SZÍNHÁZ

Bécsy Tamás: A szavak és a viszonyok szintje Sütő András két drámájában • Szántó Judit: „Segítség" vagy „Segítség!!" • Berkes Erzsébet: Az ördög lakomája, avagy az angyal hajszálai • Koltai Tamás: Harcolni vagy beépülni? • Hámori András: Szubjektív kortársi bírálat Nánay István: Január

1978
Július

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XI. ÉVFOLYAM 7. SZÁM 1978.
JÚLIUS

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

Szerkesztőség:
1054 Budapest V., Báthory u. 10.
Telefon: 316-308, 116-650

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére
nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
Levélcím: 1906, postafiók 223. A
kiadásért felel:
Siklósi Norbert igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél.
a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlap Irodánál
(KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül vagy postautalványon valamint átutalással a
KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési díj:
1 évre 144,- Ft, fél évre 72,- Ft
Példányonkénti ár: 12,- Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest. Postafiók 149

Indexszám: 25.797

78.0838 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató
HU ISSN 0039-81361

Borítón:
Moór Marianna (Arabella) és Szilágyi Tibor (Káin) Sütő András: Káin és Ábel című színművében (Nemzeti Színház)
(Ikládv László felvétele)

Hátsó borítón:
Gyarmathy Ágnes díszlete Illyés Gyula: Kegyenc című drámájának debreceni előadásához

TARTALOM

játékszín

BÉCSY TAMÁS
A szavak és a viszonyok szintje Sütő András két drámájában (1)

SZÁNTÓ JUDIT
„Segítség" vagy „Segítség!!" (7)

BERKES ERZSÉBET
Az ördög lakomája, avagy az angyal hajszálai (11)

KOLTAI TAMÁS
Harcolni vagy beépülni? (16)

HÁMORI ANDRÁS
Szubjektív kortársi bírálat (19)

SZŰCS MIKLÓS
Három Németh László-bemutató (22)

NÁNAY ISTVÁN
Január (25)

GÁBOR ISTVÁN
Merre tart a Vidám Színpad? (28)

négyszemközt

TARJÁN TAMÁS
Beszélgetés Sütő Andrással (32)

CSÍK ISTVÁN
Mesterség és anyag (35)

világszínház

SZÁNTÓ JUDIT
A „nagyok" és a többiek (38)

RÉTHI SAROLTA
Igényesség és siker (42)

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR
Távol Londontól II. (46)

BÉCSY TAMÁS

A szavak és a viszonyok szintje Sütő András két drámájában

Sütő András komédiájának - *Vidám sirató egy bolyongó porszemért* - címe metafora. Fügedes Károly sértett hiúságból elhagyja a falu közösségét, a közösségért végzett munkát, hogy egy újrakeresztelkedő szektán belül találja meg egyéni boldogságát. Ezzel meghalt a közösség számára, s érte, a bolyongó porszemért folyik a vidám sirató. A komédia végén bekövetkező „halála" azt is jelzi, hogy hamis út vagy zsákutca volt a Prédikás testvér által kínált lehetőség. Ez a központi szál a következő emberi viszonyokon belül húzódik. Fügedes özvegyember öt lánnyal, akiket ugyancsak a szekta tagjaivá akar tenni; szerelmes egy Somosiné nevű fiatalasszonyba, akit *a* szekta vezetője, Prédikás testvér is szeret. A darab története pedig a szektába való be-lépés előkészületeiben, a két szerelmes férfi vetélkedéseiben, a keresztelési szertartásban, majd Fügedes „halálában" realizálódik.

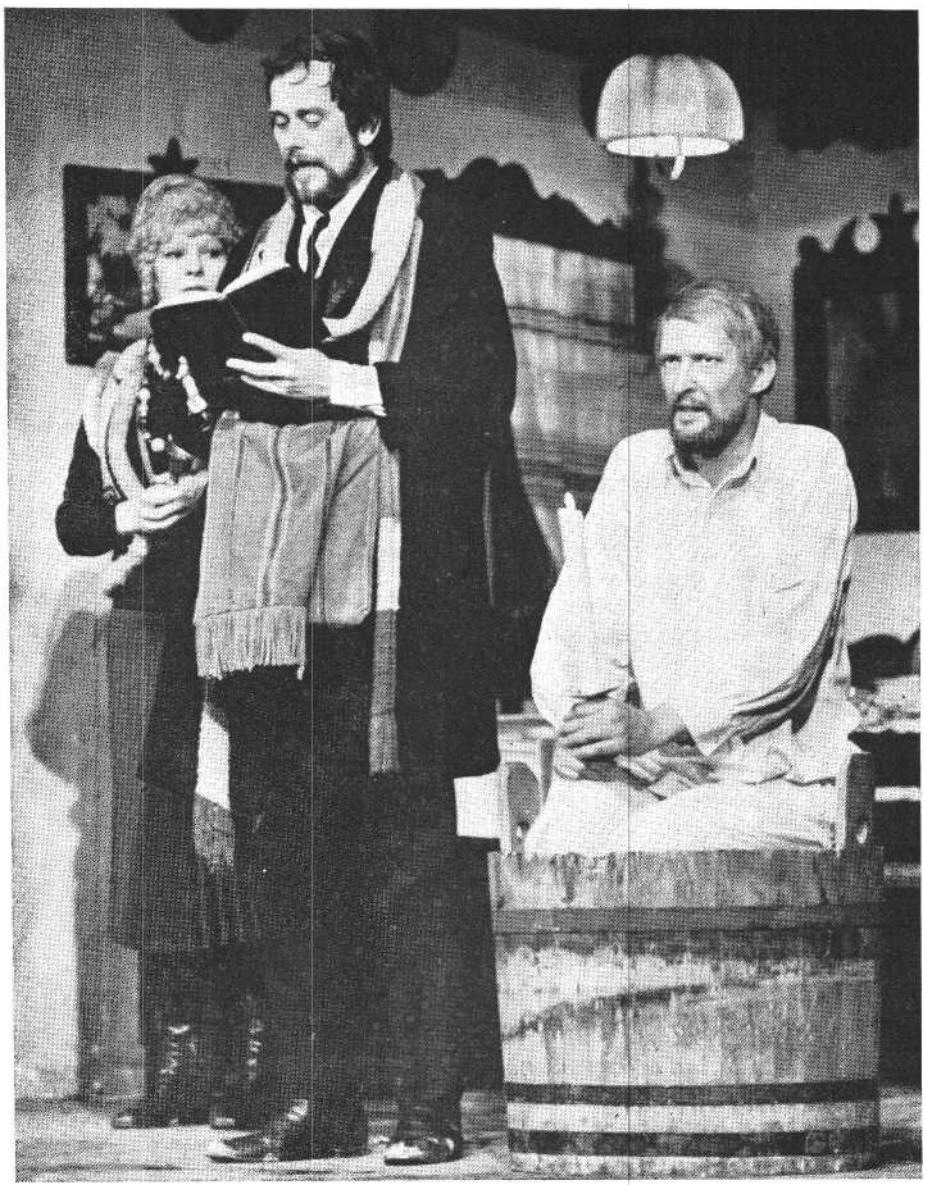
Mindebből látható, hogy a darab világképét, mondanivalóját nem a cselekmény hordozza és nyilvánítja ki. A cselekménymenet ugyanis csak azt mondja, amit valóságismeretünk alapján az első pillanatban tudunk: zsákutca ez Fügedes számára.

Nem túlságosan erős mondanivaló a Prédikás testvért leleplező réteg sem, melyben azt tudjuk meg, hogy a szektafőnök mást hirdet híveinek és mást követel tőlük, mint amit ő maga tesz. A szerelmi vetélkedő pedig, amely Somosiné kezéért és kegyeiért folyik, más darabokból eléggé ismerős: a csinos fiatal-asszony mindkettejüket csak csábítja és hitegeti, bár neki egyikük sem kell. Mi-kor aztán a cselekménynek nincs szüksége erre, egyszer csak nem jön vissza a komédia erőterébe -- de a színre sem -; vagyis az író nemigen tud mit kezdeni ezzel az alakkal.

A komédiának az öt lány körüli rétege lehetne még a legizgalmasabb. Itt - az első részben - fel is csillan valami „erdélyi-népi molière-i" jelleg és élethelyzet. Az öt lány közül csak egy meri megtagadni a szektába való belépést, a többi - noha nem szívesen és nem meggyőződés ből - enged az apának. A szekta tiltja a húsevést és a táncot, a lányok mindkettőt szeretik. Mivel Somosinét apjuk el akar-ja venni feleségül, lehetőség lenne az özvegyasszony és az öt lány közötti vonatkozások kibontására, s ezzel a komédia is nyerne. De a lányokkal Somosinénak csak a szektába való belépés kérdésében van kapcsolata: érezhetően a belépés el-len dolgozik. A lányok tőle kapnak szalonnát és kolbászt, s mikor az apa felfedezi, a helyzetkomikum uralja el a szín-teret. Fügedes amúgy is szigorú apa, most is pofonnal és bottal igazítaná a megfelelő útra a lánysereget.

Mostanában „hozzászokhattunk" az olyan darabokhoz, amelyekben nem a drámai helyzetek, nem a cselekmény, az alakok és viszonylataik hordozzák a kifejezendő mondanivalót és világképet, hanem csak a szöveg, a beszéd. Ebből az következik, hogy ezek ábrázolás híján csak „eszünkbe juthatnak", s a befogadó ezen a módon derítheti föl, miről is van szó. Ebben a komédiában sokat beszélnek az „eszközemberekről". Itt föltehetően Fügedes Károly az eszközember, Prédikás testvér eszköze. Látszatra az is, azt tesz, amit a szektavezér mond, noha inkább csak magára erőltetett magatartással. Ez azonban nem okvetlenül eszközemberség, lehet ostobaságból fa-

Sütő András: Vidám **sirató egy bolyongó** porszemért **(Szegedi Kisszínház). Vajda Márta (Somosiné), ifj. Újlaky László (Prédikás) és Nagy Zoltán (Fügedes)**



Gyarmathy Ágnes díszlete a Sütő-vígjáték szegedi előadásához (Hernádi Oszkár felvételei)

kadó becsapottság. A darabban egy kicsit így is jelenik meg Fügedes: egyáltalán nem veszi észre, amit mindenki lát, azt, hogy Prédikás testvér bőven hazudik, s egészen mást prédikál, mint amit iszik - itt a szó legszorosabb értelmében. De lehet, hogy nem becsapottság és ostobaság ez, hanem sértett hiúságból fakadó „azért is mást" tenni vágyó dac. Az elején egypár mondatban ugyanis utal arra, hogy a falu vezetősége nem ismerte el az ő érdemeit stb. Ha ez így van, akkor ő saját hiúságának eszköze, ám ez is csak „eszünkbe juthat". A komédiában nincs kibontva az eszközemberségnek egyik fajtája sem. Pedig erről a fajta emberről igen korszerű drámát lehetne írni.

Sütő András műveiről mindig megjegyzik csodás nyelvi gazdagságát. Nos, a komédiának ez a rétege kitűnő. Az emberek közötti kapcsolatok elsősorban ebben a rétegben nyilvánulnak meg, s itt bomlik ki az eszközember kritikája és elítélése. A szerteágazó és mégis összefogott szép mondatok igen sokféle életjelenségre utalnak. A baj az, hogy ezek egy drámai műfajban nem válnak a műfaj természetéhez illő cselekvéssé, az embereknek az emberekhez és problémákhoz való viszonyának konkréthordozójává; ezeket csak jelölik, csak utalnak rájuk.

A szegedi Nemzeti Színházban Léner Péter rendezte az előadást. Már a színpadkép eléggé eklektikus. A szoba belseje reális, miként reális az udvar és az utcarészlet; meseszerű azonban a hó-esés. A színpad első fele pedig üres, oldalt behavazott boglyák láthatók, amelyek egyikére minden további nélkül ráfekszenek. Az üres előtéren hangzanak fel az énekek, amelyek a darab gondolatait hordozzák, s mintegy „elidegenítő" hatásúak. A rendezés a helyzetkomikummal a lehetőségeknél kevesebb alkalommal élt. Léner Péter munkájának legpozitívabb része az előadás végig jól megválasztott ritmikája, tempója.

Az előadás végül két színészi teljesítményen nyugszik, Fügedes és Prédikás alakítóin. Paláncz Ferenc „buffószerű" alakra formálta Fügedesét. Az alak - igaz - amúgy is indulatos, hamar dühbe gurul, de Paláncz Ferenc az egész játékon keresztül ezt az egy tulajdonságot mutatta meg. Tehát egy dühös-ingerült-buffókomikus alakítás az övé, némi idegességgel. Ebben épp az sikkad el, ami fontos lenne: ennek a bolyongó emberi porszemnek egyfelől eszközember-mivolta, másfelől meleg embersége. Ez utóbbi néha azért fölcsillan lányaival való hajbakapásaikor, de nem válik az alakítás - és így az alak - szerves részévé. Ha az eszközemberség megmutatására a darab kevés lehetőséget adott is, az alakítás ezt a szavakban sokszor elmondott vonást érzékeltethette volna.

Ifj. Újlaky László Prédikásának kitű-nő a jelmeze. A bokán felül érő nadrág, a széles karimájú kalap, a „papos", de mégis „linkembert" eszünkbe idéző kabát és sál igazán pompásan jellemzik. Ugyanezt mondhatjuk arról a - tág értelmű, minden színészi mozgást jelölő - gesztusrendszerről, amivel ő építi fel ezt a vacakembert. Van azonban alakításának egy fölöttébb zavaró része, ami sokszor elfeledteti az előbbi pozitívumokat. S ez a mesterséges, a valóságban sehol meg nem található beszédtónus. Valamiféle „tájszólásból", „műparaszti" beszédhangzásból és fejhangból áll össze ez az életidegen beszédtónus. Ha ez nem lenne ennyire mesterséges - és mégis megmaradna a karikírozás -, igazán kiváló alakítás lenne.

Vajda Márta Somosinéja eléggé szokványos alakítás; a csípőre tett kéz és valami „tűzrőlpattantság" jellemzi. Az apai parancsot megtagadó lányt, Lenkét, Nagy Anikó játssza, a megírt alakból fakadó keménységgel. A többi négy lány kissé egyformára sikerült Nagy Mari, Raszler Ildikó, Rónai Beáta és London Katalin alakításaiban.

A budapesti Nemzeti Színház Sütő Andrásnak egy másik darabját játssza, a *Káin és Ábelt.*

A bibliai helyzet az Istenhez, illetve egy transzcendens fensőséghez való két alapviszony ábrázolását kínálja: a hűségét és a lázadását. Az ábeli hűség egyben az Isten iránti bizalom, ami a valóság folyamatait vezérlő törvényszerűségekbe, azok szükségszerű „ilyenségébe" vetett bizalom, aminek további velejárója, hogy e törvényeket nem kell és nem is szabad megváltoztatni, befolyásolni vagy módosítani, mert azok valahogyan az ember javára vannak. Az ábeli életlátás így a hiten és bizalmon alapszik. A káini pedig a „miért?"-et kérdező lázadáson, vagy másképpen: a bizalmatlanságon, amely nem bízik a valóságot mozgató törvényekben vagy azok mindegyikében.

Nemcsak az eredeti bibliai alaphelyzetben, de ebben a paradigmatikus alaphelyzetben sem mindegy, hogy az a társadalmi közeg, amelyben ezt a modellt funkcionáltatni akarjuk, hiszi-e Istent; vagyis azt, hogy a valóság törvényeit Isten teremtette és mozgatja, olyan okból és olyan céllal, amelyet ha az ember nem ért is, hiheti, hogy azok végeredmény-ben az ember javát szolgálják. Ha a közeg, az adott társadalom nem hiszi mind-ezeket, akkor a bibliai alaphelyzet lénye-gében módosul. Ekkor Isten szimbólummá válik, s igen sokféle szimbólummá válhat.

Sütő Andrásnál a hatalom szimbóluma. Ebben a pillanatban az alaphelyzet azonban végtelenül problematikussá válik. Isten - az eredeti „kortalan, őskori" alaphelyzetben - nem cselekedhet egy valódi, földi hatalom módjára, nem teheti azokat a tetteket, amelyek a földi hatalmat jóvá, akár rosszá-gyűlöletessé te-szik. Az Isten hatalma Ábelnek és Káinnak a villámlásban, viharban, sáskajárásban - tehát természeti csapásokban - jelenik meg. Ezek pedig szimbolikusan sem tekinthetők egy valódi, létező hatalom emberellenes, az embert kormányozni vagy félelemben tartani akaró, manipuláló megnyilvánulásainak. A hatalom tehát még megnyilvánulásaiban sem lehet jelen; a hatalom nem viszonyul Ábelhez és Káinhoz, csak ők viszonyul-hatnak a „hatalomhoz". Azért tettük idézőjelbe a szót, mert az a hatalom, amely nem jelenik meg, amely nem is nyilvánul meg (mint például Kafka meg nem jelenő hatalma) voltaképp nem hogy nem hatalom, hanem: semmi.

Sütő András darabjában is adottságnak kell vennünk, hogy az Isten hatalom. Mivel azonban semmi megnyilvánulása nincsen, csak olyan hatalomnak tekinthetjük, amelyet csak az öt ember hite létesít. Igazából így „fantomhatalom" jönne létre, amely viszont csak akkor létesíthető -- hisz gyakran létesítik az emberek ha egy konkrét hatalom konkrét megnyilvánulásairól bőven van már tapasztalatuk. Azonban ebben a darabban nem a „fantomhatalomról" lenne szó, hanem olyan „valódi" hatalomról, amelynek semmiféle konkrét megnyilvánulásai nincsenek. Ám ilyen természetesen nem létezik, s ezért ebben az alaphelyzetben az ember és a hatalom viszonyát nem lehet igazán megragadni.

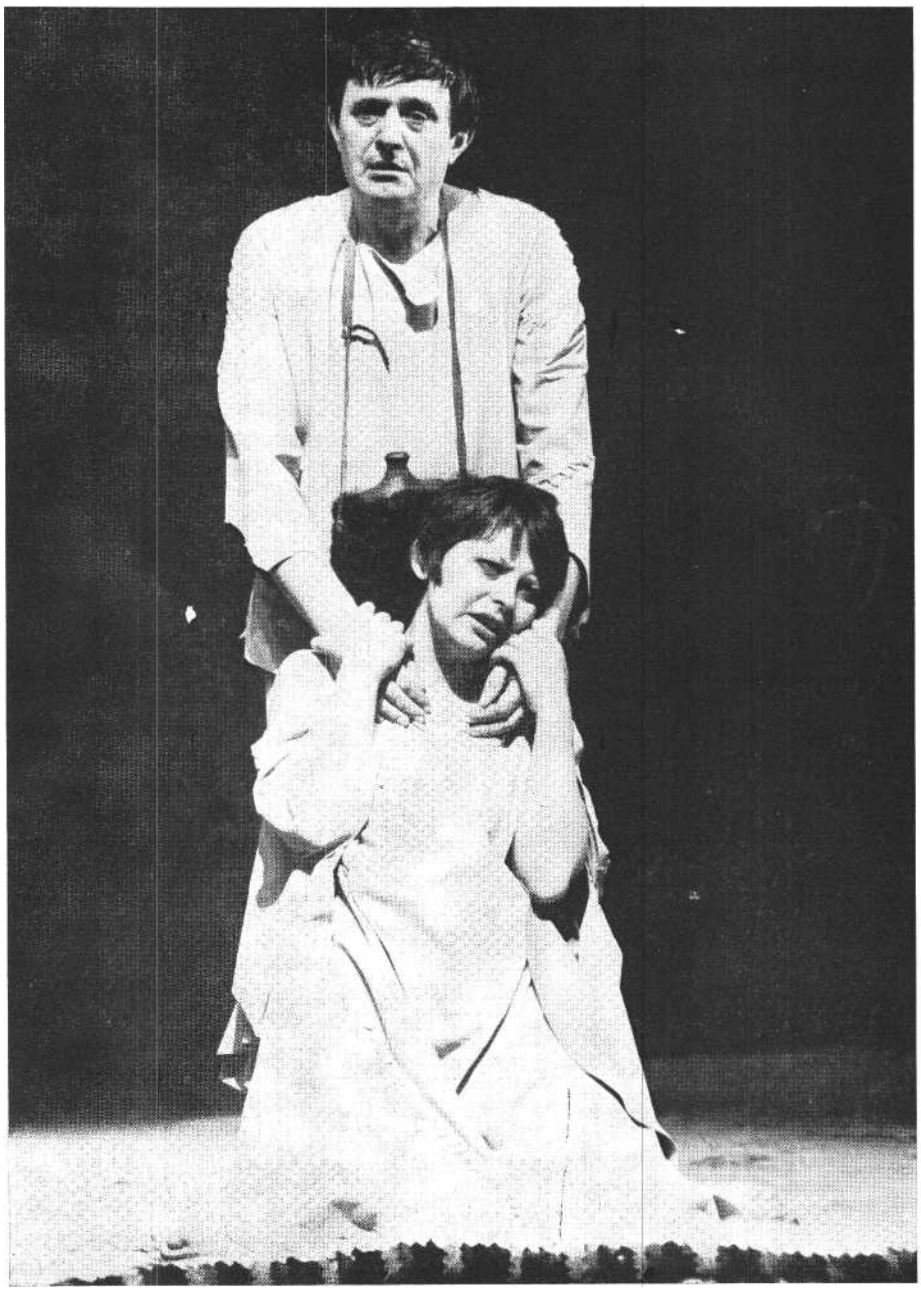
Pedig voltaképpen erre történik kísérlet. A darab - szerkezetileg - középpontos dráma, az Istennel a középpontban. Ilyen szerkezettel azt lehet objektiválni, hogy mi és milyen a középpont tartalma, mi és milyen az ehhez való viszonyok tartalma, illetve ezek miként változnak. Abból, hogy itt csak olyan középpontról van szó, amelyet csak az emberek hite létesít, két dolog következik. Először: a középponthoz való viszonyok tartalmai nem a középponthoz való viszonyokban objektiválódnak, hanem az alakok egymás közötti viszonyaiban; másodszor: az ehhez a középponthoz való s így közvetített viszonyok jobbára csak a bensőben megjelenő pszichológiai vagy tudati viszonyok lehetnek. Ennek szükségszerűségei érvényesülnek e darabban.

Először vizsgáljuk meg, milyen itt Ábel és Káin. Sütő András természetesen mindkét magatartást, életszemléletet és életvitelt átértelmezte. Az újraértelmezés elsősorban Ábelre vonatkozóan sikeres. Ő nem szelíd és jámbor, hiszen többször kezdeményez verekedést; a cselekmény megindulása előtti időkben meg is szúrta Káint, olyannyira, hogy életéért kellett imádkoznia. *Egy* másik lényeges új vonása az ön- és életszeretet, amely elsősorban nem az élet élvezete. Saját életét félti, azt szereti, hogy van, hogy él. Voltaképp ebből a vonásból fakad a „hatalom" föltétlen elismerése: fél, ha nem hódol neki, elpusztítja.

Ezzel szemben a „káini" magatartás és életvitel sokkal „hagyományosabb" maradt. A dolgok „miértjére" kérdez, a hódolatot, az alávetettséget nem tűri, s azt akarja megismerni, amit az általa is feltételezett, de vele szemben is megnyilvánulásra képtelen hatalom előle elzár. Sütő Andrásnál nem a szellembirodalmat akarja bejárni vagy nem a halál titkát akarja megtudni, hanem az Édenbe akar visszajutni, az „elveszett paradicsomot" akarja megtalálni.

Teljesen új motívum Káin gyilkosságának oka, amely az újjáértelmezett Ábel-magatartásból fakad. A hatalom problematikáját az író összeköti a szerelemmel. Isten ajándékot küld, Arabellát, a nőt, az asszonyt, egy távoli csillagról. Ez az Isten egyetlen megnyilvánulása, ám ezt semmiképpen nem tekinthetjük a hatalom „trójai falovának", amelyet az alattvalók megrontására, manipulálására, elnyomására küld. Nyilván egyéb tényezők is, de ez is azt bizonyítja: allegóriáról van itt szó, abban az értelemben, hogy előbb van a kifejezendő gondolat, s ez keres magának érzéki megnyilvánulásokat. Arabella az író „küldeménye", hogy gondolatát szemléletessé tegye. Arabella azt testesítené meg, hogy az ember „másodistenné" tette a szerelmet. Arabellát Isten Ádám-

Sütő András: Káin és Ábel (Nemzeti Színház). Avar István (Ádám) és **Ronyecz Mária (Éva)**



mal küldi a két fiú közül az egyiknek, Ádám szerint a következő szavakkal adta át: „Egyedüli Istenetek voltam, és ti nem elégedtetek meg velem. Másikat is választottatok: a testi szerelmet, ha ugyan nem helyeztétek azt fölibém. Többé nem nyúlok agyaghoz, sokasodjatok magatok." (Új Írás 1978/2. sz. Minden további idézet innen való.) Ezekből nyilvánvaló, hogy Arabella nem a hatalomnak az érvényre jutása az alattvalókkal szemben, az ő ellenükre; ám a távoli csillagról származott nőnek mégis köze lesz a hatalomhoz. Hogy kié legyen, Arabella döntésére bízatott, s ő - mert megszédül Ábel szép szavaitól - Ábelt választja, noha Káin is azonnal beleszeret. Ábel azonban ettől kezdve Istennel együtt emlegeti, szívében a hatalom és a nő a legfontosabb erők, de még-is Istent tekinti fontosabbnak. Ezt Arabella nem tudja elviselni, Istennél nagyobb akar lenni Ábel szívében. Mivel ez nem következik be, elhagyja, és a lázadó, a hatalommal pörlekedő és azzal - itt persze csak gondolatilag vagy érzelembelileg - szembeforduló Káinhoz pártol. Ezzel a bizalom és a lázadás új variációja kerül ismét elő. Sütő András koncepciójában ugyanis Éva megcsalta Ádámot Szamáel arkangyallal, aki ekkor egy zöld szemű kígyó alakját vette magára. Arabella most ugyanezt teszi Ábellel, megcsalja Káinnal, s itt az „Ó, szent folytonosság!" - a csalásé, a bizalmatlanság szükségszerűségéé, a bizalomnak mint az életet kormányzó erőnek a meg-szűnéséé.

Időközben Káin felkerekedik, hogy bejusson - a hatalom tilalma ellenére - az Édenbe. Hosszú ideig nem jön vissza, s azt hiszik, meghalt. Lényeges Káin távolléte, mert jelenlétében Ábel nem fogadná vissza Arabellát, vagy nem len-ne képes rá. S ekkor megszólal az Úr hangja is. A drámában, a „dramatis personae" között így szerepel: Az Úr Hangja; ám a színjátékban Ábel hangjával beszél. Így aztán még ez a hang sem válik-válhatik a hatalom megnyilvánulásává. Persze Istennek a hangja mint Istennek a hangja képtelenség lenne, a színjátékban egyébként nem „szereplő" hang pedig valamilyen módon objektívvá avatná, mint *Az ember* tragédiájában. A hang a neki legkedvesebb feláldozását kéri, mert „A földi rendet mégsem erő-szakkal, hanem a Jónapok példaerejével kívánom általad is fenntartani". Az Ábelnek legkedvesebb lény Arabella, s ezért - Káin távollétében - Ábel veszi egy időre magára a káini magatartást, s szembeszáll ezzel a kívánalommal. Amikor azonban megtudja, hogy Arabella megcsalta őt Káinnal, azonnal megszűnik a legkedvesebb lenni. Így aztán felvetődik, ami az „Úrral" való beszélgetésben is előkerült, hogy nem az ő saját élete-e a legkedvesebb neki? Illetve, hogy nemcsak azért tartotta-e Arabellát a legkedvesebbnek, hogy ne saját életét kelljen feláldoznia. Végül Ábel, a „hatalom" feltétlen híve és szolgálója, Arabellát ölné meg áldozatként, akár a hatalom szeszélyének kielégítésére, akár saját élete megmentése érdekében. Így aztán érvényesül az a mondanivaló, hogy vannak „Ábelek", akik a jelzett okból vagy cél érdekében bőven feláldoznak másokat.

Akkor, ha nincs Káin. Mert Káin a megfelelő pillanatban közbelép, s az áldozati kővel agyonveri Ábelt.

Így végül egyértelmű, hogy a darab mondanivalója szerint Ábel negatív, Káin pedig pozitív emberi magatartás és életvitel.

Megítélésünk szerint azonban ez a két magatartás nincs igazán végiggondolva. A lázadó embert, Káint sohasem lehet az igazi emberi magatartássá, életvitellé tenni. A valóság nem létezhet csak kérdésekkel és lázadással; létezni és funkcionálni a válasszal és a válaszban rejlőkkel, az azok iránti bizalommal tud csak igazán. Ha „Káin" egyszer bármit válaszol, állít, megszűnik „Káin" lenni, fennállóvá, érvényessé válik - ha tetszik : hatalommá -, mert az állítás, a válasz csak akkor az, ha - bár időlegesen - érvény-ben van, ha tudniillik hatalom, ha lehet ellene lázadni. Miután Káin megölte Ábelt - ebben a darabban: teljesen jogosan - valamit tennie, valamit állítania kellene. Ám ekkor már őt is, legalább saját válaszai, az abban rejlőkben való hitre és annak szolgálatára kényszerítenék. Persze ebben a darabban ez az állítás és ez a bizalom a szélsőségekig vitt, addig, ahol már ez gerinctelenséggé, szolgalelkűséggé, „lehajtott fejű" ember-mivolttá válik.

A szavak, az elmondások - és nem a konkrét viszonyok - szintjén van két olyan momentum, amelyekben az ábeli magatartás és életvitel másik aspektusa is felvillan. Ábel a saját hangján, de az Úr hangjaként azt mondja önmagának, hogy „Ábel füstje nélkül nincs rend a földön", ami kétségkívül igaz. Mert Ábel füstje nem okvetlenül a szolgaléleké, hanem az állításé, a válaszé, a válaszban foglaltak iránti bizalomé, illető leg ez utóbbiak szolgálatáé is lehet. Az Ábel-féle magatartásnak ez az oldala éppúgy kidolgozatlan, mint az ezzel szorosan összefüggő másik. Mikor Arabelláért harcol, egy voltaképp nagyon igaz mondatot mond: „Kárhozatra jutok, ha nem az én kunyhómat s ágyamat választod, nélküled elbitangolok Isten ösvényéről." Ebben a mondatban az állító, a válasz megvalósítását akaró ember nőhöz-szerelmeshez való viszonyának alapigazsága jelenik meg: a megvalósítás harcához, az ezen az ösvényen való megmaradáshoz van rá, nélkülözhetetlen érzelmi segítőként, társként szüksége. Ezt a problémát megint csak nem lehet az adott alaphelyzetben kibontani, hiszen itt Isten mint hatalom, megnyilvánulások nélküli, és így még csak nem is szimbolikus hatalom. Az előbb idézett mondat ezért saját ellentétévé válik, mert Ábel a saját életét félti, s ezért ő áldozná fel Arabellát; illetve hitel nélkülivé válik, mert itt Ábel nem jár semmiféle ösvényen, nem akar semmit megvalósítani a hódolaton kívül. Márpedig soha nem volt még olyan hatalom, amely csak puszta hódolatot kívánt; mindegyik megkövetelte az ember tevékeny szolgálatát is. Mivel itt voltaképp nincs hatalom, a puszta imádáson és hódolaton kívül - lévén ezek *a benső* viszonyulásai - Ábel nem is tehet semmit annak szolgálatára vagy szolgálatában.

Az írói mondanivaló összes aspektusát jószerével csak a szavak szintjén „mondják el". Ezzel azt akarjuk mondani, hogy nem drámai, nem a műnemhez adekvát a gondolatok megjelenítése. Az alapviszonyok nagyon egyszerűek.

Utaltunk arra, hogy szerkezetileg vagy műfajilag középpontos dráma ez, minden konkrét megnyilvánulás nélküli középponttal. Mivel ezt a középpontot csak az öt ember hite létesíti, hozzá csak kétféle viszony lehetséges : vagy hiszik létét, és ennek következtében valódinak hitt parancsait, vagy nem hiszik. Itt mindenki hiszi; Káin csak azt nem hiszi, hogy feltétlenül engedelmeskedni és mindenért hódolni kell.

Az alaphelyzet így meglehetősen egysíkú, s kétszintes drámában lehet adekvátan megragadni; így tették a középkorban és Byron is. Ám ehhez a második, az isteni szint létét el kell fogadni, akár valóságosan, mint a misztériumokban, akár szimbolikusan, mint Byron, de a második szintet objektiválni kell a műben. Itt semmi sem objektiválja, és sem-

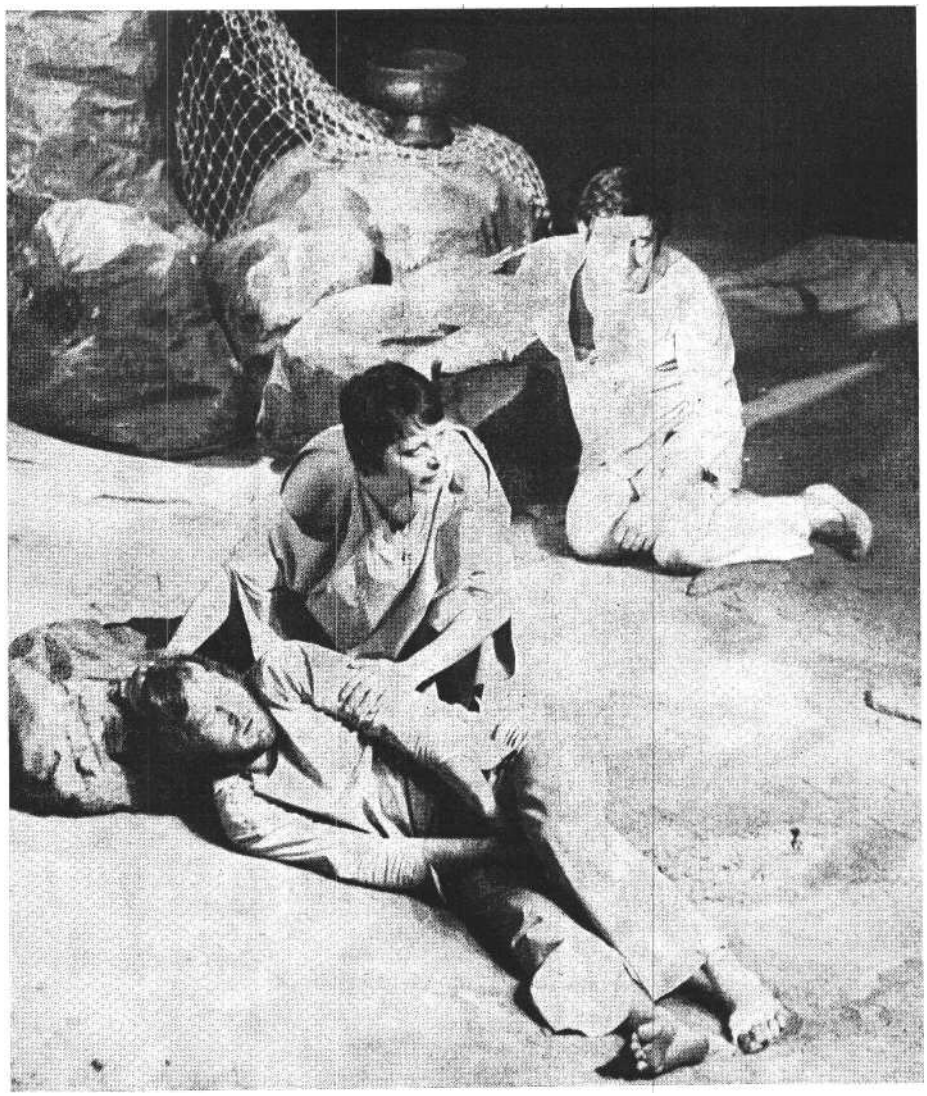
miben sem objektiválódik. Mivel az alaphelyzet középpontos szerkezettel konkretizálódik és nem objektiválható a középpont, a hozzá való viszonyok nem a középponthoz való viszonyokban jelenhetnek meg, hanem az alakok egymáshoz való viszonyában, ami csak *ben*ső viszonyok megjelenésére ad lehetőséget. Ezt viszont csak a szavak szintjén lehet objektiválni, és nem az alakok közötti viszonyoknak cselekvésként megnyilvánuló objektivációiban. Ezért a három felvonásos mű cselekménye pusztán ennyi: (i) megérkezik Arabella és Ábelt választja, (2) Arabella megcsalja őt Káinnal, (3) Káin eltávozik az Édent felkutatni, (4) az „Úr" Arabella feláldozását kéri, s mikor (5) Ábel ezt meg akarja tenni, Káin megöli őt. Az alaphelyzet szükségszerűen kevés számú viszonyszálat enged meg, s ezáltal lesz a vonatkozásrendszer eléggé egysíkú. Sütő András ezt a szavak, az elmondás szintjén tudja dúsítani, többrétegűvé, gazdagabbá tenni; ám ezen a szinten már nem hat-nak oly erővel, mintha a szavak csak jelölnék és felidéznék a mélyebb szinteken meglevő, kialakuló, módosuló viszonyokat, cselekvésként.

Az alaphelyzet ezért Káin és Ábel mellett nem biztosít *drámai* helyet Ádámnak és Évának. Az ősszülők drámailag Ábel tautológiái, s mikor kételkedik és enyhén lázong Ádám, akkor Káin tautológiája. Arabella is addig kap drámailag helyet, ameddig az elején közömbös a „középponthoz". Amikor Ábelt akarja lázadásra bírni, vagy ami-kor kételkedik a hódolat szükségességében, azonnal Káin tautológiája lesz. Az ő helyük ismét a szavak, az elmondások szintjén van, mert a mű gondolatisága itt fejeződik ki. Éva Szamáellel való csalása révén kap helyet; egyébként ő afféle kispolgári ősanya, aki „mangót, ananászt, narancsot meg szárított édes burgonyát" (és ismét mangót, ananászt .. . stb.) tálal családjának, aki féltő szere-tettel repdes két verekedő fia között, s aki részeg férjét mindig ágyba akarja dugni.

Új vonás alakjában, hogy megcsalta Ádámot. A drámában nem az a fontos, hogy Isten parancsait csalta meg Ádámmal, hanem hogy Ádámot Szamáellel. Ennek a csalásnak lehetne kapcsolódása Káinhoz. Arabella Káinhoz pártolása után az első pillanatokban kiejti Ábel ne-vét - Káint nevezve ezen a néven s ezért Káin is megcsalva érzi magát, hiszen Arabella előzőleg Ábelé volt, s ezt Káin szerint nem lehet elfelejteni. Az Ábellel való együttlétet Arabella is képes teljesen elfelejteni, miként Éva Szamáelt. Ha Káin az Édent akarja visszaszerezni, ez természetesen eszmei cél. Az eszmei céllal élő ember számára az élet, a valóság eseményei közül nem az eseménysorok pragmatikussága a fontos, hanem azok egyik részlete, tartozéka, a bennük megjelenő, rajtuk át is húzódó, az eseménysorok pillanatnyi igazságánál szükségszerűen tartósabb érvényű eszmeiség. Éva és Arabella csak a pragmatikus eseménysort éli azok pillanatnyi igazságával, és ezért képesek egyértelmű felejtésre. Ádámban és főként Káinban az átfogóbb érvényű eszmeiség él, s ezért képtelenek felejteni. Ez a tény nemcsak Ádám és Éva, de - Arabellán keresztül - Éva és Káin viszonyát is meghatározza, pontosabban: meghatározhatná. Ahogy Évával indul a csalás, s ahogyan az „Ó, szent folytonosság!" Ábelt utoléri, úgy éri utol Káint is Éva tette.

Ádám épp úgy hiszi Istent, mint mindegyikünk, csak ez a hit a parancsokat illetően kissé kesernyés és cinikus, elsősorban az ő megcsalatása miatt. Ez a viszony nem lényeges változata az Ábelének. Ádám körül akkor forrósodik föl a szavak szintjén a levegő, amikor saját sebe szakad fel, immáron sokadszor, Éva által történt megcsalatásáé. Éva csalása a középponthoz való viszonyokon semmit sem változtat, ettől független életjelenség, s ezért marad az alaphelyzeten kívül, s ezért jelenhetik meg Ádám emiatti elkeseredése is csak az elmondás, a szavak szintjén.

Az Arabellával belépő magatartás is alig kapcsolódik az alaphelyzethez. A lehajtott vagy felemelt fejű ember kérdését csak annyiban érinti, hogy Ábel miatta egy pillanatra megtagadja Isten parancsát. De Káinnak a középponthoz való viszonyán nem változtat, hogy Arabella Ábelt választja, illetve, hogy vele megcsalja Ábelt. Nem ezek a tényezők indítják az Éden keresésére, az Isten parancsainak megtagadására, a hódolat szükségszerűségében való kételkedésre. Ebből következik, hogy Arabella is csak a szavak szintjén kapcsolódik a dráma gondolatiságához. Itt viszont igen: Ábel szívében az Úr helyét akarja elfoglalni, vagy legalább egyenlő akar vele lenni.



Cserhalmi György (Ábel), Ronyecz Mária (Éva) és Szilágyi Tibor (Káin)
Sütő András színművében (Iklády László felvételei)

Ábel mondja az egyik áldozat során: „Ó,! Asszony! Isten és emberfia közé helyezkedtél" - de csak mondja Ábel, s nem látjuk ábrázolva. Arabella Káinnak is arról panaszkodik, hogy Ábel őt mindig az Istennel együtt emlegette. Így aztán csak a szavak szintjén objektiválódik, hogy az ember „másodistenné" tette a testi szerelmet, illetőleg, hogy Arabella éppoly magasztalást kíván és igényel, mint az Isten.

Az előadást voltaképp a szűk drámai alaphelyzet, a nyelvi réteg kitűnősége és a gondolatiság itt megjelenő volta határozza meg. Az elsőből következik, hogy a műnek alig van cselekménye, s ennek a nézőre tett hatását fokozza a rendezés - Marton Endre munkája - tempótlansága. Igaz, ez a tempótlanság majdnem szükségszerű akkor, ha a gondolatiság a szavak, a mondatok szintjén épül a mű szövetébe, s így azt csak a mondatok - és nem a viszonyok - jelentéséből kell megértenünk. Tudvalevő ugyanis, hogy a színjátékban a mondatokat egyszer hallhatjuk, s azonnal fel kell fognunk jelentéseiket, s ez a tény kényszerítő erejű.

A drámai alaphelyzetben a középponthoz és az egymáshoz való viszonyokban megtalálható tartalmak meghatározzák a szereplők alakításait. Káinnak tulajdonképpen egyetlen tartalmú vonatkozásai vannak: az Isten parancsainak és a feltétlen hódolatnak az elutasítása. Ez csak indulatban nyilvánulhat meg, és abban, hogy elmegy - a dráma erőterén és a színen kívüli! útjára - az Édent megkeresni. A hozzá való, feléje irányuló vektorok tartalmát is egy határozza meg: mindenki félti az Úr harag-jától. Ez a színjátékban viszonylag egy-síkú alakításra ad lehetőséget. Szilágyi Tibor - véleményem szerint - ezért marad majdnem mindig csak indulatos, magatartásában és hanghordozásában lázongó. Ezt az egy tartalmat azonban igen jól elmélyíti. Magatartásával ugyan-is egyedül van egészen addig, amíg Arabella nem áll az ő oldalára. Ennek következménye, hogy bensőleg, pszichológiailag is teljesen egyedül van, s ezt az egyedülvalóságot kitűnően érzékelte-ti. Ezt azért nehéz - és azért jó ez az alakítás -, mert könnyen elcsúszhat valami-féle benső magányosság megmutatásába, holott egyáltalán nem erről van szó. Ám egyedülvalóságán végül nem változtat, hogy Arabella később őt választja, hiszen a „távoli csillag" előzőleg Ábel „tulajdona" volt. Azért marad továbbra is egyedül, mert Arabellában ott él Ábel. Ez abban realizálódik, hogy az egyesülésüket jelző csók után Arabella Ábel ne-vét ejti ki. Ebből derül ki Káin számára, hogy „Nincs felejtés vize. Nincs!" - vagyis nem lehet Ábel és Arabella kapcsolatát elfelejteni. Szilágyi Tibor ettől kezdve még keserűbb lázongásának egyedülvalóságában. Alakításának másik kiemelkedő pontja Évával való jelenete. Összetörten, sebesülten tér vissza az Éden „ostromából", s elmondja Évának, bejutott az Édenbe. Ám Éva kijelenti: „Amit láttál: nincs. Nincs. Nem létezik"; az Éden kristályfái „bennünk vannak". Csak mese volt, amikor Éva fiainak, kisgyerekkorukban, az Édenről beszélt; illetve az legfeljebb csak volt, de eltűnt. Szilágyi Tibor ezt a jelenetet sok színnel oldja meg: gyermeki odabújással és szeretettel, egy-egy pillanatra persze az alaplázongással, amíg eljut addig: az esetleg nem létező Éden számára mégis mindennél fontosabb.

Ábel viszonya ugyancsak egysíkú mindenkihez. Az ő Istenhez való viszonyának milyensége - lévén, hogy a középpontot csak hitük létesíti - éppúgy csak a többi emberhez való vonatkozásaiból derülhet ki, mint Káiné. Ezt pedig az szabályozza, hogy ki hiszi és ki nem a hódolat szükségességét. Sinkó László megteremti a meghódoló, a parancsokat feltétel nélkül elfogadó ember magatartását, a gerinctelen lehajtott-fejűséget. Mivel a darabban az ábeli életvitel pozitívumai nem jelennek meg, valóban puhává, időnként „csigaszerűen nyálkássá" formálta Ábelt. Még azokban a helyzetekben is van benne valami nyálkás félelem, amelyekben ő kezdeményezi a verekedést Káinnal. A „csigaszerűséghez" - a megírt műben és Sinkó László alakításában egyaránt - valami férfiúi puhaság is hozzátartozik. (Arabella mondja: egy vele eltöltött éjszaka is elég volt, hogy rájöjjön tévedésére.) Alakításának talán legkitűnőbb momentuma, amikor önmaga hangjával beszél. Az „Úr hangjaként" megszólaló Ábel még veszedelmesebben önző és csigaszerűbben ön-telt, mint a „valódi". Az ezt követő, egy pillanatig tartó lázongása - mert Arabellát kellene feláldoznia - remek színészi teljesítmény: a félelem és a rettegés szövi át azokat a mondatokat, amelyekben épp bátorsága jelenne meg, amelyekben megvallja: „A félelmünkkel táplálunk naponta, s nem elég neked?"

Arabella, ahogyan már utaltunk rá, drámailag Káin tautológiája. Moór Marianna számára színészileg az a lehetőség kínálkozott, hogy a káini életvitel elfogadását és értékét a maga asszonyi, női mivoltával igazolja, tegye hitelessé. Ez könnyű, és ugyanakkor nehéz feladat, mert Káinhoz való csatlakozását a nőiség kettős aspektusából is lehet indítani és véghezvinni. Az egyik a férfihoz mint hímneműhöz, a másik a férfihoz mint önálló, eszmei céllal rendelkező emberhez való viszony. Az elsőt viszonylag könnyű megmutatni. A másodikat, épp mert valóságunkból - ahonnan minden alakítás minden aspektusának erednie kell - lényegében hiányzik ez a női-asszonyi vonatkozás, nagyon nehéz. Ez ugyanis beolvasztja önmagát a férfi eszmei céljába - nem a pragmatikusságába! - és a férfin keresztül az ezt megvalósító küzdelmekbe, s ez hiányzik valóságunkból, amelyben a nőknek is önálló céljaik és harcaik vannak. A Káint jellemző jelző - „oroszlánkölyök" - egyszerre jelölheti a hímneműhöz és a szellemi-eszmei célokat kiküzdeni akaró férfihoz való viszonyt. Moór Marianna alakításában főként az első viszonytartalom jelenik meg. A későbbiekben az alakítás egy ugyancsak asszonyi-női vonással gazdagodik: azt érzékelteti, hogy védelmet vár Káintól, de nem valami őt fenyegető veszedelem miatt fut Káinhoz, hanem valami iszonyattól akar Káin védelmező burkában megmenekülni.

Miként említettük, Éva helyzete még problematikusabb. A bibliai alaphelyzet vonatkozásainak tartalmát tekintve ugyanazt képviseli, mint Ábel: hisz az Úrban, s feltétlenül elismeri parancsait. A „Káin-és-Ábel" problematikában gondolatilag lenne még önálló helye: tudniillik a két fiú nehéz helyzetét és problematikáját okozta. Ez azonban itt fel sem vetődik. Így aztán valóban csak két rétegű tartalma lesz: a „kortalan őskor" háziasszonya, és az első, aki csalt.

Ronyecz Mária mindent megtett, hogy a színészi alkatától távol lévő, a darab vonatkozásrendszerében alig-alig helyet kapott alakot jól formálja meg; ám a színészi alkat és adottság, valamint a szavakban megformálódó magatartás közötti diszkrepancia sok esetben megmaradt. Alakításának legjobb részlete a Káinnal való, már említett jelenete. Ebben először belemegy a játékba: hallgatja, mit „látott" Káin az Édenben, még lelkesen ki is igazítja szavait, aztán nagyszerű színészi megoldással jut el a vallomásig: mindez mese, mindez nincs. Ronyecz Mária ezt a kitűnő pillanatot

még tetézi azzal, *ahogyan* rádöbben a lehetőségre: Káinnak mégis igaza van, és akkor is fontos lehet neki az Éden, ha az csak mese, vagy ha az végérvényesen visszahozhatatlan múlt.

Avar István remek karakteralakítást nyújt Ádámban. Igen szellemes színészi eszközökkel gúnyolja ki a kissé mindig részeg ősapa Isten-imádatát. Az alakításba - annak ellenére, hogy a drámai helyzetben neki sincs helye - több színt képes beépíteni. Remek, ahogy az Istenhez szólván hódol neki, s ahogyan egyszerre kigúnyolja ezt; s pompásan hitelesek „féltékenységi" rohamai.

Kitűnhetett, hogy a most bemutatott két Sütő-darabnak lényegében azonos hibái és erényei vannak. Hiba - véleményünk szerint -, hogy mindkét mű drámai alaphelyzetei szűkek, az alakok vonatkozásai egysíkúak és kevés számúak. Ezek a cselekményre rónak következményeket. Mindkettőnek nagy erénye a szavak, az elmondás szintjén megjelenő gondolat- és problémagazdagság. Ennél is nagyobb erénye és kiválósága a pompás nyelvezet. Sütő András írói nyelvezete nem úgy szép -- miként némely kor-társáé --, hogy néha a szépségtől nem tudjuk, mit akar mondani. Az ő nyelvi szépsége abban rejlik, hogy nagyon sok részprobléma vagy az alapproblémák sok variációja épül a mondatokba, így azok az élet gazdagságával, sokszínűségével lesznek dúsak és pompázók. Más szóval: az élet tényszerűségei és az emberek vonatkozásai jelennek meg a szavakban, s ezek ragyognak a nyelvi szépségben; csak - mivel ezek *drámák!* --kár, hogy nem drámaian, nem a viszony-rendszerekbe beépülve.

Sütő András: Vidám sirató egy bolyongó porszemért (Szegedi Nemzeti Színház)
Zeneszerző: Selmeczi György. *Díszlet- és jelmeztervező:* Gyarmathy Ágnes. *Rendező:* Léner Péter.
Szereplők: Paláncz Ferenc, Mentes József, ifj. Ujlaky László, Vajda Márta, Nagy Anikó, Nagy Mari, Raszler Ildikó, Róna Beáta, London Katalin, Rácz Tibor, Nagy Miklós, Kerpits Miklós, Kuti László.

Sütő András: Káin és Ábel (Nemzeti Szín-ház)
Rendezte: Marton Endre. *Díszlet:* Borsos Miklós. *Jelmez:* Schäffer Judit. *Zeneszerző:* Durkó Zsolt. *Szcenikus:* Borsa Miklós m. *v. Zenei vezető:* Simon Zoltán. *Dramaturg:* Bereczky Erzsébet. *A rendező munkatársa:* Tatár Eszter.
Szereplők.: Ronyecz Mária, Avar István, Szilágyi Tibor, Sinkó László, Moór Marianna.

SZÁNTÓ JUDIT

„Segítség" vagy „Segítség!!"

A Segítség Miskolcon

Schwajda György változatlan - jelentős - tehetséggel és meggyarapodott szak-mai tudással írt egy, az előzőeknél jóval hibásabb darabot.

A Segítség alapos fejtörőt nyújt minden, valamennyire is lelkiismeretes kritikusnak. Schwajdára mindig is jellemző volt a műfajok, stílusok és hangvételek merész keverése. Eddigi legharmonikusabb színműve, *a Mesebeli János is* a mese-játék, a realista társadalmi dráma, a szatíra, a kabarétréfa és az abszurd húrjain játszott, a dialógusban a líraiság, sőt a pátosz elegyedett a szándékos köznapisággal és a groteszkkel. Ez a sokféleség azonban legföljebb egyes részletekben vált zavaróvá, egészében szuverén biztonsággal hordozta a rendhagyó és elragadóan rokonszenves mondanivalót.

Első látásra úgy tetszhet: *a* Segítségnek az a fő baja, hogy a sokfajta stílust ezúttal nem sikerült stílusegységbe olvasztani. A korábbi művekre jellemző egyveleg számos elemét ugyanis *a Segítség*-ben is fellelhetjük, az abszurdizáló groteszktől a már-már naturalizmusba hajló realizmuson át a kabaréhumorig. Ezek a színek technikai szempontból most is ügyesen vannak kikeverve. A dialógusok helyenként szikrázóan ötletesek, máskor valósággal megrendítőek, szatírájuk gyilkos, humoruk telibe talál. Talán a kabarévéna látszik elhasználtabbnak (kivált a szocialistabrigád-persziflázsban), és a groteszk mozzanatokban a kelleténél nyilvánvalóbb az Örkény világából eredő áthallás (Aranka és Józsi dialógusai nem egyszer visszhangozzák Tót és Mariskája párbeszédeit, a tévérombolásban, majd Polgárné sorsában pedig a margóvágó-komplexus reinkarnálódik). Mindamellett a részletek a nyitottabb nézőnek is, a szakmabélinek is őszinte örömet okozhatnak. Ugyanakkor meg-lehetősen hamar megindul egy párhuzamos áramlat: a lappangó, majd egyre erősebb zavaré, mely végül kielégületlenségbe, sőt bizonyos fokú ingerültségbe csap át.

Van-e ilyen segítség?

Erről azonban nem az eszköztár heterogén volta tehet, hanem a dráma koncepcionális zavarossága. Es furcsa módon a realista drámák esetében az ilyen zavarosság kevésbé bántó; a közvetlen ráismerés élménye az egyes cselekményelemek és figurák, a helyszínek és beszélgetési témák stb. vonatkozásában kárpótolhat az átfogó elgondolás botladozásaiért. Abban a modern műfajban azonban, melyet Schwajda művel - nevezzük parabolának, abszurdnak vagy, ha tetszik, modelldrámának -, ezek a kielégülések szükségképp kiesnek vagy legalábbis a minimumra korlátozódnak. Hadd hivatkozzam két példára a szezon bemutatói közül. Kertész Ákos *Özvegyekje* nem igazán jó darab, épp az alapproblémának: a halott Kassai Kornél tragédiájának tisztázatlansága miatt. De még ha a néző ezt érzékeli is, akkor is örömét lelheti a négy hiteles, színes női típusban, a mindennapi problémákat és jelenségeket érintő beszélgetésekben és a belőlük kirajzolódó, közvetve vagy közvetlenül általunk is megélt sorsokban, sorsfordulatokban. Másfelől: Harold Pinter *Gond*nokjában a ráismerés élvezete nem abból fakad, hogy láttunk már hasonlóan zsúfolt, rendetlen szobát, ápolatlan, elhagyott öregembert, pimasz huligánt, hallottunk már hasonló szövegeket, hanem abból, hogy a dráma alapképletét: az egymástól elidegenedett emberek reménytelen kapálózását, egymás felé kapaszkodását érezzük borzongatóan ismerősnek. Akitől ez a magányélmény idegen, azt nem kárpótolják a mégoly ismerős valóságelemek sem, hanem szünetben fogja magát és elmegy. Ahogy ez a Pesti Színházban meg is történik (és kísértést érzek, hogy azt mondjam: tucatnyi boldog ember vonul itt ki a csillogó Váci utcára, bár magam nem szeretnék az ő módjukon boldog lenni, még akkor sem, ha tudom: soha olyan boldog nem lehetek, mint ők).

Mindenesetre: az utóbbi műfajban az alapproblémát különleges gonddal kell megválasztani, át- és végiggondolni, hogy hézagtalanul meggyőző legyen, illetve elvetni is csak globális tagadással lehessen. A vérbeli, nyugati abszurdoknál ez a gondolat - Martin Esslin mutatott rá elsőnek - igen sokszor csak egy kép: az emberi magány és elidegenedés valamilyen metaforikus kifejezése, amely csak annyi színpadi időt igényel, ameddig az író felvázolja. Gondoljunk Beckett pantomimjeire, ugyanő vagy Ionesco,

Pinter rövid jeleneteire, egyfelvonásosaira. E műveket lehet szeretni vagy nem szeretni, lehet velük egyetérteni vagy tagadni érvényüket, de kristályos egyértelműségük akkor is vitathatatlan, ha ez az egyértelműség épp a valóság megfejthetetlenségét posztulálja. Hogy Godot kicsoda, nem tudjuk - és épp ebben áll a Godot-szindróma egyértelműsége.

Hosszabb műveikben azonban a nyugati abszurdok is, a sommás egyszerűsítéssel „keleti abszurdnak" nevezett író-tábor meg kiváltképp már társadalmi érvényű jelenségeket ábrázolnak, *Az orrszarvú*tól *a Kartotékon* át a *Kulcskeresőkig*. Hosszan lehetne elemezni, hogy e jelenségek kiválasztása milyen törvényszerűségeket követ. Mindenesetre a legtöbb ilyen jelenség egy egész társadalom és nem például csak egy réteg vagy épp egy egyén problémája, hosszabb távon érvényes és nem napi érdekességű, közéleti jellegű és nem magántermészetű, közismert még akkor is, ha sokak számára először fogalmazzák meg, továbbá, épp átfogó érvényéből következően, levegősen általános; elbírja a legbizarrabb, a naturális valóságtól legmesszebb rugaszkodó cselekményt is, anélkül, hogy felismerhető, világos körvonalait elveszítené. *A Kulcskeresők* kínálkozik alkalmas példának. Az általánosan létező, de magyar földön fokozottan viruló öncsalási hajlandóság Örkénynél oly pontosan és keményen diagnosztizált társadalmi jelenséggé válik, hogy legyen maga a sztori a temető előtt landoló pilótáról és az őt euforikusan ünneplő társaságról bármily irreális a szó köznapi értelmében - e képtelen (vagyis abszurd) képekben a mondanivaló soha nem formátlanodik vagy vékonyul el. Pontosabban: az ilyen típusú mondanivalóhoz épp ez a megjelenítés az adekvát, épp az ábrázolt jelenség levegős általánossága miatt. A valóságban számtalan olyan körülhatároltan konkrét, az adott időszakhoz kötött probléma létezik, amely a realista kifejtést igényli, vagy legalább-is ily módon is maradandó érvénnyel ábrázolható; ugyancsak a realista dráma műfaja kínálkozik olyankor is, ha az írót elsősorban egy emberi portré, egy emberi sors vagy jelentős emberek összecsapása izgatja. Az abszurd, parabolisztikus, modellszerű játékok problémakörét tulajdonképpen nagyon nehéz lenne megtalálni - ha az ilyen hangvétel iránt fogékony íróknak nem vált volna úgyszólván második természetévé az érzékenység azon problémák iránt, amelyek valósággal követelik ezt a fajta meg-közelítést.

Schwajda Györgyöt egész írói alkata, világlátása ehhez az ábrázolási módhoz vonzza. Ha meghatározzuk *a* Segítségben elkapott jelenséget, úgy tűnik: kiválóan megfelel e drámatípus követelményeinek. Az embereket agyonsegítjük, és ezzel tönkretesszük őket - szól a tézis. A konvenciórendszerhez már valamelyest hozzáedzett nézőnek eszébe sem jut berzenkedni az ellen, hogy Kovács Józsiék megsegítése abszurd intézkedések sorában ölt testet. Nincs olyan alkoholista férj gyötörte munkáscsalád, amelyet rá-adásul még tízezres bírságokkal sújtanának, tévériportban tennének közmegvetés tárgyává, megfosztanák gyermekeitől, nyomorba, sőt, gyilkosságba taszítanának, a jámbor és önelégült humanizmus leple alatt. A mai színházban valamennyire is járatos nézőnek azonban eszében sincs számon kérni a valóság pontos másolatát, és készséggel elfogadja, amit Beke Sándor, a rendező a műsorfüzetben mond: ilyen család és ilyen segítő szervek a valóságban nem léteznek, „de az tény, hogy sokszor rosszul - kincstári módon, lélektelenül, bürokratikusan - akarunk segíteni. És az író ez ellen veszi fel a harcot".

Ámbár be kell vallanom: számomra már itt kezdtek kuszálódni a szálak. Magam is tagja vagyok annak a közösségnek, amelyben Kovácsék élnek, és ha az élet sűrűjének számos ösvényén nem tudok is tájékozódni, egy modell-dráma jelenségeitől elvárom, hogy szelük valamikor már engem is megsuhintott légyen. Tapasztalataim szerint azonban a túlsegítésnél sokkal általánosabb jelenség a közöny; a kincstári szemlélet, a lélektelen bürokrácia inkább elfordul a problémáktól, semhogy bármilyen - akár értelmes, akár értelmetlen - segítési módokra fecsérelné energiáit; semmit nem tenni általában sokkal egyszerűbb és nyugodalmasabb. A lélektelen, értelmetlen segítség egyes formáiról persze tudok: a kényszernyugdíjazottak kezébe nyomott népművészeti hamutartótól az olyan újságcikkig, amely a megvédelmezett védtelent még inkább kiszolgáltatja, ám ezek részletjelenségek, kozmikus következmények nélkül, és mint ilyenek, realista drámában tárgyalhatók, ám parabola formában elvesztik hitelüket. Kovács Józsiék házatáját körüldonghatják rosszindulatú szomszédok, de hogy lakásuk a különböző hatósági szervek és kollektívák felvonulási terepévé válnék - ez nem rímel Kovácsék és az őket körülölelő magyar társadalom élmény-világára.

Garai Róbert és Bicskey Károly Schwajda György: Mesebeli János című darabjának 1973-as előadásán (Békés megyei Jókai Színház). (Demény Gyula felvétele)

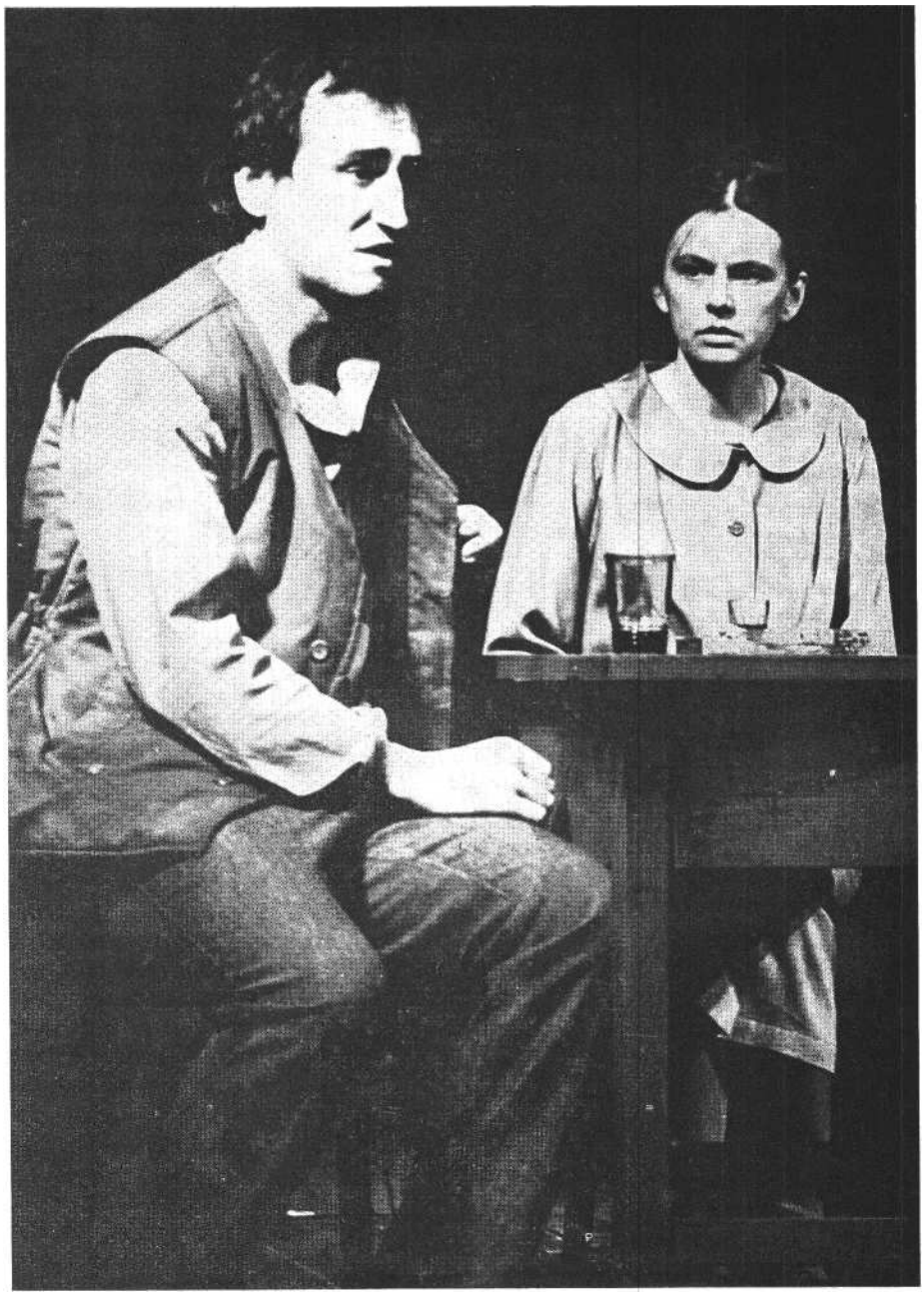
A pótcselekvések ellentmondásai

A baj tehát már itt kezdődik. Elfogadnám a Kovács család sorsának minden abszurditását, de nem fogadom el a jelenséget, amelyet e képtelen családi tragédia kifejez. Ám vitázó kedvem hamar elhal, mert Schwajda a darab egy másik szálán azt sugallja: nem is kell elfogadnom, mert igazából nem erről van szó. A Kovács családnak nem az a baja, hogy túlsegítik, hanem az, hogy nem törődnek vele, és itt vált hangsúlyt a cím, és lesz szolid témamegjelölésből szenvedélyesen sürgető felhívás: „Segítség" helyett sokkal inkább „Segítség!"

Ezzel a módszerrel elsőbben is dramaturgiai problémáim vannak. A színpadi eseménysorozatnak első szinten is és az abszurd vagy abszurdizáló drámában kiváltképp egyértelműen kell hordoznia a mögöttes mondanivalót; a leggroteszkebb, legképtelenebb mozzanatok is egy reális alapprobléma következményeinek eszkalációs folyamatába kell hogy illeszkedjenek. Schwajda cselekménye viszont inkább a szó hétköznapi értelmében abszurd, mint művészi értelemben, mert egy egészen más minőségű mondanivaló bujkál mögötte.

Próbáljuk hát megérteni: mi a baja a Kovács családnak ? A túlsegítést, az embertelenségig ostoba és álszent segélyakciók sorozattüzét leszámíthatjuk; Kovácséknak nem ez a baja. Bajuk már inkább az, hogy eredendő, sivár és reménytelen kiindulási helyzetükben jól érzik magukat. A maguk módján szeretik egymást, és legalábbis megszokásból, de ragaszkodni látszanak hétköznapjaik furcsa rituáléjához, a delírium és luciditás szabályos ár-apályához, illetve a delírium menetrendszerűen kidolgozott liturgiájához, Mikor a dráma végén, az absztinenssé vált családfő otthonában viszonylagos jómód, rend, konszolidáció uralkodik - beköszönt az abszolút boldogtalanság. S mihelyt Kovács Józsi visszatér az italhoz - helyreáll a status quo. A család visszazuhan a régi nyomorba és zűrzavarba - és ezzel együtt a régi boldogságba is.

A viszonylagos konszolidáció, amely a börtönből hazatért Kovács Józsi otthonában honol - nyilvánvalóan a társadalmi beavatkozás következménye. Akármilyen rosszul segítettek is Kovácsékon, annyit elértek, hogy a családfő lemondott az italról, és megtért a józanok civilizációjába. Vagyis: a segítség elérte célját. Csak épp Kovácsék váltak boldogtalanná, És az író, a dolgok mai állapotát tekintve, szemmel láthatóan egyetért azzal, hogy Kovácsék nem kérnek a józan, normális lét örömeiből. Nekik ma jobb, ha - hála az alkoholnak - határt vonnak önmaguk és a konszolidált életű, „rendes" emberek közé, és a lumpenlét sáncai közé rekesztik magukat.



Blaskó Péter (Józsi) és **Gyöngyőssy** Katalin (Aranka) **a** Segítség című **Schwajda-vígjáték** miskolci előadásában (Veres Attila felvétele)

Ez az álláspont természetesen idéző-jelben értendő. Schwajda korántsem ért egyet azzal a boldogságkoncepcióval, melynek értelmében a családfő naponta a delirium tremens hullámain táncoltatja végig önmagát, hitvesét és gyermekeit. Viszont: a delirium tremenset is jobbnak tartja Kovácsék számára, mint a rájuk kényszerített beilleszkedést. Mert Kovácséknak nincs igazán helyük az életben. Segíteni, igazán segíteni rajtuk csak akkor lehetne, ha a detoxikálás csupán egy része lenne egy átfogó rehabilitációs folyamatnak.

És itt jutunk el a dráma legmélyebb rétegéig, amelyet, leegyszerűsítve, a

„Himnusz-vonalnak" nevezhetnénk. Kovács Józsi mámorában nem a Szeressük egymást, gyerekeket vagy a Nékem olyan asszony kellt énekli és énekelteti az egyetlen közösséggel, amely figyel szavára (három kiskorú gyermekével), hanem a magyar nép sorsát legklasszikusabban sűrítő, szakrális súlyú éneket, és utána boldog másnapot kíván - mindenkinek. Részeg eksztázisa tetőfokán egy tízmilliós közösség tagja és kifejezője kíván lenni - és ez az az érzés, amit a józanul töltött órák megtagadnak tőle. Ez az ő luxusa, a szelep, amin át kitörhet elfojtott embersége : „ ... ha valaki egész nap olyan nehéz munkát végez, aki tizennégy, tizenhat órát dolgozik, hogy eltartson egy öttagú családot... annak muszáj valami... annak muszáj annyi, hogy mindennap elénekelhesse a Himnuszt. . ." Persze három gyerek élén éjszakánként az udvaron eldanolni a Himnuszt - ezt az ember csak részegen engedheti meg magának. De ez a perc Kovács Józsi számára többet ér a típuskomfortnál, a típuscivilizációnál, az eszmények nélküli konformizmusnál.

És itt már igencsak túlléptünk a dramaturgia határain. Schwajda *a Mesebeli Jánosban* tiltakozott egy olyan közhangulat ellen, amelyben a rendszert nyíltan szeretni, az iránta való hálát kifejezni rendhagyó, ildomtalan, kínos vagy épp sanda gesztusnak számít. Most más oldalról próbálja megközelíteni ugyanezt a gondolatot. Olyan életről álmodozik, amelyben józanul, civilizáltan, „normális emberként" is el lehet énekelni a Himnuszt, nem részeg demonstráció formájában, hanem akár önmagunkban is, a nap bármelyik percében.

Csakhogy a drámának ez a mélyebb áramlata ellentmondásos formában jelentkezik. Sejtelmes-epizodisztikus mellékszólamként pendíti meg azt a kérdést, hogy a munkásosztály nem érzi magát az ország gazdájának, és a sokfajta segítség, anyagi, szociális juttatás akár értelmes önmagában, akár nem, függetlenné vált a munkáspolitika fő céljától: a munkásság öntudatának fokozásától, közérzetének javításától. Ez a problémakomplexus azonban túl súlyos ahhoz, hogy bujkáló utalásokban lehessen érinteni. Elképzelhető, hogy Schwajda épp óvatosságból választott olyan cselekményt, amely nem alkalmas e problémák hordozására, elvégre a színpadi idő zömét a túlsegítés valószerűtlen, de egyfelől színes és mulatságos, másfelől pedig eszmeileg ártalmatlan és gáncsolhatatlan epizódjai töltik ki. Csakhogy épp ezért válik a sokszor nem is verbális, csak teátrális eszközökkel megpendített „Himnusz-vonal" a maga betétszerűségében félreérthetővé, már-már demagóggá, és kívülálló vádaskodásként hat a mellbevágó végkonklúzió: amíg a magyar munkás nem kap *igazi* segítséget ahhoz, hogy az ország gazdája legyen, addig jobb neki, ha kivonul a valóságból és pótcselekvésekben vezeti le a maga és a közösség számára fölösleges energiakészletét.

Meggyőződésem, hogy a munkásosztály közérzetével kapcsolatos igazi problémákat az új magyar drámának meg lehet és meg kell fogalmaznia. Schwajda György azok közé tartozik, akik ezt a feladatot felelősséggel vállalhatják. *A Segítség* ilyen értelemben lehet tanulságos előzmény; a folytatáshoz azonban erőteljes gondolati és művészi tisztázásra lenne szükség.

A gubancolt gombolyag felfejtése

A miskolci előadásnak, Beke Sándor rendezésének feltétlen, bár nem egyértelmű dicsérete, hogy a mű problematikus vonásait kiélezte, épp azzal, hogy maximálisan kiaknázott minden benne rejlő sokágú hatáslehetőséget. Elképzelhető lett volna egy olyan rendezői-dramaturgiai kezdeményezés, amely akár az írott szövegbe is beavatkozik, vagy legalább a színpadon törekszik valamilyen irányú korrekcióra. Az előadás nem tanúskodik ilyen szándékról, bár kétségtelen: Schwajda olyan szakszerűen összegubancolt gombolyagot nyújtott a színháznak, hogy a rendezői felfejtés, egy szál kiemelése és az esetleges újramotringolás mármár társszerzői munka lett volna. Beke Sándor elfogadta az író világát, és arra törekedett, hogy látomását autonóm eszközökkel, a szcenika és a színészi játék alkotó lehetőségeit mozgósítva fejezze ki. A Kovács házaspár dialógusaiban - amelyek íróilag a mű legsikerültebb részletei - érvényesíti a fantasztikum felé libegő köznapiság furcsa varázsát, a túlsegítők jeleneteiben a realisztikusabb, szatirikus, időnként kabaréba hajló hangvételt, míg a „Himnusz-vonal" mozzanataiban határozottan él a költői, szimbolikus általánosítással (bár az indiai fakírnak öltözött muzsikust és a trapézon lengő figurát nem tudtam desiffrírozni). Mindhárom réteg kibontásához kitűnő lehetőséget teremtett Székely Lászlónak a maga sivárságában roppant képzeletgazdag színpadképe. Beke megközelítési módját lényegében elfogadva legföljebb azt nehezményezhetjük, hogy a túlsegítők, tehát nem kevesebb, mint huszonegy szereplő játékmodora a drámának csak egyetlen, a realisztikus-szatirikus hangvételét variálja, de erről elsősorban nem a rendező tehet, hiszen a közreműködők még ezt a legegyszerűbb interpretációs feladatot is többnyire konvencionális középszerűséggel oldják meg; egy erősebb gárda a maga eszközeivel is érvényesítette volna azt a többszólamúságot, amely a rendezésben és a szcenikában oly határozottan jelentkezik.

Annál gyönyörködtetőbb viszont a többszólamúság a két főszereplő alakításában (persze a leggazdagabb lehetőséget is ők kapták). Gyöngyössy Katalin és Blaskó Péter a legnehezebbet oldja meg : egyszerre emberek és figuráik metaforikus párlatai. Az emberi hitelt eleve megteremti már kimunkált és megszenvedett erős színészi jelenlétük, de ezen túlmenően Gyöngyössy ezernyi árnyalatból keveri ki a szürkeséget mint drámai valőrt, Blaskó pedig meggyőzően váltogatja a tompultság és lelkesültség periódusait. Köznapiságuk ugyanakkor olyan finoman stilizált, hogy úgy tetszik: a megalkotott figura valamelyik szerves tulajdonságából nő ki az áttételes, metaforikus jellemzés. Gyöngyössy Katalin Arankája kozmikus fásultsága, Blaskó Péter Józsija pedig fájdalmas gyermeki naivitása segítségével sűríti és fogadtatja el Kovácsék általános életérzését. Janusarcú játékot mutatnak be: reális figurák egy parabolában és modellértékűek egy realista színpadon.

Ami ugyanakkor azt is jelenti: Schwajda Györgyöt izgalmasan lehet játszani. Drámaírói világa jó edzőpálya a korszerű színjátszáshoz. De ha a terep talaja biztonságosabbá válnék - komoly, tétre menő versenyt is lehetne rendezni rajta.

Schwajda György: Segítség (Miskolci Nemzeti Színház)

Zene: Selmeczi György. *Díszlettervező:* Székely László m. v. *Jelmeztervező:* Poós Éva m. *v. Rendezőasszisztens:* Matus Judit. *Rendezte:* Beke Sándor.

Szereplők: Gyöngyössy Katalin, Blaskó Péter, Demeter Hedvig, Lenkey Edit, Zoltán Sára, Szabados Ambrus, Simon György, Bánó Pál, Nádassy Anna, M. Szilágyi Lajos, Csiszár Nándor, Péva Ibolya, Kanalas László, Kuna Sándor, Győrváry János, Láng Bertalan, Pintér Ilona, Somló István, Hidvégi Elek, Szilágyi T. Imre, Vass László, Ittes József, Éble János.

BERKES ERZSÉBET

Az ördög lakomája, avagy az angyal hajszálai

Szubjektív jegyzetek Páskándi Géza színműveiről

Debreceni Disputa

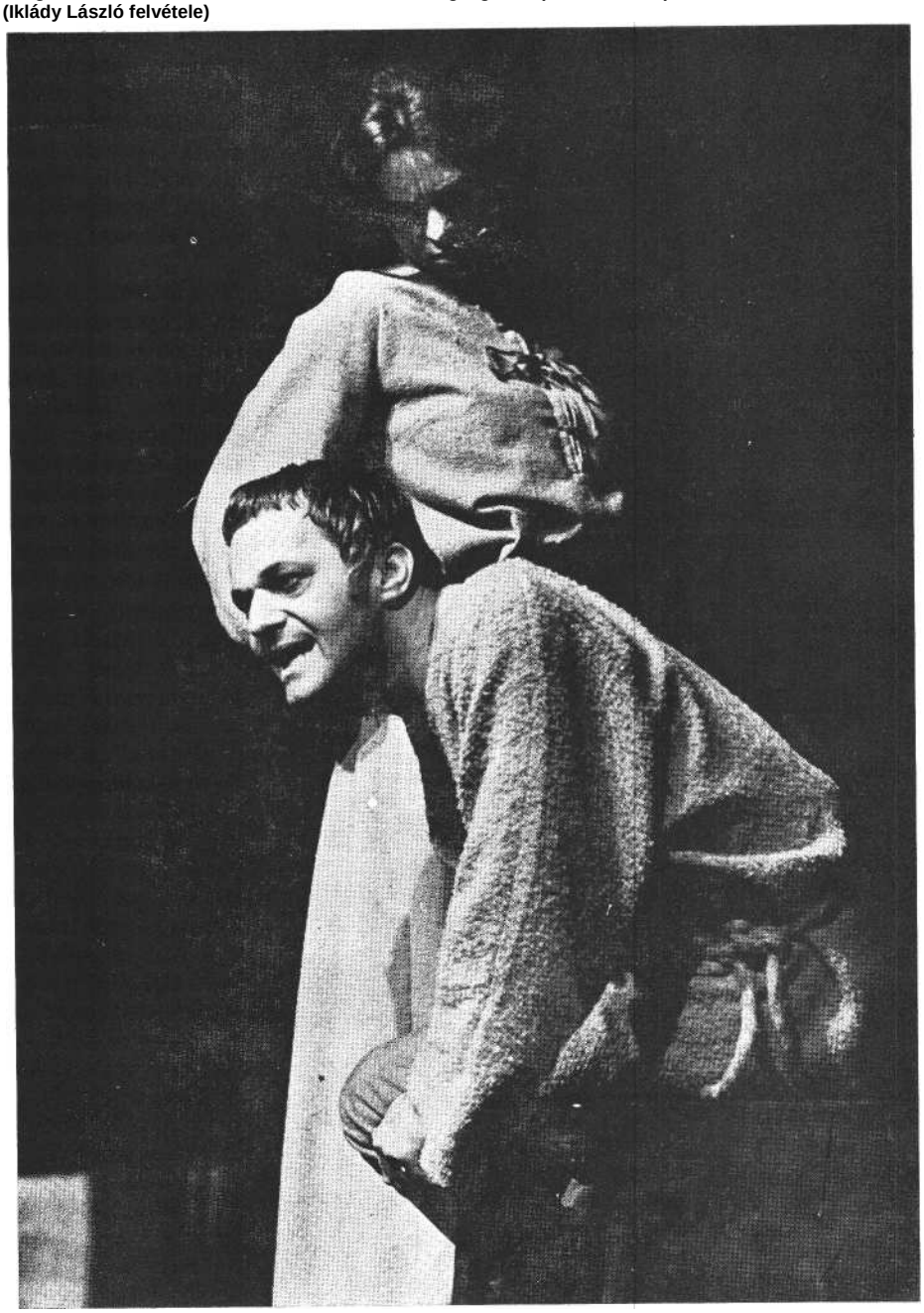
Ne rettenjen meg a nyájas olvasó, eszmefuttatásom kezdetei nem 1572-ből indulnak, nem érintik a reformátusok és unitáriusok dolgát (legalábbis eleinte), és ha valami köze van a *Válaszúti Komédiához,* úgy csak annyi, hogy minap a debreceni színház nézőterén válaszúti hangulatban disputáltam magammal. Eredeti bemutatóként adta a színház Páskándi Géza háromfelvonásos „báj-keserves komédiáját és mesés bohózatát" - mint a színlapon jelölve áll -, ezen címmel: *A diákbolondító, vagy Sok lúd disznót győz, avagy finomabban Bábuk közt egy eleven.*

Elébb diákoknak öltözött személyek csasztuskákat énekeltek, majd a néző-téren intermédium zajlott néhai tanárok abbéli dilemmájáról, vajon játszódjék-e a játék? Aztán a zenekari árok fölött a pedellus és hitvese - még mindig néhai korban - arról bakalódott, hogy csöndítsenek-é? Majd deákok érkeztek, hogy jelentsék: játszanak egy komédiát kedves tanáruk, bizonyos Csokonai elcsapatásáról, és kezdetét vette az expozíció.

Mindez pedig kicsit körülményesnek tetszett ahhoz, hogy elszánják maguk a személyek valamelyes nézőjáték bemutatására, de már Molnár Ferenc megmondta, hogy nehéz egy darabot elkezdeni (vö.: J*áték a kastélyban,* Turay belépője). Tehát komédiához rendezett ábrázattal fordultam nézőtársaimmal egyetem-ben a színpad felé. Tepsifundum Sarolta Nagy Magyar Konyhájában hamarosan arról értesültünk, hogy lop itten mindenki, pákosztos diáktól a nagytiszteletű rektor úrig, ki kolbászt, ki csókot, egy-valakit kivéve: a Magyar Poétát. Amiből a vak is láthatta, hogy rászolgált a ki-közösítésre. Ám a játék mintha számolt volna a siketekkel és a nagyothallókkal is: a színre lépő Költő öltözete elütött a többiekétől. Míg azok tarkabarka karikatúráknak öltöztek, mozgásuk a kesztyűs-, kanalas-, marionettbábokéhoz volt hasonlatos, és hangjuk is különleges regiszterekből szállt, nem is beszélve arról, hogy a szöveget is csak utánamondták egy nem látható - de annál jobban hallható - személynek (vélhetőleg a súgónak), addig Költőnk barna zsinóros dolmányban, atlétákat megszégyenítő lábszárán feszülő csizmában, föstetlen orcákkal ágált. (No azért föstve volt ő is, de azt csak „mi" tudjuk, akik előtt nem titok, hogy barna alapozó, körülrajzolt szem nélkül ezt az egészséges emberi formát senki sem nyújthatja az erős színpadi világításban.) Közben látomásai keletkeztek, és Lillájával dialogizált.

Ekkoron a várakozás és tűrödelem kettéhasította nézői lelkem. Mert úgy emlékeztem, hogy Csokonait elébb elcsapták, s csak jóval aztán találkozott Lillájával. Ha pedig ezt a játékot Csokonai tanítványai adják, akkor ugye nem játszhatják el azt, amit még Csokonai sem tudott. Ha viszont ezek a diákok nem „azok" a diákok, akkor miért nem tanulták meg Csokonai életrajzát, illetve mit szolgált a többszörös előjáték, vagyis minek az apropójából és kik játsszák Csokonait? S ettől fogva visszafelé és mind előrébb haladva sem volt világos

Szegedi Erika és Darvas Iván Páskándi **Géza Vendégségében (Pesti Színház) (Ikládv László felvétele)**



Páskándi Géza (középen) Szeretők a hullámhosszon című vígjátékának pécsi bemutatóján (Vörös László felvétele)

jó néhány dolog. (Hiába, ilyen a néző, ha egyszer kiesett a játékból. Vagy kiejtették, mert valami olyat produkálnak néki, aminek a forszára nem tud rájönni.) Így például: honnan veszik, hogy Csokonaiba minden nőszemély szerelmes volt, mikor pedig tudvalevő, hogy (a jelenlegi látszat ellenére) nem volt valami Apolló? Ha a jobb oldali szeglet Költőnk szobája, akkor miért függ benne a saját arcképe? Csak nem ezzel dekorálta enhajlokát? Ha az első szín allegorikus - A Nagy Magyar Konyha -, akkor miért rendezik be rektor uram fogadószobáját aprócska bútorokkal, hogy a szereplők óriássá váljanak? Minek vetődik be gróf Bunkóci kocsisa valamely Csokonai-mű parafrázisa gyanánt, ha a cselekmény-re semmilyen további hatással nincs, és ugyan ki írta ezeket a lapos dialógusokat, és ki hagyta, hogy ilyen hosszan csörgedezzenek? És egyáltalán: mi ez az eklektikus zagyválkodás? Majd a végső, a válaszúti kérdés : érdemes-e tovább is nézni, hogy a szerepüket nem tudó színészek mint kínlódnak az erőltetett szituációkban, a művileg élénkített „szürrealisztikus" betétek után hogyan döccen tovább a játék - nem a cselekmény, mert azt már valahol régen föl-adtuk -; ennek a darabnak a szerzője azonos-e azzal a Páskándi Gézával, akit 1971 decemberében a Pesti Színház függönye elé tapsoltunk lelkesülten és méltán elragadtatva a *Vendégség* premierjén? Mindezek persze, egy magával disputáló néző jámbor kérdései. A műsorfüzetben világosan eligazítanak a szerző nyilatkozatával és portréjával, sőt azzal is, hogy ezúttal első ízben érte a kiváltság: munka-társa lehetett a rendezőnek (Sándor Jánosnak) darabja betanulásakor. Tehát soha úgy, mint most, módja volt arra, hogy ne csak a szöveget, hanem a játék egészét formálhassa. Ha valamelyik darabjának eddig nem, de ennek sikerült olyanná válnia, amilyennek a szerző kívánta!

Ez volna éppen a hiba? Páskándi, a jó drámaszerző művét deformálta Páskándi mint a rendező munkatársa? Kézenfekvő magyarázat a debreceni bájkeservre, ha nem emlékeznénk az egy esztendővel korábbi bemutatóra. Akkor Veszprémben adták az *Egy ember, aki megunta a bőrét* című játékát, s majdnem hasonló kérdések gomolyogtak föl bennünk. Csak hát nem ilyen keserűn, nem ilyen élesre fogalmazva. Véltük: senki sem a válogatott műveit írja, hanem az összeset. Tévednibár nem öröm -lehet, s mert tanulságul szolgálhatnak éppen a tévedések, nem szabad elvitatni a szerzőtől a tanulságok levonásának ilyen alkalmait sem.

Meg itt vannak toleranciánkat erősítendő Páskándi sorjázó nyilatkozatai arról, hogy a különféle drámatörténeti stílusokat szeretné végigpróbálni, mint-egy „színházat a színházban" sorozatul. Erre a kísérletre - nyilatkozatai szerint - több meggondolás is késztette. Egyszer az, hogy „egy paródia nemcsak paródia, hanem a paródiaíró *bizonyítási kedvének* is a jele: ni, hogy ismerem, ni, hogy tudom, mi fán terem ez a stíl". Másodszor: „ ... az is közrejátszott, hogy ki akartam rázni magamból, ki akartam élni az ilyen reflexeket, nehogy »komolyabb« darabjaimba besurranjanak. Tréfásan egyszer valakinek . . . elmeséltem azt az esetet, amikor egy újdonsült házas esküvője délutánján, tehát nászéjszaka előtt elment az örömházba, ó, korántsem búcsúzni, hanem, mert nem akarta a férfias falánkságot hordalékosan: mohón és lélektelenül a nászi ágyba vinni. Nem akart éhes lenni, hogy végre a fűszerek színében, illataiban is elgyönyörködhessen: azt akarta, hogy emlékezzék is mindarra, ami történt. A lélek, a szellem egy pillanatnyi fegyverszünetét kötötte meg a testtel. Nos, valahogy így voltam s vagyok én a parodisztikus, ironikus darabjaimmal: azért írtam romantikusan (ha paródiás éllel is), hogy amikor munkámban a »teljes-enyém« darabhoz érek, ne vigyem más stílus hordalékát bele. Kereken szólva: kielégítettem az »ördögöt«, hogy a templomban csakis »istené« lehessek. Megetettem az »ördögöt«, hogy kiéhezett legyek »isten« iránt." S mindebből következett - immáron harmadikul - a fölismerés: az így keletkezett parodisztikus művek is magukon viselték a szerző „saját vízióit a művészi tudat formáiról" és „teljes értékűen saját darabjaimnak tekintettem őket".

A nyilatkozatoknak hivő néző tehát úgy fogta föl ezeket a stílusimitáló, parodizáló műveket, mint az „ördögöt laktató" vállalkozásokat, s Páskándi „tiszta, saját" műveinek tekintette a *Vendégség, a Tornyot választok* szabásúakat. Ezek azonban egy ideje nem sorjáznak sem könyvekben, sem színházak műsortervén. Úgy tetszik, meg sem születtek. Csábító lenne továbbvinni a hasonlatot arról a férfiúról, aki rákapott az ördög etetésére, s bár kiéhezett istenére, a dolog vala-hogy nem megy... De hát messze vinne a példabeszéd továbbcsigázása. Maradjunk tehát eredeti tárgyunknál: Páskándi stílusparódiává formált műveit egyen-értékűnek tekinti azokkal, amelyeket parodizálás nélkül írt. Azaz bizonyos stílusokat reprodukálva - mert ez el-kerülhetetlen -, de a saját, a „komoly" modorában. Egyenértékűek-e valóban?

Sorsot választok

Páskándi pályakezdése - megírták már jó párszor - csodagyerekhez méltó: alig fölserdülten költő, szerkesztő, publicista. Irodalomtörténeti jelentőségű 1970-ben lesz működése. A Korunk 4. számában megjelenik *Vendégség* című drámája, s ezt 1971 novemberében Békéscsabán, majd egy hónap múlva Buda-pesten is bemutatják. Ahogy az már len-ni szokott, a kritika elsősorban - de mondhatjuk: kizárólag - a fővárosi be-mutatóval foglalkozott. Nyilván ez okozta, hogy intellektuális sakkmérkőzés gyanánt elemezték a kritikusok, s vélhette úgy 1973-ban *(Kortárs, 3.* szám) Rigó Béla, hogy a darab nem aratott elsöprő sikert. Akik ismerik a vidéki be-mutatót, tudják, hogy a fővárosi kritika nem tükrözte azt a hatást, amelyet a dráma keltett, továbbá az eltelt évek azt is bebizonyították, hogy Páskándi legsikeresebb darabja volt s maradt a

Vendégség. Azóta Kolozsvárott, Veszprémben (felolvasószínpad), Temesváron, a lengyelországi Walbrzychban és 1978-ban Győrben játszották.

A dráma tehát - magyar műveknél szokatlanul - sikeres. Kérdés, hogy igazi dráma-e. A pesti bemutató után ugyanis több kritikus, így a Népszabadságban Koltai Tamás, azzal érvelt: „Socino *eleve* besúgó, Dávid Ferenc pedig *eleve* áldozat. Összecsapásuk formális, a darab kezdetén már minden el van döntve." Ezért vitáik sorozata jellegzetes értelmiségi „agyketyegtetés", ami híján van a valódi drámaiságnak.

Valóban nem él Páskándi azzal a fogással, amelyikkel például G. B. Shaw *Az ördög cimborájában,* ahol kitetszik, hogy a fenegyerek kész a hősi halálra, a jámborság hírében leledző lelkész pedig a leleményes cimborálásra, tehát a drámai helyzet fölcseréli a kezdeti szerepeket. Inkább a III. Richárd jut az eszünkbe, ahol a hős első megjelentekor közli, hogy „elhatároztam, gazember leszek", s ezt be is bizonyítja; mégsem arról szól a játék, hogy Richárdunk mely igen szavatartó. Ugyanígy Páskándit sem az foglalkoztatja, hogy a kiindulási helyzetet „megcsavarja". Beéri annyival, hogy jelenetek, viták hosszú során át megérzékítse: áruló és áldozata *alig* különböznek egymástól. Mindkettő a fejedelmi hatalomnak teljes kiszolgáltatottja, mindkettőjüket figyeli a primitív cseléd, mindkettő vétkezik Máriával, mindkettő ugyanabban a teóriában mozog emberről, istenről vélekedve. „Csak" annyiban különböznek, hogy az egyik vállalta az áruló szerepét, a másik meg nem. S ez a „csak" a dráma tétje. Páskándi ugyanis be tudja bizonyítani, hogy nincs végérvényesen, nincs „eleve" meghatározott szerep. Az ember körülményeitől bármennyire is meghatározott, marad számára faktor, a szabad választásé, amikor eldöntheti, hogy mit fogad el sorsából. Dávid Ferenc képes arra, hogy sorsát meggyőződése szerint válassza, Socino pedig nem. Vitájuk csúcsa - s így a dráma tetőzése is - éppen az a jelenet, amikor Dávid Ferenc bizonyságát adja, hogy bármennyire is egybevág helyzete a vendégével, ők lényegük szerint mégis ellenpólusok. Azok a jelenetek, amelyek idáig elvezetnek, a bizonyíték funkcióját töltik be: Dávid ekképpen nyilatkozva valóban igazat mond.

A két esztendővel ezelőtti kritika eszejárása „hatalom és erkölcs konfliktusára" forgott, de valószínű, hogy a nézők számára ez a gondolat filozofikusabb szélességig világított: a determináltság és szabad akarat köréig. S ebben adott Páskándi drámailag és morálisan indokolt választ, bizonyítva, hogy *mindig* módja van az embernek választani, nem élet és halál között, hanem az erkölcsileg jó és rossz között. Úgy tetszik, hogy ezzel újra bizonyított egy az egzisztencialistákéval rokon - bár nem azonos elő-jelű - gondolatot, mégsem utalható a dráma gondolatköre az egzisztencia-lista filozófiába, s nem igazol egy romantikusan fölfogott hősi halált sem. Dávid Ferenc ugyanis egyetlen ízével sem kívánja tanait vagy magatartását hősi halálával igazolni. Mindössze fölfogja, hogy a halál az élet elkerülhetetlen része. Választani tehát nem a halált kell, ha-nem az életet, s mert az élet etikus megnyilvánulás, az élet egyenértékű a helyes választással.

Socino szintén életigenlő, de hiányzik belőle az etikus igény, tehát az áruló szerepének elvállalásával föladta a lényege szerint emberit. Drámája az, *hogy* ezt be kell látnia. Socino tehát a dráma tragikus hőse? Vesztese inkább. Ugyan-is Dávid Ferenc szintén kockáztat: ha igazát nem lenne képes beláttatni ellen-felével és egyetlen társával, az árulóval, ha igazolhatná Socino, hogy az árulás után nyílik egy másik út is, akkor Dávid Ferenc magatartása komédiába fúlna, s azt bizonyítaná, hogy semmi értelme sincs morális értékeinknek. Az unitárius püspök tehát nem *az* „életéért fut", nem is csak a maga moráljának szeplőtlenségéért, hanem azért, amit évezredek óta vallunk az emberi létezés lényegéről: jó és rossz megválasztására a biológiai életnél erősebb indokok késztetnek.

Ugyanebben a körben mozog Páskándi következő darabja, a *Tornyot választok is* (közölte a *Korunk* 1972. 1-2. számaiban). Itt sem az az alapvető kérdés, hogy Apáczait kivetik-e a toronyból a fejedelem poroszlói vagy sem, ha-nem az, hogy föladja-e Apáczai a nézeteit vagy sem. Hogy a hatalom éppen megkegyelmezett, az távolról sem jelen-ti az alapkonfliktus boldog föloldását. Az Apáczait provokáló Basirius nem itt szenved vereséget, Apáczai pedig nem a kegyelemtől sikeres. Basirius ott bukik el, hogy utasításra vitázik, Apáczai pedig ott győz, hogy halálát kisebb rossznak találja, mint nézetei föladását, tehát tornyot választ. Az már mellékes körülmény, s jobbára a választott historikus mesének tett engedmény, hogy Dávid Ferenc és Socino meghal, itt meg Apáczai és Basirius életben marad. Nyilvánvaló, hogy a hatalomnak nem hullákra van szüksége, hanem engedel-

Losonczy Ariel és **Szoboszlay Sándor Páskándi Géza: Egy ember, aki megunta a bőrét** című **darabjának** veszprémi **előadásában (MTI fotó)**

mes elevenekre, s van annyira „praktikus" egy-egy fejedelem, hogy fölérje ésszel: egy hősi halott erősebben tud lázítani, mint egy mostoha körülményekkel igában tartott eleven.

Páskándi azonban azt is tudja, hogy a Dávid Ferenc-, az Apáczai-szabású konfliktus csak azok számára létező kérdés, akik elértek a gondolkodás, a tudatos élet egy bizonyos fokára. Akiknek a puszta élet a tét - mint a *Tornyot választok* két koldusának -, azok számára ez a kérdés nem létezik, mert fölfoghatatlan. Ennek a körülménynek a kidolgozása elsősorban történetfilozófiai szempontból izgathatta Páskándit. Előképe már ott bujkál a *Vendégség* Máriájának alakjában, kirajzolódik az Apáczai mellett mozgó koldusokban, s némiképp leegyszerűsítve középpontba kerül *A rejtek-hely* című drámában. (1972-ben közölte először *az Igaz Szó.)*

A rejtekhely hősei a Nagy Francia Forradalom túlélői. A parazita arisztokrata, a táncosnő, Marie-Claire, a „praktikus forradalmi cseléd", Guillotine doktor és Simon varga, a trónörökös „átnevelésével" megbízott spekuláns. Valamennyien arra játszanak, hogy a forradalom megbukik, s ők túlélve a tisztogatásokat, folytatják régi életüket. Ez a választásuk ugyan az életet biztosítja, de semmiképpen nem adja a morális létezés esélyét. A Nagy Választás, a Forradalom negatív lenyomatai ők, akik Simon vargában történelmi szerephez jutnak: Danton erre a szétrohadt moralitású lényre bízza a kiskorú dauphint, s a gyermeket kínzásokkal, alkohollal „kezelő" varga nem a forradalmi osztály és elnyomói közti viszonyt, nem az ennek megfelelő forradalmi morált teljesíti ki, hanem azt, amit egy immorális személy gyakorol egy gyermek fölött. A forradalom azzal, hogy Simon-szerű lényeket felhasznál, céljai érdekében beszennyezi a célt, átvitt értelemben előkészíti a forradalom elbukását.

Hatalom és erkölcs eddig morálisan meghatározott szerepét itt fölcseréli Páskándi: a forradalmi hatalmat pozitívnak és a hatalommal szembehelyezkedő egyéni erkölcsöt negatívnak láttatja. Nem arról van tehát szó, hogy a minden-kori hatalom eleve erkölcstelen, s az ezzel szembehelyezkedő egyén elfogadható. Ellenkezőleg: a hatalom éppen akkor veszti el morális vonzását, amikor eszközéül fogadja a Simon vargához hasonlókat. Páskándit tehát nem egy elvont hatalom-egyén kérdés izgatja, hanem konkrét morális tartalmak s azok hatékonysága, választhatósága. Itt nem Simon felelős az elkövetett gyermekgyilkosságért, hanem az a humánus tartalmú forradalmi morál, amelyik eszközként kiválasztotta a céljától idegent.

Dávid Ferenc felelősséget érez Máriáért, Apáczai nem tudja elítélni a halálára spekuláló koldusokat, Simon gazságáért elsősorban Dantont terheli a vétség. Páskándinak meggyőződése, hogy a tömegek ösztönös mozgását az értelmiségi elmék morális tudatossága hivatott magasabb szinten társadalmasítani. Véleménye szerint „ember és felsőbbrendű ember" hierarchiája ettől a meggyőződéstől progresszívvé válik...

Komikus formában, de lényegében a választás dilemmája formálódik ki *A kocsi rabjaiban* is. A közbűntényes és a börtönigazgató összezártsága mulatságosan ugyanolyan, mint Socino és Dávid Ferenc cellaközössége. Eztelneki el-ítélt azonban továbbfejleszti az alternatívákat: nem két rossz között választ, hanem két rossz közül a harmadik jót. Alighanem erre a darabra érvényes leginkább a nyilatkozatokban megfogalmazott igény: a „kirázás" szándéka szülte. Egy konfliktusélménytől szabadulni vágyó indulat. Az *Utunkban* közreadott terjedelmes darabfogalmazványt azóta többször is játszották, többféleképpen megkurtították, maradéktalan mulatságot azonban sehogyan sem szerzett. Az elkomolytalanított alaphelyzetből mindig túlságosan sok út nyílt a további cselekmény kibontása felé, és Páskándinak nem volt elég erős tolla ahhoz: elhagyjon a sokból annyit, hogy a legjobb maradjon meg. Így túlbeszélések, ismétlések, verbalizmus lett úrrá a komédián. Ennek ellenére *A kocsi rabjai* a fenti drámák gondolatkörébe tartozik, és úgy tetszik, hattyúdala Páskándi jelentősebb drámaírói szakaszának. A továbbiakban ugyanis azt a szálat sodorja tovább, amelyet ezek mellett a drámái mellett is vitt, de csak mellékesen, 72-től fogva azonban már csak a segédszálat pörgeti-orsózza.

Egyfelől vemhes, másfelől haladék

A csodagyerek-pályakezdésből még talán nem, de a hatvanas évek végi pályaújrakezdésből vitatható értékű gyakorlatot formál ki Páskándi: mind újra kész-tetve érzi magát, hogy ne csak meggyőződéseit, hanem ötleteit is műegészekké formálja. Több méltatója úgy véli, hogy erre a hallatlan termékenységre a romániai magyar irodalom sajátos helyzete késztette, az, hogy minden műfajban termelékenynek kell mutatkoznia - a nagy számú feladat és a kis számú toll-forgató miatt - az íróembernek. Anélkül, hogy vitathatnám ezt a kényszer-helyzetet, szeretném hangsúlyozni, hogy az efféle feladatvállalásra nemcsak a „muszáj-Herkules" szerep bírhatja az embert, hanem az önigazolás kényszere is. Páskándi valósággal ráveti magát a hatvanas években kiadott francia és lengyel abszurdokra, és hajlékony mimikrivel végigpróbálgatja eszméiket és stílusaikat. Különösebb filológiai analízis nélkül rekonstruálhatók olvasmányai az ekkor megírt jelenetekből, kabarétréfákból, epikus jellegű szövegekből. Az előbbi fejezetben tárgyalt művek szomszédságában nem tetszenek többnek ekkor kelt írásai, mint égy nagy hangterjedelmű énekes skálázgatásának. Vagy hogy korábbi nyilatkozatánál maradjunk: az ördög jóllakatását példázzák. Hamarosan megszületett azonban a harmadik szempont, az, hogy ezeket a stílusparódiákat egyenértékű saját műveinek kezdte tartani Páskándi, s mind nagyobb számban ontotta őket. Csak mutatóban adunk szerény felsorolást egész estés paródiáiból: *Időszak, a hülyegyerek, vagy a vándorköszörűs* - 1970; *Galváni békája, avagy Ne nézzetek hülyének senkit* - 1972; *Távollevők, Ártatlanok, avagy Generálvilágosság* - 1972; *Egy ember, aki megunta a bőrét, vagy A bot boldogabbik vége, avagy Szökés a játékba* - 1973; *A haladék vagy Ezt még kivárjuk, avagy A vándor remény alkalmai* - 1974; *Szeretők a hullámhosszon*- 1975 ; *A fenyegetés* - 1975-76; *A kettéfűrészelt zongora* - 1976; *A diák-bolondító - avagy ...* 1977, és mindezek közben jelenetek, vígeposz, versek, elbeszélések. Irigylésre méltó termékenység, azaz ... mégsem irigyelhető. A *Kettéfűrészelt zongora* még adott mulatságot a drámai stílusokban járatos - szűk-körű - nézőnek, *a Szeretők a hullám-hosszon* még mulattatta a verbális leleményre fogékony - szűkkörű - nézőket, de már *A bot boldogabbik vége, a Diák-bolondító,* bármilyen sebesen zongorázott is végig a stílusokon szerzőjük, a vájtfülűt sem örvendeztette. Ennek a stíluskavalkádnak legzsúfoltabb darabja *a Haladék;* hadd demonstráljuk rajta ennek a stíltörekvésnek a sajátosságait.

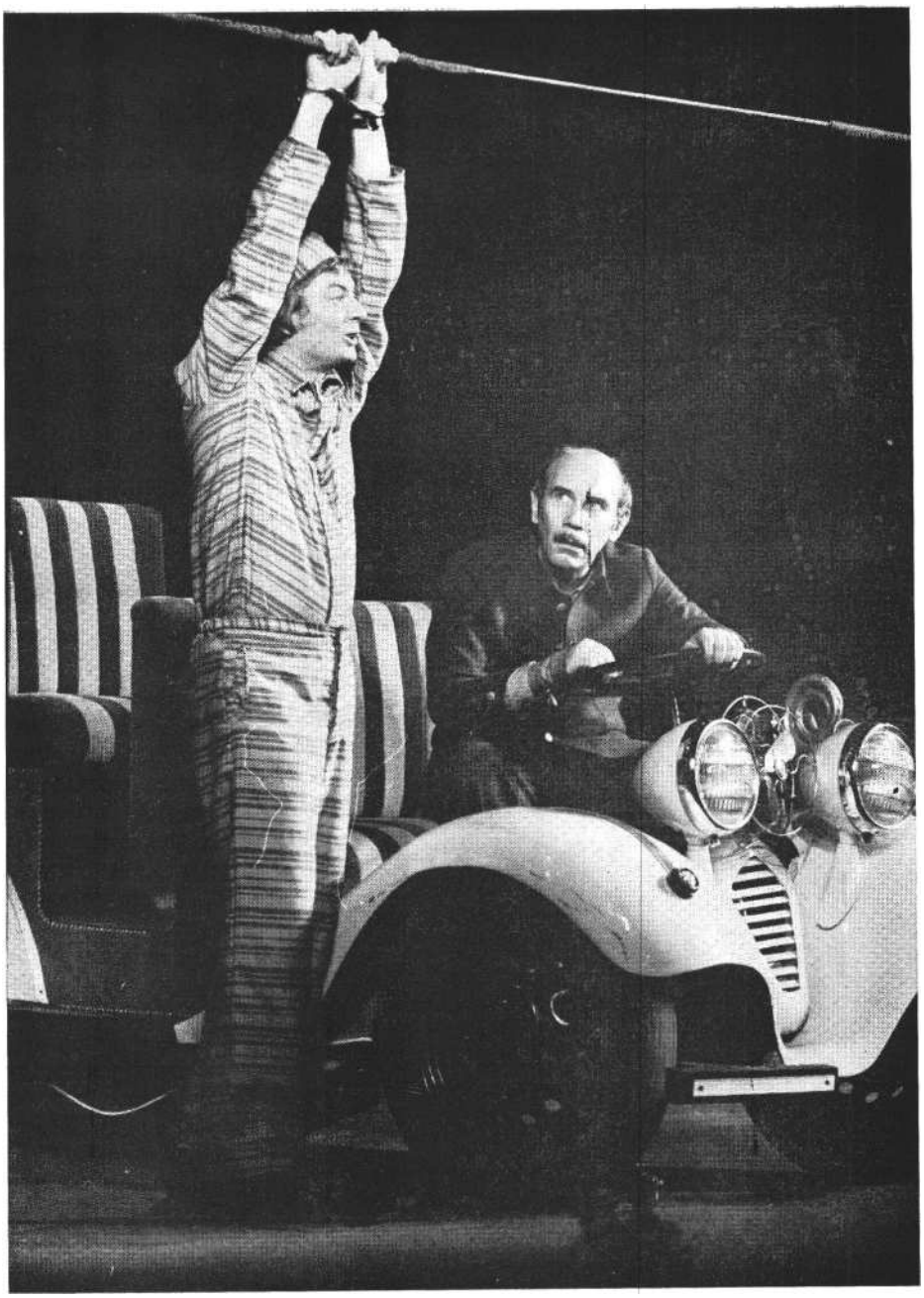
Páskándi ezt a művét is, mint az ide gyűjthetőket általában, abszurdoidnak minősíti. A szó saját leleménye, és érti rajta a rációval kritikailag illetett ab-

szurdot. Mint több előszavában kifejti, a következetes abszurd, föladva a lét értelmességét, nem írhat drámát, mert a drámaírás eleve föltételezi, hogy ésszerű beavatkozásra képes az ember. *A játszma vége* című Beckett-mű átgondolása után öngyilkosnak kell lenni, nem pedig darabírónak. Mégis úgy találja, hogy vannak abszurd helyzetek, amelyeket azonban ésszerűen kitéríthetünk, irodalomban fölmutathatunk akként, hogy a létezés értelmesebbé váljék. Az ő játékai tehát abszurdoidak, azaz hasonlóak az abszurdhoz, de nem vonatkozik konklúziójuk a lét egészére, ellenkezőleg: életigenlő.

A Haladék az önakasztásra készülő első emberpárt mutatja. A lét abszurd, nosza adjuk föl. Ámde mindig közbejön valami, ami kíváncsivá, reménykedővé, azaz érdekeltté teszi hőseinket. Halasztgatják tehát a dicstelen befejezést, mígnem az „ítéletet" mások hajtják rajtuk végre.

Mint a játék egyik első elemzője, Pályi András *(Kortárs,* 1974. 12. szám) bizonyítja, a kabaréfüzér minden eleme hallatlanul mulatságos. Egyszer azért, mert önellentmondó szemelvények vonulnak föl, élvezetes a stílusok paródiája, a tájékozott néző egyszerre fölfogja Madách karikatúráját és Beckettét, a tréfák önmagukban is megállnak, poénerősek. Mégis bizonyos idő után érdektelenné válik a karnevál. Boldogolmár és Szentanella gyilkolódásának nincs tétje. Rájuk nem „fogadott" az Úr és Lucifer, miattuk nem reméljük a percet, midőn „rászólanék a pillanatra, oly szép vagy..." Ez a kompozíció nem épül valamitől valamihez. Ebbe bele lehet kapcsolódni, és abba lehet hagyni, de a szó arisztotelészi értelmében nincs kezdete és vége. Madáchcsal szólva: „Végzet, szabadság egymást üldözi, s hiányzik az összhangzó értelem." Mindez pedig lehet az élet tükre, akár parodisztikusan is, akár abszurdoid módon, egyvalamit azonban nem old meg a színházban: a néző érdeklődését nem nyűgözi magához.

Páskándi itt s a többi parodisztikus művében is esélyeket rajzol, de nem választ és nem választat közöttük. Mindez pedig úgy tetszik, csupán formai kérdés: ezt lehet így is meg úgy is; eminnen tragikus, de amonnan vicc; idébb molière-i, odább Labiche, s hovatovább: ahogy tetszik. Válasszon a néző! Mégsem a befogadó szabadságában erősít meg, hanem a szerző elbizonytalanodását igazolja. Azt, hogy Páskándi föladta reményét a leghelyesebb megoldás, a szükségszerű jó



Fülöp Zsigmond és Horváth Sándor Páskándi Géza: A kocsi rabjai című vígjátékában (József Attila Színház) (Iklády László felvétele)

keresésében. Ugyanabból az alaphelyzetből többféle járatot nyit, s mivel nem készteti egy végiggondolt nézet valamely út eltökélésére, a szereplők végigvillognak valamennyi lehetséges választáson. Ettől a konstruált alapszituáció megáll, a hősök meditációba fognak vagy egy karneváli fölvonulás - az alternatívák - szemlélőivé, esetleg kommentálóivá válnak. Így elveszett az eddigi drámák választási esélybe formált konfliktusa. A figurák bármit választhatnak, hiszen nincsen belső törvényük, csupán illusztrálják az elvi szabadságot. Páskándi elvált ezektől a figuráktól, s úgy tetszik, elvált attól a meggyőződésétől is, amit Az *Örömrontó Angyal* című versében credóként megfogalmazott. Ebben az 1972-ben megjelent költeményben azt vallotta, hogy „Ahol a hatalom étvágy / Ahol étvágy a hatalom", elegendő, ha a költő - a kételkedő gondolat - „Porszem / Légy / Hajszál"-Iá válik. Mert bár örökkön a kisebb marad, mégis elégséges rést nyit az önteltségen. Dávid Ferenc, Apáczai így rontotta meg a fejedelem étvágyát, Simon varga így repesztett törést a Francia Forradalmon. Ám ezekben a parodisztikus, abszurdoid játékaiban már odáig aprózódik a porszem, hogy mindenbe beléejti. Szinte rákapatja magát arra, hogy mozzanatonként kisiklassa a nagy egészet, falatonként elundorítsa a falánkot. Az *Örömrontó Angyal* állandó beavatkozását vagy a megszokás közömbösíti, vagy saját nyüzsgése jelentéktelenítí el. Az Örömrontó Angyal és az örömházi ördög összeházasodtak. Páskándi igen és nem helyett is-isnek látja a sorsválasztás esélyeit.

Akit a sorsa kiválaszt

Kivételnek tetszik 1977-ben közreadott drámája, a *Kálmán király (Tiszatáj,* 1977. 4-5.). Történelmi környezetbe helyezett hőse nem választja az uralkodást. „Jobb híján" lesz királlyá, s mert fölismeri, hogy ez a szerep mit követel meg tőle, dönt úgy jelenetek során át, hogy a rá mért föladatnak optimálisan megfeleljen. Hajlama szerint könyvtárakat bújna, de a királyság látványos szerepléseket követel - szerepel tehát; hajlama szerint békén élne testvérével, Almossal, de a királyság nem tűri a riválist - megvakíttatja tehát öccsét; szerzetesi magányban érezné jól magát, a trón azonban utódokat vár tőle, házasodik. Lenne nyílt és következetes, ám a politika taktikát kíván és praktikát - él velük. Az ország fölvirágzik - Kálmán pedig végleg magányos marad. Győzelem ez vagy bukás? A teljes élet felől nézve - veszteség; a történelmi érdek felől, egy nép, ország megtartását véve tétnek - győzelem. Páskándi ember és hatalom eddigi kettősségét egyetlen jellemben rajzolja itt meg, de írói állás-pontján teljességgel változtat: belül kerül, a hatalom világában mozog s megláttat-ja, hogy a hatalom célirányos gyakorlása mint készteti a szabadon választani képes embert arra, hogy szabadságát alárendelje a feladatnak. Ez a megváltozott írói látószög a dramaturgiára is erős hatással van: epikus szerkezetben formálódik meg a történet, s így a konfliktus sem egyetlen döntés, hanem döntések sorozatában rajzolódik ki. Az „Angyal hajszála" itt a föladat és egyéniség belső konfliktusából teremtődik mind újra meg: az uralkodót a magánember, a gondolkodó, etikus lényt a kormányzás logikája fosztja meg az örömtől. Itt sikerül legmeggyőzőbben kifejeznie Páskándinak azt, amit abszurdoid játékaiban jelenet-halmazokkal megkísérelt: örömrontókká mi magunk leszünk belső kételyeink által. S miközben bebizonyítja, hogy ezt az örömvesztést érdemes és szükségszerű elviselni történelmi nagyságrendű föl-adatok esetében, kifejezésre juttatja azt a tragikus meggyőződését is, hogy a történelmi feladat betöltése az elembertelenülés áldozatával jár együtt. Kálmán úgy hal meg, hogy senki sem szereti. Dávid Ferenc feladata és önmegvalósítása egybeesett. Kálmán királytól a feladat önfeladást követelt. Ebben a körben mozogva - már tudniillik a választás esélyeinek körében - úgy tetszik, egyet-len konfliktus rajzolható még ki: ha egy Apáczai formájú hős kerül szembe egy Kálmán király indíttatásúval. De mintha ez a dráma már megformálódott volna: Sütő Andrástól a *Csillag a máglyánban.* Ez azonban aligha jelentheti azt, hogy Páskándi Géza drámai lehetőségek nélkül maradt. Inkább az látszik valószínű-nek, hogy egy nagy erejű drámai megnyilvánulás és egy vegyes értékű, de sok tapasztalattal járó stílusparódiai kísérlet után - ördögeit jóllakatva és örömrontó angyalától sarkallva - újabb fejezetbe fog. Ennek iránya ma még aligha sejdíthető, mégis úgy tetszik, mintha Páskándit a fölgyülemlett tapasztalatok az epika felé, a regényíráshoz fordítanák. Ezt látszik előlegezni *a Kálmán király* szerkezetével, ezt azzal, hogy a drámai helyzeteket analitikus kitérőkkel szakítja meg. S az is, hogy megragadott témái egyre extenzibilisebbek, a hagyományos színházi este időtartamát messze meghaladók. Többé nem az a pillanat izgatja, amikor hőse fordulóponton van, hanem az, hogyan ér odáig, s mint lábol ki belőle. Ezt pedig már csak az epikai műnemben tudja - legalábbis eddig is-mert fogalmaink szerint - kiteljesíteni.

Tévedés esetére pedig - már előre - találtam egy Páskándi-idézetet *a Sárikás anyósból:* „Pistulásunk rég beandorult." Ki tudja?

Következő számaink tartalmából:

Szántó Judit :
Megszületett-e már a százötven éves Ibsen?

Csik István:
Beszélgetés Pauer Gyulával

Mészáros Tamás: Beszélgetés Sík Ferenccel

Mihályi Gábor:
A Koldusopera Kecskeméten

Ézsiás Erzsébet:
Pódium vagy színház?

Gerold László:
Két este Harag György színházában

Gábor István:
A Fővárosi Operettszínház évadjáról

KOLTAI TAMÁS

Harcolni vagy beépülni?

A Rokonok Kaposvárott

Ha túlvagyunk az első meglepetésen, ami annak szól, hogy Móricz mennyire napjainkig érvényesen rajzolta föl a közhivatali hatalmukkal visszaélők önkényrezervátumainak belső szerkezetét, akkor észrevehetjük, hogy a rendcsinálás szándékával újonnan érkezettek alternatívái sem változtak lényegesen a regény megírása óta. Egy mai Kopjáss ugyanolyan dilemma előtt állna, mint Móricz regényalakja: harcolni vagy beépülni? Ennek a kérdésnek a végigelemzése legalább annyira fontos, mint a „panamázás" bemutatása. Az utóbbi ugyan egy csoportérdek törvényellenes (és napjainkban a törvények szellemével is ellentétes) érvényesítésének modellje, a vele szemben folytatott harc vagy megalkuvás viszont *magatartásmodell,* s a drámai előadás szempontjából ez nem elhanyagolható tényező. Móricz a regényben maga is kettős modellel dolgozott, a zsarátnoki közhivatalok viszonyain kívül hasonló gondot fordított Kopjáss emberi természetrajzára. Nem véletlen, hogy a *Rokonok* megjelenése után azonnal fölismerték benne a dráma lehetőségét.

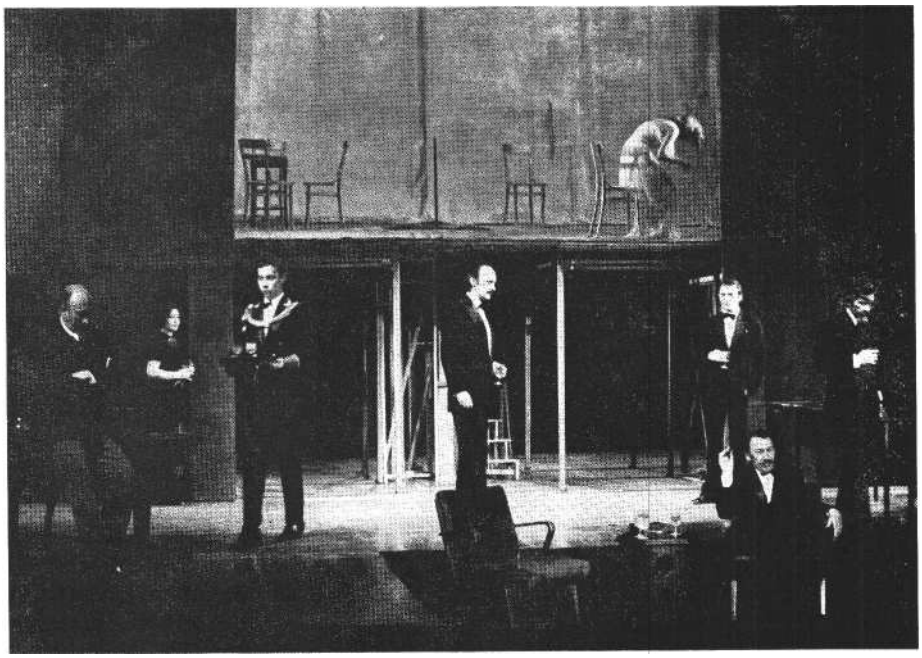
Babarczy László, az előadás rendezője a jelek szerint tökéletesen tisztában volt a vállalt feladat bonyolultságával és nehézségi fokával. A kaposvári színházat ismerve természetesen föl sem merülhet bennünk, hogy szándéka nem volt több, mint adózni a mű „klasszikus" értékeinek. Ez képtelen elképzelés lett volna, hiszen játszhatnak bármit a színpadon, az mindig *ina* szól, még ha erről néha igyekeznek is elfeledkezni egyes színházi előadások. Látszólag mi sem lett volna egyszerűbb, mint megfelelést keresni a regény világa és a mai társadalmi anomáliák között, úgy rendezve a dolgokat, hogy a panamázás helyett jogtalan haszonszerzést értsünk, a provizórium helyett csúszópénzt, a konzorcium helyett pedig csoportérdeket. Az előadás műsorfüzete nem is mulasztja el, hogy olyan szemelvényeket közöljön a Népszabadságból, amelyek a napjaink közéleti visszaélései ellen szükséges harcról beszélnek. Ennek megfelelően semmiképpen sem zárhatjuk ki annak a lehetősé-

gét, hogy aki akar, a „rokonok" helyett „baráti kört" értsen, a csütörtöki Kar-dics-vacsorák helyett (ahol minden eldől) hétvégi vadászatokat, a Sertéstenyésztő viselt dolgai vagy a városi parkból a magánvilla kertjébe átültetett bukszusok helyett... ugyanazt más nevekkel.

Ebbe a „publicisztikus" drámába Babarczy szerencsésen beleszövi Kopjáss István emberi drámáját, és az elő-adásnak ez a szála vezet át végül is egy bújtatottabb, áttételesebb, de mindenképpen mai értelmezésbe. Hogy ez az értelmezés mennyire nem önkényes, mennyire Móricztól magától származik, az a regény egyik mondatából kiderül. Mindjárt az elején, az előző napi választást megünneplő vacsora utáni reggelen arra gondol Kopjáss: „Vajon Lina komolyan elhiszi, hogy azért választották őt meg, mert a városnak éppen Kopjáss István felé fordult a bizalma?. . ." S előtte hangosan is kimondja, miközben kajánul nevet önmagán, hogy a főügyészi tisztséget nem tisztán a saját érdemeinek köszönheti.

S még előbb, félálomban ez is végigfut az agyán: „A hatalom a kezébe került, élni kell tudni vele."

Ezek a mozzanatok arra vallanak, hogy Kopjáss tiszta agy, nem részegül meg a kapott pozíciótól, s ami fontosabb: nincsenek illúziói sem saját helyzetét, sem a városi viszonyokat illetően. Ezt régebben hajlamosak voltunk úgy értékelni, hogy Kopjássban kezdettől fogva lappang az okos karrierista, a panamák világába való beépülés mindennél hevesebb vágya. „Gondolkodásában, jellemében ott van az alkalmazkodás és az úri simulékonyság, amely a reformelgondolások, a becsületes szándékok teljes elsorvadásához, sőt a sorozatos meg-alkuvásokon keresztül az úri gazságokban való teljes részvételig vezethet - mondja Czine Mihály a regény 1952-es kiadásához irt előszavában. - Kopjássból csak akkor lehetne ember, ha leszámolna dzsentri karrierizmusával, ha kiszakadna az úri világból, ha közeledne a néphez, és harcolna a hatalmasoknak nemcsak a személye, nemcsak a nyílt panamák, hanem a rendszer mindenfajta gaztette ellen. Kopjáss azonban nem ezt teszi. Ő harcolni akar a polgármester, Kardicsék kizárólagos uralma ellen, elítéli az úri világkiáltó vétkeit, le akarja váltani a régi hatalmasokat - de eközben saját maga is a hatalmasok közé akar felemelkedni, nagy házat vinni, s majd bent ülve



Jelenet Móricz Zsigmond Rokonokjából a kaposvári Csiky Gergely Színházban

a hatalomban, keresztülvinni még meg sem fogalmazott terveit. A néphez való közeledésnek szinte a gondolata sem merül fel benne."

Mára talán már világossá vált, hogy Kopjáss vajmi nehezen tudott volna „közeledni a néphez", s noha *menet köz-ben* kétségkívül a purifikátorság és a karrierizmus között ingadozik, a regény *elején* ezt nem látjuk ilyen egyértelműen. Ha látnánk, *a Rokonok* rossz regény volna. Móricznak éppen az sikerül, hogy a jellem fejlődését az események alakulásával párhuzamosan mutassa meg. Kopjáss ilyen értelemben nem statikus figura, ő maga hat az eseményekre, s az események hatnak rá; előidéz változásokat, s közben maga is változik, döntésre kényszerül, *helyzetbe* kerül, amely minden oldalról megmutatja személyiségét. Ezért is lehet egy dráma központi alakja.

Rajhona Ádám Kopjáss-alakítása szándékos bizonytalanságban hagy a jellem felől. Ennek a Kopjássnak az a legfőbb bűne, hogy nincs koncepciója, eleve kompromisszummal próbál evickélni, úgy, hogy „a kecske is jóllakjon, a káposzta is megmaradjon". Ez a köz-helyprogram, amely a regényben kétszer ismétlődik (a polgármesternél és a kisbérlők képviseletében érdeklődő Martiny doktor előtt), az előadásban hangsúlyt kap, és tökéletesen jellemez egy közép-szerű embert, aki sodródik az események-kel, mindig a pillanatnak megfelelően dönt, s csak ritkán meggyőződésből. Az óvatos, kétértelmű fogalmazás nemcsak Kopjássra jellemző. Az említett jelenet-ben, amikor az „ellenzéki" Martiny doktor az újdonsült főügyész támogatását kéri a városi kisbérlők ügyében, a szerepet játszó Kiss István szintén sem-leges módon reagál a kecskével és a ká posztával való példálózásra. Móricz szövege szerint ugyan köszönetet mond Kopjássnak, és „megmagyarázza" a szemléletes példát, de a regényből nem tudni pontosan, hogy szavai gunyorosak-e vagy sem, s ha igen, akkor ki felé vágnak : az olvasó maga döntheti el a mondatok intonációját. Színpadon ez nem lehetséges. Kiss Istvánnak legföljebb annyi támpontja lehetett, hogy néhány oldallal korábban Móricz Martiny doktor gúnyos és egyben hízelkedő mosolyáról beszél. Ezt a kettősséget azután a színész úgy érzékelteti, hogy Martiny doktor az első megdöbbenés után várakozó álláspontot foglal el, intonációját lehet gunyorosnak ítélni, de lehet egy az egyben is venni; vagyis nem döntötte még el, hogy hová tegye Kopjásst. Később, mint tudjuk, boldogan fedezi föl saját családjában a Kopjáss-rokonságot, és ekkor már világosan áll előttünk mint „hivatalos ellenzék", akinek ugyanolyan kényelmes és biztos pozíciója van a panamisták világában, mint a polgármesternek vagy Kardicsnak.

Ez a jelenet az előbbi megfelelője. Ott Martiny volt fölényben, itt Kopjáss. Most ő az, aki gunyoros, hiszen lelepleződött előtte az ellenzéki Martiny, aki éppúgy rokon, mint a többiek. Rajhona Kopjássa itt szarkasztikus öngúnnyal tekinti át a helyzetet; a színész megmutatja, hogy a főügyész tisztánlátása meg-maradt, de ahogy fokozatosan földeríti a beltenyészet viszonyait, őt magát is egyre jobban befonja a zavaros hínár.

Rajhona Kopjássára a viszonylagosság jellemző. Viszonylag tisztességes, viszonylag megalkuvó, viszonylag gerinces, viszonylag okos, viszonylag naiv. Néhány jellegzetes gesztus, számos jól megfigyelt pillanat beszédesen vall róla.

Molnár Piroska (Lina) és Rajhona Ádám (Kopjáss) a kaposvári Rokonokban (Fábián József felvételei)

A legtalálóbbak egyike, amikor felelősségre vonja a protekcióért hozzá forduló sofőrt, amiért előző este nem kért pénzt a fuvarért, és nem szólt, hogy ő - azaz Kopjáss - elfelejtett fizetni. A nagy hangú, melldöngető kioktatásban a korrumpálhatatlan tisztviselő túljátszott gőgje cseng, amit Kopjáss még azzal is tetéz, hogy hangsúlyozza: jog szerint utánanéz a panaszos ügyének, s ennek megfelelően, kivételezés nélkül intézkedik. Ezután húszpengőssel fizet az előző esti fuvarért. A sofőr egy marék aprót borít az asztalra a visszajáró pénz fejében. Ekkor érkezik a titkár, és közli Kopjáss-sal, hogy a polgármester sürgősen hívatja. A most következő pillanatok éles ellentétben állnak az előbbiekkel. Kopjáss esetlenül söprögeti zsebébe a sok aprót, az imént még korlátlan hatalmúnak látszó főtisztviselő a szemünk láttára zsugorodik kapkodó szolgává, pontosan jellemezve ezzel a főügyész valóságos helyzetét.

Az előadás másik alappillére a városi hatalmasságok klánja, amelyet mindenekelőtt a városháza „árkádos, öreg épülete" (Móricz) jellemez, pontosabban az a színpadon magasodó fal, amely Donáth Péter díszletének *alapeszméje,* és jelképes személytelenségével, lengő üvegajtóival tág valóságos és még tágabb asszociációs teret képez. *Kívülről* szürke homlokzat (az előtte haladó főutat, a Ferencz József körutat az előadás leminősíti gödrös, pocsolyás utcává), *belülről* ugyanolyan szürke hivatal, a polgármester finom dolgozószobájával és az irodakukacok egérlyukszerű, kafkai benyílóival. A városháza előtt természetesen nem áll Móricz kék ruhás, piros zsinóros-mentés hajdúja, a titkár (Serf Egyed) kék öltönye a jelmeztervező Füzy Sári igazi találata.

A fal Kopjáss előtt magasodik. Életének meghatározójává válik. Belülre kerül-e vagy áthatolhatatlan marad a számára? Időnként megnyílik, hogy a szegény rokonság könyörgő leveleket író képviselői személyesen is megjelenhessenek és szemléletessé tegyék nyomorúságukat. A fal tetején, az „égre nyílva", mintegy szimbolikusan jelenik meg a Boronkay-villa is mint csaknem álomszerű, soha el nem érhető vágy Kopjáss számára. A kép így teljes: Kopjáss őrlődik a kétféle rokonság között. Alulról a saját rokonai nyomják-szorítják, akik jogos segítségért könyörögnek (a szélhámos Berci bácsi nem tartozik közéjük), s akikért ő a lelke mélyén valamilyen becsületes felelősséget érez, te-hát valóban érdek nélkül, rendes állá-sokhoz igyekezne juttatni őket. Fölülről a nagymenő rokonok, a Kardicsok, a polgármesterek, a Szentkálnay Magdalénák húznák magukhoz, akiknek a világa vonzza is meg taszítja is Kopjásst, ahová be is akar kerülni, s akiktől meg is akarja tisztítani Zsarátnokot.

A színpadi *megjelenítésnek* ehhez a szemléletességéhez természetesen az is kellett, hogy a színház ne ragaszkodjék a bevált Rokonok-dramatizálás hagyományos, zárt szerkezetéhez, hanem Móricz Virág adaptációján továbbdolgozva merje epikusabbá, töredezettebbé, mozaikszerűvé tenni az előadást, amelyben végül is *a folyamaton* van a hangsúly. Kopjáss beépülésén. Ezért lehet a főszereplő egyértelműen Rajhona Ádám. A többiek inkább „motívumok". Nagyon fontos motívumok. Molnár Piroska Linája mintha csakugyan azon tűnőd-ne folyton, „vajon megbízhat-e benne, hogy az ura az új állapotok közt is meg-marad a réginek", s amint látja ennek ellenkezőjét, az aggódó szerénység át-változik benne idegeskedő (és idegesítő) sopánkodássá. Kun Vilmos nyájasan mosolygó, de belül jéghideg polgár-mestere eleganciájával még félelmetesebb, mint Móricz slamposabb, elhanyagoltabb figurája. Kátay Endre böhönye Kardicsa, Dánffy Sándor kedvesen bitang, széltoló Berci bácsija, Lukáts Andor Péterfi doktora, aki a Sertéstenyésztő körüli visszaélések leleplezésén dolgozva egy pillanatra fölemeli fejét a kistisztviselői megalázottságból, és átforrósodik az indulat tüzétől (miközben talán már régen nem hisz az igazság végső győzelmében) egyenként és együttesen is szellemi arculatot teremt a szín-padon. S az utolsó, enyhén gogoli kép is találó: ahogyan a közhivatalnokok apraja-nagyja libasorban siet a lengőajtón át „megmenteni" az öngyilkos Kopjásst.

De az előadás a leginkább bennünket illető hangsúllyal mégiscsak magáról a főhősről szól. Arról az emberről, aki pontosan tudta, hogy nem azért nevezték ki, mert éppen felé fordult a bizalom, hanem azért, mert szükség volt rá: beleillett a *mások* koncepciójába. S ebben a helyzetben nem tudott megállni. Képtelen volt az adott lehetőségeket *az ügy* javára fordítani, akár kompromisszumok árán is, de úgy, hogy „az új állapotok közt is megmaradjon a réginek". Jól akarta lakatni a kecskét, s meg akarta menteni a káposztát. A kettő együtt pedig ritkán sikerül.

Móricz Zsigmond: Rokonok (Kaposvári Csiky Gergely Színház)

Színpadra alkalmazta: Móricz Virág. *jel-mez:* Füzy Sári. *Díszlet:* Donáth Péter m. v. *Zene:* Hevesi András. *A rendező munkatársa:* Lengyel Pál. *Rendezte:* Babarczy László.

Szereplők: Rajhona Ádám, Molnár Piroska, Kun Vilmos, Kátay Endre m. v., Dánffy Sándor, Kiss István, Lukáts Andor, Tóth Éva f. h., Kiss Jenő, Papp István, Czakó Klára, Balogh Tamás, Tóth Béla, Csernák Árpád, Jeney István, Farkas Rózsa, Hunyadkürti György, Gőz István, Serf Egyed, Stella Attila, Kaskó Erzsébet, Hunyadkürti Ilona.

HÁMORI ANDRÁS

Szubjektív kortársi bírálat

Déry Tibor Az óriáscsecsemőjének pécsi bemutatójáról

Szikora János főiskolai hallgató Pécsett színre vitte Déry Tibor *Óriáscsecsemőjét.*

Nyíltan, előre be kell vallanom: nem szeretem Szikorát. Nem szerettem a jogi kar filozófia tanszékén tartott felolvasásait, nem szerettem mint fölöttem járó „öreg jogászt". Nem rajongtam a Bel-város egyik pincéjében szeánszait tartó színházi varázslótanoncért és porban-koszban csúszkáló Brobo-csoportjáért. Nem szerettem a körülötte csapott előzetes hírverést és a tehetségszagra köré gyűlő újságírókat sem, akik már első főiskolai bemutatkozását hangos bravó-kiáltásokkal jutalmazták a sajtóban. Végül - vitatkozva Pályi Andrásnak lapunk májusi számában megjelent cikkével -, nem szerettem Szikora Ódry színpadi vizsgarendezését sem, ezt a posztavantgardra sikeredett Kafka-átiratot, amellyel, úgy tetszett, ő maga sem tudott mit kezdeni, nem indította meg képzeletének csatornáit, csak fantáziája és emlékezőtehetsége: fesztiválélményei segítették rendezésében.

Szikora Pécsett megrendezte Déry *Óriáscsecsemőjét,* és előadásával rádöbbentett, hogy kortársak vagyunk.

Az élet álom

Három alkalommal hangzik el a darabban a calderóni mondat, és a fülünkbe minden alkalommal becsúszik még egy rövid jelző: az élet *rossz* álom. Vajon miért van ez, hiszen a színészek legjóságosabb mosolyukkal ejtik ki mindannyiszor a három ártatlan szócskát?

Nyilván a környezet aknázza alá gúnynyal a szöveget.

A színpad boxokra osztott. A szeparált fülkék egyidejű történésekre adnak lehetőséget. Két szinten helyezkednek el ezek az életdobozok, amelyek teljesen szabad asszociációs rendszer szerint engedelmeskednek a rendező akaratának.

Kék köpenyes gimnazista lánykák csodálkoznak az életre az egyik fülkében. Mutálva szavalnak és szolmizálnak, inkább csak zümmögnek, és nagy szemeket meresztenek egy-egy előrántott tüdődarabkára, vesére vagy szívre.

Szatócsholtban gondosan egymásra helyezett konzervdobozok várják, hogy a szereplők legcsekélyebb szabálytalan mozdulatára lezuhanhassanak.

Középütt neonfényes folyosó, melyen a lépések egy egészen más teret sejtetnek: hosszan visszhangzanak a színpad mélyéről.

Jobb kettőn polgárian berendezett szoba, rojtos állólámpával, hímzett terítővel.

Az alsó sor boxait egy szupernaturalista konyha zárja. A folyton éhes Csecsemő varázslatos tettekre képes ebben a legvalóságosabb életszeletben: a főzőcskéző rendőrőrmester elől a pirított hagyma szaga természetesen ellepi a nézőteret! - rendszeresen eltünteti az előttünk elkészült rántottát.

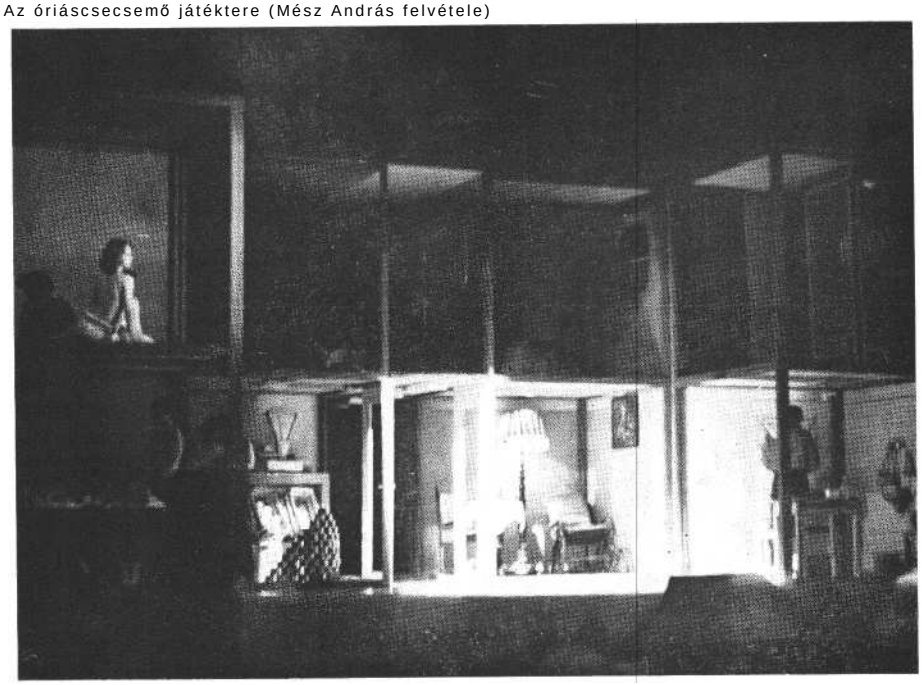
Két erotikusra vetkőztetett lány - a Csecsemő potenciális nemi partnerei játszik egymással olyan gondtalanul és olyan erotikus bájjal a felső sor első fülkéjében, mintha csak Vera Chitilova *Százszorszépekjének* két címszereplőjét, Marie I-et és Marie II-t varázsolta volna a rendező a színpadra. A művészet – csupa nagybetűvel - szorult erre a pár négyzetméteres színpaddarabra, és míg mindez erőszakoltan, előtérbe tuszkolva fáradt lenne: erőltetett és tolakodóan szimbolikus; visszafogottan, a háttér-ben hangsúlyosabb, mintha a művészet – megint a csupa nagybetűs - cégére alatt erőszakoskodnának velünk. Inkább csak villanat ez a két lány, valami szép és tisztességes abban a mocsokban, ami szétárad a színpadon. Nem a mostanában egyre gyakrabban összemaszatolt színpaddokra kell gondolnunk : a szereplők emberi lelkei szorulnak pucerájra Szíkora színpadán. Az emberi érzések porosodnak be, a szeretetet és az értelmet szőtte be százados pókháló. Az emberi kapcsolatok várnak nagytakarításra.

Kis rajzos füzetkéket nézegettünk gyerekkorunkban színes papírszemüvegen, amelyen keresztül a varázslatos rajzok mélységet, térhatást nyertek, és szinte belenyúlni vágytunk a papír síkjába. Ilyen teret varázsolt a Tér-Szín-Forma közös cégér alatt fölsorolt képzőművész-iparművész kollektíva - Kele Judit, Benyovszki István, Rajkay György és Orosz István - a színpadi kompozíció következő boxában életre parancsolt ötvenforintosba is. A kuruc-labanc szabadságharc ihlette pénzhátsót élőképpé és papírmasé szoborcsoporttá változtatták, amelyben szeretkező párok tűnnek el, elmerülve a táncoltatott paripák és büszkén lengő lobogók között.

Felső jobb kettőn egy naturálisra legyártott vonathátsót látunk, pontosabban egy peront, még pontosabban egy vonatklozettet és egy vécén ülőt, aki egyszerre végzi szükségét és fejti ki életfilozófiáját.

Végül egy szinte kabarészínpadszerűre stilizált telefonfülke, fecsegő nővel, akiről mást sem tudunk, csak hogy *velünk.*

Az óriáscsecsemő játéktere (Mész András felvétele)



Faludy László (Apa) a **ballagó diáklányok között a pécsi Óriáscsecsemőben (Ikládv** László **felvétele)**

nincs kapcsolata, *mással beszél,* egy másfajta világgal köti össze valami, mindaddig, amíg a Lajcsira, az Óriáscsecsemőre váró ítéletvégrehajtó meg nem elégeli renitens kívülállását és halottá nem parancsolja.

Ezek az első fölvonás táblaképei, ezekben a mikroéletterekben folyik Déry Tibor drámája. Illetve nemcsak ezekben, és nem is csak a színpadon. A nézők közé ember formájú bábokat helyeztek el, ugyanolyan előadásváró fásultsággal vagy türelmetlenséggel és nyegleséggel az arcukon, mint amilyenek mi nézők vagyunk. Nem is nagyon különböztethetők meg ezek a maskarák a publikumtól vagy inkább a publikum különböztethető meg nehezen a báboktól.

Világszínház és lakótelep

Álljunk meg ezeknél a bábóknál egy pillanatra. Magam is hajlamos vagyok rá, hogy értően elhúzzam a számat, ha valamely fesztiválon vagy külföldi színházban látott eszköz (néha egy egész előadás) köszön vissza hazai színpadról. Szikora színpadán az utóbbi évek legtöbb színházi hatalmasságától láthatunk idézeteket. Tadeusz Kantor helyezett el *Halott osztályában* bábokat az emberek közé. Az amerikai Bob Wilsonnál tűnik fel egy vonat hátsó peronja, ugyanott az iskolapadban ülő diáklányok. A grenoble-i színház *Palazzo* Mentale-előadásának csodapalotája volt az 1977-es BITEF-en, amelyben és amely körül minden megtörténhetett, ugyanők használták igen magas fokon a színpad zárt egységén belüli zárt, belső világítású szobabelsőket. Mnouchkine Aranykorában a világ szörnyűségeinek ellenpontozásaként két tiszta, fiatal test szépségét tárta elénk.

Folytatható lenne ez az idézetsor, azonban korántsem cinikusan, korántsem azzal a szándékkal, hogy az eredetiséget kérjük számon a rendezőtől. Ez a rendezés ugyanis mindezekkel együtt s mind-ezek ellenére eredeti. Szikora János huszonvalahány éves főiskolai hallgató szellemi kelléktárába ugyanúgy beletartozik Mnouchkine és Kantor, mint a Petőfi-versek fahangú elkántálása, a telefonfülke előtti beszélgetni vágyók sora, a szteppelő táncoskomikusok, az arctalan vezénylők és világnézetgyártók, a percekre szeretkezők és a mosdatlan sötét szobában ülő maguknak-gondolkodók. Mindannyiunkat elfogott már a vágy, hogy a konzervhegyekből a legalsó kínai húskonzervet húzzuk elő, és számtalanszor végigolvastuk a kórházak falán karikatúrákkal emberibbé-tenni-óhajtott nevelő-ismeretterjesztő feliratokat a fogmosás és a fogamzásgátlás hasznosságáról. Korunkban egymás mellett helyezkedik el az ötvenforintos rajza és Michelangelo Dávidja, a Flórián reklámfilm és a Royal Shakespeare Company. Ilyen a világunk. És erről a világról szól Szikora előadása is. Ebbe a világképbe pedig őszintén beleférnek a világszínházi idézetek, anélkül, hogy az idézőt plágiummal kellene vádolnunk.

Egyre zártabb lesz a színpadtér, a második felvonásra cserélődnek a boxok, új díszletdarabok tűnnek elő vagy a régiek csukódnak be, szűkebbek, zártabbak lesznek. A fények egyre szürkébbek, a belső világítás egyre erőtlenebb, lassan pusztul a színpad. A két lány már egy zárt ablakon néz ki felénk, az iskolás lányokból felpuffadt arcú kismamák lettek. A bábok felkerültek a színpadra, egyikükmásikuk a szemünkbe bámul, másokat egy mosdóba vagy egy tévé elé helyeztek. Egyre komorabb az elő-adás, a boxokra fedél kerül, és kétségtelenné válik, hogy az életdobozkák egy emeletes panelház belsői és nem valamely csodapalota csodafülkéi. Ezen a ponton válik végképp jogossá a világszínház fölhasználása. Szikora nem kész palántákat dugdosott előadásába, hanem hazai viszonyainkat szigorúan szem előtt tartva gyökereztette színházi importszerzeményeit a darabba.

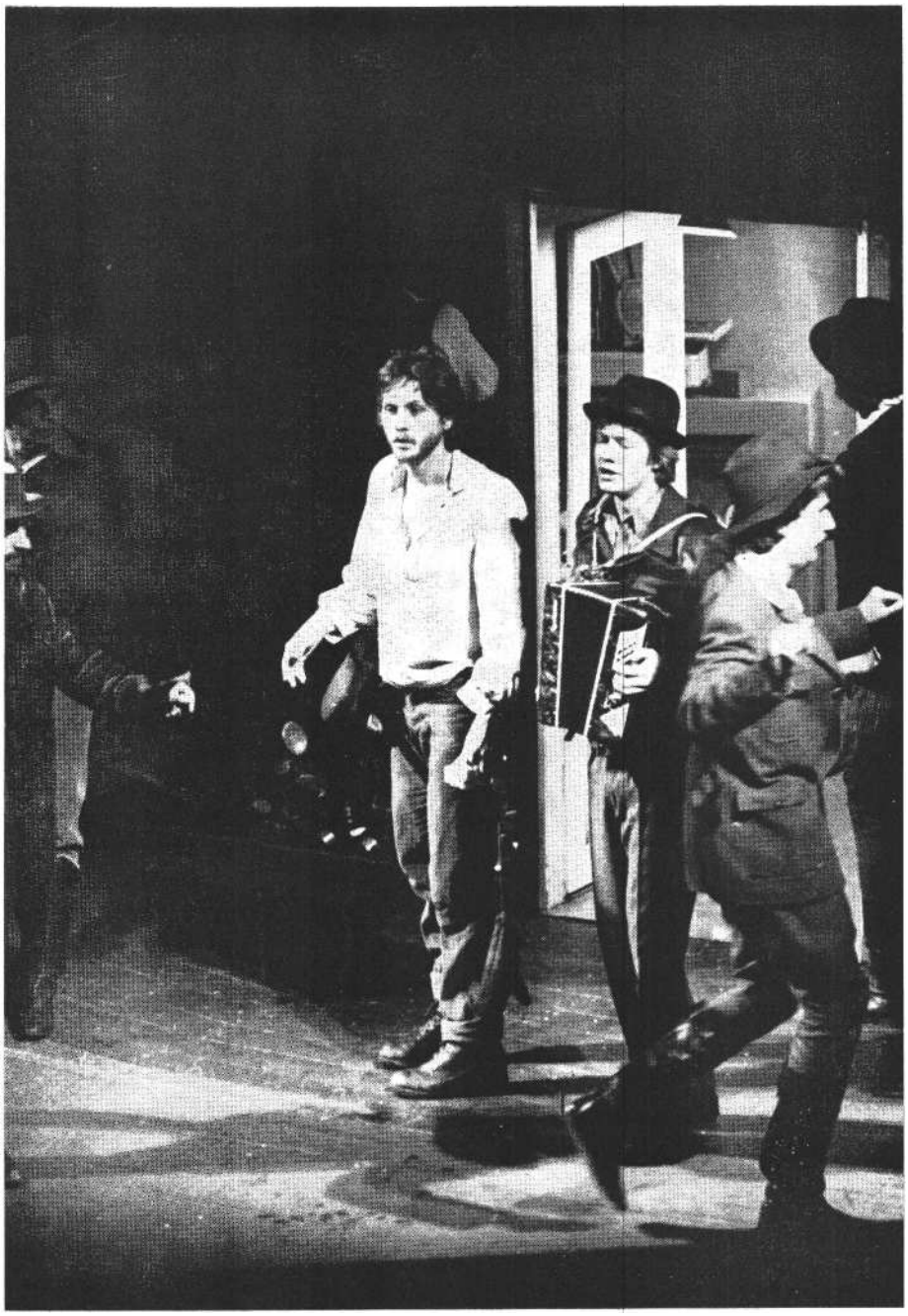
A színpadi teret, a jelmezeket és a díszleteket az említett Tér-Szín-Forma kollektíva hozta létre. A tudatosságnak és a játéknak az az összhangja a dicséretes, ahogy minden egyes kelléket idomítani tudtak a játék stílusához és visszafelé: ők is megtermékenyítették az előadást ötleteikkel. Minden darab funkcionálisan járul hozzá ahhoz, hogy egy valóban vizuális, látványos színházi összmunka eredménye legyen az előadás.

Arctalan egyéniesítés

Ez a látszólag ellentmondó alcím jellemzi az együttes színészi játékát. Mindenekelőtt egy négyes csoportról kell szólnunk, négy magyarnótázó, csuhajozó mulatozóró], akik félelmetes barátságukkal körbeveszik a Csecsemőt, és féktelen jókedvükkel, életkedvükkel erősen körülhatárolják mozgását. A címszereplő *Pogány*

Jelenet a pécsi Óriáscsecsemőből (Mész András felvétele)

György életre csodálkozása és játékos jókedve az első felvonásban és komor világszemlélése az előadás végére azt jelzik, hogy több rejlik ebben a fiatal színészben, mint amennyit ő és a rendezők eddig fölhasználtak, előbányásztak. *Faludy László* kispolgári félelme és arctalansága, táncoskomikus bája a bizonyítéka annak, hogy nem léteznek antagonisztikus ellentétek színészi iskolák között. Faludy egy régi iskola játékhagyományaival vesz részt az előadásban, és mesterségbeli tudása lehetővé teszi, hogy beilleszkedjen a másfajta játékformát igénylő együttesbe. *Ifj. Kőmíves Sándor és Dávid Kiss Ferenc* a legjellemzőbb példája annak az arctalan tipizálásnak, amit a rendező színészeitől megkövetelt. Kőmíves arc-játéka - pozitív értelemben - változatlan egész színpadi emberöltője alatt, az a figura, akin keresztülfolyik a történelem, anélkül, hogy tudomást venne róla. Dávid Kiss átváltozásai is csak külsőd-legesek, belülről ugyanazt az arctalan szörnyeteget, a nyakig zárt, feketeöltönyös gondolattiprót jelenteti meg.



Az óriáscsecsemő (Pogány György) a mulatozók között (Ikládv László felvétele)

Kérdés természetesen, mennyi maradt meg a darabtól sokban önállósult előadásban Déry Tibor drámájából? Több is annál és kevesebb. Kevesebb, mert Szikora jócskán húzott a szövegből, érdekes módon egy zártabb, a történésre koncentráló dramaturgia felé változtatott az eredeti darabon. Déry asszociációit húzta meg, annak érdekében, hogy a sajátjaival helyettesítse azokat. Több pedig annyival lett Déry drámája, hogy félévszázados kora ellenére élesen aktuálisnak érezzük. Déry 1926-os külhonban írt drámáját nem csupán polgárpukkasztó kortalansága miatt érezhetjük mainak. Déry egyik legjobb művének tartotta ezt az asszociáció-foszlányokkal átszőtt drámát, melyet ötven éven keresztül kerülgettek óvatosan a hivatásos színházak. Paál Istvánnak a hatvanas évek végén rendezett amatőrszínházi előadása egy vaskos diáktréfa és egy a mindenkori társadalom hiányosságai fölött kesergő tragikomédia keverékének fogta fel a darabot. Szikora rendezésében egész generációnkat érezzük túlfejlett bébinek, amely szüntelenül feszegeti a bölcső oldalát, vagy talán bölcsőt sem tűr meg maga alatt. Valóban kortalanságot sugall a darab, ez azonban csak századunkon belüli kortalanság, hiszen a figurák egytől egyig korunkból ismertek, amin nem csupán a hetvenes évek második felét érthetjük. Kontinuitást sejtet a befejezés is, hiszen az Óriáscsecsemőből Apa lesz, saját Óriáscsecsemővel, és minden kezdődik elölről: a csecsemő megszületik, éhes lesz, elkeseredik, jól és rosszul szeretkezik, tíz deka vajat hoz és kakaót, gyereket nemz, és mindenből elege lesz, és az emberek agyonverik majd, mert hóesésben szalmakalapot hord az utcán.

Van egy mosdatlan, ágyszagú ébredés az előadásban. Reggeli fejfájás és hogykerültem-én-ide állapot. Tegnapi ruhák és agyonizzadt lepedők. Ez a kép, ez a jelenet bizonyítja igazán Szikora érettségét a szó szakmai értelmében. Ígéri azt, hogy a formateremtő korszak néhol még külsődlegesnek tetsző eszközei letűntével *a* rendező alkalmas lesz arra, hogy csinnadratta és varázspalota nélkül, két színésszel és egy ággyal kifejezhesse életérzését és véleményét a világról.

Déry Tibor: Á. óriáscsecsemő (Pécsi Nemzeti Színház)

Tér-Szín-Forma: Kele Judit m. v., Benyovszki István m. v., Rajkay György m. v., Orosz István m. v. *Dallam és zörej:* Mártha István m. v. *Bábtervező:* Nagy Ferenc. *Hangmontázs:* Dobos László. *Assziszlens:* Radocsay Anna. *Rendezte:* Szikora János.

Szereplők: Pogány György, Dávid Kiss Ferenc, Faludy László, Németh Nóra, Györgyfalvay Péter, ifj. Kőmíves Sándor, N. Szabó Sándor, Kovács Dénes, Bercsi János.

SZŰCS MIKLÓS

Három Németh László-bemutató

Pusztuló magyarok

Németh László a Petőfi Színház megalakulása óta szinte háziszerzőnek számított Veszprémben. Ritkán múlt el évad valamelyik drámájának bemutatása nélkül. A színház most egy korai Németh László-vígjáték, az eddig előadatlan *Pusztuló magyarok* bemutatójára vállalkozott.

Az író 1936-ban vígjátékot szentelt annak, hogy elkülönítse magát a divatból tragédialátóktól. *A Pusztuló magyarok* első vígjátékai sorában, s a harmincas évek falukutató mozgalmának mulatságos, szellemes, néhol kegyetlen szatírája. Nem a falukutató mozgalommal fordul szembe, hanem annak „korcs kinövéseit" gúnyolja ki.

A vázlatos, inkább publicisztikus mint drámai műből egyfajta teoretikusság-ellenesség is árad. Egy előre elkészített diagnózishoz keresik a *Pusztuló magyarok* falukutatói - élükön Sírásó Károllyal --a megfelelő helyszínt. A darab humorának forrása, hogy a népes falukutató csoport tévedésből nem abba a faluba utazik, ahová egyik buzgó társuk irányít-ja őket, hanem egy másikba, amelyet ugyanúgy Keszinek hívnak, mint az eredetileg kiszemelt „pusztuló" falut. Itt azonban pusztulásnak nyoma sincs. A falukutatókat ez azonban mit sem zavarja. A tételt: a magyarság pusztulását mindenképpen igazolni akarják. A kétségbeesett, erőltetett bizonyítási eljárásból a legképtelenebb helyzetek, félreértések adódnak. Németh László a klasszikus, hagyományos bohózat alaphelyzeteire, összetévesztésekre, félreértések re, félreismerésekre építi fel vígjátékát.

Elismeréssel szólhatunk a rendező, Pétervári István érdemeiről, aki a lehetséges és várható buktatók ellenére bátran nyúlt vissza ehhez a szinte elfelejtett vígjátékhoz. Minden jó szándék és igyekezet kevésnek bizonyult azonban a mű időállóságának bizonyítására. A dráma társadalmi mondanivalója már a múlté, néhány aktualizálható részletét, például a cigányproblematikát a rendezés túlságosan felszínesen érintette, az exponáláson alig jutott tovább.

A mindössze egyetlen novellányi, vázlatos anyag a rendezőt és a színészeket is szinte megoldhatatlan feladat elé állította. Pétervári igyekezett maximálisan kihasználni a darabban megtalálható helyzetkomikumot. Egyúttal énekkel, tánccal, zenével egészítette ki, dúsította föl a háromfelvonásos játékot. Több alkalommal valóságos „Röpülj páva"-körök elevenedtek meg a harmincas évek végét idéző színpadon. Ezek az ötletek azonban nem szüntethették meg a mű alap-vető dramaturgiai hiányosságait, nem illeszkedtek szervesen az amúgy is laza szövetű cselekménybe.

A szereplők mindent megtesznek a darab sikeréért, de csodákra ők sem képesek. A vígjáték szerkezeti hiányosságai mellett elnagyoltak, jellemrajz nélküliek az egyes figurák is. Ez alól talán csak a falu-kutatók vezetője, dr. Sírásó Károly kivétel, akit Dobák Lajos kellően ellenszenvessé, helyenként félelmetessé formált. Tökéletesen érzékeltetni tudta a mindent előre tudó, előkelően pózoló falukutató alakját. A legmaradéktalanabbul ő valósítja meg az író elképzeléseit.

A népes szereplőgárdából ki kell emel-ni Bakody József, Losonczy Ariel, Göndör Klára, Saárossy Kinga és Papp János gondos szerepformálását.

Neogrády Antal több tájegység parasztházaiból egybeötvözött díszletképe stíluszavarról árulkodik. Hruby Mária borjúszájú ingbe bújtatott, mezítlábas, gatyás parasztfiataljai egy évszázaddal korábbi kort idéznek.

Németh László: Pusztuló magyarok (Veszprémi Petőfi Színház).
Dobák Lajos (jobbszélen) az előadás egyik jelenetében

Eklézsia-megkövetés

Tulajdonképpen az *Eklézsia-megkövetés* József Attila színházi előadása is eredeti bemutatónak tekinthető, hiszen a dráma eddig nem kapott színpadot, csupán a rádió és a televízió mutatta be 1965-ben, illetve 197o-ben.

Németh László életművének egyik alapmotívuma: a nemzeti jobblétért küzdő történelmi alakok sorsában felkutatni azokat a súlyos törvényeket, melyek e magányos hősök és a bennük munkálkodó erők bukását szükségszerűen előidézték.

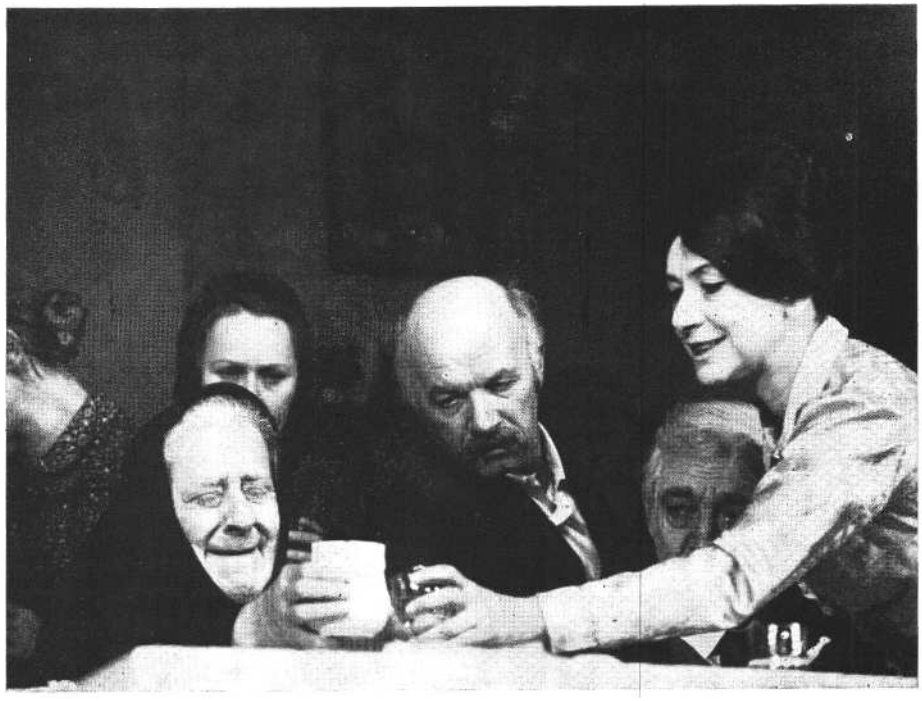
1946-ban írt történelmi drámájában az író Misztótfalusi Kis Miklósnak, a magyar művelődéstörténet tragikus hősének, a könyvnyomtatás hazai úttörőjének állít emléket. Kis Miklós a XVII. század végén megbecsült könyvnyomtató szakemberként, tipográfusként, a mesterségét művészi fokon értő polgár önérzetével és önbizalmával tér vissza Hollandiából

Erdélybe, hogy tudását és munkáját hazája javára gyümölcsöztesse. Megteremti híres kolozsvári könyvnyomtató műhelyét, egységes írásmód és tankönyvek bevezetését szorgalmazza. Nem egyszerű mesterember ő, hanem szakmája megszállottja, művésze. A szellemi élet pezsdítésére, befolyásolására törekszik. Nem csupán mesterségét, tudását hozza haza, hanem széles látókörét, polgárontudatát és tekintélyes vagyonát is. Itthon azonban értetlenség, üldözés vár rá. A féltékenység, a kicsinyesség kiforgatja nemcsak vagyonából, de jó híréből is.

Az Eklézsia-megkövetésben Németh László a jó ügyért, a haladásért küzdő ember s a konzervatív hatalom szükség-szerű összecsapását elemzi. Az író a konzervativizmus, az ostobaság, az irigység és a provincializmus visszahúzó szorításában az eszmék erejéről, a sokat akarás, a tudományos gondolkodás igazságáról, hitéről vall. Azt a tételt fogalmazza meg a dráma nyelvén, hogy minden újítónak és jobbítónak, mindenkinek, aki alkotóan akar belenyúlni környezete sorsába, szükségképpen meg kell birkóznia azoknak a seregével, akiket érdekük, indulatuk vagy éppen alaptermészetük a múlt konzerválására, a status quo görcsös védelmére kényszerít.

Németh László a drámában Kis Mik-lós meghurcoltatásának, erkölcsi fölényének és társadalmi igazságának nemes indulatú rajzát adja. Bemutatja, hogy az irigy, korlátolt református papok és a konzervatív nagyurak tábora miként töri össze ezt a kivételes képességű embert. Még arra is rákényszerítik, hogy megkövesse az eklézsiát, azaz az egész gyülekezet nyilvánossága előtt adjon számot, és bánja meg „bűneit".

Az Eklézsia-megkövetés történelmi s egyszersmind lélektani dráma. Németh László nemcsak a maradiság és a közöny ellen lázadó ember tragédiáját írta meg; Kis Miklós emberi tragédiája sokkal összetettebb ennél. És a dráma valójában ott válik igazán sodró erejűvé, ott tud igazán megrázó és felemelő művészi tanulságot adni, ahol ezt a lélekben lejátszódó belső tragédiát fogalmazza meg. Németh László a színpadot a naturalista cselekménydrámával szemben - a gondolatok, az eszmék harcának, az ember belső vívódásának színterévé avatja. Ahogy írja: „ .. a dráma lelke nem az események, hanem az ember vívódása köztük". *Az Eklézsia-megkövetésben* a sajátos Németh László-i dramaturgia, a szerepépítés, a jellemrajz és a feszes intellektuális nyelv is jól megfigyelhető.



Németh László: Erzsébet-nap (a Nemzeti Színház az **FMH-ban).**
Az előtérben **Gobbi** Hilda, Horváth **Sándor, Sinkovits** Imre és **Berek** Kati

Németh László drámáinak színpadra állítása eddig - talán csak a Latinovits Zoltán rendezte veszprémi *Győzelem* kivétel - mindig pontosan a szerző utasításainak megfelelően, szövegmódosítás, nagyobb dramaturgiai változtatás nélkül, hagyománytisztelő módon történt. Ez-úttal az előadás dramaturgja és rendezője korántsem volt hagyománytisztelő. Mindketten bátran változtattak a - kevésbé jól szerkesztett Németh László-művek közé tartozó -- dráma szövegén; átcsoportosítottak, hozzátettek, elvettek, kiegészítettek, rövidítettek. Logikusan tömörítették a kicsit terjedelmes és epikus drámát. Például elhagyták az egész népes első felvonást, és az előadást Misztótfalusi Kis Miklós temetésén mondott eredeti szövegű gyászbeszéddel indítják. A drámába ágyazták - az eredeti műben nem szereplő - kegyetlen, szívet szorító eklézsia-megkövetési jelenetet. E jelentős változtatások megannyi hasznuk mellett (tömörség, a szerkezet előnyös megváltoztatása) néhány problémával is jártak. Az első felvonás elhagyásának például az lett a következménye, hogy elmaradt Kis Miklós és ellenfeleinek ütköztetése. Az eklézsia-megkövetési jelenet pedig némileg feleslegessé tette az utána következő Németh László-i szöveget, abban ugyanis részben újból elmondják, amit már láttunk. De az egész jelenet ellent-mond egy kicsit a Németh László-i dramaturgiának. Ennek lényege ugyanis az, hogy a dráma magában a hősben játszódik le ahogy újraéli, felidézi az összecsapásokat, ahogy önmaga védőjévé és vádlójává válik, ahogy belső világában változik, megnő, mindent elborít az ellentmondás, amit egy külső összecsapás csak tudatosított. *Az Eklézsia-megkövetés* ilyen értelemben tulajdonképpen monodráma.

Berényi Gábor rendezését egyszerűség, elmélyültség, kidolgozottság, gondolati tisztaság jellemzi. Került minden külsődleges beállítást, a lélekben játszódó dráma mélységeit igyekezett felmutatni. Mindent a szövegre, a dialógusok önálló érvényességére alapozott. Jól segítette ebben Vata Emil kitűnő játékteret biztosító, dróthálókból készített, bezártságot, hidegséget árasztó stilizált díszlete, amelynek némileg ellentmondtak Kemenes Fanny kort idéző, szép jelmezei. Átgondolt, aprólékosan, gondosan kidolgozott, felépített, drámailag, érzelmileg telített, jó ritmusú az egész produkció.

A szereplők szépen mondják nem könnyű szövegüket. Ebben természetesen igen nagy szerepe van Berényi Gábor kitűnő színészvezetésének.

Horváth Sándor az önérzetében meg-

bántott ember belső lelki válságát, a megtört férfi tűnődéseit kelti életre elsősorban. Az elkeseredés, a tehetetlenség, a megbántottság fekete színeit mélyítette újabb és újabb árnyalatokkal. Mint egy kőtömb, olyan sérthetetlen volt, és olyan védtelen is egyben, de adós maradt annak a lázadónak a bemutatásával, aki belehal a kényszerű megalkuvásba.

Berényi Gábor rendezése is csak a megbántott és megalkuvásra kényszerített Kis Miklósra figyel. Így érthető, hogy Horváth Sándor játékában Kis Miklós alakja, arca, szövege volt a dráma maga, mellette minden más csak esetleges magyarázat maradt. Ebben a belső drámában, kínlódásban senki nem tud társa vagy ellenfele lenni. Horváth Sándor egyetlen öngyötrő monológot mondott, csak erre kellett és lehetett figyelni. Szuggesztív jellemet hozott, de az eredeti figura sok színét, indulatát, intellektusát csak részben idézte. Az így leegyszerűsített figura, s természetesen ennek következtében a dráma is, kissé színtelen lett.

Szabó Éva finom eszközökkel, játékának egyszerűségével, mélységével kitűnően érzékeltetni tudja a szelíd, férje sorsáért aggódó feleség gyötrődéseit.

Bánffy György fegyelmezett, visszafogott, minden felesleges gesztustól és külsődleges eszköztől mentes, átgondolt játéka tette Pápai Páriz Ferencet, a család jó barátját az előadás jelentős figurájává.

Erzsébet-nap

A Nemzeti Színház második bemutató-ját tartotta ideiglenes kamaraszínházában, a Fővárosi Művelődési Házban. Móricz Zsigmond *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* című színműve után most Németh László 1940-46-ban írt társadalmi drámáját, az *Erzsébet-napot* mutatták be.

Az író *az* Erzsébet-napban *egy* módos parasztcsalád válságát, belső bomlását ábrázolja. A pár évtizede még nagy erejű, feltörekvő, polgári felemelkedés útjára lépett Varga család a dráma keletkezésének időpontjában hanyatlóban van, végleges széthullás előtt áll.

Németh László *az Erzsébet-napban az* elvesztett illúziók, a megsemmisülő remények drámáját írta meg: utópia foszlik itt szét, a „paraszti polgárosodás" ábrándja. Első népi drámájához, *a Bodnárnéhoz* hasonlóan *az Erzsébet-nap* is módos gazdák világában játszódik, de itt az ellenkező utat rajzolja meg az író: azt, hogy mit eredményez, ha az új falusi generáció nem léphet a tanulás útjára, ha az apai „falucentrizmus" győz.

Azt a történelmi pillanatot ábrázolja az író, amikor ez a réteg elvesztette gazdasági energiáit, s jólétében fuldokolva, dekadenssé válik: erkölcseiben és szokásaiban már csak „kiüresedett", megmerevedett társadalmi formációt képvisel. Németh László mikroszkopikus pontossággal tárja fel e réteg megtorpanásának tüneteit. Reális ez a társadalomrajz, tökéletes a jellemzés, a pszichológiai indoklás, művészi a kidolgozás. A végső konklúzióval az író mégis adós marad, az okokat ugyanis inkább csak megsejti, megérzi, mintsem következetesen feltár-ja. Az ábrázolt folyamatnak ugyanis nemcsak szubjektív, etikai okai voltak; az okok a társadalmi struktúra objektív törvényszerűségeiben keresendők: a dráma hőseit az adott társadalmi rendszer zárja be a műben tökéletesen feltárt paraszti világba.

A dráma történelmi és társadalmi problematikája felett eljárt ugyan az idő, de emberi vonatkozásai ma is érvényesek.

A népes Varga család tagjai egy ideje ritkán találkoznak. Féltékenység, anyagi ellentétek, juss-viták és asszonyi torzsalkodások mérgesítették el a korábbi jó viszonyt. A drámai szerkezet mozgatója Jóska bácsi, az anya idős nyugdíjas tanár testvére, aki Erzsébet-napra érkezik a városból Vargáékhoz, és kívülállóként megpróbálja legalább egy estére - a névnap ürügyén - összebékíteni a családot, visszahozni a régi, messzire tűnt idillt. Nagy erőfeszítések árán sikerül is az egész családot az ünnepi asztal köré gyűjtenie, hogy felköszöntsék a nagybeteg Varga nénit. Jóska bácsi erőszakolt közösségteremtése, jó szándéka, törvényszerűen lesz a tragédia kirobbantója, hiszen a történelem kerekét nem lehet visszaforgatni, s hamis illúziók keltésével sem lehet végzetessé vált hibákat semmissé tenni.

A feszülő régi ellentétek - a vagyonféltés, a kapzsi ösztönök, az egymásra lesés, a kölcsönös gyűlölködés, acsarkodás - újból előkerülnek, és drámai fordulattal vetnek véget az ünneplésnek. A menyek és testvérek addig-addig piszkálják, sértegetik egymást, míg az elfojtott indulatok fellobbannak: a két Varga fivér összeszólalkozik, előbb szóval, majd késsel támadnak egymásra. A nagybeteg Erzsébet asszony nem éli túl az izgalmakat.

Németh László e művének az a sajátossága, hogy szemben legtöbb drámájával, itt nem annyira gondolatok csapnak össze, mint inkább rendkívül erős és ke gyetlen szenvedélyek. *Az Erzsébet-nap*ban megrajzolt kép a görög dráma hatásán kívül García Lorca falusi világára is emlékeztet.

Bodnár Sándor, az előadás rendezője stiláris hűséggel, a szerzői utasításokat megtartva, az írói szándékot tisztelve állította színpadra a drámát. Átgondolt, pontosan értelmezett, apró részleteiben is hiteles a rendezés. Az egész előadás feszes, szerkezete zárt, a produkció drámailag, érzelmileg telített.

Varga Mátyás szép díszletei pontosan követik a szerzői utasításokat. Vágó Nelly jelmezei sokat segítenek a jellemek tisztázásában.

A dráma bemutatását már az is igazolhatná, hogy Gobbi Hildának alkalmat adott Vargáné szerepének eljátszására. Emlékezetes, szép alakításában Gobbi Hilda sok színből, apró részletmegfigyelésből építette fel az öreg, beteg parasztasszony figuráját. Megrendítő bensőségességgel egyszerre tudta érzékeltetni az egykori családteremtő s a későbbi kilátástalan küzdelembe belerokkant anya tragikumát. A második felvonásnak azokban a jeleneteiben a legmeggyőzőbb, ott nyújtja a legtöbbet, ahol a felbomló családjáért aggódó édesanyát, a halálra készülő öregasszonyt állítja elénk.

Sinkovits Imre kivételes jellemábrázoló művészetéből ad ízelítőt a családi békét helyreállítani akaró, de a végső tragédiát éppen ezzel kiváltó Jóska bácsi szerepében. Nagyszerűen rajzolja meg a tudást, emberséget, bölcsességet, tiszta hitet képviselő nyugdíjas tanár alakját. Óriási színészi gyakorlata, rutinja elegánsan segítette át azon, hogy nemegyszer terjedelmes tanáros bölcsességeket kell elmondania.

Horváth József a testvérkéselő Varga Pali néhány szavas szerepében remekel. A részeges, italtól szétroncsolt öntudatlanság kórképét ábrázolja. Néma arcjátéka, mozdulatai, gesztusai - ahogy ül az asztal szélén, ahogy tölt magának, ahogy anyja halálos ágya szélén tétován áll - minden szónál többet árulnak el helyzetéről, sorsáról.

Berek Kati játéka Paliné szerepében lélektani remeklés. Indulat, sértettség, gyűlölet sugárzik villogó szeméből. Az író szerint „tüskés a szíve, de meleg". A színésznő ezt a kettősséget nagyszerűen elegyíti játékában.

Agárdi Gábor a tolószékbe kényszerült béna, legidősebb Varga fiú szerepében félelmetes lélektani mélységeket mutat meg; nemcsak egy torzult lélek vádjait

halljuk, hanem a drámában ábrázolt bénult világ tökéletes diagnózisát is megfogalmazza. Kegyetlen szókimondással vágja mindenkinek a szemébe az igazságot.

Pápai Erzsi a grófi sofőrnévé lett Varga Bözsi szerepében mértéktartó humorral remek rajzát adja a nagyzolásnak, a kicsinyes úrhatnámságnak.

Feltétlenül szólnunk kell Császár Angéla gőgös, hisztérikus, sértődékeny Biriké-jéről, Bodnár Erika pózmentes, riadt Julcsájáról, Kohut Magda szerény, kedves özvegyasszonyáról, Horkai János kicsit nagyképű, fontoskodó Varga Lajosáról és *Győrffy* György lelkiismeretes doktoráról.

Németh László: Pusztuló magyarok (Veszprémi *Petőfi Színház)*

Rendezte: Pétervári István, *díszlet: Neogrády* Antal, *jelmez:* Hruby Mária, *zene:* Horváth Ottó.

Szereplők: Dobák Lajos, Saárossy Kinga, Vitai András, Arva László, Faragó József, Tóth Titusz, Bácskai János, Varga Tamás, Környei Oszkár, Göndör Klára, Czeglédy Sándor, Losonczy Ariel, Erdélyi Mária, Papp János, Bakody József, Darás Léna, Ruttkay Mária, Eltes Kond, Háromszéki Péter.

Németh László: Eklézsia-megkövetés (József Attila Színház)

Rendezte: Berényi Gábor, *díszlet:* Vata Emil m. *v., jelmez:* Kemenes Fanny.

Szereplők: Horváth Sándor, Szabó Éva, Soós Lajos, Bánffy György, Borbás Gabi, Kránitz Lajos, Tahi József, Ferenczy Krisztina, Turgonyi Pál.

Németh László: Erzsébet-nap (Fővárosi Művelődési Ház)

Rendezte: Bodnár Sándor, *díszlet:* Varga Mátyás, *jelmez:* Vágó Nelly.

Szereplők: Gobbi Hilda, Horkai János, Horváth József, Agárdi Gábor, Császár Angéla, Berek Kati, Kohut Magda, Bodnár Erika, Pápai Erzsi, Sinkovits Imre, Győrffy György, Balogh Károly, Csellós Réka, Kósa Ivett.

NÁNAY ISTVÁN

Január

Radicskov színműve Szolnokon

Rejtélyes mű *a Január*. Egy fakopács, *azaz* harkály pálinkát iszik, és időnként eltűnik. Ludvérc, azaz lidérc vagy vám-pír, vagy kísértet - kinek hogy tetszik
fát vág, sző, és a fakopáccsal barátkozik. Egy elhunyt névtelen levelet ír atyafiainak, és mindennek tetejében az a farkashistória! A szomszéd faluba induló paraszt, majd a keresésére induló férfiak sorra eltűnnek, helyettük mindig az üres szán érkezik vissza, a lovak tajtékot fújnak, a bakon fekvő puskában egyre kevesebb a töltény, és minden visszatérésnél egy-egy lelőtt, csontig fagyott farkas fekszik a subán.

De aprólékosan realista, már-már naturalista mű is *a Január*. A kocsmában néhány férfi az unalomig ismert mondatait hajtogatja, szokássá vált mozdulatokkal iszik, keresztrejtvényt fejt, a postát várja, meddő, időt űző vitába kezd arról, hogy fakopácsnak vagy harkálynak hívják-e Szuszó pálinkát vedelő madarát, hogy a donga vagy az abroncs rossz Torlak hordóján, és így tovább.

A hétköznapi és a józan ésszel felfoghatatlan világ kettőssége élteti Jordan Radicskov *Januárját*. E két világ úgy keveredik a télen a világtól elzárt kis bolgár település lakóinak gondolataiban, ahogy az emberek gazdasági, társadalmi körülményeinek változásából eredő új életmódját át- meg átszövi az évszázados múltban gyökerező régi. Egy zárt, de már széthullóban levő faluközösség éle-tét, erkölcseit, gondolkodásmódját, élet-szemléletét mutatja be a szerző, annak a folyamatnak egy kiragadott pillanatát, amelyben sokszor erőszakosan érvénye-sül az új - legyen az technika, gondolat vagy életstílus -, s eközben, néha indokolatlanul is, pusztul a régi, de sok szempontból megőrzésre méltó hagyomány. Radicskov a kor követelményeivel lépést tartani alig tudó hőseit együtt-érző szeretettel, ugyanakkor a folyamat kísérőjelenségeit groteszkké felnagyítva ábrázolja. Szereplőivel kinevetteti ön-magukat, a nézőkkel a szereplőket - de a nevetés minduntalan kesernyés lesz, hiszen mindannyian bolgárok és magyarok, lengyelek és csehek - átestünk, átesünk *ezen a* tipikusan közép-európai, felemás fejlődési folyamaton, bőrünkön érezzük ennek a törvényszerű, objektíve szükségszerű változásnak szubjektív ellentmondásait, gyötrelmeit, abszurdítását.

Jordan Radicskov erről a sorskérdésről azonban nem tételdrámát, nem didaktikus tanmesét mond. Az eredetileg novellaformában megírt történet sajátos drámává lényegült, amelyben ugyan nincs hagyományos értelemben vett konfliktus, annál inkább van drámai feszültség. Ez a feszültség a szinte mozdulatlan kocsmai világ és az ismeretlen, megfejt-hetetlennek tűnő külső világ között jön létre a rejtélyes farkaskaland mint katalizátor segítségével. A végtelenül lassan csordogáló kocsmai eseményeket zavarja meg a lovasszán első visszatérése, az első farkastetem megjelenése, innen kezdve a szereplők a farkasrejtély nyitjára szeretnének rájönni, és sorra elmennek, hogy előző társuk nyomára bukkanjanak. De helyettük is csak farkasok érkeznek. Eközben eleinte folytatják megszokott életüket, és csak annyi ügyet vetnek a dologra, mint a pálinkát hörpölő fakopácsra vagy a civódó házaspár kibékítésére. Ám ahogy dramaturgiailag fel-gyorsulnak az események, és mind gyakrabban tér vissza farkasokkal a szán és fogy a kocsma közönsége, úgy lesz egyre több a természetfölötti történet, és úgy válik egyre feszítőbbé a drámakonstrukció. A szerző az elbeszéléssel szemben itt nem árulja el a rejtély nyitját, sőt, amikor már csak az utolsó ember, Szuszó marad a kocsmában, és ismét megjelenik a szán, az író kiterjeszti a falu életéről szóló darab érvényességét, s Szuszó ezekkel a szavakkal zárja a drámát: „Hallottátok?... Megjött a szán, és odakint vár bennünket!.. . Megjött értünk a szán, a szán, mondom, a szán, megjött értünk a szán!… Nem halljátok?!... A szán, megjött a szán!" Nyilvánvaló az író szándéka: ebben a közös, gondolkodásmódot tisztító folyamatban kinek-kinek magának is el kell végeznie a dolgát, hogy egyre kevesebb legyen életünkben az irracionális, a talány. Az, „amikor valami téged jól lát egész termetedben, te meg ennek a valaminek csak a szemét látod".

A színmű hatását a mozdulatlanságra és a nyomozás izgalmasságára együttesen építő dramatikusság mellett az írói nyelv gazdagsága is hordozza. Szürreális és folklorisztikus elemek szövik át a lényegében nagyon is a valósághoz ragadt,

Czibulás Péter, Iványi József, Lázár Kati, **Piróth Gyula és Papp Zoltán**
Radicskov: Január című színművének szolnoki előadásában

hétköznapi, többnyire sablonokkal élő nyelvet. Ám a nyelvi rétegek úgy fonódnak össze, hogy ezek a sztorik, fordulatok, kiszólások, ferdítések magukban hordozzák a dráma alapfeszültségének lényegét. (A fordító: Juhász Péter.)

A dráma szövegét a szerző néhány bolgár és lengyel színház kérésére utójátékkal bővítette, amelyben az elbeszélés alapján megadja a rejtély kulcsát: a szánon utazókat farkascsorda keríti be, s bár a vezérfarkast mindig kilövik, a karabélyt a bakra rakják, és a farkastetemet feldobják a szánra, a lovak a farkasok vérének szagától megbokrosodva megfordulnak és elrohannak, az emberek pedig a farkasok prédájává válnak. Ezt a megfejtést az utolsó elmenővel tartó zenészek mondják el, akik a szánon maradtak, így megmenekültek. Ezután megjelennek a megholtak, elismétlik legjellemzőbb gondolataikat, végül egy lírai rekviemmel búcsúzik a holtaktól Szofrona és Gavril, a civódó házaspár. Ez a lezárás nem a mű lényegéből fakad; azáltal, hogy megkapjuk a rejtély nagyon is hétköznapi megoldását, a darab általános mondandója gyengül, a hozzábiggyesztett rekviem pedig hamis, a konfliktust feloldó, lapos befejezés.

A szolnoki Szigligeti Színház Paál István rendezésében az utójátékkal bővített változatot mutatta be. De nemcsak az utójátékkal egészült ki a darab, hanem Radicskov egy másik színművének - az 1977-ben a Modern Könyvtárban a januárral egy kötetben megjelent - *Zűrzavarnak* egy epizódjával is.

Radicskov szerkesztésére jellemző az ismétlés: a szituációk, történetek, mondatok ismétlődése jellegzetes ritmust ad darabjainak. *A* Zűrzavarban *az* egyik ismétlődő motívum egy történet a halat fogó, de pórul járó emberről és a ma-gát döglöttnek tettető rókáról. Ezt minden szereplő vérmérséklete, habitusa, mesélőkedve szerint kiszínezve elmondja a darab különböző pontjain. *A Január* dramaturgiai munkálatai során Szolnokon ezt az epizódot átemelték *a Zűra*varból. Ezáltal a mű első fele terjedelemben feldúsult, és a színészek egy-egy hatásos bemutatkozási, figurajellemző lehetőséget kaptak. Ugyanakkor a róka-mese módosítja az előadás első felének alaptónusát, kezdetben ugyanis nem farkasokról, hanem a rókáról szól a darab, arról nem is beszélve, hogy ezekben a jelenetekben túlzottan komikus lett a játék.

A dramaturgiai beavatkozások jelzik, hogy az alkotók nem bíztak eléggé a drámában. Ezt igazolják azok a megoldások is, melyek a dramaturgiai beavatkozások mellett mozgalmasabbá, színszerűbbé igyekeztek tenni az előadást. Például *a* Zűrzavarban fontos szerepet játszanak a busómaszkos szereplők; a busómaszkokat átvette a rendező, a díszletező munkások, valamint a halott férfiak ilyen álarcban jelennek meg.

Más jellegű, a darab mondanivalóját befolyásoló megoldás a farkasok megjelenítése. Az első farkas valódi kitömött állat, az utolsó egy farkasformára zsugorított, de emberi csontokból összerakott, emberkoponyájú csontváz. A többi a kettő közötti átmenet egy-egy fokozatát képezi. Ez határozott rendezői elképzelést sugall, még akkor is, ha a farkasok ilyetén való megjelenítése a darab stílusától elütő, absztrakt ábrázolást jelent. Ezzel a farkasábrázolással azonban a sokkal keményebb, egyértelműbb eredeti darabvég harmonizál, így a választott líraibb, feloldó befejezés és a farkasok-emberek megjelenítése némileg perel egymással.

De perelnek egymással a darab és a keretként szolgáló képek is. Ugyanis háromszor kezdődik és fejeződik be az előadás. Amikor a függöny felmegy, a színpad üres, középen három díszletelem lóg be, az egyiken egy busómaszkos alak ül. Szélsüvöltés hallatszik, megjelenik balról egy anyóka, kezében gyertyával, vele szemben küszködik a széllel egy csapat zenész. Találkoznak, a zenészek megemelik kalapjukat az anyóka előtt, a szín kiürül. Ezután leereszkednek a díszletelemek, a takaró függönyök mögül a busóálarcos díszletezők betolják a kocsmahelyszínt ábrázoló, szánokra helyezett díszletet, és összeszerelik az építményt. A színpad közepén levő leszűkített játéktérben söntéspult, fölötte tábla, amire Angel, a kocsmáros a többiek fogyasztását jegyzi fel, tévékészülék, valamint asztalok, lócák, székek, vaskályha. Az ablakon keresztül látható, hogy az egész darab folyamán hull a hó. Az akkurátus díszletezés befejezésekor kezdődik valójában a darab: belép Angel egy ölre való fával és befűt.

A darabot jeles színészi munkával, ám itt-ott az értelmezést nehezítő ritmus- és tempóhibákkal játsszák, hogy aztán a már ismertetett befejezéssel záruljon a mű. Ám ezután következik a szerző által írt utójáték. A szín közepén a hét far-kas, jobboldalt áll az életben maradt Szuszó, baloldalt a történetet elmondó zenész. Felemelkedik a díszlet hátoldala, benne ismét a busómaszkos alak, és bejön égő gyertyával az előjátékban látott

anyóka, aki nem más, mint az elsőként meghalt paraszt anyja. Sorra jönnek utána a megholt szereplők, kezükben gyertya, fejükön busóálarc. Beállnak a maguk farkasa mögé, levetik álarcukat, és elmondják az őket jellemző sztereotip mondataikat, majd az előttük érkező égő gyertyájáról meggyújtják a sajátjukat. Ekkor megjelenik és baloldalt a többiek mellé áll a házaspár egy kisgyerekkel, magukkal hozzák a subát és a karabélyt. Ezeket a halottak kézről kézre továbbadva eljuttatják Szuszóhoz, átmegy hozzá a gyerek is. Végül az asszony elmondja az élet fonaláról szóló szép, lírai rekviemet. Miután másodszor is imigyen lezárult az előadás, bejönnek a busó díszítők, szétszedik a díszletet, és az élőképpé kimerevített szereplőkkel együtt kitolják a szánokat.

Bármilyen szépen oldotta meg az előadás ezeket a kezdő és befejező jeleneteket, nem feledtetik, hogy csupán járulékos elemei a darabnak. S mert „jól megcsináltak", azzal a veszéllyel járnak, hogy fölébe nőnek a drámának, már-már helyettesíteni látszanak azt.

Valódi a veszély, mert a darab előadása nem egységes. Ahhoz, hogy a mű a maga teljességében érvényesüljön, elengedhetetlen a tempó és ritmus nagyon szigorú megkomponálása. A bemutatón ezzel még adós maradt az előadás. Nem volt elég lassú, állóvízszerű a darab kezdete, így nem tudott kellőképpen felgyorsulni az előadás. A valódi és irracionális világ találkozásakor óhatatlanul szükséges ritmusváltások esetlegesek voltak, emiatt a két világ ellentétére épülő dramaturgia sem hatott mindenütt.

Néhány térszervezési, kellékhasználati probléma is az előadás ellen dolgozott. A pult mögött levő televízió üres képernyőjén például csak akkor jelenik meg kép, amikor a szán vissza-vissza-tér, ilyenkor az előbb eltávozottak arc-képét látjuk rajta-- ez a megoldás didaktikusságával elüt a darab és az előadás szellemétől. Néhányszor, mintegy vízió-szerűen más szereplők is feltűnnek az előadásban, ez oly módon van jelezve, hogy a hátsó színfalat felemelik, és mögötte láthatók például a labdázó gyerekek. Ám ahhoz, hogy a díszletfal mozdítható legyen, már az előző jelenetben kezdik szétszerelni, ami természetesen nem megy észrevétlenül, így a nézők nem a jelenetek adott esetben nagyon is fontos és lírai lényegére figyelnek, ha-nem arra, sikerül-e a díszletezési manőver. Egyébként sem nevezhető sikerültnek Najmányi László díszlete, a naturális és stilizált elemek keverése kifejezetten zavaró. (A kályha valódi, a csöve is egy darabig, aztán a szoba közepén a cső nem folytatódik, begyújtani nem gyújtanak be, de a füst dől belőle, az ajtó igazinak hat, úgy is nyikorog, de amikor becsukják, majd' összedől a díszletfal, és így tovább.)

A későbbi előadásokon több ponton módosult a produkció. Egyszerűsödött a befejezés (elmaradtak a sztereotip mondatok, a busóálarcok), az átmeneti színészi lazítások után feszesebb lett a játék, ezáltal pontosabb az előadás ritmusa.

Ez a darab igazából a minuciózusan kidolgozott színészi játék révén élhet. A szolnoki társulat erőit ismerve csaknem ideális szereposztás született. A színészek zöme élt a darab kínálta lehetőségekkel, és jó páran eddigi színészi teljesítményüket is képesek voltak megújítani.

Mindenekelőtt Piróth Gyula Szuszóját kell említeni mint az előadás legegységesebb alakítását. Piróth érezte meg leginkább a darab légkörét és tempóját. Váltásai, elhallgatásai, csendjei többnyi-re az előadás ritmusát is meghatározták. A darab utolsó monológját olyan megrendítő erővel mondja el, hogy ez a darab összefoglalója és csúcspontja lett, így az utána következő ismételt befejezések még inkább toldaléknak érződnek. Czibulás Péter Torlak szerepében alighanem eddigi pályájának legérettebb alakítását nyújtotta. Egyszerűsége, eszköztelensége az előadás nagy részében figurajellemző erővé vált, ám az alakítás íve nem töretlen, jelenlétének második felében nem tudta megújítani eszköztelen eszközeit. Távozásának gesztusa viszont színészi remeklés. Hollósi Frigyes örökké tüsszögő, elesett, de a talány megfejtésére még-is vállalkozó Velikója úgynevezett ziccerszerep. Hollósi mértéktartóan, a szerep túlzásainak nem engedve, mégis hatásosan jelenítette meg. Ivánka Csaba játékos Postása jár leginkább otthonosan az új, racionális világban. Játékossága egy pillanatra sem válik infantilissá, sőt valami furcsa szomorúság hatja át figuráját. Iványi József a kocsmárost egy-szerre láttatja kívülről és belülről, akkor a legemlékezetesebb, amikor a látszólag rutin kocsmárosi tevékenység közben törnek fel belőle Angel indulatai. Papp Zoltán játssza az örökké keresztrejtvényt fejtő lszajt. A keresztrejtvény-műveltségű figura tökéletes jellemzését ad-ja, de adós marad a farkasok után induló ember félelmének plasztikus ábrázolásával. Újlaki Dénes, Lázár Kati és Pusztay Péter maximális művészi felkészültséggel és alázattal teszik teljessé az előadást. Körtvélyessy Zsolt kevésbé otthonosan mozgott ebben a világban, néha túl erős gesztusokkal próbálta ábrázolni a realista látásmódú Lázárt.

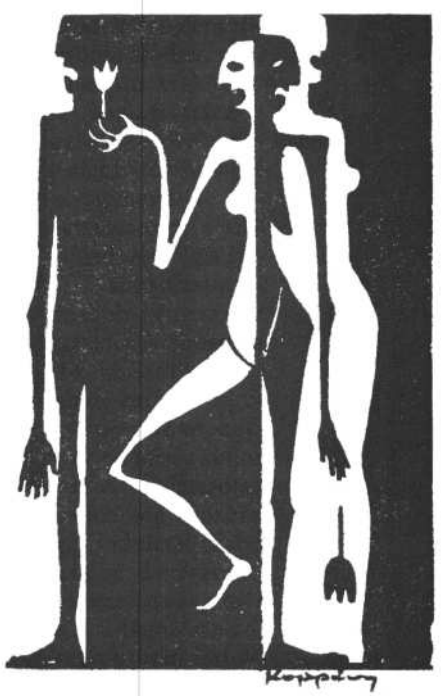
A színészi alakítások szinte kivétel nélkül jóknak. mondhatók, mégis hiányzik belőlük, pontosabban összességükből valami többlet, amitől a korrekt alakítások megemelődnek, és önmagukon túlmutatnak.

Az apróbb-nagyobb kifogások ellené-re is jelentős színházi esemény Radicskov Január*jának* bemutatása. Nemcsak azért, mert e kifogások egy összességében jó produkció színvonalához mérettek, de azért is, mert a darabbal egy nálunk lényegében ismeretlen játékmód meghonosítására nyílt lehetőség. Es mindenekelőtt azért, mert a szolnokiak jóvoltából a színházaink műsoráról igencsak hiányolható bolgár színházi irodalom egyik legjelesebb szerzőjét ismerhettük meg.

Jordan Radicskov: Január (Szolnoki Szigligeti Színház

Fordította: Juhász Péter. Díszlet: Najmányi László, *Jelmez:* Vágó Nelly. *Rendezte:* Paál István.

Szereplők: Piróth Gyula, Papp Zoltán, Iványi József, Lázár Kati, Újlaki Dénes, Hollósi Frigyes, Körtvélyessy Zsolt, Czibulás Péter, Ivánka Csaba, Pusztay Péter.



GÁBOR ISTVÁN

Merre tart a Vidám Színpad?

A Színház 1977. augusztusi számában interjú jelent meg Várady Györggyel, a Vidám Színpad főrendezőjével. A vitázó, érvelő beszélgetés végén a főrendező fölvázolta a következő évad terveit. Ebben szerepelt egy-egy szovjet vígjáték, ifjúsági kabaré, valamint zenés játék Gáspár Margittól, Pirandello-mű alapján.

Ritkaság, ha egy nyilatkozatot úgy lehet szembesíteni a valósággal, hogy a kettő között semmiféle eltérés nem tapasztalható. A Vidám Színpad esetében ez történt: a színház pontosan megvalósította mindazt, amit főrendezője sok hónappal korábban bejelentett. Valóban előadták Konsztantyinov és Racer víg-játékát, *Segítség, válunk!* címmel, bemutatkozott úttörő kísérletként *a Nyomjuk a „sódert" ? !* című ifjúsági kabaré, és végül megtartották a premiert Gáspár Margit Pirandello-adaptációjából is.

Önmagában a címek listája keveset jelent; a megvalósítás színvonala láttán mondható csak ki a végső szó, hogy tervét eszmeileg, elképzelésekben, színészi, rendezői színvonalban is teljesítette-e a színház.

A Vidám Színpad tavalyi, 1977778-as évadjáról egészében megállapítható, hogy nem maradt el a korábbi évekétől, sőt, bizonyos tekintetben meghaladta azokat. Elsősorban évad eleji bemutatójánál, e kedves, bár nem túlságosan nagy igényű szovjet vígjáték színrevitelében érvényesültek már a színháznak azok a törekvései, hogy játékstílusát a kor igényei felé közelítse, és hogy a jellemábrázolás ne csak villanásnyi karikatúrára szorítkozzék. Változásnak lehetünk tanúi Gáspár Margit zenés darabjánál is, bár itt még olykor visszatérnek azok a sablonok, amelyektől pedig szeretne megszabadulni a Vidám Színpad; néhány művész eredményes megújulási kísérlete mellett a többség még nehezen szakad el a könnyű sikert hozó, olcsó megoldásoktól. Végül az ifjúsági kabaré minden várakozást alulmúlt, rendkívül alacsony színvonalú, jórészt verbális humorával, a lehető legszürkébb színészi já

Maros Gábor, Verebély Iván és Berényi Ottó **a Segítség,** válunk! című zenés játékból **(Vidám Színpad). (MTI fotó)**

tékkal, harsány és erőszak olt álvidámságával.

Es ami mind e közben a legföltűnőbb: fő feladatának aligha tett eleget a szín-ház. Á politikai kabarét, amelynek nagyon régi otthona ez a Révay utcai épület, csak egy tavalyi, meglehetősen vegyes érzelmekkel fogadott műsora képviselte a programban. Igaz, *az Észnél legyünk* című kabarét némiképpen átrendezte Várady György, de ezzel keveset változtatott az eredeti műsor megszerkesztetlenségén, humorbeli fogyatékosságain. Az a tény, hogy a közönség „eszi, nem eszi, nem kap mást" alapon a tavalyi kabaréhoz is jegyet vált, nem jogosítja föl a színházat, hogy véka alá rejtse tréfába rejtett legfrissebb mondanivalóját a mai élet fonákságairól.

Ennyi bevezető után hadd szóljak részletesen a Vidám Színpad egyes produkcióiról.

1.

A Segítség, válunk ! korábban már sikert aratott Debrecenben, *Tíz nap szerelemért* címmel. A suta címet joggal változtatta meg a Vidám Színpad, és némileg át is dolgoztatta a két szovjet szerző vígjátékát. Ezt a feladatot az önálló munkával már régóta nem jelentkező Kállai István végezte el, és noha filológiai tevékenységünk nem terjedhet ki arra, hogy a debreceni és a pesti változatot tüzetesen összehasonlítsuk, az látnivaló, hogy az átdolgozó ügyesen hasznosította a darabírás és szerkesztés közben szerzett tapasztalatait.

Az előadás sikeréhez jótékonyan járult hozzá Fényes Szabolcsnak ezúttal is igényes, behízelgően dallamos, az orosz népies hangzásvilág reminiszcenciáit keltő muzsikája. Ennek a zenének azonban, amelyhez kitűnő alapanyagot biztosítottak Szenes Ivánnak nagy mesterségbeli rutinnal írt, a politikai kabaré humorát is fölvillantó, olykor csasztuska hatású verseí, nem elsősorban a cselekményt továbbvivő, hanem a hézagokat és üresjáratokat kitöltő funkciója van.

A hézagokat azért kell muzsikával, dallal kitölteni, mert a vígjátéknak bizony nagyon vékony szálú a cselekménye. Egy fiatalasszony válni készül, majd végül lemond tervéről - ennyiben foglalható össze zanzásítva a tartalom. Nagyon-nagyon megindokolatlan és motiválatlan a válási szándék, mert azt még vígjátékban is nehéz komolyan venni, hogy az indok a férj zenélési szenvedélye. Más hiba híján minden valamirevaló bíró megkérdezné, hogy ezek a fiatalok,

akik ilyen semmiség miatt civódnak, egyáltalán érettek-e már a házaséletre. Es ha valamiért, hát ezért lehetne indokolt a válás kimondása.

Ez azonban szerencsére csak keret, amelyben megjelenik egy moszkvai ügyvédi munkaközösség két generációja, a friss diplomával munkáját most kezdő, meg az éppen nyugdíjba készülő, rezignált, bölcs, tapasztalt jogász. Csatlakozik hozzájuk egy fiatal jogászhallgató lány, aki a korosodó ügyvédnél, mellesleg jogászprofesszornál óhajt vizsgázni, és természetesen az ügyefogyott ügyvédbojtárral kerül meghitt kapcsolatba. Fölvonul még a mai életnek néhány kedves, jellegzetes szereplője is, hogy némileg a Vidám Színpad kabaréműsoraira emlékeztetve enyhén frivol, de ártatlan politikai humorral a közönséggel összekacsintson.

A konfliktus, amely a két ügyvéd között a jogászi munka ellentétes megítéléséből származik, természetesen álkonfliktus. Inkább csak arra szolgál, hogy a fiatal ügyvédet belesodorja mindenféle bonyodalomba, miközben - feladatát messze meghaladóan -- a házaspár között elszakadt szálakat igyekszik összekötözni. Még egy álkonfliktus már sok egyetlen vígjátékban, és a helyzetet csak az menti, hogy a játékstílus nem akar komolyságot ráerőszakolni az előadásra. Ez Kalmár Tibor ügyes rendezésének köszönhető, amely mulatságos szituációk sokaságán át juttatja el a szereplőket a boldogító befejezéshez. Néha ugyan megáll a cselekmény, és meg-megdöccen a játék folyamata, de szerencsére az ilyenkor megmerevedő epizódok lazaságuk ellenére is kellemesen szórakoztatóak.

Az előadás a tapasztaltabb, érettebb, valamint az ifjabb színésznemzedékeknek egyaránt jó játéklehetőséget biztosít. Horváth Tivadar többször méltatott színészi eleganciája vagy Vay Ilus torzító humora mellett figyelmet kelt Zentay Ferenc idős, bölcs jogászprofesszora. Ez az alakítás jó példa arra is, hogy a zenés vígjátéknak nem kell föltétlenül mentesítést adnia az emberábrázolás alól. Ezt azért említjük meg, mert néhányan az ilyesféle vélt mentesítés birtokában játsszák el szerepüket. Kósa András, Zana József, Csata Zsuzsa vázlata azért nem fogadható el, mert például Berényi Ottó *és* Bősze Péter a többiekénél is csekélyebb lehetőségekből teremt ügyes figurát; Berényi Ottó kedélyeskedő rendőre,

Jelenet Pirandello: Velencei kékszakáll című vígjátékának előadásából a Vidám Színpadon

Bősze Péter hangját vesztett, okvetetlenkedő tenoristája jól megrajzolt karikatúrák. Szabó Tünde főképpen dekoratív megjelenésével és nem színészi képességeivel kíván hatni, Rátonyi Hajnalnak pedig ezúttal még nem sikerült bebizonyítania, hogy rendelkezik-e elegendő színészi tehetséggel.

Verebély Iván okvetetlenkedő, szeretnivaló Haritonovja mellett külön méltatást érdemel a vendégként föllépő Maros Gábor; ezt a szerepet nem annyira a két szovjet szerző, mint inkább a színész dolgozta ki. Gyermekies naivitása, a dolgokat összevissza gabalyító ügybuzgalma, szerencsével járó szerencsétlenkedése az előadás legüdébb színfoltja. És ismét csak példa arra, hogy ez a műfaj nemcsak megbírja, hanem kifejezetten meg is kívánja az emberábrázolást. A halvány skicc nem hogy a vígjátékban, de az egyperces villámtréfában sem lehet elérendő cél a színész számára.

2.

Pirandello néhány évvel korábban, mielőtt *a Hat* szereppel „pirandellói" lett volna, írt egy darabot, *Nem komoly dolog* címmel. Másoknál az ilyen cím hallatán óvatossá válik az ember, hogy itt bizonyára nagyon komoly dolgokról van szó, de Pirandello ezúttal még nem játszik el filozófus módjára sem a képzelettel, sem a nézővel. Legföljebb annyiban, hogy tanáros pedantériával megmagyarázza: senki sem bújhat ki a bőréből, nem menekülhet el saját sorsa elől. Itt Memmót, a darab főhősét az a balsors kergeti veszélybe, hogy férfiúi sikerei állandóan nősülésre késztetik. Roppant egyszerű megoldást eszel ki: látszatházasságot köt a velencei trattoria jelentéktelen külsejű mindeneslányával, aki majd csal: megóvja attól, hogy újabb nőket kelljen feleségül vennie.

Ennek a kimódolt fogásnak természetes következménye - és csalódás érné a nézőt, ha nem ez történnék -, hogy a „védőpajzsként" használt, illetve egyáltalán nem használt, sőt parlagon heverő feleségből igéző szépségű asszony lesz. Közben megismerkedhetünk - jó-részt Pirandello-novellák szereplőinek a darabba emelésével - a magányos férfiaknak menedéket nyújtó, családias penzió néhány jellegzetes alakjával. Ezek az emberek csak olyan joggal jelennek meg később Memmo vidéki kúriáján, mint ahogyan egy operett finálé jában szokás, de eredetiségükkel mégis átszínezik a darabot, amelyet *Velencei kékszak* címre keresztelt át névadószülője, Gáspár Margit.

Az első felvonásban bemutatkozó vendéglői törzsvendégek közül a busa szemöldöke miatt „jettatoré"-nak, szemmel verő férfiboszorkánnak hitt Baranco jellemrajza írói telitalálat. Külön mulatságos ötlet, hogy a babonás hiedelem elől menekülni kényszerülő „jettatore" üzletet alapít vélt szemmelverési képességeire: árusoknak, zugkártyásoknak fizetniök kell, sőt bérletet is válthatnak, hogy a balsors megszemélyesítője távozzék körükből. Hasonlóképpen szerencsés írói ötlet Grozzofinak, a nőgyűlölő, magányosan kesergő öreg tanárnak a figurája, amely jól ellenpontozza a szoknyasikerekben dúskálkodó Memmo alakját.

Ebből a filozofáló Pirandello kezenyomát csak halványan őrző vígjátékból Várady György rendezése jól játszható előadást szerkesztett. Fő törekvése szemmel láthatóan arra irányult, hogy a rendezői kontroll híján modorosságba tévedő, fals gesztusokkal a nevetést megcél-

zó színészi játékot elfogadhatóbb színvonalra emelje. Miután a jellemábrázolással ez a színház gyakorta adósunk maradt, Várady Györgynek ez a törekvése föltétlenül méltányolható. Ha olykor tablóvá merevül is a színpad - nem utolsósorban a betétszámok miatt -, egészében véve kellemesen tölti el idejét a néző a *Velencei kékszakáll* előadásán. Még akkor is, ha néha a vígjátéki stílus kicsap medréből és az operett tévútjain jár, a zenét pedig - Tamássy Zdenkónak egyébként biztos érzékkel megkomponált, olaszos hangvételű, kellemes muzsikáját Erdődy János szakmailag hibátlan verssorai alapján - a darabra mester-kélten ráaggatottnak érezni. Külön kérdés, hogy miért hirdeti musicalnek a színház a *Velencei kékszakállt,* amikor *ez* az előadás messze elmarad a musical nagyon összetett, különleges művészi képességeket követelő műfajától.

Beváltnak hitt színészi patronoknak és emberszabású alakításoknak egyaránt szemtanúja lehet a közönség a *Velencei kékszakáll* előadásán. A rossz sablont képviselők neve megtalálható a színlapon, fölsorolásuk elhagyható. Ők nem hogy Pirandellótól maradnak el, de általában a mai igényeknek megfelelő elő-adásmódtól is, legyen az rövid jelenet vagy habkönnyű vígjátéki epizód.

Szívesen szólok viszont azokról a színészekről, akikben érzékelhető a jó szándékú törekvés a korszerűségre, a színes, sokoldalú játékra. Mindenekelőtt Kibédi Ervint említem, aki gyakran - most is - bebizonyítja, hogy művész, máskor viszont megfeledkezik róla, és hagyja magát sodortatni az elmaradottabb ízlésű közönség megtévesztő tapsaitól. Kibédi „jettatoré -ja igazi drámai alakítás, bánatos mélabúval, öniróniával, a babonás népség csöndes, de annál mélyebb meg-vetésével. Csákányi László Grozzofiként magasba lendülő színészi eszközökkel játssza el azt a magára maradt, szomorú tanárt, aki szíve mélyén társaságra és közösségre vágyik. Milyen kár, hogy ennek a tehetséges művésznek mostanában kevés lehetősége van képességei megmutatására. Gyurkovics Zsuzsa átalakulása is hiteles az élettől megtaposott vézna, kevés mosolyú, de nagyszívű utcalányból érett, önérzetes asszonnyá. Nem biztos, hogy ez a szerep elsősorban az ő alkatára és adottságaira várt, de a rendezői és színészi erőfeszítés nála is hozott azért eredményt. Gálcsiky János meleg-szívű bírója azzal biztat, hogy bonviváni szerepköréből kilépve ez a jó szín-padérzékű színész megleli a neki megfelelő karakterfeladatokat is. Energikus, eleven alakításával Zana József jó perceket biztosít az előadáson; Memmójában sok a sihederes virgoncság, a jó lendületű humor, és ő az, aki leginkább emlékeztet arra, hogy a *Velencei kékszakáll* egyik szerzője Luigi Pirandello olasz író.

3.

Bizonytalan vagyok. Nem tudom ugyan-is egyértelműen eldönteni, hogy a középiskolás korú ifjúságnak kell-e külön kabaréműsor. Abban viszont biztos vagyok és felelősségem teljes tudatában állítom, hogy az a műsor, amelyet a Vidám Színpad nekik szóbeli közlés szerint főképpen a szakmunkástanulóknak - állított össze, nem kell. Nem kizárólag azért, mert ha nagyon alaposan bonckés alá vesszük az egyes jeleneteket, a produkció nem is hozzájuk szól; főképpen azért nem, mert ez a színvonal közönségriasztó lehet. A felnőtt, gyakorlott látogató kézlegyintéssel elintézi: a múltkor jobb volt a kabaré, mint most - állapítja meg -, de az a tizennégy-tizennyolc éves, aki vélhetően most ismerkedik meg ezzel a műfajjal, valószínűleg nem kap túlzottan nagy kedvet ahhoz, hogy a Vidám Színpad törzsvendége legyen.

Miután nem foglalok állást abban a kérdésben, hogy kell-e külön ifjúsági kabaré, annyit azért megállapíthatok: ezzel a produkciójával a színház csupán egy vélt feladatot pipált ki. Más kérdés, és ez eredménnyel is igazolható, hogy speciális gyermekkabaréval - vidám jelenetek sora, a gyermekek bevonásával - inkább érdemes kísérletezni. Ennek a korosztálynak jórészt csak a Bábszínház, azon-kívül a Budapesti Gyermekszínház né-hány - nem mindig a legszínvonalasabb - előadása áll rendelkezésre, és az ő képzeletükhöz, igényeikhez igazított vidám műsor - a gyerekek előtt is népszerű színészek közreműködésével - biztos sikerre számíthat.

Kínálkozik persze - ha mégis az az álláspont diadalmaskodik, hogy szükség van diákkabaréra - egy másik lehetőség. A rádió már többször is élt ezzel, amikor kiválogatta az eredeti diákhumor legjavát, és abból állított össze műsort. A középiskolai diákújságok sok anyagot szállíthatnak ehhez a speciális humorhoz. Aminek viszont az a feltétele, hogy szakítani kell a bevált fogásokkal, bővíteni kell a szerzői gárdát, lehetőséget adni a szárnyukat bontogatni kezdő legifjabbaknak is. Egyszóval: tehetségkutatást kell végezni, és az igazi diákhumor legjobb, legszínesebb, legízlésesebb részét foglalni kabaréba. Ha ez nem sikerül: marad Karinthy. Az ő *Tanár ár kérem*jénél jobbat nehezen tud írni az ország egész humorista gárdája. És akkor még a joggal hiányolt irodalom is újból elfoglalhatja helyét ezen a színpadon.

Visszatérve a látott ifjúsági műsorra, a cím: *Nyomjuk a „sódert" ? !,* nyilvánvalóan arra utal, hogy a fiatalság unja már a sok sóderolást, és helyette valami mást akar. Nem a szakmai érzékenység szól belőlem, ha ideírom, hogy a szövegelés színhelye a nyitójelenetben egy szerkesztőség. Azért nem érzékenységből említem meg ezt, mert a szerkesztőségi élet paródiájának a *Tollasbál* változékony színvonalú számaitól az egyes napilapok belső használatra szánt, szilveszteri különszámaiig, a rádió és a televízió különféle műsorairól nem is beszélve, jelentős hagyománya van már. Érdemes tehát kifigurázni az újságírói munkát, a lapkészítést, de az akkor valóban karakterisztikus legyen, a szatirizálás pedig a lényegre utaljon. Ez a jelenet azonban csak rossz ugrabugrálás, sóder helyett nedves homok, a fontoskodásnak fontoskodó kigúnyolása, a humor legkisebb jele nélkül.

Később is ritkán javul meg a műsor, amely nagy részében már hallott vagy könnyen kikövetkeztethető szóviccekre, poénekre épül. A valamennyire is leleményes ifjú egykönnyen kitalálhatja, hogy a kérdésre a válasz *a Kék fény, a Szabó család* lesz. Egy szóviccet okulásul lejegyeztem. Festőbetegség: angina pictoris .. .

Az alacsony „irodalmi" színvonalat olykor parlagias, alpári hang váltja föl, olyasfajta álbátorsággal körítve, amely a húszévi távollét után hozzánk látogató hazánkfiának sem tűnik különös merészségnek. Tévedések elkerülése végett, ezek a fiatalok az iskolában is hallanak, mesélnek politikai vicceket, figyelő szemmel veszik észre életünk bizonyos ellentmondásait, visszásságait; ne higgyük tehát azt, hogy ezzel a fajta álbátor politikai szókimondással valamiféle közéleti áramkörbe kapcsoltuk be őket.

Igazságtalan volnék, ha nem említeném meg, hogy a számok között van sikerültebb is. Ilyen például a tehetséges Forgács Gábor jódlizása - ami egyéb-ként bármely más műsorban is helyet kaphatna -, az ügyes és mulatságos diaporámasorozat, valamint néhány részlet a jelenetekből. Ezek a jelenetek

azonban - és ez a dramaturgiai munka fogyatékosságaira utal - többnyire hosszabbak a szükségesnél, ami miatt az egész műsor sem eléggé gördülékeny.

Utoljára hagytam, mint a kabaré legsivárabb részét, a divatrevüt. Ezek a kínrímek elfoglalhatnák az Élet- és Iroda-lom teljes Páratlan oldalát, amely köz-tudottan a bíráló glosszák számára van fenntartva. Ilyen verseket leírni és ilyen színvonalon előadni már-már vétek a jó ízlés ellen. Amivel egyben jellemeztem a rendezést, Zsudi József munkáját is. Erről hadd ne szóljak külön: mindabban, amit a műsorról elmondtam, osztozik a rendező is, O a hibás abban, hogy a színészek saját - egyébként sem mindig túlságosan magas - nívójuk alatt játszanak, pontosabban szólva jelennek meg a színpadon. Aki úgy véli, hogy az ifjúságnak ez a kitekert, hangos, erőszakosan nevetést fakasztó játékstílus kell, az ülje végig az előadást. A gyér tapsok bizonyítják, hogy az ifjú közönség sem túlságos lelkesedéssel honorálja azt, amit ezúttal a Vidám Színpad számukra nyújt.

4.

E megjegyzések végére kívánkozik né-mi összegezés. Egészében az mondható el a Vidám Színpad tavalyi évadjáról, hogy a vígjátékok előadásában észrevehető némi törekvés a színészi játék fejlesztésére és megújítására, de a szándék sokféle - olykor a művészeti okokon is kívüleső - akadályon megtorpan. Az elképzeléseknek a leggyakrabban a mély gyökereket eresztett, rossz beidegződés vet gátat. Az igazi művész - ha a rendező is fölkarolja az elhatározást képes túllépni az idejétmúlt, negatív hagyományokon, és erre is adott jó néhány példát ez az évad. A kevésbé igényes színész azonban megelégszik az olyan emlékeinek fölfrissítésével, hogy ennél a bejövetelnél, ennél a grimasznál máskor is nevetett a közönség, nosza vegyük elő a fogást, és a taps most sem marad el. Ha semmi más, az föltétlenül figyelmeztethetné a színházat, hogy a remélt taps ezekben az esetekben most már gyakran elmarad.

Az ifjúsági kabaréról szóltam már, ehhez legföljebb csak annyit tehetek hozzá, hogy ne higgye a Vidám Színpad: valamilyen politikai vagy közművelődési feladatot jól teljesített. Olykor az az érzésem, inkább annak ellenében hat a mű-sor, és jó volna ezt alaposabban elemeznie a színpad művészeti vezetőségének. Ami a felnőtt kabarét illeti, említettem

Lorán Lenke és **Faragó Vera a** Nyomjuk **a sódert?!** című **diákkabarében** (Ikládv László felvételei)

már, hogy csak a tavalyi műsort újították fel némiképpen, és látták el egy nagyon ügyes és szellemes zárójelenettel. A fölfrissített műsorban is benne maradtak azonban azok a viccelődések, amelyek már a bemutatáskor sem voltak túlzottan eredetiek. A nyelvtudás hiányában botladozó külkereskedelem jórészt a múlté, Czeizel doktor genetikai fölvilágosító munkája, a Jancsó-filmek modorossága lerágott csont; ez utóbbi azért is érdektelen, mert jó néhány éve nem vetítenek már új Jancsó-filmet a mozik. Hasonlóképpen kihullottak az emlékezetből azok a film- és darabcímek, amelyeknek a politikai humor jegyében egy-egy napihírre kellene rímelniük. Az elhangzó hírek szakállat növesztettek már, és a nézőnek ilyenkor memóriáját kell próbára tennie - ebben az értelemben elmeélesítő a vállalkozás *hogy* mi is volt az, amire az egyik rikkancs híre és nyomában egy film címe utal. Elképzelhető volna a dramaturgiának olyasféle feladata is, hogy ezeket az elaggott híreket és poéneket frissebbekre cserélje ki.

Utaltam már rá, hogy a színház 1977. augusztusi száma nyilatkozatot közölt Várady Györgytől. Az interjú végén a főrendező a terveket vázolta, és nyilatkozata így fejeződött be: „Ezekkel a darabokkal meggyőződésem szerint előbbre megyünk azon az úton, amelyen már a múlt szezonban elindultunk, és amely elvileg, ad abszurdum víve elvezet Molière-ig, Shaw-ig is. Nem egyszerre természetesen, mert sem a társulat adottságaitól, sem a közönségnek meglehetősen változatos igényeitől nem lehet eltekinteni. Hiszem azonban, hogy a megbecsülést érdemlő apróbb lépések, amelyek mögött azért mindig nagy és nehéz munka húzódik meg, meghozzák a megfelelő eredményt."

Rokonszenvesen szerény szavak, amelyeket lényegében igazolt *az* évad. Molière-ig ugyan még nem jutott el a társulat, de kétségkívül megtette azokat az apróbb lépéseket, amelyek valóban megbecsülést érdemelnek. Most már az újabb, a tavalyinál valamivel nagyobb lépésekre várunk, mind a kabaré, mind a vígjátékok előadásában. Olyan művészi lépésekre, amelyek talán párhuzamosan haladhatnak a társulat további megfiatalításával és bizonyos konzekvenciák levonásával is.

Pirandello: Velencei kékszakáll (Vidám Színpad)

Musicalváltozatát írta: Gáspár Margit. *Verseit írta:* Erdődy János. *Zenéjét szerezte:* Tamássy Zdenkó. *Dramaturg:* Kárpáthy Gyula. *Díszlet- ér jelmeztervező:* Vogel Eric. *Koreográfus:* Szőllősi Ágnes. *Játékmester:* Radványi Sándor. *Karmester:* Ullmann Ottó. *Rendezőassziszten:* Csatay Ibolya. *Zenei asszisztens:* Spiegel Annie. *Rendezte:* Várady György.

Szereplők: Gyurkovics Zsuzsa, Zana József, Kibédi Ervin, Csákányi László, Géczy Dorottya, Gálcsiky János, Hlatky László, Forgács László, Berényi Ottó, Bak Mari, Forgács Gábor, Ferencz László, Komlós András, Várkonyi András, Joó Piroska, Bősze Péter, Király Ferenc, Juszt Judit.

Konsztantyinov és Racer: Segítség, válunk! (Vidám Színpad)

Fordította: Maráz László. *Magyar színpadra alkalmazta:* Kállai István. *Zene:* Fényes Szabolcs. *Dalszövegek:* Szenes Iván. *Díszlet:* Baráth András m. *v. Jelmez:* Vogel Eric. *Koreográfus:* Szőllősi Ágnes. *Zenei vezető:* Ullmann Ottó. *Dramaturg:* Révész Pál. *A rendező munkatársa:* Radványi Sándor. *Zenei asszisztens:* Spiegel Anni c. *Rendezte:* Kalmár Tibor.

Szereplők: Horváth Tivadar, Verebély Iván, Maros Gábor m. v., Csala Zsuzsa, ZZa-na József, Szabó Tünde, Kósa András, Zentay Ferenc, Rátonyi Hajnal, Vay Ilus, Berényi Ottó, Bősze Péter, Bárfai Elvira.

négyszemközt

TARJÁN TAMÁS

Beszélgetés Sütő Andrással

Az alábbiakban következő interjú 1978. február 22-én készült Marosvásárhelyen, Sütő András otthonában - a Magyar Televízió Színházi Album című műsora számára (ennek szerkesztője Virág Katalin, rendezője Török Ilona volt). A beszélgetés néhány részlete 1978. március 7-én került képernyőre. Az itt közölt szöveg a riport egészét adja, jobbára megtartva a televízióban sugárzott részleteket is. A beszélgetésben - céljának megfelelően - szinte kizárólag Sütő András drámaírói munkásságáról esett szó. Stilisztikai módosítást mindössze annyit tettünk, amennyit az írott szöveg az élőbeszédhez képest föltetlenül megkíván.

*

- Sütő András munkásságát jól ismerik Magyarországon az irodalom és a színház barátai. Különösen a két európai rangú dráma vívott ki nagy népszerűséget: az Egy lócsiszár virágvasárnapja *és a* Csillag a máglyán. *Most, az író marosvásárhelyi otthonában beszélgetve, két újabb mű színpadi bemutatójának küszöbén hadd kérjem Sütő Andrást visszatekintésre : hogyan ítéli meg az eddigi magyarországi bemutatókat?*

- Röviden nehéz lenne szólani róla. Először talán azt kellene elmondanom, hogy nagy öröm volt számomra, mikor a kaposvári színház *az Egy lócsiszár virágvasárnapját* bemutatta, utána pedig folytatódott az együttműködés budapesti rendezőkkel, amikor Ádám Ottó a *Csillag a máglyánt* kérte el tőlem előadás végett, és rendezte meg kitűnően, ahogy én megítélem, és ahogyan mások is vélekednek erről. Es mostan pedig a harmadik drámám kerül bemutatásra, a *Káin és Ábel a* Nemzeti Színházban.

- Nem zavarja-e az, hogy mindegyik drámát más színházban tűzték műsorra, nem alakult ki egy színházi közösséggel sem igazi műhelymunka?

- Számomra, aki oly messzire vagyok ezektől a színházaktól, legalábbis viszonylagosan messzire, ez nem okoz semmilyen zavaró körülményt. Ellenkezőleg, talán nagyobb tájékozódást, szélesebb ölelésű érdeklődést mutat az a tény, hogy három színház vállalkozott az én munkáim bemutatására; tanulságot, tapasztalatot, kapcsolatrendszert is jelent ez, ismerkedést más és más színházzal, együttessel, rendezővel, talán közönséggel is.

- Amikor megjelent az új dráma, a Káin és Ábel, *először az Igaz szóban és azután az Új Írásban, rögtön az a vélemény alakult ki, hogy elkészült egy trilógia. Érvényes-e ez a megállapítás?*

- Igen, én eredetileg is trilógiának szántam, amit most befejeztem. Egyazon gondolatnak vagy gondolatsornak a kifejtése, körüljárása, elmélyítése, ha mondhatom ezt, vagyis ember és közösség, egyén és kollektivitás, individuum és hatalom viszonya változatos helyzetekben, és az időnek más-más terein. Hogy tetralógia lesz-e belőle, azt nem tudhatom.

- A két első rész szervesen ugyanabból a problémakörből nőtt ki, a reformáció problémaköréből, a harmadik viszont, a Káin és Ábel *máshonnan eredeztethető. E két fivérnek, egymáshoz való viszonya - mint szimbólum, mint művészi jel - sokakat foglalkoztat ma. Hogyan jutott el addig, hogy Káinban és Ábelben találja meg bőreit?*

- Ugyanúgy, mint a másik két drámánál, a gondolatcsíra meglehetősen régi volt bennem, hiszen már gyermekkorunkban hallhattuk jó atyáinktól, szüleinktől, ha valami rosszat cselekedtünk, hogy „Ó, te Káin", de ez a ripakodás tulajdonképpen a mitológia szokványos értelmezésének volt a kicsapódása. Én tartózkodtam attól, hogy dramatizáljak egy mitológiai történetet, annak nem látom értelmét. A mitológiában valami olyasmit fedeztem fel, ami az első két drámának a gondolati anyagához kapcsolódott. Annak idején sokat tűnődtem Ábel füstjén. Ábel füstje, a hűség, a ragaszkodás, az odaadás és a szelídség jelképe volt mindenkor, és valójában az ma is, igen sokak számára. De jött egy szentségtörő görög, Arisztophanész, aki ennek a füstnek metaforikus képét másként értelmezte. Á felhő-kakukk-várra gondolok, ahol is az istenek eledeleként ítélte meg ezt a füstöt, olyan táplálékként, melyet adott esetben meg is lehet vonni az istenektől, és akkor mindjárt valamiféle zűrzavar támad odafönn. Tudjuk, ezek az istenek akkor lejjebb szálltak az emberekhez, a halandókhoz, az alattvalókhoz. Valószínű, hogy ennek a merész, vakmerő görögnek a gondolata is közrejátszott, hogy én Ábel füstjében egy más jelképet keressek, történetesen a megalázkodás és már-már az értelmetlen megalázkodás képét.

Káin és Ábel testvérek. A trilógia előző két darabjában is két olyan férfiú állt a középpontban, akik ha nem is testvérek, de barátok voltak, ugyanannak az eszmének végletesen eltérő fölfogású képviselői. Ez a motívum, amit talán „testvérek-motívumnak" lehet nevezni, központi szerepet tölt-e be a trilógiában, a Káin és Ábelben *érik-e be?*

– Úgy gondolom, hogy ebben próbáltam összegezni ennek a testvérkonfliktusnak a tanulságait. Tudniillik Ábelben éppen úgy benne lakozik Káin arculata mint lehetőség *vagy* vágy, álom, amiként Káinban is ott a szelídség, az a testvéri szeretet, amelyet a közvélemény kizárólag Ábelnek tulajdonít, holott a mitológiának ez a testvéri kapcsolata sokkal bonyolultabb és ellentmondásosabb. Ezt a testvérharcot láttam alkalmasnak arra, hogy az emberben, az egyénben dúló ellentmondásokat valamiképpen drámává fejlesszem, és nemcsak a mitológia tanulságait próbáljam megfogalmazni, hanem az örök küzdelmet is, amely az egyénben zajlik, mikor az énünk erősebb vagy halkabb szavaira hallgatunk.

– A Káin és Ábelben *négy kitűnő szerep van, de nem látszott-e írói szempontból is kissé problematikusnak az ötödik: Arabella alakja, aki más szférából, más világból érkezik?*

– Arabellát nem én találtam ki; benne van a héber mitológiák számtalan változatában, és nemcsak ő, hanem számtalan más démon is. Tehát ugyanabból a népes szereplőgárdából vettem, amelyet a mitológiák számos változata felvonultat. Káin és Ábel történetét mint kész cselekményt, kész drámát kaptam nyersanyagként a kezemhez, és hogy a gondolati vonatkozásait dolgoztam ki elsősorban, abból ered, hogy a cselekmény bonyolításával nekem nem sokat kellett törődnöm.

– Említette többször is, hogy lírai alkatú szerzőnek tartja magát, és azt is elmondta, hogy a drámai műfaj esetében ez a drámai alkat nem biztosan a legszerencsésebb: a gondolatiság és az érzelem helyébe lép a cselekménynek.

– Nem tekintem magam hivatásos drámaírónak: akkor folyamodom ehhez a műfajhoz, amikor legbensőbb mondandóm és a közérzetem ezt a műfajt kívánja. Érthető ilyenformán, hogy a lírai hajlamok is eluralkodnak az ember-

ben, ugyanis nem a mindenképpen és mindenáron való színpadi megnyilatkozás hajt ilyen esetben, hanem hogy azt a történelmi közérzetet, azt a közösségi és magánemberi közérzetet, melynek hordozója lehet ez a metafizikus történet, valamiképpen kifejezzem.

- *Másik új színpadi műve, a* Vidám sirató egy bolyongó porszemért *című fájdalmas farsangi komédia két korábbi egyfelvonásosának átdolgozásából keletkezett.*

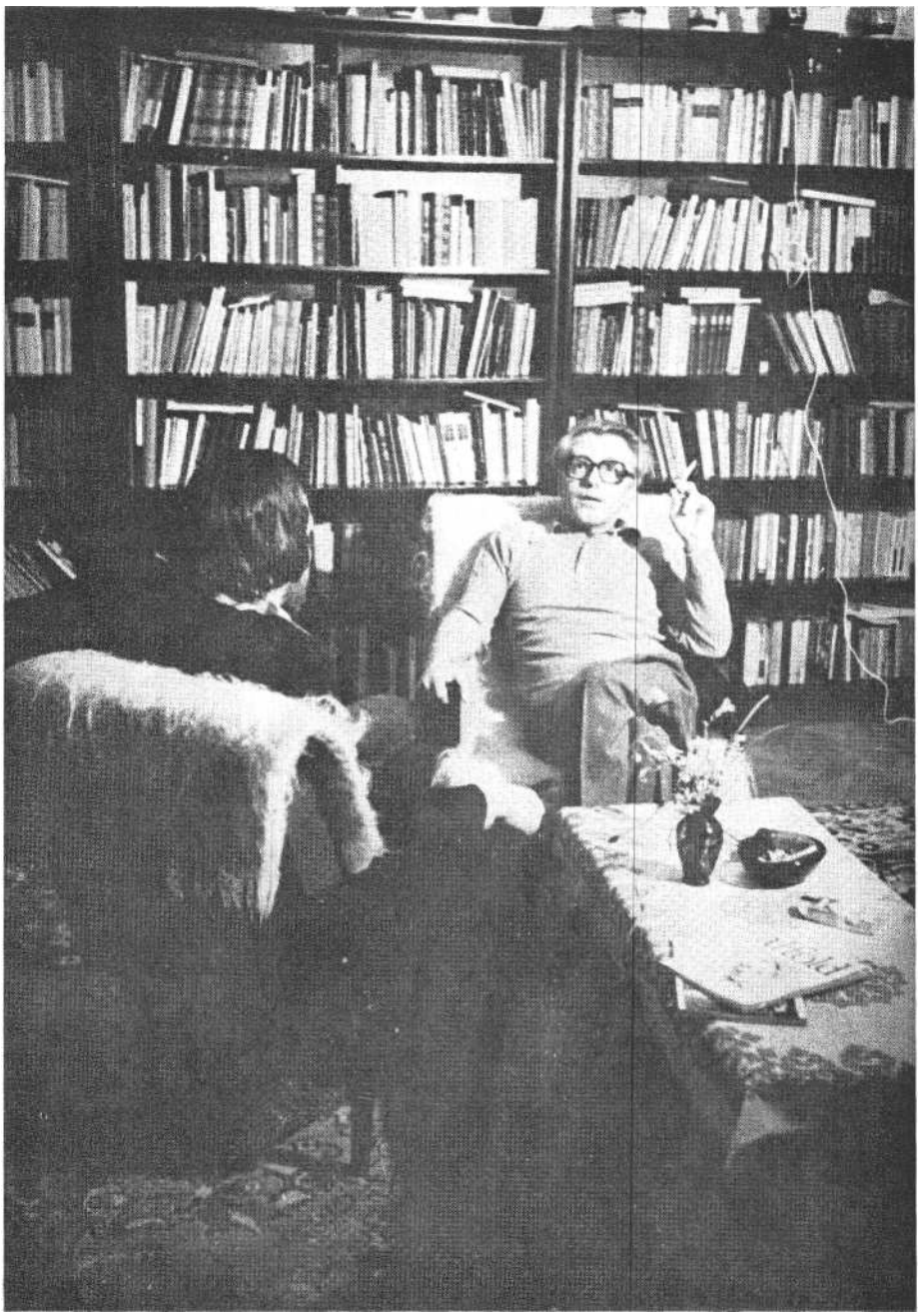
- Igen, színházi kérelem volt, hogy a kettőt egybeötvözzem; de már kezdetben egy lírai jegyzetből indultam ki, amikor a Fügedes családot magamnak felvázoltam - fölvázoltam az erózió ellen, amelyet a magam kisebb mezőségi közösségében tapasztaltam és tapasztalok. Azt a lelki és gondolati eróziót próbáltam valamiképpen ellensúlyozni vagy a vidám játék eszközeivel megállítani, amely szomorúságos folyamat, és amelyet vidám játékba foglaltam ugyan, de valahol mindvégig azt éreztem, hogy talán inkább siratom ezt a jelenséget, mint kacagással tárom a nézők elé.

- *A* Vidám *siratóban erősen érezhető az, hogy Tamási Áron feltétlenül mestere volt, és mintha ez az új darab visszautalna Illyés Gyula* Bolhabáljára *is. Miként viszonyul a mesterekhez, mit tanult tőlük ?*

- Nem tisztességes író az, aki nem vállalja mestereit, és nem tisztességes mesterember az, aki eltagadja, hogy tanult azoktól, akik nálánál nagyobbak voltak, vagy a mai napig is nagyobbak. Tamási nyilvánvalóan nemcsak számomra, az egész romániai magyar irodalom számára az egyik nagy ihlető jelenség, mai napig is, és Illyés hasonlóképpen. Ami pedig az esetleges rezonanciát illeti, gondolom, nem csupán alkati kérdés ez, hanem a problémák rokonságáé, mert hiszen ugyanannak az emberi közösségnek más-más tájon megnyilatkozó történéseiről van szó. Az erózió kérdése Tamási Áront is foglalkoztatta. Ábel bolyongásai végén azt halljuk, hogy azért vagyunk a világon, hogy valahol otthon legyünk benne, tehát azért, hogy összeszedje magát egy népi közösség. Illyésnek az egész munkásságán végigvonul az a törekvés, hogy egy nemzet összeszedje legjobb szellemi erőit. Nyilvánvaló, hogy a mi számunkra, akik valamivel fiatalabbak vagyunk, ugyancsak érvényes marad még jó darabig ez a közösségi problematika, amely a Mezőségen a mai napig is aktuális.

- *A Nemzeti Színház és a szegedi Nemzeti Színház bemutatói, úgy tűnik, nagyon határozottan kirajzolják az Ön drámaírói munkásságának két nagy vonulatát. Az egyikbe tartozik például a* Mezítlábas menyasszony, *a* Pompás Gedeon *és most majd a* Vidám sirató, *vagyis a vidámabb játékok; a másikba a* Lócsiszár, *a* Csillag a mágyán *és a* Káin és Ábel. A *két vonulatnak hasonlósága vagy különbsége a meghatározóbb?*

- Rokon kérdésekről van szó, csak más hangvételben tárgyaltatnak; mert hiszen például *a Pompás Gedeon* korában is, amikor megírtam, mindenekelőtt az ember és a hatalom viszonya foglalkoztatott. Egyrészt az ember a hatalom kezében és a hatalom az ember kezében: hogy mit csinál vele, hogyha megkapja, vagy mi történik vele, ha a hatalom mások kezébe kerül. Nem sikerültek valami fényesen ezek a kísérleteim, úgy vettem észre, hogy komorabb tárgyalást kívánnak, föltehetőleg így jutottam el a drámának ahhoz a hangvételéhez,



Látogatóban Sütő Andrásnál (riporter: Tarján Tamás). (Török Ilona felvétele)

amilyen a *Káin* vagy *a Lócsiszár* hang-vétele.

– Milyen műfajú alkotásokról van darabjaiban szó? Mit jelentenek az alcímek utalásai, mint például a „jajkiáltás" vagy a „ fájdalmas játék" ?

– A kaposvári volt az első fölfigyelés arra, hogy itt nálunk a romániai magyar irodalomban dráma is születik, ezért volt nagy öröm és megelégedés, hogy a darabjaimat színpadra vitték. Remélem, hogy ez az együttműködés - ha időlegesen megszakadt is - talán a jövőben folytatható. Mármost, ami a műfajkérdést illeti, ebben határozott, tiszta választ nyilván nem adhatok, csak azt mondhatom el, hogy a szokványos mű-fajban, a középfajú színjátékban vagy pedig a közismert és elfogadott víg-játékban nem érzem magam otthonosnak; az én hangvételemhez igazodó mű-formát ezért neveztem el vidám játéknak vagy pedig „jajkiáltásnak" - vagyis tragédiának - a *Káin és Ábel* esetében. Tragédiának vélem a „jajkiáltás"-t ma-gát is, ugyanis nyilván nem iskolás meg-gondolásból, de mindenképpen oda jutottam, ahhoz a fölismeréshez, amit Arisztotelész megfogalmazott jó ideje: a vígjáték az, amikor két ellenség bemegy a színpadra, és barátokként válnak el egymástól. Tragédia az, amikor két barát, két testvér vagy két eszmebarát bemegy a színpadra, és az egyik holtan marad ott. Ez történt Kálvin esetében, ez Káin és Ábel történetében is. Ilyen-formán, gondolom, valóban a tragédia régiójában zajlanak ezek a történések.

- Minden kritikában hangot kap, hogy drámáinak a nyelve mindig az élő magyar nyelvnek a legszebb, leggazdagabb rétegeit tárja fel. Mondhat-e valamit arról a nyelvről, arról a stílusról, amelyen szól, amelyen fogalmaz?

- Minden madár úgy énekel, ahogy a csőre áll. Én másképpen nem tudok énekelni, képtelen vagyok a drámában a köznapi nyelven egyáltalán megszólalni. Nyilván ez korlátja is annak, amit csinálok, próbálok, de talán valamiféle eredménye is annak a sokszor gyötrelmes bolyongásnak az anyanyelv univerzumában, amely mint létünk alapja is foglalkoztat. Mint az élet vize, mint az a belső erkölcsi erő, amely nélkül nincs se drámánk, se vígjátékunk, se sem-mink.

- Munkásságában milyen összefüggés van a dráma és az epika között?

- Végeredményben ugyanazt mondja az ember egész életében - nem én mondom ki először ezt az igazságot vagy ezt a jellemző vonását egy írói egyéniségnek, hogyha annak nevezheti magát az ember. Á rokonság nyilvánvaló, mert hiszen ugyanazt a nagy kőtömböt feszegetjük, ugyanazt a sziklát görgetjük minden műfajban. Kezdve első írásaimtól egészen addig a regényig, amelyen most dolgozom, és aminek a címe *Ha-rang a szélben,* ugyanannak a világnak, ugyanannak a népi közösségnek a lét-kérdéseit próbálom megfogalmazni, hozzákapcsolva, beleolvasva a magam létérzését. *A Harang a szélben* mezőségi történet, de nagyon nehéz megfogalmazni röviden, hogy miről szól valójában. 1899-ben elkezdtek a pusztakamarási egyházfiak egy éneket megtanulni: ezt megszakította később a világháború. Aztán majdnem ott tartottak már, hogy eléneklik, akkor megszakította a második világháború. Mikor már újra ott tartottak, hogy eléneklik, akkor meg-szakította az osztályharcnak a mesterséges kiélezése, és végül mire elénekelték volna, időszerűtlenné vált. Hajsza az önkifejezés útjain: ez a regény.

- Milyen viszonyban van a kritikával?

- Soha nem tagadtam a kritika szerepét. Nemcsak általában az irodalom fejlődését tekintve, hanem a magam írói próbálkozásaiban is mindig akadnak az embernél okosabbak, azonkívül kívülről és messziről nézve mindig fölfedezhet valaki olyasmit, amit az ember közelben és nyakig benne a saját fortyogó levében nem vesz észre. Ezért én, ha tisztességes szándékú az a kritika, akkor mindig úgy fogadom, mint hogyha a testvérem vagy a nevelőatyám szólna közbe.

- Írásaiban gyakran említi annak az útnak indító nyelvi közösségnek, a pusztakamarásinak a fontosságát, amely részben román, részben pedig magyar ajkú. Gyakran hivatkozik arra is, hogy olvasmányai között jelentős szerepet játszanak a román klasszikusok, a kiemelkedő román alkotók. Mit jelent tulajdonképpen ez a román irodalomra, a román nyelvre is figyelő tekintet?

- Egy olyan világot, amelyből az ember a maga számára mindig talál valami értékeket, valami sugallatot. Mindig többlet az ember irodalmi próbálkozásaiban egy másik nép művészetének ismerete, különösen az én helyzetemben: a pusztakamarási román parasztok a maguk nyelvi kincseiből rengeteg szépséget nyújtottak át nekem is. Egy más nyelv mindig gazdagítja az ember anyanyelvét is, sajátos metaforáival, mesevilágával, mint például Creanga, akit fordítottam, és akinek a meséi rengeteg izgalmas bölcseleti kérdést is feszegetnek. Az a tény, hogy itt Erdélyben, az egész országban román prózaírókkal, drámaírókkal, költőkkel élünk, dolgozunk együtt, gyakran olyan segítséget is jelent az embernek, amelyet általában a világirodalom szokott nyújtani, mert hiszen ez is része a világirodalomnak, akárcsak a magyar.

– Eljutottak-e drámái román nyelv-területre?

– Két vígjátékomat játszották Bukarestben, még a „hőskorszakban", ami-kor *a Mezítlábas menyasszonyt* és a *Tékozló szerelmet* írtam. Most pedig az a helyi terv, itt Marosvásárhelyen, hogy az *Egy lócsiszár virágvasárnapját* bemutatják román nyelven.

E számunk szerzői:

BERKES ERZSÉBET a győri Kisfaludy Színház dramaturgja

BÉCSY TAMÁS a pécsi Tanárképző Főiskola tanára

CSÍK ISTVÁN újságíró, a KGM Sajtó- és Propagandaosztályának csoportvezetője

GÁBOR ISTVÁN újságíró, a Magyar Nemzet munkatársa

HÁMORI ANDRÁS újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa

KOLTAI TAMÁS újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR újságíró, az Új Tükör munkatársa

NÁNAY ISTVÁN újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa

RÉTHI SAROLTA a Színháztudományi Intézet munkatársa

SZÁNTÓ JUDIT dramaturg, a Színháztudományi Intézet munkatársa

SZŰCS MIKLÓS újságíró, a Színházművészeti Szövetség munkatársa

TARJÁN TAMÁS az ELTE XX. századi irodalom tanszékének tanársegédje

---

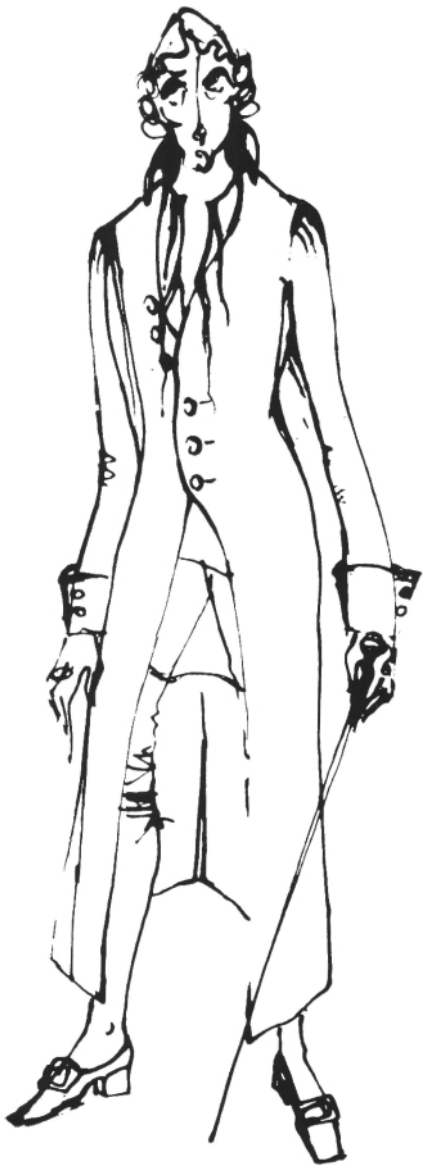
CSÍK ISTVÁN

Mesterség és anyag

Beszélgetés Gyarmathy Ágnessel

A színpadkép szürke és barna tónusai mintha egy régi, porral borított, naptól fakított magyar falu nyomorúságát idéznék, de van bennük valami ősi, fenyegető. A háttér tetőgerendái antik timpanonként zárják le a teret, a sorstragédiák sejtelmes hangulatát teremtve meg. A játékteret - térben - mindössze két motívum határozza meg: két fa. Az egyik gyökereivel erősen kapaszkodik a földbe, vaskos sudára erős, egyenes, kemény; a másik fejjel lefelé lóg, felfelé kapaszkodó hajszálgyökereit a légben rezgeti a szél ...

Gyarmathy Ágnes ezzel a díszlettel

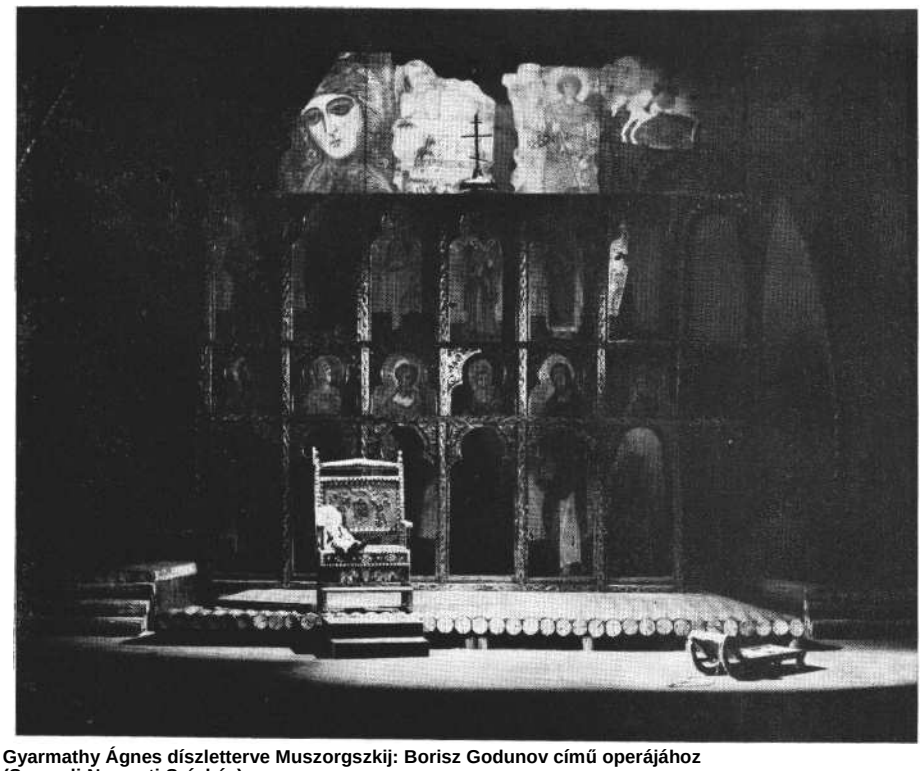


próbálta feloldani azt az ellentmondást, amelyet maga a szerző, Németh László is érzett *a Bodnárnéban,* saját művéről mondván szigorú kritikát: a magyar falu s a ránehezedő antik dráma ellentmondását. Abban, hogy a békéscsabai előadásban nem roppan össze a falusi ámbitus a roppant dór oszlopok súlya alatt, jelentős része volt a tervezőnek: a színpadkép is segítette a rendezőt, a színészeket abban, hogy átemeljék a művet ezen a buktatón.

- A darab valóban sorstragédia, antik végzetdráma, de élnek benne ősi, népi motívumok is. Mindez a harmincas évek magyar falujának élénk, meggyőző színekkel megrajzolt közegében. Azzal eleve tisztában voltam, hogy ezt a közeget nem szabad megjeleníteni: rossz asszociációkat, egy hajdanvolt színház hangulatait támaszthatja fel, s ezáltal megkérdőjelezheti a tragédia hitelét. Ez eleve meghatározta a felhasználható színeket: majdnem monochrom hatásra kellett törekedni. Az anyag, amelynek faktúrájában ez adott: a fa. Á színpad méretei, a játék rendje ugyancsak behatárolta a lehetőségeket; térben építkezni aligha lehetett volna, maradt tehát a sík, a háttérfalakra kasírozott fotó. Rengeteg néprajzi kiadványt lapoztam végig - láthatja, itthon is sok hever szanaszét -, amíg a megfelelő fafelületekre rábukkantam. Kopjafák ... Egy kis probléma is adódott munka közben, mert a fényképek, nagyítások itt készültek Szegeden, s az előtérben szereplő padnál, ami a kész díszletben lényegesen előbbre került, nem egyeztek a méretek; végül mégis olyan lett, ahogy a terv előírta. A két fa, a földbe kapaszkodó és a levegőben lógó, elsősorban a teret meghatározó, plasztikus elemként került a díszletbe, de egyben szimbólum is: a két Bodnár fiú alapvető járásai egy-egy fához kötődnek.

- *Ahogy a díszletről beszél, azt hihet-*

Gyarmathy Ágnes jelmeztervei



Gyarmathy Ágnes díszletterve Muszorgszkij: Borisz Godunov című operájához (Szegedi Nemzeti Színház).

nénk, a legfőbb gondjai technikai, mesterségbeli részletek .. .

- Nagyon sokra tartom a mesterséget. Minden művészet mesterség *is,* minden művésznek egy kicsit mesterembernek is kell lennie! A magam részéről sok mindennel megismerkedtem, különféle szakmák technikai fogásaival, és ez hallatlan biztonságot jelent. Mindenképpen tervező szerettem volna lenni, de akkoriban itthon már nem folyt ilyen képzés. Amíg arra vártam, hogy hátha, mégis újra osztályt indítanak, már csak azért is, hogy kitöltsem az időt - elvégeztem a TIT legkülönfélébb tanfolyamait. Szabás-varrás, sapkakészítés? Jöhet! Kalapkészítés, virágkötés? Ide vele! Később, amikor afféle partizánmódszerekkel eljutottam Lengyelországba, a főiskolára, azért vettem fel mindenféle speciálkollégiumot, hogy melegben lehessek. Hideg telek jártak, nem volt egy rendes szobám; a főiskola pedig olyan zsúfolt volt, hogy ott nem lehetett csak úgy, céltalanul lézengeni. Felvettem tehát a legkülönfélébb tárgyakat, gyakorlatokat, csak hogy jogom legyen a meleg termekben üldögélni. De ennek köszönhető, hogy nekem még sohasem mondta a műhely, hogy ezt nem lehet megcsinálni: ha kell, lerajzolom, megmutatom . . . Nem mintha jobban értenék a dolog manuális részéhez, mint a műhelyekben dolgozó szakemberek, de legalább pontosan tudom, hogy mit akarok .. .

Díszletterv Bartók: A kékszakállú herceg vára című operájának előadásához (Hernádi Oszkár felvételei)

Lengyelországban járt főiskolára; olyan időszakban, amikor a lengyel színház és fő-ként a lengyel tervezés, a szcenika híre valósággal legendává növekedett a hazai berkekben. Most, immár jelentős hazai tervezői „praxissal" a háta mögött, hogyan látja legendákat?

- A lengyel színházművészetnek az a korszaka valóban csodálatos volt. Minket, azoknak az éveknek a főiskolásait, alighanem egy életen át fűteni fog ennek az időnek a lelkesedése, tüze. Talán nem is annyira az, amit csináltak - csináltunk! -, hanem az, hogy hogyan .. . Ami pedig az itthoni tapasztalatokat illeti: a magyar tervezést általában elég végletesen és sommásan szokták megítélni. A gyakorlat valahogy az, hogy miközben színházi előadásaink vizuális hatását, az úgynevezett szcenikai munkát általában szegényesnek, fantáziátlannak bélyegezzük, időnként - főleg egy-egy nagyszabású kiállítás láttán - felbuzdul bennünk a büszkeség: lám, milyen remek tervezői gárdánk van, milyen európai színvonalú díszleteink! Mondanom sem kell, egyik sem igaz. Két alapvető igazság van, már-már köz-hely mind a kettő: a színpadi tervezés nem elsősorban kiállítási műfaj, s a legjobb díszlet mindig a jó előadás díszlete .. . Vagyis a magyar tervezés gondjainak, problémáinak magját a magyar színház gondjai, problémái között kell keresnünk!

- *Igen, sokan hangoztatják, hogy a magyar sZínház túlságosan is irodalomcentrikus, hogy a főként irodalmi indíttatású rendezőink*

„nem látnak", „nincs szemük" a vizuális kifejezési formákhoz ...

- Nem erről, illetve nem csak erről van szó! Ha azt mondom, hogy a jó díszlet a jó előadás díszlete, az azt is jelenti, hogy a díszletek, kellékek, ruhák igazi értékei csak az előadásban bontakozhatnak ki. Akkor, ha a rendező, a színész nemcsak meglátja, de tudatosan fel is használja, fel tudja használni ezeket a lehetőségeket. Volt olyan ruhatervem, amely azért „bukott" meg, mert a színésznő, akinek viselnie kellett volna, nem tudott megbirkózni a szereppel: minden bizonytalanságát, indulatát, a benne felgyülemlett keserűséget a ruhán vezette le. De mondanék pozitív példát is. Itt, Szegeden, a Kisszínházban. *A hajnalok itt csendesek* és a *Kapaszkodj, Malvin* előadását.

- *Ezeknek a daraboknak a díszlete a végletekig egyszerűsít. A játékteret nyers színű deszkapadló fedi;* A hajnalok itt csendesek *előadásában a deszkák közötti résekből húzzák elő a lányok azokat a nyers ponyvának ható bársony anyagokat, amelyek takarók, majd tereptárgyak, s végül halotti szemfedők lesznek.. Szerintem éppen ez az egyszerűség teszi a színpadképet a megrendítő tragédia, a balladai hangvétel lényeges elemévé.*

- A lényeg az, hogy a lányok használni tudták ezt a díszletet. Ha nem képesek elhitetni a hangsúlyaikkal, a játékukkal a menetelés jóleső fáradtságát, az ellenséges repülőgéppel vívott harc torok-szorító izgalmát, a mocsár magához *húzó,* alattomos iszapját, kevés lett volna ez a néhány szál deszka s a kezükben szorongatott puska vagy husáng. Ha nem tudnának magától értetődő természetességgel beburkolódzni a takarókba, ha nem lennének képesek föld-hányásként, bokorként, fűcsomóként használni a textíliát, mérhetetlenül sok lett volna a deszkák közül előhöngörgetett anyag. . . Mellesleg: négyszáz méter volt. Négyszáz méter bársony. *A Kapaszkodj, Malvin...* esetében a keretjáték eleve megkövetelte az egyszerűséget. Itt már a ruhák, a kellékek értelemszerű használata volt létkérdés. . .

– Visszakanyarodva az előbb elmondottakra: ha azt mondja, hogy a tervező gondjai a magyar színjátszás alapvető gondjaiból fakadnak, elsősorban mire gondol?

– A közelmúltban meghívtak a Fiatal Művészek Klubjába. Olyan fiatal iparművészekkel beszélgettem, akik vonzódnak a színházi tervezéshez, imitt-amott talán már terveztek is. Ők, fiatalos indulattal, mindent elvetendőnek, elpusztítandónak tartanak, az egész jelenlegi gyakorlatot. Ugyanakkor olyan naivak, olyan tájékozatlanok, amikor a színházi

Gyarmathy Ágnes jelmezterve (Witkiewicz: Anya)

üzem mechanizmusáról, hogy úgy mondjam, technológiájáról van szó! Nekik is azt igyekeztem elmondani, amit az előbbiekben pedzegettem: a színház kollektív művészet, a többiek ellen, mások ellen nem lehet jót csinálni. Csak velük együtt! A magyar tervezés csak a színház egészével együtt fejlődhet. Persze, sok dologban igazuk van.

- Például?

- Egyre nehezebb kiállítani egy-egy darabot. A fém, a fa, a textília, a ragasztó, sőt, a papír is egyre drágább, a színházak költségvetése pedig alig veszi figyelembe, hogy a műhely anyagokkal dolgozik. Mi nem vagyunk termelő üzem, a termelői árak emelkedését nem tudjuk „kigazdálkodni". Ráadásul színházépületeink technikai apparátusa is korszerűtlen. Amiben gondolkozhatunk, az elsősorban az anyag, a matéria! És a színpadkép lehet egyszerű, a díszlet, a jel-mez csak jelzés - de szegényes, az nem lehet soha! És még valami... Ha visszagondolok a lengyelországi évekre; mi mindent megcsináltunk, meg mertünk csinálni akkor! Á színész nemcsak „artysta" volt, de ha kellett, artista is! Rendben van, megértem, elfogadom, hogy bizonyos magasságon felül védő-korlát kell, még akkor is, ha szétveri a színpadképet; a színház is munkahely, itt is érvényesek a munkavédelmi elő-írások. De! Azt már sehogyan sem tudom elfogadni, hogy a színész csak a korlátra koncentrál, hogy másfél méteren felül már minden mozdulatának csak ötven százaléka a figuráé, a többi natúr tériszony... Sok ilyen gondot érzek. Részigazságok, de mindegyik hozzájárul egy kicsit ahhoz, hogy kitűnő tervek „halnak meg" a megvalósítás stádiumában, vagy szürkülnek, jelentéktelenednek el az előadás megvalósítása során. Ahogy a színész művészete csak akkor teljesedhet ki, ha megkapja a lehetőséget, a szerepet, a tervező számára is létfontosságú, hogy elképzeléseiben meglássák és megragadják a lehetőségeket. De ez csak közös munka eredménye lehet: együttgondolkodó, összeforrott, színházat szerető, színházért élő kollektívák erőfeszítéseinek gyümölcse.

világszínház

SZÁNTÓ JUDIT

A „nagyok" és a többiek

A külföldi színházakról *szóló útibeszámolók sok szempontból esetlegesek. Többnyire véletlen, hogy a színházi utas milyen időpontban érkezik a helyszínre, a pillanatnyilag adott választékkal hogyan gazdálkodik (egyáltalán: mire kap jegyet), és hogy azok az előadások, amelyeket sikerül megnéznie, mennyire jellemzőek a színházi élet egészére. Alább két párizsi útibeszámolót közlünk. Szerzőik más-más produkciókat láttak, így a kétfajta nézőpont remélhetően csökkenti valamelyest az óriási repertoárból kiválasztott néhány előadás esetlegességét.*

Amilyen gyönyörködtető dolog utazni és utána emlékeinkben tallózgatni, többnyire oly fárasztó végighallgatni mások útibeszámolóját, és megcsodálni, fényképen vagy pláne dián, barátunkat + az Eiffel-tornyot, barátnénkat + a gizehi piramist. Mások beszámolóiból legföljebb az összehasonlítás kelthet érdeklődést: életformák és körülmények, magatartások, értékrendszerek, szokások, gondolkodási minták között.

Mutatis mutandis vonatkozik ez a színházi útibeszámolókra is. Kollégánk + Giorgio Strehler: ez többnyire hidegen hagy. De ha X. Y. a mi mai színházi helyzetünk szemszögéből nézi Giorgio Strehler rendezését és azt vizsgálja, hogy abból mi, mikor, milyen feltételek között értékesíthető nálunk is, ez figyelmet kelthet. Az ilyen diákat az olvasó úgy világíthatja át, hogy egyszerre csak a mi tájaink kezdenek kirajzolódni a le-mezen.

Mit láttam, miért láttam?

Mikor a Nemzetközi Színházi Intézet készséges és vendégszerető francia központjában felkértek, állítsam össze programomat, rögtön tudtam: mivel a Párizsban azon héten futó 79 belterületi, 25 peremvárosi és vagy 40 kávéházi-színházi spektákulum közül maximálisan hetet tekinthetek meg - választásom maga lesz az esetlegesség.

Mindennek tudatában hogyan állt össze a listám? Nos, két hely eleve foglalt volt. Peter Brookot és Robert Wilsont, ha láthatók, látni kell, szinte mind-egy, hogy miben; jelenlétük akkor is érdekes és hazai szemszögből közérdekű, ha pályájuk egy lapályosabb szakaszán csípem el őket. Foglalt a harmadik hely is: a Napszínház ugyanebbe a kategóriába tartozik, akkor is, ha Ariane Mnouchkine-nak, Molière *Don Juanjában,* nem saját keze munkáját, csak társulatvezetői kisugárzását láthatom. Íme három biztos este: Jarry *Übü* királya Brook rendezése-ben, Robert Wilson és Lucinda Childs kétszemélyes produkciója és *a Don Juan,* a Mnouchkine-tanítvány Philippe Caudčre rendezésében.

E három esetben - hadd fogalmazzak szerénytelenül - egy kicsit színházi életünk delegátusának is éreztem magam; a további négyben már több szubjektív motívum munkált. Látni akartam, méghozzá színházi működés közben, a sokat vitatott új párizsi kultúrközpontot, a Centre Pompidou-t. Mikor megtudtam, hogy egy általam névről már ismert, haladó peremvárosi társulat, a gennevilliers-i vendégszerepel itt, méghozzá egyik kedvenc történelmi hősöm, Robespierre végnapjait megelevenítő montázzsal, már tudtam: megvan a negyedik estém. A Chaillot-palotában a Comédie-Française vendégszerepelt, T. S. Eliot *Gyilkosság a székesegyházban* című művével, Terry Hands, a Royal Shakespeare Company művésze rendezésében. Hands-rendezést Angliában már láttam, a Comédie-t pedig Párizsban és Pesten többször is. Ahogy illik: az utóbbit különösebb lelkesedés nélkül. Mit tud kihozni ez a Párizsban rendszeresen vendégszereplő angol rendező ebből a társulatból, miképp érvényesíti az RSC izgalmas, modern stílusát a „nemes dikció" enyhén unalmas papjai között - ez izgatott, no meg a klasszikus rangú dráma is, amellyel a mi színházaink is kacérkodnak, de belevágni még senki sem mert. Ez lett hát ötödik programom.

Már idehaza tudtam, hogy ha egy mód van rá, megnézem James Hadley-Chase klasszikus krimijét, *a Miss Blandishnek nem jut orchidea* címűt, Robert Hossein rendezésében. Szeretem a műfajt, és vonzott a produkció híre: Hossein látványos bűnügyi melodrámát csinált, amely önmagát teszi idézőjelbe. Hátha hozhatok haza ötletet, darabra vagy legalább rendezői felfogásra. Végül a hetedik választás volt maga a klasszikus esetlegesség: üres maradt a vasárnap délutánom. Nosza a műsort: mit lehet még megnézni. A választék most már ösztövérre apadt, s úgy éreztem, még mindig jól jártam, mikor rábukkantam Pam Gems, egy ismertebb angol Women's Lib-szerzőnő négy női szereplőre írt játékára. Érdekel is, esetleg importálható is .. .

A lista hát összeállt, de már akkor tud tam, hogy lemaradtam sok mindenről, amiért kár. Laurent Terzieff Albee-estjéről például egy café-théâtreban, a híres lyoni színész-rendező, Marcel Maréchal kettős produkciójáról Louis Guilloux érdekes témájú *Cripure-jében,* Anouilh új, zenés-táncos divertissement-járól, *az Éjen IV. Henrik!*-ről. Megtudhattam volna, miért válik be másutt az általam nagyra becsült, idehaza azonban csökönyösen nem méltányolt Alan Ayckbourn; először láthattam volna néhány, számomra nagyon kedves drámát, például Peter Nichols *Nemzeti egészségügyét,* Ionesco Orrszarvú ját és *Bér* nélküli gyilkosát, közelebb juthattam volna Montherlant titkához... És akkor még nem szóltam azokról a veszteségekről, amelyek öntudatlanul értek! Nem, itt csak egy a biztos: összegezésről, általános tanulságok levonásáról szó sem lehet. A párizsi színház nem „olyan", amilyennek én láttam, legföljebb csak azt remélhetem: a magyar színház, melybe élményeimet hazahozom, hasonlít valamelyest ahhoz a képhez, amely róla bennem él.

Nosztalgiák és tűnődések

Hogy mit irigyeltem elsősorban? Nem szeretnék óvatoskodva fogalmazni. Tájékozottságom amúgy is túl hiányos ahhoz, hogy felmérjem: az anyagi, szervezeti, elvi vagy személyi feltételek menynyiben teszik hosszabb-rövidebb távon, esetleg végképp irreálissá az ábrándokat. Mert ábrándokról beszélek, lehetőségekről, amelyek, úgy érzem, a mi színházunkat is gazdagítanák.

A játékhelyek és játékformák, a „színházfogyasztási lehetőségek" sokszínűségéről van elsősorban szó. Láttam én hagyományos színházat is jó néhányat, a Porte Saint-Martint, a Gaîté-Montparnasse-t, a Renaissance-ot (itt épp Bob Wilson lépett fel) : nyilvánvaló, hogy az európai színházi tevékenység egy jelen-tős része még belátháthatlan ideig ezek-ben zajlik majd. Amilyen ismerős volt a színház és a színpad, olyan a nézőtér is: az ünnepi alkalomhoz öltözött fogyasztók, arcukon a kényelmes elvárással: befizettem, eljöttem, most aztán szórakoz-

tassatok. Tartalmilag *ez az* elvárás a minél hagyományosabb étrendre irányul, ha időnként rugalmasabb - mint Bob Wilson esetében -, ez a sznobizmusnak köszönhető. (Ami szintén nem ismeretlen mifelénk.) De láttam Brook színházát, a Bouffes du Nord-t, amely szintén hagyományos, múlt századi, olasz rendszerű színház, de elképesztően lerobbant állapotban, málló vakolattal, foltos, piszkos falakkal, elhasadt drapériákkal, kényelmes zsöllyék helyett fapadokkal, és ide már másfajta közönség sereglett, elsősorban fiatalok. Méghozzá egyenként vagy kis társaságokban, s nem szervezett unalomban. Nagyon sokan ott, a helyszínen váltottak jegyet. Brook nem híve a túlbiztosításnak; várja azokat is, akik épp aznap este lesznek kíváncsiak rá. Mellesleg: a nézőtéren itt is, másutt is, például Mnouchkine-nál vagy a Pompidou központban, sok a szóló férfi, fiatal és középkorú. Ismeretlen jelenség ez nálunk, ahol a színházba vagy párok vagy magányos nők járnak, a magányos férfi szinte kivétel nélkül színikritikus, akinek felesége aznap este fellázadt. Ebből is, de a nézők magatartásából is következtetve úgy tűnt, e produkciók látogatása nem program, nem státusszimbólum *vagy a* magány, az unalom elleni menedék, hanem az élettel szembeni faggató, érdeklődő, nyitott attitűd egyik természetes és laza megnyilvánulása. Nem tudom azt sem, mennyi pénz van Brook derűs és fantáziadús szegénysége mögött, de ha művileg jött is létre, hatása akkor is felszabadító, csakúgy, mint a Cartoucherie, Ariane Mnouchkine székhelye esetében, ahol a riasztóan sivár, rosszul fűtött hangárok kopottságát, kényelmetlenségét a teljesen fesztelen és ugyanakkor mégis áhítatos fiatal nézők otthonossága rendezte át. Az ellenkező végleten a gazdagság szinte korlátlan lehetőségei minősítik az élményt a Pompidou központban, e fantasztikusan gigászi kultúrkombinátban, ahol a kulturális ellátás komplettsége nyűgözött le: attól függően, ki mennyi időre ér rá színház előtt, a helyszín a legkülönfélébb impulzusokat kínálja. A néző kiállításokat tekinthet meg, könyvek, lemezek, képeslapok, poszterek között válogathat, vetítéssel kísért tudományos-művészeti előadásokat tekinthet meg, s nem utolsósorban gyorsan és olcsón megvacsorázhat. Fesztiválvárosaink, elsősorban Gyula és Szentendre újabban hasonló komplexitásra törekednek, és természetes, hogy szabad téren, kis területen mindez egyszerűbben megoldható. Budapesten azonban változatlanul túl uniformizált a színházba járás rituáléja, és a telt házakban sok a látszólagos jelenlét. Azt hiszem, szabad is, kell is álmodoznunk egy olyan színházi életről, amely minden őszinte érdeklődést befogad és kielégít, a maga sokszínűségével, állandó mozgásával új alkotói és nézői energiákat szabadít fel, igényeket elégít ki, és új igényeket teremt, és a szocialista színházon belül teremti meg a játékformák, játékszokások, élmények minél gazdagabb skáláját.

Efféle gondolatokat szőttem tovább akkor is, mikor a színházak jellegével betelve már magukat a produkciókat figyeltem. Elcsüggedtem például *a Miss* Blandishnál. A szöveg maga: szóra sem érdemes. Fréderic Dard rutinos adaptálásában szokványos, régimódi krimit látunk, az elrabolt milliomoslányról, akibe az egyik bandavezér beleszeret, és nem engedi megölni, holott társainak, a váltságdíj bezsebelése után, ez a szándéka. A végén a rendőrség rajtaüt a bandán, el-hull mindenki, csak az orchideáktól megfosztott Miss Blandish marad életben, mint összetört, önmagából kiforgatott, morfinista emberi roncs. Mindezt azonban Robert Hossein a kor stílusában: az egykorú hollywoodi gengszterfilmek nyelvén rendezi, úgyszólván történelmi típusokkal, szentesített helyszínekkel és kellékekkel, a fény és a szenny a maga nemében klasszikus szembeállításával, szigorúan rögzített gesztusvilággal. Lassú, vészjósló tempó, némafilmes snittek illusztrálják Hossein szándékát: „Olyan színházat adni, amilyet a néző máskülönben csak a moziban láthat." Igy aztán nem kell külön idézőjelbe tenni semmit: a mai valóságtól (és mellesleg az egykorútól is) egyértelműen elmetszett rekonstrukció önmagát teszi idézőjelbe. A probléma ugyanaz, mint a *Vadnyugati szél* hazai előadásai esetében: a közös mitológia hiánya. A mi nézőink, viszonyítási alap híján, épp a koncepció célját nem fedeznék fel. A *Vadnyugati* szélnél, *e* groteszk paródiánál csak unatkoztak; a *Miss* Blandishnál viszont félő, hogy egy az egyben élnék át a melodramatikus csacskaságot. Itt már lekéstünk, és végeredményben nem komoly értékről késtünk le; a jelenség mégis gondolatokat ébreszt. Bizonyos műfajok és irányzatok reprezentatív termékeit már csak azért is érdemes megismernünk, hogy le ne maradjunk általában hamar beköszöntő temetésük élvezetes mókájáról.

A Women's Lib-darab, a Steff*y, Pomme, Jane és Vivi* más irányból sugallt hasonló gondolatokat. Körülbelül tudom, micsoda műsorgondokkal küszködnek színházaink, amióta a hozzánk legközelebb álló kritikai nagyrealizmus kifulladt. Miller, Dürrenmatt, Frisch, Sartre, Williams, Osborne vagy nem írnak, vagy csalódást keltenek új műveikkel, az újabb szerzőket számtalan akadály választja el tőlünk: témáik túl lokálisak, pornográfok, morbidak vagy egyszerűen érdektelenek. A helyzet kedvező változására egyelőre semmi jel nem mutat, önellátásra viszont, a nagy fogyasztói igénnyel szemközt, nálunk erősebb nemzeti drámaírással rendelkező országok sem térhetnek át (bár e helyzetnek mindenképp a hazai dráma fejlesztésére, új meg új műfajok meghódítására kellene ösztönöznie). Mégis úgy érzem: mércénk nem annyira magas, mint inkább merev és fantáziátlan, hiszen épp a drámai kínálat csökkenését szerencsésen ellensúlyozza világszerte a nálunk is bontakozó tendencia: az öntörvényű teátrális színház térhódítása. Teátrális eszközökkel számos olyan mű is közelebb hozható a mindenkori helyi közönséghez, amely joggal esnék ki a rostán akkor, ha csak a betű szerinti, áhítatos reprodukció szintjén illenék közeledni hozzá.

E rég bennem motozó gondolatokra rímelt az említett angol illetőségű játék is, amely valahol a bulvár és az irodalom határán, mulatságosan és életízűen mesél négy fiatal nő hétköznapjairól, az emancipáció félsikereiről és félkudarcairól (melyeket inkább csak a nézőszög különböztet meg). Az együtt lakó ifjú nők megpróbálják, hogy a férfiakat csak egészségügyi és kulturális partnernek tekintsék, elzárva előlük lényük szuverenitását. Ez persze nem sikerül; a kapcsolat zátonyain többnyire ma is a nők törik össze magukat. Hiába akar az egyik csak anya, a másik csak mozgalmi harcos, a harmadik csak diák, leendő szakember, a negyedik csak független, bohém hippi lenni, közérzetüket, sorsukat, boldogságukat mégis a másik nemmel való kapcsolat határozza meg. Az anyag kezelése ugyan meglehetősen felszínes, de minden néző hozzáragaszthatja a képhez a maga mozaikkockáját. Üde, kellemes, a témában saját mondanivalóval is rendelkező, hol megható, hol kacagtató játék, amelyet egy saját véleménnyel közeledő rendező és négy jó színésznő ma, a hetvenes években mindenütt és így nálunk is nem-csak sikerré, de bizonyos fokig tartalmas mulatsággá is avathat - ha nem legyintik el a szöveget eleve mint bulvárt, mint

„nálunk ez már másképp van"-egzotikumot, ha nem félnek sikamlósabb passzusaitól.. .

A Pompidou központ *Robespierre*-montázsa viszont saját, fogyatékosan kihasznált lehetőségeinken gondolkodtatott el. Gyenge színészekkel, kellően át nem világított, naturális ábrázolással, de igen becsülnivaló szándékkal közeledtek itt az alkotók - Bernard Chartreux és Jean Jourdheuil, a szerzők s Bernard Sobel, a rendező - hazájuk történelméhez, azért, hogy megkeressék a máig vezető szálakat: hol kallódott el 1789 után a tiszta forradalmi gondolat, miért ábrándult ki az „éretlen" tömegből a Megvesztegethetetlen, szükségszerű volt-e a jakobinus diktatúra bukása? A jegyhez mellékelt kérdőív egyenesen felszólítja a nézőket: keressék meg a mai párhuzamokat. Persze ehhez az előadás, amely egyfelől megtapadt a - nagyon érdekes - dokumentumoknál, másfelől következtetések helyett csak másodlagos lírai pátoszt adott, vajmi kevés fogódzót kínált. Viszont úgy látom: van egy olyan fiatal színházi gárda, dramaturgokból, asszisztensekből, rendezőkből, amely nem a halhatatlanság számára akar veretes szövegeket alkotni, hanem a színházi publicisztikával jegyezte el magát, s a népi közönséget izgató napi kérdéseket akar felvetni a történelem közvetítésével. Igen, *a Harmincéves vagyok* járt közben a fejemben, de történelmünk távolabbi időszakai is kínálnak hasonló lehetőségeket, sőt, a világtörténelemmel szemben sem kell gátlásokat táplálni. (Fekete Sándor próbálkozott ilyen konfrontációval a *Hőség* havában.) Örülni lehet a lekerekített, irodalmi értékű történeti drámáknak is, ha nagy írók tolla alól időnként kikerülnek, de szemhatárt tágít, színházi, sőt, állampolgári vérkeringést frissíthet az effajta laza szövetű, nem az örök élettel szemező színpadi újságírás is.

Volt végül egy problémám, amelyre azóta sem tudok magamnak megnyugtató választ adni. A retrográd szemléletű nagy drámákról van szó. A nagy ritkán felbukkanó antihumanista vagy sanda politikai célzatú darabokkal nem érdemes foglalkozni; emberközpontú műfajról lévén szó, ilyenkor a művészi színvonal meredek zuhanása többnyire eleve kizárja, hogy a művek színrekerülése egyáltalán vita tárgyát képezze. Izgalmasabbak és fájdalmasabbak is a jelentős, humanista alkotók elcsúszásai, és külön problémakört jelentenek a nagy katolikus szerzők, Claudel és Eliot például, akik hitükben egyetemes, minden értéket elrendező dramaturgiai szemléletet is találtak, amelyre harmonikus drámai világot tudtak építeni. Ha a *Gyilkosság a székesegyházban* korábbi századokban születik: bizonyára már nem is egy nagy színházunk eljátszotta volna. Kortársi alkotásként azonban nem veszedelmesnek, fejlődésünket hátráltatónak, egyszerűen: alapvetően korszerűtlennek érezzük a szerzőnek ama sugárzó meggyőződését, mely szerint Becket Tamás nagysága az egyházat dicséri, és győzelme az Isten győzedelme. Á gyönyörűen megírt dráma ugyanakkor nagyszabású, részleteiben mélységesen igaz képet ad Tamás mártíriumáról, a kor viszonyairól, az ellenerők társadalmi és politikai indokairól, és az érseket már-már a magunkénak, az emberi tisztaság, elvhűség, bátorság hősének éreznők, ha az író nem emlékeztetne rá minduntalan: Becket Tamás nem a miénk, hanem a katolikus egyházé.

Terry Hands csodálatos rendezése mindent elkövet, hogy a drámát humanizálja. Az angol ojtás valóban nagyon jót tett a „francia komédiásoknak", nemes dikciójukat, mozgáskultúrájukat sikerült a korszerű színjátszás szekerébe fogni. Hands szerint meghatározó, hogy Eliot a harmincas években írta művét, amikor az elkeseredett, megzavarodott, nyomorgó tömegek úgy vártak valamiféle messiásra, akár Becket idejében a nép. A XII. századi megtiportaknak szerencséjük volt: messiásként igazi szentet kaptak, rajongó, fennkölt idealistát, aki eszméi védelmében az életét sem kíméli, de épp-úgy kaphattak volna Hitler-típusú ab-szolút bűnözőt is, mert Hands szerint a két típust ugyanabból az anyagból gyúrták: az ilyen könyörtelen, „fáklya-tudatú" megváltók éppúgy készek a világot tűzbe borítani, mint személyesen beugrani az oroszlánbarlangba. Ennek értelmében az előadás központjában valóban a viszony áll a krisztusi külsejű Becket és a hét asszonyból összetevődő, rendkívül kifejezően mozgatott kórus között; a kórusért, a népért jön vissza Tamás Angliába, az ő nevükben áll ki elvei mellett, értük áldozza fel magát. A messiás-főhős, mint Krisztus és Hitler, a Janus-arc két oldala: izgalmas elképzelés lenne, de a meghúzás nélkül játszott hatalmas poéma minduntalan pöröl vele. A misztikus himnuszok folyamatosan tolmácsolják Eliot véleményét: Becket Tamás küldetése krisztusi, Isten küldte a szenvedő emberiség megváltására. Benyomásom ambivalens: szívesen látnám ezt a drámát egy katolikus színházunkban, ha ilyen lenne, akár legjava színészeink közreműködésével is; de nem érzem helyét a „mi" színházainkban, noha ugyanott örömmel üdvözlök egy abszurd vagy kegyetlen színházi drámát is, mert ezek a művek nálunk is észlelhető, másutt meg éppenséggel domináns jelenségekről tudósítanak, és szemléletük egyes elemeit teátrális eszközökkel sokkal könnyebb elidegeníteni, mint Eliot masszívul és impozánsan homogén keresztény idealizmusát.

A három nagy műhelyében

Peter Brookkal és Robert Wilsonnal modell értékű pályájuknak valóban egy érdektelenebb állomásán sikerült találkoznom. Brook Übüjéről az olvasókat már tudósította Koltai Tamás, a témának nálam sokkal alaposabb szakértője. Én csak megismételhetem korábban már e lapban is kifejtett nézetemet: sem az *Orghast,* sem Az *ikek* és most az *Übü* sem győzött meg egyelőre arról, hogy Brooknak érdemes volt működési színhelyet-formát cserélni és a „mainstream theatre" világhatású nagymesteréből egy kis avantgarde boszorkánykonyha mágusává átépíteni magát. (Az persze irigylésre méltó, hogy sorsát ennyire saját kezében tartja, és csak azt teszi, amit művészi lelkiismerete és újító kedve diktál.) De nem tagadom azt sem, hogy e legújabb vállalkozásával szemben eleve elfogult voltam. Dráma- és színháztörténeti szempontból készségesen elismerem Alfred Jarry diáktréfájának ősfunkcióját, de önmagában nem tartom jelentős műnek. Nálunk, ahol az utódművek és -mesterek kevéssé ismertek, előadása tett volt; épp ezért Paál István pécsi rendezését elvileg többre becsülöm, mint Peter Brookét egy olyan közegben, melyben a szürrealizmusnak, a groteszknek, az abszurdnak igazán nem szükséges polgárjogot szerezni. Brook Übüben archetípust lát, aki „egyesíti az erőszakot az ostobasággal", „Macbeth vérszomjas gonoszságát Falstaff gyávaságával és Volpone kapzsiságával". Meglehet; de mindenképp olyan elemi, kezdetleges fokon, hogy az asszociációs kedv aligha szárnyal fel, és Brook zsenije sem tehet mást: Übü apropóján pazar rendezői gagek laza sorozatát szórja a nézők elé. Zsenivel találkoztunk a Bouffes du Nordban ismét, de ezúttal egy meglehetős érdektelen írói világ talaján.

A Renaissance Színházban viszont

Robert Wilson, az egyszeri színpadi jelenség, a vizuális kompozíciók tüneményes szervezője és tolmácsolója helyett elsősorban Robert Wilsonnal, a poétával volt találkozásom, méghozzá olyan poétával, aki, önmagát szavalva, kicsit meg is hatódik teljesítményétől. *A patiómon ültem meg jelent „z a fickó gondoltam hallucinálok* íme az est és a szabad verses poéma címe. Két részben játsszák, a két rész szerkezete azonos, csak az elsőben Wilson, a másodikban partnernője, Lucinda Childs táncos-koreográfus az előadó és rendező. A felépítés mindkét részben: négyperces néma prológus, majd harminckét perc a költemény előadása - a „play", ahogy a műsorfüzet írja -, s ezt követi a háromperces, ismét néma epilógus. A szöveg: az elidegenedés, a magány, a kommunikációképtelenség nemzetközi szókészletének ismert elemeit kombinálja. „Vártam ezt a látogatást... Gyere be! Iszol valamit? Ne lőj...! Megyek egy erdőben és követnek ... Vigyázz, kígyó van a hátad mögött... Vigyázz-cél-tűz!... Segítség, mentők! Sürgős eset!... Nem maradt más semmi, csak ez *az ágy,* amin fekszem ..." - többek között ezeket a foszlányokat jegyeztem föl. Láttam egy kiváló, szuggesztív előadót, amilyen azonban mindenütt, idehaza is akad jó néhány -- ez Robert Wilson (Lucinda Childs ugyanis előadónak inkább középszerű); de Robert Wilson, az egyszeri tünemény csak az előjáték négy percében villant fel. Fekszik a majdnem üres színpadon, a csővázas heverőn, totális mozdulatlanságban, a kiszolgáltatott és még-is istenien gőgös magány szobraként, majd, úgy a harmadik perc táján, felhúzza, kábító lassúsággal, a fél lábát - és ebben a mozdulatban több a feszültség, mint a legborzongatóbb krimiben, és több a tartalom, mint az egész utána következő hosszú szövegben. És az *Einstein a tengerparton, a Süket pillantása* Wilsonja szignálja a színpadképet is: a könyörtelenül megvilágított, geometrikus formájú üres teret, a csővázas állvány rideg neoncsöveit, a telefont, amely csak akkor cseng, mikor a kagyló a készülék mellé van téve, és a felfüggesztett képernyőt, melyen időnként egy fülét hegyező spaniel, tanakodó pingvinek vagy blazírtan lebegő kacsák jelennek meg, hírül adva, hogy másutt, egy elemi szinten, állítólag még van élet, van mozgás, de mit segít ez az ember abszolút, dermedt magányán?

Az igazi nagy élmény ezúttal a harmadik világítótorony, Ariane Mnouchkine fénykörében várt, mert hisz az ő szellemét sugározza ez a vincennes-i *Don Juan* akkor is, ha nem ő rendezte. Nemcsak azért, mert az ő társulata játssza. Mnouchkine egy éven keresztül filmet forgatott Molière életéről, s Molière-t egy addig jóformán ismeretlen ifjú színészével, Philippe Caudčre-rel játszatta: belőle lett a *Don Juan* rendezője és címszereplője. A filmhez készült az a bűbájos, XVII. századi színházbelső is, tarkán mázolt fakereteivel, páholyburkolataival, kulisszáival, amely most a Cartoucherie egyik hangárjának falait borítja, és szellemesen felesel a játékkal, amely Molière igazi szándékait tolmácsolja, a legmerészebb modern rendezői színház meghosszabbításaival. A francia sajtó egy része felháborodott, egy olyan leplezetlen konzervativizmus nevében, amilyet a mi kritikusaink, még ha nem is idegen egyiküktől-másikuktól, röstellnének kinyilvánítani: szentségtörés, Molière Molière nél-kül, öncélú magamutogatás a klasszikus remekmű alázatos szolgálata helyett - bizony, Párizsban még ilyesmiket is le mernek írni (mint ahogy úgy érzem, kritikaírásuk színvonala általában is messze a miénk mögött áll). Nos, ez a *Don Juan* valóban tele van időnként elképesztő ötletekkel. Minden jelenet egy-egy központi gagre épül, s azon belül szikrázik fel számtalan kisebb petárda. A jelenetek indítása azonos és megdöbbentően hatásos: a nagy mélységű színpad vakítóan megvilágított hátteréből sziluettként merülnek fel a roppant jellegzetes körvonalú figurák, majd lassan előrelépve kapnak apránként színeket és harmadik dimenziót. Az első jelenet - Sganarelle-nek és a nővé változtatott Guzmannak, Elvira szolgájának párbeszéde - végig a háttérben, sziluettformában játszódik, miközben Sganarelle ül, pipázik és időnként, jól hangszerelt külső zörejjel, szellent. Öncélú megbotránkoztatás? Aligha. Sokkal inkább azonnali rendezői lábjegyzet Sganarelle földhözragadt erkölcsprédikátori fölényéhez, az istentagadó, szabados Don Juannal szemben. Az Elvira-jelenet alapgagje: Elvira nagy darab, merev, kipingált franciababa. A Sári-jeleneté: Don Juan lóhátról udvarol, de a ló-megoldás nem a nálunk ismertebb, a két lábszár közé dugott imitáció, hanem egy övféle, amelyhez elöl a ló nyakát és fejét, hátul a ló farkát erősítették, miáltal a színész két lába szabadon marad, és különféle variációk adhatók elő az udvarlás, az ágaskodás, a peckes parádézás, a megtorpanás, az izgalom, az összeroskadás motívumaira, tökéletes összhangban a szöveg fordulataival, oly módon, hogy a ló és lovas reagálásai, a lábak azonossága miatt, összekeveredtek. Az erdei jelenet gagje: a koldus, akit Don Juan káromlásra kényszerít, afféle Tarzan, aki kötélindákon repül a fák között. Az atyával való jeleneté: Don Luis szenilis aggastyán, aki képtelen megállni a lábán, és minden zengzetes erkölcsi maximája után menten elzuhanna, ha Sganarelle és Don Juan talpra nem állítanák. A temető-jeleneté: a komtur a Grévin múzeum stílusában kiállított viaszbábu, hatalmas allonge-parókája majomszerű csontváz-arcot keretez. A Péntek úr-jeleneté: az uzsorásból nő lett, Frans Hals stílusában elgondolt vaskos, koros asszonyság, akit Don Juan rövid úton levesz a lábáról, és így meglepő engedékenysége menten érthetővé válik. Ezúttal nem tudtam ellenállni a részletek felidézésének, bár az előadás fő mondanivalóját a befejezés sűríti. A komtur jelképezte majomfejű halál kirúgja Don Juan kezéből a kardot (ugyanazzal a mozdulattal, mellyel korábban a lázadó fiú rúgta ki a mankót elviselhetetlen atyja kezéből), a fiatalember élettelenül esik össze, de ezután a Halál, valami kozmikus gyengédséggel, óvatosan a karjába emeli, majd lassan ölben viszi ki a színpadról. Ahogy mennek kifelé, alakjuk most kivételesen távolodóban válik sziluettszerűvé, miközben pokoli égiháború tör ki, a magasból kopogó zápor zúdul alá: az egész természet siratja el a hőst, Molière és a szabad emberi gondolat hősét. Az apoteózis végül szatír-játékba torkollik: a zuhogó esőben el-indul kifelé-hátrafelé Sganarelle is, a közönség eszeveszetten tapsol, de Sganarelle elhárítja magától az ünneplést, amely igazából nem neki, hanem a Don Juan-i gondolatnak szól: morcosan vissza-visszafordul, és a gázsiját követeli.

Hazaérkezésem után néhány nappal láttam Ljubimov *Bűn és bűnhődését* a Vígszínházban, majd a Ruszt József rendezte *Periclest* Kecskeméten. Azt folytatták, a maguk módján, ami Párizsban is legnagyobb élményemet adta: a korszerű, komplex, izgalmas rendezői színházat, amely nagy szövegeket értelmez a legmozgékonyabb, legérzékenyebb kortársi szinten, és a gondolatukhoz hajló színészeket egyéniségük újszerű kiteljesítésére ösztönzi.

Legizgalmasabb párizsi diaképeim tehát időnként idehaza is kaphatók.

RÉTHI SAROLTA

Igényesség és siker

Öt előadást láttam Párizsban. Öt teljesen különböző író, öt tökéletesen eltérő, sőt ellentétes darab; egyetlen közös vonásuk, hogy mindegyiket kitűnő előadásban hozták színre. És talán még az is, hogy többé-kevésbé mindegyik közönségsiker, más-más okból. Három közülük új darab; egyet e szezonban mutattak be Párizsban, de több éve íródott angol darab ; egy pedig híres, régi darab repríze. Kezdjük az utóbbival.

Rettenetes szülők

Cocteau, aki íróként, költőként, festő-ként, darabjaiban és filmjeiben, mindig és mindenütt újat akart nyújtani, s akinek egész életműve egy zseniális paradoxon, - nos, ez a Cocteau, ha még élne, kissé meglepődne azon, hogy alig negyven évvel bemutatója után, ez a darabja vált a legelképesztőbb paradoxonná: hagyományos színház lett belőle!

A harmincas évek egy rendetlen, poshadt légkörű párizsi lakásában él a csaiád - Yvonne, az anya, aki soha ki nem mozdul, ragaszkodik a rendetlenséghez, nem törődik férjével, viszont halálosan és feltétel nélkül imádja huszonkét éves Michel fiát, akit magának és maga mellett akar tartani mindörökre; férje Georges, aki gyenge, s pótcselekvésekkel, értelmetlen találmányokkal tölti életét, ugyanakkor egy fiatal lány karjaiban keresi a melegséget és érzelmet; Léonie, az anya nővére, valaha Georges menyasszonya, aki, mikor az húgát vette el, nem ment férjhez, hanem velük él, s csak neki, rendszeretetének és pénzének köszönhető, hogy a „cirkuszkocsi", ahogy otthonukat nevezik, még nem borult fel végleg. Végeredményben ő irányítja az eseményeket, mint egy végzet istennője.

A darab elején a szülők odavannak, mert Michel először aludt házon kívül - az anya úgy kétségbe van esve, hogy el-felejti gyógyszerét bevenni, s csak nővére lélekjelenléte menti meg életét. A fiú hazajön, bevallja, hogy szerelmes egy nála valamivel idősebb lányba, akinek rajta kívül egy idős barátja-pártfogója is van - az anya őrjöng, az apa pedig rájön, hogy a lány azonos az ő szeretőjével. Erre a lányt - aki őt gyengéden és hálásan szereti, amiért segített rajta, de a fiúba szerelmes - ráveszi, hogy „a fiú érdekében" vallja azt, hogy harmadik szeretője is van - a fiú teljes kétségbeesésbe zuhan, ki akar vándorolni, s csak Léonie éri el, hogy az önző apában felébred a jóérzés és bevallja az igazat, így összehozva a fiatalokat. Az anya, aki nem tud és nem akar „lemondani" fiáról, öngyilkos lesz. - Ez persze csak a darab csontváza, melyhez az eredeti inspirációt Jean Marais és - végletes, őt istenítő és kizárólagosan saját magának követelő, bájos és idegesítő - édesanyja adta.

Cocteau 1938-ban hosszas vajúdás után igen rövid idő alatt írta meg művét, melyet több színigazgató visszautasított - köztük Jouvet is -, mert Cocteau ragaszkodott ahhoz, hogy a fiú fontos szerepét a még teljesen ismeretlen Jean Marais játssza. Több címet tervezett: *A cirkuszkocsi - A becsapódó ajtók háza* - a végleges címet a Théâtre des Ambassadeurs igazgatója adta, akinél a darabot bemutatták. Mégpedig óriási sikerrel. Kétszáz előadás után Párizs város tanácsa - melyé e színház volt - betiltotta a darabot, azzal, hogy erkölcstelen. A Théâtre des Bouffes Parisiens-ben folytatta ekkor a darab diadalútját. Jött a háború, Marais bevonult - 4i-ben újra műsorra tűzték a Théâtre Gymnase-ban, de a szélsőjobboldali könnygázbombás manifesztációk és sajtótámadások után (melyek szerint a darab okozta Francia-ország vereségét . . .) megint betiltották. 1945-ben újra színre került e színházban, újabb óriási sikerrel. 48-ban Cocteau filmet csinált belőle, s ebben az anyát Yvonne de Bray játszotta, Cocteau kedvenc színésznője, akinek voltaképp e szerepet írta, de a színházi bemutatókor beteg volt, s nem tudta eljátszani.

Jean Marais 39 évvel az ősbemutató után, 1977 elején, újra színre hozta a darabot, mégpedig a Théâtre Antoine-ban, ebben a több mint százéves, nagy múltú színházban, melyhez a nagy színházi forradalmár-újítók közül kettőnek a neve is fűződik: André Antoine-é és Firmin Gémier-é. 1943 óta pedig Simone Berriau igazgatja - e női igazgató nevéhez fűződik Sartre nem egy darabjának felfedezése és bemutatása, Colette első darabjáé, Achard *Bolond lányáé* Annie Girardot-val, és sok egyéb híres darab színrehozatala, valamint jó pár színész felfedezése is.

Cocteau annak idején megjósolta Marais-nak, hogy egykor el fogja játszani e darab apaszerepét is - s ez most megvalósult. Meg kell mondani, hogy sokkal kevésbé hálás szerep, mint a fiúé, s Marais érdeme, hogy hihető és élő figurát alkot belőle.

Cocteau: Rettenetes szülők (Théâtre Antoine)

Mint rendező, észrevétlen akart maradni. Rendezése a mű tökéletes ismeretéről s Cocteau iránti tiszteletről tanúskodik. Hatásos, pontos, aprólékos és teljes illúziót adó.

Az anya Lila Kedrova, Léonie, a nagynéni pedig Madeleine Robinson - mindkettő nagy alakja a francia színháznak és filmnek, és tökéletesen oldják meg szerepeiket. Hogy a szenvedély már az első percekben árad a színpadról, Kedrova érdeme - gyermekesen önző, megszállottan makacs, őrjöngően fiát imádó, betegségével zsaroló, és senki-semmi mással nem törődő lény, aki nem hajlandó belenyugodni, hogy fia felnőtt emberré vált, saját élettel, saját érzelmekkel.

Léonie -- Madeleine Robinson - szép, hűvös, okos, a háttérből igazgatja a történetet - nem is egészen önzetlenül, hisz ma is szereti egykori vőlegényét. Megoldja a fiatalok életét, s egyben - bár ez nincs kimondva - maga felé vonzza Georges-ot. Ő, Kedrova és Marais remek trió. Viszont a két fiatal, sajnos, gyenge. Madeleine szerepében Caroline Silhol olyan színtelen, hogy nem értjük, miként tudja egyszerre lekötni az idős és a fiatal férfi szerelmét. François Duval játéka láttán pedig csak azt sajnálja az ember, hogy nem láthatta annak idején Marais-t e szerepben.

Mindent egybevéve: Cocteau-nak sikerült, amit akart; olyan tragédiát írni, mely egyben komédia is ... mely nem lett divatjamúlt - mely hihetővé teszi ezt a szenvedélytől lángoló, különös szerelmi háromszöget vagy inkább öt-szöget - mely az önzés, a magány drámája, az önzés tragikomédiája. A szülők érzelmi életét ugyanolyan örvények kavarják, mint a fiatalokét - csupa csodálatos szereppel, a képmutatás leleplezésével, hatásos fordulatokkal, drámai szituációkkal, rafinált pszichológiával - és költészettel. Ahogy az egyik kritikus írta: végre egy szép, egy jó, egy nagy színházi este. De persze van, akinek más az ízlése és a véleménye.

Equus

Peter Shaffer drámájával, valamint a mű előadásával a SZÍNHÁZ 1975. júliusi és 1976. novemberi számában már foglalkozott. Ezért csak az előadás ismertetésére szorítkozom.

A művet Párizsban a Théâtre d'Orsay-ben mutatta be a Barrault-Renaud társulat, de a rendezésre John Dextert, az angolszász előadások kiváló rendezőjét hívták meg, ki most a Metropolitain Opera igazgatója - s átvették John Napier tüneményes díszleteit és jelmezeit is. (A Théâtre Athénée játszotta aztán tovább a darabot.) A színhely stilizált, s bármit idézhet: klinikát, istállót, családi komor otthont, „pornómozit (ahol a fiú „erkölcsös" apjával találkozik), bokszringet (hisz a darab voltaképp egy párharc), görög amphitheatrumot, orvosi demonstrációs termet ... De ami telitalálat: a lovak. Szép, fiatal férfiak, két lábon stilizáltan mozogva, testhez simuló barna bársonydresszekben, lábukon kothurnus-szerű magasított ezüstpata, fejükön ezüstdrótból kialakított, gyéren font lófej, mely mögött a színész arca látszik. S mikor a fiú, a lánnyal való meztelen csábítási jelenet után, őrjöngve megtámadja a lovakat, ezek olyan csodálatos, koreografikus mozgással reagálnak, amely lélegzetelállító. A rendezés és maga az előadás is kitűnő - egy angol kritikus szerint jobb a darabnál is.

François Périer a pszichiáter, ő diktálja az előadás tempóját - s hogy milyen remekül eleveníti meg a kételyektől tépett „többlelkű" orvost, az - ismerve nem egy eddigi szerepében - egy percig sem lep meg. Meglepetés egy fiatal, ismeretlen színész, Stéphane Jobert, a főhős szerepében: a borotvaélen táncoló, végtelen nehéz szerepet teljesen elfogadtatóan tudja megformálni.

Anouilh: Drágalátos jómadárkák (Comédie des Champs-Élysées)

Drágalátos jómadárkák

A világhírű író egyike a legtermékenyebb szerzőknek - ez a második darab-ja, melyet a szezonban Párizsban bemutattak. Műveit, főleg az utóbbi években, a kritika nem mindig fogadja egyhangú lelkesedéssel, de olyan hűséges, olyan széleskörű, olyan rajongó közönsége, mint neki, talán egyetlen más írónak sincs.

Anouilh nem volt soha optimista, témái nem voltak soha vidámak, de hősei közt akadtak sugárzóan tiszta, vonzó, csodás alakok - Euridyke, Orpheus, Jeanne d'Arc, Becket, hogy csak néhány példát mondjak. Viszont az utóbbi években írt darabjaiban úgyszólván alig akad jó, tiszta, vonzó figura. E mostani darabjának majdnem minden alakját pesszimizmussal, vad embergyűlölettel, maró szatírával, keserű kiábrándultsággal jellemzi.

Az öreg detektívregény-író nagy, Párizs melletti házában él családjával, műveit pályaudvarokon, bódékban árulják nagy sikerrel, de elege volt, s abba akarja hagyni. Rajta élősködő családja anyagi igényei mégis arra kényszerítik, hogy improvizált „titkárnőjének", a kosztértkvártélyért kislányunokáit németre tanító német kislánynak, új regényt kezdjen diktálni, mely egy régi ír kastélyban játszódik, s címe: „A madarak mindent lekakálnak." De még diktálni se

hagyják - megjelenik veje, aki baloldali író - a forradalom elméletéről és gyakorlatáról ír, de alig dolgozik, csak tüntetéseken vesz részt - ennek felesége, az író idősebb lánya, ki férjével jár demonstrálni, bár a politikáról fogalma sincs, s bele-szeretett egy hivatásos agitátorba - ifjabb lánya, aki egy női mozgalomban vesz részt - mind elkényeztetett, üres, ostoba és ellenszenves. A két unoka, 13-14 éves kislányok, „tüntető felvonulást" szerveznek a szobájukban a tüntetések ellen, melyek szüleiket távol tartják tőlük. Apjuk nemcsak „forradalmár", hanem úgy mellékesen elcsábította és teherbe ejtette ugyancsak baloldali kiadója 15 éves lányát. Ez a kiadó, aki ugyan sorozatban ad ki könyveket a női szabadságról, a szabad abortuszról és egyebekről, de szicíliai lévén, a gyakorlatban nem ismer tréfát a családi becsület dolgában, véres bosszút akar állni a csábítón. A darab teljes második részében a „jómadárkákat", a szalonban a „főnök", a regényíró körül összegyűlt családot látjuk, akiket a (láthatatlan) bosszúálló az ajtón túlról azzal fenyeget, hogy amennyiben a csábító, a vő nem áll a fegyvere elé, ő plasztikbombával felrobbantja valamennyiüket, a házzal együtt. Az éjszaka folyamán végleg lehull a lepel a jelenlévőkről, lelkileg pucérra vetkőznek, s amit részben már eddig is tudtunk, végleg kiderül: egyik undorítóbb a másiknál, semmirekellő, egoista, komisz és alantas, szemét emberek. Nincs becsületük, se elveik, se gerincük, tévedésből se akad bennük egy rokonszenves vonás vagy jótulajdonság. Mire hajnalban kiderül, hogy a kiadó mégis elment, a két kislány, aki végighallgatta a hányingerkeltő éjszaka minden szavát, labdázni kezd az ottmaradt plasztikbombával - s a Néző lelke mélyén azt kívánja, bár robbantanák fel az egész társaságot.

Ugyanakkor végigneveti a néző az egész estét. Ami Anouilh bevallott célja is. Csakhogy ez nagyon keserű, nagyon ambivalens nevetés!

A darab nem tartozik Anouilh remekművei közé; túl sötét, szerkezeti hibái vannak, nem válogat az eszközökben. Idővel a lélegzetből is kifogy.

Szokás szerint a darabot maga Anouilh rendezte, a szereplőket ő válogatta, Roland Pietri segítségével. A színészek közül talán legjobb az angol származású Michel Lonsdale, aki briliáns karikatúrát nyújt a baloldali vő szerepében, de ugyanilyen jó karikatúra Jacques Castelot konzervatív kapitalistája, aki elvből nem olvas újságot. Guy Tréjean a „főnök", vagyis az öreg író szerepét robusztus humorral formálja meg. Uta Taeger (aki valóban német!) bűbájos a német lány szerepében.

Csütörtöki hölgyek

Loleh Bellon nevét itthon nemigen ismerik, pedig ismert színpadi színésznő, aki filmen is elég sokat játszott, elsősorban nővére, Yannick Bellon rendezőnő filmjeiben. (Pár hónapja ment a magyar televízióban *Valahol, valaki* című filmjük.) Eddig nem foglalkozott írással, s most váratlanul olyan sikert aratott ez az első, színpadra került műve, hogy a Drámakritikusok Szakszervezete neki ítélte az „Ibsen 1976" irodalmi díjat. Aminek következtében ez egyike a kevés darabnak Párizsban, melyhez szinte reménytelen jegyet kapni.

A Csütörtöki hölgyek három, hatvanas éveik elejére érkezett, egykori osztálytársnő, barátnők (s részben ellenfelek), akik az iskolapad óta, minden csütörtökön - mely a gimnazisták szünnapja Francia-országban - összejönnek egyiküknél, Sonianál, teára. A darab több ilyen csütörtök története - *s* egyben mindhármuk életéé, mert hiszen ezeken az összejöveteleken egy szó, egy illat, egy íz, egy aktuális bármi, azonnal asszociálja a múltat, hármuk gyermekkorát, ifjúkorát, felnőtt-korát egyaránt. S ezek a visszavetített epizódok törik meg a jelent, s egyben, apró emlékmorzsákkal, félbeszakadt vallomásokkal, veszekedésekkel és kibékülésekkel, mondhatni „pointilista" technikával, vagy mint egy kaleidoszkóp, alakítják ki a végeredményt, a három életet.

A három nő olyan különböző, sőt ellentétes, hogy csak egy közösen eltöltött élet az, amely összefűzi őket - a tudat, hogy egymásról mindent tudnak, egymásnak nem hazudhatnak. Sonia, a kövérkés, derűs, torkos, mulatságos és szeretni való Sonia, orosz emigránsok lánya, aki nehéz anyagi körülmények között él, két kellemetlen váláson ment keresztül, most is dolgozik mint divattervező, s akit állandóan szipolyoz anyagilag Victor, negyvenéves, elkényeztetett, mihaszna fia; Marie, aki csendes, tiszta, sugárzó egyéniség, megindító és bölcs, aki feleségül ment a harmadik hölgy, Hélčne fivéréhez. Imádta férjét, két leányt szült neki, s a családnak és a háztartásnak élt, mindaddig, míg férje rákot nem kapott, ő végigkínlódta férje halálharcát, s a végén egy injekcióval segített rajta . . . Azóta is férje emlékének s gyerekeinek él. Végül Hélčne, aki zárkózott, fanyar, érzékeny és hűvös, aki soha nem ment férjhez, de imádta fivérét, Jeant, s egy életen át nem bocsátja meg Marie-nak, hogy „elvette tőle" - a két nő ma is vitatkozik azon, melyiküknek volt több joga Jeanhoz, s az melyiküket szerette jobban. Mint ahogy vitatkoznak azon is, melyiküknek van több joga az egyetlen helyhez, amely a családi sírboltban még szabad . . . Az írónő ért ahhoz, hogy nevettessen és könnyeztessen, hogy megmutassa: utólag már semmin nem lehet változtatni. És hogy bemutassa; milyen a nők élete. Ami többet ér egy feminista manifesztumnál. Mert finom megfigyelőképességgel, szelíd iróniával és emberséges humorral mutatja be mindezt, s azt is, hogy

Eduardo Manet: Lady Strass (Théâtre de Poche)

hiába öregszünk meg, mi saját magunk tudjuk csak, mennyire bennünk él gyermekkori és ifjúkori énünk is.

Az előadást Loleh Bellon és Yves Bureau közösen rendezte. Három tüneményes színésznő: Sonia szerepében Dominique Blanchar mint megöregedett gyerek, szeretni való, megható és mulatságos; Suzanne Flon mint kis, csendes, szelíd és rajongó Marie; Françoise Lugagne mint éles kontúrokkal rajzolt, sokszor görcsbe ránduló, látszólagos önzése mögött mégis jószívű Hélčne.

Lady Strass

Utoljára hagytam azt a darabot, azt az előadást, amely az öt est közül számomra a legnagyobb élményt jelentette. Eduardo Manet, a francia nyelvű író, bár Kubában született, spanyol szülőktől, aki a mulatt, fehér és fekete, katolikus és primitív civilizációt vallja magáénak, már nagy sikerekre tekinthet vissza. Tizenöt éves korában kezdte mint színházi- és filmkritikus; az egyetemen színész, megírja első darabját, marionett-színházat alapít, de szíve a filmhez húzza, s ezért Franciaországba megy. Ott színiiskolát látogat, Olaszországban nyelveket és irodalmat tanulmányoz, majd Franciaországba visszatérve, novellákat és regényt publikál. Dolgozik a televíziónak és a filmnek, majd, mivel a Castro-fiúkkal együtt járt egyetemre, egy hónapra visszamegy Kubába - s nyolc évig marad. Előbb a Nemzeti Drámaegyüttes igazgatója, majd négy nagy és hat kisfilmet készít. Vissza-tér Párizsba, ahol 69-ben kerül színre nagy sikerrel, háromszázas szériában, első igazi színműve, *apácák,* majd a 7o-es években több más darabja, míg 77-ben Roger Blin rendezésében, a Théâtre de Poche-Montparnasse-ban, *a Lady Strass. (Már Az apácák is* itt került be-mutatásra. - Egy apácának öltözött banditatrió magas árért üldözött emberek kicsempészését ígéri, ehelyett kifosztja és megöli őket, de végül maguk sem tudnak menekülni.)

Ez a hatvanszemélyes, parányi színház, icipici színpadával, egyik legfontosabb kiindulóhelye az új francia drámának. Itt volt a bemutatója Billetdoux: *Tchintchinjének,* Ionesco: Leckéjének, Romain Weingarten: *Nyár* című darabjának, Dubillard, Marguerite Duras, Jean Vauthier, Victor Heim, Bernard da Costa első vagy legkiválóbb darabjainak. A rendező, Roger Blin különösen mint az avantgarde rendezője híres. Tévedhetetlen érzékkel választja ki a nagy kínálatból azt, ami komoly érték, és viszi sikerre. Artaud tanítványa, s rendezései valóban sokszor utalnak a „kegyetlen színház"-ra. Blin volt az, aki ragaszkodott Beckett: *Godot-ra várva* című művének bemutatásához, s az ő rendezésében lett világhírű. Genet és Pinter is sokat köszönhetnek neki. Ő fedezte fel Eduardo Manet-t is, akit a délamerikai „naiv barokk", az „extravagáns és vidám barokk" legjelentősebb és igen tehetséges képviselőjének tart.

Egy egyenlítői, volt angol gyarmaton játszódik a darab; egy omladozó, bedeszkázott, lakatlannak látszó, egykor főúri házba behatol két csibész - egy öreg francia, valaha pincér, s egy helyi, fiatal mesztic. Eső és rendőrség elől bújnak, igen furcsa helyiségbe kerülnek, amely csapdaszerűen záródik be mögöttük. Kincseivel és emlékeivel önkéntes elzártságban élő, excentrikus angol lady, aki két tábornoknak is özvegye, szegzi rájuk puskáját - méltó ellenfélként bármely betolakodónak. Miután sakkban tartotta őket, meghívja teára, száraz ruhákat ad nekik, röviden beszél életéről (ahogy utólag kiderül: rózsaszínre lakkozva), s közli, vendégeinek tekinti őket. Amazok szívesen maradnak, tekintettel a lady szóba került nagy bankbetétjére és ékszereire, melyeket meg akarnak szerezni. Kiderül, hogy a ladynek volt a férjeken kívül egy fiatal szeretője, egy egykori SS is. Este nagy ünnepséget rendeznek, ahol Eliane, az özvegy, régi estélyi ruhákban szonetteket szaval, Wagnert énekel, táncolni tanítja az idősebb csibészt, flörtöl a fiatal meszticcel, aki meg akarja fosztani ékszereitől - de azok pakfongból és strasszból vannak, s az eredetieket Hansnak, az SS-szeretőnek adta. Viszont felajánlja a két férfinak, hogy kellő honóriumért elevenítsenek fel és játsszanak el jeleneteket az ő múltjából, s a két csibész valóban életre kelti a két férj és a szerető alakját, sőt Eliane egykori szerelmét, az indiai bennszülött költőt is. Azonban, főleg a mesztic fiú, annyira beleélik magukat szerepeikbe, hogy összefolyik múlt és jelen, feltárul a lady múltja - s ez a valóság a ladyt az őrületbe kergeti, őket pedig tovább a nagyvilágba.

A rövid tartalom ebben az esetben még halvány fogalmat sem tud adni a darabról, de az előadásról sem. Bizarr, barokkos, groteszk tragikomédia, amely az első öt percben torkon kapja az embert, s az utolsó percig nem ereszti el, sőt, végig tudja fokozni a feszültséget. Ha akarom, burjánzó fantáziatermék - de ha akarom, szóról szóra megtörtén hetett vagy megtörténhet így, ahogy megírták. Ha akarom, szimbolikus - egyesek szerint a lady a hanyatló imperializmust jelképezi, egykori SS-szeretője a fasizmust, az iszákos francia a kolonializmust, s a mesztic, ki hatalmába keríti a házat, s új elveket hangoztat, a hatalomra kerülő, forradalmi harmadik világot. Lehet. Az biztos, hogy Manet darabja kimondottan haladó. Manuel, a mesztic, akit szinte hipnotizál a pénz hatalma, rájön, hogy Lady Strass kincsei mit sem érnek, s míg léteztek, bitorláson és hazugságon alapultak - e hamis nyugati értékekkel szembeállítja ezek után saját új, más értékeit, melyek alapján a tegnap romjain a holnap népeinek világa épül.

Roger Blin rendezése a bizarr művet remek tempóban és ritmusban tartja, s a cselekmény ívétől a legapróbb gesztusokig mindent a darab egyértelmű szolgálatába állít. Érezni, hogy szereti az írót is, a művet is, sőt az élesen jellemzett szereplőket s azok összeütközéseit is. Fekete komédiát csinál a műből, minden különös trükk vagy kellék nélkül, szinte intim színházat, mely mégis csodálatos spektákulum. Éléonore Hirt, a lady, különleges és excentrikus, ugyanakkor finom, vonzó; amikor viszont a bennszülöttekkel kapcsolatos „jóságos" elveit fejti ki, egyenesen felháborító, s nem fél attól, hogy helyenként bohózatig menő karikatúrát kreáljon a szerepből. Egy ***Folle*** *de Chaillot* helyett egy *Folle de Hondurast* alkot meg, ahogy az egyik kritika írta róla.

Étienne Bierry, aki egyben a színház igazgatója, alakítja az idősebb, francia csirkefogó szerepét - a darab folyamán a lady második angol férjét. Mindkettőben ellenállhatatlan, clown. A meglepetés erejével hat Tony Gatlif, aki még sohase volt színpadon. Ez a ragyogó tehetségű cigányfiú kitudja honnan vett rutinnal, szuggesztíven alakítja a robbanékony, agresszív, sértődékeny meszticet és a jéghideg, platina hajú, napszemüveges SS-t, a háziasszony „elképzelt" szeretőjét.

Ha választanom kellene, melyik dara-bot szeretném látni magyar színházak előadásában, legszívesebben azt válaszolnám, mind az ötöt - valamennyi siker lenne Pesten. De ha csak egyet választhatnék, feltétlen a *Lady Strass* lenne az.

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR

Távol Londontól II.

Új színházak, furcsaságok

Az új színházak két, egymással éles ellentétben álló elv alapján születtek.

Az első nézet a szegénységből csinált nemcsak erényt, divatot is. W. B. Yeats, a nagy költő a század elején írta le, hogy az ideális színpad egy pokróc a szoba sarkában. Ezt a gondolatot fejlesztették tovább mindazok, akik szerény anyagi eszközökkel gyorsan akartak új színházat teremteni. Szinte felsorolhatatlan, mi mindenféle épületből szabtak át maguknak színházat a vállalkozó szellemű-ek. A híres Traverse Theatre Club a skót fővárosban az egész angol avantgarde színház legfontosabb műhelye volt a hatvanas években. Épülete azelőtt? Nyilvánosház. Tucatnyi kis vidéki színház a villamosítás nyomán feleslegessé vált vasúti széntárolóból, a farnhami Castle gabonaraktárból, a manchesteri Stables istállóból, a Newbury malomból, a Stoke-on-Trenti moziból alakult át színházzá.

A második nézet hívei sok pénzből akarták ugyanazt megcsinálni, amit a szegény színházak fillérekből; újrafogalmazni a színész és a néző kapcsolatát. Ideológiailag mindkettő hivatkozott Brechtre és Grotowskira.

Az új koncepciójú épületeknek négy fő típusa alakult ki. A nyitott színpad még óvatos átmenet csupán az egyterű színház felé. Ilyen épült Nottinghamban. Lényege, hogy nincs függöny, zenekari árok és rivalda. A második típus, az előretolt színpad, már mélyebben ékelődik a közönségbe. A színész még jobban kiszolgáltatott. Nemcsak a függöny, hanem a súgó biztonsága is hiányzik. A sokkal közelebb ülő néző tartózkodóbban nyilvánít véleményt, nehezebben hatódik meg, ritkábban nevet. Ilyen - lényegében shakespeare-i típusú - színpada van a chichesteri Fesztivál Színháznak, a boltoni Octagonnak. Még ennél is illúzórombolóbb, valóságos katarzisoszlató erejűek az aréna- vagy körszínházak, ahol a játék a nézőtér kellős közepén folyik, s a nézők puszta közelsége is elég ahhoz, hogy lefojtsa az érzelmi túlzásokat, az alakítás hamisságait. Ilyen a Victoria Stoke-on-Trentben vagy a marylebone-i Cockpít. A negyedik a változtatható formájú színház. Ilyen a lancasteri Nuffield Theatre és jó néhány egyetemi drámatanszék „játszótere."

Jogos kérdés: ha az új színházak a brechti elvek alapján épültek, vajon ennek megfelelő-e a műsorválaszték. S ha igen, vajon ez a műsor megfelel-e a lassan fejlődő közönség igényeinek? És nyújt-e elegendő anyagot a drámairodalom az új körülmények között játszó társulatoknak?

A modernség - divat. Még az angol városi tanácsok körében is. Ha kialakul a városok közötti versengés a színházi státusjelképek terén, akkor a döntést már nem az befolyásolja, hogy ennek vagy annak a megoldásnak van-e állandóan használható dramaturgiai jelentősége, a közönség kér-e belőle, hanem az, hogy X nyugatnémet városban Svoboda már a hatvanas évek végén lézersugarat használt egy Varázsfuvola-előadásban, tehát nekünk is kell a lézer.

De miért mentek bele a komoly színházi szakemberek, rendezők az új színházépítészeti formák eluralkodásába ? Hiszen ők igazán tudhatták, hogy a korszerű szellemben fogant előadás nem a szupertechnika függvénye, hogy egy pince- vagy korcsmaszínház legalább olyan intim kapcsolatot teremthet a nézővel, mint egy drága, Märklin rendszerű, szétszedhető csodabogár. Az új formákat, a néző-színész viszony intimebbre fogalmazását elsősorban a televízió versenye követelte meg. A tévé az ország legnagyobb színháza, hetente sugároz új drámákat. Műsorát gyakorlatilag mindenki látja. Az emberek hozzászoktak a közelképhez, ahhoz, hogy a rendezők „mélyrepülésben" viszik felderítésre a nézőt az emberi kapcsolatok, érzések és indulatok tájai fölött.

A kérdés csak az, hogy az új színházak formája mennyire határozza meg a mű-sor szerkezetét, hogyan hat rá egy adott környék jellege, a közönség ízlésszintje.

Vizsgáljuk meg néhány új, vidéki színház személyi lapját épület - dráma - közönség kölcsönhatása szempontjából.

Coventry színháza, a Belgrade volt az első új színházépület az elmúlt húsz évben. 1958-ban készült cl, nagyjából párhuzamosan a város általános újjáépítésével. Coventry Anglia mártír városa. A Luftwaffe légi offenzívája nyomán új angol szó is született: *to coventrize.* 1940 után annyit jelentett, mint a földdel egyenlővé tenni. Az új színház nevét úgy nyerte, hogy építéséhez a jugoszláv főváros adományozta a faanyagot.

A Belgrade húszéves fennállása alatt igyekezett megfelelni a heterogén összetételű, sokszínű iparváros igényeinek. Építészetileg még csak mérsékelten modern, de igen fontos újdonság volt születésekor, hogy mellette színészlakások is épültek. Így az ott szereplők zöme igazi helyi lakos, nem londoni sztár, s nem is pendliző, szerződés nélküli, alkalmi színész. A törzsgárda tizenhat színész, tizenkét egyéb alkalmazott. Alig van díszletraktározási lehetőségük, így csak *en suite* rendszerben játszhatnak, a műsor gyakran cserélődik. Gyorsan reagálnak a rossz kasszára. Ha nem megy a színház, Agatha Christie-hez nyúlnak, ha meg visszaédesgették a közönséget, akkor újra megkockáztatnak egy Edward Bondot, egy Harold Pintert. A műsorajánlat legtöbbször megfelel a lakosság szellemi teherbíróképességének. Ezt a kiegyensúlyozottságot most már a városi tanács is elismeri. (Utoljára az 1969-es uborka-szezonban hangzott el részükről olyan pánikszerű javaslat, hogy gyenge üzlet-menet idejére ki kell adni a színházat kommersz társulatoknak.) A coventryi színház egyike azoknak, amelyek korán felismerték a stúdiómozgalom fő lehetőségét. A stúdiót laboratóriumnak tekintik, ahol anyagi kockázat nélkül lehet kísérletezni darabbal, nézővel és színész-szel. Vigyáznak arra, hogy az avantgarde nézőt ne tévesszék össze a nagyszínházi közönséggel. Ezzel el is érik, hogy nagyszínházi műsorukat az „élgárda" sok ízlést szolgálónak, jellegtelennek minősíti. Kétségtelen, hogy a hetvenes évek közepén elég sokat „utánjátszottak", s új produkcióik közül Londonba nem került át egy sem.

Az első, formailag igazán izgalmas új épület a Chichesteri Fesztivál Színház 1962 óta működik. A felépítéséért harcba szálló legtekintélyesebb művészi ösztönző erő Laurence Olivier volt. Olivier azt akarta, hogy a stratfordi Royal Shakespeare Companyval nemes versenyre kelve Chichester legyen az új angol Nemzeti Színház magja. Hallatlanul izgalmas első évadot állított össze, a turisták és az angolok éppúgy zarándokoltak Chichesterbe, mint Stratfordba. Két-három évig. Ez az idő Oliviernek elég eredményt hozott ahhoz, hogy megalapítsa a Nemzeti Színház társulatát, és kezdetnek megszerezze a jó hagyományú, népszerű Old Vic színház épületét - Londonban. Időközben ő is, Peter Hall is (a

Shakespeare Színház akkori igazgatója) rájött, hogy egy nemzeti intézménynek a fővárosban kell működnie, ha állandó és széleskörű hazai közönséget akar kiépíteni magának.

Mi történt Chichesterrel? Az épület változatlanul megmaradt építészeti bravúrnak. Telt ház esetén ezerháromszázhatvanan ülik körül az előadást valóban intim légkörben, senki sincs húsz méternél távolabb a színészektől. A baj csak az, hogy Olivier Londonba vonulása után kiderült, hogy egy városszéli chichesteri parkba színházat építeni meglehetősen önkényes döntés volt. Chichester a már említett dél-angliai tisztviselőövezetben fekszik. Harmincezer lakosa között igen sok a nyugdíjas. Ahhoz, hogy a színház teljes évadot játsszon, a város minden lakójának legalább havonta kétszer kellene színházba mennie. Ebben az övezetben ma is a tájoló kommersz társulatokat kedveli a közönség. Így már érthető, mi-ért került kibékíthetetlen ellentétbe a színház formája a város jellegével, a közönség izlésszintjével. Az egyetlen meg-oldás az volt, hogy az évadot a meleg nyári hónapokra korlátozták. Állandó társulat nem alakult, csupán fesztiváltitkárság, amely évadról évadra meghív rendezőket, színészeket néhány nyári produkcióra. A hetvenes évek közepén, amikor többször is ellátogathattam ide, ez a „szépreményű" színház, amely tizenöt éve minden irányban nyitott színpadával úgy indult, hogy itt a tehetséges rendezők és színészek végre új körülmények között mutathatják meg oroszlánkörmeiket, már az amerikai turistaautóbuszok egyik meg-állóhelyévé süllyedt, félúton a tengerparti Brighton és a Salisbury síkságon fekvő pogány templom, Stonehenge között. Láttam itt ötletszegény *Cyranót* és André Obey *Noé* című bibliadramatizálását a húszas évekből, mely optimizmusával, mosolygós konfliktusmentességével olyan meggyőző erőt sugárzott, mint egy fog-pasztareklám.

A legszerencsésebb új színház az 1963-ban épült Nottingham Playhouse. Építéséhez az anyagi alapokat úgy teremtették meg, hogy amikor a gázgyártást államosították, az állam nagy összegű megváltási díjat fizetett a városi tulajdonban volt gyárért. A legfontosabb az, hogy az új színház építésére csak akkor került sor, amikor a városnak már országos hírre emelkedett a társulata.

Az új színház a város kellős közepén épült, így mód nyílt arra, hogy a hagyományos „üzemidőt" alaposan széthúzzák. Egész nap nyitva tartó éttermet, eszpresszót létesítettek, a színház előcsarnokában állandóan új és érdekes kiállításokat rendeztek, és nemcsak színházi témákról. A görög agórához és a római fórumhoz hasonló szerepet vállaló színház minden különösebb hagyományos propaganda nélkül, a bérletezést elvből elutasítva -elérte, hogy évtizedes vetületben is állandóan nyolcvanöt százalékos volt az esti előadások látogatottsága.

A nézőutánpótlás terén ugyanilyen sikeresen jártak el. Ifjúsági Műhelyük nem egyszerűen szombat délelőtti gyermekszínház. A szokásos darabokon kívül jelenetekkel illusztrált előadások is elhangzanak a színháztörténetről. Aki rendszeresen jár ide, az valóságos nézőképző akadémiát végez, és mire felnő, okos, értő színházbaráttá válik.

Coventryvel, Bristollal vagy Sheffielddel ellentétben, itt nem működik külön stúdiószínház. A nottinghamiak szerint a stúdió rossz hatású. Kettévágja a közönséget, s lehetetlenné teszi a nagyszínházi nézők ízlésének fejlesztését. Ők inkább nem lépnek egyszerre nagyot, de ha új, merész dologra vállalkoznak, azt a nagyszínházban vállalják. Eddigi sikereik révén elég magas állami támogatáshoz jutnak, így igazi repertoárt játszhatnak. Négy-öt egyéb darab között havonta háromszor kockázat nélkül elhelyezhető valami merészebben modern produkció. Tény, hogy Coventryvel ellentétben Nottinghamban eddig még nem volt szükség arra, hogy olcsó musicalekkel vagy Agatha Christie pánikszerű bemutatásával javítsanak a bevételi adatokon.

Egy százfejű mecénás

Nottinghamról az imént azt mondtuk, hogy igazi repertoárszínház. Az „igazi" kifejezéssel arra a meglepő tényre mutatunk rá, hogy az a negyvenöt államilag támogatott vidéki színház, amelyet az angolok repertoárszínháznak neveznek, a mi szóhasználatunk szerint csupán néhány esetben jelent repertoárt. Angliában repertoárszínháznak tekintik a műsort havonta, három-, sőt kéthetente cserélgető, de teljes szezont végigjátszó színházakat is. Előfordul, hogy a „repertoár" éves viszonylatban mindössze két-három darab. A teljes szezon lehet tíz hónap, fél év vagy csak néhány nyári hónap, mint például Chichester esetében.

Ezt a sajátos repertoárrendszert különböző okok hozták létre. A szélesebb műsorválaszték kialakítását olyan - már említett - praktikus akadály is gátolhatta, hogy a színháznak nincs megfelelő díszletraktára. De a társulat jellege is meghatározó lehet. A néhány nagy létszámú, vendégrendezőket, színészeket is foglalkoztató színház (Nottingham, Bristol, Birmingham) könnyebben tud párhuzamosan több darabot műsoron tartani. A bevezetőben említett negyvenöt társulat többsége azonban egészen kicsiny. Kis pénzből gazdálkodnak, megeshet, hogy egy-egy produkcióra nincs is elegendő színészük. Ilyenkor rövid időre a munkanélküli színészhadseregből (15 - 16 ezer fő) hívnak meg művészeket.

Az egészen kis színházaknak csak adminisztratív vezetői vannak. Évadjuk rendkívül rövid, műsorukat a szűkös anyagiak tovább korlátozzák. Ezek legtöbbje a nagyvárosok környékén elterülő kisebb településeken működik. A színészek szerződtetése London közelében a legkisebb gond. Ha egy fővároshoz közeli kis színház művészeti titkárának naprakész betűrendes füzete van, akkor válogathat a sétáló fővárosi színészek közül. Nem csoda, hogy időnként kitűnő társulatot tudnak összehozni - egy-egy rövid életű, Londonba is könnyen átkerülő produkcióra.

A negyvenöt „repertoárszínház" valójában két nagy csoportra osztható. Az elsőbe sorolhatjuk az igazi repertoárt játszó, viszonylag kevés társulatot. Ezután következnek az en suite rendszerben működő színházak, melyek aszerint tehetők további alcsoportba, hogy a műsort havonta, háromhetenként vagy kéthetente cserélik.

Hogyan, milyen szempontok alapján történik ennek a nagy színházi hálózatnak az állami támogatása ? Erre nézve az alapmű az Arts Council 1970-es jelentése, mely a színház helyzetét átfogóan igyekezett felmérni az évtized elején.

Az olvasó első benyomása az, hogy a nagy angol közgazdász, Adam Smith forogna sírjában, ha látná, milyen kevéssé érvényesül nagy fölfedezése, *hogy az* ember akkor dolgozik legjobban, ha teljesítménye alapján fizetik.

A Művészeti Tanács drámai osztálya mindössze hét előadóval működik, aki nemcsak a vidéki, hanem a fővárosi színházak állami támogatására is javaslatot tesz. Javaslatuk (mely minden évben az áprilissal kezdődő pénzügyi „időszámítás" előtt egy-két hónappal esedékes) mintegy hatszáz megtekintett előadásra, az előző évi műsorra és a havi pénztári jelentésekre épül.

Mivel a műsorszerkezet és a bevétel

alakulása sok tényezőtől függ, az általános gyakorlat az, hogy ismervén a pénzügyminisztérium által nyújtott támogatás összegét, a legjobb esetben az előző évi szubvencióra, plusz az infláció okozta reális költségnövekedés fedezésére számíthat minden színház.

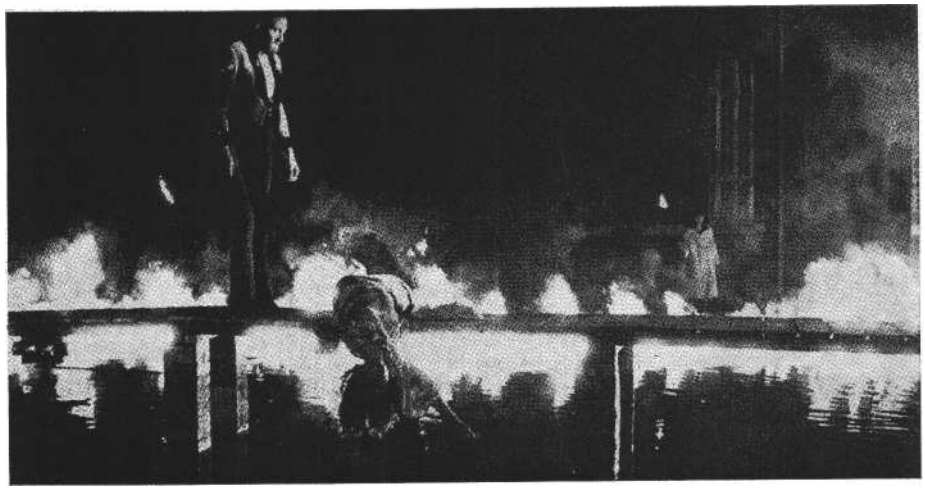
A Művészeti Tanács eredeti jelszava az volt: „állami támogatás állami ellenőrzés nélkül". Ma is hangsúlyozott gyakorlat, hogy nem a műsorpolitikát díjazzák. Ha egy társulat közönségétől elszakadva igen magas színvonalú műsort játszik, akkor - bár a magas színvonalért pontokat nyer - a rossz pénztárkönyv miatt ugyanannyi pontot el is veszít. A rangos műsor éppoly fontos, mint a gazdaságos üzem.

Az egyszerűség kedvéért tehát egyáltalán nem változtatnak a szubvención, ha az egyik társulatnak idén jobban megy, a másiknak rosszabbul. Ezt azzal indokolják, hogy a minőség szüntelen méricskélésével csak ártanának a társulat művészi függetlenségének, és arra késztetnék a helyi tanácsot, az anyagi támogatást nyújtó helyi intézményeket, cégeket, hogy vonják vissza saját támogatásukat, hiszen a műsorpolitikát a londoni Piccadilly 105-ből sugallják. Ez a nézet azonban csak kevés helyen megalapozott. 1977-ben szinte mindenütt a Művészeti Tanács volt a fő mecénás, főként ettől a támogatástól függtek a vidéki társulatok.

A Művészeti Tanács egyik vezetője, J. W. Lambert rámutatott arra, hogy olyan társulatokat is támogatnak, amelyek nemcsak egyszerűen baloldali, de forradalmi szemléletű darabokat játszanak. Szellemesen hozzátette, hogy a Tanács úgy viselkedik, mint Biedermann úr Max Frisch darabjában, amikor udvariasan kiszolgálta háza felgyújtóit.

A számok tanúsága szerint a haladó politikát folytató kis vidéki „fringe" társulatok együttesen sem kapnak annyi támogatást, mint például Coventry, mely jellegzetesen hibrid műsort játszik, Agatha Christie, Noel Coward, Shakespeare és Pinter egyaránt elfér a zászlóján. A szellemes hasonlatból ugyancsak kimarad, hogy a sok nagy vidéki színház a tehetségek szüntelen vérátömlesztését éppen a szegény társulatok legjobb erőiből hajtja végre.

Ami pedig a „gyújtogatók" előzékeny kiszolgálását illeti, az minden, csak nem korlátlan. Amikor a hatvanas évek végén Jím Haynes *Arts Laboratory* nevű színháza a túlzott elhippisedés jeleit mutatta, az anarchizmust, a kommunaéletmódot



Pip Simmons Woyzeck-előadása Cardiff-ban

hirdette, az Arts Council szokatlan lépésre szánta magát: teljes egészében megvonta tőlük az állami támogatást.

Igaz, ilyen lépésre nagyon ritkán kerül sor. A műsorpolitika befolyásolása többnyire kifinomult módszerekkel folyik. A Művészeti Tanács inkább olyan papára emlékeztet, aki annak arányában segíti fiait, ahogyan hozzá hasonlítanak. Azon segít anyagilag leginkább, aki „nyakkendőt köt" és „rendes állást" vállal.

A vidéken működő kísérleti „fringe" színházak fiatal művészei éppen a Tanácsnak a fennálló status quót támogató és erősítő politikáját bírálják a legélesebben. Szerintük ez a változásellenesség nem segíti az újat kezdeményezőket, akik letérnek az uralkodó ízlés útjáról. A fontolva haladó művészet Anglia fennállása óta csakugyan nem kapott még soha olyan bőkezű mecénást, mint amilyen az Arts Council volt az elmúlt húsz évben. A forradalmian új művészetnek azonban ma éppúgy a szegénység az osztályrésze, mint Beethoven vagy az impresszionisták idején.

A drámai osztály az egész évre szóló szubvenció összegét elhatározó döntéséhez meghívja a tanácsadói jogkörű Drámai Táblát. Ennek tagjai a színházi élet teljes spektrumát képviselik, kezdve a nagy, országos intézményektől a vidéki színházakon át a „fringe" társulatokig. A művészetügyi miniszter és a Tábla elnöke választja ki őket. Elvárják tőlük, hogy nem munkahelyük érdekeit fogják képviselni, hanem mint autonóm művészek, írók, díszlettervezők, színészek, kritikusok, az országos érdekre gondolva fogják egyéni véleményüket nyilvánítani.

Charles Marowitz, a londoni Open Space kísérleti pinceszínház igazgatója keserű cikksorozatot írt 1971-ben a Guardian hasábjain, melyben képtelen rendszernek nevezte azt, hogy olyanok adnak „független" tanácsot az állami szubvenció ügyében, akik így vagy úgy, de közvetlen kapcsolatban állnak az egyes kedvezményezetettekkel.

Lehet, hogy Marowitz érzékeny pontra tapintott rá. Lehet, hogy a nagy vidéki színházak aránytalanul nagyobb támogatásban részesülnek, s a futás a fontokért eleve lefutott verseny. De talán az általa kavart sajtóbotrány is hozzájárult ahhoz az 1973-ban bevezetett nem jelentéktelen módosításhoz, hogy évente két kisebb és két nagy társulat munkájának minőségét megnövelt szubvencióval jutalmazzák.

Ezzel az állami támogatás nem vált igazán teljesítményre alapozottá, de a premizálás komoly ösztönző lehetett volna, ha 1974-ben nem következik be a minden eddiginél súlyosabb infláció. Á színházakra nézve az első komoly csapást a VAT nevű adó bevezetése jelentette, amely máról holnapra 8%-kal emelte a jegyek árát. A CORT, a vidéki színházak szövetsége már 1974 végén azt jelentette, hogy hat vidéki színház az azonnali csőd szélére került, a többiek pedig programjuk jelentős csökkentésére kényszerülnek. Az első áldozatok a stúdiószínházak és az ifjúsági színházi oktató programok voltak. A szűk esztendők szükség-állapot légköre a műsor érdekességére is kihatott, egész sor új darabot töröltek a programból, s a legtöbb helyen biztonsági játékra rendezkedtek be. 1975-ben J. W. Lambert, a Művészeti Tanács drámai osztályának vezetője a Sunday Timesban már *Rekviem az angol színházért* címmel kondította meg a vészharangot.

Azóta az állami támogatás nem emelkedett az infláció arányában. A színházak kénytelenek voltak új mecénásokat is keresni. 1977-re az Arts Council szubvencióján felül újra nagyon fontossá vált az iparvállalatok, jómódú magánosok, a szakszervezetek, a helyi tanácsok anyagi támogatása is. Sajnos ezzel a művészeten kívül álló, a színház munkáját befolyásoló tényezők száma is megnőtt.

A hatvanas évek gazdasági konjunktúrájának leglátványosabb eredménye, a harminc új színházépület nincs veszélyben. De azok, akik ezekben a színházakban dolgoznak, továbbra is napról napra vívják harcukat a fönnmaradásért, művészi céljaikért, függetlenségükért.

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE
DE L'ART THEATRAL

Directeur : IVÁN BOLDIZSÁR
Rédacteur-en-chef : MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

Tamás Bécsy:

Le niveau des mots et des relations dans deux pièces d'András Sütő

Dans le passé récent nos théâtres ont créé deux nouvelles pièces d'András Sütő, l'auteur hongrois vivant en Roumanie: à Szeged on joue la comédie « *Chant funèbre joyeux pour un grain de poussière errant* et à Budapest, au Théâtre National le drame *Caïn et Abel*. En analysant les textes et les spectacles, Tamás Bécsy démontre l'impuissance de l'auteur à transformer ses messages en situations dramatiques vivantes et en conflits authentiques; ainsi dans chacune des pièces c'est la langue d'une distinction et d'une valeur littéraire exceptionnelles qui devient le dépositaire de la pensée de Sütő. Quant aux mises en scène, elles n'ont réussi qu'à renforcer les faiblesses théâtrales et expriment seulement la surface des textes en question.

Judit Szántó:

«Le secour» ou «Au secour!»

Le Théâtre National de Miskolc a créé *Le Secours*, comédie absurdiste du jeune auteur György Schwajda. L'auteur d'ailleurs fort doué a voulu déployer en un tableau satirique le sujet passionnant de la situation actuelle de notre classe ouvrière mais le résultat est plutôt contestable. Notre critique démontre une absence de l'harmonie entre la forme et les idées et pense que la dramaturgie de la pièce ne se prête pas à l'expression d'un message lui-même assez peu réfléchi.

Erzsébet Berkes:

Le repas du diable ou les cheveux de l'ange

A propos de la nouvelle comédie, *L'Enjôleur des étudiants* de Géza Páskándi, créée à Debrecen, notre critique dresse un bilan de l'activité générale de cet auteur extraordinairement fertile. Elle prouve qu'à côté de pièces d'une importance incontestable comme le sont *L'Invité* ou *Je me choisis une tour*, des textes expérimentaux et superficiels, essayant à persifler un style ou un genre, sont en train de se multiplier et que, par conséquent, l'oeuvre de Páskándi est étendue en quantité, mais plutôt inégale en qualité.

Tamás Koltai:

Lutter ou s'adapter

Le roman *La Parentaille* de Zsigmond Móricz a servi de base pour sa fille, Virág Móricz, pour une adaptation au même titre. Dans une action typique du réalisme critique, István Kopjáss, procureur général d'une petite ville, homme honnête mais faible ne peut pas résister à la longue à la corruption générale des couches supérieures et renonçant à la lutte, il s'adapte à l'ambiance. Cette pièce beaucoup jouée en Hongrie a été reprise maintenant au Théâtre Csiky Gergely de Kaposvár où, sans aucune actualisation forcée, on a réussi à la comprendre comme dénonciation de certaines tendances contemporaines de la vie publique.

András Hámori:

La critique subjective d'un contemporain

Le Studio du Théâtre National de Pécs s'est chargé de la création professionnelle en Hongrie du *Nourrisson géant*, pièce de Tibor Déry, écrite en 1926 en Italie. La conception de János Szikora, étudiant de mise en scène, a renforcé, dans le contexte de cette oeuvre d'avant-garde, les éléments qui, d'une part, se prêtent à une vision scénique simultanée et de l'autre, renferment la critique d'un danger fort actuel, celui d'une existence dépourvue de sens et d'aspirations authentiques.

Miklós Szűcs:

Trois pièces de László Németh sur la scène

Nos théâtres ressentent toujours l'obligation d'exploiter le legs imposant de László Németh, le grand écrivain décédé il y a quelques années. Ainsi cette saison a vu trois représentations de ses pièces peu ou jamais jouées et notre collaborateur y voit l'occasion de formuler certaines observations générales concernant la postérité théâtrale de l'auteur.

István Nánay:

Janvier

Le Théâtre Szigligeti de Szolnok a présenté *Janvier*, pièce de l'auteur bulgare Yordan Raditchkov qui y mêle éléments surréels à des motifs folkloriques. Le spectacle est riche en qualités, sa scénographie abonde en idées visuelles intéressantes, mais il y manque justement ce ton particulier du surréel et du folklore et c'est plutôt le texte riche et imaginatif qui se charge de l'expression d'une atmosphère qui devrait pénétrer en premier lieu le jeu des acteurs.

István Gábor:

Vers où va le Théâtre de la Gaîté?

Au cours de la saison 1977/78 ce théâtre qui est voué en premier lieu au divertissement de qualité, a présenté deux programmes de cabaret (une reprise et un nouveau programme, destiné à la jeunesse) ainsi qu'une comédie soviétique et une adaptation musicale d'une pièce de Pirandello. Notre collaborateur examine ce répertoire sous l'aspect de sa fonction et pense que, quant à la qualité, le bilan est loin d'être équilibré.

Tamás Tarján:

Une conversation avec András Sütő

A propos de la création de deux de ses pièces, l'auteur parle de sa méthode de travail, de l'idéologie générale et du caractère cyclique de ses pièces ainsi que des intentions et des lois intérieures de ces deux textes que le spectateur hongrois a pu voir pour la première fois au théâtre.

István Csík:

Métier et matière

Dans cet interview Ágnes Gyarmathy, scénographe-costumière du Théâtre National de Szeged dit ce qu'elle pense au sujet de la fonction de la culture visuelle au théâtre, de la place du scénographe dans l'hiérarchie du théâtre, des rapports entre le comédien et le décor ou le costume et analyse le côté « artiste » et le côté « artisan » du scénographe.

Judit Szántó:

Les « grands » et les autres

Dans ce compte-rendu d'un voyage à Paris, notre collaboratrice parle des nouvelles mises en scène de Peter Brook, Robert Wilson et du Théâtre du Soleil, en ajoutant quelques impressions sur l'aspect général du théâtre parisien.

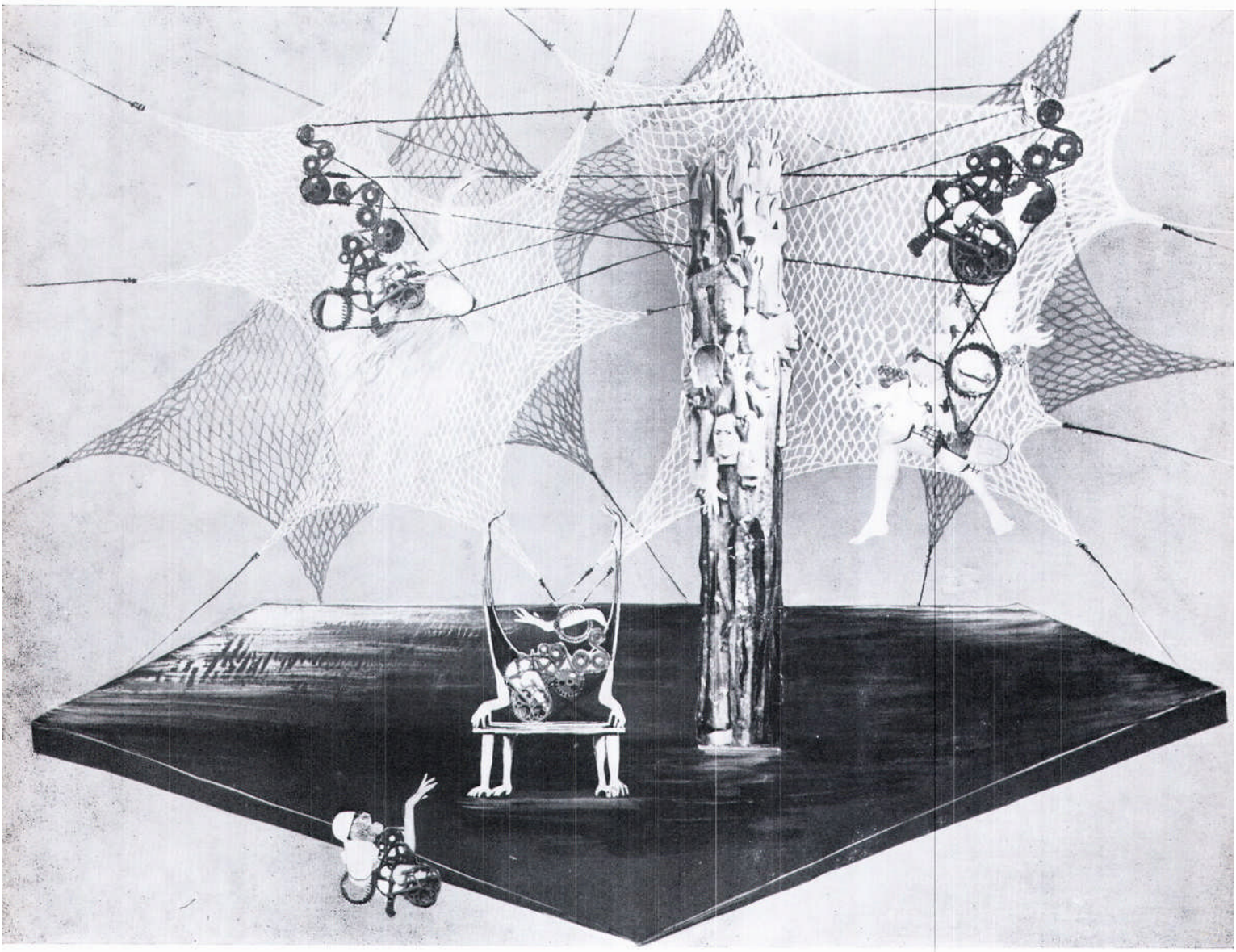
Sarolta Réthi:

L'ambition artistique et le succès

Le compterendu décrit cinq spectacles vus à Paris qui, tout en témoignant d'un goût artistique sûr, ont aussi remporté un succès notable auprès du public.

Sándor Köröspataki Kiss:

Loin de Londres II.

Voici la seconde partie de cette étude qui passe en revue quelques centres théâtraux éloignés de la capitale britannique.

Ára: 12 Ft