

SZÍNHÁZ



Színikritikusok díja 1986/87 • Bécsy Tamás: Jó témák – álmonológokban • Csáki Judit: Fo(ri)ntos siker • Bemutatjuk Tábort Györgyöt • Mihail Svidkoj: Rendezői „új hullám” a Szovjet-unióban • Vlagyimir Gubarjev: Szarkofág – dráma

1987
Október

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XX. ÉVFOLYAM 10. SZÁM
1987. OKTÓBER

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

Szerkesztőség:
Budapest V., Báthory u. 10. 1054
Telefon: 316-308, 116-650

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére
nem vállalkozunk
Kiadja a Pallas Lap- és Könyvkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
Levél cím: Budapest, Postafiók 223. 1906
A kiadásért felel:
Siklósi Norbert vezérigazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR)
Budapest V., József nádor tér 1. 1900
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra
Előfizetési díj:
1 évre 360 Ft, fél évre 180 Ft
Példányonkénti ár: 30 Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H-1389 Budapest, Postafiók 149.
Indexszám: 25.797

707794 - Pátria Nyomda, Budapest Felelős
vezető: Vass Sándor vezérigazgató

HU ISSN 0039-8136

A borítón:
Gobbi Hilda és Varga Zoltán Spiró György: Csirkefej című
drámájának előadásából (A darab és a Katona József Színház
előadása elnyerte a Színkritikusok díját)

A hátsó borítón:
Varga Mátyás díszlete
a Galilei nemzeti színházi előadásához
(Ikády László felvételei)

TARTALOM

Színkritikusok díja 1986/87 (1)

játékszín

BÉCSY TAMÁS
Jó témák - álmonológokban (11)

FÖLDES ANNA Perújrafelvétel
(20)

CSÁKI JUDIT
Fo(ri)ntos siker (29)

világszínház

MIHAIL SVIDKOJ
Rendezői „új hullám” a Szovjetunióban (32)

HEKLI JÓZSEF
Portrévázlat Leonyid Zorinról (36)

b e m u t a t j u k T á b o r i G y ö r g y ö t
SZENTGYÖRGYI RITA

„A lenni ígéssel kezdődik a színház” (41)

RADNÓTI ZSUZSA
_Főleg politikai színházat csinálunk” (44)

Az Eljő a jeges kritikáiból (46)

„Minden élet maga a nagy világszínház” (47)

drámamelléklet

VLGYIMIR GUBARJEV: Szarkofág
(Fordította: Karig Sára)

SZÍNIKRITIKUSOK DÍJA 1986/87

A legjobb új magyar dráma: SPIRÓ GYÖRGY: CSIRKEFEJ

A legjobb előadás: SPIRÓ GYÖRGY: CSIRKEFEJ (Katona József Színház, rendezte: ZSÁMBÉKI GÁBOR)

A legjobb női alakítás: UDVAROS DOROTTYA (Catullus, Három lány kéken, Katona József Színház)

A legjobb férfialakítás: BLASKÓ PÉTER (Galilei élete, Miskolc), TORDY GÉZA (Az ügynök halála, Vígyszínház) A

legjobb női mellékszereplő: CSOMÓS MARI (Csirkefej, Katona József Színház)

A legjobb férfi mellékszereplő: VARGA ZOLTÁN (Csirkefej, Katona József Színház)

A legjobb díszlet: ANTAL CSABA (Catullus, Katona József Színház, Örökösök, A kinkastély, Szolnok)

A legjobb jelmez: SZAKÁCS GYÖRGYI (Catullus, Három lány kéken, Katona József Színház, Galilei élete, Miskolc)

Különdíj: JORDÁN TAMÁS (Amit szívedbe rejtessz, Radnóti Miklós Színház)

Az idei szavazáson résztvevő huszonhárom kritikus a kategóriák többségében meglehetősen egységes érték- és rangsort alakított ki.

Csaknem egyöntetű (nyolcvanhét százalék) volt a vélemény, hogy a legjobb új magyar dráma Spiró György Csirkefeje, s a legjobb jelmeztervezőnek a szavazók ebben az évben is Szakács Györgyit tartják, valamint a legjobb díszlettervezőnek ezúttal Antal Csabát (az érvényes szavazatok hetvenöt, illetve ötvenöt százalékát kapták).

A legjobb előadás, női alakítás, női mellékszereplő és a különdíj kategóriákban már valamivel jobban szóródnak a vélemények, ennek ellenére minden esetben jelentős szavazatkülönbséggel dőlt el az elsőség kérdése.

A legjobb előadásra a Katona József Színház két produkciója, a Catullus és a Csirkefej kapott igen nagyszámú szavazatot. A Csirkefej esetében a dráma és az előadás kvalitásai nehezen választhatók szét, így főleg ez magyarázza, hogy Zsámbéki Gábor rendezésére voksoltak valamivel többen.

A legjobb női alakításnál Udvaros Dorottya mellett Gobbi Hilda kapott még számottevő szavazatot a Csirkefej ben nyújtott emlékezetes szerepéért. Csomós Marit a legjobb női mellékszereplőnek a szavazók csaknem a fele tartotta, mellette a tíz további szavazatot kapott színésznő közül csupán Gaál Erzsébet alakításaira voksoltak többen.

Szintén a szavazókfele ítélte a különdíjat Jordán Tamásnak a JózsefAttila-estjéért. De számos szavazatot adtak a nyíregyházi Móríc Zsigmond Színház Hrabal-bemutatójára, illetve a szolnoki Szigligeti Színház jó néhány produkciójára. Ha számításba vesszük az Öfensége pincére voltamra, illetve A Janikára, az Örökösökre és A kinkastélyra a legjobb előadás kategóriában adott szavazatokat is, akkor megállapíthatjuk, hogy a kritikusok egyértelműen visszaigazolták a nyíregyházi és a szolnoki színház új törekvéseit.

A legnagyobb szóródás aférfialakítások és mellékszereplők kategóriájában tapasztalható. Mindkét esetben az érvényes szavazatok kétharmadát három-három színész kapta: a férfialakításoknál Blaskó Péter (Galilei élete), Kézdy György (A Janika) és Tordy Géza (Az ügynök halála), a mellékszereplőkben Derzsi János (A kinkastély), Tóth József (A Janika, Örökösök) és Varga Zoltán (Csirkefej). Mivel a szavazatok egy-egy negyedét elérő s hajszaál híján azonos számú voksa volt Blaskó Péternek és Tordy Gézáknak, úgy döntöttünk, hogy a legjobb férfialakítás díját kettejük között megosztjuk. A mellékszereplőknél viszont azt kellett figyelembe vennünk, hogy Varga Zoltán Csirkefej -beli Srác-alakítását ki főszerepnek, ki mellékszerepnek tekintette, s ennek megfelelően két kategóriában is szerepel ugyanarra a figuraformálásra adott szavazat. Ezért úgy tartottuk igazságosnak, hogy a két kategória voksait együtt vegyük számításba.

BARABÁS TAMÁS Új

Tükör, Esti Hírlap

A legjobb új magyardráma: Spiró György: Csirkefej

A legjobb előadás: Spiró György: Csirkefej (Katona József Színház) és O'Neill: Utazás az éjszakába (Eger, mindkettőt rendezte: Zsámbéki Gábor)

A legjobb női alakítás: Udvaros Dorottya (Catullus, Három lány kéken, Katona József Színház) és Gobbi Hilda (Csirkefej, Katona József Színház)

A legjobb férfialakítás: Tordy Géza (Az ügynök halála, Vígyszínház)

A legjobb női mellékszereplő: Békés Itala (A női partórség szeme láttára, Madách Kamaraszínház)

A legjobb férfi mellékszereplő: Méhes László (Csókos asszony, Vígyszínház)

A legjobb díszlet: Vayer Tamás (Kean, a színész, Madách Színház)

A legjobb jelmez: Szakács Györgyi (Három lány kéken, Katona József Színház)

Különdíj: Jordán Tamás (Amit szívedbe rejtessz, Radnóti Miklós Színház)

Érdekes évad - és jó néhány kimagasló produkció és alakítás miatt összességében egyáltalán nem nivótlan. Érdekes, mert néhány kategóriában versenytárs nélküli a jelölt: gyorsan dönthettem. Más kategóriákban hosszas mérlegelésre készített a bőség zavara. Egyértelmű, hogy Spiró György Csirkefeje a legjobb új magyar dráma, közel s távol versenytársa sincs. Számomra Szakács Györgyi munkája is versenytárs nélküli; egyetlen más produkciónál sem éreztem a jelmezeknek olyan fontos dramaturgiai szerepét (is), mint a Három lány kéken kosztümjeinél.

Nagy gondot a díszlettervező kiválasztása sem okozott, mert csak három munka tetszett igazán: Khell Csörszé (Csirkefej), Székely László (Lélekarang, Nyíregyházán) és - a legjobban, főleg a színházi jelenet megoldásában - Vayer Tamásé (Kean, a színész).

Ami a legjobb rendezést illeti: eleinte oly könnyűnek látszott az életünk, mert már november elején lezajlott a Csirkefej premierje, és ez akkora reveláció volt, hogy azt hittem, tüstént beírhatom a listára, Zsámbéki Gábornak ezt a rendezését semmi nem fogja „überolni”. Csak-hogy... jött aztán Verebes István egészen kiváló Szomor-rendezése (Szabóky), jött Ascher Tamás remeklése (Három lány kéken), Fodor Tamás lélegzet-elállítóan szép produkciója (A Janika), Szikora János ugyancsak gyönyörű elő-adása (Az ügynök halála), Marton László (a csupa humor Fekvőtámasz-szal), Vámos László (a szuperultraságos Tudós nőekkel), Huszti Péter (A női partórség.. .

elsőrangú összjátékával), Iglódi István (a *Csókos asszony*) olyan vigszínházi előadásával, aminek örülhetne az Operettszínház, Valló Péter (*Mezítláb a parkban*), Szurdi Miklós (*Hóhér és bolond*) s újra Zsámbéki (Egerben: *Utazás az éjszakába*). Tulajdonképpen a felsoroltak mindegyike megérdemelné a legjobb rendezés díját. Két művéért (Spiró és O'Neill) - célfotóval Ascher előtt - mégis Zsámbéki vezet nálam.

Megosztva szeretném kiadni a legjobb női alakítás díját Udvaros Dorottyanak (mind a Catullusban, mind a *Három lányban* monumentális!) és a csodálatos Gobbi Hildának (*Csirkefej*). Ám okvetlenül kiemelést érdemel még Bajcsay Mária (*A Janika*), Olsavszky Éva (*Utazás az éjszakába*), Hernádi Judit (*Good-bye, Charlie!*), Halász Judit (*Az ügynök halála*), a főiskolásként kiugró Nagy-Kálózy Eszter (*Takáts Alice*) és Eszenyi Enikő, akit a *Veszedelemes* viszonyokban ugyan még alig tudtam elviselni, ám utána „mesterhármassal” vétette észre magát (Ionesco-egyfelvonásosok, *Fekvőtámasz*, *Veronika szobája*).

Férfilestám sem rövidebb. S úgyszólván célfotó dönt itt is. Tordy Géza (*Az ügynök halála*-beli remeklése mellett a *Fekvőtámasz* sem maradhat említetlen) után szólni kell Kézdy Györgyről (*A Janika*, Szolnok) Haumann Péterről (*Kean*), Varga Zoltánról (*Csirkefej*), Blaskó Péterről (*Galilei élete*, Miskolc), Garas Dezsőről (*Kellemes húsvéti ünnepeket*), Darvas Ivánról (*Csókos asszony* és *Ördögök*), Iglódi Istvánról (*Tudós nők*), Fodor Tamásról (*Lisszaboni eső*), Király Leventéről (szegedi *Hegedűs a háztetőn*), Huszti Péterről (*Az ördög*), Mádi Szabó Gáborról (*Utazás az éjszakába*), Rubold Ödönről (*Énekes madár*) s Józsa Imréről (*Bocaccio* és *Mezítláb a parkban*).

A legjobb női mellékszereplők közt négyen - Básti Juli, Töröcsik Mari, Mátté Erzs, Szirtes Ági - a *Három lány kékből* pályáznak jó eséllyel, továbbá Csomós Mari (*Csirkefej*), Csernus Mariann (*Tudós nők*), Csonka Ibolya (*Utazás az éjszakába*), Igó Éva (*Csókos asszony*), Tábori Nóra (*Oszlopos Simeon*), Lukács Margit (*Le az öregekkel*), Hámosi Ildikó (*Koktél hatkor*) is kiváló - és akinek végül is a díjat adom: Békés Itala (*A női partórség szeme láttára*).

Sok kiváló férfi mellékszereplőt is hozott az évad: Avar István (*Takáts Alice*), Kállai Ferenc (*Le az öregekkel*), Vajda László (*Csirkefej*), az Újlaki Dénes-Eperjes Károly páros (*Csirkefej*), a Balkay

Géza-Szacsvay László páros (*Utazás az éjszakába*), Bodrogi Gyula (*Van, aki forrón szereti*) s Rudolf Péter (*Fekvőtámasz*) nevét említem - hogy aztán a legnagyobb kiugrást (a *Csókos asszonyban*) produkáló Méhes Lászlót illessem a díjjal, már csak azért is, hogy kitűnjék: bár ezt „csak” egy operettbeli (s még csak nem is túl jó az az operett) szereplésre kapja, de nem a műfaj számítt, hanem a megoldás módja.

S végül a különdíj: egészen csodálatos volt Jordán Tamás *Amit szívedbe rejtessz* című produkciója a Radnóti Miklós Színházban.

BARTA ANDRÁS

Magyar Nemzet

A legjobb új magyardráma: Spiró György: *Csirkefej*

A legjobb előadás: Spiró György: *Csirkefej* (Katona József Színház, rendezte: Zsámbéki Gábor)

A legjobb női alakítás: Halász Judit (*Az ügynök halála*, Vigszínház)

A legjobb férfialakítás: Blaskó Péter (*Galilei élete*, Miskolc)

A legjobb női mellékszereplő: Csomós Mari (*Csirkefej*, Katona József Színház)

A legjobb férfi mellékszereplő: Sinkó László (Catullus, Katona József Színház)

A legjobb díszlet: Vayer Tamás (*Galilei élete*, Miskolc)

A legjobb jelmez: Schaffer Judit (Tudós nők, Várszínház)

Küldöndíj: Csáth Géza: *A Janika* társulatának (Szolnok)

BÉRCZES LÁSZLÓ

Film Színház Muzsika

A legjobb új magyar dráma: Spiró György: *Csirkefej*

A legjobb előadás: Füst Milán: Catullus (Katona József Színház, rendezte: Székely Gábor)

A legjobb női alakítás: Udvaros Dorottya (Catullus, Katona József Színház)

A legjobb férfialakítás: Kézdy György (*A Janika*, Szolnok)

A legjobb női mellékszereplő: Gaál Erzsébet (*A bolond*, Nyíregyháza)

A legjobb férfi mellékszereplő: Tóth József (*Örökösök*, Szolnok)

A legjobb díszlet: Antal Csaba (Catullus, Katona József Színház; *A kinkastély*, Szolnok)

A legjobb jelmez: Békés Rozi (*A kinkastély*, Szolnok)

Küldöndíj: Jordán Tamás (*Amit szívedbe rejtessz*, Radnóti Miklós Színház)

Az évadról fölösleges leírni azt, amit tavaly is leírtam. Átlagos évad kiugró teljesítmények nélkül. Inkább felsorolom azokat a neveket és produkciókat, amiket még nyugodtan beírhattam volna:

1. Nem valószínű, hogy a *Csirkefejnek* - annak ellenére, hogy nem minden pontján tűnik hitelesnek - lesznek vetélytársai. Mindenesetre sikerültnek tartom Márton László drámáját, *A kinkastélyt*.

2. *A Janika* (rendező: Fodor Tamás), *Az ügynök halála* (rendező: Szikora János), *Három lány kékből* (rendező: Ascher Tamás), *Csirkefej* (rendező: Zsámbéki Gábor), *A kinkastély* (rendező: Csizmadia Tibor).

3. -

4. Balkay Géza (*Vendégség*), Tordy Géza (*Az ügynök halála*), Vallai Péter (*Forgatókönyv*).

5. Töröcsik Mari (*Három lány kékből*).

6. Hegedűs D. Géza (*Az ügynök halála*), Hunyadkürti György (*Szent Johanna*), Vajda László (*Csirkefej*), Szarvas József (*Ördögök*).

7. -

8. -

9. A nyíregyházi Mórnicz Zsigmond Színház, amely néhány év alatt a „semmiből” eljutott oda, hogy egyenletesen jó színvonalon izgalmas előadásokat hoz létre.

BOGÁCSI ERZSÉBET

Magyar Nemzet

A legjobb új magyardráma: Spiró György: *Csirkefej*

A legjobb előadás: Spiró György: *Csirkefej* (Katona József Színház, rendezte: Zsámbéki Gábor)

A legjobb női alakítás: Bajcsay Mária (*Szentivánéji álom*, *A Janika*, Völgény, Szolnok), Halász Judit (*Az ügynök halála*, Vigszínház)

A legjobb férfialakítás: Nemcsák Károly (*Az élet álom*, Radnóti Miklós Színház), Varga Zoltán (*Csirkefej*, Katona József Színház)

A legjobb női mellékszereplő: Szirtes Ágnes (*Három lány kékből*, Katona József Színház)

A legjobb férfi mellékszereplő: Tóth József (*Szentivánéji álom*, *A Janika*, *Örökösök*, Völgény, Szolnok)

A legjobb díszlet: Khell Csörsz (*Csirkefej*, Katona József Színház)

A legjobb jelmez: Szakács Györgyi (Catullus, *Három lány kékből*, Katona József Színház)

Küldöndíj: Schwajda György: *Ludas Matyi* (Szolnok)

Megint elenyésző a meglepetés. Nem szeretném magam ismételtetni szezonról szezonra, ezért kurtára fognám az indoklást. Vagyis csupán felsorolnék még pár nevet - a leginkább szóródó kategóriából - a díjra esélyes színészek közül: Derzsi János, Meszléry Judit, Tordy Géza, Udvaros Dorottya, Vallai Péter. Minden jó szándékom ellenére, alig-alig tudtam tágítani a szűk körön. Nagyobb baj, hogy a magyar színház sem.

CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

Színház

A legjobb új magyardráma: Spiró György: Csirkefej

A legjobb előadás: Spiró György: Csirkefej (Katona József Színház, rendezte: Zsámbéki Gábor)

A legjobb női alakítás: Udvaros Dorottya (Három Lány kékben, Katona József Színház)

A legjobb férfialakítás: Tordy Géza (Az ügynök halála, Vígszínház), Blaskó Péter (Galilei élete, Miskolc)

A legjobb női mellékszereplő: Csomós Mari (Csirkefej, Katona József Színház)

A legjobb férfi mellékszereplő: Eperjes Károly (Csirkefej, Katona József Színház), Hegedűs D. Géza (Az ügynök halála, Vígszínház)

A legjobb díszlet: Khell Csörsz (Csirkefej, Katona József Színház)

A legjobb jelmez: Szakács Györgyi (Három lány kékben, Katona József Színház)

Különdíj: Hrabal: Öfensége pincére voltam (Nyíregyháza)

CSÁKI JUDIT

Színház

A legjobb új magyardráma: Spiró György: Csirkefej

A legjobb előadás: Füst Milán: Catullus (Katona József Színház, rendezte: Székely Gábor)

A legjobb női alakítás: Udvaros Dorottya (Catullus, Katona József Színház)

A legjobb férfialakítás: Kézdy György (A Janika, Szolnok), Benedek Miklós (Catullus, Katona József Színház)

A legjobb női mellékszereplő: Ronyecz Mária (Csirkefej, Katona József Színház)

A legjobb férfi mellékszereplő: Derzsi János (A kínkastély, Szolnok), Tóth Jó-

zsef (Örökösök, Szolnok) és Méhes László (Csókos asszony, Vígszínház)

A legjobb díszlet: Antal Csaba (Catullus, Katona József Színház; Örökösök, Szolnok)

A legjobb jelmez: Szakács Györgyi (Catullus, Katona József Színház)

Különdíj: Jordán Tamás (Amit szíved-be rejtessz, Radnóti Miklós Színpad)

1. Az elmúlt évadban bemutatott magyar drámák közül a *legjobb*at kétségtelenül Spiró György írta. Mögötte is sorakoznak jók - ebből a szempontból rosszabb évadban legjobbak is lehetnének -: Békés Pál *Pincejátéka* és *A női partórség szeme látára* című darabja, Márton László: *Lepkék a kalapon* és *A kínkastély* című műve, Schwajda György *Marija* és *a Ludas Matyi*. Aztán voltak rettenetesen rosszak is ...

2. A legjobb előadás a Székely Gábor rendezte *Catullus* volt, de nagyon-nagyon jó volt - előadásként is - *a Csirkefej*. Emlékezetes volt *A Janika*, *A kínkastély*, az *Örökösök*, *a Ludas Matyi* - ez mind Szolnok.

3. Udvaros Dorottya Clodiája számomra a „legeslegjobb” női alakítás volt. Leg-

A legjobb előadás: Csirkefej (Katona József Színház). Rendezte: Zsámbéki Gábor





A legjobb női alakítás: Udvaros Dorottya (Clodia) (Iklády László felvételei)

jobb volt Gobbi Hildae a Csirkefejen, Bodnár Erikáé ugyanott.

4. „No comment.”

5. Kis szerepben tetszett még sok más is, de Ronyecz Mária percnyi jelenlétből tudott pontos, finom és mély drámát játszani.

6. Itt további szavazataim is lennének, ha nem tartanám már a hármát is kicsit soknak: Hegedűs D. Géza az *Ördögök*-ben és *Az ügynök* halálában, Sinkó László a *Catullusban*.

7. . . . és jó volt Khell Csörsz *Csirkefej*-díszlete is.

8. Évek óta Szakács Györgyi valamilyen jelmezére szavazok; majdnem leírhatnám: valószínűleg ő a legjobb magyar jelmeztervező.

9. Jordán produkciója „szöröstül-bőröstül” az évad egyik legjobbja; de egy második különdíjat a nyíregyházi színház is megérdemelne. .

CSÍK ISTVÁN Pénzügyminisztérium

Sajtóosztály

A legjobb új magyardráma: Spiró György: *Csirkefej*

A legjobb előadás: Brecht: Galilei élete (Miskolc, rendezte: Csiszár Imre)

A legjobb női alakítás: Gobbi Hilda (Csirkefej, Katona József Színház)

A legjobb férfialakítás: Tordy Géza (Az ügynök halála, Vígszínház)

A legjobb női mellékszereplő: Barta Mária (Fortunatus, Zalaegerszeg)

A legjobb férfi mellékszereplő: Varga Zoltán (Csirkefej, Katona József Színház)

A legjobb díszlet: Szilávik István (Három lány kéken, Katona József Színház)

A legjobb jelmez: Szakács Györgyi (Galilei élete, Miskolc)

Küldöndíj: Hrabal: Ófensége pincére voltam (Nyíregyháza)

ÉZSIÁS ERZSÉBET

Film Színház Muzsika

A legjobb új magyar dráma: Gyurkovics Tibor: *Fekvőtámasz*

A legjobb előadás: Gorkij: *Örökösök* (Szolnok, rendezte: Fodor Tamás)

A legjobb női alakítás: Udvaros Dorottya (Catullus, Katona József Színház)

A legjobb férfialakítás: Andorai Péter (Koldusopera, József Attila Színház), Haumann Péter (Kean, a színész, Madách Színház)

A legjobb női mellékszereplő: Schubert Éva (Szabóky Zsigmond Rafael, Játékszín)

A legjobb férfi mellékszereplő: Bozóky István (Szabóky Zsigmond Rafael, Játékszín)

A legjobb díszlet: Antal Csaba (*Örökösök*, Szolnok; Catullus, Katona József Színház)

A legjobb jelmez: Szakács Györgyi (Catullus, Katona József Színház; Galilei élete, Miskolc)

Küldöndíj: Gyurkovics Tibor (a veszprémi Fekvőtámaszban nyújtott színészi alakításáért)

FÖLDES ANNA

Nők Lapja

A legjobb új magyardráma: Spiró György: *Csirkefej*

A legjobb előadás: Spiró György: *Csirkefej* (Katona József Színház, rendezte: Zsámbéki Gábor) és *Petrusevszkaja: Három lány kéken* (Katona József Színház, rendezte: Ascher Tamás)

A legjobb női alakítás: Gobbi Hilda (Csirkefej, Katona József Színház)

A legjobb férfialakítás: Tordy Géza (Az ügynök halála, Vígszínház), Fodor Tamás (Lisszaboni eső, Játékszín), Kézdy György (A Janika, Szolnok)

A legjobb női mellékszereplő: Békés Itala (A női partórség szeme láttára, Madách Kamaraszínház)

A legjobb férfi mellékszereplő: Varga Zoltán (Csirkefej, Katona József Színház)

A legjobb díszlet: Menczel Róbert (A nagy fejedelem, Veszprém)

A legjobb jelmez: Szakács Györgyi (Három lány kéken, Katona József Színház, és az egész évadban nyújtott összteljesítményéért)

Küldöndíj: Jordán Tamás (Amit szívedbe rejtessz, Radnóti Miklós Színpad)

Érdeklődéssel olvasom a magyar sajtóban a színházi élet és a színházi műhelyek irányítóinak elégedett nyilatkozatait. Lehet, hogy ők más színházakba jártak, más előadásokat láttak, mint mi, kritikusok? Vagy a mi év közben sokat hangzottatott elégedetlenségünk lenne aránytalan? Hiszen most, évad végén mégis csak az derül ki, hogy nemis olyan nehéz a díjakat kiosztani, több rubrikába két-három jelöltet is tudnék állítani.

Csakhogy a mérleg nem is billeg, hanem már stabilan egyetlen színház felé hűz: ha az évad programját, az előadások összértékét vizsgáljuk, a Katona József Színháznak egyszerűen nincs versenytársa. Kétségtárol itt láttuk az évad legjobb - valljuk be, egyetlen igazán jó - új

magyar drámáját, és itt született meg az évad három legjobb előadása. (Az általam díjazottakon kívül nyugodt lelkiismerettel idesorolnám a *Catullust* is.) Logikus következtetés az is, hogy a legjobb színészi alakításokra a legjobb előadásokban, rendezésekben nyílik lehetőség. Pedig nagyszerű színészek nemcsak a Katona József Színház társulatában vannak... Ez a meggyőződésem, ez a meggondolás vezetett, amikor legalább az egyedi színészi teljesítményeket igyekeztem szélesebb körből, más színházakból (is) válogatni.

KOLTAI TAMÁS

Színház

A legjobb új magyar dráma: Spiró György: *Csirkefej*

A legjobb előadás: Füst Milán: *Catullus* (Katona József Színház, rendezte: Székely Gábor)

A legjobb női alakítás: Gobbi Hilda (*Csirkefej*, Katona József Színház) és Udvaros Dorottya (*Catullus*, Katona József Színház)

A legjobb férfialakítás: Kézdy György (*A Janika*, Szolnok)

A legjobb női mellékszereplő: Csomós Mari (*Csirkefej*, Katona József Színház)

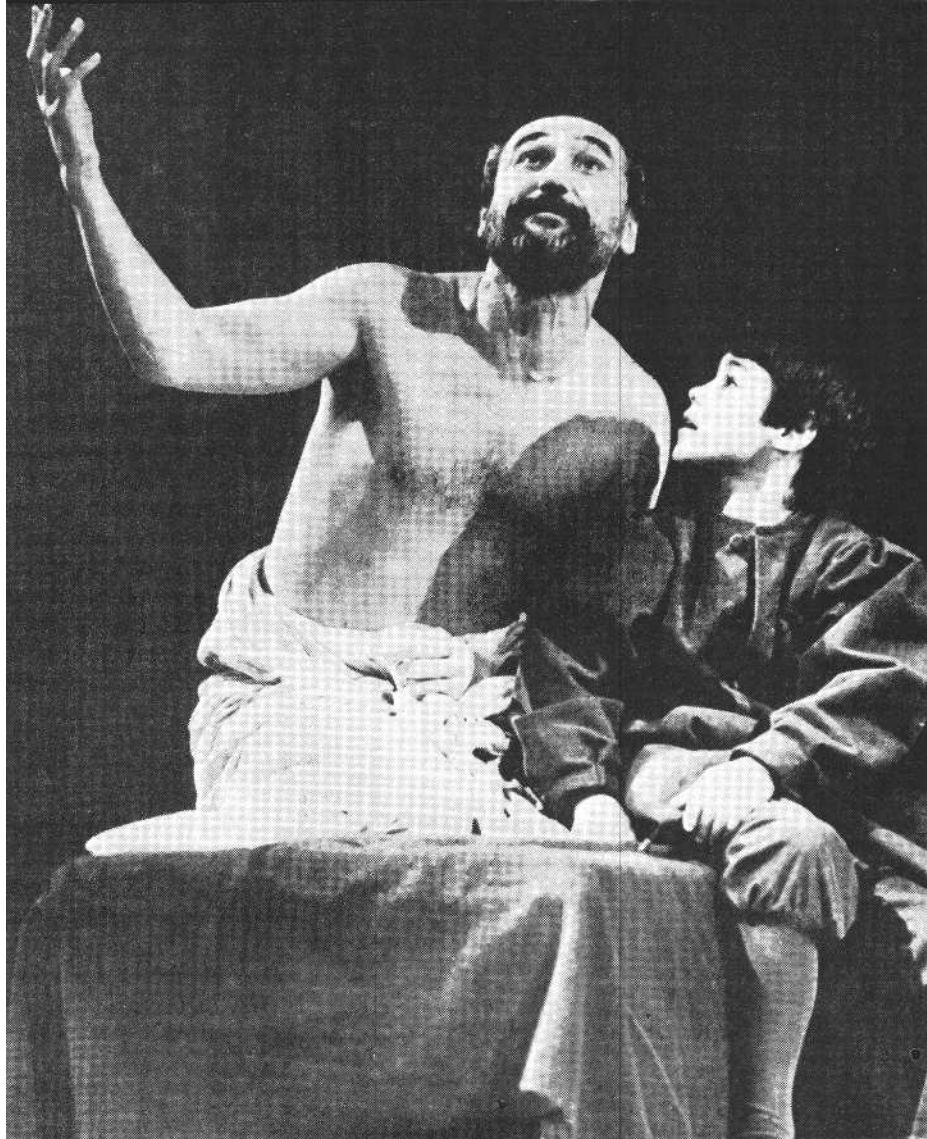
A legjobb férfi mellékszereplő: Mácsai Pál (*Scapin furfangjai*, Szentendrei Teátrum) és Derzsi János (*A kinkastély*, Szolnok)

A legjobb díszlet: Antal Csaba (*Catullus*, Katona József Színház)

A legjobb jelmez: Szakács Györgyi (*Három lány kékből*, Katona József Színház)

Különdíj: Ivo Krobot (*az Ófensége pincére voltam* című nyíregyházi előadásért)

A drámák között Spiró György színműve csak saját versenytársa lehetett, bár azt hiszem, egy olyan évadban is komoly esélyes lett volna, amelyben szorosabb a verseny. Mindenesetre a *Csirkefej* azon ritka esetek egyike, amikor a gyomorszáj-ütés esztétikai kategóriává válik. A *Csirkefej* mint előadás is joggal pályázhatott az elsőre, a Katona József Színház egy másik produkciója, a *Három lány kékből* és a miskolci *Galilei élete* mellett. A *Catullus* javára szóló döntést számomra mégis az tette egyértelművé, hogy míg az említett darabok többé-kevésbé kijelölik a rendezés stílisis útjelzőit, Füst Milán heves, lírai dialógusainak színpadi jelrendszerét ki kellett találni. Zsámbéki Gábor, Ascher Tamás és Csizsár Imre



A legjobb férfialakítás: Blaskó Péter (Galilei) (Jármay György felv.)

kiváló rendezői munkát végzett; Székely Gábor alkotói munkája a drámaíróival kongeniális.

A színészi kategóriák közül a női alakítás díját képtelen voltam nem megosztani. Udvaros Dorottya és Gobbi Hilda - az előbbi nemcsak a *Catullusban*, hanem a Petruszszkaja-darabban is - megrázóan tökéletes. Igazság szerint Tábori Nórának az *Öszlopos Simeon* Vincénjeként be kellett volna férnie melléjük harmadiknak; a különbség szubjektíve árnyalatnyi, „objektíve” természetesen mérhetetlen. Akárcsak Kézdy György és Blaskó Péter között. Utóbbi a *Galilei* címszerepében minden díjat és elismerést megérdemel; Kézdy azonban *A Janikában* olyan szájalomra méltó és nevetséges, ironikus és groteszk, hősies és kisszerű - egyszóval bonyolult - karaktert állított elénk, ami totálisan lenyűgözött. Holott még Tordy Géza (*Az ügynök halála*), Fodor Tamás (*Lisszaboni eső*) és Jordán Tamás József Attilája is versenyben volt.

Csomós Mari *Csirkefej*-beli epizódjának nálam nem akadt riválisa; Derzsi János és Mácsai Pál között azonban nem tudtam választani.

Antal Csaba bámulatos *Catullus*-díszlete vizuális és játéktechnikai bravúr. Szakács Györgyi ruhái jellemmeghatározók és figurateremtő erejűek a Petruszszkaja-darabban.

Talán különös, hogy egy rendezésnek ítélek különdíjat. Ivo Krobot az *Ófensége pincére voltam* előadásával szerintem nemcsak mint rendező, hanem mint dramaturg, színészpédagógus és humanista - egyszóval mint színházi ember - is egészen különleges minőséget hozott létre.

KOVÁCS DEZSŐ

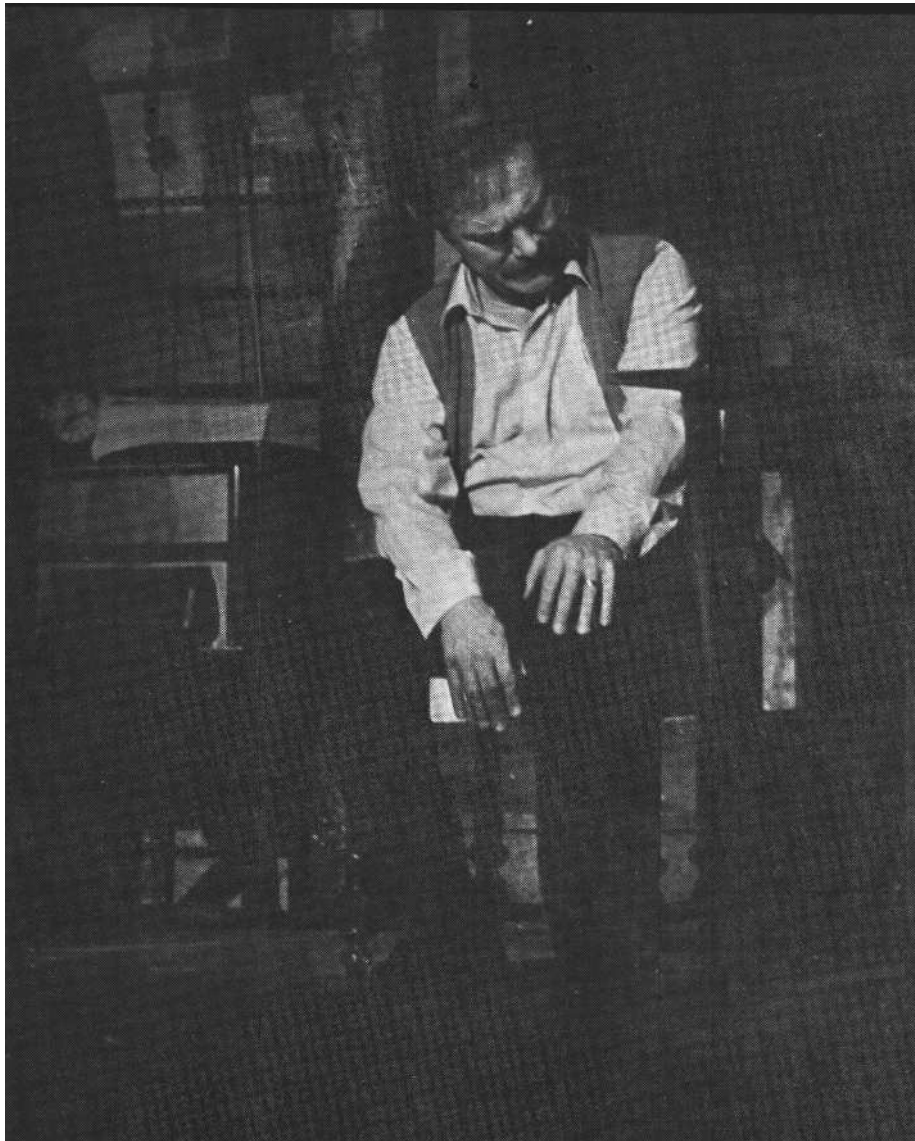
Kritika

A legjobb új magyardráma: Spiró György: *Csirkefej* és Márton László: *Lepkék a kalapon*

A legjobb előadás: Füst Milán: *Catullus* (Katona József Színház, rendezte: Székely Gábor)

A legjobb női alakítás: Udvaros Dorottya (*Catullus*, Katona József Színház)

A legjobb férfialakítás: Blaskó Péter (*Galilei élete*, Miskolc), Fodor Tamás (*Lisszaboni eső*, Játékszín)



A legjobb férfialakítás: Tordy Géza (Willy Loman)

A legjobb női mellékszereplő: Tímár Éva (Őszlopos Simeon, Miskolc)

A legjobb férfi mellékszereplő: Andorai Péter (Ördögök, Vígszínház), Iglódi István (Tudós nők, Várszínház)

A legjobb díszlet: Antal Csaba (Catullus, Katona József Színház)

A legjobb jelmez: Szakács Györgyi (Catullus, Katona József Színház)

Különdíj: -

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR

Új Tükör

A legjobb új magyar dráma: Spiró György: Csirkefej

A legjobb előadás: Brecht: Galilei élete (Miskolc, rendezte Csiszár Imre)

A legjobb női alakítás: Takács Katalin (Kék róka, Radnóti Miklós Színház)

A legjobb fémalakítás: Tordy Géza (Fekvőtámasz, Pesti Színház)

A legjobb női mellékszereplő: Koós Olga (Szabóky, Játékszín)

A legjobb férfi mellékszereplő: Avar István (Takács Alice, Madách Kamarszínház)

A legjobb díszlet: -

A legjobb jelmez: Vágó Nelly (Énekes madár, Nemzeti Színház)

Különdíj: Rubold Ödön (Énekes madár, Nemzeti Színház)

MÉSZÁROS TAMÁS

Magyar Hírlap

A legjobb új magyardráma: Spiró György: Csirkefej

A legjobb előadás: Füst Milán: Catullus (Katona József Színház, rendezte: Székely Gábor)

A legjobb női alakítás: Udvaros Dorottya (Catullus, Katona József Színház)

A legjobb férfialakítás: Blaskó Péter (Galilei élete, Miskolc)

A legjobb női mellékszereplő: Csomós Mari (Csirkefej, Katona József Színház)

A legjobb férfi mellékszereplő: Avar István (Takács Alice, Madách Színház)

A legjobb díszlet: Antal Csaba (Catullus, Katona József Színház)

A legjobb jelmez: -

Különdíj: Jordán Tamás (Amit szívedbe rejtessz, Radnóti Miklós Színház)

MIHÁLYI GÁBOR

Nagyvilág

A legjobb új magyardráma: Spiró György: Csirkefej

A legjobb előadás: Spiró György: Csirkefej (Katona József Színház, rendezte: Zsámbéki Gábor)

A legjobb női alakítás: Gobbi Hilda (Csirkefej, Katona József Színház), Udvaros Dorottya (Catullus, Katona József Színház)

A legjobb férfialakítás: Sinkó László (Catullus, Három lány kékben, Katona József Színház)

A legjobb női mellékszereplő: Csomós Mari (Csirkefej, Katona József Színház)

A legjobb férfi mellékszereplő: Hunyadkürti György (Szent Johanna, Kaposvár)

A legjobb díszlet: -

A legjobb jelmez: Szakács Györgyi (több előadás terveit)

Különdíj: szolnoki Szigligeti Színház

Megállapodásunk, hogy minden meg gondolástól függetlenül a legjobb teljesítményeket díjazzuk. Ezért nincs más választásom, mint hogy a díjak többségére a Katona József Színház művészeit javasoljam. Az idei évadban egyértelműen versenytársaik fölébe nőttek. Igaz, olyan kiváltságos feltételek között dolgozhatnak, amelyek más társulatoknak nem adatnak meg. Hiszen az ország néhány legjobb rendezője irányítja egy olyan, csupa kitűnő színészből álló gárda munkáját, amely még ma is hajlandó az ár el-len úszni, azaz - anyaszínházára, főmunkahelyére koncentrálni színészi energiáit. (Igaz, ez azután másutt bejön...) A Sztanyiszlavszkij legjobb hagyományait követő színház gondolkodásában, világlátásában elég mai ahhoz, hogy egy szélesebb értelmiségi közönséget vonzzon háromszázötven személyes nézőterére. Sikerültebb produkcióikat tehát addig tudják műsoron tartani, míg meg nem unják. Ez viszont lehetővé teszi, hogy az új darabokat addig próbálják, amíg maximalista igényeiknek megfelelő színvonalon el nem készül az előadás. Az új bemutató színvonala és sikere tovább biztosítja a kedvező munkafeltételeket. A színház rangos külföldi meghívásai és remélhető sikerei is növelik a színház hazai közönségvonzását.

Gondoltam is arra, hogy tulajdonképpen különdíjjal kellene jutalmazni a Katona József Színház társulatát, ideszámítva Ascher Tamást is (Petrusevszkaja-



A legjobb női mellékszereplő: Csomós Mari (Anyja) a Csirkefejben

rendezéséért), már csak azért is, hogy másokat is jutalmazhassunk, olyanokat, akik nehezebb feltételek között is jelentőset alkottak. Például Fodor Tamást, Csáth Géza darabjának megrendezéséért, Kézdy Györgyöt e darab főszerepéért, Csákányi Esztert Szent Johanna-alakításáért. Így persze nem javasolhatnám különdíjra a szolnoki Szigligeti Színházat, ahol még a kudarcok is jelentősebbnek tűntek, mint másutt a közép-szerű sikerek. Szomorú jelenség viszont, hogy az előadások díszletei egyre fantáziátlanabbak, érdektelenebbek - e téren

A legjobb díszlet: Antal Csaba (Catullus)



még a Katona József Színház is elmarasztalható.

MOLNÁR GÁL PÉTER

Mozgó Képek

A legjobb új magyar dráma: József Attila: Amit szívedbe rejtessz, Spiró György: Csirkefej

A legjobb előadás: Amit szívedbe rejtessz (Radnóti Miklós Színpad, rendezte: Gáspár János)

A legjobb női alakítás: -

A legjobb férfialakítás: Jordán Tamás (Amit szívedbe rejtessz, Radnóti Miklós Színpad) és Varga Zoltán (Csirkefej, Katona József Színház)

A legjobb női mellékszereplő: -

A legjobb férfi mellékszereplő: Derzsi János (A kinkastély, Szolnok)

A legjobb díszlet: -

A legjobb jelmez: -

Küldöndj: -

NÁNAY ISTVÁN

Színház

A legjobb új magyardráma: Spiró György: Csirkefej

A legjobb előadás: Füst Milán: Catullus (Katona József Színház, rendezte: Székely Gábor)

A legjobb női alakítás: Udvaros Dorottya (Catullus, Katona József Színház)

A legjobb férfialakítás: Safranek Károly (Öfensége pincére voltam, A bolond, Pat-



A legjobb férfi mellékszereplő: Varga Zoltán a Csirkefej Srác-szerepében

kánykirály, Nyíregyháza), Kézdy György (A Janika, Szolnok)

A legjobb női mellékszereplő: Gaál Erzsébet (A bolond, Nyíregyháza)

A legjobb férfi mellékszereplő: Tóth József (Örökösök, A Janika, Szolnok)

A legjobb díszlet: Antal Csaba (Catullus, Katona József Színház; Örökösök, Szolnok)

A legjobb jelmez: Szakács Györgyi (Catullus, Három lány kéken, Katona József Színház)

Küldöndj: Jordán Tamás (Amit szívedbe rejtessz, Radnóti Miklós Színpad)

1. Spiró György *Csirkefeje* vitathatatlanul az évad legjelentősebb új magyar drámája, elsősorban kivételesen erős társadalmi érzékenysége és kíméletlenül pontos állapotrajza teszi kiemelkedővé.

Egyébként a több mint húsz bemutatott új magyar darab többsége tartalmilag érdektelennek, formailag kiérleltelennek, dramaturgiailag átgondolatlan-nak, sikerületlennek bizonyult, nem egy a bemutatathatóság szintjét is alig ütötte meg (mindenekelőtt Gerencsér Miklós *Ferde háza*, de Vészi Endre *Le az öregek-kelje* vagy Gyurkovics Tibor *Bombatólcsére* is).

„Ugyanakkor más-más szempontból fel kellett figyelni Schwajda György, Békés Pál és Márton László két-két művére, illetve örömmel nyugtázhattuk Határ Győző magyarországi dráma-bemutató-ját, *A patkánykirályt*. Schwajda *Marija* sok évi kényszerű hallgatás után is bizonyította az írói részletekben megmutatkozó kvalitásait, akárcsak a szerző legújabb műve, *a Ludas Matyi*. De a kitűnő alapötletekből és a remek részletekből egyik esetben sem született igazi remekmű. Békés Pál *Pincejátéka* és *A női partórség szeme láttára* című komédiája a drámaírói eszközöket biztosan kezelő író profi színpadi szerzővé éréséről tanúskodik. Márton László sajátos hangvételű, a dráma műfaji kereteit feszegető darabjai (*Lepkék a kalapon*, *A kinkastély*) egy fiatal drámaíró-nemzedék sok szempontból új szemléletű megnyilatkozási formáját képviselik, s kihívást jelentenek a hivatásos színház bevált gyakorlatával szemben.

2. Nemcsak az évad átlagszínvonalához igazított relatív mérce alapján, hanem abszolút értelemben véve is jó produkció volt a Játékszín *Vendégsége* és Szabóky Zsigmond *Rafaele*, a nyíregyháziak *A patkánykirálya* és *A bolondja*, a Vígszínház *Az ügynök halála* című Miller-bemutatója és a Csókos asszony operettremeklése, a szolnokiak *Örökösökje* és *A kinkastély* vagy Csiszár Imre két munkája: Miskolcon a monumentális *Galilei élete* és Dunaújvárosban Nagy András Báthory *Erzsébet* (ez utóbbi a várszínházi premierrel ellentétben igazolta a mű erejét!).

Néhány kitűnő előadást is láthattunk. Mindenekelőtt a *Csirkefejet*, aztán Szolnokon *A Janikát*, Nyíregyházán Hrabal *Öfensége pincére voltam* című darabját, valamint Jordán Tamás *Amit szívedbe rejt* című József Attila-estjét.

Székelly Gábor Füst Milán-rendezése nem egyszerűen kitűnő előadás, hanem színpadi műalkotás. Minden végiggondolt és pontosan megformált részlet egy lenyűgöző szellemi-művészi kompozíció létrejöttét szolgálja. A szubjektív indíttatású, de általános érvényű emberi tragédiák szövedékét ábrázoló írói remekmű szuverén, kongeniális rendezői-színpadi mása született meg.

3. A jó s kitűnő előadásokban számos remek színészi teljesítménnyel találkozhattunk. A nőknél Udvaros Dorottya rendkívül sokszínű és mély alakításai (mindenekelőtt a *Catullusban*, de a *Vendégségben* és a *Három lány kében* című produkcióban is) mellett Gaál Erzsébet

szerepeit kell említenem. *A patkánykirályban* és *A bolondban* a színészi létezés különösen intenzív, a magyar színpadokon ritka módját teremtette meg. De emlékezetes volt Gobbi Hilda, Bodnár Erika (*Csirkefej*), Csomós Mari (*Csirkefej*, *Catullus*), Koós Olga (*Szabóky*), Olsavszky Éva (*Hosszú út az éjszakába*), Barta Mária (*Fortunatus*), Tímár Éva (*Báthory Erzsébet*), Varga Kata (*Úri muri*) figuraformálása is.

A férfiak között Safranek Károlyt azért szeretném kiemelni, mert érzékeny és intenzív színpadi létezőmódjával az egyik meghatározó színészi tényezője annak a határozottan kitapintható nyíregyházi művészi profilnak, amely elsősorban Ivo Krobot Hrabal-rendezésének kiemelkedő fontosságú és tökéletes közösségi teljesítményre épülő előadásában, illetve Salamon Suba László két rendezésében (*A patkánykirály*, *A bolond*) testesült meg. Kézdy György *A Janikában* egy esendő ember tragédiájának megrendítő mélységeit mutatta meg - hallatlanul magas színvonalon. Mellettük Varga Zoltán és Vajda László (*Csirkefej*), Benedek Miklós (*Catullus*), Tóth József (*Örökösök*, *A Janika*), Balkay Géza (*Vendégség*, *Hosszú út az éjszakába*), Blaskó Péter (*Galilei élete*), Tordy Géza (*Az ügynök halála*), Fodor Tamás (*Lisszaboni eső*), Derzsi János (*A kinkastély*), Méhes László (*Csókos asszony*), M. Horváth József (*A hajó*) alakítása volt kimagasló.

4. Jordán Tamás József Attila-estje egészen különös és megrendítő színházi-emberi élménnyel ajándékozta meg a nézőket. A versekkel kiegészített *Szabad ötletek jegyzéke* két ülésben megidézi a József Attilai sorsot, ugyanakkor túlmutat a művész tragédiáján. A fülhallgatón közvetített, suttogott József Attila-szöveg úgy lüktet a fülünkben-agyunkban, mintha saját legbensőbb énünk titkai fogalmazódnának meg. A semmilyen megszokott színházi formához nem hasonlítható, személyiség-felkavaró este az évad egyik legnagyobb és legmélyebb hatású színházi eseménye volt.

A legjobb jelmez: Szakács Györgyi (*Három lány kében*) (Ikády László felvételei)



PÁLYI ANDRÁS

Színház

A legjobb új magyar dráma: Háy Gyula: *Attila éjszakái*

A legjobb előadás: Spiró György: *Csirkefej* (Katona József Színház, rendezte: Zsámbéki Gábor)

A legjobb női alakítás: Udvaros Dorottya (*Három lány kében*, Katona József Színház)

A legjobb férfialakítás: Varga Zoltán (Csirkefej, Katona József Színház)
A legjobb női mellékszereplő: Csomós Mari (Csirkefej, Katona József Színház) *A legjobb férfi mellékszereplő:* Tóth József (Örökösök, Szolnok)
A legjobb díszlet: Antal Csaba (Catullus, Katona József Színház)
A legjobb jelmez: Szakács Györgyi (Három lány kéken, Katona József Színház)
Különdíj: Jordán Tamás (Amit szívedbe rejtész, Radnóti Miklós Színpad)

P. MÜLLER PÉTER

JPTE Irodalomtudományi Tanszék

A legjobb új magyar dráma: Spiró György: Csirkefej

A legjobb előadás: Spiró György: Csirkefej (Katona József Színház, rendezte: Zsámbéki Gábor)

A legjobb női alakítás: Gobbi Hilda (Csirkefej, Katona József Színház)

A legjobb férfialakítás: Tordy Géza (Az ügynök halála, Vígszínház)

A legjobb női mellékszereplő: Csomós Mari (Csirkefej, Katona József Színház)

A legjobb férfi mellékszereplő: Dunai Károly (Knock, Kaposvár)

A legjobb díszlet: -

A legjobb jelmez: -

Különdíj: Ruszt József (a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház öt éves igazgató-sáért, művészeti irányításáért)

Szavazni mindig könnyebb, mint indokolni, jutalmat osztani mindig hálásabb feladat, mint a jutalmakat érvekkel megtagadni. Ez az évad végi kritikus gesztus éppúgy az értékelést helyezi előtérbe, mint általában a kritika, és az elemzés háttérbe szorul, vagy akár el is marad. Külön szerencsének tartom, hogy az általam legjobbnak tartott produkciókat és alakításokat épp e lap hasábjain módomban állt részletesen taglalni - így felmentve érzem magam az újbóli elemzés kötelezettsége alól.

Az évad általam látott előadásainak díszletei és jelmezei között nem volt reveláló erejű, és a több jó közül nem tartottam indokoltnak egyet sem *legjobb*-ként kiemelni.

Ami a különdíjat illeti: noha a szavazás mindig az előző évadot értékeli, azt hiszem, ez a díj ad alkalmat arra, hogy ne csak évadon belüli, hanem hosszabb távú értékszempontokat is érvényesítsünk. Már a tavalyi különdíj indoklásában is elhangzott, hogy azt a díjazottnak



Különdíj: Jordán Tamás (Amit **szívedbe rejtész**) (Helyey Zsuzsa felvétele)

már az előző évben meg kellett volna kapnia. Ruszt Józsefnek egy öt éves színházvezetői, művészeti munka elismeréseképpen adom a különdíjat. Nem egyes produkciókért, nem ottani rendezéseiért, hanem a zalaegerszegi színház megalapításáért, művészi arculatának alakításáért, a társulatépítői, színésznevelői munkáért, amit nem lehet évadonkénti bontásban elismerni, csak egy többéves folyamatban. Es mivel most megválnak az együttestől, helyénvalónak látom ezzel a gesztussal megemlékezni erről az öt évi munkáról.

RÓNA KATALIN

Film Színház Muzsika

A legjobb újmagyardráma: Spiró György: Csirkefej

A legjobb előadás: Füst Milán: Catullus (Katona József Színház, rendezte: Székely Gábor)

A legjobb női alakítás: Udvaros Dorottya (Catullus, Katona József Színház)

A legjobb férfialakítás: Tordy Géza (Az ügynök halála, Vígszínház)

A legjobb női mellékszereplő: Csomós Mari (Csirkefej, Katona József Színház)

A legjobb férfi mellékszereplő: Szirtes Gábor (Galilei élete, Miskolc)

A legjobb díszlet: Vayer Tamás (Galilei élete, Miskolc)

A legjobb jelmez: Szakács Györgyi (több előadás terveiért)

Különdíj: -

SZÁNTÓ JUDIT

Magyar Színházi Intézet

A legjobb új magyardráma: Spiró György: Csirkefej

A legjobb előadás: Spiró György: Csirkefej (Katona József Színház, rendezte: Zsámbéki Gábor)

A legjobb női alakítás: Gaál Erzsébet (A patkánykirály, A bolond, Nyíregyháza)

A legjobb férfialakítás: Varga Zoltán (Csirkefej, Katona József Színház)

A legjobb női mellékszereplő: Vándor Éva (Szabóky Zsigmond Rafael, Játékszín)

A legjobb férfi mellékszereplő: Derzsi János (A kinkastély, Szolnok)

A legjobb díszlet: Antal Csaba (A kinkastély, Örökösök, Szolnok)

A legjobb jelmez: El Kazovszkij (Vesze-

delmes viszonyok, Pesti Színház)

Különdíj: Hrabal: Őfensége pincére voltam (a nyíregyházi társulatnak)

A valamilyen kategóriában felsoroltakon kívül még néhány emlékezetes produkció - *Galilei élete*, *Három lány kében*, *Ördögök*, *A Janika*, *Velencei terecske*, *A hajó* -, ezek maradnak meg bennem az elmúlt évadból. Együttvéve tucattal valamivel több. Ehhez hozzászámítom még azokat a drámákat, illetve alakításokat, melyek közvetlenül a kategóriagyőztesek után következnek rangsorban: a magyar drámák közül az *Attila éjszakáit*, a férfi főszereplők közül Fodor Tamást (*Lisszaboni eső*), Nemcsák Károlyt (*Az élet álom*), Blaskó Pétert (*Galilei élete*), a nők közül Udvaros Dorottyt (*Három lány kében*), az epizodisták galériájából Eperjes Károlyt és Vajdai Vilmost (*Csirkefej*), M. Horváth Józsefet (*A hajó*), Méhes Lászlót (*Csókos asszony*), illetve Koós Olivét (*Szabóky*), Barta Máriát (*Fortunatus*), Molnár Piroskát és Lázár Katit (*Velencei terecske*) - voltak pirosbetűs esték a szezonban. Szerencsére a színház céhes iparág marad; bármily mostohák az anyagi körülmények, bármily zilált a működés, bármily igénytelen vagy fogyatkozó a közönség - ha épp nem randalírozza szét az előadást -, az emberi művészi minőség megáll a viharban (vagy a sivatagban). Ennyi - nem több, de nem is kevesebb -, amivel a jövőre nézve biztathatom magunkat.

Még két megjegyzést. Bár nem kívánoknak kategóriájuk élére, mégis kiemelnék három új magyar színdarabot. A magyar dráma hagyományos messianisztikus küldetéstudatának hatására a kritika hajlamos lebecsülni az igényes szórakoztatás valórjeit, akkor is, ha külföldről erednek (szilárd meggyőződése, hogy a *Veszedelem* viszonyokkal szembeni abszolút elutasítás is ebben az attitűdben gyökerezik), de sokszoros indulattal, ha honi talajon merészelik felütni fejüket. Nem állítom, hogy Gyurkovics *Fekvőtámasza*, Békés Pál *A női partórség szeme láttára* című műve s még kevésbé, hogy Munkácsi Miklós *Lisszaboni esője* remekművek - de bizonyos, hogy új hangot ütnek meg komor és fennkölt drá

maírásunkban: honi témák, honi motívumok közvetlen ábrázolásával szórakoztatnak, s dialógusuk helyenként megüti az irodalmi igényességű szórakoztatás világszínvonalát. Remélem, a fogadtatás nem veszi el a szerzők s követőik kedvét a folytatástól.

A másik: a nyíregyházi Hrabal-előadás, tudom, a határan mozog a különdíj-kategóriának. Én mégis, meglehet, önkényesen, átemelem ezen a határon: túl műsorpolitikát formáló vezetésen, túl írón, rendezőn, tervezőn, egyes színészek az előadást össztársulati produktumnak érzem. Egy csapat ugrotta át a saját árnyékát, bebizonyítva, hogy a céhszellem jegyében még a fizikai törvények is legyőzhetők. (Csak a címet, csak azt tudnám feledni! Hailé Szelasszié császár volt, tehát a pincér nem Fenséget, hanem Felséget szolgált ki. Sőt, ha már a múlt rossz emlékü figuráinál tartunk: nem SS-Waffen, hanem Waffen-SS.)

SZÜCS KATALIN

Kritika

A legjobb új magyardráma: Spiró György: *Csirkefej*

A legjobb előadás: Hrabal: Őfensége pincére voltam (Nyíregyháza, rendezte: Ivo Krobot)

A legjobb női alakítás: Gaál Erzsébet (A patkánykirály, Nyíregyháza)

A legjobb fémalakítás: Blaskó Péter (Galilei élete, Miskolc), Safranek Károly (Őfensége pincére voltam, A patkánykirály, Nyíregyháza)

A legjobb női mellékszereplő: Csomós Mari (Czirkefej, Katona József

Színház) *A legjobb férfi mellékszereplő:* -

A legjobb díszlet: Khell Csörsz (Czirkefej, Katona József Színház), Vayer Tamás (Galilei élete, Miskolc)

A legjobb jelmez: Szakács Györgyi (Galilei élete, Miskolc)

Különdíj: Radnóti Miklós Színpad (új törekvéseiért, a Szóváltásért, a Felolvasó Színpadért)

Ami a legjobb új magyar drámát és a legjobb rendezést vagy előadást (?) - azt hiszem, ez még mindig nem tisztázott megnyugtatóan - illeti, nem volt igazán nehéz a választás (jöllehet számomra három produkció jöhetett szóba: Ivo Krobot rendezése mellett Zsámbéki Gábor Spiró-rendezése és a Csiszár Imre rendezte *Galilei élete*), a színészi alakításokat tekintve már inkább. (Ezért nem

tudok férfi mellékszereplőt választani.) Az egyes kategóriákban adott voksaim' összessége azért, úgy érzem, kiadja azokat az előadásokat, amelyek véleményem szerint kiemelkedők voltak az évadban. A nyíregyházi Hrabal-bemutató az valami más, több ennél, színészi önfelfedezés és felfedeztetés; nyújtózkodás a mégoly nívós megszokásból; „nyelvgyakorlás”; mégha a kezdetek természetes apró egyenetlenségeivel is, de stílbravúr, vagyis az a bizonyos ritka színházi „csoda”.

TARJÁN TAMÁS

ELTE Bölcsészettudományi Kar
Magyar Tanszék

A legjobb új magyar dráma: Spiró György: *Csirkefej* (Katona József Színház)

A legjobb előadás: Csáth Géza: *A Janika* (szolnoki Szigligeti Színház, rendezte: Fodor Tamás)

A legjobb női alakítás: Gobbi Hilda (Czirkefej, Katona József Színház)

A legjobb férfialakítás: Blaskó Péter (Galilei élete, miskolci Nemzeti Színház) és Kézdy György (A Janika, szolnoki Szigligeti Színház)

A legjobb női mellékszereplő: Csomós Mari (Czirkefej, Katona József Színház)

A legjobb férfi mellékszereplő: Derzsi János (A kinkastély, szolnoki Szigligeti Színház)

A legjobb díszlet: Antal Csaba (Catullus, Katona József Színház)

A legjobb jelmez: Füzy Sári (Czirkefej, Katona József Színház)

Különdíj: Jordán Tamás (Amit szívedbe rejtessz, Radnóti Miklós Színpad)

Egyetlen kategóriában sem volt könnyű a választás, sőt az egyikben csak a megosztást találtam igazságosnak. A magyar színházat régi gondjai idén is nyomták, sőt újakkal is kellett küzdenie ebben az évadban - a kiváló és jó előadások: a kínálat viszonylag tág köre azonban olyan öröm, amit épp a szavazás alkalma tudatosíthat.

ZAPPE LÁSZLÓ

Népszabadság

A legjobb új magyardráma: Spiró György: *Csirkefej*

A legjobb előadás: Brecht: *Galilei élete* (Miskolc, rendezte: Csiszár Imre), Spiró György: *Csirkefej* (Katona József Színház, rendezte: Zsámbéki Gábor)

A legjobb női alakítás: Gobbi Hilda (Csirkefej, Katona József Színház), Tímár Eva (Báthory Erzsébet, Dunaujváros)

A legjobb férfialakítás: Blaskó Péter (Galilei élete, Miskolc), Varga Zoltán (Csirkefej, Katona József Színház)

A legjobb női mellékszereplő: Igó Éva (Csókos asszony, Vígszínház)

A legjobb férfi mellékszereplő: Mácsai Pál (V. Henrik, Várszínház)

A legjobb díszlet: -

A legjobb jelmez: -

Különdíj: Jordán Tamás (Amit szíved-be rejtész, Radnóti Miklós Színpad)

Az évad legjobb teljesítményeit tekintve alighanem színvonalasabb volt az utóbbi éveknél, ami persze nem zárja ki, hogy az átlagos szint tovább csökkent. Ez azonban nem könnyíti meg a szavazást. Ha az élvonal mind jobban elszakad a mezőny többségétől, ezzel ugyan szűkül a választ-hatók köre, viszont azon belül több az említésre érdemes produkció. Amiben biztos vagyok, hogy az évad legjobb új magyar drámája, de talán az egyetlen igazi drámája a *Csirkefej*, s hogy a legjobb előadások között is meg kell említeni, hiszen a darab mélyrétegét, lényeges tartalmait Zsámbéki Gábor rendezése tárta fel igazán. A minden részletében kidolgozott játéknak tulajdonképpen valamennyi résztvevőjét díjazni lehetne. A *Galilei élete* miskolci előadása és Blaskó Péter alakítása az értelemben vetett hit manapság szokatlan kinyilatkoztatásával, bensőséges megvallásával emelkedett ki az évadból. E kettő mellett azonban még megemlíteném a Horvai István rendezte *Oszlopos Simeont* (Pesti Szín-ház), a Szikora János által rendezett *Az ügynök halálát* Tordy Géza főszereplésével (Vígszínház) és a prágai Ivo Krobot rendezte nyíregyházi Hrabal-előadást, az *Őfensége pincére voltamot*.

Jordán Tamás József Attila feljegyzéseinek előadásával mindenképpen fontos kulturális tettet hajtott végre, ami több mint színészi szerepformálás. El-ismerést leginkább a különdíj szolgálná méltóképpen.

Feltűnően jó díszletre és jelmezre nem emlékszem, az ellenkezőjére inkább - de ezúttal nem erre szavazunk. A kiemelkedően jó előadások persze hozzájuk méltó díszletek között és illő ruhákban jelentek meg, úgyhogy talán Khell Csörsz és Füzy Sári (*Csirkefej*), meg Vayer Tamás és Szakács Györgyi (*Galilei élete*) díjazhatók.

BÉCSY TAMÁS

Jó témák - álmonológokban

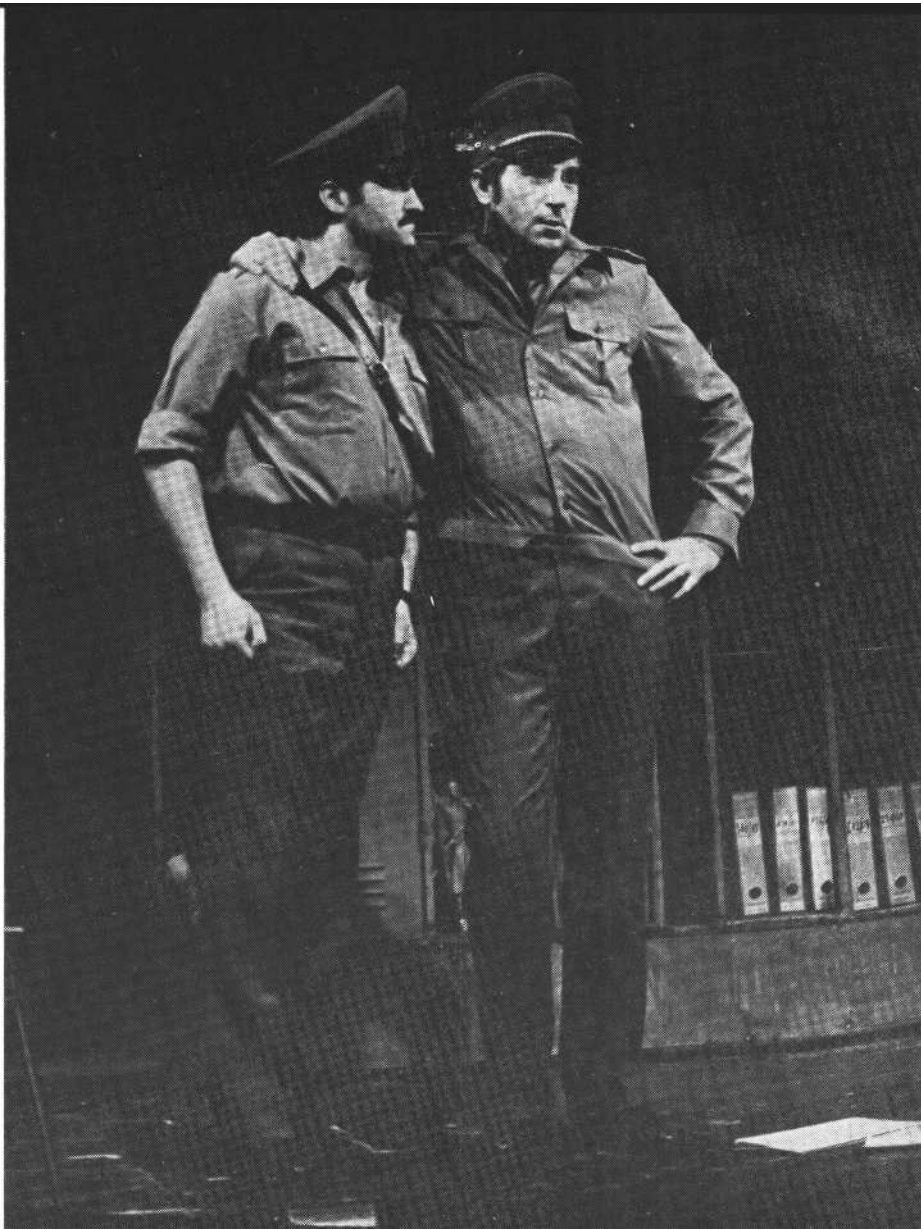
A görögök még nem hitték, hogy az írói tevékenységet nem lehet a kézművesekével azonos szóval jelölni, mert egy költemény bonyolultabb, mint egy szék, egy dráma, mint egy saru. Tudták, hogy az írói mű, miként bármely kézművesipari termék, úgy jön létre, hogy valamilyen anyagból valami új dolgot megformálnak. Es ők nemcsak tudták, de tanították, és íróik a gyakorlatban sem felejtették el: ahhoz, hogy valamiből valami új formálódhasson, bizonyos törvényszerűségeket kell életbe léptetni. Olyanokat, amelyek biztosíthatják, hogy az éppen adott valamiből az éppen szándékozott új valami úgy formálódjon meg, hogy megfeleljen saját fogalmának. Egyvalamiből ugyanis többféle új másvalamit lehet általában csinálni. Mind Platónt, mind Arisztotelészt foglalkoztatta az a kérdés, hogy bárminek a definíciójában azt kell-e leírni, *amiből* lett a dolog, vagy azt, *amivé* lett, illetve amivé lehetett volna. Ha azzal határozzák meg, *amiből* lett, a definíció a múltra, az előzményre való vonatkozás révén írja le a dolgot. Azt, hogy a saru bőrből készült. Az a definíció, amely azt írja le, hogy a dolog mivé fejlődött, mivé nőtt avagy mivé lett, azt a különbséget is rögzíti, amely az adott dolgot megkülönbözteti az előző tartalmaktól és formáktól. Azt, hogy egyvalamiből többféle másvalami újat lehet formálni, a görögöknél az irodalom esetében a mítosz bizonyítja, amelyből epikus művet és drámát egyaránt lehet létrehozni. A mi esetünkben ugyanez a *téma*. Nem kell bizonygatni, hogy egy irodalmi mű konkrét vizsgálata nem lehet sem megfelelő, sem elegendő, ha az „amiből”, a témát vizsgáljuk, s erről bizonygatjuk, milyen fontos, milyen nagyszerű stb. A témák zöméből ma is születhet epikus és drámai mű, ezért fontos annak a definíciója, illetve elemzése, amivé a téma lett. Mivel itt az „amiből” és az „amivé” között nem spontán folyamatok haladnak, hanem egyvalaki szándékolt tevékenysége, az alkotómunka, továbbá mivel az „amiből” többféle „amivé” formálódhat, az „amivé” definíciója, illetőleg elemzése éppolyan alapvetően fontos a többfajtajú „amivé” megkülönböztetésé-

hez, miként azoknak a törvényszerűségeknél az ismerete, illetőleg elemzése, amelyek az „amiből” a saját fogalmának megfelelő új „amivé” formálják. Arisztotelész ezért foglalkozott a Poétikában a dráma „csinálásának”, elkészítésének törvényszerűségeivel.

Ő természetesen nem hitt abban a tévedésben, miszerint annyi drámaelmélet vagy dramaturgia van, ahány dráma. Ez annyit jelentene, hogy egy téma drámává történő megformálásában annyiféle törvényszerűség működik, ahány dráma van. Ha a létrejött mű a maga egészében vitathatatlanul egyedi, egyszeri és megismételhetetlen, nem minden ízében egyedi és egyszeri. Ha az lenne, nem is ismerénék fel mint drámát. Ahhoz, hogy az életanyagból a saját fogalmának megfelelő új valami, dráma formálódjon meg, nélkülözhetetlenül szükség van - még ma is! - törvényszerűségekre. Ezeket nem lehet azzal a hittel mellőzni, hogy a zseni ugyanis maga teremti a törvényszerűségeket, sem azzal, hogy csak az irodalmárok hiszik, miszerint minden műalkotásnak vannak közös törvényszerűségeik.

Mindezeket azért bocsátottuk előre, mert az elmúlt évadban bemutatott magyar drámákról azt kell mondanunk: a témák - az „amiből” - sokkal-sokkal érdekesebbek, fontosabbak és a lényegekre rámutatóbbak, mint „amivé” formálódtak, a drámák. De az előzmény, a téma még nem a mű, az „amivé” csak részben ítélhető meg általa.

Nyilván nemcsak pillanatnyi aktualitás rejlik abban a témában, hogy a házépítés és a pénzszerzés és a kettőnek összekapcsolása kiölheti-megölheti az emberek érzelmvilágát, szétdúlhatja kapcsolataikat. Gerencsér Miklós *Ferde ház* című írása ebből a témából formálna drámát. Egy család nagy erőfeszítéssel és az apa szaktársainak önfeláldozó segítségével felépítette családi házát. Amikor végre vége a sok évig tartó kemény és a család minden tagjának a szabadidejét elvevő munkának, azt az ajánlatot kapják, adják el a házat. Annyit kapnának érte, amennyiből újat építhetnének, és mindenki-nek még meglehetősen sok pénze is maradna. Vannak a családban, akik kínlódnak amiatt, hogy sosincs pénzük, s ezért elfogadnák az ajánlatot; másoknak elege volt a sok gürcölésből, élni akarnának. Az apa - a legjobban megformált alak - régi szaktársai előtt szégyellené is magát,



Gyurkovics Tibor: Fekvőtámasz (Pesti Színház).
Szombathy Gyula (Füleky százados) és Szilágyi Tibor (Csomós ezredes)

amiért pénzszerzésre használták ki önzetlen segítségüket. Az említett téma azért nem formálódott meg jó és megfelelő drámává, mert az alaphelyzet felvázolása után végig ki-ki ugyanazt és mindig ugyanazt hajtogatja. A téma azáltal is egyszerűsödik, hogy az állásfoglalások csak veszekedésben realizálódnak; vagyis: az alakok törekvései nem szélesednek és mélyülnek a mai magyar társadalom lényegét hordozó-kifejező dinamizmusokká.

A dráma azon törvényszerűségeit, amelyek a témából speciális műalkotásvilágot formálnak meg, még kevésbé veszi figyelembe Galambos Lajos *a Szerelmes égitestek* című írásában. Ha csak a témát néznénk, a legjobbakhoz lehetne sorolni. Az elmúlt majdnem fél évszázadnyi magyar történelem szövetének egyik valóban nagyon lényeges szála, hogy a földön és a földdel már az 1940-es évek elején nagyot, jelentőset alkotni akaró, agrárértelmiségivé vált parasztembert - itt Blaskó Imre a neve - egy időben osz-

tályellenséggé nyilvánították, őt és családját tönkretették, hogy aztán később rájöjjenek, ő ért a földhöz, és még felelős vezetői posztra is alkalmasnak tartják. A témának még további kitűnő vonása, hogy Blaskónak és főként feleségének az életét ideológiai tételekkel igazolt gazemberségből éppen az teszi tönkre, aki vezetői posztot kínál Blaskónak. A téma azonban a lehető legkevésbé sem formálódott meg a maga fogalmának megfelelő drámává. Lelesz Géza, akinek magas pártfunkciója van, egy újságíróhoz hoz Blaskó házához, hogy segítsen neki rábeszélteni Blaskót, vállalja el a gazdaság igazgatását. Es a két ember, Blaskó és Lelesz az újságírónak meséli el életét. Mind a két élet telítve van olyan esetekkel, amelyek a valóságos életben a lehető legdrámaibbak és egyben a legkeservesebbek. Blaskót az ötvenes években nyolc évre ítélték ártatlanul; feleségét, Pannát ki-rakták házukból, s csak egy építkezésen kapott segédmunkát. Panna itt találkozott először Lelesz Gézával, aki az épí-

tőknél személyzetis volt. A derék funkcionárius csak azzal a feltétellel alkalmazta az osztályellenség feleségét, ha a szeretője lesz. A viszonyból gyerek született, a kis Panni. A nagy Pannát később ismét összehozta a sorsa Lelesz Gézával, aki akkorra már a nagy mezőgazdasági üzem igazgatója lett. Itt ismét visszaélt hatalmával, s Pannát újra arra kényszerítette, legyen a szeretője. Arra a hírre, hogy férjét kiengedik, Panna agyon akarta szurdalni Lelesztől való gyermekét; a sikertelen kísérlet után nem börtönbe, hanem elmeógyógyintézetbe vitték, s ott is halt meg.

Amikor ezek két elbeszélésben elhangzanak, Blaskó együtt él lányával, aki voltaképpen Lelesz gyermeke. A második a Lelesz elbeszélése után derül ki, hogy a lány tőle való, s ezért napfényre kerülhet a titkolt szerelmi vonzalom Blaskó és Panni között, és nincs akadálya házasságuknak. A dráma világszerűségében pusztán ezt a viszonyváltozást eredményezte a két, a magyar történelem utóbbi évtizedeiből igen sok lényeges tényt és problémát megfogalmazó elbeszélés.

Az itt rejlő problematika drámaelméletileg ugyanaz, amit Gyurkovics Tibor *Fekvőtámasz* című munkájában láthatunk. Egy laktanyában az ötven év körüli őrmester, Bakai, akinek a kantinosnő a szeretője, rá akarja venni az egyik kiskatonát, Csizsár nevűt, hogy „passzolja át” neki szeretőjét. A lány - valójában húga Csizsárnak - látszólag rááll, de állandóan becsapja az őrmestert. Mikor erre Bakai rájön, fekvőtámaszokkal fegyelmezi a kiskatonát, majd elkeseredik a mai ifjak cinizmusán, részeg lesz, és marad neki a kantinosnő.

A dráma világszerűségében megjelenő alakok között pusztán ennyi az, ami a dráma fogalmának megfelelő, vagyis ennyi a viszonyváltozás. Persze, ennél több alak jelenik meg: az anya és apa, akik állandóan ennivalót hoznak Csizsárnak; szolgálékú kiskatoná; részeges százados; valamint a meglehetősen zavaros gondolkodású ezredes. Ezek közül egyiknek sincs még a leghalványabb köze sem a Bakai-húg-Csizsár viszonyrendszerhez; ahhoz, ami a műformához adekvát és ahhoz, amiről ennek következtében a mű szól.

Ez a világszerűség is álmonológokban formálódik meg; alakilag ugyanis mindig valakihez beszélnek. A drámai térbe való belépés után minden egyes alak hosszú vagy hosszabb álmonológokat mond, amelyekből megtudjuk, ki az illető, mi-

ként gondolkodik, vagy elmondja éppen azt, ami benne van. Galambos Lajos írásában pedig voltaképp még álmonológok sincsenek; két szabályos elbeszélést halunk. A két elbeszélő, a két férfi közötti összekötő kapocs Panna asszony. A mű „amiből”-jének, a történetnek olyanynyira evidensen ő a központi alakja, hogy érthetetlen, miért nem az ő drámáját írta meg az író, miért csak a két elbeszélés részeként jeleníti meg. Az író így a lehető legegyszerűbb megoldást választotta, Blaskóval elmondatta a történet elejét, Lelesz Gézával a folytatást. A téma tehát elbeszélésekben formálódott meg, vagyis nem a dráma világszerűségének megfelelően. Ezen még az a további nagyon-nagyon egyszerű megoldás sem változtat, hogy időnként megjelenik egy-két alak - mintegy valamelyik elbeszélő emlékezetében -, akik valahogyan szerepelnek valamelyik történetben, s elmondanak egy-két mondatot. Az elbeszélésforma éppúgy leegyszerűsíti a témát, mint Gyurkovics Tiborét az álmonológok. A *Fekvőtámaszban* az őrmester és a kiskatona ezekben az álmonológokban mondja ki a mű tartalmi lényegét, ami nyilván nem az őrmester próbálkozása a húgnál s a sikertelenség miatti bosszú. A lényeg a nemzedéki ellentét, érzelmekben, világlátásban, gondolkodásmódban egyaránt. Bakai a „fényes szelek” nemzedékéhez tartozik, ennek az időszaknak az elveit vallja, a hősi korszak küzdelmeinek emlékéből él. Ezeket pedig nem érti a mai fiatal. Ám mindezek a tartalmak csak szavakban hangzanak el, nem viszonyváltozásokban; kibeszélik csak őket, mindenféle következmény nélkül.

A két valóban remek téma azért nem formálódott meg az önmaga fogalmának megfelelő drámává, mert (1) álmonológokban és nem viszonyváltozásokban jelenítik meg, és mert (2) amit a halvány viszonyváltozások megjelenítenek, azoknak semmi közük a lényeghez. A *Szerelmes égitestekben* a viszonyváltozás csak Blaskó és Lelesz lánya között valósul meg, de ennek - azon túl, hogy ez a szerelem erőltetett, és nem bemutatott, csak közölt - jóformán semmi köze Panna asszony és Blaskó szenvedéseihez, semmi köze ahhoz, hogy Lelesz a legaljasabb módon visszaél hatalmával, de ahhoz sincs, hogy Blaskó elvállalja-e most a gazdaság igazgatói posztját vagy sem. Még szimbolikus értelemben vett megbékélést sem hordoz. (Ami nehéz lenne Blaskó és Lelesz között.) Igaz, hogy a végén Lelesz le akarja lőni szolgál



Vézi Endre: *Le az öregekkel* (Nemzeti Színház). Kállai Ferenc (Babos) és Hirtling István (Surányi)

lati pisztolyával Blaskót, mert a lányát szereti, de ez a jelenet a drámában is csak úgy kattan, mint a pisztoly, amiből az előrelátó újságíró kivette a golyókat. A *Fekvőtámaszban* az, hogy a kiskatona átpasszolja-e menyasszonyát vagy hűgát az őrmesternek, egyáltalán nem érinti az álmonológokban kifejtett nézeteket és ezek különböző voltát. Az írói közlésekre alapot adó életanyagok, vagyis mindkét dráma esetében az „amiből”, csak az elmondások szintjén jelenik meg, és nem az „amivé” formálásnak a törvényszerűségei, nem a viszonyváltozások formálják újjá, drámává a témát. Így a drámai erővonalék mindkét írásban mást hordoznak és nyilvánítanak ki, mint amit a téma kínált, és amiért - úgy tűnik - ezeket a darabokat szerzőjük megírta. A mű világszerűségének adekvát részei, a viszonyváltozások mindkét esetben - persze más- és másféle - szerelmi történetet jelenítenek meg. Ez azt is jelenti, hogy a dráma szerves részei, a viszonyváltozások teljesen elszakadnak attól, ami a köz-

lés, ami a mondanivaló, ami a lényeg; a drámai világszerűség kettéválk. Gyurkovics Tibor munkájában biztosan nagy jelentősége lenne az ezredesnek, aki azonban minden alkalommal „csak úgy” lép be a dráma terébe, ott elmondja álmonológjait és eltávozik. De mivel ezek a bejövetelek éppúgy nem az alakok viszonyváltozásait szolgálják, jellegtelemekké válnak. A témában rejlők a *Fekvőtámaszban* leegyszerűsödnek; s ugyanez a helyzet Galambos fajos írásában is. Ez utóbbiban a befogadókat csak a nyers, megdöbbentő élettények ragadják meg, nem a mű.

Hasonló kettősséget láthatunk Vézi Endre *Le az öregekkel* című munkájában is. Mindannyian tudjuk, hogy - ilyen-olyan okból - komiszul, arcpirítóan megálázó módon bánunk az öregekkel; nemcsak anyagi értelemben használjuk ki őket - ha lehet -, hanem érzelmeikkel, érzékenységükkel is visszaélünk. Az öregek szociális otthonában egy volt katonai tiszt, Babos nevű, a legmegalázóbb

módon bánik az öregekkel. Ebben minden tekintetben méltó társa a gondnoknő. Egy ifjú filmes első filmjét akarja az öregek életéről forgatni. Amikor megjelenik, Babos, a gondviselő és a gondnoknő a lehető legszebbnek, legidillikusabbnak rajzolja föl az öregek életét. Ha a drámai szituáció felvázolásakor kialakult várakozást az író pontosan, szinte maradéktalanul kielégíti, a befogadó számára a dolgok érdektelenné válnak. Az ifjú megérkezése egy bizonyos következménysort anticiál a befogadó számára, hiszen Babos ekkor vázolja fel az otthon idilli képét. Azonban azonnal tudjuk - és ez az anticiált jövő -, hogy ennek éppen a fordítottja lesz az igaz. És azt is kapjuk, amit egészen pontosan előre tudtunk és vártunk. Csak az esetek konkrétságát nem lehetett előre látni. Az otthonban nemrégiben két öreg összeházasodott, s pár napra átengedték nekik a legszebb szobát. Természetes, hogy ki fogják rakni innen őket, hogy itt helyezhessék el az ifjú filmest és szeretőjét. Kettejük jelenetéből megtudjuk: az ifjú gyűlöli az öregeket. Erről is álmonológban értesülünk;

az egészet az ifjú beszéli végig, a lány meg hallgatja. Az idős pár esküvőjét meg akarják ismételni a forgatás céljára, hiszen ez bizonyítaná, milyen remek itt az élet. A vőlegény azonban szélhámos, az asszony ékszereivel és betétkönyvével eltűnt. Így csak az idős asszonynak azt a monológját vehetik filmre, amelyben elbeszéli keserveit és becsapottságát. Az ifjú rendező boldogan gratulál a szegény asszonynak a remek alakításért, aki emiatt még jobban elkeseredik, hiszen a filmes ifjúnak mások szenvedése öröm. A téma egyrészt itt is az álmonológok miatt nem formálódott meg a drámának megfelelő világszerűséggé. Másrészt pedig azért nem, mert a mű lehangsúlyosabb része az Ezüst Maminak nevezett öregasszony csalódása, keserve a szélhámos férfi megszökése miatt következett be; így az ifjú filmes, valamint Babos magatartása csak kis részben járul hozzá a legjelentősebb jelenet létrejöttéhez. A mű végére írt még a szerző egy teljesen fölösleges jelenetet is.

Ebben az évadban is megjelentek a szoros értelmében vett mindennapi témák, Békés Pál: *A női partórség szeme látára* és Munkácsi Miklós: *Lisszaboni eső* című írásaiban. Az előbbiben a szellemi szabadfoglalkozású műfordító most költözött be egyszobás lakásába. Dolgozni akar, de a lakók nem hagyják. A téma hordozhatna és kifejezhetne igen fontos társadalmi erővonakat, ha azok, akiknek semmi feladatuk és dolguk nincs az életben, nem privát passzióikból vagy esetleges ügyekkel zavarnák azt, aki dolgozni akar. Az utóbbinak, a *Lisszaboni eső*nek témája is kifejezhetne igen lényeges társadalmi dinamizmusokat: központi alakja a mai megnyomorított és egyben önmagát nyomorító értelmiségi, itt történetesen egy festő élete és élethelyzetei. Békés Pál munkájában a lakásba bejövők - különösen az elején - álmonológokat mondanak, amelyekből kiderül, kik ők, miért jöttek a lakásba. Ezek a bejövetelek „csak úgy”-bejövetelek, és egyiküknek a megjelenése sem hoz be a mű világszerűségébe olyan társadalmi erővonakat, amelyek lényegében gátol-

Jelenet Vészi Endre darabjából



ják azokat, akik dolgozni akarnak. A „csak úgy”-bejövetelek hitelét két ötlet biztosítja: az előző lakó holttestét az ajtóra fektetve vitték el a gyászhuszárok, mert „tapsijüket” ellopták, vagyis nincs ajtó; illetve csak ebben a lakásban van telefon, s a lakók itt bonyolítják le beszélgetéseiket.

A mű világszerűsége végig statikus marad; ami „mozog”, az csak egy angol mondat fordításának előrehaladása. (Innen a cím is.) Viszonyváltozásokról már az alaphelyzet minéműsége miatt sem lehet szó: a műfordító mindenkit most lát először; drámai viszonyok pedig azért nem alakulhatnak ki, mert a műfordító egyetlen célja, hogy az, aki bejött, minél hamarabb kimenjen s hagyja dolgozni. Így szükségszerűen statikus helyzet áll elő, amely legfeljebb életképet eredményez egy dráma világszerűségében. Két nő is megjelenik, mindkettő egyet akar, lefeküdni az ifjúval. Az egyiknek férje is van, az persze féltékeny. Van itt még vak szomszéd, akinek a konzervjét kell kinyitni, egy magatehetetlen szklerotikus öregasszony, akit felváltva gondoznak a lakók, s most épp ezen a lakáson van a sor. Egy házibulit kereső „szipós gyerek” is betéved, majd a gyász-huszárra, aki az ajtót hozza vissza.

Ez az alaphelyzet kétségkívül szabad kezdet ad az írónak abban a tekintetben, hogy azt a fajta embert hozza be, akit tettség kíván. Kár, hogy nem hozott be lényeges erővonalat kifejező alakokat, csak extrém figurákat. Így mindegyik csak önmagát demonstrálja, rendszerint álmonológokban.

Munkácsi Miklós darabjának címe egy festményé is, s a központi alak az el nem ismert festő. Persze absztrakt festő, képeit a hazai zsűri és közönség nem értékeli. Az egyiket megveszi egy amerikai a Hilton-beli, elegáns prostituált közvetítésével. A drámai erővonalak itt is igen vékonyak, és csak a szerelmi szálát hordozzák. A festő véglegesen és visszavon-hatatlanul Ágnes szereti, gyermekének anyját. Ő viszont többször megcsalta, s a szegénységet sem bírja. Így hát a festő egyedül él, s hogy megéljen, koporsókat gyárt. Amikor az őt imádó luxuskurva közvetítésével az amerikai megveszi a Lisszaboni eső című képét, és ezért sok pénzt kap, Ágnes természetesen vissza-tér hozzá. Most azonban a festő legjobb barátjával, a maszekoló „doktorral” csal-ja, mire a festő kirúgja. A világszerűség csupa közhelyfigurából épül: szellemes, de művészileg meg nem értett kitűnő



Békés Pál: A női partórség szeme láttára (Madách Kamaraszínház).
Békés Itala (Grósz néni) és Székelyi József (Dorzs úr)

festő, aki arra méltatlan nőt szeret; a pénzt és a házasságtörést imádó asszony; a festőbe szerelmes jólelkű prostituált; a jó svádájú csábító. Ebben a szobába is bebetérnek a ház lakói, „csak úgy”, amiként az már az életben egy udvari lakás esetében lenni szokott. Am ezek is közhelyalakok: a mindenkit etető öregasszony, a közvagyonot károsító - magyarul: tolvaj - teherautósofőr, aki csak ordít, buta felesége és szenilis apósa; továbbá egy dadogó volt jogász, aki időnként a festőnél csövezik. Ez utóbbiak is álmonológokban demonstrálják önmagukat; életrajzukat vagy valami érdektelen esetet mesélnek el, aztán eltávoznak. A téma itt azt hordozta, hogy miért, mitől és hogyan nyomorították meg a festőt. Ebből csak azt látjuk, hogy a felesége nyomorította meg; a halvány drámai erővonal itt is másról szól - a festő szerelmének kínjairól -, mint amit a téma lényegként magában rejtett.

szmeileg, a téma látásmódját tekintve más, a dráma világszerűsége megszervezésének módját tekintve hasonló Schwajda György *Mari* című munkája. Témája abból az időből való, amikor a társadalom is, az egyének is komolyan vették még a szocialista brigádmozgalmat. A brigád lépcsőt épít, amelynek a tetejére kerülne Lenin szobra; ám azt a mű elején talapzatáról leveri és összetöri egy macska. A brigádvezető minden taggal hozat valamit, amiről az illető azt gondolja, hogy a Lenin-szobor helyére tehető. Van, aki füstölt sonkát hoz, más Rejtő Jenő *Csontbrigádját*, s van, aki a gyerek iskolai bizonyítványát. A brigád idős asszony tagja azt a lepedőt gondolja idevalónak, amit generációkon keresztül terítették családja nőtagjai alá a nászszakán. A mű címadója, Mari Krisztus-szobrot lop ide a templomból, míg a brigádvezető, Mari rábeszélésére, feleségének fényképét hozza. Rájönnek azonban

arra, hogy egyik sem illik a lépcső tetejére. Elhatározzák, hogy külön-külön, mindegyikük más és más darabon dolgozva újra kiformálják a szobrot. A részeket azonban nem tudják összeragasztani; végül Marinak a saját vérével sikerül.

Szerepel még három férfi, akik híg kabaréstílusban keresik azt, aki a szobrot összetörte; továbbá egy férfi, aki „Korlátlan lépcsőjárás” kitüntetését kapott. Ő nem tagja a brigádnak, a dráma világszerűségében csak „ott van”, a többi alaktól teljesen függetlenül lépcsőt jár és monológokat - ő már nem is álmonológokat - mond.

Talán ennyiből is nyilvánvaló, hogy a kiinduló „amiből”, azaz a téma nem életeseemény, hanem a mostani magyar társadalmi helyzet általános értékelése. A lépcső a szocializmus, tetején Leninnel, a lenini eszmével. A szocializmus eszméjének alapos csorbulását jelzi a Lenin-szobor összetörése; azt pedig, hogy a szocialista tudattal, a szocialista gondolkodással a „brigádvezető” sem törődik, a helyébe állítandó dolgok tárgyiasítják: az enni-ivó, a könnyed szórakozás, a múltbeli, mára elavult népi szokások, a tanulás, a vallás és a család. A brigádtól függetlenül jár a „Korlátlan lépcsőjárás”-sal kitüntetett kisember; ám ő alacsony lépcsőn lépdel.

A behelyettesítések mutatják, hogy Schwajda György ezen munkáját - miként több más művét is - a proletkultosz allegória látásmódja hatja át. Azért proletkultosz, mert nem a különböző alakok szellemi, gondolkodásmódbeli, attitűd-beli stb. arculatát rajzolja meg, hanem az ideológiai-eszmei alaphoz kötött értékelésének a fogalmait-kategóriáit tárgyiasítja. Azzal is, hogy a brigád a mű végén csak rájön, a szocialista eszmét, Lenin szobrát kell összerakni újra; s azzal is, hogy az egyszerű, ideológiailag-eszmeileg korántsem művelt - gondola-



Munkácsi Miklós: Lisszaboni eső (Játékszín). Igó Éva (Ágnes), Fodor Tamás (Tamás) és Szakácsi Sándor (Doktor)

taiban Isten, Lenin, József Attila és Petőfi keveredik -, de világhoz való viszonyában egyértelműen szocialista Mari, vagyis a nép a maga vérével ragasztja össze.

A téma azonban bármilyen kitűnő és aktuális, nem formálódik drámai világszerűséggé, még allegorikus jelleggel sem. s ugyancsak az álmonológok miatt. A mű alakjai - íróilag ismét ezzel a legegyszerűbb megoldással - elmondják önmagukról, hogy kicsodák, elbeszélik múltjukat. Ezekből az elbeszélésekből megértjük ugyan, ki-ki miért hozta a Lenin-szobor helyébe azt, amit hozott, de ettől a világszerűség nem lesz dráma. Egy vékony szerelmi szál itt is szövődik Mari és az egyik brigádtag között; a legfontosabb jelenet köztük is szó szoros értelmű monológ.

Az eddig említett műveket voltaképp alig lehet az „amivé” szemszögéből vagy törvényszerűségei alapján elemezni, hanem inkább csak az „amiből” alapján. Vagyis a témákat lehet dicsérni. Ha az előző években bemutatott drámák zömére gondolunk, már ez is nagy előny. Közhely, mindenki fújja, hogy a téma önmagában nem elég, s mégis - úgy tűnik - egyre kevesebb gondot fordítanak írók és színházak egyaránt arra, hogy a kitűnő témák drámákká formálódjanak.

Mindaddig ugyanis, amíg egy dráma világszerűsége Nevekből és az általuk elmondott Dialógusokból épül föl, ennek a világszerűségnek szükségszerű, elengedhetetlen ismérve is, követelménye is a Nevek között lévő viszonyok változása. A drámákban lévő Dialógusok sem nélkülözhetik a primér élet dialógusainak azon ontológiai jellemzőjét és törvényszerűségét, miszerint csak kölcsönös viszonyban válthatók. Ha ezek a viszonyok statikusak - miként az álmonológokból álló világszerűségben azok -, állókép lesz a mű dráma helyett. A Nevek közötti viszonyok az író akaratától, szándékától függetlenül is megvalósulnak, ha a Neveket leírja, és hozzájuk csak Dialógusokat rendel. Az azonban már nem valósul meg önmagától, miszerint a Nevek között most, a drámai jelenben viszonyváltozások történjenek meg. Még azt sem látni ezekben a művekben, ami pedig a XX. századi drámák jelentős részében látható, hogy tudniillik akként jelennek meg az alakok közötti viszonyok, miszerint azoknak változniuk kellene, de nem, mégsem változnak. Ezekben a művekben nem arról van szó, hogy az alakok között nincs viszonyváltozás, hanem úgy nincs, hogy szükségszerűen lennie kellene és még sincs. Ez a drámaiságnak már az ókorban megjelenő, noha később nem gyakran tapasztalható változata. (Ez a csehovi dráma is.)

Álmonológoknak az a szövegfajta nevezhető, amelyet a Névvel jelölt alak látszólag egy másik Névvel jelölt alaknak mond, de amelynek tartalma pusztán csak az adott Név benső világát vagy annak valamely részét objektiválja. Ezekben - jó író esetében - kétségkívül megformálódhat a jellem, a gondolkodásmód, valamilyen attitűd vagy problémakör. Vagyis az adott alak az irodalom szintjén, a drámánál eggyel magasabb absztrakciós szinten kitűnően megformált lehet. Azonban ha egy benső tartalom vagy bármi egy másik alakhoz szólan hangzik el *olyan világszerűségben*, amely kizárólag Nevekből és Dialógusokból formálódik meg, akkor a szöveg nemcsak a Dialógus ismérveit vesz fel, hanem a drámáét is igényli. Egyszerűen azért, hogy olyan világszerűségben hangzik el, amely csak Nevekből és Dialógusokból áll. Voltaképp nem önmaga az álmonológ szünteti meg a drámát, hanem az, hogy tartalma nem igényel reakciót, vagyis viszonyváltozást. Ha pedig a jelen lévő alakból az álmonológ nem vált ki viszonyváltozást, akkora szöveg szinte önmagától elbeszéléssé változik. Az elbeszélés mint beszéd-fajta nem igényel okvetlenül viszonyváltozást, sem másféle reakciót; elég, ha a hallgató tudomásul veszi. Ez pedig a dráma világszerűségének nem felel meg. Az említett munkákban az elbeszélés egyenlő az adott alak öndemonstrációjá-

val, önbemutatásával, amelynek tartalmait csak tudomásul kell vennie a másik alaknak éppúgy, mint a befogadónak. Tagadhatatlan, hogy az önbemutatás, az öndemonstráció a mai életnek egyik jellegzetes ismérve. Voltaképpen azonban mindenki csak „kényszerűségből” teszi. A szót azért kellett idézőjelbe tenni, mert nem szó szerinti kényszerről van itt szó, hanem arról, hogy ezen önbemutatás nélkül a másik nem figyel ránk, miként mi sem a másakra. Ebből az általános szociálpszichológiai helyzetből természetesen lehet drámát formálni, de csak úgy, ha az író ezen viszony változásának a szükségességét sugallja, és úgy nem, ha ez a helyzet csak úgy áll elő, ahogyan az életben szokott.

Okvetlenül meg kell említeni, hogy a drámaiságnak az álmonológok következményeképpen való hiányát, a dráma inadekvátságát enyhítheti, sőt adott esetben teljesen eltüntetheti a színészi megformálás, a színészi játék. A színész egy elbeszélést is kitűnően tud előadni; ha igazi írónak a munkájáról van szó, még az elbeszélő alakját - nem az íróét, hanem a művön belüli álmonológokban elbeszélőnek az alakját - konkrét karakterét, világlátását stb. is meg tudja a *maga* eszközeivel formálni. De ezek a színész és a színjáték eszközei, nem az íróéi, nem a drámáéi.

Ez a kérdéskör persze összefügg azzal az elterjedt tévhitel, hogy az írott dráma még nem kész; teljességét, szépségét stb. csak a színházi előadásban kapja meg. Van olyan szöveg, amellyel kapcsolatban ez igaz - az, amely önmagában művészi-leg értéktelen -, de ez bizonyosan *nem jó dráma*, és nem jó mint irodalom sem. Az az író, aki valójában a színészekre hagyatkozik és önmaga munkája helyett a színészektől, a rendezőtől várja művének teljessé, széppé stb. formálását, alaposan becsapja önmagát. Nem azért, mert rossz szövegből vagy nem dráma-szövegből avagy akár drámavázlatból nem lehet jó színházi előadást csinálni. Bőven lehet. Azért csapja be magát az ilyen író, mert az idő az ő művét rostálja ki. Még ha színész írta is a szöveget, mint Molière, a mű azért maradt fönn, mert drámának kitűnő. s nem, mert valaha kiváló színházi előadás született belőle.

Az előzőkhez még azt is hozzá kell tennünk, hogy az álmonológok nemcsak a legegyszerűbb drámaírói „megoldások”, hanem meglehetősen le is egyszerűsítik a témát. Csak annyi jelenhet meg belőle, amennyit valaki kibeszélhet. A Dialógus interperszonális viszonyváltó-

zást igényel, s ennek elmaradása a témát arra egyszerűsíti, ami abból kibeszélhető, elbeszélhető. Minden téma kizárólag az adott műnem formaelveinek kifejlesztésével és a kifejlesztett formával válik differenciálttá, széppé és teljessé.

Hernádi Gyula *Dogma* című műve más okok miatt nem valósította meg a maga fogalmának megfelelő drámát. A téma, az „amiből”: XI. Pius pápa törekvése, a pápai csallhatatlanság dogmájának létrehozása. A csallhatatlanság köztudottan nemcsak az egyházra és a pápákra jellemző, hanem más organizációkra és vezéreikre is, ha nem vallják is olyan nyíltan, mint a pápák. A pápa környezetében egyedül Guidi bíboros ellenzi a csallhatatlanság dogmaként való elfogadtatását. Hogy a pápa leszerelje ellenállását, elmondja a nagy titkot: Guidi az ő saját fia. Ezzel akarja - a dráma világszerűségében egyáltalán nem a pápa hazugsága ez - erkölcsileg arra kényszeríteni, hogy fogadja el a dogmát. Guidi azonban öngyilkos lesz. Ez a kitűnő téma felhígul annak a történeti ténynek a műbe való bevétele-vel, hogy ezen időben folyik Cavour vezetésével a küzdelem az önálló és független Olaszország megteremtéséért. Cavour azt akarná, hogy a mozgalom élére a pápa álljon. Cavour segítője egy gyönyörű nő, aki diplomáciai tevékenységét még a különböző államférfiak ágyában is folytatja. Guidi és ez a nő egymásba szeret, s a bíboros öngyilkosságához ez is hozzájárul.

Látható, hogy ebben a műben három „amiből”, három téma is van: a csallhatat-

lansági dogma, az olasz egység megteremtésére irányuló törekvések és Guidi bíboros szerelmi ügye. Ez a három téma azonban nem formálódik szerves egységgé; az olasz függetlenségi harcnak semmi köze a csallhatatlansági dogmához, s ez a politikai vonal a *drámába* csak azt a nőt hozza be, akibe Guidi beleszeret, s aki így az öngyilkosságához is hozzájárul. Ám ennek nincs köze a dogmához; Guidi halála nem akadályozza meg kihirdetését.

A három téma közül voltaképp a dogma a legfontosabb. Azonban ez a téma is leegyszerűsödik. Hernádi Gyula sokkal gyakorlottabb drámaíró annál, hogy álmonológokat írjon. A témát itt az egyszerűsíti, hogy a pápai csallhatatlanság kiagyalása kizárólag a pápa pszichikai alkataból, megszállottságából magyarázódik. Altobelli - egy másik bíboros - teljesen aláveti magát a pápa szándékának, a további másik két bíboros pedig megalkuvó. Vagyis nem látjuk a dogma, a dogmák megszületésének hiteles, teljes és mély rajzát egyrészt a három témának össze nem illesztettsége miatt, másrészt, mert a dogmatikus gondolkodás sohasem csak privát lelkialkatok terméke, illetve nem privát törekvések, ambíciók terméke csak.

Bármily furcsa, de egy színész-drámaíró formálta a legmegfelelőbb drámává a maga témáját: Kaló Flórián *A kitaszított* című munkájában.

Az alaphelyzetben még mai közhelyek is vannak: a feleségnek, Évának van egy Zolikája, a férjnek, Péternek egy Katalinja. Még az is pszichikai közhely, hogy





Schwajda György: Mari (pécsi Nemzeti Színház). Mari: Füstí Molnár Éva

az apának igen-igen rosszul esik, miszerint lányuknak, Julinak már több hónapja szeretője van, s ő nem tudott róla. A drámaelméleti értelemben vett valódi szituáció véletlen esetből alakul ki. Juli és fiúja, Karesz enyhén részegen randalíroznak, egy öregember rendreutasítja őket, Juli meglöki, a férfi elesik, fejét kőbe veri és meghal. Az eddigi közhelyeket ez a drámailag hiteles szituáció valós életanyagokká változtatja, mert drámai erővonalakká válhatnak, és megteremt-hetik a szükségszerű viszonyváltozások valós hátterét. A kérdés, mi történjék ez-után. Az esetet senki sem látta, tehát Juli megúszhatja a dolgot. Karesz kijelenti, ő vállalja *magára*, majd azt mondja a rend-öröknek, hogy egy vadidegen lánnyal volt, aki aztán eltűnt. Éva természetesen meg akarja menteni lányát a börtöntől, 's csak a kiút lehetőségeit latolgatja. Kaló Flórián csak súlyossá tette a probléma-

kört azáltal, hogy Juli nem hitvány leányka, akiért nem nagyon izgulnánk, hanem tisztességes és még kiváló tanuló is. Az apa hosszas gondolkodás után úgy dönt, hogy Julinak - mivel egy ember halálát okozta - jelentkeznie kell, s ha önként nem teszi, feljelenti ő.

A téma többszörösen is kényes. Az elmúlt jó pár évtizedben igen sok embert jelentettek fel politikai okokból, s ez a tény a bármiféle okból történő feljelentést etikailag negatívvá, elítélendővé teszi. Még kényesebbé válik a problémakör azáltal, hogy a feljelenteni szándékozó az apa, akinek a legelemibb kötelessége, hogy védelmezze lányát. A témának ez az aspektusa azonban bőven érinti az etikának a magán- és a közszférára vonatkozó részeit. A kérdés úgy is feltehető: kell-e vagy nem kell egy ember haláláért

– még ha szándéktalanul okozta is valaki

– vállalni a felelősséget? Ezt persze le

lehet bontani - miként a drámában az alakok meg is teszik - a szeretet vagy az igazság érvényesítésének kérdésére. Ezt az asszony lovagja, az a bizonyos Zolika fogalmazza meg, kijelentvén, miszerint igazság nélkül még lehet élni, de szeretet nélkül nem. Ez persze nem ilyen egyszerű; általában igazság nélkül sem lehet sokáig élni, különösképpen egészséges életet. Éva felkeresi férjének szeretőjét, hogy ő is csatlakozzon hozzá, beszélje le Pétert szándékáról. Katalin természetesen lebeszelné Pétert, s mivel a férfi meg-marad szilárd etikai álláspontjánál, szakítanak. Péter őt is elveszti. Zolikának erre is van szentenciája: aki nem úgy cselekszik, ahogyan elvárják tőle, az ne számíton szövetségesre, de még irgalomra sem. Így Péter válik a kítaszítottá, mert az igazságot érvényesíti a szeretettel szemben.

Egy irodalmi mű tényyszerűségeit nem szabad egy az egyben az életre áttenni. Nem ítélné meg ezt a drámát azzal, hogy a valóságos életben mit gondolnánk arról az apáról, aki feljelenti saját lányát. Nyilván egészen mást, mint egy irodalmi mű történései esetében, amelyben a problémakör az apa és lánya konkrét viszonylatáról a szeretet vagy az igazság, illetve a tett következménye vállalásának vagy elutasításának a kérdéseiig absztrahálódik. És nem 'politikai ügyben, ahol az igazság a hatalmi érdekekkel igen szoros szövetségben van, hanem az emberek együttélését érintő etikai kérdésben, egy ember halálát okozó tett következményeit tekintve.

A téma több tényező miatt formálódott önmaga fogalmának megfelelő drámává. Először a szituációt létrehozó ok minéműsége miatt. Valóságsszemléletünkben az életünket irányító, befolyásoló dinamizmusok között manapság nagyobb jelentőséget tulajdonítunk a véletlennek, az esetlegességeknek - éppen az élet áttekinthetatlensége miatt -, mint a szükségszerűségnek. Azt már bőven átéljük viszont manapság is, hogy egy esetlegesség, egy véletlen nagyon-nagyon nehéz helyzeteket képes teremteni és alapvető viszonyváltozásokat képes elindítani. Vagyis a szituációt létrehozó tett és a belőle kibomló eseménysor minéműségei - véletlenből szükségszerűség - pontosan megfelelnek annak, ahogyan az életesemények minéműségeit manapság látjuk. Juli tette abszolút véletlen, ám kétségkívül sorsává válik; jövőendő életét mindenképpen meghatározza, akár jelentkezik, akár nem, akár följelenti az apja,

akár nem. Embernek halálát okozni mindenféleképpen morális és lelkiismeret-beli terhet ró az elkövetőre. És a mai világunkban - még tovább absztrahálva a dolgot - különösképpen aktuális kérdés, hogy akár akaratlan, akár jóindulatból elkövetett tetteink szörnyű vagy katasztrofális következményeit - akár gazdasági, akár morális, akár eszmei, akár politikai téren - vállaljuk-e vagy nem, a mindent látszólag elsímító homályban hagyjuk-e, avagy van erkölcsi bátorságunk a tett következményét vállalni. Es egyáltalán nem véletlen, hogy a dráma világszerűségében csak egy és nem több alak van, aki az erkölcsi felelősséget és bátorságot mindennél lényegesebbnek tartja. Így hiteltelen. A téma és a belőle formált dráma is csak súlyosabbá teszi az erkölcsi felelősség kérdését azáltal, hogy apa és lánya viszonylatáról van szó. De nem teszi kínossá vagy ízléstelenné vagy kegyetlenné, hiszen szimbolikus jelentése van: végül is a morális felelősségvállalást jeleníti meg olyan időszakban, amikor erkölcsi felelőtlenség uralkodik.

A témából azért is lett jó dráma, mert Juli halált okozó, nem szándékolt tette megmozgatja a közhelytartalmú viszonyrendszereket, és változókká formálja át. Éva régóta tud Péter és Katalin viszonyáról, Péter szó nélkül eltűri Zolika meglétét Éva életében, de csak most, Juli tette után válnak ezek a kapcsolatok erővonalakká, a köztük lévő kapcsolatban funkcionálóvá.

Mindazonáltal a téma nincs kellően kibontva. Lehet, hogy a valóságos életben egy adott Juli és egy adott Karesz között nem is kerül szóba, hogy Juli egy ember halálát okozta, a problémakör lényegéhez azonban mindenképpen hozzá tartozik. Ám az író nem írta meg. Juli belső világát is egyszerűsítette azáltal, hogy csak az él benne, miként menekülhetne meg a börtöntől, és egy pillanatra sem bukkan fel, a leghalványabban sem, hogy esetleg mégis vállalnia kellene a következményeket.

Van még ebben a drámában egy nagyon jellegzetes dolog, ami egy bizonyos szempontból kristálytisztán világít rá az írott dráma és a színházi előadás egymáshoz való viszonyára. (Talán azért, mert a drámaíró színész.) A közhely azt mondja, hogy az a jó drámaíró, aki szerepeket tud írni. Ez - véleményünk szerint - akként igaz, hogy a drámák jól megírt alakjai egyben mindig jó szerepek is. De az, ami jó szerep, korántsem bizonyosan jó dráma-beli alak. Itt kettő is van ilyen.

Az egyik Karesz. Szerepnek kitűnő, mert módot, lehetőséget ad a mai tengő-lengő, önmagával önmaga miatt semmi értékeset kezdeni nem tudó, ám azt a társadalomra kenő és ugyanakkor anélkül, hogy bármit is valóban tett volna, végtelen nagy önértéktudattal rendelkező mai ifjú eljátszására. Péternek, nemcsak mint apának, hanem mint az idős(ebb) generációnak állandóan „beolvas”, saját önértékét hadoválja, az idősebbet hőzöngve lebecsüli és értéktelennek minősíti; nos, ezek mind kiváló szereppé teszik. Az író azonban nem adott megfelelő súlyú ellenérveket Péter szájába, s így ez is növeli a szerep hatásosságát. A drámai alak jelentőségét viszont csökkenti, mert súlyos ellenérvek híján nem kell az övét sem elmélyíteni. A drámai alak funkcióját erősen lecsökkenti az, hogy a drámához - Juli tettevel előállott viszonyváltozásokhoz - semmi köze nincs. Csak annyi, hogy az esetről ott volt, illetve hogy kijelenti, agyonüti Pétert, ha feljeleníti Julit. A drámában, mivel Juli tettevel kapcsolatban nem jelenít meg a többiekéhez viszonyítva más állásfoglalást, főlősleges, noha kiváló szerep.

A másik hasonló alak Zolika. Ő kicsit félszeg, végtelenül udvarias, mindenért bocsánatot kérő agglegény, aki csak „plátói” módon, kutyahűségű alázattal szolgálja-imádja Évát. Ez a tutyimutyi udvarló kitűnő szerep, aminek sikerét az író

azzal is biztosította, hogy a jól hangzó szentenciákat vele mondatja ki, még-hozzá megváltozott, a puhány udvarias-kodásból keménnyé váló magatartással. A Juli tettevel előálló drámához semmi-vel nem járul hozzá. A drámai mozgás-irányokat tekintve tautológia ez az alak; az első pillanattól kezdve tudjuk, azt fogja hajtogatni, amit Éva mond. Mivel mindkét alak jó szerep, drámai tautológia és drámai üresjárat voltuk a szín-házi előadás tökéletesen eltakarja. Vagy-is: íme, két jó szerep, de két fölösleges drámai alak.

Márton László minden tekintetben fiatal drámaíró. Minden bizonnyal ez is magyarázza vagy értelmezi, hogy minőségében két eléggé különböző munkát írt, a *Lepkék a kalapon* és *A kínkastély* címűeket.

Az előzőt Gozdsu Elek harmadrangú regényéből - annak nyomán?, annak ürügyén? - írta. Olyan szöveg született így, amit egyszeri befogadás során nem is lehet pontosan megérteni. Valamikor, talán a múlt század vége felé tartó időben szenvednek itt az emberek, leginkább a szerelemmel összefüggésben. Az egyik meghal tüdőbajban; többen öngyilkossá-

Márton László: *Lepkék a kalapon* (Radnóti Miklós **Színpad**).
Nagy Sándor Tamás (Baán Viktor) és Dáry Virág (Baán Márta) (**Iklády** László felvételei)



got követnek el, meghal - csak úgy véletlenül - három gyerek is; a végén agyonvernek két férfit, egyet pedig tévedésből megfojtanak. A dolog mégsem krimi, hanem meglehetősen unalmassá váló szerelmi szenvedélyessorozat. Szerepel itt Stifter Adalbert - vajh miért? -, aki mint idegen az itteni embereket és helyzeteket kommentálja, meglehetősen közhelyek-kel. Van itt szörnyű-groteszkség is: egy hulla sokáig ázik az esőn, míg valaki be-hozza, és a dráma terében járkal vele; továbbá karok nélküli nyomorék gyerek-lány, akit teherbe ejt az egyik alak, s el-lopja feleségének ékszereit, hogy a nyomorék lányka elutazhasson. Felbukkan egy zsidó kereskedő és kocsmáros, aki kölcsönt ad a földbirtokosnak, akit persze gyűlöl, és az övé lesz minden vagyona. Aztán van narrátorféle, akinek felvonásokat nyitó szövegei fölöttébb talányosak.

Az még elfogadható lenne, hogy a szerző nem hisz abban, miszerint logikus, oksági összefüggésekben haladó történetekkel és az eddig szokásos lélekrajzzal lehet lényeges dolgokat mondani a mai emberről és a mai embernek. De a blödli felé közelítő humorral, a szörnyű-de-mégse lényeges humor és groteszkség. A munka Spiró György *Ikszek* című regényének inspirációjából született. Fő-alakja Boguslawski, a színész és rendező. Az Ikszek nevű titkos társaság halállal fenyegeti, ha játszik, mert ezzel csak lázadásra buzdítana; a cári titkosrendőrség halállal fenyegeti, ha nem játszik, méghozzá forradalomra buzdító dara-bot, amelynek előadását viszont csak az ikszek láthatják. Az alaphelyzet kitűnő, s Boguslawskiban benső válság is kialakul. Több okból az előadást választja; talán jobban fél a cári titkosrendőrségtől, mint az ikszekből, talán művészi elhivatottságból vállalja az előadást; talán azért, mert a színésznek mindig játszania kell. Az Ikszek egyik tagjának a darabját adják elő az ikszeknek, köztük van a szerző is, a cári rendőrség felügyelete alatt. Ez ismét kiváló drámai helyzet lenne, noha a dráma belüli dráma meglehetősen kusza és zavaros. A végén ágyúlövést hallani. Az ikszek és Boguslawski azt hiszi, a forradalom kezdődött el. Pedig csak a cár érkezését jelző díszlővések szóltak. Az

ikszeket, akik eddig különböző magas pozíciókban voltak, a cári rendőrség leváltja.

A kitűnő alaphelyzet valami fenyegetettségteli, furcsa blödlibe csap át anélkül, hogy a komoly, a lényeges probléma-kör - a művész a két hatalmi erő között - elmélyülne. A drámabeli hangsúly a dráma belüli színjáték blödlilumorának és a gyerekes tojáshajigálásoknak a hangulatiságára kerül. Ebben kétségkívül megjelenik valami fontosabb életünk fenyegetettségének és egyben blödlieseteinek a hangulatiságból, de sajnos csak a hangulatiságból; nem úgy, mint a *Lepkék a kalapon* című írásban, ahol még ezt sem érezni. Az író behoz még két besúgót, akik Boguslawskit lesik. k a helyzet valóságosságához hozzátartoznak, a drámához nem.

Úgy gondoljuk, egyrészt a művészi életünkben még mindig meglévő elméleteilenességből következik, hogy a kitűnő témákból nem formáltak önmaguknak megfelelő drámákat. Persze nemcsak az elméletellenességnek a szimptomája az a vélemény, miszerint, ha a téma jó és szellemi értelemben izgalmas, a figurák hitelesek vagy akár csak érdekesek aktuális szövegeik miatt, akkor a többi már kevésbé fontos. Még a dráma világszerűségének a törvényszerűségei sem lényegesek, hiszen ilyenek amúgy sincsenek; mindegyik író maga teremti meg a saját műveit. Egy dráma csak mint irodalmi mű értelmezhető - így is csak viszonylagosan - önmaga megjelenésformáinak az alapján. A dráma nemcsak irodalom, dráma is. A maga fogalmának megfelelő drámává megformálni a témát a Nevekkkel és a hozzájuk rendelt Dialógusokkal, valamint az ebben rejlő törvényszerűségekké lehetséges, amelyek megkerülhetetlen, elhanyagolhatatlan törvényszerűségei a műnemnek; legalábbis addig, amíg a dráma csak Nevekből és Dialógusokból áll. Minden egyes dráma a műnem fogalma és törvényszerűségei által létrehozható világszerűségben létezik. Ha ezeket mellőzik, a dráma nem lesz jó, mert témáját nem bontja ki megfelelően, és ezért nem is funkcionálhat megfelelően. Egy szék sem jó - bármily nemes anyagból készült legyen -, ha nem lehet rajta ülni; a legfinomabb bőrből készült saru sem, ha talpának fele lyuk.

FÖLDES ANNA

Perújrafelvétel

Németh László Galileijéről

Megszületése - egy darab történelem

Három és fél évtized - egy emberöltő - elegendő ahhoz, hogy dokumentálatlan vagy félig dokumentált tényekből legenda szülessen, vagy még az sem. Kivételes szerencséje a magyar színháztörténetnek, hogy Németh László *Galileijének* (egyik) koronatanúja, Benedek András, Németh László visszaemlékezéseit, vallomásait kiegészítve 1980-ban leírta és közzétette a magyar dráma sorsára oly jellemző történetet és a fellelhető dokumentumokat. (B. A.: Mégis mozog. A Galilei története.)

A *Galilei* kálváriája 1952-ben, Németh László József Attila-díjával, Révai József biztató levelével kezdődött. Hét éve először tették fel Németh Lászlónak a kérdést: nem volna-e kedve új darabot írni a Nemzeti Színház számára? Az április 10-i dramaturgülesen Benedek András kapta a megbízást, hogy a Nemzeti Színház nevében biztassa, sürgesse az író eredeti dráma írására. Németh László, aki munkára való hívásra sohasem mondott nemet, állítólag a pillanat sugallatára vetette csak be hirtelen jött ötletét, hogy talán felfedezőkről kellene írni. s felajánlotta drámahősnek, *például* - Galileit.

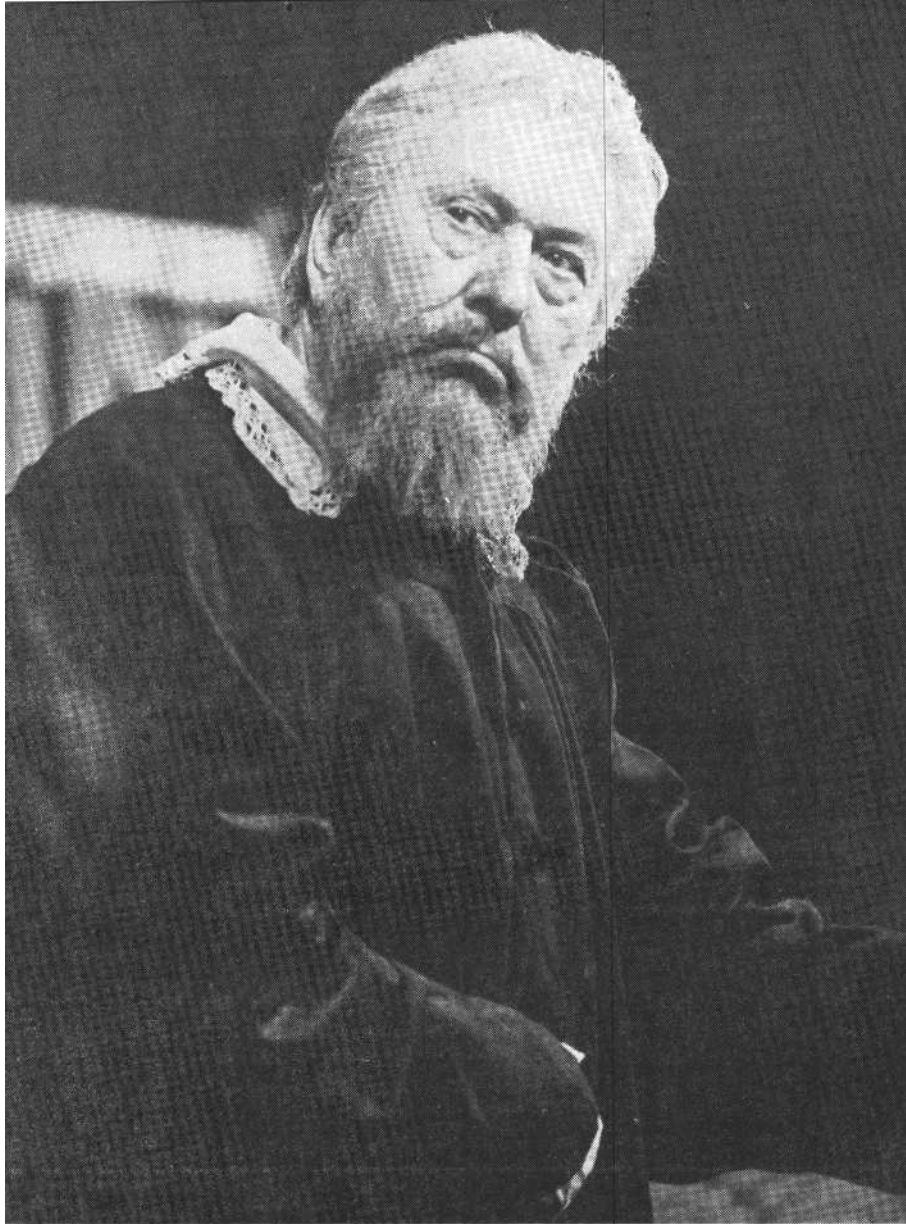
„Tárgyával nem írói, hanem tanári pályám ajándékozott meg” - vallotta Németh az ősbemutató előtt, utalván arra, hogy vásárhelyi tanár korában évről évre vele kezdte a klasszikus fizika történetének oktatását. „Hőseim közt tán egy sem volt, aki ennyire messze állt tőlem. Zömök, izmos olasz, aki mint tanár szíve-sebben fúrt, fabrikált, mint tanított, ismerte Velence ács-, hajós-, lencsecsiszoló műhelyeit, asztalánál állandó volt a vidám társaság, melynek hosszú részleteket citált a reneszánsz csintalan eposzaiból. Az embereket nem vette túl komolyan, de ironiája csupa jóakarat, öreg-kora is megőrzi a derült erő báját s a varázsába került asszonyok szeretetét. Egy-szóval, épp az ellentétém” - szögezi le Németh László. De természetesen, meg-felelő empátiával keresi a hőséval való azonosulás útját is: „Hogy érem el ennél az aggastyánnál, hogy minden életbeli vonását megőrizve, amíg a bőréből kifelé beszélek, azt érezhessem, amit Katona úgy fejezett ki (s bizonyára minden

Bánk-színész is), hogy ő Bánk, ő Zách Felicián - én vagyok Galilei."

Galilei neve színházon belül és az illetékesek számára is jól csengett: akkoriban nagyon is kelendő antiklerikális darabot ígért.

Benedek András utólag azt feltételezi, hogy akárcsak az ötlet, a dráma is könnyen született. Többszöri, kényszerű halogatás után végül néhány hét alatt íródott. 1953 februárjában, mire Németh László beköltözik a visegrádi alkotóházba, voltaképpen már túl is van az alkotás fázisán, marad a legépelés, a végső ámen kimondása. A Sztálin halála körüli napokban Németh László úgy lát, szik elégedetlen az elkészült százoldalas változattal. További simítgatásokról és -váratlanul - egy verses változat tervéről is szót ejt. Illés Endre egy baráti vacsora emlékére idézve már Németh László két *Galilei-tervét* említi. Egy huszonkét esztendő történetét felölelő, nagyszabású verses trilógia második részének középpontjába kerülne a visszavont eskü, s a harmadik jelenítené meg a feloldást: a félig vak Galilei igazolását és utolsó, legtermékenyebb korszakát. A dráma kamaraváltozata ezzel szemben kimetszené az események rendjéből a cselekmény magát, szívét, abba vonná össze a Galilei-per előzményeit és következményeit is. (Élet és Irodalom, 1976. IV. 12.)

Gellért Endre, a darab majdani rendezője, Major Tamás igazgató és Magyar Bálint munkamegbeszélésein időközben csak apróbb, a dráma lényegét egyáltalában, szerkezetét alig érintő változtatásokról vitáznak. Az elkészült darab annak rendje-módja szerint került be a Nemzeti 1953-54-es évadjának műsortervébe. De az aggályok - köztük a szerzőé - továbbra is kísérik a kézirat sorsát. Németh László aggódik, hogy műve „sok mindenféle szélnek nyújt vitorlát”. Barátai, elsősorban Sárközi Márta, viszont gyanakvással fogadják, hogy Németh László „antiklerikális darabjával” éppen most akar beleírni az üldözött, földön heverő egyházba. Az író ellenfeleit és a hivatalos köröket a barátok dühe sem nyugtatja meg. Király István a Csillag szerkesztőjeként elkéri a drámát közlésre, kiválónak tartja, majd visszaadja. Nyíltan meg is fogalmazódik a gyanú, hogy a történelmi dráma mögött személyes vallomás, parabola keresendő, hogy Galilei - maga Németh László, az inkvizíció pedig - az államvédelmi hatóság. Major Tamás - Németh László személyével, szándékával szemben bizalmatlanul - attól is tart,



Németh László: Galilei (Várszínház). Galilei: Bessenyei Ferenc

hogy a darab nem helytállásra, hanem megalkuvásra tanít.

Az író nagyon is odafigyel az ellenvetésekre. Voltaképpen Major megnyugtatóra kerül a darabba - nagyobb súllyal - a Torricelli-motívum, és Galilei végül eljut oda, hogy „megmentett koponyája nem egyetlen tárháza az emberiséget előbbre vivő tudománynak, viszont a hamis eskü, a tanítás megtagadása erkölcsi értelemben mégis hiba volt”. Ez a változtatás tulajdonképpen megfelel Németh László eredeti koncepciójának. De ezzel sem sikerül pontot tenni a viták végére. Illés Endre idézett cikkében Németh László hozzá írott levelét is idézi: „Háromszor ígérték meg, hogy nem kérnek többet, s mindig új kívánságokkal álltak elő... s e csavarásnak még mindig nem látszik a vége; csak egy volt bizonyos, hogy az előadás olyan torzítást hoz, amit mindenáron meg kell akadályoznom.”

Az 1954. februárra - később áprilisra - tervezett bemutató elmarad. Helyette továbbra is végtelen viták, megalázó alku

dozások. Németh László - akinek időközben egészségét is felőrli a folytonos zaklatás - legszívesebben visszakérné a kéziratot. Csak hogy a szerző és a színház vitája most már országos ügy. Major kultúrpolitikusként, Darvas Józseffel együtt, osztja az illetékesek aggályait, viszont színigazgatóként félti a bemutató esélyét, lehetőségét. Illyés Gyula és Illés Endre ezzel szemben az írókat féltik. Aki most már nem hajlandó továbbmenni a kompromisszumok útján. Nem hajlandó erőszakot elkövetni saját művészi lelkiismeretén azzal, hogy az életet angyalok és ördögök harcára egyszerűsítse, felfedező drámáját pedig - a cenzori elvárások szellemében - szimpla antiklerikális darabbá torzítja. Benedek András maga is örlődik: szeretné, sürgetné a bemutatót, de nem bármi áron. Vitázik és védekezik: egyetlen sor változtatást sem kér, amit Németh László nem érez magáénak. De pontosan látja, hogy a bemutató meghíúsításáért az utókor előtt a jelen felelős. Közben a dráma körüli csatározás, a beteg Németh Lászlóra gyakorolt hatalmi

presszió kezd félelmetesen hasonlítani a Galilei-ügyre. Ugyanakkor az analógia meg is fordítható: Radnóti Sándor kéziratban levő tanulmányában (Magyar Esszé. Egy anekdota magyarázata) joggal említi a Galilei-pört az ötvenes évek egyik jellemző szimbólumának.

Az író számára az egyetlen kiút a folyamatos munka. Szerencsére „a kétéves Galilei-kaland” nem veszi el kedvét, energiáit attól, hogy a felhalmozott feszültséget más drámákban vezesse le. Rövidesen a politikai atmoszféra változása lehetővé teszi, hogy a Nemzeti újra kitűzze a *Galilei* bemutatóját: „Véget ért a hosszú vajúdás, mely a dráma befejezése és napvilágra jövétele között telt el” - nyugtázza Németh László a fordulatot. (Művelt Nép, 1953. december 5.) De a bemutató Németh László szabta feltétele most már az, hogy „tekintsék őt halott szerző-nek”. Akinek darabját csak akkor lehet színpadra állítani, ha a szöveg előzőleg már nyomtatásban megjelent.

Halott szerzők, klasszikusok - ráér-nek. A magyar színház történet tragikus késéseinek árnyékában mit számít három esztendő... Németh László meggyötört szervezetét, idegeit azonban túl soká őrölte a huzavona. Végre, 1955 januárjában a Csillag leköszölte a drámát, és Gellért Endre is hozzáfoghatott a színpadi előkészületekhez. Irodalmi életünk azóta sem jellemző gyorsasággal az olvasópróba hónapjában jelent meg a drámáról

az első nagy nyomtatékú méltatás. Veres Péter a Csillag következő számában sietve kiáll Németh László magasrendűen intellektuális és szívszorítóan drámai műve mellett, valószínűleg azért, hogy előre megvédje a kimondott és kimondatlan vádakkal szemben. Elsősorban azzal védi, hogy neki a *Galilei* olvasva eszébe sem jutott a közhely, hogy Németh László minden darabjában önmagát mintázza: „Ez a Galilei - szerintem - igazi Galilei, és csak annyiban Németh László, amennyiben minden más alkotó-felfedező ember is Galilei egy kissé.”

Az olvasópróba - színházi és színház-történeti esemény. Németh László előzékeny kulcsot ad művéhez a színeseknek és a jövőnek is, amikor felolvassa a *Galilei* együttesének írott esszéjét. A munka most már a legjobb úton halad: a társulat Gellért Endre vezetésével lelkesen és lázasan készül a premierre. De csak három hétig. Mert március közepén a rendelkező és javító próbák sorozata egyszer csak - nyilván felsőbb utasításra - félbeszakad.

A nagypolitika árnyékában tovább zajlanak a színházi csatározások. Az *ember tragédiája* előadásait meggritkítják, a *Galilei* bemutatóját - bevallottan politikai aggályok miatt: „a belemagyarázástól” félve - megint csak elhalasztják. Csak-hogy időközben felgyorsul az események menete. Szeptember közepén - túl a XX.

kongresszus tisztító viharán, Rákosi csúfos távozásán - már más történelmi körülmények között folytatódnak a próbák.

Benedek András krónikájából is kiteszik, hogy nemcsak Gellért Endre és Bessenyei Ferenc, de az egész társulat, sőt a közvélemény is ügynek tekinti a régen várt, nehezen kiküzdött bemutatót. Németh László szorongása, a színháztól való eltökélt idegenkedése is oldódik.

Megalkuvás - vagy hőstett?

Brecht drámáiról köztudott, hogy élete során - a történelmi körülmények és a maga világszemlélete alakulásának hatására - többször érdemben is átdolgozza őket. Hogy az ifjúkori *Baál* vagy akár a későbbi drámák színpadra állítói azóta nemcsak darabot, variációt is választanak. A kortárs drámaírók közül Peter Weiss előadott darabjainál van megkülönböztetett fontossága a kézirat keltezésének. A magyar klasszikus repertoárban mindössze néhány olyan dráma szerepel, amelynek több változata, illetve befejezése közismert. Ezek azonban - gondoljunk akár csak Bródy Tanítónőjének kényszerű happy endjére - rendszerint nem az író világszemléletének változásáról, hanem a színházi gépezet pressziójáról tanúskodnak. Ilyen esetben az utókor feladata megtisztítani a művet a kompromisszum okozta Művészi torzulástól korróziótól, és helyreállítani az eredeti, autentikus változatot.

A *Galilei* esetében az utókor dilemmája súlyosabb. Es nemcsak azért, mert egyelőre nem került teljesítésre az író végakaratára, és nem került kiadásra a dráma két, érdemben különböző változata. (Lásd: Illés Endre idézett cikke.) Hanem azért is, mert a dráma végkifejletének, erkölcsi állásfoglalásának különböző - valójában: ellentétes - kicsengése sem egyszerűsíthető le egy autentikus és egy kényszerűségből született variációra. Ezúttal a kétféle megoldás egyaránt rászorol a drámatörténeti és esztétikai elemzésre.

Az élő koronatanúk és a dokumentumok is azt bizonyítják, hogy a visszatérő vitakérdés a dráma születésének és elfogadásának periódusában is Galilei kompromisszumának értékelése volt. Németh László az együttesnek írott kommentárjában is kifejti, hogy az *eredeti* negyedik felvonásban Galilei maga is feloldozza önmagát. Először még összetörten ül a Villa Mediciben, elmélkedik, de Torricelli kíméletes elnézését hallgatva tűzbe jön, és bebizonyítja (magának is), hogy igenis ez volt a hőstett, elviselni a gyalázatot, tovább élni, dolgozni. Valójában

Béres Ilona (Niccolininé) és Bessenyei Ferenc (Galilei) a Németh László-drámában



történelmileg is ez volt a hiteles, az egésze-
segeesebb, ám „a magamétól elütő morál”.
Ez a hiteles reakció, amelyet Németh
László lelke legmélyén csak részben foga-
dott el, a bírálóknak negatív visszhangot
váltott ki. Mindenki mondhatja, hogy neki
dolga van a világban, s ha ez érv lehet a
megalkuvásra, akkor ki-ki megtalálja a
maga mentségét... Németh László ez
esetben - vallomása szerint - kapva kapott
a kifogáson, és elfogadta azt az érvet,
„amely megengedte, hogy a darabot a tör-
ténelmi igazságtól eltérőbben, de önmagá-
val összhangzóbban fejezze be”.

Az új változatban Galilei, „amikor
látja, hogy egy fizikus lángelmével áll
szemben, akiben a tudomány nélküle is
tovább hajt, belátja, hogy a tudomány
nem egy elme dolga, s azért, amit hite
szerint csak ő tudott, kár volt odadobnia
az üdvösségét”. Arra a kérdésre, hogy
vajon javára vált-e a műnek az átdolgo-
zás, Németh László kétértelmű választ
ad. A premier előtt azokra hivatkozik,
akik szerint tisztább és egyszerűbb volt
az első változat, amely hitelesebben elő-
revetítette Galilei életének utolsó, leg-
hősbibb szakaszát, de ugyanakkor vállalja
azt is, hogy a *mostani* (tudniillik a bemu-
tatásra kerülő) változat „szorosabban,
kedve szerintibben zárja le a drámát,
görögösebb lesz, közelebb kerül az oidi-
puszi mintához, az istenek kelepécét ve-
tettek a kivételes embernek, amelybe az
aránytalán igazságszeretetével belerohan,
s át nem látva cselüket, benne is marad”.
(A *Galilei* együttesének.)

Benedek András tanulmányából is tud-
juk, hogy később - a darab századik elő-
adása alkalmából írott levele szerint -
Németh László lelkében mégis az eredeti
konceptióra szavaz. „Ami engem legjob-
ban zavar, hogy ez az egyetlen munkám,
amelynek végső kicsengését részben kül-
ső nyomásra megváltoztattam. (Mert én
az első változatot tartom ma már az igazi
negyedik felvonásnak, s ha valaha felújítá-
sának, ezzel kéne játszani is.)”

Melyik szöveg tekinthető tehát auten-
tikusnak? Ahelyett, hogy megalapozatlan
és sommás választ próbálnánk a kérdésre
adni, célravezetőbbnek tűnik - s a
felelethez vezet - a két változat összeve-
tése. (Az összevetés alapjául a Széchenyi
Könyvtár Kézirattárában Fol. Hung. 3470
szám alatt található, Tompa Kálmán dok-
tornak dedikált, erősen javított autográf
példány s a Németh László művei soro-
zatban megjelent drámakötet - *Szerettem
az igazságot*, Magvető és Szépirodalmi
Kiadó, 1974. - szolgál.) A két változat

között felfedezhető eltérések egy része a
munkafolyamat fázisairól, a kézirat
további csiszolásáról árulkodik. Ilyen
korrekciónak tekintem például a dráma
második felvonásának továbbírt új befe-
jezését. Eredetileg ugyanis a tudós felvil-
lantott reménye zárta a felvonást: Galilei
lányának írt leveléből megtudjuk: most
már ő maga is bízik abban, hogy mézszü-
retre otthon lesz. A nyomtatott változat-
ban ez a magántermészetű derűlátás külön
nyomatékokat kap Landolfo és Galilei kevés
szóval lefolytatott búcsúpárbeszéde által.
Amikor Landolfo megkérdezi, hogy
csakugyan hiszi-e a mester azt, amit ő
maga csak a föld forgására utaló kéz-
mozdulattal mer jelezni, s Galilei félig
tréfásan, félig komolyan erősíti meg, hogy
ő - *csakugyan*... Ezzel a felvonás-záró
csattanóval Németh László, anélkül hogy
hosszadalmas fejtegetésekbe bocsátkozna,
ismét a közösségi ügy, az elvek szintjére
emeli a dialógust.

Hasonló természetű változást, utólagos
kiegészítést tapasztalunk a harmadik
felvonás két változatának összevetése-kor.
A kéziratban voltaképpen Barberini
megtagadott aláírása a dramaturgiai csúc-
pont, ezután már csak a vádlott beszéli-
tása marad hátra. A nyomtatott változat-
ban expressis verbis Galilei fejére olvas-
sák, hogy „a nagyherceg matematikusa,
tehát nem hajlandó a Szent Törvényszék
könyörületesen kiszabott penitenciájának
alávetni magát”. Ezután következik

be a dramaturgiai fordulat, robban a
lélektani bomba, amikor Galilei megha-
zudtolja önmagát és immáron a bíborost is
azzal, *hogy* „de, alávetem magam”.
Gipsiusnak arra a kérdésére, hogy meg-
esküszik-e rá, hogy a föld mozdulatlan,
Galilei egyetlen „Meg” szócskával porrá
zúzza a belévetett illúziókat, rácsfol a
néző várakozására.

Ezek az eltérések azonban még bele-
férnek a filológiai és dramaturgiai szo-
kásrendbe. Súlyosabb érdemi, elvi külön-
ség, ahogy említettük, a negyedik felvonás
szövegvariánsaiban mutatkozik. Még a
Torricellivel való találkozást megelőzően
említést érdemel, hogy amikor Galilei
meghallja Niccolinitől, hogy Barberini
megtagadta az ítélet aláírását („Vigyáz a
becsületére. Miután az enyémét elvet-
te.”), a kéziratban olvasható változatban
megtárgyalják az események várható ki-
menetelét is. Niccolini arra utal, hogy a
hatalomnak minden oka megvan rá, hogy
minél előbb elfelejtsék a történeteket.
Galilei viszont azt hangsúlyozza: elren-
delték, hogy a világ minden szószékén
kihirdessék az ítéletet. Ezt a meghurcol-
tatást, Galilei erkölcsi vereségét nem
közömbösíti az, hogy Niccolini szerint (a
kéziratban) a győzteseket mindenki
megveti, az öreg mártírt pedig mindenki
sajnálja. . .

Németh László van olyan jó drámaíró,
hogy szövegében nem mindegy, hogy egy
- *azonos* szavakból álló - mondat a

Bessenyei Ferenc Kalocsay Miklóssal (Torricelli) a Várszínház előadásában



dialoguson belül *hol* helyezkedik el. A nyomtatott változatban Torricelli szövegében, kijelentő módban, Galilei replikájában pedig - mintegy megerősítést kérve - kérdőjellel szerepel az, hogy Galilei esküje azokat terheli, akik kiereszszakolták. Ugyanez a kijelentés a kéziratban vasajtként, hirtelen csapódik rá Galileinek a hamis esküt exponáló mondatára. Torricelli mintegy mentőövként veti oda az agg tudósna a felmentő szavakat: „Akiben annyi értelmes ismeret vész el, nem halhat meg nyugodtan.” A számadás párbeszéde (kéziratban) ennek a gondolatnak az igazolásával és elfogadásával ér véget: Galilei hiszi, hogy szegyenét csak az csökkentheti, hogy azt, ami benne van, nem hagyta meghalni, s így mások is látni fogják. Nemcsak Torricelli, de az együgyűek számára is világos lesz, hogy talán mégsem a csúzáért, ros-katag teste megmentésére tette, amit tett. Az utolsó szó ebben a változatban a tanítványé: Torricelli a maga helyeslő, Galilei mentségét megerősítő válaszával („S én biztos vagyok benne, hogy Galilei úr ezt be is tudja bizonyítani.”) elfogadja és igazolja Galilei vitatott lépését, sőt szentesíti is azzal, hogy „s én lettem - mint egykor a világ - galileista”.

A dialógus folytatása (a nyomtatott, új változatban) megkérdőjelezi, sőt meg is cáfolja ezt az erkölcsi felmentést. Megcáfolja éppen azzal, hogy Galilei tudása, szelleme tovább él a fiatal tudósnemzedékben. A követőknek már nincs szükségük arra, hogy az új dolgokat közvetlenül Galileitől hallják. „A tudomány sorsa... nincs többé egy fejhez kötve, akármilyen kitűnő is az. Amit Galilei úr és mások elindítottak - most már feltartóztathatatlanul megy előre.” Galilei a kikényszerített eskü után is Galilei marad: hűséges, régi galileista önmagához. Amikor az ifjú tudós szavából meggyőződik arról, hogy a fizika nem vész el, ha ő maga el is vész, és az olasz természettudományt már nem lehet egy emberben eltaposni, habozás nélkül elutasítja tanítványa immár tűrhetetlennek érzett elnézését. A következtetés, amit ebből a találkozásból levon - tudniillik, hogy „az erkölcsi törvény nem ismer tudóst és tudatlant, vagyont és szegényt” -, szöges ellentétben áll az első változat önigazolásával.

A különbség koncepcionális, és a mű lényegét, mondanivalóját, üzenetét, Galilei jellemének teljes ívét érinti. Ugyanakkor ez az önmagában nemcsak logikus, de etikailag még következetesebb gondolatmenet egyáltalában nem kérdője-

lezi meg az első hitelét. Éppen ezért el kell fogadnunk, legitimizálnunk kell mind a két változatot. Erre int ellentmondásos megnyilatkozásaival a szerző is, aki mind a két befejezés kinyomtatására igényt tart, s ezt támasztja alá - már az utókor, a filológia nevében - meggyőző érveléssel Radnóti Sándor fentebb idézett tanulmánya is. Radnóti a visszavonás gesztusának etikai mérlegelése során a kétfajta megítélés dilemmáját meghökkentő paradoxonnak látja. A köztudott kultúrpolitikai és lélektani tények mögé tekintve, a tapasztalt ambivalenciát a Németh László-i életműben és pedagógiai hitvallásban is meglevő belső ellentmondással hozza összefüggésbe.

szerint Galilei és Torricelli komplex, ellentmondásos kapcsolatában egyfelől Németh Lászlónak az a tékozló reménye fogalmazódik meg, hogy igazsága tanítványokra talál; másfelől viszont diadal-maskodik a kétség. Mert egyedüli igazsága a tanokban és magányának pátoszában létezik. Arra az alapvető erkölcsi dilemmára, hogy kötelessége-e a tanítónak Szókratészként életével felelni a maga igazságáért, vagy joga és rendeltetése a személyéről leváló önállósult igazság és a további igazságok felfedezése, ezek kimondása érdekében pedig a *túlélés* - Németh László saját életének különböző szakaszaiban és egyes műveiben maga is többféle, eltérő választ adott. Ezért állapíthatja meg Radnóti joggal, hogy voltaképpen a *Galilei* körüli tortúrában sem a külső presszió győzött, Németh László nem a maga kötötte kompromisszum foglya, hanem a benne élő kétféle igazság - a veritas duplex - tette számára lehetővé, hogy az első, megélt változat után a másikat is kidolgozza, vállalja.

Ma már evidens, hogy nem Németh Lászlónak van szüksége valamiféle mentségre, erkölcsi felmentésre, hanem a magyar színháznak a két, egyaránt autentikus változat legitimizálására. Hogy a jövőben valóban a rendező dönthesse el, hogy melyik befejezés felel meg tartalmában, szellemében az általa létrehozandó előadásnak. Anélkül, hogy a különbséget vitatnám, megjegyzem, hogy a nyomtatásban hozzáférhető, színpadon játszott változat - bizonyos értelemben önmagában (is) hordozza a fent vázolt kettősséget. Galilei önigazolása korántsem semmisül meg oly egyszerűen, oly egyértelműen, mint ahogy azt Hermann István még a dráma ősbemutatója előtt értékelte. (Csillag, 1955. 11.) Hiszen Galilei - Niccolininével folytatott párbeszéd

dében - nemcsak Szókratészt dicséri, de még inkább a kort, amely hőstettét megengedte.

Bár Németh László minden lehetséges fórumon és formában elhatárolta magát hőstétől, ez a félmondat is magába sűríti a kényszerű hallgatást követően utat, munkalehetőséget kereső írónak az ötvenes évek légkörében kialakított életfilozófiáját. Az önvád mardosását nem enyhíti, de a megtagadott gesztus célszerűségét alátámasztja az a jogos aggodalom, hogy „Nem lehet a nyomorult emberi nemet ezeknek a keskenyfejúeknek (ti. az Inchofferekhez hasonló inkvizítoroknak - F. A.) átengedni”. Még a Torricellihez intézett első intelem is arról szól, hogy „a tudós ne hősködjék”. Galilei önvádjára még Torricelli megjelenése előtt az asszony rajongása és előzékenyen felkínált mentsége is válaszol: „Barátainak is az a véleménye, hogy új könyve, amit a mozgásról kezdett, fontosabb, mint a... a bajt hozó.” Biztatása szerint, a tudóst végzetesnek ítélt lépése - a szabadságba, a munkába vezette. Ám Galilei számára nyilvánvalóan nem a jó szándékú, naiv hódolat, hanem az értő szellemi párviadal adhat elégtételt.

Csak hogy éppen a Torricellivel való találkozás ébreszti rá arra, hogy „a fizika nem vész el, ha mi el is veszünk”, hogy „az olasz természettudományt egy emberben már nem lehet eltaposni”. Az utókor elnézését visszautasítva, ítéletét kiprovokálva tagadja meg a tudós a kicsikart eskü kompromisszumát s az önmaga számára vindikált külön törvényt. Ám a becsülete és az üdvössége árán felismert igazság révén Galilei mégis eljut az erkölcsi megsemmisüléstől az erkölcsi megtisztuláshoz. Az öngyilkosságnál súlyosabb, mert az ember lelkiismeretét megerhelő, bűnös áldozat, a végső bukkás bevállalásával - a megváltoztathatatlan, köbe véshető igazsághoz.

A nagy és igaz szenvedés drámája

Az ismertetett előzmények után *Galilei* ősbemutatója akkor is kirobbanó sikert aratott volna 1956. október 20-án, ha a Katona József Színházban történetesen egy közepszerű előadás születik. Az előjelek azonban nem ezt ígérték. Bessenyei, Galileire készülve, meg is fogalmazza: az előadással igazolni szeretnék a drámáért folytatott harcot. A próbák lényege: minél hívebben érvényre juttatni a darab gondolatait. Németh László, aki az író látomása és a színház rendezte látványosság között fenyegető ellentétől fél, a próbák láttán megnyugszik.

Gellért Endre nagyszabású és a műszellemét szolgáló rendezéséről Benedek András eléggé szűkszavúan nyilatkozik. Mindenekelőtt azt emeli ki, ami Gellért legjobb rendezéseire általában jellemző, hogy ő maga szinte eltűnik az előadás mögött. Nemcsak a nézőknek, a szakmabelieknek is az volta benyomása, hogy egy-egy soron következő vagy kipróbálendő mozzanat, hangsúly, gesztus annyira magától értetődő, hogy - nem is lehet másként.

Bessenyei Ferenc számára rendkívüli erőpróba a szerep. Hiszen korábban többnyire robusztus termetű, nagy hangerejű, hősi figurákat játszott. A gyors beszédű, temperamentumos olasz Galilei mellel a színésznek akár apja lehetne. Érthető tehát a nagy híru társulatban viszonylag fiatal művész szorongása. Gellért Endre azonban kiváló pszichológus is lehetett. Bár mindenki tudta, hogy Galilei szerepére először Major Tamást jelölték, el tudta hitetni Bessenyeivel, hogy csakis vele tudja elképzelni a drámát. „Ha rá gondolkodom, mindig rám tör a felismerés: mennyire fontos a rendező és színész találkozásánál az első pillanat. Ennek a pillanatnak a megszervezése Gellért különös zsenialitásai közé tartozott. Olyan tökéletesen tudott felolvasni egy darabot, olyan emocionális erővel bontotta ki a dialógusok szellemi rétegeit, hogy azt éreztük, az olvasópróbán már eldőlt a rendezés jövője. Nekünk már csak annyi a feladatunk, hogy átengedjük magunkon a mű szellemi áramait, hogy minden erőnkkel igazolhassuk a dráma minőségességét.” - emlékezik Bessenyei Ferenc a Film Színház Muzsika hasábjain a felújítás alkalmából.

A megszépítő messzeségből persze elhalványulnak az akkori műhelygondok. Egy, a próbaidőszak alatt adott interjúban Bessenyei még azon medítál, hogy a *Galilei* szövegét nem lehet sem elcsevegni, sem elszavalni. A színésznek mindenekelőtt Németh László gondolkodásmódját kell megismernie. A súlyos gondolatok maradéktalan érvényre juttatása érdekében, szolgálatában a figurának - magának Galileinek - szinte testetlennek kell lennie.

A sokszereplős darabot Gellértnek sikerült úgy kiosztania, hogy még a mellékalakokat, kisebb szerepeket is a legnagyobbak - Várkonyi Zoltán, Rajz János, Apáthi Imre, Lukács Margit, Mátyás Lajos, Baló Elemér, Kálmán György és mások - játsszák. Varga Máttyás nagyszabású díszletei, Laczkovich Piroska korhű

és dekoratívjelmezei pontosan megfelelnek a korabeli látványos realizmus követelményeinek. A részletekről azonban már elég kevés szó esik. Mert időközben - a premiért megelőző hetekben - készül sarkaiból kifordulni a világ... A társadalmi feszültségeket akarva sem lehetett volna kirekeszteni a színpadról.

Most már Németh László sem tagadja, hogy a dráma róla kezd szólni. A Galilei-ügy színpadi kibontakozása már nem is parabolaként, mondatokra szorítókozó áthallások által, hanem közvetlenül - Németh László útját tekintve is - szorítóan aktuális. De a mű mégsem csak személyes szájakon kötődik a jelenhez.

A premieren felcsattanó nyílt színi taposok egyszerre szólnak a művészetnek és a művészeknek, a hitetlenkedve hallgatott merész mondatoknak és a külső kényszerből megszabadult színházi kollektíva teljesítményének. A siker fergeteges. Németh László nemcsak maga érzi, a bemutatón jelen lévő Révai Józsefről is feltehetően, hogy tudja: az a forró siker, ami a kis színház nézőterét fűti, nemcsak Bessenyeinek, hanem az évekig elnyomott darabnak és szerzőjének is szól. Ennek a tapsnak nyilvánvaló politikai töltése van.

És már másnap megjelenik a Népszavában az első - hosszú ideig utolsó - kritika. Keszi Imre nyíltan kimondja: „A szektás politika képviselőinek megvolt az alapos okuk, hogy ezt a művet ne engedjék közönség elé.” A bíráló a dráma problémakomplexumából a kompromisszum lehetőségét és megengedhetőségét emeli ki. Állásfoglalása mentes minden-fajta - akár rokonszenves - túlzástól: Keszi Imre Németh László kortársaként is tudja, hogy kompromisszum és kompromisszum között különbséget lehet és kell tenni. „Vannak idők, amikor több a megtehető, mint a kimondható”, de az idő nem ad menlevelet mindenfajta kompromisszumnak. Galilei problémáját Keszi, sokakhoz hasonlóan, személyes konfliktusként is megélte: „Hányunkban él ma kínzó elevenséggel ez a kérdés! Hányan hajtottuk meg gondolkodó fejünket a mi Maffeo Barberinink inkvizíciós törvényszékének kínzókamrája előtt, hányan töprengtünk önmesztő gondokban: kimondjuk-e, hallgassunk felőle, vagy talán, ha halkabban és diszkrétebben is, mint elvárnák és megkövetelnék, ne zűmmögjük-e magunk dicséretét?”

A kényszerű hallgatás bűnét a kritikus nem érzi főbenjárónak, de tudata mélyén ott lappang még egy, régen a szőnyeg alá söpört, gyanakvást szülő, égető kérdés,

még az embertelenség, egy másfajta inkvizíció uralmának idejéből. Lehet, hogy az író ez is gyötri? Ez azonban csak hipotézis, amely által - az igazmondás drámájának heve alapján - Németh László olyan igazságot mondana, mondhatna ki, ami a kritikus számára megnyugtató elég-tétel, morális öröm lehetne.

A befejezés dilemmáját Keszi Imre sem kerüli meg. Az ellentmondást, amire fejtegetését építi, ezúttal nem a Németh László-i gondolkodásban, hanem a Galilei-dráma első három és végső, negyedik felvonása között fedezi fel. Úgy véli, hogy a végső ítélet (tudniillik, hogy nincs szükség arra a fejre, amit Galilei gyalázat árán is megmentett) mást sugall, mint a dráma korábbi menete. (Népszava, 1956. október 21.)

Gellért Endre, a kritikus szerint, végre megmutatta, mire képes, ha megszűnik a kívülről rádiktált eszmei kényszer. Németh László írói pályájának legnagyobb sikerét élvez. Bessenyei mesteri alakításával élete egyik csúcspontjához ért.

Három nap múlva a színház kapui hónapokra bezáródnak.

De a bemutatót már nem lehetett meg nem történné tenni. Az előadássorozat folytatódik. Ám négy hónap elteltével Héra Zoltán mintha egy másik *Galilei*-előadást látott volna a Katona József Színházban. (Népszabadság, 1957. II. 19.) Természetesen Héra sem vonhatja ki magát az előadás fájdalmas aktualitásának hatása alól, ő is kiemeli, hogy az igazságszerető ember tragikus meghurcoltatása, az igazság kimondásának belső kényszere fűti a drámát és az előadást, de a korábrinál sokkal nagyobb hangsúlyt ad annak a történelmi tapasztalatnak, hogy milyen nehéz felismerni az igazságot. Németh László realizmusának győzelmét Héra a jellemrajzok komplexitásában látja, abban, hogy Galilei ellenségei sem egyszerűen gonosztevők. A nagy tudós maga is eltöpreng ezen, és azon is, hogy ellenségeinek meglehet igazuk van abban, hogy magatartásával gyógyíthatatlan sebet ütött az egyházon. Héra nagyon is hangsúlyozza: Németh László színpadán mindenki érzi, hiszi a maga igazát.

A kritikában újra visszacseng a bemutatót megelőző és megakadályozó polémiák refrénje: a kicsinyes belemagyarázások és pillanatnyi aktualitások elutasítása, a tiltakozás a hős és a szerző azonosítása ellen. Ugyanakkor a művészi produkciót Héra Zoltán is a legmagasabbra pontozza. Gellért Endre szerint is



Niccolini és Galilei: Oszter Sándor és Bessenyei Ferenc

„döbbenetes erővel hozza felszínre a darab belső, rejtett, látszatra sokszor cselekménytelen drámaiságát”. Az előadás nagyszerűen érzékelteti a drámán belüli szikrázó összecsapások, egymásnak feszülő valóságos erők dinamizmusát.

A kritikus elismerő szavait azonban most már szigorúbban keresztezik a kértelyek. Héra Zoltán is felveti, ami azóta is megoldatlan problémája a darabnak, hogy a mű, a szituációk minden terhe Galilei vállán nyugszik, s mellette nemigen bontakozhat ki más felejthetetlen vagy akár csak emlékezetes, igazán meg-jegyezhető figura.

Németh Lászlót a dráma nagyszerű előadása, két évig tartó sikorsorozata sem nyugtatja meg egészen. Ha Benedek Andrásnak hihetünk, a szerzőnek valójában csak a főpróbán volt türelme végig-nézni saját darabját. Még a történelmi premieren is csak két felvonásra tartott ki. Bár 1957-ben - az *Égető Eszter* és a *Galilei* írójaként - Kossuth-díjat kap, mégis úgy érzi, hogy darabja falakba ütközött, hogy (méltatlanul) a megalkuvás drámájának értékeli. Ez a Németh Lászlót oly mélyen irritáló, sértő felfogás legélesebben Rényi Péternek a két *Galilei*, Brechtét és Németh Lászlótét összevető tanulmányában jelenik meg.

Valójában az összevetés nagyon is kézenfekvő s a drámatörténet számára elvégzendő feladat. Rényi azonban a komplex dramaturgiai vállalkozás helyett elsősorban a két író eltérő dráma- és történelemfelfogására koncentrált. A két mű alapvető konstrukciós különbsége csak érintődik tanulmányában, a téma - a drámákban megnyilatkozó politikum. Rényi szerint Galilei morális társadalmi problémája - magánprobléma. Németh László Galileije önnön lelkiismeretével kerül szembe, míg Brecht hőse a tömeg emberé, akinek felelőssége a néppel

való konfliktusban jelenik meg a színpadon. (Két Galilei. Nagyvilág, 1958. II.)

A polémia, amelybe Ungvári Tamás-kívül Gellért Oszkár is bekapcsolódik, árnyékot vet, hogy Brecht drámája a magyar közönség számára még nemigen hozzáférhető. Bár Rényi drámaelemzésének - különösen a Németh László-dráma konklúzióját illetően - vannak megfontolásra érdemes szempontjai (elsőnek veti fel például, hogy Németh objektíve elítéli, de szubjektíve felmenti hősét), a vitában a két *Galilei-dráma* szinte csak ürügy az értelmiség időszerű történelmi dilemmájának megvilágítására. Rényi szerint az értelmiség Németh Lászlónál a megalkuvásban győzi le önmagát, míg Brechténél a megalkuvás tagadásában. A dráma azonban ellenáll a politikai indítatású elemzésnek. Számomra legalábbis bizonyítatlan, bizonyíthatatlan az a tétel, amely szerint Németh Lászlónál - Galilei és az értelmiség számára - a megalkuvás nemcsak elkerülhetetlen szükség, hanem egyenesen morális hőstett lenne.

A két *Galilei-dráma* összevetése azóta is kísért. Legutóbb a miskolciak Brecht-előadása kényszerítette erre a szembenézésre a kritikát. Németh László művének tényleges dramaturgiai gyengéi többek szemében elfedik a koncentrációból adódó előnyöket. Hogy bár a drámai sűrítés nem teszi lehetővé a Brechténél megjelenő epikus teljességet, ám Némethé fel-fokozott hatásmechanizmussal rendelkezik, erőteljesebben koncentrált magára a perre.

Gellért Oszkár korrekt vitacikkében (Nagyvilág, 1958. IV.) egyébként nemcsak a Brecht-dráma hazai előadását sürgeti. Németh László művét is szeretné a világszínházban - többek között német színpadon - látni.

Ez azonban még jó ideig - máig - jámbor óhaj maradt. A *Galilei* még határain-

kon belül sem futotta be azt a színpadi utat, amit gondolati aktualitása és színházi minősége folytán megérdemelt volna.

Kaposvár, Nyíregyháza

Mi lehetett az oka a hosszú szünetnek, annak, hogy a *Galilei* szinte eltűnt színházi horizontunkról - csak találgatni lehet. Sándor Iván az első emlékezetes előadás és a szerep izzásában, súlyában keresi az okot, hogy színházaink nem vállalták az új bemutatót. (Film Színház Muzsika, 1986. X. 25.) Az aggályok érthetők: valószínű, hogy a történelmi cezúrát túlélő, színháztörténeti jelentőségű budapesti előadássorozat után más fővárosi színházban esélytelen lett volna a felújítás; a vidék színházai pedig nemcsak a társulaton belüli feltételek hiányoztak a -nagyszabású mű bemutatására de a közönség várható érdeklődése sem lett volna arányban az erőfeszítéssel. Nem hiszem, hogy Brecht *Galileije* szívta volna el a levegőt Németh Lászlóé elől. Inkább a vállalkozó kedv és a mű hatásába vetett bizalom hiányzott. Mintha az illetékesek és a színháziak szavak nélkül is arra a következtetésre jutottak volna, hogy Németh Lászlónak színpadon csak rendkívüli történelmi világnapokon, rendhagyó körülmények között lehet igazi sikere...

Az író maga - bár egyetemista korában kísérletezett először verses drámákkal, és elgondolkodtatja, hogy sokan a drámát tartják legtermészetesebb műfajának - nagyrészt keserves, nyomasztó emlékeket őriz a színházról. A harmincas évek végén, a *Villámjénynél* kinos bukása után, maga kérte Németh Lászlót, hogy tekintsen el a *VII. Gergely* bemutatásától: „Nem szabad bizonyítani, hogy irodalmi értékű darabok nem kellenek a közönségnek.” S bár életművében dráma drámát követ - vásárhelyi éveit alatt egy nyomtatott Németh László-színház útra indításával is kacérkodik -, a papírszínház rajongója a közsínházak iránt nem érzett különösebb affinitást. Amikor kedve ellenére mégiscsak be kellett járnia a *Papucs* próbáira, elárulja, hogy nem vérből, diadalmas szerzőnek érezte magát, hanem bűnös gyereknek, aki véletlenül a színészek közé került... Utólag sem tudta eldönteni, hogy a darab gyengesége, félreérthető volta vagy a főhős jellemét eltorzító előadás okozta-e az újabb kudarcot. A *Galilei* körüli huzavonák idején - mint később megvallja - szerzőként szinte várta az elutasítást. „A bemutatókról olyan szörnyű emlékeim

voltak, hogy ha nem veszem biztosra, hogy a tervezgetésekből sosem lesz előadás, tán meg sem bírom írni a darabot."

Elképzelhető, hogy ezek után mit jelentett a beteg, megfáradt Németh Lászlónak, nem is a *Galilei* kirobbanó sikere, inkább a gondolatai minél hűségesebb tolmácsolására szegődött színházzal való szövetség, és mennyire félt egy ezzel megint csak ellentétes, kiábrándító tapasztalattól.

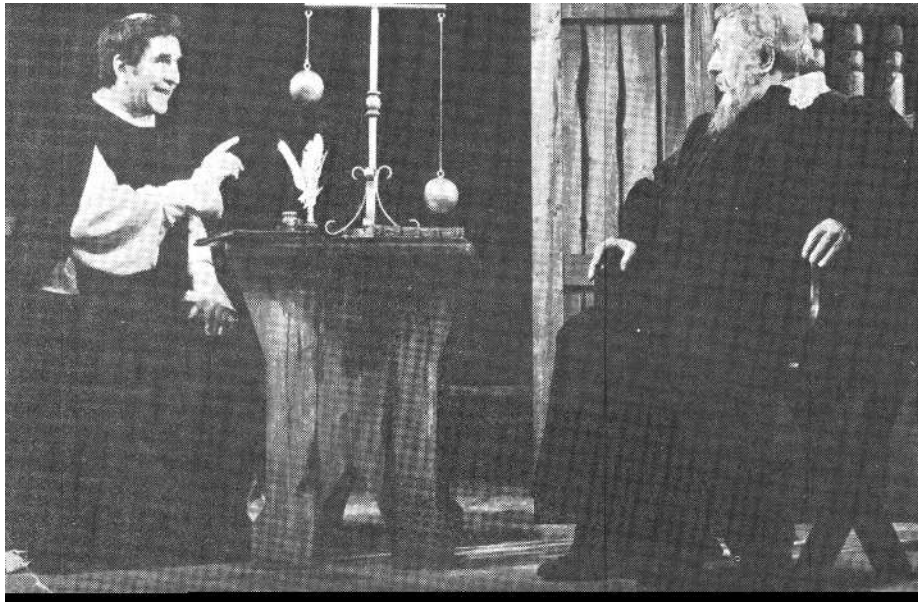
Majdnem szükségszerű, hogy a *Galilei* körüli hallgatás jegét a kaposvári színház törje meg. 1971 januárjában, meglepő módon nem a társulat vezető rendezői, hanem Angyal Mária rendezésében újítják fel a *Galileit*, címszerepben a vidéki színházak koszorús művészeivel, Bicskey Károllyal.

A Zalai Hírlap „színvonalában az átlagot meghaladó produkciónak” értékeli az előadást. (1971. május 19.) A drámából ugyanazt az objektivitást, az ítéletalkotás többoldalú komplexitását emeli ki, amit korábban - a pesti előadás nyomán - Héra Zoltán. *Galilei* nagyságát a kritikus azzal (is) bizonyítja, hogy beleképzei magát a másik oldalon levők helyzetébe, és „az is eszébe jut: hátha ellenségeinek van igaza, hátha valóban sebet ejtett az egyházon. . .”. Ez az ismerős szöveg, a nyilvánvaló aktualizálás, amely az ötven-hatos traumát követően különleges politikai jelentőséggel bírt, aligha egyezhet Németh László a dráma megírásakor megszenvedett gondolataival. De mint-ha nem is elsősorban ezeknek a gondolatoknak a kifejezésére törekedett volna a színház.

A Somogyi Néplap lelkes méltatásában is az előadás másfajta értékei kerülnek előtérbe: „Tiszteletre méltó távol-ságtartás, történelemszemlélet vezette a rendezőt.” Az intellektuális indíttatású, gazdag érzelmvilágú rendezés Troszt Tibor kritikája szerint az inkvizítorok jelenetében siklott ki: a látványosság nem pótolja a gondolatok hiányát, és baj van, ha az elvek végső csatája a nézőt vagy a bírálót - „leginkább egy katolikus revüre emlékezteti”. (1971. I. 12.)

A világ minden színházában klasszikusként becsülendő dráma újabb tetszhalála tizennégy esztendeig tartott. A kaposvári és a nyíregyházi felújítás (1985) között majd annyi idő telt el, mint a *Vilámfénynél* nemzeti színházi bemutatója és a *Galilei*-dráma ötletét kirobbantó felkérés között.

A vállalkozó ezúttal a mindössze néhány esztendő múlttal, de máris saját profillal rendelkező, igényes műsorpoli



Maculano (Raksányi Gellért) és *Galilei* (Bessenyei Ferenc) (Iklády László felvételei)

tikájával figyelmet ébresztő nyíregyházi Mórícz Zsigmond Színház. Rendező: Léner Péter.

Jellemző a rendező premier előtti nyilatkozatának már a címe is: Vallatni a világot. (Film Színház Muzsika, 1985. XI. 30.) Léner nem Németh László alakját, alteregóját keresi *Galileiben*, hanem az új kor nagy alapfiguráját, a tudóst. Aki Németh szerint „azzal a szándékával, hogy megértse a világot, szembekerül a fennálló hatalommal... Szembekerülése a hatalommal szükségszerű, mert annak az igazságra csak addig van szüksége, amíg az érdekei kívánják”. A világot kívánja vallatni a rendező, és érvelni az előadással a szellemi szabadság mellett, az emberi szellem korlátozása ellenében. A dráma kulcsát Léner számára is a Torricelli-jelenet kínálja. A feleslegessé vált megalkuvás teszi teljessé *Galilei* tragédiáját, saját tragikus vétségének felismerése vezet a katarzishoz.

Léner Péter elsőéves főiskolás volt a *Galilei* ősbemutatója idején, számára akkor Kálmán György Torricellije volt az új színjátszás kezdete. A meghatározó ifjúkori élmény azonban nem a látottak követésére, hanem (bizonyos értelemben) annak megtagadására ösztönzi. A nagyszabású történelmi játék helyett a drámai mag kamarajellegét állítja előtérbe, és szakít a történelmileg konkrét látványkerettel is. Csányi Árpád díszlettervező egy jóval elvonatkoztatottabb játéktér megteremtésével szolgálja az új rendezői koncepciót.

Sándor Iván idézett cikkében - a kaposvári kísérletől eltekintve - itt és most teszi fel a kérdést, hogy vajon - igazolja-e önmagát annyi év után a dráma? A válasz egyértelmű: „A tiszta szó, a jó művek nem veszítenek erejükből. Még akkor sem, amikor valójában nem lehetnek jelen, csak mint a korallszigetek nőnek láthatatlanul.”

A nyíregyházi *Galilei* - a sajtóvisszhang alapján ítélve - átgondolt, igényes, de korántsem tökéletes vállalkozás lehetett. A húzások által még feszültebbé vált a drámai szöveg: a rendező helyesen értelmezett, okosan átvilágított jelenségekre koncentrált, és ilyen módon - az egybehangzó bírálatok szerint - sok szép pillanatot teremtett az előadásban. A Kelet Magyarország kritikusa (Páll Géza, 1985. XII. 7.) azt állítja, hogy a kissé epikus, túlságosan visszafogott első rész után a dráma a második résztől kezd igazán élni. Szigeti Andrásnak pályája eddigi legnagyobb lehetőségét és legnehezebb feladatát jelenti *Galilei* szerepe. Az Új Tükör kritikusa (Deák Attila) szerint Szigeti András alkátát tekintve is ideális a zömök, izmos olasz tudós megjelenítésére. Egyáltalában nem törekszik arra, hogy megjátssza az öregséget, rövid ősz hajával sikerül kortalanná tennie a figurát, és ily módon a lényegre, *Galilei* intellektualitására és bölcs naivitására koncentrált.

Érdekes - és utólag eldönthetetlen vita -, hogy valóban ily módon közelített-e Szigeti András a figurához. Mások ugyanis egészen másként látták a nyíregyházi *Galileit*. Illés Jenő, aki egyébként nem kevésbé elismerően emlékezik meg a színész belső hangjainak tisztaságáról, a drámai váltások hiteléről, szavát teszi: a színésznek túl sok energiáját köti le, hogy a maga fiatalos korát hozzátörje a szerephez.

A vélemények legélesebben a nyíregyházi előadás vizuális megjelenítése körül ütköznek. Csányi Árpád „látványos geometriai montázs” Deák Attila szerint nemcsak gyönyörködtet, de hozzájárul a dráma mondanivalójának általánosításához is. Illés Jenő ugyanezt a rácsokba foglalt tükröképét „reklámra emlékeztető háttérnek” látja, amely a jelenkor

felé tágitja ugyan Galilei sorsát, de erőszakosan rátelepszik a színpadra, és nem segít a mű mondanivalójának érvényre juttatásában.

Összességében azonban aligha vitatható: a Móricz Zsigmond Színház válalkozása értékelendő tett volt *Galilei* perújrafelvételének ügyében. Egyszerre igazolta a színház nagyratörő műsorpolitikáját, darabválasztását és magát az érvényét, művészi erejét változtatlanul őrző drámát.

Galilei a nyolcvanas években

A nemzeti színházi perújrafelvétel több szempontból is istenkísértés. Először is, újra vizsgáljuk a hagyományos szerkezetű, jellegzetesen Németh László-i struktúrára, hierarchiára komponált, alapvetően verbális eszközökre épülő és éppen ezért némileg konzervatívnak tűnő dráma. Megméretik, méghozzá önmagában, a bemutatót megelőző küzdelem visszénye, az előadás sajátos, korhoz kötött politikai töltése nélkül. Egy olyan időpontban, amikor a szellem embere szembe kerülhet ugyan a röptét korlátozó hatalommal, rákényszerülhet az ügy vagy a hivatás érdekében vállalt kompromisszumra, de az inkvizíció máglyái - legalábbis ami szemhatárunkon belül -, úgy tűnik, kihunytak. Galilei jelen idejű drámájában már nem az inkvizíció vádol. A koncepciós perek történetét, ha vontatottan és vonakodva is, de legalább függelékként - betoldják a történelemkönyvbe. Kérdés, hogy ilyen körülmények között van-e, s ha igen, miben áll a *Galilei* aktualitása.

A bemutató másik alapvető dilemmája, kardinális gondja a főszereplő megválasztása. Az a tény, hogy Bessenyei Ferenc három évtized után újra eljárt szöveget, sőt alighanem újratanulta Galilei szerepét, sokak számára a nagy esemény visszfényének idézését, az önismétlés veszélyét jelenti. Nem alaptalanul teszi fel a kérdést bírálata legelső mondatában némi rezignációval a Népszabadság kritikus, amikor azt firtatja, jelentős esemény-e vagy színházi kuriózum a várszínházi felújítás. (1987. V. 20.)

Bessenyei Ferenc, aki pályája csúcspontjaként őrizte meg a hajdani emléket, a felújítás alkalmával - most már szinte Galilei korában - elhatárolja magát akkori önmagától. „Már nem lehet ugyanúgy eljátszani. Az akkori előadásban több volt a forrongó érzelem, a meghurcolt ember tragédiája kapott hang-

súlyt. Jelenleg a darab szellemi tisztaságát, a gondolatok mesteri összecsendülését keressük. Galilei ma inkább az értelem drámájáról szól.” (Seres Eszter interjúja a Pesti Műsorban.)

A várszínházi előadás rendezője, Sík Ferenc, elismerően szól Bessenyei fantasztikus szorgalmáról, művészi alázatáról: „Újratanulta a darabot. A munka folyamán sohasem hallottam tőle, hogy ez akkor így volt, vagy azt úgy oldottuk meg Gellért Endrével. Ebben a magatartásban fantasztikusan alázatos együttműködési készséget érzek egy merőben új előadás megszületéséért.” Sík Ferenc e megjegyzése programértékű, jelzi, hogy a rendező nem a színháztörténeti érdekességű előadás rekonstrukciójára, leporolására, hanem a nyolcvanas évek *Galilei*jének színpadra állítására törekedett.

Meglepő, vagy talán inkább jellemző, hogy a felújításról írott kritikák elsősorban politikai síkon határolják el magukat - és az előadást - az ősbemutatótól. Molnár Gabriella az sti Hírlapban azt hangsúlyozza: „politikai felhangokkal aktualizálva eljátszani ma a *Galileit*, lapos sikerhajhászás lenne”. (1987. V. 12.) A Népszabadság kritikus, amikor a közelmúlt koncepciós pereinek visszfényét érzi a mű hátterében, rosszállóan jegyzi meg, hogy „annak idején jobbra csak a tragikus csapda politikai alapvonalaire figyeltünk... akkor még az ideológiai tabuk, a kicsikart önkritikák emléke értelmezte a drámát”. (Almási Miklós: A lojalitás csapdái. 1987. V. 20.) A kritikai visszhangban a dráma és a cikkírók életkora szinte együtt válik meghatározóvá. Akad olyan - feltételezhetően fiatal - kritikus, aki mást sem érez a drámában, mint a hajdan hordozott napi aktualitást, s hogy a mű annak idején „közvetlenül kapcsolódott a kor politikai közhangulatához, a koncepciós eljárásokhoz”. Sík Ferenc olvasatát bírálva Csizner Ildikó „a mához szólás többletét” hiányolja az előadásból. Illés Jenő viszont éppen ellenkezőleg, a dráma különös metamorfózisát hangsúlyozza: „A nagy történelmi dráma attól lesz életerőssé, jelen idejűvé, hogy kiemeli a nagy sorsot a történelemhez kötöttségből és korunkig vezeti.” (Film Színház Muzsika, 1987. V. 23.)

Németh László drámájának újraolvasása és a várszínházi előadás számomra is ez utóbbi megállapítás érvényét igazolja. Hogy a *Galilei* korántsem a Rajk-per, a Lukács-vita vagy a Németh László-ügy parafrázisa. Sőt, mondanivalója lényegét tekintve nem is parabola. A szellem

emberének dilemmája és felelőssége korokon át ívelő egyetemes és alighanem évszázadokig időálló drámai téma. Meglehet, Galileinek a törvényszék előtt tanúsított magatartásába belejátszik az is, amit Almási Miklós hangsúlyoz, hogy az öreg tudós valóban nemcsak saját tudományos és emberi becsületét védelmezi bírái előtt, hanem lojális gesztussal az egyházat is meg akarja óvni egy hosszú távon jóvátehetetlen tévedéstől. De valójában nem a lojalitás csapdái, hanem a manipuláció által térdre kényszerített ember megalkuvásának, meghasonlásának legbenső lélektani következményei töltik be a drámai erőteret.

III. Richárd eltökéltsége - kivétel. Korunk és a világirodalom törvényszegői, Galileitől Raszkolnyikovig, az elhatározás pillanatától a cselekvésig folyamatosan mérlegelnek, és legtöbbször érvekkel, mentségekkel felfegyverkezve lépik át az erkölcsi törvényeket. Galilei az idealizált bűnt, a mentségekkel körülbástyázott kompromisszumot akkor veti el, amikor rádöbben, hogy „az erkölcsi törvény nem ismer tudóst és tudatlant, vagyonost, szegényt. Akármilyen van a fejében, a Sínai-hegy nekem sem adott külön Tízparancsolatot”.

Sík Ferenc olvasatában ez a gondolat ad - visszamenőleg is - tágabban értelmezett aktualitást a drámának, és ez a morális dilemma billenti át Bessenyei Ferenc alakítását is a kanosszát járó, meg-hurcolt ember szenvedéséből egy tudati dráma intellektuel hősné szellemi-erkölcsi megpróbáltatásába.

A Várszínház előadását a színháztörténet számára alighanem Bessenyei Ferenc alakítása, egyszemélyes színészi remeklése fogja megőrizni. Az a tény, hogy a színész életkorban most közelít a szerephez, az előadás szempontjából másodlagos. Hiszen egy emberöltővel ezelőtt senki sem tartotta Bessenyeit túl fiatalnak Galilei szerepére... Mint ahogy nem is volt az! De a másik, az új Galileit igazán ma képes eljátszani. A változás inkább ott érhető tetten, hogy Bessenyei is lehiggadt, bölcsőbb lett, ám ezáltal nem a szerep bölcselkedő, töprengő szakaszait hangolta át, hanem a megtört test és a töretlen lélek konfrontációját, az öregember néha már-már gyermekes naivitását fedezte fel. A fáradtság, ami időnként elnehezíti tagjait, Galileinek sajátja. Ám az a megmosolyogtató aggkori elgyengülés, ami néha-néha meghatározza magatartását, félig-meddig szerep. Természetesen nem Bessenyei Ferencé, hanem

Galileié! Aki testi törődöttségét bevallva, vállalva is, mentséget keres önmagának, de ugyanakkor bölcs derűvel és villódzó iróniával legyőzi mindazokat, akik elfogadnák ezt a mentséget.

Galilei egy tömbből faragott jellemét Bessenyei rengeteg szálból, színből komponálja: nemcsak a drámai szituációk rendjében változik, de aszerint is, hogy ki kerül varázslatos szellemi áramkörébe. Hanghordozása, tekintete, de még a kézmozdulata is más, ahogy egyre inkább érzi maga körül a szorítást, ahogy rádöbben a neki állított csapda kivédhetetlen voltára, és legyőzhetetlen szellemét mindinkább gúzsba köti a félelem. A nagy ember esendősége és az esendő ember nagysága villódzik Bessenyei alakításában, egymással feleselve, vitázva és mégis elválaszthatatlanul.

Egy híján harminc szereplő neve szerepel a színlapon. Nemcsak a kritika, valójában a szerző igazságtalansága, hogy teljesítményük tökéletesen alárendelődik Galilei szerepének, játéknak. Úgy tűnik, hogy Sík Ferenc nem is várt, köve-telt a társulat tagjaitól ennél többet. Be-érte a disszonáns hangok kerülésével s a Nemzeti Színház társulatában nem mindig érvényesülő összjátékkal. S ha most elő is ráncigálhatnánk egy-egy jelzőt a kritikusi szókészletből, a színészek összjátékát és Bessenyei alakításának mind teljesebb kibontakoztatását szolgáló művészi alázatát ez nemigen honorálná. De Béres Ilona szerepe valóban nem több, mint az, hogy Niccolininéként a csodálat és valamiféle intimitás légkörét árasza. A titkár, a szolgáló, akárcsak az örök - megannyi szöveggel rendelkező statisztá az előadásban. Ahol némi lehetőség nyílt az egyénített jellemrajzra - az inkvizíció ülésén -, ott a közreműködők, Nagy Zoltán, Izsóf Vilmos, Csurka László és a többiek - árnyaltan érzékeltették a lényegében közös történelmi és politikai funkciót betöltő emberek személyes sokféleségét. Markáns portrét formált az írnok szerepéből Suka Sándor: besúgója a maga kisszerűségében szálnalmas és félelmetes, idegenségében nagyon is ismerős. Csak Torricelli kulcsfontosságú jelenetében éreztem, hogy Kalocsay Miklós vagy túlságosan súlytalan a szerephez, vagy túlságosan visszafogott. A Galileivel való mérközés drámájában képtelen elhíttetni a tudomány folytonosságát képviselő ifjú tudós szellemi erejét és erkölcsi katalizátorszerepét.

Ha Sík Ferenc mindenáron újításra, a hagyomány megtagadására törekszik, nyilván nem Varga Mátyást kéri fel a díszlet megtervezésére, akinek stílusa, gazdag életműve is szorosabban kötődik az ősbemutató időszakához, mint a jelenhez, és aki méltó részese volt a harminc év előtti sikernek. De Sík Ferenc feltételezhetően és érzékelhetően ebben éppen a folyamatosságot kereste, és az előadás stílusos, esztétikus látványkeretét választotta, ehhez pedig Varga Mátyás eszményi partner. Mint ahogy Schaffer Judit sem próbált valamilyen módon kiugrálni a hagyományos előadás köréből: egyéniségét, fantáziáját visszafogva, a történelmi figurák funkciójához alkalmazkodott, és legfeljebb az egyházi méltóságok sokféle öltözködésének megkomponálásakor mutatta fel az egyformaságot élénkítő árnyalatokat és változatokat látványos gazdagságát.

Németh László Galilei-drámájának várszínházi felújítása nem hozott fordulatot, revelációt a magyar színházi életbe. Akik Sík Ferenc szuverén vízióját vagy a Galilei-dráma merőben új értelmezését, valamiféle meghökkentő élményt, soha nem sejtett értékek felfedezését vagy a drámával való polémia keresett merészségét várták - meglehet, csalódtak. Ez az előadás „csak” egy kortársi magyar dráma maradandóságát, jelen idejű érvényét és egy nagy színész megújulni képes töretlen alkotóerejét bizonyította.

Nem vagyunk olyan gazdagok, hogy ezt a teljesítményt lebecsülhessük.

Németh László: Galilei (Várszínház)

Díszlettervező: Varga Mátyás m. v. Jelmeztervező: Schaffer Judit. Zenéjét összeállította: Simon Zoltán m. v. Dramaturg: Benedek András. A rendező munkatársa: Kutshera Éva. Rendezte: Sík Ferenc.

Szereplők: Bessenyei Ferenc, Oszter Sándor, Béres Ilona, Bodor Tibor m. v., Raksányi Gellért, Harsányi Gábor, Horkai János, Miklósy Judit, ifj. Jászai László, Zalán János, Kerekes József, Csák György, Tahi József, Koppány Zoltán, Kalocsay Miklós, Nagy Zoltán, Ivánka Csaba, Kassai Károly, Izsóf Vilmos, Vereczkey Zoltán, Szávay Lajos, Versényi László, Gyalog Ödön, Csurka László, Somogyvári Pál, Kun Tibor, Suka Sándor, Mihály Pál, Botár Endre.

CSÁKI JUDIT

Fo(ri)ntos siker

A Csókos asszony a Vígszínházban

Újraéledt egy hagyomány. Legalábbis ezzel voltak teli a lapok meg egyéb médiák is a *Csókos asszony* vígszínházi bemutatója körül. Zerkovitz Béla és Szilágyi László operettjét valóban itt, ebben a színházban mutatták be annak idején, és az is igaz, hogy akkoriban majd minden évad végére jutott egy-egy kassza-sikert ígérő operett. Ez a hagyomány-élesztgetés mégis olyan kabát, amely utólag készült egy olyan gombhoz, amelyet *Csókos* asszonynak hívnak.

Nincs ebben ünneprontás - annál is kevésbé, mert ünnep se nagyon van. A *Csókos asszony* nem ritka igazgyöngye hamisítványokkal teli színházi életünknek, nem is véletlen csoda. Premierjét annak rendje s módja szerint jó előre kiírták a próbatáblára; utóbb néhány szepreosztási terv módosult, hiszen némi mozgás mutatkozik a színház társulatában. De a próbák kezdetén aligha gondolhatta komolyan valaki, hogy a *Csókos asszony* „küldeteses” produkció, s a hagyományélesztés olykor nemes, máskor fölösleges céljával kerül színre. Nem is lett volna érdemes ilyesmin gondolkodni - annyi egyéb végiggondolnivaló akadt az évad utolsó bemutatója idején.

Nem annyira hagyomány, inkább egy változatlan adottság az, amely a mai Vígszínházat a hajdanival összefűzi: a nézőtér mérete. Ez az adottság egyre nagyobb „művészi” szerephez jut manapság, amikor a színház mindkét alapvetőnek tartott funkciója másként működik, mint egykor. A művészeti tevékenység egyre nehezebben választható el a szórakoztatástól, ugyanakkor egyre nehezebb egyszerre művelni a kettőt. Várkonyi Művész Színházában a műsortervről első látásra megállapítható, hogy mely produkciók voltak hivatva eltartani a többieket. Manapság aligha hihető, hogy a méltán sikeres Miller-darab, *Az ügynök halála* eltarthatna mondjuk egy rossz operettet - ez csak fordítva képzelhető el. Azzal együtt, hogy *Az ügynök halála* például a művészi és szórakoztató színházi törekvés szerencsés metszéspontjában született...

A *Csókos asszony* bemutatása körül keletkezett „ideológiák” mosolyogtatók. Egyet kivéve: azt, amely a kasszára



Zerkovitz Béla-Szilágyi László: Csókos asszony (Vígsház).
Méhész László (Ibolya Ede) és Pápai Erika (Pünkösdi Kató)

kacsint. Álszentségre alapozott közszemléink azonban még akkor is hallgatni szeretne erről a szempontokról, amikor napnál világosabb, hogy nagyon is beszélni kell róla - hovatovább hangosabban, mint bármi másról. A *Csókos asszony* esetében kreált szempontrendszerből pedig másról sem érdemes beszélni, csak erről. Nem elsősorban azért, hogy mentsük vagy felmentsük a kommerszre, a könnyűre mind sűrűbben kacsingató színházi műsorterveket, hanem azért, mert a színházcsinálás anyagi feltételeihez hasonlóan a színházba járásai is romlottak. Természetesen nem igaz, hogy a közönség gondosabban és nehezebben kiadott pénzéért „csak” könnyű és felhőtlen szórakoztatást visel el - ezzel is beéri ugyan -, hanem úgy igaz, hogy Shakespeare legnépszerűbb vígjátékából, a *Szentivánéji álomból* ne-

hezebb kasszasikert produkálni, mint a *Csókos asszonyból*. De lehet - és az már nem is pénzkérdés.

Hangosabban kell beszélni az anyagi szempontokról azért is, mert az ilyen természetű bukások egyértelműbbek és nyilvánvalóbbak, mint néhány éve. Arról ugyan még nincs szó, hogy az üres nézőtér miatt a bukást muszáj lenne azonnal levenni - hisz igazán üres nézőtér egyelőre nemigen van, és a kényszer sem működik ilyen közvetlenül.

Áttételesen azonban igen. Úgy tehát, hogy a színházak vezetőinek a műsorterv összeállításakor nem árt erre is gondolniuk, s a művészi ambíciók kiélése mellett biztonsági darabokkal a kasszára is odafigyelni. Kicsit durva talán, de legalább konkrét a példa: egy *Sevilla csillaga* mellé nem árthat egy *Csókos asszony*; egy *Veszedelemes viszonyok* mellé jól jöhet egy *Fekvőtámasz*.

A *Csókos asszony* tehát pontosan betölti „hivatását”. S mivel ebben a megfélemlítésben kétségtelenül van egy szokatlan elem - az előadás reakciói (például a kritikák egy része) hajlamos azt mindjárt túlnővesztetni.

Mi is történt? Az, hogy a *Csókos asszony* telt házakat vonz. Igazi operett-siker lett. Ezt feltehetően akkor is teljesítené, ha a maga műfaján belül kevésbé lenne jó, pontos, korrekt és profi - akkor a fenti jelzők és megállapítások automatikusan elnyernék a szokásos fanyalgó vagy ironikus felhangot, s ez az előadás is olyan lenne, mint műfajtársai: sokszor lesajnált, ámde jól menő.

A *Csókos asszony* azonban jól van megcsinálva. Először is: meg van csinálva. Iglódi István vendégrendező könnyű kézzel nyúlt az ugyancsak könnyű anyag-hoz - egyetlen, később elemzendő mozzanatot kivéve. Ez a „könnyű kéz” - tudhatja nemcsak szakmabeli, hanem a gyakori színházlátogató meg az operett-néző is - nagy erény. A sokszor lesajnált „szimpla” szakmai profizmus jele, amelynek legfőbb jellegzetessége, hogy láthatatlan, s hogy minden látványos, tetten érhető rendezői effektus nélkül működ-teti azt, aminek működnie kell. A tisztes „odatettség” pontosan elegendő a *Csókos asszonyhoz*; ennél több valójában ennél kevesebb - mert rosszabb - lenne.

A könnyedség mellett a másik alapvető erény: ezt az operettet színészek játsszák. Többnyire kiválóan éneklő és táncoló színészek, akik tudják, hogy a „darab” figuráinak életrajza, a helyzetek mélysége, a fordulatok lélektani hitelessége és drámai ereje limitált - és nem is igyekeznek feszegetni a határokat. Legalábbis ebben az irányban nem. De mivel színészek, számukra a próza nem pusztán átkötés, a dialógusok nem vagy nemcsak poénforrások, hanem színpadi helyzetek, amelyekben majdnem kerek vagy kerekké tehető figurák léteznek. Szinte ösztönösen - mondhatnám, prózai reflexből - „megcsinálják” a jeleneteket, színjátszás folyik, a rendező „színeszt vezet”. Nem minden szempontból és nem minden jelenetben maximális sikerrel - de egészében feltétlenül többletet adva az előadáshoz.

A vígsházi *Csókos asszonynak* van egy „félkerete”. Az elején néhány szereplő belődörög a díszletbe, a bérház udvarára, s az ott sorakozó kukákat szépen felénk fordítva összeáll előttünk az évszám: 1987. A jelenben vagyunk. Majd rövid guberálás után egyéb használhatat-

lan kacatok között előkerül egy partitúra, amelyet egyikük szemügyre vesz, majd átnyújt a zenekari árokban türelmesen várakozó karmesternek. Ezzel kezdetét veszi a valódi előadás, az eredeti, hamisítatlan, idézőjelek nélküli *Csókos asszony*.

Nem sikerült megfejtennem, mi lehetett Iglódi célja ezzel a bevezetővel. Csak tippjeimet tudom felsorakoztatni, itt-ott ellenérvekkel együtt.

L A rendező szándéka az volt, hogy éreztesse: itt és most történik, ami történik. Ezt hiszem a legkevésbé, mert ezen a félkereten kívül semmi nem utal rá; sőt minden nagyon is „stílusban van tartva”.

2. A rendező úgy gondolta, hogy a *Csókos asszony* egy szemét. S még további két verzió lehetséges: érdemtelenül dobták a kukába avagy teljes joggal. Az elő-adás erre a lehetséges felvetésre sem válaszol; nem védi és nem támadja a művet - eljuttassa.

3. A rendező ironikusan jelzi, hogy honnan lehet manapság ekkora sikert előbányászni. A jelzés ez esetben túl finom...

4. Iglódi István felmenti és felmenteti magát s a társulatot: „mi is tudjuk, hogy ez nem egy Shakespeare...” Mi is.

A többnyire képtelen magyarázatok után félve jegyzem meg a szerintem legvalószínűbbet: Iglódi talált bizonyos formát, hangütést ahhoz, hogy egy maira hangolt operettet dirigáljon a *Csókos asszonyból*. Az eleje meglett - az egész azonban szépen áthajolt a hagyományosba, pontosabban soha el sem hajolt onnan.

Akár így igaz, akár úgy - ez az előjáték meglehetősen fölösleges. A színházlátogatókat néhány perccig azzal kecsgetteti, hogy csemegeszámba menő színieselőadást fognak látni egy operett ürügyén - erről pedig nincs szó. Az operettnézők egyszerűen nem értik, miről van szó - mint ahogy nem is lehet érteni.

Utána viszont jön az igazi *Csókos asszony*. Az alapkövetelmény-számba menő operettgazdagság szellemesen jelen van Szlávik István díszletében; a tervezőre jellemző módon visszafogottan és egyszerűen. A külső-józsefvárosi bérház udvara realista tér - akár a *Csirkefejet* is játszhatnák benne -, de jól betölthető az operettvilággal is. Báró Tarpataky Bajza utcai kis palotája ötletesen, szinte a semmivel sugallja a nagyvonalú eleganciát; persze bizonyára drága „semmi” ez... Jánoskúti Márta jelmezei finomak, elegánsak - illők,

Mivel - mint említettem - ez a *Csókos asszony* színházban született, helyénvaló

alakításokról beszélni. Annál is inkább, mert a produkció legfőbb érdeme és erénye, legnagyobb pozitívuma éppen egy színieszi alakítás: Méhes Lászlóé Ibolya Ede szerepében. Méhes munkájának egy része revelációszámba megy - s ezért a többi részéről elfeledkeztek méltatói. Igaz, elementáris hatást vált ki Méhes táncstudása; a laza mozgású, remek ritmusérzékű színész valóban anyanyelvi szinten birtokolja a táncoskomikus szerepkört. De hát Méhes nemcsak kiválóan énekel s rendkívülien táncol, hanem nagyon érzékenyen játszik is: bonviván barátja mellett a félszeg, kicsit gátlásos, majdnem hoppon maradó „untermann”-t, akinek csetlése-botlása, hiteles - persze csak átmeneti - háttérbe szorulása az a tükör, melyben a bonviván sikerei még fényesebben ragyognak, csalódásai még mélyebbnek tűnnek. Méhes László zenészi színieszi erényei azért tűnnek föl még határozottabban, mert az alapfigurát remek színieszi alakítás hozza; rendkívüli adottságai nem élnek külön életet.

(Más kérdés, hogy Méhes László játéka mégiscsak kiugrás. Egy igazi menedzserszisztéma szerepek sorát osztaná rá hasonló nagyságrendben, hadd szokja a siker mellett a terhelést is. Ami színházi rutinunkat ismerve nem nehéz megjósolni, hogy Méhesnek ezúttal nemcsak az alakítása rendkívüli, hanem a lehetősége is. Talán nem fölösleges ezt is meg-

jegyezni, mielőtt viszontlátjuk őt olyan karakterszerepekben, amelyekben egy ideje már látjuk, s amelyekben újat már nemigen tudhat mondani.)

Méhes László partnere az előadás szubrettje: Igó Éva. Akik emlékeznek a *Munkásoperett* kaposvári bemutatójára, azok tudják: Igó Éva ott a primadonna szerepét játszotta, igencsak halványan a szubrett Csákányi Eszter mellett. A *Csókos asszonyban* Igó könnyedén és felszabadultan játszik - legalábbis így látszik letről. Jól táncol, jól énekel, és ő sem marad adós azzal a színieszi többlettel, amelytől Rica-Maca amolyan talpraesett, beleváló, de mégiscsak nőiesen gyenge nő lesz. Igó vígszínházi bemutatkozásának megérdemelt sikere remélhetőleg elég ahhoz, hogy az első pesti „komoly” produkcióból száműzze majd a gátlást; hiszen a Miskolcon már tehetségesnek látott fiatal színiesznő végül is jókora hullámvölgyből érkezik a Vígszínházba.

A primadonna, a Külső-Józsefvárosból jött sztár: Pápai Erika. Hamvas, romantikus-bájos, tiszta szépség; nemcsak romlatlanság, hanem megronthatatlanság is - micsoda „hendikep” a szubrett szerepéhez képest! Pünkösdy Katóként csak csendben ragyogni lehet - szépen, komolyan énekelni és táncolni, megpróbálni elhíttetni a hihetetlen jellemet, színieszbőrben mutatni az angyalt... Pápai megteszi - nem a szubretthez, hanem

Kaszás Attila (Dorozsmai Pista) és Igó Éva (Rica-Maca) a *Csókos asszonyban*





Darvas Iván (Báró Tarpataky) és Kern András (Kubanek). (Iklády László felvételei)

máskori önmagához képest kicsit haloványabban, sápadtabb színekkel, kétkezőn, s nagyon tehetségesen.

Kaszás Attila sem „ugrik ki” Dorozsmai Pista szerepében - legalábbis önmagához képest nem. Tán ezért van, hogy a kritikák csak felsorolják a jók között; pedig Kaszás jó és ízléses humorral rengeteget ad az alapvetően nem túl színes figurához. A nagyon jó svádájú, nagyon link, ámde nagyon szerelmes és nagyon elszánt külvárosi vagányt rutinosan, ugyanakkor némi kölykös iróniával hozza.

Darvas Iván Tarpataky bárója - csupa úri elegancia, testet öltött stílus, s némi fanyarság, némi önirónia a túlcsonduló ifjúság láttán, nagyvonalú félreállítás, vonzó bölcsesség. Darvas tökéletes - és szintén „anyanyelvi” - alakformálása oly könnyed, hogy már-már értetlenül állunk Pünkösdy Kató állhatatossága előtt... A Bajza utcai kis palota tulajdonosa Darvas Iván képében nemcsak anyagiakban gazdag. (A szerepet a bemutató óta Darvas Iván váltva játssza Benedek Miklóssal.)

Kern András alakításában jókora ziccer Kubanek, a hentes. A sántítás jó poén, a beszédmodor szintén az - Kern ezt is tudja, s nekünk is jó, ha tudjuk róla.

Játéka olyan, mint amilyent ebben a *Csókos asszonyban* tőle várni lehet. Ez is jó.

Nem „ugrik ki”, csak stílusban marad, tehát jó Földi Teri; többnyire jó a statisztéria.

Csak a tempó nem mindig jó, s ez azért feltűnő, mert az előadás pergőn, jól indul. Az operettdramaturgia rendszerint kevés meglepetést tartogat, ezért egy idő után a szabályosan összekuszálódott szálak szabályos kibogozódására lehet csak számítani. Ezt pedig feltétlenül a „normálisnál” gyorsabban kell pergetni ahhoz, hogy „normális” hatást keltsen: ne tűnjön vontatottnak, üresnek, lassúnak. A vígszínházi előadás harmadik része a sztorit tekintve majdnem függelék - és lassú.

A patinás közsínház évad végi premierje szépen összerosódott a nyári színházi szezon kezdetével. „En suite” játszották - így is kell. Valahányszor hiány mutatkozik a kasszában, s valahányszor, amikor ez a legjobb megoldás. Csak semmi álszentség, és semmi burkolt szégyenkezés vagy mentegetődzés - mert ennek a produkciónak az ürügyén egyikre sincsen szükség. Meg arra a tévhitre sem, hogy ettől színház a színház, hisz legfeljebb arról van szó, hogy ettől operett az operett. . .

MIHAIL SVIDKOJ

Rendezői „új hullám” a Szovjetunióban

A hetvenes évek végén, nyolcvanas évek elején a szovjet és a külföldi sajtó sokat írt a fiatal szovjet drámaírók „új hullámáról”. Még ma is előfordul egyik-másik cikkben ez a meghatározás, amely - jobb híján - olyan különböző szerzőket gyűjt egy csoportba, mint Galin és Kazancev, Petrusevszkaja és Pavlova, Remez és Zlotnyikov, Arro és Varfolomejev, Szolncev és Szokolova, Dudarev és Razumovszkaja...

Az ugyanehhez a korosztályhoz tartozó, tehát a harminc és negyvenöt közötti rendezőkről lényegesen kevesebbet írtak, pedig ma minden kétség nélkül el lehet mondani, hogy ennek minden feltétele megvan, a formaiak is, a tartalmiak is. Gondoljanak csak bele: a nyolcvanas évek közepén fiatal (vagyis harmincöt-negyvenéves) rendezők kerültek egy sor színház élére a fővárosokban és vidéken is. Valerij Fokin megvált a Szovremennjyik Színházától, és a moszkvai Jermolova Színház vezetője lett, Borisz Morozovot 1983-ban a moszkvai Puskin Színház főrendezőjévé nevezték ki, Lev Dogyin 1984-ben lett a leningrádi Drámai Kisszínház vezetője, Gennagyij Trosztjanyeckij pedig Artur Hajkin helyére lépett az omszki Drámai Színház főrendezői posztján. Ugyanebben az időszakban, a hetvenes és nyolcvanas évek fordulóján sokat rendezett az ország különböző színházaiban Garrij Csernyahovszkij és Kama Ginkasz, Geta Janovszkaja és Anatolij Vasziljev, Litvániában Edmuntas Nekrosius visszaszerezte az Ifjúsági Színház régi dicsőségét, Tallinnban érdekes kísérleteket végzett Lembit Peterson és Merle Karusoo, Kijevben eredményesen tevékenykedett Valentyin Kazmenko-Delinde..

Miről van tehát szó? Miért van az, hogy a fiatalok, bár sokat és magabiztosan dolgoznak, mégis azt kell hallják, hogy késve szereznek szakmai tudást, hogy alkotói és polgári értelemben is infantilisak? Mennyire igazságos ez a szemrehányás, és milyen mértékben fakad a kritika szubjektivitásából? Leginkább úgy felelhetnénk e kérdésre, hogy igazságos azért, mert a fiatal rendezők csak a legutóbbi munkáikkal váltak az idősebb rendezői

nemzedék reális vetélytársaivá, akik nemcsak szakmai tudásban, hanem alkotó munkásságuk szociális, társadalmi páto-sza szempontjából is kiállják az összehasonlítást.

A fiatal rendezők, akik a hetvenes évek közepén vagy néhány évvel később kerültek be a színház világába, nem „üres térbe” léptek; ebben az időben aktívan és eredményesen dolgoznak a szovjet vezető rendezők: Oleg Jefremov, Georgij Tovsztonogov, Anatolij Efrosz, Jurij Ljubimov, Andrej Goncsarov, Borisz Ravenszkih, Marija Knebel, Leonyid Hejfec, Pjotr Fomenko, ekkor értek sikerré Mark Zaharovnak majdnem évtizedes erőfeszítései Moszkvában, válik ismertté Tbiliszi-ben Robert Szturua, Timur Csheidze, Lvovban és Kijevben Szergej Dancsenko, Minszkben Valerij Rajevszkij, Rigában Arnold Linija, Tallinnban Mikka Mikiver, Kirgiziában Iszken Riszkulov, Taskentben Bahadır Juldasev.

Olyan színházakban kezdtek tehát dolgozni, ahol nemcsak nagy szakmai tudással rendelkező idősebbek tevékenykedtek, akik bármely darabot képesek voltak biztos kézzel színpadra állítani, hanem mesterek, valódi mesterek, akiknek minden művészi tette egyben társadalmi tett is volt.

A mai fiatal rendezőknek nem megcsontosodott konzervatívokkal, nem csak külsőséges szakmai fogásokkal élő „akadémikusokkal” kell együtt dolgozniuk, hanem élő, alkotó színházművészekkel, akik vezető szerepe elismert, akik nem akarták és nem akarják átengedni az elsőbbséget az ifjúságnak, nemcsak a művészi eredmények tökéletességének színvonalában, de a kísérletezés bátorságában sem. Ez a szomszédság, vetélkedő együttműködés bonyolult helyzet elé állította a fiatal rendezőket. Annál is inkább, mert - ellentétben a drámaírókkal - számukra nem elég a munkavágy és képesség: szükség van színházra, vagyis helyiségre, társulatra, próbaidőre, s mindehhez szükség van a mester bizalmára, aki megbízik a fiatal rendezőben, és lehetőséget ad, hogy dolgozzon a színházában. Ez a mestertől nagy önfeláldozást kíván, ami a színházi művészetben igen nehéz, s azt a képességet, hogy a távoli jövőbe nézzen... Mondjuk ki, hogy ez nem mindenkinek adatott meg, még a legjobbaknak sem, még azoknak sem, akikkel konkurálni úgys lehetetlen.

Idős drámaíróink, Viktor Rozov, Alekszej Arbuzov, Ignatyij Dvoreckij nagy szeretettel foglalkoztak az ifjúsággal.

Stúdióikból és szemináriumaikból került ki azon írók többsége, akik oly aktívan léptek a színre a hetvenes évek végén. S e drámaíró-mesterek nemcsak csiszolgatták a tehetségeket, mint a jó ékszerész, de segítették neveltjeiket, hogy biztosan érezzék magukat a színpadon, gondoskodtak - méghozzá aktívan - tanítványaik műveinek későbbi színházi sorsáról is. A rendező céhben mindez kissé másként történt, a mesterek a színművészeti iskolákban tanítottak, vidéki színházaknál helyezték el növendékeiket, s csak nagy ritkán engedték őket a saját színházukban rendezni. Nem azért írok erről, hogy szemrehányást tegyek nekik; a hivatásos színház túlságosan is törekény mechanizmus, amely hosszú évek során alakul ki, s elég egy óvatlan lépés, hogy felboruljon a harmónia, ami kialakult a színészek és a rendező között. Ilyen lépés lehet egy fiatal (vagy csak egy másik) rendező munkája. A fiatal drámaírók népes csoportban léptek a szakmai színre, a rendezők pedig - e színházi szerzők kortársai - egyenként érkeztek a színházi világba, hol itt, hol ott rendeztek, felfigyeltek rájuk, egyre többet beszéltek róluk, de nekem úgy tűnik, csak mostanában lett a mennyiségből valamilyen minőség.

Ahhoz, hogy ez megtörténhessen, szükség volt a fiatal rendezők erőfeszítéseire és azoknak a színházvezetőknek a szervezői bölcsességére, akik lehetővé tették a fiatal rendezők számára: oly mértékben kifejezhessék magukat, hogy észre lehessen venni művészi egyéniségüket is. E kettős - egy célra irányuló - törekvés nélkül semmi nem történhetett volna. Ugyanakkor ez más- és másképpen játszódtott le a különböző színházaknál.

Nem sokkal a Szovremennyik Színházból való távozása előtt, a hatvanas évek legvégén Oleg Jefremovot izgatni kezdte az új rendezői elképzelések bizonyos hiánya. Amíg a társulat mint új kollektíva kialakulóban volt még, vagyis 1956-tól a rákövetkező tíz-tizenkét éven át, a Szovremennyikben nemigen kedvelték a „külvülről” jött rendezőt, de amikor a színház egy életciklusa csúcspontjára ért, vezetői érdeklődni kezdtek új alkotóerők bevonása iránt. Különböző vendégrendezések voltak, amelyek közül az egyik létfontosságúnak bizonyult a Szovremennyik számára is, és Valerij Fokin fiatal rendező számára is, akit Jefremov

a Vahtangov Színház mellett működő Scsukin Színiiskolából vett oda a színházhoz. Ez a meghívás felborított egy régi, nem deklarált, de szilárd elvet: a Szovremennyikbe MHAT-hitű, a MHAT stúdiójában végzett színészeket és rendezőket vettek csak fel. Ezt az elvet a színház programja eleve meghatározta: a színház az „emberi lélek életigazságát” keresni, visszatérni a „nem színházi” színházhoz, amit a Művész Színház Első Stúdiójának tagjai hirdettek meg annak idején. Vahtangov, mint tudjuk, az Első Stúdió egyik vezéregyénisége volt, de aztán megalapította saját stúdióját (ami aztán színház lett), ahol megpróbálta együtt megvalósítani az „emberi lélek életigazságát” az ironikus (mint a *Turandot* hercegnőben) vagy a tragikus expresszív teatralitással (mint Strindberg *XIV. Erikjében*). Valerij Fokin a Vahtangoviskola lelkéből lelkedzett, kedvelte a „színházba való vicceket”, vonzódott a színpadi grafikához, érdekelte a nagyon kifejező színészi játék. Lehet, hogy azért hívta épp őt Jefremov, mert fel akarta eleveníteni a Szovremennyik egyik feledésbe merült fejlődési vonalát, amely az ötvenes évek egyik híres előadásához, Jevgenyij Svarc *A meztelen királyához* kapcsolódott, amely igen teatrális, vidáman ironikus és kíméletlenül szemtelen volt. Valerij Fokin még nem fejezte be első rendezését a Szovremennyikben, amikor Oleg Jefremov a MHAT főrendezője lett. Hívta magával Fokint, de ő inkább a Szovremennyiket választotta, ahol aztán majdnem tizenöt évig dolgozott, hírnevet és szakmai tapasztalatot szerzett magának.

Különböző előadásokat rendezett, volt köztük jobb és rosszabb is. Mindvégig sokat dolgozott, egyedül is és Galina Volcsekkel együtt is, s közben tanított az Első Stúdióban Oleg Tabakov vezetésével, filmeket forgatott a televízió számára. Magával hozta a színházba a MHAT-i tradícióból eredő érdeklődést a térbeli kifejezés keresése iránt, a teatrális játék szeretetét, itt pedig megszerezte a színészlélektan lehetőségei kutatására való belső igényt. Nem véletlen, hogy Fokinnak a Dosztojevszkij *Feljegyzések a holtak házából* alapján készült *Es megyek...* és megyek-előadását Jerzy Grotowski magasra értékelte. Fokin legutóbbi munkái, Gurkin *Szerelem és galambokja*, Gogol *Revizorja*, Albee *Nem félünk a farkastól-előadása* rendezői érettségről tesznek tanúbizonyságot, bár mind a három előadás vitát váltott kit

Kiviláglik belőlük a rendező személyisége, amely egyesíti magában a MHAT-i rendezés tradícióit Vahtangov tapasztalatával, akit nem a rendezés hatékonysága izgatott, hanem az, hogy a kortársait foglalkoztató morális és szociális problémák lényegét érintse.

Úgy tűnik, Fokin rendezői sorsa az egyszerűbbek közül való, alkotói alakulása a legkedvezőbb körülmények között folyt, amelyeket a Szovremennyik Színház vezetősége, előbb Oleg Tabakov, később Galina Volcsek biztosított a számára. Más fiatal rendezők betörése a szakmába nem volt ilyen egyenes vonalú. A leginkább Andrej Popov három növendékére érvényes ez, akik mesterük vezetése alatt a moszkvai Sztanyiszlavszkij Színházban kezdtek dolgozni a hetvenes évek végén. Andrej Popov - Alekszej Popov kiváló rendező fia, maga is kiemelkedő művész -, nagy szabadságot adott tanítványainak, s maga a színház vezetésével és színészi tevékenységgel foglalkozott. Anatolij Vasziljev, Borisz Morozov és Joszif Rajhelgauz a fiatal drámairodalomra építve akart színházat csinálni, a legjobb klasszikus művekkel egészítve ki a repertoárt. Sokat dolgoztak. Elsősorban Vasziljev és Morozov. Viktor Szlavkin: *Egy fiatalember felnőtt lánya*, Gorkij *Vassza Zseleznovájának első változata* Vasziljev rendezésében, Borisz Morozov két előadása: Saulius Saltenis *Sicc, halál* és a *Cyrano de Bergerac* sikert hozott a Sztanyiszlavszkij Színháznak is, a fiatal művészeknek is. Ezek a munkák, mint Fokin munkái is, előrevetítették egy új rendezői művészet jellemző tendenciáit: mindezek olyan művek voltak, amelyek a harminc-negyven éves emberek erkölcsi arculatát vizsgálták, akik a társadalmi stabilitás korszakában váltak felnőttekké, akik számára a legnehezebb próbatétel a hétköz-napiság, a nem túlzott, de bizonyos elégséges jólét; s olyan előadások, melyek-ben az emberi lélek mélyének megnyilatkozása iránti kiélezett érdeklődés a kiélezett teatralitás iránti vonzódással társult. Igaz, messze nem egyformán értelmezték a pszichés létbe való behatolást és a teatralitást.

Anatolij Vasziljev olyan színházi szövedék létrehozására törekedett, amelyben a művész szerepben való létezésének mélységes hitelessége párosul a bármiféle hitelességre való törekvés hiányával. Meg tudta szabadítani hőseit a lét bilincseitől, s azok képesek lettek

lebegni a táncban, majd visszatérni a darab hétköznapi menetébe. Borisz Morozovot inkább a színház karneváli formáinak a színészek pszichológiai kölcsönhatásával való összekapcsolása érdekelte, a karneváli kötetlenséget az emberi pszichológia lehetőségeivel tette próbára, földivé téve a játékot, s egyúttal teatralizálva a lelki életet.

Úgy tűnt, hogy a Sztanyiszlavszkij Színház új életre kél, de a nyolcvanas évek elején Andrej Popov meghalt, a Sztanyiszlavszkij Színház főrendezője Alekszandr Tovsztonogov lett, Anatolij Vasziljev átment a Taganka Színházhoz, Morozovot pedig a moszkvai Majakovszkij Színház hívta. Olyan színházba kerültek mindketten, amelyek nem voltak híján sem a nézők körében aratott sikereknek, sem a színvonalas rendezéseknek, sem a kiváló művészeknek. Nem kellett újat építeniük, azt kellett bizonyítaniuk, hogy joguk van az ország vezető társulataiban működniük.

Borisz Morozovnak ez elég hamar sikerült: Vlagyimir Arro *Nézzétek, ki jött* című darabjából készült előadása az 1982-83 színházi évad egyik nevezetes eseményévé vált Moszkvában. Vitát váltott ki a darab, amely bonyolult szociális problémákat feszeget, elsősorban az anyagiasság veszélyét társadalmunkban, mely együtt járhat a szellemi értékek kiszorításával; s elismeréssel illették az előadást, amely a színészek eredeti egyéniségét egységes, erőteljes hangzású együttesbe fogta össze. Ez az előadás meghatározta Borisz Morozov útját: 1983-ban a moszkvai Puskin Színház vezetője lett.

Morozov energikusan és józanul látott az új kollektíva fölépítéséhez: egyelőre csak modern darabokat játszat, amelyek alkalmasak a társulat összehozására, fiatal színészeket és középkorú sztárokat hív a színházba, megpróbálja újjáformálni a társulatot azzal, hogy lehetőséget ad más rendezőkkel is dolgozni. A Puskin Színház olyan előadásai, mint Vorfolomejev *Motívumok* című műve, Merezszo *Asszony vagyok* vagy Fegyzenov (Bulgakov témájára írt) *Hold a szellőzöablakon* című darabjaiból készültek, újra a színházra irányították a nézők figyelmét. Ez az új vezetés fontos, de csak első lépése...

Anatolij Vasziljev csak öt évvel a Sztanyiszlavszkij Színházból való távozása után jelentkezett új előadással. És ez alatt az öt év alatt mindvégig aprólékosan és átgondoltan próbált: a Taganka Színház kistermében Viktor Szlavkin *Karika-*

játék című darabját állította színpadra. Ez a darab negyvenéves emberekről szól, akik közül az egyik egy öreg nyaralót örököl, és felajánlja barátainak, hogy éljenek ott együtt... Megütözköznek egymással, saját problémáikkal s a váratlanul betoppanó újabb örökösjelölttel, a nyaraló tulajdonosnőjének volt férjével. Megütözköznek önmagukkal, a régi, forradalom előtti múlttal, s amikor régi leveleket találnak a padláson, magukat is a történelem részeinek kezdik érezni. De a kölcsönös összetartozás szálat nem sikerül megtalálniuk, bedeszálják a nyaraló ablakait, és elszélednek. Kereken megmondom, engem nem elégít ki ez a részben sokjelentésű, részben szentimentális, meglehetősen irodalmi és sok szempontból a műlthoz tartozó történet. Nehéz volt megérteni, hogyan lehet ezt ennyi ideig próbálni, milyen mélységeket lehet feltárni benne. De Vasziljev próbált, cserélgette a színésztábot, s öt év múlva bemutatta a darabot a száz férőhelyes kisteremben. s újból bebizonyította a jogát, hogy rendezőnek nevezze magát, első osztályú, a jövőbe néző rendezőnek. A Karikajátékról a vélemények megoszlottak, csak egy dolgot nem vitatott senki: hogy a rendezőnek sikerült elérnie a színészek valóban mágikus létezését: az igazság és a költészet, a költői igazság lenyűgöző erejével élük életüket a színpadon. És ezt nem úgy éri el, ahogyan régen, amikor a színészek az egész előadás során hitelesen léteztek, és csak rövid időre nyertek poétikus szabadságot. A Karikajátékban az igazság és a költészet áthatja egymást, minden szót, minden gesztus láthatólag hiteles, megmagyarázható és érthető, s rengeteg más, rejtett értelmet is hordoz magában. Viktor Szlavkin darabja ürügy (még ha komoly is) volt arra, hogy óriási költői feszültséggel bíró rendezői mű jöjjön létre, melyben összefeszül a hétköznapi lét a létezéssel, a konkrét emberek konkrét története pedig a nagy Történelem erőterével. Az idő minden szereplőnél fontos tényező, s maga is egyike, talán legfontosabbika a szereplőknek. Vasziljev feszített tempóban dolgozik, sokat foglalkozik tanítványaival, rendezői szemmel követi figyelemmel az általa rendezett előadások sorsát. Talán nem kell a következőre megint öt évet várni.

Ha Fokin, Vasziljev és Morozov akkor kezdtek pedagógiai tevékenységbe, amikor már nevet szereztek maguknak mint

rendező, Lev Dogyin, aki tavaly lett a leningrádi Drámai Kis Színház vezetője, először a hetvenes évek végén mint pedagógus vált ismertté. Maga Dogyin a leningrádi Színház- Film- és Zeneművészeti főiskolán végzett, különböző társulatoknál rendezett, de a főiskola elvégzése után az alma mater azonnal meghívta tanítani. Arkagyij Kacmannal azt a színészkurzust vezette, amely Abramov *Testvérek* című regényének színházi adaptációjáról lett híres. Dogyin irigylésre méltó pedantériájáról ismert: tanítványai elutaztak Abramov szülőfalujába, az északi Pekasino faluba, hogy megismerjék azokat az embereket, akikről a színpadról mesélni fognak. Ott éltek és dolgoztak együtt a kolhozparasztokkal, feljegyzéseket készítettek, amelyek kitűnő emberi dokumentumokká álltak össze. Az évfolyam a nyolcvanas évek elején végzett, de nem sikerült önálló színházat teremteniük. Dogyin új tanítványokat gyűjtött maga köré, akik ismét meghódították a színházi világot: a *Testvérek* a *Karamazov testvérek* előadásával s a világ esztrádcillagainak parodikus felsorakoztatásával *Ah, ezek a sztárok* címmel új sikereket hoztak a fiatal színészeknek és fiatal mesterüknek.

Ebben az időben hívta meg Tovsztonogov Lev Dogyint a leningrádi Drámai Nagy Színházba Dosztojevszkij *Szelíd teremtésének* rendezésére. Ez a darab fordulópontot jelentett a rendező és Oleg Boriszov színész sorsában, olyan fontos eseményt, hogy amikor Oleg Boriszov Moszkvába, a MHAT-hoz került, Dogyin a MHAT-ban is megrendezte ezt a darabot, s az 1984-85-ös szezon végén nagy sikert aratott vele. Ebben az időben a MHAT már nem volt idegen a rendezőnek: 1984-ben megrendezte itt a *Golovljov családot* Szaltikov-Scsedrin művéből, amely a MHAT egyik legjelentősebb előadásának bizonyult, s olyan színészeket foglalkoztatott, mint Szmoktunovszkij, Vasziljeva, Burkov és mások.

Ebben a munkában Dogyin legelőnyösebb vonásai fejeződtek ki: a klasszikus szöveg és általában a szerzői szöveg figyelmes és komoly olvasatára való képesség, az előadás témáinak alapos kidolgozása, azok polifonikus egységének megteremtése, miközben a nézőt bevonja mindabba, ami a színpadon történik, és rákényszeríti, hogy az előadás közben intenzív szellemi munkát végezzen. Mintha Dogyin nem törődne a néző kényelmével, előadásai nem kis figyelmet követelnek, és általában időben is

hosszúra nyúlnak. Egyáltalán nem tűri a kapkodást: amikor a Drámai Kis Színház főrendezőlelett, olyan darabbal lépett a közönség elé, amit két este játszottak - programdarabjával, Abramov *Testvérek* jével, amelyen növendékeivel együtt tíz éven keresztül munkálkodott.

Az előadás egy északi falu életének három évtizedéről szól, az ötvenes évektől kezdődően. Egy valóban népi előadás ez, amelyben fontos minden hang, minden sors. Dogyin rendezéseivel nemcsak azt bizonyította be, hogy szereti a „nagy előadást”, a „nagy stílust”. Művészi talentumát abban a mesteri képességében találta fel, amellyel a néplét alapjaihoz nyúl, s a haza történelmi létéhez való közvetlen kapcsolódásban. Dogyin stílusa individuális, de rendezéseire jellemző a művész lélektanilag hiteles létezésének, a lélekrajz törekény fonalának összekapcsolására a tartalmas és kifejező színpadi metaforával. Nem idegen tőle az „attrakciómontázs”: látni kell a pekasinói kolhoztagok arcát, ahogy azok a negyvenes évek végén, a falu számára oly nehéz napokban a *Kubanyi kozákok* című filmet nézik. A filmvászon megjelenő ok nélküli elégedettség arra kényszeríti a nézőt, hogy még jobban megértse a színpadon ábrázolt nép valódi erejét, amely a valódi, vérrel, verítékkal, szenvedéssel és munkával kiküzdött jövőről ábrándozik, amely egyáltalán nem hasonlít a filmbeli ábrándra. A 85-ös tanévben Lev Dogyin új tanítványokkal indított évfolyamot a leningrádi Színház-, Film- és Zeneművészeti Főiskolán.

Az új rendezőgeneráció nemcsak a mai élet iránt mutat állhatatos érdeklődést, de a múlt iránt is. Arra törekszenek, hogy történelmi látásmóddal közelítsenek a mai és múltbéli élethez. Legjobb munkáikban ezt a törekvést siker koronázza.

Így Garrij Csernyahovszkijt Vjacseszav Kondratyev háborús regénye, a *Száska* színpadi adaptációjának megrendezése tette híressé. Csernyahovszkij a Mosszovjet Színház fiatal színészeivel közösen igazi megrendülést tudott kiváltani a néző-téren egy fiatal katona sorsának elbeszélésével, aki rövid szabadságot kapott a Rzsev alatti sebesülése után, de végül is nem jutott haza. A rendező és a színészek olyan polifonikus előadást hoztak létre, amely a drámai poéma szabályai szerint épül fel, s amelyben az egész a poétikai logika által összekapcsolt epizódokból születik.

Ezek mintha a fiatal katona tudatában tűntek volna fel, és foszlottak volna szerte, mintha nem is lettek volna. A vah-tangovi iskola fiatal sarja, Csernyahovszkij megmutatta, milyen mesterien birtokolja a kis színpad terét: az mintegy kitágul, majdnem epikus méreteket ölt, s lenyűgöz a színészek kifejező premier plánjával. Csernyahovszkij profi. Nem véletlen, hogy rendszeresen dolgozik a televízióknak, rendezi a *Nevetés körül* című népszerű műsort és egyéb adásokat. De a profiság, ami segíti abban, hogy megérezze a társulat stílusát, amellyel dolgozik, a profizmus, amely meghozta neki egy olyan rendező elismerését, mint Mark Zaharov (az elmúlt szezon óta Csernyahovszkij a moszkvai Lenini Komszomol Színház státusában van), nem ölte ki belőle a színház és a reális valóság iránti érzéket, a múlt eleven érzékelését. A Győzelem 40. évfordulójának szentelt fesztivál egyik legjobb előadása Kondratyev regényének színpadi változata volt, a *Találkozások a Szretjenkán*.

Ezen a fesztiválon különben a fiatal rendezők sok kitüntetést szereztek: Morozov a *Győzelem napja háború idején* című darab rendezéséért, amely Sosztakovics

szimfóniájának előadásáról szól a blokad alatt élő Leningrádban; Gennagyij Trosztyeneckij, omszki fiatal rendező Szvetlana Alekszjevics belorusz író nő dokumentumregényének, a *Háború arca nem nőies* színpadra állításáért, ami szokatlanul meghatóan és emelkedetten mesél a frontharcos nők sorsáról; Alekszandr Vilkin Afanaszij Szalinszkij új darabjának, a *Menekülésnek* rendezéséért, amelynek témája a háború által megperzselt humanizmus. A mindnyájunk számára szent dátumnak szentelt előadások közül nem lehet kifejejteni Geta Janovszkaja fiatal rendező munkáját, Grekova regényének színpadra vitelét a Mosszovjet Színházban. Az *Özvegyek hajója* a háború által felforgatott női sorsokról szól. Janovszkaját szívesen hívják dolgozni a moszkvai és leningrádi színházak: jellemző rá, hogy egy kicsit távolról néz az anyagra, hogy rendezése keménynek nevezhető, ugyanakkor komoly szakmai sikereket ér el eszével és logikájával. Mint férje, Kama Ginkasz is, aki most különböző moszkvai színházaknál dolgozik, a leningrádi iskola legelőnyösebb vonásait egyesíti művészetében: a művészi gondolkodás pontosságát, a színpadi formák plaszticitását, az esemé-

nyek logikai elemzésének pontosságát, a nyelvezet majdnem klasszikus tisztaságát. Mellesleg Kama Ginkasz néha mintha mindezt mellőzni akarná, túl akarna lépni ezen az iskolán, és törekeny pszichológiai előadásokat csinál, melyek a hangulatok varázslatos változásaira épülnek, mint például Szergej Kokovkij *Ötszög* című darabja, amelyet a Mosszovjet Színházban rendezett meg. Az utóbbi időkben legjobb rendezése Nyina Pavlova *Lakókocsi* (Vagonszik) című darabjából készült a MHAT Kisszínházában, amelyben megragadó temperamentummal mesélte el a „nehéz” kamasz lányok történetét; az íróval és a színészekkel együtt megpróbálta elemezni azokat az okokat, amelyek a vádlottak padjára juttatták őket. Kama Ginkasz - tíz éve a krasznofarszki Ifjúsági Színház főrendezője volt, érdekes előadásokat készített klasszikusokból - egyike azon kevés rendezőknek, akik rendszeresen fordulnak a klasszikusokhoz. Ibsen *Hedda Gabler*jéből sok vitát kiváltó előadást készített, de a rendező törekvéseinek komolyságát senki nem vitatta el.

Általában is el kell mondani, hogy a fiatal rendezők igen komoly rendezők. Tevékenységük nem tűri a dilettantizmust, hiszen, elődjeikkel ellentétben, nem kortársaikkal, nem növendékeikkel dolgoznak együtt, hanem nagy, az övéknél nagyobb szakmai tapasztalattal rendelkező színészekkel, s igen bonyolult feladatokat kell megoldaniuk. Nem kevésbé bonyolult helyzetben vannak azok a rendezők, akik színházat vezetnek, mint Jurij Jeremin, aki nemrég lett a Szovjet Hadsereg Központi Színházában majdnem száz művész vezetője, akik közül sokan számítanak a szovjet színház és film csillagainak.

A szervezési kérdések, amelyeket egy főrendező sem kerülhet ki, rengeteg időt vesznek el az alkotómunkától. Ennek ellenére éppen Jeremin olyan komoly előadásokat rendezett meg, mint Dosztojevszkij *Félkegyelműje*, Gorkij *Az öregje* vagy Dudarev *Sorkatonák* című darabja.

Természetes, hogy a szakmai életbe lépés ideje mindig meghatároz bizonyos közös vonásokat, hasonlatosságokat, de az erős alkotói egyéniség mindig egyedi művészi utakra visz. Ma a szovjet színházban különböző rendezők dolgoznak, más-más művészi kísérletekbe bocsátkoznak. S ha Moszkvában, Leningrádban vagy Omszkban leginkább olyan rendezők dolgoznak, akik a moszkvai vagy leningrádi színházi főiskolát végezték, s

az orosz színház hagyományain nevelkedtek, a Baltikumban és Grúziában olyan új rendezők kezdik meg munkájukat, akik a nemzeti hagyományokban gyökereznek, akik a szovjet soknemzetiségű színház egész gazdagságát egyesítik. A szovjet színházi kultúra nemzetköziségét kifejező egyik legjobb példa a litván Ifjúsági Színház *Piroszmani... Piroszmani...* előadása. Az orosz Vagyim Korosztijev által a grúz primitív festőről írt darabot Edmuntas Nekrosius, az egyik legfiatalabb rendező állította színpadra. Nekrosius a színházban a főrendező Dala Tamulivicute keze alatt nőtt fel, aki szintén fiatal rendezőnek számít, mindössze tíz éve vezeti a színházat. D. Tamulivicute, a litván művészet jó ismerője, a moszkvai GITISZ-en, Marija Knebel osztályában végzett. Maga Knebel kiemelkedő rendező és színházpedagógus, Sztanyiszlavszkij és Nyemirovics-Dancsenko tanítványa volt (1985-ben halt meg). Tamulavicute Knebel hű tanítványa, olyan rendező, aki vonzódik a mélylélektani ábrázoláshoz, ki tud bontani minden individuumot anélkül, hogy azt elnyomná. Épp ezért nőhetett fel színházában egy olyan rendező, mint Nekrosius, aki egyáltalán nem hasonlít idősebb kollégájára: ő az expresszív kifejezőmód rendezője, jobban bízik a színházi metaforában, mint a szóban, „hallgatásónakkal” ejti rabul nézőit, de ugyanakkor rockmusicalek rendezésével is sikereket ér el, mint a *Szerlem és halál Veronában*. Nekrosius más úton igyekszik megtalálni a költői és lélektani színház szintézisét, mint moszkvai és leningrádi kortársai, de minden alap megvan arra, hogy bízzunk benne: olyan színház felé keresi az utat, amely képes magába foglalni a „gyönyörű és szenvedélyes világ” polifóniáját.

Az itt megismert rendezők a boldog és nehéz érett korbba léptek. Tele vannak alkotóerővel, tervekkel, megnövekedett felelősségérzettel a művészettel, a nézőközönséggel, önmagukkal szemben. Olyan korszakban léptek az érett korbba, amikor országunk történelmének egyik legfontosabb periódusát éli, amikor határozottan megújul a gazdaság, a szociális gyakorlat, a társadalmi és egyéni lélektan. A színháznak ma az a szerepe, hogy ott a művészet eszközével vizsgálják a lét kardinális kérdéseit. Éppen ezért semmi sem helyettesítheti az emberi és művészi állásfoglalást, még a legkifinomultabb mesterségbeli tudás sem. A hetvenes évek végén, a nyolcvanas évek elején munkálkodni kezdett rendezők ezt nagyon jól tudják. Érzik, hogy eljött számukra a nagy lehetőségek ideje. (Fordította: Szeredás Ágnes)

HEKLI JÓZSEF

Portrévázlat Leonyid Zorinról

Leonyid Zorin a szovjet dráma egyik legismertebb és legtermékenyebb képviselője. Közel fél évszázados írói tevékenysége alatt mintegy ötven színpadi művet alkotott, amelyek mind tematikailag, mind műfajilag igen széles skálán mozognak. Drámaírói művészetének alapvető tulajdonságait egyfelől a líraiság és a valóság konfliktusábrázolásának összefonódottságában, másfelől a játékoság, helyenként a groteszk, a szatirikus iránti vonzódásában összegezhettük. Az író a valóság tényleges összeütközéseit sohasem egyszerűsíti le, mindig a realitás talaján marad, még akkor is, ha az érzelmi oldódás felől közelít a konfliktusokkal terhelt sorsú hőseihez. Zorin azon írók sorába tartozik - a lírai drámák mesterével, Arbuzovval s a „rövidnadrágosok” színpadra fogalmazójával, Rozovval s másokkal együtt -, akik új csapást vágtak a szovjet drámairodalomban, visszakanyarítva azt a hősök szoborszerű ábrázolásától az élet egyszerű tényeihez, az emberek mindennapjaihoz. Másképpen fogalmazva: Zorin is építette azt az irodalmi hidat, amelyen a szovjet dráma a sematikus, szimplifikáló stílustól a pszichológailag motiváltabb, maibb realizmushoz eljutott. A mindmáig népszerű Zorin nagy mesterségbeli tudással konstruált, de részben mégiscsak bulvárnak mondható művei, amelyeket a kritika - első-sorban a darabok valós jelentőségét túl-nőtt színpadi sikerek nyomán - nemegyszer aránytévesséssel, fel- és leértékeléssel fogadott, fontos és jellegzetes szerepet töltenek be az összképben, s mindenképpen érdekes színfoltot képviselnek a szovjet dráma művészetben.

Műveiből egyértelműen kitetszik, hogy az író az irodalom és a színház szorosan összefonódó világában kitűnően kiismeri magát. Darabjainak többségét a színházszzerű építkezés, a változatos dialógusszerkesztés, az élvezetes cselekménybonyolítás, vagyis a színpad törvényeinek kitűnő ismerete jellemzi. A nagyszerűen felépített drámák mellett azonban nemegyszer a pillanatnyi divatnak hódoló, nagyvonalú sietséggel, felületesen megírt s gyorsan feledésbe

merülő darabokat is alkotott. A dráma-író rendkívül gyorsan reagál a társadalom változásaira, jó érzékkel választja ki az élet aktuális, kényes-fontos konfliktusait, de azok írói megragadása, művészi ábrázolása alkalmanként kívánnivalókat hagy maga után. Zorin nagyszerűen ráérez a társadalmi mozgásokra, merészen és egyénien ábrázolja a társadalmat felkavaró jelenségeket, eseményeket, de a mindennapi valóságot s annak főbb hős-típusait nem tudta teljes művészi totalitásban megragadni, s ez pályájának és részben tehetségének bizonyos korlátja.

Leonyid Zorin még gyerekekberként, tizenhét évesen a *Sólymok* (1941) című darabjával debütált szülővárosa színpadán. Bakuból az ifjú tehetség útja hamarosan Moszkvába vezetett, s beiratkozott a Gorkij Irodalmi Főiskolára. Tanulmányai befejezése után rövid ideig dramaturgként tevékenykedett, majd végleg az írás mellett döntött. Ettől kezdve Zorin élettrajza teljesen egybeolvadt műveivel.

Drámaírói munkássága valójában 1949-től kezdődik az *Ifjúság* kis színházi bemutatójával. Ezután szinte minden évben új darabbal hívja fel magára a figyelmet, s a hazai sikerek után drámái elég korán betörték a külföldi - köztük a magyarországi - színpadokra is.

Pályakezdő éveiben - kortársaihoz hasonlóan - darabjait a sablonos témák, a sematikus megoldások jellemezték. A mindenáron nagyot és újat mondás buktatóit Zorin sem kerülhette el. A már említett *Ifjúság* című darabjában például leegyszerűsített életképekben próbálta felvázolni a negyvenes évek fiataljainak „világmegváltó” terveit. Az *Áprilisi éj* (1951) az olajkitermelő munkások világába vezet, amelyben helyenként felcsillan az író szatíra iránti fogékonysága. A harmadik pályakezdő darab, az *Őszinte beszélgetés* (1953) már bizonyossá teszi, hogy Zorinnak nagy érzéke van a komikus-szatirikus cselekménybonyolításhoz s az elítélendő emberi tulajdonságok éles kigúnyolásához. Az *Őszinte beszélgetés* nyílt támadás a képmutató, hazug bürokrácia ellen. A drámai cselekmény középpontjában Masiszto, a biológiai kutatóintézet karrierista igazgatója és az új ember, a naiv, tapasztalatlan Szavin áll. Az író nem bonyolítja szükségtelen konfliktusokkal kettőjük viszonyát, de az „őszinte beszélgetések” során kapcsolatuk legkényesebb pontjai is szóba kerülnek. Zorin nem hagy kétséget afelől, kinek a pártján áll a darabban.

Az ujjgyakorlatszerű művek közepet-te, mondhatni egészen váratlanul, szokatlanul merész darabbal rukkolt ki az ifjú szerző. Az óriási érdeklődéssel s heves kritikai visszhanggal fogadott *Vendégek* (1954) teljesen felkavarta a háború utáni szovjet drámairodalom állóvizét. A nagy vihart, pontosabban harcot a színműért és a színmű ellen, az íróért és az író ellen a dráma témája váltotta ki. Az események az egykori csekista, Kirpicsov házában sűrűsödnek össze. A család tagjai, a „vendégek”, egymás után érkeznek a kisvárosi házba: Alekszej Petrovics özvegyasszony lánya, a jólelkű Varvara, fia, a Moszkvában magas állást betöltő Pjotr divatmajmoló, hiú feleségével, Nyinával, velük van Pjotr első házasságából származó gyermeke, Tyoma s annak menyasszonya, Nyika is. A viszontlátás öröme, a családi vendégeskedés közepette váratlanul kényes kérdés kerül terítékre.

Kirpicsov igaz barátját, a város neves ügyvédjét, Pokrovszkijt hamis vád alapján perbe fogták, kizárták a kamarából, és fellebbezési kérelmét is elutasították. Az igazságügyminisztériumi elutasítást Pjotr írta alá. Az ügy kapcsán a családban lappangó ellentétek mind felszínre törnek. Nem vitás, hogy apa és fia már régóta eltávolodtak egymástól, ezt bizonyítják éles szóváltásaik is. A nagymenő Pjotr unatkozó feleségének divatos szólamai - képmutatóan sajnáltatva magát - csupán ellenszenvet váltanak ki a rokonságból. A parazita életmódot folytató Tyoma csak eszköznek tekinti családját. A vendégeskedés furcsa légkörében idegenszerűség, ellenségeskedés vibrál. Varvara, a szókimondó újságíró, Trubin meg Pjotr másik fia, Szergej más világot képviselnek, s nyíltan Kirpicsov - azaz Pokrovszkij ügyvéd - pártján állnak. A segítőkész trió kihallgatja Pjotr telefonbeszélgetését, amelyben utasítást ad a Pokrovszkij-ügy végleges - az ítéleten nem változtató - elintézésére. A felháborodott Kirpicsov kiutasítja házából fiát és családját. A darab végén a házban az igazságért harcoló újságíró, Trubin - aki közben Varvara szerelmét is elnyerte - a Pravda legfrissebb számát tartja a kezében, amely fontos közügyként foglalkozik a Pokrovszkij-üggyel.

A *Vendégek* az izgalmas téma ellenére is közepszerű alkotás. Dramaturgiai felépítése eléggé sablonos, a bonyodalmak nemegyszer abból fakadnak, hogy a pozitív hősök kihallgatják a nem nekik szánt beszélgetéseket. A mesterkélt szituációk,

a leegyszerűsített jellemek minőségi hibákat okoztak a drámában. Ide sorolható az is, hogy a kényes Pokrovszkij-ügyről, illetve a hamis vádról s a részletekről - ami a drámai konfliktus hőfokát tovább emelhette volna - semmi konkrétumot nem tudunk meg.

Mai szemmel olvasva a drámát, az egykori viharos fogadtatás, az elutasítás talán nehezebben érthető meg. Zorin végül is nem tett mást, csupán képet festett a közállapotokról, rámutatott a társadalom elítélendő kinövéseire, de mindezt nem a szenzációhajhászás, a feltűnősködő fenegyerekeskedés inspirálta, ha-nem az őszinte, jobbító szándék.

A *Vendégek* megjelenését követő éles cikkek, nyilatkozatok, írószövevényi viták hullámai hosszú ideig nem csillapodtak, s a szenvedélyes támadások az író is erősen megviselték. Az ötvenes évek közepén írt darabjain erősen érződik, hogy Zorin, a történetek hatására, kerül a „rázósabb” témákat, és elsősorban színházismeretére, megszerzett rutinjára építi a közepszerű művészi színvonalat sem mindig elérő színműveit. Az *Alpatov* (1955) című darabjában a termelés kérdései kapcsán egy esztergályos - Alpatov - sorsán keresztül mond el közheleszerű igazságokat felfújt újításokról, karrierista helyezkedésekről. A Bajnokokban (1955) még banálisabb történetet mesél el egy futballcsapatról, amely a sorozatos vereségek után fokozatosan visszanyeri küzdőszellemét, sőt bajnokságot is nyer. Az *Idégen útleve*l (1957) ugyancsak gyenge darab, és semmivel sem nő az előbbieknél. Talán a *Ragyogó május* (1958) emelkedik ki némileg a sablonos sorozatból, amelyben már megjelenik a Zorin-drámák újabb stíluseleme, a finom líra, ami a későbbi, kiforrottabb darabok egyik fontos jellemzője lesz. A *Ragyogó május* cselekménye 1945 tavaszán játszódik. A drámában a tegnapi frontharcosai keresik helyüket a békés hétköznapiakban. A darab hősei Kazakov, Kosztromin, Agajev, Tanya Rozsnova s a többiek vonaton utaznak, s köznapi dialógusaikból emberi sorsok tárulnak fel. Kiderül az is, hogy a nagyszerű győzelem ünnepén a határtalan öröm néha végtelen bánattal is elegyedhet. A viszonylag jól megírt, lélektanilag motivált típusok - mint a kompromisszumokra hajló Kazakov, a jólelkű, hasznos tettekre vágyó Kosztromin, a legszebb érzelmén önzetlenül felülemelkedni tudó Tanya - modernebb változatokban idővel újra előbukkannak az érettebb Zorin-darabokban.

Az ötvenes évek végén írt dráma, a *Jó emberek* (1958, nálunk *A nagy karrier* címmel mutatták be) azt látszik bizonyítani, hogy Zorin kiheverte a *Vendégek* kavarta nagy viharokat, s újra drámaírószerepe középpontjába állította az érdekkapcsolatokat, a karrierizmus, a bürokratizmus, a kényelemszeretet kínos-kényes kérdéseit. A *Jó emberekben* a helyszín, a szituáció némileg hasonló az *Őszinte beszélgetéshez*, de az író kitágítja a kört, amely-nek hibáit reflektorfénybe állítja, s a dráma alapkonfliktusát megtetézi a *Vendégek* tanulságával. A szellemes, helyen-ként karikaturisztikusan eltúlzott szituációkból felépült dráma egy szélhámosság történetét ábrázolja, a jóképű, szívtipró, de üresfejű Kabacskov tündöklését és bukását. A gátlástalan fiatalember olcsó trükkkel rászedi a tudományos intézet professzorait - külön-külön megdolgozva őket -, hogy silány disszertációja, az „összetákolt halandzsa” mellett szavazzanak. Zorin tudósai merő jóindulatból egyhangúlag elfogadják a behízelt modorú dilettáns dolgozatát, s ezzel elindul a lavina, amely már a „jó embereket” is veszélyeztet. Az ifjú titán, az arcátlan blöff nyomán tudóssá avanzsált karrierrista szép lassan rangos opponensei fejére nő. Most már a professzorok hiúsága is azt kívánja, hogy ne derüljön ki a kegyes család és Kabacskov üresfejűsége. Átírják disszertációját, elkészítik cikkeiket, sőt rosszul értelmezett jóindulatból még közreműködnek az intézet igazgatói barsonyszékének megszerzésében is. Kabacskov karriertörténetének egy régi barát váratlan felbukkanása vet véget, akinek szavaiból egy kisszerű, iskolai végzettség nélküli szélhámos portréja bontakozik ki. A kérdészetű „tudós” búcsúzóul oda-vág még egy szemtelen fricskát a profeszszoroknak: „...Nekem megszorongatják nagyon a torkomat, de önöket sem simogatják meg... A maguk jóságát talán nem az állam finanszírozta? Ha nem tévedek, fizetést kaptam önöktől. A nekem szentelt idejük talán magánidejük volt? Átírták a cikkeimet - kinek a szemét törölték ki vele? Válgunk el szép csendesen, jó emberek...”

A szatirikus komédia kitűnően példázta, hogy Zorin friss érzékenységgel szemléli a valóságot, hiszen a „jó emberek” és a Kabacskov-félék köztünk élnek. Az előbbieket a jóság álarcában, a hangzatos frázisok bűvöletében, gyávaságuk, kényelemszeretetük köré építenek elméleteket, magatartásformákat, s ezzel szabad utat adnak a közszellemet, a morált

durván sértő tevékenységnek. Az utóbbiak, a folyton újratermelődő és burjánzó csúszómászók, a gátlástalan karrieristák mindig komoly veszélyt jelentenek a társadalomra.

Zorin a *Jó emberekkel* - amely nemcsak nevetet, karikíroz, de figyelmeztet is - egy sorozatot indított el, amely később a *Pokrovszki történetek* címet kapta.

Az *ifjúság kora* (1959) bizonyos új törekvéseket jelez az író művészetében. A formabontó darab az ifjúság útkereséséről szól. A mű cselekménye időről időre megszakad, s a szereplőket a jövőben látjuk, megtudjuk, mi lesz a további sorsuk. Zorin gondolat-, tér-, sík- és időjátékot folytat a szereplőkkel s a nézőkkel egyaránt. Ezek a dramaturgiai fogások némileg „földergetik” a gyenge minőségű drámát.

A hatvanas évek elejétől napjainkig tartó mintegy negyedszázad alatt a termékeny Zorin a legkülönbébb témájú és szerkesztésmódú darabokkal hívta fel magára a figyelmet. A műfajilag is igen változatos művek között éppúgy találhatunk történelmi és lírai drámákat, mint szatirikus komédiákat és groteszk játékokat. Az 1961-ben készült s nagy sikert aratott *Barátok és éveket* drámai krónikának nevezte az író. A mintegy három évtizedet átfogó darab sokszálú, de biztos kézzel irányított cselekménye bővelkedik tragikus és lírai pillanatokban, drámai fordulatokban. A szerteágazó és időben is eléggé elhúzódo események egyszerű alkalmakat kínáltak az írónak, hogy stílus sajátosságainak gazdag tárházát felvonulathassa. A dráma története 1934-ben kezdődik, és három jó barát, Platon, Gyerzsavin és Kosztanyeckij, s három barátnő, Tatjana, Ljudmilla és Nagya sorsát követi nyomon. Az évek múlásával, a sűrűsödő történelmi események hatására az ifjúkori barátságban repedések támadnak, és a darab hőseinek gondolkodásmódjában, életvitelében s néhány alapvető jellemvonásában is szembevető változások következnek be. Az izgalmas történet csomópontjai olyan esztendők - például a háborús évek vagy a személyi kultusz korszaka -, amelyekben a szereplők sorsfordulók előtt álltak. Az egykori barátok az évtizedek során szétszóródtak a világban, s csak ritkán találkoztak egymással, de beszélgetéseikből mindig feltárultak életük legfontosabb állomásai. Kiderült, hogy legszebb ifjúkori terveikből - az építész Platovot kivéve - nem sikerült mindent valóra váltani. Kosztanyeckij, bár megbecsült orvos,

de boldogtalan házasságban él a betokosodott tanárnővel, Tatjánával. Gyerzsavin, a jogász, megérdemelt professzori kinevezését várja, de magánélete rideg, elhibázott. Platon felépítette álmai városát, s Ljudmillával, az asszony tragikus haláláig önfeladt boldogságban élt. A fordulatokban bővelkedő dráma 1961-ig követi nyomon az új szovjet értelmiség első nemzedéke képviselőinek életútját. Az ötven felé járó hősök a darab végén újra találkoznak a tengerparti sétányon, s immár érett életbölcsséggel tekintenek vissza a megtett útra. A sokat próbált „öregekről” váratlanul egy ifjonc, Kosztanyeckij fia nyilvánít megalapozottnak látszó véleményét. A terhes családi kötelekből menekülni akaró Vologya nyíltan így vall szerelmének: „...Talán elmennék Platovval... Ő tud valamit . . . A többiek is tudják a maguk dolgát, de Platon még valami mást is tud. Lehet, hogy a legfontosabbat...”

A *Barátok és évek* már egy érett író színpadi műve, s kitűnően példázta, hogy szerzője ért a cselekménybonyolításhoz, a drámai feszültség fokozásához, a pszichológiaiailag is jól motivált jellemalkotáshoz.

A nagy sikerű dráma után Zorin művészi útja mégsem törésmentesen ívelt felfelé, mert a kiugró alkotásokat mindig sebtében összetákolt, kirívóan aktualizáló darabok követték. A *Barátok és évekkel* például szinte egy időben készült a művészileg meglehetősen kidolgozatlan *Moszkvai idő szerint* (1961) című színpadi mű, amelynek laza és túlbonyolított cselekménye nem sok újat tudott elmondani az életről. A darab hősei is - pártmunkások, tudósok, egyszerű munkás-emberek - eléggé stilizáltak hatnak.

Szerény irodalmi értéket képvisel a *Fedélzet* (1962) című, lírai hangszerelésű darab is. Bár az Irtisz és Ob folyók ringatta hajó fedélzetén érdekes találkozások, izgalmas párbeszédet követik egymást, szerelmek és barátságok születnek, majd futnak zátonyra, de a sok-sok szétfolyó epizódból a jó tollú szerző nem tudott valódi drámát komponálni.

A humor, a satíra és az ironia szerencsés ötvözte az *Enciklopédisták* (1963), amelyben a meg nem értett „zsenik”, saját álfontosságuktól megrészegülve, a tudás és a siker fényében kívánnak sütkérezni. A kisváros látszattudományos álmokat kergető „enciklopédistái” azt tervezik, hogy összeállítják és kiadják a helyi enciklopédiát. A nagy kezdeményezés és a vele járó sok csatározás és

izgalom kitűnő alkalmat adott Zorinnak arra, hogy a társadalom aránytévészett figuráit s rajtuk keresztül az élet számos fonákságát szatirikus nagyításban ábrázolja. A hangulatos jelenetekben, remek jellemkarikatúrákban és csípős mondásokban bővelkedő vígjáték osztatlan sikert aratott.

A szatirikus-ironikus ábrázolásmódhoz való vonzódás újabb bizonyítéka a *koronázás* (1968). A vígjáték eseményei Kamsatov akadémikus, a Zorin-drámák egyik legeredetibb alakja körül sűrűsödnek össze, aki nem hajlandó elmenni saját jubileumára, önmaga ünneplésére. A család minden tagja, sőt még az idős professzor egykori szerelme, az időközben tudóssá lett Paszhalova asszony is azon fáradozik, hogy rábeszélje a nagy öreget az ünnepségen való részvételre. A nyolcvanéves akadémikus azonban jól tudja, hogy az egész ceremónia azért készül, hogy a hamis ünneplés fényében mindenki a saját peccsenyjét süthetesse. Kamsatov nem akarja „megkoronáztatni” magát a haszonlesőkkel, a képmutatókkal, mert irtózik a dicsérő szólamoktól, az üres frázisoktól. A remek fináléban a hosszas huzavona után mégis ünnepi díszbe vágja magát az agg tudós, és sajátos, ironikus humorral indul a „koronázásra”.

A vígjáték szellemes-humoros felszíne alól esetenként az élet komolyabb kérdései is előbukkannak: a tudomány szenvedélyes igazságkeresése, a kompromisszumok veszélyei, a nemzedékek kapcsolata.

A színpad világának furcsaságait gyűjtötte csokorba Zorin „szomorú bohózatában” (1969). A tragikomikus történet ellopott kéziratok körül bonyolódik. A helyzetkomikum-ra épült vígjáték úgy indul, hogy a félresikerült „drámacsínáló”, Kaurov nap mint nap darabjával ostromolja Molocsko színigazgatót, de csak visszautasításban van része. Egy behízelt modorú kalandor viszont a Kaurovtól lopott ominózus kéziratral, mint új üstökös, már meghallgatásra talál a mindenható direktornál. Idővel azonban Siskin is ugyanúgy jár, mint áldozata, mert tőle meg barátja, a dörzsölt Kosztya cseni el féltve őrzött zsebjét.

A *Színházi fantázia* vitriolos satíra, amelyben a színészet otthonáról lefoszlanak a bohémvilág hagyományos, eszményítő vonásai. Fárasztó, idegölő, becstelen praktikákkal teli világ ez, ahol az ádáz presztízsharcok, az önös érdekek

gyakran a művészet fölé nőnek. A groteszk elemekkel színesített persziflázásban Zorin belecsíp mindenkiébe: íróba, rendezőbe, színészbe. Nem kíméli azokat sem, akik szeretnek a művészet fényében tetszelegni, de valójában igen távol állnak tőle, csupán kisszerű diletánsok vagy harsány kalandorok.

A folyamatosan megújulni kész Zorin számára a világsikert a hatvanas évek közepén írt, a csehovi modellből is bőven merítő lírai dráma, a *Varsói melódia* (1966) hozta meg, amely színpadszerűségével s remek színészi játéklehetőségével megmozgatta a rendezők fantáziáját Moszkvától Párizsig. Az érzelgősség és irrealitás csapdái ügyesen elkerülő darab a lengyel Helga és az orosz Viktor kapcsolatának történetében egy hirtelen fellobbanó, majd az idő múlásával keserű-szép, nosztalgikus emlékké halványuló szerelem finoman árnyalt lírai krónikáját meséli el. A „háromütemű” dráma - ez vonatkozik időbeli felépítésére s érzelmi hullámvására is - sorsokat, sorsfordulókat tud teljes művészi hitellel megragadni és ábrázolni. A lírai-drámai játékban Zorin csupán megérinti a kort, s csak annyira vázolja-vádolja, amennyire a történet továbblendítéséhez s megértéséhez feltétlen szükséges. Az író számára a legfontosabb a bensőből fakadó lelki indítatás, az érzelmek áradása, a líra. 1946 telén, kapcsolatuk hajnalán a fiatalság minden hevével és bátorságával szereti egymást Helga és Viktor. A közös séták, a félszeg csókok, a kemény éjszakai munkával megszerzett ajándék a szeretett lánynak, a kimerültségtől átaludt szilveszter - mind beletartoznak a nagy szerelem nyitányába. Sorsuk végleges összekapcsolását azonban lehetetlenné teszi egy szigorú rendelet.

Tíz év múlva ismét találkozunk - Viktor egy delegációval Varsóba utazik -, s újra átéljük a régi szerelem legszebb pillanatait. Viktor ambíciózus tudós, Helga befutott énekesnő, s már mindketten házasságban élnek. Kettőjük közül Helga a merészebb, aki szerelmüket még mindig nyíltan vállalja, s érte minden áldozatra hajlandó. Viktor azonban a körülményekre hivatkozva meghátrál.

Újabb évtized telik el, és 1966-ban Helga Moszkvában ad hangversenyt. Futó találkozásuk a színházi öltözőben végleg eldönt mindent. A halványuló szerelemmel szemben - bár mindketten ismét szabadok - előtérbe kerülnek a kompromisszumok, s lassan, de biztosan a konformizmus diadalmaskodik a legszebb

emberi érzés felett. A darab utolsó sorai találóan érzékeltetik, hogy az egykori szerelmesek - főleg a fiú - már beleveszték a köznapok prózájába:

Viktor:... Holnap nehéz napom lesz. Soha nincs szabadidőm. Különbösen az a jó, hogy nincs. Ha őszinte akarok lenni, nagyon jó, hogy nincs szabadidő...

A *Varsói melódia* nem egy mai szovjet love story, hanem két ember kapcsolatából kibontott remek valóságábrázolás. A vonzó lírai fűtöttséget ironikus felhangokkal is elegyítő dráma világosan érzékelteti, hogy milyen mértékben torzítja el az embert, ha érzelmileg félresiklik, s idegen életformában és ritmusban próbálja sorsát formálni.

Az óriási visszhangot kiváltó lírai dráma jóval gyengébb színvonalú és intenzitású hangütése tér vissza egy későbbi Zorin-darabban, a *Tranzitban* (1972). A lényegében kétszemélyes színműben alig van cselekmény. Csupán annyi történik, hogy Bagrov, a neves moszkvai építész Ugli falucskában reked, s a véletlen folytán a szerelemre éhes Tatjana lakásában tölti az éjszakát. A „tranzitban” a forró, szerelmes éjszakán mindketten felnyílnak, s megkísérlik újraértékelni addigi életüket. A mérnök és az asszony játékos-komoly dialógusa s néhány mellékes epizód csupán egy lapos történethez volt elegendő, amelyben még a hangulatteremtő mondások és aforizmák is erőltetettnek hatottak.

Változatos pályafutása során Zorin a régmúlt történelembe is visszanyúlt, de az évszázadok távlatából is mindig a jelenhez szól. Köztudott, hogy a mai szovjet drámaírók valahogy kerülnek az antik témákat, sőt saját távolabbi történelmi múltjukból sem merítenek túl gyakran. Csupán Edvard Radzinszkij és Leonyid Zorin fogott jelentősebb kísérletekbe a történelmi dráma terén. A *Beszélgetés Szókratesszel* című darabban Radzinszkij elegáns könnyedséggel, lírával és humorral keltette életre az antik témát s hőseit. Figyelemre méltó műnek számít másik történelmi drámája is, a *Lunyin avagy Jakob halála*. Zorin történelmi tárgyú alkotásai egyrészt az ókori Rómába, másrészt a XVIII-XIX. századi Oroszországba vezetnek.

A *Római komédia* (1964) ókori környezetbe helyezett parabolisztikus játék, amely Domitianus császár uralkodásának éveibe ágyazva, Dionról, az i. sz. I. század híres szatirikus költőjéről szól, akit töretlen igazságkereséséért, kényelmetlen őszinteségeért kétszer is száműz-

nek, de megalkuvásra bírni nem tudnak. A történelmi keretben felvonulnak a hajdani Róma különböző rétegei, helyezkedő és köpönyegforgató figurái, és képet kapunk a közállapotok romlásáról, az intrikák kusza világáról is. Bár a *Római komédiában* Zorin mintegy két évezred mélyére ás le, a darab tanulságai ma is érvényesek.

Az elmúlt századok orosz történelmének Zorin három darabot is szentelt. A trilógia első darabja, a *Dekabristák* (1966), a címben fémjelzett mozgalom tragikus sorsú forradalmárainak állít emléket. A dráma, hűen követve a történelmi eseményeket, elsősorban a dekabrista mozgalmon belül keletkezett repedéseket és konfliktusokat veszi vizsgálat alá, megmutatva azt, hogy a belső ellentmondások hogyan feszítették szét az egyébként kívülről is támadott mozgalmat. Az események során megjelennek a darabban a kor ismert s meglehetősen ellentmondásos alakjai - Pesztyel, Rilejev, Muravjov -, akiket éles felfogásbeli különbözőségük ellenére is egymáshoz közelít az önkény gyűlölete és a tettvágy. A dekabristák hősi korszakának politikai és erkölcsi konfliktusait Zorin kitűnő érzékkel, érett írói eszközökkel ábrázolta.

A *Bronz nagymama* (1969) a dekabristákkal nyíltan rokonszenvező nagy lírikus, Puskin művészi pályájának sűrített krónikája. A szokatlanul „dialógusoknak” nevezett drámában nincs egységes cselekmény, a műből elsősorban a puskin életmű meghatározó, eszmei magaslatai csúcsosodnak ki.

A *Cári vadászat* (1976) az orosz történelem egyik karriertörténetét, a hatalom birtokosainak és önjelöltjeinek ádáz harcát jeleníti meg. A történelmi dráma középpontjában Katalin cárnő, kegyeltje, Orlov gróf és a históriában Tarakanova hercegnő néven ismert, magát Erzsébet trónörökösnőnek kiadó dáma áll. Katalin cárnő Párizsba küldi kegyeltjét, hogy rabolja el az ott élő ál-Erzsébetet. Orlov és a gyönyörű hercegnő egymásba szeret. Felejthetetlen napokat töltenek együtt, de a grófnak a cárnő kegye mindennél többet ér. Végül Orlov elárulja és meggyilkoltatja szerelmesét, a „trónörököst”.

A történelmi drámákkal párhuzamosan, de főleg az azokat követő időszakban készült Zorin-darabok azt látszanak bizonyítani, hogy az író eléggé szabadjárá engedte fantáziáját, de arról is tanúsodnak, hogy kísérletező kedve az idők folyamán nem hagyott alább. Színmű-

veiben el tud rugaszkodni a megcsontosodott ideáktól, a sablonos alapfogalmaktól, s kitűnően érzékelteti drámaiban azok átértelmeződését, konkrét élethelyzettől függően esetleg teljes átalakulását. A mindennapok konfliktusai, a felgyorsult élet beteges kinövésai mellett a rövidebb-hosszabb időre divatba jött jelenségek, szokások is foglalkoztatják az író. A kor divatos áramlataiból többször is merítő Zorin azonban jó érzékkel kerüli el az absztrakt képzuhatagokat, a bonyolult parabolákat, a hiperbolikus metaforákat. Moderneskedő kísérletezései folyamán is általában a valóság talaján tud maradni. Ez utóbbit látszik igazolni az álom és valóság elemeiből szőtt, már a címében is „modern” dráma, a *Stressz* (1973). A fantasztikum határát súroló, de expresszív epizódok összegzéseként ugyanis Zorin világosan utal darabjában arra, hogy az időnként tárgyilagos önvizsgálat elengedhetetlen ahhoz, hogy az ember magasabb szellemi-etikai fokra léphessen. Ezt támasztja alá a képzelgő hivatalnok, Kazimirov életútja is, aki fantasztikus álmaiban teljesen elszakad a valóságtól - mindenki ellen lázad -, majd visszatér a hétköznapiok realitásába, s rájön arra, hogy mindenkinek, neki is, lelkiileg-szellemileg felfrissülve, érzelmileg újratöltődve megvan a lehetősége, hogy boldoguljon az életben.

Az országos irodalmi pályázaton díjat nyert vígjáték, *Az ismeretlen* (1976) a termelés világát fricskázta meg. A darab expozíciója egy típushelyzetet vázol fel. A Gumiipari Trösztben lázas semmittevés folyik: a nagy hatalmú, ötvenedik születésnapjára készülő igazgató, Lalajev, békésen szunyókál kedvenc karoszékeében, munkatársai pedig ügyes trükkökkel álcázzák naplopó életüket. A munkát mímelő társaságon páni rémület lesz úrrá, mikor megjelenik az Ismeretlen, s közli, hogy a vállalat tevékenységét szigorú teszttel fogják megvizsgálni. Ettől kezdve meglődul a cselekmény, a tröszt felbolydult méhkassá válik. Mindenki mozgásba lendül, alakoskodik, helyezkedik, s kétségbeesetten a blőd teszt megoldásán fáradozik. Mikor kiderül, hogy elmarad a vizsgálat, s az egész csak az Ismeretlen tréfája volt, azonnal visszatér az élet, folytatódik a boldog semmittevés. A hivatalnokok felszabadultan, felfokozott jókedvvel vetik bele magukat szeretett vezérük ünneplésébe.

A groteszk ötletre épülő játék az élet visszasságait vette célba. Az író tipikus modellhelyzeteket teremt darabjában, s

azokat szatirikus tartalommal tölti meg. A nagyszerű helyzetekben a különféle konformista típusok - a behízsgő, a köpönyegforgató, az örökösen helyeslő - sorra felvonulnak. A komikus történet remek, ironikus epizódjai azonban arra is figyelmeztetnek, hogy az emberi gyalogságok mindenhol és mindenkor burjánzó világából újra előbukkanhatnak a befolyásolható és kényelemszerető csúszómászók meg a veszedelmes naplopók.

A gogoli dramaturgia hagyományait követő Házasságtörésben (1980) a vágy-álom és a realitás örök szembenállásának egyik sajátos változatát karikőrözi ki. A vígjátékban a szenzációvágyás, a nagystílűség beteges tüneteit meg a kifecamodott morált vette célba az író, görbe tükörben téve nevetségessé azokat. A humoros fordulatokkal felfokozott banális kisvárosi történet főszereplői a kalandra éhes fogorvosnő és a városból elszármazott, sok éjszakai gyötrődéssel kiizzadt versek szerzője, Valetov. Mindketten nagy becsben állnak szűkebb pátriájukban. Bár valójában csupán futó ismerősök, Zora Petrovna krimi nyaralása után elterjedt az a mendemonda, hogy az asszony beleszeretett a koszorús költőbe, s hamarosan várható Valetov látogatása. A fogorvosnő férje, a látszatot fenntartandó, s hogy mentse felesége „becsületét”, rábeszéli a hivatalos ügyben városukba érkező poétát, játssza el a hősszerelmest. A rögtönzött színjáték osztatlan tetszést arat, mindenki elégedett, s nem szenved csorbát az asszony „jó híre” sem.

A zorini megoldási képletek egyik eredeti változata emeli meg a robbanó ötletekben egyébként is bővelkedő *Karnevált* (1980). A vígjáték a rendkívül divatosá vált s gyakran túlzásba vitt lélekébúvárkodást gúnyolja ki, humoros-groteszk példákkal állítva pellengérré sarlatánokat és nekik vakon hívó pácienseket egyaránt. Az író a jövő emberének „képletéről” álmodozó tudósjelölt, Bogdan és kedvese, Zoja kapcsolatán keresztül ábrázolja az ideges élet nyugtalanító jelenségeit, áttételesen érintve az elidegenedés veszélyeit is. A csattanós fináléban Zorin groteszk módon tesz pontot a történet végére. A születésnapját ünneplő „híres pszichiátert” az álarcot öltött páciensek - elhagyott asszonyok, hiú, tehetségtelen színészek, „diplomás naplopók” - karnevállal köszöntik, majd lekapván maszkjukat, előbukkannak a legközelebbi társak, a barátok. Ily módon a darab minden szereplője - közvetve mindenki - kap egy fintoros intést az élettől.

Bemutatjuk Tábori Györgyöt

Az utóbbi években a szovjet drámairodalom feltűnően mozgásba jött, új szerzőkkel és művekkel töltődött fel, de a fellendülésben, a fiatalok mellett, fontos szerepet játszottak az idősebb, érettebb írók, köztük Leonyid Zorin is. A szovjet dráma felfrissítéséhez a legújabb, nemegyszer formabontó elemekkel is megtűzdelt Zorin-darabok is hozzájárultak, s még akkor is így van ez, ha azok művészi színvonala több-kevesebb kívánnivalót hagyott maga után. Összefoglalóan fogalmazva: a szovjet drámairodalomban egymás mellett élő és egymást megtermékenyítve fejlődő különböző hagyományok, stílusok, alkotó útkeresések és a legmodernebb dramaturgiai törekvések sorába Leonyid Zorin újszerű látásmódot, árnyaltabb világképet tükröző dráma művészete is szervesen beleillik.

Színpadírói munkásságát elemző-méltató tanulmányokban annak a gondolatnak is hangot kell adnunk, hogy dráma művészete nem lezárt tény, s egy nyitott folyamat idővel néhány ítéletet esetleg megváltoztathat, sőt egynémely megállapítás tartalmát talán át is rendezheti. Az viszont már kétségtelen, hogy írói pályája nagyobb - mondhatni döntő - részét megtett Zorin a mai szovjet dráma és színház meghatározó, jellegzetes egyénisége.

A Leonyid Zorinról rajzolt rövid pályakép befejezéseként az ismert mondást kell idéznünk:... akit egyszer megérintett a színház varázsa, többé nem tud szabadulni a színpad vonzó, mágikus erejétől. A hetedik évtizedébe lépett neves szerző számára a színház jelenti az életet, s ez fordítva is igaz: az élet számára a színház.



Egy szép nevű kis utcában, a Porzellangasszéban nyílt meg Bécs legújabb színháza: A kör. A főbejárat felett neonfények hirdetik nyolc nyelven - köztük magyarul is - a színház nevét. Vezetőjét, George Taborit, azaz Tábori Györgyöt, a nyugatnémet színházi szakma nagy öregeként tisztelik. Hetvenedik születésnapján felsőfokon méltatták szakmai munkásságát, személyét pedig melegen ünnepelték. Mi, itthon, még mindig méltatlanul keveset tudunk róla, pedig szülőhazáját nem felejtette el, gyakran hazalátogat, és sokszor és sokaknak hangoztatta, milyen szívesen rendezne itthon is. De most - ha kérnék rá - sem vállalná, mert hetven-egynéhány éves korában önálló színházat ajánlottak fel neki Bécsben, és ő belevágott a nagy kalandba.

A színházindulás sikeres volt, kiemelt sajtó- és közönségérdeklődés kísérte az első bemutatót: O'Neill Eljö a jeges című darabját. „A kör elindult, kiterjesztve sugárzását Bécsen túlra is, azt a reményt ébresztve mindnyájunkban, hogy olyan helyre válik, ahol a színház ismét játék és élet lesz. Ezekkel a szavakkal fejezte be elismerő kritikáját a Theater Heute recenzense. De Tábori nemcsak színházalapítóként, hanem íróként és rendezőként is sikerrel mutatkozott be az idén Bécsben: a Burgtheater kamaraszínházában, az Akademietheaterben maga rendezte Mein Kampf című darabját, és a színház jövőre ismét hirdeti egy Tábori-bemutatót.

Az itt következő interjúkban saját szavaival mutatjuk be Tábori Györgyöt, illetve a német nyelvű sajtóviasshangok segítségével képet igyekszünk adni az említett előadásokról.

SENTGYÖRGYI RITA

„A lenni ígérel kezdődik a színház”

Telefoninterjú, 1987. április

- „Nálam a művészet és az élet összefüggése a központi téma, és ez politikai és erkölcsi kérdés. Hol van a szabadsághatára, és ezt meg lehet-e ismerni anélkül, hogy az ember kényszerhelyzetbe kerülne? Mindig is ez volt az én színházi tevékenységem lényegi kérdése” - nyilatkozta ön egy régebbi interjúban. Az élet és a teória önnél összefügg, talán mert végigélte a század nagy eseményeit, és rendkívül mozgalmas életutat járt be. Mindehhez milyen indítást kapott a családjától?

- Apám újságíró volt és történész, a bátyám szintén újságíró. Nagynéném pedig, Tutsek Anna - talán még mond valamit a neve Magyarországon - leányregényeket írt. A családom mindig is elnevezte, hogy újságírással vagy bármilyen írói tevékenységgel foglalkozzam. Írónak lenni, különösen kis országban, bizony nem könnyű dolog. Magyarországon akkoriban több íróember volt, mint amennyi olvasó. Az ízlésem, a kíváncsi-

ságom, az érdeklődésem mégis ebbe az irányba vitt. Emlékszem, tizenéves koromban titokban írogattam, nehogy az apám rajtakapjon. Aztán később, amikor Angliába emigráltam a harmincas évek közepén, ott kezdtem el komolyabban foglalkozni az írással. Angolul írtam, eleinte kizárólag regényeket.

- Úgy tudom, hogy a harmincas évek elején Berlinben élt.

- Igen, a családom révén kerültem ki Berlinbe, az érettségi után. Apám a szállodaiparba akart mindenáron elhelyezni, hogy tanuljam meg az élet gyakorlati oldalát. s valóban jó lecke volt: eleinte hamutartókat tisztogattam, pincéreskedtem. Aztán 1933-ban, amikor a helyzet zavarossá vált, visszajöttem Pestre, és egy ideig a Hungária kávéházban is dolgoztam. Ezeket a tanulóéveket később sem bántam meg, mert amint Molière is mondja: senki nem ismeri jobban az urat a szolgánál.

- Említette, hogy a harmincas évek közepén Angliába emigrált. Igaz, hogy külföldi összekötő tagja volt az angol titkoszolgálatnak?

- Ez így túlzás. Egyszerűen arról volt szó, hogy mint újságíró, mint a Magyar Nemzet munkatársa kiküldetésben voltam először Szófiában, tehát tudósító-



Tábori György

ként dolgoztam. Aztán kikerültem Londonba, és ott a BBC magyar osztályán helyezkedtem el. Tudósítóként küldtek ki Kairóba, Jeruzsálembe, Isztambulba. A háború alatt Isztambul ugyanolyan semleges központ volt, mint Stockholm vagy Svájc.

– A háború végén nem gondolt arra, hogy visszatér Magyarországra?

– Dehogynem, csak időközben úgy alakult az életem, hogy Angliában és az Egyesült Államokban kiadták regényeimet, 1947-ben pedig az egyik novellámat megfilmesítették Hollywoodban, és tanácsadóként meghívtak három hónapra. Örültem, hogy végre egy kis környezet-változás, nyaralás, egy kis napsütés, ám a három hónapból több mint húsz év lett. Sokáig úgy éreztem, hogy ez volt életem egyik legnagyobb tévedése. Soha nem voltam igazán otthon Amerikában, talán azért, mert túl európai vagyok gondolkodásmódban, életvitelben. A Hollywoodban eltöltött hét év azzal telt el, hogy forgatókönyveket írtam. Bevallom, a film nem érdekelt különösebben, de bekerültem egy óriási gépezetbe, amiből nehéz lett volna menet közben kiszállni. Olyan volt az egész, mint egy lidércálmom, ér-

dekes lidércálmom. Emlékszem, 1948-ban New Yorkban megismerkedtem apám egyik barátjával, aki nagyon lebeszélte, hogy hazatérjek, és én is féltem, hogy nehéz lesz beilleszkedni a változásokba, nem is politikailag, hanem egzisztenciálisan. Ilyen hosszú távollét után mindent előről kezdeni nem könnyű dolog, s amikor végre először hazalátogattam a hetvenes évek elején, egy cseppet sem éreztem sem csalódást, sem szürkeséget, sem kicsiséget.

– Az ötvenes évek Amerikájáról milyen meghatározó emlékeket őriz?

– Az én generációimat sem a harmincas, sem a negyvenes, sem az ötvenes évek nem kényeztették el, és én mindig, akarva-akaratlan, olyan helyzetekbe kerültem, amelyekben régimódi humanistaként nem érezhettem jól magam a bőrömben. Los Angelesben találkoztam egy magyar filmíróval, Törzs Ivánnak hívták. Még gyerekkoromból ismertem. Állatfilmeket készített, és volt egy óriási állatkertje Floridában. Egyszer végigkocsikáztattam a hollywoodi hegyekben, és amikor kinyitottam az autórádiót, egy nő éppen politikai beszédet tartott. Ez a nő Katherine Hepburn volt, kiderült,

hogy több ezer ember elsőként tiltakozott nyilvánosan a McCarthy-korszak ellen. A háborúnak már vége volt, a fasizmust levertek, és megint felbukkant egy másik variációban.

– A színházzal és a drámaírással való kapcsolata is az Egyesült Államokban kezdődött.

– Hollywoodban ismertem meg Brechtet, méghozzá egy rendező barátomon, Joseph Loseyn keresztül. Ő rendezte ugyanis a Galilei világpremierjét. A cím-szerepet alakító Charles Laughton fordította a darabot angolra, de nyelvi problémái voltak, és Losey baráti alapon megkért, hogy segítsék neki, főleg Galilei nagymonológijában. A Brechtrel való rövid személyes találkozások is arra inspiráltak, hogy később lefordítsam néhány darabját. És aztán készítettem egy kolázszt Brecht műveiből *Brecht és Brecht* címmel. Abból indultam ki, hogy mindazt, amit róla mondani lehet, már ő maga is elmondta, jobban, mint bárki más. Így született ez a portré versekből, dalokból, rövid jelenetekből.

– Brechten kívül milyen meghatározó találkozásokra nyílt lehetősége?

– Kaliforniában volt egy érdekes kolónia, egyik középpontjában Bertold Viertel nevű költővel, illetve feleségével, Salka Viertellel, aki egy Rosa Luxemburg-szerű nagyon baloldali asszony volt. Náluk laktam egy ideig a garázs fölött. Azon túl, hogy a közép-európai emigráció menedéke, találkozóhelye volt itt, Frau Salkánál lehetett a legjobban enni. És nagyon gyakran megfordult itt Thomas és Heinrich Mann, Brecht, Feuchtwanger,

– Mikor volt az első színpadi sikere?

– 1952-ben Elia Kazan megrendezte első színdarabomat, *Menekülés Egyiptomba* címen. Csakhogy a siker fogalmát egészen más mércével mérik Amerikában, mint Európában: van három-négy kritikus, az ő véleményük dönti el, hogy másnap becsukják a színházat vagy játszanak tovább. Ezt egy darabig lehet csinálni, de hosszabb távon annyira művészet- és emberellenes, hogy nem lehet elviselni.

– Úgy érezte tehát, hogy emberközelibb színházat lehet csinálni Európában? Ezért települt vissza?

– Még Amerikában rájöttem, hogy nem elég írni, rendezni is kell. New Yorkban a színházak gazdasági struktúrája teljesen kaotikus, áttekinthetetlen. A hatvanas években több színházi csoportot is vezettem Amerikában, de egyre inkább úgy

éreztem magam, mint egy megfáradt katona valahol egy dél-amerikai dzsungelben. Aztán 1968-ban a Berliner Ensemble-től meghívást kaptam egy Brecht-szemináriumra, és akkor láttam először, hogyan is kell Brechtet rendezni. Számomra meghatározó élmény volt, a legjobb és a legszebb színház, amit addig és azóta láttam. Ha már színházat csinál az ember, akkor csak hasonló mércével érdemes csinálni. 1969-ben pedig meghívást kaptam Nyugat-Berlinbe, rendezés-re. És ugyanítt bemutatták *Kannibálok* című darabomat.

– *Ami az első Auschwitz-dráma, és ennek köszönheti első nemzetközi sikerét.*

– Tulajdonképpen a „fiúk” nemzedékének szemszögéből van ábrázolva Auschwitz, nem olyannak, amilyen volt, hanem amilyen lehetett. Arra már régen rájöttem, hogy erről csak az írhat dokumentarista módon, aki maga is ott volt. Az én darabom inkább fantáziájáték, ami a túl-élők idegrendszerében játszódik le. Számomra is nagy megkönnyebbülés volt, hogy ezt a témát színpadon fel lehet dolgozni.

– *Említette, hogy Amerikában a színházi struktúra mennyire kaotikus. Nyugat-Németországban milyen tapasztalatai vannak e téren?*

– A színházak gazdasági alapja itt nagyon racionális, rengeteg a szubvenció, és a színház mint struktúra szinte teljesen független a közönségtől. Ezt arra értem, hogy a tetszéstől, a sikertől függetlenül szinte mindegy, hogy egy darabot hány-szor játszanak. Németországban annyi színház van minden kisvárosban, hogy sok lehetőség van a kísérletezésre. Énnekem a müncheni Kammerspielében egy ideig megadatott az a lehetőség, hogy a színészekkel laboratóriumszerű munkát végezhessenek. Szeretek egy-egy társulattal hosszan együttműködni, szeretem, ha a próbák meditációs és koncentrációs gyakorlatok is egyúttal.

– *Ha sorra veszem a rendezéseit: Kafka Éhezőművésze, Beckett Godot-ja, Eörsi Kihallgatása, Müller Haláltutaj a, Euripidész Trójai nőkje, és akkor még nem említettem az ön Shakespeare- és Brecht-rendezéseit, szóval ebből a hiányos felsorolásból is kitűnik, hogy a kényszerhelyzet, a szabadság, a félelem, az erőszak kérdésköre szinte mániákusan foglalkoztatja.*

– Ami generációnkat annyira megfertőzte a politika, a történelem, hogy ezek a kérdések beleivódtak a zsigereinkbe. s ma megint olyan világban élünk, amikor bármelyik percben történhet valami, és történt is, mint ahogy a *Haláltutaj* című

Müller-darab is rátapint Csernobil tanulságára. Amikor az ember ilyen időszakban él, akkor az élet és az ember egyszerre egészen más „előjelet” kap; szóval sokkal értékesebbé válik. Az élet és a művészet kapcsolatában sokan a színházat mint művészetet látják, és nem mint életet. De számomra az élettel, a lenni igével kezdődik a színház, és nem a művészettel. A színészeknek mindig azt mondom: a feladat nem az, hogy miképp lehet az emberből színészt csinálni, hanem miképp lehet a színészen az embert megőrizni, és nem hagyni, hogy eltűnjön egy esztétikai feladatban, egy szerepben, egy stílusgyakorlatban. Minden más művészeti ággal szemben ez az igazi előnye, mert egy könyv az egy tárgy, egy lemez vagy egy film is csak egy tárgy.

– *Az emberi kapcsolatok tanulmányozása terén két rendezését említem: a Godot-t és a Haláltutajt. Mindkét mű emberi véghelyzetben játszódik.*

– Két évvel ezelőtt olvastam Müller negatív utópiáját, milyen is lesz ez a világ az atomkatasztrófa után. Mint a jó öreg mesékben, a túlélők egy tutajon utaznak a Rajnán, csak hát ez egy háborzongató mese, ahol a vér zöld színűvé válik, arc nélküli gyerekek jönnek a világra, és az emberek szép lassan megöregednek, testileg-lelkileg megcsönkölnek. Ha már a véghelyzetet említette, érdekes, hogy nemrég kaptam kézhez az NDK-ból egy kulturális lapot, amelyben Beckettre emlékezve megemlíti, hogy az összes Godot-produkció közül az én rendezésem fedezett fel elsőként valami újszerűt a darabban. Kevesen tudják, hogy az általános világvégeérzet mögött élettrajzi momentumok húzódnak meg. Beckettet senki nem tartja politikus írónak, és a *Godot-t* általában mint valamilyen clownjátékot értelmezik. Beckett élettrajzából pedig világosan kiderül, hogy a Godot-élmény a háború alatt született, amikor részt vett az ellenállásban. Kitüntetés is kapott, de erről soha sehol nem beszélt. A feleségével együtt Dél-Franciaországba, a szabad zónába kellett menekülnie, mert valaki elárulta a csoportját. Szóval a csavargás nem valami absztrakt esztétikai fogalom a *Godot*ban, hanem személyes élmény. Ha figyelmesen olvassuk a *Godot-t*, rájövünk, hogy tulajdonképpen egy életveszélyes világban vagyunk, ahol a csavargók nem mások, mint menekültek. Egy világban, ahol az embereket megverik - azt hiszem, ez a második mondat a darabban: „Már megint megverték. Hányan voltak?

Tízen.” Szóval egy ilyen dialógus az ismert élettrajzi tény után mindjárt konkrétá válik.

– *Nem beszéltünk még arról, hogy a magyar irodalmi, színházi élethez milyen kötődései vannak.*

– Első helyen Örkény Pista barátomat kell említenem, aki a harmincas években első regényének kéziratát megmutatta nekem. Elbűvölőnek találtam, teljesen egyéni hang volt. Később a kapcsolatunk megszakadt, majd 1971-ben, amikor hazajöttem, újra találkoztunk. Számomra ő jelentette a hidat múlt és jelen között. Nagyon sok írását olvastam, és a humora állt hozzám a legközelebb. Kedvenc írómat, Kafkát juttatja eszembe. A fiatal írók közül Nádas Péter és Esterházy Péter írásait olvasom nagy szeretettel.

– *Úgy hallottam, hogy együtt dolgozott Kocsis Zoltánnal.*

– Kocsissal és Vidovszky Lászlóval. Karlsruhe-ban rendeztek egy zenei fesztivált, és itt mutatták be Kocsis operáját, amit Pilinszky szövegére írt, és én rendeztem. Nagyon szép, meghatározó élmény volt.

– *Ön származását tekintve magyar, élete nagy részét mégis német és angol nyelvtérben töltötte. Feltételezem, hogy a haza, az otthon fogalma az ön számára bonyolult kérdés.*

– Hogy magyarnak lenni mit jelent, hogy az ember hogyan reagál egy József Attila-versre vagy a paprikás csirkére, azt, gondolom, nem kell részleteznem. Ezen túl természetesen van egy másik dolog. Ezekkel a nagy általános fogalmakkal, hogy magyarok, németek, zsidók, gyerekek, egyre kevesebbet tudok kezdeni, mert mindegyik absztrakció, és csak bizonyos fokig igaz. Tulajdonképpen életveszélyesek is, mert a legsötétebb elbutuláshoz vezethetnek. Elég meg-nézni az újságokat, eltorzított nacionalizmus van mindenütt. Az otthon, a haza számomra az a pár könyv, az a pár ember, akihez-amihez kötődöm. Most úgy érzem, hogy a színház az én hazám, de ez még nem jelenti azt, hogy most, amikor annyi idő után először beszélek újra magyarul, nem remeg a gyomrom és a lábam. Hát ez is hozzátartozik a haza fogalmához, meg az is, hogy itt ülünk Münchenben a feleségemmel, aki egy szót sem ért magyarul, és miközben hallgatjuk Latinovits Ady-lemezét, az ő szeme is könnyes lesz, mert megérez valamit Adyból és Latinovitsból.

RADNÓTI ZSUZSA

„Főleg politikai színházat csinálunk”

Interjú Bécsben 1987 júniusában

- Milyen külső és belső körülmények hatására döntött úgy, hogy otthagyja sikerei színhelyét, és átköltözik Bécsbe?

- Tíz évvel ezelőtt volt egy kis csoport Brémában, tízen voltunk, csak egymással dolgoztunk, és sok mindent kipróbáltunk. Akkor még és előtte a hatvanas években divatos volt az alternatív és csoportszínház, gondoljunk Grotowskira és a Living Theaterre. Ez ma már nem megy, mert a hatvanas éveknek végleg vége van. Az én csoportom is feloszlott a hetvenes évek végén, akkor mentem a Kammerspielébe, Münchenbe, Bochumba Peymannhoz és a Schaubühnéhez, Berlinbe. De ott, azokban az úgynevezett nagyszínházakban az ilyenfajta csoportos munka alig lehetséges, én pedig szüntelenül vágyódtam a brémai évek után. Úgy mondanám, hogy én a katedrálisok helyett a katakombákba vágyódom. Szóval ez az egyik oka, hogy miért vagyok itt.

A másik, amit valahogy úgy tudnék megfogalmazni, hogy a német nyelvű színház a legjobb a világon, mert nagyon sok a pénz, nagyszerű tradíciók vannak, kiemelkedő képességű színészek és nagyszerű kritikusok, s mégis az a furcsa, hogy ez a sok nagyon jó együtt - gyakran miért rossz. Ez nem esztétikai ítélet, hanem - hogy régimódi nyelven szóljak - a kapitalista patológia tünete, vagyis a struktúra egészében ember- és ezáltal színházellenes. Szóval nem a személyekkel van baj, mert egyénileg mindenki nagyon kedves, nagyon okos, nagyon tehetséges, csak a rendszer maga produkciókra „van beállítva”, és közben mindig elfelejtődik és elvész, hogy a színházban emberekről van szó, színészekről, díszletmunkásokról, közösségről. Minden és mindenki rettenetes „Leistungswang”-ban, produkciókényszerben van, mert annyi a pénz, és annyi a közönség is, és tényleg minden nagyon jól működik, hétfőn van premier, kedden már újra kezdenek próbálni, minden siker, mert a szubvenció tulajdonképpen eltakarja az igazi kapcsolatot a közönséggel, tehát lehet egy kicsit nagyobb siker vagy kisebb siker, de sem a sajtó, sem a kassza nem dönt a produkciók sorsáról. Ez az egész engem mindig arra emlékeztet, hogy ezek a színházak

olyanok, mint a repülőgép, amit valaki elrabolt. Ezt a gépet mi saját magunk raboltuk el, és repül is a gép, csak senki nem tudja, hová megyünk. s aztán néha kiugranak az emberek ejtőernyővel. A patológia kifejezésen azt értettem: bár minden nagyon jól működik, és minden ott van, ahol lennie kell, és van biztonság, és van siker és pénz, mégis milyen sokan betegek. Némelyik nem is tudja, mennyire. Igen sok az alkoholisták, és nagyon sokan - és nemcsak a súlyos, úgynevezett neuraszténia esetek - elégedetlenek, és kiugranak ebből a repülőgépből. Tavaly írtam a Theater Heuténak egy Örkény István-szerű ironikus dolgozatot, tulajdonképpen egy listát, hogy abban az évben mi volt betegségben és halálban Hamburgban, Berlinben és másutt is...

- Ez egy általános stresszállapot?

- Erről nemigen beszélnek, nem akarják beismerni, hogy itt valami nem stimmel. Csak ha az ember hajnali kettőkor beszél velük egy kocsmában - most első sorban színészekről van szó -, akkor nagyon sok az elégedetlenség, nagyon sok a kétségbeesés, amit igazából alig lehet megérteni, mert nem fiatal kezdőkről, nem állásnélküliekről van szó, hanem befutottakról. Mondok egy példát: az egyik legismertebb, legjobb és legnépszerűbb női sztárt premierje előtt meglátogattam az öltözőben. A kezében teli vízespohár vodka. És azt mondja: „Tíz évvel ezelőtt hetven százalék volt a tehetség meg a munka és harminc százalék a vodka. Most negyven százalék a tehetség és a munka és hatvan százalék a vodka. Képzeld el, mi lesz öt év múlva. Na, szervusz.” És lehajtotta az egészet.

- Ez a rendezők elleni lázadás vagy a munkamódszer, a darabválasztás elleni tiltakozás, vagy az a bizonyos általános stresszállapot?

- Ezt csak Marx tudná analizálni, már nem is Freud. A színházban a probléma ugyanis az, hogy a színész olyan munkás, aki nemcsak munkás, hanem egyúttal a munka végterméke is. Ezt angolul úgy mondják, hogy: „it is not only the producer, it's also the product”. s ha - a színész mint munkás és mint produktum között egyre nagyobb lesz a szakadék, akkor jöhet létre ez a patológikus állapot.

Szóval... mint említettem, Bochumban is dolgoztam Peymann-nál, és mikor ő átjött ide Bécsbe, és átvette a Burgtheatert, megkérdezte, nincs-e kedvem nekem is átjönni. Aztán egy héttel később mondta valaki, hogy itta Porzellangassában felszabadult egy kis avantgarde

színház, mert a vezetője megunta, és más irányba akar menni. Akkor idejöttem, megnéztem, és mindjárt tárgyalni kezdtünk. Ugyan mindenki azt mondta, hogy bolond vagyok, hogy hetvenhárom éves koromban akarok színházat vezetni; az nemcsak művészettel jár, hanem a toalettpapír, az adóívek meg sok minden más gondjával... szóval próbáltak lebeszélni róla, hogy ne csináljam, de arra gondoltam: ez az utolsó utópia, ami még összejöhet.

- Ön hírnevét radikális kísérletezőként alapozta meg, és most új színházában az első bemutató realista remekmű, O'Neill Eljő a jeges című darabja, egy amerikai rendező szupernaturalista rendezésében. Ez azt jelenti, hogy színházvezetőként sokoldalúbb, tágabb műsorpolitikát kíván folytatni?

- Ez jó kérdés, és nehéz rá válaszolni. Még nem tudjuk, milyen irányba megyünk. Ez a kezdet. Ezt teljesen nyíltan be is vallom, ellentétben a kollégákkal, akik úgy tesznek, mintha semmi sem változott volna, pedig a színház itt is nagyon nagy válságban van. Új konzervativizmusról beszélhetünk, menekülésről a külsőségekbe, a nagy monumentális effektusok színházába, a formák bűvöletébe... Ez a félelemből fakad, mert szerintem mindenki fél, különösen a sikeresek nem tudják, milyen irányba menjenek. Például a Schaubühne. Ennek a színháznak nemcsak esztétikailag, hanem politikailag is nagyon éles profilja volt, de Peter Stein már alig van ott, már nem ő a vezető, csak időnként rendez. Szóval létezik az újkonzervativizmus, és aztán az is áruklódó tünet, hogy az emberek visszamennek a múltba. Ezt néha meg lehet csinálni nosztalgiaiból, Pesten is játszanak Molnár Ferencet, és ez rendben is van, de ez nem megoldás. Én a gyakorlatban szeretnék rájönni, hogy miről is van szó. És ezt épp nagyszínházakban nem lehet. Évek óta mondom a kollégáknak, Peymann-nak, Dornnak és a többieknek: mi lenne, ha egyszer egy hónapban összeülnénk, és elbeszélgetnénk, hogy miről van szó, miért van a színház, a közönség, mi van velünk, vannak-e még hősök vagy modellek, és Brecht és Beckett kicsodák valójában?

- És itt sincs erre idő?

- Nincs, és ha erről kezdek beszélni, akkor mindig csodálkoznak, hogy mit akar ez, hát miért nem megy a próbára, hiszen minden rendben van, a Hermannsschlacht, a Faust óriási siker. Szóval úgy érzem, hogy mindenki egy üveg-

burában ül, és csak a saját kis esztétikai és gazdasági problémáira ügyel, pedig én már nagyon sokat láttam itt és ott, és nem emlékszem, hogy mikor volt ilyen éles a válság. . . Szóval, a kérdés az, hogy miről van szó ma a mi szakmánkban, hogy miért jönnek az emberek még színházba, hol állunk, hogy van-e olyasmi még, hogy politikai színház, és egyáltalán mi az, hogy politikai színház, meg olyan is lehetséges, hogy Beckett nagyobb realista, mint Brecht, szóval ezek a kérdések bennem állandóan fölmerülnek, és ezeket együtt kéne megbeszélni.

– *Léteznek-e ma olyan drámaírók, akik ezt a fajta politikai színházeszményt képviselik? Mert én úgy tudom, alig vannak.*

– Van egy nagyon jó amerikai kifejezés: voltak a hippik, aztán voltak a jappik, és most vannak a frampik. A frampi egy rövidítés, ami azt jelenti, hogy azelőtt radikális, most csak fölfelé törekvő nagyvárosi profi. s nézze meg: a tegnapi forradalmárok most hirdetési ügynökök vagy intendánsok... Peymann, Stein, Zadek a hatvanas években átalakították a német színházat, kívülről és belülről egyaránt. De tíz-tizenöt éve intendánsok, és miután a funkció is meghatározza a gondolkodást, most csak sikerről van szó vagy pedig a félelemtől. Németországban különösen éles ez a félelem például a háborútól vagy talán az állásnélküliségtől, egyéb dolgoktól, és a színház mindig visszatükrözi - ha nem is nyíltan - ezeket a félelmeket. De hát kérdezte, vannak-e politikai írók. Én sem nagyon tudok róluk. De vannak azért darabok, például Castor Salvatore írt most egyet Sztálinról... Salvatore, azt hiszem, Chilében született, de már huszonöt éve Németországban él, a hatvanas években a diákmozgalom egyik vezetője volt, és nagyon tehetséges. Na most... Mondok egy példát: a legközelebbi tervem egy Gertrude Stein-darab volt, de az elmúlt hetekben egyre világosabb lett számomra, hogy ha saját identitásunkat meg akarjuk keresni, rá akarunk találni az útra, hogy új, induló színházként merre menjünk, akkor talán a legjobb lesz, ha főleg politikai színházat csinálunk. Ezért most elálltam a Gertrude Stein-bemutatótól. Az utóbbi hetekben és hónapokban ugyanis, ha körülnéztem, azt láttam itt körülöttünk meg Nyugat-Németországban, sőt a kelet-német esztétikában is, hogy egy általános tendencia bontakozik ki: „az értelmetlen”, az esztétikus színház kerül a középpontba. Ragyogó stílusgyakorlatok, nagyon szép, nagyon tehetséges előadások

sora. Láttam a *Dobszó az éjszakában* című Brecht-darabot, egy keletnémet rendező csinálta, nagyon tehetséges, nagyon szép munka volt. De fél óra után azt gondoltam, hogy hát jó, most itt ülök, és kipihegem magam. Az az intenzitás, az a lázas profetikus hang, ami a huszonegy éves Brechtet jellemezte, nem létezett ebben az előadásban. Minden teljesen fejből, „agyból” volt megcsinálva. Aztán ott van például Alexander Lang, aki nagyon, nagyon jó rendező; most Münchenben csinálta a *Phaedrát* és a *Pentheszileiát*. s ezek az előadások - hogy is mondják? - olyan manierista, antirealista, nagyon vicces, ironikus állásfoglalások a darabban szemben. A *Phaedrában* például folyton nevet a közönség, de akkor minek Racine-t csinálni?

– *És most mi lesz a Gertrude Stein-előadás helyett?*

– Valami oratóriumszerű előadás, amelyet egy bécsi író könyvéből állítottunk össze. A könyv nagy föltűnést keltett, interjúk vannak benne a náci vezetők gyermekeivel, unokáival. Egy néma nemzedék szólalt meg, olyanok, akikről eddig még nem hallottunk. Szinte tanúként mondják el emlékeiket. Erről nagy a hallgatás itt Bécsben, de másutt is, a legkülönbözőbb okokból. Úgy érezzük, hogy e percben ez a legalkalmasabb anyag, mert politikus, és mert csoportszínházi előadásra ad lehetőséget.

– *Ez nagyon bátor és tiszteletre méltó vállalkozás. Csakhogy úgy tudom, Budapesthez hasonlóan Bécs sem az a város, ahol jelentős hagyománya és közönsége lenne a merész kísérletezéseknek vagy talán a merész politikai színháznak.*

– Azért kell csinálni...

– *Megváltozott volna a helyzet?*

– Mindenki mondta, hogy a bécsi közönség ilyen meg olyan, meg hogy Bécs nagyon gonosz város, intrikus, mindenkit kicsinálnak, kifúrnak stb. Hát ez lehet, hogy így van, de eddig még nem vettem észre.

– *Az Eljő a jeges kritikái kitűnőek voltak, a start, úgy látszik, remekül sikerült.*

– Nagyon merész dolgot csináltunk. Martin Fried nem volt kész a munkával, a bemutatót elhalasztottuk egy héttel...

– *Martin Fried a rendező?*

– Egy amerikai rendező, az Actors' Studio egyik vezetője, sokat dolgoztunk együtt. Szóval, a merész dolog az volt, hogy meghívtuk a kritikusokat - úgy mondtuk - egy nyilvános próbára. Abban én mindig hiszek, hogy a próba legalább annyira érdekes, mint az előadás. Szóval

meghívtuk őket, és mondtuk, hogy ez csak egy nyilvános próba, és ha erről akarnak írni, tegyék, de jelezzék, hogy próbát láttak. Mindenki azt mondta, hogy ez örültség, mert akkor még öt és fél óra volt az előadás hossza (aztán két órát rövidítettünk egy hét alatt), de végül sikerült, mert a kritikusok nagyon tisztességesen jelentettek meg írásokat arról, amit láttak, megmagyarázták, miről van szó, és a legtöbben még vissza is jöttek, és még egyszer írtak róla.

– *Az O'Neill-darab nem az a kifejezetten politikai színház, vagyis hát csak annyira, amennyire az élet politizál.*

– Mi az, hogy politikai színház? A szabály az szabály? Vagy Háy Gyula? A Jegesben azonban megértették, hogy O'Neill itt is, mint mindig, az akkori felületes amerikai optimizmus ellen verekedett, valami nagyon központi dolgot mondva ebben a darabban az illúziókéréséről, az amerikai társadalomról, az amerikai álmról és annak a valósággal való kapcsolatáról. Ez az illúzió-valóság konfliktus nagyon politikai. És itt, Bécsben - és ezt érdekes módon a színészek is és a sajtó is észleli - valami hasonló van. Még mindig nagyon sok az illúzió, sokan nem akarják a valóságot tudomásul venni, nehéz nekik a valósággal szembenézni. Itt van például ez az egész Waldheim-dolog. Sokan azt érezték, hogy a darabnak ehhez van köze, de meg kell monddam, mikor kiválasztottuk, erről nem volt szó.

– *Kik és hogyan támogatják a színházat, és mennyi szubvenciót kap?*

– Maga a város, Bécs támogat bennünket. A szubvenció kicsi, de elég lehet, ha majd a végleges struktúrát megtaláljuk. A szubvenció hetven százalékra a színészekre, rendezőkre, díszletre megy, és nem fordítva, mint más színházakban, ahol az adminisztrációra, a technikára fordítják a pénzt. Itt az irodában három ember dolgozik, ez az egész adminisztratív létszám.

– *Minden egyes produkcióra új színészeket szerződött, vagy állandó társulatot szervez?*

– Az első modell az volt, hogy tíz emberrel kezdjük el a munkát, mert tíz emberrel minden darabot meg lehet csinálni. De végül is most az O'Neill-darabra esett a választás, és ebben húszan játszanak. De ez túl nagy darab nekünk. Szóval ebben az évben még, azt hiszem, produkciókra szerződnek a színészek - tehát nem lesz állandó társulat.

– *A további bemutatókról, darabterveiről kérek...*

- Mikor elkezdtek, tartottunk egy sajtókonferenciát, s ott elmondtam a programot, de rögtön tudtam, hogy ez biztos változni fog. Először három játékfázisra osztottuk terveinket, nem évek szerint. Az elsőt úgy neveztük: *Feste und Spiele*, itt arról lett volna szó, hogy a közönség és a színpad között nincs elválasztás, és hogy egy ünnepély vagy ünnepség van a középpontban; ez a *Jeges*, a *Jedermann*, az *Athéni Timon* stb. A második fázisban főleg a családról, a férfi-nő kapcsolatról lett volna szó, a harmadik pedig a végjátékok. Ez aztán megváltozott, mert még mindig keressük a formánkat és a színház struktúráját. Most főleg, azt hiszem, politikai irányba megyünk. Terveink között szerepel - hogy a nagyobb dolgokkal kezdjük - a *Hamlet*, politikai előjellel, Cortesnek egy műve és Jean-Claude Carrière, aki a *Mahabharátát* írta Peter Brooknak, írt nekünk egy háromszemélyes darabot. Azt szeretném, ha a főszerepet Hanna Schygulla játszáná. Foglalkoztat Kleistnek egy darabtöredéke, aztán szeretném Örkény István *Forgatókönyvét* megcsinálni, amit szerintem csak olyan teremben lehet eljátszani, mint a mienk. Foglalkoztat egy római trilógia terve: *Julius Caesar*, *Caesar és Cleopatra* és az *Antonius és Cleopatra*... Szóval húsz évre elegendő tervem van. Különböző pedig azt remélem, hogy a magyar drámával is intenzívebben foglalkozhatom. Talán itt Bécsben egyszerűbb lesz, mint Berlinben vagy Münchenben volt.

A következő számaink tartalmából:

Kovács Dezső:

Folyamodva, életbenmaradásért

P. Müller Péter:

Önérvényesítés, önsorsrontás

Csizner Ildikó:

Három előbemutató Gyulán



O'Neill: Eljő a jeges. Jelenet az előadásból

Az Eljő a jeges kritikáiból

Bizonyos dolgokhoz idő kell

„Az, hogy a magány, az élethazugságok és a halál kis tragédiáinak alkohollal terhes atmoszférája annyira realisztikusan elevenedik meg a színészek alakításában, hogy a néző voyeurnek érzi magát, bizonyára a koncepcióból fakad. Az ember nem egészen érezheti magát szívesen látott vendégnek ebben a Végállomás-hoz címzett kávéházban - ami itt történik, az inkább magánügy..."

Jó néhány órán áttartott Martin Fried *Eljő a jeges*-előadása, ami nem is volt olyan hosszú, összehasonlítva az egy héttel ezelőtti »nyilvános próbával«, amely még öt és fél órát vett igénybe. Izgalmas előadások sohasem hatnak túl hosszúnak, ha mégannyira is azok. A bemutatott alakok kidolgozása rendkívül pontos, és ehhez időre van szükség." (Wochenpresse, 1987. május 29.)

kra

Egy hosszú, hazug utazás az éjszakába

„Éjfél után, amikor a színészek elhatározták, hogy abbahagyják a darabot, felhangzott a Happy Birthday, és Tábori György elfújta a gyertyákat születésnapj tortáján..."

Az előadás akár kilencórás is lehetett volna, de ugyanúgy három is..."

Ízelítőt kaptunk, hogy milyen színház készül a Porzellangassén. A színésznek itt saját egyéniségéből kell hozzátennie az előadáshoz egy idiómát, egy gesztust, egy járásmódot, egy fintort..."

Noha ezt az előadást még csak próbának hirdették, valószínűleg soha nem lesz egészen készen." (Kurier, 1987. május 25.)

Kurt Kahl

Végállomás is lehet indulás

„Táborinak a színház valami mást jelent, mint amit megszoktunk. Maga az a tény, hogy az ember magával vihet egy pohár bort vagy egy csésze kávé a nézőtérre, bizonyítja, mennyire nélkülöz minden formalitást. Minden más rendező vagy színházvezető megömrülne a gondolatától, hogy beengedje a közönséget, mielőtt az előadás kész lenne. De »a színházban az ember sosincs kész« - idézi Tábori Csehovot, és nemcsak a közönséget engedi be az előbemutatóra, hanem a kritikusokat is..."

A színház ezúttal már csak azért sem szokványos, mert a kis asztaloknál ülő nézők olyan közel kerülnek a történéshez, hogy az az ellenállhatatlan érzésük támad: maguk is ott ülnek Harry Hope kocsmájában, sőt egyesek közülük szinte együtt is játszanak a színészekkel (akik improvizációikkal igyekeznek őket bevonni). Ez bizony ellentmond a bécsiek merev színháznézői szokásainak, viszont mindazokra, akik hajlandók elengedni magukat, rendkívül élénkítően hat..." (Neues Volksblatt, 1987. május 27.)

Renate Wagner

A tragédia öröme

„Tábori György A körjével Bécsnek lett egy igazán nagy kisszínháza. . . A játékeret az *Eljő a jeges* szükségletei szerint alakították. Mi, nézők a részeg és kétségbe-esett

O'Neill-figurákhoz hasonlóan iszunk és dohányzunk, talán csak tisztább egy kicsit körülöttünk a padló, és míg azok ott a terem közepén alszanak vagy ordibálnak a fényben, mi a sötétben figyelünk és hallgatunk..."

Hogy Tábori a nálunk jóformán alig játszott *Eljő a jegessel* nyitotta meg színházát, az nemcsak okos választás volt, de praktikus is. O'Neill figurái az amerikai eredetiben a legkülönfélébb szlenget beszélik, ami hitelesíti, hogy a fordítása színészek »természetes« nyelvi lehetőségeihez alkalmazkodott. Ez lehetővé tette, hogy a színészek jobban sajátjukként kezeljék az idegen szöveget..."

A kezdet és a vég nélküli nyitott forma, hogy voltaképpen történet helyett csak szituációk vannak, kitűnően beleillik A kör vezetőjének színházáról alkotott elképzeléseibe...

A színészek, O'Neill intencióinak megfelelő »érzékeny, őszinte, eszköztelen játékában« egy darabka élet a művészet igazságaként igazolódik. Abban a katarzisznak nevezett megtisztulásban és öröme-
részben lehetett részünk, amit olyan ritkán kapunk meg manapság a színházakban." (Die Presse, 1987. június. 2.)

Otto Hochreiter

Élményt adó színház

„A Schauspielhaus agyonstilizált, túlfinomult légköréből semmi sem maradt. A nyitó előadáson a Porzellangassén lévő színház egy lerobbant kocsmaképét mutatja. A Kazuko Watanabe megformálta térben a játék nem különül el a nézőtől, mégis minden testközelség ellenére kerül a nézőkkel való kínos cimborálást...

Martin Fried erős atmoszférájú, sűrű, minden ízében profi és mégsem a tökéletesség csiszoltságába merevedett rendezésében a színészek láthatóan önállóan, a spontán kreativitásra ösztönző szabadság lehetőségét kihasználva alakítják szerepüket. Nincs semmiféle kiagyalt koncepció, csak őszinte, szerény kifejezőeszközökkel megéreztetett sorsok vannak...

Senki sem tolja magát tudatosan előtérbe, a színvonalkülönbségek a szereplők csodálatra méltó koncentrációja folytán nem hatnak zavaróan." (Wiener Zeitung)

H. Haider-Pregler

Vidám dialektustalálkozó

„Martin Fried *Eljő* a jeges-rendezése fulasztó naturalizmusból manierista látványosságot csinál. A vigasztalan lebujlakók tetőtől talpig stilizáltak. Szalmakalapot, széles karimájú puhakalapot, keménykalapot, sapkát hordanak. Lakkcipőben, tornacipőben, cügos cipőben, lyukas szandálban csoszognak.

Különböző dialektusokban locsognak. Sváb, svájci, berlini, bajor, bécsi, holland és spanyol akcentussal. Összevissza lármáznak, tompán motyognak, majd felszattannak. Szétfecsegik a recitativókat, elbömbölik örült áriáikat. Ezért aztán időnként nehézségeink támadnak a szöveg, pontosabban a különböző szövegek, még pontosabban a különböző partitúrák követésében." (AZ/Tageblatt, 1987. június 2.)

Christoph Hirschmann

„Minden élet maga a nagy világszínház”

Beszélgetés a Mein Kampf-ról

TÁBORI: - Azt hiszem, a *Mein Kampf* esetében a commedia dell'arte eszközeivel kell dolgozni. Hagyom, hogy a színész azt csinálja, amit szükségesnek érez. Például amikor Hugo Lindinger dialektusban kezdett el beszélni, abból az én szövegemnél sokkal elevebb nyelvi fordulatok születtek. Kérdés, hol az a határ, ameddig az ember elmehet anélkül, hogy tönkretenné saját darabja integritását. Számomra ez a határ nem létezik. Nem akarom a színészt megbénítani, és mindenáron megőrizni a saját szövegemet. Néha persze rosszul is elcsúszhat a dolog, de én voltaképpen bízom ebben a processzusban. s különben is, a premier nem az utolsó próba.

- Nagyon szépnek találom a commedia dell'arte-hasonlatot, hiszen jól tud a *Harlekin* és *Truffaldino* típusú férfitársaikkal dolgozni, olyanokra gondolok, mint *Vladimir* és *Estragon* a *Godot-ra* várva müncheni előadásában, a *Totenfloss* (Haláltutaj) párosai és most a *Mein Kampf*-ban *Schlomo* és *Hitler*. Számomra mégis rejtély, hogy mi vonzza *Schlomót* Hitlerhez.

- Eredetileg egy másik történetet írtam *Erste Nacht, Letzte Nacht* (Első éjszaka, utolsó éjszaka) címmel - egy anekdotát, egy viccet -, amelyben megkérdezik valakitől: „Ugye te nem tudtál kijönni Hitlerrel?” És noha a kérdést történetileg értik, azaz, „mint zsidó”, az illető konkrétan válaszol: „Hát igen, nem értettük meg egymást, olyan rendetlen volt, sokáig aludt, és ellopta a télikabátomat.” s így tovább. Gyakran előfordul, hogy egy történet mellékes epizódja a következő központi eseményévé válik. A *Mein Kampf*-ot én teológiai farce-nak nevezem. Lényegében a szerelemről szól. Különböző síkokon. Az égi, az erotikus, a szexuális szerelemről. Ha az ember komolyan veszi a Szentírást - és én, ahogy öregszem, egyre inkább komolyan veszem -, akkor egészen világos, hogy mind a zsidó, mind a keresztény biblia azt tanítja, úgy szeressük ellenségünket, mint önmagunkat. A teológiai sík az, ahol a szélsőséges ellentétek a megbékélést - nem ez a helyes kifejezés -, a szeretetet, a megbocsátást gyakorolják. A szenvedély mindig rejtélyes. Egyik hősöm

valahol elmeséli, hogy gyerekkorában állandóan óriási veszekedések voltak ott-hon az apja és az anyja között. Csészék repültek, ablakok törtek, rettenetesen ordítottak, aztán az anyja bement a szobába, az apja utána, ő pedig ott állt az ajtó előtt, és hallgatózott, és reménykedett, hogy kibékülnek. Es éppen erről van szó, a szeretet reményéről. Ami mindig újra felbukkan. Hogy követelhet Hitler szeretetet egy zsidótól? Tisztán történelmileg szemlélve: Schlomo nem tudja, mivé lesz később Hitler. Amikor gyakornokként Drezdában dolgoztam a „Négy évszaknál”, egy kis padlásszobában laktunk, és a szobatársam egy náci volt. Tizennyolc éves. Minden este vitatkoztunk, de egy ember, aki náci, nemcsak náci. Hibákat követ el, szerelmes lesz, meghal. s egyáltalán nem az volt, amivé később válhatott... Mindketten zöldék voltunk és ostobák. Ma már tekinthetném kivételnek ezt az élményemet, de ha őszinte akarok lenni, és nem akarom valamiféle ideologikus szósszal nyakon önteni a dolgot, minden ilyen találkozásomkor hasonló tapasztalatokat szereztem. Annyira dühített, amikor elszaporodtak azok a hollywoodi propagandafilmek, amelyek teljesen elidegenítették az embereket a címkeosztogató általánosításukkal: „A németek”, „A nácik”, „Ezek”. Az én tapasztalataimmal ez egyáltalán nincs összhangban. A *Mein Kampf*-talan a legszélsőségesebb esete az e tárgyban történt vizsgálódásaimnak. Egyébiránt, minél jobban eltávolodik az ember az eseményektől, az események színhelyétől, a róluk alkotott kép annál mitologikusabb, annál hazugabb lesz. Sokan, akik megélték ezt az időszakot, Shylockhoz hasonlóan megkövesedtek lelkükben, mert a sérülések olyan nagyok, hogy az emberek képtelenek rá, hogy megnyíljanak. Bezárultak. Erre a Waldheim-ügy is példa.

- Mégis fontosnak tartja a tabuk szétzúzását, hogy „meg ne fulladjon tőlük az ember” - ahogy ezt a *Kannibálok és más darabjai* is tanúsítják.

- A *Kannibálok* egészen máshonnan ered. New Yorkban írtam. Németországban más színezetet nyert. A *Kannibálok*-nak ma a *Mein Kampf* felel meg. A hasonlóságokban szintén felfedezhető a rejtélyesség mozzanata. s a rejtélyek mögött újabb rejtélyek bújnak meg.

- Az évéshez való kapcsolatra gondol?

- A *Kannibálok* is és a *Mein Kampf* is az evés körül forog. Teológiai értelemben, groteszk értelemben. Minden vallás hemzseg a diétás előírásoktól. A sivatag-



Mein Kampf. Az előtérben Günther Einbrodt, a háttérben Ignaz Kirchner

ban életveszélyes volt disznóhúst enni. A keresztények az isteni sajátságokat kebelezik be, a kannibálok az ellenség erejét teszik magukévá...

Hitler And His Jew...

- Azt mondta, hogy a *Mein Kampf* az égi és a földi szerelemről szól.

- A szerelem szó tisztességtelenné vált. Vagy nem veszik már komolyan, vagy elemzést írnak róla. A téma kimerültnek látszik. Valószínűleg volt idő, amikor nem szakadt még el egymástól a szex és a vallás. Schlomo számára evés és morál, szerelem és morál egymást kizáró ellentétes fogalmak. Maradhatok-e jó ember, ha belemegyek efféle kapcsolatba - és az itt teljesen mindegy, hogy Hitlerről vagy Gretchenről van szó. Ez az ő konfliktusa. Freud ezt így fogalmazza meg: az ember szeretne jó lenni, és az ember szeretne boldog lenni. A kettő együtt nem megy. Ha az ember szabadjára engedi, ami benne állati, természetes ösztöneit, boldog lehet, de jó nem. A *Mein Kampf* tehát egy banális szerelmi történet, ahogy azt Hollywoodban képzelik: a *Great Love Story* - Hitler And His Jew. (Nagy szerelmi történet - Hitler és a zsidója.) Rémes eset. Végeredményben Faust és Mefisztó, Othello és Jago története is szerelmi történet. A banális és az isteni szorosan kapcsolódik egymáshoz. Azaz a szerelem azonos istennel, ez a legbanálisabb, ami csak létezik.

- A Hitler és Schlomo közti szerelem sajátsága, hogy a játék folytatásával kerül el mindig a katasztrófát.

- Ennek talán van valami köze ahhoz, amit humornak neveznek. Minden vicc tartalma valamilyen katasztrófa vagy valami egészen szép dolog. . . A vicc volta- képpen mentőöv, nem a valóság elől való

menekülés, hanem maga a valóság. Amikor például, immár túlélőként, legszörnyűbb élményeit - valamilyen megpróbáltatást vagy akár kapcsolatot - meséli el az ember - nevet rajtuk. Valójában akkor lenne szükségünk erre a képességre, amikor a szörnyűség történik! A „Ti mindig játsztok és tréfáltok” kezdetű Hölderlin-epigramma, amelyre Adornónál bukkantam véletlenül, pontos felismerése annak, hogy a játékoság és a tréfálkozás a kétségbeesésből fakad.

- Megrendezné-e még egyszer a Shylockot?

- Igen, bár egészen másképpen. Egyéb-ként van itt egy példaszzerű shakespeare-i jelenet, a Shylock és Tubal közti. A rossz hír és a jó hír váltogatása. Megpróbáljuk megcsinálni ezt a *Mein Kampf*ban is. Hitler visszajön, és elmeséli, hogy nem vették fel az Akadémiára. Elmagyaráztam a színészeknek, hogy ez egy Shylock-Tubal jelenet, komikusnak foghatod fel pusztá kétségbeesésből, és amikor te nevensz, akkor Schlomo sír, és amit te tragikusnak találsz, azt neki komikusnak kell éreznie.

Shakespeare komikus figurának tervezte Shylockot. A komikus zsidó Marlowe pompás darabjában, A máltai zsidóban is szerepel. Pantalónéhoz hasonlóan komikus figura volt, az öreg, akit kinevetnek. A legizgalmasabb az, hogy Shakespeare-nél nem a komikus játszott Shylockot, hanem Burbage, Macbeth, Othello, Hamlet alakítója. Komikus figurának kezdte el írni Shakespeare, aztán másképp alakult. Hogy hogyan láthatta ilyen pontosan ezt a zsidót? Rejtély. Angliában alig voltak zsidók. Shylock kétféleképpen viselkedik: amikor másokkal van együtt, az akcentussal beszélő zsidót játssza, amikor egyedül marad, ennek nyoma sincsen. Schlomóra is ez a kettős viselkedés a jellemző.

Schlomo és Hitler is egy álompár

- New Yorkban egyszer egy néger színésznővel dolgoztam együtt. Sokáig csak fehér környezetben találkoztunk. Egy nap meghívott magukhoz. A mamája és a bátyja is otthon volt. Ebben a környezetben váratlanul egész másképp kezdett el viselkedni. Ez volt életem egyik legérdekesebb estéje. A báty idővel nagyon agresszívvá vált. Nem akartam belemenni a dologba, el akartam menni. De a mama hozta a vacsorát, a fiú meg így szólt: Ha az ember egy fehér liberálist elég sokáig piszkál, kibújik belőle a fasiszta. Mire én azt válaszoltam, akkor ne piszkálj tovább. Úgy éreztem magam, mintha én lennék Hitler. Egész radikálisan szólva: egy Hitlert csak akkor tudunk legyőzni. ha képesek vagyunk önmagunkban is felismerni a vonásait. Amikor az osztrákok azt állítják, hogy ők voltak Hitler első áldozatai, az egyszerűen butaság. A németek voltak Hitler első áldozatai. Vagy Hitler volt Hitler első áldozata. Ezt meg kell emésztetni, méghozzá mindenkinek külön-külön önmagában, mielőtt olyan miért kezdenék el ünnepelni maguka ami nem feltétlenül ünneplésre méltó. Egyébként ez megmagyarázza, miért mindig a gazemberek szerepe vonzó a színházban. Brecht nagyon pontosan meglátta az Uiban, hogy a nagy gonosztettek elkövetői nem feltétlenül nagy gonosztevők is. A *Mein Kampf*ban szándékosan nem azt a Hitlert akartuk megmutatni, akit a filmekből (mint a *diktátor*) vagy karikatúrákból ismerünk. Ezt feltétlenül el akartuk kerülni. Ez a mi harcunk, nem „a” harc. Néhány idézetet persze felhasználtunk a *Mein Kampf*ből, olyanokat, amiket szörnyűnek vagy abszurdnak találunk. Mitológiaellenesek vagyunk, nem történelemhűek.

- Én is fontosnak tartom, hogy Hitler figurája nem történelemhű. Időnként úgy tűnik jól, mintha Schlomo kivételése lenne, Schlomo viszont az övé.

- Ahogy egy álomban minden töredék az álmodó-Én része. Schlomo és Hitler is egy álom részei, egyfajta irányított áloméi (directed dream). Önállóak, és cserélgetik a szerepeket. Az emberben annyi-féle Én van, annyi-féle figura - minden élet maga a nagy világsszínház. (Theater Heute, 1987. július)

Reinhard Palm-Ursula Voss

(A cikket fordította: Ungár Júlia)

THEATRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Redacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

Prix des critiques de théâtre, 1986/87

C'est un «jeu de société» déjà traditionnel pour nos critiques de théâtre d'adjudger, à la fin de chaque saison, indépendamment l'un de l'autre, les prix couronnant les meilleures réalisations. De la totalisation des bulletins de vote individuels résultent les prix qu'on remet aux lauréats au temps où ce numéro de notre revue est publié. Cette fois c'est *Tête de poulet* de György Spiró qui a reçu le prix de la meilleure pièce hongroise et pour la représentation de la même pièce au Théâtre Katona József Gábor Zsámbéki fut distingué du prix pour la meilleure mise en scène. Dorottya Udvaros (Théâtre Katona József) fut nommée meilleure actrice de la saison, tandis que, côté messieurs, Géza Tordy (Théâtre de Comédie) et Péter Blaskó (Théâtre National de Miskolc) se sont partagé le titre du meilleur acteur. Quant aux rôles épisodiques, deux membres du Théâtre Katona József, l'actrice Mari Csomós et l'acteur Zoltán Varga ont reçu le prix. Le palmarès s'enrichit en plus des noms de Györgyi Szakács (costumes - Théâtre National de Miskolc, Théâtre Katona József) et Csaba Antal (décor - Théâtre Katona József), tandis qu'un prix spécial revint à Tamás Jordán, membre du théâtre de Kaposvár, pour son récital Attila József au Théâtre Radnóti Miklós de Budapest.

Tamás Bécsy:
De bons sujets présentés
en pseudo-monologues

On peut nommer pseudo-monologue un texte qu'un personnage pourvu d'un certain nom adresse apparemment à un personnage désigné par un nom différent mais dont le contenu ne fait que projeter le monde intérieur du premier. Faisant le bilan des pièces hongroises de la saison passée le critique pense que trop de bons sujets théâtraux se sont perdus dans de tels pseudo-monologues.

Anna Földes:
La révision du procès

Le *Galilée* de László Németh est une oeuvre légendaire de notre littérature contemporaine. Écrite en 1953, on lui a attribué des allusions politiques relatives à l'époque et elle ne fut créée finalement qu'après de retouches multiples, dictées en partie par des raisons politiques, en partie par des exigences théâtrales, en automne 1956, plus précisément le 20 octobre. Cependant l'origine de la légende ne tient pas qu'à l'explosion politique faisant suite à la première mais aussi à la qualité toute exceptionnelle du spectacle et à l'interprétation du protagoniste par Ferenc Besenyei. Maintenant, après plus que trente ans, Besenyei joue le rôle une nouvelle fois, au Théâtre du Château, dans une représentation qui, sans passer pour une révélation, est certainement de valeur.

Judit Csáki:
Un succès qui se paye

Le Théâtre de Comédie retourne à ses traditions: il finit la saison par une opérette. Ton léger, acteurs brillants avec, à la tête, Iván Darvas: voici les principaux atouts de *La Femme à embrasser* de Béla Zerkovitz, dans la réalisation d'István Iglódi. A propos du succès retentissant auprès du public notre collaboratrice est d'avis que ce n'est pas tellement la tradition mais bien plutôt une donnée inaltérée - la grande capacité de la salle - qui motive cette continuité.

Mikhail Chvidkoy:
La nouvelle vague de la mise
en scène en URSS

Depuis la fin des années soixante-dix et le début des années quatre-vingt la presse théâtrale soviétique et étrangère parle de plus en plus souvent de la nouvelle vague de la dramaturgie soviétique. Moins d'attention revient cependant à la même génération des metteurs en scène donc à ceux qui sont entre trente et quarante ans. L'expert soviétique, en faisant note de la tendance générale, examine aussi de plus près l'activité et la personnalité artistique des metteurs en scène qu'il juge les plus importants.

József Hekli:
Esquisse pour un portrait
de Léonide Zorine

Léonide Zorine est un des représentants les plus connus et les plus féconds de la littérature dramatique en Union Soviétique. En faisant le bilan de cette oeuvre qui embrasse

presqu'un demi-siècle notre collaborateur désigne l'entrelacement du poétique et de la représentation des conflits de la réalité d'une part et la prédilection pour l'enjouement et pour le grotesque de l'autre comme les qualités fondamentales de la dramaturgie de l'auteur.

Rita Szentgyörgyi:
«Le théâtre commence
par le verbe "être"»

George Tabori, auteur-metteur en scène d'origine hongroise et à présent animateur d'un nouveau théâtre à Vienne est respecté comme le grand vieil homme de la profession théâtrale en RFA. A l'occasion de son soixante-dixième anniversaire non seulement le célébrité-on chaleureusement mais on a aussi fait l'éloge de son activité au théâtre. Dans cet interview recueilli par téléphone il raconte sa vie à partir du moment où, au début des années trente, il se rendit d'abord à Berlin, ensuite en Angleterre, pour que, après un séjour prolongé à Hollywood, après la guerre, il devienne un des hommes de théâtre les plus intéressants du domaine linguistique allemand.

Zsuzsa Radnóti:
«Nous faisons surtout
du théâtre politique»

Dans cet interview fait à Vienne Tabori parle de ses idéaux artistiques, des projets de son nouveau théâtre viennois, des conditions matérielles et artistiques de l'existence théâtrale et il touche aussi aux raisons de son départ de Bremen qui était pourtant une étape de grands succès dans sa vie.

Extraits des critiques du spectacle
«The Iceman Cometh»

Nous publions un montage de six critiques - publiées, entre autres, dans la revue Theater Heute et les quotidiens Süddeutsche Zeitung et Die Presse - qui vantent les qualités de la mise en scène qu'a faite George Tabori de cette pièce d'O'Neill.

Reinhardt Palm-Ursula Voss:
«Chaque vie est un grand théâtre
du monde»

Dans l'interview Tabori parle de sa pièce *Mein Kampf* qui, selon lui, est un rêve dirigé, «directed dream», faisant revivre le passé.

Ára: 30 Ft

