

játékszín

TARJÁN TAMÁS

Csongor és Juliska - avagy a „szelídített abszurd”

A drámaíró Görgey Gábor

1967-ben volt az első premierje Kaposvárott, a *Rokokó* háborúval -; azóta, tizennégy évad alatt, éppen tizennégy darabját mutatták be színházainkban. A tizenötödiket a televízió játszotta el, a tizenhatodik a színpadi próbák megkezdésére vár, a tizenhetediknek az elkészülését fővárosi színház szorgalmazza. Görgey Gábor a legrendszeresebben jelentkező darabírók egyike volt az utóbbi másfél évtizedben. A kritika ezt inkább a számlájára, mintsem a javára írta. Színművei közül csak kettőt-hármat fogadott őszinte méltánlással, egy-két másikat mértéktartó dicsérettel a sajtó; nagyobb részüket nem különösebben érdekes eseményként vagy, bukásként könyvelték el a bírálatok. Am ha műveinek színvonala vitatható is, történeti szerepük nem: a szerző kezdeményező bátorságával, a kritikáktól meg nem rendülő következetességével, egy műfaj folytonos alakításával járult hozzá az újabb magyar dráma összképének gazdagításához.

Bemutatói 1967 és 1972 között sűrűsödtek, ezekben az esztendőkből jelent meg két drámakötete is (*Komámasszony, hol a stukker?*, *Alacsony az Ararát*), majd 1976-ban a harmadik (*Lilla - Cápák - Nyugalmas ház*). Színdarabírói tevékenysége a hatvanas-hetvenes évek fordulóján volt fontos, kezdeményezései akkor hatottak újszerűen. Színházainkban szokatlan hangját, viszonylagos modernségét annak köszönhetta, hogy az abszurd dráma mindaddig nem nyert polgárjogot a hazai színi kultúrában - Görgey viszont éppen az abszurdra alapozta műveit. Nem az abszurd világszemléletre, hanem az abszurd drámaszemléletre. Nem a filozófiát vette át, csak a technikát. Beckett, Mrozek, Karvas és mások drámáinak egyes sajátosságait alkalmazta magyar viszonyokra, a tapasztalt Brecht-fordító dramaturgiai érzékenységével, a csiszolt és gyorsan vágó elme távolságot is tartó fölényével. Személyében jeles költő érdeklődése fordult a drámai műnem felé: a legkimunkáltabb réteg talán ezért lesz épp a nyelvi szint, részben ezért játsz

hat főszerepet nem egy darabban a magyar lírai hagyomány.

Amikor a hetvenes évek közepe táján, ha nagy késéssel is, de mind nagyobb számban tűnedeztek föl a kísérletezőbb kedvű színházi műhelyekben az abszurd köréhez sorolható szerzők alkotásai, amikor Beckett, Genet, Gombrowicz, Mrozek, Vian és mások neve már valamivel gyakrabban jelent meg a plakátokon, akkor a Görgey kimunkálta „magyarrá szelídített abszurd” vesztett korábbi intellektuális vonzóerejéből. Ez azonban nem lehet ok arra, hogy az író úttörő szerepét elfeledjük.

A mintegy tíz esztendővel ezelőtti, akkor többségükben még budapesti bemutatók levakarhatatlanul ráragasztották az „abszurd!” címkét darabjaira. Holott ha e darabok - mint azt a kritika állította -- netán kaptafára készültek volna is, semmiképp sem egy kaptafára, hanem legalábbis három különbözőre. Az első valóban az abszurd drámáé, erre mintázódott a legtöbb modell: a *Rokokó háború*, a *Komámasszony, hol a stukker?*, a *Hírnök jő*, a *Népfürdő*, a *Noé*, a *nél-utáni tea*, a *Cápák a kertben* és a *Nyugalmas ház*. Görgey játékos kedvű kísérletező módjára több lehetőséget is ki-próbált, majd szépen és időben elkészönt ettől a műfajtól (melyet ő maga soha nem tekintett egyértelműen ab

szurdnak). A második kaptafa az „álmovígjátékoké”: 1969-ben a *Randabasa, avagy a fátyol titkai* nyitotta a sort, ezt a *Lilla és a kísértetek*, az *Egy fiú és a tündér*, valamint - a *Törököt* fogtunkból átirít - *Fejek Ferdinándnak* követte (ez utóbbi nem is egészen tartozik ebbe a csoportba). Végezetül a *Bulvár* egymagában áll: a legújabb törekvéseket jelzi. Talán kaptafa lesz belőle, talán nem. (A már bemutatott darabok közül a felsorolásból a *Miksgátdi különös házassága* maradt ki, amely lényegében dramatizálás, ezért nem is sorolódik sehová.)

A három típus rokonságot tart egymással. Görgey számára kezdettől az az eszmény, ha „az abszurd és a közönség által könnyebben felismerhető dráma-típus szintézise megteremthető. Színpadi groteszk - a realizmus fennhatósága alatt”. A könnyebben felismerhető színjátékformák mindhárom csoportban mást és mást fednek. Bohóctréfát, kabaréjelenetet, romantikus vígjátékot, bohózatot, rémdrámát, népszínművet, operettet, bulvárdarabot. E műfajok közül egyszerre több is vegyül Görgey abszurdjaiba - vagy az abszurd keveredik beléjük. A szándékoltan elütő rétegeknek tagadhatatlanul sok mulatságos áthallás, asszociáció, meglepő fordulat köszönhető: játszik a szintek különbözősége, ellentéte. Másfelől viszont

Körömdi János és Györy Franciska a Mikszáth különös házassága című **Görgey-darabban** (Radnóti Színpad) (MTI fotó - Illoszky Béla felv.)



gyakorta megbomlik a rend még az egyes szinteken - műfajokon - belül is. A bohóctréfa színezhetsi mondjuk a rém-drámát, de ennek az az ára, hogy a bohóctréfa nem marad bohóctréfa, a rém-dráma sem rém-dráma. A színterek elvesztik hőseiket, hősök a párjukat. Nem kapják társul a partnerüket, illetve nem a partnerüket kapják társul. Lényeges figurák súlytalanul vannak jelen; fölösleges figurák súllyal vannak jelen; és lényeges figurák hiányoznak.

Az abszurd

„... ha az első felvonásban puska lóg a falon, akkor az előadás végén a puskának el kell sülnie” - idézi föl a század-forduló körüli nevezetes dramaturgiai szabályt egy Görgeyről írott kritikájában Somlai Péter. A XX. század közepén - folytatja - már más a színpadi törvény: annak a bizonyos puskának „a darab végén csütörtököt kell mondania”. Görgey Gábor *Komámasszony, hol a stukker?* című komédiájában a puskát revolver helyettesíti, s már „nem sül el a stukker, de egy csütörtökre sem futja az erejéből”. A kritikus szerint nem a pisztoly: a dráma mond csütörtököt.

Ha bőven van is igazság Somlai bíráló szavaiban, a visszatekintő értékelés semmiképp sem söpörheti félre a darabot. Az író máig legismertebb, legtöbbet játszott abszurdja ez. Szituációja mesterien kitervelt, noha pofonegyszerű: egy zárt, ablaktalan helyiségben négy ember ül, s az ötödik: Cuki, az alvilági betörő, „az erőszak szinte biológiai képviselője” fegyvert szegez rájuk. A Méltóságos-nak nevezett szenilis dzsentri, a kispolgár lakájtípusát megtestesítő K. Müller, Kiss, a gyáva és jelentéktelen intellektuel, s Márton, a népszínműből szalajtott vidéki tehetetlenül tűrik, hogy Cuki a stukker birtokában megalázza őket, elvegye - jelképesen - az értékeiket: családfájukról, szeretőjükről kell például lemondaniuk a bűnöző javára, K. Müller pedig nem mehet ki „kisdolgot végezni”. A stukker a későbbiekben, véletlenül sorozata folytán, állandóan gazdát cserél, s aki éppen sakkban tartja a többieket, az a maga diktatúráját kényszeríti társaira. Végül a fegyver ismét Cukihoz kerül, s kezdődik minden elől-ről, anélkül, hogy a falon függő hatalmas kulcsot a zárba illesztve kinyitották volna az ajtót, elhagyták volna a helyiséget.

A szituációteremtés ötletességéhez, szellemességéhez nem fér kétség. Tétje

azonban nincs a darabnak. Két okból nincs. Az egyik a „kint” meghatározatlansága: mivel a bezárt ajtón túli térről semmit nem tudunk, nincs értelme, súlya számunkra a „hová?” kérdésének. A másik, lényegesebb ok, hogy „bent” csak levitézlett (a Méltóságos, Márton), hitvány, gyáva (Kiss, K. Müller) és aljas (Cuki) figurák játsszák a maguk komámasszonyosdiját. Lumpenalakok valamennyien a saját osztályuk peremén. Mindnyájan cselekvésképtelenek (Cuki sem kivétel): róluk az első perectől fogva tudni, hogy sem külön-külön, sem együtt nem nyithatják ki a - hová is vezető? - ajtót. Feszültség csupán a helyzet változékonyságának - a stukker vándorútjának - köszönhető; a találó (noha sztereotip) jellemzés és beszéltetés kellemesen szórakoztat. Joggal alapította meg Koltai Tamás - elismerve Görgey tehetségét, szerkesztőkészségét, nyelvi ötleteit -, hogy a komédia „négy fal közé zárt »steril« gondolatisága nem engedi, hogy túljusson a »fegyverek logikája mint ultima ratio« szentenciaszerű általánosságán, s konkrétan érvényes összefüggésekben szóljon hatalom, erőszak, félelem és kiszolgáltatottság mai természetéről. Így, ha részsedünk is a közvetlen színpadi hatás primer élményében, a darab gondolati anyaga nem kelt bennünk mélyebb rezonanciát”.

Orvosolhatja-e a színházi előadás a komédia szervi bajait? Épp a Thália Stúdió 1968-as produkciója - melynek kapcsán Koltai is megfogalmazta a véleményét - bizonyította, hogy aligha. Gosztonyi János rendező hangeffektusokkal (fegyverropogás, korabeli sláger, Hitler üvöltözése) konkretizálta a kinti teret és időt: a II. világháború idejére helyezte a játékot (az írói utasítás csak ennyit mond Cukival kapcsolatban: „Elképzeltető, hogy valamilyen nagyon obskurus, albréleti fasisztoid mozgalomra utaló jelvény vagy egyéb jelzés látható rajta . . .”), s összefüggésbe is hozta a külvilág eseményeit a szobában történőkkel: az előadás kezdetén Cuki tereli be pisztollyal a többieket, ő zárja kulcsra az ajtót, s akasztja föl a szögre a hatalmas, jelképes kulcsot. Tehát a szereplők nem eleve bent vannak és örökre bent maradnak, hanem egy hitvány nyilas akciója folytán bejönnek a helyiségbe. Ez a - történetiségében találó és szerencsés - változtatás azonban, éppen a maga konkrét és reális voltával, kiemeli a díszes gyülekezet absztrakt és irreális

voltát: ez a társaság valóságosan nem, csak papíron - a példázatban - verődhet így össze. Ha Cuki valóságosan nyilas bűnöző (márpedig Gosztonyi koncepciójában az volt), akkor egyáltalában nem az a megrendítő, hogy ezeket a jelképes figurákat tartja fogva.

A rendezői átértelmezés, a konkretizálás kiemelte azt a rejtve megbúvó ténytet, hogy az öt szereplő nem illik egymás-hoz. Annyiban ugyan közösek, hogy az író valamennyiükben a karikatúrisztikus vonásokat emeli ki - „eredetüket” tekintve azonban erősen különböznek. Cuki reális társadalmi figura; a Méltóságos is az - volt (Görgey instrukciója szerint erősen az Arisztid-vicekre mintázva); Márton egy irodalmi paraszt-paródiából ruccant ide; K. Müllerben a közvetlen megfigyelés és - a neve előtt álló betűbe, a többféleképp feloldható rövidítésbe is belefoglaltan - a jelkép keveredik; Kiss a szemüvegen és a kopaszszágon kívül alig jellemzett, halavány filosz. Amikor a stukkert épp birtokolja, mindegyikük az egyéniségéhez illő „félfelvonásost” hoz a színpadra: a Méltóságos például egy rosszabb Herczeg Ferenc-darabot, Márton valami Csepregi-vagy Tóth Ede-utánzatot. Stílusával - azaz stílusával - szerzi a legtöbb mulatságot és tanulságot a Komámasszony, de a különféle műfajok és műfajparódiák nem békülnek össze egyetlen, saját stílus rendjében.

Jó néhány elem világos rokonságot mutat az abszurd drámával. Így a zárt, ablaktalan helyiség mint színtér; a belőle nyíló W. C. hangsúlyos szerepeltetése (és az anyagcsere sűrű emlegetése az infantilizmus szintjén); a fölnagyított, szimbolikus kulcs. Az abszurdra emlékeztet, hogy a cselekménynek nincs más végkifejlete, mint hogy visszatér önmaga kezdetébe. Márton beszéltetése az abszurd által is kedvelt halandzsaszövegen alapszik, a művi népieskedés értelmetlen és alpári szókinccse révén magyarátván. Amíg a hazai néző nem láthatta színpadon Beckett saját ürülékük-ben vegetáló alakjait, nem szorongatták őt is Vian *A birodalomépítők avagy a Smürc* című „szünet nélküli lidércnyomásának” egyre szűkülő terei, nem hallotta unalomig ismételtetni Gombrowicz *Operettjében* „a velszi herceg székecskéi! tökéletesen értelmetlen mondatát - addig a „kisdolgozás” fölemlegetése, az ablaktalan, zárt szoba, a „felsüvetült kurta trutymó” pótszerként hathatott. Görgey Gábor abszurd példák nyomán önálló

leleménnyel kialakított, szokatlan drámai világa érdeklődést, figyelmet kel-tett. Az újdonság varázsa, izgalma el-fedte, hogy abszurd jellegükön belül túlzottan is eklektikusak, alakításukban pedig sokszor mechanikusak ezek a darabok. Egyelőre nemigen tűnt föl az sem, hogy az abszurd technikája az abszurd világszemlélete nélkül önmagában nem foghat át valóban nagy horderejű szín-műveket. Az ötlet, a technika csupaszon, védtelenül mutogatja magát. A *Komámasszony* és Görgey más abszurdjai is árulkodnak arról, hogy nem a világszemlélet hívta életre a formát, hanem a szellemesen, ügyesen kiötlött, az abszurd ihlette forma telítődik utólag tartalommal. E tartalom mindig nemes, értékes, de nem eredeti és nem átütő erejű (így például az antimilitarizmus, ami több drámában is hangot kap).

Mivel Görgey nem veszi át, de nem is kritizálja az abszurd világszemléletet, saját világszemlélete viszont nem fér meg az abszurd forma keretei között - arra kényszerül, hogy általános igazságok elmondására használja az abszurd dráma lehetőségeit, másrészt pedig arra, hogy „megszelídítse” az abszurdot. El-hagy figurákat, nem érint bizonyos konfliktusokat. A *Komámasszony, hol a stukker?*-ből például mindenképpen hiányzik egy szereplő: a lumpenproletár mint a proletár karikatúrája. (Cuki sem-mi esetre sem lehet az, írja elő a határozott szerzői instrukció.) Ennek a figurának a színre hozása mindjárt kiemelné a darabot a pusztá irodalmiasságból, a játékból - idáig azonban Görgey nem merészkedik, vagy egyszerűen nem is akar elmenni. A *Hírnök jó* feszes, kemény egyfelvonásos lehetne, ha a két - egymást és a világot pusztító - militáns ellenfelet nem szenilis öregnek rajzolná. A politikai és erkölcsi köreset diagnosztikája érdekes lehetne - de mert így csak orvosilag végezhető el, érdektelen marad. A *Nyugalmas há.* meg-elégszik azzal, hogy egy szituációt - a bordélyház, ahol nem szeretkeznek -, a visszájára fordít, s így nem is akad más tennivaló, mint engedelmesen betakarítani a korántsem gazdag termést. Elő-re kiszámítható poénokat csipegethet össze az író.

A további darabok közül legépebb a *Rokokó háború*, leggépiőbb a *Népfürdő*. A *Noé* és a *Cápák a kertben* - a jó ízlés ellen is vétve - unalomba vesznek; a műfaji szintek nem elegendenek, hanem egymásra torlódnak-csúsznak. Ötlet és



Görgey Gábor: Törököt **fogtunk** (Gyulai Várszínház). Cserényi Béla és Körmendi János (Nagy Zsolt felv.)

kidolgozás - mint a legtöbb esetben - nem áll arányban egymással: az alap-gondolat majdhogynem a maga nyereségében kerül színpadra, csak látszólagosan s nem belső természete szerint ölt formát. Az íróra kétféle veszély leselkedik: vagy túlzott macacssággal, mechanikusan gondolja végig az anyagban rejlő legegyszerűbb lehetőséget; vagy nem elég macacs ahhoz, hogy végig-gondolja a bonyolultabb drámai esélyek valamelyikét.

A *Komámasszony, hol a stukker?* fogyatékoságai ellenére is kiemelkedik ebből a darabcsoportból: a leghívebben reprezentálja az abszurd drámákat író Görgey Gábort, s eltagadhatatlanul dokumentumértékű az újabb magyar drámatörténetben: az abszurd technikával való kísérletezés egyik első eredménye volt ez a komédia.

Az álomvígjáték

Eredetileg az 1974-ben. Szegeden és a Fővárosi Operettszínházban is műsor-ra tűzött *Egy fiú és a tündér* kapta ezt a műfaji megjelölést, de bizvást nevezhető így az írónak néhány más műve is. Részben az abszurd drámából nőttek ki az álomvígjátékok is, de bennük már erősebb, meghatározóbb elem a magyar irodalmi tradíció, technikájukban

pedig a montírozás válik uralkodóvá. Abszurd játékaiban a kész formát szabtanységezte át Görgey; álomvígjátékaiban kész költői szövegeket vesz munkába, hogy - miként *Handabasa avagy a fátyol titkai* című darabjához írott jegyzetében megfogalmazta - ezeket átgyúrva alkosson újat: „Az eredeti mű alapos ismeretében új darabot akartam írni, oly módon, hogy a megemésztett anyag részletei, elemei, mintegy ugrásra készen halmozódva bennem, bizonyos helyzetekben organikusan beleépüljenek az új komédiába. Nem is törekedtem arra, hogy hű legyen az eredetihez, hiszen szuverén munkát akartam létrehozni. De nem haboztam felhasználni akár egy-egy egész passzust az eredetiből, ha céloznak és elképzelésemnek megfeleltek.”

E művészi eljárás ellen nem emelhető kifogás, s ha talán udvariasan hallgatnának is, aligha tiltakoznának maguk az „áldozatok”: Csokonai Vitéz Mihály és Vörösmarty Mihály. Görgey olyan utat választott - az át- és újraírását -, amelyet drámaírók sora taposott ki az év-századok során. Az „irodalmi ragasztás-technika” segítségével fordultatos, szellemes vígjátékokat hívott életre, melyek játékosan idézik föl Csokonai *Gerson du Malhereux-jét*, *Dorottóját*, *Tempefőijét*, illetve Vörösmarty *A fátyol titkai*, vala-



Mártay Márta a Bulvár kecskeméti előadásában (Karát Imre felv.)

mint *Csongor és Tünde* című darabjait. A három Csokonai-műre alapozott *Lilla és a kísértetek* című érzelmes komédiának, továbbá a *Handabasának* és az *Egy fiú és a tündérnek* is az a legfőbb érdeme, hogy - részben műfajt is teremtve - hozzájárult a magyar zenés színpadi játékok körének gazdagításához. Ha a „musical comedy” mintájára forgalomba kerülhetett a „musical tragedy” elnevezés, akkor talán nem egészen jogosulatlan Görgy át- és újrajrtaikat „musical absurd”-nak mondani, s ugyan-akkor „musical poetic”-nek is, utalva az abszurd indíttatásra és a tárgy költői eredetére. Az *álomvígjáték* mindezt a tartalmat magába sűríti (köztudomású, hogy az álomnak nagy szerepe van az abszurd irodalomban).

Az álomvígjátékok buktatója - az abszurd darabokhoz hasonlóan - a műfaji szabadosság, összeviasszaság, a különböző szintek sokszor indokolatlan és következtelen keverése. A *Lilla és a kísértetek* 1972-es békéscsabai bemutatója után legalább hat-hét réteget számolhattott össze a kritikus: Csokonai-vígjáték és abszurd dráma, népi bohózat és városi kabaré, népszínműfoszlányok és Vörösmarty-áthallások tülekedtek egymással a darabban. Ráadásul Sándor János, aki invenciózus ötletadója és a legtöbb esetben színpadra állítója is volt Görgy műveinek, maga is a színes, sokszor szertelenül csapongó rendezőegyhéniségek közé tartozik - tehát nem fegyelmezte, hanem megoldásaival tovább dúsította a szöveget, a szituációkat.

Ezzel együtt is étellelőbbek, hitelesebbek, sikerültebbek az álomvígjátékok, mint az abszurd darabok. A klasszikusok teremtette figurák mellé legalább néhány vonással jellemzett, élőbb

alakok kívánczoltak, az idézetek összekeverve is „csinosabb stílt” követeltek az új szövegrészeketől. Stumpf és Nachtigall, az abszurd drámák szokásos clown-párosát formázó titkosrendőrök (*Lilla és a kísértetek*), Rigó Rezső, Kacor Dezső, Guta Gergő, a kissé ördögfiókák módjára lézengő mai fiatalok (*Handabasa avagy a fátyol titkai*), az *Egy fiú és a tündér* főszereplői szokottan és szándékoltan sablonos vonásaik mellett egyéni színéssel, jellemet vázoló adottságokkal is bírnak.

A *Fejek Ferdinándnak* csak erős megszorításokkal sorolható az álomvígjátékok közé, noha ennek is van - közvetettebb - szépirodalmi előzménye: a *Cantio de militibus pulchra* (*Szép ének a katonáról*) szakaszai, s noha olyan vígjáték, amelyben fontos szerepet kapott a szép, nosztalgikus álomjelenet. Ráadásul nem lenne különösebb akadálya annak sem, hogy értő komponista modern zenét szeressen hozzá. A hasonlóságnál azonban fontosabb a különbözőzés: a *Fejek Ferdinándnak* - a *Komámasszony, hol a stukker?* és a *Bulvár* társaságában - Görgy legjellemzőbb, legsajátabb, legsikerültebb darabja. Az önmaga pusztá formájában megjelenő abszurd és a formai dúsításra használt abszurd után most először sikerült a „realizmus fennhatósága alatti groteszket létrehozni.

A dráma keletkezéstörténete érdekes és tanulságos. Az 1975-ös első változat, a Gyulai Várszínház számára írott *Törököt fogtunk* átdolgozását - „a kritikus-nak is lehet igaza!” felkiáltással - így indokolja a szerző: „Olyan történelmi komédiát akartam írni, amelyben a vég-kifejlet felé haladva egyre inkább éreztetném a komédia fenyegetettségét, és a vígjáték történelmi nehezkedése 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 katarziszát. Elhatároztam - életemben először -, hogy újraírom a darabot, Sándor János segítségével, aki az első változatot is rendezte.”

Gyapjas végvárának a harcok pangása idején levágott török fejekkel kereskedő vitézei a remek üzlet befellegzése után életüket áldozva kirohantak a várból (már aki) - az első verzió szerint. Emberfejek helyett káposztafejeket visznek piacra a másodikban: virul a végvári konyhakert. Amennyire oda nem illő volt a *Törököt fogtunk* zrínyis kifejelete, olyannyira szellemes ötlet a káposztatermelés. S a *Fejek Ferdinándnak*, éppen a cselekményben, a szerkezetben, a műfajban is megőrzött tisztaság, egységesség révén, minden erőltettség nélkül aktuális érvényű: háborúról, békéről, a harcot fölváltó termelő munka gyakori kétarcúságáról, a nagy hirtelen barátokká - közös káposztaföldet művelő gazdákká

békölt tegnapi ellenfelek természetéről szól a szatíra.

Az abszurd darabokat író, az álomvígjátékait montírozó Görgy büntetlenül akarta hol komédiára, hol tragédiára, hol kabaréra, hol cirkuszra, hol operettre, hol másra hangolni nézőit. Minden negyedóránban, nem csupán az utolsóban. Sőt, ötpercenként is zavartalanul váltogatta műfajait egyetlen darabon belül. A *Fejek Ferdinándnak* írója ezt az ellentmondást ismerte föl, ezen az ötletekben tobzódó, de végül a drámát szétforgácsoló gyakorlaton változtatott. Érdemes volt - életében először - az átírásnak nekigyürkőznie. Következétesen tartva magát a történelmi tragikomédia műfaji törvényeihez és logikájához, az abszurdból, a bohóctréfából, a bohózatból s más vidékekről származó ötleteit is zavartalanul belophatta darabjába.

A Bulvár

„Befejezésül mondjon valamit a szín-házi életről nálunk” - kéri az elviselhetetlen újságíró, Csík Dóra Bakonyi Gézá, az elismert, negyvenes dráma-író a Bulvárban. „Lepratelep” - felel kínjában és dühében Bakonyi. S nem sokkal később Zebegény, a jeles színigazgató már ezzel a kérdéssel fordul szerzőjéhez: „Géza, kérlek, szeretném tiszt-

táznai, hogy tulajdonképpen Afrika melyik államában játszódik az a darab, amit nekünk írész? A kolonializmus igájában senyvedő vagy haladó vagy netán félhaladó államban működik a lepratelep? A felületes firkász Csík Dóra akaratlanul is „társszerzővé” lett, színes cikkében már dráma színhelye a lepratelep.

A *Bulvár* megint egy kitűnő Görgey-ötlet. Gombrowicz észrevette, hogy az operett „monumentális idiotizmusában” kifejezhető a XX. századi történelem - megírta hát az *Operettet*. A *Kabaré* színpadon és filmen is világsiker lett, s azért mondhatott újat a század egyik sötét periódusáról, mert szintén nincs híjával a választott műfajban föl-ismert „monumentális idiotizmusnak”. A bulvár (darab) szinte ugyanúgy ajánlja magát, mint a másik két műfaj (noha az operett frivol szabadossága és a kabaré társadalomkritikai attitűdje nélkül). A bulvár biztonsági dramaturgiájában, polgárnyugtató megoldásaiban is ott van a „monumentális idiotizmus”.

A *Bulvár* attól nem közhely, hogy nem közhelyes mennyiségben adagolja a közhelyeket: rengeteg eget rengető közhelyből áll. Rengetheti-e a közhely az eget? Itt igen: a sztárt Stella Aurórának hívják (beszélő nevén egyszerre csillagnak és hajnalnak: hajnalcsillagnak), s még a balettkarba visszaparancsolt színésznőt is Alkonyi Glóriának. A legszebb szín a rózsaszín, a legnagyobb szám a vetkőzőszám, a legékesebb beszéd - a dadogás.

Görgey „leltározta” és egy karriertörténet láncolatába helyezte a bulvár el-koptatott, hamis, giccses közhelyeit. Színdarabja látszólag Stella Auróra (szegény kislányból lett világhíres színésznő) Mr. Szabó (Amerikába szakadt hazánk-fia) által egyengetett pályájának (diadal-út) andalító meséje - valójában az önmagával és eddigi munkásságával szembekerülő Bakonyi Géza egyre erősebb konfliktusának kibontakozása. Mindenki más azon az íven mozog, amelyre életünk bulvárdramaturgiája állította, csupán Bakonyi kísérli meg szuverénül tervezni és élni az életét. „A szemét és a törmelék alól” akarja kiásni „a kor szépségét”. De a nagy drámai mű helyett - bulvár-darabot ír. Szemetet, törmeléktermel, mert a szemétre és a törmelékre van vevő. A bulvár nem az életet másolja, az élet azonban másolja a bulvárt: Bakonyi Gézával megtörténik a hazugság, amit ő

írt. A nagy életbulvárnak részévé lesz egy nem a bulvárra tervezett élet. A *Bulvár* katartikus mélysége a Bakonyi kontra mindenki más viszonytól függ: minél jelentékenyebb írónak ismerjük meg Bakonyit, s minél jelentéktelenebbnek a többiekét, annál súlyosabb a darabbeli író bukása. (Megjegyzendő, hogy ez a három-felvonásos „világkarrier csak egy-két vonásában hordoz önéletrajzi elemeket. Bakonyi írói jelentékenységét a színésznek kell elsősorban megteremtenie, mert a szöveg erre nem fordít kellő gondot, s inkább a szerelmes férfit és az idült hipochondert ábrázolja.)

Bakonyi Géza azzal követ el végzetes hibát, hogy írói munkáját nem tudja távol tartani magánéletének hullámverésétől. A magánélet - a Stella-szerelme - bekebelezi a művészi hivatást. S ez éppen azért lehetséges, mert Bakonyi meg-osztott személyiséggel él: mint férj a felesége „hátkóját” szappanozó, eléggé szárnalmas és engedékeny alak - Afrikában élő Dezső barátjához intézett magnetofonszalag-leveleiben viszont a tudatos, cselekvő, tervező ember szólal meg. Bakonyi áldozatul esik Bakonyinak: a magányos művész a családi hálóban vergődő-élő embernek. A jellem- és cselekvésszerű, a szellemi és morális meg-hasadtság az írófigura legfőbb ismerte-tőjegye - éppen ez a megosztottság emeli ki őt csak őt a többi szereplő közül.

Egy meg sem írt „lepratelepi” dara-bot próbálnak a Zebegény-Matuska-féle színházban; lepratelep az egész világ - sugallja a *Bulvár*. Ezzel az egyáltalán nem finom, de egyáltalán nem ízléstelen ötlettel - bár első pillantásra föl sem tűnik - Görgey megint az abszurdhoz kötődik. De ez a darabja már nem abszurd, nem is „bulvárszurd”, hanem - a szerző szavával - „legfeljebb abszurd bulvár”. Az alapötletet következetesen kihasználó, az al-ok rendszerét operettesen fölvezető, jellegében realista szatíra a *Bulvár*, elsősorban a választott tárgyból következő groteszk beütéssel. (Kecskeméti előadásáról előző számunkban közöltünk kritikát.)

Ahol minden talmi, ott mi lehet egyedül igazi? „Lepratelepi” darabról lévén szó - a lepra. Deák Dezső, a Bakonyi által folytonosan emlegetett barát, a „drága Dezső” „másnap, hogy átvette a lepra elleni szérum feltalálásáért a Nobel-díjat leprás lett!”. „Igazi lepra! Végre valami igazi!” - ujjong Bakonyi; most már megint érdemes „a szemét és a törmelék” alá ásni.

A *Bulvár* többféle színpadi értelmezést rejt magában; még igen szegényes díszletek között (magyar bulvár?) is sajátos koncepciójú előadás születhetne, s a másik végleten természetesen ott lehet a leginkább filmen megvalósítható mesés gazdagság mint keret. Akár így, akár úgy, kíméletlenül következetes és szatirikus színrevitelben, a tragikus és nem a komikus elemeket hangsúlyozva a *Bulvár* Görgey legjobb színpadi alkotásának bizonyulhat. Ha viszont úgy játsszák a *Bulvárt*, ahogy a bulváron játszanák, akkor felszínes vígjáték kerekedik belőle; nagyoperetté szelídült-harsányult abszurd.

Az írott szöveg helyenként húzásra, másutt betoldásra szorul. A legnehezebb kérdés - Zebegény, Mr. Szabó és Csík Dóra személyén keresztül - az „Andrássy út hatvan”, a „hülyére vert foglyocskák”, Péter Gábor, az „aranyos főnök idekeverése. A „bulvárbán tartott” nézőt nem lehet itt-ott hirtelen az ötvenes évek elejének, a törvénysértések idejének valóságos történelmébe, tragikus eseményeibe átfordítani. Mind-ennek semmi köze sincs a bulvárhoz. Péter Gábor nevének említésétől nem lesz se jobb, se politikusabb, se bátrabb a darab. Ez stílusterés: a bulvárbán minden általános, még a figurák is metaforikusak (ezt a különféleképpen beszélő nevek is jelezhetik), konkrét tények, konkrét események, valóságos név zavaróan, idegenül hat. A sötét előélet-nek egyedül Zebegény alakja szempontjából van jelentősége; világos utalással, ám dekonkretizáltabban földéző az ötvenes évek elejét, a színigazgató jellemzése teljes maradna, s nem egy másik drámából lépne át ide.

Bakonyi Géza és Péter Gábor nem összeálló „pár”. Csongor és Tünde, Jancsi és Juliska Görgey más-más drámaiban szerepelnek, s együtt szerepelnek. Mégis, mintha nem egymás kezét fognák, hanem valaki más párját. Vagy egyszerre több kéz is nyúlna feléjük. Máskor meg senkié.

A *Fejek Ferdinándnak* és különösen a *Bulvár* arról tanúskodik, hogy néhány sikerületlenebb év és mű után megújult Görgey Gábor, a drámaíró. Jó évtizednyi kísérletezés eredményeként mintha ráébredt volna arra, hogy párok és mű-fajok közt rendet kell teremteni. Ki-ki és mi-mi a párjával. Aki maradandó műveket kíván írni, annak ez - megkerülhetetlen törvény.