurák. Poós Éva szép jelmezei hangsúlyozottan puritánok, egy-egy visszatérő szövetmotívum, a világító fehér gallér rajtuk az ékszer.

A színészeket szinte kivétel nélkül dicsérhetjük, mert ki-ki tehetsége szerint, de egyforma figyelemmel és alázattal engedelmeskedik a karmesteri intésnek. Trokán

Péter megnyerő és halk szavú Posa márkija, Farády István kamasz infánsa, Sára Bernadette hidegen büszke királynője, Szakács Eszter fojtott szenvedélyű Eboli hercegnője, Forgács Tibor Alba hercege méltó partnerévé nőtt Gábor Miklós gyűlöletes és szánandó Fülöp királyának.

Ha néhanapján az elégedetlen kritikus külföldi példákra hivatkozik, nyomban sznobizmussal vádolják a sértődött alkotók. Kecskemét és Kaposvár nevét tisztelettel említeni még nem minősül sznobizmusnak?

A MÚLT ÉS A JÖVŐ EMLÉKEI

FÜLETLEN GOMB

„Hű! mennyi burok van itt, töméntelen! De hát a magját meg sohasem lelem?” Legszívesebben mi is így sóhajtanánk Peer Gynttel, miközben az évszázados irodalmi jelkép, a gynti hagyma rétegeit bontogatjuk, egyiket a másik után. Mert a népmesei ihletésű falusi, életkép, a romantikus boszorkány, manó-kaland, a pikareszk világcsavargás, a konkrét politikai utalások, bölcséleti példabeszédek, misztikus jelképek bőreit lehántva, csak komoly szellemi erőfeszítéssel juthatunk el Ibsen drámai költeményének lényegéhez, az individualizmus drámájához.

A tizenkilencedik század emberének nagy kérdése ez. Az egyéniség kiteljesítése, a különbözni vágyás ideálja a megszállott akarat lovagjainak egész seregét bocsátja hadba a valóságos életben és irodalomban egyaránt. Julién Sorel, Rastignac, Lucien Rubempré és Peer Gynt testvérek, néhány évtized, néhány országhatár, néhány stíluseszmény választja csak el őket. Siker! Karrier! A világ meghódítása! Mind így indulnak, s elveszett illúziókkal, csalódva, üres kézzel és üres szívvel érkeznek útjuk végéhez.

Ember, légy önmagad! Ekképpen szólt eredetileg a szép jelszó. De a betegesen felnövesztett Én-kultusz, a fellengzős, nagyravágyó ideálok az önzés állati gyakorlatához süllyesztenek vissza, a kicsinyes manóbölcsességhez: „Légy önmagadnak mindig elég, manó!” Ibsen Peer Gyntje tulajdonképpen a tizenkilencedik század Én-kultuszának paródiája, a

nagyravágyás tragikomédiája. Peer Gynt, a népi hős, aki a világ császára akart lenni, megjárta Amerikát, Európát, volt aranyásó, rabszolgakereskedő és fegyvercsempész, dúsgazdag nábob és talmi próféta, norvég és világpolgár, sikerült mindenkitől különböznie, mégis hasznavehetetlen, fületlen gombként végzi, arra jó csupán, hogy a Halált jelképező Gomböntő beolvassza a személytelen masszába. Nem voltak nagy erényei és nem voltak nagy bűnei, nem volt se meleg, se hideg, langyosként köpte ki szájából az Úr.

Érdekes, hogy ez a legkevésbé ibseni dráma (megírásakor nem is szánta előadásra), ez a naiv és homályos, politikai, filozófiai összefüggésekkel, népmeséi motívumokkal, már-már komikus jelképekkel telezsúfolt verses színmű, ez a széthulló szerkezetű bölcséleti revü, zseniális erkölcsi tanmese máig kedveltebb darabja a világ színpadjainak, mint a szigorúan szerkesztett, meghatározott problémákhoz kötődő, analitikus Ibsen-drámák. Mi lehet az oka ennek? Talán a mű költői ereje lendíti át az évszázad és a megváltozott ízlésvilág szakadékán, talán a keserűen gunyoros, kiábrándult hang rokon fülünknek, talán a sorsillusztráció, a szabados szerkezet, a fantáziát ingerlő képtelenség közelebb áll az epikus színház divatos eszményeihez, mint a „jól megcsinált” színdarabok pontos tökélye. Annyi bizonyos, hogy a Peer Gynt minden különössége, költői rendetlensége, nehézkes és eléggé elavult szimbolikája ellenére megőrizte fájdalmas aktualitását a tehetség eltékozlásának tragédiájáról, az önzés, a langyos-lét erkölcsi csődjéről. A norvég

népmesékből ibseni életszimbólummá előlépett, félelmes, de számunkra – valljuk be – kissé nevetséges nagy Görbe; a gerinctelenség, a megalkuvások, a „kerülj kívül!” praktikus jelszavának hirdetője, a titokzatos éteri hang mintha ma is a fülünkbe csengene.

A Madách Színház produkciója, Lengyel György józanul átgondolt, okos rendezése sem olyan nagy erényeket, sem olyan nagy bűnöket nem mondhat magáénak, melyek bizonyossággal megmenthetnék az előadást, nehogy előbb-utóbb beöntsék a felejtés masszájába. A rendező intelligensen tömörítette a terjedelmes színművet, húzásokkal, átkötésekkel siettetve a tempót, de mégsem olyan merészen, hogy a négyórás előadást a néző lankadatlan figyelme kísérje. Az értelmezésben tisztaságra, ésszerűsége törekedett, a darab mondandójának lényegét kutatva igyekezett széthessegetni a misztikus ködöt. Szerencsére nem érzelmes-romantikus mesejátékként állította színpadra a Peer Gyntöt – melyet ma igen nehéz lenne elviselni –, nem szervezett társasutazást a költészet szabadjegyével, hogy színes és kalandos útirevüként elkalauzolja a nézőt a norvég folklór, a manók, koboldok, a tizenkilencedik századi kapitalizmus, Szahara, Marokkó, az örültekháza s a sejtelmes északi jelképek egzotikus vidékeire. Mindig a ráció irányította rendezői elképzelését, szemünket gyakran zavarta is a magyarázat túlzott világossága.

Peer Gyntnek, a nagy hazudozónak, a legendás álmodónak nem szükséges valóságos álomba merülnie, hogy maga előtt lássa a havas fennsíkon manószeretők után kiáltozó, eksztatikusan táncoló lányokat vagy Dovre

apó állati barlangbirodalmát. Ezt a különös, zord meglepetésekkel teli ibseni világot, a realitás és irrealitás egymásba gomolygó egyvelegét nem lehet a valóságos hétköznapi nyelvére átültetni. Amikor Peer Gynt azt kérdezi: „Mi szúrja szemöldökömet?”, akkor ez a valami nem faágacsaként, száraz fűcsomóként, kívülről szúrja az alvó fiatalembert, ez a valami belülről szúrja a homlokát. A háromfejű manók, boszorkányok éppoly valóságos vagy ha úgy tetszik, éppoly valószínűtlen teremtményei a költői képzeletnek, mint a kairói bolondokháza örült igazgatója vagy a titokzatos utas, a Gomböntő vagy a patás pap vagy akár a hűséget és önfeláldozást jelképező, egy életen át szerelmesére váró Solveig. Solveig figurájával a túlzottan realista értelmezés végképp nem tud mit kezdeni. Nem fogadhatja el a szokásos szentimentális holdfényleányt, de jelképpé sem lényegíti át. Így a főiskolás Bencze Ilona szervetlen, suta operaénekesi produkcióként énekli el Grieg érzelmes dalát.

A Peer Gyntet alakító Huszti Péter a zabolátlan fantáziájú, zabolátlan jellemű parasztfiú megformálásában kiváló. Aase halálának jelenetében Psota Irén és Huszti kettőse egyszerűségében megrendítő. A természetesség nem mondható el az anya és fia korábbi évődéseiről. A dráma második felében, a megkeményedett lelkű, korosodó Peer Gyntöt Huszti már kevesebb meggyőző erővel játssza. A világirodalom egyik legnehezebb szerepe ez, a kamaszkortól a vénségig ível, s az elembertelenedett egoista kalandornak meg kell őriznie magában az érzelmi képességet a tragikus csőd

felismerésére: a híres gynti Én rétegekre bontott hagyma csupán, a különböző szerepek lehántott burka mögött nincs semmi. Amit leginkább hiányolunk Huszti alakításának második feléből, sőt az egész előadásból, ez a groteszk önirónia, amely mint csípős, keserű esszencia itatja át az ibseni mű minden mondatát. Hiszen a Peer Gynt a mai néző számára nem szomorkás melodráma, hanem öngyilkos humorú tragikomédia.

Sokatmondó az ötlet, hogy a rendező Ingrid, a Zöldruhás nő és Anitra figuráját ugyanazzal a színésznővel, Almási Évával játszatta. A merészen, de választékos művészi áttétellel ábrázolt erotika új, huszadik századi színekkel árnyalta a gynti drámát. Koltai János Gomböntője, Némethy Ferenc sápadt arcú, titokzatos utasa, a sátán-papot alakító Dózsa László szép szövegmondása maradt meg az előadásból még emlékezetünkben. Fehér Miklós stilizált díszlete, a lendületesen felfelé futó, csúcsban végződő geometriai forma nemcsak a játék ötletesen variálható háttéréül szolgált, de a látvány erejével is hozzásegített a drámai jelkép kifejezéséhez. Mialkovszky Erzsébet korabeli hangulatú, s ugyanakkor modern jelmezei, Eck Imre koreográfiája a drámát a jelen ízlésvilágához közelítette. Áprily Lajos méltán híres fordítása a költői ihlet, a tiszta értelem s a groteszk fantázia művészi egységét példázza, amelyre a Madách Színház előadása nem mindig tudott ráatalálni.

NŐURALOM?

Shaw mindenben szeretett ellentmondani. Ha a századvég a női emancipációért küzdő mozgalmaktól volt hangos, s a Szabadelvű Nők Szövetsége és más hasonló nevű szervezetek gyűlésein ezernyi szövetkosztümös, ingblúzós Nóra emelte fel szavát az elnyomó férfiak ellen, Shaw sietett bebizonyítani, hogy ennek éppen a fordítottja az igaz: vagyis a nők nyomják el a férfiakat.

Tételét szokásától eltérően nem szarkazmussal, gonoszkodó fölényvel bizonyította, hanem gyengéd, lírai színdarabbal, mert mondandójához ez a bizonyítási eljárás illet leginkább. A címszereplő Candida, a kedves és szép fiatalasszony ezerszer okosabb és erősebb a szerelméért versengő férfiaknál. Éppen nőiességével, finom ösztöneivel, tapintatával győzi le őket, önfeláldozással és szeretettel, a női nem eme alattomos fegyvereivel. E nemes indítékú nőuralom sokkal ravaszabb és kivédhetetlenebb a férfiak nyílt elnyomásánál. A férfiak hatalma látszat, és ezt a látszatot Shaw szerint az okos nők engedélyezik számukra. A darab végén Candida szelíd elnézéssel, de nem titkolt öntudattal meg is fogalmazza, amikor férjéről, Morell nagytiszteletű úrról, annak füle hallatára, ezt mondja: „Azért parancsol ő ebben a házban, mert én tettem úrrá, jóllehet erről nincsen tudomása...”

Shaw férfiúi és írói mivoltában cseppet sem érzi megsértve magát a Candida-féle édes terror miatt, nem követeli a férfiak emancipációját, sőt igazi gavallérhoz illően a bölcs asszonyka emberi értékét jóval a férfi

szereplőké fölött taksálja. Hiszen a saját hangjába, szónoki tehetségébe szerelmes anglikán lelkész, az „új divatú” keresztényszocialista eszmék megszállottja, aki egyforma lelkesedéssel prédikál a templomban és a Fábíanus Társaságban, az anarchisták Ligájában és a Gyártulajdonosok Szövetségében (Shaw-nak magának is nagy szónoki múltja volt, nem nehéz kiolvasni az öniróniát), éppen olyan esendő lény, mint a főnemesi származású, fellengzős szavú kamaszköltő, aki csaknem elájul az iszonyattól, amikor rajongott szerelme szájából olyan közönséges szavakat kell meghallania, mint: hagyma és sűrolókefe.

Nem az a dráma itt, hogy vajon Candida a hamvas költő, avagy gyermekei apjának szerelmét választja; ez egy pillanatig sem kétséges. Inkább az érdekes, miként bukkannak elő a látszatok mögül a valódi erőviszonyok. Shaw felmagasztosítja Candida szép alakját, korántsem a meghatottság lírai könnyeivel – ezek nem nagyon illenének hozzá –, de gyaníthatóan azzal a mellékgondolattal, hogy borsot törjön az emancipáció harcos amazonjai, a szabadelvű kékharisnyák orra alá. Mert Candida valóban eszményi nőalak, a lehető legvonzóbb, legkényelmesebb nő-ideál – a férfiak szempontjából. Először is szép, ami minden bizonnyal nem volt elmondható a szabadelvű hölgyek mindegyikéről. Neveli gyermekeit, sikál és főz, mindig csinosan jár, a lakást otthonossá varázsolja, anyáskodik a férje fölött, a rabszolganők odaadásával legyezgeti hiúságát, a házi kellemetlenségeket magára vállalja. „Felépítettem neki – mondja férjéről – a békességnek,

elnézésnek, nyugalomnak és szeretetnek ezt a várát, és szakadatlanul őrt állok előtte, hogy ne engedjem be hozzá az élet kicsinyes gondjait.” íme, az eszményi elnyomó, Shaw a Candidában kigúnyolja ugyan a férfiönzést, de férfiönzéssel rajzolja meg ezt a nőideált.

Ibsen, a nagy mester naivabbul, kevésbé szellemesen, de együttérzőbben szólt a nők helyzetéről a polgári házasságban. Amikor a nőkről beszélt, valóban a nőkről beszélt, a nők érdekéről s nem a férfiakéről. Nóra otthagyja családját, világgá megy, hogy „ember legyen”, s ennél a mosolyognivalóan romantikus gesztusnál ma sem tesznek sokkal többet a női egyenjogúság lázadói. A századforduló óta talán sohasem volt olyan élénk az emancipációs harc, mint éppen manapság: a világsajtó a nők felszabadító mozgalmának eseményeivel van tele, riportok tömege, filmek számolnak be asszonyokról, akik otthagyják szeretett férjüket, gyermekeiket, hogy a családi élet rabsága helyett az „önmegvalósítás” rögzös útját válasszák. Hogy ez az út hová vezet, erről éppen úgy nem beszélnek a krónikák, mint a múlt századi Nóra esetében. A választás egzisztenciális következményeiről sem esik szó. Úgy látszik, azokban a körökben, ahol a „világgá menés” divatja hódít, az egzisztenciális kérdések fel sem vetődnek, a beszámolók a mozgalom társadalmi, osztályhátterét ritkán emlegetik. A Candida lemondó, önfeláldozó asszonyideálja valószínűleg ma is jobban megfelel a férfiak, mint a nők számára. A nők, bár nem riadnak vissza az önfeláldozástól (mint ahogy a férfiak sem), nem szeretik, ha ezt „jellegzetes női erényként” elvárják tőlük.

A Madách Színház Kamaraszínházában újították fel a Candidát, de nem derült ki, miért. Félreértés ne essék, a fentiekből nem az következik, hogy valami harcos állásfoglalást hiányolunk a nőkérdésben, csak éppen valamilyen állásfoglalást valamilyen kérdésben, akár művészi kérdésben is. Mert az a gyengéd tónusú, ironikus és finom pszichológiai játék a szerető asszonyszív rejtelseiről, amellyel Kerényi Imre rendezése elandalít bennünket, ismét bizonyítja ugyan tehetségét a líra, a humor, az elfogulatlan emberábrázolás iránt, de mindez kevésnek bizonyul, hogy Shaw-nak ezt a nem éppen legerőteljesebb korai színdarabját izgató színházi élménnyé tegye. Nemcsak Ottlik Géza remek fordításának, de a kelet-londoni lelkészház századvégi ízléssel berendezett szalonjának (a díszletet Köpeczi Bócz István, a jelmezeket Hrubby Mária tervezte) és a színészi alakítások csaknem mindegyikének jellegzetes légköre van. A színészek meghitten és finoman játszanak, bár nem egészen pontosan azt, amit szerepük megkívánna.

Domján Edit az anyáskodó, átszellemülten kedves Candida megformálására igen szép eszközöket talál, a fölényes tisztánlátás, a női bölcsesség elhítetéséhez azonban játéka dorombolóan édeskés. Mensáros László kenetteljes, fáradt Morell lelkésze sem felel meg teljesen a shaw-i elképzelésnek, mely szerint egy energikusan magabiztos, színészhajlamú erkölcsprédikátor fennkölt önzése és rövidlátása lepleződik le a darabban. A konvenciók ellen lázadó, széplelkű költőt Timár Béla játssza, rafinálatlan őszinteséggel, kisfiús bájjal, s a

szakmai járatlanság sokszor megható esetlenségével. Az előadás legteljesebb karakterét Nagy Anna teremtette meg egy mérges és érzelmes vénkisasszony figurájában, akit a tragikum és a humor fénytörésében ábrázolt nagyszerűen. Kevés vonással megrajzolt, mégis mosolygásra ingerlően hiteles alak Bálint András segédlelkésze. Basilides Zoltán kacagtatóan játssza a gyermekmesékből jól ismert csalafinta és közönséges lelkű rókát, aki uzsonnára elfogyasztja a tyúkocskákat, csak az nem világos, hogyan került a koma a kertek aljáról Shaw színdarabjába. Ámbár a darab megbocsátó, szeretetteljes hangulatában még az ő számára is akad hely a szuffita lámpák alatt.

NŐI DIPLOMÁCIA

Ha egészen kicsit komolyan vehetnénk Bernard Shaw *Brassbound kapitány megtérése* című vígjátékának a férfitársadalmat illetően olyannyira önironikus következtetéseit, a világ sorát könnyű lenne megváltoztatni. Nem kellene hozzá más, csak fél tucat csinos, fiatal nő, humorral, életkedvvel és emberséggel megáldva, s hamarosan rendbe tennék mindazt, amit a férfiaknak hosszú, keserves erőfeszítéssel sikerült elrontaniuk. Vegyünk példának egy elmérgesedett s a megoldhatatlannak látszó politikai és katonai labirintusok zűrzavarába belebonyolódott háborút. A szőke fürtű, porcelánkékszemű, illatosra fürdött Miss Kissinger csak odalépne az ádázul farkasszemű néző hadseregek ellenséges tábornokaihoz, előbb az egyikhez, aztán a másikhoz. Barátságos, nyílt arcával rájuk mosolyogna, a kezét nyújtaná, s őszinte érdeklődéssel megkérdené: Hogy van, kis tábornokom? Hát szabad ilyen szép, okos embernek olyan csúnya, haszontalan dolgokkal foglalkoznia, mint tankokból, repülőgépekből lövöldözni egymásra? Rakétakilövő bázisokon, radarállomásokon rongálni az idegeit, az ép arcborítót? Miért nem játszanak egymással inkább egy jó krikett-partyt, sokkal üdítőbb és egészségesebb! Nézze meg az ember, hát nem kilátszik a nagy lábujja a szandáljából...No menjem, vegyen egy jó langyos zuhanyt, ne felejtse el megmosni a fülét is, addig én megstoppolom a zokniját! Mire visszajön, mindjárt békésebbnek és derűsebbnek látja a világot!

Shaw receptjének – ha politikai és katonai

szempontból nem ígérkezik is a kibontakozás legvalószínűbb útjának – házias józanságában van némi elgondolkoztató elem. A Brassbound kapitány kedves és vidám hősnője, az angol arisztokrácia vadvirága, Lady Cicely, nem szelídít meg ugyan két hadsereget, de megszelídít egy mindenféle gyanús alakokból álló, bizonytalan múltú kalózcsoportot, kapitányostul, továbbá egy vérszomjas arab sejket, egy hivatalánál fogva még vérszomjasabb angol törvényszéki bírót, egy amerikai hadicirkáló kapitányát, valamint teljes legénységét. A misszionáriust nem említjük, mivelhogy ő foglalkozásából eredően már eleve szelíd volt.

A kevésbé népszerű, korai Shaw-vígjáték, a *Három színmű a puritánok számára* című kötet egyik darabja, túlbonyolított, romantikus meséjével, egzotikus környezetével, az angol igazságszolgáltatást gúnyosan csipkedő megjegyzései ellenére sem tartozik az író sikerült művei közé. S ezt a kétségtelen ténytet még Vas István szellemes és eleven fordítása sem tudta ellensúlyozni. Mint annyiszor, most is szembenézhetünk a felismeréssel: kell lenni némi igazságos szükségszerűségnek a felejtés mechanizmusában. Nem teljesen véletlen, hogy melyik darab tűnik el az emlékezet süllyesztőjében, s melyik marad meg frissnek, fiatalnak a színpadokon. Persze egy-egy életrevaló, eredeti szemléletű előadás szolgálhat az újrafelfedezés meglepetésével, valljuk meg, a Madách Színház mostani bemutatója nem tartozik ezek közé.

A Madách Színház együttese, ugyancsak Kerényi Imre rendezésében, tavaly előadta Shaw Candidáját,

amelyben a nagy ellentmondó már korábban és sokkal frappánsabban megfogalmazta meggyőződését, hogy az emancipációs mozgalom jelszavaival ellentétben nem a férfiak nyomják el a nőket, hanem éppen megfordítva, a nők kormányozzák szelíd terrorjukkal a férfitársadalmat. Ehhez a megállapításhoz Shaw éppoly kevés újat tudott hozzátenni a Brassbound kapitány megtérésében, mint ahogy Kerényi Imre sem lépett tovább semmivel tavalyi Candida-rendezésén.

Az első felvonás az író és a rendező közös jóvoltából olyan unalmas, mintha nem is egy vígjáték, hanem a Shaw által annyiszor kigúnyolt vasárnapi iskola előadásán vennénk részt. A színészek két különböző, egymástól zajosan elütő stílusban játszanak. A Lady Cicelyt megszemélyesítő Vass Éva, a marcona, félvér Brassbound kapitányt életre keltő Gábor Miklós és a misszionárius Némethy Ferenc alakítása a színjátszásnak azt a felfogását juttatja érvényre, mely szerint a vígjátéki hősök éppolyan valóságos emberek lehetnek, mint a tragédiák szereplői, csak a mulatságos helyzetekben mulatságosan viselkednek, vagy talán mulatságos nézeteket vallanak. Vass Éva szeretetre méltó Lady Cicelyje valóban elhitette, hogy ez a józan gondolkodású és érzelmű, kedves arisztokrata hölgy, egy véletlen találkozás első pillanatában már ott tart, ahol Shaw szerint az angolok harmincévi ismeretség után, feltéve, ha egyáltalán el tudnak jutni odáig. A másik stílus képviselői, az elvetemült Sir Howard Hallam, angol pair és bíró: Márkus László, Drinkwater, a vörös hajú csirkefogó: Dégi István és a többiek, Basilides Zoltán,

Lőte Attila, Horesnyi László, Garics János, Paudits Béla és Papp János nyers színpadi karikatúrákat formáltak. Ez valószínűleg a felemás rendezői elképzelés számlájára írható.

Kerényinek az a felfedezése, hogy mivel Shaw színműve és Rejtő Jenő regényei egyaránt a vadregényes Afrikában játszódnak, s egyaránt szerepelnek bennük alvilági figurák, misszionáriusok, tevék, lovak, hadihajók, s a cselekmény itt is, ott is a sivatag, a hegyek, a tenger, pálmák, tamariszkuszok természeti díszletei között bonyolódik, következésképpen a Brassbound kapitány megtérése olyan, mintha Rejtő írta volna – az eredményt alapul véve nagyon is külsőséges megfigyelés. A Madách Színház előadásában a Rejtővel keresztezett Shaw-hibrid bizonyos növénynevelési kísérletekre emlékeztet: a retekkel keresztezett káposztából sikerült olyan egyedeket előállítani, mely egyesíti a káposzta gyökerének és a retek levelének ízletességét.

A POLGÁRMESTER

Az irodalom, a film, a zene kortárs-értékei sokkal fürgébben és természetesebben áramlanak a nemzetközi vérkeringésben, mint a színházé. A könyvkiadás, a filmforgalmazás, a rádió magától értetődő közelségbe hozzák a távoli égtájakon született műveket, s ezek akarva-akaratlanul is mércét állítanak az ízlés elé, vonzásukkal vagy taszításukkal hatnak a hazai alkotásokra. A színházzal más a helyzet. Ha az új törekvések utazási sebességét összehasonlítjuk az egyéb műfajokéval, úgy tetszik, mintha múlt századi postakocsi akarna versenyre kelni a szuperszonikus repülőgépekkel. Milyen jelentős esemény történt a világ filmművészetében? Tíz forintért bárki jegyet válthat a sarki moziba és tudomást szerezhet róla. Mi újság a külföldi irodalomban? Elérhető áron kínálják magukat a könyvek, folyóiratok. De hogy milyen figyelemre méltó új törekvések hódítottak tért a színházművészetben, erről csak elfogult, vagy kevésbé elfogult beszámolókból, színes újságtudósításokból, híres előadások bizonytalan másolataiból alkothatunk képet. Nincs művészeti ág, mely elszigeteltebb, kiszolgáltatottabb, s bizony esendőbb lenne a színháznál. Ezért felmérhetetlen a jelentősége, ha néhanapján egy-egy idegen előadás, egy-egy nevezetes társulat, egy-egy művész üstökös elkerül hozzánk. Ilyenkor, mintha a fülledt szobában hirtelen kicsapná a szél az ablakot, a friss, kijózanító levegőben a bent levők egymásra is szigorúbb, vizsgálódóbb szemmel tekintenek.

Néhány évvel ezelőtt Peter Brook Lear királya, a Royal Shakespeare Company vendégszereplése, majd Gorkij Kispolgárokjának lenyűgöző előadása Georgij Tovsztonogov rendezésében készítette legalábbis elgondolkodásra színházi életünket. A Kispolgárok színpadra állítása a felületes szemlélő számára nem szolgált különös újdonsággal, hagyományos díszletek között, hagyományos ruhákban, pontos, realista játékstílusban közvetítette Gorkij darabját. Mégis elmondhatjuk, kevés ilyen rendhagyó, minden mondatában új hangsúlyú, kevés ilyen megrendítően eredeti értelmezésű előadást láthattunk, a lírai és ironikus ellenpontozás művészetének valóságos csodáját. Ott volt például Nyíl, a darab úgynevezett pozitív hőse, aki az eddigi előadásokban rendszerint erőt sugárzóan, csillogó tekintettel lelkendezett a jövőről, a győzelemről, mintha a jövő duzzadó piros alma volna, amibe habozás nélkül csak bele kell harapni. Tovsztonogovnál Nyíl a napi mozdonyvezetői munkától kimerülten, álmoságával küszködve ült a kanapén, a szeme minduntalan le akart csukódni, s ebben a meggyötört, félig álom, félig éber állapotban, alig hallhatóan, szinte befelé mondta el bizakodástól és életörömtől repülő monológját.

A Kispolgárok színpadi élménye után nincs mit csodálkozni, ha ettől kezdve úgy tekintettünk Tovsztonogovra, mint közeli baráttra, akit bár személyesen nem ismerünk, mégis szeretettel teli érdeklődéssel kísérünk útján, kíváncsian olvasva a Leningrádból érkező híreket újabb remekléseiről. Amikor megtudtuk, hogy vendégként megrendezi Gogol

Revizorát a budapesti Nemzeti Színházban, örömmel vártuk az eseményt, sejtettük, hogy korunk egyik legnagyobb színházművésze tartogat majd némi meglepetést számunkra.

Nem kellett más, mint felidézni Gondolatok a klasszikusokról című írását, hogy természetesnek tartsuk: Tovsztonogov nem elégedhet meg Gogol világának pontos és hű megelevenítésével, a cári Oroszország züllöttségének és bűneinek „leleplezésével”. A leleplezés szó gondolattársítása jelenidejűséget feltételez. Régvolt galádságokat, régvolt embereket, akiknek húsa már lefoszlott csontjaikról, legfeljebb exhumálni lehet. „Már feledésbe merültek az adóügyi felügyelők, a polgármesterek és a rendőrfőnökök – fejtegette Tovsztonogov Gorkij Barbárok című darabját elemezve. – Híre-hamva sincs már annak a vidéki Oroszországnak, amelyről Gorkij írt. Egy isten háta mögötti kis faluban olyan emberek élnek, akik számunkra már ismeretlenek, érthetetlenek és idegenek... Azt akartuk, hogy a nézők az előadásunkban ne csak a letűnt világot ítéljék el és nevéssék ki.” Vagy máshol: „A múltat tükröző előadásokban – amelyekben az emberek másképpen öltöznek, mint ma, más házakban laknak, mint ma – olyan gondolatokra kell találnunk, amelyek a ma emberében visszhangoznak...” És itt Tovsztonogov nem olcsó aktualizálásra, cinkos kikacsintásra, erőszakolt vagy könnyen kínálkozó párhuzamokra gondolt, hanem mélyebb összecsengésre, arra a más és más színű érzelmi és értelmi kapcsolatra, amely a klasszikus műveket az önmagába zárt tökéletesség esztétikai élményein kívül is

hozzáköti a különböző korokhoz.

Hova tűnt már a tizenkilencedik század gogoli Oroszországának sötét és félelmetes világa, a hagyma-, vodka-, bagószagú kisvárosi élet valósága, a cári hivatalnokok vérlázító visszaélései, az utcákat elborító szemét, bűz, a mindent maga alá gyűrő tudatlanság, brutalitás, korrupció rohadó tenyészete? Történelmi emlék egy irodalmi remekműben megkövülve. Tovsztonogov a konkrét helyzetek mögött az általános érvényűt akarta megragadni. Színpadi elképzelése arra a meggyőződésre épült, hogy a Revizor alaphelyzete nem kevésbé fantasztikus, nem kevésbé képtelen, mint Gogol megdöbbentő elbeszélése, Az orr, amelyben Kovaljov őrnagy orra önállósítja magát, s gőgös államtanácsosi egyenruhában hintón kocsikázik.

Hogyan lehet az – kérdezi Tovsztonogov (és már Belinszkij is ezt kérdezte) –, hogy olyan minden hájjal megkent, tapasztalt róka, mint a polgármester, a nyiszlett, pétervári úrficskát revizornak nézi? Hlesztakov silány kis lénye, nagyzolása, fellengős hazudozása olyan neveltségesen átlátszó, hogy csak a vak nem látja, kivel áll szemben. És éppen erről van szó. A bűnösöket a rossz lelkiismeret, a félelem annyira elvakítja, hogy fantomokat láttat a valóság ártalmatlan képei helyett. Tovsztonogov rendezésében fantasztikus méretűre növeli a rossz lelkiismeret képzelgéseit, s az eseményeket szinte a polgármester tudatának színpadán játszattja le. Ez a polgármester valóságos shakespeare-i hős, afféle kisvárosi III. Richard, akit megkísértenek a szellemek. Ennek a polgármesternek nem az a büntetése, hogy végül

megérkezik az igazi revizor, hanem, hogy fél. Fél minden ajtónyílástól, a számonkérő igazság lépteit hallucinálja, életének minden percében a Nagy Revizor közelgő batárját véli hallani. „Micsoda incifinci alakocska, a hüvelykujjammal szét tudnám nyomni” – mondja egy világosabb pillanatában a magát illető Hlesztakovról, és szét is tudná nyomni, ha valóban incifinci alakocskának látná, nem pedig sötét szemüveges, könyörtelen szörnyetegnek, akivé a nyegle úrficska a mi szemünk előtt is időnként átváltozik.

Tovsztonogov a bűntudat dance macabre-ját rendezte meg a Revizorból. Azt a megfoghatatlan szorongást váltotta képekre, amelyről a Revizor legzseniálisabb kritikusa beszélt. A Közönség szétoszlása egy új komédia bemutatója után című dialogizált művészetelméleti értekezésében. Az illető kritikus maga Gogol volt. „Ez amolyan gyülekezőhely – adta mondanivalóját az egyik néző szájába –, mindenünnen, Oroszország különböző zugaiból ideáramlottak a visszaélések, az eltévelyedések, az igazságot sértő kivételek, hogy egy eszmét szolgáljanak: nemes felháborodást, undort keltsenek a nézőkben sok-sok aljassággal szemben. Ez a benyomás még csak erősebb lesz attól, hogy a színpadra vitt szereplők közül egyik sem veszítette el emberi ábrázatát: mindenben érezni lehet az emberit. Ettől még mélyebben megremeg az ember szíve. És a néző, nevetés közben, önkéntelenül hátrafordul, mintha érezné, hogy a közelében van az, amin nevet, és állandóan résen kell lennie, hogy ne törjön be a tulajdon lelkébe is.”

Tovsztonogov Polgármestere (Kállai Ferenc

nagyszerű alakítása) a bűnös ember rettegését növelte kísérteties erőre. Mintha nem is volna teljesen jelen az eseményekben, a szeme befelé lát, tekintete mereven szögeződik a semmibe, vonalzóval lehetne meghosszabbítani irányát. Tele van kétségekkel, rossz előérzettel, még amikor belelovalja magát a fényes pétervári életről szőtt ábrándba, akkor is megőriz valami szűkölő bizonytalanságot. A megszégyenüléssel nem éri nagy meglepetés, tulajdonképpen csak az történt, amit várt.

Egy papírsúlyú Hlesztakov állt szembe vele (Szacsvey László), ez is az elképzelést szolgálta: minél jelentéktelenebb a valódi modell, annál démonibb a felelem torzítása.

Tovsztonogov Revizor-rendezésének azok voltak a legemlékezetesebb pillanatai, amikor a valóságos szituáció észrevétlenül átperdült a képtelenség groteszk birodalmába. Az embertestekkel valószínűtlenül telegyömösölt hintóban a züllött hivatalnok-farkasok és medvék olyan féltő gondoskodással, gyengéd érzelmekkel hajolnak a tejfelesszájú, részeg ficsúr fölé, olyan édesen dúdolják altatódalukat fülébe, mintha törékeny virágszál volna, akit meg kell oltalmazni az élet viharától.

Sajnos, a Tovsztonogov rendezte eredeti leningrádi Revizor-előadást nem láthattuk, így nehéz megítélni, hogy a budapesti Nemzeti Színház produkciójának egyenetlenségei közül mi írandó a más játékstílushoz szokott idegen társulattal folytatott közös munka nehézségeinek számlájára. A rendkívüli elgondolás, a

részletek kidolgozásának lenyűgöző szakmai tökélye ellenére sem lehettünk részesei olyan egyértelmű művészi élménynek, mint a Kispolgárok előadása esetében. Ahogyan egyes jeleneteknél elragadott a legapróbb mozzanatok árnyalatos kibontása, úgy más jeleneteknél ugyanez a gondosság átcsapott felesleges túlrészlékezésbe, s ezeken a helyeken alaposan megdőccent az előadás ritmusa. Nem egészen értettük, hogy amikor jutott elég idő kevésbé fontos színpadi pillanatok szellemesen pontos feltérképezésére, miért maradtak ki a kereskedők jelenetei, amelyek pedig alapvető dolgokat mondanak el a társadalmi állapotok szégyentelen brutalitásáról.

A színészi játékvezetés természetesen a szokásosnál erőteljesebben felfokozott satírikus felfogást követelt meg az alakításoktól, egyes szereplők azonban ezt összetévesztették a rikító, túlszínezett stílussal, mely oly sokáig volt honos színpadjainkon.

Barátokhoz nem illő udvariaskodás volna elhallgatni fenntartásainkat, amelyek persze nem törpítik el az örömteli tényt, hogy korunk színházának egyik óriásával találkozhattunk.

KOPASZ CSERESZNYÉSKERT

Az öregedő vidéki orvos, Dorn szavaival szólva „nem tudom, lehet, hogy nem értek hozzá, vagy megőrültem”, de Csehov sirály-jelképének szokásos értelmezésében mindig valami fellengzősen hamisat éreztem, szerénytelen költőiséget, amely idegen Csehov ironikus és szemérmes írói látásmódjától. Tanulmányainkban, színpadi emlékeinkben Nyina, a szenvedéseken, a mindennapok megpróbáltatásain, kudarcain megérett fiatal színésznő a Sirály, aki hótiszta, erős szárnyain az Igaz Művészet magasságába emelkedik, ahová a rutinos mesteremberek, de a tehetséges gyöngék sem tudják követni. Most a Madách Színházban, az Ádám Ottó rendezte Sirály-felújításban is, az első felvonás házi színpadán, Trepljov darabjának előadása közben, bő ujjú fehér ruhájában szárnyakra emlékeztető, kitárt karokkal, úgy jelenik meg Nyina Zarecsnaja, mint megtestesült irodalmi jelkép, légiesen és sugárzóan, éppen csak a glória hiányzik feje fölül.

Noha Csehov drámájának (saját műfaji megjelölésében komédiájának) valóban Sirály a címe, ez a jelkép többértelműen vonul végig a műben. Igaz ugyan, hogy könnyed hasonlatként először Nyina használja: „Engem pedig vonz valami ehhez a tóhoz, akár a sirályt...”, de a sértődött és féltékeny Trepljov helyezi a lelőtt madarat jelképként a lány lába elé: „Nemsokára ugyanígy megölöm magamat is.” Ez a halott madár adja az ötletet Trigorinnak, a termékeny és sikeres írónak,

hogy a sirályt a boldog és szabad Nyinával azonosítsa, s egy feltehetően melodramatikus hangszerelésű, közepes méretű novella hősnőjévé tegye. „De véletlenül jött egy ember, meglátta és unalmában elpusztította.” Két év múltán az elhagyott, meggyötört, tépett idegzetű Nyina így írja alá leveleit: a sirály. „Én sirály vagyok” – mondja a negyedik felvonásban a boldogtalan fiatal nő, s a mániákusan ismételt kijelentésben sok a Trigorin tollára méltó romantikus önsajnálát. Nem véletlen, hogy amikor az érzelmi és művészi megaláztatások ellenére megtalált hivatásáról beszél, ebben a minden érzélgős pátosztól mentes, gyönyörű, emelkedett vallomásban már ő is disszonánsán szenvelgőnek érzi a hasonlatot. „Én sirály vagyok... Dehogyan – javítja ki magát –, színésznő vagyok.” Trepljov, a magánéletében és irodalmi próbálkozásaiban meghasonlott kezdő író öngyilkossága előtt egy pillanattal még egyszer feltűnik a sirály-jelkép, otromba, torz vigyorral: az intező Trigorin kérésére kitömette a két évvel azelőtt lelőtt madarat.

A sirály-hasonlat számomra sohase cseng meghatóan. A dráma első részében Nyina inkább édes, elragadó libácska, aki kislányos naivitással rajong a híres művészekért, diadalszekérről, dicsőségről ábrándozik, s meglepve látja, hogy a művészet félistenei éppúgy sírnak, horgásznak, kártyáznak, nevetnek és bosszankodnak, mint más közönséges ember. Színésznő akar lenni, mert szomszédjukban híres színésznő nyaral, és mert a világon minden harmadik élénk és szép kislány színésznő akar lenni. De akkor lesz majd színésznő, amikor megszűnik libácska és megszűnik „elpusztított sirály” lenni, amikor

újra erősnek érzi magát, nem fél az élettől, hisz a hivatásában, s örömet okoz a játék, amikor harmadosztályú vasúti kocsiban, muzsikok közt utazik célja felé s keményen dolgozik, hogy egyszer valóban nagy színésznő váljék belőle.

Megvallom, a Madách Színház előadásában is nagyon zavart a humortalan, átszellemülten meghatott hang, mely az ifjú szépséget körüllejt. Piros Ildikó Nyina szerepében meghatóan hamvas. Meghatóan szép mosolya, meleg tekintete, sudár alakja, bájos mozgása meggyőzi a nézőt, hogy ennyi megható kedvesség minden férfit, fiataalt, középkorút, öreget egyaránt szerelemre lobbanthat. Csehov leányalakja azonban ennél sokkal összetettebb. A negyedik felvonásban az űzött, fizikailag és szellemileg kimerült, érzelmileg és idegileg megtépázott fiatal nő, a művészet mindennapos robotjában megérő művész, az elveszetten szerelmes asszony belső zaklatottságából Piros Ildikó (és a rendezés) szinte semmit sem érzékeltetett.

Ádám Ottó a színházi rendezőknek abba a típusába tartozik, aki saját személyével szerényen háttérbe húzódva, minden erőfeszítését arra összpontosítja, hogy az író művét megértően és alázatosan szolgálja. Az ilyen művészi magatartást manapság divatos nálunk lekicsinyelni. Önálló színházi alkotóművész az új terminológia szerint az, aki csupán megihlető nyersanyagként használja a drámaíró munkáját, s az írónak, még a legnagyobbaknak sem lehet szebb és magasabb feladata, mint hogy kőműves segéd munkásként téglákat adogasson a rendezés épülő

színházi katedrálisához. Most ezt mondják egyedül korszerű színháznak, most erről fúj a divatos szél, csak ebben az irányban loboghat korszerűen a hajunk.

Pedig valójában nem „új” vagy „rég” színházról, hanem a rendezők két alaptípusáról van itt szó. A beleérző, de személyében visszahúzódó egyéniségről és az önközpontúbb, alanyi művészalkatról. Hogy melyikük hivatott a korszerű színház megteremtésére, meddő ezen vitatkozni. Az írói mű mögé húzódva, újszerű, friss szemlélettel éppúgy lehet önálló, mához szóló színházművészetet teremteni, mint ahogy a „legszínházszerűbb” eszközökkel is lehet elavult nézeteket közvetíteni. Még akkor is, ha a rendező éppen csak hogy fel nem bukkan hol itt, hol ott a (jelzett) díszletek mögül, és ezt nem mondja: Kukucs! Itt vagyok Én, a nagy rendező, mint láthatják, telis-teli eredeti elképzelésekkel.

Persze nem véletlen, hogy nálunk az újszerű (vagy legalábbis nálunk újszerű) próbálkozások egyfajta „rendezői színház”, egyfajta színpadi avantgarde zászlaja alatt történnek. A lapos naturalizmus oly régóta nehezedett és nehezedik színpadjainkra, hogy az útkeresés valószínűleg szükségképpen a megmerevedett drámai és színjátszást formák tiszteletlen felrúgásával kezdődik. Mint néző, aki hosszú évek óta annyi, de annyi lázítóan haszontalan órát unatkozott végig különböző színházakban, magam is lelkes híve vagyok e reménykeltő tiszteletlenségnek, kritikusként azonban tiltakoznom kell az igazságtalan egyoldalúság ellen, mely bizonyos formákat kizárólagosnak, egyedül üdvöztetőnek

kiált ki.

A Sirályban Trepljov, az előítéletekkel teli rutin-színház ellen lázadó ifjú író is a formát támadja meg legelőször, a mesterséges világítást, a színpadi szoba három falát, melyek között a „szent művészet papjai” azt utánozzák, hogyan esznek, isznak, szeretnek, járnak az emberek, hogyan hordják kabátjukat. Az ő darabjában maga az egyetemes világszellem jelenik meg természetes környezetben, a sátán szeme vörös tűzben izzik a távolban és közben kénkö-szagot érzeni. A fiatalember indulatos kirohanását, s magát a fiatalembert is Csehov írta; saját drámájában, a Sirályban mégis a szoba három fala közé helyezi a történetet két felvonásban, pedig műve aztán igazán új hangot ütött meg kora színházi kórusában. Tudjuk, mekkorát bukott első bemutatóján. Csehov nemhiába mondatja el Trepljovval, kiből a gyakorlati írói munka, az önmagával való elégedetlenség gyötrelmei érlelik meg a felismerést: „Bizony, kezdek rájönni, hogy nem a régi vagy új formákon múlik a dolog...”

Nem a régi vagy az új formákon múlik a dolog. Nem az író- vagy rendező-centrikus felfogáson, nem konkrét vagy jelzett díszleteken, nem a lélektani vagy elidegenítő ábrázoláson, hanem az egyéni és korszerű látásmódon, művészi mondanivalón, mely közvetítésével a színházi ember ilyen vagy olyan eszközökkel, meggyőző tehetséggel kifejezi magát.

Bevallom, szeretném csattanós érvként és bizonyítékként idézni Ádám Ottó Sirály-rendezését a „divatjamúlt” másik színházforma védelmében, de sajnós, nem tehetem. Ádám Ottó ismét bebizonyítja, hogy

ragyogó színészpedagógus, a hamis hangok, a színészi önmutogatás szigorú színpadi inkvizítora – rendezése mégis bizonytalan körvonalú, homályos előadásba torkollik. Hiányzik az a bizonyos központi, uralkodó eszme, amely után annyi Csehov-hős sóvárog, és amelyet Csehov olyan fontosnak tartott művészetben és életben egyaránt. Dorn doktor is erre figyelmezteti Trepljovot: „Műveiben világos és határozott legyen a gondolat!” Ez a világos, határozott gondolat kitapinthatatlan a Madách Színház előadásában.

Ismét született egy-egy lenyűgözően bensőséges színészi alakítás, mint Huszti Péteré Trepljov és Mensáros Lászlóé Dorn doktor szerepében, melyeket méltatlan csak így futtában megemlíteni. Voltak, akik Huszti és Ádám Trepljov-elképzelésében hiányolták, hogy nem képviseli egyértelműen a fiatal nemzedék tehetségének megújító erejét. De hiszen Csehov ezt a kérdést sokkal összetettebben, ellentmondásokkal árnyaltan ábrázolta! Tehetséges író Trepljov? Miként Trepljov mondja Nyina tehetségéről: „Nehéz ezt eldönteni.” A darab, amit a házi színpadon bemutat, éppoly nagyot akaró, de durván ízléstelenül ripacskodó, mint Nyina játéka kezdő színésznő korában. És mégis van benne valami reményt keltő. A tehetség önmegvalósításához azonban erő és bátorság, ha úgy tetszik, egyfajta heroizmus szükséges. Ez hiányzik a sérülékeny, túlságosan érzékeny Trepljovból. Arkagyina és Trigorin sem az az üres féltehetség, akiknek ábrázolni szokás őket, és akiknek Tolnay Klári és Gábor Miklós is némiképp ábrázolja. Nagyra hivatott, jelentős tehetségek, valaha talán olyanok

voltak, mint Nyina és Trepljov, de megalázkodtak a siker előtt, behódoltak a kor elvárásainak. Csehov ellentétpárja, a két művészgeneráció tükörképének figyelmeztetése teljes. Mert Nyina és Trepljov előtt is ott az Arkagyina-Trigorin életút lehetősége, a rutin és a siker kipárnázott légkondicionált csapdája. Talán ez Csehov Sirályának legaktuálisabb intése.

KOPASZ CSERESZNYÉSKERT

Ha a díszlettel, amelyet David Borovszkij Csehov Cseresznyés kertjének vígszínházi előadásához tervezett, mondjuk, a velencei képzőművészeti biennálé gyakran oly különös, zavarba ejtő alkotásai között találkozom, valószínűleg nem könnyen szabadulok a képi látomás hatásától. Először úgy érzem, mintha orron vágtak volna, aztán a látvány szelíd kíméletlenséggel megmagyarázza saját jelentését: amit orrba vágásnak hittem, nem más, mint az irodalmi mű mondanivalójának, szimbolikus értelmének képzőművészeti megfogalmazása.

A virágoktól roskadozó május eleji cseresznyés kert fehér pompája helyett a kivágásra ítélt, lekopasztott, megcsonkított, halott gyümölcserdőt látjuk, a társadalmi jelképet, amely mint valami hevenyészve aládúcolt, alacsony óvóhely, maga fölött tartja a pusztuló nemesi élet szalonját, a fehér porvédő lepellel letakart, ormótlan bútorok körvonalait. Az ijesztő pinceerdő légvédelmi szirénák hangját idézi, de a tizenkilencedik század utolsó éveiből ott felejtődött egy fehér kerti hinta, amelyen talán még a ragyogó Jelena ringatta magát idegesen cigarettázva a Ványa bácsi vén topolyafái alatt. A díszlet a kiüresedett, túlhaladt életforma halálát sugallja, az élősdi osztály statikai bizonytalanságát. A jelképes kertről beszél, mely jelképes ágain tartotta a földbirtokos-jólét lehetőségét. A színpadkép, mintha Trofimov, a diák szavainak illusztrációja volna, az ébresztő szavaké, amelyeket a ház kisasszonyához intéz:

„...Ánya ... a maga nagyapja meg dédapja és a maga

összes ősei mind jobbágyok urai voltak, élő lelkeknek az igába hajtói...ennek a kertnek minden gyümölcse, a fák minden levele azokról a szegény emberi lényekről beszél, akik itt szolgaságban sínylődtek, nem hallja a hangjukat?”

A vendégként meghívott David Borovszkij díszlete tehát Horvai István rendezői elképzelésével egyetértésben, egyetlen döbbenetes képbe sűríti a Csehov-dráma eszmei tartalmát. Ha azonban a színpadkép már az első pillantásra önmagában mindent elmond az irodalmi alkotás lényegéről, minek eljátszani ráadásul a darabot is? A művészi gazdaságosság szempontjait figyelembe véve elegendő volna néhány percet adni a közönségnek, hogy elgyönyörködjék, avagy megbotránkozzék a színpadi látványon, s a modernségről alkotott nézeteinek megfelelően tapsoljon vagy fütyüljön, máris lebocsáthatnák a függönyt, és mindenki hazamehetne. Ez a színházi forma azonban nálunk egyelőre nem honosodott meg. Nálunk a díszlet mellé darab is jár. Sőt, a díszletben kell eljátszani a darabot. Mi több, a díszletnek – a még oly lenyűgözőnek is – olyannak kell lenni, hogy el tudják játszani benne a darabot. És itt kezdődnek a nehézségek a Vígszínházban.

A Ranyevszkaja szalon a csupasz fák ágain oly magasan lebeg, hogy akár egy légiparádé szemlélőinek képzelhetjük magunkat, s ennek megfelelően el is gémberedik a nyakunk. S mielőtt a lélektan sűrűjéből próbálnánk indokot lelteni a furcsa jelenségre, hogy az úri nevelésben részesült orosz földbirtokos család tagjai odafönt, a magasban miért hasálnak különös

előszeretettel az asztalon, miért ágaskodnak minduntalan a bútorok fölé, gondoljunk előbb az egyszerű, gyakorlatias okra: talán azért teszik ezt, mert máskülönben a nézőtérről nem lehetne látni őket.

A fennköltebb szellemek most jogosan mondhatják, a kritikus ne a nyakával, hanem a fejével érveljen. De a kritikus fejét is a nyaka tartja, ha ezt némelyek nem is nézik jó szemmel.

Miért beszélünk ennyit a díszletről, a dráma és az előadás elemzését háttérbe szorítva? Csupán azért, mert úgy éreztük, megbillent az egészséges művészi hierarchia, nem a díszlet szolgálta az előadást, hanem az előadás egésze rendeltetett alá a költői erejű, de színpadi funkciójában kétes értékű díszlet-elképzelésnek.

Horvai István rendezése, amikor a vélt modernség bálványának hódolva szétrobbantja a csehovi dráma külső formájában hagyományos, nyugodt térélményét, és valamiféle huszadik századi abszurd játékká „korszerűsíti” a Cseresznyés kert világát, egyúttal a csehovi dramaturgia lényegét is figyelmen kívül hagyja. Horvai nem az emlékektől zsúfolt, egykori gyerekszobában, nem a cseresznyés kert mentén, a nyárfákkal határolt szabad mezőn jeleníti meg a dráma szereplőit, hanem a téren és időn kívüli általános közegben, ahol nem húzzák az embereket az „elavult” realitás koloncai. A szereplők az erdő-pincéből és a szalonpadlásról, a tudatosan megbontott térben keresztül-kasul folytatják egymással párbeszédüket. Így aztán fel sem tűnhet, a látvány természetéből szükségképpen következik, hogy a párbeszéd valójában nem is párbeszéd, hanem

párhuzamosan futó vagy egymást keresztező monológok.

Csehovnál ez a kapcsolatnélküliség nem formai külsőség, hanem mély és fájdalmas emberi mondanivalót hordoz. Figurái látszólag párbeszédet folytatnak, de tulajdonképpen mindenki csak a maga belső panaszára figyel. Kérdezik egymást, de nem kíváncsiak a válaszra, válaszolnak, de nem a feltett kérdésekre, egymás szemébe mélyednek, de valójában nem látják egymást, hallgatnak, de valójában nem hallják a másikat. A panaszos magándallamok időnként összefonódnak, szikrák pattogzanak körülöttünk, azután megint szétválnak, majd találkoznak, s végül csodálatos drámai kórusművé egyesülnek az emberi esendőségről, a szeretett Oroszország társadalmi nyomorúságáról, a kételkedve is reményteljes hitről a világ jobbrafordulásában.

Annak a mindenáron komikus és elképesztő hatásokat vadászó, az embereket torz marionettfigurákként billegető eleven bábszínháznak, amely a Vígszínház színpadán mozgásba lendült, körülbelül annyi köze van a csehovi világképhez, mint egy frivol kuplénak Beethoven IX. szimfóniájához. Horvai István egymást követő három Csehov-rendezése mintha egyre távolodnék annak a szellemi magatartásnak valódi megértésétől, amellyel Csehov feltűnést és külön hivalkodást annyira nem kedvelő írói lényé forradalmasította a színházat. A Ványa bácsiban Latinovits Zoltán és Ruttkai Éva tündöklő alakítása még a belső emberi ragyogás fényébe fogta az előadást, a Három nővér rendezése már sokkal inkább a kuriózumokat kergette, s most a Cseresznyés kertnek, az író talán legegyszerűbb,

legmélyebb értelmű, sugárzó jelképű utolsó drámájának színre vitele már olyan elszántan hajkurássza a rikoltó érdekességeket, mint gazdasszony a levágásra szánt csirkéket.

Horvai István hadat üzent a Csehov-rendezések ódivatú közhelyének, s közben talán észre sem veszi, hogy az ódivatút csupán egy újdivatú közhellyel helyettesítette. A dohosan levendula illatú megállapítás Csehov színműveinek drámaiatlanságáról, unalmáról, melankóliájáról éppoly pontatlan a művészi lényeg megértésében, mint az up to date késztermék a csehov-i komédia újmódi fogalmáról. A Csehov-darabok egy része – így a Cseresznyés kert is – valóban a komédia műfaji megjelölést viseli. Ez a komédia azonban éppúgy nem vulgáris komédia, mint ahogyan nem is tragédia a hagyományos értelemben. Nem a cím alá nyomtatott műfaji meghatározást kell jól olvasni, hanem magát a darabot, magát a csehovi életművet. Nála mindig összefonódik a kiábrándult, sokat tapasztalt orvos tárgyilagossága a szelíd és fájdalmas iróniával, amellyel az emberekre, a világra tekint. Még legtragikusabb tárgyú írásait is átmelegíti humora, komikus történetei pedig elmondhatatlan szomorúságot árasztanak. Az ironikus látásmódtól megfosztott, sóhajtozó borongásnak éppúgy nincs köze az igazi Gsehovhoz, mint a szomorúságtól, együttérzéstől és reménységtől megfosztott, triviális komédiának. Csak a tragikus és komikus bölcs egyensúlyát tudomásul véve lehet szerényen és megértően közeledni az annyira szerény és megértő Csehov világához.

A Vígszínház szerénynek éppenséggel nem mondható Csercsznyéskert-felfogása a dráma szereplőit a különleges díszlet különleges élő dekorációinak tekintette. Ezért méltánytalanság volna az olyan kitűnő színészeken, mint Ruttkai Éva, Darvas Iván, Tomanek Nándor, Koncz Gábor, Béres Ilona, Halász Judit, Tahí Tóth László, Tordy Géza, Kútvölgyi Erzsébet, Egri Márta, számonkérni hóbortos alakításukat. Ahány figura, annyi mesterkélt ötlet. Ranyevszkaja, a finom érzésű földbirtokosnő, finom párizsi toalettjében egy fehér májú dajna hevességével teperi földre Trofimovot, a diákot. Igaz ugyan, hogy elhangzik a darabban egy mondat: „könnyű erkölcsű teremtés”, de ezt megsavanyodott, vidéki agglegény testvérébátyja mondja neki. Rajta az értendő, hogy a menthetetlenül szerelmes fiatal özvegyasszony mindenét könnyelműen feláldozza méltatlan szeretőjéért, akihez a birtok elárverezése után visszautazik Párizsba, s nem pedig az, hogy megpróbál leráncigálni minden útjába kerülő férfinadrágot. Sarlotta Ivanovna nevelőnő ezerszer unt, ócska bűvésztrükkjei vörös bugyogós varietés számokká „színesednek” berregő vekkerórákkal, csupán a műlovarnói mutatványok hiányoznak. Bár ezt az igényt is kielégíti a kényeskedő szobalány, aki szerelmi fellelkesültségében az inas hátán lovagol. Egyszóval nem unalmas az élet a patinás házban.

A legfrivolabb azonban mégiscsak a csúnya, szemüveges örök-diák ábrázolása, aki kétségkívül suta és patetikus alak, de tiszta és igaz ember, akivel Csehov saját halála előtt még reményteli üzenetet küld kortársainak a jövő csodaszépnek álmodott

Oroszországról. Trofimov mondja ki a gyönyörű mondatot, nem szánva a cseresznyéskert pusztulását: „Egész Oroszország a mi kertünk!” S Trofimov kiáltja a kis Ánya búcsújára („Isten veled, régi élet!”) a fejszék zuhogását túlzengő választ: „Éljen az új élet!” A raccsoló, handabandázó, ellenszenves fickó, akivé a szegény Trofimov változott a Vígszínházban, semmiben nem hisz.

Ennyire talán mégsem kellett volna Csehov Cseresznyéskertjét megkopasztani.

A MÚLT ÉS A JÖVŐ EMLÉKEI

Fénykép van előttem. 1947-ben készített színpadi fotó. Somlay Artúr a Jegor Bulicsov címszerepében. Posztó háziköntöst visel, vaskos, megereszkedett nyakán a fehér ing nyitva, arcán ott a titkos jel, hogy már szólították a halál névsorolvasásán. Mellette a fiatal Major Tamás, őszes parókában, rengeteg szakállal és bajusszal, reverendája hivalkodóan fénylik. Pavlin, a pópa szemmel látható megbotránkozással hallgatja a gazdag kereskedő istenkáromló beszédét. A zord Somlay mintha kifordított bal tenyerén tartaná érveinek láthatatlan épületét.

A magyar színháztörténet nagy pillanatainak egyikét merevíti elénk a villanófény, a felszabadulás utáni évek jelentős művészi és politikai eseményét idézi, Gorkij kései színpadi művének, a Jegor Bulicsov és a többiek című drámájának nemzeti színházbeli előadását, Major Tamás rendezésében.

Most, csaknem harminc esztendő múltán Major Tamás ismét megrendezte a Jegor Bulicsovot a Nemzetiben, Básti Lajossal a főszerepben, ő a régi, legendás bemutatón Bulicsov liberális, fecsegő vejét, Zoncovot játszotta. Azok, akik látták mindkét előadást, s alkalmuk volt összehasonlítást tenni, csalódottan szólnak e mostani felújításról. Az emlékek természetében rejlik, hogy az idő múlásával az értékek egyre értékesebbnek tetszenek, s ahogy távolodnak, fényesebbé válnak, akár a csillagok. Mi, akik csupán a nosztalgiáktól mentes, csillagtalan jelen idő józan világításában nézzük az új

előadást, talán kevésbé szigorúak, kevésbé indulatosak vagyunk. Ámbár az ilyen egykedvű fogadtatásnál Major valószínűleg jobban szívelné a felháborodott tiltakozást vagy az előítéletekkel dacoló elragadtatást, magyarán a szenvedélyes kritikai reagálást, amihez az utóbbi években hozzászokott.

Nehogy valaki azt higgye, Gorkij drámája fakult meg az idő múlásával. Major Tamás művészi érdeklődése, rendezői karaktere változott meg. Színpadi plakátfestő tehetsége, nyers ésszerűsége, egyre feltűnőbb viszolygása a lélektani pepecselés finom órásmunkájától, elidegenítette a Jegor Bulicsov klasszikusan zárt építésű, érzelmekkel, meghitt és sistergő hangulatokkal izzó világától.

Amikor Varga Mátyás hangsúlyozottan konzervatív díszlete elének tárul, a század eleji gazdag orosz kereskedőház falakkal körülvett szobája, ormótlan bútoraival, szinte kaján kíváncsisággal várjuk, hogyan mozgatja majd a könnyed díszletjelzések stílusához szokott rendező a valóságos kiterjedésű tárgyak között szereplőit. Hogyan szólalnak meg a figurák? Nyilvánvaló, az aprólékos gonddal berendezett szobabelsőben, a jellegzetesen szecessziós tárgyak között másfajta hangszínt, másfajta színészi ábrázolást követel a gorkiji „illúziószínház” írói atmoszférája, mint a Major által annyira kedvelt, általánosító cirkuszporond. Az előadásból azonban hamar kiderül, hogy Major nem akart vagy már nem tudott alkalmazkodni a saját művészi ízlésének kényelmetlen drámaközeghez.

A Jegor Bulicsov színpadi megelevenítését nehéz

elképzelné Gorkij egészséges érzelmessége, érdes lírája, a szánalom és a harag egymásba mosódó színei nélkül. A huszadik század történelmének nagy fordulópontján, az 1917-es forradalom küszöbén, a pusztulásra ítélt osztály monumentális képviselője, a tekintélyes Jegor Bulicsov kereskedő máj rákban meghal. Gyógyíthatatlan betegségének tudata a megvilágosodás állapotát jelenti számára, rettegéssel teli, hosszúra nyúlt pillanatot, amelyben ráébred egész harácsoló élete értelmetlenségére, a vallás vigaszának cinikusságára, környezetének haszonleső sunyiságára. A testi és lelki fájdalom, a közeli halál bizonyossága ijesztően tárgyilagos fénybe vonja hatalomra mohó osztályának bűneit, a szerzés szemérmetlen játékait, hozzátartozóinak alig leplezett önzését. Amolyan huszadik századi, tragikus hangszerelésű Volpone-szituáció ez, a forradalom előtti orosz valóság konkrét politikai viszonyaiba ágyazva a pénz reneszánsz komédiáját. Mindenki Bulicsov örökségére kacsint, mindenki a rubelek körül járja a táncot, Bulicsov azonban nem tetteti betegségét, valóban a halál markában vergődik. Gorkij nem tagadja meg szánalmát és együttérző tiszteletét ettől a pusztuló nagyvadtól, az egykori kicsapongások, tivornyák, medvevadászatok hőségétől, a maga és a világ nyomorúsága láttán megriadt beteg embertől. Az utolsó küszöb ez, mely előtt minden képmutatás leveti álarcát, s az igazi érzelmek mutatkoznak meg. Bulicsov számára, miután a hatalom, vagyon, tekintély elveszítette régi értékét, két emberi lény csupasz szeretete marad csak egyetlen vagyontárgyként, szobalány szeretője és

törvénytelen kamaszlánya ragaszkodása. És megmarad a meglevő társadalmi állapotok közeli összeroppanásának bizonyysága.

Major nem sokat törődik a gyöngédség és fájdalom meghittebb árnyalataival, a szeretet megrendítő és halk hangjaival, a lélek segélykiáltásával. Ő a fájdalmasan torz, világvégét harsonázó trombita-jelenetben van elemében, amikor a drága gyógyszerektől, tudós orvosoktól már mit sem remélő Bulicsov önironikus, síró-nevető, botránys tombolásában a nyomorúságos kis kuruzsló réztrombitájától várja a gyógyulást. Itt igazi remeklést láthatunk: az irodalmi anyag természete és a rendező egyénisége végre összetalálkozott.

Többen tűnődtek azon, hogy vajon Jegor Bulicsov figurája Básti Lajos színészi alkatához illő szerep-e. Ebben a rendezői felfogásban nehéz a kérdésre igazságosan válaszolni. Első benyomásra úgy tetszik, a kortárs nagy színészek közül külső és belső adottságra talán inkább Bessenyei Ferenc lenne az ideális Bulicsov. Bástinak van néhány megdöbbenően szép pillanata: ahogyan például kásaevés közben hirtelen megáll a kanál a kezében, maga elé mered, arcáról lehámlik a vidám szerepjátszás, az önámítás legutolsó rétege is, és farkasszemet néz a földöntúli tekintettel, amely a halálba szólítja. Ezek a pillanatok azonban ritkák, gyakoribb a rutin – magas fokon. Básti túlságosan is úri Bulicsov, inkább egy nyugállományba vonult cári katonatiszt képzetét idézi, mint a pálinka- és bagószagú, kásaevő kereskedőt. Az alsóbb néposztályból magát gátlástalan erővel felverekedett ember közönségességéből és

faragatlanságából szinte semmit sem mutat meg.

A légkörteremtő jellemábrázolás, a valódi emberi kapcsolatok visszfénye csak ritkán villan fel a színpadon. Néhány bensőséges perc a Surát elevenen és kedvesen alakító Bodnár Erika és Básti között, a királynői tartású, nemes mozdulatú szobalány-gazdaasszony: Zolnay Zsuzsa, a szerencséjét hinni alig akaró szélhámos trombitás: Gelley Kornél s az őszinteség zátonyára futó tejfelesképű hozományvadász: Felföldy László emlékeztetett leginkább Gorkij világára. Gobbi Hilda, Melanyija apátnő és Bulicsov kettőse, két nagyszerű színész magánszáma, csak éppen egy más színdarabból. A többiek a lehető legvegyesebb stílusban játszottak, kiagyalt karikatúrát avagy jellegtelen vázlatot illesztve a színpadi freskóba.

Az előadás befejezése, mintegy stílusparódiaként, az ötvenes évek sematizmusát idézi. Bulicsov agonizál. Kintről a forradalmi tömeg dala hallatszik. A Bulicsov szívének oly kedves Sura és Glafira, az elzuhant beteggel mit sem törődve, boldog kifejezéstelenséggel vetik ragyogó tekintetüket a napsütötte ablakon át a jövőbe, akár egy biztosítási plakát töretlen optimizmust sugárzó figurái.

Talán mégis azoknak lenne igazuk, akik e színpadi reflektoroktól csillogó jövőnél meggyőzőbbnek érzik a színházi múlt emlékeit?

BARBÁROK PENÉSZZÖLDBEN

Gorkij Barbárok című drámája egzotikus és veszélyes utazást elevenít meg a századelő cári Oroszországának egyik isten háta mögötti kisvárosába, a vadak földjére. Ilyen elmaradottságba süppedt kisváros vagy falu ezer és ezerszámra akadt akkoriban, ahol az emberi kapcsolatokat az ostobaság, a pletyka, az önzés, a brutalitás hínárja lepte be, ahol a helyi szállodában biliárdasztal és poloska egyaránt található, ahol a törzsfőnök, azaz a polgármester terrorizálta a bennszülötteket. Ezek a polgármesterek nem olvastak Gogolt, nem félték revizortól. Hatalmuk jelképeként csúf, oda nem illő oszlopokat építtettek házuk elé a járdára, de amikor az esőktől a városka hídjá leszakadt, nem siettek a kijavítással, mert az ő kezükben volt az átkelés. Leskelődés, hallgatózás, följelentés, korrupció. Csak a vodka demokratikus mámore oldotta a szesz általános párájába az ellentéteket.

Ebbe a civilizálatlan világba érkeznek intellektuális fölényük, erkölcsi igazságérzetük elegáns poggyászával a vasútépítő mérnökök, és mit sem törődnek a szentnek hitt, emberevő törzsi szokásokkal, társadalmi hierarchiával. „Ezek barbárok. Ezek törvényrontók. Ezek mindent ledöntenek, mindent összerombolnak...” – jajong a polgármester, aki személyében a barbárság jelképe lehetne. Rémülete azonban korai. A vasútépítő értelmiségiek feszengve, gúnyolódva, szégyenkezve, de hamar asszimilálódnak. Nemcsak a cinikus, iszákos Ciganov, de a fiatalabb Cserkun mérnök, a mindennel elégedetlen,

mindent megváltoztatni akaró erős férfi is feladja a harcot, s rövidesen mindketten belebonyolódnak a lehető legbanálisabb, kisvárosi szerelmi históriába, amely egy fiatalasszony értelmetlen halálával zárul.

A Vígszínház előadása, Horvai István rendezése ismét „modernizál” egy orosz klasszikust, kétségbeesett, konok válaszként a fennköltén unalmas, nehézkesen naturalista előadásokra, amelyek a gyászmisék megilletődött áhítatával celebrálják színpadra a nagy írók műveit. Horvai művészi indulata, dühös formai útkeresése teljesen érthető, sőt, mi több, rokonszenves. Az eredmény azonban a választás hamis lehetőségeit kínálja. Mert valóban elégünk van a tömjénszagú unalomból, de valljuk be, a kiagyalt, élettelen ötletek, a modernnek vélt „formabontás” unalma sem jobb. Sőt, a mindenáron való modernizálás erőfeszítése gyakran még inkább elidegeníti az eredeti művet, mint a beszentelt és irodalomtörténetileg hitelesített por.

A vendégként meghívott David Borovszkij festői díszlete – miként Csehov Cseresznyés kertjénél – ismét egy kézenfekvő irodalmi hasonlatot fordít le tehetségesen a színek és az anyag nyelvére. „Ezt a réges-rég eltűnt világot benőtte a moha és a penész...” – kiabálja az enyészet zöld növényzetével borított gyönyörű színpadkép, s a darab csupán hosszadalmas ráadásnak tetszik a képzőművészetileg már megfogalmazott élményhez.

Mintha békalencsével, hínárral és moszattal belepett felszínű tó mélyére néznénk, ahol régen volt életek, elsüllyedt történetek káprázatát vélnénk fölfedezni. A

hangok nagyon távolról, kissé összefüggéstelenül hallatszanak. A zöldes irrealitásban lebegő vízivilág, fura élőlényeivel nem sokban emlékeztet Gorkij nagyon is földi, emberszerető művészetére.

A Vígszínház előadása a nagy orosz író némiképp széteső szerkezetű darabját – saját műfaji megjelölése utal is erre: Jelenetek egy vidéki városból – erősen kurtított változatban adja. A rövidítések többnyire arra szolgálnak, hogy abszurd beszédfoszlányokká szaggassák a realista drámai helyzeteket, s a szövegek visszhangtalanul bugyborékoljanak a bomlás általános hangulati közegében.

Kihúztak a drámából néhány epizódszerepet is, amelyek valóban nem tartoznak szorosan a történethez, de szorosan hozzátartoznak a mű társadalmi mondanivalójához. Hiszen Gorkijnál a hányódó emberek, lumpenfigurák, kapzsi parasztok nem a háttér nyüzsgő egzotikumát szolgálják, hanem lényeges elemét jelentik a korabeli orosz valóság barbarizmusának. Kimaradt például Cserkunék szolgálojának valóban barbár konfliktusa, akit iszákos, züllött apja egy fél rubelért hozzá akar kényszeríteni egy durva parasztlegényhez. A felvilágosult Cserkun megvédi a félelmében kolostorba kíváncszó szobalányt, elbocsátja szolgálatából a legényt, s ez még csak nem is érti, miért követi el vele ezt az igazságtalanságot a mérnök úr. A paraszti sorból magát értelmiségivé felverekedő mérnök undorodik a barbarizmus durva megnyilvánulásaitól. „Nekem le kell számolnom a múltért az emberekkel, nagyon le kell számolnom. Bennem nincs sajnálkozás, nincs elnézés

azokkal a mohó és ostoba vadállatokkal szemben, akik az életet irányítják... És az engedelmeskedők erőtlensége felbőszít...” A szülői önzés nemcsak a kis szolgálót vetné rabszolgapiacra, a gazdag polgármester éppúgy terrorizálja gyermekeit. A húzás ezt az ellentétpárt fosztja meg társadalmi jelentésétől. De megfosztja az iróniától Cserkun kifinomult barbarizmusát is, amellyel érzelmi kapcsolataiban egyre lejjebb és lejjebb süllyed.

A konkrét társadalmi összefüggések mesterséges elszegényítésével az előadás hangsúlya természetesen a groteszk szerelmi melodramára helyeződik át. Az élet szokásos körtánca ez: mindenki másba szerelmes, mint aki őt szereti. Középen egy nagyon buta és nagyon szép fiatalasszony áll, Nagyezsda Polikarpovna; ragadozó virágként vonzza magához a férfiakat. A férjét megvető végzetes szépség híg regények álmvilágában él, s e regényekben az igaz szerelem mindig győzedelmeskedik, ha pedig nem, a hős vagy a hősnő elpusztítja önmagát. Ezzel a bűvösen következetes idealizmussal, ezzel a megindító és tiszta korlátoltsággal játszanak a vasútépítő urak, s ez a felelőtlen játék vezet az eszményi regényolvasó tragédiájához.

A színészek élő és beszélő dekorációként mozognak is penészzöld falként körülzáródó, csodálatos díszletben, Wieber Marianne jelmezei színükben határozzák meg viselőjük drámai jelentőségét. A színészekre jelentéktelenebb feladat hárul, hiszen az irányító elképzelés az előadás képi és hangulati összhatásának rendeli alá az emberi kapcsolatokat. Különös magánszámok egy különös világban. Benedek Árpád és

Mészöly Dezső fordítása hiába közvetíti elevenen a gorkiji szöveget, az egymásra nem rímelő monológokra szabdaltszövegtöredékek inkább valami divatosan sivár abszurd drámát idéznek, mint az eredeti művet.

Koncz Gábor vörös hajú Cserkun mérnökétől ilyen körülmények között igazságtalan volna számon kérni az eredeti konfliktust. Venczel Vera sem találhatott rá a szánalmassá és nevetségessé váló feleség emberi drámájára. Somogyvári Rudolf öniróniával, gazdag színészi tapasztalattal alakítja a mindenből kiábrándult, állandóan részeg mérnök figuráját. Szegedi Erika pompázatos vörös ruhájában, pompázatos asszonyiságával, a mélytüzű butaságot néha-néha humorral felvillantva, szoborszerűen játssza Nagyezsda végzetes alakját. Férje, az adóügyi felügyelő, Tordy Géza, fekete bőrkesztyűben, a rendezői felfogásnak megfelelően, torz lelkű, furcsa intrikusként bukkan fel hol itt, hol ott a díszletben; a reménytelenül szerelmes férj tragédiája nem fér ebbe a romantikusan ellenszenves képbe. Béres Ilona méltósággal visel egy nagyvilági, fátylas lovaglókalmat, Békés Rita egy szépen fésült, ősz parókát.

A fiatalok nem hordozzák a jövő ígérését, az idősebbek a barbár múlt fenyegetését.

A modernnek tetsző, hideg dekorativitás nem pótolja az emberi együttérzés és felháborodás örökké korszerű indulatát.

POLGÁRI LAKÁS ZONGORÁVAL

MUCSA, ANNO 1880

Ügyesen átszabott, összestoppolt, megfoltozgatott múlt századi komédiát mutatott be a Katona József Színház, Csiky Gergely Mukányi című társadalmi vígjátékát. Ünneplőre talán nem alkalmas, de hétköznapra megteszi, ha jobbra éppen nem futja.

A darab már új korában is viseltes benyomást kelthetett, nehézkes vonalvezetés, esetlen forma, szerény anyag, az elegancia lehelete nélkül. Az egész színdarabból a címe a legkifejezőbb: Mukányi, a mucsavidéki földbirtokos neve hangzásában hordja a gutaütésre hajlamos, parlagi szellem képzetét. Csiky Gergely a rangkórságot, a korrupcióval, pénzzel megvásárolt címek hajhászását, a kéz kezét mos láncolatára épült feudális közállapotokat gúnyolja ki, ám bár e gúnyban több az elnéző, joviális humor, mint a társadalomjobbító, dühös indulat. A mű nem tartozik Csiky legjobb munkái közé. Az agyonbonyolított cselekmény útvesztőiben elkeveredik az ember, a mesterkéltségek sokaságától megszédül, a szereplők tömegében, a keresztül-kasul szövődő kapcsolatokban alig-alig ismeri ki magát. Ezeken a szerkezeti fogyatékokon próbált segíteni Tarbay Ede átdolgozása, amikor a terjengős, sokszereplős darabot egy kamaraszínpadnyi markolásban szorította össze.

Kitűnő dramaturgiai érzékkel tömörítette, csoportosította át az eseményeket, a megkettőzött figurákat – drámai funkcióikat egyesítve – összevonta, s ahol szükséges volt, új párbeszédekkel, új jelenetekkel

tömörítette a hézagokat. Keze nyomán a vígjáték kerekesebb, áttekinthetőbb, egyszersmind naivabb és az eredeténél meseszerűbb lett.

A bohókás mese-jelleget Egri István rendezése még inkább fölerősítette. A színpadkép inkább egy mézeskalács-operett csücsöri álomvilágát idézi, semmint a múlt századi erkölcsrajz valamelyest is hiteles környezetét. A falusi udvarház valószínűtlenül dundi oszlopaival nem a korabeli Magyarország talaján áll, hanem az Óperenciás-tengeren túli bohózat-sziget papírföldjén. S ezen mit sem változtat a rendezői lelemény, amely az úrhatnám földbirtokos konkrét vágyálmaként megjeleníti a színen a görögdinnyéni papírmásé fejű Ferenc Józsefet, amint rendjelet tűz a hálósipkás, hálóinges Mukányi mellére.

Mukányi Bódog uram olyan nyilvánvalóan ostoba, olyan idétlen, kétbalkezes igyekezettel próbálja kicsikarni, megvásárolni a királyi tanácsos kinevezést, hogy csak a Ferenc József-i kormányzat bölcsességéről tanúskodik, ha még pénzért sem ad címet ilyen mucsai vízilónak. Mukányi a klasszikus balek, eszményi prédája a revolverező fővárosi újságíróknak, megvesztegetésekből élő főispáni unokahúgoknak. Póru járta előbb ébreszt szájalmat, mintsem ingert a nevetésre, Sinkovits Imre remek vígjátéki figurát teremt a harcsabajuszú, virágos mellényes, vértolulásos arcú vidéki polgárból, az ember valósággal szívébe zárja, s azt kívánja, menne be inkább a zsíros ebéd után lepihenni a hűvös szobába, minthogy rendjelért és a bohózáti hatásért érpattanásig erőlködjenek.

Az egész előadás komédiai igyekezetében van valami erőltettség. A rendezés, mivel igazi jókedvet nem tud kicsiholni a darabból, mesterségesen próbálja pótolni azt. Csasztuskákat idéző dalocskákkal, katonazenekarral, fidres-fodros ötletekkel s az íratlan vígjátéki törvények szerint felpörgetett felvonásvéggel. Az első részt lezáró, lázas színpadi sürgés-forgás a gyerekek kulccsal felhúzzható mechanikus játékaira emlékeztet, ahol a figurák gépies gyorsasággal tevékenykednek, verik az üllőt, húzzák a fűrész, rázzák a kolompot, míg csak a szerkezet le nem jár.

Sztankay István sima modorú, gátlástalan hírlapírója egy valódi ország valódi fővárosából érkezett Bohózatföldjére, Rajz János nyelvésze egy akadémiai pamfletből, tudós kollégái, az értelmetlenül handabandázó orvos-kóklerek Molière komédiájából, Máthé Erzszi intrikája a romantikus ifjúsági színművekből. Gobbi Hilda atanyos, ám kellemetlen öreg kékharisnyát alakít, az ő útlevele minden műfajban érvényes. Pápai Erzsinek, Császár Angélának, Sinkó Lászlónak és a többieknek soványka szerep jutott.

„Csiky Gergely... színdarabjának groteszk alakjai nemcsak saját koráról beszélnek, de sok mai jelenséget is eszünkbe juttatnak” – írta a Pesti Műsorban közzétett okos darabelemzésében a színház dramaturgja. Sajnos, nem eleget juttatnak eszünkbe. Mondhatnánk, szinte semmit sem juttatnak az eszünkbe. A Katona József Színház előadásának éppen az a baja, hogy a máig időszerű satirikus gondolat helyett valamiféle időn és téren kívüli, általános bohózati szellem jegyében fogant.

Pedig a Mukányi-dinasztia nem halt ki.

A mai Mukányi nem földbirtokos. A földeket felosztották. Királyi tanácsos címet sem adományoznak. Köztársasági formában élünk. Kitüntetések nem lehet pénzen venni. A kitüntetésekhez többnyire még pénzt is adnak. A karrierizmus lényege azonban nem változott.

OPTIKAI CSALÓDÁS

Egyre reménytelenebbül keresem, próbálgatom a különböző szemüvegeket, melyeken keresztül annyi jelentékeny tekintet igazi költészetnek, drámai remekműnek látta Molnár Ferenc Liliomát.

Amikor növendék koromban először került kezembe az édes-bús „külvárosi legenda”, meg sem fordult a fejemben, hogy olvasáshoz szemüveget is lehet viselni, így hát akkori tudatlanságomban a századelő jassz és kiscseléd romantikáját hamisnak, kínosan érzélgősnek találtam, humorát afféle fővárosi népszínműszellemességnek. Az ifjú magabiztosságban olyan csekély tények sem befolyásoltak, hogy a darab egykor fantasztikus diadalutát járt – Pétervártól New Yorkig, Párizstól Londonig, Shanghajtól Tokióig. Elképzeltem a ferde szemű japán Liliomot, amint azt mondja, természetesen japánul: „Bal kézzel sregem a tüdőre egy mejjpor a köhögés ellen.” De ez sem győzött meg.

Az értékelés optikai csodáival megismerkedvén, a magabiztosság természetesen hamar odalett. A Liliom azonban ma is ugyanolyan csalódást okozott, mint az első alkalommal. Bármennyire szeretném a hintáslegény és a kis cselédlány szerelmét megindító költészetnek látni, csak a „Ha megversz is, imádlak én, te drága, rossz apacslegény” könnyes vagányromantikát érzékelem. Társadalomrajzában a cselédszobák, ligeti bódék lakóihoz való jó szándékú, szeretetteljes leereszkedést érzem. A stilizáció mintha védekezés lenne az igazán mélyen nem ismert, át nem élt külvárosi valóság hiteles

ábrázolásának igényével szemben. „Legendától” kicsinyesség számon kérni a realitást.

S hol találjuk a Liliomban Molnár Ferenc káprázatos színpadismeretét? Az olyan darabok, mint az Olympia, a Játék a kastélyban vagy a Testőr, éppen a drámaépítő technika, a dialógus, a fölényes irónia elegáns tökélye miatt maradtak romlatlanok; a szenvtelenség konzerválta a forma mesterségbeli szépségét. A Liliom illusztratív életképeit a sós könny jobban szétmarta, mint a rozsda.

S amikor az olyan nagyra becsült mester, mint Kárpáti Aurél lelkesült tolla a Liliomot Goethe Faustjával méri össze, s Julikát Gretchenhez hasonlítja, zavarodottan kutatni kezdtünk a lexikonokban, monográfiákban, hátha írt Molnár Ferenc egy másik Liliom című darabot is, nem azt, amit mi olvastunk és láttunk a színpadon. De sajnos csak egy Liliom létezik. És több szemüveg.

A mostani vígszínházi felújítás rendezője Kapás Dezső, kettéosztott üvegű, kombinált szemüveget használ, amely alul mást mutat, mint felül. Az ilyen okuláré, bár nagyon praktikusnak tetszik, mégsem ajánlatos a színházi gyakorlatban. A Liliom túl érzelmes mesevilágát lehet megindultan elfogadni, lehet kívülmaradva elutasítani, csak éppen a kétféle szemléletet nem célszerű keverni. Kapás Dezső úgy szeretné átmenteni a Liliomot a mai ízlés számára, hogy tompítani igyekszik szentimentalizmusát, önuralommal megtartóztatja magát a vurstli-romantika, a verkli-boldogság, a ligeti karnevál olcsó kábítószerétől. A Liliomot azonban realista lélektani-társadalmi drámaként előadni nincs értelme. Erre található alkalmasabb

irodalmi alapanyag is. Lehetne sohasem létezett, tarka álmvilágot lehelni a színpadra, lehetne talán a játék varázsával édes bódulatot bocsátani a nézőtérre, melyben a valódi körvonalak elmosódnak. Tárgyilagos lélektani szerepépítéssel azonban képtelenség elhinni a verekedős, dörzsölt vagányról, hogy egy református lelkész erkölcsi megindultságával ujjongja világgá: gyereke lesz, s miután az elcsórt konyhakést nem sikerült rablógyilkosságra használni, önmagába mártva, hangosan búcsúzzék Zeller Júlia minden cselédtől.

Kapás Dezső komor és kihalt vurstlijában fásultan józan hangulat uralkodik. A képek szünetében a legújabb színházi konvencióknak megfelelően, cirkuszi zenebohócok vonulnak keresztül a nézőtéren, olyan unottan és gépiesen, mintha már a remélt ötszázadik előadásnál tartanának. A jelenetek kidolgozatlanok, céltalanul, belső és külső csattanók nélkül, esetlegesen félbehagyott szólamra sötétednek el.

A színészi alakítások a felemás, határozatlan rendezői elképzelésen belül – ha ilyen különválasztás egyáltalán lehetséges – találóak és elevenek. Koncz Gábor külső és belső adottságaival eszményi Liliom. Erről leginkább az első rész komisz és huncut, fölényes és jószívű cselédbűvölő vagánya győzi meg a nézőt. Az ingatag lélektani realizmussal megtámogatott érzelgőséggel színészi ereje nem birkózott meg.

Kútvölgyi Erzsébet főiskolai hallgató tiszta, szigorú Julikája mindenben ellentéte az eddigi édes, odaadó, ártatlan kiscselédcknek. Koraérett, asszonyosan bölcs, sziklakemény érzésű. Eszközei még nem elég színesek,

de minden hangja átélt és igaz. Alakítása inkább egy valódi parasztragédiába illenék, nem az álnaiv, tükrös illúzióvilágba. Dermesztően jó Tomanek Nándor züllött, sunyi Ficsurja, aki olyan alattomosan sündörög Lilioméék élete körül, mintha csak az alkalmas pillanatot lesné, hogy a Bűn, a Végzet, avagy a Romlás időzített bombáját észrevétlenül elhelyezze. A bekövetkezett robbanás után riadt elégedettséggel szemléli művét. Galambos Erzsike özvegy Muskátné körhintatulajdonos szerepében izgalmasan nyers, kültelkien közönséges. Egészséges temperamentumával végre behoz valamit a színpadra a ringlispilek és mutatványosbódék, a letűnt ligeti „szépművészet” vásári és mégis poétikus levegőjéből. Bilicsi Tivadar menyeyi rendőrfogalmazója földien sokat tudó. Egri Márta főiskolai hallgató Marikája kedves és mulatságos, bár kissé külsőségesen használja ki a „falusi kislány Pesten” népszínmű-komikumát, Balázs Péter a polgárosodó századelő remekbe sikerült gyorsfényképét adja a hordárból kávéház-tulajdonossá emelkedő jámbor Hugó szerepében.

Fehér Miklós nagyszabású körhintája, harsonás angyalaival, gipszparipáival, tarka léggömb-erdejével szégyenlősen bújik a tüllfüggöny mögé a háttérben, mint valami lenyűgöző, de fölöslegessé vált monstrum.

A HATTYÚ IS MADÁR

Amikor a színházak úgy érzik, hogy a közönség szíves érdeklődése alábbhagy, a biztos sikert hozó csodaszerkezethez folyamodnak: Molnár Ferenc színpadi varázsmasínáinak egyikéhez.

A Madách Színház sem fizet rá a régi, kipróbált módszerre. Elővette a Hattyú című vígjátékot, felhúzta a briliáns kis gépezetet, mely annyi év után sem rozsdásodott be, s a diszkrét muzsika hangjára előtáncolnak a múlt kopott aranyfüstű, de még mindig mozgékony marionettfigurái. Arisztokrata öntudattól dagadó kebellemel megjelenik az anyahercegnő, aki polgári nőhöz méltó, kicsinyes asszonvi praktikáival akarja leánya számára férjül megnyerni a kastélyban vendégeskedő trónörökösöt. Ellibben a szépséges hercegkisasszony, szűzi szívében az izgató, demokratikus felismeréssel: az élőlények között a házitanító még egy versenylónál is figyelemre méltóbb teremtmény. Kegyeskedik színre lépni egy valódi trónörökös is. S az egész magas rangú pereputtyot megleckézteti a férjfogási játszmában felhasznált csinos házitanító, aki úgy hajítja plebejus önérzetét a fenségek felé, mint az anarchista merénylő a bombát.

Maga Molnár Ferenc sem vette túlságosan komolyan a monarchikus szalonkonfliktust: szelleme ironikusabb és csípősebb volt ennél. De lekötelezte polgári nézőit, amikor bevezette őket egy igazi hercegi kastély falai közé, s ez akkor is megtiszteltetés, ha e falak vászonból, lécekből és enyvből készültek. S ami ennél is többet

jelentett: szarkasztikus tehetségével bebizonyította, hogy ezek a felsőbbrendűnek vélt, gögös lények semmivel sem emelkedettebbek a lipótvárosi polgároknál, közelről nézve a hattyú se sokban különbözik a libától.

Ez a felismerés ma már nem lep meg senkit, a színpadi varázsgépezet pontos, hibátlan működése azonban ma is ámulásra késztet. Pattognak a gunyorosra hegyezett párbeszéddek, virtuóz módon pereg a cselekmény matematikailag megkomponált koreográfiája, szellemes helyzetek szellemes helyzetekkel váltakoznak, mígnem a felhúzott szerkezet lejár.

Lengyel György finom érzékkel, értő ujjakkal nyúlt a kényes játékhoz, nem erőltette túl a rugókat, iróniával és eleganciával működtette a furfangos színpadi instrumentumot. A színészek élénk és mulatságos játékkal hálálták meg hatásos szerepeiket, természetes közegükként fogadtatva el a vívóleckéhez hasonlatos vígjátéki stílust.

Tolnay Klári – az özvegy hercegné – humorának meghitt és meleg tónusaival meghatározta az előadás színvilágát. Márkus László, beszédének idegenes dallamával, kimért szertartásosságával, az ostoba korlátoltság álarca mögé rejtőző jeges okosságával, kevés eszközzel formált pompás figurát a trónörökös karikatúrára csábító alakjából. Lázár Mária – a királyi fenség anyja – színpadjainkon régóta nélkülözött egyéniségének vibráló temperamentumát hozta a játékba. Hercegnői kettősük Tolnay Klárral időnként olyan frivolul hatott, mintha bankigazgatónék csevegnének

tejszínhabos csokoládéjuk fölött a Gerbeaud-ban. Pécsi Sándor kedvesen, rokonszenvesen keltette életre a világi hívságoktól visszavonult hercegi fivért, aki bölcsességével és emberségével minden érzelmi és dinasztikus bonyodalmat eligazít.

A fiatalok, Sunyovszky Szilvia és Balázsovits Lajos (a másik szereposztásban Bencze Ilona és Dózsa László) személyesíti meg a hercegkisasszony-házitanító párt; szépek, hamvasak, természetesek, csak mintha kissé túlságosan komolyan vennék lelküket. Hiányzik alakításukból a leheletnyi irónia, mely egyneművé tenné játékkukat a többiekével. Színes epizódalakítás Szemere Veráé, a hercegnő alázatos és szolgálatkész húgának szerepében. Némethy Ferenc a hercegeknél is arisztokratikusabb udvarmester.

Mialkovszky Erzsébet jelmezei a felsőbb körükhöz méltóan elegánsak, Köpeczi Bócz István díszlete hercegien pompázatos.

A néző hálás a színháznak a szórakozásért. A színház hálás a nézőnek a bevételért.

Molnár Ferenc, a színházak Szent Antala mindig segítségére siet a bajba jutottaknak.

SAS, KÉT FEJ NÉLKÜL

Nomen est omen. Ritkán érezhetjük a régi latin mondást helytállóbbnak, mint Franz Theodor Csokor osztrák író esetében. A bécsi Csokor szerb nagyapját még Cokorovićnak hívták, apja választotta a magyaros hangzású rövidítést. A különös összetételű név szinte sorsszerűen ruházta viselőjére elhivatottságát. Franz Theodor Csokor a soknemzetiségű Habsburg-monarchia szülötte volt, a megtagadott monarchiáé, s egész élete, jelentős írói munkássága jelképe lett a kelet-európai népek érdekellentéteken, nacionalista elvakultságon felülemelkedő testvériségének.

Ez a rendkívül rokonszenves, máig időszerű emberi és írói állásfoglalás fejeződik ki 1918. november 3. című drámájában is, mely a harmincas évek végén bejárta Európát. Magyarországra is elkerült: 1937-ben a Művész Színház játszotta. Most a Thália Színház mutatta be a színművet, a szigorú, tárgyias címet a csalogatóbb Isten veled, monarchiára változtatva.

Az eredeti cím történelmi fordulópontot jelez: 1918. november 3-án kötött fegyverszünetet az Osztrák-Magyar Monarchia Padovában.

Csokor klasszikus drámai helyzetbe sűríti a kétfejű sas birodalmának utolsó pillanatait, a végső összeomlás óráit.

A katonai lábadozókérdőházzá átalakított egykori alpesi szállodában, hótörleszokkal és süket telefonnal, a világtól elvágva, bútorokkal tüzelve és varjúlevessel táplálkozva húzódik meg a morvarchia hadseregének néhány tisztje,

mit sem tudván a világháborús vereség fejleményeiről, az egységesnek hitt hatalom széthullásáról. A hír váratlanul csap le rájuk. S itt, a kényszerű összeczártságban élő kis közösségben lejátszódik ugyanaz a felbomlási folyamat, mint odakint, az évszázadokon át vérrel és vassal összetartott, elnyomott és egymásnak uszított népek körében. A lengyel, magyar, szlovén, olasz, cseh, karinthiai, osztrák tisztek – jelképes képviselői nemzetüknek – végre kimutathatják igazi érzelmeiket.

Csokor ritka tisztánlátással határozza meg hősei osztályhelyzetét, az egyszerre elnyomott és elnyomó szerep kettősségét, mely vad örömmel üdvözli a nemzeti felszabadulást, és vad gyűlölettel akarja megakadályozni az elnyomott osztályok felszabadulását, s minden áron gátat kíván vetni az Európán végigsöprő forradalmi hullámnak. A nemesen naiv illúziók pusztulásra ítéltetnek. Az „oszd meg, és uralkodj!” elvének sárkányfogveteménye még sokáig kikel. A testvérháború, az értelmetlen öldöklés cseppet sem biztató perspektívájával zárul Csokor drámája, szomorú és sokat tudó figyelmeztetésként.

Az Isten veled, monarchia – bár látszólag a pszichológia ábrázoló eszközével építkező darab - alakjai mégsem hús-vér jellemek, inkább történelmi jelképek, nemzeti és osztály-magatartásformák megszemélyesítői. Személyes, emberi konfliktusként megelevenített történelmi tananyag felnőtteknek, melyre érdemes odafigyelni. Az elbeszélés hangja nélkülöz minden tudálékosságot és kioktatást, körültekintő, józan emberség hatja át, írói dallamának méltóságteli,

melankolikus a lejtése.

A legjobb akarattal sem állíthatnánk, hogy a Thália Színház előadása rátalált erre a hangra. Gosztonyi János rendezése valamiféle rosszul értelmezett teatralitás jegyében fogant, mely azon a színházi téveszmén alapszik, hogy az irodalmi anyag tartózkodó, álló jellegét mindenképpen „meg kell mozgatni”. Így aztán a rendezés a „drámaiság” érdekében valóságos zengő hadimarsot vezényelt a színpadra. A katonatisztekhez illő fegyellemmel visszafojtott szenvedélyek hisztérikus erővel törnek elő. A szereplők indulatukban nehéz tölgyfa asztalokat döntögetnek, hogy szavuknak nvomatékot adjanak. Székeket rugdosnak fel, könyvekkel, sőt székekkel dobálóznak, olyan vehemensen, hogy csak azért reszketünk, nehogy az ígéretes jövő előtt álló színészek kezük-lábukat törjék. Az utolsó képben a szállót találat éri, s a díszletfalak – a monarchia jelképes falaiként – a valóságban is összeomlanak. S mi, a detonáció ijedségétől éppen csak magunkhoz tért nézők, orrunkban égés- és porszaggal, ahelyett hogy Csokor drámai mondanivalójának végső kicsengésén gondolkoznánk el, azon tűnődünk, vajon hogyan is sikerülhetett a kitűnő Rajkai György díszlettervezőnek technikailag kiviteleznie a falak nyíltszíni leomlását.

A szereplők kevés kivételtől eltekintve színészi sztereotípiákat játszanak, az igényesség elszomorító feladásával. Harsányi Gábor, a fiatal színésznemzedék egyik legeredetibb tehetsége ellenszenves, ijesztő arcokat vág, s a német tiszt alakjának tolmácsolásában megismételi mindazt a több évtizedes közhelyet, mely a

német militarizmus fenyegetésétől, az SS-ek kegyetlenkedéséig bezárólag, beivódott a köztudatba. Ha netalán mégsem sikerült annyira megijesztenie bennünket, hogy teljesen elveszítsük humorérzékünket, felfigyelhetünk az ellentmondásra, hogy Ludoltz főhadnagyot állandóan úgy jellemzik tisztársai, mint aki sohasem emeli fel a hangját, mint akit még sohasem hallottak ordítani, s ugyanakkor nem vesznek tudomást róla, hogy a dráma második felében – resteltem leírni – Ludoltz főhadnagy szinte egyfolytában ordít. Lehet, hogy valami közeli akna becsapódása ártott meg hallásuknak?

Rátonyi Róbert, akinek kedves, mulatságos egyéniségét a nézők régóta szívükbe zárták, kétségbeesett küzdelmet folytat, hogy megszabaduljon fogalommá lett egyéniségétől. Olyan túlzóan tragikus és szenvedő, mintha bűnként terhelné lelkiismeretét a rengeteg nevetés és öröm, mellyel előző színészi életében nézőit megajándékozta. Az egyetlen női szereplő, a főiskolás Sáfár Anikó, az előadás első pillanataiban meghatóan törékeny, költői leányalakként suhan elő, a mesterségesen grand guignollá felkorbácsolt befejezésben azonban a némafilmek stílusában azt játssza el, mintha a svájci nevelőintézetből habos ruhában hazatérve látnia kellene, amint szüleit és hat kistestvérét az égő ház maga alá temeti, s gonosz emberek még szüzessége liliomát is letöréssel fenyegetik. A sokra hivatott Nagy Attila ősmagyar dúvadvadként a bajszát mozgatja. A mindig eleven Szabó Gyula nagy rutinnal játszik egy bőrkabátos forradalmár tengerészt.

Inke László, a darab talán legfontosabb szereplője az

osztrák ezredes figuráját higgadtabb és méltóbb eszközökkel közvetíti. A régi görögök hadászati könyveibe menekülő Radosin tüzérezredes a dráma kulcsalakja, az ő élete, az ő illúziója véget ért a monarchikus eszme széthullásával. Katonatiszthez illően, revolvergolyóval tesz pontot a felismerésre. A dráma másik emlékezetes alakja a bécsi zsidó ezredorvos, aki a kelet-európai népek összetartozását egyenrangúbb, demokratikusabb alapokon képzelel el. Orvosi szemmel nézi a nacionalista láz megújult támadását, melyen a kinin nem segíthet. Az előadás legszebb pillanata – vagy talán egyetlen igazán szép pillanata? –, amikor a távozni készülő ezredorvost alakító Szilágyi Tibor, érveiből kifogyva, s mintha erkölcsi pofont szándékozna adni, a beteg embernek kijáró gyöngédséggel megfogja a gyűlölettől tajtékzó német főhadnagy pulzusát.

Nem véletlen, hogy az Osztrák Köztársaság nemzeti ünnepén – mint a tájékoztatóban olvashattuk – nemegyszer Franz Theodor Csokor színművét adják elő. Ez az emberséges, bölcs szemléletű darab (melyet Kőváry György eleven és meggyőző fordításában hallhattunk), őszinte történelmi lezárással készíti nézőit.

A szerénység történelmi méreteken is kifizetődő. A népmesék tanúsága szerint sem vezet jóra a fennhéjázás, nem tanácsos a mindenkinek igazságosan járó egy fej helyett többet viselni. Ha a hétfejű sárkánynak is levágták mind a hét fejét, a kétfejű sas sem járhatott különül.

POLGÁR-OPERA

A Bella vígszínházi előadása után azon tűnődtem, milyen zavarban volnánk, ha magyarul nem tudó külföldinek kellene elmagyaráznunk a friss Szomory-
reneszánsz indítékát.

A darab történetét talán el sem mernénk mesélni. A szép hangú, gyönyörű polgárlány, aki grófi, csábítójától gyermeket szül, s a magas pártfogó révén az énekesnői karrier csúcsára hág, a siker eufóriájában ráébred, hogy a férfiak mind csak a testét akarták, neki pedig lelke is van. Feltámadó polgáröntudattal kikoszorúzza grófi kérését, gyermeke apját, szakít többi szeretőjével is, s visszatér balek, ám jóságos fogorvos férjéhez.

Szomory nyelvi varázsát szinte lehetetlen közvetíteni, az örökös felsőfokban tüzelő, lihegő áriák túlszűfolt, fellengzős pompája idegen nyelvre lefordítva, azt hiszem, nevetségesen hangzana. Hol az a fordító, aki vissza tudná adni annak az egy-egy gunyorosan földhözragadt szónak a hangulatát, mely ebből a parfümös, tikkadt szómuzsikából váratlanul kikacsint a nézőre, s ironikussá változtatja az elhangzottakat. Az ellenpontozás művészetének micsoda tökélye valósul meg Szomory szövegében! A magyar irodalom egyik legnagyobb humoristája ő. A Bella nem tartozik legsikerültebb művei közé, mégis, a színpadi dialógus groteszk csodáinak valóságos tárháza. Az olvasva modorosnak tetsző, szaggatott, szerkezet nélküli, pongyolán ismétlődő mondattöredékek az élőbeszéd lélegzetvételének ritmusára feszes és pontos szöveggé

rendeződnek. Szomory bizonyára nem látta, inkább hallotta a leírt sorokat. Drámai mondatait addig-addig ismétелgethette, forgathatta szájában, míg el nem olvadtak, mint a selyemcukor.

Mivel is érvelhetnénk Szomory darabja mellett olyasvalaki számára, akinek mindez a szikrázó nyelvi és szemléleti játék megközelíthetetlen marad, akinek csak a történet, a drámaszerkesztés, a figurateremtés beszédes. Persze a század eleji polgári milió írói megrajzolása is remeklés az első felvonásban, a pesti úrhatnám polgárság tűhegyes kritikája, ez azonban nem ellensúlyozza a drámai főtéma alapvető banalitását.

Képzeltbeli külföldinknek leginkább Schöpflin Aladár szavaival érvelhetnénk, vagyis annak beismerésével, hogy érveinknél erősebbek érzelmeink. Ő írta találóan: „Szomory minden művén van valami különös ragyogás, mely sohasem az anyagból árad, hanem az író lényéből. Elemezni ezt lehetetlen, de lehetetlen meg nem látni, olyan ez, mint mikor a szobába behozott növényen is érzik a napfény, mely rásütött.”

Ez a különös ragyogás, ez a láthatatlan napfény hiányzott a Vígszínház előadásából, Marton László egyes részleteiben remekül megoldott, de végül is molekulákra széthullott rendezéséből. Embertelenül nehéz dolga volt, mert a drámai helyzetek megteremtése, a figurák külső és belső felépítése ebben az esetben kevésnek bizonyult, egy dallamot kellett volna elkapnia, s azt végigzengetnie az egész színházi estén. Nyilvánvalóan ő is tudta, hogy a ritmus-érzéknek itt nagyobb a szerepe, mint az értelmezésnek; időnként egy-egy jelenetet, duettet, mint

valami bűgőcsigát, mesterien felpörgetett, az egész előadás ritmusvilágát azonban nem találta el. De nem találta el az őszinte érzelmeknek és az iróniának azt a kényes egyensúlyát sem, mely annyira jellemző Szomoryra. Darvas Iván például gróf Thuirein-Ernőffy szerepében a jellegzetes magyar arisztokrata figurák pompás karikatúráját játszotta el, de ebben a felfogásban teljesen érthetetlen, hogyan tudta a virágzó szép lányt testi-lelki szerelemre lobbantani.

Nem szerencsés a címszereplő kiválasztása sem. Halász Judit eleven tehetsége és humora sem tudta feledtetni az alkati idegenséget, mely Bella lényétől elválasztja. Néha az volt az érzésünk, mintha Bella nem létező aranyos és mulatságos húgocskája tréfából belebújt volna nővére nagyvilági ruhájába, s most még nem tudja, sikere lesz-e, vagy rápirítanak.

Gobbi Hilda a nagymamát játszotta lélegzetelállító temperamentummal. Talán ő és Tordy Géza sejtették meg leginkább, hogy alakításuk nem utolsósorban „énekes-technikai produkció. Ráleltek szerepük melódiájára, s azt stílusosan „végigénekelték”. Bulla Elma kitűnően elevenítette fel polgári tyúkanyóinak egyikét. Tahi Tóth László jó volt a félszeg, rajongó fogorvos szerepében, csak hogy ugyanezt a félszeg, rajongó figurát már nagyon sokszor láttuk tőle.

A Bella vígszínházi előadása láttán külföldink valószínűleg megállapítaná: hát igen, a szecesszió itt is divatba jött. A Szomory-reneszánszból semmit nem értene.

A SZÉPSÉG MONOTÓNIAJA

Az író mindig saját magát aprózza szét különböző figuráiban, de talán senki sem teszi ezt szemérmetlenebb ártatlansággal, naivabb kitarulkozással, mint a drámaíró Szomory Dezső. A most felújított II. Lajos királyban a rafinált stílusművész, a dekadens érzelmek mindent tudó költője oly bámész örömmel ölti magára a különféle történelmi jelmezeket, királyi köntöst, asszonyi bársonyokat, főúri mentéket, akár a kisgyerek, aki színházat játszik. A játék hevében még arra sem ügyel, hogy hangját elváltoztassa, király és királyné, főúr és bolond, pap és katona ugyanazon az emelkedett, mámoros Szornory-hangon beszél, mintha a lírai hasonlatok magas szesztartalma a fejükbe szállt volna.

A II. Lajos király esetében nehéz volna valóságos történelmi háttérről beszélni, társadalmi erőviszonyokról, noha a korabeli motívumok – némi romantizálástól eltekintve – szinte tanárosan pontosak. Ezeknek a hiteles motívumoknak azonban inkább csak hangulatkeltő szerepük van. A dráma időtlen költői látomás a törékeny királyi szerelmespár tragikus vergődéséről a külső hatalmi erők szorításában. A húszéves fővel ősz hajú Lajos király megriadt gyermek és koravén árnyék egyszerre, akinek csupán arra telik erejéből, hogy méltósággal zuhanjon a kikerülhetetlen pusztulásba. Az álmokkal és rémlátásokkal hadakozó koronás áldozati bárányok mögött véresen s a brutális önzéstől szétszaggatva rajzolódik ki a Mohácsra ítélt ország árnyéka. A kép festőisége lenyűgöző, a pátosszal teli

drámai dallam magasra ível, a szavak nagyzenekara a pianissimóktól a fortissimóig emelkedik, a hasonlatok költőiek, még költőibbek, majd legeslegköltőibbek, míg végül a szépség monotóniája elhatalmasodik, és mindent beborít.

Nincs szándékomban ironizálni Szomory pompázatos stílusán, képtelenül felcsigázott hasonlatain, jobban szeretem, amikor ő teszi ezt. Mert Szomory igazi írói nagysága és maradandósága azokból a műveiből szól meggyőzően, melyekben az öngúny ellenpontja oldja fel a káprázatos stílus modorosságait. A II. Lajos királyban még csak a visszfénye sem villan fel ennek a bölcs önismeretnek, a pátosz és a humor annyira sajátos kettősségének. A szépséget itt végzetesen komolyan kell vennünk, a lírai emelkedettség az agresszivitás méreteit ölti. Még a marcona katona, ravasz politikus Szapolyai János is – aki Dózsát tüzes trónra ültette, izzó vaskoronát nyomtatott fejébe, és a paraszttal húsát megétette – ilyen nyelven beszél: „tündérhajóm úgy zúg át a viharban, hogy árbocom forgácsot szór a holdra.”

Ádám Ottó, aki Hermelin-rendezésével bebizonyította, hogy Szomory művészetének kivételes értője, most a Madách Színház színpadára egy finoman cizellált, nemes pátoszú lírai játékot rendezett, az ironikus felfogás szikrája nélkül. Még Szapolyai tündérhajóját is gyengéd megilletődöttséggel kormányozza a mai nyersebb színházi, törekvések viharában. A történelmi színmű külsőségeivel a reménytelenség szorongásos vízióját közvetíti, afféle tizenhatodik századi magyar Godot-ra várva-t. Rendezői

törekvése mintha arra irányulna, hogy realitásként fogadtasson el egy álmvilágot. A szöveg belső lázai, a drámai építkezés szaggatott zenei ritmusa és a józan ésszerűség között azonban ellentét feszül, s az anyag és a megvalósítás igazi harmóniájára csak azokban a jelenetekben lel, ahol rátalál a félálom lebegésére. Így például lenyűgöző az utolsó kép feketében tartott, éjszakai székesegyháza, az oltárnál némán imádkozó, gyászruhás királynővel s a sötétségtől, halotti hűvösségtől megfélemlített udvarhölgyeánykák susogóra fogott, rémült csacsogása. Amikor a rendezés megkísérli, hogy a lírai hasonlatokkal túlhalmozott, a sok szépségtől szinte vértolulásos szöveget valóságos drámai dialógusokként fogadtassa el, a jelenetek belső hitele kérdéssé válik.

A szavak költészetének és a drámai jellemnek egybeolvasztása leginkább a címszerepet játszó Huszti Péternek sikerült, de ez nem csupán az ő tehetségének köszönhető. A jellem és nyelvezet ebben a szerepben találkozott leginkább. A költőlelkű ifjú király a humánus, az érzelmi nemesség, az áldozatkészség belső tartásával engedi át magát a mélybe húzó történelmi örvénynek. Az ő szájába adja az író saját művészi öntudatának szinte gögös megfogalmazását, a dráma alapmondatát: „nagyobb erő az, ami engem fölemel olykor, a végtelen egekbe... dúsabb erő a nyers erőnél ez – a képzelet.” Huszti riadt, tanácstalan, mégis erős érzésű alakot forrnál, aki olyan elveszetten és megalázóan bolyong saját királyi palotájában, mint szegény, árva rokon a gazdag házban. Feleségének anyás szerelmét is

váratlan kegyként fogadja, túlzó ajándékként, ami nem jár neki. Koravén fáradtsága, kisfiús gesztusai nem e világra való dekadens mesehőst idéznek.

A két főhős közül a vad és engesztelhetetlen Mária az erősebb egyéniség. Almási Éva tisztán és szárnyalóan kelti életre a veritékes álmoktól űzött ifjú királynőt, a büszke Habsburg-lányt, de a szöveg zenéje időnkint felragadja valamiféle általános tragikai hangvétel magasságába. Juhász Jácint remekül talált rá a szöveg és szenvedély belső dinamizmusára Tomory Pál szerepében; nem szavakat játszott, hanem egy mindennel dacoló fanatikus akaratot. Koltai János nem tudott megbirkózni Szapolyai lehetetlen alakjával. Maga a kiélezett drámai tétel is eléggé gyenge lábon áll: az író Szapolyaira hárítja a történelmi felelősséget a mohácsi tragédiáért. Mindez regényesen motiválódik a vad szerelemmel, melyet, a darab szerint, az erdélyi vajda a királynő iránt érez. Szapolyai a király halála után valóban megkérte Mária kezét, de ennek a politikai sakk-húzásnak vajmi kevés köze lehetett a romantikus érzelmekhez. Ráadásul az írói szemmértékvesztés, mely Szapolyait összetéveszti egy rózsás szavú trubadúrral, szinte megoldhatatlanná teszi a színészi feladatot.

A többiek a szokatlan színpadi nyelv és a szokványos színészi felfogás ellentétével küszködtek.

Szinte Gábor dekoratív színpadképei, Mialkovszky Erzsébet egyszerűség fényezésével megtervezett ruhái, Petrovics Emil zenéje – különösen a megejtő tisztaságú, gyermeki szomorúságú Mária-dala – az előadás művészi értékét emelték.

Ha a II. Lajos király előadása nem ébreszt valódi szenvedélyeket, csupán beletörődő elismerését az elénk táruló lírai ötvösmunka finomságának, ezért ne az író, a rendezőt vagy a színészeket okoljuk, sokkal inkább saját berozsdásodott érzékenységünket, mely egyre kevésbé reagál az egy húron zengő, elvont Szépségre.

SZOMORÍTÓ VÍGSÁGOK

Az igazán tartalmas vígjáték alján mindig leülepedik némi fel nem oldódott keserűség. Az igazán jó vígjáték-előadás után, érzéseket és idegeket felbolygató nevetés nyomán mindig reánk telepszik egy leheletnyi szomorúság. Ez így természetes, hiszen az igazi irodalom és az igazi színház mindig súlyosabbat közöl a világról három felvonásnyi röpke tréfánál.

Annak a szomorúságnak azonban, amely Szép Ernő Vőlegény című vígjátékának Madách Kamara Színház-i előadása után elfogott bennünket, sajnós, az égvilágon semmi köze nincs a fönt említett nemesebb eredetű szomorúsághoz. Nem mintha Szép Ernő bűvös-bájos kis komédiája a nemtelen irodalmi alkotások sorába tartozna. Talán nem állítható a világirodalom legmélyebb remekművei mellé, de azért remek ez is, a maga hamiskásan szerény, tüntetőén bohó módján, a három felvonás ironikus szóörvényével.

A történet az első világháború előtti Pest mindennapos históriája. A lecsúszott, link családapa szép lánya vőlegényt keres. A lecsúszott, link vőlegényjelölt hozományt keres. Hozomány nincs. Érző szív van. Hozomány nem is lesz. Egy helyett azonban két érző szív lesz. A mese csak ennyi, de mindezt mintha egy szédületig pergetett, színesre festett bűgőcsiga zenélné el, mulatságos, mámoros kis játék. Nincs nagyképű tanulság, sem fontos társadalmi mondanivaló. Mégis, a bolondos ricsajból szemérmes suttogással kihallatszik a költői panasz a felfordult polgári világ felfordult erkölcsi rendje

felett, ahol pénzért veszik a lányt, és árulják, mint almát a piacon, ahol a nagyvilági gavallérokat majmoló, rongyos zsebű apa repes, amikor lánykáját a demi-monde-lét kétes parfümje lengi körül, s az erkölcsös fohászokat siránkozó anyába egy ajándék mellű beléfojtja a sopánkodást. Ez a boldogan elzüllő, könnyű kis világ jócskán megérett már a háborúra, amelynek eljövételében éppúgy nem akar hinni, mint egy későbbi nemzedék saját világháborújának előjeleiben.

Egyszóval, volna itt elég ok arra a bizonyos irodalmi jellegű, nemes keserűségre is, ha nem nyomná ezt el egy másfajta csüggeteg érzés. Micsoda rosszindulatú varázslat zavarhatta össze a dolgokat, hogy a tüneményes színdarab-pergettyű, a szellemes és tehetséges fiatal rendező: Szirtes Tamás és a pompás színészegyüttes: Psota Irén, Garas Dezső, Schütz Ila, Haumann Péter, Bencze Ilona, Káldi Nóra, Csűrös Karola, Körmendi János, Tímár Béla, Gyenge Árpád találkozásából ilyen zajos, vásári félreértés született? Zajos és vásári – egy komédia színre állításánál nem feltétlenül elítélő jelzők. Ez a zaj azonban nem igazi, szívből jövő vidámságot harsog, a vásári ponyván filléres, műanyag gegeket árulnak.

Próbálom utólag visszakövetkeztetni a folyamatot, hogyan lendülhetett működésbe az erőszakolt nevetetésnek e serény gépezete? A rendezőnek az előkészítő stádiumban feltehetően nem a jellem, a jellem kibontása járhatott eszében, nem a színpadi ember és szituáció közötti viszonyban elmélyülve kutathatta a humor forrását, hanem ezektől teljesen függetlenül

vehette számba hatásosnak vélt ötleteit. Miként a háziasszony készít figyelmeztető feljegyzést másnapi bevásárlásához: egy kiló cukor, kis csomag piros paprika, egy üveg ecet, öt deka bors stb., úgy sorakozhattak egymás után a kitalált gegek fűszerei is: Garas szájába a meglepetéstől bennszorul az alma, Psota kiskulcsai a szemüvegére akasztva s a többi.

Hasonló indítékokról árulkodik a színészi munka is. Psota Irén például nem számalomból, humorból kevert együttérzéssel közelítette meg a címírástól, családi gondoktól elgyötört polgári anyalúd figuráját, szemmel láthatóan inkább a praktikus megoldás foglalkoztatta: a kerge rohangálás közepett hogyan dobálhatja minél groteszkebbül a bokáját? S a másik nagy komikus tehetség, Garas Dezső is megelégedni látszott a takarékos megoldással, hogy a Régi idők focija című filmből kölcsönvette Minarik mosodás tömött bajuszát. Elvégre a saját bajusza. Jellegzetes bajusz-fazont kitalálni, a filmtörténet tanúsága szerint, nem lebecsülendő dolog. De ha Chaplin ennyit fedez csak fel az emberábrázolásból, legfeljebb új bajuszdivatot teremt, esetleg egy nemzetközi borbélyverseny díját nyeri el. Ez azonban a fodrászok évkönyvének lapjaira kíváncozna, nem a filmtörténetére.

Egyedül talán a bohém és számító vőlegényjelölt fogászt alakító Haumann Péter nem feledkezett meg a régi, jól bevált tapasztalatról, hogy a színészi alkotásnak az embert jellem, az emberi érzelem és az ezt kifejező magatartás a valódi nyersanyaga, nem pedig a különböző meggondolásokból született, külsőséges ötletek élettelen

halmaza. Mivel megtalálta az embert, megtalálta a játék hiteles ötleteit is; még a legképtelenebb, legtúlzottabb gesztusait is örömmel fogadtuk el.

Valójában nem sok értelme volna ilyen hosszan beszélni egy színpadi félreértésről, ha ez a félreértés nem hordozna általánosítható vonásokat, s nem bukkanna mind gyakrabban elő, elsősorban a fiatal rendezők munkájában. Néhányan közülük, még a tehetséggel megáldott szerencsések is, mintha idült ötletmérgezésben szenvednének. A meghökkentő ötleteket, erőltetett kitalálásokat összetévesztik a művészi eredetiséggel. Ez utóbbi pedig egészen más rétegekből táplálkozik, a világlátás, az önálló gondolkodás, az emberi megértés és részvét mélyébe nyúlnak le gyökerei. Még a vígjátéknál is.

A MURÁNYI FALÓ

Móricz-drámaciklust tervez a Madách Színház.

A hírt örömmel vettük, bár a nyitányként bemutatott történelmi vígjáték, A murányi kaland láttán lelkesedésünk ijedelemmé változott. Ha így folytatják, még azokat is sikerül meggyőzniük, hogy Móricz Zsigmond csak regényírónak óriás, a drámái művészetével azonban szerencsétlen frigy kötötte össze, akik ez utóbbinak az ellenkezőjét szeretnék hinni.

Móricz Zsigmond nevének robusztus irodalmi tekintélye trójai falóként csempészte a Madách Színház színpadára A murányi kaland modernizált változatát, melynek belsejéből bájos népszínmű, cukros operett, mentegomboktól csörgő történelmi anekdota került elő. Mindezt beletörődő kézlegyintéssel intéznénk el, mérgünket bőszebb ellenségekre tartogatnánk, ha nem akarnák velünk mindenáron elhitetni, hogy amit látunk, nehézveretű művészet, a derűs történelmi dráma ihletett pillanata, s hogy a mai táncdalok ritmusára toppantgató, helyre menyecskék ringó szoknyája mögül kellőképpen nem értékelt, irodalomtörténeti mélységek villannak elő.

Lengyel György rendező, aki nem csupán okos szerkezeti tömörítéssel, de elegáns operettesítéssel hangszerelte „maivá” Móricz nem véletlenül nem játszott vígjátékát, az 1933-as Nemzeti Színházi bemutató két kritikustekintélyére, Kárpáti Aurél és Schöpflin Aladár elismerő véleményére hivatkozik egy nyilatkozatában.

Schöpflin kritikáját bárki megtalálhatja válogatott tanulmányainak gyűjteményében, s igen pontosan

kiolvashatja belőle, milyen kilátástalan harcot vívott az író a színpaddal, amikor a könnyed anekdota cselekményébe próbálta sűríteni a súlyos és bonyolult történelmi viszonyokat, „mintegy átmetszetét akarta adni az egész kornak, amelyben az anekdota lejátszódott”. A szerelemmel bevett vár históriájában a murányi várúrnő, Szécsi Mária és a császárpárti füleki kapitány, a későbbi Wesselényi-összeesküvés szervezője, a daliás Wesselényi Ferenc, a két főszereplő „csak a vége felé találkoznak, és akkor sincs közöttük konfliktus lehetősége. Mind a ketten ugyanazt akarják, legfeljebb némi politikai ellentét van közöttük, melyet Mária helyzetét ismerve, alig tekinthetünk komolynak. Ez arra kényszeríti az író, hogy a másodsorban álló dolgokat hangsúlyozza ki, a háttérrel vesse előtérbe – a drámai egyensúly nem lehet szilárd. A téma merevnek bizonyul az író számára, erőszakolni kell és mégse hajlik.”

Mi az, amit Schöpflin mégis szeretettel védelt? A murányi kalandban? A Horthy-korszak magyarkodó, úriasszonyos, patetikus divatjától elütő, reálisabb móríci történelemszemléletet, a bátorságot, amely nem félt a „kardos, páncélos magyar Pallasz Athénét” esendő, gyöngye asszony személyné lefokozni s a főurak brutális anyagiasságát, duhajságát, durvaságát merészelt a maga pőreségében ábrázolni. A részeges, pénzéhes, asszonyfaló Illésházyról szólva félszegen felteszi a kérdést az egykori kritikus: „ki tagadhatja, hogy ilyen is lehetett a 17. század magyar főurai között?” „Ilyen is lehetett” – milyen örökéletű, ismerősen hangzó kritikusi szóhasználat...

Ha Kárpáti Aurél és Schöpflin Aladár a nyilvánvaló bukás ellenére is kiállt Móricz Zsigmond mellett, ez abban az időben irodalmi és politikai – ha úgy tetszik: irodalompolitikai – tett volt. Elég egy pillantást vetni a Nemzeti Színház 1932-33-as évadjában bemutatott magyar darabok listájára, láthatjuk, Móricz neve milyen magányosan árválkodik a kor „hivatalosai”, Herczeg Ferenc, Somogyvári Gyula, Voinovich Géza, Pekár Gyula műveinek szellemi koszorújában. Gondoljuk csak meg, milyen megdöbbentő tisztasággal és idegenséggel hangozhattak fel ezen a színpadon A murányi kaland eredeti zenei betétei, Kodály Zoltán dalai.

A Madách Színház előadása, Lengyel György rendezése jó szándékú kísérletet tett, hogy Móricz e kevésbé ismert darabját a mai színpadra átmentse, s a mai néző szemének és fülének élvezetessé tegye. Amikor Papp Zoltán, hol a kor népzenejétől és udvari muzsikájától, hol pedig az édeskés operett és a hazai táncdalfesztiválok dallamvilágától ihletett zenéjének felhasználásával, dalos-táncos, bohó játékká alakította A murányi kalandot, bizonyára nem gondolta, hogy ezzel éppen a vígjáték erényeit: reális, nyers történelemszemléletét, társadalmi igazságát szorítja háttérbe. Igaz ugyan, hogy Lengyel színpadán is elhangzanak Wesselényi drámai mondatai a háromfelé tépett Magyarország sebeiről, a főúri osztály felelősségéről: „Nézzen körül... ebben a megszaggatott kis országban. Mindenütt nyomor és ínség... Keleten, nyugaton, délen és északon, mindenütt ellenség...szét vagyunk szabdalva, és az urak élnek, mintha semmi lőtt

volna...Ki-ki a maga hasznát és örömét keresi... Rablani és tobzódni?...evvel nem tartjuk meg az országot.” Röviddel az itt elmondottak után azonban Wesselényi bokázik egyet-kettőt, délceg, hódító mosolyt ölt, és szívtipró bonvivánként szerelmes dalra fakad. Nem tudjuk, sírjunk-e vagy nevessünk inkább. Persze az utóbbit választjuk.

Nehéz eldönteni, hogy a Madách Színház A murányi kaland előadásával milyen feladatot teljesít. Móricz drámaírói erejéről nem győzi meg a nézőt; ehhez más darabot kellett volna választani. Igazán nem is szórakoztat, hiszen az előadás folyama lassúdan csörgedezik. Tánc- és énekszámok nem ahhoz a közönséghez szólnak, amely Móricz nevéért jött be a színházba. A móríci történelemábrázolás egykori merészsége népszínműves kedéllyé hígult.

Hogy az előadás milyen megpróbáltatások elé állítja nagy tehetségű színészeit, erről legszívesebben már nem is beszélünk. Sztankay Istvánnak Wesselényi az első szerepe, amióta a Nemzetitől átszerződött a Madách Színházba. Nem hinnénk, hogy ezért a lehetőségért érdemes volt megtennie azt a néhány sarkot, ami a Hevesi Sándor teret elválasztja a Lenin körúttól. És Tolnay Klári érett, nagyszerű művészetét ilyen ropogós főköttőjú szakácsné-epizód-szerepben kótyavetyélni, milyen elszomorító pazarlás! Tolnay a csípős nyelvű menyecskét is bölcs kedvességgel, művészi méltósággal adja, Sztankay is felülemelkedik iróniájával a bonviváni szerepkörön. Almási Éva Szécsi Mária is bájosan finom, okosan tartózkodó, mégis inkább sajnáljuk őket s

a többieket: Psota Irént, Zenthe Ferencet, Dégi Istvánt, Káldi Nórát, Dózsa Lászlót, Körmendi Jánost, Horesnyi Lászlót.

Lengyel György fentebb említett nyilatkozatában Móricz Virágnak Móricz Zsigmond szerkesztő úr című könyvére hivatkozik, annak megidézésül, milyen gonddal formálta az író ezt a vígjátékot, bizonyára így volt. Nem tehetek róla, de mégis Móricz Virág egy másik kitűnő könyvének, az Apám regényének ide vonatkozó sorai járnak egyre az eszemben: „December elején prolongálta a leányfalusi váltót a Kisipari banknál, a »Nyugat« váltókat a Belvárosi Takaréknál, és míg két hétig minden nap a Murányi kalandon dolgozott, nem bírt aludni a »Nyugat« túrhetetlen bajai miatt.”

A murányi kaland kissé erőltetett vidámsága mögül az anyagi bajokkal emberfölöttien hadakozó nagy író alakja sejlik fel, aki a váltók szorításában, álmatlanságtól és fejförcstől gyötrötten, a gyors anyagi sikerrel kecsegtető színpadtól várja a „Nyugat” megmentésének, családjá eltartásának, a leányfalusi vízvezeték gondjának megoldását, a lélegzetvételnyi szabadságot, amelyben továbbíthatja a Boldog embert vagy a Tündérkert folytatását.

POLGÁRI LAKÁS ZONGORÁVAL

Zongora. A polgári lakás lelke, a polgári életforma büszke jelképe a két háború közötti időszakban. Ma úgy mondanánk; státus-szimbólum. Talán így mondta volna Kardos úr is, Zsolt Béla színdarabjának hőse, a Nemzeti Drogéria tulajdonosa, ha ismeri e tekintélyes kifejezést. Abban az időben azonban drogisták és újságírók – még olyan ragyogó újságírók, mint Zsolt Béla is – egyszerűbb és szerényebb nyelvet használtak. A zongora, amely osztályöntudatot sugározva ott terpeszkedik a hámszobás, sötét, udvari lakásban, a zongora, amelyből a Für Elise ügyetlenül kalimpált dallamánál több muzsikát nem tudnak kipréselni, maga a fennhéjázó értelmetlenség. Olvashattunk primitív néptörzsekről, amelyekre természeti kincseik jóvoltából, egyik napról a másikra, a civilizáció dolláresője hullott. Ott hivalkodtak a legmodernebb hűtőszekrények, meseautók, Rolls Royce-ok, Cadillacek a bambuszkunyhók mellett, az őserdő párájában, csak éppen hiányzott az elektromosság, amelybe kapcsolva a szuperhűtőszekrény hűteni képes, hiányoztak az utak, amelyeken a szuperkocsik száguldnak. Ilyen tragikomikusain céltalanul álltak a soha vagy csak nagy ritkán felnyitott tetejű zongorák, a kispolgári rögeszme háromlábú háziállatai, a nyomort és a feltörni vágyás verítékét párázó erzsébetvárosi őserdőben.

A húszas-harmincas évek pesti kispolgárvilága megteremtette a maga költészetét és mitológiáját. A polgár alakja a színpadon és filmen olyan csámpás istent

talált, mint Kabos Gyula, a pusztulás tragikomédiáinak többek között olyan megfogalmazói voltak, mint Szép Ernő vagy Zsolt Béla, akinek Nemzeti Drogéria című színművét most Erzsébetváros címmel a Thália Színház mutatta be Kazimir Károly rendezésében.

Zsolt Béla neve mellé a „polgári radikális újságíró” meghatározást szokás hozzábiggyeszteni, némi távolságtartással és lekicsinyléssel ejtvén a jelzőket, mintha valami másodrendűvé minősített árucikkről lenne szó, ami ott található ugyan polcainkon, de azért nem nagyon büszkélkedünk vele. Azok, akik ilyen túlságosan szemérmesek, hajlamosak elfelejteni, hogy „polgári radikális” újságírónak lenni a harmincas évek végén, a vérszagú, fasizálódó Magyarországon, sokkal veszélyesebb vállalkozás volt, mint amilyen veszélyes volna ma kevesebb lenézéssel és több megbecsüléssel felidézni ezt a fajta emberi és újságírói helytállást. Zsolt Bélának 1937-ben közzétett *Ars scribendi* vagy az időszerű újságírásról című könyvecskéjét nem ártana kötelező olvasmánnyá tenni az újabb és újabb újságírónemzedékek számára, hogy eltanulják a rongyból és csontból készült papírra nyomott cikkírás művészetét, szellemességét és a politikai állásfoglalás bátorságát, hogy örökre elmenjen a kedvük attól az újságírástól, „amely nyugodt öregséget biztosít olyankor is, amikor a világ négy sarka ég, s még a nyugalmat, kompromisszumot s a harcnál és az igazság keresésénél a gyalázatos megadás szégyenbélyegét is többre becsülő olvasónak sem lehet ellene kifogása.”

De hát végül is nem Zsolt Béláról, az újságíróról,

hanem Zsolt Béláról, a drámaíróról esik most szó. Az elfelejtett Erzsébetváros színpadi megidézése szerencsére nem a néhány éve divatos drámatörténeti nagytakarítás mondvacsinált felfedezései közé tartozik, amikor színházaink mindenféle törött lábú, poros kacatot ráncigáltak elő a feledés padlásáról, azt gondolván, hogy ami régi, az következésképp érték is, hogy ami feledésbe merült, az csak méltatlanul felejtődhetett el. Az Erzsébetváros valódi érték, ha nem is olyan felbecsülhetetlen kincs, mint amilyenek egykor tartották, és nem is olyan talmi, mint amilyenek később ócsárolták. Talán nem túlzottan eredeti, de minden ízében hiteles korrajz egy társadalmi réteg tragikomikus színeváltozásáról, a régimódi, szolid polgári eszmék időszerűtlenné válásáról, az önáltató tisztesség kudarcáról, az új idők szavára megfelelőbben válaszoló svihákság győzelméről. Jól szerkesztett, valódi levegőjű színdarab, érzékletes, jellemző figurákkal, iróniával, és a reggeli bolt vizesnyolcasának költészetével.

A Thália Színház produkciója örvendetes meglepetést jelentett. A csupán folthatásokkal, vonalakkal, színpadkompozíciókkal dolgozó modernista festőket szokás időnként meggyanúsítani: azért élnek ezekkel az eszközeikkel, hogy leplezzék – mondjuk – járatlanságukat az anatómiában. Hiszen a végső stilizáció nem feltétlenül a mindent tudás sűrítése, lehet éppen a tudatlanság leplezése is. A színpadi formabontásnak, tetszés szerint fellazított szerkezetnek, gondolati és hangulati csapongásnak, a mindenáron való látványosságnak elkötelezett Kazimir Károly mintha

megdühödött volna. Talán bizonyítani kívánta a kétkedőknek: tökéletesen ismeri a színpadi anatómiát is. Feszült és fegyelmezett drámai szerkezet, a részletek pontos és gazdag kidolgozása most szerencsésen ötvöződött a jellegzetesen kazimíri revübetétekkel. A látványosság kor- és hangulatfestő elemei, a divatos slágerek, az olcsó moziálmok megelevenednek, s édeskés hamisságukkal ellenpontozzák az erzsébetvárosi bérkaszárnya sivár valóságát. Kazimir megnyitotta a polgári lakás falait, hogy beáramolhasson a külső világ, hogy az összeszűkült kis magántragédiák kívülről, a kor megvilágításából, is fényt kapjanak, s egyúttal sikerült a tárgyias színdarabot költői fluidummal is átítani. Hozzásegítettek ehhez Mialkovszky Erzsébet finoman szellemes jelmezei és Rajkay György díszlete, mely a naturalista aprólékossággal berendezett polgári lakást kitágítja a bérház, sőt, egy még tágabb univerzum felé.

De a Thália Színház szép és élvezetes előadásának legnagyobb érdeme – talán e színház történetében korszakalkotó a jelentősége – , hogy visszaadta a színész méltóságát, amit korábban elvettek tőle. Ehhez a méltósághoz pedig joga van. Az övé. Eredetét a színháztörténet évezredes pergamenjén hitelesítették. A színészt a színpadi látvány mozgó alkotórészévé lefokozni nemcsak méltánytalanság, de ésszerűtlenség is. Így a színész személyiségétől, a nagy színészi alakítások lehetőségétől – a színház legfőbb vonzóerejétől fosztja meg magát.

Ha Kazimir Károly az Erzsébetváros előadásával nem tesz többet, mint hogy alkalmat ad egy nagy színész

nagy alakítására, s rendezői karmesterpálcájával ezt a példamutató remeklést vezényli, akkor is üdvözlőnk kellene a bemutatót. Hogy Ráday Imre színészi ereje teljében miért nyugdíjas, miért csak vendégként játssza el Kardos drogista szerepét, ez már az ésszerűtlenségek, értékeink pazarlásának tágabb összefüggéseibe kívánczogna. Ráday Imre neve mellé sajnos más nevek is sorakozhatnak: el nem játszott nagy alakításaikért sohasem kárpótolhat bennünket az emberi életet oly sebesen gombolyító idő.

Nem láthattam Kabos Gyula híres alakítását, de nem hinném, hogy Ráday Imre drogériatulajdonosa méltatlan lenne hozzá. Ráday azt a fajta színjátszást hozza vissza a Thália Színház színpadára, amely felületesen nézve talán naturalistának nevezhető – a természetességet és a valódiságot ma már hajlamosak vagyunk mindenkor így nevezni –, valójában azonban minden aprócska gesztusa a kifejezés modern és örök sűrítésének letisztult végeredménye. Minden mozdulata, minden hangváltása egy-egy biztosan célzott poén – a szó legjobb értelmében –, ami azt jelenti, hogy minden mozdulatnak és minden hangsúlynak mögöttes tartalma van: a jellemábrázolásnak, a sorsnak, a pillanatnyi helyzetnek szinte jelképes erejű megnyilatkozása. Fenséges, nevetséges és szánalmas egyszerre. Régimódi tisztességével, nyárspolgári rövidlátásával, konzervatív gőgjével, összeomlásával és megalázkodásával egy erzsébetvárosi Lear király tragikomédiájává emeli Kardos drogista kisszerű megpróbáltatásait, akinek kamilla-, szappan- és brillantinszagú birodalmát

eltékozzolják a kor üzleti szelleméhez nálánál jobban igazodó gyermekei.

S ami talán nem meglepő: Ráday nagyszerű játéka az együttes többi színészét is magával ragadja. Régen láttuk ilyen jónak Harsánvi Gábort, Mécs Károlyt, Rátonyi Róbertét, Szabó Gyulát, Inke Lászlót és György Lászlót. A mindig kitűnő Horváth Teri most csak egyetlen siránkozó hangot talál Kardosné ábrázolására. Drahotá Andrea, akitől megszokhattuk, hogy szinte áttetszően nemes és egyszerű eszközökkel él, a főnök szeretőjévé züllő polgári leányka megformálásakor fejhangon nyafog, s bodros hajú alvósbabaként pipiskedik. Esztergályos Cecília néhány árnyalattal közönségesebb és bohóckodóbb a hitelesnél a spekulációkba bonyolódó városatya kitartottjának szerepében.

Füledt, boldogtalan, halálra ítélt világ az Erzsébetváros színpadi világa. Boldogtalanok és rosszkedvűek a zongorás szobák lakói, és boldogtalanok a cselédszobák száműzöttjei. Az előadás befejezésekor egy öngyilkos cselédlány sikolya visszhangzik sokáig; mintha más emlékekből is, más könyvek lapjai közül is hasítana belénk ez a kiáltás. Például Zsolt Béla újságíró kollégájának remekéből: Bálint György Egy lány az utcára esik című írásából.

Akkoriban, a néma zongorák és hangos polgári tragédiák idején, kis cselédlányok potyogtak az égből, s mind gyorsabban süllyedt az egész elátkozott korszak a véres végkifejlet mélyére. „Nem lehetünk jobbak, papa, mint a világ, amelyikben élünk” – védekezik a könnyelmű, kártyás fiú a színdarabban. „Talán a világot

kellene megváltoztatni, és akkor majd mi is jobbak leszünk” – válaszolja húgocskája, de ezt talán már Zsolt Béla, a harcos baloldali újságíró gondolta.

GYENGE ÉS ERŐS ÉLVEZETEK

A PESTI KABUKI

Be kell vallanom, japán kabuki-előadások megítélésében eléggé gyakorlatlan vagyok. Ugyanis életemben most láttam először japán kabuki-előadást, ezt is itt Pesten, a városligeti Körszínházban, ahol mesés köntösökbe öltözve, ferdére festett szemű magyar színészek alakították a szamurájokat és gésákat.

„Megítélni” annyit is jelent: hozzámérni valamihez. Ismeretlent az ismerthez, rosszat a jóhoz, hűtlent a hűségesehez, formátlant a formáshoz, egyfajta általánosan elfogadott esztétikai mérték szerint. De hogyan alkossunk némileg is megbízható ítéletet arról, amiről az égvilágon semmi érzéki tapasztalatunk sincs, amiről csupán lexikonok idevágó fejezeteiből vagy néhány hozzáférhető színháztörténeti szakkönyvből meríthetjük értesüléseinket? Igaz, találkozhattam kabuki feldolgozásokkal japán filmekben, a hatalmas japán filmgyártásban szinte külön iparág foglalkozik a szamurájtörténetek megfilmesítésével. A film azonban műfaji jellegzetességeinél fogva inkább a valóság természetes megközelítéséhez vonzódik, a kabuki színházat pedig éppen a szélsőséges stilizáció jellemzi. E filmekből fogalmat nyerhettünk ugyan a kabuki szelleméről, filozófiai, társadalmi háttéréről, a feudális katonakeresztény megalkuvást nem ismerő kegyetlenségéről, közelképen szemlélhettünk lemetszett füleket, egyetlen suhintással töből levágott karokat, pontosan követhettük, hogyan fűrődik a kardhegy a szemgolyóba, de az európai játékstílustól megihletett filmszínészi alakításokból még

csak következtetni sem lehetett az ősi hagyományok, konvencióvá merevedett drámai etikettjére, az énekes, táncos, akrobatikus színpadi játékokra.

Számunkra, akik nem vetődtünk el Tokióba, akik nem láttuk a mostanában Nyugat-Európában turnézó japán kabuki társulatot, sem azt a másikat, amelyről Kosztolányi számolt be elragadtatással 1930-ban, számunkra a városligeti, magyarrá honosított kabuki jelenti a kabukit.

Kazimir Károly ismét frivolan magabiztos, imponálóan merész vállalkozásba fogott, amikor hazai színpadra ültette át a kabuki drámák egyik legismertebb (már akik által ismert) darabját, a Csúsingurát, az uruk igazságtalan haláláért fanatikus bosszút álló negyvenhét kóbor lovag történetének XVIII. századi feldolgozását. Első meglepetésünk, hogy a távol-keleti színházi formát felidéző előadás korántsem olyan egzotikus, mint képzeltük, csaknem otthoniasnak, meghitten ismerősnek tetszik. A rejtély megfejtése egyszerű: előbb találkoztunk a távol-keleti hagyományoktól megihletett európai színpadi stílussal, az ősi keleti színház-formáktól megtermékenyített brechti módszerrel, mint magával az eredeti műfajjal. A narrációval kísért cselekmény, az „elidegenítő” effektusok, a zene, a tánc, a kifejező mozgás felnövelt jelentősége ma már gyakori jellemzője a megújulást állító európai színházi törekvéseknek.

Kazimir az előadás előkészítése alatt természetesen nem formálhatta át hitelesen japánná a gyökeresen más játék-kultúrán nevelődött magyar színészek alakítását, a gesztusok jelképrendszerét, de nem is állt szándékában.

A kabuki távoli világa csak ürügy volt számára, hogy a hazai színészeket és nézőket az európai beidegződésektől eltérő színpadi építkezésbe vezesse, a térformálás, a mozgás, a játéktípus másfajta lehetőségeivel kísérletezzen. Mennyire hiteles a pesti kabuki – ebből a szempontból mellékes. A japán nézők számára ez a jelmezes, parókás magyar-japán karnevál talán éppoly komikus lehet, mintha mi japán színészeket látnánk csikós kalapban és karikás ostorral a kézben kurjongatni. Szerencsére a Városligetben viszonylag kevés a japán néző.

Mivel a Körszínház előadását nem tudjuk japán előadásokhoz hasonlítani, csupán magyar előadásokhoz – magyar előadásokhoz mérve varázslatosan japánnak tetszik. Kazimir nagyszerű színpadi formaérzéssel komponálja képeit, a kívülállásnak és az átélésnek, a dekorativitásnak és a belső szenvedélynek különös szintézisét teremti meg. Európaivá szelídített, felgyorsított ritmusú kabukit rendez, logikus és kalandos cselekménnyel. Időnként az a benyomásunk, mintha a japán Jókai írta volna, illetve a japán Jókaiak, mert hárman írták: Takeda Izumo, Miyosi Sóraku és Namiki Szenrju. Rajkai György a kabuki hagyományokat, a japán hangulatot és a körszínházi praktikusság szempontjait kiválóan összeegyeztető díszlete, Márk Tivadar illúziót teremtő, gazdag jelmezei, az arcok szokatlanul erős maszkírozása, a finoman kidolgozott parókák, a táncok, az akrobatikus jelenetek látványélménnyé avatták a romantikus, véres revüt.

A színészek közül ki-ki egyénisége szerint idomult

az idegen stílushoz. A megjelenés, a mozgás, a belső világ legartisztikusabb átalakulásával Drahotá Andrea készítette ámulatra a nézőt, mintha csak egy régi, japán fametszetről lépett volna le. Még a virág is esetlenül hajladozik a szélben az ő kecses mozgásához képest. Monori Lili kimonóban is megőrizte frissességét és elragadó kislányos humorát, Esztergályos Cecília pedig groteszk báját. Nagy Attila, a zsarnok sogun, maszkszerű, stilizált fintorokkal jelezte a lelkiállapotokat, Bitskey Tibor a XIX. századi romantikus hősök nemes, férfias alakját kölcsönözte a bosszúra esküdött roninok vezérének. Kozák András most is egyszerű és hiteles. Harkányi Endre markáns erővel mutatkozott be a megszokott humoros szerepeitől eltérő intrikus figura megelevenítésében. A legkevésbé Horváth Teri változott. A vészjósló szelídséggel lefojtott, szinte derűvé álcázott elementáris fájdalom nem hajlandó elismerni az ország- és stílushatárokat. Nem tudom, mennyire illik a kabuki drámához ez az ellenpontosításos lélektani ábrázolás, de az európai hátat megborzongatja. Rátonyi Róbertnek jutott a legkényesebb feladat: a kabuki hagyományokhoz híven, férfi léte-re nő-t játszik, egy nyilvánosház gazdag tulajdonosnőjét. Nem humorforrásnak tekinti a lehetőséget, nem nőimitátort alakít, emberi méltósággal adja szerepét, s ezért semmi visszatetszőt nem találunk a szokatlan szituációban.

Mennyiben segítette a Körszínház előadása megfejteni a „japán rejtélyt”, a megdöbbenő halálkészséget, a harakirit, az erkölcsök vérszomjas szigorát, nem tudom, de azt hiszem, ez nem is lehetett feladata. Az elő- és utójátékként

hozzábiggyesztett iskolás példázat a második világháborús vereség után egy lakatlan szigeten elrejtőzött, s nemrégiben előkerült japán katonáról, kinek tettét állítólag a roninok hűséges önfeláldozásából most végre megérthetjük – kissé sántít. Először is a roninok egy igazságtalanságot bosszultak meg, a japánok pedig 1945-ben egy fasiszta háborút vesztek el. A japán őrmester lelkivilága azért sem érdekel különösképpen, mert mint az újságokból később kiderült, örült volt, s deformációja az orvosokra tartozik. A „japán rejtély” nem adja meg ilyen könnyen magát egy érdekes és látványos színházi estén, az ember-torpedók, a kamikáze-pilóták fanatizmusának vallási, filozófiai, társadalmi háttere, a buddhizmus, a konfucianizmus, a sintóizmus hatására kialakult lelki és nemzeti képlet nem oldható meg oly egyszerűen, mint a pótvizsgán könyörületből feladott egyszerű egyenlet. Az ellentmondás: hogyan férhetnek meg a világ legpoétikusabb, leggyöngédebb érzelmei és a legkegyetlenebb sadizmus, mazochizmus oly természetesen egymás mellett, a Csúsingura pesti előadása után is sötétben maradt.

Ellenben sikeres rendezésével Kazimir megvilágosította, hogy színházművészetünkre még sok izgalmas, gazdagító kaland várhat, ha továbbra is a samurájok vakmerőségével, veszélyérzet nélküli fanatizmusával vezeti társulatát a drámai hagyományok idegen vidékeire. De ebben a samurájok önuralmára, hallatlan belső fegyelmére is szüksége lesz.

A KARAVÁN HALAD

Még a gyerekek is tudják – a magyar gyerekek is – az Ezeregyéjszaka történetében a szép és okos Seherezádé életét az mentette meg, hogy olyan érdekesítően mesélt a vérszomjas Sahrijár királynak, szavait olyan édességgel, ravaszsággal öltögette egymásba, hogy az amúgy is álmatlansággal küszködő fejedelem kíváncsiságát sikerült addig ébren tartania, míg az végül megkegyelmezett neki. A király olyan jól elszórakozott a meséken, hogy észre sem vette, közben született három gyerekük, az egyik már járt, a másik csak mászott, a harmadik még szopott, amikor a vezír lánya bevégezte élvezetes históriáit.

Ha Sahrijár király történetesen a Körszínházban hallgatja végig Seherezádé történeteinek szükségképpen leegyszerűsített, rövidített, megcsönkített változatát, nem valószínű, hogy szegény királyi apróságoknak lett volna alkalmuk világra jönni. Félő, hogy a hatalmas uralkodó tovább folytatta volna vérengző és erkölcstelen életmódját. Persze a színpadi Seherezádénak kevesebb esély adatott, mint az eredeti arab, perzsa, indiai mesegyűjtemény hősnőjének. Egyetlen estébe nagyon nehéz összesűriteni ezeregy éjszaka gazdag képzeletű, mulatságos és erotikus mesevilágát, az arab irodalom furfangosan köznapi és túlburjánzóan fantasztikus legendatárát. Lehetetlen bezsúfolni a Budapesti Nemzetközi Vásár szűkre méretezett osztrák pavilonjába Kelet kincseit, csodáit, nyomorát és pompáját, dzsinnjeit, ifritjeit. A végtelen hatalmú dzsinn, aki könnyen elfér egy

kicsinyke gyűrű kövében, nehezen fér el az osztrák pavilon hosszú és keskeny színpad-szalagán. Arról nem is beszélve, hogy a levegőtlen hőséget még a forró éghajlatú Keletről ide származott, kietlen sivatagokban megedződött ifritek is megszenvedik. Sahrijár király számára ezeregy éjszaka egyetlen éjjel gyorsaságával repült el, a körszínházi nézőnek egyetlen este olyan hosszúnak tetszett, mintha ezerig tartott volna.

Nemcsak a kánikulából, hanem a „drámai” anyag természetéből is következik ez. Megszoktuk már, hogy Kazimir Károly évről évre a világirodalom más és más egzotikus tájára vezet el bennünket, újra és újra vakmerőcn bírokra kel a nagy epikai művek hétfejű sárkányaival. Ez alkalommal ezeregy fejt választott. A kerettörténet és az egymásba kapcsolódó mesék sokasága látszólag alkalmat ad a megjelenítés összefogott kompozíciójára, kiemelésre és okos válogatásra, de a drámai eredmény nem több mulatságos vagy kevésbé mulatságos, költői vagy kevésbé költői keleti anekdoták füzérénel. S Kazimir hiába talált szertelen bátorsága vállalkozásához olyan nagy tekintélyű és kiváló tudósokat segítő társul, mint a fordító Jánosy Istvánt, az anyagot összeállító dr. Ortutay Gyulát és az arab irodalom nemzetközi hírű szakértőjét, dr. Germanus Gyulát, drámai feszültséget még ők sem tudtak injekciózni az alapvetően epikai ihletésű mesetöredékekbe.

Maradtunk ismét a nemes indítékú, bár kétes eredményű és hatókörű „ismeretterjesztésnél”, a rokonszenves „népművelő” tevékenységnél, melyet a TIT, a televízió vagy a rádió hatékonyabban végez. Erről a kérdésről legalább ezerszer elmondtuk már véleményünket, ezeregyedszer

főösleges részletekbe bocsátkozni.

Aki azonban kedveli a megelevenedett színházi képeskönyvet, a mesék változékony – bár gyakran zavarosan kusza – kaleidoszkópját, menjen el nyugodtan a Körszínházba, lehet, hogy jól szórakozik majd a játékosan összedobált keleti anekdotákon, csak éppen attól óvjuk, nehogy azt képzelje, a látottaktól műveltsége komolyan gyarapodott. Tehetséges és jókedvű színészekkel találkozhat a körszínházi kavalkádon, a megejtő Drahotá Andreával, a vonzó Kozák Andrással, a mulatságos Rátonyi Róberttel, Harsányi Gáborral, Szabó Gyulával, Nagy Attilával, a huncutul pajzán Esztergályos Cecíliával és sok más kedves színész ismerőssel. És persze Kazimir dekoratív és szellemes, bár nemegyszer fegyelmezetlen rendezői ötleteivel. Nehéz felfogni például, hogyan is repült Bartók Béla az Ezeregyéjszakába (talán egy dzsinn ragadta fel?).

Kazimir egyik nyilatkozata címében felteszi a kérdést: „Szokatlan? Más, mint a többi?” Nem, egyáltalán nem szokatlan, nem más, mint a többi – válaszolhatjuk. Az Ezeregyéjszaka Maruf vargájának csodálatos karavánja a megszokott kazimiri úton jár. A kritikus bírál, a karaván halad.

GOYA ÉJSZAKÁJA

Jártam Madridban, voltam a Pradóban: elmondhatom, a szerencsések közé tartozom. Nem a nagyon szerencsések, csak a közepesen szerencsések közé, hiszen mindössze fél napot tölthettem a világ egyik leghatalmasabb képtárában. Szerencsém tudatától kábultan loholtam emeletről emeletre, folyosóról folyosóra, az időtől űzötten természetesen csak a legkedvesebb festőkre vadászva, émelyegve a bőségtől, mohón néztem, és szinte semmit sem láttam. Az izgatottság, hogy jelen lehetek, túlságosan elfoglalt, nem értem rá magukkal a képekkel törődni. Mit láttam valóban a saját szememmel azon a napon a Pradóban és mit csupán a különböző képzőművészeti albumok nyomatain, esküszöm, ma már nem tudnám megmondani. Egyvalakire azonban élesen, megdöbbenő élesen emlékszem, Goyára.

Soha ebhez fogható élményben nem volt részem: egy festőóriás életművén, alkotó kedélyének elborulásán térbeli dimenzióban sétáltam át. Sietős léptekkel, akár a Körút egyik oldaláról a másikra. A korai derűs gobelintervek gáláns jelenetei, a kecses dámákkal és gavallérokkal, a tavaszul hűséges királyi portrék, a Caprichos démoni rézkarc-sorozata, majd a vörös bársonyba burkolt terem falán egymás mellett a Ruhás Maya és a Meztelen Maya puha csodája, azután a napóleoni hódítás ellen vívott spanyol függetlenségi háború borzalmai, míg végül az ember mindezeket átszédelegve ott találja magát a zöldesfekete penésztől sötétlő terem közepén Goya éjszakájában, a pinturas negros rémlátomásaitól körülvéve. A Süket Háza, így hívták a környékeliek az öreg

Goya otthonát, melynek falait ezek a bomlott képek díszítették. Díszítették? Talán mégsem ez a legmegfelelőbb szó ide. A kifordult szemgolyójú, lobogó hajú, pucér Saturnus, amint éppen gyermekét falja, fantom, torz, megszállott, őrült arc, emberi kísértet.

Nem hozakodna elő a színikritikus képzőművészeti magánélményeivel, ha nem kapcsolódnának szorosan a Vígszínház legutóbbi bemutatójához, az ismert spanyol drámaíró, Antonia Buero Vallejo Goya-darabjához. Az értelem álmai című kétrészes fantázia éppen a Süket Házát, az aggastyán Goya műtermét viszi a színpadra, és éppen ezeket a fekete képeket vetíti a felnagyított, üres festővászonra. A dráma címe a Caprichos (Ötletek avagy Szeszélyek) sorozat híres metszetére utal, amelyben az alvó festő munkaasztalára borul, fejét összekulcsolt karján nyugtatva, s mögötte a sötét háttérből denevérszárnyú, bagolypofájú szörnyek rajzanak elő, világító macskaszemek merednek rá alattomosan és fenyegetően. Az asztal oldalán Goya kézírása: El sueño de la razón produce monstruos. Somlyó György fordítása az alvás-álmom kettős jelentését ekképp tolmácsolja: „Az értelem álmai szörnyeket szülnek.” Ezt idézi a színdarab címe is: Az értelem álmai. A drámaírót megihlető eredeti képet szemlélve e költői címnek nincs sok értelme. Goya grafikája – miként Vallejo drámája is – a profánul józan néző számára azt a gondolatot sugallja: ha az értelem alszik, szörnyek születnek. Az alvó értelem engedhette szabadjára a korabeli spanyol valóságban az Inkvizíció megfontolt rémtetteit, a szellem megcsúfolását, az önkényuralom lidércnyomását, a háború brutalitását.

Az idős Goya képei nem az elborult értelem apokaliptikus álmait tükrözik, hanem az elborult értelmű valóságot. A Szent

Inkvizíció pontosan tudta ezt, s amikor a festő magas pártfogói, a fejbólintó IV. Károly, az okos és élvezeg Mária Lujza, s jóképű, fiatal, szeretője, az első miniszterre emelt Manuel Godoy eltűntek mellőle, nyomban vád alá vette a szabad prédává lett művészt.

Vallejo drámája az űzött, magányos vadat, a kegyvesztett öreg mestert idézi színpadára, aki immár harmincegy éve él süketségbe zártan. A süketség és az üldözöttség a színmű két fő motívuma. Vallejo maga is átélte az üldöztetés megpróbáltatásait, a polgárháború után hat évet töltött a fasiszták börtönében, s azok a forradalmi, lázító szavak, amelyeket az elkeseredett Goya szájába ad, többértelműen visszhangoznak Franco Spanyolországában. Kommünár, szabadelvű, istentagadó – ma sem tartoznak a legártatlanabb jelzők közé. A nyugtalan Goyákat szívesebben tudják a nemzet nyugalmas panteonjában, remekműveiket a Prado kincstárában.

A drámaíró, aki állítólag maga is festőnek készült, s az ecsetet hivatásszerűen felcserélte a tollal, Don Quijote-i bátorsággal indul harcba tollával, hogy a zseniális ecsetvonások rejtelsei mögé hatoljon. Nem azért hasonlítjuk Don Quijotéhoz, mert ő is spanyol volt, hanem mert mindig van valami nemes hiábavalóság annak elszántságában, aki elhiszi, vagy el próbálja hitetni, hogy az egyik művészet eszközeivel valóban meg lehet fejteni egy másik művészet titkait. Sajnos Vallejo drámája is megtorpan a külsőségnél. Az író Goya süketsége köré építi a darab szerkezetét, s nem csupán lélektani motívumként kezeli a világ hangjait kívül rekesztő betegséget, de hatásos – túlságosan is hatásos – dramaturgiai ötletként

alkalmazza. Miként Peter Schaffer a Black Comedyben a sötétség és a világosság felcserélésével, ő is fordított világot teremt. A süket Goyához beszélők némán tátognak, jelekkel mutogatnak, míg Goya szavait, gondolatait, sőt a képzelet szörnyeinek nyávogását, szirénénekét is halljuk.

Goya beszél. És itt álljunk meg egy pillanatra. A sükettség nyilván hihetetlenül kiélesítette a festő belső hallását, s amit egyik érzékszervének megbénulásával elveszített, sokszorosan visszanyerte a látványhoz fűződő kapcsolatában. Ő az ecsetjével, ceruzájával, a vonalak, formák és fények nyelvén beszélt shakespeare-i szókinccsel. A paraszt származású, zömök termetű Goyát szűkszavú, magát nehezen kifejező embernek mondják a leírások. Erről tanúskodnak grafikai sorozatainak maga készítette aláírásai is, amelyek a népi közmondások egyszerűségével vagy az iskolásgyerekek naiv és döcögős igyekezetével magyarázzák a képek jelentését, hogy úgy mondjuk, eszmei tartalmát. „Egy derék asszonnyal így elbánni!”, „Temessük el őket és hallgassunk”, „Szerencsétlen anya”, „Én láttam”, „Ha a nap elérkezik, megyünk” stb.

Vallejo Goyája ékes, költői nyelven szólal meg, úgy elemzi művészetét, kapcsolatát a szörnyekkel, képzelete teremtményeivel, mint valami finom tollú, nagy műveltségű képzőművészeti kritikus, aki éppen Goya fekete korszakáról készíti doktori disszertációját. Amit a dráma cselekménye eköré kanyarít, az a leegyszerűsített történelmi színmű és grand guignol keveréke. A király, VII. Fetrdinánd kisujját finomkodva eltartja, s

hímzörámájában öltöget, miközben liberálisok kivégzéséről hallgatja az otromba és véres beszámolót. Az eretnekként megbélyegzett Goya fiatal élettársát – a megkötözött öregember szeme láttára – a nyílt színen megerőszakolják. A szörnyek miaukolnak, susognak, titokzatos szférákból kacagnak és – megjelennek.

S a fordított dramaturgiai világrendben fordított csoda történik a Vígszínház színpadán. Míg a Bábszínházban egy darabka posztó, fa és kóc egyvelegét képzeletünk valóságos élőlénynek látja, s engedelmesen ruhazza fel különleges emberi, állati vagy démoni tulajdonságokkal, itt, az emberekkel játszó valódi színpadon a kitűnő bábtervező, Koós Iván a Goya-lényekhez megszólalásig hasonlatos mozgó és beszélő maskarái csupán posztó-, fa- és kócrémek maradnak. Jámbor, barátságos háziállatok ezek a szörnyek, cseppet sem riasztóak. Inkább groteszk kedvességet árasztanak, mintha egy jelmez-kivitelező pityókás hangulatában két emlő helyett hatot ragasztott volna a boszorkányra, s emberi fülként tévedésből denevérszárnyat.

Marton László rendezése hiába követ el mindent, hogy földi-színházi eszközeivel átlépjen a démonok és boszorkáyok síkos és veszélyes birodalmába. „A művészi alkotás lélektani rejtelseit” nehezen lehet az oktató jellegű történelmi színmű és a furcsa állatbalett egyvelegével megfejteni. A színészek megtesznek mindent, hogy megfeleljenek a rájuk rótt nem túlságosan hálás feladatnak. Mádi Szabó Gábor Don Francisco de Goya látszólag hatalmas szerepében robusztus, indulatos, fojtott energiáktól feszül, a festőlángész látomásait azonban nehéz színpadi nyelven illusztrálni. Élettársa és házvezetőnője, Pap Éva, szegényke, kétségbeesetten tátog és mutogat, hogy a

sükettel megértesse jelbeszédét; amikor valódi hangon szólalhat meg, hiteles érzelmek fűtik. Benkő Gyula és Somogyvári Rudolf meggyőzőek jobbára rezonőr-szerepükben. Andai Györgyi szép és hideg, miként a festő menyének szívtelen és számító figurája ezt megkívánja. Tordy Géza VII. Ferdinánd király megformálásában méltatlan színészi eszközöket használ. Mármost Tordy Gézához méltatlanokat. A szilveszteri kabaréban játsszák így a nőimitátort.

Egyszóval a Vígszínházban az értelem álmait láthattuk, az alvó értelem délutáni szunyókálását. Az igazi vadállatok, démonok, szörnyetegek nem bújtak elő. Meglapulnak a Prado falain, Goya éjszakájában és – a valóságban.

KÖNNYGÁZBOMBA A NÉZŐTÉRRE

*„Hol a bölcs Héloïse, kinek
Olyan drága volt az erénye,
Hogy Abélard-t, a szerzetest,
A bosszú végül kiherélte?” –*

így ír Francois Villon a Ballada tünt idők asszonyairól című híres versében a XII. században élt Abélard és Héloïse legendává nőtt tragikus szerelméről. S valljuk be őszintén, ez a fájdalmas profánság üdítően hat az érzelgős költőiskedés után, amely az angol színész-drámaíró, Ronald Millar színdarabjából árad a Madách Színház előadásában.

Ki a jobb költő, Villon vagy Ronald Millar? – a kérdés felér egy övön aluli ütéssel. De mint Abélard mester igaz története is bizonyítja, az élet és a költészet nagy kérdéseit néha övön alul válaszolják meg. Tehát beszéljünk nyíltan. Villon született költő, nem kell finomkodnia, nyersségében is emelkedett. Ronald Millar költőnek dilettáns, ezt az is elárulja, hogy mindenáron „költő” akar lenni. Szerencsétlen sorsú szerelmesei olyan nyelven sóhajtozzák el érzeményeiket, amilyen felgyűlt képzeletű kamaszlányok fogalmazzák csokoládétól és könnyektől maszatos füzetükbe lelkük és testük vallomásait. S ez a „költészet” nagyon is megtévesztő, hiszen közismert a történet valóságára, a XII. század háttérrel meglehetősen eleven a darabban és Pierre Abélard-nak, a dialektika harcosának, a híres klerikusnak, a kor egyik legragyogóbb szellemének racionalista gondolatvilága elég ügyesen és hűen kap hangot a nem szerelmi jellegű párbeszédében.

Ronald Millar Abélard és Héloïse című drámája

nem is érdemelne különösebb figyelmet, ha nem szolgálna szórakoztató és talán tanulságos például, hogyan alakulnak át a középkori valóság tényei a századok folyamán a „kereslet” törvényei szerint, hogyan veszi hátára a témát az erotikus vagy jámbor szentimentalizmus újabb és újabb hulláma, míg végül felbukkan az úgynevezett „jól megcsinált” színdarab kommersz formájában. A londoni változatban a filozófia intellektualizmusa mellől természetesen nem hiányozhat a férfiak között titkolt homoszexuális vonzalom, Héloïse pedig meztelenre vetkőzik az oltár előtt. A Madách Színház előadása persze szemérmesebb. De a legérdekesebb mégiscsak az, hogyan illeszkedik a ragacos szomorúságtól mézes, bár végeredményben ártalmatlan színdarab elkedvetlenítő folyamatossággal egy mai budapesti színház műsorpolitikájába.

A könyveknek az a rossz tulajdonságuk, hogy időnként az ember keze ügyébe kerülnek. Így kajánkodott elő a polcok mélyéről az 1880-ban magyarul megjelent, megsárgult lapú kötetecske, Lamartine Héloïse és Abélard című írása. Már a cím is figyelemre méltó: Héloïse neve szerepel elől. Nos, Lamartine, a romantika nagy költője, aki a Múzsának „a szokványos héthúrú lant helyett a férfiszív rostjait” adta, a szerelmesek lélektani rajzában földhözragadt, józan mérnökembernek mutatkozik a mai Ronald Millar könnytől párás révületéhez képest. A megható angol színdarab a testi és lelki szenvedély kárhozatra ítélt szentjeiként ábrázolja hőseit, kiknek sorsán csak szánakoznunk lehet. A férfi makulátlan jellem, a

legnyárspolgáribb morál követelményei szerint is. Természetesen karrierjét fölálldozva azonnal feleségül akarja venni elcsábított tanítványát, a bosszúálló kanonok-nagybácsi és a felbérelt penge azonban elmetszi boldogságuk gyökerét.

Ezek után Lamartine tanulmánya humoros olvasmánynak bizonyul. Érthetően ő is nagyra tartja Abélard képességeit. „Képzeljünk oly embert, ki korának leghíresebb szónoka, legjelesebb philosophja, legelső költője s legkiválóbb zenésze, ki Antonius, Cicero, Petrarca, Schubert egy és ugyanazon élő ifjú személyében, s leend fogalmunk Abélard népszerűsége felől, melyet élete ezen korszakában élvezett.” Lamartine azonban korántsem látja olyan szivárványosnak Abélard jellemét, mint az elérékenyült Millar. A harminchét éves férfi magától ajánlja fel Fulbert kanonoknak a megtiszteltetést, hogy elvállalja a szépségéről, okosságáról és műveltségéről híres tizenhét éves leány tanítását, hiszen már ennek előtte megkívánta. Miután a dolog megesett, a derék nagybácsi természetesen azt szeretné, ha a tudós Abélard feleségül venné unokahúgát. A körülrajongott, szép férfi azonban vonakodik, félti klerikusi sikereit, s csak amikor gyermekük születik, hajlandó titokban megesküdni. A nagylelkű és büszke Héloïse önként utazik az argenteul-i kolostorba, nehogy veszélyeztesse az imádott férfi szellemi kiteljesedésének lehetőségét, egyházi és világi hírnevét. A nagybácsi bosszút esküszik Abélard ellen, „csábítása, hűtlensége és gyávasága miatt”.

A kés csak a testet csonkította meg, a jellem – úgy tetszik – már előtte is csonka volt. Abélard maga így ír Kalamitásainak történetében: „Végre bukásom érzete oly zavarba hozott, hogy – bevallom – inkább a szégyen, mint a

jámborság űzött a zárdái magányba.” Abélard újra szabad a test kísértéseitől, ismét a teológiának, a tudományoknak szentelheti harcos szellemét. Héloïse-t pedig, aki egyáltalán nem érez magában elhivatottságot, a feltétlen szerelem szelíd terrorjával az apácafátyol felvételére kényszeríti. Lamartine meglehetősen tárgyilagossággal festi a helyzetet: míg Héloïse a zárdában szenved és könnyezik, Abélard „a század tapsait aratandja”. Tizenöt év múlik el, végtelen sikerek és végtelen megpróbáltatások közepett, anélkül hogy feleségének, gyermeke anyjának egyáltalán életjelt adna magáról. Ezután írja neki a haláláig odaadó, nemes érzésű Héloïse: „Ah, én tudom, s a világ is gyanítja: az ön szerelme nem volt olyan önzetlen, mint az enyém. Mióta ön megszűnt a világi boldogságot óhajtani, megszűnt szeretni. Az egykori férj levelei Lamartine megítélése szerint szárazak, hidegek és ridegek. „Látszik, hogy csak önmagával törődött, Héloïse pedig csak vele!”

Mindezt csupán az irodalmi kuriózum kedvéért mondtuk el, annak szemléltetésére, hogyan vonja be cukormázzal az olcsó dramaturgia a keserű valóságot. Természetesen Ronald Millarnak éppúgy, mint a világ bármely tollforgató polgárának, jogában áll saját felfogásában értelmezni a régi történetet. De meg kell győznie bennünket igazáról. A lírizáló szárnycsapások azonban csak a földet verdesik, hiányzik a költészet felhajtó ereje, mely színdarabját a magasba emelhetné. S nincs szomorúbb látvány a földön csücsülő madárnál, a repülni nem tudó, erőlködő költőnél. Ez az igazi szomorújáték.

Kerényi Imre rendezése a Madách Színház színpadán megszokott, artisztikus ízlés bűvkörében kering. Finom,

érzékeny fények, a szerzetes- és apáca-statisztéria nemesen egyszerű mozgatása, a címszerepeket alakító Huszti Péter és Piros Ildikó nemesen egyszerű játéka, a nemesen egyszerű ruhák, a nemesen egyszerű díszletek a művészet titokzatos harmóniáját sejtetik. Szerencsére a kissé ódivatú, nemes szépségeszményt megkérdőjelezi három fiatalosan modern színészegyéniesség jelenléte a színpadon. Az erőt és humort sugárzó, tüneményes Lázár Mária, a zárda fejedelemasszonya, a személyiségével mindig súlyos mondanivalóját hordozó Dayka Margit egy lábatört, szegénysorsú nővér szerepében és Bessenyei Ferenc, az élveteg, egészséges ösztönű Notre Dame-i kanonok, aki tekintetének csúfondáros villanásaival akaratlanul is elárulja, mi lehet a véleménye erről az egész, szívhez szólóan líraira álcázott, színpadi könnygázbombáról.

Talán kissé csípi szemünk a mesterséges könnyfakasztó inger, de ha kimegyünk a levegőre, elmúlik. Kár lenne sok szót vesztegetni rá, hiszen a színház ősidők óta azzal csalogatja elő a hatást, amivel tudja. Sajnos azonban az incidensnek előzményei vannak az olyan színházi műsorpolitikában, amely az időtlen „művészet” és „szépség” egyre korszerűtlenebb ideáljában találja meg vonzalmának drámai tárgyait, s amelyek – éppen ezért – egyre kevésbé művésziek és egyre kevésbé szépek.

EMBERI SALÁTÁK

Aki Péter Nichols angol író Tojás Joe halálának egy napja című darabjának csupán a témáját ismeri, méltán viszolyog, hogy a színpad és a drámai konfliktus közepére kocsiban betoljanak egy tízéves, de születése óta öntudatlan, epilepsziás, béna kis idiótát, selymes hajú, sápadt bőrű szép leánykát, kinek a természet körülbelül annyi értelmet adományozott, mint egy fej szemrevaló, üde salátának. A néma, tehetetlen kis Tojás Joe átmenet az emberi és növényi lét között; ha a saláta beszélni tudna, bizonyára több benyomásról számolhatna be, mint e félrecsuklott fejű lényecske.

Az egészséges ember ösztönös védekezéssel fordítja el szemét a torzszülöttekről, csúf bőrbetegségekről, a test gyógyíthatatlan nyavalyáiról, a felbomlás ocsmányságairól. Az egészséges ízlés esztétikai kerítésekkel próbálja útját állni, nehogy a sötét téma a kórházak, zárt intézetek, elfekvő betegraktárak kapui mögül a művészet területére lopódzék. Nem tipikus. Morbid. Dekadens. Az élet perifériája – hangzik a tiltakozás, mint megannyi megrettent „Apage Satanas!”. Az élet perifériáján azonban, nem tipikus – vagy akár morbid – valóságában a probléma létezik: ha behunyjuk szemünk, akkor is ott van. S nem tudhatjuk, mikor néz majd nagyon közelről a mi szemünk közé. Erről a kényszerű szembenézéstről szól Peter Nichols drámája.

Mi legyen a sorsuk a nyomorult emberi salátáknak, a természet termelési selejtjeinek? Van-e joga egy másik embernek a kegyes halál „megváltására” ítélni őket? Ezekre az etikai kérdésekre Peter Nichols éppúgy nem

képes megnyugtató választ adni, mint ahogy nem tudott a náciizmus drasztikus gyakorlata, s nem tud a humanista orvosi és jogtudomány sem. Nichols színművének eredetisége nem a válaszadásban rejlik. (Meg sem kísérelte ezt.) Még csak nem is a figurák, típusok kiválasztásában. Tojás Joe apja, a helyét nem találó fiatal tanár és az önfeláldozóan gondos feleség műkedvelő színésznő-álmaival, a középosztálybeli, korlátolt nagyanya poros elveivel, teailatú közhelyeivel, a „szocialista” nagyiparos barát, az Establishment tipikus képviselője, valamint üresfejű, önző felesége – az angol színházi új hullám bármelyik drámájából kiléphetek volna. A színpadi helyzetek fölött Edward Albee tartja áldásra kezét. És mégis, Nichols darabjában van valami meghökkentően eredeti. A hangvétele.

Születése óta öntudatlan, nagybeteg gyermek. Szerencsétlen, szenvedő szülők. Papírforma szerint mit várhatnánk? Jó esetben lírai naturalizmust, rossz esetben könnyfakasztó érzelmességet, amitől aztán isten óvjon bennünket. Nichols azonban egészen váratlan hűrt pendít meg: a látszólag frivol, de valójában sötét és gyötrött humorét. Tíz év óta több ezer hétköznapi sorakozik már a szülők háta mögött, s tíz évig nem lehet egyfolytában szenvedni. A szenvedés megjelenési formája átalakul. Idétlen viccelődésük a természet torz tréfájára válaszol, tulajdonképpen gyöngédséget és fájdalmat takar. Nichols szentségtörő humora józan nappali fényben mutatja meg a témához „illő” konvencionális magatartások képmutató, szenvelgő hamisságát, leleplezi a ragacsos emberszeretet meg nem szenvedett szólamait. Ez, ami jó, ez, ami karcos

Nichols drámájában. Egyébként az úgynevezett „jól megcsinált” darabok rutinos simaságával bonyolódik, túlságosan „színdarabos” befejezéssel: a párbeszédekben, helyzetekben azonos figyelemre méltó írói érzékenységről tanúskodva. A Tojás Joe halálának egy napját 1967-ben Angliában az év legjobb színművének díjával tüntették ki.

Nálunk egy üdvözlendő új kezdeményezés első „haditetteként” került színpadra, a Vígszínház stúdiójának előadásában, a Pesti Színház százszemélyesre szűkített nézőterén. A tehetséges színészként megismert, fiatal Kern András első rendezése máris olyan kerek és behízelt, hogy akár össze lehetne téveszteni valamely nagy tapasztalatú „felnőtt” rendező munkájával. S ezt nem feltétlenül bóknak szánjuk. Meglátásaiban sok a frappáns és igaz motívum, fiatalosan hetyke irónia, az előadás hangütése mégis bátortalan. Mintha Kern András félt volna, hogy megsérti a nézők érzékenységét egy olyan darab színpadra állításánál, mely éppen azért íródott, hogy megsértse a nézők érzékenységét. A dráma olvasása után mindenesetre fanyarabb, keményebb előadást vártunk. A líra, amellyel a rendezés oldani próbálta Nichols színpadi hatásainak borzongató humorát, nem biztos, hogy hasznára vált a darabnak. A szívhez szóló, szomorkás zenei aláfestés pedig egészen biztosan ártott. A félszeg, felemás felfogásban a darab egyes részletei teljesen értelmüket veszítették, mint például a befejezést megelőző burleszk kergetőzés a rosszulléttel viaskodó kis emberi gépezettel. A kellemetlen, tragikus vigyor helyett zavaros lótas-futás.

A szalonképes, érzelmes stílust leginkább Pap Éva ifjú

anyája képviselte. Vigyáznia kell, el ne uralkodjék játékán ez az édeskés, éneklős modor, ami eddig szerencsére idegen volt természetes és közvetlen színészi lényétől. Tordy Géza éles színekkel, kópés humorral alakította a félresikerült sorsú tanár figuráját, s bár a szerep talán ziláltabb, keserűbb lelki alkatot kívánt volna, a rendezői felfogáson belül nagyon jól oldotta meg nehéz feladatát. Balázs Péter sikeresen mutatkozott be a Vígyszínház új tagjaként a közhelyeket füstölgő, jótékony barát megformálásával. Szegedi Erika unatkozó és közömbös úriasszonyának választékos ostobasága az előadás legtalálhatóbb motívumai közé tartozott. Sulyok Mária felnőtt művészete példát mutatott az ifjúsági együttesben. A darabot Vajda Miklós maróan józan, fekete humorú fordításában játszották.

KUTYAKOMÉDIA

Szegény embernek és szegény kutyának lenni a távoli és egzotikus Brazíliában éppoly keserves dolog, mint bárhol a világon. Ez derül ki Ariano Suassuna mai brazil író, egyetemi tanár és színházalapító *A kutya testamentuma* című komédiájából, mely számos európai bemutató után most elkerült a József Attila Színház színpadára.

A gazdagoknak még a kutyája is többre viheti az életben – sőt, a halálban is –, mint a szegény ember, aki kényérekedvére kiszolgáltatott az egyházi és a világi törvényeknek, míg a gazdag kutya tetszése szerint játszogathat ugyanezekkel a törvényekkel. Ha a jómódú pékné ölebe némi pénzecske hagy a papokra, elérheti, hogy a katolikus egyházi szertartás ünnepi külsőségeivel temessék el, s ebben még a püspök úr ökegyelmessége sem talál kivetnivalót. Az ebül szerzett pénz azonban ebül vész el. A brazil Rózsa Sándor, a rablóvezérré lett szegénylegény másvilágra küldi az egész társaságot papostul, püspököstül, s a különös, mégis oly annyira ismerős történet a másvilágon, a mennyei ítélőszék előtt folytatódik.

A brazil kultúrára jellemző hármás eredet, az őslakó indiánok, az afrikai és portugál bevándorlók hagyománya keveredik a népmeséi ihletésű komédiában, mely a műfaji határokat semmibe véve csapong a naiv anekdota, a hátborzongató grand guignol, a primitív babonák s a romantikus társadalmi dráma és a középkori keresztény misztériumjáték tarka közegében. A szamba életvidám ritmusa átsegít a dramaturgiai döccenőkön, s az idegen, mégis rokon érzéseket keltő mesevilág fantasztikuma megejtí az európai nézőt. A furfangos, szegény péksegéd – Bodrogi Gyula

magabiztos humorról, szemtelen kedvességgel kelti életre – dél-amerikai unokatestvére az európai s a magyar kultúra megannyi, éles eszű szegénylegényének, Goldoni Két úr szolgájától Ludas Matyiig és Kakuk Marciig, akiket a sanyarú élet örökös szellemi készenlétre, talpraesett vagányságra, élelmes tiszteletlenségre szoktatott. De a péksegéd esendő földi ravaszsága még a mennyei hatalmak eszén is túljár. A sötét bőrű jézus Krisztus s az engedékeny, jószívű Szűz Mária se tud ellenállni ennyi életrevalóságnak: visszaengedik a földre.

Az ősi népi játékok hangulatát felelevenítő komédiában a mai entellektüel rokonszenves nosztalgiája idézi színre a szegénység teremtette mítoszokat, vaskos tréfákat, vallási hiedelmeket, melyekben a mesék naiv és bölcs igazságtétele oly magától értetődően képes orvosolni a társadalmi nyavalyákat. A brazil irodalomban sajnálatosan járatlan kritikus nehezen tudná megítélni, mennyi a darabban a közkincsű hagyomány és mennyi az egyéni írói lelemény, csupán a kellemes összbenyomásról számolhat be, mely élénkítő, akár a zamatos, friss pörkölésű brazil kávé.

Seregi László rendezésének az előadás első részében nem volt ugyan elegendő koffeintartalma, a szereplők mintha ártalmatlan malátakávéét ittak volna, s még nem ébredtek volna föl a feleslegesen részletező, nehézkesen lassú hazai játékstílusból. De aztán szerencsére megpezsdült a színpad, s olyan egészségesen izgatott, zenés-táncos mókázás lett úrrá a bóbiskoló deszkákon, amelyet ugyancsak régen láthattunk a József Attila Színház együttesétől.

Bodrogi Gyula mellett az előadás aromáját Haumann Péter szolgáltatta: annyi bonyolultan intellektuális alkat

megformálása után most szemmel látható elégedettséggel ficánkolt az együgyűnél is együgyűbb péklegény szerepében. Sokoldalúbb színész, mint eddigi szerepköre hinni engedte. A mai színházi divat szerzői narrátora ezúttal bohócjelmezben lépett színre; Márton András alakította vonzó szerénységgel. Csákányi László játszotta a mohó plébánost. Kaló Flórián a finomkodó püspököt, Tóth Judit és Horváth Gyula a kutyabolond pékházaspárt. A szentséges anyukát és szófogadó fiacskáját Szemes Mari és Újréti László személyesítette meg szelíd iróniával, a pokol követelőző fejedelmét Bánffy György adta parázsló temperamentummal.

A pesties bemondásokkal tarkított fordítás –Wily Keller német szövegéből – Lázár Magda munkája. A zenét brazil népdalok alapján Siegfried Matthus szerezte.

A brazil-német-magyar koprodukció hírt adott egy távoli, hatalmas ország kevéssé ismert színházi kultúrájáról, és a nemzetközi együttműködés talán nem teljesen tiszta „vérvonalú”, de életerős és sikerült végeredményéről.

DÜRRENMATT JÁTSZIK

Dürrenmatt szeret játszani. Hol Shaw-t, hol Kafkát, hol Brechtet, hol Wedekindet, hol pedig Strindberget játszik.

A Play Strindberg tulajdonképpen fair play.

Dürrenmatt előveszi a századvég sötét zsenijének, August Strindbergnek Haláltánc című híres színművét – nálunk legutóbb a Pesti Színház adta elő 1968-ban, Horvai István rendezésében íme nem csalás, nem ámitás, felmutatja az igen tisztelt publikumnak: Itt a tragédia! Hol a tragédia? Itt a komédia! Igen kevés alakítással persziflázzsá formálja a svéd vártüzérkapitány és felesége démoni marakodásának, elátkozott szenvedélyének drámáját. A cselekményen valójában igen keveset változtat, megőrzi az eredeti motívumokat, csak éppen tömöríti, iróniájával véleményezi a szöveget, a végletekig kielezi a helyzeteket, a drámai felvonásokat az elidegenítés receptje szerint az ökölvívó-mérkőzések meneteire aprózza, majd némi gunyoros társadalmi mondanivalóval megfejeli a történetet.

A persziflázs többnyire sikeres műfaj.

Az eredeti svájci bemutató kritikáit nem ismerem, de nálunk a Katona József Színház előadása nyomán úgy ünnepelték Dürrenmattot, mint aki – hogy az író hasonlatánál maradjunk – kiütéssel győzött Strindberg felett. A modern dráma egykori Európa-bajnokát, a nagy Strindberget Dürrenmatt gúnyos horogütései után rongycsomóként söpörték ki a pesti ringből.

A lusta kritikus gyakran azzal bűnhődik, hogy friss és kötelességtudó kollégái elírják előle mondanivalóját. Néha azonban a sors érdemtelenül megjutalmazza, s alkalma nyílik, hogy vitába szálljon a többiek megállapításaival, azt képzelve, hogy az utolsó szó egyszermind a legmeggyőzőbb szó. Az idő helyzeti előnyt jelent. Dürrenmatt számára is. Mert gondoljuk csak meg, az esélyek nem egyenlőek: Dürrenmatt írhat paródiát Strindbergről, Strindberg azonban nem írhat Dürrenmattról.

Strindberg teljesen elavult, a Haláltánc eredeti formájában érdektelen, előadhatatlan – így csengtek össze a kritikák. „...ezeknek a századfordulóban született vad vagy szelíd, de izig-vérig polgári regényeknek és drámáknak, bár nem kevés az általános emberi tanulságuk, sőt polgári filozófiai irányzatokat is inspiráltak, végül is olyan egyszerűnek tűnő, annyira szenvelgő a problematikájuk, hogy eredeti formájukban a közönség nagyobb része számára egyre kevésbé elviselhetőek a színpadon.” Vagy: „A strindbergi egymást marcangolás, a lelki pokol odafönn a színpadon – elvesztette minden reális és jelképes értelmét.”

Az, hogy Dürrenmatt írt egy valóban mulatságos és kegyetlen – néhol már az ízléstelenségig kegyetlen – paródiát Strindberg Haláltáncából, bizonyíthatja: 1. hogy Dürrenmatt tehetséges paródiáíró, 2. hogy nem jutott önálló téma az eszébe. Sok mindent bizonyíthat. Csak éppen azt nem bizonyítja feltétlenül, hogy Strindberg teljesen elavult. Parodizálni minden erőteljes, szélsőséges eszközöket használó művet lehet. A Play

Strindberg után Dürrenmatt megírhatja a Play Shakespeare-t is, mondjuk, a III. Richard nyomán – a komikusán nagyszámú gyilkosság ihlet is a fekete humorra –, a paródia sikerüljön bármennyire szellemesre és mulatságosra, mégsem jelenti majd azt, hogy Shakespeare fölött eljárt az idő.

Strindberget persze nem akarjuk Shakespeare-hez hasonlítani (kit lehet hozzá hasonlítani?), a századforduló divatos stíluskülöségeiben sok a romlandó anyag, legalább olyan sok, mint Dürrenmatt manapság divatos stíluskülöségeiben. Strindberg azonban mindmáig a drámai lélekábrázolás egyik legnagyobb óriása maradt, a modern drámaírók jelentős része ma is az ő Haláltáncának figuráit járja. „Kit érdekel az a két, valaha talán emberszabású lény a színpadon, amint szklerotikus önzéssel egymást gyötrik szüntelen? Átélni ezt, s hozzá még tragédiaként, mai lélekkel lehetetlen” – írja az egyik kritika. Visszakérdezhetünk: Kit érdekel akkor például Albee Nem félünk a farkastól című drámájának két, valaha talán emberszabású hőse, amint szklerotikus önzéssel egymást gyötrik a színpadon? És a sort folytathatnánk azokkal, akik a mai drámairodalomban a strindbergi hagyományokat követik.

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 pusztán komikus árnyékokká lettek a gyűlölet tajtékzó, szenvedő monstrumai? A kritikák egyértelműen a strindbergi tragédiáról, sőt szomorújátékról beszélnek. Pedig Strindberg alakjainak valóság felettivé fokozott féktelen vadságában

mindig volt valami groteszk elem. Ez nem Dürrenmatt találmánya. Thomas Mann, Strindberg rajongója – szellemének egyetemességét Goethehez hasonlítja – „sátáni komikumnak” nevezi művészetének ezt a vonását, „mely sokkal mélyebb és iszonyatosabb a humornál”.

Dürrenmatt játéka humoros darab, a mai színpad divatos elidegenítő effektusaival megtűzdelve. Hőseivel egy percig sem tudunk azonosulni, szenvedéseiket nevetségesnek látjuk. Dürrenmatt számárfület mutat a betegségnek és halálnak is. Ezt hívják fekete humornak. Fekete humorérzésem bizonyára nem elég fejlett, s ezért csak némi röstellkedéssel merem bevallani, hogy a testi nyomorúságnak, ájulásoknak, dadogásnak, nyáladzásnak, artikulátlan nyögéseknek, gutaütéses tüneteknek bőséges villámtréfáin, amelyekkel Dürrenmatt komédiája mulattatja a nézőt, nem tudtam tiszta szívből derülni, mint ahogy valószínűleg ízlésbeli konzervativizmusomról vall, hogy sohasem jutott eszembe a kórházi intenzív osztályt felkeresni, amikor csapnivaló volt a kedvem.

A Katona József Színház előadása, Marton Endre rendezése bravúros. A színészek ragyogóak. Básti Lajos – akinek megadatott a ritka lehetőség, hogy évekkal ezelőtt a Pesti Színházban eljátssza a Kapitány szerepét, most pedig a szerep kicsúfolásának szerepét – a korlátoltságnak, a szellemi és fizikai leépülésnek groteszk és mégis hátborzongatóan naturalista tanulmányával remekel. Ronyecz Mária Alice figurájának életre keltésében erős, intellektuális tehetségével, vad és fanyar szenvedélyével ragad el. Sztankay István a képes

levelezőlapok amorózóját formálja meg a nagyszabású
üzletember-gengszterré előlépett Kurt szerepében,
humorának eleganciája, stílusérzéke most is lefegyverző.

Bereczky Erzsébet fordítása Dürrenmatthoz illően
szellemes és játékos.

Dürrenmatt a „homo ludens” megtestesítője. Az író,
aki játszik. Az író, aki más játékaival játszik.

ÉLJEN A BEVÉTEL!

Őszintén aggódom. Nem sokat értek a pénzügyi dolgokhoz, az a tény azonban, hogy már a Katona József Színház is Neil Simon pénzcsináló vígjátékainak egyikét tűzte műsorára, arra enged következtetni, hogy a Nemzeti Színház bevételi tervének teljesítését veszély fenyegetheti. A sikeres amerikai szerző műveiért devizát kell fizetni, de hát az újságok gazdasági rovatai annyi érdekes csereakcióról tudósítanak, hogy feltámadt bennem a kérdés: hátha nem is devizát adtak a közönségcsalogató darabért, hanem tökmagot? Persze, még ebben az esetben is kellő felelősségérzettel kell megfontolnunk, vajon jó üzletet kötöttünk-e.

De őszintén aggódom Az utolsó hősszerelmes, Barney Cashman negyvenhét éves halvendéglős lelki egyensúlyáért is, aki csaknem negyedszázados házasság után, délután háromtól ötig, édesanyja lakásán alkalmi stika-randevúkon próbálja elérni a szerelmi boldogság titokzatos kékmadarát. Szegénynek csalódnia kell, pedig nem kevés áldozatot hozott. Az üveg whiskyn kívül két poharat is vásárolt az áruházban, nehogy rendszerető és árgusszemű édesanyja a nyomokból következtetni tudjon a történetekre. Az erkölcsös nézőközönségnek azonban nem kell aggódnia, a sóvárgó szívű halvendéglős tisztán térhet vissza a házasság szent kötelékébe, a gondviselés mindhárom esetben megakadályozta a félrelépést.

Szerepel a csintalankodó, de fölöttébb erkölcsös történetben az élet érzéki örömeit habzsoló, halálos beteg szépasszony, kábítószerrel élő, idegbeteg sztárjelölt, pszichoanalitikushoz járó elegáns úriasszony, történetesen az

utolsó hősszerelmes halvendéglős legjobb barátjának felesége. A „fű” (marihuána) vagy a „sav” (LSD) és a pszichoanalitika motívuma nélkül magára valamit is adó amerikai vígjáték- vagy filmíró ma már nem próbálkozik. Neil Simon szellemesen, jó dialógusokkal, de a legtökéletesebb banalitással ironizál az amerikai középosztály életének banalitásán. Most bemutatott vígjátékában hiába keresnénk a Furcsa pár frappáns jellemmegfigyeléseit, merész vígjátéki helyzeteit. Itt csupán ügyesen tálalt társasági közhelyekkel találkozhatunk. Elbert János fordítása borsozza, paprikázza a szöveget.

A rendező Iglódi István csattanós jelképpel mentetgetőzik az előadás végén: Barney Cashman a függöny legördülte előtt szétpukkaszt egy papírzacskót: ennyit jelentett ez a színházi este, nem kell nagyobb jelentőséget tulajdonítani neki. Valószínűleg igaza van.

Bessenyei Ferenc az erotikus álmait kergető halvendéglős szerepében igyekszik a könnyed, vígjátéki „szalonstílushoz” alkalmazkodni. Rangrejtett fejedelem, aki súlyos tehetségét, óriás feladatokra szabott egyéniségét megsétáltatja a kommersz bohóságban. Időnként elneveti magát, cinkosan hunyorít a közönségre, mintha ezt kérdezné: „Nem tudnák megmondani, hogy kerültem e pénzcsináló móka kellős közepébe?” De nem tudják megmondani.

Váradi Hédi fehérmájú fiatalasszonya olyan elragadóan közönséges, olyan ellenállhatatlanul mulatságos, hogy arra gondolunk, miért nem használja ki jobban a színház a színésznő istenáldotta komikai tehetségét. Kohut Magda játéka is kellemes meglepetés. Végzetesen komolyan veszi a mély lelki életet élő, ráérő

polgár-asszony érzelmi válságát – ettől gonoszul ironikus az alakítása. Dániel Vali kellő temperamentumot mutat az üldözési mániában szenvedő félprostituált megformálásában.

Szégyellem bevallani, nem ismerem eléggé Neil Simon életművét. Biztos vagyok benne, hogy mulasztásomat sürgetően pótolnom kell.

Akadhat olyan darabja, amit Pesten még nem adtak elő.

AZOK A HÚSZAS ÉVEK...

„Egyik éjjel én alszom a párnán, és Iván a Marx Károlyon, másik éjjel Iván alszik a párnán és én a Marx Károlyon.” Ez a nevezetes mondat – melyet szívesen idéztek mindazok, akik még a felszabadulás előtti időkből emlékeztek Katajev A kör négyszögesítése című vígjátékára – most a Pesti Színház színpadán hangzik el. A bizonyos Iván és lakótársa, Vaszja, nem azért alszanak felváltva a vastag Marx-köteten, mintha rossz diákokként azt remélnék, hogy ekképp a tudomány álmukban a fejükbe száll, szó sincs ilyesmiről. Szigorúan materialista indítéktól vezettetve cselekszenek így. A rozzant padlásszobában, ahol kénytelenek együtt lakni, a párnák és a Marx-művek számbeli aránya erősen az utóbbiak javára billen. Magyarán: csak egy párnájuk van. A javak elosztásának amúgy sem könnyű szociális problémáját csak tovább bonyolítja, hogy titokban mindkét fiatalember megnősült, s az újdonsült hitvesekkel ugyanabban a szobában kívánják tanulmányozni a szocialista együttélés normáinak gyakorlati lehetőségeit.

Katajev 1928-ban írt vígjátéka a húszas évek kezdetének nagyot akaró, lelkes zűrzavarába kalauzolja vissza a nézőt, a hatalmas társadalmi földrengés utáni, hihetetlen nehézségekkel küzdő, de bizakodó, életvidám szovjet valóságba.

A kör négyszögesítése ugyanazt az egészséges, magabiztos öniróniát sugározza, mint Ilf és Petrov művei. (Petrov egyébként Katajev testvére volt.) Katajev kedves hősei siheder-szertelenséggel, türelmeden mohósággal vetik magukat a kitapasztalatlan, új életforma

viszontagságaiba, felgyorsult életritmusuk az elképesztően nagy társadalmi változások lázas tempójához igazodik. Ebben a forrongó, fiatalos világban mi sem természetesebb, mint ha az egynapos ismeretséget házasság követi, ha valakinek fekvőhelyül a városi parkból a szobába felcipelt sétatéri pad jut csak, ha az ablakon befúj a szél, ha az éhes férj a remélt kolbász helyén két oldalt talált az Anti-Dühringből.

A darab bohózati szerkesztése a helyzetkomikumra, a naiv félreértések gyermekien egyszerű dramaturgiájára épül. A bolondos jókedvvel, könnyű kézzel sodorhatott szerelmi bonyodalmakat nem kell – nem lehet – komolyan venni. A kibontakozás a klasszikus séma szerint történik: mindenki megtalálja igazi párját, természetesen a másik férj, illetve feleség személyében. Katajev vígjátékának elevenségét nem is e jól ismert szerelmi négyes konvencionális figurái őrizték meg, hanem a kezdeti évek magával ragadó légkörének, a korgó gvomrú lelkesedésnek, a gátlásokat nem ismerő ifjúi zabolátlanságnak ironikus és nosztalgikus ábrázolása, a már-már ijesztően életidegen túlzások egészséges kifigurázása.

A fiatalos vérmérséklet e mulatságos viharzását, az iróniát átmelegítő, szelíd pátoszt sikerült átmentenie a mai színpadra a Pesti Színház fiatal együttesének, Marton László rendezésének. Az előadás felfogása véglegesen komikus, de a hitelesség választóvonalát nem lépi át. A szereplők szélsőséges vonásaik ellenére sem karikatúraalakok, nem „figurák”, hanem változékony jellemű, hebehurgya, de mégis szeretetre méltó félkész

emberek. Még a bájos és elviselhetetlen ifjú feleségek korlátolt magatartásában is van valami mosolygósan megható, hiszen fiatalságuk nem engedi, hogy a magatartás végzetesen rámerevedjék az emberre. Még nem hunyt ki belőlük a változás lehetősége, miként a vígjáték befejezésének groteszk fintora is bizonyítja.

Halász Judit tüneményesen erőszakos kispolgár asszonykája szerepe szerint tulajdonképpen minden közhelyet egyesít, amellyel az ilyen vígjátéki kispolgár asszonykákat jellemezni szokás. Függyöny, kanári és csecsebecsék nélkül elképzelhetetlen lenne élete, a pihenést nem engedő, szüntelen gondoskodás inkvizíciós kínjait méri férjére. Halász Judit aranyos öntudattal viseli virágzó butaságát, háziassága, szüntelen csicsergése még egy bronzszobrot is idegösszeroppanásba tudna kergetni. Tánya, a másik feleség mindenben ellentéte Ludmillának. Földet nem ér a lába, a betűk szárnyán lebeg a jövőbe. Egy teát nem tud megfőzni, a varrótű használatát nem ismeri, de kívülről fújja a „szolid szovjet házasság ismérveit”, a mozgalmi élet megemésztetlen frázisait. Venczel Vera megindítóan kedves lényét kölcsönzi Tányácska alakjának, a szerep humorát azonban, a nagyszerű lehetőséget őzike tekintete még csak észre sem veszi.

Meglepve láttuk, hogy Tahi Tóth László kivételesen nem tol maga előtt gyerekkocsit megcsalt férjszerepben – amint ezt a Vígszínház két előző bemutatójában tette. Végre ismét elemében érzi magát, bebizonyíthatja, milyen ragyogó, sokoldalú színész. Egy ideig szelíd megadással tűri, hogy felesége az élelemre félretett pénzből Friedrich Engels összes műveit vásárolja meg, később azonban gyomornedvei beláthatatlan következményű, vad lázadásba sodorják. Kitűnő

a robbanékony Tordy Géza is a feleségi gondoskodás mártíriumát szenvedő Vaszja szerepében. Kern András egy nagyon hangos és nagyon álmos ifjú költőt alakít kamaszos harsánysággal. Fehér Miklós ládából és kacatokból összetákolt padlásdíszlete, Kemenes Fanni mulatságos jelmezei erőltetett ötletek nélkül hangsúlyozták a színpadi, látvány humorát. Jákó Pál eredeti fordítását Abody Béla szellemes átdolgozásában hallhattuk.

NŐNEMŰ HARCOSOK

„Nem kabaré. Történelmi rekviem.” Ezt a meglepő szöveget nyomták kék bélyegzővel a Mikroszkóp Színpad belépőjegyeinek hátára. A figyelmeztetés helyénvaló. Noha voltak már egyéb jellegű próbálkozásai, a Mikroszkóp Színpad fogalma összeforrott Komlós János naprakész politikai kabaréjával. Aki pedig Komlós és Hofi Géza humoráért szurkolja le a borsos belépődíjat, s a nevetés ingerére készíti elő rekeszizmait, bizonyára csalódottan fogadná a hős szovjet katonalányok pusztulásának drámáját. Aki azonban a műsortájékoztató alapján valami nemes unalmú, sematikus emlékünnepségre készül fel lélekben a felszabadulás évfordulójának tiszteletére, szintén csalódik, csak éppen kellemesen. Este tíz órától éjfélig tart egyfolytában az előadás, mégsem csuklik le álmoságtól a feje, ébren tartja a színházi élmény, melynek nemcsak érzelmi résztvevőjévé, de játszótársává is lesz, ha nem fél a felrebbentett képzeletbe kapaszkodni.

Csendesek a hajnalok címmel Ljubimov és Glagolin készítette el Vasziljev kisregényének drámai adaptációját, s a moszkvai Taganka Színház előadása alapján Komlós János alkalmazta magyar színpadra. Hogy ez pontosan mit jelent, nem tudhatjuk, mivel nem láttuk az eredeti előadást. De talán nem is lényeges. Az irodalmi szöveg korántsem remekmű, igazi értéke inkább a szemlélet emberségében és közvetlenségében, a felfogás színházi anyagszerűségében rejlik.

A Honvédő Háború kezdeti időszakában, amikor még tart a német előrenyomulás, a hátszági faluba a

parancsnok kérésére olyan légvédelmi osztagot vezényelnek, melynek tagjai – elődjeikkel ellentétben – nem isznak vodkát és nem nőznek. Az új szakasznak ez nem esik nehezére, hiszen csupa önkéntes katonalányból áll. A „nőnemű harcosok” csipognak, vihorásznak, lefetyelnek, s nem éppen katonás jellegű intim fehéreneműket szárítgatnak szerteszét a körletben, melyekről a szolgálati szabályzatban semmiféle paragrafus nem található. Bátran és eredményesen tüzelnek az ellenséges repülőgépekre, de sírva fakadnak, ha véletlenül becsípi az ujjukat. Lepedők mögött meztelenül táncolnak, elragadtatással mustrálgatják egymás gömbölyű idomait, egyszóval pontosan úgy viselkednek, ahogyan azt a férfiak a nőkről elképzelik. Éppen hogy nem ugrálnak fel sikítózva a székre, ha egeret látnak, de csak azért, mert nincs egér és nincs szék. És ezek a mulatságos, kedves, bohó lények egy hősiezen reménytelen katonai akcióban, felvéve a harcot a hatalmas túlerőben lévő német felderítő osztaggal az éjszakai erdőben, nyomorultul elpusztulnak. Ki a mocsárba fullad, kit agyonvernek, kit rohamkéssel szúrnak le, kit légépfegyvereznek, ki sebesülten agyonlövi magát; a férfi parancsnok hiába siratja önváddal kislányait, hajnalra csönd lesz az erdőben.

Ritkán láthatunk ilyen egyszerű, gyermeki eszközökkel élő, ilyen érzékletes, plasztikus színházat. Iglódi István a képzelet megjelenítő erejére építi rendezését, arra a csodálatos képességre, mely közös a gyermeki játékban és az igazi színházban. Ahogyan a gyerek is valóságosabb, gazdagabb világot formál,

mondjuk, egy üres mosóporosdoboz, egy darab rongy és tíz babszem segítségével, mint az aprólékos technikai tökélyvel előállított ipari játékkal, úgy a meiningeniek legpompásabb díszlete is sivár tákolmány ahhoz az erdőhöz képest, amit magunk elé képzelünk. Iglódi díszlete egyetlen hatalmas háló, melyet hol mocsárnak, hol bokrokkal szegélyezett tisztásnak, hol sűrű farengetegnek láttat velünk, szinte halljuk az ágak surranását, a levelek nesztét, a madarak kiáltását. A tér körülfog bennünket. A sötétből hirtelen felbukkan két óriás termetű német katona, valaki felsikolt a nézőtéren. De tisztán, kivehetően látjuk elvonulni mind a tizenhat, a valóságban fel nem bukkanó németet is, mert a színészek valóban látják őket. Alapjában ilyen mosolyognivalóan egyszerű játék a színház, mégis milyen kevészer van alkalmunk játszani.

Félreértés ne essék, ennek a játéknak az égvilágon semmi köze nincs a díszletek stílusához. Teljesen mindegy, hogy naturalistán bőbeszédű vagy lépcsőkből, emelvényekből összeácsolt,,modern, formabontó” színpadon nem születik meg a varázslat.

Iglódi rendezése odanyújtja kisujját képzeletünknek, aztán visszahúzza, és mi mégsem pottyanunk le a földre.

Jelzésekkel dolgozik, mint a festők vázlatai, egy-egy részletet gondosan kimunkál, s annak nyomán a többit kiegészíthetjük fantáziánkkal.

A Csendesek a hajnalok nem azért érdekes elsősorban, mert hús-vér érzékű embereket látunk megelevenedni, mert a parancsnokot gyengéd szálak fűzik szállásadónőjéhez, vagy a magas rangú, családos

tiszt szeretőt tart (bár múlt időben), s a lányoknak a hazáért dobogó szívükön kívül egyéb testrészeik is vannak, s mindez az előzetes irodalmi hiedelmeket megcáfolva nem áll ellentétben azzal, hogy feláldozzák életüket a háborúban. Ma már mindez magától értetődő. Figyelemre méltóbb az áldozat folyamatának pontos és valóságos pszichológiai rajza, a hősiesség árnyalt s ellentmondásaiban hiteles ábrázolása. A színészi megjelenítés őszintesége.

Különböző társulatok tagjaiból válogatták össze a szereplőgárdát. Kár, hogy más produkciók nem élhetnek (?) vagy nem élnek (?) ezzel a lehetőséggel; bizonyos drámák eszményi előadása egyedül csak így lenne elképzelhető. Monori Lili törékeny, fiús lénye, kivételes egyszerűsége (Szent Johannát kellene eljátszania!), Dóry Virág szépsége, iróniája, szelídsége, Káldi Nóra kedves sutasága, Ronyecz Mária vadon nőtt, csontos parasztlánya, Jobba Gabi drámai ereje (csak ez a keménység pózzá ne merevedjék nála) a tehetség és fiatalság harmóniáját hozták a színpadra. De a kisebb szerepekben jó volt Martin Márta, Pécsi Ildikó, Faragó Sári is. Gera Zoltán, az egyetlen férfi ennyi nő között, rokonszenvesen és markánsan formálja meg a törzsőrmester medvefiguráját, a védelmezésre szoruló, félénk és vakmerő kislány-katonák patrónusát.

Az előadás kezdetén katonaruhák csomagjait látjuk a földön, rajtuk keresztben fegyver. A fekete szoknyás, fekete pulóveres lányok a szemünk előtt bújnak a katonaruhába és színpadi lényükbe. Haláluk pillanata erre a kezdő képre rímel. A haláltusa naturalista megjelenítésének be nem következő pillanata előtt a színésznők sorra levetik a zubbonyt és

csizmát, ezzel együtt kilépnek szerepükből, s eltávozva az élet és a játék színpadáról, még egyszer visszafordulnak. Reflektorfény világítja meg lemeztelenedett arcukat, mintegy elbúcsúznak hősnőjüktől és a közönségtől. A színpadon mint sírhalmok a ruhakupacok maradnak csak. Ezt a kerek és nemesen zárt kompozíciót rombolja szét az érzelmesen rátetézett pótbefejezés, amikor is a *lányok* égő viaszgyertyákkal kezükben ismét visszajönnek a színpadra, és elzümögik saját siratódalukat.

Olyan ez, mintha Haydn búcsúszimfóniájában a zenészek, miután egyenként eloltották gyertyájukat, és kivonultak a zenekarból, még egyszer együttesen visszatérnének, és folytatnák a muzsikát.

A VERSENYLÓ HALÁLA

A siker tulajdonsága, hogy megismételni próbálja önmagát. Nem képes belenyugodni az egyszeri, tünékeny létezésbe, sokszorozódni akar, állandósulni. Ami azonban először az anyag, az ihlet, a szerencse különös összejátszása folytán megszületett, másodszorra tudatosan és kiszámítottan, rendszerint csak a külsőséges jegyekben képes reprodukálódni. Ilyesmi történt a Mikroszkóp Színpadon is, amikor a színház kis együttese a Csendesek a hajnalok meghitt sikerét szerette volna ismét megidézni.

Csingiz Ajtmatov regénye, A versenyló halála nem kevésbé nemes irodalmi alapanyag, mint Vasziljev kisregénye volt. Sőt: Ajtmatov műve a kortársi próza kiemelkedő remeke, a tömören kifejező írásművészet ritka aranytallérja. Tanabaj, a kirgiz hegyipásztor és csodálatos járású, poroszka lova, Gülszári életre szóló, bensőséges kapcsolata nemcsak az ember és természet ősi összetartozásának megindító leírása, egyszersmind áttételesen egy egész társadalmi korszak drámai ábrázolását is magába foglalja. Ami Tanabajjal történik, az állati lét szintjén megismétlődik a gyönyörű formájú, telivér lovacska életében is. Ahogyan Gülszári nem kímélte magát, ereje halálos megfeszítésével száguld a versenyen, Tanabaj is a bőrét viszi, vásárra valamennyi küzdelmében. Mindent az önfeláldozó teljességig vállal, a háborúban éppúgy, mint a kolhozot építő, nehéz években. Kovács, ha a közösség érdeke úgy kívánja, csikós a hegyekben, vagy juhász, ha arra van szükség. S az elembertelenedés és elárultatás kálváriája, melyet az

érzéketlenség, a karrierizmus, a megnyomorított lelkű barátok gyávasága megjárta vele, a poroszka ló sorsában is visszatükröződik. Gülszárit elszakítják a ménestől, kedves kancáitól, a tejszagú csikóktól, bársonypárnát raknak nyergébe, hogy a hivatalnok-szívű, iszákos elnök büszkélkedhessen a hátán. S amikor Gülszári nem tűri az istállót, a szabad lovak börtönét, és visszaszökik a hegyekbe testvéreihez, nehéz béklyót raknak lábaira, s amikor ezt is elszakítja, kíméletlenül kiherélik.

A méltatlanul meghurcolt, a pártból igazságtalanul kizárt Tanabajnak késő öregségében ugyan visszaadják tagsági könyvecskéjét, a hosszú évek keserűségét azonban nem lehet szívéből kitörölni. S Gülszárinak sem adhatja vissza senki és semmi ifjúságát, az enyhe hegyi éjszakákat, a csillagos homlokú kis pej kanca kedveskedését, a száguldozásokat a ménessel, az elfecsérelt lehetőséget, hogy tulajdonképpen vezérüknek született.

Ajtmatov regényének látszólag áttetszően egyszerű, mégis bonyolultan pontos és kiszámított szerkezete a fizikai elmúlás, a testi leépülés szomorúságát is zárkózott lírával közvetíti. Ezt a szaggatottan sűrített epikus életanyagot, az emberi társadalom és a természet világának állandó ellenpontosításos, párhuzamos ábrázolását színpadi produkcióban megjeleníteni eléggé reménytelen küzdelemnek tetszik. Pedig Komlós János dramatizálása, Iglódi István rendezése nem kevesebbre vállalkozott.

A frivol kérdőjel már a dramatizálás hírének hallatára megjelent szemünk előtt. A versenyló halálát

nehéz színre vinni a főszereplő ló nélkül. Csak nem akarnak lovat vezetni a színpadra? Láttunk már ilyet is. A Mikroszkóp Színpadra azonban legfeljebb ha egy póniló férne be. Szerencsére nemhogy élő lovat, de még hintalovat sem állítottak a színpadra. S bármilyen különösen hangzik, Gülszári megjelenítése hitelesebbre, költőibbre sikerült, mint az embereké, pedig ez utóbbiban talán nagyobb a gyakorlatuk a színházi művészeknek. Gülszárit egy hosszú sörényű fiatalember személyesítette meg, előreomló haja a földet verdeste. E merész felfogásból természetesen következik, hogy az őt körülvevő világ is csak stilizált lehetett. A szereplők mozgó és beszélő drámai jelzésekké változtak a zárt koreográfiában, ahol a főszerepet a képzelet különböző díszleteként és kellékeként alkalmazott, hosszú, fehér lepel játszotta. Iglódi a Csendesek a hajnalok megrendezésében valósággal csodát művelt egy ugyancsak mindenek funkciót betöltő hálóval. Ott az egy éjszakára összpontosult, sűrű drámai helyzet, az átélés szuggesztivitása, a hallatlan fegyellemmel és gondossággal kidolgozott részletek sora, a színészek belső látása valósággal hipnotizálta a nézőt, hogy fenyegető, sűrű erdő, veszélyes mocsár vagy harmatos tisztás közepébe képzelje magát. Az élmény olyan érzékletes volt, hogy talán nem is csodálkoztunk volna, ha hazatértünkkor azt látjuk, ünneplő cipőnket vastag sár borítja.

A versenyló halála rendezésénél a balettszerű játék a fehér leppellel üres formává sivárodott, a rutin ügyes és szakszerű megoldásává, mely megajándékozott ugyan

egy-két megkapó részlettel, a katartikus élménnyel azonban adósunk maradt. Felvillantak Ajtmatov regényének jellegzetes figurái, jellegzetes helyzetei, tulajdonképpen az egész cselekmény kibontakozott szemünk előtt, de csak mint valami szikár vázlat, amelyet énekekkel és stilizált mozgással próbáltak feldúsítani. Az igazsághoz hozzátartozik, hogy Weöres Sándor versei nagyon szépek voltak és a Simon Zoltán válogatta kirgiz énekek olyan meghitt ismerősként hangzottak, akár a régi magyar népdalok.

A színészek mindent megtettek, hogy jelzésszerű szerepfunkcióikat élettellel töltsék meg. Gera Zoltán a rendezés elgondolásának megfelelően nem jellemet, nem figurát formált, hanem oratóriumszerűen, lírai egyszerűséggel elmondta szövegét. Feleségét, a megkeményedett kirgiz parasztasszonyt Jobba Gabi tolmácsolta belső tüsszel és erővel, de ez a tűz néha túllobogott az együttes közösen vállalt stílusán. Dőry Virág a fiatal hadiözvegy alakjában őzike-szelídséggel próbált átmenteni valamit a regény leheletszerű szerelmi lírájából.

A divat nemcsak a nők öltözködésében, de a színpadi jelmezekben is nagy hatalom. Semmi ellenérzésünk nincs az egyre gyakrabban megjelenő színpadi egyenruhák láttán, melyek a jellegtelen, egyforma vászon- vagy darócöltözettel hangsúlyozni kívánják, hogy a jelmez nem dekoráció a színpadi látványosságban, hanem munkaruha, amit a legnagyobb divatdiktátor, a képzelet tetszése szerint alakíthat.

Ehhez azonban óhatatlanul el kell végezni azt az előzetes, láthatatlan, de nagyon elmélyült művészi szabásmunkát, amely azután megmozdítja a fantáziát. Ha ezt nemtörődömségből, fáradtságból vagy kedvetlenségből elmulasztják, a darócruhák azok maradnak, amik valójában: sivár színpadi munkaruhák.

FILISZTERCOPF NÉLKÜL

*„Göthe előtt mélyen meg-hódo-
lok. De ama nyomorult eszelősnek
rongyolt Lyrája, tsak azt-vágynám hallnom, ”*

Psyché Lónyai Erzsébet

Sokszor tréfálkoztunk már azon, hogy ha az epikus művek dramatizálásának divatja ilyen influenzaszerű hevességgel terjed, nemsokára Hegel filozófiai tézisei szólalnak meg a színpadon. A tréfák utolérnek bennünket. Hegel megjelenik Peter Weiss Hölderlin című drámájában a Nemzeti Színházi színpadán, és csasztuskájában dióhéjban összefoglalja dialektikáját, idealista filozófiáját, amelyet majd a fejről a talpára kell állítani. A dolog így elmondva frivolnak tetszik. Frivol is. De mit keres a frivolitás a tragikus sorsú, nagy német költőről szóló színdarabban, a történelmi realitások és a forradalmi eszményekhez fűző halálos hűség, megalkuvásra való képtelenség konfliktusában elpusztuló géniuszt idéző szomorújátékban?

Aki úgy véli, hogy tragikus eseményekről, tragikus személyiségekről csak tragikusan zengő hangon lehet beszélni, aki túlságosan ragaszkodik a tiszteletudó képhez, amelyet az iskolában, egyetemen, szemináriumon az irodalom és a filozófia nagy alakjairól belétápláltak, ajánlatos, ha néhány szem nyugtatót nyel le, mielőtt Peter Weiss darabjának olvasásába kezd. Aki azonban csak a Nemzeti Színház előadásán találkozik először Weiss

Hölderlinjével, mellőzheti a fenti elővigyázatossági műveletet, bizonyos, hogy az előadás nem fogja felizgatni.

Peter Weiss, akár a kacsaringós című Marat/Sade drámai remekében, most is a brechti elidegenítő dramaturgiával építkezik. S számunkra, akik annyit bosszankodtunk az „elidegenítő”, „epikus” divatdrámák során – melyek alkotói azt képzelték, hogy a brechti forma lemásolásával egyúttal a brechti zsenialitást és korszerűséget is örökölhetik – külön öröm látni, hogy még a közhellyé gyötrött formát is meglehet újra tölteni költészettel és élő tartalommal.

Peter Weiss Hölderlinje – a brechti ihletésből is kiderülhet – nem alázatos hűségű portré, nem romantikus életrajzdráma, hanem a tényekkel ironikusan, szabadon játszadózó, a valóságos és képzelt eseményeket összemósó, múltat és jelent egymásba kapcsoló történelmi példázat. Példázat a szellem emberének helyéről, magatartás-eszményéről, a forradalmár lehetőségeiről a nem forradalmi helyzetben.

Amikor 1793 júliusában a tübingai evangélikus konviktusban Hölderlin és diáktársai, Hegel, Schelling, Neuffer és a többiek ujjongva ünnepelték a francia forradalmat, és örök hűséget esküdtek a szabadság eszményének, még minden tündöklően világosnak látszott. Azután thermidor és a napóleoni korszak eljövetele után, a hajnal ígérete nélküli német sötétségben szellemi útjaik különváltak. Schelling a romantikus reakció csapdájában végezte, Hegel és Hölderlin, ki-ki a maga módján hű maradt ifjúkori fogadalmához. Ki-ki a

maga módján – ebben áll a Peter Weiss-i drámai dilemma lényege. S nincs kétség, hogy az író egész lelkével a tübingai derék asztalos kegyelemkenyerén negyven évig élő, megtébolyodott – vagy tébolyt tettető? – költőhöz húz. A hősiesség következetesség, a reménytelen hűség oldalán áll. Az élet kisemmizettjének oldalán, aki számára öröm, elismerés, földi javak helyett végül csak „levegő szellemei, pokol szellemei, szárnyak zúgása” marad.

Peter Weiss Hölderlin-képe mintha csak Lukács György 1934-ben írt Hölderlin-tanulmányának színpadi megfelelője, művészi feldolgozása lenne. Lukács ezt a szenvedélyes és lucidus kis értekezését abból az indulatból írta, hogy visszaperelje a jakobinus eszméknek Hölderlint, akinek alakját a fasiszta ideológusok, Rosenberg és társai, a Harmadik Birodalom szellemi előfutáraiaként ki akarták sajátítani, s a költő szükségszerűen misztikumba forduló elvágyakozását egy magasabb rendű emberi és közösségi eszmény után az Ébredő Germánia utáni vágyakozássá próbálták átbaráncítani. Peter Weiss drámájában föl is vonultatja ezt a későbbi könyvégető, bajtársi csúrhét az öreg Hölderlin toronyszobájának ablaka alá. S micsoda könnyesen vigyorgó fintora a drámának, vagy ha úgy tetszik, a történelemnek, hogy az új teuton lovagok éppen Hölderlin ódáit szavalva akarják ősi ellenségeik földjeit feldúlani, épp az ő eszményképei, Voltaire, Marat, Saint Just, Babeuf és Buonarroti műveit égetik el tisztelgő máglyájukon.

Peter Weiss darabjában mintha pontos illusztrációját

adná Lukács elemzésének, nehéz ennél tömörebben összefoglalni a dráma gondolati lényegét: „Hegel beletörődik a thermidor utáni korszakba, a polgári fejlődés korszakának lezárulásába és filozófiáját éppen a világtörténelem eme új fordulatának felismerésére építi fel. Hölderlin nem köt kompromisszumot a thermidor utáni valósággal, ő hű marad a felújítandó poliszdemokrácia régi forradalmi eszményéhez, és szétzúzódik azon a valóságon, amelyben ezeknek az eszményeknek számára költőileg-gondolkodóilag sem volt hely...” „Hölderlin kompromisszum nélkülsége tragikus zsákutca maradt.”

Okos alkalmazkodás, nyugodt álmot teremtő realitás-érzék vagy önsorsrontó következetesség a talajra nem találó forradalmi eszmékhez, ezt a kérdőjeles ellentétpárt Peter Weiss olyan szélsőséges és szenvedélyes módon élezi ki, hogy nem csoda, ha Németországban, de nálunk is felszisszentek a tiszteletlenségen, ahogyan Hölderlin drámai kontrasztfiguráit, a német irodalom és filozófia szellemóriáit, Hegelt, Goethét és Schillert színre állította. Peter Weiss természetesen nem Goethe világirodalmi nagyságát vonja kétségbe, csak azt az emberi-művészi magatartását, amellyel kiegyensúlyozottságra és egyetemességre törő lények menekül a történelem nyugtalanító, válságos kérdései elől. Mit kezdjen a dráma vad és lángoló Hölderlinje – aki számára „csak az a kérdés, aki ír, annak egész lényeként hogyan áll korához” – a mindenkitől körülrajongott nagyember nyárspolgárian praktikus tanácsaival, miszerint „helyesebb volna, ha

egyszerű idillikus faktumot választana, és azt szerényen rajzolná elénk”? Goethe a darab folyamán annyi fáradságot sem vesz, hogy helyesen jegyezze meg Hölderlin nevét. Hol Holterlein, hol Holterleing, hol Hölderling.

Akik nálunk is megbotránkoznak a kortárs némer író kegyeletsértésén, ajánljuk szíves figyelmükbe Engels Hegel- és Goethe-képét, amely nagyon is hasonlít Peter Weissére. „Hegel német volt, és neki is, mint kortársának, Goethének kis filisztercopf lógott a tarkóján. Goethe is, Hegel is, mindegyik a maga területén olümposzi Zeus volt, de a német filisztert egyiküknek sem sikerült soha teljesen, levetnie.” Vagy: „...Goethe hol kolosszális, hol kicsinyes, hol dacos, gúnyos, világmegvető lángész, hol pedig tapintatos, mindennel megelégedett, korlátolt filiszter.” Peter Weiss Hölderlinje e tapintatos, mindennel megelégedett, korlátolt nyárspolgár-magatartás ellen lázad, a beérkezett, mindig kinyilatkoztató nagyság ellen, aki weimari titkos tanácsosként a kor drámai problémáinak hátat fordítva, teljes odaadással intézi egy piti fejedelemség piti ügyeit. Sőt, az író még ennél is továbbmegy. Az etikai kérdőjelek mellé, amelyeket a „filozófusok és költők a felépítményben” feltesznek, mindig szemléltetően odaállítja az alépítmény felkiáltójeleit is. Jelképesen megjeleníti a dolgozók tömegeit is, s egy munkásnő emígyen kommentálja a humanizmus és szépség emelkedett kultuszát: „Weimarban most még egy díszteátrum kell nekik / mi vagyunk, akiktől hozzá a pénzt elcsenik.”

Goethe képlete a haladásra: pedagógikus evolúció,

plusz gőzgép. A meg nem alkuvó Hölderlin szerint mindent alapjaiban kell fölforgatni, hogy az új létrejöhessen, sőt, mi szörnyűség: „ az egész baj okát, a privat eltulajdonítás szent jogát kell kisöpörni”. Ehhez az ellentétéhez, azt hiszem, nem kell kommentár. S tegyük hozzá, Peter Weiss a korai kapitalizmusról festett költői képet összeolvastja a mai tőkés társadalom könnyen felismerhető látomásával.

Peter Weiss marxista szemlélete természetesen történelmileg elkerülhetetlennek látja Hölderlin szenvedéseinek tragikus zsákutcáját. De részvéte, szeretete, fájdalma őt védi. Okos alkalmazkodás a realitásokhoz avagy tébolyba torkolló következetesség? Ez nemcsak történeti, nemcsak etikai, de vérmérsékleti kérdés is. Sötét játszadozás a gondolattal, mi lett volna, ha szegény Petőfink nem esik el a csatában Segesvárnál? Nehéz elképzelni őt, amint költészetével a kiegyezés éveinek okos realitását szolgálja. Könnyebb felidézni a meg nem alkuvás tébolyának hölderlini tornyában, amint a beérkezett írófejedelem, a gyermeklelkű Jókai időnként szerető együttérzéssel meglátogatja, s megajándékozta füstölnivalóval s néhány palack finom borral.

A Nemzeti Színház Marton Endre rendezésében, Vas István fordításában mutatta be Peter Weiss drámáját. Vas István nagyszerű átültetése külön tanulmányt érdemelne, s ez itt most nem a közhasználatú, szokásos stílusfordulat. Ahogyan a Peter Weiss-i és az eredeti hölderlini költői nyelvet vegyíti, ahogyan a bájosan archaizáló korai tizenkilencedik századi kifejezéseket a tudományos és filozófiai fogalmakkal váltogatja, ahogyan a magasrendű

költészet és a szemtelen mai szavak ironikus összhangját megteremti – ez több, mint pusztán tolmácsolás, ez művészi remeklés. Ha az előadás nem tesz többet, mint Vas István stílusérzékét iránytűként követi, máris többet adott volna az illemtudó, példás iskoladrámánál, amit a gúnytól, fájdalomtól, diákos humortól fortyogó, aktuális lángokat lövellő darab színre állítása helyett közvetített. Ha mi is dicsérenénk Marton Endre kulturált rendezését, szemet gyönyörködtető tablóját, nemesen kiegyensúlyozott színpadi építő-munkáját, akkor bizonyára megsértenénk a kiváló rendezőt, aki semmiképpen sem szorul rá a diplomatikus vigasz-fordulatokra. Ebből a lagymatag előadásból a dráma lényege, a rebellis indulat, az irónia, a jó értelemben vett megbotránkoztatás, a minden állításnak dialektikus megkérdőjelezése, a Hölderlini, s tegyük hozzá, a Peter Weiss-i tűz hiányzott. Az irónia csupán az Énekest alakító Gelley Kornél játékában jutott érvényre, s a címszerepet megszemélyesítő Avar István néhány jelenetében, az öreg Hölderlin ábrázolásában, amikor a téboly vagy a tébollyal való megválaszolatlan játék kettőségét villantotta fel megrendítő művészettel. Hölderlin drámai ellenpólusai inkább szájalmasak, mint elgondolkoztatók, s az író törekvésével ellentétben, még csak meg sem kérdőjelezhetik a halálig kérlelhetetlen költő nézeteinek kizárólagos igazságát. Szándékosan nem sorolom fel a szereplőket, akik a szereposztási félreértéseknek, a rendezői megszédülésnek az áldozatai. Csupán egy fiatal színésznőt említek meg, Máriáss Melindát, aki áttetsző finomsággal szellemítette át a lázító összefüggésekre oktató mester különböző

tanítványait.

„Oh cédrust ne ültessetek fazékba / s szellemet
zsoldért ne akarjatok. / Ne próbáljatok meg naplovaknak
/ s csillagoknak pályát szabni meg / s nekem, nekem ne
adjatok tanácsot, / alkalmazkodni szolgák kellenek” – így
ír Hölderlin Az ifjú a bölcs tanácsadókhöz című versében.
Peter Weiss drámája a történelmi szükségszerűség
felismerése mellett azt a vágyat is tükrözi, hogy a jövőben
az ilyen filisztercopfot nem viselő, nyughatatlan és
következetes szellemeknek se kelljen visszhangtalanul és
nyomorultul elpusztulniuk.

GYENGE ÉS ERŐS ÉLVEZETEK

A brechti tanmese a szecsuáni jólélekről igen szórakoztató tanmese. Tudom, most néhányan megbotránkozva kapják fel fejüket: minő frivol szó Brechtrel kapcsolatban. „Szórakoztató!” Miért nem mindjárt „tetszetős”? Hát legyen „tetszetős”. Szívem szerint leírnám azt is, hogy „szép”, de a kritikusi bátorságnak is van határa. Nem kétséges, a virágzásnak induló hazai Brecht-kultusz híveinek fülében ezek a látszatra ártalmatlan jelzők szörnyű sértésként visszhangzanak.

Az utóbbi időkben, ha az ember a brechti színházideálról olvas cikkeket újságjainkban – képzeletében barátságtalan, világos termet lát maga előtt, a bejárati ajtón táblákat a következő szöveggel: „Csendet kérünk! Odabent fontos politikai nevelőmunka folyik.” A széksorok között sasszemű ruhatárosnők szoknyája suhog, s nádpálcával körmére koppintanak a nézőnek, aki okulás helyett érzelmeire merészel hagyatkozni, vagy, ne adj isten, elandalodik a látottakon.

Pedig maga Brecht korántsem volt ilyen zord nézőpedagógus. Munkásságának utolsó időszakában – amikor saját szintársulata élén a gyakorlatban szembesült a színpad és a nézőtér közötti mágneses tér csalafinta törvényeivel – némiképp revideálta korábbi nézeteit; természetesen, nem a lényegét, a tudományos, társadalmi világképet illetően. Kis Organon című színházelméleti tanulmányában ilyen meghökkentő dolgokat ír: „így hát visszavonjuk, nyilván általános sajnálkozást keltve, azt a

szándékunkat, hogy emigrálunk a tetszetősség birodalmából, és közhírré tesszük, még általánosabb sajnálkozást keltve azt a szándékunkat, hogy letelepülünk ebben a birodalomban.” Vagy: „Ősidők óta a színháznak, akárcsak a többi művészetnek, feladata az, hogy az embereket szórakoztassa. Ettől a feladattól kapja meg különös méltóságát...Még azt sem szabad elvárni tőle, hogy tanítson, legalábbis ne tanítson annál hasznosabbat, mint amikor valaki testileg vagy szellemileg élvezetesen mozog.” Vagy: „...a színház szolgálhat gyöngé (egyszerű) és erős (összetett) élvezetekkel is. Az utóbbiak, amelyekkel a nagy drámákban találkozunk, felfokozódnak, ahogy az egyesülés öröme is felfokozódik a szerelemben” stb.

Ameddig a néző fizet a színházi estéért, és nem a színház fizet a nézőnek, nem illő megfélelkezni a művészet örömszerző feladatáról. A nádpálcás színház – hiába hirdeti büszkén, hogy az okítást, a felvilágosítást tekinti hivatásául – lenézi az embereket, a fölény pedig a jószándék ellenére sem bizonyulhat megtermékenyítő múzsának.

A szecsuáni jólélek Brecht egyik legszebb darabja, a humort, a költészetet s a fanyar okosságot egyesíti. Úgy tanít, mint az igazán jó pedagógusok, nagyképűség nélkül, szórakoztatva. Az égi hivatal három istent küld le ellenőrző körútra a földre. A határozat így szól: „A világ megmaradhat jelenlegi állapotában, ha megfelelő számú jó ember található benne, ki emberhez méltó életre képes.” Jártukban-keltükben csak egyetlen lényt találnak, aki hajlandó éjszakára befogadni őket, Sen-Tét, az

utcalányt. Sen-Te a jutalom árából kicsinyke trafikot vásárol, új életet akar kezdeni, de a társadalmi nyomor, az emberi önzés nem engedi, hogy egyszerre jó legyen és felszínen is maradjon. Kénytelen egy kitalált szőrösszívű nagybácsi ruhájába bújni, hogy saját maga és születendő gyermeke legegységesebb érdekeit megvédje. A fellengzős erkölcsi eszméket jelképező istenekhez józan, egyszerű kérdéssel fordul, mely a dráma alapkérdése is: „Szívesen lennék jó, de hát hogy fizessem meg a házbéremet?” A Fény Fiai azonban nem tudnak erre válaszolni, gazdasági ügyekbe nem avatkozhatnak.

Brecht szerint a jóság képtelen luxus a szegények számára, az isteni parancsot teljesíteni és életben maradni – lehetetlen. A kényelmes gondolkodású, bürokrata istenek szándékosan nem akarják megérteni a földi panaszokat, mert így el kellene ismerniük, hogy törvényeik használhatatlanok, a világ jelenlegi berendezése változtatásra szorul. Márpedig ez a világ, Voltaire Pangloss doktorával szólva, a létező világok legjobbika. A Fény Fiai a tények előtt lesütik szemüket, kegyesen engedélyezik Sen-Tének, hogy havonta legfeljebb egyszer – Sui-Tává, a másokat kizsákmányoló nagybácsivá változzék, s páni sietséggel visszaemelkednek az égi magasságokba, ahol kellemetlen földi kiküldetésük után ismét fölhúzzhatják a mennyei könyökvédőt. A darab csupa játék, bölcs irónia, csúfondáros szomorúság. Ezt tolmácsolja Nemes Nagy Ágnes szellemes és szép fordítása is.

Major Tamás rendezése a Nemzeti Színház színpadán az okos, élvezetes játékosságot hangsúlyozza,

nem a brechti színjátszás-elmélet illusztrációjával, hanem friss, eleven, teátrális élménnyel szolgál, a teatralitás legjobb értelmében. Major – miként nagy rendezői eszményképe, Meyerhold – a vásári mutatványosbódét, az ősi komédiás hagyományokat kívánja ismét jogaiba emelni a színpadon. Keserű Ilona lécekből, emelvényekből ácsolt díszlete is a húszas évek avantgarde szovjet színházát idézi. Brecht Szecsuan félig európai fővárosát jelöli meg a történet színhelyéül, de a kínai neveken, s néhány motívumon kívül, a darabban szinte semmi sem utal arra, hogy nem a harmincas évek végének európai valóságában gyökerezik. A különös maszkok, melyeket könnyed vagy nyomatékos jelzésként a színészek arcukon viselnek, nem a szereplők kínai származására, inkább e színjátszás távol-keleti ihletésére, de ha úgy tetszik, évezredes európai előzményeire emlékeztetnek. Major kezében a harsány színházcirkusz most szervesen eggyé válik az irodalmi lehetőséggel, egy pillanatra sem érezzük, hogy a mű belső világától idegen ötletek Prokrasztész-ágyába erőszakolja az anyagot.

Az előadás, melyben a színészek maszkot viselnek, természetesen a beszéd, a mozgás, a kompozíció stilizáltságát is megköveteli. Ez a fajta színjátszás a táncsal, pantomimmal, zenével áll legközelebbi rokonságban, a közösségi játék ősi, kultikus kellékeivel, melyek időről-időre friss vérrel termékenyítik meg egy-egy korszak elfáradt színjátszását. Major Tamás tiszteletre méltó, már-már Don Quijote-i küzdelmet folytat a Nemzeti Színház színpadán, hogy egy más hagyományokon nevelkedett, más stílusban sikereket

elért társulat tagjait a stilizáció mozgásvilágába átvezesse. Sajnos, az egyértelmű eredmény érdekében az erőfeszítést sokkal korábban kellene intézményesen elkezdeni, már a főiskolai színészképzés időszakában. A főiskolán megtanítják a növendékeket, hogyan kell menüettet vagy valcert táncolni, de nem tanítják meg őket arra, hogy tökéletes urai legyenek testük minden porcikájának, s szavak nélkül, izmaikkal is beszéljenek. Nincs mit csodálkozni, ha ebben a tekintetben A szecsuáni jólélek előadása is nagyon vegyes képet mutat.

Törőcsik Mari Sen-Te és Sui-Ta kettős szerepében csodálatos leckét adott, hogyan is értelmezzük a brechti elidegenítő effektus ma már közhelyként sorolt tételeit. Semmi esetre sem tételként. Törőcsik alakítása az értelem és érzelem különös egységét teremtette meg, az értelem és érzelem időnkénti eltávolodását, majd összetalálkozását, izgalmas vibrálást kölcsönözve ezzel játéknak. Kivételes mozgásintelligenciája a pantomimművész, a balett-táncos és a jellemszínész művészetét ötvözte leheletszerűen könnyed, mégis erőteljes emberábrázolássá. Okosság, melankólia és kislányos báj fért meg egymás mellett alakításában.

Az előadás többi szereplője mintha megelégedett volna azzal, hogy életre keltse Major Tamás és Keserű Ilona képzeletének mulatságos bábszínház-figuráit. A nagyon tehetséges Madaras József nem találta helyét a szélsőségesen komédiás közegben. A három finom porcelánisten: Gelley Kornél, Avar István és Györffy György, az álnok özvegyasszony: Tatár Eszter, a bikanyakú rendőr: Csurka István, az öreg prostituált:

Pártos Erzsébet találták el leginkább az előadás hangvételét.

A szecsuáni jólélek előadása mindezek ellenére – a brechti fogalmazással élve – az erős (összetett) élvezetek örömét szerezte meg a nézőnek. Csak ne tekintsük ezek után, szokásunk szerint, a modern színházművészet egyetlen lehetséges útjának. Próbáljuk meg művészeti közéletünkben végre egyszer, a „vagy-vagy” kizárólagossága helyett, az „és” türelmes, demokratikus kötőszavát is elismerni.

HÉTKÖZNAPOK, NÉVNAPOK

GANDHI TÜKÖRBEN

Kiváló külpolitikai újságíróját, India-szakértőjét kérte fel legnagyobb napilapunk, hogy bírálatot írjon Németh László Gandhi halála című drámájáról, a Thália Színház előadásáról. A terjedelmes cikk irigylésre méltó tárgyi ismerettel, politikai felkészültséggel hasonlította össze a színdarab főhősét a valóságos történelmi személlyel, otthonos biztonsággal kalauzolta az olvasót India jelenkori történelmének útvesztőiben, s elismerően állapította meg, hogy Németh László Gandhija megejtően hiteles.

A színházi kritikus nehezen tudja elfogódottságát leplezni. Hogyan merészkedjék az idegen terület ingoványára, ahol már az első lépéseknél elsüllyedhet, hogyan közeledjék olyan téma elemzéséhez, amelyhez – mint látjuk – speciális történelmi, földrajzi, vallási és politikai ismeretek, esetleg személyes indiai tapasztalatok vagy pedig hosszadalmas, önfeláldozó bűvármunka szükséges a könyvtárak mélytengerében, amire Németh László vállalkozott, mielőtt darabja megírásához kezdett.

Minden tekintetben hiteles Gandhit ábrázolt-e Németh László Gandhijában? – ennél a kérdésnél tanácsosabb, ha behúzzuk a nyakunkat, s meg sem kíséreljük a válaszadást. De vajon ez itt a legfontosabb kérdés, a lényegi kérdés? Elvégre Németh László nem India-kutató, nem politikai tanulmányíró, nem történész, hanem író, mégpedig egyike a legszubbjektívebb íróknak, akik valaha tollat fogtak. A kérdést tehát – azt hiszem – nem úgy kellene föltenni, hogy Németh László Gandhi

alakjában mennyire hiteles Gandhit ábrázolt, hanem hogy mennyire hiteles Németh Lászlót. Nagyon valószínű, hogy a tükörből – amely elé a nagy hindu államférfit odaállítanánk – nem Gandhi fényképekről jól ismert kopasz feje, drótkeretes okuláréja mögül előcsillogó karbunkulus-szeme, hanem Németh László tűnődő tekintete nézne vissza ránk.

Nem hinnénk, hogy a magyar író azért választotta hőséül Gandhi alakját, mert drámai arcképcsarnokában India egzotikus világát is föl akarta vonultatni; nem a nagyember-sorozatát akarta az ismeretterjesztő színház segítségével teljesebbé tenni. Németh László, művészi szokásához híven, Gandhi erkölcsi dilemmájában saját legbensőbb kétségeit kutatta, Gandhi filozófiájának, magatartásának végső történelmi kudarcában – talán erős a kifejezés, de a drámában tulajdonképpen erről van szó – saját elképzeléseit fogta szinte önkínzó tárgyilagossággal vallatóra.

Gandhi alakjához lelki közösség, alkati azonosságjegyek is vonzották. A történelem eszközei című tanulmányában Németh László így ír önmagáról: „...minél idősebb lettem, annál feltűnőbbé vált egy bizonyos gyermekesség, amely fiatal koromban biológiai adottságnak látszott, ma azonban mint gondolkozásom tapasztalatokkal meg nem törhető optimizmusa, az emberek nevelhetőségébe vetett aránytalan hit jelentkezik...” Az emberek nevelhetőségébe vetett aránytalan hit volt Gandhi sok évtizedes harcának mozgatóereje is, a tiszta, makacs gyermekesség, amellyel az erkölcsi magasrendűség lelki bátorságot követelő, de végeredményében esendő

árnyékfegyverét szegezte a történelem véres erőivel szembe. A megszállott pedagógus Németh László titokban bizonyára irigykedett is a hindu óriásra, hogy nemcsak tízmilliós kis kelet-európai nép erkölcsi nevelésével kísérletezhetett, hanem egy több száz milliós birodalom szent tanító bácsijává nőhetett. Gandhi nem elméleti nevelő volt, európai szemmel elképzelhetetlen tömegeket lelkesítő és mozgósító történelemóráin a szó szoros értelmében a saját bőrét vitte vásárra, a saját fizikai és lelki önfeláldozásának pedagógiai trükkjével próbálta a jobbat kizsarolni.

A pedagógia lehetőségei azonban a valóságos történelem országokká tágult tantermében szűkre szabottak. Bármilyen jelentős is a pedagógus, a személyiség szerepe a történelem alakításában korlátozott, a törvényszerűségeket még a legnemesebb erkölcsi eszközökkel sem teheti semmissé. Gandhinak élete végén keserűen kellett felismernie, hogy hiába vigyázott finnyásan erkölcsi tisztaságára; amit az erősek győzelmes fegyverének hitt, az csak a gyengék kétes értékű, passzív ellenállása volt. Látnia kellett, hogy az angol uralom alóli felszabadulás pillanatában – amiért egész áldozatos életében küzdött – milyen kárhozatos erővel kél ki a gyarmatosítók által elvetett mérges mag, s hogyan borítja el a hindu-mozlim testvérháború vérözöne az oszthatatlannak hitt Indiát. Vajon adhat-e elegendő belső megnyugvást az erkölcsi embernek, hogy a vértengerben lábálva is sikerült megőriznie köntöse makulátlanságát?

Nem véletlen, hogy Németh László milyen időpontban tette fel e kérdést, mikor vette vallatóra a

politika és erkölcs viszonyát. 1957-ben, a füredi szívkorházban kezdett hozzá Gandhi-naplója megírásához, s e dátumról nem lehet tapintatosan nem tudomást venni.

A Németh László-i koncepció kilátástalan választat lát a „politizáló szentség” előtt; „vagy az ügyet őrzöd, s te romlasz meg benne, vagy magadat őrzöd, s az ügy romlik meg körülötted.” Gandhinak sikerült megőriznie önmagát, de ez korántsem jelentett számára megnyugtató önigazolást. S Németh László gondolkodói becsületességéről vall, hogy nagyon is húsba vágó szavakat ad a drámában a gyakorlati politikus Nehru szájába: „Ön persze a jobb részt választotta. Ösztöne megőrizte, hogy hatalmon levő legyen. Azért kapaszkodott, mint egy tornásztrapézba, India oszthatatlanságába. Míg mi robotoltunk, Gandhi ott ült fölöttünk, ellenzékben velünk szemben.” Nem tudom, mennyire hitelesen fogalmazzák meg a Gandhi-konfliktust a fenti mondatok, de hogy mennyire hitelesen mutat rá egy jellegzetes magyar értelmiségi magatartásra, azt valamennyien érzékelhetjük. Németh László kíméletlen következetességgel viszi végig logikai levezetését, s végül nyíltan felteszi a fájdalmas kérdést: „Gandhi megóvta magát és fegyvereit a történelem fertőzésétől, de nem zárta-e ki magát tényleges alakításából?”

Ezt az erkölcsi és politikai dilemmát szemlélteti a Gandhi halála körüli bonyolult történelmi szövedék, a valóságos történelmi személyek szédítő tömegű felvonulása, a valóban megtörtént események – mint mondják – dokumentum-hitelességű megrajzolása.

Németh László e színművének gondolati, dramaturgiai fölépítése a szokásosnál kevésbé zárt és lényegre törő, s valljuk be, olvasmányként is csak kellő figyelemmel és összpontosító erővel követhető.

Hogyan közvetíti ezt a súlyos történelmi erkölcsdrámát a néző számára a Thália Színház előadása, Kazimir Károly rendezése? A lehető legegyszerűbb módon: nem ezt közvetíti. Annak a mozgalmas, látványos, valóban izgalmas dokumentumrevünek, színes ismeretterjesztő műsornak, amit a Thália színpadán India politikai harcairól, Gandhi életéről megelevenítenek, vajmi kevés köze van Németh László önmagát faggató gondolati vívódásához. Mintha Kazimir szándékosan félretolta volna a rágósabb gondolati falatokat. Valószínűleg abból az elképzelésből indult ki, hogy amelyik kérdést nem halljuk meg, arra nem is kell válaszolnunk. Miért választotta akkor éppen Németh László drámáját előadásra? Németh László nagy író, India nagy ország. Gandhi nagy ember. S ebből a hármas egységből igazoltan születhetett meg az újabb nagyzenekari stílusmutatvány, a bravúros színpadi idegenvezetés, újabb egzotikus tájakra, földrajzi és politikai környezetbe.

Villódzó, dinamikus színpadi hadmozdulatok, lüktető fény és hanghatások, fotómontázs és elidegenítés – a teljes eszköztár, amely Kazimir laterna magicáját annyira jellemzi. A drámai ember a maga lélektani, erkölcsi nyugtalanságával ebben a szikrázó kavalkádban alig-alig tud szóhoz jutni, fizikai jelenvalóságában szinte csak annyi szerepet kap a színpadi kompozícióban, mint egy-egy döbbenetes érzékkel

kiválasztott dokumentumfotó vagy kórus-szerű tömegjelenet.

A rendezés Gandhi megjelenítésében ugyanazt az utat járja, mint a Bartókiana esetében. Az agg hindu politikus prófétát minden külső maszk nélkül a fiatal Kozák András alakítja. Egyetlen színészi feladata az állandósult belső emberi ragyogást sugározni, s Kozáknak ezt férfias szelídségével, egyszerűségének vonzóerejével mindig is sikerül elérnie. Kozák komplementer-figuráját most is Harsányi Gábor játssza, a külső hasonlóság jegyeit is viselve az eredeti modellel, Nehrut személyesíti meg keményen és elszántan.

Hogy a színészi teljesítmény mennyire alárendelt a színpadi összhatásban, azt szinte jelképes erővel demonstrálja Nehru beszéde a felszabadulást ünneplő tömeg előtt. A mikrofonok – ahogyan a tömeggyűléseken nemegyszer előfordul – eltorzítják a szónok hangját, az élőbeszéd és a hangszórók harsogása aszinkronitásban elcsúszik egymás mellől, s Harsányinak nincs egyéb dolga a színpadon, mint hogy száját tátogassa saját géphangja árnyékában. Nagy Attila, Inke László, Rátonyi Róbert, Drahotá Andrea és a többiek sem jutnak színészlelkesítő, igazi feladathoz a nem annyira a művet, mint a rendezői virtuozitást csillogtató előadásban.

Úgy látszik, abban a tükörben, amit Gandhi elé állítottak, mindenki magát nézi.

SARKANTYÚS ISTEN

VII. Gergely, Németh László 1937-ben írt történelmi drámájának főalakja egyike a tragikus sorsú példaembereknek, akik – mint az író annyi más drámájának és regényének a hőse – a magasabbrendű erkölcsiség vélt vagy valódi igazságának nevében szembeúsznak a világ szennyesen zúduló sodrával. Ezek a Németh László-hősök kiválasztottság-tudatuk elhivatottságával makacsul ellene feszülnek a hullámoknak, s ha a piszkos habok átcsapnak a fejük fölött, nem erőfeszítéseiket teszi kérdésessé, legföljebb azt jelenti: rosszul tempóztak.

VII. Gergely is „a gyengét óriás szerepre rázó Isten kényszeréből” fogadja el a pápai tiarát, a „sarkantyús Istentől agyonsebzett felelősség” taszigálja előre azon a nagyon is kétes eredményű úton, melynek végén a megtört testű és lelkű öregember démonikus makacssággal összegezheti harcos élete tanulságát: „Isten elvetette a világot ... Az Antikrisztus zsákmánya vagyunk mind: ő ítélt fölöttem is.” „...Szerettem az igazságot, gyűlöltem a méltatlanságot, ezért halok meg száműzetésben.”

A fiatal Németh László, aki akkoriban már több emberre méretezett kudarcot és keserűséget mondhatott sajátjának, a maga szinte kozmikus rosszkedvét, borúlátását vetíti az elképzeléseit zátonyra futni látó pápa alakjára.

Gergely szerint: „A társadalom rendje: a szellemegyház elsőbbsége minden világi jog, hatalom,

intézmény fölött.” A hangsúly Németh László értelmezésében természetesen a szellemen, nem pedig az egyházon van. A szellem irányt mutató felsőbbrendűségén. A XI. századi invesztitúra-háborúban – amelynek csak ürügye volt a püspökök és birodalmi apátok beiktatási joga – a római pápák a lázongó német fejedelmekkel szövetkezve nyilvánvalóan nem a szellem felülkerekedéséért vívták véres harcukat, sokkal inkább az egyház feudális érdekeiért.

Németh László, miközben hatalmas középkori életképpé szélesíti Gergely küzdelmét, s bonyolult rajzolatú, sűrű hálóként vetíti rá a történelmi eseményei: valóságos összefüggéseit, éppen azt rója fel tragikus vétségként a drámáját inspiráló pápának, hogy nem a Németh László-i tiszta eszmehősként, hanem pápaként viselkedik. Vagyis vérrel, vassal az egyház feudális érdekeit képviseli egy feudális világstruktúrában.

„Ha a háború és királyok dolyfe el is szakította itt-ott az apostol gyeplőjét: nekünk újra ki kell vetnünk a világra...” – mondja az elszánt VII. Gergely. „A mi dolgunk nem a kímélés, hanem az ostromozás.” S amikor Canossában a síró asszonyok, magas rangú egyházi férfiak könyörgésére megkegyelmez az ablaka alatt gyapjúingben, mezítláb vezeklő, szilvakékre fagyott IV. Henrik német királynak, s visszavonja a kiátkozást, csupán gyengeségről van szó, nem pedig keresztényi megbocsátástól. Politikus lelke világosan tudja, hogy hibát követett el. Igaza is lesz.

Henrik dúló seregekkel tér vissza Róma alá. Elpusztult gyümölcsösök, kivágott olajfák, tűzben

ellobbant házak, éhínség, csontvázak hada sem rendíti meg Gergely konok hitét. Egy mániákus megszállottságával ragaszkodik eszméihez. A valóságot legfeljebb megpróbáltatásként fogadja el, érvként semmiképp sem. Nem akar engedni az önmaga feladását sürgető hajszolt tagoknak. Hiszen: „Ember sohasem tudhatja világosan, meddig a próba, s hol kezdődik a teljes elvettetés.” Rögeszmeszerűen hajtogatja: „...minden azon fordul, kitartok-e vagy elroppanok.” S már azt sem bánja, ha inkább a világ roppan el körülötte.

A józan és emberséges Desiderius apát türelemre intő szavait gyanakvó visszautasítással figyel, miként a piromániás tekinthet a tűzoltófecskeendőre. Hiszen elfogadhatja-e bukása magyarázataként, hogy túl mohó volt a jóban, nemcsak a saját jó cselekedeteiben, de a követeléseiben? Hogy hiányzott belőle a realitásérzék, hogy nem nézte kellő megértéssel a világ tökéletlenségét? „De honnan vegyen hitet a pápa egy ilyen világhoz? Gondold meg, mekkora hitet örölt fel bennem ez a század” – veti ellen, igazságának megrendíthetetlen tudatában. „Emberfölöttire vállalkoztam, s az emberfölötti segítség elmaradt...” „Ki csalt itt? A hivatásérzet volt hamis, vagy én hibáztam?” – Gergely itt még hagy egy nagyon szűk ösvényt a katartikus felismerés vészkiáratához. Aztán ezt az utolsó lehetőséget is eltorlaszolja maga előtt. A nagy rátörő öregember végső összeomlásában több az önsajnálata, a világ rosszságának hitébe kapaszkodó, kétségbeesett magaaigazolása, semhogy a részvét és megrendülés melegforrásait felfakaszthatná. A mítoszok egébe törő márványnagyság, amely

méréteivel nem veszi, figyelembe az esendő emberi arányokat, csodálatot kelthet, de megközelíthetetlen marad.

1939-ben mutatták be először a drámát, a fiatal Tímár József főszereplésével. Több mint harmincévi könyvélet után most Marton Endre újíttotta fel a Nemzeti Színházban. Négy esztendő leforgása alatt ez a harmadik pápa, akinek drámai vívódását Marton Endre rendezésében megelevenedni látjuk a Nemzeti színpadán. A képzeletbeli, szegény VII. Hadrián, majd a Giordano Brunóval rivalizáló és a tudóst máglyahalálba küldő VIII. Kelemen, s most a pápák pápája, a könyörtelen elhivatottságú VII. Gergely. Még Róma is büszke lehetne erre a statisztikára.

Az előadás legdrámaibb élménye a színészek emberfölötti odaadása, amellyel a történelmi darab szélesen építkező, hatalmas, retorikus nyelvezetét közvetítik. Németh Lászlót a harmincas évek elején, VII. Gergely pápa levelezésének fordítása közben éppen a hang ragadta meg, hogy „a levelek szenvedélye, a korlátolt, archaikus nagyság milyen otthonosan szól a mi – jellege szerint román stílusú – nyelvünkön”. Ez a román stílusú, archaikus szöveg nem könnyen bevehető erődként magasodik a színészek előtt, s szinte minden erőfeszítésük arra irányul, hogy ezt a rengeteg történelmi ismeretanyagot emberi szenvedéllyel összemalterozó dialógus-épületet győztesként elfoglalják.

A drámai értelmezés már nem ilyen nyilvánvaló. Egyetlen törekvés világos csupán: az, hogy a kortárs magyar irodalom nagy alakjának jellegzetes – bár

korántsem a legárnyaltabb – drámai művét felújítsák, ezzel is szolgálva könyvespolcra szorult drámairodalmunk színpadi felélesztését. Az előadás egyébként teljesen talányos. Csányi Árpád nagyszabású, szép díszletében patetikusán zengő történelemóra folyik. Marton Endre rendezése nem foglal állást, vajon egyetért-e Gergely pápa alakjának Németh László-i értelmezésével, aki némi önkritikával ugyan (a taktikai kérdéseket illetően), de alapjában az erkölcsi ember konok elhivatottságát öngazoló, dicsőséges bukást ábrázolja. A nemes cél és a nemtelen eszközök vulgarizált ellentétének szemléltetésére a Németh László-darab nem alkalmas, hiszen itt fel sem vetődik, hogy VII. Gergely az egyház kardját nemtelenül forgatná. Legfeljebb túlzóan, nem eléggé politikusan alkalmazkodva a hadi realitásokhoz.

Kálmán György és Básti Lajos után ez alkalommal Sinkovits Imrének jutott a pápaszerep. Erős akaratú, drámai monstrumot formál a parázsló hitű figurából. Néha túlharsogja, de többnyire szépen, átélten mondja a nehéz veretű szöveget. A drámai értelmezés bizonytalanságait azonban alakítása természetesen fölerősíti. Avar István ironikus, kemény Ottó püspöke: okos, egyházi karrierista. Kálmán György Hugó, clunyi apát szerepében a józanságot, a mérsékletet hirdeti. Básti Lajos Desideriusa a sarkantyús istennel szemben egy másik, szelídebb és emberségesebb istenséget képvisel. A sarkantyú-pengés azonban erősebb a halk és tétova szavaknál.

A HÁBORÚ HÁZHOZ JÖN

Regényt dramatizálni nehéz. Jó regényt dramatizálni nagyon nehéz. Remekművet dramatizálni istenkísértés. A színházaknak mégis újra és újra vállalkozniuk kell erre az istenkísértésre, mert úgy látszik, a kortársi drámairodalom nem képes kielégíteni a csillapíthatatlan éhséget a jelentékeny figurák, jelentékeny sorsok élményére. Előkelő vendégseregként vonulnak át a világ színpadjain a nagy regények meginvitált hősei és hősnői, rásugározva valamicskét az élet ragyogásából a lélektelen díszletre. Kényelembe azonban nem helyezik magukat, többnyire tartózkodón és érintetlenül térnek vissza a könyvek fedőlapjai közé, talán kissé kelletlenül is, éreztetve: szívességet tettek. De a mai színház nem túl önérzetes, rászorul erre a szívességre.

Tersánszky Józsi Jenő *Viszontlátásra, drága című*, 1916-ban írt remekművű regénye előzékenyebben kínálkozik a színpadi vendéglétré. A páratlan írói bravúr, mely egy jó házból való galíciai úri lányka sorsában visszatükrözni tudja a háború léleknyomorító durvaságát, áttételes, sűrített ábrázolásában rokon a legmodernebb törekvésekkel. Háborús regényekben általában a hős vagy hősnő ide-oda hányódva gázol át a háború szenvedésein. Itt a háború házhoz jön a zongorás szobába, és átgázol a hősnőn. Mint valami hadszínteret, úgy foglalják el szerelmes szóval vagy erőszakkal az előrenyomuló és visszavonuló katonák a lány testét, lassanként már erőszakra sincs szükség. Nem a test szenved, a lélek

alakul át az alattomos folyamatban. A háború a maga képerre: közönyössé és gátlástalanná formálja.

A regény egyetlen, levélnek álcázott nagymonológ. Ezt a monológ-formát tartotta meg drámai vázként Maár Gyula intelligens és bátor színpadi átdolgozása. A lány tudatvilágának kivetülése és a külső cselekmény ritmikus váltakozása alkotja a dráma szövetét. A szöveg, úgy tetszik, azonos az eredetivel, de valójában hosszú dialógusrészeket kellett teljesen önállóan megfogalmazni a lány egyes szám első személyben elmondott utalásai nyomán. Maár Gyula dramatizálásáról az a benyomásunk, mintha aprólékos hűséggel követné az eredeti művet, pedig csak a gondos mimikri kelti ezt a képzetet. A színpadi megfogalmazás és Marton László zárt, poétikus rendezése szándékosan mellőz minden külsőséges hatást, mely a háború szörnyűségeit lenne hívatva illusztrálni. Nem ijesztgetik hangos ágyúdörejek a nézőt, nincs sok dolguk a díszletek mögött a különböző zajhatások mestereinek. A borzalom a lány halk szavaiból süt.

Látszólag minden a legteljesebb mértékben rendben van a Pesti Színház színpadán. A végeredmény mégis illedelmes, jólfésült háborús románc, némi melodramatikus érzelmi kísérezéssel. Észrevétlenül felszívódott Tersánszky hangjának nyers eredetisége, elhalványodott az ösztönélet sötét izzása, a romlás egyszerre taszító és vonzó igézete.

Nehéz feleletet adni, mi is történt. Talán nem szerencsés a borongós képzeteket keltő – egyébként nagyon hatásos álomszerűen stilizált – háttérjáték a túllfüggöny mögött, az üres képkeretekben megjelenő

eleven katonaportrék, visszatérő mondataikkal. Talán túlságosan jól sikerült a szereposztási elgondolás, hogy Venczel Vera tiszta és kedves egyénisége ellenpontozza Nela erkölcsi züllésének folyamatát. Venczel Vera szép, érett alakításával bebizonyítja, hogy méltatlanul zárják a bársony pillantású, sugaras mosolyú kislány-naivák szerepkörébe, ennél sokkal összetettebb, komolyabb feladatokra méltó. Játékának elragadó őszintesége hitelesíti minden mozdulatát, a kiábrándultságot, keserűséget, közönségességet. A buja kárhozat, a társadalmi gátlásoktól megszabadult nőstény-lét mélységébe azonban már nem tudja követni hősnőjét. A Viszontlátásra, drága nem arról szól, hogy egy édes, tiszta lányt megtiport az élet, hanem arról, hogy a háború deformáló hatása idegen, ijesztő erőket szabadít fel az emberben. Nincs helye itt a meghatottságnak, a bukott nő-romantikának. Nem a párás tekintet, inkább a fájdalmas, torz vigyor illik ehhez a műhöz.

Páger Antal nagyszerű jellemrajzot fest a sunyi és haszonleső nagyapáról, kinek jellemét éppúgy prostituálja a háború, mint az unokáét. Örömet szemet huny a tények fölött, ha az erények ellenértékét csizmában, konzervben, netalán ékszerben látja realizálódni. És ezt a szánalmas szörnyeteget Páger szokásos humorával, álnaiv bájával kelti életre. Oszter Sándor nyegle amorózót formál az orosz tiszt könnyelmű, okos, érzelmes figurájából. Ernyei Béla mulatságos, de túlságosan hangos magánszámként tolmácsolja a beképzelt tréningmester jelenetet, némi naturalista ízléstelenséggel is megfűszerezve. Tahi Tóth László,

Nagy Gábor f. h., Balázs Péter, Szatmári István és Verebes Károly jó alakításai gazdagították még a felvonuló katonai arzenált.

Betévedt azonban valahonnét a drámába egy gyengeelméjű kamaszfiú. Kockás ruhát visel. A cselekményhez nincs köze. Ha szülei keresnék, a Pesti Színház színpadán megtalálhatják. Azonnal hazavihetik.

MONDJUK, HOGY VASÚT

Az abszurd játékok, parabola-drámák találós kérdéseit a színbírálat közmegegyezéssel etikettje szerint nem illik megfejteni, mégis mindenki kezét-lábát töri, hogy megfejtse őket. Ez már a találós kérdések természetéből következik. A találós kérdés tudniillik kitalálásra szolgál. A találós kérdés, amelyre nincs helyes válasz, olyan, mint a szék, amelyre nem lehet leülni, ablak, amelyen nem lehet kilátni. A rejtvény megfejtésre ingerel, a parabola behelyettesítésre, a képtelenségig fokozott helyzet a valóságos kiindulópont fölismerésére. Az ember kíváncsi lény, s ez a kíváncsiság nemcsak a holdra röpítette föl, de megfejtet vele minden megfejthetőt, sőt még azt is, ami nem megfejthető.

Ki az a titokzatos Godot, akire a műfaj alapdrámájában, Beckett nevezetes művében két felvonás hosszat várnak – feltehetően több oldalon elemezték már a szenvedélyes rejtvényfejtők, mint amennyi az „anti-színház” egész irodalmi termése.

Mit jelképez a titokzatos Vasút, amelyet Örkény István legújabb drámájában, a Pesti Színházban bemutatott Vérrokonokban vasutas hősei megszállottan szolgálnak életükkel és vérükkel? A találgatások özöne természetesen itt is megindul. Örkény még csúfolódik is a találós kérdést megfejteni vágyókkal. „Ahelyett hogy vasút, mondjunk valami más” – javasolja az egyik szereplő a másoknak. „De mit? (Gondolkoznak.) Például németül: Eisenbahn?” „Nem lesz jó...” – így a másik. „Isten tudja, miért, de nem ugyanaz.” És itt mintha az író kajánul Godot híres beszélő nevére bökkne: „Hát nevezzük istennek.” „Ez szépen hangzik, de...Érdekes. Amit mi

vasút névvel illetünk, látszólag bármivel helyettesíthető, és mégsem pótolja semmi.” Magyarán: egy fenét fogok én nektek segíteni. „Ahelyett, hogy vasút, azt fogjuk mondani, hogy vasút.”

Aztán látszólag megkönyörül a színházi embereken, kritikuskon, s a darab elé biggyesztett előszavában kapaszkodót nyújt a megbízható magyarázatot áhítóknak: „A vasút a »nagy ügy«, amelyért szurkolunk, lehetőleg úgy, hogy a néző behelyettesíthesse bármivel, amire ő tette föl az életét, a hazától kezdve a valláson és a politikai eszméken keresztül egészen a labdarúgásig vagy az ultizásig.” Aki azonban elhiszi, hogy az Örkényi vasút-jelkép bármivel behelyettesíthető, akár a labdarúgással, akár az ultizással, az vagy túlságosan hiszékeny, vagy pedig nem élte át intenzíven, nem szenvedte meg saját bőrén az utolsó három- négy évtized magyar történelmét. Anélkül hogy lebecsülnénk a labdarúgás vagy az ultizás jelentőségét a nemzeti tudat formálásában, szeretnénk emlékeztetni, hogy például a labdarúgás a hitnek és az önfeláldozásnak kevésbé véres elégtételeit követelte története folyamán, mint az Örkény-színmű vasútja, s az ultizás évkönyveiben sem jegyezték fel koncepciós pereket.

Örkény naivságot tettető, szellemes okfejtésével azt a látszatot kelti, mintha az abszurd dráma dramaturgiai fogásaival együtt a világkép mindent mindennel behelyettesíthető abszurditását is átvette volna. Mintha groteszk furcsaságokból, fanyar humorból, már-már patetikus fájdalomtól szőtt darabja az általánosságok, az elvont szenvedélyek senkiföldjén játszódna. Mintha a hit és a fanatizmus drámája létezhetne általában, függetlenül attól, hogy mi ennek a hitnek a tartalma, mi ennek a fanatizmusnak a mozgó ereje. A látszat azonban

mindenki számára rajtakaphatóan csal. A Vérrokonok a játék csalafinta – bár néhol túlságosan is könnyen megfejthető 0 kódrendszere ellenére konkrétabb történelmi közegben játszódik, mint akárhány történelmi dráma, időben és térben bemérhetőbb, mint nem egy ama művek közül, amelyek a történés helyét, évét, hónapját, napját rendszeretön feltüntetik.

Örkény új drámája – amely eleve színpadra készült – tulajdonképpen abszurd helyzetekben, bohóctréfákban, bizarr példázatokban oldott történelmi önvizsgálat, fájdalmasan önironikus színpadi esszé a nemzeti vérmérsékletről. Sokszor az az érzésünk, ha az író nem befolyásolná az elvárások, amelyek megkövetelik tőle, hogy minden pillanatban Örkényi hangvétellel, Örkényi formában fejezze ki magát, legszívesebben sutba vágna a jelbeszéd mulatságos, de mégiscsak körülményes tolvajnyelvét, s a kifejezés hevében akár vezércikk írására ragadtatná ostorozó szenvedélye.

A Vérrokonok különös és mégis borzongatón ismerős világába lépve természetesen senki sem lepődik meg azon, hogy a darab valamennyi szereplőjét Bokornak hívják, s hogy Bokor-voltuk a felsőbbrendűség öntudatával tölti el őket, a vérségi összetartozás eksztázisig lelkesítő érzésével. A színdarab kigúnyolja ezt a minden szellőcskétől tűzre lobbanó, sikoltozó, önimádó törzsi szenvedélyt, amely szerint Bokornak lenni a legszebb és legfontosabb dolog a világon. Kegyetlenül kigúnyolja, hogy aztán végül ezt az egész handabandázó Bokor-nemzetséget összeterelje egy esernyő békés védelme alá, ahol elmondják a jámbor és családias mondatot: „Egy kis megértéssel, összefogással, ugye, milyen kis helyet foglalunk el a világból.” Még a vasút szentségére tudományos tárgyilagossággal tekintő, józanul technokrata Bokor fiút is

beterelik a familiáris esernyő alá. „És maga Bokor vagy nem Bokor?” – kényszerítik színvallásra. „Mit csináljak? Bokornak születtem” – vállalja ő is a sorsközösséget. Éppen csak azt nem írja az író: Bokor vagyok. Bokornak születtem, Bokor nótát dalolt a dajka felettem...

Az egyes alakok a bokorság és a vasutasság különböző magatartásformáit testesítik meg, az egyéni jellemvonások, emlékek mulatságosan naturális pontosságával és gazdagságával életre keltve, de mindvégig az általános típus jelképszerűségét hangsúlyozva. A konkrétnek és az általánosnak ez a groteszk ellenpontozása az abszurd drámák mindig biztos hatású eszköztárához tartozik, s Örkény bravúrosan céloz ezzel az írói alkatához nagyon is illő kétsövű fegyverrel. A legérdekesebb és legdrámaibb alak Bokor Miklós, aki egy isten háta mögötti kis rakodóról küzdötte fel magát a magas beosztásba, aki egykor hősieesen életét kockáztatta a vasútért, akit később hamis vádakkal meghurcolnak, akit ártatlanul is koholt bűne beismerésére kényszerítenek, kinulláznak, majd rehabilitálnak, aki azóta csonttá és bőrré soványodva, örök lázban égve, pihenést nem ismerve, megszállottan munkálkodik a vasútért. Vele szemben egy új fiatal nemzedék áll. A kamaszosan lelkes Bokor Judit, aki nem érti, miért van az, hogy a felnőttek mindjárt hasra feküsznek. Az ésszerűség és józanság magától értetődésével újítani kívánó Bokor Péter, aki mindent tud ugyan a vasútról, de maga még nem ült rajta, és elalszik a vasút történetének vértől izmos, égett emberhús bűzű, apokaliptikus látomásának megidézése közben. „Elaludtam, mert ennek a sok szenvedésnek, kiabálásnak, sikoltozásnak semmi köze a vasúthoz.” A Vérrokonok drámai feszültsége a második részben összpontosul, ahol a vasút szolgálatának e

kétfajta lehetősége csap össze. Az első felvonás szétesőbb és kevésbé áttekinthető, mintha hiányozna belőle a drámai kohéziós erő.

A figurák mögül mindig fölsejlik a tragikus háttér, az alakok belső drámai igazsága. A nyugdíjas hálókocsi-kalauz ma már mások vérén élösködik, de úgy érzi, hogy annyi évtizednyi munka és zakatolás után joga van a dudorászáshoz, a fagyaltevéshez és a kétrészes mozielőadáshoz. A családjáért reszkető anya és feleség, aki gyűlöli a vasutat, mert elfordította tőle férjét, a kemény tojáson élő fiatalasszony, aki gyereket szeretne, de a vasút előbbre való a magánéletnél – mind sajnálatra méltó emberek. Még a vasutat istenhittel imádó, feljelentő leveleket írogató, háromszoros vasutasözvegy is iszonyú fényt kap egy pillanatra: harmadik férjét szeme láttára aprította fasírhússá tizenöt vagon petróleumos tartálykocsi. A vasút megszállottjai és a vasút áldozatai mindannyian.

A Pesti Színház előadása, Várkonyi Zoltán rendezése mintha nem döntötte volna el eléggé egyértelműen, mit fogad el a darabból, mit enged megfejtetni a dráma találós kérdéséből, és mit hagy a rejtvény homályában. Mintha nem tisztázta volna megnyugtatóan, hogy az alakok mennyiben konkrét jellemek és mennyiben fantomok. Mennyi a valóság, és mennyi a lidércfény. A színészek gesztusrendszerét mennyiben irányítja realista lélektani indíték, s mennyiben az eszeveszett cselekvéskényszer. Mennyiben társasági vígjáték és mennyiben véres bohóctréfa, amit látunk.

A színészek játékában is ez a bizonytalanság jelentkezik. Leginkább Sulyok Mária talált rá a belső izzású, stilizált megjelenítésre. Ördögi gonoszságú és mégis tragikus sugárzású Spinéje közvetíti leghívebben az irodalmi anyagnak megfelelő

hangot. Tomanek Nándor Bokor Miklós-alakítása a realista lélektani színjátszás remeke, de nem teljesen idej illő. Ruttkai Éva és Mensáros László hasonló stílusgondok között feszengenek. Halász Judit és Tahi Tóth László ezúttal kevesebbet nyújtottak megszokott formájuknál. Kútvölgyi Erzsébet Bokor Juditjának fiús dinamizmusa lendületet ad az előadásnak. A tényeken meg sem hökkenő, sugárzó optimizmusa, gyerekes lelkesedése mosolyogatóan ellenpontozza lihegő beszámolóját a teljes vasúti káoszról, a vonatközlekedésnek a groteszk képtelenségek világába zakatoló csődjéről.

Lehet gyalog is járni.

A JÓ ÁRULÓ

Kétértelmű dicséret – pedig nem szánom annak –, hogy Páskándi Géza romániai magyar író Vendégség című darabja igazán csak többszöri olvasás után mutatta meg kivételes drámai értékeit, csak lassanként fedte fel a kényes gondolati szerkezet bonyolult működését. Könyvdráma tehát? Korántsem. Vérbeli színpadi mű, ha egyszeri hallásra nem könnyen feldolgozható is.

A Vendégség hiteles történelmi szituáción alapul, szereplői, egyetlen kivételtől eltekintve, valóságos történelmi alakok. 1578-ban Báthory Kristóf erdélyi fejedelem Blandrata György teológus-otvos tanácsára meghívja Erdélybe Socini Fausto olasz származású unitáriust (Laelius Socinus, a híres hittudós unokaöccsét), s beszállásolja Dávid Ferenc házába, hogy megfigyelje az öreg püspököt. Dávid Ferenc, az erdélyi reformáció nagy alakja nemcsak vallási tanításaiban, de társadalmi vonatkozásban is a legradikálisabb nézeteket képviselte, érthető hát, hogy személye szálla volt a katolikusokkal kiegyező, feudális fejedelmi politika szemében. Börtönbe hurcolják, ahol rövidesen elpusztul. Páskándi a darabjával – mint írja – a humanista Dávid Ferencnek, a zseniális hitvallónak akart emléket állítani. A dráma valódi hőse azonban nem az agg püspök, hanem a „ráállított” besúgó.

A Vendégség tulajdonképpen egy politikai besúgás története. A hiteles történelmi háttér, a hiteles ok-okozati

összefüggések, akarati indítékok valódi közegében a színpadi cselekmény, a helyszín, a dráma lefolyása nyilvánvalóan erősen stilizált. A püspök házának szobája, ahol hárman élnek összezárva: börtöncella. A besúgót is besúgó primitív cselédlány: börtönőr.

Az árulások történetének rendszerint az kölcsönzi a feszültséget, hogy milyen sokára, milyen körülmények között lepleződik le az áruló. Páskándi pokoli humorral fejtetőre állítja a szokványos helyzetet. Dávid Ferenc és Socino olyan meghitt egyetértéssel beszélnek meg az árulás legkisebb részletét is, mintha valami közös ünnepi ebéd étrendjét állítanák össze. A besúgó rajongó tisztelettel néz fel áldozatára, s – akár a féltékeny szerelmes, aki nem győzi elégszer hallani, hogy viszontszeretik – számtalanszor elismételten: ugye az ő értelmes árulását választja inkább és nem a tudatlan, durva lelkű másikét. Socino jó áruló. Naivságból, gyávaságból, konformizusból saját magával is elhiteti, helyesen cselekszik, amikor elárulja eszményképét. Sőt, magasztos hivatást teljesít: hiszen ami nem derül ki a történelemből, majd kiderül a jelentéseiből. Socino drámája az önbecsapás, a kétségbeesett öngazolás-vágy erkölcsi megsemmisülése.

Mert a Vendégség drámai konfliktusa nem a cselekedetek valóságos következményeinek szférájában, hanem pszichológiai, erkölcsi és politikai közegben játszódik, ezért elvontabb, ezért nehezebben befogadható. A következményeket – a hittudományi állásfoglalásoktól függetlenül – a hatalmi viszonyok réges-régen eldöntötték már. Dávid Ferenc sorsa eleve meg van pecsételve. A

besúgó jelentései csak azt a célt szolgálják, hogy a procedúrát a törvényesség látszatával ruházzák fel, hogy minden igazságtalanság egyfajta igazságon belül történjék, hogy az egyazon hitűek sározzák be egymást. Ha Socino netalán nem írná meg jelentéseit, a püspököt ez sem mentené meg. És mégis...

Páskándi az egyes ember cselekvési lehetőségét szkepticizmussal szemléli, morálisan azonban nem hajlandó semmiféle engedményt elismerni. Dávid Ferenc megérti, szereti, szánja árulóját, de amikor Socino esengve várja magatartására a felmentést, az igenlő választ, hogy helyében a püspök ugyanezt tette volna, könyörtelen nem a felelet. Szegény Socino morálisan akarta igazolni magát, s éppen a morál kardjával döfik le. „Gyilkos vagy! Rabló vagy! – kiáltja megszegyenítőjének. – Megloptál! Mert én hittem neked, mert én hittem, hogy te hiszed, hogy én jót akartam!” De szabad-e rosszul akarni a jót? Lehet-e jó az árulás? Az ítélkezés gyilkossága Páskándi darabjában éppoly drámai végkifejlet, mint más színművekben a kézzelfogható hulla a színpadon. Dávid Ferenc némi nagylelkű teológiai eretnekséggel megvigasztalja árulóját. A vigasz azonban nem igazi vigasz. A vigasz megalázóbb a büntetésnél.

Azért időztem hosszabban az áruló és elárult viszonyánál, mert többen szemére vetették a Vendégségnek, hogy dráma helyett hitvita, tézisek összeütközése csupán. A Vendégség kettős értelmű cím. Egyrészt utal Socino „vendégeskedésére” a püspök házában, de még inkább jelenti a vendégséget egymás tudatában. Éppen ezért a mű keresztül-kasul van szöve

erkölcsi, politikai, történelmi, fejtegetéssel – hiszen a témából adódóan két nagytudású teológus tapogatja egymás eszmei hovatarozását –, de a darab erős vetőszálait mégis a két férfi különös és bonyolult drámai kapcsolata alkotja. Páskándi műve elsősorban emberi dráma, ha nem is a drámaiság konvencionális értelmezése szerint.

A Vendégség a konkrét XVI. századi valóság gazdag anyagára épül, az elemzés önmagában, saját törvényeinek engedelmeskedve megállja helyét, de általánosítható és általánosítjuk is. Páskándi az erdélyi reformáció belső harcaiban a ma nyugtalanító kérdéseire keres feleletet. Az áthallások néhol túlságosan is hangosak. Az Erdélyben győzelmet aratott unitárius vallás három kiemelkedő alakjának harca az egy eszmén belüli három magatartás harca: Blandratát – Dávid Ferenc egykori küzdő társát – a személyes hatalom elvesztésétől való félelem mozgatja, Socino a hit jelszavaival takarózó megalkuvás, Dávid Ferenc az állandó megújulásra kész, szilárd elvi meggyőződés képviselője. Blandrata és Socino is unitárius. „Én akkor is unitárius vagyok” – mondja Dávid Ferenc. Ez a Vendégség alapeszméje. Páskándi nyelvét keresettség nélküli, ízes és tömör mondatait öröm hallgatni, érdemes ízlelgetni, mint a nemes bort.

A novemberi békéscsabai ősbemutató után most a Pesti Színház tűzte műsorára a Vendégséget, a vállalkozás jelentőségének azzal is nyomatékot adva, hogy a színház igazgató-főrendezője állította színre a darabot, az együttes kiemelkedő színészgyéniségeire bízva a szerepeket. Várkonyi Zoltán, annyi nagyszerű

vígjátékrendezés után, most mintha külön hangsúlyozni akarta volna, hogy komoly drámai anyagot tart kezében, s a szép szövegtől szinte megilletődve, a kelleténél teátrálisabbra, emelkedettebbre hangszerelte az előadást. Híres intellektuális humorérzéke nem merte észrevenni Páskándi drámájának abszurd humorát. Mert nem a logika keserű, groteszk képtelensége-e a furcsa „szeretlek, de elárullak” viszony, vagy ahogyan például Dávid Ferenc gondoskodó szeretettel érdeklődik Socinótól, megírta-e aznapi feljelentését, mintha csak az apa kérdezné kisfiát, megitta-e a reggeli tejeskávét, és elég meleg volt-e.

Básti Lajos az öreg püspök szerepében halk, visszafogott, átszellemült, rég láttunk ilyen szép alakítást tőle. Dávid Ferenc bölcs, nyugodt, illúziótlanul is hívő. Darvas Iván Socinója külsőségesebb, s amit nem szoktunk meg tőle: patetikus. A mondatokat játssza, nem az összetett, ellentmondásos jellemet. Bárdy György zord tekintetű színpadi intrikust formál a rafinált hittudóspolitikus helyett. Blandratája inkább romantikus mesejátékban lenne helyénvaló. Szegedi Erika erőteljes az őrmester-cselédlány szerepében, de néhol, különösen az első felvonásban eltúlozza a gyengeelméjű állatiság ábrázolását.

Páskándi Géza Vendégsége okos, emberséges, elkötelezett mű. A dialektikusan gondolkodó, szilárd meggyőződésű, humánus emberideált állítja eszményképül a néző elé. A kényelmetlen embereket. Ahogy Dávid Ferenc mondja: „Azok kényelmetlenek az emberek számára, akiktől nem azt a választ kapják, amit ők szeretnének, amit ők már lelkükben jó előre

eldöntötték, azok kényelmetlenek az emberek számára, akik nem adnak nyugalmat, nem nyújtanak pihenőt a lelkiismeretnek, akik mindig kérdeznek, még akkor is, amidőn mindenki minden választ mindenre már megadott.”

És minél több lesz a kényelmetlen emberek száma, annál tágasabbá, kényelmesebbé válhat a világ.

AZ ABSZURDOID KOCSI

Mit jelképezhet a kocsi, amelynek egyformán rabjául esik börtönigazgató és elítélt Páskándi Géza vígjátékában?

Az abszurd, avagy „abszurdoid” drámákhoz edzett néző agya lázasan dolgozni kezd. A modern parabolaszínarabok közkinccsé lett tolvajnyelvén a dolgok mindig mást, többet, mélyebbet jelentenek, mint aminek nevezik őket. Az Élet, a Háború, a Sorsunk vagy csak úgy szerényen, a Világ – ennél alább nem adják. „A hatalom természetrajza” például nagyon kedvelt megfejtése a drámai találós kérdéseknek. Alagút, áruház, vicinális, repülőtér, ringlispil, szeméttelp: megannyi huncut filozófiai rejtély. Vajon mit jelenthet a kocsi Páskándinái?

Gyanúnk, tudjuk, profán, földhözragadt. A kocsi nem más, mint egy kocsi. Autó motorral, kormányval, négy keréssel. Jármű, amellyel egyik helyről a másikra lehet eljutni. Akik azt olvasnák ki ebből, hogy az író filozofáló kedvét, drámai szemléletének korszerűségét akarjuk kicsinyelni, tévednek. Páskándi Géza a Vendégség című színművével a kortársi magyar nyelvű dráma legkiválóbb művelői sorába lépett házi használatú irodalmi hierarchiánkban, s ha új vígjátéka, vagy ahogy ő mondja, tragikomédiája a maga műfajában nem mérhető is fenti remekéhez, ez korántsem azzal magyarázható, hogy a kocsi nála végső filozófiai vetületében mindössze egy kocsit jelent.

A kocsi rabjai, amelyet a tavalyi miskolci ősbemutató után most csiszoltabb, átformált változatban a József Attila Színház tűzött műsorára, különös keveréke a képtelenségig eltúlzott szituáció- és jellemkomikumnak és a francia bohózszerzők bonyolító ügyeskedésének. Az író ihlető múzsái Gogol, Örkény és Feydeau lehettek, bár az utóbbi homlokcsókja elől kitérhetett volna. Nem alkatához illő ez a puszilkodás.

Páskándi darabja az ötvenes években játszódik, színhelye egy isten háta mögötti kisváros családias börtöne, ahol a börtönigazgató a revizorbizottság érkezésétől retteg. Pedig nincs különösebb oka a félelemre. Igaz ugyan, hogy jogtalanul magánkirándulásokra használja a cég kocsiját, igaz ugyan, hogy a rabok a helyi postamester, főorvos, elnök kertecskéjét kapálják dologidőben, a fegyőrök a börtönigazgatóné háztartási bevásárlásait intézik, s az igazgató bevallottan lop a hivatali cukorból, lisztből, húsból, gyümölcsízből, de a foglyok ennek ellenére szépen gömbölyűdnek, elégedettek a koszttal, ami csak azt igazolja, hogy a konyhai normákat odafönn bőkezűen állapították meg. A kedves, meghitt, muskátlis fogház, melynek három-négy foglyára lényegesen több felügyelő személyzet jut, inkább a luxemburgi nagyhercegség börtönviszonyait idézi, mint az ötvenes évek kelet-európai közállapotát.

A börtönigazgató szeret kocsikázni. Menekül az egyhangúság és veszekedős, ecetszagú felesége elől, de a fifikás új rab, a sikkasztásért leültetett Esztelneki még nálánál is jobban szeret kocsikázni, s inkább feljeleni a

fél országot különböző vizsgálóbíróknál, csak hogy élvezhesse az utazás romantikáját, a sohasem látott tájakat, a friss levegőt és a madáracsicsergést. Így cserélődnek fel a szerepek, így válik szabaddá a rab és rabbá a börtönigazgató. Az autózás nem valami bonyolult filozófiai jelkép, csupán a képtelenségig eltúlzott konfliktuslehetőség, mint például a dobozolás Örkény Tótékjában; cselekvés-hőmérő, amelynek higanyszálán megmutatkoznak a jellemek, magatartásformák, emberi viszonylatok lázai.

„Az a fajta színház, amelyet én szeretnék, nem abszurd, sokkal inkább abszurdoid. Az abszurd jelenség, a képtelenség, az észellenesség, a véletlenek uralma ott van a világban, a múltban, a jelenben, sőt a jövő történelmében is, mint fájó, eszünket bontó lehetőség. Ezt a jelenséget szeretném a legpontosabban körülírni, mert szerintem a pontosság esztétikai kategória. Én nem igenlem az abszurdot, nem is kerget kilátástalanságba, de tudomásul veszem azt is, hogy egyetlen fegyverem van ellene: a precizitás: az értelem indulata” – írja Páskándi Az eb olykor emeli lábát drámakötete előszavában. Nos, éppen ez a pontosság, az értelem biztosan irányzott indulata hiányzik A kocsi rabjai, című groteszk színművéből. A lehetőségei közé bebörtönzött fogházigazgató és a lehetőségeit okos szabadságra váltó szélhámós konfliktusa, bármennyire frappáns és szellemes, talán filozofikus is, ebben a formájában legfeljebb egy felvonásnyi cselekményre elegendő, a többi: bohócati töltelékanyag, szerelmi praktikákkal, félreértésekkel, szaladgálásokkal, összetévesztésekkel

nemcsak idegen az alapötlet gondolati világtól, de még csak nem is túlságosan ügyesen bonyolított, tele naiv, vígjátéki közhelyekkel, kiagyalt fordulatokkal. Egyszóval Feydeau, ha élne, nem érezne vetélytársat Páskándiban, nyugodtan homlokra csókolná, sőt talán gratulálna is neki.

A József Attila Színház együttesének, Berényi Gábor rendezésének a körülmények kiszámíthatatlan elemi, csapásával kellett megküzdenie. Az egyik főszerepet próbáló Szilágyi Tibor megbetegedett, s helyette néhány nappal a bemutató előtt Fiilöp Zsigmond vette át a jókedvűen furikázó, életbölcshöz szélhámosszerű szerepét. Fiilöp Zsigmond elegáns, fölényes vivő, furfangos ügyeskedései ellenére sem tagadhatjuk meg rokonszenvünket tőle, meggyőzően tolmácsolja Esztelneki megszívlelendő alapelvét: „minden helyzetben két rossz közül a harmadik jót kell választani.” A szatirikus konfliktus egyensúlyában mégsem tudott elegendő erőt képviselni.

Horváth Sándorral eljátszatni a börtönigazgató figuráját szencposztási tévedésnek bizonyult. Horváth Sándor – többször leírtuk már – nagyszerű színész, aki olyan hiteles és mesterkéletlen hangon szólalt meg a fővárosi színjátszás sokszor túlságosan zengő kórusában, amely kellemesen lepte meg fülünket. Ez a groteszkebb, stilizáltabb alakformálás azonban, úgy látszik, idegen tőle. Valószínűleg a rendezői elképzelés is hibás, amely az eredendően tragikomikus szándékot a harsány bohózat csinnadratta felé terelte. A vígjáték középrészéért persze a rendezőt sem lehet felelőssé tenni, a felületes bohózat

üvegdarabkákból ő sem tudott mélyértelmű filozófiai gyémántot felragyogtatni.

Kállai Ilona börtönigazgatónéja a cserfes komikum hetyke színeit használta. Szerencsi Éva bájos elfogódottsággal alakította az ibolyaillatú naiva szerepét, Bánsági Ildikó heves és érzéki temperamentummal játszotta az erkölcsi nemesedésre vágyódó motelvampot. A többiek: Kranitz Lajos, Soós Lajos, Makay Sándor, Turgonyi Pál, Zoltay Miklós, Köves Ernő és Vész Ferenc a szokásos vígjátéki figuratárból léptek elő.

Az előadás igazi főszereplője a kukoricasárgán virító, régimódi autó volt, amely méltóságteljesen be- és kigördült, a legnagyobb megkönnyebbülésünkre egyszer sem ütközött a díszletfalnak. A kocsit, amelyet egyszerű szerkezetű motor hajt, nem pedig bonyolult filozófia, s amelynek abszurdoid rejtélyei inkább az autószerelőknek okozhatnak gondot, mint a jelkép megfejtésére specializálódott dráma-szakértőknek.

ÉGNI VAGY ÉGETNI?

Abszolút történelmietlen játék – ezt a meglepő műfaji meghatározást adta Maróti Lajos Giordano Brunóról szóló drámájának. Az utolsó utáni éjszakának. A megjelölés önironikusan pontos, hiszen a valóságos történelmi tények tartópilléreire az írói képzelet csúfondárosan képtelen cselekményt helyez. A nagyszabású intellektuális tréfa azzal a feltételezéssel játszik, hogy a reneszánsz természettudós és filozófus óriása, Giordano Bruno – aki tudományos nézeteihez ragaszkodva inkább vállalta az inkvizíció börtönét, s az eretneknek járó máglyahalált, mint a megalkuvást – az egy nappal elhalasztott nyilvános kivégzés előtt, az utolsó, illetve az utolsó utáni éjszakán megtudja, hogy a világegyetem végtelenségéről vallott nézeteiben megalózték. Az egyház által szentesített arisztotelészi-ptolemaioszi földközéppontú világképet tagadó, a kopernikuszi tanokat továbbfejlesztő forradalmi gondolatokra az elsőbbségi igényt nem kisebb személy nyújtja be, mint VIII. Kelemen pápa, éppen az, aki hajnalban Brunót megégetteti.

Fölöttébb különös dolgok derülnek ki ezen az éjszakán. A pápa bevallja, hogy régóta tudja: ezek a felismerések előbb-utóbb jönni fognak, és győznek, tehát az egyháznak is be kell majd adnia a derekát előbb vagy utóbb. Ezért az egyházat az ügynek megnyerendő, elhatározta, bíboros lesz, azután pápa, hogy így a magas pozícióból érvényesíteni tudja a felfedezett igazságot. A nagy reformot azonban teológusai, bíborosai, püspökei

miatt lehetetlen volt bevezetni. „Ily módon nem lehet itt csinálni semmit, öregem” – sopánkodik VIII. Kelemen pápa a tudós kollégának, akár az egyik pesti entellektüel a másik pesti entellektüelnek a feketészsze fölött.

Giordano Brunónak tehát égnie kell, hogy közös eszméik ne merüljenek feledésbe, s diadalra jussanak. Sőt, a pápa saját felfedezői elsőbbségének bizonyítása végett még azt is vállalná, hogy titokban ő lépjen fel a máglyára a rab helyett. „A személy érdektelen. A szerep a fontos. És kettőnk szerepe felcserélhető. Olyanok vagyunk, mint a szövetbe szótt minta. Ha innen nézem, te vagy az ábra, és én vagyok a fonák. Ha fordítasz rajta, te vagy a fonák, és én az ábra. De az ábrázolat ugyanaz.” E tetszetős látszatigazság tarthatatlansága nyomban kiderül, amikor Brunó dialektikus gondolkozása már a saját, jelenlegi tudományos felfedezését is megkérdőjelezi a holnap igazságának nevében. Az egyház titkos amatőr eretneke kénytelen megérteni, hogy professzionista eretnekekkel áll szemben, a gondolat megvesztegethetetlen szabadságával. Marad a hagyományos eszköz: a kiátkozás. A szerepcsere amúgy sem sikerülhetett volna. A jezsuita Bellarmini bíboros, az egyház hajthatatlan konzervatív vonalának képviselője résen áll: Brunónak égnie kell! „Nem vonok vissza semmit, nem írok alá semmit.” Ezek Giordano Bruno utolsó szavai a drámában.

Maróti Lajos színdarabja két részből áll, mondhatnánk, két teljesen különálló, egymáshoz csak a történelem és a jellemfolytonosság okán kapcsolódó, különböző ábrázolási módszerű, különböző hangvételi

egyfelvonásosból. Az első rész, jobbra a hagyományos történelmi drámák leíró módszerével, eredeti szövegrészek alkalmazásával, meglehetősen hosszadalmas ismertetését adja Giordano Bruno tudományos, filozófiai, költői működésének. Egy eléggé melodramatikus álmóviziótól eltekintve, okosan, tisztán, emelkedetten, de kissé szokványosan vázolja fel az új tudományos, lényegében materialista világnézet és az egyházi tanítások összebékíthetlenségének konfliktusát, s egyúttal Bruno személyes konfliktusát.

A másik egyfelvonásos képtelen alaphelyzete meghökkentően eredeti. A shaw-i iróniát idéző történelmi tiszteletlenség, a gondolkodás következetes logikájának szellemes csattanói, az írói kettősség, mely egyszerre merészel frivol és megilletődött lenni, az értelem élvezetes és tanulságos tornáját kínálja. A tudományos, filozófiai humoreszk a tragédia száraz pátoszába torkollik. Giordano Brunóval együtt füstbe megy a hamis illúzió is, hogy a tűz és a víz egymással kibékíthető, a világnézeti kompromisszum megvalósítható. Maga VIII. Kelemen pápa is összeroskad a felismerés súlyától. Szembe kell néznie a fantáziátlan valósággal: nem lehet egyszerre égni és égetni is.

Maróti Lajos drámáját Marton Endre állította a Nemzeti Színház tágas színpadára. Az előadásból úgy tetszett, a gondolatok tágassága nem mindig követeli meg a tér tágasságát is. Az intellektuális kamaradráma, melyben a külső mozgalmasságot a gondolatok belső dinamikája helyettesíti, a hatalmas, nyitott színpadon sokat veszített koncentráltságából. Marton Endre mintha

nem bízott volna eléggé a szavak erejében, a kizárólag a szavak erejére épük dráma esetében, az elvontságukban szenvedélyes dialógusokat a látvány erejével igyekezett megtámogatni. A méltóságteljes, dekoratív színpadkép, a felbontott tér, a szereplők ünnepélyes mozzgatása azt a fajta képi artisztikumot sugározta, melynek megteremtéséhez Marton Endre annyira ért, de amely itt pótszernek s nem a darab eredeti aromájának érződött.

Mintha a téma és a központi alak fennköltége, a történelmi mártírium ismerete elvette volna a merszet, hogy érvényesülni engedjék az írói szemlélet frivol gondolati humorát is. Pedig akárhogy nézzük is, Maróti drámájának ez az alaptónusa. A színmű Giordano Brunójának nem nagyon akaródzik megégni, s a testi örömeket nem megvető, élni kívánó, egészséges lelkű férfi sajátos intellektuális kajánsággal figyeli az önmaga köré záródó kört, s fekete akasztófa-, illetve máglyahumorról tréfálkozik saját kikerülhetetlen sorsán. Maróti darabjának gondolati vonalvezetése tulajdonképpen pokolian mulatságos, az előadás azonban a megilletődöttség és emelkedettség mellett nem mer utat engedni a nevetésnek.

A groteszk kettősség leginkább Básti Lajos pápaalakításában ötvöződik remekbe: a ravaszdi okosság és a hivatali korlátoltság megszállottsága egyszerre komikus és riasztó. Kíváncsi bölcsessége, bennfentes hiúsága, bizalmaszkodó kenetteljessége a képtelenség és hitelesség határmezsgyéjén egyensúlyoz.

Avar István Giordano Brunója a nemesség, az erő, az egyszerűség színészi fegyvereivel vív. Különösen az első

rész gyötrődő hőst kelti életre megrendítő eszköztelenséggel. Az abszurd gondolati csavarok humorát, a helyzetek fanyar iróniáját azonban nem kamatoztatja játékában. Nagyszabású, robusztus alakot formál, aki azonban híján van az intellektuális humorérzéknek. Kálmán György Bellarmini bíborosa félelmes ellenfél. Ritka tehetségű, jeges okosságú, behízselgő modorú intrikus, konok és befolyásolhatatlan elme, nagy játékos, aki minden eszközzel a legmagasabb egyházi hatalomra tör. Ő a hiteles történelmi figura (ha drámai szerepe nem is teljesen az), a hiúságból elégni akaró VIII. Kelemen csupán a képzelet fintora.

Maróti „abszolút történelmietlen játéka” arról győzi meg szellemes érvrendszerével a nézőt, hogy a történelmi szerepek még a logikai délibábok ellenére sem felcserélhetők. Nem véletlen, hogy a római Campo dei Fiorin, ahol a tizenhetedik század hajnalán a reneszánsz-kor nagy gondolkodóját megégették, ma a piactéren, a halak és rákok, gyümölcsök, virágok, zöldségek és hamisított amerikai farmernadrágok halmai fölé Giordano Bruno, nem pedig VIII. Kelemen szobra magasodik.

TÖRTÉNELMI VIGYOR

Hogyan is illik vigyor a magyar történelem egyik legnagyobb alakjának tragédiájához? – kérdezhetjük a megbotránkozás automatizmusával Eörsi István: Széchenyi és az árnyak című drámája láttán. Emberi szálfák zuhanását nem való szemtelen füttyszóval kísérni, ágacskák roppanását nevetséges nagyzenekari pompával elsíratni. A téma minősége, úgymond, meghatározza a hangvétel minőségét.

Ha mindez ilyen logikus és egyszerű volna a művészetben, akár komputer is elvégezhetné az írók dolgát. Talán a komputerek nagy titokban bele is segítenek az irodalomba: a történelmi művek többségükben matematikai pontossággal felelnek meg az elvárásoknak. Ahol diszharmóniát vélünk felfedezni a mű tárgya és hangja között, ott rögtön a hagyományok megcsúfolására gyanakszunk, tiszteletlenséget és hatásvadászatot szimatolunk, a történelmi „deheroizálás” divatos külsőségeit sejtjük.

Eörsi István történelmi groteszkjében nincs szó ilyesmiről. Ő nem Széchenyi emberi nagyságát, bukásának megrendítő tragikumát kérdőjelezi meg, csupán egy történelmi élethelyzet harapófogóját szemléli keserű vigyorral. Eörsi itt sem tagadja meg vonzódását az abszurd drámákhoz. A Széchenyi és az árnyak dokumentum-hitelességű történelmi társadalmi-lélektani elemzés nyomán élezi ki az eseményeket a groteszk képtelenségig, fura intellektuális játék részvevőivé avatva a szereplőket. Eörsi drámája nem más, mint

szellemes és csúfondáros bizonyítási eljárása az előre kigondolt tételnek: az adott történelmi helyzet és a belső meg hasonlítás bekerítettségében a választás lehetősége csak látszólagos. Gróf Széchenyi István, a forradalmat előkészítő és a forradalomtól idegenkedő nagy reformpolitikus, a Habsburg-dinasztiához hűséges és a Habsburg-elnyomás bűneit szenvedélyesen elítélő arisztokrata, a leggyávább és legbátrabb ember, 1860. április hetedikére virradó éjjel szükségszerűen menekült az öngyilkosságba.

E gondolati drámában nincs gondolati fejlődés, csupán az első jelenetben már világosan kirajzolódó tétel tetéződik további gondolati árnyalatokkal. Saját pisztolyához Széchenyi nyomban megkapja a kormány pisztolyát is, s vele a logikai bizonyítékokat; a döblingi magán-elmegyógyintézet négyszobás lakosztályából csak vízszintes helyzetben kínálkozik kivezető út számára. A hírhedt „házmotozás” botránya nem maradhat következmények nélkül. Ártatlannak nem bizonyulhat, mert akkor a rendőrség követett el hibát, s ennek beismerése kínos volna. Ha bűnösnek jelentik ki, pert kellene indítani ellene, erre pedig a politikai légkör nem alkalmas. Ha bolondnak nyilvánítják, a kormány válik nevetségessé, hogy egy bolond ellen folytat hadjáratot. Megmérgezni nem ajánlatos, ez szóbeszédre adhatna okot, s nemzeti mártírrá avatná az áldozatot. A zárt osztály hol nyílt, hol burkolt fenyegetésénél mégiscsak vonzóbb egy ügyes kis golyó a fejbe.

„...Két pisztolyom van – mondja fanyar öngúnnyal Eörsi Széchenyije. – Választhatok. Némely bölcselő

szerint a választásban rejlik a szabadság. Csak ne volnának olyan egyformák. Két birodalmi pisztoly.” A dráma végére már öt egyforma pisztolya van Széchenyinek. A színdarab a tragikomikus matematikai feladványt tárja a néző elé: mennyivel több öt egyforma pisztoly kettőnél?

Drámai értelemben semmivel. Ezért nincs is elegendő színpadi feszültsége Eörsi művének. Széchenyije – újabb és újabb érvekkel alátámasztva kezdeti elhatározását – a dráma végére visszaérkezik ugyanarra a pontra, ahonnét kiindult. A kör nem csak logikailag, érzelmileg is bezárult körülötte. Dúlt képzelete különös, torz árnyakkal népesíti be lakószobáját, az árnyak és valóságos alakok összemosódnak, s mind a halál felé tessékelik. Feleslegességének tudata egyre kízóbban égeti. Egyre világosabbá válik előtte, hogy Ferenc József monarchiája s a reformeszmék egykori hívei számára egyaránt a halott Széchenyi kívánatosabb, kinek nevét tetszés szerint tűzhetik zászlójukra, nem pedig az élő, aki egyértelműen fejezheti ki meggyőződését. Sem a politikai, sem a magánélet nem kínál kibúvót számára. Barátok és álbarátok, cinikus tanítványok, önmarcangolásra készítő árnyképek, mint Kossuthé és Metterniché, akik a groteszk látomásokkal vívódó Széchenyi ellentmondásos érzelmeinek megfelelően, egyetlen intésre hajlandók változtatni a vádló és a védő szerepét egyazon mondatban is – nem képesek a „legnagyobb magyart” az élők között marasztalni.

Egyforma pisztolyok között választani valóban

komikusán értelmetlen. Ha Eörsi gondolati játéka csupán ezt a filozófiai felismerést sugallná, nem lenne több egy sötét és barátságtalan fintornál. Eörsi azonban a végső választás képtelenségét összefüggésbe állítja egy korábbi választás elmulasztott lehetőségével, Széchenyi tragikus meghasonlásának, örületének, kétségeinek és lelkifurdalásának kiváltó okával, hogy nem tudott következetesen nemet mondani sem a forradalomnak, sem a monarchiának. Hogy nem tudott nemet és nem tudott igent mondani. Nem véletlenül végződik Eörsi darabja a tragikus politikai tudathasadás bizarr szélsőségig felfokozott jelenetével, amikor Széchenyi „levágott végtagjai”, Falk Miksa és Kecskeméthy Aurél árnyalakjai, a brutális koronázási gesztussal megpróbálják kikényszeríteni a végső politikai állásfoglalást elárult mesterükből. Széchenyi a fuvolája dallamával akar válaszolni, de hiába fújja teli tüdőből, hiába feszülnek pattanáig az erek a homlokán, a hangszer már néma marad.

A Pesti Színház előadása, Horvai István okosan elemző, finoman tartózkodó rendezése a színdarab erényeit és fogyatékoságait egyaránt felszínre hozta. A színpadi megjelenítés nem tudta feledtetni, hogy a darab gondolati konstrukciója kifejezőbb és elevenebb, mint drámai építkezése. A szellemesen villódzó logikai törvívás, a történelmi illusztráció fájdalmas csúfolódása nem leplezte le, hogy itt nem annyira valóságos emberek drámai összecsapásáról van szó, mint inkább megszemélyesített és párbeszédekbe foglalt történelmi és politikai tételek szembeállításáról. Természetesen

Széchenyi alakja a legelevenebb, a többi figura csak az ő képzeletének, gondolati vívódásának testet öltött teremtménye. Még a valóban létezők is. Várkonyi Zoltán Széchenyi alakítása arra figyelmeztet, milyen nagy fényűzés a Vígszínháztól, hogy ilyen jelentős színészegyéniiséget beskatulyáz az igazgatói szerepkörbe. Az öniróniával és látomásokkal megvert történelmi öregember figurája Várkonyi megformálásában a fizikai megfáradtság és a szinte ijesztő szellemi frissesség, a téboly és a démoni józanság ellentétének különös drámáját jeleníti meg. Eörsi és Várkonyi jellegzetes iróniája remekül kiegészítik egymást. A többi szereplő: Somogyvári Rudolf, Bulla Elma, Mádi Szabó Gábor, Tahi Tóth László, Benkő Gyula, Bitskey Tibor és Tordy Géza, az író elképzelésének megfelelően egy-egy elrajzolt arcú, félig valóságos, félig árnyfigurát formál meg.

Széchenyi ellentmondásoktól gyötört, hatalmas alakját természetesen különböző irodalmi és politikai megközelítéssel lehet ábrázolni, miként ezt a magyar drámairodalom is bizonyítja. Széchenyi jóstehetsége saját történelmi szerepét illetően csődöt mondott. A legkevésbé sem vált be 1847-ben írott jövendölése. „Kossuth neve olyan-e, amelyhez Magyarország átka vagy áldása fog fűződni? Éppoly kevésbé, mint a Széchenyi névhez! Találkozni fogunk végül, és egyesülünk a feledésben.” A nagy ellenfelek valóban találkoztak, csak más színhelyen: a megilletődött vagy éppenséggel ironikusan elemző emlékezésben.

MÁRCIUSI TRÉFA

Ha már április lenne, azt gondolnám, a Szék, ágy, szauna című vígjáték Csurka István áprilisi tréfája, mellyel ugratni akarja kritikusait. De március van, és ez gyanús. Vajon milyen hátsó szándékkal intézett támadást ellenünk? Mit vétettünk neki? Nem szeretnék olcsó együttérzést kelteni, de higgyék el, helyzetünk fölöttébb kínos.

Mitévők legyünk?

Vágjunk szigorú képet, és óvjuk az emelkedett ízlést, a nemes vígjátéki hagyományokat a szerzőtől, aki olyan nemtörődömséggel pöccintette a Nadrágszíj Tröszt vezérigazgatójának, Tyukodi elvtárs tündöklésének és bukásának tanmeséjét a Thália Színház színpadára, mint ahogy valaki beszélgetés közben mellékesen elhajít egy használt autóbuszjegyet? Nevetséges. Hiszen ugyanez a szerző más darabjaiban a legeredetibb és legkorszerűbb vígjátéki szellem képviselője, a mai satíraírás robusztus tehetsége. Oktatgassuk a színpadi szerkesztés alapszabályaira őt, aki drámai remekléseiben a színpad titkos törvényeinek mesteri ismerője, aki olyan elhivatottsággal celebrálja a dráma szertartását, ahogyan kívülről csak kevesen? Képtelenség. Ennél is rosszabb, ha netalán megdicsérjük „szellemes bemondásait”, melyek jócskán akadnak a darabban. Ez aztán az igazán sértő vállveregetés, hiszen Csurkánál aligha ismeri bárki is jobban a vérbeli, „dupla-fenekű” színpadi szöveg építését, az elhangzott szavak és a ki nem mondott akarati törekvések közötti feszültséget, melyben az igazi

drámaíró elrejtí saját véleményének gondolati csempész-
áruját.

Nincs kiút. Csapdába kerültünk.

Méltánytalanság volna a kudarcért a Thália Színház
együttesére hárítani a felelősséget, bár meg kell hagynunk
– feltehetően lovagias megfontolásból – mindent
elkövettek, hogy az írói hibákat a rendezés és a
színjátszás vakító hibáival elhomályosítsák. Léner Péter
rendezését tekinthetjük a majdani irodalomtörténetnek
címezett önfeláldozó, nemes gesztusnak, de tekinthetjük
az ízlés kétórányi áramszünetének is. Jóindulat kérdése
az egész; maradjunk hát az első feltételezésnél.
Kitűnőbbnél kitűnőbb színészek siettek segítségére, hogy
önzetlenül alpári játékokkal tereljék el a figyelmet a
hevenyészett szövegről és gyakran méltatlan humorról. A
Szék, ágy, szauna előadása olykor valóságos
üdvhadseregbéli megmozdulásnak tetszett az író
védelmében, a közreműködők mintha saját testükkel
akarták volna felfogni a kritikusi vádak nyilait.

Ezzel kapcsolatban nem árt felhívni a figyelmet egy
alapvető félreértésre. Nem a kritikusok bánnak rosszul
Csurkával, hanem Csurka bánik rosszul a kritikusával. A
szikla is megreped, ha felváltva támadja a forróság és a
fagy. A kritikusi elme sem ellenállóbb a nagy
szélsőségekkel szemben. Ha viszontagságos szellemi
munka, a közreadás és fogadtatás hosszú körforgása
nyomán kialakul egy igazságos értékrend az irodalomban,
ezt még maguknak az íróknak is tiszteletben kell
tartaniuk. Nem illik tréfát űzni belőle. A jó írók írjanak
jó darabokat, a rossz írók írjanak rossz darabokat. Ez a

dolgok rendje. Fölösleges zavart kelteni, szándékosan megnehezíteni amúgy sem könnyű feladatunkat.

Azt hiszem, nemcsak a saját, de kritikustársaim óhaját is tolmácsolom, amikor arra kérem Csurka Istvánt, a jövőben ne állítson ilyen kellemetlen helyzet elé bennünket. Legyen kíméletesebb hozzánk. Ne vonja meg tőlünk jóindulatát.

SZABÁLYOSAN ÉLNI

Szabályosan élni nem ugyanazt jelenti, mint becsületesen élni, őszintén élni, bátran élni. Sokszor éppen az ellenkezőjét. Kertész Ákos méltán nagy sikerű regénye, a Makra – s most színpadi változata is – ezt az alattomosan rejtőzködő ellentmondást leplezi le, fogja szigorúan vallatóra egy jó képességű, egészséges ösztönű munkásfiú sorsában. Makra Ferenc egyetlen vágya, hogy életének célja és berendezése ne különbözzék a többi maga formájú emberétől. Szabályosan szeretne élni – azaz éppoly kényelmes, testre alakítható erkölcsi normák szerint, mint a boldog többség –, jelleme azonban becsületesebb, őszintébb és bátrabb annál, hogy ez sikerüljön neki, s emellett belső békéjét is megőrizze.

Kertész Ákos regénye megjelenésekor nem csupán írói erényeivel keltett feltűnést, hanem azért is, mert szokatlan nyíltsággal beszélt – filmes nyelven szólva – a nyugtalanító aszinkronitásról, mely az alapjában megváltozott társadalmi rendszer újfajta cselekvési lehetőségei és az ezekkel lépést nem tartó erkölcsi tudatvilág között feszül. Miként a filmek munkakópiájának vetítése közben néha elcsúszik egymástól a kép és hangszalag; a vásznon már a megváltozott események peregnek, a hang azonban még az előző jelenetből szól. A „tisztességes élet” közkeletű eszméjén, melyet Makra – elhivatottságán, ösztönein és érzelmein erőszakot téve – megvalósítani próbál, átszaglik a polgári, kispolgári morál gyanús tisztaságú alapelve, némi valláserkölcsi eredetű fertőtlenítéssel

higiénikussá téve. E ma is – hol titkon, hol nyíltan – elfogadott erkölcsi tízparancsolat szerint „az emberből a világ számára csak a látszat létezik”. Kertész Ákos hőséne tragikus vergődése megkérdőjelezi a törvényeket, melyeket nem kőtáblára, inkább lakáskiutalások, takarékbetét-könyvek hátlapjára jegyeztek föl. Makra elfogadja például: asszonyt gyerekekkel otthagyni erkölcstelen. De azt is érzi, hogy hazugságban élni, hazugságban nevelni gyereket legalább annyira erkölcstelen.

Kertész Ákos könyve az erkölcshregények huszadik századi modern változata, drámai kivonata pedig a moralitások leszármazottja. Az erkölcstöt természetesen nem csupán a férfi-nő kapcsolat szemszögéből, de a politika, a munka, a társadalom egységében is szemlélve.

Az író Berényi Gábornak, a József Attila Színház főrendezőjének javaslatára készítette el a Makra színpadi változatát. Nyilatkozata szerint nem a regényt akarta dramatizálni, hanem a regény életanyagából próbált drámát írni. A regény dramatizálása valóban határos a lehetetlenséggel. A könyv egyetlen hatalmas belső monológ, megállásnyi pihenővel, a szünet csupán az időmúlást jelenti. A gondolatok túlfűtött indulata röpít előre, bár tárgyuk ide-oda csapong; az összefüggések, a valódi értékek kutatásának szenvedélye oly sürgető, mintha az írónak arra sem volna ideje, hogy elbeszélés közben levegőt vegyen, mondatai végére pontot tegyen.

Kertész Ákos nem a regényt, hanem a regény életanyagát dramatizálta, az ígért drámát azonban nem írta meg. Ez az életanyag persze önmagában is érdekesebb, valóságosabb, frissebb szemléletű, mint amihez az utóbbi időkben mai témájú daraboknál hozzászoktunk, s örömmel láttuk a József Attila Színház színpadán.

A dramatizálás szerkezeti alapötlete túlságosan kézenfekvő. Makra öngyilkossága foglalja keretbe az eseményeket, az „oknyomozás” feszültsége drámai sablonelem, mely legfeljebb illusztrálni képes az eredeti gondolat összetett és árnyalt igazságát. A múltból felidézett jelenetek kissé iskolásán szemléltetik a tragikus végkifejletet előidéző okokat, s a szereplők időnként rokonszenves őszinteséggel elmélkednek az események erkölcsi tanulságain. A színpadi változatban megnövekedett Makra barátjának, Zselényi Dezsőnek szerepe, az ő morális konfliktusa – ha más megoldással is, de – nyugodtabb vérmérsékletű, halványabb körvonalú megisméltődése Makra belső válságának.

Berényi Gábor a bírósági, tárgyalások egyszerű tényközlő modorában állította színpadra a darabot, a dokumentum-drámák érvelő lendületével sorakoztatva elénk az eseményeket. Sajnos, a színmű érzelmi lázgörbéje fordított ívet írt le, túlságosan magas hőfokon indul: Zselényi telefonon értesül barátja haláláról, látjuk az özvegy fájdalmát nem sokkal azután, hogy elvitték halott férjét, végighallgatjuk Makra szeretőjének hisztérikus jelenetét. Ezek a szenvedély-kitörések elvontak és távoliak a néző számára, aki éppen csak hogy

megérkezik a színházba, és még azt sem tudja, kiről és miről van szó, így a történet csak némi kitérő után talál a maga természetes indulati medrébe.

Az előadás legvitathatóbb pontja a címszereplő színész kiválasztása. Kránitz Lajos nemcsak külső megjelenésében idegen Makra inas, szikár, cigányos alakjától, de színészi temperamentuma is lassúbbnak, nehézkesebbnek, kevésbé nyugtalannak bizonyult. A máskor kedves és eleven Pálos Zsuzsa csalódást okozott, játéka még csak következtetni sem engedett Vali szeszélyes, vad, mókás és okos figurájára. Hol csacsogott, hol pedig szavalt, mint egy eminens iskolás kislány a március tizenötödiki ünnepélyen.

A Makra előadása inkább a mellékszereplők fesztiválját jelentette. Kitűnő volt Horváth Sándor Makra józan és rezignált barátjának szerepében; a kiábrándultságot, élete kétes bölcsességű tapasztalatait a közvetlenség és önirónia halkra tompított eszközeivel tolmácsolta. Szemes Mari mély és találó humorral keltette életre a bősztően jó, elviselhetetlenül kötelességtudó feleség-szörnyeteget, a falvédő-boldogság testet öltött ideálját. Margittay Ági telivér komikai tehetséggel játszotta Makra kikapós szeretőjét, de a többi epizodisták is jól szerepeltek e divatos értelemben túlságosan szabályos szerkesztésű, de szerencsére szabálytalan szemléletű színpadi műben.

HÉTKÖZNAPOK, NÉVNAPOK

Még több év múltán is erőt vesz rajtam a szomorúság és szégyenkezés, ha az elragadtatott, ünnepien fénylő munkás-arcokra gondolok a József Attila Színház nézőterén, amint a poshadt francia bulvárbohózat előadását figyelik. Tragikomikus helyzet, már-már képtelen. A láthatóan fizikai munkához szokott, tisztára sikált tenyerek ütemes, lelkes tapsban verődnek össze, óriási a megkönnyebbülés; az elkényeztetett szépasszony megmenekült a munka fenyegető veszedelmétől, hideg vízbe se kell mártania selymes ujjacskáit. Az ellentmondás keserűen tanulságos. Éppen a kultúra demokratizálódása segít, hogy a legképmutatóbb és legcinikusabb polgári erkölcs ne csak azokhoz jusson el, akiket illet, hanem a legszélesebb tömegekhez is.

Mennyivel méltóbb „a legnagyobb munkáskerület színházához” – miként a József Attila Színház büszkén nevezni szereti magát – az a szeretetteljes, de egyszersmind kíméletlen hang, amelyen Névnap című komédiájában Kertész Ákos szól ugyanehhez a közönséghez. Nézzétek, barátaim – mondja az író egyszerűen, minden prófétai pátosz nélkül –, hogyan éltek, milyen kisszerűen, milyen gondolati és érzelmi tunyaságban, mennyivel, de mennyivel alatta lehetőségeiteknek. A Névnap tulajdonképpen a munkásságnak éppen arról a kevésbé felvilágosult, a közhelygondolatok, közhelyérzelmek és közhely-előítéletek rabságában élő rétegéről beszél, amely – ha egyáltalán eljut színházba – boldogan tapsol a fent

említett sikamlós népbutításnak.

Kertész Ákos egy munkásházaspár napját eleveníti meg aprólékosan részletező pontossággal, a férfi neve napját, amikor az ünnepi megvilágításban a dolgok egy kis időre megváltoztatják eredetileg sivár arcukat. Nemcsak az asszony, hanem a házastársi kapcsolat is megszépül, s a megszokás és előítéletek kötelékeiből kiszabadulva, már-már felröppenni látszik. A remény azonban csalóka. A kurjongatós, anekdotázó, magyarnótás névnapi muriban az egyetlen megtévesztő pillanatra bátran és szabadon vállalt érzelmek megtagadásra ítéltetnek. Az illúziók belefulladás a sörbe, a kötelezőnek vélt szokások, magatartássablonok, készen kapott frázisok otthonos posványába.

Közhelyek, közhelyek és közhelyek, akár az úgynevezett abszurd drámákban, ahol a banalitás átfordul a képtelenségbe. Az abszurdok nem csekély száma éppen a megüledett kispolgári szemléleten ironizál, s Kertész Ákos, merőben eltérő írói módszerrel, ugyanezt a kispolgári etikettrendszeret támadja. A módszer a tárgy érzelmi megközelítésének különbözőségét is jelzi. Nem hideg gúnnyal, távolságtartó indulattal, kívülről ábrázolja hőseit, hanem részvéttel és szomorúsággal. Mosolya keserű ugyan, a megértés mégsem hiányzik belőle.

Munkáskörnyezetről beszéltünk és kispolgári szemléletről. Az ellentmondás, sajnos, korántsem olyan kibékíthetetlen. Kertész Ákos írói hivatásának tekinti, hogy éppen az ellentmondás tragikus tarthatatlanságát ábrázolja. Már regényében s a belőle készült első színdarabjában, a Makrában is ezt tette. Diagnózisa nem

túlságosan hízelgő, s egyáltalán nem vág egybe a közkeletű elvárással, mely hajlamos összetéveszteni a vágyálmot a valósággal, s szeretné a munkásságot egységes, minden egyedében felvilágosult osztálynak tekinteni. Kertész Ákos idegenkedik a frázisoktól.

A szemlélet frissesége és becsületessége, az ábrázolás hitelessége a Névnap színpadi változatában azonban nemegyszer az írói megoldások renyheségével párosul. A kritikák szinte egybehangzóan szóvá tették az életképszerű, aprólékos megjelenítés naturalizmusát, s ezzel a megállapítással nehéz volna vitába szállni. A munkába indulás előtt a hajnali veszekedés, a száradó zoknik a tűzhely felett, a főzelékszagú hétköznapiak, a felmosóröngy-realizmus, a leskelődő, összezárt bérházvilág szinte tapinthatóan és szagolhatóan valóságos. A párbeszéd megejtően hiteles, „minden olyan, mint az életben”. A névnapi összejövétel közhelyhalmazát akárha egy elrejtett magnetofon rögzítette volna bármelyik hasonló jellegű házimurin. Erre az életformára írói hasonlatul szolgáló, enyhén romlott karalábéfőzelék – mindenki karalábéfőzeléke.

Ha már a konyhai hasonlatoknál tartunk, engedtessek meg, hogy Hemingway általam annyira kedvelt megfogalmazását vegyem kölcsön – ha nem szégyelleném, legszívesebben minden adandó alkalommal idézném –, mely szerint a modern író feladata, hogy húsleves-kivonatot készítsen a valóságból.

Kertész Ákos nem veszi a fáradságot, hogy az írói magnetofonján felhangzó tíz mondatot törölje, s e tíz valóságos mondat helyett megkeresse azt az egyetlen

képzeletbelit, amely mind a tíz lényegét magába sűríti. Nála, a Névnepban, mind a tíz mondatot elmondják. Sőt, a teljesen szükségtelen tizenegyediket is. A színdarab végén a szereplők megfogalmazzák az eszmei mondanivalót, nehogy bárki számára félreérthető legyen. „Miért vagyunk mi ilyen boldogtalanok?” – kérdezi a darab végén a fiatalasszony. „Azelőtt azt hittem, csak úgy lehet, ahogy élünk, hát hol rontottuk mi el ezt az egészet?” – hangzik azok számára, akik véletlenül azt hinnék, hogy amit itt láttak, tejszínhabos torta és nem nyúlós karalábéfőzelék.

A József Attila Színház előadása, Berényi Gábor rendezése éppoly érzékletesen hiteles és éppoly pepecselően részletező, mint az írói alapanyag. A rendezés erősen reális légkört teremt, a humort szeretettel, szinte gyöngéden alkalmazza. Talán csak azt vethetnénk szemére, hogy a felszárnyalás pillanatait nem tudja a darab naturalista közegétől eltérő, költőibb régióba emelni. Fehér Miklós díszlete hűsége fényképfelvétel egy közepesen tehetős munkáscsalád otthonáról, s jó játékteret ad különböző mozgások számára. Tetszettek Kemenes Fanni finoman ironizáló ruhái.

A színészekről csak jót mondhatunk. Szemes Mari nagyon-nagyon hitelesen és mégis poétikusan alakul át a szemünk láttára az agyongyötört, lompos, mindig rosszkedvű robotgépből ragyogó szemű, virágzó fiatalasszonnyá, hogy aztán a tudás, a megismerés keserűségével ébredjen a régi valóságra. A férj szerepében Horváth Sándor kitűnő játéka nem meglepetés.

Ő legmodernebb színészeink egyike, azok közül való, akik sohasem „figurát” alakítanak, hanem mindig észrevétlenül, belülről azonosulnak hősükkal. Margittay Ági robbanó humorral, áradó temperamentummal keltett életre egy szabados erkölcsű, egészséges érzelmű, nagyszájú szomszédnőt. Soós Lajos az önelégültség és korlátoltság robusztus erejével játszotta a vendégségbe érkezett közhelyvitéz asztalos kollégát. Tisztánlátását bohóckodás mögé rejtő feleségét Kállai Ilona alakította, néha kissé túlozva talán, de mégis a lélektani ellenpontozás drámai erejével. A másik, meglehetősen kellemetlen vendégházaspárt Örkényi Éva és Makay Sándor személyesítette meg.

Nem szeretném, ha a szokásos kritikusi egyensúlyjátékban a talán túlságosan erősen hangsúlyozott kifogások félreérthetővé tennék a valójában egyértelmű rokonszenvet és örömet, amelyet Kertész Ákos és a József Attila Színház közös alkotása láttán éreztünk. Sajnos, egyre ritkábbak az új magyar drámák, amelyek formálni akaró, jobbító szenvedéllyel, szemléleti bátorsággal beszélnek a mai valóságról. Nem lehet eléggé becsülni, ha néhanapján találkozunk ilyennel is.

TÖBB, MINT AZ ÉLET

Mintha áttoltak volna néhány kórházi ágyat a szomszédos utcából, Csurka István darabjából, a Váci utcai Pesti Színház színpadára. A kórterem kedvelt helyszíne lett az új daraboknak. Míg Csurkánál a betegszoba csupán színterül szolgált két ellentétes jellem, két ellentétes világnézet egykor robbanásveszélyes, ma már döglött aknáinak tűzszerészi felderítésére, Gyurkovics Tibor Nagyvizit című tragikomédiájában maga a betegség, a kórházi létezés mindennapos valósága adja a drámai anyagot. Nehezen gyógyuló sebek, diétás ebédek, lázmérés, infúzió, orvosi vizit és a látogatásidő megpróbáltatásai, takarítás, szellőztetés, remény és halálközelség. Négy férfi fekszik egymás mellett a nézőtérrel szemben felállított ágyakon, négy külön futó élet végzi a gyógyulás eredményes vagy kilátástalan robotját, kapcsolatuk mindössze annyi, hogy sorsukba ugyanaz a sebészkes avatkozott, s a gondviselés, illetve a kórházi felvételi iroda ugyanabba a szobába osztotta be őket. Kínozzák vagy segítik egymást, odaadják a sótartót a másiknak, vagy visszahúzzák a szobatársat, amikor pánikhangulatban ki akar ugrani az ablakból, a cselekvések mindig egyazon középhőmérsékleten történnek, a drámai lázgörbe nem zuhan mélypontra, de nem szökken magasba se.

„Ez maga az élet!” – mondta a Pesti Műsor tanúsága szerint Bilicsi Tivadar, az előadás egyik főszereplője az olvasópróba után. Nem tudnánk vitába szállni vele. Gyurkovics darabja valóban olyan, mint maga az élet. De

vajon a művészet megelégedhet-e azzal, hogy lemásolja az életet? Vannak korszakok, amikor már az élet másolása is jelentős művészi vagy pontosabban inkább kultúrpolitikai tettnek számít. Az igazi művészet azonban sohasem az élet leírását, hanem az élet sűrítményét adja. Hemingway kedvenc kifejezésével élve „húsleves-kivonatot” készít a valóságból.

Ugyanebben a Pesti Műsorban néhány lappal odébb különböző színházi nagyemberek bölcs mondásai között véletlenül egy idézet ötlík szemünkbe, mintha csak a múlt egyik színész óriása vitatkozni akarna későbbi pályatársával. Jászai Mari neve alatt a következőket olvashatjuk: „A színpad nem az élet hű ábrázolása, a színpad több, mint az élet. Magasabbrendű élet. Az élet java. A legtöbb, amire az ember képes.”

Ha csupán arra lennének kíváncsiak, milyen is a kórházban „maga az élet”, meglátogatnánk beteg ismerősünket, vagy ne adj isten, megvárnánk, amíg kellő mennyiségű személyes tapasztalatot gyűjthetünk, de eszünkbe se jutna, hogy színházba váltsunk jegyet. Gyurkovics Tibor valószínűleg maga is érezte az igényt, hogy a kétfelvonásos életképet emeltebb jelentéssel tegye nyomatékosná, ez a törekvése azonban beleütközött a közhely-jelképekbe, melyek mindig ott leselkednek a gyanútlan írókra, amint tollukkal az Élet és Halál nagy kérdéseinek közelébe merészkednek. A Nagyvizit nyilvánvalóan jelképes cím. S a kórterem az emberiség jelképes kórterme. Mindez szerencsére nem túlságosan hivalkodó, s feltámadni készülő ellenérzésünket Gyurkovics Tibor iróniája siet leszerelni.

És itt beszélünk kell Gyurkovics színművének legrokonszenvesebb vonásáról, arról a kesernyés, ha úgy tetszik, méltósággal teli humorról, mely szembefordul az ember fizikai létét fenyegető erőkkel. Tréfálkozni a betegséggel, szamárfület mutatni a halálnak, sopánkodás helyett a szellem egyik legmagasabb rendű adományát, a humorérzékelt szegezni a megfellebbezhetetlen elmúlásnak: az emberi tartás győzelme. Ha a romlandó testből eszkábált személyiség ki van szolgáltatva a bacilushadnak, a sorvadás, az öregedés hatalmainak, legalább ne alázkodjék meg előttük, packázzék velük, míg erejéből futja, tegye nevetségessé a félelmetest. Gyurkovics Tibor, ha a dráma egészével nem is, de legalább ezzel az önérzetes játékkal megborzongat bennünket.

A Pesti Színház előadása, Kapás Dezső rendezése egy „valódi” kórházi szoba illúzióját teremtette meg. Valódi kórházi ágyakban valódi betegek feküdtek, valódi infúziós-készülékből csepegett a folyadék a reméljük, talán mégsem valódi vénába. A takarítónő olyan valódi, cafatokra foszlott felmosórongyot tárt szét a nézők orra előtt, hogy percekre megszakadt a kapcsolat színpad és nézőtér között, mert szinte hallhatóan zakatolt a fejekben a kollektív gondolat: vajon honnan sikerült szert tennie a rendezőnek ilyen élethű felmosórongy-példányra? Vajon premier előtt mesterségesen koptatták, vagy pedig a művészi vadászszimat, a felmosóvödrök körüli állhatatos kutatóexpedíció vezetett e nagyszerű eredményre? Szerencsére a pompás felmosórongyhoz egy pompás színészi aakítás is tartozott, Tábori Nóráé, aki egy

mindentudóan bölcs, öntudatos takarítónőt keltett morckedéllyel életre.

Ha Bilicsi Tivadarral, az esztétával nem értünk is mindenben egyet, Bilicsi Tivadar, a színész, a nagy művész, teljesen levesz a lábunkról. Olyan együttérző humorral, fanyar szájalommal formált meg egy vén, kiállhatatlan, ágyhoz láncolt, rigolyás beteget, hogy nem tudtuk, sírjunk-e vagy nevéssünk rajta. Inkább nevéttünk. Életszerető, fecsegő Badari bácsija jellemszínészi mestermű. A befejező exitus azonban (ha jól értettük fejének lecsuklását) az orvosi napló s nem a művészet lapjaira kívánczok.

A többiek számára az írói ábrázolás és a rendezés kevesebb lehetőséget biztosított. Somogyvári Rudolf kicsattanóan egészséges arcszínével, energikus mozgásával inkább a Képzelt beteg címszerepére termett, mint az alig élő operált állandóan siránkozó figurájára. Oszter Sándor féltékenyen alakít egy féltékeny férjet, Koncz Gábor vidáman egy nőcsábász, vidám fickót, Venczel Vera bájosan egy bájos ápolónőt. Benkő Gyula a világot és fellegeket járt főorvos figurájában a jellemzés legkézenfekvőbb megoldásait használja.

Gyurkovics Tibor drámaírási készsége szemmel láthatóan darabról darabra fejlődik. Párbeszédei kihegyezettebbek, iróniája karcosabb, helyzetei természetesebbek. Színpadi világa már-már „maga az élet”. Most próbálkoznia kellene, hogy több legyen, mint az élet. Színház legyen.

FÉLJÜNK NYUGODTAN

CH-O₂-H₄-C-C-H₂C-O-N₃-O₂ ... és így tovább. A laikusok számára továbbra is ilyen félelmetesen érthetetlenül folytatódik a szétrongyolt, sárga noteszben megtalált képlet, a félelem ellenszerének vegyi leírása. Ezt a sok pénzt és nagy megkönnyebbülést ígérő tudományos eredményt szeretné megszerezni magának a Csóka-család valamennyi tagja, Gyurkovics Tibor tragikomédiájában, a Pesti Színház színpadán.

„Szóma, ha mondom, segít a gondon, már egy köbcenti helyre biccenti” – imígyen kecsegtetett egykor a kémiai boldogság csodaszerével Aldous Huxley korántsem derülátó regényutópiája, a Szép új világ is. Mondókáinak idézése egy időben éppúgy hozzátartozott az intellektuális jólöltözöttséghez, akár a nyúlszőrkalap.

Azóta sok víz lefolyt a Temzén és a Dunán, s a vegyi szabadság továbbra is a tiltott kábítószeres és szorongást oldó idegnyugtatók lehetőségeire korlátozódott. Szerencsére nem kell félnünk, a félelem ellenszerének pontos leírása Gyurkovics Tibor darabjában is elkallódik. Zavartalanul félhetünk, hiszen a félelem védekező jelzésrendszerünk nélkülözhetetlen eleme. Ha a félelem ösztöne nem élne bennünk, talán el sem érnénk a Pesti Színházba, útközben az első villamos kereke alá kerülnénk. S attól a világtól félhetnénk csak igazán, ahol a félelemérzés végképp kihunyt az emberekből.

A félelem ellenszerének képletét rejtő notesz keresése inkább csak afféle keret-ötlet a Csóka-

családban. A színdarab valójában arról szól, milyen részvétlenül, milyen kicsinyesen hajtogatja mindenki a magáét a halott professzor temetésére összesereglett családtagok kórusában. A temetési szertartás előkészítése kínos és inkább nevetséges technikai folyamattá idegenedik, a valódi gyász nem talál helyet ebben a köznapi sértettségek miatt lamentáló, szánsalmasan gyakorlatias, pállott érzésű emberi közegben. Még csak meg sem lepődünk, amikor a halott öregember felnőtt fia, a vidéki rokon és a temetésre étkező plébános kártyát vesznek elő, és belefeledkeznek egy szenvedélyes, hangos ultipartiba. A tökalsó mögül nem ijeszt a halál tragikuma.

A részvételtjes frázisok alól kibukó alpári önzés, a rokonok hajszája az örökségért, majd a csúfondáros végrendelet felbontása – mennyi filmben és színdarabban láttuk már e helyzetet érdekesen vagy kevésbé érdekesen megelevenedni... Gyurkovics Tibor nem sokat tesz hozzá a közkézen forgó témához. Sajátos, fanyar humorával szárazzá és kesernyéssé keveri az ízeket, dialógustechnikája időnként nevetésre fakaszt. Ez a fajta dialógus-építés tulajdonképpen a párhuzamos monológ összeszabdalásából és egymás után illesztéséből áll. Mindenki mondja a magáét, anélkül hogy a másik szereplő szavaira valóban figyelne, folytatja gondolatait – többnyire földhözragadtan sekélyes gondolatait –, s ezek az egymásra nem válaszoló, gyakran képtelenül össze nem illő párbeszéd-töredékek egy ideig humoros hatást keltenek. Csehov híres párhuzamos monológjai mögött költészet és szomorúság, olykor tragikomikum

rejlett. Azóta ipari formává ürrült ez a dialógus-technika, mindenki számára könnyen hozzáférhető, divatosan abszurd kottájává a drámai beszéd kórusának. Negyedóraig, félóraig még szórakoztat a furcsa játék, hogy a szereplők mint monomániás örültek hajtogatják a maguk szövegét, folytatják a maguk gondolatsorát, alig véve tudomást a másikéről, később azonban a módszer gépiessé válik, fárasztó egyhangúságba torkollik.

„Egy társadalmi réteg s egy mindenkiben élő mélyréteg leleplezése foglalkoztatott ebben a darabban” – nyilatkozta Gyurkovics Tibor. Sajnos ez a „mélyréteg” nagyon is felszínes rétegnek tetszik. Közhely-rétegnek, amelyből még a divatos írói bányászfelszereléssel is csak a közhelyet lehet kitermelni. S a közhely-szituáció, a közhely-viselkedés, a közhely-jellem, a közhely-fogalmazás kifigurázása – mint írói szándék – önmagában sajnos nem menlevél a banalitás ellen. A közhely kigúnyolása maga is közhely lehet, ha ennél többet, árnyaltabbat, egyénibbet nem képes elmondani a világról.

A Csóka-család szereplői régi ismerőseink, nemcsak az életből, de filmekből, színdarabokból is. A jószágos, humánus halott s méltatlan leszármazottai, a kicsinyes kispolgár (Tomanek Nándor játssza szokásos savanyú humorával), cserfes, számító felesége (Tábori Nóra), a másik fiú, az elkényeztetett nőbolond nőgyógyász (Benkő Gyula) s rácsimpaszkodó fiatal szeretője (Egri Márta), mind ott található irodalmi fotóalbumunkban. A halott professzor butácska, de melegszívű özvegyét Bulla Elma alakítja inkább gonoszul, mint meghatóan. Régen láttuk

ilyen kitűnőnek. S örömmel üdvözölhettük ismét a színpadon Greguss Zoltánt, a hajdani pápai prelátusból egyszerű lelkésszé degradálódott pap szerepében. Farkas Antal a hangos és gyakorlatias vidéki rokont, Pethes Sándor a szenilis, halott-öltöztető szakembert, Földi Teri a félszeg tudományos munkatársnőt eleveníti meg. Természetesen nem hiányozhat a lázadó fiatal lány, a jövő ígérete (Egri Katalin f. h.), aki szülei ellenében is szembefordul ezzel a kicsinyes családi huzakodással. Kapás Dezső rendezése nem tudta szórakoztatóvá pezsdíteni az ismétlődések egyhangúságát. Furcsa egyveleggé keverte a naturalista életkép és a marionettszínház szögletes, merev játéktílusát.

Féljünk csak továbbra is nyugodtan – talán szándéka ellenére –, ezt sugallja Gyurkovics Tibor tragikomédiája. Féljünk a mindent átítató, általános félelem közhelyétől, féljünk a hatásos, de felszínes megoldásoktól, a túlságosan ismert jellemképletektől.

A jó író nem félhet eléggé.

DOBOZLAKÓK

Papírfalú dobozok, egymás mellé préselt albérleti szobák nyílnak Vészi Endre darabjában a hosszú, félig valóságos, félig jelképes előszobából. A dobozokban emberek, meghasonlott életűek, félegzisztenciák, a nagyváros mellékszereplői, a közös mellékhelyiségek magányosai. Mint olvashattuk, Vészi Endre a Tiltott terület című film forgatása közben bukkant rá a hajdani ötszobás úri lakásból csúf praktikussággal átépített cellasorra, az otthontalanok e drága pénzért megfizetett börtönére. A hely atmoszférája adta az ihletet A hosszú előszoba című regény megírására, melyben a törött sorsok egymás mellett futnak anélkül, hogy valaha is találkoznának. Álomszerű szeszélyességgel mosódnak össze a múlt és a jelen motívumai, a képzelt és valóságos alakok körvonalai; az ironikus lírai belső monológok alkotják az anyag formai vázát. Az író együttérzése kapcsolja közös áramkörbe a kirekesztetteket, ügyetleneket, zavarodottakat, balekokat, s ebben a szomorú, esetleges világban a „jobb napokat látott” főbérlőnő éppoly becsapott áldozat, mint lakói.

A hosszú előszoba drámai változata a Madách Színház előadásában, Kerényi Imre rendezésében szinte jelentéktelen szerkezeti módosításokkal próbálja színpadra átmenteni a regény cselekményét és hangulatát. Míg a könyvben a töredezett mozaikjelleg, a különböző figurák összeolvadása-szétválása, a belső monológok burjánzása az egységes írói hangvételen megemelt költői jelentést nyer, a színpadon mindez, a látvány

megjelenítésének realitásában zavaros, összefüggéstelen, gyakran teljességgel érthetetlen. Özv. Stáhl Vilmosné főbérő például az egykori Pompadour (jelenleg Csokonai) Cukrászda volt direktisze, a színpadon is mint valóságos, élő személlyel beszélget a szobája falán függő rózsaszín férfiú portréjával, a halott Rudi úrral, a habos torták hercegével, hajdani kitartójával. A történet legérdekesebb szereplője – Gold Lajos, a slemil, kirúgott fotográfus – minden nő helyébe volt feleségét képzei. A néző azonban képtelen követni csapongó gondolattársításait. Sápadt kísértetként meg-megjelenik az űzött tekintetű Bíró, aki a konstruált perek idején nem emelte föl szavát az igazságtalanságok ellen, ártatlanokat ítelt el, s most lelkiismeret-furdalástól háborodottan viaskodik a szellemalakokkal. A vállalati motoros küldönc szavai minden átmenet nélkül átváltoznak a személyzeti főnök szavaivá, de mi csak egy bukósisakos, bőrzubbonyos férfit látunk, aki összevissza beszél. Mintha az égből pottyant volna, belép Gold Lajos szobájába egy volt sztahanovista, az ötvenes évek jellegzetes karrierlovagja, kezében birkagulyással teli lábos, amit mindenáron meg akar melegíteni, és melleleg kéri a fotóst, akit összetéveszt valami íróval, hogy készítsen könyvet élettörténetéről. Aztán eltűnik éppoly váratlanul, ahogyan jött; mintha gulyás-gőzzé változott volna. Időnként a lakást különös, hangos és félelmetes indián törzs szállja meg, amelynek tagjait filmeseknek hívják. „Neked jó?” „Nekem jó!” „Felvétel indul!” „Tessék!” „Ennyi” – harci kiáltásokkal rárohannak a gyanútlan áldozatokra, és egy „felvevőgép” nevű

fegyvert fognak rájuk. „A mindennapi élet jelenetei” elnevezésű skalpok zsákmányolása közben fantasztikus jelmezben átvonul a hosszú előszobán egy ifjú színésznőtünetemény (egyenesen Fellini valamelyik filmjéből érkezett), s valószínűleg azon töpreng, hogyan fest majd extravagáns figurája az elkészült cinéma verité alkotásban.

A különböző motívumok a rendezés minden erőfeszítése ellenére sem forrnak egységes drámai élménnyé, a színészek nem képesek az irodalmi hasonlatokat drámai szöveggé átlényegíteni. A könyvből átemelt belső monológok valóban elhangzó dialógussá alakulva elvesztik hitelüket, az írói életanyag a drámai feszültség összetartó ereje nélkül összeilleszthetetlen szilánkokra töredezik.

Kerényi Imre rendezése megragadó, amikor a modern nagyvárosi falanszter-lét sivár hangulatát vetíti a színpadra, az ébresztőórák hajnali riadója, a vezényszóra megélnéülő lakódobozok képe (Köpeczi Bócz István kitűnő díszletében) költői erejű. A jelenetkockák egymásra építését többnyire ügyesen oldja meg, de mindez: kevés a dramaturgiai káosz ellensúlyozására.

Garas Dezső az esett, önirónikus, szeretetre méltó és lázítóan mindenbe beletörődő Gold Lajos szerepét a nagy jellemszínész adottságaival kelti életre. Ügyes és számító felesége Domján Edit, túlszínezett kacagással bugyborékol. A tehetséges, vonzó egyéniségű színésznőnek érdemes volna végre megküzdenie édeskés hanghordozása modorosságával. Simor Erzsé elegáns beletörődéssel mondja elmondhatatlan szövegeit Rudi úr

képmásának. Almási Éva agresszív telefonoskisasszonya
kedves és mulatságos, bár jobban illenék valami
paródiába.

IRODALMI TÖRTÉNET

Karinthy Ferenc Szellemidézés című darabjának tizenöt év utáni felújítása alkalmából arra kéri a nézőt, hogy „ne keressen a színműben kulcsdrámát, hőseiben ne élő vagy egykor élt személyekhez való hasonlóságot”.

A kérés jogos, de nehezen teljesíthető. A magyar irodalomban valamennyire is jártas nézőnek nem kell keresnie a drámahős modelljét. Pontosan tudja, kiről van szó. „Egy dráma alakjai vagy a maguk lábán állnak meg, vagy sehogy” – mondja szerényen és büszkén az író. Így igaz. Nehéz azonban a tájékozatlan objektivitás szemszögét megtalálni, amikor Karinthy Ferenc a Szellemidézés című kisregényében és az Irodalmi történetekben talán következetlenül, de rendkívül élvezetes művészi formában bemutatta, s valódi nevükön szerepeltette későbbi drámahőseit, sőt, motívumokat, szövegrészeket szinte szó szerint emelt át darabjába. Szívesen megtennénk az írónak, hogy óhaját teljesítve elfelejtjük a Szellemidézés című elbeszéléskötetet a Szellemidézés című színmű elfogulatlan szemrevételezésének kedvéért, de Karinthy olyan érzékletesen és színesen elevenítette meg az irodalmi történeteket, hogy nem könnyű agyunkból kiradírozni.

Mit tetsessük magunkat? Tudjuk, hogy Donáti Sándor író figurája mögött Karinthy Frigyes ihlető alakja húzódik meg, és ezzel nem bennfentességünket kívánjuk fitogtatni, csupán arra szeretnénk felhívni a figyelmet, hogy a Szellemidézés című darabhoz, akár akarjuk, akár nem, hozzátartozik a nagy író alakját körülvevő irodalmi

mítosz is. Legendás személyiségének árnyéka mindenképpen rávetítődik a drámára. Ettől talán egy venezuelai kritikus függetleníteni tudná magát, magyar aligha.

A Szellemidézés tehetséges Donáti Sándora tulajdonképpen elfecsérelte életét. A napi megélhetésért folytatott hajszában, a kiadókkal, szerkesztőségekkel vívott pénzügyi bokszmérkőzésekben, a családi háborúságokban felemésztődött alkotói ereje, s élete főművét, a nagy regényt nem maradt ideje megírni. Tudjuk, Karinthy Frigyest is kínozza ez a tudat, tegyük hozzá rögtön – hamis tudat. Az igazi művészek önkínzó elégedetlenségével, mely a teljesítményt mindig alatta érzi a lehetőségnek, valamiféle tizenkilencedik századi eszményt kergetett, ami csak a – lehetőleg többszáz oldalas – Nagy Regényben véli megvalósulni az Igazi Művet. Pedig az Igazi Mű közben elkészült.

Karinthy Ferenc ezt a szerénységből és elégedetlenségből fakadó, szubjektív meggyőződést a Szellemidézésben valóságos drámai konfliktussá változtatta. Donáti Sándor valóban eltékozolta életét a ragyogóan megoldott csip-csup feladatokban. Hogy valóban nagy író, nem pedig a kudarcért a körülményeket okoló önáltató, ezt csupán azért hisszük el, mert nem felejtettük el, hogy az eredeti modell, Karinthy Frigyes, nagy író. A kedves, hiszékeny, őszülő kamasz, akit Karinthy Ferenc annyi fájdalommal, szeretettel és humorral írt meg, a drámai válság kényszerének engedelmeskedve a szemünk láttára változik tört szívű melodráma-hőssé. Az utolsó fellobbanás. az utolsó

délibáb, mely azt a káprázatot vetíti szeme elé, hogy a sugárzó, ifjú rokonlány oldalán végre módja lesz megírni a nagy művet – szertefoszlik.

Különös kettősség vonul végig a színművön. Ahol az író szabadon engedi áramlani az életanyagot, pompás figurák öltenek alakot. Örvénylik, zsibong a háromszobahallos polgári lakásba préselt irodalmi vándorcirkusz. A kicsi sziget körül egyre szorosabbra záródik a fasizálódó külvilág szorítása. Ahol azonban az író megpróbálja felfűzni a tüneményesen jellemző életképeket valamiféle kötelező dramaturgiai vezérfonalra, ott az igazság tételesen s kissé mesterkéltén szólal meg. S ezen még a valóban jótékony átdolgozás sem tudott megnyugtatóan segíteni.

Karinthy Ferenc könnyedén odavetve mesteri dialógusokat szerkeszt, az irónia és tragikum ellenpontjainak villódzásával, bonyolult drámai kórusokat, melyekben mindenki a magáét hajtogatja, s melyekből időnként összezsugorodik a legárulkodóbb szó: én...én...én... Amikor azonban a kötelezően megoldandó drámai feladathoz érkeznek, vásottan játékos kedve cserbenhagyja, s jótanuló-ábrázatot ölt magára, ami nem a legjobban áll neki. Megteremt két vérbő, gyúlékony figurát: az író és feleségét. Pompás, nemes vad mindkettő, csupa erő és gonoszkodó idegesség. S akkor konfliktusukat megoldandó ilyen lusta, magyarázkodó mondatokat ad szájukba. „Donáti: ...Ha két ember társul, az egyik többnyire keményebb anyag: mint acéltű a lemezre, rávési a másikra a maga erkölcsét, jellemét. De látja, mi nem boldogulunk egymással. Két acél, az csak

szikrázik: nem tehetünk róla. Csilla: És ezt akarja kioltani? Ezt, ami élteni?...” Megfogalmazzák saját magukról azokat a mondatokat, melyeket a színházban látottakat összegezve a nézőknek kellene elmondani útközben, hazafelé.

Donáti drámája, a beteljesületlen élet tragédiája, brutálisan váratlan halállal zárul. A biológiai véletlen, ámbár gyakori az életben, a drámai műfaj megkomponált közegében, a valóságosnál szorosabb ok-okozati összefüggések láncolatában meghökkentően disszonáns. A drámai halál emberi akaratok, jellemek összeütközésének következménye, nem pedig a test sejtjeinek elnémulása. Hamlet nem halhat meg vívás közben infarktuszban, Othello, miután végzett Desdemonával, nem csúszhat el a márványpadlón, combnyaktörést szenvedve.

A Madách Kamaraszínház színpadán a Donátit megszemélyesítő Gábor Miklós olyan kísérteties hűséggel játssza el az agyvérzéses halál legapróbb klinikai fázisát is, mintha a nézőtérben csupa medikusnövendék ülne. Huncut, bölcs, nagystílű, amikor a mindennapos életcirkusz veszélyes mutatványaiba bonyolódik, s szárnyaszegett, amikor a „jellemfejlődés”, a „drámai ív” leckéit teljesíti.

Ez a kettősség természetesen Lengyel György rendezői munkájára is vonatkozik. A polgári komfortnál lényegesen picikébb díszletben kell életre varázsolnia a hangyaéletforma után áhítózó tücsökvigalmat. Rendezésében tragikomikus drámai összecsapások váltakoznak laza feszültségű, illusztratív betétekkel.

Kiválóan jellemzett főfigurák és elnagyoltan felvázolt mellékalakok tolonganak Fehér Miklós miniatürizált szalonjában.

Psota Irén a feleség nagy komédiás szerepében rokonszenvesen visszafogott. A hisztéria, az áskálódás, a fölény mögött tragikus sértettséget éreztet, egyszerre önző és önfeláldozó ragaszkodást. Bálint Andrásnak is hálás szerep jutott: a Jászberényből a fővárosba felutazó, rajongó, önkéntes titkárt fojtott belső megszállottsággal, a félszegség mögül is áradó erővel, kiválóan alakította. Jó volt az író két nagy fiát játszó Balázsovits Lajos és Dégi István is. Balázsovits üde természetességgel játszotta a könnyen lelkesedő, kedves kamaszt, Dégi befelé fordulva, súlyosan, mégis ártatlan humorral a lelki beteg testvért. Talán valamivel idősebbnek látszott szerepénél. Piros Ildikó szépsége, nőiessége alakot kölcsönzött egy dramaturgiai álomnak.

ÁTDOLGOZÁSOK KORA

Ínséges időket élünk. A magyar drámai termésre aszályos évek járnak, így nem csoda, ha a színházak dramaturgiáin a drámaaratás, válogatás, szakmai tanácsadás természetes munkafolyamatai helyett kétségbeesett hévvel lapozgatják a megjelent regényeket, folyóiratokat. Hátha kegyes hozzájuk az ég, a lapozgató ujjakat áldás kíséri, s olyan irodalmi anyagra lelnek, amelyet kicsinyke átgyúrással meg lehet jeleníteni, a színpadon. Szerencsés esetben a leíró részeket könnyű párbeszéddé alakítani, a cselekményt pedig felvonásokra tagolni. Cselekmény! Azért túlságosan messzire ne ragadjon bennünket a képzelet. Mondjunk inkább szerényebben néhány fordulatot, s legyünk ezért is hálásak.

Ha valaki átböngészi az elmúlt három budapesti színházi évad statisztikai adatait, az új magyar darabok címeiből szép hosszú listát állíthat össze, büszkén lehet hivatkozni rá minden értekezleten. Ha azonban az ember a címek mögé néz, meghökkenve összegezheti, mennyire elszaporodott a más irodalmi műfajokból való átdolgozások száma, az eredetileg is színpadra képzelt drámák rovására. Természetesen az átszabott művek között is akadnak sikerültek, hiszen nincs olyan törvény, mely szerint novellából ne lehetne drámai remekművet írni. A régebbi időkből felemlíthetnénk egy Shakespeare nevezetű notórius színpadi átdolgozó példáját.

A mai átdolgozóknak könnyebb a dolguk, világszerte olyan zabolátlan szelek fújnak, amelyek sok helyütt

levegőbe röpítették a hagyományos drámai szerkezetet. Régi konfliktusokat, katarzisémlékeket, cselekményépületeket, díszletfalakat szaggat darabokra, söpör magával ez a pusztító és talán újító tornádó. Tragikus hősök csapdosnak kínjukban arkangyal szárnyukkal, puffannak a semmibe. Évezredeket szilárdan átvészelt műfaji, oszlopok inognak, s lehetséges, hogy pillanatokon belül pozdorjává zúzódnak.

Természetesen színházaink irodáiba is elhallatszik ez a távolról süvítő vihar, a régi recsegése-ropogása, de e zajoktól nálunk nem ijednek meg. Sőt a szél irányából és hevességéből azt a kellemes következtetést vonják le, hogy ezentúl, sutba lehet vágni a dramaturgiai tapasztalatokat. A henyén összedobált drámai szerkezet nehéz megkülönböztetni a célratörő, tudatos formabontástól, s ez epikus dráma térhódításának idején ki bátor magára osztani az ósdi szerepet, hogy számon kérje a mondanivaló drámai feszítőerejének hiányát, vagy ne adj isten, a meg nem írt konfliktust? S mert a drámai műfajnak nincsenek többé pontosan körülírható, számon kérhető követelményei, ezentúl mindent elnevezhetünk drámának, amiről elhatároztuk, hogy színpadra állítjuk. Ennek a meggondolásnak a jegyében árasztják el színpadjainkat az epikai művek illusztrációi, a mozgó és beszélő képregények, a párbeszédesített anekdoták és szociográfiák. S ez önmagában még nem volna baj – hiszen akadnak közöttük élvezhetőek, sőt érdekesek is –, ha ezzel párhuzamosan a színházak nem mondanának le könnyen a drámai műfaj, a színpadi kifejezés valóban új formáinak kutatásától, a kísérletek ösztönzéséről és

támogatásáról. Mintha nem tudnánk, hogy az eredeti drámai gondolat és drámai forma szervesen összefügg egymással.

A Madách Színház legutóbbi, bemutatója szinte csak szemléltető például szolgál a színházi gondolkozás fentebb vázolt renyhességére. Méltánytalanság volna, ha Karinthy Ferenc Hosszú weekend című színpadi átdolgozásáról színházi életünk általános jelenségeitől elszigetelve beszélnénk. Ami történt, nem egyedi eset, túlságosan is jellemző.

Karinthy Ferenc a tavaly augusztusi Kortársban közzétette Hosszú weekend című remek kisregényét, amelyben az amerikai intellektuelek körében szerzett mulatságos és drámai benyomásait sűríti egy vidéken töltött hétvége történetébe. Igazi modern próza, amely nem a stílus magára aggatott divatos hacukái miatt korszerű, hanem pontossága, érzékletessége, tömörsége miatt. Élvezetes olvasmány, öröm ízlelni, mint a forró, aromás teát, könnyű és mégis izgató. A sorok között mindig humor bujkál, a mondatok laza természetességgel következnek egymás után, egyszersmind feszesen, mintha láthatatlan acélszál tartaná őket. Az elbeszélés központi alakja nem az Amerikában tartózkodó író, nem is a hétvégi nyaralójukban vendégeket fogadó házaspár, Oscar Taylor, a kelet-európai történelmi tanszék rokonszenves professzora, nem is a másik férfiért epekedő, szép olasz feleség, nem is az odakint turistáskodó magyar fiatalasszony, hanem a mindenkire rácsimpaszkodó, tapintatlan és lehetetlen női szörnyeteg, Dolores Simonovic brazil költőnő. Erről a mindenkiben

menekülési ösztönöket ébresztő, elképzelhetetlenül rendetlen, összevissza handabandázó, komikus nőszemélyről derül ki, hogy minden lehetséges feltételezéssel ellentétben, valódi művész, sőt talán nagy művész is, a tragikus társadalmi élményre egészségesen reagáló, igaz ember. „...már semmi más nem számít, az se, hogy ő kicsoda és micsoda – mondja róla az író az elbeszélés befejező részében –, merre tántorog és éppen kivel, lényegtelenné törpül, hogy személy szerint milyen szennybe-kavarodásba merül, és hányszor aláztatik meg, ez neki mind csupán megformálandó anyag, még az se fontos, miként fogadják, sikeres-e, méltányolják-e, marad csak az alkotás, a kiszűrés és az újjáteremtés...” S talán ez nem egyedül a bolondos brazil költőnő ars poeticája.

Nos, próbáljunk következtetni, mi történhetett az elbeszélés megjelenése után. Csak találgatunk. Az írónál megszólal a telefon. A vonal túlsó végén valaki, az új magyar drámákban szűkölködő színházból, talán éppen az igazgató-rendező. A kisregény nagyon tetszett, drámai légkör, egyazon helyszín, szoros időegység, színes figurák, élő párbeszéd. S a csábító ajánlat: nincs-e kedve az írónak igen kevés munkával színdarabbá átdolgozni elbeszélését? Bemutató még ebben az évadban. Legyünk tárgyilagosak. Nagyon kevés az olyan író, akinek nincs kedve igen kevés munkával színdarabbá átdolgozni saját elbeszélését, ráadásul a közeli bemutató ígéretével. Karinthy Ferenc nem tartozott e – talán nem is létező – kevesek közé.

Persze mindez csupán feltételezés. Annyi azonban bizonyos, hogy igen kevés munkával csak igen keveset

lehet átmenteni egy egészen más műfaj egészen más közegébe. A Madách Színház színpadán Ádám Ottó rendezésében megelevenített Hosszú weekend mintha kétszer olyan hosszúra nyúlt volna, mint az eredeti változat. Az elbeszélés elektromossággal telítődött levegője a színpadra átpumpálva teljesen veszélytelenné áramtalanodott. A játékos anekdoták, amelyek a kisregényben mindig ellenpontoztak valami megmagyarázhatatlan, lappangó feszültséget, társasági belső sztori-meséléssé lanyhultak. A párbeszédnek nem jelentettek többet a kimondott szavak önértékénél, talán hiányzott mögülük a szerző jellegzetes iróniája, a leírások pontos irányzékú hitelessége, a próza tompán dobogó, feszültségkeltő mondatai, ilyenek például: „Távolabb, a domboldal felől meg másunnan is furcsa suttogások és dünyögések és zihálások, hallatszottak, nem emberi hangok, tán állatok, madarak vagy talán maga a föld. Amerika lihegett és nyögött alattunk.” Maradt a hosszú amerikai weekend története a maga szerény póreségében, a szelíden szövődő idill a professzor és a magyar fiatalasszony között, a feleség ideges epekedése a távol levő másik után, egy eleve sikerületlennek szánt öngyilkossági kísérlet, némi mélabú, némi eszmefuttatás a művészetéről, sznobizmusról és hasonlóról, néhány túlságosan is mulatságosra hangolt betétszám, mint a szexuális életét részletesen ecsetelő, görög álköltő hangutánzó versprodukciója. Kedves és szörnyű Doloresünket is csupán komikus mellékszereplővé fokozta le a színpadi változat, s ezen még az sem segített, hogy elszavalt poémáját nem kisebb költő írta, mint

Weöres Sándor.

Egyszóval színpadi élmény helyett egy hosszú weekend csendes unalmát kaptuk, anélkül hogy legalább nekünk is jutott volna a jeges whiskyből, a nőstényráklevésből és a gombával töltött articsókából. Mert azért a társasági életnek is megvannak a maga örömei.

Lehet, hogy túlságos elfogultság az üres színházi estéért nem elsősorban az írók hibáztatni, hanem a mindinkább általános színházi gondolkodást, amely úgy véli, hogy könnyűkezü átdolgozások műsorra tűzése pótolhatja vagy legalábbis elleplezheti az új magyar drámairodalom hiányosságait. A színházak persze nem írhatnak darabokat az írók helyett. De ne próbálják az „átdolgozások” szemfényvesztésével elhitetni, hogy valóban tettek valamit az új magyar drámairodalom világra segítéseért. Akkor inkább játsszanak még több klasszikust, hogy legalább a színészek tehetségükhöz méltó művészi feladatokhoz jussanak. Mert megvallom őszintén, bíráló megjegyzések helyett szívesebben nyilvánítom együttérzésemet a kitűnő színészeknek: Gábor Miklósnak, Psota Irénnek, Haumann Péternek, Almási Évának, Schütz Ilának, Márkus Lászlónak, Simor Erzsinek, Némethy Ferencnek, akikkel közösen töltöttük el ezt a hosszú weekendet.

HÁNY KILÓ VOLT SHAKESPEARE?

Az irodalomtörténet kevés adatot őriz Shakespeare testi mivoltáról. Hány fontot nyomott, hány láb és hüvelyk magasra nőtt, szenvedett-e emésztési bántalmakban, magas vérnyomásban, vajon vércukorszintje nem haladta-e meg a normálisat, vörös és fehér véresejtjeinek száma megfelelt-e az egészséges arányoknak? Csupa kérdőjel.

A Thália Stúdió új szerzőjéről azonban mindent tudunk.

Magassága: 176 cm. Testsúlya: 99 kiló, de már megütötte az egy mázsát is, 23 kiló túlsúly a tudományosan megállapított átlagszint fölött! Vérnyomása: 195/130. Magas. Érverése: 90/scc. Sok. Olthatatlan vonzalommal viseltetik a Jókai bablevesek, a borjúpörköltök, a velős csontok és lángoló palacsinták iránt. Napi italmennyisége: egy-másfél liter bor. Lehetőleg kövidinka. Cigarettaadagja: 30-35 darab. Kávéfogyasztása: 8-10 dupla. És mindehhez semmi hajlandóság, hogy részt vegyen a kocogó mozgalomban.

Galsai Pongrác Egy hipochonder emlékiratai című könyvecskéjében orvosi pontosságú leírását adja fizikumának, étvágyának és szomjúságának, vélt és valódi betegségeinek, és ami ezeknél fontosabb: művészi pontosságú diagnózisát a következményektől való félelmének. Galsai az okos hipochonderek fajtájába tartozik. Okos és buta hipochonder egyformán képzelődik betegségekről, közeli halálról, egyformán szenved saját rettegetésétől. A buta hipochonder azonban szünet nélkül

vigyáz egészségére, ízetlen, diétás ételekkel táplálkozik, tartózkodik alkoholtól, nikotintól, kalóriákat számol. Nem aromás kávét iszik, hanem mérgező koffeint, nem üdítő gyümölcsöt eszik, hanem a szervezetnek nélkülözhetetlen vitamint – egyszóval örömtelenül fél. Az okos hipochonder élvezettel kanalazza a tejfölös, csülkös bablevest, finom borocskát hörpint hozzá, fekete közben rágyújt egy erős cigarettára és elégedetten fél. A végeredmény ugyanaz, de micsoda különbség! Galsai félelme tele van örömmel, öniróniával, bátorsággal. A maga egy mázsás jelenlétével szilárdan kapaszkodik e jó vagy rossz, de mindenképpen egyetlen világba.

Könyvében bölcséleti eszmefuttatások, pontosra hegyezett szépírói tollal papírra vetett életrajzi visszaemlékezések, fájón hűséges irodalmi anekdoták, innen-onnan idézett tudományos érdekességek, groteszkül valóságos riporttöredékek – variációk az elmúlás témájára. A jelzők oly ízesek és sűrűek, mintha egy-egy velőscsont tartalmaként kotorták volna elő őket aggályos munkával. Ilyen vidor és élveteg mûgond már maga is tiszteletlen fricska a halálnak. Mert Galsai szerint egyvalamivel tudunk fölébe kerekedni az egyéni megsemmisülés riadalmának: a humorunkkal. A humor fölényt ad és méltóságot.

Amikor Galsai elkészítette interjúját a Farkasréti temető melletti csapszékben a mai sírásókkal, bizonyára eszébe jutott egy több száz éves másik interjú, amelynek riporterét Hamletnek hívták, alanyai pedig egykori dán sírásók, termelőmunkájuk közben. Ugyanaz a szemlélet, ugyanaz a groteszk, csúfondáros elidegenítés a halál

megszentelt misztériumától. A szakmai gondok a technika fejlődésével mit sem változtak. A víz a halott testek legnagyobb ellensége volt és maradt. A cserzővarga eláll kilenc esztendeig. Dán földben. De a Farkasrét agyagjából egy apáca negyven év után épen került elő. Aztán szétomlott. Mivé lesz vagyon, szépség, szellem, hírnév? Ügyvéd, udvaronc, Yorick, az elmés bolond: egy-egy ocsmány koponya Hamlet kezében. Világhódító Nagy Sándorból is sár lett, amivel söröshordót dugaszolnak be. A farkasréti hírességek épp így kerülnek szóba.

Talán Shakespeare is a bátor hipochonderek egyike volt?

Galsai kétségkívül vitéz hipochonder. Hősiesen packázik a halállal, grimaszt vág feléje, számárfület billeget, mindent elkövet, hogy az élet nevében felbosszantsa. Megfutamítani úgysem tudja, de legalább borsot tör az orra alá, nem alázkodik meg előtte.

Mindehhez azonban lényegesen kisebb bátorság szükségeltetik, mint ahhoz a vakmerő tettéhez, hogy több száz csípős és szellemes színkritikával a háta mögött, színdarabíráásra vállalkozzék. A halál némán és szerényen vár. Az egykori megbíráltak azonban kajánul hegyezik fülüket, kárörömmel összecsapják szemüket. No, lássuk a medvét! Hátha csak pucér egérke.

Galsai tessék-lássék engedi oda magát a színpadi szerződés veszélyes kalandjának. Itt óvatosabb, mint az élet élvezetében. Ő írt egy kitűnő kis könyvet, nyomtatásban olvasható. S noha a komédia megjelölést viseli, a Thália Stúdióban előadott valami tulajdonképpen

nem más, mint a kötetéből összeállított, kivonatolt párbeszéd, elmélkedő monológok, irodalmi visszaemlékezések, személyes élmények lazán egymásra dobált halmaza, afféle bölcséleti szénaboglya, megelevenedett családi és irodalmi fénykép-album.

Gosztonyi János rendező humorral és játékos fölényel lapozgat a szomorúan mosolyogtató fotók között, elővillant cgy-cgy tragikus öröklétbe merevült arcot. A színészek közül Rátonyi Róbert nagyszerű irodalmi paródiákkal remekel, aki látta még életében Füst Milánt, Tersánszky Józsi Jenőt, a fiatalon meghalt Szántó Tibort, rájuk ismerhet. És Inke László igazán jól adja Galsait, bravúrosan leste el kedélyének joviális ártatlanságát. Akik személyesen ismerjük, szeretjük az író, nagyon jól szórakozunk. De némi büntudattal szórakozunk, mert mintha nem is nyilvános színházban, hanem egy tágas lakásban lennénk vendégségben, ahol bennfentes házigazdák mulattatják a meghívottakat. Titkon mindvégig úgy érezzük, amit itt látunk és hallunk, csupán barátokra tartozó fiziológiai és irodalmi magánügy. Tapintatlanság, ha nyilvánosságra hozzuk.

Hány kiló Galsai Pongrác? – ez a kérdés az Egy hipochonder emlékiratai című könyvben közüggé tudott lényegülni, egy érdekes és súlyos személyiség irodalmi érvényű vallomásává életéről, halálról. Hány kiló Galsai Pongrác (egy betű elváltoztatásával nevében), drámai kérdésként érdektelen marad.

Mert a Thália Stúdió színpadán nemcsak a főhős teste bizonyult elnehezültnek és lomhának, de a színházi szemlélet, a napjainkban annyira általánossá lett

egészségtelen gyakorlat is, amely úgy véli, hogy az új magyar drámaírodalom gondját lusta dramatizálásokkal, henye alakítgatásokkal, párbeszédként felmondott szövegrészekkel megoldhatja. Ma, a színpad formai szabadságának nevében, egyre gyakrabban, alig leplezett kényelmességgel találkozhatunk.

A mennyezetről fehér bodorított paróka lóg zsinóron a játéktér fölé, a parókán XIV. Lajos-korabeli kalap. Jelkép. Emlékeztető. Egy másik hipochonder kollégára, Molière Képzelt betegére. Feszélyező ott látni ezt a parókát, ezt a kalapot. Mert nemcsak a vélt nyavalyáktól gyötört ember örök típusára figyelmeztet, de az önálló drámai életet élő, igazi színházi szellemre is, amely nem szenvedheti a jóllakottságot és lustaságot.

VÖRÖS REVÜ

Jancsó Miklós nyilatkozataiban revünek nevezi azt a különös színpadi szertartást, amit Vörös zsoltár címen celebrált a Huszonötödik Színházban. A műfaji megjelölés némiképp mehökkentő, nem nélkülözi az öniróniát, hiszen a revü képzettársítása frivol látványosságra utal, olyanfajta könnyed szórakozásra, ahol a szöveg csak alárendelt szerepet játszik. A Vörös zsoltár éppúgy revü, mint ahogyan a templomi istentisztelet musical comedy, mert szól az orgona és énekelnek a hívők.

Jancsó és író társa, Hernádi Gyula azt a próbálkozásukat folytatják itt, amit a Fényes szelek című közös filmjük színpadi változatával kezdtek el: vagyis egy film bonyolult képi és gondolatvilágát a végsőkéig leegyszerűsítve és összesűrítve, testközelbeli mozgás- és hangélménnyé stilizálják a színház lélegző, eleven közegében. Szándékosan írtam hangélményt a szövegélmény helyett, hiszen a tartalmi és világnézeti fogódzót adó szöveg lényege akár három-négy mondatban összefoglalható. A többi csak ismétlés, hangsúlyozás, erősítés, hangulati aláfestés.

A Vörös zsoltár Jancsó legutolsó filmje, a Még kér a nép színpadi leszármazottja, ám bár mindössze annyi a közös bennük, hogy a színpadi mű is a múlt század végi, elbukó agrárszocialista mozgalomnak, a csendőrsortüzekkel kioltott forradalmi lángnak kíván emléket állítani a sajátos mitológiai jelképekkel, allegóriákkal zsúfolt, ünnepélyes szertartás keretében. A

színházi rítus, a proletkult levegőjét árasztó ideológiai balett, a keményen harsogó ének és szavalókórus vörös miséje, több is, kevesebb is filmi eredetijénél. Kevesebb, mert a színház kicsiny terére sűrített képi és gondolati kompozíció szükségképpen szegényesebb, ha úgy tetszik, primitívebb a film tágasabb, gazdagabban és ellentmondásosabban árnyalt világánál. Több, mert az osztályharcos passiójáték átélhető élménnyé válik a néző számára. Míg a film síkban ábrázolható, amelybe csupán az anyagtalán képzelet léphet be, a színházi rendezés térbeli és hangbeli plaszticitása, a körülölelő jelenidejűség a szemlélő személyből résztvevő személlyé változtatja a nézőt. A színház műfaji lehetőségének ez a varázslata ejti meg szemelláthatóan leginkább Jancsót, ez rendezésének legmegragadóbb vonása.

Az előadás már a csarnokban kezdődik. A bejárat melletti sarokban, kicsiny dobogóra állva a szereplők gitárkísérettel különböző nemzetiségű forradalmi dalokat énekelnek, Berek Kati Engels-idézeteket olvas fel, s a nézők akarva-akaratlan arra kényszerülnek, hogy körülállva hallgassák őket, mint valami rögtönzött utcai produkciót. A nézők – immár kénytelen résztvevői egy különös szertartásnak – ünnepélyes lassúsággal juthatnak előre a játéktérre átalakított ajtóközök, függönynyílások során, a stilizált mozgású szereplők nyomában, a mitikus játék színhelyének mélyére, a zeneszóval, gyertyafénnyel kibélelt nézőtérre. Jancsó hasonló térélményt ébreszt a közönségben, mint Cocteau híres filmjében, amikor Orfeusz belép a síktükör mögötti világ mélységébe.

Ha nem fogadjuk el egy szertartás sajátos belső

törvényeit, csupán önmagához következetes logikáját, egyéni jelrendszerét, ha elszántan kívül maradunk igazán, akkor persze komikusnak is láthatjuk. Az istentiszteletek közismert liturgiája éppoly követhetetlen és groteszk lehet az idegen számára, mint ahogyan néha elmosolyodunk, ha a híradóban vagy dokumentumfilmekben primitív népek furcsa vallási táncaival találkozunk. De ha nem fogadjuk el természetesnek az opera műfaji sajátosságait, hallatlanul jót derülhetünk azon a képtelenségen is, hogy komoly, meglelt emberek drámai szituációkban dalra fakadnak, és versenyt trilláznak egymással.

Jancsó színpadi jelzésrendszere következetesen átgondolt, artistikusan formába öntött, a mozgás, a gesztusok, a dalok, plakátszövegek, zenei ellenpontok, tárgy-szimbólumok nyelvén fejezi ki mondanivalóját. Mivel a drámákban, színpadi előadásokban megszoktuk, hogy egyénített életsorsok, határozottan körvonalazott jellemek lélektani összecsapása hordozza az írói gondolatot, Hernádi és Jancsó színpadi kompozícióján hiába is kérnénk számon a dráma szokásos ismérveit. Itt nem egyének, hanem jelképek állnak szembe egymással, a mulató, kizsákmányoló úri osztály és az elnyomott szegényparasztság tömege néz farkasszemet. A drámai összecsapás nem a szövegben szikrázik elsősorban, hanem a mozgás költői rendjében, a látvány beszédes koreográfiájában, a gitáros Cseh Tamás szép dalaiban.

Vajon feltétlenül néma-e gondolatokban az a színház, amely nem a dialógusokban fejezi ki gondolatait, vajon feltétlenül meztelen-e, ha nem a szöveg palástját

teríti magára? Nem hiszem. Mint ahogy azt sem hiszem, hogy a némafilm ragyogó alkotásai kevésbé filozofikusak lennének a jó hangosfilmeknél, csupán azért, mert a képek, a mozgás, a tárgyak életével, dinamikus jelrendszerével közvetítették filozófiájukat.

Nem szabad hagynunk, hogy ízlésünk megmerevedjék, hogy csak azokat az alkotásokat fogadjuk nyitott lélekkel és érzékekkel, amelyek megfelelnek beidegződött elvárásainknak. És ugyanúgy nem szabad felülnünk a divatos mesének sem, mely szerint a lélektani ábrázolás évezredes felfedezéseit megrágtá az idő és kiköpte a művészet avitt kacsatjai közé. A hagyományos realizmus sem feltétlenül ócskapiacra való „naturalizmus”, miként ezt manapság sokan elhitetni szeretnék. Ne előítéleteinket, hanem elfogulatlan kíváncsiságunkat szembesítsük a színházi élménnyel, és akkor tapasztalhatjuk, hogy a legellentétebb művészi megközelítéssel létrejött alkotások sem vonják kétségbe egymás létjogosultságát, sőt, ellentmondásra ingerlő szenvedélyükkel éppen hogy termékenyítőően hatnak a színházi élet egészére.

Ha a Vörös zsoltár nem tökéletesen meggyőző színházi élmény, akkor azért nem az, mert nem aknázza ki elég mélyen, a saját formanyelvén a saját drámai világát, mert ismétlésekbe bocsátkozik, mert időnként megelégszik a külsőséggel. Egy Jancsó-produkciótól csak Jancsó művészi erényeit érdemes számon kérni. Ibsenét, Csehovét vagy akár Albee-ét hiábavaló.

Felelős kiadó a Magvető Könyvkiadó igazgatója • Felelős szerkesztő Király Zsuzsa • Műszaki vezető Sebestyén Lajos • A kötetet B. Solti Marianne tervezte
Kiadványszám 2530 • Megjelent 16,4 (A5) ÍV
TERJEDELEMBEN, 1976-BAN Garamont betűtípusból •
MA 2819 75-4728 • Szegedi Nyomda ISBN 963 270 284