SZÍNHÁZ

Koltai Tamás: A „fiatal dráma" esélyei • Nánay István: Egy elrontott majális • Tarján Tamás: Hic sunt leones Almási Miklós: Fej nélküli lovagok tornája • Szántó Judit: Faust a homokbuckában • Pályi András: A vígszínházi Kleist Bajomi Lázár Endre: Patafizika és schmürzológia • Tadeusz Różewicz: Kotlik az öreg hölgy (dráma)

1980
Május

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI
ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT
XIII. ÉVFOLYAM 5. SZÁM
1980. MÁJUS

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

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére
nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
Levélcím: 1906, postafiók 223.
A kiadásért felel
Siklósi Norbert igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlap Irodánál
(KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül vagy postautalványon valamint átutalássa
a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési díj:
1 évre 240,- Ft, fél évre 120,- Ft
Példányonkénti ár: 20, - Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H-1389 Budapest, Postafiók 149
Indexszám: 25.797

80.0131 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató
HU ISSN 0039-81361

A borítón:

Jelenet Kleist Homburg hercege című drámájának vígszínházi előadásából (Ikládv László felv.)

A hátsó borítón:

A győri Kurázsi mama-előadás zárópillanata (Tőrőcsik Juli felv.)

TARTALOM

KOLTAI TAMÁS
A „fiatal dráma" esélyei (1)
BALOGH TIBOR
Mai dráma - mai színház (4)

játékszín

NÁNAY ISTVÁN
Egy elrontott majális (6)
TARJÁN TAMÁS
Hic sunt leones (9)
ALMÁSI **MIKLÓS**
Fej nélküli lovagok tornája (16)
TAKÁCS ISTVÁN
A Csárdáskirálynő - egykor és most (18)
SZÁNTÓ JUDIT
Faust a homokbuckában (27)
SZEKRÉNYESY JÚLIA
A fortély-effektus (31)
PÁLYI **ANDRÁS**
A vígszínházi Kleist (34)
BAJOMI LÁZÁR **ENDRE**
Patafizika és schmürzológia (37)

négyszemközt

ANTAL **GÁBOR**
Versmondóműhelyek (42)

arcok és maszkok

FÖLDES ANNA
„Csak a színpadon vagyok egész" (44)

világszínház

SZŰCS MIKLÓS
Cseresznyéskert (47)

drámamelléklet

TADEUSZ RÓZEWICZ
Kotlik **az** öreg hölgy
Természetes népszaporulat (
Cservenits Jolán fordításai)

KOLTAI TAMÁS

A „fiatal dráma" esélyei

Összejövetelünk tárgyát - a fiatal drámaírók és a színház viszonyát - szemlélve pesszimista vagyok. Borúlátásom nem *a priori* természetű; kizárólag tapasztalataim tesznek pesszimistává. Nem hiszek a világmegváltó vitákban, amelyek után a dolgok majd jobban mennek. Sietek hozzátenni, hogy éppúgy nem hiszek a világsirató egyetértésben sem, vagyis abban, hogy jól kipanaszkodjuk magunkat, és azzal a közös megkönnyebbüléssel távozunk, hogy a helyzet úgyis reménytelen. Nemegyszer tapasztaltam, hogy az effajta alkotó erőfeszítéssel kiküzdött letargia valósággal mámorba, mondhatni euforikus hangulatba ringatta a résztvevőket. Így hát legalábbis megértem azokat, akik nem szívesen vesznek részt az ilyen önsanyargató kéjjel negativista szeánsszá szerveződött kábítószeres összejövetelen, vagy ahogy mai nyelven divatosan nevezik: szipózáson. Végül is mi értelme van bús egyetértésben egy-más nyakába borulni? Mint egy dráma-író barátom mondta: „Inkább drámát írok helyette." És bár nem hiszem, hogy azért kevés a jó dráma, mert sok a róla folyó szóbeszéd, álláspontjában azért határozottan van valami. Annál inkább, mert három színháznak tartozik darabbal.

Szándékosan lyukadtam ki erre a példára, tudniillik innen szeretném folytatni. Íme, egy fiatal drámaíró - mert azt, ugye, mondanom sem kell, hogy fiatal drámaíróról van szó -, aki dolgozik. Akitől darabokat várnak. Akinek a közel-jövőben bemutatói lesznek. A kép megnyugtatónak látszik. Túlságosan is. Hol voltunk ettől tíz évvel ezelőtt? Azért mondok tíz évet, mert e vitaindítóra készülve a hetvenes évek anyagát tanulmányoztam át. Bemutatókat, publikációkat, nyilatkozatokat. Örömmel j jelenthetem, hogy a helyzet azóta összehasonlíthatatlanul jobb. És én főleg ezért vagyok pesszimista, ami nem paradoxon és főleg nem a minél rosszabb, annál jobb cinikus elvének előrángatása. Egészen másról van szó. Igaz, hogy tíz évvel ezelőtt nem volt Sarkadi Imre Drámaírói Kör, nem volt Fiatalok Rivaldája, nem volt minisztériumi ösztöndíjrendszer de a fiatal írók ugyanúgy dolgoztak, ugyanúgy voltak félkész és kész darabjaik, és a bemutatónak elméletileg ugyanolyan esélye volt, mint ma. Az esélyek mégis csak elvétve, különös szerencse révén realizálódtak, és ez a helyzet lényegében nem változott. Különösebb kockázat nélkül megjósolható, hogy az említett fiatal drámaírónak nem lesz a jövő színiévadban egyszerre három bemutatója.

Borúlátásomra tehát az ad okot, hogy tíz év óta annyi minden jó dolog történt - kivéve azt az *egy* dolgot, hogy a fiatal drámairodalom jelen van a színházban. A fiatal drámaírók már jelen vannak valamilyen formában -- hogy névlegesen-e vagy valóságosan is, arról később jelen vannak, elvétve, maguk a drámák is, de a drámairodalom nincs jelen.

Kezdjük akkor innen, legyen ez az első kérdés: van-e egyáltalán fiatal drámairodalom? A hangsúlyt most is a jelzőre tegyük, mint a magyar nyelvben illik, ne a jelzett szóra: van-e *fiatal* drámairodalom? Visszaemlékezvén egy nem is olyan régi keletű szóváltásra, amely a próza vidékén folyt, s amelyből megtanultam, hogy igen-igen sértő lefiatalírózni valakit, készséggel - sőt mélyebb meggyőződéssel - mondanám, hogy nincs fiatal író és öreg író (s ennek meg-felelően fiatal drámaíró és öreg dráma-író), hanem csak jó író van és rossz író. Még inkább: író és nem író. Igen ám, csakhogy a prózairodalomban a „fiatal-íróság" elleni tiltakozás mögött az rejlik, hogy az írót ne az életkora, vagyis egy esztétikán kívüli szempont szerint kategorizálják, és főleg ne ennek alapján rakják be egy olyan nemzedéki „kreclibe", amellyel egyébként semmilyen közösséget nem vállal. A fiatal próza-írónak ez a jogos gőgje már a birtokon belüli szerző gőgje; azé az íróé, aki ön-érzetesen követeli, hogy kizárólag publikációinak esztétikai értékei alapján ítéljék meg.

Ez persze föltételezi, hogy *vannak* publikációi. Merőben más a fiatal dráma-író helyzete - kénytelen vagyok egyelőre ezt a kétes kategóriát használni, noha csak munkahipotézisként. A fiatal dráma-író ugyanis abban különbözik a fiatal prózaírótól, hogy nem föltétlenül tud publikációra hivatkozni. Engedjék meg, hogy publikáción most *előadott* drámát értsek, minthogy eretnek véleményem szerint egy színdarab csak akkor tekinthető késznek, ha előadják - de a példa akkor is érvényes, legföljebb egy kicsit szűkül a lista, ha némi engedményt teszek a nyomtatásban megjelent szövegek javára. Még így is akad olyan számon tartott fiatal drámaíró, akinek a műveit néhány barátján kívül maximum néhány színház dramaturgja ismeri.

Föltaláltuk tehát a lappangó dráma-írót, a becsületszóra drámaírót, a dráma nélküli drámaírót, akinek a helyzete sokkal rosszabb, mint panaszkodó prózaíró kortársáé, és aki szeretne hozzá hasonló értelemben lefiatalírózott író lenni, még azt sem bánná, ha bemutatott darabjai alapján nemzedéktársaival és nem Csurka Istvánnal sorolnák közös kategóriába.

Mint mindannyian tudjuk, ez a *vágy* konkrét értelemben is nagyon reális: fiatal íróból - értsd: fiatal prózaíróból - változatlanul hamarabb lehet fiatal drámaíró, mint abból a vakmerőből, aki úgy érzi, hogy ha nem is teljes írói fegyverzetben, de legalább drámaírásra való fegyverzetben pattant elő Zeusz fejéből. Iránta még nagyobb a bizalmatlanság, hiszen eddig egyáltalán nem bizonyított. Nem bizonyított, s így nem bizonyíthat. E circulus vitiosus abszurditásának analóg példája valami olyan képtelenség lenne, hogy csak az a jó párbajtőröző, aki már megnyert egy-két kardversenyt, hiszen ez is, az is vívás.

Mindebből annyi a tanulság, hogy a fiatal drámaíró egyáltalán nem olyan előkelő kategória, mint a fiatal prózaíró, és nem is lehet belőle olyan hamar kinőni. Mert a fiatal drámaíró - még ha van is mögötte színházi bemutató - nem élet-kori értelemben fiatal, hanem azért, mert *kezdő.* Szemben azzal, aki befutott. És a mi színházi gyakorlatunk azt mutatja, hogy adott esetben nagyon sokáig lehet kezdőnek lenni. Sőt, kezdőnek *maradni.* Úgy is mondhatnám, hogy színházi életünk permanens kezdőkké kényszeríti a fiatal drámaírókat.

Schwajda György a szó valódi értelmében akkor volt fiatal drámaíró, amikor *A bobóc* című darabját bemutatták, tizen-két évvel ezelőtt; tizenkét évig nem lehet büntetlenül fiatalnak megmaradni, legföljebb kezdőnek: olyasvalakinek, aki bemutatóival együtt sem tudott szerve-seri beépülni a színház világába - s talán mondanom sem kell, hogy ez a helyzet nem Schwajdára nézve sértő. Cifrább példa, hogy legutóbb Boldizsár Miklóst

*Vitaindító az írók, rendezők, dramaturgok és kritikusok részvételével február 22-23-án rendezett kecskeméti találkozón. (A Szerk.)

kellett ifjú drámaíróként üdvözölnünk tizenöt évvel ezelőtt írt darabjának bemutatóján. Még megérjük, hogy aggastyánkorú kezdők érettségijük előtt írt drámáit fedezzük föl a színpadon.

Persze ez is jobb, mondhatnák kajánul, mint az a régi magyar hagyomány, hogy a szerző életében egyáltalán nem adták elő a darabjait, *azaz* kezdővé is csak a halála után, posztumusz válhatott. Alig jobb - válaszolom szívem szerint -, mert míg az előbbi esetben a mást tenni tehetetlen utókor szolgáltat igazságot a halottnak, addig az élő fiatal szerző örökös kezdővé bélyegzésével maga a kortárs jelen öli meg benne a drámaírót, megfosztván a színpadi bemutatók tanulságaitól.

A kezdő-íróság Káin-bélyegének hátrányos következményeit, azt hiszem, nem kell részleteznem. Az óvatosság a kezdőkkel szemben szinte már kórosnak tekinthető. Kedvem támadna, hogy annak az amerikai prózaírónak a kísérletét, aki a saját, korábban már kiadott könyve kéziratát újra elküldte ugyanahhoz a kiadóhoz, majd annak rendje és módja szerint mint kiadhatatlant visszakapta, megismételjem, némi kis változtatással, hazai viszonyainkra alkalmazva. Mondjuk, egy kezdő író művét valamelyik befutott szerzőnk neve alatt futtatnám körbe a dramaturgiákon, és megfordítva: Jónevű Drámaíró soros darabja fölé ismeretlen nevet csempésznék. A fiktív kísérlet eredményét biztosra veszem: kiderülne, hogy fontosabb a név, mint a mű. De talán nincs is szükség kísérletre, elég körülnéznünk színpadjainkon, hogy olyan darabot találjunk, amellyel minden ismeretlen kezdőt eltanácsoltak volna a színház tájékáról, még ha kíméletlen önfeláldozással maga vállalkozik is a megrendezésére. Másrészt tudunk tehetséges, ám előadatlan darabokról. Végül is fölborul az értékrend, ha egy-két korábbi bemutató tekintélye utóbb már a szinopszisokat is színpadra segíti, de az elsődrámás szerzővel szemben a perfekcionizmus kérlelhetetlen elve érvényesül.

Persze ismerjük a színházi üzemmenetbiztosítók reális ellenérveit, amelyekkel a fokozott kockázatvállalástól való félelmet indokolják. Röstellem fölsorolni őket, noha változatlanul érvényesek. A nagyszínházak tervteljesítési kötelezettsége áll az első helyen, és itt mindjárt a stúdiókat szokták emlegetni mint ki-búvót a pénzügyi terv alól s ekképpen a kísérletek lehetséges színhelyét. Csakhogy stúdiók vagy vannak, vagy nincsenek. Néha létrejönnek, néha megszűnnek. Ha léteznek, akkor sem föltétlenül az új magyar dráma műhelyei, hanem szokatlan hangvételű - mondjuk így: avantgarde - művek megszólaltatására, illetve rendezői és színészi stílusok ki-munkálására alkalmas helyek. És ki vitatná el a jogot, hogy ezt a profiljukat éppoly fontosnak tekintsék ?

Másrészt az az író, akinek azt mondja a színház, hogy „légy szíves a stúdióban gondolkodni", máris úgy érzi magát, mint akinek cilinderben kell sétálnia az asztal alatt. Tegyük föl, hogy meg akarja váltani a világot, de a színházat ennél jobban érdekli, hogy a darabjának kevés szereplője legyen, s azok is főleg nők, lévén a színésznőket kell szereppel ellátni, mert az írók túl kevés női szerepet írtak, William Shakespeare-t is beleértve. Valahogy tehát úgy fest a dolog, hogy a fiatal szerzőnek a női szereplők számát tekintve kell túlszárnyalnia Shakespeare-t, holott ő lélekben talán a shakespeare-i géniuszt szeretné legyűrni, mint egykor az ifjú Kleist a költőfejedelem Goethét.

A példa, elismerem, sarkított, de egyrészt igaz, másrészt csak modellként szolgál. Ugyanis nem a stúdiókról van szó, hanem a kompromisszumról. Nem a végső kompromisszumról, aminek a beszámítása nélkül jobb, ha az író - s nemcsak a drámaíró - tollat sem vesz a kezébe, hanem *az eleve* kompromisszumról. Arról, hogy már amikor hozzáfog az íráshoz, magára húzza az „elvárások" kalodáját. Így pedig nem lehet jó drámát írni.

Akárhány fiatal író nyilatkozott e tárgyban az elmúlt tíz év alatt, az a gondolat, hogy írni csak fanatikusan, a lehetőségek méricskélése nélkül lehet, mindegyiküknél fölbukkan. A hét-nyolc évvel ezelőtti Gyárfás-iskola drámaírótanoncai hasonlóan beszéltek, mint nemrég egy fiatal író - első, megtagadott bemutatója után. Az előbbiek úgy vélték, hogy ők könnyedén és nyugodtan írhatnak, hiszen bemutatóra úgy sincs reményük; az utóbbit éppen a bemutató győzte meg ugyanerről, tudniillik fölismerte azt a patthelyzetet, hogy ő tudna még olyan darabot írni, amit bemutatnának, de olyat nem akar; amilyet viszont ő akar írni, azt a színház nem akarja bemutatni.

Körülbelül így fest tehát drámaíró és színház rejtelmes viszonya, amely talán kevésbé látszik majd rejtelmesnek, ha leegyszerűsítjük író és rendező viszonyára, hiszen mindannyian tudjuk, hogy erről van szó. Sőt a további egyszerűsítés kedvéért beszélhetünk életkori értelemben fiatal drámaírók és fiatal rendezők viszonyáról, amennyiben axiómaként elfogadunk két dolgot. Egyrészt, hogy a „fiatal" nálunk harminc és negyven közöttieket jelent, másrészt, hogy az azonos nemzedékhez tartozás itt csakugyan a közös vagy legalábbis hasonló gondolkodás előfeltételének, következésképp az eredményes kapcsolat zálogának látszik.

A kérdés most már az, hogy a biztatóan indult, de mostanában magáról hírt sem hallató Vámos Miklós-Valló Péter duón és a talán most alakuló Bereményi-Gothár kettősön kívül miért nem jöttek létre hasonlóan tartalmas munkakapcsolatok. Szoktak itt arra hivatkozni - s őszintén szólva, jogosan-, hogy tíz évvel ezelőtt a fiatal rendezők még nem voltak pozícióban, örültek, hogy éltek, napi jogaikért kellett harcolniuk főnökeikkel, az idősebb generációval, így érthető, hogy a harc zászlajára nem épp a fiatal magyar dráma ügyét tűzték ki. Azóta a helyzet változott, az akkori s még mindig fiatal rendezők egy része már pozícióban van, most viszont a társulatszervezés nehézségeivel vagy a társulaton belüli, jobb esetben stiláris, rosszabb esetben személyi problémákkal kell megküzdeniük, s a drámára megint nem jut energia.

Színházi fejlődésünk hetvenes évekbeli szakaszának egyik sajátossága volt, hogy a fiatal rendezők nem engedhették meg maguknak a kétfrontos harc luxusát. Mondanivalójuk kifejezése, színházeszményük valóra váltása, más szóval a bizonyítás gyorsabbnak látszott a világirodalomból való válogatással, mint új művek hosszadalmas és bizonytalan kimenetelű földajkálásával. Különösen olyan helyzetben, amikor a bukás nem egy-két produkció bukását jelentette volna, hanem egy egész színházszemléletét, ami színházművészetünk szempontjából a szó szoros értelmében tragikus lett volna. Meg lehet kérdezni, hogy mi-ért beszélek harcról. Talán nem ellenfelet, hanem éppen szövetségeseket nyertek volna a rendezők a fiatal drámaírókban. Ez szépen hangzik, de amíg a színházban a szövetségesek összegyalulódnak, addig sok vér elfolyik, talán el is vérez-nek, mielőtt az ellenfél odaérne. Különösen ha mindkettőjüknek elveik és eszményeik vannak.

Mégis azt mondom, hogy a fanatikus drámaíró és a fanatikus rendező a legjobb párosítás. Csak helyzet kell hozzá. Lan gyos dolgok születhetnek kompromisz szumból, a mindenáron való színpadra

kerülés vágyából, illetve az új magyar dráma című rubrika kitöltési kényszeréből, de jelentős dolgok nem. Helyzeten pedig azt értem, hogy csak markáns profilú, megerősödött szellemű színházi műhelytől várható eredmény, mert csak az ilyen intézmény képes tar-tósan a vonzókörébe csalogatni, a saját hullámhosszára hangolni az írót.

A kötődést mesterségesen is elő lehet segíteni, erre szolgálnak azok az írói ösztöndíjak, amelyekben a Kulturális Minisztérium második alkalommal részesített tíz-tíz fiatal írót, tíz-tíz havi időtartamra. Ez jó kezdeményezés, de rövid távon túl sokat ne várjunk tőle. Úgy értem, hogy a kilenchónapos kihordási idő és a szokásos egyhavi próbaidő után nem föltétlenül születik majd élet-képes bemutató. Sőt, megkockáztatom, hogy biztosan nem születik. Mert igaz, hogy ezek a rövid távú házasságok a gyermekáldás reményében köttetnek, vagyis az író beígér egy darabot, cserébe kap részletekben harmincezer forintot állam bácsitól, ám a nyugodt drámaírás körülményeit elősegítő anyagi támogatás a dolog egyik oldala. A magam részéről fontosabbnak tartom a színházzal, a színházi munkával való ismerkedést. Tudniillik a fiatal drámaírók többsége, és főleg azok, akik a próza felől érkeztek, kétségbeejtően nem tudnak szín-házul. És közülük kerülnek ki azok, akik ösztöndíjasként tíz hónapig jóformán feléje sem néznek színházuknak, végül mélán odavetnek egy kéziratot, nemritkán valamelyik több évvel korábbi kísérletük első fogalmazványát, majd a színház szerény kérésére, hogy ezt tekintsék közös tárgyalási alapnak, arrogánsan kijelentik, hogy márpedig egy betűt sem hajlandók változtatni.

Itt egy mély lélegzetet veszek, mert ha eddig valakinek úgy tetszett a szavaimból, hogy egy szelíden csengő fiatal drámaíróhad kér alázatosan bebocsáttatást a teátrum falai mögé, ám egy mással elfoglalt ádáz fiatal rendezőcsapat a zsinórpadlásról lenyilazza őket, akkor ki kell jelentenem, hogy ez a kép enyhén szólva nem fedi a valóságot. A helyzet úgy áll, hogy ez az irodalmi hátországgal rendelkező, színpad nélküli, teátrumilag sorsűzött fiatal írócsapat sokszor nagyon is magabiztos. Ha csak az elveit tekintve volna az, nem lenne baj, de sajnos, a színházidegenségében is. Ezért is érzem tisztességtelennek azt az ösztöndíjast, aki legalább egyetlen bemutató előkészítését és színpadi próbafolyamatát nem kí séri végig. Ha meg tudná figyelni egy leírt mondat átalakulását színpadi szituációban, akkor talán nem ragaszkodna minden szóhoz többszörösen túlírt darabjában, amelyben Karinthy-módra mindent kétszer mondanak, mindent kétszer mondanak. Legalább. S ha a darab történetesen megjelenik az irodalmi folyóiratban, akkor makacs álláspontja sajnos még igazolást is nyer. Már úgy értem, hogy más színházidegenek szemében.

Szinte röstellek emlékeztetni némely fiatal írót arra, hogy egy Örkény István hétszer írta át *a Kulcskeresőket a* rendező kívánságára, Csurka pedig a *Deficit* második színpadi változatának próbáin a rendezővel és a színészekkel együtt töprengve készséggel igazította a mondatokat, szituációkat az új szereplők alkatára.

De nem is erről a kétségtelenül fáradságos dramaturgiai aprómunkáról van szó elsősorban, hanem arról, hogy az író próbáljon meg belehelyezkedni a színház gondolatrendszerébe, vagyis azzal a színházzal keressen kapcsolatot, amelyikben lehetőséget lát a közös gondolkodásra. Ezért mondtam az előbb, hogy nagyobb az esélyük azoknak a színházaknak, amelyeknél fölfedezhető valamilyen egységes gondolatrendszer vagy világszemlélet. Megfordítva is érvényes: a tudatos színház tudatosan keresse a neki megfelelő írópartnert. Így alakulhatnak ki idővel az ideális párok. Idővel, mondom, mert ebből az is következik, hogy az ösztöndíj tíz hónapja legföljebb az ismerkedésre elég. Ezért sem szabad a tízhónapos próbaházasságtól minden körülmények között élet-, azaz színpadképes darabot várni. Inkább abban kell bízni, hogy az évadon-ként elhagyott író-menyasszonyok között a csélcsap színház végül is megtalálja azt, akivel tartós viszonyt kíván létesíteni. Ebben az esetben az összeszokott partnerek remélhetően már ösztönző díj nélkül is, kizárólag a megismételt aktus spontán örömééért és a szülőkre hasonlító közös bemutató érdekében hajlandók kitartani egymás mellett.

Valójában ekkor indulhat el az igazi műhelymunka. Vagyis a legáltalánosabb célokkal kell kezdeni: a színházról vallott fölfogással, a valósághoz való viszonnyal, a mondanivalóval. A formát már ki lehet küzdeni közösen -- néha maga a mondanivaló kényszeríti ki a legmegfelelőbbet - , föltéve, persze, ha a forma csiszolására alkalmas eszközöknek az író is a birtokában van. Itt lép be a képbe a drama turg . . . és itt kezdődik el az a gyötrelmes munkafolyamat, amely - ha már minden más problémát megoldottnak tekinthetnénk - tulajdonképpen az egyetlen igazi tárgya volna ennek a mai vitának.

Tudniillik az, hogy hogyan születik a dráma a színház műhelyében. Meddig kell nyesegetni az írót ahhoz, hogy azért önmaga maradjon? Hol van az a pont, ahol már a legelszántabb írói gondolat sem tud átevickélni a dramaturgiai buktatókon? Viszont mikor fenyeget az a veszély, hogy a göröngyös dramaturgia gondos elsimításával együtt a mondanivaló élét is eltompítják, és egy kemény mondanivalót nehéz zihálással a felszínre lökő darab helyett kapunk egy jólfésülten semmitmondó művet?

A műhelymunka kérdései végtelenek. És szeretném újra hangsúlyozni, hogy *ezek* az igazi kérdések. Csak amíg eljutunk hozzájuk, addig az útakadályok elgördítésébe és a terep megtisztításába kell energiaigényes munkát ölnünk.

S nem tudom, hogy a mai általánosan energiaínséges időkben kitart-e személyes energiánk az út végéig.

E számunk szerzői:

ALMÁSI MIKLÓS egyetemi tanár,
az ELTE esztétikai tanszékének vezetője

ANTAL GÁBOR újságíró,
a Magyar Nemzet munkatársa

BAJOMI LÁZÁR ENDRE műfordító, író

BALOGH TIBOR
a Színházművészeti Szövetség munkatársa

FÖLDES ANNA újságíró,
a Nők Lapja rovatvezetője

KOLTAI TAMÁS újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa

NÁNAY ISTVÁN újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa

PÁLYI ANDRÁS újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa

SZÁNTÓ JUDIT dramaturg,
a Színházi Intézet főmunkatársa

SZEKRÉNYESY JÚLIA újságíró,
az Élet és Irodalom munkatársa

SZŰCS MIKLÓS újságíró,
a Színházművészeti Szövetség ügyvezető titkára

TAKÁCS ISTVÁN újságíró,
az MTI munkatársa

TARJÁN TAMÁS
az ELTE XX. századi irodalmi tanszékének tanársegédje

BALOGH TIBOR

Mai dráma - mai színház

Szakmai tanácskozás Kecskeméten

A Magyar Színházművészeti Szövetség és a Katona József Színház 198o. február 22-23-án *Mai dráma - mai színház* címmel tanácskozást rendezett Kecskeméten. A megbeszélések alapját egyrészt a színházak és az írók kapcsolatának, a fiatal drámaíró-nemzedék jelentkezésének általános problémái, másrészt az ankét időpontjában Kecskeméten megtekinthető, illetve a közelmúltban másutt bemutatott kortárs magyar szerzők darabjai fogadtatásának tapasztalatai alkották.

Az elhangzottakat összefoglalni hivatott tudósítás elejére Czímer József felszólalása kívánkozik, aki bevezetőjében Arannyal szólva vonta kétségbe az efféle találkozók létjogosultságát, mondván: úgy látszik, Magyarországon valakik-nek négyhavi ciklusonként eszébe jut, hogy rendezzenek egy ilyen „palávert", amelyen mindig ugyanazok a jelenlevők mindig ugyanazt a világmegváltó szellemet szabadítják ki a palackból, és azután mindig ugyanúgy nem történik semmi: a fiatal szerzők továbbra sem írnak igazán jó darabokat, s az elvétve megszülető egy-két, arra érdemes drámát a színházak nem mutatják be. Mennyivel jobb volna - tette hozzá -, ha az ülésezésekre pazarolt időt az írók az írásnak, a rendezők a magyar darabok színpadra állításának szentelnék. Gondolatfutamát hamarosan megcáfolták: egy statisztika kimutatta, hogy a Kulturális Minisztérium ösztön-díját élvező fiatal drámaírók többségének nemhogy a tanácskozás két napja nem elegendő *egy* darab megírásához, de az a tíz hónap is kevés, ameddig az ösztöndíjat folyósítják. Alig hihető tehát, hogy éppen a közös tűnődésre fordított órák fosztanák meg remekművektől a színházakat. Több hozzászólásból ugyanakkor az derült ki, hogy a magyar drámát ma, korábban nem tapasztalt, súlyos méltánytalanság éri. Ezért nem lehet elégszer egy-begyűlni s felelős elmék körében számba venni azon tényezőket, amelyek író és színház, író és rendező harmonikus együttműködését akadályozzák: az alkotói képzeletet korlátozó - részben indokolt, részben indokolatlan - kompromisszumkényszereket egyfelől, s az első fogalmazvány védelmében tanúsított, gyakorta jogosulatlan, szakmai ismeretek hiányából eredő - írói makacsságot másfelől.

A vita - a tanácskozás tárgyának lényegéből következően - három irányba ágazott: a drámairodalom belső fejlődését, a színházon belül végbement változásokat és a művészeten kívüli tényezők befolyásoló szerepét vizsgálták a hozzászólók. Kérdésfölvetésük többnyire nem korlátozódott a fiatal színpadi szerzők lehetőségeinek elemzésére. A tematikai kötöttséget már Koltai Tamás első opponense, Maróti Lajos föloldotta, számözönnel bizonyítva, hogy színházainkban *általában* szűkebbre zárultak a kapuk a magyar dráma előtt, ezért a fiatal szerzők ügye nem vizsgálható izoláltan.

Maróti Lajos két évtized, a hatvanas és a hetvenes esztendők kortársi bemutatószámainak egybevetésére összpontosította figyelmét, attól a munkahipotézistől vezetve, hogy a két számösszeg lényeges különbséget mutat majd a hatvanas évtized javára. Az eredmény meglepetést okoz azoknak, akik nosztalgiával emlékeznek a hatvanas évekre: az öt budapesti színház ebben az időszakban 138 kortársi bemutatót tartott, a következő tíz esztendőben pedig csupán tizenkettővel kevesebbet, 126-ot. Számottevő csökkenés nem tapasztalható tehát. Érdemes eltűnődni rajta, mi lehet az oka ennek az érzéki csalódásnak? Némi magyarázattal szolgálhat az a statisztika, amely a bemutatók számát a színházak közötti megoszlás szerint csoportosítja. Ebből ugyanis kitetszik, hogy a nagy budapesti színházakban az átlagosnál jelentékenyebb a csökkenés (a Madáchban például harmincöt százalék), s csupán a Vígszínház adatai mutatnak némi emelkedést. A kieső előadásokat a Huszonötödik Színház bemutatói pótolják, ezeket azonban - szubjektív mozzanat - perifériku-sabbaknak őrzi az emlékezet.

A lehetőségek szűkülésének érzetét keltő tényezők között jóval fontosabb az egyes szerzők színpadhoz jutási esélyeinek csökkenése. Maróti Lajos statisztikájából kitetszik, de Tarján Tamás is utal rá felszólalásában, hogy a hetvenes évtized utolsó harmadát három drámaíró-generáció nemzedéki együttélése jellemzi : egyszerre vannak jelen a színpadon a hatvanas évek ízlését meghatározó Németh László-i-illyési hagyományos dramaturgia képviselői, a hetvenes esztendőkben föllépett Örkény és Csurka iskolája, valamint a nyolcvanas évek stílusirányát előlegező Bereményi-Nádas-Spiró-nemzedék. E generációs konglomerátum nem természetellenes képződmény, hanem a nemzedékváltások törésvonalait átívelő kontinuitás normális állapota, amely ugyanakkor kétség-kívül magában hordozza az együttélés (olykor az egymás ellenére élés) kény-szerét is. Tarján Tamás -- ellentétben Maróti Lajossal - nem nevezi katasztrofálisnak ezt a helyzetet: véleménye szerint a színpadról kiszorulás nem pusztán mennyiségi kérdés. Arról van szó, hogy amíg a hatvanas években a polgári „avantgarde" művészet termékei csak elvétve jelenhettek meg Magyarországon, addig a hetvenes évtizedben Gombroviczot, Mrożeket, Wedekindet játszanak a színházak, s amíg előbb a hiányt magyar utánzatokkal (jobb esetben reminiszcenciákat hordozó darabokkal) igyekeztek pótolni, addig a hetvenes években kevésbé hajlandóak tudomásul venni az utánérzésekkel jelentkezőket. A szellemi önellátás korszaka lezárult, ezáltal magyar szerzők és darabok hullottak ki a színházak repertoárjából, de ez aligha jelentett minőségi csökkenést. A kérdés inkább az, miként szorít-ható hely a színházak adott műsorstruktúrájában a valóban érdekes, eredeti szemléletet tükröző magyar drámáknak.

Az esztétikai minőség kérdéséhez jutottunk tehát, olyan fordulóponthoz, ahol már differenciálódik a magyar drámaírók idáig homogénnek tekintett közössége. A vizsgálódások köréből ki-hullnak itt a befutott és a „kinevezett" (preferált) szerzők, akiknek műveivel szemben nem esik döntő súllyal latba az esztétikai minőség. Ez az a pont, amelyen túl kizárólag a fiatal - életkoruk és bemutatóik csekély száma vagy csak bemutatóik csekély száma szerint fiatal - drámaírókról folyhatott a szó.

Tarján Tamás sommás ítélete szerint nagyon sok a fiatal drámaíró, igazán jó színpadi mű mégsem születik. Szűcs János hozzátette ehhez, hogy manapság a világirodalomban nem írnak jó drámát sehol, az esztétikai értéknormákat a magyar szerzőkkel szemben is engedékenyebben kellene tehát érvényesítenünk. A fiatalok színpadra kerülését jelenleg meghatározó *abszolút minőségi igények* helyett Vinkó József, Páskándi Géza, Szűcs János, Koltai Tamás és Tömöry Péter egymással bizonyos fokig

rokon gondolataiból állítható össze olyan szempontrendszer, amely alapján méltányosabb elbírálásban részesülhetnek a feltörekvő nemzedékek. Vinkó nézete szerint csak a gyökeresen új szemlélettel jelentkező, új hangot képviselő korosztály nevezhető *fiatal* drámaíró-nemzedék-nek. A többiek valamely hagyomány folytatóinak mondhatók csupán, róluk nem szükséges szót ejteni ezen a fórumon. A most pályakezdőnek számító, körül belül harminc író (vagy írójelölt) közül háromban, legfeljebb ötben érez nemzedékteremtő képességet: Bereményi Gézában, Spiró Györgyben és Nádas Péterben, illetve - távolabbról - Schwajda Györgyben és Czakó Gáborban. A nóvum, ami általuk vált (és válik majd) szerves részévé drámairodalmunknak, *a hiánydramaturgia.* Halmi hiánybetegségben szenved - mondja Vinkó -, mert nincs közösségtudata, s azok a fiatalemberek, akiknek nincs közösségtudatuk, nem *valamitől* betegek, hanem *valaminek a hiányától.* Ezek a hősök olyan szituációba vannak kényszerítve, amelyben nem cselekedhetnek. A cselekvésre predesztinálatlan hős színpadra állítása pedig gyökeres ellentétben van mind a Németh László-i-illyési, mind a Molnár Ferenc-i hagyományokkal. (Zárójelbe kívánkozó megjegyzés, hogy az orosz irodalom - a maga fejlettségi szint-jén-1825-től, hetven éven keresztül minden műfajban ontotta az ilyen típusú hősöket.) Vitathatatlan azonban, hogy ezek a szerzők kivétel nélkül nyújtanak valami újat a magyar színpadon: Nádas a félelemkomplexus meglényegítése, a meredek hangnemi szintváltások által, Spiró a brutális irónia megszólaltatása révén stb.

Valamennyiük írásainak közös jellegzetessége az alapvetően új világnézet. Ez a generáció már adottnak, bizonyítottnak tekinti a szocialista társadalmat, és ugyanúgy, ahogyan egy polgári drámában nem jut eszébe a szerzőnek a kapitalista társadalom magasabbrendűségét bizonygatni a feudalizmussal szem-ben, a mai, fiatal írónak sem ingere, hogy folyvást a szocialista társadalom primátusára hivatkozzék. A fő kérdés most az, hogy ebben *az adott* társadalmi létben az egyén miként boldogulhat. Olyan stílusáramlatokat képviselnek ezek az írók, amelyeknek közérzeti meleg-ágyuk van, és szorosan kötődnek a nemzet helyzetét meghatározó történelmi hagyományokhoz is. A színházak és a kulturális életet ellenőrző szervek olykor mégis idegenül állnak e nemzedék világszemlélete, dramaturgiája előtt, pedig Nádas, Bereményi, Spiró és a többiek a szó legeredetibb értelmében vett, közösségi drámát művelik akkor, amidőn a *zoon politiconná* emelkedés lehetetlenségét megjelenítve, a változtatás imperativuszát sugalmazzák a hiánydramaturgia által.

Az elzárkózás okát a részvevők egy-felől az ellenőrző szervek túlzott politikai aggályosságában, másfelől a mű-vészi kockázatvállalásra képtelen színház-üzemi mechanizmusban látták. A legnagyobb egyetértés a mecénások felelősségét illetően alakult ki - talán azért is, mert a tanácskozáson csupán egyetlen képviselőjük, Bőgel József volt kénytelen szembenézni ötven, az új magyar dráma ügyének előbbrevitelére elszánt színházi szakemberrel. Alig akadt felszólaló, aki ne tudott volna a saját emlékeiből választott példákat idézni a helyi vagy a központi kultúrpolitika követ-kezetlen intézkedéseire.

A jelenvoltak közül többeket érintett a Schwajda György *Mari* című színműve körüli huzavona. Emlékezetes, hogy a darab a felszabadulás 30. évfordulójára hirdetett pályázat díjnyertes alkotása, és - a sors kifürkészhetetlen szeszélye folytán - éppen az évfordulóra való hivatkozással halasztották el a bemutatását (meghatározatlan időre). Pedig a dráma - egy munkáslány a hőse -- aktívan politizáló, mai vonatkozású, jól komponált, színrevitelre alkalmas írás, ám túl merésznek találtatott. És az idő folyamán, amíg *a Mari* ügye halasztódott, a színház bemutatott hat középszürke darabot. Nem lehet csodálni -- mondta Udvaros Béla -, hogy a szerző megkeseredett em- ber lett: talán örökre elment a kedve a színházi frontáttörés kalandjától. Hasonló esetre hivatkozott Czímer József is Nádas Péterrel kapcsolatban. Nagy András László nem kevesebb mint három szerzővel, Németh Tiborral, Horváth Péterrel és Spiró Györggyel tett, sikertelenül végződött kísérletéről számolt be, majd egy tanulságos vállalkozásról szólt, amelynek eredményeként, gyermekdarabnak álcázva, színpadra tudta csempészni Kolin Péter *Unalmia* című, szatirikus társadalomrajzot adó álmese-pamfletjét. Utólag azonban úgy véli, a kockázat nem érte meg az eredményt. A félmegoldások, kompromisszumok kényszere következtében annyira eltor zulnak az eredeti szándékok, hogy a rendező azt kezdi érezni; a fiatal szerzőnek két módon árthat: avval, ha nem mutatja be, és avval, ha bemutatja.

Ugyancsak az engedélyező hatóságok felelősségével kapcsolatban említette több hozzászóló az időfaktor fontossá-gát. A *Deficit, a Pisti a vérzivatarban* megkésett bemutatása bizonyítja, hogy azok a színpadi művek, amelyek többrétegűségük vagy általános emberi vonatkozásaik hiánya folytán nem tartoznak a halhatatlan drámák közé, feltétlenül akkor kell színpadra kerüljenek, amikor mondanivalójuk aktuális. Gyakran előfordul, hogy *a mit - mikor - hol* diplomáciai hármaselv éppen a darab optimális időben és közegben való megjelenése ellen hat.

Bőgel József reflektált néhány felszólalásra. Elöljáróban arra emlékeztetett, hogy az utóbbi tizenöt esztendő műsorpolitikája rendkívül nyitottá vált. Lezajlott egy erőteljes szellemi nagytakarítás, a szocializmus építésének harminc esztendeje alatt elkövetett irányítási hibák fölszámolása érdekében. Ugyanakkor azt is elmondta: a döntéshozatalra illetékes vezetők (színházi és színházon kívüli vezetők egyaránt) ma sem bizonyulnak minden esetben kellően rugalmas élménybefogadónak. Az új nemzedék új világnézetét, szemléletét, színházi formanyelvét néha indokolatlan politikai óvatossággal, félelemmel vagy értetlenséggel utasítják el.

Kijelentette, semmiféle illúziója nincs a mecenatúraformák tökéletességét illetően, de az is súlyos hiba volna, ha az elért eredményeket nem vennénk tudomásul. Sikerként könyvelte el a Fiatalok Rivaldája megjelentetését, a Kulturális Minisztérium ösztöndíjrendszerét, a Radnóti Zsuzsa kezdeményezte vígszínházi pályázatot, amelyre Simonffy András *Japán szalonja* és Nádas Péter *Takarítása* készült, vagy a musicalpályázatot, amely elindította a siker útján Csemer Géza *Piros karavánját. A* kortársi magyar drámaírók helyzetét mindezek dacára aggasztónak ítélte, és hangsúlyozta, hogy a felettes szervek segítségére támaszkodva, de mégiscsak a színházaknak kell lehetőséget teremteniük a felgyülemlett, hatalmas írói kapacitás hasznosítására.

A legszélsőségesebb nézetek hullámai a színházak lehetőségeiről és felelősségéről folytatott vitában csaptak össze.

Csak abban az egy kérdésben uralkodott teljes egyetértés, hogy Magyarországon tragikusan kevés a színház. Nálunk a színházépítést valahogy elfelejtették programba venni. Még a nem éppen kedvezményezett helyzetben levő Erdélyben is egységnyi lélekszámra több magyar színház jut, mint nálunk, a nyelvi szempontból „anyaországban." Lengyelországban pedig átlagosan ötévenként építenek egy új színházat - mondta Czímer József. A játszóhelyek alacsony száma természetesen a kezdő írókat érinti hátrányosan.

Viszonylagos nézetazonosság volt a vitázók között az üzemszerű működéssel kapcsolatban. A színházat többen olyan kombinátnak tekintették, amely-ben a kulcsfigurától, a rendezőtől kezdve a díszletmunkásig mindenki az akadály- és balesetmentes *„lebonyolításban"* érdekelt, nem az eredetien új produkciók létrehozásában. Ezért a mechanizmusba bekerülő kortársi magyar darabra csak kétféle sors várhat: az elhárítás vagy a felismerhetetlenségig való alakítgatások általi *„szalonképessé"* tétel.

Teljesen megoszlottak a vélemények abban a kérdésben, hogy milyen épületben lehet mai magyar műveket játszani. Görgey Gábor azokat kárhoztatta, akik nem tudják elképzelni bemutatójukat csak *virtigli színházban,* párnázott székekben ülő nézőkkel, jegyszedőkkel, titkárnők-kel, mert lehetetlennek tartják, hogy bármilyen „képtelen" helyiségben - pincében, padláson, alagsorban, lépcsőházban - is létrejöhet rangos produkció. Tarján Tamás viszont, *az In memoriam* Ó. I. példájára utalva, arra figyelmezte-tett: talán mégis a színház épülete a leghivatottabb színtér, nemcsak a színház-üzemi műszaklebonyolítások, hanem a nívós vállalkozások számára is.

A szakma különböző foglalkozású képviselői - az objektív körülményeken túl - hajlamosak voltak egymást okolni a magyar drámával szembeni restanciáikért. Czímer József és Koltai Tamás úgy véli, a dramaturg szerepe alig számít, minden a rendezőn múlik : „Hiába mondja a dramaturg, hogy ez és ez remekmű, ha nincs egy rendező, aki megrendezi; ha viszont akad rendező, aki azt mondja, hogy én ezért a darabért meghalok, akkor jó esetben *»kijárja«* a bemutatót" (Koltai Tamás). Nagy András László - rendező lévén - fordítva látja a dramaturgiák szerepét. Munkájukat döntőnek tartja, s jelenleg csöppet sem ki-elégítőnek. Kétféle dramaturgot ismer: a felelősséget áthárítót, aki úgy segíti elő a darab bukását, hogy nem avatkozik be; és azt a típust, aki hibának minősítvén a mű sajátosságait, addig nyesegeti, amíg teljesen tucatszerűvé nem válik.

E kérdéshez kapcsolódik az első fogalmazványok és a színpadkész művek problémája. Tarján Tamás fontosnak tartja, hogy a színházi mechanizmus által érintetlen változatok hozzá-férhetőek legyenek, annak érdekében, hogy lemérhető legyen, jót tettek-e a darabnak a rendezői és dramaturgiai beavatkozások. Tömöry Péter nyers-anyagnak tekinti az irodalmi művet, s őt igazolja Sándor János műhelybeszámolója is az Ördögh Szilveszter darabján végzett, a társszerzőség határáig menően lényegi alakító munkájáról, amelynek eredményeként a lineáris cselekményvezetésű dráma idősíkváltásos színművé változott.

Szélsőséges vélekedések hangzottak el színházaink szakmai felkészültségéről is. Czímer József úgy tartja, a felnövekedett új színházművész-generáció olyan - magyarországi viszonylatban - új eszközöket dolgozott ki, amelyek alkalmasak bármilyen, jól megírt darab sikerre viteléhez. Ezzel szemben Tömöry Péter szerint színjátszásunk a legelmaradottabb Európában. A nagy véleménykülönbség azonban ezúttal látszólagos. Czímer József megközelítése ugyanis pusztán technikai, Tömöry Péteré pedig tartalmi. Egyik sem zárja ki a másikat, sőt mindkét problémafölvetés *a mit kell játszanunk annak érdekében, hogy magunk által válhassunk európaivá ?* kérdésére irányul.

A Mai dráma - mai színház című tanácskozás nem volt haszontalan. Már akkor sem lett volna az, ha más nyereséget nem tudna fölmutatni, *„csak"* egy szünetbéli beszélgetés eredménye-ként tervbe vett bemutatót. Ennél azonban - úgy érzem - nagyobb hatást ért el: ha rövid időre is, de ismét a figyelem középpontjába állította az észrevétlen meghúzódó *vagy* darabjaikkal naphosszat dramaturgiákon kilincselő fiatal szerzőket, s ez a villanásnyi fénycsóva, amely most rájuk vetült, valamilyen mértékben esetleg a segítségükre lehet.

NÁNAY ISTVÁN

Egy elrontott majális

Csurka István drámája Veszprémben

Ismét egy alkoholista. Egy önpusztító népi-értelmiségi. Egy jól odamondogató. Ezúttal Marhás Istvánnak hívják ezt a tipikusan csurkai „hőst", *a Majális* abszolút főszereplőjét, aki foglalkozására nézve az utolsó parasztíró. Ez az író kivonul a világból, a köz- és irodalmi életből, s a Graz és Budapest között fele-úton fekvő Mizserfán, egy roggyant zsellérlakásban az alkoholizmus végső stádiumában vegetál, hogy így tiltakozzék a parasztság, a magyar paraszti kultúra „elárultatása" ellen.

Az alaphelyzet - mint a legtöbb Csurka-darabnál - itt is kitűnő, kellően képtelen és valós is egyszerre ahhoz, hogy ebből még minden lehessen. Végül is tragikomédia kerekedett ki belőle. Meszsze nem a legjobb műve ez Csurkának, de eddigi pályafutása során alighanem ebben fogalmazott legélesebben és legkeserűbben - ha nem is a leglényeglátóbban - társadalmi mozgásainkról, életmódbeli torzulásainkról, ideáink cserbenhagyásáról. (Az éles és keserű hang sem indokolja azonban a bemutató körüli fölösleges óvatoskodásokat.)

A darab tulajdonképpen óriási monológ, Marhás István szaggatott - mert részegségének különböző állapotában megfogalmazott - gondolatainak, „filozófiájának" elementáris erejű kitörése. Ehhez csupán csak asszisztálnak a többiek. A drámának jószerivel nincs is cselekménye. Vámos Zoltán, Marhás barátja és állítólagos írótársa, akivel hajdan még az eszméik is közösek voltak, a faluba érkezik, hogy „megmentse" az utolsó parasztírót, hogy felajánlja neki az illetékesek talpra állító segítségét. Társaságában van egy feltűnően csinos fiatal nő, akinek bájai láthatóan sokkal jobban érdeklik, mint barátja sorsa. A darab belső mozgását Vámos ismételt segítő próbálkozása és Marhás szüntelen visszautasítása hozza létre. Ezt a cselekményvonalat keresztezik Marhás szállásadónőjének, a szintén részeges, munkára is alkalmatlan, volt zsellérasszonynak, Fügedinének a mesterkedése: pénzt csikar ki - ötszáz forintot - Vámostól arra való hivatkozással, hogy

az két évvel ezelőtt a lányával, a szürke kis veréb Jolival egyszer együtt hált. Végül egy csurkai váratlan fordulattal Margit, Vámos partnernője erőszakkal magával viszi Marhást.

Szokatlan Csurka munkásságában ez a statikusság és szituációszegénység. A szereplők többnyire csak semmittevésre vannak kárhoztatva. Többek között ez is okozza azt a vészes egyensúlyvesztést, ami a figurák között s a figurák képviselte elvek között bekövetkezik. Az egyensúly felbomlásának másik --alighanem lényegesebb - oka a figurák csurkai hierarchiájában keresendő. A szerző általában nem tesz olyan különbséget szereplői között, hogy ezek a jók, azok meg a rosszak, nem tekinti egyőjüket sem bűntelennek, csak másképpen el- vagy megítélhetőknek. Ilyenformán a Majálisban sincs senki, aki Marhás ellenfele-ellenpontja lehetne, tehát az elvek és eszmék között sem jön létre konfrontáció. Ráadásul érthetetlenül körülményeskedőn mozdul előre a gyér cselekmény is.

A darab expozíciója - Vámos és Margit, a rekedtsége miatt magát néma dizőznek kiadó lány jelenete - egy másik darabból tévedhetett ide, mert a későbbi történethez gyakorlatilag nem kapcsolódik. Amikor Marhás nagy monológja ki-kifullad, újabb ivással vagy a szegény Joliért kapott ötszázas felem-legetésével lendül tovább a beszélgetés. (Kezdetben ez ellenpontozó hatású, később érdektelenné, sőt bosszantóvá silányul.) Dramaturgiailag előkészített-len és lélektanilag indokolatlan Margit majd minden megmozdulása, kezdve a hirtelen megszólalásától, inkognitójának felfedésén és a szegénységen való felháborodásán át erőszakos mentőakciójáig. Az Öregasszonynak mindössze egy sémát illusztráló feladata van, ezért kár betenni a darabba. Dramaturgiailag tehát kissé kiérleletlennek tűnik a dráma.

A mű lényegét azonban nem a mellékszálak, hanem a főszereplő, Marhás István figurája hordozza. Mint Csurka annyi más szereplőjének, ennek is valódi személy volt az ihletője: a parasztszármazású Szabó István, akit kortársai Csurka nemzedékének legtehetségesebb prózaírójaként tartottak számon, s aki fiatalon, negyvenöt évesen halt meg. Csurka azonban nem életrajzi vagy kulcsdrámát írt. *A Majális* főhőse nemcsak egy egyéni tragédia elszenvedője, hanem általános igazság hordozója. Ez a Marhás István - mily csúfondárosan gonosz kodó, s egyben jellemző ez a névválasztás! - valamikor kivételezett ember volt, a paraszti élet forradalmi átalakulásának buzgó krónikása. Aztán hirtelen - nem tudni, mitől, mikor és miért rájött: nem írhat többé úgy, ahogy addig tette, hiszen a történelmileg szükségszerű társadalmi átalakulás együtt jár a kisparaszti világ szétesésével, értékeinek menthetetlen elpusztításával, tehát élményvilága rohamosan megsemmisül, ő maga anakronisztikussá válik, túllép rajta, írásművészetén, mondandóján az idő s a társadalmi és irodalmi divatok. Ilyen körülmények között nem tud és nem akar továbbra is a parasztság krónikása lenni, ez a felismerés vezeti a társadalomból való kilépésre, az önpusztító alkoholizmus kihívó gesztusához. Tragikomikus ez a magatartás. Mint minden kiállásban, szembeszegülésben, van valami tisztelnivaló, s ha ez bukásra van ítélve, tragikus. Ugyanakkor a mód és eszköz, ahogy s amellyel ez a szembenállás realizálódik, kisszerűen nevetséges. Amiért Marhás szót emel, az visszahozhatatlanul a múlté, ahogy teszi, az hatástalan és hiábavaló.

Csurka problémafelvetése ezúttal igencsak egyszerűsítő. A parasztság életmód- és kultúraváltásának folyamata már réges-rég elkezdődött, igaz, e kikerülhetetlen folyamat radikális végigvitele az elmúlt negyedszázadra esett. Ám vitathatatlan, hogy e változás nyomán minden más társadalmi rétegnél jobban javultak a parasztság életkörülményei, kulturális, érvényesülési, munkalehetőségei, még akkor is, ha a türelmetlen, radikális módszerek számos egyéni és csoportsérelmet okoztak, s alighanem végletesen és véglegesen elzárták a régi és az új kultúra szintetizálódásának útjait.

Marhás mindenkit felelőssé tesz a parasztság pusztulása miatt, mondván, a parasztságot „szétrázta a történelem. Kihúzták a lába alól a földet. Manipulálták... A szemem láttára elevenen rohad meg, züllik szét egy kultúra, a magyar paraszti világ. Persze nemcsak az én szemem láttára. Sok a behunyt szem... Értsétek meg: temetés van, sírok. Se tapsolni, se ujjongani, legfőképp ezt a paptalan, csinnadrattás temetést ábrázolni nincs kedvem. Minden halál szükségszerű, de melyik nem fáj a hozzátartozóknak ? Csakhogy itt a bökkenő: ti már nem vagytok hozzátartozók." A mondatok Vámosnak szól-nak, mint aki értelemszerűen képviseli azokat, akik szerinte hivatalból bűnösek. Csurka alapállásából következik, hogy fel sem merül „hősében" a saját felelősség kérdése!

Látszólag tehát Marhás és Vámos között folyik a vita, ám egykettőre Marhás vádaskodása válik dominánssá, mert néhány pillanatot leszámítva Vámosnak nincsenek elfogadható ellen-érvei. Sőt a veszekedéssé fajuló szóváltásuk csúcspontján, amikor Marhás „józan megalkuvóknak" titulálja volt társait, Vámossal az élen, barátja indulatosan kifakad: „A levest állítólag nem a te szájad íze szerint méltóztattak elkészíteni a szakácsok, s te ezért undorral félretoltad, s megvetsz mindenkit, aki eszik a levesből... Vedd azért azt tudomásul, Marhás István, hogy ez a leves nem is az én levesem. Még ha kuktáskodok is itt a konyhán. Nem az én levesem!.

. .

Nekem is volt ifjúságom, és nekem is voltak eszményeim, és majdnem mindenkinek voltak eszményei, vagy tán még vannak is - és a leves nekik sem ízlik. …Élni kell, barátom! Mi, elpolgárosodottak, megalkuvók és meggazdagodottak mindössze ebben az egyben különbözünk tőled. Mi ezt már beláttuk, és nem engedjük józan, természetes emberi ösztöneink fölébe keveredni a pusztulás és önpusztítás dögkeselyűit! Élni kell!"

ily egyszerű lenne a képlet? Az egyik oldalon a csörgősipkás bolondként mindent kimondó alkoholista, a másikon a „józan megalkuvók", akiknek tetteit az „Élni kell" mindent megengedő és minden alól felmentő erkölcsi szentenciája igazgatja? Korántsem. Csurka Marhás szövegeit két irányban elcsúsztatja. Egyrészt a parasztság elveszejtését tipikusan értelmiségi attitűdből sirató Marhás időről időre általánosít, túllép a parasztság osztályának siratásán, másrészt a színpadon a parasztságot csak Fügedinéék, egy lumpenné süllyedt volt zsellérfamília nőtagjainak három generációja képviseli. Így egyszerre tágítja és szűkíti mondanivalójának érvényességét a szerző. Hol általános magyar problémákat feszeget, hol egyenlőségjelet tesz a parasztság és az objektív és szubjektív tényezők miatt talpra állni nem tudó, valóban elszegényedett - Csurka szóhasználatával - „belső harmadik világ" szűk rétege közé. Ezért Marhás mondatai szüntelenül átértékelődnek; amit egyszer a szocializmusról vagy a magyarságról általában állít, az a következő pillanatban Fügedinéék lumpenlétének szintjére fokozódik le, és viszont: a ve-

Csurka István: Majális (veszprémi Petőfi Színház). Málnai Zsuzsanna (Joli), Szoboszlay Sándor (Marhás) és Dobos Ildikó (Fügediné)

Takács Katalin (Néma dizőz), Szoboszlay Sándor (Marhás), Málnai Zsuzsanna (Joli) és Dobos Ildikó (Fügediné) a Csurka-darabban (MTI fotó - Tóth **Gyula felvételei)**

getáló szegénységről tett megállapítások össztársadalmi érvényűvé lesznek. Így időnként a társadalom-parasztság-Fügedinéék hamis általánosításokra alkalmat adó képlet áll elő. Pedig ez a belső vibráció, ez a szellemi libikókajáték jelenthetné a dráma tulajdonképpeni feszültségét, ha gondolatilag tisztázott és árnyalt, megírásában egyenletes színvonalú és végig ezt a hatásmechanizmust szem előtt tartó lenne Marhás egész estét betöltő monológja.

Csurka István a gondolatilag, dramaturgiailag gyengébb darabjaiban is kitűnő dialógusokat ír. Ezúttal is többnyire jók a párbeszédek, a mondatok. Külön-külön. De folyamatában meglehetősen könnyen szakadó a nyelv szövete. (Jócskán akadnak a párbeszédekben dizőzdizőzike jellegű, már a rossz kabaré-tréfákban lejáratott viccek és szóviccek!) A nyelvi egyenetlenség nyilván összefügg azzal, hogy alig körvonalazott figurák alig-szituációkban léteznek, így a textus sok helyen elveszti a Csurkától megszokott bravúros élőbeszéd jellegét, és steril, aforisztikus nyelvi réteg jön létre. Ebből kiugranak és önálló életet kezdenek élni a találó, szellemes vagy szellemeskedő megállapítások, állapot- és figurajellemzések, s ez nem segíti a mű értelmezését.

Külön probléma a befejezés. Marhás az istennek sem akarja elfogadni a feléje nyújtott hivatalos és félhivatalos segítő kezet. Ekkor egy hirtelen ötlettől felbuzdulva - amely azonban egyáltalán nincs motiválva - Margit, a józan és kínosan realista huszonévesek megtestesítője kézbe veszi a mentőakció irányítását, és saját lakásába viszi a kívül-belül roncs írót. Ellentmondásos ez a megoldás. Az előzmények ismeretében az még érthető, hogy Marhás a hivatalok sokkal inkább presztízsokokból, semmint humanitárius meggondolásokból fakadó gesztusát elutasítja, de az emberi megnyilvánulás-nak, a szelíd női erőszaknak alig tud ellenállni. Bár amikor Margit kicipeli, őszintén így kiált fel: „Hogyan lehet ilyen hidegen, ennyire szeretet nélkül jót cselekedni?"

S ez a kérdés másik - talányosabb - oldala. Miért cselekszik jót Margit, akinek gondolkodását általában a kapok-adok hasznossági elv, számító racionalitás vezérli? Mitől üzlet neki Marhás megmentése? Csurka itt is - mint annyi darabjában - szembekerül a generációs különbséggel. A kor és az egyén közötti viszonyt alapvetően a kor szabja meg, kijelölve az egyének mozgásterét és szabadságát, simulékony vagy érdes magatartását, de abba az egyénnek is van némi beleszólása, hogy mennyire fogadja el vagy utasítja el a kor felkínálta lehetőségeket. Műveiben leginkább saját generációjának gondjairól tudósít Csurka, de nincs túl jó véleménnyel erről a nemzedékről, sőt a fiatalabbakról sem. Margit és generációja számára éppúgy szűkösek a cselekvési lehetőségek, mint Marhásék korosztályának. De mert a fiatalokat kevésbé kötik az idősebbek erőit fel-

őrlő csetepaték, Margit egyszerűen teszi, amit lehet és kell: elviszi az alkoholista írót - s ezzel ugyanúgy megzavarja a közéleti állóvizeket, mint Marhás a maga látványos kivonulásával. S körülbelül egyforma hatásfokú is a cselekedetük. Végül is két vesztese van a drámának: Marhás és Fügedinéék. Marhás csak akkor győzhetett volna - a maga mércéje szerint -, ha képes végigcsinálni értelmetlen önpusztítását - még akkor is, ha tudja, hogy tönkremeneteléből má-sok szeretnének profitálni: „Én ebben a mostani mártír-remete-áldozat-megváltás mivoltomban kellek a generációm-nak", hogy mondhassák: „Miértünk pusztítja önmagát. A mi kis megváltónk." De Margit tette még ettől a képzelt győzelemtől is megfosztja.

Marhás Istvánt - még ha akarata ellenére is - kiemelték a szegénységből, az elesettségből, a kivetettségből. Fügedinéék azonban ott maradtak, s vádlón hangzik fel a zárómondat Joli ajkáról: „És velünk mi lesz?" Akkor lenne azonban igazán vádló ez a kérdő mondat, ha a darab -- ahogy az író nyilatkozta - tényleg róluk, az általános viszonylagos jólét közepette is elesettekről szólna.

A magyar színházi életben ritka az olyan szerző-rendező alkotópáros, mint amilyen Csurka István és Horvai István duója. A legtöbb Csurka-darab színre vivője Horvai, s a veszprémi Petőfi Színházban is ő állította színpadra a Majálist. Értő, a szerző elképzeléseit tiszteletben tartó munkát végzett a rendező. A darab ellentmondásait természetesen nem tüntethette el, s számolnia kellett a veszprémi színház adottságaival is. Horvai színpadterc (Fehér Mik-lós tervei alapján) egy fokkal általánosabbá tette a darab érvényességét. Csurka - szerzői előírása szerint - egy valódi düledező kunyhóportál előtt játszatná a darabot, Horvainál viszont nincs házikó, csak enyhe domboldal, amelynek a gerincén fut végig a düledező léc-kerítés, amely szétválasztja a teret kintre és bentre, a szegénység világára és egy senki földjére. Ezen a senki földjén a pusztulás kézzelfogható nyomait látjuk. Egy óriási fa kidőlt törzse Marhás kedvenc ülőhelye; rozsdás eke, kidőlt-be-dőlt oldalú talicska, limlom borítja a színpadot.

Míg az expozíciós jelenet sutaságát nem csökkenthette, a befejező jelenetet egyértelműbbé tette a rendező. Kár, hogy a zárókép kissé melodramatikus. A darab és az előadás csúcsjelenete a két író összecsapása, miközben Fügediné tökrészegen horkol Marhás vállán, okádva kitántorog a színről, s vissza-térve a domboldalra rogy, és ismét horkolva alszik. Ebben a jelenetben hangzanak el a legvádlóbb mondatok Marhás szájából az író küldetéséről, a szocialista fejlődésről, a parasztság sorsáról, a kis és nagy megalkuvásokról. S ezeket a mondatokat ellenpontozza - a szerzői instrukcióknak is megfelelően - a naturalista eszközökkel megrajzolt részeg aszszony minden megnyilvánulása. A be-mutatón ez az ellenpontozás még túlzottan kiszámított volt, s éppen ezért nem vált kellően groteszkké.

A színészeknek meglehetősen egyenetlen feladatokat jelent a *Majális. Az* Öregasszony és Joli szerepét elfelejtette megírni a szerző, míg Fügediné, Vámos és Margit szerepe néhány villanásra korlátozódik. Egyedül Marhás István alakja van kidolgozva. Ez a szerep amolyan jutalomjátéknak tekinthető. Szoboszlay Sándor él is az alkalommal, és kitűnő portrét ad az alkoholista íróról. A tragikomikus figurának főleg a komikus színeit bontja ki, és kissé adós marad az író hajdanvolt, s nyomokban még ma is érezhető nagyságának, súlyának érzékeltetésével.

Ellenfelét, Vámost, Jászai László játssza, s egy pillanatra sem próbál meg - még a szerep keretein belül sem - Szoboszlay partnerévé nőni. Nagyrészt rajta is múlik, hogy a két író közötti vita egyoldalúvá válik, s még jobban felerősödik a mű monológstruktúrája. A néma dizőz, avagy Margit jelentős figuráját, a fiatal generáció képviselőjét Takács Katalin jeleníti meg. Előnytelen jelmeze is ludas abban, hogy akkor is dizőz marad, amikor már rég nem játszik szerepet. Az alak belső logikátlanságait csak gyengíteni képes. Fügediné Csurka szerint „durva és alantas. Primitív. Áldozat tulajdonképpen, de már olyan mélyre süllyedt, hogy nagyon nehéz valódi rokonszenvet érezni iránta". Dobos Ildikó Fügedinéje viszont súlytalan és kedélyes, stilizált mozgással jelzi csupán a közönségességet. A darab második cselekménszála jórészt e miatt a figurakönnyítés miatt gyengül le.

Csurka István: Majális (veszprémi Petőfi Színház)

Rendező: Horvai István ni. v. *Díszlet:* Fehér Miklós m. v. *Jelmez:* Hruby Mária.

Szereplők: Szoboszlay Sándor, Jászai László, Takács Katalin, Málnai Zsuzsanna, Görbe Nóra, Dobos Ildikó, Ruttkay Mária.

TARJÁN TAMÁS

Hic sunt leones

Szabó Magda drámaírói pályája és A meráni fiú

Hét drámai alkotás - színmű, színjáték, történelmi játék s végül vállaltan is: dráma - keletkezett húsz év alatt, 1960 *óta* Szabó Magda műhelyében, s mellettük (részben velük összefüggésben) né-hány hangjáték is. Mennyiségük és mi-nőségük is jelzi, hogy - bár a legtöbb mögött nagy kiterjedésű epikai hát-ország húzódik - nem csupán a sikeres prózaíró portyázik kalandot keresve a számára kevésbé ismert drámai terepen. Szabó Magda itt is méltó ellenfelekkel kíván harcba szállni: emberekkel és fenevadakkal.

A család drámái

Szabó Magda színművei koncentrikus körökbe rendeződnek: egyre tágabb gyűrűket fog be az írói tekintet. Legbelül, de korántsem zártan helyezkednek el azok - számos regény társaságában -, amelyeket a szövevényes, gazdag család-történet hívott életre. A közvetlen, érzelmi tapasztalás: a személyes sors, az utólagosan mérlegelő meditáció és a tényeket, adatokat, dokumentumokat filológiai alapossággal összegyűjtő történeti búvárkodás együttesen rajzolja ki e sokágú família *tárgyilagosan elfogult* képét. Szabó Magda mindig a családjáról beszél. Akkor is, ha az Árpád-házról ír drámát. De bármilyen aprócska mozzanatot emeljen is ki a finoman mitologizált családtörténetből, hangját úgy emeli föl, hogy az áttörje a szülői, nagy-szülői, rokoni ház falait. Közlendője - szándéka szerint - sosem magánérdekű.

Első színművét, *a Kígyómarást* 1960ban, Ajtay Andor rendezésében a Jókai Színház mutatta be. Az irodalmi életbe csak egy-két évvel korábban visszatért, de máris széles körben népszerű írónő *Disznótor* című regényének legfontosabb mozzanatait emelte át a drámába. A *Disznótor* „rekviem, anyám meggyötört gyermekkoráért, azért a Jablonczay Lenkéért, akinek úgy, olyan körülmények között kellett felnőnie, hogy minden hajlama szerinti, szabadba vivő útját elállta valaki, s akinek minden későbbi kudarcáért, elporlott lehetőségéért az a meggyilkolt gyermekkor felelős" - vallja az

írónő, ez a meghatározás azonban valóban csak a regényre (és részben később a *Régimódi történetre)* érvényes - *a Kígyómarásra* csak annyiban, hogy itt is meghatározó szerepű a Jablonczayakról formált Kémery család két nőtagja: Klárika és Póla.

A Kígyómarás az osztályellentét drámája: az évszázad óta szappant főző Tóthok áldozattal és verejtékkel tanítóvá nevelt fia, János, nem lehet boldog a gőgös és romlott Paulával. Tóth János megbűvölten szerelmes belé, hétesztendőnyi folyamatos megaláztatás, kikosarazás után veheti feleségül - önmaga számára is érthetetlenül és váratlanul -, hogy azután az asszony nyolc hónapra megszülje a más gyerekét, és huszonöt éven át csalja - lélekben s aztán nem-csak lélekben - a megvetett férjet. A tanító tragédiája, hogy, bár nem veszi ezt észre, házasságában nem kapott feleséget, s ugyanakkor - Paula parancsára - elveszítette a családját is: a Kémeryek és a Tóthok nem vehetnek egy-másról tudomást. Az osztályellentét drámája szerelmi tragédiában fogalmazódik meg - ami végül is gyilkossághoz vezet. A történet, amely 1929-ben a házasságkötéssel kezdődött, s 1943-ban jutott fordulópontjához, 195 5-ben zárul le.

A Disznótort, éppen szerelmi szála miatt, számos kritikai támadás érte - s a tematikai rokonság miatt mindez a színdarabra is érvényes, noha a bemutatóval kapcsolatosan kevesebbet emlegették. Érvényes - de nem egészen úgy, ahogyan a korabeli bírálatok ítéltek. „Soha nem éreztem magamat olyan reménytelenül vidékinek, mint a *Disznótor* fogadtatásakor - írja Szabó Magda -, amikor annyi helyről a fejemre olvasták hőseim esztelen indulatait, örökké tartó szerelmi kötöttségüket s azt a bírálók szerint képtelen, lehetetlen haragot, amely évtizedeken át nem enyhül, megmarad. Ahol én éltem, voltak emberek, akik csak egyszer és egyet szerettek életükben, és voltak indulatok, családi háborúk, gyűlöletek, ellenségeskedések, amelyeknek csak a halál, olykor még a halál se vetett véget, amelyek öröklődtek. Tóth János modellje holtig imádta hűtlen, őt nem szerető, lenéző, lépten-nyomon kicsúfoló feleségét..." A kritikának éppenséggel nem volt igaza abban, hogy az érzelmek intenzitását - Tóth János Póla iránti és Póla Szalay Gábor iránti múlhatatlan szerelmét - kifogásolta: hiszen ezzel épp azt vetette el, ami önmagában, végletességében drámai természetű. Szabó Magdát sem a valóságos tények igazolják, hanem a mű, amely az egyes szereplők és a két család jellemrajzában teszi teljességgel hitelessé és átélhetővé a szerelem és a gyűlölet hullámait.

A mű problematikája másutt rejtőzik. S valóban rejtőzik: Szabó Magda ösztönös dramaturgiai készsége és tudatos, alapos tájékozódása olyan drámai konstrukciót hozott létre, amely szinte elfedi önnön gyengéjét. Már itt egyértelműen kitetszik ugyanis az írónő két jelentékeny erénye: *tévedhetetlenül biztos szerkesztői technikája,* jelenetezése és *lélektanilag mindig hiteles, érzékeny karak-terábrázolása.* E kettő oly meggyőző és - a szó jó értelmében - látványos, hatásos, hogy mellettük szinte föl se tűnik *a drámai horderő hiánya* és *a drámai nyelv problematikussága.*

A drámában feszülő történelmi, osztály- és sorskérdések máig valóságosak, hitelesek, a cselekmény érdekfeszítő, noha nem ez az elsődleges célja, ezért is értesülünk mindjárt az első jelenetben a feleséggyilkosság tényéről (ezt az egyetlen, igencsak szabályszerű szabálytalanságot némi túlzással nevezhette „időbontásos szerkesztésnek" Czére Béla átfogó tanulmánya a SZÍNHÁZ 1976. 6. számában). A baj Tóth János alakjában van. Egyéniségével, jellemével, tetteivel neki kellene megtartania az egész drámát - hiszen ő az egyetlen, aki mindkét világhoz: mindkét családhoz tartozik. Tóth Jánosnak azonban a modellje is „szürke, egyszerű kis ember volt", s az maradt a színmű Tóth Jánosa is. Érdektelen, jellegtelen, gyámoltalan figura. Nagy és rendíthetetlen szerelme is egy-szerűen: van. Érzelmeiben, akaratában passzív; bábként irányítható. Semmilyen vonatkozásban nem alkalmas kulcsfigurának: saját családjának valamennyi tagja érdekesebb, vibrálóbb, erkölcsösebb nála, a Kémery-házban pedig még a szolgálóban is több az ész és a határozottság, mint benne. (Mellékkérdés, hogy ebből a Jolán nevű szolgálóból a felszabadulás után állami autón fuvarozott tanácsi osztályvezetőt farag Szabó Magda - jellemezve így a színmű meg-írásának, még inkább megfoganásának idejét.) A Tóth család és a Kémery família között csak Tóth János személyén keresztül lehet konfliktus, a drámának benne kellene lejátszódnia - a gondolati és tartalmi konstrukció és a főhős azonban nincsenek arányban egymással. Nem teremtődött meg a dráma kínálta lehetőségekhez méltó és szükséges centrális alak.

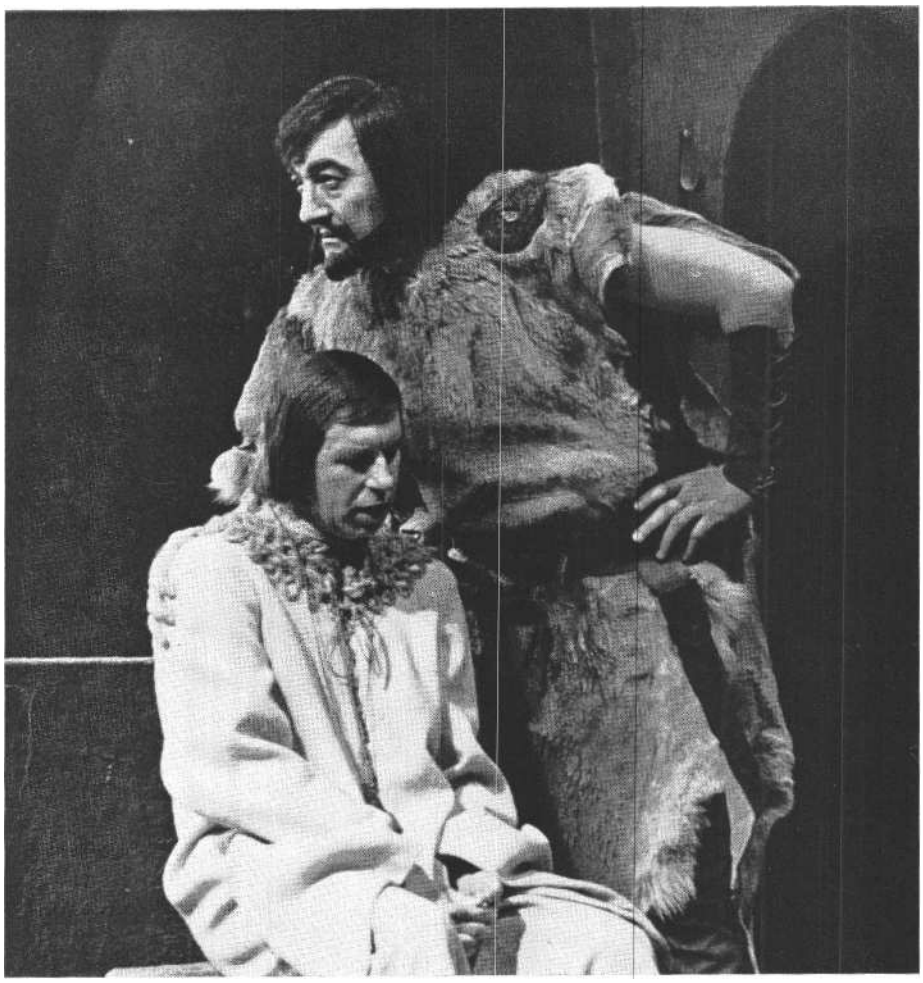
A darab nyelve, írásmódja - a Tóth család tagjainak beszéltetésekor - stiláris és hangtani precizitással törekszik a tájnyelv visszaadására. Ahogyan az egész mű jellegében, légkörében ott vibrálnak a Móricz Zsigmond alkotásaira jellemző vonások, úgy ez a nyelvezet is mintha az ő írói gyakorlatához igazodna. A Debrecenhez oly szorosan kötődő nagy íróelődben látna mintát a debreceni családot színpadra formázó Szabó Magda? Olyan mondatok olvashatók például *a Kígyómarásban,* mint Tóth Sáráéi az esküvő előtt: „No! Ojan nagy nap lessz hónap, ojan jeles nap! Sokat dógoztunk mostanába mind, oszt fárattak vagyunk, ez itt a baj. Kutya, ha fáratt, lehasal, nyugszik, némej ember meg a fogát vicsoríttya. Nem rosszaság a, csak fárattság. Egyetek!" A mondat-fűzés, a szóhasználat, a hangalak hite-lessége előtt alighanem tisztelegnie kell a nyelvésznek - feszélyezettebben érez-heti viszont magát az olvasó - még ha nem is kerül különösebb erőfeszítésébe fölbontani az „allesz", „ejjár" típusú ki-fejezéseket -, s különösen a néző. Ez a nyelv legföljebb egyik-másik színészre kényszeríthető rá; ha mégis mindenki komolyan venné, komolytalanságba fordulna az egész darab, s az alkotói szándéktól teljességgel függetlenül kulissza-hasogató népszínmű telepedne a szín-padra. Fölöslegesen nagy áldozat Tóthékat így beszéltetni csak azért, hogy a polgár Kémeryek városias beszédmodorával megütközhessen stílusuk. Ez a drámai nyelvezet kétségtelenül tudatos, kiszámított írói eljárás eredménye, hatásos is - de csak a ténylegesen kimunkált, *stilizált* drámai nyelvet helyettesíti. A stiláris kérdések iránt fogékony, jelentőségüket mindig érző Szabó Magda ez esetben kézenfekvő és konzervatív-nak is tetsző megoldás mellett döntött - a későbbiekben sajátos nyelvi neologizmusai lesznek majd föltűnőek; és stiláris kísérletei szinte minden drámájában vitathatóak maradnak.

1977-ben jelent meg az utóbbi évek egyik legkitűnőbb regénye: Szabó Magda *Régimódi története.* Amint az várható volt, a munkáit színpadra, filmre, tele-vízióra szívesen átdolgozó - új lehetőségeket, látószöget kereső - írónő szinte egyidőben megírta a színi változatot is, amely már több mint két éve sikerdarabja a Madách Színháznak, Lengyel

György rendezésében (a szülőváros, Debrecen színházában szintén Lengyel elképzelése nyomán elevenedtek meg a dráma alakjai). A bemutató kritikai visszhangja egyöntetű volt: Szabó Magda tehetségének jegyeit magán őrző, de a regényhez föl nem érő adaptáció ez. A legpontosabban Nagy Péter fogalmazott (Kritika, 1978. 2. szám): „ .. eb-ben a Hortobágy széli Bernarda Albaházába vetődött tanítónő-Nóra történeté-ben meglenne a drámai eseménysor, küzdelem magva; de annak kibontásához cl kellett volna szakadni az eredeti történettől ... "

Természetesen a *Régimódi történet,* amelyet tizenhét év választ el a dráma-írói föllépéstől, s amely hatodik dráma a pályán, epikus alapkaraktere ellenére is részértékekben gazdag, s ha nem is drámaszerű, mindenesetre színszerű alkotás. Pontosan, hatásosan tervezett jelenetekkel; hálás szereplehetőségeket kínáló figurákkal. Olyanokkal, akik Szabó Magda családjából léptek elő, s akik valamiképpen mind-mind a bálványozva szeretett édesanya, Jablonczay Lenke, a „tündér és óriás" körül forognak, még ha évtizedekkel korábban éltek is. Ezt a családi albumot szinte mindenki a felismerés örömével, a visszatekintés nosztalgiájával vagy az ítélkezés szigorával lapozgathatja: a rengeteg szereplő között biztosan van néhány, aki saját nagyanyánkat, keresztszülőnket, rég elporladt rokonunkat idézi. Mert biztos kézzel, érzékenyen formált típus itt mindenki - a századforduló körüli idők s szellem több oldalú képviseletében.

Nem a szó eddigi, szorosan vett önéletrajzi értelmében, de családi dráma a *LeIeplezés is* (1962 novemberében a Nemzeti Színház pesterzsébeti Kamaraszínháza tűzte műsorára; a rendező Vadász Ilona volt). A Simon család drámájának megírásába az is belejátszhatott, hogy a múltba visszatekintő írót mind több kritikusa serkentette kortársi téma földolgozására. Lélektani érzékenysége, szerkesztőkészsége most sem hagyta cser-ben Szabó Magdát, mégis *a Leleplezés* - címével szoboravatásra és morális szín-vallásra egyaránt utalva - legsablonosabb és legkevésbé időálló színpadi műve.



Szabó Magda: Az a szép, fényes nap (Nemzeti Színház). Kálmán György és Sinkovits Imre

A város drámája

Szabó Magda számára Debrecen: „a holtig haza". Ha messze került is, tekintete soha nem vesztette el a zászlós Bárányt a város címerében. Érte, a Bárányért veszélyekkel, ellenséggel is szembenézett drámaíróként: 1975-ben két szín-padi művét adta közre, s a kötet, amely a Kiút/s, *város!-t* is tartalmazta - *Az a szép, fényes nap* című drámája mellett - a választott mottótól kapott címet: „ .. míg tág szemmel felém merednek/ *az órák és a farkasok."* A szűkebb pátria felkérésére írt darabot 1973 szeptemberében Lendvay Ferenc állította színpadra Debrecenben.

„Családom és szülővárosom történetét bizonyos izgalmas szakaszokban eléggé egymásba voltak szövődve amúgy is - egyaránt ismernem kellett emlékezik Szabó Magda. - Sokat és szívesen sétáltunk, anyám-apám meg-megállt egy-egy ház előtt, s megtanított rá, a magyar költők, írók, államférfiak közül ki hol lakott ebben vagy ennek az épületnek az elődjében, egyáltalán: hogy ezekben az utcákban mikor mi történt." A várost mintegy a családtól kapja „örökségbe" - s valóban: *örökbe* - Szabó Magda; a város pedig a maga létének évszázadaiba sűríti a magyar nemzeti történelmet. A *Kiálts, város!:* középső gyűrű az író drámái között.

A színjáték ezúttal több rétegű. Az egyik: a kálvinizmus dicsérete; bírálata is ugyanakkor. Czére Béla éles szemmel vette észre a XVII. század eleji Debrecen és a Sütő András *Csillag a máglyán* című drámájában kirajzolt, XVI. század közepi Genf párhuzamát. A kálvinista puritanizmus szabja meg a város sorsát és életét. A polgárok szabad akaratukból vették magukra a legszigorúbban értelmezett kálvini hitelveket, az őrzést és a szabályozást elsősorban Gál Nagy István főbíróra és Hodászi Lukácsra, a papra bízva. Csakhogy - ha folytatjuk a Genf-Debrecen párhuzamot, játszva kissé a két, sok tekintetben rokon drámával - Sütő András Kálvinja egy személy-ben lehetett pap és politikus, egy személyben képviselhette ég és föld, Isten és evilág törvényeit; Debrecenben azonban külön vigyázzák a hitet s külön a létet. S idősb Portörő szenátor, Gál Nagy István lankadatlan ellenfele sem-miben sem hasonlít Szervét Mihályra.

A végletekig puritán kálvinizmus embert, akaratot fegyelmező erejét - s végletes antihumanizmusát: a hit jóvátehetetlen kétarcúságát fedi föl a műnek ez a rétege. S a hit „nacionalizmusát" is: itt a vallás már nem szakítható cl a politikától. A protestáns Debrecen saját léte érdekében sem hajlandó befogadni a görög kereskedőt, Jorjosz Sztavriászt, mert az más vallású. Szabó Magda visszavisszatérő gondolatainak egyike szólal meg itt: az ésszerű tájékozódás, a józan szövetségeskeresés gondolata (ami A *meráni* fában melléktémából főtémává növi ki magát).

Gál Nagy István főbíró nem engedélyezi a Debrecenhez szülötteinél is jobban ragaszkodó Sztavriásznak, hogy házat vásároljon a városban. Ezzel, tudatosan, a görög kereskedő hatalmas vagyonáról is lemond, ami pedig szükség esetén megválthatná a többrendbeli hadisarctól kivérzett, javait vesztett lakosságot. A hivő ember és a városáért felelős politikus képtelen egy és ugyanaz a személy lenni. Azaz: mivel mindig, kompromisszum nélkül önmaga akar maradni, hiánytalanul szolgálva mindkét urát - az Istent és Debrecent -, szükségszerűen tudathasadás, személyiséghasadás a sorsa. Gál Nagy István megadná Istennek, ami az Istené, s a városnak, ami a városé - s éppen mert hitében és morálisan ilyen következetes, kis híján kénytelen istenét és városát is a környéken csatázó ellenséges hadak valamelyikének adni. Belgiojoso császári hadvezér és Bocskai István hajdúi részéről közvetlen, a nagyobb, történelmi erők - Ahmed szultán, Fülöp király, Rudolf király - révén közvetett fenyegetések szorongatják. Állandóan veszélyben van a hit szabad gyakorlása; bármelyik órában csóva repülhet - magyar, német, török kézből - a védtelen város háztetőire.

A főbíró, aki jelentékeny ember, bár nem emelkedik a tragédiai hősök nagy formátumáig, szükségszerűen szenvedi el a magán- és a közélet konfliktusát: a hivő és a politikus „tudathasadása" mellett személyének másfajta kettéhullását. (Ebben ismét előlegezi IV. Bélát: a politikai cselekvés viharai közepette mindketten rossz apák, rossz férjek, akiket csak késő este lát a családjuk, de akkor is városi és országos ügyekről beszélnek.) Gál Nagy István értékrendjében Isten - Debrecen - Eszter a sor-rend: lányának sorsa marad utoljára. Abban a rendkívül feszes, szilárd drámai építkezésben, ami a *Kiálts, város*!-t író Szabó Magdát jellemzi, minden a determináció logikájával történik, hiszen senki nem tér le arról a pályáról, amelyre jelleme állította - ezért tehát végül minden súly arra zuhan, aki ebben az érték-rendben a legkevesebbet jelenti: Eszter-re. Az ő esküvőjét halasztották el eddig ötször, mert az Úr vagy a város vala-miért így diktálta, s ő veszíti el örökre Borzán Gáspárt - aki előbb Gál Nagy István akaratlan hibájából, tragikai vétségéből kerül a császári zsoldosok kezére, s akit azután a főbíró kénytelen tudatosan sorsára hagyni a városért. A „magánemberre" és „közéleti emberre" hasadt politikus a lánya életét, boldogságát áldozza fel Debrecenért.

A háromfelvonásos dráma a szabad-esés törvényei szerint egyre nagyobb sebességgel zuhan végkifejlete felé. A hibátlan kompozíciónak, a most stilárisan is kifogástalan dialógusoknak köszönhetően mozgási energiája egyre magávalragadóbb - s közben, a látvány, a jellemek, a nyelv által sodortatva talán észrevétlen marad, hogy sem a figurák rendszere, sem a mű alapgondolata nem ígérte, nem is foglalta magában azt a helyzeti energiát, ami e zuhatagot elindíthatta.

A drámának előjátékban is kifejtett gondolatáért - miszerint Gál Nagy István vétkes ugyan Borzán Gáspár, „a mindenkori áldozat" halálában, de Fülöp, Rudolf, Ahmed, Kálvin, Bocskai, Belgiojoso nélkül sohasem kényszerült volna őt gyilkosai kezére adni: tehát vére végső soron e hatalmasságok kezén szárad, ha egy ismeretlen zsoldos ölte is meg - a főbírónak kell nagy árat fizetnie; s ezt az árat „fizeti" maga a mű is. A történelmi determinizmusra alapozott, minden szereplőt változhatatlan pályán mozgató prekoncepcióból eredően Gál Nagy Istvánnak - minden morális kiválósága, patriotizmusa és mélységes hite ellenére - jelentéktelennek kell lennie. Jelentéktelennek - főbíró-ként, politikusként. Mert noha a látszat az, hogy végveszélyben eddig mindig sikerült - nagy anyagi áldozat *árán* - megmentenie a város függetlenségét, a valóság viszont az, hogy az egyre szegényebb Debrecent mind biztosabban sodorja a megalázó függőség felé. Debrecen fogát csikorgatva, de zokszó nélkül mindenkinek - most hol Belgiojosónak, hol Bocskainak - fizet; tehát mind többen kértek és fognak kérni tőle. Gál Nagy István politikája nemes és rossz, s ezen az sem változtat, ha történetileg esetleg bizonyítható, hogy volt olyan debreceni főbíró, aki hasonló taktikával mentette meg a várost. Erre a talán létezett történelmi alak ra hálával, megbecsüléssel tekinthet az utókor - a dráma Gál Nagy Istvánjára viszont csak bizonyos értetlenséggel. A mai néző ugyanis az előjáték ellenére sem osztozhat abban a történelemszemléletben, amely szerint magyar, német, török ellenség szorításában, naponta váltakozó politikai viszonyok közepette egyszerűen nincs is mód a cselekvésre, s nem marad más, mint a hatalmas hadisarcokat hol ennek, hol annak alázatosan megfizetni. A drámában utalás sincs arra, hogy Debrecen nagytanácsa *küzdene* a város nehéz helyzete ellen. E küzdelem híján viszont Debrecen sorsa csak szánnivaló, de nem megrendítő. Drámai feszültség csak abból ered, hogy - mint szó volt róla - a közéleti, politikai szál terhei is áttevőd-nek Eszter személyes sorsába. Csakhogy Gál Nagy István szerepe e vonatkozásban sem kielégítő, s föltétlenül zavarba ejtő. A főbíró huszonnégy évi politikusi gyakorlat után - bár más helyzetekben higgadtságról, hajlékonyságról, diplomáciai rutinról tesz tanúbizonyságot - a leckefölmondás szabatosságával árulja el Von Felsen kapitány, császári követ-nek a kihasználható, terhelő adatokat; ifjabb Portörő szenátor pedig buzgón segédkezik ebben a tragikus - de nem motivált ügyetlenségben. Hasonlóképp váratlan és érthetetlen, hogy a főbíró, aki kényszerhelyzetében mégiscsak engedélyezné Sztavriásznak - nem a letelepedést, hanem, a céhek áruinak ellenértékeként, a váltságdíj kifizetését, miért nem sejti, hogy a görög természetesen semmi mást nem fog kérni cserébe, csakis a városi házat, a polgárjogot. Gál Nagy István pontos személyiségrajzot ad Sztavriászról, mielőtt az megérkezne; előre tudja, hogy tudatosan késni is fog, ezzel fizetve a nagytanácsnak, a városnak az eddigi elutasításokért - de azt nem tudja, nem sejti, hogy a kereskedő változatlanul letelepedni akar?

Furcsa jelenség, s nyilván nem tudatosodott az írói munkában - de mert Szabó Magda több drámáját is jellemzi, nem lehet említés nélkül hagyni: a monumentális drámaiság, a nagyszabású kompozíció váratlanul kisszerű vagy a kompozícióhoz mérten nem elég jelentős centrális hőst tart fogva. *A Kígyómarás*ban Tóth Jánost, *a Kiálts, város*!-ban Gál Nagy Istvánt - s majd *A meráni fiú*ban IV. Bélát. Belőlük - és általuk hiányzik a drámai horderő, részleges emberi értékeik ellenére is.

A dráma - pontosabban az előjáték - első mondatában a történelmi ítélőszék elé megidézett Ahmed szultán így háborog a Borzán Gáspár halála miatti, kései zaklatáson: „Kész kabaré, egyetlen senkiházi miatt." Az előjátékban *a kabarén* kívül is bőven találni szándékoltan oda nem illő, aktualizáló kifejezéseket. A textus ilyen típusú modernizálására Szabó Magda a későbbiekben tudatosan törekszik majd, egyelőre viszont csak az előjáték és a három felvonás ellenpontozza egymást, s magában a drámában a legtisztábban, legszebben szólal meg az

Tímár Béla (Bács) és Mensáros **László (Evsztratisz) A** meráni **fiú** Madách **színházi előadásában**

író drámai nyelve. Szabó Magda finoman, stilizálva archaizál a *Kiálts, város* !-ban. A nyelv szituációkat teremtő és szabályozó erejű. A nagytanács ülésének a „Tetszett Debrecen városának" vissza-viszszatérő mondata ad szép ritmust; simul-nak a jelenetekbe a régies megszólítások, a már nem használatos egyeztetési formák, a nyelvből kikopott szólások: „Salétromtiszt úr Gebei", „tizenkét esküdt-bírák", „olyan a képed, mint a varas-békáé". Nem egy helyen, talán ösztönösen is, megszólal a versmértéket a latin nyelvtől tanult s korábban írott költeményeiben formaérzékenységét csillog*tató* poéta. Az első felvonás például „A város van veszélyben, Eszter. Debrecen" hibátlan jambikus sorával zárul, s hangzik szinte versként a szöveg másutt is.

A nemzet drámái - Az a szép, fényes nap

Részben véletlenszerű, részben viszont törvényszerű, hogy az első két drámájában, a Kígyómarásban és *a Leleplezésben* a jelent, illetve a közvetlen közelmúltat vizsgáló Szabó Magda később egyre távolibb évszázadok szenvedélyes búvára lett. Az Egri István rendezte *Fanni hagyományai* (1965, Katona József Színház) i 794-ben játszódik. Kármán József műve erősen átdolgozva, új szereplőkkel ki-egészítve jelent meg a színpadon. Az önálló alkotássá lényegülő adaptáció döntő érdemét így foglalja össze Kónya Judit, Szabó Magda monográfusa: „Először ebben a drámában kísérli meg .. . felvázolni a forradalom anatómiáját. Még nem vállalkozik teljesen önálló megfogalmazásra, azért keres támaszt Kármánban, majd Kazinczyban. De a kérdés, a gondolat, hogy mit jelent a család, a környezet magatartása a forradalmár mellett - vagy leginkább ellene -, az itt születik meg. Embrionális formájában már Az őzben is felfedezhetjük, de *a Fanniban, a Leleplezésben, A* rabban *s* végül *az Az a szép, fényes napban* kísérhetjük nyomon mind erőteljesebb s mind. világosabb kifejtését." Regényt, drámát, hangjátékot egy sorban említ az irodalomtörténész - érzékeltetve az élet-mű különböző műfajainak egyanyagúságát.

A Fanni már nemzeti ügyet, nemzeti kérdést kívánt vizsgálni: klasszikus műre támaszkodva s kiemelkedő történelmi eseményhez kapcsolódva -- keletkezését tekintve a Martinovics-összeesküvés 170. évfordulóján - a forradalomról szólt. *A Kiálts, város !,* amely további 190 évet húzódik vissza az időben, szorosan kötődik ugyan Debrecenhez, de a város és vezetői sorsában országos érvényű vonásokat látott meg az írónő. A „csupán" jó egy évszázadra visszatekintő *Régi-módi történet* „kitérője" mellett dráma-írói pályája legutóbbi szakaszában két olyan művét tárta a közönség elé, amelyek az Árpád-ház tulajdonképpeni születésekor, 994-ben, illetve az Árpád-házi királyok uralkodásának legtragikusabb eseménye idején, 124z-ben játszódnak.

Mindkét dráma tárgyát a modell értékű alapszituációk iránti érzékenységgel, a történelmi perc súlyát és fontosságát megérezve választotta Szabó Magda. Legtöbb drámája - igazodva a klasszikus szabályokhoz egy jeles, fényes napon vagy annak előestéjén játszódik (ez a Kígyómarásban, *a Kiálts, város*!-ban s természetesen *a Szép, fényes napban* nyomatékosan cl is hangzik).

Gyula, Géza és Vajk hármas drámájában a „szép, fényes nap" eredetileg az égitestre vonatkozik. A Lány énekelte pogány dal sorai -- „Az a szép fényes nap az isten jobb szeme, / az a szép fényes hold / az isten bal szeme ..." - és a *szép, fényes nap:* a keresztség felvételének ünnepi pillanata erős kontrasztban vannak egymással. Önmagában kontrasztos a cím is : *Az a szép, fényes nap.* A történelmi perc szükségszerűsége - és kritikája fogalmazódik meg.

A dráma három nemzedék képviselőinek állásfoglalásában és sorsában *a mindenkori generáció-* és különösen *sorsváltás* élő modelljét adja. Nem kimódolt példabeszédet, nem élettelen parabolát: izgalmas *történelmi fikciót,* amelynek asszociációi segítik a közelmúlt értelmezését. Mint minden valóban gondolatébresztő történelmi dráma, ez is módosít a történettudomány rendezte hangsúlyokon:
középső nemzedék képviselőjét, Géza fejedelmet teszi meg főszereplőnek -- nemcsak dramaturgiai, hanem történeti értelemben is. Géza válik országalapítóvá: számára a kereszténység fölvétele egy negyven-hatvan évre számított nagy haditerv első része, ügyes csele. *Le akarja venni a napirendről a „magyar kérdést".* Színleg kíván szövetségre lépni a keresztény Európával, csak játszaná a német orientációt. Ez a Géza fejedelem a debreceni Gál Nagy István sokkalta nagyobb formátumú, politikai virtuozitásában zseniális előde - annyiban, hogy ő is szövetséges nélkül, függetlenül, önerőből képzeli el az augsburgi vereséget, a száztízezer főnyi veszteséget még ki nem hevert magyarság talpraállítását. Tervezett államának hitelve a keresztény kultúrát már ismerő „rugalmas pogányság" volna, az a nemzeti hajlékonyság, amely biztosítaná, hogy a változó történelmi szelekben csak hajlongjon, de el ne törjön a magányos közép-európai nádszál. Szabó Magda gondolatmenete azt sugallja: ha Géza országépítő terve valósult volna meg, nem nehezedett volna oly hosszú időn át, számos szakaszban a magyar népre a német elkötelezettség súlyos terhe. Ez az újszerű állítás a maga rációja szerint a II. világháborúig elemezte végig történelmünket.

Géza politikai szerencsejátékos, bizonytalan nyerési esélyekkel, a rokonszenves és nagy hazardőrökre jellemző élettelíséggel. Alkatilag fölényben van halványabb fiával, Vajkkal - a holnapi Istvánnal, holnaputáni Szent Istvánnal - szemben, de a majdani első Árpád-házi király, egyelőre fejedelmi fiú reálpolitikából máris jobb jegyet érdemel. O szövetségest keres, talál is - az író állásfoglalása szerint: rossz szövetségest. A történelem menete majd részben igazolni fogja ezt a koncepciót, részben nem; s értéke, hogy legalább van próbája: a históriai tények. Géza terve: intellektuális lehetőség. Szabó Magdának, azzal, hogy maga világosan jelzi, kinek a politikájára szavaz (Gézáéra). s azzal, hogy ugyanakkor nem utasítja el teljes Mértékben az ellenszenvesnek láttatott Vajk reálpolitikáját, sőt:

Frigyes herceg (Bálint András) és Kötöny király **(Sztankay** István) **A meráni fiúban**

a nagypapa, Gyula bizánci tájékozódásának évtizedes nosztalgiáit is figyelemre érdemesíti - mindezzel sikerült a sorsváltás dinamizmusát, az igazság, a helyes történelmi felismerések és tettek összetettségét megvilágítania. Orientálja - de egyben szabad döntésre szólítja az olvasót, a nézőt ez a dráma. S a magánéleti motiváció most szervesen simul a politikaihoz. Az öreg, mellőzött, nevetséges Gyula az egyetlen, akinek bensőséges emberi kapcsolata van (Böngével, a megcsonkított harcossal, az augsburgi vereség egyik hírhozójával). Vajk, politikai számításból, egyelőre csak óvatosan tervezgeti későbbi reálházasságát. Géza tökéletesen egyedül van. Magányossága elsőrendűen neki nyeri meg rokonszenvünket, Gyulához a szenilitás határaira érkezett, sokáig félretolt diplomatikus okosság vonz - Vajkhoz pedig az, hogy mégiscsak belőle lesz majd egyszer a honalapító.

A Szép, fényes nap a groteszk felé táncoló realista történelmi kamaradráma. Balszerencséje, hogy - számos jó részletmegoldás, Marton Endre rendezői igényessége ellenére - a Nemzeti Színházban, vagyis inkább nemzeti színházi stílusban kellett színre kerülnie. Mert ha a nemzet drámája is - intimebb s a pátosztól még inkább mentes teret, tolmácsolást kért volna magának.

Szabó Magda kezdetektől megnyilatkozó drámaírói készsége, biztos szerkesztőtechnikája, kitűnő szereplehetőségeket kínáló alakformálása eddig elsősorban ebben a műben teljesedett ki. Úgy tűnik, előnyös vonás, hogy ezúttal nem egy, hanem három főszereplője van a játéknak, akik önmagukban és egymáshoz való viszonyukban is arányosak: nem csupán saját magukat, hanem ki-ki a másik kettőt is minősíti. Gyula, Géza és Vajk hasonló arányossággal illeszkedik a mellékszereplők pontosan kialakított rendszerébe. Ezen a jellemhálózaton keresztül történetileg és fikcióként is hiteles képet nyerünk a pogányból keresztényre forduló magyar udvarról, ahol - a szavakkal gyilkoló Vajk kivételével - legjobb barátját öli meg, ártatlanok vérében gázol, hullát cipel bárki, a szép, fényes nap előestéjén, s az öreg Gyula a legfrissebb halottat is saját szobájába küldetheti, elrejteni kíváncsi nyugateurópaiak keresztény tekintete elől - hiszen „fér még".

A nemzet drámái - A meráni fiú

Előzményként tudva a *Szép, fényes nap* sikerét s tervként a trilógiává építést, *A meráni fiú* továbblépésnek s egyben összegezésnek ígérkezett. „Az író, aki történelmi tárgyhoz közelít - írta a Madách Színház 1980. februári bemutatójára kiadott műsorfüzetben Szabó Magda -, azt teszi, amit a középkor térképrajzolói, akik gondosan feltüntették a várható, utasokra leselkedő veszedelmeket a világ-térképen, s figyelmeztették kortársaikat a szépen metszett betűvel: *Hic sunt leones* - Itt oroszlánok vannak. Itt oroszlánok vannak - mondja az író is, és rá-szegezi a színpadi világítást az oroszlánoknál százszor veszedelmesebb, periodikusan ismétlődő magyar történelmi szituációkra." *A periodikus ismétlődés* nem először bukkan föl a drámákban - a *Régimódi történet* például egészében ezen az elven nyugodott -: Szabó Magda drámaíróként nem a „változóhoz", ha-nem a vélt „történelmi állandóhoz" kötődik. (Ennek az alapjában felelős szenvedélynek nem szerencsés mellékes meg-nyilvánulása, hogy több változatban is elhangzik: *Magyarországon csak így megy ez, Magyarországon bármi megtörténhet.* Ezt a stilárisan rossz, gondolatilag is kikezdhető megfogalmazást kabarépoénnak járó nevetéssel honorálja a közönség, pedig ha valami, ez igazán messze állt az író és a rendező, Lengyel György szándékától.)

Mi az, ami a „keresztény országot" fölvirágoztatni akaró, az „ázsiai varázs-lók birodalmától" szabadulni igyekvő IV. Béla - azaz egyelőre csak „a meráni fiú" cselekedeteit, terveit periodikusan visszatérőként megzavarja, tönkreteszi? A döntésképtelen tétovaság, a szövetségesek választásakor mutatkozó rövidlátás, az ostoba nemzeti elfogultság. Béla befogadja a tatárok elől menekülő kun népet, döntésének azonban nem tud országos elismerést szerezni, és sorozatosan megváltoztatott döntései nyomán nemcsak elveszti a Batu hadai elleni harcban egyetlen lehetséges fegyveres támogatóit, de a kunok királyát, Kötönyt halálba is küldi.

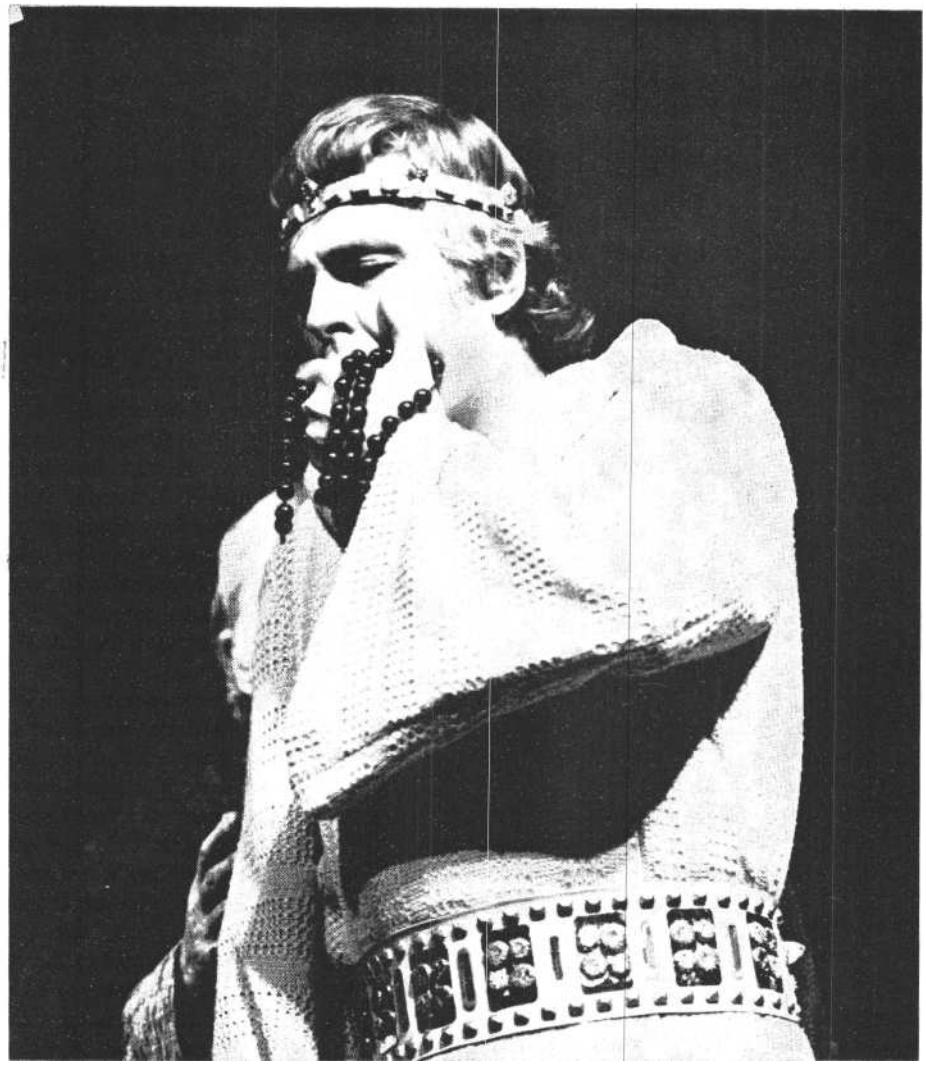
Ebből a cselekménykszálból nagyszabású lelkiismereti drámát és a hibás politikai döntés drámáját lehetne szőni. Csakhogy ezúttal újra kísért a drámai horderő nélküli hős: a király kis formátum. Nemcsak IV. Bélának - „második honalapítónak" -: meráni fiúnak is. Igen izgalmas, de önmagában az alak jellemzéséhez kevés Béla Ödipusz-komplexusa. Az anyjának, Gertrudisnak meg-

gyilkolását egykor kisgyerekként végignéző király felnőttként is „szerelmes az anyjába" - nem véletlen, hogy az udvarba érkező francia szobrász egy pillanatra össze is cseréli az anyát és a feleséget: Meráni Gertrúdot és Laszkarisz Máriát. És nemcsak a „leggyönyörűbb alakba" „szerelmes" a meráni fiú, hanem anyjának sorsába és politikájába is. Ha Gertrudisnak azért kellett meghalnia, mert nem volt magyar azért kell meghalnia Kötönynek is. A Jorjosz Sztavriászok akár-mekkora ajándékkal, segíteniakarással jöhetnek - nem kellenek, nem magyarok.

De hiszen Bélának éppen mert az anyja fia, az anyja halálának továbbszenvedője éppenséggel be kellene fogadnia a kunokat! Ha nem teszi, nyilván a magyar urak rokonszenvének megnyerése érdekében nem teszi. Ám ezen a ponton ismét laza a dráma. Kötöny magát folytonosan barbárnak mondó katona - aki folyamatosan, mindenben a magyar urak, a kormány tagjai fölé nő. Vajon mit nem szeretnek a magyarok urak és közemberek, nemesek és parasztok - ezen a királyon, akinek állandóan igaza van ? Ha meg a népét nem szeretik, miért nem jelenik meg -- néhány, pár pillanatig látott feleségen kívül - legalább a kunok egy-két szelíd vagy vérszomjas képviselője? Á mindig magányosan mászkáló Kötöny a bárgyúság, a szűklátókörűség és a jellemtelenség különböző fokain álló magyar udvari emberek között: igazi européer.

Ha a drámai konstrukció a leglényegesebb statikai ponton hibás, sorra támadnak a hajszálrepedések mindenütt. Kötöny tervezett drámabeli helyét erő-teljesen megváltoztatja az is, hogy a magyar kormány tagjai - elnézést a szóért - majdhogynem idióták. Gerecse, a kémfőnök, valamint a főlovászmester kivételével Szabó Magda elfeledkezett a jellemzésükről, s a színészek (Lőte Attila, Bay Gyula, Cs. Németh Lajos, Garics János) legjobb igyekezetük ellenére is hiába küszködnek a megíratlan szerepekkel. Ahol az író alakot teremt - a kormány egyenrangú tagja, Ugrin püspök eseté-ben -, ott a színész - Pataky Jenő - is lehetőséget talál a szép dikciójú, energikus kabinetalakításra, jellemformálásra.

A dráma fő hibája az, hogy IV. Béla mintha kölcsönvette volna -- jelképes értelemben egyik királyi elődjének és névrokonának jelzőjét. Béla *vak. S* mint már nemegyszer, ismét jelezni kell, hogy ez a vakság, tájékozódásképtelenség, a



A meráni fiú: Huszti Péter (Ikládv László felvételei)

helyzet hibás fölmérése elegendő volna nagy drámai mű létrehozásához, megtartásához is. De a meráni fiú vaksága: *behunyt szem. Végső* soron a kunokat azért küldi el, a királyukat azért engedi a gyilkosok kezére - s így azért ítéli eleve súlyos vereségre magát és népét a tatárokkal szemben -, *mert gyöngék a földrajzi ismeretei.* Frigyes császárnak, a jó *rokon*nak elhiszi, hogy az ausztriai Bryx várában összeesküvést szőnek a disszidens magyar urak az ő uralkodása ellen. Elhiszi, hogy ennek valami köze van a kunokhoz. S - már Kötöny megölése után - akkor roppan össze, roskad magába, amikor Teuton János atya fölvilágosítja: Ausztriában nincs is Bryx nevű *vár.*

Á meráni *fiú* képességei és vonásai nincsenek arányban egymással: jellegükben össze nem illőek. Az ő esetében *nem* sikerült megteremteni azt *a dinamikus jellemegyensúlyt,* ami *a Szép, fényes* napnak erénye volt. Radikálisnak nem elég radikális, szeszélvesnek nem elég szeszélyes, bölcsnek nem elég bölcs, szűk látókörűnek nem elég szűk látó-körű *ez* a király. Nem érdekesen össze-tett figura - zavarbeejtően eklektikus alak.

A történelmi matéria és az asszociatív elrugaszkodás sincs olyan egységben, mint a *Szép, fényes* napban -- amit most már nem is illendő állandóan párhuzamként hozni föl, mert -- legalábbis a tervezett trilógia további darabjainak elkészülte előtt - minden vonatkozásban homályban hagyja *A meráni* fiút Itt direktek, néha durván fogalmazottak a képzettársítások -- nem kis mértékben a teljességgél publicisztikussá váló szöveg miatt. Az újságnyelv, a mindennapi nyelvhasználat a *Kiálts, város!* előjátéka óta jelen van a drámai textusban - de most, a *Szép, fényes nap* mértéktartása után túlzottan harsogó szólammá erősödött. Gerecse itt „lebukik, mint a vöcsök" az egyik úr „szálljatok le rólam!"-mal - hessegeti el „kollégáit", „szondázzák" a főúri tudatot, „káderekket" „lőnek ki", Bács pedig „nem szere-ti, ha egy hulla hőbörög". Szabó Magda több nyilatkozatában is elmondotta, hogy mivel az Árpád-kori magyar nyelv a maihoz képest még sok vonatkozásban kialakulatlan, s nem ismeri például az illeszkedés törvényét, nem egyesíti még a szavakat és ragokat - hitelesen nem is rekonstruálható. Jobb és tisztességesebb tehát' a leplezetlenül mai nyelv-

használat. Részlegesen elfogadható álláspont ez, noha épp az volna a próbára tevő írói küzdelem: megteremteni azt a stilizált nyelvet, amely történetileg és jelenidejűségében egyaránt hiteles. Ha ez nem is történt meg, arra nem találunk magyarázatot, hogy a szöveg modernizálása miért kizárólagosan az argó köréből vett szavakra támaszkodik (s mellettük, jóval kisebb mértékben, a politikai-publicisztikai zsargonra). Félő, hogy a közönség ezért mást hall, mint amit az író közölni kívánt.

A darab színpadra állításának alapkérdése is visszavezethető e stiláris problémára. Ha a szöveg ily nyíltan mai, illik-e a szép történelmi ruhákba öltöztetett és - színpadi értelemben - hiteles történelmi környezetben mozgó alakok szájába? *A meráni* fiúból eleve hiányzik a stílusegység.

Lengyel György rendezői munkájának intenzitását néhány próba tapasztalatai és a kész előadás rendje is igazolják. Szabó Magda egy nyilatkozatában azt mondotta: ha ebben a produkcióban valami nem sikerül, az csakis az ő írói hibájának következménye lesz. Ez anynyiban tény, hogy Lengyel hűsége a dráma szelleméhez, szövegéhez nemcsak felszínre hozta, hanem föl is erősítette a dráma fogyatékosságait. A rendező ugyanis a hűséget nem alázatnak, a mű és szerzője iránti nagyrabecsülését nem puszta rajongásnak értelmezte, hanem tovább is építette a maga színházi eszközeivel a drámát. Ezek között az eszközök között legjobban Fehér Miklós ötletes, mozgékony, atmoszféráteremtő és egyszerű díszlete vált be; és legkevésbé a szereposztás.

Huszti Péter a rá most már folytonosan jellemző hajlott testtartással, kitartott dallamos hangsúlyokkal, indokolatlan kitörésekkel igyekezett megformálni IV. Béla alakját. Meglehet, akaratlanul, valamiféle önsajnálat, privát szánalom, saját maga iránti szeretet ömlött el a dráma királyán. Önmagával volt elfoglalva - miközben rajta kívül már mindenkinek észre kellett volna vennie például azt, hogy Frigyes - akivel nem is olyan régen keményen csatázott - egyáltalán nem „jó rokon". Annál is inkább nem, mert az éveken át pozitív film- és színházi szerepekhez szoktatott Bálint András Frigyese rókamosollyal ülteti ki arcára uralkodói gazságát.

Az előadás Sztankay Istvánnak hoz szép személyes sikert: a színész, nem kevés nehézséget legyűrve, visszafogott eszközökkel formálta meg Kötöny harsányságra és csillogásra csábító, szőrökbe-bőrökbe bújtatott alakját. Teuton János és Pál atya (Márkus László és Némethy Ferenc) kettős jelenete az első rész legharmonikusabban megoldott mozzanata. Mensáros László Evsztratisz szerepében egyedül villantja föl azt az iróniát, amit az egész produkcióból a leginkább kell hiányolnunk. Utóda, Bács (Tímár Béla) jellemet hozva utánozza egyéniségének és gesztusainak külsőségeit, az iróniát azonban nyersebb komikumra váltva. Juhász Jácint (Gerecse) belső izzása, Dunai Tamás (Kepe) kutyahűsége, Sunyovszky Szilvia alakot pótló és teremtő szépsége Mária szerepében: egy-egy villanása az előadásnak.

Szabó Magdában egy irodalomóra, a *Bánk bán* tanításának emléke hívta életre *A meráni fiút, s* Lengyel György is a Bánk-élmény - két korábbi rendezés - felől közelített a drámához. Ahhoz azonban, hogy Katona József művét részben más megvilágításba helyezze, illetve *a Bánk bán* színpadra állításának új koncepcióját életre hívja, *A meráni fiú* önmagában nem elég erős. Talán majd akivé igazán a muhi csata után - a tervezett trilógia következő darabjaiban - lesz: IV. Béla, a második honalapító.

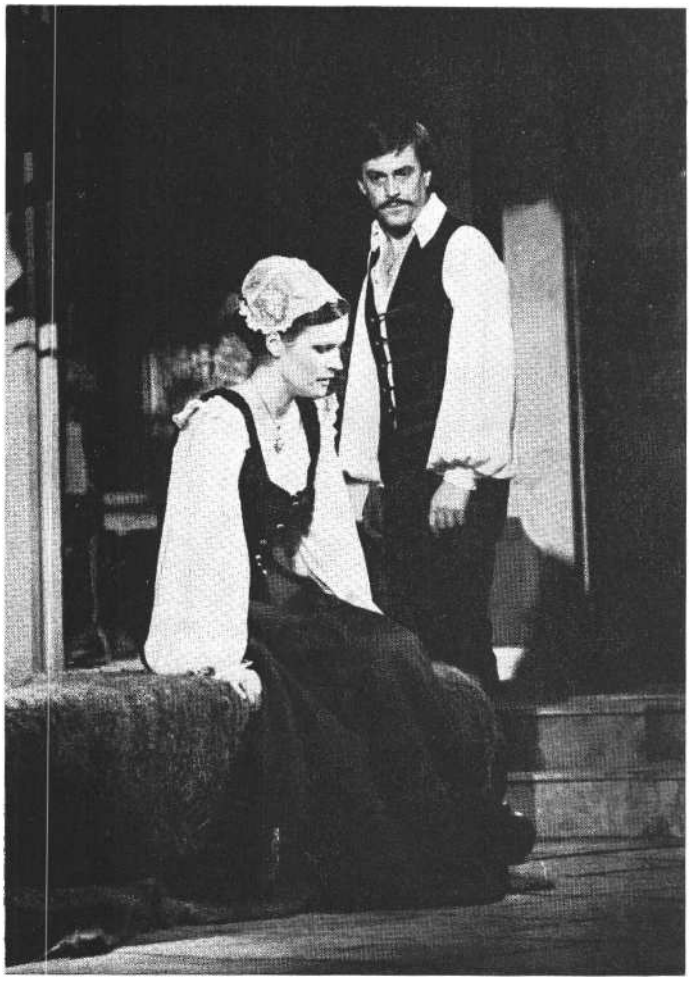
Szabó Magda : A meráni fiú (Madách Színház)
Rendező: Lengyel György. *Díszlet:* Fehér Miklós. *Jelmez:* Mialkovszky Erzsébet. *Zeneszerző:* Szunyogh Balázs. *Világítás:* Götz Béla. *Maszk:* Bajkai István.
Szereplők: Huszti Péter, Sunyovszky Szilvia, Sztankay István, Márkus László, Mensáros László, Némethy Ferenc, Juhász Jácint, Pataky Jenő, Bálint András, Tímár Béla, Dunai Tamás, Lőte Attila, Kalocsay Miklós, Bay Gyula, Cs. Németh Lajos, Garics János, Kéry Gyula, Fillár István, Csernák János.

ALMÁSI MIKLÓS

Fej nélküli lovagok tornája

Boldizsár Miklós: A hős

Sötét korszak ez: a török megszállás utolsó évtizedeiben vagyunk, kiépülőben a Habsburg terjeszkedés, s szerveződik az első, nemesi összeesküvés, aminek az lett volna a feladata, hogy fegyverrel vessen gátat a Habsburg elnyomásnak (Wesselényi-Frangepán-féle összeesküvés). A nekibuzdulásból nem lett sem-mi, mint ahogy tanultuk a történelemben, a főurak nem merték vállalni saját terveiket, s a vezetőket lefejezték. A szín-padon azonban e történelmi rémségnek csupán fonákját, a szomorú história *farce-át* látjuk: az egyik összeesküvő, Zrínyi Péter kivégzése előtti órákat, azt a macska-egér háborút, amit egy dilettáns politikus és egy hatalomsóvár király (I. Lipót) játszik egymással, gyermeteg módon, komikus lépésrendben. Zrínyi Péter, alanyi költő és amatőr felségáruló elmegy Bécsbe, hogy barátjának, a királynak beárulja (némi bumfordi és felesleges fenyegetés kíséretében) társait. Gondolja: még mindig jobb feljelenteni, mint felakasztatni. Az már meg sem fordul naiv fejében, hogy a császár - félre-téve egykori barátságukat - netán fogva is tartja, nem hálálja meg a besúgást. Nem gondol rá, mert immár harmadszor játssza el ezt a szerepet, s miért ne bíz-hatna saját kétszínű naivitásában, ami már kétszer is kihúzta őt a csávából? Ebben az árulkodós játékban azonban Lipót nemcsak ellenfél, hanem partner is. Boldizsár Miklós úgy fogalmazza meg e helyzet groteszk alaprajzát, hogy áldozat és hóhér - legalábbis képzelet-ben - újra meg újra szerepet cseréljen, hogy mindketten a játék tétjén izgulja-nak, mintha lenne más kimenetele is az ügynek, mint amit a történelemkönyvekből ismerünk. Lipót tehát ezen a színpadon nem vaskezű uralkodó, ha-nem gyermeteg, ideges játékos, aki imád ugyan játszani (főképp emberfejekkel), de állandóan attól reszket, hogy nem élvezheti eléggé győzelmét, hogy túl ha-mar kell lecsapnia, mivel áldozata esetleg túl korán kezd önérzeteskedni. Márpedig ő mint kezdő machiavellista a hatalom ízét akarja élvezni. Így aztán jó partnert talál az életéért reszkető, vakul naiv



Boldizsár Miklós: **A** hős (Játékszín). Sunyovszky Szilvia (Frangepán Katain) és Végvári Tamás (Zrínyi Péter)

Zrínyi (Végvári Tamás) és I. Lipót király (Bálint András) **(Iklády László felvételei)**

Zrínyiben, aki minden kelepcébe besétál, minden felkínált kompromisszumot elfogad, nem törődve megaláztatásával, míg a király minden elfogadott vereség után emelheti a tétet, még rémesebb, megalázóbb feltételt szabhat - anélkül, hogy bármit is ígérne. (A halálbüntetés, mintegy mellékesen, percek alatt megszületik, s az alkudozás, mint valami sakkparti, ettől látszólag függetlenül, baráti hangnemben folytatódik.) Zrínyinek előbb önmocskoló vallomást kell írnia, aztán feleségét kellene átengednie, végül nevét kompromittáló kabinetposztot kellene elfogadnia az udvarban, amolyan mellékeset, ami azonban elég ahhoz, hogy magyarjai szemében politikai hulla legyen. S Zrínyi majd' mindegyik feltételt elfogadja, csak hogy életét menthesse: nem veszi észre, hogy mindez csak játék, hogy kivégzését már rég elhatározták. Sőt, szinte ő esdekel újabb és újabb kompromisszumos megoldásokért, önmaga további megaláztatásáért - arra sarkallván a császárt, hogy tovább játsszon vele.

Persze Lipót is ironikus megvilágításban áll előttünk: a butaságban vetélkedik a költővel, mert nemigen veszi észre, hogy ezzel a sujtásos-mentés főúrral azt csinálhat, amit akar: nem, ő végigizgul minden egyes tétet, mintha veszthetne bármit is, hátha áldozata egyszer csak felmondja az alkudozást, és akkor oda a játék öröme, a hatalom ízének élvezete.

játékhoz az alanyi költő baleksége épp annyira szükséges, mint a kezdő király hataloméhsége, hisztérikus játékmániája. Egymásra vannak utalva: az egér segít a macskának, és a macska újabb és újabb egérutakat biztosít. Legalábbis e játékfikciójában.

Ez tehát a komédia magva: a két ellenfél és volt barát egymás látszólagos értékét srófolják mind magasabbra. .A király a lefejezéssel végül is hőssé avatja ezt az igazi antihőst, Zrínyi viszont akaratlanul következetes machiavellistát farag Lipótból. Ok ketten egymás imageát szidolozzák fényesebbre ... Persze az élvezet kizárólag Lipóté marad, a politikai taktikában tökéletesen járatlan Zrínyi mint balek csak a reménnyel
játszhat, kínlódva, kiszolgáltatottan, egész addig, míg végül - botcsinálta hősként fel nem lép a vérpadra.

Ez a szellemes keret komédia, ha akarom, nem is olyan mulatságos, s talán erre a körülményre utal a szerző műfaji megjelölése: komitragédia. Nemcsak azért szomorú a mulatságos fordulatok mélyrétege, mert tudjuk, hogy halál a vége. Inkább azért, mert végül is az ország egyik reményteli főúráról derül ki, mennyire amatőr a politikában, milyen vak a taktikai manőverekben: ezekre bízta a történelem az arany szabadság reménységét? - gondolhatja a néző bosszúsan. Ráadásul ez a Zrínyi megrögzött feljelentős, akit nem lett volna szabad közel engedni a politikához, korlátoltsága, groteszk mulyasága mások számára is életveszélyes, olyan antihős, aki másokat is mártírrá tud avatni, aki inkább a császári hatalmat építgeti, miközben azt hiszi, saját életét menti. Boldizsár írói trükkje tehát egy *antihős deheroizálása,* s e sajátos diagnózis bizonyítási eljárása közben a magyar politikai történelem egyik nem elhanyagolható betegségére enged bepillantást. A darab tehát nem a tíz-egynéhány évvel ezelőtti deheroizálási divatot folytatja, nem romantizált hősöket vetkőztet pucérra, hanem a történelem által is deheroizált figurákat ironizál, *hogy* a politikai dilettantizmus szerkezetére bukkanhasson. Ez a szerkezet lélektani, a bizonyítási apparátus *a well*-made-play szabályait követi, éretten és gyakorlott kézzel - szórakoztatóan, bár némileg felszínesen. Mert e magyar betegségre, a Politikai vakságra, a dilettan-

tizmus oly sokszor galibákat okozó gyengeségére jobbára csak szellemes kiszólásokkal utal a játék, kórokozóinak természetére nézve keveset tudunk meg.

Emellett az igazi az lett volna, ha sikerül túllátni ezen a történelmi groteszken, s valamivel többet tudhatnánk meg a jelenről. Ez a darab viszont abszolút tisztességes játékszabályokat követve megmarad történelmi keretei között. Lehet, hogy a mai néző már meg van fertőzve, hiszen éveken át parabolákon nevelte a színház, és most itt is valami titkos utalást keres, valami leleplező felhangot, történelmi kosztümbe csomagolt társadalomkritikát. S hogy nem talál, annak még örülni is kellene: végre arról szól a darab, amiről szól. Kétségkívül érdem ez is, de ez a steril történelmiség egy idő után terhes : talán mert az ember belefárad önarcképe keresgélésébe. Igaz, közben jól szórakozik a szellemes és profi módon megírt fordulatokon, a nyíltszíni lelki sztriptíz különböző gegjein.

Emellett ez a groteszk, ha akaratlanul is, de megfricskázza a történelmi témájú *tévészériák* naiv képeskönyvbalgaságait, ahol ugyancsak daliás főurakat látni, stupid királyokat és szépasszonyokat csodatoalettekben, miközben a haladás elsöpri őket ... Itt viszont egyszerre láthatjuk ennek az esténként ránk boruló színes meseszőttesnek színét és fonákját; megtudjuk, hogy a történelmi krimi mögött dramaturg rejtőzik, hogy a daliás főuraknak csupán pitykéi csillognak, eszük kevésbé, hogy a királyokat nemcsak a haladás söpri el, hanem korai érelmeszesedés is, s hogy a történelem is bonyolultabb, mint a képeskönyvek-ben. De ezt az oldalvágást inkább csak a néző látja bele a darabba: végre nevethet azokon a banális ámulnivalókon, amelyekkel esténként etetik .. .

Az előadás kitűnő játékot hozott. Karinthy Márton rendezése minden poént kiaknáz, talán túl is erősíti kicsit a szöveg ironikus felhangjait, de csak annyira, hogy nagyobb mozgásteret biztosítson a színészi játéknak. Karikíroz ott, ahol irónia is elég lenne - de a színészek élni tudnak ezzel a kettős megoldási lehetőséggel. Elsősorban Mensáros Lászlóra vonatkozik ez (kancellár), akinek játéka talán még soha nem volt ennyire fel-szabadult, humorral, iróniával teli. Egy-szerre ravasz és korlátolt, rezonőr és súgó, udvari főméltóság és pesti ház-mester: minden gesztusa beszédes, több-értelmű, szikrázóan játékos. Zrínyi Péter „komitragikus" alakját Végvári Tamás fogalmazza meg, komolykodásába rejtve az alak butaságát, fájdalmas élniakarásába gyávaságát, nyíltságba hazugságait. O nem komikus alakot mutat nekünk, csak minden, ami vele történik, ami má-sokat tettre indít, komikus felhangot kap. Ő adja a lapokat Bálint Andrásnak (Lipót) és: gerinctelenségétől függ a király sikerélménye, idegeskedő játékmanővere, kisszerűsége. Bálint egyszerre tudja érzékeltetni a teljhatalmú, abszolút uralkodót, a macska-királyt, aki azt csinálhatna áldozatával, amit akar, csak nem tudja pontosan, mit is eszeljen ki lelki kínzóeszköz gyanánt, hogy végre élvezhesse is hatalmát. Szorong, izgul, örvendezik, s végül is győz, bár sajnos őt a játék jobban érdekelné. (Megvigasztalódik: övé lesz Zrínyi szépséges hitvese . . .) Sunyovszky Szilvia (Frangepán Katalin, Zrínyi felesége) szép és megközelíthetetlen. Voltaképp nem tudjuk eldönteni, benne van-e a királyi játékban - netán ő segíti vérpadra juttatni a költőcskét? - vagy csak áldozat: játéka mindig többértelmű, de ezt csak lassan vesszük észre, mert okosabb, mint fejedelmi és főnemesi környezete. Mint a nők általában, jobban ismeri a machiavellizmus szabályait, mint partnerei. Hiszen ő az, aki tisztán nyer ebben a játszmában: feltehetően azt kapja, amit kiszemelt magának - a királyt. Sunyovszky a méltóság fátylaiba burkolózva maga a talány, a titkos rezonőr. Götz Béla költségesen szép díszletei élhetővé, „bejátszhatóvá" tették ezt a miniszínpadot, s ráadásul hozták a tévészériák politúrozott dramaturgiájának atmoszféráját is, ironikusan, de tartózkodóan.

Az előadást a Játékszínben láthatjuk, amely úgy látszik, ebben az évadban lépett be felnőttkorába: immár a harmadik sikeres darabbal megkezdte közönségének kialakítását. Annyi szkeptikus latolgatás után a minőség és a színházhiány győzött. Lehet, hogy sikerül kivívnia egyenjogúsítását?

Boldizsár Miklós: A hős (Játékszín)
Rendező: Karinthy Márton. *Díszlettervező:* Götz Béla. *Jelmeztervező:* Vágó Nelly. *Zene:* Mártha István. *Rendezőasszisztens:* Szepesi Gábor.

Szereplők: Végvári Tamás, Sunyovszky Szilvia, Mensáros László, Bálint András.

TAKÁCS ISTVÁN

A Csárdáskirálynő - egykor és most

„ . . . csakugyan úgy ismerjük és gyakoroljuk az életet s föltételét: a szerelmet, miként Bob herceg mutatja ? Ne tessék elütni a dolgot avval, hogy itt operett szól hozzánk, édes, naiv és ***bolondos.*** *Az operett voltaképpen a legkomolyabb színpadi műfaj, a legszebb és legszabadabb, mellyel királyokat üthetünk veszedelem nélkül nyakon, s mely tartalmas, ötletes, újítani vágyó lelkekben születve, többet rombolhat e korhadt világból s jobban készítheti a jövendő jobbat - öt parlamenti obstrukciónál ..."*

A Nagyváradi Napló 1903. május 10-i számában *A hétről* című jegyzetét zárja e sorokkal (ae.), azaz Ady Endre, a lap munkatársa.

Ady nem volt színikritikus, még kevésbé zenekritikus, de - a korszak vidéki lapjainál ez természetes volt - napi munkája részét képezték a színházi tárgyú írások. A kitűnő szemű és jó ízlésű újságíró Ady tehetsége azonban még ezekben a kis jegyzetekben vagy rövid bírálatokban is megnyilvánult, s talán egy sincsen nagyszámú színházi vonatkozású írásai között, melyben legalább néhány sor, pár mondat ne lenne figyelemreméltó. A fent idézettek is igazolják, hogy még egy operett kapcsán is valami lényeges jut eszébe, s valami fontosat vesz észre az akkor éppen a dia-dalútja elején álló magyar operett egyik reprezentáns művéről szólva. Nevezetesen azt, hogy a műfaj kettős arcú, s hogy egyáltalán nem áll távol tőle a csip-kelődés, a polgár- (és arisztokrata-) pukkasztás, a plebejus szemlélet vagy az anti-royalista nézetek. (Más kérdés, hogy ami-kor Ady erről beszél, valószínűleg inkább az általa különösen kedvelt francia operettekre, közülük is főként Offenbach műveire gondol, s nem a *Bob hercegre* - de hát végül is *a műfajról* van szó, és *a Bob herceg* inkább csak apropó, aktuális ürügy néhány gondolat kimondására.)

Abban persze mindenképpen igaza van Adynak, hogy az operettben az általa mondottak is benne vannak *mint lehetőségek. És* ez az a gondolat, amiért érdemes idézni e jegyzetét. (Megint csak más kérdés, hogy a kibontakozó magyar operett *„új hullám"* műveiben aztán édes-

kevés királyt ütöttek *„veszedelem nélkül nyakon",* s inkább az lett rájuk jellemző, amit az idézett írás egy előző bekezdésében írt Ady, hogy tudniillik „ ... *mesélni kell a világnak, a szakállas és pehelytelen gyermekeknek egyaránt. Mesélni, miként Rostand avagy Herczeg Ferenc, de esetleg elég csak úgy mesélni, mint Martos Ferenc és Bakonyi Károly tudnak ...")*

Martos Ferenc és Bakonyi Károly - a századelő két legfoglalkoztatottabb operett-librettistája. Épp *a* Népszínházban - a később a Nemzeti Színház hajlékává lett, s 1965-ben lebontott épületben - 1902, december 20-án bemutatott *Bob her*cegben is együttműködtek Huszka Jenővel, de a Beöthy László vezetése alatt meg-nyílt Király Színház nyitó előadásának - *az Aranyvirág* című operettnek is ők hárman a szerzői. Az 1903. november 6-i megnyitó után két évvel pedig, 19o5. december 9-én az újabb Huszka-bemutató, *a Gül baba* librettóját jegyzik (köz-ben Bakonyi - Heltai Jenővel - megírja *a János vitéz* szövegkönyvét is, 1904-ben, ugyancsak Beöthy Király Színháza részére).

Sorakoznak hát a mesék, és sorakoznak az újabb librettisták és dalszövegírók meg a komponisták. Mire kitör a világ-háború, a magyar operett nagyhatalom-má válik. A kezdet, *a Bob herceg,* már a legendák távolában lengedez, Huszka, az atyamester mellé odasorakozott már Kacsóh Pongrác, Kálmán Imre, Szirmai Albert, Jacobi Viktor, Buttykay Ákos, Lehár Ferenc. Valamennyien többnyire a Király Színházban tartják hazai bemutatóikat, s ha nem röstelljük a fáradságot és összeböngésszük a premierek dátumait, kissé meglepetve tapasztaljuk, hogy a kirobbant háború úgyszólván alig befolyásolja a bő operett-termést. És nemcsak Budapesten. Az osztrák operett is megújul, s Bécsben is rendre-sorra következnek a bemutatók. (Egy idő után a magyar szerzők is Bécsben tartják a premierjeiket, két igen praktikus okból: először, mert Bécs hagyományosan az operett fővárosa, és az ottani siker számít nemzetközi sikernek, onnan terjed el a híre egy-egy új műnek kiadók, direktorok, színházakat pénzelő tőkések között; másodszor, mert a bécsi - azaz osztrák - szerzők busás nemzetközi jogdíjat kapnak, míg a magyar komponisták műveit - Magyar-ország akkor még, nem lévén tagja a berni nemzetközi szerzői jogdíjegyezménynek - jogdíjkötelezettség nélkül játszhatják bárhol. Az utóbbi ok miatt lesz például Kálmán és Lehár „osztrák szerző", s ezért mutatják be legsikeresebb darabjaikat egy idő után a Király Színház helyett a bécsi Theater an der Wien vagy a Johann Strauss Theater színpadán.)

Egykor

A század első másfél évtizedében pontosan kialakulnak a „magyar stílusú" operett dramaturgiai szabályai, s kialakul egy jellegzetes szerkesztésmód az operett zeneszámainak egymásutániságában az egyes felvonásokon belül, illetve az egész darabra vonatkozóan. A belépők, a duettek, a tercettek, a kvartettek, a finálék pontos kánon szerint sorakoznak; ugyanígy ügyelni kell a tempók váltogatására is: lassú szám után gyorsnak kell következnie, a finálék bonyolult szerkezetűek, s egy-egy számon belül is lehetnek eltérő tempójú részek. Mivel a magyar komponisták kivétel nélkül igen magas zenei képzettségű muzsikusok, nem csoda, ha a zenei értékek máig ható erővel dominálnak ezekben az operettekben. A szerzők ismerik a mesterségüket, és ismerik a műfajt. (Ez a *minimum* - a sikerhez ennél több kell.)

Mire a magyar operett legjobb alkotásai megszületnek, kialakul az operett szereplőinek szintén kötelező listája is. Megkettőződik a szerelmespár: a primadonna és a bonviván mellé odakerül a szubrett és a táncoskomikus, sőt még egy pár: a papa és a mama. Néha a táncoskomikusok szaporodnak meg: *a Mágnás* Miskában például a címszereplővé előlépő lovászfiú is táncoskomikus, és az tulajdonképpen a két gügye gróf, Pixi és Mixi is. Végbemegy valamiféle demokratizálódás is: királyok, hercegek és grófok mellett az „egyszerű nép" is operetthős lesz - lásd éppen a *Mágnás* Miskát vagy Jacobi Leányvásárjának Tom Migles-ét (akiről azért persze kiderül, hogy mégsem csavargó ...)

Javában dúl a világháború, amikor --1915. november i7-én - Bécsben, a Johann Strauss Theaterben, új Kálmán Imre-operettet mutatnak be. Címe: *Die Csardasfürstin.* A librettisták: Leo Stein és Béla Jenbach. A bemutató kirobbanó siker; szériában megy a darab több mint háromszáz előadásban. A siker hírére Bécsbe ruccan úgyszólván inkognitóban a budapesti operett fellegvárának, a Király Színháznak (s ekkor már az Izabella téri Magyar Színháznak is) az igazgatója, Beöthy László. Megnézi az előadást, és azonnal dönt: a darabot be kell mutatni Pesten. Nem akarja, hogy megismétlődjön az 1908-as eset, amikor nem „harapott rá" a fiatal - huszonhat éves - Kálmán Imre első kitűnő operettjére, a *Tatárjárásra,* s azt (eléggé meglepő módon) a Vígszínház mutatta be, és onnan lett belőle nemzetközi siker.

A gyors bemutatónak és a várható sikernek azonban van egy akadálya, egy éppen futó elsöprő másik siker: Szirmai Albert operettje, *a Mágnás Miska.* Ezt 1916. februárt 12-én mutatta be a Király Színház. A librettista persze Bakonyi Károly, a verseket viszont a hallatlanul termékeny és sziporkázóan szellemes Gábor Andor írta. A szereposztást látva, nincs mit csodálkozni a darab népszerűségén: Miska Rátkai Márton, Marcsa Fedák Sári, Baracs Iván Király Ernő, Rolla Lábass Juci, Korláth gróf Latabár Árpád. 1916. november 2-án már a i68. előadást tartják a *Mágnás Miskából.* És másnap, november 3-án bemutatják - *Csárdáskirályné* címmel -- Kálmán Imre új operettjét, melyet Gábor Andor fordított. (Ő írta annak idején már a *Tatárjárás* verseit is.) Lippert-Weilersheim herceg Szirmay Imre, Anhilta, a felesége Gerő Ida, Edwin, a fiuk Király Ernő, Stázi Szentgyörgyi Ida, Vereczky Szilvia B. Kosáry Emmy, Bóni gróf Rátkai Márton, Kerekes Ferkó Latabár Árpád. Rendező: Czakó Gyula, a színház fiatal főrendezője, vezényel Vincze Zsigmond.

Érdemes megnézni, milyen volt a bemutató hetének színházi és moziműsora a magyar fővárosban. Az Operában a *Walkür* és *az Álarcosbál* ment. A Nemzetiben Barta Lajos *Zsuzsi* című darabja, ifj. Dumas-tól *a Nők barátja* és Herczeg Ferenc darabja, *A dolovai nábob lánya,* de közvetlenül a bemutató előtt állt Gábor Andor darabja, *a Szépasszony,* melyben Márkus Emília, Ódry Árpád és Bajor Gizi játszották a főszerepeket. A Vígszín-ház Schubert-Berté dalművét, a *Három a kislányt* játszotta, valamint Molnár Ferenc *Farsang* című művét, a női főszerepben Fedák Sárival (Oroszy Kamilla), akinek Molnárhoz fűződő kapcsolatai ekkor közismertek voltak. (Fedák egyéb-ként 1916. október i9-én játszotta utoljára Marcsát *a Mágnás* Miskában *a* Király Színház színpadán; utána menta Vígbe, hogy a neki írt Kamillát eljátssza.) A Magyar Színház, Beöthy másik színháza, Földes Imre *Künn a bárány, benn a farkas*

Homm Pál és Honthy Hanna **az** operettszínházi **Csárdáskirálynőben** (Iklády László felvétele)

című darabját adta, Villányi Andor *Királynőm, meghalok érted,* és a Friedmann-Kottow-vígjátékot, *a Bernát bácsit* - de ki volt már tűzve Gábor Andor új vígjátéka is, *a Dollárpapa.* A Népopera (a későbbi Városi, a mai Erkel Színház), melyet az 1916/17-es szezonra szintén Beöthy bérelt, Oscar Strauss *Csokoládé-katona* című operettjét játszotta (fordította Gábor Andor), valamint felújította Jacobi Viktor 1911-ben a Király Szín-házban bemutatott *Leányvásár* című operettjét. Az Andrássy úti Modern Színpad *Kabaré* műsorában a sláger két Gábor Andor-jelenet: *A cenzúra* és *Az adó.* Gábor időközben már dolgozik az új (Bécsben bemutatott) Zerkowitz-operett, a *Táncos Magda* fordításán is, és darabot ír a pár nap múlva, 1916. november i9-én, a mai Katona József Színház helyén, Bárdos Artúr vezetésével megnyíló Modern Színpad számára is - melynek társulatában egyébként Gábor felesége, Kökény Ilona is játszik, s ahol először lép színpadra egy frissen végzett naturburs : Uray Tivadar.

A mozikban a nagy sláger Waldemar Psilander filmje, *Az igazi férfi (az* Omnia, a Tivoli és az Orient is ezt játssza), és elkészült Molnár Ferenc vígjátékának, a *Doktor* úrnak a filmváltozata, s már be is mutatták. (Puzsér: Rátkai Márton, Csató: Latabár Árpád, Sárkányné: Lábass Juci.)

Mellesleg -- de nem mellékesen - megjegyezve pedig: 1916-ban jelenik meg Krúdy Gyula regénye, *az Aranykéz utcai szép napok,* valamint *a Szindbád* novellák újabb sorozata; Móricz ekkor írja a *Nem élhetek muzsikaszó nélkült,* és - épp novemberben - jelenik meg *A tűznek nem szabad kialudni.* Ebben az évben jelenik meg Kosztolányi Dezső *Mák* című kötete, benne többek között olyan versek, mint az *Ének Virág Benedekről,* az *Akarsz-e játszani* vagy a *Háborús fohász az aggokhoz.* Babits Mihály 1913-1916 között írott versei a *Béke és háború között* című kötetben jelennek meg, köztük az 1912. *május 23. Rákospalotán, a Recitatív, a Miatyánk, a Húsvét előtt.* Ady Csucsán *A halottak élén* verseit írja, Bartók elkészült *A fából faragott királyfi* komponálásával, s megírta az *öt Ady-dalt.* Kodály is kész *a Megkésett melódiák* és *a Két ének* komponálásával.

Ilyen tehát a szellemi horizont a *Csárdáskirályné* budapesti bemutatója körül. A történelmi horizont pedig? Az előző, az [1]915-^{ös} év májusában Olaszország is hadat üzent a központi hatalmaknak. Még azon a nyáron a keleti fronton az úgynevezett gorlicei áttörés osztrák-magyar és német katonai sikereket hozott. 1915 őszén két hónap alatt megszállják Szerbiát, és még az év december 7-én a magyar parlamentben Károlyi Mihály először veti fel a békeakció gondolatát. 1916 februárjában kezdődik meg a világháború egyik legnagyobb csatája Verdunnél; a remélt német katonai siker itt elmarad. 1916.május közepén befullad a dél-tiroli fronton az olaszok elleni osztrák-magyar támadás, s közben, június 4-én megindul a keleti fronton az orosz gőzhenger: a Bruszilov-offenzíva. Az év augusztusában zajlik a rendkívül véres hatodik isonzói csata az olasz fronton, és ráadásul - augusztus 27-én - Románia is hadat üzen a központi hatalmaknak. A monarchia és Németország helyzete minden fronton válságos. A hátországok helyzete pedig egyre rosszabb. 1916 végén a monarchiában például már jegyre adják a lisztet, a kenyeret, a zsírt, a cukrot, a vajat, a húst, a burgonyát s bizonyos ruházati cikkeket. 1916. november 21-én pedig *„este 9 óra 5 perckor csendesen, gyorsan"* elhunyt a nyolcvanhat éves császár, Ferenc József.

Mindez a két főváros, Bécs és Buda-pest szórakozóhelyein alig látszik. Hadiszállítók, a háborún óriási pénzeket kereső üzletemberek éppúgy a szinte szórakozási tébollyá fajult élet- és élvezet-habzsolással zsongítják magukat, mint a háborúba már belefáradt tömegek (ha persze nem is ugyanabból az okból, s nem is ugyanannyi pénzzel...) Vala-mennyi budapesti színház szinte állandóan táblás házakkal játszik. Zsúfoltak a mozik, az orfeumok, a kávéházak, az éttermek. A város mintha a vesztét érezné. Nem tudhatni, mi lesz holnap, ma kell élni, s méghozzá minél töményebben.

Ebbe a hangulatba robban bele a *Csárdáskirályné* Bécsben is, Pesten is. A darab meséje csupa holtbiztos patronból áll össze. Halálosan szerelmes hercegfi, aki öreg és szenilis apja tiltakozása dacára is feleségül akarja venni az orfeumtündért, enyhén ütődött gróf és szeleburdi grófnő szerelme; öreg, lump orfeumtöltelék rezonőr, csinos orfeumcicákkal körülvéve; hercegné anyuka, akiről kiderül, hogy ő is orfeumtündér volt - s a végén nagy egymásra borulás, kettős happy end-del. Andalító mese, cukorhab, búfelejtő, ámító és kábító. A karzat szíve bizsereg: lám, a kis sanzonettből is lehet hercegné *(a Mesék az írógépről egy* változata ez is),

a páholyokban lehet irigyelni a pompás színpadi toaletteket, a földszinten pedig ki-ki epekedhet a szép szőke primadonnáért vagy a kissé szűk vállú, nagy fülű, de mégis ellenállhatatlan bonvivánért -- esetleg a boszorkányosan táncoló táncoskomikusért. (Utóbbinál van legtöbb esélye a szépnemnek : Rátkairól köztudott, hogy imádja a nőket, míg Király Ernő, a bonviván félénk természetű, és külön-ben is fülig szerelmes Kosáry Emmybe, aki egyébként az operettkomponista Buttykay Ákos felesége.)

A Csárdáskirályné nagy trükkje az, hogy ebben a kikristályosodott formájú, zeneileg is pompásan megcsinált műben összesűrűsödik mindaz az eredmény, vívmány, ötlet, szabály, amit az új magyar operett másfél évtized alatt kitermelt - és hogy ebben a darabban mindenki pontosan megkapja azt, amit kapni akar. Megkapja a kedvesen hazug mesét, az elringató vagy éppen felpezsdítő muzsikát, a délibábot és a nevetést.

Beöthy, a hírhedett kártyás, jó lapra tett. Pontosan tudta, hogy a *Csrárdáskirályné* mennyire beletalált a közönség hangulatába és kívánságaiba. De azért egy kicsit noszogatta is ezt a hangulatot. Az lncze Sándor szerkesztette Színházi Életben például módszeres és alapos előkészítés folyt. A bemutató előtt a darab főszereplőivel és a rendezővel interjúk jelentek meg. Ezekben már előre sugalmazták az olvasóknak -- a leendő nézőknek --, hogy az új operett tele van slágerekkel, és hogy melyek ezek. A bemutató után pedig a lap hétoldalas, tíz jelenetfotóval illusztrált beszámolót közöl (más oldalakon még három fotó van a darabból). A képeken valamennyi főszereplő több jelenetben (kivéve a hol Edwinnek, hol Ronaldnak nevezett hercegfi mamáját, Anhiltát, akiről nincs egyetlen fotó sem). Kosáry Emmyről már a beharangozó számban is volt három fotó; a be-számolót tartalmazó lap címlapján természetesen ő látható. Ugyancsak közli a Színházi Élet a *Csárdáskirályné* nászindulójának kottamellékletét - a Mendelssohn-parafrázist -, és egy számmal később egy terjedelmes és szellemes versi-két is a darab és a számok futótűzként terjedő népszerűségéről. A híres Intim Pista rovatban elpletykálják, hogy Kosáry Emmy száz estére negyvenezer koronát kap., s hogy Kálmán Imre nőtlen. Megtudjuk még a beszámolóból, hogy a bemutatóval nagyjából egyidőben megjelent a *Csárdáskirályné* legjobb számainak kottája, és néhány szám lemezen is. És arról is értesülünk, hogy Pest valamennyi éttermében, mulatójában a *Csárdáskirályné* dallamait húzzák a zenekarok, de még a kintornások is ezeket verklizik. Beöthy alapos munkát végzett, de a másik színházi lapról, a naponta megjelenő Magyar Színpadról sem feledkezett cl. Ebben a bemutató napján részletes szereposztás és tartalmi ismertetés található, valamint terjedelmes írás Kálmán Imréről, s ráadásul a négy legnépszerűbb szám *Bűnösök vagyunk mi, Te rongyos élet, Álom, álom, édes álom, Hajmási Péter* -- Gábor Andor-féle teljes szövege.

Es hogy a közönség biztosan megtanulja a számokat, Beöthy még azt is kitalálta, hogy a felvonásközökben a zenekar nem ment ki pihenni, hanem újra eljátszották az elhangzott számokat, melyeknek a szövegét közben hatalmas betűkkel a függöny előtt elhelyezett mozivászonra vetítették. Nem csoda, hogy - ahogyan ma mondanánk - né-hány nap múlva *még* a vízcsapból is a *Csárdáskirályné* melódiái folytak.

A bemutatóra jó előre minden jegy elővételben elkelt, a vidékről felutazott színidirektorok és más színházi emberek már alig tudtak bejutni a Király Színházba. Bécsben épp aznap volta darab 350. előadása, amikor a pesti premier lezajlott, Berlinben a századik előadást játszották - és Budapesten akkora igény mutatkozott, hogy *en suite* 250 előadásban ment, s csak azért álltak le vele 1917. június z6-án, mert z7-én már Fall Leó *Sztambul rózsája* című operettjének premierje volt (természetesen ebben is a Vígszínház *Három a* kislány-előadásából, illetve az Operaházból a *Csárdáskirályné* primadonnájának átcsábított Kosáry Emmyvel, Lábass Jucival, Király Ernővel, Latabárral, Rátkaival - és fordítóként Gábor Andorral találkozunk). De még ekkor is minden vasárnap délután a Kálmán-operett *megy,* sőt, később szombat délutánonként is. *A Sztambul rózsája en suite 200* előadásban megy, aztán váltják a *Csárdáskirálynéval* (ez a hét három utolsó napján megy), de 1918. január 18-án, a 286. előadással, Kálmán darabja újra szériára áll, és a Fall-operettet játszszák vasárnaponként délután. Igy megy ez január 31-ig, a 301. előadásig, ami után, február 1-én újabb bemutatót tartanak: Lehár *Pacsirta* című operettje kerül *színre,* ismét csak Kosáry Emmyvel, aki ekkorra már letett arról, hogy operai karrierjét folytassa. (Egyébként visszaemlékezéseiben ő írja: *„A / Csárdáskirályné premierén tombolt a közönség. A tűzoltóságtól előadás közben Beöthynek hosszabbítást kellett kérnie, a közönség hajthatatlan volt, kétszer, háromszor kellett megismételni a kedves, behízelgő duetteket.") A* háromszáz előadás neki is vagyont hozott - és a szerzőknek is, akik a bevétel tíz százalékát kapták - ötöt a librettisták, ötöt Kálmán -, azaz körülbelül i 8o ezer koronát feleztek. Gábor Andor sem panaszkodhatott, bár ő csak egy százalékot kapott a fordításért, de hát ez is volt vagy 18 ezer korona, s neki különben is ekkoriban az Operát kivéve mind-egyik budapesti színházban ment vagy színdarabja vagy jelenete vagy fordítása, s eközben még ontotta a cikkeket, humoreszkeket, krokikat, verseket, regényeket. *Ha azt* vesszük, hogy ugyanebben az időben Ady tízkoronás nagyságrendű honoráriumai időben történő megküldéséért naponta levelekkel bombázza a szerkesztőségeket Csucsáról, eklatáns példán szemlélhetjük, melyik múzsa bánt jobban a hivőivel. (Csak mellesleg: Fedák Sári már a Király Színház megnyitásakor, Huszka Aranyvirágjában e s-t é n k é n t 300 koronát kapott - 1903-ban! -; 1904-ben *a János* vitében *már* fellépésenként 500 korona a gázsija, majd a rövid népszínházi tagsága idején, 1905-6-ban esténként 600 korona. Egy-heti gázsijából a budai hegyvidéken villát vásárolhatott - ugyanakkor a Királyban a legmagasabb gázsija Szamosi Elzának volt, *havi* 400 korona, és ugyanennyit kapott havonta Varsányi Irén is a Vígben.)

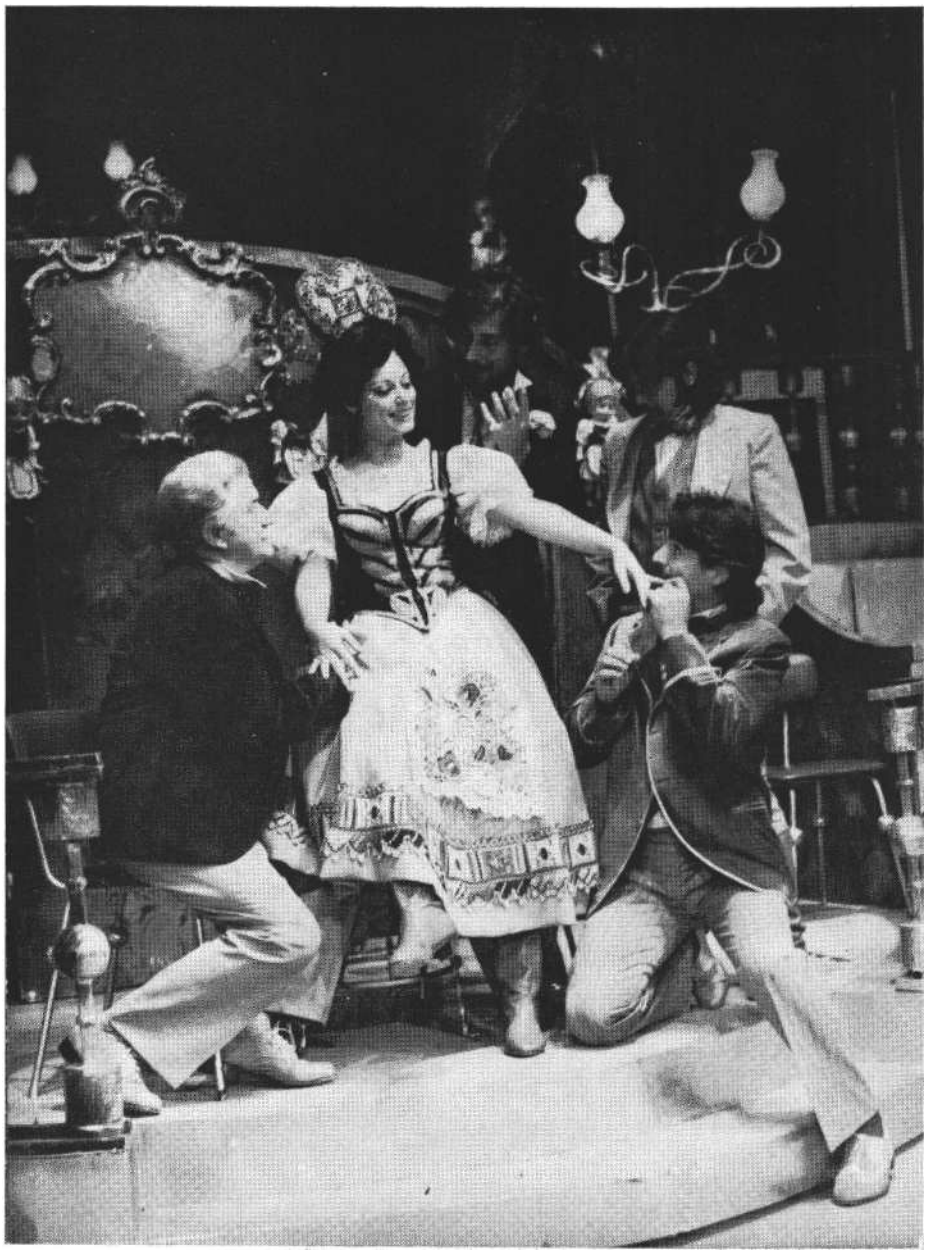
De a Király Színház egy-egy táblásházbevétele 6300 korona körül volt (1916-ban; a legdrágább jegy, a földszinti zsölylye 1-2. sor korona, a legolcsóbb, a karzati ülő 1 korona), s így a háromszáz Csárdáskirályné-előadás egymagában vagy másfél millió koronás forgalmat jelen-tett. Volt hát miből fizetni a sztárgázsikat és a tantiémeket. Pesten soha annyi pénz nem forgott, mint ezekben az egyre nyomorúságosabbá váló háborús időkben.

Az 1916-os pesti *Csárdáskirályné* sok mindenben nem volt azonos azzal, amilyennek a mai közönség *ismeri* ezt az operettet. Elsősorban a librettó tért el az 1954-ben a Fővárosi Operettszínházban bemutatott Békeffy István-Kellér Dezsőfelé átdolgozástól, amely manapság is látható színpadjainkon.

Stein és Jenbach az első felvonást egy orfeumba helyezi. A cselekmény itt

Galambos György, Péter Gizi és Fülöp Mihály a pécsi **Csárdáskirálynőben**

Jelenet a pécsi Csárdáskirálynőből (Galambos György, Pusztaszeri Emília, Melis Gábor, Vizi György és Horváth István) (Keleti Éva felvételei)

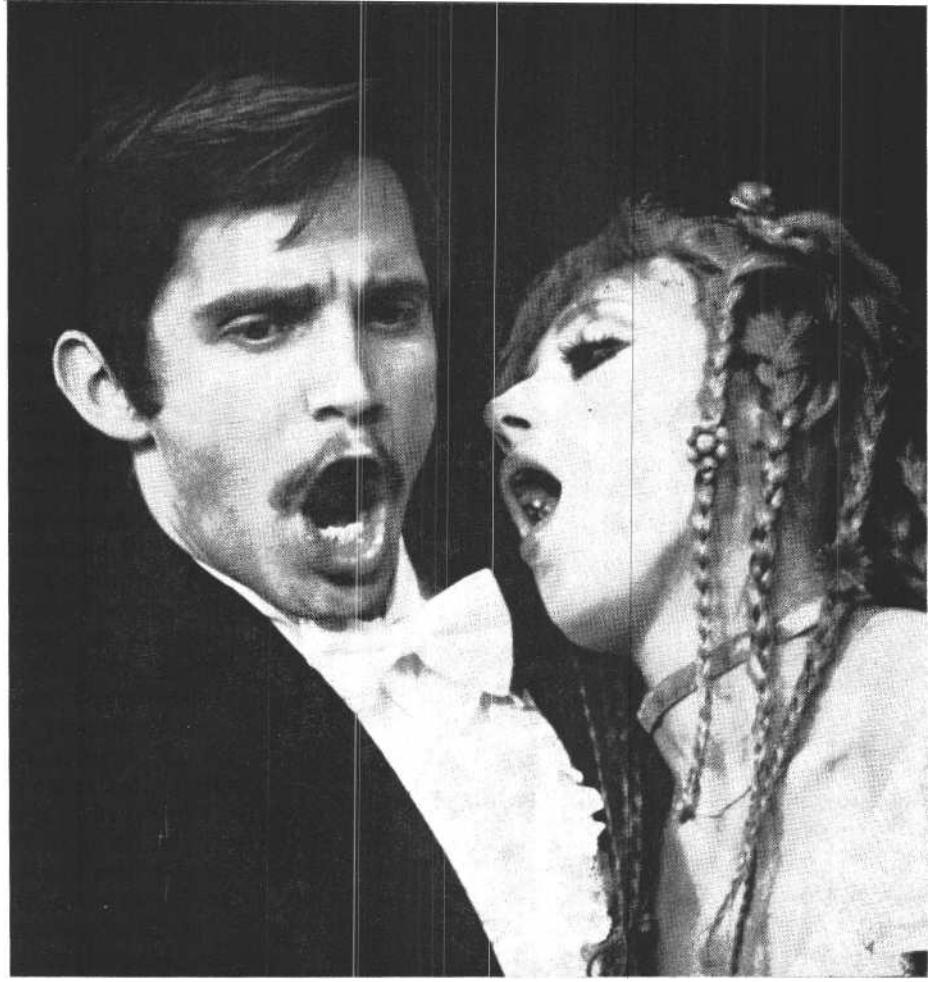


nagyjából azonos a ma játszott variánssal, de már itt is található eltérés : Edwin-Ronald a katonai behívót nem egy tábornoktól, hanem csak egy főhadnagytól kapja; a mama nem jelenik meg; Szilviát a szerződés nem Párizsba, hanem Amerikába szólítja, és nincs *„Hajmási Péter - Hajmási Pál ..."*, valamint Miska főpincér a kis epizódfigurák sorába tartozik. A második felvonás a hercegi kastélyban játszódik, s itt is nagyjából azonos a cselekmény vonala - kivéve, hogy Edwin mamája megint csak nem központi figura, miként Miska sem, és hogy Kerekes Ferkó nem jelenik meg az estélyen. A harmadik felvonás Stein és Jenbach librettójában egy előkelő szállodában játszódik, ahol az álházaspár, Bóni és Szil-via lakik. Az estély után ide térnek haza, s itt találkoznak a szállodában mulatozó öreg lumppal, Kerekes Ferkóval. Feri bácsi hozat cigányt a letört Szilvia és Bóni felvidámítására, és ekkor hangzik el a híres *„Hajmási Péter - Hajmási Pál..."* szám, melyet Szilvia, Bóni és Feri bácsi ad elő, s így Szilvia énekli - itt igen jó dramaturgiai ponton! -, hogy *„Ne húzd, hogy a szerelemnek boldogság a vége ..."* stb. (Czakó Gyula, az 1916-os pesti bemutató rendezője a Színházi Élet már említett interjúsorozatában nyilatkozva elmondta mint akkor még féltett hadititkot : *„A magyar előadásra egy külön betét is készült: a Hajmási Péter ...")* Nagyon is érthető volt, hogy ezt az azonnal slágerré váló számot a darab vége felé illesztették be; így lehetett jól felpörgetni a harmadik felvonást - amely egyébként a kibontakozás és a happy end felvonása is volt a szabályok pontos megtartásával. Az öreg herceg ugyanis utána jött Szilviának és Bóninak - no meg a már előbb megérkezett Edwinnek, aki ugyancsak őket kereste -, s itt tudta meg, hogy neje, Anhilta, Edwin mamája, annak idején, még mi-előtt Center gróf felesége, majd özvegye lett volna, maga is kabaréénekesnő volt vidéken. (A herceg Center grófnéként veszi el Anhiltát - nincs előző férjek koszorúja.) Az engedélyt a Szilviával való házasságra ezért az öreg herceg adja meg Edwinnek - miután az ellenkezés is tőle, s nem Edwin mamájától származott. A kettős happy endnek így semmi akadálya: Stázi Bónié, Szilvia Edwiné lesz.

Talán ennyiből is világos: *a Csárdás-királyné* eredeti változatában lényegesen máshol voltak a hangsúlyok, mint az 1954-es átdolgozásban. Bizonyos meg-

oldások eleve adottak voltak: Szilviának nem szólhatott a szerződése Párizsba, lévén Franciaország épp a verduni csata évében, Amerika viszont akkor még nem volt hadviselő fél. Vagy: a császári család tagjaival nem lehetett tréfálkozni, nem jelenhettek meg a színen

tehát a szoknyabolond Ferdinánd főherceg is hiányzik a színlapról. A Béke-Ify-Kellér-átdolgozást ilyesfajta megkötések nem érintették, de érintette egy másfajta s nem kevésbé lényeges kötöttség: 1954-ben az Operettszínházban rendelkezésre állt Honthy Hanna, aki Szilvia már nem lehetett, és Edwin mamájának szerepére az eredeti változat szerint túlságosan jelentős lett volna, így hát ki kellett találni egy Cilikét, akinek természetesen - Honthyról volt szó!
meg kellett teremteni az első felvonásban a belépő lehetőségét. Ezért került át a régi harmadik felvonásból *a „Hajmási Péter ..."* az első felvonásba, igen megnyújtva ezzel a felvonást, s nagyon nagy hangsúlyt adva benne Cilikének Szilvia rovására. A további módosítások főszereplővé tették Cilikét, úgyhogy a *Csárdáskirálynő* inkább szólt róla, mint Szilviáról és Edwinről. Ehhez járult még az ugyancsak alaposan megerősített Miska-figura, melyet Feleki Kamill számára kreáltak ilyen súlyúvá, s ide sorolható az említett Ferdinánd főherceg, vagy a Cilikét „megpuhítandó" elővezetett három volt férj. A harmadik felvonás [1]954-ben új helyszínt kapott: a monarchia kedvelt üdülőhelyén, Karlsbadban, egy parkban játszódik a cselekmény, s ez indokolt is. I la nincs a felvonásban a nagy sláger, *a „Hajmási Péter . . ."* akkor itt nem kell mulatozás, cigány stb., tehát megteszi egy olyan helyszín, ahol - mi-ként egy szállodában is - tulajdonképpen mindenki megjelenhet. Az alkalom is Cilike személyéhez kapcsolt: születésnapja van, és csillagkeresztes dáma lett. Hogy Edwin és Szilvia is itt vendégszerepel-nek, az már fel sem tűnő librettistafogás; valahogy ide kellett őket is hozni. Velük egyébként is elég mostohán bánt az át-dolgozás. Tulajdonképpen az eredeti librettó szerint is ők a leghalványabb, legkevésbé színes figurák, bennük a legtöbb a kötelező operettsablon. Az 1954-es változatban is lényegében ugyanilyenek maradnak, sőt; hiszen jóformán minden változtatás az ő károkra történt, Cilike-Cecíliától a feldúsított Miska-figuráig vagy a megerősített Bóni-Stázi-vonalig. Számaik persze - a muzsika és az 1954-es változatban (szerencsére) vál-


Spindler Béla és Csákányi Eszter a kaposvári Csárdáskirálynőben

zatlanul hagyott Gábor Andor-versek jóvoltából -- mit sem vesztettek hatásosságukból, népszerűségükből, de a Béke-ffy-Kellér-átdolgozás ma is változatlanul féloldalas dramaturgiájú, s ez annál inkább érezhető, mivel Honthy eltávozta óta senki nincs, aki ezt a rá szabott figurát akár csak hasonló súllyal is meg tudná jeleníteni. A neki kreált színek így megfakulnak, s - logikusan - a köré felrakott tompább színek esetleg még tovább tompulnak. Mi lehet a megoldás ? Vagy megérne a zene egy újabb librettóátdolgozást, amelyben a hangsúlyok jobban lennének elosztva, s a királyokon-hercegekengrófokon, a régi szép békeidőkön és a monarchián sem vernénk cl léptennyomon a port (mert már ez nem érdekes, mint ahogyan „szempont" volt vagy lehetett még i 954-ben) - vagy pedig a *Csárdáskirálynőt* játszó színházaknak meg kell keresniük a maguk adottságai-hoz, lehetőségeihez és elképzeléseihez igazított, *ott* és *akkor* érvényes megoldást.

Azaz: operettet is úgy kell - és úgy érdemes - játszani, hogy igazi színház legyen. Aminek persze sokféle variációja létezhet, s a maga mivoltában mindegyik variációban lehet érdekes, újszerű, izgalmas vonás. Vagy az is lehetséges, hogy egy vélt vagy létező tisztes hagyományhoz igazodva minden különösebb „kitaláció" nélkül szólal meg egy operett a színpadon, operettként, s nem valami más ürügyéül szolgálva.

A magyar színpadon jelenleg látható Csárdáskirálynő-előadások közül az egyik, a kaposvári, újszerű, izgalmas és érdekes. A pécsi hagyományos, tisztes és szolid.

Most - 1. variáns

A pécsi Nemzeti Színház *Csárdáskirálynő*-előadásának műsorfüzetében az előadás vendégrendezője, Kazán István, azt írja: *„A Csárdáskirálynő ma már az operettek királynője."* Majd így folytatja: *„Klaszszikussá vált, ami egyben azt is jelenti, hogy vitathatatlan érdemei mellett, az elmúlt év-tizedek alatt- sok konvenció, sallang rakódott rá. Lehet-e, szabad-e »korszerűbben« játszani a Csárdáskirálynőt? Igen - de hogyan? Semmiképp az operett, a műfaj tagadásával - sőt, az operett valódi értékeinek, játékosságának, könnyedségének, bájának valódi kibontásával. Úgy, hogy a közönség ne is lássa, de érezze, hogy egy mai operett levegőjében megtalálható mindaz, amit a modern színjátszás az elmúlt évtizedek alatt létrehozott. A z erőszakolt modernség igen távol áll az operettől. Aki ezt a műfajt műveli, legyen az színész, rendező vagy zenész : szeretnie kell az operettet - belülről kell szeretnie. Sokszor, sokan meg akarták reformálni az operettet - mondván, elavult - régi . . . Ezen a címen mindenféle álmegoldásokat alkalmaz-nak, amelyek idegenek az operett műfajától.* Az *operett az operett -- sajátos színházi forma -, nem reformálásra vár, hanem a rá-ragadt sallangoktól kell megtisztítani. Színészi játékban, mozgásban, éneklésben kell »maibbnak « lenni."*

Programigényű nyilatkozat; ne vitáz-

zunk vele (noha lehetne), hanem fogadjuk el, hogy így, ilyen megközelítésben is lehet *Csárdáskirálynőt* (és egyáltalán, operettet) játszani. Lássuk inkább, milyen az erre a koncepcióra épülő előadás ?

Elsősorban is: *operett,* ha ezen azt értjük, hogy a díszletek, a ruhák, a kiállítás mindazt nyújtja, amit a különleges meg-'Oldásoktól tartózkodó, mondjuk így, hagyományos operettelőadásoktól elvár a közönség. Különösen az I. felvonás orfeumdíszlete mutatós és ízléses (tervező: Wegenast Róbert), de a hercegi estély díszlete is szolid arisztokrata-jólétet sugároz, s a karlsbadi szín sem szegényes. A női főszereplők ruhái látványosak, költségesek, jól viselhetők, stílusosak (tervező: Fekete Mária). Kicsit kevesebb a lehetőség a férfiak színes öltöztetésére, de Edwin civil ruhái s különösen az egyenruhája, Bóni vagy Feri bácsi öltözékei, sőt a mellékszereplők ruhái is 'színben-stílusban jól illeszkednek az összképbe. A látvány tehát meggyőző.

Ugyanígy meggyőzően operettesek a táncok is (koreográfus: Tóth Sándor), de ezekben érződik egy kis modern íz, frissebb mozgásanyag. (A tánckar viszont már nem minden esetben jeleskedik az előadásukkal, s ez lerontja Tóth finom ötleteit is.)

Kazán természetesen igazodik önnön elveihez, mikor színészt választ a darabhoz. A főszerepek operettszínészek kezébe kerülnek: Edwin Mester István, Szilvia Bujdosó Mária, Stázi Krasznói Klára, Cecília Péter Gizi (a látott elő-adásban). Tőlük elvárható, hogy az egyáltalán nem könnyű feladatot jelentő számokat jól éneklik el (meg is teszik), és ez egy operett előadásában nem is mellékes dolog. Elvárható továbbá, hogy egyfajta operettstílust könnyedén eljátszanak (ezt is megteszik). Kazán érezhetően azt is elvárta volna tőlük, hogy kissé jobban, a prózai színészek szintjén játsszanak. Ezt - Péter Gizit kivéve - nem teszik meg. Nem, mert nem akarják, hanem alig-hanem azért, mert nem bújhatnak ki operettszínészi bőrükből, ami egyenlő azzal, hogy nagyon nehéz levetni a beidegzettségeket. Amiben mégis érezhető Kazán sallangoktól megtisztító szándéka, az az éneklés stílusa. A sokat gúnyolt „operettes", édeskés, mesterkélt előadásmód itt kissé letisztultabb, néhol majdhogynem kemény, drámaibb módon változik meg. Kazán alighanem elhitette színészeivel, hogy minden látszat és sablon dacára, e számokban végül is emberi érzelmek nyilatkoznak meg, s azokat és nem ezeknek az érzelmeknek a *látszatát* kell érzékeltetni.

A kitűzött „maibb" hangvétel azonban elsősorban néhány prózai színész „vendégfelléptében" van jelen. Elsősorban a sokak nem kis meglepetésére Bónit játszó N. Szabó Sándor alakításában. Azzal nem vádolható N. Szabó, hogy ki-tűnő énekhangja lenne (bár tisztességgel előadja számait), de alakításában nem is ezen van a hangsúly. *O* először is a karaktert keresi meg Bóniban, lehetőleg a talán már Rátkai Márton, de főképp az i954-es felújításban kiugróan jó Rátonyi Róbert alakítása óta szinte kötelező sablonok elhagyásával. Melegszívű, kedvesen bolondos, de nem gügye ez a Bóni; arról nem tehet, hogy minden szoknya után futnia kell, de ezt is olyan sármosan teszi, mint egy csetlő-botló kamasz, aki élete első nagy felfedezéseként jött rá arra, hogy a nők - másmilyenek. Kitűnően táncol, de nem akarja elhitetni, hogy ő valamiféle pergő lábú ízig-vérig táncoskomikus lenne. Amikor a színen van, ő az előadás motorja; még a néha erősen *fád* táncos lányokat is magával tudja ragadni.

Hasonlóképp a karakteralkotás igényével közelíti meg Kerekes Ferkó alakját Galambos György. Az ő alakításában azt is érezni, hogy Feri bácsi nem tehetségtelen ember, s azt is, hogy az orfeumlakói életforma egyszerre rettenetesen vonzza és taszítja. Így a hajdani románc Cilikével hihetőbb, s az is természetes-nek tűnik, hogy kicsit ő is szerelmes Szilviába. Miskát hasonlóképp prózai színész játssza: Fülöp Mihály. A feladatot karakterfigurának fogja fel, s mivel Miska elég színes karakter, Fülöp játéka is kellően érdekes, bár attól messze jár, hogy komoly súlya legyen az előadáson belül. Sem ő, sem Galambos nem rendelkezik szép énekhanggal; Miska esetében ez nem nagy baj, Kerekes Ferkónál inkább hiányzik, hiszen neki két jelentős száma is van.

Ami hiányzik Feri bácsinál énekben, azt a rendezés megadja prózában; az I. felvonás orfeumi búcsújelenetében végig elmesélheti a szerelmesekről megírandó regény tervezetét, s a felvonás végén is a teljes szöveget mondja a kiürült orfeum furcsa-szomorkás hangulatáról Miskának. (Általában: Kazán talán sehol nem nyúl hozzá a szöveghez.)

A pécsi előadás tehát úgy igyekszik közel hozni a modernebb színház igényeihez a *Csárdáskirálynőt,* hogy bizonyos vonásokat letisztít a hagyományos sablonokból, kiszűri a lehetőségekhez mérten az édeskés-szirupos ízeket. A zenéből indul ki, de ahol lehet, a prózát is érvényre juttatja. Meglepő viszont, hogy a szöveg humorát, a poénlehetőségeket gyéren aknázza ki. A nézőtéren alig hangzik fel a nevetés, a „ziccerek" szinte egyáltalán nincsenek kijátszva még a mértéktartó határig sem. Nem nagyon világos, miért van ez így. Talán „sallangnak" vélte Kazán a darab humorát? Vagy úgy érezte, a *Csárdáskirálynő* matériájának ez a legszakadékonyabb része? Nem tudni.

Végül is a Kazán által programként vállalt elképzelések csak félig-meddig realizálódnak az előadásban. Ami marad, az nem több, mint az a könnyű fel-üdülés, amit a darabban gyakran kortyolgatott pezsgő mértéktartó fogyasztása eredményezhet. A darab „el van játszva", nincs benne semmi bántó, ki-rívó, ízléstelen - de ezekből a tulajdonképpen dicséretes negatívumokból nem adódik össze semmi különösebb - akár vitára is ingerlő - többlet.

Most - 2. variáns

Kaposvárott, ahogy mondani szokták, egy más darabot játszanak. Annyira eltérő ez az előadás a pécsitől - különösen közvetlenül egymás után megtekintve -, mintha valóban egy másik, átdolgozott, átírt *Csárdáskirálynő* lenne. Pedig itt is ugyanaz a Békeffy-Kellér-változat megy, mint Pécsett; nincs változás a szövegben, legfeljebb néhány húzás észlelhető (ezek azonban nem lényegtelenek, mint látni fogjuk), megszólal a zene is (a zenekar itt lényegesen jobb és pontosabban muzsikál, mint Pécsett), megvannak a megfelelő táncbetétek, s itt is telt ház van és meleg „operettsiker", mint Pécsett. És mégis : ez egy másik darab.

Mitől ? Attól, hogy az „átírás" itt egy fiatal, még a diplomája kézhezvétele előtt álló rendező, Ács János főiskolai hallgató rendezői elképzeléseiben történt meg. Ács, aki a múlt szezonban magyarországi bemutatóként éppen Kaposvárott rendezte meg Gombrowicz *Esküvőjét,* mindenekelőtt abból indult ki, hogy a *Csárdáskirálynő is* színpadi mű, ebben is emberek szerepelnek, és ezek között emberi kapcsolatok, konfliktusok, vonzások és taszítások létez-nek. Ezeknek az embereknek is megvan a maguk karaktere, sorsa, életrajza, sőt színpadi életük előtti, előélete is. Időnként prózában, időnként zenében nyi-

latkoznak meg, de e két megnyilatkozási forma nem üti, hanem kiegészíti egy-mást, s kiegészíti az illető figurák karakterrajzát. *A Csárdáskirálynő* tehát: *dráma.* No persze nem Csehov vagy - hogy a bevezetőben idézett Ady-jegyzetet idézzük - Rostand vagy Herczeg Ferenc szintjén, de azért ez a dráma is eljátszható, csacskaságaival, komolykodásaival, humorával, kis könnyes tragédiáival, néha már-már groteszk keveredéseivel, félreértéseivel.

Ács ebben a közelítésben gondolta végig a *Csárdáskirálynő* meséjét, figuráit, szituációit, s az eredmény: a néző meglepetve tapasztalja, hogy ezek a figurák épkézláb emberek, hogy elfogadható érzelmeik vannak, s hogy tulajdonképpen teljesen lényegtelen, hogy mi a társadalmi rangjuk: hercegek, grófok, öreg skriblerek vagy sanszonettek, esetleg orfeumtündérek. Ebből az is következik, hogy tulajdonképpen a zene is csak *egy* - ha igen lényeges is - a különböző összetevők közül, mondhatni: első az egyenlők között. Próza, muzsika és tánc így jóval szervesebb egységet alkot ebben az előadásban, mint azt egy operettben megszoktuk. Ács a különböző elemeket egységben látja és úgy is jeleníti meg. Jóformán egyetlen számot, táncot sem fejez ezért úgy be, ahogy azt operett-ben befejezni szokás. Még a tapsokat sem várja ki; ráviszi például a „Túl *az óperencián* ..." érzelmes befejezésére a következő jelenetet, *atacca, s* ezt a meg-oldást többször is alkalmazza, ha túl édesnek érzi az ízeket. Nem hagyja, hogy beleszédüljünk a „romantikába". A táncokban is (koreográfus: Széky József) mindig található egy kis fanyarság, s mindig előbb zárul a jelenet, mint hogy a néző már puszta produkcióként, ön-álló-független betétként nézné a táncot.

Az előadás milyenségét persze az is alapvetően befolyásolja, hogy Ács kiket választ szereplőkül. Egyáltalán nem tiszteli a szerepsablonokat, s nem operettszereposztás az övé. De nem is eleve persziflálóó, kiforgató „ellenszereposztás". Egyszerűen csak számba veszi a saját elképzeléseit meg a színház rendelkezésre álló erőit, és úgy szerepez, hogy a kettő fedje egymást. Így aztán a kaposvári *Csárdáskirálynő* már azzal is más lesz, hogy például nem bonviván játssza Edwint, hanem egy igen köznapi megjelenésű és nagyon szerény ének-hangú fiatalember, Medgyessy Pál; hogy az operettszabályoktól eltérően Szilvia alakítója nem szőke és dundi, hanem

Papp István és Stettner Ottó a kaposvári Csárdáskirálynőben

Jelenet a kaposvári Csárdáskirálynőből (Medgyessy Pál, Nagy Anikó, Spindler Béla és **Csákányi** Eszter) (Fábián József felvételei)

fekete és karcsú (Nagy Anikó), és bár jól énekel, nem akarja elhitetni, hogy operai hang. Bóniban sem a grófság és a kelekótyaság dominál, hanem a rokonszenves ifjonti sviháksag és sváda meg a lefegyverző szoknyapecérség (Spindler Béla néhol akrobatikusan ügyes mozgású, kiválóan táncoló, kellemesen éneklő és nagyon jó humorú Bónija az előadás egyik talpköve). Stázi is inkább enyhén hiszteroid férfibolond, mint grófnő, (Csákányi Eszter), és Miska is jobban be-válik vén kujonnak és a szerelmesek összeboronálásán ügyeskedő hoppmesternek, mint orfeumpincérnek (Stettner Ottó). Egyedül Feri bácsi marad meg rezonőrnek (Ács az ő I. felvonásvégi szövegeit húzza meg a legkeményebben, de ez is az elandalodás megelőzését szolgál-ja). A Feri bácsit játszó Rózsa Tibor viszont az előadás majdnem egyetlen operettszínésze (s mint ilyen, kicsit feszeng is a más színképű szereposztásban).

Külön tétel Cilike-Cecília. Ács fő figurának látja, aki körül - ha már ilyen az átdolgozás - minden forog. De úgy építi fel a szituációkat körülötte, hogy emberi mélységet ad az alakjának. Meg-keresi a néhol csak célzáserősségű kapcsolatokat is. Így kap sajátos hangsúlyt Cilike és Miska hajdani viszonya (minden bizonnyal „volt köztük valami"), így erősödik fel Feri bácsi és Cilike hajdani vonzalma *„a"* nagy szerelemmé, így kerül egy finom kis flört érzékeltetése a szolgálattevő tábornok és Cilike kapcsolatába vagy a Ferdinánd főherceg és Cilike közti „barátság" igazi voltának érzékeltetésébe. És így lesz az I. felvonásban a régi változat III. felvonásából előrehozott *„Hajmási Péter. . ."* mulatozás-cigányozás helyett egy véletlenül újra összekerült hármas - Cilike, Feri, Miska - elrontott, kisiklott életének keserű felidézése. Ekkor derül ki Ciliké-ről, hogy mindent elérhet az életben, hercegné lehet, csillagkeresztes dáma, egy főherceg szeretője - de soha többé boldog nem lesz, mert a rang és vagyon utáni törtetés már örökre eltemette a hajdani Cilikét. Így értjük meg, hogy Feri bácsi talán épp az orfeumból - és tőle - elröppent Cilike miatt nem lett soha igazán íróvá, s hogy már nem is lesz, mert késő. S így tudjuk meg (a híres dalba beiktatott plusz strófa jóvoltából is), hogy Miskának is Cilike volt a nagy szerelme, és hogy itt tulajdonképpen egy furcsa háromszögről van szó; meg hogy a főpincéri frakk nagyon is érzékeny embert takar.

Hogy a jelenet az előadás csúcspontja s mindannak a sűrítménye, amit Ács a *Csárdáskirálynőről* mondani akar, az a fentieken kívül elsősorban Olsavszky Évának, Cilike alakítójának köszönhető. Mély emberi drámát játszik el ebben a pár percben, ráadásul olyan drámát, ami-nek a szövegben nyoma se igen található, de mégis benne van a figurában. A ki-tűnő színésznő ugyanakkor nagyon jól érzi az arányokat is; nem csinál tragikát Cilikéből, mert csak annyit adagol a drámából, a drámai színekből, amennyit ez a mű, ez a szituáció, ez a figura elbír. De ez is annyira meglepő, hogy nemcsak Cilikét, hanem az egész darabot más, új fénytörésben látjuk tőle. S végtére is: ez éppen elég.

A kaposvári előadás mindemellett nem hiszi azt magáról, hogy megtalálta az egyedül üdvözítő megoldást. Az elő-adáson kívül ezt hangsúlyozza a műsor-füzet is. (Szerkesztője: Havas Fanny.) A szecessziós inda- és virágmotívummal díszített címlap, az eredeti bemutató korát idéző - korabeli - rajzok, nyoma-tok, szkeccsek és fotók ízelítőt adnak az 1915-16-os K.u.K. világból; abból a háttérből, amely előtt a darab annak idején megjelent, s amit - akarva-akaratlan - tükrözött is. Még inkább ezt húzza alá két korabeli orfeumdal szövegének közlése. Különösen érdekes Zerkovitz Béla *Nem mehet a háborúba* című dalának szövege. Gyermeteg militarizmusa és nacionalizmusa jó példa a „nagy" irodalom (Ady, Babits stb.) háborúellenessége és a bretli, az orfeum olcsó hurrá-optimizmusa közti kiáltó különbségre (bár megjegyzendő, hogy az orfeum- és kabarédalok, jelenetek 1916-ban többnyi-ra már nem ilyen tendenciájúak voltak). Még érdekesebb az eredeti bemutató után írt, egymással szöges ellentétben álló kritikák idézése, valamint az a „történeti visszapillantás", mely különböző idő-szakokban a Csárdáskirálynőről írott kritikák részleteit idézi. Ezekből kitűnik, hogy ez az operett mindig is vitákat váltott ki, mindig rajongtak érte és mindig csepülték, mindig a műfaj csúcsának tekintették, és mindig féltették tőle a magyar kultúrát, a magyar színház-látogatók ízlését, a kultúrforradalmat, a szocializmust. Mikor mit.

A közönség egyébként Pécsett is, Kaposvárott is, lelkesen, odaadóan, ki-pirult arccal figyeli az előadásokat. Pécsett nagyon sok egészen fiatal gyerek is ott ült a szülőkkel - hadd tanulják ők is a „nemzeti operettet". (Vagy csak nem volt kire hagyni őket?) Á kaposvári, érdekesen új megközelítésű előadást pontosan úgy fogadják, mint a majdhogynem teljesen tradicionális pécsit. Ezen érdemes lenne elgondolkodni. Azon tudni-illik, hogy egy ennyire mindenki által szinte betéve ismert mű esetében a nézők jelentős része látja-hallja-e, ami a szín-padon történik, vagy magában dúdolja a számokat, ahelyett, hogy azt is nézné, milyen módon tálalják a „nemzeti operettet". Lehet, hogy Adynak hetvenhét év távolából is igaza van? Lehet, hogy *„mesélni kell a világnak, a szakállas és pehelytelen gyermekeknek egyaránt",* és mellékes a mese minősége? Vagy az idézett írás egy másik mondata lenne igaz: *„Hazugságot, édes hazugságot adjatok nekünk - így eseng a mai tömegnek az a része, mely gyáva vagy gyönge az új, erős, forradalmat zengő igazságok befogadására"?*

Hogy aztán ezt a hazugságot miért igényeljük, s hogy miért véljük, hogy csupán a *Csárdáskirálynő* és társai adják az „édes hazugságot" - az már egészen más kérdés.

Kálmán Imre: Csárdáskirálynő (kaposvári Csiky Gergely Színház)

L. Stein és B. Jenbach szövege alapján írta: Békeffy István és Kellér Dezső. *Versek:* Gábor Andor. *Rendező:* Ács János. *Díszlet:* Szegő György. *Szcenika:* É. Kiss Piroska. *Koreográfus:* Széky József m. v. *Jelmez:* Horányi Mária m. v. *Díszletfestő:* Gáspár András. *A rendező munkatársa:* Pányoki László. *Karmester:* Hevesi András.

Szereplők: Rózsa Sándor m. v., Komlós István, Papp István, Olsavszky Éva, Nagy Anikó, Spindler Béla, Csákányi Eszter, Rózsa Tibor, Stettner Ottó, ifj. Mucsi Sándor, Kisvárday Gyula, Gőz István, ifj. Somló Ferenc, Radics Gyula, Topodi Gabriella, Kókai Mária, Kaskó Erzsébet, Balázs Andor, Dani Lajos.

Kálmán Imre: Csárdáskirálynő (pécsi Nemzeti Színház)

Rendező: Kazán István m. *v. Díszlettervező:* Wegenast Róbert m. v. *Koreográfus:* Tóth Sándor. *Rendezőasszisztens:* Heffner Erika. *Jelmeztervező:* Fekete Mária m. *v. Karigazgató:* Károly Róbert. *Maszkmester:* Léka László. *Vezényel:* Károly Róbert és Papp Zoltán.

Szereplők: Szalma Lajos, Cserényi Béla, Labancz Borbála, Péter Gizi, Mester István, Kozma Pál, Bujdosó Mária, Pusztaszeri Emília, Cseh Mária, N. Szabó Sándor, Horváth István, Vári Éva, Krasznói Klára, Unger Pálma, Galambos György, Bicskey Károly, Faludy László, Fülöp Mihály, Monori Ferenc, Melis Gábor, Vízi György, Vincze János, Kovács Dénes, Szivler József, Bors Ferenc.

SZÁNTÓ JUDIT

Faust a homokbuckában

A csodaszarvas Kecskeméten

Nehezen értettem, miért nem hagyják rábeszélni magukat a magyar színházak, hogy évtizedek múltán - a kecskeméti előadást ötvenhét év választja el a hazai bemutatótól - elővegyék a drámairoda-lom egyik legszebb alkotását, Fernand Crommelynek A *csodaszarvasát.* Hiszen a művet ismerték, jó híre volt, a Mejerhold-féle előadást máig élő legenda övezi, Karinthy Frigyes remek fordítása pedig, ellentétben ugyancsak neves fordítók ez idő tájt kelt és mára használ-hatatlan adaptációival, egy szó erejéig sem szorul portalanításra. Magam mint a mű lelkes híve és propagátora mondom, értetlenül álltam a tartózkodó magatartás előtt. Furcsamód, most, a kecskeméti előadás hatására fedeztem föl azokat az okokat, melyek, ha egyértelműen meg talán nemis fogalmazódtak, mégis indokolják ezt a tartózkodást. Azt hittem pedig, jól ismerem *A csoda-szarvast,* hiszen nemegyszer olvastam el, a Színházi Kalauzba ismertetést is írtam róla, foglalkoztam előadás-történetével is. A saját bőrömön jöttem rá, hogy aki egy drámát csak betűi nyomán ismer, nem bizonyos, hogy mindent tud róla. Vagyis aranyigazságot sikerült kibányásznom: a dráma lelke csak a színpadon adja meg magát.

Azt mondja a Világirodalmi Lexikon szócikke: *A csodaszarvas* „tragikus kicsengésű bohózat, a férfiféltékenység tragikomédiája". Azt mondja a Nagy-világ Crommelynck-nekrológja: „a féktelen féltékenységnek, a bizonyosság kedvéért önmagát megcsalató férjnek ez a groteszk tragikomédiája ..." Magam házi dramaturgiai használatra így skatulyáztam volna: flamand tragifarce a féltékenységről. Ha azonban a mű mélyére nézünk, kiderül, hogy a flamand couleur locale nem tartozik a lényeghez, a féltékenység pedig éppenséggel csak a felszín, csak a mesekörítés.

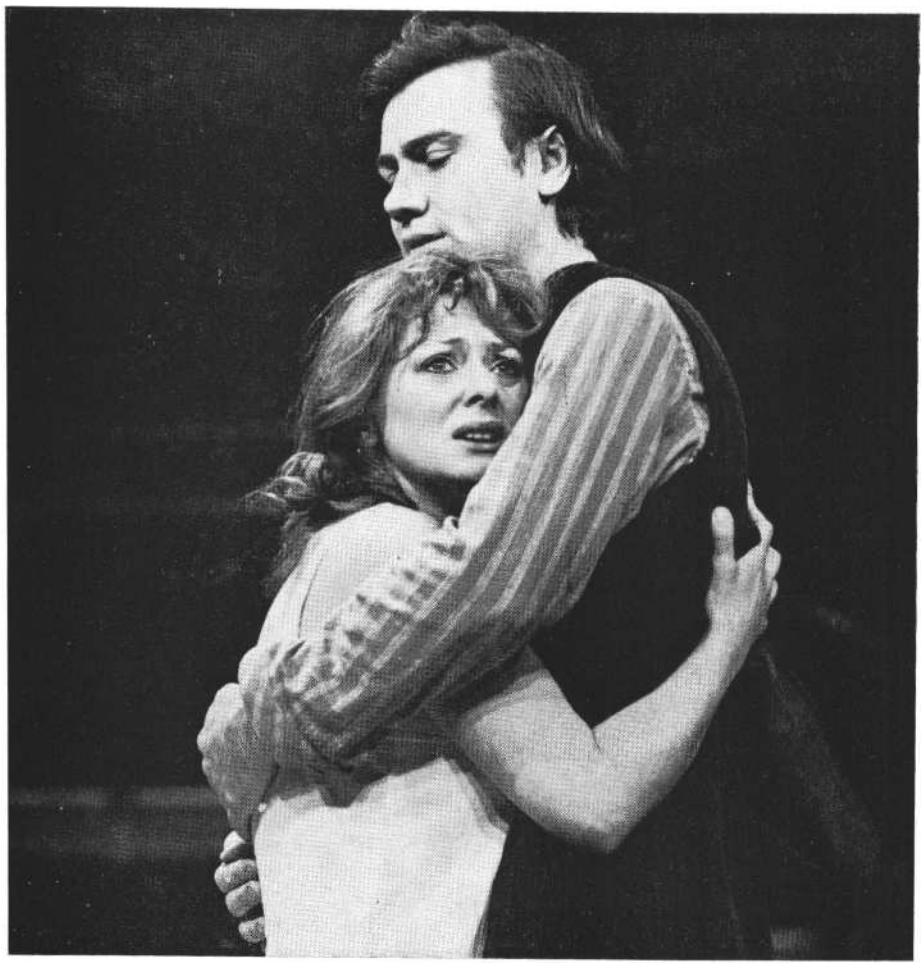
Bár itt rögtön élhetünk némi megszorítással. Valóban, a téma csak esetlegesen kötődik a flamand környezethez, bármily hitelesek is az egyes konkrét miliőelemek. A mű flamand jellege mégis vitat-hatatlan, csak épp nem a külsőségekben keresendő. Eszem ágában sincs tökéletes laikusként a flamand néplélek rejtelmeibe bonyolódni, de mégsem lehet véletlen, hogy a flamand dráma két modern klasszikusa, Crommelynck és Ghelderode ily spontán-természetesen cimborál az időtlenséggel. Hogy drámáik a múltban vagy a jelenben játszódnak-e, az legföljebb csak afféle baráti útbaigazítás a tervezők számára; a rendezői elemzés szempontjából az időbeli behatárolás szinte közömbös. Műveiket olvasva nem más - régi vagy egykorú - drámák ötlenek eszünkbe, hanem sokkal inkább a XV-XVI. századi nagy flamand festészet világa, Bosch és a Brueghelek művei, a búcsúk és haláltáncok, a kozmikus vigalom és a kozmikus kétségbeesés hangulatai, a mindenkori mában szántogató földműves, akinek feje fölött Daidalosz és Ikarosz örök tragédiája zajlik. Nem mindegy-e, hogy az idősebb Brueghel *Eldorádóján* vagy Bosch *A bolondok ha-jója* című képén egykorú flamand viseletbe öltöztetett alakok hordozzák a kortalan és minden kort szíven ütő jelentést? És Bosch *Házalója,* kitaszítottságát minden porcikájában hordozva, nem léphetne fel Crommelynck vagy Ghelderode bármely drámájában? Nem tudom, miért épp e nagy látomásosokkal rokonok ezek a XX. századi drámaírók és miért nem Ibsennel, Shaw-val, Csehovval vagy Pirandellóval, saját szakmájukbeli elődeikkel és kortársaikkal. Talán a bizarr kettősség: a történelem-formáló nagy nemzetekhez való földrajzi és *nyelvi* közelség és ugyanakkor a politikailag-kulturálisan egyaránt jelentéktelen, másodlagos szerepre való kárhoztatottság feszültsége állította meg számukra az időt, és kötötte hozzá őket népük, kultúrájuk reprezentatív óriásai-hoz? Talán a hagyomány Flandriában valóban elevenebb, mozgékonyabb a jelennél? Még honfitárs elemzőknél se találtam erre nézve magyarázatot legföljebb az egzaltált Ghelderode dühödt ki-fakadása igazíthat útba, aki belga hazáját röviden az „1815-ös békeszerződések torzszülöttjének" titulálta.

Annyi azonban bizonyos: elméleti és gyakorlati ismereteink egyaránt arra vallanak, hogy ez a fajta művészi magatartás nem épp drámaíróhoz való. A drámaírók, játszódjon bár cselekményük az adott jelenben, a múltban, jövőben avagy a fantázia birodalmában, saját korukról és saját korukhoz kívánnak szól-ni, és még az úgynevezett jellemvígjátékok is, Moliére vagy Goldoni absztrakt-nak tűnő, egy-egy kiemelt és körülhatárolt típusnak szentelt művei is eltéphetetlenül kötődnek az adott korszak vi-szonyaihoz: *Fösvény, az Úrhatnám polgár* nem általában a fösvénység, az úrhatnámság képe, pontosabban azért tud megtelni egyetemes tartalmakkal, mert nagyon erőteljesen egy XVII. századi francia fösvényt, illetve úrhatnámot mintáz meg, és hasonlót mondhatunk a művészi érvényét tekintve sokkal halovány-abb Goldoni-típusról, a Jótékony zsémbesről is. De Crommelynck Brunója vajon úgy féltékeny-e, ahogy egy flamand fiatalember lehetett 1920 táján? És egyáltalán: féltékeny-e Bruno? Sőt: a „férfiféltékenységről" szól-e Crommelynck drámája?

Sok kritikát olvastam A *csodaszarvas*ról, de egyetlen elemző se került olyan közel a mű lényegéhez, mint az 1923-as magyar bemutató nagy előkészítője és népszerűsítője, Kosztolányi Dezső. Kosztolányi azonnal felmérte, melyik az a gigászi árny, amellyel minden, a féltékenységről szóló műnek meg kell mérkőznie, és határozottan leszögezte: itt nem egy újabb Othello-változatról van szó. „I la Othello és Orosmane (Voltaire *Zad'rejának* főhőse -- Sz. J.) jobban utána-járnak gyanújuknak, mely nem is bennük ébredt, akkor elkacagják magukat s nem ölik meg Desdemonát és Zaire-t. De mellettük egy-egy gonosztevő áll, Othello mellett Jago, Orosmane mellett Corasmin. Ezek a kívülálló erők mozgatják féltékenységüket és nem féltékenységük a drámát. Nélkülük a cselekmény megállna."

Az Othello - a férfiféltékenység ábrázolásának klasszikus lélektani remeke is. Mert a féltékenységnek ez a tragédiája nem jönne létre, ha nem volna Velence, ha nem volna Ciprus, ha Othello nem volna néger és hadvezér, Desdemona fehér, sugárzó és a dózse leánya, Jago pedig irigy, gyűlölködő és fajgyűlölő alárendelt. Bruno és Stella azonban egyenrangúak, korban, bőrszínben, társadalmi állásban. Jagónak még nyoma sincs környezetükben. Kosztolányi egyértelműen fogalmaz: „A valódi féltékenység azonban más. Az önmagát termékenyíti meg, valami beteges ősnemzéssel, *az nő,* a maga erejéből, az végtelenbe burjánzik . . . Bruno nem öli meg magát: már régen megsemmisült."

De hát mi ez a kozmikus, önnemző féltékenység, egy olyan asszonnyal kapcsolatban, aki maga a totális, imádatteli odaadás, akihez a gyanú árnyéka sem



Crommelynck: **A** csodaszarvas (kecskeméti **Katona József Színház).** Réti **Erika** (Stella) és **Bregyán Péter (Bruno)**

férhet? A tragifarce borotvaélen táncol, mert az egyik lehetséges magyarázat, amely minden épeszű emberben azonnal feltámad, így hangzik: Bruno nem normális. Elmebetegekről pedig csak akkor érdemes drámát írni, ha betegségük nem a gének vak játékának eredménye, ha-nem emberi bűnök és felelősségek folyamatának egyik láncszeme. Ám ha Bruno nem normális, akkor ennek semmi megfogható indítéka; veleszületett, irracionális kór, tehát drámai szempontból még csak nem is mulatságos, csupáncsak érdektelen.

Ám van másik magyarázat is, nehezen elemezhető, mert az emberi természet nagy titkaihoz kötődik. Bruno a tökély megszállottja, az abszolútum kergetője, aki nem tud belenyugodni abba, hogy a boldogság nem magában való, hogy romlandó-esendő emberi testekre és lelkekre van bízva. Bruno fausti ember: üdvösségét adná az örök pillanatért, ha meggyőződhetne róla, hogy az valóban tökéletes. De megbízhatunk-e valaha egy másik emberben úgy, mint önmagunkban ? (Még önmagunkban sem - de Brunótól távol áll Faust esendősége, és persze esendőségét magyarázó kíváncsisága is, ő monolitikusan adja oda magát annak, amit élete tartalmaként választott. Honnan tudhatná Bruno, mi jár ölelés közben Stella fejében? Hogyan valósulhatna meg valóban az „egy test-egy lélek" eszménye, amikor két test és két lélek szükséges hozzá, hiszen a boldogságot önmagában senki sem találhatja meg, bár Bruno számára ez lenne az egyetlen lehetőség. Bruno nem is Stella esendősége miatt tébolyodik meg, inkább amiatt, hogy két ember tökéletes egysége elvileg megvalósíthatatlan. Tragikuma megérteti velünk, miért olyan szép és felemelő a szerelmi tragédiák befejezése, midőn a szerelmesek egy sírban pihennek, és testükkel közösen táplálják a sírjuk fölött kihajtó fát. Mert a szerelmesek igazából csak ekkor válhat-nak eggyé. Stella, akinek esze ágában sincs megcsalni imádott férjét, ezt nem érti, nem is értheti. Mert Bruno tragédiája az, hogy amíg Stella él, addig nem bízhat meg benne totálisan.

A Faust párhuzamát említettem, ám a *Faust* elsősorban filozófiai költemény, nem pedig dráma. Shakespeare, persze, ő a példa itt is, mint mindenben - Shakespeare ugyanis ábrázolt ilyen fausti hősöket, de a dráma síkjára transzponálva. Hamlet az igazsággal akar egyesülni, Macbeth és III. Richárd a hatalommal, olyan monomániás szenvedéllyel, mint ahogy Bruno a szerelemben, vagy, ha úgy tetszik, egy másik emberrel való egyesülésben kergeti az abszolútumot. De a shakespeare-i hősök sorsa az emberi együttélés adott feltételei között teljesedik be, szervesen magába foglalja a korhoz, a társadalomhoz való viszonyt, kihat a hőst övező közösség életére, továbbá, mindezekkel összefüggésben, a többi szereplőt is bevonja a küzdelembe, lehetővé teszi, sőt megkívánja, hogy azok is önálló életet éljenek, emberi és drámai értelemben egyaránt. Bruno sorsa azonban úgyszólván légüres térben, laboratóriumi feltételek között teljesedik be, és ugyanígy alakulna más környezet-ben, más partnerekkel is. Ezért Bruno sorsa inkább filozófiai, mint drámai természetű, hiszen kizárólag belülről fakad, és inkább az emberi természet egy vonását reprezentálja, semmint, shakespeare-i módon, azt a konfliktust, amely az emberi természet egy vonásának és az adott körülményeknek összeütközéséből fakad. Más szóval: azt, hogy Hamlet, Macbeth vagy III. Richárd lényének teljességéből egy drámai akción belül, egy egész színházi estén át egyetlen aspektus domborodik elő, az adott szituáció hézagtalan hitellel indokolja; Bruno esetében azonban abszolutizálódik az emberi természetnek egy olyan vonása, amely valójában nem jellemezhet egy teljes embert, amely a jellem más vonatkozásaitól leválasztva, szituáció nélkül, művi benyomást kelt, továbbá épp ezért, irrealitásánál fogva, tragikumában is szüntelenül a komikumot súrolja.

Crommelynck, tudatosan vagy ösztönösen, mindezzel tisztában volt. Hogy a sterilséget ellensúlyozza, az immanens komikumra pedig még rá is játsszon, azért ágyazta ezt a filozófiai tézist is-mert, könnyen hozzáférhető dramaturgiai mederbe, egy első szinten is élvezhető házasságtörési komédia meséjébe. Halálosan kényes drámairói mutatvány - kevés példa akad rá a drámatörténet-ben. És megérthetjük, hogy az az író, aki ilyen érdeklődési körön belül mozgott, lényegében „egyműves" szerző maradt, és évtizedekkel élte túl drámairói önmagát; Crommelynck a negyvenes évekre - egyébként ismét Ghelderode-hoz hasonlóan - elhallgatott, és így élt le még három évtizedet. Viszont érdemes megemlíteni, hogy kevéssé ismert további művei közül az egyikben, a *Forró és hidegben* visszatér *A csodaszarvas* témája. Az abszolútum megszállottja itt egy asszony, Leona, aki a tökéletes férfit keresvén fűvelfával csalja pohos, unalmas nyárspolgári férjét, Dom urat. Férje halála után jön rá, hogy Dom úr kettős életet élt: a másikban költő volt,

gyengéd és tüzes lovag, afféle mondai nagy szerelmes. Es Leona totális háborút indít, hogy visszaperelje magának ezt az igazi Dom urat. Mindent feláldoz e célért, még jóképű ifjú szeretőjéről is le-mond (pontosabban Dom úr eszményi szerelmének, a gyönyörű és tiszta ifjú nőnek karjába dobja, úgy, ahogy Bruno Petrust és Stellát kergeti az ágyba), és minthogy halottért harcol, aki jóval kezelhetőbb az élőnél, Leona győzhet: megkaparintja és a sírig játszhatja a nagyszerű Dom úr méltó és egyedüli özvegyének szerepét. Dom úr halott, Stella él: ezért győzhet Leona, ezért kell megsemmisülnie Brunónak. A filozófiai háttér tehát azonos, mégis, csak egyetlen remekműre telt belőle, amely a drámairodalom nagy kivételei közé tartozik ugyan, de, egy frivol mondást variálva, csak azt mondhatjuk: éljenek a kivé-telek!

Mert bár időtlen filozófiai tézisekről eleven drámát írni képtelenül nehéz, ha sikerül, azért sikerül, mert itt is rólunk van szó. Kosztolányi elemzése ugyan nem használ tágabb fogalmat a féltékenységnél, a drámához írott bevezetője végén mégis rátapint a közönségvisszhang mélyebb okaira: „Bruno rendkívüli esete ... jelképesen megvilágítja azok-nak az egészségeseknek vívódását is, kik nagyon sokan, hozzá hasonlóan szenved-nek. Tébolydák és lakóházak, őrület és épelméjűség, komikum és tragikum határai egybeolvadnak." És ha hétköznapjainkon és ünnepnapjainkon egyaránt egész mással vagyunk is elfoglalva, mint az abszolútum kergetésével, és ez jól van így, és az is nagyon jó, hogy a szórakoztatásunkra és épülésünkre szánt színpadi alkotások javarészt valamiképpen e hétköznapi és ünnepi gondjaink-hoz és konfliktusainkhoz kapcsolódnak - néha valamennyiünket megcsap az emberi vágyak és törekvések végességé-nek borzongató szele, sőt, többnyire olyankor, mint Brunót: amikor minden jól megy, amikor köz- vagy magánéletünkben boldogok vagyunk, és egyszerre támad fel a reménytelen vágy: megállítani ezt a pillanatot, és a kétség: valóban oly tökéletes-e ez a pillanat, mint hisszük. Ha megéltünk ilyen villámfényeket - át tudjuk élni *A csodaszarvast is.*

Réti Erika (Stella) és Ribár Éva **(Dajka) A csodaszarvas** kecskeméti előadásában

Az, hogy mindezek a gondolatok bennem, aki *A* csodaszarvast úgy szerettem, hogy ismerni is véltem, a kecskeméti előadás után fogalmazódtak meg először, nyilvánvalóan azt jelenti, hogy szerettem Szőke István rendezését. Szőke stílusának akadnak rajongói és ellenfelei. Valójában inkább arról van szó, hogy nagyon jellegzetes rendezői eszközei rendkívül egyenetlen színvonalon jelentkeznek; úgyszólván csak az eszközök hasonlósága kapcsolta össze például a kitűnő kaposvári Erdő-rendezést a nemrég Kecskeméten látott, igen gyenge Ú*rhatnám* polgárral. Erről azonban ezúttal szinte fölösleges beszélni, mert *A cscdaszarvas* egy megújult Szőkét mutatott, akit elsősorban a dráma érdekel és nem saját rendezői egyéniségének dokumentálása. Igaz - és ezt minden rosszmájúság nélkül mondom -, hogy *A csodaszarvas* autentikus színrevitele felér egy önálló rendezői magánszámmal; s ahogy Szőke a népi farce, a házasságtörési komédia és a freudi kacérkodások rétegei alól előbontotta a kortalan filozófiai moralitás magját, az hatásosabb minden epatírozó rendezői olvasatnál. Mint tervező, nem sokat újított a mű ismert konstruktivista díszleteihez képest, de az emelvények, lépcsők és korlátok rendszere, némi egyéni változtatásokkal, híven és puritánul szolgálta a mondanivaló kibontását. Szőke, miközben a cselekményt végig jó ritmusban, figyelmesen és fordulatosan pergette, végig érzékeltette, hogy ez a meseváz esetleges, és csak lazán kapcsolódik a főhős belülről eredő és önmagában kihordott konfliktusához. Amitől persze még beleeshetett volna az értelmezés már említett csapdájába, hogy tudniillik Bruno nem egyéb monomániás őrültnél. Csakhogy Bruno ábrázolásában annyi fájdalom, önkínzás, emberi szenvedés feszül, hogy a legfel-színesebb beidegzettségű néző is előbb-utóbb ráébredt (a nézőtér reagálásának lassú átalakulása ezt egyébként jól mutatta) : sokkal többről van itt szó, mint Stella hófehér keblecskéiről. Van eset, mikor egy drámának használ a hosszú pihentetés, mert összekapcsol-ható újabb keletű, rokon áramlatokkal és élményekkel; Bruno megállíthatatlan elmagányosodásában például rá lehetett ismerni Beckett hőseinek degradálódására. A jelmez: a nyitott, világos ing az L felvonásban, a sötét, testhezálló mellény a másodikban, és a még sötétebb, mármár kalodaszerűen Brunóra csukódó kabát a harmadikban mintha a homok-buckát idézné, amelybe Winnie mind mélyebbre süllyed. Tulajdonképpen ilyen

ötletekből több is elkelne; a puritán és lényeglató rendezés lehetne hatásosabb, frappánsabb is, bár elképzelhető, hogy ideális színészi megvalósítás esetén nem támadna ilyen hiányérzetünk. Mert ez a koncepció feledhetetlenné csak akkor testesülhetne, ha Brunót kivételes képességű és szuggesztivitású színész alakít-ja, olyan, aki az önmagát, felszarvazó férjben a tökélyt kergető ember egész tragikumát képes sűríteni, akiben egy démoni érzékiség intellektuális élménynyé szublimálódik, aki a pszichológiai realizmusból bármely pillanatban át tud lendülni az expresszionizmusba, aki Brunóba Ádámot, Faustot és Akárkit is belevetíti . . . Soroljam még? Az első szó is, a századik is Latinovits Zoltánt formázza. A tehetséges Bregyán Péter játékán érződik, hogy rendező és színész egyetértett a szerep ilyetén, kitágított felfogásában, mégis, a láva csak egy-egy pillanatra csap ki, például a nagyon szépen megoldott karneváli jelenetben, különben inkább egy kedves, hebehurgya és szánnivaló falusi fiatalember gyötrődik előttünk.

Szőke világosan érzi és érzékelteti azt is, hogy a többi szerep autonómiája igencsak viszonylagos, hogy önálló drámai funkcióval nem rendelkeznek. Nyilvánvaló, hogy ez annál bonyolultabb feladatot ró a színészre, minél közelebb áll a szerep Bruno aurájához. Ribár Éva

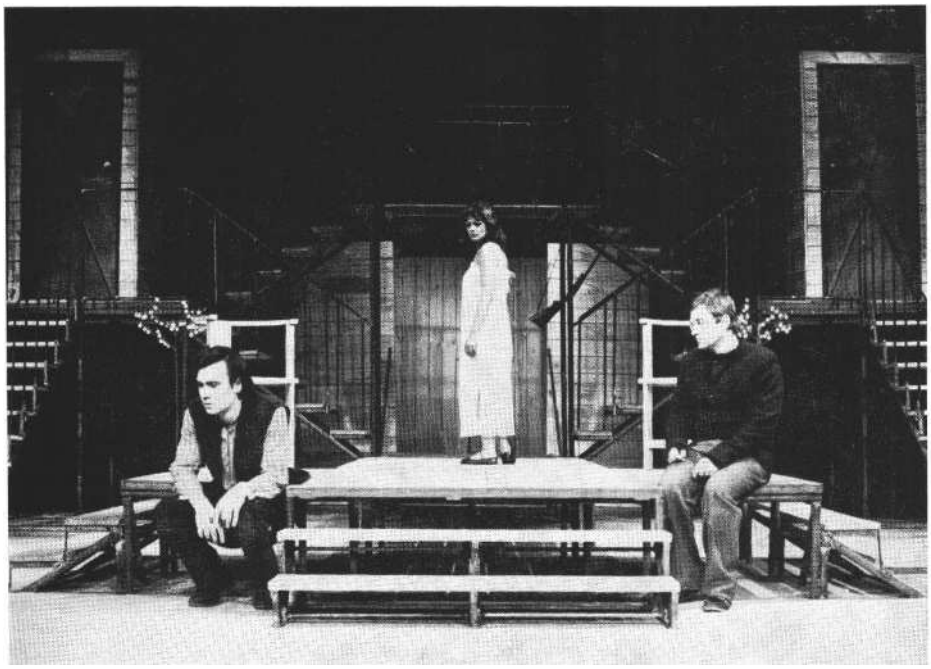
például biztos eszközökkel építhet fel a dajka szerepéből egy kedves zsánerfigurát, hiszen ennek a derék, együgyű falusi öregasszonynak sejtelme sincs a két báránykája között lezajló dráma igazi tartalmáról, és Estrugóként M. Horváth József is szabadon élhet a hálás némaszerep lehetőségeivel, a résztvevő hüledezés árnyalatainak kidolgozásával. Tulajdonképpen a Stellát végül elragadó marhapásztor szerepében Szirmay Péternek se lenne problémája, hiszen övé a legegyértelműbb szerep, a legkonkrétabb és valóban csak önmagát jelentő cselek-vés, de a fiatal színész túl intellektuális ehhez a szerephez, amelyhez adottságai-nak épp az ellenkezője: nyílt és komplikálatlan férfiasság szükségeltetnék. Az igazán nehéz feladat Petrus és Stella alakítóira hárul. Blaskó Balázst szemmel láthatóan zavarja is, hogy a délceg szere-tő sablonjai csődöt mondanak ott, ahol az aktus megtörténtének végső soron semmi jelentősége. Még kényesebb Stella szerepének értelmezése, ez ugyanis túl súlyos ahhoz, hogy a háttérben maradhasson, azzal az indoklással, hogy Bruno szemszögéből Stella igazi lénye amúgy is közömbös. Crommelynck nem véletlenül adott a figurának saját sorsot, saját drámát is, akárcsak Margitnak Goethe; bár a döntő Bruno konfliktusa, nem mellékes az sem, hogy a fausti emberek nem teszik épp boldoggá azokat, akiknek

fausti pillanataikhoz asszisztálniok kell, és akiknek nincs más bűnük azon kívül, mint hogy még véletlenül sem tévednek metafizikai szakadékok szélére. Szőke, megőrizve a konfliktusok rangsorát, ugyanakkor nem is sajnálta Stellájától az önálló pillanatokat, de Réti Erika nem tudja kihasználni és megemelni őket; az az elemi erejű naivitás, egyszerűség és őszinteség hiányzik játékából, amely az ilyen típusú áldozatok legfőbb ütőkártyája, és amely epizódjukat egy időre középpontba állíthatja.

Á rendezői elgondolás egységét egy mozzanat zavarja. Crommelynck ugyan megszervezte Bruno köré a flamand falusi mikrokozmoszt, de ügyelt rá, hogy ennek drámai funkciója úgyszólván csak virtuális legyen. Szőkénél viszont a derék, kedélyes és tehetetlen falusi polgármester (vagy inkább bíró) ijesztő katonai egyenruhát kap és szúrós bajszot, és hasonló egyenruhába öltöztetett zord katonák veszik körül. Ezek ugyan nem nyernek marcona külsejükhöz illő konkrét funkciót, viszont puszta meg-jelenésükkel és mozgásukkal mégis azt a látszatot keltik, mintha Bruno konfliktusa valamilyen kapcsolatban állna a hatalom létezésével, holott erről, mint már említettük, szó sincsen. Nem tudom, tetszetősnek vélt szcenikai megoldásról volt-e csak szó vagy valamilyen mélyebb meggondolás kedvéért csorbított-e a rendező amúgy homogén és teljesen meggyőző elképzelésén.

A lényegen azonban ez sem változtat. Láttam már ebben az évben rendezőileg izgalmasabb, részleteiben hatásosabb, színészi szempontból élményszerűbb előadásokat. De a megelőző évadokban is ritkán találkoztam olyan produkcióval, amely egy remekmű lényegére döbbentett volna rá, megmagyarázva és egyben feloldva-érvénytelenítve a vele szembeni évtizedes tartózkodást.

Bregyán Péter, Réti Erika és M. Horváth József a Crommelynck-darabban (Iklády László felvételei)



Fernand Crommelynck: A csodaszarvas (kecskeméti Katona József Színház)

Fordította: Karinthy Frigyes. *Díszlet:* Szőke István. *Szcenikus:* Szászfay György. *Jelmez: Füzy* Sári. *Zenei vezető:* Kerny Kálmán. *Rendezte:* Szőke István.

Szereplők: Bregyán Péter, Réti Erika, Blaskó Balázs, Tardy Balázs, Molnár Zsuzsa, Gáspár Antal, M. Horváth József, Áron László, Morva Ernő, Ribár Éva, Fabó Györgyi, Szirmay Péter.

SZEKRÉNYESY JÚLIA

A fortély-effektus

Két Brecht-bemutató

„Ülök a járdaszélen. / A sofőr kereket cserél. / Nem voltam szívesen ott, ahonnét jövök, / Nem leszek szívesen ott, ahová utazom. / Miért nézem a kerék-cserét / Türelmetlenül?" Ez a késői Brecht-epigramma, mely *A kerékcsere* címet viseli, talán a szerző egyik legdrámaibb művének tekinthető. Esztétikája igen furfangos: tárgyilagos, reménytelen, majd egy merész fordulattal a befejezés a sejtelmes középútra viszi el az olvasót. A költemény kínálkozik arra, hogy vala-mely modern szeminárium árnyaltan heves elemzésének tárgya legyen. Az efféle analízis esztétikai tandráma is lehetne, vadul szembesülhetnének kedvenc skatulyáink, az elemzők hosszan és dúl-tan érvelnének: pesszimista-e a vers *vagy* optimista. Végül pedig csatasorba állhatna a költői hangtan, a verstan, a mondattan és stilisztika számtalan tétele, azt bizonyítandó, hogy a néhány sor mégiscsak az életöröm felé mutat. Az elemzés tanulsága az lenne: hogy a mű-vész nagysága éppen abban van, hogy ezt nem oly egyszerűen mondja, hanem megküzd azért a vacak, végső kérdőjelért, Mintegy kiküzdi azt, hogy utolsó kér-(lő mondatával a harmónia felé mutasson. Az író átéli, megszenvedi a mai világ keserveit - de nem hagyja magát. Fájdalmával nem zárkózik valamely arisztokratikusan zárt és előkelően berendezett lakosztályba, ő igenis az utcán ül, nem holmi burzsoá fotelban, tekintetét ez-úttal is a népre függeszti, annak is egy jóravaló, tevékeny képviselőjére, egy sofőrre. Lehet egy ilyen művész az el-vetemült defetista ideológiák követője, még akkor is, ha netán megszenvedi új világunk átmeneti nehézségeit? Termé-szetesen, nem. A vers végén a kérdőjel tehát logikusan a pesszimizmus és a diszharmónia diadalmas meghaladását jelenti. A jó költemények szerencsére túlélik az efféle tan-mű-elemzéseket, még akkor is, ha némiképp maguk is táp-talajt szolgáltatnak a korszerű akadémizmus képleteinek kifejlődéséhez. És a jó műveknek ezenkívül - adott eset-ben -- még saját alkotójuk tanait is túl kell élniük. Brechtről szólván ez persze

Brecht: Kurázsi mama (győri Kisfaludi Színház). Törőcsik Mari (Kurázsi mama) és ifj. Újlaky László (Eilif)

ma már közhely: az elemi iskolások is tudják, hogy szigorú elidegenítő elmé-letei ellenére színműíróként beleélésre kényszerítő, rendkívül hatásos helyzete-ket és szerepeket írt. De egyéb is van, amit műveinek át kellett vészelnie. Írói magatartása, szemlélete, célkitűzése, mely egykor, a maga korában forradalmi volt, merész, kihívó, ma már szinte követendő modellé vált. Napjainkban a polgárpukkasztás szinte kötelező illem-szabállyá züllött, az élet sötétebb oldalait megmutatni sikk a művészetben, az író egykor újszerű didaktikus tételei mára bemagolandó vizsgatételekké lettek. Verfremdungseffektje szomorú célt ért: tökéletesen elidegenedtünk azoktól a megszívlelendő erkölcsi tanulságoktól, melyeket dogmákként vernek a fejünk-be. Mindez persze sajátos módon hasz-nálhat is a műveknek. A néző ugyanis felszabadultan nyugtáz minden olyan Brecht-előadást, mely nem oktatja ki, amely nem úgy szól hozzá, mint vala-mely marxista-leninista tanfolyam felvi-lágosítandó hallgatójához. Ha a közönség hálás, ennek nem mindig az az oka, hogy renegát módon az oly sokat átkozott kulináris színház visszacsempészésének örül. Erről egyébként sincs szó a közel-múltban bemutatott két Brecht-darabban, a Győrben látott *Kurázsi* mamában, illetve a Miskolcon színre vitt A *szecsuáni* jólélekben. Mindkét színházban úgynevezett nehéz, komoly előadásnak minősül a Brecht-játék, hisz sajátos mó-don mindkét városban *egy-egy* örökzöld nagyoperett 4 műsorrendi vetélytárs. Helyenként mindkét játék nehezebb, bo-nyolultabb, mintha morális lecke volna: a tandrámai ábrázoláshoz képest nyitot-tabbak e játékok, a tanulság kevésbé

magabiztos megfogalmazású, épp ezért az előadások a szokottnál nyugtalanítóbb, tehát drámaibb Brechtet mutat-nak be.

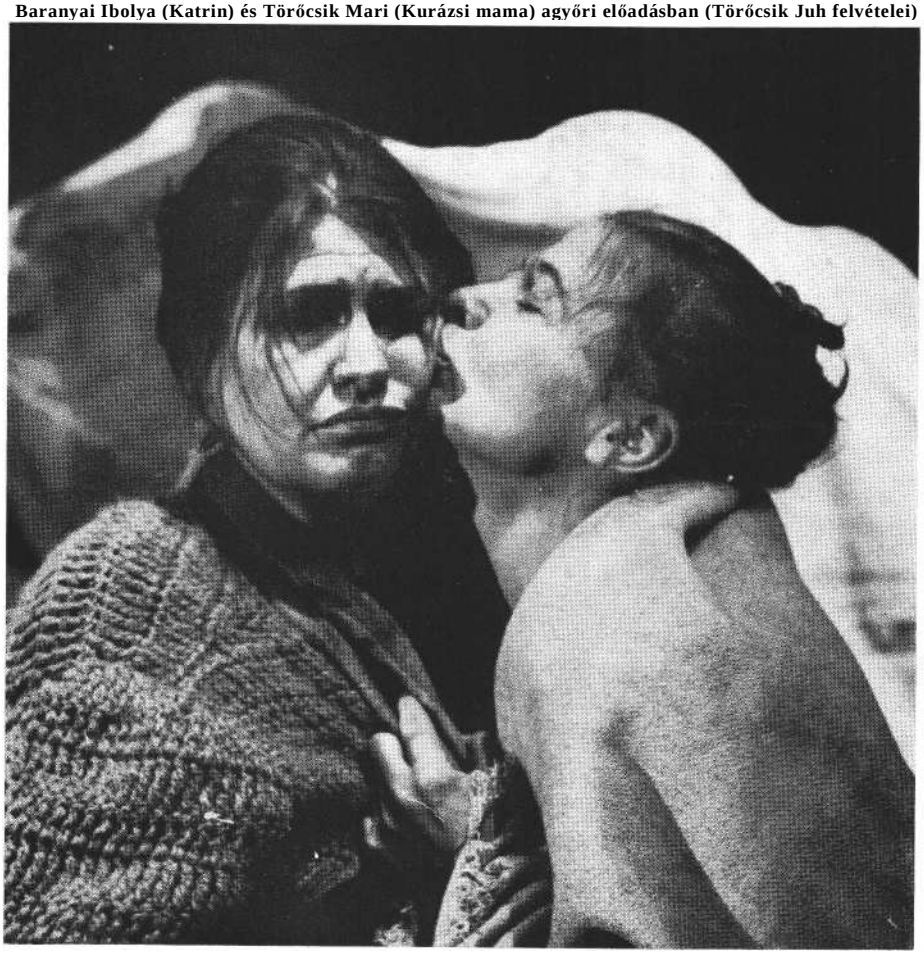
A két bemutató természetesen véletlenül került egymás mellé. A darabok között tehát ilyen alapon csak erőszakolt párhuzamokat vonhatnánk. Erre még az az irodalomtörténeti tény sem csábíthat, hogy a darabok keletkezési ideje is közel esik egymáshoz. Ami bennük hasonló, az igen sok Brecht-műben megjelenik. A fortélyos kisember alakja számtalan változatban felfedezhető az író életművében. Ezek a figurák tőről-metszett materialisták: létük a lehető legteljesebb mértékben meghatározza tudatukat. Sikeres vagy sikertelen reál-politikusok, akik számára az élet a meg-élhetéssel azonosult. Modern tragikus vétségük az, hogy hisznek a törvények kijátszhatóságában. Az apró ravaszkodások életfenntartó erejében. Vállalkozásuk ostobán vakmerő. Á középkori misztériumdrámák kisemberét - éppen úgy, ahogy e drámák közönségét - ször nyű rettegéssel töltötte el a pokol erőit jelképező figurák megjelenése. Brecht hétköznapi hőseinek magatartása gyökeresen más: rendszerint leülnek a rémes alakokkal játszani egy parti sakkot, sőt a legalpáribb alkudozásoktól sem riadnak vissza. Teszik pedig mind-ezt józan, üzletszerű meggondolásokból, mintha a világrend nem lenne bonyolultabb akármelyik piaci szatócsboltnál. A brechti ember nem hiszi el, hogy elbukhat, nem érzi át léte tragikumát, s éppen ez a nagy tragédiája. Á hagyományos tragikumtól ez persze eltér. A másság leírható a végzet és mai utódja, a szükségszerűség különbségeként. Az egyik vak, a másik - a drámai ábrázolásban -- gyakran bosszantóan rövidlátó. Ez a modern végzet kifürkészhetetlen elődjével szemben a kiszámíthatóság illúzióját kelti a boldogtalan hősökben. Tetteik ily módon kevésbé méltóságteljesek, kevésbé megrendítőek. Az ember többé nem felmagasztosult véres áldozat, csupán történelmi fogyóeszköz.

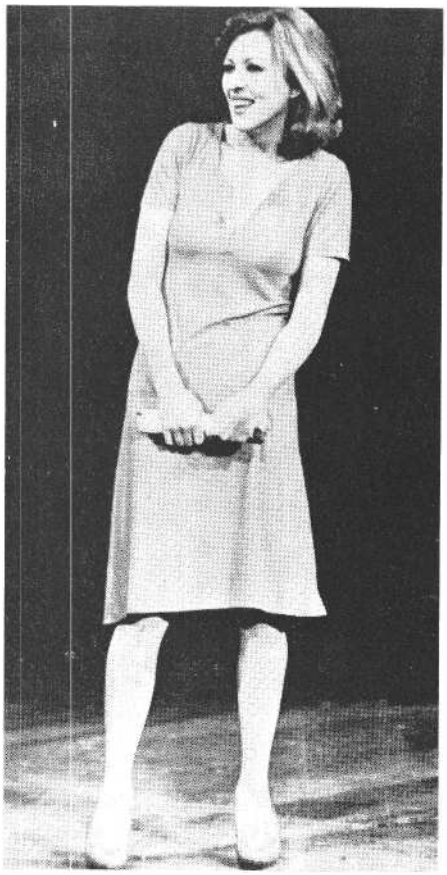
Ha a két rendezést, Iglódi Istvánét illetve Csiszár Imréét egy-egy vonással akarnánk jellemezni, akkor azt mondhatnánk, hogy amíg a győri *Kurázsi mama a* világot horizontálisan mutatja be, a miskolci Brecht-előadás vertikálisan szerkesztett. Előrehatoló vagy hátra-hatoló mozgás, emelkedés *vagy* zuhanás egyik műben sem történik, a küzdelem hasztalan és haszontalan.

A győri színpad körfüggönye mű-anyag fóliából készült, ennek az anyag-nak a színe, a természetes anyagokétól eltérő hullása idegenszerűen sejtelmessé, határozatlanná teszi a képet. Á hatást fokozza az időnként különböző alakzatokban aláhúzódó hálószerűség, mely inkább hangulati elem, mint jelkép. Ez a hatalmas rideg tér erőteljesen kiemeli az egyetlen reális tárgyat, Kurázsi mama kocsiját, amely körbe-körbe jár a pusztulás taposómalmában, az élet minden jelétől megfosztott, letarolt földön. Ez a környezet nem emlékeztet semmiféle ember lakta vidékre, ami itt megtörténik, az voltaképp már csak valamiféle torz vegetáció. Ennek tökéletes megtestesítője a főszereplő, Kurázsi, ez az antianya, aki felfalja gyermekeit. Az előadás a visszájára fordult életösztön példázata is. Brecht gondosan, aprólékosan rajzolta meg az erkölcsi elnyomorodás képeit: erős, egészséges hősei ékesszólóan magyarázzák romlottságukat, romlásra vezető hajlamaikat, gyengeségüket, melyeket természetesen mindig a körülmények következményének tüntetnek fel. Rendkívül sokatmondónak tarthatjuk azt a tényt, hogy az egyetlen nemes, erkölcsileg-érzelmileg intakt szereplő néma. Katrin nem kaphat szót abban a drámában, ahol már régen nincsen szó a jóság és a gonoszságba torkolló gyarlóság párbeszédéről, netán vitájáról. Á né-ma lány az egyetlen, aki nem hallgat az elaljasult életösztön parancsaira, így voltaképp nincs is mit beszélnie szereplőtársaival.

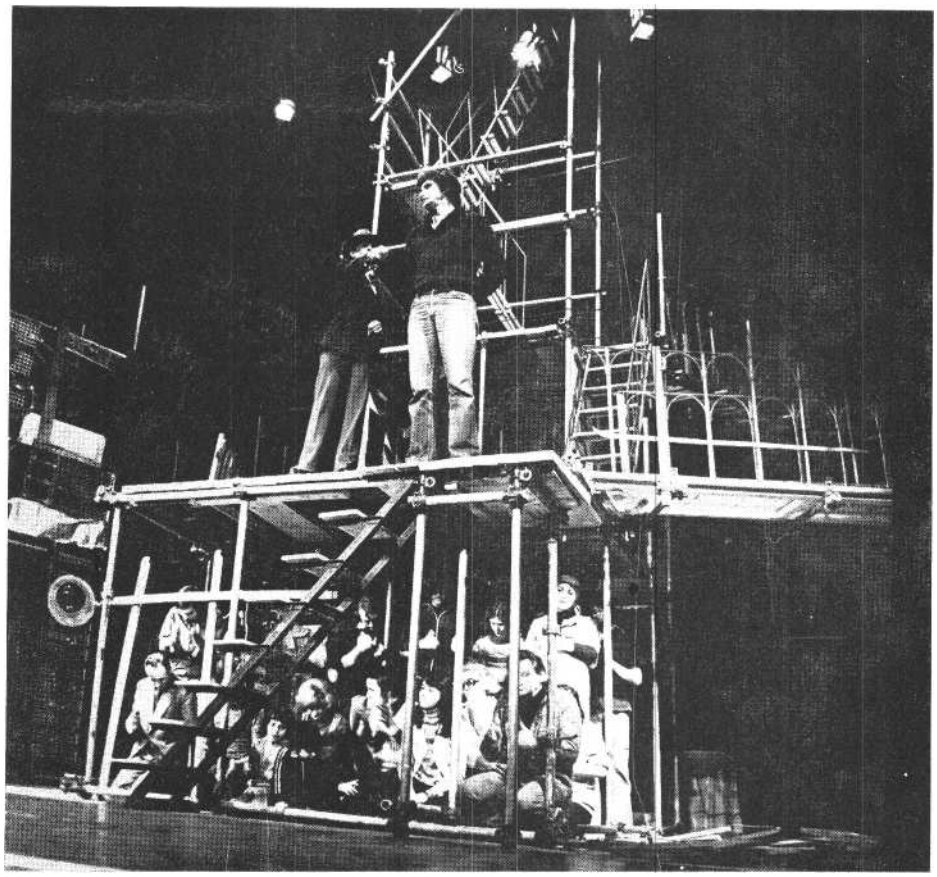
Iglódi István rendezése tüzetesen elemzi a figurák elembertelenedési fokozatait. A gonoszsági hierarchia csúcsán Kurázsi mama áll, semmi csodálkoznivaló nincs azon, hogy ez az asszony semmit sem tanul az eseményekből. Kapzsisága és ostobasága már-már démoni. Törőcsik Mari kitűnően ragadja meg ezt a jellegzetességét. Cinizmusa fenyegető, a színésznő különös száraz iróniája meggyőzően villantja fel Brecht oly jellemző szarkazmusát. A rendező és a színész persze nem valamilyen példázatszerűen kegyetlen anyát képzelt el. Törőcsik

Baranyai Ibolya (Katrin) és Törőcsik Mari (Kurázsi mama) agyőri előadásban (Törőcsik Juh felvételei)





Tímár Éva mint Sen Te A szecsuáni **jólélek miskolci előadásában**



Brecht: A szecsuáni jólélek című példázatának miskolci színpadképe (Jármay György felvételei)

Mari Kurázsija szereti a gyermekeit, a maga módján. Csak éppen ez a mód nem óvja meg a családot a pusztulástól. Sajátosan erkölcstelen józansága itt is megmutatkozik: úgy hiszi, az életre neveli fiait, amikor elfogadtatja velük a háború hétköznapjainak szabályait, jót tesz leányával, amikor hozományt harácsol neki, holott mindeközben a halálra neveli gyermekeit. Kurázsi egyetlen ellenfelét, Katrint Baranyai Ibolya alakítja. Sajátos ez az ellentét, hisz anyja életrevalóságával, kópéságával, találékonyságával szem-ben ő a tehetetlen, a sérülékeny ember, mégis ő képviseli az igazi, törhetetlen életerőt, nemcsak azért, mert ebben a változatlan, pokoli körforgásban egyedül ő képviseli a cselekvés bátorságát, hanem kiirthatatlan gyermek utáni vágya miatt is. Kurázsival szemben ő a valóságos anyatípus. Baranyai Ibolya a szerepnek ezeket a tartalmait szépen és mértéktartóan adja vissza. A többi szereplő vala-milyen módon mind Kurázsi függvénye, elveinek megvalósítója, több-kevesebb sikerrel. Pontos és hiteles alakítást nyújtott ifj. Újlaky László, Sipka László a két fiú szerepében, valamint Áts Gyula, Patassy Tibor és Martin Márta a Szakács, a Tábori pap és Yvette szerepében.

Az előadás egyetlen komolyan kifogásolható mozzanata a songok előadása. Hiába tudjuk azt, hogy a felfokozott erősítés használata szükségszerű lehet az adott körülmények között, mégis éppen Brecht-darabban nehezen barátkozunk ezzel a megoldással. Művészileg nem leszünk gazdagabbak e módszer által, a szöveget ezúttal sem értjük - pedig ez éppen e szerzőnél lenne fontos -, csak a hangerő nagyobb.

Sen Te, *A szecsuáni jólélek* hősnője is az alkudozó, fortélyos Brecht-alakok közé tartozik. Kurázsi mamától csupán egyetlen kicsiny, de lényegbevágó vonás különbözteti meg: Kurázsi kapzsiságból ravaszkodik, alapkarektere szerint gonosz és kíméletlen; ezzel szemben Sen Te önzetlenségből alakoskodik, meleg-szívű, jóságos lény, akit a felismert szükségszerűség visz odáig, hogy időnként engesztelő áldozatot mutasson be a világ farkastörvényeinek oltárán. Á jóság luxus, mondja a darab, az erény pedig a gazdasági helyzet, a jóllakottság függvénye. Nemes erkölcsöket nem várhatunk attól, aki szegény. A jóllakottaktól még kevésbé, ezt a brechti tételek logikája ellenére éppen a Brecht-darabok bizonyítják, többek között *A szecsuáni jólélek is.* Csiszár Imre rendezése ezt a pofonegyszerű igazságot lenyűgözően ötletes színpadi szerkezettel fejezi ki. Szlávik István kitűnő díszlete a világ függőleges rendszerét mutatja meg. E furcsa Jákob-létra két végét nem látjuk, az egyiket azért, mert a lét alatti csatornavilágot sejteti, a másikat pedig azért nem, mert isteni ködök magaslatába vész. Ami közbül esik, az egy modern ipari város vagyoni hierarchiája. Az arcok festése, 'illetve Szakács Györgyi egyéni színdramaturgiára valló jelmezei pontosan informálnak a szereplők hová-tartozásáról. Csiszár Imre helyesen értelmezi a szerzőt, amikor látványban *is* ábrázolja azt, hogy ebben a szecsuáni társadalomban nincsen függőleges mozgás. A szereplők ugyan felszaladgálhat-nak a szinteket' összekötő lépcsőkön, de ez helyzetükön aligha változtat. Sen Te először egy mesebeli véletlen folytán jut feljebb, később pedig - hogy legalább kispolgári jólétét megtarthassa - merész leleménnyel óhajt felfelé hágni e gazda-sági-társadalmi szamárlétrán. A szecsuáni jólélek koronként kénytelen gonosz nagybácsivá válni, általában ezt a kény-szerűséget szoktuk a darab egyetlen ki-józanítóan keserű tanulságának tartani. Csiszár rendezése egyébre is felhívja figyelmünket. Sen Te anyai érzelmei önmagukban rendkívül meghatók, tisz-teletreméltóak, a gonosz ravaszság efféle megindoklása azonban szerfelett gyanús és veszélyes. Az előadás nyugtalanítóan nyitott befejezése azt is sugallhatja: az egykor harmatosan együgyű utcalánytól ezek után talán bármi kitelhetik. Szülétendő gyermeke érdekére hivatkozik, s lehet, hogy ez a továbbiakban bármire felmentést nyújthat. Hisz eredetileg csak egyszer akart sui Tává lenni, később kiderült, hogy erre egyre gyakrabban van szükség. Az istenek ugyan szemforgató jovialitással intik arra, hogy e csúf

átváltozásra a lehető legritkábban kerüljön sor, de ki tudja kiszámítani a szükségszerűség parancsait. Annál kevésbé, mivel e miskolci előadás a darabnak ama igazságára is rámutat, mely szerint a világ egyetlen szintjén sem magától értetődő a jóság. Legfeljebb a rosszaság fokozatairól beszélhetünk. Sem az istenek - a legfelsőbb szinten -, sem a többiek nem engedhetik meg maguknak a jóság luxusát. A tét persze változik, de ez nem dönt el semmit, hisz van, akinek a hivatali előléptetés a drága, van, akinek meg egy pohár víz ára. „Szívesen lennék jó, de hát hogy fizessem meg a házbéremet ?" Ez a dráma alapkérdése. De ehhez még hozzáfűzhetjük azt is, hogy a világ minden szintjén kérnek házbért, az istenektől éppúgy, mint a nyomorúságos vízárustól. Az összeg, illetve a térítés milyensége természetesen változhat a hierarchián belül. De ez végül is nem etikai kérdés. Ha az erkölcsi viszonylagosság szemlélete szerint közelítünk, akkor a jóemberséget csupán gazdasági szintkülönbség kérdésének kell tekintenünk. Brecht erre vonatkozóan is elgondolkodtató példázatot mutat be. Sen Te rokonai a lét kispolgári szintjén kibírhatatlan ingyenélők, robotoló munkások-ként viszont szimpatikus páriák. Jang Szun, az állástalan repülő is csak addig rokonszenves, amíg éhező, szomjazó öngyilkosjelölt. A társadalmi felemelkedés egyre rosszabb emberi reagálásokat vált ki belőle, amint felfelé halad, egy-re képmutatóbb lesz: fejlődése csöppet sem biztató.

Az előadás szándékoltan befejezetlen, pontosabban a feszült várakozás effektusára épít. Ez persze igen váratlanul éri a nézőt, aki kerekdedségre vágyik, arra, hogy akármi is történt a színpadon, a legsúlyosabb konfliktus is érjen véget a művészek feloldó gesztusával, a meghajlással, melyre taps a válasz. Ez nem egészen a szokott protokoll szerint zajlik a miskolci színházban. A festett, jelmezes szereplők között váratlanul megjelenik maga a rendező, s a forró hangulatot bocsánatkérő epilógussal hűti le. Így végzi szavait: „Tisztelt közönség, kulcsot te találj, / Mert kell jó végnek lenni, kell, muszáj !" A színpad még e szavak elhangzása után sem ürül ki. A rendező, valamint néhány színész letelepszik -- farkasszemet néz a közönséggel, amely ezek után már tényleg nem tudja, mit tegyen. Végül tanácstalanul kitéblábol a nézőtérről.

Az előadásban fegyelmezett és szenvedélyes színészi alakítások egész rendszerét élvezhetjük. Tímár Éva Sen Te-alakítása minden mesebeli vonást nélkülöz. A színésznő kitűnően ábrázolja a visszatérő személyiségváltás minden zavarát és veszélyét. Átérzi és velünk is átérezteti a lány ellentmondásos, végső soron megoldhatatlanul nehéz helyzetét. Élményszerűen formálja meg Dégi István a vízárus, Vang figuráját. Megérteti velünk Vang kivételes képességének titkát: kibúvik a lét süllyesztőjéből, átható tekintettel vizsgálja a világot, melynek lényegét sokkal jobban érti, mint a valószínűtlen magasságból alá-szálló istenek. Akik ebben az előadásban nem többek s nem kevesebbek, mint jóindulatú, de gyámoltalan szakszer-vezeti bizalmik. Polgár Géza, Sallós Gábor és Somló Ferenc kitűnő stílusban előadott prédikációi akár bocsánatkérés-nek is beillenek. Horváth Zsuzsa Sin asszony szerepében ezúttal is izgalmasan fanyar komikai képességeit bizonyította. A jól játszó népes társulatból rajtuk kívül kiemelendő még Máthé Éva, Csapó János, Újlaki Dénes és Matus György játéka.

Bertolt Brecht: A szecsuáni jólélek (miskolci Nemzeti Színház)

Fordította: Nemes Nagy Ágnes. *Zene:* Paul Dessau. *Díszlettervező:* Szlávik István m. v. *Jelmeztervező:* Szakács Györgyi. *A mozgások tervezője:* Somoss Zsuzsa. *Zenei vezető:* Kalmár Péter. *Rendezőassziszens:* Balogh Erzsébet. *Rendezte:* Csiszár Imre.

Szereplők: Dégi István, Polgár Géza, Sallós Gábor, Somló Ferenc, Tímár Éva, Újlaki Dénes, Máthé Éva, Csapó János, Zsolnai Júlia, Horváth Zsuzsa, Matus György, Polyák Zsuzsa, Somló István, Rudas István, M. Szilágyi Lajos, Banos Ágota, Galkó Balázs, Körmöczy Tamás, Máhr Ági, Banó Pál, Kalapos László, Márffy Vera, Balogh Erzsébet, Dariday Róbert, Radó Béla, Ittes József.

Bertolt Brecht: Kurázsi mama (győri Kisfaludy Színház)

Fordította: Nemes Nagy Ágnes. *Zene:* Paul Dessau. *Díszlettervező:* Meller András. *Jelmeztervező:* Tordai Hajnal. *Zenei vezető:* Orbán György m. *v. Segédrendező:* Török Éva. *Rendező:* Iglódi István m. v.

Szereplők: Törőcsik Mari, ifj. Újlaky László, Áts Gyula, Patassy Tibor, Palánczy Ferenc, Mester János, Baranyai Ibolya, Martin Márta, Sipka László, Uri István, Bobor György, Perédy László, Ballai István, Kiss Bazsa, Nádai Pál, Bende Ildikó, Rupnik Károly, Pálfai Péter, Kárpáti István, Köves László, Hajnal Róbert.

PÁLYI ANDRÁS

A vígszínházi Kleist

Ki ez a Friedrich, homburgi herceg? S ki az a másik Friedrich, brandenburgi fejedelem? Ez előbbinek az álom valóságosabb a valóságnál - amaz utóbbinak az álom nem egyéb, mint a természet tréfája. Az előbbire azt mondjuk, költő, hisz intuitív módon tájékozódik a világban, a másikra, hogy tipikus gyakorlati ember, hisz csak az empirikus tapasztalatnak hisz. De nincs-e ott a két Friedrich konfliktusában a spontaneitás és a fegyelem dualizmusa? Vagy a képzelet és az akarat kettőssége? Vagy az introverzió és az extroverzió egymást kiegészítő egymásra feleselése? Vagy a látnok-próféta „szubjektivizmusának" és a hatalom „objektivizmusának" morális kétarcúsága ? A homburgi herceg megálmodja fehrbellini győzelmét, valamint eljegyzését Natalie-val, a választófejedelem unokahúgával - és álma beteljesül. Csakhogy keresztülhúzva a fejedelem haditervét indítja csatába a vezénylete alatt küzdő lovasságot, ami közönséges parancsmegszegés. Friedrich brandenburgi fejedelem tehát halálra ítéli Friedrich von Homburgot, bár igaz, kegyelmet adna neki, ha a herceg nyíltan megtagadná a katonai fegyelem szükségességét, ám ezt az álomlátó ifjú sosem tenné meg: ugyanazon porosz birodalmi eszmény híve ő is, akár a választófejedelem. A kegyelem mégis eljő, mert Hohenzollern gróf ráolvassa a brandenburgi fejedelemre vétkességét: Friedrich, a fejedelem, aki kíséretével épp a parkban járt, mikor az ifjú Friedrich herceg révületében babérlevelekből koszorút font magának, maga is részt vett az „álomjátékban", saját kezűleg helyezte a koszorút az ifjú homlokára s ígérte oda unokahúga kezét. Ami azonban a választófejedelemnek közönséges móka volt, az az ifjúnak valóságos tapasztalat. Natalie kesztyűje a kezében marad: íme az álom valóságértékének kézzelfogható bizonyítéka. Hogyan is figyelhetne a haditervre, mikor a haditanács idején is Natalie szerelmével van elfoglalva! És végül ennek köszönheti a győzelmet: hogy jobban figyelt az álomra, mint a parancsra. Az irracionalitás diadala? De

hisz az ifjú herceg józan pillanatában meghajol a választófejedelem racionális érvei előtt, s elfogadja a katonai fegyelem kötelező voltát, ami azt is jelenti, hogy önként vállalja a halált. Hohenzollern „beolvasása" viszont arra figyelmezteti a választófejedelmet, hogy most rajta a sor: lássa be, hogy ő is örömét lelte az irracionális játékban. Hohenzollern akár Freud szócsöve is lehetne, ha nem választaná el közel egy évszázad Kleistet a bécsi doktor működésétől: a tudatalattira irányítja a figyelmet.

„Die Welt ist meine Vorstellung" a schopenhaueri szállóige akár mottóul is odaírható a *Homburg hercege* fölé. S bár az irodalomtörténeti kézikönyvek inkább Kant Kleistre tett hatásáról értekeznek, és Schopenhauer fő műve, mely az iménti szavakkal kezdődik, esztendőkkel *a Homburg hercege* befejezése és kleist halála után látott napvilágot, a hivatkozás mégsem anakronisztikus: Schopenhauert hasonló problémák izgatják, mint Kleistet, s ha a *Homburg hercegét* együtt olvassuk Schopenhauer fejtegetéseivel, lényeges, a mű rejtett rétegeibe világító párhuzamokra lelhetünk. Kleist is, Schopenhauer is a művészet társadalmi helyzetének megváltozásából eredő új pszichikai aspektusra utal. Kleist ifjú hercege végül is az új idők Faustja: ő a tudást már a tudat-alatti - az álom birodalmában keresi. Igen jellemző Goethe viszolygása, aki-ben Kleist, „bármily tiszta szándékkal" közeledett is hozzá, „mindig borzongást és undort keltett, akár egy a természettől fogva szépnek rendelt test, amelyet gyógyíthatatlan betegség kerített hatalmába". Nem rímelnek-e nagyon is e Goethe-sorok, melyeket a Vígszín-ház mostani kitűnő műsorfüzetében is olvashatunk, arra az ellenérzésre, mely később Freud munkásságát vette körül? Kleist, amikor felteszi a kérdést, valóban a természettől fogva szép-e az, amit annak látunk, lényegében ugyanazt kérdi, amit később a bécsi pszichiáter. Goethe a klasszikus eszményeket állítja szembe Kleisttel, s ő még megteheti; ám alig kell egy évszázadnak eltelnie, a régi világ eszményei kiüresednek, formális, álklasszikus szólamokká kopnak: a viktoriánus igyekezet egyszerűen a látszatok konzerválására törekszik, miközben a fennálló világrend folytonosságára hivatkozik, vagyis fennhangon tagadja a bomlás nyilvánvaló jeleit, melyekről pedig Kleist már annak idején látleletet készített.

Goethe, minthogy a weimari színház intendánsi székét is betöltötte, talán épp tiszta szándékát igazolandó, valamennyire leküzdötte ellenérzéseit, s végül színpadra segítette *Az eltört korsót*, azt a Kleist-vígjátékot, mely első be--nyomásra az író legkevésbé nyomasztó darabjának tűnik; a bukás azonban Goethe előítéleteit igazolta: se a szín-ház, se a közönség nem tudott mit kezdeni Kleisttel. Most, hogy a Vígszínház *Homburg* hercege-premierje előtt a Düsseldorfer Schauspielhaus társulata budapesti vendégjátékán friss előadásban bemutatta *Az eltört korsót*, érdemes e színháztörténeti adaton eltűnődnünk. Se Herald (lement, aki a Düsseldorfer Schauspielhausban színre vitte a Kleist-vígjátékot, se a keze alatt működő színészi együttest nem kell az európai színjátszás élvonalába helyeznünk, noha igen szakszerű és minden részletében gondosan kidolgozott, jól felépített, eleven ritmusú előadást hoztak, s a siker nem is maradt el. A „titkuk" valószínűleg nem több, mint hogy a kleisti „mélylélektan", a szenvedélyen rajza, ami előtt Goethe végül is ugyanolyan értetlenül állt, mint a korabeli weimari publikum, ma már jószerivel közkincs, színpad és nézőtér „közös nyelve", szer vesen él és hat egy alapjában véve klaszszicizáló hajlamú Kleist-interpretációban. Túlzás nélkül megállapítható, hogy Kleist lényegileg előadhatatlan volt a XX. század pszichológiai forradalma előtt: addig csak a különcöt, az excentrikus poétát látták benne.

Vagy mégsem? Kleist nemcsak különc, nemcsak a „túl sok szellem és túl sok vér" írója, mint Stefan Zweig jegyzi meg róla, hanem jellegzetesen a német romantika gyermeke is: a romantikus lélek az ‚ősegységet" keresi, de az ekszatikus pillanat kultusza nem tűri a lassú formai érést, az architektúra megnyugtató teljességét, minden, amit meglel, csupa homály, foszlány, töredék, s Kleist a töredékességtől szenved a leginkább, ambíciója azonban, hogy a görögöket, Shakespeare-t és a német romantikus drámát túlszárnyalva megírja a drámát, meglelje a színházat, jellegzetesen romantikus vágy. A romantika nagy illúziója, hogy úgy hiszi, a forma egysége helyreállíthatná a világérzés egységét, s ebben rejlik a kleisti kísérlet paradoxona: az író, miközben már-már modern lélektani realizmussal írja meg az emberi jelenséget, maga is elvakultan Napóleon-ellenes indulatokat táplál, sőt a soviniszta porosz ideológia rabja; a *Hermansschlacht hőse* még azt is megbánja, hogy egyszer megkegyelmezett egy ró-mai (értsd: francia) gyermek életének, s *a Homburg hercegét* is a csodálatos írói fegyelem és emberismeret menti meg a nacionalista elfogultságtól. Jellemző, hogy a meiningeni színházban *a Hermansscblacht és a* Hombnag-előadások rangját a valódi csatatéri dobpergés, ágyúdörgés és a katonai parádé adta meg: ez volt Kleist első, ma már meg-lehetősen kétes ízű felfedezése. A meiningeni herceg nagy teátrális víziója épp azt látta meg az íróban, ami a leginkább mulandó, azt a romantikus anakronizmust, mely a forma egységével akarja helyreállítani a világrend egységét, a színpad történelmi parádéja így végül is a porosz nemzeti öntudat nosztalgikus reményeinek táplálója lett, s épp az halványult el a Kleist-műben, amit Szerb Antal a modern dráma fordulópontjának nevez. „A hősön erőt vesz a halál-félelem minden pokoli szenvedése" -- ír-ja -, és „itt kezdődik a modern dráma. Addig a dráma szereplői mind »egy-síkú« emberek voltak, a hősök hősiesen, a gyávák gyáván viselkedtek. A homburgi herceg az első gyáva hős, az első többsíkú ember a színpadon." A meiningeni interpretáció letagadja Kleist lélektani realizmusát, a XX. századi Kleist-reneszánsz ezt fedezi fel a német romantikus íróban.

Milyen is hát ez a XX. századi Kleist? Találóan jegyzi meg Tandori Dezső, aki ragyogó fordításban magyarította a darabot, hogy *„a Homburg hercege* épp a benne rejlő eleven anyag mindenkor megújuló érvényessége folytán szinte kimeríthetetlen lehetőségeket kínál" az értelmezésre. Peter Stein legendás hírű előadásában egyértelműen ön-életrajzi műként olvasta a drámát, mely sajátos mai antifasiszta felhangot kölcsönzött a történetnek: nála a hangsúly a porosz katonai gépezet és a költő konfliktusára került, s a végső megdicsőülés, mikor hangos „Heil!" kiáltásokkal a brandenburgi udvar tisztjei vállukra emelik a hőst, már nem a hercegnek szólt, hisz a Stein-előadásban egy élet-nagyságú bábut éltettek, míg a herceget játszó színész a háttérben a Wannsee partján virágot szed, annál a tónál, ahol tudvalevően néhány héttel a darab befejezése után a költő öngyilkos lett. Adolf Dresen viszont, aki a berlini Deutsches Theaterben *Az eltört* korsóval egy előadásban vitte színre *a Hom-*

Homburg hercege: Hegedűs D. **Géza**
(Ikládv László felvételei)

burgot, a választófejedelmet tekintette a történet központi figurájának: ez az előadás a törvény megfontoláson és mérlegelésen való önkéntes elismerését hangsúlyozza, s a fejedelem alakjában a hatalmat bölcsen, a közjó érdekében és az adott körülményekre alkalmazó uralkodóeszményt állítja elénk, míg Az *eltört korsó* falusi bírójának leleplezésé-ben a hatalommal való visszaélés példáját mutatja be. Jean Vilar, aki Gerard Philipepel a címszerepben rendezte meg a *Homburgot,* a mechanikusan értelmezett katonai hősiességgel szemben a herceg morális hősiességét hangsúlyozta. Hasonlóképp a dráma erkölcsi aspektusa érdekelte Zsámbéki Gábort is, aki Magyarországon először vitte színre a *Homburg hercegét a* kaposvári színházban, a brandenburgi udvar „hivatalos" moráljának és az elhivatott ember elkerülhetetlen rendhagyóságának összeütközését rajzolva meg.

Es a vígszínházi Kleist?

Meglepő módon Marton László rendezésének közvetlen forrását nem a kortárs Homburg-előadásokban leljük meg, sokkal inkább a meiningeni színház Kleist-képében. Természetesen korántsem szolgai átvételről, még csak nem is egyenes hatásról van szó. Á vígszínházi előadástól távol áll a meiningenizmus operás festőisége, a tömegjelenetek túlburjánzása, nem dörögnek ágyúk a kulisszák mögött; épp ellenkezőleg, itt minden nagyon is stilizált, a Fehér Miklós tervezte, matt felületű, szabadon variálható hármas óriástükör csakúgy, mint Márton Géza diaporáma- és hangmontázsa vagy Köllő Miklós lágy és kecses koreográfiája. De a stilizált színpadot mélyen a meiningenizmus *szelleme* hatja át: Marton László is történelmi freskót fest, csak a mai kor igényeinek és ízlésének megfelelően, *extenzív* kifejezési formát keres egy olyan drámaköltőhöz, aki erre a színpadi műfajról szőtt álmaival ugyan ürügyet szolgáltatott, de alkatával, a műben feldolgozott - s igen *intenzív* módon feldolgozott - konfliktusaival és tragikus világképével épp az ellenkező mentalitást sugallja. Mindez aligha lenne vétség, sőt a rendezői-alkotói szabadság körén belül maradna, ha - mondjuk Adolf Dresen előadásához hasonlóan - a darab egész belső rend-szerét átdolgozná és átértelmezné e néző-pont szerint, ha mondjuk itt is a válasz-tófejedelem lenne a józan realitás, a történelmi valóságérzék letéteményese, mint a Deutsches Theaterben, aki tud olyan rugalmas és belátó lenni, hogy megbocsát a renitens, ám gyermekien naiv hercegnek. Bács Ferenc egyébként igen rokonszenves megjelenésű választófejedelme azonban ezzel az indoklással adós marad; annál is inkább, mert a rendező rokonszenve láthatóan a homburgi hercegnek szól.

Úgy tűnik, a vígszínházi Kleist jellegzetes példája annak a hazai színházi gyakorlatnak, melyet szép kifejezéssel „színészcentrizmusnak" szoktak nevezni, de ami a gyakorlatban azt jelenti, hogy a rendező munkája véget ér a szereposztással és a színészek köré szervezett látvány kidolgozásával. Marton László és fentebb említett munkatársai (beleértve a jelmeztervező Jánoskúti Mártát és a szcenikus Éberwein Róbertet) ezen a szinten a legjobb értelemben vett professzionális színházat teremtettek, melyben minden pontosan és hatásosan működik, minden részletében szakszerű kidolgozásról tanúskodik. Elmondható ez még magáról a szereposztásról is, amennyiben a dráma két kulcsfigurájáról beszélünk: a Friedrich herceget játszó Hegedűs D. Géza ugyanúgy „telitalálat", mint a Friedrich választófejedelmet alakító Bács Ferenc. Az előadás azonban értetlenül áll a kleisti lélektan előtt, a főszereplők - minden alkati alkalmasságuk ellenére - elvesztik saját szerepük fonalát, adósak maradnak a belső fejlődéstörténet, a meg-formált figurában rejlő immanens igazság és determináltság megjelenítésével. Számos jel arra mutat, hogy ez elsősorban nem az említett két színész, inkább a rendező számlájára írandó. (Más a helyzet a szereplőgárda többi tagjával, akik közül egyesek egyszerűen szereposztási tévedés áldozatai, mások saját belső erőtlenségüket tanúsítják vagy pusztán középszerűek.)

Szándékosan időztem bevezetőül kissé hosszasan Kleist „freudizmusánál", melyről Marton László láthatólag hallani sem akar. Nemcsak az extenzív teátrális értelmezés rokonítja e vígszínházi *Homburg hercegét a* meiningenizmussal, hanem a század pszichológiai forradalmától való teljes idegenkedés is: Marton következetesen Freud előtti módon olvassa a darabot. A haditanácson szerelmi révületbe eső herceget úgy bökdösik társai, akár egy idétlen, álmodozó kamaszt, s hasonlóan közhelyszerű az álomjelenet érzelmes szépsége, melyben puhán aláomló fehér ruhákban Cherubini habkönnyű muzsikájára idillikus táncot lejtenek a brandenburgi udvar tagjai. Hegedűs D. Géza révülten nézi magát a tükörben: ez az arc mélyen belénk vésődik. De később ebből is sztereotipia lesz: a színész újra és újra „felveszi" a révület álarcát, amikor a cselekmény kívánja, ám semmit sem árul el arról, hogy Homburg hercegének mit jelent az ébrenlétben az álomban szerzett tapasztalat. Így a Kleist által felvetett lényeges kérdések alapjában véve érintetlenül maradnak a vígszínházi előadásban: Hegedűs D. Géza kedves, álmodozó ifjújában és Bács Ferenc nyájas uralkodójában se a képzelet és az akarat, se az introvertált és az extrovertált alkat, se a spontaneitás és a fegyelem, se az elhivatottság és a hatalom konfliktusa nem bomlik ki. Á cselekmény, mely itt úgy adatik elő, akár egy történelmi dráma, tisztázatlan eseménysor. *A Homburg hercege* óhatatlanul deformálódik, ha nem vesszük tekintetbe a kleisti (és schopenhaueri) időszemléletet: amennyiben a reális világ mint az én képzelete jelenik meg, úgy a *most* minden időben azonos. Ez Homburg hercegének igazi érve a választófejedelemmel szemben. Ez *az* érv sokféleképpen magyarázható, és korántsem csak a schopenhaueri tanulság vonható le belőle. De feldolgozatlansága többé-kevésbé annyit tesz, mintha a darabot ki akarnánk hagyni az előadásból.

Úgy tűnhet, mintha az irracionalitást hiányolnám egy racionális előadásból. Kleist mint romantikus szerző valóban előszeretettel kutatja az emberi cselekedet irracionális mozgatóerőit. Messzire vezetne, ha e kérdés vizsgálatába belemennénk, de kis túlzással akár az is elmondható, hogy a Kleist-hősök egész

józan élete ama néhány irracionális perc körül forog, amit az álom, az öntudatlanság állapota jelent számukra. Ha így fogalmazunk, mégis rossz úton járunk. Kleist: világképében nem ez a lényeg, hanem a szenvedély nyomon követése, a „tudatos" és a „tudatalatti", az „akarati" és az „emocionális" egysége és ellentmondása a személyiségben, ennek őszszetettsége, belső mozgásrendszere. Marton László rendezése nem azért hagy a nézőben erőteljes hiányérzetet, mert a racionalitás felől közelít Kleisthez, hanem mert ezt a mozgásrendszert nem elemzi kellőképpen. Vagyis gondolatilag felszínes, látványilag igen hatásos előadást látunk, aminek ugyanaz a veszélye, mint a meiningenizmusé volt, művészileg-eszmeileg hamis felhangok keverednek e szuggesztív - néha már-már erőszakosan szuggesztív - produkcióba.

Heinrich von Kleist : Homburg hercege (Vígszínház)

fordította: Tandori Dezső. *Rendező:* Marton László. *A rendező munkatársa:* Deák Rózsa. *Díszlet:* Fehér Miklós. *Jelmez:* Jánoskúti Márta. *Mozgás:* Köllő Miklós. *Szcenikus:* Éberwein Róbert. *Diaporáma:* Márton Géza.

Szereplők: Bács Ferenc, Andai Györgyi, Tóth Éva, Deák Sándor, Hegedűs D. Géza, Mádi Szabó Gábor, Dánielffy Zsolt, Fonyó József, Gáspár Sándor, Kovács István, Szakácsi Sándor, Sörös Sándor, Farkas Antal, Maszlay István, Lamanda László, Szőke Pál, Bars József, Kiss Péter, Marton Kati, Bökönyi Laura, Szűr Mari, Varga Katalin, Imre István, Szikra József.

Következő számaink tartalmából

Boldizsár Iván:
Színház a világ?

Székely György:
Színházi világkonferencia Párizsban

Földes Anna: Örkény
a porondon

Hegedűs Géza:
Calderón Szegeden

Koltai Tamás:
Tettetők *és* tettesek

Pályi András:
A Tartuffe belső cselekménye

BAJOMI LÁZÁR ENDRE

Patafizika és schmürzológia

Boris Vian Pécsett

A harminchét éves Vian már súlyos szívbeteg volt, amikor 1957 júliusában a Riviera legfelkapottabb fürdőhelyén nyaralt. Nem napozhatott, nem úszhatott. Szomorú volt, kis kecskeszakállt növesztett. Bezárkózott a házba, és két hét alatt megírta a *Birodalomépítők avagy a Schmürz* című, életében soha elő nem adott darabját.

Cocteau-bb Cocteau-nál

Ez a három felvonásos tragikomédia lett utolsó jelentős alkotása. Ha az 1959. december 22-i bemutatót nem is érte meg, mivel még június 23-án meghalt, a mű nyomtatott példányaiban némi vigasztalást találhatott; a darab ugyanis még február 23-án megjelent a Patafizikus Kollégium 6. számú irattartójában, majd március 13-án külön kis füzetben is, amelyet szintén ez a Jarryra esküvő, félig titkos társaság adott ki, de amelyet persze nem ő alapított, amint a pécsi műsor-füzet állítja (valójában 1948. május i 1-én alapította Raymond Queneau, Maurice Saillet és néhány más, a nagy francia hagyományú *mystifrcationt* vagyis átejtést kedvelő író és kritikus, akik mellé nem-sokára felsorakozott Jacques Prévert, Max Ernst, lonesco, René Clair, Joan Miró, Marcel Duchamp hogy csak a nálunk is ismert kiválóságokat említsem), de amelyben 1952. június 8-án történt belépésétől kezdve ő is nagy szerepet játszott. Előbb „elsőosztályú sintérnek" nevezték ki (e rangot a *Mindenkit megnyúzunk,* című vérfagyasztó szatírájának köszönhette, amelynek főhőse *équarisseur,* azaz „állatnyúzó" ez volt az egyetlen darabja, amelyet még Vian életében be-mutattak; a komédia nálunk tömörített formában a rádióban hangzott el), aztán 1953. május 11-én a Kollégium vice-kurátora kinevezte Transzcendens Satrapának, s ezzel a harminchárom éves Boris lett a testület benjáminja. Élete végén, miután ő lett a Kollégium egyik legbuzgóbb, legönzetlenebb, leglelkesebb munkatársa, már nemcsak ezt a címet viselte, hanem a Nagy Potroh rend jeles előmozdítója címet is, továbbá a Gúnyahordási Bizottmány társelnöke, a Képzeletbeli Megoldások albizottságának meg a Mennyiségtani és Természettudományi albizottságnak is elnöke lett, és fergetegesen fránya, kajánul kujon lendülettel lépkedett Jarry égbe röhögő lajtorjáján egyre feljebb. Nem kétséges, hogy - Queneau mellett - az ő agyvelejének nyilván *gidouille* alakban hurkolódó tekervényei feléltek meg a legjobban a képzelet és a játékosság korlátlan uralmát hirdető általtudománynak, amelyet Jarry agyalt ki, s amelyet a „képzelt megoldások", illetve a „kivételek tudományának" nevezett. Bizonyára nem véletlen, hogy Ruy Launoir *Kulcs a patafizikához* című, Seghersnél 1969-ben megjelent könyvének címlapján Mollet „báró" (Apollinaire „titkára" és a Kollégium vicckurátora) mellett Boris mosolyog, gomblyukában' a Grande Gidouille (vagyis a Nagy P°troh) rend jelképes tekervényével.

Amikor a Földközi-tenger kék habjait csak messziről szemlélve, régi terve szerint (eredetileg regényben akarta feldolgozni Az *ostromlottak* címmel az ismeretlen veszedelemtől egyre szorosabb falak közé menekülő kispolgári család történetét) papírra vetette ezt a darabot, már rengeteg látszatsiker és igazi kudarc állt mögötte. Szinte minden újságolvasó ismerte a nevét, de nem mint íróét, ha-nem mint a háború utáni új „bolond évek" botrányhősét, Párizs „egzisztencialista" negyedének, a Saint-Germaindes-Prés bohémtanyáinak, pincemulatóinak jazztrombitását, továbbá mint a *Köpök a sírotokra* című álamerikai regény leleplezett és elitélt szerzőjét, akiről csak néhány bennfentes tudta, hogy az álnéven írt ponyvával meg a verejtékes fordításokkal keresett pénzén valódi nevén adta ki kutyának sem kellő műveit (a ma már világszerte több millió példányban elkelt T*ajtékos napok* - noha először Sartre rangos folyóiratában közölték folytatásban - 1947-ben ezer példányban sem fogyott el). Akkor még ki hitte el Queneau-nak, hogy ez a mű „korunk legmeghatóbb szerelmi regénye"? A *Szívtépő* című regényét a Gallimard kiadó 1951-ben elutasította. Hiába volt ötletesen újító mérnök, remek jazztrombitás és értő zenekritikus, körülbelül hétszáz chanson szerzője, alkalmi kabaréénekes, néhány híres filmben szereplő színész, szorgos forgatókönyvíró, egy hang-lemezgyár művészeti vezetője, balettváz-latokat író koreográfus, műsorvezető a rádióban, sci-fi-fordító és teoretikus, hiába volt Cocteau-bb Cocteau-nál, az

Vian: **Birodalomépítők** avagy a Schmürz (pécsi Nemzeti **Színház).** Németh Nóra, Sólyom Kati és Szivler József

igazi „össznépi" elismerés egyre késett, és *még az* irodalmi eliten belül is többen voltak a kétkedve lemosolygók, mint a lelkes felkarolók.

Az ősbemutató

A korán elhunyt ragyogó tehetség mellőzése miatt talán némi bűntudatot éreztek a francia szellemi vezetők, s ez magyarázza, hogy ezt az utolsó darabot, amely a szerző legkedvesebb színműve volt, nem valamilyen kis újító társulat, hanem maga a Vilar-féle Országos Népszínház tűzte műsorára, ha nem is a nagy Chaillot teremben, hanem kamaraszínházában, egy jól ismert rendező (Jean Negroni) gondozásában, s az akkor még nem nagyon ismert, de ma már világhírű kitűnő filmzeneszerző, Georges Delerue muzsikájával. A hadviselt, bárgyúságban betokosodott apát a nálunk filmjei nyomán ismert, markáns Henri Virlojeux, a felnőttek ellen lázadó Zenóbiát pedig az akkor még csak tizennyolc éves Dany Saval, ez a pikáns szépség alakította (őt tucatnyi francia filmben láthattuk azóta). Maga Vian egyébként Léon Dupont, vagyis a katonatiszti (. . . és sintéri) múlttal büszkélkedő apa szerepét Pierre Brasseurnek szánta. A darab nagyon jól ment a Récamier teremben, Vilar azonban a 90. előadás után leállította. Vian posztumusz bohózata így is az 1959/60-as idény egyik legnagyobb sikerének bizonyult Sartre *(Az altonai foglyok)* és Genet *(A négerek)* darabja mellett: az 584 férőhelyes színházban 19 637 néző tekintette meg a kilencvenegy előadást, s a mű elindult világhódító útjára: néhány hónap múlva műsorra tűzte a brüsszeli Zsebszínház, egy kiváló színész, Francois Maistre rendezésében.

A párizsi bemutatót a francia kritika általában pozitívan ítélte meg, holott korábban - Cocteau kivételével - a bírálók nem nagyon lelkesedtek Vian szín-padi munkáiért. Most a legrangosabb kritikusok, mint R. Kanters, Poirot-Delpech is dicsérték eredetiségét, tragikus felhangjait, az emberi sors nagy mitikus erejű ábrázolását, Jarryt és Kafkát emlegették, s a korszak legfélelmetesebb színibírálója, egész sereg színmű könyörtelen letaglózója, Jean-Jacques Gautier, *a Le Figaro* kritikusa is kedves szeretettel tekintett a darabra, holott Boris csípős célzást tett rá komédiájában (egy bizonyos Jean-Louis Gautier-t említ az Apa ostoba unokafivéreként). Csodák csodájára még a katolikus *La Croix* is sok jót írt róla, a baloldali lapok pedig lelkes cikkekben elemezték : *a Les Lettres francaises* kritikusa ugyan nem tekintette kiforrott alkotásnak, de megállapította, hogy így is magával ragadja a nézőt; a *L'Humanité* bírálata leszögezte, hogy Vian új színfolttal gazdagítja az avantgarde-irodalmat; André Gisselbrecht pedig, a tekintélyes marxista teoretikus, a *Théâtre Populaire* című folyóiratban részletes tanulmányt közölt, amelyben rámutatott, hogy ritka az avantgarde-termésben az ilyen nemes és nagylelkű alkotás, s hangsúlyozta, hogy a darab elejétől végig társadalmi meghatározottsággal bír. *A France Nouvelle,* az FKP hetilapja örömmel jegyezte föl, hogy a darab ostorcsapásként csattan a fajvédő gyarmatosítók hátán, s hogy nemcsak Ionescót, hanem Brechtet is idézi. A *Nouvelle Revue Francaise* kritikusa szerint körülbelül döntetlennel végződik a Ionescóval, illetve Beckett-tel való összevetés, mert ha Vian képzelete és leleményessége nem is olyan, mint Ionescóé, humora keserűbb és ékesszólóbb; s ha nem is éri el Beckett erejét és mélységét, jobban felráz bennünket, hangja ugyan nem olyan tragikus, de fájdalmasabb.

Öt kontinensen át

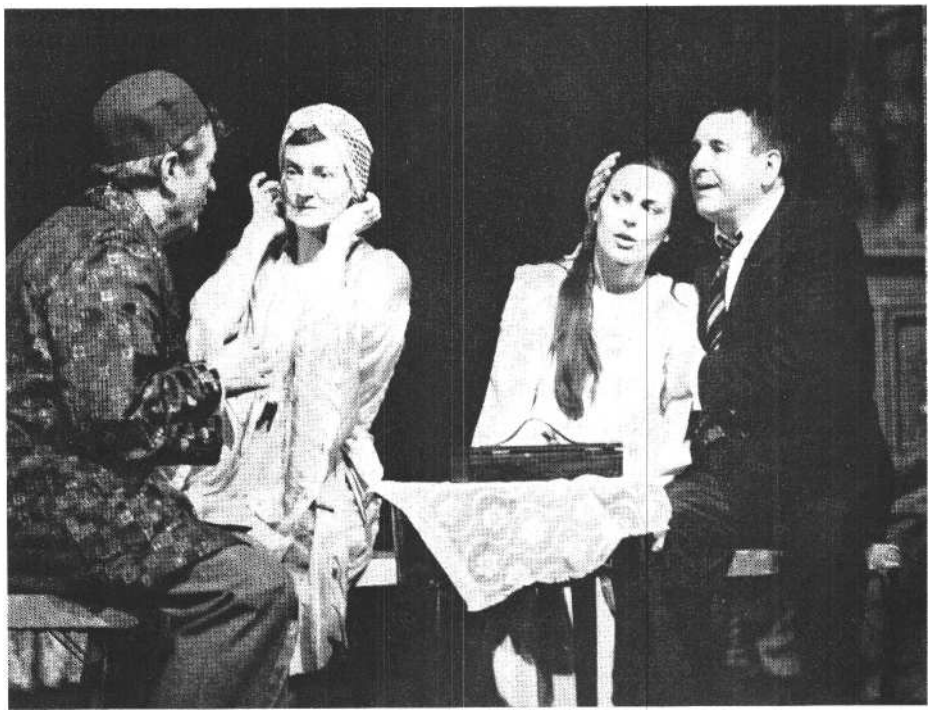
Belgium után, ahol flamand nyelven is játszották, még sok-sok országban színre került. Nincs terem, hogy ismertessem a külföldi előadásokat, de megemlítem, hogy Simon Watson Taylor még a szerző életében lefordította angolra, s a Royal Shakespeare Company már 1962-ben bemutatta a *The Empire Builders-t,* David Jones rendezésében; a szöveget pedig a *Plays and Players* folyóirat közölte, Martin Esslin kommentárjával. 1963-ban megjelent az amerikai *Plays of the Year* folyóiratban, majd i967-ben külön kötetben a Grove Press kiadásában, sőt közben egy iskolai kiadvány is közölte Supervielle *Csipkerózsika* című darabjával együtt. Az angolszász világban, Ausztráliát, Kanadát és Dél-Afrikát is beleértve, sok egyetemi színpad játszotta. Hivatásos színészek San Franciscóban, New Yorkban és Torontóban adták elő. Színre került, illetve kiadták az NSZK-ban, Bécsben *(Die Reichs-gründer),* Dél-Amerikában (Brazília, Uruguay), Hollandiában, Svédországban, Svájcban, Olasz- és Spanyolországban, valamint Izraelben. A szocialista országok közül megkérték a jogot a csehszlovákok és a lengyelek, de a be-mutató mindkét országban elmaradt.

Hazájában azóta is szinte állandóan műsoron van, éspedig főleg a kisebb-nagyobb vidéki társulatok jóvoltából. A párizsi tévében milliók láthatták Jaime Jaimes rendezésében, amelyben a cse-

lédlány szerepét az olasz-francia filmekből jól ismert teltkarcsú Andréa Ferréol alakította.

Egy honpolgár antitérhódítása

Úgy vélem, a tartalomra tett eddigi rövid megjegyzéseken túl, nem kell ismertetnem a cselekményt egy olyan lapban, amely tavaly az egész darabot közöl-te. Ha azonban olyan tömören kívánnám összefoglalni, amint F. Billetdoux Racine *Phaedráját* („egy klimax története"), azt mondhatnám, hogy „egy honpolgár antitérhódítása". Abból a tényből következően, hogy nem egyszerűen holmi burzsoáról van szó, hanem honpolgárról, méghozzá a gyarmati hadseregben szolgált tisztről, teljesen igaza volt a baloldali kritikusoknak, akik kiemelték a darab társadalmi elkötelezettségét (a címről egyesek azt állították, hogy éppoly kevés jelentősége van, mint *A kopasz énekesnőnek* lonescónál, ez azonban nem igaz: az alig véget ért indokínai „szennyes háború" után és a már fenyegető algériai hadakozás idején írt drámának a címe igenis határozott utalást jelent a gyarmatosítókra, a francia imperializmus képviselőire). Természetesen felelőtlen állítás lenne Viant marxistának minősíteni, *vagy* valamilyen pártkeretek közé szorítani, hiszen soha-sem volt semmilyen párt tagja. Mindig hevesen küzdött azonban a fanatizmus s elsősorban a fasizmus ellen. Kitartó gonddal óvta függetlenségét, még akkor is, amikor Sartre folyóiratába, a *Les Temps* Modernes-be írt. Individualista, sőt már-már anarchista magatartása ellenére 1950-től kezdve szenvedélyesen érdeklődött a közügyek iránt, amit ékesen bizonyít az 1979-ben megjelent *Traité de civisme (Állampolgári értekezés),* amely az 1950-ben elkezdett, majd 1956-ban tovább írt, de befejezetlenül maradt kéz-irat kiadása, s amely bizonyítja, hogy Viant nemcsak a jövő, a sci-fi érdekelte, hanem a jelen is. Buzgón olvasta, jegyzetelte és idézte Camus, Ducrocq, Friedmann, Mumford, Einstein, Korzybski, Moles, Russel s mások tudományos, politikai és közgazdasági munkáit. Legjobban a háborút gyűlölte, nem volt aktív ellenálló, de - első felesége tanúsága szerint - „Lavalt piszok disznónak, Pétaint vén baromnak" titulálta. A negyvenes évek elején a világ keserű valósága elől a jazzbe menekült, veszettül undorodott a hitleri kegyetlenségektől, de elítél-te az angolszász bombázásokat is. Etikai elképzeléseit megkísérelte esztétikai kategóriákra építeni, s főellenségének a csúfságot tartotta. Ha politikai pártba nem lépett is be, 1946-ban, amikor mérnök volt, csatlakozott a CGT-hez, főleg egy Claude Léon nevű kommunista komája jóvoltából. S azt is érdemes megjegyezni, hogy irtózott a faji uszítástól, amit - művein kívül - az bizonyít, hogy belépett a LICA nevű szervezetbe, mely a fajvédelem és az antiszemitizmus ellen küzd. Hasznosnak tartotta az FKP antikapitalista harcát, de a csatlakozástól visszatartotta a párt akkori dogmatizmusa. Az imént említett komáján kívül bensőséges barátság fűzte Marcel Degliame-hoz, a katonai ellenállás híres Fouché ezredeséhez, aki szintén FKP-tag volt (neki köszönhetjük azokat a megható filmfelvételeket, amelyeken a fiatal Vian látható J. Baratier *Désordre á vingt ans* című, a háború utáni Saint-Germain-des-Prés negyedről forgatott dokumentumfilmjében -- a filmet a budapesti Francia Intézet a pécsi bemutatóval párhuzamosan mutatta be). Leginkább azonban a francia munkásmozgalom régi anarchoszindikalista hagyományaival rokonszenvezett, főleg ha olyanok művészi szűrőjén került velük kapcsolatba, mint Piévert költészete. Gondolati síkon közel került a dialektikához, mert - főleg a strukturalista A. Korzybskit tanulmányozva --- ő is elutasította az arisztotelészi formális logikát: „Sohasem tudtam megelégedni a fehér vagy fekete logikájával, a kétértékű logikával. Ez teljesen elégtelen. Ha valami nem fehér, nyilván lehet fekete, de lehet egy csomó más színű is." Szerinte az igazság nem egyetlen, nem kizárólag a „Jó" meg a „Rossz" közt ingadozik, a természet nem ismeri a manicheizmust.



Galambos György, Sólyom Kati, Németh Nóra és Szivler József a pécsi Vian-előadásban

B. Mészáros Vilma írta a *Pekingi ősz* előszavában (1972): *„A Birodalomépítők* Vian nem egészen koherens világnézetének két kimozdíthatatlan alapigazságát tükrözi: a polgári rend absztrakt elutasítását, s a vonzódást az életörömhöz, az ifjúsághoz." Ezt a megállapítást elfogadhatjuk, de talán azzal a fenntartással, hogy *ez* az élete alkonyán írt mű, melyet sokan főművének tartanak *(a Tajtékos napok* mellett), nem elvontan utasítja el a fennálló rendet. A cselédlány például valóságos polgazd-szemináriumot tartva mond fel gazdáinak, s már-már marxista terminusokat használva leplezi le kizsákmányolásukat. A már említett Gisselbrecht elemzése is kimutatja, hogy azokkal szemben, akik hangsúlyozzák, hogy a drámában milyen nagy szerepet játszik a szerző szívbetegségének áttételes tükröződése (voltak, akik a családüldöző titokzatos Hangot felerősített szívverésnek vélték) -- „Vian nem a betegégével írta ezt a darabot, hanem a baloldali törekvéseivel, a meggyőződésével". S azt hiszem, hogy Pierre Kast is helyesén állapította meg a műről :

„eposz a polgárság erkölcsi és katonai értékeinek bukásáról". Az is tény viszont, hogy a nagypolgári származású szerző, midőn elítéli, leleplezi, kiröhögteti Léon Dupont „tartalékos hadúr" magatartását, amellyel ostobán behunyja szemét az egyre fenyegetőbb vész előtt, egyúttal „önkritikát is gyakorol" : a harmadik felvonás hosszú és gondolatilag roppant gazdag monológjában sok olyan mozzanat van, amely a személyes önvizsgálódás eredménye. S az sem véletlen talán, hogy a szerző Dupont-nak nevezi főhősét. Sűrűn található ez a francia „Kovács" vagy „Szabó" egyéb műveiben is: a *Vörös* fűben egy szenátor viseli e nevet, a *Tajtékos* napokban pedig .. . egy kutya *(az Állampolgári értekezést* pedig Jules Dupont névvel akarta ki-adni), ami arra vall, hogy nem volt tőle teljesen idegen Léon Dupont alakja sem. Úgy érezzük : az „önkritika" annak a be-ismerése, hogy csalódott korábbi irreális magatartásában, többé nem tartotta helyesnek heves antihistoricizmusát vagy a múlt hányaveti tagadását.

Egy kis „schmürzológia"

A dráma értelmezésének legkényesebb, legnehezebb és épp ezért legvitatottabb pontja az immár legendás Schmürz, amely a címben is szerepel. Attól a szélsőséges felfogástól kezdve, hogy (eredeti utasítás szerint) ez a sarokban gubbasztó, rongyos, sebesült, felkötött karú, botra támaszkodó pusztán tárgyszerű lény, amelynek a szerző második felesége, a zürichi Ursula Kübler adta a német *Schmerz* („fájdalom, bánat") nyomán ezt a remek nevet, csupán diáktréfa (Übü!), beugratás, tartalmatlan vicc, egész sereg más elképzelés született. Ezzel szemben tény, hogy már az 1946-ban, tehát Ursula megismerése előtt nyolc évvel írt *Köpök a sírotokra* című regényben szerepel egy Peewee Schmürz nevű szatócs; s élt valóságos személy is, akit így hívtak: Jack Schmurz, a jazzmuzsikus, akit egyébként Vian is említett 1958-ban egyik zenei krónikájában. Arra a kérdésre, hogy mi a Schmürz, volt aki azt mondta: az Ifjúság, mások szerint a Lelkiismeret, illetve a hős belső Igazsága és így tovább: az Eszmény, a Szerelem, a Tisztaság, Isten, a Test, a Halál, az Agresszivitás, az Ördög, az Élet, az Ismeretlen, a Bűn-bak. Olyan kritikus is akadt, aki azt mondta „Schmürz = algériai nép". Az egyik legkiválóbb színibíráló (Jacques Lemarchand, *a Le Figaro Littéraire* című hetilapban) megvallotta: fogalma sincs róla, hogy mit jelképez, de azt tudja: „szükséges, nélkülözhetetlen". Egy olyan írónál, akinél - mint erről alább még szó lesz - olyan óriási jelentősége van a nyelviségnek, a francia fülnek különösen hangzó, bántó mássalhangzó-torlódástól érdes, sejtelmes hanghatású szó egész mitológiai jelentőségűvé vált, akár a jarryi *szahar*. Visszaemlékezésekből tudjuk, hogy Boris és Ursula sűrűn mondogatta a magánéletben („Egye meg a schmürz!"), továbbá, hogy a szerző álnévként is többször használta a lapokban.

1976 nyarán a francia szellemi elit egyik fellegvárában, a normandiai Cerisyben a Nemzetközi Művelődési Köz-pont tudós tanácskozást rendezett Vianról. Philippe Gauthier hosszú előadást tartott a darabról, amelyben főképp a Schmürzcel foglalkozott. Á vitában valaki szemére vetette, hogy egyrészt azt hangsúlyozta: nem kell törődni a Schmürz jelentésével, másrészt végül maga is olyan értelmezéssel állt elő, mely nem következik a szövegből. A tudós gyülekezet körülbelül arra a következtetésre jutott, hogy igaza volt J.-J. Gautiernak, amikor rögtön a bemutató után azt írta: „a Schmürz = akármi". *Az Obliques* folyóirat 1976-os pompás Vian-különszámában Guy Laforęt *Nem vagyunk Schmürzök* címmel szellemesen és mélyenszántóan elemzi a Schmürzkérdést, s arra a végkövetkeztetésre jut, hogy „A dráma éppen ebből a tényből születik, hogy a Schmürz meghatározhatatlan entitásként jelenik meg, túl »tág«, semhogy egyéníthető, rangsorol-ható, elkülöníthető lehetne, meg lehetne érteni »totalitásában«." Hozzáteszi azonban, hogy lényegében archiszimbolikus patafizikus lénynek is felfogható, azaz egyszerre valóságos és képzeletbeli. Akárhogyan is van, annyi bizonyos, hogy a szerző alighanem olyan örök alakot teremtett vele, melyen a „schmürzológusok" még sokáig fognak vitatkozni. A dráma szempontjából azonban nem az a lényeges, hogy a tudorok hova lyukad-nak ki, hanem az a Lemarchand-féle megállapítás, hogy a Schmürz valóban szükséges és nélkülözhetetlen eleven kellék. Azt is mondhatnám: olyan „isteni" figura, hogy ha nem lenne, ki kellene találni. Mindnyájunknak megvan, gondolom, a maga schmürze, csak nem törődünk vele. ..

A pécsi előadás

A fentiekből látható, hogy nem könnyű feladatra vállalkozott a pécsi Nemzeti Színház ifjú rendezője, Szikora János, amikor nevezetes kísérletei *(Az óriás-csecsemő, A per)* után ehhez az ezerarcú drámához nyúlt. Egy tekintetben még-sem volt nehéz dolga: Vian, ez a szín-házat imádó szerző, elég tág lehetőséget hagyott a rendezőknek, utasításai nem parancsok, hanem csak tanácsok. Például a darab legelején azt mondja az említett Hangról, hogy „nem tudni pontosan, milyen", illetve pontosabban: *dont la nature reste á préciser,* vagyis a rendezőre bízza, hogy *a bruit* pontos mivoltát meg-határozza - pedig ennek a Hangnak majdnem olyan fontos szerepe van a műben, mint a Schmürznek, hiszen ez az a titokzatosan fenyegető, rémséges moraj, ez a halálos dübörgés, zakatoló és kínzó riadó, mely egyre szűkebb térbe szorítja a menekülő famíliát. Ami a Schmürzöt illeti, Szikora két tehetséges bábtervező (Háy Ágnes és Veres Júlia) közreműködésével és a rút lényt nagy tornászerővel megjelenítő (a színlapon sajnálatosan nem szereplő) Márjánovics Vince segítségével, azt hiszem, világviszonylatban is remek szörnyet szült: a tömlőszerű zacskódudorokkal terhes, ki-ismerhetetlenül terebélyes, majommozgá-sú, madárhangon reszketve csipogó, félelmetes álarcú csőlakó kiváló meg-jelenítése a schmürzségnek. Szikora a szerző szabta szenvedéseken (ütések, köpések, rúgások, korbácsolás stb.) túl még az Apa vizeletével és az Anya által eszközölt kiheréléssel is sújtja. Ezek azonban apró változatok a Vian-húrokon ahhoz képest, hogy a magyar rendező - a világon először - gyökeres módosítással a dráma eredeti függőlegességét (a család az alsó emeletről felfelé menekül), víz-szintességre változtatta: Rajk László nyomasztóan nehéz szecessziós színpad-tere egyre kisebbre zsugorodik. Nem tudom, hogy a módosítást szabad választás szülte-e, avagy bizonyos kényszerítő kamaraszínházi körülmények eredménye-e, de elfogadhatónak tartom, elvégre a hangsúly az összeszoruláson van, nem pedig a térbeli irányon. Szikora egyébként sok egyéni ötlettel gyarapította a komédiát: nagyon tetszett az az „újítása", hogy Amálét az egész produkció alatt, halk és buja dobszó kíséretében, kihívó riszálásra készteti, s ez a vaskövetkezetességgel végigvitt testmozgás még jobban kidomborítja (a szó szoros értelmében!) az osztálytudatos háztartási

alkalmazott lázadását. A másik nem teljes „újítás", mert *maga a* szerző is arra utasítja a színészeket, hogy a II. felvonásban s, Dupont házaspár szerelmes menyegzőjét balettezve idézzék, de a pécsi előadás - kihasználva a helyi hagyományok bűvkörét és káderek tehetségét - a táncjelenetnek szédületes erőt ad, s ezzel olyan musicalbetéttel gazdagítja az előadást, amely korántsem idegen annak a Viannak a szellemétől, aki operákat írt Milhaud-nak meg Delerue-nek, és aki az 1955-ös *A francia vadász* című háromfelvonásos bohózatát *comédie musicale-nak* minősítette. Egyébként a pécsi előadás zenei hangulatának megteremtéséhez tehetségesen járult hozzá Mártha István.

Szikora a tekintetben is kiválik, hogy az egyéni színfoltokban gazdag szerepeket szigorú fegyelemmel fogja össze, a művészek egyedi teljesítményei így harmonikus csapatmunkává olvadnak össze. Természetesen az előadás az Apa képességein múlik: Szivler József alkata és vérmérséklete lehetővé teszi, hogy lelkiismeretesen alakítsa Léon Dupont nagy fizikai és szellemi megterheléssel járó szerepét. Elképzelhető egyéni színekben csillogóbb Apa, de talán a szerep lényegéhez tartozik bizonyos szürkeség is, az azonban bizonyos, hogy a végső nagy monológ tudathasadását nem tudta hoz-ni. Anna szerepében Sólyom Kati hűséges libát játszik, olyan odaadó család-anyát, aki oktondi férje oldalán bizton vezeti szeretteit a végromlásba; külön dicséretet érdemel az esküvői balettben nyújtott nagyszerű teljesítményéért. Németh Nóra bájosan hisztiző kislány, Koszta Gabriella derekas riszálással illusztrált eleven szinonimaszótár. Galambos György egysíkú Szomszéd. Koppány Gizella jelmezei célratörőek.

Nyelvében él a Vían!

Sem az irodalmi, sem a színikritikában nem nagyon szokás nálunk a fordítással törődni (eleget sírnak is miatta a műfordítók . . .). Én is elintézhetném ezt a kérdést a szokásos elcsépelt fordulatok egyikével. Arra való tekintettel azonban, hogy „nyelvében él a Vian!", nem te-szem. Még Queneau leszögezte a darabról, hogy „valóságos ünnepe a nyelv-nek". Zenóbia kivételével a család a vészes valóságnak fittyet hányva *c'est la vie-szerű* ködösítő közhelyek tömkelegét szajkózza, a valóságtorzítás fő esz-köze tehát a szó. A szójáték szerepére egyébként maga a szerző, illetve az Apa is utal: „Néha már szinte az az érzésem, hogy csak játszadozom a szavakkal." Amihez hozzábiggyeszti: „És *ha a szavak* ezért vannak ?" (Mellesleg az is emellett szól, hogy Dupont egyúttal egy kicsit Vian is.) Megjegyzem: ez a játé-kosság esztétikailag nem áll olyan szinten, mint Vian egyéb műveiben, például a *Tajtéka napokban;* itt a tartalom a fontos, a nyelvi csavarintások a hétköznapi-kispolgári együgyűség leleplezését szolgálják. Az Apa minden ijesztő jelenséget a banalitás szintjére szorít, nagyképű áligazságokkal, elnyűtt általánosságokkal palástolja a rendkívülit, a szokatlant, a fenyegetőt, s ebben hűségesen követi b. neje. A kis cseléd társadalmi lázadásához viszont nyelvi berzenkedés járul: bátran rendreutasítja a gazdáját az általános alany használata miatt: „Fő a pontosság - mondja -, s hagyjuk a mellébeszélést. Én talán mellébeszélek?" (A francia mulatságosabb, mert Vian nem létező igét ad Cruche szájába: *Est-ce que j'alluse,* mai?) A szerző karikatúra-szerű kifejezéseket mondat szereplőivel, s ezek a nyelvi elemek önmagukban is drámai funkcióval bírnak. A nyelvi zendülés bajnoka Zenóbia, aki a legfőbb viani verbális humoreszközzel él, *azaz* konkrét értelemben használja az átvitt kifejezéseket, amivel ki is váltja az Apa tiltakozását: „Hányszor mondjam, hogy ne vegyél mindent betű szerint!" A szerző szívéhez közelálló másik leány, Amálé mondókája a rokonértelmű szavak állandó litániájával nemcsak humorforrás, hanem az említett jelentéstani elvet kép-viseli, melyet Vian Korzybskitől vett át, vagyis hogy az igazság sokszínű, a valóság befogására nem elég egy szó vagy egy kifejezés. A „birodalmat" tehát úgy is lehet értelmezni, mint a „Szavak birodalmát", amelyet a Hang, a Schmürz, Zenóbia meg Amálé közös erővel ostromol. Szerzőnk szóról szóra idézi a nyelvészeti megállapítást, amely szerint *Une carte n'est pas le territoire,* vagyis hogy a szó nem azonos azzal a dologgal, amit képvisel. (Az Anya szájába adott megjegyzés a fordításban nem ilyen értelemben szerepel, mert itt a *carte* nem „térkép", hanem „névtábla".) Viannál a szó nem maga a lét, hanem csak funkció. T. Erdélyi Ilona *A francia irodalom a huszadik században* című tanulmánygyűjtemény II. kötetében megjelent (1974) Vian-esszéjében leszögezi: „Boris Vian humora nagyrészt nyelvében van. A nyelvi anyagnak természetesen elsősorban közlő és kifejező funkciója van, de ezenkívül a nyelv, a kifejezés önmagában is »mozog«, saját síkján önálló életet él, és a valóság részeként jelentkezik... A szavak mágiája ez, ebből ered a Vian-alkotások poézise, de nemegyszer a szorongás érzése is. A nyelvi játékokat az író szigorú logikával viszi végig..."

Nos, ha mindezek tudatában vizsgáljuk Vinkó József szövegét (az e lapban megjelent közlés szerint, de megjegyzem, hogy a színpadi szöveg, amennyire egyszeri hallás nyomán erre következtetni lehet, ehhez képest szerencsésen módosult), akkor először is azt kell leszögeznünk, a tehetséges ifjú műfordító potenciálisan rendelkezik a kellő nyelvi leleménnyel. Az eredeti szint maradéktalan magyar megfelelőjének produkálásához azonban nagyobb gyakorlat és több tudatos nyelvelemző munka szükséges. Ott, ahol a szerző a sima társalgási nyelvet alkalmazza, magyar tolmácsa majdnem mindig utoléri. Ahol azonban a jellegzetes viani játékosság „rázós" fordulatai fészkelnek, ott néha alulmarad. A tapasztalt műfordítónak az az általánosan elfogadott eljárása, hogy ott, ahol semmiképpen sem sikerül vissza-adni a szójátékot, lemondunk a hasztalan kísérletezésről, és inkább másutt játszunk a szavakkal, még ha ott az eredeti-ben nincs is ilyesmi. Az olyan telitalálatok mellett, mint amilyen a Cruche tulajdonnév magyar változata (Amálé, mert a francia „Korsó" együttal „ostoba libát" is jelent), néhány szófacsarintás, illetve ravaszdi kifejezés magyar változata félresikerült, részben azért, mert míg Vian merészen agyal ki új szavakat, a fordító csak a meglevőkkel játszik.

Mindent egybevetve, csak örülhetünk, hogy - ha például Jarryra gondolunk - Vian nem is olyan nagy késéssel érkezett el hozzánk. Igaza volt tehát Nagy Péternek, amikor 197z-ben ezt írta: „Boris Vian nagyon jó színpadi érzékű, kitűnő szerepeket író, mulatságos szín-padi helyzeteket találó szerző, akinek tetejében még mondanivalója is van -- darabjai nem csak figyelmet, színpadot is érdemelnek."

Boris Vian: Birodalomépítők avagy a Schmürz (pécsi Nemzeti Színház)

Fordította: Vinkó József. *Zeneszerző:* Mártha István. *Bábtervező: Háy* Ágnes. *Asszisztens:* Szántó Judit. *Díszlettervező:* Rajk László. *Jelmeztervező:* Koppány Gizella. *Rendező:* Szikora János.

Szereplők: Szivler József, Sólyom Katalin, Németh Nóra, Koszta Gabriella, Galambos György, Márjánovics Vince.

négyszemközt

ANTAL GÁBOR

Versmondóműhelyek

… a rádióban

Tízezer perc vers - ebből legalább hétezer klasszikus és újabb magyar vers - egyszerre imponáló és félelmetes menynyiség. Márpedig ennyi hangzik el éven-te a Magyar Rádió adóin. Ezek szerint rádiónk a hazai versmondás gigantikus pódiuma. „Üzemeltetése" elsősorban Dorogi Zsigmond osztályvezető feladata és gondja:

- Az ellentmondás nemcsak a percek – az elmúlt években megnövekedett - számából fakad; mindig is előadói, „versrendezői" és - tegyük hozzá - szerkesztési probléma volt, hogy valahogy fel kell oldani a feszültséget az intim, értő közönséget igénylő versmondás és a stúdióban való „magány" között. Ugyanis ez a „magányos" szereplés – mikrofonok előtt! - gyakran nem azt az érzést tartja ébren a versek mondójában, hogy egyedül van szobájában, ahol kedve és hangulata szerint olvas egy költeményt, hanem éppenséggel azt, hogy ezrek és ezrek riasztó tömegével áll szemben, s így sokfelé, sok ismeretlen jelzésre is kell reagálnia. Éppen ezért kezdtünk, mintegy másfél évtizede, ki-mozdulni a stúdiókból, és különböző vidéki művelődési házakban - először Tatabányán - „helyi" közönség előtt hangzottak el olyan versek, amelyeket akkor vagy később a rádió „országos" közönsége hallgatott meg. Bizonyos ér-telemben főpróba volt ez, ha nem is annyira a színészek számára - az „élő-ben" felvett adásokat már nem lehet korrigálni - inkább számunkra. Mintegy öt év tapasztalatai alapján alakítottuk ki aztán azokat a rendszeresen jelentkező műsorokat és műsortípusokat, amelyeket mindenkor közvetlen kontaktusban néző-hallgatókkal vettünk fel. Ilyen például a négyhetenként jelentkező *Magyar Múzsa,* évente hatszor az egyórás *Könyv-klub,* a különböző tematikus műsorok (például fiatal költők estje vagy költők versei az ifjúságról) és a szerzői estek.

– *Nemcsak a „háttérzaj" szerepe jut a „helyi közönségnek" ?*

– Lehet, hogy volt, van s talán lesz is ilyen alkalom; általában azonban már maguknak a műsoroknak a szerkesztési jellege, úgy is mondhatnám, műfaja vonja be intenzíven a közönséget. Nem-csak az olyan állandó műsorunkra gondolunk, mint az évente megújult formában sugárzott műveltségi játékok (1980-ban a *Könyvpárbaj* című sorozat) és a Könyvhét, illetve a Téli Könyv-vásár idején immár egy évtizede jelentkező *Üdvözlet az olvasónak,* ahol is Rapcsányi László megkérdezi az embereket, mi tetszett, hogy tetszett, és mint a műsor állandó vezetője (és a műfaj ki-tűnő ismerője) erőszakoltság nélkül hidat teremt a nézőtéren ülők és a pódiumon szereplők között. Tizenöt év alatt, s ezen belül is kiemelném a hetvenes évek második felét, olyan *kapcsolat* teremtődött a rádió és a különböző művelődési házak, otthonok, megyei könyvtárak stb. között, hogy megismertük a helyi igényeket, amelyek árnyalatokban kétség-kívül különböznek, amikor például Szabolcs-Szatmárba megyünk, vagy egy gazdag kulturális hagyományokkal bíró dunántúli városba vagy annak környékére.

– *Nem követel-e ez a kapcsolat olyan alkalmazkodást a rádiótól, amely ellentétes azzal a programjával, hogy figyelemmel kísérje például a mai költészet különböző irányzatait, az egész folyamatot?*

- A „terepen" való versmondás, jeleztem már, különböző jellegű; van köztük játékos vetélkedő és olyan, amely „szabályos" vers-színpadra emlékeztet. Másrészt elég sok perc marad olyan versek-re, olyan összeállításokra is, amelyeket továbbra is a Bródy Sándor utcában veszünk fel. Azt is el kell mondanom azonban, hogy a benti stúdión kívül - a „kihelyezett stúdiók"-ban - megrendezett adások egyik varázsa a helyi közönség számára az, hogy a rádiónak módja van olyan neves színészeket szerepeltet-ni akár egy falusi kultúrotthonban is, akitől - ha ott áll előttük az ő pódiumukon - elfogadják azt a verset is, amit a rádióban talán még nem hallgatnának meg. Nekem különben az a személyes véleményem vagy tapasztalatom, hogy a legkiválóbb színészek egyben a legjobb versmondók is; nálunk igen kevés *a csak* előadóművész .. .

– *Biztos-e azonban, hogy azok a „legkiválóbb színészek", akik a „legnevesebbek", vagy legalábbis ilyenekként tartatnak számon a falusi, a városi vagy akár fővárosi művelődési intézményeknél?*

– Erről, persze, vitatkozni lehet, mint ahogy igazán sok mindenről a „kihelyezett stúdiók"-kal kapcsolatban. Ezt a vitát, konkrét műsorokkal kapcsolatban, a rádiósok mindig is igényelték, de csak ritkán kaptuk meg. A napi- és hetisajtóban általában dicsérni szokták a rádióban felhangzó versmondást, ám túl általánosan. Es ha már nem említem meg itt, mert hogy ízléstelenségnek vélném, azokat a nemcsak sikeres, de új módszerek, új megoldások okán tagadhatatlanul eredményeseknek is mondható adásokat, amelyeket a sajtó „kihagyott", miért említsem azokat a lehetőségeket, amiket – ma már világos - mi „hagytunk ki" annak idején, de nem bíráltak meg bennünket miattuk? ... A legkiválóbb – rendben van, legismertebb és legnépszerűbb - színészek „kirándultatása" az élő versmondás különböző pódiumaira jó „csalogató" volt, ha úgy tetszik. Így aztán, legalábbis megítélésünk szerint, nem kellett tennünk engedményt a „jól hangzó", de giccses költemények „javára." Az arányokról, az esetleges önismétlésekről lehet disputálni - mondom, jó lenne, ha a kritika valóban disputálna is -, annyit azonban szerénytelenség nél-kül elmondhatok (természetesen nem a magam, hanem a rádió „műhelye" nevében), hogy az elmúlt években több magyar klasszikust és számos mai magyar költőt, köztük fiatalabbakat, széles körökkel szerettettünk meg. Csak példának említem a Toldi-trilógia és Arany László *A délibábok* hősének - ha úgy tetszik, újrafelfedezését - a már halálos betegen rádiószereplést vállaló Básti Lajos és más jeles színészek jóvoltából. De Nagy László több nagy verse pódiumi sikerének is a rádió volt a „fő-próbája". A (viszonylag) ifjú magyar költők közül - tényleg megint csak példának - Veress Miklós nevét említeném, akinek *Óda a megmaradáshoz* című, igazán nem rutinos könnyedségűnek mondható, nem „szavallós" versét el- és befogadták néző-hallgatóink és hallgató-olvasóink körében. Az idősebb és ifjabb magyar színészek az elmúlt időkben sok – idősebb és ifjabb - magyar költővel ismerkedtek meg, a mi révünkön is.

-- *A rádió tehát a versmondás nevelője is?*

- Mint már szó esett róla, mi többszörös értelemben is pódiumot biztosítunk, „összehozzuk" a verset mondójával és hallgatójával. Vannak olyan rendezőink is - csak két nevet említenék itt: Varga Gézáét és Bozó Lászlóét -, akik különösen jól értenek ahhoz, amit vers-rendezésnek lehet mondani. Nincsen azonban módunk - illetékességünk sem -

arra, hogy kifejezetten neveljünk versmondásra. Erre itt van a Színházművészeti Fő[1]skola, a mostanában megalakult Versmondók Köre, és itt van a Radnóti Miklós Színpad is, amely különben néhány éve egyik fontos - a fővárosban mindenesetre legfontosabb - „kihelyezett stúdiónk". A Színpaddal közösen sok irodalmi műsort rendeztünk - főleg jeles évfordulók alkalmából - és a Színpad állandó gárdájának versmondásban „edzett." tagjait szívesen szerepeltettük ezekben, de más műsorokban is.

- Ezek szerint mégiscsak van létjogosultságuk az olyan művészeknek, akik elsősorban vers- vagy széppr ózamondók?

- Nem mondtam soha, hogy nincs, csupán azt, hogy kevés, igen kevés ma az a magyar előadóművész, aki nem elsősorban drámákban, komédiákban játszó - színész. I [agy feltétlenül szükség van-e „főfoglalkozású" versmondókra, azt nem tudnám megmondani. De hogy a versmondók (vagy színészek) olyan egyénien mondjanak verset, mint a maguk korában a „főfoglalkozású" Ascher Oszkár, vagy az elsősorban színész Ódry Árpád, az bizonyos. Örülök, hogy különböző „műhelyek"-ben nevelnek is erre. A rádió hajlandó kiterjeszteni „kihelyezett stúdiói" számát, és - a maga eszközeivel - minden segítséget megad nevelőknek és nevelteknek.

- A z *ilyen „iskolák'" közé számítanak az 1978 óta megrendezett Országos Előadóművészeti Fesztiválok is, bár legalábbis eddig - a „vizsga" mintha elmaradt volna .. .*

-Csak bizonyos visszhang maradt el, a fesztiválok - úgy érzem - jól vizsgáztak. Bár a rádió itt nem a fő kezdeményező, és nem is *a másik* társ, mint a Radnóti Színpad esetében, hanem *egyike* a szervezést és rendezést intéző szerveknek. Mint zsüritag és mint szerkesztő - aki közel-ről figyelhette meg a színészek és a közönség reagálásait - sikeresnek merem mondani mind a tavalyelőtti győri Radnóti-fesztivált, mind azt, amit [1]979-ben Veszprémben tartottak meg. A színészek - vagy előadóművészek különösen alaposan készültek fel, hiszen több rostán kellett átjutniuk a szereplésig, és a győri, illetve veszprémi „szuperpódium"-on is nagy volt a konkurrencia, a tét. A rádió egyenesben közvetítette a fesztiválokat, és ez is fokozott teljesít-mélyre - nem idegeskedésre, teljesítményre! - késztette a résztvevőket. Most áprilisban a József Attila költészetének jegyében rendezett győri fesztiválon a rádió és televízió *egyszerre* közvetített, így lehetővé vált, hogy az előadók országos hallgató és nézőközönség előtt vizsgázzanak.

... a televízióban

Lendvay Györgyhöz, a Magyar Televízió irodalmi osztályának vezetőjéhez - a tévés versszínpad „gazdájához" fordultunk:

- Tízezer perc mondott vers! -Dorogi Zsigmond kollégám számadatai valóban örvendetesen és imponálóan nagyok A mi számértékeink lényegesen kisebbek, mint ahogy a Televízió összműsorideje is jóval kevesebb a Rádióénál - szerény patakocska a hatalmas műsor-folyam mellett. Ám ha arányaiban nézzük versműsoraink helyzetét, nincs szégyenkeznivalónk: a Televízió irodalmi osztálya évi kétezer perces összműsoridejéből a líra mintegy 75o-800 perccel részesedik, s ez több mint egyharmados arány. Ez a „verstömeg" - elnézést a gazdaságtani kifejezésért - voltaképpen régóta jelen van a képernyőn, csak nem mindig elég koncentráltan és attraktívan. Ezért az utóbbi időkben arra törekedtünk, hogy versműsoraink egy részét - mondhatnám: jelentősebb részét - sorozatszerűen jelentkező műsortípusokba koncentráljuk. - Ilyenek például *a Századunk lírája* és a *Költő és kora* című sorozat -- teret hagyva természetesen az egyedi, sehová nem sorolható lírai mű-soroknak. A legfontosabb lépés azonban a vers tömegméretű népszerűsítése felé az ez évben indított V*ers mindenkinek* sorozat. Azzal, hogy a Televízió vezetése támogatta azt a kezdeményezésünket, hogy a legfrekventáltabb műsoridő-ben, szombaton z0 órakor jelenhessünk meg verseinkkel a képernyőn egyszeri-ben (még óvatos becslések szerint is) négyötmillió emberhez szólhatunk a költők szavaival. Ezek a versek nagy, közismert művek; többségük megtalálható az iskolai olvasókönyvekben is, mégis, úgy vélem, velük lehet elérni leginkább az óhajtott célt, hogy valóban a tömegek között fejthessék ki hatásukat, és hogy jelenlétük a képernyőn egy idő után magától értetődő és természetes legyen, televíziózószokásaink szerves része.

...van-e „külső" rendezvényük versekkel, költészettel kapcsolatban?

- Ilyen rendezvényünk egyelőre nincs, és nem kielégítő a kapcsolatunka versmondó-műsorkészítő műhelyekkel sem. Természetesen ez nem a kulturális kommunikációra vonatkozik, hanem a műsorokra, ahol ezek a kapcsolatok testet ölthetnének. Ez nem a „jóra való restség" okából van így, műsorperceink szerény száma nem teszi lehetővé, hogy új, nagyobb lélegzetű vállalkozásokba fogjunk, műsorpercbővítésre pedig ez idő szerint nem gondolhatunk. Gazda-sági gondjaink enyhültével azonban az ilyen irányú nyitás lesz az egyik legelső feladatunk.

- V*an-e „vers-rendezés" és „vers-operatőrség" a tévében !'*

Ez a világ legegyszerűbb dolga - gondolhatják sokan, hiszen mit lát a néző? ÁlI egy jeles színészünk úgynevezett félközeli vagy közeli képkivágásban a képernyőn egy fekete körfüggöny vagy egy stilizált háttér előtt, és szépen elmond egy verset, amit feltehetően amúgy is tud, vagy ha nem, hát leolvassa a súgógépről. Mit kell ezen rendezni meg fényképezni? Ha viszont a szak-embert kérdezzük meg, habozás nélkül azt feleli, hogy ez a világ egyik legnehezebb dolga. A vers ugyanis nagyon „sérülékeny" valami; egyetlen piciny értelmezési hiba, egy rosszul letett hangsúly, egy fennhagyott sorvég, egyetlen nem oda illő világítási effektus, és már vége is a varázsnak, aminek megteremtésére az alkotók szövetkeztek. S ez nem is csoda, ha meggondoljuk, hogy egy tévéjáték mondjuk hatvan percen át fejti ki a hatását, egy szonett ötven másodperc alatt. Ott egy kisebb hibát elfedhet az összkép, itt végzetes lehet. A felfokozott felelősségtudat feszültsége a színész-rendező páros alkotó energiáinak maximális koncentrálását igényli az adott pillanatban. S akkor még nem is szóltunk arról, hogy mekkora gondot jelenthet, hogy az adott vers találkozhassék a legmegfelelőbb előadóval - ez esetben ez nem csupán alkati megfelelés kérdése, hanem a pillanatnyi diszpozícióé is. Lehetne még tovább sorolni a vers-rendezéssel kapcsolatos gondokat, de erről talán egy valóban illetékest, egy rendezőt kellene egyszer megkérdezni. A téma közérdekűsége talán megérné.

- Ali a kritikai visszhang „házi" visszhang/a '

- Mostanában megszaporodtak a tévékritikával kapcsolatos viták. Mi, televíziósok gyakran neheztelünk -- nem is annyira az elmarasztaló kritikákért, mint inkább azért a csendért, amely néha körülveszi műsorainkat. Nos, versműsoraink jó része ilyen csendben hangzik el, sokszor bizony örülnénk egy-egy elsut-

togott dicséretnek vagy feddésnek is. Ez a helyzet azonban napjainkra meg-változni látszik, méghozzá örvendetes módon. Töredelmesen bevallom: nem számítottam rá, hogy a *Vers mindenkinek* sorozatunk alig néhány hónapos „múlt" után ilyen kritikai visszhangot kelt, s ez a tény önmagában, függetlenül a bírálatok tartalmától, már jelez valami igen fontosat. Azt tudniillik, hogy egy vers és annak interpretálása is lehet méltó alkalom arra, hogy a kritikus tollat ragadjon. Az a jelenség pedig, hogy egy-egy produkció nemcsak a „szakmában", de azon kívül is beszéd- és vitatéma - nemcsak az, hogy milyen bravúrral nyomozott a detektív -, jó közérzetet teremt mind-azokban, akik bíztak a vállalkozás sikerében.

- *A kritikák kezdik felvetni a versek „hátterének" kérdését is .. .*

- A képi megoldások alkalmazásának tekintetében a versműsorkészítők véleménye is megoszlik. Az egyik szélsőség szerint hagyni kell a verset „élni", érvényesülni minden képi „alásegítés" nélkül, hogy a befogadó figyelmét ne vonja el semmi, a szövegre, a gondolatra koncentrálhasson. A zenét is száműzni kell a textus közeléből, mert óhatatlanul melodráma válik a dologból. A másik végleten azok találhatók, akik a verset csupán ürügynek tekintenék a saját bravúros képkomponálásának, zenei érzékének és kamerakezelésének bizonyítására. Ok édeskeveset bíznának a nézőre; pedig a képi szájbarágás, a verslefordítás, szerintem, éppen az ellenkező hatást éri el: megfosztja a verset igazi arcától, attól a varázsától, hogy mindenki a sajátjának érezhesse. Egy példát idézve: József Attila Ódájának azon részénél, hogy„...amint elfut a Szinva-patak...", bemutatható, méghozzá igen artisztikusan a valóságosan csörgedező Szinva. Csak hogy ez a látvány azonnal megfoszt engem az én *saját* Szinvámtól, ami lehet, hogy nem is a Bükkben van, hanem másutt, nem ilyen fák szegélyezik, hanem amolyanok stb. Mindenki ült már egyszer *csillámló sziklafalon*, ezt a saját legbelső „kisajátítását" a költői látványnak nem szabad egy valóságos képpel letörölni. Ugyanakkor lehetnek esetek, amikor a látvány hozzásegíthet a vers - különösen a bonyolultabb, hosszabb versek - jobb megértéséhez. Ám ezt mindig az adott mű dönti el, s az az általánosnak mondható alapelv, hogy minden eszköz alkalmazható, de csak a mű szolgálatában és nem ellenére.

FÖLDES ANNA

„Csak a színpadon vagyok egész"

Jászai Mari és Csernus Mariann találkozása

„...Zokogj mostoha kitagadott
Orestes, mert Elektra tűnt az alvilágba...
Hol a mozgókép, amely megőrzi leptel?
Hol a fonográf némes hangjának? Elszállt
a sugár! Ki hozza vissza? Ki hozza
vissza?"

(Babits Mihály Jászai Mari halálára)

Visszahozni egy letűnő kor letűnt művészének mozdulatát, hangja orgonabúgását, szerepteremtő képzeletét, ezerszín egyéniségét? Visszahozni - vagy legalább megőrizni . . . Kortársaink behoz-hatatlan előnye, hogy a huszadik század második felében a technika bőven kínálja a lehetőségeket. A hangosfilm, a tévé, a magnó és a hanglemez korszakában már „csak" az élet forrósága, a személyiség sugárzása az, ami kihűl, ami elvész az időben. Jászai Mari és nemzedéktársai színészsorsa sokkal mostohább: fél évszázad múltán már egyre kevesebben őrzik szívükben, emlékezetükben a hajdani színházi élményeket. Jászai Mari hangjára az élő tanúk közül a legszebben talán Gyergyai Albert emlékszik vissza: „Amikor . . . megszólalt, senki sem vonhatta ki magát hangjának a varázsa alól. Gyönyörű, zengő, tiszta beszéde, mint az esti harangszó a falut, az egész színházat betöltötte; sose szólhatott olyan halkan, hogy ne hallhatták volna mindenütt, s legélesebb tirádái sem fajultak soha sikoltozássá: tagoltan és ugyanakkor szenvedélyesen vitte a szót ... zenévé oldotta fel a legvadabb indulatokat, s éppúgy el tudta kerülni a franciák tragikus dorombolását, mint elődei s kortársai tragikusnak vélt üvöltözését."

Gyergyai Albert még hallotta . . . De mi marad az utókornak? Egy-két semmitmondó filmkocka, pár tucat pózba merevedett, sárguló fénykép ... A gondosan archivált színlapokon kívül né-hány múzeumban őrzött jelmez, személyes használati tárgy vagy ékszer. De mindennél többet jelent, hogy megmaradt a legenda, és megmaradt az írás. Az írás, ami tárgyaknál, képeknél hívebben őrzi a tragika emlékét.

Az írás, a nyomtatott és kéziratban ránk hagyott szellemi örökség, Jászai Mari esetében nagyon is tágan értendő. Mert a nagy tragika a magány és az el-múlás rémével csatázva, már a múlt század kilencvenes éveiben szükségét érezte, hogy papírra vesse emlékeit, múltját, és memoárírás közben folyamatosan kikívánkozott belőle a jelen idejű vallomás is. A Széchényi Könyvtár kézirattárában őrzött nyolc vonalas füzet éppen ezért szertelen emlékezés és zaklatott napló : sajátos, bevallott és vállalt „kétidejűsége" folytán szerkesztetlen, és mégis, formátlanságában, zabolázatlan áradásában izgalmasan modern olvasmány. Írója évtizedeken át folytatja és mégis örökre újrakezdi: vívódva a műfajjal, önmagával.

„Életem történetét írjam meg? Nincs hozzá elég tehetségem. Sokkal inkább színészi tehetség vagyok, hogysem szabadulni bírnék tőle. Nem bírok teljesen *igaz* lenni! (Jászai Mari kiemelése.) Az örökös pose ellen küzdök. A pose el-len, mely velem, bennem született, és amely a színpadon legbecsesebb tulajdonságom volt, amelyet már tizenhét éves koromban egy kolozsvári kritikusom úgy fejezett ki, hogy » Jászai kothurnusban született«; csak ma, öregségemre tudom meg, hogy ez mennyire igaz! Hogy ez a kolozsvári író milyen jól látó ember volt."

Igazságkeresés és félelem az igazságtól: „Sokan és régóta biztatnak, barátok és ismerősök, tulajdonképpen valahányszor egy cikket olvasnak tőlem, hogy írjam le színészi pályafutásomat a közönség számára, és ezzel egyhuzamban írjak a színészetről a jövő nemzedék számára. De eszemben sincs!

A jövő nemzedék éppoly kevéssé okul az előtte lehullott nemzedék példájából, mint az a lomb, amely ismét csak kihajt májusára, ha az előtte való évit meg is csípte a dér. Az én utánam jövő nemzedék is csak úgy bízik magában, mint én bíztam, mikor még jövő nemzedék voltam; csak akkor kezdtek érdekelni az írott példák, mikor a magam élete már úgyszólván - készen volt.

És amúgy is nevetségesnek tartanám annyira fontoskodni kis reprodukáló iparművészetünkkel, a színészettel, hogy a jövő számára próbáljam fixírozni."

A kívülről jött ösztönzés - két cég egyidejű kiadási ajánlata - kecsegteti ugyan, de mégis van ereje nemet mondani: „A lelkem életét nem nyitom ki, még pénzért sem." Nem, és nem: „Te-hát - nem írom pénzért, vagyis a nyilvánosságnak - pláne életemben! - amit itt leírok, mert akkor másképp kellene írnom. Nem engedhetném meg tollam-nak, hogy az igazság szánján szálljon. Annyi tekintettel kellene lennem eleve-

nekre és holtakra és szegény magamra, hogy csak árnyképeket tudnék adni, élet nélkül.

Mert nem vagyok hajlandó több háborút végigküzdeni, több harcot megharcolni, életem kegyetlen bálványáért, az Igazságért, mely ifjúkorom szépségét falta föl, ha egyszer nincs hatalmam neki érvényt szerezni.

Leírom magamnak életem folyását, mert emlékeim egyre élénkebben és plasztikusabban állanak elém, és mint kész történetek kínálkoznak leírásra olyan események, melyek a maguk idejében egymásból és egymásba folytak, és én őket fájdalmamban vagy haragomban átéltem."

Írás közben, valahányszor újrakezdi, dickensi gyötrelmekkel teli gyerekkorához kanyarodik, szülei -- szenteskedő, kegyetlen édesapja - árnyával viaskodik, azután örökségével, nehéz természetével, a beleszorult nagy haraggal, örökös elégedetlenségével, szerepjátszó szenvedélyével. S mindezekkel szembenézve hol elszalad, hol megbicsaklik a tolla. Szívesen időzik rajongva szeretett szerepeinél, de elég egy feltoluló gondolat, s már beleütközik a tehetsége útjában álló akadályok valamelyikébe. Az igazgatói önkény vagy a pályatársi rosszindulat valóságos, vélt, esetleg felduzzasztott megnyilvánulásába - s abban a pillanatban sisteregni kezd a papír. Vagy azért, mert az emlékező tűzbe hajítja a megírt oldalakat, vagy mert szenvedélyének hőfoka magasabb az elviselhetőnél.

„Legjobban szeretem olvasni az életrajzokat. Szeretném olvasni a magamét is, milyen olvasmány lenne belőle, ha őszintén megírnám? Már többször belefogtam, sokszor elkezdtem elölről a gyerekkoromon - kezdtem mátul visszafelé - vagy a közepén az életemnek, vala-melyik szerepemnél, mint a japán festők azt az ismert két flamingót, hol a lábán, hol a fején vagy a farkán. Nem tetszett. Sokat tűzbe is dobtam belőle.

Az első szentimentális volt, és nem mert őszinte lenni. A második csupa keserű vád és zúgó panasz, azok igazságtalansága iránt, akik között éltem . . Azután nagyon őszinte és nagyon igazságos akartam lenni, és olyan kegyetlen lettem magam iránt, hogy nem ismertem magamra. Nem én voltam. Oly igen nehéz kifejezni, mondatokba foglalni azt, ami az emberekkel történik és amit gondol. Lassanként, hosszú idő múlva tudja meg, aki írni akar, de nem rászületett tehetség, hogy írni tudni: művészet!"

Megrendítő a viaskodás ezzel a művészettel, ezért a művészetért. Három változatát ismertem eddig Jászai Mari emlékei folyásának. A kéziratban levő pepita-füzeteket, a Jászai halála után napvilágot látott, többé-kevésbé egységes önéletrajzi regénnyé ötvözött Lehel István-féle kiadást és a Debreczeni Ferenc gondozásában megjelentetett autentikusabb változatot. A teljes anyag és a naplóban leírtakat kitágító Jászai-cikkek, - tanulmányok ismeretében eddig is vallottam, hogy az autodidakta Jászai --nagy színész elődeihez, Dérynéhez, Egressy Gáborhoz hasonlóan - birtokába jutott ennek a művészetnek. De most, a negyedik önéletrajz - Jászai Mari cmlékeinek monodrámává komponált változata - még egyértelműbb bizonyságot ad a színésznő gondolati és verbális kifejezőkészségéről.

Csernus Mariann vállalkozása olyan kézenfekvő, hogy szinte azon csodálkozik az ember, hogyhogy mostanáig kellett várnunk erre a változatra. (Tudtommal Földes Mihály színpadi művén és Kellér *Bal négyes* páholyának Jászai-jelenetein kívül mostanáig csak az élet-rajz egyes fejezeteit feldolgozó dokumentumregények születtek, de egész estét betöltő Jászai-film például nem.) Csernus - nyilatkozata szerint - évek óta foglalkozik hősével. Korábbi előadóestjén is mondott már Jászai-szövege-ket, s valójában az idén másodszor rugaszkodott neki a nagy témának. Az Egyetemi Színpadon még az előadóművész szerkesztette meg a maga önálló Jászai Mari-estjét, míg az új, nemzeti színházi változat - Zsámbéki Gábor ösztönzésére -- színpadra komponált monodrámává szerveződött.

Az adaptációk korát éljük, ilyenkor a lelkiismeretes kritikus legalább két irányból fut neki a klasszikus anyagból szerkesztett, teremtett mű vizsgálatának. Ha már filoszelfogultsággal Babits búcsúztatóját választottam mottónak, Jászai kézirataiból idéztem, akkor válaszolnom illene arra is, hogy vajon mit sikerült visszahoznia Csernus Marian-nak a letűnt sugárból, mennyiben tudta életre kelteni Jászai alakját? De hogyan felelhet arra az, aki maga is csak írott lenyomatát ismeri ennek a művészetnek ? Hiszen a napló (teljes) anyaga is csak az életrajz szálát gombolyítja, s a jellemről - indulatokról, gondolatokról, szenvedélyektől - ad számot. A szerepformálás módszeréről, titkáról, nehézségeiről, tehát a színész életművéről és életének értelméről inkább a kiadott kortársi írásokból, Jászai Mari tanulmányaiból, Rakodczay Pál és mások publikációiból értesülhetünk. Rakodczay, a színészből lett színdirektor, kritikus és színházi szakíró, Jászai művészetének egyik leghivatottabb értője joggal veti kollégái szemére, hogy a rossz színészekről többet tud az utókor, mint a jókról. Ő az, aki legalább kísérletet tesz néhány nagy alakítás tüzetes, mimetikai leírására. (Neki köszönhető például Jászai Elektrájának legteljesebb szerepelemzése.) Justh Zsigmond és Bródy Sándor, Hevesi Sándor és Kárpáti Aurél írásai mind csak egy-egy ecsetvonást jelen-tettek a homályba tűnő portrén.

Őszintén szólva nem hiszem, hogy az esztéták vezették volna Csernus Mariann képzeletét, amikor kifaragta a maga Jászai-szobrát. Sokkal inkább maga a modell: a napló kereteit szinte szétfeszítő robusztus egyéniség, aki ezerszer megbánta, hogy nem tud gátat szabni indulatainak, hogy mindig utólag ébredt rá, mit és hogyan kellett volna tennie, s akinek egész élete csak hivatása alárendelt része. . . Csernust az a Jászai foglalkoztatta, aki csak a színpadon volt egész, akinek kortársai szerint csak gyertyagyújtáskor jön meg az esze, s akinek minden élménye, érzése azonnal színészetté vált, mert „színészből volt" teremtve, gyúrva. Az a Jászai, aki élete nagyobbik részében vélt és valóságos sérelmekkel, méltatlan ellenfelekkel és törpe hatalmasságokkal küzdött - az igazságért. Csernus a művészt és az asszonyt kereste. Hiszen Jászai a szerepért folyt csaták közepette is mindvégig lángolóan, lobogóan asszony volt. A szerelemben is a teljességet adta, s azt követelte meg választottjaitól is.

Csernus a szerelmes Jászai folytatásos regényének is csak néhány poétikus fejezetét lapozza fel a színpadon. Megidézi Kassai Vidort, a lélektani komikust, az ifjú Jászai Mari férjét, és a fiatalkori író barátokat, Szomory Dezsőt, Reviczky Gyulát, Justh Zsigmondot és az élet kései, utolsó ajándékát, a kothurnusban élő idős tragika és az érdekei által vezérelt vonzó, ifjú fürdőorvos rajeci regényét. Ha az életrajz korai, romantikus szakaszában eltekintettünk a königgrätzi csatában részt vevő Krippel Mari markotányosnő megjelenítésétől, s a megidézett szerepek sorában nem reklamáljuk *Az ember tragédiája* első Éváját --miért éppen Jászai és Feszty Árpád sok-éves, szoros kapcsolatát hiányolnánk?

Jászai Mari: Csernus **Mariann** (Iklády László felv.)

A Jászai-portré és az életrajz valóságos gazdagságából nem a kimaradt részleteket sajnáljuk. Hiszen nyilvánvaló, hogy a teljesség igénye szétfeszítette volna a drámát, feloldotta volna az élet konfliktusainak lényegét.

Mégis, van egy szála az életútnak, amellyel Csernus Mariann adósunk maradt. Jászai Mari közösségi tevékenységére, a társadalmi cselekvés altruista szenvedélyére gondolunk. Akár arra a filantróp tevékenységre, amely az első világháború alatt szinte betöltötte a tragika életét. Mintha hiányozna a portrénak az a vonása, amelyről Ady Endre nyilatkozott „Jászai Mari apostolnő" című cikkében:

„Társadalmi apostolnő tudtunkkal még nem lett nagy színészből. Jászai Mari, a régi stílus papnője volna az első újító. Vajon ez a nagy asszony nem volt-e elég nagy színésznő, hogy most a szín-padon kívüli élet így tudja érdekelni? Vagy nagy színésznő volt, de sokkal nagyobb ember, mintsem meg tudjon elégülni a színpaddal? Akárhogyan, de Jászai Mari ma: apostolnő. A váltóról és pálinkáról prédikált pár ízben falusi embereknek. Most írásban izgat egy budapesti betegség, a kávéház-nyavalya ellen. Minden érdekli, ami az élettel, a társadalommal, a jövővel összefügg. Mégis belső tragédiának kell rejtőznie a nagy energiamutatás mögött. A színpadot kellett megutálnia, talán csak a mai színpadot Jászai Marinak, s ezért érdekli olyan lázasan, sőt tüntetően a komoly élet a komolytalan színpad helyett."

Egyszer-kétszer előfordulnak Csernus drámai szövegében elhamarkodott vágások is, amikor a színésznő idő előtt zárja, valósággal félbevágja az idézett gondolatot. Ettől eltekintve megállapítható, hogy Csernus dramaturgiai munkája példamutató, s szövegének kulcsa az átgondolt szelekció. Néhány polemikus gondolatunkkal nem az elismerést kívánjuk tehát csökkenteni. Ellenkezőleg. Inkább csak a vállalkozás nehézségeit érzékeltettük, éppen azért, hogy világossá váljék, milyen nagy teljesítmény az, hogy ötnegyed órába sűrítve sikerült felidézni Jászai alakját, életútját, a színészetről és a szerelemről vallott felfogását azok számára, akiknek Jászai Mari neve mostanáig csak egy a tudat mélyén rejtőző márványszobrot jelölt, vagy talán még azt sem.

Ennek a képzetteremtő csodának a szöveg csak az egyik eszköze lehetett. Ezzel egyenrangú az a vizuális, akusztikus, mozgásban megfogalmazott Jászai-kép, amelynek kialakítására *a dramaturg* Csernus gazdája és szövetségese, *a színész* vállalkozott. Mondanunk sem kell talán, hogy Csernus Mariann 1980ban kísérletet sem tett a soha nem látott tegnapi tragika utánzására. Alakjában, megjelenésében, hanghordozásában egyértelműen önmaga maradt. A szabad színpadi mozgást és plasztikus sziluettet biztosító, egyszerűségében is dekoratív görögös jelmez - háziruha vagy peplosz? - volt az egyetlen „engedmény", de erre Csernusnak valószínűleg az elengedhetetlen távolság megtartása érdekében volt szüksége. Hogy jelezze: a mába nyúló konfliktusok megvallásakor is Antigoné és Elektra, Sappho és Phaedra megjelenítője, eleven szobra szól. Hogy az indulatok parttalan átáradása az átélt traumákban és a romantika közelségében gyökerezik. A szerepformálásnak ezen az elengedhetetlen kettősségén csúszhatott volna legkönnyebben félre a produkció. Ha Csernus Mariann *elhiszi*, hogy ő Jászai Mari, és Jászaiként dörög, dübörög, vagy ha csak a XX. század második felének fölényesen hideg intellektusával *alakítja* a források alapján megismert tragikát. Elképzelhető, hogy néha a Nagyasszony Justh Zsigmond rajzolta modellje lebegett Csernus szeme előtt: alakjának klasszikus, görögös arányait, fenségét láttatja, s a megtervezett mozdulatokat plasztikusan harmonikusnak szánja. De amikor a lélek belső rugói hirtelen kipattannak, a szenvedély áttöri a fegyelem gátjait, s a szobor darabokra hull. A nyersen vonagló szív, a vérig sebzett hús kilátszik a szavak takarója mögül...

A rendelkezésre álló színpadi idő és a választott műfaji keret természetesen nem tették lehetővé Csernusnak, hogy Jászai szakmai tanulmányait, szerepelemző cikkeit is megidézze. Szerepfelfogásával azonban igazolta, hogy ebben is vállal-ja annak a Jászai Marinak az örökségét, aki *az Egy színészlélek* című tanulmányban számot vetett a színpadi élet sajátos kétlelkűségével. „Én úgy tudom, hogy előadás alatt bennem tulajdonképpen mindig annak az embernek a lelke él, akit személyesítek; mert a magamé kívül őrt áll. Vagy a magamé kettéválik? Mert kettő van, az kétségtelen. Míg az egyik odabenn él, cselekszik, kacag vagy sír, tombol vagy cselt sző, tudom, hogy a másik kívülről figyel és nyugodtan vigyáz. Nézi és ellenőrzi azt a munkát, melyet már rábízott a végrehajtó felére.

Ezért mulatságos az ember jóakarói-nak az a kedveskedése, mikor dicséretképpen azt mondják: »mennyire átérezte a szerepét! Valódi könnyeket sírt.« Gyermekes kis színjáték volna az, amelynél a színész átengedné magát a szerepének és annak minden próbáján és minden előadásán igazi könnyeket sírna! Két év alatt megvakulna. De ez még hagyján: hanem ki vigyázná kívül? Ki fogná az indulat gyeplűit, ha a színész elfeledkeznék magáról; sohasem higgadtabb és meggondoltabb a színész, mint mikor tombol és féktelenkedni látszik, mert akkor van a legnagyobb szükség az eszére; akkor van a legnagyobb veszedelemben, hogy nevetségessé válik."

Ezúttal Csernus Mariann éli és látja, figyeli és felmutatja Jászait. Szenvedélylyel és folyamatos rajongással éli, de némi tárgyilagossággal, sőt helyenként betüremlő iróniával ábrázolja a tragikát. A hőshöz való viszonyának ezt a többrétűségét motiválja, variálja a szerepen belüli váltások gyakorisága. Csernus a napló, az életrajz szimmetrikus szerkezeti keretbe illesztett kronológiáját követve úgy építette fel a mono drámát, hogy a szöveg és az attól elválaszthatatlan játék Jászai csapongó

gondolatvilágát, szélsőséges hangulati hullámzásait is érzékeltesse. A monodrámában - a műfaj természete szerint - sokszor egy-egy lefékezett gesztus, helyváltoztatás, a tények változása jelzi csak az idő múlását. Csernus alakítókészségének izgalmas próbatétele volt a kedélyállapot pillanatnyi és az életrajz szakaszos váltásának megkülönböztetése. S amit már annak idején, Psyche megjelenítésekor megcsodáltunk, Csernus most is a szemünk előtt éli végig hősének egymást követő évtizedeit, megint csak maszk és jelmez támasztéka nélkül érzékelteti az időnek a testre, lélekre nehezedő, kitörülhetetlen nyomait. Kassai Vidor ifjú neje és a szerepeitől búcsúzó nagy tragika egy és ugyanaz a személy, csak éppen a tapasztalatok, élmények és sérelmek markánsabbra faragták az arcot, a lelket.

Jászaitól Csernus Mariann csak akkor és annyiban távolodik el, amennyiben kortárstudata feltétlenül megköveteli. Furcsa ellentmondása a színész maga választotta szerepének, hogy míg a szövegben Jászai szenvedélyesen panaszolja humorának hiányát, Csernus helyenként becsempészi, kölcsönadja neki a magáét. Egy árnyalatnyi iróniával helyére zökkenti az átkokat, a nagy szavakat és a szerelem felhabzó indulatait. Ily módon nemcsak elfogadtatja a Jászai-stílus romantikus túlzásait, de a távlatteremtés szűrőjén keresztül kor-és jellemfestő tényezővé is transzponálja.

Meglehet, az illendőség - és Csernus Mariann érdeke is -- azt kívánná, hogy ezen a ponton véget érjen a beszámoló. Esetleg még néhány buzdító mondat, hogy irodalmunk kincsestára kifogy-hatatlan, hogy lám, érdemes a színház-történet limbusából is előkotorni azokat az emberi dokumentumokat, amelyek drámatörténetünk hiányzó láncszemeit is pótolhatják.

Csakhogy ez a konvencionális befejezés méltatlan lenne Csernus bátorságához. Mert a színésznő a Nemzeti Színház emeleti büféjében, az alkalmi színpadon egyetlen percig sem titkolta, hogy műsorát vallomásnak szánta. Szívéből szólt - nem, róla beszélt! - a művész akkor is, amikor csak Jászai vádló kérdéseit sorolta.

SZŰCS MIKLÓS

Cseresznyéskert

Harag György rendezése Újvidéken

Az Újvidéki Színház Csehov-ciklusának második darabját, a *Cseresznyéskertet* akárcsak az elsőt, a *Három nővért* - vendégként Harag György rendezte.

Az 1903-ban írt drámában Csehov egy önmagát túlélt osztály, az orosz nemesség életmódjának csődjét egy család széthullásának történetén keresztül ábrázolta, gúnyolta ki. Á darab hősei makacsul ragaszkodnak régi, elavult életstílusukhoz. Birtokukat, a gyönyörű cseresznyéskertet hamarosan elárverezik, de ők képtelenek reálisan felfogni a körülöttük zajló eseményeket. Tovább élik megszokott, mindennapi életüket, tétlen szemlélői lesznek saját pusztulásuknak. Egy világ, egy hosszú korszak búcsúzik az élettől, szinte észre sem véve a végleges elmúlás tragikumát. Pusztulásuk történelmi szükségszerűség, de ezt a néző fájdalmas együttérzéssel veszi tudomásul, mert dekadens erőtlenségük-ben is valami szépséget képviselnek.

A tragédia, a komédia és a líra furcsa keveréke a mű: a komikus, néhol már groteszk jelenetek drámai-lírai jelenetekkel váltakoznak.

Harag *György* nem konvencionális, hanem, ha úgy tetszik, kísérleti előadást rendezett, ugyanakkor, úgy érzem, nem távolodott el Csehov eredeti elképzelésétől, hiszen mint egy előzetes interjúban is nyilatkozta: „... szeretném megvalósítani valamilyen formában azt a csehovi óhajt, amellyel Sztanviszlavszkij soha-sem értett egyet, sem előadásban, sem pedig elméletben, hogy ezek a darabok vaudeville-ek, komédiák".

Ezúttal is, mint a *három nővér* színre vitelénél, a nézők a színpad széleire helyezett tribünökön ülnek, míg az eredeti nézőtér díszletként funkcionál. Itt, a széksorok között építették fel a cseresznyéskertet. Harag tulajdonképpen a *Cseresznyéskert* egy körszínházi kamaraváltozatát rendezte meg. A szereplők tőlünk karnyújtásnyira, a nézők által három oldalról körülülve játszanak. Minden, a színpad, a nézőtér, a díszletelemek hófehérek. A román tervezőnő, Doina Levinta Bocaneti munkája minden tekintetben Harag Csehov-értelmezését segíti, támogatja. Ebben a díszletben és környezetben még ironikusabbnak hatnak az önmagukban vergődő emberek reménytelen fecsegései. A funkcionális díszlet egyszerre tágítja ki és zárja le a teret. Így a színész és a közönség relációja megváltozik. A rendező szinte észrevétlenül aktivizálja, vonja be a nézőket a játékba. Az egész történet minden tekintetben közelebb kerül hozzánk, mintha nagyító alatt néznénk végig a drámát.

Harag következetesen arra törekedett, hogy a színpadon Csehov elképzelése valósuljon meg, amelyet az író egyik levelében így fogalmazott meg: „Én csak őszintén meg akartam mondani az embereknek: nézzetek magatokra, nézzétek, milyen rosszul, milyen unalmasan éltek! A legfontosabb, hogy az emberek megértsék ezt, mert ha megértik, feltétlenül teremtenek maguknak egy másik, jobb életet. Értsék meg hát, milyen roszszul, milyen unalmasan élnek! Mit kell itt siratni?!" Ennek megfelelően a lírán, a finom, apró rezdüléseken kívül felszínre hozta a drámában meghúzódó szatírát, komédiát. De nem harsány bohózatot, hanem groteszk, abszurd elemekkel fűszerezett, szelíd iróniával átszőtt komédiát rendezett, amelynek a ma nézője számára is van mondanivalója.

A látvány és a szerkesztés Harag rendezéseiben mindig döntő fontosságú, meghatározó. Ezúttal is nagyszerűen megkomponált térbe és keretbe foglalja a játékot. A színpadon keresztülhaladó, helyüket elfoglaló nézőket dermedt mozdulatlanság fogadja: középen Lopahin, kétoldalt Várja és Dunyasa hever. Kis idő múlva bizonytalan léptekkel Firsz csoszog végig a cseresznyéskerten, eltűnik, bemegy a szobába, majd egy régi, apró, csontkeretes színházi látcsővel tér vissza, amelyen keresztül hosszan fürkészve figyel a cseresznyéskert felé, ahonnan Ranyevszkajáék érkezését várják. A család megérkezése után a színpad közepén fehér lepedőbe csomagolt, kicsinyített bútorok, apró játékok, kacatok, csecsebecsék szétrakásával kezdődik a játék. Az előadás végén majd ugyanez a fehér lepedő fogja össze az elszállítandó bútorokat, s ez nyújt végső nyughelyet az itt felejtett öreg Firsznek. Miután mindenki elment, Firsz vánszorog elő, megindul kifelé, de útját állja a színpad nyílásán leereszkedő, vakítóan fehér mozivászon. Harag észre-vétlenül bennünket is csapdába ejtett, most vesszük észre, hogy Firsszel együtt

Jelenet **Harag** György **újvidéki Cseresznyéskert-rendezéséből**

mi is be vagyunk zárva, mi is foglyok vagyunk, saját cseresznyéskert-illúziónk foglyai. Harag tehát Firsz két jelenete közé építette fel az előadást.

A remek, magas színvonalú, ha nem is minden ponton teljesen kidolgozott előadásnak néhány nagyon érdekes és értékes újdonsága van. Külön elemzést érdemelne Harag szimbólumrendszere. Az előadásban fontos, szimbolikus szerepe van egy kétkerekű, használaton kívüli homokfutónak, amelyen keresztül a rendező két életfelfogást tud ütköztetni. Ha Ljubov Andrejevna és Gajev ül benne, mindig mozdulatlanul áll, amikor Trofimov és Anya száll fel rá, megmozdul. Haragnál Trofimov megpróbálkozik nemcsak a szavakkal, mint a legtöbb Cseresznyéskert-előadásban, hanem a tettekkel is. A kocsi rúdjához áll, nekilendül, de a „szűk hely" miatt sokáig nem húzhatja, visszatolja, majd újra nekirugaszkodik, de a bezártságból kitörni nem tud. Trofimov ebben az előadásban nem tartozik a paraziták táborába, ő egy esetleg lehetséges harmadik út képviselője.

A dráma szereplői a múltat idézik elénk a színpadon, kedvesek, de felületesek. Harag rendezésében nem vonzók és nem sajnálatra méltók. Búcsúzásuk sem megrendítő, mint általában a *Cser*esznyéskert-előadásokban. Rendezői rokonszenv nem kíséri őket.

A rendező, ha az egész előadásban nem is mindig következetesen, de szelíd iróniával állította színpadra a művet. Irónia figyelhető meg például a tárgyválasztásban, vagy abban a jelenetben, amikor Firsz a régi időkre emlékezik vissza, miközben Ranyevszkaja és Gajev kisded játékaikat folytatják: jojóznak.

Harag a meglévő kontrasztokat a lehető legélesebbre állítja. Nem töri szét az illúziókat, hanem még jobban megerősíti őket. Egész addig fokozza ezeket, míg át nem látszik hazug és életidegen tartalmuk. Ranyevszkajáék megfoghatatlan, kétségbeejtő nemtörődömségét, felelőtlenségét az előadás két nagyszerű jelenetében külön is aláhúzza. Először amikor Ljubov Andrejevna az ősi birtok dobra kerülése idején zajos estét rendez, mulat, s nemcsak azért, hogy fájdalmát, szorongását leplezze, hanem mert nem tud, nem képes és nem akar igazán szomorkodni. A család tagjai valójában észre sem veszik, hogy pont került eddigi életük végére, hogy ők nem ugyanazok holnap, mint akik tegnap voltak. Önfeledten járják haláltáncukat.

Másodszor, az előadásnak rendezőileg és színészileg egyaránt a csúcspontján, amikor Lopahin a sikertől megrészegülve elmeséli az árverést, hogyan vette meg a cseresznyéskertet. Harag Lopahin monológját- az eredeti színiutasításoktól eltérően - csak Szimeonov-Piscsikkel hallgattatja végig. Piscsik behoz egy karosszéket - közben mindenki más kimegy a színről - és izgatottan, felfokozott várakozással, érdeklődéssel hallgatja a „produkciót", a győzelemtől és az italtól mámorban úszó Lopahin monológját.

Az előadást színvonalas együttesjáték jellemezte. Harag kivételes színészvezetésének köszönhető, hogy néhány egészen nagyszerű teljesítményt láthattunk. A nézők közelsége, a kamaraszínházi változat a megszokottól eltérő játékstílust, intimebb, még jobban átélt, visszafogottabb alakítást kívánt. A felfokozott gesztusok, a túlzott teatralitás néha egy-két színésznél azonban zavaró volt.

Romhányi Ibi Ljubov Andrejevnaként kimunkált, érett alakítást nyújtott. A figura hangulatváltásait természetes könnyedséggel játszotta el. Néha azonban külsődleges eszközökkel érzékeltette a léha, életét elfecsérlő földbirtokosnő felszínes ragyogását.

Fejes György érzékletesen jelenítette meg a dráma végére banktisztviselővé süllyedő, munkáról, tettekről szónokló, de közben a kisujját sem mozdító, érzelgős, erőtlen, akaratgyenge, önmagával szembenézni képtelen Gajevet.

Trofimov alakját Harag a megszokottnál egy fokkal pozitívabbra hangolta. Bicskei István jól megérezte a Trofimov figurájában rejlő ellentmondásokat. Egy gátlásos, szögletes mozgású, szemüveges, sokszor ködös eszméket hangoztató félszeg, groteszk figurát teremtett. Különösen jól megoldott Ranyevszkajával, valamint a már említett kocsival való jelenete.

Soltis Lajos meggyőzően alakította a paraszti sorból kereskedővé, majd a cseresznyéskert új gazdájává lett, a sikertől megrészegült Lopahint. Kitűnően érzékeltetni tudta a vagyont hajszoló Lopahin birtoklásvágyát. Eszközei oly-kor külsődlegesek, de szerencsére az előadás közepéig sikerül megszabadulnia ettől.

Salaic Stevan megrendítő erejű, egyenes vonalú, mélyen átélt alakítást nyújt Firsz szerepében. Drámai erővel, egyenletes, magas színvonalon játssza el a szánalmunkat és együttérzésünket elnyerő, öreg, hűséges inas szerepét. Játékának köszönhető a nyitó- és zárókép hamisítatlan, valódi csehovi levegője.

Ábrahám Irén Várjája következetesen végiggondolt és megvalósított. Egy-szerre tud erélyes, halk, érzékeny, törékeny, gyengéd és szánandó lenni. Különösen abban a jelenetben remekel, ahol a dráma végén azt várja, hogy Lopahin megkérje a kezét.

Daróczi Zsuzsa Anya szerepében egy kedves, bájos kislányt játszott el, úgy, hogy jellemének bonyolultságát is kifejezte.

Ferenczi Jenő kivételes jellemábrázoló művészetéből ad ízelítőt Szimeonov-Piscsik szerepében. Fegyelmezett, sajátos egyéni ízeket felvonultató játékával az előadás egyik legjobb alakítását nyújtja.

Feltétlenül szólnunk kell még Rövid Eleonóra főiskolai hallgató tehetséget eláruló Dunyasa-alakításáról.

Csehov: Cseresznyéskert (Újvidéki Színház)
Fordította: Tóth Árpád. *Rendezte:* Harag György m. v. *Díszlet, jelmez:* Dóna Levinta Bocaneti m. v. *Zene:* Orbán György m. v.
Szereplők: Romhányi Ibi, Daróczi Zsuzsa, Ábrahám Irén, Fejes György, Soltis Lajos, Bicskei István, Ferenczi Jenő, Ladik Katalin, Pásthy Mátyás, Rövid Eleonóra, Salaic Stevan, Venczel Valentin.

SZÍNHÁZ

THEATRE

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

Résumé

Tamás Koltai:

Les chances du jeune théâtre

L'Association de l'Art du Théâtre et l'Union des Ecrivains Hongrois ont organisé à Kecskemét un colloque au sujet des rapports entre le théâtre et la littérature dramatique hongroise contemporaine. Dans sa conférence d'introduction dont nous publions ici le texte, Tamás Koltai dresse le bilan des chances des jeunes auteurs.

Tibor Balogh:

Pièces contemporaines – théâtre d'aujourd'hui

Au colloque de Kecskemét ont participé des auteurs, des critiques et des hommes du théâtre. Nous publions ici un montage de leurs interventions.

István Nánay:

Une fête champêtre gâchée

Fête champêtre de István Csurka, créée récemment au théâtre de Veszprém, touche à des points névralgiques de la société hongroise de nos jours. Pourtant, à cause de certaines négligences et lacunes dans la conception et dans la facture, la pièce n'atteint pas la qualité des oeuvres précédentes de Csurka.

Tamás Tarján:

Hic sunt leones

Magda Szabó est connue surtout de ses écrits en prose; pourtant, au cours de vingt années elle a signé six pièces de théâtre ainsi que plusieurs jeux radiphoniques. A propos de sa dernière pièce, *Le Garçon de Méran*, le critique esquisse un portrait de Magda Szabó-auteur dramatique dont les oeuvres démontrent amplement qu'ici il ne s'agit pas que d'excursions occasionnelles d'une romancière à succès.

Miklós Almási:

Tournoi de chevaliers sans tête

Le Héros de Miklós Boldizsár, créé à la Scène, s'abstient de mettre à nu des héros romantiques; au contraire, son ironie touche des personnages démythisés déjà par l'histoire même, afin de révéler la structure du dilettantisme politique.

István Takács:

« La Reine du Tchardash » adis et maintenant

La Reine du Tchardash, cette opérette de Imre Kálmán, remplit les salles de tous les temps. Cette saison a elle aussi vu deux reprises en province, notamment à Pécs et à Kaposvár, la première dans la mise en scène de István Kazán, la seconde dans celle de János Ács, jeune metteur en scène d'un talent prometteur dont la réalisation mérite une attention particulière. Dans sa critique notre collaborateur examine aussi les motifs sociologiques et psychologiques de ce succès quasi immortel.

Judit Szántó:

Faust dans la colline de sable

Le Cocu magnigique de Fernand Crommelynck a, lors de sa création en Hongrie en 1923, relevé des échos enthousiastes, pourtant, depuis nos théâtres se sont montrés réservés à l'égard de cette tragi-farce. La mise en scène actuelle de István Szőke à Kecskemét, tout en révelant le noyau essentiel de la pièce, réussit en même temps à expliquer et à invalider cette réserve.

Júlia Szekrényesy:

L'effet ruse

Dans la passé récent on a pu assister à la reprise de deux pièces de Brecht. A Győr c'est István Iglódi qui a mis en scène *La Mère Courage*, tandis que la réalisation de *La Bonn' Ame de Sé-tchouan* à Miskolc a été signée par Imre Csiszár. Bien que la présentation du monde soit, au cas du premier spectacle, horizontale, tandis que dans le second elle paraît plutôt verticale, les deux mises en scène sont quand-même liées par le commun effort de détacher les resonances actuelles des effets brechtiens.

András Pályi:

Le Kleist du Théâtre de Comédie

Dans le cadre de cette renaissance dont jouit Heinrich von Kleist au théâtre du monde, la popularité du *Prince de Homburg* se distingue particulièrement. Notre collaborateur évoque en premier lieu le cercle des affinités spirituelles qui ont entouré la naissance de l'oeuvre pour examiner ensuite ce qui, de ce cercle spirituel, se retrouve dans le spectacle actuel.

Endre Bajomi Lázár:

Pataphysique et schmürzologie

A Pécs, le jeune János Szikora a fait de la création hongroise des *Bâtisseurs de l'empire* de Boris Vian un événement théâtral de grand intérêt. Tout en esquissant le portrait de Vian – auteur dramatique, notre critique fait également connaître son rôle particulier, frisant le scandale, dans le milieu artistique français.

Gábor Antal:

Les ateliers de la récitation de vers

Nous publions deux conversations qui permettent d'entrevoir l'activité des studios du radio et de la télévision, les efforts qu'on y fait pour la propagation de la belle récitation de vers.

Anna Földes:

« Je ne suis complete que sur la scene »

Le nouveau programme de Mariann Csernus est un monodrame composé des extraits du journal de Mari Jászai, grande tragédienne du tournant du siècle. Dans cet one-woman-show l'actrice se crée plusieurs possibilités pour exprimer ses vues personnelles sur la vie et sur le théâtre.

Miklós Szűcs:

La Cérisaie

Notre collaborateur a vu *La Cérisaie* de Tchékhov au Théâtre Hongrois de Novi Sad, dans la réalisation passionnante de György Harag, le célèbre metteur en scène hongrois vivant en Roumanie.

Ára: 20,—Ft