

SZÍNHÁZ



Nánay István: Magyar drámát! Mindenáron? • Koltai Tamás: Pisti, küzdj. . . ! • Almási Miklós: A mi urunk, Luka színeváltozása . . . • Keresztury Dezső: Sinkovits, az eszményítő realista • Pályi András: Napló színészekről • Szabó György: Berta (dráma)

1979

Április



SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI
ÉSKRITIKAI FOLYÓIRAT

XII. ÉVFOLYAM 4. SZÁM

1979. ÁPRILIS

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

Szerkesztőség:
1054 Budapest V., Báthori u. 10.
Telefon: 516 308, 116-650

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére
nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
Levélcím: 1906, postafiók 223.
A kiadásért felel:
Siklósi Norbert igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlap Irodánál
(KHI 1900 Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül vagy postautalványon valamint átutalással
a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési díj:
1 évre 240,- Ft, fél évre 120,- Ft
Példányonkénti ár: 20 - Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest. Postafiók 149
Indexszám: 25.797



79.0368 - Athenaeum Nyomda Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató
HU ISSN 0039-8136

A borítón:

Molnár Piroska (Vaszilissza), Horváth József
(Kosztijov), Kállai Ferenc (Luka) és Agárdi Gábor
(Bubnov) Gorkij Éjjeli menedékhely című
drámájában (Nemzeti Színház)

A hátsó borítón:

Pauer Gyula díszlete az Éjjeli menedékhelyhez
(Iklády László felvételei)

TARTALOM

játékszín

NÁNAY ISTVÁN
Magyar drámát! Mindenáron? (1)

KOLTAI TAMÁS
Pisti, küzdj...! (7)

ALMÁSI MIKLÓS
A mi urunk, Luka színeváltozása... (10)

F. A.
Félbemaradt esettanulmány (13)

BÁNYAI GÁBOR
Százaz György két Megoldása (16)

arcok és maszkok

KERESZTURY DEZSŐ
Egy eszményítő realista (19)

UNGÁR JÚLIA
Brecht költészetének földi megvalósulása (24)

ÉZSIÁS ERZSÉBET
A félszeg Pisti: Garas Dezső (26)

PÁLYI ANDRÁS
Napló színészekről (28)

fórum

SZEKRÉNYESY JÚLIA
Válaszúti tragédiák (31)

négy szemközt

MÉSZÁROS TAMÁS
„Hatalmas, őrzőgő, tébolyult látomás” (33)

VINKÓ JÓZSEF
Abszurd-e az abszurd? (37)

világszínház

PÓR ANNA
Szubjektív pillantás a párizsi színházra (40)

FÖLDES ANNA
Jegyzetek a kanadai színházról (43)

drámamelléklet

SZABÓ GYÖRGY
Berta

játékszín

NÁNAY ISTVÁN

Magyar drámát! Mindenáron?

„A mai magyar drámák bemutatása színházaink szent kötelessége, mert csak akkor van magyar színház, ha van magyar drámairodalom is. Magyar drámát mindenáron játszani kell, még akkor is, ha az kevésbé sikerült, sőt, uram bocsá, rossz.” -- Nemrégiben egy mai témájú magyar darab bemutatója utáni anketon hangzott el ez a szenvedélyes hangú igazgatói-rendezői hitvallás, amelynek első felével nem lehet vitánk, annál inkább a másodikkal.

Magától értetődik, hogy a magyar dráma és a magyar színház fejlődése hosszú távon szétválaszthatatlan, de a fejlődés dialektikája alapján hol az egyik művészeti ág lódul meg, hol a másik lendül előre, a szinkronitás törvényszerűen - csak kivételes pillanatokban jöhet létre. Van, amikor az írók érzékenyebbek a kor problémáira, és ezek drámai megfogalmazása kikényszeríti a színházak megújulását, s van, amikor a klasszikusokon, az áttételesen aktuális műveken csiszolódott színházi forma-nyelv kínál a drámaíróknak mondandójuk kifejtéséhez új eszközöket, új stílust. Ahhoz, hogy a színház betölthesse társadalmi hivatását, nem elég csak áttételesen, idegen drámai anyag alapján - bár korszerű színházi eszközökkel beszélni az életről; ugyanakkor önmagában a hazai téma és problémakör drámai feldolgozása sem kezesség arra, hogy a színházi előadás valóban rólunk és nekünk szól.

Mint minden öntörvényű fejlődési folyamatban, a magyar dráma és színház kapcsolatában is káros a türelmetlen indulat. Márpedig az utóbbi időben mintha megszapordtak volna az ilyen megnyilvánulások. Hogy csak néhányra utaljak: fiatalabb rendezőinket sorozatban éri a vád, hogy keveset foglalkoznak a magyar dráma sorsával, ugyan-akkor nem vagy csak fanyalogva vesznek tudomást a nehezményezők arról, hogy ezek a rendezők a magyar színházkultúra több évtizedes lemaradásából nem keveset hoztak be. A SZÍNHÁZ is helyet adott annak a hol nyílt, hol burkolt polémiának, amely a dráma vagy

a színház elsőbbségét eldöntendő, arról folyik, hogy a színház maradt-e le a drámaírás, avagy a drámaírás a színház fejlődése mögött. És ezek sorába illeszkedik a „játsszunk mindenáron mai magyar drámát!” hangoztatása is.

A magyar drámának éppúgy, mint a magyar színháznak csak ártalmára lehet, fejlődését vetheti vissza, ha a magyar művek bemutatása erőltetett feladat. Jó néhány éven keresztül élt az a műsorpolitikai elv és gyakorlat, amely mechanikusan súlyozta a darabokat: egyet innen, egyet onnan, egy mai magyar darab egy operett, egy klasszikus

egy zenés vígjáték, egy szocialista országbeli - égy nyugati szerző .. . Ez egyértelműen a mennyiségi szemléletnek kedvezett, és ilyen körülmények között - még ha minden félben maximális volt is a jó szándék - nem jöhetett létre egészséges, eredményes fejlődés. Ez a tendencia részben változott, több színházban írói-színházi műhely kezdett vagy kezd kialakulni, létrejöttek és - jönnek író-rendező párosok, fiatal drámaírók meghatározott ideig ösztöndíjasként kapcsolódhatnak be egy-egy színház életébe és így tovább.

Ezek azonban csupán kereteket, le-

Jelenet a Play Molnár kecskeméti előadásából





Kulcsár Imre, Matus György és Varga Gyula Juhász István Máz című komédiájának miskolci előadásában (Jármay György felv.)

hetőséget teremthetnek két művész szorosabb együttműködéséhez. A műsorpolitikai gátlások feloldásán túl, mindekelőtt a szerzők valóságos problémaérzékenységére és főleg a színházak aktívabb, szakszerűbb darabgondozói és utógondozói tevékenységére lenne szükség.

A dramaturg felelőssége

Mondjuk ki: színházaink dramaturgiai munkája enyhén szólva kifogásolható. A magyar drámák legtöbbje dramatur-

giailag következtelenül, után, félbehagyottan kerül színpadra. A dramaturgiai munka nem lehet általános tevékenység, az adott mű, az adott rendező és társulat, az adott lehetőségek szabják meg egy-egy mű létrejöttét, tehát a dramaturgnak e tényezők között kell az előadás kikezdetlen gondolati és érzelmi logikáját érvényre juttató optimális szintézist elősegítenie. Az írónak éppen úgy alkotótársa kell legyen a dramaturg, mint a rendezőnek, mindkét művész számára a külső szem viszonyla-

gos objektivitását kell jelentenie. De vannak-e erre a feladatra alkalmas, íróknak, rendezőknek egyenrangú társává váló dramaturgok? S ha vannak, igénylik-e segítségüket az írók, a rendezők? A válasz - az elmúlt évek előadásainak ismeretében - nem lehet túl optimista.

A probléma persze nem szűkíthető le dramaturgiai kérdésekre. A színházak általában ugyanannyi időt szentelnek-szentelhetnek egy magyar szerző új darabjának bemutatására, mint más művekére, mondjuk egy klasszikus felújítására. Holott egy-egy új mű adekvát színpadi megvalósításához a jelenleg szokásos próbaidőnél minden bizonnyal többre lenne szükség. Ahhoz, hogy egy-egy írói vagy rendezői megoldásról kiderüljön, hogy nem szolgálja kellő erővel a mű egészét, többször, több változatban kellene kipróbálni, és közösen megtalálni a legmegfelelőbb variációt. Ehhez azonban nemcsak idő kell, hanem megszállottság is. Hogy érdemes színésznek, műszakinak, írónak, rendezőnek újra és újra birkózni a feladattal. Ehhez közös cél kell, az író, a vállalkozás igazában való hit. Am gondolkodunk meg, hány olyan magyar darabot mutattak-mutatnak be, amely csupán a valóság peremén mozog, amelyben csak a problémák felszínét legyinti meg, vagy hamis, leegyszerűsítő, az ellentmondásokat elmosó konfliktusig merészkedik az író. Emlékeztünk olyan darabokra, amelyek bemutatójának szakmai- és közönségviszhangjából, a próbamunka tapasztalataiból az író és a következő bemutató(k)ra vállalkozó együttes egyaránt sokat hasznosíthatott volna. Am az esetek többségében nem tették, a mű maradt, ahogy volt, nem változtatott rajta az író, és elfogadta változtathatatlanul az újabb rendező. Hol a problémaérzékenységgel, hol a konfliktusok, a dráma megfogalmazásának készségével, illetve intenzitásával, hol - különböző adminisztratív, anyagi ösztönzőgátak miatt is - alkotói kényelmességgel, a fél-megoldások elfogadásával van dolgunk.

De nemcsak az írónál, a színháziaknál is. Roppant felelősséggel és alázattal kell a dramaturgnak, rendezőnek a kor-társ szerző darabjaihoz nyúlnia. Nem elsősorban az alkotói érzékenység, netán a rang tiszteletben tartása miatt, hanem mindekelőtt az újnak kijáró figyelem okán. Észre kell venni egy-egy műben az újdonságot, a sajátosat, akár a mondandóban, akár a dramaturgiai, szerkezeti megoldásban, akár a szövegkezelésben vagy

a figura jellemzésében nyilvánul meg. Ennek az újnak a maximális érvényre juttatása, az újdonság megkülönböztetése a blöffötől nem mindig könnyű színházi feladat. Nem ritka tehát, hogy a szín-ház félrehallja az író szándékát, olyan motívumokat erősít fel az előadás, amelyek a műegész szempontjából zsákutcát jelentenek, a színi ötletek kedvéért megcsonkul az írói alkotás, a mondandó.

Nem felhőtlen tehát egy-egy magyar dráma megszületése. Még akkor sem, ha tudjuk, látjuk, hogy ebben a szezonban különösen nagy a magyar bemutatók száma. Ám az eddig játszott darabok túlnyomó többségénél van valami apró vagy nagyobb gikszer, ami miatt az előadások lehetőségük alatt maradnak, vagy meg sem születnek igazán. Korántsem a teljesség igényével, néhány előadásra érdemes utalni.

Senki sem vitathatja, hogy a Víg-színház alakította ki az írókkal a leg-szorosabb kapcsolatot. Az elmúlt évek szerzői listáján a mai magyar irodalom színe-java található: Örkény István és Csurka István szinte háziszíndarabjai a színháznak, de játszották Bereményi Géza, Fejes Endre, Déry Tibor, Hernádi Gyula vagy régebről véve a példákat, Illyés Gyula, Páskándi Géza, Eörsi István, Szabó György, Szakonyi Károly darabjait. Mégis ritka a maradéktalan élmény, a darab és az előadás harmonikus meg-felelése. Szerencsésen egymásra talált Csurka és Horvai István, mégis a Csurka-darabok - akár az *Eredeti helyszín*, akár a *versenynap* vagy a *Házmester-sírató* - dramaturgiailag egyenletlenek, s ezt általában a rendezés sem tudta vagy akarta korrigálni. (Közbevetőleg: a *Döglött aknák* Katona József színházi bemutatója után számos észrevétel hangzott el a Csurka-mű dramaturgiai fogyatékoságairól, a prózai előzmény és a színpadi feldolgozás közötti műfaj- és színvonalkülönbségekről. Azóta két szín-ház is másorra tűzte a darabot, ám minden maradt úgy, ahogy volt, sem az író, sem a színházak nem tartották fontosnak az átdolgozást. Részletesen szolt erről az elmúlt számunkban Budai

Katalin.)

Bereményi Géza *Léghőmérete* a többszöri dramaturgiai átfésülés ellenére sem lett minden ízében dráma, Marton László rendezése pedig csak részleteiben volt képes a mű szimultanizmusát mint szerkezetét elvet megvalósítani. Örkény István legtöbb darabját Várkonyi Zoltán rendezte. Míg a pár évvel ezelőtti *Vérrokonok*

örkényi dramaturgiájához nem igazán találta meg a kulcsot, a *Pisti a vérzivatarban* előadásában a rendező az író társalkotójává vált. Többek között azokkal a dramaturgiai módosításokkal, szerep- és szöveg-átcsoportosításokkal, amelyek az adott társulat erőviszonyaiból, az adott színpadi szituációkból következtek, vagy például azzal, ahogy Pisti figuráját megsokszorozta, minek következtében nem „a” Pisti metamorfózisáról, hanem a több alakban és karakterben megjelenő pistiségről szolt az előadás.

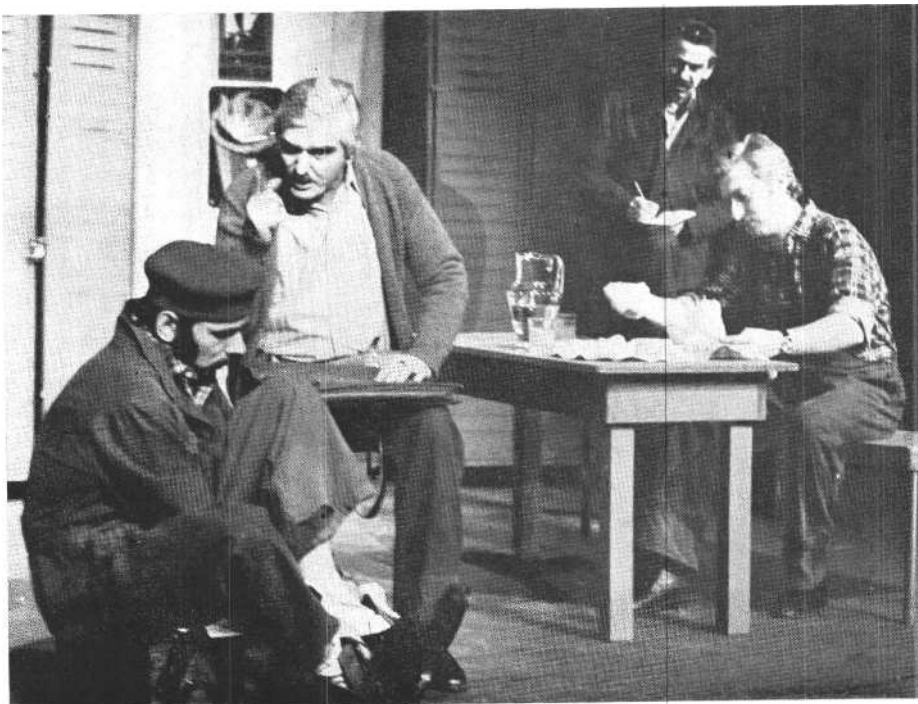
Szakonyi Károly *a Hongkongi paróka* című darabját a miskolci bemutató után a pesti felújításra alaposan átdolgozta, bár az újabb verzióban is akadt megoldatlanság. Az idei szezonban a Madách Színházban előadott *A hatodik napon* című színművére is alaposan ráfért volna a dramaturgiai átfésülés. Mindezekről azonban az egyes előadások elemzése kapcsán részletesen szó esett már a SZÍNHÁZ hasábjain is. A következőkben viszont néhány olyan idej be-mutatóról szolunk, amelyek különösen élesen mutatják az irodalmi mű és a szín-házi előadás diszharmoniját.

Molnár kontra Eörsi

Molnár Ferencnek letagadhatatlanul hatása van a mai magyar drámaírásra. Vannak, akik vállalják ezt a rokonságot,

vannak, akik tagadják, és vannak, akik tudatosan vagy tudat alatt harcolnak ellene. Eörsi István úgy akar túllépni e dramaturgiai hatáson, hogy egyben vállalja is. Erre utal a *Play Molnár* című, a kecskeméti Katona József Színházban bemutatott darabja, amely Molnár Ferenc *Az ördög* című színművéből készült parafrázis. Eörsi megtartja a Molnár-mű szerkezetét, legtöbb jelenetét, kis változásokkal a szöveg nagy részét is. Am ahol szükségét érzi, ott tömörít (például a bőbeszédű, ismétlésekbe bonyolódó második felvonást maibb, a szünetekre, várásokra, játékokra építő, szaggatottabb formába öntötte), jeleneteket csoportosít át (az első és harmadik felvonásbeli Selyem Panka-jeleneteket például), általában szerencsésen. Ez azonban még csak egyszerű dramaturgiai vagy átdolgozó munka lett volna. Eörsi azonban alaposan megváltoztatta a főhős, az Ördög figuráját és funkcióját. Az Ördög ebben a verzióban nem más, mint az Író, nagybetűvel. Az a művész, aki a körülmények szorításában vagy egyéni gyengeség miatt az ifjú költőből vén és cinikus érzelm- és eszmekeverkedővé válik. Aki játszi könnyedséggel alakítja a történetet úgy, ahogy a kedves vevő, azaz a „sikervadász igazgató, a lakáj kritikusok, a kultúra hivatalnokai, vámszedői, kitarottjai és a tisztelt pénztárcás pub-

Jelenet Kopányi György Késői békülés című színművéből (Békés megyei Jókai Színház)



likum" elvárja. Aki, ha pár pillanatra elszundikál, kiereszti kezéből a cselekmény szárait, s ekkor elszabadulnak a szereplők indulatai, önálló életre kelnek a figurák, és étellel telik meg a szín-pad. Nagy adag ironia van az Ördög figurájában és az Eörsi megírta darabban. Am ez a dramaturgiai csavarás kiérleletlen. Az első és a harmadik felvonásban az Ördög elszundításai többnyire a többi szereplő színpadilag hazug viszonyait leplezi le, a második felvonásban viszont ezt a fogást nem használja Eörsi, ekkor a cselekményt a molnári dramaturgia viszi előre. Amikor az Ördög mégis kilép a szerepéből, akkor az Írónak a Színésznő iránt táplált, előzmények nélküli magánérzelmeiről szól a jelenet. Az eredeti szöveg és szituációk általában erősebbek, mint az Eörsi által belekomponált ellenpontozó jelenet-sor, így a darab furcsa kétarcúsága zavarólag hat, sem a Molnár Ferenc-i színmű csillogását, sem az Eörsi-féle szarkasztikus világlátást nem tudjuk igazán élvezni. Mindezeket túl bizonyos elidegenítő effektusokat is használ Eörsi. A darab kezdetekor az Író egy színigazgatóval beszél, aki szerepet szeretne. A második felvonásban aztán el is játssza az inasnak az állandó jelen-létével, kikacsintásaival és egy újabb, az Íróval való jelenettel megnövesztett szerepét. Az első és a harmadik felvonásban szintén egy inas szerepeltetése hat elidegenítőleg. Ezek a figurák az egésztől elütő játékként képviselnek.

Az apróbb logikatlanságok egy intenzív előkészítő és próbamunka során könnyűszerrel módosíthatók lettek volna. Ám a kecskeméti színház erre nem vállalkozott. Dramaturgiai közreműködés gyakorlatilag nem volt, az előadás azt bizonyította, hogy Szurdi Miklós rendező sem a Molnár Ferenc-i stílust, sem az Eörsi szemléletére jellemző ironikus, kifordított játék stílusát nem ismeri. Az egészében nehézkes előadásban nem különült el a kétféle jelenetezés, s az ironiának sem a díszletben, sem a játék megkomponálásában, sem a színészi alakításokban nyoma sincs. Az első és a harmadik felvonásban az Ördög elhelyezése kulcsfontosságú. Molnár Ferencel ellentétben - aki a szereplőt csak az első felvonás közepén, váratlanul, a nézőknek háttal álló karosszékből jelenteti meg - Eörsi rögtön az előadás elején szerepelteti, mintegy leleplezve a trükköt. A nézőnek tehát nem számít meg-lepetésnek az Ördög színpadra jelenléte.

A szereplőknek viszont igen, tehát egy hintaszékbe ültetni, és sem világitással, sem más eszközzel nem érzékeltetni, hogy itt kettős játék folyik, súlyos mellé-fogás. Ugyancsak a darab félreértéséről és az ironia eltüntetéséről tanúskodik a befejezés: az Ördög és Elza, illetve a kimerült János és az életerős Jolán egymásra találása a darabban egyszerre groteszk és hazug. Ezt a rendező a Jolán-János pár esetében kabarékomikumá fokozta le, az Ördög-Elza párnál melodramatikussá tette. Ami a Molnár Ferenc-i, Eörsi-féle szövegben sejtetés, elhallgatás, félig kimondás, azt a rendező rendre egyértelművé teszi, nyilván nem bízva a nézők képességeiben. Ugyanakkor - talán prudériából - sem Jolán átöltözését, sem a báli köpeny játékát nem tudták megoldani. Az első felvonásban a színésznő a blúzáat oly ügyetlenül próbálja levetni, hogy ez ellentmond a szituációnak. A második felvonásbeli epizód sutasága viszont az egész játék értelmét kérdőjelezi meg. Ha arról van szó, hogy senki nem tudja, van-e ruha Jolánon a báli köpeny alatt, vagy nincs, akkor nem lóghat ki a ruha széle a köpeny alól; s ha később arról beszélnek, hogy semmi sincs rajta, akkor nem lehet harisnyában. A szituáció ellen is lehetne játszani, de ehhez egy-részt némi szövegigazításra volna szükség, másrészt az ellenjátékot el kell tudni játszani. Figyelmetlenség, következetlenség, stíluszavar - ez jellemzi az előadást, s ilyen körülmények között a színészi munkáról sem lehet érdemben beszélni. Egyedül a színházigazgató-pincér szerepéből - az előadás egészétől kissé független - kabinetalakítást formáló Horváth József említhető. Nem tökéletes mű Eörsi István *Play Molnárja*, ám az előadás a meglevő értékekből sem mutatott semmit.

Munkások a színpadon

Egészen más szempontból érdemel figyelmet néhány, a közéletünkéről, vezetőkről és munkásokról szóló darab. Nem vitás, hogy olyan kérdések, mint a munkásvezérigazgatók történelmi változásokat is tükröző tevékenysége, a vezetők és a dolgozók közötti távolság növekedése, a munkások következtelen megbecsülése, a szocialista emberi közösségek vajdúd kialakulása társadalmunk fontos erkölcsi-politikai problémái. S az sem kétséges, hogy ezekről a művészet nyelvén szólni, ezek meg-oldásában a művészet eszközeivel is

segíteni, felelős és méltánylandó tett. Am ezeknél a témáknál különösen lényeges a hogyan?.

Mindenekelőtt egy műfaji probléma nehezíti e témák megközelítését. Manapság egyre csökken a fikatív történetek szerepe. Kikerülhetetlen tény, hogy a naprakész információk korában a rá-dió és főleg a televízió valóságfeltáró műsorai döbbenetes hitelességgel képesek megmutatni életünket. Nem véletlen továbbá, hogy a filmgyártásban előretört a dokumentalizmus irányzata, hogy a *Magyarország felfedezése* sorozatnak országos visszhangja van, hogy megsokasodtak a szociografikus riportok, elemzések. A mai embert jobban érdeklik a nyers valóság igazságai, mint a kiagyalt történetek valóságillúziói. Így vagyunk valahogy a közélet anomáliáit feltáró színművekkel is. Nem az irodalmi feldolgozás létjogosultsága

kérdőjelezendő meg, csak az a fajta feldolgozás, amely csupán a jelenségek felszínét képes láttatni, s ezáltal érdektelenné válik. Ilyenkor ugyanis a néző, az olvasó a maga hétköznapijaiból sokkal többet tud a valóságról, mint az író, a színház. Nyilvánvaló, ha egy-egy író képes a jelenségek mögött az előidéző okokat, mozgató erőviszonyokat valós drámában, emberi sorsokban ábrázolni, ha rejtett, még fel nem ismert összefüggéseket tud megmutatni, egyszerűen megszűnik a néző jobban informáltsági érzete. Ám erről a közelmúlt bemutatói kapcsán ritkán beszélhetünk. Karinthy Ferenc *Házszentelőjének* Thália színházbeli előadásáról, annak logikatlanságairól, konstruáltságáról, dramaturgiai és rendezői problémáiról már részletesen írtunk. Emellett e témakörben Szegeden Maróti Lajos *Közéletrajzát*, (amelyről ugyanebben a számban Földes Anna ír), Miskolcon Juhász István *Mázát*, Békéscsabán Kopányi György *Késői békülését* mutatták be. Mindegyikre jellemző az a becsületes valóságfeltáró és jobbító szándék, amellyel szűkebb témájukhoz közelítettek. Az sem tagadható, hogy mindegyikük jól észlelte társadalmunk egy-egy „kényes kérdését”. Am végül is valamennyien megkerülték a témájukat, az elemző, fel-táró munka elmaradt.

A sematikus ábrázolás kliséi kísértének a miskolci Nemzeti Színházban bemutatott *Máz* című Juhász István-darabban. Ebben a vezetők és munkások viszonyát boncolgató komédiában a munkás talpig becsületes, de kiszolgáltat-

tott, a középszintű vezető fölfelé nyaló, lefelé rúgó, önző és hülye, a felső vezető pedig jószágos és igazságos. Bár a szerző ezt a sematikus rendszert egy abszurd szituációból bontja ki, és különböző effektusokkal időről időre elidegenít tőle, és itt-ott azt is megmutatja, hogy ez a hierarchia panoptikumba illő, lényegében mégis ezt a társadalmi viszonyainkat vérszenes leegyszerűsítő képet sugallja. A főhős egy kiváló festék-ipari szakmunkás, akit ki akarnak emelni, vezetővé akarnak tenni, csak azért, mert egy fő-fő elvtárs a minisztériumból egyszer kezét fogott vele és elbeszélgetett a közös inasévekről. De hősünk munkás akar maradni, makacskodása miatt elveszti az állását, munka nélküli lesz a szocializmusban, és sorsán csak a nyugdíj előtt álló fő-fő elvtárs - hatalmának utolsó percében - csellel tud segíteni. E kálvária során jöpfő beköpiéseket hallhatunk a szak-szervezet tehetetlenségéről, a tévéműsor unalmasságáról, a vezetők vasárnapi léha semrnttevéséről, a reggel kilenc óra előtti szesztilalomról; csupa olyan demagógiagyánús közhelyet vonultat föl a szerző, amely biztosítja a közéleti tartalom mellett az olcsó sikert. Az apró jelenetekre szabdaltnak darab kabaréötletek, derűs életképek - lásd kocsmázás - és tanmesék sora, s azt az érzetet kelti, hogy a munkások és a vezetők között fellépő ellentétek, a vezetők elidegenedése a vezetettekétől, a munkásérdek-védelem, a munka és a megbecsülés eltérő értékrendűe s a többi társadalmi feszítő gond csupán csacskság. Ezt a tendenciát erősíti Nyilassy Judit rendezése is. A darabban levő gondolati és stílári rendtelenséget tovább növeli. Többek között azzal is, hogy Gyarmathy Ágnes színpada elvont teret ábrázol - seregnyi egy-másra rakott festékes hordó, bödön, doboz alkotja az igazgatói iroda emelvényét, az íróasztalt, a műhelyt, a főhős kispolgári lakását, a minisztériumi főhivatalt ezzel szembenvalódi targonca jár ki-be, ugyan-akkor a munka csak imitált, azaz festékkverés helyett vörös műanyag garandátumot öntögetnek innen oda. Vagy például hatalmas kötötűkkel végeláthatatlan vörös pamutból köt valamit a főhős felesége - ezzel a groteszkké nagyított effektussal szemben ládában a kis ládika, kis ládikában a nagy doboz, nagy dobozban a kis doboz, kis dobozban a boríték - mintha a régi Kazal-szám elevenedne meg -, így hozzák az értékes festék-port a maszek munkához. A színé-



Rajhona Ádám (Kopjáss), Kátay Endre (Kardics bácsi) és Kun Vilmos (Polgármester) a Rokonok kaposvári előadásában (Fábián József felv.)

szek csak sémákat tudnak megeleveníteni, Kopányi darabja -- akárcsak az eddig a rendező ezeket a sémákat karikatúrává ismertetettek csupán illusztrációja egy tette, ezáltal az az érzésünk, ezeket a helyzetnek. Ahogy a cigány ember-mafigurákat, ezt a konfliktust nem lehet gyar asszony házasságának nehézségeit, a munkahelyén megbecsült cigány férfi komolyan venni.

Békéscsabán a szocialista brigádmozgá- ösztönös kisebbségi érzését, vagy a lom formalitásáról, a szocialista ember- magányosan maradt férfi cinikus, okos- típus kialakulásának nehézségeiről szóló kodó pózát, vagy a tősgyökeres munkás, melodramatikus példabeszédnek lehet materialista brigádvezető és bigottul tanúja a *Késői békülés* nézője. Bár Kopányi vallásos, gyermektelen felesége rossz György szerint nem lényeges az, hogy a százjű együttélését, vagy egy másik darab munkások között játszódik, hiszen a családban a nemzedéki ellentéteket jelenség bármely közösségben bemutatja a szerző, az mind egy-egy előfordulhat, mégis munkástárgyú és - miniatűr dráma lehetősége, de együtt, ki- témájú a darab. Egy kiváló, többszörösen bontatlanul, a drámai magot csak jelezve, kitüntetett szocialista brigád tagjait az együttélés torzulásai egymást ismerjük meg, amint éppen újabb gyengítik. Ezekről az önálló epizódoktól munkasikerüket ünneplik. Aztán egy-egy nem tud érvényesülni a tulajdonképpeni brigádtag magánéletének viszonytagaiba főkonfliktus sem, a brigád közösséggé enged bepillantást a szerző, bemutatva, válásának kísérlete. Ehhez az is mennyire önzők, kisszerűek ezek az hozzájárul, hogy eleve melodramatikus emberek, mennyire nincs összhang a felhangot intonál, s így nem szerencsés, a szocialista módon dolgozni és élni jelszók a brigádvezető halálos betegsége. A darab tartalma között. A brigádvezető egyszer egészére a végig gondolatlan nyelv- csak rákos lesz, és néhány nap alatt végez használat is jellemző: vagy elkopottatott vele a betegség. Ez az esemény frázisok, közhelyek hangzanak el a mun- önvizsgálatra készíti a brigád-tagokat, kásemberek szájából, vagy olyan szóké- már-már úgy tűnik, megemberelik pek, kifejezések, mondatok, amelyek nem magukat, és valódi közösséggé formak, ám jellemzik a figurákat, sőt idegenek tőlük. végül is csak jó munkacsapat, de nem Ezúttal Jurka László is adós maradt a szocialista közösség lesz a brigád. Megint rá jellemzői realista megközelítéssel. A csak cl kell ismernünk, hogy égető, valós forgószínpadra szerelt díszletépítmény társadalmi kérdés a szocialista közösségek valódí - és álperspektivikus elemek ke- kialakulása. Ám

veréke. A jelzett-festett díszletfalrészleteken belül valós tárgyak vannak - öltözőszekrény, konyhabútor, ülőgarnitúra stb -, a kétféle jelzésrendszer nem harmonizál egymással. A tér általában úgy van berendezve, hogy mindennek van helye, csak éppen a színész szorul ki és kerül hangsúlytalan vagy lehetetlen térbeli helyzetbe. Nem lehet tudni, mivel foglalkoznak, mit csinálnak ezek a munkások. Az egyik szereplő fényesre glancolt cipőt, vasalt nadrágot és köpenyt hord, a másik gumicsizmát, fején műanyag kobak, a harmadik nyűtt, kifordított szélű kalapban van, mint a kohászok, a negyedik micisapkában és overallban és így tovább. Lehet, hogy kicsinységeknek tűnik e megjegyzés, de nem mindegy, hogy milyen hitelesnek érződik az a környezet, amelyben ez a történet játszódik. Ha ennek a környezetnek hamis a tárgyi világa, kétszeresen hamisak lesznek a benne elmondott gondolatok. Mondhatnánk, hogy ez a társaság egy tmk-brigád, azaz mindenféle szerelő-javító munkához értő emberek közössége. Ám akkor is tudnom, éreznem kellene, ki mivel foglalkozik, kinek milyen a brigádban elfoglalt helye, szakmai, emberi presztízse. Mind-ezzel adós marad a darab is, az elő-adás is. Különösen bántó és illúzió-romboló, hogy egy ilyen kisrealizmuson alapuló darabban egyik-másik szereplő sminkelve, festett-rajzolt maszkkal ját-szik, a többiek festetlenül, natúr arccal. A darab és az előadás számos megoldatlansága ellenére, sőt ellenében, néhányan igaz, hiteles alakot formálnak, így Lengyel István, Székely Tamás, Pintér Gyula, Széplaky Endre.

Ezek az előadások a közéletet foglalkoztató jelenségek felszínét borzolgatták. Igazán a dolgok mélyére még csak részleteiben sem mentek. Az utóbbi évadok legközelebb, ha úgy tetszik, legpolitikusabb előadása - furcsa módon - viszont nem mai témájú volt.

A Rokonokról még egyszer

Az elmúlt szezonban Kaposvárott mutatták be Móríc Zsigmond *Rokonok* című regényének új színpadi adaptáció-ját. Ez az előadás jó példája annak, hogyan dolgozhat együtt eredményesen író, dramaturg, rendező, díszlet-és jelmeztervező, hiszen ez az előadás csak minden résztvevő együttes, alkotó munkája alapján születhetett meg.

A regényből először maga Móríc Zsigmond írt színművet, amit 1934-ben

a Nemzeti Színház mutatott be, megváltoztatott véggel: Kopjáss körül minden rendbe jön, ő lesz a nép boldogítására született polgármester, idillé laposodott a kemény móríci mű. 1951-ben Móríc Virág és Thurzó Gábor a regény szellemében készített egy négy-színés drámát. Minden felvonás önmagában zárt, életképszerű egység lett, expozícióval, nagy jelenettel és hatásos le-zárással. Thurzó Gábor 1954-ben filmre írta a regényt, 1972-ben pedig Móríc Virág az Állami Déryné Színház számára egy nyolcszereplős sűrített változatot komponált. Ezek után a dramaturgiai előzmények után került sor az újabb dramatizálásra, amit Móríc Virág a kaposvári színház művészeivel, mindenekelőtt Babarczy László rendezővel együtt végzett el. Ez a változat elválaszthatatlan attól a képtől, ami a szín-házi alkotók, a rendező és a díszlet-jelmeztervezők (Donáth Péter és Füzy Sári) képzeletében az előadásról, tehát a műről, a világról, a szereplőkről, az általuk képviselt mondandóról élt. Úgy is mondhatnánk, hogy az előadás mint végcél virtuálisan már akkor megvolt, amikor a konkrét dramatizálási munka elkezdődött, s ebből a képből mint-egy visszafelé haladva alakult ki az irodalmi anyag, illetve egymást kölcsönösen korrigálva jött létre a végeredmény.

Ilyenformán a műtől és a szín-műtől elválaszthatatlan a látvány. Hogy melyik miképpen határozta meg a többit, ez utólag szinte kielemezhetetlen. Az tény, hogy a mű felépítését alap-vetően megszabta az az áthatolhatatlannak tűnő fal, amely a díszlet központi része lett. Ez a fal alig enged teret a magán és a hivatali élet szférájának. E fal előtt nem lehet felvonásnyi zárt jeleneteket játszani, nem lehet naturalista módon belsőket berendezni. De nemcsak monumentalitásával jelképszerű, illetve dramaturgiai meghatározó ez a díszlet, hanem áttörtségével is. A fal különböző kivilágosodó rekeszeiből, mint a szegénység odúiból Kopjást pumpoló rokonok nem egy reális játéksíkot reprezentálnak, emiatt a rokoni hatás, mint Kopjáss megváltozásának egyik lelki és dramaturgiai előidézője, egyszerre lesz áttételesebb, és mivel időben bármikor bekövetkezhethet, fenyegetőbb, erőszakosabb is. A régebbi dramatizálások esetében a rokonok vagy levelet írtak, akkor egy szolgálonak, inasnak be kellett hozni a levelet, azt felolvasták, azaz teljesen leállt a cselekmény, vagy szemé

lyesen jöttek látogatóba, akkor viszont a főkonfliktust gyengítő betétepezódok szaggatták meg a jeleneteket. Ebben az esetben hol itt, hol ott világosodnak ki a falban levő ablakok, és a rokonok szinte csak pillanatokra jelennek meg, de megjelenésük hallatlanul intenzív.

Ugyancsak ez a fal rejti azt a villát, amelynek oly lényeges a szerepe Kopjáss életében. A kétszintes csiga-lépcsős, pazarul kivilágított térrész egy-szerre jelzi a falon túli ábrándképet és azt a szegény rokonokéhoz hasonló perspektívát, ami rossz esetben Kopjássékre is várhat, ha a villát megveszik. A fal előtti térrész utca, illetve hivatali folyosó; az itt lezajló jelenetek lehetővé teszik, hogy a regénynek azokat az epizódjait is meglevenítsék, amikről a régebbi drámai verziókban csak beszélhettek, például azt, ahogy Kardics és Kopjáss láthatatlan pocsolyákat kerülgetve, átugrálva találkozik, és így futtában derítik ki rokonsági fokukat. Ebben a térkompozícióban érthetően kis hely jut Kopjáss lakásának és hivatalának, csupán a színpad két szélén néhány bútor jelzi azokat. Az itt játszódó epizódok sem lehetnek olyan részletezők, bőbeszédűek, mint amilyenek az eddigi verziókban, éppen a zárt jelenetezésből adódóan, ez szükségszerű volt. Csupán a legfontosabb információk közlésére szükségesek ezek a helyszínek. A leglényegesebb pontja a térnek a szín-pad elején, szinte a nézőtérig előrehozott polgármesteri hivatal, minden manipulatív cselekvés színtere: itt találkozik Kopjáss a polgármesterrel, Kardiccsal, de a hivatalos ellenzéki Martiny doktorral vagy az újságíróval is. Itt dőlnek el a dolgok. Itt alakul ki Kopjáss hivatalnoki jelleme.

Kopjássnak ebben a színpadi térben sokszor kell megtennie a lakásából a hivatalba vagy a polgármesterhez vagy a Boronkay-villába vezető utakat. Nem csak képletesen, hanem valóságosan is, a színpad egyik szélétől a másikig, az előtérből a második szintig. Ez a tér eleve megszabja, hogy csak epizodikus, tördelt szerkezetű, filmes hatású darab születhetett, amelyben mindenekelőtt Kopjáss „fejlődésének” stációit lehet és kell bemutatni. Ez a megoldás csak a színpad ismeretében születhetett meg, a színházi előadás és az irodalmi anyag tökéletes egységet képez. Az eddigi dramatizálások elsősorban a panamisták le-leplezését ábrázolták. A mostaniban a regény egy másik fővonalát erősítették

fel, és ezt tették a színmű meghatározó dramaturgiai vonalává: egy embernek a szervezetbe való beépülési folyamatát. Mivel ez lett a darab és az előadás lényege, érthető, hogy a jelenetek úgy vannak szétaprózva, hogy azok csak a főszereplőt érő legkülönbébb hatások kifejtésére, érvényesülésére adjanak alkalmat. Minél többször és több irányból hat ez a rendszer, annál inkább bekerített helyzetűvé válik a főhős. Ezért komponálják meg az alkotók úgy a jelenetek egymásutánját, hogy Kopjássnak térben is mint egy pingponglabdának kell ide-oda vetődnie, a hazai környezetből a hivataliba, a polgármestertől a rimánkódó rokonokig, Szenkálnay Magdalénától a kizsákmányolt sofőrig. (Ezt a folyamatot a társulat kitűnően ábrázolta, ahogy erről a SZÍNHÁZ 1978. júniusi számában olvasható elemzés beszámol.)

Ez a beépülési jelenség igencsak aktuális napjainkban is - nem mintha a panamizmus és utódjai kihaltak volna! -, hiszen a szervezet és az egyén kapcsolata szocialista közrendünk, etikánk egyik kulcsproblémája. Ez a dramatizálás ennek jobb megértését segítette elő, nem közvetlen maisága révén, hanem a lényegi mozzanatok felmutatása által.

Végezetül: kell-e külön is hangsúlyozni, hogy a bevezetőben, illetve a címben feltett kérdésre mi az egyedül lehetséges válasz. Jó magyar drámát jól kell játszani. De azt mindenáron.

Eörsi István: *Play Molnár (kecskeméti Katona József Színház)*

Díszlettervező: Antal Csaba m. v., *jelmeztervező:* Szakács Györgyi. *Zene:* Döme Zsolt. *Rendezte:* Szurdi Miklós.

Szereplők: Forgács Tibor, Áron László, Andresz Katalin, Szirmai Péter, Szirtes Ágnes, Markovits Bori, Gáspár Antal, Horváth József.

Juhász István : *Máz (miskolci Nemzeti Színház)*

Díszlet- és jelmeztervező: Gyarmathy Ágnes m. v., *irodalmi konzultáns:* Deme Gábor, *kísérőzenéjét és a hanghatásokat összeállította:* Kalmár Péter. *Rendezte:* Nyilassy Judit m. v.

Szereplők: Varga Gyula, Máthé Éva, Kulcsár Imre és Dariday Róbert, Somló Ferenc, Matus György, Csapó János, Maróti Gábor, Máthé Eta.

Kopányi György: *Késői békülés (Békés megyei Jókai Színház)*

Díszlet- és jelmeztervező: Zimmer Judit m. v., *rendezte:* Jurka László.

Szereplők: Lengyel István, Mátyás Jolán, Székely Tamás, Cseresznyés Rózsa, Pintér Gyula, Mezei Annamária, Bajka Bea és Máhr Ágnes, Kovács Zsolt, Széplaky Endre, Csiszár Nándor, Kárpáti Tibor.

KOLTAI TAMÁS

Pisti, küzdj...

Örkény István groteszkje a Pesti Színházban

Nehezen bírkózunk meg Örkény *Pisti*-jével. Most újra igazolódik, hogy minden dráma tetszhalott, amíg nem kerül színpadra. A *Pisti* tízéves „előtörténete” a megírástól a nyomtatásban való megjelenésig és innen a pesti színházbeli bemutatóig nem nélkülözötte ugyan a polémikus észrevételeket, de a viták életre keltéséhez a darabot a színpadon kellett fölébreszteni. Az előadás után mégis úgy vitatkozunk a Pistiről, mint-ha csak a szöveget ismernénk: Várkonyi Zoltán (és Marton László) rendezését pusztán stilisztikai vagy játékszervezői minőségében értékeljük. Ebből a szempontból a rendezés valóban kiváló minősítést érdemel; a groteszk erőteljesen érvényesül, a játéköröklék szervesen illeszkednek a szöveghez, és néhány színészi alakítás, mindenekelőtt Garas Dezsőé, arra vall, hogy az együttes tagjai nemcsak Örkény, hanem a történelem labirintusaiban is kiismerik magukat.

Az a tény, hogy a szerző gondolatmenetének értékelése elszakad az előadás (nem a dráma) tartalmi minősítésé-

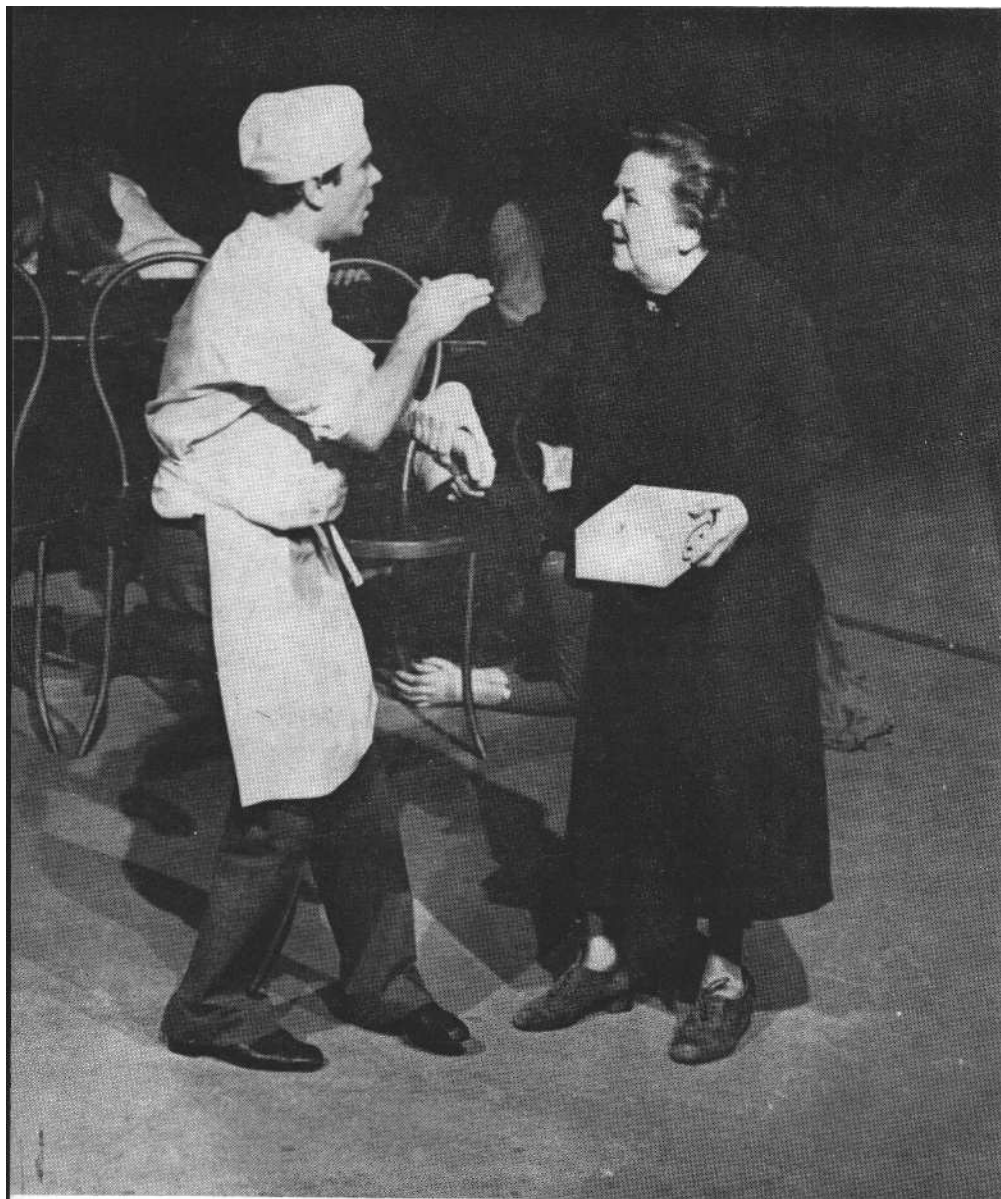
ről, azért meglepő, mert Örkény esetében a kettő szorosan összefügg. Korábban egy róla szóló tanulmányban már megpróbáltam indokolni, hogy Örkény *nyitott dramaturgiájának* lényege az értelmezés viszonylagos tágassága, természetesen az általa kijelölt szélső pontok között. Ezzel magyarázható, hogy a *Tóték* Örnagyát néhány előadásban német katonai egyenruhába öltöztették, a *Macskajátékot* a londoni bemutató alapján nyavalygós érzelmességgnek ítélte egy ottani kritikus, és a *Kulcskeresők* valamelyik bírálója szerint a darab a vereségeiből föltápaszkodó magyar lélek dicsőségéről szól. Bizonyos értelemben (némi „önkénti” képzavarral élve) csapda ez a nyitottság, ha ugyan csapdának nevezhetjük azt a drámatörténetben meglehetősen ritka szerzői álláspontot, amely az előadás pillanatáig félkész-terméknek tekinti a saját művét.

A *Pisti* esetében ez a rendezővel megosztott írói felelősség azért kényesebb, mert Örkény közvetlenül az el-múlt ötven-hatvan év hazai történelméből vonja le a maga relativistának tetsző történelemfilozófiáját.

Itt van például a sokat emlegetett 1944-es Duna-parti jelenet. Amikor a kivégzést vezénylő Pisti a kivégzendők közé áll, vagyis hóhér-Pistiből áldozat-Pistivé válik, ez önmagában történelmietlennek látszik, és jogosan válthatja ki morális fölháborodásunkat is, hiszen

Örkény István: Pisti a vérzivatarban (Pesti Színház). Létragyári Pisti-ünnep





Tordy Géza (Pisti) és Gobbi Hilda (Rizi) (Iklády László felvételei)

a hóhér nem volt egyenlő az áldozattal, és bár sok minden zavarosan alakult akkortájt, a tarkónlövöket azért meg lehetett különböztetni a „tarkónlövendőktől”. Ép ésszel alig hihetjük, hogy Örkény össze akarná mosni a gyilkosokat és a legyilkoltakat. Figyelemre méltó magyarázatot ad erre a jelenetre kritikájában Mészáros Tamás. Szerinte a későn eszmélőknek ez a tragikomikus halálvállalása - a történelmi modellhelyzet groteszk drámai sűrítményében - valójában egy pózzal pótolja az elmulasztott felelősségvállalást, s mint ilyen, a történelmünkben ismerős magatartás *kritikájaként* tekintendő. Logikus magyarázat. Csakhogy mit látni a színpadon? Pisti előbb úgy kapja a kivégzésre szóló parancsot, hogy nem figyel oda, majd amikor föleszmél, beáll a sorba, tüzet vezényel, és ezt az oda-vissza játékot többször egymás után megismétli. Szó sincs tehát egyszeri fölismerésről és egyszeri hősi pózról, hanem valamiféle eszmélkedés nélküli, folya-

matos kételkedésről. Az előadásnak ezen a pontján föl sem villan az ironia, később pedig, a halottak fölött, Beethoven Örömdójának himnikus akkordjai szólalnak meg, nyilvánvalóan az áldozatok közös sorsának fölmagasztalására, s nem a megcsúfolt emberi szépség-eszmény groteszk ellentétéként.

Ezek szerint az előadás mégiscsak a „mindent egybemosó örkényi szemléletet igazolná?”

Örkény valósággal „megtámogatja” ezt a vélekedést a darabhoz fűzött kommentárjainak egyikében, amikor így ír: „Az csak a történelem iszonyú paradoxona, hogy az a német Pisti, akit az imént még Hegelnek és Hölderlinnek hívtak, a Kristályéjszakán (. . .) fölverte álmából, összeterele és halomra lőtte Berlin zsidó lakóit. Hogy is van ez? Azt, ugye, mégsem gondolhatja komolyan Örkény, hogy Hegel és Hölderlin (szellemi) utódai azonosak a fasizmussal; más szóval, hogy ugyanaz a német szellem „termelte ki” Hegelt és Höl-

mindannyian tudjuk, hogy éppen 1944-derlint, mint a fasizmust (noha kétségtelenül ugyanazon a német földön jöttek létre, ha más társadalmi és történelmi körülmények között is)!? És „véletlenül” sem Wagnert *vagy* Nietzschét mondott Hegel és Hölderlin helyett, tehát nem azokra a „forrásokra” utalt, amelyekből a fasizmus ideológiája esetleg levezethető - ez túl egyszerű volna. Hegelt és Hölderlint írt, de ezen az alapon akár Goethét és Heinét is írhatott volna, az sem rémlík képtelenebbnek.

Úgy hiszem, a nevek felsorolása itt félrevezető. Örkény *nem személyiségben* gondolkodik, és ennek a *Pisti a vérzivatarban* című drámára nézve döntő dramaturgiai, stiláris és - értelemszerűen - gondolati következményei vannak. Legalábbis Pistit, pontosabban a Tordy Géza játszott „alap-Pistit” illetően, akit nem annyira két- vagy többelkü valóságos emberi lénynek, mint inkább a skizofrén emberiség jelképes képviselőjének tarthatunk. (Emberiség helyett magyarságot mondanék, ha Örkény az előbb idézett kommentárban nem tágitaná ki gondolkodási körét, s ha darabjának használati utasításaként nem így jelölné a cselekmény színhelyét: „Történet Magyarországon, azaz mindenhol.”)

Ha Pisti jelkép, emberi alakban megjelenő cselekvési alternatíva, antropomorfizálódott történelemfilozófiai tétel, akkor tetteit nem kérhetjük számon úgy, mint egy adott ember választásait, döntéseit, átváltozásait, hanem csak úgy, mint ezeknek a választásoknak, döntéseknek, átváltozásoknak a lehetőségét minden egyes emberben. Magyarán szólva, a Pisti-absztrakció csupán azt jelenti, hogy az emberi minőség nem csak ilyen vagy csak olyan, Örkény megfogalmazása szerint „nem valami oszthatatlan és egynemű »jó« vagy »gonosz« jelenség, hanem egymástól különböző, sőt ellenséges erők drámai küzdőtere”. Azaz a jelkép-Pisti nem más, mint e küzdő-tér leírása, egy emberi modell, amely a belső küzdelem eredményeképpen működik - s nem egy hús-vér ember, aki megfelelő pillanatban kicserélhető egy másikkal. (Mondjuk a hóhér az áldozattal.)

„Pisti” elvont jelentésére már abból is következtethettünk volna, hogy jól-lehet a darab elején egészen közönséges fiúcskának látszik, hamar kiderül róla, hogy nemcsak személy, hanem tárgy is, valamint eszköz és cél, eszme vagy éppen érték- és mértékegység, sőt elő-

fordul, hogy beszélnek ugyan róla, de nem létezik, csak mint légüres tér: vákuum. A pesti színházbeli bemutatóra azután további három Pisti szüle-tett. Az a három szereplő ugyanis, akit Örkény korábban A tevékeny, A fél-szeg és A kimért néven nevezett, a premier plakátján már úgy szerepelt, hogy A tevékeny Pisti, A félszeg Pisti és A kimért Pisti. De hát ha Pisti eleven ember volna, akkor legendás átváltozóképeségét ismerve igazán nem okozhatna neki gondot, hogy még további három emberi magatartásvariációt is magába sűrítsen. Ha már az egyszem Pistin belül van egy németbarát és egy szovjet-barát, egy hóhér és egy áldozat, akkor ezek mellett megférne még egy tevékeny, egy félszeg és egy kimért is. Mi szükség létrehozni három egyedi Pisti-variációt, ha az alap-Pisti eleve képlékeny variációsorozat? A magyarázat egyedül az lehet, hogy az emberi maga-tartásvariációkat a három külön-Pisti képviseli, míg az eredeti Pisti a lehetséges történelmi magatartások, emberiségkonfliktusok, társadalmi sorsfordulók variációja. Ha tetszik, szűkebben: az elmúlt két emberöltő magyar hányat-tatásainak groteszk történelmi parafrázisa.

Mindebből két dolog következik. Először az, hogy Hegel-Pisti és Hölderlin-Pisti abszurd átváltozása fasiszta-Pistivé ugyanazt jelenti, mint a hóhér-Pisti áldozat-Pistivé alakulása: hogy a kor egyszerre gyilkos és öngyilkos törekvései egymás szomszédságában, egy-mást kölcsönösen föltételezve és áthatva léteznek. (Az első példa még időbeli egymásutániséget, a második már térbeli egymásmellettséget sejtet.) A darab mottója mint „a kor útravalóját” jellemzi azt az iszonyú képességünket, „hogy lehessünk hősök és gyilkosok egy időben, egy helyütt és egy személyben”. De Örkény hozzáteszi: „Ki merre fordul, aszerint.” Vagyis nem kell föltétlenül megvalósítani ezt a képességünket. *Lehet választani.* A választás kétségkívül az egyén felelősségét érintő kérdés, noha az önkéntes választás nem mindig azonos a felelősségvállalással. A *Pisti a vérzivatarban* 1944-es Duna-parti jelenetében a kivégzendők maguk „választják” a tarkónlövést. Ha az önmagára sortüzet vezénylő Pisti választását komolyan vettük, akkor ugyan-ezt kellene tennünk az áldozatok tragikusan groteszk „választásával” is. Vagy mindkét választást ironikusan értelmezz-

zük, vagy egyiket se. Örkény itt - valódi választási lehetőség híján - nyilvánvalóan fölháborodását fejezi ki a minden humanista értelemben abszurd szituáció (történelmi) skizofréniáján.

Az előbbi gondolatmenet másik következménye tisztán színházi jellegű. Tudniillik az a kérdés: hogyan lehet *eljátszani* Pistit; hogyan lehet egyáltalán megjeleníteni, ha absztrakciónak tekintjük? A bizonytalanság gyökerét, ami Tordy Géza alakításának értékelésében mutatkozott, véleményem szerint itt kell keresni. Tordy pillanatnyilag tehetsége teljében levő színészeink egyike, aki mindenféleképpen alkalmas a legnehezebb föladatak megoldására. Bajosan tudnám megmondani, hogy miért nem elégitett ki a játéka - kivéve azt az egy esetet, ha megelégszem azzal a semmitmondóan sztereotip kritikusi zsargonnal, hogy nem tudta egységes alakká gyúrni a Pisti-sors sokféleségét. Csak-hogy az előbbi gondolatmenetből pontosan az következik, hogy nincs „Pisti-sors”, következésképp nincs „egységbe gyúrható” alak. Semmiféle lélektani, sőt semmiféle emberi motívummal nem indokolható a hóhér átváltozása áldozattá, a tömjénezett vákuum-Pistiből létrejött, 87 Pistit érő vőlegény-Pisti megjelenése, a cserepeire tört eszme-Pisti újraösszerakása olyan Pistivé, aki most már nemcsak a neve után Pisti, hanem valóban az ... és így tovább. Ez a Pisti teljesen más minőség, mint három névrokona és mint a darab többi szereplője. Nyilvánvalóan megjeleníthető, de csak egy tőlük teljesen elütő módon, ami már nem színészi, hanem rendezői kérdés. Tehát aligha arról van szó, hogy Tordy nem bír a föladattal, vagy idegen tőle a groteszk, hanem arról, hogy Örkény olyan szerepet írt, ami nem oldható meg a hagyományos stílusegység keretei között, sőt kizárólag a stílusegység látványos megtörésével, még pontosabban a stílustörések látványos sorozatával oldható meg. Pisti *kirívó alkat*; „személyiségvonásainak” tükröznie kell a korjelenségek kirívó karakterét.

Gondoljuk el: hogyan egyeztethető össze az a kamasz-Pisti, akit a nemi fölvilágosítástól a „mindent csak egyféleképpen lehet csinálni” tudata riaszt el - azzal a felnőtt Pistivel, aki azt mondja: „nem akarok többé kettéválni, se sokadmagammal viselni egy nevet”? A többnejű Pisti, aki nem bírja az egyformaságot az egyéniségevesztett

Pistivel, akiről legfőljebb személyes emlékek vannak, de személyisége nincs? S azzal a reményteljes, jövőbeli Pistivel, aki megpróbál „egy gondolattá válni”, miközben nem szeretne lemondani sem arról, hogy sarló-kalapácsot fessen, sem arról, hogy a feszes fenekű nők alá tegye a tenyerét?

A lehetőségeit végigélve önmagát is megsokszorozó egyéniség álma, amiből viszontagságait túlélő, személyiséggé szilárdult emberként ébred - úgy érzem, erről szól az elmúlt évtizedek történelmén átbukdácsoló Pisti gunyoros-melodramatikus, egypercesekből álló pika-reszkje. A Pisti-sors személyességéből a lehető legtöbbet érzékelteti Tordy; történelmiségéből, kellő jelmagyarázat híján, kevesebbet. Kitűnő mint kamasz-Pisti, mint poligám Pisti, jó német-barát-szovjetbarát taktikázó Pistiként, sarló-kalapácsos Pistiként; gazdagabban fölrajzolt történelmi-társadalmi háttér előtt jobb lehetne a Duna-parti jelenetben, a Pisti-kultusz epizódjaiban, a koholt per vérfagyasztó tárgyalási halandsajátékában.

Valószínűleg az is közreműködik ebben, hogy Fekete Tamás díszlete, a „Grand Café Hungaria” túlságosan leragad ennél a „kávéházi” szemléletnél, ami csak a darab egyik rétegét, a pesti aszfalthumorról, a kabarétréfával való rokonságát fejezi ki. (Mindenesetre óvakodnék attól, hogy lenézzem ezt a stílusréteget, a presszóasztal agórájáról a színpad nyilvánosságába emelt, „pletyszkasztú” politizálást. Ha lenézném, le kellene néznem Arisztophanészt és Majakovszkijt is.) A színpadnak ugyanakkor időnként ki kellene tágulnia, rányílnia a kávéházi viccelődés mögöttes világára: a „történelmi díszletekre”. Akárcsak az Örkény fölidézte példadramában, *Az ember* tragédiájában.

A történelem leginkább a „történelmivé” vált magatartásformáltban jelenik meg a Pesti Színház színpadán: Garas Dezső A félszeg-, Szombathy Gyula A kimért- és Balázs Péter A tevékeny-alakításában. Káprázatos, amit Garas Dezső csinál; ez a félretaposott cipőjében csám-pázó, kinőtpantallós figura azt a jó szándékú balekot képviseli, aki tágra nyílt szemmel, szent naivitással, értetlen lelkesedéssel vesz részt mindenben, és örökösen elkésve is idejében érkezik a saját tarkónlövésére, fejtágítására, megnevelésére vagy kitelepítésére. Csakhogy Garas azt is meg tudja mutatni, hogy ezekből a félszegekből lesznek az ille-

gális pártmunkások, a partizánok, az Ügyet föl vállalkozók is, akik alkalmasint képesek jól „odamondani”, vagy a dolgokat „helyretenni”.

Balázs Péter és Szombathy Gyula nemcsak anyagból készült gegekkal vesz részt a játékban; az előbbi mint gyárát birtokló gyárigazgató, az utóbbi mint fejtelenszemélytelen személyzetis különösen jó.

A többi szereplőnek „csak” az egypercesek stílusát kell színpadra átültetnie, ami jórészt mindenkinek sikerül. Bonyolultabb ennél a Rizit játszó Gobbi Hilda feladata, amit azzal, hogy önmaga „történelmi személyiségét” hozza be, vagyis egy kis darab magyar közelmúltat jelenít meg, tulajdonképpen teljesít is. Bár talán Riziben a prófétálás kétségtelen pátosza mellett van valami ugyanennek a magatartásnak a furcsa fonákjából is. Mert hiszen az, hogy „a lesz nem más, mint az előre látható volt”, úgy értelmezhető, hogy a jövőt az ismétlődő múlt tapasztalataiból jósoljuk meg olyan biztosan, vagyis a történelem csak azért ismételteti önmagát, mert nem tanultunk a saját elbukásainkból. Ezért kell végigjárnunk mindig ugyanazokat a stációkat.

A *Pisti a vérzivatarban* ezeknek a stációknak a drámája, a közelmúlt történelmi kalamajkáiba került ember groteszk golgotája, és ilyen értelemben csak-ugyan rokon *Az ember tragédiájával*. Csakhogy amolyan fordított *Tragédia*: míg Madách az aktuális magyar sors-kérdéseket vizsgálta az emberiség történetében, Örkény az emberi létre adható legáltalánosabb válaszokat keresi a magyar közelmúlt eseményjátékában. A végkifejletet illetően ne tévesszen meg bennünket a *Tragédia* szerzőjének romantikus pátosza és a *Pisti* írójának groteszk iróniája: a „bízva bízzál” pontosan ugyanazt jelenti, mint az egérintést vállaló Varsányiné megjelenése az atomhamuban. Az újjászületés lehetőségét

Örkény István: *Pisti a vérzivatarban* (Pesti Színház)

Rendező: Várkonyi Zoltán. A rendező munkatársa: Deák Rózsa. Dramaturg: Radnóti Zsuzsa. Díszlet: Fekete Tamás m. v. Jelmez: Kemenes Fanny m. v. Zenéjét összeállította: Zsedényi Erzsébet. Szcenikus: Eberwein Róbert.

Szereplők: Tordy Géza, Balázs Péter, Garas Dezső m. v., Szombathy Gyula, Miklósy György, Pásztor Erzsi m. v., Halász Judit, Gobbi Hilda m. v., Sörös Sándor, Szakácsi Sándor, Peremartoni Krisztina, Kovács Nóra, Vaday Viktória, Forgács Gyuri.

ALMÁSI MIKLÓS

A mi urunk, Luka színeváltozása ..

Az Éjjeli menedékhely a
Nemzeti Színházban

Élettől megtaposott, önmagukból is kiesett sorsok gyűjtömedencéje volt többnyire az *Éjjeli menedékhely*. Olykor küriózum, máskor a proletársors „ös-képe” vagy történelmi tabló, vigasz-keresők keserű csalódásának színhelye. Zsámbéki Gábor rendezésében megmarad az excentrikus világ: ugyanazok a furcsa sorsok akaszkodnak egymásba Kosztilyovék tanyáján, mint korábban, rongyaik talán még festőibbek - bár szürkében tartva, mint a díszlet- és jelmeztervező Pauer Gyulánál legtöbbször -, s mégis, képtelenek vagyunk úgy nézni ezt a világot, mint ahol csak furcsaságok és rémségek keverednek. Pedig csak annyi változott, hogy egy új Luka-figura született. Így mikor ez az öreg bölcs (Kállai Ferenc) megjelenik, minden más megvilágításba kerül. A durvaságból, züllöttségből nemcsak a körülmények hatalmát vagy a belső romlást látjuk, hanem az emberi gyengeséget is, mint a Színész, Bubnov vagy a Báró esetében. Pontosabban: megértjük azt, ami nincs benne a darabban, mert a történet előzményéhez tartozik - hogyan jutottak idáig. Megértjük - anélkül, hogy a megbocsátás túlzásába esnénk. Viszont továbbra is kívülről nézzük a lakásuzsorásékat (főként a feleséget, Vaszilisszát), de még az elesettekhez tartozó lakatost, Klecsset is, talán, mert túl sokat kiabál . .

Luka mindenkinek megváltoztatja helyi értékét, mert az embermaradványokba becsempészi a szabadulás lehetőségének reményét. Pedig igazán csak Natasával és Vaszka Pepellel foglalkozik: törjenek ki, menjenek Szibériába, amíg lehet, önként (Pepel ugyanis tolvaj), s kezdjenek új életet. Ugyanígy bánik a Színésszel is, bár más módszerhez folyamodik: őt azzal biztatja, hogy van menekülés még az ő végzetes alkoholizmusából is, mert van valahol egy csodálatos kórház, ahol... Tulajdonképpen senkinek sem avatkozik az életébe, nem vesz részt a cselekményben - csupán jelen van. (A dolog másik oldala persze, hogy ezzel a jelenléttel meg tudja akadályozni, hogy az a bizo-

nyos gyilkosság már korábban megtörténjen - hogy tehát ez a passzív jelenléte olykor cselekvő részvétté is változik.) Luka filozófiájának lényege, hogy tudja: nincs hatalma a sorsokba zárt fátum felett - bármennyire is óvja azokat, akiket megszeretett, nem tudja őket megmenteni, a baj megtörténik, Natasa is, a Színész is holtvágányra kerül, az utóbbi talán épp az ő biztatásától lesz - egy tiszta pillanatában ráébredve sorsára - öngyilkos. De valahogy még ezek a szörnyűségek is inkább úgy alakulnak, hogy felgyorsítják az amúgy is bekövetkező eseményeket, lefuttatják az addig csak fenyegető katasztrófát, s valamiképp rendet csinálnak a rendtelenségben.

Igazán csak akkor döbbenünk rá Luka jelenlétének mindent átfestő sugárzására, mikor a második rész közepén (az eredeti harmadik felvonás végén) eltűnik, nem akar jelen lenni a gyilkos verekedésnél, melynek kimenetelét természetesen előre tudja. S attól kezdve másképp viselkednek az ottmaradtak. Először is megszületik helyettese, Szatyin, aki nemcsak átveszi filozófiáját, hanem érdekesebb is formálja, más-részt a többiekbe valami felfokozott *életpótlék* költözik. Önfeladó legyintés helyett élni akarnak újra, persze csak a maguk módján, mondjuk úgy, hogy néhány üveg vodka mellett mulatságot rendeznek. De ennek a dáridónak a hangulata teljesen más, mint az első felvonás nyomasztó, egymást marcangoló indulatokból font légköre. Minden szépnek látszik, reménytelinek, legalább-is így akarják érezni a túlélők. Csak mi, a nézők érezzük, hogy azért ez túlzott vidámság, mert valami hiányzik belőlük, környezetükből: Luka szellemé. Jelenlétének csak felemás lenyomata maradt itt, s ez nem elegendő ahhoz, hogy igazi vidámság és élet térjen vissza a menedékhelyre. Mert Szatyint nem tudjuk elfogadni Luka helytartója-ként, s a lakók, bár Luka feltámadását ünneplik benne - hiszen szavaiban annak a megváltásígéretnak földi meghosszabbítását sejtik - egyszer csak szembe találják magukat a Színész hullájával. Ez az ember nem bírta ki, hogy nincs élő, jelenlevő támasza - s voltaképp erre a hiányérzetre ébreszti rá a többieket is, önkéntes halálával. Az ünneplésből így egy pillanat alatt elszáll a szesz. Még a hiányban is Luka jelenléte kísért . .

Azért futottam végig a történeten,

hogy Luka figurájának új felfogását a mű egész szerkezetváltozásán tudjam érzékelteni: ettől a talányos, bölcs és mélységesen emberi Luka-alaktól minden megváltozik, új centrumra talál. Az eddigi előadások egyik legnehezebb művészi feladata a sorsok összekapcsolása, a rendetlenség színpadi „elrendezése” volt - a centrum kialakítása. Ezt a centrumot korábban Luka gyengítésével és Szatyin felerősítésével sikerült megteremteni. Zsámbéki radikálisan választ a két figura között, s *Luka kiemelésével Szatyin ellenében dönt*: ez utóbbiban csupán a szavak hősét, az üresen kongó frázisok figuráját mutatja meg - bár egy súlyos színészegyénség ábrázolatában (Vajda László)

tehát nem egyszerűsített formában. Ez a Szatyin valóban át akarja venni Luka szerepét, valóban tovább akarja fejleszteni annak filozófiáját - s nem teljesen rajta múlik, hogy ez nem sikerül. Zsámbéki tehát egyetlen fókuszpont köré formálja a történetet, s ezt a koncepció-ját már a szereposztás, de főképp Kállai Ferenc játéka árulja el. Kállai a produkció legsúlyosabb, mert leginkább talányos alakítása, szavaiban, visszafogott gesztusaiban elősorolhatatlan mennyiségű mögöttes réteg képes megszólalni. Ravaszkodik, de csűrös-csavarásai mögött valami sűrű emberi bölcsesség rejlik; képtelenek vagyunk úgy tekinteni rá, mint hazug vigasztalóra. Ellenkezőleg, egyre inkább úgy érezzük, nekünk is egy ilyen biztatóra lenne szükségünk. Látszólag mindenkit megért bűnében és elesettségében - mégis ítélkezik, a maga módján: Kosztilyovékat egyenesen utálja, hozzájuk nincs emberi szava, ám azokhoz, akikben megérez némi emberségmaradványt, akkor is hozzá tud férközni, ha azok gorombán elutasítanak közeledését. Szuggesztív hatással vonzza magához az embereket - és a nézőket is, pedig alig mond valami megfoghatót. Csak a szavak mögött érezni valami emberi simogatásfélét, melytől, ha csak percekre is, feltámad a lélek. Kállai újabb periódusának talán legjobb alakításával tartja ezt az elő-adást: a kimondhatatlant tudja megszólaltatni közhelyeivel, tétova járásával, melegséget sugárzó gesztusaival.

Persze Zsámbéki meg is teremtette ennek a feldúsításnak a „helyét”. Sza-

Piróth Gyula (Kiescs) és Vajda László (Szatyin) az Éjjeli menedékhelyben (Nemzeti Színház)

Luka (Kállai Ferenc) szökésre biztatja Vaszkát (Bregyán Péter) és Natását (Pogány Judit)





Piróth Gyula (Klescs) és Pogány Judit (Natasa) Gorkij drámájában (Iklády László felvételei)

tyin ugyanis nem tudta betölteni azt az űrt, amit a távozó Luka maga után hagy, s amit annál is inkább észreveszünk, mert egy icipicit mindenki megváltozik, s mindenki Szatyin felé fordul, tőle várja e prófétai szózat foly-

tatását. S ez a Szatyin *ezt a* szerepet csak verbálisan, mondhatnám, csak teátrálisan tudja betölteni. Még egyszer: nem Vajda színészi képességei miatt marad erőtlén ez a figura - a rendezői koncepció tudatosan hagyja üresen a

Szatyin által továbbfejlesztett életfilozófiát. Vajda-Szatyin ugyanis mindent megtesz, hogy hiteles legyen ez a meghosszabbítás, ez a pozitív program: ő valóban túl akar menni Luka élethazugságain - de a szavak üresen csengenek, nem találják el igazán sem a színpadi társakat, sem a nézőt. Nem vele van baj - a pátozshűlt ki, azok a szavak üresedtek ki, melyekkel „az” embert magasztalja, melyekkel jövőbeli felmagasztosulásáról mesél. A szavak váltak hűtlenné - mintegy Vajdától, sőt Zsámbékitól függetlenül - történelmileg koptak el. A néző azért kénytelen hidegnek érezni ezt a lelke-sülséget, mert ezek a tirádák köznapie életében is ellenérték nélküli közhellyé silányultak. Ezért képes Luka - Kállai nagyszerű teljesítményén túl - túlnőni Szatyinon, sőt a Szatyin-figura szellemi szintje alá szorítani a most megjelenő Szatyin-ábrázolást. A hetvenes évek tárgyilagosabb, pátozmentesebb, köznapibb közegében Szatyin lelkesült szavaiból csak az marad meg bennünk, hogy továbbra is hamiskártyásként tengeti életét, csak most kicsit vidámabb lett a vodkától, Luka távoli hatásától. A figurát napjaink történelme pontozza le - és Zsámbéki ezt a változást ragadta meg, érte tetten az előadásban.

Emellett Luka alakját még az is megemeli, hogy napjainkban mindnyájan érzünk valami belső igényt arra, hogy „noszogassanak” bennünket, hogy átmeneti hullámvölgyeinkből néhány jó szóval mozdítsanak ki, s az indítékhány eme pillanataiban Luka emberközeli magatartása, talányos biztatásai valahogy közelebb tudnak kerülni lelkünkhöz. Ha ilyen indítékhány fog el bennünket, ez persze korántsem olyan infernalis, mint itt, a „mélyben”, a menedékhelyen sínylődők esetében, de mégis bénítanak, rezignálttá és olykor cinikussá képesek tenni szavainkat, gesztusainkat. S ilyenkor a patetikus szavak inkább ártanak - fokozzák a cinizmust -, míg az emberi-közvetlen biztatás, a „megértő” (ám korántsem megbocsátó) szavak át tudnak segíteni ezeken a gyenge pillanatainkon. Ennek ábrázolása, felfedezése a klasszikus gorkiji szövegben - ez Zsámbéki rendezésének érdeme és sikere.

Mert az előadás „csak” ezt fedezi fel számunkra: e probléma és alakítás-párharc körül ugyanis elhomályosul a többi sors. Pontosabban minden ennek az alapkérdésnek, a korszakváltás tetten-érésének rendelődik alá, és a többi kér-

dés óhatatlanul másodrendűvé válik a néző élményében. Ez az egy központi produkció ezért nem tud minden részletében csillogó szintézis lenni. De hadd tegyem hozzá: a művészi munkában az ilyen „monomániás” produkciók az igazi úttörők, s ebben látom ennek a bemutatónak igazi értékét. Ráadásul a Kállai-féle csúcsteljesítmény mögé kitűnő társulati munka épül - akkor is, ha figyelmünk egyetlen problémára és alakításra összpontosul. Molnár Piroska Vaszilisszája agresszív, kíméletlen, szereleméhes asszony, mégsem démon vagy fúria. Pogány Judit halk, sőt olykor ironikus játéka (Pepelt napraforgómagot rágcsálva hallgatja, mintha csak egy mai fiatal látnánk, aki ráógumit kérődzve figyel fennkölt szövegekre) kitűnő ellenporit mind Lukával, mind a menedékhely lezüllesztő légkörével szemben: ő, ha rosszul is, de hajthatatlanul járja a maga útját. Agárdi Gábor cinikus vagy olykor józan paraszti logikával kommentálja mind a veszekedéseket, mind a nagy lelkesedéseket, messze elkerülve korábbi színészi megoldásait. Kálmán György Bárója ismert elemekből épül, néha mégis érezzük újjátékoságát. Őze Lajos Színésze kidolgozott, pontos alakítás, a groteszk és szánalmas furcsa keverékét nyújtja. Csomós Mari (Nasztya) nemigen tudja megtalálni alakja helyét, súlypontját. A vendég Bregyán Péter csak félig tud megbirkózni Vaszk^a Pepel sokszínű, robbanékony alakjával: nemigen érzékeljük, miért „szeret bele” Luka, szinte első pillantásra. Megemlíjtük még Máthé Erzsí kemény Kvasnyáját, Horváth József tehetetlenkedő, ám agresszív Kosztijovját és Piróth Gyula békétlenkedő, keserű Klecsét. Pauer Gyula tágas térbe, minden szokványtól eltérő tárgyi közegbe helyezi el a menedékhelyet. Az udvar, ahol kicsit megpihennek, napoznak a megnyomorítottak, funkcionálisan és látványyszerűen is telitalálat: a neonaturalizmus és az elvont tér elveit ötvözi hatásosan.

Gorkij: *Éjjeli menedékhely* (Nemzeti Színház)
Fordította. Gábor Andor. Rendező: Zsámbéki Gábor. A rendező munkatársa: Tatár Eszter. Diszlet-jelmez: Pauer Gyula.
Szereplők. Horváth József, Molnár Piroska, Pogány Judit, Raksányi Gellért., Bregyán Péter m. v., Piróth Gyula, Berek Kati, Csomós Mari, Máthé Erzsí, Agárdi Gábor, Vajda László, Őze Lajos, Kálmán György, Kállai Ferenc, Eperjes Károly f. h., Csúrka László, Tarsoly Elemér.

F. A.

Félbemaradt esettanulmány

Maróti Lajos Közéletrajza Szegeden
Giordano Bruno, Dante, Platón - és Kalapos Vince.

Maróti Lajos drámahőseinek névsora meglehetősen bizarr. De nem szokatlannabb, mint a pannonthalmi bencés növendékből lett fizikus, költő és kutató, regény- és drámaíró útja. A szegedi Nemzeti Színházban bemutatott *Közéletrajz* egyébként is Maróti Lajos harmadik mai tárgyú drámája. (Szövegét a SZÍNHÁZ olvasói megismerhették az 1979. februári dráma mellékletben.)

Szezon elején, amikor még Maróti ideiglenes címén *Látjátok, feleimnek* emlegette a darabot, a Platón-dráma problémájáról szólva a riporter megkérdezte Marótótól, mi az oka annak, hogy a történelem mögé rejtőzik, ha a máról akar szólni? Maróti válaszában azzal érvelt, hogy „a történelmi megjelenítés szuggesztív háttérrel fest a mi eleven problémáink ábrázolására. Ha a dráma cselekménye a mi korunkban játszódna, akkor hogyan éreztetné azt, hogy Platón a maga idejében a miénkhöz hasonló gondokkal küszködött. Vagyis mindaz, amit megéltünk, az általában a történelmi ember sorsának tapasztalata is.

Visszajára fordítva ezt a vallomást, nyilvánvalóvá válik, hogy a szerzőt elsősorban az egy emberöltő alatt feltorlódott, általunk megélt tapasztalatok történelmi helye, súlya foglalkoztatja. A színpadon felidézett negyedszázad -- amely-nek nyitánya a gyárak államosításával esik egybe -, közelebb van hozzánk Platón, Giordano Bruno és Dante koránál, de a maga lezáratlanságában is - történelem. Bécsy Tamás a dráma szövegéhez írott bevezető tanulmányában indokoltan hangsúlyozza, hogy a *Közéletrajz* drámái figuráinak legtöbbje tényleges társadalmi mozgásirányt teste-sít meg. A választott téma - Kalapos Vince munkásigazgató tündöklése és bukása - azért alkalmas a történelmi korszak drámái kifejezésére, mert sűrítve hordozza a periódus, a megszerzett hatalom felforrósodó konfliktusait. Kalapos az első munkásigazgatók nemzedékéből való: harcban edzett, konok, elszánt,

áldozatkész és a maga szintjén tehetséges ember, aki a józan ösztönére és a néphatalomra támaszkodva hosszú ideig eredményesen dolgozik; voltaképpen „nem tehet arról”, hogy később már nem éri fel egy más történelmi kor-szaknak a vezetőkkal szemben támasztott új követelményeit, és hiába próbálja felnőtt fejjel úgy-ahogy behozni a mulasztottakat, végül is átcsapnak feje felett a hullámok. Kalapos felemelkedésében és bukásában is hiteles történelmi hős: egy a hozzá hasonló százak közül. Megéli (és vállalja) az államosított gyár termelésének a tervben előírt felfut-tatását, a Sztahanov-mozgalom romantikusnak vélt légkömb-politikáját, ötvenhat cezúráját, saját gyermekeinek az apai eszményektől való eltávolodását. Megéli a közte és az új világ közt támadt szakadék elmélyülését is, de elviselni már képtelen.

„Kalapos Vince közelmúlt életünk és történelmünk *sztereotip* helyzeteinek kérdésfeltevésére felel - legtöbbször - *sztereotip* válaszokkal és magatartásokkal.” Az idézet - nem kritika s nem is valamely, a művet bíráló elemzésből való. A szerző maga kommentálja így hőseinek útját. (Csak a ki-emelés származik tőlem. F. A.) Maróti, ha regényhősnek választaná Kalapost, valószínűleg sorra járná vele ezeket a *sztereotip*, történelmileg hiteles, sors-döntő situációkat, és pontosan nyomon követné a munkásigazgató emberi arculatának fokozatos elszíntelenedését, átalakulását is. Maróti ezzel szemben megfordítja a cselekmény kézenfekvő képletét, és Kalapos halálát követően, hőse lezárt tragédiájából kiindulva pergeti vissza, nyomozza ki a történeteket.

Ez a megoldás olyannyira nem új, hogy a példákat sem érdemes sorol-ni. Volt idő, és éppen a közelmúltban, amikor a *Rozsdametemtől a Makráig*, minden valamirevaló szocialista tragédia így kezdődött. Mindkét színdarab regényből készült; az epika azonban, természete szerint, jobban tűri ezt a meg-oldást. Dramaturgiai szempontból a kockázatnak, a feszültségteremtő színpadi veszélyhelyzetnek a kiküszöbölése, tovább nehezíti az író helyzetét. A Kalapos életét kioltó puskalövést követően a „*mi történik?*” feszültsége helyett magától értetődően a „*miért történt?*” kerül előtérbe. Igaz, hogy a haláleset közvetlen kiváltó indítéka vagy előzménye, az öngyilkossággal felérő baleset vagy a balesetveszélyes helyzetben el-

követett öngyilkosság minősítésével Maróti mindvégig tudatosan adós marad, de ennek a rejtélynek felderítése még a Kalapos sorsából szociológiai esettanulmányt készítő ifjú tudóst sem igen foglalkoztatja.

Aki kérdez, Jász-Suba többszörösen kívülálló. Szociológusként egy más világból, de legfőképpen egy más nemzedékből cseppen a konfliktus sűrűjébe. Mintha Csurka *Házmestersíratójának* szociológus teamjéből vált volna ki valaki - feltételezhetően a munkát irányító Lippai -, hogy a házmesterékénél izgalmasabb sorsot elemezzen. Ez-úttal a korábbihoz hasonló szenvtelen rutinnal, de minden zavaró körülményt kiküszöbölve végzi munkáját. A kutató számára Kalapos felderített életútja egy ideig nem sors és dráma, hanem egy-szerű esettanulmány. Munka közben azonban a részletek mozaikjából kialakuló kép valamire őt is rádöbbsenti: „Ki volt Kalapos Vince? A tanulságokból, miként a törött tükör cserepeiből, nem egy, de megannyi arc néz vissza: ma zavartabban szemléli, mint mielőtt kutatni kezdett utána; s az már biztos, hogy az esettanulmányt nem fogja megírni róla. Hőse volt a kornak? Vagy inkább áldozata? Rontott vagy javított a dolgokon? Semmitmondó kérdések, leperegnek róla. Eszerint: egyéniség volt. Még ha az idő átlépett is rajta. De fölötte az időnek is át kellett lépnie, másképp orra bukott volna benne. Jelen volt, hatott, energiáival és elfáradásaival, erényeivel és bűneivel egyaránt - egykori jelenlétét minősíteni lehet, meg nem történtté tenni nem.”

A nagy kérdés, ami a szerzőt is foglalkoztatja: lehet-e a sztereotip helyzetek és válaszok összességével valami nem szokványosat, a kézenfekvőnél, a közkeletűnél, a közhelyszerűnél általánosabbat felmutatni? Véleményem szerint, csak egészen kivételes alkalmakkor: amikor maga a sztereotipia is felfedezés. Ilyen volt például a *Rozsdatemető* igazsága. Maróti azonban jórészt köztudott tényekből, ismerős helyzetekből, más művekben már feltárt, riportokban közkinccsé vált konfliktusokból építkezik. Az osztályidegen elemek polarizációja, a társadalmi átalakulás kétoldalú kísérő jelenségeinek gyűjteménye - a bizalmatlanság, a türelmetlenség, a meghunyászkodás, azután a társadalmi fejlődés fő irányának felismerése, a látszatmunka felmagasztalása vagy a törvényesség megsértése - természetesen valóban szerve-

sen beletartozik a korszak történelmébe. Am, ha mindezek a helyesen felismert jelenségek előregyártott panelként sorakoznak a sztori két oldalán, és az író a történelem és a jelenetek rendjében építi őket be hősei életrajzába, akkor csak panelház épülhet a színpadon, nem katedrális.

Kritikai közhellyé, sztereotípiává kopott már annak a bizonyos állatorvosi lónak az emlegetése is. De szegény Kalapos történelmi nyavalyái is didaktikus választékban kerülnek a kórképbe: nem elég, hogy nehézkes, faragatlan, de még az italt is kedveli. Az idő múlását jelzi, hogy konvencionális proletárgyöngéit, a poharazást és az ultit, később kiegészíti a dzsentriörökség, a vadászat is. Hemingway vadászpuskájának a szele nemcsak a *Házst* „ntelő” hőst csapta meg, Kalapos Vincének is kijutott belőle. Kalapos lenézi a szakembereket, talán mert neki magának nem elég gyorsan forog az agya. Azután rájön, szövetséges nélkül nem lehet csatát nyerni. Csakhogy, aki nem becsüli, elveszíti fegyvertársát. Kalapos felesége, Erzsi asszony - aki az írott és e lapban közölt szövegben még a Lujza nevet viseli - könnyebben alkalmazkodik a megváltozott körülményekhez, könnyebben is hajlik mindenfajta kompromisszumra, megalkuvásra. De a szeretet, a szerelem mégis tisztábbnak őrzi őt meg a körülötte élőkénél. S a gyárigazgató jólétben, ám jó szó nélkül felnőtt fia mit is tehetne mást, maoista összeesküvésbe keveredik, és közben (a legújabb keletű sztereotipia szabályai szerint) ama-tör színházzal foglalkozik. Úrhatnám leánya viszont egy olyan tegnapi úricsalád mélyen vallásos klerikális mérnök sarjához köti az életét, aki (megint csak magától értetődően) maszek autószerelő-ként gazdagszik meg. A titkárnő kezéhez a hivatali szobákban szinte hozzánő a tálca ...

Nem kell keresnünk tehát a sztereotípiákat. Inkább a kimaradt, a műben fel nem használt sztereotípiák összeválogatása okozna gondot. Am a szerző, nyilatkozata szerint, tudatosan mondott le az ábrázolt világon belül az egyénítésről. „Nem mintha nem lehetett volna »kitalálni« megannyi érdekes, akár izgalmas, sőt még a figurával is összeférő egyénítő jellemvonást, élethelyzetet, a kalandig vagy a kriminalisztikáig bezárólag. De ez esetben egy ponton túl már nem arról szolt volna ez a darab, amiről szerettem volna hogy

szóljon ...” Ezzel az öncsonkító elbeszélésmóddal azonban még akkor sem értünk egyet, ha elhiszük, hogy Marótinak a „köz” legalább olyan fontos volt, mint az életrajz. Mert a drámában a történelmet is csak a sorsok hordozzák. Bécsy Tamás Maróti mentségére hozza fel, hogy „a dráma-elméletben nemhiába régóta hangoztatott tény, hogy elsősorban a cselekmény fontos, s csak azután a jellemek”. Amde ezúttal a cselekmény és a helyzetek sztereotípiája találkozik a jellemek tudatosan vállalt redukciójával. Elképzelhető lett volna az is, hogy a sztereotípiák vállalásából a közhelyigazságokat átvilágító tragikus leleplezés születik vagy maró szatíra. Ez azonban már egy másik esettanulmány anyagát kínálná. Maróti igazságait elfogadjuk, ám nem kell értük megszenvednünk: hősei olyan előzékenyén kínálják, bőkezűen osztogatják, mint a cukorkát. Talán ennek, s ezen kívül Maróti fel-felcsillanó humorának köszönhető, hogy még a legkeserűbb is édesnek tűnik. Amde a tudós disciplinája, az író intellektuális fegyelme azért féken tartja adakozó kedvét: ez az igazság-cukorka nem olyan édes, hogy belevásna a fogunk. Így azután a néző szívesen fogadja az emlékeiből előhívott, emlékidéző hangulatokat, ropogatja a riporter frissességgel megfogalmazott színpadi információkat. S akinek Kalapos Vince teljes pálya-futása történelem, az is örülhet: szórakoztató és okos történelmi leckét kapott a színházban. Mindennek következtében a közönség 7-től 10-ig jól érzi magát a nézőtéren, mert a szerző és a rendező egyetlen percig sem hagyják unatkozni.

Léner Péter rendező, amikor feltette magának a kérdést, mit szeretnek a szegedi Nemzeti Színházban háziszerezőjük, Maróti Lajos írásaiban, így válaszolt: „A problémaérzékét: érzi, tudja, hogy mi az, ami az embereket érdekli, foglalkoztatja. És erről politikusán, aktuálisan, őszintén tud beszélni. Élő, eleven dialógusokat ír, nem »irodalmi nyelven«, de célszerűen, filmszerűen és nem utolsósorban eljátszható, jó szerepeket tud írni.” Ezzel a reklámnak is beillő lelkes ajánlással a kritikus is százszázalékban egyetért. Az évtizedeken átívelő, sokjelenetes cselekmény megköveteli a megfelelő drámai szerkezetet és ritmust, a filmszerű vágásokat, és ebben Maróti és Léner kitűnő partnerekként működtek együtt. Az egy-mást gyorsan követő, különböző he-



Maróti Lajos: Közéletrajz (szegedi Kiszínház). Kovács János (Kalapos Vince) és Szendrő Iván (Kisvince)



Jelenet a Közéletrajz előadásából (MTI fotó - Illovszky Béla felv.)

lyen és időben létrejött színpadi szituációk nem adnának módot a lassan bontakozó jellemrajzra, és Maróti ennek tudatában - az adott határidőn belül - tömören jellemez. Minden egyes jelenet-ben „kész” embereket szembesít. Minden egyes jelenetnek megvan a maga történelmi és dramaturgiai funkciója is, és a színészeknek szinte csak bele kell bújni az ezekből származó, többnyire hálás szerepükbe. A kritikusban azonban máig is él *Az utolsó utáni éjszaka* eszméltető dialógusainak emléke.

Marótinak ez a drámája nem hordja magában a maradandóság ígérését. Ugyanakkor: okos, tisztességes, sőt fontos írás is, amelynek megérdemelt sikere lesz Szegeden. Ez a siker részben a felvetett, közérdekű kérdések közvéleményborzoló aktualitásának, részben az előadás célszerűségének köszönhető. Még mielőtt ezt a jelzőt félreértenék, hangsúlyoznám: én ebben is Léner Péter pontos judiciumát, érzékenységét látom, éppen úgy, mint az idézett kommentárban.

Léner nem akart a színpadon sem sejtelenen művészi, sem izgalmasan és meghökkentően modern lenni. A drámát, a maga műfajához híven, színpadi publicisztikaként merte színpadra állítani. Ezt a minősítő műfaji besorolást vizuális eszközökkel is aláhúzza: Jánosa Lajos lényegretörő és kifejező óriási újságlapok közé helyezi a cselekményt. Ennek a kételyeket eloszlató díszlet-megoldásnak mindössze egy elemét kérdőjelezném meg: a fentről élénk ereszkedő, felnagyított, fiktív fotókat. Ezek elvonják a nézők figyelmét a modellt megszemélyesítő színésztől, és nem is alkalmasak arra, hogy a színész ábrázolta konkrét figurát az általánosság síkjára emeljék.

Az előadás revelációja, legnagyobb művészi eredménye a Kalapost játszó

Kovács János színészi telitalálata. Vulgáris megfogalmazásban „szakasztott” Kalapos Vince, de ami ennél lényegesebb: látványos, gyakran fegyelmезetten fékezett dühkitöréseivel, fojtott csendjeivel azt is elmondja róla, ami csak a szöveg mögött feszül. Amikor Kalapos feje felett összecsapnak a hullámok, hiába ágál, hangoskodik: Kovács János kiürült tekintete a legbelül gyökeret vert tanácstalanságról, tehetetlenségről, rémületről is árulkodik. Kovács János játéka - vád és védelem, de legfőképpen, egy összetett jellemű figura történelmileg változó magatartásának pontos színészi analízise.

Tény, hogy a darabon belül a szerző is Kalapos Vincével volt a leggálansabb. De az is igaz, hogy Kovács ön-magát is hozzáadta a szerephez, hogy a jellem körvonalait árnyaltan kitöltse. Ellentétben Mentés Józseffel, aki korrekt módon és a mindenkor színpadi szituációk parancsát figyelembe véve játssza Ábrahám főmérnök szerepét, de képtelen megküzdeni azzal az alkati hátránnyal, aminek következtében egy-szerűen lötyög rajta a szerep. A régi értelmiségnek ez a nagy tudású, szak-májának megszállottjaként tevékenykedő képviselője szerepe szerint tekintélyt árasztó, elegáns, szuggesztív egyéniség. A Mentés József ábrázolta figurának viszont éppen a formátuma hiányzik.

Feltételezhetően a kényszerűség diktálta Léner Péternek azt a megoldást, hogy a társulat több tagjára két-három szerep terhet rakta. A szereposztásnak ez a sajátossága valóságos felsőfokú művészi vizsga elé állította a közre-működőket. A legjobban - és ez nem meglepetés - Barta Mária vizsgázott. A régi uralkodó osztály feszes tartású dámáját és a minisztérium képviselőjében intézkedő szigorú, számon kérő

elvtársnőt bizonyos karakternvonások össze is kötik. De Barta Mária a két figura találkozását és a köztük tátongó szakadékot egyszerre érzékeltette. Mint-ha nemcsak egy pár zöld fülbevalót, de tetőtől talpig más kosztümöt öltene, minden szerepváltás alkalmával áthangolja egész megjelenését. S bár mindkét szerep szinte csábít a karikírozásra, Barta Mária mértéktartásával is a jellemeket erősíti. Szendrő Iván vállára a rendező nem is kettős, hanem négy-szeres terhet tornyozott: Kapás, Kohut, Hámori és Kisvince alakja éppen ezért szinte teljesen összeolvad a játékban. Igaz, ezeknek a figuráknak a szövege is meglehetősen kevés fogódzót kínál az egyénítésre, de Szendrő Iván még ezeket sem használja ki. Különösen Kisvince vizsgálati fogságban játszódó jelenetében éreztük, hogy Szendrő maga sem hisz saját szövegében. (Őszintén szólva, ezt nem rovasára, inkább mentségére írom. Magam is kételkedve fogadtam ennek a nagyjelenetnek szánt párbeszédnek sajátos rítusát. Mert tegyük fel, hogy egy megyei kádernek megvan az összeköttetése, befolyása és tekintélye ahhoz, hogy tüstént találkozhat letartóztatott fiával. De vajon elképzelhető-e, hogy ennek a találkozásnak a körülményei alkalmasak lehetnek az apa és fiú nagy leszámolására? S ha igen, vajon úgy hat-e ez a beszélgetés a fiúra, mint ahogy Maróti képzelet?)

A. kisebb szerepek alakítói meglehetősen különböző szinten kapcsolódtak Kalapos Vince sorsához. Kátay Endre Podmaniczki hibátlan kabinetalakítás. Máriáss József megértő főprépostja jó színfoltja az előadásnak. Erzsi asszony, Kalaposné viszont, túlzásba viszi a szürkeséget, a gátáltságát. Reméljük, Egerváry Klára feszengő alakítása feloldódott a premier után. A többiekéről - beleértve Jász-Suba szocioló-

gus alakítóját (ifj. Újlaky Lászlót) és a megyei ügyekben verzás, fölényes Gácsot (Király Levente), valamint a gödrös arcú, bájos Kiserzsit (Fekete Gizi) - legfeljebb annyit, hogy feltételezhetően pontosan, zavaró túlzások nélkül követték a szerző és a rendező intencióit, de művészi többlettel nemigen gazdagították az előadást.

Mindaz, amit elmondottunk, a rendező teljesítményét is minősíti. Léner Péter nagy figyelmet és gondot fordított az előadás jó ritmusára, a cselekmény táplálta feszültség fenntartására és kiaknázására. A tágas színpadon ki-alakított oratorikus előadásmód következtében számolnia kell - és számol is - a szereplők állandó jelenlétével. A hát-térben várakozó, esetenként nyílt színen alakot váltó színészek jelenléte nem-hogy nem zavarja, inkább kitölti, színezi a játékot. De része van a rendező-nek Kovács János telitalálatnak értékelhető, elemi erejű alakításában is. A szereposztás objektív lehetőségeiből adódó gyengeségeket viszont méltánytalanság lenne szeméretetni. Egyetlen apróságra - nem is a hiba tényére, ha-nem inkább a gondosság hiányára - mégis felhívnám figyelmét. Amikor hőse a párt lapját olvassa, az újságlapra pingált, jókora Szabad Nép-fejléc tö-szomszédságában, az olvasott lap utolsó oldalán, szabad szemmel is tökéletesen kivehető a Népszava jellegzetes, nyomtatott fejléce. A világért se ragaszkodnánk a naturális kellékekhez, színpadon üres újságlapról is felolvasható a leghatásosabb vezércikk. De ha a jelenethez szükséges kellékek általában megmarad-nak a reális világ szabályai között, akkor egy ilyen apró figyelmen kívül hagyás is elvonhatja a néző figyelmét, és felborzolhatja a jelenet hitelét.

A közönség a bemutatón tomboló tapssal hálalta meg a háromórás élő-újság jól sikerült előadását. A *Közéletrajz* bemutatása a szegedi Nemzeti Színház öröndetes sikere. Bár minden színházban és minden évadban akadna három hozzá hasonló ...

Maróti Lajos: Közéletrajz (szegedi Nemzeti Színház)

Díszlettervező: Jánosa Lajos m. v.
Jelmeztervező: Mialkovszki Erzsébet m. v.
Játék-mester: Jachinek Rudolf. *Maszk-mester:* Mánik László. *Rendező:* Léner Péter.

Szereplők: Kovács János, ifj. Újlaky László, Király Levente, Fekete Gizi, Egerváry Klára, Mentés József, Kátay Endre, Máriáss József, Homoki Magdolna,

BÁNYAI GÁBOR

Száraz György két Megoldása

Mi készíthet egy író arra, hogy szín-padi életét már megkezdett darabját az új bemutató előtt átdolgozza, gondolatait újrafogalmazza? A legkézenfekvőbb: mert az első változat nem hozott sikert. De oka lehet az elégedet-lenség és a nyugtalanság is, amikor az író azt érzi: az önálló életre kelt figurák nem a szándéknak megfelelő eszméket és magatartásformákat példázták, s nem válaszolta meg a magának meg-fogalmazott kérdéseket.

Száraz Györgyöt feltehetően mindkét erő arra készítette, hogy a *Megoldás* című drámáját - melynek eredeti be-mutatója Veszprémben volt - most a József Attila Színház bemutatójára alapjaiban átdolgozza.

*

A történelem színpadi megközelítésének számtalan módozatát ismeri a dráma-történet. Ha csak a XX. századi dramaturgiát vesszük figyelembe, azt mondhatjuk, legnagyobb sikere a valódi vagy áltörténelmi paraboláknak volt, melyekben a legfőbb kohéziós erő a ki-kacsintás, a sokszor szemtelen aktualizálás. Ezt talán nem is fontos hangsúlyozni, hiszen tulajdonképpen minden, a történelmet tárgyul választó írásmű az aktualizálás szándékával születik. Ha szemügyre vesszük a történelmi drámák módszertanát, két alaptípust mindenképpen találhatunk. Az egyik, a *demisztifikáló* típus, látszólag nagy egyéniséget választ központi hőséül, de valójában épp ennek az egyéniségnek a torzulásait s e torzulásoknak a környezettel való összeütközését teszi a dráma tárgyává. A másik a *centrális* típus, melyben az összes súlyt egyetlen személy hordozza, vívódásainak, gondolatfolyamának csak kiegészítő panoptikuma a megjelenő összes többi figura. A környezet tehát csak illusztráció, a drámai összeütközések valójában a főhősben mennek végbe. Az első típus az aktív konfrontációt mutatja be, a másik a lelkiismeretét.

Messzire vezetne az okok felderítése: ám tény, hogy a magyar drámairoda-

lomra a második út a jellemzőbb. Ez a drámatípus is a jelent célozza, ezt is az aktualitás élteti, de a valódi konfrontálódás hiányában megfoghatatlanná válik, s ezzel éppén célja, a jelenbe való beleszólás válik kétségessé.

A két típus hatásmechanizmusa sajátos paradoxonhoz vezet. Míg a centrális szerkesztés azt a célt tűzi maga elé, hogy egy hős vívódásainak, nemegyszer véghelyzetének bemutatásán keresztül az általa képviselt gondolatmenetet példázattá növelje, a demitizáló megközelítés két, időben egymástól távol eső és reális élethelyzetet igyekszik párhuzamba állítani, egymásnak megfeleltetni. A centrális szerkesztés esetében a hős épp reális kötöttségeit veszti el, gondolati párlattá alakul, s ezzel egyszersmind el is távolodik attól a közegtől, befogadó közönségétől, mely elé példaként hivatott állíttatni. A demitizáló megközelítési mód megfosztja emberfeletti mi-voltától a hőst, közegének egy tagja-ként értelmezi, s ezzel sajátos módon közelebb jut a példázathoz.

Mindezt el kellett mondani ahhoz, hogy Száraz György drámájának sajátos metamorfózisát megérthessük, s a változás jelentőségét is felfoghassuk. A drámai „történelmi” hős ezúttal a világirodalom egyik legnagyobb és legvitatottabb, legelismertebb és legmegfejtetlenebb alakja, Tolsztoj. A mai napig vitát vált ki életútja. Gazdag gróf, aki remekműveket alkot és fény-űzően él, majd szakít életmódjával, megtagadja osztályát, szétoztja vagyonát, de lakájok szolgálják ki és öltöztetik reggelenként muzsikruhába. Új vallást hirdet, hisz benne, de céltalanságát is látja; még mindig remekműveket alkot, de megoldást már csak a végső szakításban, az elvegyülésben, a „futásban” lát.

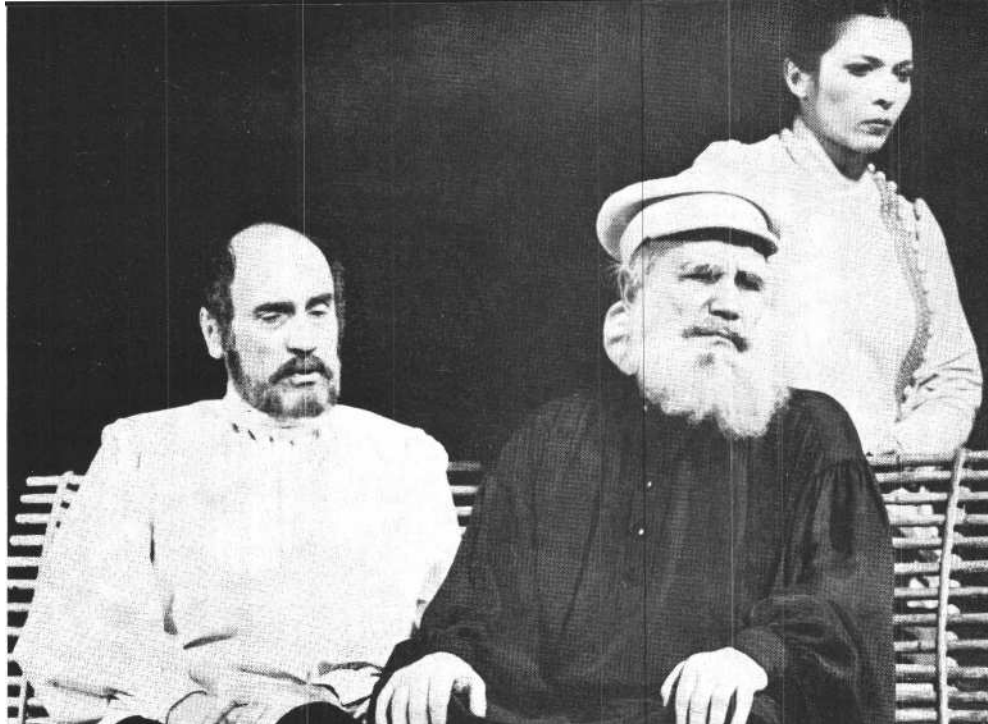
Megoldás-e ez valóban? Ezt a kérdést feszegeti Száraz György darabja. Első megfogalmazásban a dráma szinte mindvégig Tolsztoj körül forgott, amit másokról megtudtunk, azt csak a főhős megfogalmazásai után, mintegy azok szűrőjén át kaptuk. (Jellemző példa, hogy Tolsztoj feleségének legfájdalmasabb és legőszintébb kitárulkozása az eredeti veszprémi bemutatókor a második részbe került, amikor korábbi hisztériás jeleneteit magyarázta csak visszamenőleg. Az új változatban a darab elején hangzik el, s így nemcsak önmagáról beszél, hanem egyszersmind Tolsztoj későbbi döntését is megmagyarázza.) Az

első dráma lényegileg arról az örök konfliktusról szól, melyet a nagy emberek önmagukon belül oly végtelenül élnek meg: az ellenséges és meg nem értő közeggel folytatott belső vitáról. Ebben a kisszerűség, az álnokság, a hisztéria, a jó- vagy rosszindulatú közép-szerűség átélése löki az egyetlennek hitt megoldás felé Tolsztojt, akinek még ezt a döntését is igyekeznek meglovagolni: az utolsó jelenetben a haldokló körül bebocsátást várva megjelennek az újságírók, a gonosz rokonok, az egy-házi és világi hatalom képviselői, hogy sárba tapossák, kiforgassák nézeteit, élet-elveit. Abban a darabban az író, Száraz György végül is kénytelen volt kivonni a játékból a túl nagy fajsúlyú embert, hogy kívülről ő rakjon kérdő-jeleket a „megoldás” mellé. Egyszerű-sített: vagy-vagy szituációt teremtett, kéttényezős problémát kreált egy sokismeretlenes egyenletből.

Az új változat demitizáló megközelítése megszünteti a környezet egyarcúságát, egyéniséget kölcsönöz minden megjelenő figurának. Ezúttal nemcsak Tolsztojhoz van közüik az embereknek, hanem egymáshoz is, nemcsak Tolsztojnak van igazsága, hanem bizonyos értelemben az őt körülvevőknek is. Most nincs se egyházi manipuláció, se goromba csendőrkapitány, helyettük egy jól egyénített tisztviselő cinikusan okos és - mert eladta magát -- cinikusan aljas igazsága válik gondolati vitapartnerre. Nincs idegbeteg feleség, de van egy majdnem tökéletes ember árnyékában negyvenöt évet lehúzott, egyéniségében mindig elnyomott asszony hiteles szenvedése. A darab új változatának talán egyetlen gyenge, mert fölöslegesen didaktikus jelenetét a rendező, Berényi Gábor jó érzékkel kihagyta az előadásból. (A rendezői munkára később még visszatérünk.) S mivel mindenki egyenrangúan képviselheti a maga igazságát, s mert Tolsztoj gondolkodó, esendő, gyengeségében is kiemelkedő, tisztán érvelő alakká formálódik, a darab példázattá lényegül.

Száraz György drámája túllépett az első változat dramaturgiai buktatóin, az új változatban valóban felmerülhet a kérdés: megoldás-e valóban a tolsztoji futás?

Némileg leegyszerűsítve: a *Megoldás* új változata több történelmi és társadalomfilozófiai kérdést vet fel. Vizsgálja a vezető szerepre vágyó - és hivatott tisztázó szándékú értelmiségi és a



Bánffy György (Csertkov), Horváth Sándor (Tolsztoj) és Szabó Éva (Szása) a *Megoldásban*

tömegek viszonyát: vizsgálja, hogy a környezetnél különb, a tökéletességet célzó magatartású és tehetségű ember hogyan válhat képtelenné a kapcsolatteremtésre.

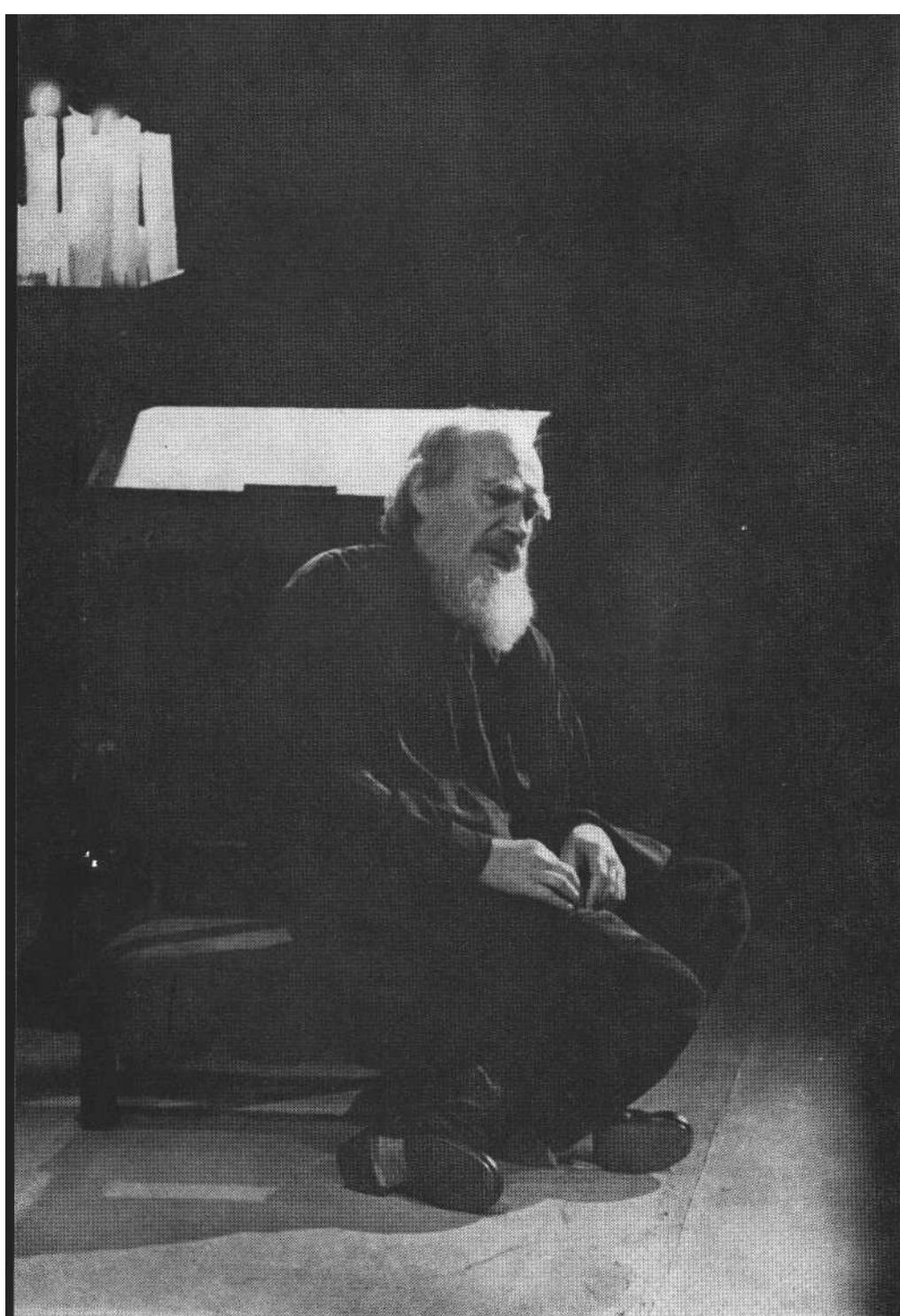
Száraz György drámája két kulcsmondat köré épül. Az egyik hol állítás-ként, hol mentségként hangzik el, olykor szemrehányásként, önvédelemként, öngazolásként. Ez a mondat: *Én Tolsztoj zagyok*. A másik a népen segíteni, a nyomorgóknak hitet adni akaró, ezért az irodalmat akár brosúrára változtatni is hajlandó nagy író szájából felel az előbbire: *De nem bírom a parasztok szagát*.

Mindkét mondat túlmutat legszűkebb jelentésén. Az első arra utal, hogy a tehetség tökéletessége más dimenzióban létezik, mint amit az egyszerű ember átélni képes. A zseni új minőséget hoz létre, így minden köznapi, józan érv lepereg róla. Persze csak azért, hogy ezen az új, magasabb szinten fontosabb érvek állításaival feleljen. De nemcsak lehetőséget és felmentést ad ez a mondat: fokozott felelősséget is jelöl. Hiszen a többiekénél tisztábban látó, ezért mániákusan megoldást kereső ember számára nem létezik az elbúvás lehetősége; nem szállhat ki menet közben az általa megindított folyamatból. Akkor sem, ha állítólagos értelmezői valójában meghamisítják, mert vulgarizálják útkereséseit, esetleges eredményeit.

A második mondat csak az elsőhöz való viszonyában kap igazi jelentést. Arra az idegenségre mutat, mely az értelmiségi magatartás - prófétálás egyik legsajátabb kísérőjelensége. Nemcsak arról van szó - arról is! -, hogy a legjobb szándékú értelmiségi is alább adja világmegváltó szándékainál, amikor a

gyakorlattel szembesül, s az életszag facsarni kezdi az orrát. Nemcsak az értelmiség felelősségéről, mely itt épp a nagy ember, a művész személyiségén átszűrve a köznapinál felnagyítottabban, tehát épp ezért általánosíthatóbban jelenik meg, hanem a körülményekről, a lehetőségekről is. Mert az idegenség kölcsönös. mennyire Tolsztoj visszariad az értetlen, ostoba módon élő, a megváltásból legfeljebb csak közvetlen alalmazsnahasznót húzni akaró parasztoktól, annyira idegenkednek azok is tőle, s inkább jótékony bolondnak tekintik, mintsem rajtuk alapvetően segíteni képes vezetőnek.

És itt már korántsem csak a parasztokról van szó. Az egész közegről, mely a változtatni szándékozót körülveszi. Ez az ember ugyanis kényelmetlen. Kényelmetlen, mert többet tud másoknál, mert nemcsak fellángolásai akadnak, hanem programja is van. A kiválót, aki súlyával agyonnyomja a hétköznapi ösztönösen gyűlölik. Akit nem a kiválósága ingerel, az a beleszólást kéri számon, és azt hánytorgatja föl, hogy vajon miért nem teljes egészében számol le életével, miért nem segít abban, hogy elvei dog-mákká válhassanak. Ez a környezet ugyanis csak két lehetőséget hajlandó adni: vagy a kívülmaradást, vagy a dog-mákat. Tolsztojnak pedig olyan megoldásra van szüksége, mellyel mindkét zsákutca kikerülhet. A halál küszöbén is úgy élni és úgy cselekedni, mintha az egész élet előttünk volna ... Ez a megoldás ... véli fölsísmerni a helyes utat Tolsztoj. De ez csak szólam, valójában a kudarc beismerése. Hiszen semmi sem változott: a parasztok nem élnek jobban, s a szaguk sem változott:



Szász György: Megoldás (József Attila Színház). Horváth Sándor Tolsztoj szerepében (Iklády László felvételei)

a köréje verbuválódott néhány tolsztojánus gondolatait, eszméit dogmává torzítja, s így értelmüket veszi el.

Tolsztoj futása tehát szükséges lépés, de nem megoldás. Szükséges, mert ő valójában nem tudja megérteni a parasztokat, s azok sem értik őt. Szükséges, mert a környezete csak hasznot akar húzni belőle: sütkérezni a zseni fényében, vagy anyagi hasznot húzni, s amikor ez nem adatik meg, akkor ellene fordulnak. Szükséges a futása, mert az őt kirakatba tevő hatalomnak ezzel talán az orra alá dörgölhet valamit. Talán annyit meg tud mutatni, hogy nem győzhették le. A megoldás

tehát: patthelyzet. Mert ő sem győzött. A cselekvésképtelenség és az elszigetelődés patthelyzetével zárul a dráma. Tolsztoj számára, a tolsztoji út számára nincs megoldás.

*

Berényi Gábor rendezése mindvégig tiszta gondolatmenetű, világos vonal-vezetésű munka. (Legfőljebb azon lenne érdemes igencsak elgondolkodni, hogy egy ilyen típusú darabnak és előadásnak miért kell álcsehovi díszletek között és szinte naturalista jelmezekben működni; hogy nem szolgálná-e jobban

a gondolatot egy a valóságot és a gondolati struktúrát egyaránt segítő és elemző színpadképi-szcenikai megoldás ? 1) Berényi nem a valóságos tér- és idő-szerkezetet veszi alapul, hanem gondolati stációkban viszi előre a cselekményt. Tartózkodik a látványos rendezői ötletektől: ehelyett minden színésztől azt követeli, hogy élje át a maga igazságát, váljék vitapartneré. A szöveg értelmezése is mintaszerű. Ami-kor a darab elején Tolsztoj alamizsnát oszt a koldusoknak, egy idő után belefáradva a pót-cselekvésbe, türelmetlenül elküldi a pontosan megjelölt kéregetőket; Berényi a látszólag semmitmondó szöveget felgyorsítja, érzelmileg túlhajtja, s így az ő Tolsztoja korbácsát emelve dobja ki az értetlen parasztokat: már ennél a mozdulatnál megcsendítve a végighúzódo alapkonfliktust.

És ha már a szöveg értelmezésénél tartunk, nem szabad elfelednünk, hogy a darab új és lényegesen jobb változatának létrejöttében az író mellett épp a rendezőnek van a legnagyobb szerepe. Elég rossz színházi gyakorlat nálunk, hogy ha egy magyar darabot valahol bemutatnak, akkor a kötelező eredeti bemutató kipipálásával sokszor a darab pályafutása is befejeződik. Néha ugyan egy másik színház rendezője is megpróbál valamit a darab kapcsán elmondani, de ehhez szívesebben szervez magának eredeti bemutatót. Arra meg végképp igen ritkán van eset, hogy az első bemutatón nem egyértelműen sikeres drámában valaki elkezdjen keresgélni a megőrizhető legfontosabb momentumok után, s aztán újra leüljön az íróval - most már jóval hálátlanabb szerepkörben, mint az, aki a darabot először rendezte. Hiszen oly kevesen tudják, hogy itt valami egészen másról van szó! Nos, a József Attila Színházban nem szégyellik ezt a második, nehezebb munkát. Így akár azt is mond-hatni, hogy Berényi Gábor rendezésének talán legnagyobb érdeme Szász György darabjának újrafelfedezése, újraértelmezése, a veszprémi változat utáni sikeres és izgalmas dráma megteremtése.

Berényi emellett a legnagyobb munkát a színészvezetésben végezte. Rég láthattunk már ebben a színházban ennyi kiérlelt és maníroktól mentes alakítást. Az élre Kállai Ilona kívánczik, aki Tolsztoj feleségének szerepében olyan magánéleti és általánosítható tragédiát tud bemutatni, amilyenre csak a legjobbak képesek. Hisztériái, kapkodó

arcok és maszkok

és meleg gesztusai mögött egy meg-szenvedett élet őszinte pózai sejlének föl. Mer csúnya és ellenszenves, és tud kedves, fiatal és szép lenni. Mozdulatai takarékosak: de a szeme egy óriási mo-zivászonon sem élhetne jobban, mint e színpadon. Kitűnően teremti meg az átélés és az okos, értő, értelmező megmutatás kettősségét, s így ő mutatja fel leginkább a rendezés távolság-tartásra és beleélésre egyszerre számító hangütését. Ezt a stílust kitűnően érti Horváth Sándor is, aki Tolsztoj szerepében és élethű maszkjában is képes arra, hogy a figura mögötti általánosítható mezőre koncentráljon. Nem a nyolcvankét éves öregembert játssza el, ha-nem azt a kortalan vagy inkább más értelemben korhoz kötött problémát, melyet: ő is átél, ő is képvisel. Az egyik jelenetben Tolsztoj - azt hívné, hogy egyedül van a kertben - megpróbál felemelni egy kerti széket, hogy bizonyíthassa önmaga előtt erejét, hisz ha ez sikerül, akkor új élethez is lesz talán ereje. Horváth remek mozgással és arcjátékkal nem azt érzékelteti, hogy ebben a korban milyen nehéz egy széket kinyomni: ez ugyanis üres naturalizmus lenne. Gyürkőzésében „csak” egy elhatározás nehézsége jelenik meg, a nem lankadó értelem küzdelme. Játékának ez a legnagyobb ereje: sohasem a pillanatnyi szituációt értelmezi, hanem a mögötte levő szövedékes gondolatmenetet.

Ugyancsak a kettős értelmezésű játé-kstílus pontos eltalálása teszi kitűnő alakítássá Kaló Flórián cári rendőrhiva-talnokát; puha, nesztelen macskalépteiben, cinikus és hideg okoskodásában fé-lelmetes erő rejtezik. Tóth Judit, Makay Sándor és Végvári Tamás alakítása attól emlékezetes, hogy sorsokat tudnak viszonylag kurta szövegük mögé láttatni. Szabó Éva és Vogt Károly is átélik szerepüket: a meggondolkodtató általánosíthatósággal azonban ők adósak maradtak.

Száraz György: Megoldás (József Attila Szín-ház)

Rendező és dramaturg: Berényi Gábor. *Díszlet:* Szlávik István. *Jelmez:* Kemenes Fanny.

Szereplők. Horváth Sándor, Kállai Ilona, Szabó Éva, Vogt Károly, Tóth Judit, Ma-kay Sándor, Végvári Tamás, Turgonyi Pál, Geréb Attila, Kaló Flórián, Soós Lajos, Téri Árpád, Bánffy György.

KERESZTURY DEZSŐ

Egy eszményítő realista

Sinkovits Imréről

1

Az emberi lét igen változatos formákban ölt alakot.

A „homo ludens”: a játékos ember, a „homo faber”: a munkálkodó ember, a „homo sapiens” activus, moralis, a cselekvő, lajhárkodó, szerelmetes, iszákos verekedő, szelíd ember, felebarátaink megszámlálhatatlan változata jár itt ve-lünk, körülöttünk, egymásba gomolyodva. Sors, körülmény, szándék és lehetőség el is határolja, meg is merevítheti ezeket az életformákat. Szereppé lesznek: vállaljuk őket, vagy küszködünk ellenük, felnagyítjuk, elmélyítjük, rögeszmévé tesszük őket. Eszményi énünk és valóságos életünk közt nem egyszer nagyra nő a feszültség: nem férünk a bőrünkbe, átlépjük ha-tárunkat, belepusztulunk természetünk és előírásaink, erőszakosságunk és szere-tetünk ellentmondásaiba. Az írók „ember és szerep” erőjátékának felidézésével ábrázolják alakjaikat, az olvasók úgy gazdagodnak, rettegnek és oldódnak, hogy rokonszenves vagy félelmes sorsok útjait járják végig olvasmányaikban. A színházi élmény legmélyebb gyökerei is idáig nyúlnak le.

A színész olyan művész, aki az emberi létformák, az élet nyújtotta szerepek sokaságát tudja megjeleníteni. Ha csak a külsőségeikig jut el, mestersége: foglalkozás. A szórakoztatás, a szabad időt kitöltő üzem névtelen dolgozója ő ilyenkor; amit létrehoz, épp oly mulandó, mint a pillanat, amelyben fel-villant. De ha nagyobbra néz, mélyebbről merít, s van lényeges mondanivalója azon túl is, amit felmond, ha ez a mondanivaló eljut közönségének érzésvilágáig, ahol megőrzik a mély benyomásokat, az újraéledni képes emlékeket: a színész percnyi alkotása maradandóvá lesz, a lélek táplálékává. ő maga pedig talán legendává. Ilyenné lett: Dérnyné, Lendvay, Egressy, Blaháné, Szentgyörgyi, Jászai, Gózon, Csontos, Bajor, Latinovits s annyian mások. A színész nemcsak játszó ember lehet tehát, hanem alkotó, cselekvő, példájával sirján átlépő művész is. A közösség szülte,

formálta, a közösség őrzi is meg emlé-kezetében.

Bizonyosan tudom hogy Sinkovits Imre ezek közé a legendás színészek közé tartozik.

2

Már túl volt a Főiskoláról kilépett kezdők első szerepein (Hiszen félig gyermekként lett a Nemzeti Színház társulatának tagja), amikor felfigyeltem rá. Három egyfelvonásos művet mutatott be akkor a Katona József Színház, Nagy Lajos: *Új vendég érkezett*, Déry Tibor: *Talpsimogató* és Urbán Ernő: *Párviadal* című darabját. Sinkovits Imre mindháromban fellépett. A elsőben ő volt a századélt „gentry-magyar ura”, Duhay földbirtokos, Déry szatirájában pedig Rendes Péter, a diák, aki az öreg Pribék Vince professzornak maszkírozza magát, hogy Okos Elemért, a „talp-simogatót” leleplezze. Urbán groteszkjében egy reumás kubikost alakított. Négy szerep egy este. Hallottam már hírét legendás utánzóképességének, amit azonban a színpadon láttam, több volt a szokásos beszédkarikatúránál. Egy-egy jellem egészének eleven torz-képe öltött testet: a hanghordozáson túl a viselkedése, a mozgása, az egyéniség légmöréje.

A mesterség olyan virtuózáként mut-atkozott be, hogy féltetni kellett: el ne kapassa a siker, s a virtuozitásból - amint ez sajnos oly gyakran megtörténik - modorosság ne váljék.

Aztán jó ideig csak emlegetni hallottam; ha összejöttünk is, főként civilben. Első újabb színpadi találkozásunk inkább aggodalmamat erősítette, bár csodálatomat is. A József Attila Szín-házba száműzötten, nyilván meg is akarta mutatni, hogy mi mindenre képes; bár az is lehet, hogy kedves angyalföldi közönségét őszinte tiszteletből és vi-szonzott hálából fakadóan a kiváló cir-kuszi bohócok mutatványaival is szóra-koztatni akarta. A három testőr igen mulatságos színpadi változatának színész főhőse lett: igazi modern szem-kápráztató művész-Fregolija. Szédületes irammal mintegy kéttucatnyi szerepet játszott cl egyetlen előadásban; a legellentétebb jelmezeket és jellemeket villanásnyi gyorsasággal váltogatta; s ritka artistateljesítményként még egy ingatag létrán végzett, a legjobb tor-nászokat is megszégyenítő tornamutatvánnyal is kibővítette szerepkörét. Bebizonyította, hogy kiváló adottságait: nagy terjedelmű, szép, suttogva és

zengve egyaránt bársonyosan telt hang-ját, szívós, erős, ruganyos testét, a pillanat kíváncsiságait azonnal felfogó és cselekvésre fordító színész-okosságát teljes biztonsággal képes hasznosítani. „Mindent tud” tehát. Bennem két tulajdonsága táplálta továbbra is a reményt, hogy nem lesz rutin-színésszé. Elsőül: az a jókedvű, kissé mindig ön-ironikus játékoság, amellyel élvezte, hogy kedvére hancúrozhat, hogy a derű sugárzásával is meg tudja nyenesíteni a mutatványt. Másodjára: hogy teljes bizalommal él együtt a közönséggel, hogy tele van hálával, amiért színpadra léphet, s a közönség szereti, megbecsüli művészetét, baráti együttérzéssel tiszteli a mostoha körülmények közt is szépen megőrzött emberségét.

3

Gondolom, ez a már-már félelmetes sokoldalúság, próteuszi alakváltó képesség is készíthette Gertler Viktort, hogy megrendezze - egy kissé a saját életművét is összegezendő, betetőzendő

– az *És akkor a pasas* című filmjét.

Egy a filmes sokoldalúságát kihívóan bemutatni kívánó keretjátékban is epizódot vonultatott fel a rendező, akit

– a film huszadik szerepváltozataként - szintén a főszereplő Sinkovits alakított.

Az epizódok mindenre alkalmat adtak, amire egy igazi kommerszsikerre vágyó filmrendező csak lehetőséget látott: derűs és méla, érzelmes és ijesztő, éles és elmosódó, elmélyült és felületlen, elegáns és topis, giccses és megrendítő, családias és tragikus magányos alakok perdültek egymás nyomába, urak és koldusok, hősök és bolondok, groteszk énekesek és megtört szívű suttyók.

A már ismert és minden próbát megállt fregoli-tehetség magasiskolája lett a film, már-már sok a jóból, mert végül is olyan artistamutatvány, amelynek a csillogó teljesítményen túl semmi mondanivalója nem volt, legfeljebb az, hogy a néző elhiggye: ez a színész eljátsza akár a makrancos Katát is.

Ezt nem lehetett tovább folytatni: Sinkovits Imre nem is folytatta, bár eszközeit adandó alkalommal, a maguk helyén azóta is felhasználta és használja. Gondoljunk csak a *Hongkongi paróka* ellenállhatatlanul és feszengetően humoros-kínos egyik fő jelenetére, amelyben a megzavart hős kapkodva s folytonosan hangot váltva, teljes fölénytel, egyszerre több emberrel telefonál. S mi-

lyen öröm lehet a nagy, tragikus, klaszikus szerepek közben egy-egy olyan abszurd, groteszk szerepben felüldülni, mint amilyen a mély örvények fölött gyanútlanul ténfergő Rosenkrantz volt Stoppard darabjában, vagy olyan egyszerűen vérbő és ügyefogyott, harsány és elcsukló, nevetető és szánalmat keltő figura szerepében, mint a *Mukányi főhőse*.

4

Ezekben a vékonypénzű, legjobb esetben is igen ritka szövésű darabokban az a nagy színész készült fel és vizsgázott, aki akkorra már s azóta is megmutatta, hogy egy színészi teljesítmény értéke nem függ szorosan össze a szerep terjedelmével és mélységével. Sinkovits Imre újra meg újra bebizonyította, hogy ha kell, ha érdemes, ha szolgálatot teljesít, segédszínésznek is megbízható, hasznos, mert he tud illeszkedni a csapatjátékba; hogy epizodistának is elsőrangú, mert, ha úgy kívántatik, az épp csak hogy körvonalai felvázolt alakot is képes élettel megtölteni. Hogy ezt jól, az élet hitelének illúzióját keltve tehesse, már komoly élettapasztalattal is kellett rendelkeznie. Az epizód szerep - ha nem csupán kötőszó vagy díszítmény - a jó drámaíró epigrammája. Ha sikerül, a dráma valamilyen lényeges mondanivalóját foglalja tömör jelenetekbe, esetleg csak néhány mondatba; ha nem sikerül, súlytalan töltelék, ötlet, amit a színésznek kell kibontania, meglevenítenie, általában alig feltűnő, a mű egészébe simuló eszközökkel.

Jó epizodistának születni kell, vagy gondos önművelődéssel, biztos arányérzékkel, külön hiúsággal, figyelemmel és fegyellemmel nevelődni. Sinkovits Imre főként ezen az úton lett jeles epizodista is.

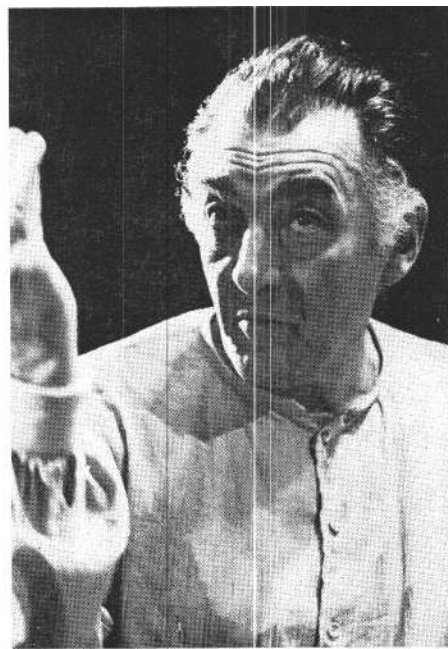
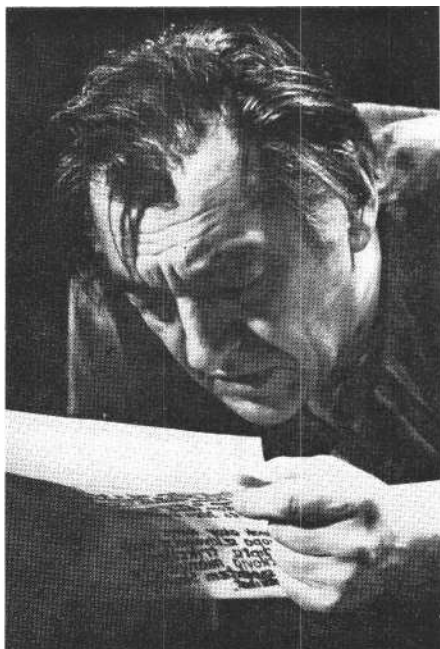
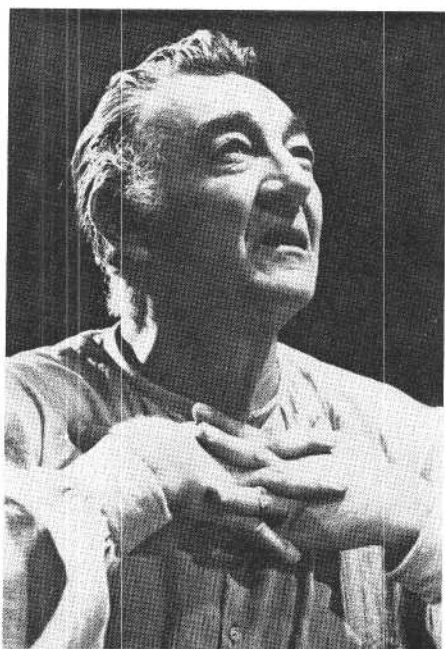
Ha csak belép a színpadra, vagy ha csak feltűnik is egy film jelenetében, magától értetődő természetességgel van ott, s már pusztán jelenlétével is közöl valamit. Kitűnő érzéke van a megfelelő, illendő, sohasem unalmas, még esetleg szükség-szerű közhelyszerűségében is jellemző maszk megformálásához - maszkon nem csak az arcot, jelmezt, hanem a tekintetet, arckifejezést, a megszólalást, mozgást, viselkedést, egyszóval az egész alak megjelenését értve. Micsoda sokasága, változatossága, elevensége támadt munkája nyomán azoknak a kis szerepeknek, amelyeknek ő adott hiteles, felejtethetetlenül jellegzetes alakot, s hozzá oly módon, hogy csak az vette észre egyéni

megformáltságukat, aki erre, vagy legalább erre is figyelt. Még pusztán felsorolásuk is oldalakat venne igénybe; típusokba sorolásuk külön elemző vizsgálódást igényelne, ha egyáltalán lehetséges volna. Nem sokkal több maradandóság várja filmbeli és televíziós szerepeit sem. A színpadi szerepek elmúltak az előadásokkal, a rádióbeliek, a filmen vagy televízión láthatók közül pedig alig néhányat őriz hang- *vagy* filmszalag. Fortinbras, Kurrah vagy Zuboly, lázadó diákkoradalmár vagy derűs öreg, pökhendi fiatalúr, furfangos paraszt, hűségében megzavart derék szaki, férfiszilárdságában meg-ingathatatlan főúr, esztét vesztett bolond, sima modorú csibész, szoknyavadász, részeg világbölcse, rezignáltságát egy-egy éles szemvillantással, behúzott oroslán-körmeit egy-egy váratlan gesztussal megmutató félreállított nagyember, élveteg vidéki ripacs, rongyaiban is méltóságteljes koldus, lelkiismerettel megvert funkcionárius, szerelem nélkül is kiszolgáltatott férj ... meddig soroljam őket s idézzem emléküket, amikor talán már létrehívójuk is megfeledezett róluk. Ki volt egymagában hiteles figura egy szerintem teljesen félreértett és - rendezett *Romeo és Júliában*, ha nem az ő Lőrinc barátja? Mellékszereplő volt-e vagy az előadás egyik legfontosabb színfoltja, valójában tartóoszlopa, az ő Rogozsinja *A félkegyelműben*? El lehet-e feledni azokat a „három királyokat”, akiket Latinovitscsal, Darvas Ivánnal ő léptetett elő a pokolból *az Egy szerelem három éjszakája* film-változatában? Epizód szerepek? Legfeljebb az iskolás rendszerezés segéd-föltevési-fiókjában.

5

A színpadi pálya meredeken feltörő íve, egy időre úgy látszott, megtörik. Nem törött meg, csak közeget, színteret változtatott. *Az Ők tudják, mi a szerelem* Hubay Miklósnak egyik kis mesterműve. Az akkori Bartók-teremben mutatták be. Érdekelt a darab főalakja, Berlioz is, ez a szertelen, a valóság zátonyain mind-újra hajótörést szenvedő, romantikus lángeleme, az akadémiámban meszesedett klasszikus francia zene megújítója, aki a hirtelen, alkalomszerűen meg-hangszerelt Rákóczi-induló pesti bemutatóján az egekig korbácsolta a forradalomra készülődő magyar szenvedélyeket. De főként mégis Hubay kedvéért mentünk el; megvallom, nem is tudtam, hogy Sinkovits játssza a férfi főszerepet, az aggastyán hősszerelmet.

Legalább tíz perce volt már a szín-



Sinkovits Imre **Dante szerepében**

padon, amikor ráismertem. Szörnök, ősz feje, a szenvedély tüzeiben szinte csontig égett, sovány, lengő fekete ruhába bújtatott teste, izgatott-háborodott beszéde, szaggatott, egyszerre megtört és lobogó mozgása még csak nem is emlékeztetett Sinkovits civil valójára; a színésznek sikerült teljesen átlépnie egy pozitív örült szerepébe.

Bravúros, érett, izzó szenvedéllyel és fölényes tudással megformált színpadi alkotás tanúi lehettünk. Bizonyos lett újra, hogy ez a kivételes művész nem hiányozhat színművészetünk aktív élgárdájából. Erre egyébként akkorra már rájött filmgyártásunk is. Hamarosan viszont láthattuk a Berlioz-darabban a televízió képernyőjén; főhősként akkor már egészen kiváló szereplőgárda közepén. Külön tanulmányt érdemelne Sinkovits a filmszínész. Több tucatnyi nagy játék-film és tévéfilm főszerepét játszotta el, szinkronizálta. De ezúttal nem tudunk filmbeli és televíziós szerepeivel foglalkozni.

Minden alkotás egyik legfontosabb eleme a szerkezet. A színielőadásé is. Ennek a szerkezetnek legfőbb hordozója, megvalósítója a főszereplő. Ez lehet egy, két, három, több színész, sőt az egész, valamilyen személytelen személyisége egyesült szereplőgárda is. A színházi szerkezet az előadás időben ki-bontakozó menetében, főként a színészi építkezésben valósul meg. Az epizodistának nem kell áttekintenie az egész művet, a vezető színésznek mindenképpen, különben nem tudná, mit hova tegyen, mit hogyan s mivel hangsúlyozzon, boltívet építsen-e, vagy örvényt kavarjon. A vezető színész szerkeszthet ösztönösen, a rendező tervét elfogadva, vagy a saját elképzelését kikényszerítve, esetleg magára hagyottan. A művek egészét

áttekintő, az egységes építkezést megvalósító színész elég ritka, s elképzelhetetlen a koncepciók kialakításának, egy-egy mű, egy-egy főszerep, esetleg a mű egészét hordozó vezéralak egységgé ötvöződő-növekedő átélésének és megformálásának képessége nélkül. Sinkovits akkor hágott fel színészi életművének legmagasabb vonulatára, amikor módja nyílt rá, hogy bebizonyítsa: alkalmas az ilyen vezetőművész feladatának megvalósítására. Útja nem volt egyenletes, de - visszatekintve legalább-is így látjuk -, kezdettől fogva egy célra tört; hadd jelezzem már itt e cél legáltalánosabb képzetét: a megújult, valamilyen megbecsült hagyományból és még kívánandó jövőből egyaránt táplálkozó nemzeti színjátszását.

Klasszikusokon és moderneken egyaránt próbálgatta erejét, csiszolta eszközeit. Jól emlékszem a Macbethre, amellyel a Nemzetibe visszatért. Részleteiben ugyan nyers volt még a játék, kevésbé lényeges mozzanatokon fölös-legesen elidőző, itt-ott kissé megkopott modernségű elemektől sem mentes, de ott volt már benne az egész dráma menetének ívét kiemelő nagy lélegzetvétel, a fokozás okos lépcsőzetessége, a hang és mozgáserő ésszerű elosztása, főként az úgynevezett „nagy jelenetek” feszes, robbanékony, sűrűre fékezett drámai pátosza. Ádámja már nem volt ilyen egyömlésű; nyilván azért, mert nem tudta még áttekinteni a tragédia egészét; minden színben mást akart játszani: új figurát s nem ugyanannak a hősnek egy-egy megkísértetését. Igen jól tett művészetének, hogy modern darabokban, néhány kiváló színész társaságában fejleszthette a modern társalgási színjátszásban is helytálló képességeit; hozzá-nőtt partnereihez, sőt nem egyszer már

a náluk megszokottnál magasabbra sar-kallta becsvágyukat, erőfeszítésüket. Az ifjúság édes madarára, az Akt hegedűvelre s főként a Marat halálára gondolok. Ezek a darabok azonban, bár mindegyikben remekül ötvözte új meg új egységbe a virtuóz játékoságot a megrendülten megrendítő jellembrázolással, még nem az ő igazi, otthonos világába költöztették. Úgy gondolom, ebbe a Czillei és a Hunyadiak előkészületei közben lépett be. Vörösmarty drámájának nem főszerepe volt az övé, ilyen abban voltaképpen nincs is; igen erős, határozott és egyéni színekkel járult azonban hozzá az egész produkció hangulatának kialakításához, mondhatnám: „igazi elemében érezte magát”. Sikerült is így - Marton Endre igazgató-főrendezőisége idején - elindítani azt az előadássorozatot, amely később - „A magyar dráma heteinek” idején legalábbis úgy látszott - újra a nemzet színházává kívánta tenni a Nemzeti Színházat. Hadd emeljem ki abból a tervszerűen épülő sorozatból azokat a szerepeket, amelyekben, megítélésem szerint, eddigi pályafutásának legmagasabb ormaira hágott: Mózes és Csák Mátét a két felfrissített Madách-drámában, Dózsa Györgyöt és Teleki Lászlót Illyés Testvérekjében és Különcében, Németh László VII. Gergelyének címadó szerepét, Géza fejedelmet Szabó Magda Az a szép fényes nap című drámájában, s talán még, bár csak Gyulán csatlakozhatott a sorozathoz, Zrínyit a Nehéz méltóságban.

Ha jól megnézem: mindegyik egy-egy magányos tartóoszlopra vagy drámai boltozatra épülő, nagyarányú szerep-darab, mert hiszen a Testvérek két Dózsája ugyanannak a magyar jelkép-embernek kétarcú, de egy sorsú meg-testesülése. A Mózes a népvezér roppant sorsdrámája, ahogyan azt egy népére

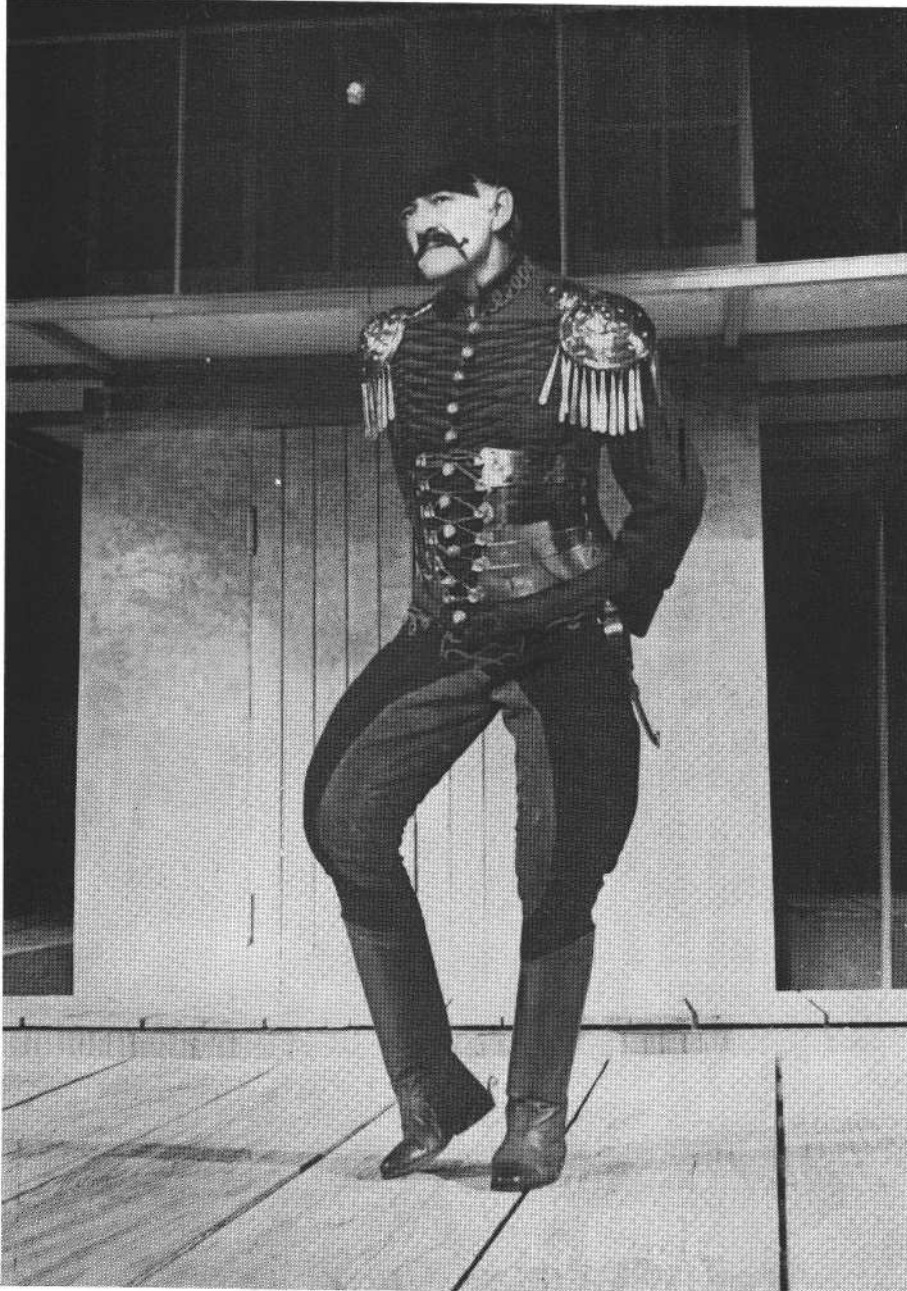
találó, vele élni, megújulni, őt az igaz útra vezetni-bocsátani szándékozó magyar lángelme megálmodta; Csák Máté a magyar „őserő”, a szenvedélyes balítéletek tragikus hübriszének hőse, az a roppant tölgy, amelynek kidöltével az „ősi dicsőség” barbár Édene a letűnt idők tengerébe roskad; VII. Gergely a sugallatos ember, aki a lelkében lakozó Isten útmutatásával akar rendet teremteni a rendetlen világban, s összetörik, amikor úgy kell éreznie, hogy az isteni hang elnémul: az örök magyar próféta-

sors panasza, ahogy Németh László önelke és a világ démonaival viaskodva a maga elnémult istenének arcába sikoltotta; Géza fejedelem, aki mindent feláldozott, hogy megteremtse egy letűnt nagyhatalom helyreállításának lehetőségét, s össze kell omolnia, amikor az ő áhított világát megdöntő új erők rendíthetetlen hatalommal állnak útjába: fiában megtestesülve; Teleki László az igazi úr, a nemzeti jellem legjobb, mert legférfiasabb, hívebb és erkölcsösebb összetevőinek megtestesülése, törbeicsalva és hívei-

től is elárulva az egyetlen kiutat választhatja csak: a megváltó golyót; s mindezekben nagy előde, Zrínyi Miklós, a költő-hadvezér, akinek rokon kelepcebé kerülve még meg is kell rendeznie halálát. Mindegyik drámában ugyanaz az egyszerre igazságrajongó és valóság-tisztelő, a közösséget a maga erkölcsére nevelni kívánó, a maga szabadságeszményei szerint boldogítani vágyó s érte magát áldozatul vető *nagy* egyéniség lép elénk más és más alakban. Arra készítetik tehát a rokon álmú, természetű színművészt, hogy beléjük költözzék, átélje sorsukat, elmondja szavait, végrehajtsa tetteiket: azonosuljon velük, de - mint a klasszikus alvilág árnyait - a maga véréből táplálva, saját alkata szerint formálja is őket. Bizonyára ezért emlegette némely finnyás ingyenc főként e szerepeivel kapcsolatban Sinkovits „önisméltéseit”, holott nem a művész ismételte magát - amihez egyébként joga van, ha méltó az ismétlés -, hanem a történelmi, emberi, drámai *helyzet*.

Bizonyos, hogy az itt felsorolt szerepek közül a Mózesé állt és áll legközelebb hozzá. Nem csupán azért, mert, úgy lehet, ez a legerőteljesebb, - átéltebb és - telítettebb alkotása, azért sem csak, mert ebben alig felülmúlható fokon egészíti ki egymást a játék, az alakváltozás képessége - a hős ifjúként lép a színpadra, s aggastyánként távozik róla - meg az alakformálás nagyvonalúsága és mélysége -, hiszen egy Istennel társalgó, új nemzetet formáló próféta-népvezért kell a színésznek meggyőző erővel elénk állítania -, hanem főként *azért*, mert ebben a darabban szólhat legnagyobb erővel és legáltalánosabb érvénnyel az újjáformálódás sivatagi vándorlását átélő magyarsághoz. Hogy milyen mértékben azonosult a szerep mondanivalójával, bizonyítsa itt egyetlen mozzanat. A dráma legfontosabb „üzenetét” az utolsó jelenetben fogalmazta meg Madách: Józsue, az ifjú vezér, miközben a meghalni térő Mózes utolsó parancsát várja, megvonja a szenvedések, áldozatok mérlegét, hogy a nép bizakodva indulhasson a honszerző harcba. Marton Endre csak a főpróbán mutatta meg a kész előadást, akkor lett bizonyossá, hogy az ifjú Józsue elvész Mózes roppant árnyékában: az előadás vége lezuhant. A záróképet el kellett hagyni, de úgy, hogy mondanivalója el ne vesszék. Mózes búcsúszavaiba fontam tehát bele. Sinkovits másnapra pontosan a helyére tette: egyszerre a

Sinkovits Imre Tonin szerepében A csapodár madárkában (Iklády László felvételei)



maga számadásául és útravalójául mondta el a népnek. Az, hogy az előadások száma ma már jóval túl van a 350-en, főként Sinkovits Imre érdeme: a belőle sugárzó hit és erő tartja már több mint egy évtizede eleven fegyelemben és friss életben az előadást.

6

A kép, amelyet itt e sokoldalú nagy művészről felidézni próbálok, még vázlatosságban is csonka lenne, ha legalább nem utalnék tevékenységének még néhány látszólag periférius területére. Az előadóművész munkájára például. Közművelődésünkben az elmúlt évtizedek folyamán egyre szélesebb és mélyebb körökben terjedt el az a mozgalom, amely előadóművészek országjáró vendégszerepléseiben, irodalmi színpadok, versmondók, szavalócsoporthoz, hivatásos művészek és amatőrök műsoros délelőttjein vagy estein lép a lassanként mind igényesebb közönség elé. Sinkovits Imre munkájának nagyon fontos része ez. Munkájának? Legalább annyira játéknak, kalandozásnak, közösségformáló szolgálatának: apostolkodásának, amelynek útjai az egész országot behálózzák, s a társadalom minden rétegéhez elvezetnek. Ezek a „fellépések” nem az ő egyéni vállalkozásai, hanem azé az összeszokott, céltudatosan kialakított, nagy érdemeket szerzett közösségé, amelyet a fáradhatatlan, közönségüket és vállalkozásuk jelentőségét egyaránt jól ismerő, mindig igényes és biztos ízlésű, jó arányérzékű művésznő-élettárs, Gombos Katalin tart össze és lát el hasznos mondanivalóval. E fellépések műsorai igen változatosak, a szó legnemesebb értelmében szórakoztatók és nevelő értékűek. A művészek egyik legfontosabb célját szolgálják: a közönséggel való eleven, közvetlen kapcsolat fenntartását. Az előadóművész - ha nem tekinti az ilyen munkát csupán „hazinak” - rendkívül sokat tanul a közönség reagálásából, amely az alacsony pódiumot vagy csupán a kis előadói mozgásteret körülveszi; hatása is közvetlenebb: nem keresheti a koturnus eltávolító-elidegenítő magányát, magasságát. Az igazi színész mindig fel-frissül, megújul az effajta találkozásokban; képességeit komoly próbára teszik, hiszen szinte körüljárható, tapintható közelségbe kerül hallgatóival. A Sinkovits-Gombos-„fellépések” során mindig válogatottan nemes darabok szerepelnek; számtalanszor bebizonyították

már, hogy a még olyan komoly faj-súlyú alkotások is, ha jól találják őket, igazi közönségsikert is hoznak.

Mondom, az ilyen fellépések üdítik is változatosságukkal az egyébként nagyon megerőltető munkába fogott színészt.

De ő tevékenykedve szeret pihenni. Sohasem láttam lustán elheverni; unatkozni is legfeljebb érdektelen kötelezőtársaságban, reprezentációkon. Egyébként kerteszkedve, barkácsolva, kutyáival, madaraival foglalkozva szórakozik, pihen. Láttam kapálni, gyomlálni, boldog öröme gyúlni, amikor egy-egy növény kibontakozását, virágborulását figyelte, ha a Látó-hegy egy-egy ismerős mokusával találkozott. Kertjének felső fele az erdő része: jó barátságban van tehát a fákkal, aljnövényzettel, ismeri a kártevő és hasznos állatokat; boldog, ha feldíszíti a heteken át éjjel is világító kerti karácsonyfát, ha egyszerre homo faber, ludens és activus. Ép, teljes ember tehát, akit az egész világ érdekel: a természet, a szél, a napsütés, a felhők vonulása, növények hajladozása, az állatok lőtásfutása, de legfőként az emberek élete.

Felelős ember is, aki tudja, hogy dolga van, hogy nem csak önmagáért felelős, de mindenért, aminek gondját vállalta; főként a közösségért, amelyből vétetett s amelyre - kimagasló egyéniségként - vissza is hat. Nyilván ezért is olyan emberszabású az ő szín-játszóművészete: a valóság tapasztalatain nevelődött, alaprétege egyfajta realizmus. Egyfajta: az értelmező jelző arra utal, hogy ez az alkotó színész nem másolni akarja a valóságot, de forrásul, viszonyítási alapul használja. Mert hiszen jól tudja, hogy minden alkotás: stilizálás; az ember, főként a művész, a maga szándéka, ízlése, öröme vagy kínja szerint nézi, emeli ki a valóságból vagy látja, véli bele azt, amit akar.

A színház a színlelés, a szerepjátszás háza. A kérdés főként az, hogy mit, hogyan s milyen célra színlel; hogy szórakoztatni akar-e csupán, vagy nevelni is; s ha ez utóbbit, jóra vagy rosszra akar-e nevelni?

Sinkovits-tól - láttuk - nem idegen a játékos, szórakoztató, feszültségoldó színjátszás. De ennél nagyobbra tartja a nevelő színházat. A még oly nemes komédiázás helye mellett, fölött azt a színházat, amelyet Schiller „erkölcsi intézménynek” nevezett. Számára ez épp olyan „szent dolog”, mint a mártír labdarúgó-

bajnoka számára a foci (*Két féldő a pokolban*). Nem „elidegeníteni” akar- még ha ezzel kihívja is a talmi brechtianusok rosszallását -, hanem magával ragadni; nem azt várja a színháztól, hogy „sokkoljon”, hanem azt, hogy családiasítson, hogy valamilyen éltető, lelkesítő, a nézőket a maguk hétköznapijain egy-egy nagy élmény erejével túlemelő közösségben egyesítse. Egy ifjú színházi írónk nemrég „reformkorinak” minősítette szemléletmódját. A kicsit elhárító hangsúlyú jellemzést nyugodtan vállalhatja, ha értelmét pontosítjuk s nem azonosítjuk valamilyen meghátráló visszavágyakozással valami sosemvolt és fényes múltba.

A „nemzet napszámosságainak” színjátoszótílusát felújítani lehetetlen volna, mert nem tudjuk, hogyan játszottak; de ostobaság is lenne, mert művészetük alig haladhatta meg a jól-rosszul működő műkedvelést. De nem is erről van szó. Batsányi, reformkorunk hajnalának egyik legvilágosabb szelleme ezt írta: „a teátrum a nemzeti nyelv és karakter iskolája”. „Reformkori” tanítása ma is érvényes.

Színházainknak napjainkban évtizedcinkben! - is a magyar szó és jellem iskoláinak kellene lenniük. A magyarságot még nehéz történelme folyamán is ritkán forgatták meg a mi életünkben lejátszódottakhoz hasonló örvénylések: ép nyelvérzéke megzavarodott, nemzeti azonosságtudata, jelleméről kiformalódott szemlélete, céltudata tétozva lett. Van-e méltóbb és nagyobb feladata a nemzeti színjátszásnak hazánkban, mint hogy az téren is elévlezendő munkákból vállalja a ráeső részt?

Sinkovits Imre e nemes vállalkozásban is figyelemre méltó példakép lehet-



UNGÁR JÚLIA

Brecht költészetének földi megvalósulása

Sen Te/Sui Ta: Pogány Judit

A színházi köztudatban már kialakult egy gondolati-játszásbeli közhelyrendszer a jó Sen Téről és a rossz Sui Táról. Asher Tamás, *A szécsuáni jólélek* kaposvári előadásának rendezője, és Pogány Judit mélyebbre mennek a darab anyagában, és élő, eleven embert sikerült elővarázsolniuk a brechti szövegből. Po-

Sen Te: Pogány Judit



gány színészegyénisége az elterjedt köz-helyeken messze túllépve juttatja érvény-re Brecht mondanivalóját. Pogány Judit alakításának elemzésében a pesti vendég-játékokon kívül egy későbbi kaposvári előadásra is támaszkodtam, mivel az egész produkció és a színésznő játéka az előadások során továbbfejlődött, érettebbé, letisztultabbá vált.

Sen Te az utca gyermeke, és utcalányként próbált megélni. Rendelkezik a pusztá megélhetésért, az élet felszínén maradásért folytatott kegyetlen harc tapasztalataival. Ez a múlt alapvetően határozza meg Pogány játékát. Sen Te nem valamilyen légies, testetlen leány-alak, hanem nagyon is földközeli, nagyvárosi plebejusfigura. A földközelség megnyilvánul csiszolatlan, hányaveti, gyakran közönséges modorában, mozdulatainak darabosságában, hangjának nyersebb hangsúlyaiban. A leghétköznapibb gesztusokkal él: csipőre tett kézzel veszekszik, vállát vonogatja, száját biggyeszi. A hétköznapiság, közönségesség legérzékletesebb, legkézzelfoghatóbb megnyilvánulása, az igenlés kifejezésére az utóbbi időben elterjedt, nem művelt köznyelvi „ja” szócska használata. A nem szép mozgás látványban zavarja meg azt a jóságesszményt, amelyhez önkéntelenül társul a szépség képzete. Pogány Judit Sen Téjének vonzóereje a közönségesség és kedvesség fanyar keverékéből fakad. Így sokkal közvetlenebbül, érzékletesebben jut érvényre az általa képviselt értékek nem külön-leges, mindennapi, elemi volta.

De mik ezek az értékek? Miben áll Sen Te jósága? Hogyan kell értelmeznünk a jóságot?

Az istenek szigorú jóságesszménye már az előjátékban kérdésessé válik. Mikor az istenek kis beszédben megköszönik Sen Tének az éjszakai szállást, Pogány az üres szócséplésnek kijáró unott arccal és türelmetlen topogással várja, hogy befejezzék végre mondókájukat. De amikor kezüket dörzsölgetve tovább akarnak állni, fuldokló kétségbeesésével próbálja meg visszatartani őket, hiszen nem tudja ki-fizetni a házbért, és minden eszközt meg kell ragadnia, hogy megszerezze. Nem engedheti el úgy az isteneket, hogy valamilyen segítséget ki ne csikarjon tőlük. Így Sen Te jócselekedete, hogy az istenek miatt elszalasztotta a vendégét, kétségessé válik, hiszen kárpótlást vár áldozatáért.

Az istenek jóságkövetelménye, a „pa-

rancsolatok bálája” szörnyű teherként nehezedik rá. Ezt vetíti előre a Vang vödre alatt görnyedező Sen Te látvány. Erre utal direkter formában az előjáték utolsó pillanata, amikor egyedül marad, kezében az istenek ajándékával. Hirtelen éles, fehér, hideg fénnel világítják meg. Pogány megdermed, riad-tan néz szembe a közönséggel, mint aki csapdába esett, mint akit tetten értek vagy meglestek, és szinte kimenekül a színpadról. Pogány rémületéből a nézőnek meg kell éreznie, hogy az istenek adománya nagyon kétes ajándék.

Sen Te konkrét jótettei a játékonyság körébe tartoznak. Pogány játékanak köszönhető, hogy az elemi erények nem válnak valamiféle elvont, fennkölt ember-séggé, hanem annak látjuk őket, amik -természetes, ösztönös, indulati erőkné.

Azokban a jelenetekben, ahol Sen Te megfeledkezik a szorító valóságról, nyomasztó kötelezettségeiről, Pogány felszabadítja a Sen Tében rejlő hatalmas életenergiákat, és teljes szépségében mutatja fel azt az emberi, érzelmi gazdagságot, amelynek egy jó világban emberformáló ereje lehetne. Ilyen például a Szunval való találkozása. A megismerkedéstől Vang érkezéséig a szituáció feszültségét Sen Te váratlan, új érzése és régi beidegződéseinek ellentéte adja. Mozdulatai, ahogy felrántja a szoknyáját, hogy megmutassa, nem görbe a lába, ahogy leül szétvetett lábakkal, vagy ahogy Szunhoz dörgölődzik, még őrzik az utcalány tapasztalatait. De lényének kedvessége, görcsös igyekezete, hogy felrázza a reménytelen Szunt, lassan át-töri a test nehezen felejtő emlékeit. A párjelenet végére ösztönösen megfogalmazódik a lelkiállapota: „Szép itt az esőben” és ezzel együtt rátalál az első meghitt mozdulatra, az elalvó Szun ölébe hajtja a fejét. Ekkor jelenik meg az eső miatt dühöngő, szitkozódó Vang. Pogány rohan, hogy vizet vásároljon tőle, és elújságolja neki szerelmét. Végre felszabadultan tör ki belőle az indulat, a felhalmozódott érzelmi energia: féktelenül tombol, szórja a vizet szanaszét a világba, lefröcsköli Vangot, végül majdnem az egészet magára önti. Áradó boldogsága elmosza Vang keserűségét. Szerelme valójában csak Vang és öközötté teremt igazán bensőséges emberi pillanatokat, Szunt épp hogy csak megérinti Sen Te lényege.

A másik ilyen jelenet az, amikor megtudja, hogy gyereke lesz. Azonnal feltámadó anyai szeretetét, büszkeségét,

boldogságát a leendő fiával való játékban fejezi ki. Pogány egy nadrággal játszik, ahhoz beszél, azt dobálja, emelgeti, és ettől az egész játék és maga az érzés konkrétabb, érzékletesebb lesz. Öröme akkor válik megint fékteleenné, amikor megoszthatja Vanggal. Ugrál, nevet, a hasát csapkodja, és Vang vele nevet, ő is meg akarja tapogatni a gyerek helyét, de Sen Te játékosan ráút a kezére. Vang még elmenőben úgy simogatja meg a fejét, mint egy gyereket, és ez a kedves mozdulat teszi teljessé kettejük, ha csak pillanatokra is, de mégis létező, meghitt emberi kapcsolatát, amely az előadás értékrendjében a legmagasabb értéket képviseli.

Sen Te lénye nemcsak azokban a jelenetekben jut érvényre, ahol szabadon nyilatkozhat meg. Pogány alakításában Sen Te akkor is jelen van, amikor Sui Ta szerepét játssza. A két figura szétválaszthatatlan. Egyrészt, mert Sui Ta Sen Te élettapasztalatainak kényszerű konzekvenciája, másrészt, mert Sen Te ösztönös őszintesége szüntelenül áttör a józan ész diktálta szerepen. Pogány Sui Táját így Sen Te lényének és az attól idegen szerepnek elkeseredett küzdelme határozza meg.

Amikor először jelenik meg Sui Taként, férfias léptekkel előrejön a színpad széléig, és akkor látjuk, hogy szinte reszket a félelemtől és az idegességtől. Pár pillanatig némán áll, mintegy erőt gyűjt, majd elszántan elindul a trafik felé. Lassú, kiszámított mozdulatokkal rugdosni kezdi az ajtót. Első színrelépése-kor két dolgot kell szem előtt tartania. Egyrészt, hogy elhiggyék a létezését, másrészt, hogy egy nagyon határozott, a Sen Téével tökéletesen ellenkező kép alakuljon ki róla az emberekben. Hangja kemény, hideg, könyörtelen. Úgy ejti a szavakat, mintha ostort pattogtatna. Határozott, gyors, szögletes mozdulatai az erő, a férfiaság látszatát igyekeznek kelteni. Agresszív, teljességgel hiányzik belőle a spontaneitás. Sen Te közvetlenségével, nyitottságával szemben feltűnő a nagybácsi viselkedésének közvetettsége. Szinte látni a cselekedeteit megelőző meggondolást. Különösen azokban az esetekben válik ez nyilvánvalóvá, amikor Pogány eljátssza, hogy eszébe jut valamilyen férfiszokás. Ilyen a cigaretta-kínálás a rendőr másodszori látogatása-kor. Gondolatai egész másutt járnak, csak amikor a rendőr Sui Ta tekintélyességére céloz, akkor kap észbe és siet megerősíteni a látszatot.

A nagybácsiszerep eleinte még csak játék. Miután az asztalost elintézte és a nyolctagú családot kiszuppolta, szemmel láthatóan élvezzi a sikert. Feszültsége felenged, teste fellazul, apró daraboltra tépi az asztalos számláját, és gyerekes diadallal maga mögé hajítja. Majd szó szerint összekapja magát, mert belép a háztulajdonosnő, akivel szemben esődet mond minden határozottsága és keménysége. Amíg Sen Te létezik, amíg nem azonosul teljesen a szereppel, Sui Tának sincs hitele a „hatalmasok” előtt. És hogy mennyire nem tud még azonosulni, az akkor derül ki, amikor Mi Csü asszony előre kéri a félévi bért. Pogány hirtelen elfordul, hogy elrejtse feltörő indulatait, sirással küszködik. Végül összeszedi magát, de a hangja, amelyen érződik az elfojtott sírás és a tehetetlen düh, Sen Te hangja. Igazán csak a rendőrrel folytatott beszélgetés során nyeri vissza önuralmát. Sen Te elkeseredettsége, világról való tudása a nagybácsi távolságtartó szerepében reflektáltabban juthat kifejezésre. Gúnyos fölényrel hallgatja a rendőr eszmefuttatásait az igazi szerelemről, és keserű, gúnyos, torkából feltörő, szaggatott nevetésféle kíséretében hálálkodik a házassági hirdetések hasznos ötletéért.

Sen Te érzelmeinek, indulatainak és Sui Ta döntéseinek, tetteinek bonyolult összefonódottságát legszebben az a jelenet bizonyítja, amelyben Sen Te legszemélyesebb emberi kapcsolatai kerülnek válságba: megtudja, hogy Szun nem szereti, és meg kell tagadnia a Vang melletti tanúskodást. Szun távozása után tökéletesen megfelelkezik arról, hogy ő most éppen Sui Ta. Pogány a fájdalomtól nyüszítve rohángál, tébolyultan rázza Sin asszonyt, és egyáltalán nem törődik azzal, hogy elárulja magát. Pogány játéka érzékelteti, hogy a borbélyhoz való menekülést Sen Te kétség-beesettsége éppúgy motiválja, mint a felszínen maradás érdeke. Míg Su Fu úrral tárgyal, fegyelmezi magát, de magatartásán egész idő alatt érződik az el-fojtott indulat, a zaklatottság. Az üzleti megbeszélést Vang zavarja meg, azért jön, hogy Sen Te tanúsítsa a rendőr előtt: a borbély tette tönkre a kezét. Pogány hátat fordít Vangnak, nem mer a szemébe nézni, mélyen lehajtott fejjel, Sui Tától szokatlan szomorúsággal a hangjában válaszol Vang kérdéseire. Kétségessé válik, lesz-e ereje nemet mondani. De amikor Vang a sál láttán, gyanútlanul, tele szeretettel, aggodalom



Sui Ta: Pogány Judit (Iklády László felvételei)

mal eszébe juttatja Szunt, megkeményedik. Most már meg tud fordulni, a fájdalom dühe erőt ad neki, hogy visszautasítsa Vangot, és azt tegye, amit az érdeke diktál.

Sui Ta szerepe védelmet nyújt Sen Tének önmaga és a világ ellen. Ahogy leveti Sui Ta ruháját, kiszolgáltatottan áll a világban. Szerelmesének jelenléte kiszabadítja természetes, ösztönös lényét a józan ész szorításából. Sen Te minden tudása és tapasztalata ellenére faképnél hagyja a borbélyt, és elmegy Szunnal. A katarzis azonban elmarad. Pogány pontosan érzékelteti, hogy itt nem boldog beteljesülésről, nem a szerelem mindent legyőző hatalmáról van szó. Sen Te elég pontosan tudja, hogy mire számíthat, mégis vállalja ezt a szerelmet, kétségbeesett daccal harcol a szeretés jogáért.

A Sui Táról általánosan kialakult képet nemcsak az teszi bonyolultabbá, hogy a nagybácsi mögül mindig előbújnak Sen Te indulatai. Pogány játékában Sui Ta önmagában is összetettebb jelenség. Kényszerű gonoszságából a kényszerűség a hangsúlyosabb. A konkrét szituációkból fakadó elkeseredettségén túl, valami általános, lét. feletti

kétségbeesés járja át. Legtisztábban ez a dohánygyári jelenetben nyilvánul meg, amikor már Sen Te nincs, embertelen körülmények között dolgoztatja társait, hajcsárrá aljasítja Szunt. Miközben munkásai a Nyolcadik elefántról szóló dal ritmusára dolgoznak, Pogány dölyfösen, kihívóan végigsétál a színpad szélén, szemmel tartva a közönséget. A kihívás, a „lássuk, uramisten, mire megyünk ketten” gesztusa a világnak szól: ha csak így lehet, akkor tessék, itt van. De így sem lehet, felörlődik az átváltozások miatti hajszoltságban, egyre jobban elveszti a fejét, fél. Magatartása egyre védekezőbb. Sen Te széles mozdulataival szemben, zsebre dugott kézzel, feszült-feszesen próbál önmagába húzódni. Mind szorosabbra vonja magán a kabátot, sálját igyekszik minél feljebb húzni, gallérját összefogni. Takargatni szeretné a sebezhető, meztelen felületeket. Az utolsó jelenetben nem bírja tovább, erői végére ért, leleplezi magát. Leveti Sui Ta kabátját, kellékeit, és ott áll félig öltözötten, nagy hasán már nem megy össze Sui Ta nadrágja. A kétség-beesetten vonagló, görcsösen síró-nevető terhes nő látványa szemérmetlen nyíltsággal fedi fel az emberi szenvedés megalázó csúnyaságát, az ember védtelenségét, kegyetlen kiszolgáltatottságát. Az ember, akit Pogány játszik, nem tud már így tovább élni. Valaminek történnie kell az elviselhető emberi élet érdekében.

A kaposvári előadásban a darab epilógusa visszanyeri művészi jelentőségét. Pogány Judit Sen Te/Sui Ta-alakítása, és különösen az utolsó jelenet nagy képi ereje felébreszti felháborodásunkat, és közelebb hozza, konkrétabbá, sürgető hétköznapi szükségletté teszi az epilógus jövőbe utaló üzenetét.

Pogány Judit alakítása tudatos, átgondolt, odaadó munka eredménye. Színpadi jelenlétének súlya, hite, sugárzása a hivatástudat komolyságából fakad.



ÉZSIÁS ERZSÉBET

A félszeg Pisti: Garas Dezső

Ha igaz az örkényi tétel, hogy mindannyian Pistik vagyunk, akkor az emberiség jelentős hányada félszeg Pisti. Azaz hétköznapi kisember, a történelem szenvedő alanya és passzív részese. A félszeg Örkény István Pisti-modelljei közül a legjobban behatárolható, a legpontosabban karakterizálható típus.

Milyen is ez a Pisti, akit kiemelkedő színészi bravúrral formál meg a Pesti Színház színpadán Garas Dezső?

Külső megjelenésében jellegzetes kisember, aki chaplini esetlenséggel esetlikbotlik a történelem színpadán. Csámpás cipőjében, gyűrött nadrágjában, félrecsúszott nyakkendőjével, rosszul begombolt zakójában maga a megtestesült balekség. A félszeg Pisti örök neurotikus típus. Kisebbségi komplexusban szenved, álmában csikorgatja a fogát, és leeszi magát. Ezért állandó büntudata van, szorong a külvilágtól. Egész lényé örök bocsánatkérés a létezéséért. Ő az, aki mindig elkésik, és mindig elnézést kér, mindig rosszkor szólal meg, és mindig letorkolják, mindig naivan jó szándékú, és mindig pórul jár. „En egy kis porszem vagyok, és akkora feladatot kaptam, amekkorát egy porszemre rá lehet bízni. Csak vinnem kellett egy csomagot innen oda. De nem a méret a fontos. Az emberekben, azt szoktam mondani, minden emberben van egy föladat. Es nem számít, hogy kicsi-e vagy nagy az a csomag.”

Hogyan viselkedik A félszeg Pisti a történelem vérzivataraiiban? Sírnivalóan komikusan és nevetnivalóan tragikusan. Vagyis groteszken. Örkény egy tragikomédia reménytelenül balek főszereplőjévé teszi őt. 1944-ben csaknem lekési a saját kivégzését. Majd illegális röpcédulákat osztogat, ezért a felszabadulás perceiben joggal hiszi, hogy neki dörögnek az ágyúk. Az újjáépítés korszakában gyári munkás, a koncepciók perék idején védőügyvéd. Az ellenforradalomról örök pontatlansága miatt lemarad. A hatvanas évek konszolidált viszonyai között luxusétterem-vezető.

Garas Dezső valamennyi színpadi jelenléte az örkényi egypercesek színészi

telitalálata. Játéka csupa groteszk magánszámból áll. (A darab mozaikos szerkesztésében jól érvényesül ez a szerző által annyira kedvelt műfaj.) Garas alakítása az abszurd közjátékok és tragikus intermezók nagyszerű gyűjteménye.

Az esernyőmonológ színészi bravúr. A félszeg, gátlásos Pisti egy összecsukható fekete férfiesernyő polgári praktikumában bíz. A kisember ettől a külső eszköztől remél oltalmat, tekintélyt, biztonságot. (A helyzet fonákja, hogy az ernyőt magával viszi a kivégzésre is!) Egyperces közjáték az első felvonás kalauzjelenete is. A rendőrségen A félszeg Pistinek kell fizetnie a büntetést. Kalauztáskájából kaján elégtétellel szórja ki az összes aprópénzt az asztalra, majd gondosan visszavesz egy húszfillérest. Akkurátus pontossággal eljuttatja, hogy ennyivel többet adott. A másik groteszk egyperces Garas előadásában úgy indul, mint egy idill. Lírai emlékezés egy csodálatos utazásról. A vonat befut az állomásra, és megszólal a hangosbemondó: „A vonat 25 percig áll. Ki lehet rakni a halottakat!” A meghökkenítő váratlanság, a bizarr ellentét, a valóságos helyzet valóságos tényei úgy csoportosítva, hogy abszurd hatást érjenek el - ezek az örkényi egypercesek főbb jegyei, stílári sajátosságai.

Az egyperces monológokon kívül három nagyjelenete van Garas Dezsőnek.

A Duna-parti kivégzés jelenetének háttorzongató abszurditása kiválóan érvényesül Garas játékában. Óriási lendülettel robban be a színre, elkésve, mint mindig. (Soós Imréről mesélik, hogy a *Romeo és Júlia* erkélyjelenetében a színpad falak mögött nekifutásból dobbantott, és szinte a levegőben úszva érkezett meg Júlia erkélye alá.) Nem tudom, Garas Dezső hogy csinálja, de a hatalmas lendülettől átrepül a színpadot, karja a levegőben, kabátszárnya az égnek áll. Csak a rivalda előtt fékezi le lendületét. Felfokozott izgalmi állapota, hadaró beszéde dermesztő ellentétben áll a kivégzésre szánt emberek néma rémületével. Ő azonban csak a késésével van elfoglalva, többször elnézést kér, és boldogan beáll a sorba. A dolgok végzetes meg nem értése, a történelem tragikus félreértése jellemzi Pisti minden cselekedetét. Amikor felfogja helyzetét, a legabszurdabb módon aktivizálódik: tanácsokat ad saját hóhérainak, hogyan végezzék ki őket. Arcán felragyogó örömmel és jó szándékú segítőkészséggel veti fel a gázkamra ötletét. A megtalált



Garas Dezső mint falszeg Pisti (Iklády László felv.)

megoldásnak ő örül a legjobban, elragadó szívéllyel gratulál a gyilkosoknak. (Ha Pisti cinkos volna, és nem áldozat, egyértelmű volna az ítélet. De *így?*!) A katonák szétválasztják az áldozatokat vallásuk szerint. Garas sokáig tévóázik, hogy melyik csoportba álljon, majd a hóhérokra bízta a döntést. Bizonytalanul felmutat egy gyűrött cédulát, miközben szégyenlősen elfordítja a fejét. A döntés a keresztények közé sorolja őt. Ez csak annyi előnnyel jár, hogy hamarabb kerül rá a sor. A halál tarkónlvés, amelyet megértően, készségesen, némi ideges rángással az arcán fogad. Az áldozatkészség fogalmát soha ilyen abszurd értelemben nem használták, mint a kivégzésre szánt áldozat segítő-készségének jelentésében, amelyet Garas játéka félelmetes pontossággal kifejez.

A félszeg Pisti ritka indulati kitöréseinek egyikével a felszabaduláskor lep meg. Bár többnyire uralkodik az érzelmein, most olyan sokkhatás éri, amely ideiglenesen felszabadítja a gátlások alól. Azt látja ugyanis, hogy mindenki, aki gyáván lapult, meghunyaszkodott, elkerülte és megtagadta őt, amikor röp-cédulákat osztogatott, most egyformán örül a felszabadítóknak, s azt hiszi, hogy neki szólnak az ágyúk. Pisti felindulásában rendkívül csúnya kifejezést használva nyomatékosítja, hogy az ágyúk kizárólag neki dörögnek. Felindulását természetesen hamar megbánja. Nem az az ember ő, aki ne kérne elnézést, még ha jogos düh vezérelte is. Garas a nézőtér elé állva, nem hajlongva és alázatosan,

hanem őszintén és egyszerűen bocsánatot kér.

Garas legnagyobb „magánszáma” a Pesti Színház előadásában a cédulajelenet. Jól ismerjük ezt a típust, aki minden gondolatát, intéznivalóját, közlendőjét apró papírdarabokra írja. Örkeny ezt a köznapi tulajdonságot az abszurdig fokozza: A félszeg Pisti az élet értelmét is sajtécédulákra jegyzi fel. Garas az eksztatikus boldogság kifejezésével az arcán ünnepélyes bejelentést tesz: „Megtaláltam! Tegnap jöttem rá, véletlenül... hogy miért kellett kínlódní, csalódní, újra nekimenni, újra megbukni... Erről van szó. Röviden: megtaláltam az élet értelmét.” Tüvéteszi a zsebeit a céduláért, de csak egy madzagot talál. Boldog bizakodással, szejki optimizmussal kezdi húzni a spárgát, amelynek a végén nincs semmi. Végre talál egy papírdarabot, és olvasni kezdi a tartalmát. Garas arcjátéka felejthetetlen. Az üdvözültek mosolyából fokozatosan groteszk fíntorra vált: a cédula Pisti gyászjelentését és az 1956-os ellenforradalom kitörését tartalmazza. Garas a fejéhez kap, egy hirtelen jött ötlettel eszébe jut, hogy a keresett papírdarabot egy másik öltönyében hagyta, amelyet mosodába adott. Később valóban visszatér a megfelelő cédulával, de addigra a történet már túlhaladt rajta. A feltámadt Pisti esküvőjére érkezik vissza, kezében lobogtatva a fontos felismerést: „Örömmel tudatjuk, hogy Pisti fiunk a mai napon házasságot kötött a lenni ige jövő idejével!” A félszeg Pisti életének örök fáziseltolód-

dását, groteszk tragikomikumát fejezi ki: z a cédulajáték.

Garas Dezső számtalan színpadi szerepváltását kevés külső eszközzel éri el: egy kalauzsapkával, egy esernyővel, egy elnyűtt sállal, egy ócska kalappal. (A Várkonyi Zoltán rendezte kitűnő elő-adás Thália hőskorát idézi: mindenki játszik minden szerepel, és az átalakulásokat egy-egy frappáns jelzéssel oldják meg.) Valójában mindig ugyanazt a pesti kisembert hozza elpusztíthatatlan hétköznapi-sággal, elnyűhetetlen optimizmussal, groteszk elesettséggel és megbocsátó humorral. A félszeg Pisti Garas Dezső játékában a darab főszereplőjévé válik: a történelmi méretű eset-lésbotlás, a kozmikus arányú balekság magyar szimbólumává növekszik.

Ritka színészi pillanatokkal ajándékoz meg Garas Dezső Pistije. Különleges öröm őt ismét színpadon látni. A nagyszerű előadás és népes szereplő-gárda minden erényén túl az ő játéka az, amely estéről estére felforrósítja a nézőteret. Ezt a mindennapi újjászülető, intenzitásában változó, élő kapcsolatot Garas Dezső csak vendégként élvezi. Vendégjátéka azt bizonyítja, hogy a színház eleven valóságát a színész számára nem pótolhatja semmi. Színházi életünk nem olyan gazdag, hogy ez a kivételes képességű művész feladat nélkül maradjon.

A következő számaink tartalmából:

Pályi András:
Gombowicz Esküvője Kaposvárott

Nánay István:
Egy közülünk való Félkegyelmű

Szántó Judit:
Királyi multság

Szekrényesy Júlia
Machbeth, a véres költő

Koltai Tamás:
Jerzy Jarocki Lear királya

Szakolczay Lajos:
Gion Nándor: Ezer az oldalon

Kincses Elmér:
Ég a Nap Seneca felett (dráma)

PÁLYI ANDRÁS

Napló színészekről

A Garas-féle torzítás

Négy Pisti a kávéházi asztal körül. Garas Dezső hirtelen föláll, félretolja, aki az útjába kerül, igyekvő léptekkel előrejön a rivaldáig. Úgy látszik, igen fontos közlendője van, talán örömhírt hoz. Mintha hosszú szöveget mondana el, gyorsan, némán mozog a szája, alighanem memorizál. Lázasan kutat a zsebében, előhúzza egy spárgavéget, ennek megörül, húzza, húzza, míg a spárga teljesen elő nem hullik a zsebéből. Csalódottan rámered a gubancra, összegyömösözi, zavart, félszeg pillantással a közönségre kacsint. Mondhatni, mindez pontosan úgy történik, ahogy azt Örkény a *Pisti a vérzivatarban* szerzői instrukcióiban leírta. Csak épp azt nem jelezhetette az író, ami e né-majátékban a leglényegesebb: ettől a

A félszeg Pisti: Garas Dezső



perctől bensőséges viszonyba kerülünk Garas Dezsővel. Mitől? Hogyan? Nehéz tetten érni.

E groteszk némajelenet írói telitalálatnak nevezhető. Nemcsak azért, mert a zsebben motozás a későbbiek során még drámai hangsúlyt kap, hanem mert eleve meghatározza a darab hang-nemét. A Pesti Színház bemutatóján - nem egészen szervesen - még egy jelenet került elé, melyben a darab engedélyezéséről esik szó. Nem értjük pontosan, mit akar ez a négy férfi az asztal körül egyforma szürke öltönyben, a kávéházat is inkább a GRAND CAFÉ HUNGARIA feliratból következtetjük ki, az pedig jószíval csak utólag lesz világos, hogy valójában arra vártak, megkezdhetik-e az előadást vagy sem; de Garas „magánszámával” egyszerre megteremtődik a reális közeg. Vagyis szó sincs *magánszám*ról, már itt is minden gesztusa vonatkozás. Kínálkozna, hogy Garas Dezsőt e Pisti-történet rezonőrjének tartsuk, hisz végigkommentálja az eseményeket. De ugyanígy hangsúlyozhatnánk Garasban a karakterszínészt. Ő az a hús-vér pesti polgár, akinek minden helyzetben jár a szája. Okoskodik nem minden ráció nélkül. A ráció azonban nem az okoskodásban - mondandója logikájában - fedezhető fel, sokkal inkább abban az aszfaltbölcsességben, hogy amíg beszél az ember, addig komoly baj nem történhet.

Elegendő az előadás egyik legmorbidabb jelenetére utalni: a Duna-parti kivégzésre, ahol különféle bonyodalmak közepette kiderül, hogy a kivégző osztag nem rendelkezik elegendő tölténnyel. Garas szerény buzgalommal igyekszik segíteni a gondon: „Kérem, tudom, hogy nem én találtam föl a spanyolviaszt ... De van nálam gyufa. Nem lehetne minket felgyújtani?” Sem-mi rájátszás, semmi csavarás, semmi rafinéria. Csak egyszerű, szerény igyekezet. Csak épp annyi hangoskodás, hogy meg lehessen mögötte lapulni. Ez az a „lélektan”, ami a félszeg Pistit élő jellemmé teszi. Örkény kihagyásos technikával dolgozik, úgy tűnik, csupán a legfontosabb jelzéseket adja meg a figuráról. A színészt megkísérhetné a sematizmus, hogy két lábon járó jel-képnek tartsa magát. Némelyek bele is esnek ebbe a csapdába. Garas Dezső azonban nem a szimbólumot építi föl, hanem magát adja. A legközömbösebb pillanataiban is. Úgy formálja a félszeg Pisti arcképét, hogy minden percben

azonos. S így minden új hangja ismerős, noha valóban új: ahogy egy bensőségesen ismert hangszerből is mind újabb hangzatok csalhatók elő. Miközben te-hát egész este intim viszonyban vagyunk vele, mindvégig oda kell figyelni rá. Egy sorsot követ, pedig látszólag nem csinál egyebet, mint megteszi a meg-jegyzéseit.

Nincs túl nagy hagyománya színjátásunkban a Garas Dezső-i hangvételnek. Néhány évtizede még a színházi szakírók többnyire a *torzítás* kifejezéssel illeték e groteszk játékmódot, ami többnyire nem is fordult elő másutt, mint az operettszínpadon. Rózsahegy Kálmán Zubolya, Major Tamás Duda Gyurija valamikor forradalomnak számított. Azóta nagyot fordult a világ, s Örkény aligha álmodhatott szerencsésebb színészi alkatot e groteszk játékhöz, mint a Garasé, kiben a karikírozás és a karakterizálás sajátos, szerves egységet képez. A Garas-féle „torzítás” befelé világít: az érzelmek, a vágyak, fájdalmak, félelmek rejtett labirintusába. S így olyan színeket tud elélni varázsolni, olyan emocionális vidékre tud magával vinni, ahová már nemigen juthatnánk el arcpírulás nélkül, patetikusan és szentimentálisnak tartanánk magunkat. Tévedés lenne lenné iróniáról beszélni, mert semmi köze hozzá. Könnyebben illene rá a burleszk jelző, de ez is inkább emlékezetes filmszerepei miatt. Egyszerűbb, ha azt mondjuk: komolyan veszi az ember esendőségét. Ez az esendőség fájdalmas is, humoros is, szép is. S főként minden percben érzelmi kiszolgáltatottságot jelent. Így aztán Garas Dezső, aki nagyon is „száraz” színésznek tűnik, valójában érzékeny és pontos vallomást tesz az ember érzelmi hányattatásáról. Ez tölti meg olyan tartalommal ezt a félszeg Pistit a Pesti Színházban, amitől már-már külön története lenne az előadáson belül, ha nem értené oly pontosan, mennyi helye van e történetnek a darabban, Örkényben, magában Pistiben, amiből ő csak egy negyed. De annak teljes, maradéktalanul.

Koltai Róbert mutatványa

Nagy a láрма A csapodár madárka előadásán a Fehérvári úton. Aki jól fészült és illedelmes előadásokhoz szokott, meg is hökken. Nem baj. Olyan láрма ez, mely ars poeticának érthető. Akik a színen lármáznak, hisznek benne, hogy ez a félig irodalmi, félig triviális szín-játszás, mely közvetlenül a commedia



Ruzante: Koltai Róbert

dell'arte hagyományára hivatkozik, s amelynek hajdan az udvari körök ugyanolyan hálás publikumot biztosítottak, mint a vásári sokadalom, ma is hasonló hatásra képes. Mint kiderül, igazuk van, ha hisznek benne: előbb-utóbb a zakóban, estélyiben feszengő nézőkből is fölszakad a kacagás. Nem állhatnak ellen a nevettetés boszorkánkonyhájában kikevert szereknek.

Különösen Koltai Róbertre érvényes ez. Motorja, lelke az előadásnak, minden pillanatban eleven szikra. Mondhatni, mestere a boszorkánkonyhának, csak azt ne higgye bárki, hogy mesterkedik. Még csak azt se, hogy mesterfogásai lennének. Másról van itt szó. Nagy mutatványról, melyben nem a sziporkázás a fontos. Mondják, a komédia a csúfolódás művészete, melyben minden mintegy a fonákját mutatja. Koltai játékában semmi sem fordul fonákjára. Vérbeli komikus, mit érdekli őt a komédia maga. Sokkal inkább a publikum érdekli. Némi túlzással megkockáztatom: személy szerint mindnyájan érdekesek vagyunk számára,

akik a nézőtéren ülünk. Vagyis az az ambíció mozgatja, hogy személy szerint mindnyájunkat fölzsabadítson. Tudniillik szüksége van rá. Ha fölzsabadulunk, átalakul a tér. Már nem a Fehér-vári úti művelődési ház színháztermének szerény felszerelésű színpadán áll - pontosabban *mozog*, mert ha véletlenül meg is áll, ami ritka, akkor is csupa belső vibrálás, csupa impulzus, csupa mozgás -, hanem a létezés sajátos, intenzív helyét teremti meg magának. Figyelmes szem nyomon követheti e kölcsönösséget: a nézőtér érzelmi odaadása felszabadítja a színészt, és a színész fölzsabadulása elragadtatja a publikumot. Arra már nem kell erőfeszítéseket tennie, hogy bevonjon a bűvös körbe. Úgyis bent vagyunk, belőlünk teremtette. Műszerrel lehetne mérni, ha lenne ilyen műszer. Egyszer talán a pszichológusok kitalálják. Addig is marad a nevetés hatalma. Kézzelfogható, fölűdítő-megújító bizonyosság nézőnek is, színésznek is.

Minden nagyon könnyednek tetszik, amit Koltai a színpadon tesz, pedig minden nagyon komoly. Három férfi kering a „csapodár madárka”, a kacér fiatalasszony körül: a commedia

dell'

arte három jól ismert típusa, néha a szó szoros értelmében egymást kergetve és az illendőség határait vakmerően túl-lépő helyzeteket teremtve. Ebben a szerelmi négyyszögben Koltai a paraszt - mai szavunkkal azt mondhatnánk, a bugris -, vagyis a *villanó*, aki piszkos és rongyos, gyámoltalan és nem esztétikus, aki a commedia dell'arte virágzása idején az „igazi” irodalomból száműzve volt, de akin a városiak, mikor a misztériumjátékok szünetében egy-egy harsány komédiában színre lépett, oly jól tudtak mulatni: otrombaságán, ügyetlenségén, tudatlanságán, botlásain. ^o a kalickából kiröppenni *vágyó*, mégis szerelmesen ragaszkodó, csapodár madárka „ura”. Alakításában az a legkevésbé fontos, hogy paraszt; az összes többi jelző, amit leírtunk, lényegesebb. Szerelemről, házasságról, a szerelemben gyakorolt hatalom forgandóságáról szól a játék. És Koltai olyasmit produkál, ami ritka színészi varázslat: úgy éli előtünk - közöttünk - e faragatlan, nagy-szájú fickó életét, akiből üvölt a butaság és a szálnalmas nagyot akarás, hogy élményszerűen valóságos gondolatokat ébreszt bennünk a szerelem nagyságáról és törpeségéről. Ez az ő mutatványa, a legnemesebb mutatványok közül való.

Ruzante a darab szerzője, s így hívják a Koltai játszott figurát is. Ismeretes, hogy a szerző, aki maga színész volt, az általa játszott szerepkör alakját rendszerint magáról nevezte cl. Lehet, hogy egyszerű vásári fogás volt ez Ruzantétól, mégis a lényegre tapintott vele. Olyan színész lehetett, aki nemcsak a nevét, de a bőrét is vásárra vitte komédiáiban. Úgy tűnik, Koltai Róbert számára ez a kis adalék a legfontosabb szerzői instrukció a darabban. ^{Csepp} kímélet sincs benne önmagával szemben. Minden pórusa játszik, minden lélegzetvétele kész komédia. S a dolog természetéből következik, hogy ez a színészi (emberi) komolyság akkor él és hat a legerőteljesebben, amikor már minden igen könnyed: ő önfeledten komédiázik - mi önfeledten kacagunk.

Reviczky, a magánzó

Reviczky Gábor sokat gesztikulál. Hangsúlyos, jellegzetes, már-már hivalkodó gesztusai vannak. Nem kevésbé gyanús-nak tűnhet ez manapság, mikor úgy

Fadinard: Reviczky Gábor



tetszik, a gesztikuláló színésznek végképp bealkonyult, az „új iskolák” többnyire a visszafogottság jegyében születnek; s benne mégis az a különös (anakronisztikus?) érték, hogy a gesztusok sosem válnak le az egyéniségről, kifejezőek, azaz élnek és hatnak. Sűrű körötte a levegő, mozdulataiban teremtő erő van.

Az is igaz, hogy manapság nemcsak a gesztikuláló színészet „alkonyát” regisztrálhatjuk, hanem - George Steiner kifejezésével - „a tragédia halálát” is. Ez az idézőjeles utalás nagyon is szándékos, a művészeti fejlődés sajátos természetére kíván utalni, melyben egy-részt mindig tovább él a hagyomány, s az elméletileg ódivatúnak bélyegzett hangnemet is élővé teheti a személyes hitelesség, másrészt mégis nyilvánvaló egy korszak vége, azé a korszaké, mely áhitattal tudta kiejteni a *teatralitás* szót, ami mai nyelvünkben egyre inkább a színpalhasogatás szinonimája. Ha akarom, Reviczkyt is olyan született tragikus színésznek nevezhetem, aki e „tragédiaellenes” korban személyes hitelével hat, vagyis kivétel. Erre mondható, hogy egyedülálló, noha más „egyedülálló” példákat is lehetne említeni: gesztusaiban valamiképp a mai ember belső meghasonlottsága ölt testet, s ettől olyan mondatokat és olyan tetteket is elhiszünk neki, amit másoktól patetikusnak vennénk. Mintha Reviczky immunis lenne e súlyos színészi nyavalyával szemben: nem tud színpalhasogatóan teátrális lenni.

Az *Olasz szalmakalap* Fadinard-ja látószólag a legalkalmatlanabb példa, hogy erről eltűnjünk. Bármennyi lelemény van is Labiche-ban, bármennyi emberismeret (de inkább helyzetismeret) rejlik is a darabban, mégiscsak egy francia szalonvígjátékról van szó, melyben a jó szemű polgári író nyelvet ölt a polgárságra. Olyan mélységek, lelki infernók, föloldhatatlannak tetsző skizofréniák, amikről Reviczky gesztusai megrendítő erővel tudnak vallani a korábbi, tragikus vagy groteszk-drámai szerepekben, itt nem hozhatók felszínre; még akkor sem, ha ez a kecskeméti előadás első sorban az ösztönös mozgatóerőkre, a le-fojtott indulatokra, e nevetséges figurák „alvilágára” figyel. Fadinard, a tisztos kis tőkével rendelkező ifjú úriember feleségül akarja venni egy faiskola-tulajdonos, bizonyos Nonancourt úr lányát, amiben nem is lenne hiba, ha az esküvője napján nem keveredne be-

csületbeli bonyodalomba; az erdő szélén kikötött jó étvágyú lova ugyanis meg-eszi egy előkelő hölgy szalmakalapját, akinek titkos randevúja van a fák között. Nos, Fadinard, aki a színpad szerint magánzó, három felvonáson át lohol, hogy előkerítse a felfalt szalmakalap nem létező mását, nyomában a násznéppel, a szalmakalapját követelő hölgygel, kinek oldalán egy félelmetes hadnagy szájal. De Reviczky mindenekelőtt színészi értelemben bizonyul magánzónak a kecskeméti színpadon: van valami egyedülállóan lebilincselő messzire szökő, szögletesen megtörő, izgatott gesztusaiban - és van valami egyedülállóan furcsa abban, hogy ilyen képtelen és feszült állapotba hozza e csekélységből támadó menyegzői téboly. Hisz mélyebb és megrendítőbb dolgokat tudnak e gesztusok, olyasféle fájdalomról, kiszolgáltatottságról, hányattatásról árulkodnak, amit Labiche nem is álmodott bele Fadinard-jába. Ha tehát azt mondom, Reviczky ragyogóan komédiázza végig az *Olasz szalmakalapot*, ez igaz is meg nem is. Első percben rabul ejt és fogva tart, végigropíti tekintetünket e briliánsan megírt, csak mára kissé megfakult vígjátéki helyzetsorozaton, mindezt ráadásul könnyed technikával és sajátos bájjal teszi, a lényeg mégsem itt keresendő. Sokkal inkább abban, hogy az emberi arc, ami ránk tekint, nem a darab szövegéből születik. Ami nem jelenti, hogy fölsértene a darab szövetét, az hibátlan megmarad. Nem is oly érzékeny szövet, hogy féltetni kéne. Csak épp e nagyszerűen eljátszott Fadinard nem egészen Fadinard. Talán Reviczky önmaga. Talán valami-valaki, önmagából formálva. Tapasztalatból, tudásból, szenvedélyből. Szédületből, melyhez képest Labiche minden dramaturgiai szédülete egyszerűen kreációnak tűnik. Az a költészet, amit a színész e szalonvígjátékhoz hozzátesz, a nyers valóság poézise; attól tűnik emelkedettnek, hogy maga a közeg, melyben ez a színpadi Fadinard mozog, kicsinyes és ostoba szalonvilág. Ha eltűnne, Reviczky akkor is ottmaradna a színpadon. Árván, ki semmizetten, magányosan, szemben a kiüresedett formák tébolyával.

Ez ítéletnek is értelmezhető. Nem is akármilyen ítélet, mert a színész véréből való. És főként nincs benne semmi didaktikus. Még annyi sem, mint Labiche-ban, aki pedig nem a szájbarágós polgárpukkasztás mestere volt, inkább a könnyed szórakoztatásé. Egyszerűen

csak az élet jelenik meg és a lenyomat, amit a kor - a történelem - hagy az egyénen. Természetesen nem Labiche kora, mert az felőlünk nézve már mesevilágnak tűnik, hanem Reviczkyé. A boldondos színházi estéből végül is a nyugtalanság ül meg bennem a legmélyebben, a Reviczky-nyugtalanság, mely átsüt a komédián, és finoman félre is tolja azt. Ha behunyom a szemem, s hetek múltán visszagondolok az *Olasz szalmakalapra*, úgy tűnik, Reviczky darabos-szögletes gesztusokkal úszik a levegőben, akár Kondor Béla grafikáin az alakok, s ő is arról vall, amiről azok: kizökkent az idő.

Bubnov: Agárdi Gábor

Egy színészi alakítás, melyhez csak a tömondatok szerénysége illik. Se a hasonlatok, se a jelzők halmozása. Mint ahogy Agárdi sem halmozza az eszközöket, nem keres kiemelhető hangsúlyokat a szerepben. Mégis meglepetést tartogat. Rég ismerjük őt a Nemzeti színpadáról. Most első pillantásra azonban úgy tűnik, nincs is a színpadon. Akadhat néző, aki megkeresi a nevét az *Éjjeli menedékhely* színpadján. A le-züllött, magában morfondírozó, iszákos szücsmester alakítóját. Pedig nem bújti ki a bőréből. A színész, aki kibújik a bőréből (azaz a hozzáragadt vagy hozzá-tapasztott sémából), nagyon hatásosnak bizonyulhat. Lehet ripacszkodás és lehet igazi művészet, amit művel. A másik út, amit Agárdi mostani alakítása példáz, minden bizonnyal kevésbé csábító. És mindenképpen a nehezebb. Egész egyszerűen azt mondhatnám: belebújt Bubnov bőrébe. Az első perctől az utolsóig Bubnovot látjuk a színpadon. Borús, borostás arc, sötét, gyanakvó tekintet, keserű hangszín, ereszkedő hanglejtés. Nem vár semmit. Csak éppen valami igen mélyen a lelkébe vésődött. Tudja, hogy ami történt, megtörtént. És ami vele történt, az a szív mélyéig ható szerencsétlenség. De szívről beszélni is merő érzélgősség. Rég túl van azon, hogy a fájdalmat babusgassa magában. A sivárság, mely eltöltötte, végérvényes. Nem is táplál különösebb ambíciót, hogy a tudása eljusson a többiekhez. Ha fölizzik a hangja, ugyancsak viszonylagos ez az izzás. A pillanat heve. Inkább csak arról tudósít, hogy biológiai léte még nem ért véget.

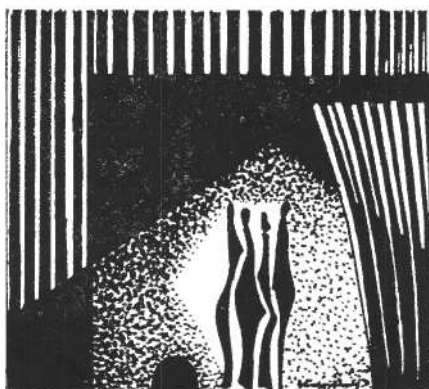
Így hát beszél. Úgy mondja el az életét, akár egy anekdotát. Nevetni kellene elesettségén, hisz behúzta a vállát az erő-



Bubnov: Agárdi Gábor (Iklády László felvételei)

mélytelenedés nem feltámadás lenne. Új élet. Valóság. Mert többek közt erről szól a Gorkij-dráma: hogy az élet még itt, a legmélyebb ponton is élni akar. „Szent okokból”, Ady kifejezését használva, s nem véletlenül: úgy tűnik, Agárdi Bubnovja ezekre a „szent okokra” tapint rá.

Liviu Ciulei, akinek nevéhez az elmúlt évtizedek egyik legjelesebb *Éjjeli menedékhely*-rendezése fűződik, három gondolkodótípust lát a drámában: Szatyint, a szkeptikust, Lukát, az idealistát és Bubnovot, az egzisztencialistát. Ciulei írását a Nemzeti Színház mostani, kitűnő anyagokat tartalmazó és jól szerkesztett műsorfüzetében olvasom, s nyilván nem véletlenül; mégsem hinném, hogy Agárdi Bubnovjára az „egzisztencialista” kategória használható. Mint ahogy a Nemzeti Gorkij-értelmezése Szatyin és Luka interpretálásában is kerüli a kategóriákat. Tény azonban, hogy az *Éjjeli menedékhely* szellemi-gondolati pólusait Szatyin és Luka alakjában szokták meghatározni. Ebben az *Éjjeli menedékhely*-ben azonban Bubnov nem kevésbé lényeges. Nem pusztán azért, mert Agárdi alakítása minden szerénysége ellenére, illetve épp azáltal méltán a másik kettő mellé állítható; hanem gondolatilag is. Agárdi Bubnovjában a filozófia és az élet szétválaszthatatlan, szerves egység. Ettől rejlik olyan erő e meditatív, lezúllott szücsben, amitől lélegzet-vissza-tartva figyeljük monologizálását. A pénz és a szerelem ereje, mely hatalmasabb-nak bizonyult nála és amelynek áldozatul esett, itt már elhalványul. Bubnov, mielőtt végképp elveszne és el-merülne, mégis mélyebb, igazabb forrás-ra irányítja a figyelmünket. S ezt a forrást nem lehet más szóval jelölni, csak a nagyon gorkiji kifejezéssel: hit az emberben.



SZEKRÉNYESY JÚLIA

Válaszúti tragédiák

A kortárs dráma nézője gyakran kísértetiesen emlékeztet Constance Chatterleyre, D. H. Lawrence híres regényének hősnőjére: a lady kielégítetlen nő, mi pedig kielégítetlen nézők vagyunk. Pontosabban rindegyikünkre az jellemző, hogy a modern kor ábrázolt lehetőségeihez, illetve adottságaihoz képest túl nagy a katarziszigényünk. A regény elején D. H. Lawrence rendkívül meg-győzően írja le Constance szerelmi vergődését. A hölgy arisztokrata férje fél testére megbénult, így a szerelemben harcképtelen. De ez még csak a tragédia egyik fele. Igen hamar csődbe jutnak Constance első házasságon kívüli kielégülési kísérletei. A telivér lady, mielőtt igazi párjára, a vadőrre rátalál-na, férje irodalmi batáitai között keres magának partnert. Itt azonban csak a kínos csonkaszerelmet ismerheti meg. M. amúgy decens, művel középosztálybeli választott férfiassága elenyészik a fél-úton, erőtlenné válik - miközben persze becsületességét, jó szándékát, nemes törekvéseit a lady egy pillanatig sem von-hatja kétségbe. Csak mindez édeskeves a női üdvösséghez.

Nézőként hasonló érzésekben lehet részünk. Durván és tapintatlanul így fogalmazhatnánk: valami elkezdődik a színpadon, várunk a gondolati izgalomra vagy a tomboló játékra, aztán lassanként lekonyul a biztató lendület, a gondolat egyre sivárabb lesz, játék pedig fokról fokra lomhább. A drámaíró égető társadalmi összeütközéseket ígér, de legalábbis a mai magyar valóság tüzetes bemutatását, tehát vad szeretkezéseket vagy a legrosszabb esetben tisztas házasságot, aztán, amikor szaván fognánk, szóvirágokkal fizet ki bennünket, lelkes, de reménytelenül meddő szó-áradattal. Drámaíróink remek témákat dolgoztak fel, fantasztikus elánnal indultak, hogy aztán nyomtalanul tűntessék el a katarzist, jeltelen sírban, valahol a mű közepetáján. A kifulladás, illetve a keményebb megoldások kerülése, a valóság tetszetős kendőzése drámatermésünk egyik jellemzője lett. A mai magyar közéleti dráma mintha valamely válaszúton

szakkal szemben. De csak akkor nevet-hetnénk, ha szerencsétlen flótás lenne. Valamikor talán az is volt. A felesége összeszűrte a levelet a segéddel, s ő lelépett, mert tudta, betörtek a fejét. Ennél szálnalmasabb történet nincs is. De itt „a mélyben” már nincs helye a siránkozásnak. Ez realizmus. Számára az egyetlen talaj, amin még megvet-heti a lábát. De ebből se csinál ügyet. Csak tudja. És eszébe se jut, hogy takargassa a bűnösségét. Nem fontos már a kendőzés. Nem fontos a megjátszás. Nem fontos, hogy mások mit gondol-nak. Nem maradt egyéb java: elfogad-ni, ami történt. Es ez az, amire azt mondhatjuk: sors. Ha Agárdi Gábor belebújt a szücsmester bőrébe, ezért tette: megmutatni a bubnovi sorsot. Olyan nyíltan és tisztán teszi ezt, hogy minden méltató szó, amit alakítására találhatunk, többé-kevésbé közhelynek tűnik. Tudatos, pontos, fegyelmezett szerepépítés. Csakhogy a nézőteret nem a szerep-építés ragadja meg, hanem maga Bubnov. Szárazon, lelki pörösségében, mintha az önámításokon átvilágító röntgengép felvételét látnánk. S így nincs is semmi titokzatos abban, ami első pillantásra meglepő volt. Vagyis hogy eltűntek, átalakultak a jellegzetes (és mi tagadás, néha modorosan ható) Agárdi-hangsúlyok, az üresséjartok áthidalására szolgáló „fogások”. Már-már azt merném mondani: elszemélytelenedett. Ha nem épp ettől lenne ott a színpadon. Ha ez az elsze-

tehetetlenkedne. Lendülete mindig nosztalgikusan szép, megtorpanása azonban szimptomatikus, lankadása bosszantó, megalkuvó kommercializálódása figyelmet ébresztő.

Póriasan így is mondhatnánk: a mai magyar valóságot ábrázoló drámák egy részében általában nem történik semmi. Illetve csak az történik, ami szokványos: a színmű elismétli, amit úgyis tudunk, vannak rossz házasságok, pocsekul, vesztésgesen termelő vállalatok, lázadó ifjak, a korrupció középszinten általános. Ezek természetesen valóságos, sőt fontos emberi, közösségi gondok. Az a tény, hogy színpadot kérnek, komoly társadalmi jelzésnek fogható föl, és messze túlmege az esztétika határain. Az is figyelemreméltó jelzés persze, hogy ezek a gondok - ahogyan az utóbbi évek során dramatizáltattak - inkább becsületes és igaz közérdekű bejelentéseknek tűntek, mint esztétikailag közérdekű és közösségi ábrázolásoknak. Gyakran furcsa érzéseket váltottak ki a szemlélőből. Körülbelül efféléket: a színház végül is nem lakáshivatal, s nem is telefondoktor. Ha a napi gondok ezen a fórumon, a dráma fórumán kérnek szót és követelnek megoldást, az nem kevesebbet jelez, mint hogy eme kérdéseket ott nem választották meg, ahol erre elsődlegesen hivatott dolgozók ülnek. Tehát mi voltaképpen egy országos bürokratikus mulasztás gyakorlati és esztétikai áldozatai vagyunk. Napközben nem intézik az ügyeinket a hivatalban, este pedig a színházban sem kapjuk meg a katarikus élményt, mert ehelyett egy osztálytársadalmi panaszkönyvet olvasnak fel a jobb sorsra érdemes színészek. Ha ez így megy tovább, a legközelebbi mai témájú, közéleti színmű arról fog szólni megindult és felháborodott hangon, hogy vendéglőinkben még mindig hideg a pörkölt és meleg a sör.

Persze nem elsősorban a drámaírók tehetnek erről a helyzetértévesztésről, ők csupán e sajátos kérdéscuszamlás következményeit fogalmazták meg. A művészek tulajdonképpen munkakörü köteleessége, hogy érzékeny hibajelző készülék is legyen. És ezt meg is teszi: napi feszültségeket jelez, a baj csak az, hogy olykor az emelkedett szellemiség, a kíváncsi mérvű esztétikum feláldozása árán is. A kritikusnak pedig

mutatis mutandis - az a köteleessége, hogy ennek az áldozatnak nem teljesen üdvös voltára figyelmeztessen.

A közvetlen írói reakció persze min-

dig hatásos, e szemszögből a korszerűség könnyen elérhetőnek látszik, s általa hamar leírható a klasszikus babér: íme rólunk szól a mese, sóhajt a néző hirtelen meghatottságában. A dráma művészete azonban nem ilyen egyszerű: nem mindegy ugyanis, hogy a felismerés milyen szinten következik be. A tetszetős és közvetlen visszacsatolás nem oldja meg a napi problémákat! Attól ugyanis eddig kevesen kaptak új lakást, mert novellában vagy színdarabban ecsetelték az albélet keserveit. A lakáshivatalnak ez a megfogalmazás túl általános. A hivatal - vérmérsékletétől függően - vagy rábólint a műre, vagy tiltakozik ellene. Közvetlen hatás eléréséhez tehát túl „artisztikus” az efféle megfogalmazás, a közvetett, a bonyolultabb, mélyebb, tehát művészi hatás eléréséhez pedig erőtlenség, mert mechanikusan általánosít.

A drámaelemzéshez van néhány kitűnő kályhánk - amelyektől el szoktunk indulni -: a klasszikus tragédia, illetve olykor a jelenkori történelmi dráma. Ha valamit nem tudunk, általában a következő kérdést tesszük fel: mit tett ilyen-kor Shakespeare, mit csinált másképpen, mint huszadik századi utódai? Ennek az összehasonlításnak talán legszebb példáját Walter Kerr egyik tanulmányában olvashatjuk. Kerr szembesíti Shakespeare drámaírói módszerét a naturalista alapozású, tehát nálunk máig érvényes drámavezetési módszerrel. Példázata szatirikus, mulatságosan leleplező. Kerr szerint Shakespeare-nél Romeo és Júlia gyors szerelmesek; azonnal a tettek mezejére lépnek, míg a párhuzamul idézett modern művek párocskái felvonásokon keresztül üres, fűrészpörizű pár-beszédet folytatnak, átfecsegik a darabot, untatják egymást és a nézőt. Shakespeare-t nem érdekelte a pillanatnyi valóság, s bár sokkalta hosszabb drámákat írt, mint az átlag mai szerzők, órákon keresztül is akcióközpontú tudott lenni. Kerr stíluspéldázatát tovább bővíthetjük. Shakespeare-t nemcsak a stílus apró életszerűségei nem érdeklik, de a körülmények és a szempontok hétköznapi részletezése sem. Képzeli el a modern Romeo és Juliát. Ezt a szerelmet e változatban valószínűleg a szülőknél kívül a mellékszereplők és mellék-szempontok egész dramaturgiai masinériája akadályozná. A mai szerző minden bizonnyal nem hanyagolná el a szülő lelkének elemzését. Shakespeare-t nem érdekelte a két középkorú ház-

pár életpályája, sőt még a nem túl idős apák és anyák esetleges virgoncsága sem. Utóda nyilván nem túrná ezt az antihumánus magatartást. A mai szerző leginkább hosszú és mélyreható monológokat mondatna a szülőkkel arról, hogy ők is voltak tizenévesek, s akkor milyen más volt a világ, s hogy nekik mennyivel nehezebb volt, mint gyermekeiknek, továbbá arról is hallhatnánk né-hány keresetlen szót, hogy mennyi baj, viszontagság adódik tizenöt évi folyamatos házasság után. Elképzelt drámákban Páris grófnak is meglenne a maga külön kis élete, sőt valószínűleg mint szikkadt lelki, jól kereső és törtető mérnök-közgazdászt kellene sajnálnunk, és elítélnünk három órán át. A szerelmi tragédia elsikkadna ebben az iskolásan valóságú dramaturgiában. Es itt a szétfolyás, az elaprózódás már nem csupán stiláris, szerkesztési gyarlóság következménye, ezen a ponton mindez tartalmi hiányossággá válik.

Az utóbbi évek tanúsága szerint a szerkezeti szilárdság megőrzésére né-hány történelmi drámánk, illetve né-hány társadalmi komédiánk adott jó példát.

A történelmi drámákat gyakran bírálják azért, mert nem közvetlenül a mai valóságot ábrázolják. Ennek sokféle oka van, az egyik talán az, hogy itt a szerző ösztönösen vagy tudatosan, de mindenképpen épít arra az előnyre, mellyel az efféle hősök bírnak. Sütő András Kálvinja, Székely János Petroniusa, Páskándi Géza Dantonja eleve nagyszabású jellem, a drámaíró nyugodtan rájuk bízhatja legfennköltebb, legégetőbb mai gondolatait. E hősök tirádái a legteljesebb mértékben és a legmélyebben rólunk szólnak - mégis ezeket az eszméket nehezen tudnánk elképzelni úgy, hogy egy hozzánk hasonló hő, egy mérnök vagy például egy szak-szervezeti bizalmi mondja el őket. De az a piederstál, amelyen ezek a hősök állnak, mégsem csupán történelmi, műveltségi vagy társadalmi rangbéli, hanem - jó dráma esetében - főként művészi. A történelmi téma csak lehetőséget ad arra, hogy a szerző ne váltsa aprópénzre a valóságot, kedvez a dramaturgiai integritásnak, de természetesen a téma önmagában még nem teremti meg a művet.

A komédia másként, de végül még-is ugyanerre a szerkezeti szilárdságra törekszik. Örökény István sajátos humorára egyebek mellett az is jellemző, hogy a szerző e csodálatos és egyszerű

négy szemközt

vezércselével játssza ki, illetve kerüli meg a naturalizmus ravasz csapdáit. Csurka István hasonló eredményeket ért el azzal, hogy szigorúan tartja *magát* a vígjáték egészséges és könyörtelen hagyományához. Klasszikus értelemben vett társadalmi komédiákat ír, melyeket az angol terminológiával írhatunk le talán a leg abban : comedy of manners; művei oly találóak és oly szórakoztatóak, mint például Congreve színjátékai. Legjobb tragikomédiáinkra és vígjátékainkra az jellemző, hogy a műfaj törvényeit követve megszervezik a kis-szerűséget, ezzel emelkednek esztétikai magaslatra. A középfajú színműben vagy a posztnaturalista drámában ennek épp a fordítottja történik: nem a mű szervezi meg a lényeges és lényegtelen tényeket, hanem a kisszerűség szervezi, irányítja, uralja a művet.

A mai középfajú színdarabokból te-hát elsősorban az esztétikai emelkedettséget, a drámai könyörtelenséget, a katarzis iránti érzékenységet és a művészi bátorságot hiányoltuk. Ez utóbbi fogalmat szigorúan el kell választanunk attól, amit hétköznapien politikai vakmerőségnek mondanak, illetve tisztelnek. A bá-torság - mint annyi más egyéb kategória - szintén inflálódott némiképp, s ily módon az írói középszerűség egyik legbiztosabb búvóhelyévé vált. Így ma már laza kapcsolat is alig fűzi ahhoz, amit esztétikai bátorságnak hívunk. Ez persze közhelyszerű megállapítás, de mégsem árt újra meg újra elmondani. Ma már nagyon sokan írnak tetszetősen kényes témákról - például a lakásmánipulációról, a tivornyázó, vadászó funkcionáriusokról, a mérleg hiányos téeszokról, a hivatali visszaélésekről és a fiatal-kori bűnözésről. E művek egyik legnagyobb hibája az, hogy szerzőjük legtöbbször megrészegül a témaválasztás merészségétől. A művészi ábrázolásra, az út végigjárására így már nem futja az írói energiából. Az igazság hosszadalmas keresését, szenvedélyes kutatását gyakran a vélt igazság, valamely hangzatos szólam vagy részgazság kimondása, demagóg meghirdetése helyettesíti. Az utókor majd sokat törheti a fejét, hogy a huszadik század második felének középfajú színműveiben az értelmiségiek miért olyan frusztráltak, a vezetők mi a csudának töltötték idejük nagy részét vadászházakban, míg a munkások a csapszékben búsongtak. Lehetséges, úgy vélekednek majd, ezek kardinális és minden egyebet kiszorító ábra-

zolása éppoly fölösleges és érthetetlen írói modor volt, mint az úri kisasszonyok életét betöltő zongorázás egykori érzékeny leírása. Igazuk lesz, s még szerencsésnek mondhatjuk magunkat, ha csak kacagnak ezen unokáink, s rájönnek arra, hogy mégsem ez volt korunk egyetlen lényeges vonása.

Pedig a papírforma szerint az adott, jelenkori történelmi, társadalmi körülmények között kitűnő, mélyenszántó drámák tömege születhetne. Hisz legalább oly izgalmas évtizedeket élünk, mint amilyen például az Erzsébet-kor volt. Igencsak vaksi az, aki manapság az élmények hiányáról, a valóság unalmas voltáról panaszkodik, illetve eme téves megfigyelésre hárítja a felelősséget a mai magyar dráma egy részére jellemző laposságért. A hiba talán a szemlélet bizonyos maradiságában keresendő. Abban például, hogy a naturalizmus dramaturgiai gyakorlatának egykori kutató szenvedélye az utódok kezén kényelemszeretetté, sematizmussá öregedett. A drámaiság specifikumát ma másutt kellene keresnünk, mint annak idején. A film, a riport, a dokumentumok gyűjtésének fejlődése következtében ugyanis a színpad már nem annyira versenyképes az élet aprólékos másolásában, a részletek mehökkentő, egyszeri ábrázolásában. Bármelyik rádió- vagy tévériport legyőzheti e tekintetben - új technikai lehetőségek birtokában - a kisipari módszerekre ítelt színházat. E fórumokhoz képest a színház mindig kibírhatatlanul lassúadnak és mesterkéltnak tűnik. De a lemaradás nemcsak a forma területén behozhatatlan. A valóság felszínén pásztázó színmű csak unalmas újrakomponálásra képes, halovány epigonja lehet a más műfajokban már sokszor bemutatott társadalmi dokumentumoknak. A sajtó ez idő szerint már réges-régen lerágta azokat a csontokat melyeken az új magyar dráma egy része nem szűnik meg újra meg újra rágódni. Anélkül persze, hogy e témákról újat, drámaian sajátosat tudjon mondani.

Nem ártana tehát új csapásokat keresni a valóság erdejében: a középfajú mai magyar színművek ugyanis csupán a jelzett turistautakon hajlandók ma-napság előrehatolni. Hogy az új ösvény merre van - azt a színpad szemlélője nem tudhatja. A kritikusra más feladat vár: a felfedezett ösvényt majd öneki kell turistaúttá nyilvánítania, a gondosan, pontosan felfestett iránymutató jelzések is az ő munkáját dicsérik majd.

MÉSZÁROS TAMÁS

„Hatalmas, őrjöngő, tébolyult látomás”

Beszélgetés Spiró Györggyel

-- Tudjuk, hogy már réget - mondhatni gyermekkor óta - ír színműveket, erről legtöbbször nyilatkozott. Hogyan lesz valakiből ilyen eltökélten drámaíró? Miféle sugallat vagy indíttatás kell ehhez?

- Megírtam egyik novellámban (*Előszó posztumusz drámakötetemhez*), hogy tizenöt éves koromban, akkori és máig legjobb barátommal a Margitszigeten meghánytuk-vetettük, mi legyen belőlem. Sorra lemondunk a fizikáról, a festészetről, mindarról, amit addig csináltam, amiben *fantáziát* láttam, és eldöntöttük, hogy drámát kell írni. Mert nagy költők már voltak, a *próza* hosszú és unalmas, meg különben is sok apróságot kell tudni hozzá az életből - maradt tehát a dráma, ami tudvalevően filozofikus műfaj. Egyébként pedig épp itt az ideje, hogy meghonosítsuk Magyarországon. Az ötlet tulajdonképp nem az enyém volt, hanem a barátomé. Anyám pedig, aki valamikor színésznő volt, el-vitt családjunk jó barátjához, Bálint Lajoshoz, kérdeve, mit csináljon a gyerekével, aki azt mondja, hogy drámát akar írni. Bálint Lajos ellátott olvasni-valókkal. Kitűnő könyvtára volt, amiből akkor még elég keveset tudtam használni, mert nem beszéltem nyelveket. Ami magyarul volt, azt elolvastam, és közben beszámolókat, tanulmányokat, kis esszéket kellett írnom a feldolgozott anyagról. Aztán egyfelvonásosokat, különböző stílusban. Mindettől azonban nem kellett volna végérvényesen a dráma mellett döntenem, mert közben verseket is írtam és műfordítottam. Tulajdonképpen abban a korban lehetett valami alapvetően drámai. Visszagondolva, nem lehetett véletlen, hogy annyira erőltettem a drámát, s az sem lehetett véletlen, hogy akkor, 1962-ben, elkezdtem egy darabot, amin mind a mai napig dolgozom. Vagyis már tizenhetedik éve próbálom megírni, és még mindig nem sikerült. Ot-hatféle változata is volt, három-négyévenként megpróbálom átdolgozni, mert a téma, amibe első nekifutásra természetesen hülye és dilettáns mód on vágtam bele, azóta sem hagy nyugodtan. Eddig nem

tudtam formát találni hozzá. A dolgot nehezíti, hogy én a tragédia mellett döntöttem, ami ugyan meglehetősen szokatlan, de hát mit tehettem volna, ha egy-szer már akkor tragikusan érzékelttem, éltem át a világot. Ennek bizonyára voltak kamaszkori okai is, személyiség-zavarok, fejlődési rendellenességek, de az is kétségtelen, hogy engem a XX. kongresszus légköre, tehát az 1956 utáni újrakezdésnek különös, idealista és egyben a tényekkel számotvető hangulata ragadott meg. Ettől azóta sem tudok szabadulni. Nem is akarok, végül is ez olyan élmény, amely valószínűleg meghatároz a továbbiakban is.

- Az ön nemzedékének tagjai többnyire az amatőr színjátszás révén kerültek a dráma közelébe, vagy a dráma közeléből tovább a színház felé. Ez a kapcsolat azonban kimaradt az ön életéből.

- Sőt, sokáig maga a színház is. Én nem úgy közelítettem a drámához, ahogyan általában az írók, akik színházba járnak, s ott valami megragadja a fantáziájukat. Az én választásom a dráma mellett majdhogynem elméleti jellegű volt, a színházzal nem tartottam semmiféle kapcsolatot. Amíg véletlenül nem kezdtem színkritikákat írni, színházba sem jártam. Ez eléggé kínos tény, s most már nagyon sajnálom, hogy így történt, tekintve, hogy akkor, vagyis a hatvanas évek elején még jó magyar színház volt, az utolsó nagy naturalista előadásokat láthattam volna. De hát ezt elmulasztottam, és később egyetemista koromban sem jártam színházba.

- Miért?

- Nem érdekelt a színház.

- Nem is akart színpadra kerülni?

- Dehogynem. Csak volt egy elképzelésem, egy belső színházam, és semmi más nem érdekelt.

- Es érzékelte, hogy belső színháza és a külső, a létező színház között szakadék van?

- Annyit tudtam, hogy az én belső színházam heroikus, látványos, kavargó, őrjöngő színház. Legalábbis ilyet szerettem volna létrehozni, és a mai napig ilyet szeretnék. Még nem sikerült. Am ehhez képest mindaz, amit né-hányszor, akármelyik színházban láttam, halvány volt, illetve alapvetően más. És engem nem érdekelt a naturalizmus, nem érdekelték a mai élettel foglalkozó darabok. Akár szellemesek, akár szellemtelenek, akár tragédiák, akár komédiák, ezek a darabok azóta sem tudnak vonzani.

- Tehát a mai téma nem érdekli?

- Így van, nem érdekel. Pedig kísérleteztem vele egy időben, két évig dolgoztam egy a Kennedy-gyilkosságról szóló darabon. Nem sikerült megcsinálni, de jó iskola volt arra, hogy megértsem: a mai téma nem dolgozható fel igazán drámaian.

- Azért fordult a Kennedy-gyilkossághoz, mert az úgynevezett nagy, tragédiára alkalmas anyag?

- Igen, Oswaldról lett volna szó, ő lett volna a tragikus hős. Az a furcsa figura, aki amerikai létére balos lett, évekig élt a Szovjetunióban, majd vissza-ment Amerikába, ahol belekeverték az elnökgyilkosságba, illetve ráfogták. Világnézetek, életformák és morális választások között vergődő, tragikus sorsú alakot akartam formálni ebből az Oswaldból.

- Tulajdonképp a shakespeare-i drámaeszményt akarta az Oswald-ügyre alkalmazni?

- Igen, de akkor még nem tudtam írni, és hiába is tanulmányoztam végig a Warren-bizottság kilencszáz oldalas jelentését meg egyéb anyagokat, rá kellett jönnöm, hogy nagyon megkötnék a reáliák. Akkor is, ha tudom, hogy az egész hazugság. Krimiszerű valamit lehetett volna csinálni a témából, de azt a nagy, morális, világnézeti tragédiát, amit én akartam lejátszatni, azt a mában nem tudom megfogalmazni. Túlságosan közel vagyok a dolgokhoz, hülyeségeket, gondolkodolok, ugyanakkor a tények, azok az apróságok, amelyekről nem lehet eltekinteni, annyira megkötik a fantáziámat, hogy lehetetlenné teszik egy drámai ív felépítését.

- Nem arról van szó inkább, hogy Oswald ürügyén valamilyen modellt akart felállítani?

- Nem tudok szabadon modellálni. Pontosan erről van szó. Ezért fordultam aztán a történelemhez. Kezdetben azt hittem, hogy abban eléggé szabadon mozoghat az ember. Aztán persze kiderült, hogy ez sem igaz. Közbevetőleg: az amatőrökkel is azért nem tudtam összetalálkozni, mert volt közöttünk egy bizonyos fáziseltolódás. Mivel én a négy fal között töprengtem azon, hogy miként kellene színházat csinálni, természetesen nem számoltam az amatőrök lehetőségeivel. Igaz, a hivatásos színházéval sem; egyszerűen nem vettem figyelembe, hogy például tanácsos volna viszonylag kevés szereplőben gondolkodni. Így azzal sem számoltam, hogy

az amatőr társulatoknál nem akad kiváló, netán zseniális színész minden egyes szerepre. Én úgy képzeltem el a dolgot, hogy annyi színészt mozgatok, ahányat csak akarok, és természetesen valamennyi szerepet legalább egy Latinovits játszik el. Emiatt aztán sehol nem feleltek meg a darabjaim. *Hannibál* című tragédiám az első jó darabom, amelyben elértem már valahová, de mind a mai napig sem jelent meg, nem is játszották, pedig régóta házalok vele. Hiába, 35-40 szereplője van, és mind férfi.*

- Nem gondolt arra, hogy ha ilyen makacsul függetleníti magát az úgynevezett józan színházi szempontoktól, akkor csak a könyvdrámák számát fogja szaporítani?

- Én nem könyvdrámákat akartam írni. Becsületesen hordoztam a darabjaimat színházról színházra. Igaz, hosszúak voltak, három felvonás, rengeteg színhely, sok szereplő - de a *Hannibál* például egy teljesen kopár színpadon is lejátszható, és végül is aligha okoz több gondot, mint mondjuk a *III. Richárd*. Fiatal írótól, s egyáltalán mai szerzőtől nem játszanak el ilyen sokszereplős darabot. Mindenkit lebeszélnek a sok szereplőről, Büchnernek ma azt mondanák, hogy húzza ki a szerepek kilencven százalékát, és csináljon a *Danton* halálából kamaradarabot.

- Mi lehet amögött, hogy a színházak előnyben részesítik a kamaradarabokat? Esztétikai vagy egyszerűen praktikus megfontolások?

- Praktikus megfontolások, amelyekhez aztán esztétikai meg ideológiai feneket kerítenek. Tudniillik a rövid próbaidő alatt nehéz olyan darabot megrendezni, amelyikben tömegeket kell mozgatni. Ha látványt kell létrehozni, ahhoz sok idő kell, azt nem lehet rábízni a színészre. Azt meg kellene szervezni. Aztán itt van a színészegyeztetés: egy ilyen darabot nem lehet jól kiosztani, nincs rá elegendő és megfelelő színész. Amikor színházaink Shakespeare-re vetemednek, az is elég siralmas eredménnyel szokott járni. A minimumot sem tudják kihozni belőle, mert a mellékszerepekre már nem színész, legfeljebb statisztá jut.

- Tehát még a hetvenes években felismerte, hogy ha meg akarja magát mutatni, akkor prózaíróvá kell lennie?

- Nem. Nem hagytam abba a drámaírást, még nagyon sokáig csak drá-

*Néhány hónapon belül meg fog jelenni a SZÍNHÁZ dráma mellékleteként. (A szerk.)

mákat írtam. Az egyikkel, amelyet hét-évi munka után 1970-ben fejeztem be, tavaly második díjat nyertem a kecskeméti drámapályázaton. Azért másodikat, mert első díjat nem adtak ki. Előre meg is mondtam a barátaimnak, akárki nyeri majd a pályázatot, első díj nem lesz, mert azt elő kellene adni és ki kellene nyomtatni. Így lettem második díjas. A darab címe *Balassi Menyhárt*, s jó néhány szereplője valóban azonos a *Balassi Menyhárt árutatásának* a figuráival. Ez egy realista történelmi dráma. Utánajártam az 1560-as évek eseményeinek: vad szenvedélyek dúltak abban a korban, és így a darabomban is. Miután megírtam, meglehetősen válságba kerültem. Befejeztem az egyetemet, és elkezdtem dolgozni a rádióban mint külpolitikus, Kevesebb időm maradt az írásra, meg aztán, ha az ember belekerül az életbe, nem tud annyit tünődni. Nem tud csupán csak a saját kis színházáról gondolkodni. És ráadásul úgy éreztem, hogy ezzel a Balassi-drámával kudarcot vallottam, ez zsákutca, erre nem lehet továbbmenni.

- Mármost dramaturgiai értelemben?

- Igen. Állandó problémám, hogy szeretnék egy olyan dramaturgiát kidolgozni a magam számára, amelyben minden megírható. A mai téma éppúgy, mint a történelmi. Shakespeare-e ilyen volt a maga korában. Ezt keresem, és még nem sikerült megtalálnom. A *Balassi* után volt egy körülbelül kétéves időszakom, mikor megint azt a darabot írtam, amelyet tizenöt éves koromban kezdtem. Közben mindenféle filozófiai, drámaesztétikai jegyzetek tömkelegét írtam össze, mert nekem a dramaturgiai problémák mindig világnézeti, filozófiai és morális problémákat vetnek fel. Munka közben meg kell próbálnom a filozófiai kérdéseket megoldani, s a világ-nézetemet úgy formálni, hogy az átalakított világnézet alkalmas legyen a drámai probléma megoldására. Ez nem a gyakorló színházi ember, hanem egy elméleti lény, egy filosz, egy élettől el-zárkózó mániákus munkamódszere. Persze hogy nem válik be. Közben viszont összegyűlik egy csomó olyan gondolati anyag, amit aztán nagyon könnyű regényben megírni. Tulajdonképp a *Kerengőnek* az a filozofikus-esszéisztikus vonala, ami egyfelől berzenkedést váltott ki, másfelől azért az újdonság ere-jével is hatott, innen ered.

- A *Kerengő* tehát drámai melléktermék?

- Teljes mértékben az, melléktermék: egy sor drámai helyzet számomra már sztereotip ismétlése prózában. Épp ezért én a *Kerengőt* már akkor sem szerettem, amikor írtam. Drámai munkáim érettségéhez képest a *Kerengő* igen gyenge séma.

- Akkor miért írta meg?

- Túl hosszú idő telt már el az életemből, és még nem publikáltam sem-mit, mármint szépirodalmat. Színkritikáim jelentek meg, bár igazán csak botcsinálta kritikám voltam, abba is hagytam véglegesen. És egyszer csak úgy alakult, hogy pillanatok alatt meg kellett írnom egy regényt. Akkor elővettem jegyzeteimet ..

- Mit jelent az, hogy „úgy alakult”?

- Apám megbetegedett, és arra gondoltam, talán azzal okozhatok neki örömet, ha valami megjelenik tőlem. Úgy láttam, regényt inkább kiadnak, mint bármilyen más. Aztán két és fél hónap alatt megírtam a *Kerengőt*. Később már nem volt semmi értelme az egésznek, és komolyan gondolkodtam azon, hogy visszavonom. Nem tartottam művészileg igazán jónak. Mint ahogy ma sem tartom annak, alapvető bajok vannak vele. Nem voltam érett arra, hogy regényt írjak, és ezzel tisztában is voltam. Végül is azért döntöttem mégis a megjelenés mellett, mert ... szóval „karrierizmusból”. Bevallom, arra számítottam, hogyha megjelenik egy ilyen regény, ami azért a mai magyar mezőnyben nem rossz, az egyengetheti a da-rabjaim útját. Végül így is történt, és másokkal is így történik. Szakonyival, Bereményivel, mindenkivel. Az, hogy valaki kitűnő költő, még nem elég. Senkinek nem jut eszébe, hogy drámát írasson vele. Csak akkor, ha prózaíró, és csak akkor, ha regényíró. Magyarországon egyetlen műfaj számít: a regény.

- Ennek presztízssokai vannak?

- Valószínűleg. A regényt olvassák, a regényre - úgymond - igény van. Egy novellás kötetnek soha sincs akkora visszhangja, mint egy regénynek vagy egy olyan novellafüzérnek, amely talán regénynek is tekinthető. Az irodalmi köztudat csak a nagy formát hajlandó befogadni.

- Miközben az irodalom éppen az ellenkező irányba, a kis formák felé tart. Első bemutatója, a Nyulak Margitja tehát az első regény, a *Kerengő* sikeréből következett?

- Igen. A Vígszínház ajánlott föl szerződést egy kamaradarabra. Azt szeretnék

volna, ha átírom a *Kerengőt*. En azt mondtam, hogy nem látok benne sem-miféle drámaiságot, és különben is rég túl vagyok rajta. Jó, de hát akkor írnak valamit, amit el lehet játszani a Pesti Színházban. Ez 1976 őszén történt. És ekkor elkövettem életem eddigi legnagyobb megalkuvását, mert nagyon szerettem volna végre színre kerülni. Volt már legalább öt jó darabom, más-fél évtizede írtam drámákat. És annak ellenére, hogy a *Kerengőnek* sikere lett, és divatba jöttem, a darabjaimat még-sem játszották ... Megint lapoztam a jegyzeteimben, találtam is egy regénytörödéket, amit még gimnazista koromban kezdtem írni Boldog Margitról. Gondoltam, ezt meg lehet csinálni drámának, kevés szereplővel, és főként nőkkel, mert női szerep mindig kell a színházban. Tehát praktikus szempontból választottam a témát: egyetlen színhely, olcsó előadás, két részben, ahogy manapság szokták adni. Ez a dramaturgia tökéletes megalkuvás. Alapvetően másfajta színházat akarok, mindent, csak ezt a „magyar dramaturgiát” nem. Ezt a naturalisztikus felépítést, ami lehetetlenné teszi a mélyebb ember-ábrázolást. Bele is buktam, mert ebbe nem lehet nem belebukni. Írás közben éreztem már, hogy itt még lennének föltárandó rétegek, hogyha nem kényszerülnék erre a dramaturgiára. De így ezeket a rétegeket egy-egy apróbb félmondattal el kellett fednem, és túl kellett siklanom fölöttük.

- A Nyulak Margitja helyenként erősen emlékeztet a dűrenmatti hangvételre.

- Igen, dűrenmatti felszíniesség meg szellemkedés van benne, a magyar naturalista hagyomány, a Herczeg Ferenc óta máig is gyakorolt, földhözragadt, érdektelen és költőietlen forma.

- Viszont bebizonyosodott, hogy ezt igazán jól tudja „hozni”.

- Hogyne, a Nyulak Margitja jól megcsinált darab; így minősíthetem.

- Pedig nálunk ezt művészetnek nevezik, és a jól megcsinált darab m bulvárt értenek.

- Holott ez a jól megcsinált darab, ami azért még nem művészet. Mindazonáltal szerettem volna nem becstelen darabot írni. Ha a formát nem is tartom alkalmasnak igazi művészet létrehozására, azért igyekeztem azon belül tisztességes maradni. S azt hiszem, hogy ez a darab nem jellem] elem, se az, amit mondok, se az, ahogyan mondom, csak éppen a forma rettentően megkötött.

- Milyen lehetőségeket hagyott ki ezzel a megformálással?

- Belementem a sémákba. A helyzet és a jellem sémáiba. Ahol kitörhettem volna, ott nem szabad, mert ez a forma nem engedi. Ha nincs az a megkötés, hogy kevés szereplő legyen, egyszerű díszlet s lehetőleg egyetlen színhely, hogyha száguldozhatnék a térben, s a pápától kezdve bárkit színre hozhatnék, egyetlen nagy örületet csinálva az egészből, akkor sokkal gazdagabb, emberileg érdekesebb világot teremthetnék. Ehelyett itt működik egy egérfogó, s természetes, hogy ezt a szerencsétlen nőt - akit egyébként megpróbáltam nem egyértelműen pozitív hősnek beállítani, hogy legalább ne kerüljünk egy teljesen romantikus és elavult gondolat-rendszerbe - a végén meg fogják ölni. Ez olyan séma, amely ma már bizony meglehetősen üres. Ez a darabom a legprimitívebb az összes között, amit eddig írtam. Nagyon egyszerű jellemek, világos vonalvezetés. Az a kis csavar, amit csináltam benne, az is teljesen értelmetlennek bizonyult. Egyszerűen nem akarták felfogni, hogy ez a Margit nem Szent Johanna. Ezért várt még ez a darab is elég sokáig a bemutatóra, noha a mai magyar színháznak készült, a mai igények szerint. Olyan szerepeket írtam, amelyek a mai színészeknek és a mai rendezőknek megfelelnek, mert a többi darabomat, amelyeket én sokkal jobbaknak, izgalmasabbnak tartok, azokat egészen biztosan nem tudnák ilyen jól eljátszani.

- A Nyulak Margitját a közönség is igen kedvezően fogadta.

- A közönség számára ez a forma, ez a hang - amelyet megdobok egy kis groteszkkal - ismerős, ebben már otthonosan mozog. Nem tudom, mennyire jönnének be gyökeresen más dramaturgiával írt darabok. Az a vágyam, hogy ezt egyszer kipróbálhassam. Nálunk úgy fest a dolog, mint Balzac idejében, hogyha kitűnő prózaírók színpadra gondolnak, akkor biztos, hogy a már teljesen tartalmatlan formáknál maradnak. Dosztojevszkij, aki prózában bármit megengedhetett magának, amikor dara-bot írt, akkor ostoba, franciás ürességeket kellett csinálnia, mert az volt a szín-ház. El sem lehetett képzelni, hogy a színházban valami igényesebb dolgot is meg lehessen foglalmazni. Ha kis túlzással is élek, de lényegében nálunk ma is ez a helyzet.

- Vagyis a színházban nem épül írói életmű. Örkeny kivétel?

- Ha egyszer alaposan elemeznénk, hogyan fejlődött a magyar dráma a XX. században, akkor látnánk, hogy Örkeny tökéletesen beleillik a folyamatba, noha adott egy gellert a hagyományos színpadi technikának. Tévedés ne essék, ez nem baj, a színházban csak a hagyományra lehet igazán építeni. Magyar-országon két hagyomány él még vala-mennyire, az egyik az operett meg a vele kapcsolatos Molnár Ferenc-i víg-játék, a másik pedig a naturalizmus; persze, mára mind a kettő meglehetősen kifakult. De azért a mélyben ezek a hagyományok még hatnak. És itt térek vissza arra, hogy én nem jártam szín-házba, és ezek a tradíciók engem soha nem érdekelték. Én éppen hogy ezekkel szemben szeretnék létrehozni valamit. Viszont elismerem, hogy a színházi embereknek a meglevő, még lappangó hagyományra kell építeniök. Kedvenc fiatal rendezőimnek egészen mást kell csinálniuk a színházban, mint amit nekem az íróasztalnál. Ezért valószínű, hogy soha nem is fogok összetalálkozni velük. A magyar színháznak ma más a feladata, mint ami szerintem az én drámaírói feladatom. Jobb, ha tisztában vagyok ezzel.

- Tehát ha például Lengyelországban írna drámákat, több esélye volna, mert az ottani hagyományokba beépülhetne?

- Igen, mert az nem naturalista és nem is operetti hagyomány. Pontosan ebből adódik, hogy a lengyel dráma annyira érdekelt. Ott létrejött valami abszolút költői színház, amely közben nagyon is nemzeti, nagyon is lengyel. Egy olyan Gesamtkunst, ami wagneri, látomásszerű, révületes szellemekkel teli világ. Viszont az igazsághoz hozzátartozik, hogy Lengyelországban sem írtak igazán nagy darabokat az utóbbi fél év-században. Tehát az a hagyomány, amely a színháznak, az előadásoknak kedvez, a drámát már nem élte tovább. Nem állítanám, hogy egy Mrożek fölé mondjuk egy Wyspiańskival. Az én számomra Mrożek dekadens jelenség a nagy lengyel drámához képest. Általában sokra tartom, csak ahhoz képest érzem kevés-nek, amit a lengyel dráma már létre-hozott.

- Tőlem idegen ez a szemlélet, de ha el is fogadjuk, akkor azt is tudomásul kell vennünk, hogy ma már nem lehet megcsinálni azokat a nagy romantikus trouvaille-okat.

- Szerintem inkább az a probléma,

hogy ma már nincs meg a közönségnek, a drámaíródalomnak és a színháznak az a konszenzusa, amely például egy kivételes pillanatban, a századforduló Lengyelországában még megvolt.

- És ha ezt végiggondolja, milyen perspektívát lát maga előtt?

- Valamilyen egzisztenciát már biztosítottam magamnak mint Kelet-Egrópa-kutató, mint író, tehát tulajdonképpen megvan az a patika, amelyből Csontváry elindulhatott világkörűli útjára. Ez azt jelenti, hogy meg tudok élni, fordíthatok, mindenféle műfajban közölnék, nincsenek gondjaim. Most el kellett döntenem, hogy tovább írom-e a Nyulak Margitját, elfogadva a mai magyar színház igényeit, vagy nem. Úgy döntöttem, hogy nem fogadom el. Lehetséges, hogy épp ezért a Nyulak Margitja lesz hosszú ideig az egyetlen bemutatott drámám, mégsem törekszem arra, hogy „színpadképes” darabokat írjak. Csak olyan darabokon fogok dolgozni, amelyekkel megközelíthetem a magam szín-házi ideálját. Ehhez le kellett számolnom például azzal az illúzióval, hogy egy színházi bemutató sok tanulsággal jár. Sokáig azt hittem, hogy igen. Azért vállaltam azt a megalkuvást, amelyről a Nyulak Margitjával kapcsolatban beszéltem, mert azt hittem, hogy a bemutató nagyon sokat ad további fejlődésemhez. A pécsi előadás azonban megerősített abban, hogy a hatások, amelyeket én kigondolok az íróasztal mellett, beválnak. Láthattam, hogy hálás szerepeket tudok írni, érzem, hogy egy színész számára mi a jó. Ez ugyan alapkérdés, de ezen túl az előadás tapasztalata nem ad sokat. Hálás vagyok, hogy a pécsi színház végül is vállalta a bemutatás kockázatát, és most megyek tovább a nehezebbik úton.

- Legyünk egy pillanatra idealisták. Ha valakinek ilyen elszántan megvan a maga színházi mániája, annak színházat kell alapítania. Próbálta már?

- Háromszor próbáltam színházat alapítani, s mind a háromszor a szervezés időszakában befulladt a dolog. Hiszen végül is az amatőrmozgalomból sem nöbetett ki színház, mert nem adtak lehetőséget rá. De az igazat megvallva, ha ma, a jelen körülmények között rám bíznanak egy hivatásos színházat, nem vállalnám. Annyi a megkötés, hogy nem tudnám a saját műsorpolitikámat keresztülvinni. Pedig ezen nemcsak a saját darabjaimat értem, hanem azokat a műveket is, amelyeket akár csak Kelet-Euró-

pából szeretek, klasszikusokat és maiakat. Ilyen körülmények között egyáltalán nem gondolok színházalapításra - de nagyon szívesen rendeznék. Csak-hogy nincs rendezői diplomám, s így a dolog teljesen elképzelhetetlen: nálunk a papír számít.

Mit rendezne, ha rendezhetne ?

- Például Krlezsa legjobb darabját, húsz-egynéhány éves korában írta, én fordítottam, s az Európa Kiadó Krlezsa-kötetében nemsokára meg is fog jelenni. *Szent István-napi búcsú* a címe ; szerintem a század egyik kiemelkedő drámája. Minden együtt van benne, amire én egyelőre hiába törekszem. Hatalmas, őrző, tébolyult látomás, amelyben a halottak is megszólalnak. Noha ez egy hosszú egyfelvonásos, tehát körülbelül másfél óra szünet nélkül, bizony négy-öt hónapig kellene próbálni. Azután szívesen megrendezném azt a Wyspianski-darabot, amelyet éppen most fordítok. *A Novemberi éjjel* szintén csodálatos mű; a görög istenek beleavatkoznak az 1830-as lengyel felkelésbe, ők manipulálják a szereplőket. Minden együtt: istenek, emberek, tébolyultak, miközben történelmi figurák a valósághoz híven szerepelnek benne. Óriási a darab krakkói Wajda-rendezése, de most fordítás közben jöttem rá, hogy még másképp is meg lehetne csinálni. Rendezői fantáziámat azonban a darabjaimban kell kiélnem, ami nem is rossz dolog, mert ha sikerül egy darabot jól megírnom, az többet ér, mintha egy másikat félig-meddig jól megrendezek.

- Ahogyan én látom, most nehéz helyzetbe került. Ösztöndíjas drámaíró a Nemzetiben, s előbb-utóbb darabot kell adnia. És mégiscsak az a feladat, hogy olyan dráma sülessen; amelyet a Nemzeti is, a szerző is vállal-hat. Van erre esély?

- Azért nehéz a kérdés, mert nem tudom, hogy a Nemzeti Színháznak milyen darabra volna szüksége. Tisztázni kellene, hogy mit várnak tőlem. Tudniillik az utóbbi években azok a rendezők, akik valami újat akartak, önévédelemből klasszikusokat rendeztek, és általuk mondták el a magukét. És amellet: olyan formai újításokat is bevezettek, amelyeket mai darabok ürügyén talán nem tudtak volna. Ezek a fiatal rendezők mai magyar szerzőktől, s különösen fiataloktól nemigen játszottak darabot. Színházi reformjaikat - amelyeket én mint fiatal szerző is támogatok - egyszerűbb volt a fiatal szerzők nélkül végrehajtani.

Nem akartak még egy frontot nyitni.

- Világos, hiszen tudjuk, hogy két-frontos harcot nem lehet vívni. S mivel úgy látom, hogy ez a helyzet tovább-ra is fennáll, a legbecsületesebb, amit tehetek, ha olyan darabokat írok, amelyek szerintem jók. Biztos, hogy távlatilag helyesen teszem ezt a magyar színház érdekében. Abban a pillanatban, hogy én is elkezdek taktikázni, mint ahogy a színháziak állandóan rákényszerülnek, abban a pillanatban elvesztem a függetlenségemet és azt a biztonságot, amelyben nyugodtan és ráérősen gondolkodhatom a legfontosabb dramaturgiai kérdéseken. És akkor óhatatlanul elkövetném azokat a hibákat, amelyeket mindenki elkövet, aki sorozatban termel a színház számára. Ez nemcsak művészi, hanem erkölcsi kérdés is. Ezzel nem azt akarom mondani, hogy a Nemzetiben megalkuvó darabot várnak tőlem. De az biztos, hogy ilyet nem fogok írni.

E számunk szerzői :

ALMÁSI MIKLÓS egyetemi tanár,
az ELTE Esztétika tanszékének vezetője

BÁNYAI GÁBOR újságíró,
a Magyar Televízió munkatársa

ÉZSIÁS ERZSÉBET
a Kulturális Minisztérium főelőadója

FÖLDES ANNA újságíró,
a Nők Lapja rovatvezetője

KERESZTURY DEZSŐ író

KOLTAI TAMÁS újságíró, a SZÍNHÁZ
munkatársa

MÉSZÁROS TAMÁS újságíró, a Magyar
Hírlap munkatársa, a Mozgó Világ
rovatvezetője

NÁNAY ISTVÁN újságíró, a SZÍNHÁZ
munkatársa

PÁLYI ANDRÁS újságíró, a SZÍNHÁZ
munkatársa

PÓR ANNA irodalomtörténész

SZEKRÉNYESY JÚLIA újságíró, az Élet
és Irodalom munkatársa

UNGÁR JÚLIA
a Színházi Intézet ösztöndíjasa

VINKÓ JÓZSEF
a József Attila Színház dramaturgja

VINKÓ JÓZSEF

Abszurd-e az abszurd?

Beszélgetés Görgey Gáborral

Ha jól emlékszem, Kolozsvári Grand-pierre Emil írta valahol, hogy a magyar irodalomban legenda nélkül senki sem viheti sokra. Nos, ha a legendán múlik, akkor Görgey Gábor nem panaszkodhat. Az abszurd dráma körül, ami-nek sokáig ő volt (tulajdonképpen még ma is ő) a legmeggyőzőtöbb prófétája, annyi gyanú és félreértés gomolygott, hogy abból két legenda is ki-telt volna. Igaz, Görgey egy darabig, főleg az elején, erőtlenül bár, de tiltakozott a megjelölés (megbélyegzés?) ellen. A meghatározást pontatlannak, felületesnek érezte. Aztán mégis beletörődött. Elfogadta a hátára. Tűzött cédulát. Sőt! Nemcsak elfogadta, de az abszurd hanyatlása idején némi daccal és büszkeséggel viselte. Így aztán egy idő után már nem lehetett tudni, ki az erősebb: Görgey-e avagy a címke?

- Miért ragaszkodik olyan csökönyösen az abszurdhoz ?

- Egyáltalán nem ragaszkodom hozzá! Én mindig ahhoz a da rabhoz ragaszkodom, amit éppen írok Nem egy iskola foglya vagyok, hanem egy meggyőződésé. Igaz, az én legendám valóban az abszurd, sokáig próbáltam is levakarni magamról, de nem sikerült. Ekkor azt mondtam magamban : ám legyen, még meg is köszönöm a legendateremtők fáradozását. Bár, ami a fáradozást illeti, nem lehetett túlságosan nagy, hiszen nálunk a kritika mindenkihez gyorsan fabrikál egy kulcsot, amivel látszólag minden műve nyitogatható, így nem kell külön-külön vesződni az egyes művek megfejtésével. Sőt! Nemegyszer méltatlankodva még azt is számon kérd., hogy a megírt vagy előadott szöveg eltér az eddigiektől, s ez *zavarja a* kritikust a teória ápolásában.

- Nem irt tehát soha abszurdot

- Dehogynem! Csakhogy ez nem jelenti azt, hogy én egész életemben az abszurd prófétája kívánok maradni. Az organikus fejlődés és a választás szabadsága engem is megillet. Az abszurd nálam nem cél, hanem eszköz.

- Nem világnézet, hanem drámatechnika ?

- Igen. Azzal a megszorítással, hogy

ez a redukció nem jelent megfutamodást. Engem nem kergettek el az abszurd tájékaról, én sem hagytam cserben az abszurdot, egyszerűen csak arról van szó, hogy minden író valamilyen élettervet teljesít. Én is. Egyszerűen nem vették még észre, hogy túlléptem önmagamon.

– Véleménye szerint tehát az abszurd drámai kifejezőmódjából nem feltétlen következik abszurd világszemlélet?

– Pontosan. Ez az iránzat nincs meghatározott filozófiához kötve. Az abszurd: a drámai anyag sajátos kezelési módja, sajátos szemlélet - de nem világszemlélet, hanem drámaszemlélet.

– Ezt a kettősséget érzem ellentmondásosnak. Darabjai általában az abszurdra jellemző meglepő drámai ötletre épülnek: a szituáció abszurd. A figurák azonban nem az élet értelmetlenségét, a lét abszurditását hirdetik, hanem kabarézíű bemondásokkal, a bulvárviágjátékra jellemző klisémondatokkal, agyonkoptatott patronokkal felhígítják az alapanyagot. Az abszurd lényegével nem ellenkezik ez a felszíni kedélyeskedés?

– Az olcsó és vaskos szövicceket, poénokat, kabaréelemeket én nem azért használom, hogy a közönséget egy szórakoztatásforma hamis illúziójába ringassam. Az ilyen elemek funkcióját mindig az a helyzet határozza meg, ami-ben elhangzanak. Egy vicc más jelentést kap a bitófa alatt és mást egy kávéházi asztalnál. Én a vegytiszta vicc ellen dolgozom. Az a célom, hogy a lehetetlen helyzetben elcsattanó vicc rádöbbsen valamire a nézőt.

– Sokszor mégis úgy érzem, mintha egy előbb megszületett tételhez utólag készülné illusztrációnak - a darab ...

– Ez olyan kritikus vád, ami ellen tulajdonképpen alig lehet védekezni más-képp, mint hogy becsületszóra kijelentem: nem így van. Am miután az ilyen vádak vagy kérdések értelme elsősorban nem az, hogy kivédjem őket, hanem hogy szembenézzek önmagammal - időn-ként átgondolom már megírt darabjaimat, hátha kiderül valami a vámolvasottakból. Ez esetben azonban a legnagyobb öngyöttréssel sem adhatok azoknak igazat, akik utólagos tételdúsítónak vélnek. Eddig minden darabomat egy-egy tolakodóan nyers, vaskos és sűrű valóságélmény vagy valóságkép gerjesztette, egyszerűbben: az alapötlet, ami az írás kényszerét és folyamatát megindítja bennem, korántsem tételszerű, inkább szinte naturalisztikusan reális. A *Rokókó háború* alapmagja például ennyi volt: egy

korlátlan hatalmú zsarnok tombol, mert képtelen elintézni, hogy a konyhában ne használjanak annyi zsírt a főzéshez. A *Délutáni tea* minden sorát átítatja anyaelményem megannyi valóságmozzanata. Talán legtélszerűbbnek ítélt darabom, a *Cápák a kertben* - itt egy nyüzsgő nagyáruház víziója kísértett, egy olyan életsűrűség, ahol minden megtörténhet, és ez már csak az én írói perverzióm, hogy a tömegességnek, nyájszerűségnek ezt az élményét három felvonáson át két szereplővel akartam felidézni. Folytathatnám a sort. A lényeg, azt hiszem, az, hogy a tételszerűség ódiúját nem azért hívtam ki magam ellen, mert nem elég életszerű valóságanyaggal dolgozom, hanem azért, mert a módszer, a drámai folyamat mintegy lecsupaszítja ezt a valóságot, olyan konzekvenciákat kínálva, mintha a tételt vezettem volna le. Pedig csupán következetes voltam a vallatásban.

– Igen, csak hogy épp ez a bökkenő. A *Cápák a kertben*, a Noé, a Hírnök jó esetében a valóságot mégsem sikerült teljesen lecsupaszítani, s az abszurdra rá-tapadt valóságmorzsák állandóan visszahúzzák az abszurdot, amely nem tud elrugaszkodni.

– A közép-európai abszurd nem a lét abszurditását, nem az emberileg nem alakítható élet pesszimista filozófiáját hirdeti. Nem az ember metafizikus elvettségének tragikumáról szól, hanem történelmi és társadalmi abszurdításáról. Nem a lét érdekli, hanem a *hogylét*. Nem az elvont, hanem a történelem szorításában vergődő ember. Ami Párizsban nemes anyagú spekuláció, az itt, Közép-Európában gyöttrő realitás. Ami a nyugati közönségnek intellektuális játék, az itt történelmi élmény. Ez a dráma-típus nem azonos tehát a nyugati abszurdal: sajátos kelet-európai találmány.

A közép-európai abszurd mögött abszurd történelmi valóság áll.

– A közt-európai abszurd tehát történelmi abszurd?

– Általában igen. Az őspéldát, az *Übű királyt*, amely nagyon is történelmi ihletésű darab, itt folytatták, Közép-Európában, és nem nyugaton. Hiszen itt a történelem és az abszurd viszonya meglehetősen szembeszökő. A közép-európai népek történelme az abszurd ki-méríthetetlen tárháza. Persze, a viszony nem újkeletű. Hiszen, ha az abszurd drámát nem csupán műfaji, hanem szemléleti kérdésnek is tekintjük, ugyan ki fejezte ki félelmetesebb erővel a törté-

nelem és az abszurditás viszonyát, mint Shakespeare? Elsősorban a *Troilus és Cressidában*. Az emberiség történelmét ugyanis képtelenségek halmazának is fel lehet fogni.

– Azt mondja, a közép-európai ember lépten-nyomon átélte (átéli) az abszurdot. Akkor miért marad mégis közömbös az abszurd dráma iránt? Miért fogadja idegenkedve? Mi az abszurd sikertelenségének oka, például Magyarországon?

– Biztos ebben a sikertelenségben? Én nem merném ezt határozottan kijelenteni... Az abszurd drámát nálunk nagyon fondorlatosan kezelték. Amikor megszületett, nem vettek róla tudomást. Most, utólag pedig úgy tesznek, mintha már meghaladtuk volna, mintha a drámai-irodalom egy átél és lezárt korszaka lenne. Szalonképesé tettük az abszurdot, még mielőtt egy kis egészséges fel-fordulást okozhatott volna. Legalábbis nyilatkozatokban. Tömegsiker? Áttörés? Miért kellene az abszurdnak ugyanolyan látványosan áttörni a közönséghez, mint mondjuk a bulvárnak? Hogyan lehet az újításokat a bevált sikerszintekhez viszonyítani? Nálunk egyébként is az egész avantgarde a maga idejében mindenestül kimaradt. Nálunk a közönség nem járhatta ki azt az iskolát, melyet a lengyel vagy cseh színház közönsége kijárt. A közönség nem szerves folyamatként élte át és tanulta meg az új dráma-művészet nyelvét; sokáig az abszurd létezéséről sem tudtak. A közönség a klasszikusok mellett kényelmesen meg-emészthető színpadi eledelhez szokott, és méltatlankodik, amikor szokatlan szellemi erő kifejtésre kényszerül.

– Ön mégis azok közé a szerencsés színpadi szerzők közé tartozik, akiknek egyetlen darabjuk sincs asztalfiókba zárva.

– Tudom, hogy valamire való magyar drámaírónál ez szégyen. Ezzel én valóban nem dicsekedhetem. Ellenben dicsekedhetem a sok vidéki bemutatóval (szám szerint tizeneggyel), valamint azzal a közérzettel, hogy üres asztalfiókban ellenére tele vagyok megszakadt sorsú színdarabokkal. Tévedések elkerülése végett: én nem tartom magam sikertelen szerzőnek. Darabjaimnak, kevés kivételtől eltekintve, sikerük van, ott, ahol játsszák őket. De a folytatás hiányzik. Egy-egy darab folyamatos éle-te. Az utóélet. A jelenlét. A hatás növekvő rádiusza. Egyszóval mindaz - hiszen ez nemcsak rám vonatkozik -, amitől egy drámai-irodalom élő dráma-irodalommá válik. Öt-hat éve bemuta-

tott darabokat a feledés több évtizedes pora fed már. Ez pedig több, mint egészségtelen.

- *Nincs más választása, írja tehát továbbra is a darabokat? „Darabgyártó automata” lesz?*

Miféle darabgyártó automata az, amelyik nem számítja ki precízebben, körültekintőbben a siker lehetőségeit? Amelyik konokul egy kevésbé támogatott rögeszméhez szegődik? Egyébként rendelésre sem írtam soha olyan dara-bot, amit belső kényszerből ne akartam volna megírni. Ennyit a darabgyártásról. Másrészt színházi életünk egész mechanizmusa arra irányul, hogy darabgyártó automatává tegye az író. A fiatalokat azért, mert a színházak nem kockáztatnak, a befutottakat azért, mert a színházak csak eredeti bemutatókról hajlandók tárgyalni. A fiatalok írják-írják a darabokat, hogy előbb-utóbb csak elfogadják valamelyiket, és közben talán észre sem veszik, miként válnak szelíd és szolid szerzőkké, akiknek a bemutatása már nem kockázatos. A befutottaktól pedig vadonatúj darabot vár minden színház, és ez vidéki bemutató esetén azt jelenti, hogy harminc előadás után a szerző eltemetheti művét, függetlenül attól, sikere volt-e vagy meg-bukott. Ennyire gazdagok vagyunk, hogy ezt a szellemi inflációt és tékozlást megengedhetjük magunknak? Ez a mi ősbemutató-mániánk nem egyéb mucsai sznobizmusnál.

- *Most is vidéken volt ősbemutatója.*

- Igen. *Fejek Ferdinándnak* című történelmi komédiámat mutatták be Debrecenben-Nyíregyházán.

- *Debrecenben vagy Nyíregyházán?*

- Debrecenben-Nyíregyházán!

- *E g y s z e r r e ?*

- Nem. Várjon, elmondok egy abszurd tanmesét: Egy nagy vidéki városban ünnepélyesen megnyitnak egy kacsalábon forgó Művelődési Központot, majd másnap bezárják. Színháztermében kitűznek egy új magyar bemutatót november közepére, majd egymás után hatszor elhalasztják, mert a színházterem nincs befejezve. Februárban, egy másik városban megtartják a premiért, és ugyanazon az estén fényes fogadást adnak az ismét megnyitott Művelődési Központban, amit aztán másnap megint bezárnak. Eléggé abszurd?

Naturalistább már nem is lehetne! Erről jut eszembe: legújabb darabjában, a Fejek Ferdinándnak című történelmi komédiában az absztrahált drámai konfliktus

nagyon is vaskosan realizált figurákban és jellemben jelenik meg. Szemléleti változás történt?

- Úgy érzem, nem változás, inkább érlelődés, talán sikerült létrehoznom a konkrét történelmi abszurdot.

A Fejek Ferdinándnak átdolgozott darab. 1975-ben mutatta be a Gyulai Várszínház *Törököt fogtunk* címmel. Akkor azt akarta bebizonyítani, hogy komikus alaphelyzetből is lehet tragédiát (és nem tragikomédiát!) írni. Úgy látszik, nem sikerült. Legalábbis a bemutató után a kritika egyöntetűen kifogásolta a darab szerkezetét, a műfaj(ki)csavarást.

- Így igaz. És a kritikusnak is lehet igaza. A *Törököt fogtunk* című tragikus komédiát kifejezetten a Gyulai Várszínháznak írtam legrégibb munkatársam, Sándor János biztatására. Olyan történelmi komédiát akartam írni, amelyben a végkifejlet felé haladva egyre inkább éreztethetem a komédia fenyegetettségét, és a vígjáték történelmi nehézkedése a tragédia felé húzza a cselekményt. Rá kellett azonban jönnöm, hogy vannak megkerülhetetlen törvények. Nem lehet másfél órán át büntetlenül komédiára hangolni a közönséget, majd az utolsó negyedórán váratlanul rákényszeríteni a tragédia katarziséra. Elhatároztam - életemben először -, hogy újraírom a darabot, Sándor János segítségével, aki az első változatot is rendezte.

- A Fejek Ferdinándnak azonban nemcsak dramaturgiai, hanem szemléleti változást is hozott az első változathoz képest. Mert amíg az eredeti változatban a becstelen jólét és a morál konfliktusából kínálkozik egy kivezető út: a kirohanás és a hősi halál, addig a második változatban a hősi halálból vágyálom lesz, Füleki Í (lám várkapitánynak még ez az álgesztus sem adatik meg. Most már az illúziót is sajnálja tőle?)

- A XIX. század nemzeti drámájának feladata nálunk elsősorban az volt, hogy a múltból merített példák erőt és biztatást sugározzanak a nemzeti függetlenség, a magyarság fennmaradásának gondolatához. Ez a nemes cél szükség-szerűen és szinte észrevétlenül alakította át nagy hősök és galád árulók csarnokává történelmünket. Századunkban ez a heroikus történelemszemlélet nem csupán divatjamúlt, hanem funkciótlan is. Úgy érzem, hogy a nagy példák fel-mutatása mellett fontosabbá, sürgetőbbé váltak a nemzeti önismeret műveletei. Ez óhatatlanul oda vezet, hogy a nagy történelmi pillanatok és hőstettek

közötti hétköznapiakat vallatjuk, s ezek természetesen kevesebb főlemelő epizóddal ajándékoznak meg. Ennek a komédia-típusnak a pillanatnyi szintézisét a *Fejek Ferdinándnak* című történelmi komédiában látom.

- *Nemzeti tragédia helyett nemzeti tragikomédia?*

- Pontosan. Gyapjas, ahogy mondani szokták, „huzatos”, rosszul védhető téglavár a XVI. században. Katonái munkanélküliek, mert nincs ellenség. Tehát nem „termelnek”, azaz nem „produkálnak” hullákat, és így nincs zsold sem. A béke számukra azt jelenti, hogy felkopik az álluk. Üzletet kötnek tehát a béggel, hogy a kellemetlenné vált, a portán fölöslegesen ítélt törököket adja át nekik, ők ezeket levághatják, így ismét „termelőkeny” katonákká válnak, s a fejek ellenében Bécsből meg-kapják a zsoldot. Az üzlet kivirágzik, a gyapjasiai meggazdagszanak.

- *A konszolidáció komédiája?*

- Az irrealitásokra alapozott konszolidáció! A tragikus jólété, ahol a szereplők nem érzékelik helyzetük fenyegetettségét, s az illúziók bűvöletében, minimálisan csökken az a képességük, hogy önmagukkal és a valóságos helyzettel szembenézzenek. Tipikus magyar történelmi alaphelyzet!

- *A Fejek Ferdinándnak tehát történelmi abszurd? Sűrített történelmi tapasztalat?*

- Mindig is az a drámatípus volt az eszményem, amelyben - mint már a *Komámasszony, hol stukker?*-ben, a *Lilla és a kísértetekben*, a *Nyugalmas házban* és tulajdonképpen még a *Mikszáth különös házasságában* is felfedezhető volt - az abszurd és a közönség által könnyebben felismerhető drámatípus szintézise megteremthető. Színpadi groteszk - a realizmus fennhatósága alatt. Most például új darabot írok, *Bulvár* címmel, amelyben tipikus bulvárdarabok elemeiből szeretnék felépíteni egy történetet. Nem is annyira a biztonsági dramaturgia paródiája érdekel, sokkal inkább az a hamis színpadi létforma, amely ezek-ben a darabokban testet ölt. A drámai konfliktus újfajta - azt hiszem, talán újfajta - formáját szeretném megvalósítani; azt, amikor a szerző szembe-kerül önmagával. Ez izgat mostanában. Hogyan lehet visszajára fordítani a meg-rázó banalitásokat, a márványba vésendő aranyigazságokat, a megkövesedett köz-helyeket.

- *Bulvárszurdot akar?*

- Legfeljebb abszurd bulvárt.

világszínház

PÓR ANNA

Szubjektív pillantás a párizsi színházra

Utazásom időpontját eleve úgy rögzítettem, hogy láthassam a 1778-as évad egyik meglepő színházi eseményét, Beckett *Godot-ra várva* című színművének Roger Blin által rendezett előadását a Comédie Française-ben.

Klasszikus avantgarde színház

Ismeretes, hogy ennek a darabnak 1953-ban Blin által való színrevitele a hajdani Théâtre de Babylonban volt a második világháború utáni Párizs egyik korszakalkotó színházi eseménye, a hagyományokat elvető beckett-i dráma hódításának kezdete.

Az akkori felháborodott füttyölések és szünetben való távozások után a későbbiekben több ízben felújították, míg végül 1977-ben mint „az avantgarde nagy klasszikusa” vonult be Blin rendezésében a Comédie Française (remekül korszerűsített) patinás falai közé. Már az 1972-es felújításkor a kritika régi ismerősként üdvözölte a darabot, amelyet Beckett és Blin 53-ban eleve a teljes értetlenséggel számolva indítottak útjára, és nyilván ők maguk gondoltak talán legkevésbé arra, hogy húsz év múlva a szöveg egyes fordulóit Párizsban szállóigeként fogják idézni, akárcsak Racine-t. Az 1978-as évad végén még mindig hosszú sorok álltak a pénztár előtt.

Beckett és Blin találkozása szinte sorsszerű volt. A hetvenedik évén túl járó, mindig megújuló Roger Blin a francia színházi világ egyik legkiemelkedőbb személyisége. Minden kompromisszumot elutasító, teljes művészi függetlenségét akár nélkülözések árán is megőrző puritán jelleme közismert. A kis társulátával szenvedélyes elmélyültséggel - csekély hírveréssel - dolgozó színész-rendező művészi munkája a háború utáni Párizsban az értetlenség és fojtogató közöny légkörében nehezen tudott áttörni.

Napjainkra már színháztörténeti anekdota, hogy Blin valamelyik ugyancsak üres házakkal játszó, bukás szélén álló rendezését az ő tudta nélkül meglátogatta Beckett, majd másodszori megtekin-

tése után átadta a rendezőnek a *Godot* kéziratát. Ennek hosszú kálváriáját valóban csak ez a megszállottan elhivatott, a műben szilárdan bízó rendező volt képes végigkínlódni és végül is győzedelmeskedni.

Beckett-Blin és a megújuló Comédie Française művészeinek találkozása a XX. század második felében megújuló új francia színház szinte szimbolikus pillanata. Az 1907-ben született Blin személyében századunk modern francia színházi törekvéseinek egyik hiteles letéteményese. Artaud tanítványa és színészeként kezdte pályafutását a harmincas években, majd Barrault-val együtt ő is Etienne Decroux-nál, a modern francia pantomimiskola megalapítójánál nyert táncos kiképzés után Dullin Atelier színházába kerül, ahol az akkor csúcson levő színház két híres előadásában, a Dullin rendezte *III. Richárd*-ban és Barrault saját adaptációjú Knut Hamsun-rendezésében, az Éhségben alakít jelentős szerepeket. Ez idő tájt, a próbákon vésődött emlékezetembe Blin érdekes színpadi megjelenése, sudár, izmos, kifejező mozgású alakja, zárkózott, befelé izzó különös egyénisége.

Hogy miért nyújt oly tökéletes élményt ez az újabb *Godot*-rendezés?

Nehéz megfogalmazni a „titkát”. Úgy tartják, azok a sikeres Beckett-előadások, amikor a rendező betartja Beckettnek a szövegekben minden mozdulatra, pillanatra, csendre, térformára pontosan lekottázott előírásait, ami-kor a rendező semmit el nem hagy és hozzá nem tesz, mert Beckett, még mielőtt maga ténylegesen is rendezett volna, a szöveg alapján is már eleve saját műveinek rendezője és koreográfusa volt.

Beckettet saját bevallása szerint a színházi alkotásban főként a „mozgás-sík” érdekli. Az, ami az írott szó alatt van, mert úgy látja, hogy a rendezők figyelmen kívül hagyják a mozgási lehetőségeket, amelyek hasonlóak a zené-ben a témák visszatéréséhez. Szerinte ugyanis, ha egy szövegben cselekvések ismétlődnek, akkor ezeket már első alkalommal olyan szokatlanná, különössé kell tenni, hogy a közönség azonnal felismerhesse őket, amikor újra azonos formában jelentkeznek. Ezután nyilvánvaló, hogy az író Artaud „kegyetlen színházán” és Decroux pantomimján iskolázott Blinben megtalálta a maga rendezőjét, és későbbi műveit is rá bízta.

Blin megvalósította az agresszíven

sokkoló és ugyanakkor visszatérő zenei témák módjára tökéletesen megszerkesztett költői színházat. A kiérlelt kompozícióban minden szituáció a végsőkéig kimunkált, komikum és tragikum finoman árnyalt egyensúlyában neveltető és felzaklatóan fájdalmas ez a felfogás. Úgy van, ahogy Beckett előírta: az egy-szer látott képektől nem tudunk szabadulni, és ugyanakkor végig ott lebeg a groteszk trivialitásból is sugárzó emberi szájalom, a nyers hétköznapiságot felemelő líraiság és költészet. A várakozást, az eseménytelen Semmit feszültséggel megtöltő játék szavakban megfogalmazhatatlan távlata, az atmoszféra teszi rendkívülivé az előadást.

Blin a felújításkor sem vette figyelembe Beckett időközben eszközölt módosítását, amely szerint a két barát eleve mindig együtt van a színen, és így a kül-világ megszűntével még szorongatóbb az egy helyben maradás drámája. Blinnél továbbra is a különböző időpontokban máshonnan érkező Estragon és Vladimir számára létezik a külvilág. A tömören, rondószerűen kegyetlenül megismétlődő mondat- és mozgásszerkezetek elviselhetetlen vesztegelését oldja a holddal, a száraz fán kihajtó falevével együtt a külvilág csekély távlata és a szomorúan ironikus emberi kapcsolat.

Anouilh szerint ebben a darabban Pascal gondolatai a Fratellini bohócok előadásában szólnak meg. Jean-Paul Roussillon (Estragon) és Michel Amount (Vladimir) clochard-jai azonban nem bohócok: groteszkek, komikusak, nevettünk rajtuk, de minduntalan torkunkra forr ez a keserű nevetés. Magányuk, elesettségük, egymásra utaltságuk, marakodásuk és elválaszthatatlanságuk szármalasan, mélyen emberi. J.-P. Roussillon (a pesti vendéjátékkor rendezőként is találkozunk vele) Estragonja nagy testű, nehézkes, mozdíthatatlan tömb; gondolkodó, keserű, gyermeketten érzékeny vegetatív lény, „volt-ember”. M. Amount az előírás szerinti merev, szétvetett lábú clownmozgással járó Vladimirja, vékonyabb, mozgékonyabb, kezdeményezőbb és naivabb, bizakodóbb, akár a szikkadt fából kihajtó levél. Stilizáltak és egyénítettek is, különös színpadi figurák, de emberek is. Ezzel szemben a Pozzo-Lucky, az Úr és Szolga kettős végletesen tipizált, parabolászerű, dermesztően nyugtalanító pár. François Chaumette groteszken monumentális, szögletes, kemény, ostort csattogató Pozzója a Hatalom, a Birtokos

COMEDIE FRANCAISE

bábszerű karikatúrája: pöffeszkedő és kíméletlen, agresszív és szorongva rettegő. Az ősbemutatón maga Blin játszotta ezt a szerepet. Georges Riquier Luckyja krétafehér szörny, kivénhedt gebe. A „gondolkodásánál” feltörő megállíthatatlan szózuhatag, tört lemezből elreccsenő ismerős gondolatfoszlányok idegtépő agresszivitásával, maró gúnnyal zuaan a nézőre. A beszéd-technika lélegzetelállító remeklése mellett a szavakkal egyenértékű gesztus-rendszer is hasonló intenzitással működik. A tárgyakkal, zablával, csomagokkal, ostorral, összehajtható székekkel való manipulálás szinte feleslegessé is teszi a szavakat.

A Comédie Française nagyjaiból alakult négyesfcgat tökéletesen együttműködik Blinnel. A nagy klasszikusokon iskolázott színészgárda mindent tud a szakma rejtelseiből. A szó minden árnyalata kidolgozott, minden pillanata jelentős, minden gesztus tökéletesen értelmezett; és ugyanakkor Estragon és Vladimir ismert cirkuszi mutatványa, a három kalap véget nem érő egyre gyorsuló cserélgetésének ősi komikuma, minden „profi” cirkuszi bohóc dicséretére válnék.

Már nem is olyan „abszurd”

Továbbra is a már klasszikussá vált avantgarde, vagy ha úgy tetszik, abszurdnak nevezett színház és egyben a virtuóz francia színjátszás nyomába szegődve jutottam el Eugène Ionesco egyik korai művének, a Székeknek (Les chaises) előadásához a Théâtre du Marais-ban. A darab, amelyet ma is a szerző egyik legjobbjának tartanak, 1956-ban Jacques Mauclair rendezésében Tsilla Chelton és Jacques Mauclair előadásában keltett nagy feltűnést a Studio des Champs-Élysées-ben, és ugyanebben a rendezésben és szereposztásban azóta több sikeres felújítást ért meg. Maga Ionesco a darab nagy külföldi karrierje után is változatlanul Mauclaire rendezését tartja műve leghitelesebb tolmácsolásának. A kitűnő színészpár nagyvonalú komédiázzal alakítja saját képére a velük régen összeforrott darabot. Mauclair rendezése patetikus és realiztikus, metszően ironikus és egyben szánakozó is. A kezdeti realizmusból hirtelen fokozással a színpadot elárasztó székek gyorsuló beáramlásával irreális, egzaltált presztóba vált át.

Az öreg házaspár az őket elborító, kiszorító székek között és fölött táncol,



repked, cikázik, komédiázik, a paroxizmusig kiaknázott tragikomikummal. Mauclair virtuóz játéka, beszédtechnikai bravúrja káprázatos, itt a szembetűnő rutin sem von le az élvezetünkből.

Ionesco vallomása szerint maga a mese lényegtelen, az ő víziójában a színpadot viharos gyorsasággal elárasztó székek megszámlálhatatlan sokaságából keletkező fantasztikus balett lebegett, ehhez került később a story. Ezért is helytelenítette azt a német rendezést, amely korlátozta a székek számát, és ezzel félreértelmezte, lapos naturalizmus felé vitte a darabot.

**Comédie á vaudeville
a patinás fellegvárban**

A vérbeli francia színház mai megjelenését ízelgetve választottam a Comédie Française műsorából - a nagy klasszi-

kusok helyett egy patinássá érett habkönnyű comédie á vauceville-t, Eugène Labiche: *Doit-on le dire* című vígjátékát. A termékeny szerző több száz darabja közül ezt az 1872-ben keletkezett vígjátékot az ősbemutató óta közel száz évig nem játszotték. 1955-ben Georges Vitaly bohózzattá formálva nagy sikerű nyári kasszadarabnak újította fel a Théâtre La Bruyère-ben. A vézna cselekmény ugyanis vígjátéknak kevés, de sziporkázó dialógusai és az egymásra halmozódó komikus helyzetek mesterien bonyolódó szövevénye jó komédiások kezében remekül gyúrható nyers-anyag.

A Comédie Française rendezője, Jean-Laurent Cochet sem bízott az eredeti vígjáték vékony materiájában, és Jean Marsan szövegeire, Offenbach, Lecocq és más korabeli szerzők ismert dalla-



Michel Amount és Jean-Paul Roussillon a Comédie Française Godot-ra várva-előadásában

maira itt kuplékkal zenés vaudeville-lé alakította át. Ebben a felfogásban együtt van Labiche korának, a „belle époque”-nak a pénz körül forgó, szerelem nélküli házasságait és szerelem nélküli „szerelmeit” józan szemmel láttató leplező ábrázolása, de ez megbocsátó filozófiával, habzó életörömmel párosul.

Az előadás első perctől az utolsóig olyan volt, mint a palackból felszökő, egyre magasabbra habzó, csillogó francia pezsgő. Ha talán még hittem volna a korábban elterjedt legendában, amely szerint a Comédie Française felett megállt az idő, és még mindig a merev, statikus deklamálás fellegvára, akkor a Beckett-és a Labiche-előadás önmagában elég lett volna a téves fikció szertefoszlásához.

A beszédből az énekbe, a mozgásból a táncba olyan szerves természetességgel lépnek át a nagy francia dikción iskolázott színészek, mintha mindig ebben a műfajban nőttek volna fel. Csípős, friss szemtelenséggel komédiázák végig a stilizáltan karikírozó, minden szituációt pontosan kimunkáló, pergő ritmusban tartott rendezést. Az együttes jó összjátékából mégis kiemelendő

Jacques Sereys a többieknél modernebben stilizáló, intellektuális fölényű komédiázása.

A látványos „pièce á machinerie”

Jórészt az újonnan épült korszerű színházterem vonzotta a *Palais Chaillot*-ba, ahol egy az új műszaki lehetőségeket hatásosan érvényre juttató, nagy apparátust mozgó dokumentumjátékot hirdettek

Cyrano ou les Soleils de la Raison címmel.

A darab, amelyet Claude Bonnefoy a 17. században élt Savinien de Cyrano de Bergerac író és szabadelvű filozófus élete és művei alapján állított össze, vitába száll a Rostand színművével népszerűsödött, egyoldalúvá szűkített, érzelmes Cyrano-képpel. Szembeállítja vele a történelmileg hitelesebb, a korabeli dogmatizmussal harcban álló szabadgondolkodót, a sci-fi és Verne képzeletgazdag, sokoldalú előfutárát. André-Louis Péronetti rendezésben nagy látványossággal, sok szereplővel, narrátorral, sanszonokkal, tánccal, nagy műszaki apparátussal, a főszereplővel együtt levegőbe repülő léggömbökkel, rakétákkal, sülyesztőkkel, a nézőtérén keresztülgördülő kocsival, árnyjátékkal, veti-

téssel, vasszerkezetű spirállépcsőn és a kétoldali erkélyeken szimultán játszó jelenetekkel hatásossá tett színdarab néhány szellemes pillanat ellenére is végső soron szertehulló és kissé didaktikus montázs emlékét hagyta a nézőben.

A Théâtre de la Liberté

A már befogadott, „klasszikussá” vált korábbi avantgarde mellett megkerestem a fiatal, baloldali, elkötelezett, kísérletező színházi avantgarde mozgalom egyik jellegzetes képviselőjét, a hat éve alakult Théâtre de la Liberté nevű együttest. A társulat Mehmet Ulsoy fiatal török rendező vezetésével annak idején a híres peremkerületi színházak egyik központjából, Saint-Denis-ből, a Gérard Philipe nevét viselő színházból indult útjára. A Nazim Hikmet és más költők művei alapján összeállított *Légendes a venir* című műsorral. A későbbiek során Brecht, Shakespeare egy-egy darabja vagy Jack London-átdolgozás is szerepelt műsorukon hazai és külföldi turnékon. A mintegy tizenöt főből álló társulat szinte minden tagja más-más nemzetiségű, jobbára harminc év alatti fiatalember. Mehmet Ulsoy azt vallja, hogy anatóliai parasztoktól, de G. Strehlertől és Roger Planchontól is tanulta a színházi mesterségét. Mint mondja, színházának világa a kaleidoszkóp, a cirkusz és Eisenstein montázsaiiban gyökerezik. Nazim Hikmet mellé ezúttal Azis Nesin, Jannis Ritsos és más, a kollektíva által alkotott művek társultak. Ebben a műsorban, melyet a keleti és nyugati világ találkozásából, a paraszti kultúra és az iparosodott társadalom ütköztetéséből születettnek vall a rendezője, folklór és proletkult, dallal, tánccal, pantomimmal, bábbal, vetítéssel, maszkokkal előadott dramatizált versek, török és francia népmesék váltakoztak,

Gesztus vagy díkió

Rövid látogatásnyira bepillantottam a Lucernaire nevű újszerű kulturális komplexumba is. Ebben a Montparnasse-vidéken, a rue Notre Dame des Champs egyik szűk, kanyargós lépcsőjű, régi házában működő intézményben két kis színházteremmel, kiállítási helyiséggel, mozi- és koncertteremmel, tanácskozóteremmel most napi tizennégyféle különböző rendezvény volt látható. Az udvarban vendéglő, és ha jól tudom, még gyermekmegőrző is található

benne. Kéthavonta megjelenő, az új színházi törekvésekről hírt adó szaklapjában (i978. április-május) felfigyeltem a Ionesco által ifjabb rokonlélekként üdvözölt spanyol származású *Arrabal* „abszurd” színműíró érdekes *Le „nouveau” nouveau théâtre* című cikkére (Az „új” új színház), amelyben kifejti, hogy korábban a fejlődés egyik szakaszában a hatvanas évek vége felé az „abszurd színházon” túllépő kísérletek (Brook *U. S., Orgast*, az amerikai happeníngek, Bob Wilson „néma autó sacramental”-ja és mások) „felfedezték a testet, és a színházban a gesztust helyezték a szó fölé. Ma viszont, amikor az újabb hullám ugyancsak Brookkal és Wilsonnal az élen a szó, a költészet képzeletgazdag színháza felé lép tovább, már-már ott tartunk, hogy a „mai színész”, akit a gesztusnyelv elsőbbségére és a szó mellőzésére tanítottak, szinte alig tud szépen szöveget mondani. Úgy jár, mint az avantgarde festő, aki az absztrakt divat elmúlásával már képtelen a mai „hyperrealizmus” igényeinek megfelelően kezni vagy portrét festeni.

Hogy a Lucerne nem csupán lapja hasábjain száll síkra a színészi szövegmondás rangjáért, arról az emeleti színházteremben Laurent Terzieff Rilke műveinek szentelt előadóját győzt meg. A költő és előadó ritka találkozásából született, deklamáció nélkül, puritán tisztasággal, mély átéléssel megszólaló versfüzér a szövegmondás magaskolájáról vallott.

A Théâtre de la Liberté segélykiáltása mellett szembetűnő volt, hogy Párizs utcáin, terein nemcsak tányérozó gitáros diákokat láttam, de feltámadóban van a hajdani hagyományos utcai színház is. Néhány hivatalosan engedélyezett helyen kívül is - mint a Centre Pompidou előterében, vagy a St. Germain des Prés terén felállított tribünön (ahol például meglepően jól képzett, intelligens fiatal pantomimtáncos tányérozott) - sok az „utcai komédiás”. Így éppen a Place St. Michel mögött romantikus jelenetet szavaló fiatal színészt láttam. A rövid találkozás legfőbb élménye a hagyománytisztelt és a merész újítás ellentéte és azok szintézise volt; az, hogy a nagyműtű francia szín-ház a „nagy dikcióval” hogyan olvasztja egységbe századunk korábbi forradalmasító törekvéseit, a „kegyetlen”, az „avantgarde”, a „gesztus”- színházat, és a baloldali elkötelezettségű „új avantgarde” kezdeményezéseit,

FÖLDES ANNA

Jegyzetek a kanadai színházról

Született: az ötvenes években

Olyan országban, ahol a szénvasalót és a National-kasszát múzeumban őrzik, ahol a harmincas években épült ház is műemlék, nem okoz meglepetést, hogy a nemzeti kultúra fogalma is viszonylag új. Arra azonban mégsem számítottam, hogy Kanadában a színháztörténet is tulajdonképpen csak az ötvenes években, a nagy kulturális boom idején kezdődik. Korábban, ha születtek is kulturális kezdeményezések, hamar megfojtotta őket a közöny és az Egyesült Államokból importált konzumkultúra konkurrenciája. A kanadai kultúra kivételes termékeit is csak a külföldi - amerikai vagy párizsi - siker fémjelezte a kanadai közönség körében. Ha ugyan beszélhetünk hazai közönségről egy olyan földrésznyi országban, amelynek még legnagyobb városaiban sem volt szín-házi élet, és ahol a legnagyobb nemzeti író - Mordecai Richler - regényét is csak kétszáz példányban lehetett eladni. Kulturális érdektelenség, elmaradott köz-nevelés, pedagógushiány, pislákoló nemzeti öntudat ... E jelenségek felismert összefüggése és az anyagi jólét önmagában is létrehozta volna talán a nemzeti kultúra igényét és feltételeit, de a valóságban ehhez még egy, Kanadán kívüli tényező is hozzájárult. A szovjet Szputnyik megszületése hirtelen ráébresztette az amerikai földrészt illetékeseit a tudomány és a köznevelés politikai jelentőségére, és arra, hogy a hatalmi versengés is megköveteli az országok szellemi potenciáljának gyors és folyamatos növelését. Kanadai szerzők szerint ez a felismerés nyitotta meg azokat az anyagi erőforrásokat, amelyek ésszerű felhasználása révén az ötvenes évek második felétől kezdve virágzásnak indultak az ország egyetemei, könyvtárak és múzeumok létesültek, és néhány esztendő alatt közüggé lett a nemzeti kultúra. Ennek a folyamatnak mecénása és szervezője lett az 1957-ben alakult Művészeti Tanács is. Résztvevői viszont, többségükben olyan európai bevándorlók, akik korábban már nélkü-

lőzték a kulturális atmoszférát, és most felismerték a cselekvés lehetőségeit.

Jellegzetes példa - és a kanadai színháztörténet legfényesebb lapja - Stratford születése. Maga a Toronto közelében lévő mezőváros természetesen nem az ötvenes évek végén keletkezett, de fogalomként Stratford csak akkor lett, amikor létrejött itt a kanadai Shakespeare-centrum. Az ötlet egy Tom Patterson nevű angol polgár agyából pattant ki. A vállalkozás azzal kezdődött, hogy Patterson kisírt százhuszonöt dollárt Stratford városka tarácsától egy New York-i repülőjegyre, azzal, hogy személyesen meghívja és meggyőzi Laurence Oliviert, rendezzen valamiféle Shakespeare-ünnepséget, előadást vagy fesztivált az Ontario állambeli Stratfordban. Patterson el is repült de soha nem találkozott Olivierrel. Helyette viszont felvette a kapcsolatot Tyrone Guthrie rendezővel, aki Alec Guinnessel és Tanya Mojszevics díszlettervezővel együtt valóban átrepült a nevének kívül semmilyen színházi hagyománnyal nem rendelkező kisvárosba, és kötélnek állt. 1953 nyarán egy ezerötyszáz főt befogadó, hatalmas cirkuszátorban tartották meg Stratford első premierét. Az előadás-sorozat évről évre ismétlődő sikere, a meggyökeresedett színházi fesztivál nyomán lassanként megváltozott Stratford város élete. Mecénások születtek, látványos modern körszín ház épült, a városban utcát neveztek el Tyrone Guthrie-ről, a nyári vendégereg fellendítette az éttermek és boltok forgalmát, pezsgésnek indult a helyi ipar és kereskedelem. Kiderült, hogy a kultúra üzlet-nek sem volt rossz.

A Shakespeare-fesztivál szereplői és rendezői azonban még 1958-ban is többségükben angolok voltak, k. Angliai egyetem végzett díszlettervezők és múzeumigazgatók tevékenykedtek Kanada kulturális újjászületéséért. Az évtized végére azonban az igény létrehozta a kulturális szakembereket képző egyetemi tanszékek és intézmények sorát, a stratfordiak sürgetésére megszületett Montrealban az első Nemzeti Színiiskola. Létrejött a Kanadai Nemzeti Balett, az állandó Nemzeti Operatársulat; 1958-ban hatalmas költségvetéssel nemzeti és nemzetközi színházi és előadóművészeti fesztivált szerveztek Vancouverben, két évvel később pedig ugyanitt megnyitotta kapuját a Queen Elisabeth színház, Torontóban pedig az O’Keefe Center, a modern művészete látványos hajléka. Az

évtized fordulójára lényegében létrejöttek a kanadai színházi élet szellemi és anyagi feltételei, a megtöltésre váró keretek. Azután kirobbantak az első, tömegeket lázba hozó színházi sikerek, természetesen az akkor felfedezett musicalműfajban. Köztük a legnevezetesebb a Mc Gill egyetem szín játszóit által bemutatott fulmináns sikerű *My Fur Lady*, a világsiker színpadi parafrázisa.

Csak a nemzeti dráma késett.

Az előadást folytatni kell!

Az ötvenes évek kulturális felvirágzása mára történelem lett. A hozzáértők és illetékesek később már a fejlődés szükségyszerűen lassuló üteméről írnak. De tény, hogy a kivívott eredmények, a létrehozott keretek már megvannak, és a kulturális klímaváltozást az intézmények felett tornyosuló viharfelhők sem fordították vissza. Az utolsó nagy nekirugaszkodásra a minden szempontból kiemelkedő centenáriumi évben, 1967-ben került sor. Látványos létesítmények, múzeumok, színházak, modern és komplex művészeti centrumok épültek, s az új falak között új együttesek is alakultak. A fejlődés káprázatos tempójára vall, hogy 1967 és 70 között Kanadában huszonöt új színház nyitotta meg kapuit!

A kulturális kormányzat bőségszaruja 1968-ban kezdett érezhetően apadni: a hetvenes évek elejétől azután növekvő pénzügyi nehézségek, költségvetési megszorítások szabtak gátat a fejlődésnek. Alakultak ugyan még új társulatok is - az újfundlandi színházi élet például csak a hetvenes évek második felében szüle-tett - de az összképben, úgy tűnik, egyre több az árnyék. A létrehozott költséges kulturális mechanizmus működtetése és a közönség újkeletű érdeklődésének fenntartása korántsem zökkenőmentes. A költségvetési megszorítások gátat vetettek például a gyermekszínházak éppen hogy beindult fejlődésének, kevesebb országjáró színházi turnéra nyílt - és nyílik - lehetőség. A színházak megrendült anyagi helyzete rányomja bélyegét a társulatok műsorpolitikájára is. Csökken a kísérletek, a bizonytalanabb kimenetelű eredeti bemutatók száma, s a szürkébb évadokban ismét előtérbe kerültek a biztos import-sikerek.

Am az erjedés, ami a színházi világban megindult, tovább folyik. A szűkebb anyagi lehetőségek mintha új, szerényebb színházi formák felfedezésére ösztönözték volna a szakembereket. Akár-

csak Európában, itt is elhagyott épületekbe, garázsokba költöztek azok a kis társulatok, amelyek laboratóriumnak is tekintették a színházat. Megnőtt a fél-amatőr társulatok száma, megszülettek az első, kollektív drámai alkotások. Köz-ben a mozgalom jó néhány fiatal kanadai szerzőt is szárnyrabocsátott. Kiemelkedő sikere volt a korszaknak David Freemann az Egyesült Államokban is bemutatott *Nyomorultak* (Creeps) című drámája.

Az új színházak, amelyek létükben is egy valóságos társadalmi igényt fejeztek ki, kezdettől magukénak mondhatták a közönség érdeklődését és támogatását. De ahogy gyökeret vertek egy-egy közösségben, úgy erősödött a felső - kormányzati, városi - szervekre gyakorolt presszió is, amelynek révén mégis kiharcolták a működésükhöz elengedhetetlen anyagi támogatást. Csak-hogy a befolyó összegek nagysága, a támogatás jellege túlságosan változó maradt ahhoz, hogy építeni lehessen rá. Az országban működő mintegy száz-ötven, kisebb-nagyobb, professzionistának mondható társulat évről évre fojtogató anyagi gondok közt, a lét és nemlét mezsgyéjén kezdi, illetve zárja az évadot.

Erről tanúskodik, nagyon is drámai formában, az a felhívás, amit október 26-án, a Művészetek Támogatásának napján olvashattunk a kanadai napilapokban, és aminek alcímét - Az elő-adást folytatni kell! - fentebb alcímben idéztém. A naptárban nem szereplő, nagyon is feketebetűs ünnep - egy széles körű társadalmi akcióprogram nyitánya.

„Az előadást folytatni kell!” - felszólítás és parancs. A szöveg viszont az előadás - a kanadai nemzeti kultúra - folytatását veszélyeztető drámai körülmények felsorolása. Az aláíró kulturális szervezetek és szövetségek a kanadai közönség szemére hányták, hogy a tévé előtt töltött óráik hatvan százalékában az USA-ból közvetített műsort nézik, könyvvásárlásaikban a kanadai szerzők művei csak tizenöt százalékkal szerepelnek, és csak minden tizedik Kanadában eladott, illetve megvásárolt magazin - kanadai kiadvány. A hazai filmek részaránya az eladott mozijegyek volumenében mindössze hat százalék. A hanglemezeknél a helyzet a négyszázalékos részesedéssel még riasztóbb. Ez a kulturális közöny elsősorban a nemzet jövője szempontjából aggasztó. Ezért emelték fel szavukat ilyen szélsőséges

és szenvedélyes formában azok a kanadai művészek, akik - mint a felhívásban is kifejezésre juttatták - munkát követelnek, nem pedig segílyt.

Hasonló nyíltság jellemzi az egyes kulturális intézmények munkáját is. A Vancouveri Playhouse előcsarnokában például nyomon követhető a Queen Elisabeth színház tizenöt esztendő múltja és költségvetése is. Ez utóbbiból kiderül, hogy a színház évi egymillió dolláros büdzséjének harminchat százalékát a jegyek eladásából, negyvenöt százalékát az állami és városi szubvencióból fedezi. A fennmaradó mintegy tizenhat százalékra az egyéni és alapítványi támogatás nyújt fedezetet. Csakhogy a költségek az infláció következtében egyre nőnek, és a magas jegyárakat a színház vezetői nem szeretnék emelni. Feltételezhetően ez is hozzájárul ahhoz, hogy a társulat korábban merész műsorpolitikája egyre óvatosabban törekszik a közönségigény kiszolgálására, a társulat egyre kevésbé mer bizonytalan kimenetelű színházi vállalkozásokba fogni, és így lassanként kiszorulnak a programból az eredeti bemutatók, az új kanadai szerzők is.

Két beszélgetés

Erről az égető, általános gondról beszélgettem Vancouverben Peter Hay színházi kritikussal, aki nemcsak Háry Gyula fia, de egyetemi tanár és Kanada első drámakiadójának tulajdonosa is.

- A kanadai nemzeti kisebbségi érzés máig rányomja bélyegét az ország kulturális és főként színházi életére. A hazai tehetséget még most is csak akkor ismerik el, ha már külföldön bizonyított. A hatvanas évek elején megélenkült a kanadai dráma iránti érdeklődés, de ma már a legtöbb társulat újra az USA színházi műsorát figyeli, a Broadway-t követi. Az a kanadai író, akinek Amerikában is elfogadták, játszották a darabját, jóval nagyobb eséllyel indul a színpadért folytatott versenyben, mint az, aki először saját hazájában szeretne próféta lenni. De néha még a külföldi siker sem elég. Ismerek olyan kanadai szerzőt, aki New Yorkban, Párizsban és Londonban is népszerűbb, mint Montrealban. Az állami támogatás elosztását erősen befolyásolja a szeparatista politika. Quebec kormányzata az utóbbi időben a Franciaország által is támogatott francia kultúrát részesíti előnyben. Néha magam is megütközöm azon, hogy a kanadai nemzeti dráma ügyét elsősorban kül-

földiek viselik a szívükön. Kanada négy drámakiadója közül - három magyal. De nekünk is nehéz áttörni a közönség és a szakma közönyén. Ezért tervezem én is, hogy cégemmel együtt Los Angelesbe költözöm.

Másik vancouveri informátorom tősgyökeres kanadai és színésznő, Jackie Crosslandnak hívják.

- Színésznő is vagyok -- javít ki a Tamahnone Színház tagja. - De rendezni szeretnék, és szívem szerint első-sorban író vagyok. Most is azért váltam ki néhány hétre a társulatból, mert darabot írok.

- Az elsőt?

- Nem, a tizediket. Színházunk, a köz-keletű terminológiával élve, „alternatív” színház. Tizenöt éve létezőnk, ez azt jelenti, hogy túléljük a hasonló vállalkozások nagy részét. Amikor összeszövetkeztünk, társulatunk tagjainak többsége még soha életében nem látott professzionista színházat. Közönségünk részben a színházigénnyel már rendelkező városi polgárságból kerül ki, de bennünket, őszintén szólva jobban izgat az a naiv vidéki néző, aki most ismerkedik a művészettel, és aki valóban választ vár tőlünk a maga kérdéseire.

- És milyen választ ad a társulat?

- Természetesen a kérdéstől függ. De általánosságban elmondhatom, hogy őszinte szókimondó és szórakoztató válaszokat szeretnénk adni. Társadalmi problémákat taglalunk a színpadon, de előadásainkban mindenkor nagy szerepe van a komédiának, a pastichenak, a zenének. Legújabb darabom egy a jövőben játszódó komédia. (Címe - *The Ruins of Spermall* - magyarul talán így hangzik : Egy 'BC áruháza romjai.) Témája: az emberi kapcsolatok alakulása Vancouverben százöt esztendő múlva.

- Mikor kezdik próbálni?

- Amint kész vagyok vele. De a négyhetes próbaidőszakot megelőzi a darabok kollektív vitája. A kollektív munka számunkra azt jelenti, hogy nem ragaszkodunk a hagyományos munkamegosztáshoz, mindenki minden színházi tevékenységben részt vesz. A darabokat az együttes tagjai valamennyien magukénak érzik, és a viták során a mű bizonyos értelemben valóban kollektív alkotássá válik.

(E sajátos alkotói módszer eredményéről azután nem a Tamahnone Színház-ban, hanem a montreali Centaurban győződhettem meg.)



A Nemzeti Művészeti Központ a kanadai Ottawában

Első este: katona-Hamlet

Akármenyre esetleges volt kanadai színházi programom, annyit eleve eldöntöttem, hogy Shakespeare-rel kezdem és eredeti kanadai darabbal folytatom. A színházi élet áttekintésére amúgy sem volt esélyem, hiszen tapasztalataim csak az angol nyelvű színházi életre és két óceán partján két városra, Montrealra és Vancouverre korlátozódtak.

A Playhouse, ahol az ismerkedést kezdtem, Vancouver első, valóban professzionista állandó színháza. Tizenöt esztendő múltjában több, a kritika által magasra értékelt, nagyhírű előadás szerepelt. A *Hamlet* - sajnos -- nem tartozott ezek közé. Beszámoló helyett megtehetném, hogy a Playhouse bérleti hirdetését idézzem. Íme a *Hamlet* Karinthy stílusában fogalmazott ajánlása: „A leghíresebb darab, amit valaha is írtak. A helsingőri kastély falai közt zajló sötét és véres dráma, amelyben Dánia hercege atyja gyilkosságán és anyja hűtlenségén töpreng. Történet az árulásról, a bosszúról és az öröletről. Kísértet, megrendezett színlelőadás és mérge.” Ezt az övön aluli kritikát kerülendő, mégis inkább a látottakról szólnék. Hiszen az előadás, minden gyengeségével együtt is komolyabb, felnőttbb, mint a propagandája.

Érdekessége, hogy a rendező, Christopher Newton, a frakkos és pulóveres Hamletek után, egy XIX. századi katona-Hamletet állított színpadra. A műsor-füzet kommentárja és képanyaga az osztrák-magyar monarchia és az utód-államok alkonyát idézi. Nem a történelemábrázolás szándékával, hanem azért, hogy korban így módon a jelenhez közelítsék a dán királyi világát. De a jelenhez közelítésnek megvannak a korlátai: a rendező szerint a századvég volt az utolsó korszak, amelyben még történelmi szerep jutott a királyoknak.

A nyitott színpadot nem a kommentárban sejtetett, törpe udvartartás tölti be, hanem egy két szintre tagolt sívár, szürke doboz. Mintha Christopher New-

tort egy falanszterben vagy az óvóhelyen akarná bemutatni Shakespeare drámáját. A színpad felső szintjének vak ablaksora egy-egy jelenetben nagyvárosi bankpultot vagy akár egy szálloda rideg portáját idézi. A szereplők jobbára csukaszürkében: mintha csupa katona élne Helsingörben. A király lampasszos nadrágjában, bajszos, koronás fejével Ferenc József kliséképeire emlékeztet. Magatartásában azonban megjelenésével ellentétben már nyoma sincs magas rangjának: mintha egy meggazdagodott kisvárosi mészárosot látnánk, Ödön von Horváth menaszériájából. Hitvese az évek múlása folytán megkeseredett kispolgárásszony, sajnálatos módon még életkorban is alig különbözik a dráma kissé fonnyadt Ophélijától. Polonius akár nyugdíj előtt álló bécsi banktiszt-viselő is lehetne. Hamlet kis híján beleillik ebbe a jellegtelen közegbe: maga-tartásában a sívár otthonban felnőtt, frusztrált fiatal értelmiségi elkésett kamaszlázadása fogalmazódik meg; ami viszont - éppen a dráma csúcspontjain - ellentmondásba kerül a szöveggel. En-nek az egykedvű, lézengő Hamletnek a közönség nehezen hiszi el, hogy hajlandó és képes feltenni a lét és nemlét végső kérdéseit.

A rendező eredeti elképzelése néha áttör a játék szürkeségén, és olyankor átéljük, hogy a vancouveri modern *Hamlet* a falansztervilág és az erőszak elleni tiltakozás egyében született. Ezt sugallja a díszet] kívül például a Hamletre támadó, arcnélküli katonák kimerevített színpadi képekkel is hang-súlyozott brutalitása. A civil Hamlet védtelensége. A rendező, talán mert eredeti elképzelését a színészi játék tökéletlensége folytán alig tudta érvényre juttatni, néha nagyon is szimpla színpadi nyelven tolmácsolja a maga gondolatait. Rosenkrantzot és Guildenstern-t például marionettfiguraként mozgatja, az udvari bürokrácia jelzésére aktatáskát és esernyőt hozat be a színpadra. Máskor viszont komikus és bi-

zarr megoldásokkal kíván hatást elérni: a színészek dressingowmban jelennek meg az udvarban, és korszerű fizikai tréninggel melegítenek be az Egérfogó-jelenet előtt, míg a sírásó egy-magában, két koponyával és harsány humorral adja elő a dráma megfelelő szakaszát. Polonius megöletése olyan véres, annyira naturalista, hogy nem lehet nem kapcsolni: a rendező, talán Peter Zadek előadásainak hatása alatt, a túlfokozott teatralitással teszi idéző-jelbe a polgári világban stílustalannak ható akciót.

Jelentékeny színészi egyéniségek nélkül nem lehet jelentős Hamlet-előadást létrehozni. És ez Christopher Newtonnak sem sikerült. De az estémet mégsem sajnáltam a ki nem aknázott lehetőségek eredeti felfogású, különös *Hamletjétől*.

A kazánházban

Már azt hittem, soha nem érünk ki az észak-vancouveri Carousel Színházba, ahol pedig egy sikeresnek ítélt, a kanadai írószövetség díjával kitüntetett, új kortársi drámát játszottak. A fiatal kanadai szerző, Rex Deverell korábban gyerekdarabokkal szerzett hírnevet; *A kazánházban* (Boiler Room Suite) első, egész estét betöltő darabja. Valószínű, hogy a stúdiószínházzal való kapcsolata is ifjúsági írói múltjából eredt. A professzionista társulat, amely klubkeretek között működik, és „a család színháza-ként” hirdeti magát, rendszeresen tart gyermekelőadásokat is. Deverell darabjának bemutatását, a műsorfüzet közlése szerint a British Columbia-i kormányzat kulturális alapjának, a kanadai tanácsnak és Vancouver városának támogatása, valamint a Koerner Alapítvány anyagi segítsége tette lehetővé. A mecénások nyilvántartása odáig megy, hogy a színház nézőterén székeként külön kis táblák hirdetik, ki állította, pontosabban finanszírozta a második sor 6-os vagy 7-es székét.

A háromszereplős darab egy szálloda-épület alagsorában, a kazánházban játszódik, ahol két, társadalmon kívüli, lecsúszott alak talál menedéket. Az ott-honnan éppen nem nevezhető helyiség őslakója az egykor színésznőnek készülő, jobb napokat látott úrilány. Az ő birodalmába érkezik a jövevény, egy idősebb, félig már felbomlott lelkiállatú, alkoholista férfi. Kettőjük találkozása, viaskodása, berendezkedése és a fenti luxusvilágról való ábrándozása indítja a darabot. Azután a már-már kialakuló,

groteszk és keserű idillt kettétöri az újabb jövevény, a házmaster, illetve fűtő megjelenése. A kazánházban ez a látszólag konszolidált férfiú képviseli a Rendet, a hatalmat. De ahogy sorsa és jelleme kibontakozik a dialógusban, világossá válik, hogy ő is ugyanolyan társadalmon kívül rekedt, szerencsétlen figura, mint azok, akiket most kiüldöz ebből a nyomorúságos paradicsomból is.

A lány és a férfi tehetetlenségükben elhatározzák, hogy megostromolják a vágyaikban élő világot, és szobát nyitgatnak maguknak a kazánház fölötti szállodában. A hősök várható kudarcát azonban az író váratlanul visszajára fordítja: kiderül, hogy az a szálloda már régen csak az ő ábrándjaikban létezik. (Hogy akkor miért fűtik továbbra is a kazánt, honnan a csavargók menedékét elfogadhatóvá varázsoló meleg, azt a szerző nem kérdezi meg.)

A darabnak a történet logikája szerint itt lenne vége, amikor is hősei találkoznak a valósággal. A szerző azonban, sajnálatos módon, még tovább szövi a cselekmény szálát, részletezi a csalódást, a kiábrándulást, és elbeszéli azt is, hogyan lesz a házmaster a jövevények el-lenségéből szövetségessé.

A probléma, a téma és a tágabban értelmezett környezet nem új: Beckett és főként Harold Pinter nyomán az amerikai dráma is sorozatban termelte a társadalomból kihullott elemek naturalista környezetbe telepített lírai abszurd játékát. Rex Deverell darabja ebben a vonulatban kétségtelen tehetséggel készített, majdnem kifogástalan színpadi termék. Deverell érdekes, szeretnivaló figurákat teremt, kitűnő szerepeket oszt, és a dialógusokban rutinos szerzőre valló arányérzékkel keveri a lírát, a színpadra alkalmazott filozófiát és a humort. A szöveg helyenként túlfűtött szentimentalizmusát egy a banalitásokra érzékeny dramaturg könnyűszerrel ki-húzhatta volna az amúgy is kicsit meg-nyújtott darabból.

A közönség a Carousel Színházban láthatóan élvezte a darabot és a színészi játékot. A szereplők közül fejjel kimagaslott Shellah Megill, a lány alakítója. Nagyszerű a realista díszlet is, amely kezdettől elhiteti velünk, hogy ott ülünk mi is a kazánházban, és ugyanakkor érzékelteti a színpad és a történet jelképszerűségét is, méghozzá úgy, hogy nyomasztó és nyomorúságos ron-daságában sem nélkülöz bizonyos nélkülözhetetlen esztétikumot.

Tiszazug a Csendes-óceán partján

Ha valaki az újjáépült budapesti Nemzeti Színház valahányadik diákelőadásán, a *Tiszazug* első hazai előadássorozata alkalmából azt mondja nekem, hogy másodszor a Csendes-óceán partján találkozom Háy Gyula drámájával, a szemébe nevetek. Márpedig ez történt, mivel a véletlen úgy hozta, hogy jelen lehettem a *Tiszazug* vancouveri premierjén.

Kanadában - természetesen ? - nem a Nemzeti Színház játszott, lévén, hogy ilyen nem létezik, de még csak nem is a város első színházaként elismert Play-house, „csak” a Simon Fraser Egyetem diákszínjátszóinak köre, összesen négy előadásban. Ez azonban Vancouverben többet jelent, mint egy Budapestéhez hasonló színházi élettel rendelkező fővárosban. Vancouver szűkebb színházi választékában ez is eseménynek számít. Esemény, már csak azért is, mert az egyetem Művészeti Centrumát és színházi fakultását a darabválasztásban nem kötik, nem vezetik anyagi meg-gondolások, s így általában bátrabban nyúl új, vagy szűkebb közönségréteget érdeklő darabokhoz. Ugyanakkor többnyire nemzetközileg fémjelzett, hivatásos rendezőkkel, sőt vendégművészekkel is erősítik az amatőr együttest.

Háy Gyula darabjának rendezője, Peter Feldman is az egyetem színházi fakultásának tanára, aki korábban Torontóban és Amszterdamban, majd a New York-i Open és Living Theatre-ben hivatásos rendezőként dolgozott. Erénye, hogy az amatőr társulat tagjaitól is megköveteli a profimunkát: át-gondolt, erőteljes atmoszférájú előadást hozott létre, amelynek csak egy kicsit kellett volna feszesebbnek lennie ahhoz, hogy kiemelkedő, nagy alakítások nélkül is igazi színházi élménnyé forródjék. Az előadás másik vendége, a bába-asszonyt játszó Shelley Goldstein szereplése sajnos ellenkező előjelű tanulságot kínált: egyetlen hivatásos színész beilleszkedése egy más színházi nyelvet beszélő amatőrcsoporthoz, csak egészen kivételes esetekben hozhat jó eredményt. A Tiszazugban inkább csak az egyenetlen teljesítmények diszharmonája érződött.

Az első meglepetés a színházteremben ért: a rendező a díszlet által a néző-téri széklemező jókora részét egyszerűen kiiktatta a forgalomból. A közönség egy része így a színpadra helyezett széksorokba kényszerült. A látványt a velünk szem-

ben magasodó, ágakból font híd uralta. Tény, hogy Háy Gyula a falu leírása során megemlíti, hogy aki a patak felett vert hídon áll, az elérte a falu legmagasabb pontját. A díszlettervező nyilván ezt a szerzői utasítást követte, amikor a nézők fölé emelte ezt a különös faépítményt, és a rendező a tizennégy képből álló dráma több jelenetét is ezen a központi magaslaton játszatta. A térelosztásnak ez a szokatlan módja azonban csak a belépéskor gyakorol ránk hatást, mert később kiderül, hogy a játékban ennek nemigen van funkciója. Az üresen hagyott székmező céltalanul üres marad az előadás során is. A szín-padra ültetett nézőknek talán annyi hasznuk volt az elrendezésből, hogy közvetlen közelből követhették a falubeli eseményeket, mert a játék váltott szín-tereken, tőlük szinte karnyújtásnyira is zajlott.

A legelső kérdés, amire egy magyar kritikus választ keres az előadásban, hogy vajon miért is nyúltak a kanadai fiatalok ehhez a legkritikusabb drámai életkorba jutott, több mint negyven-esztendőes darabhoz? Nem hiszem, hogy a korabeli Magyarország, az alföldi nyomorúság érdekelte volna őket. A műsor-füzet (mert négy ingyenes előadáshoz is nyomtatott műsorfüzet jár a nézőnek!) hangsúlyozza, hogy nem a gyilkossági históriát és nem is a feminista drámák előzményét keresték a *Tiszazban*. Hanem mit? Ezt sejteti a Háy Peter fordította angol változat címe is, a *Have*, amelybe ebben a formában, ige-kötő nélkül, beleérezhető a tulajdonviszonyok sémája, a „bírní” ige parancsoló tartalma is. Szinte pótolja ez a cím a magyar kiadásban olvasható két mottót, Marxnak a magántulajdon emberi következményeire vonatkoztatott klaszikus megállapítását és Cervantes axiomatikusan tömör mondatát, amely szerint „Csak két család van a világban, mondta az öreganyám, a Vannékiek meg a Nincsnékiek”. A *Tiszazug* fel-támadása mögött valószínűleg ez a gondolat állt; a magántulajdon éhsége által okozott erkölcsi tragédiák elkerülhetetlensége.

Talán nem is csak a kettős gyilkosságba hajszolt, fiatal Árva Mari bukása, hanem a falu néma cinkossága volt számukra fontos, amit Háy Gyula azzal érzékeltet, hogy „Egy kicsit minden asszony tudja a faluban”, és amiben kimondva-kimondatlanul még a férfigalálérhetetlen pusztítását némán figyelő

plébános is elmarasztható. Árva Mari útjának ma az első drámai fordulata a legérdekesebb: amikor a koldusszegény leány, szerelmese gyermekével a szíve alatt megérti, hogy el kell fogadnia a bábaasszony kínálta kiutat, hozzá kell mennie az örökséget ígérő, kilencven holdas öreg gazdához, akárhogy berzenkedik ellene a teste és a lelke. Meg kell kötnie a gyűlölt egyezséget, amiből csal: a bábasszony „fehér pora” kínál menekülést. És akkor Árva Mari nem azt mondja, amit Ill. Richárd, nem azt határozza, hogy gazember lesz, hanem azt, hogy „Most már olyan akarok lenni, amilyenek a faluban lenni kell. Amilyenek a faluban lenni kell annak, aki tartja magát valamire, aki vinni akarja valamire, olyan akarok lenni, nem más-milyen”. Az előadás után úgy éreztem, hogy ez ellen az embert emberségéből kiforgató hasonulás ellen, a kiszolgáltatottságból eredő szenvedély végzetes következményeinek dokumentálására játszották el 1978-ban Kanadában Háy Gyula drámáját.

S hogy hogyan? Váltott játéktereken, egyvégteben, díszletváltás nélkül, a Brecht-színpadon megszokott nyíltszíni díszletezéssel, de mégis, egy fokkal tempótlanabban a kíváncsiságnál. Az előadás „hitelességét”, ha tudnám is, nem illik kikezdenem: az előadás létrehozói és nézői nyilván egészen másként állnak hozzá a magyar múlt, etnikum-hoz, mint az, aki, ha nem is a *Tiszazugból*, de a Duna partjáról érkezett. Engem zavart a magyar zenei motívumokból, népdalokból szerkesztett zenei alá-festés, amelynek hangulata csak elvétele támasztotta alá a színpadi cselekményt. De rajtam kívül vajmi kevesen hallották kiejteni a dallamok mögül a népdalok szövegét. En megütköztem a vőlegény csárdás ürügyén eljáró orosz táncán is. Ami persze lehet, hogy csak az én szememben tűnt valóban orosz. Zavartak a falusi szoba falát díszítő, feltehetően hongkongi „pingált” tányérok, a nagyipari módon „horgolt” terítő, a magyar parasztházban soha nem látott, idegen olajnyomat, az övezgek berliner vagy hárászkendőjét helyettesítő, vékony áruházi csipkekendő. De pontosan tudom, hogy egy előadás hitelessége nem ezen múlik.

Sokkal fontosabb a játék lélektani hitele, amit a néhány harsányan melodramatikusan jelenített és túlságosan didaktikus játéktól eltekintve a többékevésbé elértek. Valószínű, hogy ha hosz-



A montreali Centaur Társulat támogatást kérő felhívása

szabb próbaidő áll az amatőr színészek rendelkezésére, akkor a rendezőnek sikerül még többet lefaragni manírjaikból, a bábaasszonyt játszó színésznők pedig sikerül közös hangot találnia a diákokkal, és egészében tempósabb, keményebb lesz az előadás. De tény, hogy a közönség így is lenyűgözve figyeli, mi történik a *Tiszazugban*, mi történik az évszázados nyomorúságban elembertelenedett, mindenre elszánt magyar Bernárdákkal.

Érdemes lenne megpróbálni, hogy vajon a Csendes-óceánon innen mennyi hatóanyag, művészi erő maradt a sokak szemében, tudatában klasszikusként élő drámában. De erről csak a felújítás alkalmával lehetne meggyőződni.

A papírgabona - kollektív alkotás a montreali Centaur Színházban

Kanada legnagyobb színházi múlttal rendelkező városa mégiscsak Montreal. Itt a 30-40-es évektől kezdve aktív, jó színvonalú, hivatásos művészeket is foglalkoztató amatőr társulatok képviselték a színházi kultúrát. Az első professzionista színház a Mountain Playhouse - a negyvenes évek végén alakult, és kizárólag nyáron játszott. Télen továbbra is csak a vendégrendezőkkel, hivatásos díszlettervezőkkel, néha ne-

ves főszereplőkkel dolgozó amatőrök biztosították a nívós angol-amerikai vendégjátékokon nevelődött közönség színházi programját.

Az országos kulturális fellendülésnek Montrealban először az elszívó hatása érvényesült: az amatőrökkel együtt ját-szó hivatásos művészek egy része Stratfordba szerződött, vagy a torontói TV-stúdiókban talált biztosabb egzisztenciát. Ez a vérveszteség is hozzájárult ahhoz, hogy egymás után három montreali szín-ház is becsukta kapuját.

Amikor 1968-69-ben több fórumon is megfogalmazódott az az igény, hogy a kétnyelvű ország fővárosában kétnyelvű színházi életre lenne szükség, *néhány* vállalkozó kedvű angol-kanadai megszervezte a Centaur Színházat. Zelda Heller, Ontario Állam Művészeti Tanácsának tagja, a Centaur Színház tízéves születésnapján visszaemlékezésében arról ír, hogy akkoriban szinte lehetetlen vállalkozásnak tűnt egy állandó, hivatásos angol nyelvű színház Montreal szívében. De az eltelt évtized, a létért folytatott küzdelem sikere és a jó színvonalú színház növekvő népszerűsége igazolta a Centaur alapítóit. Akik ma már arra büszkék, hogy színházukban az eredeti kanadai darabok átlagosan 90%-os látogatottsággal mennek.

A Centaur kezdetben délidőben ját-szó lunch-time theatre volt, és a városközpontban levő Place Ville Marie-n, egy örökké zsúfolt, lépcsőházból nyíló szobában tartotta előadásait. Azután rövid ideig az Erzsébet Királynő Szállodában vendégeskedett, de a rossz akusztikájú, sima padlózatú terem - megfelelő látási és hallási feltételek híján - nem bizonyult alkalmasnak a játékra. A Centaur helyiséggondja csak akkor oldódott meg, amikor Old Montrealban megürült az egykori tőzsde épülete: itt már sikerült valóban színházi körülményeket teremteniük. Azóta a klasszikus és másutt kipróbált modern drámák mellett előszeretettel játszanak nemcsak hazai szerzőket, de élőújság jellegű dokumentumdrámákat, színpadi riportokat is. Ilyenkor a szerző neve helyett többnyire az szerepel a plakáton, hogy „kollektív alkotás”.

Kollektív alkotást ígért a program akkor is, amikor Montrealban jártam. Az első meglepetés akkor ért, amikor a színház hírlapi hirdetésében azt olvastam: Minden jegy elkelt. Mintha nem is a műsort, hanem a Papírgabona sikerét hirdették volna! Így azután csak újság-

íróigazolványomnak és kitartó türelmemnek hála, sikerült bejutnom az aktuális mondanivalójú, különös műfajú előadásra.

Tulajdonképpen már a cím (*Paper wheat*) is magyarázatra szorul: az alkotók nem valamiféle mesterséges növényre, nem is a megtermelt, létező búzára, rozsra, hanem a kereskedelmi forgalomban - a tőzsdén - csakis áru-ként létező gabonára utalnak ezzel. Nem sokkal könnyebb a darab műfajának meghatározása sem: leginkább dokumentummontázsnek nevezném, aminek historikus jeleneteit a régi music hallok stílusát idéző dalok, zenés képek kötik össze. Ezeknek az áthidaló betéteknek a stílusa megint csak nem egységes. Akad köztük aktuális politikai tartalommal is rendelkező brechti song, érzelmes sláger, népi hangszereken elő-adott szólószám, sőt, régi amerikai filmképekre emlékeztető, szteppelő produkció is. Az előadás szerkezetének heterogén volta a színpad és a közönség kapcsolatára is rányomja a bélyegét. A jelenetekben elbeszélte történelmi folyamatot egyszer-e egyszer váratlanul megszakítja a közönséghez forduló színész közvetlen, magyarázó, érvelő, majdhogynem választ váró „kiszólása”. És a közönség - veszi a lapot.

Nem zavarja, sőt mintha vonzaná az agitprop színház nyíltan vállalt harásnyasága és naivitása. Nálunk ma már nehezen elképzelhető egy olyan felnagyított szocreal. plakátszínpad, ahol a két szélső díszletmezőben egy-egy konfekcionált szimbólum - zászlós nőalak és szorgos, szántó-vető paraszt - néz farkasszemet a nézővel, középen pedig két hatalmasra növelt tenyérből peregnek a gabonaszemek. Naivitásnak véltem, amíg nem tudtam meg kanadai partneremtől, hogy a díszletben kifejezett primitív szimbolika remekül összefér a díszlettervező ironiájával. A középső plakátmező ugyanis a gondviselés jelképére, egy kanadai biztosító cég közismert falragaszára utal, nem minden célzás, gúny nélkül.

A darabot alkotó különálló jelenetek összességükben ugyanolyan határozott ívet alkotnak, mint Brechtnél a *Rettegés és nyomorúság a harmadik birodalomban* című darab képei. Csakhogy ezúttal nem a társadalmi, hanem a történelmi totalitás a cél. A szereplők a századforduló idején bevándorolt, keményen dolgozó, feltörekvő farmercsaládok küzdelmét, a szűzföldeket feltörő nincstelenek erőfe

szítéseit és reményeit személyesítik meg, később pedig a termelőknek a kereskedővel vívott reménytelen harcát, szervezkedését és kiszolgáltatottságát idézik.

A darab, amely a műsorfüzet szerint a szövetkezeti mozgalom múltjából, jelenéből és jövőjéből összeállított közgazdasági leckét kínál a nézőnek, többnyire áttételek nélkül politikus és természetesen nyíltan - néha kissé naivan - antikapitalista. A farmerek személyes életéből való epizódok inkább csak a gazdasági jelenségek, törvényszerűségek illusztrációiként jelennek meg a színpadon. Ezt azonban a szövegírók és a rendező - Guy Sprung - annyi ötlet-tel fűszerezik, hogy a közönségnek, amelyet részben közvetlenül, részben a családi és nemzeti mitológia részeként is érintenek a felvetett problémák, nincs ideje unatkozni. A farmermítosz Kanadában még ma is él, bár egyre halványabban. Am a családi munkamegosztás hiánya által megnyomorított asszony-sors, a nemzedékek egymástól való növekvő távolsága vagy a termelőt és fogyasztót egyaránt sújtó ármanipulációk olyan élő gondokat idéznek, amire a néző azonnal reagál.

Az előadás „modernségét” a Thornton Wilder *A mi kis városunkjának* bemutatása idején felfedezésszámba menő eszköztelenség is hangsúlyozza. Hogy a szereplők nemlétező pohárból isznak, nemlétező vonatra szállnak stb. De a rendező még ehhez a választott stílushoz sem tartja magát következetesen, hiszen a színész a nemlétező vonatra egy valóságos bőrönddel száll fel, és képzelt teáját szürcsölgetve igazi könyvet lapozgat. A naiv közönség körében a primitív színpadi szimbólumok is - például cirkuszi zsonglörködés az árakkal - frenetikus sikert aratnak. De akad az előadásban jó néhány valóban briliáns ötlet, színpadi telitalálat is - például egy helyszíni rádióközvetítés paródiája -, jók a színészek és remek az előadás hangulata. A néző hálás azért, amiért a Centaur Színház nem pusztán szórakoztatni akarja, és ezáltal módja van (legalább a nézőtérén) a bátor, kritikus és ugyanakkor következmények nélkül való társadalmi állásfoglalásra.

A kör tehát négy előadással is be-zárult. A korunkhoz közelített Shakespeare-től eljutottunk a múltat idéző, jelen idejű agitprop színházhoz. A fiatal kanadai színháznak, tapasztalataink szerint, a múltjánál s tán a jelenénél is gazdagabb, ígéretesebb a jövője.

THEATRE

REVUE MENSUELLE
DE L'ART THEATRAL

Directeur : IVÁN BOLDIZSÁR

Rédacteur-en-chef : MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

István Nánay:

Les pièces hongroises – à tout prix?

À propos de trois nouvelles pièces hongroises – *Play Molnár* d'István Eörsi, *Réconciliation tardive* de György Kopányi et *Vernis* d'István Juhász – le critique fait le bilan des apports de notre théâtre et la dramaturgie hongroise pour poser finalement la question: est-ce que les théâtres doivent à tout prix monter de nouveaux textes hongrois pour démontrer leurs bonnes intentions?

Tamás Földes:

Pisti, continue à lutter...!

La tragicomédie d'István Örkény, *Pisti dans l'orage ensanglanté*, a pris une décennie de retard pour arriver à la scène. Puisant son sujet dans l'histoire hongroise des époques récentes, la pièce a soulevé de violentes discussions. Notre collaborateur est d'avis que dans une profonde analyse de la « dramaturgie ouverte » de l'auteur, ces débats ne pourront jamais se résoudre dans une conclusion convaincante.

Miklós Almási:

La transfiguration de notre Seigneur bouka...

C'est au Théâtre National qu'on peut voir les *Bas-fonds* de Gorki dans une mise en scène de Gábor Zsámbéki. Zsámbéki apporte au texte une interprétation toute particulière: il démontre que les idées de bouka survivent à travers Satine pour se trouver finalement quand-même impuissantes.

Anna Földes:

Description clinique suspendue

Près Giordano Bruno, Dante et Platon le choix de l'auteur Lajos Maróti s'est arrêté sur un simple ouvrier pour en faire le protagoniste de sa nouvelle pièce, *Biographie oblique*. Notre collaboratrice pense cepen-

dant, que comparée aux peuvres à sujet historique qui la précèdent, cette pièce n'est qu'une description interrompue d'un cas pathologique.

Gábor Bányai:

Les deux « Solutions » de György Száraz

Sa Solution, pièce biographique sur Tolstoï de György Száraz, a été créée à Veszprém, pour arriver maintenant à Budapest, notamment au Théâtre József Attila. Le critique compare les qualités et les défauts des deux versions du texte.

Dezső Keresztury:

Sinkovits, le réaliste idéalisant

L'écrivain bien connu consacre une étude lyrique à Imre Sinkovits, un des acteurs les plus importants de notre Théâtre National, qui a incarné toute une série de nos héros nationaux avec un succès exemplaire.

Júlia Ungár:

La réalisation terrestre de la poésie brechtienne

Dans la représentation à Kaposvár de *La Bonne Ame de Sé-Tchouan*, Judit Pogány, interprète du rôle double Chen Te – Chui Ta, réussit à transformer son personnage en un familier intime du spectateur.

Erzsébet Ézsias:

Pisti le gauche: Dezső Garas

Dans la pièce déjà mentionnée d'István Örkény c'est Dezső Garas qui joue l'une des quatre incarnations du protagoniste et offre au public le plaisir d'un rendez-vous exceptionnellement fortuné entre auteur, rôle et interprète.

András Pályi:

Journal sur les comédiens

Les notes prises pendant les créations des semaines récentes veulent fixer le portrait artistique de plusieurs acteurs. Nous pouvons y lire du travail scénique de Dezső Garas, Róbert Koltai, Gábor Reviczky et Gábor Agárdi.

Júlia Szekrényesy:

Tragédies de mi-chemin

L'auteur de cet article polémique touche ici à la portée effective des nouvelles pièces hongroises: est-ce qu'elles soulèvent des problèmes essentiels de l'actualité ou bien se bornent à de soucis périphériques de la vie quotidienne? Júlia Szekrényesy signale toutefois son mécontentement à ce propos.

Tamás Mészáros:

«Une vision gigantesque, délirante et folle...»

Dans cet interview György Spiró, un des personnages les plus intéressants parmi nos jeunes auteurs, parle de ses ambitions théâtrales ainsi que des difficultés du débutant.

József Vinkó:

L'absurdité de l'absurde

Les comédies, les textes grotesques de Gábor Görgey ont été plus d'une fois qualifiés par nos critiques comme autant de manifestations d'un « théâtre hongrois de l'absurde ». Dans cet interview il parle de sa carrière littéraire, de ses projets futurs et de son art poétique.

Anna Pór:

Une vue subjective du théâtre parisien

Partant de quelques impressions plutôt accidentelles d'un bref séjour à Paris, la critique résume surtout ses expériences ayant trait à l'interprétation contemporaine des classiques.

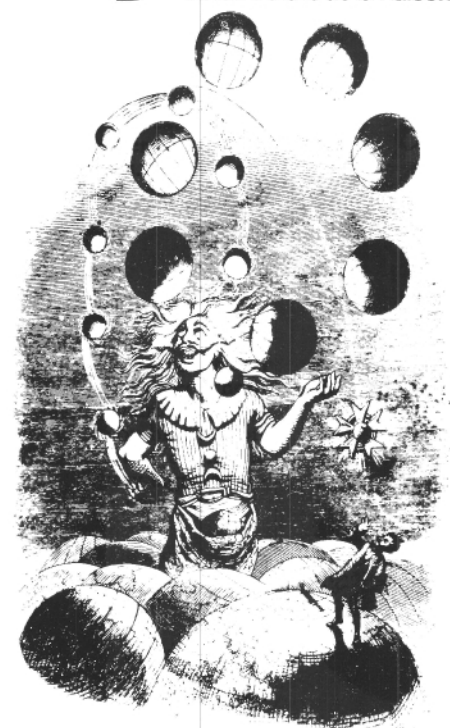
Anna Földes:

Notes sur le théâtre canadien

Dans ce compte rendu l'auteur fait aligner extraits de conversation, expériences théâtrales et impressions photographiques pour faire sentir l'atmosphère du théâtre au Canada où elle a vu, entre autres, une représentation intéressante d'une pièce hongroise, *Tiszazug* (en allemand: *Haben*, c'est-à-dire *Avoir*) de Gyula Háy.

CHAILLOT

THEATRE NATIONAL

Cyrano
ou les Soleils de la Raison

Ára: 20,- Ft

