SZÍNHÁZ

Bécsy Tamás: Amikor a dolgok nem illenek össze . . . Kiss Eszter: Negyedik Henrik király • Szántó Judit: Két krimi – kétfajta színházfelfogás • Vinkó József: A megszelídített Übü papa • Mészáros Tamás: Van Önnek pályája? • Pályi András: Witold, a hazajáró lélek Újhelyi János: Kés van nálam (dráma)

1985
Május

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLET ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

XVIII. ÉVFOLYAM 5. SZÁM
1985. MÁJUS

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

85.0314 - Athenaeum Nyomda. Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Szlávik András vezérigazgató

HU ISSN 0039-8136

A borítón:

Sinkó László (Übü papa) és Básti Juli (Übü mama) az Übü **királyban** (Katona József Színház) (Iklády László felv.)

A hátsó **borítón:**

Kerényi József **színpadképe** a **Negyedik Henrik király című Füst Milán-dráma miskolci előadásához (Jármay György felv.)**

TARTALOM

KŐHÁTI **ZSOLT**
Sédtől a Tiszáig (1)

játékszín

BÉCSY TAMÁS
Amikor a dolgok nem illenek össze ... (6)

KISS ESZTER
Negyedik Henrik király (9)

FÖLDES ANNA
Egy kurtizán élete - mint **korunk** tükre (12)

SZAKOLCZAY LAJOS
Édes otthon (15)

GYÖRGY PÉTER
„ ... Gőzfürdő, és ki az, akit megfürdet?" (18)

SZÁNTÓ JUDIT
Két krimi - kétfajta színházfelfogás (22)

VINKÓ JÓZSEF
A megszelídített Übü papa (26)

négyszemközt

MÉSZÁROS TAMÁS
Van Önnek pályája? (29)

arcok és maszkok

NÁNAY ISTVÁN
A flegmaság álarcában (32)

világszínház

PÁLYI ANDRÁS
Witold, a hazajáró lélek (35)

RAJK ANDRÁS
Vitéz László városától Punch úr városáig (40)

DÉVÉNYI RÓBERT
Bábuk világszínháza (44)

drámamelléklet

ÚJHELYI JÁNOS: Kés van nálam

KŐHÁTI ZSOLT

Sédtől a Tiszáig

Kapcsolódások négy évtized magyar drámaművészetében **II**

A Színház és Mozi 1956. január 27-i számában ujjongva írta le Sarkadi Imre lllyés Gyula *Dózsa* Györgyének nemzeti színházi előadása kapcsán: „a drámával is beléptünk a világirodalomba!".

Pontos a megállapítás: a felszabadulás utáni magyar dráma legjobb teljesítményei a történelmi tárgykörben születtek. Illyés a Katona József-i utat nemcsak folytatta, hanem európai. magaslatokig kanyargott föl rajta. A csúcs alighanem a *Tiszták* (1969): minden kis nép, kisebbség e tragédiaremeke, melyhez fog-ható legföljebb a szomszédban, Sütő András géniusza révén termett (például *a Szuzai menyegző).* Es lllyés kiteljesítette a Lukács György által sokra tartott Teleki-féle hagyományt is: pompás Kegyencföldolgozásával. (1963), mely az önáltatáson alapuló politikai megalkuvás - egyik nemzeti betegségünk - modell-szerű határesetét tárgyalta, és maga Teleki is drámahőssé vált a - nem véletlenül azonos esztendőben íródott - Különcben (ahol azonban a morális kelepce rajza nem sikerült tökéletesen).

Egy időben meglehetősen uralkodott a vélekedés, hogy a történelmi dráma: megfutamodás a jelennel való szembenézéstől, másrészt pedig valamiféle históriai burokba csomagolt küldemény a ma számára. Logikai bukfenc van az ilyen érvelésben, mely -- szerencsére -- mostanság mint hivatalos álláspont nemigen fogalmazódik meg.

Éppen Németh László szenvedélyesen kornak szóló, szenvedélyesen személyes történelmi drámái bizonyítják, hogy merő ostobaság különbséget tenni „mai" és „történelmi" tárgy időszerűsége között. (Nem szólunk itt az olyan történelmi darabokról, melyek valóban azt sugallják: szerzőjének a jelenről nincs semmi mondanivalója, de az ilyen eset-ben a történelmi közlendő is meglehetősen érdektelen. ;A dilettantizmus búvó-helye ilyenkor a história.)

Németh László -- sok helyütt tartalmasan és méltóképp elemzett - történelmi színdarabjai a felszabadulás után szinte egy (közönségre nem mindig számítható) tanfolyam következetességével mozgósították a hazai s 2z egyetemes

történelem hasznosítható tanulságait. *áru6*-1954-ben!-(noha csak a hatva-

nas években mutatták be) egy reálisabb nemzeti önismeretre próbált nevelni Görgey Artúr sorsának megidézésével, egy esztendővel az illyési *Fáklyaláng* után, s még valamelyes dramaturgiai hasonlóságok folytán is érzékeltetve a polémiát. Valószínű, hogy helyzetbeli, s nem fölfogásbeli eltérések következtében vitatkozik egymással a *Fáklyaláng s Az áru/ó.* Illyésnek folyamatosan meg-adatott a színpadról szólás lehetősége, és a kossuthi örökség politikai ható-tényezővé alakítása természetszerűleg nem férhetett meg a történelmi vita-partnerek egyenrangú s az árnyaltság azonos fokán való bemutatásávaL Emiatt kellett Némethnek látszólag - folyvást „b"-t mondania: ha Illyés Kossuthról szólt, akkor Németh László Görgeyről, s korábban 1946-ban ***Széchenyi***- ről. Ma már talán bizonyos: Illyés és Németh darabjai együtt adják ki a magyar történelem dialektikáját amiként a kossuthi út s a Széchenyi-féle törekvés is csak jóval 1956 után, a reformgondolat szalonképessé, sőt történelmi szükségszerűségként való fölismerésével vált a nemzeti örökség eltérő jellegű, de értékminőségben egymáshoz mérhető, egymást kiegészítő, teljessé tevő alkotóelemévé. (Én hallottam még kerületi ifjúsági vezetőt 1957 tavaszán a Széchenyi-típusú árulók ellen mennydörögni gimnáziumi ünnepélyen.)

Történelmi szerep és egyéni készség, lehetőség viszonyáról gyóntak olykor a szemérmetlenségig kínos föltárulkozással Németh László darabjai. Személvtelenebbül, de ezen a vonalon fejlődött Háy Gyula drámaköltészete is. Ő, ami-ként Németh László, a történelmi tények gondos tiszteletben tartásával, egyszersmind a tények óhatatlan dramaturgiai megszerkesztésével építkezett. Hatalmas becsvágyra valló életművéből az 1958-1961-as *Mohács* című tragédia magaslik ki - nagyobb tekintélyű munkáit, például *az Isten, császár, parasztok* is jócskán fölülmúlva. Marxista történelemszemléletét ekkoriban a történelem abszurd mozzanatainak észrevétele is gazdagítja: Tomori a töröknek kényszerül kést eladni, hogy zsoldot fizethessen a katonáinak, akiket majd a tőle vásárolt késsel döfnek le a betolakodók; Bakics vajdának afféle „ambuláns" török hadifoglya van, aki látszólag a váltságdíja ügyében - többször is jár Isztambulban stb. Egyéni tragédia fonódik össze nemzeti, társadalmi, politikai tragédia szálaival a gyermekért sóvárgó, terméketlen királyi pár történetében, melyben nyomdák és máglyák XVI. és XX. századi képzetei vetülnek egymásra. Történelmi haladék származik itt a feladatához fölnövő ifjú király, II. Lajos önfeláldozásából.

Nem sokkal később Háy egy „abszolút személyi kultusz" komédiáját írta meg moliére-i hangvétellel, de *A ló,* mely Caligula korát választotta kortárs tanulságok megidézéséhez, biztató kísérletnél nem értékelhető többre.

Drámairodalmunkban a történelemidézés heroizáló módszere felelt meg a felszabadulás utáni nemzeti teendők tudatosítása, a meggyőzés, mozgósítás cél-
rendszerének s ez teljesen érthető. \ hőskeresés fölmutatás határozta meg, láttuk, Illyés művészetét. De létezett emellett - például Sarkadinál - egy kétkedőbb vonulat is, mely a történelemben nemcsak a fejlődés mozzanatát vette észre, hanem zsákutcáit, körben forgását, értékpusztító jellegét is regisztrálta.

\ hatvanas évek történelmi drámatermését ez a kettősség alakította. Sarkítva; néhol azonban egy-egy műbe sűrítve a történelmi fejlődés ellentmondásosságát. Gyurkó László, Hernádi Gyula sok tekintetben rokon pályája bizonyíthatná ezt; az 1967-es *Szerelmem, Elektra* s a későbbi *Falanszter* egyszerre fejezi ki a szocializmus iránti hűséget, elkötelezettséget s a nem mindig szükségszerű áldozatok miatti fájdalmat, sőt fölháborodást. A továbbiakban mégis a történelem abszurditásának átélése, megmutatása vált uralkodó szemléletté a magyar drámában. Ennek társadalmi-politikai és ízlésbeli-módszertani okai egyaránt voltak. A hazai s az egyetemes történelem az utóbbi négy évtizedben (is) lépten-nyomon kizökkentette a kortársakat a teória nyomvonalából, s a szocialista építés során elkövetett hibák, sőt bűntettek sokakban a történelmi fejlődés „mint olyan" iránt ébresztettek súlyos kételyeket. De a nyugati mintájú polgári demokráciához, civilizációhoz kötődő illúziók elvesztése legalább ilyen mértékben vezetett kiábrándításhoz - lásd: Mészöly Miklós *Az ablakmosó* (1957) Olykor cinizmushoz. Módosult a világnézet - kiderült például, hogy a szocialista vagy a tőkés társadalom mint élő organizmus korántsem hajlandó tankönyvbeli tételeknek, jóslásoknak

megfelelően viselkedni -, és módosult ennek során a világ szemlélete is. Sarkadi Imre 1947-ben a groteszk fogalmát még Arisztophanész és Moliére út-mutatása szerint ragadta meg: „egy öreg-ember például, aki egy fiatal lányba szerelmes csökönyösen (egyébként tisztes öreg lenne, minden nevetség nélkül), holott a lánynak a természet törvényei szerint nem az öreg, hanem egy fiatal tetszik". Örkénynél a hatvanas években már a valóság alapeleme a groteszk; nem pusztán esztétikai kategória. Ha magunk elé idézzük egy haláltábort járt túlélő alakját, szedett-vedett öltözékét, egy szabadult hadifoglyot, a lebombázott házak furcsa föltárulkozását, máris előttünk van a groteszk mint korunk jellegzetessége, melyet egy testmozdulattal - előrehajolva átpillantunk a lábunk között - bárhol föllelhetünk.

Mindeme fölismerés ellenében vajmi csekély a morális fölvértezettség. Meglehetősen későn kezd hatni nálunk a Károlyi Mihály-féle példa, mely az egyéni s az egyedi sérelmeket alárendeli a közjó mégiscsak általánosabb folyamatának, mely a szocialista társadalom hibás gyakorlatának, negatív részmozzanatainak a bírálatától az egész vállalkozás sikerét félti. Károlyi Mihály, a drámaíró is meglehetősen későn hat: *Ravelszkijét* Hubay Miklós 1971-ben támasztja föl a vérbelibb s gyakorlottabb pályatárs szerencsés kezű beavatkozásával.

A történelemből való kiábrándulás nagy formátumú, és - például - stiláris hagyományokat mégis átmentő, továbbgazdagító drámaköltészete a Weöres Sándoré. Holott alapvető fölismerésével nehezen vitázhatunk: a történelemben *valóban „a* szörny a szenttel keveredik", ahogyan *az Octopushoz* mottóként választott Károlyi Amy-versben áll. Egyik mítoszt fölváltja a másik - sugallja Weöres Sándor 1965-ös keltezésű *tragikomédiája - ez* korunk drámai műfaja, amint később Eörsi István megokolja -, *az Octopus avagy Szent György és a Sárkány története.* Teljes az értékzavar a történelem menetében - véli s vallja a költő -, csak a címer változik, minden marad a régiben.

Négy évtized drámaművészeti kapcsolódásainak rendszerében különösen a török hódoltság másfél száza kínál egybecsengő tanulságokat. Weöres az 1968-ban készült történelmi panoptikumában, *A kétfejű fenevadban* a történelmet cinikus bajkeverők - I. Lipót, IV. Mehmed - csinálmányaként minősí-ti. Nemzetiségek legteljesebb zűrzavarában hajhásszák egyéni érdekeiket - de legalábbis a túlélés eshetőségét - a darab szereplői. Am kétségtelen, hogy a nemességbe vetett illúzió is hiányzik itt. Hasonló a képlet Páskándi Gézának a *Távollévők vagy ártatlanok avagy generálvilágosság* című, 1972-ben írott tragikomikus bohózatában, melyhez „az idegen-ben" harcoló, álhősiességgel kecsegtetett" amerikai katonák vietnami helyzete is modell gyanánt szolgált. Itt Demeter, a magyar, és Szelim, a török katona a közösség nyomására vállalja „szabad akaratból" a párviadalt a torony tetején, miközben kifordul alóluk a történelem, a király s a szultán - egymást kitüntetve - békét köt. Nincs másként ez Görgey Gábornál, aki a nyolcvanas évek elején láttat ilyesmit a *Fejek Ferdinándnak* című történelmi komédiájában. Eleinte levágott török fejekért fizet a császári pénztárnok a végvári harcosoknak, majd káposztafejekért - maga a török, mely korábban a saját ellenzékétől szabadult meg oly módon, hogy üzletet kötött a magyarokkal: csak a török vezető által küldött török emberszállítmányt szabad lenyakazni.

Kétségkívül: vannak zavarba hozó, ellenkezést keltő, sőt elutasítandó mozzanatok ezekben a tragikomédiákban. De megfontolandó szempont bennük, hogy a háború - minden esetben! - elsősorban értékpusztító jelenség, mely-nek alapvető hatása: deformálja a személyiséget. Másrészt - Görgeynél - egy absztrakt teljesítményelv s egy el-vont konszolidáció bírálata arra figyelmeztet, hogy nem minden teljesítmény-elv üdvös, és nem lehet célunk bármi-fajta és bármi áron megvalósuló konszolidáció. S hogy az értékzavar ábrázolása s az értékfölmutatás között nem húzódik kínai fal: mutatja Görgey darabjában Kis Anna és Füleki várkapitány összekerülése egy tisztuló erkölcsiség, egy magasabb morális igény jegyé-ben (és Anna talán nem véletlenül visel azonos nevet Illyés *Dózsa* Györgyének hősnőjével). S végül is igaza volt Eörsi Istvánnak, aki *Tragikomédiák,* című kötetének (1969) bevezetőjében ezt írta: „A tragikomédia a patthelyzetekből sarjad. Olyan korok kedveznek neki, amikor boszorkányosan áthatja egy-mást a jó és a rossz, az igaz és a hazug. Különösen a konszolidációk benzin-gőzös levegőjében virul." Ami nem jelentheti a helyes elvi, gazdasági, politikai alapon megteremtett konszolidáció megkérdőjelezését, még kevésbé a politikai cselekvés teljes lehetetlenülését, amit Eörsi későbbi, Széchenyiről írott darabjában érzékeltet. Igen, szent és szörny keveredik korunkban; olykor a rosszat jól cselekszik, mint Metternich, s a jót rosszul, mint a rémképekkel viaskodó „legnagyobb magyar" Eörsinél *a Széchenyi és az árnyakban* (1973).

A tragikomédia vagy a kritikai abszurd (ahogyan Páskándi nevezi) megjelenésének jellegzetes színtere a cirkusz. Például Müller Péter *Búcsúelőadá*sában (1966-198o), mely a történelem tébolyultságát a bohócszereplők s az általuk megformált, őket a közelmúlt valóságában mint üldözötteket megnyomorító fasiszta vezetők izgalmas, kikizökkenő azonosítása révén fejezi ki rendkívül hatásosan. Például Örkény István *Forgatókönyv* című darabjában (1982-ben mutatta be a Vígszínház), mely hasonlóképp hit és logika küzdelmét érzékelteti a felszabadulás utáni, tragikus mozzanatokban sem szűkölködő évtizedek mérlegelésekor, s kollektív önvizsgálatra szólít. Furcsa módon: a színhelyválasztás s a hang-vétel különössége ellenére ez a mű a „hagyományos" dramaturgiájú illyési Kiegyezéssel (1983) rokonítható.

Szólni érdemes drámairodalmunknak a hetvenes évek végétől fölbukkanó „blődli"-vonulatáról, mely elsősorban Jancsó Miklós és Hernádi Gyula közös vállalkozásai nyomán alakult ki. Rengeteg félreértés, -magyarázás illette ezeket a produkciókat *(Mata Hari, V. N. H.* M., *Csárdáskirálynő* stb.), pedig egy kel-lőn széles skálájú szellemi horizonton jogosult és üde színárnyalat lehettek volna. Csakhogy nem volt s ma sincs nálunk ilyen széles kulturális szemhatár. A történelem túlságosan is „szent dolog", „szakterület", és vélt vagy valóságos érzékenységek lendülnek ellen-támadásba, ha „tiszteletlenül" bánnak a históriával a színpadon. Holott a „blődli": távolságot teremt a jelen s a történelem között, és meghaladni segít mindazt, ami a hagyománynak mulandó része; színjátszásunk stiláris megújításához sem jelentéktelen hozzájárulás.*

Mindenesetre bizonyos, hogy a hatvanas évek végétől nem lehet többé a régi módon írni történelmi drámát.

* A Jancsó-Hernád -féle színpadi „blődli" kritikai elemzését Mészáros Tamás végezte el *A színház mint blődli* című írásában, SZÍNHÁZ 1983/9. (A szerk.)

Tudja ezt Szabó Magda is, aki pedig a klasszikus magyar dramaturgia tanítványa, s aki mégis sok mindent vett át az új magyar történelmi dráma tragikomikus, kritikai abszurd műveitől, vagy jutott velük meglehetősen hasonló eredményekre. „Idegenség" és „magyarság" mesterséges szétválasztása - mely ellen, a zsidókérdést is érintve, Weöres *A kétfejű fenevadban* igenis szót emelt - például Szabó Magdának is céltáblája: legkitűnőbb drámájában, a *Kiálts, vár*os!-ban s másutt is. Szabó Magda szintén észreveszi *a* történelem - látszólagos vagy valós - ismétlődéseit, de ez nála a kajánságnak viszonylag enyhe fokán tükröződik vissza, és elsősorban a bármikor élt ember lényegét, tehát időtlenségét, azaz aktualitását fejezi ki. Nagyigényű trilógiájában, a nyolcvanas évek elején, a *Béla királyban,* mely a *Bánk bán* „folytatása", a felületi modernkedés, bizsergető szóhasználat mélyén az országépítés mindig időszerű tanulságai ötlenek elő. „Harcolni lehet alkalmatlan, de bátor emberekkel - mondja Béla király, egyebek között , de építkezni nem. Az építkezéshez más kell, nem bátorság." S itt is a nemzeti vállalkozásba való beépülés Kőműves Kelemen-i motívuma válik hangsúlyossá: a felszabadulás utáni magyar dráma e fontos gondolata, mely Sarkadi, Gyurkó drámaművészetét is meghatározta. Pompás fejlődésrajz, ahogyan a trilógia állandó hőse, az inkvizítorként érkezett Teuton atya végül is Hungarusszá lesz, azonosulva a Magyarországon élők hibáival és erényeivel.

Nyeresége tehát felszabadulás utáni drámaleöltésünknek - tehertételeivel együtt - a történelmi vonulat rétegzettsége. Szükség van olyan - a szerző szavaival - „abszolút történelmietlen játék"-okra, mint amilyen 1972-ben A *utolsó utáni éjszaka* volt, a Maróti Lajos darabja, mely esszédráma, vitadráma keretei között Giordano Bruno kapcsán a XX. század negyvenes éveinek koncepciós pereiről *is* szólt, s az ideológiai intézményrendszer folytonos megújulását, reformját igenelte. És a formai-szemléleti kísérletek nem teszik fölöslegessé továbbra sem a „hagyományos", alaposabban vizsgálva: az illyési s a Szabó Magda-i drámafölfogáshoz egyaránt kapcsolódó törekvést sem, mint - például - a Nyerges Andrásét *(Az ördög győz mindent szégyenleni* - 1983). Ez a verses dráma rendkívül izgalmasan veti föl az élet- és valóságidegen „emigrációs" szemlélet veszélyeit - a Rákóczi-szabadságharcról szólva (ösztönözhette ebben Maróti Lajos 1978-as kitűnő „emigráns" monodrámája, *A számki-vetett* is), s ábrázol úgyszólván minden forradalmat próbára tevő morális helyzeteket. S ugyanúgy a politikai ígéret felelősségét érzékelteti, mint - mondjuk – Páskándi Géza kevésbé sikerült Jurisich-darabja *(Az ígéret ostroma avagy félhold és telihold).*

Négy évtized hazai drámatermésében sajnálatosan alacsonyabb feszültségű a kortársi társadalmi töltés. Jó ideig menthető ez azzal, hogy a politikai vezetés, a társadalmi megrendelő a rendszer apológiáját várta el a magyar drámától *is.* 1957-től ez még akkor sem érvéves, ha figyelembe vesszük: a korrigált szocialista társadalom sem rajong a minél élesebb konfliktusok dramatikus megragadásáért (miközben - persze – a művészetet szigorú bírálatra ösztönzi, s e tekintetben az úgynevezett ötvenes évek művelődéspolitikája sem viselkedett másként).

Tanulságos, hogy -- például az expresszionista drámaelőzmények dolgában jelentős életműre visszatekintő Déry Tibor mennyire partikulárisan közelítette meg a kor problémáit, mennyire nem tudott -- még az asztalfióknak sem – jelentőset alkotni egészen 1954-es egyfelvonásos „diákcsíny"-éig, *A talpsimogatóig,* mely azonban szellemes, a népi színjáték hagyományait kiaknázó paródiája a személyi kultusznak, hatalomvágynak, törtető képmutatásnak. 1956-ban írott darabja, a *Vendéglátás* hiteles kritikája ugyan a szólamok szintjén érvényesülő munkáshatalomnak, de nem sokat perel vissza az elszalasztott dramatikus lehetőségekből.

Sarkadi Imre volt az első -- s már csak az ötvenes-hatvanas évek fordulóján aki az új társadalom drámai kép-mását maradandó érvénnyel rajzolta meg, máig túl nem szárnyalt teljesít-ment produkálva. De az *Oszlopos Simeon* s az *Elveszett paradicsom,* egy Németh László-i drámafölfogás jegyé-ben, elsősorban az értelmiség drámája volt, közérzetdráma, mely az ország-építés, átalakítás igazi folyamatából való kimaradás, kiszorulás tragédiáját fejezte ki, egy morális zuhanás, leromlás, pót-cselekvésekbe menekülés kritikus-ön-kritikus rögzítéseként. Igazi katarzist ébresztve bár, tehát jelezve valami reményt.

Nem véletlen, hogy az 1956-os ellenforradalom tanulságainak fölmérése teremtett pezsgést ideig-óráig a magyar drámairodalomban. Az ilyen igénnyel született művek azonban (Darvas József: *Kormos ég, Hajnali tűz,* Dobozy Imre: *Szélvihar, Holnap folytatjuk* stb.) főként a politikai tisztázás, az agitáció eszközeként s nem szuverén műalkotásként értékelhetők. Igy van ez még Mesterházi Lajossal is, aki pedig vérbeli drámaíróként, egyfelvonásos szatírával kezdte pályáját *(Ünneplők* 1942): *Pesti emberek* című drámája (1958) legfeljebb a vállalkozás horderejével s a mű - a kor terminológiája szerint „formabontó" jellegével tűnt ki. a sorból, tíz esztendő mérlegét vonva meg. Máig időálló „1956"-os drámája, az *(..:ehet* (1960) a klasszikus dramaturgia szabályai szerint idézte meg a bányászsztrájk feszültségektől terhes időszakát.

A hatvanas évek bő drámatermése főként a módosult, reálisabb alapokra helyezett szocialista társadalomépítés erkölcsi próbatételeit vizsgálta. S legtöbbször tézisszerűen; kevés igazán jelentős drámaírói tehetséget reprezentálva, gyakorta regényből átdolgozott „kényszerdrámák" keretei között. Jellegzetes, termékeny drámaszerzője volt ennek az időszaknak Thurzó Gábor, aki színdarabjaival miként. Mesterházi is új, korszerűbb morális „parancsolatokat" próbált kidolgozni az avult régiek helyébe, hirdetett elv *és* gyakorlat meghasonlásait igyekezett megfigyelni nemcsak a jelenben *(Hátsó ajtó* - 1963), hanem a közeli s a távolabbi múltban is *(Záróra, Az ördög ügyvédje, A holló és a sajt),* példázatszerkesztő hajlandósággal. Egyik-másik darabja - például az utóbb említett komédiája - a már tárgyalt történelmi vonulat legjobb művei közé sorolható, eleven asszociációs rend-szere folytán. Gazdaság és politika, hatalom és igazság kérdéskörében újszerű s akkoriban ' meglehetősen szokatlanul hangzó megállapítások egész sorát tette. \ felszabadulás utáni kitelepítések témáját érintve 1962-ben *(Záróra)* a nyolcvanas évek magyar drámája felé mutat (Görgey Gábor: *Galopp a Vérmezőn).*

Az összevetés érdekes lehetőségeit kínálja a magyar társadalmi dráma kórház-, illetve orvosmotívuma. Voltaképpen az *Elveszett paradicsom* is ide sorol-ható: a gyilkos orvos meghasonlása alapvető társadalmi problémákra vet kíméletlen erősségű fényt. Mindez a tehetségesen berobbanó Csurka István-nál néhány esztendővel később már ko-

médiává szelídül *(Az idő vasfoga), a* konszolidáció előrehaladó folyamatát érzékelteti: Kenéz Pál pesti markecolóból - a szövetségi politika jegyében - hasznos tagja lesz a társadalomnak. Tragikus színei ennek a problematikának *a Döglött aknákban* izzanak föl - bár továbbra is komédia szintjén -: Moór és Paál a felszabadulás utáni esztendők szögesen ellentétes folyamatainak eredményeképp kerülnek egymás mellé az idegosztályon. Á kórterem mikrovilágának társadalmi metszetté szélesítését kísérelte meg Gyurkovics Tibor *a Nagy*-vizitben (1972). Több eredményt hozott az orvosnak mint reprezentatív társa-dalmi státusú állampolgárnak a meg-jelenítése. Hubay Miklósnak a tragédiájában *(Tüzet viszek)* polgári életeszmény képviselője az orvosnő, aki egy elsőgenerációs művész-értelmiségivel összekerülve tragikus föloldódásban semmisül meg, Fejes Endrénél a „jól szituált" orvostanhallgató (ügyvéd fia) önmagát áldozza föl a hátrányos helyzetűekért *(Az angyalarcú),* Görgey Gábor érdekes egyfelvonásosában, a nyolcvanas évek elején, fordított a képlet: proletárszármazású fiatal orvos lobban lángra arisztokrata előéletű ápolónő iránt, s a befejezés reményt keltő: vala-miféle - bár iróniától sem mentes - „osztálybékét" ígér *(Ünnepi ügyelet).* Mi-közben a jólét torkon megakadó liba-csontjai adnak feladatot az ünnepi ügyelet egymásba szerelmesedő párjának.

Az igazi tragédiákat, konfliktusokat kevéssé volt képes megragadni a felsza-badulás utáni magyar drámairodalom, az igazi tragédiák, konfliktusok hiányát annál inkább. Örkény groteszkjei révén egy egész életmű épült erre - legjobb teljesítményeiben *a játék* központi szerepét reprezentálva. *A Macskajáték* forrón elkötelezett, bár ironikus távolságtartás látszatával is operáló vallomása volt itt a csúcs (1969), de nem érdektelen kísér-letnek bizonyult a játéknak nemzeti ön-ismeretet serkentő közös kitalálósdivá emelése - a *Vérrokonok* tanulságai nyomán - az 1976-os Kulcskeresőkben. Különös vonás, hogy négy évtized magyar drámaművészetének hatalmas igényű vállalkozásai éppen e játék-dramaturgia jegyében születtek: Örkénynél *a Pisti a vérzivatarban* (1969), Páskándinál *A ha-ladék vagy „ezt még kivárjuk" avagy a vándor remény alkalmai* (1974) voltaképpen *Az ember tragédiájának* újabb megfogal-mazásai. (Mindkét esetben - nézetem szerint - sikertelenül.) Karinthy Ferenc színdarabjaiban is jellegzetes a játék, a játékos kommunikáció mint a túlélés vagy akár a jelen elviselésének eszköze *(Gellérthegyi álmok, Bösendorfer);* újabb drámairodalmunkban mégis a legnagyobb erővel s problémaláttató nyomatékkal Csurka Istvánnál hat ez a motívum. Mindannyiszor könyörtelen nemzedéki önkritikával: *a Ki lesz a bálanyá?*-ban s - kevésbé meggyőzőn, de a vallomás adatoló őszinteségével - a *Deficit*-ben. „Jót nem tehetünk, tegyünk rosszat" - mondja Csurka unatkozó, őrlődő, pótcselekvő hőse; mintha az *Oszlopos Simeon* Kis Jánosát hallanók. Egymás pénzét vagy házastársát veszik el játék közben ezek a különféle értelmiségi poszton kallódó emberek. Kimaradtak a forradalomcsinálásból - túl fiatalok is lettek volna ehhez a felszabadulás után -; nekik csak a forradalmi cselekvés nosztalgiája jutott. *Á Deficit* egyik szereplője így gyón „a hatvanas években, egy nyári éjszakán, egy új városban": *„És* a rendszer, a szocializmus, a kapitalizmus, a békés egymás mellett élés, az általános szorongás, a kitaszítottság, az elidegenedés, a borzasztó kétségek, a nagy lehetőségek hiánya, a szerencsétlen magyar történelem, 48, 49, 19, *56* mind itt sorakoznak, vállalják a felelősséget, jön Dózsa, Kossuth, Petőfi; Rákóczi, Truman, Hruscsov, Sztálin és Churchill, együtt meg-fognak és betesznek a barátom feleségé-nek az ágyába, és kórusban mondják, te nem tehetsz róla, mi tettünk azzá, ami vagy, mi löktünk be abba az ágyba .. . S mi marad nekem, szánalmas reformista hólyagnak? Az élvezet . . . Ó, milyen aljas vagyok . . . Hát legalább ezt vállaljam."

Lényegében máig beteljesületlen drá-maírói témajegyzék ez. Nem születtek belőle később jó drámák sem Csurkánál, sem a nemzedéki önkritikát hozzá ha-sonkóképp megfogalmazó Maróti La-josnál *(Vénasszonyok nyara, Egy válás tör-ténete),* Szakonyi Károlynál *(Holdtölte).* Szakonyi különben az új magyar dráma egyik legkitűnőbb darabját alkotta meg 1969-ben az *Adáshibával,* ezzel *az* iskolát teremtő, sokrétegű példázattal, mely a konszolidáció társadalmának egyik legnagyobb veszélyére figyelmeztetett: a puszta jólét, az anyagi gyarapodás nem minden, hiszen önmagunkat mu-laszthatjuk el eközben.

Forgalomban van jó pár drámamodell, de a valós lehetőségek -- úgy érzem - szűkebbek. Mészöly Miklós drámái a szabadságról, a történelem értelmetlen-ségéről, a hatalom embertelenségéről olyannyira eltávolodnak a konkrét nemzeti problematikától, hogy legfeljebb külföldi sikerrel kecsegtetnek *(Az ablakmosó, Bunker).* Nádas Péter zenei-táncművészeti hatáselemekkel dolgozó, dramaturgiailag a Pilinszky János-féle „drame immobile"-lal rokonítható „szünet nélküli" komédiái és tragédiái alap-vetően zavart viszonyt fejeznek ki a hagyományok iránt - ami konfliktus-hiányhoz vezet egyszersmind: a drámai hősnek pedig tagadnia vagy egyetértenie illenék az örökül kapott világ számtalan részmozzanatával kapcsolatban. Állást kellene foglalnia. Polgári dráma ez - amiként Páskándi is polgári drámának nevezi egyes műveit, de Nádasnál be-szűkítő-távolságtartó jellege van e kate-góriának.

Többet vált be a hatvanas évek Csurka darabjaiban megidézett új, keményebb, „twist generációjának" várt lehetőségeiből Bereményi Géza éppen azzal, hogy a sorra következő nemzedékekkel kapcsolatos illúziókat oszlatja groteszk-abszurd hangvételű, mégis költőiségtől átmelegedő darabjaiban. Őszintén be kell vallani a múltat - sugallja -, meg kell szabadulni a mindent átpolitizálás szellemétől, a kölcsönös rossz függőség alakzataitól, a kispolgáriság szívósan továbbtenyésző kórokozóitól. Á *Ha/mi vagy a tékozló fiúban* (1979) nemzedéktársai nevében is beszéltethetné cím-szereplőjét: „Ok [ti. a szülők generációja - K. Zs.] nagyon tudnak valamit, amit mi nem. Valahol, valami homályos, régi időben történt valami, amiről csak ők tudnak, és ha nyomozol utána, máris meg vagy fogva. Viszont ha nem törődsz vele, akkor csak két embert látsz, akik így düllesztik egymásra a szemüket mélyértelműen, közben téged röhögő-görcs vesz elő, mert fogalmad sincs, mire utalgatnak. Ezek elvesztettek engem, azt hiszem, én pedig nem tartom veszteségnek őket."

Föltétlenül jogos igény, hogy az újabb drámaírói generáció - vagy van benne nemzedéktudat, nemzedéki össze-tartás, vagy sem - megszerkessze a saját leltárát az általa megélt korról, mint tette a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján Kornis Mihály szenvedélyes mellé-és szembenállást provokáló, ám kétség-telenül tehetséges darabjában, *a Halle-lujában.* Nagyigényű, figyelemre méltó módon megalapozott drámaírói életmű máris a Spiró Györgyé. Szenvtelen,

pontos - mégis gyakorta torzító látleletet ad jelenről, múltról. Túlpolitizált mechanizmusnak érzékeli s érzékelteti az életet, a sakkjátékos szakértelmével mutatja meg rejtett mozgatórugóit. *Békecsászára* (1963-1981) a harmadik drámakísérlet - az Örkényé s a Páskándié mellett - Az *ember tragédiája* újraköltésére; mintha az eszkimójelenetbe oltaná bele a rómait, és - sajnos - történelmi drámáinak összhangzó tanulságát így fogalmazza meg benne Inferior révén: „A jelen téboly! Nincs kiút belőle! A múlt hazugság! Jövőt nem hiszek!"

Schwajda György jobbik lehetőségét *a Segítség* című komédia jelzi: egyenetlen, de részvétteljes bemutatása a ma is létező, sőt újratermelődő elesettségnek; *A szent család* naturalizmusa semmilyen értelemben nem reveláció. (Az érdektelenség azonos szintjén Spiró *Esti műsorá*val.) S míg Sárospataky Istvánnál legfeljebb a költői drámanyelv megteremtésére törekvő, néhol Füst Milán-i ösztönzést is sejtető buzgalom méltányolandó - tisztes tanulságok kifejezése céljából (a látszatot le kell leplezni, csak a nyílt politika fogadható el stb.), Urbán Gyula *Élőkép* című groteszk játéka egy eredetibb hagyományfölfogást jelez: mintha *A civilizátor* kevéssé ismert Madáchát követné korszerű hangvétel-lel, beépítve Örkény, Jancsó egy s más eredményét. A fiatalabb drámaírók nem csekély részére jellemző naturalista szemlélet uralkodik Verebes István *Kett*ősünnepében, mely mintha - mondjuk - Szép Ernő *Vőlegényének* volna mulatságos, korunk értékzavarát, eszmei ellent-mondásait kifejező (a Bunkócska s a hús-véti ének egyszerre hangzik Kovácsék lakásában), de csöppet sem mély és nagy-igényű újraírása. S létezik Tandori Dezső papírszínháza is: a költő lírai énjének - olykor megsokszorozó - dramatikus folytatásaképp, annyira belül maradva azonban Tandori jellegzetes világán, hogy más drámai kísérletező számára használhatatlan ez a fölfogás.

Hogyan summázható végül is a Sédtől a Tiszáig terjedő új magyar drámai vonulat? Mit lát s láttat meg *a Malom a Séden s A szélmalom lakói,* Illyés 1958-ban, Páskándinak a nyolcvanas évek küszöbén született darabja a magyar társadalom fejlődéséből, változásaiból ? Illyés Gyula izgalmasan és hitelesen ábrázolja e szimbolikus Noé-darabjában: mi az, ami 1944 tavaszán *már nem* élet-képes; tanár főhőse révén pedig meg-fogalmazza: „minden percben mindenütt lehet - bármily fellengősen hangzik - hazát építeni". S Galambos tanár úr és a kommunista Berecz eszmecseréjében előlegződik már az a nemzeti közmegegyezés, amely a valóságban - sajnos - csak 1956 tragédiája nyomán, a történtekből okulva vált társadalomformáló tényezővé. (S amely közmegegyezésnek egy másik tanár úr, Németh László korszaknyitó, 1961-es *Utazás* című vígjátékának főhőse, a Szovjet-unióba látogató, az 1956 utáni szellemi-anyagi újjáépítéshez szövetségesnek megnyert Karádi József lett előmozdítója. Ennek úgyszólván egyenes folytatásaként született meg Németh László jelen idejű társadalmi utópiája, *a Nagy család.)*

Nos: az 1879-es tiszai árvizet megidéző, Páskándi-féle „polgári tragédia" már egy konszolidációs (kiegyezés felé haladó) szakaszt ábrázol, annak új típusú ellentmondásaival. Kérész Pap Dániel, hét szélmalom megtollasodott gazdája itt már nem a hajdani szabadságeszménnyel törődik, hanem a vagyonnal, mely -- szerinte - voltaképp szintén a szabadság egy formája. De a jótékony változásnak itt is fölmerül az eshetősége, hiszen minden „lehet tájkép, és minden lehet egyben csatakép", ahogyan Mityók, a vándorköltő és -festő fogalmazza meg *nagy* bölcsen. *Vagy* ahogyan Erzsébet asszony, Kérész Pap tisztaságra sóvárgó felesége mondja: „Majd új szél-malmok épülnek Szeged környékén s mindenütt. Mert amíg szél lesz, szél-malom is lesz. Cl szélmalmok, új házak . . . De vajon a bűnök nem a régiek maradnak-e? Vagy az új szélmalmokban lakók - új bűnöket találnak ki maguknak?' **A** kérdést a föltevője sosem fogja megválaszolni mert elpusztul a malmot fenyegető áradatban, melyből a szereplők közül csak egy huszártiszt kerül ki épségben.

Sötét ábrázolás? Az, némely vonásában, de ezt a történelmi darabot ugyan-úgy csak az analógiás gondolkodás egy körülhatárolt illetékességi tartományában értelmezhetjük „mai témájú" alkotásként, ahogyan a többi hasonlót. Üzenete pedig egybevág az 1956 utáni magyar dráma legjava terméséből ki-olvashatóval: eszméink, eszményeink szerint érdemes s szabad csak boldogulnunk. Szó és tett egysége révén.

Színházzá, színházalakító tényezővé kevéssé vált a magyar dráma az elmúlt évtizedben. Ezért nem vethettem össze fejlődését a színházművészeti kifejezésmód fejlődésével. Jeles művek sokszor csak jóval a megírásuk után vagy sohasem kerültek színpadra. Máskor meg drámaszerzőink hangoztatták sértődötten: a színháznak kell hozzájuk igazodnia. Pedig felszabadulás utáni drámaművészetünk legnagyobb tehetsége, Sarkadi Imre ezzel kapcsolatban is helyes álláspontot képviselt: „a színpad törvényeit ismerje a rendező, és ismerjék a színészek; az író a dráma törvényeit ismerje" -- írta 1948-ban. Mindamellett nyilvánvaló, hogy színház és drámaköltés csak valamiféle normális kölcsönhatásban létezhetik.

S hogy a színházi nyelv megújulását is szolgálhatja a nemzeti drámatermés: 1956 előtti s utáni példák sora bizonyíthatja. Mert nem pusztán külföldi eredmények átvételére került sor, amiként - Páskándi is vallott erről - a magyar dráma is alapvetően egy belső fejlődés folyamatában jutott el egy korszerűbb hangvételig, a népi hagyományok, Csokonai, Kosztolányi, Déry Tibor 1945-ös novellái nyomán, sőt Rejtő Jenő, Ráth-Végh, Mikszáth, Karinthy ösztönzései folytán. „Az idegen mintákat -- írta Páskándi - csak jóval később ismertük meg (Beckett, Ionesco, Dürrenmatt stb.)" Hozzátehetjük: Örkény, a filmmel próbálkozó s a színház felé aztán visszaforduló Örkény abszurdjai nél-kül sincs korszerű magyar színházművészet. Brecht nélkül sincs. Á Vígszínház, a Thália, a Nemzeti, a Madách, a Huszonötödik Színház, Pécs, Kaposvár, Szeged, Debrecen, Veszprém, Kecskemét, az újjászervezett Katona József Színház, a Játékszín, tehetséges amatőr-együttesek, például a Térszínház; Nádasdy, Gellért, Pártos, Horvai, Kazimir, Ruszt, Nógrádi, Sík, Székely, Zsámbéki, Babarczy, Gothár sorolhatnók - teljesítményei együtt igazolják a negyven év magyar drámájában rejlő színház-alkotó, -megújító lehetőségeket.

A folytatás talán kevesebb zökkenővel jár majd.

BÉCSY TAMÁS

Amikor a dolgok nem illenek össze ..

Hajnali szép csillag a Madách Színházban

Száraz György *Hajnali szép csillag* című játéka - a szerző szavai szerint - „rekviem és szerelmi vallomás" ahhoz a Budapesthez, amely átélte a nyilas rémuralmat, az elpusztító ostromot, majd meg-élte a felszabadulást és az újjáépítést. A Madách Színház ezt a művet Buda-pest és az ország felszabadulása 40. évfordulójának a megünneplésére adta elő, Kerényi Imre rendezésében. Az író és a színház szándéka maradéktalanul tiszteletre méltó.

Mind az irodalmi, mind a színházi műalkotások esetében azonban nem a szubjektív szándék, hanem a megvalósítás és annak minéműsége a lényeges.

Á játék az író saját szövegeiből, magyar népköltészeti anyagokból, orosz bilinákból, román és délszláv népballadákból és mezopotámiai varázsszövegekből stb. épül össze; miként erre Száraz György maga utalt a *Császár-látogatás* című drámakötetében közzé-tett szöveghez írott előszavában. Ezek a szövegek egy fiatal katona, a Fiú és a Lány szerelmét hordozzák, továbbá a Fiúnak mint katonaszökevénynek az elfogását és kivégzését, valamint kettejük gyermekének a megszületését; illetve 1944 őszének nyilas vérengzéseit; továbbá a felszabadulást és az ezt követő társadalmi képet jelenítik meg. Mind-ezek egybemosódnak a Bibliából ismert történettel: Heródes csecsemőgyilkosságával, Jézus megszületésével; vala-mint a Három Királyoknak és a Pásztoroknak a megszületett Jézushoz való el-jövetelével.

Az írott szövegben, de még inkább a színházi előadásban a kosztümök és maszkok stb. révén Heródes király azonossá válik Szálasi Ferenccel, Testőre és katonái a nyilas pribékekkel; Heródes csecsemőgyilkossága a nyilasok szörnyűségeivel; egy Hírnök a szovjet parlamenterekkel; a Három Királyok a felszabadító szovjet hadsereggel, illetve tábornokaival; a Pásztorok a néppel, majd az újjáépítésben részt vevő mesteremberekkel; a Lány Szűz Máriával, újszülöttje - vagyis Jézus - az újjá-születő Budapesttel; sőt: az országgal, illetve - igen határozott színpadi jelek: a magyar koronázási jelvények - révén az akkor megszületett államisággal.

A színpadi megjelenítésben a magyar népköltészeti anyagot nagyon gyakran éneklik. De elhangzik a „Boldogasszony anyánk ..."; hallhatunk harmonikakísérettel háború alatti slágereket; eléneklik a „Megy a gőzös Kanizsára" című dalt, módosított szöveggel; és felhangzanak eredeti és nem eredeti táncszók és rigmusok. A legtöbb szereplő mozgásának egy tekintélyes része a népi táncok lépésrendjeit, más esetben a rigmusok és mondókák ritmusait követik.

Á kosztümök egy része stilizált magyar és orosz népi ruha, aztán fekete-zöld nyilas egyenruha, a fenékrészen a nyilaskereszttel; továbbá majdnem bokáig érő fekete gyászruha és nagy fekete kendő; toprongyos szakadt öltözék és elegáns ünnepi öltönyök nyakkendővel. Á főszerepeket alakító színészeken kívül két, kirívóan ellentétes életkor látható egymás mellett: egészen fiatal főiskolás fiúk és lányok, valamint a nyugdíjas színészek. Á látványhoz tartozik még a háttérben emelkedő félköríves kapu, amely enyhén „szecessziós látvánnyá" válik, amikor kettéhasad, és egy időre az egyik fele eltűnik. A nézőtéren ülők számára látványként szerepelnek még azok a nézők is, akik a színpadon, jobb és bal oldalon ülnek.

Mindezekből talán már látható, hogy az előadás minden szintjén és rétegében - a legenyhébb szóval - szélsőséges eklektikusság uralkodik. Á megjelenítésbeli eklektikusság mélyén eszmei eklektikusság és művészi végiggondolatlanság található. Megítélésem szerint mindkettő abból fakad, hogy a nyilas rémuralmat, a felszabadulást és az újjáépítést a bibliai történettel szimbolizálták, beékelve a magyar koronázási jelvényeket; illetve abból, hogy a szövegek és a mozgások - és ennek következtében az egész előadás - stílusaként a folklórelemeket használták fel. A szándék föltehetően az, hogy Budapest és Magyarország felszabadulását a népi hagyományba kapcsolják, illetve az európai kultúrkörnek képmásaival tegyék jelentőssé.

A Biblia történeteit és alakjait nem-csak az jellemzi, hogy az eredeti szövegektől függetlenedve élnek, illetve hogy beépültek a népi művészetbe. Ezzel együtt alapvető jellemzőjük, hogy eredeti jelentéseik lényegét és minéműsé*gét* az eredeti szövegektől függetlenedett mivoltukban is megtartják. Jézus a köztudatban éppúgy, mint a népi hagyományban akkor is vallásos, transzcendentális tartalommal él, *ha a ma* élő vallások egy része nem tekinti istennek; illetve akkor is, ha a magyar népköltészet a nép vágyait sok évszázadon keresztül a bibliai alakokon és története-ken keresztül is kifejezésre juttatta. Jézus megszületése vagy „országának eljövetele" mindig csak olyan történelmi és társadalmi helyzetben ígért a transzcendentális megváltás helyett vagy mellett többet, nevezetesen társa-dalmi megújulást, amelyben az ezeknek

Száraz György: Hajnali szép csillag (Madách Színház). Hűvösvölgyi Ildikó, Szerednyey Béla és Csűrös **Karola**

a helyzeteknek a megváltoztatására irányuló ideológiák - és az ezek vezérelte harcok - korántsem látták a történelmi-társadalmi törvényszerűségeket pontosan; illetve akkor, amikor a társadalmi helyzetek megváltoztatását célzó küzdelmek elindításához, végigviteléhez a vallásos érzületre mint lendítőerőre szükség volt. Ebben az előadásban a bibliai szimbólumok egyértelműen történelmi és -- kisebb mértékben - társadalmi folyamatokra utalnak, és így és ezért magukban a folyamatokban kellene lenni valamiféle olyan tartalomnak, amelyeket ezek a bibliai történetek egyáltalán szimbolizálhatnak; vagyis magukban a szimbolizáltakban kellene lennie olyan tartalomnak, amelyek a szimbolizáló képmásokban is megvan-nak. Márpedig sem a felszabaduláshoz, sem az újjáépítéshez, sem az új társadalmi rend és az új államiság kialakításához vezető folyamatoknak, ezeknek a hősi harcoknak a benső tartalmában semmi-féle olyan mozzanat nem volt, amelyeket a bibliai történetek hordoznak. Igen nyersen azt mondhatnánk, hogy sem a felszabadulást eredményező harcokban, sem az új társadalmi rendet és az új államiságot kialakító küzdelmekben sem-miféle vallásos tartalom nem volt jelen. Így a bibliai szimbólumok nem utalhat-nak hitelesen ezekre a helyzetekre és folyamatokra. Ezen történelmi-társadalmi hitelesség hiányában a szimbólumok és az egésznek a szimbolikussága lehet bármilyen szép, voltaképpen üres és érvénytelen marad.

A csecsemő megszületése itt a magyar népi, betlehemi játékok formáját is felölti. Az, hogy a régi évszázadokban a betlehemes játékok szimbolizálhatták a népnek egy jobb „uralkodó", egy igazabb „ország" eljövetelére vonatkozó vágyait, még bőven elképzelhető. De igen nagy kérdés: lehet-e a bibliai szimbólumokat *valóságosan megtörtént* történelmi-társadalmi folyamatokra vonatkoztatni

A Pásztorok - miként a *Bibliában* a Három Királyok - itt ajándékokat hoz-nak az újszülött Jézusnak. Ez a játék vége felé történik, s ekkor a három Pásztor már átalakult három Mesterré, azokká, akik az újjáépítésben mint mesteremberek vesznek részt. Az egyikük aranykincs helyett kockacukrot, a másikuk tömjén helyett szép piros almát, a harmadik mirha helyett szép üveg-golyót ad ajándékba. De csak a szöveg szerint. Az előadásban a jogart, az or-

Körmendi János (Heródes király) a Hajnali szép csillagban

szágalmát és a Szentkoronát hozzák, illetve helyezik a Lány, vagyis Szűz Mária kezébe és fejére. Igy az ő megkoronázása a magyar Szentkoronával a játék benső világában a vallásos tartalmát összekapcsolja a magyar királyság jelvényeivel. Ez a három tárgy azután vörös lepellel letakart asztalkára kerül, a szereplők a háttérbe vonulnak. Az előadás utolsó, látványbeli mozzanataként a fények kialszanak, s csak egy reflektor világítja meg a magyar királyságnak a vörös terítőn elhelyezett jelképeit.

Ennek az igen erős és hatásos szín-padi jelnek a jelentése pedig - akár szándékosan, akár szándéktalanul - az, hogy a dolgozó, újjáépítő nép az újszülött ország, illetve így már az új államiság számára azt a tartalmat adja át, amelyet a „Boldogasszony anyánk..." című Mária-himnusz, illetve amelyet a magyar királyság jelképei hordoznak.

A Szentkoronáról lehet azt mondani, hogy több, mint a magyar királyságot jelképező tárgy. A köztudatban azonban egyáltalán nem él határozott jelentéssel és tartalommal. Az bizonyos, hogy nem tölt be olyan funkciót, mint Angliában a király személye; vagyis nem szimbolizálja a nép, a nemzet vagy akár az etnikum minden más ellentétet áthidaló egységét. Leginkább 1. Istvánt és az állam-alapítást idézi fel, illetve a magyar királyságot. A legjobb esetben is tehát azt az asszociációt keltheti fel, miszerint 1945-ben „éppen olyan" fordulat történt a magyar történelemben, mint 1000-ben vagy 1001-ben, L István koronázásakor.

A játék két alapjelrendszere - a vallásos és a királyi -- tehát két olyan történelmi, társadalmi, akár gondolati tartalmat hordoz és nyilvánít ki, amely egyáltalán nem volt vezérlő dinamizmusa az 1944-45-ÖS felszabadító harcok-nak és az utána következő újjáépítés-nek. Sőt: mindkettő a leghatározottabban ellentétes volt ezekkel. És hiába hagyomány, a folklórban is megtalálható bibliai-vallásos tartalom, hiába jelent bizonytalan tartalommal hagyományt a Szentkorona, a szellemi-gondolati és eszmei *hagyományok* csak úgy élhet-nek igazán, és úgy tölthetik be a társadalmi-történelmi fejlődést segítő - és így nélkülözhetetlen! funkciójukat, ha a korszerű, a jelenben érvényesülő, a történelmi-társadalmi értelemben itt és most ható dinamizmusok hátterét képezik; és semmiféle igazi funkciójuk nincs, ha az új, ha a korszerű eszmei tartalmak és erővonalak *helyett* kívánják a hagyomány tartalmait és erővonalait a fejlődést jelképező szimbolikusság *centrumában* állítva működtetni.

Ez az alapokban megjelenő eklektikusság még további zavarokat eredményez.

Említettük, hogy a dialógusok zöme a népi rigmusokra, mondókákra hasonlít - vagy éppen azok , és hogy a mozgások egy tekintélyes része a népi tánc motívumait követi. Ezáltal az előadás stílusának a centrumába a folklórhagyomány került. Ezzel a stílussal jelenítik meg Heródest, Testőrét és katonáit is, akik zöld-fekete nyilas egyenruhában vannak. Történelmi-társadalmi jelentésük tehát teljesen egyértelmű. Az elő-adásban van egy jelenetük, amelyben összeterelik az embereket, köztük egy Bujdosót, Menyecskét, a Fiút és a Lányt, zsidókat és öregeket. A jelenet vitathatatlanul felidézi *1944* őszének embertelenségeit, a Duna-parti kivégzéseket, az egész várost elöntő terrorhullámot Vagyis az a történelmi helyzet, amelyre a jelenet utal, a legteljesebb mértékben aljas, embertelen, gonosz; sőt olyan, amelyre - régóta ismert ez - már nincs megfelelően elítélő emberi szó. A jelenet a Fiú megölésébe, a Lány meg-

becstelenítésébe és az általános kivégzésekbe torkollik. Azonban mindezeket a népi táncnak, illetve a menyasszonytáncnak és a népi mondókáknak az elemeivel, ezek felhasználásával jelenítik meg.

Á műalkotásokban csak a rút és az alantasság esztétikai minőségével lehet azokat a szörnyűségeket is megjeleníteni, amelyeknek az életbeli megvalósulására már nincs kellően negatív szavunk. A XX. század iszonyatait ezért is oly végtelenül nehéz - ha egyáltalán lehet - műalkotásokban megformálni. Ez a két esztétikai minőség hordozza a legnegatívabb értékeket, de mégis értékeket, s így irdatlan távolságban vannak a primér élet iszonyataitól.

Az itteni összefüggésben feltehető a kérdés: a népi tánc, a népi mondókák és rigmusok elemeivel egyáltalán lehet-e a rút és az alantasság esztétikai minőségét érvényre juttatni; avagy például csak a groteszkét. Igaz, ebben a jelenet-ben felfelbukkan néha a rút minősége, de ezeket nem az uralkodó táncelemek és rigmusok hordozzák, hanem például az, amikor a Testőr hátulról leszúrja a Fiút. Á tánc elemeivel a tragikusságot bizonyosan ki lehet fejezni, és ez érvény-re is jut; elsősorban a Lány alakjával kapcsolatban, megbecstelenítésekor. Heródes Testőre és katonái, vagyis a nyilasok, inkább azonban csak a groteszk minőségét árasztják *táncukkal;* noha a tánc köz-ben elmondott szavaikban az alantasság is kifejeződik. Ennek egyértelmű meg-jelenését azonban gyengíti a népi mondókák *stílura;* illetve az, hogy az egész jelenetet nem a mondókák tartalma, hanem a tánc és ennek a dinamikája ural-ja. Az áldozatok tragikuma átélhető, de a mondókák és tánclépések stílusa miatt a hóhérok a groteszk minőségét nyilvánítják ki. Vagyis: ezek az elemek - szükségszerűen - - a kelleténél jóval határozottabban szelídítik meg azokat az élet-jelenségeket, amelyekre utalnak. Á népi hagyomány, a folklór mint hagyomány alapvetően pozitív, s mint ilyen került azon életjelenségek műbeli megformálásakor a stílus centrumába, amelyek megjelenítéséhez még a rút és az alantasság esztétikai minősége sem elegendő.

Az, hogy az egész előadás a pozitív folklórhagyományt helyezte a stílus középpontjába, még egy eszmei eklektikusságot hozott felszínre. A felszabadulás utáni időkre utaló jelenetekben megformálódnak az újjáépítők, a ruhát-ékszert élelmiszerre cserélő, éhező fővárosiak,

Hűvösvölgyi Ildikó Száraz György színművében (Iklády László felvételei)

de a „batyuzók", a feketézők, a valutával üzérkedők is. Vagyis az akkori helyzet és élet igen-igen sokféle minéműségű és értékrendű jelenségei, alakjai kerülnek elénk. Azonban mindegyik az előzőekhez hasonló és azonos stílusban. Az újjáépítés a „Megy a tégla vándor-útra, / egyik kézből a másikba ..." szöveggel a „Megy a gőzős Kanizsára ..." dallamával jelenik meg; míg a feketézés ugyanezen dallamra, ugyanazon mozgásokkal és gesztusokkal, csak a szöveg most ez: „Megy a cukor vándorútra,
egyik kézből a másikba"; később pedig a gyűrű megy teljesen azonos módon vándorútra. Az azonos dallam, az azonos mozgás és azonos színpadi meg-jelenítés tehát egészen különböző tartalmú és értékű jelentéseket tesz azonossá. Mindez ugyancsak amiatt következik be, hogy a szép, az igaz, a tisztességes, a pozitív *hagyomány* nem a neki megfelelő életjelenségekre utal, hogy az új tartalmak és új mozgásirányok helyett a hagyomány stílusa kerül a közép-pontba.

Ez a problémakör talán a Heródes-Szálasi figurában jelenik meg a legélesebben, az alak által elmondott szövegek és Körmendi János alakítása miatt egyaránt. Már igen erős diszkrepanciát nyilvánít ki Körmendi János maszkja és játékának stílusa is. Á maszk és a ki-festés a „veszélyes hóhért" jeleníti meg, de akit már a folklórstílust idéző szavai is megszelídítenek. Első megjelenésekor ilyeneket mond: „Első gondom is az, hogy sípos, dobos, hegedűs számtalan legyen, szép asszonyi személyek előttem táncoljanak. Királyságom ezzel kimutatom." Aztán álmát mondja el, amely rosszat jelent, s így folytatja, Testőréhez intézve szavait: „Nem is félek, szolgám, csak a szívem rebeg. 0, mely átkozott ember vagyok én, még a szent karácsony estéjén sincs nyugovásom. Á szú percenése is keserít. Lám, semmi sincs, *ami egy* cseppnyire meg tudna könnyebbíteni." Később megjelenik a Hírnök, aki a város feladására felszólító szovjet parlamenterrel azonos. A felszólításra Heródes-Szálasi ezt válaszolja: „Ej, te fickó, de jó nagyot nőt tél, / amíg napkeletről idáig eljöttél.
Hiába dicsekszel, nem hallja itt senki. - Jobb lesz, ha elkotródsz, hogy ne lökje-nek ki." Természetesen nem azt kifogásoljuk, hogy Heródes-Szálasi nem „tajtékzik" rikácsolva a parlamenterrel, és nem azt kérdezzük, vajon oly egyértelműen negatív-e a zenészek és a táncoló lányok iránti vágy stb. De azt meg kell említenünk, hogy ezeknek a mondatok-nak a folklórhagyományhoz hasonló stílusa és a stílus dominanciája a tartalom felett, abszolúte nem illik ahhoz az alakhoz, akit prezentál. Nem a valódi Szálasi Ferenchez vagy a „valódi" Heródes királyhoz nem illik, hanem ah-hoz az alantassághoz és rútsághoz, amelyre a játékbeli alak utal. Ehhez persze hozzájárulnak Körmendi János gesztusai, kézfejével, ujjaival való játékai, szempilláinak rezegtetése, mozgásai stb. Ezek ugyanis az infantilis gyerek viselkedését mossák össze egy bizonyos fajta bohócstílussal. Azéval a bohócéval, aki gyerekeknek és nem fel-nőtteknek játszik. Az infantilis gyerek gesztusai, viselkedése stb. a gyermek-nézők szemében és az ő világukban nevettethetnek ki valakit, hiszen a gyerek a kicsúfolást így érti. Am ez a stílus nemcsak a figurához nem illik, hanem az előadás egészéhez sem: a folklórstílusban nincs infantilizmus. Ennek következtében az alakítás sokkal inkább árasztja a komikum esztétikai minőségét, mint a groteszkét; és jóformán semmikor a rútságét és az alantasságét.

Mindezekből talán látható, hogy - ismét a legenyhébb szóval mondjuk - az eklektikusságnak csak a felszínét jelenti, hogy az előadásban együtt, egyszerre él a szovjet hadsereg és parlamenter a „Boldogasszony anyánk ..."-kal, a tár-

sadalmi újjászületés Jézus születésével, a szocialista fejlődés elindulása a Szentkoronával; és hogy az újjáépítőket azonos módon jelenítették meg a feketézőkkel és a valutázókkal A dolgok mélyén - megítélésem szerint - az talál-ható, hogy Jézus születése, Mária alak-ja és a Szentkoronával való megkoronázása olyan történelmi-társadalmi eseményeket szimbolizál, amelyeket a két teljesen ellentétes tartalom -- vagyis a szimbolizált és a szimbolizáló ellentétes tartalma - miatt nem szimbolizálhat; és hogy a tiszteletre méltó, a fontos, a sok-sok vonatkozásban mellőzhetetlen folkórt mint hagyományt olyan formaként használták fel, amely véres és szörnyű, illetve hősies és nagyszerű tartalmakat jelenített meg, s hogy az adott új tartalmak helyett a folklórhagyomány vált tartalommá.

A Csíksomlyói passió előadása - amelyet ugyanez az alkotóközösség hozott létre, mint ezt az előadást - itt nem lehet követendő példa. Ott a bibliai történet nem utalt semmi más eseményre önmagán kívül; ott nem szimbolizált *valóságosan* **megtörtént** történelmi-társadalmi eseményeket. Ott arról volt szó, hogy a bibliai történeteket és alakokat miként *látja a* nép, és hogy a Biblia vallásos, transzcendentális szemléletmódját mi-ként változtatja át -- sok vonatkozásban megtartva - a magáévá, a sajátjává. Ezért annak az előadásnak nemcsak a rendkívüli báját, hanem éppen pozitív eszmeiségét is hordozta és nyilvánította ki az, hogy megmutatta: a mitológiai történeteket, a vallásos világképet és annak eszmei tartalmát a nép - meg-tartva sok elemét és az áhítatot -- hogyan formálta át a saját művészetének eszköz-rendszerével úgy, hogy társadalmi tartalmakra - és nem eseményekre! is utaljon. Itt azonban egyfelől véres és iszonyatos, másfelől tragikus és szörnyű, továbbá történelmileg-társadalmilag csodálatos és nagyszerű életbeli eseményeket kívántak bibliai történetek-kel, valamint a folklór eszköztárával és elemeivel szimbolizálni. Míg a *Csíksomlyói* passió esetében a bibliai történet és annak eszmei tartalma hagyta el a maga eredeti jelentését, és emelődött. a nép látásmódjába, itt fordítva történt a dolog. A valóságos történet és annak alakjai és jelentései közeledtek igen nagy mértékben a bibliai látásmódhoz, és szelídültek meg -- a szörnyű is, a nagyszerű is - azzal a pozitív eszközrendszerrel, amelyet a folklórhagyomány jelent.

Vagyis itt a *lényegbeli* realitástól vitték el az egész történetet - azaz a nyilas terrort, a felszabadulást és az újjáépítést *a Biblia* és a folklórhagyomány világa felé. Ebben az előadásban a fentiek miatt nem is jelenhetett meg az, hogy miként látta a nép az 1944-es ősz szörnyűségeit, valamint a felszabadulási és az újjászületést. Az előadás azt sem szimbolizálhatta, hogy végre beteljesült a nép vágya: az igazi ország megszületett. Mert nem az az ország és rend született meg, amely az itt felhasznált szimbólumok jelentése szerint megszületett.

Ezért hiába tisztességes őszintén az a szándék, hogy a magyar történelemnek ezt a háromnegyed évét a bibliai törté-nettel és a népi hagyományok formájával jelenítsék meg, ez nem sikerülhetett. Mert a játékban végül is ennek az idő-szaknak a megjelenítése történt, vagyis túllépett a lírai jellegű rekviemen és szerelmi vallomáson.

.Amikor a szimbólum és a szimbolizált, a megjelenített és a megjelenítés nem illik össze, szükségszerűen eklektikus lesz a mű.

Száraz **György**: *Hajnali szép csillag* **(Madách Színház)**

Díszlet: Götz Béla. *Jelmez:* Füzy Sári. *Zene:* Rossa László. ***Koreográfus:*** Novák Ferenc. ***Rendező:*** Kerényi Imre m. v.

Szereplők: Gyabronka József, Hűvösvölgyi Ildikó, Bencze Ilona, Nagy Anna, Sunyovszky Szilvia, Körmendi János, Szerednyey Béla, Zenthe Ferenc, Karczag Ferenc, Pusztaszeri Kornél f. h., Vass Gábor, Bajza Viktória, Szilvássy Annamária, Epres Attila f. h., Mikula Sándor f, h., Rékasi Károly f. h., Császár József, Lippai László f. h., kovács Ferenc, Lontay Margit, Lelkes Ágnes, Csűrös Karola, Kelemen Éva, Móricz Ildikó, Fillár István, Csernák János, Vándor József, Bodor Tibor, Kén Gyula, Bálint György, Bakay Lajos, Kis Endre, Illés Tibor.

KISS ESZTER

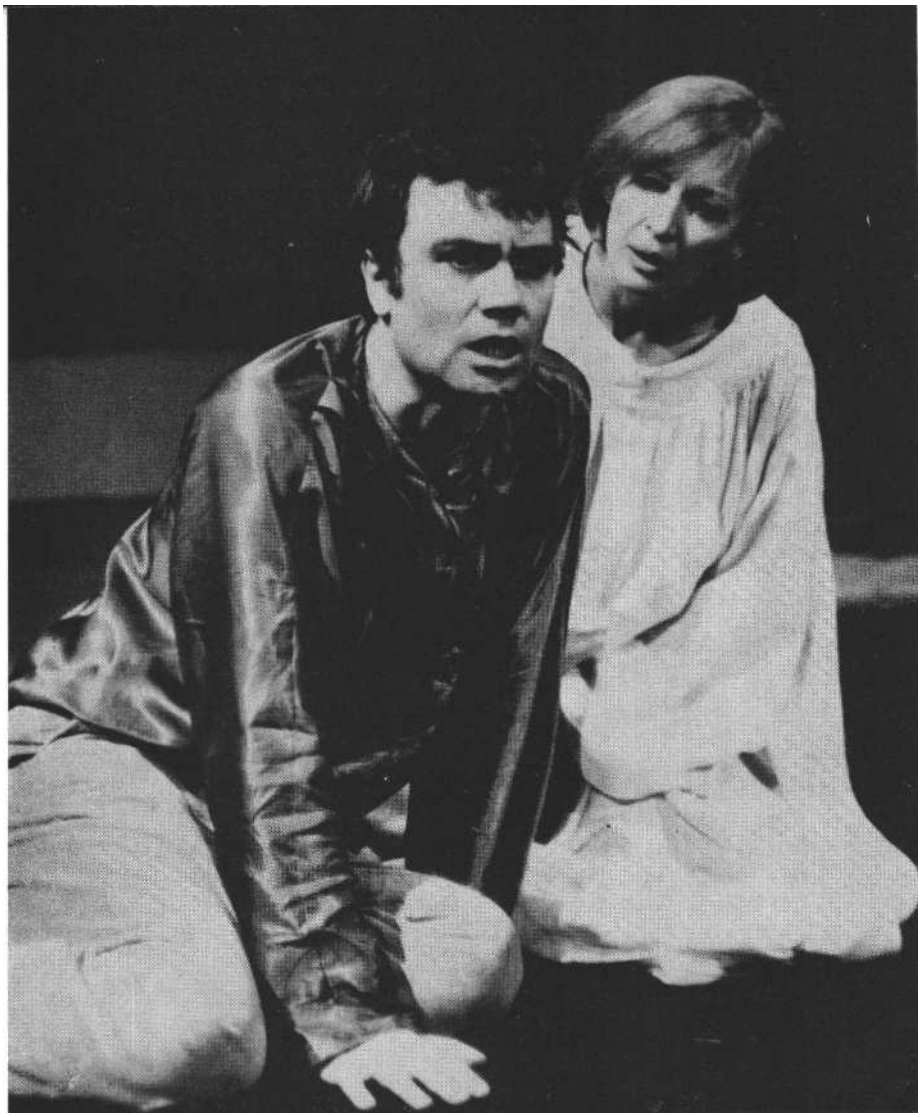
Negyedik Henrik király

A ***Negyedik Henrik király,*** Füst Milán hányatott sorsú drámája alighanem az örök-friss és mindig izgalmas darabok közé tartozik, s drámaiatlan korunk drámaiságát oly megrázó erővel és shakespeare-i intenzitással ragadja meg, hogy rácáfol arra az irodalmár és kritikusi hiedelemre, mely szerint azért nem születnek ma igazi jó darabok, mert jelenünk alapanyaga alkalmatlan a drámai feldolgozásra.

Igaz, hogy a ***Negyedik Henrik király*** keletkezése szerint nem mai dráma, 1931-ben készült el, sok mai drámánál mégis „maibb" és éppen ez az, amit a miskolciak észrevettek benne, s amit a Szőke István rendezte előadás hangsúlyozni kíván.

A dráma általánosabb rétegére ugyan-is -- amely az örök érvényű emberi alaphelyzetek és a Janus-arcú emberi kapcsolatok útvesztőjének lélektani s történelmi síkja -- ráépülnek egyre konkrétabb szintek. Ezek hozzánk s rólunk szólnak: egyén és történelem viszonyáról napjainkban, amikor sem egyéniség-nek lenni, sem a történelem részesévé válni nem könnyű; míg az előbbit haj-szoljuk, az utóbbi átsuhan fejünk fölött. A létnek e két pólusa s a kettőt azonossá érlelő élettartalom s cselekvés számunkra éppúgy létszükséglet, mint a régieknek, de a „modern"' ember (drámai) cselekvése már csak a két pólus közötti konfliktust hordozhatja. Ez Henrik egyik konfliktusa is, s egyik oka énkereső szerep-játékainak.

S a Negyed***ik Henrik király*** ezen a ponton válik egyben nemzedéki drámává is: szól a mai fiatal korosztály, főként a fiatal értelmiség (ami nálunk húsztól lassan negyvenéves korig terjed) kétségbe-esett magakereséséről, az életszerepek, életvariációk kutatásáról; e széles ,,korosztály" infantilizmusának okairól, azaz infantilizálásáról, társadalmi inkompetenciájáról és „beszámíthatatlanságáról"; egyszóval arról, hogy nemzedékünk számára maga az élet miért probléma, nem pedig feladat. S ez már rögtön nem pusztán nemzedéki és -személyes dráma, hanem alapvető társadalmi kérdések felé mutat.



Füst Milán: **Negyedik** Henrik király (miskolci Nemzeti Színház).
Bregyán Péter (Henrik) és Tímár Éva (Bertha)

Miskolcon szép, érett, átgondolt előadást láthatunk, bár az első részben még egyenetlenségek tapasztalhatók, mert a díszlet, a jelmez és bizonyos rendezői jelek finomabb utalásai nem mindig vannak összhangban a színészek játékstílusával. Így a színjáték különböző síkjai időnként szétválnak : az alakok megformálását szolgáló gesztusrendszer, hanghordozás és beszédstílus ilyenkor elnyomja a hangsúlyozni kívánt jelentéseket. Szőke István rendező ugyanis kedveli a kifejező szélsőségeket, színészeit az érzelmek és szenvedélyek intenzív, heves átélésére inspirálja, s ez a felfokozottság szükségszerűen együtt jár olyan külső megnyilvánulásokkal, mint a széles gesztusok, kiabálás stb. Az elő-adás folyamán az ilyen jelenetek és az őket ellenpontozó merész csöndek és hosszan kitartott állóképek érzelmi-hangulati ritmust visznek a színjátékba. De a darab első részében néhány jelenetben a felfokozott érzelmek harsányságba csapnak át, s a „lélek színpadán" játszódó tragédiát e tónus nem engedi megszólalni, s éppen a szenvedélyek hitelének árt. Ez történik például Henrik újrakoronázási jelenetében: felkorbácsolt indulatokat kellene közvetítenie a handabandázó, ordítozó előadásmód-nak (a király ócsárlásakor), de hamissá válik a helyzet.

A Henriket alakító Bregyán Péter is igazodik az alaphanghoz, s szélsőséges érzések egész skáláját vonultatja fel. A henriki személyiség súlyos belső konfliktusa s valami egészen különös lelki telítettség azonban igazából a második részben van jelen alakításában, attól kezdve, hogy öreg Henrikként jelenik meg.

A Negyedik Henrik király (egyik rétegében) a szerepjátszás drámája, s ezért vigyázni kell a szerepértelmezés kényes egyensúlyára. A színjátékon belüli színjáték hitelesítése mindig is a legnehezebb feladatok közé tartozott, mivel a szín-padi szituáció a teátrális, hamis pózok felé csábít, főként egy olyan „ripacs-bohóc" megformálásánál, mint a fiatal király. Bregyán Péter elkerüli ugyan ezt a csapdát, néha mégis súrolja: a fiatal Henrik megformálásánál időnként a külsődleges eszközök felé hajlik, mert a gyermekes szertelenség s a szerepjátszás sokszor maga is megjátszott ilyenko nincs mögötte sem személyiség, se lelki mélység. Éppen ezért félreértelmezett itt a figura; mert Henrik nem csupá pózol és játszik, hanem önmagát, ön magával való azonosságát üldözi, mi közben képtelen bármivel is azonosulni s arra kényszerül, hogy közben mindi kívülről is lássa magát, ami elviselhe tetlen és csömörbe torkollik. S ezért kel mindig tovább és tovább hajszolnia magát. E kettősség teszi tragikus, de egyben cinikus lélekké, s e sokrétű el· lentét érik bölcsességgé benne öreg-korára.

Ez az egyik problémakomplexum ami maivá teszi a drámát - s főként fiatal értelmiség drámájává -: valamilyen rajtunk kívüli értékkel vagy értékrenddel való azonosulás lehetősége meghozni az önmagunkkal való azonosság érzését is, de épp ennek kudarca teszi az egyént csupán önmaga cinikus szemlélőjévé.

A dráma másik nagyon is a mai mindennapokat jellemző alapkonfliktusa: közegbe, a környezetbe való beleolvadás, az elvárásokhoz való alkalmazkodás vagy a különbözőség vállalásának kérdése. A fiatal Henrik királynak az elő-adásban elég súlyos karakternek kel lennie ahhoz, hogy ezek a gondolatok egyáltalán fölvetődjenek, s kényszerítsék a nézőt, hogy komolyan vegye őt. Az alakítás igen szépen oldotta meg. hogy Henriket színjátékbeli környezete ne vegye komolyan, a közönség viszont igen.

Öreg Henrikként válik azonban valóban megrendítővé Bregyán Péter játéka, nemcsak a figura jelleme, hanem az alakítás is elmélyül. Remek teljesítmény, hogy a fiatal színész a hiú, büszke és megtört öreg embert alakítva egymaga képes olyan lírai atmoszférát teremteni, ami a színjáték egészére kisugárzik. E líraiságot a henriki élethelyzet belülről átéltsége, az érzékeny emberismeretről tanúskodó szubjektív fűtöttség teremti meg, ami ilyen fiatal színésznél jelentős tehetségről árulkodik. Bregyán Péter egyszerre képes megvénült, megkeseredett, bölcs Henrik lenni, ugyanakkor érzékeltetni az öregség kérgén átsütő, magakereső, megöregedni soha nem tudó Ént, a szinte infantilis izgágaságot. Az alakítás a megváltozott emberben is megőrzi a jellem és a lélek változatlan magját. Szépen érzékelteti a magára maradásban is Henrik méltóságát, s végül a nehezen elért, megszenvedett bölcsességet, a személyiség kettéhasadtságának

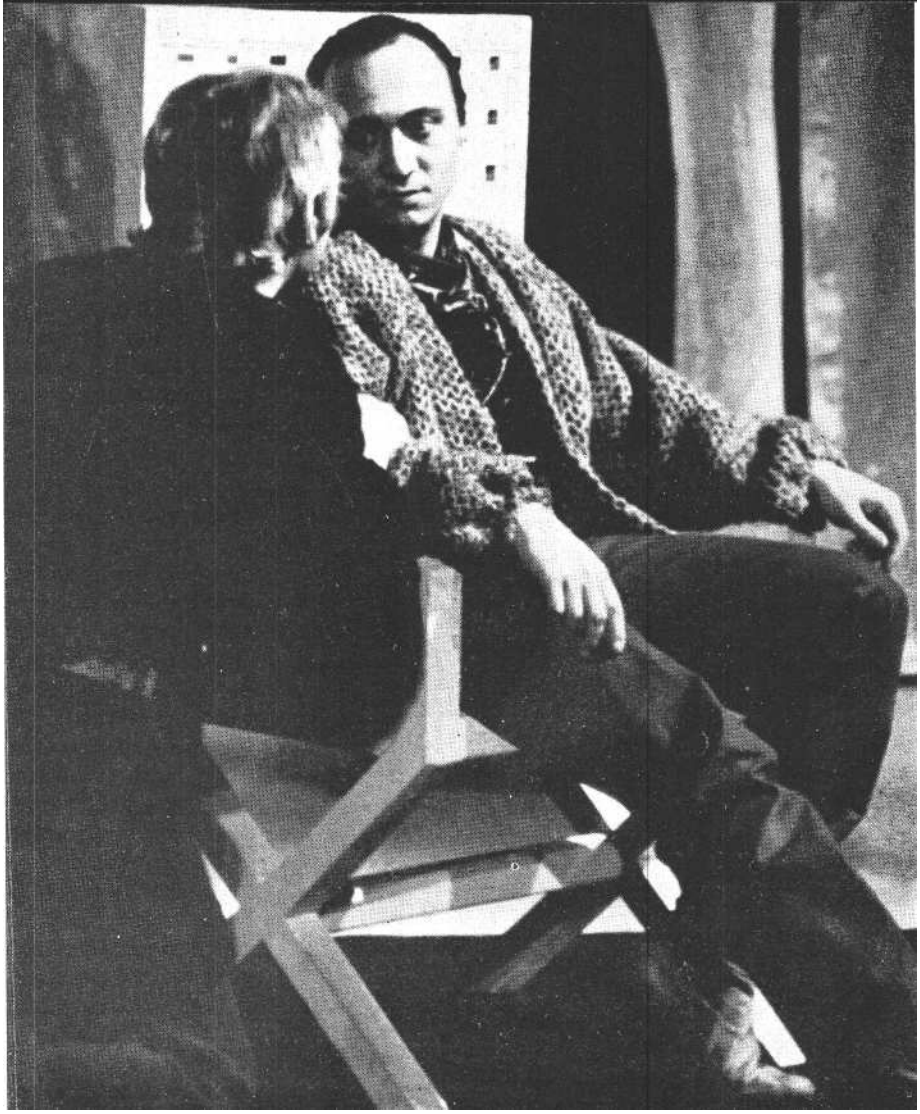
elfogadását. Az előadás végén jut hiteles kifejezésre az is, hogy a szabad egyéniség, a lelki szabadság volt az, ami irritálta környezetét, s amit e környezet megtörésre, betörésre ítélt. Az előadás záróképe valóban katarzisértékű : fogoly a király -- a szabad lélek rab.

Tímár Éva mint Bertha - úgy tűnik - néha kissé rutinszerű gesztusokra hagyatkozik, az összetett jellem nem bomlik ki igazán. Szenvedése olykor póznak hat, mert e szenvedés motívumai, vagyis a királynő Henrikhez fűződő ambivalens viszonya, őrlődése a gyűlölet s szerelem poklában, s befolyásolható, mégis konok és állhatatos személyisége színészileg nem egyenletesen formálódik meg. Tímár Éva játéka a kiátkozási jelenet után válik elmélyültebbé, amikor Bertha kettesben marad Henrikkel. Alakítása akkor válik hitelessé s megkapóvá, amikor a király-nő egy pillanatra azt hiszi, hogy végre az övé Henrik - megszépül, megfiatalodik. A színésznő arca ekkor a lélek megtisztulását sugározza, ugyanakkor érzékeltetni képes az alázatos, cdaadó, önfel-áldozó anyai szeretetet s a diadalmas, birtokló szerelmet egyaránt. Itt egy szép rendezői beállítás is emlékezetes: a királynő ölében nyugvó szenvedő Henrik pietaképe.

Színészileg a legjobban megoldott --s éppen Szirtes Gábor testére szabott egyéniség - az ifjú Henrik figurája. Szirtes Gábornak nagy szerepe van abban, hogy az előadás második része izgalmassá, emlékezetessé válik. Flegmatikus gesztusaival, vontatott beszédstílusával, nyúlós hanghordozásával, sunyi, lárva-szerű arckifejezésével az alamusziság, a „rugalmasság" megtestesülése, igazi „pisla szemű", a nagyság kisszerű hernyóutánzata. A Henrik-ifjú Henrik viszony kifejeződése egyetlen képben, ami-kor hosszú pillanatokig mozdulatlanul áll egymással szemben - orruk majd-nem összeér - a kis, mitugrász, apja szemébe csak parancsra néző fiú, s a fölébe magasodó szép, öreg Henrik.

Szép, belülről átélt alakítást nyújt még Mucsi Sándor a hűséges Hohenstaufen szerepében, s színesíti az elő-adást Fehér Ildikó dinamikus dajkafigurája.

Fráter Kata alakításán az érződik, hogy nem tudott teljesen azonosulni Mathildis szerepével, Matus György pedig mintha rutinból játszaná Hanno intrikus alakját, a tőle megszokott viszszafogott, elfojtott indulatú figurát adja. Ugyanakkor erőssége az előadásnak a



Mucsi Sándor (Frigyes) és Szirtes Gábor (az ifjú Henrik) Füst Milán drámájában (Jármay György felvételei)

rendkívül jól megszervezett színészvezetés: nincs egyetlen fölösleges, lézengő figura sem, minden mellékszereplőnek megvan a helye, funkciója, „szervesülési" lehetősége, üresjáratra nincs mód.

A rendezői jelek és jelenetbeállítások tartják össze az előadást, s hordozzák a gondolatiságot, tükrözik a viszonyokat, teremtik meg az egyes alakítások szintézisét. E beállításokban persze együtt hat a zene, a díszlet, a díszletre meg-felelő méretű árnyékot vető világítás, a fény--szín és a térben elhelyezett figurák helyzete. Vizuálisan jól megszerkesztettek, jelentésteliek és igen hatásosak a jelenetközök néma állóképei, az *„áttűnések"*; például a hatalmas díszletépítmény falára vetülő apró emberi árnyak - a döbbenet mozdulatlanságát, az ember semmiségét sugallva.

A jelenetközökön kívül rendezőileg jól sikerültek a szereplők olyan típusú térbeli beállításai, melyek - ahogy a már említett példák is - vizuálisan fejeznek ki többrétű érzelmi s hatalmi viszonyokat. Szőke István rendezői jelrendszerében fontos szerepet játszanak az egy-másra tekintések is; e tekintet-egybekapcsolódások iránya és tartalma sokszor elárulja a felszín alatti valódi vonatkozásokat s azt, hogy éppen ki kin uralkodik *vagy* ki kinek az árulója. Félresikerült azonban a duhajkodási jelenet, túlságosan erőltetett, s ezért erőtlen és közönséges, hamis „betétnek" hat csupán, pedig Henrik jelleméről kellene ekkor fontos dolgoknak kiderülnie.

Az egész játék vizuális egysége, a rendezői jelek érvényesülése nagymértékben köszönhető Kerényi József kitűnő díszletének, érdekes térkezelésének. A színpad közepén emelkedő hatalmas, sok funkciójú körépítmény egyrészt elveszi az embertől a teret, másrészt ránehezedik az emberre, elnyomja a hangya-figurákat ez az alaktalan tömeg. Félelmetes is, ahogy az apró árnyak rávetülnek, de meghitt háttérré válik a már említett „pietajelenetben", ahogy a két árnyék megnagyobbodik rajta - most csak ők ketten léteznek a világon. E díszlet ugyanakkor nemcsak funkcionális, ha-nem kifejezetten szép is, igényesen tervezett és kivitelezett, s az egész színpadkép így teljes esztétikai élményt nyújt. A központi díszletépítmény vizu-

ális jelentésstruktúrát szervez maga köré: az alakok és az építmény, az ember és a tér viszonyának finom hálózata vonja be az egész színjátékot, lírai képekké formálódva. A mai tartalmakat, a mindennapiságot direkt módon is hangsúlyozza az építmény mögött körbefutó háttér: egy mai bérház gangjának stilizált képe.

Az időnként becipelt trónszéken kívül más tárgy nem is szerepel a térben, de ez a díszletelem is mindig jelentésteli, illetve változó jelentéseket hordoz. Henrik király eltiprásának jelenetében például a vörös trónról asszociálhatunk jogtalanul, vagyis vérrel szerzett trónra; a trón kedvéért (legalábbis lelki-szellemi értelemben) apagyilkos fiúra; a király szavaira, hogy az ifjú Henrik „az én vérem" - s a fiába vetett bizalom meg-csúfolása végső sebet ejt a királyon stb.

Kerényi József díszlete, illetve annak elemei tehát nem csupán azért jók, mert önálló jelentésük van, szépek és vizuális egységet teremtenek, hanem azért is, mert szervesen beépülnek a színjáték s a darab kontextusába; e díszlet nélkül az előadás nem lenne az, ami, viszont maga a díszlet sem válna élővé e szövevényen kívül.

Szakács Györgyi jelmezei eléggé vegyes képet mutatnak - mai stílusú s divatú ruhák s az egyéb jelentések (palást, színszimbolika stb.) keverednek. Ezek a ruhák egyszerre kívánnak jelezni maiságot, foglalkozást, rangot, lelkialkatot, szituációt, de ebből inkább valami kavalkád kerekedik, mintsem kitapintható jelentésvonulatok.

Darvas Ferenc érzékletes zenéje kitű-nő hangulati egységet teremt a vizuális elemekkel. A dinamikus cselekménybonyolítás, a színpadilag hosszúra nyúló mű pergő ritmusú előadhatósága Schwajda György dramaturgiai munkáját di-cséri.

Füst Milán: Negyedik Henrik király (miskolci Nemzeti Színház)

Dramaturg: Schwajda György. *Díszlet:* Kerényi József m. *v. Jelmez:* Szakácsi Györgyi. *Zene:* Darvas Ferenc. *Rendező:* Szőke István.

Szereplők: Bregyán Péter, Tímár Éva, Ittes József, Szirtes Gábor, Matus György, Mucsi Sándor, Gáspár Tibor, Fráter Kata, Sallós Gábor, Fehér Ildikó, Teizi Gyula, Varga Tamás, Bánó Pál, Simon Éva, Mátyás Jenő, Hídvégi Elek, Teszáry László, Ábrahám István, Szegedi Dezső, Lakatos István, Sárkány János, Baranyi Péter, Csabai János, Pécskay Tibor, Krivjánszky István, Papp Györgyi, Kádár Edit, Farkas Szilvia, Balogh Katalin.

FÖLDES ANNA

Egy kurtizán élete - mint korunk tükre

Moldova György drámája a Radnóti Színpadon

Hiszek Moldova György tehetségében, és hiszek a színházi kritika hivatásában is. Ezt a szokástól eltérően azért kell hangsúlyozni, mert *Az élet oly rövid cím*ű játékot, Moldova könnyű kézzel színpadra eresztett luftballonját nem nagyon érdemes a drámabírálat mérlegére helyezni. Ez lehet az oka, hogy a megjelent méltató, jobbára elégedett bírálatoknak csak odavetett félmondataiból derül ki, hogy azért a bírálók tudván tudják, hogy a darab nemigen üti meg az elemzésre érdemes művek mértékét. Azt hiszem, nem árulok el titkot, ha megírom, amit többen kerülgetnek, hogy ehhez hiányzik a mű súlya, a vállalkozás igénye. Lehetne persze ágyúval is veréb-re lőni - szoktunk is néhanap -, de mi-nek? Csak azért, *hogy* Moldova igazolva lássa korábbi elhatározását, hogy jobban teszi, ha diplomás dramaturgként, minden rábeszélés ellenére - távol marad a színpadtól? Vagy hogy megint csak bebizonyosodjék: a párbeszédekben bonyolított riport - terjedelmétől függetlenül - nem dráma, és a közhely idézőjelben is, jeles színészek tolmácsolásában is - közhely marad ? Ezért, őszintén szólva, nem érdemes a közönséggel szembekerülni, nem érdemes az erős kritikai vénával, vitriolos pennával rendelkező szerző érzékenységét megbántani.

Miért mégis a kísértő kényszer, megint csak szembenézni a szerző sikert ígérő kudarcával?

Az ezt megelőző Moldova-bemutató, *a Titkos záradék* előadása után többen azzal mentegették az írót, hogy a történelmi blaszfémia, Hitler feltámasztása, a barnaizmus komédiája is másként hatna, ha nem a Nemzeti Színház színpadán kapott volna nyilvánosságot. S lám, a kritika nem falra hányta a maga borsókészletét: *Az élet oly rövid* premierjére a Nagymező utcában, a hajdani Pódium kabaré helyiségében került sor. Csakhogy ebben az azóta valószínűleg többször is átalakított színházteremben jelenleg az egyetlen magyar irodalmi színház, a Radnóti Miklós Színpad működik... Igaz, az előcsarnokban látható fotók és tablók modelljei - Arany Jánostól Kosztolá nyiig - már régóta hozzászokhattak ahhoz, hogy, mondjuk, Miskolczi Miklóssal *társbérletben* kaptak otthont Budapesten, közös repertoárban szerepelnek, és Moldova György, ha nem is érettségi tétel, de benne van a „spenótban" .. .

Valójában azonban a *Titkos záradék*kal sem az volt a legnagyobb baj, hogy nem a Mikroszkópban játszották. Moldova eleve rossz nyomon indult el, amikor a haló poraiból feltámasztott diktátor véres kezébe adta azt a görbe tükröt, amelyben kortársainkat, honfitársainkat láttatta, amikor egy magyar faluban ját-szódó jelenkori történetben a vádlottból tanúvá minősített Hitlerre ruházta a társadalmi katalizátor szerepét.

Az új darab nem kevésbé frivol, de ehhez képest igazán ártatlan ötletre épül: korunk görbe tükrét ezúttal egy „tisztességtudó utcalány", a budapesti „number one" mutatja fel. Az ő életrajzában sűrűsödik és tükröződik az elmúlt harminc esztendő története. Ez a megközelítés kétségkívül frappáns. Ha találkoztunk is már történelmünkkel alulnézetben, ennyire alulról még soha nem szemléltük a felülllévőket. A kaméliás hölgyek egyébként általában nem túlságosan hosszú életűek, és ősi mesterségük gyakorlásába is ritkán szól bele olyan közvetlenül a történelem, mint Tischler Editébe. Ez a történelmileg determinált pályakép mégsem tűnik teljesen önkényesnek. Elfogadható, hiszen egy *magyar* kurtizán karrierjéről szól. Edit minden kortársa tudja, hogy e nemzedék tagjainak sorsát, a mi sorsunkat, sokkal közelebbről és közvetlenebbül meghatározta a történelem, mint például a velünk egyidős amerikai kisemberekét. „A Történelem az államférfiak és a hadvezérek magántulajdona, az Élet azoké, akik végig merték élni" - vallja Moldova a darab kommentárjában, mintegy megcáfolva ezzel azt, ami az invokációból (és a szín-padi játékból is) következik: „Sorsából (mármint Editéből) úgy néz vissza ránk az utolsó harminc év magyar élete, mint törött üvegcserépből a magas ég."

Amikor a függöny felmegy, Tischler Edit már hátat fordított mozgalmas mesterségének. Ötvenedik születésnapját tisztes gyári dolgozóként ünnepli, az életében fontos szerepet betöltő, hajdan is-mert és szeretett férfiak egy maroknyi, válogatott csapatának társaságában. A kompániát nem a véletlen, nem is a nosztalgia sodorta össze, hanem a nosztalgiadivatból hasznot húzni szándékozó „alkotó" ötlet. A Rendező, aki ugyan-

csak biblikus közelségből „ismerte" Editet, dokumentumfilmet szeretne forgatni a kurtizán-sztár életéből.

Ez a tény - Moldova tanúvallomása szerint - majdnem megfelel a valóságnak. A témát, Edit sorsának szinopszisát, Zsombolyai János operatőr és filmrendező (a Radnóti Színpad bemutatójának rendezője) szállította az írónak. Az általa magnóra vett, személyes vallomásból - Edit önéletrajzából - Moldova először egy rádiójátékot írt, azután egy (a Rakéta 1984. V-VI. számában olvasható) nagyobb terjedelmű riportnovellát.

Javíthatatlan filoszként utólag nekiveselkedtem és elolvastam. Nem kellett *hozzá* különösebb erőfeszítés: kisregénynek a pesti Pompadour története jóval szórakoztatóbb, pergőbb, talán még hitelesebb is, mint a színpadon. Pedig minden -- ugyanaz. Csak éppen az ötvenhárom éves Editet nem ünneplik korábbi életének folyamatos tanúi és alkalmi szereplői. *Azaz* -- nincs keret. De nem is hiányzik. Azután Edit kincset érő lakáskulcsa nem az iráni külügyminiszter, hanem egy a lakáshivatalban dolgozó lovagjának ajándéka. Strici-szeretőjét, börtönben szerzett férjét, Mártonffy Eörsöt még Borbély Eörsnek hívják; vetélytársnője és tapasztalt pályatársnője, Magda pedig karrierje betetőzéseként nem Lengyelországba megy férjhez (hogy a színészeknek módjuk legyen még a lengyelországi élelmiszergondokról is eltréfálkozni!), hanem egy amerikás magyarhoz. A prózai anyagban nem szerepel a színpadi játékot indító rádióközlemény a hazai áremelkedésről: s az olvasó ily módon kimarad a „Zeitstück"-ök mindenkor húsbavágó, de veszélytelen, aktuális reflexióiból.

De ami a felsorolt eltéréseknél lényegesebb: újságolvasás közben talán könnyebben átsiklik a szemünk a szereplők helyzetéhez, alkatához illő közhelyeken, mint amikor ugyanezt megjelenítve, lassítva, néhol zenekísérettel nyomatékosítva halljuk. Az utcalány kezdeményezte divatos flaskajáték - amit ki mással játszhatna, mint szeretőjével, az iráni külügyminiszterrel, és az őrzésére kirendelt biztonsági tiszttel! - villanásnyi ötletnek elmegy, de a színpadon, menetenként *eljátszva* kiábrándítóan unalmas. Nem tűnik sokkal eredetibbnek, mint a hegedűtokban szállított mákostészta ismerős panelhumora. Elképzelhető, hogy a bárokban - vagy legalábbis a csehókban - még ma is el lehet sütni a felkínált italválaszték ra azt a poént, hogy „mindegy, mit hoz, csak ártson!", de a színpadról ugyanez a közhely már eléggé nehezen tolerálható. (A sors iróniája, hogy a cikk megírása óta egy másik magyar darabban is megpróbálták elsütni!)

Moldova György: Az élet oly rövid (Radnóti Miklós Színpad).
Pécsi Ildikó (Edit) és Keres Emil (Miniszter) (Ikládv László felv.)

Moldovának igaza van: Tischler Edittől valóban nem lehet azt kívánni, hogy túlságosan sokat értsen az őt környező világból. Elég, ha rájön, hogyan lehet minél simábban kiszabadulni az olajszagú gépek, hajnali felkelések köznapi világából. Ila felismeri, hogy annak, aki boldogulni akar, nem a főnökkel, hanem a főnök főnökével kell lefeküdni. TanuIékonvságára vall, ha egy édes-bús filmből lekopírozza az ismerkedés ősi trükkjét, és nem dohányzó létére sikerül egy tűzkő nélküli öngyújtóval magához édesgetnie a szikrát kínáló gavallérokat. De Edit - príma fenekének és fifikájának hála - ennél többre is képes. A mosogató mellől egykettőre a kávéfőző placcra kerül, majd gátlástalan fellépésének köszönhetően, tévedésből az iráni külügyminiszter ágyába.

Perditaregény természetesen nem létezhet igaz szerelem nélkül. Editet is eléri a végzete. Érzelmeit - pechére és a séma szerint - egy jóvágású stricire pazarolja, aki egyáltalában nem gátolja őt kurtizánkarrierjének kibontakoztatásában. Bár Moldova kommentárja Edit sorsában csak az „Eletet" ígérte, a színpadi játékban mégis jelen van a „történelem". A szerzőn kívül a hang-kulisszákat felhasználó rendezőnek és a színpadra vetített képeket, dokumentumokat összeállító Keleti Évának is gondja van rá, hogy képben, hangban, híradóban. vagy korfestő slágerben rendre fel-felvillanjon az ötvenes évek termelési agitációja, az olvadás korszaka, sőt Rákosi és Nagy Imre vitája is. Mindez azonban Edit regényének csak a háttere. Személyes részt a történelemből hősünk 1956-ban kap. Szeretője, „két »f« ipszilonnal" mit is tehetne mást, mint hogy striciből vadászkalapos, ávó-sokat kergető ellenforradalmárrá lesz. A háttérben géppuskaropogás, vetített képeken a történelem tragikus kataklizmája, s közben, a cselekmény előterében Edit és Magda egy pesti szállodában rekedt svéd focicsapat kielégülését szolgálja. A csúcsforgalom a hölgyeket is csúcsformába hozza, s talán ezért is fogadják minden lelkesedés nélkül Eörs tanácsát, aki önző érzelmi és üzleti érdekből disszidálásra biztatja őket. A menni vagy maradni kérdésére Edit megint csak egy jól. választott közhelylyel felel. hogy tudniillik szívesen diszszidálna ő, ha „magát itthon hagyhatná". De engedelmesen felül a vonatra.

A szereposztás szimmetriája, sémája megköveteli, hogy Edit korábbi (ávós) szeretője, Borisz a nehéz időkben a barikád másik oldalán játssza a maga szerepét. Igy azután a veszély órájában ki-ki megmutathatja a maga érző szívét: Edit betyárbecsületből, barátságból saját szeretője elől is menedéket nyújt az ávósnak, akinek azután a történelem nagyon hamar módot, lehetőséget kínál a viszonzásra. Mert a határnál elkapják a disszidálni készülő lányokat, s csak Borisznak köszönhető, hogy a kínos intermezzo után ott folytathatják ősi mesterségüket, ahol ötvenhat .előtt abbahagyták. Csak közös szeretőjük, stricijük hiányzik. Mártonffy Eörsnek ugyanis börtönben kell felelnie az ellene felhozott vádakra.

Edit szerelme azonban nem ismer akadályt. Amikor kiderül, hogy a foglyok

feleségeit különleges előjogok illetik meg, elhatározza, hogy végre hozzá-megy Eörshöz. A kiskaput természete-sen megint csak Borisz keresi meg számára. Tanácsai szerint a lány terhesnek vallja magát, és így különleges engedéllyel, a börtönben házasságot köt (képzelt) gyermeke atyjával. Borisz nagy-vonalúságában, talán a titkos BM-lakáson töltött pásztorórákra vagy a veszély-ben kölcsönkapott pincérálruhára emlékezve, még az anyakönyvvezető tisztét is elvállalja. Bicska Maxi menyegzője sem lehetett ennél fényesebb. És a kézfogó után megkezdődhet a strici-férjéhez (lélekben) hűséges feleség újabb hőstette. Most már - hogy csomagokra, ügyvédekre, úriasszonynak illő mosómedve-bundára is költhet - újra van miért, kiért áruba bocsátania magát. A cél pedig nemcsak a politikában szentesíti az eszközt. Edit prózában és dalban is tudtunkra adja, hogy az ő lelke minden kalandban, minden ágyban tiszta maradt.

Az élet azonban - Moldova szerint is - meglehetősen rövid, és idővel minden mesterségbe bele lehet fáradni. Editnek, a „number one"-nak még ahhoz is volt esze, hogy ne várja meg, amíg a szám-sor végére kerül, hogy évei és kilói számának gyarapodásakor tervszerűen visszavonuljon a változó hotelszobákból saját lakásába, az idegen ágyakból a gyárba, pontosabban a kávéfőzőgép mellé. Csak a pályafutásáról tervezett filmhez nem fűlik a foga.

Egy kritikusa megdicsérte Moldovát - joggal -, hogy a perditaromantika érzelgősségét, a kísértő giccset az ironikus feldolgozásmóddal, sajátos humorával visszájára fordította. Ahhoz azonban, hogy ezt a bőven áradó humort igazán élvezni és értékelni tudjuk, nem ártott volna a meglévőnél valamivel nagyobb eredetiség. A tragikum és a komikum soha nem állt ellentétben egymással, a huszadik század színpadán pedig - Beckett-től Mrozekig és Örkényig - szinte uralkodóvá lett a végletek ütköztetése. A Radnóti Színpadon azonban mintha a szereplők harsányan előadott régi viccekkel, kabarétréfákkal közömbösítenék a tényeket, könnyű slágerekkel nyomnák el a háttérből kiszűrődő sirató-éneket. Tévedések elkerülése végett: nem a dokumentumdrámák hitelességét és a tragédiák fenségét, hanem a játék különböző elemei között kialakított ízléses egyensúlyt és harmóniát vagy a szuggesztív diszharmóniát hiányoljuk.

Zsombolyai János mindent elkövetett, hogy a Radnóti Színpad nem túlságosan tágas színpadán filmszerű mozgalmasságot teremtsen, teret és levegőt varázsoljon a hősök köré. Jó arányérzékkel törekszik arra, hogy a musicallé tágított riportnovella különböző alkotóelemei megfelelően érvényesüljenek. Moldova György - Döme Zsolt fülbemászó zenéjére komponált - humoros songjai közül egyik-másik talán túl éli a darabot.

Az előadás sikerének kulcsa az abszolút főszerepet játszó színésznő kezében van. Pécsi Ildikó tehetségéről, tragikai erejéről és vérbő humoráról már annyit (és olyan őszinte meggyőződéssel) írtam, hogy talán elhihető, érte mondom és nem ellene: Tischler Edit nem az ő szerepe. Nem mintha nem tudná bravúrosan „megcsinálni", de a darab szerkezetéből következő visszatekintés olyan terheket rak rá, amelyek egyszerűen el-vonják a színész és a néző figyelmét magáról a szituációról. Nyersebben szólva: Pécsi Ildikónak jelenlegi szilfidnek semmiképpen nem nevezhető termetével el kell hitetnie, hogy hamvas aszfalt-virág, nőisége teljében sugárzó démon. A színésznő temperamentuma, énekhang-ja, mozgása minderre változatlanul alkalmas, de még így sem könnyű az elő-adás nagy részében elfeledtetnie az éveket és a kilókat, az alkat és a szerep diszharmóniáját. Igaz, hogy a felidézett, harminc év előtti események nem köz-vetlen jelenként, hanem az emlékek tükrében peregnek a színpadon (hiszen Tischler Edit ötvenedik születésnapján idézi fel hajdan volt önmagát), de a mese és a színpadi jelenetek nagy része mégis a „number one -ról szól. Szerencse, hogy Pécsi Ildikót tehetsége, beleélő-készsége, humora és öniróniája megóvja attól, hogy ott is nevetést ébresszen, ahol az dramaturgiai szempontból nem kívánatos. De vajon szabad-e egy ilyen tehetséget kitenni annak, hogy minden este a szakadék szélén játssza végig szerepét?

A többiek egész este lelkes igyekezet-tel statisztáltak Pécsi Ildikónak. Gordon Zsuzsának (Magda) még nála is keménybben meg kellett küzdenie az igazán nem testére, alkatára szabott szereppel. Ha játékáért nem, hát színészi alázatáért, öniróniájáért minden elismerést megérdemel. Balázsovits Lajos (Mártonffy Eörs) és Dobák Lajos (Lojzi főpincér) semmiben sem térnek el szerepük jól bevált sémájától. Az entellektüel Balázsovitsnak ez talán még érdekes próbatétel, de Dobák Lajos álmából ébresztve is éppen ennyire „főpincéri" lenne, mint most a színpadon. Mindketten profi biztonsággal játsszák el azt, aminek átélésére a darab amúgy sem ad lehetőséget. Keres Emil nyársat nyelt Vendégé-ről viszont könnyebb elhinni, hogy thüringiai matematikatanár vagy holland banktisztviselő, mint azt, hogy iráni külügyminiszter. A Boriszt játszó Simon Péter és a Filmrendező Somhegyi György alakja és alakítása oly jellegtelen, hogy szinte már a ruhatárban megfeledkezünk róluk. Patkánynak (Verdes Tamás) egyetlen nagyjelenete van, de az eléggé hálás ahhoz, hogy megnevettesse a közönséget.

A nagy kérdés nem az, hogy maradandó mű-e Az *élet oly rövid.* Nyilván-valóan Moldova sem annak szánta. Meg is jegyzi a darabbal kapcsolatos Új Tükör-beli cikkében: „Ha bukás lesz, borítson mindent jótékony feledés, ha siker, visszatérünk az ügyre." Nem kell jósnak lenni ahhoz, hogy előlegezzük: ez a darab alighanem siker lesz, mert a szórakoztatóipar használható, épkézláb termékeire egyre nagyobb az igény és a kereslet, a jelek szerint, ha nem is haladja meg, de mindenképpen egyensúlyban van a kínálattal. Piacorientált kultúrpolitikánk tehát akár eredménynek is könyvel-heti el, ha a Radnóti Színpad (bizonyára sokszor) megtelik, amikor Az *élet oly rövidet* játsszák. (Nem is szólva a Radnóti Színpad gazdasági vezetőiről, akiknek válláról biztosan sok gondot levesz a bevétel.) Gondot inkább csak a Moldova-darab sikerének az előzménye és a következménye okoz. Hogy *a Negyven prédikátor* és *az Akiket a mozdony füstje megcsapott* írója, a valóság szenvedélyes, kiváló kutatója, a remek mesélő és még jobb riporter itt és így keresi - akár a népszerűséget, akár a honoráriumot; irodalmi színpadunk viszont a fennmaradását biztosító közönségsikert. Ez a probléma azonban máris nagyon messzire vezet, és az élet - mint Moldovától újólag megtudtuk - rövid. De arra talán lenne idő, hogy a színházi közönség egy - aggasztóan széles - rétegé-nek egyre erőteljesebb ízlésdiktatúrájával egyszer érdemben is vitatkozzunk.

Moldova György: Az élet oly rövid (Radnóti Miklós Színpad)

Dramaturg: Gelléri Ágnes. *Díszlet, jelmez:* Szakácsi Márta. *Zene:* Döme Zsolt. *Rendező:* Zsombolyai János m. v.

Szereplők: Pécsi Ildikó, Gordon Zsuzsa, Simon Péter, Balázsovits Lajos m. *v.,* Dobák Lajos, Keres Emil, Wohlmuth István, Verdes Tamás.

SZAKOLCZAY LAJOS

Édes otthon

Kolozsvári Papp László drámája Nyíregyházán

Kolozsvári Papp László: Édes otthon (nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház). Máthé Eta (Babus néni) és Szigeti András (Antal)

Kolozsvári Papp László a negyvenes nemzedék ismert prózaírója. Nehezen - már-már bebocsátásért könyörögve - tört be a magyar irodalomba, de aztán annál biztosabban vetette meg a lábát. Számtalan, idegen nyelven is megjelent könyve jelzi, hogy sikeres volt a honfoglalás. Ki emlékszik ma már az évekig itt-ott kallódó, olvasásra váró kéziratos regényeire!

Kolozsvári Papp - még Romániában - a színpadra is fölmerészkedett; bátorságán ne csodálkozzunk, hiszen végzettségét tekintve színész. Nem biztos, hogy ezért, de talán ezért is vonzódik a szín-házhoz, s legalább drámaíróként akar oda visszakerülni.

Mindkét eddig írt drámája komédia. Jóllehet a *Hazánk fiait* a szerző csupán ujjgyakorlatnak szánta, afféle dráma-írói bemutatkozásnak, már észrevehető benne az a sajátos *mosolyintás,* amely a darab *mai* hőseit papírmasé figuráknak láttatja. Hazánk fiai itt élnek mellettünk és tőlünk távol; az egyik gazdagságát hozza haza, hogy evvel együtt is kiröhögjék, a másik - a szomszédból - szerénységét és meghunyászkodását. Melyik vetendő meg jobban: a csilingelő játék vécével szimbolizált „idegen" üzletember pénzesúri hatalma, vagy az érzésben és gondolkodásban hozzánk hasonló (tartozó?) ,,idegen" alkalmazkodóképessége? Tartó Ferenc családja béketűrő, tipikus polgári képződmény. Öreg és fiatal, messziről és innen a közelből jött, családhoz tartozó vagy csak nékik (ellenük?) drukkoló egyformán beszél; összemossa őket a közhely, a falvédő giccséhez hasonló érzésvilág. Itt még alig lehet szövegeik, magasztos, fennkölt tirádáik kliséi mögé látni. Vannak, tenyésznek; s ahogy megnyilvánulnak egyetlen gesztusban, szóban: az a humor. Kolozsvári Papp jól bonyolítja e különös ragacs, cselekménynek alig nevezhető vegetációját. Belülről ismeri a színpadot, tudja, mikor kell egy jelenetetek befejeződnie, a hirtelen váltások miféle hatásokat idézhetnek elő és így tovább. A drámaíró minden sorában, mondatában realistát játszik, s rikító valósághűségétől válnak a jellemek valószínűt-lenné.

Az Édes otthonban hasonló a helyzet. Csakhogy itt a szöveg első jelentése, mindenki által élvezhető „humor"-szintje mögött újabb és újabb réteg van. Ezt a sok lefetyelés ugyan némileg el-fedi - pontosabban: első olvasásra (és hallásra) nehezen érzékelhetővé teszi a több lépcsős filozófiai(?) csavarintást -, de az író mrozeki alapállása nyilván-való. Még akkor is, ha Kolozsvári Papp nemegyszer klasszikusoktól csent szófordulatai, montázsnak ható csipkelődő dialógusai lágyabbak, mint a lengyel drámaíróéi. (Ezt a lágyságot elsősorban a kevésbé feszes szerkezet okozza. Más kérdés, hogy az író szántszándékkal zúdította egymásra a mindennapi lét - családi élet, politika, sajtó, diplomácia stb.

közhelyeit.) Ot mindennél jobban az *édes.,* a ránk erőszakolt édes, a cukorkának álcázott rettenet természetrajza izgat-ja, s kiváltképp az, hogy meddig kell elviselnünk a békés családi otthon békéjét szörnyetegként vigyázó asszonytábornok, Babus néní mesterkedéseit. Akinek megingathatatlan hatalma nagyon is ismerős filozófián alapszik: „Hiszen én már csak azért vagyok, hogy te boldog légy. Hogy te úgy légy boldog, ahogy én akarom .. .

Babus néni mindenkinek „a jó meleg, biztonságos ketrecet" ajánlja, „a tiszta erkölcsöt", az „egyszerű életet", a „meleg, testvéri közösséget"; ő az, akinek „mindig ott kell lennie a vártán", hiszen a háztáji rémuralom megszervezése állandó készenlétet igényel: békés mosollyal, de a vas szigorával jelen lenni mindenütt! Az így kialakított „édes otthon" azonban csak a zsarnok számára édes; amíg saját akarata, világot lebírni akaró szándéka érvényesül, kéjes érzettel lubickol a háza népét körülvevő mocsárban. Egymásnak. ugraszthatja „szeretteit", *„húzd* meg, ereszd meg!" alapon alamiznát kínálhat a behódolóknak, akik hűségüket bizonyítván egymással versengve kapnak a konc után. Mindent megtehet, hiszen ő jót akar, legapróbb cselekedetét is a jóra törekvés vezérli. Ha valaki nem bírja az idegen, feszes egyen-ruhát, és kikilóg a sorból, azt először megbünteti, hogy mielőbb jöjjön a meg-bocsátás. A „nagy családban" ez a világ rendje. Babus néni falvédőszövegre emlékeztető monológjában - mit bánja ő, hogy csak kívülről látszik a nagy egyet-értés - kinyilváníttatik az egyetemes boldogság. A „Tiszta udvar, rendes ház" mozgalomban résztvevőknek egy pillanatra megnyugvást hoz ez a bűvös vallomás, jóllehet tudják, hogy a mézesmázos önteltség milyen fertelmet takar.

„Most megint együtt vagyunk mind, egyet akarunk, egyetlen hatalmas érzés köt össze, a szeretet érzése ... S ez szép, ez melegíti öreg szívemet ... Helyreállt a házirend. Babus néni házának szigorú, de emberséges rendje ... De ez még csak a kezdet, nagy utat kell még megtennie az én fiamnak . Fokozatosan, lépésről lépésre kell átadni a tapasztalatokat az ifjú nemzedéknek ... Hogy aztán, a meg-tett út végén fölragyogjon a megoldás, tisztán tündököljön előttünk is a cél .. . A rend, mely ennek a kis háznak emberséges törvénye. Most boldog az én fiam, az én Antalom, érzem, hogy boldog, s ezt nekem köszönheti ... De mit számítok én ... Mi a hajlott kor, az önfeláldozás jutalma? A csöndes, néma öröm ... És a munka, mely őérette holnap is vár... Mert nagy feladatok állnak még előttünk, ez még csak a kezdet... Ugye, jó neked most, fiam, ugye, jó neked...?"

Mindez - kitűnő (első) felvonásvég - akkor hangzik el, amikor Babus néni, flaszteron és trágyadombon egyforma kéjjel császkáld Mirigyként, hőn szere-tett Antalját - tanár létére is csökött nevelt fiát - bűnbe hajszolta, és Antal

Hartmann Teréz (Ildikó) **az Édes otthonban (Csutkai Csaba felvételei)**

szerelmét fortéllyal más karjába lökte. Szerelmi mámortól ittasan ünnepli kalandorságának eredményét, s ekkor még alig lehet következtetni arra, hogy a most csupán képletesen porba hullt fejeket rövid idő múlva véres mészárlás fogja követni. Illetve, a Babus néninek ajándékba hozott tucatnyi fejsze, ha jelezte is a készülődő vérfürdőt, az ügyes dramaturgiával futtatott cselekmény ki-mondottan a zsarnok megbűnhődését, erőszakos halálát sugallta, a parancs-uralom alá édesgetett - kényszerített? - alattvalók - leginkább Antal és Júlia - bosszúját. Babus néni hatalma azonban fokozatosan nő: primitív gyakorlatiasságával behálózza és térdre kényszeríti Antal filozófus barátját, Sebestyént, aljas céljainak szolgálatába állítja az Antal iránti érzéseit nem titkoló Ildikót és a görög kórusok paródiájaként funkcionáló kétfaluszáját, Ágnest és Zsófiát is, akiket marionettként rángat, s közben örül, hogy a vének szájából el-hangzó munkadalban - de csak abban! - épül a boldog jövő.

Az Édes otthon, bár a konfliktus erre (is) enged következtetni, nem a nemzedékek harcáról szól. És nem a fiatalok lakásínségéről, családalapítási bonyodalmairól. A bevehetetlennek tűnő házról (kertes villáról) is csak annyiban, amennyiben ez szükséges volt a meséhez, hogy a boldogság illúzióját keltő panel akár katalizátorként működjék. Kolozsvári Pappot a hatalmi viszonyok érdekelték : az alá- (és fölé-) rendeltség fokozatai, a jól vagy rosszul szuperáló gépezet mechanizmusa, a kis családban mint vizsgálati anyagban fölfedezhető azon torzulások, amelyekből a nagyobb család bajaira is lehet következtetni. Az író probléma iránti érzékenységét bizonyítja, hogy második nekifutásra már valódi közép-európai abszurdot írt, jól játszható alapmesét a korról, korunkról. Bár mindkét drámájában ugyanaz az újságnyelv, a közhellyé koptatott szólam mint stíluseszköz dominál, *az Édes otthon* annyival több, mint a *Hazánk fiai,* hogy annak némelykor partikuláris viszonylataival szemben az új komédia általánosabb érvényű igazságokat próbál kimondani S a befejezése - még ha Babus néni jellemfejlődése a *Tangó* Edekjének gyors alkalmazkodóképességével némiképp rokon is - félelmetes: Babus néni csak úgy tarthatja meg hatalmát, úgy nyerheti el nevelt fiának kegyét, ha ő lesz az örök menyasszony. S ehhez az kell, hogy a többiek lekaszaboltassa-nak, hogy az Antal vérengzése utáni kórólétben ő lehessen az egy szál virág. Menti-e Antal bűnét, hogy pszichológiailag teljesen szétroncsolva, mi több: parancsra cselekedett?

A komédia egyetlen homályos pontja a Kertész. Mindvégig a színpadon van, szótlanul jegyezget, följelentget(?), talán evvel az állandó kémleléssel-figyeléssel akarja meghálálni Babus néninek, hogy onnan - a hatalomból - kikopván nem került azonnal az utcára. A figurának alig van dramaturgiai funkciója, s talán csak akkor világosodnék meg kissé, hogy tulajdonképp ki is ő, amikor pisztolytáskával az oldalán beleül Babus néni hintaszékébe, hogy onnan tartsa szemmel - mi több: *sakkban - az* eddig csak papíron számba vett, engedelmességre kényszerített nyájat. De a darab végi értelmező játék oly rövid, oly hamar véget ér, hogy a Kertész szimbolikus jelenléte továbbra is rejtély marad: illetve alig több egy nem konzekvensen végigvitt ötletnél. A komédia a hallga-tag szereplő nélkül is annyira riasztó, hogy a különösebben meg nem formált alak téblábolása inkább oldja, mint fo*kozza* a drámát.

Kolozsvári Papp *Édes otthona* - épp az előbbiekben már említett értelmezési rétegek miatt - nehéz mű. A komédia felhőtlen nevetése mögött ott a fekete nevetés, a reálisból reálisba tűnő történésekben az abszurd. A valószínűtlen helyzetek sorozata irrealitást sugall, azonban ennek semmi köze a szürrealista álomvilághoz. Eme kis haza lakói valódi, földönjáró lények. Nem álmodnak, és az írónak sincs szüksége az álombéli képzelet szabadságára, hogy megidézze őket. Annál nagyobb mértékben a pontosságra, a mikrorealizmusig menő megfigyelésre.

A nyíregyházi társulat egy kissé könynyített a darabon és saját munkáján is, amikor szürrealizmusként fogta föl Kolozsvári Papp abszurdba hajló realizmusát. Már a színpadképen látni lehetett a „csúsztatást". A díszlettervező Székely László - vendégként - a mesefalak mögé mélységben egy faluképet, amolyan távlati „giccsfestményt" varázsolt: fehér házfalak, valószínűtlen zöldek, párába oldódó messzeség. A teret három jegenye-fa határolja, s közvetlen közelükben helyezkedik el a ház tornáca, amely több - dramaturgiailag fontos - találkozásnak a színhelye. Mivel a tornác is eltűnik a színpad mélységében, sokkal jobban lehet látni az oldalfalakból nyíló ajtók mögötti hallgatózókat, leselkedőket, mint például Ildikó csábítási kísérletét.

Paradox: avval, hogy a díszlettervező (bizonyára a rendezővel egyetértésben) a valódi ház falát, udvarát, környezetét sejtelmesre formálta, vagyis kitágította, összeszűkült a tér: a jobb és bal oldali hatalmas oldalfalak várszerű erődítményt sejtetnek. S ez a „bezártság" el-lentétes Kolozsvári Papp interpretálásával: *az Édes otthon* hőseit nem a kazamatákból és a várárkokból aláomló kövek sújtják agyon, hanem a csipkefinom labirintus porában fulladnak meg. S a két halálnem közti különbség már értelmezés kérdése.

Ez a mondanivalót némiképp szájbarágó sejtelmesség látszik a rózsaszínűre mázolt tárgyak egyenruháján is. Léner Péter szürreális színekben és meseelemekben tobzódó komédiát állított színpadra: mintha egy kissé minden lebegne. Rendezése váratlan hatásokban sem szűkölködik, hiszen a Babus nénit körülvevő falupletykák, Ágnes és Zsófia például égi hintán ereszkednek le a földre. Ugyanilyen telitalálat a zárókép, amikor a menyasszonnyá öltözött Babus néni -

miközben hatalmas fehér tüllfátylára piros levelek hullanak - ugyanazon az égi hintán fog fölemelkedni. Angyallá válását jól érzékelteti *az* a csillagmagasság, amelyben eltűnik a nézők szeme elől. Léner Pétert tehát a szép megjelenítés, a képi szürrealitás izgatta; ebben vélt rálelni az édes otthont körülvevő hazugságokra. Mindig fontosnak tartotta közölni: ami itt, ezen a színpadon folyik, az álom. Erre az irreális lebegésre figyelmeztet a fejszék megjelenésekor föl-hangzó hangos, torzított zene is. S legkivált a májszínűre pingált, a bútorok színével harmonizáló kopasztott *mű*-tyúk. Az már senkinek se jutott eszébe, hogy ebbe a rózsaszín-habkönnyű hancúrozásba esetleg milyen többletet hozott volna egy valódi baromfi, a maga reálisabb színeivel, földhözragadtabb „durvaságával". (Nem véletlen, hogy Harag György jól előkészített újvidéki színpadán épp egy ficánkoló, *élő* hal keltett döbbenetet a *Három nővér* című előadásban.)

Tehát itt minden hullámzik, minden valószerűtlen, ködgomollyá alakított érzések találnak maguknak megfelelő formát. S mert a „bemondások", az irodalmi facsarintások és a köznyelv sutaságai többé-kevésbé ülnek, és a vígjátéki helyzetek is jól ki vannak dolgozva (Babus néni és Sebestyén közös tyúk-kopasztása, Antal és Ildikó szeretkezése ide-oda mozgó fabudiban stb.), a közönség jól szórakozik. Még azok is, akik Kolozsvári Papp humorának csak a fel-színét érzékelik. De az *Édes otthon* mondanivalója mélyebben van, melyet nem fedhet el a kacagás. Léner Péter szürrealitásra fogékony rendezése ódzkodott a keményebben pattanó s így nyilván *mást* (is) közlő mondatoktól. Hiába a szép, *már-már* költői képek sorozata - küzölük kiemelkedik Sebestyén és Júlia árnyjátékká stilizált gyors szeretkezése -, ha a Babus néni által forgatott örök malom: a hatalmi gépezet kegyetlensége csak játék üzekedéssé szelídül. (Persze a lesoványított mondanivaló is mondanivaló, az álomba költözés is hozhat a saját koordináta-rendszerén belül eredményeket. A kissé vontatottan induló komédia ritmusa például akkor gyorsul föl, amikor égi hintájukon megjelennek a korábban már említett boszorkányok.) Kolozsvári Papp *Édes* otthonában fölfedezhetők a ridegebb színek. Ezeknek a megmutatását hiányolom a nyíregyházi előadásból. Magyarán: a darabban sokkal több van, mint amennyit abból Léner Péter érzékeny, de nem eléggé ke*mény* rendezése föltárt.

A színészi. játék. a föntiek szerint értékelendő, noha sejtem, hogy az „elágyulásnak" a rendezői alapálláson kívül az is az oka, hogy a darab követelte játszásmódnak nincs hagyománya a magyar színházművészetben. Csak találgat-ni lehet, hogy milyen eredményt hozott volna egy „komolyabb", a leglehetetlenebb helyzeteket is valóságnak vevő, annak érdességét a szürrealista beállításokkal nem tompító játék. Ebben a föl-fogásban nyilván másnak mutatkoznék Babus néni szövetséget ápoló háztáji furfangja és Antal, a leghűségesebb csatlós bugyuta, az érzelmességig buta boldogságkeresése. Es ha Sebestyén konyhafilozófiával alátámasztott halandzsája - mely a nagyon is ismert módon előkészített behódolás kiskátéjaként értékelendő - a kelepcébe esett vad riadalmát is tükrözte volna, nem csupán a női bájaktól megszédült szellemi ember téveteg mosolyát. A. nem elég mély értelmezésnek még egy hátulütője van: a gyorsan., szinte hatásszünet nélkül egymásra sorjázó mondatok úgy darálód-nak le, hogy közben elvész a szöveg filozofikuma, így Kolozsvári Papp „idézgető módszere" hatástalan marad. S ha ehhez a gyorsasághoz némi szöveghiba is társul, egészen megváltozik a jelentés. Amikor a Kertészt irányító Babus néni csak annyit mond a hallgatag adjutánsnak, hogy „hozzál káposztafejeket", cl-szegényíti, mi több, meg is hamisítja az író dramaturgiailag pontosan egymásra épülő mondatait. Az eredeti szöveg így hangzik: „Hozzál fejeket! Mondom, fejekre van szükségem ... ! Hogyhogy milyeneket? Hát káposztafejeket...!" Stb.

Ennek ellenére Máthé Eta (Babus né-ni) alakítása a jobbak közül való. Magához édesgeti és körüludvarolja „gyermekeit", s ha szükséges, egyiküket-másikukat még ölébe is ülteti. Nem-csak anyáskodás, a boldog otthon békéjét vigyázó féltés van ezekben az érzelmes pózokban, hanem egyfajta szerelmi kielégülés is. *Az örök menyasszony,* a ki-kapós, de a szexualitás élményétől meg-fosztott háztáji Napóleon azért veszedelmes, mert semmiben sem ismer mértéket. Ez a tévesztése teszi a hatalomért őrjöngőt már-már bárgyúvá; úgy hordozza kötényén. a feliratot. - „Tiszta udvar, rendes ház" -, mintha ettől függ-ne szövetségeseinek sorsa, jövőbeli boldogulása. Babus néni a félrelépett Antal tüzes szerszámát kezelvén jön rá, hogy simogatásában (no meg a Kertész fegyverében!) erő van, *s* ezt a kétféle - szerelmi és hatalmi - mámort fogja majd egységbe nagy mutatványa, az erőszakkal megvásárolt nász. Máthé Eta ezt a szörnyeteged meglepő játékkedvvel formálja meg; *kacér,* ravasz, de mindenekfölött számító öregasszonya félelmetes típus, s ő ehhez egy-egy színt is hozzá-ad a hatalom természetrajzából.

Szigeti Andrásnak kevésbé sikerült Antal bőrébe bújnia, noha neki is vannak jól elkapott pillanatai Ez a félénk, kisszerű tanár annyira belesüllyedt a béke *(vagy a* béke illúziójának) mocsarába, hogy onnan hét ló sem ragadhatja ki. Szigeti akkor jó, amikor a behódolás fokozatait állítja elénk; a folyamatot, ahogy megtörik Babus néni érzelmi hadseregének súlya alatt. Hogy nagy komédialehetőségei nem mindig valósultak meg, az fiatalabb nőpartnereinek számlájára írandó. Schlanger András rikító karikatúrát rajzol egy szellemi toprongyról, s ennek köszönhetően jól elválik egymástól a két mucsai értelmiségi *arca.* Groteszk. magábamerülései mégis több keménységet igényelnének. Varjú Olga Júlia megformálójaként eléggé merev, indulatai külsődlegesek, így természetesen nem lehet valódi ellen-fele Babus néninek sem. Hartmann Te-réz (Ildikó) fontos szerepben nyújt gyöngét; sete-suta mozdulatai szerint *mintha* végig szenvedne a lámpaláztól. Sajnos, halványra sikeredett az a mono-lógja (is), amelyben a fiatalság kivárási taktikáját kéne elfogadtatnia Antallal. Petényi Ilona (Ágnes) és Szabó Tünde (Zsófia) furcsa szerepet kaptak, igyekeznek megfelelni a rendezd koncepciónak. Ugyanebben a cipőben jár Bárány Frigyes hallgatag Kertésze is; avval a különbséggel, hogy a halványabban meg-írt alakot léner föltámasztja egy pillanatra. S a fegyverrel végrehajtott (hinta) székfoglalásban benne van annak a körvonala is, hogy milyen izgalmas figura lehetett volna a jegyzetelgető Kertész, ha a többi szereplő sok maszk-ját követve legalább egyetlen maszkját ő is magára húzhatná.

Kolozsvári Papp László: Édes otthon (nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház)

Díszlet: Székely László m. *v. Jelmez: Vágó* Nelly m. *v. Dramaturg:* Osztovits Levente m. v. *Zenéjét összeállította:* Palásti Pál. *Rendező:* Léner Péter.

Szereplők: Máthé Eta, Szigeti András, Varjú Olga Hartmann Teréz, Schlanger András, Petényi Ilona, Szabó Tünde, Bárány Frigyes.

GYÖRGY PÉTER

... Gőzfürdő, és ki az, akit megfürdet?"

Majakovszkij Kaposvárott

1929-ben az Állami Mejerhold Színház művészetpolitikai tanácsának ülésén, jelen művet vitatván, megkérdezték Majakovszkijt, miért is *Gőz fürdő a* darab címe. „Mert ez az egyetlen, ami nem szerepel benne" - hangzott a válasz. (Majakovszkij: Oroszország, a művészet és mi. Corvina, 1979. Bp. 22. old.)

S valóban, minden „egyéb" viszont igen. Mindaz színre kerül, ami jellemezte az 1930-as Szovjetuniót, s ami némiképp a jelen Magyarországának az életét is befolyásolja. *A Gőzfürdő* panoptikumában sorra tűnnek fel egy korszak tendenciái a különböző megszemélyesítések révén. Majakovszkij hat részből álló darabja görögtüzet, cirkuszt kívánó, *totális színházat* követelő mű, mely nem is óhajt színdarab lenni a szó hagyományos, irodalomtörténeti értelmében - s nem is az. Egyrészt sokkal közvetlenebbül és direktebben reagál a korszak-ra, mint az egy autonóm, zárt műben épp szokás, másrészt Majakovszkij igyekezett e teljes aktualitást szimbolizálni, többé tenni önmagánál. *A Gőzfürdő* szereplői nem emberek, hanem „megelevenített tendenciák" (id. mű. 224. O.), a kísérlet lényege épp abban áll, hogy a színház végre *teljes szélességében* és nyerseségében ragadja meg a társadalmi valóság mindennapját, különösebb irodalmiaskodás nélkül, s mégsem csak a kabaré színvonalán maradva.

Így tehát Majakovszkij gátlás nélkül mutatja be a bürokrácia világát, a „hivatalnok packázásait". A hat felvonás két élesen eltérő jellegű részre oszlik. Az első három etűdben Majakovszkij elemi erejű, gyilkos gúnya, majd kétségbeesett öngúny szólal meg, olthatatlan ingerültségnél erősebb dühe a minden-kori hivatal, a szakértelem nélküli be-osztott, a szerepével visszaélő főnök iránt. Itt, a Feltaláló sorsára rímelve, látjuk meg a Rendező passióját is, annak végtelenül reménytelen vitáját a hatalom emberével. A harmadik jelenetben ugyan-is az odáig *szereplő* Diadalszkij elvtárs jelenik meg, hogy - ellenőrzendő az ideológiai helyességet - megtekintse az előadást - azaz önmagát. Majakovszkij így foglalja össze a jelenet lényegét: „D... színházba megy, nézi önmagát, és azt állítja, hogy az életben ilyesmi nem fordul elő" (id. mű. 224. O.). Mindezt figyelembe véve érthető, ha nem tetszik neki a látvány, s helyette inkább lelke-sítő, hősi szimbolikus kavalkádot látna a forradalom dicsőségéről, az őt „fürdető" szatíra helyén.

A gúnyos leleplezés, a hivatal szerkezetének bemutatása után a második részben megszólal már az utópikus Majakovszkij is. Ekkorra már működik a Feltaláló gépe, s megérkezik a Foszforeszkáló nő, a jövő kommunizmusának küldötte, aki megérti az igazi munkásokat, magával viszi az arra érdemeseket, és kihajítja a jövőből az érdemteleneket. A túlvilágot, az utópia ereje által, evilágra rántja a költő, éppoly radikális mozdulattal idézve meg a még nem lévőt, de vártat, mint ahogy kritikáját adja a jelennek. A hatodik felvonásban épp a Foszforeszkáló nő mondja el Majakovszkij és minden radikális utópista vágyát is: „Az első jeladásra előrerohanunk, és áttörjük a korhadt időt." (M. vál. művei. IV. 356. O.) Hiszen mintha épp erre rímelne Walter Benjamin töredékének egyik mondata is: „Cselekvésük pillanatában a forradalmi osztályok tudatában vannak, hogy átszakítják a történelem kontinuumát." (A történelem fogalmáról. XV. W. B. Angelus Novus, Magyar Helikon, 198o. 971. O.)

A radikális forradalmi mozdulat a jövő *most* történő kiharcolásában áll, érthető tehát, ha az utópista számára a mindennap: felesleges várakozás és időveszteség. Az ilyen ember számára, mint Majakovszkij is, az újra és újra elvégzendő folyamatos cselekvés idegen, semmi köze ahhoz, amit ő forradalmon ért. Számára a forradalom, amint a szerelem igazsága is, a Foszforeszkáló nő által megjelenített csodában áll, hiszen őszerinte: „útirány a végtelen". A mindennapi élet, melyet Majakovszkij amúgy is vissza-utasított, ekkorra, 1930-as már megtelt Diadalszkijokkal, érthető, ha a költő úgy érezte, hogy eszményei és a valóság között iszonyú diszkrepancia húzódik - s a távolság világ és forradalmi álom között egyre nő. Es valóban. A Diadalszkijok 1930-ban sem értették a tréfát (vagyis épp nagyon jól megértették), s a *Gőz fürdőt* gyorsan betiltották. Fél évvel később már a költő is halott volt, s elkezdődött a rendező, Mejerhold lassú - s reménytelen - visszavonulása is. (Mindezzel - félreértés ne essék - nem állítjuk, hogy a *Gőzfürdő* betiltása okoz-ta a költő öngyilkosságát. Am hogy a magányos, egyedül lévő költő állapotának romlásához hozzájárulhatott, az letagad-hatatlan.)

Ma Magyarországon még nem múlt el a konszenzus lehetősége, a *Gőz fürdő* által feltárt világ a miénk is, nincsen még itt a 2030. év, mikor már a Foszforeszkáló nő világának paradicsomából szemlélhetnénk előtörténetünk átkos, szomorú fejezetét. Diadalszkij utolsó mondata: „Csak nem azt akarják mondani, hogy nekem nincs helyem a kommunizmusban?", ma már nem annyira kétségbe-esetten, mint épp gúnyosan hangzik. Hiszen a jelenben mindenképp és sajnos

Jelenet Majakovszkij: Gőzfürdő című szatírájából (kaposvári Csiky Gergely Színház)

otthon van, s létén alapszik a darab érthetősége - élvezhetősége, a közönség élénk reagálása. I la a Diadalszkijok nem lennének már legfeljebb megindultan mosolyoghatnánk, de nem röhöghetnénk vagy épp dühönghetnénk. A Gőzf*ürdő* világa - ebben az értelemben bizonyosan - a mi világunk is, s legfeljebb a Feltaláló alakja vált még utópikusabbá, elképzelhetetlenebbé, amint a Biciklisztov-féle „naivák" sem igen élnek már errefelé.

A kaposvári Csiky Gergely Színház Gothár Péter által rendezett előadása egyszerre idézte meg, s roppant erővel, az 1930-as évek Mejerhold-Színházának hangulatát, eszközeit, stílusát, színháztörténeti rekvizitumait, díszletrendszerének pár vonását, s ugyanakkor bármiféle erőszak, túlzott aktualizálás nél-kül világított rá a mai napra, a mai, itthoni életre. Mindehhez nem kellett semmilyen különös utalást igénybe vennie, a bürokrácia internacionalizmusa van olyan erős, hogy minden további nélkül érvényesülhet a *Gőzfürdő* Kaposvárott.

Gothár Péter Donáth Péter segítségével, hiszen ketten jegyzik a díszlet-terveket roppant pontos és hatásos színpadi világot teremtett, amely nem egy vonatkozásában rekonstrukciós jellegű, de egy pillanatig sem múzeumi unalmú, s nem is szolgai másolás eredménye.

Az első benyomás már fontos adalék, és méltó felütése az egész estének. A nézőtérre belépőket meghökkentő látvány fogadja: az emeleti páholysor falát végig hosszú felirat borítja. „Vesz-szenek a kellékrongyok, a vacak giccs fák! Kommunista rendező, az életet alakítsd át" - olvashatja a néző a szöveget, de bizony csak akadozva, mert a hatalmas vörös transzparens ugyan magyar szöveget rejt, de cirill betűkkel írva hirdeti az eredeti előadás jelmondatai-nak egyikét. (M. vál. művei. IV. 379. O.) Lassú félhomály ereszkedik a bámuló, fejét fordítgató nézőre, ugyan-akkor éles reflektorfény vetül a nézőtéri bal oldal egyik páholyára. Idegesen matató korpulens fickót látunk - valamit nagyon kereshet, hiszen felemeli a székeket, s benéz a felirat alá is. Aztán, ki-nek milyen gyorsan, de: „leesik a húszfilléres". Egyszerű titkosrendőrt látunk, aki a „Valaki" érkezése előtti szokásos matatását folytatja épp. Majd meg is jelenik a páholyban Diadalszkij elvtárs és neje, s ekkor újabb jelzés, finom utalás: lám, Diadalszkij széke épp egy kicsivel

Kari Györgyi (Polja), Szentgyörgyi István (titkosrendőr) és Bezerédy Zoltán (Diadalszkij) a Gőzfürdőben

magasabb, mint a többieké. Mintha kicsit a kakasülőn csücsülne, miközben úgy véli: méltóságteljesen terpeszkedik; aztán méltóságteljesen int, a színpadon várakozó rendező pedig lehúzza a vörös selymet az előszínpadot elfoglaló masináról az időgépről.

Az előjáték pontos koreográfiája után hatásos az első színpadi pillanat is; melyben *Gothár* érezhetően nagy pontossággal követi Majakovszkij utasításait. A sötétben az első fény Focskin munkás hegesztőgépéé, s az éles, kék fényben a *semmit hegesztő* színész fölé azonnal felmagasodik hatalmas árnyéka, egyszerre mókásan és riasztóan. A díszlet is inkább szorongató, mintsem kellemes. ;A színpad legnagyobb részét elfoglalja a több szintes, nagyméretű fém-furnérutánzatú keretes szerkezet, ház és börtön, konstruktivista szobor és ipari tárgy világát idézve fel.

Így aztán a színpad előterében, félig a színpad *alatt* dolgoznak Csudakovék, a Feltaláló és hűséges munkásai. A szerkezet, hatalmas díszletfal közepén lépcső, ezen jönnek, ereszkednek le a munkásokhoz a szereplők, a jelenet többi színésze. Itt csúszik le lvan Ivanovics elv-társ, a semmirekellő, ostoba és gyáva középkáder, Momentálnyikov, a mint neve is mutatja - épp „lelkes" vörös-párti álértelmiségi és az előbbi vissz-hangja, Mezallianszova, a tolmács, arany-ló fogakkal és kemény fenékkel, s itt jön a külföldi úr, Pont Geateh is.

A lépcső látványa és jelentése egyértelmű és visszautasíthatatlan. Igy aztán a munkások közé leérkező káderek csak a gödörből kinyújtott kezekkel paro-láznak, lévén a munkások odalenn, de a kézfogás felette szükségesnek látszik. Pontosan felismerhető figurák ezek, egy-egy mondatuk nyomán vagy épp megjelenésük alapján a nézőtér azonosítja őket, s így is reagál mondataikra, akcióikra. A felesleges, aggodalmas, ostoba középszintű vezető, Ivan Ivanovics refrénszerü mondata („Van telefonjuk? Vagy úgy, !nincs telefonjuk. Nos majd szólok ...") már-már túlzottan olcsó aktualizálásnak is tűnhet, holott *nem az:* a szöveg eredeti. Belátható viszont, hogy azonnal hat, mindenki érti, kik ezek, hisz mindannyiunk életében ott vannak a hivatalnokok gyáva, senki érdekeit nem képviselő követei. De ugyanígy ismerős a külföldieken lógó tolmácsnő ideges és szégyenlős vihogása, amint nem tudja eldönteni: kivel is azonosuljon, kit értsen kevésbé.

A második felvonásra megnyílik a tér: s megjelenik Diadalszkij hivatala, illetve előszobája. A magas falak perspektívát idézően tartanak össze, a térélmény egyszerre szorongatóan szűkös és tátongóan üres.

A bal oldalon, nézőnek háttal sorban állók „utánozzák egymás mozdulatait, mint a széteső kártyalapok". A hátsó falat hatalmas üvegablak zárja le, mögötte ott ágál a telefonáló, intézkedő Diadalszkij árnyéka, visszaidézvén az első jelenetet. *A tér* közepén pedig, szakrális tárgyként, ott mered a hatalmas író-asztal, mellette a Hivatal Cerberusa

Optimisztyenko elvtárs. E jelenetben tűnik fel a színpadon Diadalszkij : a fontosságtudatából kimozdíthatatlan „Főelőcsop. vez.", aki méltósággal viseli önnön szellemi horizontjának szűkösségét, mellesleg soha senkinek nem volt módja arra, hogy erre ráébressze. Itt ágál Optimisztyenko: a Hivatalhoz hű titkár, az Állam érdekeinek buzgó képviselője, az ismert kishivatalnok, aki már képtelen embernek látni a nálánál lejjebb lévőt, felfelé nézve viszont csak félisteneket észlel.

Gothár e jelenetet aggodalmas precizitással valósítja meg, hiszen Diadalszkij belépője valóban döntő hatáseleme az előadásnak. S mind a nagyfőnök, mind titkára tökéletesen megvalósított elképzelés. A reálissá tételben nagy szerepe van a finom árnyalatok iránt komoly érzéket mutató Koppány Gizi (m. v.) jelmeztervezői munkájának. Optimisztyenko zakója például túl nagy, míg Diadalszkij alig fér a sajátjába. Egyikük még bele-nőhet szerepébe, másikuk már túl van rajta, és még nagyobb íróasztalok felé kacsinthat.

Megismétlődik a páholyjelenet utalása: Gothár ezúttal is túl magas székre, kakasülőre ülteti Diadalszkijt, s így a hivatalos ember elszánt méltósága, igyekvő komolysága ellenére is nevetséges. Gothár felhívja a figyelmet: ez az embertípus *van,* de nevetni rajta nemcsak el-méleti lehetőség. Mindaz, amit Diadalszkij összebeszél: az az egész darab lehető legkabarészerűbb része, „az előadásszerűen felemelt színvonalú" beszély teljesen értelmetlen, jelentését vesztett. Majakovszkij itt igazán nem fogta viszsza magát, s Gothár jó érzékkel látta, hogy ez ügyben pontosan követnie kell az írót. Igy lesz aztán Bezerédy Zoltán, Diadalszkij alakítója, az első rész abszolút főszereplőjévé, azaz alakításának elemzésével nem várhatunk, amit a színész itt nyújt, az minden ízében az előadás és a rendezői elképzelések lényege.

Nem pusztán arról s csak arról van szó, hogy Bezerédy, aki annyi rangos epizódszerep után végre főszerephez jutott, hátborzongatóan jó formában van, s alakítása ellenállhatatlan. Nem elégszik meg azzal, hogy eljátsszon egy sémát, nem elégszik meg a legegyszerűbb, de még feltétlen tisztességes megoldással. Bezerédy mintha *minden* ilyen embert el akarna játszani, azaz észrevéve, hogy Diadalszkij nem egy személy, hanem tendencia, ezért eljátszotta annak minden lehetséges változatát, az összes lehetséges Diadalszkijt. Mintha magát a diadalszkijizmust láthattuk volna. Bezerédy valóban totális színházat teremt. Totyogó járása, valódi rémületei és áldühei, igaz gyűlölete és mézesmázos ostobasága s a mindezen eluralkodó életbenmaradási ösztöne egyszerre érvényesül. Bezerédy parádésan bánik hangjával: hol a hoszszú mássalhangzókat ejti röviden, hol egész mondatok hangsúlyát emeli fel hisztérikus fenyegetően, hol dermesztő-nek szánt vakkanásokat hallat, hol épp hogy csak felnyög az ijedtségtől. De mimikája sem marad le, szemöldökei külön is élnek - az ilyen komédiázás-hoz kell a legtöbb fegyelem, összeszedettség.

Külön is elemezhető lenne például kézjátéka, minden gesztusa. Az ideges ujjropogtatás éppúgy, mint a fenyegető karlendítés vagy a cinkosságot kifejezni vágyó hüvelykujj moccanása.

Fontosak e gesztusok, hiszen világossá válik, hogy mindenki számára a saját, az általa ismertet játssza el Bezerédy, s valóban, minden néző felismerheti a neki rendelt Diadalszkij egyéni gesztusait. *A Gőzfürdő* egész előadása alatt valószínűleg ekkor röhöghet - nincs erre jobb szó - a néző, hiszen az első rész harmadik felvonása, majd a második rész már nem ad erre okot-módot.

A harmadik felvonás már nem a komédiáé, hanem sokkal inkább a tragikomédia megjelenéséé. Diadalszkij látogatását Gothár azzal egészíti ki, értelmezi át, hogy a Rendezőt a Csudakovot is alakító Jordán Tamással játszatja el. Mindettől viszont még riasztóbb s élénkebb lesz a jelenet. Hiszen ha a Feltalálót és a Rendezőt ugyanaz játssza, akkor Diadalszkij önazonossága is fenyegetőbb, erőteljesebb lesz. Bezerédy tehát a már ismert páholyában helyezkedik el, míg a színpadot az ekkor nézőként viselkedő színészek foglalják el, szemben ülve velünk, távcsöveikkel bámulván minket. A valódi nézők tehát két tűz közé kerülnek, fejük fölött történik minden. A Rendező a nézőtéren sétál, a középső sorok közötti térben rohan föl-alá, vitatkozik, ágál, könyörög, dühöng. Diadalszkij pedig a valódi páholyból ontja szövegét, és sorra kerülnek a többiek is, hiszen ekkor mondja el Mezallianszova remek kis monológját, amely Csákányi Eszter talán legremekebb villanása ezen az estén. A fenyegető és ostoba diadalszkiji közhelyeket hallgatván az ugyancsak ostoba Mezallianszova is fellelkesül, hirtelen felpattan a mellette üldögélő, hortyogó angol mellől. Csákányi jelmeze itt is rendkívül fontos. A reprezentáció szolgálati egyenruháját viselő állami tolmács áll előttünk, csipkében, virágos kisestélyiben, egyszóval munkaruhában. „Mutassanak nekünk szép embereket..." - kezdi felkiáltását, s vágytól eltelve folytatja: „... burzsoá züllést. *Ha az* agitáció megkívánja, még hastáncot is." Itt már-már elcsuklik Mezallianszova hangja, de csak folytatja tovább. „Mutassák meg a színpadon... hogy van foxtrott, meg hogy milyen az új szoknya-divat a régi, rothadó világban ..." Csákányi alakításában leplezetlenül tör föl a *vágy a* maga kifordult s nevetséges módján. Hiszen ez a nő a civil élet után vágyik, amely oly egyszerű lenne és oly elérhetetlen, s a színésznő nagy teljesítménye abban áll, hogy Mezallianszova e pillanatban éppoly megható, mint amilyen nevetséges. Azt hiszem, épp ez volt az a pillanat, amit színházi felismerésnek, realizmusnak tekinthetünk. Hiszen ki ne ismerné ezt a tudathasadást, ki ne élte volna már át, amit oly hevesen él át e nő, még ha oly ostobán is. A rendező viszont nem bírja tovább Diadalszkij érveivel szemben, eleget tesz a köve-telésének, s nekilát megrendezni a szimbolikus forradalmi előadást.

Gothár itt halálos pontossággal építi fel a kaposvári „balettek" egyik remek, e színházra oly jellemző jelenetét. A színpadot vörös fény borítja el, s rózsaszínvörös kabátokat öltenek a szereplők is, hogy eltáncolják, végigrohanják a szimbolikus, allegorikus forradalmi színház nagyjelenetét. Gothár a színpad hátsó oltárfülkéjébe állít egy húszas évekbeli fotókról ismert jelmezbe öltöztetett fiút s lányt, akik aztán egész pontosan végigjátsszák a mejerholdi biomechanikus gyakorlatok nagy részét, a késdöfést, a nyakba ugrást stb. Ugyanakkor mintha kicsit túl jól is sikerülne e szöveg szerint kibírhatatlan, parancsra rendelt allegória, s mindabba, amit Diadalszkij a valóság helyett követel meg, a Rendező is egész lelkét beleadja. Finom és elegáns módon utal tehát Gothár a mejerholdi színház paradoxonára, kétértelműségére, a forradalmi szimbolizmus kizsákmányolhatóságára vagy kiürülésére. Így villantja fel az orosz avantgarde fenyegetettségét is, miközben folyik a mozgássorozat, a szereplők rohannak, s a nézők joggal nevethetnek a Tőkét játszó Gőz elvtárson (sic!), aki valóban méltóan s lelke-sen haldoklik a forradalmi csoportok ütemes rugdosása alatt. Megkockáztat-

nám, e vörös fényben úszó, ventillátor lobogtatta zászlók karneváljának van egy hazai utalása, finom oldalvágása is. Hiszen ha a mejerholdi eszményt parafrazeáló színházat épp Jancsó eszközeivel, vonulásaival, színpadképével valósít-ja meg Gothár, akkor mindezzel figyelmeztet egy kicsit ez utóbbi kiürülésére is. A forradalmi didakszis akkor válik teljessé, mikor a lobogót Diadalszkij is felavatja, s ekkor már valóban a kínai forradalmi operák hangulata uralkodik a színpadon, valóság, szatíra egyaránt oda. A hazug konszenzust Diadalszkij rossz-kedvére, Biciklisztov rontja el, aki nem elégszik meg a számára rendelt hellyel, s felbosszantja az önmagát játszó Főelő-csop. vez.-t.

Az egész betét pontosan megmutatja Gothár koncepciójának előnyeit: a hatásosságot, az ökonomikus összefogottságót s az irónia távolságteremtő erejének maximális felhasználását.

A distancia és az óvatosság jele például az előadás kísérőzenéje, amely minden forradalmi lendülettel és szatírával ellentétben lassú, álmatag, s újra és újra csendesen szivárog, folydogál a színpadi változások sötét perceiben. Ez az inadekvát, első pillanatra érthetetlenül ide nem tartozó zene az, amely épp a kollektivitás, a forradalmiság világával szemben erőteljesen hangsúlyozza a magánszféra, az intim valóság létét. Gothár mintha eljátszana az elidegenítési effektussal, hiszen egy végletekig elidegenített darabtól távolít el a kellemesen giccses, lágy zenével.

Az egész előadás, a darab hangulata is megváltozik a második részre, és mind-ez több ponton is megbontja az addigi egységet, hatásosságot. Az első rész általános struktúraelemzésével szemben a második a líráé, itt a személyiségek már fontosabb szerephez jutnak. Megérkezik a Foszforeszkáló nő, ki a hagyomány szerint a komszomolisták javaslatára került a műbe (id. mű. 221. o.), s ekkor kezdődik el a „korhadt idő áttörésének" manővere is. A komédia még folyta-tódó szála mellett e részben már erős szerephez jut a sóvárgott utópia, a Foszforeszkáló nő által képviselt megértés, igazság, bölcsesség. S itt, ezen a ponton Gothár megoldhatatlanul nehéz helyzet-be került. Hiszen ha Biciklisztov utópizmusa mára irreális lett, akkor biztos az is, hogy szinte teljesen megszűnt az, amely létrehívta a Foszforeszkáló nő lényét. S ha bizonyosak lehetünk abban, hogy Diadalszkij alakjának ma is van

Csákányi Eszter (Madame Mezallianszova) és Helyey László (Optimisztyenko) Majakovszkij szatírájában (Fábián József felvételei)

reális fedezete, be kell látnunk, hogy mindez már nem áll. a „megváltást, de most sürgető aktivizmusának időt áttör-ni igyekvő lendületére. Így Gothár sem tehetett mást, mint hogy lírai szomorúsággal, derűvel figyelhette s valósíthatta meg a Foszforeszkáló nő alakját, hiszen ha másként *járt* volna el, s megkísérelte volna az utópisztikus fantasztikum pátoszának teljes feltámasztását, úgy egy-szerűen hiteltelenné tette volna az egész előadást. Így viszont, sajnos -. s mégis-csak ez volt a kisebbik rossz -, megváltozván a belső arányok s jelentés-összefüggések, leállt a tempó, széttört a ritmus, akadozottá, töredezetté lett az elő-adás. Hiszen ha az első részt épp az jellemezte, hogy Gothár minden egyes pillanatot pontosan egymáshoz illesztett, akkor itt mintha le-leállna, s keresné a megoldást, érezhetően és érthetően kívül maradván az utópikus örömön

így nem mindig tudta megoldani, feldolgozni a helyzeteket. A vizuális jelrendszerek szintjén egyébként továbbra is meghökkentő pontos, elegáns az előadás, hiszen a magyar szöveg már ismert, cirill betűs változatával megírt plakátokat cipelő munkások egyenesen a húszas évekből léptek elő, s valóban, Rodcsenko és Majakovszkij közös munkái kerülnek a színre. Kiváló és mozgalmas az idő-kórus is, s nem véletlen az sem, hogy épp az első rész végének tömegjelenetét ismétli stílusában, hangulatában egyaránt.

Sajnos kidolgozatlanok és érdektelenek lettek az egyéni drámák, Diadalszkijnak és Poljának a viszonya, Optimisztyenko köpönyegforgatása stb. S ekkor már nem tudjuk újult figyelemmel követni Diadalszkijt sem, hiszen mindent tudunk róla, s az ostobaság újabb és újabb állomásai érdektelenek. Végre is csak akkor lenne számunkra érdekes e vergődés, ha bennünk is létezne az az utópisztikus igény, amely megteremtet-te a Foszforeszkáló nőt, és ami létre-hozza a főhős vele szembeni igaztalanságát. Viszont saját világképéhez s a finom irónia kívülállásihoz tér vissza az előadás végén Gothár az időutazás jelenetében. A színpadra emelt gép állványok közé szorított plexilapjai közé sorakoznak, zsúfolódnak össze az indulni vágyók, egyre és egyre többen, kicsit szorongva, ideges tétovasággal inkább, mintsem örömmel. A vakító görögtűz elmúlván, ott állnak még mindig a gépen, arcuk a plexinek szorítva, a semmit bámulva mindazok, akiket a jövő nem

fogadott be, s akiket viszont épp ezért ismerünk mi is; élő alakok, mindenféle hitnek híjával, s akikkel szemben nekünk sem lehetnek illúzióink. Diadalszkij, Mezallianszova, Ivan Ivanovics, Momentálnyikov s Optimisztyenko, Ermitázsov s Pont Geatch maradtak itt. Ok azok, akiket Majakovszkij ítélete a jövőből ki-rekeszthetett, ám a jelenből nem. S így aztán Diadalszkij utolsó, darabzáró mondata sem annyira kérdés inkább, mint-sem fenyegetés: „Csak nem azt akarják mondani, hogy nekem nincs helyem a kommunizmusban?!"

Igen nagy kihívás lehetett a kaposvári társulat számára szembenézni a mejerholdi szellemmel, megidézni azt, s eközben eleget tenni a saját korunk által követelt játékmódnak. Bezerédy Zoltán Diadalszkijáról már volt szó, csak hangsúlyoznunk lehet, hogy milyen figyelem-re méltó is a fegyelmezettség és energikusság e kettőse. Kari Györgyi Poljája sajnos kudarc. Az elhanyagolt, hisztérikusan élni vágyó feleség inkább csak a felszínen létezett, s különös módon a jel-meze pontosabb maradt, mint alakítása. Hanghordozás, gesztus és beszédmód érthetetlenül és indokolatlanul enervált és modoros maradt. Kari Györgyinek nincsen oka arra, hogy szert tegyen egy modorra, főként akkor, ha ővele szemben nem alkalmazzák a skatulyába zárás egysíkúvá tételének színészt tönkretevő módszerét. Alakítása görcsös volt, a játékhoz szükséges felszabadultság hiányzott belőle. Helyey László Optimisztyenkóként ismét megmutatja, hogy érdemes volt visszatérnie Kaposvárra, hiszen úgy tűnik, végképp megszabadult a hórihorgas figura már-már sztereotip sémájától. Optimisztyenko nem csupán egy a karakterek közül, hanem pontos fegyelemmel kimunkált, saját stílussal bíró alakítás, mely kellően rímel Diadalszkij alakjára. Igy válaszol egymásnak a két káder szemüvegjátéka, hiszen mindketten unos-untalan visszamenekülnek komolyság és hatalom emez apró szimbólumához. Ha Bezerédy totyog, akkor Helyey már-már tornatermi óriásléptek-kel szeli át újra és újra a színpadot, árad belőle a teljesítmény- és tettvágy s a higgadt személytelenség, neki mind-egy, hogy ki az, csak főnöke, csak állama legyen.

Az emberi dráma villan fel Ermitázsovban, a csata- és tájképfestőben, s Dánffy Sándor örömmel röhögi ki Diadalszkijt, amint a háta mögé kerül, világossá téve, hogy szemben a hivatal nokokkal, e világban még érző emberek élnek. Serf Egyed Momentálnyikovja párban jár Ivan Ivanovics elvtárssal, akit Cserna Csaba alakít. Egyikük a rettegve szolgáló, törleszkedő álértelmiségi, másikuk pedig az elcsuklóan ostoba, semmiből semmit nem értő középkáder. Serf és Cserna bohóctréfaszerű összeszokottsággal dolgozták ki figurájukat, teremtették meg a stílusparódiákat. Serf a cinizmuson túlmenő igyekezetet, Cser-na pedig a mindig rettegő kádert állította elénk. Gőz István Pont Geatchként és „Tőke"-ként egyaránt kiváló volt. Jól élt fizikai adottságaival, mintha gólyalábakon mászkált volna a színpadon. ijedten igazgatta szemüvegét, világosan sejthettük, soha nem biztos abban, hogy érti-e valaki is, amit mond.

Jordán Tamás számomra hitelesebb volt Rendezőként, mint Feltalálóként. Ha Csudakov megvalósítása szakmailag korrekt és pontos volt, akkor Jordán Rendezőként szenvedélyes és személyes vallomást tehetett a színházi ember keserű felismeréséről, a képességek autonómiájának és kiszolgáltatottságának kettősségéről. Nehéz helyzetbe került Kuna Károly Biciklisztovként, hiszen a lelkes, naiv fiatalember szerepe nem tette lehetővé, hogy leküzdje saját túlzásait, felesleges gesztusait. Nem pont ez a szerep volt az, amellyel túllépheteti volna önmagán. Csákányi Eszter Mezallianszováját ugyancsak a pontos kidolgozottság jellemzi, humor és irónia nagyszerű erénye. Sikeres ötlet volt Dvojkin, Trojkin és Foszkin hármasa, hiszen Kisvárday Gyula és Hunyadkürti György rutinja, gyakorlottsága átsegítette a lámpa-lázon Gáyer Róbertet is. Kisvárday egyébként remekül alakította a biomechanikus gyakorlatot, Hunyadkürti pedig ismét csak kíméletlenül naturalista, ugyanakkor emberi tudott lenni. Sajnos, a Gothárt e tekintetben jellemző bizonytalanság uralkodott Lázár Kati Foszforeszkáló nőalakításán is, hiszen munkájából szinte minden, e színésznőt egyébként valóban jellemző erény hiányzott. Téveteg volt, érthetetlenül riadt, de hát ő sem kerülhetett kívül az egész előadás és rendezés legnagyobb dilemmáján. Végül meg kell még emlékeznünk Gyuricza István kíváló Nocskinjáról, a sikkasztó kedves, humoros, emberi figurájáról, s Remingtonováról, a szerencsétlen, ajakát festő gépírónőről, akit Tóth Eleonóra játszik. Az előadás zenéjét Fuchs László készítette, s a darabot Lányi Sarolta fordításában adják.

SZÁNTÓ JUDIT

Két krimi - kétfajta színházfelfogás

...a József Attila Színházban és Szolnokon

Színházbajáró évtizedeim kezdetén még divatoztak a merev s kötelezően betartandó műsorkategóriák: egy új magyar, egy régi magyar, egy szovjet, egy népi demokratikus, egy haladó nyugati - szezononként mind abszolválandó volt, nem lehetett, mondjuk, két effélét egy affélére beváltani. Újabb időkben - *e kategóriák* örvendetes lazulásával - egy új műsortervi fejléc került előtérbe: a szórakoztató darabé, amely, mint olyan, komoly karriert csinált: a „tűrtből" átkerült a „támogatott" kategóriába. A megélhetési gondoktól törődött, az (emelkedő) színházjegyárakon is egyre inkább takarékoskodó közönséget be kell csalogatni a színházba, s ott úgy jól tartani, hogy máskor is visszajöjjön - íme e műsorréteg kétségkívül megfon-tolásra érdemes hivatkozási alapja.

Magam azonban változatlanul egyet-len műsorkategóriában hiszek: abban az előadásban, amelynek, az adott szöveg specifikumain túl, alapvetően *színházi* funkciója van, amellyel a bemutató színház saját mondanivalót képvisel, s valamilyen irányban túl kíván lépni tegnapi önmagán. Legyen a darab „szórakoztató" - tehát operett, bohózat vagy vígjáték, musical már nem feltétlenül, szatíra még sokkal kevésbé - vagy klasszikus tragédia - sajnos, bele kell nyugodnunk, hogy ez utóbbi csak egy kisebbséget szórakoztat -, előadásának létjogosultságát az én számomra az adja meg, hogy az adott színház valamit ki akar próbálni általa: szerzőt, stílust, drámai vagy színházi irányzatot, játékmódot, új színeket és hangsúlyokat az együttes játékban stb. - netán még a nemzeti színkultúrát is gazdagítani kívánja.

A József Attila Színház legújabb bemutatójával igazából ez a bajom: manapság sajnos egyre tipikusabb módon úgy döntöttek, hogy itt most „szórakoztatva lesz", hogy mivel és hogyan, az szinte másodlagos szempont, illetve mégsem egészen: mindenképpen úgy, hogy a szokványra, a bevált reflexekre, a legkényelmesebb, legkonzervatívabb néző beidegzésekre alapozzanak. Már a darabválasztás sem volt túl igényes, bár

ide egy kitérő kívánkozik. Furcsa módon az olyannyira populáris krimi nagyon nehezen gyökerezik meg színpadon, igazi közege a próza és a film marad. A drámai cselekmény és a drámai jellem-ábrázolás legtágabban értelmezett követelményei is ellentmondásban vannak a bűnügyi történet rideg célszerűségével, s az „elkövetők" a maguk szükségszerű végletességében nagyon nehezen tipizálhatók. Ezért aztán igazán jó bűnügyi dráma kevés van, a műfajnak olyan klaszszikusa, mint akár a bulvárdrámának vagy a bohózatnak is, egyáltalán nem termett. Igaz, a kevés sikerült alkotás egyikét épp a választott szerző, Robert Thomas írta, a nálunk színházban is, kép-ernyőn is látott *Szegény Dánielt,* amely bár felszínes, de elfogadható lélektani hitellel tudta felruházni az - eredeti cím szerint „csapdába eső magányos férfi"-t. Thomas is egyműves szerző maradt azonban, és a csökkenő hozadék törvénye szerint írja-írja egyre sótlanabb és laposabb darabjait, mígnem a szóban forgó *A hölgy fecseg és nyomozban* immár a műfaj legszentebb szabályait is lomposan áthágja; a kétszeres gyilkos indítékai egyszerűen elfogadhatatlanok, sérelmei - minthogy pszichopatának nem mutatkozik - még egy pofont se hitelesítenének, nemhogy két halálos késelést, és hasonlóképp dilettáns az a helyzetfel-mérő képessége is, amelyből aztán az egész bonyodalom, mintegy véletlenszerűen, fakad: a kellemetlen Rocher köz-jegyző pánikreakcióját semmiféle komputer meg nem álmodhatta volna. Érdekes lenne utánajárni, nem egyénibb, markánsabb-e a mindenesetre sokkal jobb drámaírói iskolát járt Jack Popplewell alapműve, mint ez a lankatag francia felöntés, amely csak lazán fércelt ürügyet szolgáltat a főszereplő, a fecsegő aggszűz telefonoskisasszony lanszírozásához.

A már három vidéki színházunk deszkáiról visszhangtalanságba süppedt darabnak ezt az alapvető gyengeségét a József Attila Színház aztán nyíltan felvállalja és felfokozza. Ennek megfelelő-en változott a cím, az egyéb szereplőket is toleráló *Az áldozat visszatér, A szegény hekus esete a papagájjal* (zalagerszegi), a (szabadkai) *Papagáj és a kiskakas,* vagy a diszkrétebb *A hallgatag papagáj* helyett a magamutogatóan egyértelmű A hög*y fecseg és nyomozra.* A vendég Meller András szokványos és ötlettelen díszlete is minden figyelmet Alice Postic-ra koncentrál : telefonasztala a színpad közepén,

Popplewell-Thomas: A hölgy fecseg és nyomoz (József Attila Színház).
Tordai Teri (Alice Postic) és Fehér Anna (Clara Rocher) (MTI Fotó - Földi Imre felv.)

megemelt szinten helyezkedik el, a néző, akár akarja, akár nem, csak őt figyelheti (ami a társulat többi tagját szemmel láthatóan lehangolja).

Az elöljáróban reklamált újítás bizonyos értelemben tehát jelen van: az előadás Tordai Terit kívánja segíteni abban, hogy a drámai hősnő szerepköréből átálljon a karakterkarikáéra, ami, vendégművészről lévén szó, valóban előzékeny gesztus, bár nem mentes attól az önmagában nagyon ésszerű számírástól, hogy a szép és népszerű színésznő új, szokatlan szerepkörben való bemutatkozása elsőrendű közönségvonzó erő lehet. Tordai Teri nagy igyekezettel, teljes erőbedobással, pontosan ezt is játssza el: Alice Postic helyett a szép és éretten is vonzó színésznőt, aki szerep-kört vált, s ennek érdekében csúnya és komikus is mer lenni. Ennek értelmében tart bemutatót a szerepkörváltáshoz már összegyűjtött eszközökből: esetlen, szaggatott mozgás, komikusan oldalazó, elbillent felsőtestű járás hirtelen sarkonpördüléssel, merev elzuhanás, derékszög-ben kidobott fél láb, a szituációhoz képest túlméretezett bakugrások, fintorok és spétek, valamint a szereleméhes vén-lány epekedése - minden együtt van, a művésznő mintegy pálcával mutogatja végig a leltárt, s közben meg sem kísérli, hogy e kellékekből valamelyest elhihető emberi alakot teremtsen, negyedennyi eszközzel, de valamelyes bensőséggel és egyszerűséggel, a verejtékes gyűjtögető munkát leplező eleganciával. Most véltem megérteni, miért nevezi a francia színházi nyelv a karakterszerepet „róle de composition"-nak : az összerakást látjuk, de az elemek nem állnak össze színpadi létezéssé.

A vendégrendező Maár Gyula munkája, úgy tetszik, kimerült abban, hogy minden hatást a címszereplőre koncentráljon, s őt ennek megfelelően instruál-ja. A cselekményt egyszerűen félrelegyintette, holott bármily mondvacsinált az, ha már egyszer színpadra tétetik, a rendező annyival mégiscsak tartoznék a műfaj becsületének, hogy a szereplők egymáshoz való kapcsolatát kimunkálva elhintse azokat a bizonyos, visszamenőleg igazolódó nyomokat, és más hangsúlyokat is teremtsen, mint amik a főszereplő privát bogaraival kapcsolatosak; csak mellesleg jegyzem meg például, hogy még nem láttam színpadon két olyan dilettáns hullát, mint az itt elhanyatlók. (Még akkor is, ha az első csak műkedvelő holttest; előadni akkor is művészien illenék.) Az előadás, mely legalább egy franciásan könnyed és racionális játékmódra tehetett volna kísérletet, rendezői és színészi közhelyek gyűjteménye.

A színészi munka kapcsán el lehetne gondolkodni egyről-másról, például azokról a tehetséges színészekről, akik művészi szempontból nem egész végiggondoltan iparkodnak fel a fővárosba. Tolnai Miklós, Martin Márta, Fehér Anna mind sokkal ígéretesebb formát mutattak korábbi állomáshelyeiken, mint amit újabban, pesti telephelyükön produkálnak, ahol színészi típusuk legnagyobb közös nevezője szerint használják őket, s ezzel sajnálatosan beszűkítik skálájukat, eltömik tehetségük szerves fejlődésének útját. Az izmos és ugyanakkor érzékeny tehetségű Tolnai Miklós szerepről szerepre láthatóan feszeng, s mint aki maga is röstelli az ügyeletes dúvad skatulyáját) inkább csak alibiszínjátszást produkál. Fehér Anna, mint közismert, nemcsak kivételesen szép és rendkívül intelligens, de hideg színésznőként debütált, ám egyszer, a szolnoki *Liliomban,* Babarczy László nak sikerült épp ezt a hidegséget „megőrizve megszüntetni",

s Julika sugárzóan tiszta és kemény emberi méltóságává felfokozni. Budapesten azonban a színésznő „hidegségére" tesznek, ami aztán hovatovább fagyos merevséggé görcsösödik. Martin Mártának valóban volt komikai vénája (bár korántsem csak az), de méltatlan, fizikai adottságokat túlhangsúlyozó, már-már ripacskodó duennaklisékbe szorítva ez a véna is elapadni látszik. A többiek közül a fiatal Rátóti Zoltán a *Régi nyár*ban Törőcsik Marinak tudott jelentős partnere lenni, karakteresen friss sihederbájával; itt most megvalósítja azt a nem csekély fegyvertényt, hogy egy gyilkos iránt se tud érdeklődést ébreszteni. Egy hálás szerepben - debreceni alakítóját az előadás legjobbjaként méltatták - Nagy Miklós rendőrje egy sablonötletet kap (harsányan jelent be érdektelen fejleményeket), és játéka ennek ismételgetésében merül ki. Kaló Flóriántól már láttuk ezt az alakítást, elsősorban a Gázlángban; kár, hogy nem is próbálja ilyen típusú portréit differenciálni. Mindezzel nem azt kívánom mondani, hogy bármely figura is csábító, izgalmas színészi feladatot nyújtana, csak azt, hogy a legüresebb teret is többféleképpen lehet kitölteni, és a lehetőségek közül a közhelyre semmilyen írói fogyatékosság nem mentség.

A szórakoztatás becsülendő színházi célkitűzés, mégis, úgy kellene hozzálát-ni, hogy nemcsak a szórakozáshoz, de a színházhoz is kedvet csináljunk. Az ilyen előadások csak a széria idejére fizetődnek ki; önmagukban bármily ártalmatlanok, végső soron a bemutató szín-háznak ártanak, mert az ily módon ön-magának támaszt rendkívül falánk és erő-szakos konkurrenciát. Az a néző, aki itt van elemében, legföljebb a következő, hasonló típusú produkcióra ül be, a be-mutató színház pedig elveszti azt a jogát, hogy panaszkodjék, ha igényes, netán új-szerű vállalkozásai foghíjas és részvétlen nézőterek előtt múlnak ki.

Krimit játszanak Szolnokon is, pontosabban horror-melodrámát, nyilvánvalóan számítva a közönség érdeklődésére, a műfaj iránti vonzódására. Am az előadásnak semmiképpen sem a szórakoztatási szándék a legfőbb meghatározója.

Impozáns az a következetesség, amelylyel Szolnokon végigzongorázzák a színházkultúránkból kimaradt stílusokat. A wedekindi expresszionizmus, a schnitzleri impresszionizmus, a Botho Strauss-féle - mondjuk - intellektuális szín-házi relativizmus után most egy vulgárisabb műfaj következett, melynek popularitása azonban csak a legfelsőbb, legkönnyebben hozzáférhető réteget jelenti, és az előzőekhez hasonlóan alkalmas egy ismét csak újat hozó stíljátékra. Mert persze nem a megszokott, nyájas, mondhatni, életigenlően optimista klasszikus krimiről van szó, amely-nek végén megnyugtatóan helyreáll az erkölcsi világrend, s amelyet a legtöményebben Dame Agatha Christie képvisel, jóval szerényebb tehetséggel pedig Robert Thomas is művel. A plakáton álló nevet, azt a Robert David Mac-Donaldot, aki a nemrég elhunyt James Hadley Chase ismert regényéből (egyéb-ként - furcsa párhuzam - ez is első mű volt, melynek színvonalát a termékeny szerző soha nem érte utol) az adaptációt készítette, nálunk kevesen ismerik. Ahogy a Magyarországra látogató külföldi színházbarátok is többnyire megrekednek a fővárosnál, úgy kezdődik és végződik a mi horizontunk is London-nál, holott épp MacDonald színháza, a glasgow-i Citizens' Theatre sokak szerint ma Anglia legizgalmasabb műhelye. MacDonald a vezető triumvirátus tagja, Giles Havergal és Philip Prowse mellett; drámaíró, adaptáló-fordító, dramaturg és rendező egy személyben. A színháznak sajátos stílusa van, talán leginkább Brechtből és Genet-ből össze-párolva (a „Citz"-ről hol dicsérőn, hol elmarasztalón, azt szokták mondani, hogy inkább kontinentális, mint brit jelenség): egyfajta hűvös, végsőkig finomult, artisztikus-dekoratív stílus, amely egyszerre elbűvöl és elidegenít, s amelyből fagyos, hófehér fénnyel sugárzik a mindent megvallató kegyetlenség méltósága - Európa-szerte híres színpadképeinek, többnyire a zseniális Philip Prowse alkotásainak nem véletlenül alapszíne a fehér (amely a szolnoki színpadképben is meghatározó szerepet kap).

A legújabban Racine-t és Schillert, előttük Karl Kraust és Proustot adaptáló MacDonald színháza stílusához szabta a klasszikus horrorkrimit is. Érintetlenül hagyja a borzongató cselekményt az elrabolt milliomoslányról, akit az egymást követő gengszterek, bandában és egyénileg, kábítószerrel, ütlegeléssel és nemi erőszakkal kiforgatnak magából, identitását vesztett ronccsá változtatnak, s a végső tömegmészárlásról, amelyet csak az esetet „sikeresen" megoldó detektív úszik meg ép bőrrel. Am ugyanakkor ehhez a storyhoz az adaptáció valami merőben új dimenziót ad hozzá, mégpedig anélkül, hogy bármi köze lenne a hagyományos értelemben vett stílusparódiához. A saját konvencióinak végletekig felfokozott műfaj önmagát idegeníti el, s immár nem a szegény áldozat szomorú sorsa vagy a detektívnek mint a megsértett erkölcsi világrend helyreállítójának keresztes hadjárata vált ki együttérzést; Miss Blandish bús története egy pokoli világ metaforájaként jelenik meg előttünk, mint látomás egy dehumanizált emberi tenyészetről. A darabban s a mellérendelt megvalósításban implikált megállapítás oly lezárt és magától értetődő, hogy már nincs mozgósító ereje, s bár a hasonlat kissé léhának látszik, itt a néző (ellentétben Miss Blandish-sel) valóban orchideát kap. E színpadi virágnak illata nincs, a szobát sem díszíti hagyományos módon vázába rendezve: mint környezetéből kiemelt, önmagában való műtárgy, a maga hideg tökélyé-ben, celofán dobozban csodálható. Vagyis prózaiban: bár a cselekmény természetesen kelt, ha áttételesen is, bizonyos krimis feszültséget, és a maga módján világképet is közvetít, ez elsősorban mégis esztétikai termék, stílusgyakorlat.

A stílusgyakorlatok nyelvét pedig Csizmadia Tibor, a rendező máris mesteri biztonsággal beszéli, sőt, úgy tűnik, pályája jelen szakaszában ez foglalkoztatja elsősorban. Talán még sosem látott glasgow-i előadást, a magyar szín-házi glóbuszon alighanem mégis ő áll legközelebb MacDonaldék színházfelfogásához (bár Ruszt József heterogénebb munkásságának szerintem „legrusztibb" vonulata is rokonítható velük). Pontosan tudta, milyen díszletet kérjen Antal Csabától: dermesztően hideget, az ismerős helyszínek ellenére is holdbélien idegenszerűt, esztétikusan dehumanizáltat (fehérség!), s hasonló kivételes stílusbiztonságról tanúskodnak El Kazovszkij jelmezei is, melyek a korhűségből kanyarodnak az absztrakció felé, s egyszerre képesek jellemezni és elszemélyteleníteni. A játékban magában - legalábbis a tetten érhető szándék szerint - semmi pszichológiai pepecselés: a rendező kész, eleve elrendelt, tömör, mondhatni mitikus típusokban gondolkodik, amelyekről lepereg a konkrét azonosulás vágya. A rendezés legfőbb eszköze a koreográfia: lassú, elnyújtott, fenyegető,

vagy épp ellenkezőleg, villámgyors, kiszámíthatatlan, életveszélyes mozgások, mindig meglepőek, egyszerű vagy épp sablonos relációkról is újat, újszerűen megfogalmazók. Az előadásban sok. az úgynevezett merész motívum: homoszexuális közeledések, brutalitás, erőszak, s ezekből is kiválik. az a magyar színpadon előzmény nélküli jelenet, amikor az Ödipusz-komplexummal sújtott, torz testű és torz lelkű gengszter anya.=. segédlettel erőszakolja meg a magatehetetlen milliomoslányt. Mindez naturalista tálalásban természetesen elviselhetetlen lenne, de Csizmadiánál mindvégig a koreografált művi artisztikum dominál: egy elkárhozott világ rítusai celebrálódnak, amelyek eleve elriasztják a nézőt attól, hogy köznapi élményeire rímeltesse őket - legföljebb általánosabb, névtelen szorongások és rémképek erősöd-nek fel nyomukban az erre fogékonyakban. Ami pedig a cselekmény fő-vonalát: Miss Blandish önmagából való kifordulását illeti, ez sem méla románc, hanem idézőjelbe tett melodráma, melyben a kiélezett teatralitás önmagát elidegenítve válik brechti jellegű demonstrációvá egy emberi lény „átfunkcionálásáról", és így nálunk is megszületik, méghozzá erőszakoltság nélkül, úgyszólván természetesen, Brecht és Genet egysége.

Az előadás törekvéseit persze elsősorban a rendezés és a tervezés hordozzák. Vidéki színházaink közül csak a kaposvárinak sikerült (egy erőteljesen különböző ars poetica alapján), sokéves, egy irányba tartó, aszkétikus munkával s nem utolsósorban a lelkes és folyamatos fő-városi figyelemtől támogatva elérni színházvezetési-rendezési koncepciók. és szín-padi megvalósulás összhangját. Másutt a fel-fellobbanó új törekvések el-elhal-nak a mostoha feltételeken, helyi nézeteltéréseken, a rövid próbaidőn, a közönség részvétlenségén, a társulat egyenetlenségén és egészségtelenül sűrűn változó összetételén. Ahol, Kaposvár mellett, a rendezői újat akarás szándéka a leginkább nyilvánvaló: Szolnokon mindezek a tényezők éreztették hatásukat, bárha változó töménységben és változó sorrendben. Ezért ez az előadás sem érheti el azt a speciális tökélyt, amelynek lehetősége pedig benne rejlik. Külön balszerencse, hogy bár Leviczky Klara személyében a színház birtokolta Magyarország potenciálisan legjobb Miss Blandish-ét, a szerepet végül mégsem játszotta el. A vendégként meghívott Nyertes

Nyertes Zsuzsa és Mucsi Zoltán a Miss Blandish nem kap orchideát szolnoki előadásában (Szoboszlai Gábor felv.)

Zsuzsa szerencsés pótválasztás volt: fizikailag tökéletesen hozzálényegült a koncepcióhoz verődései, lassú összecsuklásai, hiszteroid vagy kataton pózai és sikolyai kitűnőek, de a figura belső kisugárzása még halovány; mindenesetre az is jelentős teljesítmény, hogy sehol nem fog disszonáns hangot, és sen a naiva, sem a romantikus hősnő sémái meg nem kísértik. A társulatnak épp legjelesebb erői azonban némiképp saját stílusuk felé húzzák az értelmezést; a sztriptíztáncosnőt játszó Bajcsay Mária, a démoni gengsztermama amúgy is kevéssé rászabott szerepével birkózó Koós Olga vagy a másik meghívott, a Dokit alakító Kátay Endre a kelleténél több bensőséggel, realizmussal játszanak, s minden ábrázolási a megszokásukkal, rangos kvalitásaikkal arra hajlanak, hogy archetipusok helyett „figurát" teremtse-nek. Vallai Péter viszont eddigi ismereteim alapján nagyon is képes lett volna rá, hogy Humphrey Bogart amugy is archetipikus detektívalakjának adott változatát kiteljesítse; itt talán. a rendező nem volt eléggé erőskezű, mert Vallai Fennerje a kelleténél sokkal kedélyesebb, s hálás, már-már olcsó megoldásokkal a nézőben meghitt, ismert színi világok. kellemes ízeit ébresztgeti, holott ez az előadás minden lehet, csak kellemes nem. Mint ilyen_ esetekben oly gyakran, a rendezőt leginkább egyes fiatal, jóformán pályakezdő színészek értik meg. Tóth Tamás, Mucsi Zoltán hibátlanul hozzák a koncepciót, és közülük ugrik ki az előadás legjobbja, a ritka tehetségű Tóth József, aki eleve elfogadja, hogy szörnyeteget játszik, s esze ágában sincs a deformált gengsztert a kriminálpszichologia szubtikus mentségeivel ellátni. Félelmetes, mégis távol marad tőlünk, kígyó az üvegházban, veszélyes, mérgezett, ellenőrizhetetlen - és mindez mégis elsősorban gyönyörködtet.

Tényeken búsongani kár: a közönség túlnyomó többsége minden bizonnyal az elvan típusú előadásokat részesíti előnyben, amilyen a József Attila Színház Thomas-bemutatója, a MacDonald-Csizmadia-féle koprodukciókkal szemben. Igaz, ez itt most krimi, csakhogy a konzervatív ízlés roppant éber és jó szimattal gyanakvó:. többnyire megérzi, ha a meghittnek látszó asszociációs kör csak alkalom, netán ürügy egyéb célkitűzések elfogadtatásához, és tüstént ellenáll.

Új színházi (törekvéseink egyre kedvezőtlenebb légkörien, nehezülő kürülmények között folynak, mégis öröm lenne, ha a színházak legalább a saját maguknak támasztott konkurrenciát a nélkülözhetetlen(?) minimumra csökkentenék. Maga a *Mis Blandish* - orchidea csupán, és orchidea nélkül elvileg még virulhat a színház kertje, az egzotikus növény távol-léte nem kelt hiányérzetet. De minden ilyen kísérlet fogékonyságot és nyitottságot növel, ha csak kevesekben is. Menthetetlenül középfajúnak látszó színi világunkban valamikor urat tört a musical, a groteszk, az abszurd, a parabola, a szondolati, filozófiai dráma, felütötte fejét a stilizált, áttételes, elvont fogalmazás, megnyíltak az újszerűen reteatralizálódó színhát perspektívái, és a kezdetben szűk, néhány hár lábra méretezett csapások, ha lassabban is, mint sokan kívánnám. mégiscsak ösvényekké szék-sodrok, ha utakká még nem is. Nem szavad abbahagyni.

Jack Popplewell-Robert Thomas: *A hölgy fecseg és nyomoz (József Attila Színház*
Fordította: Bodnár Róbert. *Díszlet:* Meller András m. v *Jelmez:* Schaffer Judit m v *Rendező: Maár* Gyula m. v.
Szereplők: Tordai Teri m. v. Kaló Flórián, Tolnai Miklós, Fehér Anna, Rátóti Zoltán, Martin Márta, Kocsis Judit f. h., Nagy Miklós, Köves Ernő, Budai István, Réti Andrea f. h.

Robert David MacDonald: Miss Blandisb nem kap orrbillent (szolnoki Szigligeti ***Színház)*** *Fordította:* Morcsányi Géza. *Díszlet:* Antal Csaba. Jelmez: El Kazovszkij m. v. *Zene:* Melis László. *Rendező:* Csizmadia Tibor.
Szereplők: Nyertes Zsuzsa m. **v** Bajcsay Mária, Philippovich Tamás, Horvát László Attila Váry Károly, Takács Gyula, Tóth Tamás Mucsi Zoltán, Kátay Endre, Tóth József, Koós Olga, Vallai Péter.

VINKÓ JÓZSEF

A megszelídített Übü papa

Az ember kicsit unja már az Übü-legendát. Fárasztóak a magyarázatok, melyek szerint Übü papa hol „minden despota szintézise" (Henry Bauer), hol „Macbeth-Caliban" (Robert Vallier), hol ártatlan diáktréfa, hol - legtöbbször - „az ostoba, önző polgár kegyetlen karikatúrája" (Martin Esslin), hol egyszerű szürrealista tréfa, hol „vak erő", az „őrült emberiség jelképe" (Michwline Tison-Braun), nem is szólva a magvasabb feltételezésekről, mint például Claude Roy-éról, aki szerint Übü „minden felfegyverzett tökfej prototípusa - a hitlerek, mac arthurok, guderianok, eisenhowerek őse -, s a vágóhídra és az agyatlanítóba taszigál bennünket ...", vagy André Bretonéról, aki úgy véli, hogy Ubü „freudi-nietzschei tudatalattink megtestesítője", a „modern idők bosszúálló szatírahőse", vagy a „kollektív lelkifurdalás" (Marcel Jean és Arpad Mezei), a homoszexualitás jelképe, „a Történelem reménytelen és rettenetes ostobasága" (R. Boy) . . . és így tovább a végtelenségig.

Úgy látszik, az Übü-mítosz még Übü papa pókhasánál is elasztikusabb, s az 1896-os ősbemutató óta belefér minden huszadik századi kacat, minden mai rettegés (Éntől, Történelemtől, Haláltól, Ostobaságtól, Világkatasztrófától stb.), minden rémület, amit az Übü-kutatók íróasztaluk mellől a figurába belegyömöszölhetnek, többnyire persze a szerencsétlen kispolgár kárára (manapság divat a kispolgárt Ubü-tükörrel riogat-ni), aki - gyanítom - „szahar" az egész modern színházra, s életfelfogását, étkezési szokásait, gondolkodásmódját meg nem változtatja egy találós kérdésért.

Mert az Übü király - bármennyire is túlbecsüljük - irodalmi találós kérdés. Nem azért lett legendás, mert irodalmi értékei olyan jelentősek, még csak nem is a szerző extrém jellegzetessége miatt, nem is a botrányok miatt, amiket provokált (a dadaisták, a szürrealisták, a „hivatásos polgárpukkasztók" égbekiáltóbb balhékat produkáltak), hanem azért, mert korunk leghíresebb, legeredetibb rendezői használták keretnek. Előadáslehetőségnek. Forgatókönyv-nek. Kanavásznak vagy politikai librettónak, ha úgy tetszik. Az az *Übü király*-kép, ami a mai színházi emberekben, nézőkben, Jarry-rajongókban és epigonokban kialakult, nem az 1896-os Lugné-Poé rendezte előadás képe, nem a festett díszletek, színes jelmezek látványa, nem Firmin Gémier - végül is - a naturalista és a szimbolista színház kifigurázásából összegyűrt játéka, hanem a Jean Vilar, Jean-Louis Barrault, Peter Brook, Charles Marowitz által létrehozott, a TNP-ben, a Quai d'Orsay-ben, a Royal Courtban, a Divadlo na Zábradliban, a La Mamában és számos más színház-ban létrejött előadás képe, amelyhez a huszadik század embertelensége éppúgy hozzátette kézjegyét, mint Krysztof Penderecki, aki zenét írt az *Übühöz,* Victor Garcin, aki maszk nélkül néger színésszel játszatta, Anna Prucnal, aki sanzonénekesnő létére Übü mamát alakított, Jean Effel, aki Roger Blinnek rajzolt hátteret, vagy Georges Wilson, aki az Ühü-trilógiát groteszk musical-ként fogta össze - operaformában. Jarry Übü-könyve így gazdagodott-értelmeződött *utólag, az* Übü-tradíció így alakult maivá, korunk érzékenységét így követhette ez a színdarab, miközben nálánál jelentősebbeket kirostált a legszigorúbb dramaturg - az Idő. Mintha csak megérezte volna ezt a jelenséget Paul Valéry, amikor azt írta: „Ez a mű csak olyan mértékben él, amilyen mértékben képes más lenni, mint amilyennek Jarry megalkotta .. .

Világértelmezés tehát? Filozófiai-politikai pamflet az ember elállatiasodott képmásáról ? Vagy stílparódia ? Elegáns diáktréfa félig a bábszínház, félig az amatőrszínpad modorában? A mai rendezőnek főhet a feje, ha sem túlértékelni nem akarja az írott anyagot, sem a kényszerítő és burjánzó Übü-világképpel nem akar adós maradni. A túlértelmezésben csorbát szenvedhet a játékosság (mint a prágai Jan Grossmann egyébként igen hatásos rendezésében, ahol - Chaplin és Stroheim modorában - négy szemetesládában Übü Göringgé nőtte ki magát), a diáktréfák modorában pedig leegyszerűsödhet a mű holdudvara, s agyonpolitizált világunkban a néző úgy érezheti, l'art pour l'art canulart lát, s feloldást kap az Übü-szimbolika megfejtése alól.

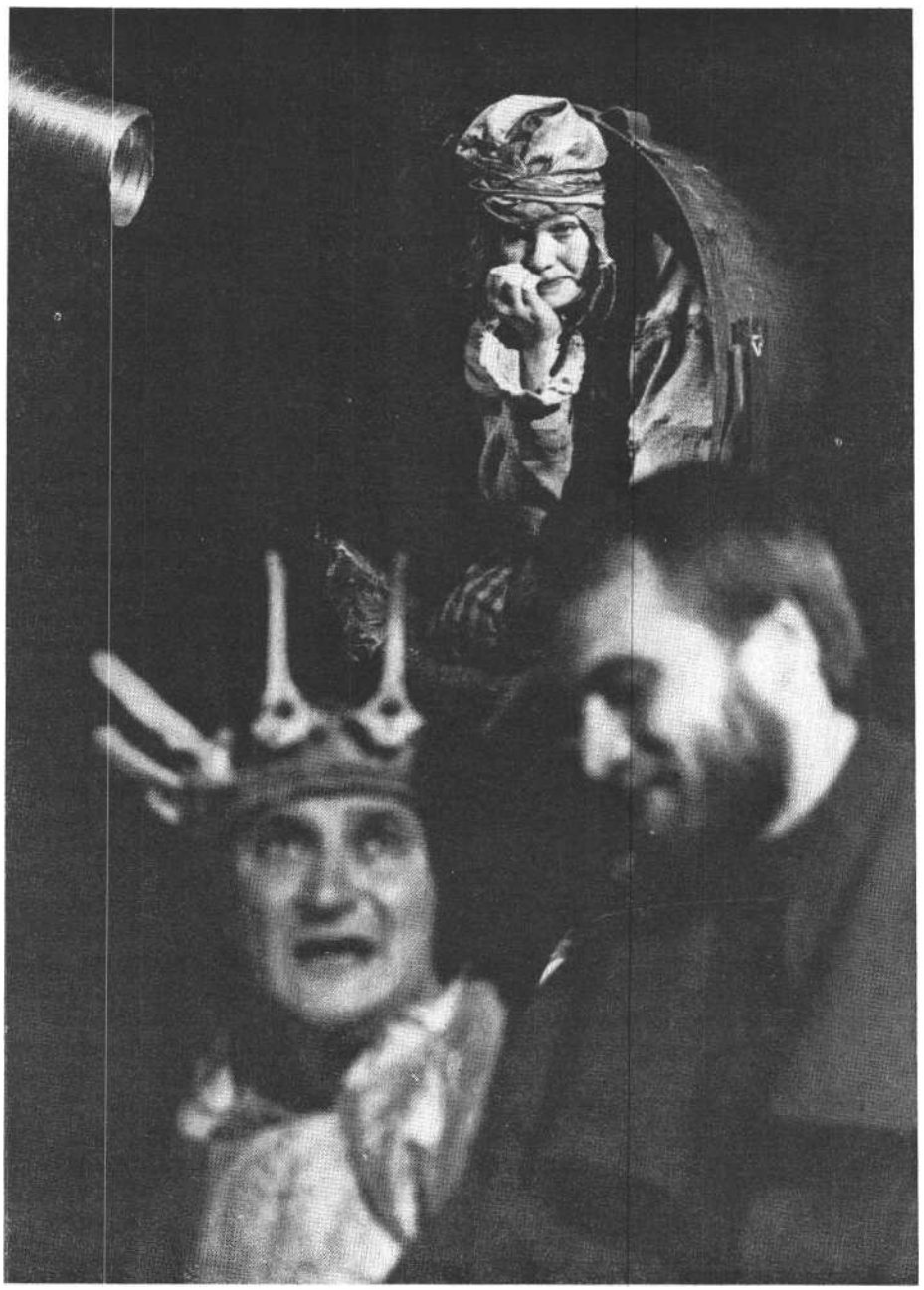
Nyilván a fentieknél árnyaltabb megfontolások alapján döntött úgy Zsámbéki Gábor, hogy a Katona József Színházban a szerző eredeti intencióinak megfelelően nem egy szimbólumokkal megterhelt *Übü királyt* hoz létre, hanem egy játékosat, nem egy agyonpolitizált, agyonfilozofált üzenethalmazt, hanem egy mókás ötletparádét - színész és néző mulattatására. Nyilván ezért engedett meg önmagának és a színészeinek is egyfajta távolságtartást az eredeti műtől (több ízben civil módon kibeszélnek az előadásból: a III. felvonás nyolcadik jelenetében, Übü hadrakelésekor, ami-kor az irdatlan gebére próbálják meg felhúzni, vagy a IV. felvonás hatodik jelenetében, amikor a medvét alakító színész egyszer csak megunja az egészet, leveti a medvebőrt, s egy „Elmentek a francba a modern színházatokkal!" hangzatú remek „beköpéssel" otthagyja meghökkent partnereit), ezért mondatja el Hollósi Frigyessel a Prológot, de úgy, hogy abból csak a számára fontos mondat érthető („Ezért aztán Önök annyi utalást láthatnak Übü papában, amenynyit csak akarnak, de láthatják egyszerűen csak paprikajancsinak, karikatúrának, amit egy diák rajzolt tanárai egyiké-ről, aki számára a világ minden groteszkségét magába sűrítette."), s valójában ebből is csak a „diáktréfa" szó, amit a színész felemelt ujjal megismétel, mintegy útmutatóul, s nyilván ezért komédiázhatnak kedvükre a többiek is, lett légyen szó burleszk gagsorozatról, irodalmi paródiáról, színházi stílusparódiáról, ötletpetárdákról, morbid pantomimbetétről stb. Ajándék ez az előadás pazarló ötleteivel, a kellékek leleményes használatával, kidolgozott rögtönzéseivel, sziporkázó tehetségével a brechti és sztanyiszlavszkiji tradíciókon nevelkedett színjátékstílusunkban, látszatra lubickolnak is benne a színészek, s hahotázik a közönség is, mégis - az átlagnéző számára - egy idő után úgy tűnhet: egy remek színészcsapat, leleményes rendezőjével együtt mindent elkövet, hogy életben tartson egy visszavonhatatlan elavult anyagot, s erőlködésüket folyamatosan csökkenő hatás kíséri. Hiába varrja össze lábszáron tátongó sebét blazírt egykedvűséggel, miközben lábujjai közé helyezi a kolbászt és a kenyeret Básti Juli (Übü mama), hiába fekszik a hentesbárd élére aludni Papp Zoltán (Paizs töstér), hiába mondja el királyi szülei halála után remekbe szabott stílparódia-monológját Szacsvay László (Bugrislav királyfi), hiába „hozza" Lászky tábornok figuráját Kátay Endre - mindez betétnek hat, a játék és a szö-

veg összhangja meglazul, a gag- és pantomimbetétek között történik a színdarab, amely - óvatosan írom le - furcsamód nem a misztikussá növekedett rémséges figuráról, a házmesterek és a hitlerek keveredéséből származó Übüről szól, hanem a Katona József Színház társulatáról. Mintegy bizonyítva, amit úgyis tudunk, hogy minden porcikájukban képzett, tehetséges emberek.

Pedig Sinkó László az általam látott külföldi és hazai Übük közül talán a legjobb. Nyihhentései, leffentései, böffentései, csámcsogó, állatias lénye, potrohos formája szinte szintézise az eddig látott Übüknek: Sinkó aprólékos munkával teremti meg ezt a falstaffi mohóságból, süvítő gyávaságból, brutalitásból és aljasságból gyúrt hurkát, aki morálisan semmitől nem retten vissza, ám fizikailag folyamatosan retteg, aki egyik pillanatról a másikra képes a legellentétesebb emberi érzésekre, akit semmiféle emberi gátlás nem köt, akinek belül kopasz fejében csak az önzés, a létfenntartás és a félelem központjai működnek, s aki valóban nem más, mint az emberiség állatias énjének megtestesülése. Sinkó a fentiekhez hozzátesz még néhány emberi vonást: örömében szökken, kárörvend, nevet, tapsikol, mint valami gyerek, nyüszít stb., így a figurát még árnyaltabbá teszi, a marionettre érzéseket akaszt, s felkínálja egy nagyszabású Übü-kép megteremtését. Az előadás azonban nem ezt választotta céljául. Az Übü házaspár nem a világ megsemmisítésére törekvő emberszabású Ostobaság torzképe, nem a történelem kloáka-hőseinek panoptikuma akar lenni, a »báb-pokol" életre kelt két szörnymarionettjében nem az ember sötét oldalának a szimbólumát látja, hanem játékot.

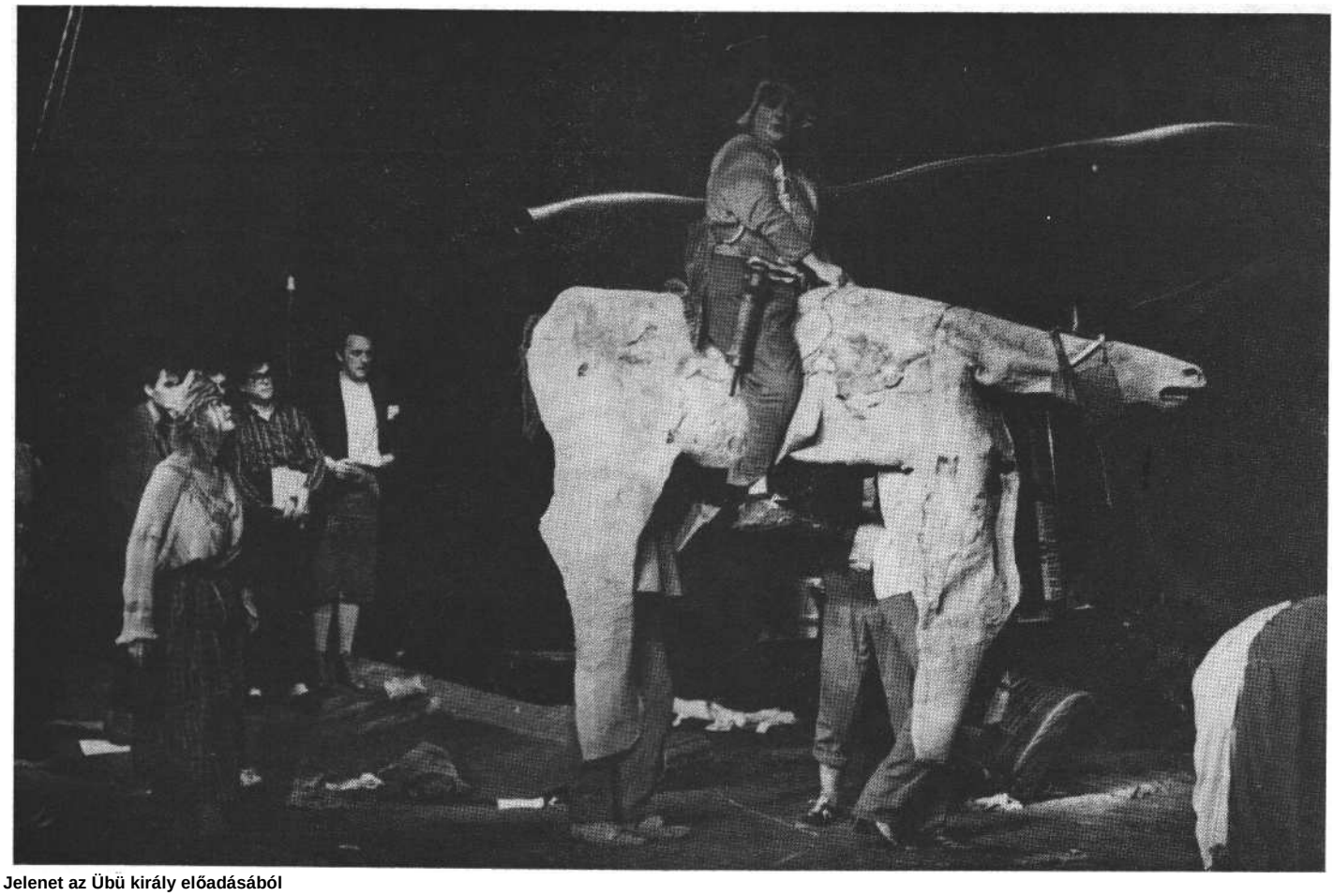
Ezt a felfogást erősíti Básti Juli játéka is. Übü mama figuráját más elképzelésben rá osztani szereposztási tévedés volna. Übü mamában, ahogy én képzelem, ösztönösen benne él a gonoszság logikája, könyörtelen céltudatossága, a lefojtott lumpenlét minden állati ambíciója, a nyárspolgár féltve elrejtett hatalom-vágya, amely bizonyos történelmi korszakokban, ha napvilágra törhet, übüi helyzeteket teremthet maga körül. Abszurd és reális helyzeteket. Hiszen bizonyos realitások épp képtelenségük miatt tűnnek abszurdnak. Ezt így talán csak Gobbi Hilda tudná eljátszani.

Básti Juli karikatúrát formált Übü mamából. Fintorai marionettflntorok, mozgása mechanikus, gépies, gesztusai elnagyoltak, az egész figura külsőséges, művi -- veszélytelen. Ettől az Übü mamától nem lehet félni. Ez nem Lady Macbeth., ez nem méregkeverő, ez az Übü mama nem tud intimitást teremteni (házaséletük, titkolt belső életük is csak paródia marad), ezt az alakítást csak a hangerő fokozhatja, s az újabb tekergések, fintorítások tehetik érdekessé. KelIékekböl építkezik az alakítás: a műsebből, a lebegő műmellekből, a vállaltan visszataszító erotika meghökkentéséből, az egymás után levethető hat-nyolc télikabátból -- nincs belső ökonómiája, nincs súlya, s jelentősége is lényegesen kisebb, mint az eredeti műben.



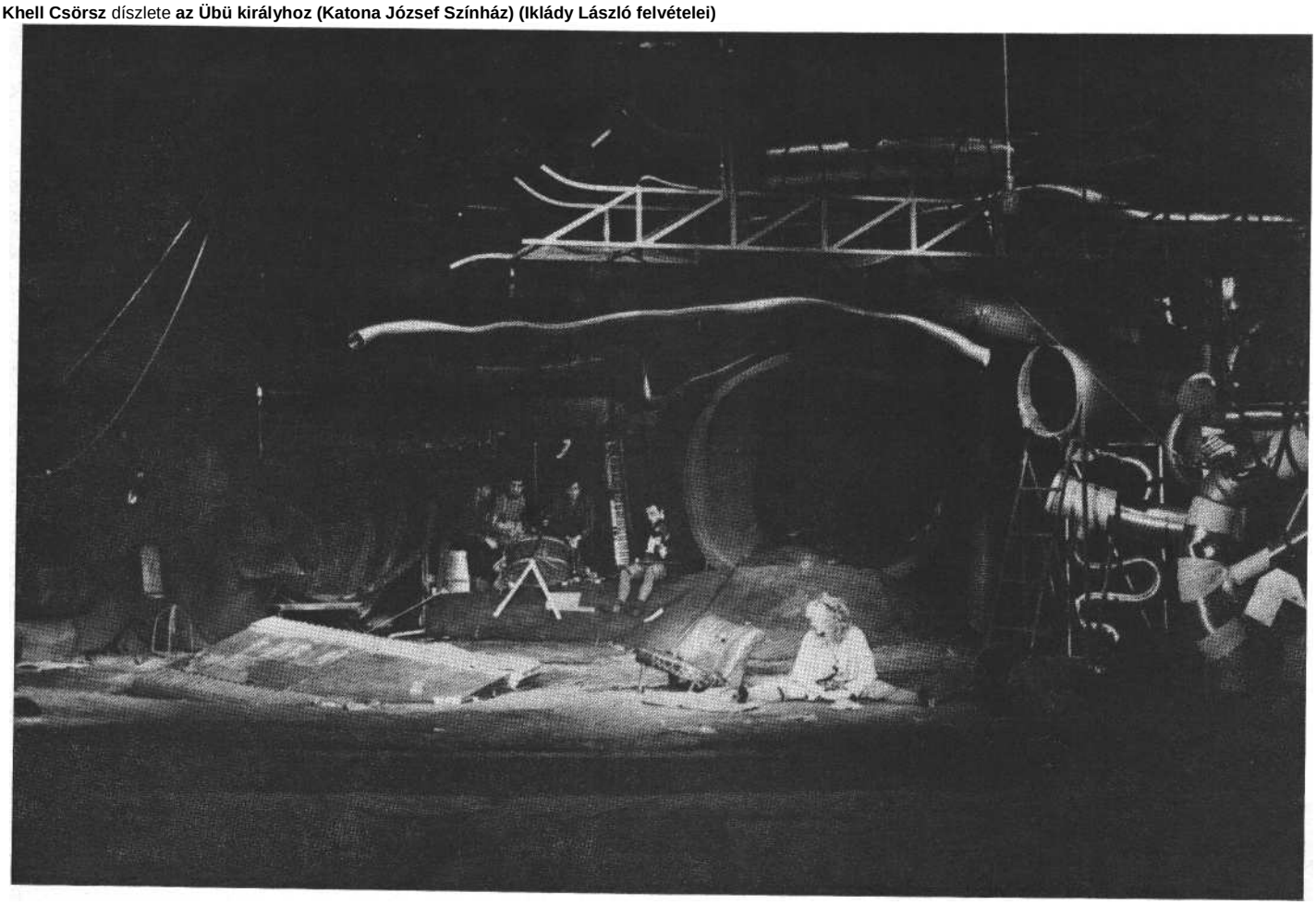
Sinkó László (Übü papa), Básti Juli (Übü **mama) és Németh Gábor** f. h. Alfred Jarry rémbohózatában (Katona József Színház)

Fentiekből persze kirajzolódik lassan, hogy a recenzió írója - jóllehet elismeri a színház és a rendező jogát a darabértelmezésre - vallójában az *Übü király* canular-előadását kellemes színházi estének, ám - mégiscsak elszalasztott lehetőségnek tekinti. A remek színészgárda (főként Végvári Tamás Vencel király és



Jelenet az Übü király előadásából

Khell Csörsz díszlete **az Übü királyhoz (Katona József Színház) (Iklády László felvételei)**



zenekarvezető szerepében, Újlaki Dénes Poszomány kapitányként - a számító ostobaság megformálásával), az Übüdíszletek történetében hagyományosnak számító, ám használható csatornadíszlet (Khell Csörsz m. v.) egy nagyobb szabású, politikailag, filozófiailag árnyaltabb, erőteljesebb előadás létrehozására is alkalmas lett volna, talán a játékosság, az ötletesség, a „színház" csorbulása nélkül is. Vagy, ha ennyi a mű mai tartaléka, akkor érdemes-e puszta játékosságból kacérkodni vele? A kérdésre magam sem tudtam egyértelmű választ ad-ni, mígnem a napokban kezembe került a francia rendező, Antoine Vitez friss naplójegyzete: „Az *Übü király* előadásának egy kitűnő ízléssel berendezett polgári ebédlőben kell kezdődnie. Barokk garnitúra, whisky, zene, újságok. Übü papa és Übü mama a dinamikus mai káderekre emlékeztetnek, partyra várják barátaikat. A trágár szavak nem zavarják őket, úgy beszélnek a „szahar"-ról, mintha a portóiról vagy más közönséges dologról volna szó. Szarnak, étkeznek, gyilkolnak, meghalnak méltóságuk megingása nélkül... Übü mama laméból készült nagyestélyit hord, Übü papán szmoking. Külsejük kifogástalan .. . Az előadás végén egy hatalmas luxustengerjáró, olyan, mint az *Amarcord* című filmben, beúszik a lerombolt szalonba, s az Übü házaspár Spanyolországba hajókázik ..."

A Katona József Színház előadása retrospektív jellegű : egy hírhedt, botrányba fulladt premier feltámasztása. A mai néző joggal kérdheti: ugyan mitől lett ez az *Übü* olyan legendás, miért kellett a budapesti premierrel kilencven évet várni, ha a legnagyobb provokációt és beszédtémát hat-nyolc pucér katonafenék jelenti?

Úgy vélem, az Ühü-jelenség politikai tartalma többre kötelez.

Alfred Jarry: Übü király (Katona József Színház)

Fordította: Jékely Zoltán. *Díszlet:* Khell Csörsz m. *v. Jelmez:* Szabó Mária m. v. *Rendező:* Zsámbéki Gábor.

Szereplők: Sinkó László, Básti Juli, Újlaki Dénes, Végvári Tamás, Olsavszky Éva, Szacsvay László, Horváth József, Hollósi Frigyes, Papp Zoltán, Garay József, Varga Zoltán f. h., Vajdai Vilmos f. h., Bal József f. h., Zubornyák Zoltán f. h., Lengyel Ferenc f. h., Németh Gábor f. h., Tarján Péter f. h., Kocsó Gábor f. h., Molnár Erika f. h.

MÉSZÁROS TAMÁS

Van Önnek pályája?

Beszélgetés Spiró Györggyel

- Ön idestova negyvenéves, drámaíró antológiákban és önálló kötetben is megjelentek. A színházak játszották történelmi parabolóját és mesejátékát, végletesen naturalista életkémét és groteszkjét, társadalmi drámáját és komédiáját. Ahány bemutató, annyi dramaturgia és hangtétel. Van *Önnek egyáltalán színműírói pályája ?*

- Nemigen érzem, hogy akár drámaíróként, akár színpadi szerzőként valamiféle egyenes ívű pályán haladnék. Elég *sokáig* egy-két rögeszme hajtott. Azért írtam darabokat, hogy valaminek a végére járjak: ki akartam találni egy dramaturgiát, egy olyan drámai formát, amelynek keretei között bármilyen jelenség megírható. Végül is, miután jó pár *száz* éve nincs már ilyen a világon, hiszen a színház nem produkált hasonlót Shakespeare és kortársai óta, ezt a dramaturgiát csak elvi, illetve többé-kevésbé esztétikai és ideológiai alapon reméltem *megkonstruálni.* Világosan látható, hogy a huszadik században csupa ilyen konstruált drámaírói pálya van. Némelyeknek jobban sikerül a dolog, másoknak kevésbé, de igazából nagy, „életes" dramaturgiát nagyon régen nem sikerült csinálnia senkinek.

- Tehát arra gondol, hogy a mai drámaírónak van egy teóriája, és többnyire abból próbál „megélni" színpadon?

- Igen, ez a helyzet. Azok közül, akik fölmérték, hogy a mai színpad milyen lehetetlenségekkel küzd, néhányan megpróbáltak a dolgok végére járni, és az összes lehetséges dramaturgiát sorra vették. Majdnem mindegyiknek szenteltek egy-egy darabot. Ezt tette például Krleza. Én majdnem húsz éven keresztül arra törekedtem, hogy eltérjek a magyar drámai és színházi hagyományról, tehát a naturalizmustól és az operettől. Egy filozofikusabb drámatípust akartam kialakítani. El is jutottam a *Békecsászár*hoz, amelyik ezt szinte már meg is valósította. Csak nemigen játszható, mert túl sok a szereplője - ám ettől eltekintve: egyszeri találmánynak érzem, valamit megírtam benne, de ez a dramaturgia más jelenségek ábrázolására már nem alkalmas. Vagyis a „pályámra" ezzel sem találtam rá.

- A Békecsászárt *megelőzte a nézetem szerint vele egy tőről fakadó* Hannibál *és a* Balassi Menyhárt .. .

– Igen, már ezekben is kísérletet tettem, hogy elszakadjak az úgynevezett realista történelmi színműtől. Ezeket sem játszották. Aztán, mert igazán következetes akartam lenni, írtam egy verses drámát, a *Kőszegőket.* Nem tartottam sikerültnek, legfeljebb bizonyos szempontból érdekesnek, és végül is így jutottam el *a Békecsászárig,* amelyben már egy teljesen elvont színhelyen, el-vont alakok mondják a maguk filozófiáját; és bár ezt nagyon jó drámának tartom, egyáltalán nem biztos, hogy valaha is kiderül, színpadi mű-e? Mindenesetre felvetette számomra a kérdést, hogy azt a fajta filozofikus dinamizmust, amit sikerült benne kidolgoznom, lehet-e közelíteni ahhoz *az élethez,* amelyet a mai magyar közönség felismer és megért. Izgatott, meg tudom-e oldani, hogy a mű kevésbé legyen elvont, tehát a néző is kevésbé érezze idegennek, ugyan-akkor mégis érzékelhető maradjon a dráma filozófiai rétege.

– *Tulajdonképpen a naturalizmust akarta összeházasítani a gondolati drámával?*

– Igy van. Eddig nem sikerült. Vagy teljesen naturalista maradt az anyag, és csupán a radikális antidrámát lehetett belőle kiérezni - ilyen volt az *Esti műsor* - vagy pedig nem sikerült megteremte-nem a naturalista történés és a metafizikus szint természetes kapcsolatát, mint *A* kertben, amelyben erre határozottan törekedtem. Úgyhogy ez továbbra is a legsajátabb problémám, bár, ahogyan én látom, főként Kelet-Európában, állandóan fölmerül. *Az* itteni alkotók, akik ezt dramaturgiailag végiggondolták, ingadoznak a teljesen elvont gondolati meg az időhöz és helyhez kötött naturalista dráma között. Néha, valamilyen furcsa módon sikerült nekik létrehozni a szintézist egykét nagy mű erejéig, mint Wys*pianskynak.* Több drámája is van, amelyek olyannyira avantgarde-ok, hogy hozzájuk hasonlót azóta sem ismerünk. Tehát mindent megírt előre a huszadik századi izmusokból, és még azon túl sok mást is. Ugyanakkor Wyspiansky úgynevezett *világdrámát* alkotott, és ha eltekintünk a *nagyon* lengyel tematikájú nemzeti műveitől, amelyek természetesen igen népszerűek Lengyelországban, akkor látnunk kell, hogy még a honfi-társ néző is nehezen tud ezekhez a bizarr,

elvont művekhez kapcsolódni. A másik véglet *Csehov,* aki végül is benne marad egy adott történelmi időszakban. Abban, amelyikben meghalt az Isten, és az embereknek kellene egymás isteneivé lenniök, amire persze nem képesek. Nekem erről szól Csehov. Ezért is oly diadalmas mindmáig a csehovi dramaturgia. A huszadik századi dráma végül is Csehov. Őrá épül, és mindig őhozzá vezet vissza; én még az abszurdot is tőle származtatom. Mert Csehov óta azonos az alapvetően drámaiatlan világhelyzet. És bár nála ez nagyon mély filozófiai rendszerbe is illeszkedik, őutána - úgy érzem - mégis mást kellene már csinálni. Mert Csehov drámailag nem eléggé erős. Akkor sem, hogyha igazat ír. Nem eléggé hatásos. Sok minden kimarad belőle, sok minden nem eléggé végletes; ki-marad egyfajta metafizika, maga a történelem.

– *Mindennek ellenére Ön sikeres színpadi szerző; legutóbb például Az* imposztor *sikerdarabnak bizonyult. Tehát lehetséges, hogy mégis rátalált egy járható útra?*

– Nem, ez nem út. A siker ebből a szempontból nem sokat jelent, írtam én már sikeres darabot - a *Nyulak Margit-ját* - amely kifejezetten kommersz volt. *Az imposztorból* azért kellett sikerdara-bot írnom, mert Major Tamás kért fel rá, és neki nem írhattam olyan fő-szerepet, amelyikben megbukik. De végül is ez a darab a XVIII. századi komédia dramaturgiáját használja fel. A mai színházban ez változatlanul él, hiszen a bulvárdarabok mindmáig ugyan-ezzel a szerkezettel dolgoznak. Ezt nem is tartom különben rossznak, mert tagad-hatatlanul működőképes; amit például *Az imposztorban* el akartam mondani, azt ezzel a dramaturgiával nagyon jól el lehetett mondani. Más kérdés, hogy én azt szeretném, ha mélyebb dolgok szakadhatnának fel a szereplőimből. És a század igazi zavaraira, bajaira ez a dramaturgia nem tud rávilágítani.

- *Éppen azért, mert annyira racionális marad?*

– Igen, ez a felvilágosodás korabeli dramaturgia előnye és hátránya is. Meg aztán az ilyen darabokat az úgynevezett intrika nélkül nem lehet megírni. *Az imposztorban,* miután a főhős maga is, mint színházi ember, született intrikus, úgy tűnt nekem, hogy ez a megoldás beválhat. De nem biztos, hogy a gyakorlatban is működik. Egyszerűen nem elég hatásos a színpadon. Ahol a darab igazán érdekes, és ahol a közönség nagyon figyel, az csupa teljesen drámaiatlan eszmecsere, például arról, hogy Moliére valójában miről írt, és azt hogyan kellene előadni. Mégis, a színészek úgy játsszák el, hogy kiderül, épp ez az igazán drámai, és nem azok a csűrcsavarok, amiket a dramaturgia megkövetel. Goldoni nyilvánvalóan ügyesebben építette volna fel az intrikát, de közben nem írta volna meg azokat a részleteket, amelyek engem érdekeltek.

– Az imposztor *lényegében társalgási dialógokból áll, amelyek „ jól ülnek" .. .*

– Ezt persze magyarul nagyon könynyű megcsinálni. Mert a magyar drámában ez már ki van dolgozva: társalgási színművet, főként vígjátékot nálunk igazán lehetne gyártani, csodálom, hogy olyan kevesen próbálkoznak meg vele. Pedig ezt tudják birtokba venni a színészek és a rendezők is, és nem utolsósorban a közönség.

– *És ez az, ami Önt nem érdekli igazán.*

– Sajnos.

– *Holott* Az imposztort *a Katona József Színház színészeiben gondolkodva írta, mint egy háziszerző, és ez, legalábbis ilyen értelemben, igazán shakespeare-i vállalás: alkalmazott szakemberként az adott színház legjobb lehetőségeit segítette ki-használni .. .*

- Hát végül is választhatok. *Vagy* sikeres darabgyártó leszek - és a darabjaim között azért lehetnek színvonalasak is - vagy pedig megpróbálom a magam dramaturgiai problémáit megoldani, és akkor valószínűleg előadhatatlan drámákat fogok írni.

– *A* Hannibál *régi vesszőparipám, jobban szeretem a* Békecsászárnál; *ez a darab olyan filozofikus világdráma, amely igencsak átélhető, eljátszható, konkrét helyzetekre épül. Persze a nézőt alaposan megterheli, mert éppen gondolati következetességében végtelenül kegyetlen.*

– Szerintem előadható darab, nem kell hozzá saját színházi nyelvet kidolgozni, végtére is nem újításokkal dolgozom, sőt eléggé konzervatív elemeket építek bele, állandóan hivatkozom már létező színházi formákra.

– *Mi lehet akkor az igazi probléma? A szereplők létszáma kifogás csupán, hiszen nem éri el egy Shakespeare-darabét. Mintha az a dráma, amelyben a szemünk előtt épül fel, majd omlik össze egy egész világ, az a magyar színháznak túlságosan nagy, túlságosan súlyos volna ... és úgy tűnik, nem tud, nem akar egy színházi estén kortárs magyar írótól ekkora terhet átvállalni.*

– Lehet, hogy erről van szó. Mert nálunk a filozofikus darabokat mindig is rettenetes erőfeszítéssel és többnyire sikertelenül játsszák el. A mindennapok közegéből sem a színész, sem a néző nem tud igazán kilépni. A gondolati dráma - akár csak brechti változatában is - a magyar színpadon soha nem volt hatásos. De még a *Faust* vagy *Az ember tragédiája* sem. A *Tragédia* csak azért nem bukik meg, mert kötelező olvasmány, és tudvalevően legnagyobb klaszszikusaink egyike. Kár, hogy nem is tudják igazán jól eljátszani. Ami részben a darab, részben a színház hibája. Ma, bizonyos rutinnal, sokan tudnának olyan színiszövegeket gyártani, amelyekkel sikert arathatnának. És épp a legtehetségesebbek nem vállalkoznak erre. Művészként gondolkodunk, nem darabíróként. Ez pedig kétségkívül hiba is, nem csupán erény. Nem a darabjainkból akarunk megélni. Sokunknak megvan a maga „becsületes" foglalkozása, akinek pedig nincs, az nemcsak darabot ír, hanem prózát is, és abból tartja fenn magát. Ha a drámaírásból meg lehetne élni, biztosan megváltozna ez a szemlélet. De hát így még a forgatókönyv is kifizetődőbb.

– *Viszont furcsamód mégiscsak a szín-padi szerzőknek van presztízse. Megírhat valaki akár tucatnyi forgatókönyvet, attól még nem lesz író. De ha volt két bemutatója színházban, akkor már jegyzik. Tévéjáték- vagy filmforgatókönyvvel nálunk nem lehet rangot szerezni.*

– Ez igaz, mert még nem ismertük el önálló műformának a forgatókönyvet. De ez csak idő kérdése. És azt sem szabad elfeledni, hogy a magyar struktúrában a forgatókönyvíró a rendező kapcája. A rendező nem tud írni, de van egy elképzelése arról, hogy minek kellene történnie. És akkor szegény író általában rosszabbnál rosszabb sztorikat gyárt neki, holott tudna ő jót is írni, ha a rendező nem szabná meg a korlátokat.

– *Önt a színházban - gondolom - soha-sem korlátozták a rendezők. Csak éppen nem azokat a darabjait választották, amelyeket a legszívesebben látott volna a szín-padon .. .*

– Amíg nem adták elő egyetlen darabomat sem, addig azt hittem, nagyon nagy segítség lenne, ha bekerülnék egy színházi csapatba. Aztán bekerültem; végül is ma ott vagyok, ahol a legjobb rendezők dolgoznak. Es kiderült, hogy a dolog nem úgy működik, ahogyan elképzeltem. A rendező nem tud szöveget létrehozni. Lehetnek nagyon jó ötletei,

egy sereg kérdésben még igaza is lehet, de ettől függetlenül, nem tud sem a csapat, sem a rendező olyan mértékben segíteni, mint *azt* én kívülálló íróként reméltem. A művet mégiscsak nekem kell létrehozni. Ebben a munkamegosztásban, ami az utóbbi kétszáz évben ki-alakult, tehát amelyben már nem egyet-len személy az, aki írja, rendezi és játssza a drámát, ebben a rendben egy kicsit mindenki magára marad. És leginkább az író.

- Kaposvárott, ahol Ön dramaturg, és ahol A kertet *is bemutatták, fel sem merült a* Hannibál *vagy a* Békecsászár *előadásának gondolata?*

- Kaposvárott van vagy harminc színész, a segédszínészeket is beleértve. Tehát sem a *Hannibál,* sem *a Békecsászár* nem adható elő, mert egyszerűen nem lehet kiosztani és egyeztetni. Engem egyébként most már az érdekelne, amit ezután tudnék létrehozni. Az utóbbi években azonban általános tanácstalanságot tapasztalok a magyar színházi irodalomban. Az a nemzedék, amelyhez tartozom, a hatvanas években indult fölfelé, a hetvenes években már kezdtek beérni az első gyümölcsök, és mára máris válságban vagyunk. Aki ezt tudatosítja magában, abból legalább még kijöhet valami, de aki észre sem veszi, csak csinálja tovább azt, ami a hetvenes években még jó volt, az már elveszett. Megváltozott a világ, megváltozott a korhangulat, a korszellem, sok mindenben nem lehet már hinni, ami „annak idején" még ilyen-olyan reményekkel töltötte el az embert. És hát ilyen depressziós időszakban, amikor nemigen látszik a javulás, az író nagyon nehezen ... szóval, valószínűleg mélyebbre kellene menni. Nem előre, meg hátra, hanem valahogy mélyebbre az emberi lélekben, vagyis ön-magunkban. jobban meg kellene is-merni magunkat, de hát úgy látszik, az ember csak nagyon félve hajlandó ön-magához igazán őszinte lenni. Am ha sikerülne is, alighanem megint csak úgy-nevezett intellektuális művek születné-nek, *azaz* gondolati drámák, amelyekből a populáris drámai hatás hiányzik. Ezek pedig mindig csak egy szűk értelmiségi réteget fognak képviselni és érdekelni. Ezért nagyon hajlok arra, *hogy* sokkal erősebb, durvább, primérebb hatásokat kellene alkalmazni.

- A modern dráma azonban tagadni látszik a cselekmény áttekinthetőségét, a figurák integritását, a „megfejthetőséget"; s ezt a néző egyszer csak elunja, nem megy bele ebbe a csőbe, még ha a szándékot meg is érti. Rendben van, mondja, de ez engem nem éle/e-kel...

-- Igen, ez a veszély fennáll, még a *Hannibál* vagy a *Békecsászár* esetében is. A saját sorssal, egyéni arccal nem rendelkező emberekkel a néző sem tud azonosulni, és akkor azok hiába mondják hosszú gondolataikat. S bár jóllehet rengeteg apró akció van azért ezekben a drámákban, az egész mégsem olyan, mint amikor egy alapkonfliktusból ki-bomlik a lineáris cselekmény, és mi nézhetjük, hogyan fog lezajlani és mire vezet. Van itt ugyanis egy alapvető probléma. Az egyéniség szerepének értelmezése a történelemben és a drámában. Mindaz, amit ma igazán sikerrel tudnak játszani, olyan dramaturgiában íródott, amelyben a tett nem vált el a cselekvő embertől. Vagyis a tett kifejezte a hőst, aki többé-kevésbé *önazonos* emberként élte meg az egész drámát. Csakhogy ez ma már nem látszik igaz-nak.

- Akkor tehát ez egy történetfilozófiai probléma, amit a mai dráma érzékel ugyan, de dramaturgiai értelemben nem old meg? És miért is oldana, ha egyszer a közönségben változatlanul él a vágy a hagyományos "történelmi" dráma után?

- Igen, tulajdonképpen az idilli kép után.

- A mából nézve már az is idilli, ha a törekvő ember rendelkezik egy világos céllal. És ha elbukik, azért bukásában is naggyá nő. Esetleg két világ összecsapásában magasztosan felőrlődik .. .

-- Az én hőseim is törekednek vala-mire, csak aztán nálam ezek az akaratok nagyon is szétforgácsolódnak, összegubancolódnak, mert senkinek nem sikerül ágy semmi, ahogyan elképzelte, mindenki ideáll-odaáll, és közben elmegy az élet. Ami, akárhogyan nézzük, drámaiatlan szerkezet. Éppen azt próbáltam végiggondolni, hogy miként lehet drámaiatlan szerkezeteket színpadilag mégiscsak hatásosan kibontani. Hogyan lehetne olyan hősöket *drámai értelemben* elfogadtatni, akik tulajdonképpen soha nem azonosak önmagukkal. Ez nemcsak az én kérdésem, hiszen már Örkénynél és Weöresnél is ez a kérdés. jellegzetesen közép-kelet-európai; a nyugati dráma nem vethette fel. Nemrég jöttem rá azonban, hogy már maga ez a gondolat-menet is értelmiségi darabokat szül. Mert az értelmiség az a réteg, amelyik. szüntelenül reflektál a saját problémáira, és ez bizony a drámaiság ellen hat.

Amint elkezdek reflektálni, már nem leszek gyilkos. Kibeszélem magamból a drámát, ahelyett, hogy éles szituációkban megélném. Tehát újabban az izgat, hogy mi lenne, ha más közeg után néznék. Persze én is a magam közegét ismerem a legjobban, és én is nagyon nehezen tudom magamtól előhozni a primér indulatokat. Többször előfordult már, hogy egy darabban olyan éles helyzetbe jutottam szereplőimmel, amilyenben én még nem voltam, s ott álltam tanácstalanul. Egyszerűen nem tudtam, hogy én hogyan viselkednék.

- Mert intellektus lévén, maga intetlektaralizálja a drámáját ...

- Pontosan. Nem tudom, hogy bizonyos kényes szituációkban milyen ösztönös indulatok törnek elő belőlem. Azért mégis meg kell próbálni.

Beckett is mélyen intellektuális darabokat ír, nem értelmiségiekről. Sőt, olyannyira mindennapi emberekről, olyan limált típusokról, hogy már azzal is stilizál Ebben az irányban sem lehet továbbmenni.

Egyszóval az életesség és az intellektualitás elegyíthetőségének kérdésére/ birkózik mindenki ...

- Így van. Én például az Örkény-féle egyperces-dramaturgiával is megpróbálkoztam. A *Kalmárbéla* tipikusan efféle szerkezet volt; megnéztem, hogy milyen lehetőségek vannak benne - hát bizony, a drámaiságnak abban az értelmében, ami engem érdekel, igen kevés. Aztán itt volna a brechti dráma, de azt csak olyasvalaki alkalmazhatja, aki hisz valami nagy utópiában. Másként nem tud tanítani., Én, bár tisztelem és becsülöm Brechtet, ma már nem tudok. vele mihez kezdeni, mert nekem nincs mit tanítanom. Tehát rá kell jönnöm, hogy a legtöbbet mégiscsak Wyspiansky kínálja. Vele viszont az a probléma, hogy ő még olyasmire épített, amit mi már nem használhatunk. A görög--római, illetve a zsidó-keresztény műveltséget dolgozta fel. Minduntalan hivatkozik rá, Sőt darabjaiban a misztikus figurák magától értetődően meg is jelennek. De hát a századforduló óta a mi műveltségünkből mindez kiesett. Persze, ennek ellenére is állandóan mítoszt igyekszünk teremteni a színpadon, csak éppen nincsenek meg hozzá *a* több ezer év óta garantált tipológiák.

Nekünk nincs használható nemzeti mitológiánk

Tulajdonképpen van, mert a török hódítás kora, a három részre szakadt ország csakugyan magyar mítosz, azt

nem Weöres Sándor találta ki. Ez a XIX. század óta él, a romantika nagyon szépen kidolgozta. És hát ott van a Monarchia, ami nálunk nem annyira a drámában, legfeljebb az operettben és Molnár Ferencnél lett mitologikus téma. Ez a két történelmi korszak felhasznál-ható, ezekről. tud valamit a közönség is. Ugyanakkor nagyon nehéz hozzányúlni ezekhez. Mert rettenetes előítéletek és tabuk alakultak ki e témák kapcsán, és ha az ember fölvet egy ilyen témaötletet, akkor rögtön azt mondják a színházakban, hogy ez nem dramaturgiai, hanem politikai kérdés. Mivel dolgozhatunk akkor? Olyasféléket, mint amilyen a *Csiksomlyói passió,* legalább tizenöt éve éjjel-nappal csinálnak a románok, a szerbek, a szlovének, a lengyelek. Ezzel az egyszerű színházi sovinizmussal azért nem tudok mihez kezdeni, mert nem eleven. Csinált, utólagos, az ilyen-olyan érdekű értelmiség egyes rétegeinek a tákolmánya. Már régen nem létezik, csupán konzervált, muzeális. Nem művészeti, nem esztétikai kategória.

- *A közönség jó része mégis úgy érzékeli, hogy egy nagy világdrámával érintkezik. A nemzeti mítoszokkal, a népi gyökerekkel - beágyazva a* Biblia *egyetemességébe. Nem veszi észre, vagy nem zavarja, hagy az a biblikus történet, ami ott lejátszódik, valósában a világkép naiv leegyszerűsítése.*

- Mert ez is az áhított idill egyik változata. Ráadásul nemzeti töltése van, és hivatkozása a *Bibliára.* A nézők többsége nagyon boldog, ha ezt így együtt megkapja. Az effajta színházat a lengyelek hozták divatba, de már ott sem szerettem. Mert ez a vonal kiválóan alkalmas arra, hogy mindenről beszéljünk, csak épp arról nem, ami a jelen valóságában történik. És ami egyébként a nézőt, bár ő nem tudja, de hiszem, hogy jobban érdekelné.

– *Bizonyos ebben ? A mi értelmiségi nemzedékünk kinőtt a hatvanas-hetvenes évek illúzióiból, és mert most ezzel, vagyis a saját életállapotával foglalkozik, feltételezi, hogy a szélesebb közönség is szembe akar nézni vele a színházban. De én erről egyáltalán nem vagyok meggyőződve.*

– Pedig szerintem így van; az emberek érdeklődőbbek a saját életük iránt, mint gondoljuk. Nekem pozitív tapasztalataim vannak. Azt hittem például, hogy *A kert a* kutyát sem fogja Kaposvárott érdekelni, borzasztóan pesti darab, pesti értelmiségiekről szól, akik sokat szövegelnek, és kevés dolog történik velük a színen. Ennek ellenére az előadás nagyon jól ment. Valószínűleg azért, mert mégiscsak érdekelte az embereket az a máig meghatározó korszak. De vehetjük például a *Kalmárbétát* a Játékszín-ben. Majd minden előadáson ott voltam, és figyeltem, kik jönnek el. És a legkülönbözőbb embereket láttam. Lestem, mi érdekes, mi él meg a darabból a színpadon. Ez nagyon tanulságos volt: amit én költészetnek szántam, az abszolút lapos lett, de mihelyt létrejött egy kis élet, valami mai hangulat, mindegy, hogy viccesen vagy komolyan, azt borzasztó hálásan fogadták. Szóval, meg-érdemeltek volna egy jobb darabot. Egyáltalán, miért mennek ma az emberek színházba? Tulajdonképp egy röhej, ha arra gondolok, milyen előadásokat látnak. Más kérdés, hogy vannak az országban olyan városok, ahol a színház-nak nincs tradíciója. az emberek nem szoktak hozzá. Én egyébként azt hiszem, hogy azok az emberek, akik egyszer csak elkezdenek színházba járni, valójában nem lesznek se okosabbak, se műveltebbek, hanem idővel egyszerűen meg-szokják, hogy lehet színházba is menni, és ott valami érdekeset látni. Végül is mivel töltsék ki az estét, hol jöjjenek össze, ha más fórumok, helyek - kivált vidéken - amúgy sincsenek. De ha van egy színház, és ott történik valami, az nagyszerű dolog. Mármost, hogy csak-ugyan *történjen,* az rajtunk, a mi dramaturgiánkon is múlik. Ezért volna fontos, hogy rátaláljunk.

E számunk szerzői

BÉCSY TAMÁS
az ELTE Világirodalom Tanszékének egyetemi tanára
DÉVÉNYI RÓBERT
a Múzsák szerkesztője
FÖLDES ANNA újságíró, a Nők [.apja rovatvezetője
GYÖRGY PETER
az ELTE Esztétika Tanszékének tanársegédje
KISS ESZTER
tudományos továbbképzési ösztöndíjas
KŐHÁTI ZSOLT újságíró,
a Filmkultúra főszerkesztője
MÉSZÁROS TAMÁS újságíró,
a Magyar Hírlap rovatvezető-helyettese
NÁNAY ISTVÁN újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa
PÁLYI ANDRÁS újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa
RAJK ANDRÁS újságíró
SZAKOLCZAY LAJOS újságíró
SZÁNTÓ JUDIT dramaturg,
a Magyar Színházi Intézet osztályvezetője
ÚJHELYI JÁNOS író VINKÓ JÓZSEF dramaturg, a Vidám Színpad munkatársa

NÁNAY ISTVÁN

A flegmaság álarcában

Vallai Péter szerepeiről

Kicsit behajlított térdekkel, puha léptekkel jár, mozgásának iránya és tem*pója* kiszámíthatatlan - felgyorsul, le-lassul, megtorpan, balra indul, de végül is jobbra megy bal keze zsebre dugva, jobbja széles, átkaroló mozdulatra lendül, ám a mozgás íve megtörik, keze le-hanyatlik vagy - a mondandót ezzel is hangsúlyozva - felemelkedik, hogy az-után e gesztussor új variációja kezdődjék. A beszéde furcsán szaggatott, egész mondatokat ránt össze egyetlen szólammá, vagy minden szót - nagy szünetek közbeiktatásával - külön hangsúlyoz, a levegősen ejtett mondatok többnyire nyitottak maradnak, mintha a szöveg-ben alig lenne pont. Arca rezzenéstelen, de szeme csodálkozó.

Vallai Péter színészi lénye csupa ellentmondás. Naivitás és rafináltság, érzelmesség és racionalitás, lelkesedés és szkepszis egyszerre és együtt jelenik meg játékában. Egy mai értelmiségi típus jellegzetességei sűrűsödnek Vallai színészi habitusában: félbemaradó gesztusai, megtorpanó vagy fáziskésésben levő mozdulatai, elakadó mondatai, a lelkes szavak és a tétova mozdulatok, a naiv hitet sugalló tekintet és a közömbösség maszkja közötti ellentét a gyakorlati életben való eligazodás nehézségeivel küszködő ember bizonytalanságát, kiszolgáltatottságát fejezi ki, ugyanakkor magatartása, gesztusai, pózai, elhallgatásai, flegmasága a cinizmus álarca mögé bújó érzelmes ember védekezését is érzékeltetik.

Vallai nem átélős színész, nem ő hasonul a szerepeihez, hanem a játszott figurákat teszi önmagához hasonlatosakká. A színpadi alakokhoz az analizálás könyörtelen tárgyilagosságával közelít, a figurákat a távolságtartás módszerével mutatja be, ezáltal egyszerre képes ma-gát a szerepet s annak kritikáját ábrázolni. Ettől a tulajdonképpeni brechti indíttatású magatartástól, valamint a mindig jelen levő játékosságtól, a komoly és profán pillanatok szüntelen váltakozásától, színészi eszközeinek leplezetlen vállalásától és hangsúlyozásától alakításai mindig egy kicsit hidegnek,

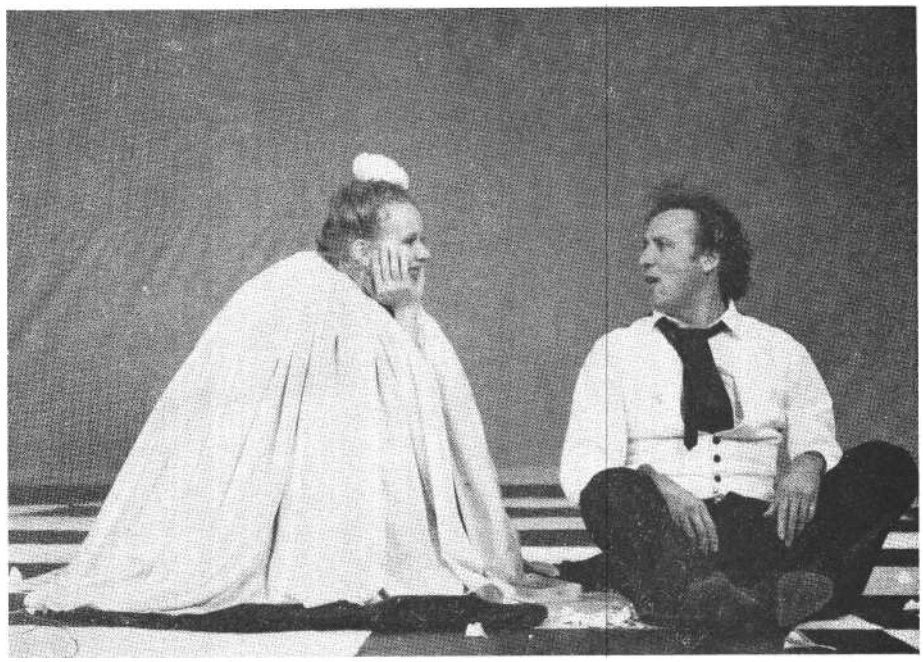
túlontúl tudatosnak, kontrolláltnak, kívülről irányítottnak - nemegyszer modorosnak is - tűnnek.

Modorosnak hat ott és akkor, ahol s amikor a színész művészi lénye és a szerep karaktere nem vagy csak részben fedi egymást (például a *Ványa bácsi* Szerebrjakov szerepében); viszont egyszeriben felfénylik Vallai színészi tehetsége, ha olyan szerepekkel találkozik, amelyek lehetővé teszik groteszk, intellektuális ábrázolásmódjának kibontását.

Ilyen szerepe az elmúlt években több is akadt. Szolnokon a Szikora János által rendezett *Figaro házasságában* Figarót játszotta. A különös, szürreális hatású látványvilágot teremtő előadás főszereplője nem forradalmi hevületű hős volt; Vallai Figarója némi rezignációval szemlélte azokat a fejleményeket, amelyek az ő fanyarságot és kópéságot elegyítő személyének mesterkedései nyomán következtek be. Legérzékletesebben Almaviva megleckéztetéséről szóló monológ-ja fejezte ki a figura alapállását: a fogadkozás közben Vallai egy pillanatra sem maradt egy helyben, nyugtalanul járkált fel-alá, s a fenyítőeszközként lemetszett botot farigcsálta mindaddig, míg az fogpiszkálónyivá nem silányult. Fenyegető beszéde végén - természetesen - a kis fadarabot arra használta, amire az való: fogpiszkálásra, s ettől a gesztustól egy jellegzetes magatartás leplződött le.

Wedekind *Nicolo* királyának Paál István rendezte szolnoki előadásában a maga teljességében mutathatta fel Vallai színészi eszköztárát. Az állandó szerep-játszásra kényszerülő címszerepet a maga képére formált entellektüellé transzponálta, s ezzel lehetőséget teremtett arra, hogy a mű és a figura mai problémákra vonatkoztathatóvá váljék. Am az előadás egésze nem került összhangba a színész alakításából kikövetkeztethető törekvésekkel, így a produkció hatása meglehetősen felemás lett, s Vallai színészi teljesítménye is veszített erejéből.

Egy tehetségtelennek tartott, piti ügyek nyomozása után hirtelen és „véletlenül" egy emberrablási ügy kiderítésével megbízott detektívet játszik Vallai *a Miss Blandish nem kap orchideát* című krimiben Szolnokon. Míg a bűnbandák garázdálkodását a rendező, Csizmadia Tibor a filmekből, tévéjátékokból is-mert erőszakos eszközök és módszerek túlzó mértékű felerősítésével igyekszik egyszerre félelmetessé és parodisztikussá tenni, a másik oldalon, a magányos



Vallai Péter a Figaro házasságában (Takács Katival) (szolnoki Szigligeti Színház) (Szoboszlai Gábor felv.)

nyomozó szintén jól ismert sztereotípiáit sűríti egyetlen figurába a színész s a rendező. Vallai ezúttal főleg a késleltetett reakció ősi technikájával él, a látszólag flegma, figyelmetlen, az érdektelen részletekkel törődő Ferrer a hozzá intézett mondatokra mindig késve s a. kérdésekre soha nem egyenesen. reagál. Mozgása lassú, miközben körülötte mindenki rohan, kapkod; beszéde nyugodt, hangját nem emeli fel, míg a többiek többnyire kiabálnak, veszekednek, zaklatottan beszélnek. Nem játssza túl az ügyefogyott nyomozó hálás szerepét, a figura komikuma soha nem válik olcsó bohóckodássá. A színész felnöveli az alig megírt szerepet, de nem teszi hőssé a magányos nyomozót. Erezteti ugyan, hogy ez a detektív nem egészen elveszett ember, hogy nem csupán *a sze-*

Vallai Péter Dosztojevszkij: Egérlyuk című színjátékában (Segesvári Gabriellával) (Szkéné **Színpad)** (Dobay Dezső felv.)

Vallai Péter Esterházy Péter Spionjátékában (Matúz Károly felv.)

rencse segíti az ügy felgöngyölítésében, de Vallai beletörődő szomorúsággal azt is jelzi, hogy hiába minden, a dolgok mennek a maguk útján, a gyilkosságok megállíthatatlanul követik egymást, ő mindig csak az események után kulloghat, s a következtetéseket vonhatja le.

Vallai sajátos színészi lénye legteljesebben a szólóműsorában, illetve a Szkéné Színház kamaraprodukcióiban nyilvánult meg. Lábán Katalin Szkéné-beli rendezéseinek mindegyikében részt vett. Beckett két egyfelvonásosa közül *az Ohio Impromtuben* egy asztal mellé volt cövekelve, s jószerivel csak a hangjával s né-hány nagyon pontosan megkomponált gesztusával kellett s lehetett kifejeznie a darab lényegét. (Az előadásról a SZÍNHÁZ 1983/9. számában olvasható elemzés.) Vallai nemcsak kivételes - s rá nem mindig jellemző - fegyelemmel, hanem - s főleg - rendkívül intenzíven, a maga egyéni beszédstílusának minden értékét mozgósítva tette érthetővé és átélhetővé a nem könnyű Beckett-szöveget.

A Karl Kraus-műből készült *Végnapokban* másokhoz hasonlóan Vallai is több szerepet játszott, ám ezek a szerepek lényegükben egyetlen tipikus mentalitás különböző megnyilvánulási formáinak tekinthetők. (A SZÍNHÁZ 1985/ z. számában jelent meg kritika az előadásról.) A lazán összefüggő önálló jelenetek legtöbbjében Vallai partnere Bán János volt, ketten kitűnően összehangolt clown-párt alkottak. Bán volt az impulzív, Vallai a meditatív, a lassúbb, az értetlenebb. Vallai színészi eszközei valójában a rendkívül érzékeny, ugyanakkor egészen más karakterű és egyéniségű partnerrel való kapcsolatban teljesedhettek ki.

De Vallai akkor is képes színészi lényének jellegzetességeit felmutatni, ha nincsenek körülötte igazán szenzibilis partnerek. Dosztojevszkij elbeszéléseinek átdolgozásából és montírozásából született az *Egérlyuk* című produkció, amely lényegében három párhuzamosan futó monológ, melyeket egy nő személye köt össze. Az előadás a színészi alakítások egyenetlensége miatt csupán töredéke-sen valósul meg (Bősze György színészi klisékkel csak figurája körvonalait teremti meg, Bata János egy székhez láncolva, elsősorban szövegmondásra korlátozva kifejezési lehetőségeit, nem eléggé erőteljes ellenpont, s a különböző férfiak életében kulcsszerepet játszó nő ténylegesen megíratlan szerepében a fő-iskolás Segesvári Gabriella nem tudott -- nem is igen tudhatott - a töredékekből teljes életsorsot felépíteni.) Az előadás mégis szuggesztív, s ez főleg Vallai Péter alakításának köszönhető. Vallai *A feljegyzések az egérlyukból* hivatalnokát játssza, egy ember teljes szellemi leépülésének folyamatát ábrázolja. A társadalomból kiszoruló értelmiségi hiánybetegségeinek kórképét rajzolja meg a sikertelenség alkalmainak felidézésével, az örökös lázas tevékenység pótcselekvéseihez való menekülésével, a felvillanó kapcsolat utáni vágyakozásával és elutasításával. Vallai színészi eszközei kiválóan alkalmasak a szerep skizoid voltának érzékeltetésére, a színész úgy éli meg a figura érzelmeit, gondjait, hogy az alakot s annak minden torzulását kívülről is láttatja. Vallainak meg kellett küzdenie a Magyar Televízió egyik legkitűnőbb adaptációjának emlékével - a Fehér György rendezte filmben Haumann Péter játszotta a szerepet - félelmetesen -, de a tévé és a színpad eltérő műfaji sajátosságai és a színészek különböző karaktere miatt természetesen Vallai alakítása egészen más volt, mint Haumanné. Míg Haumann folyamatában építette fel szerepét, addig Vallai - mivel monológját a másik két figuráé újra s újra megszakította - szakaszosan építkezett. A figura élete azonban így is teljes és folyamatos lett. Vallai nem szöszmötölt, motyogott, nem a figura külső jellemzésével ábrázolta az alak állapotát és leépülését, hanem a figura önanalízisé-nek fázisait jelenítette meg hallatlanul pontosan és erőteljesen.

Vallai évek óta járja az országot monodrámájával, *a* Spionjátékkal (1981-ben Győrött volt a bemutatója). Esterházy Péter írásaiból Dániel Ferenccel, az elő-adás rendezőjével közösen állította öszsze a darabot. A monodráma-előadás bravúrja az, hogy Vallainak sikerült Esterházy prózaírói sajátosságainak, asszociatív stílusának színházi meg-felelőjét megtalálnia. Ebben az előadásban az Esterházy-szöveg csupán az egyik - természetesen meghatározó - alkotóelem, Vallai személyisége, színészi lénye teremti meg e szöveg életét, többszörös áttételeit, az idézés- és utalás-technika átélhető intellektuális élményét. A színész többszöri alakváltása - melyet többek között ruhacserével is jelez - ugyanazon figura variánsait idézi fel. Alig lehet szétválasztani, hogy Vallai mikor játszik szerepet, s mikor nem, mikor milyen funkcióból teremt kontaktust a közönséggel, mikor kérdezi a nézőt egy figura nevében, s mikor a maga személyében. Mivel a „darab" csak részben kötött szövegű, az est sikere nagymértékben attól függ, hogy milyen a színész „partnere", a közönség, hogyan reagálnak a nézők Vallai provokálásaira. Vallai kitűnően tud •kontaktust teremteni, a nézők előbb-utóbb játszó-társaivá válnak. Kezdetben csak a „szereplést" élvezik vagy nem szeretik, de később egyre jobban észlelniük kell, hogy itt valaki játszik velük, manipulálja őket, a látszólag felszabadult légkör - amely lehetővé teszi, hogy bárki bele-szóljon a produkcióba - nem is olyan felhőtlen -, s gondolkodni kényszerül. Mindezt nem didaktikus eszközökkel, sokkírozva éri el a színész, hanem mindenekelőtt könnyed játékosságával. Esz-közeivel, kellékeivel fölényesen bánik: például egy egész bábelőadást rögtönöz néhány ruhaszárító csipesszel, tárgygyal és újságpapírral, vagy Centrum Áru-ház címkéjű kérdőíveket oszt ki, amelyen a kitöltők három kívánsága felől érdeklődik, s e lapokkal kezd fergeteges és félelmetes játékba stb.

PÁLYI ANDRÁS

Witold, a hazajáró lélek

Kétszer Lengyelországban

Witold Gombrowicz, aki az elmúlt esztendőben lett volna nyolcvanéves, noha életének csaknem felét hazájától távol, Argentínában és Franciaországban töltötte, letagadhatatlanul lengyel író maradt, s lengyel íróként tett szert a világhírre. 1939-ben épp Dél-Amerikában tartózkodott, amikor eljutott hozzá a háború kitörésének híre, s nem tért többé haza. A hatvanas évek elején települt át Európába, 1969-ben Vance-ban hunyt cl. Három színpadi műve a magyar közönség előtt sem ismeretlen, mindet eljátszották nálunk is, s az Európa Könyv-kiadó gondozásában nemrég kötetben is megjelentek. *Történelem* című drámatöredéke nem szerepel e kiadványban (mint ahogy a magyar alapjául szolgáló párizsi gyűjteményben sem); e befejezetlenül maradt, önéletrajzi fogantatású műre azért hivatkozom itt mégis elsőnek, mert alapötlete mintegy az alábbi beszámoló mottójául kínálkozik: a darabban Witold Gombrowicz (így, saját nevén) az emigrációból hazatér apja birtokára (természetesen az arisztokrata Gombrowicz család többi tagja is saját nevén szerepel), mezítláb jön, ahogy gyerekkorában a cselédek jártak, makacsul védelmezi is mezítlábasságát, amivel hallatlan családi, sőt „történelmi" felfordulást okoz.

Witold, a mezítlábas idegen, amióta műveivel (hisz személyesen sosem) hazatért szülőföldjére, családtagnak számít a lengyel irodalomban és színházban. 1957-ben vitték színre Varsóban fiatalkori drámáját, az *Yvonne, burgundi hercegnőt*, ezt követőleg *Eskürő* című drámája és egy regénye, a *Trans-Atlantyk* könyvformában is megjelent, ám az igazi Gombrowicz-kultusz már az író halála után, a hetvenes évek közepétől bontakozott ki, s mára Witold, a hazajáró lélek talán a leggyakrabban felbukkanó írói szellem Lengyelország színpadain. E Gombrowicz-divathoz természetesen kevés az a három dráma, amit az író hátrahagyott, s amit az elmúlt tíz évben minden nagyobb színházi centrumot jelentő lengyel városban bemutattak már; a dráma-felújítások mellett egyre szaporodnak a Gombrowicz-regényei: színpadi adaptációi is.

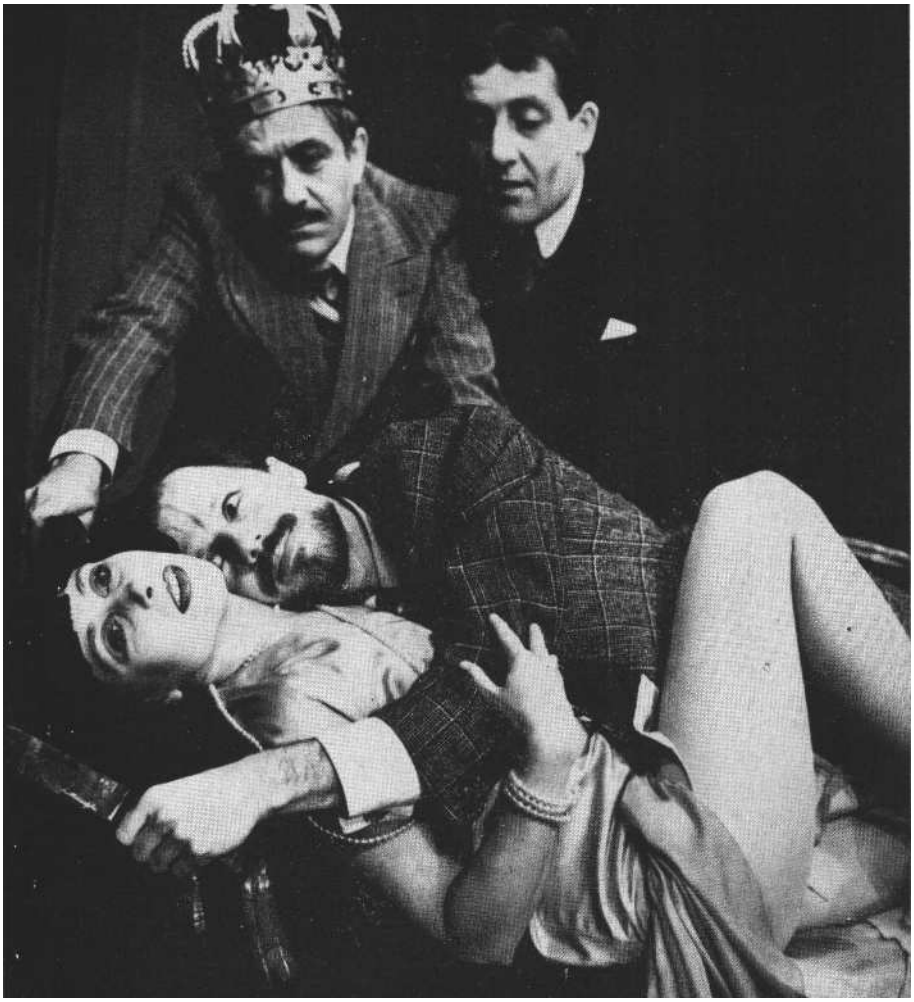
A jelenség mögött két paradoxon is körvonalazódik: az egyik az író végrendeletéből, a másik a közelmúlt társadalmi válságából ered. Gombrowicz háromkötetes Naplójában több olyan politikai kitétel van, ami lehetetlenné teszi, hogy hazájában a *Naplót* teljes terjedelmében kiadják. Az író végrendeletében viszont *úgy* intézkedett, hogy egyéb művei is csak akkor jelenhetnek meg odahaza, ha a *Napló* már csonkítatlanul napvilágot látott. Hosszas huzavona után az özvegy végül is beleegyezett a színművek és a regényekből készült színpadi adaptációk előadásába (és nem kinyomtatásába). Így állt elő az a furcsa helyzet, hogy a lengyel közönség ma elsősorban színpadi változataiból ismeri a Gombrowicz-regényeket is, ami sajátos irodalmi „pótszereppel" ruházza fel a színházakat, s mellesleg az átlagosnál jóval nagyobb közönségbázist biztosít az előadásokhoz. Másrészt a közelmúlt súlyos társadalmi traumái többé-kevésbé megbénították az élő lengyel irodalmat, különösen a perspektivikus látásmódot fokozottabban igénylő drámai műfajban. Gombrowicz tehát nemcsak a „lengyel sors" filozofikus hajlamú írója ma hazájában, hanem kivételesen "tárgyilagos" szerzőnek is bizonyul: időben és térben egyaránt a távolból szól, mégis elég közelről, hogy aktuális legyen és időtlen, hogy hangot találjon a mához, miközben történelmi összefüggésekről és mozgásokról beszél.

Repertoár és fesztivál

Egy éven belül kétszer jártam Lengyelországban, első alkalommal mintegy találomra ismerkedve a varsói és a wroclawi színházak repertoárjával, másodszorra az elmúlt év végén Wroclawban megrendezett színházi seregszemlén a *kortárs legel drámák fesztiválján* -, mely-nek hivatalos programjában nyolc város tizenöt együttese mutatkozott be egy-egy előadással (nem beszélve az ehhez társuló számos „ott"-produkcióról).

Ila pusztán a címek és szerzők listája szerint lapozzuk át a színházi műsorokat, bizonyos egyoldalúság mindjárt szembeötlik: új lengyel dráma jószerivel nincs is, és „jogdíjas" (élő vagy nemrég elhunyt) nyugati szerző művével is csak elvétve találkozunk, aminek oka az ország rossz devizahelyzetében keresendő. Az eredeti új drámákat részben pótolja a hetvenes évek legjobb regényeinek adaptációja, a devizaínség következtében pedig jobban szétnéznek a színházak a kelet-európai drámatermésben is (Kertész Ákos *Özvegyekje* után most Schwajda György *Himnusza az* egyik legkelendőbb mai magyar dráma), s fő-ként a lengyel és a világirodalom klaszszikusai bizonyulnak „aranytartaléknak". Mégis igazán jelentős, ahogy mondani szokás, esemenyszámba menő bemutatóról nemigen hallani, de a hétköznapok átlagos színházi színvonala is valamivel gyengébbnek és szürkébbnek tetszik, mint azt korábban megszoktuk. Nyilván közrejátszik ebben, hogy a lengyel színházművészet élvonalába tartozó több együttes művészeti vezetésében és személyi összetételében is jelentős változás történt, s az új helyzetet inkább az útkeresés jellemzi, nem annyira a kiforrott eredmények. Varsóban ma a legjobb híre Kazimierz Dejmek színházának, a Teatr Polskinak van, de e sorok írójának itt

Gombrowicz Esküvője a Teatr Wspólczesnyben



Velenet Hübner Yvonne-rendezéséből

sem volt sok szerencséje. Tagadhatatlan, hogy Dejmek ragyogó színészeket gyűjtött maga köré, ez minden produkcióból kiderül. Meg kell jegyeznem azt is, hogy Wyspianski *Felszabadulását, e* sokak által dicsért Dejmek-rendezést nem sikerült látnom, míg Abramow-Newerly új vígjátéka, a *Maestro* elég olcsó rutinkomédia, s bizony ezúttal Dejmek maga is, színészei is a könnyebb ellenállás felé sodródtak, Jerzy Krzyszton *Őrület* című monumentális regénye - a derékhad-nemzedékhez tartozó, nem-rég öngyilkosság következtében el-hunyt író nemzedéki önvizsgálata az őrültekháza perspektívájából - döbbenetes olvasmány; a Teatr Polski színpadán Jerzy Rakowiecki rendezésében kissé extrém színházi képeskönyv lett belőle. De említhetném az Ateneum Szín-ház Mrozek-előadását, a *Rendőrséget,* mely Jan Swiderski rendezésében ugyan-csak elvesztette eredeti báját, vagy a művészi erejében megcsappant Drámai Színház Slowacki-bemutatóját, *a Marek papot,* mely a romantikus drámát nem tudta mai életre kelteni.

Gombrowicz tehát olyan szellemi tő-két jelent ma a lengyel színházaknak, amely segíthet a holtpontról való elmozdulásban, a színházi zsargonnal szólva, „érdekessé" teheti a repertoárt, az esetleg stagnáló nívójú művészi munkát.

Következésképp minden második-harmadik színházban Gombrowiczot játszanak. Nem került különösebb erőfeszítésembe, hogy néhány nap alatt három varsói és egy wroclawi színházban megnézzem az *Esküvőt, az Yvonne-t,* valamint két regénye dramatizálását, a *Trans-Atlantykot* és a *Pornográfiát.* Sőt épp ez idő tájt újították fel a Drámai Színházban Maciej Prus sikeres *Operett*-rendezését, melyet a jelenleginél erősebb szereposztásban néhány esztendővel korábban már láttam. Hazatérésem után néhány nappal került sor viszont a Teatr Nowyban a fentebb említett töredék, a *Történelem* bemutatására, amit később, a wroclawi fesztivál „off"-programjaként sikerült látnom. A hivatalos program egyik legsikeresebb darabja épp a varsói *Pornográfia* volt, sőt abból az összeállításból, amelyet épp megérkezésem napján közölt - első odalon - a Foyer címmel megjelenő fesztiválhírnök, azt is megtudhattam, hogy az utóbbi évtizedben Gombrowicz ugyancsak családtagnak számít a lengyel darabok évi wroclawi seregszemléjén.

„Festiwal polskich sztuk wspólczesnych" - ez a hivatalos neve a wroclawi seregszemlének, amelyet ezúttal buszonnegyedszer rendeztek meg, és amelyet mi általában a *mai lengyel drámák fesztiváljaként* szoktunk emlegetni. Ezúttal a nyelvi pontosítás elkerülhetetlen: a „wspólczesny" nemcsak „mai", hanem tágabb jelentésű kifejezés: „modern", „jelenkori", „kortárs". A seregszemle sosem tekintette céljának, hogy csupán a legfrissebb drámatermést prezentálja, bár ennek általában elsődleges hely jutott. A mostani rendezvényre inkább a „kortárs klasszikusok" címke illett volna, noha Boguslaw Litwiniec, a fesztivál művészeti igazgatója nem egészen így fogalmazott. Szerinte elsősorban az el-múlt négy évtized java drámatermésé-nek tükrében kívánták megmutatni a lengyel színjátszásban ma érvényesülő törekvéseket. Am ezt az elvet elég rugalmasan kellett kezelni, hogy beleférjen a tragikusan fiatalon elhunyt költő, Edward Stachura verseiből készült - egyéb-ként igen érdekes - összeállítás (Teatr Nowy, Poznan), az emigráns Gombrowicz odahaza, a német megszállás idején játszódó regényének adaptációja (Ateneum, Varsó) és a szocialista realizmus ötvenes évekbeli klasszikusának, Leon Kruczkowskinak mára ugyancsak nehézkesen didaktikus darabja, *a Németek* (Teatr na Woli, Varsó). Mellettük - akár-csak tíz vagy húsz évvel ezelőtt - Rózewicz és Mrozek voltak a „sztárok". Rózewicz *A csapda* című darabját Gdanskból a Teatr Wybrzeze hozta el, kevésbé sikerült interpretálásban; a varsói Teatr Studio tolmácsolásában ugyanez a mű (rendezte: Jerzy Grzegorzewski, aki nemrég vette át Szajnától a színház vezetését) meghökkentő effektusokkal élő, komor hangvételű fény- és látványszín-ház alapjául szolgált. Egy régi Rózewicz-darab, *A félbeszakított játék* friss, üde olvasatban került színre (Teatr Nowy, Varsó), egy régi Mrozek-dráma, *a Tangó* furcsa stíluszavarban (Teatr im. Osterwy, Lublin). Jobban sikerült Dejmek új varsói Mrozek-rendezése, a *Nyári nap,* de az átütő sikerrel ugyanúgy adós maradt, mint Jerzy Lutowski, Bohdan Drozdowski vagy Janusz Krasinski régebbi keltezésű műveinek fel-támasztása. Két fiatalabb szerző neve képviselte a fesztiválon az „új hangot", sajnos, csak így idézőjelben: Redlinski és Zawistowski. Az előbbi ismét bebizonyította népies ihletettségű nyelvi leleményességét, ám *a Nikiformy* színházilag nem ad sok újat, voltaképp az író által készített regényadaptáció; az utóbbi az 1863-as nemzeti felkelés idejét idézi *Wysocki* című drámájában, de gondolatilag nem igazán izgalmas, színházi látásmódját tekintve konzervatív és fantáziátlan.

Gombrowicz-színészet

Maradt tehát Gombrowicz. S ha már így hozta a sors, hogy szép számmal láthattam Gombrowicz-előadásokat, mindenekelőtt arra voltam kíváncsi, *hogyan* játsszák az író műveit szülőházájában. A Gombrowicz-színészet elválaszthatatlan a Gombrowicz-dramaturgiától, a Gombrowicz-művek alapvető konfliktusától „a között, ami arra tör az emberben, hogy végül alakot, formát öltsön, és a között, ami ellenszegül a formának, nem akar alakot felvenni" (K. A. Jelenski). *Az* író ugyanis mind-három színpadi művében a (drámai) forma és a formát szétfeszítő belső erők harcát ábrázolja, amiből a forma csak önnön paródiáján át kerülhet ki győztesen; s túlzás nélkül mondhatjuk, hogy ez a dramaturgiai „történet" neki fontosabb, mint a darabok meséje. Amikor tehát azt állítjuk, hogy Gombrowicz jelenet- és dialógustechnikáját teremtő automatizmus jellemzi, akkor pontosan a forma és a formaellenesség állandó, következetes jelenlétéről, működéséről beszélünk: drámáinak belső ritmusáról. Aki ezt a ritmust eltéveszti, alapvetően értetlenül áll színházával szemben.

S ebben az összefüggésben kell értelmeznünk a színészetről írt, látszólag pejoratív hangzású észrevételét: „Mi-ben áll valójában a színész szerepe? Ha Shakespeare-t játszik, akkor a saját gondolatainál bölcsebbet és mélyebbet mond, saját figurájánál érdekesebb és teljesebb alakot jelenít meg, s még ha főszerepet játszik is, szerepe mindenképp az író szabad teremtő aktusának függvénye lesz. Igy hát, mivel állandóan és közvetlenül őt meghaladó jelenségekkel érintkezik, kénytelen felemelkedni a legnagyobb szellemi eredményekhez, a szabad fantázia fiktív és pompás világához, meg kell éreznie saját elégtelenségét, hiteltelenségét, ami szükségképp arra kényszeríti, hogy triviális legyen - hisz a trivialitás mindenekelőtt önvédelem azokkal a jelenségekkel szemben, amelyekhez nem nőttünk fel."

Mit jelent ez a színészi trivialitás? Nem ensemble-játékot, nem groteszk látást, nem reflexív iróniát. Nem is átélést. Látszólag semmi olyat, amit modern színészetnek szoktak nevezni. Korábban, az *Esküvő* kaposvári bemutatója kapcsán a magam részéről „alkalmazott színészetnek" neveztem azt, amire a Gombrowicz-színháznak szüksége van: hogy a színész részese legyen a mű dramaturgiai-nyelvi automatizmusának, s innen „belülről" kezdjen élni. Teljes életet: minél triviálisabban lefordítja az írói „szabad fantázia" teremtette figura helyzetét a maga életére, annál kreatívabban szolgálja a mű egészét, életteljességét, míg nem épp trivialitása által nő fel ahhoz, amihez „egy az egyben" elégtelen lenne.

Esküvő

Teatr Wspólczesny, Varsó - ez az a színház, amelyet évtizedeken át Erwin Axer neve fémjelzett; most ő is nyugdíjba vonult, az igazgatást a fiatalabb korosztályhon tartozó Maciej Englert vette át. Gombrowicz *Esküvőjét* pedig az ifjú rendezőnemzedék egyik legígéretesebb egyénisége, Krzysztof Zaleski rendezte. A nézőtéren kialszik a fény, sötétség és űr: a teremtés kezdetén vagyunk. De ez a teremtés, akárcsak a reflektorfény, ami hamarosan kigyúl, mesterséges lesz, sőt kétszeresen mesterséges; a puszta színpad, amely maga is mesterséges hely, a csináltság (a forma!) természetéről szóló történethez szolgáltat teret. Így is mondhatnánk: a lét teatralitásáról szóló történethez. Színház az egész világ, ám ez azt is jelenti - sugallja Zaleski Gombrowicz nyomán -, hogy a színész nem az., aki cselekszik, inkább az, aki által megtörténnek a dolgok.

Előbb félhomály, majd a mélyben alig körvonalazódó kontúrok, fénysávok. Akár egy szénrajz, amely a fekete és a szürke árnyalataival dolgozik. Világosabb lesz, a színen nyers deszkából ácsolt kunyhó, a fénysávok a deszka résein törnek át. Fenn négy csupasz villanykörte ég. A háttérben kirajzolódó kontúrok egy hatalmas fekete ponyva vonalai, a ponyva alól asztal, pár szél: bontakozik. ki. S innen kerülnek elő a szereplők is: az Apa, az Anya, Mania, a Részeg, a Kancellár. Mind szürke-fekete-piszkos öltözékben, mintha már elhamvadtak volna. Az arcokon is szürkeség. Zaleski *Esküvője* mintegy az exhumáció után játszódik. A darab a csatatéren sebesülten fekvő Henryk lázálma, aki álmában hazatér, az útszéli kocsma, ahová betér, szülői házzá, királyi palotává, templommá lesz, *azaz az Esküvő a* többszörös metamorfózis drámája, melyben az álom kínálta szabadság fonákjára fordítja a formát, a romantikus-hazafias-vallásos élet formáit: az álombeli nászmenetből végül gyászmenet lesz, a hősnek esküvői frigy helyett ölnie kell.

Zaleski előadásában gondolatilag minden hallatlanul precízen működik, már-

Jerzy Kamas a Pornográfiában

már azt mondanám, szikár, egzakt pontossággaL Ami kibontakozott, az rögtön fel is bomlik, széthull, ami folyamatosan tart, az közben állandóan kommentálja önmagát. Furcsa komédiát látunk, amelyen nevetnünk kell (vagy kellene), de amelyen egyre kevésbé lehet nevetni: humora egyre fenyegetőbb lesz, egyre feketébb, sötétebb. Minimális eszközzel dolgozó aszketikus előadás, amely egy igen lényeges ponton hű Gombrowiczhoz: kezdetben minden szó és minden gesztus puszta véletlen-nek, asszociációs játéknak tűnik, amit bármikor abba lehet hagyni. De amikor abba szeretnénk hagyni, mert ijesztőre nőnek az árnyak, már nem lehet; érezzük, e kísértetjárást muszáj végigasszisztálni.

A nézőtér néma, mozdulatlan, süket. Szinte székreccsenés sincs, de reakció sincs. A néző bizonyos értelemben érintetlen marad: katarzis nem történik. A „szuggesztív" produkció nem jön át a rivaldán. Az együttes s ide most illik az ensemble-játék kifejezés - híven tolmácsolja a rendezői partitúrát, de csak asszisztál, s nincs jelen. Ahogy a nézők is csak asszisztálnak, s lélekben-gondolatban nyugodtan elkalandozhatnak. A formaparódia gombrowiczi rítusa így formális marad. Zaleski, aki értő figyelemmel tudja már a Gombrowicz-drámákat olvasni, egyelőre nem találja a módját, hogy színészeit elvezesse a felszabadító trivialitáshoz.

Yvonne, burgundi hercegnő

Már az első kép elárulja, milyen lesz az előadás. Ünnepi utcakép, mintha a harmincas évek Varsójának egy vasárnapi festője rajzolta volna meg. Egy régi limusine, ötven esztendővel ezelőtt divatos modell, benne Ignác király, Mar-

git királyné, udvaroncok és udvarhölgyek, elegancia, ahogy az a királyi udvarhoz illik, ám a harmincas évek varsói eleganciája ez, annak ellenére, hogy a burgundi udvarban vagyunk, ahol a felséges úr nagylelkűen alamizsnát ad egy utcai koldusnak, bizonyítandó királyi felsőbbségét és „tartását". Itt minden-kinek megvan a maga „tartása", azaz udvari magatartása, mégis mindnyájan alighanem törzsvendégek abban a var-sói kávéházban, ahol az *Yvonne, burgundi hercegnő* írása idején Gombrowicz is ücsörgött.

A korabeli Varsó és a képzeletbeli burgundi királyi udvar egymásra kopírozása, ha kicsit belegondolunk, abszurdnak tetszik. Mégis első pillantásra megnyeri magának a nézőt, aki természetesnek érzi. És ha jobban belegondolunk, meg kell állapítanunk, hogy nincs is benne semmi abszurd. Csupán szemernyi képtelenség, pontosan annyi, amennyi egy üdítő „franciás" vígjáték lebonyolításához szükséges. Vagyis első perctől kezdve nyoma vész annak a Gombrowicznak, akit az abszurd szín-ház előfutáraként vagy rokonaként szoktak emlegetni. A Teatr Powszechnyben vagyunk, a realista hagyományokhoz kötődő Zygmunt Hübner színházában, ő vitte színre az *Yvonne-t* is. Nyilván abból indult ki, hogy minden darab ott játszódik, ahol az író megálmodta és megírta. Hübner olvasatában tehát *az Yvonne* egész burgundi udvari cécójával varsói „kávéházi" komédia; s az ötletben épp azon van a hangsúly, hogy a darab, melynek antropológiájáról és filozófiájáról a gombrowiczológia köteteket kitevő tanulmányokat produkált, nem egyéb, mint szellemes vígjáték, nyelvöltés a felsőbbségében tetszelgő lengyel arisztokráciára és pszeudoarisztokráciára.

És Hübnernek sikere van. A nézőtér dől a nevetéstől - nem úgy, mint az *Esküvő* precíz és sötét kontúrú előadásán -, a színészek sziporkáznak, a cselekmény jó tempóban pereg: ez a szín-ház az égvilágon senkit sem bánt. Még a „vájtfülű" gombrowiczológus is, ha betéved ide, valószínűleg pironkodni kezd: hát ezt az *Yvonne-t* olvasta ő hideg-lelős Shakespeare-paródiának, melyben ugyanolyan kegyetlenül gyilkolnak, mint Lady Macbeth teszi, csak éppen „felülről" és játékból, azaz végképp bűn-tudat nélkül? Ebben az Yvonne-ban fedezte ő fel a csúfság metafizikáját, ahol a csúnya és gőgös címszereplő lány puszta jelenléte mindenkiből előcsalja az eddig gondosan formák mögé rejtett alaktalan ösztönvilágot? E darab megfejtését kereste a *Napló* egyik kijelentésében: „Amíg nem merjük feltárni a lengyel bűnöket és a lengyel csúfságot, addig se a magunk báját, se a lengyel erényt nem alakíthatjuk ki"? Nem, nem. Hübnernél szó sincs nemzeti önvizsgálatról; már csak azért sem, mert a „lengyel sors" felett töprengő Gombrowicz mindig paradoxonokat halmoz, s a paradoxonok könnyen az abszurditás közelébe sodornának, vagyis vissza az eredeti darabhoz.

Milyen hát az *Yvonne a* Teatr Powszechnyben? Csupán egy szórakoztató színházi este? Igen is, nem is. „Semmi sem fiatalítja meg annyira az embert, mint egy teljesen képtelen tréfa" - mond-ja a Kamarás a darabban, s Hübner akár mottóul is vehette volna e mondatot. Mert alkotóbban gondolkozó színházi ember ő, semhogy a könnyű siker csábította volna; inkább rá akart pirítani a Gombrowicz-filológusok siserehadára: íme, az *Yvonne* így is olvasható. Egy ifjú író kávéházi asztal mellett kiötlött képtelen tréfájának. S igaza van, az *Yvonne-ban* felfedezhető már az érett Gombrowicz, de olvasható a mű víg-játéknak is. Megállja a helyét ebben a minőségben. Különösen, ha olyan szín-padi csillagok játsszák, mint Zbigniew Zapasiewicz, Wieslawa Mazurkiewicz vagy Miroslawa Dubrawska. Amihez hozzátartozik, hogy a fentebb használt értelemben itt szó sincs Gombrowicz-színészetről: úgy játszanak, ahogy a szalonvígjátékokban szokás, csipetnyi iróniával fűszerezve.

Operett

Úgy érzem, kitérő kínálkozik e beszámolóba, pár sor a Drámai Színház (Teatr Dramatyczny) 1980-as *Operett*-bemutatójáról, amit annak idején láttam, de nem írtam róla - mondjuk, a mostani felújítás ürügyén, amit viszont időpont-egyeztetési nehézségek miatt nem tudtam megnézni. A rendező: Maciej Prus, a klasszikus, de különösen a XX. századi lengyel dráma egyik legavatottabb ismerője, több „legendás" előadás inszcenizátora. Neki is meg-voltak a maga színpadi csillagai, annak idején a Drámai Színház Varsó egyik legrangosabb társulata volt: így Gustaw Holoubek (aki most leköszönve a Drámai Színház igazgatói posztjáról, Dejmekhez, a Teatr Polskiba szerződött) vagy épp az imént említett Zbigniew Zapasiewicz. Prus az *Operettben* nem ragaszkodott olyan szigorúan és pontosan a Gombrowicz-instrukciókhoz, mint Zaleski *az Esküvőben*, de nem is próbálta „lefordítani", mint Hübner az *Yvonne-t*, egy olyan színjátszás nyelvére, amelyet az író már maga mögött hagyott. Épp ellenkezőleg, őt alighanem az az ambíció vezérelte, hogy meglelje a Gombrowicz-játszás kulcsát; s ha nem is vitathatatlan, amire rátalált, a premiert követő heves szakmai viták tanúsítják érdemlegességét.

„Az operett monumentális idiotizmusa, mely *a* történelem monumentális pátoszával párosul, az operettmaszk, mely mögött az emberiség nevetséges fájdalomtól eltorzult arca vérzik - ez lenne talán az *Operett* legjobb megvalósulása a színpadon." Így Gombrowicz. Prus előadásában az „idiotízmus" helyett inkább nyugtalanság, nosztalgia, félénk várakozás uralkodott, s a történelem vihara sem oly brutálisan, inkább stilizáltan söpört át a színpadon, végül pedig a meztelenség apoteózisára a finálába ugyancsak ironikus fény vetült. Prusnak nem annyira az volt a lényeg, hogy az operett az öltözködés műfaja, s hogy e forma önnön paródiájává lesz, mert Albertinka, a „csudalányka" épp a meztelenségről álmodik; számára e legfőbb forma e műben a ritmus. Felfedezte, hogy az író dialógusai mindig szigorúan gondolkodásának ritmusát követik, sőt e gondolatritmus szerves egységben áll a darab szövetével, mely hol vers, hol ritmikus próza, s a forma és a formaparódia „drámáját" innen bontotta ki. Nála nemcsak a színészi szó, hanem a gesztus is formát jelentett, az-az meghatározott ritmust követett, mint-ha egyfajta „prózabalettet" látnánk, ami akkor se vált a szó eredeti értelmében vett baletté, amikor megszólalt a zene. Jerzy Satanowski fantáziadús dallamai mindig egyszerű ritmikára épültek, de épp az volt bennük igazán szellemes, hogy minél komolyabban szóltak, annál inkább agyoncsépelt indulókra, slágerek-re emlékeztettek: a ritmus vált paródiává. A színészi dikció és gesztus ritmusa is.

Prus ebben is „eretnek" Gombrowicz-színházat csinált: nem a triviális játékösztön felszabadításához vezette el a színészeket, hanem sajátos önleleplező alkotói kalandot kínált nekik: a kidolgozott, jól bevált színészi eszköztár olyan végsőkig való komolyan vételét, ami már parodisztikusan hatott. Természete-

sen minél gazdagabb színészi egyéniséget láttunk a színpadon, ez annál hatásosabb volt. Nota bene ebben is rejlett bizonyos triviális momentum: a színészi eszközök trivialitásának „bevallása". Így az előadás, ha kerülővel is, de vissza-kanyarodott Gombrowiczhoz.

Történelem

Ezt a drámatöredéket máig bizonyos titokzatosság vette körül. Viszonylag későn került elő a hagyatékból, mert az író özvegye és a Gombrowicz-kéziratokat feldolgozó Francois Bondy azt hitték, az *Operett* korábbi változatával van dolguk. A *Történelem* kapcsolatban áll az Operett-tel: az író minden jel szerint akkor hagyta félbe, amikor meg-született benne az *Operett* terve, s azon belül is a második felvonás „történelmi vihara", mely feje tetejére állítja az operettvilágot. De a *Történelem* ettől függetlenül egy önálló drámai mű csíráit őrzi, melyet a regényeihez hasonló személyes attitűd jellemez. A dráma Witoldját, aki Argentínából mezítláb tér haza arisztokrata családja körébe, sem-miféle gúnyolódás sem hozza ki a sodrából, így az otthoniak kénytelenek le-vetni a cipőjüket. S ezzel viselkedésük is megváltozik: a „családi" operettből a „történelmi" dráma felé mutatnak a fejlemények. A család érettségi bizottsággá, sorozó bizottsággá, cári uralkodó famíliává alakul; Witold hivatásának érzi, hogy megakadályozza mindkét világháborút.

Csakhogy mindez vázlat, nyers fogalmazvány, íróilag kidolgozatlan anyag. A töredékből épp az hiányzik, amit a Gombrowicz-irodalom a drámák „öntematikusságának" nevez, vagyis, hogy ott az írói téma elsősorban maga a forma (a dramaturgia, a szerkezet, a felépítés) és a forma metamorfózisa, a „sztori" pedig ennek mintegy háttere. *A Történelem* viszont személyes, közvetlen, áttétel nélküli: közelebb áll hangvételében a *Naplóhoz,* mint a drámákhoz. Korábban egy lódzi színház már kísérletet tett bemutatására, s a túl vérszegénynek vélt alapanyagot a Naplóból vett részekkel bővítették, ám ebből jószerivel valami-féle illusztrált esszé született. Zbigniew Mich, aki most a Teatr Nowy produkciójaként egy pincehelyiségben megrendezte a *Történelmet,* nem törekedett ilyes-féle szövegdúsításra. A termet, ahol egyébként kiállításokat szoktak tartani, kávéháznak rendezte be, az asztalok mellett a nézők teázgatnak, miközben a mezítlábas Witold furcsa afférjait végignézik. A bemutatót ezúttal legfeljebb a Gombrowicz-művek iránti kíváncsiság igazolja: legalább a töredék szövege elhangzik, ha már nyomtatásban ugyan-úgy nem jelenhet meg, mint a többi dráma. Sőt, a szöveg-mondást illetően igen kulturált, szép tolmácsolást nyújt az a maroknyi színész, akik a kávéházi zongorista kíséretével előadják a jeleneteket. De hogy túl az irodalmi-színházi érdekességen van-e valamilyen művészi értelemben vett létjogosultsága a *Történelem* színrevitelének, arról nem győz meg a produkció. A színházi krónika egyéb-ként úgy tudja, hogy már 1977-ben sikeres bemutatót tartottak belőle Münchenben. De hát a siker itt sem marad el, csak éppen a kuriózumnak szól. Minden-esetre a Gombrowicz-játszás színészi gondjaihoz érdemben se pró, se kontra nem szól hozzá ez az előadás.

Trans-Atlantyk

Gombrowicz, amíg élt, soha egyetlen esetben sem engedélyezte, hogy valamelyik regényét dramatizált formában színpadra vigyék. Ot a színházhoz különös vonzalom fűzte, noha egész életében alig fordult meg színházban; vonzalma tehát nem szentimentális vagy nosztalgikus érzésekből fakad, hanem írói-szakmai orientációjából. Számára az irodalom csak az olvasó (a befogadó) által létezik, ahogy az ember is csak a másik ember által létezik. Regényeiben kulcsszerepe van a narrátornak, akit többnyire Witoldnak hívnak, és akit felettébb foglalkoztat az olvasó történelmi-szociológiai motiváltsága. Ha a forma-formaparódia dramaturgiájára épülő három Gombrowicz-dráma nem ültethető át e narratív előadásmódba, akkor a regények sem alkalmazhatók színpadra, hisz más az „emberközi" funkció narrátor és olvasója - és megint más színpad és nézőtér között. Gombrowiczot e funkció érdekelte a regényben, a színházban (sőt a naplóírásban), nem pedig az egyes művek meséje.

Trans-Atlantyk című regényét 1943-ban Argentínában írta (a mű tíz évvel később .Párizsban jelent meg először, majd 1957-ben otthon is), s egyik napló-jegyzetében maga Gombrowicz is meg-jegyzi róla, hogy ez a regény valójában *Fan Tadeusz* - „á rebours". Mickiewicz is az emigrációban írta klasszikus remekét, a „lengyel *Iliászt*", a nemzeti eposzt, amellyel „formát adott a lengyel léleknek", ám Gombrowicz éppen azt tekinti küldetésének, hogy kiszabadítsa a lengyelséget e forma rabságából A hősi nemesi múlt mickiewiczi panorámájára groteszk fintorral felel: Witold megérkezik Buenos Airesbe a Trans-Atlantyk óceánjáró fedélzetén, s szemünk előtt bomlik ki egy dél-amerikai polónia képe, ahol a mickiewiczi „családi történet" szilánkjainak groteszk visszfénye pislákol. Gonzalo, Witold argentin társa, ez a homoszexuális művészetbarát, aki a lengyel „éretlenséggel" szemben a kulturális „túlérettséget" van hivatva képviselni, voltaképpen katalizátorszerepet játszik: Witold, a narrátor nem a helyi lengyel kolónia tagjaival keresi a kapcsolatot, hanem az olvasóval, miközben a Gonzalo által kiváltott reakciókra reflektál. Gombrowicz nem tagadja, hogy regénye bizonyos értelemben szatíra, sőt leszámolás azzal a „gyenge" Lengyelországgal, lengyelségtudattal, amit ő Mickiewicz örökségének tekint: olyan forrnának, ami megbénítja a lelket. A narrátor harcol olvasójáért, hogy kiszabadítsa ebből a rabságból.

Ez lenne a Trans-Atlantykban rejlő igazi dráma. De hogy ez színpadi valósággá lényegüljön, ahhoz nem a regény ügyes és ökonomikus adaptálására lenne szükség, hanem egy eredeti Gombrowicz-drámára. Eugeniusz Korin, aki a wroclawi Teatr Polskiban színre alkalmazta és megrendezte a *Trans-Atlantykot,* a maga nemében korrekt munkát végzett: a regény valamennyi lényeges figurája megjelenik, többé-kevésbé a szerte-ágazó cselekményszálak bonyodalmait is követi, vagyis megrajzolja a Mickiewicznél mitizált nemesi arcképcsarnok huszadik századi groteszk „á rebours" panorámáját, ami a mai lengyel nézőnek felettébb érdekes lehet. Egyrészt, mert hivatkozik a klasszikus nemzeti eposzra, másrészt, mert az adaptáció úgy jeleníti meg a regénybeli eseményeket, mintha életrajzi intimitásokat dramatizálna Gombrowicz eléggé ismeretlen argentínai korszakából. Csak éppen mindez a regény eredeti intencióinak oly fokú le-egyszerűsítését jelenti, hogy a rendező szó szerinti hűsége felér a hűtlenséggel. Annál is inkább, mert maga a játék. -- a színészet - minden erényével és fogyatékosságával együtt konvencionális. A Gombrowicz említette színészi trivialitás itt üres szólamként cseng: elsikkad az a szellemi teljesség, az írói fantázia ama kreatív szabadsága, amihez az egyes színész elégtelen lenne.

Pornográfia

A narrátort ezúttal is Witoldnak hívják, társa Fryderyk, a történet színhelye a német megszállás alatti Lengyelország, egy vidéki birtok; Witold és Fryderyk azért érkeznek ide, hogy „összehozzák" Hankát, a földbirtokos tizenéves lányát és Karolt, az intéző hasonló korú fiát. Az akciót nehezíti, hogy a fiatalok nem is vonzódnak egymáshoz, sőt Hanka már eljegyezte magát Waclawval, az ügyvéddel. A birtokon feltűnik Siemian, a gyáva partizántiszt, aki nem meri teljesíteni a rábízott küldetést, hisz az szinte a biztos halált jelenti. S ezzel megszületett a működési terep a „démoni" Fryderyk előtt, aki épp azzal hozza közel egymáshoz Hankát és Karolt, hogy eltervezteti velük, közösen végeznek a hazaárulóval, ám Waclaw, ugyancsak Fryderyk „fel-bujtására", megelőzi őket, s maga vág neki, hogy Siemian feladatát teljesítse. Azaz Waclaw elpusztul, Hanka és Karol egymáséi lehetnek. Witold, a narrátor fizikai értelemben passzív, nem vesz részt az akcióban, ám ezúttal nemcsak az olvasót keresi, hogy Fryderyk tetteit interpretálja, hanem mintegy hierarchizálja, átrendezi a regénybeli valóság tényeit, s ezáltal felépít egy „másik", „pornográf" valóságot: az egész cselekménysornak épp az az igazi (írói) értelme, amit az akció felszín alatti, rejtett erotikájának nevezhetnénk.

A Pornográfia a varsói Ateneum Szín-ház stúdiójában afféle színházi ínyenc-falatnak számít; maga a regény, mely 1960-ban jelent meg Párizsban, hazai kiadásban nem olvasható, s színházi adaptálására is most került sor először. Ráadásul az ellenállási témával az író a nemzeti öntudat máig akut kérdéseit érinti, noha hangsúlyozza, hogy az ellen-állási Lengyelországról ő csak „imaginárius" képet fest, hisz ekkor már Argentínában élt. De épp ez a távolság az, ami Gombrowiczot a mai közönséghez közel hozza: az „imaginárius" valóság íróját „szabad fantáziája" vezérli a „lengyel csúfság" felfedezésében. Mindazon-által Andrzej Pawlowski, aki színpadra alkalmazta és megrendezte a *Pornográfiát (ez* egyúttal főiskolai rendezői diplomamunkája), a dramatizálás műfaji csapdáit és nehézségeit illetően nem tud lényegesen új dolgot feltalálni. Ez a sűrű atmoszférájú, többnyire jó tempójú, feszesen szerkesztett előadás ugyanúgy nem tudja „színházra" lefordítani az epikus előadásmód sajátos „öntematikus" elbeszélői struktúráját, ahogy Korinnak sem sikerült Wroclawban a Trans-Atlantykkal.

Mégis van valami a varsói *Pornográfiában,* ami érdekes adalékot szolgáltat a bevezetőül felvetett *hogyan* kérdéséhez. Nevezetesen jerzy Kamas alakítása Fryderyk szerepében. Ez a szerény megjelenésű, félénk férfiú, akit Witold „őrültnek" tart, aki mulatságos társasági figurának tűnik, csak lassan árulja el perverz hajlamait. S ahogy sikereit aratja, úgy hullik szét, nemcsak belsőleg, hanem még testtartását is elveszítve, ami neki magának egyre elviselhetetlenebb gyötrelem. Különös, meghökkentő színészi mutatvány: a forma és az alaktalan ösztönvilág, a kötöttséggel-rabsággal szembeforduló rombolási vágy gombrowiczi drámája egyetlen színészi jelenlétben megformázva. *A Pornográfiát* jerzy Kamas kelti életre az Ateneum Színház stúdiójában, a többiek jól-rosszul asszisztálnak hozzá. Bizonyos értelemben maga a rendező is, aki a színésznek e lehetőséget megteremtette.

Ha akarom, jerzy Kamas Fryderyk-alakítását élő cáfolatnak is tekinthetem, amellyel ellentmond Gombrowicznak, a színészi trivialitásról szőtt elméletnek. De ne feledjük, Kamas nem Gombrowicz-drámát játszik, hanem regényt. S ez a „képtelenség" alighanem meg sem fordult az író fejében, annyira lehetetlen-nek érezte a műfaji átültetést. Holott tagadhatatlanul ez is egyfajta Gombrowicz-interpretáció, és tagadhatatlanul hiteles. Csak éppen receptnek nem tekinthető. Sőt, épp az egyszeriségében, színész és író kivételes találkozásában rejlik a siker nyitja. S ha e véletlenszerűen egymás mellé sorolt, vázlatosan ismertetett előadásokból a Gombrowicz-játszásra valami tanulság levonható, az is hasonlóképp hangozhat. Gombrowicz csal, e lételeme szerint oly provokatív íróval csak az a színész boldogulhat, aki „felveszi a kesztyűt", szembenéz és felel az *író* kihívására: önmagát adja.

RAJK ANDRÁS

Vitéz László városától Punch úr városáig

Nemzetközi bábfesztivál Londonban

1984-ben alkalmam nyílt részt venni a Nemzetközi Bábszínház Fesztiválon, amelyet - immár másodízben - Londonban rendeztek meg. A jelen volt sok kimagasló szakember, az angol sajtó, rá-dió, televízió megállapítása szerint a legátfogóbb seregszemlét láttam, amely a több ezer éves műfaj történetében valaha végbement. Ezen nem csak azt kell érteni, hogy öt földrész tizenkilenc országából harmincegy társulat (közte egy-személyes „társulat" - ez azonban nem értékmérő) mutatkozott be a magyar-országnyi város tizennyolc színházában. Valamit persze efféle adatok is monda-nak, de nem a lényegről. A lényeg, hogy az egybegyűltek az ősi műfaj minden árnyalatát, műfajon belüli valamennyi alműfaját képviselték, a mai legmagasabb színvonalon. Ez pedig csaknem olyan összetettséget, sokféleséget jelent, mint-ha azt mondanám: drámafesztivált láttam - meg nem határozva, hogy görög tragédiáktól népi játékokon át happeningekig terjedt a kínálat. S nem csak szín-házak sokaságában, hanem London némely nevezetes terén és utcáján is.

Angolok, „tiv"-ek és mások

Szakembereket mondtam - néhányukat indokolt kiemelni. Ott volt az angol bábszakértő jan Bussel; a műfaj fáradhatatlan megszállottja, Penny Francis; a rendező David Currel; a témában négy könyv szerzője, a ma is aktív bábos George Speaight; a nagy nemzetközi megbecsülésnek örvendő magyar Szilágyi Dezső; a lengyel Adam Kilian; a görög Eugenio Spatharis; a holland Henk Boerwinkel; az ausztrál Nigel Triffitt; a csehszlovák Frantisek Vitek és Vera Ricarova - s ezzel csak a szak-mában legismertebbek közül említettem néhányat. Nem szóltam ugyanakkor olyan elképesztő és sajátos tudású művészekről, mint akik a jávai *„wayang kulit"* és *„wayang golek"* (különböző stílusú árny- és bábjátékválfajok, ősi modorban játszó hangszeres együttessel) játékmódját mutatták be és mint amilyen sajnos névtelenül hagyott *„dalang"*-juk, az összetett játék mestere és lelke.

Jean-Paul Hubert egyszemélyes színháza

Vagy az ugyancsak meg nem nevezett „tiv" nemzetségű nigériai fekete művészek (négymilliós nép lányai-fiai) és vezetőjük, akik a tánccal, énekkel elegy bábozás réges-régi tudományában járatosak. Ezek említése mellett is nevek sokaságával maradok adós, amelyeknek a viselőit méltán sorolhatnánk a világ ki-magasló művészei, művészeti szakértői közé.

Mostoha hivatás a bábozás? Ami a világhírnevet (vagy akár országokon belüli hírnevet) illeti - általában annak mondható. Több szempontból viszont nem mostoha. Amilyen kifejező és elragadó - érthető, hogy megszállottai van-nak öt földrész-szerte. Előnye az élő szín-házzal szemben: nemzetközi nyelvet be-szél, többé-kevésbé mindenütt egyformán érthető. S még egy : viszonylag könynyen mozdul és járja be a világot. (A mi Állami Bábszínházunk négy földrész fél-száz országában szerepelt, Londonban az itt taglalt alkalommal harmadszor.)

Royal Victoria „Club"?

Néhány szót általában erről a kiválóan szervezett, szerény eszközökkel magas színvonalon megoldott fesztiválról. Működik Londonban - kissé távolabb, a Temzén túl - az úgynevezett Battersea Arts Centre (hazai fogalmak szerint kultúrház) - benne egy olyan, önerőből létrehozott bábközpont, műhely, archívum, amelyről csak a legnagyobb tiszteIettel szólhatok. Félig-meddig ez volt a fesztivál központja.

Félig-meddig, mert volt egy másik is - átlósan szemben a Nemzeti Színházzal, csaknem a Temze partján, benn a város közepén, a Covent Garden mellett, szintén egy régi épületben, a Wellington utca i 8. szám alatt. A. dolog azért érdemel említést, mert az angol bábmegszállottak energikus és eredményes munkáját dicséri. Ez az épület a közelmúlt időkben afféle hírnévnek örvendett, mint a Maison „Frida" hajdan Budapest belvárosában (Magyar utca - jelenleg Jászai Mari Színészotthon). Az angol felsőbb körök bordélyaként teljesített szolgálatot évtizedeken át, a jól hangzó Royal Victoria Club néven. *Az* említett lelkes bábosok Nagy-London baloldali (a konzervatívok által sajnos megszüntetésre ítélt) tanácsa segítségével birtokba vették a nevezetes., de eléggé lerobbant épületet, és most folyamatosan igyekeznek berendezni a korábbinál nagyobb szabású, tanításra, gyakorlatok tartására, kiállításokra, valódi bábos klubéletre alkalmas központtá. Néhány kiállítást már ezúttal is itt rendeztek be. A bábművészet általános hasznára válna, ha törekvésük egy harmadik londoni nemzetközi fesztivál idejére megvalósulna, lévén az angliai bábművészek és szakértők esztétikai törekvéseikben őszinte internacionalisták.

Magyarok a **Sadler's Wellsben**

A sokból néhány előadás lényegét igyekszem itt a lehetséges mértékig érzékeltetni - a mienken túl mindenekelőtt azokat, amelyek talán a szavak közvetítésével is kifejeznek valamit a műfaj sokszínűségéből és sokarcúságából.

Ami a mi, jó értelemben reprezentatív együttesünk az Allami Bábszínház londoni szereplését illeti, több szempontból sikerült igazolnunk a magyar vendégszereplésnek előlegezett bizalmat. Ez utóbbira utalt a fesztivált megelőző hírverés, amelyben (nyomtatásban és a televízióban) a világ fél tucat legkiválóbb együttese egyikeként aposztrofálták társulatunkat. Erre vallott az a tény is, hogy a háromszáz éves, nagy hagyományú és nagyméretű Sadler's Wells Szín-házat kaptuk játszáshelyül. A műfaj is-merői előtt persze világos, hogy ez utóbbi hízelgő ugyan, de gyakorlatilag hátrány, hiszen a bábszínház kamaraműfaj, általában a méretei sem szívelhetik a nagy nézőtéri távolságot. Az viszont tény, hogy a mindenben szolid fesztivál-nak a bevételre is tekintettel kellett len-nie, s tizenegy felnőtt-, valamint három gyermekelőadásunk ebből a szempontból is megfelelt a rendezők várakozásá*nak*. A lelkes nézőtéri reagálásokon túl

Eric **Bass Őszi** portrék című előadása

a sajtó is elismeréssel szólt darabjaink többségéről, kivált a változatos bábtechnikát képviselő *Klasszikus szimfóniá*ról és a Petruskáról (Prokofjev zenéjére, illetve Sztravinszkij balettjére Szilágyi Dezső, Koós Iván bábműve, Szőnyi Kató rendezése) sok jó vélemény jelent meg a vezető angol lapokban (Times, Daily Telegraph). A Sunday Times olyan nagyra értékelt londoni szín-házi esemény bírálatával közös cikkben elemezte a magyar előadást, mint a Royal Balett bemutatója. *A csodálatos mandarin* ellenben sem a közönségnél, sem a kritikánál nem aratott sikert. A *Tűmadár* helyzete amolyan köztes volt, mindkét közelítésben. Bábjátszásunk színvonalát mindenesetre valamennyi kritika a mű-faj felső régiójában határozta meg.

Ha már Vitéz László városa bábosai-nak Punch úr városában végbement szerepléséről szólok (Punch úr az angol bábozás olasz eredetű klasszikus alakja, az ismert élclap címadója, kicsit Chaplin elődjének is mondható), hadd kövessek egy Angliában tapasztalt jó szokást. Az ismertetőkben itt okvetlenül szerepeltetik minden érdemleges közreműködő nevét, a műszakiakat is ideértve (a neveket gyakran kivetítik előadások után is). Méltánytalan dolognak tartom, hogy bábművészetünk sok és nagy nemzet-közi sikert arató művészeinek - köztük Érdemes, és mindenképpen érdemes mű-vészeknek - a nevét még szökőévenként sem publikáljuk. Hadd legyen most egy rendhagyó szökőév: Csajághy Béla, Elekes Pál, Erdős István, Gruber Hugó, Gyurkó Henrik, Kássa Melinda, Kozári Eszter, Pataki Imre, Szakály Mária, Szőllősi Irén színészek és a műfajban az átlagosnál is jelentősebb művészi hozzájárulást adó Faházi Lajos, Fehér Dezső, Hegyi János, Kisgyörgy Enikő, Kosztelnik Győző, Kürti Károly, Lánszki Péter, Lőkös Sándor, Nagy Sándor, Papp Erzsi és Villányi László műszakiak képviselték a magyar bábművészetet Londonban.

Bábcsillagok - fából

Az ősi művészeti ág napjainkban is szüntelenül fejlődik, alakul. A továbbiakban igyekszem a legértékesebb és legérdekesebb tapasztalatokra szorítkozni.

Londonnak a tenisz révén világszerte ismertté vált negyedében, Wimbledonban működik Anglia négy, kőépületben működő bábszínházának egyike, a templomhallból átalakított „Polka" (Polka children's Theatre Company). A nemzetközi fesztiválra létrehozott, műfajtörténeti jellegű műsoruk *(Wooden Stars* - hadd fordítsam így: „Bábcsillagok - fából") magában megérdemelne hosszabb méltatást - még inkább azonban az eszközök, amelyek révén a mű-vészek (Richard Gill, a nálunk is ismert művész vezetésével) ezt az átfogó programot összeállíthatták. A Polka egész világot és egész műfajt reprezentáló báb-anyaga a maga nemében egyedülálló - évszázados, fából (és sok más anyagból) faragott bábjaikat félmillió fontra biztosították. S ez csak, hogy úgy mondjam, piaci értéküket fejezi ki - kultúrhistóriai értékük ki nem fejezhető. A műfaj gyöke-rét képviselő ázsiai (japán, indiai, jávai, Sri Lanka-i, burmai) bábgyűjtemény nem is százados, hanem több évezredes anyag. Legidősebb eredeti darabjuk az időszámításunk előtti 500. évből való. Az angol bábművészek bámulatos felkészültséggel sajátították el életre keltésük különböző módozatait. A sok közül is kivételes kézügyességet igényel a japán Kyoto leporellóféle kezelése, ahogyan a művész, a mese menetének követelményei szerint, a hajótól a kalapig, a legyezőtől a házig, a legkülönfélébb tárgyakká formálja a rakottszoknyaszerűen hajtogatott papírt.

Ma már alig-alig fellelhető, extra élmény, amit a Fratelli Napoli kínál. A Cataniából érkezett család egyszerű mesteremberekből áll, amatőrökből, akik immár harmadik generációban gyakorolják - csaknem utolsóként - egyedül-álló művészetüket. Hozzátehetem: meg-érdemelt világsikerrel (amerikai körútról érkeztek Londonba). Apa, anya és felnőtt gyerekek, a tradícióknak meg-felelően, maguk állítják elő életnagyságú, roppant súlyú (30-35 kilogrammos), vértezetbe, illetve egzotikus ruhákba öltöztetett behemót figuráikat, és hatalmas fizikai erőkifejtéssel maguk mozgatják őket egy állványzatról, takartan, felülről, a súlykülönbségtől eltekintve marionettszerűen. Itt Ariosto *Őrjöngő* Lórántjának nagy párbajjelenetét mutatták be, jellegzetes olaszos figura-gesztikulációkkal improvizált szöveggel, mely utóbbit azért hangsúlyozom, mert a családfő olvasnitudása nemigen terjed bonyolult irodalmi szövegek el-sajátításáig. A véres történet felidézése a monstruózus alakokkal ellenállhatatlan hatású, mind a művészet ősforrásai-nak felidézésével, mind sajátos, egyszerre borzongató és elragadó humorával.

Indonézia bábművészei - a „Sasona Mulia" néven ismert jávai kulturális centrum együttese - külön fejezet. Már a kifejezés sem egészen helyénvaló, mert *bábművészeten* mi Európában jórészt mást értünk, mint amit az itt látott összetett művészet jelent. A színes árnyjátékra alapozódó, elöljáróban érintett „wayang kulit", valamint a főleg bábjátszásra épülő „wayang golek" sokkal inkább amolyan igazi összművészet (képzőművészeti hatásokat is messzemenően ide értve), amiként a Távol-Kelet művészete általá-ban. Mindjárt azért is, mert tíz fős, élő-ben látható és hallható együttes adja elő, élményt nyújtva az ottani hangszeres zenéből és közös éneklésből is (nem mondok kórust, mert ez félrevezető volna - itt másról van szó). A tulajdonképpeni játszó bábos a színen látható „da-lang", aki teljes testével, hangjával, beszédével és bámulatos ügyességű kezével és lábával játszatja el látványnak is pazar bábjaival a cselekményt *(Ramajana-rész-*leteket láttunk). A játszási mód végső soron eltanulhatatlan, akárcsak - felnőtt számára - a nyelvek hibátlan kiejtése; részleteiből, metodikájából ellenben eu-rópai művészek is sokat tanulhatnak.

Éppen ebben az összefüggésben térek át a lengyelekre. A gdanski Miniatura előadása a fesztivál jeles eseménye volt. Szó sem lehet persze egybevetésről az ázsiaiakkal, hiszen a lengyelek művészete félreismerhetetlenül európai (és lengyel!) - az azonban bizonyos, hogy a hatások összetettségében és összességé-ben helye van az utalásnak. *Az öreg muzsikus és az angyalok,* Jan Wilkowski és Adam Kilian megérdemelt jó hírnek örvendő játéka, valamint az Oscar Kilberg írásaira épülő *Mazurka* élő figurák-nak, muzsikusoknak, képzőművészet-nek és bábművészetnek frappáns együtt-játszatása, naivnak, groteszknek és lírai-nak igazán szerencsés ötvözete. A varsói Ateneum Színház nálunk is bemutatott *Passiója,* a merőben eltérő műfaj ellenére, összhatásában rokonítható ezzel az előadással. A folklorisztikus alap, a zene mellett a látványelemeknek: a a díszleteknek, tárgyaknak, változatos humorral telített szcenikai megoldások-nak - mint a lengyel színházművészetben mindig - a megszokottnál nagyobb a szerepe. Átütő sikerük tökéletesen meg-érdemelt volt.

Az Ausztráliában hét éve alakult Handspan Theatre Company előadásában láttam a *Titkokat,* Nigel Triffitt összeállítását. Mindenekelőtt élő alakok és bábok nagyon érdekes, korszerű fény-hatásokkal erőteljessé tett együtt játszatása

jellemzi a stílusukat. Az élőnek és az élettelennek az együtt cselekvése természetes egységet képez. Az előbbiek úgy lehel-nek életet az ember méretű utóbbiakba, hogy ezek a játékban teljes értékű partnerré válnak. Gyakran alkalmazzák a két elem - élő színész és báb - elválaszthatatlan egyesítését: az élő fej együtt él, mozog a bábtesttel. Az anyagiak tekintetében láthatóan jól eleresztett ausztrál bábosok tudatosan keresik a művészeti ág újításának lehetőségeit. Olykor erőszakoltan is, de vitán felül eredmény-nyel, felismerésekkel, amelyekből ugyan-csak lehet tanulni.

Jelenet a Mozart és Harlequin című játékból (London-München Bábjátszók)

Bábozás szárazon és vízen

Több további nagy együttesről is volna még mondanivaló - a maradék helyet azonban a kamaraelőadások követelik. Méghozzá nagyon. Ebben a műfajban az egy-két személyes „társulatok" és az egyszemélyes színházak között nem kevés a világrangú művész, aki éppen a bábok révén találta meg fontos mondanivalójának a kifejezésrendszerét - társadalomról, emberekről. (Magyar olvasóknak, nézőknek nem kell ezt olyan nagyon bizonygatni, ha Obrazcovra, az egyszemélyes bábszínháznak is klasszikusára gondolunk.)

Londonban ennek a játékfajtának több nagy egyénisége bemutatkozott, többféle, tökéletesen eltérő stílusban. A fiatal Eric Bass (USA) elgondolkodtató dramoletteket ad elő, nyíltan együtt játszva bábuival. Hozzáteszem: elsőrendű színész és nagyon muzikális. Ehhez a stílushoz ez nagyon fontos. Barry Smith és néhány társa (Nagy-Britannia) is a személyiség és a változatos méretű bábok együtt játszásából alakítja ki jórészt humoros, itt-ott fanyar, de Bass mélységeit el nem érő műsorát. Smith-t inkább virtuóznak mondanám. Nagy művész a francia Jean-Paul Hubert. Ő a klasszikus egyszemélyes bábszínház, a szó szoros értelmében, hiszen a testén hordja egész színházát (kicsiny paravánját) és vala-mennyi, elképesztő ügyességgel szervezett, mozgatott „színészét". A görög mitológia közismert alakjait politikai aktualitások remek perszifliálására használta. *Hollywood* című műsora frenetikus karikatúra.

Három színházról szólok még, amelyeknek egyenként két-két ember a lelke, mozgatója, a szó minden értelmében. Az első az angol Movingstone Marionette Company. Gren és Juliet Middleton szegény, mostohácska szubvención és szerény belépti díjakon tengődő gyermekszínháza nem annyira egyszerű, naiv műsorára, sokkal inkább helyzetére tekintette] érdemel figyelmet. A színház egy öreg bárkán működik, amely a fesztivál idején London kevéssé frekventált részén, a kies „Kis Velence" vizén (a Temze mellékágán) volt kikötve. Csak a legnagyobb tisztelettel szólhatok lelkes, szép munkájukról, ahogyan a cseppet sem ijesztő csontvázak rock and roll-jától Coleridge költészetéig kedves és értékes anyaggal szórakoztatják az angol folyók környékén élő gyerekeket - szeneskályhákkal fűtött bárkájukon télen is végighajókázva színházukkal az angol folyóvizeket.

Vera Ricarova (Csehszlovákia) a legnagyobbak egyike. Egészen eredeti játékot hoz létre élet- és művésztársa, Frantisek Vitek idétlen, csupasz, nem is túlságosan mozgékony bábui segítségével. *Piskanderdula* című összeállításuk fájdalmasan nevetséges légkört teremt, a bábokkal együtt játszó nagyszerű színésznő habitusa Giulietta Masina tiszta világra csodálkozását, a kegyetlenséggel szembeni örök értetlenségét juttatja a néző eszébe. Ezzel a lelkülettel telíti, jobbára ilyen hangulatú, kereplős, csengős, sípos, nyekergő muzsikára mozgatja ártatlan, meztelen fafiguráit is; a szerelmespárt, a hegedűst, a táncoló csontvázat, a fondorlatos Kasparcket.

Végül arról, ami számomra ennek a művészeti ágnak a mai legmagasabb európai színvonalát, felnőttműsoraiban a legmélyebb gondolatiságot jelentette: a holland Figurentheater Triangel, a Boerwinkel házaspár színháza. Amikor láttam, még nem tudtam, hogy ennek a piciny színháznak *az Ideák és kreációk* című műsora nemzetközileg elismert, nagy teljesítmény. A húsz kis jelenet, amelyre oszlik, a beszéd nyelvére természetesen nehezen fordítható - teljes egészében saját és sajátos eszközeivel fejezi ki magát. Ezért jó - akárcsak a jó muzsika, amelynek éppúgy nincs nyelvi megfelelője, mint az illatnak vagy az íznek. A holland házaspár műsora társadalomkritikával, szarkazmussal, álmodozással, poézissel, bájos, abszurd és fekete humorral telített. A báb-ősasszony kerti hálóhintán ringatja az ős-fogyasztói társadalomban elpuhult ősember férjét - ő a túlmunkába, férjemuram a semmittevő jómódba pusztul bele. Ötletek garmadája jellemzi a kispolgár reggelijét, a pénz megszállottját, az öreg koldusasszonyt, valódi gazdagság és ál-erkölcs megannyi színházi torzrajzát. Henk és Ans Boerwinkel, ez a két, pazar kézügyességgel is rendelkező, hol csak bábjai által, hol velük együtt játszó, kellemes művész - világszínházat csinál.

„Performers for the peace"

Megtanulni mindebből - ismétlem - semmit nem lehet, mert sok szállal kötődik földrajzi fekvéshez, társadalmi helyzethez, nemzeti kultúrák sajátosságai-hoz. *E[1]tanulni* ellenben rengeteget lehet

és kell is. (Aminthogy hozzánk is jöttek egészen elsőrendű szakemberek, művészek „lopni" - ez keresztül-kasul természetes gyakorlat a műfajban. A színház más műfajaiban is csak ott kevésbé vallják be.)

Egy bizonyos. A második londoni nemzetközi bábfesztivál tökéletesen meg-felelt a Covent Garden öreg vásárcsarnokainak a falán elhelyezett feliratának: *„Performers for the peace"* („Művészek a békéért").

Reményt keltő ilyen esemény tanulságait taglalni, fenyegető, rossz híradásokkal terhes korunkban.

DÉVÉNYI RÓBERT

Bábuk világszínháza

1984 nyárutóján Drezdában találkoztak a világ bábművészei és bábszínházai. Kétségtelen, hogy ez a négyévenként az UNIMA (Nemzetközi Bábszövetség) égisze alatt megtartott bemutatósorozat a művészeti ág legrangosabb fóruma. A vendéglátás jogáért a legnagyobb metropolisok és kultúrcentrumok vetélkednek. (1976-ban Moszkva, 1980-ban Washington volt a házigazda, és 1988-ban Tokióé a rendezés joga.) Ennek megfelelően dúsgazdag a kínálat is. A fesztivál hetének hivatalos programjában több mint ötven hivatásos produkció szerepelt. Az éjszakázók érdeklődését számos műhelyelőadás elégítette ki. Drezda sétálóutcájában amatőrök kaptak bemutatkozási lehetőséget. Ehhez csatlakoztak még a kiállítások, film- és videoprogramok, szakmai konferenciák - így az UNIMA XV. tisztújító kongresszusa. Talán ennyi elég mentségül, hogy a recenzens még a legjobb szándéka szerint sem nézhetett volna meg mindent. n végül is a hivatalos program választékából szemezgettem: harmincöt előadást láttam, de mellőzni kényszerültem a kifejezetten gyermekelőadásokat. Tulajdonképpen makacs érdeklődésemre hagyatkoztam: mit tud tenni a bábművészet azért, hogy az élő színházzal egyenrangúvá váljon, hogy a felnőtt közönség megint komolyan vegye, mint hajdan a „szép időkben", hogy ugyanolyan kedvelt időtöltés, emberformáló szükséglet legyen, mint a színházba járás. Mert jelenleg nem az.

Kóklerek és showmanek

Köztudott, hogy a XIX. században kemény csata dúlt a báb- és élőszínház között. Ebben a cseppet sem kíméletes küzdelemben az élőszínház meglehető-sen agresszív fegyvereket vetett be: az adminisztratív tilalmaktól a bábégető máglyákig. Az erőszakos térítők zászlajára az IRODALOM szó volt felírva. Ennek szentsége nevében szorították az intézményes magaskultúra peremére mindazokat, akik nem tudták felmutatni a literatúra keresztlevelét, akik „csak" a boszorkányos kézügyesség, a szakadatlan akció „tartalmatlan" patronjaival ámítják közönségüket. Szerencse, hogy a hadjárat nem járt teljes sikerrel, és a kókler mesterségnek, a vásári szólóbábozásnak maradtak olyan nagy egyéniségei, akik őrizni és továbbörökíteni képesek a nagyszerű hagyományt. A drezdai programban, szinte a találkozón belüli találkozóként, összejöttek az európai mutatványosparaván legnépszerűbb sztárjai, a teljes „pereputty" (hiszen egymásnak egyenes ági leszármazottjai), az olasz Pulcinellától az angol Punchig, a francia Guignoltól az osztrák Hanswurstig és Kasperlig, a cseh Kasparektól a bajor Lárifáriig, az orosz Petruskától a magyar Vitéz László-ig. Akik ezeket a figurákat életre keltik, mindenekelőtt virtuózok, a bábjátszás Paganinijei. Képesek szempillantás alatt bűvkörükbe vonni a közönséget. Egy szál magukban - legfeljebb egy unter-mann segédletével - tucatnyi szereplőt a cselekménybe keveredtetni. Átváltozó művészként mindegyiknek más-más hangkaraktert kölcsönözni. Lecsapni a nézőre, hogy egyetlen közbeszólás se maradjon megválaszolatlanul. Tévedhetetlen érzékkel csigázni a feszültséget, elcsattintani a poént. Pillanatonként újabb és újabb "kunststikli"vel jártasságukat fitogtatni, hogy a nagyérdemű-nek a lélegzete is elakadjon a csodálkozástól. A bábozásnak ez a fajtája kétség-kívül a commedia dell'artéval rokon. (Onnan is származik.) Nem tolmácsol - a bábu öntörvényű akciói éltetik. A fő hatáseszköz a paravánon is az attraktív, akrobatikus mutatvány, a lazzo. Mindenekelőtt a verekedés,az elfenekelés, a botpárbaj, ami talán - paródiaként - a legtávolabbi múltra, a középkori Szent György bábmirákulumra tekint vissza. Akad olyan vásári bábjáték - ilyet láthattunk az angol Percy Press kezén - ami nem több, mint a halálra püfölések megszakítatlan sorozata. A sztori csak férc, ürügy az ismétlésre, amivel nem tudunk betelni. Judit asszony, Punch felesége férje gondjai-ra bízza pólyásukat. A gyerek bőgni kezd. A megátalkodott Punch kihajítja. Majd kiveri a lelket a sápítozó asszonyból. A felelősségre vonásra érkező rendőrből. A kínai erőművészből. A krokodilból. Az ördögből. A hóhérból. A művészet, a céhtitok abban van, ahogy egy (mozgás)téma összes lehetséges változata, cifrázata feldolgozódin előttünk. Ritmusban, tempóban, dinamikában. Döbbenetes, hogy a közönséglélektani tapasztalatoknak milyen garmadája halmozódott fel ezekben a látszólag semmitmondó játékokban. Hogy tud a francia Philippe Casidanus Guignolja kaszszát csinálni a paravánra bukó ördögfiókahullákkal! Vagy Kemény Henrik rogyásig hadakozni a palacsintasütővel! Hogy hengergeti-gurigáztatja a paraván szélén kobakjuk koppanásáig a legyőzött fenekedőket!

Együtt látva e válogatott szegénylegények gyülekezetét, a műfaj dramaturgiai, egyensúlyproblémáit is érzékeljük. Nem tagadható, hogy többségükben a sztori a végsőkig elcsökevényesedett, még egy trufa vagy anekdota kereteinek kitöltésére is alig futja. Csak produkció van - darab nincs. Így ezek a kasperliádák vitathatatlan értékük ellenére nehezen illeszthetők az üzemszerűen működő bábszínházak műsorába. (Már csak terjedelmi okokból is: másfél-két óra hosszat lehetetlen végig lazzizni.) Úgy tűnik hát, hogy e játékforma szükségképpen kuriózum, nem szelídíthető a bábművészet kultúrhajtásaihoz. Illetve talán mégis. Példának kínálkozik a fiatal Peter Waschinsky (NDK, Berlin), aki úgy kerít műsort Kasperl alakja köré, hogy életrajzát látjuk megelevenedni: az örök nyelvelő és ellenálló politikai-művészi pályafutását a középkori kezdetektől napjainkig. A vállalkozás hatékonyságát gyengíti a túlburjánzó magyarázó szöveg, a tolakodó ismeret-terjesztés. Szerencsésebben közelít a problémához a Hradec Kralovéban működő csehszlovák DRAK, Európa egyik legjobb bábszínháza. A revival módszerével életre keltett orosz vásári játék, a *Hogyan házasodott meg Petruska?* tartós sikerdarabjuk. Itt a mutatvány tökéletes egyensúlyban van a sztorival. Egy élvezetes, commedia dell'arte fordulatosságú bohózatot látunk, amelyben a helyzetkomikum egyben a jellemkomikum kifejeződése is; magyarán a báblazzi a cselekmény leghangsúlyosabb pontjait támogatja, és ez teszi az előadást megragadóan bábszerűvé. Nincs az a színész, aki átéltebben tudná szerelmi bánatában felkötni magát, majd reménytelenül belebonyolódni az akasztófahurokba, mint szegény Petruska. Minden figura - még Belzebub is - méltánylandó, szeretetre méltó egyéniség, ugyanakkor csúfosan mulatságos is. A bábszereplőknek ez a humanizáltsága emeli az előadást magától értetődően a felnőtt közönség érdeklődésének szférájába. Petruska és Bublinuska nem gyermeteg szerelmesek - megvesznek egymásért. Szexusuk van. Gyöt-

relmes epekedéseik. Aminek Petruska, ha csak teheti, hangot is ad. Persze afféle műveletlen, parlagi, mondhatni faragatlan faragvány lévén nem a szavak embere, közlendőjét csak elcsipogni tudja. De akinek nemcsak füle van a hallásra, *az* a tagolt beszédnél is jobban érti a füttyöt.

Azt hiszem, végül is ezen a humanizáltságon múlik a dolog. A felnőtt azért veszi félvállról a bábut, mert nem hiszi el, hogy ugyanolyan létköre van, mint neki, hogy mindaz megeshet vele, mint a modern emberrel. A legkiválóbb bábművészek viszont képesek megtörni gőgünket. A vásári bábjáték kategóriájában végül is ez a firenzei Alessandro Libertininek sikerült maradéktalanul. Előadásában a *Pulcinella és Euridice* nem aggályosan hagyományhű, de messzi van attól is, hogy modernizáltnak tekinthessük. Tulajdonképpen a commedia dell'arte bábozás legnemesebb értékei ötvöződnek a korszerű szemlélettel. Egy hamisítatlan commedia dell'arte kanavászt látunk megelevenedni. Pulcinella a commedia dell'arte Fehér Bohócának ismert „állandó típusa" egy mítosz, az Orfeusz-legenda kellős közepén találja magát. Párbajban alaposan el-agyabugyálja vetélytársát, a penészpofájú Verdonét, ám közös szerelmüket, Euridicét, a Csendőr lányát váratlanul elragadja a halál, és Pulcinella az Al-világba száll, hogy Cerberusszal, majd magával a Halállal dacolva kikényszerítse a lány visszatérését. Mint sejthető, ez a szüzsé is bő teret nyújt a verekedésekhez és egyéb lazzihoz, amiket Libertini boszorkányos ügyességgel abszolvál Felvonultatja a műfaj egyéb illúzió-keltő mesterkedéseit is. Látjuk, amit más halandó szeme még sohasem pillant-hatott meg: a Pokol rémisztő tájait, a Styx *vizét,* amelyen szörnyűséges mennydörgés-villámlás közepette sajkál Kháron lélekvesztője. (Kháron egyébként nagy művészetbarát, és azonnal enged Pulcinella esengésének, amint megtudja, kit tisztelhet utasában.) Mégsem ezek az illuzionizmusok nyűgöznek le igazán, hanem a komolyan vettetés bravúrja. Libertin Pulcinellája nem mesebeli panelhős, aki a mozgató önkényének hála könnyedén tipor ellenfelein. Nehéz szóra bírni a varázslatot: de csakugyan elhisszük róla, hogy „élete" kockáztatásával vág a nagy kalandba. (Az idézőjel használata tulajdonképpen nem ildomos.) Lehetetlen nem felnéznünk rá, aki nekibuzdulásai, töprenkedései, talpraesettsége, a félelmen erőt vevő elszánásai révén a szemünk előtt cseperedik a feladathoz. Még a felharsanó Wagner-zene heroizmusát is helyénvalónak érezzük! igaz, ezúttal nem husánggal vagy palacsintasütővel győz a halálon. Libertini a végkifejletben finom iróniáját érvényesíti. A. Halál egy puszit kér Euridicéért cseré-be Pulcinellától. Es már tolja is rusnya pofáját hősünk elébe. Pulcinella visszaborzad. Egy vérpezsdítő tangó az ellenajánlata. Es lehet-e egy olasz legény táncát fumigálni? Euridice szabad. A földön a menyegzői csokrok özöne fogad-ja. Happy end. Kis szépséghibával: esküvőjét a lány Verdonéval tartja.

Punch és a csecsemő (Frankfurti **Állami Bábszínház)**

Bízvást a kóklerek közeli rokonságának tekinthetjük azokat a bábelőadóművészeket, akik önálló estekkel, szólóprogramok kal járják a világot vagy illeszkednek a cirkuszok, varieték, kabarék és egyéb szórakozóhelyek műsorkínálatába. E szimbiózis egyfelől sokat ígérő, hiszen így a bábművész természetes közegben találkozik a felnőtt közönséggel. Másfelől viszont túlzott behódolásra is csábíthat, eleve behatárolva a one-man-show értékszintjét. Vagyis a helyszín kihívására igen sokféle művészi válasz adhatói. Akadnak, akik beérik a könnyen emészthető, tetszetős, de meglehetősen tartalmatlan szórakoztató programokkal. Mások ravaszkodnak: felvonultatják a szakma összes trükkjét, hogy végül mint Karinthy *Cirkuszán*ak zenebohóca - jogot nyerjenek „elmuzsikálni" legféltettebb személyes titkaikat. A legkiválóbbak pedig fittyet hánynak a közönség megrögzött várakozásainak, és merész excentrizmussal nyomban mondandójuk közepébe vágnak.

A bábmágusok drezdai seregszemléje vamennyi lehetséges megközelítésre mutatott plasztikus példákat. Láttunk remekül kivitelezett bábcirkuszt (Johan Vanderguns, Toronto), mindig népszerű állatszámokat (Albrecht Roser, Stutgart) *vagy* ezeknek szatirikus, „tan-mesei" változatát (Obrazcov örökzöld műsora). Libertini one-man-show-ja *(Zenék, szerkentyűk és "ás ördöngős,égek)* művészi szándék és közízlés összeférhetetlenségén borong, bölcs szkepszissel. Úgy tűnik, hogy a dolgon az ördög sem segíthet! Hiába igazgatja, barkácsolja, szereli zenélő babáját, hogy koloratúrákat csaljon ki belőle, keze műve megmakacsolja magát, és fogaskerekei csak a vad jejejére pörögnek engedelmesen. Másik számában egy gyönyörű-édes Bellini-ária előzeneje szól. Egyre ismétlődnek a kezdő taktusok, de a szín üres. Végre megjelenik az énekesnő. Szemügyre vesz minket - és nincs bátorsága Bellinivel idehozakodni. Inkább egy apacsdallal próbálkozik. Majd vetkőzni kezd. Egyre izgatóbban villan ki teste. (Mármint Libertini zsákba bújtatott kezének csuklója.) Szép sorjában az összes ruhadarabra sor kerül. Már mindent lefejtett magáról, illetve bábu lévén, az emberi lehetőségek határán is túlmerészkedik. Kiveszi a nyelvét. A szemét. Most már csakugyan nem marad belőle más, mint a puszta, pőre kéz. Es így talán már ráfigyelünk, ha a szívhez szóló bel cantót elénekli. A genovai Giorgo Pupella is a zeneszámokra kreált bábpantomim álmodója. Gounod *Marionett-gyászinduló* című darabjáról például ez jut az eszébe: egy sírásó belefárad egyhangú munkájába. Am a túlvilágon sem szabadul meg mestersége nyűgétől. A tetemek helyett az emlékeket kell eltemetnie. Érdekes, hogy az amerikaiak távolodnak cl leginkább a báb-esztrád sablonjaitól. Paul Zalooml produkcióinak szubjektív-vallomásos hangvételéről a címek - *Za-*

loomkáció, Zaloom gyümölcsei, Zaloom teremtése is ízelítőt adnak. (A New York-i művész egyébként a világhírű Bread and Puppet Theater társulatának tagja és utcai happeningjeinek látványtervezője.) Élet és halál végső kérdéseiről mélységgel és költőiséggel szólnak Roman Pasca és Eric Bass magánjelenetei. (Ez utóbbi *Őszi portrék* című műsoráról lásd részletesen a SZÍNHÁZ 1983/2. számát.)

A mondandó lírai személyessége, eredetisége természetesen nem pusztán a témaválasztásban nyilvánul meg. A showman szinte korlátlan szabadságot élvez az önkifejezésben minden egyéb vonatkozásban is. Szerző, rendező, dramaturg. Anyagokat és műanyagokat formázó képzőművész, szabadalmakkal operáló ezermester egy személyben. És ha úgy kívánja: színész is. Beállhat a játékba, teremtményei közé. Az animátornak és az aktornak ez az elkülönítet-lensége, úgy látszik, a modern bábjáték meghatározó sajátossága. A gesztus félreérthetetlenül a felnőtt közönségnek, pontosabban a közönség felnőttségének szól. Jelzi, hogy a művész nem a szem-fényvesztés olcsó hókuszpókuszaival pályázik babérokra. Világos a kettős szín-padi jelenlét értelme: a demiurgosz partnernek jelentkezik. Őszinte, meghitt, bensőséges kapcsolatot keres bábuival. Ideális untermannként.

Nagyszínházak kis méretben

Bármily szívesen időzünk is a kóklerek és showmanek társaságában, mégis tudjuk, hogy a felnőtt közönség érdeklődéséért folytatott versengés igazi terepe a bábszínház. A huszadik *század* bábművészete jelentős vívmányként könyvelheti el, hogy a bábjátékot végre kimosdatta az utca piszkából, és illendő, rangjához méltó környezetbe költöztette. Kétségtelen, hogy ma egy nemzet bábkultúrájának fejlettsége egyre inkább a jól felszerelt, állandó színházként üzemelő játékhelyek számán és művészi teljesítőképességén mérhető. Azon sincs semmi csodálkoznivaló, hogy ez a honfoglalás együtt járt az élőszínházi szervezeti és működési formák átvételével. És *ha az* élőszínház elsőrendű küldetése a drámairodalmi művek, az írói alkotások nagy erejű tolmácsolása, a bábszín-ház sem kíván elbújni e megtisztelő feladat elől.

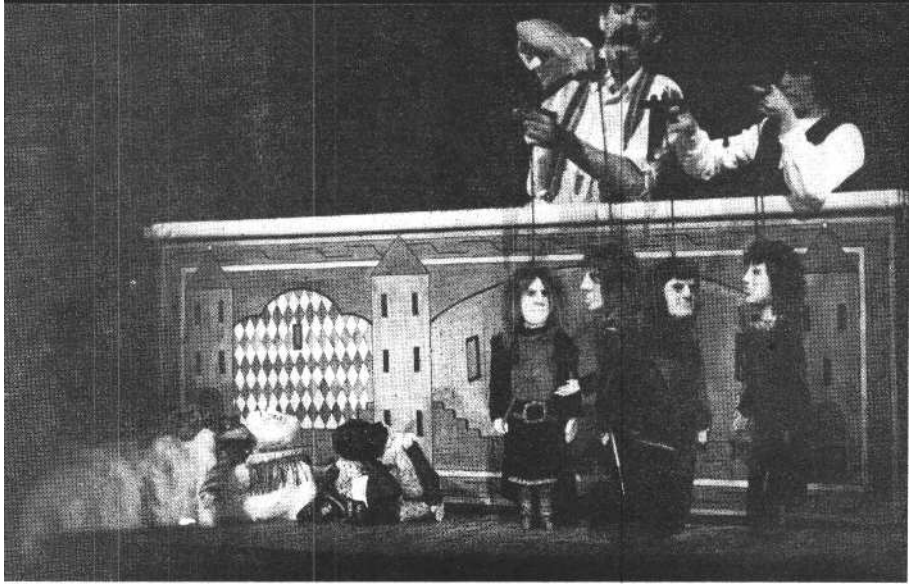
A dolog mégsem ilyen egyszerű. Ugyanis a mai napig nincs konszenzus a bábjáték szakembereinek körében, hogy mi is való tulajdonképpen a felnőtt bábszínház repertoárjaira. A gyermekeket mese vonzza a színházba, a nézőtér akár mindennap megtelik, de mitől özönlik a bábszínházba a felnőtt közönség? A dilemmára adható választ nehezíti, hogy tulajdonképpen nincs vagy kevésbé kategorikusan alig létezik par excellence báb-drámairodalom. A bábirodalomnak nincsenek klasszikusai.

Akadnak bábszínházak, amelyek az ínségben a lappangó értékek istápolására buzdítanak. Az Ernst Busch Színművészeti Főiskola (Berlin) bábfakultása Goethe : *Hámón és Eszter* című marionettjátékát adta elő. A bábirodalom legszorgalmasabb tollforgatójának, Pozzinak, *Undine avagy a víziboszorkány* című fantasztikus darabját élesztették fel a Karl-Marx-Stadt-iak, a hajdani népkönyvek Faust-legendájában búvárkodott az osztrák Gustav-Dubelowski-Gellhorn Pupilla Színház *(Doktor Faustus, a nagy halottidéző).* A liege-i Al Boutroule társulat a Belgiumban 1835-ben nyomtatott *A vérmocskolt apáca* című rémdrámát vitte színre, míg Kurt Dombrowsky színháza a *Cosel grófnő avagy Erős Ágost szeretője* című érzékeny játékkal jelentkezett. Végül ide sorolnám a feldolgozás módja jogán a lovagdrámákkal rokonított *Don Quijotét* (Erfurti Állami Báb-színház) és a cseh libereci Naiv Színház *Turandot*ját.

Noha a felsoroltak között olyan is van, amely kizárólagosan e műsor-rétegre szakosodott (Al Boutroule), hitükkel mégsem tudnak hegyeket mozgatni. A produkciókat szinte kivétel nél-kül a muzealitás finom pora lepi. Több okból. Először is azért, mert noha az elő-adások korhűnek álcázzák magukat - azaz átveszik a klasszikus bábjáték külsőségeit -, valójában a hajdani állapotok meghatározó mozzanatát nélkülözik. E darabokon éppen azok csüngtek bámulattal, akik a sokadalmas utcákról és terekről a színházépületbe vonultukban már nem követték a bábművészetet. Akiket - ezt a felsorolt címek is érzékeltetik - a bábponyva és nem az irodalom vonzott. A mai néző *már* legfeljebb mazsolázgathat az érdekesebb effektusokban. Alighanem szemgyönyörködtetőnek ítéli a díszletet. A szcenikai trükköket, hallatlan ügyességgel végrehajtott színváltozásokat. Felkapja fejét a képző-művészeti remeklésű, vitrinbe kívánkozó díszes bábok láttán. (Vagy kuriozitásán.) A Pupilla Színházban a bábfigurák liliputijai, alig tizenöt centiméteres zsák bábok „lépnek fel". De a párbeszédek közben menthetetlenül elbóbiskol. Nem önhibájából. A hajdani közönséget az emberszínésszel való kísérteties hasonlóság ragadtatta el. Azon ámult, hogy a bábu - mindenekelőtt a marionett - ugyanúgy beszél, ágál, gesztikulál, mint hús-vér vetélytársa. A bábdrámák dramaturgiája is ehhez az igényhez idomult. De *ez az* örömforrásunk mára elapadt. Alkalmasint azért, mert az élőszínház azóta jócskán megemelte az ingerküszöböt. Eluntat, ha a bábu hosszasan beszél, hiába rebegteti tökéletes szinkronban az ajkát, vagy kíséri mondandóját apró-lékos kézmozdulatokkal. Fokozottan áll ez a szicíliai marionettekre, amilyeneket az Al Boutroule animátorai mozgatnak a fejükhöz erősített drót segítségével. Ezek a gazdagon öltöztetett, fél ember-magasságnyi figurák legfeljebb fejüket forgatják, lépegetni, masírozni, térdepelni tudnak. Az élmény elsődlegesen képzőművészeti, és így drámaiatlan. És ezen az sem segít, ha a darabot ironizálják *(Cosel bárón).* Vagy modernizálják. Az erfurtiak például *a Don Quijotét* egy élőszínházas keretjátékba préselik. Olybá kell vennünk, hogy a lovagtörténetet szerzeteseknek beöltözött színészek prezentálják, méghozzá valami „kegyetlen színházas" drill kényszerében. Hogy miért? Nem derül ki. Talán a manipulált manipulálókról szóló eszmei bővítmény kedvéért. De e felfogásnak semmi-nemű következménye az alaptextusra nézve nincs.

A felnőtteknek kedvcsináló bábprodukciók zömét az irodalmi drámák bábszínházi átdolgozása, adaptációja teszi ki. Ugyanakkor e műsorréteg körül zajlik a leghangosabb vita. Egyesek azzal érvelnek, hogy a felnőtt néző nem szívesen pazarolja figyelmét egy olyan produkcióra, amelyet élőszínházban látott vagy láthatott. Hozzáteendő, hogy ezek az előadások fenyegetnek leginkább az „emberszínház" szolgai másolásával. Ha pedig a bábváltozat a műfaji követelményeknek engedve elrugaszkodik az eredetitől, új egyensúlyt keres verbalitás és bábos akció között, azt a nemes irodalmi anyag, a tulajdonképpen értékhordozó írói szöveg sínyli meg.

A moszkvai Állami Bábszínház Moliére: *Úrhatnám polgár* című komédiáját adta elő, Bulgakov feldolgozásában, *A bolond jourdain* címmel. Ily rangos szerzők neve a bábszínházi plakátokon elég ritka, váratlanságával valóságos csemegét ígér. Stílusváltozást sejtetett a



Duncan halála a Macbeth bábváltozatából

választás Obrazcov mester rendezői életművében is. Obrazcov többnyire az extenzív, revüszerűen változatos cselekményvezetéssel bűvölte el korábban nézőit, keltette fel bennük a „világszínház" érzetét *(Don Juan).* Ezúttal azonban nem jött létre autonóm, öntörvényű bábelőadás, a produkció a bábos szövegtolmácsolás szintjén maradt. Az előadás hű a klasszikus szöveghez, a figurák is moliére-i karakterek, csak éppen az egész akciószegény, az adaptálás miértje rejtve marad. (Kivéve talán a vívóleckét és a mamamusi jelenetet.) Minthogy így a produkció egy az élő-színházban is elavult társalgási modort utánoz, nincs kapcsolata a mával, és ezen az sem segít, hogy a mondanivalót gitároscsasztuskázók pengetik a fülünkbe.

Éppen az ellenkező végletét példázza a francia Massimo Schuster Shakespeare-adaptációja, a *Macbeth tragikus históriája, avagy Duncan skót király meggyilkoltatása.* Már a cím is utal az átformálás mikéntjére. A rendező animátor - aki csakúgy, mint Pasca, a Bread and Puppet hajdani tagja - a szöveget a krónikázás szükségleteire redukálja. Ezáltal *egy Macbeth*zanza jön létre, amely különösen a bábos akciók és egyáltalán a bábos megjeleníthetőség szempontjából sűrít. De végül is alig tagadható, hogy a szakadatlan mészárlás, kísértetjárás, hadivirtuskodás, boszorkánytánc leegyszerűsíti Shakespeare-t, még akkor is, ha a Globe földszintjének ácsorgói alighanem egyetértettek volna e változattal. Itt tehát a bábos többlet meggyőző, de hiányzik az eszmei; az előadás gondolatszegény, a felnőtt közönség számára kevés a mondandója.

Tökéletes telitalálat viszont egy másik Shakespeare-adaptáció, *a Szentivánéji álom,* a Hradec Kralove-i DRAK elő-adásában. Ez a produkció ugyanolyan egyetemes színháztörténeti érvényű olvasata a műnek, mint, mondjuk, Brooké. A bábváltozat valami olyat képes megragadni a számtalan értelmezési lehetőségből, amit *csak* a bábszínház tud szuggesztíven megjeleníteni. A játék meghökkentően új viszonylatokat hoz létre a reális és fantasztikus életszférák között. A vezérszólam a tündérvilág alakzataié. Nincs az az élőszínház, amely adekvátabb módon lenne képes a nyárforduló buja tenyészetének megérzékítésére, mint a DRAK paravánja, Bevallom, én még egyetlen élőszínházi előadásnak sem hittem el, hogy Puck létezik! Zavart, hogy természeti erőként is emberi képmást visel. Nos, ebben *a Szentivánéji* álomban ráismertem. Robin pajtás egy hólyag. Egy lápi bugyborék. Eszerint is száguldozik fel s alá. Oberon parancsát hallva felfújja magát, kigömbölyödik, majd sisteregve zsugorodik-pukkan semmivé újra. Eredeti a mesteremberek jeleneteinek beállítása is. Zubolyék élőeleven (báb)színészek, akik mafla Gulliverekként magasodnak a nyüzsgő bábvilág fölé. Naiv buzgalommal ácsolják paravánjukat, készülvén a nagy produkcióra, nem sejtvén, hogy ezen a zűrzavaros éjszakán minden erőfeszítés hiábavaló. A lavinát egyetlen csepp csiriz indítja el. És ami csapás egy jobb sorsra érdemes színházi vállalkozást fenyegethet, az mind bekövetkezik. Az apokaliptikus színházi pechszéria roppant mulatságos, és a művészet esendőségének kiszolgáltatottságának tükreként sokatmondó.

A bábszínházak repertoárján természetesen a modern drámairodalom alkotásai is felbukkannak. Bátran mondhatjuk, hogy bizonyos stílusirányzatok valósággal predesztináltak arra, hogy a bábszínpadon is kipróbáltassanak. *Úgy* tűnik, hogy mindenekelőtt a filozófiai ihletésű, intellektuális groteszkek keresnek támaszt a bábjátékban, hogy az elvont gondolatok az érzékelhető képiség köntösében jelenjenek meg. *(Maeterlinck: Tintagiles halála,* Ernst Busch Színművészeti Főiskola, *Jarry: Übü király,* Ausztria.) Külön figyelmet érdemel, hogy a német bábegyüttesek hogyan igyekeznek Brecht élőszínházas elképzeléseit a maguk területén kamatoztatni. Brecht tétele a megkettőződésről - tehát, hogy a színésznek egyszerre kell a figurát és a róla alkotott véleményét demonstrálnia - egybevág azzal *a* törekvéssel, hogy a bábut mozgató animátor a produkciókban is jelen legyen az előadásban, kifejezhesse viszonyát a történtekhez. Ilyen brechti, a politikai színház erejé vel ható előadást produkáltak a fentebb már említett berlini főiskolások *(Jelenetek a harmincéves háborúból).* Hasonlóképpen brechtiánus műhelynek tűnt a neubrandenburgi Allami Bábszínház is. Arrabal két antimilitarista paraboláját, a *Guernicát* és *a Piknik a csatatérent „vitt*ék padlóra". (Ugyanis nem paravánon, hanem az alapszőnyegen játszottak, mintegy azonosítva a bábuk és a közönség mozgásterét.) Ugyancsak ők adták elő a Brecht-tanítvány Heiner Müller *Az áltelepült, avagy az* élet *falun* című egyfelvonásosát. A darab a háború utáni német paraszti társadalom átalakulásáról szól, a földosztás eseményéhez kapcsolódva.

Noha a neubrandenburgiak kísérletét a bábos ábrázolás kompetenciájának kiterjesztésére végletesnek érzem, kezdeményezésük mégis elgondolkodtató. Mindenfajta színház lényege az időszerűség, a problémaérzékenység, a napi frusztrációinkkal való szembetalálkozás izgalma. Ez alól a bábszínház sem kivétel, különösen, ha felnőtteknek akar játszani. Nem hivatkozhat arra, hogy a bábu stilizáltsága rendkívül megnehezíti az efemer valósághoz való kapcsolódást. Természetesen vannak szemléletes zsákutcák. A kanadaiak Zsinór-nélküli Színháza például egy percig sem győzött meg Roch Carrier dramolettsorozatával. *A* hétköznapi helyzetekben tengő-lengő életnagyságú bunraku figuráknak alig volt kisugárzásuk, nem sűrűsödött meg körülöttük a levegő *(Édes fájdalom).* De a^{k}adt két olyan produkció, amely kitűnő példát szolgáltatott arra, hogyan képes a bábjáték az irrealitás, a fantasztikum segítségével horizontunkra emelni a realitást, felnőtt-mesévé ötvözni a széthúzó elemeket.

A svájci Bleisch Bábszínház az ukrán-zsidó-osztrák Jura Soyfer *Astoria* című játékát alkalmazta technikailag is remekül felszerelt színpadára. (A fiatalon mártírhalált halt kommunista írónak 1984

Pulcinella és a Halál tangója

őszén ment egy darabja Bécsben, és egy operásított művét látni lehetett az oszt-rák televízióban.) A felnőtt-mese frivolan politikai. Egy szenilis, kvietált diplomata születésnapjára egy országocskát kér szerető hitvesétől, hogy kedvenc hobbijának, a világpolitikai szálak összekuszálásának élhessen. Minthogy megvásárolható ország sem Nyugaton, sem Keleten nem található, beéri egy szem állampolgárral is, egy iszákos csavargóval, aki Rejtő Jenő-i élelmességgel lát el minden feladatot, ami egy nem létező, de annál agresszívabb nagyhatalom felvirágoztatásához szükséges. A harmincas évekből a mába helyezett pittoreszk-játék szellemesen kötözködik a jóléti társadalom anomáliáival, a túlmotorizáltságtól a munkanélküliségig és persze a nagypolitika dőreségéig.

Szárnyaló képzelet és életszagú valóság elegyedik költőien Revaz Gabriadze: *Alfréd és Violetta* című darabjában, amivel a nemrég alakult tbiliszi Állami Marionettszínház aratott kiugró sikert. A valóság: három dekadens küllemű értelmiségi azon morfondírozik, vajon Dosztojevszkij zsenialitása elegendőnek bizonyulna-e Pinocchio kóbor hajlamainak lélekelemzésére. Mert barátjuk, Alfréd, ebben a kórban szenved. Noha idehaza egy tudományos intézet tekintélyes posztjának várományosa - s derék atyja még Volgáját is elkótyavetyéli, hogy fia megfelelő apanázst kaphasson -, ő mégis Itália kék ege alá kívánkozik szerelmével, Violettával. Hogy valóban eljutnak-e a gondolák városába vagy beteljesületlen vágyálmaikat látjuk megelevenedni, annak csak E. A. Poe Hollója a tudója, aki minduntalan a szereplők fülébe recsegi kárörvendő előrejelzéseit. Az előadás csupa iróniával palástolt forró líra, vallomás a kisszerű körülmények és a szülőföld elérzékenyült szeretete közötti őrlődésről.

A bábopera és a bábbalett is képviseltette magát Drezdában. Bábszínházunk kipróbált koncertműsorával nagy sikert aratott. Minthogy a produkciók (Sztravinszkij: *A katona története, Petruska,* Kodály: *Öregek tánca,* Ligeti: *Aventure,* Prokofjev: *Klasszikus szimfónia)* már részletes kritikai méltatást kaptak, e cikket nem terhelnénk az ismétlések-kel, de annyit érdemes megjegyezni, hogy az Allami Bábszínház komoly-zenei bábprodukcióinak örvendetes respektusa van. A fesztiválon különösen a *Klasszikus szimfónia* kulturált humora növelte a lelkesülők táborát.

Láttunk Drezdában úgynevezett kísérleti programokat is, melyeknek funkciója nagyjából a laboratóriumi színházakéval rokonítható. A báb-avantgarde bizonyos befogadáslélektani határhelyzeteket vizsgál, vagy a modern képzőművészeti vagy filmes látásmódnak a bábművészetben is kamatoztatható lehetőségeit puhatolja. A Jottay Theater (Atlanta, USA) például árnyjátékait a mélylélektani álomfejtés szolgálatába állította a képek szakadatlan, szürrealista áramoltatásával. Legalábbis ezzel ajánl-*ja a* műsorfüzet figyelmünkbe az *Álom* .. . című produkciót, de valójában meglehetősen érdektelen vulgárfreudista vers-illusztrációkat látunk. Komolyan veendők a holland laboratóriumok, Otto van der Mieden és Damiet van Dalsum összeszövetkezésében. Két programjuk, *a Titschball úr* és *A Szem belsejében* a látás sablonoktól nem béklyózott szabadságáért perel, valóban újszerű eszközök-kel. A kialakuló képek - abban a pillanatban, amint értelmezni, skatulyázni kezdenénk őket - mássá formálódnak, nagyjából a filmművészet áttűnéses technikájához hasonlóan. A látvány-elemek nüansznyi átstrukturálódásával a múmia felfedi a benne immanensen rejtező csecsemőt, férfi a nőt stb. A képzet-társítási automatizmusok valóban a kép-alkotás lényegéhez vezetnek.

Egzotikus világok

A világfesztiválok ígéretes szenzációi a bábművészet bölcsőivel, a nagy keleti bábkultúrákkal való találkozások. Az érdeklődés nemcsak az egzotikumnak, a kuriozitásnak szól. A produkciók arculatán az öröklét vonásait fürkésszük, a titkot: mitől maradhattak meg évezredeket állóan a tömegek mindennapi művészi táplálékának.

E nyilvánvalóan naiv kérdésekre Drezdában nem kaptunk feleletet. Az indiai és japán előadások nemigen ambicionálták, hogy talányos ősi értékekkel terheljék a máshoz szokott közönséget.

A Ramajana eposz néhány epizódját a stockholmi Marionett Színház vállalkozásában láthattuk. Az igazgató-rendező-dramaturg Michael Meschke a világ bábmozgalmának poeta doctusa, széles elméleti felkészültségű szakember, művész és tudós egyszemélyben. Nyilvánvalóan alaposan mérlegelte, mennyiben közelítse *vagy* távolítsa a produkciót az európai közönség beidegződéseihez. Nos, úgy tűnik, nemigen mert kockáztatni. Persze van szitár, kabla, elbeszélő, majomtánc, az indiai miniatűr-festészet remekeire emlékeztető kép-mutogató tabló, vagyis minden, mi szemnek ingere. De nem az eredeti szöveggel fordulnak hozzánk, hanem annak a Cox-regék stílusára emlékeztető ismeretterjesztő kivonatával. A bábuk a világítástechnika legújabb vívmányaként elkönyvelt ultraibolya sugarakban, az úgynevezett „fekete színház"-ban tetszelegnek. Az élőszínházi szuperkosztümös táncok is egyértelműen a revü irányába tolják a produkciót.

Hasonló berzenkedéseket ébreszt az indiai, új-delhi illetőségű Sutradhar Bábszínház. *A Dhola és Manu balladája* is felvonultat egyet s mást az ősi kultúra arzenáljából. Látjuk a paravánfelütés rítusát, az elefántfejű istennek, a bábjáték védőszentjének, Ganesának kegyeiért bemutatott áldozati szertartást. A bábtáncoltatás mestermívű betét-számait. Kultikus-mágikus maszkos pantomimokat. De a történet, amibe mindez beágyazódik, elviselhetetlenül érzelgősre-regényesre kozmetikázott.

Egyértelműen amerikanizált bábrevüben csillogott a japán PUK társulat. De ők legalább nem is akarták báb-artista számaikkal a tartalmas művészi látszatát kelteni.

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 l'occasion du quarantième anniversaire de la libération de notre pays, l'auteur fait le bilan de l'évolution de la littérature dramatique hongroise au cours des décennies passées. Dans le présent numéro nous publions la seconde partie de son étude.

Tamás Bécsy:

Lorsque les morceaux ne se joignent pas...

Pour le quarantième anniversaire de la libération de Budapest György Száraz a écrit pour le Théâtre Madách une composition dramatique: *Belle étoile d'aube* que le public peut voir maintenant dans la mise en scène d'Imre Kerényi. Le texte et la réalisation sont pénétrés du désir sincère de ranimer l'époque historique en question à travers les traditions semi-bibliques et semi-folkloriques mais le résultat est malheureusement peu convaincant.

Eszter Kiss:

Le Roi Henri IV.

A Miskolc on a présenté un texte dont le destin fut plein de vicissitudes: *Le Roi Henri IV* de Milán Füst, écrit en 1931. Dans sa mise en scène, István Szőke a voulu mettre en relief les accents actuels de la pièce mais le résultat est plutôt mixte. Par contre, le décor du sculpteur József Kerényi s'adapte parfaitement à la totalité du spectacle tout en conservant son sens autonome ce qui constitue un phénomène assez rare dans notre théâtre.

Anna Földes:

La vie d'une courtisane en tant que miroir de notre époque

Ou Théâtre Radnóti on peut voir le reportage dialogué de György Moldova: *La Vie est si courte*, dans la mise en scène de János Zsombolyai. Bien que le spectacle soit un produit assez consommable de l'industrie du divertissement, le poids autonome du texte, les traces d'une ambition artistique en sont trop visiblement absents.

Lajos Szakolczay:

La Douceur du foyer

La pièce de László Kolozsvári Papp: *Tante Babus* a été créée au Théâtre Móricz Zsigmond de Nyíregyháza sous le titre *La Douceur du foyer*. Le metteur en scène Péter Léner en a fait une comédie surréelle, riche en éléments de conte et en effets inattendus et fort amusants — mais les nuances plus sombres du texte ont été reléguées à l'arrière-plan.

Péter György:

« ...Qui est-ce qui est immergé dans Le Bain? »

Az Théâtre Csiky Gergely de Kaposvár, dans *Le Bain* de Maiakovski le metteur en scène Péter Gothár a su évoquer simultanément l'ambiance, le style et les moyens du théâtre de Meyerhold et illustrer les résonances contemporaines du texte. L'attrait tout particulier du spectacle est assuré par une interprétation brillante de Zoltán Bezerédy.

Judit Szántó:

Deux pièces policières — deux conceptions théâtrales

A propos de deux pièces policières: *La Perruche et le poulet* de Robert Thomas, présentée au Théâtre József Attila de Budapest et *Pas d'orchidées pour Miss Blandish* créée au Théâtre Szigligeti de Szolnok, notre collaboratrice ne se contente pas de comparer les deux représentations mais souligne aussi les conceptions théâtrales nettement différentes qui s'y reflètent.

József Vinkó:

Un Père Ubu apprivoisé

Ubu-Roi au Théâtre Katona József, dans la mise en scène de Gábor Zsámbéki a un certain aspect rétrospectif. On aspire à resusciter la création scandaleuse de jadis, cependant le public n'arrive pas à saisir le secret de la légende et surtout à comprendre le retard de 90 ans qu'a pris ce texte pour arriver à une scène de Budapest.

Tamás Mészáros:

Possédez-vous une carrière?

Nous publions un interview avec György Spiró, un des personnages les plus importants de la génération littéraire surgie au cours des années soixante. Le journaliste l'interroge sur les étapes de sa carrière mouvementée d'auteur dramatique et de dramaturge.

István Nánay:

Sous le masque du flegme

Notre collaborateur évoque quelques rôles de l'acteur Péter Vallai dont l'attitude incarne et condense les traits les plus marquants d'un intellectuel d'aujourd'hui.

András Pályi:

Witold, ce revenant...

Au cours de deux voyages successifs en Pologne au cours de 1984, notre collaborateur a vu pas mal de spectacles Gombrowicz. Voulant établir la façon dont on voit et joue actuellement cet auteur dans sa patrie, il analyse surtout les représentations des *Noces*, d'*Yvonne, Princesse de Bourgogne*, de *L'Histoire*, du *Trans-Atlantic* et de *La Pornographie*.

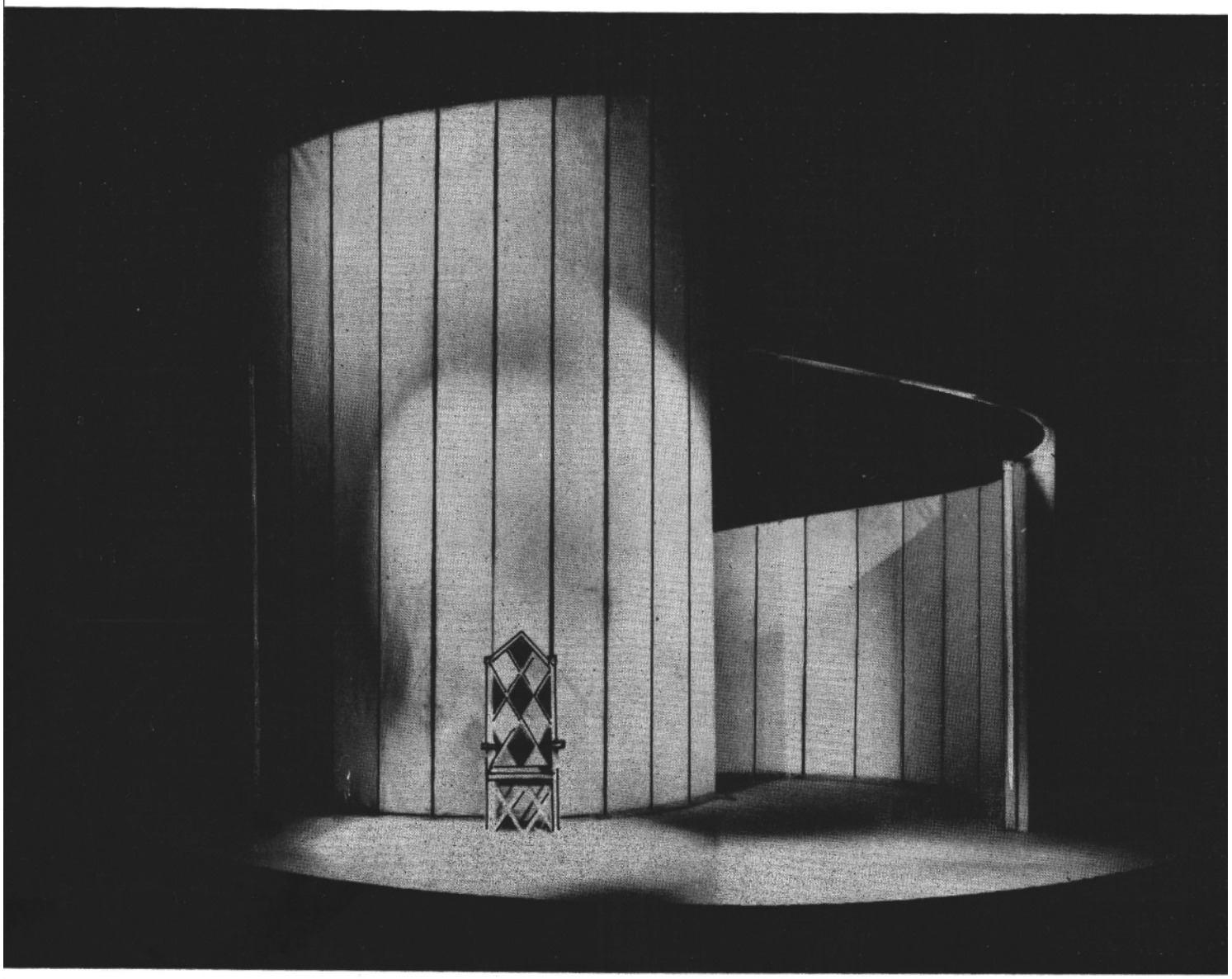
András Rajk:

De la ville de Ladislas le Vaillant a la ville de Mr. Punch

Parmi les participants au deuxieme Festival de Marionnettes a Londres, notre Théatre de Marionnettes a lui aussi remporté un beau succes. Le chroniqueur rend compte de la gamme variée de la manifestation et constate sa correspondance a l'esprit de sa devise: «Performers for the Peace ».

Róbert Dévényi:

Le théâtre mondial des marionnettes

L'UNIMA, l'Union Internationale des Marionnettistes a tenu son XV-ème Congrès en 1984 à Dresden. A cette occasion on y a aussi organisé une recontre mondiale des marionnettistes, avec la participation d'ensembles traditionnels et expérimentaux, qui y ont présenté des genres d'une variété étonnante, pièces, opéras, ballets, revues etc. tous conçus, bien entendu, pour marionnettes.

Ára: 30,– Ft