SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XVII. ÉVFOLYAM 2. SZÁM
1984. FEBRUÁR

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

Szerkesztőség:
1054 Budapest V., Báthori 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 vezérigazgató
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 300,- Ft, fél évre 1 50,- Ft
Példányonkénti ár: 25, - Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest, Postafiók 149
Indexszám: 25.797

83.3158 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Szlávik András vezérigazgató
HU ISSN 0039-8136

A borítón:

Tábori Nóra és Benkő Gyula Szép Ernő: Kávécsarnok című egyfelvonásosában (Pesti Színház)
(MTI-fotó - Ilovszky **Béla** felv.)

A hátsó borítón:

Jelenet Babits Mihály: Laodameia című tragédiájának várszínházi előadásából (Iklády László felv.)

TARTALOM

játékszín

FÖLDES ANNA
Lapok a Fáklyaláng történetéből (1)
BUDAI KATALIN
..győzhetetlen a valódi vágy" (7)
ÉZSIÁS ERZSÉBET
Groteszk kakofónia (9)
RÓNA KATALIN
Hová lett az irónia? (11)
NÁDRA VALÉRIA
Domesztikált kígyófészekalj (13)
VINKÓ **JÓZSEF**
Elkésett példázatok a hatalomról (15)
GYÖRGY PÉTER
A realitás igézetében (21)
SOMLYAI JÁNOS
Tudunk-e (nem) hazudni? (23)
SZEKRÉNYESY JÚLIA
Romantikus személyiségzavarok (26)
SZÁNTÓ JUDIT
A budoárok Galy Gay-e (28)
NÁNAY ISTVÁN
Egy eszményi rab lázadása (33)
GY. P.
.,Farkasok órája" (35)
CSÁKI JUDIT
„Hajhó! Zengj, te szabad szél!" (38)

négyszemközt

TARJÁN **TAMÁS**
Találkozás Székely Jánossal (41)

fórum

BÉCSY TAMÁS
A dráma és a színjáték viszonya II. (44)

drámamelléklet

SPIRÓ GYÖRGY: A kert

FÖLDES ANNA

Lapok a Fáklyaláng történetéből

Mikor válik egy kortársi dráma - nemzeti klasszikussá? Az ősbemutató diadalában legfeljebb az ígéret fogan meg. Sem a közönség ünneplése, sem a kritika jelzőkben tobzódó jóslata nem tekinthető garanciának. Látványos siker-sorozatok bizonyítják, előfordul, hogy az ősbemutatót gyorsan követő hazai és külföldi - előadások hatása, emléke ugyanolyan gyorsan megfakul, mint maga a darab. A díjakra idővel *csak* a díjazott emlékszik, a kötelező olvasmányok polcon is porosodhatnak. A színpadi alkotások igazi vizsgája, próba-tétele - a felújítás. Amikor esztendők, évtizedek elteltével a szöveg új színpadi felfogásban, új közönség előtt, egy többnyire megváltozott társadalmi-történelmi közegben szólal meg. Ezért van megkülönböztetett helyük a halhatatlanság zsürijében a dramaturgoknak és a rendezőknek, akik szavazatukat a szín-padon érvényesíthetik.

Kazimir Károly ebben az évadban lllyés Gyula három évtizeddel ezelőtt született *Fáklyalángját* választotta, s ez a mű ma már bizonyítottan esélyes jelöltje a halhatatlanság versenyének. Bemutatásakor 1952-ben - a dráma szinte berobbant a magyar színházi életbe. Egy a kortársi drámát fájdalmasan nélkülöző, klasszikusoktól eredeztetett, klasszikusokból élő magyar színházművészet (amelyben az eredeti bemutatók számban és színvonalban is elhanyagolható szerepet töltöttek csak be), s amely az egyet-len számba jöhető kortárs magyar drámaíróval, a weimari német kultúra örökségét is hordozó kommunista Háy Gyulával nem nagyon tudott mit kezdeni, Déry Tibor korai avantgarde drámái iránt semmiféle affinitást nem mutatott - Illyés Gyulában találta meg a hiányzó drámai hagyományok áthidalására, pótlására hivatott nemzeti drámaírót. A költői, ámde dramaturgiai szempontból kiér-leletlen *(korai példa* után a *Fáklyaláng* elsőként vállalkozott a magyar nemzeti hagyományok és történelmi sorskérdések új népi, forradalmi - szemléletű megjelenítésére.

A Fáklyalángot 1983-ban nem kellett a feledés homályából előásni. Nem kellett adaptálni, leporolni, átfogalmazni vagy aktualizálni. *A Fáklyaláng* már kiállta az idők próbáját.

A színháztörténeti jelentőségű Katona József színházi ősbemutató után a dráma bejárta az ország színpadait. Az ötvenes évek első felében s derekán Szegeden, Szolnokon, Debrecenben, Győrött és Kolozsvárott játszották. 1963-ban milliók látták a képernyőn. Azután a veszprémi, miskolci, békéscsabai és a Déryné Színház következett. A dráma színpadi történetének új fejezete 1968-ban kezdődött Gellért Endre rendezésének tisztelettudó rekonstrukciójával, majd tíz év múlva, a szerző által ismét átdolgozott *Fáklyaláng* győri felújításával folytatódott. Ez a fejezet azonban - ezt Kazimir nyilván pontosan tudta és érez-te - jóval halványabb volt az elsőnél. Csak a drámát igazolta, nem a színpadi megvalósítást. A tér tehát nyitva állt a Thália Színház együttese előtt: felmutat-ni és felavatni nemzeti klasszikusokban oly szegény drámairodalmunk újabb alapművét: félig sikerült kísérletek után cáfolhatatlanul bizonyítani, színpadon igazolni Illyés drámájának halhatatlanságát.

Az ősbemutató fénye és árnyéka

Évtizedek távlatában hajlamosak vagyunk arra, hogy csak a szépre emlékezzünk... hogy felhőtlenül szép szín-háztörténeti ünnepként idézzük a *Fáklyaláng* ősbemutatóját is. Aki színházba járt, aki újságot olvasott, az valóban emlék-szik is rá, hogy a nagy várakozással, lelkesedéssel és csalódással fogadott Ozo*rai példa* után - a magyar szellemi élet ünnepelt. Illyés Gyula újabb lépést tett a költői epikától a költői dráma felé, a *Tűz és víz* című egyfelvonásosból a Nemzeti Színház dramaturgiájának ösztönzésére szabálytalan szerkezetű, de feszült történelmi, sőt politikai dráma született. Gellért Endre értő, szuggesztív rendezésétől nem lehetett elvitatni, hogy méltó a műhöz. A Nemzeti Színház sikerekben gazdag korszakában ez az előadás a rendező és a színészek mesterhármasának együttműködése révén maradandó értéket ígért. És legendává lett az első Kossuth Lajos (Bessenyei Ferenc) és az első Görgey Artúr (Ungváry László) jellemeket és érveket ütköztető, szenvedélyes vitája is.

Mivel *a Fáklyaláng az* elmúlt harminc év minden irodalomtörténetében klasszikussá üttetett, ez az emlék pontosan megfelel jelen idejű színháztörténeti elvárásainknak is. A *Fáklyaláng* fogadtatását így illik, így kell idézni.

Csakhogy a valóság, az 1952-es és 53-as év fordulóján ennél azért ellentmondásosabb volt. Illyés drámájának akkori értelmezése, sikere és kritikája nemcsak a remekművet felismerő, hálás kortársak lelkesedését, de a kor vulgárisan szimplifikáló történelemszemléletét, látásmódját, egy eltorzult politikai tudat esztétikai megnyilvánulásait is tükrözi.

A korszak drámabírálói - a Népszavában Hubay Miklós, az Irodalmi Újságban Sőtér István - egy percig sem haboznak a mű irodalmi értékének, költői kvalitásának, színpadi hatásának és nyelvi gazdagságának elismerésében. Hubay minden, de főként dramaturgiai tekintetben az *Ozorai példa* elé helyezi *a Fáklyalángot* (Népszava, 1952. XII. 28.), egyetlen ponton - „a nép aktív történelmi szerepének ábrázolása tekintetében" azonban elmarasztalja. Fájlalja, hogy a drámában Kossuth a parasztság történelmi igényeinek kielégítésére képtelen politikus, nem jut el oda, hogy számot vessen tévedéseivel, s felismerje a belső ellenséggel való megalkuvás veszélyét. Kossuthnak-a bírálat szerint - voltaképpen választania kellett Görgey és Józsa, a nemesi megalkuvás és a népforradalom között: az utójáték kimagasló érdeme, hogy ennek a választásnak, a néphez való tartozás vállalásának drámai apoteózisát jeleníti meg.

Sőtér István elemzésében (Irodalmi Újság, 1952. XII. 18.) abból indul ki, hogy a helyzet, amit lllyés drámájában megragad, „történelmileg összegezi a nemesség vezette függetlenségi harc ellentmondásait". Elismeréssel állapítja meg, hogy lllyés Kossuth-képére kétségtelen hatással volt a marxista-leninista történelemszemlélet Kossuth-értelmezése, s amikor a drámai hősben az író a nép lelkében élő Kossuthot idézi, a történelmi hős forradalmi demokrata vonásaira koncentrál. Olyan politikust szólít a színpadra, akinek Görgeyvel - és az egész köznemesi Magyarországgal - való szakítása csak Józsa Mihály és a Jó-zsák segítségével mehetett végbe. Sőtér Istvánnak a kor történelemszemléletét is pontosan tükröző, elismerő bírálatában feltűnik egy polemikus passzust amelyben a bíráló megvédi Illyést azokkal szemben, akik feltétlenül a forradalom csúcspontján álló Kossuthot szerették volna színpadon látni. Sőtér, e vélemény ellenében, kiáll a dráma mellett: elismeréssel

Bessenyei Ferenc (Kossuth) és Ungváry László (Görgey) Illyés Gyula: Fáklyalángjának 1968-as nemzeti színházi előadásán (MTI-fotó)

(és érezhetően a szerző védelmében) hangsúlyozza, hogy a dráma - amelyben Józsa és a nép szívére öleli a saját osztályával leszámoló hőst, és ezzel megváltja őt (!) az öngyilkosság kísértésétől - „mentes minden történelmi tragikumtól".

Érvelésének logikáját és a dráma körül fellobbanó vitát a Szabad Nép 1953. január 6-i kritikája világítja meg. Amely fővonalában egy történelmi környezetben megjelenő politikai drámának, az áruló gyűlöletességét és veszedelmességét leleplező tandrámának tekinti és értékeli Illyés művét. Kossuth és Görgey történelmileg lényegében hiteles, lélektanilag sokrétűen alátámasztott, érvekben felszikráztatott vitája ebben a szimplifikáló megközelítésben a pozitív hős és a belső ellenség összecsapásává egyszerűsödik: „Illyés ábrázolásában Görgey árulása mélyen törvényszerű, elkerülhetetlenül fakad abból, hogy ez a néptől idegen, a forradalomtól félő karrierista egy forradalmi harc tábornoka lett."

Ne feledjük: az osztályharc folytonos éleződését hirdető korszakban, nem sokkal a Rajk-tragédia után vagyunk. Egy történelmi drámától a kultúrpolitika nemcsak lelkesítő politikai példát, de az ellenség (antedatált?) leleplezését is várja. Hogy a történelem és az irodalom egyként glédában a közvetlen politikai célok szolgálatába szegődjön.

A dogmává lett ideológiai elvárások, fennen hangoztatott követelmények szellemében maguk a közreműködők is felvállalták az agitátori feladatot. Az ősbemutató műsorfüzete Ungváry Lászlónak, „az áruló gyűlöletességét" kifejező játékát dicséri: „Járása, mozgása és az úri hidegvér mögött kitörő féktelen becsvágy által űzött karrieristából egy-egy mozdulattal, egy-egy odavetett szóval érzékeltetni tudja az áruló gyávaságát és népgyűlöletét." Mindennek hatására - teszi hozzá a kommentátor „a néző keze önkéntelenül ökölbe szorul". Egy Ganzgyári munkás Ungváry Lászlóhoz intézett (állítólagos) levele szerint „Meg-tanultam magán keresztül még jobban gyűlölni az ellenséget".

Bihari József - akinek Józsa Mihálya valóban színháztörténeti értékű remeklés, a színpadon Tiborc utódát, a színpadon kívül viszont a korabeli aktuális harcok előfutárát keresi, és nyilatkozata szerint arra törekszik, hogy az 1848-as szabadságküzdelmek magyar parasztja - „a Koreában a szabadságért küzdő parasztokat is képviselje".

„Eszmei hibái ellenére is... "

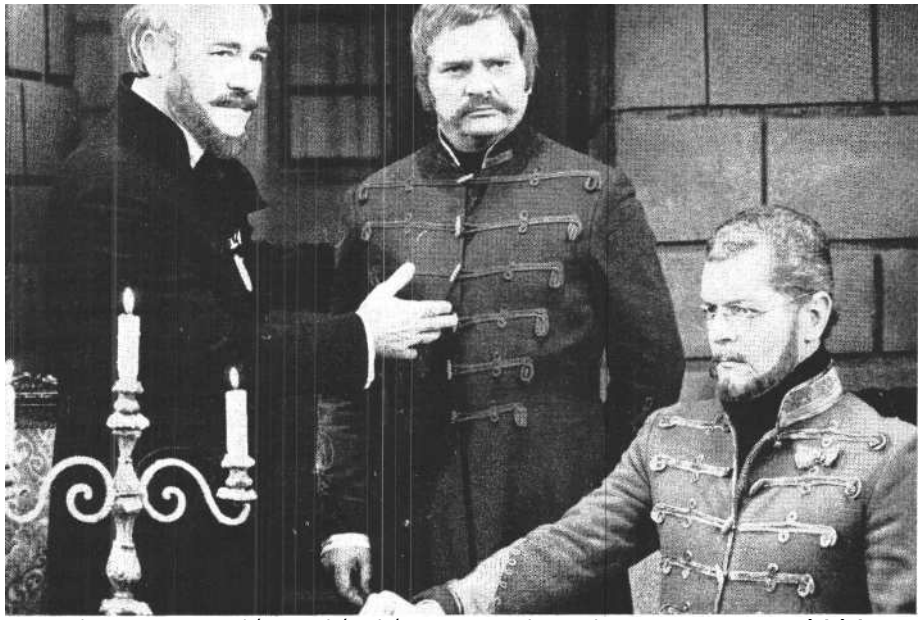
A dráma hőseinek (és szövegének) tendenciózus egyszerűsítése, a korabeli fekete-fehér társadalmi horizont visszavetítése még mindig veszélytelenebb jelenség volt a szerző szemléletét kifogásoló, politikai természetű ellenvetéseknél. De a Szabad Nép bírálata ezzel sem maradt adós. Elégedetlen már a témaválasztással is, amiért a költő hőseit a szabadságküzdelmek lefelé hajló ágában, a szabadságharc veresége árnyékában ütközteti, mert ily módon a helyzetben magában is „benne rejlik a pesszimizmus veszélye". Ez a veszély azonban (még a bíráló szerint is) kivédhető: bár Kossuth nem itt és ekkor volt a legnagyobb, ettől még az adott helyzetben is lehetséges volna a forradalom végső győzelmének optimista ábrázolása. Ehhez azonban (ha jól értem a kritika logikáját), az kel-lett volna, hogy Józsa Mihálynak mint a dolgozó nép képviselőjének alakja túlmutasson Kossuthon, túl 1848-on, sőt 1849-en is: a jelen, a szocializmus felé. Illyés hőse azonban a bíráló szerint nem elég aktív; Kossuth iránti kritikátlan rajongásában van valami a szolga szeretetéből, s kettőjük kapcsolata ezért nem tükrözheti teljességében Kossuth Lajos és a nép viszonyát. Kossuth kritikátlan eszményítésének a visszája - „a népnek, a nép erőinek a lebecsülése". Ha a dráma „hallgat arról, hogy a vezetés hibái jelentették a szabadságharc bukásának egyik fontos okát, akkor akarva-akaratlan túlhangsúlyozza a reakció erejét, lebecsüli a szabadságeszme, a nép erejet".

A dráma értelmezésének, korabeli fogadtatásának alaphangját a két főhős jellemét polarizáló nézetek adják meg. Görgey gyűlöletességével szemben Kossuth következetes erkölcsi magatartása, a néphez való hűsége - a hazafiasság követendő példája. Valójában azonban, mint láttuk, az alak eszményítése éppen úgy nem felelt meg az ideológiai elvárásoknak, mintha árnyék vetődött volna fénylő jellemére. A bírálat legalábbis a szerző szemére veti azt is, hogy a Szemere-kormány kritikájában és Kossuth kritikátlan dicsőítésében egyaránt túloz. S hogy a bírálat élét tompítsa, hozzáteszi: a darabnak ezt a hibáját az előadás a miniszterek alakjának felerősítésével lényegesen csökkenthette volna.

Illyés Gyulát költői rangja - múltja, életműve - hét évvel a felszabadulás után már megóvta attól, hogy ideológiai ellenvetésekkel elvágják darabjának színpadi útját. Ugyanakkor valószínű az is, amit Pándi Pál a dráma 1968-as felújítása alkalmával említ. Hogy tudniillik a *Fáklyalángot* annak idején az illetékesek Illyés és a párt közötti diszharmónia oldódásának, „harmónia-jelnek" értékelték. (Népszabadság, 1968. I. 21.) Ha rávetődött is a költő drámájára a pesszimizmus árnya, a Szabad Nép állásfoglalásának némileg ellentmondásos konklúziójában azért benne van a „nihil obstat": „A *Fáklyaláng* - eszmei hibái ellenére - tanítja *is* népünket."

A szöveg rétegei

Annak idején talán fel sem figyeltünk rá, de utólag szembetűnik, hogy az ősbemutató idején is akadt azért másfajta kritikai megközelítés is. Mátrai-Betegh Béla azóta evidenciának tekinthető, de akkor eredeti és bátor megállapítása szerint a *Fáklyaláng* színpadán nem óriás és törpe viaskodik egymással, hanem két férfi. Mátrai-Betegh az egyetlen, aki Ungváry Lászlót azért dicséri, amiért méltó ellenfelet tudott állítani Kossuth Lajosnak. (Magyar Nemzet, 1953. I. 5.) Ez az akkor még eretneknek számító megállapítás később majdhogynem evidenciává szilárdult. Tíz évvel később a



Bitskey Tibor (Kossuth), Szabó Gyula (Józsa) és Mécs Károly (Görgey) a **Fáklyaláng Thália színházi előadásán**

mű elismeréssel fogadott tévéváltozatának bemutatása után (rendező: Pethes György) Hámos György már magától értetődő természetességgel emlegeti Illyés „egymáshoz méltó vitapartnereit", s hogy a költő „látszólag egyik mellett sem foglal állást, engedi, hogy érveik csapjanak össze, nem kedvez egyikük-nek sem azokkal a fogásokkal, melyek-kel a gyakorlott drámaíró olyan könnyen biztosíthatja hőse győzelmét". A *Fáklyaláng*ot látva - nekünk kell kialakítani a magunk állásfoglalását... (Rádió Újság, 1963. I1. z4.)

Vajon hányan értették meg a *Fáklyaláng* születésekor a mű mélyebb rétegei-ben feszülő igazságokat' Hogy Illyés a magyar nemzeti tudat élesztésére vállalkozik, amikor az áldozatok árán is ki-vívandó függetlenség, a járhatatlanul is célratörő kossuthi út mellett foglal állást, s Görgey józan logikával alátámasztott kompromisszumának elvetésével is a magyar történelem elmulasztott lehetőségeiről. a mulasztások társadalmi okairól szól. S ami még ennél is meré-szebb, a szöveg *mögött* felsejlő igazság. Hogy az 1952-ben írott drámában (mint Hermann István lllyés-tanulmányában is kifejti), benne van a vezetés és a vezetettek közötti kapcsolat megszakadásának gondolata is.

A Fáklyaláng az országban és az időben

A drámaszegény ötvenes években lllyés drámája régen várt valódi jutalom-játékot ígért azoknak a vidéki színészek-nek, akiknek megadatott, hogy Kossuth és Görgey jellemrajzában bizonyítsák tehetségüket. Szegeden - Komor István rendezésében - Inke Lászlónak és Miklósy Györgynek; Szolnokon Győrffy Györgynek és a drámát rendező Várady Györgynek, Győrben - Hegyi Péter rendezte Fáklyalángban - Gárdonyi Lászlónak és Mester Jánosnak jutott a két fő-szerep. A debreceni bemutató érdekessége, hogy lendvay ferenc Csányi szerepét Mensáros Lászlóra, Józsa Mihályét pedig Mádi Szabó Gáborra osztotta, a főszerepeket Téry Árpád és Bángyörgyi Károly játszotta.

Az ősbemutatót követő legjelentősebb előadás -- ha a kritikáknak hinni lehet, a marosvásárhelyi volt. A Székely Színház előadásának rendezője, Szabó Ernő és a Kossuth Lajost alakító Kovács György is az Illyés-dráma színrehozataláért kaptak Állami Díjat. De kitüntetés lehetett számukra lllyés Gyulának a századik előadás alkalmából írott vallomása is. Ebből idézünk: „Bessenyei Kossuthja a történelem kényszeréből akart kitörni, bezárt oroszlánként a végzet börtönrácsait feszíti, és Görgey is csak egy vasrúd a sok között. Ezzel az egész világot Isihívó daccal lesz óriás. Kovács György Kossuth-ja egy nap börtönében küzd, a történelmi feladatot egy közvetlen tennivalóban lát-ja, számára a végzet most egy ember. Embert akart tehát legyőzni emberként, erre gyűjti össze a maga nemes, de ha kell kevésbé nemes tulajdonságait, a már-már írói fogásnak ható szónokiasságot: mindenét latba veti, föláldozza, ő ezzel lesz óriás." (Film Színház Muzsika, 1956. III. z.)

A többi előadás sajtóvisszhangja ma már inkább csak azért érdekes, mert a bírálatuk tükrében nyomon követhető az idők - és a mű - változása is. Hogyan szorul háttérbe a hős és az áruló polarizált ellentéte, s hogyan válik mind differenciáltabbá (legalábbis a követelmények szintjén) a történelmileg - pollitikailag, taktikailag - szemben álló erők megjelenítése. A folyamatban valószínűleg kulcsszerepe volt Németh László *Az áruló* című drámájának, amely egy másfajta Görgey-képet tudatosított, szuggerált a köztudatba. De valójában mégsem csak az ikerdráma megjelenése, hatása magyarázza a változást; nemcsak Görgey-képünk, világszemléletünk és világunk változott. Sándor János Békéscsabán rendezett előadását értékelve például a kritika már éppen azt emeli ki, hogy a két főszereplő (Simon György és Szoboszlay Sándor) párharcát nem lehet, nem szabad csupán a haladás és a reakció összecsapására redukálni. Miskolcon - ahol Jurka László rendezőnek sikerült Bessenyei Ferencet megnyerni Kossuth szerepére - a drámaértelmezés fontos, új eleme, hogy Görgey Artúr igazsága sem sikkadhat el; hogy az előadásban kifejezésre jut a meg nem valósult történelmi óhaj - bárcsak e két férfi megértené egymást!

„Minek kell egy sikeres darabot átdolgozni?""

Ezt a kérdést a veszprémi és a budapesti felújítást megelőzően Illyés Gyula teszi fel kritikusai, a szakma és a közönség nevében - önmagának. (Népszabadság, 1967. VIII. 23.) Illyés soha nem tekintette végérvényesen megváltoztat-hatatlannak a maga munkáját. Vállalta a javítás felelősségét és fáradságát is. Válasza szerint a *Fáklyaláng* bemutatása után - ő volt az egyetlen elégedetlen. Úgy érezte, hogy a darab egyes részei - főként *az* első felvonásban nem elég drámaiak, s hogy a két főhős jellemét, ellentétét plasztikusabban kellett volna érvényre juttatni. Az átdolgozás legfőbb célja - a szerző vallomása szerint drámaibbra hangolni a történelmi leckét.

Mindez, amit Illyés Tamás Istvánnak kifejtett, rokonszenves általánosság is lehetne, de nem az. Illyés Gyula, mint elmondja, az átdolgozás során már arra is törekedett, hogy megmutassa, mint szolgált Kossuth számunkra ma már idegen eszközükkel romantikus pátosszal, nagy gesztusokkal is - jó ügyet, Görgey hideg, okos, meggondolt, bölcs, tehát rokonszenvesebb emberi tulajdonságokkal - rossz ügyet. Hasonló értelemben nyilatkozik Illyés az Esti Hírlapban is, hozzátéve, hogy Kossuth nemcsak írásaiban, viselkedésében is a kor romantikus, túlzó stílusát alkalmazta az ügy érdekében, s nem egyszer még színészi fogásokkal is élt. Ezek a megjegyzések, ha helyesen értelmezem őket, az író és hőse összetartozását a köztük lévő távolsággal együtt érzékeltetik.

Az átdolgozott szövegkönyvben és az eredeti rendezés nyomán létrehozott felújításban a kritika is, a közönség is sa-

ját nosztalgiával emlegetett, fényesen megőrzött emlékeit és másfél évtized történelemszemléletének új eredményét kereste. Kossuth és Görgey párharca - a szerző intencióival összhangban - az eredeti főszereplőkkel játszott új előadásban nyilvánvalóan kiegyenlítettebbé vált. A rendezés most már nemcsak Kossuth elszántságát, hősiességét, hűségét kívánta érzékeltetni, de radikális forradalmiságának belső gyengeségét, illuzionizmusát is. A romantikus pátoszban - a teatralitást. Ez a koncepció azonban csak akkor érvényesülhetett volna maradéktalanul, ha Görgey alakja - racionalizmusa, matematikus érvelésének logikája, átgondolt taktikájának okossága - némi nyomatékot kap. Ehelyett azonban Bessenyei Ferenc érett, letisztult Kossuthja Ungváry László kissé megfakult, már-már súlytalanul teátrális, itt-ott deklamáló Görgeyjével találkozott, s a két férfi párharca ezáltal szinte már színpadra lépésük pillanatában eldőlt. Bessenyei Kossuthja a drámában felidézett (az utójátékig ívelő) évtizedek alatt mintha megnőtt volna a többsíkúan kiérlelt igazságtól: a hős is, a színész is felhalmozta az emberi tapasztalatoknak azt a keserves gazdagságát, amitől bölccsé válik a forradalmár, forradalmárrá a bölcs.

A színháztörténeti emlékek lendítő erejét is, terhét is cipelő Bessenyei-Ungváry kettős mellett Bodnár Sándor rendező új Józsa Mihályt szólított színpad-ra. Másfél évtized távlatából nem merném eldönteni, hogy vajon a rendezés és Őze Lajos érdeme, vagy a megfakult és eleve eldöntött párharc következménye, hogy az 1968-as felújítás nem a történelmi polémia, hanem a hűség drámája lett. Talán nem is csak Kossuth és a nép az utó-játékban költői erővel megidézett hűsége, hanem a népnek a hűs égre való joga és igénye került az új Fáklyaláng középpontjába.

Őze Lajos Józsa Mihálya nem egyszerűen ajándékba hozta Kossuth apánknak a maga évtizedes hűségét, hanem számon is kérte a hajdani vezértől: hűséges maradt-e ő maga a vérrel megszentelt zászlóhoz ? Őze láthatóan nem félt attól, hogy alakítása eltávolodik, elszakad Bihari József forró indulatokat kavaró, Tiborc-sorsú és jellemű Józsájától, hogy hűtlenné válik a nagy elől szerepteremtő trouvailleaihoz. Az ő felfogásában, alakításában nemcsak fiatalabb, de modernebb is lett a szerep. Egy felnőtt nép felelősségteljes képviselőjeként a történelem és a közösség lelkiismerete szólalt meg általa az utójátékban.

Eseményekben talán szegényebb, de történelmi tapasztalatokban gazdag évtized telt el az 1968-as budapesti és az 1978-as győri felújítás között. Az első felszabadulás óta épült nagyszabású, korszerű színházépület felavatására (ha már az időben meghirdetett pályázat révén sem sikerült méltó, új magyar drámát műsorra tűzni) elvben nem volt, nem lehetett alkalmasabb szerző Illyés Gyulánál, méltóbb nemzeti dráma a *Fáklya-lángnál.* (Illyés a felújítás alkalmából újabb javításokat, tömörítéseket végzett saját szövegén. Kiiktatta például a feleslegesnek vélt szereplőket, hogy még összefogottabb legyen az első fel-vonás tanácskozójelenete.)

A darabválasztást igazolta, az előadást azonban megkérdőjelezte a gyakorlat. Újra kiderült, hogy az esztétikai értékrend és a konkrét színházi követelmények nem mindig fedik egymást. Kívül-állók már a színházavató felújítás beharangozásakor megjósolták, hogy a *Fáklyaláng* kamarajellegének és a győri színpad méreteinek áthidalhatatlan ellentéte veszélyezteti az ünnepi bemutató sikerét.

A rendező, Meczner János nyilatkozata két egyformán nagy képességű, de különböző jellemű férfi szellemi párbaját ígérte. Olyan drámai szituációt, amely-ben „egy matematikus elme, egy katona áll szembe egy művésszel, egy nagy képességű szónokkal" - és mindkettőnek igaza van, a maga módján. A rendező *a döntés* felelősségének aktuális és izgalmas drámáját ígérte. Ehelyett azonban csak egy meglehetősen hevenyészett színpadi vázlat született.

A kritika csalódása, elégedetlensége már a beszámolók címében is érzékelhető. A Film Színház Muzsika „Szolid színházavató" című kritikájában (1978. XI. 18.) arról ír, hogy bár lllyés időközben újra átigazította a drámát, mi magunk „elfelejtettünk Fáklyalángul". A közönség egy mereven, tisztelettel meg-jelenített nemzeti klasszikust látott, amelyben a lényeget lefokozó rendezés következtében nem érződik, hogy sors-kérdésekről van szó. Hiányzik a szín-padról a feszültség, az erőviszonyok szüntelen vibrálása. Görgey ezúttal egy-szerűen lesöpri Kossuth Lajost a történelem és a győri színház színpadáról.. .

Még élesebb, indulatosabb a Vas Népe cikkírója, amikor „Történelem félvállról" című bírálatában világgá kiáltja, hogy a győri előadás nem rosszul, hanem sehogyan nincs rendezve. A kudarc okát a kritikus főként egy alapvető szereposztási tévedésben látja: Bács Ferenc (Görgey Ártúr) remek alakításával nemcsak fölébe nőtt az előadás rosszul beszélő, gyenge Kossuth Lajosának (Holl István), de fejre is állította a darab egyensúlyát.

Lehet, hogy valóban - elfelejtettünk Fáklyalángul ?

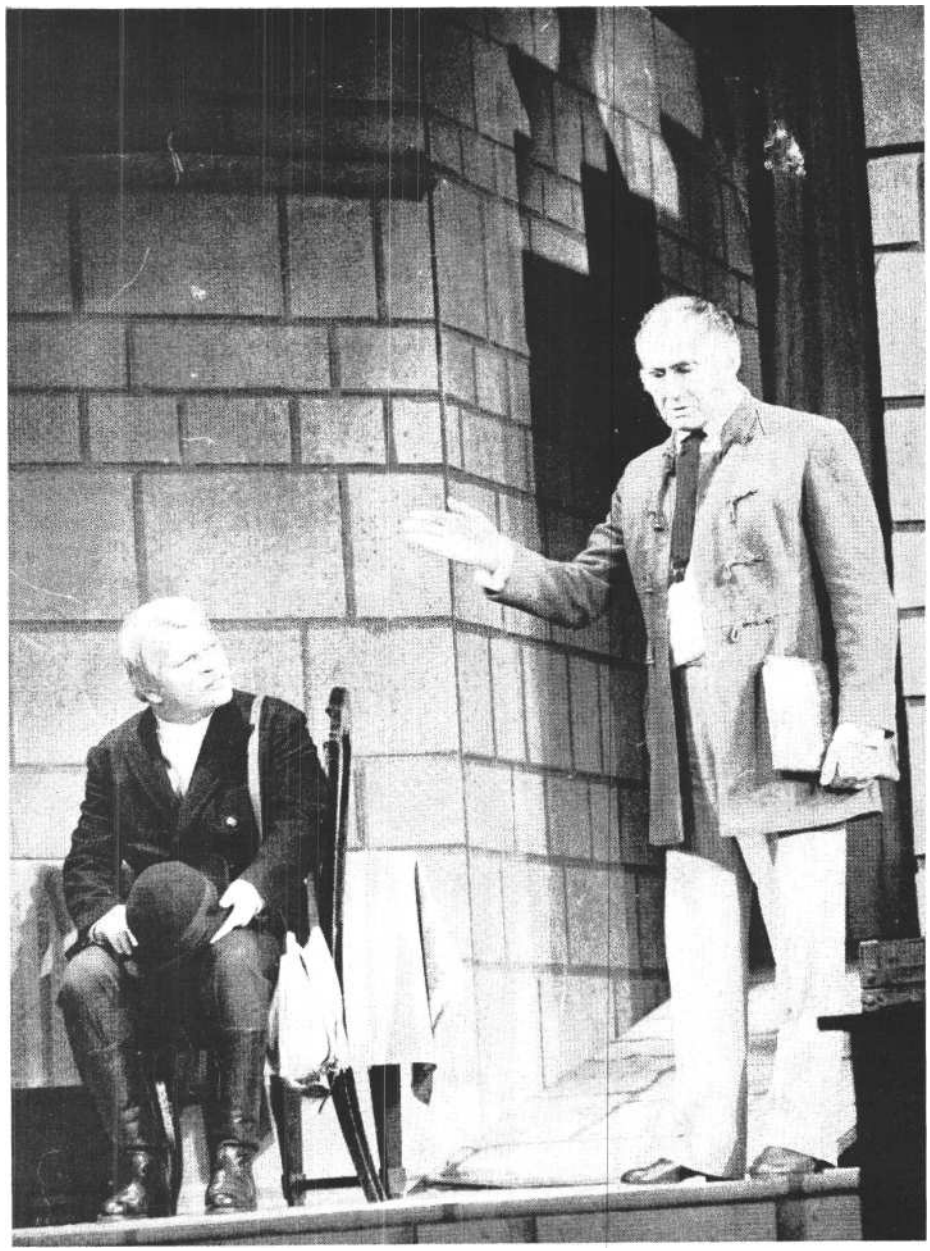
Harmincon túl

Végre - dráma! Új, magyar és klasszikus dráma a Thália Színház műsorrendjében. Örömmel és várakozással ültem be a harmincegy esztendős *Fáklyaláng* felújítására. Túl voltunk a premieren: a nézőtéren rengeteg fiatal, gimnazista és kiskatona, akik minden valószínűség szerint most találkoznak először Illyés drámájával.

Szívből egyetértettem Kazimir Károllyal, aki egy nyilatkozatában arról be-szélt, hogy a *Fáklyaláng* színpadi irodalmunk olyan klasszikus darabjának tekintendő, amelyet - *Az ember tragédiájához, a Bánk bánhoz* és *a Csongor és Tündéhez* hasonlóan - állandóan vagy legalábbis minden színházba járó nemzedék számára játszaniuk kell a magyar színházaknak. Előadni, hogy megismerjék az irodalmi remeket és a jelen idejű történelmi drámát. Nem azt, amit Gellért Endre rendezett annak idején. Az ma már - megismételhetetlen. Hanem a ma *Fáklyaláng* ját.

Kazimir Károly annak idején nemcsak látta az ősbemutatót, de ügyeletes rendezőként végig is kísérhette az előadás életét, Bessenyei Ferenc, Ungváry László, Bihari József alakítását. A Thália színházi premier előtt ennek ellenére --vagy éppen ezért? - bölcsen hangsúlyozta, hogy a régi előadást nem lehet és nem is áll szándékában életre kelteni, azonban „emlékével meg kell birkózni". Helyeselhető és biztató volt, hogy az új *Fák*lyalángban *a* rendező az 1950-es évektől napjainkig történt változásokat is érzékeltetni kívánta, s kezdettől tudatában volt annak, hogy „ez felfogásbeli és dramaturgiai különbözőséget jelent".

Czímer József, Illyés Pécsett színre hozott drámáinak értő dramaturgja, aki ezúttal mint dramaturgiai tanácsadó működött közre az új változat létrehozásában, józan belátással vonta meg a lehetséges beavatkozás határait. Tiszteletben tartva Illyés szövegét, a rendezővel együtt olyan színházi eszközöket keresett, amelyek a klasszikus szöveg érintetlenül hagyásával szolgálják az előadást, némileg szervesebbé téve a dráma összefüggéseit.



Szabó Gyula és Buss Gyula Illyés Gyula drámájában (Iklády László felvételei)

A cél és az eszköz szinte vitathatatlannak tűnik: kérdőjeleim az eredmény körül rajzanak. Az intonáció - kíváncsiságot ébreszt. Mert a Thália Színházban nem Illyés szövegével, hanem Kossuth Lajos eredeti, fonográfon megőrzött hangjával kezdődik az előadás. A hangminőség reménytelenül gyenge, a szöveg - amíg Kossuth beszél - alig érthető. És mégis, a kegyeletes aktus különleges figyelmet ébreszt, s egy színházi szertartás részesévé avat bennünket. Á folytatás azonban nem igazolja várakozásunkat.

A leglényegesebb metamorfózis, amin *a* ***Fáklyaláng*** keresztülment, a dramaturgiai szerkezet felbontása. Illyés korábbi (dramaturgiai) változtatásai sokkal kevésbé mélyen nyúltak bele a drámastruktúrába. Horváth Mihály közoktatási miniszter és Aulich Lajos tábornok alakjának kiiktatása alapjában nem változtatta meg még az egyes jelenetek felépítését sem. Czímer József és Kazimir Károly leleménye azonban egy másfajta *Fáklyalángot* ígér. A dráma nem 1849-ben, az aradi várkazamatában, hanem negyven évvel később, Turinban kezdődik. Az utójátékkal. Feltételezem, hogy az új változat létrehozói attól tartottak, hogy az eredeti expozíció, Andorás köz-huszár és a fiatal Józsa Mihály bevezető jelenete nem elég erőteljes, hogy a második jelenet tulajdonképpeni funkciója nem több a lehetséges politikai alternatívák és a paraszti földéhség felvillantásánál, s Kossuthné férjéért érzett aggodalma túlságosan korán nyilvánul meg a szövegben. Abból indultak ki, hogy 1849. augusztus 10-nek történelmi válaszútja valójában késleltetve, csak az eredeti verzió ötödik és hatodik jelenetében bontakozik ki. Alighanem ezt a késleltetést kívánták felszámolni a változtatással. Csakhogy a történelmi magaslatról exponált új drámai szerkezet egy már lejátszott történelmi játszma befejezése után kezdődik. Az ismeretlen Vendég érkezésének színpadilag hatásos jelene-te - mivel a közönség először itt, öregen találkozik csak Józsa Mihállyal , elveszti feszültségét.

Tartalmában - Kossuth Lajos megvizsgáztatásában - a keretjátékká alakított epilógus (szerencsére) nem változott. De a költői kitérőkkel, dikciókkal könyörtelen radikális húzások következtében a két öreg, Józsa Mihály és Kossuth Lajos találkozásának pátosza és lírája veszít erejéből. Ez annál sajnálatosabb, mert az utójáték cselekményét intonáló félreértés (tudniillik, hogy a Vendég nem ismeri fel a turini öregemberben Kossuth Lajost) önmagában nem feszültségteremtő erő. A jelenet drámai feszültsége abban a pillanatban fogan meg., ami-kor Józsa Mihály felteszi a döntő kérdést, hogy „voltaképpen, kinek vivát?". De mire saját, falubeli tapasztalatával alátámaszthatná az eltelt negyven év alatt kialakult helyzet ellentmondásosságát, a vele egyívásúak keserves csalódását és a parasztság küzdelemre kész várakozását a dramaturgiai beavatkozás valósággal beléfojtja a szót. Vége a félbetört utójátéknak, kezdődik 1849. augusztus 10-nek drámája. Meglehet, hogy a „jól megcsinált darabok" kompozíciós szabályainak jobban megfelel ez a változat, amelyben Kossuth Lajos éppen csak megkérdezheti Vendégétől, hogy valóban szemtől szembe látta-e Görgeyt, s a tábornok puszta említésének drámai hatásával mintegy előre jelzi a közönségnek az elkövetkezőket. Mégis azt hiszem, idegen Illyés Gyulától ez a dramaturgiai fogás, amelynek bevetését a továbbiakban sem indokolja sem a drámai cselekmény, sem a struktúra.

A z eredeti drámaváltozat első jelenetének elhagyásáért valószínűleg a szerzőnek sem fájna a szíve. Mint ahogy bizonyára egyetértene a mellékalakok informatív szövegrészeinek megkurtításával is. Jól tudjuk, hogy Illyés maga is elégedetlen volt a dráma szerkezetével. Az utólagos javítgatások közös gyökere, hogy ő maga is attól tartott, mindaz, ami Kossuth és Görgey párviadalát megelőzi, nem több a valódi dráma el-nyújtott expozíciójánál. De a ***Fáklyaláng*** mégis ebben a tökéletlen formában teremtette meg a lehetséges történelmi utak és magatartásformák tökéletes konfrontációját.

Éppen ezért nagyon is vitathatónak érzem azokat a húzásokat, amelyeket az

új változatban a dráma cselekményének és szerkezetének sérelme nélkül, ámde a szöveg költőiségének kárára hajtottak végre. Nem nehéz megindokolni egyes szereplők nyomatékosító, patetikus felhangjainak, Kossuth néptribuni megnyilatkozásainak mellőzését. Valószínű, hogy ezeket az új változat elkészítésekor a várható közönségreakciókra való tekintettel szűrték, szorították ki a szövegből a Thália Színház dramaturgiáján. Csakhogy a mai nézőtől idegen, távoli pátosz Illyés szövegében nem a mondatokra aggatott rekvizitum, hanem az adott korban és helyzetben a retorikát hivatásszerűen alkalmazó hősök természetes megnyilvánulása.

Illyés Gyula, amikor egy nyilatkozatában Kossuth kétségtelen színészi tehetségéről szól, megemlíti azt is, hogy romantikusan csengő nagy szavai teátrálisan hatottak. „De hiszen ezek nemcsak az ő kifejezőeszközei voltak, hanem a koré is, amelyben élt. Vörösmarty és Petőfi is ebben a hangnemben szólalt meg. Akkoriban ilyen volt az általános beszédmodor." (Film Színház Muzsika, 1967. XI. i0.)

Nem vitás, hogy a modern színpadon létezik másfajta történelmi hősábrázolás is. Bernard Shaw-tól Dürrenmattig sőt Szabó Magdáig sokan választották a történelmi környezetben is anakronisztikusan modern megjelenítés útját, s a mű kortársi áthallásainak nyomatékosítása végett vállalták akár a frivolan korszerűtlen, groteszk felhangokkal árnyalt stílust is. Illyés Gyulától azonban ez - különösen a *Fáklyaláng* megírása idején - távol állt. Ő Kossuth veretesen szár-nyaló, mai fül számára túlságosan is emelkedett ügyvédi-szónoki stílusával jellemzi, felemeli - és bizonyos értelemben el is idegeníti hősét. Teret ad érveinek, súlyt a történelem által igazolt igazságának, de a nagy szavak mögött érzékelteti a realitástól elszakadt illúziók és a józan földi számítások, megfontolások közötti távolságot is. Ezért fájlaltam Kossuth igéinek megzabolázását.

Történelmi méretű és hitelű igazságok ütköznek meg Kossuth és Görgey vitájában. Ennek a párbajnak hőfoka, feszültsége, a hősök erőviszonya dönti el a mindenkori felújítások sikerét. Szerkezetileg és koncepcióban a Kazimir Károly rendezte előadásnak is ez a párviadal a gerince. S valóban, itt találkozott először a színpad és a nézőtér csendje, itt érezte meg a beavatatlan közönség az állásfoglalás kényszerét. Csakhogy éppen a (helyesen) rákényszerített állásfoglalás pillanatában vált egyszer csak vitathatóvá a papírforma szerint hibátlan szereposztás.

Bitskey Tibort alkata, külső megjelenése, orgánuma is alkalmassá teszi Kossuth Lajos szerepére; Mécs Károly pedig szárazabb, intellektuálisabb közelítésmódjával megfelelő vitapartner. És mégis, a vita sodrában úgy tűnt, ez a Kossuth Lajos nem is győzheti meg Görgey Artúrt: Bitskey romantikus hittel, tűzzel előadott igazsága mögül hiányzott a belső meg-győződés sugárzó hitele, de főként a nagy egyéniség formátuma, súlya. Nem azt vetném a színész szemére, amit egy kritikus kollégám, hogy olykor visszafogottabb, mint szükségeltetnék. Én a személyiség némán is sugárzó varázsát, a világító szellem mindenkit lenyűgöző erejét, a felismert történelmi felelősség elviseléséhez szükséges lelki-szellemi nagyságot hiányolom a figurából. Az eltelt harmincegy esztendő szemléletváltásával összhangban ez a negatívum változtatta meg a színpadi erőviszonyokat. Ezért - és talán Mécs Károly hibátlan alakítása folytán - nőhetett az ősbe-mutató leleplezett árulója, a kompromisszum elfogadását javasló reálpolitikus a járható út képviselőjévé; legyőzve ezzel a történelem igazolta eszmények következetesebb képviselőjét s a magyar legendát is.

Végül a felújítás legkényesebb kérdése: Józsa Mihály alakja, s az őt játszó színész, Szabó Gyula alakítása. Sajátos feladatot ró az író a Józsát játszó színészre: valóságos, a köztudatban karakterükkel együtt élő, történelmi hősök árnyékában ő az egyetlen jelentős költött, irodalmi figura. Kossuth és Görgey alak-ját a néző a maga már korábban kialakított koordinátái közé illeszti be, s a színésznek is megvan e figurák megteremtését segítő irodalmi és történelmi élményanyaga. Józsa Mihály az egyetlen, aki olyan, és csak olyan, amilyennek Illyés Gyula és a Józsát játszó színész látja. De vajon olyan-e, mint amilyen-nek Szabó Gyula ábrázolja?

A szereppel - amelyben Bihari József után *Őze* Lajos remekelt - Szabó Gyula nem először találkozott. Éppen húsz éve, hogy a képernyőn először játszotta Józsa Mihályt. Hámos György akkor a színész fiatalságával (is) magyarázta, hogy Bihari József jelképes figurája után ez-úttal egy valóságosabb, konkrétabb figura született, csakhogy ezáltal a szerep veszített egyetemességéből. A mai Szabó Gyula érett színész, korban-tapasztalatban közelebb áll a szerephez. Eszközei nyilvánvalóan lehetővé teszik számára a hős egyetemes igazságának, jelképes tartalmú hűségének kifejezését is. Azonban Szabó Gyula alakítása éppen itt bicsaklik meg, amikor Józsa Mihályban nem Tiborcot, hanem - szándéka ellené-re - a népszínművek parasztját idézi. A konkrét, realista jellemrajz színpadi támasztékaitól elszakadva, külsőséges gesztusaival sajnálatos módon nem sűríti, hanem stilizálja a paraszti vonásokat.

A kisebb szerepek alkotói nem jobbak és nem rosszabbak, mint a Thália Színház regényadaptációiban. Inke László (Szemere Bertalan) most is minden megnyilatkozásával figyelmet parancsol. Benkő Péter, Buss Gyula a maguk egyéniségével színt és súlyt adnak az általuk játszott figuráknak, Molnár Ferdinánd-nak és Ihász Dánielnek. Szirtes Ádámnak viszont egyetlen pillanatra sem tudom elhinni, hogy egy miniszteri tárca - jogos - birtokosa. Kossuthné szerepét alighanem a szerző mérte oly fukar kézzel, hogy a legjobb színésznők is elvéreztek benne. Drahota Andrea hisztérikusan aggódó kispolgárasszonyát Kossuth Lajos egy percig sem tűrte volna meg a maga oldalán. Szinte Gábor díszlete stílusosabb, mint az előadás.

*

A ruhatárban valaki azt mondta: „Me-gint szegényebbek lettünk egy illúzióval… Szerettem volna vitába szállni vele, bár a mondat folytatását nem hallottam. Nekiszegezni az Ismeretlen Néző-nek, hogy a *Fáklyaláng* századunk végén is változatlanul elevenen élő, fájó nemzeti sorskérdéseink drámája. Az alternatívát, amely Kossuth és Görgey pár-harcában kibontakozik, azóta sem kerül-heti meg egyetlen nemzedék sem. S hozzátenni az irodalomtörténet kanonizált megállapításait, amely szerint a mesterien felépített második felvonás a magyar dráma klasszikus remeke; Illyés kifejező, hajlékony, a jellemektől mindenkor elválaszthatatlan, azokat reprezentáló drámai nyelve harminc év alatt árnyalatnyit sem fakult az időben. S talán még hozzátettem volna azt, hogy alig van lélektani drámánk, amely a jellemrajzok olyan gazdagságát vonultat-ja fel, mint ez a történelmi színmű.

A vitára, természetesen, nem került sor. De feltettem magamnak ugyanazt

a kérdést, amit Varjas Endre az Élet és Irodalomban: vajon csak a Thália Szín-ház felújításának megoldatlan elemei, dramaturgiai és szereposztásbeli gyengéi okozták, hogy az 1983-as *Fáklyaláng a* hajdaninál gyengébben világít? Varjas az évad színészi alakításait körülkalandozva még sokkal kegyetlenebb kérdőmondatban summázta a kudarcot: „És Illyés *Fáklyalángja,* ez a hivatalos elismeréssel, Kossuth-díjakkal koszorúzott darab az ötvenes évekből az idő rostáján hullott-e át, vagy csupán a klasszikus iránti szent tisztelet színtelenítette unalmassá a Thália Színház előadását?" (Élet és Irodalom, 1983. XII 9.)

Tiszta lelkiismerettel e kettős kérdés egyik részére sem mernék igennel felel-ni. Meggyőződésem, hogy a kérdés gyökere, a dráma és a közönség között, az érdeklődés csökkenésében is érzékelhető konfliktus, mélyebben van. Az értékválság, az eszmények devalválódásának korszakában hiába szeretnénk (a magunk nosztalgiáját is követve) Kossuth mögé állni; hétköznapi valóságérzékünk, tapasztalatunk a másik oldalra lökdös, és mi, a változatlan fényben ragyogó, a távolból is vonzó forradalmi eszmények árnyékában zavartan, önmagunk előtt is szégyenkezve topogunk. Százszor többet tudunk Józsa Mihálynál, mégis felnézünk rá... Voltaképpen ez az ellentmondás béníthatta meg Bitskey Tibor és Mécs Károly kettősét, ezért figyeltük a nézőtéren kívülről a húsunk-ha vágó vitát. Talán a mi keserves kiábrándulásunk zavarta, gátolta meg az azonosulásnak a klasszikus koncepciójú dráma esetében elengedhetetlen élményét is. De ugyanakkor, éppen ebben a néző-téren fogant, leküzdhetetlen ellenállásban is megnyilvánul a dráma eszméltető ereje. Amely esztendők vagy évtizedek múlva esetleg egy egészen más rendezői megközelítésben, de bizonyára újra be fogja tölteni a színpadot és a nézőteret is.

Hiszem, hogy akkor újra a régi fény-ben fog ragyogni *a Fáklyaláng.*

Illyés Gyula: Fáklyaláng (Thália Színház)

Dramaturgiai tanácsadó: Czímer József. *Díszlet:* Szinte Gábor m. *v. Jelmez:* Székely Piroska. *Rendező:* Kazimir Károly.

Szereplők: Bitskey Tibor, *Mécs* Károly, Drahota Andrea, Inke László, Konrád Antal, Szirtes Ádám, Szabó Gyula, Maróti Gábor m. v., Benkő Péter, Buss Gyula, Pethes *Csaba_*

BUDAI KATALIN

...győzhetetlen a valódi vágy"

Babits Laodameiája a Várban

Két generáció is kinőtt úgy az iskolapadból, hogy nem vagy csak torzítva hallotta a száz éve született Babits Mihály nevét. Pedig a világlíra kórusában viselt előkelő helyünk csak erősbödne, ha előbb magunkban, majd a külhoniakban is tudatosítanánk, ki volt ő, milyen felbecsülhetetlen az öröksége lírában, regényben, bölcseletben, poétikai eszmélkedésben, gondolkodástörténetben egyaránt. Az évfordulós áradat - ha túlhajszoltnak tetszhet is - legalább a kincsekben való tobzódás érzetét kelti fel, s napvilágra kerülhetnek eddig homályban maradt értékek. Igy a drámaíró Babits vonásaival is gazdagodhat az árnyalást változatlanul igénylő arckép.

A Laodameia várszínházi bemutatója méltó tisztelgés emléke előtt, ugyanakkor színházi ünneppé is válhatott, s ezzel elkerülte a kényszerűségből letudott feladat rossz mellékízét is.

Babits mindig küzdött a drámával. Már fiatalkori, rendkívül izgalmas levelezésében is találunk erre bizonyítékokat. Kosztolányival, Juhász Gyulával írói jövőjüket tervezgetve, mindhármójuk beszámol ilyen irányú kísérletről. 1906-ban írott, lélektani komplexusokat ábrázoló, expresszionisztikus egyfelvonásosát, *A Simóné házát* eddig nemigen méltatta figyelemre az irodalomtudomány, pedig ifjonti kísérletnek nem érdektelen. Az 1911-se *Laodameia* a görögség új fénybe állítására és Babits ihletkereső s a művelődéstörténet értékeit szervesen beépítő alkotásmódszerére lett példa: s szintén nem vált kedvvel játszott drámává.

Ez volt az „első ének" - s hogy mennyire fontosnak érezte Babits, az is mutatja, hogy egy évvel később írott *négy*-felvonásos színpadi játékának már *A második ének* címet adta. Ezt a bábszínpad-ra vagy megzenésítésre annyira kínálkozó, szép, valódi művészi konfliktusokat tömörítő, a lírai dráma tipikusan századfordulós műfaját reprezentáló művet sem sikerült belopni még a Babits-rajongók tudatába se. *(A Literátor,* a Kazinczyról szóló egyfelvonásos a fentiek mellett valóban eltörpül.)

Ezek tehát a kifejezetten színpadi művek - de nem szóltunk négy klasszikus értékű drámafordításáról s azokról a tanulmányokban megfogalmazott gondolatokról, amelyek mind Babits és a drámai műnem hullámzó viszonyát jelzik. (Shakespeare: A vihar; Sophokles: Oedipus király ; Oedipus Kolonosban; Goethe: Iphigenia). Ez a Laodameia-produkció az eddigi legszélesebb körben hangoztatott tapasztalati érv amellett, hogy játszható az, amit ő csak a lélek színpadára képzelt. (Mint írta: „ ..a valódi dráma nem feltételezi a színpadi formát, sőt manapság már leggyakrabban nem szín-padra szánt vagy egyáltalán nem is pár-beszédben írt mű. A léleknek dráma, nem a fülnek, szemnek.")

A Laodameia felületes szemmel a görög mitológia egy apró epizódjának adaptációja. Ha azonban belegondolunk, hogy egy huszonnyolc éves fiatalember írta, a „világ végén", „száműzetésben", azaz fogarasi tanárkodása éveiben, másrészt hogy korántsem a higgadt, letisztult, még a XVIII. században kialakított görögségképet visszhangozza: már izgalmasabbá válik a darab. Ez az antikvitás - melyben mint klasszika-filológus már jártas volt, de melyet csak a fogarasi időszak alatt mélyített szenvedélyessé, megéltté - színes, vad, kavargó, párhuzamosan azzal a szecessziós felfogással, melyet Swinburne, az angol költő képviselt. Nietzsche (akit ekkor még bálványozott) tragédiakoncepciója szintén erősen színezte és világkép értékűvé tágította ezt a nézetet Babits előtt, aki később így fogalmazta meg ennek a három évnek felfokozott hellenizmusrajongását: „A görögség... csak kifejező-eszköz, nem cél!" A cél ugyanis, hogy megfürödve ezekben a forrásokban a saját líráját hangolja tovább: „Görögül olvastam, s a görög tragédia gyönyörűségéig akartam emelni poézisemet." S ez maradéktalanul sikerült is, hiszen a *Laodameia* - reális összeütközés híján - inkább (Rába György írja) „drámai költemény", egyetlen ember, Laodameia vívódása. Környezete, a statikusabb, kötött figurák, a kar, a betétek, képeikkel, nyelvi sodrásukkal is ezt a benyomást erősí-tik s nem a drámát mozgatják.

Ez azonban csak még további nehézség a mindenkori színrevivők számára. Ha ez a felismerés, hogy itt a líra belső mozgása teremti a feszültséget, megszületett (s úgy tűnik, igen): csak még tiszteletreméltóbb Ruszt József vállalkozása.

A most látott színpadi forma az ókori

Laodameia: Hámori Ildikó (Várszínház) (Iklády László felv.)

görög színház forrásvidékére kalauzol vissza: zene, tánc, mozgás, emelt versbeszéd, esztétikus látvány fonódik egységbe. A görög vázákról lépnek le ezek az ifjak és leányok, lenge ruhában: élnek, aggódnak, szeretnek, reménykednek, táncolnak.

Két ponton veti meg Ruszt József az előadás alapjait: ez a kórus mozgatása és dikciója, másrészt a pompás, tökéletes kísérőzene-választás.

A kórus : tíz lány és tíz fiú. Mellettük ott van még három, a szerelmet testi mivoltában (s Laodameia előtt csak a vágyat felszítóan) megelevenítő pár s három hordszékvivő legény. Színpadi létezésük, mint „ifjai Thessaliának", minden pillanatban hitelesíthető. Arcjátékuk, lélegzetet is visszafojtó figyelmük, állandó intenzív kontaktusuk a főhősök kel képesek minket is bevonni a kultikus szertartásba. A verselés tobzódó metrikáját is kitűnően követik. Mikor vijjogva kérdik a lányok: „Ki virrasztott a porokkal? / Ki kereste / bús csontjait össze a máglyán, / ki akart elégni lángján, / lombbal ki vette körül? / reggel, este / ki siratta meg őt?" - bizony a hátunkon végigfut a hideg. Valami egészen mélyre leszállott élményt szabadítanak fel bennünk is ezek a temetéshez való ősi jogért, a szertartás méltóságáért per-lő szavak. Ha néha mutáló is egy-egy megszólalás, ha a hangszín sem kifogástalan, szokatlan lelkesültségével és összeforrottságával nagyon jó benyomást tesz ez a kórus. Kár azonban, hogy a látványként is oly fontos elrendeződésüket ilyen szűk térre kellett beszorítani. Ami a dráma jellegének kedvez, nem szerencsés a koreográfiának: nevezetesen a színpadtér méretei. Szinte zsúfolt-nak hat, s összeütközéstől tartunk né-hány vonulásnál, táncképnél. Mindez azonban apróság ahhoz képest, hogy minden lépés archaikus, méltóságos és jelentésteli, szerves, a megjelenített világ-hoz kapcsolódó képi elem. Harcról beszélnek, s az ifjak nekibőszülve dobognak; nesztelenül suhannak a lányok úrnőjük körül, mégis külön él valamennyi, mikor festői csoportokban rendeződnek el, s egy-egy egyénített gesztussal járulhat a harmonikus egészhez mindegyikük.

Bartók Béla *Négy zenekari darab* című műve mintha önállóan is Laodameia történetét mesélné. Pedig tudjuk, szó sincs erről. Mégis, szöveg és zene egészen különleges egymásba olvadása valósul meg, néha a zene szinte már az elsőbbséget is kiköveteli. A rokonság talán abban gyökeredzik, hogy Bartók is stílustanulmányt írt, sok hatást dolgozott fel szuverén módon. Forrásai éppúgy ősiek és kortársiak, mint Babitséi. Hiszen Lukianosz, Homérosz, Catullus, Sappho, Horatius, Swinburne, Kölcsey és Köszögi Fábchich József XIX. századi Sapphofordításai intarziaként, gyakran változtatás nélkül épültek bele a *Laodameiába*, a szecesszió stílusjegyeivel keveredve. Ugyanígy Bartók zenéjén is ott van Wagner és Richard Strauss lenyomata, a magyar népzene, a szecessziós ízlés és az újat kereső zsenialitás. A két darab megírásának ideje is azonos! A hangulat, a drámai dinamika, a történéseket előkészítő és fokozó hatás ilyen komplementer jellegének kihasználása már „csak" a pontos illesztés kérdése volt. (Kár, hogy az egyébként gondosan összeállított, ízléses műsorfüzet ezt a kapcsolatot nem említi, nem dokumentálja.)

A Laodameia cselekménye ennyi: a szerelmes asszony, dacolva a végzettel, ha három órára is, visszaidézi holt férjét az életbe, hogy vele még egyszer, vérben, vágyban egyesülhessen. Megcsap a perverzió szele, kétségtelen. Mégis heroikus és csodálatra méltó, ami történik, mert a szerelem ereje diadalmaskodik, s egy pillanatra az ember a létét meghatározó valamennyi törvényt érvényteleníti. Ugyanakkor Laodameiát nemcsak erős lelkű asszonynak, hanem betegnek, a szerelem betegének, hagymázas megszállottnak is látnunk kell. Éppen emiatt, *a démonikus elem* beépülése miatt érezzük modernnek, lélekelemzőnek a művet. A rendezés felvállalta ezt a komplex látmódot, s Hámori Ildikó érvényre is juttatta. A veszélyek pedig igencsak kínálkozóak: a patetikus deklamálás és a sikongató hisztéria mélységei között vezet el az út. Hámori Ildikó alakításában az őrület, az ekstázis mindvégig indokolt: fiatal, szép asszony, alig szerethetett még, s körülötte ott zsong a tavasz, szeretnek az ifjak - s ő már egy éve nem ölelt. Mikor a szörnyű hír férje haláláról megérkezik, tehát a remény is elvész, hogy valaha szerethet még - ideglázszerű rohamot kap, vizionál, s aztán már ennek a véres víziónak nyomán hajtja vég-re a halott-feltámasztás mágiáját. A dramaturgia ötletessége és a nagy alakítás lehetősége találkozott a második rész elején. Laodameia ugyanis másodszor is elmondja borzalmas, már-már nekrofiliás szenvedélyű álmát. De most nem a halálhír keltette rohamban, hanem az újulás utáni révületben. Így, ezáltal válhat lélektanilag, dramaturgiailag egyaránt indokolttá a véráldozat szertartása, melyhez pontosan ez a lelassult reakciójú, belülre koncentráló révület szükségelte-tik. Hámori Ildikó félelmetes alakításának külön bravúrja ez a kétféleképpen megszólaltatott álomlátás - s a dramaturgiai módosítás is csak ezáltal kaphatja meg érvényességét. Csak a valódi szerelmi helyzetben szakad ki ebből a beteg körből: mikor holttetem alakjában, de kedvesét tartja karjaiban, ebben a természetellenes szituációban a régi hangon, természetesen szólal meg. Ezzel kétségbeejtő érzelmi szélsőségeket tud a befogadóban egymás mellé rendelni. Olvasva soha nem feltételeztem, hogy Laodameia kinevetheti Protesilaost, amint az megszólal, feltámadva az Alvilágból. „Ó minő a hangod is: / Szép férfihangod! - Mindegy, mindegy! Szólj, beszélj! / Beszéld el, Trója földjén hogy temettek el ó messze, messze! vittek-e áldozatot, / tejet, bort, mézet? játékot rendeztek-é? / Beszélj! - de mégse! Csókolj, csókolj ! Ó sokat / kell még csókolnunk - még sokat csókolhatunk." Kevés drámaibb, színszerűbb, fájdalmasabb színpadi magánbeszédet írtak ennél! Az izgalom, a félelem, az iszony, a vágy érzéseinek széles skáláján szólal meg Hámori Ildikó - s egyben pályájának csúcsán.

Külön említésre méltó mozgása: királynői vonulása vagy a szomorú hír okozta fájdalmas görnyedezése. Mikor már a szenvedély gerjesztette őrületben rohangál s az agyláztól szédül, egész testtartása, személyisége átalakul. Az őrült álom hatása alatt a legalpáribb felkí-

nálkozó mozdulatokkal idézi vissza - s már csak csupasz kéjként éli meg- az egy-kor boldog szerelmet. Színpadi attrakció az is, ahogy a véres áldozat előtti éj-jeli órán, Hádes úrnőjéhez könyörögve perli vissza a holtat: szenvedély és téboly vad koreográfiája irányítja a végletekig ajzott testet.

A színpadkép Phylakos ősi várának kapuját s a nyílt görög teret, sötét felső leplével pedig a Végzet árnyékát jelzi. Minden apró részlet, az áldozati tál, a Jós bőrszéke, a leányok saruszíja is a stílusegységet, a szellemi harmóniát mutatja. Csányi Árpád és Schäffer Judit társalkotói Ruszt Józsefnek és Hámori Ildikónak.

A Laodameia verszenéje - ha néha, mint Szilasi Vilmos, Babits filozófus barátja észrevette, „drámai hézagot takar" is - káprázatos gazdagságú. Kitűnő dikciójú, remek versmondók kellenek el-mondásához. Ilyenkor mindjárt Gáti Józsefre gondolunk: a Jós megszemélyesítőjeként (és a Kar strófáinak egy részét átvéve) övé az érdem, hogy egyetlen anapesztus, egyetlen mondatpárhuzam, egyetlen alliteráció sem sikkad el. De nem kizárólag „szép kiejtési" célokból van a színen. Bölcs, az igazlátásba megtört emberként is, aki érett tudásával fogná vissza a királynőt. Különösen kitűnő, mikor az ájulatba hanyatló Laodameiát szinte pszichiáterként nyugtatja meg Hádes leírásával. Többletjelentést nyer általa ez a két sor is: „Sejtem közelét a halálnak / És érzem, hogy valami véget ért."

Avar István a hős atyjaként, Oszter Sándor hírnökként szépen, pontosan, mértéktartóan szólaltatta meg a gyönyörű verssorokat. Avar és Oszter Sándor alázatos, őszinte - ritkán írjuk már le, hogy *nemes* alakítása arra is bizonyság, hogy jó színész igazi ügyért, az összjáték egységéért, ha úgy tetszik, *alárendelt* szerepkörben is megváltódhat, felemelkedhet.

Ruszt József eddigi munkásságának minden vívmányát sikeresen építette be-le a sikeresen választott műbe: szakrális, dionüszoszi szenvedélyű, kristálytiszta értelmezésű előadással ajándékozott meg.

Babits Mihály: Laodameia (Várszínház)
Dramaturg: Forgách András. *Díszlet:* Csányi Árpád. *Jelmez:* Schäffer Judit. *Rendező:* Ruszt József m. v.
Szereplők: Hámori Ildikó, Gáti József, Oszter Sándor, Avar István, Pálfi Zoltán.

ÉZSIÁS ERZSÉBET

Groteszk kakofónia

Szép Ernő-egyfelvonásosok a Pesti Színházban

Szép Ernő napjainkban újjáéledő szín-padi reneszánszának kétségtelenül az a szellemi rokonság az oka, amely a hetvenes-nyolcvanas évek groteszk és abszurd drámai irányzataihoz fűzi. A száz éve született drámaköltő méltán tekinthető a hazai groteszk előfutárának.

E sajátos színpadi stílus gyökerei nála a pesti kabaréig és a francia szürrealista líráig nyúlnak vissza. Szép Ernő művészete tudatosan merít a népdalok naivitásából és abból a fajta primitivizmusból, amely francia kortársának, Francis Jammes-nak is sajátja, de az ő primitivizmusa - jól látja Tóth Árpád - „komplikáltabb és rafináltabb s egyúttal sötétebb és boldogtalanabb". E látszólagos egyszerűség tehát bonyolult, nemegyszer ellentétes érzelmeket takar: a Szép Ernő-hősök mindig remény, halálvágy, életundor, öröm és boldogságvágy között vergődnek. Felfokozott, gyakran eltúlzott szenvedélyeiket az irónia menti meg a hamis szenvelgéstől. Viselkedéspózaik felszínessége mögött filozófiai mélységek rejtőznek. A Szép Ernő-i világ látszólagos egyszerűségében tragikus abszurditás lapul. Aki ezt a világot adekvátan akarja visszaadni, annak pontosan kell megvalósítania a két szélső pólus - líra és humor - bravúros egyensúlyát. A Pesti Színház színpadán megteremtődik Szép Ernő groteszk világa, fájdalmas-borongó lírája és morbid humora egyaránt.

Május

A Szép Ernő-egyfelvonásosok valahogy ritkábban kerülnek színpadra, mint az egész estés darabok - *Palika, Vőlegény, Lila ákác* -, pedig rövidebb terjedelmük-ben is teljes értékű miniatűr remekek. A Májusban például megtalálható a Szép Ernő-i világkép és drámaszerkezet összes sajátossága. Már az alaphelyzet is abszurd: az Öngyilkos fel akarja kötni ma-gát a ligetben, de mindig közbejön valami - először a szerelmespár, majd a rendőr, végül a lány, aki visszacipeli őt az életbe. Ez a Leány - akinek neve sincs, csak Ix nix-nek becézik - előképe a klasszikus Szép Ernő-i nőtípusnak: a szegény sorsú fiatal lánynak, aki elzüllésében is őrzi a tiszta szerelem iránti vágyat. Minden hősnőjében egy Tóth Manci rejtőzik, de ez a Leány hasonlít a leginkább rá. Mint ahogy a Fiú is megelőlegzi a rajongó, álmodozó férfi hősök sorát: Csacsinszky Pált és Balogh Kálmánt éppúgy, mint a szélhámos Fox Rudit. Az Öngyilkos e drámaírói palettán a legsajátosabb és legjelképesebb figura: a boldogságvágy és az életképtelenség Szép Ernő-i megtestesítője.

A darab a középkori haláltánc mintájára groteszk enumerációval indul: felvonulnak a Városliget, a metropolis szegényei a luftballonos, a pereces, a handlé, a cipősubickoló, a virágárus asszony, a gyufaáruló fiú, az omnibuszkocsis, a vak, az őr, a rikkancs, a boy-, akiknek néhány szavas monológjában ben-ne van egész életük nyomorúsága. (Ezek a néhány mondatos szerepek is kulcs-fontosságúak, kár, hogy a Pesti Színház előadásán többnyire statiszták játsszák!) „Szép Ernő szegényei, vagyis azok a társadalomperemi figurák, akiket a legjobban ismert és gyakran szerepeltetett is munkáiban - jóllehet nem halni készülnek, csak elmondják nyomorúságos, sivár sorsukat - búcsúzó bánatukkal mégis a haláltáncok, a halál hangulatát sugallják. Monológjaik készítik elő az Öngyilkos megjelenését, a halál most már természetesnek, szükségszerűnek tűnő motívumát." (Réz Pál, Szép Ernő: Színház, Szépirodalmi, 1975. 163. old.)

A Pesti Színház színpadán Makai Péter díszletéhen egyetlen hatalmas fa jelzi a ligetet, előtte pad, a háttérben színes lampionok; a kaszinó fényei és kiszűrődő hangjai. (Ilyen a *Lila ákác* indító képe is.) Ide érkezik a bevezető játék - a szegények felvonulása - után az Öngyilkos, hosszasan szemléli a faágat, és készülődik a halálra. Reviczky Gábor már e némajátékban eltalálja azt a tónust, amire egész alakítása épül: a lemondással terhes életbölcsességet, a hiábavalóság önironikus tudását. Szinte intellektuális öngyilkost játszik, aki megszenvedett tudással vallja minden dolgok végső értelmetlenségét és az egyetlen megoldást: a fanatikus halálvágyat. Ez a tudás van benne minden gesztusában, tekinteté-ben, kimondott és elhallgatott szavaiban. Ez a tudás teszi megfáradt, kortalan emberré. (A fiatal színésznek elhisszük, hogy szerepe szerint elmúlt ötvenéves!) Lassú, vontatott beszédmódja, fáradt kézlegyintése, meggörnyedt háta, rossz tartása mind e kortalan öregséget igazolja. A Lánnyal való összecsapásában fok-

Eszenyi Enikő, Rudolf Péter és Reviczky Gábor Szép Ernő: Május című egyfalvonásosában (Pesti Színház)

ról fokra nyílik ki, és veti le magáról a szkepticizmus álarcát. És a bölcsesség páncélja mögül kibukik a magány, az életvágy, a sóvárgás a boldogság után, a kudarctól való félelem - vagyis mindaz, ami annyira egyéníti a Szép Ernő-hősöket. Talán ezért is jelképes figura ez az Öngyilkos, mert összegzése és végső képlete valamennyi drámai jellemnek. Reviczky Gábor ideális Szép Ernő-hős: magába sűríti a Csacsinszky Palik és Balogh Kálmánok valamennyi tulajdonságát, ugyanakkor szublimálva, végső letisztultságában adja vissza a felfokozott érzelmek tragikomikumát. Reviczky Öngyilkosa valóban szimbolikus alak, aki szkeptikus tudásával és életből való kivonulásával egy egész világ tarthatatlansága ellen tiltakozik.

A Szép Ernő-i libikókajáték nem len-ne teljes a másik pólus, Eszenyi Enikő Leánya nélkül. A főiskolát most végzett színésznő tökéletesen érti és ismeri e sajátos színpadi világ törvényszerűségeit: líra és komikum kényes egyensúlyát. Nem követi el azt a hibát, ami a Szép Ernő-i színjátszás legnagyobb veszélye: nem csúszik át az érzelgősségbe. A „liget tündére" az ő alakításában a pesti utca vagány gyermeke. A legnagyobb természetességgel peregnek szájából az olyan tipikusan század eleji zsargonok,

Tábori Nóra és Benkő Gyula a Kávécsarnokban (Pesti Színház) (MTI-fotó - Ilovszky Béla felvételei)

mint ávek plezur, mutter, abonálva, enyveshát. Már megjelenése első pillanatában megteremti ezt a földközeli lírát, a pesti utca hétköznapi költészetét. Sokszínű játéka főként az Öngyilkossal való vitájában bomlik ki: kislányos és anyáskodó, romlott és romlatlan, fondorlatos és egyszerű, naiv és dörzsölt, gyermekien hízelkedő és éretten asszonyos. Ennek a naiv fiatallány-szerepnek fanyar ízt és groteszk bájt kölcsönöz személyisége és játéka. Eszenyi Enikő figyelemre méltó pályakezdésében benne rejlik az ígéret: ideális Tóth Manci lesz egyszer!

Á Fiú szerepében Rudolf Péter nem annyira század eleji pesti ficsúrt, mint inkább mai kamaszt alakított, üde szertelenséggel és kedvességgel. Játéka ezért kevésbé volt korhoz kötött, mint a Lányé, épp a század eleji Pest hangulata és hitelessége hiányzott belőle. (A korhűséget János-kúti Márta ruhái is hangsúlyozták!)

Szép Ernő figurái ugyanis, akárcsak drámáinak nyelve szorosan kötődik a század eleji Pest emberflórájához és hétköznapi beszédstílusához. Ez az utcai zsargont, kabarétréfát, viccelemet sűrítő nyelv egy költőnek szolgál eszközül ah-hoz, hogy ellensúlyozza kicsit szentimentális, kicsit szürrealista líráját. Az ellen-tétes elemek alkalmazása, a kihagyások, elhallgatások, az elcsúsztatott dialógusok adják meg színpadi párbeszédeinek szinte az abszurddal rokon humorát. Az Öngyilkos és a Leány groteszk „élethalálharca" például ilyen morbid dialógusokat indukál: „Miért hal meg maga mindig? Az borzasztó lehet. - Csak az élet lehet borzasztó." „Engem vár a halál, én meg itt füstölök." „Én dörzsöljelek? Én? Én... itten... az utolsó órámban, én. .. ?" „Lehetsz olyan gavallér, hogy még adj egy napot ennek a piszok világ-nak." Ezek a rövid, pattogó, gyakran nem is egymásnak válaszoló, párhuzamos mondatok teremtik meg azt a groteszk kakofóniát, amely a Szép Ernő-drámák legfőbb sajátossága.

Kapás Dezső rendezése a Pesti Színházban megvalósítja ezt a groteszk többszólamúságot. Hitelesen adja vissza e darabok korabeli hangulatát éppúgy, mint a mai színházi élményeinkre rímelő akusztikáját. Rendezésének legfőbb érdeme a kitűnő szereposztás. Ezúttal nemcsak az ismert, népszerű művészek remekelnek, hanem a fiatal pályakezdők is. *A Május* színészhármasa és *a Kávécsarnok* kettőse a színjátszás magasiskolájából ad követendő példát.

Kávécsarnok

\ Pesti Színházban színre kerülő két egyfelvonásos közül *a Május* (1918) a kortalanabb darab. Bár benne van a század eleji fest hangulata, sőt a katonaszökevényeket üldöző Rendőr alakjában az első világháború is, mégis az Öngyilkos fölött diadalmaskodó Leány életvágyában általános érvényű igazság fogalmazódik meg. A *Kávécsarnok (1917*) sokkal inkább korhoz kötött mű: ez az első virágkorán túllevő, „nett" tulajdonosnő és *ez az* őszülő hajú, vicclapokat olvasó, kuglófszerető úriember csak a századfordulós Budapesten létezhetett. (A darab címe is régies ízű.) Ennek a pesti kabaréra leginkább emlékeztető életképnek nincs is cselekménye. Groteszk alaphelyzetét két öregedő ember egymásra találása adja egy tál kuglóf ürügyén. A darab nem több egy aprólékos kimunkálású, minuciózus pontosságú írói helyzetgyakorlat-nál. Egyetlen nagyívű dialógusfüzér, amely szemfényvesztő beszédtechnikát igényel. Ezek a rövid, szóismétlésektől hemzsegő mondatok olyan kopogó pár-beszédet eredményeznek, amelynek meg-szabott ritmusa önmagában is humorforrás. „Sok a munka, nagysád? - De mennyi, nagysád!… - Jaj, nagysád, hogy szokta meg, nagysád? - Megszoktam, nagysád." A szóismétlések akrobatikája elképesztő, itt minden névelőnek a helyén kell lennie (a Szép Ernő-i határozott névelők gyakran hiányoznak): „Én egy úrinő vagyok, én vagyok úrinő... Megmondhatod ennek a tisztelt úrnak, milyen egy úrinő vagyok én, mert te tudod, milyen egy úrinő vagyok." A színészi alakítások külső, technikai követelményein kívül a belső, pszichikai összetevők sem könnyebbek: a Szép Ernő-i groteszk borotvaélén való táncolást igényel líra és humor között. Bármilyen apró el-csúszás az egyik elem felé, óhatatlanul a hitelesség és az egyensúly rovására menne. Ez a kétszemélyes játék nem lehet sem érzelgősen szirupos, sem burleszk jellegű.

Kapás Dezső ezúttal is szabadjára engedte színészeit A ritkán játszott kamaradarab parádés jutalomjáték két színész. számára. Tábori Nóra és Benkő Gyula játéka, mint a fogaskerék láncszemei illeszkednek egymáshoz. Tábori Nóráé a főszólam, a kávécsarnok tulajdonosnőjének szerepében ő diktál, vádol, számol és bíráskodik a kuglóf-„csaló" fölött, nem felejtve el erényeit sem: javakorabeli és magányos férfi. Danny nagysád eszköztára kimeríthetetlen: amikor kellően lehengerli áldozatát, visszakozót fúj, elbűvöli a férfit, elárulja legtitkosabb vágyait (egy szép cukrászda, finom hangulat, csendes családi otthon kettesben), és végül döntésre kényszeríti partnerét. Tábori Nóra pontosan ismeri ezt a pszichológiailag motivált, sziporkázóan sok-színű asszonyi játékot. A racionális üzletasszonyban első perctől fogva megsejteti a titkos gondolatokat dédelgető nőt. Egész megjelenésében, minden hangsúlyában és mozdulatában hitelesen Szép Ernő-i. Érzelmi hullámzásai, hirtelen váltásai, ritmusérzéke hibátlan. Játéka azért utánozhatatlanul páratlan, mert egyet-len jelenetben a jelen idejű villanásban -- fel tudja mutatni két ember kapcsolatának előzményeit, a hetek óta tartó figyelést, mérlegelést, titkos számírást és egy csepp asszonyi furfangot is.

Tábori Nóra méltó párja az öregedő agglegény szerepében Benkő Gyula, alti már a luftballonos néhány mondatában is felcsillantotta groteszk humorát. Ez az őszülő hajú, szórakozott úr az ő megformálásában amolyan mama kedvence. akinek nincs más bűne, mint hogy szereti a kuglófot. Valójában nem derül ki, hogy véletlenül vagy szándékosan evett többet, mint amennyit fizetett. Benkő egy öregedni gavallért játszik, aki tudja a dolgát: amikor rajtakapják a turpisságon, udvarolni kezd a tulajdonosnőnek. A játék végül komollyá fordul-a családi gyűrű ott marad az asszony kezén de az elégtétel sem marad el : a tál kuglóf, és további kuglófok végtelen ígérete. Az öregedő gavallér póza apró rituálékból épül fel: először tagad, majd sajnáltatja magát a halott anyára és árvaságára hivatkozva, végül mindent bevall és vádolja magát, ám ekkor mára mérleg a javára billent. Benkő kifogástalan úriemberében, e „tisztelt úrban" egy szeretetreméltó pesti svihák rejtőzik, a Fox Rudolfok és Csuszik Zsigák rokona. Valamennyiük közös jellemzője, hogy túljárt az eszükön egy asszony.

Így kapcsolódnak egymáshon e drámairói ouevre láncszemei. Az egyfelvonásosok kicsit előképei is a későbbi műveknek *(Lila akác,* Vőlegény), de ugyanakkor önálló gyöngyszemei is a Szép Ernő-i életműnek.

Szép Ernő: Május (Pesti Színház)
Díszlet Makai Péter *Jelmez:* Jánoskúti Márta. *Rendező:* Kapás Dezső.
Szereplők: Rudolf Péter, Eszenyi Enikő, Reviczky Gábor, Várnagy Zoltán f. h.

Szép Ernő: Kávécsarnok (Pesti Színház)
Szereplők: Tábori Nóra, Benkő Gyula, Marton Kati, Pásztor Edina f. h., Varga Mária f. h., Eszenyi Enikő.

RÓNA KATALIN

Hová lett az irónia?

A Lila ákác a Józsefvárosi Színházban

A bársonyzakós úr körbenéz a színpadon. Azután fölemel egy elszáradt, régi csokrot a padról. Megfogja és ráfúj. Porfelhő száll föl belőle. A múltat idézi. Jelentése kettős értelmű lehet Ilyen por fedi már az időt, az 1913-as békeévet, amikor a szerelmi történet játszódik, amelyben így elhervadhat a szerelem virága, vagy arról a porról regél, amelyet elfújhat a színház, ha a mesét, a színjátékot új arccal jeleníti meg. Melyikre gondolt a Józsefvárosi Színház alkotó-gárdája, melyiket valósította meg?

Túl vagyunk már az utóbbi évek nagy Szép Ernő-reneszánszán, azon az időszakon, amikor egy nagy nekibuzdulást követően majd minden színház igyekezett előkeresni egy Szép Ernő-darabot. S lehetőség szerint bizonyítani vele, bizonyítani benne a huszadik század másodit: fele drámai törekvéseinek előfutárát. Túl vagyunk már azon az időszakon, amikor a groteszk, az abszurd eredetét igyekeztek a színházi emberek észrevenni az író lebegésében, kétségtelenül mélyről fakadó ellentétpárokra épülő drámaköltészetében. Mert ha az bizonyára túlzás-nak is tetszik, hogy Szép Ernő Pinter vagy Albee előfutára volt, de azt valószínűleg senki sem vitatja, hogy az élet szép és rút, bájos és keserű, boldog és bús dolgairól szóló egyszerre szomorú és víg, lírarés ironikus hangú játékaiban épp e kéttősségek következtében érződik valamiféle groteszk költészet. Amellyel Szép Ernő bizonyosan megelőzte korát, s amitől művei ma, több mint fél évszázaddal születésük után is figyelemreméltóak, a mondanivaló és a színpadi játék milyensége szempóntjából lényegesek.

Szép Ernő írói útját azok között a magányosok között szoktuk emlegetni, akik életült során igyekeztek távol maradni a nagy társadalmi szenvedélyektől, a nagy tüzektől, akik legtöbbször csak önmagukra, saját sorsukra figyeltek, s azon át szemlélték a világot. Sikeres regényéből, *a Lila ákácból,* amely az első világháborút közvetlenül megelőző időszak Magyarországának léha, érzelmes, kicsit cinikus, bús és vidámkodó polgárának életviteléről szól, telve szerelmi lírával, Bár-

Rosta Sándor (Csacsinszky Pál) és Vándor Éva (Tóth Manci) **Szép Ernő: Lila** ákác című darabjának **józsefvárosi színházi előadásában**

dos Artúr rábeszélésére írt színdarabot. Kosztolányi Dezső a Pesti Hírlapban 1923-ban a Renaissance Színház előadását látva így írt erről a világról: „Csak tegnap történt ez, 1913-ban? Fontos lehetett ekkor a lila ákác, a padba vésett szív, a táncosnő és a pesti ifjú regénye? Csakugyan éltek ilyen emberek?... Mi-csoda boldog, vidám város is volt ez egykor."

De vajon igazán boldog város volt-e Szép Ernő Budapestje, ahol a bankfiúk igyekeztek az úriasszonyoknak udvarol-ni, ahol a Gerbeaud-ban zajlott az úri társaság élete nappal, hogy éjszaka a mulatóban folytatódjék, ahol a Ligetbe jártak szórakozni, randevúzni és párbajoz-ni, a Hármashatár-hegy volt a titkos találkák színhelye. Ahol a lány ha féltette hátát a varonesszaléttől, táncosnő lett, majd vengerkának ment a cári Oroszországba, miközben anyja ablakot tisztít egy szállodában. S miféle földöntúli-földhözragadt boldogságban él szerelmesen a szerelemben, megrészegülten a képzelt lángolástól, a pesti ifjú, Csacsinszky Pali. Megmámorosodva az élettől, mi-közben nem veszi észre, hogy valójában semmi sem történik vele, maga semmit sem tesz érte, az életéért. Mit sem lát meg a valódi életből, mit sem tud a körötte forrongó világról, mit sem vállal a fiatalság céljaiból. Éli regényre vágyó életét a csacska, bájos világban, amely-nek képe Szép Ernő drámájában oly igazul jelenik meg. Az író azt a világot mutatja meg, amelyben az élet felszínén túl nem történik igazán semmi. A békebeli Budapestet és benne az élet ezernyi apró villanását. Szép Ernő nagyon pontosan ismerte ezt a világot, jellegzetes figuráit. Hisz nemcsak benne élt, hanem maga is egy volt a pesti ifjak sorában.

Ugyanakkor nagy író volt, aki hideg fejjel, kívülről tudta szemlélni ezt a bensőjéből ismert, megélt életformát. Ezért volt képes arra, hogy önmaga teljességében szólaltassa meg a század első felének városát-szellemét, hogy tökéletes képet fessen az életről, az emberekről. Ezért tudott nagyszerű egyensúlyt teremteni az érzelmes-bús líra és a fanyar irónia között. A történet ugyanis a korabeli élet mindennapos története volt. Nem keresett nagy tanulságot, nem volt mély társadalmi mondanivalója. Mégis hátterében mindvégig ott van a világ fölfordult rendje fölötti kemény hang, a boldogan elzüllő, könnyű világ ítélete.

Egy mai előadásnak éppen az a nagy kérdése, hogy megtalálja-e az egyensúlyt a líra és az irónia hangulatai között, képes-e a maga egységében megteremteni azt a múltbéli világot, amely Szép Ernőnek sajátja volt, amely egyszerre volt Kosztolányi szavaival édes és bús, víg és szomorú, lágy és kegyetlen, költői.

A Józsefvárosi Színházban Giricz Mátyás állította színpadra Szép Ernő játékát, hadat üzenve mindenfajta nyakatekert modernkedésnek, nem kívánt a groteszk látszatában tetszelegni. S ez nem is lenne baj, csakhogy miközben - okkal - nem akart gúnyolódni a játék fölött, a belülről fakadó iróniát, az eredeti Szép Ernő-it, amely azért lelke ennek a darab-nak is, kiirtotta a *Lila ákácból*. Biztos érzékkel őrzi lírai hangulatait, de megtart-ja, sőt megerősíti az eredeti mű francia bohózatból származó fordulatait, nevet-tető gesztusait. S mi lesz így Szép Ernő játékából? Egy kor, egy történet lírai illusztrációja, amelyben képet alkothatunk a ligeti lányok életéről, a mulatóbeliek szomorú sorsáról, az úri társaság erkölcséről, egy buta ifjú szeretettelen szépelgéseiről és egy csacska lány szerelméről. S hogy mindezen túl létezik egy költőileg kacagva-sírva megfogalmazott korábrázolás is, azzal *ez az* előadás alig törődik. Az együttes úgy játssza el Szép Er

nő történetét, hogy bizonyára örömét leli benne az író lírájáért rajongó, a korabeli világ romantikáján elandalgó néző. De aki már nagyanyáink világának réteg-rajzában korrajzot kutat, aki netán Szép Ernő kesernyés véleményére kíváncsi, aligha figyeli hiánytalan elégedettséggel ezt az előadást. Ebben a produkcióban ugyanis éppen a múltba süllyedt világ fölötti önirónia nem érvényesül. Az író ábrázolta életforma, jellemrajz mélyben rejlő komikumából alig hallatszik egy-egy hang.

Mindez a Csacsinszky Palit formáló Rosta Sándor szerepformálásából következik leginkább. Rosta eljátssza a butaságot, és eljátssza a szerelmest. De alig érti meg, hogy ez a fiú magába a szerelembe szerelmes, hogy neki nem az úri-asszony, még kevésbé a varonesszából lett táncosnő a fontos, sokkal inkább ön-maga. Nagy érzelmeket igyekszik mutatni, ám a költészet hiányzik alakításából. Tóth Manci szerepét Vándor Éva játssza. Naivitás és szépség, humor és báj árad figurájából, a vidámság, a játékosság, a komolykodás arányait pontosan építi, ám a keserűség, a tiszta egyszerűség, a kor kegyetlenségét mutató választás nem elég hiteles. Andai Györgyi a nagyságos asszony figurájában igyekszik a humort és az úri világ társadalom-rajzát kibontani. Bizonyos nagyságos úr szerepében Pákozdi János némi iróniát és önirónia mutat. Jó karaktert teremt Minusz és Majmóczy fiatalurak figurájában Jakab Csaba és Eszes Sándor. A szükségesnél valamivel harsányabb és sopánkodóbb Szilágyi Zsuzsa a táncosnő, Arany Hédi szerepében. Szép Ernő világának egy-egy jellegzetes hősét formál-ja Beregi Péter a balettmester és Kölgyesi György, az ügynök alakjában.

Gyarmathy Ágnes díszletterve jó játékteret alkot. Kosztümjei szépen mutatják az elmúlt világ viseleteit.

Csacsinszky Pali az elszáradt, de már leporolt virágcsokorból húzza elő Tóth Mancinak az áhított lila ákácot. Am ebből az előadásból úgy látszik, nem leporolni, de a lirizálás mellett megélni-megérteni kellett volna a szál virágban rejlő humort és iróniát.

Szép Ernő: Lila ákác (Népszínház)

Díszlet, jelmez: Gyarmathy Ágnes *m. v.*
Rendező: Giricz Mátyás.

Szereplők: Rosta Sándor, Vándor Éva, Pákozdi János, Andai Györgyi, Dimulász Miklós, Kölgyesi György, Beregi Péter, Jakab Csaba, Eszes Sándor, Szilágyi Zsuzsa, Somfai Éva, Balázsi Gyula m. v., Németh *László*.

NÁDRA VALÉRIA

Domesztikált kígyófészekalj

Gyurkovics-bemutató a Madách Kamarában

Legújabb, *Fészekalja* című darabjában Gyurkovics Tibor egy világirodalom-szerte már sokszor, sokféle módon feldolgozott témához nyúl: a nők férfi nélküli magányához. A színdarab cselekménye bárhol játszódhatna Kamcsatkától Alaszkáig, és bármely időben, amikor a monogám párkapcsolat már általánosan elfogadott. Vagyis a téma, amihez Gyurkovics hozzáteszi a magáét, „örök emberinek" számít. Éppen *ez az* időhöz és helyhez való nem-kötöttsége a leggyanúsabb. A szerző ugyanis nem bíbelődik társadalmi vagy akár nemzeti meghatározottsággal, történelemmel vagy politikával. Esze ágában sincs „kifárasztani" a nézőt holmi hitelességre való törekvéssel, kisebb-nagyobb részigazságokkal a darab egészének igazsága érdekében. Nem, Gyurkovics eleve eltökélten a lényegre tör. Érdeklődésének tárgya: *a* női lélek a maga meztelenségében. Két karácsony között játszódik a történet, s egyiktől a másikig megtudhatjuk, hogy - a szerző szerint - mi a legfontosabb a nőknek, mi kevésbé fontos a számukra, egymás közti beszélgetéseiknek mi az állandó témája, miért képesek akár arra is, hogy tizenöt évet töltsenek el egy szobaablakban. Ez utóbbira, tudniillik arra, hogy ki az, aki tizenöt évig ácsorog az ablaknál, és miért teszi ezt, *Gyur*kovics Tibor válasza így hangzik : adva van egy nő, nevezzük Margitnak, aki egyetemet végzett, szépségversenyt ugyan nem nyert, de bányarémnek se mondható, aki sorjában négy lányt szült egy férfinak (a férjének), miközben utóbbi megcsalta, majd teljesen el is hagyta. A jóformán lánynevelő intézetté alakult családot még egy további, Magdus név-re hallgató nagymama is terheli, akit annak idején szintén elhagyott a férje. Ez a halmozottan csonka család tizenöt éve a férj, apa, illetve vej emlékének él, mely emlék nemhogy halványulna, de egyre színesebbé és gazdagabbá válik; újabb és újabb történetek, hiedelmek, mondák és vágyképek kerülnek a családi legendagyűjteménybe. Telefonfülkében lakik-e apuka vagy sem, kivel volt apuka a Balatonnál, szerette-e apuka a bejglit vagy nem szerette, netán inkább a lazac a kedvence, és mi volt a nótája a család minden tagja a saját vérmérséklete szerint vesz részt ebben az együttes „bikasiratóban". Az anya tizenöt évet tölt el a kertre néző ablakban. A lányok egytől egyig belerokkannak a meg-rázó lelki traumába. Egyiküknek, Klárának sikerül ugyan jegygyűrűvel az ágyához láncolni egy férfit, de a többiek el-beszélése szerint nincs sok öröme ben-ne. Edit, ha adni lehet testvéreinek homályos célzásaira, mindkét öngyilkossági kísérletét szívügyek miatt követte el. Annának sikerült ugyan átesnie élete nagy változásán, de az illető, aki ebben oly készségesen a segítségére volt, galádul elhagyta. Gyurkovics Tibor szerint ettől végérvényesen reménytelenné vált az élete, mert ugyebár mit is kezdhetne magával egy huszonöt (!) éves lány - férj nélkül? Boja, a legkisebbik, tizenhét évesen azzal a nagy problémával veszkődik, lefeküdjön-e énektanárával vagy sem. Mint látható, ezt a sokak által sokszor elhagyott csonka családot fölöttébb súlyos problémák nyomasztják. Még szerencse, hogy anyagi gondjaik nincsenek, sosem is voltak. A fantommá vált apuka minden ünnep alkalmából negyven-ezertől százezer forintig terjedő összeget küld elhagyott szeretteinek, és mint tudjuk, meglehetősen sok ünnep (születésnapok, névnapok, karácsony stb.) adódik egy évben. Kell is ez a gondtalanság a hat magára maradt nőnek, mert így több idejük és energiájuk marad, hogy körbekörbejárják saját pszichés problémáikat. (Az is elképzelhető persze, hogy nem lelki bajokról, hanem ősi családi átokról van szó, hiszen már a nagy-mamit is elhagyta a nagypapi.)

Az igazi kérdés, a darabban elhangzóakkal ellentétben, inkább az volna, vajon miért hagyják el ezeket a nőket a férjeik, illetve szeretőik ? S ha már ez bekövetkezett, miért nem képesek új kapcsolatokat teremteni? Miért tette az általános férfinélküliség *kígyófészekaljjá* ezt a családot? A miértekre Gyurkovics Tibor nem válaszol, a folyamat ábrázolásáról is lemond, megelégszik az eredmény bemutatásával. Á nők kielégítetlenségük-ben egymásba marnak, s ezen a harcmezőn a leggyengébb esik el: az anya. Lányai ugyanis saját félresikerült életükért mindenekelőtt az ő női kudarcát teszik felelőssé. Margit, az első rosszul sikerült karácsonyeste után, egy véletlenül befutó, téves telefonhívástól megihletve azt kezdi játszani családja előtt, *hogy* szeretője van. Egy éven keresztül imitálja ezt a nem létező viszonyt, s közben állandóan a lebukástól retteg gyanakvó lányai előtt. Végül, hogy hitelesítse a ki-talált férfit, megkéri egy kollégáját, vállal-ja a látszatot, hogy ő a boldog kitüntetett. Az illető - Kálmán - egy meglepő

Jelenet Gyurkovics Tibor: Fészekalja című darabjából (Madách Kamaraszínház)

Bajza Viktória, **Horesnyi** László és **Cs. Németh Lajos a Fészekaljában (Iklády** László **felvételei)**

fordulattal közli, hogy nemcsak vállalja, amire Margit kéri, de nincs forróbb óhaja, mint az, hogy kapcsolatuk ne csak látszat legyen, hanem valóság. Feltűnik a színen Bandi is, a régi udvarló, aki Pestre helyeztette magát, s így többé sem-mi akadálya, hogy - gyerekestül, nagymamástul - feleségül vegye Margitot. Azt hinnénk, a két szívét és kezét kínáló férfi közti választás lesz hősnőnk dilemmája, de nem, Margit a legkevésbé érthető, ám leglátványosabb megoldás mellett dönt. Megmérgezi magát. Nem oda-haza, nem a munkahelyén, nem, hanem a nyílt utcán. A darab utolsó perceiben Mária, a magánytól már félbolond szomszédasszony bevonszolja a színre az utcán összeszedett Margitot, hogy ott piheghesse el félresikerült gyermekeinek szánt utolsó mondatait, mielőtt elvinnék a mentők.

Nem áll szándékomban Gyurkovics Tibor drámáját más, hasonló témájú színpadi művekkel összevetni vagy akár azok mércéjével megmérni. Az esztétikai minőségtől függetlenül ez azért sem volna lehetséges, mert Gyurkovics meg sem kísérel bármiféle magyarázatot adni arra, miért éppen az általa bemutatott hat nővel bánt el így az élet. Más alkotásokban, melyek szintén a női magányról szólnak, rendszerint világos, mi áll a dolgok hátterében: védeni kell a vagyont, vigyázni kell a hozományra, esetleg íratlan törvény írja elő, hogy a szerep-lő nők milyen sorrendben mehetnek férjhez. Margitnak és lányainak azonban sem anyagi gondokkal nem kell szembenézniük, sem egy zárt közösség szigorú hagyományaival, de még nemzetiségi hovatartozás sem állna útjukba, hogy azt válasszák, akit szeretnek. Egyáltalán semmiféle akadályról nem tudunk, ami boldogulásukat meggátolná vagy késleltetné. Ha pedig ilyen nincs, akkor találgatásunk számára csupán egy eshetőség marad: bennük magukban, a szereplőkben kell lappangania valami végzetes titoknak, amely magányra kárhoztatja őket. Például csak egy fülük van kettő helyett (így születtek), esetleg holmi szégyenletes, rejtegetni való kórban szenvednek, vagy mondjuk súlyos elmebetegek. Elképzelhető még, hogy fogadalmuk van. A nézőnek azonban mindezen lehetőségeket sürgősen el kell vetnie, hiszen a színpadon olyan nőket lát, akik semmiben sem különböznek az utcán szaladgáló millió és millió társnőjüktől. Akkor hát mégis miért éppen nekik nem sikerül megoldaniuk az életüket?

Azt gondolnánk, ha már a dráma írott szövege nem szolgál magyarázattal, megteszi ezt a színház, megteszi a rendező, jelen esetben Ádám Ottó. Hiszen, ha úgy tetszik, páratlan lehetőséget kínál egy félig kitalált darab, hogy a rendező mintegy kiegészítse, befejezze, teljessé tegye az alkotást! Nos, Ádám Ottó kezét Gyurkovics Tibor darabja igazán nem kötötte meg, bármit kitalálhatott volna anélkül, hogy az írott szöveg elleni merényletet kövessen el vele. Kitalálhatta volna például, hogy csupán a legkézenfekvőbb lehetőséget említsük, hogy ezek a nők - csúnyák, ettől lelki toprongyok, már-már pszichopaták. Ez mindenesetre sokat érthetővé tett volna a külvilághoz fűződő viszonyuk furcsaságaiból. A Madách Kamara színpadán ezzel szemben kivétel nélkül kellemes külsejű, eseten-ként kifejezetten vonzó hölgyeket látni, akiknek átlagos indulataik, átlagos hevületű érzelmeik vannak. A kígyófészek megszelídült; unalmassá, viszont elviselhetővé vált ebben a rendezésben, hol-ott az író szándéka szerint elviselhetetlennek kellene éreznünk. A kígyók méregfoga itt legfeljebb bök, de nem mar. Mindebből az előadás saját logikája szerint az következik, hogy nem érthető, miért kényszerül Margit szerepjátszásra ebben a békés természetű közegben, s végképp rejtélyes, hogyan jut el odáig, hogy megmérgezze magát.

Az anya, akit örökké sértődöttnek, kibírhatatlanul mártírkotlónak kellene látnunk, Pásztor Erzsi alakításában valami egészen másnak mutatkozik. Amikor a játék kezdetén megvilágosodik a színpad, ő már szokásos helyén áll, az ablakban, háttal a nézőknek. Ennek a hátnak reménytelenséget, szemrehányást, megbántottságot kellene sugároznia; olyan-nak kellene lennie, mint egy ottfelejtett, veszedelmes tárgynak, egy élő felkiáltójelnek. Meg kellene teremtenie a dara-bot útjára bocsátó alapfeszültséget. Pász-tor Erzsi azonban éppen csak álldogál, mint aki véletlenül elrévedt egy pillanatra az ablak előtt, s a háta semmit sem sugároz, legkevésbé sértődöttséget. Később is mindvégig egy kiegyensúlyozott, kedves nő benyomását kelti, akinek oly erős a lelki békéje, hogy keserűséget, megbántottságot még mímelni is nehezére esik. Mindez annál feltűnőbb, mivel a lakásbelsőt imitáló díszlet, Götz Béla munkája, túlzsúfoltságával (mely inkább idézi egy lakberendezési bemutatóterem légkörét sok kis funkciótlan emelvényével, mint egy szoba hangulatát), mégis a fojtott, feszült légkör érzékeltetésére volna hivatott. A színésznő azonban inkább elhessegeti a díszlet keltette képzeteinket - sorra bejönnek lányai, akik évődő hangon, de folyamatosan sértegetik őt, Pásztor Erzsi pedig még csak nem is ingerülten vagy agresszívan hallgat-ja őket, hanem kissé mélabúsan, de alapjában véve csitító szelídséggel. A karácsonyeste előbbre haladtával a családban uralkodó légkörnek egyre elvisel-hetetlenebbé kellene fokozódnia. (Mellesleg furcsa, hogy őszi falevelek költői kupackéi keretezik a parányi dobogókat, miközben a színpadon többnyire karácsony van.) Áll, jön-megy tehát a többszörösen elhagyott csonka család a fojtott költészetnek ebben a lehullott avarral jelképezett légkörében, és mondják, mondják, hogy ami történik, kibír-hatatlan, csak éppen valamennyien - Kiss Mari, Bajza Viktória, Menszátor Magdolna, Hűvösvölgyi Ildikó - fiata-

lok, jólöltözöttek, mosolygósak. Arcukon, mozgásukon, gesztusaikon nyoma sincs vibráló indulatnak, régóta gyülemlő feszültségnek. A néző azon kapja ma-gát, hogy nem hisz nekik. Várni kezdi, hátha később kiderül, mi bajuk is az élet-tel ? Kiss Mari néhány jó pillanatát leszámítva, amikor valódi szenvedély szólal meg a színpadon, színészi magyarázatot sem kapunk kérdéseinkre. Úgy tűnik, rendezői értelmezés híján a színészek magukra maradtak szerepeik titkával, és nem találtak rá választ. Illetőleg: aki talált, azt kivételes rutinja segítette hozzá. Tolnay Klári kitalálta, hogy a maga részéről komédiát játszik. Nem mindennapi tehetségével felépített egy figurát, aki rosszmájú, csípős nyelvű, ennélfogva sohasem unalmas. És valóban: ha Tolnay belép a színpadra, végre van kiremire odafigyelnünk. Élvezetes magánszámokat ad elő, amint lánya udvarlóit „káderezi", vagy ahogyan eljátszik a számára immár túl erős cigarettával. Mindez a darab egészétől függetlenül hallatlanul szórakoztató. Más kér-dés, hogy a nagymama jelenéseinek dermesztőeknek s nem mulatságosaknak kellene lenniük. (Gyurkovics Tibor egyébként annyira nem bíbelődött e figura hitelességével, hogy egyszerre akarná elhitetni a nézővel, ez a nagymama ismeri a mai szleng olyan kitételeit, mint az, hogy „hazavágtak", arról ellenben mind-máig nem értesült, hogy csaknem három évtizede nincsenek hazánkban „téeszcsék"·)

Hasonló példája szerző és előadás következetlenségének a második részben felbukkanó figura, a Margittól tanácsot kérő, újabb elhagyott asszony, akit Békés Itala játszik. Ez a nő szintén diplomás, szintén több gyermek anyja, és a következőket állítja magáról: ment a Thököly úton, és egyszerre csak felrobbant - mondani sem kell talán, hogy micsoda - a lelke. l lét évvel ezelőtt vált el, a lelke azóta hever darabokban, és képtelen a szeretetre. Hogy miképp kerül napköz-ben Margit lakására, miért éppen hozzá, mit akar tőle, sőt, hogy egyáltalán akar-e valamit, nem derül ki. Margit mindenesetre meghallgatja, és a következő praktikus tanáccsal látja el: „Szeretni muszáj I" Békés Itala ezt a két lábon járó képtelenséget lefegyverző színészi intelligenciával oldja meg, apró játékokat talál ki, még meg is nevetteti a nézőt, aki hálás minden emberi pillanatért - azt azonban ő sem képes elfeledtetni, hogy szerepe egyszerűen fölösleges a drámában, ha csak azt nem tekintjük hasznos (már-mint egy dramaturgiai nonszensz meg-oldására hasznos) funkciónak, hogy Gyurkovics Tibor vele találtatja meg a nyílt utcán öngyilkossá lett Margitot, s azt is reá bízza, hogy vonszolja el sors-társnőjét a lakásáig.

A néző várni kezdi, hogy amiképp ez az asszony besétálhatott a drámába, még hosszú tömött sorban további elhagyottak jöjjenek be, és adják elő egyéni tragédiájukat. Azután már ezt sem várja. Világossá válik a mechanizmus - a *Fészekaljában* kizárólag olyan nők bukkanhatnak fel, akik elváltak, megcsaltak, rossz házasságban élnek, vagy még egy rossz házasság sem jutott nekik. Azon is elgondolkodunk, hogy micsoda képtelenséget akar elhitetni velünk ez a dráma: a benne szereplők emberek, még ha „csak" nők is, egyetlen vonatkozásban léteznek, légüres tér veszi körül őket, s csupán egyetlen szervükkel érzékelik a világot. Ahogy Margit idézi volt férjét, a szexuálmisztikust: „Nem értjük meg a világot, a világmindenséget az agyunk-hal, csak a micsodánkkal..." Ha el is tekintünk ennek a felfogásnak az elfogultságától, magán a darabon belül sem tart-hatjuk indokoltnak, hogy Margit hazudni kényszerül magának egy szerelmi kapcsolatot, hiszen a szemünk előtt jelentkeznek ketten is férfiak, akik boldogan lennének a társai. Miért nem fogadja cl őket? Miért jobb az öngyilkosság? Megannyi kérdés, amelyre nem kapunk választ. Legfeljebb azt gyaníthatjuk, hogy mindemögött írói önkény rejlik, amiről általában szemérmesen hallgatni szokás. Az írói önkény pedig korántsem azonos az írói szabadsággal. A Madách Kamara előadásának kudarcában, úgy rémlik, minden összetalálkozott, ami a balsikerhez kell: az írói önkény aktivitását a rendezői passzivitás közömbösítette - sajnos, a néző számára is.

Gyurkovics Tibor : Fészekalja (Madách Kamaraszínház)

Díszlet: Gütz Béla. *Jelmez:* Borsi Zsuzsa. *Rendező:* Ádám *Ottó.*

Szereplők: "Tolnay Klári, Pásztor Erzsi, Kiss ,Mari, NIenszátor Magdolna, Hűvösvölgyi Ildikó, Bajza Viktória, Békés Itala, Horesnyi László, Cs. Németh Lajos.

VINKÓ JÓZSEF

Elkésett példázatok a hatalomról

Négy új magyar dráma

Vannak divatos témák és divatos műfajok, amelyekről azt hihettük, hogy már régen meghaladtuk őket, s porosodó relikviák nemzeti drámairodalmunk almáriumában. De nem. Újra és újra felütik fejüket, s ha átszabott külsőben is, de régi mondandójukkal bukkannak elénk. Ilyen divatos téma volt színházainkban - alig két évtizede - a hatalom és az erkölcs, a hatalom és az egyén konfliktusának kérdése. A hatvanas évek felszabadultabb légkörében drámák egész sora boncolgatta a hatalom mibenlétét, s főleg azt, hogyan válhatott pusztító erővé a hatalom, s miként torzíthatta el az eszmét, amelynek szolgálatára esküdött. A kér-dés általában áttett, allegorikus formában került színpadra, vagy a történelmi dráma vagy a hatalomról szóló parabola köntösében. (Emlékeztetőül talán elég, ha Illyés Gyula *Kezvencére,* Gyurkó László *Szerelmem, Eleklrájára* vagy Mészöly Miklós *Bunkerére* hivatkozunk.)

Aztán a történelmi drámák iránti érdeklődés átmenetileg csökkent, a paraboladráma kiment a divatból (pontosabban a kritikai össztűz és a közönségíz-lés kiűzte onnan), s úgy tűnt, a színházakat és a drámaírókat a konkrétabb társadalmi helyzetek, elsősorban a tudat és a létforma dilemmája, valamint az egyén belső vívódása érdekli.

És most, íme, egyszerre négy új darabunk is a hatalom kérdéseivel példálózik. Az első kettő, Gáll István és Kolin Péter terjedelmes egyfelvonásosai a Radnóti Miklós Színpadon kerültek szín-re, a harmadiknak, Urbán Gyula groteszk játékának a Józsefvárosi Színház adott színpadot, míg a negyediket, Gáli József komikus tragédiáját a miskolci Nemzeti Színház mutatta be. A négy dráma négy külön világ, ám meglepő módon mind a négy a hatalom mibenlété-ről, funkciójáról és a hatalommal való visszaélés lehetőségeinek a veszélyéről szól.

Itt a vége, fuss el véle

Ez az alcíme Gáll István színpadra nyújtóztatott hangjátékának, a Burles.zknek. A darabnak már a címe is talányos. A

Dobák Lajos és Inke László Gáll István: Burleszk című darabjában (Radnóti Miklós Színpad)

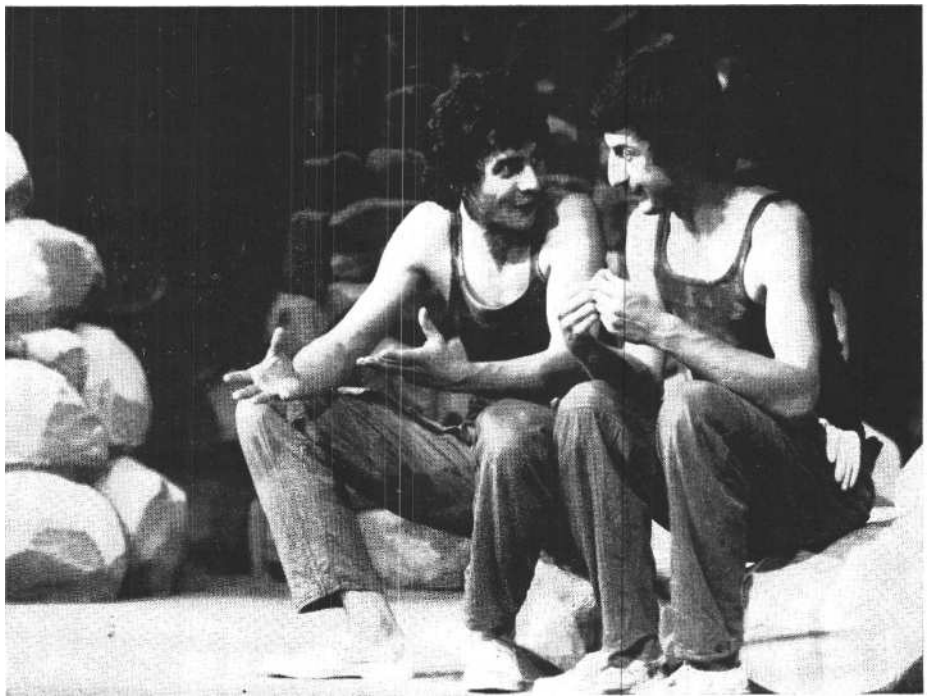
burlesque kifejezés ugyanis műfajt takar, paródiát vagy helyzetkomikumra épülő bohózatot jelöltek vele az elmúlt századokban, s burlesque-elemekről az ókori mimoszirodalomban, a commedia dell' artéban vagy a húszas évek amerikai filmjátszásában szoktak beszélni: Chaplin, Lloyd, Keaton vagy Linder játékának elemzésekor. A burlesque egyik találó meghatározása is ezekből az évekből való: reális helyzetekben bekövetkező irreális magatartásformát szokás így nevezni. Nos, Gáll István *Burleszkje* nem burlesque. Nem így írták meg, és nem így adják elő. A darab sokkal inkább tűnik hosszadalmas kabaréjelenetnek, parabolának, mintsem bohóctréfának, s a rendezés is a naturalista elemeket hangsúlyozza, s csak elvétve (egy-két ügyetlen hang- és fényeffektussal) utal a transzcendencia lehetőségére. A történet nem véletlenül született meg hangjátéknak. Az alapötlet - a Főnök (Inke László m. v.) és a Kisfőnök (Dobák Lajos) beszélgetéséből váratlanul kiderül, hogy nem egy első titkár és valamelyik magas beosztású funkcionárius találkozásáról van szó, hanem az Atyaúristenéről és egyik arkangyaláéról - rádiós alapötlet. A színpadon ugyanis a feszültség csak addig tart, ameddig találgat a néző (Inke kongeniális alakításában először Rákosira gondolunk), a meglepő fordulat kioltja az anyag drámaiságát. A Mennyek Ura nehezen képzelhető el totyakos, elhízott vénembernek típuszakóban, típusirodában piros-fehér-zöld telefonnal az íróasztalán, miként arkangyala is csak kabaréfiguraként értelmezhető diplomata-aktatáskájával és vállalati öltönyével. A nagy fordulat pillanatától érezhetően lanyhul a feszültség, s amennyire izgatottan figyelte a néző a szociológiailag (a káderszlenggel, a mozgalmi közhelyekkel) jellemzett indító helyzetet, olyannyira idegenül szemléli az Úristen gondját. A közelmúlt kesernyés iróniával, filozófiai nagyvonalúsággal előadott példázatához képest naiv fantasztikumnak tűnik a táguló világegyetemről és a fekete lyukról szóló allegorikus mese (a világegyetem érdekében feláldozzák a Földet, illetve a Naprendszerünket), s bizony itt az ötlet utólag gyengíti az egyfelvonásos briliáns első részét. Mert azt el kell ismernünk, hogy a darab első felében kitűnően működik Gáll István ver-bális csiki-csuki játéka, s rég írtak ilyen húsbavágó szatírát vezető funkcionáriusainkról, mint itt.

Nem véletlen, hogy Inke László mármár Jarry rémgömböcére, Übü papára emlékeztető koncentrációval játssza el a Főnököt; a hatalomtól megtébolyult, de a hatalomért reszkető, öntömjénező és önsajnáló szadista politikust, aki egyszerre magabiztos és gyáva, megingathatatlan és bizonytalan, nagyvonalú és pitiáner. Inke minden színt ismer, imponáló lendülettel alakítja szerepét; alapszíne a hatalomba belefáradt, életunt ember, aki legyint a tömeg éljenzésére, ám rögvest intézkedik, ha ez az éljenzés - akár az ő személyes kívánságára is - abbamarad.

Méltó partnere a játékban Dobák Lajos kisszerű ám ravasz, alattomos és elvtelen Kisfőnöke. Nyüszít, ha sarokba szorítják, de rögtön arra hivatkozik, hogy „ott volt a kezdeteknél", „őt nem lehet csak úgy félreállítani" stb. Alaptípus ő is: mivel semmiféle igazi meggyőződése nincs, bármilyen meggyőződést könnyedén vállal - mindenre használható tehát. Nélkülözhetetlen, s ez az ereje. Ezért elpusztíthatatlan. Talán mondanom sem kell, hogy abban a pillanatban, amikor kiderül, hogy ez a két figura nem valódi hús-vér ember, hanem isteni teremtmény, akire a fentiek egyáltalán nem vonatkoznak, az egész játék érdektelen sci-fi-példázattá zsugorodik. Talán ez az oka annak, hogy Gáspár János, a rendező az előadás legvégére még egy második, újabb fordulatot is tartogat. Inke László a rivalda elé lép, s kijelenti, hogy ő sem nem Funkcionárius, sem nem Atyaisten, ő csak egy Színész, aki a Föld és az Emberiség sorsáért aggódik. Ez a nyílt ki-lépés az előadásból - amely költői békedemonstrációnak hatásos - nyilván arra szolgál, hogy a Tejútrendszerből a Nagymező utcába rángassa vissza az allegorikus példázatot, s összekösse a Radnóti Színpad első egyfelvonásosát a másodikkal, amelyiknek a végén már ki is írják egy táblára, hogy „Ez színház". Higgyük el nekik. Már csak azért is, mert mindannak, ami a szünet után következik, inkább a hithez van köze, mint a dramaturgiához.

Sziszi és Fuszi

Ez Kolin Péter talányos parabolájának a címe. Sziszi és Fuszi rakodómunkások egy kietlen, lakatlan telepen, monoton egyhangúsággal rakják a köveket hónapról hónapra, s mindarról, ami rajtuk (a telepen) kívül létezik, nincs semmiféle képzetük; gügye megelégedéssel verejtékeznek, és szofistákat megszégyenítő szópárbajokat vívnak egy-egy kifejezés konkrét vagy átvitt értelméről. Boldogok. Valószínűleg azok is maradnának, ha egy nap rá nem döbbennének, hogy a kövek könnyebbek, mint eddig voltak, s az ég beszürkült. Nyugtalanságukat csak fokozza, hogy a telepen megjelenik az ügyeletes Tűzoltó, s közli, hogy ez színpad, ők színészek, s a kövek papírkellékek. A Tűzoltó monológjából Sziszi és Fuszi azonban csak néhány ismeretlen fogalomra figyel, úgymint: nő, sör, pénz. Ezt követelik melós öntudattal Gógamed telepvezetőtől. A sört és bábuk formájában a nőket meg is kapják, s valószínűleg ismét boldog tunyaságba süppednének, ha meztelen nő képében meg nem jelenne a színpadon az előző egyfelvonásosból már ismert főnöki titkárnő, s le nem tépné az egyik próbababa fejéről a parókát, leleplezve a rakodómunkások előtt a manipulációt, amelynek áldozatai. Sziszi és Fuszi most már lázad, életükben először elindulnak,



Moravetz Levente és Sebestyén András Kolin Péter: Sziszi és Fuszi című művében (Radnóti Miklós **Színpad)** (MTI-fotó - Földi Imre felvételei)

hogy - a városban - felelősségre vonják Gógamed telepvezetőt. A meztelen hölgy pedig felmutatja a táblát: „Ez színház."

Kedves olvasóim, kérem, ne veszítsék el sziszüphoszi türelmüket. Igaz, a görög hős csak azt a büntetést kapta a holtak Bíráitól, hogy egy hatalmas sziklát a dombtetőre felgurítson, s nem azt, hogy egy példázatot kibogozzon, mégis kövessenek a kérdések labirintusába. 1. Ha Sziszi és Fuszi rakodómunkások és nem tudják, hogy előadást játszanak, akkor a játék első harmadában miért vonszolják verejtékezve a köveket, amelyekről néhány perc múlva kiderül, hogy súlytalanok? 2. Ha színészek, akik tudják, hogy játszanak, akkor miért döbbennek meg a felismeréstől, hogy a kövek papírkellékek? 3. Ha rakodómunkások egy világ-vége telepen, akkor miért nem döbben-nek meg azon, hogy váratlanul megjelenik itt a Tűzoltó, s azt mondja, hogy ők színészek, s a világuk papírból van? 4. Ha színészek, akkor hogyhogy nem reagálják le, hogy az előadásukat megzavar-ja a részeg Tűzoltó handabandázása? 5. I la sem nem rakodómunkások, sem nem színészek, akkor kicsodák? 6. Kicsoda a meztelen szőke nő, aki leleplezi bábfeleségeiket, az arcukba nevet? Satöbbi, satöbbi. Megkímélem önöket a további kérdésektől, hiszen magam is találok magyarázatot, ha összeszedem magamat. Íme: 1. Sziszi és Fuszi a kizsákmányolt és manipulált munkásosztály jelképe (nyilván az átkos kapitalista rendszerben, mint a nevek is sugallják: Gógamed, Cooper, Manipu), s most fellázadnak, s a telepről betörnek a társadalomba, ahonnan a perifériára szorították őket. A két mű-nő, valamint a sör a fogyasztói társadalom jelképe, Gógamed a demagóg népámító alaptípusa. Ebbe a verzióba sajnos nem fér bele a Tűzoltó és a Mezítelen leányzó. Ezért: 2. Itt egy színielőadás folyik, amelynek tárgya a fent vázolt verzió, csakhogy ezt az előadást megzavarja a részeg Tűzoltó handabandázása, aki elfelejti, hogy a színészek tudják, hogy színészek (nem pedig igazi rakodómunkások) ezért figyelmezteti őket. Ebben az esetben a szőke szépséget azért küldte be a rendező, nehogy a nézők azt higgyék, hogy a Tűzoltó véletlen. Persze elképzelhető magasabb röptű magyarázat is. Elvont telep és elvont társadalom. Összetett szimbólumrendszer, amelyben a meztelenségnek, a kék égnek, a madaraknak rejtettebb jelzéskomplexuma van, például: „színház az egész világ", vagy filozofikusabb alapon: „életünket papírmasé díszletek között töltjük el, miközben sztereotípiákban gondolkodunk, s manipulálnak bennünket", de ez már olyan mély, hogy egészen beleborzongok, ezért inkább maradnék a számomra legkedvesebb megoldás mellett: „A halál egy nagy Tűzoltó, és mindig legrosszabbkor jön."

Mert bizony nemcsak Sziszi és Fuszi kiszolgáltatott. Nemcsak őket manipulálják. Félek, hogy ezúttal minket is. Es ismerve Kolin Péter intelligenciáját, azt sem tartom kizártnak, hogy tudatosan játszik velünk. Szántszándékkal ad fel többszörösen összetett találós rejtvényt, hogy aztán a végén szemünkbe nevessen (a szőke meztelen nő képében), s kitegye a táblát: „Ez (csak) színház!"

Sajnos súlytalan színház. Olyan, mint a kövek. Kolin megelégszik a frappáns ötlettel, néhány szellemes dialógussal, s kísérletet sem tesz rá, hogy a tizenkét évvel ezelőtt írt parabolát drámává gyúrja. Hogy világos, közérthető gondolati és drámai magot teremtsen a kusza jelenethalmazból, s higgadtan végiggondolja, mit is szándékozik kifejezni. Hogy világossá tegye műve szimbólumrendszerét, s a néző megközelítőleg ugyanazok-ra a dolgokra gondoljon, mint a színészek. Dramaturgiai következetesség nél-kül ugyanis a színház nem színház, legfeljebb filozófiai szószék, ahol lételmélet-tel foglalkozó esszé töredékeit adjak elő.

Félreértés ne essék. Nem a naturalista dramaturgiát, az egységes cselekményvezetést, a hagyományos konfliktus-központúságot kérem számon a szerzőtől. Nem a hauptmanni vagy ibseni rendet. Csak valamilyen rendet.

Nyilván nem csoda, hogy hasonlóképpen járt a Radnóti Színpad is. Bemutatott két ígéretes anyagot (Gáll István egyfelvonásosa íróilag és gondolatilag összehasonlíthatatlanul kiérleltebb és gazdagabb mű), s a két dráma - a színpadraállítás során - szétpergett ujjai között, mint a homok. Különösen a második egyfelvonással nem tudott mit kezdeni Gáspár János rendező, pedig Kiss Anikó díszlet- és jelmeztervező segítségével mindent elkövetett, hogy formába öntse a semmit. A színpadot kövek borítják, Sziszi és Fuszi izzad, verejtékezik, a hangkulisszából élethűen puffan-nak a teherautóplatóra dobott mázsás szikladarabok, az élethűséget még valódi húskonzerv és valódi kenyér is hangsúlyozza. Mindez azonban ingatag lábakon áll, valahányszor új szereplő lép a színre, az az egész kőhalom meginog és szilánkokra hull. Pedig Moravetz Levente (Sziszi) és Sebestyén András (Fuszi) sziszüphoszi hősiességgel küszködik az anyaggal illetve a drámaíró mű-köveivel. Becsületes magyar sziszifuszik módjára görgetik a Semmit, ami (éppúgy, mint a görög hős esetében) időről időre visszagurul, s a két tehetséges színész épp hogy csak félre tud ugrani az utolsó pillanatban. Ilyenkor a Semmi legurul a nézőtérre. Sebaj, ők újra kezdik. Bevallom, döbbent álmélkodással figyeltem a színészek munkáját (a többiekét, Dobák Lajos telepvezetőjét, Kelemen Csaba Tűzoltóját, Wohlmuth István és Jáky Árpád két sofőrjét), mekkora hittel, lelkesedéssel játszanak, s arra gondoltam, ők nyilván tudják, miről szól ez az előadás, ellenkező esetben a legnagyobb színészi

paradoxon létrejöttének lennék tanúja: azt is el lehet hitelesen játszani, amiről maga a színész sem tudja, hogy micsoda. De lehet, hogy nekik megmondták. S csak mi maradtunk kibicek.

Éppúgy, mint a párizsi Bolhapiacon, ahol „Itt a piros, hol a piros?!" felkiáltással a zsonglőrkezű hamiskártyás bűvöl-te az orrom előtt a lapokat, de olyan ügyesen, hogy bármennyire kiguvadt is a szemem, sosem találtam rá a pirosra. Ezt a hazai „Itt a dráma, hol a dráma?!" játékot is hasonlóképpen játsszák: az ámuló-bámuló közönségnek felmutatják a drámát, majd megkeverik a paklit, s mi ingünket, gatyánkat feltesszük, hogy újra rátaláljunk, mert az imént még itt volt, s mi nem akarjuk elhinni, hogy ilyen ügyesen eltüntették.

No de maradjunk a hatalomról szóló példázatoknál, ahogy bevezetőnkben ígértük. A hatalom csapdáiról írt groteszk játékot Urbán Gyula is.

Itt a piros, hol a piros?!

Ő is keveri, ő is a nagy hamiskártyások közé tartozik, csak hogy kézügyessége imponálóbb, technikája finomabb, s nála valóban minden erőnket össze kell szednünk, ha keze mozgását követni akarjuk. Urbán ugyanis valódi történetet kínál. Igazi volksstücköt, dramaturgiai szerkezettel, kitűnően megrajzolt figurákkal, világos cselekménnyel. Akár nép-színmű-utánköltésnek is érezhetnénk az anyagot. Csak hogy Urbán is szereti a találós kérdéseket, s mielőtt beleringatnánk magunkat a parasztoperett kínálta falusi idillbe, elhelyezi a darabban kafkai rejtvényét. Az idő: 1896. A színhely: Kurtaporos, valahol Magyarországon. A rejtvény: Gerzson Gerzson, a vigéc.

A történet naivan egyszerű. A kurtaporosi kocsmában békésen kvaterkázik Rezovics Dusán, hentes és mészáros, Nebicher Ignácz, helybéli szatócs, valamint Vinkó Jankó, a korcsmáros. Megelégedettek, békésen böfögnek, valószínűleg halálukig jámborul megtűrnék egymást, ha... ha meg nem jelenne a világtörténelem színpadán a vigéc. De megjelenik, s elhúzza bamba hőseink orra előtt a mézesmadzagot: a nagy millenniumi ünnepséghez, a fővárosi élőképhez hiányzik a párducbőr kacagányos Árpád, s ő idejött Kurtaporosra, hogy megtalálja. Nosza, több se kell a három figurának (és feleségeiknek) egymás torkának ugranak, s pillanatok alatt kiderítik, hogy Vinkó tót, Rezovics rác, Nebicher zsidó, tehát nem törzsökös magyar ember, azaz méltatlan arra, hogy ország színe előtt Árpád apánkat megszemélyesítse. A vigéc uszítja őket (miközben mindhármukat kiforgatja vagyonából, mindhármuk családi életét feldúlja), egészen a végső jelenetig, ahol a rác, a tót és a zsidó egymással végeznek zsákbafutás köz-ben - s amikor a vigéc intésére a szín-padra rohanó vigécek lerántják az áldozatokról a zsákokat, a három halott első világháborús uniformisban hever vér-be fagyva a földön. Felcsendülhet a bécsi operettmuzsika, a vigéc tiszteleg Ferenc Józsefnek, aki megveregeti a vállát, s kimondja a hírhedt mondatot: „Minten naton jó, minten naton cép, meg fatjok elégedfe!"

A példázat világos : Kurtaporos a soknemzetiségű Osztrák-Magyar Monarchia kísérleti telepe, a vigéc a császári ügynök, akinek az a feladata, hogy a nemzetiségeket egymás ellen uszítsa, a kacagányos Árpádot ábrázoló magyarok bejövetelét ábrázoló élőkép pedig évezredes nemzeti délibábunk, amelynek bűvöletében könnyedén sétáltattak bennünket háborúból háborúba. Remek ötlet, remek gondolat. Még akkor is, ha a hatás érdekében Urbán néhány írói korrekcióra kényszerül: az ominózus mondatot a császár 1896-ban mondotta, és nem a világháborús halottak fölött, a nemzetiségeket nem a millennium évében kellett felbujtani, akkorára a szerbek és a horvátok már régen javában égették nemzeti trikolórunkat - tiltakozásul az ezredév megünneplése ellen, és tiltakozásul nemzetiségi politikánk ellen -, s ami a legfőbb írói „csúsztatás" : a nemzetiségeket elsősorban nem egymás ellen, hanem a magyarok ellen uszította Bécs. A darabnak számomra ez a legkérdésesebb pontja (bár ugyanakkor mulatságos is): a kacagányos Árpád szerepéért nem magyarok, hanem három nemzetiség versenyez egymással. Magyar ember mindössze kettő szerepel a darabban, Virág Gyuri, a falujóskája, aki csak egyetlen értelmes mondatot ismer, azt, hogy „Minden lánynak a szeme", de ezzel mindent kifejez, valamint Bornemissza Úr, a néptanító, aki azonban az egészet végigalussza részegen, mert úgy véli, hogy az eseményekbe úgysem szólhat bele, végignézni meg ereje nincs, a legjobb tehát, ha a bor kábulatába menekül. Az első figurában nem nehéz a kisemmizett, elbutított monarchiabeli magyar nép alaptípusát felismerni, a második nyilván a magyar értelmiség. A darab igazsága azonban billeg ezen a ponton, hiszen a történelmi tény= nem az, hogy a nemzetiségek egymást ölték, s a magyarok túlélték az első világháborút, hanem ellenkezőleg, az ezeréves millenniumi kábulatba bűvölt Magyarország semmisült meg, és a helyén különböző nemzeti államok jöttek létre.

Az író szándéka azonban így is világos. Urbán nemzeti önismeretünk legkényesebb kérdéséhez nyúl; össznemzeti vakságunkat, politikai rövidlátásunkat gúnyolja, azt az árvalányhajas, kacagányos ősmagyarkodást, amely egészen a második világháborúig elködösítette faj-magyar agyunkat, elvette tisztánlátásunkat, s amelynek nyomai némelykor ma is felfedezhetők közgondolkodásunkban. Ennek a morbid tökélyig fejlődött rövidlátásnak persze sokkal árnyaltabb, mélyebb történelmi-társadalmi okai voltak, mintsem azt Urbán népszínmű-paródiája érzékeltetni tudja, de ennek a naiv mesének feltehetően nem is az ár-nyalt századvégrajz volt a célja, sokkal inkább annak érzékeltetése, hogy történelmünk során milyen könnyű volt hipnotizálni bennünket. Csak hát - és itt megismétlem korábbi aggályomat - a darabban sajnos nem bennünket hipnotizálnak, hanem egy rácot, egy tótot és egy zsidót. S a dolog történelmi igazsága nem bizonyítható. Nyilván érezte ezt az író is (látta, hogy két magyar szereplője valójában kívülreked a cselekményen), ezért írta az epilógust, amelyben a tanító kifejti véleményét a vigécnek. Ez az utójáték azonban már nem értelmezheti a darabot, legfeljebb a tanító szerepét árnyalja, s mindenképp kolonc marad az előadás nyakán. Még akkor is, ha a rendező, Szigeti Károly pompás gesztussal jelzi undorát. Amikor a vigéc utazótáskájáért nyúl, Virág Gyuri ijedten elejti, nehogy a kezük összeérjen. Számomra jelképes mozdulat ez, ha úgy tetszik, nemzeti karakterünket jellemzi (ha van ilyen), nekünk mindig csak tetszetős gesztusokra tellett, igazi tettre ritkán. Gesztusaink szépek, ám hatástalanok voltak, az eseményekre döntő be-folyással nem bírtak. Ezért von vállat a vigéc is, miközben lehajol a táskájáért.

A Józsefvárosi Színház társulata - Szigeti Károly irányításával - lendületes, a népszínműjátszás hagyományait csipetnyi abszurddal és néhány grammnyi költészettel ízesített előadásban mutatja be a darabot. Az előadás korántsem tökéletes (Koós Iván faliszőnyeg-utánzatú dalidíszlete sem a népszínműhöz, sem az abszurdhoz nem illik, Darvas Ferenc zené-

Jelenet Gáli **József: Daliás idők** című drámájának miskolci előadásából (Jármay György felv.)

je csupa elkoptatott reminiszcencia, s csak néha ad szárnyakat a szövegnek), de a közönség élvezi a játékot, Szigeti ízléses rendezését s a színészi alakításokat. Elsősorban Soós Lajos és Hável László játéka kiemelkedő; az előbbi Rezovics Dusánt, a méla, bamba, melák rác mészárost alakítja színesen és hite-lesen, a második Nebicher Ignáczot, a zsidó szatócsot, aki az előadás egyik legemberibb pillanatában vall a kaméleonságra kényszerült zsidósors ellentmondásairól, miközben már őt is elkábította a vigéc; nemcsak díszmagyart varrat leányával, Szálikával (Szilágyi Zsuzsával), hanem még obsitosbajuszt is akar növeszteni. A komikum és a tragikum határmezsgyéjén egyensúlyoz ez az alakítás. Vinkó Jankót, a kocsmárost (szegény recenzens névrokonát) Juhász Jácint alakítja bamba egyszerűséggel, feleségét, a kardos és törtető Ivicát az energikus Tóth Judit. Az előadás kulcsfigurája természetesen Gerzson Gerzson, a vigéc. O mozgatja a cselekményt, az ismétlődő laza epizódokat ő köti össze ebben a kissé unalmas lineáris dramaturgiában, amelyben a három családnál gyakorlatilag háromszor ismétlődik meg ugyanaz a jelenet. Beregi Péter jól építi fel alakítását, tenyérbemászó hajbókolással lép a színpadra, s csak szép fokozatosan válik követelőzővé, ahogy sorra hipnotizálja a szereplőket. A színész és rendező ügyel arra is, hogy a vigéc igazi arca csak akkor bukkanjon elő, ami-kor rövid percekre magára marad, ilyen-kor kegyetlen, hideg, mindenen átgázoló Cipollát látunk. Nem hibátlan persze ez az alakítás. Beregi néha suta, máskor bizonytalan (a császár filmbeli megjelenésekor szolgalelkű féreggé kellene változnia), szerepformálása azonban hiteles, s mindvégig híven szolgálja a rendező elképzeléseit. Az előadás igazi gazdája ugyanis Szigeti Károly, a rendező, aki a díszlet és a színészi egyenetlenségek valamint a darab dramaturgiai hiányosságainak ellenére is egyensúlyban tartja az előadás három elemét: a harsány népszínmű-paródiát, az abszurdoid példázatot a hatalomról, s Virág Gyuri (Felföldy László) már-már túlvilágian megkoreografált költői csetlés-botlását.

Ha Urbán Gyula a millenniumi évfordulót választotta témául, Gáli József éppenséggel a második világháború utolsó évének egyik epizódját ragadta meg, hogy politikai és történelmi délibábjainkat ábrázolja. Gáli (akit néhány mesejátékán, *Szabadság-hegy* című, 1956-ban a József Attila Színházban bemutatott drámáján és egy vékonyka novellás kötetén kívül alig jegyeznek az irodalomtörténetekben) valamikor az ötvenes évek vége felé kezdte el írni

Daliás idők

című komikus tragédiáját, eredetileg még *A suszter országa* címmel a vésztői magyar tanácsköztársaságról írta a hatvanas évek elején. Erről a különös, tragikomikus délibáb-községről szólt né-hány évvel ezelőtt Gazdag Gyula *Bankett* című dokumentumfilmje is. Gálit annak idején ugyanaz érdekelte, mint későbbi írókollégáit (Gáll Istvánt és Urbán Gyulát), a hatalom mibenlétét, csapdáit, az operettpolitizálást, a politikai vakságot elemezte. *A Daliás idők* olyan, mint valami komikus eposz. Még javában zajlik a második világháború, még minden kialakulatlan, amikor a vésztői (a színdarabban vészháti) kisközség párttitkára, Rábai Imre (a színdarabban Gebejdi Imre) - élve az önkormányzat adta lehetőségekkel - már kikiáltja a Magyar Királyi Vésztői Tanácsköztársaságot, s csatlakozni akar a szovjet köztársaságok szövetségéhez. Az ország még romokban hever, Gebejdi már miniszte-reket nevez ki, hatalmi harcot vív, bevezeti a cenzúrát, önálló pénzt veret, s először a szomszédos Szeghalommal szakít-ja meg a kapcsolatokat, majd a megyeszékhelynek, Gyulának is hadat üzen. Az ember tényleg nem tudja, hogy sírjon-e vagy nevessen. Újabb történelmi bukfencünkön, kuruttyoló maradiságunkon keseregjen, avagy a romantikus békaperspektíván kacagjon. Mert szinte semmiben sem különbözik ez a megejtő - de dilettáns magyar igyekezet - Urbán hőseinek politikai vakságától, sőt korábbi és későbbi elődeikéitől sem. Mintha csak kart karba öltve felködlenének az időből Petőfi és Arany hősei, Bagarja uram, a béke barátja, oldalán a fondorlelkületű egyházfival, Haranglábbal vagy Csóti vajda derék vitézeivel Nagyidáról.

Nem véletlenül említettem a komikus eposz ismert figuráit. Gáli komikus tragédiája a kisszerű helyzet és az eposzi szárnyalás komikus aránytévesztésén alapul; Gebejdi elnök nem attól válik igazán nevetségessé, hogy önálló országnak kiáltja ki a sáros kisközséget, hanem at-

hogy önmagát kételkedés nélkül - a Sors felkent képviselőjének tekinti, hanem attól, hogy mindezt nevetségesen kicsi méretekben csinálja, térdig érő latvakban, ráadásul kapkodva, ahogy már ezt a magyar történelemben szokás. Volna csak nagyobb területe, hívnák csak államelnöknek valószínűleg torkunkra fagyna a mosoly.

Gáli kitűnő érzékkel ragadja meg ezt a kényes témát és ezt a kétértelmű figurát. Gebejdi jogosnak érzett történelmi küldetéssel, neofita buzgalommal lép a történelem porondjára, de tökéletes dilettánsként. Politikai és történelmi igazsága nyilvánvaló, szándékai kommunistához méltóak, de valójában képzetlensége és kapkodása eredményeként - hatalomra jutott bornírt dilettáns. Tehát végtelenül ártalmas. Naiv forradalmi hitével

sztálinista romantikusságával - legalább annyi embert távolít el az eszmétől, mint amennyit melléje állít. Ideig-óráig létezhet csak. Politikai fafejűségére, konok következetességére csak rövid ideig tartó kultuszok idején lehet szükség. Utána azonnal félreállítják. Ebben rejlik tragikuma. Hiszen ő mindig egyféleképp

szolgálja az ügyet, s nem érti, miért dobják a szemétbe.

Gáli darabjának ez a kettősség adja rendkívüli érdekességét. Az író finom iróniával jellemzi Gebejdi történelmi nagyot akarását, nevetséges kisszerűségét, ám ugyanakkor idealizálja is. Úgy érzi, hogy a Gebejdi-féle dilettáns, ám tiszta hitű Don Quijote-forradalmárok eltüntetése kedvez a reálpolitikának, de ugyan-akkor felhígítja az eszmét, s szabad utat nyit a törtetők, a karrieristák, a konjunktúra-kommunisták előtt. Ezért is tűnik nagyon érvényesnek a vésztői sztálinista Don Quijote feloldhatatlan sorsa: az a népvezér, aki csökönyösen ragaszkodik az egy és oszthatatlan etikához, előbb-utóbb kolonc lesz a társadalom nyakán. A politika ugyanis sokkal szélesebb kategória, mint az erkölcs.

A darabnak (és az előadásnak) ezért kulcskérdése Gebejdi, a kommunista kiskirály és Mizse Mihály, a megyei párttitkár viszonya. Történelmi tény, hogy Gebejdit Rábait - 1945 tavaszán a megyei vezetés félreállította, mert a párt taktikai érdekeit veszélyeztette, s túlzásba vitte az önbíráskodást. Az intézkedés jogos, hiszen Gebejdi élet-halál urának tekintette magát. Csakhogy - vélekedik Gáli - a központi intézkedés elsöpörte a forradalmi ideálokat, a romantikus tenniakarást is. Egy idealista helyére egy ügyeskedő, rafinált politikust állított. Előáll tehát az a képtelen helyzet, hogy a néző kedvére választhat Gebejdi romantikus sztálinizmusa és Mizse Mihály körmönfont taktikázása között, amely így hangzik: „Mit akarsz, te szerencsétlen? A szövetséges hatalmakkal akarsz te ujjat húzni? Akik megnyerték a háborút? A csurcsil meg a ruzvelt (sic!) megegyezett Sztálinnal Jaltában, hogy itt nem lesz egye-lőre prolidiki. Ebben a játszmában be kell tartani a szabályokat, mert kiállít a bíró. Demokratikus pártok lesznek és kész. Majd. Majd aztán elválik, hogy ki kit győz le. Az eredmény nem kétséges, de addig várni kell. Türelem..." Gáli nem állítja könnyű választás elé olvasóit.

Szőke István, a miskolci előadás rendezője Gebejdi oldalára billenti szimpátiánkat. A Nemzeti Színház színpadán Bregyán Péter (Mizse Mihály alakítója) olyan kaméleoni átváltozással, ravaszdi kenetteljességgel érvel Gebejdinek, hogy a nézőnek lúdbőrös lesz a háta, s ha már választania kell a Gebejdi-féle romantikus és a Mizse által felkínált „tudományos" sztálinizmus között, akkor az előbbit választja, mert Gebejdi alapvetően tiszta és tisztességes ember, s a közösség vélt érdekeiért cselekszik, ha néha rabiátusan is. Így az előadás - még a drámánál is erősebben idealizálja Gebejdi figuráját: elveti ugyanis annak a lehetőségét, hogy Mizse valódi drámai ellenfele lehessen Gebejdinek. Ezzel a hajszálfinom áthangolással az előadás kiemeli Gebejdi tragikus magányosságát, s így a harmadik felvonás szinte automatikusan fordul melodrámába. Szőke, aki az első két felvonást imponáló lendülettel, expresszív erővel juttatja el a második felvonás operai tablójáig, a harmadik felvonásban megtorpan, s a szentimentális sajnálkozás vizeire evez. Úgy tűnik (s ebbeli törekvése érthető, hiszen Gáli darabja most került először nyilvánosság elé), hogy a rendező túlságosan is tisztelte az anyagot, s nemhogy egész képeket, még mondatokat sem volt hajlandó változtatni. Az előadásnak ez a hűség semmiképpen nem vált hasznára, de azt hiszem, az erőteljesebb dramaturgi beavatkozás előnyére vált volna magának a drámának is.

Mindez azonban nem csökkenti ennek a különös, remek dialógusokban meg-írt komikus tragédiának az értékeit. Kevés ilyen kesernyésen ironikus, rezignál-tan filozofikus darabja van drámairodalmunknak, még akkor is, ha Gáli kétségtelenül túlírta, sőt, úgy érzem, túlbonyolította anyagát.

A miskolci társulat tiszteletre méltó erőbedobással küzd meg az anyaggal. Matus György egy tömbből faragott Gebejdit állít elénk, aki szívós - már-már beteges monomániával - kutat apja gyilkosai után, s megnyugvást csak a leszámolás utáni pillanatokban talál. Alakítása kissé egyenetlen, néhol kissé színte-len, ám egészében meggyőző - jóllehet én másmilyennek képzelem Gebejdi figuráját, sokkal összetettebbnek, virulensebbnek. Egyetlen jellemvonásból építi fel a két kommunista szegényparaszt figuráját Csapó János és Polgár Géza is, ők kissé olyanok, mintha valamelyik Móricz Zsigmond-színműből léptek volna át Gáli darabjába. Balladai gonoszságot és boszorkánysötétséget hoz süvítve a színpadra Sisterákné alakjában Máthé Éva, miként pontos karaktert formál egy-egy jelenetben Kulcsár Imre (Gyógyszerész), Zsolnai Júlia (Gyógyszerészné), Szabados Ambrus (Malomtulajdonos) és Sallós Gábor (Szitás Gergely), valamint Dóczy Péter (a Pap) és Fráter Kata (a Szikár nő) szerepében. Molnár Zsuzsa amolyan forradalom felkavarta pesti csitrit játszik Bézi Lenke szerepében, Gáspár Tibor pedig már-már kabaréfigurát formál Csüdör II. István falusi rendőr figurájából. Az elő-adás két legjobb alakítása Bregyán Péter és Mihályi Győző nevéhez fűződik, az első a már említett megyei párttitkár figurájából formál a szerepen jóval túlmutató típust, a másik pedig az Osztap Bender-i történelmi csavargó-szélhámos, ám jószívű, talpraesett, forradalomhoz csapódó vagány alakját kelti életre. Kerényi József jól játszható, hatásos díszletet tervezett, Fekete Mária pedig bírja fantáziával a közel harminc szereplő öltöztetését.

A miskolci bemutató nyilván különböző visszhangokat vált majd ki, hiszen az anyag gazdagsága többféle értelmezést kínál. Én a magam részéről mind a darabot, mind az előadást tisztességes vállalkozásnak érzem, méltó tettnek a néhány éve elhunyt szerző emléke előtt, akinek élete kevésbé bővelkedett komikus elemekben, mint ez a délibábos komikus tragédia, amely nemcsak kigúnyolja ezt a hazai lápi köztársaságot, hanem el is siratja.

Gáll István: Burleszk (Radnóti Miklós Színpad)

Dramaturg: Gelléri Ágnes. *Díszlet, jelmez: Kiss* Anikó. *Zene:* Novák János. *Rendező:* Gáspár János.

Szereplők: Inke László m. v., Dobák Lajos.

Kolin Péter: Sziszi és Fuszi (Radnóti Miklós Színpad)

Szereplők: Moravetz Levente, Sebestyén András, Dobák Lajos, Wohlmuth István, Kelemen Csaba, Jáky Árpád.

Urbán Gyula-Darvas Ferenc: Itt a piros, hol a piros! (Népszínház)

Dramaturg: Lakos Anna. *Díszlet:* Koós Iván m. v. *Jelmez:* Rimanóczy Yvonne. *Rendező:* Szigeti Károly.

Szereplők: Juhász Jácint, Tóth Judit, Soós Lajos, Somfai Eva, Jakab Csaba, Beregi Péter, Hável László, Szilágyi Zsuzsa, Észes Sándor, Felföldy László, Beszterczei Zsuzsa, Császár József m. *v.*

Gáli József; Daliás idők (miskolci Nemzeti Színház)

Díszlet; Kerényi József m. v. *Jelmez;* Fekete Mária. *Zenéjét összeállította:* Kalmár Péter. *Rendező;* Szőke István.

Szereplők: M. Szilágyi Lajos, Milviusz Andrea, Teszáry László, Matus György, Molnár Zsuzsa, Csapó János, Gáspár Tibor, Máthé Éva, Varga Gyula, Kulcsár Imre, Zsolnai Júlia, Palóczy Frigyes, Szabados Ambrus, Polgár *Géza,* Sallós Gábor, Somló Ferenc, Mihályi Győző, Fráter Kata, Dóczy Péter, Bregyán Péter, Péva Ibolya, Ábrahám István, Varga Tamás, Sárkány János.

GYÖRGY PÉTER

A realitás igézetében

A **kaposvári Liliomról**

Úgy hiszem, nem pusztán Babarczy Lászlóra, de nem egy vonatkozásában a kaposvári színház egészére jellemző az az eljárásmód, amellyel élve most - az 198z-es szolnoki bemutató után -- Kaposvárott is előadták *a Liliomot,* Molnár színháztörténeti mitológiánkat meghatározó művét.

Az eljárásmód Babarczy esetében pontosan követhető (bár egyes vonatkozásainak tárgyalása messze túlmenne e kritika keretein): a mitikussá vált, közérthető, legendaszerű elemekre épülő történet idézőjelbe tétele, átváltoztatása, azaz a hagyomány egyszerű vagy stílusos újrafelmondása helyén a realitás lehetőségeinek kiterjesztése áll. Az üressé vált formát használja fel ez az eljárás, *annak révén* hozza előtérbe azt a sajátos mondanivalót, azt az esetleges tanítást, ami a legmélyebben igényli azt a közérthetőséget, amit például Molnár művének lehetősége jelent, és ami csak akkor érhető el s válhat érthetővé, ha annak a keretül szolgáló formának egyben a kritikája is lehet. (Csak a tavalyi évadra utalva: hasonló szándékokkal és megközelítőleg rokon módszerrel fogalmazta át Ascher Tamás *a János vitézt.)*

A Liliom esetében, melyet először megbízásos munkaként Szolnokon rendezett meg Babarczy, pontosan észrevette a mítosszá nőtt és ugyanakkor üressé negédesedett történetben a folytonosan jelenlévő életet, a realitás létrehívásának lehetőségét. Ha ugyanis a *Liliomot* játssza, akkor a rendező számára biztos rendelkezésre áll egy adott (szűkebb vagy tágabb) közösség. A történet, ha nem is fel-tétlen a maga konkrétságában, de a sémájában bizonyosan ismert, vagy olyan toposzokból áll, ami felismerhetővé teszi - mindenki számára. Az egyes képek mind önálló jelentéssel bírnak már (amint a nagy művek esetében is), így például: sorra előhívhatóak a „buta cseléd", a „vagány", a „megható szerelem" ábrái, önálló jelentésű sémái.

Így tehát adott esetben „semmi más dolga" nem lenne a rendezőnek, mint a lehetőségeihez mérten pontosan végigzongoráznia az ismert dallamot, s a lehető legtöbb fegyelmet elvárnia színészeitől. Babarczy azonban mást akar, ő nem a *Liliomot* akarja megrendezni, hanem mindazt, ami a *Liliom* révén színpadra állítható. Nem pusztán Molnár követéséről, hanem saját szemléletének érvényesítéséről van szó, és úgy hiszem, hogy ez sokkal jobban szolgálhatja ;Molnár ügyét is a magyar színpadon, mint bármi más múzeumi restaurálgatás. Babarczy ugyanis érvénytelennek és ma már végképp hiteltelennek tartja az eredeti történet megoldását, s ennek megfelelően átalakítja a jelenetek sorrendjét. (Már Szolnokon is így járt el.) Liliom öngyilkossága után következik az égi szín s a képzeletbeli visszatérés, és a darab végén látjuk Liliom *valódi* halálát. Az eredeti vég tehát itt betétté lett: értse ki-ki, ahogy akarja. Babarczy egyértelműen állítja, hogy e jelenetek Liliom haldoklásának fantáziái, de ez a dramaturgiailag pontos válasz nem zárja ki azt az értelmezést sem, amit én e jelenetsor-nak tulajdonítanék: szerintem ugyanis ily módon Babarczy *Liliom* legendáját teszi a *Liliom* kritikájává.

Az átalakított vég azzal az előnnyel jár, hogy Babarczy megszabadult attól az üres teleológiától, amely a kedélyes meghatódás felé vezérelte nézőt és rendezőt, már-már függetlenül azok akaratától. Így, mindennek eredményeképp végre nem „a vagányt", hanem egy vagányt látunk, s a „körhinta, a liget világának" helyén mindössze a hullámvasút iszonyú oszlopsorait, s a „cselédsors bája'" helyett pedig végre saját problémáikkal küszködő, kínlódó leányokat. A legendának tehát vége; végre megint az látható, ami a darab alcíme is: egy csavargó élete és halála. Ama kedélyes pesti ötletből, föld és ég cinkos összekacsintásának semmivé szürkült poénjából itt az ég és föld, evilág és túlvilág - ha van - egységéről és egyforma kibírhatatlanságáról esik szó.

E szerkezeti változtatások mellett, azokkal összecsengően hozta létre a hét jelenetet egységes keretbe foglaló színpadképet Donáth Péter. A színpad terét döntően kitöltő erdőnyi hullámvasút egy-ben ég és föld, de sokkal inkább az egységes embertelen pokol. Kiválóan alakult ebben a keretben az előadás nyitó-képe: a félhomályos, fenyegető, sötét, alig megvilágított színpad mélyéről jön-nek elő a szereplők, a két cselédlány és Muskátné, kiabálva és veszekedve, ám óvatosan lépkedve a színpadot elborító sínek és ácsolatok között.

A megváltozott szerkezetnek megfelelően alakultak át a darab hangsúlyai is. Ebben a koncepcióban a főszereplő már nem egyértelműen Liliom, hanem sokkal inkább a két páros eltérő-párhuzamos élettörténete, Liliom és Juli süllyedése, valamint Mari és Hugó emelkedése és karrierje. E négyes belső viszonyainak, kiváltképp a két lány egymás-hoz fűződő viszonyának elemzése a Babarczy által létrehozott produkció legnagyobb előnye. E két lány iszonyú küzdelmet folytat az életben maradásért, a fennmaradás vagy épp az előrejutás lehetőségéért, sikerrel-sikertelenül. Hugó és Mari egyaránt mélyen buták, de képesek a beilleszkedésre. Kettejük közül Mari világnak való kiszolgáltatottsága, értetlensége már megrendítő. Ez a lány egyszerre küzd az előrejutásért, ítéletei megfogalmazásáért, a tisztánlátás minimumáért és Juh barátságáért.

Liliom és Juh párosából itta lányé a főszerep, hiszen ebben a verzióban *ő valóban* túléli Liliomot, ő a valóság szerint is teljesen egyedül marad az előadás végére, szíve alatt egy gyerekkel, maga előtt egy halottal. De új motivációt nyert viszonyuk is, itt már nem pusztán a vagányba beleszerető lányka jelenik meg, hanem sokkal inkább egy hűséges és áldozatvállalásra képes igaz ember. Pogány Judit Julija - saját maga számára is alig követhető módon - beleszeret egy vagányba, s aztán már követi uraként: mindannak ellenére, amit tud róla, ami együtt történik velük. Mindazt szereti Liliomban, amiért az képtelen a házmesterség higgadt életformájára, s amiért egyébként oly gyanússá válnak ők az egyre jobban feltörő Mariék és az egész világ szemében. Mindennek megfelelően az előadás első felének igazán döntő kérdése a két lány egymáshoz való viszonya, amelyet Pogány Judit és Csákányi Eszter példátlanul magas szinten, igazi élményt adva old meg.

E két színésznő önzetlensége, egymást ismerése, segítése, fegyelmük révén a két cseléd élni kezd: s visszavonhatatlanul léteznek e színpadon, nem pusztán irodalmi alakként vegetálnak.

Pogány Judit hallgatása, fegyelme, néma tűrése az előadás végére már világosan önmaga *és a Liliom* jelentésrétegei fölé nő, s végül érthető, ha nem is egyértelműen lefordítható figyelmeztetéssé válik. Pogány és Csákányi legnehezebb feladata abban áll, hogy elmozdítsák e két szerepet a teljesen ismert sémáktól, a két ártatlan leányka megható butaságának mítoszától, s azzá tegyék ezt a szö-

Lukáts Andor és Tóth **Béla a kaposvári Liliomban (Fábián József felv.)**

veget, ami valójában. Két ember küzdelmévé azért, hogy hozzájussanak ahhoz a tudáshoz, ami nélkül e világban létez-ni több mint fenyegető. Marinak tudnia *kell*, hogy Hugó katona-e vagy sem, de legalábbis biztosat kell tudnia arról, hogy miféle: nehogy átverjék, amire minden esélye megvan, hiszen nagyobbrészt aláaknázott mezőkön jár; körülötte olyan dolgok zajlanak, amelyekről sejtelme sincsen. Pogány és Csákányi játéka világosan érzékelteti Juli autonómiáját és okosságát, Mari riadtságát és tehetetlenségét egyaránt. De azt is, ahogy minden különbség ellenére egyre nagyobb távolságaik felett is átjutnak egymáshoz. Csákányi pontosan bemutatja a Mariban minden rémülete ellenére is élő szolidaritást, lehetetlenné váló hűségét juli iránt.

Pogány asszonyi erőt sugárzó, támadhatatlan keménységet árasztó alakjának remek partnere Csákányi Eszter, aki világosan érzékelteti a felemelkedéssel együtt járó magatartásváltozást. Csákányi minuciózus, de mindvégig természete-sen ható realizmusa példázza talán a legegyértelműbben Babarczy elképzeléseit, a realitás azon formáját, amelyet ez az előadás elérni szándékozott. Csákányi összeszűkült szemmel néz a világra, félfenékkel ül a padon; ha zsebkendő van a kezében, vagy Hugó a közelében, úgy abba kapaszkodik: lépéseinek merevsége azt mutatja, ez a lány attól fél, hogy besüllyed alatta a föld. És aztán átöltözve, Hu-gót megszerezve látjuk Liliom halála után: megdöbbenve és maga is alig értve saját magabiztosságát, amit a tétényi ház ígérete okoz, amit a kaszinó kimondása már felidéz. Csákányi zokogva öleli át Julit, Pogányt: „nagy szerencse ez neked" - ordítja (Liliom halála), s az a szeretetre éhes mozdulat, ahogy önkéntelen aljasságát kikiáltva ölelne, s ahogy a szeretettel rendelkező Pogány eltartja magától, visszafogja barátnőjét - ez a jelentésgazdagság és többértelműség talán az egész este pontos tükre is lehet.

Jól érzékelteti Lukáts Andor Liliom igazi mivoltát, bár számára nyilván inkább nehézséget, mintsem könnyítést jelent, hogy másodszor játssza a szerepet, ugyanazzal a rendezővel és más társulattal. Ugyanakkor a Babarczy-féle interpretáció, amely az egész előadást átformálta, a legkevésbé magának Liliomnak a figuráját érintette, ez az alak maradt leginkább abban az eredeti értelmezési tartományban, amelyből Babarczy és a színészek a művet kiemelték. Lukátsnak elsősorban arra kellett vigyáznia, nehogy szolnoki önmagát ismételje, hanem a változott körülmények között sikeresen újuljon meg. Úgy láttam, ezt sikerrel oldotta meg, világosan követhető volt ennek a férfinak a nagyszerűsége és az élet nem értéséből következő kicsinysége, riadtsága. Liliom számára Muskátné hintája volt a világ, abban kiismerte magát és otthon volt, azon kívül azonban ő sem képes a közlekedésre, a világ pontos megértésére. Igen sokat segített az előadás egészén és Lukáts Liliom-alakításán is Tóth Béla Ficsúrja, hiszen ez utóbbi azt mutatja, hogy milyen erős és sokszínű is ez a színház, ahol, legyünk őszinték, ilyen revelatív alkotók, jellemszínészek eleddig inkább a második vonalban húzódhattak meg. Tóth Béla Ficsúrja ugyan-is minden gyávasága, iszonyú félelme el-lenére is sokkal erősebb, mint Liliom, hiszen, még ha a maga módján is, de annál jobban eligazodik világunkban. Tóth egész járása, a settenkedő sántikálás, a folyamatos megvertség érzetét keltő tartása, arcára kiült és megmerevedett vigyora, mind a teljesen szélre szorult, valóban kiürült és aljassá vált embert mutat-ja. De ez a szegény és nyomorult csavargó rászorul Liliomra, hiszen egyedül nem merné, nem lenne képes rá, hogy elvegye a pénzt. Ez a figura Tóth Béla megformálásában olyan naturális és elementáris, ami még az általában jó kaposvári epizódátlagból is mindenképp kiemelkedik. Tóth igazi színészi érzékkel aknázza ki jeleneteit. A kártyázáskor például szinte leplezetlenül vesz rajta erőt a remegés a vélt, de talán megszerezhető pénzért. Éppoly nevetséges ez a csalás, mint az egész terv a pénz megszerzésére, éppoly nevetséges és éppoly veszélyes. Tóth és Lukáts Andor kettősében itt felvillan e realitás egyik legigazabb megfigyelése: a pitiánerség, a nevetségesség és a bűn összefüggése, együvé tartozása. Nincsen Ficsúrban semmi nagyszerű, semmi méltóságteljes, és *mégis* meghajlik előtte Liliom. Ennek a viszonynak az érzékeltetése ugyancsak ritka finomságú és végiggondolt, a magyar színházi átlag-hoz képest abszolút precíznek mondható kidolgozottságú.

Ezen a ponton kell megemlítenem azt a kérdést, amit tulajdonképp az egész *Liliom* legdöntőbb hozadékának tartok, s amelyet feltétlen világossá kell tennem. Ez ugyanis az a probléma, ami a laza odavetettség, a hanyag könnyedség hatásossága és a kidolgozott, valóban végig-gondolt, részleteiben felépített színészi játékmód közötti stíluskülönbségben áll. Könnyű és bizonyos esetekben jogos is a lazaság álságos eszközével élni, az egyes hangsúlyokat visszafogni, a természetesség látszatával eltakarni az előadás megoldatlanságait. Gyakori ez az eljárás, és nem állítom, hogy Kaposvár mindenkor ment lehetne ettől. Am jelen esetben arra láthattunk példát, hogy miképp jut túl ezen a színház, főképp egy olyan mű esetében, amely kínálná az üres rutin áltermészetességének könnyedségét. Egy olyan mű esetében tesz kísérletet a realitás megragadására, rekonstruálására, amely épp ebből a rendezői eljárásból következően válhat ismét önmagává, színpad- és életképessé.

Természetesen ez a többsíkúság, „térbeliség" nem állhat az egész színpadra, jó pár figura minden változtatás ellené-re, és a színészek munkájának, odafigyelésének érzékelhetőségével sem tehető többé, mint ami. Gőz István Hugója így inkább csak a komikum szintjén volt kielégítő, mint ilyen, viszont pontosan végigvitt megoldást mutatott. Linzmann szerepében Krum Ádám sem törekedhetett többre a pontos és érthető szöveg-mondásnál, ezt viszont maradéktalanul oldotta meg. Ugyancsak nehéz helyzet-ben volt a Muskátnét alakító Lázár Kati, aki önmagában véve helyesen lelt rá e figura stílusára, csakhogy az általa meg-

ütött egyértelműbb és színesebb modor egy idő után elüt az előadás egészétől. Az égi és földi rendőrség evilágon szelíd, túlvilágon a végtelen türelemről ordító kapitányát Koltai Róbert játssza, tőle megszokott színvonalon, de valljuk be, nem téve hozzá semmi különösen újat. A kisebb szerepek alakítói, Lukács Csilla, Tapodi Gabriella, Kisvárday Gyula, Balázs Andor, Hunyadkürti György, Cserna Csaba, Karácsony Tamás maga-tartására egyaránt jellemző az a Kaposvárott minduntalan érzékelhető fegyelem, amellyel a színészek a szerepek nagyságától vagy kicsinységétől függetlenül hozzájárulnak az előadás sikeréhez. Ennek az intenzív figyelemnek és fegyelemnek a fontosságát általában csak hiánya-kor szoktuk érzékelni, akkor viszont riasztó erővel.

Végezetül fontos *a Liliom* előadása önmagában véve is, de fontos egy nagyobb folyamat részeként tekintve. Abból a szempontból ugyanis, hogy menynyire képes egy színház az eltérő írói teljesítmények szintkülönbségei ellenére is folyamatosan saját arcélét és minőségét felmutatni az egyes produkciókban. Azaz, mennyire képes a kaposvári színház saját hagyományának megőrzésére és kibővítésére, mennyire képes egy realista színház létrehozására, ahol az életről nem pusztán folyamatosan beszélnek, ha-nem időről időre megtörténhet maga a csoda. Volt ennek az előadásnak egy mozzanata, amelyet mindezt igazolandó kiemelnék. Az általam látott produkció átlagos, nem pesti vendégekkel teli, szinte kizárólagosan helybeli fiatal közönség előtt zajlott. Az első felvonás cselédjelenetében Mari és Juli szerelemről való beszélgetésekor történt, hogy a közönség egyszerre, egy pillanatban szisszent föl, ugyanazon másodpercben élve és értve meg az előadás jelentését. Nero hi-szem, hogy egy ilyen közös élmény konkrét jelentését érdemes lenne külön interpretálni. Mindössze az történt itt, arai ugyan ritkán történik a színházban, de úgy látszik, mindig meg kell hogy történjen: a közcinségből egy percre közösség lett.

Molnár Ferenc: Liliom (kaposvári Csiky Gergely Színház)

Díszlet-jelmez: Donáth Péter. *Szcenika:* E. Kiss Piroska. *Rendező:* Babarczy László.

Szereplők: lukáts Andor, Pogány Judit, Csákányi Eszter, Tóth Béla, Gőz István, Krum Ádám, lázár kari, Lukács Csilla, Kerekes Éva, Tapodi Gabriella, Kisvárday Gyula, Koltai Róbert, balázs Andor, Hunyadkürti György, Cserna Csaba, Karácsony "famás, Tóth Géza. Nagy Adrienne, Németh Judit, Lugosi György, Kósa Béla.

SOMLYAI JÁNOS

Tudunk-e (nem) hazudni?

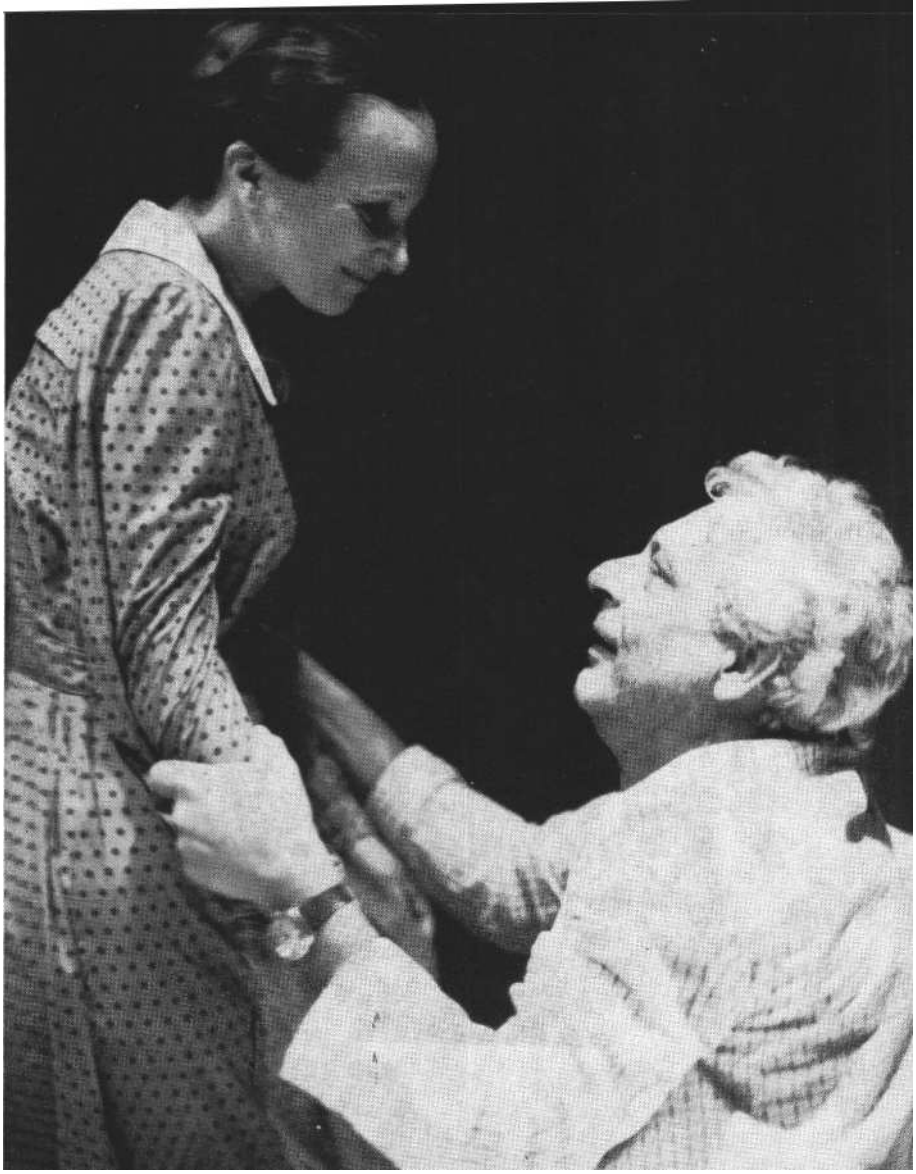
Székely János drámája Békéscsabán

Irgalmas hazugság című drámájáról írja Székely _János: „egy gondolatsor egymásba fűződő láncszemei"-nek egyike. Mintegy lezárása történelmi példázatai sorának, melyei: „ .. a keresztény-európai kultúra gondolati analízisét nyújtják) keletkezésétől felbomlásáig". Műveiben „eszmék sorsáról" ír. *Az Irgalmas hazug*ságban már arról, hogy mi történik, ha eltűnik az „eszme", mivel a viszonylag teljes valóság (művében a külvilág) 195 z-ben immár alig megismerhető. Pedig ismernünk kellene, mert együttélésünket, tetteinket értelmessé, felelősséggel vállalhatóvá csak a benne való bizonyosság teheti. Enélkül nem a látható, a tárgyszerű valóság az, ami bennünk visszatükröződhet, csak annak hiánya. Így parttalan, tapogatózó, egymást többször is keresztező, mániákussá váló gondolatköreik között őrlődünk. l-la pedig ebből kitörni akarva hazudni kezdünk, ami alig elkerülhető, egyként rászedettek és vétkesek vagyunk.

\z 195 z-ben, valahol Közép-Kelet-Európában játszódó drámában a; indító képlet, a cselekmény világos, jól ismert. dr. Paál Ákos professzornak szívinfarktusa volt. O csak kisebb bajt tud. Felesége, Ágnes, kezelőorvosa és barátja, dr. Lukácsi Péter, valamint anyósa, Emma előtt ott az eldöntendő kérdés: közöljék-e vele betegségét.. Attól félnek, hogy a megmásíthatatlan *tény* ismerete olyan hatást okozhat, amely tovább ront-ja a beteg állapotát, megrövidítheti éle-tét. Vállalják-e, hogy az igazság feltárásával nemcsak Paál Ákos korai halálához, de talán cingyilkosságához is hozzájárulnak? E minden bizonnyal gyilkos erejű tényt, ha letagadják, és helyette hazudnak valamit, akkor viszont hogyan nézzenek szembe az emberi mivoltában megalázott, önnönmagáról helytál-ló ismerettel nem rendelkező, minden tekintetben leépülő emberrel és saját lelkiismeretükkel? Döntenek: az irgalmasság nevében hazudni fognak; ha-mis - noha szépnek látszó - világot építenek a beteg köré. Mintha igazolást is kapnának ehhez: Paál Ákost kizárják a pártból, elmozdítják akadémiai helyéről, állásából elbocsátják. Mindez talán valóban sok lett volna egy súlyos szívbetegnek. Paál Akos idővel azonban megsejti a vakít: a hazugság szálanként alig látható hálóját. De addigra oly sűrű, vég nélküli, elmetszhetetlen a négyőjüket egyformán fogva tartó hazugsághálo, hogy a beteg úgy érzi, szabadulni belőle csak öngyilkossággal tud.

Mindazok a külvilágban zajló események (és személyek), amelyek Paál Ákos sorsát döntően befolyásolják, nem jelennek meg a színen. Róluk a néző és a professzor hozzátartozói csak bizonytalan értékű „üzenetekből" szerezhet tudomást. Betegsége miatt a professzor még ezeket a „híreket" is csak rostálva, erősen finomítva kapja. F hírek hozói: Farcádi, az öreg könyvtáros, egy milicista, egy telefonszerelő, végül egy kémény-seprő. A békéscsabai előadásban - drámában elfoglalt funkciójuknak megfelelően - e négy szerepet egy személy (Gyurcsek Sándor) játssza. Ezeknek a szerepek-nek jellemük valójában nincs, nem is lehet. Hiszen a valóság is, melyről közvetítenek, arc nélküli, és a személyek, a „követek" - 1952-ben -- jobb, ha fedve maradnak. Egy-két egyéni vonás, gesztus legfeljebb, ami jellemzőjük lehet. Farcádi, az öreg könyvtáros meghívót hoz Paál Ákosnak *egy* párttaggyűlésre, ahol éppen a professzor kizárásának kell megtörténnie. Biztosat persze nem tud, sem okot, sem személyt, akitől a kitervelt döntés függ, származik. A miértre vonatkozó lázas és rémült találgatások szükségképp eredménytelenek. Csak a félelemteljes bizonytalanság, az a biztos. Parcádi csupán azt tudja, hogy miként zaj-lik le egy ilyen gyűlés. A jelenséget is-meri, nem a lényeget. A milicista a professzor fegyvertartási engedélyét vinné cl. Bevonták, de a miértre ezúttal sincs válasz: „nem szoktuk indokolni". Elfogadni és találgatni lehet a határozatot és okát. Az önmagát jelentő valóság: a veszélytelen telefonszerelő. O néhány mondatában csak közhelyeket mond, és meggyőződés nélkül udvarol a „szépaszszonynak". A negyedik hírhozó a színen meg sem jelenő, épp ezért szimbolikus jelentőségű kéményseprő. Ajtón való dörömbölésével (míg személyére fény nem derül) ő okozza a leginkább megalázó erejű rémületet. Ellenőrizhetetlenné, megfoghatatlanná vált a valóság, a külvilág.

Természetes, hogy mindez az érintetlennek hitt magánéletben is visszatükröződik, megismétlődik. De ott, egy-



Pálfy Margit és Gálfy László Székely János: Irgalmas hazugság című drámájának békéscsabai előadásán

másra utaltságuk miatt fokozottabban sűrűsödnek, válnak mind nyomasztóbbakká a megoldatlan vagy rosszul megoldott - mert nevén nem nevezett - problémák. Hogy Paál Ákos életét meg kell tartani: érthető, természetes. Csakhogy mást jelent az ő számára és mást szerettei számára az élet. Á vegetálástól a szabadon választott halálig is terjedhet e fogalom érvényességi köre. Paál Ákos számára az élet egyet jelent az igazsággal. Ez utóbbi nélkül nincs értelme életé-nek. Négyőjük között ez volna a legfontosabb kérdés, de erről nem esik szó. Valójában nem ismerik Paál Ákost, hisz akkor tudnák, hogy ezt az embert hazugsággal életben tartani nem lehet. Hazudnak tehát, mert elvesztették a képességet megismerni a másik embert, azt, akivel szemben döntéskényszerben vannak. Ma pedig ahhoz, hogy elfogadjunk egy hazugságot, nyomósabb okra lenne szükségünk, mint a humánusság álarca mögötti gyávaság.

Megkezdődött tehát Paál Ákos félrevezetése: egy szép, teljes világ elhitetése. Innen már fájdalmasan visszafordítha tatlan, ami történik. A mechanizmus könyörtelenné válik, kicsúszik akaratunk felügyelete alól. A „hiba nélküli" hazugsághoz is szükség van a bizonyosságra, hogy a valóság, a letagadott tények nem változnak; ellenőrizhetők. Szükség van az önfelmentő reményre: a hazugság megállítható. De ez hiú remény. Mint az olló két szára, *úgy* távolodik egymástól a valóság és a hazugság. Észrevétlen érkezik a pillanat, mikor már úgy tűnik, kell is hazudni, mert oly kiismerhetetlen és főként elviselhetetlen a külvilág. Megszűnik támasz lenni. Á fokozódó bizonytalanság keltette félelem pedig letörölhetetlen stigmát üt mindenkire, kivéve azt, aki elől a valóság hermetikusan el van zárva. Paál Ákos a szerettein látható apró és árulkodó jelekből gyanút fog. ***Ő*** - biztosat nem tudva és betegen - megteheti, hogy kérdezősködik, választ követel. A sötétben tapogatózva viszont természetszerűen mindenben kételkedik. Elsősorban mégis abban, amiben legkevésbé kellene. Született gyermeke vajon az övé-e? Igen. Ám önbecsülése visszaszerzése miatt mindenáron az igazságot keresi. Hiába tudja, hogy szerettei hazugságaiból az iránta való: „Ragaszkodás sugárzik, semmi más. Most látom csak, hogy milyen óriások" - a gyermekre vonatkozó követelő kérdéssel zsarol. De a hangosan kimondott gyanút - tudva, hogy ezt Ákos sem gondolja komolyan - nem lehet eloszlatni úgy, *hogy* igenis a gyermek az övé, ugyanakkor töredelmesen bevallani, hogy mi minden *másban* hazudtak. Á hazugságszövedék egyetlen elemének elismerése is azt jelenti, hogy minden, minden lehet ha-mis. Így zárul be a kör. Nincs mód a hazugsághálóból kilépni. Paál Ákos már soha nem lehet biztos a valóságban. Ön-gyilkos lesz.

Székely erkölcsi intelme mellett nemcsak a kortól független természetrajzát adta a hazugság könyörtelen mechanizmusának, nemcsak reális képét azon évek megélési lehetőségének (lehetetlenségének), de Paál Ákos és szerettei, szerettei és a külvilág hasonló és megismételt viszonyával szimbolikus ábrázolását a kornak, tragikus önpusztító viszonyainak.

Az előadás díszletét Németh Zoltán tervezte. Á darabban mindössze két helyszín van: két szoba. Az egyik, ahol az ágyhoz kötött beteg fekszik, ahol minden szó hamis. Á másik, ahol minden szó igaz, de félelmekkel telített. Á Jókai Szín-ház szobaszínpadán nincs mód e két hely-szín szokásos szétválasztására. Egyetlen hosszú terem szolgál nézőtérnek és szín-padnak. Á terem egyik végében széles nyílású boltív van, s mögötte egy szokásos arányú, nagyságú szoba látható. Á boltív előtti két-három méter mély, négy-öt méter széles dobogó a rajta el-helyezett asztalkával, székekkel az a szoba, ahol a „valóságos" történik. Ez alig *van* távolabb a nézőktől, mint egy-két méter. Mögötte, azaz a holtív mögött, a másik szobában középen van az ágy, ahol a beteg fekszik. E két szoba között a boltív teljes nyílását befogva fehér, gézszerű anyag feszül. Ha ezt az anyagot felülről világítják meg, nem látható mögötte semmi: olyan, akár a fehérre meszelt fal. Ha ez a felső fény kialszik, s csak az anyag mögötti tárgyakra esik fény, akkor azok jól láthatóak, de a kontúrok, a színek sejtelmesek, tompultak: „vattába csomagoltak". Minden, ami a függöny mögött van, érezhetően életlen, élettelen, noha - vagy mert - túl szép és lágy. Nincs köze a valósághoz. Ami viszont a néző közvetlen közelében zaj-lik, döbbenetesen reális, valóságos. A két helyszín közötti átjárást egy-egy oldalsó

ajtóval és folyosóval - akár egy valóságos lakásban - sikerült megoldani.

E díszletnek hátrányai is vannak. De ez már a rendező (Schmidt Zoltán) munkáját, a színészek játékát minősíti. Túlságosan is közel van a színész: látható minden apró szemrezdülése, fintora, őszintesége, belülről fakadó hite - eb-ben az előadásban erőlködése és hibája is. A műről szólva el kell mondanunk, hogy mára már „keletkeztek" betölthető, betöltendő hiányai is: ilyen az elfogadható, nélkülözhetetlen - az előadás hitelét megadó - ok a hazugságra. E hiány miatt az előadásban csupán a „tisztességes" szándék őrlődését látjuk az elkövetett hazugság miatt. Csökkent erejű lett az erkölcsi intelem, eltűnt a szimbolikus jelentés, maradt - jóllehet az sem kevés - a hazugság természetrajzának pontos, érzékeny ábrázolása.

Valójában így az öngyilkosságnak sincs elég hitele. Paál mondja szerettei hazugságairól: „Lehet, hogy mindez jóságból fakad ? Pedig így lesz ... ", „Mitől féltek ? Mitől kell félnem? Kikkel / Viaskodtok helyettem, gyermekek ?", „Hiszen nekem épült ez a deszkavár,
Melyet szorongva, szívszakadva raktak, I Es meghatóan gyönge lábon áll. Tiporjam szét / De mi marad utána? / Megcsúfolt jóság, szégyen, bűntudat, Nem volna szép, ha kiábrándítással / Hálálnám meg konok jóságukat." Végül pedig: „Beköltözöm az eszményi világba.
Hogy nem hiszem? Hát majd teszem magam." Paál hát az erősebb, ha paradox is, de a tisztábban látó. Miért hát az öngyilkosság? Á szinte egyetlen lehetséges válasszal adós maradt az előadás: Paál mindannyiuk „helyett" és nevében lehet öngyilkos. Ehhez legalább az kel-lett volna, hogy érezzük : felismerte szerettei megalázottságát. Hazugságaik már őket is fojtogatják. Kitörni belőle nem tudnak; megoldást számukra is csak az ő halála jelent.

Nem csoda, hogy azokban a jelenetekben erősödik fel az előadás hatása, melyekben csak másodlagos szerep jut a jelen nem lévő Paál Ákosnak. Kár, hogy ezek közül a talán legfontosabb mégsem sikerült. Ez az lenne, melyben a koruk miatt sokkal inkább egymáshoz illő feleség és orvos-jóbarát múltjukat elevenítik fel. Korábban szerelmesek voltak, de kapcsolatuk megszakadt. Igy lett Ágnes Paál felesége, Péter pedig egy boldogtalan házasságban élő, válni akaró kétgyermekes apa. E jelenetben döntő, hogy *most* jut csak tudomásukra: elszakadásuk oka csupán egy véletlen, szörnyű félreértés. Lényeges még, hogy ezt maguk-hoz méltón most sem tudják feldolgoz-ni. E jelenet funkciója, hogy érzékeltesse: mindannyiunk életét és minden nap-ját átmeg átszövi a már alig (vagy soha) nem tisztázható félreértések, a nem igaz dolgok. És nincs bennünk képesség ismerni akarni a másikat. Az előadás ezt nem tudja érzékeltetni a rosszul alkalmazott színészi eszközök miatt. Ha mindent szinte azonos hőfokon, „lelkesen", változatlan gesztusokkal játszanak, épp a jelenetek összefüggésének, egymásra vonatkozásának felismerését lehetetleníti. Sokszor látva ugyanazt, ugyanúgy, megszokottá válik: csökken a néző érzelmi nyitottsága, elfásul. Az előadásban a jelenetből így csak az önmagában való történet, az epizód érdekes. Az egészhez viszonyítva ez azonban nem több, mint kitérő. Nem erősíti bennünk Paál gyanújának jogosságát gyermeke ügyében. Mint ahogy azt sem, hogy e két - lám egyéb gonddal is megvert - ember tisztább, mint hogy ilyennel lehessen vádol-ni őket. Ezt amúgy is tudjuk, érezzük.

Feladatával Harkányi János, Pálfy Margit, kisebb részben Gálfy László is küzdeni kényszerült. Közülük Harkányi alig célravezető módszert választott. Bizonyos, hogy játékát, szerepfelfogását az előjáték és az epilógus elmondása is befolyásolta. Ezekben az író szerepében jelenik meg, és először összefoglalja, ami majd következik, végül pedig, hogy mit láttunk. Hanghordozása, hangsúlyozása egy kissé elfogódott, de ezzel is a várható magasztos gondolatokat ígéri. Igy viszont menthetetlenül megszabta saját (és részben Pálfy) darabbeli játékának stílusát. Feszült és gondterhelt. Egyvégtében és nagyon. Szája szélét rágja, homlokát ráncolja, összevonja szemöldökét és indulatoktól fűtött. Bár ezt időnként elelfojtja. Ezek a mimikák minden jelenetében egyformán ismétlődnek. Akár Ágnessel beszél, akár Emmával, akár Paállal. Akár hazudik, akár elrontott életéről, házasságáról kesereg. Nincs sok érzelmi és információbeli különbség jelenetei között. Csak állandó és egyforma belső feszültségét látjuk.

Amilyen mértékben hat a műben Ágnesre Péter, olyan mértékben hat Harkányi János Pálfy Margitra az előadásban. Mivel a hitelteremtéshez hiányzik a magyarázható mélyebb ok a hazugságra és mert Harkányi elég feltűnő eszközöket használ: Pálfy is ezt követi. (Bár Ágnes esetében látszólag könnyen találnánk okot: alapvető emberi gyengeség. De ítéletünk bizonytalanná válik, mihelyt felsejlik a műben a két ember olyan összetettebb kapcsolata is, mely Ágnes szerepét jóval mélyebbé, többrétegűvé tehetné. Am ennek kibontása a darabban alig, az előadásban egyáltalán nem történt meg.) Mindenesetre a játékstílus egységes. Pálfy azonban a kelleténél többet támaszkodik a két színész közötti viszonyra, mint a két szerep közötti-re. Ha Harkányi nincs is a színen, Pálfy kéztördelései, ideges, szaggatott mozdulatai szinte helyettesítik. Játéka így lassan egysíkúvá válik: nincs módja, hogy mindvégig őszinte küzdelmet ábrázoljon. Pedig van egy jelenet, ahol más-ként, más oldalról is bemutathatja Ágnest. Elmeséli egy álmát anyjának. Ebben az álomban Péterrel sétált. Maga a történet tulajdonképpen semleges. Csak az álom kedves, talányos volta az érdekes. Az, hogy itt Ágnes ismét „lány". Ön-magában bizonytalan, kíváncsi, szemérmes és tartózkodó. Mosolyog, de csak a helyzet megengedte módon: szája sarka kesernyés ráncban végződik. Hangja halkabb, lassabban beszél. De nemcsak Ágnes, mintha Pálfy is bizonytalan len-ne: nem lóg-e ki jelenete az előadás egészéből? Mert más, színesebb. Nem. Sőt: többször kellett volna élnie szélesebb skálán elhelyezhető érzelmek bemutatásával. Akkor Ágnes mélyebb, tragikusabb lehetett volna. Igazabb.

Harkányi és Pálfy a néző közelsége miatt is nehéz feladattal birkózott. Gálfy ebből a szempontból szerencsésebb. Végigfekszi az előadást, ráadásul egy - csak alkalmanként áttetsző függöny mögött. Ennek az akadémikusnak eleinte nincs más dolga, mint hogy az idősebb férfi - nem minden báj nélküli - nyűgösködését elegyítse a „vaksággal". Ami betegségét illeti, ez a vakság érthető, de egyéb dolgait illetően már joggal tehető fel a kérdés: tényleg nem veszi észre, hogy becsapják ? Hiszen a külvilág szörnyűségeit előle eltitkolják, hihetné tehát, hogy „odakint" minden rendben; ám akkor miért nem keresik barátai, kollégái? így Paál, Gálfy kezdetben ki van kapcsolva a játékból. Játéka itt visszafogott, nyugodt, kiegyensúlyozott. Gálfy szerepe nehézzé akkor válik, mikor Paál gyanakodni kezd. Ugyanis a valóság megsejdítése, a gyanakodás azzal kezdődik, hogy bizonyos fokig megérti, elfogadja: neki most hazudnak. Bár jól tudjuk, ilyenkor az érzések pillanaton-ként is változhatnak, akár saját ellenté-

tükre is - színházban mégis kell valami utalás a változások okára. Gálfynak korábbi „visszafogottsága" miatt itt nem lehet eszköze, hogy hirtelen változást ok nélkül érzékeltessen. Az a jelenete sem funkciójának megfelelően alakult, melyben a bűntudat mechanizmusát ábrázolhatná: „Akármi ért, mindent megérdemeltem, Lelepleztek és kizártak? Igaz. / De hát volt nekem valódi közöm / Valaha is a mozgalomhoz? Nem volt." Á szöveg itt súlyos: a vád már-már őszin-te elfogadása, csakhogy már vége legyen a léleknyomorító sejtéseknek, sötétben tapogatózásnak. Paálnak viszont túl kevés köze volt saját valóságához, hogy Gálfy érzékeltetni tudná e szavak értelmét, igazi tartalmát. Csak kimondja őket. Akkor viszont remekel, mikor gyermeke apjára vonatkozó kételyeit fogalmazza meg. Dühös, ravasz. Hol lopva lesi, hol számonkérőn fürkészi előtte álló feleségét és barátját. Aztán hangját megint felemeli, és szinte belelovalja magát a folyamatba, mely számára is alig viselhető el, de amelynek végén megtudni reméli a valót. Mikor pedig az önnönma-gát is megviselő zsarolás közben megérzi, ezzel sem tud az igazság közelébe férkőzni, Gálfy leereszt. Egyik pillanatról a másikra egy fizikailag is összement „csomót" látunk. Aztán megnyugszik, már csak ön-magában csalódott, ül és figyel, szavai már valahonnan máshonnan érkeznek.

Igaz ugyan, hogy Dénes Piroska - valamivel talán könnyebb szerepét-végletesen egyszerűsítette, de mert biztos érzékkel tette: szerepfelfogása mégis jó. O szerepe (és szándéka) szerint nem több, mint anyós. Számára nem igazán nagy gond az igazság, a hamisság. Anyós, és mint ilyen, lányát megérti, de mert korban vejéhez áll közelebb: Paált is szereti. E két alapérzést csak annyival egészíti ki, hogy általában elfogadja Ágnes és Péter, a két tanultabb ember döntéseit. Ezzel az anyós hihetővé vált. Emmának, ha vannak is önálló gondolatai, azok egy kedves „nagymamáéi". Mozdulatai, mimikája természetesek, egyszerűek, indulatoktól kellően mentesek. Időnként már majdnem olyan mértékben és veszéllyel, hogy hihetnénk: ez az anyós talán nem is ért mindent.

Székely János: Irgalmas hazugság (békéscsabai Jókai Színház)

Díszlet, jelmez: Németh Zoltán. *Rendező:* Schmidt Zoltán.

Szereplők: Gálfy László, Pálfy Margit, Dénes Piroska, Harkányi János, Gyurcsek Sándor.

SZEKRÉNYESY JÚLIA

Romantikus személyiségzavarok

Játszd újra, Sam! - a Vígszínházban

Woody Allen (eredeti nevén: Allen Stewart Konigsberg) 1935-ben született Brooklynban. A hatvanas években sikeres színész, író, a hetvenes években pedig a filmszakmát is meghódítja. Filmjeit maga írja, rendezi, a főszerepet is ő játssza. A magyar közönség elsősorban mozisztárként ismeri. Láthattuk *a Játszd újra, Sam !,* az *Annie Hall* és *a Manhattan* című filmekben. Eredeti komédiaszerzőként most ismerhettük meg, ami-kor a Vígszínház bemutatta *a Játszd újra, Sam!* című vígjátékát. A darab film-változatát csaknem tíz évvel ezelőtt a magyar mozik már bemutatták. Tehát mi fordítva ismerkedünk a művel. Úgy tűnik, mintha egy filmsikert adaptáltak volna színpadra, holott ebben az esetben éppen ellenkezője történt. Az amerikai filmesek annak idején Woody Allen Broadway-komédiájában fedezték fel a sikeres film lehetőségét, ekkor, $19_{7}2$-ben Woody Allen még csak műve főszerepét játszotta, a rendező Herbert Ross volt, mint az ifjú Allennél tapasztaltabb vígjátéki szakember.

Azóta Woody Allen nemcsak befutott művész, de szinte intézménnyé lett New Yorkban. Kötetei jelentek meg, életművét, pályáját előkelő kivitelű albumban elemzik. Woody Allen immáron nem-csak kitűnő vígjátékíró és színész, hanem jelenség is. Elérte azt a vágyott státust, mely iránt *a Játszd újra, Sam !* főhőse áhítozik - mutatis mutandis éppen úgy kategorizáljuk, mint Humphrey Bogartot. Az is elképzelhető, hogy létezik olyan mozirajongó, aki Woody Allent hívja segítségül szerelmi zavarában, ahogy az idézett darab főhőse a *Casablanca* ellenállhatatlan főszereplőjét, Bogartot.

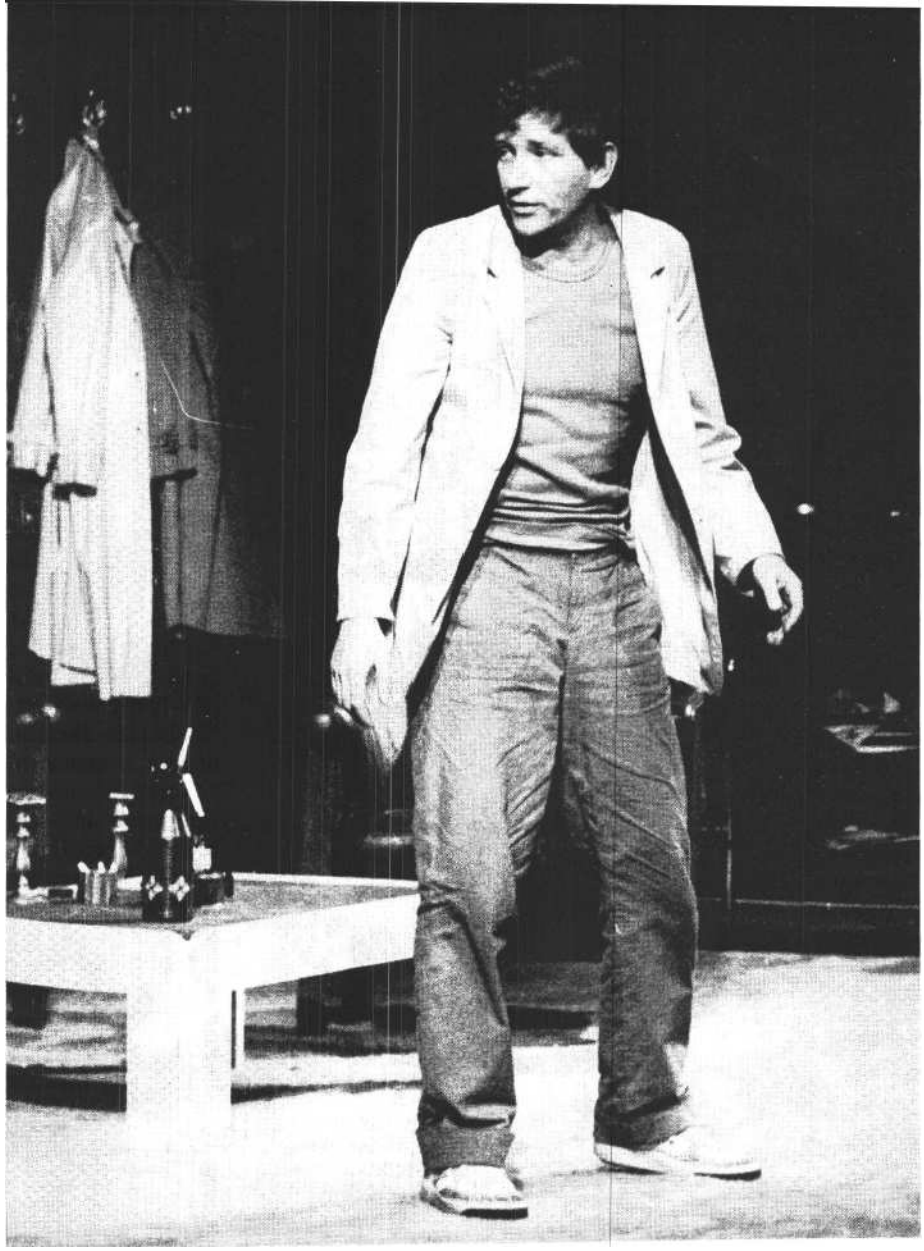
Lehet, hogy a sajátos jelenség éppen nálunk következik majd be: irodalmi, kulturális vonatkozásban mindenképpen számíthatunk rá. Hisz mi mostanában fedeztük fel magunknak ezt a furcsa New York-i komédiást. Nyilván *azért,* mert most jött el az ideje. Szerencsésebb körülmények között érkezett, mint például a másik sajátosan New York-i víg-játékíró, Neil Simon, akinek könnyedségét oly nehezen tudtuk elviselni - és aki ellen, úgy éreztük, esztétikai keresztes hadjáratot kell vívnunk magas közművelődési szempontok védelmében. Woody Allen nagyon sok tekintetben rokon az előbb említett és többszörösen kiátkozott szerzővel. Neki mégis kellemesebb hazai fogadtatást jósolhatunk. Egyrészt azért, mert enyhült a magasztosság szigora. Remélhetőleg világossá vált *azóta:* a Neil Simon-féle komédiáktól még nem dől össze a világ, sőt. Visszatekintve, szomorúan állapíthatjuk meg: az, amit öt-hat éve olcsó poénnak minősítettünk, az a mai vígjátéki viszonyokat tekintve - szinte mélyértelműnek tűnik. Másrészt az is könnyen ész-lelhető, hogy Woody Allen sok minden-ben különbözik a másik New York-itól. Többek között abban, hogy sokkal ügyesebben, ravaszabbul vegyíti az oly divatos modern keserűséget a kisemberi nyavalygásokkal - a szerző kitűnően ismeri a mai komédia receptjét, mennyi humor, mennyi szenvelgés kell ahhoz, hogy minél többen fogadják el a művet és szórakozzanak rajta.

A Játszd újra, Sam! a Casablanca egyik legszívbemarkolóbb jelenetével indul. Humphrey Bogart búcsúzik Ingrid Bergmantól. A képsorok a legsablonosabb múlt századi romantikát idézik - és meg is elevenítik, új életet lehelnek belé. Az alaphelyzet közhelyszerű : a szerelmesek nem lehetnek egymáséi, mert hát ugye a körülmények, sőt a becsület, a magasabb szempontok finoman, de megfellebbezhetetlenül gátat vetnek az idillnek. Mindez így valóban rémesen hangzik, hatása mindenek ellenére lenyűgöző, még a szőrösszívű cinikusok is rábólintanak, ezek a jelenetek nem rosszak, sőt Woody Al-len darabjának is remek kezdetet kölcsönöznek. *A Casablanca* új életet lehelt a közhelyekbe. De vajon miért? Könnyű válasz lenne az, hogy a kitűnő színészi játék adja el a helyzetet. Érzésünk szerint inkább a két szereplő csodálatos kalapviselési képessége az, ami máig elbűvöli a nézőt. Mert a hétköznapi felfogás szerint ily szélsőséges érzelmi válság idején az ember általában dúlt, öltözéke zilált, haja borzolt, beszéde akadozó, tekintetében a téboly jelei mutatkoznak. *A Casablanca* híres repülőtéri jelenete ezzel szemben a racine-i tragédia méltóságát tükrözi - természetesen huszadik századi és filmes módon. Tehát úgy, hogy Berg-man sminkje tökéletes, nagy karimájú

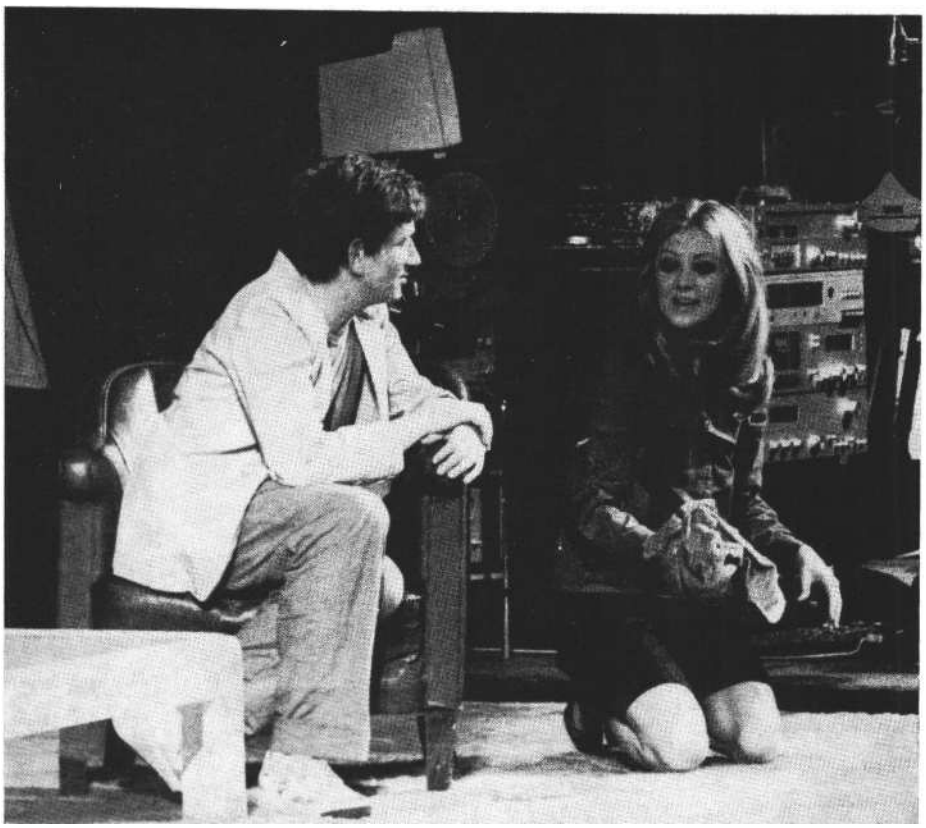
kalapját lenyűgöző szabályossággal viseli - míg partnere, a lezseren elegáns Bogart olyan hanyagul rendezett puhakalapjában és ballonkabátjában, hogy az már szinte a túlfegyelmezettség látszatát kelti.

És épp ezek a dolgok azok, melyek a mai nézőt és az Allen-darab főszereplőjét mélységesen meghatják, sőt rabul ej-tik. Mert ez az, amiben mindannyian szűkölködünk. A szóban forgó darab hőse kissé jobban, mint az átlagember, de hát éppen ettől a kis túlzástól válik kaotikus magatartású korunk kifejezőjévé. Allen Felix, a színmű hőse afféle Bogart-múzeumot rendezett be New York-i lakásában. Tette ezt részint szakmai érdeklődésből - ugyanis filmesztéta a szegény , másrészt pedig természetes kíváncsiságból és ösztönös vágyból. Felix minden-ben ellenkezője a Bogart-bálványnak. Nemcsak csúnya, ez lenne a legkevesebb, hanem - és ez a fontosabb - rendezetlen, szervezetlen, semmilyen élethelyzetben sem tudja megtalálni a méltóságot, még annak modern látszatát sem. Nemcsak hogy viselkedni nem tud, de sminkelni sem. Afféle neurotikus és oktalan jószág. Kultúrtörténeti felmenő rokonai jól ismertek: csetlő-botló bohócok, hiszékeny szűz lányok, mélyérzésű vizesnyolcasok illetve mindenki, akinek valami nem sikerült az életben, és ily módon neurotikus kapcsolatba került a világgal. Ez a típus öröktől fogva létezik. A kérdés csupán az, hogyan szemléljük. A közép-kori vásári színjáték nézője nyilván alig vette emberszámba, számára nem ért többet egy kurta kacajnál. A figura mostanában lépett figyelmünk homlokterébe. Pontosabban ez a sajátos alak életteret követel magának. Titkon vagy nem is oly titkon a Bogart-féle hősök helyére, státusára pályázik. Nem jogtalanul és nem is indokolatlanul. Ez a furcsa embertípus nem gyilkosan komikus, nem ördögi, de nem is habkönnyű - új színt hoz a komikumba: a személyiségzavart. Ebből számtalan dolog következik. Először is az, hogy ettől a figura szinte általánossá, szelídebb szóval demokratikussá lett. A falu bolondja még különlegesség volt - a nagyváros bolondja már nem az. Másrészt sátános örökségét is elveszítette, Woody Allen élethelyzeteiből hiányzik a magabiztosság, a luciferi harsány kacaj. Itt a kényszeredett és keserű mosoly az esztétikai kategória. Ezt a szituációt az esendőség rémuralma jellemzi. *A Játszd újra, Sam!* ügyetlenkedő film-esztétája ellentétbe kerül környezetével. Házasságai csődbe jutnak, cikkeiben maga sem hisz, depressziós, elégeti a pirítóst, pszichiátere sem érti meg. Egy jótékony baráti házaspár siet a segítségére. Ennek ellenére sikertelenek sorozatos kapcsolatteremtési kísérletei. Ebben látszólag az elővezetett hölgyek a hibásak. Nem értik meg ezt a nagyszerű lelket. Végül legjobb barátjának feleségével tud valamiféle kapcsolatot kialakítani, mivel mind a ketten szorongásosak, és ez a mai világban felér egy frenetikus szexuális sikerrel. Es ekkor az üzlet is beindul: a boldogtalan filmesztéta a szép éjszaka reggelén bogarti helyzetbe kerül. Egy nemes gesztussal lemond a férjes asszonyról, mert a lelkiismeret szava erősebb. De az is gyanítható, inkább kényelmi szempontokról van szó. Ezután már nincs több bejátszás a Casablancából. *A* régi típusú romantikus filmhős eddig ugyanis szorgalmasan instruálta félénk utódját. A lemondás elveszti méltóságát, Bogartnak nincs több kommentárja, és a szerző is hamar befejezi komédiáját. Sam nem játssza újra a történetet, a darab hőse viszont tovább élheti szomorúan magába zárkózott életét. Ami egyébként a színmű logikájából is következik. Allen Felixnek ugyanis nem a nőkkel és nem a világgal van konfliktusa. Hanem saját magával. Önmagát nem tudja elviselni, saját magával nem tud mit kezdeni, önnön tökéletlenségét nem képes tudomásul venni - mindezt aztán kivetíti a nők-re, a pályára, a kenyérpirítóra meg ki tudja még mire. Ebben van e drámai hős újszerűsége: a szembenézés hiányát fogalmazza meg tragikus pontossággal, de úgy, hogy eközben még nevettet is. Nem igazán felszabadult persze ez a humor, mert Woody Allenből egyáltalán nem hiányzik az önsajnáltatás képessége. Meg akarja szerettetni velünk személyiségzavarait: és a maga módján ez is komikum.

A Vígszínház együttese Valló Péter rendezésében igen szépen, akkurátusan játssza cl a művet. A főszerepet Kern András alakítja. Kitűnő színészünket va-



Kern András a Játszd újra, Sam! vígszínházi előadásában



Kern András és **Halász** Judit **a** Játszd újra, **Sam! vígszínházi előadásában (Iklády** László felvételei)

lamely napisajtóbeli zsargonnal akár magyar Woody Allennek is nevezhetnénk. Ezt a jellemzést nem valamely akadémikus gőgtől vezetve helytelenítjük, hanem azért, mert kevéssé fedi a valóságot. Ilyen azonosságok nincsenek. Azon-kívül a két színész között rengeteg jellegbeli különbség is van. E pillanatban a számunkra legfontosabb az, hogy Allen amerikai, Kern pedig európai. Ennek folyományaképpen az érdes, helyenként durva New York-i megfogalmazások a Vígszínházban igen kedélyesek. Az egész meglehetősen gemütlich, sőt pestiesen édes, könnyed sütemény, melyből - a gyengébbek kedvéért - kispórolták a rumot. Valószínűleg mindez a siker reményében történt. Hisz a szerző eredeti-ben nem túlzottan ragadtatta el a magyar közönséget. Fanyar figurája nemigen vált kedvenccé. Nyilván mert túl keserű volt, túl amerikai, túl szokatlan. A Woody Allen-filmek - rendeltetésük szerint - vagy feldühítik a nézőt *vagy* rajongásra késztetik. Ez a szélsőség sohasem lesz jellemző a vígszínházi Allen-előadásra.

Emiatt természetesen semmi gáncs nem érheti a rendezőt, a színészeket. Keményebb megjelenítésre is képesek lennének. Csak hát ők is abban a bizonyos ördögi körben mozognak. A közönség ezt kívánja - illetve azért kívánja ezt, mert sohasem kap mást. Erre szoktatták rá, ezen nevelkedett. Olyan, mint az üres levesen tartott gyermek: nem róhatjuk meg azért, ha nem értékeli kellőképpen a kaviárt, a pekingi kacsát vagy a vörösborban főtt marhát.

Mindezen túl: Magyarországon közismert vígjátéki mizéria van. A hazai termés igen sekély, kevés - és ez a körülmény a vígjátékjátszási gyakorlatot is erősen befolyásolja. Mert hiába hozunk be bármit, bármily jó komédiát, valahogy minden igazodik az itthoni szinthez. Ez alapvető drámai törvény, mely-nek működését évadról évadra tapasztalhatjuk. Ha nem így lenne, nem kellene ily magasröptű vígszínházi apparátus egy oly egyszerű komédia bemutatásához, mint amilyen *a Játszd újra, Saul !*. Normális körülmények között vidámságprofilú kisebb színházainknak félévenként kellene efféle minőségű produkciókat bemutatniok. Mindezzel nem arra óhajtunk célozni, mintha az előadás nem lenne szórakoztató. Á komédiázás jogát sem kívánjuk elvitatni a Vígszín-háztól. Csupán némi aránybeli vonatkozásra szeretnénk felhívni a figyelmet.

A rendezés egyébként - a körülményekhez képest - kitűnő. Kern András-nak, Halász Juditnak, Balázs Péternek nem okoz különös gondot a nézők elszórakoztatása. A kisujjukból rázzák ki a poénokat. Ábrándosan gondolunk arra: mi lenne, ha még játszanának is. Nyilván megtennék, ha az a bizonyos társa-dalmi megrendelés erre szorítaná őket.

Woody *Allen: Játszd újra, Sam! (Vígszínház)*
Fordította: Földényi F. László. *Díszlet:* Éberwein Róbert. *Jelmez:* Jánoskúti Márta. *Rendező:* Valló Péter.
Szereplők: Kern András, Egri Márta, Balázs Péter, Halász Judit, Simon Mari.

SZÁNTÓ JUDIT

A budoárok Galy Gay-e

Wedekind Luluja Miskolcon

Ma, amikor ezeket a sorokat írom, 1983. december 13. van. Három hónap telt el az 1983/84-es évadból, s ennek az időszaknak szememben legjobb előadása Wedekind *Lulujának* Miskolcon lezajlott magyarországi bemutatója, Csiszár Imre rendezésében. S elfogult legföljebb azért vagyok, mert régóta szeretném már magyar színpadon látni ezt az ezerszínű, fanyar komitragédiát, amely, mint a modern drámai és színjátszóstílus egyik kulcsdarabja, rendkívül fontos iskola alkotók és nézők számára egyaránt. Mindig is nehezen értettem színházaink tartózkodását: a régebbi és a XX. századi, de hagyományosabb stílusban munkálkodó klasszikusok ápolása és a legújabb avantgarde kísérletekkel való kacérkodás között miért nem jutott hely nálunk a modern drámaírás előkészítőinek, Kleistnek, a Sturm und Drangnak, Schnitzlernek, Hofmannstahlnak és éppen Wedekindnek, avagy, távolabbra nézve, a Shakespeare-kortársaknak és közvetlen -utódoknak, közelebb keresgélve, az expresszionizmusnak ? Profánul úgy felelnék a magam kérdésére: színházunk e művekhez és irányzatokhoz nem elég vad. Hagyományai az egyértelmű, lekerekített fogalmazásokhoz kötik, óvakodik a végletes, szélsőségesen ellentett hatásoktól, és nehezen igazodik el az olyan műveken, melyekben például első látásra hagyományosnak tűnő cselekmény- és jellemépítést ragad ki mindennemű naturalista megközelítés lehetőségéből az egész építményt átható ironikus többértelműség. Ha az ilyen típusú szerzők egyikét-másikát, Ödön von Horváthot például, vagy Szép Ernőt, sűrűbben játsszuk is, az eredmény ritkán meggyőző. És kötik e hagyományok a közönséget is, amely könnyen megzavarodik, ha nem hihet fenntartás nélkül az elhangzó szövegnek, ha azt kell éreznie, hogy voltaképp nem kellene szánnia a látszólag szánnivalót, haragját nem oda kell terelnie, ahová az a legkézenfekvőbben irányulna, a nemiség kendőzetlen bemutatása által fakasztott reflexszerű kuncogást a torkára fagyasztják, és általában: egész este valami másról van szó… Vannak már konge-

niális előadásaink - Ascher Tamás Ödön von Horváth- és Szép Ernő-rendezései, Ács János Wedekind-rendezése, *A tavasz ébredése,* vagy az *ő Leonce és Lénája* az általam látott produkciók közül -, de rendezőink, színházaink többségétől még alapvetően idegen ez az áttételes, közvetett fogalmazásmód, amelyben az elő-adás tartalma, mondanivalója nem *az egy*-mást követő részek összegeződéséből áll össze, hanem az egész produkció alap-hangja árnyalja, értelmezi - esetleg épp az ellenkező irányban az egyes részleteket. Igy aztán Brechttől Beckettig a legmodernebb műveknek is sokszor előtanulmányok nélkül, hályogkovácsként gyürkőznek neki, s az eredmény egyfajta domesztikált, a realista-naturalista kaptafákhoz adaptált modernség lesz, amitől a műsorterv ugyan gazdagodik, de a színpad kifejezési eszközeinek tára változatlan marad.

Csiszár Imre a fordított utat járta be: ő Brecht és legtehetségesebb (bár e cím ellen sűrűn berzenkedő) tanítványa, Peter Hacks felől kanyarodott vissza Wedekindhez. Ő szignálta Magyarországon az egyik legjobb Brecht-előadást - a *Szecsuáni jó embert* - és mindenképp a legjobb Hacksot, a még főiskolás korában színre vitt *Amphitryont,* és ezt a fogalmazásmódot csiszolta más anyagokon is, Shakespeare-en vagy P. O. Enquisten. Közvetlen előtanulmánynak talán épp A *tribádok éjszakája* minősíthető, amely annyiban rokon Wedekind Lulujával, hogy ebben is látszólag a nemiség áll az előtérben; és Csiszár rendezése azért volt kiemelkedő, mert anélkül, hogy a strindbergi nőgyűlölet értelmezgetésének út-vesztőjébe veszett volna, de anélkül is, hogy a három szereplő nemi kiszolgáltatottságának akár egyetlen színét is el-hallgatná, megmutatta, hogy valójában nem erről van szó; a teljes emberi élet csatornáinak eltömődése orientálja a szereplőket az egyetlen kínálkozó kiút felé, amely ekképp monumentálissá, démonivá dimenzionálódik.

Mert túl a stílusproblémákon ez is tarthatta vissza a színházakat a *Lulutól,* egyébként nemcsak nálunk: Franciaországban 1962-ben volt a bemutató, Olaszországban Patrice Chéreau avatta fel a drámát 197z-ben, Angliában pedig ugyancsak egy vállalkozó kedvű vidéki színházra, a nottinghamire várt ez a misszió, 197o-ben. Mit nekünk, az engedékeny társadalom, a Playboy és a Penthouse vagy a hazai ifjúsági lapok szexrovatai gyermekeinek ez a dráma, amely a maga korában lehetett botránykő úgynevezett fülledt erotikája miatt, de amelyből mára minden pikantéria elpárolgott, hiszen még ágyjelenet sincs benne, legföljebb a csábítás első fázisát szolgáló pamlag, és a hősnő legföljebb alsószoknyáig vetkőzik le? Ez a reflex még a *Lulu* mostani kritikáiban is fellelhető, holott a művészetben az erotikát soha nem mérték a meztelen hús súlymértékével. Ami azt illeti: Schön doktor kiszolgáltatottsága többet mond el Lulu meztelen testéről, mint egy sorozat rafinált aktfotó, a Lulut játszó színésznőnek pedig, hogy az általa kifejtett varázserőt hitelesítse, nagyobb szüksége van színészi eszközei-re, mint Marilyn Monroe-i idomokra; ilyenekkel például Jeanne Moreau, újabb idők egyik legjobb Luluja, bizonyítottan nem rendelkezik.

De hát persze nem is erről van igazából szó, még akkor sem, ha a Wedekind korában meredező szexuális tabuk és tilalomfák fontosabbá tették is a nemiség nyílt, tudatosan epatírozó ábrázolását az író számára, mint az a mai korban szükségesnek mutatkoznék. Wedekind, akit Brecht legfőbb elődjének vallott (és szellemes gesztussal épp törvénytelen fiát keresztelte el róla), voltaképp *az* Egy fő *az egy főt* írta meg, néhány évtizeddel korábban, a maga dramaturgiájával, s abba a környezetbe helyezve, a köré a konfliktus köré építve, amely az ő korában ugyanolyan helyzeti energiával bírt, mint Brecht példázatában a gyarmati miliő s a gyarmatosító hadsereg s a bennszülöttek ellentéte. Wedekind hősnője az erotika Galy Gay-e; akár a gyarmati teher-hordót, őt is „átfunkcionálják": berlini prolilányból démonikus szex-szimbólummá. Az átfunkcionálást férfiak hajtják végre nőn, férfiak, akik nem sejtik, hogy társadalmi parancsot teljesítenek, de a parancs ettől még nem kevésbé nyilvánvaló. Pregnánsan fejezi ki ezt az első kép szimbolikája: Lulu csábító jelmezben, mintegy a női varázs inkarnációjaként piedesztálra helyezve áll modellt, és lihegve, önelégülten bámulják őt a férfiak, akik teremtőinek hiszik magukat, akik uralkodni akarnak rajta, és azt se bánják, ha ő uralkodik rajtuk, mert azt képzelik, kiszolgáltatottságukat, melyet maguk hoztak létre, maguk is szüntethetik meg, tetszésük szerint. Szürke, sivár, perspektívátlan polgári létüket és egyszersmind sivár kéjvágyukat akarták így a fenséges és a kiismerhetetlen régióiba szublimálni, teremteni valamit, ami náluk hatalmasabb és erősebb, s mégis az ő ellen-őrzésük alatt áll -- istennőt, mert partnerre igényük, partneri kapcsolatra képességük nincsen. Időnként ismert szerepkörökbe hajlítanák: megteszik feleségnek vagy kizárólagos szeretőnek, de hasztalan várnak emberséget attól, akit maguk vetkőztettek ki emberségéből; a bábu, melyet életre manipuláltak, már nem illeszkedik e szerepkörökbe, hiszen az ezekhez tartozó erkölcsi érzéket megfagyasztották benne. Hamis tudatukba *zárt* megteremtőit pusztító erővel, gólemként sodorja félre az útból, mert ő már nem egyénekhez kötődik, csakis a funkciójához.

A folytatás: Lulu bukása és pusztulása talán legfényesebb bizonysága Wedekind ki tudja, mennyire tudatos zsenialitásának. Ez a szédületes karrier: nincstelen berlini proligyerekből mindenható bálvánnyá nőni mégsem abszolút; a piedesztál az adott társadalom talajába épült bele. S mikor Lulu könnyelműen, egy bálvány tompaságával kirúgja maga alól ezt a talajt, törvényen kívül helyezi magát: a piedesztál felborul, s Lulu a budoárból kilökődik a légüres térbe. Akik a hozzáillő környezetben még fenntartás nélkül besorjáztak volna vak imádói körébe, most becsapják, megzsarolják, ki-

fosztják, elhagyják, s az egykori proligyerek prolilányként végzi, a szegény lányok legősibb mesterségét űzve, de náluknál is tragikusabban: bálványnak pro-fi volt, prostituáltnak siralmasan amatőr. Hasfelmetsző Jack alakjához persze az egykorú szenzáció szolgáltatta az ötletet, de funkciója ékesszólóan fejezi ki Lulu bukását: a teljes kiszolgáltatottságot, amely akkor vár rá, midőn öle immár nem misztikum övezte kútja többé a belevesző férfiaknak, hanem csupán de-mitizált megélhetési eszköz. Itt nem a sors maga a tragikus, hiszen az hideg fejjel megszerkesztett, úgyszólván klinikailag szükségszerű, hanem az a kétség-beesett, naiv értetlenség, amellyel Lulu megéli. A bálvány csapdába esett: nem érti, mi változhatott meg körülötte, mi-kor ő változatlan maradt.

Csiszár Imre nagyvonalú, kemény és pontos látomásban fogalmazta színpadra ezt a groteszk tragédiát. Ha az előadásból mai üzenetet akarunk kiszűrni, az korántsem mai szerelmi és szexuális problémáink háza táján keresendő elsősorban (bár ezekre nézvést is ébreszthet gondolatokat, ráismeréseket), még csak nem is a kommunikációs dilemmák körül (bár erről is szó van: miképp bújunk el az önmagunkról és másokról szőtt fikciók mögé, míg végül a fikciók erősebbnek bizonyulnak a valóságnál) - a rendezőnek elsősorban hamis tudatunkról, tragikomikus öncsalásainkról, mindennemű kultuszok és dogmák illuzionisztikus voltáról, feltételezettségéről, korhoz és körülményekhez való kötöttségéről van mondanivalója. „Párizsban forradalom van" -- adja hírül egymásnak a darabban kétszer is Alwa Schön és apja, Schön doktor. Az első híradás belefullad a festő öngyilkossága körüli felhajtásba; a másodiknál a dráma által már személyében is sújtott apa és fiú ezzel a hírrel támolyog ki, groteszk ölelkezésben, a színpadról - nyilvánvalóan nem Párizs irányába. Valahol valami történik, ami igazán fontos lehet; de a maguk teremtette illúziók foglyai nem tudnak kitörni a maguk bűvös köréből. Nevetségességükben is súlyos pillanatok ezek Csiszár színpadán; a szereplők számára halálos tét relativizálódik itt, rendkívül pregnáns iróniával.

Mert nem lehet azt mondani, hogy Csiszár hidegen, megértés nélkül szemlélné hősei valóban őszinte, számukra valóban kozmikus szenvedését, hogy egyértelműen elidegenített, megmutató játékra szorítaná őket. Valódi a vergődés, valódi a halál, sőt, a színészek valóságos monomániás görcsökben élik figuráikat. Csak épp rendkívüli precizitással, finom, közvetett eszközökkel tárul fel e figurák felelőssége is: dr. Goll zsarnoki érzéketlensége, Schwarz, a festő bárgyú elvakultsága, Alwa életidegen, üvegházi naivitása, Schön monumentális önzése, Geschwitz grófnő elferdült rajongása, a kis Hugenberg akarnok hisztériája, s mindannyiuk bűnrészessége a bálvány-Lulu megteremtésében. (Önmagát és helyzetét reálisan ebben a darabban csak az öreg Schigolch méri fel, s nem véletlenül jutalmazza Wedekind egyedül őt az életben maradással, sőt, új babája oldalán talán még ismét meg is tud majd kapaszkodni.) Az előadás egésze idegeníti el a figurákat: az a „menazsériajelleg", amelyet Csiszár ugyan az előjátékban - erre még visszatérünk - még nem tud megteremteni, kárpótlásul viszont menazsériát csinál a további jelenetekből, nem utolsó-sorban az előadás képi megoldása révén is.

Ha már itt tartunk, szóljunk az előadás szcenikájáról is, mely ugyancsak a rendező nevéhez fűződik. Ez a rendkívül markáns, erős színpadi tér nem pusztán az „ilyen még nem volt" újszerűségével hat - magyar közönséget még nem sétáltattak meg így, színről színre -, hanem elidegenítő játékosságával, erős atmoszférikus töltetével s nem utolsósorban funkcionális esztétikumával is. Egy többékevésbé szabályos kis kukucskáló stúdiószínpad és egy emelkedő deszkapadokkal lelátóként elrendezett fél-aréna között vándorolnak a nézők, hosszú, kietlenül sejtelmes alagúton keresztül, útjuk során minden alkalommal átszelve a két színpadot is. Ez persze megoldja az átdíszítés problémáit is, de egyben fokozza a teatralitás, a megmutatás képzetét, amellett dramaturgiailag is indokolt: a fényűző, szecessziós polgári enteriőrök kerülnek a zárt kukucskálószínpadra, a nyitottabbak, valamiképp bohémebbek (műterem, színházi öltöző s végül a londoni nyomortanya) az arénába. Minden bútor, kárpit, lámpa, dísztárgy válogatott, elegáns, a drágaság érzetét kelti, s ugyanakkor semmiért sem kár: két képet Lulu és Schwarz kergetőzése során összetépnek, a színházi öltözőből távozó nézők a földre hullajtott szép jelmezterveken taposnak, a londoni jelenetben pedig az odú rongyain: mindez csak alkalmi kellék egy demonstrációhoz - így kéne megtapostatni minden talmi illúzió-nak.

És csodálatosak a jelmezek is - Szakács Györgyi ismét remekelt. A szecesszió a díszletben is, a jelmezekben is egy-szerre jelenik meg a szépség és a romlottság, a rafinált pompa és a túlérett korhadás stílusaként, és a jelmezek mindezt még a szereplők jellemének nyelvére is lefordítják. Lulut hárman találták telibe: a rendező, a jelmeztervező és a színész-nő. (Es még ez sem pontos: egynémely partner is hozzájárult Lulu teljességének benyomásához.)

Említsük meg végül Csiszárnak, a dramaturgnak munkáját is: a kétrészes hétfelvonásos darabmonstrumból (mint köztudott, Wedekind maga titulálta így művét) igen alkalmatos egyestés változatot készített, amely nem haladja meg az átlagnéző három órára méretezett tűrőképességét. Hat felvonást látunk a hétből, s ezekből csak egy lényegesebb szereplő maradt ki, Escerny, a táncosnő- Lulu megszédült afrikai herceg-udvarlója, de ez a szereplő nem jogtalanul tekinthető tautológiának. (Még afrikaiból is maradt egy így is a darabban.) Mindamellett kár a teljességében kihagyott utolsó előtti, párizsi felvonásáért, amely Lulu degradálódásának döntően fontos fázisát mutatja be; így nehezebben érthető meg az az út, amely a fényűző Schön-lakásból most egyenesen a londoni nyomortanyába vezet. Párizsban Lulu még nagyvilági dáma, még vonz rajongókat, de már haj-szolt, üldözött, megzavarodó s rettegni kezdő vad is. Ügyes és célszerű ugyan az a dramaturgi megoldás, hogy Rodrigó-nak, az artistának a cselekmény szem-pontjából lényeges kiiktatását Csiszár beleapplikálja az előző felvonásba, de ez önmagában nem kárpótol a kimaradó stációért. Úgy vélem, meg lehetett volna kísérelni, hogy további húzásokkal s esetleg a stúdiónéző remélhetően nagyobb áldozatosságát még vagy húsz perccel tovább feszítve ebből a képből is átmentsék a lényeget.

Az előadás legnehezebb rendezői és színészi feladata természetesen a címszereplőre hárul. Adhatók-e Lulu alakítójának egyértelmű instrukciók: legyél húsvér nő, felkapaszkodott berlini prolilány, avagy legyél absztrakció, démon, mítosz ? Érdekes, hogy az újabb külföldi előadások inkább az előbbi úton járnak, s Lulu humanizálásával kísérleteznek: Lulu magányos, boldogtalan teremtés vagy éppen „normális", pajkos, temperamentumos csitri. Minden ilyen megoldás azonban csak elszegényítheti a darabot. Lulut nem

érthetjük meg emberközeli realitásban, neki el kell határolódnia a többi szereplőtől. (Rajtakaptam magam: hiába próbáltam kerülni a Lulu név állandó ismételgetését, a stiláris változatosság okán - egyszerűen nem illett a helyébe „a lány" vagy „a nő" meghatározás.) Csiszár kettős instrukciót adhatott: legyen az ő Luluja mindkettő, de nem elkülönülve, szakaszolva, hanem végig egymásba játszatva: valaki, aki már-már ember, aki képes - igaz, csak Schigolchhal, az egyet-len hasonszőrűvel, az egyetlennel, aki igazi nevén, Lulunak szólíthatja cinkos összekacsintásokra, keresetlen őszinteségre, de mindenki másnak hozzáférhetetlen, aki nő, asszonyi reflexek kel, a szép ruhák, ékszerek, pezsgő és bálok kedve-lője, s mégsem csalhatók elő belőle mélyebb női-emberi reakciók, a részvét, az odaadás, a megértés, aki érzéki, de igazából csak saját szépsége gyújtja lángra, aki oly szuggesztíven jelenvaló, hogy azt hisszük, már-már megérinthetjük, s kezünk mégis üvegfalnak ütközik; akinek tényleges szépsége már-már közömbös, mert igazából a saját vonzerejébe vetett rendíthetetlen hit teszi széppé s egyben megközelíthetetlenebbé bármely, nála tündöklet esebb szépségnél.

Mindez adható ugyan instrukcióba, de szorgalomból, tudatos munkából meg nem valósítható. lgó Éva - az évad eddigi legizgalmasabb női alakításában - megvalósítja. Nem nő és nem bálvány - a bálvánnyá emelt nő, aki pontosan úgy viselkedik, ahogy elvárják tőle, s aki belsejében is a ráosztott szerephez lényegült. Legőszintébb reflexéhez is van egy hátsó gondolata, egy mögöttes tartománya; félelmetes mögöttes tartomány ez, mert valójában a teljes üresség. Menekül, ijedezik, sír, játszik, kacérkodik, néha már-már mintha érezne is, de mindez csak mimikri, megtévesztés; valójában hozzáférhetetlen, idomíthatatlan és amíg saját talaján áll legyőzhetetlen.

Csiszár elég merészen értelmezi dr. Schönhöz fűződő kapcsolatát is. Több értelmezés szerint - és erre Wedekind adott is némi alapot -- az újságcézár, ez a „vasember" az egyetlen férfi, akit Lulu őszintén szeret. A miskolci Lulu nem képes ilyen érzelemre. Schön az, aki a legnehezebben adja meg magát olyan totalitással, amilyet Lulu, szerepéhez híven, meg kell hogy követeljen - ez a feladat izgatja Lulut. És mihelyt dr. Schön is „elveszti arcát" ezt fejezi ki az az ízléstelenség határát súroló, de azon mégis innen maradó merész jelenet, mikor Lulu az öltözőben saját festékeivel bohóccá sminkeli, anélkül, hogy a férfi ezt észrevenné -, elveszti érdekességét is, és Lulu most bünteti meg hosszú ellenállásáért azzal, hogy nyíltabban és gátlástalanabbul csalja minden elődjénél. Sajátosan, de ehhez képest logikusan oldja meg Csiszár Schön megölésének jelenetét is. Itt szó sincs arról, amire pedig a szöveg szintén alapot adna, hogy Lulu önvédelemből ölne; már a lépcsőn van, könnyűszerrel elmenekülhetne, amikor Igó Eva hirtelen reflexszel megfordul és elsüti a pisztolyt: Schön már a terhére van, legfőbb ideje, hogy tőle is megszabaduljon. Igy a soron következő jelenet, Alwa elcsábítása, csak a fiatalember számára jelent idegajzó sokkot; Lulu számára pusztán magától értetődő következő lépés.

Igó Éva játéka részletező mimográfiát érdemelne, akkor is, ha vannak, kivált a második részben, halványabb mozzanatai. De hát szinte képtelenül nehéz feladat egy ilyen terjedelmű dráma minden pillanatát ilyen összetetten, többszörös fénytörésben értelmezni és megvalósítani, s a lényeg az, hogy Igó játékában Lulu alakja végig töretlenül kétértelmű, lidércfényként röpködő és délibábként megfoghatatlan marad. Hadd ragadjak ki mégis egy különösen jellemző mozzanatot. Az erotikus varázs érzékeltetése legalább olyan nehéz színpadi feladat, mint elhitetni például azt, hogy az ábrázolt figura nagyszerű festő vagy aranykezű sebészorvos (a dilettánst könnyebb), hiszen egyik funkció sem jelenhet meg közvetlenül a színpadon. De az a jelenet, mikor Igó Éva Luluként nem tesz mást, mint csupán lábfejével ingerli dr. Schönt, rafináltan eszkaláló mozdulatokkal haladva a férfi ágyéka felé, éber szemével mindegyre a hatást lesve, lusta szemhéjával elrejtve kémkedését s ugyanakkor mégis, valami rejtelmesen hideg tűzzel élvezve is a játékot, pontosabban saját varázserejének csalhatatlan működését - ez maga az elidegenített erotika, az erotika lepárolt kvintesszenciája: egyszer csak megértjük a Lulu-gépezet működését.

Igó Éva mellett a másik kivételes alakítás Blaskó Pétertől látható, dr. Schön kevésbé bonyolult, de ugyancsak nagy formátumot igénylő szerepében. Itt most bevallhatom: Peer Gyntként Blaskó engem kevésbé ragadott magával, mint korábbi nagy szerepeiben, Strindbergként vagy Tartuffe-ként. Kitűnő Peer volt, a hatalmas ívű szerepet ma kevesen győztek volna nálunk színnel és szuflával, de Blaskó alkatilag súlyos színész, Peer pedig higanyszerű, súlytalan figura. Itt mélyben volt valami meg nem felelés - felszínibb diszkrepanciákat Blaskó teljes autoritással tud áthidalni. Mert hiszen elsőrendűen nem is intellektusalkatú színész ő, egy Darvas Iván vagy egy Jordán Tamás módján - és mégis, hogy sugárzott Strindbergjéből az alkotó géniusz! Blaskó a megszállottság felől közelíti s veszi birtokba a figurákat - mai színpadunkon a monomániák specialistája lett. Iszonyatos belső erővel és feszültséggel tud gyötrődni, nyomában, mint a régi Oresztész-ábrázolásokon, fúriák tódulnak. És Csiszár Imrével való szerencsés együttműködésükben meglelték a módját, belső forrásait és technikáját, hogy ez$_t$ a gyötrődést egyben el is idegenítsék, hogy megértsük Tartuffe, Strindberg, dr. Schön kínjait, lássuk a lángokat, melyekben emésztődnek, de ha forróságuk meg is legyint, mégse perzselődjünk meg. Dr. Ludwig Schönben egy szánni való férfi és egy korlátolt zsarnok, ha úgy tetszik, kizsákmányoló szenved, határtalan belső hitellel s alapjában tőlünk mégis idegenül. A groteszk, ironikus színezet, mellyel Blaskó a figura megnyilvánulásait befuttatja, nem kívül-ről felaggatott mesterséges V-effcktekből áll, hanem éppenséggel az alak totális el-sajátításából fakad. A modern színjátszás nem ismer generálérzelmeket; ki-ki másképp szeret, szenved és hal meg, őszintén, hiszen egy szál életéről van szó, de mégis úgy, ahogy lénye szerint megérdemli. Ilyen, a szó legigazibb értelmében tragikomikus szenvedés dr. Schöné, Blaskó Péter ugyancsak bővebb elemzést érdemlő alakításában.

Két kiváló alakítás a két főszerepben - ennyi már talán magában is üdvözíthet-ne egy ilyen formátumú előadást. De lgón és Blaskón kívül még több, ha nem is ezekhez fogható, de igen jó alakítás is látható. Elsőnek említeném az eddig még nem sok feltűnést keltett Fráter Katát Geschwitz grófnő szerepében, némi habozással, mert meglehet, hogy ez eset-ben a tökéletes külső illúzió, a betegesen lárvaszerű, rajongó maszk és a finoman maszkulin jelmez már félsiker - az alakítás elsősorban képileg ivódik az emlékezetbe, már attól a rendezőileg is ki-tűnően megoldott expozíciós pillanattól kezdve, amikor a IV. felvonás elején a grófnő és Lulu Schön jelenlétében és ki-rekesztésével hosszan és némán egymás-ra mered (és hogy elválik még itt is egy-

Igó Éva (Lulu) és Blaskó Péter (doktor Schön) a miskolci előadáson (Jármay György felvételei)

mástól Geschwitz grófnő önfeledt, bénult odaadása és Lulu kiszámított, kacér magakelletése). Ez a némajáték indít-ja el in medias res a leszbikus grófnő drámáját, és a tragikomikus öngyilkossági kísérleten át az egyszerre borzongatóan idegenszerű és mégis megrázó záróképig, mikor a haldokló Geschwitz emberfölötti erővel, valóságos csodálatos mandarinként kúszna a halott Lulu felé, töretlen a figura felépítésének íve.

Két további, még mindig igen jó alakítást már az minősít, hogy figuraértelmezésük túlságosan elhajlik az egységes, realisztikus felfogás felé, a vibráló többértelműség nem vagy csak egyes mozzanatokban hatja át őket. Finom, elegáns, bár kissé elmosódott Alwát játszik Mihályi *Győző;* ez a figura a maga élősdiségében, tunya életidegenségében, fellengzős rajongásában talán kevésbé pasztellszínű eszközöket kívánna, még akkor is, ha Lulu áldozatai közül valóban ő a legrokonszenvesebb. Bregyán Péter elevenen ábrázolja Walter Schwarz, a festő gyermeteg éretlenségét, de nem elég sebezhető, nem eléggé „művésztemperamentum" (amitől még lehet nagyon rossz művész is); erről a hebehurgya túl-koros kamaszról nehezen tételezhető fel az öngyilkosság.

Fehér Tibor mint dr. Goll és Csapó János mint Schigolch már csak egy-egy színt hoznak, megbízhatóan és korrektül, szerepük palettájáról: Fehér Tibor a pöfeteg, élveteg magabiztosságot, Csapó János a törődött testben is virgonc vagányságot. Fehér Tibor egysíkúbb szerepében legföljebb a Lulu iránti megszállott szenvedély egy speciális válfajának éreztetésével marad adós, Csapónak azonban meg kellene mutatnia a Luluval való mély belső rokonságot, az egyanyagúságot is. Őbelőle ugyan nem gyúrtak semmit, mert nem volt mit eladnia cserében, viszont ő is kívül áll a megszállott manipulálók körén; szeretője volt Lulunak, még most is van, hogy megkíván-ja, de ettől ugyan nem veszíti el az eszét, és míg dr. Schön a szűzi ártatlanságú bájos grófkisasszony őszinte szerelmét is eltaszítja magától Lulu miatt, Schigolch nem sok különbséget lát közte és az East End-i kricsmi öregecske tulajdonosnője között - mint ahogy a döntő különbség nem is Lulu és a többi nő, hanem a mítosztól érintetlen Schigolch és a mítosz megbabonázott kiagyalói között van. Schigolch alakjában a dráma egy jelentős dimenziója lappang; kár, hogy ez Csapó János játékában nem kelt életre.

A kisebb szerepek alakítói közül Gáspár Tibor mint Rodrigo és Kuna Károly mint Hugenberg jelentéktelenek ugyan, de Csiszár erős színészvezetésé-nek köszönhetően fedik funkciójukat, akkor is, ha tudjuk, hogy még ezek a szerepek is ennél sokszorta több lehetőséget kínálnak. A nyomortanya három látogatójának, Gyarmathy Ferencnek (Hunidei úr), Sárkány Jánosnak (Kungu Poti herceg) és Milviusz Andreának (dr. Hilti) autonóm színészi képességeit alig hagyja kibontakozni az a pittoreszk külső megfogalmazás, melyet villanásnyi jelenéseik során vállalniok kell; erős, hatásos színfoltok, egyéni arculat nélkül (kivált hogy mulatságos, nem épp ellenállhatatlanul meggyőző, de nem is zavaró leleményként Milviusz Andreának még férfit is kell játszania).

Egyetlen zavaró színészi melléfogás akad csak az előadásban: Földes László szerepeltetése állatszelídítőként és Hasfelmetsző Jackként. Az ebben a koncepcióban tökéletesen érthető, hogy Csiszár az újabban elfogadott megoldásoktól eltérően, nem valamely másik férfi szereplővel játszatta a Hasfelmetszőt. Szóhoz jutott itt már Alwa is, Schwarz is, legtöbbször pedig maga Schön dr., abból kiindulva, hogy Lulu szerette őt, s ezért rászolgál, hogy épp a meggyilkolt férfi bosszúja érje utol. (A legeredetibb ötlettel az említett angol előadás szolgált: annak az egykorú pletykának nyomán, melyet darabjában Hernádi Gyula is felhasznált, a Hasfelmetszőnek az akkori trónörökös maszkját kölcsönözték.) Csiszár természetszerűleg nem választhatott ilyen megoldást: ő nem akar továbbvezetni korábbi szálakat, hiszen, Wedekindhez híven, ő Lulu bukását minden módon elhatárolja, mint a hősnő életének merőben új szociológiai szakaszát. Neki tehát önálló arcú Hasfelmetszőre van szüksége,

méghozzá valami őserejű, valamiképp mitikus figurára, hiszen ebben a beállításban Lulut, a bukott mítoszt egy új mítosz tapossa el: a brutális, arc nélküli erőszaké, amely ugyanúgy válogatás nélkül gyilkol, mint virágkorában Lulu, csak más eszközökkel. Egy népszerű popénekes, mint a modern mítoszok és kultuszok inkarnációja, erre elvben valóban alkalmas választás is lenne - ha az adott popénekes csak annyira is tudna játszani, hogy legalább önmaga image-át színpadon megjelenítse. Hiszen Csiszár Imre jobban tudja a kritikusnál, hogy legalábbis színpadon színészi erő nélkül „civil" önmagát sem hitetheti el senki. Földes László nem színpadi jelenség, csak natúrszereplő, aki nem eszköztelenségével, hanem eszköznélküliségével rí ki ebből a maximálisan kidolgozott elő-adásból. S ami igazán különös: színpad-ra lépve énekhangjához is kétség fér. Az előjáték az előadás leggyengébb pontja, mintha a rendező szándékosan hermetikussá akarta volna tenni: a dalszövegből (Eörsi István új fordításának egyik remeklése) alig érteni valamit, a menazséria felvonuló „vadjai" pedig arc nélküli, kusza felvonulásban mosódnak eggyé. Ha Csiszár naiv szimplifikálásnak érezte, hogy Wedekind dr. Schönt tigrisnek címezi, Gollt medvének, Alwát majomnak és Schwarzot - ha jól fejtem a talányokat --- tevének, akkor el kellett volna hagynia az előjátékot, bár mindez nem naivabb Lulu kígyói mivoltánál, ami viszont legalább világossá válik.

Furcsamód az egyetlen komoly gáncs került a végére, nyomatéknak. Ezért csak arra kérhetem az olvasót: vessen még egy pillantást az írás elejére. Köz-ben december 14. lett: ez a miskolci *Lulu* eddig a szezon legjobb előadása. És ha esetleg hasonlóan jók, netán még jobbak követik is, ez nem árthat neki: az előadás máris helyet foglalt az elmúlt időszak valóban jelentékeny színházi teljesítményei között.

Frank Wedekind: Lulu (miskolci Nemzeti Színház)

Fordította: Eörsi István. *Díszlet:* Csiszár Imre. *Jelmez:* Szakács Györgyi. *Zene:* Márta István. *Rendező:* Csiszár Imre.

Szereplők: Fehér Tibor, Blaskó Péter, Mihályi Győző, Bregyán Péter, Csapó János, Gáspár Tibor, Kuna Károly, Teszáry László, Igó Éva, Fráter Kata, Szabados Ambrus, Bus Erika, Gyarmathy Ferenc, Sárkány János, Milviusz Andrea, Földes László m. v.

NÁNAY ISTVÁN

Egy eszményi rab lázadása

Az Emigránsok a szolnoki Szobaszínházban

Slawomir Mrozek nagyon részletes és precíz szerzői instrukciókar írt a kétszemélyes *Emigránsokhoz,* nemkülönben roppant érzékeny egyensúlyt teremtett az értelmiségi AA és a munkás XX szerepe, gondolatai, igazságai és tévedései között. Az egyensúly felbillentése, illetve az instrukcióktól való jelentősebb eltérés azzal a veszéllyel jár, hogy módosul a darab lényege, mondandója.

Árkosi Árpád mindkettőt megtette: hagyományos színpad helyett körszínpadi körülmények között játszatja a dara-bot, s az előadás hangsúlyát egyértelműen az XX figurára helyezte át. Ez a rendezői döntés kétségkívül megváltoztatja a mű kiegyenlítettségét, de azt a hiányérzetet, amit néhány motívum le-gyengítése okoz, ellensúlyozza azaz érzel-mi, indulati többlet, ami hitelesíti az elő-adásnak a nézőhöz szóló mondandóját.

A Szobaszínház négyszögletes játékterét - egy szűk járástól eltekintve - teljesen körbeüli a közönség. ltt tehát nincs semleges terület, nincs hová visszahúzódnia a színésznek akár csak pár perces lazításra vagy újra feltöltődésre. Ebben a koszlott, oszlopok által kijelölt, drótháló-val fedett szobában nemcsak egymás előtt meztelenednek le lelkileg a szereplők, hanem a falakat helyettesítő nézők előtt is. A lichthof aljára szoruló, ablaktalan odúban - ahová napfény helyett csak az emeleti W.C.-k ablakaiból kiszűrődő lámpafény dereng be, ahol a cső-kígyók a ház, a külvilág minden zaját fel-erősítve közvetítik - két vegetáló életmódot folytató férfi között egy hátborzongató kísérlet zajlik.

Árkosi ezt a kísérletet állította az előadás középpontjába, számára a darab alapkérdése nem annyira az emigránslét problémavilága, inkább a szabadság vagy rabság dilemmája. Így fogalmazza ezt meg AA, amikor a pénzét kétségbeesetten számoló XX-nek - akit a hazatérés vágya éltet - bebizonyítja, hogy soha nem fog hazamenni:

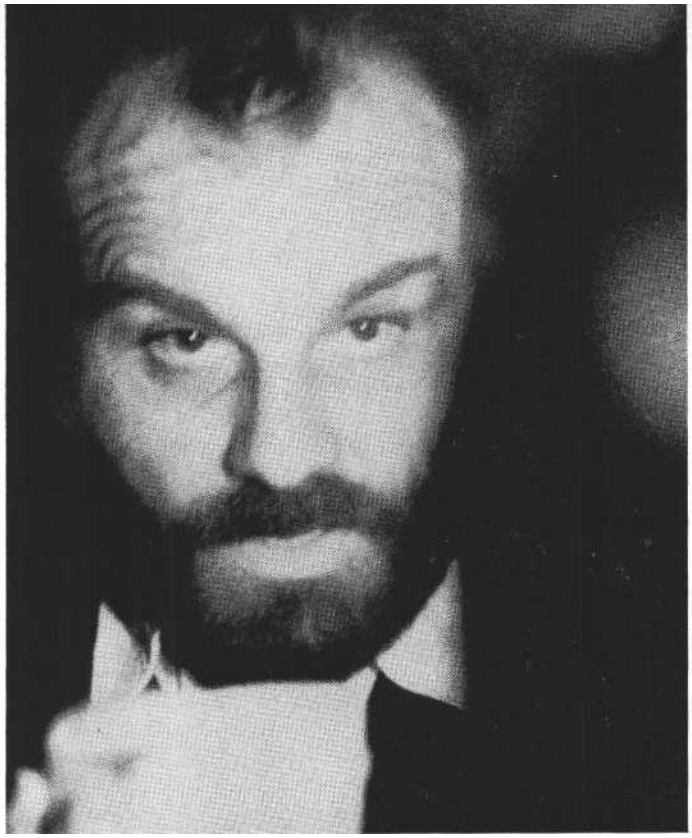
„Együtt van már a kis kertes házra való? Miért ne gyűjthetnél hát még, egy kicsit nagyobb házra, egy kicsivel nagyobb kerttel? Olyan egyszerű, csak el kell halasztani a hazatérést egy hónappal, még kettővel... Aztán még nagyobb házra és még szebb kertre... Így fogod tovább halogatni a hazatérést, mert mi-nél több lesz, annál többet akarsz."

És ez annak a következménye, hogy „rab vagy. (. . .) Így vagy úgy, mindig rab vagy, és nincs számodra szabadulás. A szabadság az, hogy az ember maga rendelkezik önmagával. De veled mindig valaki vagy valami más fog rendelkezni. Ha nem az emberek, akkor a tárgyak. (. . .) A tárgyak rabjának lenni, ez tökéletesebb rabság, mint a börtön. Ez tényleg eszményi rabság, mert itt már nincs semmiféle külső erőszak, semmi kényszer. Itt már maga a rab lélek terem-ti önnön rabságát, mert kívánja a rabságot".

A kísérlet lényege az, hogy AA-nak sikerül-e felszabadítania XX-et az „eszményi rabság" állapotából vagy nem, de a tétje kettejük élete, vagy ahogy AA mondja, az, hogy „vagy mind a ketten emberek vagyunk, vagy egyikünk se". Mert ez a két ember különbözőségük ellenére is - össze van kötve. Összeköti őket a közös sorsuk, egymásrautaltságuk, anyanyelvük, nemzeti hovatartozásuk, más-más szinten megélt, de hasonló idegenségük az adott társadalmi közegben. Szükségük van egymásra, s nemcsak azért, hogy AA kifizesse XX helyett a lakbért és megossza vele ételét, vagy XX lámpaernyőt csináljon AA kérésére, hanem mindenekelőtt azért, hogy ha egymást marva is, de elviselhetővé tegyék egymás és önmaguk számára az életet.

A szolnoki *Emigránsok* értelmezését eleve megszabta a szereposztás, az, hogy kik adják ebben a térben egyéniségüket a két szerephez. Kovács Lajos (XX) és Holl István (AA) rendkívül érzékenyen élik a munkás és az értelmiségi életét, de ami az alakításuk egyik legfinomabban megoldott vonása, az éppen a két férfi szemérmesen gyengéd gondoskodása a másikról. Kovács XX-e az egészségesebb, az erősebb, de a mozdíthatatlanságából tragikusabban kibillenthető egyéniség. Holl *AA-ja* hiperérzékeny ember, akinél a zajok, a szagok, a külvilág ingerei szinte beteges rohamokat váltanak ki, ugyanakkor tudatos és önfegyelemmel rendelkezik, Az XX és AA közötti heves összecsapások hol az egyik, hol a másik férfit hozzák megalázott, kiszolgáltatott helyzetbe, s ezeket a szituációkat a két színész úgy oldja fel, ahogy ez az egy-mást apró rezdülésekig ismerő barátok,

Mrozek: Emigránsok a szolnoki Szobaszínházban AA: Holl István



XX: Kovács Lajos (Szoboszlai Gábor felvételei)

társak között természetes. Például ami-kor AA a zajoktól kiborul, Kovács hideg vízzel mossa le Hall fejét, kéretlenül, mint aki tudja, ilyenkor mi a teendő. Amikor viszont XX lesz mélabús a karácsonyi dal hallatán, Holl úgy köti fel XX kérésére a nyakkendőjét, hogy érezteti: neki sincs éppen jókedve, de társának ezúttal nagyobb szüksége van a vidámságra, hát bohóckodik egyet. Ezek az akciók magától értetődő természetességgel következnek a legvadabb össze-veszések és kiabálások után is, mert mélyen humanista tartás érződik a színészek megnyilvánulásaiból.

Ez a tartás ad hátteret ahhoz az ön-és egymást gyötrő processzushoz, amely-nek során AA tudatosan és kegyetlenül juttatja el XX-et önmaga helyzetének fel-ismeréséig. Már az első összecsapásuk - amely XX játék állata miatt alakul ki - úgy van felépítve, hogy Holl érezteti: tudja, társa miért félti oly nagyon az állatot. AA hecceli XX-et, elveszi játékát, s azt próbálgatja, meddig lehet a húrt feszíteni. Ekkor még nem érett meg a helyzet ahhoz, hogy kiugrassa a nyulat a bokorból, de az új évet köszöntő ivászat után, amikor mindketten kiadták titkaikat egymásnak, amikor végigvették a lehetséges magyarázatokat, ki miért marad a másikkal egy fedél alatt, ami-kor eljátszanak a gondolattal, ki lehetne a másik provokátora, amikor AA több oldalról bebizonyítja XX-nek, hogy a lényeget tekintve köztük, az ideiglenesen és az örökösen hontalan között nincs különbség, amikor XX tehetetlen dühében, érezvén, hogy szorul körülötte a hurok, a rövidzárlat sötétségét felhasználva brutális megoldásra ragadtatná magát, majd elkeseredetten csomagolni kezd - ismét kézbe kerül a játék állat. De most már AA nem kegyelmez XX-nek, felhasítja az állat hasát, és kihull belőle az összekuporgatott pénz. Miközben XX számolgatja vagyonát, vajon társa nem rövidítette-e meg, elhangzik a végső érv a rabságról. S ekkor következnek az előadás legfontosabb pillanatai : XX összetépi a pénzét. Ez a gesztus színpadon látva is roppant erős, de a Szobaszínház intim közegében megsokszorozódik az akció hatása. Ráadásul a rendező rendkívül hosszan kitartja az epizódot.

Kovács kezdetben az indulattól ve-zérelve tépi-szaggatja a bankjegyeket, s Holl megrendülten, mint aki nem hisz a szemének, nézi társát. Aztán Kovács mozdulatai egyre mechanikusabbak lesz-nek, s a színész egész lényén, főleg a sze-mén, látszik: XX csak nagyon lassan is-meri fel tettének súlyát és következmé-nyeit. A jelenet sokkal hosszabb ideig tart, mint amennyit a szituáció pszichikai töltése indokolna. Nyilvánvaló a rendezői-színészi szándék: a jelenet bizonyos értelemben sokkoló hatását a nézők tűrőképességének határáig kell fokozni, hogy a közönség is átélje XX döntésének fontosságát. Holl értelmiségije nem próbálja lefogni társa kezét, hagy-ja, hogy az módszeresen végigcsinálja a pénz rabságából való kiszabadulását, és visszazuhanjon a nagy kísérlet előtti meg-keseredettség, tehetetlenség állapotába. Összetépi ugyan a kéziratlapokat - nagy művének állítólagos vázlatait -, de tu lajdonképpen nem búslakodik. Mint ahogy a kísérlet sikerének sem örül. Tudomásul veszi XX viselkedését, és ismét levonja a következtetést: igaz, hogy XX fellázadt a pénz rabsága ellen, de a lényegen ez nem változtat, így se, úgy se megy haza. Ezzel AA szinte sugallja XX-nek a megoldást, véget kell vetnie ennek az életformának. De erre XX csak úgy képes, ha meghal. Ám XX-nek nincs ereje a tett végrehajtására.

Árkosi itt egyértelműen komikussá teszi a groteszk jelenetet. Ahogy Kovács Lajos lóg egy csőre tekert villany-dróton, s himbálózik, inog alatta a szék, s közben közösen fogalmazgatják a búcsúlevelet, az egyértelművé teszi: lehetetlen a tragikus vég. XX újra fogja kezdeni a robotot, s AA továbbra sem tudja megtalálni helyét a társadalomban, célját, értelmét életének. Tudja, hogy az XX-ekre mindig szüksége lesz a közösségnek, mert a kétkezi munkát valakinek el kell végezni, de rá, az értel-miségire, a gondolkodóra, az összefüg-gések feltárójára nincs szüksége a társada-lomnak. Ezért az ő perspektívája tragi-kusabb, mint XX-é. Mégis neki kell vigasztalnia társát.

Az előadás egyik legnehezebb, s egy-ben legfontosabb része AA befejező mo-nológja. Ennek értelmezése visszamenőleg minősíti az előadás egészét. A szolnoki előadásban nem lehet úgy meg nem történtté tenni a végső eseményeket, ahogy a kisebb összeütközések esetében ez rendre bekövetkezett, valamint annak lehetősége is kizárt, hogy egy rutin este „szertartásait" celebrálják a résztvevők -

ennek a tér, a színészi intenzitás az első pillanattól kezdve ellentmond. Itt A A szavai nem jelenthetnek igazi kiszabadulási, hazameneteli esélyt XX-nek. Mindkettejük vágyálmai szólnak Holl kopogós, érzelemmentes mondataiban. Kovács XX-éről nem tudni, alszik-e vagy csak tetteti az alvást, esetleg ébren, szótlanul hallgatja AA vigasztaló szavait arról, hogy hazamegy, s nem lesz rab sem ő, sem a gyerekei.

Az előadás nem ad határozott és főleg megnyugtató választ a darabban feltett kérdésekre, a válaszadás *a* néző dolga is, hiszen a kiélezett kérdések a néző kérdései is egyben.

Ismét rendkívül erőteljes, felkavaró előadás született a Szobaszínházban. Árkosi Árpád darabértelmezése konzekvens, még akkor is, ha bizonyos hangsúláthelyezések, megoldások a koncepción belül vitathatók. Az előadást és a rendezői elképzelést gyengíti, hogy AA figuráját kissé patologikusra formálták, s a darab gondolatainak általános érvényét szűkíti, hogy a rendező - az írói szándéktól eltérően - felerősítette a figurák lengyel voltára utaló momentumokat (lengyel vodkásüveg, lengyel himnusz, XX balta helyett feszülettel akarja agyoncsapni AA-t stb.).

A térképzésből adódó konzekvenciákat sem gondolták mindig végig. A naturalista hűségű szobaberendezés minden részlet funkcionális és a szöveggel szinkronban lévő hitelességét követeli meg. Ha Kovács Lajos úgy önti le Hollt, hogy *a víz a* közelben ülőkre spriccel, ha fő a teavíz, ha minden az, ami a valóságban, akkor nem engedhető meg az - a darabban nem is szerepel! -, hogy XX részegségében a nézők mellett álló vödör-nél illusztrálja a hányást (félreértés ne essék, nem a fnziológiai folyamatot hiányolom, épp ellenkezőleg, az ötletet nem tartom ideillőnek), s nem lehet vodkát inni, ha a szövegben konyak hangzik el, és így tovább.

Az sem hallgatható el, hogy *a* kétórás előadásnak nem minden része egyformán intenzív, s a pénzösszetépést követő folyamatok és váltások erőtlenebbek, elsietettebbek, mint az azt megelőzőek, s a befejező monológ egyértelmű értelmezése is elmarad.

De ezek a megjegyzések sem módosítanak azon, hogy két kivételesen erős, meggyőző és hiteles alakítás született. A darab áthangolásából adódik, hogy Kovács Lajosra jutnak a nagyobb terhek, s ő azzal az érzékeny azonosulási képességgel, amelynek kiemelkedő példája volt például a Moier-szerepe is, oldotta meg ezt a feladatot. Mindig veszélyes, ha egy színész a fizikai adottságai-hoz, alkatához nagyon közeli figurát ját--szik, mert könnyen megelégedhet a csak a külső jegyekből építkező szerepformálással. Kovács Lajost is fenyegethette volna ez a veszély, de az ő alakításának éppen az a legfőbb erénye, hogy legtöbbször sikerült XX lényének legmélyére ásnia a színésznek, a színész és a figura fizikai alkata között létrejön az ilyen alakításoknál nélkülözhetetlen distancia. Váltásai kitűnőek, a legemlékezetesebb azokban az epizódokban, amelyekben fölénybe kerül AA-val szemben. E fölényben agresszivitás, a józan ész diadala, az okosabbon kifogók öröme s a bizonytalanság, hogy társa mikor fordítja ismét ellene az érveket, együtt és egyszerre jelenik meg.

Nagy öröm látni, hogy Holl István milyen koncentráltan, erőteljesen és érzékenyen formálja meg *AA-t.* Számára jutott a kevésbé látványos, ámde összetettebb feladat. Ebben az előadásban AA válsága háttérbe szorul, inkább csak érzékeltetnie kell a színésznek, s elsősorban az XX életében bekövetkező változások kiváltójának, előidézőjének, katalizátorának kell lennie. Holl István példás fegyelemmel és ökonómiával építi fel a bonyolult figurát. Kitörései - melyek az előadás egészében túlzottnak tűnnek - önmagukban sokkoló erejűek, ugyanakkor finom férfilíra hangján szólal meg, ha nagy ritkán a múltjáról beszél. Alakításában a rejtőzködés, a vissza-fogottság, az önfegyelem dominál, mindig többet sejtet, mint amennyit kimond, megmutat.

Antal Csaba díszlet-szobaterve egészében is, részleteiben is illúziókeltő, a tervező megoldotta azt, hogy a más színpadi formára érvényes mrozeki instrukciók ebben a közegben is igazolódnak. Jelmezei már nem ennyire találóak, AA bordó garbója és házikabátja nem szerencsés, és a kellékvilág sem minden szemponthól átgondolt. A vodkásüveg-probléma ellenpéldája az az igyekezet, ahogy a külvilág érzékeltetésére francia tárgyi világot próbál a tervező és a rendező teremteni, de ez éppen úgy szűkíti a darab érvényességét, mint a lengyel utalások.

Slawomir Mrozek: Emigránsok (szolnoki Szigligeti Színház)

Fordította: Balogh Géza. *Díszlet- és jelmeztervező:* Antal *Csaba. Rendezte:* Árkosi Árpád. *Szereplők:* Holl *István,* Kovács Lajos.

GY. P.

„Farkasok órája"

A tribádok éjszakája Kaposváron

Ha az emberi szabadságért folytatott küzdelem kényszerből ugyan, de mindössze a nemek viszonyának területére korlátozódik, akkor elkerülhetetlen, hogy a veszteség kettős ne legyen: férfiak és nők viszonyából így elveszhet a szerelem, a szexualitás öröme, e képesség súlyának terhének természetes elviselésével együtt talán a szabadság megteremtésének - általános - lehetősége is.

A nemek modern háborúját centrumba állító művet, Per Olov Enquist A *tribádok éjszakáját a* kaposvári Csiky Gergely Színház stúdióelőadásán ezúttal Máté Gábor rendezte. Enquist lassan nemzetközi hírre szert tevő művét Magyarországon az elmúlt években kétszer is játszották, először Miskolcon, utóbb Pesten a Várszínházban.

Ez az előadás Kaposváron a színpadon zajlik. A közönség tehát ezúttal ott ül, ahol egyébként színészei állni szoktak, s amikor lassan felbúzódik a vasfüggöny, velünk szemben az elhagyott és üres nézőtér félhomálya tűnik fel: a leborított széksorok között egy sötét férfi (Strindberg) üldögél, és lassan elindul felénk. Máté Gábor azzal, hogy nézőt és színészt egyaránt felvitt a színpadra, megszüntette a nézőtér és játszóhely konvencionális határát, amint erre utalt a fenti kezdettel is. Így az előadás lényegi kérdése az a mármár nyomasztó fizikai közelség, amely színész és néző között ezen a késő estén létrejön. E döntés elkerülhetetlenül személyessé teszi az előadást, és szinte lehetetleníti az üres játékot, a konvenció szerinti játékmódot: a közelség ezen fokán a színész érzéki realitása, a velünk szemben álló személyessége már önmagában véve is kihívás. Mindez természetesen az átlagosnál nagyobb terhet ró a színészekre is, amint az átlagosnál nagyobb szerephez juttatja a közönséget, hiszen egy-egy váratlan, heves vagy csak egy kicsit ellenséges reakció *azonnal* beépül az előadásba. A rivalda megszüntetésével tehát a rendező vállalja, hogy játszók és nézők ilyeténképp alakított viszonyának megfelelően szinte minden előadás más-más hangnemben adható és adandó elő.

Máté rendezőként is autonóm értelmezéssel lép elő, és e három ember harcára korlátozódó mű nem egy lehetőségét a maximumig kihasználja, sőt esetenként túl is juttatja az előadást azon. Egy a színészekre elkerülhetetlenül az átlagosnál jóval nagyobb terhet rovó elő-adás esetén igen fontos, hogy a rendező egyébként ugyanazon társulat gyakorló színésze , hiszen nyilván máskép p érvényesíti elvárásait, építi ki viszonyait színészeivel. Úgy hiszem, ennek a különös helyzetnek majd minden előnyét élvezhetjük ezen az előadáson.

Enquist kamaradarabjában a tizenkilencedik századi irodalom mitikus hőse, Strindberg, színésznő felesége, Siri, és annak leszbikus szerelme, Marie állanak egymással szemben, *Az erősebb* című műnek, e hármójuk viszonyát oly különösen átértelmező darabnak a próbáján. Itt kell hogy szembesüljenek életük végleges elrontottságával, a próba éjjele egyben utolsó közös együttlétük is. E három embert gyilkos indulatok fűtik, s bár igencsak kemény kötelékek, valódi érdekek kötik őket össze, még sincs már lehetőségük arra, hogy útjaik közösek maradhassa-nak. Mindazt egymás között kell elintézniük, aminek végrehajtására egyébként a világban már nem nyílik mód. És mind-azt a másikon kérik számon, amit saját maguk képtelenek voltak realizálni. E három ember úgy érzi, halálosan sebzett, ám gyötrelmeik, a nemi szerepekkel való kínlódásaik valójában mást takarnak : az emberi méltóság és autonómia lehetetlenné válását, személyiségük szabad kibontakozásának megsemmisülését. Strindberg értelmetlen bosszúra éhes saját te-hetetlen gőgje okán, hiszen mint férfi vált nevetségessé, feleségét egy nő szerette el. Számára történetük szimbolikus, nem egy a szerelmi háromszögek közül, hanem általános és kikerülhetetlen következménye mindannak a megaláztatásnak és kiszolgáltatottságnak, amely őket érte, és amellyel utóbb egymást sújtották - mást nem tehetvén. Siri von Essen, a feleség: mélységesen csalódott és kiégett. A szerződés, melyet hajdan az emberi értékek tiszteletben tartásának nevében Strindberggel megköthetett, mindössze rossz üzletté degradálódott, melyben már mindketten vesztes-nek érzik magukat. Ugyanakkor ő még most is a férfihoz kötődik, hiszen csak az ő darabjának főszereplőjeként térhet-ne vissza a színpadra, még ha hazugnak érzi is a darabot. Elhagyhatta Strindberget mint férjét, de mint színésznő még most is csak belőle élhet meg. Úgy tűnik tehát, hogy ő van kiszolgáltatva Strindbergnek, ám az a tény, hogy a hármójuk viszonyát mintegy átstilizáló mű inkább csak vágyteljesítő hazugság, mintsem más, jelentősen lecsökkenti az író helyzeti előnyét. *Az erősebb* című mű-ben a két nő a távollevő férfiba, a valóságban azonban egymásba szerelmesek. A próba folyamatából kiderül, hogy e szöveg a strindbergi jelentésében játszhatatlan és paródiává lesz. Siriben erősebb a hazugság elleni tiltakozás, mint a színészlét iránti vágy, akarva-akaratlan is inkább botrányt csinál, mintsem eljátssza a saját életét hazugul átstilizáló, őt ekként megalázó művet. Önmagává, kényszer nélkül élő nővé lehet, de csak a színészségről való lemondás árán. Szabaddá lesz ugyan, de azon az áron, hogy immáron ő sem akar megfelelni az adott társadalom lehetséges elvárásainak.

E centrumuk vesztett lények számára az élet eltérő szférái összeolvadnak, minden mondat minden réteget érint, minden állítás egyben akaratlanul utalás, és a célzások az ellenkező hatást is elérhetik. E három ember viszonya túl sűrű ahhoz, hogy a sértések és a viszontmegtorlások elkerülhetők lennének. E helyzet kulcsszereplője pedig a harmadik, a „dán tribád", Marie. Máté rendezésé-nek és főként darabértelmezésének legnagyobb erénye az, hogy a belső egyensúlyszerkezet valódi arányait pontosan látja és láttatja. Így aztán Marie nem pusztán hallgatója férj és feleség egyre gorombább indulatainak, hanem hallgatásában is aktív résztvevője, meghatározója az eseményeknek. (Valójában itt ő az erősebb.) Az ő pozíciója ugyanis alapvetően eltér a többiekétől. Ő már nem harcol, mindössze létével tiltakozik, életformájával mutatva elfogadhatatlannak azokat a kompromisszumokat, amelyeket egyébként reákényszerítenének. Strindberg még elkeseredetten és reménytelenül, de folytatja romboló utóvéd-munkáját, de egyre világosabban érzékelhető, hogy a felszíni Siriért folytatott küzdelem valójában nem más, mint a Marie-val való beszélgetés előli menekülés. Strindberg tart Marie-tól, ő ugyanis már túl-jutott mindazon, ami felé a másik kettő csak tart. Mindaz, amit ő tud, az abszolút kívülállás, legalább annyira ígéret, mint amennyire fenyegetés, Marie illetve Strindberg számára.

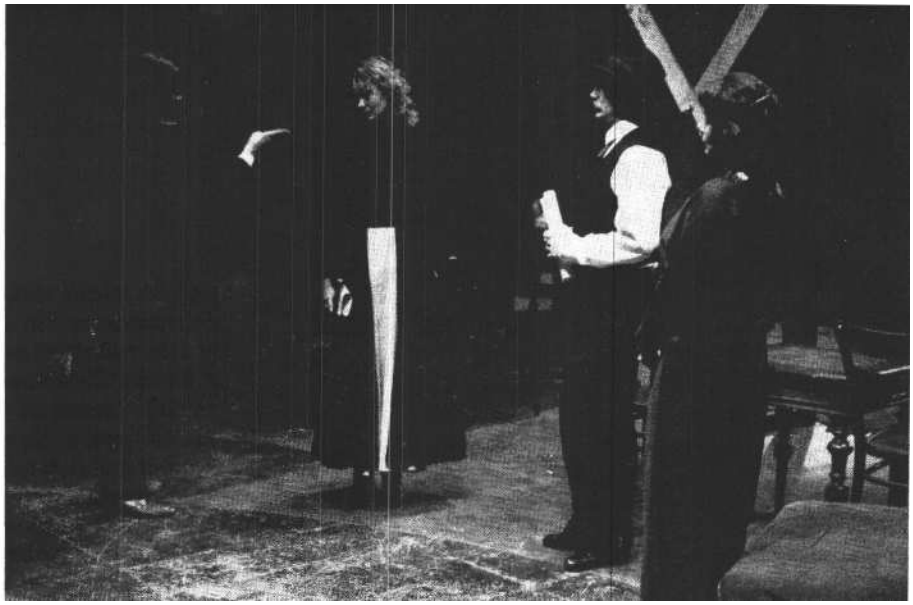
Marie kívülálló, leszbikus és alkoholista. Ez utóbbi mindössze Strindberg szájából hangozhat el vádként, Marie ezt messze nem tagadja, ő úgy választotta az alkoholt, ahogy az emberek nagy része általában egy másikat választ. Mindannak, ami Strindberg és Siri között történik, ő csupán annyiban részese, hogy Siri küzdelmének épp ő a célja. Ám Máté pontosan felismerte és érzékeltette, hogy a két nő közötti szerelem nem megható románc, az a világ, amelyet Marie Sirinek ajánlhat, nem más, mint a világonkívüliség, és nem alkalmas az új életre, mindössze csupán a vereség következményeinek enyhülettel teli elviselésére.

A, leszbikus szerelem társadalmon kívüli életet követel meg, és épp ezért lehet ürességében és reménytelenségében még szabad. A Máté által megteremtett dinamikus viszonyrendszer épp abban áll, ahogy Strindberg és Marie egyre inkább felismerik, Sirin keresztül voltaképp egymással kell megharcolniuk. Ugyan szöveg szerint Siri a főszereplő, de a fenti értelemben vett Marie-értelmezés esetén Marie és Strindberg hozzá fűződő viszonya válik az előadás fő motívumává.

Hiszen ebben az esetben Marie az a nő, aki Strindberg számára még partner lehetne. Független és autonóm tehát, csakhogy mindez részben annak a következménye, hogy a nő leszbikus, ezzel kerülvén ki abból az ördögi körből, amelyben minduntalan az a veszély fenyeget, hogy az egymásért való élet gyakorlatilag egymás ellen való. Ugyanígy igaz az is, hogy Marie számára Strindberg az, aki társ lehetne, csakhogy férfi. Nem pusztán szexuális értelemben, ha-nem ennek minden társadalmi szerepből fakadó kibírhatatlanságával együtt.

Érthető, hogy ennek az előadásnak miért kulcskérdése Marie, akit Básti Juli alakít, megdöbbentő hitelességgel, úgy hiszem, a darab eredendő lehetőségein messze túlmutató evokatív erővel.

Kopott, fekete kabátban lép be, festék nélkül - a nézővel való ilyen közelség esetén ez több mint meghökkentő -, nem ápolatlan, de hangsúlyozottan egyszerű hajjal, óvatosan, de nem tartva immáron senkitől. Az egész alak szinte magáért beszél, Básti egész jelenlétével azonnal érzékelteti Marie auráját. E szín-padra nem egy „alkoholista leszbikus" kétes dicsfényében élő valaki lép be, ha-nem egy megfogható ember. Egy valami-kori „értelmiségi", valamikori társadalomban élő ember, akinek minden lépé-se helyzetének eltérő meghatározottságát mutatja. Nem hiszem, hogy véletlen lenne Básti egész habitusa, s az azt oly feledhetetlenül szimbolizálni képes



Jordán Tamás, Básti Juli, Spindler Béla és Lázár Kati A tribádok éjszakája kaposvári előadásán (Fábián József felv.)

kinőtt, kopott, fekete kabát. Az egész figura a századelő női emancipációjának hőseit idézi, szinte feltűnően utal mind-ez az első szüfrazsettekről készült korai fényképekre. De ugyancsak felidézi ez a jelmez a századelő orosz diáklányait is, akik sehogy sem értették a finom nyugati észjárást, és akik minduntalan elbotlottak egy a maga civilizáltságában embertelenné vált világ szokásrendszeré-nek rejtelmeiben.

Básti nem ordít, s látszatra meg sem rezdül Strindberg újabb és újabb gyalázkodásain, mindössze egy-egy hirtelenebb mozdulata árulja el sérülékenységét. Példaadóan pontos az a mozdulat, ahogy Básti az összeomló Sirit játszó Lázár Katit magához szorítja. Ez a mozdulata fölényé és a tehetetlenségé. Az el- és befogadó ölelés több réteget villant fel, és nem a leszbikus érzékiség demonstrációjáról van szó. Egyrészt egy férfi higgadtságával fogadja el a menekülő mozdulatot, engedi magához közel a már teljesen összetört nőt. Másrészt -- és úgy hiszem, ez a lényeg - ez a mozdulat szinte követhetetlen finomsággal idézi fel az anya megnyugtató mozdulatát is, és mindez valóban mellbevágó lesz, hiszen Marie itt egy anyát ölel át gyerekként, holott ő az, aki az anyaságra képtelen.

(Itt kell megemlítenem, hogy nem pusztán üres utalásnak szántam a cikk címében szereplő Bergman-idézetet. Úgy hiszem, Bergman rendezői munkássága nélkül Enquist darabja létre sem jöhetett volna, bár közvetlen hatásokról nem nagyon beszélhetünk, a minőségi különbségektől el is tekintve. Sokkal inkább a bergmani képvilág sugárzó erejéről van szó, egyrészt a szerző részéről, első-sorban azonban a Básti játszotta figura esetében. Az a világon túli elhagyatottság és rendületlen higgadtság, amellyel Marie átöleli Sirit, akarva-akaratlan fel-idézheti a nézőben a *Suttogások és sikolyok* híres Pietá-jelenetét, a haldokló és a dada találkozásának képét. Am egyébként is ez a hármas, a rémület éjszakájában való csetlés-botlássá váló leszámolás, a tehetetlen vergődés, amit látunk, mind-ez némiképpen a *Farkasok óráján* fogant rémület eredménye is.)

Emlékezetesen alakítja Jordán Tamás Strindberget, kirobbanó indulattal és reális félelemmel. Alakításának legegyértelműbb vonása a sebezhetőség, amely át-üt az író image-án és férj mivoltán egyaránt. A sebezhetőség agressziót szül; Jordán mindössze csak a darab végén, minden esélyének lezárulásakor vált hangot, és kezd el figyelni -- Marie-ra. S ekkor megint, mint az előadás alatt oly sokszor, a fizikai közelség ténye válik meghatározó fontosságúvá. Básti és Jordán az asztalnál ülve szinte először a darab folyamán - csendben, szinte gesztusok nélkül beszélnek. A kínlódó átkozódás helyén ekkor tűnik fel először Strindberg arcán az értelem, és Jordán varázs-latosan játssza cl (éli át) a fegyverletételből következő enyhület perceit. Az igazi nagy átváltozás tehát a darab végé-re marad: Jordán másodpercek alatt gesztust, tempót, magatartást vált. Ekkor láttatja először a színész e figura teljes valóságát. Ugyancsak itt kell kitérnem arra, hogy e szinten mit eredményez a fizikai közelségből eredő különös viszony játszó és néző között. E ponton már a *előadás végére érkezett fáradt színész* ül velünk szemben. Strindberg kaparja elő utolsó szivarkáját, de Jordán az, aki rá-gyújt. A szerep lehull, ugyanúgy, ahogy Strindbergről az agresszió kénytelen-képtelen álarca, J rdánról az előadás. Pár percre felvillan az igazi realista színház csodája, ahol néző és színész ugyanannak a történetnek a hősévé válik, a mindannyiunkat sújtó életforma közösségében.

Úgy hiszem, a darab Máté-féle interpretációjában a legnehezebb feladat Lázár Katira várt, hiszen a szöveg szerinti abszolút főszerep az övé. (Csiszár Imre emlékezetes miskolci rendezésében a Sitit alakító Tímár Éva például joggal érezhette ugyanezt, mert annak az előadásnak a centrumában valóban ő és Strindberg állott, s ott Marie volt az, aki végigasszisztálta kettejük viadalát.)

Ezen az előadáson azonban mindez csak bizonyos korlátok között igaz. Valóban legtöbbször Sirirről van szó, de minden sokkal inkább az ő feje fölött, ővele történik meg, mintsem ő irányítaná az eseményeket. Ezért is lesz némiképp érthetetlen a szerep eltúlzottnak tűnő intenzitása. Függetlenül tehát a színésznő ismert képességeitől, Lázárral mintha épp az ellenkezője történt volna, mint Jordánnal. Egyre inkább csak szereppé vált alakítása, s ezért mintha másképp játszotta volna ugyanazt a darabot, mint az egyre természetesebbé váló partnerei, Básti és Jordán.

Viggo Schiwét, a kétségtelenül hülyének megírt negyediket, aki elborzadva és örömmel figyeli a „nagyok" disznóságait, Spindler Béla alakítja. Az ő színészi munkája is jelentősen túljut a szimpla karakteralakításon, ő jól tudja, hogy az egyre őszintébbé, természetesebbé váló légkörben hasznos lesz, ha az elején már-már karikaturisztikus túlzásokkal él. Így ugyanis elég erő marad alakításában ahhoz, hogy később is „mintegy a színpadon marad". Spindler remekül játszotta el a jelenlévő és senkinek tekintett megfigyelőt, akinek a szerepe, ha korlátozott is, de mégis súlyos, hiszen ha valójában Sirinek vagy Marienak is szánja Strindberg a mondanivalóit, nemegyszer Vigónak beszél, őt használja fel mintegy közvetítőül. Az egészséges, természetes emberi ostobaság megtestesítője ő, kétségbeejtő tanúja mindannak, amit ugyan lát, de amelynek valós értelméről a legcsekélyebb mérték-ben nem tudna számot adni. E megzavarhatatlan vakság az, amit Spindler tökéletesen realizál, az ostobák rendíthetetlen derűjét játssza el.

Úgy hiszem, hogy a kaposvári szín-ház lassan hagyománnyá váló szokása, az, hogy színészei is egyre többet rendeznek, mindenképpen méltánylandó, egészséges vállalkozás.

Per Olov Enquist: tribádok éjszakája (kaposvári Csiky Gergely Színház) Dramaturg: Spiró György. Díszlet-jelmez: E. Kiss Piroska-Donáth Péter. *Rendező:* Máté Gábor.

Szereplők: Spindler Béla, Básti Juli, Lázár Kati, Jordán Tamás, Balázs Andor.

CSÁKI JUDIT

„Hajhó! Zengj, te szabad szél ! "

Túl vagyunk már azon a - lassan történelminek nevezhető - korszakon, amikor az új eszme új kultúrpolitikája egyik alapvető törekvése az operett modernizálása, a megváltozott politikai helyzethez való tartalmi igazítása volt. Nemcsak nálunk. Az elhatározás - melyet számos tett követett - abból az egyébként helyes felismerésből fakadt, mely szerint a hatalmas népszerűségnek örvendő klaszszikus műfaj teljes kiirtása képtelenség, következésképp helytelen.

Az operett - rehabilitálva - mára már elfoglalta a közönség igényeinek megfelelő helyét a színházi műsorpolitikában; nemcsak a Fővárosi Operettszínházban, hanem majd minden vidéki színházban is rendszeresen jelen van - mert kassza-siker. Egy-egy fellángolástól eltekintve megszűnt az a kísérletezgetés, amely a formai alapelemeket változatlanul hagyva modern, „mai" tartalmakkal próbálta kitölteni a hagyományos operett-szerepköröket, s cselesen túljárva a közönség eszén, a magasrendű kortárs művészet szintjére emelni a múlt örökségét. Ma már csak elvétve hiszik, hogy például az aluljárók csellengő fiataljairól éne-kelhet könnyfakasztó dalt a szubrett.

Az a néhány próbálkozás, amely a kor operettjét próbálta néhány évtizeddel ezelőtt életre kényszeríteni - a műfaj történetének egy része. S ha csak valamelyest is sikerült céljait megvalósítani - ma már fontos kordokumentum. S mint ilyen - indokolt lehet újrajátszása egy megváltozott társadalmi-szellemi aurában.

A kaposvári Csiky Gergely Színház-ban Miljutyin-Dunajevszkij *Filmcsillag* című zenés bohózatát mutatta be a társulat, Ács János rendezésében. Annak idején - 1949 tavaszán - Budapesten a Művész Színházban készültek az előadás-ra, végül a Vidám Színház mutatta be 1949 *őszén.* Még ugyanebben az évben tűzte műsorára a miskolci, a kecskeméti és a pécsi színház - ez utóbbi felújította az előadást 195 5-ben. A Déryné Színház repertoárján 1957-ben és 1970-ben szerepelt a *Filmcsillag.*

A szolnoki Szigligeti Színház Vinyikov-Kracht-Tipot-Dunajevszkij *Szabad szél* című operettjét mutatta be; rendezte Csizmadia Tibor. Idén ez volt a november 7-ét köszöntő díszelőadás. - Szolnokon nem először került színre ez az operett: korábban 1956. április 4-én, szintén díszelőadásként játszva mutatták be először. A mű magyar bemutatója 1950 tavaszán volt az Operettszínházban; 1951-ben Miskolcon, 1953-ban a Faluszínházban, 1955-ben és 1956-ban két amatőr csoport előadásában, 1959-ben Békéscsabán, 1960-ban, 1969-ben és 1977-ben Szegeden, 1973-ban Pécsett és 1975-ben Győrben játszották.

A kiokosított filmcsillag

A kaposvári társulatnak jelentős rutin-ja van már a tekintetben, hogy - minden „direkt" változtatás nélkül - hogyan is láthatók el mai hangsúlyokkal ezek az operettek, az ilyesfajta művek. Néhány esztendeje az *Állami Áruház* - igaz, tősgyökeres hazai termék - igen hatásosan működött a kaposvári hangszerelésben; talán részben azért, mert az eredeti mű is jól állt a lábán. *A Filmcsillag* gyengébb.

Ezen a zenés bohózaton - a műfajnak megfelelően nevetni kellett. Két ellentétes karakterű ember megtévesztő hasonlóságából adódnak a kavarodások - klasszikus bohózati alapelem. A komor-komoly, életidegen „atomfizikusnő, aki korszakalkotó „image"-ával - a tudomány forradalmi szolgálatába szegődött új típusú emberségével - filmre kívánkozik az új művészet igényei szerint. A helyzethez tanulság is tartozik: a tudós is ember, sőt a tudósnő is nő - még a szocializmusban is. A tanulság másik felét a másik nő hordozza: a színésznő is lehet értelmes, erkölcsös, bár látszólag túlságosan is felszabadult. A fiatal, kezdő kis színésznő élete első jelentős feladatát kapja a tudósnő alakításában, s bár nyomasztja őt a felelősség, mégis megőrzi életvidámságát. A két nő - egymás élethelyezetébe keveredve - szükségszerűen közelíteni kezd egymáshoz.

A Filmcsillag soványka története annak idején sem számított a műfaj csúcsai közé. Éppen ezért nehéz mindenféle fel-újítása - - legyen szó akár abszolút hű újrajátszásról, vagy - a változásokhoz szabott - áthangszerelésről. Kaposvárott ráadásul egyikről sincsen szó: Ács rendezése valahol a kettő között jár, s ezúttal kissé következetlenül. Bizonyos részek feltűnően és pontosan kidolgozottak - főleg azok, ahol a szöveg kevésbé, a lát*vány* inkább játszhat szerepet; másutt - a történet szimpla továbbvitelénél - mintha lankadt volna a rendezői figyelem.

A. színészek természetesen otthon vannak ebben a stílusú játékban. Számukra nem okoz gondot a másutt alapvető kérdés: hogyan kell viszonyulni az írott figurához úgy, hogy annak időben változó jellegzetességei eljátszhatók legyenek. Rendszerint - mint a korábbi hasonló próbálkozások bizonyítják - sikeresen maradnak meg azon az úton, amelyen minden didaxis és karikírozás nélkül játszatni lehet az eredeti mellett a közben eltelt időt, illetve a lezajlott - vagy csak kívánatos - szemléleti változásokat. A hatásban többnyire sikerül elérni, hogy szándékuk és a közönség reakciója meg-feleljen egymásnak.

Á Filmcsillag esetében ez jókora üresjáratokkal sikerül csak. Az üresjáratok ezúttal nem a színpadi játékra, ha-nem a gondolati - rendezői kidolgozottságra vonatkoznak. Ahol Ácsnak nem jutott eszébe semmi érdemleges, ott túlságosan előtérbe kerülnek a mű gyengéi.

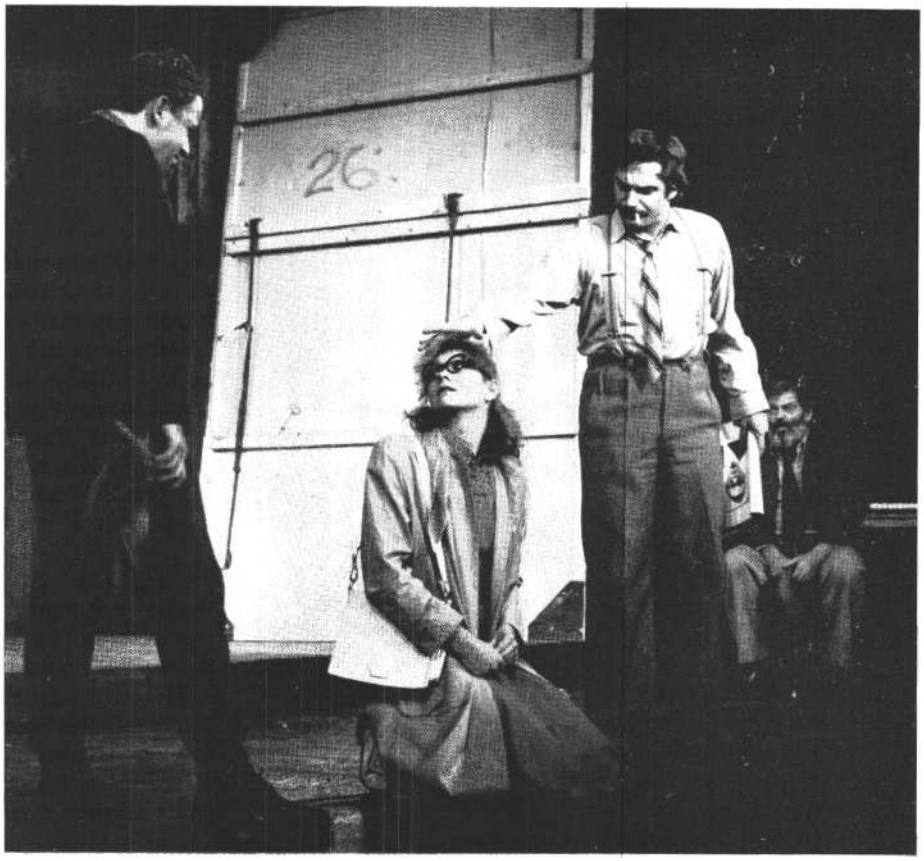
Ács János leginkább a darab forgatás-jeleneteit töltötte ki jellegzetes „snittekkel": a szocialista realista műalkotásokat létrehozó nagyüzemben ezúttal szimbólumértéküktől megfosztva tárulnak elénk a futószalagon gyártott jelképek. A vörös zászlót szélgép segítségével lobogta-tó lányalak, a tudósnő mesterkélten puritán tárgyi környezete látványértékük-kel fejezik ki ugyanazt, amit akcióban az elnagyolt, odakent „műremekek". A nagyipari érdektelenséggel dolgozó rendező - Spindler Béla - és ügybuzgó, fontoskodó asszisztense - Bezerédy Zoltán - terepe ez; nekik ilyenkor van is jó játéklehetőségük. Sok-sok apró patron sül el ilyenkor annak rendje s módja szerint, s az elismerésre méltó találékonyságba csak cseppnyi vegyül a megszokásból, az előbb-utóbb megunható, mert változás nélkül ismétlődő színészi megoldásokból. Bezerédy például számos jelenet jó-pofa játékmestere, de nyüzsgése, ismétlődő poéngesztusai megsokallhatók ezen az estén.

Á .Filmcsillag ezúttal a színpad csillaga is: Básti juli játéka az előadás legnagyobb értéke. Básti olyan fokon koncentrál a két alak közti gyors és egyértelmű váltásokra, hogy sohasem téved: hibátlanul tisztán hozza mindkét figurát. Á rendkívüli tehertételt jelentő szerepbe nem is fér egyetlen mesterkélt megoldás sem; sőt légiesen könnyedén mutatja

Básti a két nő fokozatos változását is. S ahogy ez Kaposvárott már szokás - a maguk módján kidolgozottak és jók a mellékszereplők, karakterfigurák. Margitai Ági alkoholista vénlánya hálás szerep -- a művésznő ki is használja minden lehetőségét. Ugyanígy élvezetes kabinetalakítás a behálózás elől folytonosan menekülő Bubencové - Kátay Endréé is; s a darabban is elfér még egy alkoholista.

Szegő György díszletének, illetve az általa tervezett látványnak egyes részekben kimagasló szerep jutott: az előadás létrejöttének okát kellett megmagyaráznia. Az említett pontokon ez sikerült is.

Nem sikerült átütő előadást produkál-ni a Filmcsillaggal. Idő, energia, fantázia s egy jobb alapanyag kellett volna - Kaposvárott már bizonyára tudják.



Bezerédy Zoltán, Básti Juli. Spindler Béla és Dánffy Sándor a kaposvári Filmcsillagban (Fábián József felvétele)

Szabad szél - szélcsendben

I la lehet, még a kaposvárinál is veszélyesebb vállalkozásba fogott Szolnokon Csizmadia Tibor. A *Szabad* szélnek ugyanis nemcsak történelmi múltja, hanem közelmúltja, sőt, jelene is van - egy olyan kontinuitásban kell pontot, s ha lehet, fordulópontot képezni az előadással, amelynek nem minden eleme tisztázott ma sem.

A Szabad szél ezenkívül népszerű operett - melódiáit az is ismeri, aki a mű-vet sose látta. Ezek a dalok többségük-ben jók is s betöltöttek egy ma már fel-tétlenül történelminek nevezhető hivatást: a romantikus-forradalmi muzsika tettekre pezsdítő funkcióját.

Ez az operett még szigorúbban tartja magát a műfaj törvényeihez, mint a *Filmcsillag.* Nemcsak a szerepkörei, de még a szerepkörök viszonyai is igazodnak a klasszikusokéhoz; az aktualizálás mind-ezt figyelembe véve következetes és mindenre kiterjedő. A szerelmeseket a klasszikusnak tekinthető osztályérdekeken kívül itt ideológiai-politikai ellentétek is próbára teszik; a cselekmény bonyodalmai, intrikái közt pedig első helyre a forradalom védői, az egykori partizánok, illetve az ellenforradalmárok és a régi rendszer híveinek harca kerül.

Csizmadia Tibor megbízott a masszív és közismert alapanyagban, és támaszkodott annak utóéletére is. Legfontosabb rendezői instrukcióként feltehetően a hűséget kívánta meg színészeitől, az őszinteséget, a beleélést, a maradéktalan „hitet". S bár a kritikusi székből az előadást látva könnyű megítélni, hogy ez látszik az egyetlen játszható megoldásnak - Csizmadiát mégiscsak elismerés illeti azért, hogy nem hagyta a karikírozás vagy a paródia felé csúszni a produkciót. Az e témában megszokott gyakorlattól eltérően ahhoz, hogy távolság, rálátás teremtődjék a mű ábrázolta kor és jelenünk közé -- az előbbit a maga tisztaságában kell tudni felmutatni. A kétségtelenül meglévő kockázat ellenére bízni kell a közönség nagykorúságában s abban, hogy levonja a szükséges következtetéseket.

A hűség, az operettes előadásmód visszafogottan jelenik meg a színpadon -- teret adva a már említett művön kívüli változásoknak. *A Szabad szél,* amely korábban elsősorban hősies pátoszával hatott mozgósítóan a közönségre, most szélcsendben pergeti elénk ugyanazokat a patetikus elemeket. Amikor Márki), a partizánvezér szoborszerű pózban, kis terpeszben, felvetett fejjel dalolja a címadó dalt, társai megfogják, és szépen lassan, óvatosan hogy el ne törjön egy talapzatra emelik. Tőle néhány méterre - legfontosabb díszletelemként már úgyis ott áll „párja" a másik szobor, egy domborműszerű félalak. Ilyen és ehhez hasonló apró játékok adják meg az előadás speciális színét,

Nem lehet ugyanis nem észrevenni: elsősorban is szoborszerűvé lett ez az egykor éppen aktualitásával ható, „modern" operett. Monumentalitás jellemzi a fő konfliktust, amelyben mindjárt egy rendszer léte, sorsa, egy kis nép szabadsága forog kockán; ehhez mérten monumentálisak az alakok, s nemcsak a partizánvezér Márkó, hanem a „koromfekete" Georg Sztán is. Elsöprőek a szenvedélyek, s nemcsak Sztella önzetlen szerelme, amely még önmaga feláldozására is képessé tenné a lányt szerelme életéért, hanem a matrózok forradalmi hevülete is. A két - politikailag - szemben álló tábor között persze most is lézengenek köztes figurák, de még az ő ideológiai ingadozásuk is eltökéltséget, nagy lelkierőt takar - s kevéssé takarja cl a látszatot, hogy tulajdonképpen a ,,jók" előretolt kémei ők. *A* tő-kés, reakciós, burzsuj Georg Sztán öccse, Miki Sztán az egyik; amikor megtudja, hogy bátyja a partizánok árulója volt, lehull szeméről a fátyol, s sietve egy idő-szerű mésalliance-ra cseréli márkinő menyasszonyát. Sztella anyja, aki szerepe szerint amolyan rettegő kisember, nagyon szeretné lányát biztos helyen és biztos egzisztenciában Georg Sztán oldalán - látni, de némi habozás után egyértelműen a fiatalok és a forradalmi erők mellé áll.

Elsöprő győzelmet aratnak a jók. A fondorlatos cselt leleplezik, s bármennyire vágynak a matrózok a nyílt tengerre, nem indulnak el a fegyvert szállító hajókkal egy kis ország szabadsága ellen. Lelkesen ünneplik győzelmüket s az ellenség csúfos bukását - egy tengerparti strandolással: fürdőruhát öltenek mindannyian, s a sokak számára jól ismert madzagos fecskékben s a nők szoknyácskás fürdőruhákban zengik a finálét.

Csizmadia rendezése elsősorban követ-

Roczkó Zsuzsa és Takács Gyula a Szabad szélben (Szoboszlai Gábor felvétele)

kezetességével győz meg. S bár a színészi játékban két, egymástól élesen elkülönülő vonal szakítja ketté az előadást - távolról se az ideológiai frontvonalakat követve -, az eredmény mégsem zavaró. Á két főszereplő, a Sztellát játszó Roczkó Zsuzsa és a Márkót játszó Takács Gyula a legteljesebb elszántsággal s legjobb tudása szerint keltette életre az eredeti operetthősöket; komoly énekteljesítményükkel és őszinteségükkel is a valóságosságot hangsúlyozzák. Roczkó Zsuzsa és Takács Gyula alakításában a szabad szél körül vihar tombol - a szélcsendet a többiek játsszák köréjük. Á kontraszt eredménye az a hitelesség, amiről már szó esett, s ez egyben a rendezői elgondolás igazolása is.

Az elmaradhatatlan táncoskomikusi szerepkörben a tradíciókhoz híven most is ketten játszanak: Filipp és Foma, a két tengerész, Márkó barátai, elmaradhatatlan kellékeikkel, humorral és két hozzájuk való lánnyal. Ok a „nép gyermekei", akiket a kórus sokszoroz meg, mind a négyüket, hasonló hajviselettel és hason-ló ruhában - ahogy kell. Philippovich Tamás, Varga Károly, Bárdos Margit és Simó Éva négyese kellemes, realisztikus aláfestése a főszereplő párosnak.

Az előadás egyik legjobb alakítása Egri Katié. Ő Diabolo Pepita, a mésalliance alanya az ifjú Miki Sztán életében. A kitűnő színésznő nagy intelligenciával játszik - ő az egyik a kevesek közül a színpadon, aki tudja e furcsa korhűség mai hatását, s mindkét vonulatba belebelejátszik, jól egyensúlyozva a számára engedélyezett vékonyka sávon. Hozzá tartozik - legalábbis játékfelfogásban - az anyát játszó Falvay Klári és a Mikit ját-szó Nagy Sándor Tamás.

Antal Csaba díszlete jól megoldja a feladatát: jelmezei ennél sokkal jobbak, ötletesebbek, jobban tükrözik az előadás szellemét.

A szolnoki *Szabad szél* szól mindazoknak is, akik a jól előadott, szépen játszott, kellemes emlékeket ébresztő operettre kíváncsiak.

Mijutyin-Dunajevszkij: Filmcsillag (kaposvári Csíky Gergely Színház)

Fordította: Takács Tilda. *Díszlet*: Szegő György. *Jelmez :* Szakács Györgyi m. v. *Rendező:* Ács János.

Szereplők: Básti Juli, Spindler Béla, Rózsa Tibor, Gyuricza István, Dánffy Sándor, Be zerédy Zoltán, Margitai Agi m. v., Kátay Endre m, v., Dunai Károly, Rácz Kati, Szegő Zsuzsanna, Gangli Edit, Cselényi Nóra, Guttin András, Mohácsi János, Kristóf Kata, Tóth Eleonóra, Serf Egyed, Somló Ferenc, Vizsnyiczai Erzsébet, Nagy Mari, Kamondy Imre, Dunai Károly.

Vinyikov-KracHt-Tipot-Dunajevszkij: Szabad szél (szolnoki Szigligeti Színház)

Fordította: Hámos György és Gáspár Endre. *Díszlet- és jelmeztervező:* Antal Csaba. *Koreográfia:* Barta Judit m. v., Horváth Irén. *Dramaturg:* Morcsányi Géza. *Rendező:* Csizmadia Tibor.

Szereplők: Roczkó Zsuzsa, Takács Gyula, Falvay Klári, Philippovich Tamás, Varga Károly, Egri Kati, Bárdos Margit, Simó Éva, Sebestyén Éva, Zala Márk, Nagy Sándor Tamás, Téli Márta, Mucsi Zoltán, Ardeleán László, Horváth László.

TARJÁN TAMÁS

Találkozás Székely Jánossal

(A Magyar Televízió forgatócsoportja 1983. november 27-én, vasárnap hatvanperces portréfilmet, valamint tízperces interjút készített Székely János Marosvásárhelyen élő romániai magyar íróval. A. beszélgetések apropója az volt, hogy *Vak Béla király* című darabjáért a szerző kapta a színikritikusok 1982/83-as díját: ezt a művet találták a legjobb új magyar drámának. A riporter ezúton köszöni meg Bánhegyi István operatőr, Szolnoki András gyártásvezető, Virág Katalin szerkesztő és Török Ilona rendező munkáját, segítségét - és Székely Jánosék vendégszeretetét. Az alábbiakban a portréfilm szövege olvasható, kiegészítve a jóval rövidebb interjú egy fontos részletével. Stiláris változtatás csak annyi történt, amennyit a nyomtatás az élőbeszédhez képest föltétlenül megkíván.)

Székely János marosvásárhelyi otthonában vendégeskedünk. Itallal, kaláccsal, almával fogadtak minket, most pedig itt ülünk a könyvektől, képektől, szobroktól zsúfolt dolgozószobában. Zsúfolt-e? - kérdezem rögtön magamtól, mert Székely János személye és műve arra int, hogy csakis a tiszta igazat mondjuk. Maradjunk hát ennél a fogalmazásnál: a szobában könyvek vannak, képek vannak, szobrok vannak. Kedves házigazdánk, a szobrok kinek a keze munkáját dicsérik?

Az én kedves fiam keze munkája közülük kettő. Az egyik fejet még tizennégy-tizenöt éves korában formálta, érdekes, hogy ez az összefogottabb. A másik kettő az én fiatalkori művem. Tizenhét-tizennyolc éves lehettem, akkor hagytam abba ezt a mesterséget.

- *Miért ?*

- Megmondom. A szobrászathoz agyag kell, mintázófa kell, műterem kell, míg az íráshoz elég egy darab papír és egy ceruza. S valójában nem is az írásért hagytam én abba a szobrászatot, hanem a filozófiáért. Úgy képzeltem, hogy filozófus leszek, el is végeztem a szakot, de aztán beláttam, hogy a meztelen gondolat goromba, és nincs is sok esélye a világban. Ezért a jelképekbe foglalt gondolkodásra, az irodalomra tértem át. A szobrászat intermezzo volt az életemben - tulajdonképpen kedves atyai barátomnak, Szervátiusz Jenőnek köszönhetem, hogy egyáltalán foglalkoztam vele.

– *Azt hiszem, beszélgetésünk a „meztelen igazság", a filozófiai tartalmú gondolatok körül forog majd, de ezt valamiképp érzékletesebbé kell tenni - egy életút állomásaival. Engedje meg, hogy most* Egyedül *című verséből idézzek, annál is inkább, mert noha az utóbbi esztendőkben Magyarországon főként sikeres drámabemutatóival vált széles körben ismertté, mért mindenekelőtt a poéta/ becsülik, becsüljük önben. Azt írja: „Be nagyon magamra maradt, Be nagyon fájó gyermek voltam ! / Repülnöm nem volt még szabad, / De nagy szárnyamban máris elbotoltam. Mindig kerültek társaim, / **S** ha tán közéjük álltam is: kiraktak. / Szívből nevették furcsaságaim, / És bandáikba percre sem fogadtak." Gyermekkoráról mesélne-e szívesebben valamit - vagy „a nagy szárnyakról"? Megvannak-e még a „nagy szárnyak"?*

Nem is az én szárnyaim azok: Baudelaire *Albatroszának* a szárnyai. *Az a* benyomásom, hogy az én munkámnak kicsit előfeltétele az életben való „nem teljes otthonlevés". Nem egyedül vagyok ezzel a nézetemmel - példának okáért Thomas Mann is ezt a meggyőződést vallotta. Szóval, nem egészen otthonlevő ember voltam én a világon, ezért vettem át a jelképet Baudelaire-től, két sor erejéig. Gondolom, talán nem számít plágiumnak. Inkább a gyermekkoromról kellene beszélgetnünk, mert hogyan állíthatnám komolyan és prózaian, hogy nekem *nagy* szárnyaim vannak

Nem lehet azt mondani, hogy a gyermekkorom boldogtalan lett volna, hiszen az enyéim nagyon szerettek és nem is büntettek általában. Legnagyobb büntetés gyermekkoromban az volt, mikor az édesanyám szomorúan nézett. Ez igazán elviselhetetlen dolog!

Nem voltam csapatba való gyerek. Csakugyan, onnan ered ez a vers, hogy futball-labdát kaptam nagybátyámtól ajándékba, és mégis ki akartak hagyni, amikor játékra került a sor. Érdekes, Adynak is van erről egy verse.

– Dalok *a Iabdatérről.*

Nem tudom, pontosan ez-e a címe, de van ilyen verse. Persze akkor még nem voltam tudatában, hogy Adytól kölcsönzök: élmény alapján írtam. A gyermekkorom, azt hiszem, akkor fejeződött be, amikor meg kellett tanulnom kegyetlennek lenni. A katonaéletemben. Megírtam ezt *A nyugati hadtest* című könyvemben. Sorsára kellett hagynom egy reám hízott barátocskámat, osztálytársamat, mert nem tudtam már segíteni rajta. Cserben kellett hagynom, mert féltem, hogy én is az ő sorsára jutok!

Énnyit tudok mondani hirtelen a gyermek- és ifjúkoromról. Megjegyzem, nagyon sajnálom, hogy nem húsz évvel ezelőtt történt ez a kis beszélgetés, mert akkor még magabiztos és beszélni tudó ember voltam; es sokkal érdekesebb…

Ön 1929. március 7-én született: Aquinói Szent Tamás ünnepén. Korábban említet-te, hogy vonzódik ugyan ehhez a filozófus szenthez, de jobban szellemi elődjéhez, Augustinushoz. Miként jutott el a filozófiához? Talán az egyedüllét nyomasztó súlya elleni védekezésként?

– Nem azért, hanem mert ezt véltem a legmagasabb rendű emberi feladatnak. Megérteni a világot, értelmezni a világot. Ennél nagyobbat ma sem tudok elképzelni, s megvolt bennem a becsvágy, hogy csak a legfontosabbal érdemes foglalkozni.

– *„legfontosabb" hogyan költözik át az irodalmi művekbe?*

– Mindig azt írom meg, amit igazán fontosnak érzek. S nem is mindent abból, amit fontosnak érzek. Csak ami-nek az életben is megtalálom konkrét jelentkezését. Hogy valamit írni tudjak, meg kell pillantanom. A gondolataimat - a valóságban. Jelképként, cselekmény-ként megtalálom a gondolataimat a világban. Ez a művészi felismerés. Ez kell az íráshoz.

– *Azt írta egy helyütt, hogy morális tartás, belső autonómia és szellemi képességeinek tárgyilagos fölbecsülése azok a tulajdonsások, melyekért „holtáig szeretni fogja magát" .. .*

Ezeket ajándékba kaptam. Attól a nagy élménytől, amit a háború egy fiatal gyerek számára jelentett; s amit a katonaság. Azért követtem el ezt az ízléstelenséget, s írtam le, hogy halálomig szeretni fogom magam, mert érzékem volt mindig a súlyoshoz, a fontoshoz. Bár ez dicsekvésnek tűnik, nem az, mert nem tehetek róla, de tényleg van ilyen érzékem. Hiszem, hogy van, s ha nem volna, talán nem is tudnék semmit csinálni.

– *Legyen egy kicsit a tanítómesterünk. Van-e valamiféle módszer, amivel az ember el-juthat a súlyos, a fontos dolgok fölismeréséig és vállalása/g?*

– Nem hiszem, hogy módszertől függne. Hajlamtól függ. S abba talán olvasmányélmény, műveltség, foglalkozás is belejátszik. Amikor kamaszkoromban bementem egy képtárba, mindig és azonnal a legjobbhoz léptem oda, a legjobb képhez. Irodalomban is a legjobbat szeretem. Lehet, hogy manipulált vagyok a

kultúra eddig kialakult értékrendje által? A társadalom számára előbb-utóbb mindig kitetszik a legjobb - mert az csak-ugyan a legjobb.

– Nyilván sokféle és kinek-kinek más ez a bizonyos „legjobb". Mint filozófus, diák, kiktől tanult?

– Nem volt nekem tanítómesterem senki. Egyedüli tanítóm a szobrászatban volt, Szervátiusz Jenő bácsi. Véletlenül olvastam, ezt is, azt is, egyik könyv rávezetett a másik könyvre. Mindig csak azt, amire kíváncsi voltam. Másképp nem is lehet szerintem műveltséget elsajátítani, csak ha az olvasmányok generálják egymást, hozza egyik a másikát. Az ember mindig azt nézegesse, ami a leginkább érdekli.

– Ihletőként a „nyugatos" költők érdekelték leginkább, ahogy ezt a kritikák írják?

– Így van, így van! Fiatalkoromban végigjártam az összes iskolákat, írtam ilyen verset, olyan verset. Kipróbáltam mindenféle költői magatartást: melyik is felel meg nekem? Aztán kinőttem a dolgot, ahogy például József Attila is ki-nőtte, Szabó Lőrinc is kinőtte. Az ember eljut odáig, hogy megtalálja azt a területet, amelyik leginkább az övé. Az én esetemben a Nyugat költői mellett az erdélyi költészet volt a forrás. Nagyon szeretem Dsida Jenőt, Tompa Lászlót.

- Eszményének nem a korszerűséget, ha-nem a gondolati érvényességet vallja. Különösen az antik és a klasszikus világ iránt fogékony. Válla ja-e a jelentől való elfordulás vádját?

– Nem. Én tartalmilag szeretnék korszerű lenni, nem az eszközökben. A modern ipari társadalom keretei között a régi művészet a maga konvencióival alkalmatlanná lett arra, hogy a világ emberi viszonylatait tükrözze. Új művészi nyelvezetet kell kialakítani, a régi művészi kommunikáció nem érvényes. Igyekszem mindig fogalmilag elmondani mindazt, ami a mai viszonylatokról fel-fedeznem adatott.

– 1958-ban írta - nyilván valóságos esemény hatására - Öröksakk *című versét. „...Sötétre léptem, mondom, a királlyal, / S vártam, hogy most majd megadja magát. / Ehelyett újra felkapta a bástyát, / Es - sakk ! és - sakk ! - még öt lépésen át. S tűnődni kezdtem : ugyan mit tegyek ? / Miképpen vessek játékának véget? / Hogy védhetem ki pimasz sakkjait? / Mit léphetek, hogy végül is kilépjek? / S nem szűnt azóta ben-nem az az érzés, / Mely elöntött e töprengés alatt: / Nem, nem lehet már mattomat be-adnom, / Mert mindörökre sakkban tarta nak." Beckett jut eszünkbe,* A játszma vége...

– Igen, igen… Á gyermekkorából kilépő ember a kényszerűségek olyan bonyolult hálózatában találja magát, hogy mindig lépéskényszerben van. Akár a sakkban. Amit ebben a versemben el-vont, jelképes formában igyekeztem megfogalmazni, *A nyugati hadtest* konkréten kimondja: miképpen veszik körül a történelemben cselekvő embert szigorú megkötöttségek - s nem is léphet mást, mint amit lép.

– Komoly és súlyos dolgokról beszél, de meg-megvillan a szemüvege, és a mosoly nem szűnik meg szája sarkában bujkálni. Aki a filozófia közelében, sőt bűvöletében éli éle-tét, annak mi jelenti az örömet, kikapcsolódást?

– Lassanként már semmi. Nagyon sokáig szerettem vadászgatni...

– Erről szépszámú trófea tanúskodik a szoba falán.

- Igen, ezeket én lőttem, aztán kénytelenkelletlen lemondtam róla. Őszintén szólva nem értem már magamat, hogy voltam képes állatokat meglőni. Mit sem sejtő állatokat... Lemondtam róla, s valamelyest Tolsztojhoz idomultam. Ahogy mindinkább aszkétává vált, legnehezebben a vadászatról mondott le. De „elődeim" között olyanok is vannak, mint Shakespeare, aki azért kényszerült menekülni, mert vadorzáson kapták. Kedves szórakozásomból rengeteget tanultam, el nem tudja képzelni senki, meny-nyit tanultam az állati lét természetéből, amikor vadásztam. Mostanában hetente egy délután játékot engedélyezek magamnak : bridzspartim van.

Érkeztünkkor szinte neheztelve kérdez-te, miért télen, miért a négy fal között készül a portréfilm - miért nem egy szép nyári napon, a pihenőházában. Kérem a gazdát, mutassa be a nevezetes házat !

– Sokkal jobb lenne ott beszélgetni! Az a tapasztalatom, hogy ahányszor engem fényképeztek, mindig csak a szabadtéri felvételek sikerültek jól. Á házam nem víkendházacska, hanem székely erdei boronaház, az udvara pedig nagyon tetszik, tudniillik az udvarom olyan nagy, hogy az Atlanti-óceántól a Csendes-óceánig terjed. *A ház* körül nincs kerítés. Nagyon jó lett volna, ha oda mehetünk, mert természetesebben is viselkedtem volna, és a környezetünk is kellemesebb lett volna.

- Kedves Székely János! Beszélgetésünk közvetlen oka, hogy a közelmúltban Ön nyerte el, Vak Béla király *című drámájáért a magyar színikritikusok díját, mellyel a legjobb új magyar darabot jutalmazzák. Ön, mint többször megírta, ifjúkorában erős fogadalmat tett: írásaiért semmiféle külön babért, díjat, elismerést nem vesz át. Olyannyira nem, hogy egyszer még a tisztelet játékos kifejezését, az egyik szerkesztőség fölajánlotta üveg itókát is visszautasította, s ebből dohogó levélváltás kerekedett. Hogyan érte most a színikritikusok dának híre?*

– Semmit nem tudtam róla előre, így nem is tiltakozhattam. De mert tudomásom szerint pénzzel nem jár, vagyis csak eszmei, talán nem túlzottan korrumpáló, ha elfogadom a plakettet és az oklevelet.

– Nemrégiben Budapesten járt. Látta-e a Vak Bélát?

– Nem láttam. Temetésen voltam, utána nem akartam menni, másnap pedig nem játszották.

– Más *magyarországi bemutatóit megtekintette-e?*

- Nem, csak hallottam s valamit olvastam róluk. Romániában megnéztem egyet-kettőt. De sajnos az is megesett, hogy premierre utaztam, s akkor ért a hír, hogy az *Irgalmas hazugság* főszerep-lője, Fábián Ferenc váratlanul meghalt. Később más vette át a szerepet.

– Hogyan fordult érdeklődése a drámai mű-nem iránt?

– Egyszer fölfedeztem magamban a drámai mondanivalót, pontosabban megláttam a világban valamit, ami alkalmas volt a drámai megformálásra. Ez éppen a Gaál Gábor sorsának ismeretében írt *Irgalmas hazugság* volt. Könyvdráma ez: könyvdrámai helyzetet pillantottam meg. Aztán - rákaptam a drámaírásra.

– „Ám lássák!" - szokta Ön üzenni azoknak a színházaknak, amelyek Székely János-darabot tűznek műsorra. Honnan ez a „mosom kezemet" ?

– Az én drámáim nem igazán játsz*ható* drámák. Nincsenek megkenekedve azokkal a hájakkal, amelyekkel egy előadásra szánt színpadi műnek meg kell kenekednie. Hiányoznak a hatáskeltésnek azok a módszerei, fogásai, amelyeket nem nélkülözhet egy tisztességes dráma. Nincsenek bennük nagy tablók, nincsenek gegek, semmi nincs az égvilágán, ami a mesterségbeli oldalra vallana. Ehhez én nem értek, és hiába is mondják, a kritika is hiába mondja nekem, hogy ezek alkalmasak színpadra. Nem lehetnek alkalmasak. Én már csak tudom.

– A világirodalom remekeit meg szokta-e nézni színházban?

– Meg, meg; a nagy kollégákat mindig megnézem.

– *S nem lenne érdemes tőlük kölcsönözni a „hájakat"?*

– Biztos érdemes lenne, csak nem hiszem, hogy alkalmas vagyok a mesterség megtanulására, annyira a gondolatra figyelek véges-végig: az önmagát a cselekményben elmondani akaró gondolat-ra. Nem tudok még egyébre is figyelni; nem tudok olyasmit csinálni, hogy ez *vagy az* van adva, s ebből ez meg ez következik. .. A történelemben megpillantani a jelentéses és jelképes helyzetet: ehhez értek. Talán ehhez értek. S ehhez nagyon sok sikeres drámaíró nem értett. Ők tudtak jó, hatásos drámát csinálni - és mégis az az igazi, véleményem szerint, amit én művelek.

– *Ha az Ön drámái „nem drámák", akkor mégis micsodák? Milyen nevet adna ne-kik?*

írásművek. Ma már nem nagyon értelmes dolog műfajokról beszélni, ezek már réges-rég feloldódtak. Írok valamit, ami alkalmasnak mutatkozik, hogy megírassék, s modellálja az új emberi viszonylatokat.

– Az *írásműbe több lélek is költözhet.* Dózsa *című munkája poéma, monológ? Költemény ? Színdarab?*

– Dózsát a családi hagyomány miatt nagyon közel érzem magamhoz. A rokonságunkba tartozik a Dózsa család. Nem hiszem magam a leszármazottjának, de családon belülinek tudom őt. Az az óriási lelkierő, amiről tanúbizonyságot tett példamutató. Az embernek ilyen-nek kell lennie. Erről szól az *az* írásmű.

– *Dózsáról a magyar irodalom, film, képzőművészet megannyi portrét formált. Illyés, Juhász Ferenc, Szervátiusz és mások alkotásaira epített-e ?*

– Ismerem őket. Én ezt hoztam ki a témából, ők mást. Hozhatok további példát is. Itt van Németh László *Bolyai*-darabja (sőt darabjai). Én valamikor foglalkoztam Bolyai Jánossal, regényt akartam írni róla. Nagyon csodálkoztam, ami-kor megtudtam, hogy Németh László drámát írt, holott én a legbecsületesebb belátásom szerint úgy találtam, ez az élet nem formálható drámává. Nincs olyan csomópontja, ahol egyetlen mozzanaton át ki lehet mutatni minden konfliktust. Nekem arra van szükségem, hogy egy-két ilyen mozzanat rendelkezésemre álljon.

Drámáinak szövegét általában kívülről tudja, s mint korábban mondotta, az Ön tudatában a replikák egészen másként dobol-nak, mint ahogy a színészek megjelenítik.

– Ez mindig zavar engem. Feszélyezet ten és kínosan érzem magam, amikor a mondataimat mások szájából hallom (ahogy előbb például a verseimet is a maga felolvasásában). Szégyellem érte magam. Lehet, hogy tulajdonképpen rosszak a szövegeim, és ezt szégyellem

- *Hadd vitatkozzam újra a „hájakról*". A Protestánsok *jut eszembe, annak mértaniasan szép, arányos szerkezete. A három bebörtönzött fivér vitája egymással; másik oldalon a három pap (két protestáns meg a jezsuita) polémiája: a mérleg nyelveként középen a börtönőr, aki a fogva tartottakat a mar-kába szorítja. léz arra vall, hogy ha nincs is a kisujjában, de birtokolja a „szakmát" ?*

- Valamelyes ismeret tényleg kell legyen. Érdekes, hogy éppen *a Protestán*sok az a munkám, amelyiknek a genézise eltér a többiétől. Tehát nem amiatt írtam meg, mert ráleltem a történelemben egy jelentéses szituációra, hanem mert szükségem volt *rá a Képes krónika* című drámakötetemnek a kikerekítése, időbeli rendje, eszmei rendszere végett. Kerestem ezért egy olyan helyzetet, amikor két felekezetnek a hívei összeütközésbe keverednek, és kimutattam, hogy a két felekezet lényegesen nem különbözik - vagyis életre-halálra küzdeni csak gúnyos fintora a történelemnek. Már persze utólag nézve a dolgot. Szükségem volt erre, mert a *Képes krónikát* tudatosan építettem föl. A keresztény mítosz, a keresztény egyház születése - és alá-hanyatlása; s mindaz, mit ebbe bele lehet fogni. *A Protestánsokat* úgy komponáltam, ahogy Ravel azt a híres zeneműve-vét: előbb csak egy hangszer, aztán még egy, lassanként a többi is belép - azaz előbb van a három fiatalember, aztán be-jön a papjuk, a börtönőr és így tovább; és ugyanígy visszafele, lebontva is. Ilyesfajta „fogásokat" megengedek magam-nak, de ez sem igazán drámai. Meg-mondták a kritikusaim is.

- *Véletlen volt csupán a zenei hasonlat?*

- Valamikor mindennapi szükségletem volt a zene. Ma már csak véletlenszerűen tallózok zenét. Az új zeneművekre már nemigen vagyok kíváncsi. A régieket, a klasszikusokat emésztem meg újra és újra.

Ismét felütöm válogatott verseinek gyűjteményét, most a Szabó Lőrincnek ajánlott Rekviemnél. *Föl is olvasok egy szakaszt (tudva sajnos, hogy megint idegenkedést vált ki az általam értelmezett strófa „távolisága") : „/gazságot? Ugyan mi az? Miért vagyunk oly nagyra véle? Megsokszorozott Jánusz-arc: Ahányan látjuk, annyiféle. / Érték és jóság egyfelől, / De másfelől már szinte vétek: / Sötét önzések pártora / És tételekbe foglalt érdek..."*

Ez így van. Ez így van.

– *Kosztolányi azt játszotta a magyar nyelvvel, hogy tíz legszebb szarunkat próbálta megkeresni. Székely János, a filozófus-író szerint vannak-e legigazabb szavak? Amelyek valóban jelentik is önmagukat?*

- A szavak, azok mind igazak, csak elkopott, megkopott közülük nagyon sok. Ha a szavakat manipulációra kezdik használni, elvész a hitelük, ám nem hiszem, hogy ne lehessen visszaadni eredeti értelmüket. Olyan kontextusba, olyan szövegbe kell ágyazódniuk, ahol komolyan gondolódik minden szó. A szavak tartalmáról, jelentéséről sokat tudnék mesélni, mert éppen mostanában fejeztem be egy munkámat, s egyik fejezeté-*nek Fogalmaink* a címe. Filozófiai töredékekből állt össze ez a kötet, s éppen azt fejteni ki, hogyan hamisítják meg fogalmaink a világot a maguk antropomorfizmusával. Ugyanis emberi viszonylatokat vetítenek az öntudatlan világegészbe. A szavaknak és a nekik megfelelő fogalmaknak gyakran hamis a tartalmuk, de az irodalom visszaadhatja eredeti jelentésüket.

Székely János munkásságának jelenéhez érkeztünk, egy épp befejezett műhöz. A dolgozószoba légköre szinte sugallja a kérdést: hogyan telik az író egynapja?

– - Nagyon egyhangúan, nagyon unalmasan telik. Két eset lehetséges. Van, amikor dolgozom, amikor éppen adatott valami nekem, hogy megcsináljam. Ezek az életem boldog szakaszai. Ilyenkor --sajnos - nagyon korán fölébredek, ötkor, fél hatkor. Odaülök az íróasztal mellé, illetve felkuporodok a szék támlájára: csináltattam egy erős támlájú széket, hogy felkuporodhassak a tetejére, rálássak az asztalra. Boldogan írok, amíg írok, aztán be kell mennem a szerkesztőségbe, az Igaz Szóhoz. Hajszoltan dolgozom, mert mindig tudom, menni kell a benti teendőket elvégezni. Rendszerint késni szoktam, s bűntudatom van: még itt ülök és írok, pedig már a szerkesztőségben kellene lennem.

A versrovatot gondozom, noha lényegében nem hiszek már abban, hogy ma verset lehet írni. Tizenhárom éve nem írtam verset. Szóval, mélabús dolgok ezek az Igaz Szónál. Utána a kantinban megebédelek, hazajövök s hanyatt fekszem a díványon. Csak olvasok; már nem vagyok képes a napi munka után délután is dolgozni valamit.

- *Búcsúzó/élben is szeretnék tartózkodni*

a nagy szavaktól, de bizonyára kimondhatom: Székely János pályája delelőjére érkezett, javakorabeli ember. Milyen a viszonya

családon belül és tágabb értelemben - a fiatalokkal?

- Nem hiszem, hogy javakorabeli ember lennék. Az idő szubjektív, biológiai értelemben is. Úgy vélem, már jócskán túl vagyok a pályám delelőjén és a biológiai életem csúcspontján. A fiatalokkal tulajdonképpen az én kedves fiamon keresztül van kapcsolatom, aki szobrász, véleményem szerint nagyon érdekes, eredeti egyéniség. Nagyon érdekel a sorsa, szorongok érte, s persze a többi fiatal is érdekel, mivelhogy szerkesztőségi munkámnak egyik nagy felelőssége: ne hagyjak tehetséges fiatalembereket kárba menni, elsikkadni, mindenkit támogassak és pártfogoljak, aki rászolgál. Ettől függ, hogy tíz év múlva is írnak-e itt irodalmat vagy egyáltalán nem írnak. Igyekeztem mindenkor mindenkin segíteni. Azt mondják, voltak nagy tévedéseim, nem mindenkiben vettem észre a költői töltetet. Nem biztos, hogy így van. Olykor egy-egy verset nemcsak azért hárít el a szerkesztő, mert tehetségtelennek látja a szerzőjét, hanem mert talán még nem elég érett az illető, még nem jutott el ön-magáig. Akit lehetett, megpróbáltam szó-hoz juttatni a lapban.

– *Köszönöm a beszélgetést. Arra szeretném kérni, frissen elkészült művéből vagy régebbi alkotásaiból olvasson föl vagy mondjon el valamit !*

– Az új könyvemből talán még nem, mert azok aforizmák, töredékek, ezek, azok (némi világkép is kikerekedik belőlük, remélem). Nem szépirodalmi természetű. Inkább elmondanám egyik versemnek három sorát *(Férfikor* - Dialógus hat szonettben, 196z - T. T.). Ez a strófa így szól: „Boldogtalan, ki fel-jutott a csúcsra, / Mert visszaúttá válik minden útja, / Es minden lépte lefelé vezet."

Ennyit tudtam mondani.

BÉCSY TAMÁS

A dráma és a színjáték viszonya II.

A színjáték és a primér élet

Mielőtt az itt érvényesülő homogenizáció problémáját megnéznénk, meg kell vizsgálnunk a színjáték és a primér élet viszonyát is. Ez a kérdés azért elkerülhetetlen, mert a színjátékműben eleven, primér életet élő emberek jelennek meg, akiknek léte és műbeli megnyilvánulása-ik szükségszerűen erőteljesebben idézik fel a primér valóságot, mint bármely más művészeti ágban. Ezért is mondják sokan, hogy a színjáték a drámát vissza-viszi az élethez.

Ahogy említettük, a színjáték akkor kezdődik, amikor egy ember mások számára olyan valakit játszik, aki nem ő. (Jászai Mari is ezt írta: „Felöltözik ki ennek, ki annak, aztán úgy tesz, mint AZ volna.") A színjátékot már ez a tény élesen elválasztja a primér valóságtól, ahol ez nemhogy nem szokásos, de ha megvalósul, a többi ember részéről azonnal visszautasíttatik, és mint nem helyénvalót, mint nem normálirat ismerik fel és el. Ez az alaptény már metaforikussá teszi a színházi mű világának és a primér valóságnak a viszonyát. Ez tökéletesen megnyilvánul abban a triviálisan egyszerű tényben is, hogy az előadás befejeztének *pillanatában* ismét a primér valóság lép életbe már a szín-padon, és hogy ez *a pillanat* minden egyes esetben a leghatározottabb módon meg is valósul és fel is ismerhető. Az a színész is megköszöni a tapsokat, aki olyan alakot formált meg, aki a mű-ben meghalt. Az előadás végén a taps már nem Hamletnek, Nórának stb. szól, hanem a színésznek, az ő művészi produkciójának, annak, amellyel másvalaki-nek a társadalmi létrétegét építette fel. S mikor megköszöni a tapsokat, már ismét maradéktalanul azonos önmagával.

Ha a színjátékmű befejezésének pillanata színész és néző számára ilyen teljesen egyértelműen elválasztja azt a primér valóságtól, akkor a színjáték egyáltalán nem jellemezhető azzal, hogy az írott dráma világát visszaviszi az élethez. A kérdéssel már Georg Simmel is foglalkozott egy töredékében. (Valószínűleg az 1890-es években írta s 1923-ban jelent meg a *Fragmente und Aufsätze c.* kötetben. A tanulmány címe : *Zur Philosophie des Schauspielers:* in: Das Individuelle Gesetz; Suhrkamp. 1968.) Megállapítja, hogy a színjáték csak látszólag viszi vissza az élethez az írott drámát. Valójában az egydimenziós világot és az absztrakt tartalmakat háromdimenziós, realisztikus formává alakítja, s nem a valódi világ valamely fajtájává. A színész például nem a valóságos királyt utánozza. Ha egy színész királyt játszik, nem akkor vagyunk becsapva, ha nem egy valóságos királyt utánoz, hanem ha rosszul játszik. G. Simmel ebből vezeti le, hogy a színész a nézőt távol tartja a valóságos világtól, de benne tartja a művészet világában. A valóságot csak a valódi személyt utánzó parodista utánozza. Ezért más és más a színész és az imitátor célja. Az utóbbié, hogy a valóság helyett fogadják el, s a valóságot - az adott személyt - mint tárgyat utánozza; ezzel szemben a színész újat teremt, miként a portréfestő. A színész számára a realitás nem azt jelenti, hogy valóban ilyen és ilyen *legyen,* hanem hogy valakit ilyennek és ilyennek *ábrázoljon.* Megállapítja azt is, hogy a színész nem reprodukál, lévén, hogy nincs semmi, amit reprodukálni tudna, mert az író munkája irodalmi munka.

A színjáték és az élet különbözőségé-nek egyik alapismérve más szavakkal az, hogy a színész szavai és akciói „jelentésteliek és színleltek", és érzelmileg (affective) vannak hatással, és nem konkrét, célravezető (effective) hatással, mi-ként például Elisabeth Burns mondja; (Vö.: Elisabeth Burns: Conventions of Performance; In: Sociology of Literature and Drama; Edited by Elisabeth and Tom Burns. Penguin Books Ltd; 1973; 348-tól); mint amilyen - tehetjük hozzá - például a reklám.

A színjáték és az élet különbségére mutat még az is, hogy a színjátékmű világa *minden esetben* csak az előre megtervezett módon haladhat, és nincs, nem lehet olyan előadás, amely a nézők bármely reakciója következtében, menet közben máshová forduljon, másféle véget érjen, mint ami az eltervezett. Ennek még a lehetősége sincsen meg, noha a valóságos élet minden pillanatában az események irányának a módosulása voltaképpen ontológiai lehetőség. Ezt úgy is fogalmazhatjuk, hogy egy színjátéknak a „menetrendje", le-folyása, ennek iránya egészében is és részleteiben is *egyértelműen determinált,* még akkor is, ha a benne megformált

világszerűség azt mutatja vagy sugallja, azt a jelentést hordozza, hogy *a primér valóság nem* determinált. Még egy bábszínházi előadásnak az esetében sem képzelhető el, hogy a mű világának menete és ennek iránya megváltozzon és másképp érjen véget, annak a hatására, hogy a gyerekek felkiabálnak és figyelmeztetik a hőst a rá leselkedő veszélyre.

Ontológiai okai vannak annak, hogy már eleve kudarcra voltak ítélve azok a színházi előadások, amelyek a nézőt *fizikailag* is be kívánták vonni a produkcióba. Á színjáték világában ugyanis testileg, vagyis természeti létrétegét tekintve csak az az ember van jelen, aki másvalakinek a társadalmi létrétegét formálja meg, olyanét, akinek a mű világában nincsen konkrét teste. A nézőt fizikai vagy primér értelemben csak ez az ember szólíthatja meg, és csak ez az ember érintheti meg. Elképzel-hetetlen, hogy a színész által felidézett színjátékbeli alak szóljon fizikai vagy primér értelemben a nézőhöz, hogy az érintse meg, akár a színpadról ledobott tárggyal, például papírgalacsinnal. A fel-idézett embernek ugyanis nincs teste, amivel dobhat, nincs olyan szava, ami ne csak és kizárólag a színjátékban fel-idézett másik alakhoz szólna. A színjáték világa csak metaforikus kapcsolatban lehet a valósággal és a valóságos életet élő nézőkkel is. Ha a színész konkrét szavakkal a nézőhöz szól, vagy ha akár közvetlenül, akár közvetetten egy tárgy segítségével megérint-i, ez a metaforikus viszony azonnal megszűnik, és valóságos életviszonnyá, kapcsolattá alakul. Ez azt is jelenti, hogy a színész ezekben a pillanatokban, *vagy* a színészek ezen idő alatt kilépnek a művészet világából, és belépnek a valóságos világba. S maga a színjátékmű addig nem is folytatódhat, amíg a színészek ismét magukra nem veszik a felidézett alakok társadalmi létrétegét, vagyis, amíg vissza nem mennek a művészet világába.

A színjátékmű homogenizáltsága

\ színjátékmű egyik legfontosabb problémájának, az itt megvalósuló homogenizációnak az elemzését kezdhetjük azzal, hogy ezt a világot nemcsak a színészek építik föl. Összetevő eleme a díszlet, kosztüm, bútor, fény, zene, zörej stb. Ezek azonban soha nem lehetnek a felidézett alakok társadalmi létrétegé-nek valamely részétől függetlenek; ezzel, ennek valamely részével viszonyban kell lenniök. I la ez bekövetkezik, jellé válnak. Jellé pedig csak akkor válhat-nak, ha ez bekövetkezik, vagyis, ha az egynemű anyagának, a színészi testek által felidézett alakok közötti viszonyok-nak a részévé válnak. Vagyis az egynemű közegnek nemcsak az alakok válnak a részévé, hanem a színpadon megjelenő egyéb dolgok is. Ha a felidézett alakok közötti viszonyok részévé válnak, akkor jellé lesznek, és szükségszerűen jelentésük is lesz. A díszlet éppúgy nem puszta fakeret és vászon, mint ahogy a fény, a zörejek vagy egy asztal, szék, könyv stb. nem csak önmaguk. Mindezek ön-maguk tárgyszerűségéhez képest többletjelentést hordoznak, illetve fejeznek ki. Ha mást nem, sajátságos hangulatot teremtenek, és így jelölnek, és így jelentést hordoznak, akár az alakok közötti viszonyok tartalmával megegyezőt, akár azokkal ellentéteset, vagy azoktól különbözőt. Persze korántsem csak hangulatot jelölhetnek, hanem másféle jelentést is. Á díszletnek, bútoroknak, kellékek-nek stb. minden esetben, kivétel nélkül, csak *az alakok között kialakult viszonyokra való vonatkozásnk révén* lesz egyfelől jelentésük, másfelől idetartozó jelentésük. Ha a színjáték világában bármi úgy jelenik meg, hogy semmiféle értelemben nem vonatkoztatható az alakok között kialakult viszonyokra vagy valamelyik alak tartalmára, akkor az ott idegen elem marad, létezése nem ,,odavaló", hiteltelen, éppen, mert nincs jelentése, mert nem több, mint önmaga. Ebből következik, hogy a színpadon a szervet-len anyagoknak is, vagyis nemcsak a színészeknek, hanem *minden másnak is két létrétege lesz:* egy a primér valóságban való természeti létrétege, és egy a szín játékmű világában megkapott jelentése, amely a felidézett társadalmi lét-réteg részévé teszi azokat. Ezt pedig semmi más nem képes előidézni, kizárólag az ismételjük , ha ezek az elemek felismerhető akár meghatározható, akár csak megérzékelhető vonatkozásba, viszonyba kerülnek a felidézett alakok közötti helyzetekkel. Vagyis csak akkor, ha a színjátékműben létrejövő társadalmi létrétegre vonatkoznak, s így annak részévé válnak.

Énnek a kettős lé[pr]étegnek az ontológiailag szükségszerű megléte az oka annak, hogy a színjátékmű törvényszerűségei *csak a jelentések szintjén képesek a művilág homogenizációját megteremteni.* Vagyis, más szóval csak a jelentések szintjén jöhet létre a homogenizáció, s éppen azért, mert az élő, eleven testek és a tárgyak stb. a maguk fizikai valóságában is léteznek, és mert erre a természeti létrétegre ráépül az alakok társadalmi létrétege és az egyéb elemeknek erre vonatkozó jelentése. A homogenizáció szükségszerűen csak az utóbbi szinten, ebben a létrétegben valósulhat meg, hiszen a valóságos, a természeti létréteget egyszerűen nem lehet homogenizálni. Az emberi testnek, a tárgyaknak, a fának, vászonnak, fénynek és zörejnek a különnemű törvényszerűségeit nem lehet eltüntetni.

A homogenizáció a jelentések szintjén azonban éppoly maradéktalanul megvalósul, mint bármely más műalkotás esetében. Ennek a homogenizációnak is csak a csíra vagy a lehetősége talál-ható meg a primér valóságban, de ott soha nem valósulhat meg. Hiába igaz, hogy valakinek az öltözéke, lakásának, szobájának jellege, hangulata, tárgyai stb. vonatkozásban vannak az ő tartalmaival és/vagy életviszonylataival és életkörülményeivel, s hiába *igaz,* hogy ezek jellemzőek lehetnek rá, mindezek korántsem csak az adott ember viszonyaihoz való 'tartozásuk révén válnak a valóságban egyfelől létezővé, másfelől „odatartozó" létezővé. A a pedig ontológiailag lehetetlen, hogy a valóság tárgyai, fényei, zörejei stb. minden pillanatban önmaguk tény- és tárgyszerűségén túl olyan jelentéseket kapjanak, amelyek jelentésszövetté össze is állnak; és lehetetlen, hogy ez a ki sem alalculható - jelentésszövet az emberek egymás közötti viszonyaira vonatkozva alakuljon ki, s így ezen a létrétegen az emberek, tárgyak, fények, zörejek stb. homogenizáltak legyenek. Ez csak a színjátékmű világában valósulhat meg.

Csak a félreértések elkerülése végett jegyezzük meg, hogy a színpadon megjelenő homogenizáció egyáltalán nem az egységes hangulatot vagy stílust jelenti. Hanem a/t, hogy ott *mindennek* önmaga tárgy- és tényszerűségén túl *jelentése* van, még ha e jelentések konkrétan nem illenek is össze; azaz, ha tartalmukat tekintve különbözőek is. (Rossz színjátékban.) A színjátékban megvalósuló homogenizáció tehát azt jelenti, hogy a színpadon megjelenő bár-mely - akár látható, akár hallható
elem több, mint önmaga, jellé és így jelentést hordozóvá-kifejezővé válik. S éppen *ez a* tény, hogy tudniillik mindennek jelentése van, teremti meg az itt

lehetséges, itt adekvát és a művészi világszerűségnek itt is nélkülözhetetlen homogenizációját. Ez pedig ismét csak itt, a színjátékban megvalósuló homogenizáció, s ezért - noha a jelentések szintjén megvalósuló homogenizációnak a valóságban megvan a csíraformája - ismét csak nem tükröz és nem idéz fel semmit a valóságból; a valóságnak nincs és nem is lehet olyan része-részlete, amely akár csak a jelentések szintjén teljesen homogenizált lenne. Csak röviden utalunk rá - közismert ez -, hogy a szín-játékot szokták összehasonlítani a primér valóság bizonyos helyzeteivel, például bírósági tárgyalásokkal, vallásos feszti-válok ceremóniáival, politikai demonstrációkkal és gyűlésekkel stb. És nem véletlen, hogy éppen ezekkel, hiszen ezek és a hasonló helyzetek olyanok a valóságban is, amelyek a jelentések szint-jén - a többi élethelyzethez viszonyítva - határozottabban homogenizáltak. Noha nyilvánvaló, hogy nem teljesen.

A színjáték és a dráma

Elemeztük, hogy a színjáték egynemű közegének anyaga a színészi testekkel felidézett alakok által létesített helyzet. A felidézett alakok tartalmát és így az általuk létesített helyzeteket és azok tartalmát azonban a dráma „nevei" és dialógusai írják elő. Miért állítható mégis, hogy a színjáték önálló művészeti ág, amely nem reprodukálja a drámát, és nem is viszi vissza az élethez?

A színjátékban, ezt is láttuk, nemcsak az a verbális jelentéscsatorna lép érvénybe, ami a felidézett alakok dialógusai által konstituálódik, hanem a nem ver-bális, metakommunikációs jelentéscsatorna is. Ez nemcsak a színészek játékában jut érvényre, hanem a színpad minden elemével írják elő, hogy egy bálon találkozik két ellenséges családhoz tartozó fiatal; illetve, például, hogy egy vár fokán vagy egy térségen két őr fel-váltja egymást, és egy rejtélyes szellem-alakról kezdenek beszélgetni. A drámában e helyzeteknek az összes tartalmait a nevek és a dialógusok teremtik meg. Nem így azonban a színjátékban, ahol a bálterem és a vendégek konkrét látványa éppúgy beletartozik a helyzetbe, mint a vár bástyája, a napszakok, az időjárás vagy a fény, és hallható a zene és minden zörej. A drámai szövegnek, mivel egynemű közeg - anyaga a nyelv, és mivel a nyelv itt dialógus - és nem egy elbeszélő elbeszélésszövegei - a helyzetnek nem is lehet összetevőeleme más, mint ami a dialógusba építhető. Mégpedig olyan dialógusokba, amelyek alapjaiban és lényegében a dialógust váltók közötti viszonyok változását hordozzák. Éppen ezért a nevek között ki-alakult drámabeli helyzeteknek is ez az aspektusa lesz létező. A dráma nemcsak koncentrál az alakok közötti viszonyok-ra és azok változásaira, hanem a drámai világ a viszonyok változásából áll, mert olyan jelrendszer, olyan anyagi hordozó az ontológiai alapja, amely az alakok közötti viszonyokat és azok változásait képes hordozni, kifejezni, felidézni és tükrözni. Így az írott dráma valóséghitelét és igazságát az alakok tartalmainak és a közöttük lévő viszonyoknak a hitelessége és igazsága teremti meg.

Ha azonban az írott szöveg - mással együtt, a zenével, zörejekkel hallhatóvá válik, és a látvány is csatlakozik hozzá, éppen azért, hogy *műalkotás* jöjjön létre - és ne életutánzat -, a csak látványban megjelenő tényezők és a beszéden kívüli hallható elemek is a fel-idézett alakok közötti helyzet részévé válnak; a bálterem egésze, a vendégek és ruházatok, a fáklyák, a báli zene stb.; illetve a vár bástyája, a megvilágítás, a fegyverzet stb. Vagyis az írott dráma alakjai között létesült helyzethez a színjátékban mindig hozzáépítődik az, ami a nem verbális jelentéscsatornán keresztül jelenik meg. Az előző mondatban szándékosan nem írtuk, hogy a drámai helyzet az említettekkel kiegészül. Ez a szó ugyanis éppen abba az irányba indítaná el az asszociációkat, amelyet mint hibásat határozottan el kell utasítanunk. Á „kiegészül¨ szó azt az asszociációt kelti fel, miszerint a dráma szövege önmagában nem hiteles és nem teljes, hogy az épp a hitelesség és a teljesség elnyerése érdekében szorul ki-egészítésre.

A dráma a színjátékhoz viszonyítva csak akkor tekinthető vázlatnak, kanavásznak stb., ha - akár csak implicite is, vagy akár ha elméletileg-elvileg elutasítva is, de lényegében mégis - azt valljuk, hogy a színjátéknak életet kell prezentálnia. Vagyis, ha nem valljuk, hogy a színjáték műalkotás. A színjátékot pedig akkor tekintjük a dráma kiszolgálójának, ha *eltekintünk* attól, hogy (1) az eleven ember alaphelyzeteihez, az alakok karakteréhez, foglalkozásához stb. illő és ahhoz szükségszerűen hozzátartozó általános magatartásoknak, gesztusoknak stb., tehát a nem verbálisan megjelenő megnyilvánulásoknak, valamint az adott korszak nem verbális valóságszegmentumát hordozó megnyilvánulásoknak ontológiai szükségszerűségből meg kell jelenniök; ha *eltekintünk* attól, hogy **(2)** a testekkel felidézett alakok közötti helyzetek akkor válnak művészi helyzetekké, műalkotásban megjelenő helyzetekké, ha a környezetben található minden elem jelentéseit tekintve ezeknek a helyzeteknek a részévé válik; ha eltekintünk attól, hogy minden tárgyi és egyéb tényezőnek a jelentése az lesz, amivel és ahogyan ezekre a helyzetekre vonatkozódik.

A színész művészete nem a szavaknak a megteremtésében jelenik meg, hanem - ahogyan utaltunk rá -, a szavak tartalmának, valamint az alakoknak és világuknak a metakommunikációjában ennek a megteremtésében. Egy színész művészetének csodálatakor sohasem azon ámulunk, hogy mit mond, hanem hogy hogyan mondja, illetőleg azon, hogy az általa elmondott szavakon, azok jelentésén túlmenően, de azokra ráépítve hogyan formálja és mivé formálja meg az alak egész karakterét, viselkedését, magatartását és világát. Ezért hiába írja elő a színészek számára a dráma a helyzeteket, szavakat-mondatokat és azok elsőd-leges tartalmát, az ő művészetük mind-ezeken túl kezdődik. A felidézett alakok által konstituált helyzetekben nem azért kell tehát megjelenniök a nem verbális eszközökkel megformálható világszegmentumoknak és jelentéseknek, hogy az írott szöveg ezek által váljon akár teljessé, akár hitelessé. *A dráma* már hiteles és teljes éppen azért, mert egynemű közege - a dialógusformában megjelenő nyelv - olyan jelrendszer, amely képes - miként az irodalom más műnemi - teljes és totális világszerűséget felépíteni. Vagyis képes a benne és általa a nevek közötti viszonyokat egyfelől a történelmi-társadalmi lényeget tekintve, másfelől a valóságban való érvényességüket tekintve hitelesen megjeleníteni. A dráma önmagában is hiteles és teljes. Teljes természetesen abban az értelemben, amely értelemben bármely művészeti ág; tudniillik a maga lehetőségein belül: mindazon belül, amit egynemű közegének anyagával műalkotássá lehet formálni.

Amikor *a színjáték a* drámai nevek helyébe testeket léptet, és a dialógusokat élőbeszéddé változtatja, és a felidézett alakok közötti helyzeteket létrehozza, s ebbe a helyzetbe bevonja a nem verbális csatornán jelentéseket közlő elemeket is, nem a drámát teszi teljessé és hitelessé,

hanem *önmagát valósítja meg.* Méghozzá azért, mert az egynemű közeg anyaga ontológiai adottságai következtében szükségképpen nem verbálisan közlő elemeket is önmagába épít, amelyeket a dráma, mivel egynemű közeganyaga csak verbális, nem is képes. Ebből - ismételjük - - nem következik, hogy ezen elemek nélkül a dráma nem teljes és nem hiteles és nem „szép". (Azt is szokták monda-ni ugyanis, hogy a dráma a maga szépségét is csak az előadásban kapja meg.) I la nem teljesnek tekintjük, olyan elemek hiánya miatt tekintjük nem teljesnek, amelyek ontológiailag sem jelenhetnek meg benne. Ha az élethez viszonyítva tekintjük a drámát nem teljesnek, akkor a színjáték sem teljes. A színjátékban meg-jelenhető elemek közül, ugyancsak ontológiailag, szükségszerűen hiányoznia kell a felidézett alak konkrét, fizikai testének. A valóság teljességéhez, az élethez pedig alapvetően tartozik hozzá, hogy mindenkinek saját teste van, és hogy az nem cserélhető föl. Márpedig a színész teste, amint jellé válik a különböző előadásokban (néha ugyanabban!) más és más felidézett alaknak szolgálhat testéül.

A színjáték homogenizációját elvben is nehéz megvalósítani, s épp a dráma miatt. Ugyanis, éppen mert a drámának is van teljes és hiteles művészi világa, szükségképpen van világképe és - teljes összetettségében értve - mondanivalója. A színjáték viszont csak úgy építheti föl a maga világát, hogy ezek ne sérüljenek meg. Hangsúlyozzuk, nem *úgy,* hogy megvalósuljanak, hanem hogy *ne sérüljenek meg.* A színjáték ugyanis csak abban az esetben nem közvetíti a dráma világ-képét és mondanivalóját, ha megsérti. (Az természetesen más kérdés, hogy a maga eszközei által mennyire lesznek mélyek az alakmegformálások, és mennyire lesz mély vagy megrendítő a világkép.) Ennek pedig az az oka, hogy még a másod- vagy harmadrangú drámaírók műve is igen összetett. Ma azt a divatos szót használják: több „olvasata" van. Azonban s ezt manapság jóval ritkábban mondják - nem lehet annyi, ahány olvasó van. A mű *hiteles* értelmezési lehetőségei elé vitathatatlanul korlátokat állítanak a műnek az „irodalom", a „műnem", más aspektusból a „pszichológia" illetve a „jelenség-lényeg" stb. szintjének törvényszerűségei. Ebben az össze-függésben mégis az a fontos, hogy egy drámának több értelmezési lehetősége van, amelyeket nemcsak maga a puszta szöveg kínál, hanem a dráma teljes világának az adott korhoz való viszonya is. Éppen ezért nem állítható - s erre a mai irodalomelmélet már bőven hozott bizonyítékokat --, hogy egy drámának csak egyetlen hiteles értelmezése lehetséges. A több hiteles értelmezési lehetőség közül a színjáték egyet valósít meg legalábbis alapjaiban csak egyet -, amely egynek azonban, éppen művészi megjelenítésmódja következtében, ismét csak több értelmezési lehetősége lesz. De itt sem lesz hitelesen annyi értelmezési lehetőség, ahány nézője volt, van és lesz. Ha ugyanis elismerjük, hogy az írott drámának éppen úgy, mint a teljes színjátéknak vannak, léteznek törvényszerűségei, akkor azt is el kell ismernünk, hogy a hiteles értelmezési lehetőségek nem korlátlanok.

Ezek miatt mondottuk, hogy egy színjáték csak úgy építheti fel a maga világszerűségét, világképét, ha nem sérti meg a drámát. Arra vonatkozóan pedig, hogy mikor sérti meg, általánosságban és elvben csak az előző mondat grammatikai fordítottja vagyis ugyanaz - mondható: ha megsérti világképét. Ugyanis csak a konkrét dráma és a konkrét színjáték esetében lehet válaszolni arra a kérdésre, hogy a színjáték közlése, világképe mikor és mi által sérti meg a dráma világképét vagy közlését. A dráma világképét s mondanivalóját tehát nem a művészeten kívüli morális kérdések miatt nem szabad megsérteni, hanem a színjátékmű művészi igazsága és a művészi hitele miatt. Ha ugyanis a színjáték világának nem verbális síkon érkező jelentései megsértik a verbális síkon érkező jelentéseket, akkor a színjáték világában össze nem illő jelentések jutnak érvényre, *azaz nem valósul meg az* egyedüli síkon megvalósulható *homogenizáció,* a jelentések síkján érvénybe lépő homogeni*záció.* Ha egy színjátékban nem valósul meg a jelentések szintjén a homogenizáció, nem valósulhat meg sehol sem. Már-pedig minden műalkotás ontológiai alap-ismérve, hogy világa homogenizált. A színjáték világszerűségében együtt meg-jelenő szerves és szervetlen, verbális és nem verbális elemeknek a homogenizációja pedig csak a jelentések szintjén valósulhat meg, s éppen ennek a kialakulása érdekében nem szabad megsérteni a dráma világképét és/vagy mondanivalóját.

Azt, hogy az írott drámának a világképét, mondanivalóját ne sértse a színjátéké, voltaképp azért nehéz megvalósítani, mert a színjáték műalkotását, ontológiai és művészi értelemben - miként láttuk - a színészek metakommunikációs jelentéssíkon építik fel. Vagyis azzal, miként láttuk, hogy megformálják azokat a nem verbális síkon történő megnyilvánulásokat - gesztusokat, mimikát, a magatartásnak azokat a jegyeit és jellemzőit -, amelyek a drámában megírt jellemhez, foglalkozáshoz vagy élethelyzethez a színjáték korában járulnak hozzá. Ha a színjátékban nem olyan jeleket használnak a jelentések hordozására, kifejezésé-re vagy érvényre juttatására, amelyek az éppen adott kor valóságában vannak meg, vagy ha - mondhatni: méghozzá a felhasznált jelek a kor valóságában nem azt jelölik és/vagy jelentik, amiket a színjáték világában jelölniök és jelenteniök kellene, akkor a jelölt és a jelentés érthetetlen. A felhasznált jel nemcsak a színészi vagy a rendezői szándék alapján jelöl és jelent valamit. A jelek és jelentések a társadalmi tudatban összekapcsolódnak már, s bizonyos jelek és jelentések összekapcsoltságát a néző öntudatlanul is magával viszi a nézőtérre. És ez természetesen nemcsak az egyes jelekre, ha-nem a jelrendszerekre is érvényes. Például éppen azokra a jelekre is, amelyek-kel a színész egy bizonyos foglalkozást, jellemet vagy élethelyzetet jelöl, és amely jelek a jellemeknek, élethelyzeteknek, foglalkozások nak a jelentését megadó jelrendszerévé szerveződnek; és azokra a jelekre is, amelyek az adott korszak metakontmunikálható valóságszeg men tumát idézik fel és tükrözik. A néző ezért nem érti - vagy ha érti, idegen a számára -, ezért neveti ki azokat a magatartásjegyeket, gesztusokat stb., amelyek nem az ő korában, nem a jelen időben tartoznak az emberi alaphelyzetekhez, karakterekhez, foglalkozásokhoz stb.; s ezért lehet csak a néző számára ismerős jel és jelölt kapcsolatokkal felidézni és tükrözni a korszak nem verbális valóság-szegmentumát. Az az igény, hogy ezek a színjáték korának idejében érvényes testi jelek és egyéb megnyilvánulások jelöljék és jelentsék a foglalkozást, karaktert vagy élethelyzetet stb., ugyancsak ontológiai adottság. Egyszerűen azért, mert *nem verbális síkon* csak és kizárólag azokkal a jelekkel, megnyilvánulásokkal lehet jelentéseket közölni, amelyek az adott időszakban egyfelől léteznek, másfelől ismert vagy felismerhetővé tehető jelentéseket hordoznak. Egy adott történelmi-társadalmi helyzetben a nem verbális, metakommunikációs jelentéssíkon nem közölhető egy másik kor nem verbális, metakommunikációs jelentéssíkja; a nem

verbális megnyilvánulásokkal egyszerűen nem idézhető fel az a nem verbális valóságszegmentum, amely egy másik korban létezett.

A színjátéknak kétféle aktualitása van. Egyfelől a művészi, metaforikus aktualitás, amely még kortárs dráma esetében is metaforikus aktualitás. Másfelől, éppen, mert a műalkotást élő, eleven emberek formálják meg a jelen időben, a jelen idő aktualitása is érvénybe lép, és ez is kétféle módon. Egyfelől ez is metaforikusan, például a szöveg hordozta jellemnek a színészi megformálásban érvényesülő metaforikus, művészi aktualitásában; másfelől azonban a legteljesebben konkrétan, hiszen ezt a metaforikus aktualitást az előadás jelen idejében konkrétan kell megformálni. A színész és a szín-játék művészete pedig a színészi alakítás-nak, a színjáték teljes világának *az adott korhoz* kötött metaforikus aktualitásában és az előadás jelenében megvalósuló konkrét aktualitásában formálódik meg. A művészetnek ez a szintje pedig nincs és nem is lehet benne az írott műben. Ázonban potenciálisan, lehetőségként benne kell lennie. A színész ezt a potencialitást kizárólag a jelenkor valóságából, arra alapozva fordíthatja át manifeszttté. Ezért voltaképp ugyanazt teszi, mint amit például - ebben az összefüggésben - az író. Az író is azt teszi, hogy abból a valóságanyagból, és önmagának ehhez az anyaghoz való viszonyából formál a maga eszközeivel műalkotást, amelyben a művészi világképpé való megformálás lehetősége potenciálisan benne van; ezt a lehetőséget teszi manifeszttté. A színész és a színjáték a drámában potenciálisan meglévő aktualizációra való lehetőséget manifeszttté teszi, ám ezt nem teheti mással, mint a maga korának a valóságából merített tartalmakkal és formákkal. A színjáték ezért - és most eredményeit és nem kiinduló alapjait tekintve, mint az előbbiekben - önálló művészeti ág.

Ugyanakkor: igen nehezen illeszthető össze a szövegben megjelenő világszerűségnek a maga korával meglévő szoros kapcsolata a színjátékban megjelenő kétféle aktualitással. Ugyanis a dráma világának összeillesztése a színjáték kétféle aktualitásával azt jelenti, hogy két művészeti világképet kell összeilleszteni. A régi dráma világának összeillesztése a színjátékéval csak gyakorlatilag nehezebb, mint a kortárs dráma világának összeillesztése a színjáték aktualitásaival. Á probléma elvileg ugyanaz.

Mindezek azt is jelentik, hogy a színjáték világképe, mondanivalója ontológiai szükségszerűségből ered az aktuális történelmi-társadalmi valóságból; és hogy ezért a színjátékban két művészi világképet és művészi közlést kell a jelentések szintjén homogenizálni.

A dráma és a színjáték tehát két különböző művészeti ág műnemei. Az egyik kizárólag nevekkel és dialógusokkal, vagyis verbális eszközökkel építi föl a maga világszerűségét; a másik olyan világszerűséget hoz létre, amely a dráma verbális eszközökkel felépített világszerűségére a maga jelenkora valóságának a dráma által kívánt metakommunikációs szegmentumát építi föl. Mivel nem verbálisan mindig és kizárólag csak a jelenkor történelmi-társadalmi valóságában érvényes valóságszegmentumot lehet felidézni is, tükrözni is, és mivel maga a színházművészet éppen ezen a síkon valósul meg, a színházművészet mindig aktualizálja a drámát. De végső soron ezt csak a saját szegmentumában te-heti meg. Hiszen sem egy görög drámát, de még Ibsen vagy O'Neill műveit sem lehet úgy eljátszani, mintha azok az adott itt és most történetei lennének. Ebből az következik, hogy igen-igen nehéz egyesíteni a dráma világát, világképét és a színjátékmű világát, világképét. Ez elméletileg azt jelenti, hogy nehéz a két mű-vészi világ homogenizációját megteremteni, mert az csak a jelentések szintjén valósulhat meg. De ezen a szinten meg kell valósulnia ahhoz, hogy a produktum műalkotásnak minősülhessen.

Mivel a színjáték művészete a valóság metakommunikálható aspektusainak, szegmentumának a műalkotássá formálása, és - továbbá - mivel ezért a műalkotás forrása mindig az adott kor történelmi-társadalmi valósága, a színjáték nem vezethető le a drámából. A színjáték az adott korszak nem verbális, metakommunikációs valóságszegmentumából hiába formálja műalkotássá *csak* azt a részt-részletet, amit a dráma kíván meg, nem vezethető le a drámából, mert a színjáték által felépítendő nem verbális valóságszegmentum csak a saját korszakának valóságából építhető föl. Mivel pedig a színjáték nem az élethez viszi vissza a drámát, s mivel a dráma a dialógusformában megjelenő nyelvvel egyértelműen képes totális és hiteles világszerűségét felépíteni, nincs szüksége kiegészítőre és kiegészítésre; a drámának nincs szüksége arra, hogy egy másik művészeti ág egyik műneme teremtse meg hi

telességét, teljességét és/vagy szépségét. Mindhárom irodalmi műnem közül viszont a dráma *felel meg* legjobban a színjátéknak. Ez épül ugyanis kizárólag nevekből és dialógusokból, és ennek a világszerűsége épül fel a nevek közötti viszonyokból. A színjátéknak ez azért felel meg, mert a nevek helyébe azonnal testeket léptethet, akik a dialógusokat élőbeszéddé változtatják, és akik ontológiai szükségszerűségből csak az egymáshoz való viszonyaik alapján formálódhatnak a színjátékműben itt létező alakká. Az epikai formában létező műalkotás a következőkért nem felel meg a színjátéknak: az elbeszélő olyannyira szerves része az elbeszélt világnak, hogy az az ő elbeszélésében és elbeszéléseként létezik; az elbeszélő viszont nem tartozik és nem tartozhat a felidézett alakok sorába, és így nem is lehet szerves része a felidézett alakok között létesült helyzetnek sem. Ezért az *elbeszélő* szövegrészei nem dialógusok; ezzé formálni csak akkor lehet, ha megszüntetjük az elbeszélőnek az elbeszélő-funkcióját, vagyis ha a felidézett alakok egyikévé változtatjuk. Vagyis, ha az elbeszélésben létező világot dialógusokban létező világgá alakítjuk. Tudvalévő, hogy a színjátékban nemcsak írott dráma nevei válhatnak a felidézett alakokká, és nemcsak írott dráma alakjai között kialakult helyzetek konstituálhatják a színjátékmű alakjai közötti helyzetet. Konstituálhatja mindezeket bármely szöveg, de kizárólag akkor, ha dialógusformában megjelenővé változtatják. Ugyanis csak az ilyen formában megjelenő nyelv válik alkalmassá arra, hogy elmondóit - a neveket - a színészi testekkel létesített, felidézett alakká változtathassák, és hogy a szöveg élőbeszéddé változhasson. Á színjáték ezért, mint köztudott, nincs hozzákötve az írott drámához.

Az pedig, hogy az esetek túlnyomó többségében mégis írott drámát választanak, nem ontológiai szükségszerűség, hanem csak művészi és főként szociológiai okok következménye. A művészi ok - többek között! -, hogy a színjáték mű-vészi értékének növelésére a legnagyobb biztosíték, ha az az írásmű is művészi munka, amit beszéddé változtatnak; méghozzá, ha az olyan művészi munka, amely a színjátéknak legjobban megfelel, vagy-is ha az dráma. A szöveg művészi értéke ugyanakkor - s ez az egyik szociológiai ok - növeli a színjáték hatását, hatásosságát.

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

Anna Földes:

Des pages de l'histoire de « Lueur de torche »

Quand est-ce qu'une pièce contemporaine devient un classique national? *Lueur de torche* de Gyula Illyés, née il y a trente ans et reprise maintenant au Théâtre Thália par Károly Kazimir participe avec de bonnes chances au concours de l'immortalité – en tant que drame de la connaissance de soi de tout un pays, elle a passé l'épreuve du temps. A propos de la présente reprise la critique examine l'histoire théâtrale du texte, analysant ses échos à travers les époques différentes.

Katalin Budai:

« Et le désir réel est invincible... »

Au Théâtre du Château on a présenté *Laodaméia*, oeuvre de Mihály Babits, poète important des premieres décennies de ce siècle. Le choix heureux sous tous les aspects se confirme encore par une mise en scène qui réunit les éléments les plus positifs de la carrière de József Ruszt: une passion dionysienne allant de pair avec une lecture claire et lucide.

Erzsébet Ézsiás:

Une cacophonie grotesque

La renaissance théâtrale actuelle des pièces du théâtre du poète Ernő Szép s'explique sans doute par sa parenté spirituelle avec le théâtre absurde et grotesque surgi bien plus tard. C'est ce même accent qui pénètre ces deux pièces en un acte – *Mai* et *Le Petit café* – qui, évoquant la faune humaine de Budapest au début du siècle, resurgissent maintenant au Théâtre de Pest.

Katalin Róna:

L'ironie est disparue

Pour rendre la réalité quotidienne de la capitale à son époque, Ernő Szép a trouvé pour sa pièce *Acacia violet* un ton à mi-chemin entre un lyrisme suave et plaintif et une ironie âpre. Quant a la reprise actuelle au Théâtre de Józsefváros, c'est justement ce ton ironique qui en est absent.

Valéria Nádra:

Un nid de serpents domestiqués

La pièce *Les Habitants du nid* de Tibor Gyurkovics traite d'un sujet bien connu: de la solitude des femmes qui vivent sans homme. La motivation théâtrale est cependant insuffisante et la représentation du Studio du Théâtre Madách, incapable de corriger ce défaut, ne réussit qu'à le neutraliser – malheureusement pour le spectateur lui aussi.

József Vinkó:

Des paraboles tardives au sujet du pouvoir

Sous ce titre il s'agit de quatre oeuvres, dont les pièces en un acte assez volumineuses d'István Gáll et de Péter Kolin ont été créées au Théâtre Miklós Radnóti, le jeu grotesque de Gyula Urbán au Théâtre de Józsefváros et la tragédie comique de József Gáli au théâtre de Miskolc. Ces nouvelles pièces hongroises ont chacune leur atmosphère particulière mais de façon surprenante elles offrent toutes des histoires exemplaires au sujet du pouvoir, ou plutôt des abus du pouvoir. Toutefois faut-il relever d'entre elles la pièce *L'Époque fringante* de József Gáli, un auteur récemment décédé – ce texte qui a attendu sa création depuis vingt années.

Péter György:

Sous le charme de la réalité

Au cours de la saison passée László Babarczy a déja réalisé a Szolnok le *Liliom* de Ferenc Molnár. Ayant procédé à un regroupement mineur des scènes, il a créé un spectacle frappant et original. Le même spectacle revit maintenant à Kaposvár dans une interprétation de raffinement tout spécial, repensé dans tous ses détails.

János Somlyai:

Savons-nous mentir ou ne pas mentir?

La piece *Mensonge pieux* de János Székely, auteur hongrois vivant en Roumanie évoque l'atmosphère dense du début des années cinquante. Cependant le diagnose du mensonge comme maladie sociale n'y est pas assez motivé et la représentation à Békéscsaba souffre visiblement de ce défaut.

Júlia Szekrényesy:

Confusions de personnalité romantiques

La comédie *Play It Again Sam!* de Woody Allen – dans une mise en scène excellente de Péter Valló – s'est avérée dans une certaine mesure un baume contre la misère du genre comique indigène.

Judit Szántó:

Le Galy Gay des boudoires

La récente création en Hongrie du cycle *Lulu* de Frank Wedekind, réalisée à Miskolc par Imre Csiszár, s'attache aux nouvelles aspirations théâtrales de la jeune génération de nos metteurs en scène, A travers le texte, Csiszár parle surtout de nos illusions tragicomiques, de notre fausse conscience actuelle.

István Nánay:

La révolte d'un prisonnier idéal

La note fondamentale des *Emigrés de* Mrożek est devenue, dans la mise en scène à Szolnok d'Árpád Árkosi, au lieu d'ironique, plutôt passionnée, et le spectacle lui-même parle moins de l'existence des émigrés que des limites de la liberté intérieure de l'homme.

P. Gy.:

« L'heure des loups »

La pièce *La Nuit des tribades* du Suédois Per Olov Enquist a déjà été affichée par plusieurs théâtres hongrois. A Kaposvár, la mise en scène de Gábor Máté met en relief surtout la motivation psychologique et offre au spectateur quatre interprétations exceptionnelles.

Judit Csáki:

« Olé! Retentis, vent libre! »

Deux opérettes de Dounaïévski viennent d'être portées sur la scène: *La Vedette* à Kaposvár par János Ács et *Le Vent libre* à Szolnok par Tibor Csizmadia. Les deux jeunes metteurs en scène jettent un regard à moitié ironique et à moitié nostalgique sur les temps quand ces oeuvres ont revêtu, au théâtre, un ton pathétique.

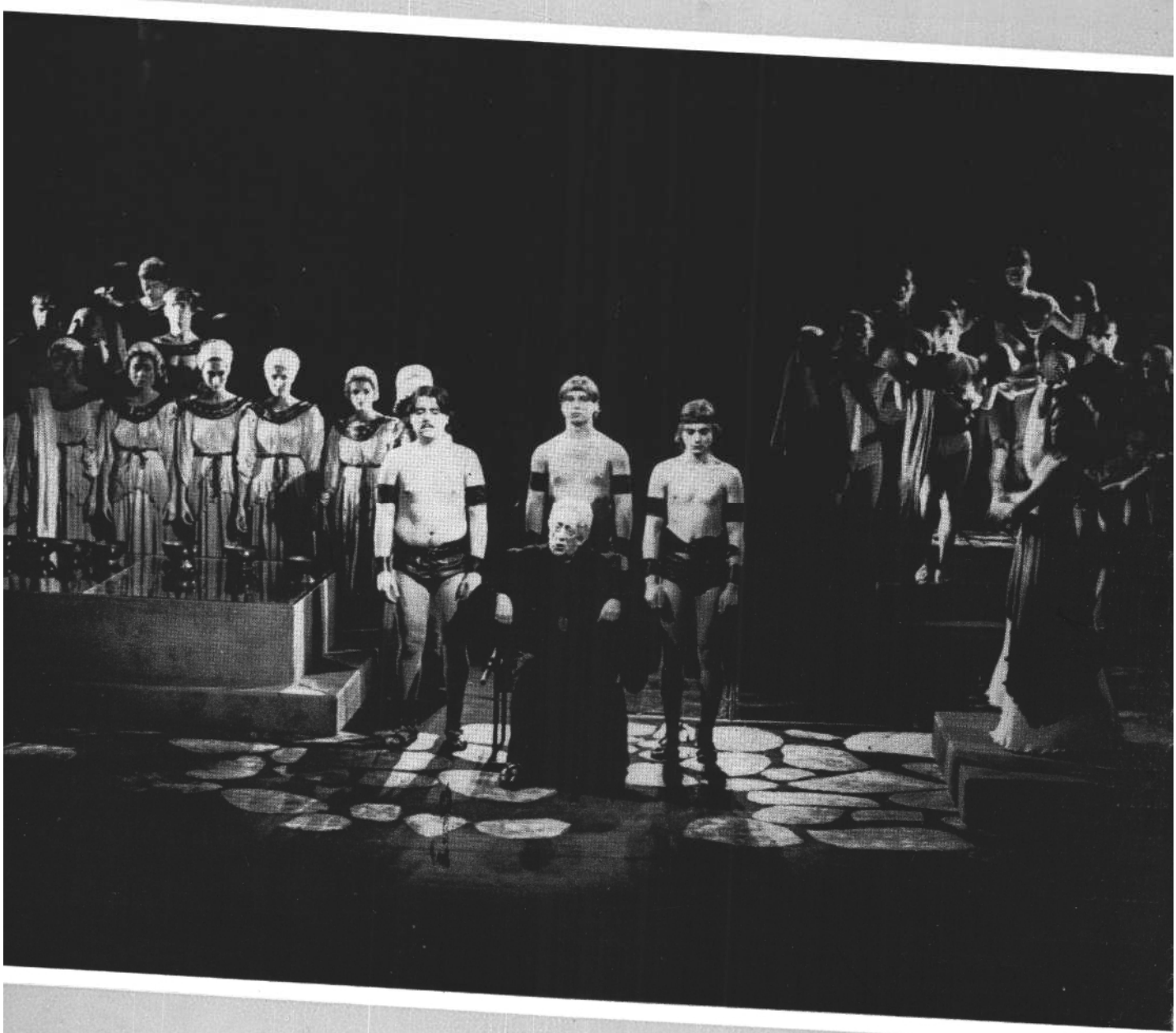
Tamás Tarján:

Rencontre avec János Székely

Le prix de la meilleure pièce de théâtre hongroise de la saison passée a été adjugé par les critiques à János Székely, un auteur hongrois vivant en Roumanie. A cette occasion la Télévision Hongroise a tourné avec l'écrivain un portrait filmé de soixante minutes. Notre revue publie le texte entier de l'interview télévisé.

Tamás Bécsy:

Le rapport entre le drame et le spectacle II.

Le premier part de l'essay du professeur Bécsy paraissait au numero de janvier.

Ára: 25,– Ft