SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI
ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

XIX. ÉVFOLYAM 8. SZÁM
1986. AUGUSZTUS

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 hírlapkézbesítő postahivatalnál,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR)
Budapest V., József nádor tér 1. 1900,
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a HELIR 21 5-961 62 pénzforgalmi jelzőszámra
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

86.0727 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Szlávik András vezérigazgató

HU ISSN 0039-8136

A borítón:

Tímár Éva mint Ranyevszkaja a miskolci Cseresznyéskertben

A hátsó borítón:

Csiszár Imre díszlete a Cseresznyéskerthez (Blaskó Péter, Bregyán Péter, Gáspár Tibor és Máhr Ági) (Soltész Éva felvételei)

TARTALOM

játékszín

BÉCSY TAMÁS
Lehet-e ma drámát írni? (1)

NÁNAY ISTVÁN
Nosztalgia és leszámolás (11)

CSÁKI JUDIT
A Novák (16)

P. MÜLLER PÉTER
Az ideologikus színház korlátai (18)

SZÁNTÓ JUDIT
Szomor-y és Kéj-i (21)

CSIZNER ILDIKó
In memoriam 1963 (24)

ERDEI JÁNOS
Ítélni Isten helyett (28)

REMÉNYI JÓZSEF TAMÁS
Csehov nagyoperettje (33)

TAKÁCS ISTVÁN
A felülbírált Schnitzler **(35)**

világszínház

FÖLDES ANNA
Sárkányok közt védtelen (38)

SZAKOLCZAY LAJOS
Egy drámai életút drámája **(43)**

drámamelléklet

ROGER VITRAC: Viktor avagy a gyerekuralom
(Fordította; Vinkó József)

BÉCSY TAMÁS

Lehet-e ma drámát írni?

Kérdések új magyar drámák kapcsán

Tudvalévő, hogy egy irodalmi műalkotás értéke jóformán sehogyan sem függ pusztán a témájától. Még drámák esetében sem; noha ebben a műnemben maga a téma sokkal inkább meghatározza az abból kibontakoztatható mű természetét, mint például epikus művek esetében. Igaz, egy írás műnemi természete és értéke két különböző szempontból határozható meg, amelyek nincsenek szoros összeköttetésben.

Mind a két műnemben megfogant művek történetet prezentálnak. Ám magától, pusztán a történettől a dialógusban megformált művek nem lesznek természetük szerint szükségképpen drámák. Ha egy történetet prózai szövegben be-szél el az író, a mű epikatermészete szükségszerű adottság lesz. Ugyanis minden epikus mű természetét alapvetően az adja meg, hogy az egész történet - az írásmű minden egyes részletével együtt - az író-nak az elbeszéléseként létezik. Ha tehát papírra vet valaki egy történetet prózai szövegben, az epikus művilágnak azon természete, miszerint az írónak az elbeszéléseként létezik, eo ipso adottság lesz, külön írói „hozzáadás" vagy „hozzátétel" nélkül.

Más a helyzet, ha a történet mint téma kizárólag dialógusokban formálódik művilággá, világszerűséggé. A leírt dialógusok természete mindenképpen azonos marad a primer valóság dialógusainak az alaptermészetével; vagyis: viszonyokat foglal magába. Dialógusokat ugyanis csak és kizárólag viszonyokban lehet váltani. Azonban itt már azt is számításba kell venni, hogy a viszonyok ontológiailag kétfélék: statikusak és most, a jelenben változók. A görögöktől kezdődő drámatörténet azt bizonyítja, hogy e kétféle viszonyrendszer közül csak a *most, a* jelenben változók a drámaiak; a statikusak nem. Ide sorolhatók azok a - számuk nem nagy - művek is, amelyek az alakok közötti viszonyokat szükségszerűen változandóknak tüntetik fel, ám a szükségszerű változások elmarad-nak.

Ebből következően azok a történetek, amelyek nem az alakok közötti, most, a jelenben változó viszonyoknak a történetei, hiába formálódnak meg csak dialógusokban, nem építenek föl drámavilágot.

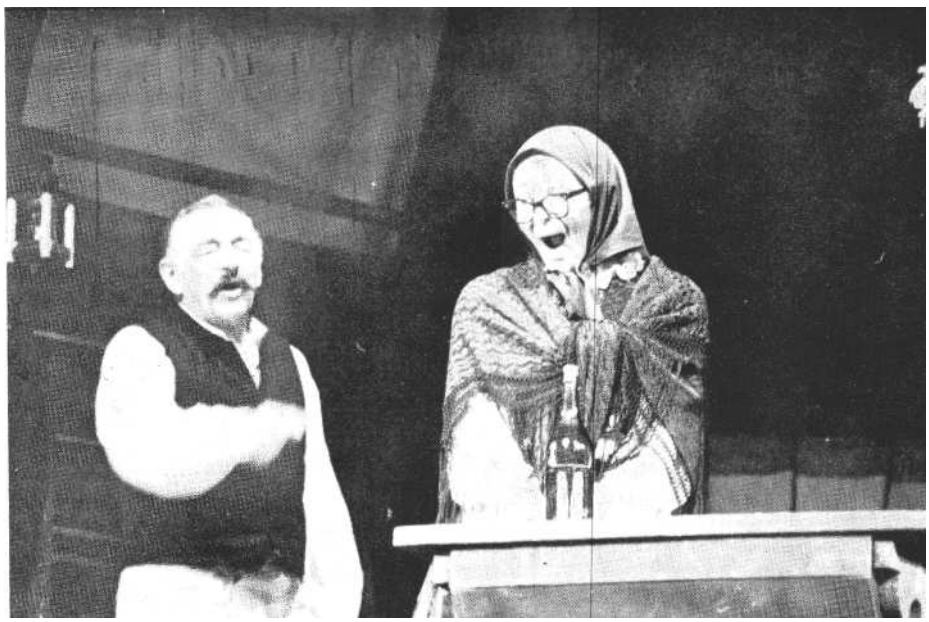
A drámatörténet alapvető tanúsága szerint igen lényeges kérdés azonban az, hogy mi okozza az alakok közötti viszonyok változását. Az ókorban és a középkorban igen gyakori volt, hogy az emberi alakok közötti viszonyok változását az isteneknek az emberi életbe való beavatkozása hozta létre; szeszélyeik, jó- vagy rosszindulatuk, parancsaik stb. De már akkor is létrejöttek olyan drámák - a reneszánsz időszakában váltak egyedüliekké -, amelyekben a viszonyváltozásokat az emberek autonóm cselekvései, bensejük valamely dinamizmusának a kiáramlása, objektivációja eredményezte. És ezek az erők hoztak létre történeteket, vagyis emberek közötti viszonvváltozásokat. Így az ember sorsa a maga bensejéből kiáramló vagy a másvalaki bensejéből előtörő és másokra háramló erők által valósult meg.

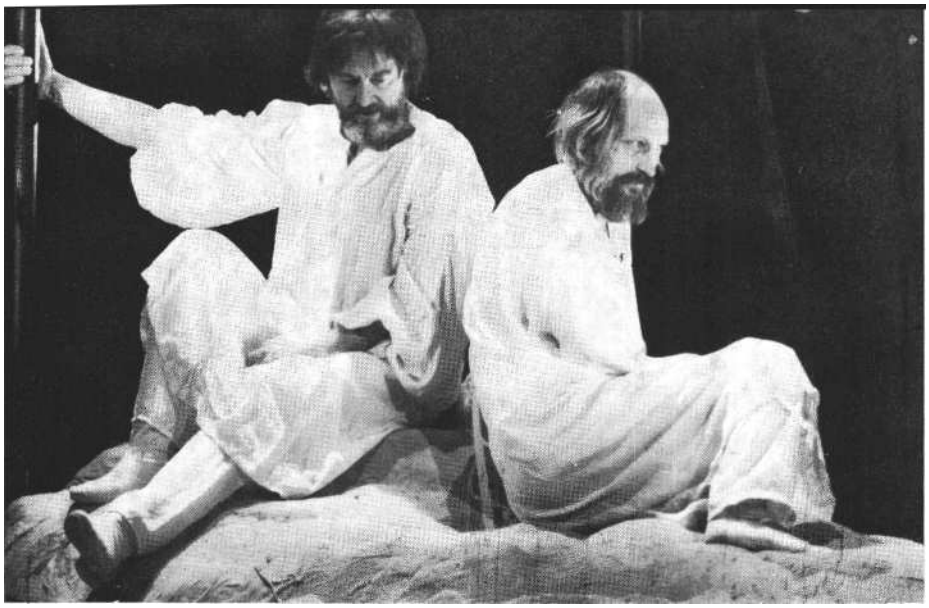
Ez a helyzet azonban - általánosságban szólva - a XIX. század közepétől megváltozott, mert megkérdőjeleződött az autonóm cselekvés lehetősége. S voltaképp ezzel kezdődött a dráma „válsága", amely a mai napig tart. A szociológiai értelemben vett státusok kialakulása és a XX. századra teljes mértékben felépült társadalmi organizációk meg-fosztották az embert az autonóm, saját benső dinamizmusai alapján elvégezhető cselekvésektől; illetve attól, hogy sorsát *vagy* a vele lényegesen történőket a saját bensejéből kiáramló erővonalak szabják és határozzák meg. Ami attól kezdve az egyeddel történik, az korántsem csak mindig saját benseje objektivációitól, illetve ezek akár jó, akár rossz következményeitől függ.

Tudvalévő továbbá az is, hogy minden irodalmi mű világszerűségéhez szervesen tartozik hozzá az intenzív totalitás. A műalkotások akkor képesek ugyanis a befogadókra valódi és nemcsak sznobisztikusan mondott vagy széplelkűen elhitt - hatást gyakorolni, ha olyan nagyfokú általánosítás lehetősége rejlik világszerűségükben, amelynek következtében a világszerűséget vagy annak lényegi elemeit önmagukra képesek vonatkoztatni. És ennek a lehetőségnek a megvalósulásához -- mint sok közül az egyikre van szükség az intenzív totalitásra. Hegel óta tudható - Lukács György is hang-súlyozta -, hogy a drámában az intenzív totalitás a mozgások totalitása révén érhető el. Ez azt jelenti, hogy a dráma világszerűségén belül az adott probléma-körrel kapcsolatban minden lényeges állásfoglalásnak, minden lényeges viszonynak erővonalként kell jelen lennie. De megvalósulhat-e ez minden téma esetében?

Nietzsche az „Isten haláláról" beszélt, de mi már tudjuk, nemcsak az Istennek, vagyis a vallásoknak az erkölcsi rendje halt meg, hanem jóformán mindenféle erkölcsi rend. Sőt, majdnem mindenféle rend. Rengetegféle világszemlélet és világnézet alakult ki; igen sokféle életérzés bontakozott ki; a hangulatoknak és a „közérzeteknek" a változatairól és vál-

Sinkovits Imre (Bódi Vencel) és Kubik Anna (Árvai Réka) Sütő András: Advent a Hargitán című színjátékában (Nemzeti Színház) (Ikládv László felv.)





Győry Emil (Démoszthenész) és Holl István (Arisztotelész) Hernádi Gyula: A hagyaték című drámájában (pécsi Nemzeti Színház) (MTI Fotó)

tozásairól nem is szólva. Meghatározóvá vált az egyénnek a munkamegosztásban, továbbá a társadalmi organizációkban és a privát életben elfoglalt egyedi pozíció- ja, mert ezekből a nézőpontokból speciális és egyedi értékelések - korán t-sem értékrendek - épültek föl. Jóformán csak a társadalmi és az egyéni pozíció alakítja ki a világhoz való viszonyokat, az életérzéseket, a világszemléleteket és világnézeteket, amelyek mind-egyike igen gyakran ad hoc jellegű, az egyén pillanatnyi - tágan értve a szót - érdekétől függő, nyugodtan mondhatni, a pillanat tartalmától meghatározottan improvizált. Es ez az improvizált jelleg hatja át az emberek egymáshoz való viszonyait. És ezért persze hogy a világ képlékeny, hogy a világ teljesen bizonytalan. (Amihez nyilvánvalóan nemcsak ezek járulnak hozzá.)

Lehetséges-e itt, ebben a helyzetben az intenzív totalitást megvalósítani? Vagy-is az adott művilág problematikájával kapcsolatban lehetséges-e az összes lényeges állásfoglalást erővonalként felvonultatni? Nem oly sok- és sokféle-e ma bármily élettény vagy életeset értékelése, megítélése és a hozzá való viszonyok, hogy az intenzív totalitás teljességgel megvalósíthatatlan? Mert ehhez az is kellene, hogy az emberek zömének értékrendje legyen, amelynek alapján a sok-sok erővonal közül legalább egy-két társadalmi és történelmi mozgásirányt azonos módon ítéljenek a legfontosabbnak, és az ezekhez fűződő viszonyok közül legalább azonos egyről-kettőről gondolják, hogy a legfontosabb. Továbbá kérdés, hogy lehet-e drámát írni olyan helyzetben, amikor majdnem minden kérdést tekintve egyéni-egyedi, sőt: egyszeri - mert csak arra az egy esetre, és ezt tekintve is csak az adott pillanatban érvényes - megítélés és értékelés létezik? Vagyis, lehet drámát írni, amikor: a) az emberek sorsa és a velük történők nem az autonóm egyéniségből fakadó dinamizmusoktól függenek, és viszonyaik nem ilyen erővonalak következtében változnak; *b)* amikor még egyetlenegy adott embernek sincs minden helyzetben és minden helyzetre vonatkozóan érvé-nyes értékrendje?

Az 1985/86-os évadban bemutatott magyar drámák ezeket a kérdéseket vetik fel.

*

Nézzük először a témákat és az intenzív totalitás lehetőségét.

Talán már a XIX. század elejétől kezdve írtak olyan drámákat, amelyek értéke igencsak alacsony, noha bemutatásuk időpontjában sikereket arattak. Úgy tűnik, ezek a fajta írások megszaporodtak azóta; felkeltvén egy vissza-visszatérő vitát: mi a lényeges, a közönség reagálása vagy a mű értéke? A dráma- és színház-történetben mindenre van példa és ellen-példa. Ebben az összefüggésben mégsem kerülheti el a figyelmünket, hogy sok be-mutatott darab volt és van, amelynek nincs olyan nagy értéke, mint amekkora tetszéssel és tapsviharral fogadták be-mutatóján. Hány, de hány olyan darab volt és van, akár az utóbbi három évtizedben is, amelyet az adott évadban igen nagy tetszéssel fogadott a közönség, és ennek alapján író és színház azt hitte, lényeges, jelentős művet hoztak létre, de amelyre már a következő évadban sem emlékezett senki. A taps az adott pillanatban érvényes humornak vagy az időszakos érdekességnek szólt.

Kétségkívül nagy tapsokat aratott Görgey Gábor: *Huzatos ház* és Verebes István: *Kettős ünnep* című írása.

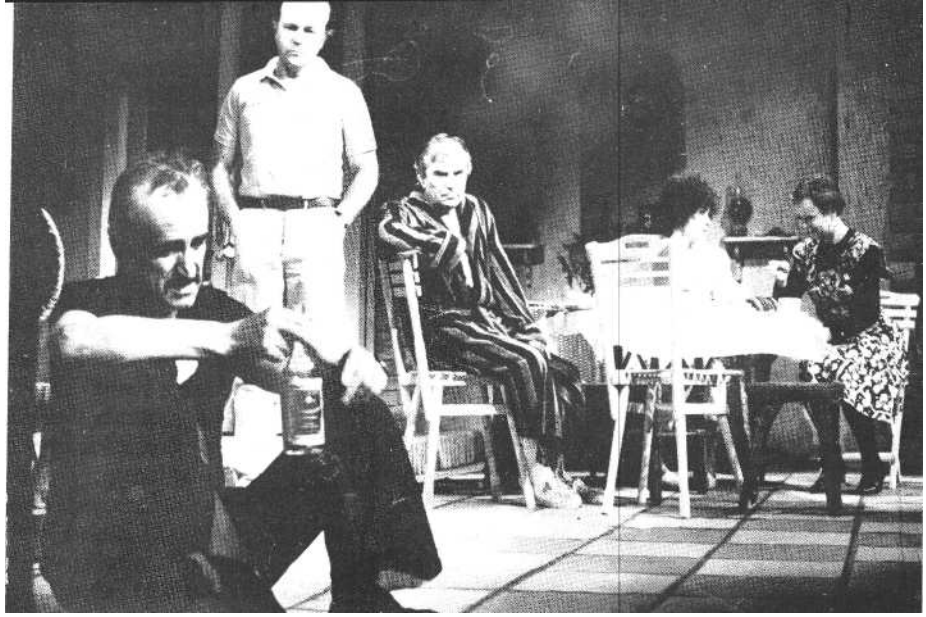
Görgey Gábor kabarészerű komédiájának története 1938-ban kezdődik, és 1985-ben ér véget. A majdnem ötven-évnyi időtartam már kétségessé teszi, hogy valódi dráma jöhessen létre. Egy budai villalakásban 1938-ban a méltóságos államtitkár, felesége és fia lakik; persze szobalányuk és házmesterük is van. A villát megveszi az akkori újgazdag Bellák István és felesége, s az alsó traktusba költöznek. Nekik lányuk van, akinek szerelmese, az állástalan művészettörténész, az államtitkárékhoz áll be inasnak. A történet azután ezeknek az embereknek az életéből vázol fel csomó-pontokat: 1938 után 1945-ben, 1951-ben, 1956-ban és 1985-ben. A téma tehát majdnem ötven év során bontható ki (itt persze szó sincs kibontásról), hiszen ennyi év alatt következtek be azok a különböző történelmi és társadalmi változások, amelyek ezeknek az embereknek a sorsát alaposan felkavarták. Az alakok maguk semmit sem cselekszenek; csak belekerülnek azokba a helyzetekbe, amelyeket a társadalmi és történelmi erővonalak tőlük teljesen függetlenül létrehoztak. A méltóságosékból takarítónő és házmester lesz, az 1938-as újgazdagból kitelepített, hogy 198 5-ben már viszonylag jól éljen mindegyikük. Úgy gondoljuk, ebben a művilágban nem is valósul-hat meg az intenzív totalitás. Ehhez ugyanis azoknak az erővonalaknak a be-mutatása is szükséges lenne, amelyek a villalakás lakóinak az életét alaposan megforgatták. Ez pedig egy 1938-tól 1985-ig tartó történetnek drámában való ábrázolása esetén kizárt. Az írás egyéb-ként is felszínesen kabaré jellegű.

Álló és halványan megrajzolt életkép Verebes István darabja. *A Kettős ünnep* cím azt jelzi, hogy olyan húsvétkor játszódik a darab, amely éppen április 4-re esik. De szó sincs itt a vallási és az állami, a kettős ünnep lényegéről. Ehhez az kellene, hogy a kétféle világszemlélet-nek a jellegzetességei az alakok szellemi arculatában és egymáshoz való viszonyaikban jelenjenek meg. Ezekből csak annyi van, hogy a család a nagyapa kivételével templomba megy, pontosabban onnan érkezik ; a nagyapát pedig meglátogatják veterán barátai. A téma voltaképpen nem a kettős ünnep társadalmi és egyéni tartalmainak, az eszmei, szellemi erővonalaknak a kibontkoztatása, hanem a három generáció - nagyapa, fia, unokák - közti veszekedésekkel azonos. Pontosabban még csak nem is a veszekedések-kel, mert az apa a nagyapát éppúgy hangos-erőszakos -- sőt: túl hangos - terrorja alatt tartja, mint saját fiát és lányát, akik közül a lány a végén öngyilkosságot kísérel meg, amit csak a testvére vesz észre.

A téma tehát itt az apának a durva és állandó ordítozásban realizálódó akarnoksága, terrorja a család összes többi tagja fölött. Hogy a művilág ennek a témának az intenzív totalitását jelenítse meg mert a kettősünnep-problematika jóformán fel sem vetődik -, a generációs különbségekből adódó nézetkülönbségek-nek kellene megjelenniök, méghozzá viszonyokat változtató módon. De itt csak ordítozásra alkalmat adó esetek vannak; például az, hogy a lány udvar-lója egy pedikűrös fia. Itt tehát még azzal a hibával is találkozunk, hogy a voltaképpeni téma elsikkad, és egy másik kerül elő, de ez kibontatlan marad.

A hatvanas években született Gáll Istvánnak az idei évadban bemutatott műve, *a Nő a körúton,* Ebben megjelennek az 1944-ben deportált lány, továbbá az 1945 után mindent megkapott ifjak, akik közül 1956-ban kí ide, ki oda állt; és most, az ötvenes évek végén nem tudják, hogyan is éljenek. Az egyikük, Szilárd most szabadul a börtönből; felesége, Léna egy másik ifjúval, Róberttel él már (ők találkoztak a körúton). A másik pár, Nina és Pubi; Nina Róberttel megcsalta férjét, Pubi feljelenti Szílárdot, mert rájött egy olyan 1956-os tettére, amelyért még nem vonták felelősségre. Nina választás elé kerül férje és Róbert között, Léna is Szilárd és Róbert között. A társadalmi-eszmei problémakör tehát a szerelmi kapcsolatokba beágyazva jelenik meg. A politikai nézeteknek és a szerelemnek az összekapcsolása ebben a statikus helyzetben önvallomásokra ad lehetőséget, s ezekből rajzolódik ki kinekkinek az eszmei arculata. Azonban ez a társaság a mű világszerűségén belül minden társadalmi-történeti mozgásiránytól elszigetelve jelenik meg, hiszen ezeket csak ki-beszélik. Az elszigeteltség feloldásához, vagyis az intenzív totalitás megvalósulásához ismét a lehetetlenre lenne szükség: azoknak az erővonalaknak a meg-jelenítésére, amelyek 1944 szörnyűségeit művelték, továbbá amelyek 1945 után mindent megadtak bizonyos társadalmi osztályokhoz tartozó fiataloknak; illetve amelyek 1956-ot előidézték. Mivel ezekre csak utalnak a dialógusokban, az, amit ezek az erővonalak bennük jelentenek, csak szimptómák vagy következmények, s ezért nem a lényeg megjelenítései.

Magyarországon az utóbbi *száz* évben lényeges társadalmi probléma a kivándorlás, illetve a disszidálás. Csak sajnálni lehet, hogy a múlt század végi, a 30-as



Szakonyi Károly: Ki van a képen? (Madách Kamaraszínház), Koltai János (Ferenc), Haumann Péter (Péter), Zenthe Ferenc (Lőrinc), Kiss Mari (Edina) és Moór Marianna (Ila) (Iklády László felv.)

évek eleji, az 1938-as, az 19.4-es és 1948-as vagy az 1956-os kivándorlás, illetve disszidálás problémaköréből még egyetlen lényeges mű sem született. Ezzel a témával ebben az évadban három írónál is találkozhattunk: Szakonyi Károly: Ki *van a képen?,* Kolozsvári Papp László: *Hazánk fiai* és Sárospataky István: *Drágamama* című művében. Mindháromban egy-egy disszidens tér haza, noha ez mindhárom esetben csak mellékes mozzanat vagy ürügy. A *Ki van a képen ?*-ben csupa sérült lelkű ember jelenik meg, akik éppoly egyedül és meg-értés nélkül élnek itthon, mint a Péter nevű disszidens, akinek svédül mondják, hogy „szeretlek". A sérült lelkek önmaguk gőzében főnek; és ennek a műnek a világszerűségén belül sem kerülnek kapcsolatba azokkal a társadalmi erővonalakkal, amelyek. a különböző sérelmeket okozták A *Hazánk* fiaiban nemcsak Kanadából tér haza egy rokon, hanem Erdélyből is érkezik egy látogató. Az események azonban a fiúnak itt, a családban élő szeretője körül alakulnak ki, mivel ez a lány az apával is viszonyt folytat. A végén a nyugatról hazatért rokon viszi el. A „hazánk fiai"-problematika elfelejtődik, a láthatók teljesen kabarévá válnak, s marad a háromszögtéma azzal az újítással, hogy a két férfi: apa és fia.

Sárospataky István darabjában is az itthon élők problematikája a lényeges, nem a disszidálásnak nagyon összetett kérdésköre. A férj a II. világháború során eltűnt; a feleség nem hiszi cl halálát; bútorokat, továbbá minden jeles napon fehérneműt vásárol a férjnek, hogy örömét lelje, ha hazatér. A „drágamama" ellenállót, mártír hőst csinált a fiából, akiről utcát is elneveztek. A férj hosszú távollét után megjelenik. A kérdés ekkor: a kér nő közül melyikük hiszi, hogy az Amerikából hazatért valóban az, aki, és melyikük, hogy szélhámos. Ez ad ürügyet arra, hogy a „drá.amama" és menye közötti acsarkodás új lendületet kapjon. A végén a feleség iszonyatos ingerültségében előzőleg idegszanatóriumban is volt megöli a férfit, aki úgy tűnik, valóban a férj, de szegény csóróként élt Amerikában.

Ez a mű nagy áttételekkel talán azt sugallja, hogy itthoni életünkben utálvagyűlölködve marjuk egymást, feleslegesen, és ez rágja szét viszonyainkat. Az érzéki megjelenítés és ezen sugalmazás között azonban oly nagy az áttétel, a sugalmazás felfogásához oly nagyfokú absztrakcióra van szükség, hogy a problémakör intenzív totalitásának a megérzékítésére nincs mód.

Jelenlegi életünk egy-egy szegmentuma a témája két műnek is „élethű", „naturalista" megjelenítésben. Igaz, Ács János Munkásoperettjének érzéki megjelenése a mű világát eltávolítja a naturalista megjelenítésmódtól, de látásmódja és lényegi szintje mégis „élethű". Lumpen vagy punkifjak és egy lányszállás lakóinak az élete a téma, azokkal a problémákkal, amelyek az első pillanatban mindenkinek az eszébe juthatnak. A lumpenek főnöke - Menő a neve meglehetősen negatív színben tűnik fel az elején; míg a Kelet-Magyarországról most érkezett esztergályos, Jóska, abszolút pozitívnak. Menő a hadseregben teljesít szolgálatot, s három napra eltávozást kapott, de már Pestre való megérkezésekor távirat vár-ja, amelyben visszahívják. A végén derül ki, poénként, hogy a magyar hadsereggel Csehszlovákiába kellett volna mennie, 1968-ban, Mivel nem ment, alakját a művilág által sugallt értékelés abszolút pozitívvá változtatja át; míg az esztergályosról, a „pozitív hősről" kiderül, hogy nemcsak jellegtelen, de negatív figura is, .1 cím megtévesztő: operett ugyan, de

szó sincs benne munkásokról. Azok a történelmi és társadalmi dinamizmusok, amelyek a magyar hadseregnek Csehszlovákiába való vezénylését szükségessé tették, még célzás formájában sem kerülnek elő.

Még „életszerűbb" Spiró György *Csirkefej* című műve. Egy külvárosi ház udvarán játszódik, az udvari lakások lakóival. Egy állami gondozásban lévő fiú, a Srác, három napra kimenőt kap. Benső világát tekintve végtelenül felszínes, gondolkodásmódja egysíkú és sivár; ám erősen vágyódik a szeretetre, és nagyon vonzódik az apjához. Az egyik lakásban a Vénasszony lakik, akinek a Haver felakasztja egyetlen vigaszát, a macskáját; majd a végén a Srác a Haverral megöli a Vénasszonyt, mert azt hiszi, valóban meglopta az apját, az Apát. A Vénasszony is, mint az udvari lakások többi lakója, szellem, gondolat és értékek nélküli életet él; mondataik töredezettek és zavarosak, ami gondolkodásmódjukra jellemző. A szellemi szikkadtság, a gondolatnélküliség egy drámában mindig veszélyes; különösen, ha az alakok még az .önismeret legalacsonyabb fokán sem állnak. A dráma teljes világa dialógusokban formálódik meg; ám kimondani mindenki csak olyat képes, amit tud. Ezért - ha az alakokat a szellemi sivárság jellemzi - a dolgok lényege csak másodlagos jelentések, konnotációk révén bontakozhat ki. És ennek a következtében vetődik fel a kérdés : mitől ilye-nek ezek az alakok, a társadalmi környezettől-e, egyéni adottságokból-e, érdektelen életükből következően-e avagy ezek és még más tényezők együtteséből-e? Ez pedig ismét olyan probléma-kör, amit a drámában nem lehet megmutatni; csak epikus műben. Mindegyikük lényeg szerint hasonló egymáshoz; minden mozgásirány egyforma; pontosan olyan, amilyen egy valódi, primer életbeli külváros udvari lakásainak lakóitól ki-telik. Legalábbis egyik szintje szerint ilyen ez a mű. Ez azt is jelenti, hogy ez a szellemi, erkölcsi, gondolati stb. nyomor és érdektelenség a mű vílágszerűségén belül nem szembesül a mai élet ehhez hozzá tartozó aspektusaival. Például épp az emberiség hihetetlenül nagy tudás-anyagával és mély ismereteivel, amely nemcsak a természettudományok terén tapasztalható. A mű világa legfeljebb a befogadók tudatában hívja életre a mai élet ehhez hozzá tartozó tényezőit.

A macska felakasztása és a Vénasszony meggyilkolása teljességgel irracionális tett. Mivel ezeken kívül is több irracionális mozzanatot produkálnak az alakok, de ez a gyilkosság a legegyértelműbb ebben az összefüggésben az irracnonális gyilkosságnak mint témának az intenzív totalitásához korunk más hasonló gyilkosságai int variánsok, mint változatok hozzá tartoznak. Vagyis ennek a drámának az esetében mutatkozik meg a legjobban, *hogy az* intenzív totalitás ma szinte megvalósíthatatlan. Mert ehhez a terroristák, a túszszedők irracionális gyilkosságai éppúgy hozzá tartoznak, mint az a nagyon szövevényes okhálózat, amely az itt bemutatott irracionális gyilkossághoz vezet, vagy legalább azt értelmezi. Márpedig ezeket lehetetlen egyetlen drámában ábrázolni, bemutatni, megjeleníteni.

A felszínes, sőt értelmetlen, illetve undorító életet élő nők állnak Kornis Mihály *Kozma* című írásának is a középpontjában. A helyzet megjelenítése meglehetősen absztrakt vagy inkább végletesen, egyedi-egyszeri értelemben, szubjektív. A szövegek jó része töredezett, fragmentált, másik része lényegében naturalista. Egy Balaton-parti „zárt üdülőben", amely rímel a „pártüdülőre", a vízparton napozik három nő, miközben az üdülő udvarán egy teherautóban ősszezsúfolva ott vannak az „áldozatok". Nem lehet pontosan tudni, kinek-minek az áldozatai ők; a napozó nőkéi és a hozzájuk hasonlóan a hatalomban benne lé-vőkéi-e általánosságban vagy valamiféle személytelen erőkéi. A Kozma nevű főszereplő egyszer csak leül a napozó nők mellé. Alakjának az lehetne a funkciója, hogy valami lelepleződik általa. De csak annyi történik, hogy a nők elmondják életüket, amelynek elmesélése során Kozmában saját férjüket látják, akikkel csúnyán-rondán-becstelenül elbántak. És ezt önmaguktól mondják el, hiszen csak valaki-bárki kel!, akinek beszélhetnek. A művilág másik összetevő eleme a teherautón ülő társaság, akiknek szövegei annyira elvontak, annyira csak élettöredékeket tartalmaznak, hogy az azokban megjelenő problematika legfeljebb megsejtésekben, gyanításokban rajzolódhat ki. A téma ezért annyira határozatlanná válik, hogy nem is lehet tudni, mivel kapcsolatban kellene az intenzív totalitásnak megjelennie.

A dogmatizmusról, a személyi kultuszról több mű szól már, de még mindig nincs olyan, amely ezt a korszakot lényegében és mélységében láttatná. Hernádi Gyula *A hagyaték* című darabja Ariszto telész életéből formál meg három epizódot. Az elsőben nevelt fia - a darab szerint vér szerinti gyermeke - Nagy Sándor elleni összeesküvésben való aktív részvételre akarják rávenni; a másodikban Nagy Sándor meggyilkolása után a görögök bíróság elé akarják állítani macedón kapcsolatai miatt; a harmadikban ismét bíróság elé akarják vinni, de most már az ellenkező ok miatt. Ekkor már nem tud elmenekülni, s öngyilkos lesz. A dogmatizmusról az utójátékban van szó. Kiderül, a darabot főúri színjátszók adják elő a középkorban. A főpróbát megnézi Aquinói Tamás, s mivel dogmatikus véleménye szerint rosszul, hamisan, hibásan állították be Arisztotelész alakját, be akarja tiltatni az előadást. Ezt azonban megakadályozza halála. A dogmatikus alakról vagy akár erről a dinamizmusról csak annyit „tudunk meg", hogy van, és hogy be szokott tiltatni darabokat. A mű többi része, voltaképp maga a mű, Arisztotelész ürügyén a gondolat, a szellem emberének benső világát kívánja elénk tárni. A három helyzet itt is olyan, amelybe Arisztotelész csak belekerül, ön-maga benső világának objektivációja nél-kül. Igaz, hírnevének is szerepe van abban, hogy ezekbe a helyzetekbe kerül, de csak hírnevének és nem az ő akcióinak.

Sütő András új darabja *az Advent a Hargitán.* A mű látásmódja a balladákéhoz áll igen közel. Mivel - meggyőződésünk szerint - a balladából csak drámai mű születhet és nem dráma, ez a darab is csak drámai. A felszín szerint szerelmi történet ez. Réka és Gábor gyerekkorukban megszerették és eljegyezték egy-mást; ám Réka megcsalta Gábort, s most gyermeket vár Stég Antaltól. Az időn-ként jégmadárrá váló Réka később rá-jött, hogy mégis Gábort szereti. Házasságukból most már nem lehet semmi, mert Gábor nem tud felejteni. A hegyi ház mellett hó- és jégtömbök merednek, amelyek lavinaként zúdulnak le minden hangosabb kiáltásra. Réka hangosan kiáltja, „Szeretlek, Gábor!", mire a lavina eltemeti a fiút. Réka megszüli gyermekét, Kisrékát. Állandó lelkiismeretfurdalásai miatt a jeget és a havat kaparja, hogy megtalálja a holttestet. Húsz év múlva sikerül, amikor is Gábor feltámad. A fel-nőtt Kisréka vár, vár valakire, s mikor megpillantja Gábort, rádöbben, őreá várt. Ekkor egymásra találhatnának, de Réka megátkozza önmagát és Gábort, két puskalövés is hallatszik, újra lezúdul a lavina, s most már mindkettőjüket el-temeti.

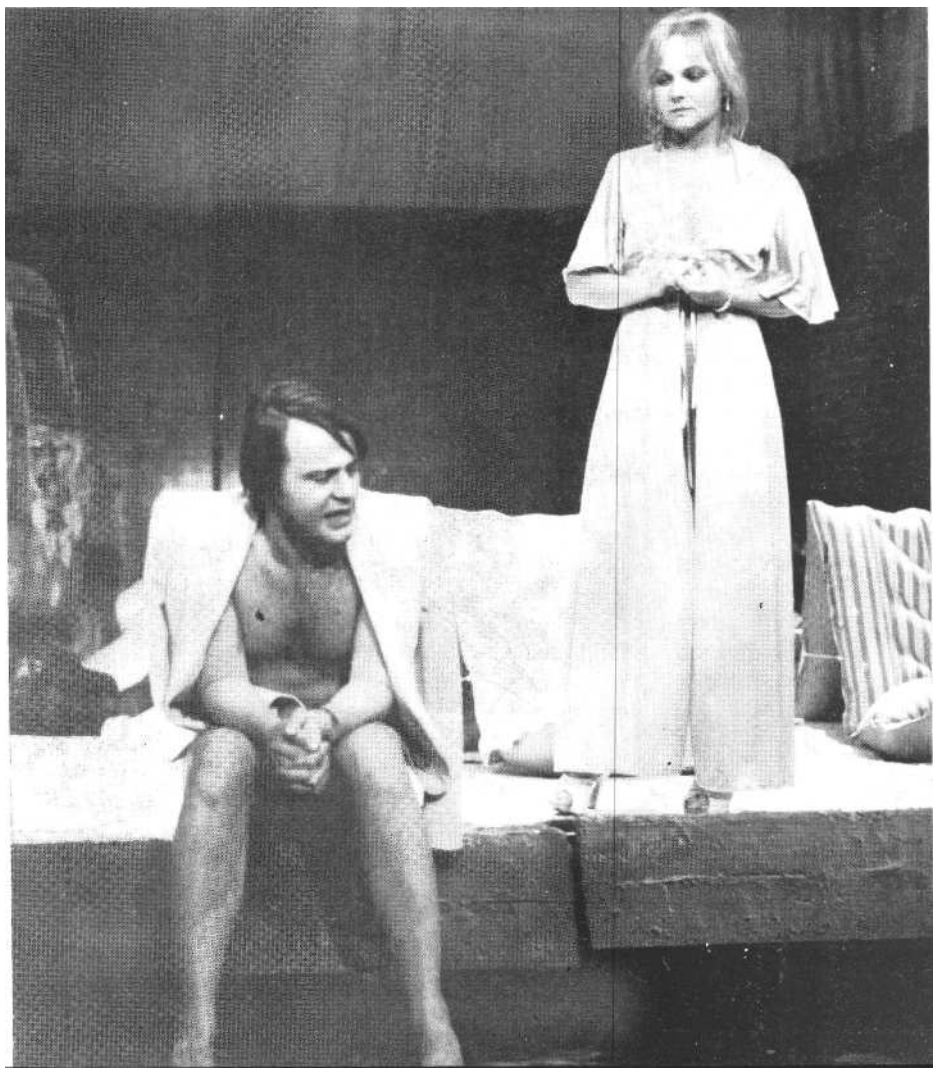
Minden dráma érzéki módon személyesíti meg az alakokat azáltal, hogy minden megnyilvánulásuk csak dialógusokban lehetséges. Az írott dialógusok is okvetlenül láttatják a befogadóval azokat, akik mondják. Az epikus elbeszélés jóval kevésbé érzékíti, láttatja meg az alakokat. Ugyanakkor az, hogy az alakok csak dialógusokban nyilvánulhatnak meg, minden alakot emberré tesz, olyan lénnyé, aki egyedül képes benső világát tagolt beszédben objektiválni. A ballada légköre, benső világa megengedi, hogy valaki jégmadárrá változzon, aztán ismét lány legyen, hogy valaki meghaljon és feltámadjon. Mert a balladában is elbeszélik a történetet, hiába a sok dialógus. A párbeszédek is, mint valaki elbeszélésének a részei, az elbeszélésbe be-építve jelennek meg. A csodák ott azért lehetségesek, mert azokat valaki elbeszéli, és nem „megtörténik" a szemünk láttára, mint ahogyan a drámában minden a szemünk láttára történik meg. Ennek a műnemnek az érzékibb megjelenítésmódja a csodákat nem teszi elhihetővé.

Az említett művek témájának művészi kidolgozása meglehetősen különböző, az egészen felületestől a viszonylag igen jó színvonalig. Mégis többnek a *témája* egyszerűen kizárja az intenzív totalitás megvalósításának még a lehetőségét is. Ennek a hiánya tehát nem a kidolgozás vagy a művészi kvalitás és erő kérdése. Sárospataky István, Gáll István és Hernádi Gyula írásainak a témájához hozzátartoznának azok a történelmi-társadalmi erővonalak, amelyek azokat a helyzeteket hozták létre, amelyekbe alakjaik éppen most kerültek bele. Ezeket a helyzeteket ugyanis nem maguk az alakok idézték elő. Ez a tény tökéletesen tükrözi a XX. századi ember életét és sorsát, hiszen - és éppen ez okozza a dráma „válságát" - az ember sorsa nem magának az embernek a benső világától és az ebből kiáramló erővonalaktól függ. A társadalmi-történelmi erővonalakban az ezeket működtető emberek is az organizáció részei, akik a saját organizációjuk-nak más, további részeitől függenek, és abba vannak beágyazva. 1956-ra utalás történik Görgey Gábor és Gáll István darabjában, a politikai gyilkosságokra és erőszakoskodásokra Hernádi Gyula művében. Ha ezekben konkrétan megjelennének azok, akik az egymással szemben álló feleket és társadalmi erővonalakat konkrétan és aktívan, akciókban képviselik, ők sem lennének a végső okok, nem lennének még így sem azonosak a társadalmi-történelmi dinamizmusokkal, Még akkor sem, ha ezeket a legegyértelműbben képviselnék, éppen mert ők is másoktól, illetve az organizáció más részeitől függenek. Az organizációk egyik alapismérve ugyanis az, hogy nincs bennük valahol - akár a hierarchia csúcsán sem - az a végső ok, az, amely vagy aki *az egészet* mozgatja. Végső soron ez a tény ad alapot és lehetőséget a „parancsra tettem" mentségére. Az organizáció „végső oka", az egésznek a mozgatója: *maga* az egész organizáció. Ezért nem lehet létének kérdése az egyik „csavar". Az egyik „csavart" sem lehet meg-szüntetni, kiiktatni, csak az egész organizációt. Csak az adott pozíciót betöltő, az adott „csavarszerepet" ellátó embert lehet megszüntetni vagy kiiktatni, de ezzel az organizáció adott pontja egyáltalán nem szűnik meg; azonnal a helyébe lép egy másik ember, aki ugyanazt a „csavarfunkciót" és tartalmat fogja betölteni. Ha az ember életét és sorsát ilyen mértékben organizációk határozzák meg, akkor az ember életének és sorsának az ábrázolásához az egész organizációt fel kellene vonultatni a drámában; ez pedig képtelenség. Legalábbis mind ez idáig nem jött létre az a drámai műforma, amelyben az egész organizáció megjelenhet.

Arra kétségkívül van lehetőség, hogy az egyének a tőlük függetlenül létrejött helyzetekben maguk változtassák egymáshoz való viszonyaikat; esetleg épp azon dinamizmusoknak a bennük is meglévő tartalmai alapján, amelyek tőlük függetlenül hozták létre helyzeteiket.

Szakonyi Károly sajnos még ezzel a lehetőséggel sem él. Alakjai ugyanis csak *kibeszélik* - monológokban - azokat az erővonalakat, amelyek lelkileg sérültté tették őket. Ezen kibeszélések nem változtatnak a köztük lévő viszonyokon. A mű Lőrinc nevű alakja mindenkivel

Máté Gábor (Kozma) és Pogány Judit (Hédi) Kornis Mihály: Kozma című színművének kaposvári **előadásában** (Fábián László felv.)



szemben gyanakvó és bizalmatlan lett azért, mert véletlenül, értelmetlenül elvitték hadifogságba, amivel úszóbajnoki karrierjét tönkretették. A Svédországból hazalátogató Péter anyja zsidó volt, akit apja a háború alatt saját karrierje érdekében elhagyott, s most örökös szégyenkezésben él egyrészt apja miatt, másrészt azért, amit az ő zsidó volta miatt azok az évek égettek belé. Azokat a történelmi és társadalmi erővonalakat, amelyek ezeket a sérüléseket kialakították, nyilván nem lehet egyetlenegy drámában megjeleníteni. Márpedig a totalitáshoz erre is szükség lenne. Megvalósulhatna az intenzív totalitás akkor, ha ezen sebek és sérelmek következtében most változna az alakok közti viszonyrendszer. De ez hiányzik, s ez a hiány erősen csökkenti a mű drámatermészetét.

A monológokban kibeszélt történelmi erővonalak mellett privát dinamizmusokat is kibeszélnek; Ferenc benseje is monológokban válik láthatóvá. O költőnek készült, de erősen iszik, s most már műfordításból él. Azok az okok, amelyek alkoholizálásra késztették, nyilván önmagukban apróságok, csak kumulatíve hozták létre ezt a végeredményt. Az egyik nő ugyancsak monológban mondja el, hogy férjétől smucigsága miatt vált el. Azon vesztek véglegesen össze, hogy ő egy pár antilopkesztyűt vett magának. Fanni, egy másik lány alapproblémája, rossz érzésének oka, hogy egy három-gyerekes férjbe szeretett bele.

Ezek az életnek olyan apró tényei, amelyek a primer életben kinek-kinek nagyon rossz sorsot eredményezhetnek; egy dráma világszerűségében azonban olyan jelentéktelenné válnak, hogy nem érzékelhető: sorsuk tényezőivé váltak.

Ám ez már az adott pozícióból való értékelés kérdése is; ezért áttérhetünk ennek a vizsgálatára.

*

A világot egységesen megítélő értékrendszer és az egységes etikai rend hiánya kettős problematikát is magában rejt. Először az alakok közötti értékelésekét, másodszor a befogadó ítéletét a mű világszerűségével kapcsolatban. Szakonyi Károly darabjában Ferenc, a költőnek indult férfi állandóan különböző történetekkel szórakoztatja a társaságot. Ezeket ő fontosaknak és jelentőseknek tartja, mindenki más unalmasaknak. Az, aki Ferenchez hasonló pozícióban van, vagy-is jelentősebb értékűnek hitte magát, mint amilyennek bizonyult, nyilván megérti, hogyha valakiben kialakul a jelentéktelenségek és apróságok iránti fogékonyság, akár kompenzációként is. Hiszen a „befutott, a nagy" emberek csupa fontos dologgal foglalkoznak, már-pedig az igazán lényegesek az ilyen apróságok - mondhatja a kompenzáció. Es csak az élettel szembeni megsértődésre hajlamos alkat fogadhatja el Lőrinc azon okból kialakult általános sértettségét és gyanakvását, hogy véletlenül vitték el hadifogságba. Egy más alkat azt mondhatja: ennyi idő múltán pszichikailag fel kellett volna dolgozni ezt a sérelmet. Azt a gyötrelmet is másként ítéli meg valaki egy teljesen más pozícióból nézve, amit egy háromgyerekes férj iránti szerelem okozhat. Ha már megszerette, vállalja a bujkálást, törődjön bele, hogy nem fog férjhez menni, vagy hagyja ott a férfit - mondhatja egy másik pozícióból valaki. Vagyis ennek a műnek a témája akkor válik fontossá, ha a befogadó ezeket az élettényeket hasonló pozícióból nézi, mint amilyenben az alakok vannak. Hiszen az alakok egy része is a pillanat kiváltotta hangulat vagy a viszonylag hosszabb ideig benne élő „közérzet" alapján ítéli és éli meg a saját helyzetét. A mű világszerűségében pedig azért nem alakulhat ki dráma, mert az alakok a saját pozíciójukból, saját sérelmükből nézik a másikét, és ezért a másiknak a sérelmét nemhogy nem értik, de jóformán nem is érdekli őket. Ez ugyan abszolúte valós helyzetet tükröz, csak éppen statikus viszonyokkal, tehát nem drámaian.

Sárospataky István viszont azzal a lehetőséggel él, hogy az alakjai közötti viszonyokat változtatja abban a helyzetben, amely azoktól függetlenül alakult ki. Ám ehhez is speciális értékelés szükséges. A Misinek nevezett fiú és férj „halálát" a háború okozta. Az anya és a feleség a saját pozíciójukból ítélik meg az ebből - vagyis a tőlük függetlenül - előálló helyzetet. A mama hivatalosan is mártírt, hősi ellenállót kreált és kreáltatott fiából; míg Emma, a feleség nem hiszi, hogy férje meghalt. Ebből a pozícióból eszelősen vásárolja a férj kedvenc bútorait és a szükséges fehérneműket. Egy-más akcióit egyáltalán nem értik, sőt lebecsülik, értelmetlennek tartják. Kár, hogy ennek a témának a megjelenésmód-ja olyannyira priváttá, egyedivé teszi a történetet, hogy a befogadó alig tudja a maga életére vonatkoztatni, a maga értékelése miatt.

Verebes István *Kettős ünnep* című írá sának nagy hiányossága, hogy a pozíciók sem pregnánsak. Kovács ordítozós diktatúrájának nyilván megvannak azon társadalmi hátterei vagy - különböző áttételek révén - eredői, amelyek azt a benső állapotot alakítják ki, amelyben ez az „otthoni diktatúra" kifejlődik. Noha drámában ezt sem lehet ábrázolni, de itt még halvány utalás sem történik a Kovács sorsát kívülről befolyásoló vagy meghatározó erőkre. A házi zsarnok viselkedésének sablonjait láthatjuk anélkül, hogy a jelenség valamely lényeget hordozna. A lényeg azért sem jelenik meg, mert sem a nagyapa, sem az unokák pozíciója nem válik világossá. Hiszen ők másként és másként látják az életet, önmagukat és a családot, mint Kovács. De ezek az attitűdök nem válnak szellemi arculatokká; sőt, az unokák pozíciójának a tartalma ki sem derül azon az egy mozzanaton kívül, hogy a lány - a házi terror kompenzációjaként - mindenkinek a fülébe üvölti, hogy kurva akar lenni, mindenkivel le akar feküdni.

Az írásnak van egy olyan részlete, amelynek az adott témához ugyan semmi köze, noha - jól megírva - igen fontos társadalmi lényeget hordozhatna. Kovácsék konyhájában leszakad a szárító kötele. A kettős ünnepen összegyűlt társaság már félig részeg, s nekilátnak, hogy megszereljék. Mint hazánkban mindenféle feladat megoldásakor, itt is, mindenkinek más és más ötlete van; és rossznak, értelmetlennek tartja a másik elképzelését, javaslatát. Addig vitatkoznak és szavaznak és gyártanak ötletet ötletre, míg ideiglenesen, átmenetileg valahogy összetákolják, de nem javítják meg, nem hozzák használható állapotba. Kár, hogy ez a jelenet egyáltalán nincs szervesen beépítve az eseményekbe; életünkre nézve nagyon fontos mozzanat lenne.

Ács János *Munkásoperettjének* csak a szövegét vizsgálhatjuk. Ami a pozícióból való értékeléseket illeti, az ötvenes években bizonyos emberek már foglalkozásuknál fogva minősültek abszolúte pozitívnak. Például az esztergályosok, traktorosok, acélöntők stb. Ám ez az értékítélet sematikus és kívülről rárakott volt arra az egyénre nézve, aki ezeket a szociológiai státusokat betöltötte. Ugyanakkor viszont megjelent benne a társadalmi erővonalak megítélése, amely határozott értékrendet fejezett ki. Bizonyos foglalkozások ugyanis - mint például az esztergályos - a szocializmus építésének a fővonalában helyezkedtek el; míg más foglalkozások, elsősorban az értelmisé-

giek ezektől távol esőknek minősíttettek. A dogmatizmus ott jelent meg, hogy nemcsak a társadalmilag lényeges foglalkozások minősültek egyértelműen pozitívaknak, hanem eo ipso az azokat betöltő egyének is. Ács János ezt *az* értékítéletet használja ki, amikor főszereplőinek egyikét, a Kelet-Magyarországról érkezett Józsit esztergályosfoglalkozásúvá teszi. Pozitívumát az is növeli, hogy a pályaudvaron meg akar védeni egy lányt az őt zaklató huligánoktól, akik a hadseregben szolgáló főnöküket várják. Á Menő nevű főnök az elején azért kap negatív megítélést, mert a banda főnöke. Á végén azonban megfordul a helyzet. Józsival kapcsolatban kiderül, hogy a státus-értékítélet az egyénre vonatkoztatva hamis, érdektelenséggel és közömbösséggel lepleződik le a „pozitív hős". Menőről ellenben azt tudjuk meg, hogy azért nem ment vissza a hadseregbe, noha a visszahívó táviratot megkapta, mert nem akart részt venni a magyar hadsereg csehszlovákiai akcióiban, 1968-ban.

Az ötvenes években a szocializmus építésében fontos foglalkozások és az azokat betöltő egyedek azért voltak eleve pozitív értékűek, mert a társadalom legfőbb trendjét az a törekvés jellemezte

néha hihetetlenül erőszakosan is hogy a személyiség benső értékrendje legyen azonos a társadalmi értékrenddel. Az volt a meggyőződés, hogy a társa-dalmi termelésben elfoglalt hely már eleve meghatározza az egyén benső világát és saját értékrendjét, sőt preferenciáit is. I la pedig nem, hát meg kell határoznia. Méghozzá - *s ez* volt a tévedés, amely soksok gyötrelmet szült -- minden egyes életszegmentumban. Az volt az alapvető törekvés, hogy senki sem, például az esztergályos sem, csak foglalkozásával, munkájával vegyen részt a szocializmus építésében, hanem benső meggyőződésével, hitével is, és hogy az emberek egyedi értékrendje a szocialista világnézetnek megfelelő legyen. Ez a törekvés azt is jelentette, hogy az egyénnek teljesen fel kellett oldódnia a társadalmi erővonalakban.

Ha ez, akár csak a legfőbb dinamizmusok esetében általánosságban sikerült volna, akkor ma az ember életét kívülről meghatározó és befolyásoló tényezők egy *része* már belsővé vált volna. Ekkor nem létezne az a széttörtség, amit az okoz, hogy mindegy, milyen világszem-lélettel, milyen belső értékrenddel vesz részt valaki a társadalmi termelés bár-mely ágazatában, csak vegyen részt benne. A kettősséget, széttörtséget az okozza, hogy a társadalmi termelés kollektív tevékenység, de az emberek jó része csak egyedi, saját anyagi érdekeltségével van benne jelen, és igen gyakran eszmei, világszemléleti közömbösséggel, netán az értékrendet tekintve egyedileg teljesen hamis értékszemlélettel. És ez, a társadalmilag hamis vagy az attól független egyéni értékszemlélet látható Ács János szövegkönyvének világában, ahol a Menő nevű bandafőnök válik pozitív értékűvé; az, aki a világot a maga partikularitásában éli csak, és - nem kimondva, de hatásában - értéknek minősíti, hogy a szocializmus világtörténeti problematikája nem érdekli. De ugyanakkor lelepleződik az a nézőpont, amely az embereket nem egyedi-egyéni, saját értékeik alapján, hanem foglalkozásuk alapján minősítette.

Kornis Mihály *Kozma* című írása teljesen valószínűtlen színhelyen játszódik, amely a nagyon elvont látásmód következménye. *„Zárt* üdülő strandhelye, közvetlenül a Balaton partján", amelyet két-három méter magas téglafal zár el teljesen a külvilágtól; de mégis itt van egy teherautó: „Tökéletesen zárt tér, íde nem is tud bejönni egy teherautó!", olvasható a szövegben. Ilyen zárt tere-ken persze valódi dráma is megformálódhat, hiszen a teherautón ülő tizenöt-húsz ember és a vízparton napozó három nő között elvben elképzelhetők viszonyok és azok változásai.

Á mű világában azonban nemcsak viszonyrendszer nincs a két szereplő csoport között, de még a nézőpontok és az abból fakadó ítéletek, vélemények, értékelések is csak a három nő esetében derülnek ki. Á teherautó utasai vagy „Á tragédia kivizsgálásával megbízott társadalmi bizottság" tagjai, vagy a tragédia áldozatai, akik közül azonban többeknek „Fogalmuk sincs a veszélyről". De az sem biztos, hogy a baj már bekövetkezett, hiszen: „Bármelyik pillanatban bekövetkezhet (...) A baj! Az! Ami már katasztrófa lenne." Nemcsak a teherautó utasainak nézőpontja nem lát-ható egyértelműen, de a baj, a veszély, a tragédia mibenléte sem derül ki világosan. Csak töredékes mondatok utalnak *rá: „A* tragédia színhelyén vagyunk"; egyiküket éjszaka kirángatták az ágyból; a másik el fog késni, mert itt van; valaki megjegyzi: „Utoljára a háború végén fogdostak az utcáról embereket"; innen - ahová *a* nem *járó* teherautón hozták őket - nem tudnak hazamenni; rájuk nem vigyáz senki. Más valaki felkiált: „Gáz van! Gázszagot érzek!" Azt is mondják, hogy csak örökké várnak-várnak; illetve, hogy gyűlölik a többieket; továbbá, hogy együtt voltak kitelepítve. Á töredékes mondatokban ez is elhangzik: „Vittek frontra, gőzbe, gázba"; meg hogy „Minden összekeveredett. Szét-tört"; és hogy az embereket verik olyan helyen, ahol jegyzőkönyvet is felvesznek. Á mondatok tehát rengeteg töredékes életényre vagy életeseményre utalnak, s ezek a befogadó asszociációi révén villantják fel a valóság, a történelem egy-egy időszakát. Ezekből is az derül ki, hogy a teherautó utasaival történtek dolgok, és ugyancsak az ő akaratuktól, benső dinamizmusaiktól függetlenül; ők csak szenvedő alanyai valamily rajtuk kívül lévő erőknek, ezek rájuk való hatásának. De hiába mondja ki az egyik élettöredéket a főkönyvelő, a Klimax Manci, a Tornatanár, a Nem-szólista stb., ezek a történelmi és mindennapi élettények itt nem differenciálódnak. Minden esemény azonos jelentőségű, értékű és súlyú; még a „gázszag" és a „minden összekeveredett" is azonos jellegű és minéműségű. Ugyanakkor az összes történeti tény azonos, történelmi különbségtétel nélkül. Ez elsősorban a látásmód miatt van így, aminek szerves része, hogy mindenre töredékekben történik utalás. Ezáltal egyetlen történelmi, társadalmi vagy akár naturális életbeli eset sem válik egyedileg megéltté és egyénileg megszenvedetté. Mindezek szinte az embertől, az egyedtől, bárkinek a pozíciójától függetlenedetten jelennek meg. Ebből az írásból az egyén belső rajza is hiányzik, nemcsak azoknak a történelmi-társadalmi erővonalaknak a hiteles hic et nuncja, amelyek a belső világokban alakítottak ki állapotokat, reagálásokat, kompenzációkat stb. Á darabnak tehát voltaképpen nincs világszerűsége. És ez van a három napozó nő mellé helyezve, viszonyok nélkül. Á nők csak „szélként", vagyis -- akár - metaforikus értelmű napozásukat megzavaró mozzanatként érzékelik ezeket az élettöredékeket. Á három nő a hatalom biztonságában élő emberek metaforájának fogható fel. Olyanoknak továbbá, akik mint a hatalomban benne lévők, elképesztően felszínesek, ostobák, gátlástalanok és triviálisak. Nyilvánvaló, hogy ez a valódi tényállásnak olyannyira egyoldalú szemlélete, amely lényegét tekintve végletesen szubjektív pozíciót jelöl. Azonban voltaképp még ez sem ábrázolódik, csak kijelentődik a műben.

Ebből az alaphelyzetből nem is lehet logikusan végigvive megfelelő terjedelmű darabot írni. A problematika aztán el is csavarodik a megjelenő Kozmával. Ő egyben a Barátság olajvezetéket építő munkás; az igazságtalanul elítélt ember stb.; és a nők közül kettő még a saját férjét is felfedezi benne, akik áldozatul estek valami szörnyűségnek. Ezzel előkerül a nyugati drámákból már bőven ismert kérdés: ki kicsoda is valójában? Ezek miatt itt sem egyedileg megélt tragédiákról van lényegében szó. Az írásnak ebben a szegmentumában sem jelennek meg az embertől független, de sorsát mégis meghatározó erővonalak; csak az ezeket általánossá és egyformává minősítő fragmentumok, egyedileg meghatározott pozíciók nélkül. Hiszen nem látható az egyedek benső világa. Vagyis a történelmi hitelesség éppúgy hiányzik, mint az egyedi. Ezért ez az írás a világtól, a valóságtól elidegenedett írás. Nem a bemutatott vagy megjelenített világserűség ismérve az elidegenedettség, hanem magáé az írásé. Nincsen világszerűsége; pusztán tényekre-tényezőkre való utalások halmazát tartalmazza.

Igen-igen fontosak az alakok nézőpontjai, pozíciói Spiró György: *Csirke-fej* című drámájában. A Vénasszonynak egyedüli társa, akivel beszélgetni is tud, egy macska. A Srác és a Haver nézőpontjából csak jó „hecc", hogy Haver felakasztotta. Az udvari lakók közül senki sem érti meg azt a fájdalmat, amit a macska elpusztítása a Vénasszonyból kivált. A Haver tette kívülről, szinte irracionális, érthetetlen erőként tör be a Vénasszony életébe, és hozza őt teljesen új helyzetbe. Spiró György lényegében ezt az új belső helyzetet formálja meg. Ennek a csapásnak a hatására bűntudat ébred a Vénasszonyban, mert ezt a számára teljesen érthetetlen tettet csak Isten büntetéseként tudja értelmezni. Mindennapi életének jelentéktelen apróságai jutnak eszébe, amelyeket bűnöknek minő-sít. Úgy ment férjhez, hogy nem szerette a férfit; többször megcsalta, igaz, mindig rossz érzéssel; egyik gyerekét elvetélte, a másikat elkapartatta; később a macskáját jobban szerette, mint a férjét. De bűnei közt tartja számon, hogy a „nyilas időkben" nem rejtette el a hozzá segítségért fordulókat, mert félt. A macska felakasztása juttatja mindezeket az eszébe, meg az a fájdalom, amit ez benne kiváltott. És mindezeknek az értelmét akarja kideríteni, mert a sorscsapásokat értelmeznünk kell. Ha nincs Isten, fájdalmának sincs értelme; hiszen akkor van értelme gyötrelmeinek, ha bűnei miatt sújtja ezzel az Isten, akinek „a legapróbb vétek sem kerüli el a figyelmét". Spiró György igen pontosan rajzolja meg ennek az egyszerű, primitív asszonynak a benső világát. A macska felakasztása nemcsak fájdalmat vált ki, de ingerültséget és gyűlöletet is; továbbá az említett bűntudatot, sőt még azt is, hogy már „ideje jónak lennem". A Tanárnak és a Nőnek is felajánlja, hogy ingyen fogja takarítani lakásukat, de egyikük sem fogadja el a saját pozíciójának tartalmai miatt. Mindezek a most életre kelt benső tartalmak érzelmi-hangulati indíttatásúak. A macska irracionális felakasztását a pillanatnyi nagy fájdalomból ugyancsak irracionális módon reagálja le, az Isten büntetését keresi benne. Mert az okokat, a magyarázatokat akkor is keresni kell, ha nincs ok és magyarázat, ha a kérdésre irracionális válasz adható. De ugyanilyen irracionális a feltámadt jó szándék, amit a másokon való segítséggel kíván konkretizálni. De mivel ezek csak érzelmi-hangulati indíttatásúak, azonnal belenyugszik, hogy elutasítják ajánlkozását a takarításra.

A többi lakó pozíciójából egészen másként látszik a macska felakasztása, siratása és eltemetése; „...sirat egy szar macskát", mondja az Apa, a Srácé, s voltaképp minden lakó hasonlóképpen viszonyul a Vénasszony szenvedéséhez, illetve az ezt kiváltó esethez.

A Vénasszonyban azonban van valami eredendő, ugyancsak megmagyarázhatatlan jóérzet, segítőkészség és együtt-érzés. A Srácot pártfogolta már kicsi gyerekkorában az Apa ellenében. Behívta a saját lakásába melegedni, mert az Apa csak akkor fűtött, amikor fia nem tartózkodott otthon. A fiúnak enni is adott, és a gyámja akart lenni, talán örökbe is akarta fogadni. Emiatt jött ki a gyám-hatóság. Látták, hogy az Apa és a Vén-asszony között csak állandó veszekedés lesz, ha a Vénasszonynak ítélik a Srácot, de azt is, hogy az Apa nem törődik vele, csak kihasználja stb. Ezért állami gondozásba adták. Az Apa, alapvető primitívségében azt hiszi, hogy a Vénasszony meglopta, mivel őmiatta nem lehetett a saját fiának a gyámja; s mivel a gyám havonta pénzt kap az államtól, hát ennek elmaradásával lopta meg a Vénasszony. Ez a gondolat nemcsak hamis, de teljességgel irracionális reagálása az esetnek, s ez az Apa pozíciójából következik. És az Apában feltámadó irracionális reakció újabb irracionalitást szül: a Srác, meghallván mindezt, azt hiszi, a Vénasszony valóban, a szó szoros értelmében meglopta az apját. Nyilván ennek is vannak a Srác bensejében előzményei: az intézetbeli élet, ahol privát erőszakot, lopást, gyűlölködést, hatalmi erőszakot stb. tapasztalt.

A Vénasszony, hogy most már jó legyen, végrendeletet ír, amelyben minden ingóságát és tízezer forintját a Srácra hagyja. Ám ez is irracionális tett; a Nő utal is értelmetlenségére. Hogy ez a tett is mennyire a pillanatnyi hangulatból, érzelmi hullámzásból, a helyzet pillanatnyi értékeléséből fakad, bizonyítja, hogy összetépi, miután a Nő - félve az esetleges következményektől - megtagadja, hogy aláírja mint tanú.

A Srác meghallja, hogy a Vénasszonynak ennyi pénze van, azt hiszi, ez az a pénz, amit az apjától ellopott. Vissza akarja, akár erővel, venni, de közben a dráma erőterén kívül, feltehetően baltával, megöli. Ez a tett is egyértelműen irracionális.

Spiró György mások és a Srác elbeszélései révén utal azokra a társadalmi erővonalakra, amelyek - több más mellett - a Srác benső világát kialakították. Az Apa betegnek tettette magát, ő gondozta, ápolta és szolgálta ki, mert komolyan vette apjának a betegségét. Mivel neki kellett pénzt keresnie, iskolába nem járt, de ott mégis bevádolták alaptalanul azzal, hogy pénzt lopott, s ezért kizárták. Az állami gondozottak intézetében az-után csak erőszak, durvaság, kitolás, a helyzetekkel való visszaélés stb. vette körül. Ezek építették bele az erőszak tiszteletét és becsülését; és ez vált az egyik alapvető, őt mozgató dinamizmussá, az Apa szeretete mellett. Mindebből ki-tetszhet, hogy voltaképp semmiféle szinonimával jelölhető intellektualitás nincs benne. Az érzelmek, indulatok irracionálisan kavarognak bensejében; ezeket semmiféle módon nem befolyásolja és nem ellenőrzi a gondolat. Így hiheti vagy érzékelheti, hogy a Vénasszony szabályosan meglopta az apját, s ez viszi az irracionális gyilkosságba.

Mind a Vénasszony, mind az Apa, mind a Srác esetében lényegét tekintve irracionális reagálásokat láthatunk tehát, a pozícióból adódó értékelésekkel, vélekedésekkel, tettekkel; és ugyancsak a pozícióból feltámadó érzelembeli reagálásokkal, amelyek az adott pillanatban, rendszerint csak pillanatig tartó szenvedéllyé nőnek. Vagyis itt voltaképp nem

elidegenedést láthatunk; ezek nem a világhoz való elidegenedett viszonyoknak a következményei. Sem a Vénasszony, sem a Srác nem szociológiai státusából fakadóan viselkedik és cselekszik. A világhoz való elidegenedett viszonyok közömbösséggel, érzésnélküliséggel, cinizmussal stb. párosulnak; a világtól el-idegenedett attitűdből szervesen hiányzik a szenvedély. Itt viszont igaz, hogy csak pillanatnyiakról, de - szenvedélyekről van szó,

A drámák zömében a drámatörténet egészére gondolva -- bizonyos társadalmi-történelmi dinamizmusok, vagyis objektív erővonalak válnak a hősök benső világában szenvedélyekké, vagy ezeket képviselik szenvedélyesen, és ezen dinamizmusok céljait akarják megvalósítani vagy eltörülni. Itt viszont nem erről van szó; a szenvedélyek éppoly irracionálisak, az intellektualitás által nem irányítottak, nem befolyásoltak és nem ellen-őrzöttek, pusztán megmagyarázhatatlan

ha a szó nem lenne furcsa itt, azt mondanánk , improvizált érzelmi-hangulati gomolygások, kavargások ezek, amelyek egy pillanatra szenvedéllyé nőnek, és ekként csapnak ki a külvilágba. És voltaképpen ott, az objektív valóságban megtörténők válnak irracionálisakká. Éppen, mert a szenvedély tartalmában elszakad az objektív erővonalaktól, és még azért, mert csak egészen rövid ideig égnek az érzelmek szenvedélyekként.

Dolgozatunk első részében arról szóltunk, hogy a mai világ értelmetlenségei-nek és érthetetlenségeinek az irracionális gyilkosságokban realizálódó aspektusának intenzív totalitásához a ma meg-történő másfajta irracionális gyilkosságok is hozzátartoznak; valamint azoknak az okoknak, okhálózatoknak a megmutatása, amelyek az intellektuális sivárságot, ezt az értékrend-szétzüllöttséget körülveszik, illetve létrehozzák. Erre azért utaltunk, mert az intenzív totalitás akkor valósul meg, ha az adott problémakör, legfontosabb változatai, variánsai megláthatók. Teljesen nyilvánvaló viszont, hogy az irracionális gyilkosságok változatai az egyéni terrorizmustól a csoport-, az állami terrorizmuson át az ámokfutók gyilkosságaiig terjedő változatok -- egyszerűen bemutathatatlanok egy drámában. Méghozzá azért, mert ezek mind-mind a valóság más és más és egymástól lényegében elválasztott, elszigetelt szintjein, pontjain, a különböző organizációk más és más részein valósulnak meg. És ezek a különböző szintek,

Cseke Péter (Lengyel) és Némethy Ferenc (Nagy Sámuel) Szabó Magda: Szent Bertalan nappala című drámájában (Madách Színház) (Iklády László felv.)

szegmentumok és pontok nem hozhatók hitelesen össze egyetlen dráma világszerűségében. A más szintek, a más körök, a más és egymástól különböző organizációk és ezek mindegyikének különböző „csavarjai" egészen különböző világ-megélő és -megítélő pozíciókat termel-nek ki, a mohamedán vallás bizonyos szektáinak pozícióitól - ahol a terrorista gyilkosság-öngyilkosság az üdvözülés biztosítéka - az irracionális, mert a végső célra soha el nem vezető túszszedésekig és túszgyilkosságokig s ezeken át az ámokfutók esztelen öléseiig.

Árra is utaltunk, hogy a mű világszerűségében semmiféle módon nem érzékelhető az emberiség tudásának igen nagy foka; az az intellektuális, immáron az egész világra kiterjedő, az egész világ összes problémáját átfogó és megértő gondolkodásmód, amely ugyancsak jellemző a mai korra. És ha ezt a szellem-és gondolatnélküliséget jeleníti meg az író, akkor ehhez lényegében tartozik hozzá a skála említett másik végpontja. S ha ez valamilyen módon megérzékelhető lenne a mű világszerűségén *belül,* korunk elképesztő ellentmondásainak egyike jelenne meg itt, amely metaforaként talán utalhatna a többire. Ha ez meglenne, ennek a világszerűségnek a sivársága, gondolatnélkülisége, kicsinyessége és irracionalizmusa még elképesztőbb lenne. Az persze természetesen ismét nyilvánvaló, hogy a mai világnak ezt a szellemi-erkölcsi sivárságát és hihetetlen magas intellektualitását végtelenül nehéz lenne - ha egyáltalán lehetséges - egyetlen drámai világszerűségében megjeleníteni vagy akárcsak megérzékíteni.

Á Vénasszony meggyilkolása után a Srácot és a Havert elviszik az éppen itt tartózkodó rendőrök. A Törzs és a Közeg már egyszer megjelent, s kiderült: ők is saját pozíciójukból ítélik a világot.

Ha az ilyen udvarokba este, sötétség idején bemennek, hátukat a falnak kell támasztani - oktatja a Törzs a kezdő Közeget -, hogy hátulról ne érhesse őket támadás. Ám - és itt a saját pozíció - „nem muszáj bejönni. Látod - kurva sötét. És hagyod a francba", folytatja a Törzs. A darab azonban nem fejeződik be a Srác és a Haver elvitelével. Egy rövid jelenet következik meg, amelyből ki-derül: a lakók nem vették észre a gyilkosságot, még az Apa sem. Nem azért nem vették észre, mert nem hallották, nem látták stb. Benső világuk alapjellemzője ez: senki nem figyel a másikra; a világ eseményei közül - legyen az gyilkosság - kit-kit csak az érdekel, csak azt veszi egyáltalán észre, ami pozíciójával, vele a legszorosabb közvetlenségben van.

Spiró György azért tudott ilyen jelen-tős drámát írni, mert talált a mai világban egy olyan szegmentumot, ahol - no-ha pillanatnyi érzések szenvedéllyé lobbanása irracionális tetteket vált ki, de mégis -- az emberi autonómia, a benső világ legsajátabb tartalmai objektiválódhatnak. Erre csak elvben lehet mondani, hogy szenvedélyekből és autonómiából nem kérünk, mert a valóságban van, sőt egyre gyakoribb. És a mai valóság -- sajnos, le kell írni a közhelyet -- bonyolult*ság,* az organizációkban, szociológiai státusokban és a valóság egymástól teljesen elszigetelt-elszakadt részeinek megléte révén jelentkező összetettsége gátolja, hogy ez a mű korunk egyik reprezentáns drámája legyen. Hiszen korunkhoz az itt bemutatott szegmentumtól teljesen elzárt-elszigetelt magasrendű intellektualitás éppúgy hozzátartozik, mint az ettől a szegmentumtól ugyancsak elszigetelt csoport- és állami terrorizmus; illetve mint az egyikkel sem érintkező hősiességek, amelyek igen sokféle pozitív erő-vonalban megtalálhatók.

Verebes István: Kettős ünnep (Thália Színház). Drahota Andrea (özv. Tarkáné), Bitskey Tibor (Kovács), Verebes Károly (Nagyapa) és Várhegyi Teréz (Kovácsné) (Iklády László felv.)

A kérdést fel lehet tenni: lehetséges-e, hogy korunkban csak az ilyenféle irracionalitások esetében jelenhet meg a szenvedély? Spiró *Györgyé* kivételével az említett drámákban ugyanis nem találunk szenvedélyekkel eltöltött alakokat - legfeljebb dühödt, ingerült, keserű, ordító embereket - és szükségszerűen még kevésbé szenvedélyekből fakadó tetteket. Ez a problémakör persze a modern dráma egészét áthatja.

Ha eltekintünk Görgey Gábor felszínesen, csak „kabarépoénokra" épített ábrázolásmódjától, és csak a témát nézzük, szinte evidensnek látszik, hogy nem is töltheti el szenvedély azokat az embereket, akiket azokban a helyzetekben jelenít meg, amelyekbe tőlük függetlenül kerültek. Ha egy-egy drámai alaknak nincs személyes köze azokhoz az erőkhöz, amelyek lényeges helyzetekbe juttatják, akkor ő maga nyilván különböző benső állapotokban, különböző érzelmi és gondolati stb. reagálásokkal, de csak elszenvedheti a helyzetet. Akciókra vivő szenvedélyek az ilyen helyzetekben nemigen támadhatnak fel; legfeljebb gyötrődések, lelki összeomlások, kínok és keservek vagy éppen ezek ellenkezője. A szenvedély lehetőségét tekintve majdnem ugyanez az eset áll fenn, ha egy-egy alak szociológiai státusa vagy az organizációban elfoglalt „csavarszerepe" szerint jelenik meg.

Kétségtelen, hogy az egyes ember maga is betölthet olyan státusokat és az organizációkban van olyan helye, amelyekben lényeges történelmi-társadalmi erővonalakat kell megvalósítania; illetve olyanokat, amelyek másvalakiknek a helyzeteit állítják elő. Ha ezen státus-vagy organizációbeli cselekvéseit ábrázolják, szenvedély ekkor is ritkán támad-hat fel. Ha a valóságban a lényeges történelmi-társadalmi erővonalakat az organizációk hozzák létre, ezek irányítják és képviselik, és ha az egyén csak személyiség nélküli „csavar" - mert csak az organizáció most éppen általa betöltött helyének a funkcióját kell megvalósítania - nos akkor nyilván nem támadnak fel az egyénben szükségszerűen szenvedélyek, hiszen nem belőle indulnak ki, nem is indulhatnak ki olyan erővonalak, amelyek aztán ilyen vagy olyan helyzetbe juttatják *őt magát*. (Legfeljebb akkor, ha megsérti az organizáció adott pontjához tartozó előírásokat.) Továbbá az is tény, hogy mindenki a foglalkozásához tartozó, az azáltal meghatározott cselekvéseket végzi, és az ahhoz tartozó viselkedést produkálja. A foglalkozásokhoz tartozó cselekvést éppúgy nem az adott ember személyisége határozza meg, mint ahogy a valamely organizáció valamily pontján lévő ember cselekvései sem személyiségéből fakadnak; lévén, hogy ezeket meg az organizáció tartalma írja elő. (Az más kérdés, hogy az adott egyed mindezeket saját benső világának szerves részévé te-heti, olyannyira, hogy már nem is érzi külső mivoltukat; de erre most nem tér-hetünk ki.) Az egyéniség „mint olyan" tehát veszélyben van; s ezért tapasztalhatjuk a nagyon erős és határozottan kompenzációs megnyilvánulásokat; mint az említett darabok között pl. Szakonyi Károlyéban.

Föltűnő és jellemző, hogy egyetlen darabot sem találunk, amelyben a főalakok szociológiai státusaikban ábrázolódnának, vagy valamily organizáció adott pontjaként cselekednének. (Még a rendőrök is csak részben ilyenek Spiró György darabjában.) A drámaírók tehát a szociológiai státusokon és az organizációkon kívüli, az azoktól nem érintett terrénumokat keresik, hogy az embernek magának a személyiségéből fakadó cselekvéseit vagy megnyilvánulásait jeleníthessék meg. (Egyébként ez a törekvés is megegyezik a modern drámaírókéval.) Persze a szociológiai státusokat és funkciókat és az organizációkat teljesen nem tudják mellőzni. Még Sárospataky István két nőalakjának is fontos ismérve, hogy az anyós és meny családon belüli funkciójával rendelkeznek. Hernádi Gyulánál a nagy Alexandrosz anyját is láthatjuk, státusából fakadó lehetőségeivel; továbbá a kegyencet is, a tipikusan gazember karrieristát, aki a társadalmi organizációban még a hatalom egyik pontját is elfoglalja. A hangsúly mégis mindegyik mű-ben azokra a terrénumokra esik, amelyek a kívülről előírt cselekvésektől függetlenebbek, avagy ilyeneknek látszanak. Mivel azonban manapság az emberek életét azok a terrénumok határozzák meg vagy befolyásolják a legerősebben, amelyekben a tőlük független dinamizmusok élnek és működnek, az ezektől független terrénumok - különösképpen művészi megjelenítéseik esetében - nem minősülnek lényeges életterrénumoknak, a legfontosabbaknak vagy a lényegeseknek. Drámában pedig különösképpen csak következmény az a helyzet, amelyben nem a lényeges erővonalak érvényesül-nek a maguk eredeti mivoltában. Ezen terrénumoknak azt az ismérvét, hogy rajtuk vagy bennük nem a lényeg, nem a legfőbb okhálózat jelenik meg, csak növeli az a szinte szükségszerűnek mond-ható másik tény, hogy ezeken a terrénumokon az alakok *beszélnek a* legfőbb dinamizmusokról; ahogyan fogalmaztunk : azokat kibeszélik. Ezt látjuk, legfeltűnőbben Szakonyi Károly és Gáll István darabjában. Hiszen ezekről beszélni muszáj, mivel ezek életük legfontosabb irányítói és meghatározói. Noha megjeleníteni ezeket a terrénumokat és erővonalakat szinte lehetetlen.

Ha pedig az alakokban nem jelennek meg a társadalmi-történelmi erővonalak - mert ha csak beszélnek ezekről, akkor még nem jelennek meg bennük -, akkor az ezeknek hatására létrejött helyzetekben mindenféle belső tartalom fel-támadhat és kialakulhat, csak éppen szenvedély nem. Mivel a dráma világszerűsége a viszonyváltozások szükségessége miatt mégiscsak igényli a magasabb hő-fokú érzelmeket - valaha ily érzelmek-nek, vagyis a szenvedélyeknek az objektivációja hozta létre a cselekményt, vagy-is a viszonyváltozások menetét -, az ily helyzetben az érzelmek magasabb hőfoka csak privát „füstölgést", a benső tartalmaknak dühödt stb. kibeszélését eredményezheti. A legtipikusabb példa erre - a megírás színvonalától megint eltekintve, csak a helyzet jellegzetességére utalva - Verebes István darabja. A fő-alak, Kovács csak kiabál, ordítozik, apját éppúgy leüvölti, mint gyerekeit.

Megítélésünk szerint ma akkor van vagy lenne objektíve mód igazi szemre-

délyek feltámadására, ha az ember benső világának legfontosabb erővonalai és saját, privát értékrendje egybeesne *a lé nyeges,* hangsúlyozzuk: *a legfontosabb* társadalmi-történelmi erővonalakkal és az ezekből következő értékrend leglényegesebb pontjaival. Most nincs módunk és terünk annak részletezésére, hogy ennek megvalósulása az elmúlt évtizedek és a ma trendjének következtében milyen sok akadályba ütközik.

Ha az egyének zömében az egyéni értékrend és a benső világ legintenzívebb erővonalai egybeesnének a társadalmi értékrend legfontosabb pontjaival és a társadalmi dinamizmusok lényegével, az egyén természetesen éppúgy benne maradna a szociológiai státusokban, és ugyanúgy megmaradna valamily organizáció valamely csavarjának. De mégis ekkor nyílna mód arra, hogy ne csak anyagilag *vagy* ne csak karrierjét tekintve legyen érdekelt a két értékrend valódi vagy látszólagos összeolvasztásában, vagy ne csak hatalomvágyát kielégítendő vagy ne csak kényelmes életét biztosítandó hassák át privát tartalmait a legfontosabb társadalmi erővonalak. Az ötvenes években a fő társadalmi trend nem vette figyelembe, hogy az egyénnek vannak olyan igaz, valódi, jogos érdekei - sőt: ezeket károsaknak, netán bűnösöknek tekintette -, amelyek nem esnek egybe a társadaloméval, noha ilyenek mindig vannak vagy lehetségesek. A mostani fő trend ennek éppen az ellenkezője. Magának a trendnek nem számít - mindegy, hogy egyéni képviselőjük hogyan van ezzel -, hogy az objektív és a szubjektív dinamizmusok egybefonódjanak, és nem is törekszik rá. Márpedig nyilvánvaló, hogy e két erővonal igen sok vonatkozásban és terrénumon szükségszerűen egybeesik, sőt minél inkább, annál jobb. Nemcsak a társadalom, az egyén érdekében is. Ahogy utaltunk rá: ha ezek a lehetséges területeken és a lehetséges módon nemcsak egymástól függetlenül haladnának esetleg párhuzamosan, hanem ha egymásba épülve, akkor az objektív erővonalak *egy része* már nem kívülről határozná meg vagy befolyásolná az ember életét és helyzeteit. Akkor személy szerint lenne az adott embernek köze azon helyzetek egy részéhez, amely-be bekerült. És igy talán mód nyílna az objektíve is szenvedélynek minősíthető benső dinamizmusok újjáéledésére.

Nemcsak a drámaírók helyzete könnyebbedne, de mindannyiunk élete

NÁNAY ISTVÁN

Nosztalgia és leszámolás

Zenés darabok a hatvanas évekről

Az ember életében döntő fontosságúak a kamaszkor, a szellemi nagykorúvá érés, a felnőtté válás évei, az a nyolc-tíz esztendő, amely alatt minden erkölcsi és politikai, intellektuális és emocionális hatás mélyen beágyazódik a tizenhuszonéves fiatalok tudatába, s meghatározza későbbi gondolkodásukat, világhoz való viszonyukat, tetteiket. A ma negyven. év körüliek ezen legérzékenyebb életkorszaka a hatvanas évekre esett, arra az évtizedre, amelyet minden tekintetben a konszolidáció jellemzett.

A. társadalom már kezdett felocsúdni az előző évtized politikai traumáiból, 56 megrázkódtatásaiból, a. politikai vezetés a népfrontpolitika jegyében széles körű együttműködést kínált a társadalom különböző rétegcinek, külső és belső erők összefogásával és összehangolásával meggyorsult a gazdasági fejlődés, befejeződött - ha nem is konfliktusmentesen a mezőgazdaság szocialista átszervezése, s mindezek együttes hatására. látványosan emelkedett az életszínvonal. Ehhez járult az ideológiai kérdések elvi tisztázásának igénye és vitákban történő gyakorlata, a művészeti, irodalmi közélet fokozatos megnyugvása és liberalizálódása, az addig mesterségesen kirekesztett külföldi - s ezen belül is elsősorban a nyugati irodalmi és művészeti értékek közkinccsé tétele, majd főleg az évtized második felében a legkülönfélébb művészeti ágakban az ötvenes évek művészi analízisére tett kísérletek. Ez az évtized volt a magyar gazdasági élet megreformálásának, az „új gazdasági mechanizmusnak" az előkészítő időszaka (az előkészítő munka a csehszlovák hasonló kísérletekkel párhuzamosan folyt, s azokat részint vitatva, részint mintául elfogadva formálódott a magyar „modell"). Az összességében dinamikus fejlődést mutató korszak azonban természetesen nem volt konfliktusmentes, Ideológiai-politikai téren éppen úgy, mint gazdaságin, kétfrontos harcban születtek az ismert eredmények, a régi pozíciójukat féltőkkel éppúgy meg kellett küzdeniük az újat akaróknak, mint a mindenkori adott helyzetet túlzottan derűlátón megítélőkkel,

Ennek az évtizednek a kulcséve 1968 volt. Ekkor hirdették meg hivatalosan a magyar gazdaság reformjának céljait, programját, de ugyancsak ebben az év-ben számos olyan esemény történt kül-földön, amely a magyar társadalmat - s annak főleg egyes rétegeit - mélyen érintette. Mindenekelőtt májusban a nyugat-európai diákmegmozdulások s augusztusban a csehszlovákiai események. Mindkét krízis elsősorban az értelmiségiekre s a diákokra hatott, ugyanis ezek a konkrét politikai problémákon túl éppen e két réteg társadalmi helyzetének, lehetőségeinek, szerepváltásainak aktuális filozófiai és nagyon is gyakorlati

Koltai Róbert (Vasas Béla), Kulka János (Menő) és Lázár Kati **(Hatvany** Júlia) a **Munkásoperett kaposvári előadásában**

A Munkásoperett a **kaposvári Csiky Gergely Színházban (Fábián László felvételei)**

kérdéseire adtak eltérő kiindulású, de végeredményében sokban hasonló válaszlehetőségeket. Ennek az évnek a párizsi és prágai eseményei nemcsak az ideológiai szférában, hanem a gazdaságiban is jóval tovább és mélyebben hatottak, mint azt akkor gondolni lehetett. Annak például, hogy a gazdasági reform kezdeti lendülete néhány év múlva kényszerűen megtört, nemcsak szorosan vett gazdasági okai voltak, hanem olyan áttételesek is, amelyek politikai-ideológiai gyökere az 1968-as év hatásaiban kereshetők-keresendők.

Éppen ezért természetszerű, hogy egyre intenzívebb az az igény, hogy az ötvenes évek történelmének analíziskísérletei után a hatvanas évek s ezen belül a kritikus 1968-as események sokoldalú elemzése megtörténjen. S míg a szaktudományok - természetüknél fogva - lassabban, körültekintőbben dolgoznak, s értelemszerűen csak kiérlelt eredmények publikálására vállalkoznak, a művészet érzékenyebben, gyorsabban, de nyilvánvalóan kevésbé egzaktan igyekszik válaszolni a kor kihívásaira.

S az is érthető, hogy különös érzékenységgel nyúl e korszak feldolgozásához az a korosztály, amely az adott évtizedet a jövőjét determináló életkorban élte át. Ennek a korosztálynak az íróiról (is) írta Gáll István: „Az 1940 és 1950 táján születettek két nemzedéke a gyerekkor alulnézetéből látta a történelmi éveket. Családjuk sorsa titkokkal volt tele, sérelmekkel és megpróbáltatásokkal, amelyek kimondva-kimondatlanul húzódnak meg írásaik mögött." Ez a korosztály természetesnek veszi mindazt, amiben felnőtt, tehát nem egy múltbeli helyzethez viszonyítva éli meg és értékeli az 1945 után történteket, s szellemi eszmélésük időszakát, a hatvanas éveket akkor is, később is a megnyújtott kamaszkorra jellemző fokozott kritikával szemléli. Sajátos ez a kritika ma már: nosztalgia és leszámolás keveredik benne; nehéz elszakadni a távolról egyre inkább békésnek tűnő időszaktól, ugyan-akkor le kell számolni számos olyan illúzióval, amely abból az időből eredeztethető, s amely megnehezíti mai életüket, tisztánlátásukat.

A hatvanas évek számos irodalmi és filmes-tévés feldolgozása után ebben a szezonban három színházi produkció vállalkozott arra, hogy mai szemmel idézze meg azt a kort: Kaposvárott Ács János és Mártha István *Munkásoperettje*, Szolnokon Schwajda György és Szikora János *Táncdalfesztivál* '66-ja és a Katona József Színházban Csengey Dénes és Cseh Tamás *Mélyrepülése*. A három egymástól gyökeresen eltérő műben feltűnő közös vonások találhatók:

- mindegyik zenés darab, azaz nem elsődlegesen fogalmi, inkább érzelmi megközelítését adják választott témájuknak (ezt érthetővé teszi az, hogy a tudományos igényű korfeldolgozás igen-csak késik);
- a művek írói, zeneszerzői ugyan-annak a generációnak a tagjai - 1943 éS 52 között születtek -, a hatvanas évekre tehát valóban úgy néznek vissza, mint további életüket meghatározó életszakaszra, amelynek felfedezése, megértése elengedhetetlen mai helyzetük, feladataik, lehetőségeik tisztázásához; ami más szóval annyit jelent, hogy nem a hatvanas évek dokumentarista hűségű be-mutatását kapjuk, hanem mindenekelőtt egy korosztály mai helyzetére keresnek magyarázatot a tizennyolc-húsz évvel ezelőtt történtek felidézésével, az azokkal való szembesítéssel;
- ezekből a művekből feltűnően hiányzik a drámai hős, illetve a társadalmi érvényességű konfliktus;
- ezekre a darabokra is igaz az, amit a nosztalgia és a leszámolás kettősségéről általánosságban mondtam;
- a darabok eltérő műfaján belül közös a kihagyásos dramaturgia használata, azé a módszeré, amely tág lehetőséget nyújt a nézőnek arra, hogy a maga átélt élményei, megszerzett ismeretei, tudása alapján kiegészítse a mondatokat, jeleneteket, cselekményrészeket, s így a két tényezőből, a darabból és a néző szellemi hozzájárulásából együtt jöjjön létre a műegész.

Mélyrepülés

A nosztalgia és a leszámolás kettőssége a legerősebben Cseh Tamás estjén valósul meg. *A Mélyrepülés* hőse, a csodálatos képességgel, egy különleges hangfekvéssel rendelkező Novák Béla akár egy egész országot is fel tudna reptetni a magasba, de számára csak egyetlen ház felemelése engedélyeztetik. S miközben egy lakás magányában a telefon újra és újra megszólaló csörgését hallgatva lélekben leszámol életének minden kapcsolatával, megtörténik a „nagy mutatvány": a csodás hang birtokában Novák éppen annyira képes, amennyit tennie szabad. Cseh Tamás estjén ezúttal kevesebb a dal, mint az előző műsoraiban, de összetettebb az a sors, amelyet a főhős végigél. Nem lehet szétválasztani az elő-adót és a történet főszereplőjét, Cseh Tamás egyszerre éli belülről és szemléli kívülről Novák Bélát, a valós alkotó-művészi sors és a fiktív életsors összefonódik. Cseh Tamás visszavisszaidézi régi hőseit Désirétől Víziig, felhangzanak a régi dallamok Petőfi haláláról vagy az érzelmes tangó stb., de hidegen szól-nak az akkordok, Novák Béla leszámol a rég volt barátokkal és szerelmekkel, a folytathatatlan dalokkal és hitekkel. Novák Béla sorsa a „reformőrszobából" indul, és ott is fejeződik be, de míg kezdet-ben az őrszoba zenei effektusát szöveggel együtt intonálja, a végén a szabadság zenei effektusának keresése közben (még) csak a dallam születik meg.

A Mélyrepülés - nosztalgikus felhangjai ellenére is - hűvös és tárgyilagos jelentés a hatvanas években különféle lázakkal, vágyakkal, hitekkel induló értelmiségi- és művészgeneráció mai életérzéséről, helyzetéről.

Táncdalfesztivál '66

Ez a darab - melyről a SZÍNHÁZ 1985. 12. számában már közöltünk kritikát - egészen másként közelíti meg a vizsgált időszakot. Erre a darabra és előadásra teljes mértékben érvényes az, hogy nincs benne drámai hős, de hagyományos ér-

telemben vett drámai konfliktus, sőt a társadalmi mozgásokat leképező dráma sincs. Ez természetes következménye annak, hogy a zenés mozaik azokról a hatvanas évekről szól, amelyek legfőbb jellemzője a konszolidáció. Márpedig az általános társadalmi megbékélés összeegyeztethetetlen a nyílt társadalmi konfliktusokkal. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy ilyenkor ne lennének társadalmi ellentétek, de ezek nem törnektörhetnek felszínre, illetve a belső feszültségek nem a valódi konfliktusok képében jelennek meg. A szerzők nagyon pontosan éppen egy olyan álkonfliktusos helyzetet emeltek darabjuk középpontjába, amely a tévé segítségével felszította a kedélyeket, megosztotta a társadalmat. Á táncdalfesztivál körüli őrület szimptomatikus jelenség volt. A hatvanas évek második felének egyik valódi és fontos politikai kérdése az volt, hogy vajon „képes-e a magyar társadalom a nyitottságra, a toleranciára az újjal, a mással, a megszokottól eltérővel szemben" (Népszabadság). Ez a kérdés vízválasztó volt, s igaza van Bródy Jánosnak, amikor visszatekintve a hatvanhatos „nagy eseményre", egy nyilatkozatában azt mondja: „Nem a táncdalfesztivál osztotta meg az országot, az ország meg volt osztva, csakhogy ez akkor és ott derült ki." A táncdalfesztivál körüli csatározásokban csúcsosodtak ki és törtek látványosan felszínre azok a lényegi társadalmi feszültségek, amelyek más formában a generációs ellentétekben, a közlekedés szapulásában, a hosszú haj és a farmernadrág víseléséről, az oktatás korszerűsítésének éppen aktuális fázisáról szóló vitákban stb. is megtestesültek.

A darab egyrészt sorra felvillantja ezeket az álvitákat és álkonfliktusos helyzeteket, másrészt felidézi a táncdalfesztivál dalait. Kezdetben a számok közé iktatott akkori tévésorozat-paródiák csak a tömegkommunikációs közegét adják meg a társadalmi vitáknak, majd egyre több kis konfliktus bemutatása után az Illés együttes és általában a rockzene körül fellángolt háborúskodásban tetőződik a társadalmi látszatellentét, hogy aztán a békés, hálóruhás elernyedésben fogadott eredményhirdetés után utópisztikus tiltakozó dalként hangozzék el Kovács Kati slágere: „Nem, nem, nem, Soha nem, nem, nem, Én nem leszek sohasem a játékszered!"

A darab íróilag meglehetősen lazán szerkesztett, magán viseli annak nyomát, hogy a társszerző a darab rendező je. Ennek ugyanis az a következménye, hogy bizonyos részeket, gageket, megoldásokat nem kell íróilag pontosan megfogalmazni, mert azt már írás közben „látja" a rendező, tudja, mit hogyan fog hangsúlyosabbá tenni, ellenpontozni, milyen játékötletekkel fogja a szöveget kiegészíteni. Ennek a metódusnak kétségtelenül vannak előnyei, de hátránya is. Színházszerűbb lehet így az anyag, ugyanakkor kevésbé megformált, gondolatilag kevésbé következetes. Ebben az előadásban is számos szövegen túli megoldás hordozza a mondandó egyes elemeit. Mindenekelőtt a játék tere és díszlete. A budapesti utcarészletet ábrázoló, kicsinyített és megdöntött perspektívájú díszlet, a miniatűr közlekedési lámpák, járdaszigetek, járművek, zebrák és a játszó személyek között az elő-adás egészét meghatározó ellentét feszül. Mintha egy gulliveri szituáció elevened-ne meg. A szereplők minden megmozdulása azonnal idézőjelbe helyeződik eb-ben a térben, elidegenedik, önmagában is nevetségessé válik. Ugyanezt a hatást erősíti az, hogy a bemondó Takács Marika figurája megháromszorozódik, ráadásul a három nő közül az egyiket férfi játssza, vagy az, hogy az egyes számokat elbíráló zsűrit a történelem nagy horderejű döntéseit hozó tanácskozásokkal hozzák párhuzamba. Igen erős az előadásnak az a rétege, amely a múlt nosztalgikus felidézését szolgálja, a korhű tárgyak és ruhák s mindenekelőtt a zene. Ugyanakkor az idézőjeles játék-stílus, az előadás látványvilága, a nosztalgia parodisztikus ellensúlyozása jelzi az alkotók mai alapállását, azt, ahogy visszanéznek múltjukra, ahogy álforradalmi érzéseiket is kigúnyolják, miközben mindvégig azt is érzékeltetik, hogy a darab alaphelyzetének lényege máig változatlan.

Munkásoperett

A három darab közül *a Munkásoperett* szól a legkomplexebben a mai negyven-évesek hatvanasévek-képéről. S ha a *Táncdalfesztivál* kapcsán már volt szó arról, hogy milyen következményekkel jár a rendező és a szerző funkcióinak összefonódása, ez itt még erősebben érzékelhető, mivel az író és a rendező ugyanaz a személy, sőt Spindler Béla balesete miatt a főszerepet is ő, Ács János játszotta.

Hogy mit jelent az, ha az író egy személyben rendező is, azt legérzékletesebben az mutatja, hogy ha *a Munkásoperett*-nek az instrukciók nélküli szövegét olvassuk, még maga a történet is csak nehezen, töredékesen áll össze. Ács darabjában szinte a szöveggel egyenrangú, vagy talán még fontosabb szerepe van a dialógusoknál azoknak az instrukcióknak, amelyek nem elsősorban a szereplők megnyilvánulásainak érzelmi színezetét hivatottak jelezni, hanem mindenekelőtt a párbeszédek alatt, mögött le-zajló cselekedeteket írják le, Ezek ebben az esetben szokatlanul fontosak, mivel a darab szerkezete igen ravasz, s valójában csak az élő előadásban realizálódik pontosan.

Az előadás az újabb időkből ismert pályaudvari szignállal kezdődik, ebből a zenei motívumból bomlik ki a nyitány, Amikor a függöny felmegy, a Keleti pályaudvar stilizált homlokzata látható, előtte széles lépcsősor. A zene zaklatott ütemére lassan, szögletes mozdulatokkal jönnek be a színpadra a társadalom minden rétegét és korosztályát reprezentáló szereplők. A lépcsősoron tömörülő emberek más-más szótagokat vagy egytagú szavakat énekelnek, s ebből alakul ki a szaggatott textúrájú nyitó szám, amelyben újra és újra visszatér az előadáson többször felhangzó refrénszerű mondat: „ez van, nincs más". Az emberek egy tömegben vannak, mégis a zenei megszólaltatásuk egyértelművé teszi: semmilyen értelemben nem alkotnak közösséget. A szomorú hangzású dal közben jelenik meg a lépcsősor tetején - mint egy ellen-primadonna - a főhős, az esztergályos Balogh József, aki Szabolcsból dolgozni jött a fővárosba. Ezzel indul a legtöbbször szimultán eseményekkel operáló cselekmény.

József megérkezésével párhuzamosan elutazik egy fő funkcionárius a Szovjetunióba, s elbúcsúzik Eszter nevű lányától, illetve megérkezik egy kiskatona, Menő, akit haverjai várnak, Közülük az egyik átad Menőnek egy táviratot, amit elolvasás után a fiú összegyűr és zsebre tesz, majd a mellékhelyiségbe siet, hogy civil ruhába öltözzön át. A civil Menő kikezd Eszterrel, József a lány védelmére kel, a két fiatalember össze-különbözik. Igazoltatás. Menőt és társait jól ismeri a rendőr, mégis érezhető, hogy Menő igyekszik elterelni magáról a hivatalos közeg figyelmét. Eszter és József ismerkedő duettje közben a fiú észreveszi, hogy a kavarodásban ellopták a tárcáját. Amikor a fiúk ismét előkerülnek, kiderül, hogy megtréfálták a szabolcsi fiatalembert: visszaadják a pén-

zét, majd leitatják, és elhitetik vele, hogy ők jöttek ki a fogadására, és ők kísérik el a munkásszállásra. Míg a banda tagjai Józsival foglalkoznak, Eszter barátnőjének, Áginak éppen úgy kiadja az útját, mint Menőnek - mindkettőnek a lakása kellene -, mivel előzőleg Józsit hívta fel magához. De amikor a vidéki fiú részegen jön vissza, a lány undorodva fordul el tőle, s mégis Menőnek adja oda a lakás-kulcsát. A tömeg újból elözönli a szín-padot, csupa kérdésből álló jelenetfinálét énekel, az emberek között katonai járőr tűnik fel, a lépcső elfordul, háttérfüggöny ereszkedik le, a katonák kimennek, az emberek kitartóan nézik a nézőket.

A körülményes, minden szálat egyszerre exponáló indításból két dolog azonnal nyilvánvaló : ez az operett nem igazi operett, illetve egy hagyományos operettépítkezésű cselekménykszál mellett egy vagy több más jellegű cselekményvonulat is érvényesül.

Már az első jelenet leírásából is kitűnhet, hogy mennyi nem verbális megnyilvánulása van a cselekménynek. Ez jellemzi a darab többi részét is. A második jelenet egy női munkásszállón játszódik, ahová a dramaturgia jóvoltából minden szereplő valamilyen úton-módon megérkezik. A lányok egy „lázas házasságról" álmodoznak, Menő társai idecipelik Józsit, megérkezik Feri, a fodrász, aki a már megismert Ági vőlegénye - ők alkotják a nem szokványos szubrett-táncoskomikus párost -, főszerephez jut a darab másik komikuskettőse is, a részeges Vasas Béla és szerelme, a munkásszálló idősödő portása, Júlia. Megjelenik Eszter is, de Józsi és a lány között másodszorra kialakulni készülő idillnek ezúttal is vége, mert Menő - miközben társait a nyári ünnep estéjén tartandó mulatság színjátszó közreműködőinek tünteti fel, s így juttatja be őket a lányok szobájába - féltékennyé teszi Balogh Józsit. Újabb verekedés, újabb igazoltatás, ezúttal Józsit elviszik. A díszlet elfordul, a tömeg a Duna-part korlátjánál nézi a vízi és légi parádét: nyilvánvalóvá válik, hogy augusztus huszadika van.

A harmadik kép helyszíne egy kultúrterem. Menő a műsoros est sztárja, vad önpusztító kedvvel veti bele magát minden játékba. Az egyes szereplők között kusza bonyodalmak támadnak : Eszter magányosan vár, elutasítja Menő közeledéseit, Áginak soha nincs alkalma megmondani Ferinek, hogy terhes, Eszter és Ági hosszas dalban vitázik a társadalmi egyenlőtlenségről. Józsit kiengedték a rendőrségről, Eszter el akar menni a fiúval, de az marad, hogy megnézze Menő produkcióját: a színpadon Menő derékig levetkőzik, fejére teszi a katonasapkáját, benzinnel meglocsolja, gyufát gyújt, amikor is felragyognak a tűzijáték petárdái, mindenki azt nézi, senki nem kíváncsi Menőre.

A befejező jelenetben a hajnali utcán vagyunk, egyesek részegen botorkálnak haza, mások munkába igyekeznek, a lányok és fiúk még mindig táncolnak, s már együtt éneklik hogy „kell egy lázas házasság". Az egyik sarokban katonazsákkal a kezében kucorog Menő, boldogan érkezik az együtt töltött éjszaka után Eszter és Józsi, a fiú indul haza, elege volt a fővárosból. Összeakad a három főszereplő, kiderül, hogy Menő nem teljesítette a távirati parancsot, nem ment vissza az alakulatához, Józsi arra biztat-ja, hogy önként jelentkezzen, még megúszhatja nagyobb büntetés nélkül, ami-kor egy ablakban megszólal a rádió, és hol felerősödve, hol elhalkulva elhangzik a hivatalos kommüniké: a csehszlovákpárt- és állami vezetők kérésére, a forradalmi vívmányok védelmére a Varsói Szerződés egyes csapatai, köztük a Magyar Néphadsereg kijelölt alakulatai bevonultak Csehszlovákiába. Katonai jár-őr érkezik, és elviszi Menőt. Józsi és Eszter, majd a többi szereplő lassan el-távozik, közben énekel: „ez van, nincs más". Csak a rendőr marad a színen.

A cselekmény főszála - bár eseményekben, mellékszálakban túlontúl zsúfolt - lényegét tekintve operetti. Eszter, a primadonna, Józsi, a bonviván és Menő, a rivális között olyan háromszögtörténet zajlik, mint a legklasszikusabb operettekben. (Ha az operettek zöme a hajdani uralkodó osztály nem éppen elit képviselőit szerepeltette, miért ne lehetnének szereplői egy mai operettnek a mai uralkodó osztály ezúttal sem az osztály vezető rétegét reprezentáló tagjai?) S bár a külsőségek ellentmondani látszanak a hagyományos operettkeretnek, minden úgy működik, ahogyan annak egy operettben működnie kell.

A . ezt a szálat keresztezi egy másik, amely építkezésében eltér az operett li-

A Táncdalfesztivál a **szolnoki Szigligeti Színházban (Szoboszlai Gábor** felv.)

neáris, előrehaladó cselekményvezetésétől. Ez a szál a befejezéstől visszafelé értelmezhető csak : kezdetben alig sejtünk valamit a kiskatonáról, majd egyre nyilvánvalóbb lesz Menő szerepe, illetve a történet ideje, s végül megvilágosodik, hogy jóval többről szól ez a darab, mint egy munkásokat szerepeltető operett,

Az előadás befejezésekor érthető meg igazán. a cím és a műfaji megjelölés közötti látszólagos ellentmondás: *a Munkásoperettet* musicalnek nevezi az író és a zeneszerző, Mártha István. heginkább a zenében sikerült a kétféle cselekményszál ötvözését megoldani, az operett- és a nem-operettréteget szintetizálni, Ugyanez a cselekmény szintjén jóval problematikusabban következett be, mindenek-előtt azért, mert miközben a darab története túlbonyolítottá vált, a főfigurák alig körvonalazottak. Az előadás jóval ár-nyaltabb, de a három főszereplő cselekedeteinek motivációjával a rendezés is jórészt adós maradt.

A darab és az előadás elemzése kapcsán felmerül a kérdés: miért munkás- operett a *Munkásoperett?* Mindenekelőtt azért, mert a főszereplője, Balogh Józsi, munkás, esztergályos. Egyrészt a vidéki fiataIember alig háromnapos budapesti tartózkodása a kerete a történetnek, másrészt -- s ez a fontosabb - az ő sorsa jelképes értékű. Mindenre nyitott, tiszta, őszinte, becsületes ember, ezt érzi meg Eszter, s ezért támadhat köztük - a társadalmi különbségek ellenére is - vonzalom. De Józsi nemcsak becsületes, hanem tájékozatlan, védtelen és naív is. Becsapják, átejtik, ide-oda lökődik az ünnepi események sodrában, s alig érinti meg mindaz, ami az augusztus huszadiki ünnepi rendezvényekkel párhuzamosan történik. Akárcsak a többiek - Ági és Feri, Júlia és Vasas Béla, a srácok és a munkásszállóbeli lányok, a tömeg karakteres egyedei számára, neki is fontosabbak. mindennapi életének kis eseményei és eseménytelenségei, mint a háttérben zajló történelmi-politikai esemény.

Ezzel szemben Menő egy más világ képviselője, nem annyira a kor gyermeke, mint inkább a mai negyvenéves értelmiségiek. visszavetített énje. Nem egyszerűen pesti vagány, egy banda magától értetődő feje; olyan intellektuális, szellemi fölénnyel, többlettel rendelkezik, ami kiemeli őt a szűkebb és tágabb környezetéből. Valami fájdalmas titok lappang körülötte, nem tudatosan alakítja sorsát, sodródik, hol lakást, búvóhelyet keres, hal feltűnő szerepléssel. hívja tel magára a figyelmet, s egyre inkább érzi, tudja, hogy hiába vannak sokan körülötte, magányában nem számíthat senkire sem, és sorsát nem kerülheti el: az adott körülmények közötti legsúlyosabb büntetés vár rá. Mercutio-szerű tragikus hős ez a Menő, aki bár idegen ebben a közegben, megtestesítője annak a drámai ellentmondásnak, amely az akkor nyiladozó értelmű fiatalemberekben néhány év, jó másfél évtized múlva válik majd tudatossá, létmeghatározóvá.

A darab középponti figurája, a két férfi közötti összeütközés kiváltója és tárgya, Eszter, meglehetősen változatosan megrajzolt passzív alak. Viselkedése, viszonya a barátnőjéhez, ingadozása Józsi és Menő között nem teszi rokonszenvessé, Ez az előadásban fel is erősödik, mivel Igó Éva kemény, a megírt figuránál is ellenszenvesebb lánynak mutatja Esztert. (A színésznő komoly énekproblémákkal is küzdött, különösen a Csákányi Eszterrel előadott hosszadalmas, dramaturgiailag indokolatlan duettjében.)

Balogh Józsi szerepét - mint említettem, kényszerűségből - Ács János játszotta - korrekten, illúziót keltőn, de távolról sem olyan intenzitással és charme-mal, mint amilyent e figura a darabban elfoglalt helye alapján megkövetelt volna. (Ennek az alakításnak is a legsebezhetőbb pontja az ének volt.)

Az előadás főszereplője Kulka János alakításában Menő lett, akit a színész az íróilag vázlatos figurából teljes életet élő alakká. formált. Intenzív színészi jelenlétével el tudta fogadtatni Menő furcsa kettős lényét, a történetben elfoglalt szerepét éppen úgy, mint áttételesebb, jelképes jelentését.

Mivel Eszter figurája. halványra sikerült, s Józsi nem volt egyenrangú partnere Menőnek, a főszerepek közötti egyensúly és viszonyrendszer felbomlott, s ez nagymértékben befolyásolta azt, hogy az előadásban nem jött, nem jöhetett létre a két réteg összhangja. Ezt tovább erősítette az, hogy a darab legjobban megírt figurái a hagyományos komikus operettkettősökké, így ezek alakítóinak Lázár Kati (júlia) és Koltai Róbert (Vasas Béla), illetve Csákányi Eszter (Ági) és Bezerédy Zoltán (Ferit

jelenetei akarva-akaratlanul hangsúlyosabbakká váltak, mint a főszereplők közöttiek, s ezt Kulka János sem tudta ellensúlyozni.

Az előadás két rendkívül fontos összetevője, a zene és látvány, a színészi játék-nál pontosabban, egységesebben fejezte ki a darab gondolatiságát. Szegi György díszlete egyszerre idézte fel az operettek világát és a hatvanas évek valóságát. Ebből a szempontból is mintaszerű a kezdő kép (a Keleti pályaudvar homlokzata az állóórával öt perc múlva nyolc - s az ütött-kopott lépcsősor), valamint a be-fejező kép ünnep utáni. hangulatot árasztó tere és dekorációja. Cselényi Nóra jel-mezei is jól tejezték ki a hatvanas éveket, egyben a szereplőket is jellemezték. (Például Józsi sötét öltönye, kihajtott fehér inge és bőröndje egészen más világot és embert jellemzett, mint Menő farmernadrágja, sportinge.)

Mártha István zenéje az egyik legkitűnőbb magyar musicalzene. Számos rétege van ennek a muzsikának, hol megszámlálhatatlan zenei idézet teszi sziporkázóvá, hol a bravúros hangszerelés. Mártha zenéje önálló színházi kompozíció, ugyanakkor minden pillanatban együtt él a színpadi történésekkel, egy-egy akkorddal, hangszeres effektussal kiegészíti, ellenpontozza vagy nyomatékosítja a látottakat, hallottakat. Igényes, nem könnyen énekelhető ez a muzsika. - nem is tudott mindenki egyformán megbirkázni a szálamával, A zene az előadás akusztikus világával összhangban nagyon. pontosan követi, kifejezi a darab alapkoncepcióját. A nyitány hangsúlyozottan mai asszociációkat keltő pályaudvari szignáljától jutunk el a nyilvánvalóan 1968-at jelentő kommüniké-ig, azaz a mából a múltba, hogy megértve a múltat, jobban el lehessen igazodni z jelenben.

Ez a művészi látásmód érvényes az egész előadásra. S nemcsak erre, hanem minden részproblémájukkal együtt - mindhárom előadásra.

Ács János-Mártha István: Munkásoperett *(kaposvári Csiky Gergely Színház)*

D í s z let: Szegő György. *Jelmez:* Cselényi Nóra. *Karmester:* Hevesi András. *Zenei asszisztens:* Fuchs László. *Koreográfus:* Krämer György m. *v. Szcenika:* Hernesz János. *A rendező munkatársa: Mohácsi* János, Török T. András, *Rendezte: Ács* János.

Szereplők: Igó Éva, Spindler Béla, Ács tántis, Bezerédy Toltán, Csákányi Eszter, Lázár Kati, Koltai Róbert, Hunyadkürti György, Kulka János, Kisvárday Gyula, Gyuricza István, Lugosi György, Kristóf Kata, Németh judit, Tóth Éleonóra, Tóth Béla, Gecse Joli, Karácsony Tamás, Kiss Andrea, Krum Ádám, Kósa Béla, Lukács Csilla, Lukács Zoltán, Tóth Géza, Milák Hajnalka, Miczky Stella, Nagy Andrienne, Pörge Erika, Réfi Csaba, Serf Egyed, ifj. Somló Ferenc, Szabó Bea, Vizsnyiczai Erzsébet, Znamenák István,

CSÁKI JUDIT

A Novák

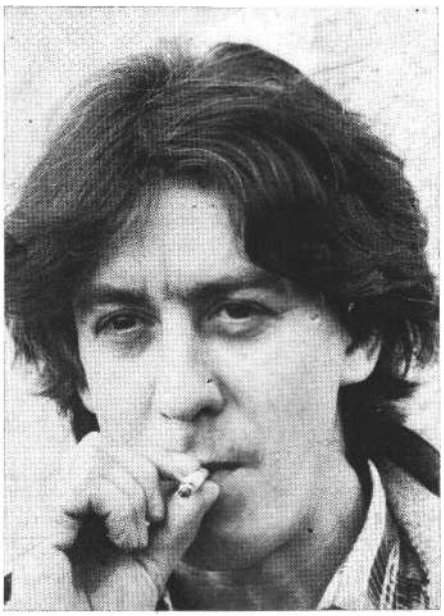
Cseh Tamás új műsoráról

„Hát mit gondoljak egy olyan helyzetről, amiben a barátaim csak aZt tudják ígérni, amivel az ellenségeim fenyegetnek?"

Csengey Dénes Cseh Tamásékról írott könyvének („...és mi most itt vagyunk") majdnem utolsó oldalán egy mindvégig idézőjelbe tett nemzedék nevében - ők a „hatvanasok" - mintha át-adna egy sosem volt stafétabotot a következőknek, a „hetveneseknek". Mondjuk, nekem. Lehord minket, nagy és szeretet-re méltó indulattal, fenyegető féltéssel, amikor azt mondja: „A »hetvenesek« számára a Cseh-Bereményi-dalok sora nem más, mint értesülések, egy számukra ismeretlen évtizedből érkező bennfentes hírek egymásutánja. Csak javukra szolgálhatna, ha kezdődő nemzedékesdi játékaik, a »hatvanasoktól« nosztalgiát kolduló sóvárgásaik, sokat sejtető, valójában azonban semmitmondó összekacsintásaik, sutyorgó álellenzéki okoskodása-ik, virtuóz álvitáik, a hivatástól, küldetéstől szenteltvizet szagoló ördögként menekülő dezilluzionált illúziók közepette azt is értesüléseik közé sorolnák, mert nekik is szól, hogy »Ennek vége, értitek ? «. S hogy ami kezdődni készül, csak velük kezdődhet." Az idézetbeli idézet (Ennek vége, értitek?) az utolsó Cseh-Bereményi-est, a *Frontátvonulás* zárómondata, *a Frontátvonulásé,* meg Cseh és Bereményi Történetéé. Valaminek vége lett ott és akkor, s Csengey szerint az újat a „hetvenesek" kezdhetik majd el.

Csengey Dénes a szövegírója a legújabb Cseh Tamás-estnek, *a Mélyrepü*lésnek. Szívesen elvitatkoznék vele az ő és a mi nemzedékesdi játékainkról, de félő: nem lenne vita közöttünk, egyetértenénk. Tán azért is, mert a látszat ellené-re sem bírnak különválni ezek a nemzedékek, ha bármelyik - valamelyik vagy mindkettő - nemzedék egyáltalán. Abban azonban közösek, hogy sem együtt, sem külön-külön nem történt semmi *általuk* itt. Ez megviseli idegrendszerüket, annál is inkább, mert *velük* - velünk - azért történtek-történnek dolgok, ugyancsak itt.

A Mélyrepülés hatalmas és szándékos „déjí vu". Stratégia meg taktika rejlik mögötte. Hogy megszületett, és ilyennek



Cseh Tamás (Sipos Géza felv.)

született meg, nemcsak tehetséges, hanem okos, rutinos szerzőkre vall. A *Mélyrepülés* határozottan és elengedhetetlenül felidézi, visszahívja a *Frontátvonulást.* Úgy tesz, mintha ugyanarról ugyanazt mondaná, csak kicsit másképp. De nem is egészen ugyanazt mondja. De kétségtelenül ugyanarról.

Lássuk a formát, azzal könnyebb boldogulni. Többek között azért, mert maga az író - még teoretikus korából - már leírta, meghatározta: fából vaskarika, dalokkal átszőtt epikából születő monodráma. *A Mélyrepülés* - akárcsak a *Frontátvonulás* - már nem dalest, még kevésbé önálló est, hanem - nem színdarab ugyan, de - színház. Puritán környezete nem pusztán puritán, hanem csupasz; fekete függönyei nem pusztán semlegesek, hanem sötétek; a mikrofonok technikai segédeszközök, de éppoly természetesen simulnak bele egy színházi térhatásba, mint a barna szék. És fontos, hogy az előadás tere - refrén. Állandó keret.

*

A Frontátvonulás dalokkal tűzdelt abszurd történet volt: Vízi Miklós kis és nagy mutatványa. A kis mutatvány: Vízi felemelt egy poharat - Cseh Tamás mutatta a színpadon, hogyan, majd elengedte. Vízi pohara fennmaradt a levegőben, Cseh Tamásé leesett, és szilánkokra tört. A nagy mutatvány: a vonat nem járta Keleti pályaudvarról Vízi - Ecsédi nevű barátjával - egy vonatot kormányoz végig a városon, térképpontosságú útvonalon egyébként, mert a szupernaturalizmusról dobbant a Bereményi-Cseh-féle abszurd, Viszik a vonatot végig a városon, majd megállnak a Clark Ádám téren, ahol tömeg ünnepli a nagy mutatványt és hőseit. A tűzijátékot már mindketten otthon nézik, pontosabban csak Vízi nézi, mert Ecsédi - szokás szerint -- részegen alszik. Ekkor üvölti neki Vízi - és mondja el nagyon halkan nekünk Cseh Tamás -, hogy „Ennek vége, értitek ?".

A Mélyrepülés egy dalokkal tűzdelt abszurd történet: Novák Béla kis-nagy mutatványa. Novák Béla kortársa, sőt talán barátja is a másik „mutatványosnak", Vízinek. Novák Bélának titka is van a mutatványa mellé: egy hangfekvés a torkában, amelyen ha énekelni kezd, felrepül a ház, a város, az ország. A hangfekvés azért titok, mert még senki sem hallotta Novák Bélát így énekelni, ő maga sem. A történet második felében mégiscsak ráakad a hangfekvésre, és [felrepül - nem az ország, nem is a város, csak egyetlen ház, az, amelyikben Novák éppen van. Az viszont jó magasra - ez siker. Igaz, épp ennyit engedélyeztek Nováknak, kísérletképpen, s ő természetesen fütyül az engedélyezőkre, nem enged nagyszabású, országnyi álmából. Véletlenül azonban épp annyi sikerül, amennyire az engedély szól - ez benne a csőd. Nem lehet nem gondolni Cseh Tamás saját pályájára: útjára az albérleti szobák közönségétől a Katona József Színházig.

Vízinek a *Frontátvonulásban* a félsikerből lett elege. Nováknak *a* Mélyrepülésben egy nem kevésbé jellegzetes jelenségből: a sikernek festett csődből.

A Mélyrepülésben egy redukált csodának lehetünk tanúi. Csengey a *Frontátvonulás* után úgy gondolta: „Végérvényesen vége az önsiratások itallal celebrált ceremóniáinak, a bukott hős romantikus pózában való tetszelgésnek, a szónoki lendületű nemzedéki önáltatásoknak, a tehetetlenséget, a kilátástalanságot játékos, fintoros poénba fordító mesteri trükköknek, a terméketlen iróniának és öniróniának, a langyos nosztalgiával nyakon öntött estéknek, a mindentudó összekacsintásoknak, a csodavárás alkohollánggal lobogó hitének, az elvetélt sorsok halálos pátoszának, az egész nemzedékesdinek, letagadhatatlanul és visszavonhatatlanul vége ... Mind-mind tarthatatlan." Novák már tudja mindezt, hisz gazdagabb Vízi tapasztalataival. De még őt is a tarthatatlan dolgok kötik, a

nemzedék, a csodavárás, a terméketlen-nek mondott önirónia meg hát a langyos - igaz, egyre hűvösebb - nosztalgia is. Csengey már Víziről úgy gondolta annak idején, hogy „sorsának következő állomása nem lehet más, mint a telivér, érvé-nyes, követhető cselekvési program. Vagy a tébolyda". Novák becsődölt ál-mát tekintve: az alternatíva csöppet sem kecsegtetőbb. De Novák egy őrszobáról - igaz: „reformőrszoba" startol. S ide tér meg. Körforgásban él. Ügy látszik, az író sem hiszi, hogy az alternatíva első felére reális - társadalmi - esély mutatkozna. A másik fele - magánügy. Nováknak nem a tébolyda, hanem olyan „vég" jut, ami folytatásnak, túlélésnek látszik. Az országröptetés helyett ugyan mindössze az engedélyezett egyetlen ház emelkedik a levegőbe, de Novák még képtelen arra, amire talán egy következő nemzedék valamely tagja majd képes lesz: hogy sikernek lássa a kényszeredett „konszenzust". A csődsiker után a Jégmadár nevű étteremben néz maga elé, azzal a nézéssel, ami *(még)* önmagában is elég ahhoz, hogy felkeltse egy bizonyos civilnek öltözött úr figyelmét, aki el is indul a telefon felé. Viszi őt oda, ahonnan ő meg a történet elindult: a reform-őrszobára.

De mégsem ez a vége. Hanem még egy dal - a dallamát már korábban hallottuk, akkor volt szövege is. Most nincs - s egyébként is: mintha másként hangozna, mintha másik dal lenne. Cseh Tamás kilép a történetből, s „kibeszél" hozzánk: a szabadság zenei effektusát játssza nekünk, A dal szövegét még nem tudjuk - mondja. Indokolatlanul optimistának, sőt messianisztikusnak tűnhet-ne a befejezés, ha nem tudnánk mégiscsak mindannyian: ennek a dalnak épp ez a szövege. Az este legjobb és legmegrázóbb dala egyébként. Kár, hogy a dalok legtöbbje nem is mérhető hozzá.

Vízi és Novák tehát nem egyformák, de hasonlók, s ugyanazon a deszkán állnak; nemcsak Cseh Tamás személyé-ben, hanem képletesen is: onnan kellene dobbantani, s elindulni - repülni? katapultálni? - valamerre. A hetvenes évek-nek - mindkét történet időkeretének - azonban már vagy hat esztendeje vége. Ideje a nyolcvanasokhoz érkezni.

A kísérlet egyébként sikerült. Egyik része már régebben: Cseh Tamás immár többször bizonyítottan nem „korjelenség", hanem művész. Igaz, az egykori, személyesebbnek tudott találkozások a közönséggel konszolidált és abszolút hivatalos formát öltöttek. *A Mélyrepülés* sem az író és az előadó intim és titkos játéka, még csak nem is egyetlen nemzedéké, hanem pontos dramaturgiával szerkesztett és számos színházi effektussal kísért színielőadás. Mindegy ma már, hogy az egykor intimnek nevezett és magánjellegűnek láttatott „Cseh Tamás-os" gesztusok - a résnyire szűkített tekintet, a sutának tűnő legyintgetések, a látszólag elharapott mondatok - hogyan és miért lettek színészi eszközzé, ha egyszer azzá lettek, s ebben a minőségükben működni tudnak. Nincs már közben-köz-ben kiszólás a műsorból; a rögtönzés látszata is pontosan kidolgozott hatáselem. Cseh Tamás fegyelmezett színész, aki betűről hetűre tudja drámai szigorral megírt szövegét.

Ameddig Cseh Tamás Bereményi Gézával dolgozott együtt -- vele tűnt szétválaszthatatlannak. Bizonyosnak vehettűk, hogy munkatársi kapcsolatuk nem a szövegíró és zeneszerző-előadó hagyományos kontaktusa, hanem a meg-írt-megénekelt dalok közösen átélt valóságfedezetére épül. Arra, amit nemzedéki létnek, nemzedéki élménynek, sőt az eltelt idő alapján már nemzedéki sorsnak tekinthetünk. Cseh Tamásnak most Csengey Dénessel - úgy tűnik - sikerül hasonlóan tartalmas új szakaszt kezdenie, s nem elsősorban azért, mert Csengey is a „nemzedék" tagja. Sokkal inkább azért, mert az „író elfogadja a kialakult „mitológia" alapelemeit, s közéjük helyezkedvén megkísérli folytatni a játékot.

Több szempontból is jó eséllyel. Csengey egyrészt tudja, miről és milyen dalokat kell írni Cseh Tamásnak. Tudja azt is, mi „áll jól" neki, hogyan hatásos, amit mond. Empátiás érzéke kiváló, de nem pusztán abból dolgozik. *Tudja* - és nem elsősorban érzi - ennek a jellegzetesen „Cseh Tamás-os" műfajnak a kritériumait és fontos tartozékait. Éppúgy tud-ja, mint Bereményi. Igaz, ő nem próza-írói életművéből növeszti ki a dalokat, hanem „...és mi most itt vagyunk" című könyvéből, amely egyébként épp arra hitelesíti őt, amit most csinál: hogy folytassa a pályát. Legalább annyira a nemzedéki létből és helyzetünkből gyökeresztetve, mint a szakmai tudásból, tudatosságból, professzionizmusból. Az ilyes-fajta értékek szerepe megnőtt mostanság - örüljünk hát neki,

Az új szakasz legelső állomásán valószínűleg ezek miatt sem lehetett nagyobbat váltani. Meg azért, mert az a történet -- Történet --, amiről a dalok eddig szóltak, egyelőre nagyon hasonlít, majdnem ugyanaz. Immár egyetlen nemzedék több nemzedéknyi kálváriája, a változó helyzetek tükrében változó sor-sokkal és főszereplőkkel, változatlan esélyek esélytelenségek -- közepette. A vákuum is változatlan: még mindig a hetvenes éveké.

Sikerült kitalálni Novákot. Nemcsak érezni, érteni is lehet a dalokból s a történetből lézengő, egy képzelt identitással teret kereső figuráját. Környezete egye-lőre - egyetlen alak kivételével - csupa elmosódott arcú szereplő, jól jönnek te-hát a régiek, s velük az átmenet is simának látszik. Novák szeretheti a nagyot akaró és nagyot bukó Vízit, a kallódó, álmodó (s jövőre meghaló) Désirét - de ő más, új szereplő. Nagy mutatványában felbukkan körülötte a nemzedék egyik markáns alakja, Joó Zsuzsa, a „konszenzus" megtestesítője, aki már csak politikai-etikai okokból is ápolja a régi barátságokat. Győzköd erre, egyensúlyoz amarra, irányítója és áldozata a furcsa libikókának - miközben Novák (engedéllyel) épp azt a házat röpteti a levegő-be, amelyben ő lakik. A többiek - a barátok, nemzedéktársak, volt szerelmek és szeretők még csak annyiban tudnak fontossá válni a történetben, amennyiben a főszereplő Novák könnyedén leszámol velük. Miközben az életében mindent visszamenőleg is igazoló, mindent magyarázó és mindent jelentő egyetlen fontos dologra készül - az egyfolytában csörgő telefon mellett hol dühösen, hol érzelmesen, hol dacosan, de mindvégig elszántan és kitartóan tépi le magát környezetéről. Leszámol - és közben kiderül, hogy semmi nincs az életében, amivel ne lehetne ezt könnyedén megtenni. Az utolsó „igazinak" tudott nemzedék e jeles figurája már csupa magány. Vízinek *a* Frontátvonulásban még apja volt, osztálytársa, barátja és Sas elvtárs személyé-ben „pártfogója" is. Nováknak egyik sincs - Csengey kíméletlenségében alaposan átlényegülnek Bereményi múltba kapaszkodó, visszarévedő alakjai. Vízi és Novák végeredményben persze ugyan-oda ér: „Ennek vége, értitek?" Az egyikben konkrét a vég, a másikban nem-csak az.

Amikor Csengey egy-egy dalszövegében még felemleget régi, nagy illúziókat a prózai szövegkörnyezetben mindjárt

túlhangsúlyozza illúzió voltukat. Feszesebb, érdesebb, önpusztítóbb helyzetjelentés az övé, mint Bereményié volt, s egyelőre inkább biztosítja nekünk a kívülállásból fakadó hűvös tudomásulvételt, mint Bereményié tette. Csak lehetőség - igaz, annak Valódi -, és nem kényszer, hogy közösséget érezzünk Novákkal. Értelmi-racionális közünket egyelőre nem nyomatékosítja az érzelmi azonosulás. A régi ellágyulásoktól, a tisz- ta érzelmességtől részben nyilván az el-telt időben megváltozott helyzet vonta meg a (művészi) hitelt.

Bereményi egy többszörös patthelyzetben s patthelyzetből szállt ki. Patthelyzetig jutott-juttatta Vízit, a *Frontátvonulás* hősét. Patthelyzetről tanúskodott a régi dalokból összeszedett *Jóslat* című műsor is - Cseh Tamás pattjáról. Bereményi eddigi munkái tanúsítják: az író-nak nem műfaja a patt - abbahagyta.

Úgy látszik, Csengeynek sem. Novák helyzete ugyanis bonyolultabb egy egyszerű pattnál. Két ellentétes - de a maga módján aktív - erő szorítása: az egyik a lépéskényszer, a másik a kiváráskényszer. Cseh Tamás előadásában finoman, szinte észrevétlenül nyer általános, majdhogynem ontológiai értelmet a mondat: „Aki most mozdul, eltéveszti, aki most pihen, elszalasztja." Hiszen valamelyiket meg kellene tenni, hogy a másik ne következzen be.

A Mélyrepülés - folytathatatlan. Vagy feljebb kell menni, vagy zuhanás jön. A mélyrepülés életveszély vagy a rend-kívüli ügyesség látványos jele. Kényszerből művelik, vagy a „tréfa kedvéért". Tréfáról, rendkívüli ügyességről szó sem esik Cseh Tamás új műsorában.

A Cseh Tamás-Csengey Dénes szerzőpárosnak természetesen állnia kell az összehasonlítást Bereményivel s a régi Cseh Tamással. Oldalirányba lépve egyet a *Frontátvonulástól,* sikeresnek látszik a váltás. A „mitológia", a saját, új tabló egyelőre hiányzik.

Az új konkrét-elvont alteregó, Novák Béla viszont már megvan. Ő „mélyrepülő"-házat röptet ország helyett. Magányos nagyon, a „sapkában járó nyolcvanas évek" második felében. S ha kevéssé érezzük, de értjük érveit: a mi fejünkkel is játszik.

P. MÜLLER PÉTER

Az ideologikus színház korlátai

Telekí László Kegyence Zalaegerszegen

A zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház az elmúlt évadokhoz hasonlóan ez évben is a városi művelődési központban működő kamaraszínházban tartotta a szezon utolsó bemutatóját. Az előző két év-ben *a Húsvét,* majd *a Jeruzsálem pusztulása* került itt zárópremierként színre, ez év májusában pedig Teleki László *Kegyenc* című szomorújátékát rendezte meg itt Ruszt József, aki az előbbi produkciók irányítója is volt. Ezek az előadások egy eredeti színházeszmény jegyében fogantak, és egységes esztétikai hátterük mellett erős ideologikus jellegük is egymás-hoz kapcsolja őket. A tartalmi párhuzamok és analógiák mellett a műsorszerkezetben elfoglalt hely is összeköti ezt a három produkciót, hiszen mindegyik lezárást és átvezetést is jelent: amellett, hogy összegzik és betetőzik az évadot, egyben az újabb ciklus előrehozott bemutatóinak is tekinthetők.

Nem kívánok itt most a két korábbi előadás elemzésével foglalkozni, megtettem ezt a SZÍNHÁZ 1984. és 1985. évi augusztusi számaiban, de nem kerülhető meg néhány utalás a korábbi bemutatókra, mivel ez az itt szemlézett *Ke*gyenc-produkció nézetem szerint nem önmagában, hanem egy tendencia állomásaként érthető meg igazán. Nem Ruszt József az első - és vélhetőleg nem is az utol-só - rendező, aki kudarcot vallott, illetve vall *a Kegyenc* színrevitelével. Ezt azonban nem lehet egyfelől a darab számlájára ír-ni, másfelől a puszta regisztrálással to-vábbsiklani felette. Ugyanis egy szín-házi fiaskónak - még ha egyazon dráma esetében következik is be - mindig más és más oka van, és reményem szerint egy kudarcból is leszűrhető számos hasznos tanulság. Kövessük Franz Wedekindet, aki szerint „kudarc mindenkit érhet, de csak a nagyon intelligens ember tud valamit hasznosítani belőle"

1.

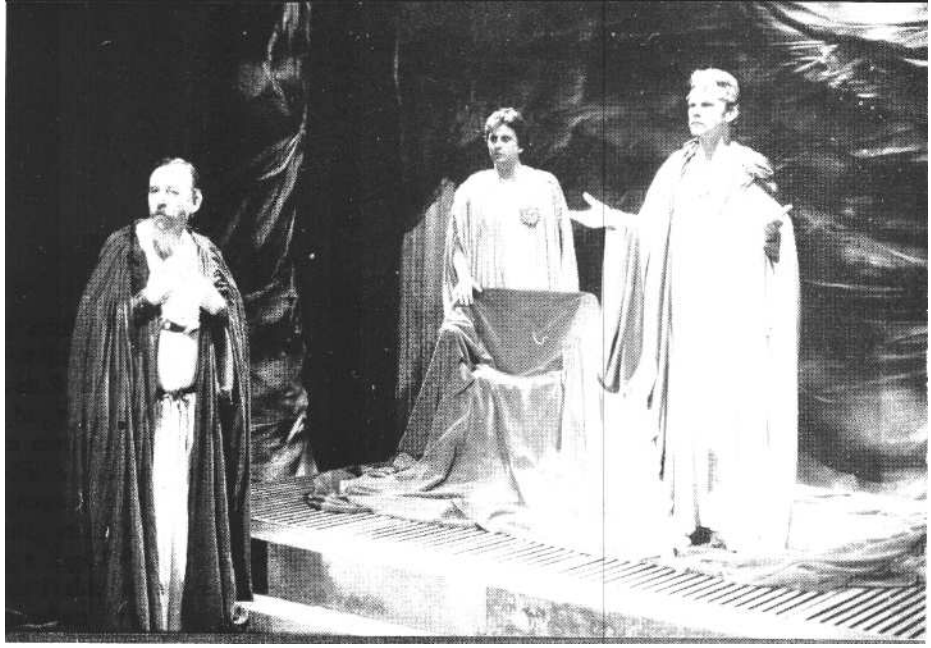
Teleki László egyetlen drámája ritka vendég a magyar színpadon. 1841 februárjában jelent meg, és az év szeptember 6-án egyszer játszotta a Nemzeti Színház. „184z-ben egyszer adták, és 1845-ben még egyszer" - írja róla Vértessy Jenő. Teleki halála után az 1941-es centenáriumi nemzetibeli felújításig összesen tizenhat előadást ért meg. Németh László *A vizsgázó Kegyenc* című írásában ironikusan állapítja meg, hogy hála a bérletrendszernek, e centenáriumi bemutató a duplájára emeli azon esték számát, melyen a dráma száz év alatt műsoron volt. Ekkor azonban nem az eredeti szöveget játszották, hanem Galamb Sándor átiratát. A műhöz való ilyetén viszony, a beavatkozás (vagy finomabban „átigazítás") azóta is kísérője volt Teleki szín-darabjának. 1960-ban Illyés Gyula megírja a maga *Kegyencét,* amelyet 1968-ban mutat be a Madách Színház. Erről a változatról az 1982-es kaposvári bemutató kapcsán azt írja a SZÍNHÁZ kritikusa a decemberi számban, hogy „a mű legfőbb fogyatékossága az, hogy Teleki László nyomán írta" Illyés. 1980-ban Gyulán, 1982-ben Győrött Katona Imre rendezi meg Teleki drámáját, saját átigazításában. A gyulai előadásról, az Universitas együttes produkciójáról azt írja a SZÍNHÁZ cikkírója az 1980. októberi számban, hogy az - az átdolgozás és az aktualizáló rendezés következtében - a fogyasztói társadalomról szól. Az átdolgozás kapcsán pedig véleményét úgy summázza, hogy „Teleki László *Kegyencét* nem játszották el".

Nos, a mostani zalaegerszegi bemutató vitathatatlan jelentősége abban áll, hogy hosszú évtizedek után végre Teleki drámáját láthatjuk. Ez még akkor is így van, ha Ruszt József - itt valóban helyénvaló megjelöléssel - átigazította a szöveget. Átigazítása nem átdolgozás, nem átirat és nem egy új konstrukció létrehozása (mint volt *a Húsvét* szövege). Rusztnak a szövegen végrehajtott változtatásait a leginkább *a rekonstrukció* műveletéhez lehetne hasonlítani, amely nem egy új változatot kíván létrehozni, hanem az eredetihez kíván visszanyúlni. Ebben a visszanyúlásban természetesen - a színház sajátosságaiból következően - a jelenbeli *érvényesség is* kulcskérdés. A műsorfüzet-ben írja a rendező, hogy „az előadás, amelyet most lát a tisztelt közönség, hű Tele-kihez, a drámaköltőhöz és gondolkodó-hoz, de nem hű a gyakorlatlanságból elkövetett hibákhoz... s nem hű Teleki ma már nagyobb részben mondhatatlan és megérthetetlen nyelvezetéhez". Ruszt dramaturgiai munkája azzal *a restaurátoréval* rokon, aki újra teljessé, egésszé teszi a múlt egy értékes darabját, tárgyát, alkotását. Nem újat teremt, hanem újrateremt.

Teleki *Kegyencét a* színháztörténet a krónikás dráma színjátéktípusába sorolja. A korszak színműveiről azt állapítja meg Kerényi Ferenc, hogy „természetesen a krónikás drámára nemcsak Shakespeare hatott. Folytatódik a francia nagyromantika tragédiájának hatása is, Teleki *Kegyencén* (1841) még ez érezhető erősebben. Henszlmann, *a Regélő Pesti Divatlap* bírálója Schiller és Halm hatása mellett Maximus Petroniusban Victor Hugo *Borgia Lucretiájának,* Valentinianus halálában pedig Dumas *Monaldeschijének* kisugárzását érzi". Ugyanakkor a színjátéktípus dramaturgiai forrásai között Kerényi megemlíti a francia nagyopera hatását is. Mint írja: „Gyakran találunk olyan látványos tömegjeleneteket, ahol a többféle vélemény és nézőpont egyidejű megszólaltatása voltaképpen csak operában lehetne teljes értékű. . ." És ennek kapcsán megemlíti *a Kegyenc* államtanácsjeleneteit és az udvari mulatságokéit. E drámatípus további jellemzője - a főhős karakterét illetően - az, hogy „a jellemváltozás hirtelen fordulatokkal történik, az egy szereplőbe sűrített ellentétes vonások átcsapása révén". Ezt példázza Maximus negatív pálfordulása.

Teleki krónikás drámája a tárgyát Edward Gibbon Róma-történetéből meríti, és *épít* Millot egyetemes történelmére is. E német nyelvű (illetve Gibbon esetében németre fordított) forrásmunkák leírják, hogy 454-ben 111. Valentinianus császár megölette sikeres hadvezérét, az „utolsó rómait", Aetiust; alig egy évre rá pedig Petronius Maximus szenátor Valentinianusszal végzett, császárnak kiáltatta ki magát, és az özvegy császárnét is feleségül vette. Uralkodása azonban mindössze százhét napig tartott, mert 455. július 12-én a vandálok elől menekülni próbáló Petroniust a nép agyonkövezte. Teleki László a történelmi tényekből néhányat mellőz, illetve módosít. Igy nála Aetius bukása és Petronius trónra kerülése között nem telik el ily hosszú idő, továbbá számára Petronius alakja a fontos, akinek sorsát a császári posztig követi nyomon, és nem is utal hősének későbbi vesztére.

A darab látszólag *a bosszúdráma* konvenciójának tökéletes példája. Petronius bosszút áll a császáron, mert az csellel magához csalta a feleségét, Júliát. Petronius - azért, hogy a sikeres bosszú érdekében Valentinianus bizalmába férkőzzön -- maga viszi el hozzá és „ajándékozza"" neki ágyasul Júliát. A későbbiekben pedig olyan lépések megtételére



Teleki László: **Kegyenc (zalaegerszegi** Hevesi Sándor Színház). Hetényi Pál (Petronius Maximus), **Nádházy Péter (Heracles)** és Farády István (Valentinianus)

készteti a császárt, amelyekről tudja, hogy a nép szemében gyűlöltté teszik az uralkodót. Igy ő hangolja a császárt Aetius ellen. Amikor Valentinianus már elég sok hibát vétett, és a rómaiak is már kellőképpen gyűlölik, Petronius megölheti asszonyának elcsábítóját.

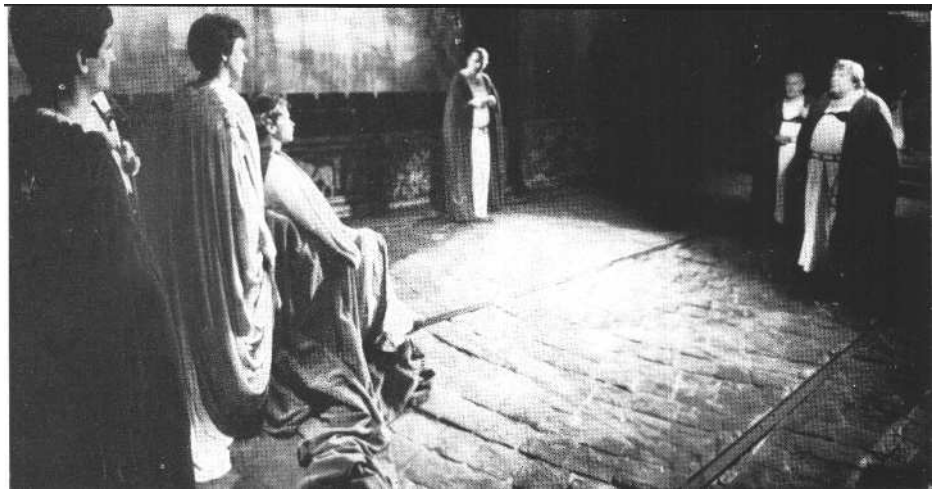
Á cselekmény megvalósítja a bosszúdráma konvencióját. De a darab szemlélete megszegi azt. Ennek a szemlélet-nek a tudomásulvétele vagy figyelmen kívül hagyása alapvetően megváltoztatja *a Kegyenc* megítélését. Már a közeli utókor elemzőinél is találhatunk erre vonatkozóan néhány elejtett megjegyzést, de az első szerző, aki módszeresen végigvitte a darab ezen szemléleti elemzését, az Salamon Ferenc volt. 1907-ben megjelent *Dramaturgiai dolgozataiban ezt* írta Teleki művéről: „semmi sem jellemzi oly kiválóan ezt a művet, mint vérfagylaló gúny s a vesékig ható irónia"'. *Az ironikus* szemléletmód az, amely a *Kegyencet* kiemeli a bosszúdráma konvenciójából, és amely nemzeti drámáink sorában is sajátos helyet biztosít neki. Ennek az iróniának a forrásait és jellemzőit részletesen tárgyalja egyik tanulmányában Bécsy Tamás (Irodalomtörténet, t9804.), akinek megállapításait e problémakör kapcsán a továbbiakban felhasználom.

Az irónia forrásai között egyfelől Victor Hugo hatását lehet kimutatni, akivel egyébként Teleki nyugat-európai körutazása során személyesen is megismerkedett. Hugo nézetei az általa groteszknek nevezett szemléletmódról, a *Cromwell* előszavában kifejtett elvei igazolhatóan hatottak Telekire, aki a *Kegyenc* előszavában egy az Hugoéval rokon tipológiát vázol föl, amikor darabjának három rétegét különíti el. Mint írja: „a történet, melyt munkámnak alapjául vettem föl, oly

római s barbár szokások egybevegyültiből egészen külön társasági rendszer s jellem született, mely t sem egészen ró-mainak, sem egészen keresztyénnek nem mondhatni". E három réteg egybevegyítése rokon az Hugo által a romantikus dráma követelményeiről leírtakkal.

Az irónia forrásai között másfelől Teleki személyiségét kell megemlítenünk, akiről a maga korában köztudomású volt, hogy legjellemzőbb tulajdonságai a gúny, a szarkazmus és az irónia. (Többek között ezen tulajdonságai is kétségessé tették magyar kortársai előtt, hogy valóban öngyilkosságot követett volna el az 1861. május 8-ra virradó éjjelen. E kétségének legutóbb Domokos László adott hangot, aki hiteles dokumentumok alapján azt feltételezi, hogy Telekit az osztrák titkosrendőrség gyilkoltatta meg. Kortárs 1969/10.)

A darab ironikus jellege több ponton is közvetlenül megmutatkozik. Igy a címben, a Liviustól vett mottókban és a zárómondatban, amikor Maximust élteti a nép, aki karja közt tartja halott asszonyát. Petronius ekkor így fakad ki: „Ne gúnyolj, Róma!" A szereplők pár-beszédeiben is többször történik utalás gúnyra, iróniára, és a dráma helyzeteiben is gyakran van jelen ez a minőség. Azonban elsősorban Petronius Maximus alakjában és világhoz való viszonyában mutatkozik meg az ironikus jelleg, aki - a romantikus irónia hőseihez hasonlóan - egyedül száll szembe a világgal, mert az a tévhit mozgatja, hogy kezében tarthatja és irányíthatja a. világot. Petronius számára a világ mindaddig harmonikus közeg volt, míg csak a császár magához nem csalta Júliát. E harmónia legfontosabb eleme Júlia volt, s ekkor váratlanul „beszennyezetten" áll előtte a nő, s ő - annak érdekében, hogy újrateremtse a



Jelenet a Kegyenc zalaegerszegi előadásából (MTI Fotó - llovszky Béla felvételei)

felbomlott harmóniát - nem tehet mást, mint hogy olyanná teszi a világot, amilyenné az tette az asszonyt, vagyis „ő teszi tönkre, ő szeplősíti meg, ő teszi becstelenné *az egész világot*". (Bécsy: i. m.)

Petronius ezt az indítékot meg is fogalmazza, amikor kimondja, hogy amit tesz, Júlia miatt teszi, „hogy elveszve mégis megmaradj, s szeplősítve tiszta légy". Tudjuk azonban, hogy Petronius végül elveszíti Júliát, aki megmérgezi magát. Ezért érezheti az újdonsült császár a rómaiak éljenzését gúnynak, hiszen eközben hal meg a karjai között hitvese, és ekkor érti meg, hogy most már *a negatív harmónia* megteremtése is lehetetlen, hiszen e harmónia legfontosabb feltétele megsemmisült. A romantikus iróniának az a szemlélete jelentkezik Teleki darabjában, amelyet Kölcsey a *Vanitatum Va*nitasban ábrázol, a „mind csak hiábavaló" filozófiája.

Külön érdekessége és csak az ironikus szemléletből megérthető sajátossága Teleki művének, hogy „a dráma alakjainak és történetének-cselekményének közvetlen kapcsolata a konkrét helyzettel nincsen. Ez pedig egyértelműen mutatja, hogy művéhez ugyanaz volt a viszonya [Telekinek], mint a korabeli valóság-hoz. . ." (Bécsy: i. m.) Nem teremthető egyszerű analógia, direkt megfeleltetés a reformkor társadalma és a római történet között. *A Kegyenc* iróniájának azonban van egy fogyatékossága, és legfőképpen ez teszi magát az iróniát nehezen felismerhetővé. Nevezetesen az, hogy Teleki nem adja meg azt a viszonyítási pontot, amelyből az irónia felfejthető, nem adja meg azt az értékvonatkozást, amelyből a relativizált szemléletmód megítélhető volna.

3

Amikor Ruszt József abban a szellemben rendezte meg Teleki *Kegyencét,* hogy a szerző „egész politikai hitvallását beleírta a magyar reformkorról e római tárgyú darabba", és hogy „Teleki története olyan történet, amely - bocsánat a hasonlatért - egy politikai puccs »hírhátterét« boncolja", akkor ott követi el az alap-vető hibát, hogy szó szerint veszi azt, ami Telekinél átvitt értelemben szerepel. Úgy viszonyul a szöveghez, mintha az a *Bánk bán* volna, mintha nemzeti sorstragédiáról lenne szó, és átsiklik a dráma ironikus jellegén. Ezzel a szöveghez való viszonnyal nem áll egyedül - a *Kegyenc* eddigi sorozatos színházi kudarcainak is feltehetőleg az a legalapvetőbb oka, hogy a rendezők minden esetben megfosztották a művet az ironikus ábrázolásmódtól.

Az iróniája fosztott *Kegyenc* azonban elviselhetetlen. Ha mindazt a szörnyűséget komolyan kell vennünk, ami a darabban történik, akkor tehetetlenül állunk az események előtt. Hiszen ebben az esetben nem tárul föl Petronius motivációja, és a történések légüres térbe kerülnek. A rendezői intenció azonban nemcsak azért mutat fel egy szó szerinti olvasatot, mert Teleki iróniája rejtett, hanem azért, mert Ruszt itt is - miként a beszámoló elején említett produkciók esetében - *ideologikus színházat* rendez, és az ideológia érzéketlen az iróniára.

Az ideologikus színház - példa rá a *Húsvét* - kitűnő előadások létrehozását teszi lehetővé. De ugyanakkor veszélyeket is rejteget. Az egyik legfőbb ezek közül *a didaxis* előtérbe kerülése, a „mondanivaló" nem esztétikai úton, hanem közvetlen módon való kifejezése. *A Húsvétból* teljességgel hiányzott ez a didaktikus jelleg, ez azonban szikrányit sem kisebbítette a darab (az előadás) ideologikus-politikai vonatkozásait. *A Jeruzsálem pusztulásában* azonban már előtérbe került a didaxis - elsősorban azáltal, hogy Ruszt a darab egyetemes tartalmait egy közeli történelmi pillanatra szűkítette le. Itt jegyezném meg, hogy a tavalyi produkció ugyancsak megkerülte az iróniát, holott Spiró történelmi „nihilizmusa", a Katona-drámából kibontott vagy abba beleültetett szemléletmód (éppúgy, mint saját áltörténelmi drámái) nem nélkülözik az iróniát. Az ezekkel a darabokkal szembeni színházi ellenállás is feloldható volna akkor, ha a rendezők ezeket a történelmi víziókat nem a magyar drámai hagyomány „történelmi dráma - nemzeti tragédia" vonulatába kívánnák beleilleszteni.

A didaxis a legélesebben a *Kegyencben* van jelen, ahol is a szereplők - az előadás megfelelő jeleneteiben - „kibeszélik" a mondanivalót, szánkba rágják a magvas politikai gondolatokat. Erre azonban a darab nem ad túl sok lehetőséget, és két tanulság között üresen forog az előadás gépezete. Az ideologikus színház másik fő fogyatékossága az, hogy érzéketlen az iróniára. A zalaegerszegi bemutató sem tud mit kezdeni *a Kegyenc* ezen sajátosságával. Az előadás ily módon egy alapvető félreértésre épül.

Ez a félreértés annál sajnálatosabb, mivel Ruszt Józsefet láthatóan ugyanazok a kérdések foglalkoztatják, mint a *Húsvét* és *a Jeruzsálem pusztulása* esetében: a történelem kiélezett helyzetei, egy hatalom összeomlásának és egy új hatalom színrelépésének pillanatai. Az előadások alapját képező szövegek mellett a megvalósítás színpadi rétegei is számos ponton kapcsolódnak egymáshoz. Közös a térszervezés, a nézők elhelyezése, a két oldalról körülült játéktér működtetése, a fény- és hangeffektusok alkalmazása. Ez a profi rendezői-művészi munka, a kifinomult színházi gépezet azonban ez alkalommal nem kapcsolódik össze a *Húsvét* esetében oly erős esztétikai és emotív tartalmakkal.

A játékteret Ruszt József tervezte. A téglalap alakú terem két hosszabb oldala mentén foglalnak helyet a nézők, közöttük utcakövekkel borított színtér, mely-nek egyik végében egy síneken csúsztat-ható dobogó áll, másik végében pedig egy függöny lóg a mennyezetről, melyet - a dobogóval párhuzamosan - ugyancsak síneken lehet továbbítani. A jelmezek Schäffer Judit munkái, a ruhák uralkodó színe a fehér, a fekete, a vörös és a barna. A földig érő tógákban a császár és Petronius többször csak botladozva tudnak közlekedni, túl hosszúra szabták az anyagot.

Mindaz, ami a rendezésben technikai mozzanat, a jelenetek térszervezése, az ütősök kísérőzenéje, a világítás stb. árnyalt, körültekintő munkára utal. A színészek azonban úgy vergődnek ebben a közegben, mint hal a szárazon, és mivel ez nemcsak néhány esetben van így, ha-nem a szereplők szinte mindegyikénél, ezért ennek a jelenségnek feltehetőleg

nem egyéni okai vannak. A szereplők teljesen élettelenül vannak jelen a színtéren, hiányzik játékukból a motiváltság, a feszültségteremtés, ami különösen a főszereplő, Hetényi Pál esetében szembeötlő, aki szinte magánemberként, civilként mozog és beszél. Az ő esetében még a szövegtudás gyengeségei is rontják a játék hitelét. hetényi Petronius Maximusa színházi és esztétikai értelemben nincsen, nem jön létre, nem születik meg. Hetényit láthatóan zavarja az a nem színészi feladat is, hogy sok jelenet-ben neki kell a díszletfüggönyt ide-oda vonszolnia.

A szereplőgárdából Farády István (Valentinianus) tölti meg jellemvonásokkal a megformált figurát, alakítása emlékeztet Áron László tavalyi Titusára a *Jeruzsálem* pusztulásából. A felnőtté válásra képtelen, gyermeki lelkületű, bizonytalan uralkodót játssza el. Nádházy Péter is felépít egy karaktert az udvari eunuch, Heracles szerepében. A szenátorok között Rácz Tibor és Siménfalvy Lajos játéka érdemel említést. Az előadás egésze azonban színészi szempontból alapvetően megoldatlan. Míg a *Húsvét* színpadi szituációiban úgy sejlettek föl az ideologikus vonatkozások, hogy a helyzetekben közvetlenül emberi tartalmak, árnyaltan kimunkált emberi viszonylatok jelentek meg, addig a Kegyencben *a* koncepció egészét nem alapozza meg a színészi játék gesztusokig lebontott kidolgozása. Nem élők a szituációk, és a szereplők is motiválatlanok,

A zalaegerszegi *Kegyenc a* vállalkozás jelentőségét, a belefektetett művészi munka fontosságát elismerve is azt mutatja, hogy az ideologikus színháznak is megvannak a maga korlátai, és ezek a korlátok - elsősorban a didaxisra való hajlam és az irónia iránti érzéketlenség - megakadályozták a résztvevőket abban, hogy érzékileg és eszmeileg élvezhető produkciót hozzanak létre.

Teleki László: Kegyenc (zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház)

Szövegét átigazította: Ruszt József. *Játéktér:* Ruszt *József. Szcenika:* Bischof Sándor. *Jelmeztervező:* Shäffer Judit. *Rendező:* Ruszt József.

Szereplők: Farády István, Egervári Klára, Deák Éva, Hetényi Pál, Szakács Eszter, Kerekes László, Nádházy Péter, Katona András, Borhy Gergely, Pogány György, Bagó László, Baracsi Ferenc, Rácz Tibor, Siménfalvy Lajos, Wellmann György, Fráter András, Pálfy Zoltán, György János, K. Nagy László, valamint a színház stúdiósai.

SZÁNTÓ JUDIT

Szomor-y és Kéj-i

A Bella Pécsett

Szomoryval birkózni annyi, mint kulcsot keresni színjátszásunk néhány alap-vető problémájához, megszabadulni az egysíkú posztnaturalista játékmódtól és elsajátítani a többrétegű, az átélést és az elidegenítést egy magasabb szinten kombináló, mai valóságérzékelésünkhöz te-hát legillőbb kifejezési formát. Hasonlót mondhatunk el egyébként Füst \lilán és Szép Ernő tolmácsolásáról is; nézetem szerint e triász legjava alkotásai képviselik XX. századi drámaírásunk legeurópaibb s a korszerű színjátszás eszközeinek kikísérletezéséhez legalkalmasabb vonulatár (amelyet hasonló indíttatású, a szórakoztató színházra szabott variációként kísér Molnár Ferenc életműve). Hátrányos helyzetükben kétségkívül szerepet játszik, hogy alkalmat szolgáltat-nak az összes népies urbánus ellentét felélesztésére, lévén, hogy azt írták meg, amit legjobban ismertek: a pesti polgár világát - ám európai perspektívába helyezve történetesen ennek az osztálynak felemás helyzete vallott legjellegzetesebben az ország státusáról. Érdekesen vetette ezt fel már 1913-ban, épp a *Bella* kapcsán, a Hét kritikusa: „Szomory nekünk ír... annak a generációnak, amely egy Páris felé lihegő nosztalgiával éli le kevés napjait, az ideges ügyvédeknek, a feldúlt tanároknak, a degenerált bankhivatalnokoknak és a hitetlen papoknak... Az ő darabjaiban nem dalol a puszta, és nincsenek meggondolt, és higgadt magyarok; a városi polgárság idegenszerű alakjai lépnek fel nála; szaggatott sorsok, szaggatott mondatok... a szczéna megtelik fatális emberi sorsokkal... Franczia művészet? Párisban nincs ma drámaíró, aki hasonlítana Szomoryhoz; modern miliőben, modern tárgynál ilyen regényes eszközökkel senki sem dolgozik. De nem kell keresni más inspirátort, mint a budapesti légkört, mely mint egy üvegház forró levegője, nevel egzotikus sorsokat és karriereket. Valamivel kevesebb Budapest milyen jó volna..."

Szomory vállalkozása valóban páratlanul egyedi, még akkor is, ha hálás feladat kimutatni művein Wedekind vagy a bécsi szecesszió hatását. A sokat emlegetett szomorys stílromantika jóval több bizarr, netán önkényes játéknál; sokkal inkább remekül megtalált dramaturgiateremtő elem. Szomory ráérzett, hogy a vékonyka pesti polgári réteg, amely történelemformáló lehetőségek híján a nyugati, elsősorban persze a bécsi polgárság magatartásbeli külsőségeinek majmolására esküdött fel, művészileg nem ragad-ható meg sem a lírai azonosulás, sem a szükségképp felnagyító, súlyt kölcsönző realista tipizálás eszközeivel. Igy stíluseszközei melyek voltaképp fontosabbak és jellemzőbbek témáinál, cselekményeinél kettős célt szolgálnak. Egyrészt érdekessé, különössé, figyelemre

Szomory Dezső: Bella (pécsi Nemzeti Színház). Csuja Imre (Tormai Gusztáv) és Lang Györgyi (Mari)

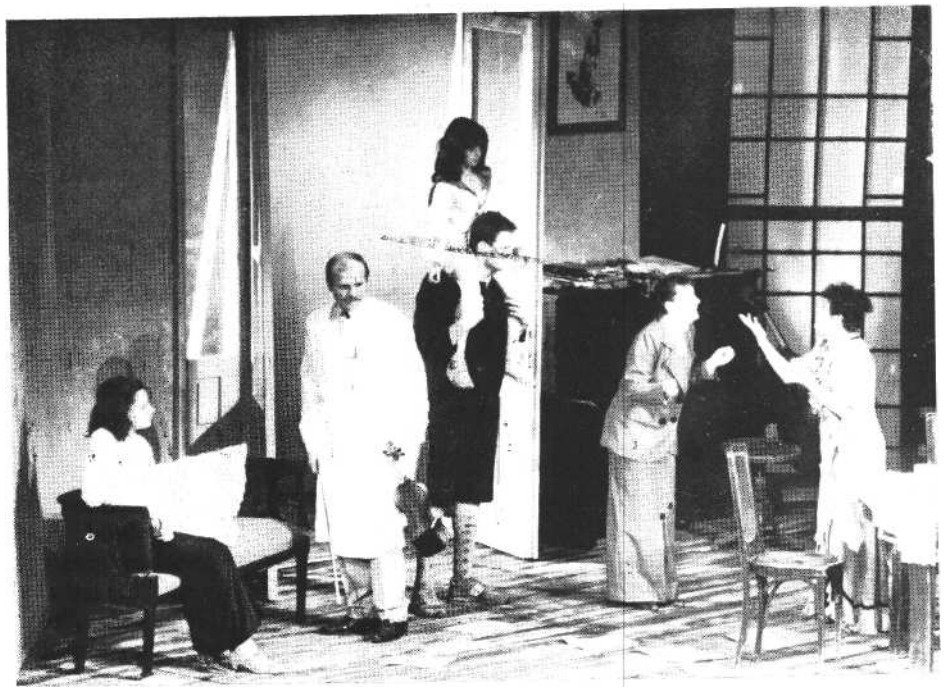
méltóvá stilizálják az ábrázolt világot, másrészt viszont a permanens megemeltség révén furcsává, groteszkké, valós helyzetükhöz képest aránytalanná, nem adekváttá csavarják a hősök létformáját és tudatvilágát. Így Szomory meglelte a módját, hogy az adott társadalmi miliőt úgy transzponálja drámai közeggé, hogy egyúttal annak talajtalanságára, tenyészet mivoltára is rámutasson. Hőseinek a való életben kevés a súlya, önálló arculatuk csökevényes, s csak az eksztázis, a felfokozottság szintjén, mintegy mesterségesen teljesíthetik ki magukat, épp ezáltal azonban úgy, hogy egyúttal valódi súlytalanságukra is fény derüljön.

Borotvaélen táncoló dramaturgia ez, nem csoda, ha csak ritkán jut egyensúlyi állapotba; mindegyre les rá az önparódia veszélye, méghozzá az évek múlásával egyre fokozottabban. Szomory nagy korszaka a tízes évekhez kötődik, amikor még remény volt rá, hogy az ország a hazai polgárság révén innen, a perifériáról is mégiscsak becsatlakozhat abba a politikai szemszögből polgári demokratikus, művészeti szempontból pedig forrongóan izgalmas, nyitott Európába, amely Szomory számára oly fontos és becses volt. A konszolidálódó ellenforradalom elmetszette e perspektívákat, Szomory pedig gyengének bizonyult ah-hoz, hogy megújítsa szemléletét; a húszas-harmincas években drámaíróból színpadi szerzővé hanyatlott, aki buzgón igyekezett sikereket szállítani az immár minden reális társadalmi lehetőségét el-vesztett s már csak épp fizetni tudó pesti polgárságnak. A szomorys stíluseszközök megmaradtak, de egyre inkább csak zizegő szerpentinként ráaggatva csinált, hamis konfliktusokra, divatos magán-ügyekre, s így valóban egyre erősödik az üres modor, az önparódia benyomása. Aligha jöhet olyan Szomory-divathullám, amelynek hátán a *Glória, a Takáts Alice, a Szegedy Annie, a Bodnár Lujza* megélhetne. A szép nevű hölgyek most is eksztatikusak, most is nagy erotikus válságokat élnek meg, de sorsukból sehová nem nyílik ablak, s jelentéktelenségük a legnagyobb erőfeszítéssel sem stilizál-ható fel. Szomory - tán ösztönösen - valamiképp védekezni próbál választott közegének elsorvadása ellen: az eksztázis megmarad, de elszikkad az azt korábban kiegészítő és kommentáló irónia-önirónia, mintha az író érezné, hogy szereplői most már ezt nem bírnák elviselni. Ellen-tétben Györgyikével, Bellával, Pálfi Ti-borral (és környezetükkel), e második korszak Szomory-figurái már csak önelégülten szenvednek, lángolnak és tündökölnek, s naiv, kiagyalt helyzeteikben tökéletes drámai vagy épp, tragikus hősnek képzelik magukat. Szép Ernő virágkora egyébként, csekély időeltolódással, egybeesett a Szomoryéval; kettős látásmódjukat a harmincas években - mostanság előkerülő drámái bizonyítják - Füst Milán vitte tovább, de hogy a meg-felelő visszhangról már eleve lemondott, azt épp *a Máli néni* s a *Margit kisasszony* asztalfiókra ítélése bizonyítja.

Így hát színházaink helyesen választanak, mikor Szomory életművéből - a királydrámák mellett - a nagy triót eme-lik ki: *a Györgyike drága gyermeket* (1912), melynek ugyan még esedékes egy igazán méltó felújítása, *a Bellát* (1913) és *a Hermelint* (1916), valamint még a két kor-szak határán álló *Szabóky Zsigmond Rafaelt* (1924). Mellesleg érdekes, hogy mindezeket megelőzi, Szomory első társadalmi drámájaként, az 1911-es *A rajongó Bolzay leány,* amelyben már meg-jelennek sajátos művészi eszközei, de még hiányzik az a tematika, melyhez az eszközök igazán illenek: Szomory, bizonyára előzményeket keresve, az elszegényedett dzsentrimiliő ábrázolásával kísérletezik, amelyet azonban nem ismert eléggé, s amely - társadalmi szerepét rég eljátszván - nem is volt alkalmas az ő sajátos kettős szemléletének kibontakoztatásához. Pontos önismeretét jellemzi, hogy azonnal le is tett e próbálkozástól, s a *Györgyikében,* két legjobb társadalmi darabja közül az elsőben, egy évvel később teljes fegyverzetben lépett kora s utókora elé.

E drámák tehát megjelentek már színpadainkon, ha a kelleténél ritkábban is, s közülük *a Hermelinhez* két jó előadás is kapcsolódik már, a Madách Színházé, majd a kaposváriaké. A középső, *a Bella,* melyet most Pécsett láthattunk, a nagy hármas viszonylag leggyengébb, persze még mindig épp elég jó és erős darabja. Szomorynak ugyanis tökéletesen tisztázott volt a viszonya a polgári érdekházassághoz, és nem volt hajlandó heroinának látni a magát szenvelgő önsajnálattal áruba bocsátó Györgyikét; s ugyanígy megvolt a maga ellentmondásosan egységes viszonya Pálfi Tiborhoz is, ami annál is egészségesebb, merthogy benne önmagát mintázta meg, az éteri toronylakót, a tiszta művészet bajnokát, a pazar hímet, aki ugyanakkor menthetetlen pozőr is, és nagy élvezettel csapja be önmagát és a világot. Ám Bellához va ló viszonya már korántsem ilyen egészségesen kétértelmű, legalábbis nem mindvégig. Midőn Bella szenvedélyes öngerjesztéssel hergeli bele magát a csábító gróf iránti szerelembe, majd később tajtékozva támad nyomorult és gyanútlan férjére, Keilits mama még joggal inti leányát ugyanarra, mint korábban Györgyikéjét Mikár mama: csak semmi szín-ház, gyermekem... ez nem opera, lányom... Ám a III. felvonás Belláját Szomory már valóban heroinának fogadja el. A művészet fenségének dőlt be vagy a feminizmus divatos eszményei-nek, netán mindkettőnek? Az első két felvonásban a művészet, a zene még szemmel láthatóan csak pótszer; „amolyan zenei ház ez, kérem" - mondja a szobalány, s valóban, az átlagos pesti bér-ház minden lakója a hanglétrán szeretne felkapaszkodni piti, pörköltszagú, kör-folyosós életéből. S ironikusak a Szomory nyelvművészetét tündökletesen illusztráló prózai áriák, duettek, tercettek is, melyekben prózai szituációk, banális érzelmek és konfliktusok vezetődnek elő dús zenei asszociációktól körítve; a nagymama például öt replikában tízen-hatszor sóhajtja, dalolja, hörgi, fokozza, refrénként és vezérmotívumként, a kevéssé költői „Guszti" nevet, melyet egy kép-mutató és agresszív nyárspolgár visel. Ám úgy tetszik, a „nagy művészetet", az Operaházat, a diadalmas Toscát Szomory már nem képes ironizálni, s Bella-Tosca már valódi piedesztálon áll, úgy, ahogy a Színházi élet kritikusa a bemutatóról lelkesülten írta: e „tiszta és magasztos régiókban" „a nő öntudatos művészete fölébe került a férfiak dicsőséghálójának". Ekkorra a művészet Bel-lából még az erotikát is kiégette, a nagy művésznő már lehet aszexuális is, és ha Szomory jobban kidolgozza, még vissza-lophatna valamit az iróniából a befejezés: vére lehűltén Kéji Bella már nagy-lelkű is lehet, s még boldogtalan s addig következetesen utált férjét is visszaengedheti lábai elé. Ha már itt tartunk: Jeney István rendező alighanem jobban tette volna, ha e befejezést megtartva azt próbálja ironikusra fordítani - Bella égnek emelt arccal állja saját szobrát, s lábánál pincsiként ott nyüszít az egyet-len, még megtűrt férfi, a felszarvazott „fogművész" -, ahelyett hogy új befejezésében Szomory stílustévesztését el-fogadva, sőt tovább élezve *a Király Nyi-nájának* nemes pátoszával próbálja fel-ruházni Bella, a nagy és magányos művész hamis figuráját. Igaz, Bella Keilits-

ből valóban Kéji lett (s tekintsünk el most attól, hogy e név ma fülünknek nem annyira groteszk, mint komikus) - de Szomory, aki önmagának is hasonló képzéssel választott írói nevet, igazából nem dőlt be önnön szomor-v-ságának sem, amint azt kitűnően bizonyítja Pálfi Tibor portréja, aki - Plundrich jellemzése szerint - „egy beteg zseniális, egy illatos rothadás, egy *nagy* boldogtalan, egy nagy mámoros, egy nagy cudar művész, stílusművész és művészi stíl", de egyben ,elkallódott Pierrot", meg „Tibor, a drága nő", meg Kaufmann Tibor, az egri kántor fia, aki az autóban felejti hőn becézett fiacskáját, és az alispánnal akarja megfejetni a tehenet. És valahogy így Kéji Keilits Bella is, aki az I. felvonásban dúlt lelke minden hevével közli, hogy tegyen bár mindenki „a maga gusztusa szerint" - ő a maga részéről „a nagy emóciókban" kíván utazni. Csak ott van némi baj, hogy a III. felvonásra már valóban a nagy emóciókban utazik, és Szomory ezt elhiszi neki.



Oláh Zsuzsa (Bella), Sipos László **(Talpa-Magyar Ede), Balikó** Tamás (gróf Thurein-Ernőffy) Krasznói Klára **(Baluné)** és Vári Éva **(Luise)** a Bellában. (Tér István felvételei)

Bella alakjának értelmezése egyébként a legfőbb - s nem csekély horderejű - tévedése jeney István rendezésének, amely másfelől sokkal jobb, mint ahogy egyes sajtóvisszhangokban - s tudomásom szerint magán a színházon belül is - értékelték, A lényeg mégiscsak az, hogy Jeneynek, e modern s intellektuális alkatú színész-rendezőnek, van Szomory-affinitása, s ez szerencsésen meghatározza az előadás alaphangját. Jeney tudja, hogy itt minden mozzanatnak több szinten kell megszólalnia, hogy egyszerre kell jelen lennie a zeneiségnek, a vad, szecessziós erotikának, az igazi emberi érzelmeknek s egyben ezek ironikus torz-képének is, mert az ábrázolt közegben a szereplők még legőszintébb perceikben is hazudnak önmaguknak és egymásnak. Az előadásnak van egy, néha halványabb, többnyire azonban érzékletes alaptónusa: az aránytalanság. Az adott helyzet tétjéhez képest túlpörgetett a ritmus, a szereplők hevesen szaladgálnak, túldimenzionált tablókba rendezik magukat, lázas póttevékenységeket űznek, minden gunyorosan túldramatizált; Talpa-Magyar Ede olyan végtelen szerelmes leveleket ír, hogy Keilitsné tele-szórhatja az árkusokkal a színpadot, Tor-mai Guszti addig hergeli magát az erényes felháborodásba, mígnem egyazon hévvel dönti asztalra a szobalányt; lihegőáriát adnak elő a Bella operai sikerét mint üdvözülésüket váró szereplők. Nem véletlen, hogy a legjobban a pótéletet élő figurák megelevenítése sikerült, azoké, akik élősdiként települnek rá Bella drámájára, s nála is hevültebben élik meg a hősnő konfliktusait. Keilitsnét, aki leinti lányát: dehogyis Bella életéről - az övéről van itt szó, még akkor is hibátlanul alakítja Vári Éva, ha érződik: a színésznőt agyonterheli színháza, és sok saját ötletre így évad végén már neki sem futja kitűnő stílusérzéke így sem hagyja cserben. A sajnálatosan ritkán látható Takács Margit talán hajdani nagy operettsikereiből mentette át az abszurd iránti érzékét: ő a nagymama, aki szintén főszerepet, méghozzá tragikait akar kikanyarítani magának unokája sorsából, s jobb híján maga írja meg magának a szöveget hozzá. No és itt van Mari, a cselédlány, akit eltiltottak eredeti neve, a Bella viselésétől, így aztán Bellább akar lenni Bellánál, s minduntalan úrnője elé tolakodva énekel, szerelmeskedik és szenveleg helyette is; valóságos csemege a szenvedélyesen komédiás és saját lendületét szomorysan rögvest karikírozni is képes Lang Györgyi számára.

Jó lenne azt hinni: a többiről nem jeney tehet, csak a szokásos konstelláció - rövid próbaidő, kevés pénz (ez főleg az alapjában találó, ám száraz és szegé-nyes díszleten mutatkozik meg), kényszerű szereposztási megalkuvások ; a Katona József Színháztól eltekintve el-végre nincs Magyarországon olyan állandó társulat, melyben ma egy sokszereplős darabot ideálisan ki lehetne osztani. Egyes esetekben könnyű megadni a fel-mentést. Talpa-Magyar, a szerelmes fogművész stílusát Sipos László érzi, csak eszközei halványabbak a kelleténél, a kettősséget egyszerre nemigen tudja ábrázolni, hol csak gusztustalan, hol csak szánnivaló. Hogy az igen fontos expozíciót hordozó s egyebekben is frappánsul mintázott Tormai Guszti szerepében Csuja Imrének csak monoton rikoltozásra telik, .hogy Röghegyit, a tenoristát Mester lstván csak operettszerepként képes megoldani, vagy hogy Puccini kicsiny, de annál mókásabban karakterisztikus, akár kabinetalakítást is lehetővé tevő szerepére csak egy amatőrszintű jelölt akadt, amögé is odaképzelhető a rendező eleve lemondó sóhaja. A legegyértelműbb megalkuvásra azonban akkor kényszerült Jeney, amikor Thurein-Ernőffy grófot Balikó Tamásra osztotta. Színházaink - általánosságban eldönthetetlen, hogy szükségből-e vagy csak új keletű modorból előszeretettel rúgják fel a szerző által előírt életkorokat, többnyire a fiatalok javára. Szomorynál el-hangzik, hogy a mágnás, egy kamasz fiú atyja, Bellának is atyja lehetne, s ha ez a mondat ki is húzható, a gróf akkor is dörzsölt, kéjenc világfi marad, aki a szép hangú lánykából ravasz megfontolással magának nevel metreszt. Ugyan-akkor persze szükséges, hogy alakítója vonzó, elegáns és intelligens legyen, amely kvalitásokkal az igen tehetséges Balikó rendelkezik is, de egyébként zavartan, idegenül feszeng a szerepben, hiszen ő csak olyan Thurein-Ernőffyt mintázhat, akit vagy Bella csábít el, *vagy* legföljebb együtt veszítik el ártatlanságukat. Érdekes, hogy nem győz meg a Jeney leleményéből ugyancsak ráosztott saját fia szerepében sem; lelkesült kamaszként viszont azért van zavarban, mert e szerephez túl érett, túl kifinomult alkat.

Filológiai érdekességként említem, hogy huszonhárom évvel később, az

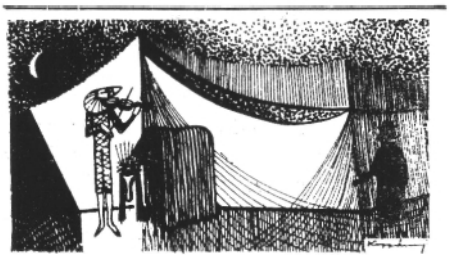
1936-os *Bodnár Lujzában* Szomory epizódszereplőként visszahozza Charlie gróf alakját: a megrokkant finom kis öreg bakkecske kezdetben izgatottan nyomoz (egyébként a San Franciscóban megtelepült Szabóky Zsigmond Rafael útján) egykori, Bella nevű protezséja után, aki fényes karriert csinált Amerikában, hogy aztán szenilisen megfeledkezzék az egész ügyről, s egy ravasz kis cselédlányból csináljon fényűzően kitartott szeretőt; bujasága még a régi, akárcsak a „helesel" ige egyéni ejtésmódja. Nem okvetlen hibája a jelen rendezői és színészi megoldásnak, hogy e figura középkorú előzményével adósok maradnak, ámbár Szomory itt nem hibáztatható, mert ő valóban ezt írta meg; amit azonban helyette kínálnak, csak nagyon halványan közelíti meg a szerep drámabeli funkcióját.

Több ötlettel nyúlhatott volna a rendező Keilits doktor szerepéhez, melyet Győry Emil önmagában igen szépen, egy csehovi „jó doktor" terézvárosi meg-felelőjeként tálal. Felmerülhet azonban a kérdés: mit keres e bölcs humanista ebben a drámában ? Szomory dramaturgiailag tán vitatható, de tartalmilag ékes-szóló választ adott: semmit. A jó doktor tudniillik eltűnik a cselekményből; ami nagyjából annyit jelent, hogy a körülötte zajló viharos és elveivel nem épp meg-egyező bonyodalmakból kivonja magát, a maga részéről mossa kezeit. E maga-tartás groteszkségét bizony fel lehetett volna villantani rövid színpadi jelenléte idején.

Mindeddig a rendező jó megoldásairól és többé vagy kevésbé menthető mulasztásairól volt szó. Ám a címszerep elhibázott értelmezése már mindenképp az ő számláját terheli. Bella alakjának kettősségét, a szenvedély és a színpadias póz állandó egymásba játszatását Oláh Zsuzsa már a kezdet kezdetétől sem játssza el, hiszen azt már az I. felvonásban is ábrázolni kellene, hogy Keilits-Kéji Bella a legkevésbé sem a régi polgári drámák tragikus áldozata, a buja arisztokrata megejtette tiszta polgárlány, hanem maga választotta magának a grófi szerető „mámoros", őt polgári környezetétől megkülönböztető nagy szerepét. Itt azonban még legalább partnereinek kommentárja valamelyest helyrebillenti a képet, s hat Bellához oly igen illő megjelenése, lényének sötét, bársonyos vibrálása is - micsoda színészi élvezet lehetne aztán némiképp e külső ellenében játszani! A II. felvonásban már megkezdődik a heroina leválasztása környezetéről; Jeney, miközben szellemesen vázolja fel a nyárspolgári balatoni idill groteszk tablóját, egyszersmind ragaszkodik hozzá, hogy Bella már itt is valami alapvetően mást képviseljen, holott Szomorynál még itt is egy pesti polgárlány álmodja magát dívának és kokottnak, nehogy a feleség és anya prózai szerepét vállalnia kelljen; Bellában legföljebb az erotika az őszinte, de még azt is hisztériává gerjeszti. A III. felvonásban pedig Szomory optikájának elcsúszását a rendező nemcsak vállalja, de, mint már utaltam rá, túl is licitálja. Mivel Oláh Zsuzsa játékában a rendezői korrekciónak itt már a szándéka sem érződik, nehéz eldönteni, képes lett volna-e a fiatal színésznő egy összetettebb Bella-kép megrajzolására, lévén ez irgalmatlanul nehéz feladat. Viharzó szenvedélyeket érzékeltetni s azokat egyszersmind ironikus idézőjelbe tenni legtöbb fiatal színésznőnk erejét meghaladná, bár Udvaros Dorottya nem egy alakítása - filmeken csakúgy, mint például *a Mirandolinában* vagy *Az im*posztorban - arra utal, hogy a feladat mégiscsak megoldható. Némiképpen mentségül szolgálhat a rendezőnek is, a színésznőnek is, hogy eredetileg Bella szerepét Egri Katinak szánta Jeney. Mivel Jeney máskülönben érteni látszik a drámát és Szomory világát, csak az fel-tételezhető, hogy a vélt közönségízléshez kívánt alkalmazkodni, ám épp ez, úgy tűnik; nem fizetődött ki. A dráma sokadik előadásán, egy más programokra csábító meleg májusi estén nemcsak hogy zsúfolásig telt a bezárása előtt már közönségsértő módon lerobbant, elriasztó pécsi nagyszínház, hanem az eleven reagálások mindvégig a dráma pontos értéséről és élvezetéről is tanúskodtak.

***Szomory** Dezső: Bella (pécsi Nemzeti Színház) Díszlet, jelmez:* Wagner Tamás m. v. *Rendezte:* Jeney István.

Szereplők: Győry Emil, Vári Éva, Oláh Zsuzsa, Takács Margit, Csuja Imre, Balikó Tamás, Lang Györgyi, Sipos László, Mester István, PálFai Péter, Matoricz József, Dévényi Ildikó, Németh János, Ujváry Zoltán, Krasznói Klára, Radnai György, Szendrei Ágnes, Szabó Marianna, Benyovszky Tamás, Pakuts Éva, Pakuts Lilla.



CSIZNER ILDIKÓ

In memoriam 1963

A Villa Negra a Játékszínben

A Kotyogó nevű kiskocsma ajtaján nagy tábla hirdeti, hogy omladozó falai között minden este - vagy amikor kedve tartja - a Tamburás muzsikál. S ha kedve nincs, hát nem zenél. Helyette inkább betlehemezik, kétes üzleteket köt, igyekszik túl-járni a rendőr eszén, s főfoglalkozásban szervezi a városszéli betyártanya egyhangúnak nem nevezhető életét. Egy bulldózerhalálra ítélt életforma utolsó mestere gyűjtögeti maga köré a tanítványokat, hogy velük együtt bizonygassa a Villa Negra-kapocs panelkapcsolatokat legyőző erejét.

Amikor Keleti Márton 1963-ban filmjét forgatta, még csak annyi volt bízonyos, hogy a lepusztult otthonok helyett új életteret kell teremteni, s ehhez a Tamburás-féle csibésztanyákat is el kell tüntetni. Hogy ezzel megszűnik az a fajta meghittség az emberek között, melyet az egymásra nyíló ablakok, a be nem zárható ajtók, az egymást érő fekhelyek teremtettek, azt mindenki tudta. Csak emellett hittek abban is, hogy az „új, kényelmes lakások" ehhez illő emberi kapcsolatokat alakítanak majd ki. A film rendezője ennek reményében, no meg azért készítette kicsit retusált felvételeit, hogy az utókor is láthassa a bulldózerjárás előtti élet utolsó nyomait.

De mit kezdhet ezekkel a búcsúztató felvételekkel az, akinek 1986-ban kerülnek a kezébe ezek a képek ? Aki a megfakult kockák mellé már oda tudná helyez-ni saját lakótelepi felvételeit? Aki nap mint nap szembetalálkozik olyan bandákkal, amelyeken a Tamburásék kedves csirkefogósága már nyomelemekben sem fedezhető fel ? Többlettudása birtokában vagy maliciózusan szól a hatvanas évek ma már pontosan lemérhető naivitásáról, vagy paralellképeket téve egymás mellé összekapcsolja egymással a múltat és a jelent.

A Játékszín alkotógárdája egyiket sem teszi. Nem sirat, nem temet, de nem is ítélkezik. Sem a múlt, sem a jelen felett. Egyszerűen csak emlékezik. Egy élet formára, egy hangulatra, egy eltűnt embertípusra. Életképeket rakosgat egymás mellé a hatvanas évek elejéről. Ebből kö-

vetkezően a történet középpontjába a lebontásra ítélt épület, a Villa Negra és a benne élő emberek kerülnek. Így megváltozik a filmhez képest a cím, de alig változnak a városszéli „gengszterek'". Ugyanazt az irigylésre méltó szabadságot, ugyanazt a mindent tréfával feloldó jó kedélyt, ugyanazt a ma már idegennek tűnő csibészes bájt kell visszahozniuk, mint amit elődjeik oly természetesen megéltek egykoron. A játékszín előadásának az a legnagyobb érdeme, hogy a színészek ritkán látható csapatmunkával három felvonásnyi időre illúziót keltően visszapergetik az időt. Villa Negrájuknak aurája, a szereplőknek pedig charme-ja van. Mindenféle felhang nélkül léteznek a hatvanas évek elején anélkül, hogy akár önmaguk, akár a kor felett glóriát rajzolnának vagy pálcát törnének.

Koltai Róbert Tamburása ennek a Villa Negra-világnak igazi vezéregyénisége. Nem klasszikus értelemben vett bandavezér, aki nyerseséggel, hang-erővel vagy a korával parancsol tiszteletet és vív ki tekintélyt a többiek között. A sokat megéltek tapasztalatával, rafinériájával és el nem rejthető aranyszívével szerez lelkes híveket kötöttségeket nem tűrő, a rákényszerített szabályok elől menekülő, ugyanakkor szigorú belső regulák szerint vezetett életéhez. Természetessége, jó kedélye és a napról napra élés professzionista megvalósítása olyan csáberő, amellyel nemcsak a huszonévesek, de az alig felcseperedettek között is követőkre lel.

A színész már a nyitó, a betlehemi játékot próbáló jelenetben olyan bensőséges hangon szólal meg, amivel minden további magyarázkodás nélkül okát ad-ja, hogy mivel köti magához Noteszt és a Diákot. Magasba emelt pénztárcával jelzi, hogy a kenyérkereset egy fontos leckéjének elsajátítása következik. Teljes áhítattal szavalja a betlehemi strófát, s atyáskodó szidalmakkal feddi a tévedőt. Nemcsak munkájuk komolyságát érzékelteti ezzel, de azt a vágyát is, hogy „tudását" tovább vigye az utána következő nemzedék. S ez az okító-nevelő szándék jellemzi minden együttlétüket. Felhívja a figyelmüket a könnyen-gyorsan pénzt szerezni kiapadhatatlan lehetőségeire, de megtanítja nekik a „más a szív, és más a zseb 1" betyárbecsületi alaptételét is. Póztalanságával szinte el-feledteti, hogy nem az etikettet, hanem a szabályszegés művészetét gyakoroltatja a tanítványokkal,

S talán emiatt huny szemet rendbontásaik felett a rendőr is, aki szinte családtagként keresi fel Tamburásék otthonát, hogy az új életforma hirdetőjeként agitációs munkát fejtsen ki a régihez makacsul ragaszkodók között. Kránitz Lajos a hivatalos közeg jó szándékára helyezve a hangsúlyt, elkerüli azokat a buktatókat, melyeket a ma már propagandaízűnek tetsző szöveg elmondása jelent, Ennek a jóindulatnak az előtérbe állításával nemcsak saját szerepformálását könnyíti meg, de Koltainak is lehetőséget teremt arra, hogy hihetővé tegye rendbontásának következménynélküliségét. Egy-fajta „én is tudom, te is tudod, hogy tudjuk" alapállásból indítják a találkozásaikat, s így a Tamburás kedvére alakíthatja a törvénytisztelő állampolgár szerepét. Koltai meg is játssza a felkínált lehetőséget. A rendőr közeledtére sztereotip mozdulatokkal tünteti el csínyeinek minden árulkodó jelét, s társait mozgalmi dal előadására vezényelve ma szüle-tett bárányként tagadja le a szabályszegéseit, és buzgón, megemelt hangon adja elő hazugságait.

Ez a védekező hang kerül elő akkor is, amikor a meglopott áldozat jön el a Villa Negrába, hogy a csomagját visszakövetelje, Koltai valóságos kis lelki hadjáratot rögtönöz a magából kikelt asszony lefegyverzésére. A „lehazudom a csillagot az égről" eltökélt szándékát fel-adva hirtelen úriemberré válik. A nő hiúságára hatva saját, ellopott virágjával ajándékozza meg, majd táncra kérve őt közös ifjúságuk dalairól száll vitába vele. S amikor már úgy érzi, hogy a távoli cmlékek teljesen elhomályosították a friss sebeket, a legtermészetesebb módon kitáncoltatja a megszelídített károsultat.

De Tamburásnak van még egy hazugsághangja és egy ehhez használt konszolidált külseje. Apja meglátogatásakor veszi elő a tengerész-egyenruhát, és csupa kedvesség, csupa figyelmesség, ahogy a tolókocsiban ülő, szenilis férfit ajándékaival elhalmozza, és a meséivel felvidít-ja. Egy kicsit a saját beteljesületlen vágyait is megélheti e szerep felvállalásakor. A színész pedig e jelenetben ragadhatja meg leginkább Tamburás egyik alapvonását. hogyan szépíti álomszerűvé a valóságot.

A szelíd, pernahajder Tamburás mellett azonban létezik egy keményebb, határozottabb arcú is. A mogorva külsőt először akkor ölti fel Koltai, mikor a Doktor, a telep egykori másik bandavezére újra megjelenik. Ekkor a kedélyeskedőből pattogóssá váló hanggal érzékelteti, hogy közöttük érdekellentét feszül. A hideg, megalázó, fagyott légkörű fogadtatás csak akkor enyhül, mi-kor megtudja, hogy a Doktor bódéját már elsöpörte egy bulldózer, így fedél nél- kül maradt. Elfeledve egykori sérelmeit, befogadja, de rá kell jönnie, hogy ez a nagystílű bűnöző semmit sem változott. Amikor saját társait is meglopja, Tamburás arcáról már nem harag, inkább csak szomorúság olvasható: ilyen gazemberek is vannak közöttünk.

Hogy Tamburásnak a Villa Negra-lét *mindent* jelent, az minden megszólalásából, mozdulatából kiderül. Így az lenne

Margitai Ági (Banyikné), Rudolf Péter (Diák), Koltai Róbert (Tamburás) és Bezerédy Zoltán (Notesz) a Villa Negrában (Játékszín)

a természetes számára, ha tanítványai is ugyanazt éreznék, mint ő. Épp ezért éri váratlanul, hogy először Notesz, majd a Diák is elhagyja. Notesz árulását - bár megérti -- olyan súlyosnak érzi, hogy maga utasítja ki, de a másik fiút erőnek erejével visszatartaná. Koltai minden szentimentalizmustól mentesen játssza el azt a küzdelmet, melyet a saját maga teremtette világ megtartásáért és az egyedüllét ellen folytat. Hasztalan. Padlóra kerül. A rendőr pedig hiába ajánl neki albérletet és polgári állást, mert ez a negyvenes éveiben járó férfi túl öreg ahhoz, hogy újra otthonra leljen.

Nem így a Bezerédy Zoltán által megformált Notesz, aki börtönviseltsége ellenére a leginkább kilóg a Tamburás-bandából, s kimondva-kimondatlanul átmenetinek tekinti a csibészéletet. A színész pontosan dolgozza ki azokat a pillanatokat, amelyekből az erre az életformára való abszolút alkalmatlansága ki-derül: teljes odaadással vetné bele magát minden csínytevésbe, de idegen számára ez a világ; tanulgatja a betlehemi strófát, vagy igyekszik megjátszani az okos bűnözőt: kísérlete minduntalan kudarchoz vezet. Hogy nem elsajátított, hanem csupán eljátszott szerep Noteszé, s ő valójában Kálnai József jogosítványától meg-fosztott buszsofőr, az hajdani munkatársával való találkozásakor derül ki. Pajával (akit Bajor Imre játszik kidolgozot tan, precízen) úgy elevenítik fel a közös éveket, mint életük legszebb szakaszát. Notesz arca egészen elérzékenyül, s úgy suttogja el a 9i-es autóbusz oly jól is-mert vonalát, mint a legforróbb szerel-mi vallomást. Bezerédy ezt a nosztalgiázó, álmok közé visszatérő hangulatot olyan meggyőzően kapja el, hogy kétségtelenné teszi, milyen úton szeretne járni. Ezért amikor a jogosítványát visszakap-ja, a Tamburás-tanya és a „száguldó csoda Csepel" közé nem iktat be meg-állót. Legfeljebb csak lelkiismeret-furdalást érez, miközben elhagyja hóbortos útitársait.

A Diák, Notesszel ellentétben, igazi Tamburás-tanítványnak tűnik. Fürge észjárású, minden balhéba beugratható kamasz. Görög László főiskolai hallgató ezt a tettrekészséget inkább a fiú naivitásával, életmintát kereső tapasztalatlanságával, szeretetéhségével magyarázza, míg a másik szereposztás Diákja, Rudolf Péter egy született csibész, aki majdan bátran átveheti a Tamburás-örökséget. Ám mindkettőjük életében jön egy pillanat! Csordás Piroska úgy vonul el előttük, mint egy kis pénzhez jutási lehetőség. Hogy végül is komolyabb ügy kerekedik belőle, abban a lánynak is szerepe van. Kováts Adél, illetve Eszenyi Enikő megkapó bájjal, esetlenséggel, az első kapcsolat minden szépségének felvillantásával, érzelmesen, de érzelgősségmentesen teremti meg a Diák előtt a választás lehetőségét. Mert míg Notesznél eleve létezett egy esetleges kiugrási lehetőség, a Diáknak Piroska megjelenéséig a Tamburás nyújtotta az egyetlen járható utat. A Csordás család meglátogatásánál Görög László játékából az 'érződik, hogy valóban tetszik neki ez a halászlevesesfényképalbumos-nyakkendős élet, míg Rudolf Péter inkább csak a szeretett lány kedvéért vállalná.

Még egy ember él a telepen, aki Tamburáshoz hasonlóan nem akar beépülni a lakótelepi panelvilágba. A Doktor, a börtönévei alatt banda nélkül maradt másik vezér. Benedek Miklós elegáns, az antivilágból átmenekített gazfickó-ként jeleníti meg, aki a Tamburással ellentétben nem piti üzletekben, hanem igazi nagy balhékban utazik. A színész azonban nem erre a vonalra építi fel a szerepét, hanem inkább arra a megbocsáthatatlan bűnre helyezi a hangsúlyait, amelyekkel nem az állampolgári, hanem a betyárbecsület ellen vét. Ahogy meg-lopja a társait, ahogy áruként kezeli a banda által „patronált" nőt (Sáfár Anikó kacér és ostoba Maráját), ahogy saját zsebére dolgozik a Villa Negrában szokásos közös kassza helyett, ahogy bicskáját felajánlja a Noteszre támadó Tamburásnak, az ettől a közösségtől idegen. Épp ezért tölti el elégtétellel a Tamburást, hogy a rendőr - bár ők is „sárosak" - csak a Dokit kíséri be, s ráadásképp az öreg merőben új szerepben, tanúként tűnhet fel a tárgyalóteremben.

Hogy a *Villa Negra a* színészek kor-szerű együttjátszására épül, az ezekből a szerepekből is kitűnik. De hogy ez az előadás mennyire a színészekért jött lét-re, azt Margitai Ági és Rajhona Ádám többesszerepei bizonyítják. Ok alkotják a civilizált külvilágot a kültelki csibészek körül. Olyan karaktereket formál-nak meg, amelyek többsége nélkül is működőképes lenne a produkció, de jelenlétükkel gazdagabbá, pergőbbé, sokszínűbbé teszik az előadást.

Margitai Ági hol szőkén, hol feketén, hol elegánsan, hol szemet szúrón eklektikus öltözékben, hol okoskodón, hol butácskán jelenik meg meglopott asszonyként, piaci kofaként, kultúrházi népművelőként vagy a lánya jövőjéért aggódó anyaként. Ezek közül talán a nagyhangú árusa a legeredetibb. Olyan profi módon alkudozik a Tamburásékkal néhány láda káposzta lerakodási költsége felett, mint akinek a vérében van a lehető

Margitai Ági (Csordésné) és Rajhona Ádám (Csordás)

legolcsóbban megúszni piaci alapszabálya. Elégedetten dörzsölgeti a kezét, ami-kor az utolsó láda is a helyére repül. Sikerült átejtenie a rakodókat, és az általa elképzelt összeggel szúrhatja ki a szemüket. Csak amikor a ládák a feladási helyük felé vándorolnak vissza, akkor eszmél rá, hogy magánál nagyobb zsiványokat próbált volna átejteni. Hiába sopánkodik, könyörög, ígér hetet-havat, végül be kell látnia, hogy a piaci háborúban ő maradt alul.

Rajhona Ádám egymástól elütő figuráit csupán *egy az* élet minőségére vonatkozó egyszerű mondat köti össze, Kudarcainak, ballépéseinek, átejtésének konstatálását jelentik ezek a szavak. Áruit rakosgató bolgárkertésze olyan, mint-ha maga is a terményei között látta volna meg a napvilágot. Nemcsak a zöld ruhájával, de észbeli képességeivel is beleillik az árujába. Mindenről tud, és mindenbe beleszól. Mint egy igazi kofa. Kultúrház-igazgatója egészen más módon buta. A többnek látszani akarók, a félműveltségüket fitogtatók, a „csőlátó" vezető típusjegyeit viseli magán. S ehhez a jellemhez egy jópofáskodó, mégis hivatalnoki hangot párosít. Mint ahogy a Tamburás apjának szerepéhez sem csak maszkot, de hangot is taláL A tolókocsiban ülő öregember olyan hangerővel szólal meg, mintha nem ő, hanem a fia lenne nagyothalló. Tudatborulása és tiszta pillanatai kiszámíthatatlanul követik egymást, s épp ezért a Tamburásnak minden szavára ügyelnie kell. Az aggkori betegség tünetei mögül azonban átsüt a szeretet és az apai büszkeség, ami megmagyarázza, hogy a Tamburás miért is hazudik. Vlaták elvtárs, az építőipari vállalat telepvezetője védősisakban, viharkabátban a helyi hatalom. Magabiztosan, felülről szólva, királyi többesből indít, hogy az-tán a banda tagjai könnyűszerrel járja-nak túl az eszén, s a végén még neki kell-jen védekeznie, Piroska apjaként melegítőben és nyakkendőben, dörmögő fél-mondataival, kitörni vágyó papucshősségével a kispolgári lét abszolút képletét vázolja fel. Feszélyezettsége meglátszik minden mozdulatán, hiszen a Diák látogatásakor viselkedésre szólította fel a család. Zavartsága, énidegen gesztusai mögül minduntalan előbújik az igazi Csordás, hogy aztán a Diák kétes múltjának kiderülésekor fékjeitől megszabadulva zúdítsa szavait a vétkezőkre.

Ennek az intenzív színészi jelenlétnek köszönhető az is. hogy a túlságosan is snittekre vágott produkció nem esik szét darabokra, Mint ahogy a felfrissített, gyakran kabaréjelenetekbe illő gagekkel teletűzdelt szöveg sem válik hatásvadásszá, mert az előadók értik a mesterségüket. Nem játszanak rá a bemondásokra, csupán eljátsszák.

Sáfár Anikó (Mara) és Benedek Miklós (Doktor) a Villa Negrában (Iklády László felvételei)

No meg eltáncolják és eléneklik. Mert *a Villa Negra* némi áthangszereléssel megőrzi Ránki György filmzenéjét, melyhez Fábri Péter a jól ismert Garai-dalok mellé igen találó új szövegeket írt, S Szurdi Miklós, a rendező ezeket a hatvanas évekre és a lakókra egyaránt jellemző koreográfiával látta el. Ezekkel a rendezői ötletekkel (egy napernyővel kivédett szódavízesővel, egy emeletes ágyból fabrikált „száguldó csoda Csepellel", egy érzelgősséget oldó cipőcserével, egy tolókocsis száguldással vagy néhány gyümölcsösláda megmászásával) nemhogy megtörné a játékot, épp ellenkezőleg, felpörgetettebbé, látványosabbá teszi.

Mint ahogy a rendező érdeme a zsánerképstílus megválasztása is. Bízik abban, hogy a hatvanas évek oly közel vannak, hogy nem szükséges kommentálnia. Elegendő, ha elveszi és felmutatja a képeket, s a továbbiakban a közönségre hagyatkozik. Nyert. A publikum ráismer, és kellőképpen értékeli a '63-as fotókat. Néhány helyen pedig melléilleszti a saját, vadonatúj lakótelepi felvételeit.

Vajda Anikó - Vajda Katalin: Villa Negra (Játékszín)

Dramaturg: Faragó *Zsuzsa. Díszlet:* Szlávik István. *Jelmez:* Szakács Györgyi. *Zenei összeállító:* Fekete Mari. *Dalszövegek.:* Fábri Péter, *Rendezte:* Szurdi Miklós.

Szereplők: Koltai Róbert, Benedek Miklós, Hollósi Frigyes- Kránitz Lajos, Bezerédy Zoltán, Rudolf Péter Görög László f. h., Eszenyi Enikő-Kováts Adél, Fülöp Ervin- Fülöp István-Légrádi Gergő, Sáfár Anikó, Bajor Imre, Margitai Ági, Rajhona Ádám.

ERDEI JÁNOS

Ítélni Isten helyett

A Hamlet Debrecenben

„Anima naturaliter christiana est."
(Tertullianus)

Bátyja halálára s az özveggyel kötött korai nászára utalva jelenti ki Claudius,

hogy *„a természeten győzött az ész"*. Filozofikus általánosítása hajszál híján igaznak bizonyul. E hajszál a gyász, mitől a hazugság szövedéke itt is felszakad. A sorsát elkerülni akaró önkény, a számító ésszé vakult értelem ugyanis legvégül - a gondviselés lassú és gyötrelmes útja ez - járni kényszerít „kéjjel koporsók s gyásszal nász között". E tarthatatlan állapot teljesültét s így saját elkerülhetetlen bukásának kezdetét Claudius még győzelemként jelentheti ki (I. felv. z. szín). Egyetlen ellenlábasa, az ifjú Hamlet csak jóval később (V. felv. z. szín) ne*vezheti* őt annak, ami: bitorlónak („Ide csöppent, trónraléptem és reményeim közé"). Hamlet a dráma nyitójelenetei-ben szinte reménytelen helyzetben van. Nemcsak imádott apját veszítette el. „Egy hó múlva már" nem csupán az udvar, de még szeretett anyja, az özvegy királyné is lefekszik - az utóbbi ráadásul szó szerint - az új úrnak. S jő a ráadás: meg kell tudnia azt is, hogy „amely kígyó" atyját „halálra marta", „most koronáját viseli". Ám épp ezekben a pillanatokban mutatkozik meg, hogy Hamletből, „ha megéri", milyen „nagy király vált volna". Gyászának tompaságából nem egy bosszúszomjától elvakult eszelős ébred, hanem királyfi, ki megérti azt is, amit a dráma interpretátorai azóta is oly kevéssé: nem egyszerűen megölnie kell Claudiust, de mindezt úgy szerveznie, hogy tette ne egyszerűen királygyilkosság, de saját hatalomátvételének pillanatává legyen. S e két esemény még a „vadság korában" sem volt magától értetődő módon azonos! Civilizált korszakunkban pedig?! Ez az azonosítás szinte lehetetlen. A legitim úr gyilkosának lakájaivá alázkodó nyomorultak között, az udvart szétdúlt romjain pedig gyakorlatilag lehetetlen! Mert nincs kiszámíthatatlanabb és így (és ezért) az ész számára undorítóbb a (gyilkos) tetteiket eltagadók uralmánál. Ez a „kizökkent idő"! Az eltagadott múlt felett folyékonnyá lesz a jelen; kontúrtalan. A nyers, ámde az átláthatóságig tiszta érdekek - „a dolgok főiránya" - fennköltt és hazug frázisok csillogásába vakulnak. S a kiüresített nyelv „démonai", a nyelvi automatizmusok, az önnön hazugságaikat apránként elhívők ostobasága uralkodik. Látszólag megdönthetetlenül. Kizökken az idő, az elhazudott bűnöktől nem látszik telni, „megáll"; a változtathatatlanság illúzióját keltve - „nem múlik": van. Csak a tántoríthatatlan véletlen siethet és siet ilyenkor a tettre elszánt - Hamlet -- segítségére. Színészek érkeznek, színészek kora ez; és segítségükkel sikerül félreérthetetlenül, azaz átértelmezhetetlenül lelepleznie a bölcs uralkodót játszó bitorlót, Claudiust. Innentől az események a szokásosabb medrükbe terelőd-nek: az elvétett döfés után, mely Poloniust találja, a király lélegzethez jut - s visszavág. A dolgok a Machiavelli óta olyannyira ismert dramaturgia szabályait még láthatóbban követik.

A Hamletet Debrecenben színre vivő Gali László nem hagyta magát félrevezetni azoktól a szépelgő interpretátoroktól, akik csak Hamlet tétovaságáról be-szélnek. Egy mindent veszíteni vagy megnyerni kényszerült gyermek férfivá érlelő politikai játszmájának színtere a debreceni Csokonai Színház színpada. Mielőtt ennek az átgondolt és egészen a gesztusokig le is bontott koncepciónak a részleteit sorra venném, két kitérőt kell tennem.

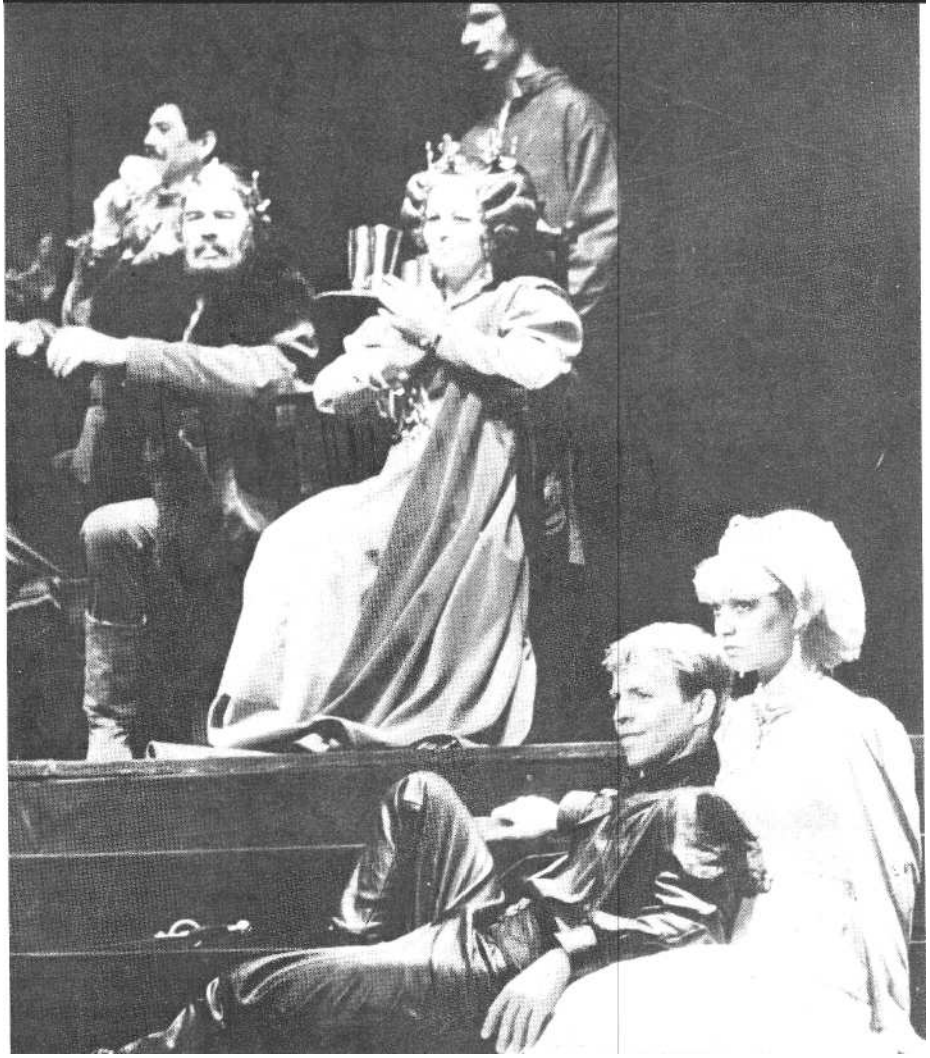
Az első: ezt az előadást *sajnos(!)* egy estére felköltöztették a Thália Színház színpadára, s az eredmény több mint botrányos, siralmas lett. A tán ha félakkora tér egész egyszerűen összeroppantotta az előadást. Az egymáshoz sokkal közelebb kényszerült szereplők - ki-vétel nélkül - képtelenek voltak hangot váltani, s az ordítozás és suttogás között eleinte ingadozó előadás végül érthetetlen hadarásba fulladt. Mi sem természetesebb, hogy a szűk térben helyüket nem lelő szereplők lépten-nyomon megbotlottak, hol önnön palástjukban, hol egy-másban, hol pedig a díszletekben. A sír „természetesen" szétnyílt a hátát neki-vető sírásó súlyától stb. Mindezt azért kényszerülök leírni, mert a kritikus ezáltal lehetetlen helyzetbe került. Arról kényszerül azt állítani, hogy jó, aminek rossz, sőt botrányos voltáról a „szakma" saját szemével győződhetett meg. Mind-ez felveti a felelősség kérdését: szabad-e és főként van-e értelme ilyen körülmények között előadásokat Pestre rángat-ni, s az invitációnak eleget tenni?! Alig-ha. Csak elmélyül s alapot nyer az a hie delem, mely vidék és Pest között még mindig hajlamos szakadékot tételezni. S ez a vélt szakadék ráadásul tovább rombol(hat)ja az egyébként is szétdúlt produkciót, miként most is: a színészek (kivétel nélkül) sorozatban bakiztak, az idegességtől alig-alig tudtak megszólalni.

A másik megjegyzés: számomra a *debreceni(!)* előadás tette érthetővé azt is, hogy miért is sűrűsödtek meg az elmúlt években *a* Hamlet-bemutatók. Szinte mindegyikben volt ugyanis egy-két olyan elem, mely a darab egészét aktuálissá és így érthetőbbé tette, de csak itt, ebben az előadásban derült ki, hogy ezek az elemek összeilleszthetők, s így érthető egészet alkotnak. Tehát - miként Shakespeare művei - ez az előadás is számos forrásból (korábbi előadásból) táplálkozik. Három forrást érdemes meg-említeni: Paál István szolnoki rendezését, Cserhalmi György alakításait s a Básti Juli formálta Ophéliát.

Kasztner Péter (debreceni!) díszlete egy „fekete doboz" belseje, mely egy-forma intenzitással képes sugározni mindazokat a vonzó és taszító spektrumokat, melyeknek kibocsátására az emberi természet egyáltalán képes. A hátsó függöny eltüntetésével hatalmassá növelt „ravatalozó" terét egy nyers függesztékekkel felerősített fémfolyosó tagolja. Ez a színpad két oldalán „L" alakban előrefut. A beépített zenekari árok fölött sír tátong, s itt található egy lépcső is, melyen a szereplők föl- s alámerülnek. A halál mélységéből - így vagy úgy, de valóban - kiemelkedő életek játéktere ez a szín. Hátul, a színpad egész szélességében szinte, egy hét-nyolc fokú lépcsős dobogó. Rajta a halhatatlanság ígérete: két trónszék. Ezt az építményt tolják még az első részben előre. Az előadás gondolati íve egyértelmű: minden a trón körül s a trónért történik! Á királyon kívül egyedül Hamlet ül fel rá, az egérfogó-jelenethez instruálandó a színészeket, s ez az építmény tűnik el a sikeres csel után: a háttérbe tolt dobogó s így a trón elé - közvetlenül a folyosó megett - alázuhan a gyászszín hátsó függöny; a tér immáron nem a trón által hierarchikusan tagolt, hanem a hierarchia uralásáért folytatott küzdelem porondjává szűkült. Végül ennek, az akkorra már felborított trónnak a lábaihoz(!) támogatja fel Horatio az előadás végén a haldokló Ham-letet, akinek - mielőtt döfne - Claudius felkínálja az önkezével fejéről levett koronáját. Hamlet azonban szúr, s a korona elgurul, hogy majd Osrick a színre tör-

tető Fortinbrasnak nyújtsa azt át! A norvég pedig - egyelőre! - a trón lábára akasztja azt. (A pesti előadáson némiképp módosult a zárójelenet, de hogy a módosítások mennyiben voltak a koncepció megváltozásának és mennyiben például az Osrickot alakító színész idegességének következményei, azt a kritikus képtelen volt megállapítani - így a továbbiakban csak a debreceni bemutatón látottakról írok.) Ezt az átgondolt és a színészekkel meg is valósíttatott gondolati ívet szolgálja valamennyi rendezői lelemény: az egérfogó-jelenet után a sikerétől okkal tomboló Hamlet magára teríti a színész - király fekete királyi(!) palástját. E gesztusának jelentését mélyíti el, hogy az első jelenetek vakító pompájú fehér palástját vérszínre cserélő Claudiust palást nélkül, feltépett mellű csíkos ingben látjuk ezt követően imájához gyötrődni. Az elvé-tett döfés, Polonius halála után Claudiusra barna palást kerül (a sírhoz közeled-vén sötétül tehát el a halhatatlanság fehérje!). Hamlet kezében pedig csörgődob zörög. Ez utóbbi funkcióját egy újabb rendezői ötlet egyértelműsíti: a sírásó nem csak Yorick koponyáját, de annak csörgősipkáját is Hamlet lábához veti. (Sziki ebben a jelenetben jár a legközelebb ahhoz, hogy Hamletjét az *Ahogy tetszik* Jaques-jának rezignációjához közelítse, helyesen; de eszközei - még --szűkösek, s ennek következtében a harmadik rész halványabbra sikeredik, mint az előző kettő.)

A színészek által megvalósított játék-mód is a rendezői koncepció szolgálatában áll : a harmadik rész Hamletjét kivéve alig-alig „beszélgetnek", szóváltásaikkal a hatalmi hierarchiában elfoglalt helyzetüket igyekeznek erősíteni, illetve a beszélgetőtársét gyöngíteni. S ez nyereség az előadás egészének szempontjából is. Shakespeare színészt próbálón nehéz szövegét ugyanis lehet szavalni! A színészeknek ilyetén módon nem kell szüntelenül „önkifejezniök", minden pillanatban fölöslegesen és megvalósíthatatlanul árnyalniok. Nyers és durva hatalmi játékon, ‚szavalóversenyen" vesznek részt, s kényszerű indulók valamennyien. S ez némiképp vonzóvá is teszi Claudius udvarát. Nem a helyzetüket léptennyomon motivációjukkal összekeverő, hebegő és kulturálatlan nyomorultakat játunk ugyanis, hanem a kényszerű helyzetüket föl- és kiismert *emberek* gyakorta könnyed, olykor fölényes *játékát. (A* Thália színpadán épp ez tűnt el nyomtalanul: a szűk térben akaratlanul is egymáshoz. és nem egymás előtt szóltak a szereplők.) Ám valamennyiök arcán szétszétszakad egy-egy pillanatra a kidolgozott, udvarias és ezáltal civilizált maszk, s ezekben a pillanatokban - az addigi játékmód kontrasztjától is fölerősítetten valóban alakíthatnak a színészek! Alakításaikat mintegy „rétegenként", a rendezői koncepció kibontásának sorrendjében elemzem.



Shakespeare: Hamlet (debreceni Csokonai Színház). Csendes László (Claudius), Balogh Zsuzsa (Gertrud). Sziki Károly (Hamlet) és Simon Mari (Ophélia)

Gali előjátékkal indítja a darabot. Még ég a nézőtéri világítás, amikor a széthúzott háttérfüggöny mögötti sivár fal ajtaja felnyílik. Egy fegyveresnek öltözött statiszta megigazítja a készülő hatalmi szertartás színhelyét: a trónon igazít picit. Majd Hamlet lép be ugyanitt; s a vakító hófehér falra nyíló ajtón kifelé figyel. Hosszú percek telnek el így, mígnem Hamlet magára zárja a teret: becsukja az ajtót. Többé senki sem lép itt be, s nem is távozik. A. zenekari árok mélységéből a színpadra robbannak az előjáték szereplői. Hamlet pedig velük szembemozogva távozik. A színen az udvar mulat. Az artisták és bohócok kavargásában mindig a király nevet és tapsol először. Az udvar rövid késéssel követi ve*zérét.* Szükség van erre az előjátékra, ugyanis az első királyi udvarban játszódó valódi szöveges jelenet (I. felv. 2. szín) olyannyira felfokozott tempójú, hogy ez a játék -- előzetes kiemelés nélkül - alig-alig lenne észrevehető. A Csendes László alakította Claudius kontúrjainak megteremtésében itt a szcenika is segít a színésznek: a zenekari árokból a trónig száguldó királyra ugyanis Pilinyi Márta hatalmas hófehér palástot terít, s a Lezó András tervezte - végig precíz - világítás jóvoltából ez a palást valósággal ki-égeti a néző szemét. Á hatalom ragyogása itt valódi, érzéki élmény.

Ugyancsak a világítás az egyik főszereplője a. darab tulajdonképpeni nyitójelenetének. A vaksötétből világítással kiszakított Bernardo (Szilvási Csaba) előbb összerezzen, majd a tökéletesen ki-képzett katona villámmozdulatával a fenyegető sötétségnek szegezi dárdáját, s csak ezután kiált: „Ki az?" Tökéletesen „elkapott" tempóban látjuk meg a Franciscót alakító Hajdú Pétert, ki ölni kész pozícióban s indulattal kiált vissza: „Nem úgy: te állj s felelj: ki vagy ?" Ennek a feszültségnek eleinte nyomát sem látjuk az udvarban, ellenkezőleg! Á Hamletet kedvelő nép nyugtalansága csak fokról fokra s épp Hamlet közvetítésével éri el a hatalom csúcsait. Csendes

Kóti Árpád (Polonius) és Simon Mari (Ophélia) a Hamletben

az első jelenetében (I. felv. 2. szín) olyan tempóban foglalja össze az addig történteket, intéz: a külpolitikát s Laertes sorsát, hogy azt halandó ésszel követni sem lehet! Mellesleg még beszédébe szövi azt a két mondatot is, mely bevezető elemzésem tárgyául szolgál. Mindezt futólag, állva. Kirobbanóan energikus és intellektuálisan is oly fölényes ez a király, hogy neki *kell* vezetnie udvarát. Csendes Claudiusából sejthető meg, hogy ez a király annál is magasabbról indul, mint ahová a legjobb Macbeth valaha is fölvergődhet. Könnyedén viseli a Macbethet összeroppantónál is súlyosabb tette következményeit. Sikerül azonosulnia elért céljával: király. Személyes viszonyait is hatalmiakká keményíti. Teheti; ehhez is s magánya viseléséhez is ereje van. Vele szemben Hamletnek látszólag szemernyi esélye sincs.

Sziki Károly Hamletje elhagyott és elárvult durcás kamasz. Ruhája is „punk". Amikor egyedül marad tehetetlen dühével, szinte tombol : „Ó, hogy nem olvad, nem hígul s enyész / harmattá e nagyon merő hús!" - üvölti önnön feltartott kezeire meredve. Pontos szerepértelmezés. Amit ugyanis eddig látunk, az csak egy „normális", noha nagyon erős frusztráció következménye. S ő még önmagától undorodik a felnőttek között szerzett tapasztalatai nyomán! Undorodik, mivel - ez látszik a természet rendjének - „olyanná kell neki is lenni". El-hinni látszik, hogy a világ olyan, amilyennek látnia adatott - s törvényszerűen olyan. Épp csak neki még(!) nem sikerült hasonulnia, „normális" felnőtté lennie. Ezért kell az igazságot megtudván térdre rogynia a Szellem előtt, s az örömtől szinte önkívületben üvöltenie: „Ó az én próféta lelkem!" Nem a felnőttek olyanok hát, amilyenné ő lenni képtelen, hanem a gazemberek! S ettől a pillanattól sűrűsödnek fölismeréssé addigi rövid életének tapasztalatai: azt kell tennie, amit eddig is, csak immáron tudatosan! Szítani, szítani a botrányt, mit gyászával keltett, szítani egészen addig, mígnem általuk szétzilálódik a „vérnősző barom" tekintélye s a tekintélyére alapozott hierarchia rendjei is. S lám: alig egy-két jelenet múltával már spiclik és udvaroncok rohangálnak. Nem a királyhoz! Közte és a király között Gali László és Sziki Károly Hamlet-példázata tehát arról és azzal tudósít, hogy lehet élni a tiszta értelemmel reménytelennek látszó viszonyok között is - korlátozott, ám eleven életet! Vélekedések gyűjtögetése helyett tapasztalatot szerezni szabadságunk valódi korlátairól, s így végső soron - magáról a szabadságról is.

A IV. felvonás z. színében Rosencrantz kérdésére már egy a hatalmi játék minden csínját-bínját kiismert bölcs „öreg" felel, aki még azt is megenged-heti magának, hogy ellenfelét óvni igyekezzék (az intés nem használ, s Hamlet könnyedén eltapossa majd őt és Guildensternt is)!

Rosencrantz: Engem szivacsnak néz, fönség?

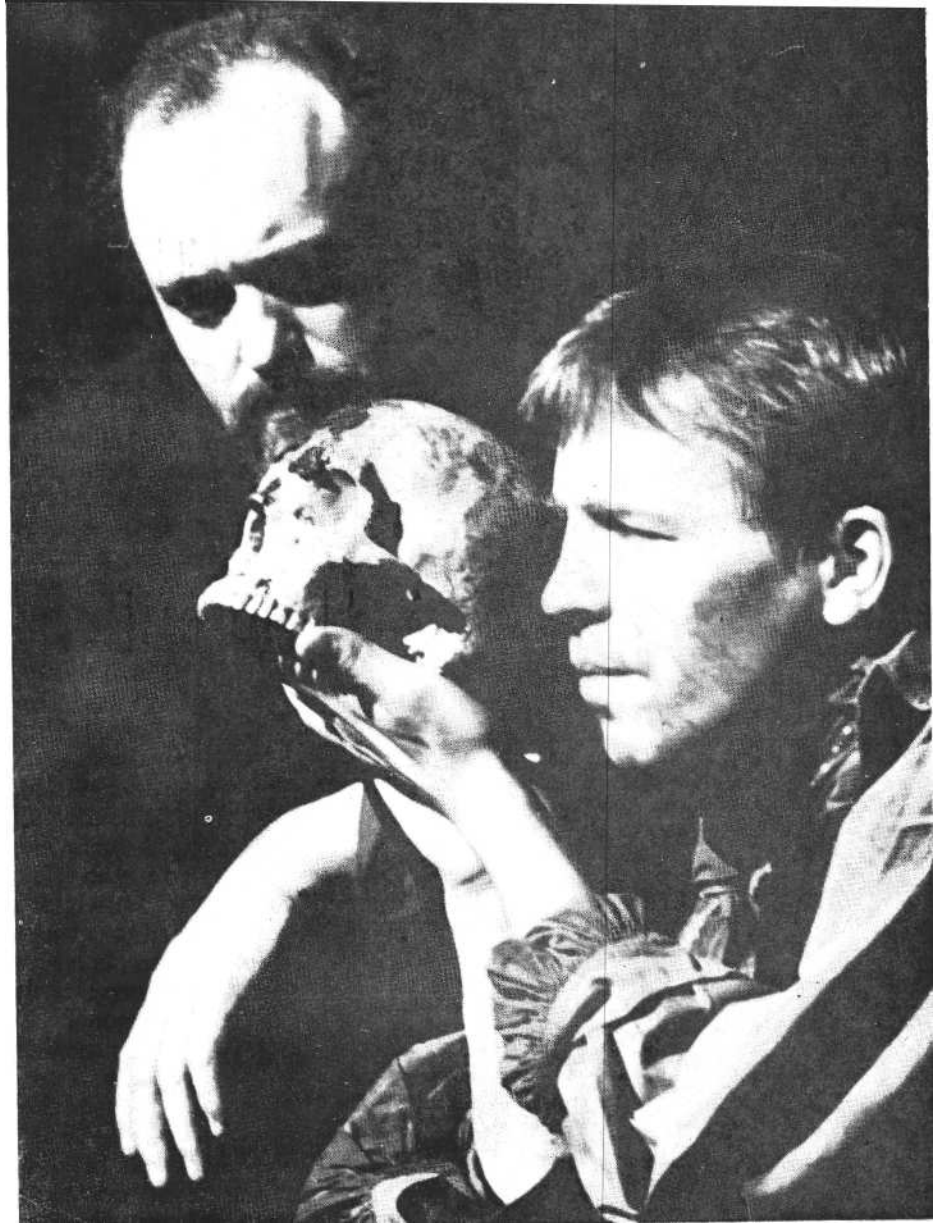
Hamlet: Annak hát; ki a királytól pártfogást, jutalmat és tekintélyt szí magába. De (. . .) ha rászorul, amit összeböngésztetek, fogja, kifacsar, és ti, szivacsok ismét szárazon vagytok.

Patetikusan fogalmazva azt mondhatnánk tehát, hogy ebben a darabban - az előadásból is sejthető módon - két meredek ívű sors keresztezi egymást. A gyermekkor éjszakájából egy üstökös emelkedik az uralkodói bölcsesség magaslatába, miközben egy vakító meteor, Claudius földre zuhantában szétég. Pályájuk közös pontja, kettejük ütközésének és pillanatnyi helyzetcseréjének pillanata az egérfogó-jelenet. Ennek az előadásnak a legjobb pillanata.

A színész király Lengyel István színi kultúrája s Gali László rendező ötlete olyan Pyrhus-monológgal ajándékozta meg a nézőket, hogy Polonius megjegyzései ugyanolyan idegesítők és zavarók, mint az ekkor épp dermedt csendben ülő valódi nézők fegyelmezetlenségei. (Az önmagában csak sajnálatos, hogy Szabó Magda szerelmetes városának nagy hagyományú lakói mára premieren sem töltötték meg a nézőteret. Az eljöttek túlnyomó többsége viszont hiába fegyelmezettebb, kulturáltabb azoknál, akiket bármelyik pesti színház nézőterén elviselni kényszerül az ember. Van karzat is; s a karzaton az egyetemista és középiskolás [korú] ifjúság a sznobnál is sznobabb, s a barbárságig lezser! A szín-

ház akusztikája jó. Így az ember a monológokkal együtt értesülhet arról is, hogy annak megvalósítása milyen. Persze nincs teljes konszenzus, így olykor parázs viták kerekednek. Hogy a két eset-ben ajtócsapásba torkolló viták közben a színészek folytatni tudják az előadást, az fegyelmüket s türelmüket dicséri. Persze kapnak segítséget is: a földszint rárápisszeg az emeletre. Viszont föld-szint és emelet együtt hördül fel, amikor - horribile dictu! - az Ophéliát játszó Simon Mari ingre vetkezik. Földig érő[!j alsóingre. Még a válla is látszik a szemérmetlenjének ! A művészek és a közönség kapcsolata azonban korántsem egyoldalú! Pilinyi Márta jelmezei között az egyik legremekebb Rajnáldé! Polonius emberét olyan csizmás-csikós-utazótáskás magyarosba öltöztette, hogy viselő-jén látszik az is, hogy diák, s az is, hogy korántsem wittenbergi „boiot". Pesten annyit változott a helyzet, hogy nem a páholyokban beszélgettek, hanem a „páholyok" kiabáltak át egymásnak. Volt, aki szotyolázott... S hogy ez a meccs-mentalitás valamiképpen a humán kultúra hiányából is következik, azt az valószínűsíti, hogy az időnként figyelő ifjú közönség a harmatgyönge előadás egy-egy poénján oly önfeledten szórakozott, derült és kacagott, mint kik nemhogy a dráma fordulatait, de még sztori ját sem ismerik.)

A hibátlanul tagolt és szépen elmondott szöveget halk-bús zenével kíséri három színész, s Lengyel lstván mögött fekete köpenyek hármasa lebeg és kavarog beteljesítendő a hatást. Ezen az úton járva valóban lehet hitellel - akár egy királynak is - csapdát állítani! S ez az egérfogó valóban csapda! (Szkandalon!!) Az akkorra már Hamlet kezelhetetlensége okán egyre zaklatottabb király ugyanis ünnepelni érkezik. A hatalmát bosszantó Hamlet rendezte jeleneten uralkodhatik végre! Ő ül a trónon. Elégedettségében a némajátékra nem is figyel. Egy mögötte álló udvaronccal beszélget, Hamlet pedig Ophéliát tapogat-ja: királyfis pimaszsággal hevíti az őt el-hagyó szeretőt. Amikor a valódi - szöveges - játék elkezdődik, Hamlet provokáló megjegyzéseivel először anyját vonja játékba, majd ismét tökéletesen „el-kapott" pillanatban a színpadra ugrik, hogy a játékot aláfestő méla zene helyett egy csörgődobot rázva riassza a királyt s udvarát, mely ekkor lesz gazdátlanná! A király felpattan, s villámsújtottan áll, az udvar szétfröccsen - teljes a pánik. A palástot magára terítő Hamlet okkal



Horányi **László (Horatio) és Sziki** Károly **(Hamlet) (Iklády László felvételei)**

tombol örömében, Valóban hatalomátvételének pillanata került megragadható közelségbe! Amikor majd leszámol a királlyal, a királyt testőrök védenék, de egyszerűen szétfröccsennek, kitérnek Hamlet útjából. Az addig elrejtett ugyanis napvilágra kerülvén, Hamlet szintúgy királyként kiálthatja majd: „Be kell az ajtót zárni. Árulás! Ki kell nyomozni." Ugyanúgy' az igazság pillanata ez, ahogyan az egérfogót követő órák azok. Nem király van immáron, hanem - mily ritka pillanatok ezek! - igazság; s az lehet király, ki ebből többet birtokol.

Hamlet azonban elvéti az eredeti pillanatot, s halállal kell bűnhődnie. Mindez azonban nem habozásának következménye, hanem politikai hiba, melynek okát keresvén az előadás legnehezebben megoldható pillanatához érkeztünk el. A király imája ez a pillanat. Csendesnek itt

ebben a felfogásban - már-már emberfelettit kellene produkálnia: a bűnétől iszonyodó, de a bűne által megszerezhető javakhoz is eltéphetetlenül kötődő lélek vergődését megjelenítenie. A mozgósított színészi eszközök kellően intenzívek ugyan, de nem összecsiszoltak. Rá-adásul a rendező is bakizik: kivont kardjával közvetlenül a király mögé állítja Hamletet, akinek szövegét Claudiusnak hallania kellene. S ha hallja, úgy reagálnia illenék... A közönség feszeng, s ennek nem csak a rendezés az oka. Furcsa ugyanis napjainkban - szinte az elhihetetlenségig furcsa - az elmének a tőle gyötört lélekre való figyelmezése. S még nehezebben hihető (el), hogy a lélek sorsáról való elmélkedés ráadásul még meg is változtathatja, eltérítheti tetteinket. Holott itt és ekkor ez és ennyi történik. Hamlet nem éri be Claudius életével, halhatatlan lelkének üdvére tör. S ez a teológiai *bűn*- Isten helyett ítél máshonnan nézve: jóvátehetetlen politikai hiba. Nem Hamlet megfejthetetlen habozása lel itt újabb kibúvót, hanem pogány értetlenségünk botránkozik fölöslegesen.

Hogy mindez egyáltalán kitalálható, az Hamlet fölényesen szituált nagymo-

nológjának köszönhető. Hamlet Gali színpadán olvas. Fel s alá jár és olvas. Mígnem úgy vágja földhöz a könyvét, hogy az szinte szétszakad: „Lenni, vagy nem lenni: az itt a kérdés!" - robban ki belőle a könyv ostobasága által kiváltott düh, s hallatlan intenzitással és hittel az a keresztény gondolkodásmód elevenedik meg, amelyik - erről tanúskodik az egész előadás 1 - az antikvitásénál is távolabb került napjainktól. Nem tudom elképzelni, hogy napjainkban ebből bár-hol a világon több átadható (pláne nem a kriptomohamedán, azaz kálvinista Debrecenben!). Ez a legtöbb azonban csak arra elég, hogy *értsük az* imádkozó Claudiust s az öléstől itt visszalépő Hamlet motivációját: élménynek kevés.

Máskülönben ebben a koncepcióban minden, így az összes szereplő is, a helyén van. Egyként intellektuális és érzéki élmény Polonius, Ophélia, Gertrud, Rosencrantz és Guildenstern, Laertes és Osrick. Haladjunk sorjában!

Poloniusként Kóti Árpád egy olyannyira okos államférfit alakít, ki jószerivel egyedül látja át az idő „kizökkenésétől" megváltozott játékszabályokat: a király mindenben egyedül dönt, így a hatalomból való részesülés útja a király becserkészése. Poloniusától azonban távol áll a talpnyalás! Hamlet bohóckodásához unott statiszta csupán. Nem a „felhőt", Hamlet arcát cserkészi tekintete (III. felv. z. szín). Mivel az ő lehetőségeit meghaladja - nem királyi vér! -, látóköréből kiesik a viszonyok megváltoztatásának esélye, ezért nem tud a bohóckodó Ham-lettel mit kezdeni. Hogyan is tudna?! Hamlet épp az ellenkezőjét teszi - eltérő helyzetéből következően 1 - annak, amit tenni ő egy életen át megtanult. Halála igazi tragédia. A királyi párral való beszélgetése (II. felv. z. szín) pedig igazi remeklés 1 Dehogyis szószátyár ez a Polonius! De van-e nehezebb és kényesebb dolog, mint a feltétlen úr feleségével közölni azt: fia őrült?l A rendezés a helyzet élességét azzal is kiemeli, és ezáltal még érzékletesebbé teszi, hogy zsebkendőjével megtörölteti mondandója végén Polonius homlokát.

Hogy Polonius hihesse, Hamlet valóban szerelmi bánatába őrült bele, arról az Ophéliát alakító Simon Mari gondoskodik több-kevesebb sikerrel. Első szín-re léptekor, miután egyre rosszabb kedvvel hallgatja bátyja intelmeit, mely a királyfi szerelmétől félti húgát, természetesen megérkezik atyjuk is. Polonius meg Laertest oktatja ki. És Simon Marival - Ophéliájával - törlesztet a rendező: ál-szent pofácskával hallgató bátyja mögé oson, annak haját huzigálja, csiklandozza! Igazi testvérek; s élő, eleven nő ez az Ophélia. Bár ebben a jelenetben nem sikerül igazán elhitetnie, hogy szerelmes. Kissé unott arccal, de nagy fegyelemmel hajtja végre a rendezői utasításokat. Laertes távozása után eleinte unott álnaivitással hallgatja atyja tanácsait, sőt Ham-lettől eltiltó intelmeit is, de lévén fiatal és innentől kezdve végre láthatóan szerelmes, valakivel beszélnie kell! A feltartóztathatatlanul áradó ifjonti közlésvágy teszi kiszolgáltatottá őt is és szerelmét is: amennyire ugyanis természetes közlésvágya beszélgetőtársként komolyan véteti vele atyját, annyira kell komolyan vennie atyja intelmeit! Elzárkózik hát Hamlet elől, aki közben politikai-hatalmi játékba kezd 1 S ő oly kétségbe-esetten rohan atyjához (II. felv. I. szín), egyetlen beszélgetőtársához, bizalmasához, hogy annak komolyan *kell* vennie lánya hitét, melyet - a helyezkedő emberek tipikus aránytévesztésével - ráadásul ő maga szít:

Polonius : Őrült, miattad ?

Ophélia: *Nem tudom,* atyám, de félek.. .

Hogy mindezt Ophélia hiheti, azt az előadás legkidolgozottabb, gyötrelmesen szép jelenete hitelesíti: Ophéliát atyja és a király csalétkül állítja Hamlet útjába. Mennyire lényegtelen s az akadémizmusig üres kérdés az, hogy Hamlet észreveszi-e a függöny mögött leselkedőket! Ophélia a már érett Hamletet lát-ja viszont. Azt, aki spiclik tucatjait rázta már le! Ezek után az útjába állított Ophélia láttán nem lehetnek, de nincsenek is illúziói! Vigyorog, „cikizi" a szokatlanul becstelen helyzetében csak vergődő lányt. Ám egyoldalú szóváltásuk közben egyre közelebb és közelebb kerülnek egymás-hoz! S a szitkokat ontó száj tanácsait („nehogy szóba álljon becsületed szépségeddel") végül már Ophélia ajkára lihegi. Vágy és utálat oly szenvedélyes egységét eleveníti fel Sziki Károly, hogy Ophélia csakis szétzúzva maradhat a színen. S ráadásul ebben a felfogásban a jelenetbe valóban majdnem beleőrülő Hamlct tirádája („Eredj kolostorba... ") vallomás és könyörgés tébolyító együttese: valódi ima. Mintegy századunk egyik legkeserűbb szakítását oldja gyöngédebben féltő szavakká, intelemmé: ha ugyanis „tőlem csak lefelé vezet út", s engem elhagyni kényszerültél, legalább ne süllyedj tovább; „vonulj kolostorba"! Ophélia nem vonul, s az egérfogó-jelenetre már az első érintéstől a „minden mindegy" - csak magán érezhesse Hamlet kezét - állati apátiájába süpped. Nem az a csoda, hogy a hírtől - épp Hamlet ölte meg atyját-bizalmasát - megőrül; hanem az, hogy nem korábban. Utolsó jelenetében Simon Mari a hamleti attitűd tükörképét játssza el. Tébolyult kínjában vágja virágnyelven az udvar szemébe mindazt, amit Hamlettel okos számítása mondat.

Balogh Zsuzsa Gertrudja az első felvonásban a csordultig jóllakott asszony gőgből és szépségből gyúrt méltóságát mintázza. Van mire büszkének lennie! Nem egyszerűen a király az övé, de az a király, aki még hatalma Hamlettől szét-rázott romjain is rendelkezik annyi méltósággal, hogy a közé és Laertes kardja közé álló Gertrudot nyugodtan félreállíthatja. Felesége ekkor akár egy nemes állatot, úgy járja körül, és *tanulmányozza* királyi férjét, e valóban nem mindennapi uralkodót. S ez az asszony a hírtől, hogy jelenlegi férje az előzőnek gyilkosa, úgy tud összetörni, hogy utcalányoknál el-esettebb. Mivel Hamletnek tényleg csak a saját útját meglelni van ereje, anyja kérdésére, hogy az mit tegyen, csak az annak helyzetét még egyértelműbbé tevő - így funkcionális ! - szitkokkal válaszolhat. Hűlt szeretete itt nem lel kolostort. (Kár, hogy Sziki Károly az első két részben a fortén kívül más fokozatot szinte nem is ismer. Ez gyakorta jó, de olykor épp csak elviselhető. Enyhén ízes beszéde, mely különösen az „a" hang képzésénél érhető tetten, a debreceni előadásban ugyan egészen furcsa módon segített Hamlet udvarbéli idegenségének a meg-teremtésében, de egyébként sürgősen korrigálandó fogyatékosság.) Hamlet szitkai nyomán a királynő romjaiból egy féltő anya kél életre! Férjéhez sietve okos praktikával keres kiutat (ez is, mi-ként Ophéliáé, hamleti helyzet!), hogy védhesse fiát a férfitól, ki testét még mindig lenyűgözve tartja! S van mitől védenie! Egyre sokasodnak s végül egészen elözönlik a színpadot a fegyveresek. Még Rosencrantz és Guildenstern is kardot ölt. (S nem ez utóbb említett, pontos rendezői utasítástól, de egy árnyalattal a szükségesnél is jobban eldurvul az elő-adás. Amiként az önarcképét iróniával osztogató Claudius portréja is fölösleges, túl didaktikus a trón fölött. Ehhez a Claudiushoz tán méltatlan is.)

Melis Gábor és Vokó János szinte valamennyi szerepükre nehezedő közhellyel sikerrel számol le. Az általuk for-

mált Rosencrantz és Guildenstern kék bársonyba öltözött aranyifjúként érkezik meg. A király kérésén korántsem kapva-kapnak: puszta önvédelemből ugyan jó képet vágva a dologhoz, de inkább zavartan, semmint örömmel mérlegelik azt. Midőn Hamlet átlátván rajtuk megbocsátani látszik a még el sem követett árulásukért, fellélegeznek. Hamlet közeledését azonban ha lehet, még gondosabb mérlegelés után - szintúgy elutasítják. „Nem úgy gondolják", miként a *(ölség*", hogy ti. „Dánia börtön". S mi-ért is gondolnák, hiszen így is a királyfi teniszpartnerei(!); gondtalan s a gondtalanságot élvezni is tudó, már-már okos udvaroncok. Elszámítják ugyan magukat, ezért életükkel fizetnek, de ez nem butaságuk következménye, hanem egy aprócska számítási hiba, ami megeshet mindenkivel. Haláluk éppen helyénvaló: sem nem nevetséges, sem nem tragikus: méltó és igazságos - miként az embereké.

I la nékik legalább esélyük volt valódi helyzetük mérlegelésére, Laertesnek az sem! Második generációs udvaroncként, beidegződések rabjaként sodródik abba a játszmába, melyben a részvételért nála tapasztaltabb atyja is az életével fizet. Bosszúért és igazságért lihegő visszatér-te nemcsak a kissé egysíkú Fésüs Tamás legjobb pillanata, de egyben alkalom Claudius intellektusának és szerepjátszó képességének utolsó fellobogásához. Ugyanakkor Gali László - jó érzékkel -- megfosztja őt moralitása feltámadásának pillanatától. „Reményteljes ifjúból" nyílegyenes úton zuhan aljas tettéig: orvul, hátulról döf Hamletbe, aki tigrisként veti rá magát, hogy a vad verekedésben megszerzett karddal visszasebezzen. S Laertesszel - okosan húzott szövege következtében - a halálfélelme katalizálta bosszúszomja mondatja el Claudiust vádló titkát. S ez így van rendjén. Olyan közegben, hol Hamlet nagymonológja is csak alig-alig elég a király imájának hitelesítéséhez, tehát a puszta evilágiságra csupaszított relációk világában a moralitás szükségképpen támasz és alapzat nélkül marad, s lassanként még a nyomai is felszívódnak. Az okos gyilkosok s balszerencséjük kora ez.

A szereplők rendjéből kirajzolódó hierarchiának a legalján ügyeskedik a piperkőccé butult Osrick. Almási Miklós találó kifejezését véve kölcsön, ő már csak „nüancolni" képes. A vívók kardját ugyan ütögetheti, de közben semmit sem ért, sem a helyzetből, sem annak tétjéből. Önmagából még kevesebbet. Olyan alak

Vízi György alakításának érdeme ez , amilyennek Rosencrantzot s Guildensternt szokás játszani. Aki akár egy evidenciát is nemhogy kimondani, de végiggondolni sem mer. A mindenkori hatalom bármikori újraelosztásánál biztosítja ő a nevetségesnél is szánalmasabb pozícióját. Ellenpontja a darab egyetlen valódi értelmiségi figurája, a Horányi László formálta Horatio. Rezignáltan szemléli az előle elhallgatott események villanásait, hogy Hamlet bizalmát végül visszanyerve hasznos résztvevője legyen a tragédiának.

A hatalom, mint tudjuk, Fortinbrasra száll, aki bölcs önmérséklettel a trónra akasztja az Osricktól felkínált koronát. Ez a (féregtől s gesztusától való) tartózkodás magyarázza fölényét: egyszerűen nem akarja érteni a királyi tetemektől borított teremben, hogyan eshetett meg ilyesmi: „Mi volt itt?" kérdezi, s kérdése pontosításával ítéletet is mond: „koncolás?"! Gyilkos irónia s megvetés keveredik ebben a kérdésben. S Horatiónak Tunyogi Péter Fortinbrasa előtt szava sem lehet. Fortinbras fegyveresei-nek dárdája mögött szorong a többi dán előkelővel egyetemben (csak Osrick „nüancol" fáradhatatlanul). A gyász halk zenéje láthatatlanná halványítja annak lehetőségét, amit pedig éppen ez az előadás is valóra váltott: a történtek nem vesztek „homályba", s Hamlet „nevén" nem maradt „sérelem". Tragikus vétkéért, mely politikai hibaként manifesztálódott, életével fizetett: kiegyenlítette a számlát. Más kérdés, hogy mindez oly láthatóan hasztalan, mint „egy félkegyelmű meséje"; s így az ember rosszkedvében hajlamos észre sem venni a történtek értelmét: a természeten *nem* győzött az ész, küzdelmük kezdődött újra; a „zengő rombolás",

Shakespeare: Hamlet (debreceni Csokonai Színház)

Fordította: Arany János (Eörsi István átigazításában). *Díszlet:* Kasztner Péter. *Jelmez:* Pilinyi Márta, *Zene:* Kelemen László. *Rendezte:* Gali László.

Szereplők: Csendes László, Sziki Károly, Horányi László, Kóti Árpád, Fésüs Tamás, Herpai Attila, Matkó Sándor, Melis Gábor, Vízi György, Voko János, Porcsin László, Kiss László, Tunyogi Péter, Szilvási Csaba, Hajdú Péter, Lavotta Károly, Lengyel István, Balogh Zsuzsa, Simon Mari, Mórócz Sándor.

REMÉNYI JÓZSEF TAMÁS

Csehov nagyoperettje

A Cseresznyéskert Miskolcon

„Különös, mennyire félnek az emberek a szabadságtól" írja Csehov egy levelében, s ez a furcsálló pillantás kíséri vala-mennyi színpadi figuráját, Versinyin ütegparancsnoktól a véndiák Trofimovig. A börtönét lakályossá tevő ember, ha szánjuk vagy megértjük is, *siralmas és nevetséges* látvány. Kisebb kaliberű változata valaki mástól teszi függővé választásait, emelkedett szellemű, nemesebb fajtája pedig saját döntései elől hátrál meg újra és újra, visszavonulva sóvárgással, álmokkal bélelt cellájába - így is, úgy is viszolyogva tekintünk rá. Magunkra.

Az írói „küldetés" rossz értelmezése sokáig arra késztette az utókort, hogy lelkesen bizonygassa, mennyire szerette Csehov e szerencsétlen hőseit. Hogy „tekintete szigorú, de nem kíméletlen". „Nem cinikus." Hogy „részvevő". A színházi (s a színházon túli) világ jókora változása kellett ahhoz, hogy az író gyöngédségét ne az úgynevezett lírai tónusokban, né a dikció könnyes mélabújában, a szamovár duruzsolásában véljük meglelni, hanem a jellemek rendkívül árnyalt rajzában, amely *a méltóság és a korlátoltság* egyvelegét mutatja. Ha egy produkció minden pillanata ezt az ambivalenciát egyidejűleg, hatásában szétválaszthatatlanul képes közvetíteni (mint például szerintem - a Katona József Színház idei *Három* nővér-előadása, vagy korábban Nyikita Mihalkov filmje, az *Etűdök gépzongorára),* akkor a kíméletlenül együtt érző Csehov szól hozzánk.

A miskolciak *Cseresznyéskertje a* fenti értelemben egyensúlytalan, és nem is törekszik egyensúlyra: tagadásra épül, korábbi Csehov-felfogások ellenpróbájaként. Csiszár Imre alapvető intelemnek érezte a szerző egykori megjegyzését („nem dráma lett belőle, hanem vígjáték, helyenként farce"), és koncepciót kerekített belőle. Ha „helyenként farce", úgymond, legyen belőle egészen az. Tegyük hozzá mindjárt: a meglehetősen egyoldalú rendezői elképzelés annyi tehetséggel, annyi formaérzékkel válik valóra, hogy a miskolciak produkciója így

Csehov: Cseresznyéskert (miskolci Nemzeti Színház). Blaskó Péter (Gajev) és Gáspár Tibor (Jasa)

is a 85/86-os évad egyik legfigyelemreméltóbb eseménye.

A Párizsból hazatérő Ranyevszkaja-pereputty színre lépése cirkuszi bevonulás porondzenére, magának Ljubov Andrejevnának a belépője pedig az operettprimadonnákét idézi (szellemes ötlettel a poggyászokból emelt „lépcsősoron"). S még mielőtt a néző megismerkedhetne a játszó személyekkel, árnyjátékban felnagyítva láthatja őket mint óriás panoptikumfigurákat. Cirkusz, operett, panoptikum - ez az előadás alaphangja. Aradozhat Ljubov Andrejevna az újra látott gyerekszobáról, könnyezhet a szomorú, s repeshet a kedves emlékek fölött, mi tudjuk, látjuk azonnal, hogy mindez csak őszintétlen, önáltató játék, olcsó szerep. Eltépheti a Párizsba visszahívó sürgönyt, épp a túljátszott mozdulatból megérthetjük : a drága otthonba való vezeklő visszatérés csupán időközi bohóckodás. Helyzet és figurák - talán túlságosan is készen állnak elénk; nincs mód a sorsok lassú kibontására, csupán a monotónia fokozható az elviselhetetlenségig.

Ebben az előadásban a cseresznyéskertnek sincs már jelentősége. A néző mindenkor tudta az első perctől fogva, hogy a kert elvész, a fákat menthetetlenül kivágják, de a szereplők szemében ez volt egész életük nagy tétje, amelynek belső feszültsége áthatotta legbanálisabb gesztusaikat. Csiszár színpadán e kerthez való szent ragaszkodás is csak látszat, talmiság. Minthogy az ő hősei csupán átutazóban vannak, a Kerthez kötődő érzelmeik éppúgy kiüresedtek már, mint a szavaik (Gajev saját monológja alatt szórakozottan pörgeti a gramofon korongját), a nagy árverés még jól is jön: az erre az alkalomra kölcsönkért ezrek-kel újra elutazhatnak. .. A harmadik felvonás más előadásokban szorongásokkal teli báli éjszakáját itt várakozás nélküli, harsány mulatozás váltja föl, amely a haláltánc víziójává erősödik.

Szabadság? Méltóság? Trofimov, a család házitanítója hadar valamit ezekről a fogalmakról, öngerjesztő, vodkás révülettel - de ő is inkább csak ijedtében, egy esetleges szerelem elől hátrálva. Valójában már attól is fél, hogy ha rászól valaki, hát meg kellene sértődnie, s az engesztelésig eltelő néhány perc kibírhatatlan lenne. A miskolci *Cseresznyéskert* olyan világot sejtet, amely minden-kiben időtlen időkig rögzítette a pubertáskori zavarokat. A gátlásos önállótlanságot. Itt senki sem vált felnőtté, nemcsak Trofimov idétlen túlkoros. Anya, Ranyevszkaja leánya elszundikálva szopja az ujját; Sarlotta, a nevelőnő holtáig az egykori mutatványos gyerek kunsztjait ismétli; még Lopahin is, más előadások céltudatos újgazdagja, szerencsés lurkó csupán, aki magánéletében éppoly tehetetlen, akár a többiek.

A panoptikum középpontjában Ranyevszkaja és Gajev állnak - egymás tükörképei. (Összetartozásukat emlékezetes jelenetben *érzékíti* meg Csiszár: az ósdi szekrényből előkerülő poros maskarákból választva Ranyevszkaja öltözik férfinak, s vezeti táncba feminín bátyját.) A nő cselekszik, változtatja a helyét, „szerepel", s a férfi csöndes puhasága mutatja meg, hogy ez a mozgás látszólagos. Ketten *együtt* mozdulatlanok.

Fölmerül a kérdés : ha a személyiségek belső konfliktusai hiányzanak e rendezői koncepcióból, ha a különbség tettek és képzelmek között elhanyagolható, ha Gajevék *lényegében a* stricimentalitású inas, Jasa szintjén állnak, hol keletkezik az a feszültség, amely a csehovi szellemet életre kelti? Már említettük, hogy a monotónia fokozatváltásaiban rejlő dinamikával kiválóan bánik a rendezés. Ez azonban mélyebb viszonyítások híján puszta technika volna. Mint ahogy a seregnyi rendezői ötlet *mindegyike* tolakodó poén maradna. Ám Csiszár meg-teremti azt az atmoszférát, *amelyhez képest* jelentéktelenek lehetnek a darab figurái. Distanciát hoz létre, távolságot tart tőlük, mintha a kiváló tájképfestő, Claude Lorrain tanácsát követné: a festményeken az előtér mindig visszataszító, a művészet szabályai szerint a mű lényege a háttérben húzódik meg.

Ezt szolgálja a maga tervezte díszlet. Hangsúlyozottan színházi díszlet: a nevezetes gyerekszoba kacatjai egyetlen halomban összeakadva libegnek a szín-pad fölött (így, egy rakáson, bármikor kidobhatók), s a kert részleteit is mintha a szereplők tiszteletére tákolták volna össze nemrég (akár le is bonthatók). A báli est kezdetén egy ormótlan létra tetején Jepihodov könyvelőt pillantjuk meg, aki elkésett díszletmunkás módjára babrál még a girlandokkal. Egyszóval a háttér valójában - üres. Nyomasztóan, hatalmasan üres. (Jepihodov, e „két lábon járó szerencsétlenség" alól *természetesen* kibillen a létra, s a könyvelő hosszú másodpercekig lebeg a semmiben.) Csupán egyszer jön valami bizonytalan üzenet a távolból: a messzi város fényjelei gyúlnak az alkonyatban.

Finom és következetes megoldás, ahogyan egy-egy kitüntetett pillanatra mindegyik szereplő kívülállóként *közvetett* rálátást enged az eseményekre. E határozott rendezői tartózkodás a jelenetezésben mindvégig érvényesül, annál is

inkább, mert Csiszár kiválóan ad alkalmat figuráinak arra, hogy a kiválás röpke varázsa után még ordinárébban, még féktelenebbül vethessék bele magukat újra a közös cirkuszba,

A játéknak ez a viszonylagossága a színészekre nagy terhet ró. Mindenekelőtt Tímár Évára, akinek egészen a paródiáig menően kívülről kell megformálnia Ranyevszkaját. Tímár Éva nem is hagyja cserben rendezőjét, oly ízléssel, intelligenciával állítja elénk azt az embert, akiben az értékek divattá alacsonyodva léteznek: divat az emlékezés (nosztalgia), a jólértesültség, divat a „szegények vagyunk, de jól élünk" oldottsága, divat maga a nőiesség is.

Blaskó Péter kitűnő társ Tímár mellett. Pozőr húga árnyékában Gajev a szerénység és együgyűség fészekmelegében érzi jól magát, az önpocskondiázás nyújtotta önvédelem biztonságában. Blaskó csöndesen van jelen, mint egy némajátékra kárhoztatott fehér bohóc: fej- és testtartása, járása ékesszóló.

Kettejük mellé Szirtes Gábor nyomorultul bizonykodó Trofimovja és Bregyán Péter hiábavalóan érvelgető Lopahinja állítható. Mindkettőjüknek sikerül olyan figurát alakítaniuk, aki reménytelenül igyekszik a maga - ki tudja, eredetileg miféle jellemét a közmegegyezéshez igazítani.

Az előadás Csiszár komponálta finálé-jában a társaság cókmókjával a kopár peronon áll. Hasztalan várakoznak - a szerelvények elsüvítenek mellettük, Hosszan kimerevített kép ez, tartózkodó és mesterkélt, indokolt és erőszakolt egyszerre, az előadás stílszerű lezárása. Szereplők és nézők, fülünkben még a kivágott cseresznyefák irtózatos döndüléseinek zajával, kissé süketen nézünk egymásra.

A. P. Csehov : Cseresznyéskert (miskolci Nemzeti Színház)

Fordította: Spiró György. *Rendező:* Csiszár Imre. *Díszlet:* Csiszár Imre. *Jelmez:* Szakács Györgyi. *Zene:* Mártha István.

Szereplők: Tímár Éva, Blaskó Péter, Fráter Kata, Fehér Ildikó, Bregyán Péter, Szirtes Gábor, Polgár Géza, Zsolnai Júlia, Mihályi Győző, Máhr Ági, Csapó János, Gáspár bor, Varga Tamás, Szabados Ambrus, Hidvégi Elek.

TAKÁCS ISTVÁN

A felülbírált Schnitzler

„Európa három drámaíróa tekint: Schnitzler, Hauptmann és Maeterlinck hatvanéves... Azonos lelki alkattal jelentkeztek, mint polgári családok sarjai, s csodálatos, te/képes találkozás, hogy más és más égalj nép és nyelv közelében, a scfhönbrunni nyírt fák alatt, a német fenyőerdőknél, a babonás bruges-i kolostorok szomszédságában ugyanazt a szemléletet fejezték ki mind a hárman, mint akiket a kor küldött ide, titkos megbizatással. Nem hősi, drámai nemzedéket láttak maguk előtt, s a tömegeket nem fogta össze egységes hit. Közönségük hitetlen volt, a társadalom, melyhez szóltak, vajúdó és részekre szakított. Az ércből való törvénytáblák már széttöredeztek ... Schnitzler orvosnak készült, Hauptmann szobrásznak, Maeterlinck ügyvédnek. Az orvos nem vállalkozott arra, hogy meggyógyítsa a nagyon beteg emberiséget, melynek ismerte lázát, nem hegedő fekélyeit, orvosolhatatlan nyavalyáját. Ő könnyed, rózsaszín ködbe burkolta kétség-beesését, s beérte azzal, hogy finom, köny- nyező, érzelmes alakjait fölvonultatta egy bábjátékban, mely a mámor és pusztulás felé haladt..." (Kosztolányi Dezső: Ősz fiatalok, Színházi élet, 1922. szept. 3. ln: Színházi esték, 11. 715-716, Szépirodalmi, 1978.)

„A lírikus és novellista fiatal bécsi írógeneráció majdnem egyszerre és párhuzamosan indul meg az igazi, a nagy dráma felé. Mindegyiknél nagyjából ugyanannak a belső fejlődésnek eredménye ez a művészi törekvés. Mind-egyik leszámol! fiatal korának örökös, fáradt vagy fantaszta kételkedésével, mindegyik meglátja az életet a maga keménységében és gazdagságában, mindegyik meg akarja írni fiatal kora dédelgetett hőseinek tragédiáját... Arthur Schnitzler leszámolása a legszínesebb, a legmélyebb, ez van legjobban tele mély önismerettel, keserű iróniával és önvváddal. O állott, úgy látszik, legközelebb ehhez az ember: típushoz." (Lukács György: A modern dráma fejlődésének története, 559. o. Magvető Kiadó, é. n.)

„A bécsiek a békevilágban felületességükről voltak híresek; írójuk, Schnitzler, a felületesség szakembere az irodalomban. Novellái és színdarabjai a felületesség tragédiáit mutatják be, de egyáltalán nem felületes, hanem nagyon is alapos, kidolgozott művészettel." (Szerb Antal: A világirodalom története, 820. o. Magvető Kiadó, é. n.)

„Túlzás volna azt mondani, hogy a Schnitzler Arthur irodalmi működését főképpen azért kell értékelni, mert amíg ír, addig Schnitzler doktor nem praktizál; az orvosi praxisban ugyanis a felszínesség nagyobb veszedelem, mint az efemeridairodalomban. De a drámái nem drámák, nem emberek életét tükröző színdarabok, csak dialagizált tárcacikkek, amelyekben - meg kell adni - bizonyos franciás választékossággal fejezi ki a közhelyeit vagy a stirneriádáit. Az ilyen darabokat nem érdemes importálni; ennél különb portékát eleget produkálnak itthon." (Ambrus Zoltán: Schnitzler: Az élet sava. Magyar Figyelö, 1911. december 1. ln: Színház, 335. o. Szépirodalmi, 1983.)

Mit lehet kezdeni egy íróval, akit ilyen eltéröen ítéltek meg a kortársai ? S e kortársak közül kinek van igaza? A lelkes Kosztolányinak, aki nem kevesebb, mint hat Schnitzler-drámáról írt terjedelmes kritikákat (köztük A *Zöld* Kakaduról kettőt is)? A szintézisben gondolkodó Lukács Györgynek, aki az Anatolt *s A Zöld Kakadut* részletesen (és elismerően) taglalja? Az elegáns Szerb Antalnak, aki véleményét már tíz évvel Schnitzler halála után fogalmazza meg, de láthatta és olvashatta a még élő író drámáit? Vagy a nemcsak a schnitzleri drámastílussal szemben intoleráns Ambrus Zoltánnak?

Vagy egyszerűen olvassuk cl Schnitzler darabjait, és hajdani véleményezőitől függetlenül alakítsuk ki róluk a magunk elképzeléseit - azt a képet, amilyennek mi ma látjuk az újra divatba jött szerzőt?

Ám ha akár nem teljesen elfogulatlanul is újraolvassuk, rá kell jönnünk: ezek a drámák egyáltalán nem a nosztalgiaigényünk kielégítésére valók. Lukács György és Kosztolányi látták jobban; itt valóban valami *elmúlásfolyamat* kezdetéről van szó a kedves és érzelmes fel-szín alatt., Arról, ami majd Rilke vagy Kafka kezén teljesedik ki. (Hogy most a magyar vagy a lengyel irodalom analógiáira ne is hivatkozzunk.)

Ha tehát ma Schnitzlert játszunk, a rózsaszín ködburok mögött a széttöredező törvénytáblákat is észre kell venni.

Nálunk Schnitzler újabb népszerűsége nem magyar színház előadásától datál-ható: a salzburgi Landestheater 1976. februári vendégszereplésén a Madách Szín-házban láthattuk *a Szerelmeskedés* (Liebe-

lei) finom, érzelmes, könnyes-mosolygós, könnyedén búskomor, de a felszín mögött a tragédiát is érzékelhető színrevitelét. Észre kellett vennünk: Schnitzlert kár elfeledni, mert amiről beszél, az, túl a divaton, *korkép,* s túl az érzelmességen, az egymást kereső, de már a rátalálás pillanatában egymást el is vesztő férfi és nő közti *dráma.*

E felismerésnek akkor még nem volt hazai előadásokban is megnyilvánuló visszhangja. Majd csak 198z októberé-ben tért vissza Schnitzler a magyar szín-padra. Ekkor mutatták be Békéscsabán Halasi Imre rendezésében az alig hogy felszabadított játszási jogú *Körtáncot.* (Közismert, hogy az 1921-es ausztriai bemutatót követő cécó miatt maga Schnitzler tiltotta meg a darab előadásait, s e tiltás csak ötven évvel az író halála után vesztette érvényét.) Ezt megelőzően a *Körtánc* nálunk 1912-ben került színre, a *Kövessi Színpadon* - és annak is hatósági következményei lettek.

A békéscsabai *Körtánc* gyakorlatilag újrafelfedezésnek számított; egy botrányoktól kísért előéletű darabot szembesített a mai közönséggel. Akkor, abban az előadásban két dolog derült ki. Ami a darab megírásakor sértette a prűd bécsi (és nem bécsi) polgárt, az mára szelíd témává enyhült. z. Es mégis, *a Körtánc* a maga frivol, kiábrándult, a polgári erkölcsök glóriáját megtépázó mivoltában több mint pikáns vígjáték, mert *korrajz is, erkölcsrajz is, kritika is.* Halasi rendezése ezt túlzottan nem hangsúlyozta. Inkább (a játék orfeumi keretével, a századelő szecessziós mulatóenteriőrjének megteremtésével s a kicsiny, intim nézőtérrel is nyomatékosítva) a bohózat felé vitte el az előadást. Szórakoztatás volt ez, egyelőre még megtartva a schnitzleri játék dramaturgiai kereteit.

Két évvel később aztán, Kisvárdán, Halasi új Körtánc-változatot vitt színre. Ez a tíz szereplőből csak kettőt hagyott meg: egy Férfit és egy Nőt, és dalszövegeket íratott a játékhoz Barbinek Péter-rel (aki a békéscsabai előadásban a Férj szerepét játszotta). Mikó lstván és Vándor Éva alakította a két szerepet, és a játék ekkor már minden kétségen felül, csakis és kizárólag, szórakoztatni akart. Az örök férfi-nő körforgásról kívánt beszélni, zenés kamarabohózat formájában. Talán a szabadtér is tette: *a Körtánc* elvesztette igazi arculatát.

Amikor az idei évad közepén a Thália Stúdióban újra színre került a *Körtánc,* várni lehetett, hogy esetleg visszanye rünk valamit az eredeti darabból. Nem így történt. Gyakorlatilag a kisvárdai variációt láttuk, valamelyes békéscsabai reminiszcenciával. Utóbbin az értendő, hogy itt is egy kamaraszínpad pici terében zajlott a játék, melyben ismét Mikó István és Vándor Éva m. v. játszotta a Férfi és a Nő szerepét, s egy narrátor-szerű figura (a bemutatón kényszerből beugorva maga a rendező, Halasi Imre) kötötte össze, kommentálta és mozgatta a cselekményt. Bródy Sándor fordítását használták fel ezúttal is, a zenét Korbuly Béla írta, a dalszövegek Barbinek Péter bevált versei voltak. Szórakoztató, ked- ves, ízléses előadás született, amelyben
két színész öt-öt figurát játszhatott el, valóságos fregolilehetőségeket kapva. A zene igazán jól illeszkedett a darab korához s az előadás stílusához. A dalok egyúttal időt adtak a színészi átöltözésre (míg a Férfi énekelt, a Nő váltott ruhát és szerepet, s fordítva). Megtudtuk, hogy férfi és nő között mindig csak *arról* van szó, bármilyen fondorlatosan igyekeznek is eltitkolni a dolgot. Es azt is megtudtuk, hogy jóllehet a baka meg az utcalány kissé direktebbül végzi az ügyet, mint a gróf és a színésznő, az alapképlet ugyanaz marad. Az intim, vörös alap-színű játéktér és a talán nyolcvan nézőt befogadó nézőtér nagyon kellemesen foglalta keretbe ezt a kedves, színészileg is jól megoldott előadást. Csak éppen Schnitzler és a *Körtánc* hiányzott belőle.

A Körtánc ugyanis csak legfölső rétegében ilyen franciásan szórakoztató orfeumdarab. Már a dramaturgiája is rafinált. Schnitzler azt írta alcímül: *Tíz dialógus. (N.* B.: *az Anatol,* mely *hét* évvel korábban született, szintén ilyen dialógusszerkezetet mutat.) Ehhez igazodva tíz szereplője van a darabnak : Az utcarongya, A katona, A szobalány, A fiatalúr, A fiatalasszony, A férj, Az édes kislány, A költő, A színésznő, A gróf. A dialógusok címei pedig: *Az* ***utcarongya*** *meg a katona; A katona meg a szobalány; A szobalány meg a fiatalúr; A fiatalúr és a fiatalasszony; A fiatalasszony meg a férj; A férj meg az édes kislány; Az édes kislány meg a költő; A költő meg a színésznő; A színésznő meg a gróf; A gróf meg az utca-rongya.* Világosa szerkezet: mindegyik jelenetből a második szereplő átmegy (átvezet) a következő jelenetbe (dialógusba). És az utolsó jelenet visszakanyarodik az elsőhöz, hiszen a gróf azzal az utcarongyával találkozik, aki a jelenet-sort kezdte. Sőt: az utcarongya a távozó grófnak ezt mondja: - *A szobalány. Már fenn van. Adj neki majd valamit, ha ki-mész...* (Pajzs Elemér fordítása a Tevan 1922-es kiadásából.) Szóval: jön újra a szobalány. ***(„S*** *megint elölről..."* - jut eszünkbe Karinthy Babits-paródiájának sora.) A nagy körtáncot nem lehet be-fejezni.

S miközben forog a ringlispil, Schnitzler feltárja az álszent bécsi polgári világ egész keresztmetszetét. A bakamári eljut a grófig - csak idő kérdése a dolog. S a gróf eljut a híres színésznőtől a bakamáriig. Ez is csak idő kérdése. Közben pedig egyetlen páros kapcsolata sem boldog, tiszta, felhőtlen. Szerelemről szó sincs, legfeljebb csak hazugság formájában. Érzelmekről is csak annyi szó esik, amennyi a látszat megőrzéséhez kell. Ki-ábrándult és kiábrándító világ ez, érdekek, pénz, nő- és férfivágy a mozgatója. Viszont erkölcsösnek akar látszani. Pontosan olyan, mint a monarchia polgári erkölcsei.

A Körtánc tehát, minden megtévesztő vonása dacára, ***nem*** *bohózat, hanem leleplezés.* Nem viccelődik a férfi-nő viszonyáról, hanem keserűen és kiábrándul-tan rámutat: ez van, ez a valóság. Hogy ebbe a képbe belejátszik a frissiben közreadott freudi felismerések közül jó né-hány? Természetes. Schnitzler ugyan soha nem találkozott személyesen Freud-dal, de a munkáit ismerte, cikkeket írt róla, meg is védte, például az ismert kokainafférban (még 1887-ben), és később leveleztek is. Nem vallotta magát freudistának, de megkerülni mégsem tudta a freudi elméleteket. Annál kevésbé, mivel maga is orvos volt, s mert egyébként is, rendkívüli lélektani beleérző képességét kortársai ismerték és elismerték.

Mármost ha a *Körtáncot* ma eljátsszuk, sem ez a freudi vonás nem kerülhető meg, sem Schnitzler leleplező szándékai. Tandrámát vagy pszichológiai példatárat nem kell a darabból csinálni, de meg lehetne hagyni eredeti vonásait. S meg lehetne keresni ebben a nagy körbe-körbében azt az aktualitást, amit egy másik (s amint utaltam már rá, *a Körtáncot* némiképp megelőlegező) darab, *az Anatol* 1984-es szolnoki színrevitelében Paál Istvánnak sikerült megtalálnia. De ha mást nem, legalább az iróniát nem kellene kilúgozni a Körtáncból, amelyről olvasva sokkal inkább olyan benyomásunk támad, hogy Strindberg és *a Halál-tánc* bécsi rokona, semmint az, hogy Feydeau-é vagy Labiche-é. Eljátszható persze zenés vígjátékként is (majdnem mindenből lehet zenés vígjátékot csinálni),

eljátszható (nem is indokolatlanul) mindössze két színésszel - de akkor ebből a variációból éppen az marad majd ki, ami Halasi változataiból is kimaradt: a többlet, ami a mulatságon és szórakoztatáson túl ebben a mindössze hosszabb egyfelvonásos terjedelmű darabban benne van. Hogy tudniillik a legszebbnek hazudott kapcsolatok mögött is ugyanaz a két mozgatóerő húzódik meg: a pénz és a nemi ösztön, és ez nem annyira mulatságos, mint amennyire szomorú és kiábrándító. Mára ezt színpadon bemutatni nem botrányos vállalkozás - de attól még *a Körtánc* társadalmi igazságai igazságok maradnak.

Mikó István és **Vándor Éva Schnitzler: Körtánc című darabjában (Thália Stúdió)** (MTI Fotó - **Földi Imre felv.)**

Nem ilyen vonatkozásokban mutat *más* Schnitzlert Halasi Imre másik rendezése, a Zalaegerszegen bemutatott *A Zöld Kakadu.* Itt már az alapoknál azt kell kérdeznünk : mennyi maradt az eredetiből?

A Zöld Kakadu ugyanis szintén hosszabb egyfelvonásos. Zalaegerszegen Böhm György és Prekop Gabriella átdolgozásában viszont kétfelvonásos *musical* lett belőle, amelyhez Fodor Ákos írt dalszövegeket, és Kemény Gábor-Kocsák Tibor zenét. Már a színlap is ezt *a mássá* g o *t* hangsúlyozza, amikor musicalnek jelöli a munkát, és közli, hogy *„Arthur Schnitzler vígjátékát zenés színpadra"* kik írták át Holott a darab nem vígjáték. Még kevésbé zenés vígjáték.

Azt meséli el, hogy a francia történelem egy sorsdöntő pillanatában (amely-ről akkor még nem tudják, hogy az lesz), 1789. július 14-ének estéjén és éjszakáján mi történik egy párizsi lebujban, mely történetesen *A Zöld Kakadu* nevet viseli, s benne egy kiérdemesült csepű-rágó társulat és igazgatója, Prospére székel. Prospére úr (s nem *Madame* Prospére, mint a zalaegerszegi átdolgozásban) egyben a lebuj kocsmárosa is. De a bor és a lányok mellett mást is kínál: azt játszatja embereivel, hogyan lehet a valóságot eljátszani. Furcsa kettősségről van itt szó. A figurák egyszerre saját maguk s a játszott személyek. A szerep *és* a valóság egymásra kopírozódik. A féltékeny szerelmest játszó színész valóban féltékeny szerelmes, aki majd nem csak játékból, hanem valójában is megöli színésznő felesége hercegi szeretőjét. A forradalmárt játszó színész valóban forradalmár. A gyilkost játszó valóban gyilkos, mert megölte a nagynénikéjét. A gyújtogató alakítója valóban felgyújtotta a párizsi főbíró házát. És amikor a lelkesült tömeg beözönlik a színre, nem csak játsszák a forradalmárokat, hanem valóban épp a Bastille bevételétől jönnek.

A darab azonban nem csak erről szól, bár ez az egymásba játszatott valóság és játék magában véve is izgalmas kérdés, és nem kevesebbet firtat, mint hogy egybeolvadhat-e a kettő, vagy ha nem, meddig valóság a játék, s meddig játék a valóság? Akkoriban sokan kérdezték ezt. Schnitzler válasza igen érdekes. O azt mondja, hogy a valóság végül is fölébe kerekedik a játéknak, és az élet több lesz, mint a művészet. Ehhez azonban szüksége van egy másik gondolati és cselekménynszálra. Prospére lebujába ugyanis arisztokraták is járnak. Az itt folyó izgalmas játék a valósággal felajzza petyhüdt idegeiket. És Prospére s a társulat ki is szolgálja ezt az izgalomigényt. A művészet és a közönségigény viszonya, szórakoztató és szórakoztatott kapcsolata kerül itt szóba. *És* megint csak az is: hol itt a határ? Meddig mehet el a *néző* (akár a gazdag, arisztokrata néző) kiszolgálásában a színész (a művész) ? Hol kell megállnia azért, mert attól a ponttól már erkölcstelenné válik a művész s a művészet?

Schnitzlernél, amikor a forradalom betör a festett, de mégis valódi világba, elsöpri az élvezkedő arisztokráciát. A valóság fölébe kerekedik a művészetnek, az élet a színháznak. És akkor már nincs helye a közönség kegyeit hajszoló művésznek és művészetnek.

Nem mondom, hogy ma ezek mellbevágóan új gondolatok, de 1899-ben (és 1909-ben is, mikor a darab a Magyar Színházban nálunk színre került) minden bizonnyal azok voltak. És a művész és a közönség, a szórakoztató és a szórakoztatott, a létrehozó és a befogadó, az eltartó és az eltartott viszonya és kapcsolata ma is izgalmas kérdés. Innen nézve *A Zöld Kakadu* fölöttébb érdekes darab.

Zalaegerszegen teljesen feloldódik ez az izgalmas mondanivaló. Az átdolgozás szövegéből valójában mégsem lesz zenés librettó. Marad az egyik oldalon maga Schnitzler, mert az ő matériája még ezen a közegen is átüt. És marad a másikon egy

musical, mely főként a dalszövegekből áll össze. E dalszövegek azonban tökéletesen testidegenek mind Schnitzler stílusától, mind az 1899-es vagy az 1789-es világtól. Ezért szinte két külön művet látunk egyszerre. Fodor Ákos szövegeivel máskor is előfordult már ez. Igen-igen kevéssé alkalmazkodnak a szóban lévő darab anyagához. Itt is olyan nyelvi anyag - szó- és kifejezéskincs, de főként szemléletmód - van jelen, amely inkább egy mai témájú rockmusicalhez illenék, semmint ehhez a műhöz. Ugyanígy: a zene is figyelmen kívül hagyja a darab megírása idejének és a benne ábrázolt kornak a stiláris jellemzőit. Olyan zene ez, amelyet bármely más szövegkönyvhöz és dalszövegekhez meg lehetne írni, hozzá lehetne illeszteni - kivéve a finálé *Marseillaise*-parafrázisát, amelyet viszont a Bastille ostroma után három évvel ír meg Rouget de l'Isle...

Halasi Imre rendezése mindazonáltal megpróbálja egységbe fogni ezt a heterogén anyagot. De csak mint rutinos musicalrendező működik jól. Ráadásul szereplői tekintélyes hányada nem tud olyan szinten énekelni, amilyen - ha már musicalről van szó - itt alapvetően szükséges lenne.

*

Nem tudni, miért lett ebből a darabból is zenés vígjáték, s miért nem bíztak abban, hogy az eredeti mű is megél a mai színpadon. Nem tudni, miért volt szükséges felülbírálni Schnitzlert, s miért kellett a jó műből gyöngébbet gyúrni.

Arthur Schnitzler: Körtánc (Thália Stúdió)
Fordította: Bródy Sándor. *Zenéjét szerezte:* Korbuly Béla. *Versek:* Barbinek Péter. *Rendezte:* Halasi Imre m. v.
Szereplők: Vándor Éva m. v., Mikó István, Sipos András m. *v.*

Arthur Schnitzler: A Zöld Kakadu (zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház)

Zenés színpadra alkalmazta: Bőhm György és Prekop Gabriella. *Zene:* Kemény Gábor és Kocsák Tibor. *Versek:* Fodor Ákos. *Díszlet:* Menczel Róbert. *Jelmez:* Laczó Henriette. *A rendező munkatársa:* Stefán Gábor. *Rendezte:* Halasi Imre.
Szereplők: Falvay Klára-Császár Gyöngyi, Szalma Tamás, Pogány György, Nádházy Péter, Baracsi Ferenc, Szakács Eszter, Pálfy Zoltán, Nemcsák Károly, Rácz Tibor, Fráter András, Borhy Gergely, Siménfalvy Lajos, K. Nagy László, György János, Egervári Klára, Schaeffer Andrea, Mészáros Ildikó, Deák Éva, Bagó László, Hetényi Pál, Kerekes László, Császár Gyöngyi-Szoboszlay Éva, Avass Attila.

FÖLDES ANNA

Sárkányok közt védtelen

Párizsi színházi levél

Egy hét kellene, egy hónap vagy egy évad? - voltaképpen mindegy. Aki csak alkalmi látogató a fény városában, annak színházi élményeit - jórészt - a véletlen válogatja. Azon a héten, amikor kint jártam, a párizsi műsorújság színházi rovata százharminchárom műsoron levő darabról tájékoztatott. (Ebben az operettek, musicalek és varieték még csak nem is szerepelnek.) Az érdeklődés, a kereslet - legalábbis az én gyér tapasztalatom szerint -- lépést tart a kínálattal: a párizsiak és a turisták, akik vasárnap délelőtt hosszú negyedórákat, néha órákat állnak végtelen türelemmel sorban a Pompidou Centre üvegfolyosói előtt vagy a Grand Palais holland festészeti kiállítására várva, a Peter Brook rendezte *Mahábhárata* jegyeit is hetekkel előre felvásárolják, és a Nap Színházának hangárnyi nézőterét is zsúfolásig töltik. Szerencsésnek mondhatom magam, hogy kollegiális segítséggel egyetlen hosszú hét végén eljuthattam Mnouchkine színházába, láthattam Besson új Sárkány-rendezését, és megismerkedhettem egy különös keleti dráma hagyományos és formabon-tó előadásával, a Théâtre Gremier-ben, a Chaillot kamaraszínházában.

Sade márki színpadi portréja - női szemmel és férfilélekkel

Misima Jukio kétségtelenül egyike az Európában legismertebb japán kortárs íróknak. Ez feltételezhetően nemcsak életműve rangjának, de a francia kultúrával való szoros szellemi kapcsolatának és 1970-ben elkövetett, világszenzáció-ként tárgyalt rituális öngyilkosságának is köszönhető. A regényeiben Mauriac-kal rokonságot tartó, drámáiban Euripidész és Racine témáit a nó-színház hagyományaival keresztező szerző ugyanis a lehető legkeletibb módon, seppukuval, azaz harakiri elkövetésével lépett át a halhatatlanságba.

Misima *Sade* márkiné-drámája is sajátos példája a keleti és nyugati kultúrák közötti szellemi találkozásnak. A japán nószínház hagyományát a legmodernebb nyugateurópai kegyetlen színház szellemiségével megtermékenyíteni - mindkét kultúrkörben istenkísértő, ám nagy érdeklődést ébresztő vállalkozás. A téma nyugati, a forrás japán. A szerzőben állítólag a japán Tacuiko Sibuszava Sade-életrajzának olvasása közben ötlött fel a történelem és a hős filozófiájának megközelítése szempontjából másodrendű, lélektanilag azonban annál izgalmasabb kérdés: hogyan hagyhatta el férjét a hűséges Sade márkiné éppen akkor, amikor az végre kiszabadult nehezen viselt évtizedes fogságából. A dráma egy látszólag illogikus asszonyi magatartásra keres logikus választ. Hogy történhetett meg, hogy a márki számtalanszor megkínzott és megalázott erényes felesége, aki olyan odaadó és makacs hűséggel szolgálta szerelmére érdemtelen férjét, és állhatatosan kitartott mellette akkor is, amikor az erkölcstelenségeiért méltán bűnhődött, éppen akkor tépi szét a kettőjük közötti köteléket, amikor (fizikailag) elhárultak a közöttük levő elválasztó akadályok.

A történelmi alapvetéssel rendelkező, felerészben valóságos hősöket színpadra szólító lélektani dráma (amely magyarul Somlyó György fordításában a Nagyvilág 1977. 8. számában olvasható) felépítését is, szemléletét is meghatározza, hogy *az igazi* főszereplő, Sade márki egyszer sem jelenik meg a színen. Pedig minden jelenet, minden dialógus róla, sorsáról, eltévelyedéséről, bűneiről és a többi ember feletti felfoghatatlan hatalmáról szól.

A történet 1772 őszén Sade anyósának, Mme Montreuil-nek a szalonjában kezdődik, ahol is három asszony beszélgetéséből fény derül arra, milyen elszánt és áldozatos küzdelmet vívott esztendőkön át a ház asszonya azért, hogy egykor örömmel a családba fogadott, azóta eltévelyedett és megutált vejét, Sade márkit megmentse a bitótól és a börtöntől, hogy lánya kedvéért legalább a látszatot megóvja. De minél élesebb kontúrokkal rajzolódik ki a csodává változtatott fájdalom titkát ismerő bűvész-filozófus és a kolduslányokat megerőszakoló előkelő szörnyeteg arca, annál egyértelműbbé válik, hogy Mme Montreuil veje számára már nincs megváltás. Anyósa teljes joggal adta fel a márki javulásába, gyógyulásába vetett reményt, és senki nem veheti tőle rossz néven, hogy már csak szerencsétlen lányát szeretné megmenteni.

Renée azonban minden csalódáson, poklokon, megaláztatáson túl megőrizte lelkében férje iránti szerelmét. Azt vallja, hogy a feleség hűsége nem függ a férj erényeitől. „Ha férjem a bűn szörnyetege, nekem a hűség szörnyetegévé kell

válnom" hangoztatja. Renée hűsége, tettekben megnyilvánuló elszánt szolidaritása a megalázott, sokat próbált asszonyt édesanyja és előkelő környezete fölé emeli. Renée nem törődik sem jó hírével, sem a belenevelt társadalmi szabályokkal, ő makacsul kitart a márki mellett. Szerelmére már az sem vet árnyékot, hogy kiderül: férje saját édeshúgával is megcsalta. Hiába a józan ész érvei, az elszenvedett sérelmek és az anyai tanácsok, Renée hallani sem akar a válásról. Soha olyan közel nem érezte magát férjéhez, mint amikor börtönajtó választotta el őket egymástól. Ő még mindig minden lehetségest és lehetetlent elkövet, hogy először anyjával szövetségben, azután anyja ellenére is kiszabadítsa. Pedig addigra már tudja, ha terve valóra válik, és Sade márki visszanyeri szabadságát, ő már sem szeretetére, sem hűségére nem számíthat.

Renée-t irracionálissá terebélyesedő szenvedélye anyjával és a józan ésszel egyszerre fordítja szembe, és közelíti távollevő férjéhez; s ő már-már Sadeként, vállalja és élvezi is a rámért szenvedést.

Az igazán nagy fordulatok mintha a színfalak mögött mennének végbe: a dráma utolsó felvonása már a francia forradalom után, 1790-ben játszódik. Renée, miután két évtizeden keresztül hűségesen várta, kitartóan látogatta és szolgálta férjét, időközben megváltozott. Most már csak hitébe, magányába, kézimunkájába temetkezik, és lélekben a kolostorba készül. Anya és lánya ismét szerepet cserél : Mme Montreuil, aki évekig hasztalan biztatta Renée-t a szakításra, most értetlenül fogadja, hogy lánya éppen a márki kiszabadulásakor tagadja meg hitvesi kötelességét. Kilenc hónappal a „világfelfordulás" tudniillik a francia forradalom - urán úgy véli, hogy amikor bűnözők, őrültek, nyomorultak lettek az utca királyai, senki nem vetheti Sade szemére szabadosságait. Amikor az egész nemzetnek a szabadosság és az erőszak lett a törvénye, a magányos elítélt, aki katedrálist akart emelni a bűnnek, nem vétkesebb a szabadon, sőt hatalmon lévő többségnél. Sade márkiné, aki férje könyvéből, *a* Justin-ből megértette annak szemléletét, és azt is, hogy Sade világában többé nincs hely, szerep az ő számára - most már hajthatatlan. Látni sem akarja többé hajdani szerelmét, férjét, akitől lélekben végérvényesen elszakadt.

Az 1965-ben írott drámának még a szerző életében megtartották az európai ősbemutatóját, és 1969 óta a darab bejárta a világszínpadot. Hamburgban a *Sade márkiné* szexuális vágyaknak kiszolgáltatott szereplői a sötét, tükrökkel keretezett színpadon vonaglásaikkal és rituális gesztusaikkal valóságos feketemisét celebráltak. (Rendező: Christoph Röter.) Flensburgban, a dialógusokra koncentrált német előadásban a mitikus szertartásból korhű rokokó keretek között megjelenített társalgási vitadráma lett. Angliában a francia hölgyek japán jelmezben játszották szerepeiket - nem túlságosan nagy sikerrel. Az angol közönséget irritálta a hősök hisztériája; a felfokozott érzelmeket kifejező, túlbeszélt dialógusok megrendülés helyett néha nevetést váltottak ki a nézőtéren.

A nemzetközi kritika megoszlott. Volt, aki japán Albee-nak tisztelte a szerzőt, ugyanakkor szemére vetette a darab fárasztóan retorikus jellegét. Mások viszont szalondrámának vagy éppen ellenkezőleg, tézisdrámának nevezték Misima művét. Még olyan kritikus is akadt, aki „filozófia a budoárban" címmel ironizált a dráma belső ellentmondásai felett,

Párizsba a téma „hazatért". Nyilván nem véletlen, hogy a dráma annak idején Jean-Louis Barrault színházában, a Petit d'Orsayban az 1976-77-es évad legnagyobb sikere lett. Francia kritikusok azt állítják, hogy az előadás keltette revelációban jelentékeny része volt a szöveg francia változatát alkotó módon, költői ihlettel újrateremtő fordítónak, André Pieyre de Mandiargues-nak. A Chaillot Színház ehhez az egy évtizeddel ezelőtti sikerhez s ehhez a sokra tartott irodalmi fordításhoz fordult vissza, amikor - merőben új értelmezésben megújította Sade márki és Sade márkiné perét.

Sophie Lucachevsky rendező először is azzal hökkentette meg a dráma ismerőit és a mit sem sejtő nézőket, hogy a darab valamennyi női szerepét férfiakkal játszatta. Ebből a meghökkentő világdivatból mi már itthon is kivettük a részünket. Ila Genet cselédeit, García Lorca Bernardáját lehet és érdemes férfiakkal játszatni, miért ne lehetnének Sade márkiné, anyja, húga és a környezetében élő asszony barátnők is hímneműek? A magyarázatot ezúttal a ja-pán hagyomány, az úgynevezett „onnogota" *visszafordítása* sugallja. Ha a kabuki- és nójáték női szerepeit évszázadok óta férfiakra bízták, miért ne ölthetnének most is nőnek maszkírozott férfi színészek korhű női jelmezeket ? Japánban a XVIII. századi francia történet önmagában is egzotikum. Ezt fokozza, hogy a hős, a férfi főszereplő Sade márki drámája csak mások szemében, szavában, női sor-sokban, mondatokban tükröződik, Ezt a sajátos szituációt csavarja meg a rendező azzal, hogy a japán néző egzotikus élményét a kabuki-módszer visszafordításával átmenti a francia színpadra. A kritikusokat azonban még ez a komplikált indokolás sem elégíti ki teljesen. Georges Banu, aki mellékesen a Chaillot dramaturgja is, ezt azzal toldotta meg, hogy a darab problémáinak *egyetemessége* és a szalonjellegtől való eltávolodás-igénye sugallta a színháznak ezt a megoldást.

Megvallom, a női emancipációnak ez az erőltetett demonstrációja engem nemigen győzött meg. Kiábrándítónak érezném, ha a tehetséges rendezőnő valóban kizárólag férfiak vállára merné helyezni a drámákból kibányászott súlyos, egyetemes mondanivaló terhét. Számomra elfogadhatóbb érvnek tűnik, hogy a dráma travesztiataverziója is valamiféle stilizációt szolgál. E gondolat magja valóban fellelhető a szövegben. Sade márkiné, azáltal, hogy magáévá teszi a férfi gondolatrendszerét, végső soron maga is szerepet, nemet vált Sade márkinéből Sade márkivá válik. A cselekményt át-lengő homoerotikus motívumok ezúttal (lévén, hogy minden női szerepet férfiak játszanak) nem oldódnak fel, csak még furcsább fénytörésben jelennek meg a színpadon. A szereplők nemének meg-változtatása is hozzájárul ahhoz, hogy úgy érezzük: nem hús-vér emberek, ha-nem őket és szenvedélyeiket reprezentáló *bábuk* vonulnak el előttünk, bábuk vitája és harca demonstrálja a felvetett gondolati kérdéseket.

Ezt sugallja az előadás sajátos, szuverén színpadi nyelve is, amely következetesen elszakad az élőbeszédtől és a valóságos, hétköznapi gesztusrendszertől. Ezúttal a környezet is, a játék és a beszéd is végletesen stilizált.

Az ékszerdobozszerűen keretezett színpad lényegében üres. A dúsan redőzött kettős (kék és fekete) függöny elé szükség szerint -- legfeljebb egy-két széket hoznak. A puritán színpadképpel mindössze egy aranyozott, korinthoszi oszlopfőveI ellátott, pompás márványoszlop felesel. Tekintetünket a dialógusok színhelyéül szolgáló üres térről időnként elvonják a színpad oldalában elhelyezett tükrök, amelyekben - bizonyos világítási effektusok hatására fel-

eltűnnek az elöl és oldalt ülők. Még nagyobb szerepet kap a játékban a színpad bal oldalán a nézőtér mellé szorított, dobogószerű „kifutó", amin a szereplők a színpadra közelítenek. Ez a „közelítés" - a színpadi helyváltoztatás sajátosan stilizált formája: a színészek nem mennek, futnak, lépnek, hanem észrevétlenül, szinte lábemelés nélkül begördülnek, előresiklanak, mintha láthatatlan dróton mozgatnák őket. Ezt a Japánban női szerepeket játszó férfi színészek játékmód-ját stilizáló mozgást sokszorosan érvény-re juttatják a ki tudja hány méter selyemből, bársonyból, de mindenképpen bőkezűen szabott jelmezek, fantasztikus keppek, lebegő ujjak, minden női alakot megváltoztató, stilizált turnűrök.

Ilyen körülmények között a színészi alakítások jellege, skálája is átalakul: a maszkok idézőjelbe teszik a mondatokat. A stilizáció a valóságos lélekábrázolást is kiszorítja. A francia közönség az előadásban legtöbbre a dikciók eleganciáját értékelte. Ez azonban (nyilván) nem mindenkire hatott egyformán. A játék aránytalanul hosszúra nyújtott expozíciója alatt időnként végighullámzott a nézőtéren a figyelem lazulását jelző köhögés. Ugyanakkor tiszteletet parancsoló volt a színészeknek az a szuggesztivitása, amellyel egy-egy összecsapásban le tudták vetni magukról az álöltözet terhét, és hiteles szenvedéllyel képviselték jellemük végleteit, az érzelmeiknek kiszolgáltatott lények vergődését. Lenyűgöző volt és megérdemelt tapsot aratott a színészek kifogástalanul összehangolt, stilizált mozgás- és játékstílusa.

Nem tudom, megélne-e Misima drámája magyar színpadon. Elképzelhető, hogy például Ruszt József izgalmasan színpadra celebrálhatná az asszonyi hűségnek ezt az ellentmondásos apoteózisát. De nem hiszem, hogy valamiféle vaskalapos konzervativizmus mondatná velem, hogy a drámába eleve beépített szemléletütköztetés - a női tükör-ben megjelenített férfi főszereplő sorsa, megítélése - önmagában alighanem hatásosabb, mint ez a tagadás tagadásaként újra fogalmazott francia travesztitaváltozat.

Háromfejű, fogatlan Sárkány?

Sokunk számára volt felejthetetlen színházi élmény Besson *Sárkány-rendezése a* berlini Deutsches Theaterben. Emlékszem, engem a hetvenes évek közepén szakmabeli barátok lebeszéltek: akkor már majd egy évtizede volt - némileg változtatott szereposztással műsoron a nagy hírű előadás. Óvatosságuk kishitűség volt; az előadás lenyűgöző látványosságán, kimunkált stílusán, átütőerején az idő nem hagyott nyomot. Horst Sagert földöntúli, víz alatti mesevilága, Chagallt és Gross Arnoldot egyszerre idéző színpadi víziója, a barokkos látványvilágot nagy fantáziával mozgásba hozó technikai apparátus működése, Eberhardt Esche erőteljes játéka teljes értékű és változatlanul hatásos maradt. Mint ahogy érvényes maradt az E. T. A. Hoffmann ihlette irodalmi alapanyag is. Jevgenyij Svarc 1943-ban írott antifasiszta, Hitler-ellenes tartalmat hordozó meseszatírája, amit nem véletlenül tanácsoltak el a sztálini korszakban a szovjet színpadokról. Besson látomása a fenyegető, nem egyszer ember alkotta szörnyet, valamint a nekik hódoló szerviliz-must, a személyi kultuszt idézte, s a csattanó a hamis tájékoztatás görbe tükre lett. Az események kimenetelét kormozott üvegen keresztül, titkon bámuló polgárok leleplezése vagy a sárkány fővesztéséről tudósító manipulált hadijelentés olyan színpadi-politikai üzenetet közvetített a nézőtérre, amihez nem kellett kommentár. Az előadás végén, a taps után visszatérő, továbbra is tüzet okádó sárkány félreérthetetlen figyelmeztetés volt, hogy a legyőzött sárkányok feje még sokáig újranő.

Besson után *a Sárkányt* előadni - istenkísértés. Talán csak a Bábszínház művészeinek dolgát könnyítette meg Budapesten, hogy nekik más közegben és más közönségnek, minőségileg más kifejezési eszközökkel kellett újraterem-teniök a darabot, és így ők a szatíra rovására is visszaiktathatták jogaiba a mesét.

A francia változatot 1968-ban a La Comédie de Saint Etienne-ben Antoine Vitez rendezte meg, evidens, hogy - részleteiben - a Bessonnal való polémia jegyében. Ez a rendezés, a kritikák szerint megidézte Aragon és Mao Ce-tung árnyékalakját is, sőt Lancelot bizonyos külső jegyekben emlékeztetett Che Guevarára. Az ötletes megjelenítés azonban nem volt eléggé következetes. Néhol például a sajtótermékekből szerkesztett jelmezek realizálása során - állítólag elsikkadt, zavarossá lett a darab célzatossága. Abban, hogy az előadás mégis, így is nagy sikert aratott, oroszlánrészük a színészeknek volt.

De vajon túlélte-e a *Sárkány az* azóta eltelt majd két évtizedet? Életre kelthető-e vajon, a fasizmusról és a személyi kultuszról is másfajta emlékekkel rendelkező társadalom harmonikus körülményei között? Ha Bessont nem hajdani diadalának emléke - és nem is a nosztalgia -, akkor ez a kérdés vezethette, ami-kor az elmúlt évadban Genfben, saját színházában, felújította Svarc darabját. A Théâtre de la Ville párizsi előadása - az eddigi gyakorlatnak megfelelően - a francia nyelvterületen rendszeresen turnézó genfi színháznak, Besson társulatának a vendégjátéka volt.

Ha csak olvasmányélményt (vagy azt sem) őrzök *a* Sárkányról, meglehet, elégedetten nyugtázom: Svarc költői meséjét szép és stílusos előadásban láthattuk viszont Párizsban. Igaz, színészi alakítások dolgában a produkció korántsem egyenletes. Elsa bájolgását például túlzottnak, édeskésnek, humortalanságát szürkeségnek éreztem, és csak utólag jöttem zavarba, amikor kiderült, hogy előítéletek és előzetes ismeretek folytán nem fedeztem fel, hogy Elsa-Coline Serreau, a társulat egyik elismert erőssége. Az azonban tagadhatatlan, hogy a főszereplő Lancelot-n kívül is akadt egy-egy telibe talált színpadi karikatúra Besson előadásában. Mindenekelőtt ilyennek tűnt a polgármester és a fia. Ritka színpadi pillanat, amikor egy epizodistának is alig nevezhető mellékfigura olyan tökéletesen rátalál a mese és a szatíra szólamának összhangjára, mint Besson szőnyegárusa. A legelső perctől kezdve ellenállhatatlan a kandallón trónoló szupermacska...

De legfőképpen továbbra is él, működik Besson ötletes látványszínháza. Amikor Lancelot kalapját a színpadi fa ágára helyezi, egyszer csak megrázkódik a törzs is, és a Sárkány nevének említésére hirtelen elsötétül a kép; villámfények cikáznak át a színpad felett, az egész világ fenyegetően megremeg. Különös játékot játszik Besson a kellékek méretével is. A Lancelot-nak felajánlott hatalmas kard és minihegedű sokat sejtetően rímelnek egymásra. De tárgyakként alkalmazza, szerepelteti sokszor a rendező az embereket is. A polgármesteri palotában például órajátékok élő figurái húzzák az ünneplőknek a talpalávalót. Miközben a kiaggatott vörös szőnyeg hatalmas D-je (a Dragon szó rövidítése) szinte magától alakul át a másik D, a demokrácia kezdőbetűjévé.. .

Valójában szinte kifogyhatatlanul sorolhatnám tovább is a jól eltalált, gyö-

nyörködtető, szellemes részleteket a párizsi Sárkány-előadásban.

Mi az oka, hogy az egész produkció mégis csalódást okozott? A válasz nagyon egyszerű. Elhallgathatatlan igazság, hogy a darab és az előadás egészének a jelentése Berlin óta kihűlt, megfakult. Hogy az egyes jelenetek, dialógusok most csak éppen azt és annyit jelente-nek, mint ami a színpadon elhangzó szavakban benne foglaltatik. A játékötletek egyike-másika (például a polgármester bankettasztalát megterítő szolgák kínosan lassított felvételt idéző, stilizált mozgása) hatásos, csak éppen nem érezni mögötte a gondolat feszítő erejét. Elsa erőtlen lázadásában is inkább csak az undorító kérőtől való fizikai idegenkedés nyilvánul meg. A Lancelot megölésére kézbe kapott kést is csak úgy hajítja el, mint egy feleslegessé vált autóbuszjegyet.

Besson feltehetően maga is érezte a dráma helyi és aktuális érvényének korlátait, és megpróbált új jelentésrétegeket felfedezni a szöveg mögött. Az új variációban nagyobb hangsúlyt kapott a polgárlány kényszerű, érdek motiválta választása, az a titkolhatatlan ellenérzés, amit Elsa az öreg gavallér szerepében tetszelgő, majd a karmos-mancsos, visszataszító sárkánykérő iránt érez, ezután kerül csak előtérbe a lánynak a kompromisszumra való hajlandósága. Mindez talán többet mond ma Genfben és Párizsban, mint az *igazi* sárkányviadal.

Némileg áthangolja a drámai konstrukciót Lancelot alakjának metamorfózisa is. Eberhardt Esche kurta csizmás, bőrnadrágos, lapos kalapos sudár figurája még vadnyugati krakélerként is szívdöglesztő filmhős, akiből csaták és kudarcok árán, a szenvedés iskoláját kijárva igaz ember, sőt (némi beleerőltetett politikai naivitás következtében) forradalmár lesz. Bernard Ballet ezzel szemben egy sűrű vérű olasz vendégmunkásra emlékeztet Lancelot szerepében: Roccóra vagy vala-melyik testvérére. Ha Esche hősszínész és pilótatípus, Ballet karakterszerepében legfeljebb gépkocsivezető - és kezdettől jóval keserűbb, ironikusabb Lancelot. Diadalmas mesehősnek túlságosan földhözragadt lenne, de földi kudarcai, vereségei nagyon is hitelesek. Ez a Lancelot valóban nem a tűzokádó sárkánnyal, hanem a köztünk és körülöttünk élő, hétköznapi zsarnokokkal keveredik harcba.

Elképzelhető, hogy ha a rendező még következetesebben érvényesíti ezt a koncepciót, akkor a földközelibb előadás új fényt, feszültséget kaphat az elveszett régi helyett. De mivel ez nem történt meg - a Bessonnal való régen várt találkozás Párizsban csalódást okozott.

Kambodzsai krónika

Mnouchkine Shakespeare-ciklusának időszerű folytatása a ***Norodom** Szihanuk, **Kambodzsa** királya szörnyű, de befejezetlen **története.*** *A* Théâtre du Soleil, a Nap Színháza legújabb bemutatójának címe bosszúságában arányban áll az előadással. Ellentétben egy a hazai sajtóban olvasott beszámolóval, amely szerint a produkció több mint négyórás, *a tejes* elő-adás vasárnap déli egy órától este tízig tart! A darab két részét ugyanis általában *két* este játsszák. Hét végén azonban Ariane Mnouchkine, részben a Párizsba látogató idegenek kedvéért, lehetővé teszi, hogy a Vincennes-ba zarándokolók (két szokásos és egy hosszúra nyújtott szünettel) egy ültükben láthassák, hallhassák a Nap Színházának legújabb vállalkozását. A lehetőséggel természetesen nemcsak a turisták élnek. Azon a vasárnapon, amikor én találkoztam Norodom Szihanuk herceggel, túlnyomó-részt diákok, francia fiatalok töltötték meg az egykori tölténygyár hatalmas hangárját. Ez tükröződött abban is, hogy míg Párizsban „az emberek" - fel-nőttek, polgárok - általában kocsival járnak, itt az előadást megelőző órában falkákban vonult át a tömeg a metró-végállomástól a buszhoz, a buszról a Nap Színháza irányába. (Előadás után, a szervezők figyelmességéből, ingyen busz-járat szállította a közönséget a metróhoz.)

Ezúttal a beavatottak azok, akik korábban érkeznek: ők tudják, hogy Mnouchkine-nál nincsenek számozott helyek, a nézők az érkezés sorrendjében telepszenek le a tribünszerűen emelkedő nézőtér padsoraiban. Háromnegyed egykor már a lejárati lépcsőkre kerülnek az ülést helyettesítő pulóverek és anorákok.

A heIyfoglalást követő negyed-fél órát és az előadás két részét elválasztó egyórás szünetet legtöbben a színház hatalmas előcsarnokában töltik. Alkalmi fotókiállítás - természetesen a kambodzsaí nép és a kambodzsai gyerekek nyomorúságáról könyv- és lemezárusítás zaj-lik, közben különleges, lokális ételeket kínáló büfé gondoskodik a közönség testi szükségleteiről. (Lokális alatt természetesen nem a francia konyha ínyencségei értendők! A társulat tagjai ezúttal műanyag tálkákban sajátosan fűszerezett rizst, azonosíthatatlan salátát és húsvagdalékkal töltött, keleti lepényféleséget árulnak, nem éppen olcsó áron.) Az előcsarnokot a nézőtértől elválasztó tágas térségben mint hajdan a berlini Volksbühne foyer-jában a közönség szeme láttára sminkelnek, öltöznek és lazítanak a színészek. Különösen előadás előtt érdemes megfigyelni, hogyan alakul át egy-egy polótrikós, fehér bőrű, ideges arcú francia intellektuel marcona maszkos keleti figurává. Az új, felvett arcok nagyrészt árnyalatlanul okkerszínűek, a színészek szeme alatt fekete karikák, s a szájak furcsán feketék. Az előadás kezdetére mintha élő emberekből bábuk gyártódnának. De ezek a bábuk megint csak emberré élednek a színpadon. A maszk és a maszkkészítés egyaránt szerves része annak a szertartásnak, amit a Nap Színházának társulata az előadás-napokon celebrál.

Mára a hajdan puritánságával kiváló színház maga is lenyűgöző látvánnyá lett. Ha a Plays and Players beszámolójának hinni lehet, százötvenezer téglával és a pirosra lakkozott gerendákra szerelt lámpafüzérrel teremtették meg azt a buddhista templomra, keleti pagodára emlékeztető különös játékteret, amely-ben rajtunk, európai nézőkön kívül, közel hétszáz délkelet-ázsiai figura várja az előadás kezdetét. Ezek a képzelt karzaton és a nézőteret körülölelő gerendapáholyban szorosan egymás mellett felsorakoztatott népi, katonai és papi viseletbe öltöztetett szobrok (férfiak és nők) Kambodzsa népének képviselői. Mindannak, ami a színpadon történik, különös jelentőséget ad ez a látványos, sokszínű fríz, a kambodzsai hagyományokhoz kapcsolódó (jelképes) népi és történelmi nyilvánosság. A szoborcsoport nem egyszerűen dekoráció, hanem metaforikus tartalmában egy népszokást idéz. Kambodzsában ugyanis az a szokás, hogy minden halottért egy figurát áldoz-nak az isteneknek. Ezúttal a több millió áldozatot képviselik tehát az eseményeket figyelő, néma tanúk, akiknek jelen-léte, részvétele, vádoló tekintete és mártírsorsa - történelmi mementó s ugyan-akkor lélegzetelállító színházi effektus is.

E mellett a lenyűgöző keret mellett a színpadi díszlet ha egyáltalában annak nevezhető - észrevehetetlen. Az üres térben a Mnouchkine korábbi Shakespeare-előadásaiból megőrzött négyzet alakú, szigetszerű, fából ácsolt dobogó, a háttérben bambuszrúdon függő, a fényben aranyosan izzó, narancsszínű textilfüggöny. Amire ezen kívül feltét-

len szükségük van a játszó személyeknek - egy-egy szimpla szék, fotel vagy sámli - azt a színészek rendszerint magukkal hozzák a színpadra. A többit - a falut és a dzsungelt, a repülőgépet és a tárgyalótermet - nekünk kell elképzelni. A stilizáció valójában nem a kellékek, hanem a színpadi mozgás, a gesztusok és az ősi egzotikus hangszerekkel megszólaltatott zenekíséret eredménye.

Ariane Mnouchkine egy hat drámára tervezett Shakespeare-ciklust szakított meg azért, hogy újra szószékké tegye a színpadot. A vállalkozás a Nap Színházának avatott ismerőit éppúgy meghökkentette, mint a kívülállókat. A Frankfurter Allgemeine Zeitung kritikusa szerint ez a megszakítás egy olyan drámai mű kedvéért történt, amelynek már lehetséges voltát is rég kétségbe vonták. Mnouchkine Shakespeare után egy valódi, kabaré jellegű túlzásokkal és plakát-szerű leegyszerűsítésekkel is élő „Politdrámát" állított színpadra.

A szerző, Helene Cixous nevét nem jegyzik a kortárs drámairodalomban, és nem szerepel a hazai Világirodalmi lexikonban sem. Ez azonban nem jelenti azt, hogy outsider vagy éppen dilettáns lenne. A Plays and Players cikkírója szerint az egykori angol professzor-regény-író, ezúttal politikai érdeklődését, elkötelezettségét és Shakespeare-ről való tudását egyszerre kamatoztathatja. Nagy Péter autentikus értesülése szerint Helene Cixous „kritikusként is, nőmozgalmi agitátorként is már sok figyelmet s haragot magára hívott jelenség". A tudós feminista publicista ezúttal rendelésre, méretre készítette el Mnouchkine számára a maga négyszáz oldalas színpadi forgatókönyvét. Mesterei: William Shakespeare és Ariane Mnouchkine. (Brechtről meglepő szeméremmel hallgatnak az előadás méltatói. Pedig dramaturgiájának hatása tagadhatatlanul jelen van a szövegkönyvben.) Shakespeare-től tanulta meg Helene Cixous a királydrámák szerkezetét. A modern politikai drámáktól eltérően igyekszik a teljes drámai cselekményt, a kambodzsai nép egész történelmi kálváriáját a főalak sorsába sűríteni. Ezt a dramaturgiai fogást Norodom Szihanuk esetében a történelem is hitelesíti: a kalandos és tragikus életű, királyi származású arisztokrata politikus, aki tizenkilenc évesen lépett Kambodzsa trónjára, a francia civilizáció buddhista rajongója, egy személyben clown és államférfi, zsarnok és áldozat. Szihanuk elnyomott népe szemében is sokáig azonos volt Kambodzsával, mint ahogy a független békés, el nem kötelezett Kambodzsa is hosszú ideig azonos volt a világ szemében Norodom Szihanukkal.

A dráma története - történelem. De azért mégsem a Rózsák Háborúja. Igaz, a nézőtéren ülők közül csak kevesen igazodnak el az 1955 és 1979 közötti távolkeleti erőviszonyokban. Haszonnal forgathatjuk a műsorfüzet gyanánt árult időrendi történelmi táblázatot. Hiszen a nézők nem feltétlenül tudják - őszintén szólva nem tudjuk -, hogy milyen érdemei vannak a hercegnek országa függetlensége kivívásában, milyen álláspontot foglalt el Szihanuk a vietnami háború alatt, s hogyan omlott össze idővel a herceg konstruktív világpolitikai illúziója, a baloldali semlegesség. Ám a Vörös Khmer színpadra idézett terroruralma már az átlag újságolvasóban is komor képzeteket kelt. Talán csak azt nem tudtuk, hogy a kétmillió kambodzsai áldozat között ott volt Szihanuk öt gyermeke és tizennégy unokája is.

Helene Cixous drámája - ha egyáltalán drámának nevezhető ez a félszáz képre tagolt, fővonalában harminc év politikatörténetét felölelő, dokumentum jellegű krónika - mintha új fejezetét, szálát jelenítené meg a Shakespeare felidézte angliai hatalmi harcoknak. Shakespeare-i vonása - törekvése - a darabnak, hogy a korszak eseményeit következetesen a hősök cselekedetei által s azok egyenes következményeként ábrázolja. A kambodzsai nép tragikus történelmének eseménysorát ugyanakkor merészen szakítja meg az ehhez kapcsolódó tények humoros ábrázolásával és kommentálásával. Nemcsak időben, térben sem kötik a szerzőt a klasszicizmus szabályai. Hősei, akárcsak a televízió képernyőjén, a színpadon is szabadon cikáznak Phnom Penh, Párizs, Vietnam és Moszkva között. A krónikás az egymást követő rövid jelenetekben könnyedén lép ki a palotából a piacra, siklik át az élők világából a holtakéba. Még a *Hamlet* sírásójelenetének a pendant-jával is megkísérti mesterét. Ebből persze nem következik, hogy az elképesztő mennyiségű napi politikai információval terhelt dokumentumkrónikából shakespeare-i dráma született volna. Nagy Péter a Népszabadságban találóan mutatott rá, hogy „bármennyit fut is a színpadon Szihanuk, inkább vele történnek a dolgok, mintsem ő teszi őket... talán azért is nehéz a szokott ér-telemben vett tragédiáról beszélni, mert a mű csupán hőse közéleti arculatát mutatja, magánélete nem vagy alig jelenik meg".

Nem is szólva arról, hogy korunk Shakespeare-je vagy akár a hasonló dramaturgiai elveket alkalmazó Heiner Müller, bizonyára sokkalta tömörebben, koncentráltabban komponálta volna meg ezt a modern keleti királydrámát. S ez-által bizonyára katartikusabb is lenne az irodalmi anyag nézőtéri hatása. De ezúttal - és ez nagyon lényeges tanulsága az előadásnak - a szöveg csak kiinduló-pont, vezérfonal Ariane Mnouchkine-nak a maga színházi alkotómunkájához. Nehéz elképzelni, hogy Helene Cixous darabját más színház (ugyanígy vagy másként) színpadra állítsa. Mnouchkine, aki Shakespeare-nek is társszerzőjéül tudott nőni, ezúttal is *alkotója* - és nem egyszerűen rendezője - a munkatársa írógépén született drámának.

Mnouchkine társulata, ez a köztudottan egységes, elkötelezett művészcsoport ezúttal a valóság, a közvetlen politikai mondanivaló kimondásának sürgető szorításában vállalta, hogy a szokottnál hamarabb készüljön fel a bemutatóra. A munka kollektivitása a Nap Színházában az igen széles körű: a színészek (szokás szerint, tehát most is) egyaránt részt vállaltak a darab és a játéktér kialakításában, a dramaturgiai és a fizikai munkában is. Így is hét hónap kellett hozzá, amíg a darab különleges nyelvét - félig versbe hajló szövegét, eredeti mozgásrendszerét - a színészek magukénak tudták. A próbákat egész sor, a mű valóságát és világát tisztázó beszélgetés előzte meg, csak ezek után kezdődött a heti ötször öt órás színpadi munka. Akárcsak a szerző, a társulat is sokat merített a Nap Színházának korábbi, keleti stílusú shakespeare-i előadásaiból. A test nyelvét Mnouchkine színészeinek nagy része már *a II. Richárd* előadása során elsajátította. Maga Bigot - Norodom Szihanuk alakítója - is mintha Shakespeare királydrámájának korábbi főszerepét folytatná, új történelmi és politikai körülmények között. Akik mind a két előadást látták, tanúsítják Bigot két, egyaránt démoni alakításának kapcsolatát. Feltételezem, hogy a shakespeare-i modell is közrejátszott abban, hogy a színész úgy leplezi le Szihanuk esendő voltát, hibáit és vétkeit, hogy nem fosztja meg az uralkodót emberi vonásaitól, és nem torzítja karikatúrává.

Amikor még csak a hírét hallottam a kambodzsai krónikának, attól tartottam, hogy a színpadon - a Pol Pot rémural-

mát leleplezendő - csorogni fog a vér, és könnymirigycinket csecsemőhullákkal akarják majd próbára tenni. Mnouchkine azonban természetesen még ha ilyen naturalista elemekben bővelkedő valóságról szól, akkor is fölötte áll a színpadi naturalizmus hatást keltő eszközeinek. Ő jóval bonyolultabb érzelmi és intellektuális úton akar és tud bennünket megrendíteni, amikor a tömeggyilkosságot lehetővé (vagy szükségessé) tevő apparátust működésében ábrázolja. Az ő színpadán nem folyik vér. A mi tudatunkban kell a vérontás szörnyűségének megrendülést ébreszteni.

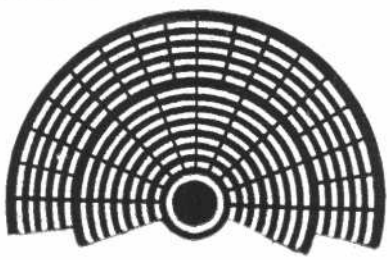
A történelem perszonifikálása, ami a dráma szerkezetére jellemző, nem jelent pszichológiai megközelítést. Az előadásban megszámlálhatatlanul sok szereplő lép színre egy-egy színész természetesen több alakban is --, de az ismert és ismeretlen történelmi figurák - Pol Pot, Koszigin, Csou En -laj, Kissinger és a többiek - elsősorban politikai funkciójukban érdekesek. A színpadon nem jellemük, hanem jelmezük különbözteti meg őket. De ez ezúttal nem külsőséges ábrázolást, hanem a történelmi szereposztáshoz alkalmazkodó stilizálást jelent. Ha azt mondom, hogy a krónika nyugati szereplői jobbára fehér öltönyben, lesimított hajjal, a szovjetek egyenruha jellegű, sötét kabátban, kendőben, a luciferi mosolyú polpotisták pedig furcsán meg-görnyedt tartásban lépnek fel - *látatlanban* könnyű a sematizmus bűnében el-marasztalni az előadást. De aki látta, az azt is érzékelhette, hogy ezek a tévé hétköznapi realizmusával szakító, kétségtelenül általânosító külső jegyek a történelmi rituálé részét alkotják. Kifejezik, hogy Mnouchkine-t nem a hősök személyes drámája, hanem az általuk prezentált diplomáciai balett és az örökös véres háború váltakozásából születő történelem izgatja.

Az eseményeket némán figyelő bábuk színes tömegéhez, látványos népviseletéhez, kosztümjeik tarkaságához képest puritánnak tűnik a színpadon levők öltözéke. Mnouchkine hangsúlyozottan nem az Ezeregyéjszakáról, hanem napjaink szégyenletes valóságáról beszél, amikor Keletre invitál bennünket. Az ő öltönyben, nyakkendőben, szoknyában, blúzban járó hősei, akármilyen messze élnek Párizstól, a nézőtéren ülőknek kor-és sorstársai. Ez a legendák nélküli, mai Kelet üzenete. Ami természetesen nemcsak megrendítő, de néha meghökkentő, sőt komikus. Ki gondolta volna, hogy a huszadik századi uralkodó döntés előtt holt atyjával tanácskozik, s hogy a protokoll a dzsungelben is kötelező. Nem tudom, mindez megfelel-e részleteiben is a tényeknek, de színpadi igazságként meggyőzi a jelenlévőket.

Állítólag az emigrációban élő Szihanuk herceg egy nyilatkozatában meg-ígérte, hogy egyszer megnézi az előadást. Elképzelni is nehéz, mit szólna és főként mit érezne -, ha szembenézne saját sorsának szélsőségeivel, emlékeivel, nagyszerű céljaival és meghiúsult reményeivel, tragikus politikai-taktikai ballépéseivel - és azzal a valószínűtlenül magas homlokú, mélyen ülő, égő szemű huszonkilenc éves színésszel, aki maszkja segítségével megöregszik, párnákkal kitömve elnehezül az évek során, de aki mindvégig megőriz valamit abból a diabolikus szuggesztióból, ami Norodom Szihanukot a politikában (árnyékkormánya élén, a világ leglehetetlenebb koalíciójának létrehozójaként is) hatalommá, népe tudatában legendává és Mnouchkine színpadán - drámai hőssé tette.

Az előadásban nyoma sincs semmiféle magamutogatásnak; Mnouchkine-nál általában nem sztárok, hanem társulati tagok szerepelnek. Akik magukra nézve nyilván kötelezőnek tartják, hogy a tehetségük szabta határok között minél tökéletesebben elsajátítsák az egyes előadások saját stílusát, gesztusrendszerét; ezúttal például a test és a hang, a mozgás és a mimika jellegzetesen orientális harmóniáját.

A Nap Színházában minden előadás a megelőző folytatása és egyszersmind meglepetés is. A shakespeare-i hagyományokat folytató jelenkori kambodzsai krónika, a politdráma stilizációja után kíváncsian várjuk, merre tart a francia és az egyetemes színházművészet mestere. Várakozásunk még örömtelibb len-ne, ha remélhetnénk, hogy egyszer már nemcsak a szerencsés turisták, kiküldöttek és zarándokok, de a magyar közönség is láthatná Ariane Mnouchkine szín-házát.



SZAKOLCZAY LAJOS

Egy drámai életút drámája

Sinkó Ervin és színpadi utóélete

Sinkó Ervin ahogy egyik klasszikus szépségű, 1935-ös visszaemlékezésének a címe mondja egész életében vallott: *Szemben a bíróval*. Úgy élt, úgy cselekedett, hogy lelkifurdalás nélkül nézhessen szembe azzal *a tiszta* búval - egykori önmagával -, aki már a gyermekkori éden visszahozhatatlan csodái közt is megtapasztalta a szenvedést. Már akkor, az apatini porban nagy álmokra tört, és alig akarta érteni, hogy a magyar-sváb falu gyermekei, akiknek annyira vágyott játszótársuk lenni, miért alázzák meg „Jud! Jud!" fölkiáltással, megköpködvén a „zsidó fiú fütyülőjét". Sinkó a vérévé vált internacionalizmust legalábbis esszéje szerint - innen eredezteti; az akkor „megcsúfolt könnyek", a tehetetlen, alig emberedő kisember fájdalma 'volt tulajdonképp a leglényegesebb élménye életének.

Ha egyáltalán ismert erkölcsi ítélőszéket önmaga fölött, mindig is annak a meggyalázott kisbúnak akart elszámolni. Az érzékeny és szellemiekben - s nem lényegtelen: jobb módban - a többiek fölött álló gyermek még nem tudhatta, hogy nem csupán azért közösítették ki a falusi lurkók maguk közül, mert ő zsidó volt, hanem azért (is), mert irritálta őket a náluk sokkal gyöngébb, de eszesebb *úrifiú* mássága, fölénye. *A különc* így lett ellenfél, s később - messianisztikus hitével - így lesz (Bosnyák István szavával) „soron kívüli" forradalmár is, és „etikus indítékú forradalmisága" az a töltet, amely olyan pályát jelöl ki számára, ahol szüntelenül sokasodnak az ellenfelek. „Én sose értem be azzal, hogy hű maradjak a proletariátushoz, hű akartam maradni önmagamhoz is" - így a föntebb már idézett esszé. Ez a láz viszi a háború ellen agitáló-szavaló kamaszt a szabadkai Munkásotthonba, ez hozza föl 1918-ban Pestre, és avatja a Tanácsköztársaság tevékeny részesévé - a proletárdiktatúra kikiáltása előtt Újpest pártszervezetének titkára, később a közoktatásügyi népbiztosság világszemléleti osztályának vezetője, Kecskemét városparancsnoka stb. , ez ismerteti meg vele Bécs és Párizs emigránsainak életét, s röpíti Romain Rol-

land tanácsára-ajánlásával az *Optimisták* című regényének kéziratával együtt Moszkvába (1935-37). Az önmagát is kereső örökösen úton lévőt a hétéves bécsi, hatéves jugoszláviai (Szarajevó, Prigrevica), két év nyugat-európai, két év moszkvai s két év párizsi tartózkodás után Zágráb, Szarajevó, Dvar, újra Zágráb „érintésével" ez az etikát mindenekfölöttinek tartó szellemi kaland vezeti majd Újvidékre, ahol a magyar tanszék egyetemi tanáraként „vallhat" - előadásokban, könyvekben, mi több: emberi tartásban - arról az „etikus fantáziáról", melyet Bosnyák István, az életmű legjobb értője *alkati* sajátságként értékel.

Sinkó, a hontalan, aki „csak" Emberként - kommunistaként?, krisztiánus hívőként? - robogja végig Európát, s szinte fél életét a költözködés teszi ki, csupán 1945 után érezheti, hogy jugoszláviai magyarként hazaérkezett. (Abban, hogy új életet kezdhetett, tudjuk, nem kis szerepe volt Miroslav Krležának.) Tagja lesz a Jugoszláv Tudományos és Művészeti Akadémiának, egyetemi tanárként nemzedékek nevelője, bátorítója - *az Új Symposion* alapításakor a fiatalok is érezhetik rokonszenvét. A harcosan agitáló publicista *(Akik nem tudják, mi fán terem a szemérem* - 1949; *Kísértet járja be Európát* - 1952 stb.) után hamarosan a szépíró is megszólal. A *Tizennégy napot* követve (1950) megjelenik az *Optimisták* első kötete (1953), és 1955-ben az olvasó a második köteten kívül kézbe veheti a horvát nyelven kiadott *Egy regény regényét* is. (Ez utóbbi 1961-ben és 1985-ben magyarul is megjelent Újvidéken.) Az életmű legfontosabb darabjait elbeszéléseinek, esszéinek s irodalomtörténeti tárgyú műveinek megjelenése követi *(Aegidius útra kelése, Epikurosz hervadt kertje, Csokonai életműve).*

A fiatalon adys hangú versekkel jelentkező Sinkó eljutott a megszenvedve kimondott történelmi igazságig, ahol már az író tolsztojánus lénye és szeretetmítosza kissé háttérbe szorul, mert a dokumentarista regény hívebben tükrözheti az érdes valóság tragédiáit. Bori Imre nem véletlenül szögezi le kismonográfiájában: „ha az 1930-as évek második felében morális kötelezettsége volt a hallgatás, a kritikai igényről való lemondás, az 1950-es évek első felében erkölcsi imperativusszá a nyílt beszéd követelménye válik, s ennek engedelmeskedik Sinkó Ervin is, amikor az *Egy regény regényét* formálja". A regény alapjául szolgáló *Moszkvai napló* (1935. máj. 5.-1936. dec. I.) egyéb magyar művek mellett (Lányi Sarolta 1935-ben, 36-ban és 37-ben írt moszkvai naplója - *Próba-tétel*, Életjel, 1982. Szabadka) azért szívszorítóan érdekes, mert Sinkó, a kommunizmusban hivő és még a törvénytelenségek láttán is alig kételkedő gondolkodó, „aki Lukács György mellett a legkövetkezetesebben gondolta végig a forradalom és az etika viszonyát" (Bretter György), később járt a szovjet fővárosban, mint például Krleža vagy Illyés, s fájdalom, akikkel ő találkozott, pár év múlva már halottak. (Kun Béla, Iszaak Babel stb.) S az író ennyi tragikus sors láttán is arra a következtetésre jut - felesége is segíti ebben -, hogy itt (volna) a helyük, hiszen a fasizmussal szemben csak ez az ország az egyetlen reális erő. Sinkó Oroszország iránti szerelme korai kezdetű, hiszen 1917. március I5-én - Bosnyák kutatásaiból tudjuk - az alábbiakat jegyzi be naplójába: „Oroszországban forradalom. Oroszország eleven. Oroszország akar. Oroszország jövendőt érez." Még 1937. aug. 14-én is alig meri megvallani tapasztalatait: „Tegnap megírtam és elküldtem Romain Rollandnak az én »gyónásomat« arról, amit senki másnak nem mondanék meg, hogy szörnyűséges gyanút ébreszt ben-nem, ami az URSS-ben történik."

Sinkó Ervin gyónni akar, mert nem hisz a szemének, annak ellenére, hogy a lezajlott vagy készülődő perek (Zinovjev-Kamenyev, Tuhacsevszkij, Buharin; a Sosztakovics-, Eizenstein- és Pasztternák-stb. ügy) elég sötétre festették előtte a láthatárt. És másfél évtized elég neki, hogy másképp lásson - látásának tisztulását a Tájékoztató Iroda határozata is segítette, amely Jugoszláviát kiközösítette a szocializmust építők táborából -, hogy szembenézhessen az *optimisták* hitét valló korai önmagával. Monográfusa szerint a „krisztiánus" Sinkónak még Károlyi Mihály és Romain Rolland támogatása mellett sem lett volna „sok keresnivalója" Moszkvában, „ha az *Optimisták* nem tartalmazott volna olyan elemeket, amelyek az önkritika révén, mintegy felmentették a szerzőt múltja tehertételei alól". (Bori itt arra figyelmeztet, hogy a regény főhőse, Báti, aki az író alteregója, némi korrekciót hajt végre a valós életrajzon. Lásd Báti másik énjének, Blaha elvtársnak a szerepeltetését.) S ha az *Optimisták* kiadatásának sikertelenségét tekintve a moszkvai út nem is sikerült úgy, ahogyan Sinkó képzelte, a kézirat kálváriája során megis mert sok olyan írót, művészt, politikust, akik nagyszerű regényében feledhetetlenül példázták a hatalmi gépezet elembertelenedését. „...mindenkinek volt oka, hogy féljen a saját gondolataitól, de azonkívül: hogy féljen még azoktól is, akiket barátainak vélt." A „nagyság és gyávaság" színeiben tündöklő Babel mellett - portréja talán a legzseniálisabb - kiemelést érdemel még Bork Ottónak, a VEGAAR igazgatójának, és Kürschernek (Garai Karcsinak) az alakja, s nem kevésbé a félelmesen komikus szobrász-nak, Sandrnak a „hivatalos giccset" ki-szolgáló túlbuzgósága, aki magát csak a „jelenkor Michelangelójának" titulálta. S mert Sinkó alapállása *a confiteor*, természetesen megidéződik az apatini gyermekkor a régi barátságokkal, s az írónak annyira kedves társak: Czóbel Ernő, Lányi Ernő, Lányi Sarolta, Révai József s nem utolsósorban a „hitetlen hívőt" útjain végigkísérő feleség, Rothbart Irma plasztikus megjelenítésével.

Az etikus ember realizmusán töprengve kérdezi Bosnyák professzor: „mivel magyarázható, hogy Sinkó, aki leginkább szenvedő alanyként élte át a huszadik század legsötétebb eseményeit, a jobb- és baloldali szörnyűségek egész sorát - Bukovinában az első világháborút, pesti, szabadkai és bécsi bujdosása hónapjaiban a fehérterrort, a grünzingi barakkokban a rezervátumsorsot, Moszkvában a sztálini csisztkák légkörét, Boszniában az usztasa és csetnik uralmat, Dalmáciában a zsidóinternálást s mindezen túl család-ja teljes likvidálását a háború idején -, mivel magyarázható az életrajzi és alkotói tény, hogy ez az ember, akinek a huszadik századi emberiségben ugyancsak volt alkalma meglátni a bestiálisat, alkotásaiban mindig és csakis az embert, de nem a bestiát festi?"

A kérdésre válaszoljon maga az író - most is „szemben a bíróval!" - *Budapesti mozaik* (Meghitt beszélgetés 1963-ban) című írásának egyik részletével:

„*Én:* Ha választhatnál, mégis úgy kezdenéd, ahogy kezdted? Újra vállalnál mindent?
Ő: És te?
Én: Mit tehetnék egyebet? Szebbet? *Ő:* Úgy van. Mit tehetnék egyebet? Igazabbat?
Én: Szóval úgy találod, hogy mégis szép volt az élet, ahogy élni adatott?
Ó: Semmiképp se. Úgy találom, hogy förtelmes volt. De minden más élet még

sokkal förtelmesebb lett volna. Minden más akkor lehetséges élethez képest."

Íme, a drámai életút, mely attól szép, hogy minden mozzanatát vállalni merte ez az érzékeny, ez a büszke, ez a „soron kívüli" forradalmárként sem utolsó, szenvedő, a társadalom és a saját rémeivel egyként viaskodó ember: Sinkó Ervin.

Mirjana Karanović (Czóbel Sarolta) és Bogdan Diklic (Lányi József) a Confiteorban

Confiteor

Ennek a Sinkó Ervinnek, a „hitetlen hí-vő" forradalmárnak állít emléket Slobodan Šnajder *Confiteor* című drámája. Az író neve nálunk sem ismeretlen, Horvát *Faustját,* amely az 1983-as Sterija Játékokon hívta fel magára a figyelmet, Nánay István ismertette a SZÍNHÁZ 1983/12. számában.

Šnajdert nem csupán a történésekben gazdag életrajz nyűgözte le, hanem az úton levés mint cél, mint erkölcs, Sinkó könyörtelen küzdelme önmaga megtartásáért. A forradalom, a bukás, a szerelem, a kitoloncoltatás, a határok közötti, sokszor kényszerű „séta" egy jobb sorsra érdemes kézirattal *(Optimisták)* mind csupán apropó, hogy a drámai helyzetek-ben sohasem szűkölködő sors vallomás-ként megnyilatkozhassék.

Furcsa, katedrálisokon kívüli gyónás zajlik itt, s a megtisztulás ama folyamata, amely sosem zárja ki, még csak kényszerű kerülőnek sem láttatja a dantei poklot. Šnajder az örökkön lázban égő vallomástevőre, „a dantei kozmológia összekuszálódottságát" (Végel László) nagyon is érző modern emberre figyel, aki állandóan sodródik, ütközik. Lévén örökös kereső, vonzza magához a sebeket, nem-hiába rögzíthette Šnajder művének elöl-járó tanulmányában, hogy „Sokszor volt Sinkó, brechti megfogalmazással élve, »üres papírlap, amelyre a forradalom írja a parancsát«".

Ugyanitt olvasható: _Ő értelmiségi-hívő volt, de az a fajta, aki nem alkot egy-házat, mert ahhoz túlságosan szkeptikus, és a túl sok lényeges betekintés folytán mélyrelátó. Magában véve a megtestesült sóvárgás, a vele perlekedő megtestesült tudás, maga a megtestesült perlekedés. Ez Sinkó Ervin."

Šnajder a Confiteorban szereplő Sinkót és társainak többségét „halogató" lényeknek nevezi, s úgy gondolja, hogy „ezerszer életesebbek azoknál a felvilágosult makimajmoknál, akik a világ romhalmazain ücsörögve morcosan bizonygatják, hogy már minden megtörtént". Végel László alapvető tanulmányában *(A forradalmi hit mint erkölcsi probléma)* arra is figyelmeztet, hogy a sinkói életút „makacsul feloldódott a kor kollektív szimbólumaiban", s így végső soron Šnajdert nem is annyira az „igazi Sinkó" érdekelte, hanem a „sorsszimbólumok" mögé való rejtőzködés stratégiája. Vagyis: az individuális élet, a maga váratlan fordulataival, a mitologémák törvényei szerint új és magasabb egységbe szerveződik, s itt már „nem az egyes ember a fontos, hanem az eszmerendszer ellentmondó működése az emberben".

A Confiteor filozófiai ihletése vitathatatlan, de egy pillanatig se gondoljuk, hogy didaktikus tételek állnak szemben egymással. Šnajder a pokoljáró hős útkeresését - mely egyben a kommunizmus történelmi drámája is - olyan költői látomássorozatban képes megmutatni, ahol a maga szempontjából mindenkinek igaza van, ahol mindenki egyformán lehet vádló és vádlott. S ez nemcsak a moszkvai évek kemény hidegében tevékenykedőkről mondható el, már az alig húszéves városparancsnok is ugyanevvel a dilemmával küszködik. (Tudja, hogy a Tanácsköztársaságnak kárt okozó alföldi gaz-dák, avval, hogy fölgyújtották a gabonát Pest éhezik! -, a legsúlyosabb büntetést érdemelnék, de bátran néz szembe a púpos Kovács vezette Lenin-fiúkkal, és barátjával, a Kun Bélától hírt hozó Lányival is.)

SINKÓ: Ezek az emberek szőröstülbőröstül egy haldokló világ termékei. Hogyan változzanak meg máról holnapra?

LÁNYI: De Ervin. Hiszen ezek súlyosan vétettek a forradalom ellen.

SINKÓ: Ölni a legkönnyebb, Józsi.

De hát hogyan ítéljek? Ha főbe lövetem őket, a világ szakad rám. Ha megkegyelmezek nekik, akkor is.

(Saffer Pál fordítása)

Šnajder, ismervén hősét és a kor rejtelmes, nemegyszer összekuszálódott viszonylatait, mindenképp teremteni akar. Új hőst és új korszakot, amely a sorsszimbólumok által él. Drámaköltemé-nyében az életrajz alá van rendelve a látomásos szerkezetnek, s ennek következtében jut el a kiválasztott a gyermekkor édenéből az élet végső jutalmát jelentő mennyországba. De ez a mennyország csöppet sem hasonlít az *Isteni Sínjáték* káprázatokban gazdag paradicsomi világához. Banális és szürke, s itt is hétköznapi ügyek (hozták-e már a gázszámlát? jött-e pénz? stb.) foglalkoztatják a meghalásra készülő - vagy már meghalt? - Sinkó házaspárt. Véget előbb említett tanulmányában ez a szürke „csillogás" „a hit mélységesen emberi önkritikája". A főhős utolsó gúnyos kacaja ezért lehet „méltóságteljes plebejusi válasz arra a hipotézisre, hogy megszűnt a keresés és az út értelme".

A drámabeli Sinkót leginkább a „belső látás" vezérli; az a magas fokú átszellemültség, amely jobbára a misztikusokra jellemző. Érteni és érezni akarja a forradalmat, akárcsak egy a szexualitásában plasztikus szerelmet. Benne és általa akar megnyilatkozni, s noha sejti az iszonytató paradoxont, a forradalom nélküli forradalmár sorsát, hitetlen hitével önkéntelenül is afelé közelít; ezért a be nem teljesült, mert tragédiák kaszabolta „szerelem" a végén már csak álomképekben jelenik meg. De a gyónó még ezt nem sejti, s ám a kecskeméti hóhérszerep áthárításáért kínozza bármekkora önvád, a bécsi katedrálisban végtére mégiscsak a tiszta lelkiismeretű, noha vívódó ember fohászkodik. _1 la nem születik meg a forradalom, hogy lehet az, hogy én élek? Úgy látszik, te szereted a csüggedőket. Engedd, hogy én is szeresselek téged.

Hagyj meg a hitemben. Olyan sok az, amit kérek? Mentsd meg a hitemet!"

A Confiteor tehát az állandó hitmentés drámája. A forradalomban is, a forradalmon kívül is, a törvénytelenségek idejében is. S a törékeny és tiszta szellemnek az a legnagyobb tragédiája, hogy éppen a számára legbensőségesebb, legintimebb egyszer csak kívülállóként, fenyegetésként fog jelentkezni. Ezt a könyörtelen csapdát ábrázolta jó érzékkel Šnajder, megmutatva emez „átalakulás" fokozatait. Hogy a drámát bevezető esszéjében egy zseniális párhuzamra bukkanunk, az mindennél jobban a drámaíró elszántságát tükrözi: megmutatni *azt az* állapotot! „Sinkó - Krleža? Európa temetőiben turkáló két hazátlan?" A kérdés ridegségében benne foglaltatik a rideg válasz is. Mert Sinkó egyetlen eszmét követvén vált hazátlanná, az eszmét nagyon sokszor megcsúfoló gyakorlat kergette őt országból országba, hogy végül is - mint akinek élete *meg nem történt* -, a menny-országban töprenghessen el földi létéről s mindazon „temetetlen holtakéról", akik-nek a gondolkodás, az utólagos számvetés sem adatott meg.

Šnajder kezünkbe adja a kulcsot, amikor a *Confiteort* bevezető esszéjében - világirodalmi párhuzamot sejtetve - a csehovi szalon „fojtott hangú sikoltozásáról" beszél. „A világ chilisztikus lázban égett, Nina Zarecsna *(Sirály),* akárcsak Czóbel Sarolta, a magyar költőnő, elment a Nagyvárosba és a Forradalomba, amely őt Saturnus módjára felőrölte." Valóban, a Sinkót körülvevő nők, leginkább Sarolta és Rothbart Irma (Mici), szenved-nek ettől az állapottól.

A dráma szerkezete, anélkül hogy az író belevesznék hőse életrajzába, négy fokozatosan rövidülő felvonás keretében a lassú fogyást imitálja. Ez, bár paradox, magával hozza a kiteljesedést is, hiszen Sinkó belépése a „léten túli" létbe - nevezzük pokolnak vagy mennyország-nak - nem csupán az élet meghosszabbítását jelenti, hanem a végtelennel bekövetkező gazdagodást.

„Megbocsássunk-e azoknak, akik megölték az álmunkat ?" - kérdezi feleségétől a mennyországban Sinkó. Itt, e rideg, szürke helyen még egyszer végiggondolják vesszőfutásukat, amely ugyan a keresés örömével próbált vigasztalni, de a hit reményében végzett bolyongás minden pillanatban életveszélyt hozott rájuk. Magyarán: nem csak az álmaik, hanem emez álmot dajkálók ezrei is megölettek. Nem véletlen, hogy méltó búcsúként újra föltűnik a gyermekkor édene. De ez már, noha a keret ugyanolyan, nem az a fiatalság. „Az apatini korzó most üres: lakoma után tárva-nyitva a templomajtó. Hogy lehet az, hogy én kívül maradtam ? Mi az én feladatom ? Van-e feladat, amely az enyém, vagy (csak) feladat van?"

Ez az imitált, a mennyországbeli tartózkodással megnövelt „utóélet" Šnajder számára jó apropó a pokol legbelső körének megvillantására. Mivel itt már sem a fizikai, sem a biológiai törvények nem léteznek, nem élet és halál, süllyedés és emelkedés kettősében ábrázolja hősét, hanem fényt és sötétséget váltogatván -- statikusan. Talán először (és utoljára!) itt csendesedik meg az a „folyamat", amely Sinkót és szerelmét űzte-hajtotta. Az élet befejezése után már nem kell élni és meghalni sem. Ezredéves kövületek őrzik úgy valaminek a lenyomatát, mint ez az üres fényesség a megfagyott mosolyt. A bölcs, a mindenen átlátó megvilágosultak mosolya ez.

Nehéz mű a *Confiteor,* hiszen az időrétegek mellett a kommunizmus mint eszme is rétegeire bomlik benne, aszerint, hogy a hit melyik szereplőben ér a csúcsra. Babelt épp a belső bizonytalanság - mondjuk így: félelem - roppantotta össze, s ez-által válhatott barátja árulójává. Sarolta és Anna, anya és leánya - az utóbbi tanácsára - azon töprengenek, ha öngyilkosságot követnek el, kevesebb lesz a belső ellenség, s így megtették azt, amit tőlük az „eszme" várt. Sinkó és Irma (Mici), jóllehet mindegyikükben lobog a hit, kétkedő „forradalmárok". Szinte saját maguk előtt is szégyellik, hogy gondolataikat állandóan szembesítik a valósággal, de végső soron ennek, no meg jócskán a véletlennek köszönhetik életben maradásukat. Tragédiájuk, hogy a hit „csúcsairól" napról napra a mélybe zuhannak, ám ez sem tántorítja el őket a vállalt eszmétől. A harmincas évek „tisztogató műveletei" ha nem is követelték a főhős életét, az egész életpályára kihatottak.

A „kommunista planetárium"

Janez Pipan, a ljubljanai vendégrendező, Šnajder művének látomásosságából indult ki, amikor a zene és a különböző fényeffektusok mellett a balettet is igénybe vevő látványszínházában a „kommunista planetáriumot" állította a középpontba. Bár az előadásban csak kétszer jelenik meg ez a különleges „múzeum", hatása mindvégig, még a legbanálisabb magánügyeket tárgyaló jelenetekben is érezhető. A képpé avanzsált irrealitás - álom és való keveredése - okozza, hogy egyre-másra jönnek létre a „kis planetáriumok", amelyek ellentétben a korbácsos őr vigyázta fényességgel, káprázattal, az amott fölmutatott univerzumot csupán részleteiben interpretálják. Ami a „kis planetáriumokban" helyi érvényű (mulatságos vagy vérfagyasztó, szempontunkból teljesen mindegy), az áll össze majd a két nagy, kommunista planetáriumjelenetben világrenddé: a kecskeméti vérengzés, a pesti forradalom, Babel rettenetben fogant „konyhaművészete" (ezen belül barátkozása és Sinkóék elárulása), Czóbel Sarolta és Anna „önző" élete, illetve szenvedése, az *Optimisták* című kéziratos regény találkozása Kun Bélával és a könyvkiadó szerkesztőjével, a bírósági tárgyalás, ahol a MOSZFILM a vádlott stb.

Pipan egybefolyatja a jeleneteket, evvel is érzékeltetve: egy éber álmodó látomásairól van szó. Igy nincs szüksége jelenetváltásokra, az átdíszletezés pedig egy jól koreografált rend szerint történik, melyben az egyéni szereplő és a balettkar egyformán részt vesz. Első pillanatra kissé furcsa ez a fajta látványszínház. Ötletből ötlet nő ki, s a színnek és mozgás-nak kavalkádja revüjelleget kölcsönöz a drámának. Táncos revü mint élet-halál sors? Tagadhatatlan, van valami bizarr ebben a megközelítésben. De a fiatal rendező ehhez a rakoncátlan hatásvadászathoz - épp azért, mert valódi művész - hozzá tudja tenni kesernyés iróniáját is. Az ő látomásában a Sinkó Ervin-i sors - futás az eszme után és az eszme elől - cirkuszi keretben képzelhető csak el, fölforgatott, feje tetején álló világban, hitben magasztosult vágy és állandó rettenet között.

Sohasem Sinkó, Kun, Czóbel Sarolta, Lányi a nevetséges - a rendező többnyire nem tagadja meg tőlük az ünnepélyességet sem -, hanem az őket állásfoglalás-ra késztető, életerejüket elszívó, személyiségüket megnyomorító helyzet. Amit a világ „édes csapdaként" számukra fölkínált. Az is világos, hogy ezek a hősök nem egy realista dráma szereplői, még ha az életrajzi vonások erre a következtetés-re sarkallnak is, hanem Šnajder pokoljáró, fullánkos képzeletének teremtményei.

A rendezés tehát az álomalakokhoz igazodik. Pipan számára a kép, a látvány a döntő. Szereti a libikókát: hang (zene), mozgás eszerint alakul. Egyszer az In-

ternacionálé szól orgonán, máskor valamely rockmuzsika vagy balettzene. Csajkovszkij és Jarrea így a Beatlesekkel édestestvér (zene: Gregor F. Strnisa), s a katonaköpeny és tüllfátyol, a trikolór és a gyermekpelenka egymást kiegészítő hangulati elem. A Tanácsköztársaság kikiáltását jelképezve, a színen lévők például fölülről magukra rántják a szinte mindent beborító vörös leplet - „Reszkess, öreg világ!" , Mici a földön hajtogatott hófehér pelenkákkal a születendő gyermeket (a Forradalmat) ünnepli; és később, egészen más világban, a vége sincs vászonra festett trikolórszínek-sávok mintha önálló életre kelnének, amikor emberszobrok köré csavarod-nak. (Az utóbbi jelenet szépen rímel Sinkó ringlispilimitációjára, amikor Micit franciaágyastul megforgat ja.)

Még ha a rendező szemére vethetünk is egy-két, csupán a néző meghökkenését szolgáló mozzanatot, amit közöl, az mindig lényegi. Mert az elidegenítő szándéka mellett nem jellemfestő eszköze Sinkó katonaköpenye és gólyalába, Sarolta tépett tüllruhája (Palics) és a szenvedését illusztráló „begombolkozottság", Kun vörös bársonnyal bevont kar-széke és bőrkabátja, majd csokornyak-kendője, Babel külvilág elől való menekülése az ördögi konyhába, a véres húsok közé? Eme képvilág attól (is) drámai, hogy a nem föltétlen egymáshoz illő dolgok benne egymás mellé kerülnek: katonai derékszíj és stóla, bakancs és balettcipő, katedrális és Internacionálé.

Noha a kommunista planetárium minden csillaga egyenlő fényértékű, és a zsinórpadlás magasában megbúvó, ugrásra kész vadhoz hasonló őslény „csápjai" elvileg mindenkit bekaphatnak, csak Sinkó érdemesül arra, hogy különbséget tegyen a bolyongó égitestek közt, és „föláldozza" magát az őt lelkét, hitét és testének megtöretését - követelő amorf hatalomnak. A különben jórészt üres belgrádi színpad telitalálata ez a magasban „leselkedő", megnevezhetetlen „szörny", akiről még a fensőbbsége tudatában lévő Planetáriumőr sem tudhat sokat. Pipan, cirkuszi (!) közelítéssel, még félelmetesebbé teszi a fura „világegyetem" működését magyarázó és vigyázó zsarnokot, aki nem más, mint a hatalom megnyújtott keze. Hogy virág helyett korbáccsal köszönt bámulóira - mindegy, hogy közöttük önkéntesek vannak-e nagyobb számban vagy a csodálnivalóra odakényszerítettek természetéből, illetve jó pénzzel megfizetett beosztásából következik. A kigyújtott csillagaival sokkoló planetárium mégsem lehet olyan magas, hogy ne nyúlnék belőle alá egy „égi" létra, ami hintaként is szolgálhat. S a segítségével végzett fekete „jutalomröpülések" csak sejtetik, de nem magyarázzák a meghimbálás és - pörgetés okait. A rendező tehát amikor látványszínházában kiemel valamit, azonnal el is rejti: a titkot nem megfejteni akarja, hanem annak létét tudatosítani.

Sarolta amikor „kozmikus" szöveget celebrálva berobban a „fehér csehovi szalon" charlestonozói közé, még nem tudja az illemet, és a tánctanár süket szövegével („Csak vidáman! Lazítsunk!") saját fájdalmát állítja szembe. Nem is annyira férje eltűnése miatt őrjöng, hanem mert érzékeli a reá ragasztott „bélpoklosságot", a társakat, barátokat messze űző ragályt. De ez a tánc lassú közhelyeivel és gyors hebehurgyaságával az irányító édeskés plakátszövege egyik formától sem idegen - már-már elnémítja Sarolta sikolyát. Egy lesz a tétova „hattyúk" közt, aki a leányával, Annával szemben is alig tudja megvédeni igazát.

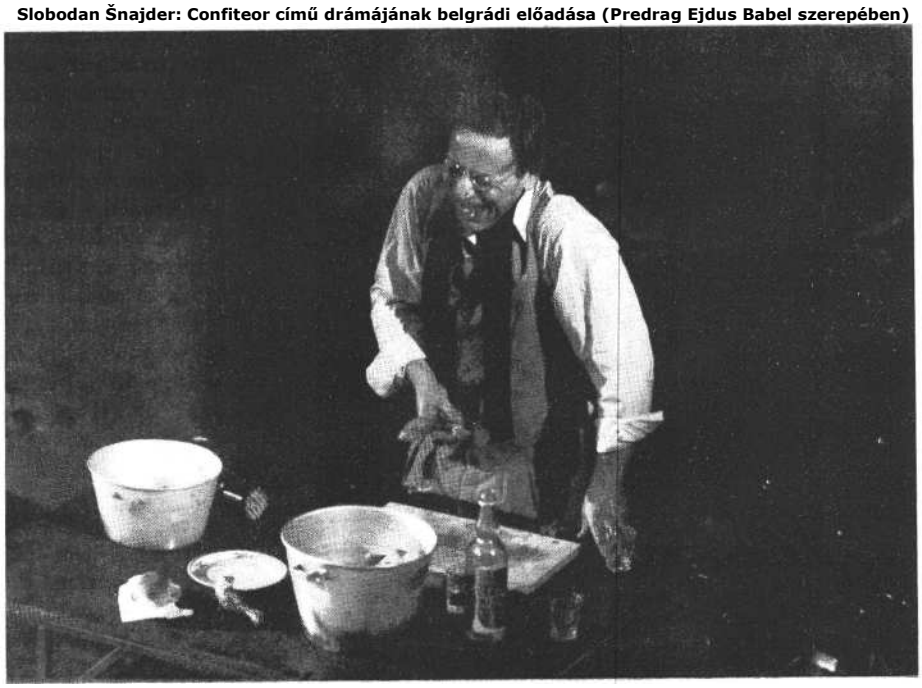
Totális színház és tömegjelenetek

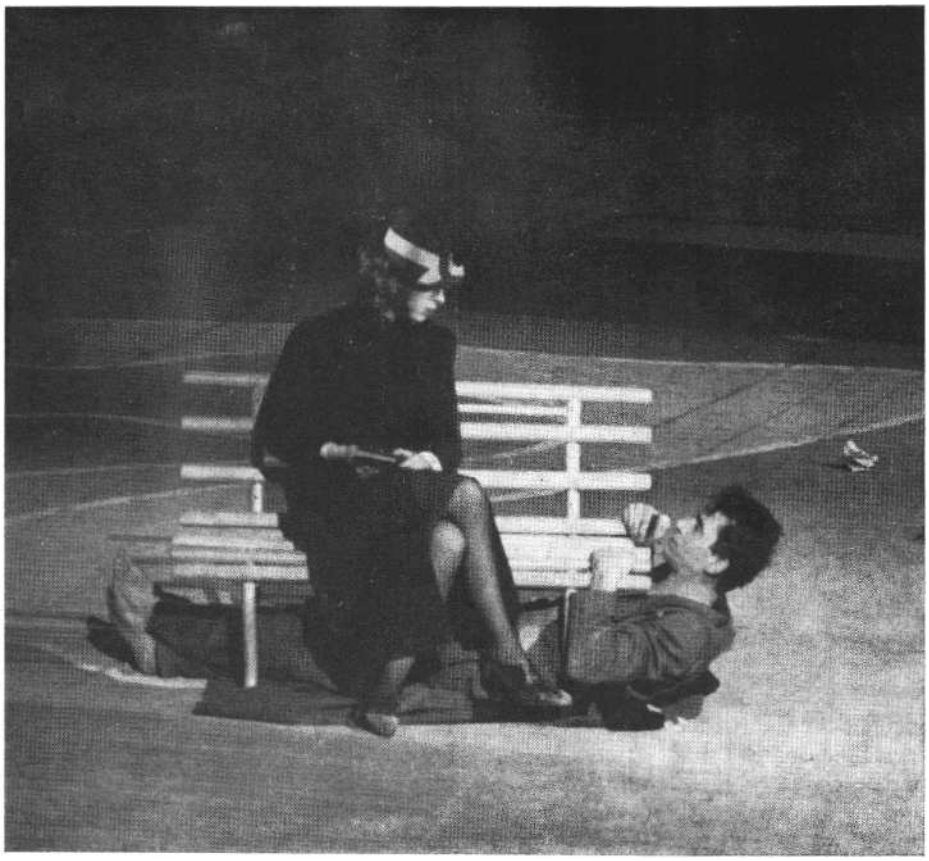
A háromórás, nagy hatású előadás többnyire gördülékeny. Ott sem unalmas, ahol a rendező - félreértvén az író szövegét, talán a közönségnek kedvezve? eltér az eredeti drámáról. Az ilyesféle „átírásra" tipikus példa a Bécs felé tartó Sinkó és Sarolta határ menti fölszabadult „szerelme". Pipan, elszakadva a szövegkönyvtől, ebben a búcsújelenetben csupán a szexre összpontosít, mintha a Palicsi tó partjáról ide akarná emelni a kívánatos „kancát", akitől Sinkó a testi szerelmet tanulta. Őrjöngő zene és vonagló testek, az egymásé levés hosszú, kitartott pillanata, holott a hamari elszakadás (búcsú) itt igazabb volna, hiszen mindkettejükre más-más partner vár. A "hatásvadászatnak" más, az előbbinél találóbb formáját mutatja a kétszáz éves Madame B. Párizs környéki birtokán tartott „estély". Ha ez a nő -- saját szavaival

„a tapasztalat és a báj kombinációja", a rendező eme „tulajdonságokat" nyugodtan átteheti egy kortalan férfiba is. Sinkó a zűrzavaros estén tehát egy női ruhába öltöztetett férfit, egy félelmetes nőimitátort forgat meg a táncparketten. A „nő" és a férfi viszonyának érzékeltetése elvész, a „párizsi" hangulat átcsúszik a szürreálisba, a megborzongtató sejtelmesbe. A minden ízében látványként megjelenő gondolat, a színházi totalitásra való törekvés hozza magával a fönti ferdítéseket, még ha a gőzhajójelenet naturalista viccelődése megoldásában mérföldnyire van is a fülledt erotikájú estély hangulati ábrázolásától. Mindkettő idegen elem, noha a kivitelezés logikája szerint többé-kevésbé beleillik a Janez Pipan kavarta forgatagba.

Tömegjeleneteinek a balettkar aktív

Slobodan Šnajder: Confiteor című drámájának belgrádi előadása (Predrag Ejdus Babel szerepében)





Aleksandra Nikolić (Rothbart Irma) és Predrag Manojlović (Sinkó Ervin) a Confiteorban

szerepeltetésének is köszönhetően - se vége, se hossza; szín- és hangeffektus segíti a dzsesszbalettól a pantomimtáncig húzódó mozgássor megjelenítését. Ezúttal mégis inkább Pipan rendezésének „csöndjeiről" írok, azokról a jelenetekről, amelyekben a gondolat kibontását csak kevésbé kíséri látványelem. Vagy ha igen, mértéktartóan, frappánsan. Szerencsére ezek vannak túlsúlyban. A furcsa planetáriumról és korbácsos őréről az előbbiekben volt már szó; nem kisebb hatású az odesszai tengerparton egymással évődő „triumvirátusnak" (Babel, Sinkó, Irma) az a jelenete, amelyben két szféra ütközik. Babel, a királyvijjogásra éppúgy figyelve, mint az azt követő csendre, csak a tengerről és a kagylókról akar tudni; boldog és szinte érzéki örömmel szívja magába a természetet. Sinkó és Irma pedig minduntalan megzavarja ezt az illuzórikus menekülést avval, hogy Zinovjevről és a kivégzésekről beszél, meg a Führer birodalmában fröccsenő zsidóvérről. Pillanatnyi különállásukat a kergetőzés utáni összebújás oldja föl; félelmüknél csak vacogásuk nagyobb. S amíg ölelkeznek, henteregnek, két fekete frakkos úriember betolja a sötét bírósági asztalt. Az odesszai idillre tehát azonnal kínkeserves vallatás következik, amelyben Babel hűvös kívülállót játszva, azt is letagadja, hogy ismeri barátait. S a néző alig ocsúdik föl eme félelem szülte átváltozásból, máris Babel konyháját látjuk: a gazda húst klopfol, hogy mielőbb megvacsoráztathassa Sinkót és Irmát. Azok némileg idegenkedve fogadják az „áruló" kedveskedő gesztusát, s csupán akkor érzik meg a tragikus énkettőzés súlyát, amikor Babel Sinkó előtt térdelvén, majd a konyhaasztalra borulva elkezd sírni. Ebben a jelenetsorban benne van a *Confiteor* esszenciája, s a harmadik kép az előadás egyik legremekebb pillanata.

Pedig van még egy-kettő. Sinkó furcsa „lánykérése" - Bécsben egy sétány padja alól suttogja el Irma iránt érzett szerelmét -, a fehér, illetve a fekete hattyú képében megjelenő Anna és Sarolta élethalálharca, melyben kiszolgáltatottságuknak más-más módja tükröződik, s végül a mennyországbéli ünnepélyes halál, ahol az enyhet adó gyógyszert, mint-ha a Sinkó házaspár egy ötcsillagos szálloda éttermében volna, tálcán hozzák elébük. A zárókép, bár többször alkalmazott motívumot ismétel - a ligeti pad hátradőlése, rajta Sinkó és Irma, szimbolizálja a hirtelen megszakadt életfonalat -, hatásos lírai búcsú. Nem utolsó-sorban azért, mert *ez* a pad a fél évszázad előttivel azonos, melyen a két fiatal örök hűséget esküdött egymásnak.

A belgrádi Nemzeti Színház előadásának sikerében nyilván közrejátszott az is, hogy a rendező szerencsés kézzel választotta meg munkatársait. Miodrag Tabački nagyvonalú, stilizált színpadképe, Doris Kristić jelmezeinek álmot és valót egyként tükröző időnélkülisége és realitása s Damir Zlatar-Frey szellemes koreográfiája kellett ahhoz, hogy megvalósulhasson Janez Pipan koncepciója.

A rendező követelte stilizált alakítá- sokban sok színész jeleskedett. Mindenekelőtt Mirjana Karanović. Az ő Czóbel Saroltájáról el lehetett hinni, hogy személyiségét egyformán alakította a köz- és magánélet. Karanović már a kezdet kezdetén egy biblikus szépségű jelenetben érzékelteti, hogy a világszelídítés mint forradalmi tett és a tüzes szexualitás megfér egymás mellett. Játékában arra az önmagát kíméletlenül meg-ismerni akaró költőasszonyra ismerünk, aki egyszerre éli és álmodja a valóságot. Saroltát különösen a szovjetunióbeli évek tették próbára, de leányával, Annával vitatkozva sem hiszi, hogy a „trockista bandához" tartoznék.

Színpadon ritkán látható olyan nagy alakítás, mint Predrag Ejdus Iszaak Babelja. Šnajder a félelem költészetét fogalmazta meg az alakban, és Ejdus ki is használja a szerep kínálta lehetőségeket. A színész tüneményes átváltozóképességgel a sztálini önkény író-értelmiségi sorsot fölőrlő következetes „malommunkájába" is bepillantani enged. Ejdus a boldog örömtől jut el az önmagát is meg-viselő hazugságig: barátainak föladásáig. Tragédiája a konyhajelenetben csúcsosodik: véres húsok és egy üveg vodka társaságában fedezi föl lealjasodását. Ejdus állati nyüszítésében már a megfélemlített tehetetlen ember sír, a később maga is áldozattá váló író búcsúzik szép emberségétől.

Predrag Manojlović nehezebben birkózik meg Sinkó Ervin összetett személyiségével. Igaz, mindvégig a színen kell lennie, s a hallatlan fizikai teljesítménynek sem utolsó szerep annyi mindent követelne tőle, hogy az egyenletes színvonalon aligha teljesíthető. Manojlović olykor belefeledkezik a pillanatba, s ilyenkor merev; némelykor váltásaiban is külsőségekre szorítkozik. Aleksandra Nikolić (Sinkóné Rothbart Irma) csöndes szomorúsága, szépen megélt lírai pillanatai, a forradalmár társ önfeláldozását sejtetve, a főhősnek lelki támaszt nyújtó nő segítőkészségét érzékeltetik. Petar Božović (Kun Béla és jugoszláv Komisszárius), valamint Branko Jerinić (Planetáriumőr, Sandr stb.) és Bogdan Mihajlović (Szakács) harsány színei, nemegyszer groteszkbe hajló ötletei világosabbá teszik Sinkó és az őt körülvevő világ gyónását.

THEATRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

Tamás Bécsy:

Peut-on écrire aujourd'hui des pieces de théâtre?

L'auteur relève une douzaine des nouveautés hongroises créées au cours de la saison: *Une maison exposée aux courants d'air* de Gábor Görgey, *La Double fête* d'István Verebes, *Une femme au boulevard* d'István Gáll, *Nos compatriotes* de László Kolozsvári Papp, *Qui voit-on sur le tableau?* de Károly Szakonyi, *Maman chérie* d'István Sárospataky, *Opérette ouvrière* de János Ács, *La Tête de poulet* de György Spiró, *Kozma* de Mihály Kornis, *L'Héritage* de Gyula Hernádi et *Avent sous le mont Hargita* d'András Sütő. Ses analyses le mènent à la conclusion selon laquelle la nouvelle dramaturgie se caractérise par l'absence d'un ordre éthique uni et d'un système de valeurs qui aiderait à ujger le monde.

István Nánay:

Nostalgie et règlement des comptes

Opérette ouvrière de János Ács et István Mártha à Kaposvár; *Festival de chansons de danse '66* de György Schwajda et János Szikora à Szolnok; et *Vol rasant* de Dénes Csengey et Tamás Cseh au Théâtre Katona József de Budapest – voici trois spectacles musicaux qui parlent des années soixante-dix. Ils sont conçus tous les trois par des auteurs d'une même génération – nés entre 1943 et 1952 – et s'efforcent do comprendre le passé sur la base du présent.

dit Csáki:

vák

nouveau programme de Tamás Cseh, *Vol t* est à proprement parler une histoire rde – avec chansons. Les paroles dues à un partenaire nouveau, Dénes ngey qui remplace Géza Bereményi et duo semble avoir toutes les chances ur prolonger le genre tout spécifique Cseh.

Péter P. Müller:

Les limites du théâtre idéologique

Le Favori de László Teleki est une pièce intéressante, souvent discutée mais assez peu jouée de notre répertoire du XIXème siècle. La mise en scene actuelle et fort ambitieuse de József Ruszt à Zalaegerszeg renforce le côté didactique aux dépens de l'ironie nécessaire ce qui ne facilite pas la participation émotive du public.

Judit Szántó:

L'auteur et sa protagoniste

A propos de la reprise à Pécs de *Bella*, piece plus ou moins « art nouveau » de Dezső Szomory notre collaboratrice souligne surtout l'importance de trouver le style de l'interprétation. Jouer Szomory équivaut à chercher la clef de certains problèmes fondamentaux de notre théâtre; il y faudrait se libérer de la monotonie du style post-naturaliste et arriver à une mode d'expression complexe, unissant l'identification à la distanciation.

Ildikó Csizner:

In memoriam 1963

Villa Negra était, aux années soixante, un film amusant et très applaudi de Márton Keleti. Le metteur en scène Miklós Szurdi et ses collaborateurs en ont fait maintenant une comédie pour La Scène, y mêlant des accents nostalgiques et ironiques à la fois.

János Erdei:

Juger en place de Dieu est un crime

Pour la mise en scène de *Hamlet* à Debrecen, László Gali avait des idées logiques qui cependant ne s'expriment pas sur la scène d'une façon suffisamment marquante. Pour lui, la tragédie se fonde sur le combat toujours remis entre la nature et la raison.

József Tamás Reményi:

La grande opérette de Tchékhov

A Miskolc Imre Csiszár transforme *La Cérisaie* en un théâtre spectaculaire et souvent époustouflant. Malgré l'absence des conflits intérieurs des personnages, les degrés de la monotonie se remplacent avec un dynamisme fougeux.

István Takács:

Un Schnitzler revu

A Zalaegerszeg *Le Cacatoès vert* d'Arthur Schnitzler se trouve transformé en comédie musicale mais le spectacle n'explique pas a manipulation qui tendait à tout prix à dénaturer un bon texte.

Anna Földes:

Sans défense parmi les dragons

L'auteur rend compte de trois spectacles vus au cours d'un séjour à Paris. Il s'agit de *La Marquise de Sade* de Yukio Mishima dans la mise en scène de Sophie Lucachevsky du *Dragon* de Yevguéni Chvartz réalisé par Antoine Vitez et du nouveau spectacle d'Ariane Mnouchkine, *Norodom Sikhanouk, roi de Cambodge*. Selon notre collaboratrice ce dernier est bien à la hauteur du cycle shakespearien qui l'a précédé.

Lajos Szakolczay:

Le drame d'une vie dramatique

Ervin Sinkó, participant actif a la République des Conseil de 1919, qui, ensuite, a passé des décennies en émigration, est un personnage plein de contradictions mais de première importance des lettres hongroises en Yougoslavie et du mouvement ouvrier international. *Confiteor*, la nouvelle piéce de l'auteur croate Slobodan Šnajder évoque pour nous ce communiste « fidèle et incrédule » et sa pièce nous intéresse non seulement en raison de ses rapports avec la Hongrie mais aussi pour cette sensation tumultueuse qu'elle a fait au cours de la saison théâtrale en Yougoslavie.

E számunk szerzői

BÉCSY TAMÁS,
az ELTE Világirodalom Tanszékének egyetemi tanára

CSÁKI JUDIT újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa

CSIZNER ILDIKÓ,
a Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó szerkesztője

ERDEI JÁNOS esztéta

FÖLDES ANNA újságíró,
a Nők Lapja rovatvezetője

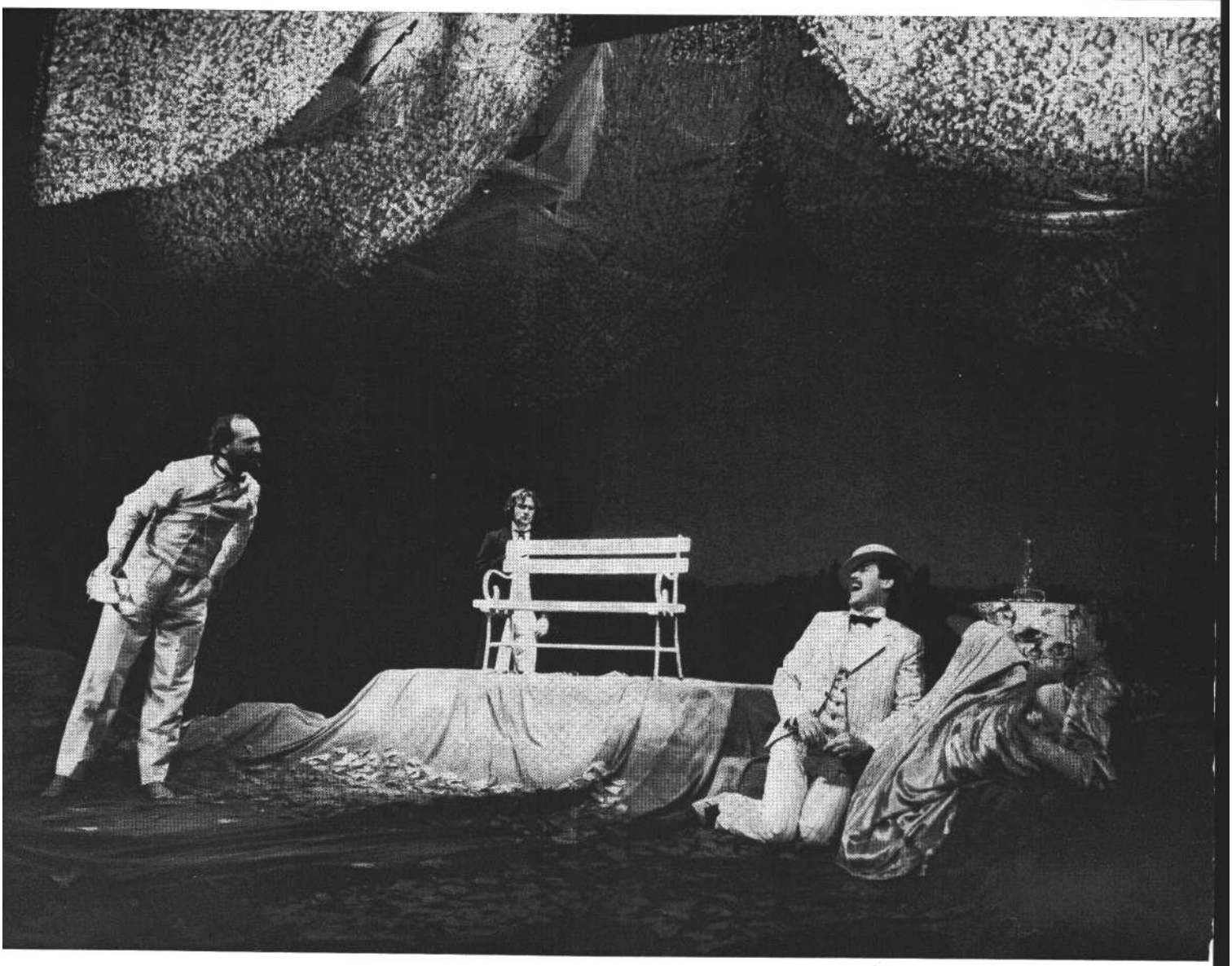
P. MÜLLER PÉTER,
a JPTE Irodalomtudományi Tanszékének tanársegédje

NÁNAY ISTVÁN újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa

REMÉNYI JÓZSEF TAMÁS újságíró,
a Filmvilág munkatársa

SZAKOLCZAY LAJOS újságíró,
a Kortárs munkatársa

SZÁNTÓ JUDIT dramaturg,
a Magyar Színházi Intézet osztályvezetője

TAKÁCS ISTVÁN újságíró,
a Népszava munkatársa

Ára: 30,– Ft