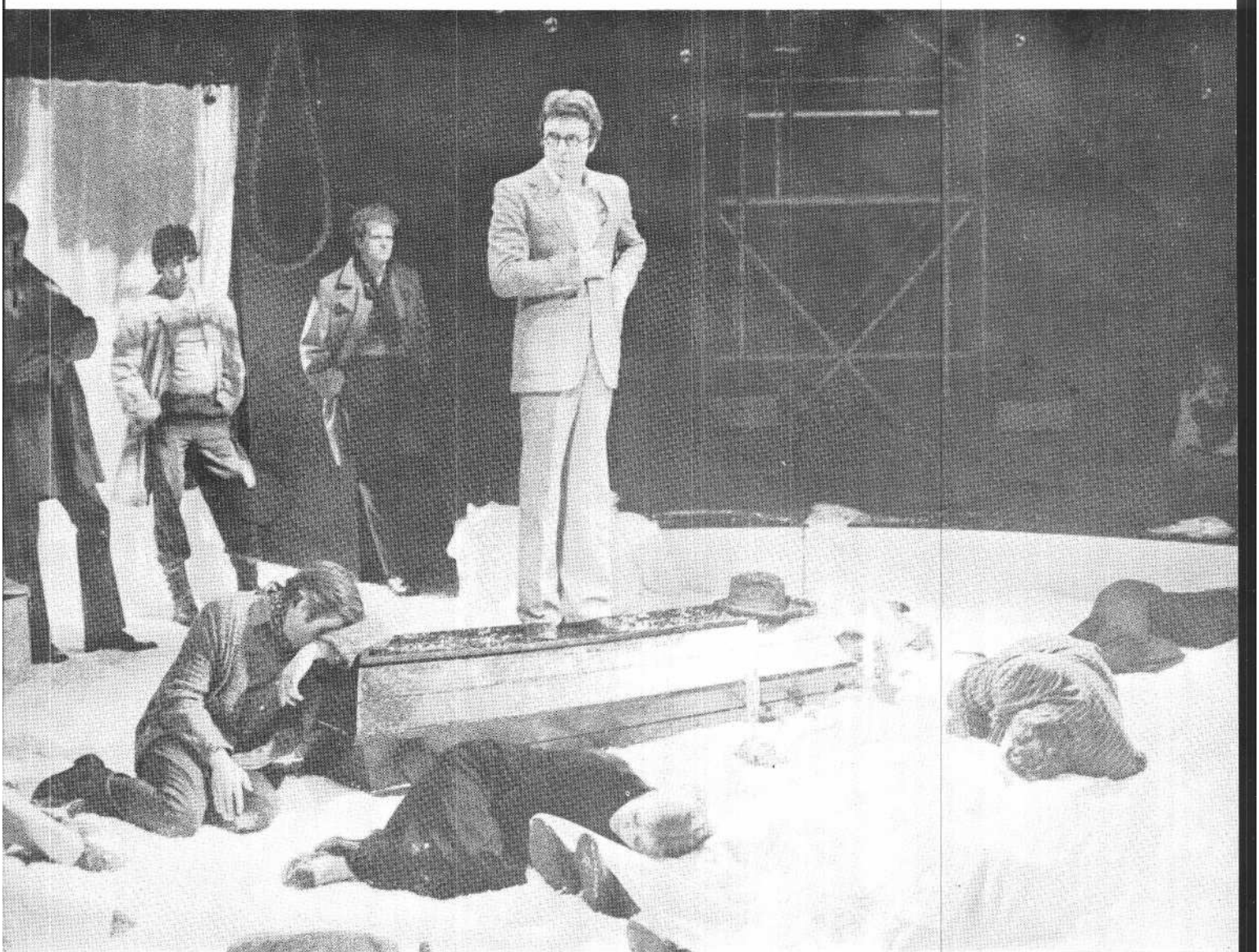
SZÍNHÁZ



Goldfaden, Ivan [illegible]
Gilisk és Verenka – Pánics [illegible]
Rozsin [illegible] – Szerelem, Jutka [illegible]
Hegedős a [illegible]
Tatárok és [illegible] – [illegible]

Jutka

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XIII. ÉVFOLYAM 6. SZÁM
1980. JÚNIUS

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

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére
nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
Levélcím: 1906, Postafiók 223.
A kiadásért felel
Siklósi Norbert igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlap Irodánál
(KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül *vagy* postautalványon, valamint átutalással
a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámlára
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

80.0178 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

HU ISSN 0039-8136

A borítón:

Jelenet a Vígszínház In memoriam Ö. I. című előadásából (Iklády László felvétele)

A hátsó borítón:

Erdély Miklós és Pauer Gyula díszlete a kaposvári Csiky Gergely Színház Arden-előadásához (Fábián József felvétele)

TARTALOM

BOLDIZSÁR IVÁN
Színház a világ? (1)

SZÉKELY GYÖRGY
Színházi világkonferencia Párizsban (3)

játékszín

FŐLDES ANNA
Örkény a **porondon** **(6)**

SZÁNTÓ JUDIT
Mai fény, holnapi csillagok (13)

GYÖRGY PÉTER
Az egyidejűség problémái (17)

SZÁNTÓ **PÉTER**
Whisky, majd esővíz (22)

HEGEDŰS GÉZA
Calderón Szegeden (241

MIHÁLYI GÁBOR
Gyöngyélet disznó módra **(28)**

KOLTAI TAMÁS
Tettetők és tettesek (33)

PÁLYI **ANDRÁS**
A Tartuffe „belső cselekménye" (37)

FORRAY KATALIN
„A siketfajd fészke" a Játékszínben (39)

világszínház

HEKLI JÓZSEF
Portrévázlat Viktor Rozovról (40)

SAÁD KATALIN
Expedíció a **bizonytalanba** (43)

BŐGEL **JÓZSEF**
Arezzói fesztiválsiker (47)

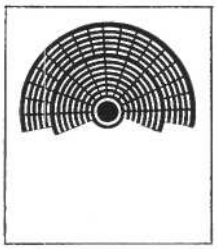
drámamelléklet

SZÁRAZ GYÖRGY: Gyilkosok

BOLDIZSÁR IVÁN

Színház a világ?

Színész és néző titkos egyezsége



Amikor meghívtak az Unesco Nemzet-közi Színházi Intézetének, az ITI-nek európai konferenciájára Párizsba, elő-készület gyanánt elővettem Jean-Louis Barrault-t. Úgy beszélek róla, mint íróról és könyvéről, holott Barrault színész, a legnagyobb élők közül való. Embernek is rendkívüli, és ezt azért mondhatom, mert nemcsak a színpadról ismerem, hanem néhány esztendeje személyesen is. Az egykori Orsay pályaudvarban felépített sátorszínházában az előadás végén kijött az előcsarnokba, és egy pohár vörös borral kínálta meg a nézőket, akiket egyúttal vendégeinek is tekintett. A híres, maga rendezte Rabelais-darabot játszotta, táncolta, ugrálta, kiáltozta, suttogta és harsogta végig. Holtfáradt lehetett, de kijött a nézők közé. Feltűnhettem neki, nyilván ősz fejem, mert csak fiatalok maradtak ott. Amikor kezet fogtunk és megtudta, hogy magyar vagyok, azt kérdezte, nem játszhatna-e egyszer ő és társulata Budapesten? Régen kíváncsi erre a városra és színházaira, nemcsak ő, de főképpen felesége, Madelaine Renaud, a legcsodálatosabban, a legmegrendítőbben emberi francia színészasszony. Bevitt az öltözőbe, kezet csókoltam Madame Renaud-nak, és biztosítottam, hogy Pesten is ismerik őket, és több estét megtöltene a közönség. *Azóta* is várjuk.

A mostani párizsi értekezlet meghívóján is Jean-Louis Barrault nevét olvastam. A megnyitó ülésen elnököl és beszédet mond. Európa és Észak-Amerika színházi embereit hívták össze, hogy megvitassák a színház időszerű helyzetét és távlatait. Ez a meghívó szövege. Így is írhatták volna: a színház örök helyzetét és távlatait. Az időszerűségnek és az állandóság-nak, a nyugtalanságnak és az örökké érvényességnek ellentéte és összhangja semmilyen más művészetben nem nyilvánul meg oly érzékelhetően és nehezen megfogalmazhatóan, mint a színházművészetben. Továbbolvasom Barrault-t, *az Ahogyan én gondolom* című kötetében ezt írja: „A színház magának az életnek a művészete. Van és elmúlik. Minden más művészetet megőriz a történelem; a színház kisiklik a keze közül." Azután így ír: „A színház egyszerre van az életen belül és az életen kívül. Ez a kettősség a lényege. A színész és a néző cinkos-társak: elfogadják a színielőadás tükörjátékát."

Milyen találó meghatározások ! Mégis valami hiányt érzek. Színész és néző titkos egyezsége: igaz és szép. A rendező ebben a képletben benne foglaltatik a színész fogalmában; de hol van az író? Ekkor eszembe jutott, hogy azt a Rabelais-játékot, amelynek végén Jean-Louis Barrault-t megismertem - nem írta senki. Barrault állította össze rendezés közben Rabelais szövegeiből. Amiből darab lett: Barrault színészi lángja és rendezői esze. De a lángész Rabelais volt; még ha nem is írt darabot.

Embernek. ember által.. .

Így jutottam el Barrault segítségével, még mielőtt a tanácskozó-asztalhoz ültem volna, a párizsi értekezlet egyik fő kérdéséhez: a drámaíró és a színpad, pontosabban az író és a rendező viszonyához. De ez csak az egyik ága volt a vitának. Tulajdonképpen a színház és a világ viszonya körül forgott az értekezlet. Nem arról, hogy színház-e a világ a régi mondás szerint, ha-nem arról, miképpen illeszkedik be a színház a mai világba. Az a megtiszteltetés ért, hogy a drámaíró és a színpad viszonyát tárgyaló bizottság elnökévé választott. Bevezetőmben megfordítottam az iménti kérdést: arról van szó, hogyan illeszkedik be a mai világ a színházba.

Most éppen formabontással éltem, a szerző és a rendező vitája később kezdődött. Az értekezleten harmincöt ország vett részt. A szám onnan ismerős, hogy a helsinki egyezményt s, harmincöt európai és észak-amerikai ország írta alá. Ott volt tehát egész Európa, Kelet és Nyugat egyaránt, és ez Európa mai szellemi térképén önmagában is figyelemreméltó jelenségi a politikain még inkább, noha az ITI, a Nemzetközi Színházi Intézet ülésein nincsen politikáról szó. Csak - csak! - a mai világról. Tehát az ember szerepéről ebben a világban, ahol a műszak kezdi elözönleni a művészetet. A televízió szerepét nemhogy kisebbíteni, de növelni szeretném, hiszen ha jól emlékszem, egy évtizeddel ezelőtt „új reneszánsz" lehetősége-ként üdvözöltem, és *Szárnyas* ló-kötetem is ezt az új Pegazust viseli címében. Mégis: a televízió képernyőjén is ember van, de nem tükörképe annak az embernek, aki előtte ül.

Már a megnyitóban erről vitatkoztunk, a megnyitó után erről beszélgettünk. A konferencia programfüzete is ezt írta fel mottójául: „A színház lényeges és különleges, minden nap kivételesebbé váló jellemzője az, hogy embernek ember által, közvetítő nélkül használt kommunikációs eszköze."

Jean-Louis Barrault megnyitó beszédében ebből a felismerésből indult ki. A film és a televízió is szórakoztat, meg is rendíthet, de azt az önmegtisztulást a nevetésben vagy könnyben, a visszafojtottban is, amit egy jól előadott, nagy színpadi mű kivált, nem éri el. Barrault ezt megmagyarázni nem tudja - mondta -, legfeljebb eljátssza minden este. Úgy érzi, hogy a színpad és a nézőtér között valósággal okkult kapcsolat jön létre, minden este ugyanazokkal a színészekkel, minden este más-más nézőkkel. A kapcsolat mindig megvan, de mindig különböző, írtam fel, miközben Barrault-t jegyzem. *(5* úgy érzi, hogy e rejtelmes folyamat megértésére ezúttal az irodalom segítségére van szüksége. Baudelaire-hoz folyamodik. Egy levelében azt írta egy előadás után egy színésznek, akinek nevét nem tudtam feljegyezni: „Boldog vagyok, hogy ma este valaki más szenvedett helyettem, és én, hála neki, megszabadultam fájdalmaimtól."

Egy nagy költő boldogságának és gyötrelmeinek ihletében ült össze négy bizottság, hogy megvizsgálja a színház mai helyzetét. Az elsőben a színház társadalmi szerepét vitatták. Nem kisebb személyiség, mint a francia társadalomtudományok nagy mestere, Jean Duvignaud professzor volt az első felszólaló. Arra mutatott rá, hogy a tömegközlő eszközök elterjedésével a színház szerepe nem kisebbedett, hanem növekedett. Érdemes elgondolkozni azon, hogy a televízió a mozi-látogatók számát csökkentette, hiszen ugyanazt a filmet otthon karosszékemben vagy akár ágyban fekve is végignézhetem, de a színházét nem, mert a színház emberközelségét nem pótolja semmi.

Duvignaud a színház egy másik jelentőségére is felhívta a figyelmet. Ez nagyon mai, csak a mai társadalomra és a színpad és a világ kapcsolatára érvényes: a színház szerepe a nemzet-közi megértésben. Az értekezlet az Unesco párizsi székházában folyt le, tehát az Egyesült Nemzetek egyik nagy szervezetében, úgy is mondhatnám: a kultúra ENSZ-ében. A francia tudós és nyomában még sokan azt bizonyították, hogy a színház minta nemzetközi megértés eszköze, egyik legjobb védelmezője a békének és a szabadságnak. Nincs abban semmi ellentmondás, hogy a színház minden néphez anyanyelvén szól. De minden néphez a másik, a szomszédos vagy talán szemben álló nép anyanyelvén is. A régi és a mai klasszikusok pedig ugyanazt a baudelaire-i boldogságot, örömet, fájdalmat, megtisztulást és felszabadulást fejezik ki mind a harmincöt jelenlevő és a még száz jelen nem levő ország és nép nyelvén. Figyelmet keltett Jean Duvignaud külön hangsúlya: a színművészet a nemzeti kultúráknak, kiváltképpen a nemzeti kisebbségek kultúrájának nagy, békés és ellenállhatatlan védelmezője.

A drámaíró helye, szerepe, jelenléte

Egy másik bizottság a színész szakmai nevelésével és társadalmi állásával foglalkozott, egy harmadik a közönséghez való viszonyát és gazdasági kérdéseket vizsgált, a negyedikben csaptak össze legélesebben és leghasznosabban a színpad művészi felfogásai. A drámaíró helye, szerepe és jelenléte a színházban, ez volt a kérdés. Hátterében az író és a rendező viszonyának a megváltozása állt. Ez új keletű probléma, pontosabban egy nagyon régi jelenség megfordítása. Shakespeare és Moliére idejében fel sem merülhetett az író jelenlétének kérdése, hiszen az író maga is színész volt. Hiába akartuk elkerülni a köz-helyet, többen nem bírtak ellenállni és hivatkoztak rá: Moliére a színpadon halt meg. De a XIX. században és a XX. század első felében sem volt ez kérdés. Az író megírta darabját, a rendező a szövegre, a szóra, tehát a gondolatra alapította a látvány-elképzeléseit. A hatvanas évek óta szerte a világon a rendezők egyre kevésbé ragaszkodnak a leírt darab szövegéhez, sőt sok rendező saját művészi arculatának és emberi mondani-valójának kifejezéséhez a szöveget csak ugródeszkának tekinti.

A vitában olyan indulatok csaptak elő, hogy szinte a pesti Fészek klubban éreztem magam, egy évtizedecskével ezelőtt, amikor a SZÍNHÁZ című lap néhány első száma után vezető színházi emberek, egyébként régi barátaim és pályatársaim, ádázul támadták a lapot. Miért is ? Mert az addigi hazai begyepesedett, irodalomszempontú bírálat helyett mi a teljes színházzal, az előadott művel, annak színpadi újjáteremtésével foglalkoztunk. Szóval csupa olyan dologgal, ami ma már a színházi világ mindennapi kenyere. Párizsban valami hasonló történt, fordított előjellel. Olyan szenvedélyesen támadták a színpadi szerzők a rendező szerepét, vélt vagy valódi primátusát, trónkövetelésait és túlkapásait, hogy író létemre, az elnöki székből kénytelen voltam megvédeni szegény rendezőket. Nemcsak igazságérzetem diktálta ezt, hanem a fonák helyzet is: a nemzetközi ITI úgy osztotta szét a részvevőket, hogy ebbe az író- és színház-bizottságba nem jutott rendező. Igaz, megmegértettem azt a lengyel írót, aki elpanaszolta - mit panaszolta? - elsüvítette, hogy darabjának próbái a rendező kategorikus parancsszavával kezdődtek: kihúzott és semmis-nek tekintett minden írói instrukciót. Azután közölte, hogy a hosszabb szövegeket, replikákat, párbeszédeket majd ő tömöríti.

Zárójelben: Grotowski

Ez a rendező ugyan nem Grotowski volt, de eszembe jutott, már a hely szelleme is sugallta, egy kis happeningem Grotowskival. Öt évvel ezelőtt az Unesco nagy nemzetközi értelmiségi, főképpen írói és művészi szimpóziumot hívott össze. Lehettünk vagy kétszázötvenen. Nyilván Unescóbeli veteránságomnak köszönhettem, hogy elnökül választottak. Számba vettem a részvevőket és a háromnapos értekezlet nettó idejét: naponta kétszer három óra, azaz elméletben huszonnégy, gyakorlatban nem több húsz óránál. Ha nem is óhajt mindenki felszólalni, csak a fele . . . Nem folytatom. Arra kértem a tanácskozókat, hogy senki se beszéljen többet tíz percnél, ha lelkileg belesántulna, hát tizenötnél. Megkaptam a felhatalmazást, hogy aki hosszabb, azt félbeszakíthassam.

Éltem is vele. Nem mindenkit tettem boldoggá. Legkevésbé, a második nap reggelén kiderült, Grotowskit, aki ugyan addig nem szólalt fel, de készült rá, és tudta, hogy nem lesz epigrammatikus. Felrohant az elnöki emelvényre, félretolt és közölte, hogy itt szabad értelmiségiek ülnek, nincs szükség elnökre. Mindenki felszólalhat, annyi ideig, ameddig akar vagy amíg a többiek eltűrik. „És miféle elitizmus az, hogy csak a hivatalos küldöttek beszélhetnek? Kapjanak szót a megfigyelők, a jelenlevő közönség, a tolmácsok és az ajtónál-lók is!"

Aki tudja, milyen kimerítő szerep, mennyi összpontosítást és állandó jelenlétet követel meg az elnökösködés a nemzetközi értekezleteken, megérti, hogy meg sem várva az ülésterem válaszát, lementem az elnöki oltárról, és beültem a helyemre. Jól szórakoztam egész nap. Színházi előadás volt rendező nél-kül. Igaz, hogy szerző nélkül is. Egy ideig sorban szólaltak fel, azután egyszerre többen, egymás szavába vágtak, volt aki lerángatta a szónokot az emelvényről, mások a mikrofont tépték ki vitabeli ellenfelük kezéből. Grotowski próbált rendet teremteni, de lehurrogták. Ő maga szóhoz sem jutott. Másnap reggel odajött hozzám, kérlelt, hogy foglaljam el helyemet.

Író és rendező

Mindezt azért mondtam el márciusban Párizsban és azért írom meg most, mert ezzel a példabeszéddel keltem a rendező védelmére. (És ugyanakkor az íróéra is.) Az az óhaj, amit az értekezleten néhány sértődött író adott elő, hogy a rendezőnek nincs más dolga, mint színre vinni, amit az író leírt, természetesen ugyanolyan féloldalas elképzelés, mint a rendező elsőszülöttségi joga, tehát az író mellőzése, semmibevétele, esetleg az író nélküli színdarab kitalálása és feltalálása. Ez alól is van kivétel: Valló Péter az *In memoriam Ö. I.-t Ö.* I. nélkül vitte színre, de az író szövegeinek nagyfokú tiszteletbentartásával.

A sérelmek felhánytorgatásánál érdekesebbek voltak azok az elemzések, amelyek a rendezői színház előretörésének okát keresték. Azt fejtegette Jerży Sito, a neves lengyel drámaíró - de félbeszakítom magam. Nincs valami nagy baj egymás ismeretében, ha Sito neve mellé oda kell írnom, kicsoda-micsoda? És nem egyenesen ijesztő, de legalábbis elgondolkoztató ez a baj, ha hozzáteszem, hogy semmit nem olvastam tőle, darabját nálunk nem adták elő. Mindig panaszkodunk a nagy-világnak, hogy kis nép vagyunk, nagy irodalommal, de nem ismernek bennünket. Más, szomszéd, baráti, testvéri kis nép nagy irodalmának ismeretében meg mi sem vagyunk jobbak a

Deákné vásznánál. Sito tehát azt fejtegette, hogy a hatvanas években megkezdődött a szavak válsága. A rádió és a televízió a kimondott szavak olyan özönét zúdította az emberiségre, hogy a szó devalválódott, mint a felhígított pénz. Szerinte a színpadi szó is inflációba került. Ezt érezték meg a nagy rendezők, Peter Brook, Grotowski és mások is, és megkísérelték az új valóságot a színpadon új eszközökkel kifejezni. A szavak helyett sokszor jobban szerették a hangot, még a tagolatlant is. Megnőtt az emberi test szerepe, a jelmezé is és a jelmeztelen testé is. Egyre fontosabbá vált a mozgás, a látvány.

Nem rossz elemzés. Sito hozzátehette volna a film hatását is. Két értelemben is. Először a kép, a mozgás, a látvány a film műfaji sajátossága. Nagy képzeletmozdító erejét megirigyelték a színházi emberek. Másrészt a film honosította meg a „szerzői filmet", vagyis azt a művet, amelynek a rendező a szerzője is. Ez is egy módja a színház és a világ egymásba hatolásának, összeilleszkedésének. Tehát elválaszthatatlanságának.

Arbuzov hozzászólása példája volt a sikeres író bölcs önmérsékletének. Ő csak azokkal a rendezőkkel vitázik, akik nem a darabot adják elő, hanem annak értelmezését. (Lehet, hogy oroszul ugyanolyan lebegő értelmű szót mondott, mint a magyar *olvasat . ..)* De azt is elmondta, hogy Pozsonyban egy darabja első felvonása után meg akart szökni, mert nem is-mert rá. A második felvonás után azonban ő maga is úgy érez-te, hogy drámája az új fénytörésben másként, de szépen csillog.

Ebben a két évtizede tartó, de a szenvedélyek ellenére is, a gyakorlatban már lecsillapodó vitában a párizsi értekezlet az író és a rendező egyenjogúságának hangoztatásával foglalt állást. A színház úgy illeszkedik be a mai világba és annak távlataiba, a világ úgy formálja, alakítja, alkotja újjá a színházat és tágítja távlatait, hogy egyformán teret enged az írói alkotás szabad szárnyalásának, a rendezői elképzelés helyhez, színpad-hoz., nézőkhöz kötött újrateremtésének és ezekből fakadóan természetesen a színész emberábrázolásának. Így jön létre az a cinkosság, amiről Barrault beszélt. Az a tükörjáték színész és néző között, ami a színművészet semmi mással nem helyettesíthető varázsa.

A jelenlegi világ fóruma

Ez a párizsi értekezlet még egy nagy tanulságot adott, nem a színháznak, hanem a világnak. Kiderült a plenáris üléseken és a bizottságokban, a folyosói beszélgetéseken és az esti szín-házba járások után kis párizsi vendéglőkben, hogy Európa mindkét felén hasonlóak, legtöbbször ugyanazok a színház anyagi gondjai és megoldási lehetőségei, hasonlóak vagy egybevágóak a művészi kérdések és a megvalósulás válaszai. Ezért fejezhette ki az értekezlet zárószövege, amely egyúttal ajánlás az Unescónak, a színház mai helyzetének és távlatai-nak lehetőségeit a következő mondatban: „A színház mint a jelenkori világ fóruma, mint a szórakozás és az ünneplés helye, mint az új eszmék szószéke és a nemzetközi megértés támogatója, a világnak új nézőpontokat és a gondolkodás új módjait ajánlja, és naponta megihleti a képzeletet."

A színházban az az örökké új, hogy harmadfél ezer éve van válságban. Ez a titka és az ereje is, mert feladata az, hogy egyszerre adjon választ az emberi lét égető kérdéseire, ugyan-akkor a tépelődő embert a magasba emelje, és szórakoztassa is. Ezt szolgálja *együtt a* szó és a látvány. A dráma és a színpad.

SZÉKELY GYÖRGY

Színházi világkonferencia Párizsban

Előjáték

Helyszín: Párizs, az Unesco két palotája. Idő: 1980. március 17-23. A rendező: az ITI, a Nemzetközi Színházi Intézet. Szereplők: harmincöt tagállam százhetvenöt küldöttje és huszonkét szakértő. Többször is kiemelt hangsúlyt kapott az a tény, hogy e nemben *ez az első ilyen nagyszabású nemzetközi színházi találkozó.* Ezek azonban csak technikai adatok. Az idáig vezető út is elég bonyolult volt, előjátéknak is szokatlanul hosszú.

Az előjáték mintegy két évvel ezelőtt kezdődött. Az Unesco eredetileg azt a megbízást adta az ITI nemzetközi központjának, hogy *a színházművészet társadalmi szerepéről* rendezzen konferenciát a lehető legszélesebb alapon. Az ötvenkét nemzeti központot értesítették a feladatról, és megkérték őket, hogy tegyék meg tematikus javaslataikat, de úgy, hogy az előkészítő megbeszéléseken vegyen részt minden olyan színházi szervezet, amely társkapcsolatban van az ITI-vel. Így nálunk is lebonyolódott egy előkészítő megbeszélés (majd írásos tematikus javaslatok előzetes megfogalmazása), amelyen az ITI magyar nemzeti központján mint szervezőn kívül részt vett a Magyar Színházművészeti Szövetség, a Színházi Dolgozók Szakszervezete, az UNIMA (a bábművészeti), az ASSITEJ (a gyermek- és ifjúsági színházak), az AICT (a színházi kritikusok), az OISTT (a színházi mérnökök és szcenikusok) hazai szervezete is.

Amikor a világszervezet központjába a tagállamoktól befutottak az előzetes témajavaslatok, azonnal világossá vált, hogy az alaptémát bontani kell, és hogy a világ négy táján igen különböző problémák vannak.

Ezért a nemzetközi Végrehajtó Bizottság (amelynek hazánk is tagja) úgy határozott, hogy az egyhetes konferenciát kétszer három napra bontja: az első három napon Európa és Észak-Amerika (tehát az USA és Kanada) küldöttei vitatják meg téziseiket; a másik három napon csatlakoznak a többi földrészek delegációi: Afrika, Ázsia, Dél-Amerika központjai. A másik előzetes döntés úgy szólt, hogy a rendkívül gazdagnak ígérkező tematikát eleve négy fő kérdéscsoportra osztják, és egy-egy európai nemzeti központot bíznak meg a szakbizottsági munka előszervezésével. Íme, a négy téma:

i . *A színház társadalmi szerepe.*
Szervező: a francia központ.

2. Drámaírók és zeneszerzők.
Szervező: a magyar központ. (Hogy miért éppen mi, erről majd - szintén zárójelben - egy kicsit később.)

3. *Hivatásos színészképzés és a művészek társadalmi helyzete.*
Szervező: a belga központ.

4. A közönség. Gazdasági és szervezeti problémák.
A színjáték új terei.
Szervező: a lengyel központ.

A szervezők a konferenciát megelőző időben átlagban öt-hat szakértőt kértek fel, hogy tízperces bevezetővel indítsák el egy-egy résztéma vitáját.

(Az ITI magyar nemzeti központja évek óta igen jelentős nemzetközi munkát végez, amelynek két „ága" a drámaírás-

sal kapcsolatos. 1976 óta kétévenként házigazdája az ITI drámaírószekciója konferenciáinak; másrészt forgalmazó központja a világ „újszülött" drámatermésének: minden tagország évi két új drámát küldhet - angol vagy francia nyelven -, melyet a magyar központ sokszorosít és küld szét a világ ötvenkét államába. Főleg a kis nemzetek élnek ezzel a kivételes lehetőséggel, a nem világnyelveken írók. S persze hazánk is kellő súllyal képviselteti magát ebben az újszerű választékban.)

Az előjáték folytatása

Étkezés Párizsba. Rég látott ismerősök bukkannak fel, baráti mosolyok villannak egymásra - és persze rengeteg az idegen arc is. Elindul a bemutatkozások reménytelen küzdelme, de hát húszasával aligha lehet megjegyezni neveket és arcokat. Néhány szilárd pont azért akad: a szovjet delegációban fel-tűnik Alekszej Arbuzov, Karel Jird, Szergej Obrazcov, Natalja Szac, Oleg Tabakov; a spanyolok között befut Nuria Espert; az Egyesült Államokból egy nagy rendező, Harold Clurman, egy színészpedagógus, Lewin Goff és a kritikus Henry Popkin; régi kedves ismerős arc a finn Arvi Kiviimáé vagy a budapesti konferenciákról is ismert olasz drámaíróé, Aldo Nicolajé; régi fegyvertársat lehet üdvözölni az angol központ titkárában, Michel Julianben és James Arnot professzor személyében; megpezsdül a légkör a lengyelek körül: Jerży Sito, Roman Szidłowski és a nemzetközi ITI jelenlegi elnöke, Janusz Warmiński rendkívül aktív már az első pillanatoktól kezdve; és persze itt köszönthetjük Prágából Eva Soukupovát meg a pozsonyi Miro Prochaskát; Berlinből Ernst Schumacher professzort, Lipcséből Rolf Rohmer rektort, a FIRT (nemzetközi színháztörténész szervezet) elnökét. Kézhez kapjuk az első köteg iratot, az aktatáskát, a színházjegy-igénylő lapokat, lassan kiderül, hogy a palotadzsungelben melyik ülés hol lesz . . . egyszóval kezd kialakulni egy nagyszabású nemzetközi konferencia légköre. A kék borítójú, kétnyelvű nyomtatott program első két oldala pedig - eszményekről szólván - megadja az alaphangot:

> „Színház tegnap, ma és holnap. A változó világ képe lesz. Ennek a világnak a képe. Változtasd meg a képet, s megváltoztatod vele a világot, a mai ember életét.
> Emlékezz: az emberlét hajnala óta volt színjáték. Sem ország, még csak egy falu sem volt meg nélküle. Emlékezz diadalainkra, tanúinkra, azokra, akik nyomon követték a sohasem fakuló szavakat. És ha ma elfelejtjük is őket, holnap emlékezni fogunk rájuk.
> Forduljunk hát minden energiánkkal, melyet ezek az emlékek edzettek meg, a saját korunk felé, a súlyos és veszedelmes jelen felé.
> A színháznak élnie kell. Hogyan? Miért? Az egész világ színházi embereinek kell megadni a választ. Akik mindenütt, minden nyelvű minden országban ugyanazt az életet élik, kell, hogy egyesült erővel vívják a harcot. A jobb színházért. Vagyis: a jobb életért."

Az első rész

A hangvétel még mindig ünnepélyes. Bár a valóság sötétebb oldala is felvillan az elnöklő Warmiński megnyitó szavaiban: az emberiség kétszázszor annyit költ fegyverkezésre, mint kultúrára. És mi mégis kultúrát akarunk. Az Unesco részéről Makaminan Makagiansar főigazgató-helyettes köszönti a konferenciát: a színházművészet fontos kommunikációs szerepéről beszél, különböző funkcióiról: a változó világ tükrözéséről, az új nemzedékek nevelőiről, hogy minél több embernek jusson minél több emberség, hogy az egymás megbecsülése a békéhez vezessen. Jean-Louis Barrault a házigazdák nevében arról a csodálatos ihletésről és belső rokonságról szól, amely a világ színművészeit - akár a klasszikus görögöt a mai japán no-játékossal - összeköti. És arra is figyelmeztet, hogy a művész, a régi „udvari bolond" ma is köteles vállalni a világ lelkiismeretének szerepét. (Harold Clurman, aki szintén az elnökségben ül, megjegyzi, hogy már csak azért is kell színház, mert sok mindenki más is keres rajta: a szállodás, a taxis, a vendéglátó-ipar . . . szóval, ne csak beszéljünk a színházról, de tegyünk is érte valamit.)

Megindul a munka. Találkoznak a bizottságok, és ettől kezdve hat napon át napi hat-nyolc óra előadás, tolmácsolás, vita, tézisek fogalmazása bonyolódik. Egyszerre csak kiderül, hogy a négy bizottság (és ez még csak a „hagyományos európai-amerikai színház" világa) legalább *száz* különböző *lényeges* kérdést szeretne megvitatni.

Az „A"-bizottság foglalkozik a színész helyzetével a mai társadalomban; azzal a szereppel, melyet a nemzeti kultúrák megőrzésében (különös tekintettel a kisebbségek kultúrájára) kell hogy vigyen; a színház szerepével az oktatási-nevelési rendszerekben; a gyermek- és ifjúsági színházak alapvető fontosságával a művészeti nevelésben, tudatosítva, hogy nem „színházba járókat" kíván produkálni, hanem az új nemzedék szellemi-tudati világát gazdagítja; szó kerül az amatőr színház jelentőségére: hogy egyszerre társadalmi és művészi feladatot is ellát, és hidat épít a közönség és a hivatásos művészet közé. Itt fejti ki egy francia előadó, hogy adott körülményeik között hogyan szolgálnak a magánszínházak a szubvencionált színházak „egyensúlyozására". És itt hangzott el Obrazcov szenvedélyes hozzászólása a bábművészet világot átfogó jellegéről.

A „B"-bizottság, mint már említettem, erősen magyar érdekeltségű. A vitát elnökként Boldizsár Iván vezette, s a különböző idetartozó témaköröket szovjet részről Alekszej Arbuzov, az angol Michel Julian, a lengyel Jerży Sito, a norvég Stian Sorlie, a belga Jacques de Decker és a zeneszerzők részéről a francia Jean Prodromides ismertette. A bizottság öt ülése dolgozta fel az itt is meglehetősen szétágazó problémákat s fogalmazta meg végül azokat az ajánlásokat, amelyek azután a világkonferencia záróülése elé kerültek.

Egységes véleményként állapították meg, hogy az író szerepe lényeges a színházban, s a kommunikáció döntő eszköze továbbra is az emberi beszéd. Szükségesnek ítélték, hogy az író részt tudjon venni a színház mindennapi életében, és anyagi helyzete is biztosított legyen. Ugyanezt hangsúlyozták a mass media viszonylatában is, erkölcsi, jogi és financiális biztonságot igényelve a szerzők számára. Az ajánlás egyik bekezdése pedig így szólt:

> „Ösztönözni kell a nemzeti ITI-központokat, hogy minden lehető eszközzel terjesszék és képviseljék azokat a drámai műveket, amelyeket a magyar ITI-központ jut-tat el hozzájuk. Tegyenek lépéseket, hogy az új drámák bemutatóinak adataira vonatkozó kérdőíveket rendszeresen küldjék vissza. Fel kell kérni a magyar ITI-központot, hogy a szélesebb körű tájékoztatás érdekében minden sokszorosítva szétküldött darab mellé rövid tartalmi kivonatot mellékeljen.
> Minden ITI-központot ösztönözni kell, hogy válogatott új drámák video-tape felvételét, a hozzá tartozó adatok-

kal és a mű szövegkönyvével juttassa el a magyar központhoz."

(Ez utóbbi bekezdés jogi problémái miatt erősen vitatottá vált.)

Egészen biztos, hogy a „B"-bizottság ajánlásait itthon alaposan tanulmányoznunk kell, hiszen minden valószínűség szerint ezekből a tézisekből indul majd ki az ez év decemberében Budapesten megtartandó lII. Drámairói Konferencia.

A „C"-bizottság szakelőadói (finn, amerikai, francia, szovjet és svéd küldöttek) a színészképzés legkülönbözőbb lehetőségeit és fázisait tárgyalták meg. Hangsúlyozták a képzéssel foglalkozó minden érdekelt fél (tanár, iskola, állam stb.) szoros együttműködésének fontosságát; felhívták a figyelmet a „pluridiszciplináris" képzés korszerű kívánalmaira; foglalkoztak azokkal a nehézségekkel, amelyekkel a pályán elinduló fiatalok találják magukat szemközt; külön témaként szerepelt a művészek „felfrissítő" és „továbbképzése" és itt is előtérbe került az előadóművészek jó néhány jogi problémája. Javasolták, hogy minél több ország csatlakozzék az 1961-es Római Konvencióhoz, amely tudomásul veszi az előadóművész személyiségét, és biztosítja anyagi és erkölcsi jogait. (A világkonferencia második részében ezt még kiegészítették a FIA budapesti kongresszusának határozatával.)

A „D"-bizottság tematikája volt talán a leginkább szerte*ágazó.* Már az első bevezető is négy különböző, fontos problémára hívta fel a figyelmet. Mira Trailovič a színházművészet új kifejezési formáiról s a közönséggel való kapcsolat lehetséges módozatairól beszélt, megkérdőjelezve a közönség minden áron való „participációjának" szükségességét. Beszélt arról, milyen fontos volna megszervezni a hátrányos helyzetben élők színházi kultúrához juttatását; felvetette, milyen akadályokat jelenthet a drága színházjegy vagy a színháztól való földrajzi távolság. Az elnöklő Vivica Bandler (Svédország) az anyagi függőség (legyen az tőkés vagy állami jellegű) gátló hatását, esetleges veszélyeit fejtegette. Roman Szydłowski azokról a lehetőségekről beszélt, amelyek például a televízió létével jöttek létre, s amelyek a színházművészet számára szélesebb ismertséget biztosíthatnak. (E sorok írója is ehhez a témához szólt hozzá: beszámolt a Magyar Televízió színházi közvetítés-programjáról, illetve azokról a lehetőségekről, melyeket a tévéfelvételek a színháztörténet számára, archív anyagok biztosítása formájában, nyújthatnak.) Ezután a belga Arséne Joukovsky új típusú, a „dobozszínpadnál" jóval olcsóbb szín-házépületekkel kapcsolatos tapasztalatairól számolt be; végül pedig a dán Eva Steinaa (a Színházi Könyvtárak, Múzeumok és Gyűjtemények világszervezete, a SIBMAS képviseletében) a gyűjtés, megőrzés, információ és színházi dokumentáció fontosságáról és szükségességéről beszélt.

S mire a négy szakbizottság megfogalmazta ajánlásait és a Végrehajtó Bizottság elé terjesztette továbbítás jóváhagyására, véget is ért az első rész (melynek jelenetei, rendhagyó módon, egy időben, egymással párhuzamosan bonyolódtak le).

Szünet

Mert azért szünet is volt. Délelőtt és délután kávészünet hosszú sorbanállással (és nagyon rossz kávéval); ebédszünet, melyet a rue Miollis-n levő Unesco-épület önkiszolgáló ét-termében lehetett a legkellemesebben és legolcsóbban eltölteni, és persze szabadok voltak az esték, színházlátogatás céljára. Tulajdonképpen szünetnek számított az a két fogadás is, amelyre a konferencia résztvevői hivatalosak voltak: a Francia Drámaírók és Zeneszerzők Szövetségének meghívására, illetve a párizsi Városházára, a polgármester fogadására. S ha még mindig maradt némi szabad idő és energia, akkor el lehetett rohanni a Pompidou Központba, megnézni Salvador Dali fantasztikus gyűjteményes kiállítását vagy a Grand Palaisban belesodródni a Monet gyűjteményes kiállítás páratlan hangulatába (ahová nyolc kemény frankért, negyedórákat várva, hatos sorokban lehetett bejutni).

A második rész

Az Unesco nagytermében ismét ünnepélyesen, de ezúttal izgalommal teli hangulatban kezdődött a tanácskozás. Az újonnan érkezett küldöttek - akik talán még maguk sem döntötték el, hogy „fejlődők", „el nem kötelezettek" vagy „harmadik világbeliek"-e, némi sértődöttséggel vették tudomásul, hogy ők csak mintegy „folytatják" azt, amit az európaiak és észak-amerikaiak elkezdtek, s hogy számukra alig másfél nap jut arra, amit előzőleg hónapokig készítettek elő, és három napja vitatnak. Kedvük lett volna elölről kezdeni a probléma-körök megtárgyalását, mert jó néhány kérdés esetében, véleményük szerint, már a kérdés feltevése is idegen tőlük. Érdekelheti-e a szerzői jogdíj magasabb százaléka azt a színházi embert, aki társaival együtt nap mint nap a szó szoros értelmé-ben vett éhezés, sőt éhhalál szélén áll,, teljes egészében közönsége jóindulatára és filléreire utalva - vagy azt, aki játékával nap mint nap a letartóztatást és a börtönt kockáztatja? Van-e értelme „új színházi terekről" beszélni akkor, amikor a népi-nemzeti hagyomány semmilyen fajta állandó játékteret nem is-mer, és bizonyos esetekben a nagy teátrális táncünnepségek után kosztümjeit, kellékeit elégeti, megsemmisíti, hiszen „egyszeri", megismételhetetlen értéket képviseltek.

Ezért az a döntés született, hogy az első három nap munkájáról készült ajánlásokat a kijelölt „összekötők" ismertetik az újonnan jöttekkel és az újraválasztott szerkesztőbizottságokkal, és így kísérlik meg az őszi belgrádi Unesco-közgyűlés elé juttatandó ajánlások szövegének végleges megfogalmazását (amely alapszöveget persze az utolsó nap délelőttjén össze-ülő plenáris gyűlésnek kellett még megvitatnia és jóváhagynia). Ezen azután az is kiderült, hogy a gyorsan bonyolított változtatások helyenként értelmetlen húzásokhoz *vagy* éppen megkettőződéshez, átfedésekhez vezettek. Végül is elfogadták a négy bizottság javasolt szövegeit azzal, hogy azt bizony még a nemzetközi főtitkárságnak alaposan át kell néznie, egységesítenie és *úgy* lerövidítenie, hogy abból Belgrádban értelmes és hatékony döntések születhessenek. Mikor idáig eljutottak, a hatodik nap végén, már mindenki egy kicsit fáradt volt. Nem csoda, hogy jóleső tapssal nyugtázták a színházi élet első világkonferenciájának záró szavait.

Az ajánlások nyersanyaga tíz sűrűn gépelt oldalt tesz ki. Valószínűleg nincs a világ színházi életének olyan lényeges problémája, amelyről közvetlenül vagy közvetve ne szólna. *Ez az első olyan nagy szakmai összefoglalás, amely az Unescón keresztül ajánlások formájában az országok kormányainak felelős vezetőihez szól, és a színházművészet fontosságát, társadalmi szerepét, létproblémáit - intézkedéseket kérve - megfogalmazza.*

A világkonferencia gondolata a békés egymás mellett élés jegyében, az enyhülés korszakában határozódott el és jött létre. Minden résztvevő tudta, hogy ez csak az első alkalom, és mindent meg kell tennie azért, hogy - a világ békéjének jegyében - újra meg újra megismételhető legyen. Az utójáték, a búcsúzás ennek a gondolatnak a reményében ért véget.

FÖLDES ANNA

Örkény a porondon

Rekviem és tragédia

Azt hiszem, a halhatatlanság, az írói feltámadás - az elkerülhetetlen bekövetkezése után - *hétköznap* kezdődik. Örkény eltávozása után - egy tévéműsorral. Az elsővel, amit már egy klasszikus életművéből mutattak be. Azután Lázár István az *Arcok és vallomások* sorozatban kiadott Örkény-könyvének megjelenésével. Ami még magán viseli a riport, a személyes kapcsolat melegét, de már az irodalomtörténet előlegének is tekinthető. Amikor az olvasók, a nézők már tudomásul veszik Örkény hiányát, de magától értetődő természetességgel veszik birtokba a létezés lehetőségétől megfosztott szerző örökségét.

Ennek az örökségnek a leltározása az irodalom- és színháztörténetre vár. Amit most, idő előtt el szeretnék monda-ni - az a ráadás dicsérete. Mert Örkény úgy ment el, mint az a milliomos, aki-ről halála után kiderül, hogy a nyilván-tartásba vett hagyatékon kívül az ékszeresdoboz tetején ott ragyog a Kohinoor-gyémánt.

A Forgatókönyvre és *az In memoriam* Ő. I.-re gondolok. És arra, hogy Örkény, amikor elment, becsapott bennünket: életműve ráadásával nem érvénytelenítette, de túlhaladta saját nekrológjait.

In memoriam Ö. I.

Amikor a világszínház sok tucat nézőterén már ünnepelték a komédiáit, vala-ki megkérdezte Örkény Istvántól, tragikus írónak vallja-e magát. A választ az író a tőle megszokott lírai racionalizmussal, vagy ha úgy tetszik, racionális lírával fogalmazta meg: „Az én írónemzedékem minden nyomorúsága ellenére is voltaképpen szerencsés nemzedék, mert megadatott nekünk új fogalmakat teremteni, vagy legalábbis a régieket újrafogalmazni. Rettenetes árat fizettünk érte, mert ezerszer többet vesztettünk, mint amennyit pótolni tudtunk, de azért mégis kimozdultunk a holtpontról; ezért ha tudnék, se akarnék más lenni, mint ennek a századnak lakosa."

Az idő előtt lezárult, de a körülményekkel dacolóan gazdag életmű izgalmas bizonysága, aranyfedezete ennek a vallomásnak.

De létrejött ebben az esztendőben még egy bizonyíték: Örkény István tizedik, *megíratlan* drámájának éjszakai bemutatója a Vígszínházban. Valló Péter rendező az életmű írott - javarészt természetesen ismert - részleteiből, dramatizált novellákból, *Egypercesekből,* szociográfiákból és drámatöredékekből komponálta meg a rekviemet, azt a színpadi, *színházi alkotást,* amely irodalomnak (nem minőség, hanem származás tekintetében) másodlagos, de megjelenített komplexitásában szuverén mű.

Ily módon szorgos munkával ünnepélyes alkalmakra megfelelő, hagyományos, ám az ismeretterjesztő célokat kiválóan szolgáló Örkény-antológiát is összeállíthatott volna. Csakhogy Valló másra vállalkozott. Ő a fent idézett életpálya drámáját komponálta meg - Örkény István szellemében. Ha elfogadjuk, hogy Örkény legérettebb színpadi alkotásait kollektív életrajznak szánta, akkor elmondhatjuk, hogy a Valló szerkesztette mű tartalmi vonatkozásban beleillik a sorba. A szereplők - hét névtelen férfi, hat névtelen nő és tucatnyi statiszta - a második világháború előtt indulnak el történelmi kálváriajárásukra. Az író személyes történelmi élményeinek egyik birtokosa még eljut Párizsba, de már érzi, hogy felmorajlott a föld, szorongással eszmél rá, hogy a háborút el fogjuk veszteni. Azután, már katonazubbonyban, egy csendőrök járta, háborús hangulatú pályaudvaron, váratlanul megérinti a boldogság angyalszárnya. Szerelme vállán még „békebeliek" a terhek: a gazdag patikusfiú nem vehet feleségül szegény lányt, de különösen akkor nem, ha a lány apja a kisváros kétes hírű strandjának gazdája. A két fiatal találkozása és elválása - sűrített dráma. A szerelmi kálvária stációin sehova sem vezet az út, mert az új találkozás boldogságától a háború fosztja meg a fiatalokat. Az utolsó katonavonat, amire a fiúnak fel kell szállnia, talán egyenesen a halálba viszi. Így neki még az sem adatott meg, hogy Romeóvá legyen. Nem Júliáért, hanem a történelem kegyet-lensége folytán, értelmetlen törekvése-kért kell áldoznia életét.

Nemcsak valóságtartalmukban, atmoszférájukban, puritán látványukban is megrendítő villanások következnek. A hómezők végtelenségét idéző, hungarocell golyócskákkal borított hófehér színpadi térben erőtlenül vánszorognak a Don-kanyarban a fagyhalálra ítélt, sebesült katonák. Az egyik már lerogy a hóba, a másik még felkapaszkodik; az aknamezőn temetetlen holtak, a fákon felakasztott orosz asszonyok. A pusztulás víziójának neveznénk, ha nem tudnánk, hogy mindez kegyetlen realitás. Egy katona saját lefagyott fülét hurcolja, tehetetlenül reménykedve a csodában. Egy bajtársa, az örök optimista viszont azt hajtogatja: kell hogy hazajusson valaki a kétszázezerből. De még ezt a reményfoszlányt is szétszaggatja a történelmi folyamat lényegét summázó, majdnem prózaverssé kristályosodó szöveg a világháborúról, „amelynek egyetlen mentsége, értelme, jogosultsága az lehet csak, hogy annyi tömérdek háború után az összes háborúk utolsója legyen". A felidézett tragédiákat csak az átélt és voltaképpen nem kevésbé megrendítő tragikomédiák teszik elviselhetővé. A hadifogolylágerben feljegyzett, a magyar légió szervezése körül folytatott meddő politikai vita; a lehetetlent le-bírni akaró, diploma nélkül operáló orvos védekezésből magára öltött nagyképűsége.

Azután a világtörténelmi váltás, a számonkérés és a köpönyegforgatás körtánca következik egy olyan városban - Budapesten -, ahol sokan-azt érzik, hogy az egymillió lakos fele gyilkos, másik fele áldozat. *A Szédülés* című novella, amelyben a társadalmi közérzetnek ez az aforisztikus diagnózisa elhangzik, a színpadi változatban egy modern sorstragédia végzetességével hat. Orvoshősének etikai dilemmáját ma talán mélyebben is éljük át, mint akkor, amikor a novella megszületett. Mit érez a sebész, amikor megtudja, hogy az általa megmentett élet egy gyilkos jogtalanul bitorolt kincse. Gerincműtéttel operált ifjú lány-betegének kezéhez ártatlanok vére tapad. A történelem kegyetlen ítélete, hogy Csöpi sorsáról végül is éppen neki, a lány életmentőjének, a szépsége és fiatalsága hamvától megérintett férfinak kell döntenie. A drámát valójában nem a jellemek hordozzák, hanem maga a helyzet.

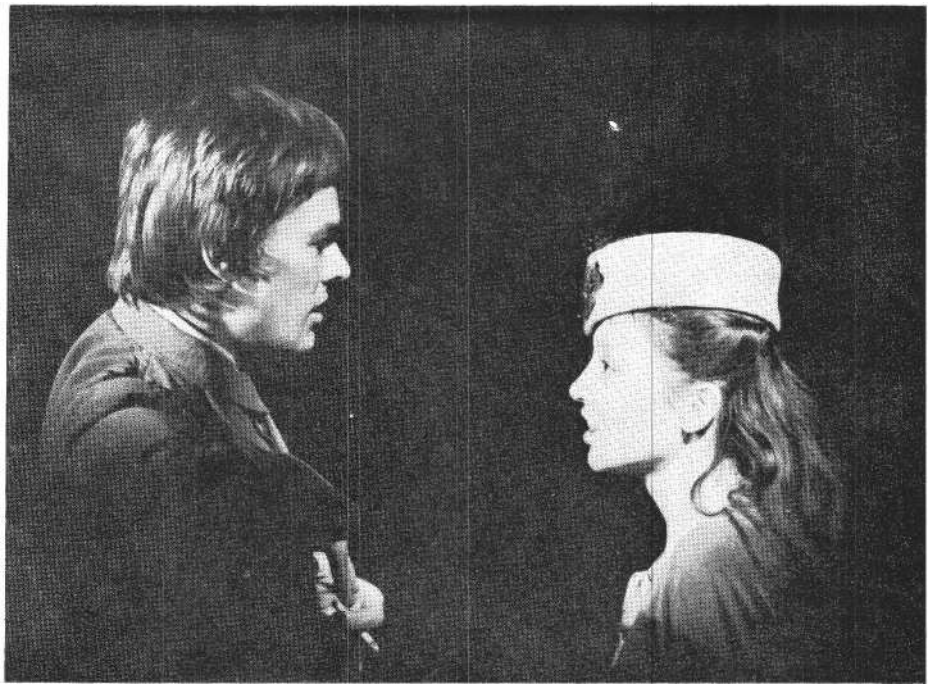
Az ötvenes évek torztükrében Örkény jobbára az eszme naiv és elvakult közkatonáit és a fejéről a talpára fordított értékrendet vizsgálja, de a szemléletmód torzulásainak néhol csak szellemes, de többnyire a lényegig hatolóan groteszk bemutatásától eljut a konstrukciós perek mechanizmusának elvont társadalmi és pszichológiai képletéhez, a

kiszolgáltatottak kivégzésének és kitüntetésének felcserélhetőségéig. Az idevágó drámai szegmentum valójában már a *Forgatókönyv* legmerészebb gondolatának megjelenítése. (Jelentőségére a továbbiakban még visszatérünk.) A politikum a megjelenített novellákban és egyperecesekben mindenkor az emberi drámák szintjén manifesztálódik: Örkényt nem a bűnök, hanem a bűnelkövetőknek statisztáló kisemberek lélekállapota, magatartása foglalkoztatja. Milyen keserves felismerés, kiábrándulás vezet el oda, hogy egy középkorú polgár képes legyen a szavak revolverét szívének szegezni, mondván „egyszer mindnyájunkat kivégeznek". Az író nemzedékének kálváriája még a személyi kultusz korszakának lezárulásával sem ér véget. Az egykori lányok, addigra már anyák, akik fiaik életéért rettegnek, akiknek a történelem új kataklizmájában és a görög tragédiák hősnőinek méltatlan örökösei-ként kell szembenézniük a halállal *(Kovász)*.

A hétköznapok szelídebb szatírájára inkább csak percek - de milyen mesterien tömörített, sokatmondó *Eyypercesek!* - jutnak, mert a montázs utolsó harmadát a rekviemet szerkesztő rendező megint csak az élet végső számadásának, az életösztön és a belátás végső küzdelmének, a végleges búcsúnak szenteli.

A színpad felett, tőlünk karnyújtásnyira lebegő fekete golyók - amelyek érintése az előadás színpadi szertartás-nyelvén a halált jelenti - békében, ágyban, párnák közt is eltalálják azt az áldozatot, aki erre kiszemeltetett. Nincs kegyelem, vagy ha van, az nem több, mint a sziszifuszi küzdelem, az élet és az elháríthatatlan végzet vállalása, a nevetést, a szerelmet, az alkotást követő végső megbékélés. A színpad szertartásnyelvé-nek a másik, több értelmű főneve is a halál kelléktárából való. A minduntalan ránk meredő fekete deszkakoporsó a jelenetek értelmétől függően néha jel-kép vagy térosztó, tagoló elem, de többnyire puritán módon érzékeltetett és jelzett valóság. Az elmúlás tárgyi kerete, asszociációkat ébresztő és mégis konkrét kelléke. Ennek szuggesztiójától, hangulati erejétől a néző még akkor sem szabadulhat meg, amikor a szóban forgó fekete faalkotmány szimpla emelvény-ként vagy - az operálójelenetben műtőasztal minőségben szolgál.

A megíratlan drámának nemcsak minden szava és szituációja, egész szelleme Örkénytől való. A végsőkig élezett



In memoriam Ö. I. **(Vígszínház). Nagy Gábor és Pap Vera**

tragikus és komikus motívumok merész vállalása és a látvány minimumának a néző asszociációinak maximumával való konfrontálása. A színpadi montázs nyilvánvalóan részletekből, csillogó mozaikokból, az egészből kiszakított töredékekből áll. A címekre, forrásokra inkább csak a filológus és a színházi kritikus kíváncsi; az összekötőszövegre még ő sem tart igényt. (Nincs is.) Elfogadjuk Vallónak, hogy az egymást követő jól ismert (újabb) Örkény-írások és a publikált, mégis három évtizede feltámadásra váró szociográfikus motívumok, naplórészletek a színpadon egésszé, bátran állíthatjuk, hogy új művé szerveződnek.

Elképzelhető, hogy ezt a produkciót a Vígszínház nagyszínpadán is létre lehetett volna hozni, hogy estéről estére a teljes nézőtér, ezer néző tiszteleghessen - in memoriam Ö. I. (Akkor bizonyára nem kellene heteket várni a nézőknek a szokatlanul drága, hatvanforintos jegyre!) De az a színházi élmény, melyben a Vígszínház színpadának forgószínpadnyi részére komponált, a szokatlanul kis körszínpadot körülölelő mintegy hatvan néző részesedik - a rendezőt igazolja. Az a tény, hogy minden esemény, minden tragédia tőlünk karnyújtásnyira történik, egyfelől végletekig puritán, átélt játékra készteti a színészeket, más-felől elháríthatatlanul bevon bennünket a névtelen hősök világába. Mintha mi is ott ülnénk abban a bizonyos Niagara kávéházban, ahol titokzatos erők a kulisszák mögé szólítják a kiszemelt vendégeket, akik üdvözült mosollyal tűrik a verést, a kínzást. Mintha a vakon ítélkező tétova golyó bennünket is kiválaszt-hatna. Mint ahogy valójában bekövetkezik és bekövetkezhet a vég: a történe

lem ítélete és a rák pusztító kórokozó-ja mindannyiunkat fenyeget. Egyetlen-egyszer - *a Sédülés* című novella történelmi szédületében - a forgószínpad, amelyen ülünk, ténylegesen elindul velünk: figyelmeztet, hogy a történelem ringlispiljéről nem lehet leszállni.

De a búcsú végén mintha megállna a körhinta. Az Örkény-rekviem utolsó akkordja felzaklató disszonanciájával először vitára, azután kapitulációra késztet. Amikor a porond clownjai rázendítettek *a Macskajáték* szövegére, először végigfutott a hátamon a hideg: kegyeletsértőnek és öncélúnak éreztem. Arra gondoltam: ami az író életében szellemes stílusparódia, bizarr játék (vagy legalábbis az lehetett volna), halála után visszaélés a műben rejlő lehetőségekkel. Képtelen voltam nevetni Kern András, Miklósy György és Reviczky Gábor triumvirátusán. Azután, amikor megszoktam a fonákjukra fordított monda-tok csikorgását, és meghallottam az elvétve felcsattanó, felcsukló nevetésben a kétségbeesés elleni védekezés kísérőszólamát, egyszer csak megadtam magam. Elfogadtam, nézőtársaimmal együtt, Valló elfogadhatatlan értelmezésének torz fintorát, mert megértettem, hogy a rendező az öregek szerelmének felszíni történetéből ezzel a leleplező, végső szembesítéssel jut el a már bevallott lényeghez: a magyar sziszifuszok értelmetlen erőfeszítéseihez, azokhoz, akik a maguk szikláját a síkságon próbálják fölfelé görgetni. Meg azokhoz, akik már neki sem gyürkőznek a sziklának, csak az adjunktusék macskáját utánzó nyávogással jelzik, hogy léteznek, élnek, és szükségük van az életben legalább egyetlenegy játszótársra. A nevetés ebben a színpadi formában, *a Macskajáték* manézsában

nem feloldást, hanem pitiségében is kínos affért, szégyent hoz. A szereplők a bohócruhában, s mi magunk - lélekben - meztelenül maradunk. Egymásra nézve nem a test szépségét, harmóniáját, erotikáját éljük át, hanem az eltelt megnyomorító évek nyomát. *A Macskajáték* cirkusza gyermekéveink varázslatából kiábrándult felnőttkorunk félelmetes arénájává változott. Az élet porondján ágáló bohócok nevetséges csatározásából már nemcsak a cél, a tét is elsikkadt.

Mintha Valló Péter már Örkénynek a reménytelenségében is pislákoló, fel-fellobbanó reményében sem hinne. Orbánné bohóccá nyomorítása olyan kegyetlen művészi vállalkozás, mintha a testében halált hordozó asszonyt - a *Meddig élnek a fák?* hősét - arra kényszerítené, hogy ereje maradékával vágja ki azt a fát, amely túléli őt.

Ha így lenne, valóban akár archimedesi pontjává is lehetne ez a clownjelenet az előadásnak. De mivel az eredetitől eltérő hangfekvésbe transzponált, egyéb-ként zseniális jelenet szövege inkább tűnik a kiürült világra vetett torz fin-tornak, mint medicinának, s a clown ez-úttal nem válik a művésznek sem önarc-képévé, sem szócsövévé, a nézőnek nincs kivel, nincs mivel azonosulnia.

Előadás után a közönség alig tud, alig mer tapsolni. Talán stílusosabb len-ne még ma is egyperces néma felállással adózni Ö. I. emlékének. A taps az életben maradottaknak, az Örkény szellemét őrző művészeknek, Valló Péter-nek és a színészeknek szól. Az együttesből ezúttal alig lehet neveket, arcokat ki-emelni. De ennek nem *az az* oka, mintha nem születtek volna egyéni színészi teljesítmények. Ellenkezőleg. Halász Judit egyetlen este két vagy inkább három teljes drámát él végig. Amikor a testé-ben a halált hordozó asszony megalkuszik az őt túlélő fára, tekintetében ott lobog a félelem, a fájdalom és valamiféle bölcs belenyugvás is. Szinte csak a válla, a keze kapaszkodna már a visszahozhatatlan jövőbe. És szétzilált tekintettel kapaszkodik a vesztett reményekbe, a bizonytalanságba akkor is, amikor egy másik jelenetben halott fiát kellene felismernie. Mert a bizonyosság talán elvisel-hetetlenebb a bizonytalanságnál is. Szilágyi Tibor, Lukács Sándor, Kern András és Reviczky Gábor intellektuális teljesítményét, színészi bravúrját voltaképpen jelenetenként kellene értelmezni. Már csak azért is, mert a szokatlan műfajú előadás szokatlan intenzitású színészi teljesítményének is megvan a maga módszertani tanulsága. A leglényegesebb a közös cél feltétlen szolgálata. Lehet, hogy ez a megállapítás közhelynek hat, hiszen az együttes játék lényege sem más. De ahol a szereplők is névtele-nek, ott törvény, hogy senki ne igyekezzék csillogni, kiragyogni a többiek közül. Ezúttal a sztárok és a statiszták, nagy tapasztalatú művészek és főiskolások együtt teremtettek drámát a rekviemből.

De tanulságos ez a Valló Péter követelte, kialakította játékstílus azért is, mert színészeinek ezúttal a ráérős, „tempós" magyar színpadi nyelv kényelmétől megfosztva, jelenetenként a sűrített életanyagot kellett megfogalmazni. Expozíció nélkül, in medias res lépnek színpadra, és többnyire a bonyodalom minden részletét elhanyagolva, robbanásszerűen jutnak el a katarzishoz. Az ihlető színpadi szituáción túl kellékekre, jelmezre alig, kizárólag a maguk belső átélésének kifelé áradó intenzitására - és egymásra támaszkodhatnak. Ez a drámai egymásra utaltság tette olyan gazdaggá Kern András és Venczel Vera kettősét a *Rózsakiállítás* megidézett jelenetében, s ugyanezt éreztük - más hangnemben és hangulatban - Lukács Sándor és Kern András hátborzongatóan groteszk operációs jeleneténél. Mind-két példa olyan színpadi együttlélegzést jelez, ahol a szereplők egymást feltételezik, nem végszavakat mondanak, ha-nem egy írói gondolat egymást követő láncszemeit képviselik.

Szólnunk kell még az epizodista főszereplőről is. Miklósy Györgyről mindig is tudtuk, hogy érdekes karakterfigura. De hogy milyen belső poklok ki-fejezésére képes, hogy milyen sűrítve tudja átadni egy az övénél sokkalta idősebb nemzedék és egy az övével talán nem is rokon társadalmi réteg történelmi tapasztalatát, azt most, *az In memoriam Ő.* I.-ben éreztük először. Az ő tragikus kisemberének is része van benne, hogy a távolság a színpad és nézőtér között eltűnik, hogy nemcsak nézők, sőt nem is csak tanúk, de sorstársak leszünk, lettünk ezen az estén.

Forgatókönyv

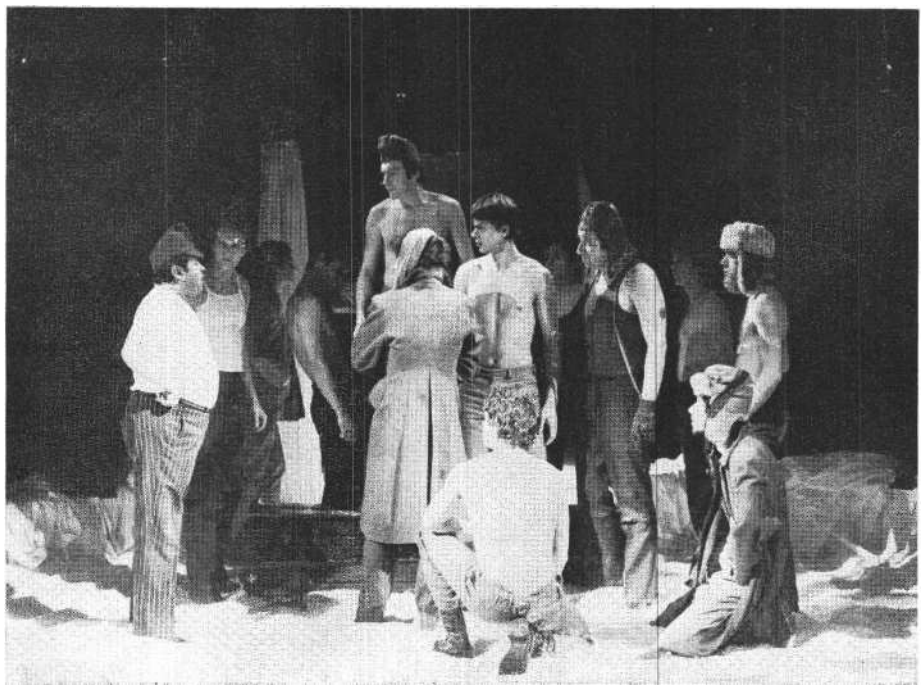
Örkény István utolsó drámájának a legendáját korábban ismertük, mint a szövegét. Tőle magától csak annyit hallottunk, hogy készül. Barátai, felesége mesélték, hogy megfeszített erővel dolgozik. Azután Boldizsár Iván baráti búcsúztatójában olvastuk, hogy 1979 tavaszán, amikor már támadott a betegség, hiába biztatták, kergették orvoshoz, Örkény tiltakozott: be kell fejeznie a drámát. Még aznap, amikor a kézirat végére pontot tett, megtántorodott a lakásban. Az orvosi vizsgálatok perió-dusában még dolgozott a kéziraton, a műtétet megelőző napon, kórházi ágyán is tovább csiszolta a *Forgatókönyv* egyik-másik párbeszédét. Amikor már kiesett kezéből a toll, feleségének diktálta a javításokat. Június 22-én bejelentette -h körülötte levőknek, hogy most már valóban befejezte a drámát. Lukács György takarította le így halála előtt az íróasztalát. Mert két nappal a tragédia elkészülte után a másik tragédia is lezárult: Örkény István a darab után befejezte az életét is.

A mű első és máig egyetlen méltatása írójának ravatala mellett hangzott el. Somlyó György, amikor Örkénynek a műfajok felett is műfajt teremtő nagyságáról szólt, hivatkozott a sírontúli üzenetre, és jelezte azt is, hogy a *Forgatókönyv az* első olyan darabja az életműnek, ahol a cím nem szó szerint fedi önnön jelentését, s a cím alatt olvasható mű-faji megjelölés - tragédia - pedig inkább a dráma tárgyát, mint műfaját ha-tározza meg. A Szépirodalmi Kiadó az elkeserítően hosszú hazai kiadói és nyomdai átfutások korszakában szokatlan tempóban, dicséretesen hamar adta kezünkbe a kötetet.

Aki az életmű összefoglalását várta - csalódott. *A Forgatókönyv* analízisnek tökéletesebb, mint szintézisnek. De amíg korábbi darabjaiban Örkény a nemzeti karakterünket (vagy annak egy-egy jellemző elemét) vizsgálja, a szenvedélyt, a kudarcot elemzi, *a Forgatókönyv* a nemzeti sors számadása. Nem egyetlen vonást - a nemzeti sorsot kutatja. Es a történelem, a fátum lényege éppen a változás. Örkény tehát folyamatában ábrázol-ja a magyar társadalom fejlődésében fontos vagy talán főszerepet játszó sors-társak útját. Alapelvéhez - amely szerint a dráma kulcsa a helyzet - hű marad. De ezúttal a vállalkozás egymást követő, egymásnak ellentmondó és egymásra rímelő, ismétlődő helyzetek szövevényes rajzából bontakozhat csak ki. Ez a követelmény a totalitás irányába tolja el a dráma szerkezetét, és ennyiben (de csak ennyiben) *a Pisti a vérzivatarban* folytatásának tekinthető.

De lehet-e folytatni a XX. századi *A ember tragédiáját?* Hiszen Örkény élete utolsó nyilvános szereplése alkal-

mával a történészek Pisti-vitáján vállalta is műve törekvésének és magának a műnek ezt a besorolását. Ha a *Forgató-könyvet a* XX. századi magyar ember, sőt magyar kommunista tragédiájának tekintjük, úgy tűnik, hogy az író az egyetemestől az egyedi felé lép vissza. De valójában Örkény nem visszalép, hanem közelebb. A drámai tézisek (és nem tézisdrámák!), a *Vérrokonok* és *a Kulcs-keresők* csak a színpadon előzték meg a szintézist, *a Pisti a vérzivatarban. Az* élet-mű időrendjéből világosan kitetszik Örkény érdeklődésének, elemző szenvedélyének mozgási iránya. Hogy drámáiban szinte sorra veszi a felfedezett társadalmi kórokat, a nemzeti gyulladások mérges gócait.



Jelenet a hadifogolytáborban

A drámák egymás közti kapcsolatának feltérképezése, az analógiák és összefüggések keresése látszólag ellentmond annak az életmű egészére érvényes és jellemző megállapításnak, hogy Örkény majd' minden írásában, drámájában új-ra kezdte a pályáját. Egy nyilatkozatában vagy művéhez fűzött kommentárjában, emlékszem, be is vallotta mestersége gyakorlásának ezt a titkát; hozzátéve, hogy az írást megelőző, kísérő köz-érzet, a kockázatvállalás folytonos tudata olyan, mintha a kéményseprő minden egyes kémény előtt megtorpanna, hogy vajon tud-e még kéményt seperni?

Azt még csak természetesnek érezzük, hogy a *Tóték* írásakor a világon semmi-ben nem támaszkodott a *Voronyezs* írójának kezdetleges dramaturgiai tapasztalataira. De az már merészebb fordulat-nak tekinthető, hogy a *Tóték* színpadi áttörése, sikere után, a mű gondolati és ábrázolásbeli trouvaille-ait félretéve, valami egészen mást kezdett *a Macskajátékb*an. De hiába tapsolta seregnyi ország több színházának közönsége vörösre a tenyerét a *Tóték és a Macskajáték* előadásain, hiába igyekeztünk kritikáinkban levonni minden levonható, általánosítani minden általánosítható tanulságot: 1967-ben a *Pisti a vérzivatarban* látásmódjában és drámai felépítésében is fordulatot hozott. A *Holtak hallgatása* már vállalkozásként sem tartozott az életmű előző szakaszához: gyökerei egy megelőző élményvilág mélységébe nyúltak, s a téma megszabta a műfajt is. A *Vérrokonok* kollektív önéletrajza viszont talán azért váltott ki annyi vitát és fenntartást, mert a közönség és a kritika is másként képzelte az abszurd dráma örkényi útját. De mire a közvélemény elfogadta, megbocsátotta Örkénynek, hogy a nemzeti önvizsgálat közérdekű feladatát vállalva mindenkit megelőzött az absztrakció útján, és így került a valóság fenyegető, füstölgő, megközelíthetetlen kráterének közvetlen közelébe - Örkény látszólag elegánsan elkanyarodott, hogy egy lakótelepi lakás zárt falai között komédiázva várja be korát. És addig játszott velünk és hőseivel, amíg végül *a* Kulcskeresőkben nekünk szögezte a nemzeti önvizsgálat során ki-alakított aggasztó diagnózist, és feltárta a kudarcok természetrajzának törvényeit, az önvigasztaló illuzionizmus fenyegető fekélyét.

Mi következhet még ezután? A Bokorok illúzióinak és kudarcainak összefoglalása, a kollektív önvizsgálatok konzekvenciája. Az irodalomtörténet mindig hálás az életmű ilyenfajta szimmetriájáért.

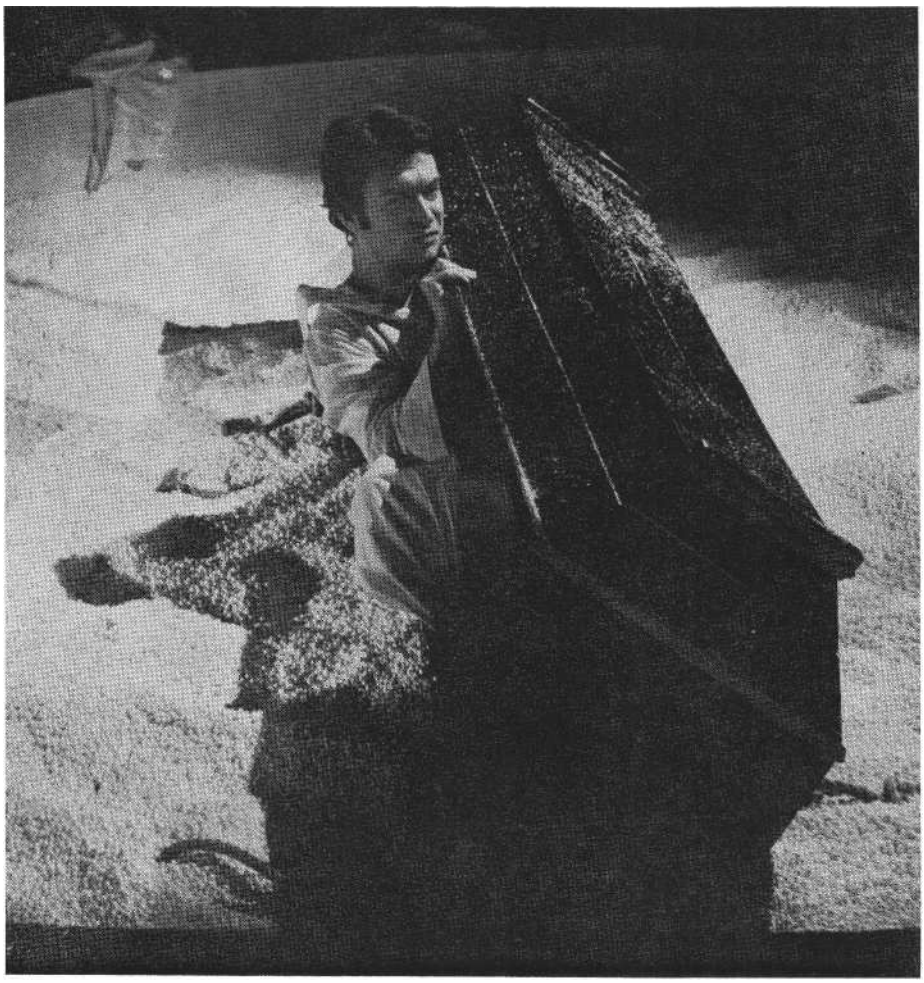
A mű - természetesen - soha nem függetleníthető az életrajztól. A *Forgatókönyvet* olvasói eleve sírontúli üzenet-ként fogadták.

Az utolsó számvetést a *Rózsakiállítás* borítóján olvastuk: „Kegyelettel idéztük az eltávozottak utolsó szavait, hisz akkor már nem lehet, mert nem is érdemes hazudni. *A* halál közelsége - ezt hisszük és valljuk évezredek óta - ki-szólít ugyan a létezésből, de megtisztít a hiúságtól, önzéstől, nagyravágyástól, képmutatástól, és fölment minden manipuláció alól."

Eddig tart az elfogadott igazság. Csakhogy ez a halálba vezető utakról készített kisregénynyi tudósítás, *a Rózsakiállítás,* éppen azért izgalmas, mert elsőként meri folytatni a megkezdett és mostanáig befejezettnek hitt mondatot: "Mindez igaz volt máig, de ma már nem egészen az. Végső magányunk perceit is kisajátíthatja a technika, utolsó sóhajtásunk megörökíthető, sokszorosítható, többféle hullámhosszon és akárhány csatornán sugározható, milliók képernyőjére vetíthető. Szereppé válhat egyetlen őszinte gesztusunk: az agóniánk."

Borzongató, félelmetes lehetőség. Különösen akkor, ha az író két évvel halála előtt megfogalmazott tézisét a posztumusz alkotás margójára képzeljük. A *Rózsakiállítás* - szigorú végrendelet. A *Forgatókönyv* viszont - maga az örökség. Vagy legalábbis, mint ezt már jeleztem, ráadás a már korábban leltárba vett örökségre. Ennek a kincsnek birtokbavételére azonban csak a végrendelet-ben meghatározott erkölcsi szabályok tiszteletben tartásával nyílik lehetőség.

Köztudott, hogy Örkény drámáinak keletkezésük idején szorosabb, lazább kapcsolatuk volt a magyar filmművészettel. A *Tóték* eredetileg filmre íródott, és *a* Macskajátékot - jóval Makk Károly filmjének elkészülte és a színházi premier előtt - már a film vásznára képzelte az író. *A Pisti a vérzivatarban* tucatnyi ötlete, jelenete, a soha el nem készült Babik-film forgatókönyvéből való. Nem teljesen kizárt, hogy Örkény a *Forgatókönyv* írásakor valóban filmben (pontosabban: filmben is) gondolkodott. A cím erre csak formálisan utal: hiszen a mű elolvasása után nyilvánvaló, hogy nem egy film, hanem egy konstrukciós per forgatókönyvére utal az író, amikor művének élére címként egy műfaji megjelölést ír. De a filmmel való kapcsolatra utalnak a színlapon olvasható konkrét utalások is. Hogy tudniillik „A film hossza 2800 méter, időtartama egy óra 46 perc." Filmszerű, pontosabban forgatókönyvszerű a szöveg vizuális és verbális elemeinek, a látványnak és a



Lukács Sándor **az Örkény-előadásban**

dialógusnak a filmforgatókönyv mű-faji, technikai szabályai szerint való széttördelése. Filmszerű a helyszínnek drámánál szokatlanul részletes rajza, és a jeleneteket megvilágító fény erősségének jelölése. Igaz, mindez akár színpadi, szerzői utasításnak is tekinthető. Csakhogy a művön belüli hangsúlyok eltolódása és a motívumok terjedelmi aránya mindezt kétségessé teszi. Mégsem a külsőségek mérlegelésén múlik: a lényeg, amely a drámának filmmel való rokonságát illuzorikussá teszi, *hogy e* tragédia minden lényeges gondolatát és üzenetét *a szó* hordozza. Talán csak a *Vérrokonokban* tulajdonít Örkény ilyen fontosságot a monológoknak, az egyes életek tapasztalatait summázó vallomásoknak, mint itt.

A Forgatókönyv cselekményének ismertetése révén úgy hiszem, messzebb kerülhetünk a műtől, mintha csak annak helyszínéről szólunk. *A Forgató-könyv* - cirkuszdráma. A cirkusz, a manézs, mint az emberi élet színtere, lét-formáink problémáinak sűrített kifejezésére alkalmas helyszíne, a clown mint a művész önarcképe és korunk egyik archetípusa - nem Örkény találmánya. Szabolcsi Miklós izgalmas könyvében *(A* clown *mint a művész önarcképe;* Corvina, 1974) történelmi és esztétikai kör-képben idézi fel a modern művészet e jelének gyökereit, koronként formát és jelentést váltó megnyilvánulási formáit Shakespeare-től Watteau-n keresztül Picassóig és tovább. Mert a cirkusz, az emberi létnek ez az ősi játéktere, porondja lehet romantikus díszlet, totális látvány, a diszharmónia és az eltorzult valóság képi megjelenési formája, lehet menedék és kivetettség vagy akár tiltakozás, a művész és a társadalom megbomlott viszonyának tükröződése is. Szabolcsi elemzése és gazdag példatára is arra figyelmeztet, hogy a cirkusznak mint jelnek az értelmezése csak konkrétan, egy-egy életműhöz vagy művészeti alkotáshoz kötve lehetséges. *A Forgatókönyv* elemzésének is megkerülhetetlen kérdése, hogy mit jelent a cirkusz világa Örkény számára, s miért ebben a keretben exponálja korszakunk és a miénket közvetlenül megelőző nemzedék tragédiáját?

Örkény első *Cirkusza* (amelynek címe Karinthy egészen más üzenetet hordozó, klasszikus elbeszélésére rímel) 1942-ből való. Cselekménye a kisvárosba érkező cirkusz vendégszerepléséhez kötődik, és visszanyúlik a boldog békeidők boldogtalanságába, amikor egy tizenöt éves, flitteres trikós artistalány csábító teste felkavarta nemcsak a patikus szunnyadó érzékeit, de a patikuscsalád konvenciók szentesítette morálját, érdekviszonyait, a kisvárosi közvéleményt. Az 1942-es *Cirkuszban* nem a kisvárosi morál visszásságairól van szó, sőt a háttérben kavargó választási manővereknél, politikai szenvedélyeknél is lényegesebb, amiről a novellában *nem* esik szó. Ami a világ, a nagypolitika arénájában zajlik. A novellabeli dráma a cirkuszi műsor utolsó száma közben, a porondon robban, amikor „a dob tust pergetett, mint kivégzéskor, és a nézők visszatartották a lélegzetet". Az öregedő állatidomár és a rab oroszlán begyakorlott száma odáig csak éppen akkora feszültséget ébreszt, amennyi hozzátartozik a mutatványhoz. De a korbáccsal ingerelt fenevad egyszer csak szétfeszíti a szám kereteit. Örkény cirkusza az oroszlán és az ember harcával válik metaforává. Azután pár óra múlva az oroszlán újra felébred, s ketrecének vasrácsai úgy hajlanak szét előtte, mint a sás. Amikor elbődül, a szörnyű hang-ra rettegés árad szét, a kutyák világgá mennek, a galambok egymásnak ütköznek, és a hintó kocsisa nélkül elindul .. . A cirkusz világa kozmikussá tágul, és már elháríthatatlan a fenyegetés, a nyomában születő rettegés. A veszedelem képszerűségében még elvont, de a fasizmus földrajzi és politikai közelsége folytán már úgy jelenik meg, mint az apokalipszis konkrét fenyegetése. „Mert eljön a nap, mikor újra felharsan az a rettenetes bőgés; ma vagy holnap vagy jövőre, mikor újra visszatér a cirkusz."

A Forgatókönyv, ha egyetlen mondatba kívánnánk sűríteni a lényegét, a rettenetet és fenyegetést hordozó, a hét-köznapi valóság törvényeit és az emberi lét igazságait fonákjára fordító történelmi cirkusz visszatéréseinek története. Erről a visszatérésről, az oroszlán vérengzéséről, az első Cirkusz-novella megjelenését követő esztendőkben Örkény sokféle, kevésbé mitologikus műben, formában vallott. Mintha felismerése, maga a cirkuszmetafora egy ideig még a tudat alá szorult volna, csak jóval később, a *Tóték* ideggyógyász-jeleneté-ben kísért. A visszatérés azonban, a cirkusznak mint a lét szélsőséges, sarkaiból kifordított formájának, helyszínének ábrázolása - *a Forgatókönyvben* történik meg.

A helyszín a Fővárosi Nagycirkusz. A szereplők a manézs tegnapi és mai nagyságai. A darab kezdetén a hangszóró azt bömböli, hogy tíz perc múlva kezdődik az előadás. A tragédia viszont arról tudósít, hogy az előadás évtizedek óta folyik, és esztendőkkel korábban már

véget ért. Csakhogy itt a dráma két időbeli síkján, két különböző történelmi mutatványsorról van szó: az elsőt hivatásos artisták, a másodikat a kor ingatag kötelén egyensúlyozó, különböző foglalkozású emberek adják elő. A jegyszedő tegnap még bohóc volt és nem is akármilyen. Sztella, a flitteres trikóban parádézó artistalány, aki később Maudnak, a csodapóknak a varázslatát, trükkjét is eljátssza, valaha nővér volt a Honvédkórházban. Csak a frakkos-cilinderes Mester a régi, akinek jutalomjátékára egybegyűltek a régi barátok. A Mester korunk varázslója, Thomas Mann Cipollájának reinkarnációja. Jelenlétében és vezényletével zajlik valójában minden cirkuszi előadás. Az is, amelyet a nézők örömére rendeznek, és az is, amelyhez a huszadik században nem kellett jegyet váltani. Ez a másik cirkusz, a Mester jutalomjátéka alkalmából rendezett történelmi számonkérés. Amelynek a megidézett szereplők nem csupán nézői, de tanúi és közreműködői is. A közös múlt, a közös harc és a közös bűn ugyan-olyan szoros kötelék a szereplők között, mint az, ami a trapézon dolgozó, életre-halálra egymásra utalt artistákat össze-fűzi.

Az előadás kezdetén a Mester Cipolla szerepében látszólagos fölénnyel bűvöli, szuggerálja a többieket. De a hagyományos hipnózisszám, a cirkuszi illuzionisták biztos aduja fokozatosan történelmi vízióvá tágul. A Mester parancsára a porondon kirobban a képzelt forradalom. A dráma - bár formailag jelenetekre tagolódik - nem alkalmaz sem-miféle cezúrát. A cirkuszi jelen idő, az átélt és a felidézett virtuális valóság - filmszerűen - egymásba úszik. A Mester produkciója, mire felfoghatnánk, már a történelem reprodukciójává lesz: a lét cirkuszából a porondon megszületik az álmok cirkusza. Azután a váltás sarkában ott az ébredés: a Téli Palota képzelt ostromának végeztével a porond, illetve a forradalom szereplői körében ki-tör a pánik. A cirkuszba betóduló csend-őrök fenyegetése ugyanis konkrét és történelmi valóság. Az álom egy valóságos vád anyagává szilárdul. Misi bohóc - civilben Friedmann Vilmos - ekkor már az életéért bohóckodik, Piri fenyegetettségében, magyar zsidó létére, hamisított svéd útlevéllel egyszemélyes duetté lényegül. Mert nemcsak önmagát, a papírokon szereplő életmentő alteregót is megpróbálja képviselni. Most már mintha a cirkusz minden tagja kötéltán

A Macskajáték-parafrázis (Kern András és Miklósy György) (Ikládv László felvételei)

cos lenne: kétoldalt, a mélyben meredezik a halál.

Ebben a túlfeszített cirkuszi-színpadi atmoszférában azt hinnénk, szentségtörés a tréfa. De Örkény a képzelt akasztófaerdő árnyékában viccet mond. Hallatára megáll a nézőkben, olvasókban a lélegzet. Egy zsidó, két zsidó . . . tíz .. . száz . . . százezer .. négyszázezer zsidó utazik a vonaton. Es mi lesz belőlük ? Füst. Aki elmondja a viccet, tegnap vagy holnap maga is füstté válhat, vagy hullámsírjával várja, fenyegeti a Duna. Ez elől próbál a szavaknak a mélység felett lebegő kötelén egyensúlyozva menekülni. Ez a jelenet egyébként jellemző példája a *Forgatókönyv* dramaturgiai építkezésének. A dráma ugyanis nemcsak több idősíkban, a valóság és a képzelet egymás melletti dimenzióiban játszódik, de az egyes síkokon belül is önálló szegmentumokból áll. Egyes epizódjai novellisztikusan kerek egészet alkotnak, Valló Péter montázsában például az összefüggésekből kiragadva is helytállnának. És mégis, ez az önállóság csak viszonylagos. Mert ezek a képek, egymásra felelő dialógusok a szövegkörnyezetben, pontosabban a jelenetek egy-mást követő rendjében új fénytörést kapnak.

A cirkusz a történelmi harc porondjává is válik. Mert a manézs népe szolidaritást vállal a katonai ellenállás vezetőjével. Azután Maud, a csodapók megjósolja azt is, hogy merre fordul a történelem kereke. Es a cirkusz felett, a fenyegetők fenyegetéseként megjelenik az atombomba gombafelhője, és felsejlik a háború vége is. Mindez, ami ezenközben s ezt követően történik a színpadon, szétfeszíti a realitások és a realista dramaturgia kereteit. Valószínűleg csak egy zseniális, az íróéval egyenrangú rendezői vízió oldhatja fel az elképesztő váltások ellentmondásait, s az teremthet rend-szert (de nem harmóniát) a tudatot korbácsoló kakofóniából. Nem a logika hiányzik a drámai konstrukcióból - logikai alapon az ilyenfajta szürreális drámaépítkezés amúgy sem fejthető meg -, talán csak bizonyos jelenetek fogaskerekeit kellene majd a valóságos porondon, a színházi előadásban pontosabban összeilleszteni. Ez azért sem tűnik lehetetlennek, mert a szöveg egybe-vágó, történelmi analógiákra alapozott jelenetegységeit az író pontosan szabta és gondosan működteti. A zűrzavar csak látszólagos, valójában például a cselekmény két drámai ütközőpontján elhangzó, megismétlődő kiáltvány azonos szövege is jelzi az összefüggések ábrázolásának, érzékeltetésének logikáját. A Mester mutatványait számról számra bekonferáló összekötőszöveg nem több,

mint a porond peremén végigsétáló műsorközlő lányok funkciója. A lényeg, hogy minden történelmi fordulóponton bekövetkezik az, ami 1942-ben fenyegetett: a cirkusz visszatért.

„Mindenki az marad, aki, neve, lakcíme nem változik, a dátum a mai, 1949. szeptember **22. . . .** Már elmúlta háború. Béke van. Nem dörögnek az ágyúk, elhallgattak a légiszirénák, de szép fővárosunk romba dőlt, a hidak fölrobbantva, most ássák ki a tömegsírokból halottainkat, hogy mielőtt végleg eltemetik őket, azonosíthassuk az elhunytakat." És a Mester mutatványával rá-kényszeríti a nézőket arra, hogy belső szemhéjukon, mint egy mozivásznon pergessék le emlékeiket. A lelkiismeret dobbanásainak zenéje mellett felszólít-ja a túlélőket, *hogy* jelentkezzék, aki hibázott *vagy* vétkezett és nem érzi tisztának a lelkiismeretét. A hallgatás csendje a beismerés. És a fasizmust, a háborút túlélők sorra bevallják, hogy hibáztak, vétkeztek, gyávaságból, nyereségvágyból hazudtak, gyilkosokkal dáridóztak, hallgatásukkal cinkosságot vállaltak, köpönyeget forgattak. Csak jóvátehetetlen, megbocsáthatatlan bűnök terhét nem vállalja senki.

Mintha ezzel helyreállt volna a világ rendje. De mégsem. Egy anya szívéből kitör, kiszakad a fájdalom. Fiát, aki meggyőződéses kommunista, elhurcolták, és két hete semmit sem tud róla. A történtek áttekinthetetlen gubancából most már két szál vezet a tények és a körülmények felfogható világába. De ez a két szál, a jelenbe és a múltba vezető, elkülöníthetetlen. Mert a kommunistákat i 944-ben fenyegette, üldözte a rend-őrség, de Littke Lászlót, a kommunisták példaképét, a tragédiát exponáló anya fiát 1949-ben csukták le. A párt nincs illegalitásban, mint ahogy a kizökkent idő által megtévesztett harcosok hiszik. A munkásság már régen nem sztrájkol, hiszen a háborúnak vége, a hatalom a dolgozó népé. „Csak" annyi ismétlődik meg a múltból, hogy a férfit, az ellen-állás egykori hősét, aki legbátrabban harcolt ezért a világért, újra börtönbe zárják.

Nemcsak a Mester jutalomjátékának díszvendége, Barabás nagykövet, az egykori harcostárs - az olvasó is elbizonytalanodik. A múlt három síkja, az 1944-es, 1949-es és az 1956-os valósága a jelenben egymásra kopírozódik, összecsúszik. A dramaturgiai törés csak látszólagos : Örkénynek erre van szüksége ahhoz, hogy az igazi drámát, a harcosok hitének és hűségének tragédiáját, a morális választás dilemmáját exponálja.

A szerteágazó, több síkú sztori epizódjai és bizarr környezeti elemei, a szöveg szellemes rakétái egymás után elpukkadnak, szétfoszlanak, a háttér homályába olvadnak. A színpadi, pontosabban egyelőre dramaturgiai reflektorfény egy-re élesebben világítja meg korunk történelmének cselekvő hőseit és áldozatait, Örkény nemzedékének (és az ország egy fejlődési szakaszának) főszereplőit. A jelen és a múlt között csak a lelkiismeret-furdalás vert hidat: Barabás, a ludovikásból lett ellenálló, későbbi párizsi követ, rádöbben, hogy megtévesztve, megtévesztéstől tartva vagy saját formalizmusának áldozataként ő jelentette fel kommunista harcostársát, bűnösnek vélt példaképét és barátját. „Barátom? Nem barátom többé, aki bíráló szóval illeti pártom vezetőit" - védekezik, nem is csak a jelenlevők, inkább önmaga előtt. A bűn és a bűnhődés fogalma elmosódik, a vádló maga is vádlottként szerepel a bíróságon. Mert a cirkusz - a darabokra hullott világnak ez a törvényen kívül-re szorult vetülete -, amikor az író úgy akarja, bírósággá, törvényszékké merevedik. A Barabás ellen fogalmazott vádiratot maga a Mester ismerteti. Éppen azért lehet egyszemélyben mentő-tanú és vádló is, mert cinikusan és a segélynyújtás illúziójába kapaszkodva fel-vállalja az összes rá kirótt szerepet. A kihallgatás során két párhuzamos élet-rajz tényei szakadnak a közönségre. Olyan harcostársakról hallunk, akiket életre-halálra összefűzött a közös eszme, a közös ügy szolgálata, s akik közé mégis éket vert - valami. Félreértés vagy egy provokátor manipulációja vagy az a fejlődésbeli fáziskülönbség, amelynek következtében nem egyszerre értették meg a történelem érthetetlen összefüggéseit. Barabás eszelősen védi talán nem is az igazságát, hanem a hitét: Az nem lehet, hogy a párt elszakadjon a néptől, aki ezt mondja, írja, üzeni, az neki már nem barátja, annak a halálos ítéletét is hajlandó aláírni. Nem hiszi, mert nem hiheti, hogy példaképe ilyen eretnek nézeteket valljon. De ha alaptalanul rágalmazzák ilyesmivel, ha ráfogják, akkor valójában ártatlan, és akkor milyen eszme jegyében fordíthatták rá a börtönkulcsot? A vádlott ártatlansága az általa képviselt vád igazságát támasztaná alá. Hiszen ha egy hitéhez hű kommunistát jogtalanul börtönbe zárnak, akkor a törvénytelenség felismerése nem ellenséges propagandaforrás, hanem jogos következtetés. Akkor valóban veszélyben az ügy, az eszme, és akkor a vádlottnak tulajdonított eret-nek nézeteknek a valóság a fedezete.

A törvénytelenségek valóságának víziója Örkény drámájában túlnő az emlék-iratok konkrét, egyedi igazságán. Ami előtérbe kerül, az az áldozatok világ-nézeti tudathasadásának elemzése, a történelmi és a virtuális valóság szembesítése. A személyi kultusz korszakát idéző művek néhány évvel ezelőtt izgalmas információtartalmát ma már evidenciaként fogadjuk. A korábbi, sokszor leegyszerűsítő szereposztások után Örkény *a Forgatókönyvben* nem az erkölcsi jót és rosszat szembesíti. Hősei belülről élik át a maguk állásfoglalásának ambivalenciáját. Az egyén a történelem és a tömegek játékszereként hányódik, s az emberek - Krisztus helyett - megint csak Barabást kiáltanak. Barabást pedig már felőrölték saját kétségei: „Borzad tőlem? Én is borzadok magamtól, de ha csak kérdezek, és a kérdéseimre nem kapok választ, bele fogok őrülni a bizonytalanságba. Ha ő bűnös, akkor én vétketlen vagyok, ha ártatlan, engem terhel a bűn. Az ő vétkessége, még a halált hozó is, a tiszta lelkiismeret vigaszát adná meg nekem... Magammal vitázom, és magam körül forgok, mint egy örvény."

És a dráma, a történelem, az élet könyörtelenül hömpölyög tovább. Örkény merészen állítja színpadra a nemzet 195 6-os szkizofréniáját, a hatalmi és történelmi vákuumban az elhantolt és fel-színre hozott igazságok sokkhatását. A 14. képben halljuk másodszor a nemzet ügyéért felelősséget vállaló hazafiak már ismert kiáltványát. És még ugyan-abban a jelenetben újra felelősségre vonják cselekedeteiért a vádlottak padján is saját világnézeti tudathasadásával és lelkiismereti válságával küszködő Barabást. A Mester varázslata, a visszaforgatott idő újra átélt tapasztalata kell hozzá, hogy megértse: börtönbe zárt harcostársa, áldozata valójában semmiben sem különbözik tőle. A vádlott és a vádló, a feljelentő és a bűnhődő, a manipuláns és a manipulált szerepe a szöveg szerint szinte felcserélhető. Kettőjük szembesítése - a legdrámaibb cirkuszi mutatvány - sem hozhat más eredményt: a főszereplők - Littke László, Barabás és a Mester - mindvégig a történelem szükségszerűségével takaróznak.

Nincs olyan határhelyzet, amiben az

embernek ne lenne választása: Barabásnak, amikor azt érzi, hogy a pártnak nem hősökre, hanem árulókra van szüksége, az események befolyásolására alkalmatlan tagadás és a töredelmesen ha-zug vallomás között kell választania. Végső döntése nemcsak saját tragédiáját pecsételi meg.

A Forgatókönyvnek ebben az utolsó szakaszában már halványulnak a cirkuszi fények: a választás erkölcsi-politikai drámájában Örkény eltekint a felidézett cirkuszvilág konkrét díszleteitől, körülményeitől. Egyértelművé válik az is, hogy a jellemek csak magatartásformák és világnézetek hordozói. Az epizódok konfliktusai az utolsó nagy számadás fényében, a történelmi vizsgán nyerik el valódi értelmüket: a beteljesült tragédia félelmet és tiltakozást ébreszt.

Az Örkény-drámák kirobbanó sikerének titkát nem egyszer a művek többrétűségében vélte megtalálni a kritika. Hogy a lét drámáinak felszínén bravúrosan bonyolított történet, sziporkázóan szellemes komédia ahhoz a közönségréteghez is eljut, amely nem képes a művek gyökeréig hatolni. *A Forgatókönyv* hatásmechanizmusa nyilvánvalóan más. Itt a cselekmény felszínén egy kizárólag publicisztikus előzményekkel rendelkező, szűken értelmezhető politikai dráma bontakozik ki, és csak a mű teljes és bonyolult drámai építményének birtokbavétele segít a politikai cselekmény függönye mögött kirajzolódó általános emberi drámához.

A befogadást nem könnyíti, inkább nehezíti az egységes tér - a cirkusz - képlékenysége, s hogy a cirkuszi világ realitása akkor is megmarad, amikor a manézs már bírósággá alakult. Csakhogy a porond valóságos közegében másként hat még a gravitáció törvénye is. A szemfényvesztés, az illúzió, a megtévesztés valójában mind részei a cirkuszi valóságnak. Erre (pontosabban erre is) épít Örkény, amikor a történelmi számadás mozaikjaival zsonglőrködve a lényeghez közelít. De amikor hősei az igazsággal próbálnak bűvészkedni, akkor egyszer csak szilárd talajon áll: nem egyik vagy másik hőséhez, de a mocsoktalanul őrzött becsülethez, a humánumhoz és az erkölcshöz ragaszkodik. Furcsa módon az azonosulásnak ez az elvont lehetősége még jobban megnehezíti a színmű befogadását és színpadi megvalósítását, mint az idő többszörös felbontása, az időbeli váltások torlódása. Hiszen az utóbbihoz a színpadi megfogalmazás többféle vizuális, akusztikus segítséget adhat, szcenikai eszközökkel is hozzájárulhat a mű sokszor túlvariált struktúrájának átvilágításához. (Példaként talán elég, ha Déry Tibor Óriáscsecsemőjének Szikora János rendezte pécsi előadására hivatkozom.) Míg a morális állásfoglalásban a néző csak a szövegre és saját világszemléletére támaszkodhat.

Problematikus, hogy a rész és az egész viszonya a drámában nem egyszer diszharmonikus. Olvasás közben Gaudi lenyűgöző befejezetlen katedrálisa, a Sagrada Familia jelent meg a szemem előtt. De akad-e építész, aki elvitatja e hagyomány nélkül való, szabálytalan katedrális áhítatot ébresztő nagyságát? És Örkénynél - akárcsak Gaudinál -- végül a burjánzó dekórumnak, a cselekmény fő-vonalához lazábban kötődő dialógusok-nak is megvan a törvénye. Hogyne lenne meg a jellemek rendszerének? Mégis úgy érzem, a hősökkel való azonosulás és a nézeteik bírálatára módot adó, tudatosan megtartott távolság kettősségét a legnagyszerűbb színészi játék is csak sejtet-heti. A kérdés inkább az, vajon az eszmék próbatétele, az érvek párbaja elég tág lehetőséget ad-e majd a pszichológiai jellemzés módszeréhez szokott és szoktatott színészeknek? Valószínű, hogy nem is az abszurd, inkább a brechti iskola eredményeire támaszkodva növekszik meg az esélye annak, hogy Örkény szó--csövei teljes intellektuális készenlétben nyilatkozzanak meg. Csak a dráma polemikus igazságának követése, tisztázása révén juthat el az olvasó s a majdani néző a hősök tragédiájától a nemzeti tragédiáig.

A következő számaink tartalmából:

Szántó Judit:
Feltámasszunk? Ne támasszunk?

Bécsy Tamás:
A Bánk bán instrukcióiról

Koltai Tamás:
Beszélgetés Németh Sándorral

Pályi András:
A Ginoherní Klubban

Balogh Tibor:
Németh László Husz-drámája a Nemzeti Színházban

Hegedüs Géza:
Szabó Magda színháza

Nánay István:
Egy fiatal rendező Moszkvából

SZÁNTÓ JUDIT

Mai fény, holnapi csillagok

Gyárfás Miklós két új egyfelvonásosa alkalmából

Érdemes lenne egyszer valóban alaposan, sokoldalúan és amennyire lehet, minden érintett féllel - szerzővel, színházzal, színházakkal, közönséggel, sőt még a kritikával - szemben is méltányosan megvizsgálni, miért nem alakult igazán szerencsésen éppen két főfoglalkozású drámaírónk, Hubay Miklós és Gyárfás Miklós színházi pályája. Tekintélyük, rangjuk elismert, csak épp ahhoz fogható, amit színdarabok fogadtatása eseté-ben succés d'estime-nek, merész magyarítással „tiszteletkörsikernek" szokás nevezni; az elmúlt két évtized során Hubayt alig játszották, Gyárfást pedig egyre kevésbé. Hubay esetében hajlok rá, hogy a felelősség egy részét színházaink-ra hárítsam. A konzervatívabb ízlés hegemóniája idején Hubay túl szertelen és rendhagyó volt számukra, az újító áramlatok betörése után pedig már nem találták elég kócosnak, fiatalnak és izgatottnak. Ha a színházak több megértést és segítőkészséget tanúsítanak iránta az első korszakban, akkora másodikhoz is hozzáifjodhatott volna. Így persze tény marad a tény: drámáinak izgalmas, par excellence teátrális koncepciója valamilyen ponton többnyire megbicsaklott - tulajdonképpen azon a ponton, ahol a másodlagos, irodalmi-színházi fogantatású látomásnak találkoznia kellett volna a valóság megtermékenyítő ismeretével. Mert Hubay nagy lélegzetű drámáinak - néhány bravúros, önmagában kerek egyfelvonásosáról itt most nem szólok - alapvető problémája a sterilség; egyfajta furcsa dramaturgiai szűznemzéssel állunk szemben, amelynek egyébként a nyugateurópai drámában nagy hagyománya és nagy becse is van, nálunk azonban jószerivel ismeretlen és inkább elidegenítő hatású. Nem tagadom, magam sem vagyok híve ennek a dramaturgiai irány-nak; ám Hubayban mindig érzékeltem annyi keserű szenvedélyt, konok izzást, nagy formátumú képzelőerőt és nem utolsósorban vérbeli tragikusra valló életérzést, hogy ha már az eseményeket vissza nem is fordíthatom, ragaszkodom a mégiscsak vigasztaló meggyőződéshez: a színházi gyakorlat valóságán át

Schubert Éva a Gyárfás-egyfelvonásosban

az élet valóságához is utat találhatott volna, és akkor modern drámaírásunk egyik nagy életművét hozza létre. Még mindig reménykedem benne.

Gyárfás Miklós esete másképpen különös. Írói személyiségében kiváló irodalmi erények egyesülnek: egy filozófus, egy költő, egy esszéista legjava tulajdonságai, bölcsesség, derű, szellem, humor, irónia, líraiság és - mert bizonyos szinten túl ez is irodalmi erény - abszolút humanista tisztesség. Csak épp a drámaíró két alapvető tulajdonsága: a kérlelhetetlenség és az indulat nem elég erős benne. (Koltai Tamás egy kritikájában ezt így fogalmazta: túl barátságos író ehhez az elsőrendűen barátságtalan műfajhoz.) Ő Hubaynál szemmel láthatóan többet tud a mai valóságról, mert ezek az ismeretek be is szivárognak drámáinak részleteibe, de aztán meg is rekednek a részletek hajszálgyökerei között, és nem törnek át a dráma magvához, a konfliktushoz. És itt nem a vígjáték iránti elfogultságról, a műfaj lebecsüléséről van szó, Gyárfás ugyanis nem annyira vígjátékokat, mint inkább idilleket ír. Azt mondja: lám, emberek, milyen könnyen boldogok lehetnétek, csak egy kis józan ész, tolerancia, jóság, szerénység kellene az egészhez. Csakhogy ez nem a vígjáték, hanem az idill aspektusa. Mert a boldogság ennél sokkal keményebb dió, eléréséhez nem is annyira kevés, mint inkább irreleváns a felsorolt erények halmaza, és mivel még ideiglenes megvalósulása is számtalan, az egyes embertől nagyrészt független tényező függvénye, tulajdonképpen nem is drámairói téma. Ugyanakkor Gyárfás művei korántsem bulvárvígjátékok, ehhez egyrészt túl nemes irodalmi anyagból szövődtek, másrészt mindig a közélet felé igyekeznek fordulni; a cselekmény elemei mindig a társadalmi valóság kelléktárából kerülnek ki. A mesterkéltség ott lép be, amikor ezek az elemek, amelyek korántsem igénylik parancsolóan a derűs befejezést, nyájassá csiszolódnak, és ez, épp az elemek ellenállása miatt, csak művi, konstruált, életidegen fordulatok révén érhető el. Így aztán az oeuvre különös képet mutat: egy elméletileg ki-válóan felkészült, megbízható dramaturgiai tudással rendelkező író alapvetően nem drámai szemléletű műveket alkot.

Mindez nem azt jelenti, hogy az ilyenfajta idillt ki akarnám tagadni a színpadra jogosult műfajok köréből - legföljebb arról van szó, hogy a sikernek meg kell küzdenie mind a műfaj immanens, mind az élet változó, de napjainkban csekélynek éppen nem mondható ellenállásával. Gyárfás említett irodalmi erényeinek és őszintén derűs, letisztult, harmonikus világszemléletének egyaránt köszönhető, hogy ezt a sikert időnként mégis sikerül kiharcolnia, például idehaza is, külföldön is legnépszerűbb műveiben, *az Egérútban* vagy *a Kényszerleszállásban,* ahol sikerült a konfliktust pontosan olyanra és akkorára méreteznie, hogy a zavartalan happy end meggyőző legyen, méghozzá úgy, hogy az adott konfliktus reális ízei is megőrződjenek. És talán még több ilyen siker kerülhetne a mérlegre, ha - Hubay esetével ellentétben - nem az egyes színházak, hanem maga a színházi struktúra rugalmasabb lenne, és Gyárfás laboratóriuma nem az általa luxusműhelynek keresztelt magányos íróasztal, hanem az eleven színpad lehetett volna. (Befejezésül erre a kérdésre még visszatérek.)

A helyzet mostoha alakulása miatt ugyanis mindkét író sajátos útját választotta a menekülésnek. Hubay Miklós mint magyar állampolgár hasznos és impozáns missziót teljesít külföldön, ám drámaírói szempontból ez a misszió az emigrációval egyenértékű. Gyárfás négy évre visszavonult „luxusműhelyébe", és csak nyilatkozatokkal lépett a nyilvánosság elé, amelyek szelíd és hozzá méltóan fair sértődöttségről, de legalább ekkora konzervativizmusról tesznek tanúságot. Az új drámai és színházi törekvések címére szóló csipkelődéseivel könnyű és hálás feladat lenne vitába szállni, de úgy gondolom, ez fölösleges. Mint ahogy Hubay Miklós az olasz katedra helyett bizonyára szívesebben állna magyar függönyök előtt, úgy Gyárfás is szívesebben írt volna az említett időszakban lelkesen várt és lelkesen fogadott drámákat, mint csiszoltan ingerült támadásokat a „túlságosan nagyot ugrók", a rendezői színház, Peter Brook vagy a groteszk és az abszurd mint színházellenes tendenciák ellen, és legföljebb belülről bírálta volna általában a magyar szín-házat, amely nem vesz tudomást a magyar valóságról.

A leghatásosabb érv a bírált jelenségek

ellen persze mégiscsak az lett volna, ha e több éves csend után jelentős művekkel áll elő, melyek ha fordulatot talán nem is hoznak pályáján, de legalább saját legjobb színvonalát reprezentálnák, és legalábbis megkavarnák a színházak által elhanyagolt magyar valóságot. Sajnos azonban az történt, hogy a hallgatást megszakító két-két egyfelvonásos, az 1978-ban bemutatott *Utójáték Euripi-dészhez - Vadászat az erdészházban* és a mostani ikerbemutató, *a Játék a csillagokkal* egyaránt a szerző gyengébb darabjai közé sorolhatók, amelyek ráadásul nem a magyar valóságban, nem is más valóságokban, hanem inkább mesterségesen teremtett légüres terekben ját-szódnak. Olyannyira, hogy tulajdonképppen inkább csak az alkalmat ragadtam meg, hogy a legutóbbi bemutató kapcsán Gyárfás Miklósról általában is szóljak; valójában az eszmefuttatás nem lehet demonstratív erejű. Drámairói szemléletének korlátai ugyanis épp akkor tűnhetnének elő a legtanulságosabban, ha legjelesebb képességeinek teljes értékű kibontakozásában akadályoznák. Ehhez azonban az kellene, hogy e képességek az adott esetben nyilvánvalóak legye-nek.

A Játék a csillagokkal minden tekintet-ben alatta marad szerzője legjobb szín-vonalának. Mindenekelőtt ismerői számára indokolásra sem szorul az a meg-állapítás, hogy a két játéknak egymáshoz vajmi kevés köze van. Hasonló volt a helyzet egyébként annál a három egy-felvonásosnál, amelyet Veszprémben *Történetek a kastélyban* gyűjtőcímen mu-tattak be; köztük csak a színhely - merő-ben esetlegesnek tűnő - azonossága te-remtett rokonságot. Szerencsésebb volt *az Utójáték Euripidészhez* és a *Vadászat az erdészházban* esete; itt sem az író, sem a színház nem leplezték, hogy az egy estén játszott két egyfelvonásos csak alkalmilag kapcsolódott össze. A Vidám Szín-pad mostani bemutatóján viszont vissza-tér a közös, átfogó cím (olyannyira, hogy az egyes részek számára az író nem is gondoskodott külön címről), és azonos neveket viselnek a főszereplők. Ez azonban teljesen önkényes döntés, mert az antik Görögországban játszódó első rész fiatal szerelmespárja semmivel sem hasonlít jobban az - egyébként hasonlóan önkényes, mert minden specifikus vonást nélkülöző - mai görög miliőben be-mutatott éltesebb párra, mint férfi és nő férfira és nőre. Nincs gondolati rokonság a két mese között sem. Igaz, mindkettő-ben felmerül egy szituáció, amelyben a nő kést emel férjére, de ez a közös mozzanat adott esetben nem jelentősebb, mint az, hogy mindkettőben, mondjuk, belépnek az ajtón vagy végigdőlnek az ágyon. Ami pedig a címet :is sugalló csillagmotívumot illeti: az első Hüpermnésztra és Lürkeosz csillaggá válását megnyugtatóan garantálja a mítosz. Ám kortársunk, az éltes Lürkeosz csak annyi jogcímmel igényelheti a csillag-státust, mint az emberiség történelme során ártatlanul meggyilkolt tömegek bármely tagja. Egyiküktől se vitatnám el ezt a jogcímet; de akkor mennyiben specifikus a varga Lürkeosz esete, miért éppen ő folytatja mitológiai elődjének hagyományát ?

Ami az első játékot illeti, Gyárfás nem aknázza ki igazán gyümölcsözően az antik asszociációkat. Láthatóan kedveli ezt a motívumvilágot; már *a Dinasztiá*ban felvillant Admétosz és Alkésztisz mítosza, egyébként kombinálva azzal az újgörög miliővel, amelyet most a második játék exponál; és az ókori Görögországban játszódik az *Utójáték Euripidészhez is.* E korábbi darabokban azonban, a modern színház divatjának meg-felelően, a régi motívumok erőteljesen adaptált felhasználásáról volt szó, míg a *Játék a csillagokkal* első része a lényeget tekintve változtatás nélkül adja elő a Danaidák mítoszát, jottányit sem módosítva azon a mondanivalón, amelyet az eredeti történet is nyilvánvalóan sugall: hogy tudniillik a szerelem győzedelmeskedik az erőszakon és a barbár vérengzésen. Amit Gyárfás hozzáad az eredetihez, az csupán a kellemes, csiszolt dramatizálás, a finom, ápolt, helyenként anakronisztikusan mulatságos, helyen-ként költőien szép dialógus. Ez nem kevés - de mégsem elegendő, hiszen az igazi dramatizálás vagy átköltés egyben adaptál is, vagyis új nézőponttal, új rendező elvvel gazdagítja a hagyományos nyersanyagot. Ily módon csak etűdöt kapunk, mintaszerű dramaturgiai leckét egy epikus anyag dramatizálásáról. Feszültsége, sodrása, drámaisága kétségtelen - nem kevesebb, de nem is lényegesen több, mint az eredeti mítosznak.

Iskolagyakorlat a második játék is. Gyárfás megmutatja, hogy képes a pa-raszti farce, a század eleji bulvár és a bűnügyi játék kész elemeiből humoros zsánerképet összeszerelni. (Ugyanez a kísérlet egy másik budapesti színházban is látható egyébként; a francia Pierre-Aris tide Bréal végezte el, *Tíz kiló arany* címmel.) A kikapós menyecske és az öreg férj ősi története támad fel, kortalanul és helyhez nem kötötten (mint már mond-dottam, a földrajzi és a személynevek tel-jesen esetlegesek), a szekrényben (azaz a padlódeszka alatt) rejtőző holttest minden ősi humorlehetőségének kihasználásával. Az írói gondolat, álláspont és mon-danivaló azonban nem nyilatkozik meg.

Színészek, rendezők előzetes nyilat-kozatait nem ildomos a fejükre olvasni, de az írókat mégiscsak köti a maguk adta írott szó. Idéznem kell tehát *Gyár*-fás meghatározását, amelyet a Pesti Mű-sornak adott öninterjújában fogalmazott meg: „- Mai történet? - Holnapi. - Ez hogyan értendő? - Úgy, hogy *a Játék a csillagokkal* mítoszvilágában és mai kör-nyezetében érzékelhető gúny nincs időhöz kötve." Még ha a fogalmazás szándékos iróniával színezi is át az ars poeticát, ezt beszámítva sem tudok hinni a holnapi történetekben. Minden idők történeteinek holnapi érvényét mai igazságuk teremti meg. A sci-fi nem a dráma műfaja, a dráma nem játszhat büntetlenül a csillagokkal, kivált nem a holnapiakkal.

Gyárfás Miklós mint rendező valóban nem mutatkozott a rendezői színház hí-vének: a szöveghez simuló, de annak dimenzióit ki nem tágító, korrekt és ha-gyományos előadást hozott létre. Min-denesetre a játékot visszafogta minden szertelenségtől, és ez a Vidám Színpad társulatának esetében feltétlenül pozití-vumnak bizonyult, mert a színészek, legalábbis a bemutatón, minden harsány-ságtól, ripacskodástól, olcsó hatásva-dászattól mentes, diszkrét és kulturált játékot nyújtottak. Senki sem játszik rá saját személyiségére, fegyelmezetten őrzik a szerep integritását, és ez nyilvánvalóan a rendező érdeme. Az egész estből azonban színpadi értelemben is hiányzik a meglepetés, a valamilyen értelemben megkülönböztető és emlékezetes. Egy kivétellel. A főiskola, úgy látszik, szerencsés korszakát éli: újabban évjáratonként bocsát ki egy vagy több kivételes képességű férfiszínészt. Balkay Géza, Gáspár Sándor, Eperjes Károly után itt az újabb izgalmas ígéret. Palkó László elragadóan friss, egyszerre spontánnak és átgondoltnak ható, vonzó és karakterisztikus alakítást nyújt. Színre lépésétől kezdve a játéknak tétje lesz, van kiért s van miért izgulni; megjelenésével a modern színház légáramlata nyomul be a szolid sémák közé.

Gyárfás Miklós: Játék a csillagokkal (Kis Színpad) (MTI-fotók)

Végezetül néhány szót általánosabb színházi kérdésekről, melyek azonban szorosan összefüggnek épp Gyárfás Miklós műveinek - divatos szóhoz folyamodva - recepciójával. Ha a szocialista országokban játszott magyar darabok listáját nézzük, meglepő többségben szerepelnek rajta azok a könnyed, szórakoztató játékok, amelyeknek éppen idehaza nincs ma ázsiójuk. Másfelől, ha a közönséget - nemcsak a néhány tízezer habitüét, hanem a színházba nem járó száz-ezreket, a potenciális nézőket is - vallatóra fognánk, kitűnnék, hogy ők is sokkal nagyobb arányban igénylik az ilyen típusú műveket, mint azt színházi műsoraink tükrözik. Szép dolog a közönség ízlésének fejlesztése - de mai formájában kissé a megtérteknek való prédikálásra emlékeztet. És bár erről semmiféle statisztika nem szól, alighanem rend-kívül csekély azoknak a száma, akiket a jelen műsorrend hódít meg újonnan a színház számára (kivált, ha a színházba belenövő fiatal nemzedékeket nem vesz-szűk tekintetbe - de hát az idősebbektől sem vonja meg az alkotmány a színházba járás jogát, pontosabban örömét). Az a nézetem, hogy a könnyű szórakoztatást nem kellene áthárítani a mozira és a tévére, mert a színház specifikumai minden színházi műfajon belül hatóképesek, és még mindig könnyebb átlagos ízlésű színházi nézőből kifinomultabb, változatosabb ízlésű, igényesebb színházi nézőt nevelni, mint az átlagos ízlésű tévénézőből.

Mármost azonban nyilvánvaló, hogy meglevő színházaink műsorát ilyen irányban kitágítani nagyon nehéz; saját, friss keletű hagyományaik, művészi állományuk, talán még törzsközönségük egy része is tiltakoznék az ilyen „felhígítás" ellen. A mai pesti és vidéki színházak egy jelentős részében lassan elképzelhetetlenné válik egy Tabi- vagy Gyárfás-darab előadása, mint ahogy kihullik a magas igények rostáján Neil Simon, Alan Ayckbourn, Barillet és Grédy, sőt, hovatovább már Salacrou, Anouilh, Coward, Rattigan vagy Molnár Ferenc is. Tévénézők milliói könnyezhetik meg Vivian Leigh-t Emma Hamilton szerepében; de, mondjuk, Ruttkai Éva soha nem játszhatja el ugyanezt a szerepet Terence Rattigan színvonalas történelmi bulvárjátékában. Mozi- és tévénézők újabb millióit bűvölheti el Glenda Jackson az *Egy kis előkelőség* című hab-könnyű mozidarabban; de Váradi Hédi-nek, Csomós Marinak, Szakács Eszternek színpadon nincs módja hasonló hódításra, mint ahogy Tordy Géza vagy a hangjával egyenrangút nyújtó Lukács Sándor sem kelhet versenyre (pedig kelhetne) Ian Holm szenzációs Napóleonjával. És ne higgyük, hogy az említett nagy külföldi művészek csak a tévén vagy a filmen hajlandók így „lejáratni" magukat. A Comédie-Française csakúgy, mint az angol Nemzeti Színház vagy a Royal Shakespeare Company előzékenyen ad vezető tagjainak rövidebb-hosszabb szabadságot, hogy a bulváron vagy a West Enden is felléphessenek, valószínűleg nem csupán a sztárok anyagi igényei-nek kielégítése céljából. Nyilván azért is, mert ezek a könnyű fajsúlyú darabok ki-váló skálázási lehetőséget adnak, növelik a színészek technikai biztonságát, eszközeik változatosságát és hatásfokát, aminek a későbbiekben az anyaszínház is hasznát látja. Persze erre ott van mód, ahol csak az épületek állandóak, de nem a társulatok. Nálunk ez a „nyitás" állandó bulvárszínházi együttesek létrehozását jelentené, márpedig az ilyen együttesekhez való hosszú távú csatlakozást rangos művészeink nem vállalnák, és igazuk is lenne - mint ahogy eszem ágában sincs a fentiekkel kialakuló izgalmas és igényes színházi profiljaink ellen tiltakozni. A megoldást nálunk csak az hozhatná, ha folytatnánk a struktúra rugalmasabbá tételét, és mozgalom indulna „minél több Játékszín" címen, annál is inkább, mivel a jelenleg meglevő és máris nagy eredményt jelentő egyetlen Játékszínünk legalább olyan mértékben nyit az ugyancsak kielégítetlen avantgarde igények irányába *(Emigránsak, A hős)*, mint a könnyebb, hagyományosabb műfajok felé *(az Egerek és emberektől A siketfajd fészkéig)*.

Igenis elképzelhetőnek tartanék egy-két, jellegében, de akár helyében is „körúti" színházépületet, amelyben a többi színház java erőiből verbuvált alkalmi társulatok könnyű, szórakoztató darabokat játszanának a honi piacról csakúgy, mint a szocialista és a nyugati külföldi kínálatból. Akkor egyszerre megnőne a becsülete ennek a műfajnak is, amelyet most szemlesütve csempész be időnként egy-egy fővárosi színház, és permanensen rossz hírbe hoznak a Vidám Színpad alkalmi vállalkozásai. Rossz lelkiismerete csak a közönségnek nincs, amelyik szívesen tódul az ilyen bemutatókhoz. A Vidám Színpad együttesének jó néhány tagja is többre lett volna képes, ha nincsenek bezárva a mű-faj karanténjába, valahol a szakma pere-mén, és ha nem sodródtak volna óhatatlanul a monopolhelyzetükkel való vissza-élés felé.

Sőt, még messzebbre kanyarodva, azt is meg merem kockáztatni, hogy a gyermekszínház ügye is másként állna, ha azt is „játékszínesítenék" (az igényt bizonyítja, hogy egyetlen Játékszínünk ilyen irányban is tett kísérleteket), vagyis

mód nyílnék rá, hogy a legjobbakból toborzott alkalmi társulatok különböző helyeken rendszeresen játszanának gyermek- és ifjúsági darabokat. Így egyfelől a fiatal nézők is kínálatot kapnának, színházi élményviláguk nem válnék egy-oldalúvá és muszízűvé, másfelől megszűnne a Gyermekszínház monopolhelyzete, amely az ott dolgozó művészek számára korántsem fenékig tejfel.

Messzire rugaszkodtam az eredeti témától, de Gyárfás Miklós, illetve az általa képviselt drámaírói irányzat sajátos helyzete parancsoló erővel kényszeríti ki az ilyen, átfogóbb eszmetársításokat. Meggyőződésem ugyanis, hogy drámaírásunk népszerű, szórakoztató vonulata sokkal termékenyebb és korszerűbb lehetne, sőt esetleg sokkal több érintkezési pontot alakíthatna ki más típusú, keményebb és izgalmasabb vonulatokkal, ha nem szégyellnénk létjogosultságát és a rá *való* igényt. Az angol Nemzeti Színház például Shakespeare, Ibsen, Miller, O'Neill mellett nagy sikerrel játszik Priestleyt, sőt, Shaffert, még sőtebb, Alan Ayckbournt is, az utóbbit az igazgató, Peter Hall rendezésében. Eszük ágában sincs pironkodni ezért, de másfelől persze Shaffernek és Ayckbournnck sokkal több tematikai, formai és gondolati köze van a modern angol dráma reprezentatív vonulataihoz, mint nálunk az átlag szórakoztató vígjátéknak, mondjuk, Örkény vagy Csurka műveihez. West End-bohózatokat az angol Nemzeti Színház sem játszik; viszont a szórakoztató műfajok színvonalemelkedése, a „nagy drámaírással" való kölcsönhatás soha ki nem alakulhatott volna, *ha az* előbbiek nem látnak maguk előtt perspektívákat, és tudatosan szított kisebbségi érzésekkel küzdenek. Meg kellene próbálni nálunk is kiküszöbölni ezeket a gátlásokat, ami a jelen körülmények között alighanem csak úgy érhető el, ha a szórakoztató művek változatos kínálata *állandóvá* és ugyanakkor a hozzájuk kapcsolódó személyi-művészi lekötöttség *ideiglenessé, alkalmivá* válnék.

Gyárfás Miklós: Játék a csillagokkal (Vidám *Színpad)*
Színpadra állította: Gyárfás Miklós. *Játékmester:* Radványi Sándor. *Díszletkép:* Kaján Tibor. *Jelmez:* Vogel Eric.
Szereplők: Csákányi László, Viola Mihály, Gálcsiki János, Dévényi Cecília, Erdélyi Mária, Kánya Teréz, Joó Piri, Bus Kati, Palkó László f. h., Schubert *Éva,* Csorba István, Komlós András.

GYÖRGY PÉTER

Az egyidejűség problémái

A Rozsdatemető a József Attila Színházban

Az 1963-as Thália színházbeli bemutatót követő két évben szinte az egész országban bemutatták *a Rozsdatemetőt.* Később sorra születtek Fejes Endre újabb darabjai, *a Mocorgó, a Vonó Ignác, a Cserepes Margit házassága. A* regény megjelenése óta azonban *majdnem két évtized* telt el. Meghatározó tényező az eltelt idő, hiszen épp ezalatt derült ki, hogy távlatot nyert-e Hábetlerék története, vagy minden további nélkül ma is aktuális-e. E történet kapcsán *az egyidejűség* szerepe döntő, ez önmagában is hitelesítheti az előadást, az aktualitás percnyi pontossága bírhat olyan erővel, amely a nem

Fejes Endre: Rozsdatemető (József Attila Színház). A Hábetler házaspár: Horváth **Sándor és Szemes Mari**

drámai történetet végül is drámaivá teheti.

A József Attila Színház több mint háromórás előadásában mindvégig parabolát látunk, harminc-negyven jelenetben, apró életképekben zajlik előttünk Hábetlerék élete. Valószínűnek tartom, hogy társadalmunk történetének s a darab befejezésének ideje 1963-65-ben *még azonos volt,* de kérdés, hogy ez fenn-áll-e ma is. Nem veszett-e el a percnyi aktualitás ereje, a befejezés jelen idejűnek tekinthető-e még? Berényi Gábor rendezése a történetet s ennek megfelelően érvényességét is jelen idejűnek tekinti, s így az egész második felvonás elcsúszik az időben. A pontosan meghatározható 6o-as évek eleje helyett a 70-es évek végéhez érkezünk. A rendezés szerint úgy tűnik, nem múlt el két évtized. Holott amit a történetben jelennek kellene hogy lássunk, az valójában *fél-múlt,* s csak ezt pontosan meghatározva jelölhető ki a történet érvényességi köre. A félmúlt általánosított, jelenkénti interpretálása az egész előadást problematikussá tevő színpadi kérdésekhez vezet. A korabeli előadás valóban joggal élhetett egyidejűségével, magától értetődően használhatta fel az ebből származó előnyöket. A regény cselekményének zárása s az előadás is épp *akkor* történt. *Aznap volt.*

Hábetlerékből - tanulság erre az irodalomtörténet s a publicisztika egyaránt - korszakos figurák lettek. A 6o-as évek első felének társadalmi köztudatát érthetően foglalkoztatta a kérdés, a hábetlerizmus *akkoriban* fogalom volt. Fejes Endre 1956 után először fogalmazta meg a történelem mélyén élők sorsát, s múlhatatlanul szükséges volt, hogy végre szó essen a körülményeik változásától függetlenül, perspektívátlanul élők-ről, amint ez szükséges ma is. Azonban ha nem vesszük figyelembe, hogy ezek-nek az embereknek a sorsa azóta folytatódott, akkor a kíméletlen őszinteség pontossága helyett értelmezhetetlen, ki-ürült közhelyekkel találkozunk. Hábetlerék történetéből annak idején valóban kiderült, milyen problematikus is „az ember nagykorúságának és autonómiájának" tétele, láthatóvá vált, milyen mély is a szakadék e tétel s a valóság között, illúzió pusztán kijelentenünk, hogy az ember sorsának, önmagának alkotója, nem mindössze elviselője. Hiszen abban a szűkös cselekvési mezőben, amelyben Hábetlerék sorsukat alakítják, a törté nelmet már elszenvedni is túl nagy feladatnak tűnik.

Hábetlerék számára a felemelkedés, egy szélesebb horizonton kibontakozó élet lehetetlen. Ha tetszik, ha nem, be kell látnunk, hogy a sivárság és a perspektíva hiánya személyiségromboló erő: így alulmaradtak ebben az iszapbirkózásban. Aki itt élt s mozgott, mind *elkallódik,* a lányok s az elhagyott férjek egyaránt. A történet folyamán sorsváltoztatási lehetőségek villannak fel, s kihasználatlanul, észrevétlen hullanak alá, az időn kívül végül is semmi sem mozdult el. S itt, e ponton, a darab végének állapotrajzát figyelembe véve válik feltűnővé a jelenidejűség és félmúlt problémája, illetve, hogy miért is meghatározó tényező mindez. Ma már látható, hogy az elkallódás 1963-ban még be-illeszkedési, identitási problémája mára, 198o-ra, *általános,* nemzedékekre vonatkoztatható problémává lett. Lemérhető e tekintetben a változás természete, ha végiggondoljuk, miképp folytatódhattak *azóta a* színpadi sorsok. Úgy tűnik, mára a főhős, Hábetler Jani alakja - ebben a formájában - végleg a múlté, helyét körútjaink és tereink *csatangolói* foglalták el, olyan fiatalok, akik *már* nincsenek olyan bensőséges és kényszerítő erejű viszonyban családjukkal, hogy azért ölni kényszerüljenek. A csatangolók azóta egyszerűen hátat fordítottak a családnak, s nagyobbrészt az egész társadalomnak, nincsenek beilleszkedési nehézségeik, ugyanis egész egyszerűen nem illeszkednek be. Kívülállók, s ez óriási, mindenképp cezúrát eredményező különbség. Pontos alakjuk lassan fel-tűnik a kortárs irodalomban, filmen s elsősorban a szociográfiában. Végképp múlttá lett a lányok sorsa, a csokoládéflippet iddogáló, frissen elvált asszonykákból réges-rég érett asszonyok lettek, akik valószínűleg épp elcsatangolt gyerekükkel vannak elfoglalva. Ma már érthetetlen Jani ellenük intézett kirohanása, őrjöngése, érthetetlen, mi felháborodni való van *ma* a presszózáson, a „csokoládéfranc" nyalogatásán. A sorsok, az életutak megváltoztak, hiába tüntetjük fel, mint tette az előadás is, jelen idejűnek, már nem azok. Így válaszolnunk kell, miért is nem aktuálisak e figurák ma, s miképp is jelentkezik mindez a színpadon. Eljátszhatóak-e figurák valóságos alakokként vagy sem? Hiszen az alakok színpadképessége azok hitelességén nyugszik, s ez ebben az esetben a közönség magára ismerését jelentené.

A legáltalánosabb életérzések közösségének megléte az a hitelesítő pecsét, ami az egyidejűségben fejeződik ki. A színpadi történet általános sorstörténet, ebből származik aktualitása, s így válik lehetségessé, hogy a közönségből közösség, gyülekezet legyen. Végül is tehát színház. Hiszen e történetben nem elkerülhetetlen, individuális összeütközésekről, nem személyek jellemből fakadó harcáról van szó, hanem végül is allegorikus figurákat látunk, akik saját életvitelünket, történetünket tükrözhetnék. S itt válna beláthatóvá, hogy ebben az esetben az előadás igazi főszereplője a közönség kellene hogy legyen. Ha a közönség nem jut szerephez, tehát a látott előadás nem a sajátja, a sorsazonosság nem érezhető, egyszerűen szólva, a darab nem találta el nézőjét, úgy az elő-adás téved. A sorsívet a színpadon roszszul rajzolták fel, a történet nem a közönségről szól. Így nincsen szó a közös tapasztalatokról sem, a színpadi figura nem válik a közös sorsot érvényesen ábrázoló hőssé. Az előadás elvesztette „köznyelvét", nem tette nyilvánvalóvá mindannyiunk közös titkát. Hiszen e történetet látva, csak aktualitása vezethetne drámai hatáshoz, ereje *csak* addig tart, míg az azonosság élménye, amíg közönség és színháza egy időben mozog, tehát amíg a színpadi idő és a jelen mindenképp egy. Az aktualitás mindig pillanatnyi, a közös tapasztalatok romlékonyak, egy-egy helyzet változásának felismerése elkerülhetetlen, különben érvényességét vesztve, az egész történet összeomlik. Gondoljuk meg, milyen magyarázatot kell fűznünk egy-egy tíztizenöt évvel ezelőtti vicchez, amelyen ha *ma* nevetünk, úgy az múltunkat idézi. Az aktuális humor mindig újrafogalmazandó, s ugyanígy az erre építő színháznak is ezt kellene tennie.

A József Attila Színházban hiányzik a közös élmény, sorsközösség érzésének nyoma sincs, s így a zavar különösen a II. világháború utáni időket tekintve egyre nagyobb. A tragikomédia penge-élen táncolásából az eldöntetlenül hagyott helyzetek rossz kétértelműsége lett, s a kettő nem ugyanaz.

Az első felvonás - 1945-ig-- egész egyszerűen történelmi tablóvá sekélyesedik. Rövidebb-hosszabb életképeket kapunk a proletársorsból, a színpadon múzeumi félálom van, mélyebb összefüggésekkel, a történet sűrűsödésével nem találkozunk. Minden azonos szinten, azonos intenzitással történik, talán csak az ábrá-

zolt idő halad egyre gyorsabban. Az értelmezés, az egyértelmű rendezői koncepció hiányossága épp az egyedülien drámai szituációt kínáló Reich-szál megjelenítése kapcsán vált nyilvánvalóvá. A rendezés egyfelől hangsúlyozottá teszi Reich Kató sorsának fontosságát, Pék Mária rémült felkiáltásával zárul az első felvonás: „Jézusom, Reich Katót ottfelejtettük!" A második felvonás lényegesnek tekinthető pontjain is újra és újra felmerül Reich Kató neve, alakja. Az ottfelejtett lány nevét vágja Híres István anyósa szemébe, Janinak Seresék 1956-os kínlódása kapcsán merül fel a lány alakja, mikor szülei - újabb házasságra biztatják, épp Reich Kató emléke miatt issza le magát, s végül megint csak erre a névre kénytelen ütni.

Ezek a hangsúlyok is arra mutatnak, hogy ha az előadás döntött volna fél-múlt és jelen között, úgy *itt,* e probléma analízise kapcsán lehetőség nyílt volna egy magasabb rendű általánosításra. Drámai ugyanis a történelmi viselkedés és amnézia viszonya, drámai az egyszeri tévedés évtizedeken át ható romboló-erejének bemutatása, s a magyar színpad e kérdések vizsgálatával többé-kevésbé amúgy is *adós.* Megkereshette volna az előadás azokat a szálait a történetnek, amelyek e felejtés drámai okaira utalnak, s ezzel a választásával túlemelhette volna az egész estét aktualitás-jelenidejűség így egyedül érvényes problémakörén. De a rendezés végül is kidolgozatlanul hagyja ezeket a lehetőségeket, s a még létező hangsúlyokat is kérdésessé teszi az első felvonás értelmezése.

A szerepformálás és *szereplőválasztás* itt döntő szerephez jut, Reich bácsit Harkányi Endre játssza. A könyv bölcs-szomorú öreg zsidójából piros szemű, alkoholista hordószónok lett. Harkányi tehetséges színész, azt játssza, amit elvár-nak tőle. A probléma a vele eljátszatott, általa végül is jól megteremtett figura jelentésével van. Reich urat először a kocsmában látjuk, ahol részegen hold-kóros beszédbe kezd. Később áttántorog a színen, s karácsony estéjére Hábetle-réknek ajándékba „csudálatos" sárkány-szemű lámpát hoz. Harkányi hunyorgásával, kacsingatásával nyilvánvalóvá teszi, hogy csórta, s a közönség joggal nevet. Még üldögél egy kicsit, aztán le-fordul a székről. Reich Katót Peremartoni Krisztina alakítja, akinek a rendezés szerint láthatóan egyetlen dolga a színen, hogy szép legyen. Az. Hiszen mindaz, amit Janival való szerelméből

Voith Ági **(Csele Juli) és Kránitz Lajos (Sápadt Béla) a Rozsdatemetőben**

látunk, *love story,* nem történik más, mint a néző szívének fájdítása. „Ilyen szép gyerek, és mégis milyen rút véget ér", s mindezt az előadás megtetézi egy részeges apával. *Ezzel* az összképpel a néző emlékezetében hiába is akarna a rendezés a második felvonásra többet, esetleg komolyabbat. Az eldöntetlen koncepció itt bosszulja meg magát a leglátványosabban, a második felvonás drámai lehetőségét elveszi az első rész kabaréra intencionáltsága, s utólag még a szórakozás is kétértelműnek tűnik.

A második felvonás kulcsjelenetei közé tartozna az idősebb Hábetler és Pék Mária kibírhatatlan öregkori veszekedése. Szöveg szerint az öregek élete, egymáshoz való viszonya pokoli, Hábetler gonosz, Pék Mária hisztériái minden határon túliak. A két színész, Horváth Sándor és Szemes Mari a premieren instrukcióiknak megfelelően, láthatóan komolyan vették a szituációt. Horváth almáját hámozva gonoszságokat motyogott, Szemes Mari átkozódott, mellét verte, ruháját tépte, ordított. Jelenet közben, az egyértelmű reagálásból nyilvánvalóvá vált, hogy a közönség másképp érti, amit a színészek játszanak, kabarét lát tragédia helyett. Jókat derül, röhög, közbetapsol. A közönség legszívesebben együtt derülne a színészekkel, s így mindössze Szemes Mari komoly színészi leleményén múlt, hogy megmentette a jelenetet: menet közben váltott, a közönséggel tartott. Szerepéből kilépve saját karikatúrájává változott. Négy nappal későbbre a színészek tanultak a leckéből, Horváth Sándor az egész második felvonáson át az egyre szklerotikusabb vénembert alakítja. Az említett jelenettől mindkét színész tar-

tott, így sem komolyan venni nem merték, sem bohózattá nem alakították át, s ezért a jelenet drámai funkciója egy-szerűen megszűnt. A közönség váratlan-nak látszó reakciója érthető. Kívülálló-ként nem érzi, hogy a történet róla is szól, így elsősorban az örök emberit s nevetségest veszi észre, ennek joggal örül, ezen érthetően derül, igaza van, ha jutalmazza színészeit és közbetapsol. Kívülálló, nem sajátjaként látja a történetet, s minthogy az előadás hangsúlyai is folyamatosan kétértelműek, a drámai hangsúlyok lassan elsikkadnak.

A nevetségességet fokozzák egyes apró ötletek. Így például Sápadt Béla, a szobafestő, akit Kránitz Lajos alakít, először jóságosnak mondható nyilas, majd 1945-ben házmester, 56-ban felkelő, a darab végén önkéntes rendőr. Ez így nem parabolisztikus, hanem ezerszer látott s végül is olcsó vicc. Ezért a második fel-vonás közben Sápadt Béla előző, nyilas szerepét sem vehetjük komolyan, ami megint csak hozzájárul az említett Reich-szál drámai értékének devalválódásához.

Ugyanígy döntő problémát jelent Seresnek, az igaz kommunistának a szerepe. A naiv, tiszta, önhibáján kívül tudatlan, hivő kommunista típusa létezett. Ennyi év távlatából belátható, hogy alakja lehet megrendítő, lehet elszomorító, de mindenképp történelmi figuráról van szó, aki egyszeri volt, s nem játszott lényegtelen szerepet. Így Solti Bertalan kiválóan eljátszott vígjátéki figurája, motyogó, totyogó, reszkető állú alakja egyet eredményezhet: a közönség egészséges és jogos derűjét. Hogyne derülne, ha 1980-ban ilyeneket hall, halálos komolysággal: „Mink most a távoli imperializmusban fogunk dolgozni a szocializmusért, ti pedig dolgozzatok érte itthon. .. stb." Megint csak nem az a probléma, hogy Seres ostoba, hanem az, hogy *így az,* hiteltelenül, magyarán szólva olcsón az. A közönség nehezen hiheti el, hogy ez az ember két jelenettel később, 1956-ban, Sápadt Bélával való vitájában megrendítő és igaz. Holott Solti Bertalan épp ebben a jelenetben ezt játssza, de nem tehet mást, mint amit az egész karakter megkövetel tőle. A rendezés szimplán ostoba emberré változtatja Serest, egy mai tudatállapotot jogtalanul vetítvén vissza 1963-ba. Így indokolatlanná válik Jani döntő kirohanása apja ellen, amikor az Seres izraeli levelén röhög, „Apuka ne nevessen, apuka a legbutább ember az egész nyolcadik kerületben... "; értelmetlenné válik indulata, hiszen a helyzet hiteltelen. Ha az előadás például e vonatkozásában is betart bizonyos distanciákat, úgy ez a jelenet is igaz maradhatna, s valamivel árnyaltabbá válhatna az összkép.

A népes szereplőgárda gyakran nem tud mihez kezdeni a színen, közhelyeket vágnak egymás fejéhez, s minthogy a szövegek nemegyszer erőtlenek, ezért ezt egyre inkább ordítva teszik. Három-négy percenként elmozdul a forgó-színpad, odafenn a színpadon s a néző-téren egyaránt múlik az idő, itt talán kissé nehezebben a kelleténél, hisz a jelenetek sora nem túl tempós. Időről időre újabb szereplők tűnnek fel, meg-házasodnak, elválnak, visszaköltöznek, lerészegednek, kijózanodnak, lassan indokolatlanná válik minden, az előadás íve, a szerkezet hiányosságainál fogva, széjjeltörik.

Fejes Endre szövege nem könnyítette meg a dialogizálhatóságot, a párbeszédek súlyát csak a szereplőtípusok autentikus mivolta adhatná meg, ezek a típusok azonban ma, így, érvénytelenek. Sokszor - az üresjáratokban - maguk a színészek sem tudják, mivel üssék agyon az időt a színpadon. A jellegtelenség elleplezésére tett kísérletek közül is kiemelkedik a lányok, Eszterke és Hajnalka kamaszkénti viselkedése. Copfosan, csámpásan mászkálnak, vihognak, rohangálnak a színpadon, de mindez inkább elszomorító, mintsem - s gondolom, a szándék ezt célozná - derültséget keltően kedves. A szereplők döntő többsége egysíkú marad, marionettfigurákat látunk, amelyek szöveg és szituáció hiányában nem megfoghatóak. Ennek eredményeképp a szereplők döntő többségénél egyéni invenció kérdése, hogy ki milyen. Legszerencsésebb helyzetbe azok kerültek, akiknek az egy hangjuk valamennyire karakterisztikus, jellegzetes. Így például Voith Ági Csele Juliként, az állandóan csetlő-botló, kedvesen szerencsétlen prostituáltat játszhatja. Bár ez is bonyodalmakhoz vezet, hiszen ha ilyen, akkor Janival való komoly beszélgetését figyelve nem érthetjük, mitől lett egyszerre okos, már-már mély, vagy ha Csele Juli ilyen is, úgy miért nem villan fel ez az arca más jelenetekben is.

Szinte egységesen megoldatlan a fiatal nemzedék, a lányok és férjek kara. Gizi, Eszter, Hajnal (Szabó Éva, Borbás Gabi, Dancsházy Hajnal) közül a Gizit alakító Szabó Évát illeti némi dicséret. Megpróbálja a lehető legárnyaltabban, leggazdagabban eljátszani a kicsit hisztériás, szenvedő asszonyt. Borbás Gabi és Dancsházy Hajnal között szinte nem lehet különbséget tenni, lélektelenül, nemegyszer figyelmetlenül játsszák el megíratlan szerepüket. A férjek közül kiemelkedik Fülöp Zsigmond, aki Zentayként a darab utolsó jelenetében végre hozzájut ahhoz a lehetőséghez, amely-ben megmutathatja, színész ő, s nem is akármilyen. Hosszú monológja, amelyben beolvas Hábetler Janinak, az elő-adás leghitelesebb, igaz színházi pillanatát jelenti. Kovács Gyula, Tahi József, Vogt Károly jelen vannak a színpadon, szerepük viszont ennél nem sokkal több. Belépnek ifjú férjként, veszekednek kicsit, majd vert kutyaként távoz-hatnak. Nehéz lenne csak a színészeket felelőssé tennünk azért, amit s ahogyan alakítanak. Hosszú jelenetek során anynyira jellegtelen dialógusmorzsák jut-nak számukra, hogy azt valóban színész-ként elmondani szinte lehetetlen vállalkozás. Nem egy drámai szerkezet epizodistáiról van szó, akik beilleszkedhetnek egy szituációsorozatba, akiknek alakítása az egész játék szempontjából döntő, s akik mindezt tudhatják, hanem egy lassan hömpölygő jelenetsor részei, s ebben a szerkezetben személyesnek lenni szinte lehetetlen.

Valóban színpadi teljesítményre mindössze a három főszereplőnek van lehetősége. Horváth Sándor id. Hábetler Jánosa tanulságos szerepformálás; amit csinál, tanulmány, iskolapéldája annak, miképp lehet a legegysíkúbb, egyetlen-egy hangvételű szerepet is élővé változtatni. Míg az első felvonásban pontosan követi a rendezői utasításokat, tehát kellően gyáva, fondorlatosan, különösen ostoba hangsúllyal fogalmazza meg épp odaillőnek ítélt szentenciáit, addig a második felvonásra, ha kénytelen-kelletlen is, de külön játékba kezd. Nyilván felismerte, hogy három órán át mégsem teheti ugyanazt, ezért az öregedés folyamatának részletes ábrázolásába, időnkén-ti túljátszásába kezd - rögtön a második felvonás elején, azaz 1945-ben. Akkor a legjobb, amikor végre megszabadul szövegeitől, s végre játszhat, függetlenül Hábetlertől. Az ostoba, kortalan vénember alakját látjuk, eszik, zabál, motyog s hortyoghat kedvére, békén tűri, hogy bárki leintse. Legalább két-szer olyan ostobát játszik, mint amilyet az előadás megkövetelne, azonban mindennek, amit tesz, életet ad. Zavaróvá akkor válik, amikor végiggondoljuk, mi-

lyen irányba is viszi mindez az egész előadást. A hangsúlyok így végképp a kabaré irányába tolódnak el, s időnként a színpadon az előadás perszíflázsát látjuk. Mindezért nem a színészt kárhoztatjuk.

Jóval nehezebb helyzetben van Szemes Mari, hiszen minden indulatot el kell játszania, tombolnia kell, holott ezen az előadáson minderre alig-alig van oka. Épp ezért a közönség idegenkedő derűvel figyeli gesztusait, amelyek nem a szituációk kirobbanásának eredményei. Szöveg szerint még érthető, miért teszi mindezt, s ha a regényben az alak hiteles volt, itt alig. A tehetetlenségtől őrjöngő, kényszerűségből dühöngő asszonyból a színpadon hisztérika lett. Szemes Mari nehezebben tehetné meg ugyanazt, amit Horváth Sándor megtehet, hiszen a szövegek nagy részében kulcsszerepe van. Végül is nem alakítja át szerepét a gonosz mostoha, rossz vénasszony karakterfigurájává, fegyelmezettségről tesz tanúbizonyságot, ez az előadás javára válik. Geréb Attila Hábetler Janija talán az egész este legérzékenyebb pontja. Ő a színpadon az egyetlen, aki igazán, valóban komolyan Fejest játszik, s szerepét mélyen átélve gyakorlatilag két dolgot tesz. Vagy magába roskadva, esett vállakkal hallgat, réveteg, vad pillantással mered maga elé, egyedül üldögél, távol az eseményektől. Színpadi helyzete is hallgatásában rejlő feszültségre utal. Vagy hirtelen felpattan és ijesztően ordít, egész este két-három mondatot mond halkan és érthetően. Még szerelmi jeleneteiben is ordít, s mindent elkövet, hogy ezt hitelessé tegye, csikorgatja a fogát, ujjpercei időnként valóban el-fehérednek. Némi hitelességet teremt, felidézvén egy a darabtól végképp idegen hagyomány képét. Trikójában, bőrzakójában már-már James Deanre emlékeztet, ha öntudatlanul is, de dühöngő fiatalt alakít. Érthetően szüksége van arra a segítségre, amit e hagyomány jelent, felhasználva a tiszta, vad lázadót - valamennyire még indokolt, hogy a lányok erkölcstelen életmódja miatt (presszó stb.) nekimegy anyjának. Az igazi drámai szál, az anyával való konfliktus lényegét jelentő Reich Kató-szál ugyanis olyannyira elsikkadt, hogy Geréb pusztán erre nem támaszkodhatott. Pedig ha ez a probléma valóban hang-súlyos marad, úgy lehetőség nyílott volna egy kettősre, anya és fia valóban drámai ellentétének bemutatására, ami a darab centrumát jelentette volna.

A forgószínpad jelzésszerű díszleteit Csinády István tervezte, s nem ártott volna, ha a második felvonásban a pontosabb korhűséghez ragaszkodik, megpróbálta volna a 60-as évek bútorait, tárgyait valóban felidézni. Ugyancsak ez vonatkozik Kemenes Fanny jelmezeire s a zenei összeállításra.

Fejes Endre könyve nem kopott annyira, mint ez az előadás mutatta. Elképzelhető, hogy egy valóban új koncepciót kidolgozva érvényes, élvezhető előadás születik. Amit viszont így láttunk, az elsősorban tanulságos. Tanulság az aktualitás természetére s arra vonatkozóan is, hogy húsz év alatt épp elég dolog történt ahhoz, hogy ugyanazt előadni ma mást jelent. Lehetséges halálos komolysággal eljátszanunk a régi történetet, azon semmit sem változtatva, s maga a változatlanság érdemes lehet a megfigyelésre. Mércévé válhat, amelyhez képest minősülnek a változások. Lehetséges újra értelmezni a régi történetet, megkeresni mai jelentését, választ keresni, miért is fontos mindez ma is. Berényi Gábor rendezésében mindkét dolog megtörtént, s egyik sem. A következménynélküliségnek elég sok köze van az unalomhoz.

Szabó Éva (Gizike) és Peremartoni Krisztina (Reich Kató) (Iklády László felvételei)

SZÁNTÓ PÉTER

Whisky, majd esővíz

Szász Péter bohózata Szolnokon

Titkárnők. Közember számára az istenek földi helytartói, hivatali, nőnemű homo regiusok, főnökeik tulajdonságait saját arcukra kövesült maszkként viselő bálványok. Már ezért boldogság, hogy a *Whisky esővízzel* című bohózatban lelki alsóneműre vetkőzve, kétségbeesetten küzdve, kapkodva látjuk ezeket a hölgyeket.

Tíz nő, tíz apró pokol. Valamint két férfihang, afféle Úr Hangja a házi telefon hangszóróin át. Ez a szereplőgárda.

Eredeti vígjátéki helyzetben vagyunk. Az életet látjuk békaperspektívából, a Titánia reklámcég és világunk működését a titkárnők nézőpontjából. Most épp megrendült ez a világ. Úgy tűnik, bukik az igazgató, s így semmivé foszlik a hölgyek isten kegyelméből való, megdönthetetlennek hitt hatalma is. A hulló csillag magával rántja az egész égboltot.

Még nem biztos semmi. Beszélik, hogy a jól menő belvárosi maszek, a „borotvás Schwarcz" - aki a Titániánál egyenértékű a Magyar Távirati Irodával - tudni véli, hogy Nyirő, az igazgató megy. Konkoly „papa", a vezér magához hívatta, s a hívást csupa baljós jel követte. Belekarolt! Lekísérte a lépcsőn! Vállon veregette!...

Még semmi sem biztos, de Rácz Mariska, Nyirő személyi titkárnője már nem kap a tegnapihoz hasonlóan ropogós zsemlét, már alkusznak háromnegyedes fehér bundájára, ahogy a haldoklótól szokták elkívánni holmiját.

S megjelenik az új igazgató, Dr. Halda Kálmán Szegedről, de jön Nyirő is, akinek Konkoly papa nem merte megmondani az igazat, inkább elküldi né-hány hétre a trópusokra, azzal is teljen az idő. A világ szeme Mariskáékon - nekik kellene megoldaniuk ezt a helyzetet. Rácz Mariska azonban még hisz, még bízik: hátha maradhat Nyirő, hátha történik valami. Ezért kétségbeesett ötletre szánja el magát: ha van két igazgató, legyen hozzájuk két vállalat!

Elszabadul a pokol. Az egyik főnöki szobában Nyirő intézkedik, kéri a teát, a gegmeneket. A másikban Dr. Halda várja az osztályvezetőket (majd a gegmeneket), a whiskyt - Szegedről, előző munkahelyéről érkezett „bizalmas" telex szerint kizárólag esővízzel issza - s a sürgős telefonokat.

A titkárnők pedig önmagukat megsokszorozva rohannak, szerveznek, aszszisztálnak ehhez az őrültek házához.

Ennyi az első rész. Torzkép a mai magyar valóságról, viszonylatrendszerünkről, hétköznapjaink titkos gépezetéről. Igazi, évekig hordók mélyén érlelt skót whisky magyarországi bemutatója.

Akad, aki tisztán issza, s noha erős, íze mégis kiváló. Ha azonban hígítjuk, tegyünk bele akár jeget, szódát vagy vizet, sőt különlegesen ínyencek akár eső-vizet - zavaros, furcsa ízű, híg lötty lesz belőle.

A második rész már ilyen hígított ital. Furcsa átúsztatással - a problémaérzékeny, szellemes *Szász* Péternél sajnos nem először - a játék afféle abszurdoid, néhol dadaistán jelképes külsőt ölt. A megőrült telexeken mindenféle zavaros üzenet érkezik, „valaki" távcsőn figyeli a Titániát, az egyik szereplő szerint egy őrült fejében négy szék és öt majom van, s vagy egy széket be kell tenni, vagy egy majmot kivenni, s ők most pontosan ilye-nek, az igazgatók berúgnak, Mariska Konkoly papa közvetett biztatására borssal megvakítja Nyirőt, de közben Konkolyt a trópusokra helyezik, s ezért Mariskát fegyelmileg kirúgják, ő azonban marad, a titkárnők arany zászlót vesznek át az Interben, s ez alkalommal elcsórják a fél hidegkonyhát, az igazgatók egy kísérleti gyógyszertől tetszhalálba révülnek, majd a csendes, nem-rég a Titániához került Rézi veszi át a hatalmat, a legújabb igazgató, Nemecsek Z. Gergely oldalán.

Bocsássa meg az olvasó, a második rész alig valamivel bonyolultabb, mint az itt leírtak. A Titánia lassanként valamiféle szimbóluma lesz az életnek, a titkár-nők tán az emberiség, s minden úszik ebben a melankolikus világfájdalomban, úgy térdmagasságban a valóság fölött.

Csakhogy ez a valóságból kiemelt, bohózati helyzet, a fergetegesen vidám első rész, az életszerű s nagyon is komoly tanulságokkal szolgáló sok figura nem bírja a szimbolikát. A másfajta, tán nem is nagyobb - csak művészieskedőbb - megterhelés alatt az egész szituáció összeomlik, mint az agyaglábú gólem, önnön romjai alá temetve minden várakozásunkat. Legföljebb annyit mondhatunk el, hogy azért a második részen, az „esővízen" is van nevetni való.

Persze végül az esővízről is kiderül, hogy tévedés volt. Rácz Mariska roszszul olvasta a szegedi telexet: „eesoe vízzel issza" ugyanis azt jelenti, hogy „és ő - Dr. Halda - vízzel issza a whiskyt".

A szolnoki színpad képe hűen tükrözi a rendezésnek néhol a darabnál is koncepciózusabb, kétfelé fricskázó felfogását. Húros Annamária - ő tervezte a kifejező jelmezeket is - reklámplakátokkal aggatta teli a színpadot. A jólétet, boldog elégedettséget sugárzó fogyasztói jelképek azonban szamárfület kapnak, mert magukon viselik az aszfaltköltészet néhány remekét, „Jóska hüje" és hasonló feliratokat. A színpad közepén pedig a reális, zömmel csak Intershop üzletben beszerezhető javak utalnak a Titánia lényegére, de közvetve az itteni titkárnők társadalmi állására is.

Verebes István rendezésében szellemes, színészközpontú előadást láthatunk, melyben a szereplők és nézők jókedvűen lubickolhatnak.

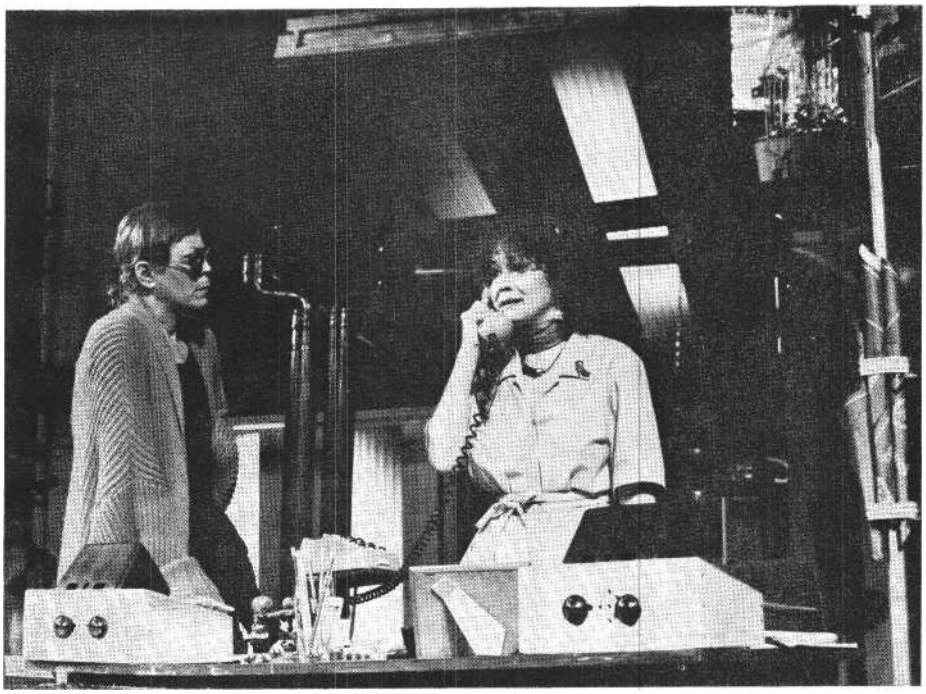
A nyitó jelenet sötét nézőtere fölött sztentori hangok keresnek bizonyos Dr. Haldát. A telefonok egyre vészjóslóbb csörgését, a követelőző hangokat hirtelen oldja föl a kivilágosodó színpad, s a mulatságos jelenet: az imént oly félelmetes telefonokat az érkező titkárnők blazírtan kapcsolják ki, egészen a munkakezdés másodpercéig. E pillanatban viszont szolgálatkész alkalmazottakká válnak.

A félelmetes és a félelmetest oldó nevetés így váltakozik az előadás során. Így lesz a megoldhatatlannak látszó „legyen két igazgatónk!" helyzetből vidám kavarodás, az „ijesztő" fegyelmi tárgyalást így oldja föl újabb mulatság, s a végső összeomlás is így tisztul szelíd mosolygássá.

A játszó személyek rendezői irányítása is ezt a módszert követi. Dr. Koroda Klára, a Mozgalomból partra került, titkárnők közt is az érinthetetlenek osztályába sorolt, folyvást sértődött „altiszt" akár tragikus hős is lehetne, ha a megfelelő pillanatban nem emelkedne önmagán is nevető napsugaras bölccsé. Ugyanígy Rácz Mariska kétség-

beesett harca is drámai volna, ha az alak nem lenne annyira evilági, hétköz-napi, esendő. Vagy említhetjük Wolmuth Juditot, a személyzeti osztály vezetőjének válltöméses dogmatizmusba merevült titkárnőjét, aki más körülmények között nem csak pillanatokra lehetne ijesztő.

Alighanem a rendezésnek, az előadásnak köszönhetjük, hogy egységében, humorában a második rész is őriz valamit az elsőből. Persze a sejtelmes, túl sok történéssel túl keveset mondó jelenetsor egészében nem lett fogyasztásra alkalmas. Ahol nem akadt segítség, ott a rendező sem segíthetett, hiába kísérel-te meg színészeit már-már a szöveg el-len játszatni. Így például a fegyelmi jelenetben, ahol Rácz Mariskát a többi titkárnő afféle Getszemáni-kertbeli módon árulja el. Jóllehet, mindig hálás látvány, ha Wolmuth Juditok ostobán ágálnak, s tirádájuk közepén fegyelmi bizottsági elnök minőségükben a szék mellé ülnek, kissé olcsó. Ráadásul a nevetés se nyomja el egészen a klisékből épülő jelenetet.



Falvay Klára és Margittay Ági Szász Péter Whisky esővízzel **című vígjátékában (szolnoki Szigligeti Színház) (MTI-fotó)**

Ugyancsak megfejtetlen, megfejthetetlen maradt Jablonkay Rézi alakja. Ez a lány, aki mögött „ott áll a teniszszövetség", s aki fénykorában, a wimbledoni teniszdöntőben egy rosszkor elcsattant tapsért az angol királynőhöz vágta az ütőjét, kezdetben élveteg élősködőnek tűnik. Később kulcsszerepe lesz, kiderül, hogy ő hordozza az erkölcsi ítéletet, s nemsokára ő lesz az új Rácz Mariska. Csakhogy - s íme, milyen kevésen múlik néha egy alak hitele - a néző tudja, hogy a legutóbbi fél században magyar versenyzőnek az angol királynőt legföljebb a wimbledoni nézőtérről volt alkalma látni, nem pedig a pályáról, így sokáig egyszerűen nagyképű hazudozónak hiszi Rézit. Mire pedig rájön, hogy a lány valóban fontosabb a látszatnál, legföljebb azt hiszi, hogy csak kis karrierista.

A szereplők közül az első hely Falvay Klárit illeti meg. Kiszolgáltatottan sértett Koroda Klárája emlékezetes színészi teljesítmény. Főleg rezignált felhangjai teszik mulatságossá, mint egyik nagy jelenetében: megsértik, kivonul, térdig lógó piros kardigánja félárbocra eresz-tett zászlóként leng utána; az ajtószár-nyakat felrántva bibliai pózban meg-dermed, majd váratlanul, a vállán át visszaszól: még nem szabadulnak meg tőlem, most csak megsértődtem!

Ő még az olyan aforizmatikus „benyögéseket" is el tudja hitetni, mint mikor számon kérik rajta, hogy „mozgalmi létére miért imádkozik", s erre így válaszol: „Most mondja, Wolmuth elvtársnő, Istent félti a Mozgalomtól vagy a Mozgalmat Istentől ?"

Margittay Ági nagyszerű színésznő, ez nem fölfedezés, nem árt azonban új-ra megtudni, milyen erős komikai tehetség lakozik benne. Minden megmozdulását nevetés követi. Ugyanakkor né-mává is teheti a nézőteret. Utolsó pillanataiban például: minden elveszett, ő Koroda Klára alantas helyét foglalja el. Ül az asztalánál, ahol utolsó kívánsága-ként pár pillanatig egyedül maradhat. Hökkenten várjuk, miféle jóvátehetetlen történik mindjárt. Ekkor Margittay-Rácz Mariska hirtelen majszolni kezd, kedves gumiarcán valami koalamackós derűvel, a világ minden pofonjába való szomorú belenyugvással.

Remekül formált epizód Bárdos Margité. Grünberger Ágit, „Grüncit", vagy-is a cég reklámját, a Titánia-manekent alakítja. Buta nőt általában hálás fel-adat játszani. Ez a Grünci azonban, akit Bárdos alakít, képességeit fényes-feszes diszkóoveralljának domborulataiban hordja. S noha idegesítően nett, bosszantóan plakátszerű, rettenetesen ostoba, mégis rokonszenves.

Győry Franciska Wolmuth Juditja a kelleténél karikatúraszerűbb. Különösen, amikor önmaga fölé emelkedve holmi levitézlett elnyomógépezetet jelenítene meg. „Belépője" azonban remek, első mondatai után a pillanatnyi meghökkenést joggal váltja fel a vissza-visszatérő nevetés.

Jablonkay Rézi szerepében Udvaros Dorottya időnként kényelmetlenül fe-szeng. A teniszbajnoknőt még jól hiteti el, a végkifejlet erkölcsbírájaként azonban egyre gépiesebb, fáradtabb lesz. Szoboszlay Éva a szemüveges, lenyalt hajú, állapotos, de a pletykákért bár-hová rohanni kész Krügerné szerepében még szállóigét is szült: két rohanása között sokszor pihegte oda a nézőnek: „jaj, istenem, elvetélek!"

Jutkovics Krisztina, Antal Anetta, Fehér Ildikó és Veszeley Mária szintén jól komédiáztak.

Szász Péter: Whisky *esővízzel (szolnoki Szigligeti Színház)*

Rendezte: Verebes István. *Díszlet- és jelmeztervező:* Húros Annamária.

Szereplők: Falvay Klára, Margittay Ági, Bárdos Margit, Győry Franciska, Udvaros Dorottya, Szoboszlay Éva, Jutkovics Krisztina, Antal Anetta, Fehér Ildikó, Veszeley Mária.

HEGEDŰS GÉZA

Calderón Szegeden

Azt hiszem, kortársi színháztörténetünk jelentékeny művészi vállalkozásának kell tekintenünk, hogy a szegedi Nemzeti Színház Hules Endre rendezésében végre újra hazai színpadra állította a spanyol barokk dráma főművét, Calderón oly közismert című és valójában oly kevéssé köztudatban élő drámai játékát, ezt *Az élet álom* néven immár százhatvan éve magyarul is olvasható világirodalmi remekművet (eredeti spanyol címe: *La vida es sueño).* 1820-ban jelent meg magyarul először Kolozsvárt Déry János tolmácsolásában, majd közismert olvasmánnyá lett, amikor 1870-ben a spanyol irodalom hivatott hazai szószólója, a Cervantest is fordító Győry Vilmos közzétette a maga magyar változatát. Győry Vilmos szinte tolmácsi pontosságú fordításának azonban súlyos formatévedése volt, hogy a spanyol drámákra oly jellemző nyolc szótagos sorokat, az eredetiben csengő-bongó rímelést a Shakespeare-drámák alapján akkoriban mi-nálunk kötelező szokvánnyá lett blank jambusokban fordította (de hát ez idő-ben még Moliére-t is gyakorta így fordították), miáltal merőben megváltozott a játék hangulata-atmoszférája: szimbolikus mesejáték helyett fiktív történelmi dráma lett belőle. Az eredeti formában csak 1924-ben a bravúrosan verselő Harsányi Kálmán fordította, egyben némiképpen átdolgozva, illetve a túl barokkot leegyszerűsítve a modern színpadi igényekhez. Azóta 1967-ben megjelent Jékely Zoltán fordítása is, amely eléggé hű az eredetihez, ámbár sorainak oly-kori jambikus megoldása ritmikailag eléggé távol áll a spanyol eredetitől.

Mindenképpen helyesnek kell tartani, hogy Hules Endre ebből a gazdag válogatási lehetőségből Harsányi Kálmán szövegét vette alapul. Es már eleve azt is hozzátehetjük, hogy a spanyol barokk drámákban úgyszólván mindig túlburjánzó szöveget igen jól húzta meg: a néző lankadatlan feszültséggel élheti együtt a színpadon szóló és cselekvő személyekkel a drámai mesévé formált calderóni mondanivalót, amelylyel ugyan kénytelen szüntelenül vitatkozni - de éppen az ilyen tőlünk idegen eszmevilágú remekművekkel folytatott benső vitákban tisztázhatjuk leg-egyértelműbben saját világnézetbeli véleményeinket.

Mert igaz, beülhetünk úgy is *Az élet álomhoz,* hogy egy felettébb fura történet nézőtéri tanúi leszünk, élhetjük egy távoli táj sajátos képzeletvilágú meséjének, Segismundo herceg életének váratlan kettős fordulatát, amely odáig vezet, hogy a hős végképp nem tudja, mikor álmodik és mikor van ébren. De azért sokkal jobban értjük, és a meg-értés folytán jobban is élvezzük a bravúrosan megkomponált jelképes történetet, ha eleve tudjuk, milyen történelmi-társadalmi körülmények, milyen ideológiai gondok közepette kelt létre annak a körnek és kornak legeslegjellemzőbb drámája, és kiféle-miféle költő volt az a XVII. századbeli spanyol nagyúr - teljes úri nevén Don Pedro Calderón de la Barca -, aki oly nagy hatással volt még a XIX. század romantikájára is, és sok mindenben oly közel áll a mi korunk különböző agnosztikus filozófiai tapogatózásaihoz és az egzisztencializmus legmodernebb tanácstalanságaihoz is. Calderón nemcsak művészileg zseniálisabb, de gondolkodónak is sokkal okosabb reakciós vitapartnere egy mai haladó embernek, mint bármely nála sokkal laposabb szubjektív idealista kortársunk. Egy igazi okos ellenféllel okosabban lehet disputálni, mint egy szellemi felkészültségben alattunk álló okvetetlenkedővel. És már csak ezért is érdemes akár messziről elutazni Szegedre, ahol Hules Endre három és fél évszázad távolából egy olyan igazán színvonalas és igazán művészi ellenfelet állít szembe gyönyörűségre is, harcra is kész tudatunkkal, mint amilyen ez a nálunk oly sajnálatosan alig ismert Calderón, és szerencsés kézzel tőle is éppen az igazi főművet választotta ki.

Mert hát furcsán vagyunk mi ezzel a spanyol barokk drámával. A színházdráma történetében döntő fordulat volt az a reneszánsz kor, amely az emberi tudat egészében fordulatot jelentett mifelénk Európában, amikor Itáliában újra felfedezve az ókori - az antik európai - drámát, azt nem úgy alakította szín-házi előadássá, mint a maszkos-koturnusos hajdani görögök és rómaiak, hanem ráállította a középkorban ki-fejlődött díszletes-jelmezes-kellékes szín-padra. Az ókori drámának és a közép-kori színháznak ez az évszázadok szín-játékát (mindmáig) meghatározó találkozása Itáliából szétspriccelt a nyugat-európai különböző fejlettségi fokú társadalmi körökbe, és a XVI. század végétől a XVII. század végéig létrehozta a drámaszerkesztés mindmáig érvényes három alapformáját: az angol reneszánszot (Marlowe, Shakespeare, Ben Jonson, Webster stb.), a spanyol barokkot (Lope de Vega, Tirso de Molina, Guillen de Castro, Calderón de la Barca stb.) és a francia klasszicizmust (Corneille, Racine, Moliére stb.). A drámának ez a görög tragédia két emberöltője (i. e. V. század) óta legfontosabb és máig is legnagyobb hatású reneszánsz-barokk-neoklasszikus fénykora körülbelül egy év-század (Shakespeare első bemutatója 1593, Racine halála 1699). Ami azóta történt, az valahogy mind ebből származik. És minálunk Shakespeare-rel az angol reneszánsz azóta van jelen, amióta van állandó magyar színjátszás, vagyis a XVIII. század vége óta. A francia klaszszicizmus Moliére-rel már Shakespeare előtt otthonra talált iskolai színjátszásunkban is. Shakespeare és Moliére magyar irodalmi állampolgárságot szereztek, nincs magyar irodalmi műveltség nélkülük. A spanyol barokk azonban igazából nem szerzett nálunk hazai illetőséget, még akkor sem, ha Lop de Vega *Fuente Ovejunája* (ismert fordításá-ban *A hős falu)* olykor színpadi sikereket aratott. De különös módon ennek a spanyol barokk drámának olyan fő-műve, mint Lope de Vega *Sevilla csillaga* című tragédiája, a szerelem és becsület klasszikus konfliktusának legtisztább képletű megfogalmazása egy pillanatra sem állt olvasóink-nézőink köztudatában mondjuk *a Hamlet* vagy *a Fösvény* mellé, és még a mi múlt századbeli romantikánkat - Vörösmartytól Dóczy Lajosig - meg sem illette a spanyol barokknak az a hatása, amely ugyan-olyan jól kimutatható a francia romantikában Victor Hugón, vagy a német romantikában Grillparzeren. És ha egy-egy elszánt rendezőnk merészelt is bemutatni egy-egy Lope de Vega- és nagy ritkán egy-egy Calderón-darabot, a drámatörténetnek az a fontos spanyol barokk korszaka valójában kimaradt szín-házi kultúránkból, és még olvasóink közt is csak a különösen vájtfülűek és fokozott világirodalmi kultúrájúak szűk körének magánügye maradt. Holott az i. e. V. században felvirágzó athéni görög drámától (Aiszkhülosz, Szophoklész, Euripidész és az ezekből a következő

században a dramaturgia tudományát megteremtő Arisztotelész) a máig eltelt mintegy két és fél ezer év színház-drámatörténetének egyik igen fontos csomópontja az a spanyol XVII. század, amelynek dramaturgiai kánonát elméletben is, gyakorlatban is Lope de Vega teremtette meg, és amelynek alighanem máig tartó érvénnyel csúcspontja ez *Az élet álom.*

A különös az, hogy a spanyol irodalmi fénykor nem a spanyol hatalom felvirágzásának, hanem hanyatlásának időszakával esik egybe. 1588-ban, amikor a „Granda armada" döntő vereséget szenved a polgárosodásban és technikai fejlődésben előreugró angol hatalommal szemben, amikor a spanyol nagyhatalom valójában menthetetlen hanyatlás-nak indul, akkor virul ki teljes pompájában a spanyol barokk kultúra. A vele párhuzamos angol reneszánsz egy társadalmi-gazdasági felvirágzás terméke, a francia klasszicizmus az adott kor haladó eszmevilágának művészi megfogalmazása, s ezekkel szemben a spanyol „fénykor" egy alkonyat különös csillogása. Egy nemzedékkel előbb, Cervantes és a még fiatal Lope de Vega korában a reneszánsz reményei az irodalomban is előremutattak a lovagi életforma elmarasztalása, a polgári kritika lehetősége felé (Cervantes *Don Quijotéja* és Vega *A hős faluja* szellemében antifeudálisan reneszánsz jellegű), de a következő nemzedék, amelynek kétségtelenül Calderón a főalakja, már csak annyit vesz tudomásul a körülötte kavargó létből, hogy nem ért semmit sem belőle. Es talán egészen a polgári hanyatlás tanúvallója, Franz Kafka műveiig, nincs is a világirodalomnak olyan igazi nagy klasszikusa, aki olyan egyértelműen vallaná, hogy a körülötte kavargó élet merőben érthetetlen, mint Calderón ... és mindenekelőtt *Az élet* álomban.

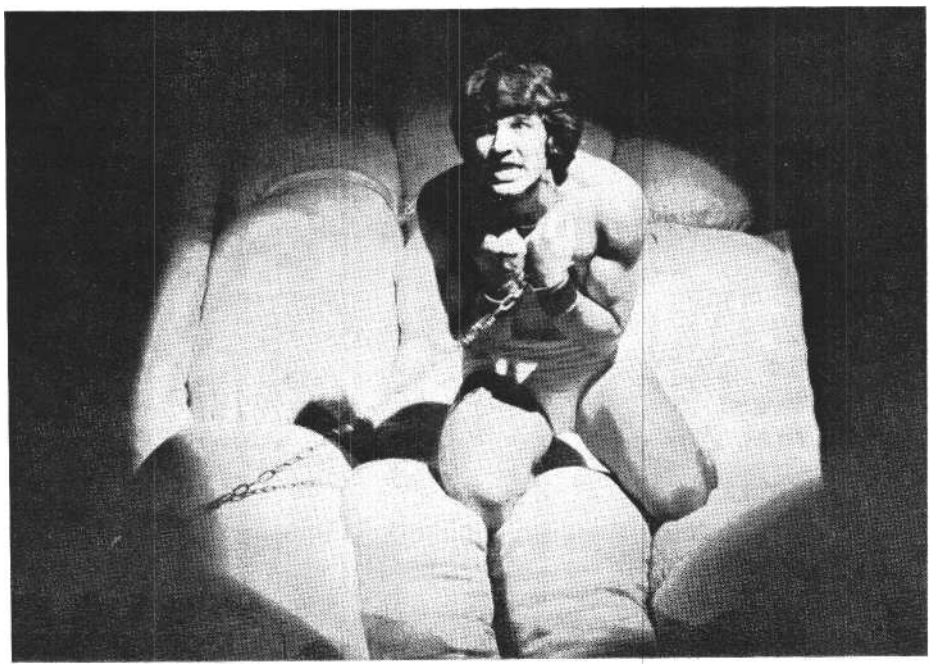
Amikor i635-ben létre kelt ez a dráma, költője harmincöt éves. A grandok arisztokrata világából származott (ellentétben a kardforgató kisnemesek köréből, a hidalgók rendjéből a költészet egébe emelkedő Cervantesszel vagy Vegával), mögötte katonai és színházi sikerek, előtte politikai és egyházi sikerek; ötvenegy éves korában - világi és szerelmi dicsőségek után - pappá avatják, s majd egyszerre lesz udvari, lovag-rendi és papi nagyúr. Közben pedig legeslegfőbb képviselője annak az alkonyati kultúrának, amely egyszerre „aetas aurea" és „decadentia". - Egy évvel Az *élet álom* keletkezése előtt halt meg Lope de Vega, akit Calderón drámaírói mesterének tisztelt, és nyolc évvel előbb halt meg Luis de Gongora, a spanyol költészet és formaművészet főalakja, akit Calderón költői példaképeként tisztelt. Calderón sem drámaszerkesztésben, sem verselésben nem áll alatta mestereinek. Csak éppen világnézetben jelentett olyan visszalépést, mint amilyet az egész spanyol fejlődés, azaz pontosabban visszafejlődés. A XVII. század Spanyolországa az ellenreformáció tűzfészke: eszménye szellemileg a középkor, politikailag a lovagvilág, világnézetileg egy vallásosan megalapozott bizonytalanság mind-abban, ami itt, ezen az anyagi-földi világban van. A hanyatló, de önkörében óriási hatalmú vallásos feudalizmus be-vallja, hogy az élet - a földi élet - úgy, ahogy van: érthetetlen. Es éppen ezt fejezi ki Calderón Segismundo herceg történetében: *Az élet* álomban.

Ez a dráma egy mesebelien távoli világban, Lengyelországban játszódik. A XVII. században Madrid oly messze volt Krakkótól vagy Varsótól, hogy az egyik lengyel várost (vagy tartományt?) Moszkvának hívják. Illetve spanyolul: Moscoviának. És én nem is tudok egészen egyetérteni sem Harsányi Kálmánnal, sem Hules Endrével, hogy Astolfót „Moszkva hercegének" és nem „Moscovia hűbérurának" nevezi. Ez a Moszkva ugyanis egy mesebeli tartomány a mesebeli Lengyelországban, ahol a királyt igen olaszosan Basiliónak hívják (Harsányi Kálmánnál és Hules Endrénél Basiliusnak), holott talán hitelesebb lett volna a szláv Vaszilijnak vagy hajdani magyarosan Vazulnak nevezni.

Nos, ebben a mesebeli Lengyelországban egy jóslat kilátásba helyezte, hogy a fiúörökös zsarnok is lehet. És ezért a király egy távoli várban rabságban nevelteti. Ámde nincs több fiúörököse, mint ez a Segismundo. Talán helyesebb is lett volna Zsigmondnak mondani a nevét, hiszen a mi nyelvtanunk szerint a királyoknak magyarosan kell kiejteni az eredetiben máshogyan hangzó keresztneveit. (A mostani spanyol király is trónkövetelő formában minálunk Juan Carlos volt, de amióta valóban király, János Károlynak írjuk és mondjuk; az angol Jameseket is Jakab-nak, a francia Louis-kat is Lajosoknak nevezzük. Tehát Segismundo herceg, amint király lesz, akkor magyarosan Zsigmondnak kellene írni és mondani.)

Calderón szimbolikus meséjében a király, más örököse nem lévén, ki akarja próbálni, vajon valóban zsarnok lenne a fia, ha királlyá teszik. Ki is próbálja: álmában a palotába viteti, és amikor felébred, elhitetik vele, hogy rabságát csak álmodta, ő mindig király volt. Mire az indulatokkal teljes herceg igyekszik megbosszulni rabságának szenvedéseit... és bizony eléggé zsarnokul viselkedik.

Vass Gábor (Segismundo) Calderón Az élet álom című drámájának szegedi előadásában



Ez pedig nem kell apjának, tehát újabb álmában visszaviteti a börtönbe, ahol azonnal elhitetik, hogy király voltát álmodta. És már azt is tudja, hogy azért kellett a szép álomból a keserű valóságra ébrednie, mert embertelen volt, mert zsarnok volt . . . És akkor közbeszól a történelem. A népnek nem kell Moscovia hercege, és kiszabadítja jogos trónörökösét, Segismundót, aki most már végképp nem tudja, melyik léte az álom és melyik az ébrenlét. Nem is mer zsarnok lenni, nehogy felébredjen. Ámde éppen azt a népet, amely kiszabadította őt, megtagadja, mint az isteni jogon király ellen lázadót. Vagyis a régi rend méltányos képviselője lesz, apjának méltó folytatója.

A nagy játék alapvető mondanivaló-ja, hogy fogalmunk sincs a világról, amelyben élünk. Segismundo nem anakronisztikusan demokratikus, hanem Isten felkentje, aki szereti a népét, és meg-regulázza a joguknál többet követelő hatalmasokat. Segismundo vallásosan agnosztikus. Nekünk, nézőknek a fel-adatunk, hogy vitába szálljunk mind vallásos szemlélete, mind filozófiai agnoszticizmusa ellen. És ez hasznosabb, mintha hasonló világnézetű kortársainkkal vitatkoznánk, mert Calderón hiteles. Nála ez az agnosztikus vallásosság nem anakronisztikus, hanem szükségszerűen következik a középkort erőszakkal meg-hosszabbító, inkvizícióval teljes spanyol barokk társadalomból, amelynek éppen ő volt a legművészibb kifejezője.

Nos, mit csinált ebből a hitelesen spanyol barokk, hitelesen vallásos-agnosztikus, hitelesen mesés és hitelesen reakciós remekműből a merész Hules Endre?

Egyetértünk: elő kellett adni, hiszen a világirodalom egyik legjobb drámája. (És zárójelben hadd tegyem hozzá, hogy Hules Endrével beszélgetve azt is megtudtam, hogy most már a *Sevilla csillagára,* erre a barokk mintadarabra készül, de el is várom tőle, hogy előtte beszélgessen velem a témáról, és igazán örömmel vettem tudomásul, hogy velem akarja megbeszélni rendezői látomását.)

De most már hadd vitatkozzam vele, illetve közöljem mindazt, amit a napokban, a dráma színházi élménye után vele és a szerepek alakítóival beszélgettem egy-két kupica konyak mellett.

Szegedi színházlátogatásomnak megvolt az a sajátos hangulata, hogy a szerepek alakítói jórészben egykori tanítványaim, tehát én régi jó barátként, ál taluk is hitelesnek érzett tanárként, afféle közös „Géza bácsi"-ként mondhattam el nekik minden gátlás nélkül véleményemet előadásukról. (Hules Bandi véletlenül nem az én tanítványom volt, az ő osztályát akkori elfoglaltságom miatt másik kollégának adtam, de azért ő is elfogadott tanítójának, hiszen az idő-ben is én voltam a főiskolán ezeknek a drámaelméleti tárgyaknak a tanszékvezetője.) A nagymértékben megnyugtató az volt, hogy elismerésemet örömmel véve, a kifogásaimat is, a rendezőtől valamennyi személy alakítójáig, minden-ki elfogadta. Így tehát csupán azt közlöm, amit az előadás után elmondottam nekik.

Ami nagyon tetszett: Hules Endre dramaturgiai belenyúlását, meghúzásait helyesnek, korszerűnek és jó hatásúnak tartom. Az viszont nem tetszett, hogy itt-ott belenyúlt a szövegbe. Különösen a második felvonást bevégző nagy monológot - amely, azt hiszem, a Hamlet-monológ mellett a világirodalom legnevezetesebb színpadi magánbeszéde - módosította. Harsányi eredeti szövege jobb.

Az is igen helyes volt, hogy az alaposan lerövidített drámát egyvégtében, szünet nélkül játszatta. De nem helyeseltem, hogy a Lope de Vega óta annyira kánon szerinti hármas tagoltságot nem érzékeltette, és a felvonások végén nem tartott néhány hosszabb percnyi sötétséget valódi szünet helyett. A spanyol barokk drámának a hármas tagoltság ugyanolyan jellemző formai alakzata, mint a francia klasszikusé az ötös tagoltság, vagy az angol reneszánszé a tagolatlanság. Nekem például Segismundo nagy monológja után hiányzott a viszonylagosan hosszabb sötétség, amely jelezte volna a felvonásvéget, illetve a második felvonás utolsó jelenetének (a „grand Scéne"-nek) egységlezáró voltát, amely után többfelé nyílik a kibontakozás útja.

Antal Csaba díszlete és jelmezelképzelése egyértelműen nem tetszett. A spanyol barokk dráma sokkal színesebb és sokkal konkrétabb díszletvilágot igényel. Ezek a seszínű fonalmotringok, amelyek ellepték a színpadot, sehogyan sem körítették Calderón szövegét. Elviseltem volna mesebelibb vagy történelmibb vagy kifejezetten absztraktabb színpadot is. De ez a sok fonalhurka semmiféle látomást nem adott. Azt pedig a rendezőnek és díszlet-jelmeztervezőnek kellett volna eldöntenie, hogy az alakokat barokk lovagnak vagy űrpilótának öltöztetik. Én még a felettébb ide nem illő űrpilótajelmezt is eltűrtem volna a fegyvereseknél, ha Astolfo nem járkál hiteles spanyol barokk lovagi öltözékben, és Basilius király közben nem ölt Hohenstaufen-korbeli román stílusú királyi öltözéket. Ez a barokk-román-sci-fi űrruha keverék nagymértékben zavarta nézői élményemet. Azt pedig a stílustalanság magasiskolájának vélem, hogy amikor a rabságból egyszerre mesebeli módon királlyá ébredő Segismundo a szöveg szerint hiteles uralkodó, akkor barokk felsőruhája mellett miért marad mezítláb? Melyik udvaronca hiszi el az ál-álomban, hogy ez a mezítlábas, de térdtől felfelé díszruhás alak az ő valódi királya? Szívesen kérném Hules Endrétől - remélve, hogy egyszer még újra megrendezi ezt a művet -, hogy ezeket az apró hibákat (amelyek hiba voltával egyet is értett a beszélgetés folyamán) javítsa ki. De mindettől eltekintve: az egész előadás jelentékeny teljesítmény pillanatnyi színháztörténetünkben.

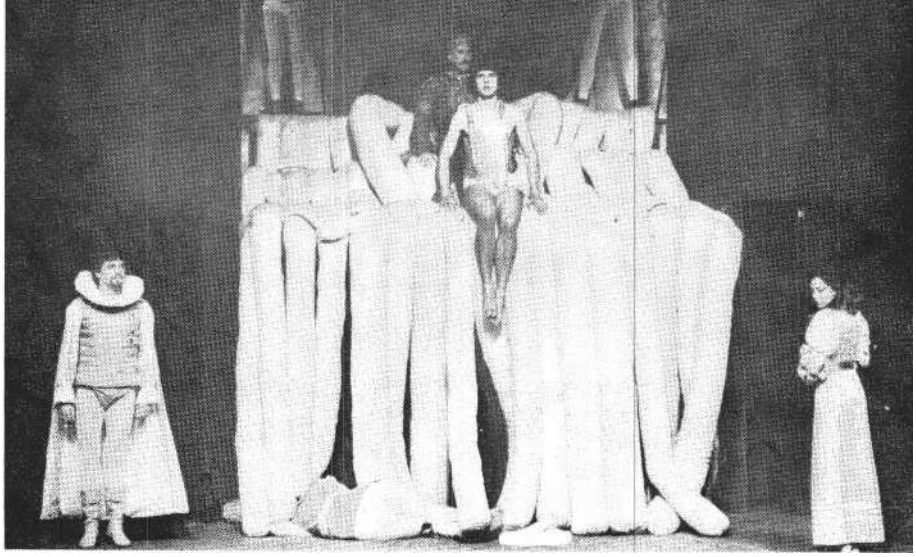
Ami pedig a szerepek színpadi megvalósítását illeti. Elnézést kérek a főszereplőktől, ha nem velük kezdem. Ugyanis a barokk verses szöveg legegyértelműbb és legegyenletesebb átélése egy tulajdonképpen másodrendű szerep alakítójáé: a Segismundót őrző, de egyben gondozó idős főúré, Clotaldóé, akit Mentes József alakított. Pontosan úgy volt koros barokk főúr, ahogy azt a barokk udvari világ elképzelte. . . és úgy tud verset mondani, hogy egy pillanatig sem skandál, és mégis kétségtelen, hogy versben beszél. Egy pillanatig sem mondott ellent sem ennenmagának, sem Calderónnak.

Vass Gábor, a főszereplő, Segismundo alakítója majdnem nagyon jó volt. Dikciója kitűnő, jellemábrázoló készsége meggyőző. Drukkoltam neki. De nem vettem észre, hogy valójában nem tud szerelmes lenni az édes Rosaurába, és igazából Estrellát, a hercegkisasszonyt kívánja, hiszen királyi az igénye. Az viszont nem az ő hibája, hanem a rendezésé, hogy a második felvonást lezáró világhíres monológot egy pamutlépcsőn gurulva mondja, amitől senki sem vesz észre, hogy az egész műben éppen erről van szó. Ez a szöveg a spanyol költészet egyik legszebb és leghíresebb költeménye. Nem egy lépcsőn lefelé gurulva kell elmondani, hanem szembenézve a közönséggel, ülve vagy állva, mint az egész mű eszmei mondanivalóját. Ennél jobb megfogalmazása azóta sem volt az agnoszticizmusnak. Ezzel kell vitatkoznia

az értelmes nézőnek, tehát pontosan kell érteni, mit is mond Segismundo.

Tulajdonképpen könnyű feladata volt Maróti Gábornak (kedves régi tanítványomnak) Astolfo szerepében. Ot ugyan-is a rendezés igazi spanyol barokk jelmez-be öltöztette, tehát amit mondott, az hitelesen XVII. századbeli spanyol lovagi magatartást fejezett ki. És Maróti, úgy látszik, jól megtanulta annak idején a verstant: a spanyol nyolcasok pontosan úgy hangzottak kiejtésében, mintha spanyol nyolcasok volnának. Mentes József nagy rutinú szövegmondása mellett Maróti Gábor szövegmondása volt az, amelyet a némiképpen magát szak-értőnek képzelő néző a legharmonikusabbnak és legstílszerűbbnek ismert fel.

Kátay Endre királyi szövegmondása engem jelmeze miatt zavart. Ez a barokk látomásban - amelyet a fegyveresek modern űrruházata is felettébb megkevert - sokkal régebbi időket idéző román stílusú jelmez, azzal a nyitott koronával, amelyről nekem folyton a néhai I. Géza királyunk bizánci koronája jutott az eszembe, amelyet Géza éppen azért nem tett a fejére, mert nem *souveraine,* hanem *souseraine* hűbéres ékítmény volt, valahogy hiteltelenné tette, hogy itt ő a király (persze én nem tehetek róla, hogy történelmi-archeológiai alapképzettségem folytán ezek a régiségtani elvétések jobban zavarnak, mint a nézők nagyobbik részét). Lehetséges, hogy a jelmez elvétése miatt történt, hogy számomra Kátay Endre valahogy bánkbánabb volt, mint a barokk dráma. Az én számomra Basilo (pardon: Basilius király) nem volt kortársa fiának, Segismundónak és a számára oly veszélyes Astolfo herceg-nek. Szövegmondása is más jellegű volt; mintha shakespeare-i vagy Katona Józsefi blank jambusnak érezte volna a többiek szájában oly természetesen ereszkedő lejtésű sorokat. A spanyol barokk dráma ritmikája a néprománcokból származott; ezt Mentes József és Maróti Gábor igen jól érzékeltette, és a legtöbb esetben Vass Gábor is eltalálta. Kátay Endre dikciója közelebb maradt a nálunk megszokott angol reneszánsz szövegstílushoz, amely saját színházi hagyományainkban kétségtelenül otthonosabb-szokványosabb (így szoktatott Shakespeare, Schiller, Katona, Madách egészen Illyés jambikus drámáiig), mint a fülünknek színpadon egzotikusnak ható rövid soros, ereszkedő lejtés (ha tetszik: trochaizálás), amelyet még Vörösmarty *Csongor és* Tündéjében is oly kevés színművészünk



Maróti Gábor (Astolfo), Kátay Endre (Basilius), Vass Gábor (Segismundo) és Vándor Éva **(Rosaura)** a Calderón-előadásban (Hernádi Oszkár felvételei)

tud igazán jól ritmizálni. De hát ha spanyol barokk drámát adunk elő, azt igyekezzünk a műtípusnak megfelelően ereszkedő lejtésű színpadi verssé varázsolni.

Clarin szövegéből - amely a nép hangját szólaltatja meg - az egyébként helyes húzások során kevesebb maradt, hogy abból Nagy Zoltán teljes jellem-arculatot formálhatott volna. Holott egy sajátos feudális típust, a királyhű lázadót lehetett volna kiformálni belőle. Túlhúzott szövege folytán a drámát eleve nem ismerő közönség számára némiképpen érthetetlen maradt, hogy végül is Segismundo miért tagadja meg őt, holott uralmát neki, azaz annak a tömegnek köszönheti, amelyet ő képvisel a cselekményben.

A két női szerep alakítója maradéktalanul ábrázolta a szerző alkotta jellemeket. Rosaura meggyalázott., igazságát kereső és végül igazságát boldogsággal tetézetten meglelő alakját és drámai útját Vándor Éva árnyalt, hangokat jól váltó lírával élte át. Én ifjúkorom óta - amikor először olvastam ezt a Calderón-remekművet -- nem értem, hogy Segismundo tulajdonképpen miért nem őbelé szerelmes. De hát az a hajdani hivatalos erkölcs úgy kívánja, hogy az elcsábított leány erényre kényszerített csábítójával találja meg a törvényes gyönyörűséget. A megigazuló Segismundo tehát a spanyol szokványmorál képviselőjévé emelkedvén Rosaurát Astolfo herceg boldog feleségének rendeli. Míg ő a valódi rangjának megfelelő Estrella hercegkisasszonyt választja. Máriáss Melinda finom hanglejtéssel tette - túlzottan piros parókája ellenére -- hitelessé a nagyúri ifjú hölgyet.

Az így összefoglalt nézői benyomások, minden indokoltnak vélt kifogás ellenére is, emlékezetes színházi élményt adtak. Ez a klasszikus drámai mű az adott formájában is alkalmas volt, hogy a nézők nagy hagyományként is, élő szín-padi irodalomként is birtokba vegyék.

Érzékeltetni tudta a nálunk igazi honosságot sohasem nyert spanyol barokk költészet ízeit, és a gondolkodó főknek még arra is alapot adhatott, hogy politikai-erkölcsi világnézetüket szembesítve ezzel a sajátos agnoszticizmussal, amely bevallja, hogy nem érti a világot, ki-ki pontos körvonalazottsággal fogalmazza meg, miben nem ért egyet Calderónnal, és miben ragadja el őt költészetének tagadhatatlan varázsa. A mai néző itt sokkal idegenebb világgal találkozik, mint Shakespeare angol reneszánsz vagy Moliére francia klasszikus látomásaiban. De éppen ezért, mint már mondottam, talán jobban kellett volna érzékeltetni a spanyol barokk dráma kánoni szigorúságú hármas beosztását, amely lényegé-ben különbözik az angol reneszánsz filmszerűen pergő szakadatlan jeleneteitől is, a francia klasszicizmus görög-latin eszményű ötös tagoltságától is. Ez a Vega dramaturgiájában megfogalmazott háromfelvonásosság (ami még a sokkal későbbi operettek háromfelvonásosságára is jelentékeny hatással volt) elválaszthatatlan ettől a drámatípustól.

Elmondtam kifogásaimat is, de nagyon örülök, hogy elutaztam Szegedre megnézni ezt az előadást. Nem mindenben értek egyet a rendezéssel, és egyáltalán nem értek egyet a jelmez- és díszlettervezéssel... de ismétlem: az előadást mostani színháztörténetünk igen jelentékeny eseményének vallom. Remélem, hogy ez valaminek a kezdete, és végre valahára a spanyol barokk dráma is megkapja az őt megillető helyet, legalábbis harmadikként, az angol reneszánsz és a francia klasszicizmus mellett színpadjainkon.

Calderón: Az élet álom (szegedi Nemzeti Színház)
Színpadra átdolgozva fordította: Harsányi Kálmán. *Rendező:* Hules Endre. *Díszlet- és jelmegtervező:* Antal Csaba.
Szereplők: Kátay Endre, Vass Gábor, Maróti Gábor, Mentes József, Nagy Zoltán, Máriáss Melinda, Vándor Éva *m. v.,* Gyürki István.

MIHÁLYI GÁBOR

Gyöngyélet disznó módra

Arden-bemutató a kaposvári Csiky Gergely Színházban

Mint a legtöbb kaposvári előadás, a *Gyöngyélet is* a ma gondjait exponálja. De a kaposváriak számára az aktualitás követelménye sohasem jelentett közvetlen kapcsolódást a napi politikai időszerűséghez. A színház sohasem vállalkozott többre - vagy talán fogalmazzunk így -, annál kevesebbre, mint hogy a maga sajátos művészi eszközeivel a lehetséges tárgyilagosság szintjén jelenítse meg azokat a társadalmi és morális konfliktusokat, amelyeket rendezői valamilyen oknál fogva általános érvényű-nek vélnek. Ha egy-egy rendezés sugalmazza is a kifejtett problémák valamiféle megoldását, ez mindig kellően elvont marad ahhoz, hogy a néző maga kényszerüljön a konkrét tanulságok, a gyakorlati következtetések levonására.

Miről szól az Arden-darab ma a kaposváriak előadásában?

A színház ízléses kiállítású műsorfüzetének borítója Pauer Gyula egy „pszeudo" jellegű alkotását ábrázolja. A képen egy piszkos, szürke, gyűrt felület látható, de a piszkosság, gyűrtség csak látszólagos, festői technika eredménye.

A „pszeudo" a művészi látvány manipuláltságát leplezi le. Ezúttal arra figyelmeztet, hogy az előadást követve a néző ne ragadjon meg a látvány szintjén, gondolkozzék önállóan, és ne hagyja magát az előadástól manipulálni.

A műsorfüzet fényképeket és riportokat tartalmaz az újonnan létesült lakó-telepek egy sajátos gondjáról. Az anyag információtartalma az az eléggé ismert tény, hogy garázda lumpenelemek tönkreteszik a nekik kiutalt szép új lakásokat, és aszociális viselkedésükkel zavarják a többiek békéjét, nyugalmát. Viszont olyanok a hivatalos kötöttségek, hogy a rendzavaróktól nagyon nehéz megszabadulni. Nehéz őket kitenni a lakásokból, többek között azért is, mert nincs hová.

Első szintjén ezeket az anomáliákat tárgyalja Arden 1958-ban első ízben bemutatott darabja is, amely akkoriban a munkáspárti kormány szociálpolitikájának, a jóléti állam emberbaráti szándékainak naivitását gúnyolta ki. Néhány évi késéssel mi is szembekerültünk hasonló problémákkal, s ez eleve aktuálissá tette a *Gyöngyélet* vagy az angol címhez hívebb tolmácsolásban az *Élnek, mint a disznók** bemutatását. (Az angol cím, a *Live like Pigs* pontos fordítása az *Éljetek, mint a disznók!* lenne. Olyan árnyalatnyi eltérésről van szó, hogy már aligha lehet megítélni, vajon ez a címbeli eltérés utal-e a darab értelmezésének különbségeire. Ehhez behatóbban kellene ismernünk a szerző szándékait és a neves Royal Court színház ősbemutatójának rendezői értelmezését, amelyről annyit tudunk csak, hogy nem mindenben felelt meg Arden elképzeléseinek.)

Huszonkét évvel az ősbemutató után annyival lettünk okosabbak, hogy tudjuk, a drámában ábrázolt szociális viszsásságok megoldhatatlanok. Egyrészt szociális törekvésű, konszolidált berendezkedésű állam nehezen tűrheti aszociális elemek létezését, s már emberbaráti meggondolásokból is mindent elkövet, hogy kiszabadítsa állampolgárait marginális helyzetükből, és emberhez méltó otthonokhoz juttassa őket.

Másrészt a baj csak az, s ezt már azóta számtalan szociológiai tanulmány bizonyította, hogy a felemelkedésnek ez a folyamata nem oldható meg egy lakáskiutalással. Ha nincs meg a kiemelkedésre való belső igény, akkor minden hivatali jó szándék kudarcra ítéltetett. Az igény megszületéséhez pedig először kedvező körülményekre, vonzó, jól fizető munkaalkalmakra, a polgárosulást elősegítő új, szívó hatású közösségekre, kellő neveltetésre és példákra lenne szükség. De ez nem mindig, nem feltétlenül adott, s ha igen - a felemelkedés folyamata még akkor is visszaesésekkel terhes, lassúbb, mintsem hogy azt a hivatal kellő türelemmel kivárja.

Élnek, mint a disznók - mondja a cím. De kik ezek a disznók ? A lumpenproletár Sawney család? Ok feltétlenül - de nemcsak ők. Disznó módon él a lakótelepi összkomfortba beköltözött szomszéd Jackson család is - bár az ő életük, életmódjuk „disznósága" más jellegű. Az ő „disznóságuk" nyárspolgári létük rendezett, takaros kisszerűségében, krajcáros anyagiasságában, horizonttalan céltalanságában, képmutató erkölcsösségében rejlik. Hozzájuk képest Sawneyék mégiscsak rokonszenvesebbek. Szabados életmódjuk, szabadszájúságuk a cigányszabadság, a tengerészsors romantikáját, a szabad térségek távlatait, az országutak, tengerek végtelenségét, csapszékek meleg levegőjét, szeretkezésre mindig kapható lányok forró hajlandóságát idézi. A tiltásokat, gátlásokat nem ismerő szabad élet örömét.

Sawneyék közösségének is megvan-nak a maga követendő életszabályai, erkölcsi törvényei.

A közösség élén a családfő áll, aki vezéri tisztét erejének, okosságának, elszántságának, testi és szellemi fölényének köszönheti. Feltétlen úr a maga portáján mindaddig, amíg tekintélyét, hatalmát valaki fiatalabb, erősebb kétségessé nem teszi.

A legfőbb parancs az összetartozás törvénye - a többiekkel, a polgárokkal, a rend embereivel szemben. Az otthon az ő számukra nem a féltve őrzött tárgyak szentélye, anyagi érvényesülésük kirakata, hanem menedék, ahová be kell fogad-ni az országút vándorait, a börtönből szabadultakat, mindenkit, akit valamiért üldöznek a polgári rend őrei.

Azonban mire Sawneyékkal a darabban találkozunk, eddigi életvitelük már válságba került, anakronisztikussá, folytathatatlanná vált. A *Gyöngyélet* elsősorban az ő drámájuk. Megpróbálnak az új létfeltételek közepette is a régi módon élni, de ez mind lehetetlenebbé válik. Az új viszonyok kiélezik a kis törzs belső ellentéteit, amelyek a közösség szétrobbanásához, pusztulásához, vezetnek.

E cigányélet törvényei előírják Sawneyéknak, hogy fogadják be a börtönből szökött Füstölthúst, a Sally gyerek apját, egész pereputtyával, új szeretőjével, Nárcisszal és annak eszelős anyjával, Kárász mamával együtt. De ezek a befogadottak a társadalmi hierarchia még lentibb fokán vegetálnak. Őket már a csavargólét morális törvényei sem kötik. Az ő befogadásuk egyrészt belülről robbantja Sawneyék közösségét, ugyanolyan züllesztő hatást fejtenek ki Sawneyékra, mint azok a szomszéd Jacksonékra. Másrészt ezek a tökéletesen aszociális „albérlők" végképp lehetetlen-né teszik Sawneyék helyzetét a lakótelepen. Jacksonék nagymosásának eltűnése, Kárász mama műve, az utolsó csepp a pohárban. Ez bőszíti fel végképp a polgárokat, akik el is indulnak, hogy meglincseljék a nyugalmukat megzavaró, hasonulni képtelen Sawneyékat.

* A fordító a műnek *a Gyöngyélet* címet adta. A színház Kaposvárott *Élnek, mint a disznók* címmel mutatta be.

Arden drámája, tragikomédiája azt a groteszk paradoxont jeleníti meg, hogy a kirobbanó konfliktusban Sawneyékat végül az ősellenség, a rendőrség védi meg. Ennél pregnánsabban nem érzékeltethető életformájuk teljes ellehetetlenülése. A jámbor lakók zendülése pedig arra figyelmeztet, hogy a kispolgár, ha megsértik tabuit, milyen könnyen és gyorsan lép a szinte fasiszta erőszak útjára.

Sawneyék tragédiája a teljes zsákutca, a se előre, se hátra. Képtelenek integrálódni, beilleszkedni a lakótelepi panelvilágba. Valójában nem is nagyon akarnak. Ugyanakkor a jóléti állam föl-égeti mögöttük a visszavonulás hídját is. Nincs hová visszamenni.

A csődbe jutott két életforma valamiféle alternatívájának, kiútjának tűnik Arden darabjában a kis Jackson lány, Doreen döntése, hogy elhagyja szüleit, és elindul megteremteni a maga független kis életét. Doreen lépése inkább csak a kiút lehetőségét jelzi, hiszen a kedvező találkozások, ösztönzések egész sora kellene még ahhoz, hogy ez a naiv, kamaszkorából éppen csak kilépő fiatal teremtés ne kövesse majd anyja példáját, és egy vargabetű után ne térjen vissza a Jacksonok gyöngyéletéhez.

A nyárspolgár bírálata eddig is kedvenc témája volt a kaposváriaknak. Új motívumnak tűnik azonban a marginális életformának az az éles kritikája, amire a *Gyöngyélet* előadása lehetőséget kínál. A társadalmon kívüli, különféle marginális figurák mindig is feltűntek a kaposvári előadásokban, de eddig ezeket a csőlakó vagányokat, csavargó bölcseket, ágrólszakadt vándorszínészeket, jólelkű prostituáltakat, ha némi iróniával is, de alapjában együttérzéssel jelenítették meg. Nemegyszer - például Azdak, Sen Te, Szomorov és Vigov esetében - ők képviselték az emberit az elembertelenedett világban. *A* Gyöngyéletben, Ascher rendezésében, Sawneyék csak Jacksonékhoz képest rokonszenvesebbek, amúgy önmagukban furcsa jelenségek, akiknek életmódjával, szemléletével a legcsekélyebb mértékben sem lehet azonosulni.

Sőt! A magyar előadásban az ember némiképp megérti Jacksonék és a lakótelepiek megbotránkozását.

(Vagy csak a magam kispolgári lelke azonosul Jacksonék felháborodásával?)

Érdekes és elgondolkodtató mozzanata az előadásnak Kisvárday Gyula Énekese. A szerzői utasítások kevés útbaigazítással szolgálnak személyét illetően - bár az általa előadott dalok félreérthetetlenül Sawneyék világával rokonszenveznek, az ő szemléletük jegyében fogantak. Igy elfogadhatónak tűnik az a rendezői elképzelés, miszerint a jeleneteket megelőző, bevezető, brechti jellegű songokat egy rekedt hangú, tüskehajú, groteszk punkfigura énekli el. Ez a furcsa jövevény szinte mindvégig jelen van a színpadon, többnyire a színpad jobb sarkában húzódik meg, ócska, rongyos gönceibe burkolózva. Szembetűnően nem résztvevője a darab cselekményének. Lehet az előadás elképzelt rendezője is. Egy alkalommal segít is a kulisszák mozgatásában. Az előadás végén mogorván félrehúzódva nem áll be a tapsrendbe, nem jön előre meghajolni.

A néző számára végül is megválaszolatlan marad az a nem is lényegtelen kérdés, hogy a rendezés milyen mértékben azonosul ezzel a figurával. Mindenesetre különös csavarja az előadásnak, hogy míg a „punk" kívülről nézi a színpadi történést, a nézőtéren ülők őt nézik kívülről. Mert a dalokat hallgatva vele sem azonosulhatunk.

Igaz, marad bennünk valamiféle bizonytalanság, vajon ezzel a kívülállásunkkal nem kerülünk-e szembe a rendezői szándékkal, amely mégiscsak valamiféle azonosulást várna tőlünk az Énekessel. Már csak azért is, mert a darab, úgy, ahogy Arden megírta - végül is vállalja az Énekes nézőpontját, kommentárjait, még ha érzékelteti is valamiféle ironikus távolságtartással az író intellektuális fölényét a saját figurájával szemben.

A punkfigura megítélésében észlelhető bizonytalanság kihat az előadás egészére. Mintha Ascher maga is ingadozna az Arden-darab alakjainak megítélésé-ben, és ezzel nézőit is zavarba ejti.

Sawneyéktól - úgy tűnik nemegyszer - a rendezés elvitatja a csavargóromantika maradék vonzását is. Furcsa csudabogarakká válnak a színpadon, akiket úgy nézünk, mint egy egzotikus rovargyűjtemény gombostűhegyre szúrt ritka példányait. Az elidegenítés többnyire olyan fokú, hogy ez megakadályozza e marginális figurákkal való legcsekélyebb azonosulást is. Így tragédiájuk végül is hidegen hagy bennünket.

Letompítja a dráma konfliktusát az is, hogy a másik póluson Ascher egy árnyalattal több megértést tanúsít Jacksonék iránt (ebben a szereposztás is ludas), és nem ugratja ki kellő erővel a nyárspolgárokból előtörő veszélyes fasisztoid hajlamokat.

Ez magyarázza, hogy az előadásban némiképp elsikkad a drámai folyamat. Igy a kitűnő első rész után az előadás már nemigen tud újat nyújtani, nem képes a hatás fokozására. A színészek addigra kijátszották szinte minden adujukat, s a remek játékötletek ismétlődni kezdenek. A második rész három nagy-jelenete viszont nem éri el a drámai feszültségnek, kidolgozottságnak azt a fokát, amit a darab dramaturgiája, szerkezeti felépítése, hatásfokozó mechanizmusa megkövetelne.

A második rész egyik nagyjelenete Rachel és a Tengerész éjjeli beszélgetése, a régi gyöngyélet felidézése. Olsavszky és Kun sok mindent eljátszanak ebből a groteszk jelenetből, már csak az utolsó lendület hiányzik, amitől kettőjük játéka nemcsak mulatságot, de fájdalmas szomorúságot és megrendülést is kelte-ne bennünk. Olsavszky itt sajnos nem bír feljutni szerepének csúcsára. Vala-miért nem tudja kellő átéléssel közvetíteni a megöregedésre való ráébredés fájdalmát, azt a keserű felismerést, hogy elmúltak számára a régi szép napok, ami-kor még ő válogathatott a jóvágású, „turcsi orrú" legények közül, s nem kel-lett beérnie egy fájás lábú részeges vén-emberrel, akit ráadásul neki kell eltartania.

A következő csúcspont a Jacksonék széttépett fehérneműje körüli tombolás. Mi történik itt?

A Sawneyékat mardosó kisebbrendűségi érzés ül itt győzelmi tort, az alul levők, a kisemmizettek diadala ez a műveltebbnek, finomabbnak, előkelőbbnek érzett úri világ felett. A színészek táncolnak, viháncolnak, de az elementáris tombolás, a diadalünnep nagyon is visszafogottan jelenik meg a színpadon. Holott a diadalmámor c tombolása nélkül nincs meg a kellő ellenpont, amelyhez képest kellően érzékeltetni lehet az utolsó jelenetekben bekövetkezett vereséget, letörést.

Nem sikerültek elég erőteljesre, hatásosra a végső vereség jelenetei. A megvadult háziasszonyokat három komikusra maszkírozott ifjú leányka személyesíti meg, akikről elég nehéz elhinni, hogy bármiféle veszélyt jelentenének Sawneyékra. Később sem te-

John Arden: Gyöngyélet (kaposvári Csiky Gergely Színház). Eperjes Károly f. **h. (Col) és Básti Juli f. h. (Doreen)**

Pásztor Erzsi (Mrs. Jackson) és Czakó **Klára (Kárász mama)**

Básti Juli f. h. (Doreen), Pásztor Erzsi (Mrs. Jackson) és Rajhona Ádám (Mr. Jackson)

remtődik meg a félelmetességnek az a levegője, hogy csontjainkban érzékeljük: a lincselésre kész, fasisztoid tömeg ugyanúgy miszlikre tépheti Sawneyékat, ahogy a „buggyant" Kárász ma-ma tépdeste szét az ágyneműt.

Nagy kár, hogy a budapesti előadáson (legalábbis a péntek estin) elkapkodták a záróképet, amikor Kárász ma-ma és Sally ráolvasással próbálják még egyszer útját állni a teljes bomlásnak, vereségnek. Budapesten néhány másodperccel korábban aludtak ki a fények, hullt le a függöny, vagy a színészek játéka gyorsult fel a kaposvári bemutató-hoz képest - így a befejezés teljes hatása nem bontakozhatott ki. A nézőket meg is lepte, hogy az előadásnak vége van. A slusszpoén elsietése visszamenőleg is lerontotta a már elért hatást.

Ezek a fenntartásaink magyarázzák, hogy ezúttal nem jött létre *a Mesél a bécsi erdőhöz* hasonló rangú, szintű elő-adás. Ebben bizonyára az is közrejátszik, hogy Ödön von Horváth színműve jelentősebb, súlyosabb alkotás az Ardenénál. A *Gyöngyélet* így is az idei évad egyik jelentős, értékes előadása, amely méltán öregbíti a kaposvári *tár*sulat hírnevét - különösen, ha figyelem-be vesszük azt a vérveszteséget, ami a színházat az elmúlt két évadban érte. A *Gyöngyélet* előadása is azt tanúsította, hogy fiatal színészek szerződtetésével, az elmélyült nevelőmunka eredményeképpen a kaposvári színház megint kitűnő, ütőképes színészgárdával rendelkezik. A *Gyöngyélet* előadását, Ascher rendezését a remekbe szabott kabinetalakítások sora emeli az átlagprodukciók szintje fölé, és végül, de nem utolsósorban, hogy a gárda változatlan szinten tudja játszani a színház sajátosan stilizált, expresszív stílusát - ezt a többszörös áttételekre épülő, groteszkül realista játékmódot.

Pedig a *Gyöngyélet* felkínálja a naturalizmus csapdáit - a dokumentarista hűség kísértését. A rendezés szerencsére meg sem kísérel hiteles angol környezetet teremteni, nem akar nekünk igazi angol kispolgárokat, valódi angol lumpenprolikat vagy még igazibb angol pázsitot mutatni - aminek hitelességét amúgy sem tudná megteremteni. És minek is.

A választott stilizált, gesztikus játékmódban a fotografikus hűség helyett a jelzések igazsága vált fontossá. Ebben a játékstílusban, amely a dokumentarista stílust stilizálja. Ascher rendezése és a színészek játéka mindvégig fenn tudja

tartani a nevetés és a komolyság állandó közös jelenlétét a színpadon. Kinevetjük a komédia szereplőit, jót mulatunk a rovásukon - az előadás igazán nincs híján a szórakoztató ötleteknek, gegeknek -, de egy pillanatra sem mosódik el a nevetés közben a helyzetek komolysága, drámaisága, s az, hogy eleven emberek gyötrő problémáival, fájó sérelmeivel szembesülünk.

Rachel fia, Col először találkozik a szomszéd kislánnyal, Jacksonék Doreen-jával, aki a társadalmi hierarchia kaszt-rendszerében egy lépcsőfokkal a fiú felett áll. Kettőjük párjelenetében Eperjes Károly főiskolai hallgató - aki az elő-adás egyik legjobb alakítását nyújtotta - érett színészeket megszégyenítő tudással érzékelteti a kialakuló helyzet teljes komplexitását. Imponálni akar a lánynak, de éppen ennek következtében a kelleténél erőszakosabban, szemtelenebbül viselkedik. Majd megbántódik, amikor Doreen - Básti Juli - kissé idétlen vihogásából megérti, hogy a gramofonlemez, amelyet olyannyira csodál, már tegnap-előtti szenzáció, és a tánctudása sem az igazi. Eperjes ebben a jelenetben többek között úgy nevetteti meg a nézőt, hogy a kültelki vagányok idétlen táncstílusának a paródiáját játssza el, de ez a paródia ebben a helyzetben több mint paródia - a fiú egész világát, társadalmi státusát szituálja. Ebben a stilizált játékmódban a paródia már nem paródiaként jelentkezik, hanem stílusjeggyé válik. A paródia lesz a realitás szintje. Doreen ugyanis nem paródiaként érté-keli Col groteszk táncát, hanem azt lát-ja, hogy a kültelki fiúk ilyen csúnyán, ilyen elfogadhatatlanul táncolnak. Olyan expresszív stílus teremtődik a színpadon, amelyben a túlzás szintje válik realitássá, s tűnik dokumentumfilmszerűen hiteles-nek. Ahogy az expresszionista festészet képeit is hitelesnek, igaznak érezzük, minden elrajzoltságuk ellenére.

Ebbe a játékkoncepcióba illik bele Erdély Miklós és Pauer Gyula közös díszlet- és jelmezterve. Erdély Miklós építészmérnök, aki Pauer hívására került a színházművészet tájaira. Az első kísérlethez még kellett Pauer támasza, aki tíz évvel korábban, ugyanígy, minden előzetes díszlet- és jelmeztervezői ismeret nélkül ugrott fejest a mélyvízbe.

Nincs is baj, sem a díszletekkel, sem a jelmezekkel. Kifejezőek, és szükséges csúnyaságukban is tudnak esztétikai hatást kelteni. A háttérfüggöny a lakótelepek uniformizált szürke panelvilágát

A Tengerész és Rachel: Kun Vilmos és Olsavszky Éva

Kari **Györgyi** (Rosie) és Lukáts Andor (Füstölthús) az Arden-darabban (Fábián József felvételei)

jeleníti meg, az előtérben egy építmény Jacksonék és Sawneyék új lakása. Jacksonék lakásának csak a bejárati ajtaját látjuk, illetve ha az kinyílik, bepillantást nyerhetünk a gondosan rendben tartott előszobába. Sawneyék kétszintes lakása néhány mellékhelyiséget kivéve egészében elénk tárul. Fent a két háló-szoba, lent a nappali és a szép, kék-csempés fürdőszoba. A helyiségeket sem lent, sem fent nem választja el fal egy-mástól, így szabadon lehet köztük közlekedni. A díszlet sem törekszik naturalista hűségre. Egy felülről leereszkedő kulissza szükség esetén eltakarja a szobákat, és a Sawney-porta utcai frontját mutatja. Legelöl egy pázsitos kert zöldellne, azonban a gyepet itt egy sötét-szürke gumiszalagokból készült lábtörlő szőnyeg helyettesíti. Ebben a fekete világban a fű is szinte fekete. A ruhák eklektikusak, nem a kort, hanem a személyeket és azok társadalmi státusát jelzik - igen szellemesen. Egyedül Básti Juli miniszoknyája vitatható, éppen mert a „mini" nem túl hosszú életű divatja óhatatlanul meghatározott évekhez köti az előadást, ami egyébként nem állt

rendezés szándékában.

A Gyöngyéletet kétszer láttam, az ott-honi bemutató és a budapesti vendég-szereplés alkalmával. Rendkívül érdekes volt megfigyelni, mint fejlődött az elő-adás, hogy csiszolódott szinte tökéletesre a színészi játék.

Kun Vilmosnak Kaposvárott még nem hittem el, hogy Tengerészének nem-csak a szája jár, hanem valaha valóban méltán érdemelte ki a „vérengző" melléknevet, Pestre felérkezve már teljes skálán játszotta szerepét: a vezéri rang-ját féltékenyen őrző törzsfőt, a dörzsölt öregembert, a munkakerülőt, a kocsmajáró iszákost, a régi emlékein merengő volt matrózt, a lányáért aggódó apát, az asszonyához ragaszkodó férfit - hogy címszavakban jelezzem szerepének sokoldalúságát.

Olsavszky Éva az egyedüli, aki a kaposvári bemutatón felszabadultabban játszott. Odahaza bátrabban mert közönséges lenni. Most is mindent tudott erről a megöregedett utcalányról, hozta az összes gesztusokat, a nő hetykeségét, szemérmetlenségét, durva modorát, a polgár szomszédokkal szemben érzett indulatait, a szajha stílusát az aktus előtt és után - csak az a lendület hiányzott a játékából, amellyel még a bemutatón az egész társulat fölébe nőtt. Igaz, időköz-ben a többiek nagyon feljavultak.

Rajhona Ádám maga módján tökéletes Mr. Jacksont alakít. Egy derék, konformista nyárspolgárt, a Tengerész tökéletes ellenpárját. Neki is megvan a maga hősi múltja, de ezekről már csak Rachelnek henceghet. Ez a Jackson az alsó középosztály megbecsült tagja, önálló egzisztencia, aki odahaza papucsban jár, hogy be ne piszkolja szépen rendben tartott lakását, nem ejt ki száján csúnya szavakat, a tejesüvegeket visszaviszi, hogy megkapja az értük járó betétet, es-te televíziót néz, vasárnap a kertjét ápol-ja, vagy a kocsiját bütyköli. De ha módja van, és nem kell elszámolnia idejével meg dugipénzével, boldogan „tüffent" egyet (hogy a fordító Bartos Tibor szóhasználatával éljek) az utcasarki kurvával. De azért a számára tilos ösvénye-ken járva sem bújik ki a bőréből, akkor is nyárspolgár módjára viselkedik, aki megrebben, amikor a leleplezéstől tart, sajnálja a szórakozására kiadott pénzt, s a kielégült hím dölyfével próbálja bizonyítani fölényét.

A vendégként hívott Pásztor Erzsi a budapesti előadáson már ragyogóan együtt élt, lélegzett a társulattal. Szerepe ugyan nem állította nehéz feladat elé ezt a kitűnő színésznőt, viszont annál gazdagabban mutatta be nekünk Mrs. Jackson különféle arculatait, a kedveskedő szomszédot, a derék háziasszonyt, a férje kicsapongásain felháborodott feleséget, a leánya erkölcseiért aggódó anyát és a fúriává változó némbert.

Básti Juli főiskolai hallgató saját testalkatából kiindulva, sután mozgó, langaléta kamaszlánynak képzelte el Doreent, akiben a ki nem élt szexuális ösztönök még nem küzdötték le a jólnevelt polgárlány gátlásait. Megformálásában ez a bájos, naiv elárusítólány elég erős akaratú és önálló ahhoz, hogy elinduljon a maga tinédzsermodernsége szabta úton. Kari Györgyi is pályája kezdetén tart, úgy tudom, még főiskolát sem végzett. Rosie nem könnyű szerepében mégis maradéktalanul illúziókeltő volt. Füstölthússal folytatott drámai szóváltását az előadás egyik megrázóan szép pillanatának éreztük. Tarján Györgyi a göthös Nárciszt játszotta, egy férfiakba akaszkodó, érdes hangú, elszánt kis ringyót alakított, kitűnően, szuggesztíven. Örömmel kell felfedeznünk, hogy a kaposvári együttesben egyre több az olyan fiatal színésznő, aki nemcsak csinos, de valóban tehetséges is.

Csákányi Eszter és Lukáts Andor a kaposvári „főiskola" immár végzett növendéke. Csákányi ragyogó komikává nőtte ki magát, ezer ötlettel játssza az előadást, akkor is, ha nincs egy szó szerepe sem, anélkül azonban, hogy lejátszaná a többieket. Ez persze Ascher karmesteri erélyét is dicséri. Lukáts Andor színészi sokoldalúságával lep meg. Itt egy piti, vagány cigányfiút játszik, tegnap Halmi szerepében egy mai Hamletet alakított, tegnapelőtt meg Don Juan szolgáját, Sganarelle-t - mindig egyformán kitűnően. Es úgy megy át egyik szerepéből a másikba, hogy nem ismétli önmagát, mindig új, mindig más.

Kaposváron még azt hittem, Kárász mama szerepe meghaladja Czakó Klára erőit. Akkor még állandóan kiütközött a fiatallányarc az öregasszonymaszk mögül. Budapestre érkezve az együttes egyik legjobb alakítását nyújtotta. A „buggyant", illetve eszelős öregasszony szerepében egyszerre esett, nyomorult, nevetséges, félelmes és iszonyú.

A többiek - Csernák Árpád, Balák Margit, Krum Ádám, Karácsonyi Tamás, Kristóf Kati, Simány Andrea és Tapodi Gabriella - kis vagy még kisebb szerepükben megbízhatóan illeszkednek az együttes játékába.

Végezetül még néhány szót Bartos Tibor fordításáról, amely a maga fordítói koncepcióján belül remeklés. A legnehezebbet tudja: önálló nyelvet teremt. Pedig ebben a darabban nem is egy, hanem két nyelven kell megszólaltatni a szereplőket, érzékeltetve a nyárspolgárok és lumpenelemek közti kasztkülönbség nyelvi szakadékát. Bartos a Sawney-klán megszólaltatására egy nem létező jasznyelvet kreál, ez az adott esetben a kaposváriak stilizált játékmódján belül jól él a színpadon, és kimondhatóvá teszi a színpadra nem illő szavakat is, anélkül, hogy kínos eufémizmusokra kényszerülne.

***John Arden: Élnek, mint a disznók (kaposvári** Csiky Gergely Színház)*

Fordította: Bartos Tibor. *Rendezte:* Ascher Tamás m. v. *A rendező munkatársa:* Lehoczky Orsolya és Csóka Zoltán. *Szcenika:* É. Kiss Piroska. *Díszlet jelmez:* Erdély Miklós m. v. és Pauer Gyula m. **v.** ***Zene:*** Selmeczy György. ***Zenei vezető:*** Hevesi András.

Szereplők: Kun Vilmos, Olsavszky Éva, Rajhona Ádám, Pásztor Erzsi m. v., Básti Juli f. h., Nagy Anikó, Kari Györgyi, Eperjes Károly f. h., Bal József, Csákányi Eszter, Lukáts Andor, Czakó Klára, Tarján Györgyi, Csernák Árpád, Balák Margit, Krum Ádám, Karácsony Tamás, Kristóf Kati, Simány Andrea, Tapodi Gabriella, Hunyadkürti György, Kisvárday Gyula.

KOLTAI TAMÁS

Tettetők és tettesek

Az Átváltozások Kaposvárott

Thomas Middleton és William Rowley Jakab-kori drámájának eredeti címe --*The Changeling* zavarbaejtően sok jelentésű szó; számos szótári jelentése közül több is könnyűszerrel vonatkoztatható a darab szereplőire. A mű értelmezése így voltaképpen a cím értelmezésével kezdődik, s ez annál nehezebb, mert a címszó magában a szövegben egyetlen-egyszer sem fordul elő. A szöveg *előtt* azonban igen: az egyik szereplő neve mellé kerül. „Antonio, The Changeling" - olvashatjuk a szereplők névsorában. Vagyis - a magyarázók közös értelmezése szerint - Antonio, a tettető. *A ki másnak mutatja magát, mint ami.* Ez az Antonio ugyanis álruhát ölt, és fél-nótásnak álcázva magát, belopakodik a bolondokházába, hogy meghódítsa az intézmény öregecske orvos-tulajdonosának csinos, fiatal feleségét.

Látszólag tehát a szerzők könnyítenek a dolgunkon: kiválasztják a cím megfelelő jelentését. A dráma magyarázói viszont rámutatnak, hogy a szó más szereplők neve mellé is odaillesztheto. A női főszereplő, a nemes Beatrice-Joanna például erényes asszonynak *tetteti* ma-gát, holott vőlegényét meggyilkoltatta, férjét megcsalta, és a közös bűn szenvedélye köti össze egy férfival, akit tulaj-donképpen utál. Vagyis ő sem az, aki-nek mutatja magát - azonossá vált a tetteivel, anélkül, hogy ezt képes volna tudatosítani. Martin Esslin szerint az egzisztencialista filozófia anticipálódik ebben a motívumban, s megjegyzése nem is alap-talan, hiszen a szenvedélyei nyomán bűn-be sodródó, ám a maga belső változását nem észlelő nőt szó szerint így figyelmez-teti szeretője és bűntársa: „Amivé e tett formált: az vagy, nem egyéb."

Változásról van szó tehát, s nemcsak a külső, álruhával vagy álorcával leplezett tettetésről, hanem belső átalakulásról, a lélek kicserélődéséről is - innen a dráma első fordítójától, Németh Lászlótól az övénél újabb és sokkal jobb szöveg ké-szítőjére, Várady Szabolcsra átszármazott magyar cím: *Átváltozások. (Az* angol „Changeling" szintén őrzi a szótő eredeti jelentését. Change=változik, vál-toztat.)

Az egzisztencializmus emlegetése nél-kül is modern, „XX. századi" gondolatot revelál eszerint a dráma - nem véletlen, hogy a több mint háromszázötven éves művet csak a közelmúlt emelte ki a feledésből -: *a személyiség metamorfózi-sának,* nyugtalanító kérdését. A konfliktus a reneszánsz drámai konvenciójának megfelelően két cselekménysíkon játszódik le: egy tragikus főcselekmény-ben és egy komikus mellékcselekmény-ben. Az előbbi: véres rémdráma, szereplői spanyol grandok, az Alicante kormányzójának körébe tartozó arisz-tokraták; az utóbbi: humoros epizódok sorozata a kormányzó távolabbi környe-zetében, közemberek, polgárok részvé-telével. A mellékcselekményt egészen a legutóbbi időkig a darab legfőbb tehe-rtételeként emlegették; az elmarasztaló véleményeket jellemzően foglalja össze Swinburne megjegyzése, aki szerint „na-gyon ostoba, meglehetősen durva és csaknem vulgáris". A darab újabb méltatói viszont éppen a „fönti" és „lenti" cselekménysszál együttes hatásában, a bennük lejátszódó konfliktusok tükör-képszerűségében vélik fölfedezni az *Át-változások* modern értékeit. (Az elutasí-tásban valószínűleg nemcsak a finomkodó ízlés játszott szerepet, hanem az irodalmárok arisztokratizmusa is, szem-ben a színházi emberek hatásosságra tö-rekvésével A mellékcselekmény szerzője, Rowley mindenekelőtt színész volt, mégpedig komikus színész, aki tudta, hogy mi kell a közönségnek. A bolondje-lenetek hatásosságát csakugyan bizonyos vulgáris nyerseség adja, s ennek csak látszólag mond ellent, hogy a szöveget éppen itt „terhelik" mitológiai metaforák és allegorikus szóképek, míg a Midd-letontól származó, súlyos főcselekmény hétköznapian prózai, szűkszavúan célra--törő nyelven szólal meg. Valójában az álbolondok mitológiai utalásokban bő-velkedő, „költői" nyelve nem nélkülözi az iróniát: föltehetően a korabeli szín-padi fentebb stíl paródiája is, azon kívül, hogy komikusan jellemzi a magukat őrültnek tettetők hitelességre törekvését. Ezen a ponton - az előadás elemzése előtt - annyi megkockáztatható, hogy a rendező Ács János nem könnyítette meg a saját dolgát, amikor a humoros mellék-cselekményt filozofikusan elnehezítette, *azaz* a „költői" szövegeket idézőjel nél-kül interpretálta.)

A két cselekménysszál párhuzamossága a már említett „átváltozás"-motívumban is megfigyelhető. De van ennél föl-tűnőbb egyezés, illetve ellenpontozó különbözés. „Föntt" is, „lent" is a szerelmi szenvedély a fő mozgatóerő. Beatrice-Joanna egy ismeretlen ifjú iránt föllobbanó heves szerelmében tételt el láb alól vőlegényét, s ezzel indítja el lelkében a számára is ismeretlen szenvedélyek lavináját. De Flores, a bérgyilkosságra föl-használt, förtelmes arcú rajongó, aki előbb csak alázatosan üldözi szerelmével Beatricét, utóbb már zsarolja is közös bűnük terhével, fokról fokra a hatalmába keríti a lányt, lelkének és érzékeinek urává válik. Beatrice tehetetlen e ránehezedő könyörtelen akarat súlya alatt; az undor, amit a férfi kezdetben kivált belőle, átalakul valami perverz gyönyörré, már nem tud és nem is akar szabadul-ni a gyilkosságban-vérben-mocsokban megpecsételődött kapcsolat iszonyú von-zásától. *A* „szörnyű pár" még a halált is mintegy a kölcsönös kéjgyilkosság pózában várja: a leleplezés pillanatában tőreikkel omlanak egymásba, mintha csak a megismerés két ősforrását, az ölést és a szerelmi aktust kívánnák egy végső összeborulásban egyesíteni.

A „lenti" cselekményben Izabella, a bolondokháza orvosának felesége hasonló szerelmi ostromnak van kitéve, mint Beatrice. Ketten próbálják elcsábítani, mindketten bolondnak öltözve, ki-tartóan és erőszakosan. Izabellának is megvan a maga De Florese: a bolondok felügyelője, a durva és primitív Lollio, akinek azért annyi esze van, hogy a féltékeny öreg férj - feleségének szemmel tartására vonatkozó - fölhatalmazását kihasználva, magának próbálja megszerez-ni az asszonyt. Izabella abban különbözik Beatricétől, hogy meg tudja őrizni személyisége sérthetetlenségét; talán nem egyszerűen arról van szó, hogy a hűségét, hanem a józanságát, sérthetetlenségét, mondhatni: a szabad akaratát. Vagyis a „példabeszédben" - ami egyáltalán nem látszik didaktikusnak - alig-ha az erény diadala az érdekes, hanem a személyiség integritásának megőrzése. Beatrice romlékony ösztöneinek kiszolgáltatottja, miközben egyre kétségbe-esettebben próbálja megőrizni társadalmi rangjának megfelelő hírnevét; a kikapós asszony hírében álló Izabella pedig, ami-kor ellenszegül a háromszoros ostrom-nak, nemcsak a rágalmazó szóbeszédet védi ki, hanem szellemi fölényének, a dol-

gokkal való tehetetlen sodródás megtagadásának is tanújelét adja.

Az Átváltozások színpadra állításakor kézenfekvőnek látszik a dráma szerkezeti fölépítésében és gondolatmeneté-ben egyaránt megmutatkozó ellentétpárok illetve párhuzamok kiemelése. Két évvel ezelőtt ennek a koncepciónak a tökéletes megvalósítása tette nevezetessé az angol Peter Gill rendezését, amely történetesen együtt futott egy másik londoni produkcióval, a tekintélyes Királyi Shakespeare Társulat első számú rendezője, Terry Hands verziójával. A kettő közül egyhangúan az elsőt értékelték többre, s az előadások ismeretében azt mondhatom, hogy némi joggal. Gill rendkívül tiszta, áttekinthető képet adott a dráma belső viszonyairól; „klasszikusan" fegyelmezett előadása a tükörjátékra épült: a főcselekmény komoly izzását a mellékcselekmény harsány komikuma ellenpontozta. A rendező nem kommentált, nem magyarázott és a legkevésbé sem pszichologizált. Az ő fel-fogásában De Flores (sűrű szakállal takart s így alig látható arcsebhelyeivel, vonzó férfiasságával) valódi szenvedély-be rántja Beatricét, hogy azután együtt hulljanak a közösen vállalt megsemmisülésbe. Bukásuk végül is csaknem katartikus volt, összehasonlítva a mellék-cselekmény egymást keresztül-kasul ki-cselező szereplőinek steril szenvedélytelenségével, őszintétlen érzelmeivel. A két cselekmény egymással sohasem találkozó szereplői csak a színpadi ki-be jövetelekben keresztezték egymás útját, kivéve az utolsó jelenetet, amelyben mindannyian körülállták a szenvedélyük áldozataként holtan fekvő szerelmeseket. A kongó, hideg kőcsarnok hátterében csak az emberi szenvedések golgotáját ábrázoló freskósorozat kommentálta, némán, a drámát.

Terry Hands viszont maga kommentált. Gillnél a bolondjelenetek zárt egységek voltak; Handsnél azáltal, hogy a héttérben, egy föl-le húzható kapu mögött állandóan látni lehetett a bolondokat, egyrészt megnőtt a súlyuk, mert a jelenlétükkel aláfestették a főcselekményt, másrészt viszont elvesztették ön-állóságukat, puszta motívummá váltak. Az előadás főszereplőjévé ekképpen a normálistól eltérő magatartás és kapcsolat, *az aberráció* lépett elő. De Flores itt pimaszul gátlástalan, meglehetősen undorító figura, aki a szerelmi ostrom kezdetén *leveszi* az arcáról a borzalmas keléseit mindeddig eltakaró fekete kendőt. Beatricében az utálat észrevétlenül vált át szexuális tébolyba, amit a háttérből a fölizgatott bolondok egyértelmű hangjai és mozdulatai kísérnek. A rendező - továbbfejlesztve a drámában szereplő esküvői némajelenetet - szemléletesen ábrázolta a Beatrice és De Flores közötti szenvedély természetét: a nászmenet-ben, amelyben a halott vőlegény kísértete is megjelenik, Alsemero, az ifjú férj csak felesége bábuját vezeti karonfogva, mialatt az „igazi" Beatrice a színpad sarkában meglehetősen triviális módon szeretkezik De Floresszel.

Ács János értelmezése első látásra is mélyebbre törekszik; fölfogása fokozatosan, bár korántsem megadóan bontakozik ki a játék során. Mindenekelőtt meglepő az előadás teátrális kerete: „játszik" a barokk színházi konvenciót fölidéző bársony előfüggöny, Donáth Péter operás várdíszlete pedig a harminc évvel ezelőtti klasszikus előadások szín-padképeire emlékeztet, nem tudni, hogy komolyan-e vagy ironikusan. Bizonyos konvenciókra kell is hivatkoznia az *Át-változások* rendezőjének: a szellemjárás például el sem képzelhető e nélkül a hivatkozás nélkül - igaz, ez a konvenció Erzsébet- illetve Jakab-kori. (Ács nem igyekszik modernizálni, áttételekkel „el-fogadtatni" a szellemjelenést, ellenkezőleg, inkább szemtelenül kibővíti, alá-húzza, megismételteti, és a lehető „leg-konvencionálisabb" reneszánsz értelem-ben fogja föl.)

A díszlet ugyanakkor metaforikusan értelmezi a dráma kettős vonalát. A „fenti" cselekmény csakugyan odafönt játszódik a várban, a bolondokat pedig a vár alatti kazamatákban tartják, onnan tornázzák magukat föl, a szabad levegő-re. A látszólagos különválasztás ellené-re a színpad autonóm világa egységes; más szóval ugyanannak a világnak a „föntje" és a „lentje" jelenik meg benne. Vagyis a két cselekmény szembeállítása megtörténik anélkül, hogy a rendező a játék folyamán különösképpen törekedne erre.

Ez a szembeállítás másrészt mintha egy összekötő szálat is revelálna, ami nem más, mint a lázadás fölerősített motívuma. A dráma eddig említett párhuzamai közül - az előadásból ítélve - leginkább De Flores és Lollio sorsának hasonlósága illetve különbsége érdekli a rendezőt, következésképpen az utóbbi (vagyis a börtönőrsegéd) szerepe rendkívüli mértékben megnő.

A De Florest játszó Lukáts Andor a helyzetével elégedetlen szolgában *eleve élő* lázadást fogalmazza meg. Lukáts De Florese úgy hordja az arcán éktelenkedő foltokat, mint III. Richárd a púpját; csúfsága miatti méltatlankodása pedig hasonlóan hangzik a *Lear király* fattyú Edmundjának fölcsattanásához; amaz éppúgy nem tehet „születési rendellenességéről", mint ő. Mindkettőjükben ugyanaz az akarat munkál: *a csakazértis* eltökéltsége. De Flores legfontosabb mondata, legalábbis az előadásban: „Ha másom nincs is, van akaratom." Ez a mondat mély önismeretre vall: De Floresnek csakugyan nincs semmije az akaratán kívül, s ez is inkább csak görcsös igyekezet, összeszorított fogú akarnokság. Lukáts bravúrosan mutatja meg De Flores nem épp magasztos jellemét; ebben a lenyalt hajú udvaroncban együtt él a dölyfös hiúság és a kisebbrendűségi érzés. Ahogyan késpengéje tükrében az arcát vizsgálja, valóban hiszi, hogy „rosszabbnak is volt már jó sora", de Beatrice jelenlétében magabiztossága azonnal elszáll, és alázatos kutyaörömmel mint valami diadalt fogadja a szeretett nő neki szóló, egyetlen kipréselt mosolyát. Itt már kiderül, hogy De Flores nem III. Richárd és nem is Edmund; semmire sem jutna, ha Beatrice nem csinálna belőle bérgyilkost. Mindig Beatrice a kezdeményező, De Flores csak a végrehajtó, legföljebb még „rátesz" né-hány ötletet; Diaphanta meggyilkolásáé például tőle származik. Lukáts De Florese egyre inkább kiteljesedik a bűnbe merülés folyamán, valósággal fölszabadul a zsarolásban és a gyilkolásban, az undokul lenyalt hajviseletet fölváltó lazább frizura férfiasan vonzóvá teszi vonásait, de úgy tűnik, ez a legtöbb, amit elérhet: lázadása kimerül a pusztításban és az önpusztulásban - sorsának beteljesedését kétségbeesés helyett szinte diadalmas elégtétellel fogadja.

Lollio lázadása az előadásban - De Floresével szemben - *erkölcsi lázadás,* amit csak a történtek érlelnek meg. A dráma Lolliója a gazdájához, Alibiushoz viszonyítva szolga, a gondjaira bízott bolondokkal szemben viszont fel-ügyelő, aki hatalmát igen kegyetlenül gyakorolja. Eltérően a darabbeli figurától, a főiskolás Eperjes Károly - aki egy-re figyelemreméltóbb alakításokkal lep meg - sokkal súlyosabb, ám némileg zavarba ejtő Lolliót teremt. Először is sejteni engedi, hogy egykori ápoltból lépett elő segéddé (a szövegben van erre

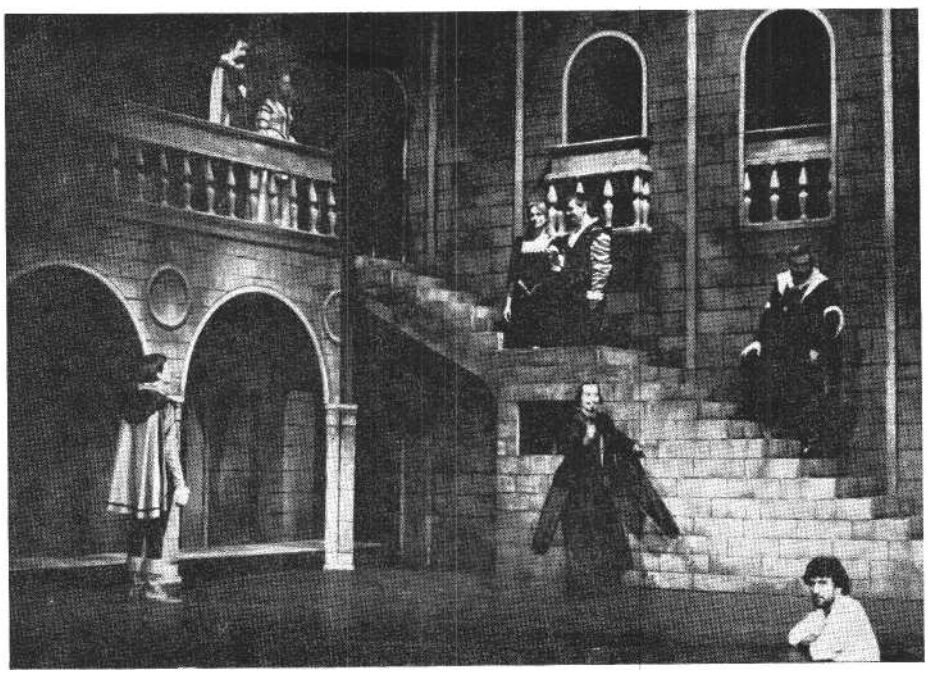
egy eléggé homályos utalás), s ezzel megpendíti az előadás egyik legfontosabbnak látszó gondolatát. Nevezetesen azt, hogy végül is nehéz eldönteni, ki bolond és ki normális. Eperjes Lolliója néha okosabbnak látszik, mint a gazdája (Tóth Béla játssza), néha viszont csak-ugyan bolondul viselkedik. Gyakran a „társadalmi" szerepek is fölcserélőd-nek: a testes Lollio, aki fizikailag mindenképpen fölébe kerekedik az egyszálbélű Alibiusnak, olyan tekintélyparancsoló tud lenni, hogy kételkedni kezdünk benne, nem tartja-e mindenestül a kezében a féltékeny orvost. Máskor viszont olyan gyerekesen viselkedik ugyanez a Lollio, hogy Izabellának nem nehéz *bolondot csinálni* belőle.

Zavarunkat fokozza, hogy Antonio és Franciscus, az álbolondok - Spindler Béla és Galkó Bence - álarcukat levetve sem viselkednek sokkal normálisabban, mint amikor a bolondot játsszák. Ráadásul Acs az igazi bolondokat és őrülteket is elkülöníti egymástól - a föld alatti kazamaták bal, illetve jobb oldali rekeszébe -, holott erre a szövegben nem esik hangsúly; viselkedésükben viszont semmi lényeges különbséget sem tudunk fölfedezni, ami megint csak arra a gondolati következtetésre mutat, hogy az ápolttá nyilvánítottak fölosztása bolondokra és őrültekre éppúgy önkényes, mint az úgynevezett normálisak elkülönítése a nem normálisaktól. Eperjes Lolliója mintha belezavarodna ebbe a „filozofikus" gondolatba - egyébként is van hajlama a bölcselkedésre.

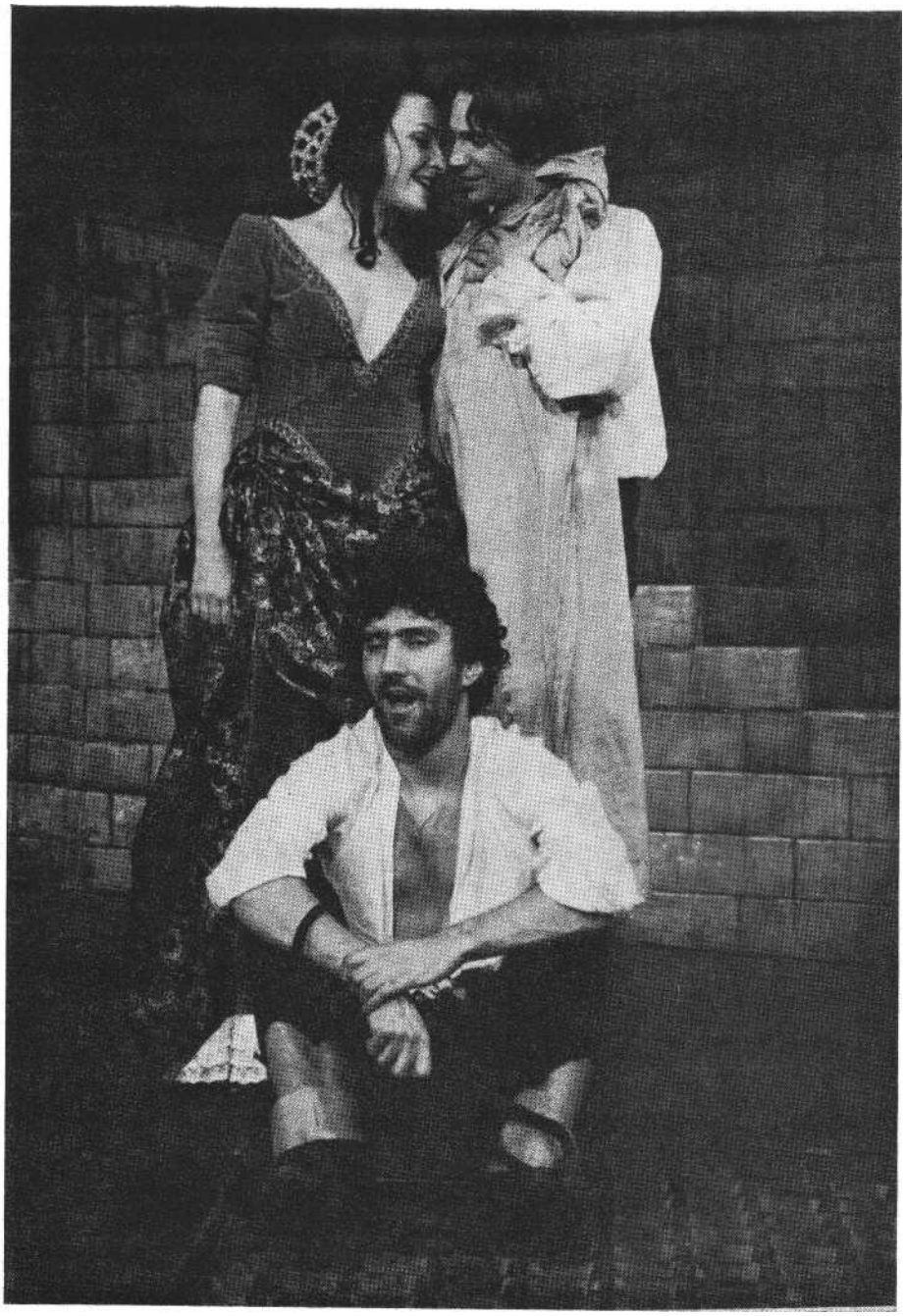
Nézzük csak az eseményeket az ő szemével. Antonióról és Franciscusról először az derül ki, hogy nem valódi bolondok, később nagy bűnök vádlottaivá válnak - mivel Beatrice vőlegénye el-tűnésének napján szöktek meg, rájuk terelődik a gyilkosság gyanúja -, a végén pedig kiderül, hogy ártatlanok. Enynyi *átváltozás* már sok Lolliónak, valósággal meghasonlik a „csalódástól", és az utolsó némajelenetben lerántja magáról a felügyelői ruhát, vagyis föl akar hagyni a mesterségével. Csakhogy „le-mondását" nem fogadják el: visszalökik a kazamatába. Ebben a pillanatban már tragikus figura, és ezt élesen jelzi az előadás. Antonio és Franciscus ugyanis, amikor kiderül, hogy szándékosan bolonddá tartva magukat, kis híján a gyilkos címkét is rájuk ragasztották, egyszerűen levethetik bolondruhájukat - látványosan meg is teszik. Megúszták egy apróbb lelki sokkal. De mit tehet Lol-

Middleton-Rowley: Átváltozások (kaposvári Csiky **Gergely** Színház). Máté **Gábor** f. h. **(Alsemero)** és Básti Juli f. **h. (Beatrice-Joanna)**

Tarján Györgyi (Diaphanta), Máté Gábor f. h. (Alsemero) és Lukáts **Andor** (De Flores)



Jelenet az Átváltozásokból



Izabella (Nagy Anikó), Lollio (Eperjes Károly f. h.) és az álbolond Antonio (Spindler Béla) (Fábián József felvételei)

lio ? Ő nem vetheti le az uniformist, neki annak kell maradnia, amivé bélyegezték.

Ez a gondolati szál - ha egyáltalán van valami köze a fenti elemzésnek a rendezői szándékhoz -, be kell vallani, kissé ködösen bontakozik elő a kaposvári előadásból. Pedig az alapgondolatnak - annak tudniillik, hogy normalitás és abnormitás, szenvedély és bűn határai könnyen elmosódhatnak - erős sugallata van. Sőt, reflexivitása a főcselekmény-re is kiterjed. Ez világossá válik abból, hogy egy ponton - bár az eredeti műtől eltérő összefüggésben - mégiscsak pár-huzamot lehet vonni a két női főszereplő között. Nagy Anikó Izabellája - az „erényes nő" - nemcsak erényességével ellentétesen viselkedik, vagyis úgy, mint egy ringyó, hanem meglehetősen bolondul is. A főiskolás Básti Juli viszont Beatriceként egyáltalán nem „vérnőszik" - ez sem alkatának, sem Lukáts Andor De Flores-fölfogásának nem felelne meg -, hanem a társadalmi normák betartásának követelményrendszerében felnövekedett személyiség lassú szétbomlását mutatja meg egy normákat szétrobbantó erő hatására. A fiatal színésznő még nem tudhatja teljes női mivoltában „fölvállalni" Beatricét - nem izzik fel a szenvedélyben, nem válik romlottá, nem esik „mocskos bűnbe". De érzésem szerint nem is ezt a feladatot osztották rá. Ez a Beatrice a konvenciók áldozata, konvención most már a szó mai jelentését, egy társadalmi fölfogás kényszerét értve. Básti Juli Beatricéje lelkileg képtelen kilépni a konvencióból - holott *ösztönösen* már kilépett belőle -, s ezért teljes emberi lepusztulással fizet. A cselekmény folyamán egyre sápadtabbá, egyre bomlottabbá válik; ahogy elvesz-ti arisztokrata tartását, úgy veszti el e tartás külső jegyeit is: parókáját, rendezett öltözékét, hogy a legvégén bomlott hajjal és bomlott lélekkel, pirosítóktól megfosztott lárvaarcával, egy szál ing-ben és mezítláb, tökéletesen elveszetten jelenjen meg előttünk.

Beatrice kétségbeesetten őrzi a látszatot, vagyis igyekszik „normálisan" viselkedni, miközben őrültségeket visz véghez. Izabella látszólag fölrúg minden konvenciót, külső viselkedése látványosan túllépi a világ által elfogadott erkölcsi normákat, holott valójában minden „őrültsége" józanul belül marad a társadalmi helyzete által megszabott korlátokon.

Izabella a diadalmas túlélő, Beatricének pusztulnia kell. Ez a különbség közöttük.

Keserű tanulság. *Az átváltozások* talán legpasszívabb tanúja, Alsemero, aki az elgyűrűzött menyasszony, Beatrice szerelmének fölkeltésével akaratlanul is elindította a lavinát, nemcsak döbbenten áll az ártatlanul szűzi érzelmek nyomán támadt borzalmak láttán, hanem maga is metamorfózison megy át: a naiv szerelmes életre szóló tapasztalatot szerzett az emberi természetben rejtőző váratlan lehetőségektől. A főiskolás Máté Gábor átérzi, hogy az előadás befejező képének gondolati terhét neki kell viselnie. Ahogyan erőlködve a helyére rántja *a teatrum mundi* lassan aláereszkedő nehéz bársonyfüggönyét, mozdulatával mintha nemcsak a saját szégyenét, hanem a látszatot valóságnak elfogadó és a valóságot látszatokkal kendőző világét is el akarná takarni.

Thomas Middleton-William Rowley: Átváltozások (kaposvári Csiky Gergely Színház)

Fordította: Várady Szabolcs. *Rendező: Ács* János f. h. *Díszletjelmez:* Donáth Péter. *Szcenika: É.* Kiss Piroska. *Zenei vezető:* Hevesi András. *A rendező munkatársa:* Pányoki László.

Szereplők: Dánffy Sándor, ifj. Mucsi Sándor, Bal József, Máté Gábor f. h., Stettner Ottó, Tóth Béla, Eperjes Károly f. h., Spindler Béla, Galkó Bence, ifj. Somló Ferenc, Lukáts Andor, Básti Juli f. h., Tarján Györgyi, Nagy Anikó, Dani Lajos, Serf Egyed, Cselényi Nóra, Kari Györgyi, Tapodi Gabriella, Tóth Eleonóra.

PÁLYI ANDRÁS

A Tartuffe „belső cselekménye"

Major Tamás Moliére-rendezése Miskolcon

„Egy Moliére-mű ma: találós kérdés a kritikus szelleme és a színész érzékenysége számára. Ha kimondjuk egy Moliére-darab címét, maga a szó azonnal valami űrt teremt, amely egyszeriben megtelik kutató, kérdezősködő csenddel. A színpadi hős »levált« a cselekmény-ről, »kilépett« belőle. Elárulta és elhagyta az író teremtette körülményeket, amelyekbe eredetileg azért helyezték, hogy kifejezze »egy típus általános vonásait«, hogy »sűrítve ábrázoljon egy személyt«, vagyis hogy valamiféle pszichológiai koncentrátum legyen" - jegyzi fel Louis Jouvet, mikor pályája egyik legérettebb színházi rendezésén, a *Tartuffe-ön* dolgozik. Hogyan játsszuk hát a *Tartuffe-öt,* mikor „egy Moliére darab tolmácsolásában minden igazolható"? Jouvet szerint a lényeg az, hogy „a drámának belső és külső cselekménye van. Ez csak következménye amannak, és a belső cselekmény mindig túllépi, kijátszsza az elemzés erejét. A drámai mű titka belső cselekményében van". Ennek alapján nyilvánvaló, hogy „ha Tartuffe hasonlít valakihez, senkihez sem hasonlít különösen, hanem az egész világhoz általában".

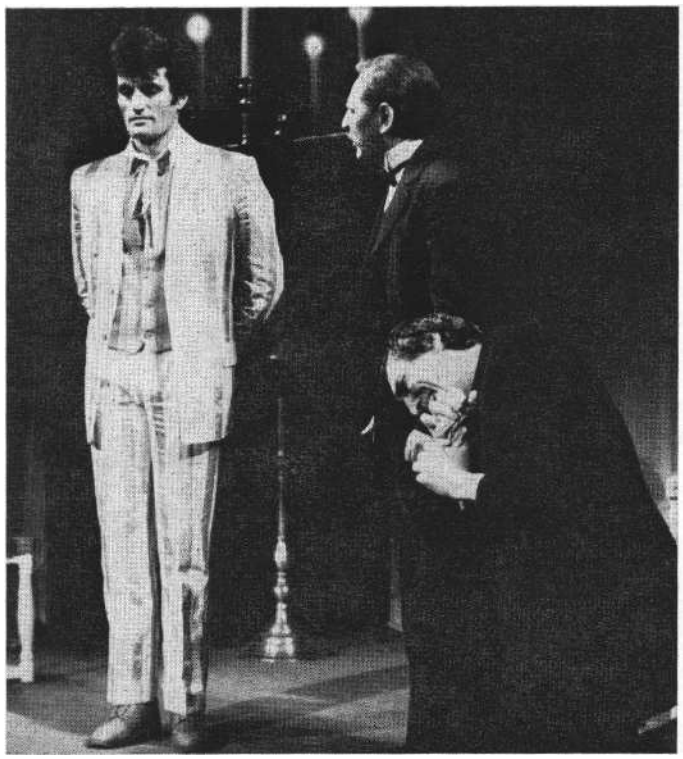
Miért idézem Jouvet rendezői nap-lóját Major Tamás Tartuffe-rendezésével kapcsolatban? Elegendő talán Kárpáti Aurél 1943-as kritikájára utalnom, mely Major első Tartuffe-alakítását elemzi, megállapítva, hogy „Major Tamás Tartuffe-je rekedtes, recsegő hangjával, száraz kenetteljességével, hamis szemforgatásával is nagyon is átlátszó csúszás-mászásával, egész lényének elhanyagolt, visszataszító voltával egyszerre elárulja a komédiázó intrikust. Holott Tartuffe-öt nemcsak játszani kell, hanem teljes illúziót keltően élni, megtévesztően alakítani is. Mégpedig úgy, hogy szenteskedését szintén valódi érzések megnyilatkozásának higgyük, míg előttünk alakoskodik". Kárpáti tehát lényegileg a „pszichológiai koncentrátumot" kéri számon Major alakításán, azt állítva, hogy különben Tartuffe „egész szereplése el-veszti hitelét". Major Tartuffe-je valójában már akkor „levált" a külső cselekményről, mintegy kilépett belőle, vagy-is nem egy típus általános vonásait akarta megmutatni, hanem a Tartuffe-jelenség belső szerkezetét.

Ez az az új Moliére-játszás, mely Jouvet híres rendezéseit jellemzi a párizsi Théâtre de l'Athénée színpadán, s ez az új Moliére, akit Major és Várkonyi pályakezdő színészként felfedeznek maguknak, nekiállnak, lefordítják Moliére több darabját, megcsinálják híres *Duda Gyurijukat a* Városligetben, melyet az úri osztály elleni izgatás vádjával hamarosan betiltanak. Ezt követően kerül színre a *Tartuffe* a Városi Színházban, Apáthi Imre rendezésében, Major Tamással a címszerepben, s nem csoda, hogy a feszült politikai helyzetben sokan azt beszélik a városban, hogy Major Tartuffe-ben Imrédy Bélát játssza, ami
mint saját vallomásában mondja - „nem volt ugyan szándékom, de nem is bántam". Az se lehet véletlen, hogy Várkonyi a *Duda Gyuri és a Tartuffe* évében le-fordítja Jouvet E*gy komédiás feljegyzései* című könyvét, s az a Bibliotheca gondozásában megjelenik. Mindez mára már legendás színháztörténet. Az is, hogy a *Tartuffe a* felszabadulás után is műsoron marad, Major maga az előadást némileg átrendezi, s összesen ötszázszor játssza el a címszerepet.

De miért vette elő most, jó két évtizedes megszakítás után a *Tartuffe-öt? S* ha elővette, mit mond vele? Hisz nyilvánvaló, hogy egészen más politikai-közéleti színezetet kapott a darab a világháborúba belesodródó Magyarországon, mást a felszabadulást követő radikális társadalmi átalakulások idején, s ismét mást 1980-ban. Gondoljunk csak arra, hogy Tartuffe szenteskedésének leleplezése a félfeudális Magyarországon csaknem ugyanolyan botrányosan antiklerikális hatást váltott ki, mint eredetileg a XVII. századi Párizsban; nehéz len-ne azonban ma elképzelni olyan eleven *Tartuffe-előadást,* mely az antiklerikalizmusra teszi a fő hangsúlyt. Major jól tudja, hogy nemcsak egyházias szenteskedés van, de ez korántsem jelenti, hogy erőszakosan aktualizálni akarná a Moliére-vígjátékot. Épp ellenkezőleg. Eszébe se jut, hogy „belerendezze" az előadásba a hatalomnak kiszolgáltatott drámaköltő sorsát (amivel a darab végi „deus ex machina" fordulatot szokták újabb időkben mentegetni a rendezők), nincs szándékában „kiemelni" a dara-bot Moliére korából, s mintegy a jelmezek anakronizmusával tudtunkra adni, hogy minden történelmi fejlődés ellenére a nagy francia vígjátékíró ma is aktuális (erre is volt példa), s nem kívánja a Sztanviszlavszkij-rendszer lélektani aprólékosságával, feldúsítani és megterhelni a darabot (ha már idéztük Kárpáti Aurélt a negyvenes évekből, érdemes Nagy Péter Tartuffe-kritikájára utalnunk az ötvenes évek elejéről, melyben szemére veti Majornak, hogy jellemábrázolása idegen Sztanyiszlavszkij szellemétől, a korszak bevett szokása szerint eltekintve attól, hogy valószínűleg maga Sztanyiszlavszkij tiltakozott volna a legélénkebben metódusának minden áron való Moliére-re erőltetése ellen). Milyen hát Moliére a miskolci színpadon? Klasszikus és élő, „hagyományos" és csupa villanyosság, verses „irodalmi" színház és igazi commedia dell'arte, iskolapélda és fergeteges bohóság.

Major Tamás rendezéséről mindenekelőtt elmondható, hogy *modellként* olvassa a darabot; nem akarja velünk elhitetni, hogy Orgon és háza népe mindenestül Tartuffe elvetemültségének és cselvetésének áldozata (ez Kárpáti Aurél értelmezése, aki egyenesen III. Richárddal állítja párhuzamba Tartuffe-öt), de nem ért egyet Roger Planchonnal sem, aki az utóbbi esztendők legeredetibb *Tar*tuffe-értelmezésével jelentkezett a villeurbaine-i Théâtre National Populaire színpadán, s aki szerint Orgon mintegy maga teremti meg magának Tartuffe-öt, azaz Orgon különös vonzalma, elfogultsága Tartuffe iránt ébreszti fel a félszeg és alázatos imposztorban az igazi galádságot. Némi rokonság mégis van Major és Planchon *Tartuffe-je* közt, nevezetesen, hogy a miskolci előadásban is Orgon főszereplő, de legalábbis egyenrangú partnere Tartuffe-nek; ám korántsem a francia rendező sajátos olvasatának át-vételéről vagy közvetlen hatásáról van itt szó, hisz Major már egy 1973-as keltezésű írásában az „Orgon-centrikus *Tar*tuffe-előadásról" gondolkodik, ami szerves továbbvitele régi Tartuffe-koncepciójának. Ha az előadás mindenekelőtt a darab „belső cselekményére" figyel, ha az egyes figurákat nem „pszichológiai koncentrátumként" akarja életre kelteni, hanem mintegy kilépve az illuzionista módon felfogott színpadi közegből, egyszerre mutatva meg Moliére alakjainak külső és „belső" arcát, a szerepet, amit az életjátékon belül betöltenek, és az életet, amit nekik a szerepjátszás jelent, akkor egymás mellett futhat Tartuffe „lII. Richárd-i" karrierje és Orgon

Blaskó Péter (Tartuffe) és Tímár Éva (Elmira)



Körtvélyessy Zsolt (Damis), Dégi István (Orgon) és Blaskó Péter (Tartuffe) (Veres T. Attila felvételei)

Tartuffe-teremtő hiszékenysége. Azaz Majort az Orgon-Tartuffe kapcsolat belső szerkezete érdekli a legjobban, ez az a modell, melyet az előadás aprólékos kidolgozásával megrajzol: a bigottság és az álnokság egymást kitermelő és újratermelő kölcsönhatása és összefüggése. S ez az olvasat magában rejti a nagy moliére-i komédiázás lehetőségét is, amit Major mesterien bont ki: színészi ökonómia és spontaneitás szervesen kiegészítik egymást e sodró ritmusú produkcióban.

A rendező egy előzetes interjúban, melyet a miskolci színház műsorfüzetében olvashatunk, így határozta meg az általa keresett játéknemet: „Miben játszunk most másként? Még komolyabban vesszük. Tartózkodunk minden víg-játéki ötlettől, és nemcsak a versek szép mondására ügyelünk, ami egyébként moliére-i tradíció, hanem a szerző szenvedélyességének felidézésére is. Meggyőződésem, hogy minél komolyabban játszszák, annál többet lehet rajta nevetni. Az utóbbi húsz évben azért nem volt a Moliére-előadásoknak sikerük, mert ez a komolyság hiányzott belőlük." Komolyság és commedia dell'arte - ez a látszólagos ellentmondás sajátos szintézist jelent a miskolci előadásban, aminek ihlető forrása alighanem a Major által ki-emelt moliére-i szenvedélyességben van. Ez nemcsak a játék hőfokát, hanem személyességét is meghatározza. A XVII. századi párizsi polgári szalon figurái úgy válnak személyes ismerőseinkké, hogy ehhez semmiféle modernizálás, mára utaló asszociáció nem szükséges : Major a moliére-i szenvedélyt nyomozza a darabban, s ez nem egyszerűen jó dramaturgiai kalauz, hanem egységesítő erő is, mely a játék legfelforróbb pillanataiban már-már elmossa a színpadot és nézőteret elválasztó rivaldát.

Hogyan olvassa hát Major a *Tartuffe* belső cselekményét? Térjünk vissza egy pillanatra a darab körüli eredeti viták-hoz, melyek egyik végletét a párizsi érsek átka, a másikat a király bátorító tapsa jelentette. Alaptalan volt-e az egykori egyházi hatalmasságok felháborodása, akik úgy vélték, hogy az álszent imposztor kipellengérezésében Moliére magát a vallást támadja? „A jezsuiták és a janzenisták korában vagyunk. Pascal csak pár éve halt meg: mit szólt volna ő *a Tartuffe-höz?* Igaz, Moliére csak a szenteskedést akarta kigúnyolni, s nem a »valódi áhítatot«. De hogyan definiálja ő ezt a »valódi áhítatot«! Az erkölcsre szorítja, a társadalmi erényekre: akár egy hitetlen filozóf!" - írja Babits Mihály, s igaza van. A Moliére-darab szellemét a „hitetlen filozóf" gondolkodásmódja határozza meg, aki Orgon és Pernelle asszony vallásosságát a hiszékeny önbecsapás és a tartuffe-i álnokság táptalajának tekinti: az a modell, mely a mű „belső cselekménye", csak ebben a vallásos közegben, a „józanság szavát" (Babits) nem ismerő - pontosabban: is-merni nem akaró - vallásos miliőben működhet. A miskolci *Tartuffe-öt* azonban nem a hamis vallási tudat leleplezése élteti, mert ez ma már aligha éltetné (a leleplezést időközben elvégezte maga a történelem), hanem annak a megmutatása, hogy az Orgon-Tartuffe kapcsolat „vallásos" modellje, mely a józan ész elhallgattatását jelenti, az úgynevezett laikus, vagyis nem vallásos társadalomban is újratermelődhet. Sőt annál inkább „divatba" jöhet, minél inkább előnyben részesíti az általános mentalitás a lojális hiszékenységet a józan ész szempontjaival szemben. Így lesz Major *Tartuffe-jé*ben az egykori párizsi nagypolgári családból mai magyar kispolgári család, anélkül, hogy modern viseletbe öltöztetné a játék szereplőit, vagy bármi erőltetett aktualizáláshoz folyamodna; Székely László díszlete is jól bejátszható, „hagyományos" párizsi szalon, még ha valamivel szerényebb is a lehetségesnél, s nyilván szándékosan az (amiben azonban semmiféle hivalkodó „lefokozás" nincs), Szakács Györgyi ruháit szintúgy a korhűség határozza meg.

Dégi István Orgonja viszont olyan hamisítatlan kispolgár, hogy akár Szakonyi Adáshibájából is jöhetne; ráadásul szellemesen és könnyedén az, kifogyhatatlan humorérzékkel és komikusi leleményességgel (ami itt sokkal inkább a maga helyén érvényesül, mint legutóbb a kaposvári *Halmiban),* igazi, jouvet-i értelem-ben vett *komédiás,* aki az egész estét bír-ja invencióval és sziporkázó ötletességgel, noha néhány túlcsavart játékot, el-túlzott hangsúlyt nem ártott volna lefaragni Orgonjáról. Tímár Éva Elmirája egyszerre finom, már-már presziőz - és közönséges. A legérzékenyebben, mond-

hatni szinte „érzékien" azt a kettősséget dolgozza ki, mely Tartuffe-től való, mélyről jövő undorodásában rejlik, hisz Elmirája számára Tartuffe szerelmi ajánlata mindenekelőtt azért botrányos, mert sérti a szerepet, amit a polgári tisztességre sokat adó asszony Orgon oldalán betölt.

Blaskó Péter Tartuffe-jében az alakítás „külseje" és „belseje" sajátos dialektikával él. Tartuffe-je megjelenésében, gesztusvilágában sok tekintetben felidézi Major egykori játékát, mégis autentikusan Blaskóé a figura, nem is annyira az átélés, mint inkább a megmutatás és a megélés ama kettőssége által, ami az elő-adás fő erénye. Ez a Tartuffe egyetlen pillanatra se téveszt meg cukros-mézes hízelgésével, végig nyilvánvaló kétszínűsége, ám annál mélyebben megmutatja a törvényt, mely a „jámbor" Orgont kar-mai közé hajtja. Blaskó Tartuffe-je első-sorban a játszma íratlan szabályainak be-tartására ügyel: józanul tudja, hogy amíg Orgonban nem jut szóhoz a józan ész, addig neki nyert ügye van.

Szerencsi Éva Mariane-ja bájos, ártatlan és szeppent kislány: dacolna apja „jámbor" vakságával, de végül is játékszer Orgon kezében. Péva Ibolya Dorine, a komorna szerepében jópofa, ami nem sok, de elegendő ahhoz, hogy beilleszkedjék az együttesbe. Kulcsár Imre Cléante-ja meglehetősen fakó, de jól érzi az előadás ritmusát; Máthé Éva körül azonban mintha megtörne ez a ritmus, amit aligha indokol Pernelle asszony egyéb-ként jól éreztetett nehézkes és bigott észjárása. Galkó Balázsnak még elhiszszük Valért, kevésbé Körtvélyessy Zsolt-nak Damis indulatait, s Csapó János is nehezen talál hangot a Lojális úr figurájához. Mégis elmondható, hogy *e$_g$y ü ttes* mozog és él a színpadon, a nézőt pedig nemcsak magával sodorja a lendületes és jókedvű komédiázás, hanem köz-ben a klasszikus Moliére-vígjáték mai arcát is megmutatja.

Moliére: Tartuffe (miskolci Nemzeti Színház)

Fordította: Vas István. *Rendező:* Major Tamás. *Díszlettervező:* Székely László. *Jelmeztervező :* Szakács Györgyi. *Rendezőasszisztens:* Matus Judit.

Szereplők: Máthé Éva, Dégi István, Tímár Éva, Körtvélyessy Zsolt, Szerencsi Éva, Galkó Balázs, Kulcsár Imre, Blaskó Péter, Péva Ibolya, Csapó János, Matus György, Egerszegi Judit.

FORRAY KATALIN

„A siketfajd fészke" a Játékszínben

Egyértelműen örvendetes, ha egy színházi este után kellemes élményekkel tér haza a közönség, ha jól szórakozott. Az már azonban nem mindegy, mi kötötte le figyelmét, mi csigázta érdeklődését. Az író, a színész és a rendező közös jó munkájával megajándékozott néző ritkán töpreng a siker okán. A kérdések, a nem maradéktalan élmények, ez alkalommal Viktor Rozov *A siketfajd fészke* című darabja kapcsán merülnek fel. A sikert előlegezni látszott a hazánkban is ismert és kedvelt szovjet író neve, vala-mint az, hogy legfrissebb színpadi munkáját az a Benedek Árpád fordította és állította színre, aki már többször rendez-te Rozov darabjait. Mindehhez válogatottan jó színészgárda társult. Mit nem sikerült akkor megoldani, miért a fele-más dicséret, a feltételes mód? Azért, mert igen jó színvonalú színészi játéknak örülhettünk, de nem tapsolhattunk hasonló nívójú írói és rendezői munkának.

Mint általában Rozov színdarabjaiban, ezúttal is a közélet és a magánélet kapcsolatára és harcára épül az előadás. A befolyásos, anyagi és erkölcsi előnyöket egyaránt élvező minisztériumi vezető otthona adott lehetőséget az írónak vélt és valódi, családi és társadalmi problémák felvetésére. A családfő, Szudakov jóindulatú nemtörődömségének páncél-ja mögül tekint, illetve nem tekint családjára, környezetére. Lelke mélyén mindig kész segíteni, szolgálatokat, szívességeket honorálni, de mert életét nem a munka, hanem a karrier tölti ki, minden és mindenki kihullik figyelméből, érdeklődéséből. Rádöbbenése a valóságra, kapcsolatkeresése hozzátartozóival a darab végén éppúgy elkésett és éppúgy esetleges, mint minden addigi cselekedete. A darab végére Szudakov, számára súlyos csapás (a remélt magas állás el-vesztése) árán, ismét hallani kezdi családját, fogékonnyá válik bánatuk iránt, „siketsége" lassan oldódik. Mégis úgy tűnik, életformáján nem sokat változtat, csak a kellékek cserélődnek, új eszméknek lehet hódolni, áldozni, de minden más marad a régiben. Lánya rosszul sikerült házassága felbomlik, s megszabadulván a kisstílű karrierista vőtől, úgy látszik, a harmónia ismét összefogja a családot. De a darabból sajnos az derül ki, hogy a családi élet nyugalma, békéje és derűje kizárja a társadalmi problémákat, és viszont. Magánélet és hivatali, társadalmi kötelezettség nem fér meg együtt, egy szerepben. Szudakovnak és vejének, Jaszjunyinnak jól felkészített hátország az otthon, a lánynak, Iszkrá-nak menedéket jelent csak foglalkozása, amit szívesen felcserélne férje szerelmével. Az anya, Natalja Gavrilovna mondja, de cselekedetei alapján mégsem szívesen szakadna ki a háztartás nem mindig izgalmas, de kétségtelenül kevesebb gondot jelentő világából. Fiuk, Prov és választottja, Zója, még lelkesen hisznek a család és a társadalom összeegyeztethető érdekeiben, de mindezek komolyságából jócskán levon a Prov meggondolatlan cselekedeteiből áradó gyerekes dac.

Ha a szereplők jellemében nem látjuk nyomát, kapcsolataikban kell keresnünk az összeütköztethető erőket. Konfliktus szép számmal akad, főként a vő és a család között. Ami a néző előtt gyorsan nyilvánvalóvá válik, Jaszjunyin, a művelt és okos karrierista, aki feleségét, apósát, sőt fiatal szeretőjét is érvényesülése szolgálatába akarja állítani. Ezért cserébe vagy lök néhány szeretet-szerelem-gondoskodásmorzsát, vagy nem, mégis szeretik. Kivéve persze a józan anyát és a gyerekeket. Igazi összecsapásra közte és apósa között kerülhetne sor, családi és az azzal szorosan összefüggő hivatali ügyekben, de ez sem előttünk, hanem a „siketfajd" fejében játszódik. A gyerekek és a szülők viszonya kínálhatna még konfliktus-lehetőségeket, azonban a kirobbanó indulatok soha nem találkoznak vitára, igazi ellenvetésre kész gondolatokkal. Még a Jaszjunyinért küzdő két asszony sem csap össze igazán, nem mintha fegyelmezett magatartásuk, tartásuk lenne, hanem mert nincs valójában miért (kiért) harcolniuk.

Miért nincsenek valódi, egymásnak feszülő indulatok, szituációk, ha ennyi alkalom és ilyen sok kiváló szerep kínálkozik? Ismét csak oda lyukadhatunk ki: mert közhelyekből építkezik az író, s ezek a frázisok csábítják a rendezőt is. Azok a nyíltan kimondott általános igazságok, melyek elhangzanak, mindenki előtt nyilvánvalóak, de a közhely tulajdonságából adódóan, hiányzik belőlük a bátorság, a serkentő, új gondolatokat mozgató erő.

Rozov: A siketfajd fészke (Játékszín). Várhegyi Teréz, Straub Dezső, Máthé Erzsi, Szekeres Ilona, Moór Marianna és Bessenyei Ferenc (Iklády László felvételei)

HEKLI JÓZSEF

Portrévázlat Viktor Rozovról

A téma mindenképpen időszerű lehetne. A figurák valóban létezhetnek, problémáik többnyire valódi ellentmondásokra utalhatnának, ha az író igyekezne a felszín mögött a mélyebb összefüggéseket megkeresni és megláttatni, vagy ha a rendező arra kényszerítené kitűnő színészeit, hogy a kétségtelenül igazságot tartalmazó, közismert, de újat nem mondó megállapítások mögött keményebben érzékeltessék a „viccesnek" látszó szituációkban is a nem is olyan derűs és nem ellentmondásmentes világot. Egyébként félő, hogy a közönséghez csupán a közhelyek jutnak el.

Ami viszont maradéktalanul boldogíthatta a közönséget, az a színészek játéka volt. Az, hogy figuráik egytől egyig éltek, színesek és izgalmasak, nem mond ellent az előbbieknek. A színészi tapasztalatokkal bőségesen rendelkező Rozov árnyalt szerepeket írt, erősen számítva és hagyatkozva a színészek fantáziájára. Ezért a színvonalas együttes játékból helyenként betétek emelkedtek ki, nem hivalkodóan, de hangsúlyozva a színész személyiségét. A darabbal kapcsolatban említett kifogások a legkevésbé az egy-egy jelenetre színen lévőket zavarták, és ez egyértelműen megmutatkozott teljesítményükben is. A Szudakov földijét, gyerekkori pajtását, Valentyina Dmitrijevnát megszemélyesítő Göndör Klára az egyértelműen vígjátéki, sőt bohózati jelenetet oly hihetetlen mélységgel szólaltatta meg, hogy a szituáció semmit sem vesztett abszurditásából, humorából, mégis benne volt a fiának igazságot kereső anya megrendülése, döbbenete, fájdalma.

Győri Ilona, Zója anyjaként szolid és „ízléses" harsánysággal volt félszeg, mértékkel merített a bohózati elemek kelléktárából. Kettejük alakítása és szerepe állt legközelebb ahhoz az elkép zeléshez, amelyet a Rozov-darabbal előzetesen támasztottunk.

Bessenyei Ferenc és Máthé Erzsi tökéletesen összeszokott házaspárja tudott a másik félnek még váratlan meglepetésekkel szolgálni. Máthé Erzsi konyhába kényszerített életét tudta hol boldog önfeláldozással, hol daccal felszolgálni családjának. Bessenyei dörzsölt és elérzékenyült, nagyvonalú és kicsinyes, ravasz és kiszolgáltatott volt, több helyen engedett azonban szerepe következetlenségeinek és a közönségnek, aki mindig jónak, szeretetreméltónak, pozitívnak akarja látni kedvencét.

Moór Marianna Iszkraként finom, természetes benyomást keltett, állandó figyelemmel kísérte színpadon férjét. A Jaszjunyint alakító Németh Sándor okos, elegáns figurát elevenített meg, bár egy kicsit zavartnak, lámpalázasnak tűnt a prózai szerepben. Ferenczi Krisztina friss szépsége, életkedve és életöröme kellemes perceket szerzett. Derűvel és talpraesettséggel oldotta meg feladatát a Provot alakító Straub Dezső, és Zójaként Várhegyi Teréz. A szűk színpadi tér (Csinády István munkája) jelezni tudta Szudakovék impozáns lakásának egy részletét. Szép és jól viselhető ruhákat tervezett Mialkovszky Erzsébet.

Szó sincs róla, hogy a közérthetőséget, a szórakoztatás igényét rónám föl az előadásnak, csupán azért hiányolom a mélyebb gondolati síkot, mert a szerző és a rendező igényesebbet tudott volna nyújtani, ha nem enged a közhelyek csábításának, és a valódi problémákat nem helyettesíti azok leegyszerűsített képleteivel. Ezért bár, a siker maradéktalan lesz a közönség körében, a kritikus öröme kissé zavart, ha arra gondol: tartalmasabban is lehetett volna szórakoztató ez a végül is kedves játék.

Viktor Rozovnak, a mai szovjet drámairodalom jelentős képviselőjének művei a szovjet színpadok repertoárdarabjai közé tartoznak, de jól ismertek külföldi színházakban is. Szerepe és jelentősége az irodalmi-színházi életben nemcsak abban van, hogy meglátja az élet újfajta, szokatlan jelenségeit - s mivel kitűnően ismeri a színházat, nemegyszer ő találja meg először azokat a színpadi jelrendszereket, konfliktusokat és hőstípusokat, amelyekben a mai témák a színházban közvetlenül megjelenhetnek - ha-nem abban is, hogy Rozov egész élete a színházhoz kötődik. Tizenhat éves korában már tagja volt a kosztromai TRAM-nak, a munkásifjúság színkörének, aztán a népszerű TUZ-ban, az Ifjú Nézők Színházában folytatta művészi pályáját, majd a színház légkörétől teljesen elszédülve az ambiciózus fiatalember 1934-ben otthagyta Kosztromát, s Moszkvába utazott, beiratkozott a Forradalmi Színház mellett működő színiiskolába, ahol négy év múlva, huszonöt évesen színészi diplomát kapott. S bár több színházban játszott - különböző frontszínházakban, és eljutott még Alma-Atába is - darabokat is rendezett, élete végül is a drámaírás felé kanyarodott.

A Rozov-drámák - többségükben - a felnövekvő nemzedék útkereséséről, morális töprengéseiről szólnak. A legteljesebben és a legmagasabb művészi színvonalon nem Rozov fogalmazta meg a valóság tényleges konfliktusait, de műveivel nagymértékben hozzájárult ahhoz, hogy az adott korszakok kényes és aktuális kérdései pontos és rangos művészi megfogalmazást kapjanak. Egyike volt a szovjet dráma azon „szürke eminenciásainak", akiknek munkássága nélkül talán elképzelhetetlen lett volna a minőségi előrelépés e műfajban. Általában elmondható, hogy Rozov is építette azt a hidat, amelyen a szovjet drámairodalom a szimplifikáló és sematikus stílustól a modernebb, motiváltabb realizmusig eljutott.

világszínház

Az ő nevével fonódik össze a szovjet színház húsz éve megkezdődött *nagy* újjászületése: a TUZ átszervezése, a Szovremennyik megalakulása s a mai szovjet színház két jelentős alkotójának Anatolij Efrosznak és Oleg Jefremovnak az életútja. Kétségkívül hatással volt a fiatalabb drámaíró-nemzedékre is, Radzinszkij és Roscsin például közvetlen követői.

A Szovremennyik 1957-ben a kezdő drámaíró, Viktor Rozov darabjával nyitott, s Oleg Jefremov színésznövendékei - akik művészi programjukként Sztanyiszlavszkij és Nyemirovics-Dancsenko hagyatékának újjáélesztését jelölték meg - *az örökké* élnekben vélték megtalálni ars poeticájuk lényegét, vagyis azt, hogy csak az igazság marad meg örökké, és leomlanak a hamis tekintélyek, a régi dogmák, a naiv, csalóka illúziók.

A rozovi dramaturgia két forrásból táplálkozik, egyrészt Csehovból, más-részt a negyvenes-ötvenes évek amatőr színjátszásából. A mai szovjet drámairodalomban egymás mellett élnek és egymást megtermékenyítve fejlődnek a különböző hagyományok, stílusok és alkotó útkeresések. A különféle stílusirányzatok mellett a csehovi drámavonal ihlető szerepe igen jelentős, mind a mai napig erőteljesen érződik, elsősorban Konsztantyin Trenyov, Alekszandr Vampilov, Alekszej Arbuzov és Viktor Rozov műveiben.

Viktor Rozov sok mindent tanult Csehovtól, s példaadó-ihlető hatásáról nemegyszer maga is hangsúlyozottan szólt. Rozov - akárcsak eszményképe - köznapi történetekbe ágyazva ábrázolja kora eszmei és erkölcsi konfliktusait, ugyanakkor elmélyed a magánélet dolgaiban, s nem tartózkodó a közélet problémáinak bolygatásában sem. De művei többségében -- a látszólag szűkebb családi élet keretein belül is - a közéleti mondanivaló dominál.

A rozovi dramaturgia másik forrása az amatőr színjátszás. Már szóltunk arról, hogy a leendő író hosszú évekig lelkes, műkedvelő, majd hivatásos színészként tevékenykedett. Bár „igazi" szerzők műveit játszották, de a szereplők is - néhanapján hozzáírtak a művekhez egy-egy betétet, jelenetet, Rozov is a maga írta kisebb epizódokban, jelenetek-ben kezdte tanulgatni a színi hatás, a poénra épített dialógus mesterségét.

A távoli vidékekre szűkös körülmények között utazgató félig amatőr társulatok, amilyenekben Rozov évekig játszott, nem tudtak magukkal vinni jelentős színházi tárgyakat, fontos kellékeket, ezért legtöbbször egyszerű, szerényen díszletezett színpadon, azaz egy „szobában" adták elő a darabot. A vázoltakból érthető meg, hogy az „egylakásos" dramaturgia hatása miért olyan erőteljes a mai Rozov-művekben is.

Az elmondottakkal voltaképpen meg is határoztuk Rozov helyét a drámairodalomban. Azok közé az írók közé tartozik, akik nem szüntelenül a halhatatlanságra kacsingatva hozzák létre életművüket, hanem - amint Nyemirovics-Dancsenko jegyezte meg egyszer Csehovról „csupán becsülettel meg akart felelni azoknak a kívánalmaknak, amelyeket a kortársi színház támasztott vele szemben". Éppen ezért darabjait önmagukban, mint irodalmi alkotásokat nem lehet a nagy drámák színvonalán elemezni, csak abban a színházi és társadalmi környezetben, amelyben megszülettek, amelyben hatni akartak.

Rozov színpadi műveinek többsége kamarajellegű. Drámai építkezése színházszerű, kitűnően ismeri a színpad törvényeit, a drámai műveiből az általában jól megszerkesztett konfliktusok és élvezetes dialógusok mellett nem hiányzik a lírai hangulatok halk derűje sem. A cselekmény helyének családi környezetre *való* korlátozása, a nagy tettek hiánya, bizonyos familiáris atmoszféra, a csendesen áradó lírai hang, az önálló élet küszöbére érkezett ifjak - mint a művek fő-hősei - túlsúlya a más korú és egzisztenciájú figurákkal szemben, a belső, lelki drámák iránti fogékonyság, a kérdőjeles és megoldatlan „megoldások", a színpadszerűség meg a már említett kamarajelleg - mindez a rozovi dramaturgia jellemzője. Tehát azon írók sorába tartozik, akik új csapást vágtak a szovjet drámaírásban, visszakanyarítva a drámaírást a kivételes hősök szoborszerű ábrázolásától az emberek mindennapjaihoz.

Drámáinak többségében Rozov nagyszerűen ráérez a társadalmi mozgásokra, jókor és jól választ az egész társadalmat izgató, felkavaró jelenségekből, mégis a felvetett aktuális, kényes kérdések - alkalmanként - vesztenek dinamikájukból és lendületükből, mert azok írói megragadása, művészi ábrázolása halványra vagy éppen szokványosra sikerült.

Eddigi - mintegy három évtizedes - pályája jelentős írói fejlődésről tanúskodik, különösen szembetűnő ez, ha összevetjük *A7 ő barátait* (1949) az *Érettségi* találkozóval (1967) vagy á *Négy* csepp-pel (197_4). Míg korai művei-ben megpróbált - a lehetőségekhez mérten - pontosabb feleleteket adni az exponált kérdésekre, addig a hatvanas évektől datált írásaiban már az egyértelmű válaszoktól a többféle lehetőség, a szélesebb körű megoldás irányába halad. Régebben csak jelenségeket ábrázolt és értelmezett, újabban már folyamatokat mutat be és elemez. Elmaradtak a leegyszerűsített - néha naiv - válaszok, az egyetemesnek tűnő döntések, s helyükbe az élet sokrétűsége, a szituációk sokfélesége s ezen belül a morális aspektusok változatossága került. Legújabb drámái - mint *a Szituáció* (1973) és *A siketfajd fészke* (1979) is - úgy érnek véget, hogy nincs végleges meg-oldás. A cselekmény lezárása és a probléma megoldása nem egy és *ugyanaz.* Az előbbi véget ér, az utóbbi tovább él, de az élet is megy tovább, s hozhat - kell, hogy hozzon - újabb és újabb megoldásokat.

A Rozov-művek hőseinek többsége mai fiatal. Ezek a „rövidnadrágosok" - a kedvenc figurák - legtöbbször az írói alapgondolat hordozói is. Látszólag gyermekes tetteikkel is komoly, időálló ítéleteket mondanak ki. Ugyanakkor a „rövidnadrágosok" magukban hordozzák a felnőtté érés minden feszültségét és egyenetlenségét, tele vannak ellentmondásokkal, a fejlődés gyötrelmeivel. Az író művészi érzékenységgel fedezi fel a kedvenceiben rejlő értékeket, de látja és láttatja azt is, ami egyelőre akadályozza - akadályozhatja - az értékek kifejlődését. Rozov - amint más írók is - ifjú hőseit kipróbálandó, távoli vidékek-re, Szibériába, a szűzföldekre küldi őket, ahonnan remélhetőleg megférfiasodva, megedzve és megkomolyodva térnek vissza. Az életben vadul cikázó ifjak többsége megérti, hogy egy fiatalembernek mindent mindig elölről kell kezdeni, a tanulást, a tapasztalatszerzést, az útkeresést, és csak keserves, rögös életút megtétele után találhat rá a boldogság, a boldogulás lehetőségére. Hogy Rozov színpadra emelte a „rövidnadrágosokat", ez kétségkívül az ő művészi és társadalmi érzékenységének az érdeme, az viszont, hogy fiatal hőseit nem tudta mindig és mindenben teljes művészi totalitásban ábrázolni, ez pályájának és részben tehetségének bizonyos korlátja.

A „lázadó" ifjak önálló életkezdésének és a „hogyan tovább" kérdésének rozovi nyitódarabja a *Felnőnek a gyerekek* (1954). Andrej Averin, a neves moszkvai professzor fia, az egyetemi felvételi vizsgán kudarcot vall, s az engedetlen gyermek nem tart igényt a szülei biztosította „hátsó ajtóra", sőt unokaöccsével, a szintén sikertelenül szereplő Alekszejjel Szibériába utazik. A kedvenc, lázadó hősben, Andrejben az író meg tudta mintázni a kedves semmirekellőt éppúgy, mint a maga erejében bízó és akaratosan önállóvá serdülő fiatalembert, egyszóval az új nemzedék pszichológiai arculatát. A régi sémákat és megszokásokat merészen elvető s az életben új utakat kereső ifjak eme prototípusának szájába adja Rozov a legfőbb és nagyon rokonszenves szentenciát: „Hát az a legfontosabb a világon, hogy *mi* leszek? Hogy *milyen* leszek - az a legfontosabb!"

A „rövidnadrágosok" felnőtté érése, boldogság- és életútkeresése, folytonos és egyenlőtlen harcaik a felnőttekkel, a kispolgári kicsinyességgel, a nyárspolgári álszeméremmel hosszú évekre a Rozov-drámák vezérmotívuma lett. Az újabb „rövidnadrágos" hősben, Oleg Szavinban, az író egyrészt Andrej Averin „előéletéből" vázol fel részleteket, más-részt megmutatja azt az erőt, amely az ilyen kis emberben szunnyad. *A Boldogság, merre vagy ?* (1957) a *Felnőnek a gyerekek* gondolatait szélesíti, de tovább is megy, s a kispolgári mentalitás, a tulajdon-szerzés beteges vágyainak veszélyeire is rámutat.

A következő vígjáték, az *Udvarol a gyerek* (1960) részben a *Felnőnek a gyerekek és a Boldogság, merre vagy?* folytatása. Az önálló élet küszöbére érkezett ifjak nemcsak pályát választanak, nem csupán elvileg keresik a boldogságot, hanem ténylegesen is kibontják érzelmeiket, mert ha „felnőnek", nyilván udvarolnak is. Szlava Zavarin, a főhős, a jóképű fiú őszinte vonzalmat érez Liza Galkina iránt, de a maradi felnőttek útjukba áll-nak. Az „egyenlőtlen harcban" (innen a darab eredeti címe) végül is az erőszak és a képmutatás vereséget szenved az önzetlen, tiszta, szép szerelemmel szem-ben. A vígjáték „felnőttjei" az események során kezdik megérteni, hogy „mindegyik" Szlavka egy egyéniség, önálló világ, hogy felnőttek a gyerekek, sőt udvarolnak is (innen a vígjáték találó magyar címe), s minden felnövekvő ifjúhoz más-más módon kell közeledni.

A „legvagányabb rövidnadrágos", Vologya Fjodorov először az *A, B, C, D...* filmnovellában tűnt fel, s abból emelte át őt Rozov *a Ketten az úton* (1962) című darabjába. A mai történet úgy kezdődik - a főhős elutazik -, ahogy a *Felnőnek a gyerekek* végződött. Ez arra utal, hogy azt a „gyógymódot", amelyet az író pár évvel korábban jónak talált - a környezetváltozást - ebben a művében is fenntartja, sőt újra elemzi és tovább szélesíti.

Viktor Rozov hosszú évekig kedvenc „rövidnadrágosairól" írt, akik egy-két évtizede az önállóság, a kibontakozás, a boldogulás lehetőségeit keresték. Az idők folyamán az egykori hősök - Andrej Averin és társai - kiküzdötték a győzelmet az „ellenfelekkel", a felnőttekkel szemben, bár az utóbbiaknál volt a szellemi és fizikai erő, de végül is meghátráltak a bátor, lankadatlan ifjak előtt. A hatvanas évek közepétől - bár az író nem szakított véglegesen a „rövid-nadrágosokkal" sem - egyre erőtelje-sebben azt kezdte vizsgálni, mi lett a hajdani gyerekekből, mi módon rendezik el újra - immár önállóan - életüket, hogyan szemlélik felnőttként a világot, miként nevelik fiaikat, lányaikat, a saját „lázadóikat", s a mintegy két évtized távlatából hogyan értékelik önmagukat, a fiatalságukat, a megtett utat. Míg a legkorábbi Rozov-művekben kísért a sematizmus árnya, az az elképzelés, hogy a pozitív hősnek feddhetetlennek kell lennie, idővel szép lassan megszabadult ettől, és figuráinak megalkotásában igényesebbé vált. Ezzel egyidőben végérvényesen szakított a „konfliktusmentességgel" és a heroizált álromantikával, s fokozatosan rátalált a mindennapok - esetenként valóban heroikus és romantikus hétköznapok - realista ábrázolásának útjára.

Az újabb dramaturgia - a rozovi is - nehezebb próbák elé állítja hőseit, többsíkú mozgásra készteti őket. Egy-egy kiélezett szituációban, egy-egy kényes konfliktusban már nem lehet túl könnyű - netán sablonos - győzelmeket aratni. Sokszor a pontos, egyértelmű „írói" megoldás hiányában, maga az olvasó-néző kényszerül egyéni véleményalkotásra.

Az önmagukkal és az egész élettel perben álló rozovi felnőttek egyik érdekes figurája Szergej Szorokin *(A bohóc,* 1966). A negyven felé járó férfi lába alól kicsúszott a talaj, erkölcsileg „megrokant", s az egykori szépreményű tudós-jelöltből csupán egy üdülő mindenese, „bohóca", azaz be nem teljesült ifjúkori álmainak parafrázisa lett.

Az Érettségi találkozó (1967) hősei huszonöt év távlatából mérik fel az emberré formálódás esztendeit, s vonnak párhuzamot mai életük és az érettségi vizsga korszaka között. Mi az oka annak, hogy sok ember és emberi jellem elsilányult, deformálódott, miért adták fel oly sokan ragyogó ifjúkori elképzeléseiket, miért törődtek bele az unalmas, érdektelen, gyakran erkölcsileg is meg-bukott életbe - ezeket az izgalmas kérdéseket exponálja Rozov a darabjában. A „negyvenesek" a jubileumi találkozón, az újraismerkedés bizonytalan öröme után, a beszélgetések teremtette kényes helyzetek, a fura szituációk nyomán - néhány kivételtől eltekintve - rádöbbennek arra, hogy az életben nem a látványos siker, a hangzatos pozíció, a személyes karrier a legfontosabb, hanem a belső tartás és emberség. Rozov kérlel-hetetlen biztonsággal mutatta meg, hogy mikor az ember „valakivé" lesz - mint Agnyija, az ismert kritikus, a professzor-feleség -, igyekszik fokozatosan bele-nőni a szerepébe, felveszi az „alakot", de legtöbbször nem érzékeli, vagy nem akarja észrevenni a diszharmóniát a fel-vett „alak" és valódi önmaga között. Éppen ezért az író levette a maszkot hőseiről, szembesítette őket egykori ön-magukkal, mikor még mindannyian egy-formák, egyenrangúak voltak. Ily módon huszonöt év távlatából a legtöbben megértik, hogy nehéz már változtatni elrontott életükön, s visszatérni ifjúkori ideáikhoz, mert az elhagyott eszmék, a meg nem tartott fogadalmak, az elszalasztott szerelmek vissza nem jönnek.

Szergej Uszov, a „titokzatos" foglalkozású főhős, okos és szenvedélyes szavaival így vagy úgy leckét ad az életből mindegyik osztálytársnak, elsősorban a volt feleségnek, az irodalmi ítéleteiben is rideg Agnyijának, megéreztetve vele - s a többiekkel is -, hogy az életben a választás igen kétélű dolog; van, akinek a cím kell, van, akinek az ember.

Az Estétől déligben (másképp *A futó-pályán,* 1969) ismét *az* „öreg fiúk" élete került reflektorfénybe, akik különböző okokból nem jól rendezték el az életüket. Rozov hű maradt önmagához, most

is a társadalom erkölcsi problémái, a kivetettek vagy a be nem fogadottak sorsa érdekli. A darabban három nemzedék él egymás mellett, s nem éppen békésen. Mindannyian keresik a helyüket az életben. A sértett író, az öreg Zsarkov, trénerként működő fia, Kim, testileglelkileg megrokkant lánya, Nyina és unokája, Albert más-más világot képviselnek.

A Négy csepp (1974) is sok érdekes jellemet vonultatott fel. A mindenható igazgató, a kispolgári lelkületű hivatalnok, a mámoros kedvű munkás s a leendő tudós is kap az élettől egy-egy figyelmeztetést; van, aki megérti s megszívleli, van, aki figyelmen kívül hagyja. A négy kis darabban az író a köznapi élet néhány olyan jelenségét, fonákságát vizsgálta meg, amelyek önmagukban nem túl jelentősek, de a társadalom mégsem békülhet meg velük. Hiszen a durvaság, az egoizmus, a képmutatás, a közömbösség, a figyelmetlenség, a karrierizmus, a felelőtlenség mindenfajta megnyilvánulása megsérti, megfertőzi az embert, s egy-egy csepp méreg lehet az életünk-ben.

A legutóbbi Rozov-darab, a már említett *A siketfajd fészke* (1979) is igen izgalmas témát boncolgat, a „nagy ember" hivatali és magánéletét. Szudakov, a „nagymenő", a fontos-kényes funkció birtokosa figyelmetlen férj, rossz apa, hideg-rideg ember. Csupán a hivatalának, a szerepének él, az otthoni ügyek-ben viszont teljesen „süket". A darab igen élesen - helyenként találó iróniával - vázolja fel ezt az elég gyakori kortársi magatartástípust. (A moszkvai siker után a darab magyarországi bemutatója április elején volt a Játékszínben.)

Nemrég személyesen is alkalmam volt néhány órát Rozovval tölteni, aki nagy szeretettel és lelkes hévvel beszélt a moszkvai színházakról, különösen a Központi Gyermekszínházról és a Szovremennyikről, amelyeknek - főleg pályája kezdetén - oly sokat köszönhet, s külön kiemelte Efrosznak, az invenciózus rendezőnek a szerepét. Legújabb darabját a Malaja Bronnaja Színháznak ajánlotta, ahol Efrosz jelenleg dolgozik.

Rozov nem az a fajta író, aki maga körül csak a rajongás és hódolat hangját kedveli, beérkezett, sikeres színházi szerzőként is megmaradt kedves, szerény, tárgyilagos embernek.

SAÁD KATALIN

Expedíció a bizonytalanba

Feljegyzések Robert Wilson színházáról

A hetvenes évek legnagyobb színházi talánya mindvégig Robert Wilson maradt. Tízéves pályafutása során alaposan megosztotta maga körül a közvéleményt: az egyik fél zseniként, az eljövendő kor előfutáraként tiszteli, a másik fél is alá-írja zsenialitását: „zseniális sarlatánnak" mondja.

Sajnos nem ismerem eléggé a Wilson-féle színházat, s így nem vállalkozhatom rá, hogy átfogó tanulmányban elemezzem és értékeljem. E cikk a maga reflexióival inkább hiánypótló szerepet szeretne betölteni, amikor csatlakozik a lap korábbi számaiban megjelent ismertetésekhez, melyek a wilsoni pálya egyik-másik állomásáról tudósítanak. (SZÍNHÁZ, 1971/9, 1974/12, 1976/12, 1978/3, 1978/7.) Fontosnak látszik ugyanis, hogy nyomon kövessük, milyen lépcsőfokokat jelölnek ki munkásságukkal a legjelentősebb mesterek, még akkor is, ha ez a nyomon követés csak kis részben támaszkodhat a saját élményünkre és nagyobbrészt a külföldi szaksajtóra. Mint ez esetben is. Az elemzendő három elő-adás Wilson három utolsó bemutatója: az 1977-es keletkekezésű *Patio…*, az 1979 elején Nyugat-Berlinben színpadra vitt *Death Destruction & Detroit s* az év őszén Párizsban megrendezett *Edison.. .* Közülük az elsőt volt módomban látni, 1978-ban Nyugat-Berlinben a Színházi Találkozón. A másik kettőt a Theater heute és a Die Zeit alapján ismertetem.

Patio.. .

Ahogyan meglepetést, esetleg csalódást okozott annak idején a túl hangos *Ein*stein-opera azoknak, akiknek lelkébe Wilson mint a csönd és a lassított idő apostola vonult be, hasonlóképpen meghökkentette a nagy létszámú mammutprodukció után egy kétszemélyes kamara-darab kétszer háromnegyed órája azt a közönséget, mely a totális színház nagy-szabású megnyilatkozásáért ült be az I W*as Sitting On My Patio This Guy Appeared I Thought I Was Hallucinating* néző-terére. A hosszú és komplikált cím --*Ültem a belső udvaromban megjelent ez a fickó azt hittem hallucinálok* - el is mondja az előadás egész „tartalmát"; pontosabban az elhangzó szöveg tartalmát. Az előadás két félideje mintegy újjgyakorlatként Wilson egyik alapgondolatát reprezentálja: ugyanazt a dolgot lehetőleg több oldalról kell megtapasztalni és megérteni. A feketére bélelt színpadon néhány szigorúan aszketikus formájú bútor, feketék és fehérek. Jó negyedóra hosszat szól a színpadon a telefon. Már akkor halljuk, amikor helyet foglalunk a teremben, s még azután is egy ideig. Vannak, akik bekiabálnak: „szól a telefon!", vannak, akik hangosan bevágva maguk mögött az ajtót, eltávoznak, s természetesen olyan is akad, aki békésen várakozik. Végre megjelenik a mester személyesen. Elegáns házikabátban, lakkcipőben és simára nyalt, középütt választott hajjal. Dekoratív félhomály. Leheveredik a fekvőhelyére, lábát egy asztalon pihenteti. Minden mozdulata óvatos és kimért: lassan fordítja a fejét, mozdul a testével, végrehajt valamilyen cselekvést a kezével vagy a lábával. Egy pohár pezsgőt tart hosszú, finom, hihetetlenül kifejező kezében. Elmondja a történetet, hogyan is volt, amikor itt ült, s a fickó belépett a szobába.

A második részben Wilson nem jön színpadra; ez Lucinda Childs szólója. A gyönyörű amerikai táncos- és koreográfusnő az Einstein-opera óta dolgozik együtt Wilsonnal. Childs ugyanazt a történetet mondja el. De nyilvánvalóan nem a történet a fontos, hanem a képek, melyek közt a szöveg elhangzik. Becsaltak bennünket a valószínűtlen, gyöngéd, álmodó, soha meg nem valósuló önmegtapasztalás szférájába, ahol az átváltozások láthatóvá válnak, átéljük, hogy valami, ami tökéletesen azonos, más és más lesz a különböző feltételek között, hisz mindketten ugyanazt a folyamatot interpretálják, miközben egyetlen pillanatra sincsenek együtt a színpadon. A képeket a játszó személy változtatja meg, a kínzó mozdulatok könnyűszerrel fölerősödnek néhány nyaláb fény és sötét hatására. Így jön létre a titokzatos, szelíd mozgás fény és árnyék között, elbűvölő pillanatokkal, mert Wilson, e fanatikus formalista, biztos kézzel bánik a formával. Csekély ráfordítással eléri a legtömörebb, pontos effektusokat. A nézőben - aki elő-életében már rég hozzászokott a „meg-foghatóan dramatikushoz" - most kizárólag az érzelmi sokk marad, mert Wilson színháza nem az effektus és az általa kiváltott hatás klasszikus elve szerint működik; nekirugaszkodás nélkül, hirte-

Bob Wilson az Ültem **a belső udvaromban megjelent ez a fickó azt hittem** hallucinálok című **előadásában**

len, szemvillanásszerűen kialszik, radikálisan a semmit hagyja maga mögött. A néző tanácstalanul lelkes. Mindaz, amit látott, hűvös intellektussal volt kiszámítva, komplikáltan és szigorúan megszerkesztve. Ha létezik „ész-érzékiség" - ez az előadás abban fogant.

DD&D

Peter Stein és társulata, a Schaubühne am Halleschen Ufer meghívta Robert Wilsont, hogy rendezzen meg Nyugat-Berlinben egy produkciót. A színház úgy gondolta, föltétlenül hasznos lehet színészei számára, ha egyszer együtt dolgoznak Wilsonnal. Ám a meghívott rendező a Schaubühne-gárdából mindössze *négy* színészt választott ki, többi tizenöt szereplőjét hirdetés és pályázat útján szerezte, igazi amatőröket, életkoruk kilenc és hetvenhét év között. Magyarázat: „Nem ábrázolniuk kell a szereplőknek, hanem jelen lenniük."

Mielőtt az előadás elemzésébe bocsátkozhatnánk, szükséges megjegyezni, hogy a szakirodalom szívesen használja Wilson színházára a „diskurzus" műfaji megjelölést, mely kifejezés a magyar nyelvbe csak bizonyos magyarázó megszorítással „vehető át hisz semmi esetre ,sem jelent kedélyes beszélgetést, társalgást", noha e kifejezések állnak az idegen szavak szótárában ennél a szónál. A „totális színház Bob Wilson-i diskurzusán" *kifejtést* kell értsünk, a totális színház Wilson-féle kifejtését tehát.

A Death Destruction ó Detroit, DD&D-nek rövidített diskurzust Wilson kifejezetten Nyugat-Németországnak szánta. Néhány motívum Rudolf Hess önéletrajzára és Albert Speer emlékezéseire hívja fel a figyelmet. A spandaui börtön mását látjuk a börtönkerttel, a börtönfal mindvégig a háttérben húzódik, a bezártak száma az évek során megcsappan, de az utolsó fogoly, Nr. 7. szimbolikus jelenléte tájékozódnunk segít az utalások rendszerében; e motívumok a diskurzus valamennyi többi kép megvalósításában „generatív", teremtő struktúraként hatnak. Természetesen ez nem azt jelenti, hogy a *DD&D* Hitler helyetteséről szól. Egy diskurzus, már fogalmából következően, *soktémájú*, az utalások és keresztbeutalások ereje által érvényesül, a belső vonatkoztatás ereje által, s ebben az értelemben „mindenről" szól és egyben semmiről. Összefüggésrendszerét a megvalósítási mód határozza meg. Wilson ezt a generatív Hess-Spandau-motívumot beillesztette a diskurzus tarka parttalanságába.

Az öt és fél órán át tartó, látszólag idomtalan és megközelíthetetlen nyugat-berlini látványosságot kísérletképpen egészen naiv módon is át lehet élni, s ekképpen elmesélni. Miként egy varázslómeséből készült színházi előadást. Olyan állatokat látunk, melyek már nem léteznek, vagy még nincsenek: különös apró sárkányok úsznak át valami „hold-kráter" vörös gőzein, bugyborékoló hangot adó óriásállat mozog a holdtalajon, rekedt csipogó hangokat hallat, s egy-szer csak a belsejében lévő lámpától mágikusan felvillan. Két óriáskígyó is jön: az egyik hatalmas és zöld, a másik kicsi, piros a páncélzata, s piros orrszarvúfeje van. Egészen lassan, apró hátráló lépé-sekkel futamodik meg a kis dinoszaurusz a nagy elől. Két mesebeli szörnyeteg tán-col; avagy halálos párbajt mutatnak be. Robert Wilson színházában minden jelenetnek legalább két magyarázata lehet: egy vigasztaló és egy ijesztő. S amiképp a mű címe, *Halál, pusztulás & Detroit* arra késztet, hogy a legvégső időre gondoljunk, az apokalipszisre és az özönvízre, az állatok viszont a megmenekülő bár-kára utalnak. Minden bizonnyal a világ alámerül; mégis a wilson színházban, amely a leglassúbb a földön, egy pillanatra szinte nyugalmi állapotba jut.

Nem a dinoszauruszok képviselik egyedül a csodát. Kocsiverseny zajlik a pusztában, és egy westernjelenetet figyelhetünk meg a mexikói kaktuszok között. Ejtőernyős libben a földhöz, újságok repülnek, madzag húzza őket az égbe, teherhordózsákok mozognak kísértetiesen a padló fölött anélkül, hogy bárki emberfia megérintené őket. A rekvizitumok Wilsonnál nem egyszerűen kel-lékek, hanem mágikus tárgyak. A fény nem egyszerűen világítás, sokkal inkább misztifikáció. S Wilson szövegei nem színpadi dialógusok, hanem végtelen sorok és litániák, rejtvények és varázsigék. A kevés motívumot fáradhatatlanul ismételgető zene és zajok nem annyira esztétikai funkciót töltenek be, inkább hipnotizáló eszközök: mintha Wilson a nézőt abba a félálomba, abba a transzba akarná eljuttatni, ahol a gondolatok szétmorzsolódnak, s a képek veszik át a hatalmat. Ha a nappal és az éjszaka összemosódik - elérkezett a fantázia ideje. („Talán ezért mesélnek a gyerekeknek lefekvés előtt" - jegyzi meg szellemesen a Die Zeit cikkírója - „s nem a reggelihez".)

Gyerekjeleneteket látunk: a mama - vagy a nagymama - az anyamedvéről s a vörösbegyről mesél. A jelenet címe: „A konyha". Fehér, üres terem, melyet egy

túldimenzionált villanykörte világít meg. Az asszony hosszú fekete ruhát visel, a gyerek golfnadrágban van, ül egy kisszéken, könyvet tart az ölében, s egy világító zöld almát rágcsál. Hátborzongató meseóra ez - a jelenet végén hatalmas elefántormány nő be a konyhába, a gyerek felül rá és tovavágtat.

A korábbi jelenetben egy férfit láttunk gyerekének kis fehér mérlege előtt - kezében földdel megrakott, zöld mű-anyag lapát. Végtelenül lassan, fenyegető, majdhogynem gyilkos pillantásokkal közelítette meg a mérleget, aztán hirtelen mozdulattal, de óvatosan a mérleg alá borította a földet. A fenyegető gyerekgyilkosság előtt nem sokkal a jelenet bohóckodásba vált át: az apa szteppet tán-col újszülöttjének.

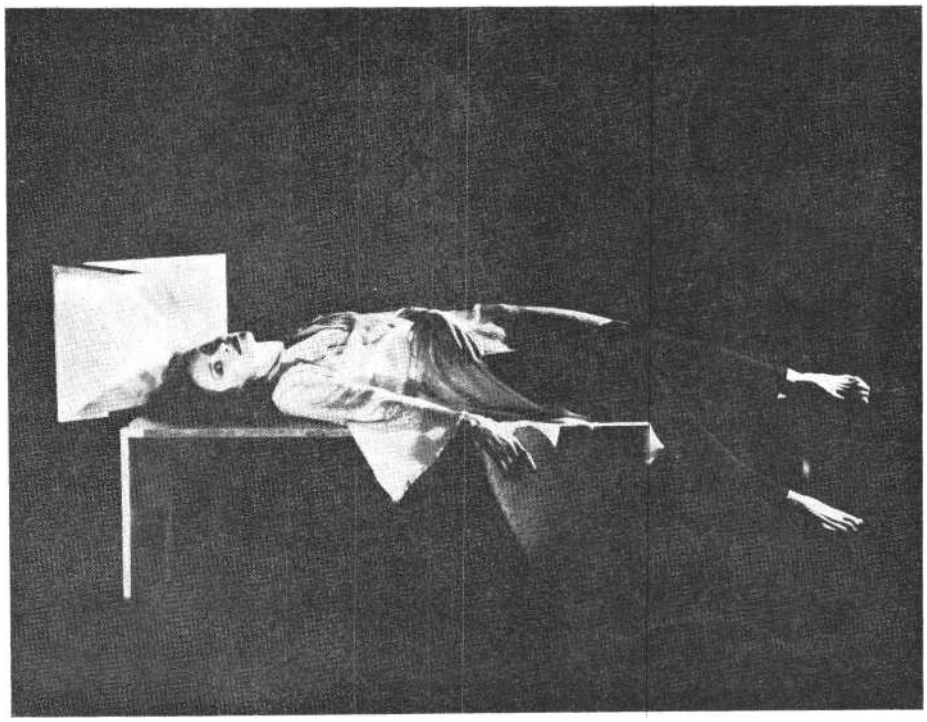
Amit a gyerekszínházak már-már elfelejtettek, Wilson képeiben újra napvilágra bukkan: a mesék kétarcúsága és kísértetiessége. Hogy félelmet csitítanak és félelmet keltenek; hogy olyan édenkertet írnak le, melyben senki sem szeretne élni; hogy a mi civilizációnk csodálatos szerkezetei (versenyautók, űrhajók): gyerekjátékok és pokolgépek. És mindenekelőtt, hogy nem tudni, vajon az ember nem egyszerűen csak egy gép, melynek komplikált apparátusába lélek van beszerelve.

Wilson varázsszínháza mindig horrorszínház is. Szövegei nem egyszerűen szövegek, hanem szókínpadok; a zajok kínzások, a zene lárma, a fény fájdalom a szemnek. „Isten hozott a Paradicsomban" - mondja egy apró, kerek, kitömött emberke. Az Édenkert azonban egy vakítóan fehér puszta, víz és fa nélkül.

Wilson színháza nem mond el egyetlen történetet sem, holott a darab címe: Egy *szerelmi történet tizenhat jeleneten.* Előidéz viszont néhányat. Mert aki valóban átengedi magát az előadásnak, az mind újabb játékanyagot talál benne. Végtelenül sok kombinációra van lehetőség. Természetesen mindjárt a színpadi jelenetek közt - de még többre a jelenetek és az emlékezések, a félemlékezések, a hazugságok között. Az ember olyan állapotba kerül, melyben - mindenesetre színházban - még nem volt : transzba, boldog eltompultság és féktelen hangulatok közé. Itt valóban elveszíthető az időérzék, vagy legalábbis megváltoztatható.

„Edison - darab négy felvonásban"

A „Festival d'Automne" alkalmából bemutatott legújabb Wilson-mű a fényről szól, s négyszer hatvan percig tart. A



Lucinda Childs a Wilson-előadásban

közönség még a helyét keresi, amikor felhangzik valahonnan egy asszonyhang álomba ringató dúdolása. A tíz hang mindig ugyanabban a sorrendben szólal meg a dúr hármashangzat harmonikus hangközeiben. Csak lassanként tudatosodnak alkalmi, minimális változtatások a ringató melódiában: egy félhang elcsúszás, egy szinkópa, egy moll átszínezés. Mint Wilsonnál mindig, most is elkezd nyugtalankodni a közönség egy része. Ironikusan tapsolnak, hogy megvédjék magukat a gyöngéd erőszak el-len, mellyel Wilson szemük és orruk kifinomulását, időérzékük meglassulását akarja kikényszeríteni belőlük. A függöny viszont még mindig le van engedve. Dong, dong, dong - hallatszik egyre. Áltató lenne? Inkább serkent: figyelmet, fantáziát, meditációt ébreszt. És végre bepillanthatunk a szép képek és emlékek múlt idejébe, mely egyúttal a vágyak világosabb, derűsebb jövő ideje. A hatalmas fákkal övezett gyepes tájban két asszony hever a fűben; a legvidékiesebb Amerikában vagyunk, jobbra egy klasszicista urasági villa. A ház portálja előtt modern pár, a hölgy meztelen vállú fekete estélyi ruhában, a férfi fehér öltöny-ben. A színpad középpontjában szőke fiatalember támaszkodik egy szék támlájára, a francia forradalom uniformisát viseli, piros nadrágot, kék zubbonyt, s egyfolytában beszél egy másik férfihoz.

Madárcsiripelésnek hangzik, amit a magnetofonszalag tudat a közönséggel: Edison nélkül nem rendelkeznénk mindazzal, amiről szó lesz majd. Fontos-e tudnunk: kik tartózkodnak a színpadon a rövid prológus alatt? A műsorfüzet ekként tájékoztat: „La Fayette és George Washington találkozása Mount Vernonban"; az 1777-es amerikai függetlenségi háború két harcosán kívül „asszonyok a 18. századból"; „asszony feketében"; „férfi fehérben". Okosabbak lettünk ettől? És ki az a Wingate Scott generális, akit Terrell Robinson, a prológus Washingtonja alakít az első felvonásban? La Fayette újra ott feszít a civilek közt, egy „medve" is hozzájuk csapódott (a hatalmas medvefejet förtelmes szemüveg ékesíti, olyan, amilyet az USA-turisták hordanak az orrukon, kékkeretben rózsaszínű üveg). Továbbá: ki a „medve", kit értsünk rajta? Szimbólumként van jelen vagy a reklámok triviál-Amerikájának emlékeztetőjéül ?

Á gyepen kinyújtózkodó „alvó férfi" Thomas Alva Edison, mérnök Milan/ Ohióból, aki 1039 szabadalmával még mindig tartja a feltalálási világrekordot. E találmányok oly mélyrehatóan megváltoztatták az életünket, mint egyetlen másik ember életműve sem. Edison saját adatai szerint életének utolsó évtizedé-ben sosem aludt három óránál többet; ehhez megvolt az az adottsága, mely Na-

póleonnak is: mindenütt és minden helyzetben tudott szunyókálni. Wilson tehát - *a Sigmund Freud élete és kora* (1969), *a Levelek Viktória királynőhöz* (1974) s az *Einstein a parton* (1976) című „hős-revük" után - e legújabb művének főalakját alvás közben mutatja be. A feltaláló a második felvonás üvegekkel és kémcsövek-kel, fiolákkal és mozsarakkal telezsúfolt laboratóriumában egy kísérleti asztalon fekszik, serény tudósai körében, s kipiheni magát, kiüríti fejét az új találmányok számára. Alomszuszék a látszólag nyughatatlan feltaláló; álomba merült az amerikai pragmatizmus fáradhatatlan vezető alakja. Wilson az olcsóbb művészfilmek vagy iskolai tévéadások ábrázolásmódjával ellentétben, melyek hajszolják a kronológiát, s a „mester" barázdált homlokát mutatják, amint az a sorssal való küzdelemben áttör az éj szakán a fény felé - nagy honfitársa élettörténetének szimbolikus momentumaira koncentrálta az előadást. Így a második felvonás képei (Laboratórium, Kinescop-stúdió), a minirobbanások és a morzekészülék *„tüt, tütüt, tüt"* tudományos zaja mellett az állandóan megismételt szótagot használja alaphangnak: „Why?", „miért?" - minthogy ez a tudomány ok-kutató központi kérdése. Az előadás pedig, dramaturgiai törvényeit tekintve, Wilson legszigorúbb, „legszínházitörvénytisztelőbb" munkája. Enteriőrök és kerti jelenetek váltják egymást; állandóan konfrontálódnak a szereplők, korunk alakjai és Edison korszakának történelmi személyiségei; a szerkezeti felépítés tiszta: a prológus és az első két fel-vonás „sötétben", a harmadik és negyedik valamint az epilógus „világosban" játszódik le, s a hosszú és rövid jelenetek egyensúlyban vannak, az egész harmadik felvonás például, az „Illumination", a Párizsi Opera nagycsarnokában szűk másfél percig tart. A nyolc játékos, akik a rámpával párhuzamosan felállított reflektorok fénycsóvái között mozognak, miközben Wilson fényről szóló meséjét előadták, egy jobb Amerikáról szőttek fájdalmasan szép álmot.

Színház-e?

Mint látjuk, Wilson artisztikus ábrázolása erőteljesen formai - az általa meg-kívánt befogadási forma viszont messze-menően formátlan. Ez az ellentmondás sok helyütt megnehezíti a befogadást. Az ábrázolás ritualizált formája ezúttal nem igényel ritualizált fogadtatást, inkább bizonyos „urbánus higgadtságot". A Wilson-féle totális színház, ez a többfajta médium útján megszülető diskurzus, nélkülünk, nézők nélkül is végbe-menne, amiként egy film lepereg az üres moziban. Sokan vélik ezt sértőnek, mások viszont a válogató részvétel szabadságát üdvözlik benne, mely nem fokozza le, hanem önállónak tekinti a nézőt. Wilson színháza körül a legnagyobb izgalmat mindig az időtartam kelti. Wilson ideája a végtelenbe nyúló idő. Egész éjjel jövés-menés, a spontánul ki-alakuló csoportok a bárokban, a csarnokokban, az éttermekben kommentálják a történteket, aztán tétovázva haza-vonulnak vagy visszatérnek a nézőtérre. A párok intimitást találhatnak a loggiák árnyékában, szemüket a térhatású képek hipnotizáló áradatára meresztik. Néhányan elalszanak, hogy aztán újból teljesen átadhassák magukat a képeknek és hangoknak. Ezek az egymástól teljesen elütő tevékenységek Wilson színházában egyenjogúak, a szabadon lebegő figyelem és a szétszórtság ugyanazon folyamat két törvényes oldala; a színpad a néző szabad döntésére bízza, odafigyel-e rá vagy sem. Wilson térhatású képeit félálomban is asszimilálni lehet.

A Robert Wilson által célba vett, formális szemléletmódok felszabadítása sok esetben szenved csorbát a körülmények miatt: például ha a játék és nézőtér korlátozott, s nem alkalmas a szabad ki- és bejárkálásra, vagy ha éppen az idő állít korlátot: ideáját be kell szorítsa a munkaidő vége s az utolsó metró indulásának időpontja közé; ahogyan ez a nyugatberlini *DD&D* esetében történt. Ugyanis a fél éjszakán át tartó és az esetleg tizenkét órás ábrázolás között nem mennyiségi, hanem minőségi a különbség, mivel ez más alkotási és befogadói módot igényel.

Az időtartam mellett a leggyakoribb „gondot" Wilson színházával kapcsolatban az elhangzó szöveg okozza. A kultúrpolgár várakozása meghiúsul, ezért kiáltja közbe sértődötten: „Mikor jön a szöveg?", vagy hogy „Mikor lesz értelme?". Wilson szerint viszont az értelem az önkiszolgálás szférájába tartozik. A lehetséges jelentés könnyebben közelíthető meg a szemlélés, mint a fogalmi analízis útján. A csillogó, szemmel látható jelentés mindig kontextuális, vagy-is az összefüggés determinálja. „Csak fenntartással nevezhető ez színháznak" - telefonálta szerkesztőségének *a DD&D* sajtóbemutatóján az egyik napilap recenzense az átdíszítési szünetben. Sajátos módon azokban az országokban, ahol az irodalmi, művelődési színház a kulturális tömegüzemhez és a megalapozott tradícióhoz tartozik, a kultúrpolgár éppúgy, mint a színházi emberek vagy kritikusok zöme, biztos fogalmakat hordoz magában arról, „mi a szín-ház", s „mi nem az". Nincs is kétsége efelől. Ezzel szemben az USA-ban például, ahol a színház kulturális helye nem ennyire rögzített - s ahol a Broadwayn kívül minden egyéb az „alternatív szín-ház" egyik-másik megvalósulási formája, nem tudott a közönségben ilyen éles prekoncepció, azaz előítélet kialakulni. Az építész Robert Wilson 1970-ben megalapította a Byrd Hoffman School of Byrds intézményét az autista gyerekek képzésére - olyan gyerekek ezek, akik a külvilág elhanyagolásával saját énjükre korlátozott kóros magatartást tanúsítanak -, s nem támadt semmiféle nehézsége, hogy mint színházi ember váljék híressé. Senki nem vetette fel, színház-e az, amit csinál. Az volt, mert Wilson színházként definiálta, s képes is volt megvalósítani a saját definíciójának meg-felelő színházról alkotott fölfogását. A New York-i avantgarde jelenetek környezetében egy Wilson-mű általában nem hat oly provokatívnak, mint amilyennek például Nyugat-Berlinben hatott. A „ritualizált" színházi hagyományokkal rendelkező országokban eretnekségnek számít Wilson lemondása az irodalmi, a szó által uralt beszédszínházról, a statikus színpadképről és az irodalmilag képzett nézőről. Ez az expedíció a bizonytalanba kalauzol.

E számunk szerzői:

BŐGEL JÓZSEF
a Kulturális Minisztérium főelőadója
FORRAY KATALIN újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa
FÖLDES ANNA újságíró,
a Nők Lapja rovatvezetője
GYÖRGY PETER
az ELTE esztétikai tanszékének tudományos ösztöndíjasa
HEGEDÜS GÉZA író
HEKLI JÓZSEF
az egri Pedagógiai Főiskola adjunktusa
KOLTAI TAMÁS újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa
MIHÁLYI GÁBOR újságíró,
a Nagyvilág rovatvezetője
PÁLYI ANDRÁS újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa
SAÁD KATALIN újságíró
SZÁNTÓ JUDIT dramaturg,
a Színházi Intézet főmunkatársa
SZÁNTÓ PÉTER újságíró,
a Népszava munkatársa
SZÉKELY GYÖRGY színháztörténész

BŐGEL JÓZSEF

Arezzói fesztiválsiker

A mai magyar színházi élet (és struktúra) egyik sajátos képződménye és jó példája a dunaújvárosi Bemutatószínpad. Egy évtizede működik, s fenntartója, mozgatója a Bartók Béla Művelődési Központ. A Bemutatószínpad alapításakor ott találhattuk Latinovits Zoltánt, Bujtor Istvánt, Iglódi Istvánt, Tímár Évát, a Huszonötödik Színház több művészét, akik közül többen mind a mai napig megmaradtak rendezőnek, színésznek, animátornak. A művészeti vezető most már hivatalosan is Iglódi István, s rendezőként bekapcsolódott a munkába Valló Péter, Csiszár Imre. Lassan önálló műszaki személyzet is kiformálódott, s központi segítséggel korszerű stúdiószínházi helyiséget is kialakítottak. Mindehhez ott van támaszként, segítőként a város több vezető személyisége, értelmisége; saját kritikus-dramaturgjuk van, s ha színpadot kell építeni, díszletet kell csinálni, kellékeket kell megformálni - ott van több lelkes helyi műszaki értelmiségi, színházi drukker.

Kezdetben a Tanácsháza dísztermé-ben, később a Művelődési Központ stúdiótermében játszottak, de tájolnak Fejér, Tolna és Komárom megyében, sőt Székesfehérvárott is. Tíz év alatt csak értéket voltak hajlandók eljátszani, a skála Moliére-től Pinterig, Mrożekig terjedt. Legutóbb Hubay Miklós *Kés*dobálókját játszották nagy sikerrel. Csiszár Imre rendezése, Tímár Éva és Körtvélyessy Zsolt játéka, valamint a stúdió-színpadi megvalósítás új értelmezést adott a két évtizedes műnek.

Hubay megtekintette ezt a bemutatót, sőt együtt izgult, dolgozott velük. Észrevette a lehetőséget: e Bemutatószínpad a mai magyar dráma és színház reprezentánsa lehetne Itáliában, az Arezzóban rendszeresített fesztiválon.

E Firenzétől délre fekvő toszkán városka két évtizede magyar kórussikerek egyik fesztiválszíntere, de kevesen tudják, hogy tíz éve színházi fesztiválokat is rendez, nemzetközi jelleggel. Nyugati és természetesen olasz együttesek mellett gyakran szerepeltek itt közép-kelet-európai társulatok is, magyarok viszont soha.

Az Egyfelvonásosok Nemzetközi Fesztiválján három kategóriában lehetett versenyezni: a kötelező egyfelvonásos, a pantomim és a szabadon választott mű (lehetőleg minden pantomim és szabadon választott produkció is merítse ki a szünetnélküliség, a dramaturgiai vagy technikai tagolatlanság ismérveit) szekciójában. Az első kategória kötelező feladata Hubay Néró-sorozatának (a hatvanas évek második felében a Madách Színház kamaraszínházában játszották) *Optima mater* című darabja volt. Külön elemzendő jelenség, hogy a közelmúltban Hubay egyes műveit majdhogynem többet játszották Itáliában, mint nálunk, a Néró-sorozatot kiváltképpen. Az arezzói fesztivál kétségkívül nem világfesztivál, csak egyike a sok helyütt megrendezett színvonalas nemzetközi találkozók-nak, de ha egy ilyen rendezvényen magyar mű a kötelező előadási feladat, ez több mint figyelemre méltó.

Hubaynak - mint a firenzei egyetem professzorának - jó kapcsolatai vannak az arezzói fesztivál rendezőivel. Ilyen körülmények között közvetítette a magyar együttest Arezzóba. A többi már a dunaújvárosi Bartók Művelődési Központ igazgatóján, a színházi animátor Péterfy Attilán és a vállalkozó rendezőn, színészeken múlott. Mivel az előző Hubay-stáb (Csiszár Imre és a vele együtt Miskolcra szerződött színészek) eme újabb feladatot nem tudta vállalni, a dunaújvárosi vendégrendezők, színházcsinálók közé tartozó Valló Péter lett a vállalkozás rendezője. Ruttkai Éva más irányú elfoglaltságai következtében Agrippina szerepének eljátszását Szakács Eszter vállalta el, a többiek, Kern András (Néró), Bárdi György (Seneca) és Egri Márta (Poppea) a Vígszínház művészei közül kerültek ki. A két bérgyilkos összevont alakját a Művelődési Központ munkatársa, Smuk Imre játszotta. (A rendezői koncepcióból következett e szereplő(k) színpadi jelenlétének csökkentése, másrészt takarékossági szempontok is megkövetelték ezt a zanzásítást.) A próbák a Vígszínházban, majd Dunaújvárosban folytak. Péterfy Attila és munkatársai végezték a menedzselést. Az indulásra készen állott a dunaújvárosi Bemutatószínpad-Teatro Delle Prime (Dunaújváros, Ungheria) című kétnyelvű füzet, helyiek szerkesztésében és kivitelezésé-ben, nagyvonalú borítólappal, a Színpad eddigi működésének eseményeit illusztráltan (!) is összefoglalva. (Kevés kül-földre látogató színházunk mondhatja el magáról, hogy a propaganda, a helyes mértékű és színvonalú önfelmutatás ilyen dokumentációjával tud kijutni külországi szereplésre!)

Az említett Smuk Imre és a Bartók Művelődési Központ műszaki felelőse voltak a szállascsinálók, ők vitték magukkal a leleményes kellékeket (alumínium-plexiüveg trónus, hófehér színpadi padozati és háttérelemek, a záróképhez szükséges virágeső műsziromhalmaza és így tovább). A színpad elkészítéséhez és műszaki felszereléséhez a helyi szakembereken kívül sok segítséget adtak a Firenzében tanuló magyar ösztöndíjas hallgatók, sőt maga a szerző is.

Mindezek alapján magas színvonalú előadás született, jobb és más, mint odahaza. Hubay *Nérója* általában jól játszható etűdök sorozata, gondolatiságánál és ismétlődő szereplőinél (Néró) fogva egységes drámai egészként is felfogható. Keletkezési ideje 1967, s Hubay szinte mindent megfogalmaz benne a személyi kultusz felbomlásáról, a politikai erőszak elkorcsosulásáról. Amolyan erkölcsi-politikai kijózanítóállomás *a Néró-sorozat.* Valló Péternek csak *az Optima matert* kellett megrendeznie. A „csak" persze nem kisebbítése a feladatnak, mert a résszel az egészet kellett igazolni. Valló mozgalmas, erőteljes és artisztikus produkciót hozott létre. *Az Optima mater* szereplői már eljutnak az erőszak (ezen belül a személyi kultusz szolgálatának) szadisztikus-mazochisztikus élvezetéig, a szépelgő erőszaktevésig. Sokan és régebben azt csinálták volna, s erre a fesztivál más produkcióinál volt is példa, hogy sokkoló hatások tömegével keltenek undort a nézőkben, felvonultatva a környezet, a Nérót körülvevő világ rengeteg árulását, torz viselkedési mozzanatait. Valló ábrázoltatja a félelmetes intrikát, Néró nagy szerepjátszását, öncélú gyönyörködését is mindebben, Seneca enervált magatartását és cinkossá válását, a gyilkosság gondolatával eljátszadozó hármast, de az erkölcsi tanulság a befejezés artisztikumával, megkomponáltságával szigorú és félreérthetetlen: az egyéni felelősségre utaló. Mindehhez Kern András pompás beleélőkészsége és virtuozitása, Szakács Eszter és Egri Márta feszesen intellektuális és érzelemgazdag játéka, Bárdi György sallangmentes, kulturáltan megformált alakítása párosult. A Valló Péter által megtervezett, vegytisztán fehér játéktér, az okosan játszó trónuskellék, a megrendülést okozó végső virágeső, Jánoskúti Márta egy-

Hubay Miklós Optima mater című **epizódja a Néró-sorozatból (dunaújvárosi** Bemutatószínpad). **Bárdi György, Kern András, Szakács Eszter és Egri Márta (Vörös János** felvétele)

szerre antik és modern ruhái jó keretet képeztek e drámai etűd előadásához. Mozgalmas és kemény volt egyszerre a játék, egyes részleteiben kellően érzelmes, látványosságában pedig elegáns, kifejező, de nem tolakodó. Minden szempontból a mai magyar színjátszás jobb törekvéseit és eredményeit hordozta az előadás. A kiváló szakemberekből, egyetemistákból álló zsüri nagydíjjal jutalmazta az előadást, s a szakszerű értékelés aláhúzta az együttes játékának eleganciáját, gondolatgazdagságát, tiszta erkölcsiségét, kiemelkedően profi voltát.

Hubay darabját még két együttes adta elő. Közülük a pozsonyi főiskolai együttes Juraj Svoboda rendezésében, Ludmila Varossová kifejező erejű díszletei között végsőkig elidegenített-eldologiasodott társadalomba helyezte a cselekményt. Az artisztikusan mozgó fiatalok nem tudták visszaadni a figurák gondolati-érzelmi gazdagságát, s így sok mindent a koreográfiára, a térformákra, mozgáselemekre bíztak. Vitatható a közönséget provokáló bérgyilkos-koncepciójuk: viszolyogva néztük - ebben a közegben is - a bűntársi kapcsolat totálissá növelését. A bolognai egyetemisták laboratóriumszínháza Fabrizio Frasnedi rendezésében és Barbara Bernardi jelmezeivel - különös megoldást választott. A szereplők valamennyien nők, és mai ruhákban (illetve ruha nélkül) játszanak. A fantáziáról tanúskodó előadás egyetlen ötletre hegyezett ki mindent.

A pantomimkategóriában fellépett pozsonyi Pomimo Pantomima B-Klubu elnevezésű, 1973-ban alapított együttes, egy Pygmalion-legendára alapított történettel, továbbá a Wiesbadenben élő és ott támogatott, eredetileg Prágában alapított Velvets Schwarzes Theater. Számaik kedvesen blődliző etűdök voltak, elgondolkoztató öncélúsággal, nagyobb hatás nélkül. A nagydíjat a rotterdami Het Penta Theater nyerte el *Roffel-Touche* című műsorával. Jól képzett pantomimművészek az együttes tagjai, s a produkció egy nagy ötletre épül: azt ábrázolják - fergetegesen -, hogy miképpen készül-nek a számok a cirkuszi manézs mögött, a műsor közben.

A szabadon választott kategóriában két teljesítmény volt figyelemre méltó. A bukaresti Giulesti Színház itt is eljátszotta azt a Caragiale-tragédiát, amelyet immáron négy éve visz kiváló színházművészeti exportcikként külföldre, példás rendezésben, szcenírozással, kiváló színészi teljesítményekkel és nagyon okos szervezettséggel, s amelyet Buda-pesten is láthattunk 1978 tavaszán. Nem árt újból felhívni a figyelmet az erről az oldaláról nálunk alig ismert Caragiale süvöltő feszültségű-erejű paraszttragédiájára, Alexa Visaria (a fiatalabb román rendezőgárda kiemelkedően tehetséges tagja) realista és expresszionista elemeket egyesítő rendezésére, a színészi játék erőteljes nemzeti jellegére. Méltán nyerték el e kategória nagydíját. A Gianfranco Varetto által vezetett-rendezett római együttes az Odradek 2 Grotowskit írja zászlajára, s *Cosmorama* című produkciójával egy Tiepolo-festményt vitt a színpadra. Megelevenítette annak cselekményét, nagy, kimerevített, lassan változó totálokkal, modern élettel kapcsolatba hozható asszociációs vonulatokkal. A nagy létszámú együttes fegyelmezettsége, megelevenítőkészsége elismerésre méltó, ám az olasz közönség sokat fütyült, a kiváló részletek mögött (mellett) blöfföt érzett s joggal.

A fesztivál sok érdekes élménnyel, tapasztalattal járt. A városnak nincs állandó színháza, csak két patinás színházi helyisége, az egyik egy több évszázados, jellegzetes olasz nagy színházi épület. A másik épületben székel a Piccolo Teatro Társaság. Ennek két és fél száz tekintélyes polgárból álló támogató testülete van. Időnként létrehoznak egy-egy saját produkciót, fogadnak más együtteseket, színészképző stúdiót és bábegyüttest (képzést is jelent ez a fogalom) működtetnek, s évről évre rendezik fesztiváljaikat. A fesztivál különben a nagy színházban zajlott, olasz szokás szerint negyed tízes kezdettel, hajnali órákig tartóan. Propagandából, szervezettségből annyi volt, amennyi kellett. A nagy színház többnyire tele volt (összesen öt szinten ülnek benne a nézők), s a nagy számban megjelent gyerekek, fiatalok együtt szurkoltak a felnőtt nézőkkel, olykor pirkadatig.

SZÍNHÁZ

THEATRE

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

Résumé

Iván Boldizsár:

Le monde est-il un théâtre?

Ayant participé à la conférence organisée à Paris par l'Institut International du Théâtre, le directeur de notre revue ajoute aux discussions ses propres idées concernant le secret accord entre acteur et spectateur, la fonction de l'auteur et sa présence au théâtre et au monde ainsi que les rapports entre auteur et metteur en scène.

György Székely:

Conférence mondiale du théâtre

En résumant les leçons de la conférence ci-dessus mentionnée, l'auteur de cet article se prononce surtout au sujet de la fonction sociale du théâtre, de l'éducation professionnelle et de la position sociale des acteurs, de quelques problèmes économiques ainsi que du rôle de l'auteur dramatique.

Anna Földes:

Örkény sur la piste

Le Théâtre de Comédie de Budapest où eurent lieu la plupart des créations des pièces de István Örkény a choisi une forme irrégulière pour exprimer son hommage devant le souvenir du grand auteur. Transformant la scène même du théâtre en un petit théâtre d'occasion, le jeune metteur en scène Péter Valló y présenta un montage composé par lui-même des divers écrits de l'auteur, sous le titre *In memoriam I. Ö.* Le spectacle offre un bel exemple du travail collectif et pour le public une grande expérience obligeant chacun à une auto-examination. A ce propos notre critique analyse aussi la pièce posthume de Örkény, *Scénario.*

Judit Szántó:

Lumière d'aujourd'hui, étoiles de demain

Deux pièces en un acte de Miklós Gyárfás ont été créées au Théâtre de la Gaîté sous le titre *Jeu avec les étoiles*, dans la mise en scène de l'auteur. Notre collaboratrice enrichit son analyse d'un bilan général de la carrière théâtrale de Gyárfás.

Péter György:

Les problèmes de la simultanéité

Le roman *Dépôt de férraille* de Endre Fejes, analyse de l'existence et des problèmes des couches arriérées de la classe ouvrière, était, il y a une vingtaine d'années, la sensation de notre vie littéraire. L'adaptation théâtrale de ce roman qui embrasse en même temps l'histoire du demi-siècle passé a été présentée par un bon nombre de nos théâtres pour être maintenant, après un intervalle de quinze années, reprise par le Théâtre József Attila de Budapest. Notre critique estime qu'à cause de la mise en scène erronnée le spectacle reste au niveau d'une illustration superficielle du roman et ne réussit pas à prolonger la conception de l'auteur jusqu'à nos jours.

Péter Szántó:

Whisky d'abord, eau de pluie après

Le Théâtre Szigligeti de Szolnok a présenté une farce de Péter Szász, sous le titre *Whisky et eau de pluie*. Péter Szántó apprécie hautement la trouvaille de la situation comique originale du premier acte auquel le second acte reste malheureusement inférieur et relève les mérites de la mise en scène de István Verebes qui met en valeur toutes les qualités de la distribution.

Géza Hegedűs:

Calderon à Szeged

Le théâtre baroque espagnol est assez peu connu par notre public. C'est pourquoi Géza Hegedűs est particulièrement content de la première à Szeged de la pièce de Calderon, *La vie est un songe*. Tout en contestant certains éléments visuels du spectacle, il en souligne la fonction pionnière.

Gábor Mihályi:

Vivre comme les cochons

Le Théâtre Csiky Gergely de Kaposvár a présenté *Live Like Pigs* de John Arden, dans la très intéressante mise en scène de Tamás Ascher. Notre critique offre une analyse simultanée du texte et de sa réalisation, en accentuant les aspects sociologiques révélés par l'auteur britannique et par ses interprètes hongrois.

Tamás Koltai:

Des simulants et des coupables

The Changeling, tragédie jacobéenne de Thomas Middleton et William Rowley, nous conduit jusqu'aux profondeurs de la nature humaine, ou, pour nous exprimer en termes contemporains, jusqu'au subconscient. Au lieu d'opter pour la solution facile, c'est-à-dire la projection parallèle de l'action tragique et de son complément comique, János Ács, étudiant de mise en scène, offre une interprétation métaphysique: les frontières entre passion humaine et crimes inhumains s'estompent, la haine se transforme en adoration, le normal paraît dément et vice versa.

András Pályi:

« L'action intérieure » de Tartuffe

C'est dans la mise en scène de Tamás Major qu'on joue au Théâtre National de Miskolc la pièce de Molière. La force de l'inspiration réside dans le côté passionné de Molière et cette passion qui pénètre toute la soirée s'avère à la fois fil conducteur solide et force unifiante.

József Hekli:

Esquisse d'un portrait de Victor Rosov

Populaire également en Hongrie, Victor Rosov est un des auteurs les plus aimés du public en URSS. En dressant le bilan de l'activité de Rosov, József Hekli explique sa réception favorable par le fait qu'après l'époque des histoires et des héros du schématisme, Rosov a établi sur la scène des situations authentiques et a introduit, en qualité de protagonistes, des jeunes gens francs et sans gêne, en révolte contre le conformisme. L'auteur a un flair exceptionnel pour les problèmes du quotidien mais en même temps ses oeuvres se contentent de rester sur la surface.

Katalin Forray:

« Le Nid du coq de bruyère » à la Scène

A la Scène on a créé une comédie de l'auteur soviétique bien connu, Victor Rosov. Malgré les lieux communs du texte et de la mise en scène, il s'y agit d'un succès assuré, dû en premier lieu à l'ensemble composé d'acteurs chevronnés.

Katalin Saád:

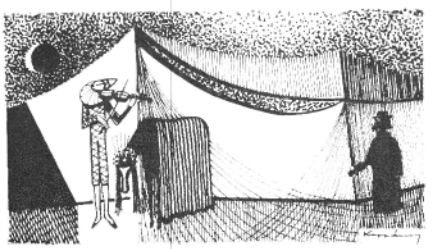
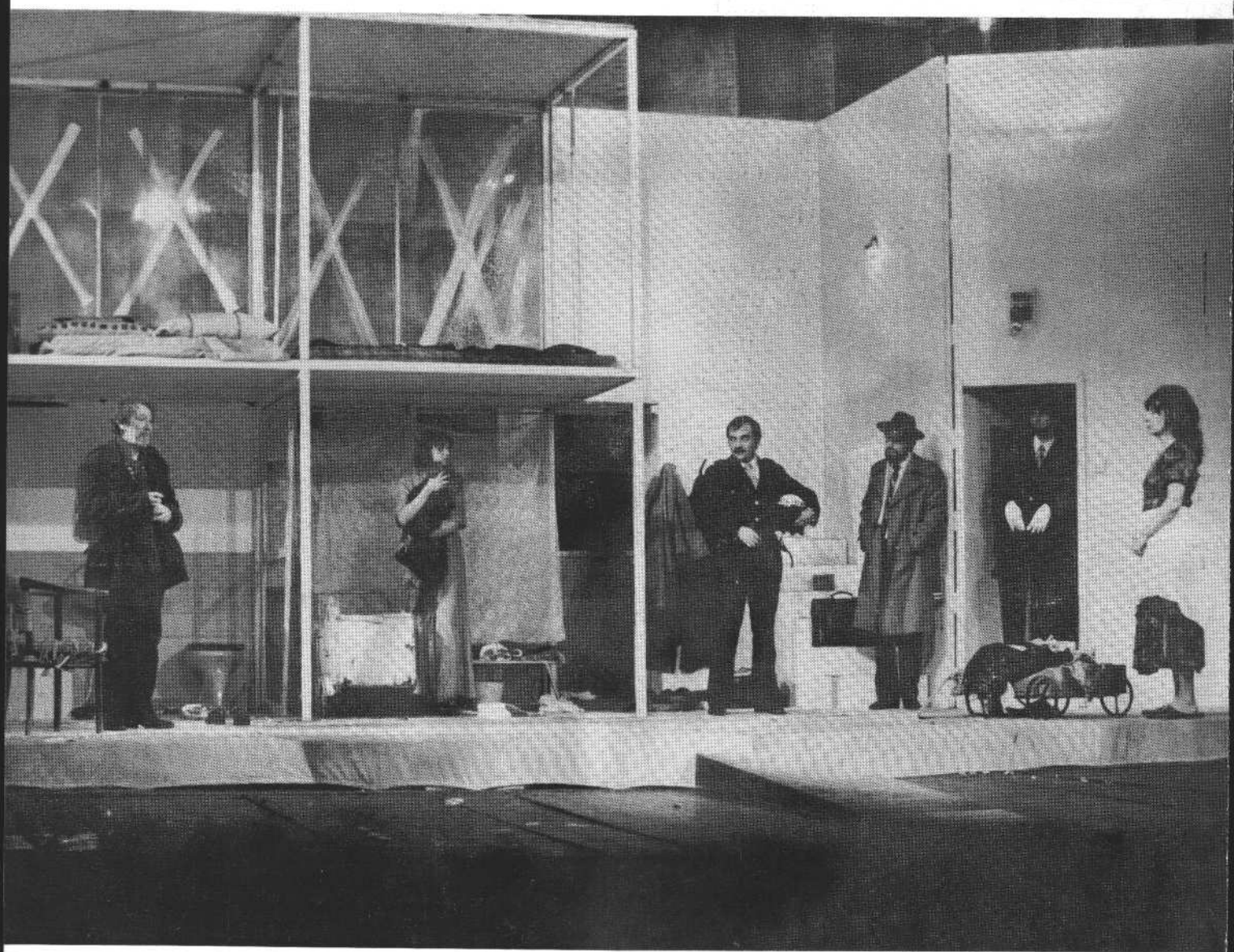
Une expédition vers l'incertain

Notre collaboratrice décrit les trois derniers spectacles de Robert Wilson et cherche à répondre aux questions soulevées par les recherches et la pratique de l'animateur américain.

József Bőgel:

Succès au Festival d'Arezzo

Au dernier Festival d'Arezzo la pièce obligatoire a été un acte de la série sur Néron de Miklós Hubay, intitulé *Optima mater*. Le premier prix du festival a été remporté par la Scène de Création de Dunaújváros où le texte en question a été mis en scène par Péter Valló.



Ára: 20,– Ft