# SZÍNHÁZ

Kőháti Zsolt: Sédtől a Tiszáig • Bécsy Tamás: Jól megírt alakok – drámaiság nélkül • György Péter: „...egy másik világ" • Kovács Dezső: Nemzeti játékszín • Nánay István: Tingli-Tangó • Márton László: Lepkék a kalapon (dráma)

1985
Április

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XVIII. ÉVFOLYAM 4. SZÁM
1985. ÁPRILIS

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 360,- Ft, fél évre 180,- Ft
Példányonkénti ár: 30,- Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest, Postafiók 149

Indexszám: 25.797

85.0313 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Szlávik András vezérigazgató

**HU ISSN 0039-81361**

**A borítón:**
**Sinkovits Imre és Makláry Zoltán Urbán Ernő: Uborkafa című vígjátékának 1953-as nemzeti színházi előadásában** (MTI fotó)

**A hátsó borítón:**
**Szlávik István színpadképe a Tangó pesti színházi előadásához (Iklády László felv.)**

## TARTALOM

KŐHÁTI ZSOLT
**Sédtől a Tiszáig (1)**

NOVÁK MÁRIA
**„A kritikának tanítani kell!" (5)**

**játékszín**

BÉCSY TAMÁS
**Jól megírt alakok - drámaiság nélkül (10)**
GYÖRGY PÉTER
**...egy másik világ (14)**

KOVÁCS DEZSŐ
**Nemzeti játékszín (17)**

NÁNAY ISTVÁN
**Tingli-Tangó (21)**

NÁD RA VALÉRIA
**„Aktuális érzelmeket ébreszteni" (26)**

BÉRCZES LÁSZLÓ
**Hősök, dolgozók és emberek (29)**

CSÁKI JUDIT
**Mindennapi operettünk (34)**

SZÁNTÓ JUDIT
**Habos szökőár helyett sör (37)**

**fórum**

FEJES ENDRE
**Egy villamost vágynak neveztek (40)**

**szemle**

RADICS VIKTÓRIA
**Találkozásom Saád Katalinnal (47)**

**drámamelléklet**

MÁRTON LÁSZLÓ: **Lepkék a kalapon**

KŐHÁTI ZSOLT

# Sédtől a Tiszáig

## Kapcsolódások négy évtized magyar drámaművészetében I

[1]954-es írószövetségi fölszólalásában nyersen, kendőzetlenül foglalt állást Sarkadi Imre az új magyar drámáról szólva: „Szocialista magyar költészet, forradalmi magyar költészetünk van. Drámánk nincs. Csak nagyon szerény igény elégedhet meg ennyivel. De magas művészi színvonalú, igaz emberi konfliktusokat bemutató drámákat egy kalap alá venni jóval gyengébbekkel, olyanokkal, amik-nek egyetlen érdemük a létük - ez drámairodalmunknak nem használ, s a kritika roppant bizonytalansága sehol másutt nem látszik meg ilyen ijesztően." *Azóta* sem változott meg gyökeresen a magyar drámához fűződő viszony
pedig negyven év termése szinte fölmérhetetlen tanulságokkal szolgál. A magyar dráma ügye mind a mai napig a kultúrpolitikai jótékonykodás szférájába van utalva, irodalom és színházművészet határmezsgyéjén, pályázatok karolják föl, támogatott vállalkozások, kampányok próbálnak időről időre friss vért csöpögtetni a drámatermő folyamat érrendszerébe. Mindhiába: csak újabban mutatkoznak olyan jegyek, hogy a korszerű magyar színház a korszerű magyar drámaművészettel együtt, az érték-rend azonos fokán teremtve kapcsolatot, produkál jelentős teljesítményeket.

E tartós megkésettség egyik fő oka nyilvánvalóan a hagyományokhoz fűződő viszonnyal függ össze.

A száz éve született Lukács Györgynek 195 5-ben teljesen igaza volt abban, hogy egy „Molnár Ferencre és Herczeg Ferencre orientált" színművészet aligha kecsegtethetett fejlődéssel a felszabadulás után. Filozófiai kultúrát feltételez minden igazi drámaművészet; egyetemes gondok megragadását - habár nemzeti érvényre alapozva , s ez a követelmény

mint Lukács rámutatott sem a világszerte sikeres kortársnál, Lengyel Menyhértnél nem teljesült, sem nagy klasszikusainknál, Katonánál vagy Madáchnál. A kivétel Vörösmarty, akinek *„Csongor és Tündéje a* magyar dráma legélőbb, talán egyetlen igazi organikus alkotása".

Itt érdemes megállni egy pillanatra.

A centenáriumi jubiláns Lukács Györgyről bizonyára elmondják mostanában itt-ott, hogy végzetesen és károsan tévedett *Az ember tragédiája* megítélésében (melynek - köztudomású - súlyos kultúrpolitikai következménye is volt, függetlenedve Lukács esztétikai állásfoglalásától). Nos, Lukácsnak ezt a - nem az úgynevezett ötvenes évekből, hanem már 1909-ből keltezhető -- negatív véleményét például Sarkadi Imre is osztotta, 1947-ben, nem hivatkozva bár Lukácsra; valószínűleg önálló gondolati úton, valamint nem túlságosan lenyűgöző színházi élmények nyomán jutva idáig. Tehát nem pusztán Révai és Lukács, a dogmatikus korszak hibáztatható ily módon, hanem a magyar drámai hagyományértelmezés egyik vonulatáról van szó, s az „átigazítások" későbbi folyama, a színházi kísérletezésbe vont Katona és Madách utóélete jelzi, hogy a provincializmusban elmarasztalt hazai klasszikusok megítélése korántsem volt egyöntetű. Sarkadinál egyébként már 1947-ben ott rejlik *a Tragédia* „Lucifer-központú" fölfogásának lehetősége - ami aztán egész élet-művére meghatározó jelentőségű. Egy-becseng a lukácsi véleménnyel az is, amit Sarkadi Molnár Ferencről mond: „a nagy elkenések, a nagy igénytelenítések" mesterét látta benne. További rokon szempont az, amely Lukács és Sarkadi drámaeszméjének lényegét illeti. Sarkadi nem tekintette ábrázoló műfaj-nak a drámát; a dinamikus jellemfejlő-

**Rajczy Lajos** és **Ungváry László Háy Gyula: Az** élet **hídja című színművében (Nemzeti Színház)**

**Jelenet Illyés Gyula: Ozorai példa című drámájának nemzeti színházi előadásából**

désre alapozott művészeti ágazat *a valóság* helyett *mítoszból* táplálkozik - íme, a filozofikus tényező Sarkadinál is; az egyetemes-általános irányába mutató mozzanat. S nyilvánvaló, hogy a mítosz fogalma itt nem valamiféle antirealista fölfogást hordoz, hanem a stilizáló-elemelő ábrázolásmódra utal.

Lukács ugyanakkor - Katonával, Madáchcsal kapcsolatos fönntartásai ellenére - meglehetősen széles magyar hagyományskálát kínált. Teleki László *Kegyencét az* érvelés legnagyobb nyomatékával ő tartotta számon; aligha véletlen, hogy a Lukács gondolati vonzáskörében tevékenykedő Illyés Gyula hozzányúl majd ehhez a nemes alapanyaghoz. És a hazai-külföldi provincializmust keményen bíráló Lukács mint hasznosítható hagyományt értékelte - például - Csiky Gergelyt.

Volt tehát szavatolt igazodási pont - mégsem lehetett könnyű a felszabadulás utáni új magyar dráma kibontakozása. Ott csengett Sarkadi Imre fülében is, amit 1943-ban Németh László mondott el neki nyilatkozatában, s amit öt esztendő tapasztalatai nyomán a fiatal pálya-társ így erősített meg: „Harminc éven keresztül a magyar színdarabírás egészséges kísérletei menthetetlenül elbuktak a máson felnőtt közönség előtt." A más : a kasszasikert hozó bulvárdarab, a kommersz dráma. A kispolgári dráma, ahogyan Sarkadi nevezte. Idézhető más tanú is: Füst Milán. Évtizedek keserű megpróbáltatásait, alkotói töprenkedéseit rögzítette 1957 októberében a magyar dráma választási lehetőségeivel kapcsolatban: „összesen csak háromféle drámai stílus létezik e világon. Nincs több, akárhogy firtatom is. Van a görög verses dráma, amely, ugyebár, formájában, kivitelében, távolról se reális, csak a lélekábrázolás dolgában az. Van továbbá a Shakespeare korának drámája, és van az újkori, realista-naturalista szín-mű. Igaz, hogy akadnak még egyéni stílusok is, egyéni találmányok, amilyenek, mondjuk, a Maeterlinckéi vagy a Crommelincké". (. . .) „Vagy a magyar történelemből kell vennem a témát, vagy közérdekű történelemből, amilyen a bibliai zsidóké, a rómaiaké vagy a görögöké, vagy legföljebb még egyes olyan világnagyságoké, akiknek élete, pályafutása az egész emberiség közkincsévé vagy prédájává lett."

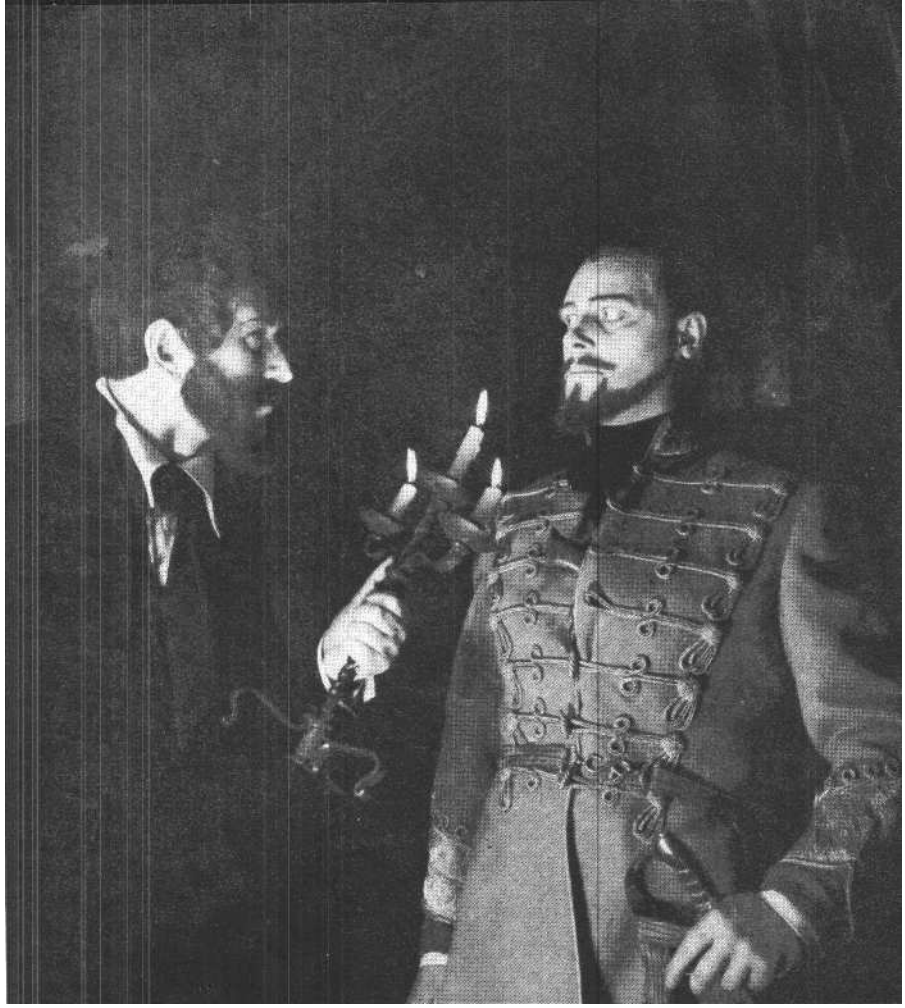
Az alábbiakban a felszabadulás utáni magyar drámairodalom vonzódásait és választásait próbálom néhány példa segítségével áttekinteni; a hatalmas anyag folytán a teljesség igényéről eleve lemondva. Egy olyan drámafejlődés mozaikképét igyekszem kirakni, amelynek egyik szélén ott van Illyés Gyula „föl szabadulási" színdarabja, *a Malom a Séden* - eszmei születésének 1945, megírásának 1958 a tanulságos dátuma -, s amelyre nem különösebben elfojtott hangzással cseng vissza a nyolcvanas évek küszöbén Páskándi Géza „polgári tragédiája", *A szélmalom lakói.* S nyilván-való, hogy e drámafejlődés mögött ott rejlenek a társadalomfejlődés problémái.

Németh László életműve bizonyítja a legnyilvánvalóbban a „görög" ösztönzés termékenységét; ez nála - a Füst Milán-i szemlélettel rokon módon - a bibliai inspirációval ötvöződik, miközben állandóan kutatja egy eredetien magyar drámanyelv megteremtésének lehetőségeit. A felszabadulás esztendejében írta *Sámsonát,* amely egy világméretű társadalmi átalakulás szimbolikus-reménykedő kifejezése, mégpedig a prédikátori magyar hagyomány, a madáchi út magyar-zsidó párhuzamát vonva tovább. Mai szemmel pillantva rá : a pár-huzam termékenységét, megrendítő találékonyságát, sokértelműségét nem lehet nem észrevenni s méltányolni. Sámson erejével maga a nép roskasztja össze a régi világ épületét. Nem csekélyebb argumentum ilyen tekintetben Sarkadi Imre pályakezdése. *Elektrája* (1948-49 tájáról) az antik hagyomány alkotó átértelmezésének jegyében született: Klytaimnestra és Aigisthos széthúzása itt a kulcsmozzanat. A nő féltékeny a fiatalabb házastársra, akit gyilkosság árán szerzett, és Elektra, az apja haláláért bosszúval tartozó hősnő - szerelmes Aigisthosba. Már ebben a torzóban föl-kínálkozik a mítosz újragondolásának az a szempontja, amely a hatvanas évek-ben Gyurkó László *Szerelmem, Elektrá*ját a szocialista forradalom addigi tanulságainak modellhelyzetben való fölmérésére teszi majd alkalmassá. S az antik történelem jeles alakjának, Hannibálnak a - többszöri kísérletet igénylő - meg-idézése nem kevésbé újszerű. Érezzük a *Hannibál, a „portás"* hátterében a világ-háború friss élményét, általánosítható hatásait. Sarkadi két kultúra, szemlélet összecsapását érzékelteti a pun s a római sereg küzdelmében, míg Hannibál derűs emberséggel emelkedik a tröténelem fölé. Az abszolút szabadság képviselője ő; az Ember, a maga leplezetlen voltában. Lázad a számára előírt politikusi életút kényszerűségei ellen, és bukást nyilván azzal magyarázta volna Sarkadi - ha befejezte volna a művet -, hogy a kor - bár kisszerűnek mutatkozó - parancsait még a nagy formátumú személyiség

sem szegheti meg gátlástalanul. Ez a példa meg Spiró György 1968 69-es tragédiája felé mutat: az ő Hannibálja meg éppen túlságosan is politikus. Agyon-manipulálja környezetét, és végül saját praktikáinak lesz áldozatává. Kiábrándulás ez már hősből is, történelemből is; a két mű születése közt eltelt két év-tized néhány csalódása fejeződik ki ben-ne (a negyvenes évek végének torzulásai koncepciós perek stb. -, az 1968-as forradalmi világválság következtében).

„Görög" indíttatással lép drámairodalmunkba a felszabadulás utáni magyar színköltészet egyik legnagyobb alakja, Weöres Sándor is. *Theomachia* című oratóriumdrámája (1938), melyhez Shelley Prométheuszából választott mottót, szintén korszerű vonatkozásokat tartalmaz. Megdöbbentőn előlegzi Kronos mentegetőzése azt a védekezési sablont, amelyet a felelősségre vont fasiszták alkalmaznak majd: „Csak fejsze voltam én, s a sors vágott velem." Miközben egy új világot igenel hatásosan Okeanos szólamában; a pusztulásra megérett rend leküzdésének esélyeit a sárkányölés-inotívum nyomatékosítja: az a motívum, amely önálló tragikomédiává gyarapszik majd az *Octopus avagy Szent György és a Sárkány históriájában* (1965). „Szívünk-ben új béke érjen! új törvény, új rend legyen!" -- zeng diadalmasan a Kar, az aiszkhüloszi drámaépítkezés hagyományait is tudatunkba idézve: intézménye-sült a változás. Nem kevésbé időszerű felhangokat ad az 1943-as *Endymion,* mely szintén kozmikus harc dimenziói közé emeli a világban zajló eseményeket, Hold és Föld, Ember és Isten feszültségét ragadva meg Endymion és Luna viszonyában. *A Szkíták* című dráma - jelenet 1944-ből már sokkal kevésbé tartalmaz kortársakhoz címzett üzenetet --egy zsarnoki magatartásforma elvont ábrázolata.

Weöres Sándor megindulása azért érdemel (érdemelt volna) megkülönböztetett figyelmet, mert mitologikus szemlélete egyszersmind épp a Lukács szerint kívánatos, folytatható hagyományt jelezte, a Vörösmarty, Mihály-i utat, a *Csongor és Tündéét* reprezentálta. Félre-érthetetlen ez a mozzanat a *Theamachiá*ban, és valamiféle sajátos - a Lorcáéra emlékeztető - szürrealizmussal, népi színnel gazdagodik ez az *Endymionban.* (Vörösmartynál alaptónus a népköltészeti hatás; ennek pontos-korszerű meg-felelője Weöresnél a szürrealisztikus ár-nyalat.) Szintén a negyvenes évek elején



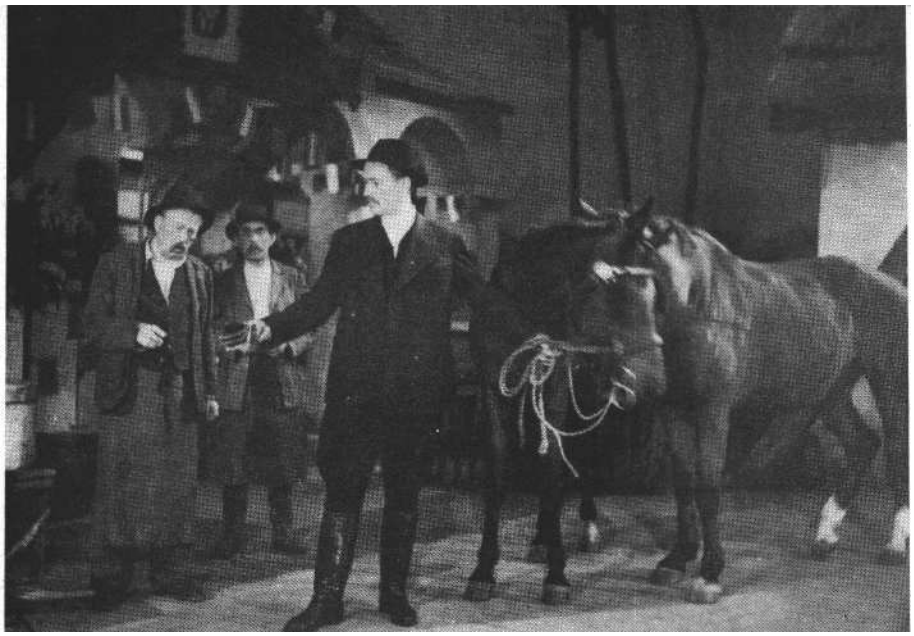
**Bessenyei Ferenc (Kossuth) és Ungváry László (Görgey) a Fáklyalángban (Nemzeti Színház)**

született a *Holdbeli csónakos* (1941), amely Vörösmartyéval közös forrásból: Gergei Albert széphistóriájából merít. A görög mitológia tényezői immár finnugor átrajzolásban jelennek meg. Műköltészet és népköltészet izgalmas kölcsönhatásra lép., a vásári bábjáték s a folklóralapon fölnövesztett filozofikus drámatípus - melyet Ibsen *Peer* Gynttjének példájával jellemezhetünk - egy egészen új minőséget alkot itt. Felszabadulás utáni drámatörténetünk sajnálatos mozzanata, hogy Weöres Sándor nem vált a negyvenes-ötvenes évek egyik meghatározó színpadteremtő jelenségévé. Ennek persze voltak objektív, politikai és ideológiai okai is; nem lehet mindezt pusztán a költői ért méltánytalanság aspektusából. szemlélni, Egy tüzetesebb elemzés kimutathatná, hogy a görög hagyomány, a filozofikus dráma hazai továbbvitelé-ben, korszerű magyarításában a Weöreséhez hasonló szerep juthatott volna Tamási Áronnak is. Teljesítményük ily módon csak transzformáltan s részben megkésve hatott; népszínműként, mese-játékkért különféle szűkítő kategóriákba utaltattak Weöres, Tamási munkái, nem lehettek egy bátran fölvállalt szín-házművészeti kísérletezés bázisaivá.

A „tisztán" görög tradíciókat folytató drámaköltészet értékes, de a színpadig alig jutó, „könyvdrámaként" értelmezett műveket is létrehozott, például Jánosy István műhelyében, egy prométheuszi örökséget ápoló líra „melléklapjain" *(Claudia) ;* kevéssé fajsúlyosan, bár sikeresebben és szórakoztató módon Devecseri Gábornál *(Odüsszeusz szerelmei).*

Felszabadulás utáni drámairodalmunk egyik par excellence tehetsége, Hubay Miklós ugyancsak a „görög" modell hasznos lehetőségeit tanúsítja. Példás darabja ebben a vonatkozásban A *szfinx, avagy búcsú a kellékektől,* amely franciás szellemességgel „csavarja meg" az antik mítosz cselekményfonalát (nem véletlenül épp Cocteau-tál választ mottót), s a freudizmuson iskolázott pszichológia tömlőiből fújtat életet figuráiba.

„Görög" vonalon haladt tovább Sarkadi Imre is, csakhogy néhány esztendő megszakítással: az *Oszlopos Simeon* (1960), az *Elveszett paradicsom* (1961) a görög sorstragédiák mechanizmusával őrleti meg hőseit. Hatalmas szellemi erőgyűjtést reprezentáló pályakezdésére utalnak vissza ezek a legfontosabb, legsikerültebb - művei (nem véletlenül meditál Kis János, az *Oszlopos Simeon* kárhozatba hulló főszereplője Elektráról; a mítosz itt cinikus, erkölcs nélküli újraértelmezést kap: Elektra János szerint - „játékos természet lehetett, oly-annyira, hogy az anyagyilkosság se gondolkoztatta el. Ez is egy formája a játék-



**Gózon** Gyula, **Siménfalvy** Sándor és **Bessenyei Ferenc** Urbán Ernő: **Tűzkeresztség** című drámájában (Nemzeti Színház, 1951) (MTI fotók)

nak. Nem?"). Kulcsszó itt a játék: az újabb drámatörekvések egyik meghatározó irányzata. Nero „játékairól" e drámakoncepció jegyében alkotott világsikerű darabokat a hatvanas években Hubay Miklós.

Kínálkozott továbbá mint hagyomány a felszabadulás utáni magyar drámairodalom számára a régi magyar drámaköltészet. A „görög" lehetőséggel szoros összefüggésben Bornemisza Péter, aztán a *Balassi Menyhárt árultatása* típusú politikai vitadráma - mindez részben (Móricz Zsigmond s mások kezdeményezései révén) két világháború közötti próbálkozások folytatását is ígérhette -; Csokonai Vitéz Mihály. Tehát a Katonával, Madáchcsal, hazai klasszikusainkkal jellemezhető csúcsokig terjedő vonulat. Nem meglepő, hogy Sarkadi Imre volt az egyik továbbvivő ebben a vonatkozásban is: Balassi Menyhártról írott 1956-os hangjátékával. Valamivel később vált többé-kevésbé sikeres gyakorlattá, hogy a drámaíró szinte hordozórakétaként használta az eredeti művet, a régi magyar drámairodalom valamelyik darabját, a kollázsként köré szervezett saját mű fölröppentésére. Bonyolult szövetű, bár korántsem eredménytelen kísérlet volt erre a Hubay Miklós darabja, *a Színház a Cethal hátán* (1972). *A Balassi Menyhárt árultatását* pedig drámairodalmunk fiatal nemzedékének képviselője, Spiró is újraélte háromfelvonásos tragédiájában, mely - látjuk majd - egy történelmi illúzióvesztés folyamatának jellegzetes terméke (1963-1970).

S mutatkozott még egy lehetőség. Népművészeti anyagból állítani össze darabot; a középkori misztériumjáték hagyományait követve. Nyolcvanas éveink műfaja ez: Balogh Elemér és Kerényi Imre *Csiksomlyói passiója a* Népszínház színpadán és külföldön is nagy sikert aratott. Hasonló jellegű vállalkozás Száraz György kollázsa, *a Hajnali szép csillag,* ez a balladás játék, „rekviem és szerelmi vallomás", melyet a szerző „ősi mítoszokból, népköltészetből, régi slágerekből - kincsekből és kacatokból" - válogatott-szerkesztett. Előképe ennek a vonulatnak a népmondai hagyomány öntörvényű földolgozása, melyre a legértékesebb kísérletet Sarkadi Imre tette *Kőműves Kelemen* című torzó-drámájával. Egyén és közösség viszonyát, egyéni és közösségi áldozatvállalás kínzón izgalmas morális kérdését vizsgálta benne Sarkadi, a szocialista társadalom építésé-nek alapproblémáját.

Az 1956-os ellenforradalom leverése után, egy egészségesebb, tágabb hagyományértelmezés, -felfogás jegyében a magyar drámairodalom hasznosítható tradíciói is gazdagodtak. Olykor persze a parttalanítás veszélyét is fölidézve. A hatvanas-hetvenes évek fordulójától vált egyre divatosabbá régi magyar szerzők fölfedezése, „leporolása" kőszínházban és alkalmi - nyári - játékokon egyaránt. A kor -- szintén divatossá váló - szakkifejezésével: „átigazítások" születtek. Keresztury Dezső Madách Imre *Mózesét* dolgozta át - s az eredeti mű rangját csak növelte kísérletével. Illyés Gyula - drámatörténetünk és -elméletünk hosszú ideje folyó, s a felszabadulás után újult erővel nekilendülő vitájának hatására, de mindenekelőtt szakmai ösztönzések folytán - Katona József *Bánk bánját* „igazította át". A beavatkozás szerencsés kezűnek s tapintatosnak bizonyult, Katona szövegének érvényét nem csorbította. Azóta színpadainkon egymás mellett él az eredeti darab, valamint az eredeti szerkezet, de Illyés Gyula szövege s az illyési szerkesztésben megszólaló teljes „átigazítás", Az „átigazítás" mindig is létező módszere volt a drámairodalomnak, a színházművészetnek, Shakespeare óta s korábban is. Ám az eredeti - ha vetekedni tudott az új változat színvonalával - ott maradt a polcon, háborítatlan épségében. De az óvatosság sem árt, és Sarkadi Imre 1948-as ellenvetései Örkény István *Fösvény-át*dolgozásával kapcsolatban később is megszívlelendők. Nemkülönben a Hubay Miklós tanácsa: „*A* drámaátírást minden író csak az irodalom legszigorúbb parancsa *ellenére* csinálhatja. Mint a katona azt a haditervet, amely után főbe lövik őt, vagy Mária Terézia-rendet kap." (1970)

Közvetlenül a felszabadulás után mégsem a hagyomány eddig említett rétegeihez nyúlt a drámairodalom. Sürgetőbb-nek bizonyult az átalakuló élet, a megváltoztatott társadalom bemutatása. Kortárs hősöket kellett teremtenie a kortárs magyar drámairodalomnak. Ehhez azonban - természetszerűleg - nem kínálkozott közvetlenül folytatható tradíció. Németh László, akinek társadalmi drámái a harmincas évek végén a magyar progresszió szemléletét fejezték ki, politikailag, eszmeileg kérdésessé vált, s csak az ötvenes évek közepétől jutott ismét színpadhoz. Ígéretesnek mutatkozott azonban - például - Háy Gyula öröksége; a Szovjetunióból hazatért író be is kapcsolódott a magyar drámairodalom vérkeringésébe. Különösen a magyar falu rajzában produkált jelentőset: az 1934-3 6-ban írott, Bécsben elkezdett, ott börtönben folytatott, majd Svájcban s a Szovjetunióban befejezett *Tiszazug* a falusi osztályharc, meggazdagodási-vagyonszerzési düh hiteles, balladisztikus és tényirodalmi-szociografikus elemeket vegyítő ábrázolása volt. Kimódoltabb-nak hat már 1938-as tragikomédiája, *A pulykapásztor* - mely azonban még mindig nyeresége drámairodalmunknak, egyebek között a Tamási Áron-i filozofikus népszínmű nyomdokain halad -, míg az 1939-40-ben született *Végeladás* már ideológiai tétel igazolása, az úri osztály legkevésbé romlott rétegeiben ható lelkifurdalás, felelősségérzet bemutatása céljából. Azok a művei, melyek a felszabadulás társadalmának különféle metszeteit igyekeznek ábrázolni, menthetetlenül sematikusak már *(Az élet hídja* - 1949-50, *Erő* -- 1951-52, *Három nehéz nap* - 1952). Furcsa módon, Háy Gyula az 1956-os ellenforradalom után, saját tévedéseiből is okulva, korábbi történelmidrámakísérleteit folytatva,

*Mohács* című tragédiájával (195 8-1960) Felszabadulás utáni drámairodalmunk egyik legjobb teljesítményét produkálta.

Nem sikeresebb az új élet, a magyar falu megjelenítése Urbán Ernőnél sem, akiben pedig volt drámaírói tehetség. Az osztályharc illusztrált tételei uralkodtak el műveiben a szereplők hiteles konfliktusai helyett *(Gál Anna diadala - 1*951, *Tűzkeresztség - 1*951) ; 1919 forradalmi hagyományait Urbán túl közvetlenül ható tényezőként jeleníti meg s kapcsolja össze a felszabadulás társadalmának előrevivő eszmeiségével, túl gyorsnak érzékelteti - mert ő maga is így látná legszívesebben az emberek gondolkodásának pozitív átalakulását. Hála azonban mélyülő valóságismereté-nek, szatirikus vénájának, az 1953 novemberében bemutatott *Uborkafa* mű-vészi és politikai tettként is jelentős. Benne Urbán a személyi kultusz lényegét, tömegpszichózisát ragadja meg; szükségszerűségnek és véletlenszerűségnek a korra mélységesen jellemző vegyülékét ábrázolja a Szőrnevál ecsellői kirendeltségén pünkösdi királyként uralkodó s csúfosan megbukó Sántha történetében. Érzékeltetve múltból örökölt - a Móricz Rokonokjának világából származó - negatív hagyományokat is.

lllyés Gyula történelmi drámái voltak a kor leginkább reprezentatív s máig valós értékként számon tartható magyar színdarabjai. A politikai rendszer hagyományorientációjának megfelelően - ami egybeesett lllyés saját korábbi orientációjával is - főként az 1848/49-es polgári forradalom és szabadságharc eseményeit, egyéni és kollektív hőstetteit vitte színpadra *(Ozorai példa* - 1952, *Fáklyaláng* [1]953). A *Bánk bán* realista dramaturgiája munkál itt. Amiként a *Dózsa Györgyben* is (1956), melyhez mindamellett Kós Károly *Budai Nagy Antala* (1939) is hasznos előkép lehetett. *Dózsa* György nemzeti hőssé válásának folyamatát pontosan, a dramaturgiai fokozás minden hatáselemét kiaknázva, költői hevülettel idézi elénk. Izgalmas feszültséget teremt Dózsa és Mészáros Lőrinc szemléleté-nek ütköztetése: a pap-forradalmár lllyés ábrázolásában szűkítő osztályszempontokat képvisel, szemben Dózsa át-fogó, a népet nemzetbe ölelő fölfogásával.

Drámafejlődésünk felszabadulás utáni korszakában rendkívül érdekes - és jellemző - mozzanat, ahogyan lllyés 1972-ben visszatér a Dózsa-témához, engedve gyakorta ható átírói szenvedélyének, Czímer József az ösztönző, lllyés kongeniális munkatársa a drámateremtésben. A költő a hetvenes évek elején immár azt figyeli: milyenné válik a népi hős sorsa, amikor már nem kell - s lassanként nincs is miért - kérkedni származásával? Dózsa Gergely, *György* öccse, aki az 1956-os drámában úgyszólván statisztaszerepre van kárhoztatva, ebben a tragédia-változatban egyenrangú hős a testvérével. Ő papnak készül, tehát a szellem embere, míg bátyja a politika küzdőterén mozog. Ahogyan György mondja ironikusan, gúnnyal és öngúnnyal magukról: az „ostoba katona" s a „tanult klerikus", „a vérmaszatos markú, a vér-be vakult szemű" s „az igazság patyolat-lelkű" apostola, a „tiszta szemű" tudós vitatkozik itt. Vitatkozik - de ketten *együtt* alkotnak mégis egységes egészet, s vállalják fölfogásbeli különbségeik ellenére -- a közös halált. Vita ez egyszersmind a hatalomért vívott harc, a hatalomban való részvétel szépelgő fölfogásával szemben - amire, látjuk majd, akad példa bőven. Gergely gondolkodásában - absztrakt szabadságeszményében, minden harcot rendbontás-nak bélyegző vélekedésében - éppúgy van elutasítandó végletesség, mint az eszmei megalapozottságot lebecsülő Györgyében. Mégis: a darab legfontosabb gondolatát Gergely fogalmazza meg. Szerinte kivált a szabadságharchoz van szükség erényre - virtusra. „Mert ott a győzelem után jön csak a legnagyobb harc."

Illyés Gyula ezzel a felszabadulás utáni társadalmi fejlődés egyik alapkérdését érinti. Azt, amit olykor hajlamosak a drámaírók „a forradalom fölfalja saját gyermekeit" címkéjével illetni, nem vállalva a győztes hatalom, a konszolidálódó szocialista társadalom bonyolultabb, új típusú erkölcsi problémáinak dramatikus elemzését. Illyéstől idegen az effajta hamis megközelítés. A *Testvérek, a Dózsa György* 1972-es „újraéneklése" azzal az eszmei törekvéssel rokonítható, amely Gyurkó László szocialista mítoszváltozatát, *a Szerelmem, Elektrát* (1967) is jellemzi. *A* Testvérekkel egyszersmind olyan művet alkotott, amely kiszabadult a „történelmi dráma" kategóriájából. Esszédrámának mondhatnók, melynek nem egyetlen lényegi mozzanata a választott időkoordináta-rendszer, másrészt olyan példázat, amely „korhoz körött" eseménysorként értelmezve is hiteles, és „időszerűsége", „maisága" sem vonható kétségbe.

**NOVÁK MÁRIA**

# „A kritikának tanítani kell!"

### Kárpáti Aurél munkássága a felszabadulás után

Múlt év decemberében emlékeztek meg Kárpáti Aurél születésének 100. évfordulójáról. Barátai, tisztelői idézték föl kéziratok és könyvek fölé görnyedő alakját, tisztelegtek a páratlanul sokoldalú alkotó előtt. Író és költő, irodalom-tudós és irodalomszervező, szerkesztő, rovatvezető, dramaturg, főiskolai, egyetemi tanár s legfőképp kritikus: az irodalmi, zenei, képzőművészeti, színházi események egyik legtekintélyesebb ítésze - ahogy Hegedüs Géza írta -: „A nagyemlékezetű néhai haladó polgároknak, a pozitivista esztétikusoknak tanítványa és méltó utóda."

Neve több mint harminc kötet élén áll, ezekben versek, elbeszélések, regények, összehasonlító irodalmi tanulmányok, esszék, kritikák, művészportrék váltogatják egymást.

Méltatói mindenkor kiemelték bírálatainak józan racionalizmusát, szigorú állásfoglalását, szépírásaiban pedig az impresszionisztikus hangvétel s a pasztellszínekkel festett emocionális hatású költői képeket.

Kárpáti kritikusként így vall önmagáról: „Én az igazságra vagyok kíváncsi." Íróként pedig: „elkésett romantikusnak születtem". Kemény Zsigmond „rajongója" volt, de Krúdy álomútjait járta, Kosztolányitól vette át a kritikusi tollat a Hétben, ám „az értelem költőjét", Ambrus Zoltánt tekintette példaképé-nek. Az ellentétes gyökerek és hatások paradoxonjait folytatva: Kárpáti a Hét belső munkatársa volt, mégsem sorol-ható a Hét köréhez; legközelebbi kor-társa Adynak, Babitsnak, Kosztolányi-nak, noha nem tartozik a nyugatosok-hoz; majd húsz éven keresztül a Horthy-rezsim legrangosabb sajtóorgánumának, a Pesti Naplónak rovatvezetője, de Bartók, Kodály, Hont Ferenc, Radnóti, Bálint György és Sárközi György mellett haladó irodalmi egyesületek, így a La Fontaine Társaság és a Vajda János Társaság alapító tagja, sőt elnöke; ugyanakkor vezércikkben kárhoztatja Saccót és Vanzettit; a polgári demokrácia bármiféle reformjától, különösképpen a forradalmi változástól rettegő

entellektüel, de 1945-ben elsők között üdvözölte a felszabadító Vörös Hadsereget.

Pályája és életműve kérdőjelek sokaságát rajzolja köré. Mindegyikének megválaszolásához egy folyóirat egész terjedelme is szűknek bizonyulna, viszont csupán a fél évszázados színházkritikai tevékenység legutolsó és legérettebb szakaszának, a felszabadulás utáni időszaknak bemutatása is feltárja a sajátos - jóllehet nem egyedülálló - életút mozgatórugóit, érthetővé teszi tekintélyének máig is megingathatatlan fundamentumát.

Kárpátit 1945 januárjában a legelső irodalmi társulás alapítói között találjuk, majd a júliusban létrejött Magyar Írók Szövetségének ügyvezető titkára lett. Felszólalt a debreceni első írókongresszuson a polgári irodalom haladó hagyományainak védelmében.

1946-ban a Színművészeti Akadémia igazgatóhelyetteseként nyilatkozik a színészképzés újjászervezéséről. A kidolgozott új tanterv szerint *egy* előkészítő osztályt indítanak azok számára, akiknek nincs meg a kellő iskolai végzettségük. Az I-II-III. évfolyamon az elméleti tantárgyak mellett nagyobb hangsúlyt fog kapni a gyakorlati képzés, ezen belül az akrobatika és - Kárpáti szavaival élve - a reflexképzés. A IV. évfolyam pedig szinte teljes mértékben gyakorlati stúdióként működik, a hallgatók rendszeresen szerepelnek az Akadémiához kapcsolt Madách Színházban, s ezért ott fizetést kapnak. Terveznek V. évfolyamot is a színháztudománnyal, dramaturgiával foglalkozók számára. Megnyitották az esti tanfolyamot, a rengeteg jelentkező közül jó néhány tehetséges munkás-fiatalt vettek fel. Végül külön kiemeli, hogy rendkívül fontosnak tartja a beszédtechnika fejlesztését.

Kárpáti Aurél az új rendszerben megtalálta helyét. Szakíthatott végre a haj-szolt újságírói életmóddal, rendkívüli műveltségét, gazdag tapasztalatait elismerték és méltányolták. Napi kritikák helyett nagyobb lélegzetű színházi, irodalmi tanulmányok írására nyílik lehetősége. Közben gyűjtögeti, rendezgeti régebbi munkáit, hogy új összeállításban jelentesse meg őket. Könyveinek egyharmada a felszabadulás után lát napvilágot, köztük az *Él még Bánk !* című regény Katona Józsefről, *A hollófürtű kedves* című történelmi miniatűrök, *a Színház* és a *Főpróba után* kritikagyűjtemény, a *Tegnaptól máig* irodalmi esszé-illetve tanulmánykötet.

Zökkenőmentes beilleszkedését az is magyarázza, hogy Kárpáti, a „színház szerelmese" végletesen kiábrándult a mind jobban elsekélyesedő, üzletszerű polgári színházból. A 4o-es években írt cikkeiből „az elszabadult színház" nyomasztó képe bontakozik ki.

A színház - írja ekkoriban -- elszakadt a saját hagyományaitól, mert a látványosság érdekében feláldozta a drámát az öncélú színpadművészetnek. A modern díszletek között viszont változatlan maradt a játékstílus, megmerevedtek a naturalista formák. Széthullottak az együttesek a sztárrendszer túlhajszolása miatt, megszűnt az ensemble-játék, a színészi alakítás lényege, a lélek- és emberábrázolás üres komédiázásba merült. „Az alakítás művészete az alakoskodás mesterségévé züllött." A színházak műsorát futószalagon készült, iparszerűen szórakoztató darabok, „hatásos vezércikkszólamokat hangoztató Zeitstückök" töltötték ki. Ezért fakad ki belőle oly bizakodóan a felszabaduláskor: „...a forradalom a romok fölött most kezdi építeni az új világot. A statikus drámának vége lett a statikus kor teljes felbomlásával. Dinamikus korszak következik, s benne a holnap drámája is nyilván dinamikusabb lesz".

Túláradó örömmel köszönti Kárpáti az Új Szó 1945-ös számában az *Éjjeli menedékhely* bemutatását. „Az új életre kelt Vígszínház Maxim Gorkij világhírű darabjával nyitotta meg kapuit -- egyelő-re a régi Renaissance Színház helyisé-gében. A bemutató előadás várakozáson felül sikerült. A mostani nehéz viszonyokat tekintve kiváltképp komoly és jelen-tős művészi teljesítmény volt, méltó mind a választott mű irodalmi rangjához, mind a nagy múltú színház legnemesebb hagyományaihoz. Egyúttal hálás tisztelgésszámba is ment a Szovjet-unió felé, amelynek az egész magyar kulturális élet első szabad lélegzetvételét köszönheti, annyi keserves esztendő német-fasiszta elnyomatása, fojtogató szorítása után."

Hasonló hangnemben tudósít az új Nemzeti bemutatkozásáról: „Végre megint Színház. Az első színházi előadás a felszabadított Budapesten. Hosszú tetszhalálból kelő eleven élet. Mély és szabad lélegzetvétel a friss levegőn, pinceodúk vaksi homálya után a művészet és költészet hajnalodó sugárzása! S milyen igazi színház. Az első magyar drámaíró: Csokonai Vitéz Mihály százötven esztendős tündérbohózatát *(a Karnyónét)* támasztja új életre, kitűnő előadásban, egyik legműveltebb és legagilisabb színészünk, Major Tamás jóvoltából. Köszönet és hála érte lelkes kis művészgárdájával együtt." Az előadás rövid elemzése után reménykedve teszi hozzá: „Sztanyiszlavszkij nemes színpadi hagyományai - amelyek Hevesi Sándor halálával csaknem teljesen megszakadtak nálunk - méltó folytatóra találtak."

A kulturális irányítás által meghirdetett elvi feladatok és gyakorlati tenni-valók színházi életünk vezető egyéniségeinek közös óhaját fejezték ki. Emelkedjék a magyar színházkultúra minősége, juttassák el a művészetet a legszélesebb néprétegekhez, a színházművészet illeszkedjék bele a társadalmi fejlődésbe. A program hangsúlyozta az állami szubvenció kérdésének megoldását, a közönségszervezés fontosságát, a tájszínházi előadások megkezdését és a színészek nyugdíjának rendezését. (Érdemes megjegyezni, hogy 1947-ben a minisztérium művészeti osztálya 19 millió forinttal rendelkezett, s ebből 13,5 milliót a Nemzeti Színház, az Operaház és a szegedi Nemzeti Színház fenntartására használt fel!)

A színházak 1948-as államosítása, a tájszínházi körzetek kialakítása, valamint az Állami Faluszínház létrehozása (évi kétezer előadásával), a bérletek meghirdetése, a fizetések, nyugdíjak rendezése valóban gyökeres változást jelentett: megszüntette a színházak és a színészek kiszolgáltatottságát, óriási tömegeket mozgósított az előadásokra, színházi élményhez juttatta a kisvárosi, falusi lakosság jó részét.

Kárpáti lelkesedését és reményeit - a többiekével együtt - csak később törte meg a dogmatizmus ellentmondásokkal terhes időszaka, a doktrinér színházi elvek eluralkodása, s főként ennek sajátos lecsapódása a színházi vitákban, műsorpolitikában, sőt a színházi előadásokban is. Mindez inkább arra sarkallta, hogy szilárdan képviselje a valóságos értékeket, hogy határozottan felhívja a figyelmet a szélsőségekre, a felszínességre, képviselje a magyar színházkultúra kontinuitását, a legjobb hagyományok folytatásának fontosságát.

Az újjászervezett Nemzeti Színház 1945 őszén bemutatott *Szent Johannája* kapcsán jóindulatúan állapítja meg: „Hogy az első est játékán némi készület-lenség érzett, nem vesszük túlságosan zokon. Súlyosabban esik: latba a stílus-egységre törekvő együttes megbontása

Beregi Warwickje esetében. A shaw-i realizmussal szöges ellentétben állt az a hamis romantikába ágyazott, értelemtől független »fuvolázás«, amely a nemes gróf alakját ezúttal bántóan modorossá .. szinte elviselhetetlenné tette."

De már az 1948-ban bemutatott Shaw-darabokat kísérő fanyalgó kritikák határozott „eligazításra" késztetik. „Vannak

írja -, akik például keveslik valamelyik négy-öt évtized előtt írott melodrámájának ... mához szóló ideológiai kihangzását ... ha jól érteni, azt kívánják, hogy a shaw-i figurák egyrétűbbek legyenek. Vagy rokonszenvesek, vagy ellenszenvesek. Vagy fehérek, vagy feketék , .. Az élet eleven plaszticitása helyett a plakát egyoldalúságát és stilizált laposságát." A határozott politikai állásfoglalást keresgélőknek fejére olvassa: „Történelmietlen ez a szempont, mert egy félszázados művet keletkezési korából kiemelve a ma ítélőszéke előtt próbál elmarasztalni ... De méltánytalan is, mert közvetlenül, mondjuk politikailag akar szimplifikálni ... S végül veszedelmes ez a szempont, mert azt a téves ítéletet szeretné szentesíteni, hogy a múltnak egyáltalán nincsenek jelent előkészítő, a népi demokrácia számára is hasznos polgári vívmányai"

A direkt politikai elvárások és utasítások, néhány színházi elmélet és elv meghamisítása és erőszakolása, jelentéktelen vagy mellékes szempontok túlzott kiemelése mindinkább éreztette deformáló hatását egész színházi struktúránk alakulásában, az évadok műsorrendjében, a színházak belső életében, sőt még a rendezésben és a színészi játékban is.

Egyetlen kiragadott példa érzékelteti, hogy az elvi irányítás milyen közvetlen „eligazításba" csapott át. A Magvar Színház- és Filmművészeti Szövetség 1951-es konferenciáján felmerült Hamlet alakjának pozitív vagy negatív értelmezése. Néhányan azt fejtegették, hogy a polgári felfogás szerint Hamlet tétova, cselekvésképtelen, most határozottan szembe kell szállnia a reakciós erőkkel, Révay József - a konferencia összefoglalójában először ugyan „helyreteszi" a téves nézeteket, végül - hasonló sematizálással - mintegy megszabja a tragédia értelmezését: „Vigyázat, nehogy valami kommunista »osztályharcos« Hamletet csináljanak ... Hamlet nem pozitív hős, abban az értelemben, ahogyan erről ma beszélünk. A pozitív hős Hamletban az, aki Claudius és Hamlet fölé emelkedik, egy mellékfigura, aki a végszóra jön be, Fortinbras. De ezt csak mellesleg, »rendezői utasításként« mondom."

Kevéssé lehet egyértelműen megítélni azokat a szenvedélyes vitákat, amelyek a szövetség konferenciáin, a Színház- és Filmművészet folyóirat hasábjain zajlottak, vagy a vidéki színházak évente megrendezett pesti bemutatóihoz kapcsolódtak. Ily hevesen és szókimondóan soha nem vitáztak még színészek és rendezők - tehát nem az elméleti szakemberek! -- saját munkájuk kérdéseiről. S ha ma már teljesen érthetetlennek tűnik többek között az a kérdés, hogy „a negatív figurákat sötétítsük-e el egészen, vagy játsszuk el úgy, mint egy embert?" -- akkor is meg kell állapítani, hogy ezek a széles körű polémiák *hozzá*járultak a kérdések tisztázásához.

Kárpáti Aurél színházi írásaiban ritkán fedezhetjük fel az olyanfajta nyílt visszautasítást vagy kioktatást, mint amire korábban Shaw-val kapcsolatban ragadtatta el magát.. A szélsőséges nézetekkel, értékelésekkel, a közvetlen cél- és feladatmeghatározásokkal szemben a maga rendkívül pontos, a dolgok lényegét feltáró analíziseit, kikezdhetetlen logikáját, érvrendszerét szegezte. Ennek kiváló bizonyítéka a vidéki színházak bemutatójáról írott összegző tanulmánya.

1951-ben rendezték meg először Budapesten a vidéki színházak fesztiválját. Az önmagában véve rendkívül jelentős bemutatósorozat - jóllehet a „színházak közötti munkaverseny" jegyében hirdették meg •- alkalmat nyújtott arra, hogy a régóta hátrányos helyzetben és elszigetelten működő vidéki társulatok a fővárosi. közönség, a „szakma" és egymás előtt bemutatkozhassanak.

Az előadásokat követő szakmai vitákon a „Nyílt szó, födetlen arc" szellemében szedték ízekre a darab cselekményét, az író szándékát, a rendező munkáját, a színészek alakítását. Jóllehet a végén túl sommásan „osztályozták" egyetlen előadás alapján a vidéki társulatok egész tevékenységét, a valódi értékek kellő elismerést kaptak.. Ebben jelentős szerepe volt kárpáti. Aurél összefoglalójának, mely a színházi szakfolyó-irat hasábjain jelent meg.

Igaz, figyelmen kívül hagyta a vita. elé tűzött fő kérdéseket: „Hogyan kell a példamutató szocialista hős alakját megformálni? Miképpen tegye a művész gyűlöletessé a nép ellenségeit? Melyek a magát nehezen megadó burzsoá múlt-nak terhes örökségei?" Viszont nem kerülte el a legfontosabb témákat, saját értékrendszere, tudása és meggyőződése alapján finoman korrigálta vagy tisztázta a téves elképzeléseket.

Tanulmánya elején megállapítja, hogy ‚színházi életünk legtarthatatlanabb ellentmondása: a fővárosi és a vidéki színházak között tátongó szakadék már eltűnőben van". Ezután felsorolja értékelésének szempontjait: a bemutatott mű, különösképpen a mai magyar dráma esztétikai értékei vagy hiányosságai; a szocialista-realista színjátszás kibontakozásának Iehetőségei; az átélés, emberábrázolás sztanyiszlavszkiji elméletének és gyakorlatának megvalósulása.

Három előadás (Sólyom László: 33 *év után* - Győr; Vinnyikov: *Széles mező* Szeged; Szobko: A *II. Front mögött* - Debrecen) nemigen nyerte el tetszését, noha mindegyikből igyekszik kibányászni a pozitívumokat. Kiemeli tehát a közéleti színművek aktualitását, például „a szocialista aratás és betakarítás" fontos problémáját. Különös gonddal foglalkozik a mégoly gyenge - új magyar színművel, mert mindig szívügyének tekintette a debütáns írókat, műveket. Segítő szándékkal mutatja ki a konfliktus összefogásának, a cselekmény bonyolításának és a jellemalkotásnak elemi hibáit, egyúttal figyelmeztet a klasszikus dramaturgia megszívlelendő szabályaira. A körülményes és nehézkes indítások láttán utal arra, hogy a drámai műfaj természetéből következik a konfliktust elindító elemek összefogása az expozícióban. Vagy: az állóképek váltogatása nem pótolja a cselekmény rugalmasságát.

Legfontosabb intelmeiben a sablonos megoldásokat, a sematikus figurákat próbálja irtogatni : „a szereplők arccal a párt felé" fordulva lépnek elénk, s jórészt csupán közéleti viszonylatukban kerülnek megvilágításba. Hiányzik az alakok egyénítése, hitelesítése, tetteik indítékának sokoldalú motiválása. Éppen ezért súlyos hiba a sablonos, köznapi, színtelen nyelvezet. (5 is Sztanyiszlavszkijt idézi, mint a vitában felszólalók közül annyian, de nemcsak kötelességszerű hivatkozással, hanem - régóta ismerve elméletét - pontosan közvetíti az ideillő gondolatokat. „Újabb színpadi (s talán nemcsak színpadi) íróink többségének közös hibája ez a nyelvi fakóság, minden egyéni kifejezésmód, szín és zamat elhanyagolása. Ha a darabnak nincs megfelelő nyelvezete, alakításról sem lehet szó. Megszívlelésre méltóan egészíti ki ezt Sztanyiszlavszkij emlékezetes megállapítása arról, hogy a színpadon a szó-

nak különféle érzéseket, akaratot, gondolatokat, belső törekvést, a képzelet belső képeit, látást, hallást és az öt érzék többi érzetét kell kiváltania a művészekben, a játékpartnerekben és rajtuk keresztül a közönségben."

E három bemutató kapcsán - szokásától eltérően - kevesebbet foglalkozik a rendezéssel és a színészek játékával. Nyilvánvaló, hogy sekélyes művekből. sablonos figurákból nem születhet jó előadás, művészi alakítás.

Kétségtelenül Kárpáti Aurél is eleget tesz a „szocialista-realista kritikától" elvárt követelményeknek. Hajlékony stílusával, gazdag kifejezőkészségével több helyütt kendőzi, körülírja az igazságot, ám végül kifejezésre juttatja véleményét. S ami tiszteletre méltó: írásában sohasem tapasztalhatunk fanyalgást, le-kezelést, korrekt és igényes analízissel a maga szintjére emeli sekélyes témáját.

A másik három bemutató kritikusi tollához méltóbb feladat. Dunajevszkij : ***Szabad*** *szél* című operettjéről (Miskolc) örömmel írja: „a megkapó dallamokban gazdag, komoly művészi igényekkel fellépő muzsika és a mulatságos helyzeteket szatirikus vonásokkal aláfestő szellemes librettó" joggal nyerte el a közönség tetszését. Az előadás kitűnő volt, elismerés illeti a színházat azért, mert színvonalas darabbal szolgálja a művészetpolitikai irányelvek megvalósítását.

Kárpáti rangsorában első helyre Gorkij *Jegor Bulicsovja* kerül (pécsi Nemzeti Színház). Dicséri a választás magasrendű igényét, a túlzásoktól tartózkodó nagy-szerű játékot. Nem tartja véletlennek, hogy a hat előadás között ez volt a legsikeresebb, hiszen igazi író klasszikus értékű drámáját mutatták be. Hosszan elemzi Jegor Bulicsov összetett jellemét - s Szendrő József kiváló színészi alakítását - választ adva egyúttal a negatív hőshöz való viszonyulás kérdésére. Jegor Bulicsov „osztálya riasztó, torz vonásait egyesíti magában, és mégis van benne valami, ami fölkelti részvétünket. Sajnáljuk, hogy ekkora természetes erő így elnyomorodhat ... Tele van kínzó ellentmondásokkal." A főhős ürügyén Gorkij írói módszerét is példázatként kínálja: „Gorkij nem a típust egyéníti, hanem az egyéni akaratot mélyíti a típus felé. Mai drámaíróink ezt fordítva csinálják: a típust igyekeznek közelebb hozni a való élethez" - amiatt válnak sematikussá figuráik.

Üde színfoltnak nevezi az egyetlen magyar klasszikus bemutatót: Szigligeti *Liliomfiját* (Szolnok), jóllehet ezt a víg-játékot sohasem kedvelte igazán. Vegyes műfajelemekkel átszőtt színműnek tart-ja, amely inkább bohózatba hajlik. Elő-adása kevert stílust kíván, jelenlegi szín-revitelében a könnyed, ironikus jellem-alakítások mellett karikírozó túlzásokat fedez fel. „Mindenképpen alkalmas haladó hagyományaink dicséretes fölelevenítésére", de tárgyilagosan teszi hozzá, hogy a konvenciókhoz való ragaszkodás, a régebbi előadások érintetlen utánzása nem a hagyományok tiszteletét, hanem a visszalépést jelenti.

Mivel a vitákban sok szó esett a szocialista-realista színjátszásról, a típus- és jellemalkotásról, a Sztanyiszlavszkij-rendszerről - melynek lényegét többen kizárólag az eszmei mondanivaló kellő kidomborításában jelölték meg-, Kárpáti igen árnyaltan fogalmazza meg konklúzióját. A „szocialista-realista színjátszás lényege . . . Sztanyiszlavszkij nevéhez fűződő színészi átélés lényegének továbbfejlesztésén, a színpadi emberábrázolás külső-belső eszközeinek gazdagításán alapszik, s főként a dráma egyéni hőseinek tipikus vonásait emeli ki, és társadalmi vonásait hangsúlyozza . . . a szociális közösségben élő egész ember mi-nél teljesebb . . . megvilágítására törek-szik".

Befejezésül tanácsolja: „A szovjet szocialista-realista színművészet nagyszerű eredményein való okulás mellett ne hanyagolják el a magyar játékszín korabeli kritikáiból kiolvasható haladó hagyományoknak a tanulmányozását, fokozott ápolását és időszerű továbbfejlesztését sem . . . A magyar realista színjátszásnak Megyeritől Egressyn, Tóth Józsefen, Hegedüs Gyulán, Pethes Imrén, Kürthy Józsefen és Odry Árpádon át napjainkig húzódó töretlen vonala meg éppen gazdag tanulságokat kínál, s kiváltképp alkalmas a legnemesebb tradíciók eleven folytatására."

Ugyanebben az évben készül a Nemzeti Színház *a Bánk bán* új bemutatójára. Kárpáti a tízes évektől kezdve kísérte nemzeti drámáink színpadi pályafutását, „kihegyezett tollal" várja a bemutatót. A korábbi rövid kritikák helyett végre alkalma nyílik hosszabb értékelésre. Tanulmányában életre kelti azt a szomorú kort, melyben a mű született, és az „első igazi magyar drámaíró", Katona József alakját.

A dráma minden korban érvényes aktualitását abban jelöli meg, hogy „Bánk, a Nagyúr ... nemcsak egy tragédia hőse, egy nemzet egészének megszemélyesítője", Peturral és Tiborccal együtt „a magyarság lelkiismerete". A dráma vezérlő gondolata: „a függetlenség, az alkotmányosság és a kiszipolyozott nép felé forduló szociális részvét". Aligha véletlen tehát, hogy Katona drámáját a 48-as szabadságharc előestéjén, március 15-én "a nemzeti fellángolás ösztönszerű rátalálása avatta ünnepi darabbá". Később éppen a drámai mondanivaló lényege sikkad el, ahogy 1930-as kritikájából idézi: nem Petur bán kuruc kitöréseire kellene vetni a hangsúlyt, hanem Tiborc panaszára, amiben a legégetőbb szociális kérdés szólal meg. Tehát most tárulhatna fel a maga teljességében a mű valódi mondanivalója. „Sajnos a kivitel, a művészi megoldás - több fontos ponton mögötte marad a dramaturgiai és színpadi elgondolásnak. Különösen, ami az egyes szerepek illúziókeltő megjelenítését, emberi hitelesítését s a játék és dikció stílusegységét illeti. Emiatt válik széthangzóvá, helyenként kidolgozatlanul nyerssé, üres pátoszt naturalisztikus elemekkel, zengő szavalást természetes beszéddel keverővé az előadás."

Nem szükséges feltétlenül elfogadnunk Kárpáti bírálatát, hiszen a Nemzeti Színház már-már legendás előadásában legnagyobb színészeit vonultatta föl, rá-adásul kettős szereposztással (Bánk: Rajczy Lajos-Bessenyei Ferenc, Gertrudis: Gobbi Hilda-Tőkés Anna). A stílusegység hiánya azonban minduntalan visszatér kritikáiban; feltételezhetően azért, mert a Nemzetiben ekkor egymás mellett éltek még a régebbi *„nagy* stílus" képviselői, a későbbi Vígszínház vezető művészei és a legfrissebb nemzedék „másképp hangolt" ifjú színészei. Kárpáti Aurél leginkább a belső intenzív átélésre, azonosulásra épülő realista játékstílust kedvelte, idegenkedett a racionális, „távolságtartó", idézőjeles figura-teremtéstől.

Nemzeti drámánk mellett természete-sen Madách *Tragédiája* foglalkoztatta leginkább. Ezért sérelmezte módfelett, hogy olyan hosszú ideig nem újították fel. Az 195 5-ös bemutató alkalmával írott tanulmányában nem titkolja rosszallását, helyrehozhatatlan mulasztásnak tartja, hogy felnőtt egy olyan nemzedék, amely színpadról nem ismerhette Madách remekét. A beszédkultúra fejlesztésének tekintetében szintén alig pótolható hiánya, mert nincs még egy olyan színpadi mű, melyben a drámai küzdelem ennyire a szövegben, a dikcióban nyilvánul

meg, ezért a legalkalmasabb „a régóta sürgetett magyar színpadi beszéd" gyakorlására és fejlesztésére. Felhozza azt is, hogy indokolatlan volt a kultúrpolitika fenntartása a drámával szemben, hiszen „nincs semmi olyan »kényes« pont-ja, »gyanús« eleme *vagy* éppen »káros« tendenciája, ami veszedelmes lehetne népi demokráciánk legszélesebb rétegei számára".

Tanulmányában ismét nagyobb teret szentel a mű keletkezésének az író, a kor és a mű összefüggésének bemutatására. A *Tragédia* és az előadás lényegét, legizgalmasabb kérdését a pesszimizmus és optimizmus drámai küzdelmé-ben látja. Kárpáti egyértelműen optimistának tartja, annak ellenére, hogy Madách oly sötét történelmi korban írta művét. A jövő jobbrafordulásának reménye ugyanis már felcsillan előtte, s ez a remény szövi át a *Tragédiát.* Az Úr szózata tehát nem váratlan fordulattal oldja föl a diszharmóniát, „ellenkezőleg: csak-nem logikusan, mintegy megerősítve Ádámot mindabban, amit korábban már maga is fölismert és kimondott".

A hétesztendei pauza után érthető módon - szokatlan nagy várakozás előz-te meg a bemutatót, A legnagyobb el-ismerés Kárpáti részéről az a megjegyzés, hogy Hevesi korábbi eredményeit sikeresen fejlesztették tovább a rendezők, Gellért Endre, Major Tamás és Marton Endre.

A klasszikusok minden sorát árgus szemmel vigyázva nyugtázza, hogy csupán 8100 sort töröltek a szövegből, a korábbi 1200 - 1700-as húzásokkal szemben. Itt említi meg a „kényes" témát, hogy tudniillik a falanszterjelenetet teljes egészében meghagyták „igen helyesen, mert hiszen ez a kép egyáltalán nem hiteles képe a jövő szocializmusának, hanem merőben önkényes elképzelés, az utópisztikus szocialista rendszerek negatív oldalának ironikus bírálata".

Hevesi színdramaturgiáját is továbbvitték : Róma vörös, Athén fehér, Bizánc kék alapszínéből áll össze a párizsi jelenetet uraló francia trikolór.

Az új rendezés központi kérdése természetesen az értelmezés. Az előadás tanulsága egybehangzik az eredeti gondolattal: az ember élete szakadatlan harc, s ez végső soron a haladást, fejlődést jelenti. Ezért nem az Úr és Lucifer konfliktusán van a hangsúly, inkább Ádám küzdelmének kidomborítására törekedtek.

Mesterien elemzi ismét az alakításokat, az őszinte átélést, a fegyelmezett, mértéktartó játékot és a tiszta szövegmondást. Csupán Major Tamás Lucifer-megformálásával szemben van némi fenntartása: egysíkú, hiányzik belőle a sátáni gonoszság, sőt Ádám társa lett, nem az Úr ellenfele.

Itt érhető tetten, hogy Kárpáti felfogása nem mindig elég rugalmas. Főként a klasszikus drámák esetében túlságosan saját koncepcióját, elképzeléseit várja a rendezéstől, a színészektől, s csak kivételes művészi teljesítmény tudja megingatni egyedül igaznak vélt értelmezésében. Mindig szilárd logikájának ritka hézagai árulják el fenntartásának prekoncepcionális voltát.

Az 195 5-Ös *Tragédia* előadásában Kárpáti elfogadja, hogy Ádám alakja, illetve Ádám és az Úr konfliktusa került előtérbe, következésképp másodrendűvé vált az Úr és Lucifer ellentéte. Azt sem kifogásolja, hogy a „Mennyország képe szinte kézzelfoghatóan valóságos, nincs benne semmi misztikus titokzatosság", de nem hajlandó tudomásul venni, hogy akkor Lucifer sem lehet a túlvilág démona, hanem csakis Ádám partnere. Éppen ebben rejlett a rendezők eredetien új Tragédia-értelmezése.

A magyar drámairodalom „ikercsillagát" ahogyan Kárpáti Madách és Katona művét nevezi - meg sem közelíti a *Csongor és Tünde.* Olvasmányként elragadó - írja -, de hiányzik belőle a valódi drámaiság. Színpadra vitele kemény dió volt minden rendező számára. 1952-es bemutatója alkalmával - Kárpáti szerint - sikerült a rendezőnek, Marton Endrének a mesejáték színszerűségét megteremteni, de a játék mértéktelenül eltolódott a komikum irányába, néhol „éppen vaskos ízetlenségbe tévedt". A kritikus tökéletesen érti a rendező szándékát: „A szocialista-realista színjátszásra való törekvés nyomai jelentkeztek egyrészt a mese népi sajátosságainak .. . másrészt a szöveg ... tanító célzatának nyomatékosabb hangsúlyozásában." Tapintatos érveléssel kimutatja, hogy ez a törekvés leegyszerűsítéshez, az arányok felbomlásához, a filozófiai gondolat elsikkadásához vezet.

Igen nehezen tűrte Kárpáti a műalkotások sokrétű és bonyolult gondolati szférájának szimplifikálását a napi politikai mondanivaló kiemelése érdekében, de ennek ellenkezőjét sem: a lényeges gondolat elhanyagolását, mely éppen a darab aktualitását mutatta volna föl. Ez utóbbira eklatáns példa a *Buborékok* Gellért Endre rendezte színrevitele. Csiky Gergely - írja Kárpáti - „a metsző szatíra formájába öltöztetve tárta a néző elé" a magyar birtokososztály léhaságát, züllöttségét, menthetetlen pusztulását. Az előadásban mindez „karikatúrává szelídül, bohózatian mulatságossá válik, az alaptendenciáját csaknem elveszti".

Kárpáti Aurél olyankor is hangot ad nemtetszésének, amikor a kulturális kormányzatnak a színházak működésére vonatkozó rendelkezését tartja értelmetlennek. Az 1954-ben meghirdetett gazdasági racionalizálás szűkebbre fogta a színházak költségvetését - kimondva, hogy meg kell szüntetni a felesleges, túlzottan pompás, öncélúan szép díszleteket és jelmezeket, mert ez pazarlásnak tekintendő. Kárpáti helyt ad az ésszerű takarékosság megkövetelésének, de kifejti, hogy a díszlet és a jelmezek nem a látványosságot, hanem a drámai valóság minél teljesebb bemutatását szolgálják, éppen a lényeges jegyek kiemelésével. Egyébként messzemenően egyetért az öncélú látványosság megszüntetésével. Sorai között bujkál a figyelmeztetés: „a *helyesen* keresztülvitt racionalizálás" nem fogja elszürkíteni a díszleteket!

Kárpáti Aurél értékekért őrt álló attitűdje nyilvánul meg egyéb - nem bemutatókhoz fűződő tanulmányaiban, cikkeiben. Megemlékezik Pethes Imréről, Ódry Árpádról, Hegedüs Gyuláról, Bajor Giziről, Felvinczy Györgyről, az első magyar színigazgatóról és „az első magyar politikai színműről", *Comedia Balassi Menyhárt árultatásáról.* 1952-ben az Irodalmi Újságban még egy diákelőadásról is hírt ad: a kecskeméti Katona József Gimnázium tanulói eljátszották *a Jeruzsálem pusztulását.* A recenzió a szokásos refrénnel zárul: a múlt haladó értékeit tovább kell adni a tömegeknek.

Cikkíró kedve az Élet és Irodalom indulásakor támad fel ismét: az első évfolyam legtöbbet publikáló szerzői között szerepel. Egy-egy színikritika is ki-kerül tollából, különösképp, ha a drámairodalom valamelyik mesterművét tűzik műsorra. Kedvtelve ír a Nemzeti Szín-ház 1957-es Phaedrájáról. Cikkéből el-tűnnek a korábbi didaktikus vagy körül-író okfejtések; irodalmi-, színháztörténeti, dramaturgiai ismereteinek gazdag tárházából merítve, lebilincselően mutatja be Racine-t, a klasszicista dramaturgiát, a *Phaedra* hazai színpadokon való pályafutását - elidőzve kissé Jászai Mari utolérhetetlen alakításánál -, majd a cselekmény logikai-lélektani elemzése után

szinte a költői képalkotás intenzitásával és tömörségével érzékelteti a mű legújabb színpadi megformálását és a szereplők játékát. Szokásához híven: színeiben és formáiban plasztikusan vetíti elénk a színpadképet. „A sötétkék hát-térfüggöny előtt jobbról-balról, a sima szürkés falak kiugró széle éppen csak jelzi a görög oszlopokat." Mindig gondot fordít arra, hogy a rendezőnek sikerült-e homogén előadást, játékot meg-valósítani. Itt „az egész előadás stílusát bizonyos zenei jellegű stilizáltsága szabja meg". Majd felidézi Tőkés Anna alakítását: „Sötét ragyogású hangja hárfa-ként zengeti Racine verssorait, pontosan visszaadva Phaedra változó érzéseinek, perzselő szerelmének és dühödt féltékenységének viharos crescendóját vagy elhalkulását. Mindez ugyanakkor játékában is - mintegy néma jelbeszédben - jut kifejezésre. Egy-egy dekoratív kar-mozdulata (főképp a Naphoz intézett fohász és a meghalás jelenetében) valósággal a mozgásművészet magasiskolájának remeklése."

Ezernyi bírálatának bármelyikét ki lehetett volna emelni abból a célból, hogy szemléltessük kritikusi módszerét, szépírói stílusát s főként azt, hogy Kár-páti jelentősen hozzájárult a korábban hagyományosan irodalomcentrikus szín-nikritika átformálásához, a színházközpontú kritika meggyökeresztetéséhez.

Élete utolsó szakaszának töredékesen vázolt képe is tükrözi hivatástudatát és emberi tartását, melynek lényegét így fogalmazta meg: „A kritikának tanítani kell."

**BÉCSY TAMÁS**

## Jól **megírt alakok - drámaiság nélkül**

**Nagy András: Báthory Erzsébet**

A nagy írók és esztéták közöttük például Goethe és Lukács György - elméleti írásaikban többször figyelmeztettek arra, hogy alapvetően fontos a mű meg-írásának kezdete előtti elemző, gondolati munka az író részéről. Ennek a nagyon sok irányú, több rétegű intellektuális és érzelmi elemzésnek, mérlegelésnek és beleélésnek a leendő mű témájára és mű-formájára, valamint e kettő összefüggésére, egymáshoz való viszonyára is irányulnia kellene. Úgy tűnik, ezzel a figyelmeztetéssel manapság alig-alig törődnek az írók; legalábbis a végeredményből így látszik. Mintha ez irányú tevékenységüket megbénítaná az a babona, miszerint bármily életjelenség vagy életanyag irodalmi műalkotássá formálható; sőt: bármely műnemben is. Ez a babona összefüggésben van egy tévedéssel, nevezetesen: a műalkotásoknak, például a drámáknak nincsenek közös törvényszerűségei, mert mindegyiknek legfeljebb önálló, csak benne megjelenő törvényszerűségei vannak, hiszen a régieket minden új mű megújítja, a szónak a „megváltoztatja" értelmében. Így hát a mindent eldöntő, sőt minden mást helyette-sítő faktor az író tehetsége, a többi nem számít.

Ha a mű konkrét megírásának folyamata során az elméleti babonákat vagy tévedéseket nem söpri félre az író tehetsége, bizony kudarc születik. Megítélésünk szerint - minden részletszépsége ellenére - ilyen kudarc drámailag Nagy András *Báthory Erzsébet* című írása is. Ezzel nem az író tehetségét akarjuk kétségbe vonni, hanem a megírás előtti elemző munka hiányát kifogásolni,

Adva van mint életanyag a magyar történelem egyik legrosszabb hírű nőszemélye, akiről már életében a legszörnyűbb hírek kaptak lábra; olyanok, amelyek *az életben* mind drámaiak, sőt még a szó szoros értelmében véresek is. A vádakat már akkoriban sem lehetett egyértelműen bizonyítani. Adva van a három részre szakadt Magyarország, s Báthory Erzsébet birtokai azon a felvidéki területen fekszenek, ahol bizony abban az időben is előfordultak koholt vádak alapján megrendezett felségárulási pörök. Es - az élet szemszögéből nézve --mi lehet drámaibb, mint a véres kezű hősnő kihallgatása olyan bíró részéről, aki még a koncepciós pertől sem riad vissza. A bíró vallomásra akarja bírni a vádlottat; s mivel az nem vall, kihallgatója, a nádor beszögezteti az ablakokat, kívülről bezáratja az ajtókat. Csejtén is megtörténik a befalazás.

Úgy tűnhet, ez az életanyag „kész dráma" már önmagában is; és a koholt vádak miatt még az aktuális jelentés is biztosítva van.

Nincs nagyobb közhely, mint ez : ami az életben tragédia, komédia vagy akár dráma, az egy műalkotásban nem válik önmagától azzá. Az életanyagokat a mű saját világává kell formálni, és a konkrét megírás előtt szükségeltetik az a munka, amelynek során - többek között - a mű-nem törvényszerűségeivel áthatottá kellene tenni az életanyagokat és az írónak az ezekhez való viszonyát. Ez teremtene alapot arra, hogy a műben megjelenő összes tényező az adott műnem törvényszerűségeinek megfelelően formálódjék műalkotássá. Ha az író ez irányú tevékenységét megbénítja vagy nem engedi útjára az említett babona vagy tévedés, akkor a műben semmi sem jut egyértelműen érvényre, illetőleg lényegében minden hatástalan marad.

Az a mű nem dráma, amelyet nem dialógusban írnak; de attól, hogy dialógusban íródott, még nem lesz dráma. A dialógus csak és kizárólag emberek *közötti viszonyban* jelenhet meg; de a csak dialógusban megformált világ akkor dráma, ha a dialógust váltó alakok között *most változó viszony* van; és nem statikus viszony.

A nádor, Thurzó György már többször kihallgatta Báthory Erzsébetet; részletesen bejárta azt a helyszínt, ahol a vádlott állítólagos gyilkosságait elkövette; vallottak már a tanúk, sőt néhányat közülük már fel is akasztatott, A helyszíni szemle eredménytelen maradt, a tanúvallomások zavarosak és önellentmondóak, de Thurzó György mégis hiszi a vád igazát. Báthory Erzsébet tudja, hogy elítélik, akármit mondott, és akár-mit mond ezután. Azt is tudja, hogy birtokainak elkobzása érdekében vádolják. Ezért már csak Báthory Gábornak, unokaöccsének és Erdély fejedelmének a segítségében bízik; azt reméli, sereggel érkezik, méghozzá ma, a felvidéken lévő csejtei várba, s nemcsak kiszabadítja őt, hanem meghurcoltatása miatt bosszút is

áll. És ekkor érkezik Thurzó György az utolsó kihallgatásra. i\ kérdés az, hogy a dráma saját világának ebben a helyzetében van-e mód Báthory Erzsébet és Thurzó György között viszonyváltozás-ra, hogy nem dőlt-e el már minden
vagyis hogy a két drámai alak között - Főbb nem szerepel - csak statikus viszony képzelhető-e el, vagy van mód arra, hogy ez most változzék?

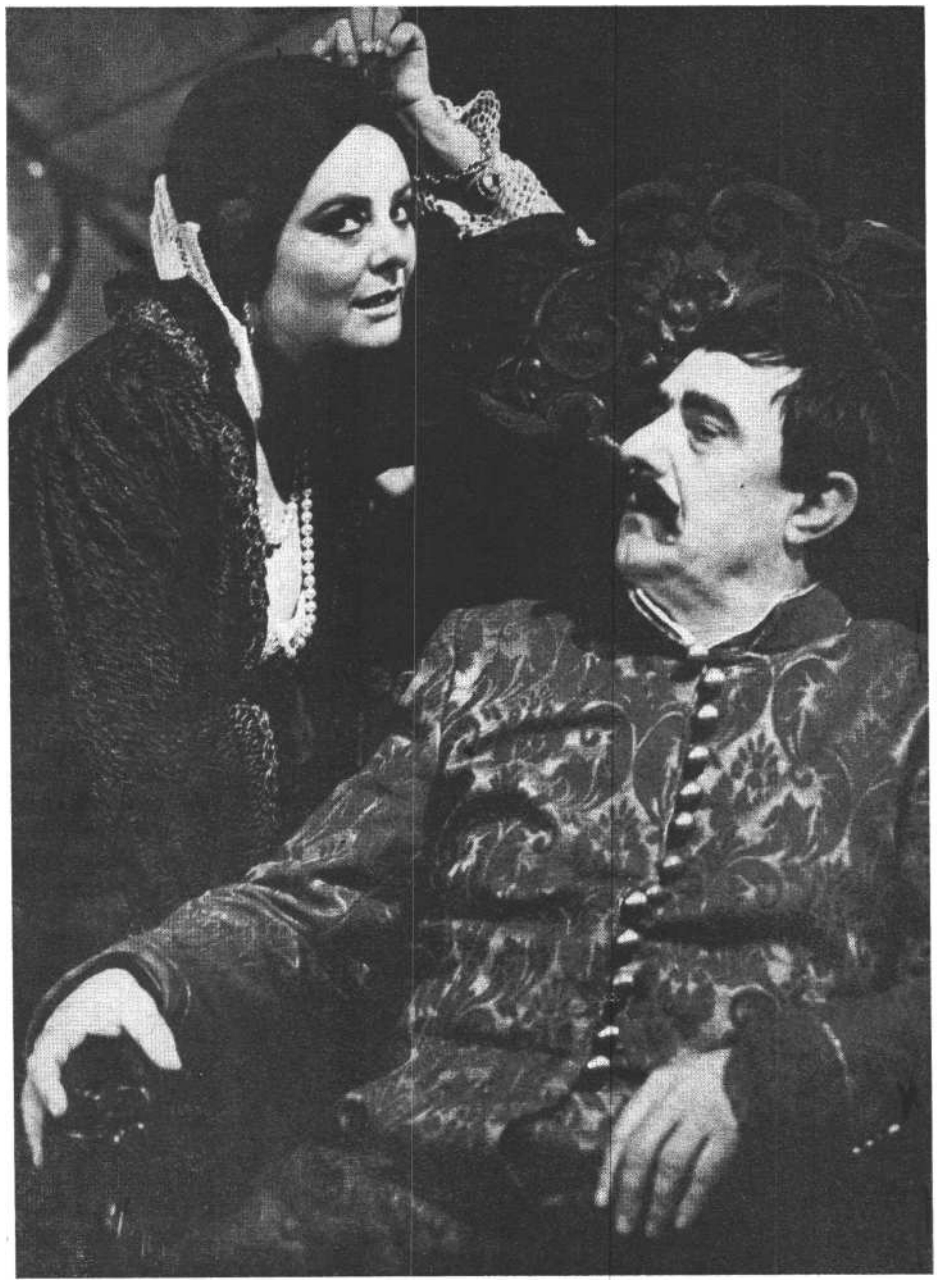
A közöttük lévő viszony változására két mozzanat adna lehetőséget. Az egyik Báthory Gábor megérkezése, a másik a vádlott őszinte vallomása, amelyben elismeri a vádakat. Természetesen mind a kettő ellentmondana a történelmi tényeknek. Ám ez korántsem lenne baj, ha valamelyiknek a bekövetkezése a dráma saját világában mondana ki olyan igazságokat, amelyek nem az eseményeket, hanem a lényeget tekintve hordoznának történelmi-társadalmi igazságot. Elvégre nem történelmi traktátusról, hanem drámáról van szó.

A dráma saját világát tehát ezek a mozzanatok tehetnék drámává; a többi mind pszichológia marad, lélek- és bensőfeltárás, karaktermegnyilvánítás, szép és okos gondolatok, szép vagy ijesztő érzések, múltbeli események és akkori érzelmek-gondolatok puszta kibeszélése; illetve a koncepciós pörre való halvány utalás, amely célzás azonban ezzel a problémakörrel kapcsolatban semmi újat vagy lényegeset nem mond.

A műben azonban az egyik drámává formáló mozzanat sem jelenik meg. Annak, hogy az említett két mozzanat közül Báthory Gábor megérkezése lenne az erőteljesebben drámaivá tevő tényező, az a bizonysága, hogy a legdrámaibb mondat Thurzó György azon közlése, -- a mű vége felé -, miszerint ők már régóta tárgyalnak Báthory Gáborral. Ebből derül ki, hogy Báthory Erzsébet hiába reménykedik, s ez egyben arra nézvést is hiú remény, hogy lesznek itt viszonyváltozások.

Mindezek következtében a két alak közötti viszony mindvégig teljesen statikus maradhat csak, Következésképp a mű nem válik drámává, további következményként minden dolog szép-szép, jójó, de nem ragad meg.

Pedig az író több - noha máshonnan *már* ismert megoldást, eszközt is felvonultat. Mindenekelőtt azt, hogy a két alak közvetlenül váltott dialógusainak igen sokszor különböző tartalma van; vagyis az egyik nem arra válaszol, amit a másik kérdez, illetve másról beszél,



**Béres Ilona (Báthory Erzsébet) és Avar István (Thurzó György) Nagy András Báthory Erzsébet című színművében (Várszínház) (Iklády László felv.)**

mint amiről éppen akkor a másik. Ez persze hordozhatja azt a mai tényt, hogy „elbeszélünk egymás mellett"; továbbá gondolati erőfeszítésre is késztet, hiszen ha nem figyelünk oda nagyon erősen, elveszítjük *az* egymás utáni mondatok más és más tartalmú fonalát. Ezzel a technikával úgy marad a két alak azonos - tehát statikus viszonyban, hogy két külön világot, egymással a lényeg szintjén semmiféle kapcsolatban nem lévő világot alkotnak. Ennek a megoldásnak nem az a baja, hogy már sok műből ismerős - hiszen a művészi érték nem azonos a mindig új és új megoldásokkal - , hanem hogy nem mélyíti el, általa nem tár föl lényegibb tartalmakat, csak azt, amit már bőven tudunk: az ember igen sok vonatkozásban izolálódott, elszakadt a másik éntől. Ez a fajta megoldás azokban a drámákban az igazán helyénvaló, és a mű saját világának megfelelő, amelyben az alakok közötti viszonyrendszernek okvetlenül és szükségszerűen kellene változnia, de épp az éneknek az izoláltsága következtében mégsem változik.

A különböző irodalmi művekről szóló írásokban általában ritkán veszik figyelembe, hogy egy-egy mű nemcsak az „irodalom", hanem az ezen belül lévő „műnem" fogalma alá is tartozik; azaz mindkettőnek a kritériumai, ismérvei és törvényszerűségei megjelennek benne. (Ezeket leginkább csak lírai művek vizsgálatakor veszik figyelembe.) Ebből következik, hogy mind a regényeknek és novelláknak, mind a drámáknak vannak közös, irodalminak nevezhető törvényszerűségei és ismérvei; és lehet mondani, hogy ebből a szempontból létezik „irodalmi elemzés", amely mellőzi a mű-

nemi törvényszerűségeket, és úgy vizsgál, mintha azok nem léteznének. Ez az elemzés kétségkívül jogos; mivel azonban léteznek műnemi törvényszerűségek, amelyek alapvetően meghatározzák a mű saját világát, az a kérdés, elégséges-e?

Mindenekelőtt a drámák és az epikus művek alakjainak az elemzése, vizsgálata és értékelése szokott azonos módon, csak az irodalmiság kritériumainak és ismérveinek alapján megtörténni. Ebből a szemszögből azt mondhatjuk, hogy a *Báthory Erzsébet* mindkét alakja jól van megírva, hiteles és eléggé plasztikus; noha a hősnővel kapcsolatban van egy alapvető probléma. Ezt később fejthetjük ki.

A hősnő elmondja Nádasdy Ferenccel való szerencsétlen házasságának a lényegét. Férje a nászéjszaka után a várudvarban kifüggesztette a véres lepedőt; később csak hónapok múltával tért haza, s a csatákban szerzett véres-gennyes sebeit csókoltatta feleségével; szerelmi együttléteik során ruháit sohasem vetette le, melynek csatjai véresre sebezték az asszonyt. Ezeknek a múlttöredékeknek az elbeszéléséből kirajzolódik a szadista férj alakja, akinek Báthory Erzsébet éppen emiatt sohasem tudta magát bensőleg is odaadni; a szerelemben csak a kívülálló tárgy funkciója volt az övé; emiatt gyűlölet és undor ébredt benne, amely életének több korszakában meddőséget eredményezett. Az elbeszélések egyik mozaikja azt is sejteti, hogy unoka-öccse, Báthory Gábor iránt támadtak fel benne nagy vágyak, s ezért is reméli, érte jön és kiszabadítja. Megtudjuk még, hogy egyik lánya élvezetet talált a cselédek bántalmazásában. Ő maga mindig fiatal lányokkal vette körül magát; az ő társaságukban élvezte a cirkuszi mutatványosok produkcióit, amikor váratlanul hazaérkezett férje, s megkorbácsoltatta az őket szórakoztató artistákat. Szó kerül Báthory Erzsébet és a két vallás kapcsolatáról, Istenhez való viszonyáról stb.

Mindezekből és még más mozaiktörténetekből igen jól kirajzolódik az ő karaktere és benső világa. Az alak irodalmi megjelenítése azért jó továbbá, mert megláthatjuk benne a szélsőségességeket és vadságokat, de a szenvedést, a magányt, sőt finom érzéseit és az igazi társ iránti vágyát is.

Hasonlóképpen, irodalmilag igen jól megrajzolt alak Thurzó György. A nádor a kül- és belpolitikai helyzetre hivatkozik, amikor akár a per, akár a vallomás szükségességét bizonygatja, de az igazság kiderítése iránt is mutat némi hajlandóságot. Noha mégsem az a fontos neki. A vád igazában nem azért hisz, mert feltétel nélkül hiszi a jobbágylányok legyilkolására vonatkozó vádakat, ha-nem mert mint nádor annyira meg van győződve a pör politikai szükségességéről, hogy ez a meggyőződés hiteti el vele a vádakat. Mivel azonban annyira mégis józan marad, hogy lássa, nincs bizonyíték, ingerült és bosszús lesz, amiért a vádlott nem vallja be azt, amit ő akar hallani. Alakjának az író még valamilyen modern pszichológiai isme-reteket is kölcsönzött. A lányok legyilkolásának pszichikai lehetőségét épp abból vezeti le, hogy Báthory Erzsébet a férjével való szexuális együttlétekben a szadizmust és az ezzel járó fizikai szenvedéseket elviselő, kívülálló tárgy maradt, akiben feléledt a szadizmus, s a lányokat a fordított pszichikai helyzetből következően ölte meg: a gyilkolás aktusában úgy maradhatott kívülálló, hogy mégis a gyönyörérzet bekövetkeztéig tudta magát átadni a tettnek. Akár hihető ez objektíve - Báthory Erzsébet-tel összefüggésben vagy tőle függetlenül - akár nem, Thurzó György ezen differenciált, „mélylélektani" magyarázata nehezen egyeztethető össze azzal az enyhe stupiditással, ami máskor jellemzi alakját. Megláthatjuk az írói lélekrajzból azt is, hogy a világhoz való viszonyában komoly szerepet játszik az evés, mivel bármilyen helyzetben bele tud feledkezni az evés gyönyöreibe. Báthory Erzsébet nőisége, szexuális vonzereje őt is meg-érinti. A két drámabeli alak között ez is elindíthatna más területekre is kiható viszonyváltozásokat. De Thurzó György elnyomja ezeket a hatásokat, nem lesz semmi következményük. Így ez is drámaiatlanul, csak a lélekrajz hitelességét növelve jelenik meg.

A mű megírása előtti munka tehát az alakok megformálásában pontosan érzékelhető; a karakterek felrajzolása igen jó. Sőt, mindazzal, amit magukról elmondanak és kibeszélnek, egyre jobban, mélyebben ismerjük meg őket; lelkük mélyébe bepillanthatunk, gondolkodásmódjukat eléggé jól megismerhetjük.

De hiába ez a jó lélekrajz, hiába a karakterek jó megformálása, mégsem válik mindez hangsúlyossá, jelentőssé, mert maga a lélekrajz, a karakter-megformálás nem a dráma világának megfelelő eszközökkel és módon történik : nincs közöttük viszonyváltozás. Az irodalmi elemzésen túl, a műnemi törvényszerűségek alapján történő elemzés számára feltűnik, hogy a múltbeli események elmondása csak elbeszélésfüzér, mert ezeknek egyik mozaikdarabja sem változtatja meg a két alak egymáshoz való viszonyát. Vagyis, hiába jó az alakok irodalmi megjelenítése, ha nem a műnemi törvényszerűségekbe ágyazódik be; épp a hatás marad el.

A modern drámairodalomban Ibsen óta - igen-igen gyakori, hogy a mű eseményei valamilyen régebbi történetre alapozódnak, s így ezek teremtik meg a dráma lehetőségét. Am bármilyenek legyenek is ezek a régebbi megtörténések, a jelenben csak és kizárólag akkor indítanak el drámát, ha mostani felbukkanásuk, jelenbeli kiderülésük stb. viszonyváltozásokat indít el most a drámai jelenben. Ha ez nem következik be, a múlt bármely eseménye csak elbeszélésként kap funkciót a dráma saját világában, és ott csak pszichológia stb. marad. Ha ezek a régebbi dolgok érdekesek, a be-fogadó figyelmét ezeknek az elbeszélése is leköthetí, hiszen érdekelheti, kíváncsi lehet rá, hogy és miként volt, mi is történt stb.; drámai funkciót nem kaphat-nak. Sőt, az elbeszélt esetek a mű eseménysorát illetően még mozaikok is maradnak anélkül, hogy immanensen egységesülnének. Az „egységességet" pusztán az adja - lényegében persze ez nem adhatja -, hogy ugyanaz a személy be-széli el. Mivel itt sincs az alakok között viszonyváltozás, az elbeszélések itt sem kormányozzák-vezérlik a mostani viszonyváltozásokat. Ezen a téli napon minden úgy történik itt, ahogyan az életben: az egyes mondatok és elbeszéléstöredékek csak egymás után hangzanak el, anélkül, hogy bármit eredményeznének, hogy - a lélekrajzon túl - bármire vezetnének.

Megítélésünk szerint ilyen esetekben mind a színész, mind az előadás elemzője nehéz helyzetben van. Az utóbbi azért, mert egységes cselekmény híján az írott mű saját világát jóval kevésbé lehet a színjáték saját világával együtt, egyszer-re, e kettőt közösen elemezni. A színészek pedig azért vannak nehéz helyzet-ben, mert föltehetően érzik: nincsenek akcióik. És teljes joggal. Mert ugyan a színházi műalkotásban más is azonos lehet az akcióval, mint az, ami az írott drámában azonos vele; de a színész számára is az az igazi akció, ami az írott műben a „Név" számára: a viszonyvál-

tozás. A színész művészetének minéműsége viszonyváltozások híjával hasonló lesz - persze korántsem válik azonossá - az előadóművészéhez, aki most nem verset, novellát stb. ad elő egyedül, hanem egy ember benső világát feltáró szövegeket statikus kapcsolatban. Persze a színész karakter- vagy alakmegjelenítő művészetére ilyenkor is szükség van, de a partner által eljátszott alaktól kissé függetlenül formálja meg a sajátjáét. Hiszen az általa felmutatott nem verbális jelek jelentése és tartalma alig-alig hat a másikra.

A mű Báthory Erzsébet monológjával kezdődik, amelyben igen szépen és jól megírt mondatok jelenítik meg benső világát, illetve jelenlegi benső állapotát. Ebben a nyitó részben Béres Ilona alakításán is érződik az „előadóművészi felhang": kicsit méltóságteljesebben, kissé „emeltebben" ejti ki a mondatokat, azok egy-egy részét. A továbbiakban Béres Ilona is csak az elbeszélésmozaikok előadásában tudja érvényre juttatni alakmegformáló képességeit. Mivel a nádorhoz nincs drámai viszonya, alakjának minéműségét csak pszichológiailag mutathatja meg. De még így csak azzal, hogy a jelenlegi lélektani állapotban felhangzó elbeszélésekben lehet a múltbeli lélektani állapotokat megérzékeltetnie. Ezt, ami a pszichológiai és főként ami a hangulati elemeket illeti, igen jól oldja meg. Am ahogyan jeleztük, az egész alakításnak van egy alapproblémája, amely azonban a megírásmódból fakad szervesen.

Sem alakításából, sem Sík Ferenc rendezéséből nem tudjuk eldönteni, hogy ártatlan-e a dráma saját világának Báthory Erzsébete, avagy mindazt megtette-e, amivel vádolják. De ez a bizonytalanság az írott műből származik. Ott azért igen-igen halvány a két alak között lévő statikus viszony is, mert Báthory Erzsébet sohasem válaszol a nádornak egyértelműen. Igy a színésznőnek sincs alkalma és módja arra, hogy megmutassa: a nádornak adott válasz - ami alakilag lehetne igen is, nem is -- lényege szerint igaz vagy nem. Ez természetesen nem önmagáért fontos, hanem a műbeli Báthory Erzsébet alakját tekintve: szadista gyilkos-e, aki női vonzerejének megőrzéséért még meg is fürdik áldozatai vérében -- ahogy a köztudat tartja róla -, nimfomániás és leszbikus-e, aki emellett még szerencsétlen sorsú asszony; avagy: olyan kínos és gyötrelmes életet élt, elnyomorított nő, akiben minden őt ért vád ott van potenciálisan, lehetőségként, de sohasem megvalósítottan; avagy: minden vád a lehető legegyértelműbben koholmány. Az elképzelhető természetesen, hogy a történelmi-életbeli Báthory Erzsébet környezetének egyetlen tagja -- még a nádor sem - tudta, mi az igazság. De az már elképzelhetetlen, hogy ő maga nem tudta. S ha a történészek esetleg egyikre vonatkozóan sem találtak döntő bizonyítékot, a bizonytalanság akkor is csak az esetről való tudásunk jellemzője. S mivel Nagy András a nádor és a hősnő külső viszonyait a műben akként írta meg, talán szándékosan is, hogy bizonytalanságban hagyja befogadóit, alapvetően hibásan járt el. Hiszen nem történelmi munkát, hanem irodalmi művet írt, amelynek alakja nem lehet hiteles - és hitelesen eljátszani sem *lehet* úgy, hogy maga *az* alak ne tudná önmagáról a ténybeli igazságot. Báthory Erzsébet tetteit illetően nem „többféle igazság" létezik, az alak-nak az önmagához való viszonyában szó sem lehet arról, hogy „nem tudni, mi az igazság". Es ha a mű elkészítése előtti elemző munkában ez a „nem lehet tudni, mi az igazság" ma oly divatos nézete nem differenciálódik a konkrét esetre vonatkozóan, hanem általános érvényűnek minősíttetik, hamis és hiteltelen lesz az emberábrázolás, mert ez itt csak történelmi ismerettartalom.

Béres Ilona mindazonáltal több helyen azt érzékelteti, hogy alakjában legfeljebb potenciálisan éltek azok a tettek, amelyeket a vád állít. Am még ez is szükségszerűen csak bizonytalan lehet a megírás módja miatt. Ezért inkább azt érzi a néző: azt akarják megmutatni, hogy nem lehet tudni az igazat.

Ha az alak karakterét, minéműségét a színész nem a partnere által eljátszott alakhoz való viszonyában és ennek változásaiban tudja megmutatni, akkor a karakterjegyek megmutatása nem is hat a másikra. Avar István igen jól állítja elénk az enyhén stupid, a politikai szükségszerűséget -- ha nem is durván és nyersen - az emberiesség és a megértés fölé helyező nádort, aki mindemellett nagy örömét leli az ételben. Azonban hiába nyilvánítja ki ezeket igen jól mimikájával, szemöldöke játékaival, testtartásával és egész magatartásával, ezek egyike sem hat Báthory Erzsébetre, benne egyik tulajdonság sem vált ki benső válaszokat. Legfeljebb néha egy-egy indulatreakciót, amit Béres Ilona kitűnően csinál. Ezen egymásra való hatások nélkül mindkét alakítás önmaga határain belül marad; vagyis a színész művészete az előadóművészéhez lesz hasonlatos. Említettük, hogy az író modern pszichológiai ismereteket adott a nádornak, Avar István alakításának éppen ez a része a legemlékezetesebb, valamint az, amelyben megérinti a vádlott szexualitása, női vonzereje. Es nem azért ezek a legerőteljesebb részei az alakításnak, mert a többiben nem jó vagy gyöngébb. Ha-nem azért, mert ezekben a mozzanatokban rejlik a kettejük közötti viszony változásának a lehetősége; az előzővel a vallomás kikényszerítésének a reménye, a másodikkal a vádlott és a vádló alapviszonya módosulásának a lehetősége révén.

Sík Ferenc rendezése felvonultatja a csejtei várban élő fiatal lányokat mint kórust és mint szolgálókat; a modern terroristák tüll vagy harisnyaálarcában. Ugyanígy hozza színre a nádor katonai kíséretét. Ez föltűnő színpadi jel, csak nincs semmi értelme és jelentése. Az pedig mindig zavaró, ha a színpadi jelnek nincs vagy kideríthetetlen a jelentése. Ha a szövegek a kegyetlenségekre, a lányoknak nyomtalanul való eltűnésére stb. utalnak, akkor igen gyakran jajok, nyögések, sikoltások hangzanak fel a háttérből. Ezek csak hangulati kísérők, anélkül, hogy a hangulatnak jelentése lenne. Így a hangulat „üres" marad, mert például azt a jelentést sem hordozzák, hogy Báthory Erzsébet elkövette a gyilkosságokat.

A mű konkrét megírása előtti elemző, értékelő, a témába és az alakokba való beleélő munka során nemcsak az alakok bensejének mély felderítésére kellene figyelni, hanem az életanyagoknak és az író ezekhez való viszonyának a műnemi törvényszerűségekkel való összeillesztésére, illetve az azokba való beágyazására is. *Ha* az egyik irányú munkának, és persze a megírásnak, az eredményeként jól megírt alakokat kapunk, de a másik irányú munka elmarad, és a megírás során sem érvényesül, a végeredmény szép és artisztikus mű, ami - noha dialógusban íródott - nem dráma. Ezért szép-szép, jó-jó, de nem megragadó.

*Nagy András: Báthory Erzsébet (Várszínház) Díszlet:* Bakó József. *Jelmez:* Füzy Sári *m, v. Zenéjét összeállította:* Simon Zoltán. *Rendező:* Sík Ferenc.

*Szereplők:* Béres Ilona, Avar István.

**GYÖRGY PÉTER**

# „egy másik világ"

## A kétfejű fenevad Kaposvárott

*„...Éjjel, ha lovak lépése dobban:*
*a sehonnan semerre patái ezek.*
*Csupa út, csupa mozgás,*
*és **mind:** sehonnan **sehova ...**"*
(W. S.: A reménytelenség könyve)

1

„Miért tanít az ifiaknak mohamedánus tragédiát?", kérdi Weöres drámapanoptikumában Windeck, a köpönyegforgató, de túlélni mégis oly hiába igyekvő császári komisszárius a főhőstől, Bornemissza Ambrustól. Mert valóban: Ambrus keresztény uralom alatt mohamedán játékot tanít, a törökök világában pedig mitológiait. Miért is: „Mert az egy másik világ" - így hangzik a vággyal, sóvár életigenléssel teli, e világ undorával eltelt, nők között bukdácsoló ifjú válasza.

S ez a vágy: e kielégíthetetlen és reménytelen óhaj, talán a mű egyik mozgatója, s a számos titka közül kulcs az egyikhez.

E panoptikum afféle szőnyeg: szimmetrikus minták ismétlődő rendszere, ornamentikájának, hűvös, weöresi, ironikus kíméletlenségének mélyén azonban fellelhető a tragédia, a felejthetetlen, sötét intelem. Mindenki árulásának ide-jén járunk, e darabban szinte senki sem azonos önmagával. Mandelli, a zsidó ember pécsi kádit játszik, a katolikus Bonyhádi György janicsár agát, de Szulejmán, a török nagyvezír is katolikus, csak mellesleg a Kaukázus fejedelme, s végezetül a pécsi szandzsák-bég sem más, mint bogumil bolgár, tőle is veszhetné-nek az igazhitűek. Az életben maradás elementáris igénye mindenkit mássá tett, s a „jóindulatú személyek" bábbá, szörnyeteggé lettek a „hús-őllő, vér-kalló malomban".

A rendszer, az ornamentika személytelen egyensúlya majdnem teljes; s mint a pókháló, minden irányba ugyanolyan erővel kifeszítve áll: közepén, a darab szervezőerejeként, minden megvalósult lehetőségtől ugyanolyan távol, újra és újra fellobban, majd kialszik a vágy a „másik", az emberi élet iránt. Ezt a „másik világot" idézik fel újra s újra a darabbeli darabbal, melyet azonban soha nem játszhatnak végig.

E vágy - az érzéki sóvárgással kívánt menekülés - azonban a hiábavalóságok hiábavalósága, hiszen Ambrus ugyan megmenekíti életét, sőt nemzhet is életet - a másik világ mégsem tárul fel. Az emberi élet esélyének -- az értékkel teli, alakulásában saját akaratára ismerő, a történelmet nem pusztán védtelen elszenvedő élet - lehetősége zárva marad. Ambrus Leának, a zsidó nőnek nem nemzhet gyermeket, s a lány - a darab egyetlen valóban morállal bíró hőseként -- hiába kiáltja : „magyar vagyok ... én fogok magyarokat szülnöm Ambrusom-nak ...". Ambrus, nők kedvence, ekkorra már épp elvonulóban van Báthory Susánnával, aki ugyan nem kedves, de érzéki, s nem zsidó. Ő az, aki aztán valóban szül, hogy gyermekét magának tartsa meg, s Ambrust éppoly jól meg-őrzött állapotban, mint a mellé ajándékozott bundát, átnyújtsa Evelinnek, a deák első kedvesének. Hiába járják végig a szerelmesek külön-külön a poklok mélyét: Ambrus semmivel sem lesz érettebbé, felnőttebbé, tapasztalatai csak mennyiségileg gyarapodtak. A tiszta szerelemnek semmilyen lehetősége nincs itt, helyén már csak a hősök szívének üres sötétsége tátong.

S mikor aztán, minden fordulón, áruláson és tükröződő álomvalóságon túl, dominóként egymásra omló eseményt megélve Badeni Lajos elmondja végső ítéletét e világ felett, akkorra már semmiféle remény nem látszik, a panoptikum világa végleg a sötétségé.

2

A kaposvári színház Babarczy László által rendezett előadása - melyet nem kell s nem is dolgunk mindvégig össze-vetni] a Vígszínház produkciójával - egy elemi szempontból eltér attól, s ez azért említést érdemel. Babarczy ugyan-is nem él a szereplőösszevonások ott alkalmazott eszközével, nem tükrözteti tovább a weöresi tükrözést, hanem érezhetően - szinte az egész darabot szó szerint végigmondva - arra törekszik, hogy hűvös, higgadt elemzéssel, kevés látványossággal, nagyobb türelemmel keresse meg e világ összefüggéseit, s bontsa ki *A kétfejű fenevad* egész színvilágát.

Igy Babarczy színháza lassúbb és higgadtabb tempójú, s ezzel aztán fel is hagyhatunk az összehasonlítás munkájával, túl lévén a kiáltóan eltérő dramaturgiai munkán. Ez az értelmezés teljesen szuverén, és a saját útját járja. Babarczyt ugyanis - önnön világképéhez hűen - a történeti elemzés, a világtörténelmi pokol működésének szerkezete izgatta, érdekelte. Ám ezúttal olyan helyzet állt elő, amely különös óvatosságot igényelt. Az egyébként ritkán költői, inkább realista ihletettségű színház Weöres művé-ben olyan szöveggel találkozott, amely az átlagosnál „nehezebben adja meg ma-gát". A szuverén költőiség autonóm világa újra és újra kibújna mindenféle túlzott erőszak, bármiféle brutális egyértelműsítés alól. Amint szerencsére Babarczy nem is él ezzel, hanem módszerében is alkalmazkodva a mű szerkezetéhez, megkísérli az egyes mikrovilágok, kisjelenetek pontos értelmezését, minden egyes helyzet színházivá változtatását.

Ez azonban csak a cél, mindez nem teljesül egyértelműen. Sajnos Babarczynak sem sikerült megoldania a realizálás úgy hiszem, döntő kérdését, az ismétléses-variáló szerkezet *feszültség alá helyezését, a* drámai érzékenység felkeltését, majd ébren tartását. A néző, amint lassan az előadás is, a szerkezet foglyává lesz, s hiába alakulnak ki minduntalan pontosan értelmezett, pontosan megrajzolt szituációk, az állandóan ismétlődő tempó, a rövid jelenetek végtelennek tűnő variálódó sora lassan monotóniához vezet, s csak néha sikerül valóban teljességet létrehozni, áthatni a tér egészét, s tudatosan befolyásolni az előadás *minden* mozzanatát s azok egymáshoz való viszonyát. Így inkább csak egyes helyzetek maradnak emlékezetesek, s villannak fel saját fényt árasztva az újra és újra nekilóduló, önmaga körül forgó történetből.

Ilyen például az első rész második „jelenése" a zalavári bencés apátságban, ahol Ambrus előbb Radonayval üldögél, majdan a „részeg janicsárral" néz rémülettel-sajnálattal szembe. Itt valóban öntörvényűvé válik a jelenet, igazán jelenéssé lesz: az Isten háta megett, elveszve a világban, önmaga lehetőségeitől megfosztva ül előttünk e két nyomorult. Az Istenétől távol került szolga és a deák párbeszédének abszurdba hajló valószerűsége pontosan készíti elő a jelenet második, komédia-horror részét, a magyar janicsár öntépő, gyilkolni vágyó kétségbeesését.

Amint ugyancsak finom utalással teli, érzékelhetően különösen végiggondolt a jelenés a jelenésben víziója: IV. Mehmed és I. Lipót varázsgömbben (Kaposvárott nem véletlenül dinnye!) felidéződő beszélgetése. A két trónuson feltűnik a császár és szultán: fejükön korona és turbán, Majd egy-egy gyors, egymás felé

forduló mozdulat, a köszönés, s a fejűkön lavőnek tűnő hatalmi jelvény ott lebeg továbbra is a trónhoz illesztve, személyükől immáron függetlenedve. Imigyen nemcsak két uralkodót látunk, árlilás és gyilkolás tehát már nem az ő személyükhöz kötődik, hanem trónjukhoz. Ők sem mások, mint afféle „ló-indulatú személyek" - amint majd Badeni Lajos mondja a végén -, kik felette hűek szerepeikhez.

De ugyanígy kiemelkedik az egészből a pécsi kádi. házában rejtegetett négy magyar úr, valahai nagyságok jelenete. A régmúltban erős hajdaniak összezárva eltérő természetű árulásaik emlékével, világ- és öngyűlöletükkel, fizikai sanyarúságaikkal: hirtelen. riasztóan élesekké, igazakká lesznek. A paródia minden ízében találó, a „közjogi gondolkozasuk" maradékaival kegyetlenkedő itt felejtett senkik, biedermeier utánzatú karosszékeikben ismerősek és élők.. Babarczy itt pár vonással, jól megválasztott bútorral, karakteres mozgással, szerencsés színészválasztással villantja tel a magvar mitológia egyik kiváld jelenegét,

Azonban. a jelenezek nagy részébről mégis hiányzik az egyéni íz, a különös jellemző, amely kiemelhetné vagy még inkább megjegyezhetővé tenné azokat az áradó képek sorában. Mindezt természetesen. több tényező okozza, a színészi munka kiegyensúlyozatlansága, az időnként érezhető színpadi kommunikációhiány, a díszlet, amely *ezen* az előadáson a forgó, soroló képek állandó váltakozásának okán nagyobb szerephez jut, mint egyébként,

Szegő György e munkája egyrészt stilizált világot tár elénk, másrészt viszont nem tűnik végiggondoltnak és igazán használhatónak. A teret a széle ken felsorakoztatott paravánok alig tagolják, viszont az orientális jelzések és a török miniatúrák világát megidéző stilizált képek elvonhatják a. figyelmet. A keleties képvilág azonban nem nyer indoklást, hiszen az artisztikum és finomság éppoly távoli a darab egészétől, amint a paravánok nagy része is felhasználás, funkció nélkül marad. Az általuk sugallt hangulat viszont eltér az előadásétól. A játszó, szerephez jutó díszletek közül leginkább a pécsi városkapu, az Apolló szentély stb. szerepét betöltő forgatható tornyot kell felidéznünk: ez viszont, valljuk. meg, egyszerűen csúnya és aránytalan volt. Városkapunak kicsi, toronynak alacsony, arányaiban rendezetlen, zsúfolt. A tér másik oldalát a hot felhőként feltűnő, hol madárszerűen kinyitott, aláeresztett áttört fal töltötte be: ami éppoly feleslegesen volt diszes, keletiesen tagolt, mint az egész háttér. Az ornamentális szerkezetet, a szőnyegszerű illesztést nem lehetett s nem is kel-lett ezekkel. az utalásokkal felidézni., fő-ként. azért, mert ez is hozzájárulhatott ahhoz, hogy nem derült fény arra, mi is e térszerkezet funkciója vakijában. Hiszen igazi tagolás nem alakult ki, a látványelemek idegenül lógtak a tér különböző részeiben, a színészek pedig szorgosan járkáltak. az ajtók között, léptek paravánok mögé, s léptek elő azok mögül, de mindez alkalmanként jelentés nélkül maradt, hiszen az egyes szegmentumok nem lettek önálló, érvényes valósággá,

Talán a térben való elveszettség és helykeresés is oka volt annak, hogy a nagyvezírek tanácskozásai, valamint a négy császári hadvezér jelenete is, bár szórakoztató volt, hiszen itt a szöveg is ellenállhatatlanul az, de nem lett több, nem lett színpadilag megoldott.

Az előadás második részére vált nyilvánvalóvá, hogy a „színház a színházban" az Ambrus, Lea, Susánna által játszott játék - üressége és a Kaposvárott egyébként szokatlan időnkénti ügyetlensége mindvégig jellemző marad. Babarezynak e ponton nem sikerült a személyesség és tragikum, drámaiság hangját pontosan létrehívnia.

Mindez súlyos, centrális kérdés, hiszen a darabban s az előadáson egyaránt a második részben jelenik meg a dráma lehetősége, Ambrus és Lea szerelmében, s főként a zsidó leány tragikussá növelhető sorsában. (A Leának jutó sors komikuma mindezt nem zárja ki, sőt úgy vélem, nagyban lehetőséget nyújt a feszültség létrehozására.) A zsidót és keresztényt elválasztó határ azért oly fontos itt, mert egyike azoknak, melyeket e műben *nem lépnek át, a* két hitvilág között még sincs közvetítés. Annak számára, ki. hitét komolyan veszi - s ez épp Lea és nem apja -, életvilága óhatatlan börtönévé lesz. Ez Lea sorskérdése, hisz ő az egyetlen, akí valóban azonos önmagával, s felette hű saját magához, amint ő az, aki kész lenne mindennek elhagvására. Ő nem a felnőtt férfivilág része: ahol az adott szó értéke nulla, ahol. a becsület fogalma rávetül a taktikáéra. Ez a lány valóban - ha csak egy pillanatra teheti is komolyan mondja, amit gondol s mond. Ő magyar akarna lenni, O lépné ár a két hit között egyébként átléphetetlen határt, amelytől Ambrus visszahőköl. S ez lenne az egyetlen dráma az egész panoptikumban, de ez is komédiával végződd.. Lea nem lehet magyarrá, s Ambrus nem lehet felnőtté, Mindennek érzékeltetése a panoptikum tükröztetéssel, álsággal, valósággal egyaránt s egyforma súllyal teli világában - különösen nehéz. Azonban nem lehet nem észrevenni mindennek a követelő jellegét, hiszen itt törik meg a szimmetria, Itt rejlik a darab egészének egyik ki nem kezdett; megkérdőjelezhetetlen, relativizálhatatlan pontja,

Így lesz hirtelen élesse a mitológiai. történet a „színház a színházban": a halállal szembeszálló, mindvégig hű Klorinda játéka.

Babarczy munkáján érzékelhető, hogy maximálisan tudatában van e problémának, s az ennek ellenére mégsem volt egyértelműen követhető, Mindez ismét többféle okra vezethető vissza, I'. kérdésben igen nagy szerepe van a színészi munkának. Lea megvalósítása kulcskérdéséé lett a rendezői koncepció egészének. igy aztán lgó Éva (Evelin, Lea) munkájának. mérlegelése nem könnyű feladat. E fiatal színésznő több emlékezetes feladatot oldott meg az elmúlt évek alatt Miskolcon, más tradíciók, más rendezői világképek, hagyományok között. Mindaz a kínzó őszinteség, színpadi tapasztalat, ami például a múlt évadban játszott Luluját jellemez-te, itt, e színpadon mintha eltűnt volna. \ magabiztosság odalett. Úgy gélem, hogy Igó Éva igazán nehéz helyzetben van, hiszen már kialakított profillal, saját stílussal érkezett e másik s ugyan-csak saját játékmóddal rendelkező közösségbe-közegbe. Most mintha nem találná a közös hangot, nem lenne jelen a helyzetekben, mintha a Miskolcon. megszerzett tudás itt nem lenne bevált= *ható,* s a másutt érvényesített tapasztalat itt már nem minden további nélkül ültethető át,, használható fel. Ha nehéz is leírni, úgy hiszem, rosszat épp azzal tennénk Igó Évának és az egész kaposvári színháznak, ha udvariasságból el-hallgatnánk mindezt. lgó Évának és az egész színhátnak egyaránt arra van szüksége, hogy a közös hangot mielőbb megleljék, s hiszem, hogy erre sor is kerül,

Most azonban Igó ínég csak görcsös és magányos. Máté Gáborral szemben mindez még csak-csak tartható, de a Susánnát játszó Molnár Piroskával szem-

**Koltai Róbert (Mandelli) Weöres Sándor darabjának kaposvári előadásában (Fábián József felvétele)**

ben már szembetűnő az idegesség; az időnként árulkodóan megbicsakló hangképzés már-már képtelenné teszi a színésznőt arra, hogy teljes erejével eljátssza az előadás e végtelen fontos szerepét. Kívül maradván saját alakításán, Igó nem talál lehetőséget a személyes dráma átélésére, érzékeltetésére.

Valószínűleg ezzel függhet össze az is, hogy Babarczy a műnek egyébként oly sajátját, átható erotikáját radikálisan rövidre fogta, mondhatjuk, a minimumra szorította. (Inkább csak jelzésekkel utalt minderre. A színpad két oldalán két Ámor-szobrocska feszíti nyilát a játszók felé. Szinte melléjük kerülnek a kivégzett janicsárok levágott fejei, melyek lándzsavégre szúrva hullanak a kétoldalt elhelyezett rácsra. A börtönutalást azonban később elfeledtetik a díszlet más vonatkozásai.)

Holott Ambrus nőktől nőkig menekíti önmagát, holott e műben nem pusztán beszélnek a coitusról (bár igaz, arról sem akárhogyan, „baccá vélem, Ambrus" mondja például Susánna), hanem végzik is azt, végeznék, ha Babarczy okos belátásból, az adottságok felismeréséből, társulatának jelen állapotában nem tette volna azokat jelzésszerűvé.

Így viszont valóban idegen és rossz-ízű maradt Igó Éva-Molnár Piroska szerelmi játéka. Lea igazi megrontásának percében a színésznő mintha fel-mondta volna a szolgálatot. Hiszen Igóra nem pusztán az új közegben való főszerep súlya, hanem az egész darab drámai hitelességének nyomása is rá-nehezedhetett, s ez a kettő együtt már sok volt.

Hadd jegyezzem meg, hogy e fiaskó ellenére is örömtelinek tarthatjuk, hogy végre a magyar színház különböző áramlatai, játékstílusai között van akkora eltérés, hogy egy tehetséges színésznőnek nem mindegy, hol is játszik.

Azaz, végre nem csak egyéni teljesítményekkel, hanem komoly mértékben determináló csapatmunkával találkozunk.

Hiszen mindezen túl az előadást általában az jellemzi, ami az összeszokott és egymást ismerő színészekből álló színházakat szokta: a szigorú, szolgálatkész és minden szerepet feltétlen becsülettel, pontos szövegmondással(!) alakító csapatmunka. Ezen az előadáson, minthogy a szerepösszevonások száma minimális, negyvenegy(!) szereplő lép fel, s ez nem egy csekélyebb anyagi esz-közökkel rendelkező, de egy összehasonlíthatatlanul jobb helyzetben levő pesti társulatot is maximálisan igénybe venne. Jelenti mindez azt, hogy A *két-fejű* fenevadban, pár kivételtől eltekintve, szinte az egész társulat fellép, s újra be-bizonyíthatja, hogy még egy ilyen, kevésbé sikeres, megoldatlan problémákkal teli előadáson is *csapatként* viselkedik, s képes a kiegyensúlyozottságra. Komoly eredmény az, hogy alig van az előadáson kiugróan rossz teljesítmény, így nem kell szembenéznünk a vidéket *is* oly gyakran jellemző veszéllyel: bizonyos létszám feletti darabok egyszerűen kioszthatatlanok maradnak.

Természetesen képtelenség, hogy a következőkben minden szereplő teljesítményét egyaránt méltassuk. Am ennek ellenére rá kell világítanunk a színészek munkájára, még ha ez az áttekintés óhatatlanul hiányos és részleges is marad.

Máté Gábor Bornemissza deákja pontosan és jól megoldott alakítás, de hadd tegyük hozzá: nem több. A reá jellemző lazaság itt már-már ernyedtségnek tűnt, a színész nyugalma nem párosult a reá általában jellemző gyors váltásokkal, a higgadtság mélyéről előtörő veszélyességgel. Máté mint mindig, most is pontos, szövegmondása jeles, fegyelmezettsége nem kopik. De munkáját ezúttal nem fűtötte át semmiféle szenvedély. Bornemissza alakjából valóban hiányzik az erő, de ugyanezért nem hiányozhat az alakításából. örömmel figyelhettük Molnár Piroska Báthory Susánnáját: az elmúlt években Pesten kevesebbet játszó színésznő visszatalált pályája első közegébe, szenvedéllyel és remek ritmusérzékkel játszott. Az, hogy Susánna személyiségének egésze itt nem bontakozhatott ki, hogy az általa játszott szerep visszafogott maradt, az rendezési kérdés. De Molnár ennek ellenére ellen-állhatatlan erővel *van* jelen, humora, áradó játékkedve semmit sem vesztett erejéből. Koltai Róbert kádi-Mandellije is igazán a színésznek való feladat: komédiázás és átváltozás egyaránt kedvére van. Ami Mandelli komédiázását illeti, teljesen rendjén is van a dolog, ám ami ugyane férfiú meglevő, de el nem játszott súlyát illeti, már kevésbé. Koltai sem játszik - hadd mondjuk így, talán nem méltatlan hasonlattal - teljes erőbedobással. Megelégedett annyival, amennyi a játékban maradáshoz kellett. Volt már Koltainak ennél összehasonlíthatatlanul rosszabb szerepe, melyből az itt látottnak többszörösét varázsolta.

Gőz István, Hunyadkürti György, Bezerédy Zoltán, Cserna Csaba játsszák a török fővezéreket, s pontosan, erélyesen rajzolják fel a négy eltérő karaktert. Bezerédy immáron Bonyhádiként elmondott imája viszont külön említést is követel. Hiszen itt szikrázott fel ismét a személyes dráma: a maga teljes abszurditásában és iszonyatában. A tudathasadásos személyiség, az ellenség selyemzsinórparancsának engedelmeskedni készülő magyar, ki bűnéért Jézusnak, s csak annak felel: történelmünkből felette ismerős, reális figura. Bezerédy túl-lépi a panoptikumi szintet, a katonás ön-fegyelem hisztériája tökéletesen meg-oldott alakítás. Ismét feltűnhet - a magyar színház egészében oly kevés színésznél van minderre alkalmunk -, hogy mit jelent, ha egy színész egész habitusával, testével van jelen, teljes *színpadi készültségében,* s nem elhanyagolt rossz, hétköznapi kondíciójában. A janicsár-aga - magyar nemes figurájához szorosan hozzátartozik az inas, ideges, izmos alkat: a megfeszített izmú militáris őrült. A becsület és egyenesség tébolyodottságának burkán átüt a feminin hisztéria, a feneketlen kétségbeesés. Mindezt csak a Bezerédyt jellemző kondícióval lehetséges eljátszani.

A másik négyest, a császári hercegek,

hadvezérek karát Csernák Árpád, Serf Egyed, Kuna Károly, Spindler Béla alakította: s ez a csoport már bonyolultabb belső arányokat mutat. Csernák és Serf munkája pontos alakítás - igaz, ne-kik nem is volt módjuk valódi többletre, szerepük korlátozottságánál fogva -, viszont Kuna Károly még nem leli a helyét. Gesztusai idegenek, mozgása indokolatlan, túlzott, aránytalan. Spindleré viszont a darab zárómonológjának alakítójaként, kulcsfontosságú szerep-formálás. Minden gesztusa, mozdulata, rezdülése perdöntő.

A végén Badeni Lajos már agyalágyult a vérbajtól, s ennek megfelelően is viselkedik az utolsó jelenetben, a monológ előtt. Makacs és megállíthatatlan dühvel zabál, morog, böfög, turkál a szájában. Viszont mikorra egyedül marad, s Evelin kötőtűjével kezében elő-lép, elkezdődik az átváltozás, a félkegyelművé váltról kiderül, hogy őnála van az igazság, ő mondja el a darab egészét átfogó tanítást, következtetést.

A félkegyelműség, az „agylotyogás" is szerep, a monológ során meghaladandó, afféle eldobandó létra. Sok - majd-nem minden - múlik azon, hogy ezt a morálisnak tűnő, iszonyú szenvedélyivel megírt monológot a színész az igaz felismerés és rádöbbenés, majd a düh *méltóságának* tudatában mondja, ordítsa, sikítsa el. A „hős", az agyalágyult katona, kötőtűvel sújt újra és újra le; ám Kaposvárott aláereszkedik a varázs-gömb-dinnye: ebbe voltak kénytelenek magjukat spriccentení a katonák, ebből jósolt a kádi - s ezt böködheti kétségbe-esve Badeni Lajos. „ ... a háborgó történelmi korszakok után immár a történelem utáni békés idő nyíljék" - mond-ja sóvárogva és haragosan. A színész fel-háborodott és szenvedélyes, s úgy vélem, az átváltozást tökéletesen valósítja meg. Megmarad a szerepnél, s ugyan-akkor egyikévé lesz a tömegnek, a nézők-nek. Nagy része van Spindlernek ab-ban, hogy a végen felejthetjük az előadás monotóniáját, s felvillan a weöresi igazság teljes embersége.

Gyuricza István játssza Radonay apátot •- s mint arról szó volt - hitelesen, teljes energiabedobással. Helyey László Windeckje is a kiérlelt színészi teljesít-mények közé tartozik, rá is jellemző a sugárzó színpadi jelenlét, az érzékelhető intenzitás. Helyeyt nem lehet nem észre-venni, és *nem az* alkatáról van szó. Kisvárday Gyula tábornoka, Rózsa Tibor ez redese, Dunai Károly szolgája, Mészáros Károly Monti-Perger bankárja egyaránt fegyelmezett és pontos epizódalakítás, még ha e keretek között egyikük sem villanthatta fel képességeit. Nem enged-ték el magukat, nem lógtak ki soha a képből, ami egy ilyen, apró jelenetekből szőtt produkciónál kulcsfontosságú.

A magyar urak négyese, Radics Gyula, Komlós István, Papp István, Tóth Béla kiválóan egyensúlyozott a karakter és komédia között. Nem váltak az utóbbi híveivé, és ez kiemelendő. Krum Ádám tapsrend alatt is ott áll a toronyban, Hercsulája legalább annyi kétségbeesést mutatott, mint humort, s ez megint fontos lett az arányok egészének szem-pontjából.

Szegő György tervezte a jelmezeket is, amelyek jóval hitelesebbnek tűntek a díszletnél. A zenét Hevesi András állította össze: kellő humorral és itt nem nélkülözhető iróniával.

A kaposváriak e megterhelő és bo-nyolult előadása megmutatta, hogy most milyen állapotban van a színház. Hiszen sem a nagy sikerek, sem az e tájon ritka és még ritkábban észrevett bukások nem alkalmasak a felmérésre. E színház jó úton van, s *A kétfejű fenevad* ennek csupán egy állomása. A menetelés igen hosszú, s nem is mindig kényelmesek a kö-rülmények. De hát nagy hírű klubcsapat ez, amely legyőzött már nehéz ellenfele-ket is, s legnagyobb kihívásuk épp saját tradíciójuk, amely legalább annyira kö-telez, mint amennyi örömöt okozhat. A jelen „mérkőzés" nem döntött el sem-mit, de világosan igazolta, hogy a játé-kosok kondícióban vannak, képességeik birtokában, mindenre képesen.

*Weöres Sándor: A kétfejű fenevad (kaposvári Csiky Gergely Színház)*

*Díszlet, jelmez:* Szegő György. *Szcenika:* Hernesz János. *Rendező:* Babarczy László.

*Szereplők:* Jordán Tamás, Dánffy Sándor, Csernák Árpád, Serf Egyed, Kuna Károly, Spindler Béla, Gőz István, Hunyadkürti György, Bezerédy Zoltán, Cserna Csaba, Koltai Róbert, Igó Éva, Mészáros Károly, Molnár Piroska, Gyuricza István, Máté Gá-bor, Kisvárday Gyula, Rózsa Tibor, Helyey László, Guttin András, Radics Gyula, Kom-lós István, Papp István, Tóth Béla, Dunai Károly, Krum Ádám, Kósa Béla, Kamondy Imre, Gáyer Róbert, Tóth Géza, ifj. Somló Ferenc, Herpai Rita, Szántó György, Karácsony Tamás, Lugosi György, Pörge Erika, Nagy Adrienne, Lukács Csilla, Szabó Beáta, Gangli Edit, Lakatos László.

**KOVÁCS DEZSŐ**

# Nemzeti játékszín

**Szakonyi Károly: Adáshiba - Hubay Miklós: Tüzet viszek**

Magyar bemutatóinak sorában két olyan kortárs darabot újított fel nemrég a Játékszín, mely éppen tizenöt éve látott napvilágot. A két dráma: két külön világ. Más-más írói alkat szülötte, s más-más nézőpontú vetületét adják a hetvenes évek eleje gondolkodásmódjának.

Mit olvashatunk-hallhatunk ki belőlük másfél évtized múltán? Mi változott azóta a világban, a színházban, a mi érzékenységünkben, társadalmi helyze-tünkben? Tartogatnak-e elegendő idő-álló drámai „robbanóanyagot" e művek, azaz ellenállnak-e a múló időnek ? E kér-déseket a véletlen alkalom kínálta: idő-ben nem sokkal egymás után láthattam Szakonyi Károly *Adáshibáját* és Hubay Miklós *Tüzet viszek* című drámájának felújítását a játékszínben. Az alábbiakban e két előadásról szóló beszámoló következik, leegyszerűsítő összevonások nélkül, de a közös sajátosságok figye-lembevételével.

Szakonyi Károly abszurdoid darabja a szemünk láttára vált-válik klasszikussá. 1970-eS pesti színházi ősbemutatója óta diadalmas utat járt be idehaza és a nagy-világ színpadain, Várkonyi Zoltán ren-dezése pedig gazdag sikerszériát hozott az írónak s a színháznak. A Játékszín pici nézőterére beülve legelőbb az járt a fe-jemben, egykori nézői emlékeim között is kutatva, vajon a dráma galvanizáló motorja, a televízió emberi viszonyokat romboló hatása elegendő lesz-e egy mai léptékű konfliktusszituáció kibontásához. Szakonyi persze korántsem csak erről írt az *Adáshibában,* sőt nem is első-sorban ettől vált kritikusan életszerűvé, a társadalmi viszonyok mélyszerkezetéig hatolóvá darabja: a kispolgárivá züllött mindennapi lét mikrorealista rajza, ko-médiai alapállású abszurd víziója nagy hatású figyelemfölhívás volt a hetvenes évek legelején, az értékhiányos élet torzító mechanizmusairól, az értékvesztés életmódbeli következményeiről. Emlé-kezzünk vissza Wanda monológjára: „Látja, mi ez itt? Egy akvárium. Egy istentelenül otromba akvárium, amiből ki sem látni, mert a falát belepte az al-

**Szakonyi Károly: Adáshiba** (Játékszín). **Lippai László f. h. (Imrus), Maszlay István (Dönci), Pregitzer Fruzsina (Saci) és Márkus László (Bódog)**

ga ... Csak néhány buborék száll fel a felszínre, ennyi jele van az életnek ..."

A Bódog család akváriumlakói ugyan megeresztenek egy-egy hangosan elpukkanó buborékot, de legtöbbször az is belesimul a jól begyakorolt közhelyek végtelen áramába. Ettől még kilátástalanabbá, még reményvesztettebbé válik az az iszapbirkózás-szerű küzdelem, amit a család jobbra törekvő tagjai (Wanda, Imrus s a maga módján a „fél családtag" Krisztosz) folytatnak a ki-lábalásért, az akváriumi létből való ki-emelkedésért.

Az író szociológiailag is pontos látleletet rajzolt a hetvenes évek jellegzetesen kispolgári élet- és gondolkodásmódjáról, viselkedéskultúrájáról, nyelvi, beszédbeli kliséiről, az elképesztő közhelyekbe merevült mindennapi élet természetéről. Az azóta eltelt idő, az egykori reményeket brutálisan szétfoszlató, s a mindennemű illúziókat szétfröccsentő másfél évtized akár ki is moshatta volna a szilárd talajt e drámai építmény alól. Hogy a szociológiai háttér változása nyomán a darab ma is megáll, sőt mit sem veszített életszerű elevenségéből, az Szakonyi drámaírói alaposságát dicséri. S hogy az egykori nyelvi sztereotípiák ma is bombasztikusan hatnak, s hogy az ötletesen megkomponált dramaturgiai szerkezet kifogástalanul működik, az az író színpadi szerzői alaposságát is bizonyítja. (Mindezek ellenére - sőt, éppen mindezek ellenére - ma *már* szociológiai érdekessége is van Szakonyi drámájának. Némi blaszfémiával mondva: akár nosztalgiát is ébreszthet a ma nézőjében ama kispolgári világ, amelyben Jézus Krisztus hatszáz forintért talált albérletet Budapesten.)

Hogy a dráma valójában működőképes, azt Berényi Gábor rendezése mindenképpen bizonyítja. A rendező-nek s a kitűnően összeválogatott szerep lőgárdának legelőbb feltehetően azzal a kihívással kellett szembenézniük, hogy Szakonyi darabjában a drámai alaphelyzet látványos elmozdulása nélkül, a szituációk szinkron metszetéből, az életképszerű állóképekből kellett életre hívniuk a darab belső feszültségét, előrevivő belső történését. Ami egyben azt is jelentette, hogy a játék tétje, értéke és mértéke a jelenetek, a szituációk fölvezetésén, kidolgozásán múlik. A poénok akkor ülnek Szakonyinál, ha a játszó személyek megtalálják az optimális arányt a komédiába való belefeledkezés önfeledt lubickolása és a karcosabb, realisztikusabb, „feketébb" humor visszafogottsága között. Berényi e jó tempójú előadásban mindvégig a realitás szint-jén tartja az abszurdot, pontosabban az abszurd elemek kabarétréfa-jellegét emeli ki -- a darab alapmetaforája is egy monumentális aszfalt-slogan: „ezeken már az isten sem segít" - hűen a dráma szellemiségéhez. A szereposztással félig már el is döntötte, miként kívánja fölrajzolni a dráma ívét - az előadás vitathatatlan erénye az erős és gazdag szereposztás. Hogy a fölvonultatott jó erőkkel a produkció hogyan gazdálkodik, az már részint a rendezés kérdése, részint azé, hogy a jobbnál jobb színészek végül is hogyan találják meg helyüket a csapatmunkában.

Külső képében majdhogynem visszafogott az előadás. Szolid, nem túlságosan tolakodó díszlet, egyszerű ruhák, egyszerű berendezés, a kispolgáriság didaktikus jelképei nélkül; a játékban mindvégig részt vevő televízió még jelzésszerűen sincs jelen, csupán a szereplők bámulnak folyamatosan egy pontra; képernyővé tágult a nézőtér.

A játék dikciója már korántsem ilyen visszafogott, sőt gyakran éppen a nyelvi poénokat aknázza ki leghatásosabban. A verbális humor Szakonyi darabjának sajátja, ám úgy, hogy az elképesztő panelszövegek éppen hétköznapi használatuk közben válnak abszurdan komikussá, groteszkké. Berényi a realitás szintjén egyensúlyozva, s az abszurd mozzanatokat kellően érzékeltetve a vérbő komédia felé kormányozza a játékot. Ami persze nem baj, sőt megbecsülendő képesség. Am akkor még hátravan a „locsogó felszín" mögötti abszurd mélyáram érzékeltetése . . . Erre a kérdésre már csak a színészi jelenlét adhat választ. És itt elsősorban Márkus László játékáról kellene értekeznünk, hosszasan. Azt hiszem, nem ez az az alkalom, amikor is el kell mondani róla, hogy szinte mindent meg tud csinálni a testével, a mimikájával, a szenvedélyes gesztusaival. Márkus, Bódog papa bőrébe bújva szemmel láthatóan egyáltalán nem boldogtalan. Sőt olyan színészi szaltó mortálékat hajt végre előttünk, amitől káprázni is kezdhetne a szemünk. Személyiségének teljes súlyával feszül neki a figurának, szinte érezni, hogy feszegeti a szerep falait, amitől egy-egy pillanatra nemcsak az ő figurájának *váza* kezd recsegni-ropogni, de az egész drámai építmény is. Márkus, az intellektuális clown nemcsak a korlátolt és önelégült kispolgárt kelti életre, de azt is eljátssza, hogy hogyan formálja meg az intellektuális clown a korlátolt kispolgárt. E reflektált tükörképben, mi tagadás, néha darabokra hullik az eredeti alak látványa. Márkus Bódogjában a játékos odaadása értelmiségi kritikává is nő: egyszerre látjuk, milyen beszűkülten bornírt értékrend mozgatja ezt az embert, de azonmód sugárzik róla az elidegenítő distancia: élhet így ember? Komlós Juci anyája azért jó partnere, mert igazán csak azt érzékelteti: ez a megtört, viharvert asszony arra tette fel az életét, hogy mindenben megalázkodva kiszolgálja férjeurát, s ettől a szolgálattól legyen a maga módján boldog. Kitűnően találja el a jellemskála szélső pontját Pregitzer Fruzsina Sacija: olyan brutálisan üresfejű, csacsogóan számító, kicsinyesen nagyravágyó, hogy kinyílik a bicska az ember zsebében, ha megszólal. Nemcsak a tévéadásokat szívta magába, de lelke mélyén már ott ül valamelyik népszerű vetélkedőműsor „A" csapatában. Méltó drámai ellenpólusa Csomós Mari fájdalmasan, cinikusan rezignált Wandája: lefojtott indulatai mögül elősugárzik az elfojtott ösztönélet, s már nemcsak azt tudja, hogy így élni, ahogy itt mindenki él, nem volna szabad, de azzal is tisztá-

Fan van, hogy kitörési kísérletei éppolyan kiúttalanul groteszkek, mint a Bódog család „önfeledt" boldogsága. Kevesebb szerencséje van Szakonyinak s a színháznak a Megváltóval és tanítványaival. Ha jól emlékszem, Imrus a Pesti Színház előadásában sem volt valami sikerült figura; most sem az, a főiskolás Lippai László naivan elfogódottnak, sőt kisfiúsnak tűnt a játékban; kivonulása pedig kissé didaktikusra sikerült az általam látott előadáson. Funtek Frigyes Emberfije inkább igazi albérlő, mint igazi megváltó: nem hiszem, hogy ennyi tévéőrült között el merné rontani a készüléket. Csodatevéseiről ő maga tudja leginkább, hogy milyen groteszkek; szinte előre bocsánatot kér; úgy-sem fog sikerülni. Szatmári István tisztesen derék Szűcs szomszéd, Maszlay István Döncije halványabb, ifjú felesége már rég átvette az irányító szerepet a Dönci-Saci családban.

A játék összképe kiegyensúlyozottan dinamikus, hatást keresően hatásos. A rendező biztos kézzel vezényli végig

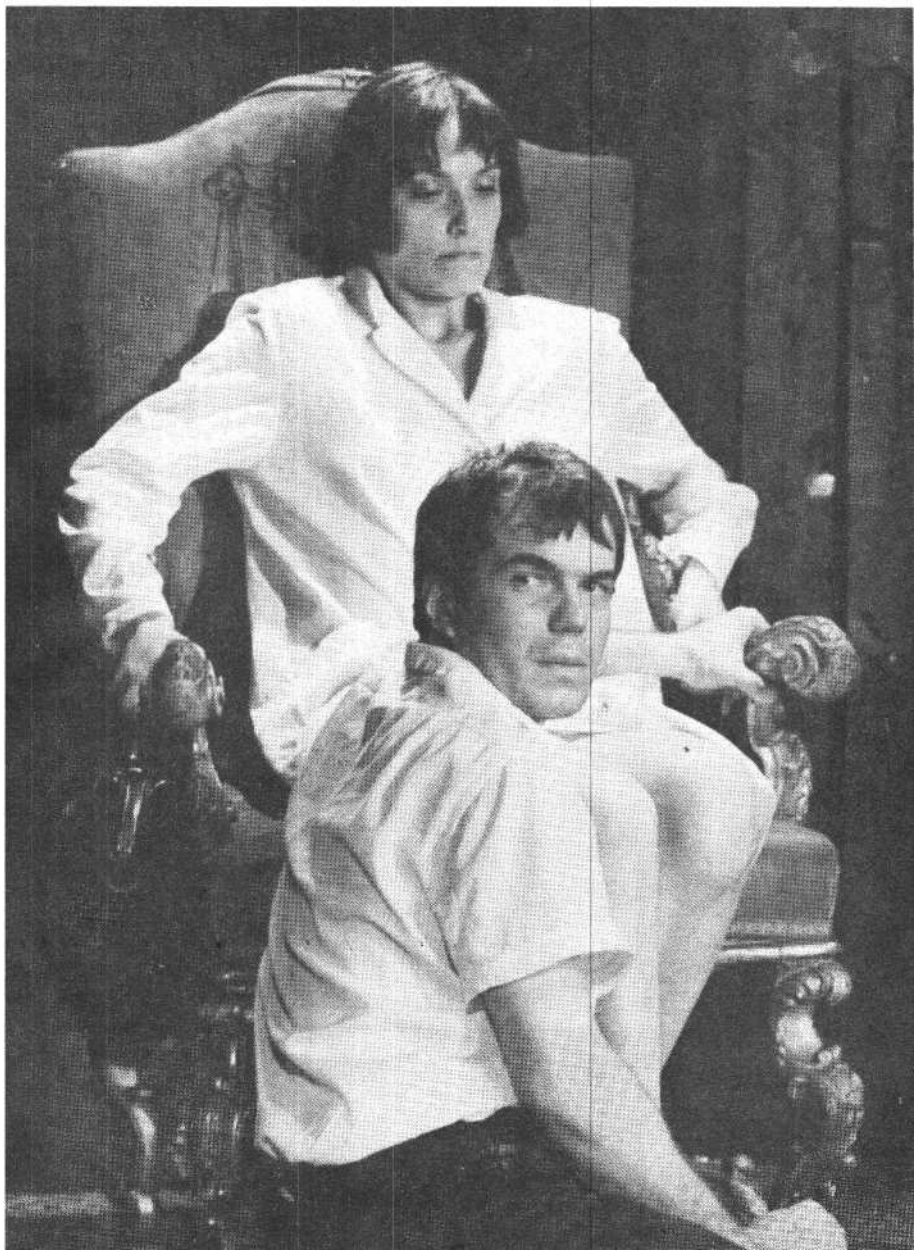
pergő poénok sorozatát, s futtatja fel néha szinte a burleszkig a komédiát. Egy-egy mellékfutam már-már önállósulni látszik, önálló életet kezd élni, nem kapcsolódik szervesen a csapatjáték egészébe; egyes poénok kitartottak, olykor túljátszottnak tűnnek fel. Az előadás erejét így sem csökkentik túlságosan, viszont bőséges nézői visszaigazolást kapnak.

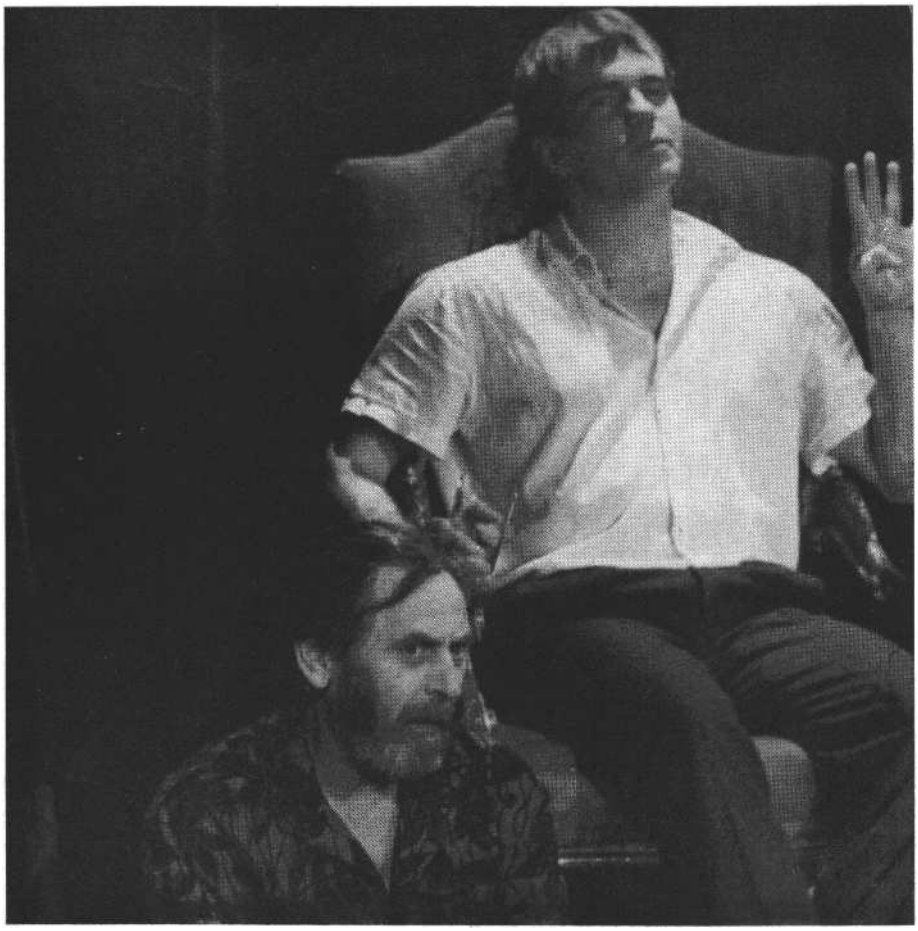
Lehet, hogy nemcsak a véletlen műve: *az Adáshiba* szereplőit most is, mint tizenöt éve, Kemenes Fanny öltöztette a hatvanas évek végének, a hetvenes évek elejének korhű ruháiba. Ugyanazok az emberek öltöztek másképpen, avagy ugyanazokba a ruhákba bújtak más emberek? Esetleg ma már máshogy látjuk őket, és (bizonyosan) mások a kispolgáriság tünetei. Az alkalmi s nyilván gyakorlati okozatú egybeesés - számomra szimbolikusan túlmutat ön-magán: legjobb pillanataiban a pesti színházi ősbemutató kezét fogja ez az előadás, egy kitűnő magyar dráma élet-képességét, jelenlétének folyamatossá-gát bizonyítva,

Ha az eddig elmondottak után azon kezdenék töprengeni, vajon mennyiben rokonítható Hubay Miklós *Tüzet viszek*-jének előadása az *Adáshiba* nézői élményéhez, feltehetőleg zavarban lennék. Annál is inkább, mert a külső forma szintjén szinte semmi hasonlóság nincs se a két darab, se az előadás fogalmazásmódja között. (Ila csak annyi nem, hogy a szereposztásban két-két név azonos, Pregitzer Fruzsina és Funtek Frigyes mindkét darabban színen van.) Am ha arra a kérdésre keressük a választ, vajon miért jött létre ez a két produkció, milyen gondolati áramkör hívta életre éppen itt és éppen most, akkor már messzebbre juthatunk, A magyar drámai örökség, mint az oly sok vitában elhangzott már, roppantul szeszélyesen vagy esetlegesen, máskor háttérbe szorulva vagy éppen háttérbe szorítva volt vagy nem volt jelen a magyar színházban. A vitázók egy része mindig is a magyar drámától várta a színházművészet felvirágzását, a velük polemizálók viszont mindig is úgy tartották, hogy a dráma önmagában nem fogja megváltani a korától sok tekintetben (formálásmódban, világszemléletben stb.) elmaradó magyar színházat. A polémia, úgymond, idültté vált az idők folyamán, s míg egy-egy új darab életire segítése körül sokféle feszültség sűrűsödött össze, s a kulturális irányítástól a színházi dramaturgiákig elemi igénnyé lett - szinte a Sollen szférájába emelten az új magyar drámák ügye, addig a magyar drámai örökség sok jeles darabja egyáltalán nem vagy csak elvétve volt jelen a színházi palettán.

Most, hogy a Játékszín immár sorozatban mutatja be és viszi sikerre a közelmúlt és a távolabbi múlt magyar drámáit, úgy gondolom, e bemutatósorozat

**Hubay Miklós:** Tüzet **viszek (Játékszín). Egri Kati (Éva) és Bubik István (Máté)**





**Dégi István (Valér) és Bubik István (Máté) a Hubay-drámában (Ikládv László felvételei)**

kiindulópontul szolgálhat a magyar drámai örökség „karbantartásához". A befogadó színházi forma pedig kifejezetten alkalmasnak látszik erre, a túlbürokratizált mammutszervezet nehézkessége nélkül, valóban produkcióra (és nem státusra) szerződve, jobbnál jobb színészeknek játéklehetőséget adva valóban jó szolgálatot tehet a „magyar dráma ügyének". Mintha csak a szabad vállalkozás öröme vetítene fényt ezekre a produkciókra.

*A Tüzet viszekről* előzetesen csak annyit, hogy az író egyik legfontosabb és legsikerültebb drámájának gondolom. Ősbemutatója 197o-ben volt Kaposvárott. Két évvel később a Thália Stúdió mutatta be nagy sikerrel, Kőváry Katalin rendezésében. E mű nem mikrorealista helyzetdráma, mint Szakonyi *Adáshibája.* Izzó szenvedélyességű, mondhatni klasszikus tragédia. Hősei nem névtelen kisemberek, de sokra hivatott, nagy formátumú alkotó egyéniségek. A történet közvetlen előzménye Soós Imre és felesége tragikus halála. Mégsem kulcsdráma a *Tüzet viszek,* erre maga az író figyelmeztet: „Nem azt a szomorú esetet akartam megírni, s nem is jártam utána, hogy valójában hogyan történt, mint történt. A színpadon az én képzeletem szülöttei mozognak, és nem másoltam őket élő vagy holt alakokról."

*A Tüzet viszek* drámai erőterében olyan figurák jelennek meg, akik körül hirtelen sűrűsödött meg a levegő, s hirtelen támadt vákuum. Máté sorsában az író a népből jött tehetség felemelkedésének erkölcsi kollízióit szembesíti a felszabadulás utáni évek robajlásos társadalmi átrendeződéseivel. Az életformaváltás lelki-pszichikai összetevőit, súlyait méri meg ez a dráma, a társadalmi mobilitás lehetséges útjaira és tévútjaira kérdez rá a maga eszközeivel. Máté, a népi származású színész-zseni nemcsak hogy alacsony társadalmi sorból jut fel magasra, de ráadásul művész is, ennek megfelelően sokszorozottan éli át s érzi át a hirtelen életformaváltás minden gyötrelmét. Adni akar, azt a közösséget akarja szolgálni, amelyből kinőtt, de igen gyorsan falakba ütközik. A szuperérzékeny idegrendszerű ember szuperérzékeilyen reagál környezete viselkedésére: védtelenné, könnyen sebezhetővé válik, amint hivatása terepéről a magánélet szférájába téved. Nem véletlenül keres és talál kapaszkodót a sok szenvedést át-élt, szintén szuperérzékeny orvosnőben. Kettejük kapcsolata: az iskolázatlan nyers erő s a kifinomult urbánus kultúra érzéki találkozása. Szerelmi történet és társadalmi hitelesítésű emberi dráma. Hubay hősének, Máténak a sorsában egy egész elveszett nemzedék, a korán elégők, önpusztítók népes generációja kap markáns képviselőt.

A dráma tétje legalább annyira élő, mint volt a bemutató idején. Hubay hőseinek kérdése - „hogyan kerültem én ide?" - ma is ott visszhangzik egy egész művészgeneráció (és nemcsak művészgeneráció) dilemmáiban. Az a kérdés pedig, hogy a társadalmi mobilitás lelassulásával vagy lassú leállásával mi lesz a népből jövő tehetségekkel, aktuálisabb, mint valaha. Miként az is, hogy a mai, pragmatista korban milyen konfliktusokkal kell szükségképpen szembe-néznie az alkotó embernek, a művész-nek. Ezek persze természetesen csak írói lehetőségek, művészetszociológiai vagy művészpszichológiai problémák. A műalkotás élő-eleven hatóelemévé akkor válnak, ha erős drámaírói kézzel a művészi formába öntve nyernek társa-dalmi relevanciát.

Hubay Miklós az 970-es ősbemutató óta - mint már annyiszor - átdolgozta drámáját. Nyilvánvalóan az előadások során is alakult-csiszolódott még a drámai nyersanyag, s a dramaturgi közreműködéssel nyerte el azt a formáját, ami a Játékszínben látható. Ez egyáltalán nem hiba, sőt a színházi műhelymunka tiszteletére utal. Az átdolgozás kitűnően sikerült: a dráma élően és feszesen hangzik fel most, tizenöt év múltán.

A Játékszín bemutatóját Vámos László rendezte. A Nemzeti Színház legifjabb generációjának bevonásával, továbbá az alkalomra meghívott vendégekkel régen látott, erős sugárzású produkciót hozott létre. Hasznos, letisztult színpadi formákkal, a játék belső izzását maximálisan kihasználva, mindent fiatal színészeire bízott. A szereposztás ez-úttal is találó, s igazolja a rendező elképzelését. Az előadás játékmestere Bubik István Mátéja. Nem először s feltehetően nem utoljára hiteti el a nézővel, hogy máris nagy formátumú színész, pedig még csak egy részét hozta felszínre játékosi eszköztárának. Bubik Mátéja robbanóan szenvedélyes, szuggesztív figura. Igaz, a szerep is: ziccerszerep. Egy színész eljátszhat egy színészt, aki ráadásul üstökösként tűnt föl, s szétrobbant, mint egy izzó égitest. A művész tragédiája persze csak literátori érdekességeket kínál. Életszagúvá akkor válik, ha a mű-vész figurája kitágul, s benne sokféle emberi jellemvonás mintegy sűrítve jelenik meg. Ez történik Bubik István esetében. Az ő Mátéja megszenvedte a poklot, s mennyországot követel magának.

Ez utóbbit nem adják olyan könnyen, hát körömszakadtáig harcol érte. A harc közben jön rá, hogy már nemcsak magáért, de ha úgy tetszik, osztályáért is küzd. Így válik e birkózás a társadalom erőivel katartikussá, szimbolikussá. Bubik bravúralakítással lepi meg a nézőt, játékában minden együtt van: a színház iránti feltétlen odaadás, a szakma tisztelete, némi fennköltség, romantikus pátosz, de a visszavedleni tudó ember egyszerűsége is.

Egri Kati Eva doktornője méltó partnere e haláltánccá fokozódó játékban. Ő az a nő, aki szerelméért, eszméiért mindent feláldoz, előbb a karriert, aztán az életét is, ha úgy szükséges. Egri Kati játéka visszafogottságában is megsejteti a lélek belső vívódásait, az alternatívák között dönteni kényszerülő ember konfliktusainak terhét. Pregitzer Fruzsinát *az Adáshiba* csacsogó Sacija után komoly, megfontolt nőnek látni nem mindennapi kontraszt. Pregitzer kivételes átváltozáson esik át az előadás folyamán, a megcsalt-elhagyott szeretőből lassan mindent vállaló barát lesz, aki a végsőkig kitart egykori szerelme mellett. A bohém festő, Valér figurájában Dégi Istvánt lát-hatjuk újra, szuggesztíven, az eszme-emberek megszállottságával és játékosságával. Funtek Frigyes Máté öccseként kissé súlytalanabb a kelleténél, úgyszólván eltűnik Máté virtuóz jelenléte mellett. Pápai Erzsi sokat tapasztalt Salgónéja groteszk színeket is visz a játékba, miként üde és dekoratív a néhány percnyi szerepben Rák Kati modellje.

A játék összefogottságában, a drámai ív felrajzolásában feltehetőleg komoly szerepe volt Bárdos Pál dramaturgi munkájának.

Egységes összjátékot látunk, virtuóz szólóval. Olyan intenzív jelenléttel, mely valamit megsejtet abból az iszonyúan életveszélyes aszkézisből, mely a tűzvivők sajátja. Eszmehősök tüzei lobogtak ezen a színházi estén.

*Szakonyi Károly: Adáshiba (Játékszín) Díszlet:* Varga Mátyás. *Ruhák:* Kemenes Fanny. *Rendező:* Berényi Gábor.
*Szereplők:* Márkus László, Komlós Juci, Csomós Mari, Maszlay István, Pregitzer Fruzsina, Lukács József, Funtek Frigyes, Szatmári István, Komlós András.

*Hubay Miklós: Tüzet viszek (játékszíni Díszlet:* Jánosa Lajos. *Jelmez:* Borsi Zsuzsa. *Rendező:* Vámos László.
*Szereplők:* Bubik István, Pregitzer Fruzsina, Egri Kati, Maróti Gábor, Dégi István, Váradi Balogh László, Funtek Frigyes, Pápai Erzsi, Rák Kati.

**NÁNAY ISTVÁN**

# Tingli-Tangó

**Mrozek-bemutató a Pesti Színházban**

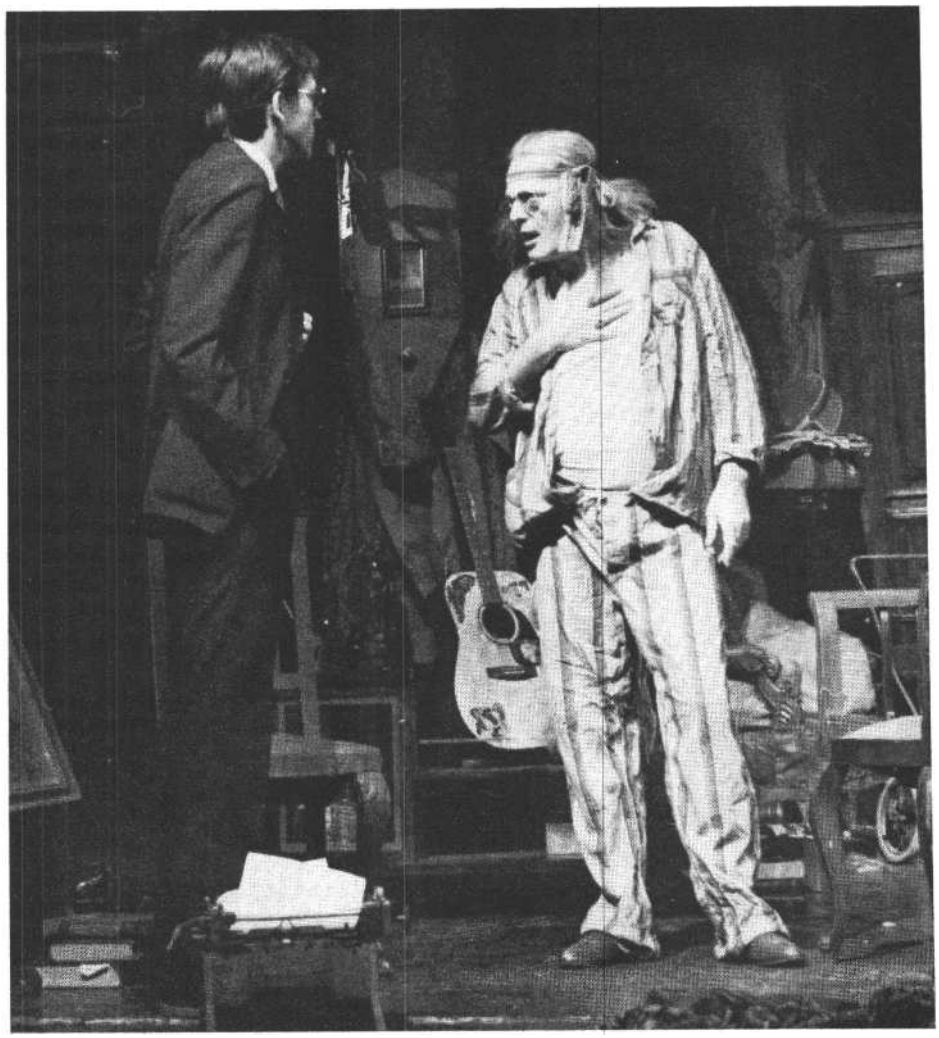
Éppen húsz esztendeje mutatta be a varsói Wspólczesny Színház Erwin Axer rendezésében -- s Artur szerepében a figura értelmezéséhez máig mintát adó Wieslaw Michnikowskival - Slawomir Mrozek ma már klasszikus értékű drámáját, a *Tangót.* Egy éven belül csaknem minden jelentős lengyel város színházában műsorra tűzték a darabot, s három év alatt két és fél millióan látták.

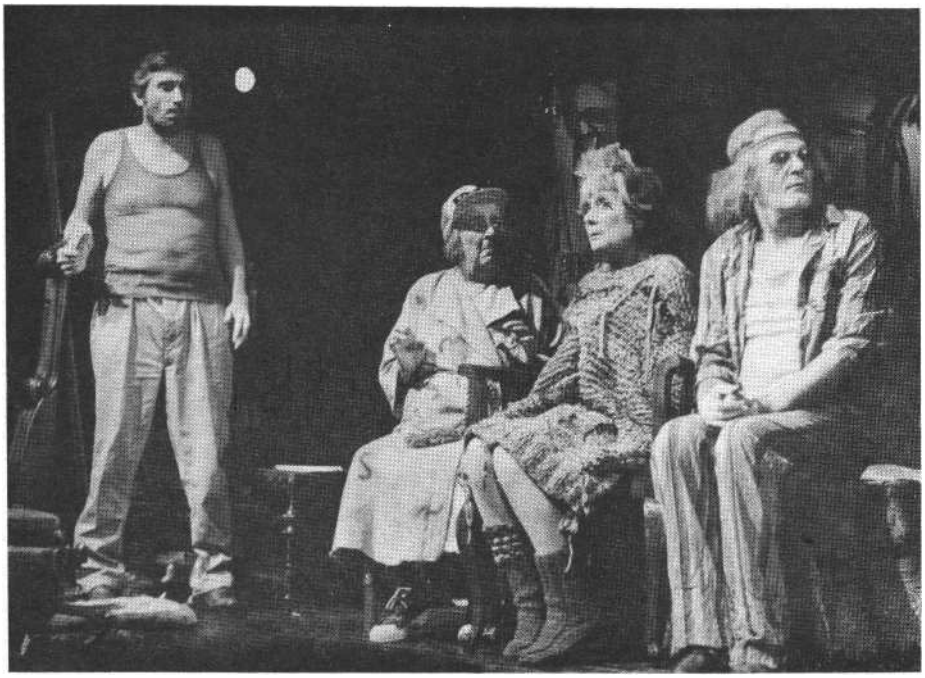
Mi magyarázza ezt a példátlanul gyors és nagy sikert? Aligha a mű formai tökéletessége, hisz a korabeli kritika a darabot „megnyújtott egyfelvonásosnak" ítélte, a dialógusokat publicisztikusaknak, a figurákat lélektanilag elnagyoltaknak találta. Az elragadtatás a dráma sajátos lengyel voltának szólt. A „lengyelséget" természetesen nem nacionalista módon vagy ilyen felhangokkal kell értelmezni, hanem a jelenség teljes komplexitásában.

Mrozek egyrészt - mint minden jelen-tős elődje és kortársa - folytatója, továbbépítője a lengyel drámairodalmi hagyományoknak, másrészt hallatlanul érzékenyen reagál a maga korának társadalmi valóságára. A lengyel irodalom

s benne a drámairodalom - a történelem nemzetpróbáló sorsfordulói ellenére megszakítatlan folyamatosságot mutat; az egymás után következő írói generációk úgy vállalják és folytatják az elődök munkásságát, hogy a meglévő értékeket parafrazálva, persziflálva, vitatva hozzák

**Mrozek: Tangó (Pesti Színház).** Gálffi László (Artur) és Darvas Iván (Stomil)





**Szilágyi Tibor (Edek), Gobbi Hilda (Eugenia), Ruttkai Éva (Eleonora) és Darvas Iván (Stomil) a Tangóban**

létre az új értékeket. A mai drámák egy-egy hőse vagy szituációja, replikája, szövegrészlete számtalan áttétellel és roppant gazdag utalásrendszerrel kötődik az „ősökhöz", a múlt század vagy az e század első felének klasszikusaihoz.

*A Tangóban* is kimutathatók azok a hatások, utalások vagy asszociációk, amelyek a háromgenerációs családmodell figuráit más drámák hőseivel rokonítják, vagy amelyek a figurák közötti viszonyokban, a mű stílusában, atmoszférájában, drámai alaphelyzetében, a dialógusokban a hagyományozás megújítva megtartani elvének érvényességét igazolják. A mű számos méltatója a legapróbb részletekig hatolva vizsgálta meg a *Tan*gó figuráinak és motívumainak eredetét. Maria Czanerle szerint a rendet teremteni akaró Artur Slowacki Kordiánjának leszármazottja. Martin Esslin, az abszurd színház teoretikusa szerint a *Tan*góban Witkiewicz és Gombrowicz közvetlen hatása és drámáinak motívum-rendszere fedezhető fel leginkább, de Mrozek e hatásokat úgy dolgozta fel, hogy az előbbi szerző szürrealizmusával és az utóbbi abszurd álomszerűségével szemben az ő művészete groteszken realista.

Jan Kott egyenesen azt állítja, hogy *a Tangó* olyan, mintha Witkacy *Vízityúk*jának a folytatása lenne, számára az 1920-as éveket vizionáló *Vízityúk* negyedik felvonásának tűnik az 1965-ben játszódó *Tangó* első felvonása: „Alapjában véve a család ugyanaz maradt. Még a szalon is, csak romba dőlt. Még a revolvert is megőrizték, mellyel az öreg Wapor agyonlőtte magát. Most Tadziónál van, aki közben nagyon megöregedett, és most Stomil névre hallgat." Ő is jelen-tősnek tartja Witkiewicz és Gombrowicz hatását: „Witkacyból a *Tangóban* ott a szalon, a revolver, s a szalonban a léhűtő és a hullák. Gombrowiczból a nyelv és a szereplők filozófiai, pszichológiai szembenállása. Alában - a darab leányszereplőjében - van valami Mlodziakównából, Stomilnak á la Gombrowicz - nincs begombolva a nadrágja. Witkacytól ered az a meggyőződés, hogy a művész korának lakmuszpapírja. Gombrowicztól való a formák harca a jellegtelenséggel, a koncepciók háborúja a ziláltsággal. Gombrowicztól való az eltángált Eugeniusz bácsi is, akit rövidnadrágjában kis híján visszakergetnek az iskolapadba. Gombrowicz és Witkacy benne van Mrozekben, ahogy Witkacyban is benne volt Przybyszewski és Wyspianski, Chwistek, Carnap és a futuristák.

De nem csupán a lengyel elődök hatása mutatható ki a Tangóban. A dráma csaknem minden méltatója felfedezi a főhős, Artur rokonságát Hamlettel. Artur egy sajátos lengyel ellen-Hamlet. „Ő is meg akarja változtatni a világot - írja a már idézett jan Kott. Artur így szól a nagymamához: »Nagymama abban a világban öregedett meg, amelyben kizökkent az idő.« A nagymama pedig így Arturhoz: »Miért nem mész kolostorba ?« Artur, mint Hamlet, az utolsó ideológus, és mint Hamletet, ebben a shakespeare-i és artaud-i kegyetlenség színházában, őt is meggyilkolják. Es utána is megérkezik Fortinbras, akit itt Edeknek hívnak." (A szövegrészletek pontosan jelzik, hogyan épül be egy-egy motívum vagy idézet a darab struktúrájába.)

*A Tangó* azonban nemcsak az elődök felvállalt hatásában sajátosan lengyel, hanem abban is, ahogy írója 196-ban rá-érzett a társadalomban lappangó feszültségekre. Arra, amit egy másik darabjában, a *Pulykúban* így fogalmazott meg: „Nincsenek eszmék, nincsen általános koncepció, csak pangás van." Vagy más megközelítésben: az értékek devalválódására. Stomil a fiával való vitában egy helyütt kifejti, hogy „a tragédia a rendít-hetetlen fogalmak világának legteljesebb kifejezése évszázadok óta". De a huszadik század közepére ezek a fogalmak elvesztették érvényüket. Általános érték-válság korát éljük, a régi normák - legyenek azok erkölcsiek, művészíek vagy társadalmiak - elértéktelenedtek, az újak pedig nehezen és nagyon sok ellentmondás közepette születnek. A nagyszülők normáival és értékrendjével szemben a szülők művészi, emberi, politikai lázadásukkal megteremtették a maguk normáit és értékrendjét, de az is devalválódott, s helyükbe az unokáknak is ki kell alakítaniuk a saját rendszerüket.

De honnan merítsen példát az unokák nemzedéke a maga normáinak és értékrendjének megkonstruálásához? Milyen eszme nevében vállalkozzon a túlélt normák és értékek elleni harcra? Artur át-fogó eszme után kutat, de minden, ami eddig volt, a történelem során lejáratódott. Az értékek anarchiájával szemben Artur rendet akar.

Arturt megkérdezi az apja: Mit akarsz tulajdonképpen, hagyományt?

Artur: Rendet a világban.

Stomil: Csak ennyit ?

Artur: . . . És jogot a lázadásra.

Ám Artur nem találja a lázadás útjait. Erőfeszítéseinek eredménye: „a jó erőszakából megteremti a kispolgáriságot" - ahogy ezt Nádas Péter írja egy tanulmányában. Artur úgy gondolja, hogy az új normák kialakításához elegendő, ha új formákat teremt, s ezeket a formákat a hagyományok újjáélesztésében véli megtalálni. De rá kell döbbennie, hogy az új eszmék, az új formák, az új normák bevezetéséhez erőre is szükség van, az embereket akaratuk ellenére nem lehet boldogítani. Elképzeléséhez társat talál Edekben, a meghatározhatatlan múltú és státusú ösztönlényben, aki azonban hamar rájön arra, hogy „a pusztán erő-szakra épülő hatalom meglehet eszme nélkül is" (Mészáros Tamás), és végez Arturral, átveszi az uralmat a család fölött. „Artur rossz módszerekkel akarta a jót, s ezáltal utat engedett a rossznak" - állapítja meg a dráma végkicsengésé-ről Martin Esslin.

*A* Tangónak erre az összetett probléma-

világára reagált a bemutató idején oly érzékenyen a lengyel közönség.

De nem csupán Lengyelországban volt siker a *Tangó.* Jan Kott szerint „a *Tangó* Lengyelországban játszódik, vagy mindenütt" - s ehhez hozzátehetjük, hogy 1965-ben és mindig -, tehát a mű gondolataira másutt is rendkívül élénken rezonáltak. Az ősbemutatóval szinte egyidőben Európa számos országában játszották a darabot, s néhány éven belül alig volt ország, ahol ne aratott volna nagy sikert a *Tangó.* Londonban a Royal Shakespeare Company mutatta be, Párizsban Laurent Terzieff nevéhez fűződik a színpadra állítás; Nyugat-Németországban a féltucatnyi bemutató közül az 1966-os düsseldorfit az ősbemutató rendezője, Axel vitte színre; Bukarest-ben Radu Penciulescu rendezte a dara-bot, s az utóbbi években Romániában ismét gyakrabban játsszák a művet (a magyar színházak közül a nagyváradi, a szatmári s legutóbb a kolozsvári mutatta be, ez utóbbi kettőt Tompa Gábor rendezte); Ausztriától Norvégiáig, Dél-Afrikától Izlandig, Portugáliától Finnországig se szeri, se száma a premierek-nek. Csehszlovákiában 1965-ben, Brnóban volt az első bemutató, azt jó pár követte 1968-ig. Magyarországon a *Tang*ót - akárcsak Mrozek többi drámáját - a színházak hosszú ideig nem játszották, ugyanúgy mumusnak számított, mint Beckett drámái. Az 1967-ben Kerényi Grácia kitűnő fordításában megjelent drámát kezdetben több helyen (például Miskolcon) felolvasószínpadi produkcióként interpretálták (a Thália Színház tervezett bemutatója elmaradt!), majd az amatőr Metró Színpad vitte többször is színre, és tartotta éveken keresztül mű-során a darabot. Az első hivatásos szín-házi előadásra csak 1978-ban került sor, Paál István rendezte Szolnokon.

A külföldi sikerek azt mutatták, hogy a darab értékei nem csupán annak „lengyelségében" rejlenek. Martin Esslin a belgrádi bemutató kapcsán így fogalmazta meg a mű általános érvényét: „A *Tangó* azt mutatja be, hogy mi is valójában a forradalom igazi impulzusa. Ami-kor a tangó még új tánc volt, Artur szülei azért küzdöttek, hogy járhassák a tangót. Az út végén, amikor a tradicionális értékek elleni lázadás megsemmisített minden értéket, és semmi sem maradt a nyers, meztelen erőszakon kívül, eltáncolják a tangót a civilizált világ romjain." A jelképes tartalmú tangó s vele együtt az erőszakot megtestesítő Edek értelmezése a darab interpretációjának kulcskérdése. Volt, ahol Edek figuráját különböző diktátorok figuráira konkretizálták és szimplifikálták (legtöbbször Hitlerére), s volt, ahol Edek az erőszak diktatúrájának elvont megtestesítőjévé vált. (Újvidék - a záró tangót nem Edek járja Eugeniusszal, hanem az erőszakszervezet véres, hentesküténeys képviselője pisztolylövésekkel kényszeríti a szereplőket arra, hogy azonos koreográfiára lejtsék a táncot.)

Paál István szolnoki rendezése egy generáció tragédiájának önvallomásos ábrázolása volt. A darab lényegét tekintve Paál szigorúan ragaszkodott Mrozek minden elképzeléséhez, ám a részletekben az írói instrukciókat kiegészítette, átformálta a saját koncepciójának megfelelően. Semmit nem vett el a dráma komplexitásából, de felerősítette a mű társadalmi töltését. A színpadtér egyet-len hangsúlyos pontja a ravatal lett, a szobát a darab elején a színészek rendezték be, jelezve, hogy az adott lehetőségeken belül a mindenkori családok élettereiket maguk alakítják ki maguknak. A harmadik felvonás elején azonban az előzőleg összerámolt bútorokat, kellékeket Edek rakja szét a maga elképzelése szerint, s a maga kényelmére rendezi be a teret - ezzel a rendező előrevetíti a tudatos hatalomátvételt.

Az, eddigiekből is kitetszik: *a Tangó* előadása nem könnyű feladat. Számos rétege van a darabnak, bonyolult utalásrendszere, a modelljelleg és a realitásigény kényes egyensúlyára épülnek a szituációk, ez határozza meg a figurák jelIegét. Nádas Péter - aki drámaíró-munkásságára meghatározó jelentőségűnek tartja a varsói Tangó-előadás hatását, s aki elsőnek írt elemző esszét a műről a látott produkció alapján -- így foglalja össze a dráma sokrétűségét: „Ez egy abszurd család, amely azonban olyannyira »reális«, hogy mindannyiunkat emlékeztet saját családunkra. És a legnagyobb családra is. A nemzetre, a világra. Történelmi, politikai, pszichológiai, intellektuális s egyben antiintellektuális dráma a Tangó." Ezt az összetettséget csak keveseknek sikerül megteremteniük színpadon.

Am arra is kevés példa van, hogy ebből az összetettségből semmit se valósítson meg egy előadás. Ez sikerült Kapás Dezsőnek a Pesti Színházban.

Elzbieta Wysinska lengyel kritikusnő a szolnoki Tangóról írt elismerő bírálatában a magyar színházi ízlést ismerve, a mű interpretálásakor leginkább fenyegető s reális veszélyről ezt írja: ,,Elképzelhető a *Tangó* magyar színpadon mint formálisan értelmezett bohózat jellegű társadalmi vígjáték, de ez végzetesen be-szűkítené a befogadó perspektíváit" - azaz semmit sem kapna és értene meg a mű lényegéből.

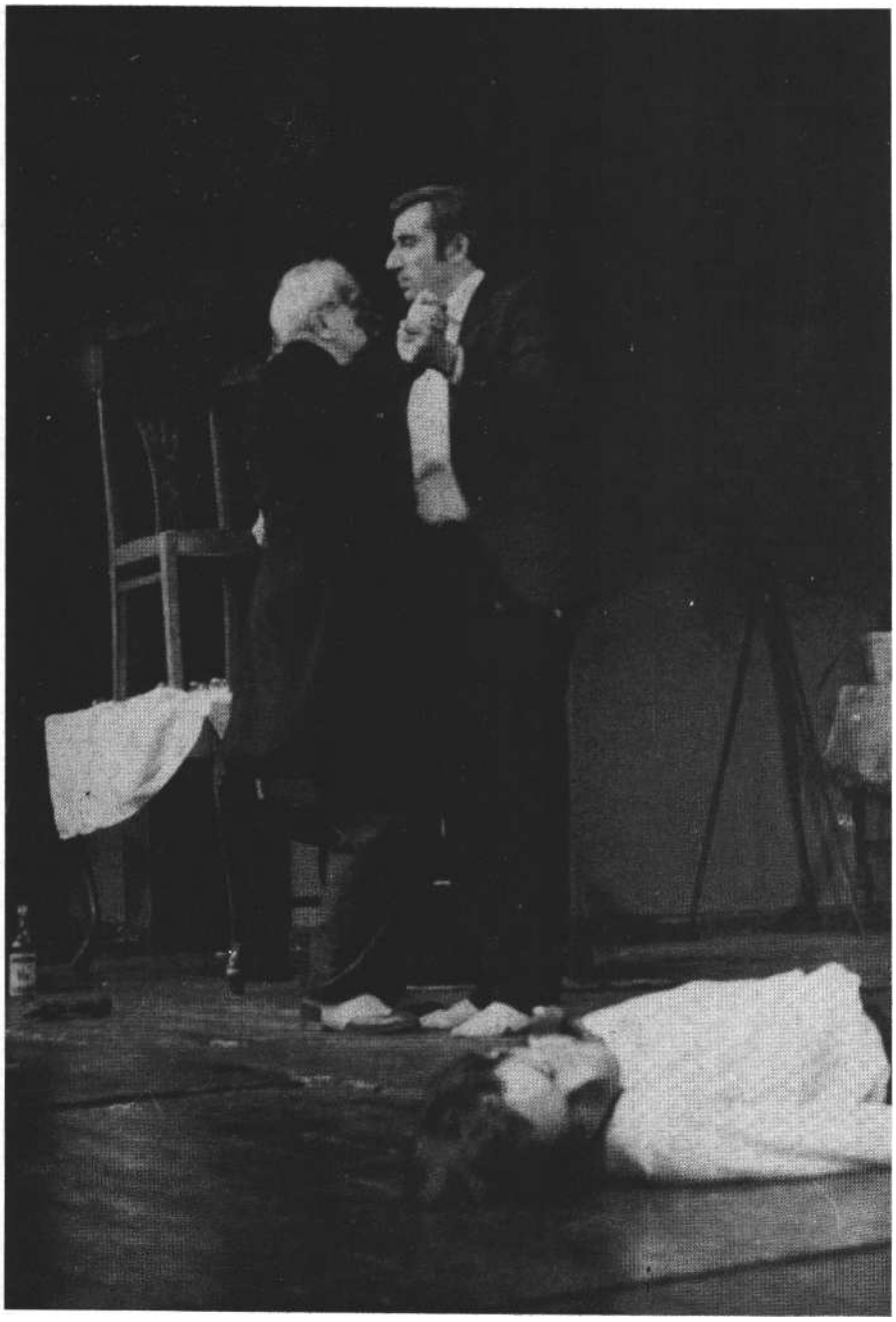
A Pesti Színházban bohózat jellegű vígjátékot látunk, e műfajban is szokatlanul pontatlan, átgondolatlan, felületes megvalósításban. Kapás Dezsőt nem érinti meg a dráma, nem hagyja magát zavartatni Mrozek gondolkodásától, dramaturgiájától, drámai világától. Nem veszi figyelembe azt, hogy Mrozek darabjainak jó része - köztük a *Tangó*
olyan komédia, amelyben a szereplők ugyan nevetségesen képtelen helyzetek-be kerülnek, s a többnyire egymás mellett elhangzó szövegeik hagyományos vígjátéki poéntechnikát felhasználó klisék szerint építkeznek, valójában mindez csupán a felszín, a sajátosan abszurd szituációkban a bohózati pillanatok is tragikummal terhesek. A komikum és a tragikum hol groteszk, hol abszurd, minden momentumban egyszerre és egyidejűleg jelenlévő kettőssége adja e művek egyedi karakterét. Ha ebből csupán az egyik elemet valósítja meg a rendező, az óhatatlanul a dráma meghamisításához vezet. Kapás számára Mrozek drámája csak arra alkalom, hogy egy kellemes vígjátékot rendezzen. A Pesti Szín-ház színpadán csupán egy jópofa, hóbortos család idősebb-fiatalabb tagjai ugrabugrálnak; ugyanolyan komolytalan Artur hőzöngése, mint Stomil kísérlete, a nagymama halála vagy Edek és Eugeniusz zárótangója. Nincs tétje az elő-adásnak, mivel minden szereplőt egy-formán kedves ütődöttnek ábrázolnak.

A dráma elemzésének hiánya a színpadra állítás felületességében, az egymáshoz és a darabhoz nem illő ötletekben, a színészvezetés elhanyagolásában, megoldatlanságában érhető leginkább tetten. Szlávik István díszlete pontosan valósít-ja meg Mrozek előírásait. A tér s a kellékek használatában azonban már a rendezői inkonzekvenciák uralkodnak. Nin-csenek például kidolgozva a járások, s ez nem csupán pillanatnyi eligazodási zavart okoz, hanem a dráma kulcsjelenetét teszi hiteltelenné. A díszlet határolta térből - Stomil, Eleonora szobái és az ebédlő - a színpad jobb hátsó sarkában lévő ajtón lehet a konyha felé kimenni, illetve a lakásból távozni. Ha Eugenia ezen az ajtón megy ki, majd Artur ezt

az ajtót Edekkel bezáratja, akkor a nagymama nem jöhet vissza pár perc múlva egy másik ajtón Eleonora szobájából, mert ez egyrészt a színpadi konvenciók szerint képtelenség, másrészt - s ez a lényeg - feloldja a bezártság szituáció-ját, s ezzel a harmadik felvonás csúcsjelenete válik értelmetlenné.

A kellékhasználat következetlenségeire, illetve ötlet- és gagszerűségére szolgáljon két példa. A rendező a Stomil szobájába vezető ajtó fölé mindenféle tárgyakat rakat egy polcra, csak azért, hogy amikor az ajtót bevágják, a tárgyak csörömpölve, nagy derültséget okozva lehulljanak. A szerzői utasítás-nak megfelelően a színpad bal oldalán egy nagy tükör található (ha nem is fali, de álló). Ennek a tükörnek egyetlen esetben van kiemelt funkciója: az első felvonásban Stomil ifjúsága felidézésekor nézegeti magát benne. A rendező azonban ezt kevésnek találja, ezért a tükröt a szoba legfontosabb kellékévé teszi, fontosabbá, mint a ravatalt. Minden szereplő a maga módján illegeti magát a tükör előtt, s különösen az első felvonásban a helyzetek nagy részét a tükör elé szervezi Kapás. Különösen megmagyarázhatatlan Artur viselkedése a tükör előtt. A rendező ugyanis Gálffi Lászlóval olyan figurát játszat, aki minduntalan a tükör elé cserkészi magát, s lopva vagy nyíltan szemléli ábrázatát, ellenőrzi mozdulatait, gyönyörködik magában. Ha Artur ilyen, akkor mindaz, amit mond és cselekszik, merő póz, s ha ez így lenne, teljesen érthetetlen a darab belső motivációja.

**Eugeniusz (Páger Antal) és Edek (Szilágyi Tibor) tangót táncol a halott Artur (Gálffi László) fölött (Iklády László felvételei)**



A színpadi zűrzavar egyik legfőbb oka az, hogy Kapás nem döntötte el: mikor és hol játszódik a darab. Utaltam rá, hogy Lengyelországban és mindenütt, 1965-ben, s mindig játszódhat. De hogy egy-egy előadás konkrétan hol és mikor történik, azt meg kell határozni, mert ennek számos kihatása lehet az előadás egészére. Egyes jelekből arra kell következtetni, hogy a pesti színházi előadás Magyarországon és ma játszódik. Más jelek viszont bizonytalanságban hagynak mind a helyet, mind az időt illetően. Az a tény, hogy Stomil kísérlete közben nem a Mrozek által megadott bábjátékszöveget mondja, hanem *Az ember tragédiájából* vett idézeteket, azt mutatná, hogy nálunk játszódik a történet, ha nem sejtenénk: ez is csupán a sok önálló ötlet egyike. Nem arról van szó, hogy ne lehetne a Tragédia-részletet *a* darab e helyén felhasználni, hanem arról, hogy ennek a módszernek a továbbiakban is érvényt kell szerezni, egy betoldásnak vagy szövegváltoztatásnak az egész szövegstruktúrára kihatással kell lennie. Természetesen nem úgy, ahogy azt itt a színészek teszik: a Mrozek-szövegtől független, s ahhoz méltatlan, megengedhetetlen privatizálások, magánszövegek, poénok hangzanak el.

Az, hogy Stomil hosszú, ősz sörényét a 68-as diáklázadáskor divatba jött, s a hazai rockzenészek s hódolóik által ma is viselt hajpánttal szorítja le, hogy Eleonorának punk-frizurája van, s Artur születésének dátumát keresve 1956 hangzik el a darabbeli 1940-nel szemben, arra utalna; a mában vagyunk. Igen ám, de ha Artur 1956-ban született, akkor ma már több lenne, mint huszonöt éves, holott azt állítják róla, hogy ennyi idős (ez nem csupán pontatlanság, az évszám-ra utalásnak többletjelentése van!); ha

komolyan vennénk azt, hogy Stomil „lázadása" a külsőségekkel jelzett időszakot (1968) konzerválja, akkor egy-részt nem érthető, miért képvisel egy másfajta kort - s mindazt, ami ahhoz asszociálható - a felesége, akinek nem-csak generációs szempontból, de mint á közös lázadásban társa, Stomilhoz hasonlónak kellene lennie, másrészt idő-ben mikorra - talán 1945-re? - helyezzük Eugenia -Eugeniusz generációjának hőskorát? Lám, egyetlen átgondolatlan ötlet miatt ideológiailag és dramaturgiailag jóvátehetetlenül felborulnak a generációs viszonyok. Sem egymás között, sem a darab belső logikája szerint (mi-korra datáljuk például a tangótáncolás forradalmi tettét?) nem stimmelnek a korok. Kapás figyelmen kívül hagyja, *hogy* egy előadás mához szóló érvényessége soha nem azon múlik, hogy napra-készen aktualizáljuk-e a cselekményt.

*A Tangó* realista dráma a hely- és időkezelés, az események logikája és az abszurd játék természete szerint, s komédia az abszurd alaphelyzetek alapján. De ha a realizmus csupán a szereplők szöszmötölésében, s nem a figurateremtésben, a darab belső rendjében nyilvánul meg, ha a komédia kimerül a kabaréhumorban vagy az olyan megoldásokban, mint Eugenia rongybábuként való ide-oda taszigálása, akkor az előadás -- mint a pesti színházi - sem nem realista, sem nem komédia.

A színészek, ahányan vannak, annyiféle stílusban, modorban, annyiféle eszközt felhasználva játszanak. Egyetlen közös vonásuk van az alakításoknak: pszichológiailag hiteltelen jelzett figurák jelennek meg a színpadon. Szájbarágós, didaktikus eszközökkel az első perctő! kezdve azt mutatják meg a színészek, hogy milyeneknek kell látnia a nézőnek az alakokat. Nem egy-egy magatartás képviselői a figurák - ennek ábrázolása összeegyeztethető lenne a Mrozek-darabok modelljellegével -, azaz nem egy-egy gazdagon jellemzett egyéniség egyik vagy másik meghatározó jellegzetességét emelik ki a színészek, csupán magatartásksliséket mutatnak be. Nem arról van szó, hogy a parádés szereposztású elő-adás színészei ne tudnának megtenni mindent a komplex figuraábrázolás érdekében, hanem arról, hogy ezt nem kívánja meg tőlük a rendező, sőt láthatóan ki-ki magára hagyatva dolgozta ki szerepét. Méltatlan lenne a kitűnő színészcsapat minden tagjával szemben, ha az előadás bohózattá válásáért elsősorban őket okolnánk, de az egyes figurák elrajzolásának következményeit szóvá kell tenni.

Gobbi Hilda Eugenia zugivó, kártyás voltát kitűnően ábrázolja, ám részben elszenvedője, részben maga is létrehozó-ja a bohóságoknak. Amikor Stomil és Artur ide-oda rángatja, s ezen kell nevetnünk, akkor Gobbi Hilda egy rossz el-képzelés áldozata, amikor viszont Eugenia halálra készülődését a színésznőre jellemző apró gesztusokkal teszi nevetségessé, hozzájárul a dráma komolytalanná tételéhez.

Páger Antal szerepfelfogása teljesen elhibázott. A színész alakítása egy kommersz vígjátékban elementáris hatású lenne, de itt épp a figura lényegével marad adós - ismétlem: nem függetlenül a rendezői átgondolatlanságoktól. Eugeniusz, a rövidnadrág-viselés jogát kivívó nagybácsi az örök megalkuvó, a kispolgáriság pregnáns képviselője, a minden-kit kiszolgálni kész meghunyászkodó. Ha viszont Eugeniusz csak egy kedélyes öregúr mint amilyennek őt Páger mutatja , akkor hatástalan a befejezés, akkor a nagybácsi engedelmes behódolása Edeknek, s az utolsó tangó csupán egy gag, s nem a dráma súlyos végkicsengését magába sűrítő metafora.

Abban, hogy az előadás mint vígjáték szórakoztató, nagy szerepe van Darvas Ivánnak, aki Stomilt, a művészi kísérletek megszállottját, a szájhős entellektüelt játssza. Poéntechnikája, szövegkezelése, gesztusrendszere önmagában pontosan végiggondolt szerepépítkezésről tanúskodik, a figurában ön- és stílusparódia éppen úgy felfedezhető, mint a szerepet és a maga helyzetét kissé kívülről szemlélő rezignáltság. Rég lehetett ennyire felszabadult játékot látni Darvas Ivántól, de komédiázása megszabta az előadás alaphangját, így nem kis részben a színész is felelős a dráma mélyrétegeinek kibontatlanságáért.

Ruttkai Éva alakítását, színpadi magatartását alapvetően meghatározza a számára kitalált kötött ruhácska és punkfrizura (Kemenes Fanny tervezte a jelmezeket). Bakfiskodásával csak az előadás vígjátéki koncepciójába tud beilleszkedni - korántsem a Darvaséhoz hasonló egyenletes szín˘onalon.

Eszenyi Enikő szereposztási melléfogás. Sem a vígjátéki, sem a mrozeki funkciójának nem tud eleget tenni. Egysíkú, szövegfelmondásra szorítkozó alakítása felborítja a dráma belső egyensúlyát. A második felvonás nagy része például Artur és Ala kettősére épül, de mivel a színésznő Alakként csak végszavaz a partnerének, a felvonás ezen része méla unalomba fullad. A látszólag passzív Álának különben rendkívül fontos dramaturgiai funkciója van, az ő viselkedése, a kellő pillanatban unokatestvérének odavetett, bosszúból eredő megjegyzése „En megcsaltalak Edek kel" taglózza le képletesen Arturt, mielőtt Edek valójában is leütné a fiút. Ennek a funkciónak az érzékeltetéséről természetesen szó sem volt ebben az előadásban.

Gálffi László árnyalatlan alakítást nyújt Artur nem könnyű szerepében. A rendező egzaltált és infantilis alakot játszat Gálffival, akinek állandóan felfűtött állapotban kel! lennie. A színész fortissimóban kénytelen végigmondani a szerepét, s ebben az erőszakolt állapotban nem lehet sem érzelmeket, sem indulatokat megmutatni, nem lehet egy figura belső tartalmait árnyaltan ábrázolni. A szerepmegközelítés Arturt komolytalanná fokozza le, s így eleve súlytalanná válik egyrészt a fiú rendteremtő igyekezete, másrészt összecsapása Edekkel. Artur bukásán ebben az előadásban csak egyetértőn mosolyoghatunk. Am Mrozek drámája nem erről szól!

Szilágyi Tibor alkata, színészi habitusa alapján ideális Edek lehetne. A színész hibátlanul meg is oldja a dráma kulcsszerepét, ő az egyetlen, aki beállhatna egy Mrozek-drámát valóban megszólalgató előadásba is. De itt láthatóan vissza-fogja eszközeit, hiszen ebben az előadásban csak takarékos megoldásokra van szükség.

A pesti színházi *Tangó* súlyos művészi kudarc. Ez a kudarc több, mint egy előadás félreértéséből adódó fiaskó - amely ugyanakkor nem jár anyagi csőddel, hiszen a vígjátékra kiéhezett közönség megtölti a nézőteret -, mert ismerve a hazai műsorpolitikai gyakorlatot, Mrozek műve hosszú éveken keresztül nem kap esélyt arra, hogy a dráma valódi értékeit kibontó, megrázó, nemcsak szórakoztató, hanem gondolkodtató elő-adásban is látható legyen.

*Slawomir Mrozek: Tangó (Pesti Színház)*
*Fordította:* Kerényi Grácia. *Díszlet:* Szlávik István. *Jelmez:* Kemenes Fanny. *A rendező munkatársa:* Heitler Mariann. *Rendező:* Kapás Dezső.

*Szereplők:* Gobbi Hilda m. v., Páger Antal, Darvas Iván, Ruttkai Eva, Gálffi László, Eszenyi Enikő, Szilágyi Tibor.

NÁDRA VALÉRIA

# „Aktuális érzelmeket ébreszteni"

## A Kispolgárok a Madách Kamaraszínházban

Ha Makszim Gorkij valami csoda folytán megtekinthetné a *Kispolgárok* című, 1902-ben írt első drámájának előadását a Madách Kamaraszínházban Ádám Ottó rendezésében, minden valószínűség szerint elégedetten hagyná el a nézőteret.

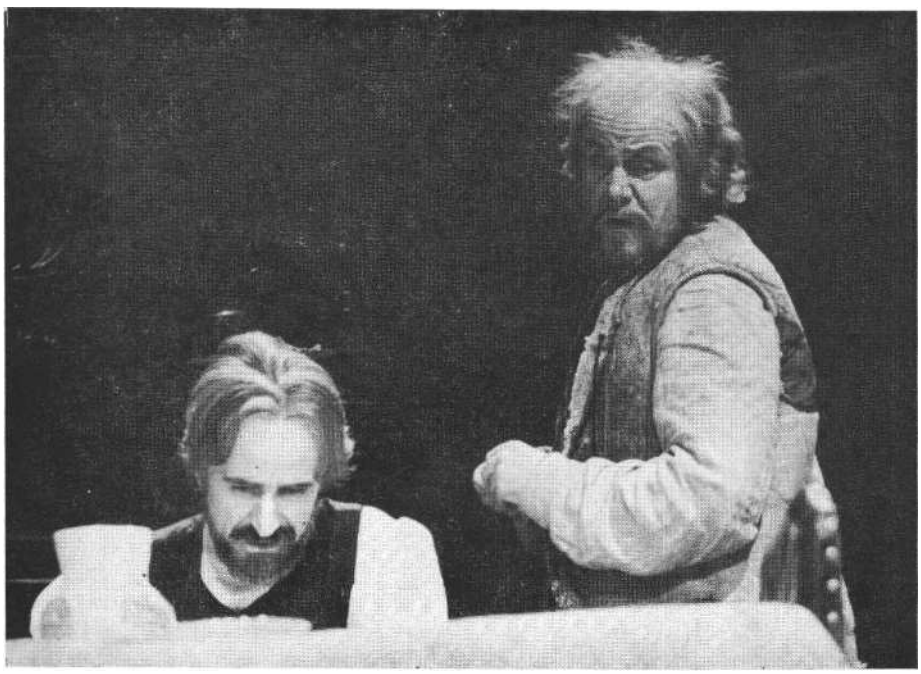
Az írónak, mint ez leveleiből és színműveihez fűzött színpadi utasításaiból egyaránt kiderül, már elsődrámás szerzőként igen határozott, minden részletre kiterjedő elképzelései voltak a színrevitel módjáról. *A Kispolgárok* elé például terjedelmes utasítást írt arról, milyen legyen a színpadkép, vagyis hogyan kell kinéznie egy jómódú orosz kispolgár otthonának a század elején. A szabálytalan alakú szobát ormótlan, mozdíthatatlan bútorok töltik be; hatalmas pohár-szék, ebédlőasztal székekkel, pianíró, pamlag, ingaóra és az ablak előtt filodendron. Nos, a Madách Kamara színpadán (díszlettervező: Koltai János) mindez leltári pontossággal megtalálható. „Hűen az íróhoz." Az apró tárgyak, kellékek is hiánytalanul megvannak, és mind olyan, amilyennek Gorkij előírta. Ez az aprólékos, a hűségre ekkora gondot fordító berendezés már jó előre sokat elárul a nézőre *váró* élményből. Valóságos bútorokat látunk, valóságos a virág, valódiak az ételek, valóságos a századforduló. Realista ez a látvány? Kifejezésére a legtalálóbb ez volna: pepecselő realizmus.

Aprólékosan kidolgozott, komótosan döcögő kis jelenetekből kezd építkezni az előadás. Ritmusára is jellemző a díszlet és a berendezés pepecselő realizmusa. Jelentőségteljes pillantásokat váltanak a színészek, ezek a pillantások azonban tényleges tartalmuknál egy csipetnyivel hosszabbra nyúlnak. Mozdulatok, gesztusok meredeznek véget nem érő vontatottsággal, szinte állva maradnak a levegőben. Fárasztóan, természetellenesen kitartott hangsúlyokat hallunk. Hosszú színpadi csendek, befejezhetetlen hatásszünetek váltják az előbbieket. A darabbéli vacsora jelenetében meg kell várnunk, amíg a falatokat tényleg megrágják és lenyelik, elvégre valódi ételeket nem lehet stilizáltan elfogyasztani, csak-hogy az előadás így nyomasztóan monotonná, hosszadalmassá válik. A második rész kétségkívül dinamikusabb, hiszen ekkor megy végbe mindaz, amit a *Kispolgárokban* drámai eseménynek tekinthetünk; mármint Tatyána öngyilkossági kísérlete és a család széthullásának meginduló láncreakciója. A váltás meglehetősen mechanikus, a mindaddig lézengésre, lassú ténfergésre kárhoztatott színészek rohangálni kezdenek, egymásnak ütköznek, a színpadi szituációhoz kevéssé illő harsányságban törnek ki, mintha átléptek volna egy bulvárkomédiába. A hatás disszonáns, az eredménye nem más, mint a néző unalommal vegyes kívülállása.

*A Kispolgárok*, ez ma már nyilvánvaló, jellegzetes *első* színdarab. Nemcsak a gyakorlatlanság érződik rajta, de a mester-be, Csehovba való görcsös kapaszkodás is. Erre utal például, hogy a cselekmény egy szűkebb család és néhány közelebbi, távolabbi rokon, ismerős körében játszódik. A történések is elsősorban lelki történések, melyek a Csehovtól ismerős cselekvésképtelenség, életképtelenség egyszer zsongító, másszor gyilkos állóvizében zajlanak. Ehhez a drámatípus-hoz mindenekelőtt lírai írói alkat igényeltetik, úgy is mondhatnánk: csehovi alkat, másképp nem jöhet létre e színművek különös és jellegzetes finom lebegése a valóság és költészet határán. A *Kispolgárok* folytatja az életképtelenség motívumát, csak éppen lebegése, líraisága tűnik el, s helyette a maga kiábrándító, hétköznapi formájában, unalmasan állít-ja elénk. Ma már talán nem tűnik szentségtörésnek, ha kimondjuk, amit a Gorkij-drámák nézője a színházban már régóta kénytelen észrevenni: a csehovi líraiságot Gorkij, mint valamiféle nagy irodalmi szakács, nyakon önti elszánt, eleve eltökélt osztályjelleggel, osztálytudattal. Ami így létrejön, például *a Kispolgárok* esetében, Csehov-drámának már rossz, Gorkij drámának még nem jó.

Színre lép például Nyil, a vidám mozdonyvezető. Nem tudni igazán, mitől annyira vidám és öntudatos, a gorkiji magyarázat ugyanis - miszerint attól, hogy fizikai munkát végez és nincs vagyona, tehát munkás, mégpedig a jelek szerint szervezett - általában cáfolhatatlan, de a Nyil nevű ember, a dráma konkrét szereplője szempontjából üres, megjeleníthetetlen, elvont. Nyil is, Polja is a jövőbe látnak, és ettől optimisták - csakhogy ezzel a motívummal ugyanaz a helyzet. Csehov kallódó hősei egykor tehetségesek voltak, vagy jobb időkben azok lehettek volna. Amikor eltűnnek a történelmi süllyesztőben, úgy kell éreznünk: kár értük. *A Kispolgárok*, kallódói, Besszemenov fia és lánya, mind múltjukban, mind jelenükben nélkülöznek minden emberi értéket. (Társadalmiakról

**Gorkij: Kispolgárok (Madách Kamaraszínház). Koltai János (Besszemenov) és Haumann Péter** (Percsihin)



nem is beszélve!) Unatkoznak, fanyalognak, szenvednek, vagyis életképtelenek, de nem tudhatjuk, valójában mi hiányzik nekik, mitől fosztatnak meg, mire vágyakoznak, így hát úgy érezzük, mi közünk nekünk mindehhez? Csehov alakjai igazából nem statikusak, a szemünk láttára változnak, lángolnak fel és hunynak ki, szinte kézzelfoghatóan van jelen a dolgokat és történéseket kegyet-lenül véghezvivő idő. A *Kispolgárok* alakjai statikusak. Bármi történjék is a darabban, az eseményekben részt vevő szereplők ugyanazok maradnak és ugyanolyanok. A Besszemenovok lénye-gén karcolást sem ejt a lezajló drámai eseménysor, de Nyil is csak lakást és családi állapotot változtat, ám a végén éppolyan vidám és öntudatos, mint legelső színre lépésekor. (Nem lehet véletlen, hogy az utóbbi egy-másfél évtizedből a Kispolgároknak éppen azok az elő-adásai maradtak emlékezetesek - Tovsztonogov, illetve Latinovits Zoltán rendezései -, amelyek egyrészt Nyil alakját, másrészt a Nyil-Besszemenov relációt tudtak több szólamúan, bonyolultabban megfogalmazni.)

A Madách Kamaraszínház előadása szerepfelfogások tekintetében is követi alapelvét: hűséges az írói utasításokhoz. Gorkij a szereplőket illetően is határozott elképzelésekkel rendelkezett, s ezeket levélben tudatta a darabot akkor már próbáló Sztanyiszlavszkijjal, 1902 januárjában. Érdemes idéznünk sorait, mert kitűnik belőlük, hogy nemcsak a figurák értelmezését óhajtotta megszabni, de azt is, milyen legyen a színészek mozgása, beszéde, öltözéke, egész gesztusrendszere. Nyil színpadi megjelenítésével kapcsolatban például így ír: „Mindig meg-őrzi nyugalmát, mozdulatai szépen formáltak, nem hevesek, hanem kecsesek, mert minden taglejtésébe erőt fektet - ösztönösen, nem többet és nem kevesebbet a kelleténél. Ha ingerült, keményen, nyomatékkal beszél, minden szava *egy-egy* fejszecsapás. Mint minden megnyilvánulása, felháborodása és haragja is egészséges, izmos, idegességnek és durvaságnak nyoma sincs benne, Hamar lecsillapodik - de sohasem hátrál meg." Vass Gábor a Madách Kamarában tiszteletre méltó igyekezettel próbál hajszál-ra olyan lenni, amilyennek Gorkij leírta. (Más kérdés, hogy a leírás önellentmondásait kiküszöbölni neki sem sikerülhetett A szerzői elképzelés elvontságát, belső zavarát jelzi, hogy Gorkij ezt írta Sztanyiszlavszkijnak, az egész habitusában, külső megjelenésében, színészi alkatában intellektuális művésznek: „Nagyszerű volna, ha Nyilt Ön játszaná. Más lehetőséget nem látok.")

**Haumann** Péter (Percsihin), Koltai János (Besszemenov), Nagy Anna (Akulina Ivanovna), Dunai Tamás (Pjotr) és **Bajza** Viktória (Jelena)

A szerzői elképzelés nehezen megvalósítható momentumai közé tartozik, hogy Polját, Nyil szerelmét, Percsihin lányát, a darab másik főszereplőjének vélte. Barta! Zsuzsa ezt a képtelen elvárást természetesen nem teljesítheti, de vissza-fogott, tiszta játéka, bensőséges, őszinte hangjai, megjelenésének mesterkéletlen üdesége az előadás kellemes meglepetésévé avatják.

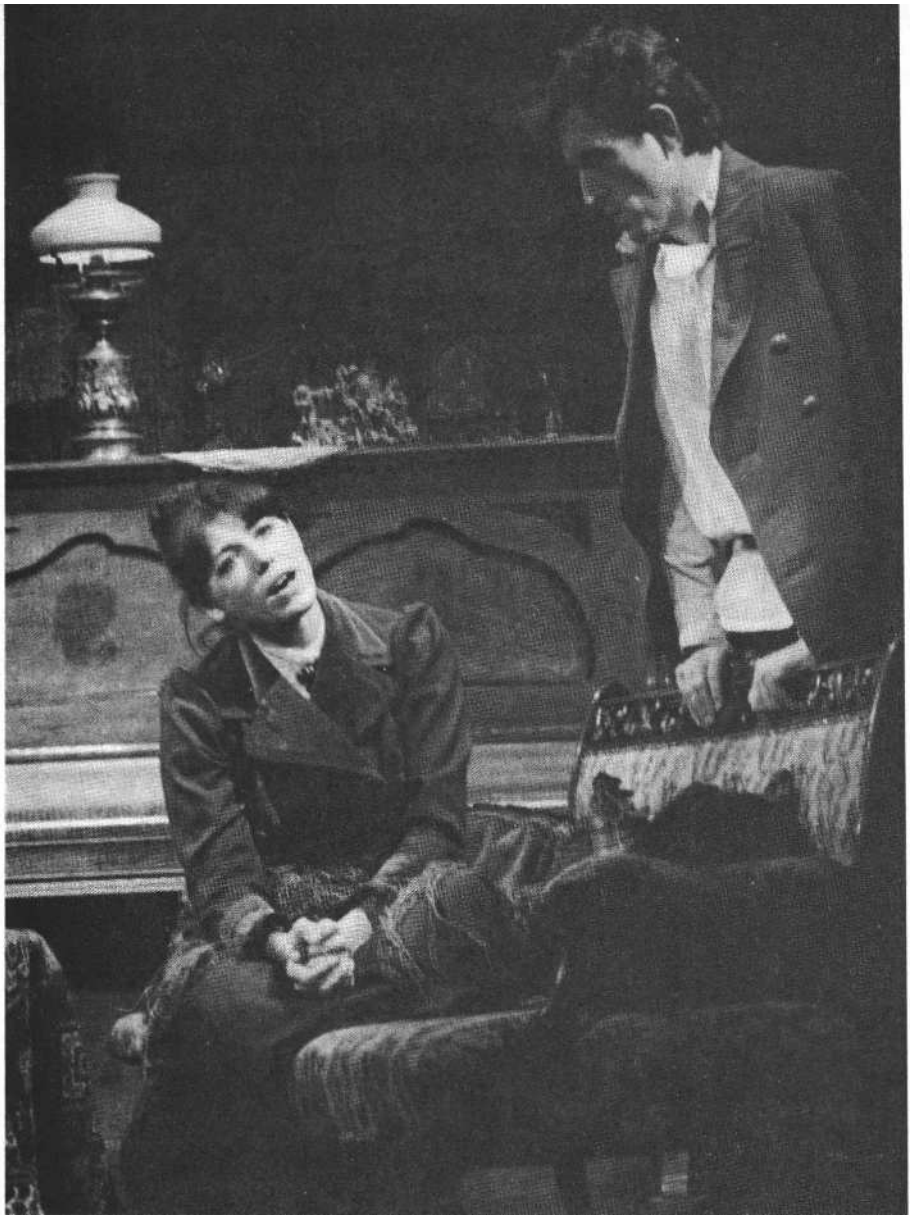
Besszemenovként Koltai János az első színre lépésétől az utolsóig egyfolytában „leleplezi" e legfőbb kispolgárt. Mindenkire haragszik, ami még nem volna baj, de mindig és mindenkire egyformán. Egyetlen színészi eszközzel él: a nagyon megemelt hanggal, magyarán az állandó ordítozással. Modulálatlan sértődöttsége statikus, megjelenítése nem-különben. Mindegynek tűnik, hogy az adott szituációban éppen nem hallgatják végig, tiszteletlenül beszélnek vele (vagy csak tiszteletlenségnek érez valamit), mindegy, hogy megmérgezte magát a lánya, vagy elhagyni készül a fia - a szín-padon Besszemenovnak egyfajta reagálása hallható, a kiabálás.

Feleségét, Akulina Ivanovnát Nagy Anna formálta meg. Akit látunk, inkább tűnik férje anyjának, felnőtt gyerekei nagyanyjának, mint a hatvanhoz közel járó Besszemenov párjának. Nyolcvan év körüli anyóka tipeg a színpadon, aki vékony madárkahangon csipog. Ez komoly teljesítmény, habár a színésznő oly-kor megfeledkezik róla, és néhány mondatot a saját, természetes hangján hallhatunk ilyenkor. Öregesen törékeny alakjával egy kissé már elnehezedett madár totyogását-csoszogását formázza. Gesztusai olykor a korai némafilmeket idézik, amikor két karját a vitatkozók közé óvón kiterjesztve, vagy máskor, megbántottságában két kezét maga előtt úsztatva, könnyben ázó szemmel kibocog a színpadról.

A kicsapott diák, Pjotr szerepében Dunai Tamás sokszor bizonyított tehetsége is kevésnek bizonyul, hogy életre keltse a figurát. Két alapszínből keveri ki magatartását: az idegesség és az indulatosság árnyalatait sorakoztatja egymás mellé. Végül, tehetetlenségében ő is kiköt a szinte állandósuló emelt hang mellett.

Tatyána alakjának felfogásában - természetesen az íróhoz való hűség jegyében - a didakszis érvényesült. Mialkovszky Erzsébet jelmezei pontosan követik Gorkij leírásait: Tatyána tetőtől talpig terepszínű, gyűrött, unalmas ruhákban jár, lelki szürkeségét öltözéké-nek szürkesége annak a számára is jelzi, aki netán magától nem venné észre ezt a vonását. Kiss Mari a jelek szerint unatkozik az unatkozó figura szerepében; ténfergései, nyafogásai nem jelzik, hogy ez a lány - tűnjék kívülről bármilyen üresnek - a maga szemszögéből őszintén érez és szenved, inkább szenvelgést látunk a színpadon, amely leleplezni hivatott a kispolgári sarjak életuntságát Nyil harsogó optimizmusa ellenében.

A darab két leghálásabb szerepe Percsihiné és Tyetyerevé. Ahogy egy régebbi előadásban Pécsi Sándor, most a gesztusaival, hangsúlyaival sok tekintetben Pécsire emlékeztető Haumann Péter is olyan figurává teszi Percsihint, aki mindaddig figyelmünk középpontjában



**Kiss Mari (Tatyána) és Dunai Tamás (Pjotr) a Kispolgárokban (Iklády László felvételei)**

áll, amíg a színpadon tartózkodik. Néha ugyan kissé soknak érződik, amit Haumann csinál, többet pislog, többet hümmög, többet téblábol és gesztikulál, mint feltétlenül indokolt volna, de ebben az energiatakarékos előadásban a néző mégiscsak fellélegzik, amikor őt látja, mert Haumann vette a fáradságot, hogy „kitalálja" a figurát, meglehet azért, hogy ő maga se unatkozzék. Amikor Besszemenov kidobja a házából, már nem csupán a jól megcsináltság, a bravúros színészi technika mutatja magát: Percsihin álmélkodó szomorúsága, erkölcsi fölénye, sugárzó naivitása itt átélt, mély, emlékezetes színpadi pillanattá tud nőni.

Tyetyerev szerepéhez Huszti Péternek úgy tetszik - nincs még meg a kellő életkora, megvan ellenben a belső, emberi súlya. Mégis nehezen megszokható disszonanciája az előadásnak, hogy a kántor nem félúton tart apák és fiúk között, hanem inkább Pjotrral és Nyillel, Siskinnel tűnik egyívásúnak. Huszti színészi intelligenciája derűs, emelkedett közönyében jut érvényre. Ebben a külsőséges, hangos produkcióban halk megszólalásaival, csendjeivel, tartalmas néma jelenléteivel tud jelentékennyé válni, mindazonáltal Tyetyerev hányatott élete, sok-sok tapasztalatból eredő keserűsége helyett olykor inkább egy némiképp lecsúszott értelmiségi bölcselkedéseit halljuk.

A Gorkij leírta cselekmény mind rendre megtörténik, a függöny lehull, ki-ki tehetsége és odaadása mértéke szerint elvégezte az előadásban reá mért feladatát. Csak éppen a néző érzi úgy, nemcsak neki nincs sok köze ahhoz, amit látott, de mintha a művészektől sem igen kapott volna egyebet, csupán fegyelmezett kötelességteljesítést. Benső közük az általuk előadott történethez, ezekhez a figurákhoz alig-alig volt. A Madách Kamarában az 1984-ben bemutatott *Kispolgárok* arról szólt, amiről 1902-ben kellett szólnia. Mindvégig hűségesen Gorkijhoz - de vajon az írói szándék felszínéhez vagy a mélyéhez?

„Színművek" című, még 1917 előtt írt, de 1932-ben ismertté vált cikkében Gorkij ezt írta: „Csaknem húsz darabot írtam, és mindegyik csupán szorosabban vagy lazábban összefüggő jelenetek sora, teljességgel hiányzik belőlük a téma következetes kibontása, a jellemek pedig elnagyoltak, szürkék, sikerületlenek." Ezt már nem a színműírói pálya kezdetén krónikus önbizalomhiányban szenvedő, kétségek közt vergődő, túlzások-ra hajlamos ifjú író írta, hanem a megbízható önértékelésű, tapasztalt és higgadt, klasszikus alkotásait maga mögött tudó alkotó. De az idézet folytatása még izgalmasabb gondolatokat rejt. „ .. A drámának minden részletében hatékonynak kell lennie, mert csak ebben az esetben képes *aktuális érzelmeket ébresztení* (kiemelés tőlem N. V.), amelyekre most igen nagy szükségünk van: korunkban lángoló tüzes szavak kellenek, hogy kiégessék lelkünkből a polgári nézetek rozsdáját." Nos, éppen ez a szándék, az aktuális érzelmek ébresztésének szándéka az, ami leginkább hiányzik az előadásból. A szerzői utasításokhoz, azok betűjéhez való szó szerinti tapadás muzeális értéket hozhat csak létre - a gorkiji maga-tartás mélyéhez, lényegéhez annak sok elemző munkát, megújult színházi esz-köztárat igénylő feltárása vezetett volna el, vajon mit mondhat és mondhat-e egyáltalán valamit a század nyolcvanas éveiben élő embernek a *Kispolgárak?* Elvben természetesen nem nehéz átlát-ni, hogy ma, amikor a kispolgáriság ismét termel kallódókat és jobb sorsra érdemes tévelygőket, amikor az értelmes élet és a nyárspolgári szerzés ösztökélése megint alternatívaként áll a mai Besszemenovok fiai és lányai, a Pjotrok és Tatyánák hazai megfelelői előtt, Gorkij drámájának lehet itt és most, nálunk is kellő rezonanciája. A Madách Kamara előadása azonban ennek az elvont meg-felelésnek a konkrétumait mulasztotta el felkutatni és a darab szituációival, alakjaival átvilágítva aktuálissá tenni.

Ha pedig erre gondolunk, nem is annyira biztos, hogy Makszim Gorkijnak tetszene ez a Kispolgárok-bemutató.

*Gorki: Kispolgárok (Madách Kamaraszínház) Fordította:* Makai Imre. *Díszlet:* Koltai János. *Jelmez:* Mialkovszky Erzsébet. *Rendező:* Ádám Ottó.

*Szereplők:* Koltai János, Nagy Anna, Dunai Tamás, Kiss Mari, Vass Gábor, Haumann Péter, Bartal Zsuzsa, Bajza Viktória, Huszti Péter, Gyabronka József, Menszátor Magdolna, Csűrös Karola, Korcsmáros György, Pádua Ildikó, Bakay Lajos.

BÉRCZES LÁSZLÓ

# Hősök, dolgozók és emberek

**t szovjet darab**

A következőkben elemzendő darabok bizonyos hasonlóságokat mutatnak. Különösen hangvételük azonossága feltű-nő: ártatlan humor keveredik szemérmes pátosszal, nyílt érzelmesség ötvöződik enyhe iróniával. Ugyanakkor a fel-vetett témák oly sokrétűek (az epheszoszi gyújtogatótól, a háború névtelen hőseitől a vállalati vezetőig), a művek fel-építése és stílusa annyira különböző, hogy reménytelen vállalkozás lenne közös nevezőt találni és valami megideologizált alapgondolat jegyében erőszakkal egyetlen láncra fűzve vizsgálni őket.

Ennek az írásnak a célja elsősorban a színészi munka és az azt befolyásoló tényezők (mindenekelőtt a rendezés) elemzése. Mikor és miért van vagy nincs helyén egy-egy mondat, egy-egy színészi gesztus ? Mik és hogyan befolyásolhatják a színészi játékot? Magyarul: mit tehet a színész az előadás javára vagy ellenére?

## Gelman itt, Gelman ott

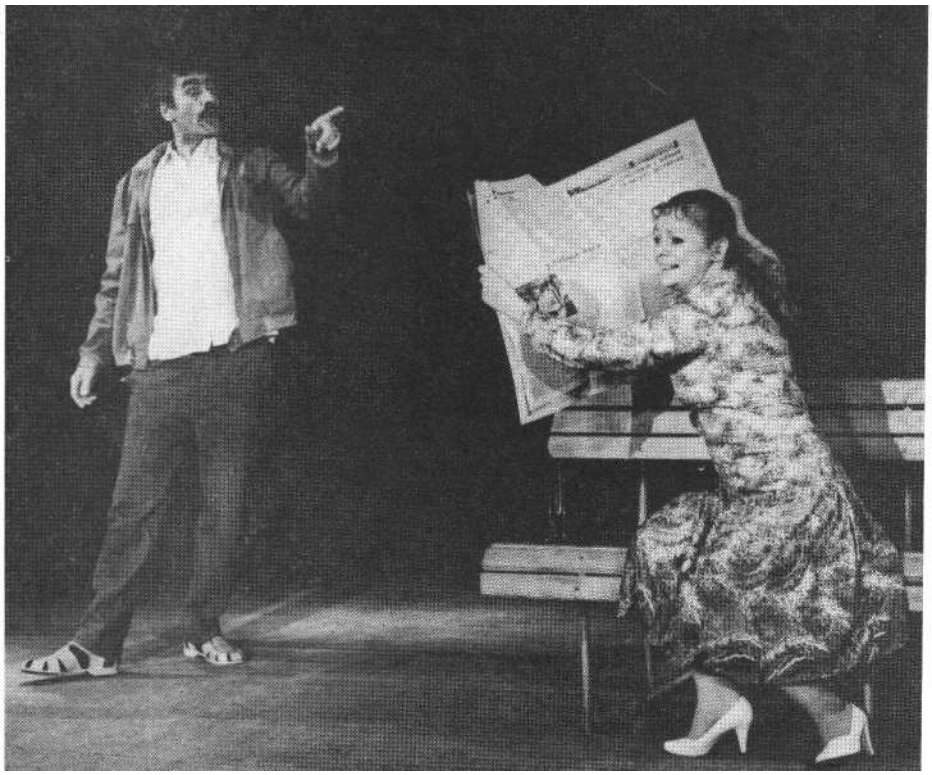
Győrött is, Kecskeméten is Gelman egy-egy kamaradarabját játszották. A sokszereplős gyári tablók után az író most beéri egy paddal és egy lakással. Azt vizsgálja, mit csinálnak hősei, amikor nem termelnek. Az időpont tehát az este. Munka után vagyunk, ami nem jelenti azt, hogy munkáról nincs szó. Hiszen Gelman pontosan arról beszél főleg *a Magasfeszültségben -,* hogy a munka, ha akarjuk, ha nem, hozzátartozik életünkhöz, meghatározza minden percünket, kapcsolatainkat. A nem örömmel, hanem csak a feljebbjutásért, karrierért végzett munka viszont magunkra erőszakolt folytonos kompromisszummá torzítja életünket. És miközben a felszínen jól vagyunk - van mit enni, van hol lakni egyedül maradunk, mint *a Magasfeszültség* és *A pad* két-két szereplője. Ezekben a kétszemélyes termelési drámákban alig van történés. Egy férfi és egy nő (egy házaspár, illetve alkalmi ismerősök) találkoznak, beszélgetnek, vitatkoznak, aztán egyikük elmegy. Írói tehetség, rafinált dramaturgia, rendezői találékonyság, precíz ritmizálás és intenzív színészi jelenlét szükséges ahhoz, hogy két beszélgető ember között megszülessen és újratermelődjön a színpadi feszültség.

A győri *Magasfeszültség* indítása minden szempontból megfelel ezeknek a követelményeknek. Andrej hazaérkezik a munkából. Bejön, lepakol, a feleségét szólítja. Férj és feleség szokásos, mindennapos találkozása. - Natasa! - kiált gyanútlanul a férfi egyszer-kétszer-ötször. Tréfát gyanít, benyit mindenhová, válasz nincs. Egyre türelmetlenebb, idegesebb. Paláncz Ferenc pontosan megmutatja, hogy ehhez az emberhez már hozzá-nőtt a feszültség, átjárja kívül-belül. Már az első pillanattól magára erőszakolt nyugalommal közlekedik a lakásban. Csupa értelmetlen szöszmötölésben próbálja levezetni belső feszültségét. Le-rakja a táskáját a karosszékbe, aztán fel-kapja és a másik karosszékbe dobja. A telefonhoz megy, tárcsáz, a telefon hallgat. Kimegy, bejön, kiveszi a dossziéját, újra kimegy. Amikor visszajön, a szoba csupa remegés, pedig még semmi sem történt. A felesége ekkor már az egyik széken kuporog és sír. A szekrényből jött elő állapítja meg megrökönyödve Andrej. A „mindennapos" találkozás most egy gyújtózsinór meggyújtását jelenti egy robbanásveszélyes helyzetben. Izgalmas írói indítás, méltó rendezői és színészi megvalósításban. De Gágyor Péter, a rendező nem számol *azzal,* hogy ezzel a kezdéssel alig kikerülhető csapdát készít magának és színészeinek. „Magasfeszültségben" indítani nem könnyű (ez sikerül), de azt tartani sokkal nehezebb (nem is mindig sikerül).

Andrej és Natasa átlagos családi életet élnek. Egymáshoz koptak, nem várnak sokat a másiktól. A férfi lélekölő türelemmel és sok apró kompromisszummal halad felfelé a ranglétrán, és a nő ezt kimondatlanul, de szelíd erőszakkal meg is követeli tőle. Talán soha nem robbanna köztük a feszültség, ha fiukat, Aljosát nem érné baleset apja üzemében. Most kórházban van, másnap kell érte menni. Ez a baleset a szokásos év végi hajrá szokásosan összecsapott, szabálytalan munkáján történt, amire szokásos módon Andrej adott utasítást. Nem történt volna semmi, ha mással esik meg a baj, de saját fiuk tragédiája áttöri álságaik falát, leleplezi céltalan „előrehaladásukat", kiürült kapcsolatukat.

Paláncz feltétlen érdeme, hogy „embert farag" egy meglehetősen egysíkú hősből. Ha csak a tényeket nézzük, Andrej nem sok kíméletet érdemel: évek óta kozmetikázza a tröszt eredményeit, áleredményekkel teljesíti a tervet. Ennek a lopakodó, látszatrendre törekvő tűzoltómunkának volt része az a szabályellenes munka, melynek során fia örökre nyomorék lett. De a „sikeres" munkáért még prémiumot is kap, sőt minden reménye megvan arra, hogy vezérigazgatóvá nevezzék ki. Paláncz nem azzal teremt emberszabású hőst, hogy folyamatos lelkiismeret-furdalásban szenveleg és sajnáltatja magát. Azt erősíti fel, amire halványan Gelman is céloz. A folyamatos hazugság, a fáradhatatlan tülekedés és a bajok szőnyeg alá söprése fizikailag, idegileg betegíti meg az embert. Andrej

**Gyöngyössy Katalin és Paláncz Ferenc Gelman: Magasfeszültség című színművében (győri Kisfaludy Színház) (Matusz Károly felv.)**



**Csendes László és Réti Erika A pad című Gelman-darabban (kecskeméti Katona József Színház)** (Karáth **Imre felv.)**

nem született gonosztevő, teli van elfojtott szeretettel, nem túl okos, de szeret-ni való, meleg ember. Nem érti, mi történik vele. Nagydarab, bumfordi alak, folyton kiabál, harsog (ezt a színész túlzásba is viszi), fontoskodik. „Dolgozik" akkor is, amikor pihenni szeretne. Nem tud semmit folyamatosan csinálni. Paláncz a szobával, a tárgyakkal való kapcsolatában közöl legtöbbet Andrejről. Jön-megy, telefonál, elővesszi a dosszié-ját, lerakja, újra telefonál, közben bele-lép valamibe, rálép valamire, néha meg-áll, ártatlanul pislog. Fölötte zajlanak a dolgok. Állandóan le akar ülni - hiszen végre otthon van -, de nem tud. Mindig csinál valamit, de nem azt, amit valójában akar. Stabil pontot keres, ezért kapaszkodik a tárgyakba, de azok nem segítenek. Egyszer, valamikor rákerült egy sínre, és már ezen marad. Ő ezt persze nem veszi észre, úgy hiszi, lépéseket tesz, „változtat", valójában minden energiája abban merül ki, *hogy* mások és önmaga számára is elfogadhatóvá tegye a puhaságát.

Nagyon fontos lenne az írónál még meglévő egyensúly megtartása: Natasa ugyanolyan bűnös, minta férje, és ugyanolyan módszerrel - öncsalással - próbál kibújni a felelősség alól. Gágyort azonban főleg Andrej és az általa megmutat-ható társadalmi töltés érdekli. Igy aztán Gyöngyössy Katalin nehezebb helyzet-ben van, hiszen ő is mindvégig színen van, de inkább csak a katalizátor szerepében. (Alkatilag sem igazán alkalmas erre a szerepre, megjelenése egy hűvös, halk szavú értelmiségit idéz, és ezzel akaratlanul is a bután kiabáló férfi fölébe kerekedik.) Az ő mondatait, lépéseit legalább annyira dramaturgiai kényszerűségek, mint személyiségének sajátosságai mozgatják. Szükség van rá, hogy újra és újra felébressze Andrejben a lelkiismeretet. Ebben a rendezői felfogásban elsikkad az, hogy ő igazából nem élő lelkiismeret, Natasa a saját bűnét akarja leplezni azzal, hogy a másikat támadja. De a győri előadásban a nő az első pillanattól kezdve csak sír, kétségbe van esve, számon kér és válással fenyegetőzik. Gyöngyössy megfelel ennek a felfogásnak, de nem sikerül elfogadtatnia Natasa igazságát. Csak szenved, mint-ha ebben lelné örömét. Hiányzik belőle a szeretet, így viszont csökken a tét. Elsősorban a rendezés hibája ez, ugyanis hiányzik az előadásból a humor. Gelman szövege is adna erre némi lehetőséget, de még inkább segítene az olyan ironikus távolságtartás, mint amilyen a díszlet-ben, a látványvilágban vagy a zene használatában megmutatkozik.

Könnyebb fajsúlyú az indítás - és az egész előadás is - Kecskeméten. Előttünk a főszereplő, a pad, rajta sután üldögél egy átlagos, jó harmincas nő. A helyszín groteszk hatást kelt: kétoldalt stilizált bokrok, levelek, hátul, középen lépcsősor vezet fel két szobor-talapzathoz. A talapzatokon két munkás-monstrum állhat, mi csak térdig látjuk a lábakat, a szobrok folytatását eltakarja előlünk egy primitíven klasszicizáló, oszlopokon nyugvó építmény. (Szakácsi Márta díszlete szellemes, torz monumentalitása és a kisszerű történések furcsa kettősséget teremtenek. A dolog szépséghibája „mindössze" annyi, hogy a velünk szemben álló szobrok szemben állnak a tőlük néhány centire emelkedő épülettel is, s ez zavaros és képtelen megoldás.) Részeg férfi dülöngél befelé, első mondatait a „szobrokhoz" intézi. A nő riadtan újság után kap és olvasni kezd. A férfi gátlástalanul mellé ül és viccelődik vele. A nő látszólag tiltakozik, de esze ágában sincs elmenni. Végül is arra vár, hogy felszedje valaki, a férfi pedig éppen ezt akarja. Gelman szándéka az, hogy egy könnyűnek induló találkozás mélyére ásson, és a súlytalan együttlét fontos és egyszeri kapcsolattá váljon. Szigeti Károly rendező alapvetően másképp közelít Gelmanhoz, mint a győri előadás. Csak a humorforrásokra ügyel. Kihasznál minden poént ígérő alkalmat, sőt, erőszakot téve a művön, maga konstruál ilyeneket. Kizárja a mélyre ásás lehetőségét, és ha Gelman szándéka néha-néha megvalósul, az csakis Csendes László színészi játékának köszönhető. A humoros kezdés kedvéért Szigeti „le-részegíti" a férfit, aki - miután a poén kihasználtatott -, egy perccel később már teljesen józanul folytatja célratörő csip-kelődését.

Csendes László egy szánalmas clownt formái, aki spontán hazugságok és bohóckodások mögé rejti önmagát. De vajon miért folytatja ezt akkor is, amikor a nő telefonálni megy, ő pedig egyedül marad? Nyilván rendezői utasításra lépdel vidáman fel-alá, tornagyakorlatokat végez, kézen áll (!) . . . Ez az a pillanat, amikor nincs szükség a játékra. Amikor egyedül maradva eldobhatná a bohóc álarcát, és a felvett szerep helyett az árva, magányos, megkeseredett ember lehetne a színen. Hiszen Gelman írása erről is szól. De Szigetit nem az ember érdekli, hanem az eladható csomagolás. Finom, rezzenésnyi gesztusok helyett a rendezés látványosan külsődleges meg-oldásokat választ, de így súlytalanná válik mindkét szereplő. Csak az instrukciót látjuk, nem pedig a belső, emberi motivációt. A nő a férfi ölébe ül, de miért? A férfi csevegés közben szeretkezést imitál. Ez a szánalmas és vérszegény ötlet - mert hogy ezerszer láthattuk már belső indítékok híján visszataszítóan közönséges lesz. A rendező - biztos, ami biztos - még néhány durván direkt jelzéssel megerősíti az információt: igen, az történt, amire a nézők gondolnak. Nem érdemelne ez a gusztustalan, „röhögtető" jelenet ennyi figyelmet, ha nem

vezetne dramaturgiai zsákutcához. Gelman eredeti szándékaival szemben, nem érző, szenvedő embereket látunk, akik „mást" is akarhatnának egymástól. Így aztán teljességgel érthetetlen, hogy a kielégülten vigyorgó férfi miért ráncigálja tovább a nőt a lakására. Egy negyedóra után búcsút vehetnének egymástól, megkapták, amit akartak. Valójában nem arról van szó, hogy Szigeti félreértené az írót. Egyszerűen nem bízik a szöveg-ben, illetve a szöveg által hordozott feszültségben. Mindig kitalál valamit, az elhangzó mondatok közben mindig látunk valami nyilvánvaló játékot, ami jelentékteleníti a szöveget, új információt viszont nem közöl. A nő a barátnőjéről mesél hosszasan, a férfi pedig újra és újra a combjára teszi a kezét. Ez nyolcszor-tízszer megismétlődik. Csendes betartja az instrukciókat, és minden tehetségét latba vetve azon iparkodik, hogy egyetlen mozdulatot se csináljon kétszer ugyanúgy. Jó színész, és ezért ez többnyire sikerül is neki. De az állandó poénvadászatban a két színész nem figyelhet egymásra, megbomlik köztük a kontaktus. Jobb-rosszabb magánszámokat látunk, melyek kizárják a fejlődést, azt, hogy valahonnan valahová el-jussanak. Kétszemélyes one-man-show-t látunk, és ebben Csendes László a jobb. Réti Erika színtelen, egysíkú figurát teremt. Butuska libát formái, aki hangosan cuppogva szopogatja a cukorkát, az üzemről kerepel, és csak néz mereven maga elé. Túlságosan egyértelmű jelzésekkel ad mindent a tudtunkra. Ez is egyfajta humorforrás, de lehetetlenné teszi, hogy egy pillanatra is komolyan vegyük a figurát. Csendes László viszont laza, tehát a rendező által elképzelt játék-ra, az állandó váltásra alkalmas. A játékban örömét lelő szélhámos fölös energiái feszítik. Az esti szórakozást kereső, többre hivatott buszsofőr ripacskodik a parkban. Ezt játssza el hitelesen Csendes László, mégpedig azzal a finom távolságtartással, ami lehetővé teszi, hogy ezt a ripacskodást ne a színész nyakába varrjuk.

**Hősök és antihősök**

A József Attila Színházban játszott *Csendesek a hajnalok* színészileg és rendezőileg különleges feladat, ugyanis nem a hagyományos dramaturgiai értelemben léteznek benne a szituációk. A szereplők viszonyairól előre tájékozódunk - rnegtudjuk, hogy Vaszkov törzsőrmester nem bír a lányokkal, megtudjuk, hogy az egyik lány hajnalonként bejár a városba stb. -, majd a már ismert információk megelevenednek, azt látjuk megvalósulni, amit bekonferáltak. Így az egyes helyzetek a színész számára a jelen időt, a jelenlétet ölik meg. Ezekben a szituációkban nem történik semmi, színházról lévén szó nem születnek emberek. A szerep megteremtésére marad egy másik - szintén külsődleges - megoldás: Vasziljev mindenkinek ad egy monológot, vagyis mindenki el-meséli az életét. Ez is meglehetősen formális jelenlétet jelent, de azt a célt igyekszik szolgálni, hogy az egyforma katona-zubbonyok mögött a színész megmutassa az embert.

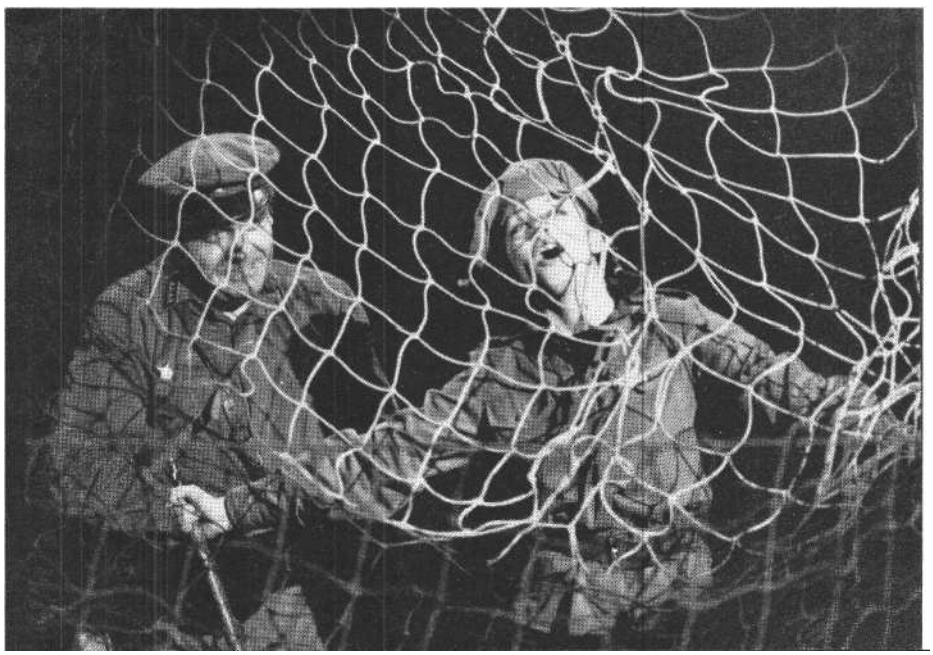
Fegyelmezett színészi munkát látunk, mégis mindkét változatban rengeteg a hamis hang. Úgy tűnik, rendezői felületesség és következetlenség nehezíti a színészek dolgát. Jelképesnek szánt illusztrativitás és azonosulást kívánó aprólékos realizmus esetleges keveredése komikus helyzeteket szül (miközben a darab ténylegesen meglevő humora elsikkad). Esetlen pantomimjárással halad az öt lány és a törzsőrmester az erdő-ben. Jól-rosszul megoldott stilizált mozgást látunk. - Hoppá! - kiált fel a fel-fedezés örömével Vaszkov, és izgatott érdeklődéssel tanulmányozni kezdi a színpad közepén a megtalált, de jelképes lábnyomokat. (Jelképesek, hiszen itt nem járt még a félelmetes németeket imitáló, itt-ott bóklászó két statiszta.) Aztán újra helybenjárás, aztán újra „Hoppá!". Majd mocsárhoz érkeznek.

Következik az életveszélyes átkelés. A színpadot beborító - és a színészek számára eddig is átkelési gondokat okozó -- háló megemelkedik, folytatódik az immár életveszélyes helybenjárás. Elhiszszük mi, hogy ez mocsár, ha a szereplők nem győzködnek szenvedő képpel, ha-mis átéléssel arról, hogy milyen kimerültek, és ha nem hiteltelen pátosszal adják tudtunkra: - Ezt megúsztuk!

Ezek a „mintha-szituációk" a nézőtől fantáziát, ugyanakkor elnéző feledékenységet követelnek. El kell képzelnem a mocsarat, az erdőt, a falut, de nem szabad figyelembe vennem azt, hogy a színész egy-egy mondatára várva az oldalfüggöny mögött ácsorog. Szabó Eva kendő-be bugyolált parasztasszonyként bejön, mond egy mondatot, visszalép a függöny mögé, újra bejön, kacag egyet, vissza-lép. A lányok viháncolva futnak - a függöny mögé - fürödni a tóba. El kell képzelnünk a tavat, a fürdőző lányokat, de nem volna szabad észrevennünk a takarásban ácsorgó, be-bekiáltó színészeket. A színházban azonban a valóság ereje érvényesül, vagyis a nézői fantázia éppen fordítva működik.

Az említett példák is azt bizonyítják, hogy a rendező, Iglódi István nem tudta egységes színpadi nyelven megszólaltatni a művet. Mutatja ezt a tárgyhasználat is: Vaszkov telefonál - a kezét a füléhez emeli; a lányok igazinak tűnő puskát tartanak a kezükben, és lövést imitálnak - a lövés hangját dobpergés helyettesíti; Rita sebesülten fekszik, és a

Kránitz Lajos (Vaszkov őrmester) és Ivancsics Ilona (Gálja) Vasziljev: Csendesek a hajnalok című **színművében** (József Attila Színház) **(Ikládv** László felv.)



törzsőrmester ágakkal takarja be úgy, hogy a kezét végighúzza az arcán (a nézőt teljesen összezavarva, Kránitz Lajos ezt olyan mozdulattal teszi, mint amikor a halottnak lezárják a szemét); majd Rita feláll, előhúzza igazi pisztolyát, és földön heverő ruhájára lő (a gyengébbek kedvéért: igazi lövéssel jelképesen lelövi magát).

Ez a zűrzavar a térszervezésben - inkább szervezetlenségben - jelentkezik legnyilvánvalóbban. Ha elfogadom azt, hogy a fülhöz emelt kéz telefont, a színpadot beborító háló erdőt, avart, mocsarat, a lecsatolt öv, összehajtogatott kabát, lerakott katonasapka egy halott lányt jelentenek, akkor egységes, jel-képes térre lenne szükség. Vasziljev műve sokkal inkább oratorikus jellegű, mintsem egymásból következő emberi szituációk sora. Itt azonban az, akinek nincs szövege, gyorsan kiszalad, hogy azután egy-egy mondatra visszatérjen. A „falut" jelképező szomszédasszony valahonnan a közönség közül fut be, hátul a „tó" van, a „halottak" a közönség közé mennek le, és a nézőtéri kijáraton távoznak, majd itt jönnek vissza egy-egy gyertyával (iskolai ünnepi műsorok nélkülözhetetlen kelléke manapság!), leállítják azokat a színpadon, és távoznak a tó felé.

Ebben a helyzetben milyen legyen a megfelelő színészi magatartás ? Á visszafogottság érdektelenséget szül, a rutin a közhelyeket duplázza, a harsányság a rendezői következetlenséget erősíti. Kránitz Lajos szinte mindvégig a színen van. Ettől még valódi szituációkba nem kerül, egyszerűen neki van a legtöbb szövege. De meg sem kísérli, hogy egyszeri személyiséget teremtsen, inkább a szöveg által nyújtott közhelyek mögé bújik. O a „medve", a durva, primitív, de melegszívű törzsőrmester. Jön-megy, dirmeg-dörmög, először háborog, aztán megenyhül. Kránitz szándéka nem több, mint egy jól ismert klisé felvázolása. Ez sikerül is: a szolgálati szabályzatba kapaszkodó, olvasni alig tudó, háborúba cseppent egyszerű embert látjuk. Fejlődő hős, aki a színész szándéka szerint fokozatosan belopja magát a szívünkbe. Á valóságban ez fordítva játszódik le. Vaszkov addig szeretetre méltó, amíg - viszonylag - összetett, emberi tulajdonságokkal rendelkezik. Ahogy megenyhül a szíve, úgy válik egyre sematikusabbá az alakítás. Megszűnik a „medve", és megszületik „a pozitív hős". Kránitz szavalni kezd, szándéka szerint súlyt ad a mondatoknak, és elérzékenyül. Á haldokló lánya segítség felől kérdez. Kránitz felveti a fejét és válaszol: - Á segítség el fog jönni! - Ez a mondat Vasziljevnél többértelmű. „Dehogy fog jönni segítség" - mondja nekünk a törzsőrmester magatartása, de közben azt is tudtunkra adja, hogy ez a segítség egyszer mégis megjön, és igazságot szolgáltat a háború névtelen hőseinek. A baj az, hogy Kránitz mindezt egymás utáni didaktikus gesztusokban mutatja meg, a mondat egyidejű gazdagságát külön-külön lépésekre bontja, és ez hamis pátoszt szül.

A lányok alakítói is csupán a mondanivaló hordozói, leleplezői lesznek, erősítve ezzel a rendezés egyébként is ha-mis ünnepélyességét. Hiába Radó Denise őszinte hite, Borbás Gabi kevésbé őszin-te pillanatokat eredményező rutinja, Ivancsics Ilona súlytalan csivitelése, Fehér Anna többre hivatottságot jelző fásult kívülállása. Igyekezetük iránya mégiscsak azonos: emlékművet állítani. Hiába mondanak el magukról különböző történeteket, az egyforma katona-ruhák mögött egyforma emberek rejtőznek. Nem is emberek, megdicsőült hősök vonulnak a halálba.

Á szolnoki *Szállnak a darvak* viszont nem vesz tudomást a hősökről. Természetesen nem tagadja meg őket. De nem azonosítja a színpadi hőst és a háborús hőst. Ezért a Rozov-dráma összetartó magját képező kapcsolat - a háborúba önként jelentkező Borisz és az őt hűt-lenül-hűségesen *váró* Veronika szerelme - központi szerepe gyengül. Kiderül, hogy a színpadon nem a pozitív lépések, hanem az őszinte, emberi megnyilvánulások teremtik a hőst. Hiába szép és nemes gesztus Borisz hadba vonulása, majd halála, színházi értelemben a „gyáva" otthon maradókból lesz a hős. Már Rozov drámája is az otthon maradottakra figyel, de még őrzi a harcolók javára billenő fekete-fehér jellemábrázolást. Á híres film - kihasználva a mozgókép lényegkiemelő lehetőségeit, mely térben és időben irányítani tudja a néző figyelmét - Veronika szerelmére koncentrált, ehhez való viszonyában minősült a többi szereplő.

A színpadon viszont inkább az egyenrangú egymásmellettiség dominál. Ezt ismerte fel Árkosi Árpád, a rendező. És még sokkal többet: hihető történetekhez hiteles helyzetek kellenek, ezekhez pedig valóságos, hús-vér emberek. Ehhez mindenkinek meg kell adni a lehetőséget ahhoz, hogy képviselje a maga igazságát.

Például Márk, a család szégyene nem jelentkezik a frontra, mint Borisz, ő csak zongorázik, míg mások a lövész-árokban szenvednek. Á fellépéseket, a gyári koncertjeit is egy alattomos, ügyeskedő ügynökkel intézteti el. A „művészkedésen" túl még azt is megengedi magának, hogy szereti és feleségül veszi Borisz kedvesét (aki bár nem szereti, hozzámegy). Majd az egész család által kiutált Márk egy valaha szebb napokat élt úriasszonynál könyörög szeretetért, sőt az egyetlen emléket, ami Veronikának Borisztól maradt, ennek a hölgynek akarja ajándékozni. Márknak valóban súlyos vétségei vannak. Á honvédő háborúból kimarad, házasságtörést akar elkövetni, durván felesége emlékeibe tipor. Nem kell tehát helyeselnünk a lépéseit. De szerethetjük és érthetjük, mert megismerjük cselekvésének érzelmi indítékait.

Árkosi sikeres rendezésének feltétele, illetve eredménye a kiváló színészi alakítások sora. Könnyebb lenne Tóth Józsefnek elfogadnia a szigorú írói ítéletet, és egyszínű jellemet, a hátországban áskálódó háborúkerülőt ábrázolni. Tóth azonban megkeresi Márk igazságát elhiszi neki, hogy művész. Két tény lényeges számára: zongorista akar lenni, és szereti Veronikát. Tóth nem próbálja meg elkenni Márk gyengeségeit, de az előző két tényezőt felerősítve alárendeli azokat a szenvedélynek. Valódi szenvedések kálváriáján keresztül jut el a gyáva, szerelmes kamasz addig a pontig, amikor a sűrűsödő megaláztatások elbillentik a mérleg nyelvét, és a többiek fölé kerekedve becsapja maga mögött az ajtót. Számára az egész harmadik felvonás egyetlen konok készülődés. Fölöslegességének tudata már inkább megnyugtatja, és erőt ad az elszakadáshoz. Tóth pontosan érzékelteti ezt a változást. Á naiv, ártatlan fiatalember zavarodottan csúszik bele a lavinaként növekvő kompromisszumokba. De közben a rácsodálkozás így válik keserű tapasztalássá, és végül ő lesz az, aki a hosszú távú elhallgatásra, öncsalásra berendezkedő többieket otthagyja. Nem menekül és nem engedelmeskedik, mint tette eddig, hanem felvállalja az adott helyzetben a nehezebb utat. Tóth József egy látszólag egysíkú figurából szánalmunkat, meg-vetésünket, egyetértésünket és szeretetünket egyaránt előhívó embert terem-tett.

**Rozov: Szállnak a darvak (szolnoki Szigligeti Színház). Szoboszlai Éva, Koós Olga,** Kristóf Tibor és Tóth József (MTI **fotó - Ilovszky Béla** felv.)

Pontosan ez Árkosi célja. Természetesen nem Márk javára és a többiek ellen foglal állást, hiszen minden színésznél erre a beskatulyázhatatlan, egyértelműségektől mentes összetett emberábrázolásra törekszik. Így lesz például Irinából nemcsak száraz vénlány, de meleg, szeretettel teli és szeretetre éhező nő (Szoboszlai Éva). Igy lesz az apából nemcsak jóságos családfő, de az elkoptatott igazságok és a csendes megalkuvások mögé rejtőzködő erőszakos igazság-oszló (Kristóf Tibor). Az igazsághoz tartozik, hogy a dramaturgiai hangsúlyok átbillentése megváltoztatja - hátrányosan Veronika szerepét. Korántsem pozitív hős már, egyszerűen egy a többiek közül. Fazekas Zsuzsa alakításában ez azzal jár, hogy jelentéktelenedik a figura. A színésznő mintha nem érzékelné az előadás megváltozott arányait, továbbra is csak az áldozattá válást próbálja „hozni". Így elszalasztja azokat a lehetőségeket, amikben árnyalhatná és pontosíthatná a szerepet. Finom, törékeny lényével jelen van, de nincs jelentősege,

Az embert felmutató színészi erő kiemelkedő példája viszont Koós Olga játéka. Azért is külön említendő, mert Rozovnál csupán egy epizódszereplőről van szó. Maga a szerep közhely: a fronton levő fiát váró némán tűrő anya szerepe. Koós belép. Laza természetességgel jönmegy, jelenlétének súlya van, de finom érzékenységgel tiszteletben tartja az előadás egyensúlyait. A szenvedést ismerő bölcs asszonyt alakítja bölcs színészként, aki tudja, hogy semmi szükség ezt a szenvedést mindenáron mutogatni vagy leplezni. Látja Veronika és Márk kínlódását, és segíteni akar. De nem erőszakkal, hanem halk, megértő kívülállással. Nem mártír, csak jó. Háttal áll a kredencnél, amikor a fia belép. (Varga Károly játssza, pontosan ráérezve a Koós Olga által kínált hullámhosszra.) Anya és fia hosszú idő után találkoznak. Közhelymegoldások sorát kínáló helyzet. Á kredenc tükrében veszik észre egy-mást. Koós nem moccan, de egész lénye megváltozik. Eltörik és megszűnik a végtelen várakozás. Megtörtént a csoda, hazajött a fia. Nem omlik vagy röpül a karjaiba. Alig mozdul. Koós alakításának itt a kulcsa. Érzi a pillanatok súlyát, vagyis érzi, milyen mozdulatot, milyen ritmusváltást bír el a színpad és a nézőtér közti feszültség. Ennek megfelelően tizedmásodpercnyi a váltás, de alig észrevehető a mozdulat. Utána már késlelteti a következő lépést. Nem siet. Ráér, erre várt régóta. Most boldog. És aztán már elgyengülhet. Aztán már a fia karjaiba hullhat. Szívszorítóan nagy-szerű színészi pillanat. Koós Olga eseté-ben a rutin nem klisében, hanem bölcsességben mutatkozik meg. Az ő vissza-fogottsága jól tükrözi a sokszereplős előadás harmonikus arányait: mindenki képviseli saját igazságát, de senki nem válik hőssé.

Miskolcon hősök és antihősök zűrzavaros kavalkádja fogad bennünket. *A gyújtogató* előadásán nem tudjuk, ki érdemel halált és ki kitüntetést, kit szeressünk, és kinek a bukásáért szorítsunk. Ez a nézői bizonytalanság nem azonos a szolnoki élménnyel. Zavarunk a rendezés átgondolatlanságából, az elemzés hiányából fakad. Az író, G. Gorin felfedezett valakit, egy Herosztratosz nevű őrültet, aki az ókorban - pusztán a hír-név kedvéért - felgyújtotta az epheszoszi Artemisz-templomot. Gorint a siker ténye izgatta, vagyis az, hogy *ez az* ember célját valóban elérte, hiszen a világ hét csodája közt számon tartott templom építőit nem ismerjük, de a gyújtogatót igen. A drámába beépít egy - a későbbiekben teljesen funkciótlanul téblábló - - huszadik századi ellenfelet is. Azért baklövés ez, mert hatástalanítja a kitűnően megválasztott alaphelyzetet (miért lesz egy tehetséges ember gyújtogató), és izgalmasan felvázolt konfliktusrend-szert (ez az őrült anarchista akaratlanul is felszínre *hozza a* manipulációra építő idegen helytartó és a passzívan ellen-álló vagy sunyin beolvadó helyiek viszonyát). A valódi dráma jelen idejét így el-tolja tőlünk, igazi szemben álló felek összecsapását álellenféllel hígítja és könnyű humorba oltja. Kortársunk látszólag még bele is szól a történésekbe, sőt maga nyújtja a kardot az igazságszolgáltatáshoz. De valódi szerepe mindössze annyi, hogy utólagos nagyképűséggel ítélkezik, bennünket pedig didaktikus módon folyton arra figyelmeztet, hogy gyújtogató őrültek köztünk is van-nak. Számonkérnivalónk elsősorban a rendezésen van. Szűcs János - ha már egyetlen dramaturgiai huszárvágással nem hagyta ki - legalább háttérbe szorít-hatta volna ezt a felesleges szereplőt. Ehelyett aktivitását megtartva előtérbe tolta, és ami még rosszabb, Teszáry László patetikus alakítása majdhogynem fő-hőst teremt ebből a meg nem írt papír-figurából. Az említett zavar tehát ott jelentkezik, hogy őt, aki bennünket képviselne, elutasítjuk, és ellenfelének, a rafináltabb, okosabb, emberi hangon megszólaló bűnösnek szurkolunk. Teszáry rikító bársonyöltönyben, fekete, magas sarkú csizmában és fehér garbóban megáll előttünk, hangsúlyosan rá-gyújt, felolvas, illetve szaval a műsor-füzetből, aztán leül az első sorba, kezébe véve a „Foglalt" papirost. Teszáry - alig-hanem rendezői utasításra - mindent hangsúlyoz, eljátssza, hogy ő néző. Ő most azt csinálja, hogy ül. Úgy ül, aho*gyan* csak az ül, aki azt akarja, hogy őt nézzék. És közben úgy tesz - mindig figyel, mindent lereagál -, mint aki egy előadást néz. Teszáry nem „egy ember" akar lenni a színházból - ahogyan a plakát jelzi -, ő „az ember" akar lenni. Általában. Általában így beszél, így ül, így jár-kel, így küzd és bizakodik „az" ember. Vagyis senki nem tesz így.

Az ókori történéseken belül színészi teljesítmények szerint alakulnak az erőviszonyok. Úgy tűnik, hogy Szűcs *azt* a hazug és torz közeget akarja ábrázolni, amiben a Herosztratoszok születnek. Csakhogy a színészek - feltehetően ren-

dezői sugallatra - teljesen különböző műfajban játszanak. A pénzéhes kereskedőt játszó - máskor kitűnő Sallós Gábor egy kabaréba lép be, és hangsúlyozottan kikacsintós poénokra építve konferál. Somló Ferenc pedig egy mese-játék ügyefogyott királyaként csetlik-botlik. Mindketten tudják magukról, hogy mulatságosnak kell lenniük, ezért beérik azzal, ha ők annak vélik magukat. Ezek a súlytalan figurák találkoznak a valódi tehetséggel, a gyújtogatóval. Gáspár Tibor hitelesen tehetséges, okos és szimpatikus. Így viszont szembekerül azzal a világgal, ami őt állítólag kitermelte. Végül is színpadi műfajok állnak szemben egymással: az egyik oldalon a szórakoztató komédia, a másikon a keserű groteszk. *Így* nem érthetőek Herosztratosz céljai. Á hírnév túlságosan távoli, a hatalom szinte a kezében van - a tehetség és az idióták küzdelme nem ígér nagy harcot -, miért nem akarja az utóbbit? Egyetlen méltó ellenfele van, a törvény őrzőjét képviselő Kleon. Körtvélyessy Zsolt játssza, és „önmagát rendezi". Megpróbál a többiektől függetlenedni, elszakadni a műfaji zavartól. Ezzel egyrészt tovább fokozza a zűrzavart, másrészt viszont önmaga számára játszható helyzetet teremt. Befelé építkezik, kerüli a kontaktust. Méltóságát őrző színész és méltóságát őrző szerep találkozása masszív, sérthetetlen, érinthetetlen figurát eredményez. Á többiek gátlástalanul áradó felesleges információzuhatagával szemben (természetes emberi reagálásaikat mindig megtoldják a lassúbb felfogásúnak tekintett nézőnek szóló jelzésekkel), alig mozdul, mégis vonzza a figyelmünket. Bizonyos helyzetekben ő is tehetetlen. Mindenki azt próbálja velünk elhitetni, hogy évezredeken át nyúló problémákról beszél: megszabadulhat-e a bűntől, a pusztítás vágyától az emberiség? De amikor a bűnös feletti ítélkezésre összegyűlnek, mindannyian mulattatóak akarnak lenne. A papnő bejön, és véget nem érő imádságba kezd. A helytartó türelmetlenül mászkál mögötte, és arcokat vág. A papnő a földhöz veri magát, és közben jelzi, hogy meg-fájdult a keze a nagy buzgalomban, vagy-is csak komolytalan formaság az egész. Á megduplázott jelzések közepette súlytalanná váló, nevetséges szereplőink mögött ott áll árván Kleon, aki mind-ezt komolyan veszi. Amikor pedig valódi konfliktusra alkalmas hőseink - Herosztratosz és Kleon - találkoznak, már régen elveszett a tét. Egyik sem képvisel senkit és semmit. Pusztulásuk nem tragédia, csak közös kivonulás a méltatlan komédiából.

Körtvélyessy és Gáspár vergődése nyilvánvalóan bizonyítja, mennyire abszurd vállalkozás jó alakítást nyújtani egy rendezőileg végiggondolatlan, a könnyebb ellenállás irányát választó elő-adásban. A színész kiszolgáltatottságán túl azonban azt is jelzi, hogy szemben az árral is lehet hitelességre törekedni. Ezt megvalósítani viszont csak egy következetes, átgondolt rendezésre, egy egységes, közösen megszenvedett, az itt és most alakuló viszonyokra építő produkcióban lehet.

*Alexandr Gelman: Magasfeszültség (győri Kisfaludy Színház)*

*Fordította:* Benedek Árpád. *Játéktér és jelmez:* Gágyor Péter m. *v. Rendező:* Gágyor Péter m, v.

*Szereplők:* Paláncz Ferenc, Gyöngyössy Katalin.

*Alekszandr Gelman: A pad (kecskeméti Katona József Színház)*

*Fordította:* Benedek Árpád. *Díszlet, jelmez:* Szakácsi Márta. *Rendező:* Szigeti Károly.

*Szereplők:* Réti Erika, Csendes László.

*Borisz Vasziljev: Csendesek a hajnalok (József Attila Színház )*

*Fordította:* E. Gábor Éva. *Színpadra alkalmazta:* Komlós János. *Díszlet:* Iglódi István. *Jelmez:* Csengey Emőke. *Zene:* Bácskai György. *Rendező:* Iglódi István.

*Szereplők:* Kránitz Lajos, Mihály Pál, Martin Márta, Borbás Gabi, Fehér Anna, Ivancsics Ilona, Kocsis Judit f. h., Radó Denise f. h., Rátóti Zoltán, Nagy Miklós, Szabó Éva, Fördős Magda, Dávid Ági.

*Viktor Rozov: Szállnak, a darvak (szolnoki Szigligeti Színház)*

*Fordította:* Morcsányi Géza, *Dramaturg:* Morcsányi Géza. *Díszlet:* Szlávik István *m. v. Jelmez:* Szakács Györgyi m. v. *Rendező:* Árkosi Árpád.

*Szereplők:* Fazekas Zsuzsanna, Kristóf bor, Szendrey Ilona, Tóth Tamás, Szoboszlai Éva, Tóth József, Koós Olga, Varga Károly, Kőmíves Sándor, Egri Kati, Leviczky Klára, Győry Franciska, Sashalmi József, Roczkó Zsuzsa, Turza Irén, Zombori Katalin, Takács Gyula, Philippovich Tamás, Váry Károly.

*Grigorij Gorin: A gyújtogató (miskolci Nemzeti Színház)*

*Fordította:* Balogh Géza. *Diszlet: Ger*gely István. *Jelmez:* Fekete Mária. *Rendező:* Szűcs János.

*Szereplők:* Somló Ferenc, Zsolnai Júlia, Körtvélyessy Zsolt, Gáspár Tibor, Sallós Gábor, Horváth Zsuzsa, M. Szilágyi Lajos, Sárkány János, Gyarmathy Ferenc, Varga Tamás, Teszáry László.

**CSÁKI JUDIT**

# Mindennapi operettünk

**A Taps a József Attila Színházban**

Á középkorú primadonna karrierje csúcsán. A fiatal szubrett eleinte senki-semmi, majd repülőstarttal indul idősödő kolléganője nyomába. *Úgy* tűnik, mindketten tehetségesek, ezért aztán a primadonna szomorú a nemzedéknyi korkülönbség miatt.

Á szintén fiatal rendező a középkorú primadonnát szereti. Állhatatos lévén, vissza is utasítja a szubrett felkínálkozását. De szerelmét sem veszi feleségül, hiszen annak önálló karrierje s e karrier mindenekfölötti fontossága nem fedi az ideális feleségről kialakított belső képét: a konyhatündért, az urát otthon engedelmesen váró szerelmetes asszonykát. Á primadonna végül - mit is tehetne mást - belátja, hogy sztárszerepeit mind hevesebb ostrom fenyegeti, és szerelme elképzeléséhez idomulva a magánéletben véli fölfedezni a boldog jövőt. Jutalmul valószínű, hogy a rendező mégiscsak feleségül veszi.

Á fenti cselekményről nehéz elképzelni, hogy drámaként működjön. Még akkor sem, ha a kötelező - és kötelezően vázlatos - „társadalmi hátteret" mögé helyezzük: az amerikai show-business menedzsereit, íróit, munkanélküli táncosait, a luxuslakásokat, a szerződések kegyetlen világát.

De hát a *Taps* - nem is dráma. A szöveg: librettó. Á műfaj törvénykönyve szerint parádés kiállítás, slágeresélyes zene, elegáns díszlet, profi tánckar, nagyvonalú kosztümök, nagyvilági atmoszféra kell ahhoz, hogy egyáltalán előadhatóvá váljék. *Azaz:* pénz, pénz, pénz. A szöveg - mint illik - őrizze meg ürügy-jellegét: szolgáljon arra, hogy két dal közt engedelmes összekötő legyen, hatásosan fesse alá a sztárok játékát, hang-súlyozza a kiállítást.

*A Taps* olyan musical, amelyből tizenkettő egy tucat a Broadwayn. Témája is gyakori - éppen, mert a színházi környezet a legkiválóbb ürügy a táncosok, énekesek felvonultatására, az elegancia uralmára. Igy van ez *a Dreamgirlsben* (Álomlányok), *a* Chorusline-ban (Kar) is. *Á Taps* ugyanis - nem a *Hair,* de nem *is a Macskák; a Taps* mai operett, leg-

alábbis olyasvalami, amit e helyett a klasszikus európai műfaj helyett találtak ki odaát. Egy-egy új termékének felbukkanása mindennapos ügy őshazájában.

Az ilyesfajta tömegmusical hatásmechanizmusa összetett - és érzésem szerint bizonyára már kodifikált is. Fontos, hogy a produkció primadonnája valódi sztár legyen - neki kell ugyanis behoznia a közönségnek legalább ötven százalékát. Nem árt, ha a bonviván is híres, a tinédzserek kedvence; s ha a szubrett neve is jól cseng legalább egy-két folytatásos tévéműsorból. A sorban rögtön ez-után következnek azok a kellékek, amelyeket részben már említettünk: a pompás díszlet-jelmez, a kifogástalan tálalás, a profi tánckar, melynek tagjai az összetéveszthetetlenségig egyformák, és egyszerre emelgetik a lábukat, egyetlen lépést sem vétve. A hatalmas forgószínpad, a mindentudó színpadtechnika észrevétlenül és tökéletesen működik - diszletmunkásnak nyoma sincs, mert nem tartozik a produkcióhoz. A színpadról árad a fény, a csillogás - mert a néző ezt vár-ja, ezért jött ide, és nem a szomszéd házba, ahol nyomasztó drámát, netán tragédiái játszanak.

De ugyanilyen fontos az is s ez már az író trükkje -, hogy a cselekmény, miközben nagy része szükségképp egzotikus a nézők számára, valamilyen módon azért kapcsolódjék hozzájuk, népszerűsítse de legalábbis hagyja jóvá - hétköznapi életvitelüket, ajándékozza meg őket a sóvárgás mellett az elégedettség, esetleg a káröröm morzsáival is. Semmi esetre se törekszik arra, hogy a néző-t-éren ülő középkorú asszonynak eszébe juttassa férje ifjú szeretőjét és kilátástalan, mindennapos küzdelmét saját korával.

Természetesen fontos a zene. Tökéletes hangszerelésben, a lehető legnagyobb apparátussal kell előadni - s nem látszhatnak az aprócska mikrofonok a szereplők kosztümjén; és véletlenül sem fordulhat elő, hogy a szubrett óvatlan mozdulatától csődöt mondjon a mikrofon.

Ha a józsef Attila Színház legújabb produkciójára, Betty Comden-Adolph Green-Charles Strouse-Lee Adams: *Taps* című musicaljének előadására próbáljuk alkalmazni e kívánalmakat, nyilvánvaló képtelenséget kérnénk számon. Hiszen a színház teljes évi költségvetéséből sem futná egyetlen musical „amerikai" kiállítására; a színpadtechnika mesz-

**Galambos Erzsi (Margo Channing) és Szakácsi Sándor (Bill Sampson) a Taps című musicalben (József Attila Színház)**

sze elmarad az optimálistól, de még a szükségestől is; a színháznak „rendes", prózai színház lévén - tánckara nincs, csak színészei, akik táncolnak, a zenekarnak, igaz, jut legalább egy aprócska zenekari árok; a világítást behatárolja a technika, a kosztümöt, díszletet az anyagiak; a hangosítás nem megfelelő, maradnak tehát a belógatott mikrofonok és a ruhákra aggatott mikroportok; a luxus kimerül a nádfonatos ülőgarnitúra és a három-négy villanyfüzér „szerepeltetésében".

Ha a *Taps* matériáját tekintjük, szívfájdalom nélkül vehetjük tudomásul: ez a fajta amerikai színház nem feltétlenül kell nekünk, főként azért, mert lényeges elemeit képtelenek vagyunk importálni.

Könyörtelenül bukkan elő a kérdés: ugyan miért kell nekünk bemutatni ezt a musicalt, ha kelfékei nagy részér úgysem tudjuk átvenni, a maradékot pedig nem érdemes ? A szokásos és jobbára megtorpedózatlan válasz: mert kell a zenés színház, mint egy falat kenyér; a hazára és testre szabott, sőt korosztályhoz igazított nívós szórakozás, az operettből kinőtt - vagy abba bele se nőtt - generáció zenés csemegéje. Kell nekünk, akárhogy is, illetve úgy, ahogyan elő tudjuk adni.

(Tulajdonképpen valami hasonló történt a *Macskák* esetében, némi szembetűnő különbséggel. Az ugyanis „magyar" előadás lett, és szerencsésen sikerült azzá tenni, nem a szegénységgel. Az Operából „importált" táncosok ellenére az előadás összetett hatásának legfőbb eleme abban rejlett, hogy az előadók színészek, és színészként vesznek részt a produkcióban. A mű szerencsés adottsága, hogy nemcsak lehetőséget nyújt erre, hanem - nívós alapanyag lévén - számtalan kivár hazai ötletet is elviselt, sőt. Végeredményben pedig valami szánalmas importcikk helyett egy karakteres, jellegzetes, önálló előadás született.)

Nemigen érdemes számon kérni a Taps magyar létrehozóitól azt sem, hogy miért nem kreáltak „magyar verziót". Részben ugyanis feltehetően azért nem, mert az alapanyagon kívüli - honosíthatatlan elemek következetes lehámozása után alig egy léggömbnyi anyag maradhatott volna a kezükben, amivel nem lehet kezdeni semmit. Ismét -- most már másik oldalról felmerül a kérdés: miért is kellett bemutatni itthon ezt a tucattermék musicalt?

A rendező lglódi István az előadásban erre egyértelműen úgy válaszol: mert a színház társulatának tagja Galambos Erzsi, aki művész-előéletét ebben a világban élte le; kézenfekvőnek tűnt tehát egy ilyen testreszabott szerepet ráosztani.

Ez is lehetne megfelelő válasz - ha igazolná az előadás. Ha nem az történne, ami történik: Galambos Erzsivel az élén ezen a színpadon majdnem mindenki azt hiszi, hogy prózai színházhoz méltón értelmet, tartalmat, drámát kell keresni és felmutatni az alapanyagban. Hogy komoly kérdésekről komoly szó meg ének esik itt, önkifejezés, személyiségboncolgatás, konfliktus, jellemek csatája zajlik.

Sajnos: zajlik is. Nem mondható ugyan, hogy valaminek a rovására - de mégis erőltetetten, mesterkélten, hamisan. Rákényszerítenek bennünket, hogy a sovány és lapos cselekményre figyeljünk ;éljük bele magunkat a drámai konfliktussá „emelt" lapos lélekboncolásba. Melynek középpontjában az életkor áll: *a Taps* színésznője épp egy olyan darab főszerepét játssza, amelyben valójában jóval fiatalabb színésznőre lenne szükség; szerelme is sokkal fiatalabb nála, tehát aggódik, hogy elveszti. Ez a primadonna egyébként tökéletes ember és jellem - Galambos játéka erőteljesen hangsúlyozza ezt még apróbb hibái is erénynek tűnnek. Maga mellé veszi - karitatív cselekedet az elesettnek látszó fiatal lányt, rajongóját. Aztán féltékeny lesz rá - bocsánatos bűn -, előbb a magánéletben, majd a szakmában is. Persze nem alaptalanul. De mert jó ember, végül elnyeri méltó jutalmát - ha nem is az

**Margo Channing: Galambos Erzsi (MTI fotók)**

örök ifjúságot, de -: sztár marad, meg szerető is, sőt, ha minden jól megy, még feleség is lehet belőle.

Érthetetlen, hogy a primadonnát ját-szó Galambos Erzsi miért képzelte, hogy az egyszerű szereposztási megfelelésen túl itt többről is szó van. A sablonos fordulatokban, naiv mondatokban felfedezni vélte az életkor, az öregedés tragédiáját; sőt, a színészi pálya ősi törvényszerűségeinek, szükségszerű konfliktusainak plasztikus mélységét. A felületes kis szópárbajokba komor indulatokat, mély tartalmat sejtető érzelmeket vitt bele. Szinte hihetetlen, de igaz: Iglódi István rendező ráhagyta a színésznőre, hogy „személyes drámát" kerekítsen a semmiből. Ahelyett, hogy visszaterelte volna arra az útra, amiért a szerepet ráosztotta: hogy Galambos énekeljen, táncoljon, szép legyen, elegánsan vonuljon le az operettlépcsőn - profi módon tegye a dolgát.

A hamis szerepértelmezés - egyáltalán : *a* szerepértelmeZés - ellenére sem születik dráma a színpadon. Ugyanakkor a klasszikus elemek háttérbe szorítása, a zene, a tánc, az ének mellékes jellege még inkább a produkció tartalmatlanságára hívja fel a figyelmet. Galambos - szerepének középponti helyzete miatt - véglegesíti a félreértelmezést, s ez törvényszerűen kihat az összes szereplő játékára. Ezért természetes, hogy félresiklik a fő-iskolás Pápai Erika alakítása is - hiszen legfőbb feladata az lenne, hogy folyamatos ellenpontként létezzen a színpadon. Pápai Erika - aki nemrégiben *a Maha*gonnyban egészen bravúros alakítással hívta fel magára a figyelmet - tanácstalanul lézeng a színpadon, s látnivalóan fogalma sincs arról, milyen eszközökkel tehetné hitelessé *ezt* a hitelesíthetetlen figurát. Iglódi Istvánnak a fiatal színésznő ösztönös zavarából is látnia kellett volna, hogy a produkció félresiklik.

Pápai Erika szerepe - Eve Harrington -, ha lehet, még sablonosabb, mint a primadonna Margo Channingé. Kezdetben színházrajongó fiatal lány, akit szerencsétlen sorsa és a sztár iránti forró rajongása némileg infantilissá tesz. Amikor a primadonna közelébe kerül, fokozatosan magára talál, határozott szervező, a titkárnők gyöngye lesz belőle, sőt ambiciózus színésznő, természetes önzéssel, gátlástalansággal. Egészséges ösztöneinek engedelmeskedve előbb a rendezőnek, a primadonna élettársának ajánlkozik fel - akihez kétségtelenül jobban illik, mint kolléganője -, majd a visszautasítás után gátlástalanul karrierje szolgálatába állítja női vonzerejét. Története lapos kis fércmű, amelyen csak ront, hogy a szerzők „rátettek még egy lapáttal"; a végén ugyanis kiderül, *hogy* kezdettől fogva hazudik, gonosz boszorkány, aljas gazember - csak éppen tehetséges. Pápai Erika sikertelenül próbálja eljátszani ezt a képtelenséget - és akárcsak Galambosnál, nála sem lehet másra figyelni, mert a „rendezői értelmezés" jegyében az ének, a tánc mellékes.

A rendezőt, a primadonna szeretőjét Szakácsi Sándor játssza, vendégként. Hihetnénk: azért hívták meg a szerepre, mert a zenés műfajban nyújtott eddigi alakításai alapján érdemesnek vélték e fura bonviván eljátszására. Valójában azonban bárki megtette volna, hiszen Szakácsinak egy parányi lehetősége sincs *arra,* hogy fordítson valamit az előadás tengelyén. Gyengén megírt szerepe nem középponti szerep, nem ütköző, csupán kettős untermann; mindössze annyit tudunk róla, hogy szeretné szeretni a primadonnát, otthonülő, bájos kis feleségre vágyik, és hogy Pápai Erika nem az esete. Itt-ott mutatkozik némi hajlam Szakácsi játékában arra, hogy ne vegye véresen komolyan az egészet - de hát fegyelmezett színész.

Az előadás egyetlen, legalább stílusban tartott s ezért élvezetes alakítása Józsa Imréé, aki a sztár-királynő hűséges belső inasát, fodrászát, öltöztetőjét, egy piperkőc, homoszexuális fiút ját-szik. Karakterszerep, megjátszható poénokkal - és Józsa élénken, szellemesen él is a lehetőséggel.

Nemigen tudnak mit kezdeni magukkal a mellékszereplők. Némelyiküknek - mint például az írót játszó Újréti Lászlónak és a feleségét alakító Borbás Gabinak - még holmi ármánykodás is osztályrészül jut. Újréti - tán jobb híján - szupergátlásosra és kicsit ütődött-re veszi a figurát, míg Borbás Gabinak néhány jelenetében egész „ívet" kell végigjárnia: az ifjak gyámolítójától a csel-szövő, hűtlen barátnőn át a megtért bűnősig és megcsalt feleségig. Makay Sándornak a producer ki sem dolgozott szerepe jut; egyetlen jelenetében, amikor legalább félelmetes lehetne, motiváció hiányában nevetségesen kisszerű. Ő se tehet semmiről.

Miként a többiek se. A színészekből álló tánckarban ki-ki tudása szerint végzi munkáját - a rendező igyekszik is tekintettel lenni az egyéni képességekre, illetve azok hiányára. Ekképp alakult, hogy a karból nyilván színészi tálentuma alapján kiemelt Ivancsics Ilona a megfelelő tánctudás hiányában széken ülve vagy asztalon állva énekli el a rájutó számot. Szlávik István díszlete szeretne nagyvonalú lenni - és alaposan megdolgoztatja a díszletezőket a megannyi átrendezéssel, akik igencsak nehézkesen mozgatják a két hatalmas, félkör alakú falat.

Selmeczy György minden tőle telhetőt megtett - ennél többet csak akkor tehetett volna, ha itt-ott másik zenét ír. Reinthaller Éva koreográfiája alkalmazkodott a rendelkezésre álló képességekhez.

Iglódi István - mindezzel együtt avagy ellenére - biztos sikerelőadást pro-dukált a József Attila Színházban. Tiszteletre méltó következetességgel és el-szántsággal folytatja törekvését: változatos műfajokban, stílusokban, hangvételekben gondolkodik. A színház - az eltávozottak nyilatkozatai ellenére - egy-re több határozott részeredménnyel jelentkezik, kis lépésekkel - néha kerülők-kel - halad előre. Aligha hihető, hogy Iglódi István *rendező - a* műfaj értője, mint erről az Ódry Színpad *Vad nők* című előadásán is meggyőződhetünk --ne látná pontosan, hol csúszott félre ez az előadás. Nyilván Iglódi István *főrendező - s* a színház menetéért is *felelős vezető* - döntött úgy: ez kell, így kell.

*Betty Comden-Adolph Green-Charles Stronse-Lee Adams: Taps (József Attila Színház) Fordította:* Prckop Gabriella. *Rendező:* Iglódi István. *Díszlet:* Szlávik István. *Jelmez:* Kemenes Fanny. *Zenei vezető:* Selmeczy György. *Koreográfus:* Reinthaller Eva. *Korrepetitor:* Mollek Gabriella. *Munkatársak:* Lehoczky Orsolya, Martos Gábor. *Szereplők:* Galambos Erzsi, Szakácsi Sándor m. v., Pápai Erika f. h., Újréti László, Borbás Gabi, Makay Sándor, Józsa Imre, Nagy Miklós, Kovács Titusz, Zsolnay András.

SZÁNTÓ JUDIT

# Habos szökőár helyett sör

## A vágy villamosa Kaposvárott

Azt kérdezik tőlem ismerősök: és mondd, mitől kaposvári ez *A vágy villamosa ?*

A kérdés nyomatéka érthető. Tennessee Williams reprezentatív drámája csupa harsogó, kiélezett teatralitás, helyen-ként leplezetlenül melodrámába hajló; végeredményben egyszerű, a naturalizmus optikájával kiválasztott történetet duzzaszt fel zenével, szcenikai és verbális szimbólumokkal, nem mindig választékos, olykor a giccset súroló, de feltét-lenül hatásos színpadi lírával metaforává: a nyers erőszak és a dekadens kifinomultság kibékíthetetlen és erkölcsileg eldönthetetlen antagonizmusának metaforájává. Mi köze lehet mindehhez a kaposvári társulatnak ? Kivált, hogy a beavatottak azt is tudják: a választás nem volt egészen magától értetődő, kényszerű műsorváltozásból született.

Nem tudom - és az előadás sem szolgáltat a kérdésre meggyőző választ --, hogy Ács Jánosban volt-e korábban bármiféle affinitás a szöveghez, szerepelt-e megrendezése akár legtitkosabb álmai között is. Az azonban egyértelműen kiderül, hogy ha már hozzájutott - és ez valóban lehetett kényszerűség is -, mindent elkövetett, hogy a maga és színháza látásmódjához igazítsa. Így az jött létre, ami majdnem törvényszerűen létrejöhetett: érdekes, de nem nagy előadás.

A színpadkép. Williams leírása a maga kettősségében igen jellegzetes. A ház, a lakás szegényes sivárságát ő is kiköti, de az egésznek „feslett bája van", és álomvilággá szublimálja a környezet: az égbolt „különösen lágy kék, majdnem türkizszínű", „szinte érezni a barna folyó meleg leheletét". Egyes képekbe „beragyog a nyári ég" vagy az „aranyszínbe merülő alkony", a víztartály falán „vakító napfény villog" és „tűfénnyel csillognak a lámpák". Pittoreszk az emberi környezet is; utcai árus kínálja a parázson sült pecsenyét, néger szomszédasszony jön át egy kis tereferére, részegek és prostituáltak bóklásznak át a szinen, az „utcai hangok zűrzavara olyan, mint valami kórus éneke". Egyszóval: a tar-kán szegényes házak mégiscsak az Elíziumi Mezőkön állnak, ahová a vágy villamosa szállítja az utasokat.

Szegő György díszlete mindebből csak a sivár, sőt koszlott és rendetlen szegénységet adja vissza; itt még a fogyasztói társadalom legalsó, tömegeknek szánt szintjéhez sem jutottak el. Piszkos a falikút, szürke, rozoga a frizsider, özön-víz előtti a rádió, nyoma sincs kényelem-nek vagy netán valami szerény fény-űzésnek; az ugyancsak Szegő tervezte jelmezek a tömegdivatot a legalacsonyabb keresethez adaptálják. A felső szinten, Eunice-nál és Steve-nél csak az erkélyt látjuk; mögötte ugyanilyen lakás húzódhat. A poétikus fények, a sejtelmes hangok, az atmoszferikus mellék- és némaszereplők elmaradnak; Blanche el-hatalmasodó idegbaját sem festik alá akusztikus látomások, „dzsungelzajok", harangszó, „félelmetesen eltorzított" dallamok, utcai rikácsolások. Még a mexikói virágárusnő sem a halál hírmondója, csupán egy mexikói virágárusnő. És az erőszak jelenetben a Stanley által kifeszített üvegből nem „habos szökőár" buggyan elő, csak egyszerű sörital.

Marad hát a dráma valóságos alapja: egy egyszerű emberi történet. Ebben a szegényes, de azért korántsem nyomorgó környezetben életvidám, elégedett emberek élnek, akik megkeresik a pénzt nemcsak megélhetésükre, hanem kis kedvteléseikre is: tekére, mozira, kocsmára, egy-egy táncos kiruccanásra, a hetenkénti pókerpartikra. Amíg fiatalok, a szerelmet is komplikálatlan élvezettel űzik, nem az amerikai délhez illő fülledt állatisággal, csak úgy, ahogy vidám és egyszerű lelkű emberek a világ minden táján teszik. Az életforma adott, örökkévalónak tetszik, és megfelel mindenkinek. Jaj annak, aki meg meri kérdőjelezni és aláásná az itt és így élők magától értetődőségi tudatát, amely egyben öntudatot, sőt egyfajta méltóságot is implikál. Blanche - akit filmvászonról még talán meg is könnyeznének -- élő jelenlétével éppen ezt teszi; Stanley szemében megtestesít mindent, ami „ciki", méghozzá úgy, hogy a külsőségek, a választékos öltözködés, a finomkodó modor, a szellemi értékek kihívó hangoztatása mögött nincs se anyagi, se belső, erkölcsi fedezet. Stanley nem tűrheti ezt az ott-honába beférkőző másságot, s mert az tökéletesen védtelen, hát félrepöccinti az útból. Nem azért, mert ördögi, szadista, kegyetlen vadállat, aki élvezi a hóhér-munkát. Az előadás egyik finom leleménye, hogy a Stanley-Stella kettőst mint-egy megkettőzi a Eunice-Steve párral: egyformán élnek, verekszenek, kibékülnek, szeretkeznek, szülnek, szórakoznak, melóznak de Steve jóindulatúan sajnálkozhat Blanche sorsán, Eunice pedig megértőn pátyolgathatja a kétségbeesett Stellát, mert hogy a kellemetlen rokon nem hozzájuk állított be. Ha Eunice-nak lenne egy Blanche nevű nővére, Steve bánna el vele ugyanígy, s Stanley és Stella élvezhetnék a kívülálló nemesebb szerepét. Itt rögtön megjegyzendő, hogy Gyuricza István, de hangsúlyosabb szerepében különösen Lázár Kati kitűnően érzékeltetik azt a folyamatos életformát, melyből a Kowalski házaspár átmenetileg kényszerűen kibillen, s melybe majd

**Williams: A vágy villamosa (kaposvári Csiky Gergely Színház). Csákányi Eszter** (Stella) **és Pogány Judit (Blanche)**

megkönnyebbülten visszatér; Lázár Kati színpadi jelenléte rég volt ilyen oldott és jelentékeny, mint ebben a szerepben.

Már el is feledtük - én is csak ez alkalomból kerestem vissza -, micsoda ádáz ideológiai viták dúltak e dráma körül a hazai bemutató idején. Elsősorban a konfliktus osztálytartalmát mérlegelték a kritikusok, akik úgy érezték, szembe kell nézniök azzal a kérdéssel, hogy Stanley végeredményben a munkásosztályt képviseli (azt senki nem vette figyelem-be, hogy Stanley az ügynökségig vitte, noha elég rosszul fizethetik), Blanche pedig a déli ültetvényes arisztokráciát, az egykori rabszolgatartókat, így hát Stanley osztályindulatból fakadó gyűlöletét nem szabad mindenestül elítélni, Blanche felsőbbrendűségi tudata pedig erős bírálatra szorul. Ez a vita - mely természetesen csak úgy jöhetett létre, hogy Williamset mint színpadi költőt és drámaírót abszolút komolyan vették - B. Nagy Lászlót annyira feldühítette, hogy egy vitacikkben kategorikusan le-szögezte: Williams nem valóságot ábrázol, hanem legföljebb üres és tartalmatlan jelképekbe önti az amerikai kapitalista társadalomnak önmagáról alkotott hamis tudatát. (Egy egészen más síkon pedig az 1947-ben írt, de erotikájával nálunk 196z-ben még botránkoztató drámát valláserkölcsi alapról próbálta mentegetni Pilinszky János, megküzdve azzal a lelkiismereti dilemmával, hogy vajon ajánlhatja-e katolikus nézőknek a darab megtekintését.)

A majd negyedszázados vitának volt reális alapja: tudniillik a dráma konfliktusának megoldatlansága, hiszen mind-két félnek szinte egyforma elosztásban van és nincs igaza. A mérleget kizárólag az író meglehetősen önkényes rokonszenve billenti el: egészen nyilvánvaló, hogy ő Blanche-sal, nem a mindenestül hazug és intrikus betolakodóval, hanem a mindenkori vesztessel érez egyet, a *Macska a forró tetőn* Maggie-jének szavaival „a gyönge, szép", elegánsan veszítő emberekkel. Az író hisz a hősnője énekelte édes-bús dalban (mely a kaposvári előadásból nem véletlenül hiányzik): a talmi papírhold „se volna szemfényvesztés, Ha te hinnél, hinnél nekem". A legegyszerűbb megoldás így persze az, ha Williamset szaván fogja az előadás, mint tette azt a tavalyi évadban látott székesfehérvári produkció, amely áldozati bárány és vicsorgó farkas szükségszerű kimenetelében is mindig megindító szembenállását helyezte középpontba. De hát - még ha az osztályszemponttól eltekintünk is - mit kezdjünk akkor Stanleyék kétségtelen igazságrészével?

Egy lehetőség - tudomásom szerint másutt még ki nem próbált - az, amelyet Ács János választott. Itt nincs sem osztályháttér, sem súlyos morális dilemma, csak az élet egyszerű, szomorú ténye – már-már dokumentumjátékot kapunk – olyasfajtát, mint volt az Ascher Tamás rendezte *Gyöngyélet* - két életforma szükségszerű összecsapásáról. Egyik sem jobb, mint a másik - ez a kategória jó-formán fel sem merül -, csak épp, szögesen eltérő értékrendjüknél fogva, nem tűrhetik egymást, s konfliktusuk azén hat, azért érdekel, azért veszünk benne részt, mert mindkét életforma vodzáskörében emberek élnek, akik hisznek a maguk igazában, és az összecsapás sorát-szükségképp kisebb-nagyobb sérüléseket szenvednek. Mérlegelni kár; Blanche tragédiája adott esetben látványosabb elemibb erejű, de hasonló tragédia fenyegeti s érhetné Stanleyt, sőt Stellát is ha Blanche jóvoltából létformájuk és önbecsülésük kizökkenne alapjaiból.

Lényegében tehát azt mondhatjuk, hogy az Ács rendezte előadás *A vágj villamosa* naturalista magvát jeleníti meg természetesen igen finom, árnyaltságában helyenként csehovi hangulatú meg formáltságban; effektusok helyett ember. igazságok; a melodramatikus képvégek elcsendesülnek, s zenekari fortissimo helyett egy elégikusan megpendülő húr zárja le őket. A mű nem is áll ellen, mintegy Blanche megadásával hagyja magát vetkőztetni, feltárja organizmus-nak minden vonzó részletét, csak épp végén, az összhatásban áll sértett bosszút. A bevezetőben idézett szimbolikus külsőségek ugyanis, melyek itt lehántódtak róla, csak külső ismérvei Williams lényegi rokonszenvének vagy mondhatjuk akár elfogultságának (amelyből fakad egyébként, hogy még e legjobb műve sem igazán nagy dráma, nem szólva a későbbiekről, melyeket megbetegít Blanche sokkal torzultabb utódai iránti egyre leplezetlenebb, kiegyensúlyozatlanabb részrehajlás), arra valók, hogy néző a darabot végső soron Blanche ártatlan meghurcoltatásának tragédiájaként élje át. Mindettől megfosztva *A vágy villamosa* jól megírt, hatásos, lélektanilag elfogadható, ám egészében jelentéktelen, már-már banális történetté válik. Azt a drámát, melyet Ács előad, az író elmulasztotta megírni, pedig, irónia nélkül mondom, nagyszerű dráma is lehetett volna.

Ha a főszereplő Pogány Judit alakítását vizsgáljuk, először is meg kell gondolni: miféle Blanche-ot is kíván ez a koncepció? Semmiképpen sem Tolnay

**Lukáts Andor (Stanley) és Pogány Judit (Blanche)**

Klári., Tordai Teri *vagy* a filmváltozatban látott Vivien Leigh megrendítő, őszi színekben pompázó, gyarlóságában is nagyszabású tragikus hősnőjét, hanem sokkal köznapibb lényt, aki a saját társadalmi-szellemi miliőjébe átplántálva pontosan olyan természetes lenne, mint Stanley a magáéban, és csupán. a Stanley látószögéből hat természetellenesnek; olyan figurát, aki nem egy metaforikus, hanem nagyon is reális társadalmi-lélektani másságot képvisel. Egy ilyen jellegű alakításnak persze még ebben a lehántott változatban is jelentős közegellen-állással kellene. megküzdenie, Williamsnek a dialógusból. és a cselekményből már semmiféle vetkőztetéssel ki nem ik-tatható atmoszferikus-szimbolikus megoldásaival, de a kísérlet elvégezhető, s ebben a koncepcióban el is kellene végezni. Pogány Juditnak, számos szép, meleg, hiteles pillanata ellenére, ez egészében nem sikerült, A naivaszerepkörtől úton a. karakterszerepek felé (a Cse*resznyéskert* Sarlottáját máris telibe találta) nem a legjobbkor találkozott ezzel a. mégiscsak hősnői figurával, melyet a naivai és karakterszínészi eszközök keverésével nem tudhat egészében birtokba venni. Pogány Judit, rendkívül intelligens színész lévén, mindent eljátszik, Blancheáról voltaképp mindenlényegeset megtudunk, csak épp az alak szuverenitásán nem tud áttörni, s ezért. az, ami történik. vele, nem tud igazán érdekelni.

Persze nem véletlen, hogy épp a két főszerep *tűri.* legnehezebben *a* rendezői újragondolást. Mért ahogy Blanche-bók itt szükségképp hiányzik az író által belévetített tragikum, és az, ami pótolhatná, nem születik meg, úgy Lukáts Andor részleteiben ugyancsak kivált, Stanleyje is megsínyli a Győzedelmes Rossz mitikus kisugárzásának hiányát, (Ebből a mitikus dicsfényből a szöveg szerint még Stanley társaira. is jut. Hosszú szerzői utasítás foglalkozik a pókerjelenettel, mely egy Van Gogh-képet kell hogy idézzen, s a játékosokon „színes ing: tömör kék, vörös, piros-fehér kockás és világoszöld. Nyers, szókimondó, hatalmas férfiasságuk teljében maguk is olyanok, mint az alapszínek". Ehhez járul még: sárga. linóleum és élénkvörös görögdinnye a konyhaasztalon, fölötte élénkzöld üvegernyős villanylámpa. A kapusvári színpadon négy átlagos külsejű, semmitmondó öltözékű egyszerű. ember kártyázik a szokásos sivár konyhai miliőben.) Mivel azonban Lukátshoz a szerep alkatilag sokkal közelebb áll, mint

**Helyey László (Mitch) és Pogány Judit (Blanche) A vágy villamosában (Fábián József felvételei)**

Pogány Judithoz Blanche, ő megteremti Stanley Kowalski igazságát, a figura köznapi létezését: hibátlanul megragadja, csak a folyamatosság hiányzik néha e létezésből, s mikor át kell ugrania egy-egy olyan pontra, melyet színészi lényével csináltnak, poénszerűnek érez, megmegcsikordulnak, görcsössé válnak az átmenetek. Lukáts például kitűnően eljátssza, hogy Blanche szánalmas kokettálását (amely itt sokkal hangsúlyosabb, egyértelműbb, mint korábbi előadásos kort) valósággal gusztustalannak érzi, mert ez az alapvetően idegen teremtés mint nő is taszítja; épp ezért birkózik viszont nehezebben az erőszak nagyjelenetével, hiszen ez a. Stanley legföljebb taktikai okokból, kikapcsolt érzékszervekkel fektetné le. ezt a nőt, hátha ezzel. végképp kiborítja (bár annak alapján, amit sógornője múltjáról megtudott, ebben kervaéssé bízhat).

Két maradéktalanul jó szerepmegoldást mutatva Csákányi Eszternek és Helyey Lászlónak persze könnyebb a dolga, hiszen csak másodhegedűsök a konfliktusban, noha Csákányi, újszerű felfogással,, főszereppé avatja Stellát; e korábbi előadásokon sápatag naivaként felfogott nőalak itt megizmosodik a belső igazság,ól s a tudatosan vállalt éleresz-meny méltóságától. Csákányi kilúgozza alakításából a nemegyszer emlegetett morális dilemmát az árulásról, melyet e sekélyes és élveteg perszóna tragikus nővére ellen elkövet. Itt már az első jelenettől nyilvánvaló, hogy Stella is sértve, fenyegetve, támadva érzi magát Blanche által, és csak a testvéri szeretet vagy inkább annak gyengéd emlékei akadályozzák meg, hogy ajtót ne mutasson a hívatlan vendégnek; így inkább csak védekezik, de egyre zaklatottabban, egyre indulatosabban. Bár Stanley és Stella kölcsönös érzéki függőségét ez az előadás nyíltabban. tárja fel minden eddiginél, ez, Williams szándékával ellentétben, semmit nem csorbít emberi profiljukon és autonómiájukon; az érzékiség szerves része annak az értékrendnek, melyet józan állapotban is vallanak és vállalnak. Mindenesetre ez az alakítás igazolja a legteljesebben Ács János elgondolását: de hát *A* vágy *villamosa* elsősorban mégsem. Stelláról szól.

És még kevésbé szól. Mitchről, akivel Helyey László színészi alkata hiánytalanul találkozik. Sőt Helyey, azon túl, hogy rengeteg finom megfigyelésből épí- ti fel a jó szándékú, bumfordi anyámasszony katonáját, egy új dimenzióval teljesíti ki. a konfliktust: a. köztes meg oldások illúziójának összeomlását lopja be a drámába. Mitch, aki Stanley életformájában él, megpróbál nem venni tudomást arról, hogy választottja egészen más értékrendet képvisel, és naivul el-hiszi, hogy problémamentesen építhet hidat a két világ között. A híd roncsai láttán zokog magába roskadva az előadás néma kódájában, amely helyreállítja a status quót: Eunice odafenn a Kowalski bébit pelenkázza, Blanche eltűnt a szín-ről, Stanley és Stella pedig gyengéden, a vihartól még borzongva ölelkeznek; de Ács itt finom érzékkel elhagyja Williams meglehetősen olcsó megoldását, mely szerint Stanley már Stella blúzát gombolgatja - nem, a dolog mégsem ennyire egyszerű.

Jelentékeny kísérlet, ha nem is jelentékeny előadás; Tennessee Williams világa túl. szuverén ahhoz, hogysem egykönnyen hagyja magát fejéről a talpára állítani.

*Tennessee* Williams: A vágy *villamosa (kaposvári* Csiky Gergely Színház)

*Fordította* Czimer József. *Díszlet jelmez:* Szegő György; *.SZcenika:* É. Kiss Piroska. *Rendező:* Ács János.

Szereplők: Pogány Judit, Csákányi Eszter Lukáts Andor, Helyey László, *Lázár* Kati, Gyuricza István, Karácsony Tamás, Tóth Béla, Gecse Joli, Kamondy Imre, Kristóf Kata.

FEJES ENDRE

# Egy villamost vágynak neveztek

Mióta megismertem, foglalkoztat ez a Tennessee Williams-dráma. Milyen pontos már a címe is. Egy villamost vágynak neveztek. Nincs birtokos viszony. Nem csoda, mi közünk lehetne érzelmek közlekedési eszközeihez. Még az is kérdés, vajon változtatják-e a helyüket, és ha igen, ilyen energiaigényes szerkezetek segítségére rászorulnak-e. Igy el kell fogadni, azokról lesz szó, akik ott élnek a nekem furcsa nevű villamosok között.

Williams pokoli tudatos költő, nem enged a véletlennek teret. Akkor pedig minden apróságnak oka van. Annak, hogy ami megtörténik, mért történik néhány hónap alatt. Blanche mért használja a Du Bois nevet, holott, bár rövid ideig, Allan Grey felesége volt. Folytathatnám a sort, de minek. Apró kövek, amelyek nélkül nem maradnának meg a hatalmasak sem a helyükön. Nézzük hát.

Két villamosra kell szállnia Blanchenak, hogy húga lakásához érjen az Elíziumi Mezők megálló sarokházába, a Vágy az első, a második a Temető.

Nekem szokatlan elnevezések. Nálunk mindennek száma van, a földalatti kivételével. Egyetlen földalattink van, fölösleges a megjelölés. Időnként közlekedik színházbusz, vásárbusz. Sőt temetővillamosunk is van. Hogy hányas a száma, nem tudom. Ott jár a lebontott Nemzeti Színház helye és a temetők között.

Nagy úr a megszokás. Az utcáknak nálunk is nevük van. Bár laktam már a 916-os utcában is. Idegen volt, idegen maradt volna mindig, úgy tűnik, nem-csak énnekem. Rövidesen megváltoztatták, nevet kapott, Jakab József nevét. Mi sem csak emberekről nevezünk el utcákat. Laktam a Mérleg utca és Október hatodika utca sarkán is.

A Tisza Kálmán téren születtem, ott nőttem föl, a mai Köztársaság téren. A Tisza Kálmán tér a gyerekkoromat jelenti, a legtávolabbról sem idézi az igen kevéssé kedvelt politikust. Nem tudom, mások hogy vannak evvel, nekem élesen szétválik az utcanév és akiről elnevezték. Gondolom, aki másfajta elnevezésekbe született bele, annak azok szakadnak el eredeti jelentésüktől, válnak automatikusan használt helymegjelöléssé.

Eddig soha nem jutott eszembe, pedig fura. Petőfit fölidézi a Múzeum-kert, azóta is, amióta tudom, hogy azon a márciusi napon nem járt arra. És fölidézi a Pilvax köz, a kávéház. Semmiképpen sem a nevét viselő belvárosi utca.

Valahogy így van, tapasztalatom szerint, a személynevekkel is. Kis, Nagy, Király, Huszár, Katona, Kovács, Takács, Herceg nem termetre, mesterségre, rangra utal. Ma már nem.

József Attila írja: „Török, tatár, tót, román kavarog e szívben" - és ezeken túl is lehet sorolni a nemzeteket, melyek fiai, távoli utódai *vagy* megőrizték a nevükben eredetüket, vagy megmagyarosították. Anouilh drámájában Henrik király Becket Tamást kis szászomnak hív-ja. Ismerek Szász, Német, Török, Görög, Tatár, Tóth, Román, Székely, Szláv, sőt Cseh vezetéknevű embereket is. Egyik sem utal más nemzethez tartozásra.

Ha nálunk így van, miért volna másutt föltétlenül másként?

E dráma szereplője Blanche du Bois és Stella du Bois. A szavak: fehér, liget, csillag. Bár még ez a liget, ez se biztos. Blanche másként magyarázza, és ő csak tudja, végtére ez az ő neve. Amikor Mitch megkérdi: Miss Du Bois? így válaszol: Francia név. Fákat jelent, és a Blanche azt jelenti, hogy fehér, a kettő együtt fehér fákat jelent. Mint egy gyümölcsöskert tavasszal. Erről megjegyez-heti.

Igazán előzékeny, idegen nevét lefordítja, hogy könnyebb legyen emlékezni rá. Nem érzi hótiszta ligetnek önmagát. A szavak jelentésének nagy valószínűséggel annyi köze van a történésekhez, mint ha valaki trónkövetelőként lép föl Király vezetékneve miatt. Vagy mintha misztikumot sugallna az a hölgy, akit történetesen Ligeti Blankának hívnak.

Bár, ha ezt a Ligeti Blanka kisasszonyt Budapesten nevezik Blanche-nak, esetleg még Du Bois-nak is, az azért jelent valamit. Vagy azt, hogy megtartotta, őrzi francia eredetét, vagy, rosszabb esetben, hogy a magyar változat nem elég előkelő számára. Vagy a származásához ragaszkodik, vagy az elképzeléséhez.

A többi név is származást jelöl. Stanley amerikai keresztnév, természetesen, hiszen ott született. Vezetékneve, Kowalski, lengyel. Büszke amerikai voltára, érzékeny lengyel származására. Igen ingerülten kéri ki magának, hogy polyáknak nevezzék. Érzékenysége abban nem gátolja, hogy kártyapartnerét, Pablo Gonzalest olajosképűnek szólítsa. Úgy látszik, ez így van azon a tájon. Pablo sem nevét vagy mesterségét használja a vendéglősnek, azt kérdi, mért nem megy le valaki a kínaihoz, amikor megéhezik. Másik partnerük Steve Hubbel, neve után amerikai is lehet, a felesége, Eunice már kevésbé. A dráma résztvevője még Harold Mitchell, egy néger asszony, dél-amerikai virágárusnő és egy fiatal férfi. Mindnyájukkal találkozunk. És Blanche beszél a rég halott Allan Greyről, a fiúról, akihez feleségül ment. Mindig fiú-ként említi, nagyon fiatalon halt meg. A neve azt jelenti, hogy ősz, jelenti azt is, hogy szürke. Lehet válogatni. Csak nincs köze az emberhez, aki viselte. Az őszt az életkora zárja ki, a szürkét a története.

Nem véletlen, hogy New Orleans a helyszín. Nem asszociációk, csak a város jellege miatt. Milliónál több lakosa vegyes olyannyira, hogy itt természetes, közvetlen, szívélyes a kapcsolat a fajok között. A térképen a Mexikói-öböl partján találtam rá, a harmincadik szélességi körön, ami meghatározza az időjárást, a forróságot. Az itt élők hozzászokhattak, idegenek nehezen viselik. Minél északabbról érkeznek, annál nehezebben.

Blanche Laurelből jött, a Washingtonnal majdnem egy magasságban levő kisvárosból. A régi otthon még északabbra lehetett. Du Bois az Erie-tó közelében van, s akár Laurelben, itt is százezernél kevesebb ember él.

Érdekesebb betegségnek magyarázni az örökös fürdést. Valójában szokatlanul meleg van. A két helység Egyenlítőtől egyre északabbra távolodó fekvése prózaibb magyarázat.

Tudatos választás a személyek, helyek elnevezése. Mind jelent valamit. De egyik sem azt, amit a szó önmagában jelöl.

Nem véletlenek az életkorok sem. Stella huszonöt éves, férje, Stanley huszonnyolcharminc. Barátja, Mitch is ennyi idős. Blanche egykorú a két férfival. Harmincéves, Stellánál mindössze öt évvel öregebb. Még bőven KISZ-élet-korúak mind a hárman. Ha egy helyen nőttek volna föl, iskolatársak, osztály-társak lehettek volna.

Mennyi indulat feszíti Stanleyt, hogy kora miatt is meggúnyolja a vele szinte egyidős Blanche-t. Milyen kifosztott Blanche, ha egyetlen kapaszkodója, tulajdona tünékeny szépsége.

Nevek, korok után kicsit meg kéne nézni az embereket.

Stella május közepén, nővére érkezésekor kisbabát vár, de még nem látszik rajta. Blanche elhurcolásakor, szeptemberben már megszületett a bébi. Az ifjú anya környezetétől fokozott figyelmet, gyöngédséget várhat. Meg is kapja. Mint mindig. Ügyes, a legparányibb kellemetlenségtől is megóvja magát. Hogy milyen áron, az már nem az ő gondja.

Szelíd, gyönge ember. Oltalomra szorul.

.1 szerző utasítása: jó családból való fiatalasszony, huszonöt év körüli, neveltetése nyilvánvalóan egészen más, mint a férjéé. Első elhangzó mondata szelíd rendreutasítás: Ne ordíts így velem. Csak ez után üdvözli a férje mellett álló barátot, Mitchet. Indokolt, hisz Stanley az utcáról kiabál föl neki. Nem szép dolog, nem illik ilyen hangosan beszélni. Valóban nem illik. Azután Stella kérdez. Nem teheti halk előkelőséggel, mert akkor az utcán álló nem hallja meg. Ilyen-formán ő is illetlenül hangos. Á különbség annyi, hogy rá nem szól senki.

Igy kezdődik a dráma.

Stella mássága az első pillanatban nyilvánvaló kell legyen. Kiabálása, a fölhajított csomag utáni kapkodása nem választaná el élesen a környezettől. Marad az öltözködése, hajviselete. És a rendreutasítása.

A családi birtokon, hatalmas, hófehér oszlopos házban nevelkedett. Távoli ősök szerezték, távoli ősök vesztegették el. Stella apja még valahogy felszínen tudta tartani, a kivédhetetlen bajok halálakor kezdődtek. Keményebb, nehézségekkel teli élet várt volna a családtagokkal együtt a kisebbik lányra is. Ha vállalta volna. Nem ezt választotta.

Elhagyta a gyámolításra szoruló családot, otthont. Távozását ügyesen indokolta. Könnyít az otthon maradókon, ha legalább róla nem kell gondoskodniok tovább. Hogy ő is megpróbálhat gondoskodni valakiről, az szóba sem került.

Nem kedveli a kínos helyzeteket. Ha a valóság nem elég kellemes számára, nem vesz róla tudomást. Vagy megszépíti. Szóval. Akkor is, ha a tettekkel próbálkozás segítene. De az ilyesmi nem neki való. Gyöngéd lelke elutasítja a rút valót.

Érthető. O csak a háttérben meghúzódó, üde, kedves jelenség.

És szelíd a végtelenségig, hogy el ne felejtsem.

Amikor úgy döntött, könnyít a család terhein, elhagyja otthonát, a birtok fo tóit magával vitte. Mutogatja mindenkinek a több mint tíz esztendeje megdermedt: pillanatot, a ház rég volt állapotát. Kár, hogy az idő csak a képen áll meg, embereken, épületen rombol. Áldozatok talán képesek féken tartani a pusztulást, de Stella minderről semmit se tud. Épp a megváltozott helyzet elől menekült.

A gondok elől.

De büszke családjára, a régi házra. Férje, barátai mind ismerik a fehér oszlopokat. Stanley is csak képről, mesékből ismeri a régi házat, életet. A családtagokat még fotóról sem.

Stella elköltözésekor nem szakított hozzátartozóival. Csak még az esküvő-jén sem tartott igényt jelenlétükre. Időközönként hazalátogatott. Egyedül. Ezeken a szomorú látogatásokon találkozott csak nővérével is.

Rokonai temetésére utazott *haza. M*inden esetben részt kért a gyász pompájából.

Ami megelőzte, betegség, halálfélelem, verekedés a tűnő életért és a küzdelem végén a halál mind nővérére hárult. Orvosi ellátás, reménytelen harcok borsos ára, luxustemetések költségei. De hát mindig méltó szertartás kel-lett. Ha az élet már nem lehetett méltó a rég volt előkelőséghez, vagyonhoz, legalább a temetés legyen az. Az egy-mást követő temetések sora.

Blanche szavaival: a Nagy Kaszás, a Könyörtelen ott vert sátrat a küszöbükön.

Így oszlottak meg a nővérek élményei. Blanche a reménytelennel viaskodott szüntelen. Megkísérelte megmenteni családtagjait, otthonát és önmagát. Egyik sem sikerült.

Kemény ellenfél a reménytelen.

Stella eközben élte a maga életét. Könnyen sír, valószínűleg elsírta magát a fényűző, komor szertartásokon. A temetések között igen kellemesen élt, jól érezte magát. Többnyire.

Agyban feltétlenül.

Ami azon kívül esik, már nem minden elfogadható a számára. De, szerencséjére, nem is túl fontos.

Attól tartok, ha közelebbről vizsgálgatja az ember, sokat veszít a szelíd ártatlanság iránt érzett szimpátiából.

A föladott otthont jól hasznosítja. Elmúlt fényét, gondtalanságát meséli, biztosítván így környezetében a maga másságát. Percig sem zavarja, azért hagyta ott, mert amire oly sokat hivatkozik, az életforma, régen eltűnt. Már csak az ő meséiben él. Az azért váratlanul éri, hogy maguk a falak is eltűntek, a régi birtok már nem az övék.

Rejtély, mért éri váratlanul. Még az idegen, a szomszéd Eunice is elmondja Blanche-sal való első találkozásakor: Láttam a birtok képét, a hatalmas, fehér oszlopos házat. Egy ekkora házat pokoli nehéz lehet fönntartani. Azt is tudja, elmondja, Blanche iskolában tanít. Elég nyilvánvalónak tűnik, hogy nyomorúságos tanári fizetésből ilyen nagyságrendű feladatok nem megoldhatók. Sorozatos temetések, betegségek nélkül sem.

Nem szeretek igaztalan lenni, belátom, Stella leckéje se könnyű. Hazautazni minden temetésre, és úgy élni tovább, mintha semmi változás nem történt volna. De félteni nem kell, hála szerencsés természetének, megoldja.

Valószínű, nem teszi boldoggá a Blanche érkezését hírül adó távirat. Nővére sosem találkozott a férjével, még egymás fényképét se látták soha. A távol élő testvérnek megszépíti leveleiben New Orleans-i életét, környezetét, körülményeit, férjét, társaságát. Mindent, amiről beszámol. Szavaiból meg az itteniek értesülnek meglevő jelenként a megszépített múltról, gyerek koráról. Nem kellemes, ha a valóság szembesül a róla festett képpel. Sokat azért nem töpreng. Stanleyvel nem közli Blanche jövetelét.

Stanley még Blanche vendégeskedése idején is büszke teljesítményére, hogy sikerült lerángatnia Stellát a nagy fehér ház oszlopairól. Nem sejti, hogy Stella a dűlőben levő oszlopokról menekült hozzá, már épp nem volt miről lerángatnia. Ez az aprócska tény sokat elvesz a nagy tett fenségéből. Cserébe sokat hozzáad Stella valóságkerülő létformája képéhez. Igy jó, nem inog az egyensúly.

Kedveli a környezete. Blanche érkezésekor nincs otthon, Eunice igyekszik kedveskedni a vendéggel, a néger asszony Stella után siet, hazahívja.

Első beszélgetésük elég keserves. Blanche elmondja, hozott néhány csinos ruhát, ne jöjjön zavarba, ha húga kedves barátaival találkozik. Stella fél, nővére nem fogja kedvesnek találni őket, Stanley barátai mindnyájan ...

- Lengyelek? - kérdi Blanche.

Keverék népség - válaszol Stella.

Az is meglepő, legalábbis nekem az, ami az említett dialóg előtt elhangzik, amikor Blanche fölméri a nem várt körülményeket. Nincs ajtó a két szoba között. Vajon Stanley illendőnek találja-e ott-tartózkodását?

Stella magától értetődő megnyugtatása:

– Stanley lengyel, hisz tudod.

Blanche az anyanyelve irodalmát tanítja. Poe-t, a két Browningot kitűnően ismeri. Erre a válaszra rákérdez.

- Ó, igen. Az valami olyasmi, mint az ír, ugye?

Stella nem felel, kénytelen folytatni.

– Csak nem olyan - előkelő?

Ez az útbaigazítás a későbbiekben ingerült kifakadásra készteti Stanleyt.

– Én nem vagyok polyák. A Lengyelországból származó emberek lengyelek, nem polyákok. Különben én százszázalékos amerikai vagyok, a föld legnagyobb országában születtem, nevelkedtem, és pokoli büszke vagyok rá, engem sose nevezzen többé polyáknak.

Nálunk távoli a két kifejezés, nyilvánvalóan pejoratív a polyák. Az angol nyelvben közelebb van. Poland az ország, Poles a lengyelek, és Polack a pejoratív forma. Is. Mert egyszerűen azt is jelenti, hogy lengyel. A kifejezés választása nem jelent szükségszerűen indulatot.

Nem mentegetni, érteni szeretném Blanche-t. Stellát is. Vajon mért mondja amerikai születésű férjét lengyelnek, s miért hiszi a származását meghatározó-nak az illemre?

Szereti Stanleyt, meggyőződése, ő az egyetlen barátai közül, aki bizonyosan karriert csinál.

Nem tudom a magyarázatát, hadd térjek vissza a nővérek első beszélgetéséhez.

Blanche bizonytalan, vajon hogy fogadja őt az ismeretlen családtag. Stella ismét megnyugtatja, a maga sajátos módján.

- Ragyogóan megérthetitek egymást, ha nem próbálod összehasonlítani a régiekkel, akikkel odahaza érintkeztünk.

Blanche vert ember, amikor az Elíziumi Mezők megálló sarokházában, testvérénél keres menedéket, amíg összeszedi egy kicsit magát.

Túl akar jutni a nehezén, azonnal elmondja a birtok elvesztét, azt is, ami a véget megelőzte. Nem számon kérni jött, segítséget kér. Mégis kibukik belőle Stella döbbenete láttán:

- Te hagytad cserben, nem én! Én maradtam.

A kishúgot megrendíti öröknek, változhatatlannak tudott birtoka elvesztése. Olyannyira, hogy Blanche kénytelen rákiáltani.

- Itt ülsz, és engem vádolsz!

Williams igen fontosnak tartja a két utolsó szót, kurziválja. Mint másutt is azt, amit kiemelendőnek ítél.

A maga mentségére Blanche fölidézi fájdalmas, keserű emlékeit. Mindazt, amit az utolsó években odahaza látott, amit végigélt. Sűrű egymásutánban a betegségeket, a reménytelenséget, a gondoskodást, a haldoklók iszonyatos kapaszkodását még egy kevés életért, a maga elviselhetetlen tehetetlenségét, egyikükön se tudott segíteni. Lefejtette kezéről a kétségbeesetten kapaszkodó ujjakat, és fizetett, fizetett szüntelen. Orvosnak, sírásónak, papnak. Mindenki-nek. Míg eltemette az egész családot, már csak a távoli testvére maradt. Élményei szemrehányást is előhívnak.

Én hagytam elveszni! Hol voltál te! Agyban a polyákoddal!

Itt két szó kurzív, az én és a te.

Stella sír. A régi otthont ő hagyta cserben, az elvesztét is ő siratja meg. Blanche ellágyul könnyei láttán.

- ó , Stella, Stella, te sírsz!

– Meglep?

– Bocsáss meg. Nem ezt akartam.

Stella sír. A dráma végén is sír.

Érzékeny lélek. Nem szereti látni az eredményt, amelynek előidézésében nem kis része volt.

Mondom, érzékeny lélek.

Ideje áttérnem Stanleyre.

Segítőkésznek ismerjük meg. Kérés nélkül vállalja a pókerpartival járó fölfordulást a soron következő Mitch helyett, hogy ne tegyék ki beteg anyját a játék lármájának.

Felesége családjáról mindent tud, amit elmondott neki. Részletekbe menően az életüket addig, amíg cl nem hagyta otthonát. Semmilyen személyes tapasztalata nincs. Említettem, a birtokot fotóról ismeri, a családtagokat elbeszélésből.

Meg merném kockáztatni, ő korunk ideális megtestesítője.

Katonáskodása idején ismerte meg Stellát. Műszaki alakulatnál szolgált, érdekli a gépek működése, egy szinten kijavítani is képes a hibát.

A törvény, amely a mozgást, használatot lehetővé teszi, nem érdekli. Nem az ő dolga, nem tartozik rá.

Házassága is jól működik. Ugyan-ilyen alapokon.

Amikor rádiója, autója elromlik, bütyköli maga vagy megcsináltatja. A vagyonához tartozik, gondját viseli. Az ismeretlen birtokot is a maga vagyona részének tudja, a Code Napoleon alapján. Tanulmányozta a vonatkozó részt. Ami a feleségé, az a férjé is. Ha Stella nem szigetelné el egymástól régi és új otthonát, Stanley észrevehetné a bajokat. S ha zavart észlel, valószínű, korrigálja is.

De nem tud semmiről.

Úgy értem, a gondokról nem tud. Honnan tudhatna? Büszke arra, hogy a régi ház oszlopait kirántotta Stella alól, a megszokott életformájával együtt. Büszke arra, amit cserébe adni tud, meggyőződése szerint boldogok. Mért csorbítaná Stella a büszkeségét olyan apróságokkal, hogy azért menekült hozzá, mert régi léte összedűlőben volt, gondok, nehézségek várták. A megszokott életformája megszűnt. A továbbiakban Stanley volt hivatott gondtalansága biztosítására, Így kevésbé hízelgő a dolog. Hagyja, hadd éljen tovább férje képzeletében csorbítatlanul a birtok, a gazdagság, a fényes élet.

Stanley elégedett a világgal, jól meg-van a környezetével.

Egyedül Blanche-sal ellenséges, találkozásuk pillanatától. Még mielőtt vendégének módja lett volna megbántani, vagy neki bántást vélni a szavak, gesztusok mögött. Ha mindaz, ami Blanche lényében, életvitelében, szokásaiban idegesítő, csak később derül ki, az előlegezett ellenszenvet magyaráznia kell vala-minek.

Stanley vezér a barátai, ismerősei között mindenben, a tekecsapatban is. Hódolathoz szokott, sikerhez. Nőknél is.

Talán azonnali ellenszenve oka mindössze annyi, hogy ez az idegen nő meglátja és nem csodálja őt. Holott ezt a csekélységet elvárja a világtól.

A drámát végigkíséri a környék zenéje, hol halk, hol hangosabb szomorú zongoraszó. Hallatszik találkozásuk pillanatában is.

Amint rájön, hogy az ismeretlen csak felesége nővére lehet, éled mindaz, amit hallott róla. Azonnal mondja, fél, hogy Blanche faragatlannak tartja, megjegyzi, Stella sokat mesélt a nővéréről. Tragikus házasságáról is tud.

Az elmaradt bámulatért azonnal fizet. És pontosak az ütései.

- Egyszer már házas volt, ugye?

Ennél a kérdésnél a megszokott zongoraszót polka hangjai zavarják meg.

- Igen. Amikor egész fiatal voltam - válaszolja.

Stanley pontosan ismeri házassága történetét. Már annyit, amennyit Stella tudott, mesélt róla. Mégis továbbkérdez.

- Mi történt?

A fiú meghalt. Félek, én - én rosszul eszek.

Ha vívóteremben volnánk, találatot jeleznének. Ott sportszerűek a feltételek, egyenlő az esély.

Itt nem.

Blanche menedékért jött ide, a furcsa nevű villamosok, megállók világába, Erőgyűjtésért jövője további, kikerülhetetlen küzdelmei előtt. Még a legdurvább profi bokszmeccsen is adnak lélegzetvételnyi szünetet a kemény menetek között, hogy folytatni lehessen, Reménytelen helyzetben, az utolsó menet előtt .s Pedig akkor valójában eldőlt már a meccs.

Stanley elvakult verekedő. A rég szőnyegre küldöttet is üti, egyre erősebb ütések kel. Erejét akkor már nem kell megosztania támadás és védekezés között. Az ellenfél képtelen visszaütni.

A sport szabályai szerint ilyenkor már nem illik folytatni.

Stanleyt törvény, szabály csak akkor érdekli, amikor őt védi. Magaszeretete, hiúsága hajtja. Folytatja, bár már nem szabályt - törvényt sért.

Azt hiszem, e kettő különbsége pokoli fontos ebben a drámában. No meg persze az életünkben is. Hogy is van ez?

Szabály az, amiben megállapodunk. Kivételt tenni lehet.

Törvény alól nincs kivétel. És nem rajtunk múlik, érvényes-c. Nem emberi elhatározás eredményéről beszélek,

létünket szabályozó erőkről. Amelyek akkor is érvényesek, ha még nem ismertük föl őket, akkor is, ha igyekszünk nem venni tudomásul a megismerteket.

Stanley az örök, változhatatlan birtok képét őrzi, ehhez ragaszkodik. A dráma során kiderül, mindenfelé vannak barátai, ismerősei, minden állításnak utána-nézet valakivel, aki épp arra jár. Értesülései tények, bár igen felszínen maradó tények. Legvalószínűtlenebb feltevései-nek is bizonyságát keresi. A nyilvánvalóban is kételkedik. Kivéve a maszlagban, amit Stella hitet el vele.

Blanche-ról azt tudja, gondtalan, fényűző életből jött ide, lenézi őt. Ha nincs meg a birtok, az ő vagyona is, akkor Blanche eladta. A sziklaszilárd vagyon más úton nem tűnhetett el. Blanche becsapta őt.

Stella nővére érkezése másnapján megkéri Stanleyt, próbáljon megértő lenni Blanche-sal. Váratlanul érte szűkös életformájuk.

- Nézd, én a leveleimben megpróbáltam valamennyire szépíteni a körülményeinken.

Stanley nem furcsállja, hogy Stella azokat a körülményeket érzi folyamatosan, tíz esztendő óta megszépítésre szorulónak, amelyek között boldog, elégedett. Egyszer már legyőzte a régi élet-formát, Blanche megjelenése új harcra ösztönzi. Ot kell legyőznie.

Stella elmondja férjének, hogy a birtok elveszett. Stanley azt kérdi:

- Akkor hol a pénz, amiért eladta a birtokot?

Hiábavaló a magyarázat.

- Nem adta el - elveszett, elveszett!

Stanley kutatni kezd az eltűnt pénz, az eltűnt vagyon romjai után. Blanche csaló a szemében, a legundorítóbb csaló, hiszen őt csalta meg. S bár nyomozó-munkájában többen segítik, pénznek, vagyonnak nyoma sem maradt. De a szorgos nyomozás mégsem marad eredménytelen. Megismeri Blanche élete romjait. Romokat, melyekből még egy-szer megpróbál fölépíteni egy emberszabású életet. Szerényet, nyugalmasat, igazat.

Stanley, ha már a vagyon visszaperlésére nem talál adatokat, kapott információit arra használja, hogy szétzúzza velük Blanche épülni kezdő életét.

Nem a maga becsapottsága miatti dühében teszi. A becsület, a barátság nevében.

Nem színlel, valóban így érzi.

Mitch a barátja. Nem véletlen szomszédság hívta életre barátságukat. Egy században katonáskodtak, egy helyen dolgoznak. Nem engedheti becsapni őt.

Mitch az édesanyjával él, már nem sokáig. Anyjának jó esetben talán ha néhány hónapnyi élete van. Mindketten tudják, a küszöbükön várakozik a búcsú. Belenyugodtak, már amennyire eb-be belenyugodni lehet. Mitch jó fiú, bár-mit megtenne, ami meghosszabbítja az életet. De nincs mit tennie.

A haldokló nyugtalan fia sorsa miatt. Könnyebben megbékélne a halállal, ha Mitchet nem hagyná egyedül.

Mitch megszereti Blanche-t, feleségül akarja. Szerelmén túl a házasság reménye az egyetlen, amit még az anyjáért tehet. Megadhatná a halála nyugalmát.

Stanley csak Blanche-on akar ütni. Hogy ütése elveszi a haldokló megnyugvását, barátja szerelmét és békéjét, azt észre sem veszi. Ha csak annyit is tudna barátjáról, mint Blanche a megismerkedésük utáni percekben, ismerhetné rég halott szerelméről kapott ezüsttárcáját, a belevésett Elizabeth Browning-szonett sorait, mielőtt bármit tesz, gondolhatna a Mitchet fogva tartó emlékre.

Ha önmagán, a maga indulatain túl másra is képes volna figyelni, örülne, óvná a lehetőséget, amely barátját viszszaperli a halottól. De, akár Stella, ő is csak a maga vágyaival törődik, csak magával foglalkozik. Pillanatra sem tagadja meg magát.

Ellenfélnek érzi a testvérénél menedéket keresőt. Le kell győznie.

Amikor a csalást nem tudja rábizonyítani, kiderül, csak magára hagyottan nem bírt megoldani erejét fölülmúló feladatokat, akkor szétzúzza a tervbe vett házasságot, épülni kezdő életét.

Ez se elég.

Kidobja hótiszta otthonából. Születésnapi ajándékként jegyet vált a laureli buszra. Tudja, hogy oda Blanche nem mehet vissza. Megsértette a kisváros társadalma szabályait.

Magyarán, kidobja az utcára, ahová véleménye szerint való, hisz kiderült, az utóbbi időkben mily sok fiatal emberrel feküdt le.

Vele nem. Vele, aki elvárja a nők hódolatát.

Annyira nem, hogy az első alkalom-kor, amikor kettesben maradnak, a morált kivont karddal védő hős kénytelen erőszakhoz folyamodni. Másképp nem megy.

Feszült helyzet. Bármikor megszólal-hat a telefon, közölhetik, Stella fiút vagy lányt szült. Mozgalmas nap végét feszíti a várakozás. Blanche születésnapja éjszakája ez. Megelőzően kidobta Stanley valójában az utcára, születésnapi ajándékként. Ezen a napon bizonyosodott meg Mitch arról, hogy Stanley Blanche múltjáról az igazat mondta, megóva őt méltatlan házasságától.

Gyorsan követik egymást az események. Délután Blanche még megoldottnak tudja az életét. Órák alatt lett nyomasztóbb, reménytelenebb a helyzete, mint érkezésekor volt. Minden Stanley morális fölháborodása következményeként. És ez még nem minden, Stanley fokozni tud.

Erőszakkal a hitvesi ágyba hurcolja.

Megnyugodhatna, vendégét sikerült végletekig aláznia. Bebizonyította fölényét, a maga módján, természetesen. Hiába. Még mindig nem érzi eléggé a győzelmét.

Blanche elmondja húgának ezt az iszonyú éjszakát.

Rosszul teszi.

Stanley nem vállalhatja, amit tett, Stella nem hiheti el, ami történt. Mi marad?

Őrültté nyilvánítani azt, aki a számuk-ra kellemetlen igazságot kimondani merészeli.

Így a legegyszerűbb.

Ha Stella elfogadja a valót valónak, hogyan élhet tovább ugyanúgy? Végül még zavar csúszhatna felhőtlen boldogságukba. Sem Stella, sem Stanley nem szereti a zavaró dolgokat. Es mért épp most kéne elkezdeni barátkozni a valósággal, amikor oly jól megvannak retusált életükben?

Bármi áron, de maradjon minden zavartalan.

Úgy bizony.

És Stella sír megint. Nem bírja érzékeny lelke végignézni, amikor testvérét elhurcolják. Vigaszra szorul, megkapja a vigaszt. A megnyugtatást, hogy nem tehetett mást.

Blanche őrültekházába záratása szükségszerű. Legfőképp azért, hogy a könnyen síró Stella továbbra se kényszerül-jön elfogadni a valóságot. Folytathassa nyugodtan maga választotta életét, kiáltó megkülönböztető jegyekkel hangsúlyozhassa, nem való durva környezeté-be, finomabb, előkelőbb, nemesebb.

És Blanche? Róla mit tudunk?

Rövid házasságáról annyit, amennyit Mitchnek elmond.

Tizenhat évesen Allan Grey felesége lett. A fiú szép volt, tehetséges költő. Kétségbeesetten próbált belé kapaszkodni, segítséget várt tőle.

- Semmit nem tudtam, kivéve azt, hogy elviselhetetlenül szeretem, de anélkül, hogy képes volnék segíteni rajta vagy segíteni magamon. Aztán rájöttem. A lehető legkeservesebb módon. Hirtelen bementem egy szobába, amiről úgy gondoltam, hogy üres - és amelyik nem volt üres, két ember volt bent ... a fiú, akihez feleségül mentem, és egy idősebb férfi, aki évek óta a barátja volt.

Itt a pillanat.

Már tudja, a fiú mihez kéri a segítségét. Tudja azt is, mindkettőjük sorsa dől el. Gondolkodni is van kevés ideje. Hármasban, mintha semmi se történt volna, elmennek a kaszinóba. Isznak. A zenekar a Varsovianát játssza. Táncol a fiúval, akihez feleségül ment. Akit tizennégy év távolából is így említ: a fiú, akihez feleségül mentem. Mi mást tehetne? A halottak nem öregszenek velünk, Allan *Grey* fiú marad, amíg van, aki emlékszik még rá.

Táncolnak, Blanche nem képes uralkodni magán. Ennyit mond:

- Láttam! Tudom! Undorítasz!

Bizonyos, hogy Mitchnek beszél először arról a napról. Keresi a szavakat, fésületlenek, zaklatottak, megfogalmazatlanok a mondatai.

A fiú eltépte magát Blanchc-tól, kirohant a kaszinóból.

- Néhány perccel később egy lövés .. . A szájába dugta a revolvert és lőtt.

Odabent szól a Varsoviana. Blanche hallja akkor, és hallja azóta mindig, amikor változtathatna az életén. Figyelmezteti ez a polka.

Rokonságot érzek Blanche és Camus Bukásának Vezeklő Bírója között. Csak az még keserűbb. Hogy is mondja?

„Az ember néha megtéved, kétkedik a nyilvánvaló valóságban, még akkor is, ha felfedezte egy jó élet titkait. . . De ha már egyszer az ember nem szereti az életét, ha tudja, hogy meg kell változnia, nincs nagy választéka, igaz? Mit csináljon, hogy más ember legyen? Ez ugye-bár lehetetlen. Semmivé kéne válnia, megfeledkeznie magáról másért, legalábbis egyetlenegyszer. De hogyan ?" (Szávai Nándor fordítása.)

Mintha mindkettőjük története arra figyelmeztetne, hogy felelünk az életünkért. A magunk életéért. Ami másokéval mindig összefügg.

A fiú, akihez Blanche feleségül ment, foggal-körömmel ki akarta verekedni magát a homoszexualitásból. Talán sikerülhetett volna, nagyon fiatal volt, nagyon menekülni akart. Amint bizonyossá vált, hogy a nő, akit szeret, aki szereti őt, magára hagyta, megoldotta a problémáját. Befejezte *azt az* életet, amelyet fölvállalni nem tudott.

Hogy Blanche segíthetett volna rajta, kérdés.

Önmagán segíthetett volna, ha megpróbálja. Csak önmagán, valószínűleg.

Akár az imént idézett Camus-hős, a Vezeklő Bíró.

Az ő élete is kibillent, holott nem is ismerte azt, aki mellett közönyösen elment.

Hadd idézzek föl egy keveset az életéből.

Hazafelé tartott egy Szajna-hídon, jókedvűen, elégedetten önmagával és a világgal. Lány támaszkodott a korláthoz, ugrani készült. Talán egyetlen szó is visszatarthatta volna. De nem szólt, pillanatnyi habozás után folytatta útját. Hallotta, amint a test a vízbe vágódott, hallotta a lány sikolyát. Tudta, gyorsan kell cselekednie. De nem tett semmit.

Más alkalommal, amikor átmegy a hí don, nevetést hall, amely nem jön se honnan. Ezután elkerüli a rakpartot, Szajnát. Amszterdamba költözik, lapot műkincset őriz. Mutogatja mindenkinek abban a reményben, hogy végül csak számon kérik, megbüntetik. Hisz az előzőkért nem jár büntetés.

A jogrend szerint nem.

Hadd ismételjem meg. Blanche az mondja azon a vallomásos éjszakán:

- Semmit nem tudtam, kivéve azt hogy elviselhetetlenül szeretem, mégse vagyok képes segíteni rajta és segíteni magamon.

Camus Vezeklő Bírója így zárja története elbeszélését:

„Ó, leány, vesd magad ismét a vízbe hadd legyen alkalmam másodszor is hogy mindkettőnket megmentsem!"

Tisztán látják, a saját cselekedetük maguk életén változtat. Camus hőse . büntetést keresi, Williamsé a kiutat.

Úgy tűnik, Williams drámájában lénye gében megismétlődik valamiképpen régi történet, Allan Grey története.

Blanche is utolsó lehetőségeként próbál megkapaszkodni Mitchben. Foggal körömmel akar visszatalálni a társadalom szabályai által határolt világba. Ő is meg találja, aki szereti, aki melléáll. Ő se tudja megmondani, hol tart, mi elől menekül. Mitch is váratlanul tudja meg valót. Hirtelen indulatában ő is félreáll; amikor Blanche élete lezárul. Az őrültekházába záratás nem ad sokkal töbL életlehetőséget a pisztolygolyónál.

Sem Blanche, sem Allan tragédiájában nem tétlen a környezet. Minden tőlük telhetőt megtesznek.

Allan Greyről csak annyit tudok, hogy szép, fiatal, tehetséges költő, érzékeny. Es hogy egy idősebb férfival látja Blanche az üresnek hitt szobában. Azt mondja:

... a fiú, akihez feleségül mentem és egy idősebb férfi, aki évek óta a barátja volt.

Nem szeretek kitalálni semmit. Talán legyűrhetetlen kíváncsiságom az oka. Az érdekel, amit olvasok, nem az, amit evvel vagy valami hasonlóval, vagy különbözővel kapcsolatban magam gondolnék. Az bizonyosan másik dráma volna. Én meg épp az olvasottat szeretném érteni.

Williams nem kevés információt gyömöszöl bele ebbe a néhány szóba.

A maga választotta halála idején is igen fiatal Allan évekkel előbb, gyerekként

erült kapcsolatba a homoszexuális felnőttel. A világgal ismerkedő még mindenre nyitott, könnyen vezethető bármilyen útra. Az életét elvevő útra is. Könnyű zsákmány. Fiatal felnőttként szabadulni akar a ráerőszakolt életviteltől. Bizonyság szerelme, menekülése Blanchehoz. Az idősebb férfi nyilván nem engei, érte megy a nászútjáról hazatért otthonába. A magáénak tudja, vigyáz rá. élt is ér, Blanche undorodik. Zárul a apu a menekülés előtt. Már úgy tűnik, megmarad a zsákmány. Számára így vola rendben, elfogadta a maga különbözőségét. Ami neki jó, az másnak is jó lehet. Valószínű, akadhatott volna olyan partnerra is, aki beéri az egynemű szeremmel. Allan, bizonyítja, nem éri be. Nemet mond rá, visszavonhatatlan nemet. A pont a revolvergolyó. Nem így art menekülni, de ha más lehetőség ár nem látszott, így menekült. Az idősebb férfi új kalandra kényszerül, kezdeti elölről, másik gyerekkel. Talán több szerencséje lesz, találhat olyat, aki végérvényesen mellette marad.

Blanche kiútját is meghiúsítja a környezet. Az ő menekülésakarása is végérvényes.

A dráma kezdetén harmincéves. Még szép, de már tudja, nem tart örökké. Túlzásig óvja, kifosztottságában egyebe nincs.

Az utolsó években szegte meg a társadalom szabályait. Stanleyt fölháborítja erkölcstelensége. Gyorsan ítél, gyorsan cselekszik. Blanche prostituált, tudatja Mitchcsel.

Nyilvánvaló, egy prostituáltat nem lehet feleségül venni.

Csakhogy.

A tragédiát az okozza, hogy Blanche cm prostituált. Ahogy Allan se homoszexuális.

Ha Allan valóban homoszexuális vola, boldogan élhetne, míg meg nem hal, z idősebb férfi oldalán.

Ha Blanche prostituált volna, gond nélkül oldódna meg az élete. Köztudottan ez igen jövedelmező mesterség egy szép nő számára húsz- és harmincesztendős kora között. Ez előtt és tán se ráfizetéses üzlet. Nemcsak a birtokot lehetett volna megtartani, rendbe hozatni belőle, valószínűleg a terjeszkedésre is megteremtődött volna a lehető-i[g]

A jövedelem magas, adó nincs. Mi kell ég? Kis szorgalom, és akár helikopterrel is érkezhetett volna gazdag látogató-ént kishúgához. Nemhogy igénybe vennie, tudnia se kéne arról, hogy azon a tájon egy Vágy nevű villamoson közlekednek.

Stanley se érezte volna ellenfélnek. Ebben a drámában mindig a gyöngébbekkel viaskodik, azokat győzi le. Blanche jó alany nagysága bizonyítására. Szerelmét, családját, vagyonát, állását elveszítette. Mindent elvettek tőle, ami maradt, azt maga szórta szét.

Kifosztottan, idegen világba érkezik. Az éghajlatot is nehezen viseli, a kisvárosokból a milliós nagyvárosba csöppenést is. Húga valóságos körülményeit is, hisz leveleiben más képet festett a viszonyairól. Nagy a levelek ábrázolta világ és a valóság különbsége. Húga választását az egyenruha varázsának véli. A rég volt egyenruha vonzásának.

Stanley büszke azokra a körülményekre, amelyekben Blanche csalódott. Irritálja a csupasz villanykörtékre aggatott színes lampion. Blanche zöld-fehér anyaggal áthúzza a székeket is. Minden megmozdulása kihívás a magával szünet nélkül elégedett férfi számára.

A zavaró színes papírrongyok hangsúlyozzák az eddigi csupaszságot, az új huzatok a javítás szükségességét. Kétségessé teszik a volt tökéletességet. Ki örül az ilyesminek?

Stanley, Stella tájékoztatása alapján, Blanche minden szava, minden tette mögött a lenézés jeleit keresi. Na nem találja, beleképzeli. Túl szép a magáról kialakított képe. Csak a maga jól idomított, jól válogatott kis világától várhatja el, hogy túlszépített portréját az arcának lássák.

Blanche messziről jött, a valóságot látja. Márpedig sem Stanley, sem Stella nem hajlandó a valóságot elfogadni.

Kézenfekvő a megoldás. Blanche-t őrültekházába hurcoltatni. Igazmondása díjaként épp csak megússza a kényszerzubbonyt. A vadidegen orvos jóvoltából.

A dráma szereplői mind jelen vannak, amikor elviszik. Ismét pókeroznak a férfiak, mint érkezése után. Mintha nem változott volna semmi.

Stanley még a színes lampiont is letépi a villanykörtéről. Föllélegezhet, a nevetséges, színes papírrongyok végre eltűnnek. Erősebb, élesebb lesz a fény. És csupaszabb a villanykörte.

A nevetségest kopárság, sivárság vált-ja föl.

Nehéz lesz úgy tenni, mintha nem változott volna semmi.

A környék zenéje, a szomorú zongorahang is más lesz. Trombita zavarja meg.

Először akkor hangzik föl a változott zene, amikor Stanley ágyba hurcolja Blanche-t. Amikor a nőnek volt választási lehetősége, a régi polka, a Varsoviana figyelmeztette. Az erőszakkal szemben tehetetlen. Az új zene Stanlevért szól.

Azon az éjszakán megkegyelmezhetett volna Blanche-nak. Nem tette. Az erőszakot választotta, olyan erőszakot, amilyet környezete előtt nem hajlandó vállalni.

Nem illik az önmagáról kialakított, elhitetett képbe.

Az őrültekházába záratás nem a történtek, csak a nem vállalásuk következménye. Amikor elviszik Blanche-t, újra jelez a trombita, akkor már nemcsak Stanleynek, mindenkinek, aki tudja az igazságot.

Többen is tudják. Erről jó előre gondoskodott Williams,

Egy helyszínen játszódik a dráma, Stelláék lakásában. Az ötödik jelenet is, amelyik úgy indul, hogy a két nő van a színen, Blanche levelet ír, részleteket olvas föl belőle Stellának.

A másik, nem látható lakásban Eunice és Steve veszekszik.

Stelláék és természetesen a nézők is minden szót hallanak. Nem mintha túl fontos dolgokról esnék szó közöttük. Az elhangzó szöveg akár ki is marad-hatna. A tartalma miatt.

A tény viszont, az áthallás foka, az, hogy minden szó, hangsúly annyira érthető, hogy Blanche megriad, azt hiszi, segíteni kell, és az épp hazaérkező Stanley is érdeklődik a történtek után, az a végső pókerpartinál nyilvánvalóvá teszi, Eunice és Steve még jobban hallott minden szót azon a keserves éjszakán. Azért jobban, mert az éjszaka hangjai csöndesebbek a nappali zajoknál, az azonos hangerő hangosabbnak hallatszik.

Eunice-ék veszekedése a maga helyén akár fölöslegesnek is tűnhet.

A végén viszont e miatt a jelenet miatt lesz nyilvánvaló, hogy egyetlen tiltakozó szó nélkül nézik végig Blanche igazmondásáért kijáró kálváriáját. E miatt nem tájékozatlan, hiszékeny szemlélői a történendőknek.

Tudják az igazat, és semmit nem tesznek érte. Hallgatásukkal a hazug erőszakot segítik, az embertelenséget.

Felelősek a történtekért.

Stella is tudja. Kételyeit elmondja Eunice-nak, aki megkérdi:

Mi mást tehetnél?

- Nem lehet, hogy elhiggyem a történetét, és folytassam Stanleyvel az életet.

- Akkor ne hidd el - válaszol Eunice.

Stella megsiratja nővérét, miután rátalált eltávolítása megoldására.

Mitch is könnyezik, de eltűri.

Tudja, Blanche fél Stanleytől. Többször elmondja, Stanley gyűlöli őt. Mitch tiltakozott. De a későbbiekben módja nyílt Stanley indulatait megismerni. Igazolódott Blanche minden szava. Nem hiheti őrültnek.

A zongora szomorú dallamát megzavaró trombita figyelmeztet. Az immár csupasz villanykörte világította póker-parti játékosai és a szelíd kistestvér elmulasztotta nemcsak Blanche megmentése, a maguk megmentése pillanatát is.

Az ő életükben sem múlik el nyomtalanul, amit tettek vagy megtenni engedtek.

Azt hiszem, itt válik szét törvény és szabály.

A szabály változó, változtatható. Blanche nagy bűne a szabályok szerint az, hogy sokakkal lefeküdt, végül még tanítványával, egy tizenhét éves fiúval is.

Ha szétnézek kicsit magam körül, azt kell látnom, az elítélendő, aki beleveri az orrát a más ember magánéletébe. A homoszexualitásra is ez vonatkozik. Most ilyen a szabály.

Megítélés kérdése, mikor mi bűn, mi erény. Mi a divat.

Hiszem, a szabály annyira érvényes, amennyire törvényhez közelít. Akár ismerjük már a törvényt, akár nem találtunk még rá, csak keresgéljük.

Nap mint nap látom, parányi kékcin-kék csak úgy fölröppennek, minden külső segítség nélkül. Nekem meg hirtelenében csak egy ismerős jut eszembe, aki erre képes, Sam Small úr. Mi többiek hasztalan nyújtogatjuk karunkat az ég felé. Be kell érnünk az anyaföldd el a talpunk alatt. De ha már rákényszerülünk elfogadni törvények határolta létünket, legalább próbáljuk megismerni őket.

Williams megpróbálja, mint előtte már olyan sokan. Félő, sokan lépnek még a nyomába, amíg a hasonló történések törvénnyé tisztulnak, tőmondattá fogalmazhatóan.

Addig marad a Vezeklő Bíró, Blanche du Bois elrontott élete. Bizonyságul, hogy amit teszünk, a környezeten, kül-világon talán változtat egy keveset. Rajtunk változtat. Saját cselekedeteink formálnak, önmagunkat torzítjuk el, egyre embertelenebb életet teremtve magunk köré.

Tudom, most más a divat, népszerűbb arról szólni, mások felelnek az életünkért, mások rontják el.

Kár, hogy nem igaz. Mennyivel kényelmesebb volna.

Éjt nappá téve harsogjuk, megvalósítjuk önmagunkat. Magyarán, csináljuk, ami épp eszünkbe jut.

Kérdés, amit megvalósítani igyekszünk minden poklokon át, valóban az volna az önmagunk ? Vagy csak hirtelen fölvillanó ötlet, arckép, amit az épp jelenlevőknek mutatunk ? Más jelenlevők, másik önmagunk ?

Messze vezetne, visszatérek Blanche-hoz.

Igazat mond, őrültekházába jut érte. Nem abban bűnös, amiért bűnhődik. De nem bűntelen. Allan Grey haláláért ő is felel. Ahogy valamikor az ő tönkretételéért is felelnek majd a résztvevők. Nincs föloldás. A dráma végén a pókerjátékosok immár a maguk drámája kezdetén játszanak. Őrült képzelgéssé engedték silányítani a valót, amikor elmulasztották a tiltakozás pillanatát. A pillanat, a változtatás lehetősége elmúlt. A felelősség viszont megmaradt.

Végre értem, mire jó a sok mellémagyarázás.

Költészet és valóság, erő és gyöngeség, egészség és betegség harcán töprengeni mennyivel magasröptűbb, menynyivel előzékenyebb.

Legjobban a költészet jelenlétét kedvelem a dráma szereplőiben.

Elizabeth Browning szonettje két sorát hordozza magánál évek óta a nehézkesen földön járó, ettől eltekintve igen prózai Mitch. Nem maga tehet róla, a cigarettatárcájába vésették. Mivel dohányzik, sűrűn keze ügyébe kerül a költészet.

Williams a maga kínjaival megpróbál segítségünkre lenni. Nem okot, következményt keres. Elénk festi, hogy módunk legyen meggondolni, amit tenni akarunk, megéri-e. Ilyen egyszerű dolgokra figyelmeztet.

Hát nem kellemesebb szép szavakon lovagolni, árnyakkal látszatviadalra kelni? Útvesztőket építeni, véletlenül se jussunk sehova. Igy olyan jókat lehet szomorkodni anélkül, hogy a kisujjunkat mozdítani kéne. Hát nem előkelőbb, kényelmesebb?

Pár napja amerikai drámaíró nyilatkozott a tévé műsorában. Két egyfelvonásosát játsszuk, örült neki. Ő mondta, onnan tudom. Meg azt is, milyen ritka hogy nagyszínház egyfelvonásosokat játszik. A közönség kis része szereti csak a világ minden táján.

Utána nyilatkozott a mi szakértőnk Kimondatlanul bár, de lesöpörte Tennessee Williamst is a pályáról, a több keleti, nyugati drámaíróval együtt Mondván, az utolsó évtizedek kiemelkedő drámai alkotásai az egyfelvonásosok.

Nagy tisztelettel, parányi kétkedésse fogadtam a megállapítást. Kár két ilyen szöveget egymás után mondatni el. A ember a maga végtelen földhözragadtságában még arra is képes, hogy hite adjon annak, aki a maga tapasztalata mondja el. Meg másokét. Szintén tapasztaltakat.

Tudom, határtalanul tájékozottak vagyunk. Nem lehet olyan előadás a vilá- semelyik pontján, amit meg nem nézünk Már csak a véleményünk alátámasztása miatt is. Mert ha az olvasott dráma nem mindig egyenértékű az előadottal, akkor véleményalkotásunk föltétele az előadás Ha az írott dráma olvasása biztos me ítélni tudását jelentené, soha sehol nem bukna meg előadás. Sikerszéria sikerszériát követne.

Lehet, igazságtalan vagyok, kisisko- lás emlékeim nehezítik a helyzetemet En még a régi, sokszorosan meghaladott matekot tanultam. Úgy kezdtük, hogy ne tegyünk föl olyan kérdéseken hogy két szekrény meg három elefánt a hány kelkáposzta. Megrögződhetett saj- nos, azóta se szeretek összehasonlítani novellát regénnyel, a *Toldit a Család*körrel, *a János vitézt a* Tintásüveggel, az egyfelvonásost a több felvonásra osztoi drámával. Unalmas volna sorolni, mike nem szeretek még összehasonlítani.

Tudom, zaklatott korunk a rövid írásoknak kedvez. Azt viszont nem tudom akkor miért keresgélem hónapok óta hiába a kétkötetes Mailer-regényt.

Hagyjuk ezt. Mindig igyekeztem j játszótárs lenni. Elfogadom helytállónak a tapasztalatokkal szemben álló véleményt. Kár kicsinyeskedni.

Hagyjuk Williamst és társait is. Nyugodjanak békében. Ha nem gondolunk velük, könnyebb tehetetlenül széttárni a kart öngyilkosok, alkoholista gyere- kek, kábítószerek rabjai láttán. Minde- nütt, ahol magunk tesszük élhetetlenné magunk életét. Is.

Minél abszurdabbá sikerül torzítanunk a valóságot, annál többet nevethetünk rajta. Ez a jókedv persze csak az életbe

maradottakra vonatkozik. A többi úgyis néma csend. Őrizzük híven a halotti csendet.

Nem kell törődni a Williams-féle okvetetlenkedőkkel, akik oda próbálnak meg hatni: ne torzítsuk el magunkat, és ennek kapcsán világunkat is. És ha egészen elhallgattatni mégsem lehet, ám védekezzünk a hatásuk ellen. Számos lehetőség kínálkozik.

Például:

Fogalmakat ütköztetünk, Aki nem fogalom, arról nincsen szó.

Lefordítjuk egy régi ház nevét. A szavak szótári jelentéséből messzemenő következtetéseket vonunk le a késői utódok jellemére, életvitelére. Ez is rendesen eltávolít.

És a nevek. A szótári jelentéseik. Az még csak az igazi, főleg ha több is akad belőle. Csuda jól lehet velük játszadozni.

Csak az a Micimackó ne volna. Hogy is kezdődik?

. hajlandó nektek bemutatkozni: Micimackó.

Amikor először hallottam a nevét, én is azt kérdeztem, amit ti akartok kérdezni:

»Hát nem fiú? Azt hittem, fiú.«

Én is azt hittem - mondja Róbert Gida.

De hát akkor nem lehet Mici a neve! Mért hívod Micinek?

Nem én hívom...

De hát azt mondtad.

Mert úgy hívják. Nem érted, hogy úgy hívják ?" (A. A. Milne: Micimackó, Fordította Karinthy Frigyes.)

RADICS VIKTÓRIA

## Találkozásom Saád Katalinnal

Kihívó ez a „színésznőkönyv" (ahogy az alcím mondja), mégpedig - és ezt szeretném az alábbiakban kifejteni - meggyőződésem, hogy átgondolt, komoly provokációról van szó ezúttal, mögötte egy autentikus - autentikusságáért küzdő -, markáns egyéniséggel, Érdemes vele találkozni,

Azok, akiknek észjárása a művészetet intézményes keretek közé zárja, tehát autonómiáját úgy fogja fel, hogy a művészi szférát szigorúan különválasztja az élet gyakorlatától, azok, akik a művészetet tisztes távolban tartják mindenkori életüktől, tehát pusztán formális befogadók, mert nem lényük mélyéből figyelik a műalkotást, nem akarnak, nem képesek szembesülni vele, lévén számukra a „műélvezet" csak egyik elidegenült tevékenységi vagy szórakozási forma, azok minden bizonnyal elzárkóznak e találkozás elől.

Már a könyv műfaja is normaszegő, meghatározni is alig lehet: valahol az esszé, a napló, az irodalmi szociográffa, dokumentum és fikció találkozási pontján van, olyan forrponton, ahol élet és művészet összeütközik és egymásba tör. Azt mondja Balassa Péter, „a színpad nem élet és mű szembeállítása, hanem radikálisan *egy* pillanattá lényegítése". Itt ezen eggyé-lényegülés küzdőterén vagyunk, a Színész belső tájain. Erről a belső harcról kapunk helyzetjelentést, gondolatokat, megérzéseket, vallomást, tanúbizonyságot a *Találkozások* lapjain. Nem regényt olvasunk, nem is színészpszichológiát, hanem egy egzisztenciális probléma közvetlen és szubjektív megvilágítását. Ez a probléma pedig az autentikus, tehát esszenciális élet, az eggyé-lényegült sors kihordásának lehetősége és lehetetlensége. lia a színpad az a „felfokozott helyszín", ahol az „erősebb lét" a művészeti lét - az élet gyakorlatában megnyilvánul, akkor a színház az esszenciális emberi létezés laboratóriuma, illetve - irodalmi szinten - a metaforája. Akkor a „színésznő-könyv" egy belső forradalmat modellál.

Ám, mivel a koherens, fiktív regényvilággal szemben a *Találkozások* aránylag nyers, diszperzív dialógusai a denotatív, dokumentáló funkciót erősítik, itt semmi sem metafora. Az írói módszer, mely dokumentum és művészet határmezsgyéjén mozog, így adekvát a tárgygyal, ami élet és mű eggyé lényegesítéséséről szól. A tartalom és a forma ilyen illeszkedése a könyvet magát is olyan „felfokozott helyszínné" teszi, ahol izzásba jönnek a találkozások. Az átváltozás, a művészetté válás itt nem történik meg, mert nem azt akarja: ez laboratóriumi kutatómunka.

Még semmi sincs befejezve.

*Színház mint világszemlélet. A* teatrum mundi régi metaforájának, hogy egzisztencia és esszencia fájdalmasan meghasonlott, pejoratív értelme van. Az álságos világot, a nem autentikus életet jelöli, mely, menekülve a megismeréstől - menekülve a szenvedéstől, hisz a megismerés az apokaliptikus világ megtapasztalását jelenti -, úgy tesz, mintha nem történt volna semmi - feled s szemet huny annyira úgy tesz, hogy el-hiszi önnön hazugságait, s maga lesz a megtestesült hamisság. A teatrum mundi színésze ócska bulvárdarabokat ját-szik, hogy meneküljön a konfliktusok, a fájó szembesülés elől - a felelősségtől! -; szavaival leplez, érzelmeivel be-öltözik; a Másik számára pusztán holt tükör, melyben önnön életét játssza el önmagának. Trükkök és fogások készletével bizonygatja, hogy él - hogy jól s szépen él -, és a hozzá tartozókat is bevonja a játékba: kölcsönösen támogatják egymást a hazugságban.

A teatrum mundi kulisszaerődítményei uralomra vitték a bábok birodalmát.

*Színészet mint antropológia.* Ebben a birodalomban elszórtan vannak olyan zárt helyek, ahol a bábok meghasonlottjai élnek: a Színészek. Nyíltan hazudnak ők, és maszkot kennek az arcukra. Úgy tesznek, mint akik apokaliptikus világban élnek: vészjósló jeleket adnak, és véres konfliktusoktól szenvednek. Olyanok, mint akiknek széthullott a személyiségük: lényük darabjait imádkozzák össze. Szavaik lelepleznek, érzelmeik lecsupaszítanak. Megváltásért könyörögnek.

Mintha élnének s halnának.

És ezeken a színtereken megtörténik az átváltozás. A kín a megismerés és

önfeltárás kínja - kiolvasztja a hasonlatból a kötőszót, és megszületik az alapállítmány: van. A meghasonlott báb, ha rájön: az, aki életre kel.

*Színpad mint élettér.* A bábok birodalmában nincs szükség s igény igazi beszélgetésre: ott a Másik az *én* érzelmeim tárgya, tükör, mely azért van, hogy *engem* ünnepeljen. Hazugságaimban segítsen. A bábok közt szoros, szilárd kapcsolatok uralkodnak, erős konszenzus : kölcsönösen hazudunk egymásnak. Úgy teszünk, mintha lenne közösség, család, barátság.

A Színész viszont tudja, hogy Én a találkozásban, az Én-Te viszony áramában van csak. Hogy a Másik: Nap, mely-nek sugarai által kirajzolódom. Ha együtt, akkor vagyunk.

Ezért a Színész csak a színtéren él.

*Erotika mint színpadi levegő.* Az út a Másik komplex lényének fölfedezéséhez az erotika több kódot is elbíró csatornáin át vezet. A differenciálatlan erotikus szem figyelmes tekintete jut csak el a Másikban rejlő Naphoz. Az erotikus tekintet a szép lemeztelenedés aktusát segíti: szeret és bízik. A bábok szégyenlik magukat, mert nem szeretnek, és nem bíznak senkiben; ám a színpadon, ahol minden a kegyetlenség és a szeretet jegyében történik, a színészek kitárulkoznak, és átadják magukat egymásnak. Az erotika ott: könyörgés más életért.

*A Színész mint áldozat.* A Színész meghasonlott báb. A színen naponta magára veszi hamisságaink, hazugságaink terhét, és lemorzsolja. Szenvedése - a megismerés félelme és képessége - ima: ez van, s ne így legyen, hisz, látjátok, belepusztulunk. Am a bábok birodalma nem ismer részvétet és szolidaritást; a Színész: tekintetének szexuális tárgya.

A Színész a színpadról lelépve, a teatrum mundi terén végtelenül kiszolgáltatott lenne, ha nem öltözne be, s nem venné fel a maszkot; de fáj neki; szorítja és szúrja.

Ilyen meghasonlott báb a Színész a boldogok között.

*

Jerzy Grotowski a High Way-t, a szabad, magas utat, melyet választott, Ouroburoszhoz, a saját farkát felfaló kígyóhoz hasonlítja. Önmagához, saját belső színpadára érkezik vissza Saád Katalin is, miután megjárta a határon innen és túl levő színtereket.

*(Proszceniumszínpad)* Házunk tájáról indulunk. A bevezető fejezet két tagja kiürült, formális rítusaink leírása, a kintieké és a bentieké. A falusi lakodalom a párzássá silányult nász és rikító ál-öröm, a kutyatemetés a hamis szenvedés, az álságos fájdalom képeit modellálja. Az egészség és az öröm ünnepére rávetül a birkanyáj és a birkapörkölt képe. A „dionüszosziáda" itt csupán szánalmas ösztönöket, ordenáré spontaneitást szabadít fel; a kvázirítus az elkorcsosoédott ösztönvilág zsilipjeit nyitja meg. A halotti szertartás célja pedig: „eltávolítani magamtól a szenvedést". Sem az élőkkel, sem a holtakkal nincs kapcsolatunk. Rítusaink nem a gyökerekkel, nem az archetípusokkal kötnek össze bennünket, nem a mélyből jövő hangot artikulálják, csak *egy* operettszínpad papírmasé kellékei, mellyel azt hazudjuk magunknak, hogy megtörténünk a világban.

*(Lea)* Mit tehet a színész? A színpad az élettere, ott szeret, érez, gondolkodik csak emberhez méltóan. A gyakorlati élet piszkos levegőjű, képlékeny színterére lépve begubózik, mint egy báb, gyáván meghunyászkodik és hallgat. Kerüli a konfliktusokat, mocskos kompromiszszumokat köt, mert fél. Az emberek egymásba kapaszkodva vonják be egymást a hazugság mocsarába: aki kilép, kiszolgáltatja magát és másokat, másokat is, akik fogják a kezét. „Kizárólag rossz alternatívák vannak."

*(Között)* A rossz alternatívák világa azonban, az abszurd, aki megéli és föléismeri, annak bírhatatlan. Az, ha nem lesz öngyilkos, keresővé, úton levő emberré, szomjúhozóvá válik. Keresi a másik dimenziót, ami a „megérintése és megérintettsége" - a találkozásé. A találkozás nem az én művem; én csak megteszek mindent, hogy készenlétben legyek; elébe megyek, fogadom; a találkozás közös aktus: között-történik. *Fiat* - ennyit tehetek. Átadni csupasz és fegyvertelen önmagam a tágabb világ örvénylésének. „Nah ist / Und schwer zu fassen der Gott. / Wo aber Gefahr ist, wachst / Das Rettende auch." (Hölderlin)

*(Liebgart)* A „szent színész" estéről estére találkozásra kész. Elvonszolja magát a kétségbeesés ama fokáig, ahol megnyílik a bizalom és az alázat - a vallomás és a gyónás - illékony dimenziója. A Másik felé nyújtja kezét. Meghajol. Am, „az ember igazsága az ő szégyene", mondja Kolakowski. A „társadalmi színjátszósdi" szégyenpadra állítja a védtelen, bűnös embert. Eltávolítja magától a szenvedőt. A „szent színész" ezért a színpadon kívül mimikriszínházat kénytelen játszani, hogy ne tegye ki magát a megszégyenítésnek. Csak a reflektor-fény óvásában kaparja le arcáról a maszkot ördögi körben jártatva életét.

*(Rosalinda)* Csak a szeretve, bizalommal figyelő szem űzi el a szégyent, s teszi lehetővé a feltárási aktust, melyben elindulunk egymás felé. Egy Peter Stein szeme, melyben a megértés kritikával, a melegség pontossággal párosul. Nem az istállómeleg, a kölcsönös hazugságokon alapuló és ezért csak kváziközösséget alkotó álságos szeretet, hanem a másik, a bátor, amely a Szabad útra lendít.

*(Ruth)* Nem a szűz lélek röpte ez, sem a menekülő szellemé, hanem az elementáris emberé, aki test is, lélek is, szellem is. S ha test és lélek, szellemiség és érzékiség meghasonlott, akkor: Ouroborusz! vissza - lényünk gyermek-mélyébe, szerelem-mélyébe. Angyalokkal vagy démonokkal viaskodunk közben? „Közeli / s megfoghatatlan az Isten. / De ahol veszély fenyeget, / fölmagaslik a menedék is."

Nem a vakmerőség: a bátorság.

Nem a hazárdjáték: a tudatosan vállalt kockázat.

Nem a gátlástalanság: a pontos, átgondolt őszinteség.

*(Finálé helyett)* A színház szerencsétlen vértanúi hiábavaló áldozatok. Az ön-gyilkosság a színészet paroxizmusa; az öngyilkos színészek a teatrum mundi agóniájának lázrózsái.

Nem a téboly: a megismerés és szeretet bátorsága.

Nem a menekülés : az álom és a kín vállalása.

Nincs a művészetnek otthona. Nem engedjük magunkhoz közel; eltávolítjuk. Csak a színészek veszik magukra. Ezért találkozott velük Saád Katalin, s tanulta meg tőlük a szembesülést. És kihívja olvasóját. Ez nem műalkotás: élet és művészet eggyé-lényegítésének kockázatos próbája, a szerelem jegyében. *(Saád Katalin: Találkozások. Szépirodalmi Könyvkiadó. 1984.)*

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

## Résumé

***Zsolt Kőháti:***

***Du ruisseau Séd au fleuve Tisza***

A propos du quarantième anniversaire de la libération de notre pays l'auteur examine, dans cette première partie de son étude, l'évolution de la littérature dramatique hongroise au cours de ces quatre décennies, constantant que de cette production on peut tirer des leçons d'une valeur extraordinaire. Ici, il se penche surtout sur les rapports entre tradition et innovation, théâtre et littérature dramatique, évolution sociale et création artistique. La seconde partie de l'étude suivra dans notre numéro prochain.

***Mária Novák:***

***« La critique doit enseigner! »***

Il y a cent ans en 1984 qu'est né Aurél Kárpáti, notre critique et théoricien de théâtre le plus éminent de la première moitié du siècle. Il avait des rapports étroits avec l'esthétique du positivisme du XIX-ème siecle mais en même temps il a jeté les bases de la critique théâtrale moderne et sut saisir cette expérience artistique tellement éphémère avec la précision d'un document photographique. L'étude de Mária Novák analyse la carrière et la méthode de travail de Kárpáti, démontrant la contribution essentielle de celui-ci à l'acceptation d'une critique centrée sur le fait théâtral.

***Tamás Bécsy:***

***Des personnages bien saisis qui manquent de théâtralité***

La pièce *Erzsébet Báthory* d'András Nagy évoque une période dramatique de notre histoire, mais dans son texte intime, composé pour deux personnages l'auteur se contente de l'illustration historique du destin des protagonistes, au lieu d'en offrir une analyse dramatique. Ainsi le spectacle porte les marques d'une récital.

***Péter György:***

***Un monde différent***

*La Brute a deux têtes*, ce jeu historique de Sándor Weöres a été créé la saison passée a Budapest, pour être repris maintenant à Kaposvár, dans la mise en scène de László Babarczy. Le réalisateur a voulu mettre l'accent surtout sur la dramaturgie réfléchissante du texte et sur son air de « théâtre au théâtre ». Il s'agit d'une conception peut-être trop rassise mais qui, grâce à la forme excellente de l'ensemble, s'anime par degrés.

***Dezső Kovács:***

***Une Scène pour le répertoire national***

La Scene, ce petit théâtre de réception de Budapest, s'est définitivement engagée à cultiver la dramaturgie hongroise contemporaine. On y ressuscite les succès des décennies précédentes, comme, tout récemment, *Émission interrompue* de Károly Szakonyi et *Je porte du feu* de Miklós Hubay.

***István Nánay:***

***Un Tango à deux sous***

Juste vingt ans après avoir été créé à Varsovie, *Le Tango* de Mrożek est enfin arrivé à Budapest, bien que le théâtre de Szolnok et quelques ensembles amateurs l'aient déjà présenté. Malheureusement le spectacle du Théâtre de Pest, comprenant le texte comme une comédie de boulevard, passe pour un échec artistique grave.

***Valéria Nádra:***

***« Éveiller des santiments actuels »***

La reprise des *Petits-bourgeois* de Gorki au Studio du Théâtre Madách évite de découvrir les résonances actuelles du texte; en 1984 elle nous parle de ce que le spectacle aurait du exprimer en 1902.

***László Bérczes:***

***Des héros, des travailleurs et des hommes***

Le critique passe en revue cinq pièces soviétiques contemporaines qui sont actuellement au répertoire: *Ici les aubes sont silencieuses* de Boris Vassiliev (Théâtre József Attila, Budapest), *Haute tension* d'Alexandre Guelman (Győr) et *Le Banc* du même auteur (Kecskemét), *Le Vol des grues* de Victor Rozov (Szolnok), et enfin *L'Incendiaire* de Grigori Gorine (Miskolc).

***Judit Csáki:***

***Notre opérette quotidienne***

Le Théâtre József Attila porte au succés une pièce qui y est destinée, notamment le musical *Applause*. Pourtant, le bilan artistique n'est pas tout à fait satisfaisant, puisque ce produit typiquement américain n'a pas été « traduit » en un hongrois de théâtre,

***Judit Szántó:***

***De la bière au lieu d'une marée écumente***

*Le Tramway nommé Désir* de Tennessee Williams est une pièce à effets criards et spectaculaires, donnant dans le mélodrame. Au théâtre de Kaposvár, connu pour son style de jeu naturel, la mise en scène de János Ács essaie maintenant à dégager le noyau réaliste, genre « tranche de vie » du texte. Ainsi on peut assister sinon à un spectacle important, au moins à un expériment remarquable.

***Endre Fejes:***

***Un tramway qu'on a nommé désir***

A propos de la reprise de Kaposvár, le célèbre écrivain a relu la pièce de Williams et y ajoute des notes de journal intime, s'étendant à maints détails menus et évoquant le fond littéraire et théâtral de ces mosaïques.

***Viktória Radics:***

***Ma rencontre avec Katalin Saád***

Dans cette récension l'auteur rend compte du livre *Rencontres* de Katalin Saád, publié en 1984, qui réalise un mélange curieux de l'essai, la sociographie littéraire (fortement liée au monde du théâtre) et le journal personnel.

Ára: 30,– Ft