

BUDAPESTI SZÍNHÁZI LEVÉL

KOLTAI TAMÁS

ÚJ MAGYAR DRAMÁK

Az utóbbi évek magyar színházának egyik legfontosabb jellemzője a drámairadalom föllendülése. Mielőtt beszámolnék 1979 számos jelentős drámabemutatójáról, szomorú kötelességem, hogy tisztelettel adózzak az egyik legjobb — sokak szerint *a legjobb* — magyar drámaíró, Örkény István emlékének. Örkény 1979 júniusában bekövetkezett halálával az a drámaíró távozott közülünk, aki Molnár Ferenc óta a legeredetibb dramaturgiát hozta létre a magyar színházban, és ezzel — éppen Molnárhoz hasonlóan — be tudott törni a világszínpadra. A *Tóték* és a *Macskajáték* bejárta Európát, és eljutott az amerikai földrészre is. Egy két évvel ezelőtti statisztika szerint huszonnégy ország száztizenhét színháza mutatta be Örkény darabjait; ennek az adatnak a tükrében hozzá illően groteszken hangzik egyik régebbi kijelentése: „Fejlett prózai képességgel rendelkező alkalmi drámaíró vagyok.”

Egy ilyen drámaírói siker manapság, amikor a hagyományos értelem-ben vett dráma nélküli színházi forradalom korát éljük, rendkívül sokatmondó. Gondoljuk el, hogy az utóbbi évtized világszínházának hány nagy eseménye zajlott le a *színdarab* részvétele nélkül. Peter Brook már 1966-ban kollektív módon hozta létre a Royal Shakespeare Company-vel *US* című vietnami dokumentumjátékát. Mnouchkine politikai látványosságai, Ronconi Ariosto-parafrazisa, Barrault *Rabelais*-ja és Nietzscheből színpadra írt *Zarathusztrája*, Robert Wilson operái szintén nem hivatkozhatnak olyan „alaplőre”, amelyet bárhol és bármikor meg lehet rendezni. Ezek a szövegek együtt jönnek létre az előadással, a dráma nem copy-rightolható belőlük, legföljebb maga a produkció.

Ebben a színházi helyzetben Örkény észrevette a szavak devalválódási folyamatát, és megpróbálta visszaadni hitelüket, átütőerejüket. Ezért volt szüksége új dramaturgiára. „Egyre kevesebben hisszük, hogy minden igazság és reálisan létező a régi módon ma is közölhető — írta egyszerűen. —

A szavak a világ valósága helyett mindinkább csak szavakat tükröznek: »Szavakat mondunk el szavakról.« És aki nem nyugszik bele abba, hogy nyelvünk, nyelvünkkel kultúránk s vele létünk tovább devalválódik, megpróbál új utakon elindulni, új hangsúlyokat keresni, új helyzeteket teremteni, és kész belekapaszkodni bármibe, ami újjászüli a szó varázsát és teremtőerejét.»

Az Örkény teremtette dramaturgia legeredetibb darabja a *Pisti a vérzivatarban*, amelyet 1969-ben írt, de színpadra csak 1979 elején került a Pesti Színházban. Az események tragikus alakulásához tartozik, hogy az előadás rendezője, a magyar színház egyik kiemelkedő alakja, Várkonyi Zoltán a próbák közben megbetegedett, és néhány nappal a premier után meghalt. A produkción Marton László végezte el az utolsó simításokat.

A *Pisti a vérzivatarban* tulajdonképpen „egyperces novellák” füzére. Aki ismeri ezt a sajátosan örkényi műfajt, a groteszk-abszurd egyperceseket, annak nem nehéz „azonosítania” a drámát. Aki nem ismeri, annak számára idemácsolok egy részletet az író bevezetőjéből az *Egyperces novellák* kötetéhez: „Szíveskedjék terpeszállásba állni, mélyen előre hajolni, s ebben a pozitúrában maradván, a két lába közt hátratekinteni... Íme, a világ fejtetőre állt.” Ilyen fejtetőre állt világot ábrázol a *Tóték*, amelyben egy derék falusi tűzoltó családjával együtt dobozokat gyárt minden éjszaka egy örült őrnagy kedvéért — mindez a második világháborúban történik —, hogy megmentse egyszülött fiát a haláltól. Az Örkény-groteszk lényegéhez tartozik, hogy a fejreállt világot nem tartja természetesnek. A megoldás nem az, hogy maradjunk csak terpeszállásban, és szokjunk hozzá, hogy fejjel lefelé, a lábunk közül szemlélődve hasonulunk a felfordult világhoz, hanem állítsuk a talpukra a dolgokat, s így kiegyenesedhetünk. Vagyis az őrnagyokat föl kell négyelni a dobozgyártáshoz készített margóvágóval.

A *Pisti a vérzivatarban* fölfordult világa azonos az utóbbi negyvenötven év magyar történelmével. Valójában már a *Macskajáték* szigorúan személyes jellegű története is erről szólt. A *Macskajáték* groteszkje mintha Prévert-nek arra a mottójára épült volna, hogy „élni tudni annyi, mint nevetni a halálon s meghalni a nevetéstől”. Ugyanez a mottó a majdnem-abszurd *Pistire* is érvényes, a különbség mégis óriási. A *Macskajáték* dramaturgiája a levélregényforma színpadi adaptálása ellenére hagyományosnak mondható, a *Pistie* viszont talán a legkülönösebb Örkény valamennyi drámája közül. A *Macskajátékban* arról van szó, hogy az ember biológiailag túlélheti önmagát, a *Pistiben* arról, hogy ugyanezt megteheti történelmileg is. A *Macskajáték* hősei mindennapi emberek, a *Pisti* címszereplője egy jelkép, a „magyar James Bond”, aki minden halálból újra föltámad. A kétféle dramaturgiát semmi más nem hozhatja egységbe, mint az Örkény-groteszknak az a furcsa karaktere, hogy a reálisat az abszurdal, az abszurdot a reálissal méri.

A *Pisti a vérzivatarban* az elmúlt évtizedek magyar történelmén vezet végig, anélkül, hogy volna központi hőse vagy egységes cselekménye. A címszereplő sűrűn változtatja személyiségét, két-három-négy alakban is előfordul, sőt amikor kis kezdőbetűvel írják a nevét, a kor éppen aktuális eszméjét, gondolatát, ideológiáját is kifejezi. Pisti néha nincs, csak beszélnek róla, máskor meghal, de mindig újra föltámad. Átvészeli a háborúkat, a forradalmakat, a rendszerváltozást, a törvénytelenéseket és még az atomkatasztrófát is. Pisti a kor jelképe: halhatatlan.

Ez a dráma olyan társasjátékra emlékeztet, amelynek résztvevői ugyanarra gondolnak, de nem mondják ki. Vagy „pistit” mondanak helyette. Ehhez némi cinkosságra van szükség a néző részéről. Meg lehet persze kérdezni, hogy nem tisztességtelen-e ez a játék. Miért nem mondja ki a szerző nyíltan, hogy miről beszél? A válasz egyszerű: nem történelemkönyvet ír, hanem szindarabot. Írói eszközökkel pedig a történelmet nem rekonstruálni érdemes, hanem inkább levonni a tanulságait. A világ „fejre állt” néhányszor a tárgyalt időszakban. Ahhoz, hogy olyannak lássa, amilyen, *időszakosan* Orkénynek is föl kell vennie ugyanezt a pózt.

Ha Pistit, a címszereplőt annak tekintjük, aki, vagyis sajátosan magyar fenoménnek, akkor nem fogunk csodálkozni azon, hogy 1944-ben a kivégzőosztagot is ő vezényli, és a kivégzendők között is ő van; hogy ideiglenesen megkettőződik, egy Pistiből két Pisti lesz, egy szovjetbarát és egy németbarát, és ez addig tart, amíg nem tudni, ki győz a háborúban; hogy bujkál, és röpcédulát oszt, és agitál, és fél, és kivégzik, és fölszabadul, és nevelik, és fejlődik, és példaképnek állítják, és szobrot emelnek neki, és mértékegységnek használják, és kiderül, hogy egyáltalán nem is létezik, de ezt el kell titkolni, és háromnapos gyászt rendelnek el az emlékére... És minden alkalommal újra föltámad, elkezdi előlről, csalódások árán is, a romok hátán is, kiábrándultan is új hittel, az életrevalók elpusztíthatatlanságával.

A groteszk józansága és kegyetlensége Orkény összes darabja közül a *Pistiben* a legszembetűnőbb. Látszólag legközelebb áll az abszurdhoz. Ezt a benyomásunkat erősíti, hogy nincs egységes dramaturgiája. Az egyperces jelenetek gyakran más-más belső logika, gondolati mechanizmus alapján működnek, megformálásuk, nyelvi hangulatuk is eltér egymástól. Pisti olyan Jolly Joker, aki mindenki helyébe behelyettesíthető — ha az utóbbi évtizedek történelmét határainkon belül élte át. Pisti az, akivel a fent említett időszakban *megettörténtek* az események.

A *Pisti a vérzivatarban* történelmi dráma. Csekély erőfeszítéssel minden jelenete lefordítható és megmagyarázható, egy-egy ismert sorsfordulóhoz vagy politikai eseményhez kapcsolható. A klisézett halandzsanyelven zajló törvényszéki tárgyalás például a koncepciós perekhez. A halkonzervekre ragasztott cédula („Ezen okmány felmutatója ártatlanul szenvedett!”) a rehabilitálásokhoz. És így tovább. Ennek a dramatur-

giának az ereje éppen abban van, hogy nem kell minden szót, minden helyzetet „megfejteti”. A *Pisti* nem parabola. Nincs mögöttes története, csak mögöttes gondolati tartománya. Apró metszeteket készít a közelmúlt képeiből, nem fényképfelvételeket. Minden metszetben csak a csontszerkezet fontos. A modell. Kicsit bizzar, hogy az átvilágított kor „tulajdon alakja és lenyomata” — lásd *Hamlet* — a hozzá tartozó pszichológia és meseszöveg nélkül jelenik meg. De a röntgen képernyője mögött maga a valóság terül el, egész történelmi kiterjedésével.

*

Ugyancsak a Pesti Színház mutatta be Horvai István rendezésében Csuska István színművét, a *Deficitet*. Ez a bemutató annyiban hasonlít az előbbihez, hogy a darab szintén nem új, egy évtizeddel ezelőtt, pontosabban 1967-ben született, és mindeddig nem került színpadra. Előadása nagy nyeresége színházi életünknek, annál is inkább, mert a sok kiváló drámát író Csuskának — legutóbb a *Házmestersíratóval* aratott sikert — egyik legjobb munkája.

A *Deficit* két értelmiségi házaspár egyetlen hosszú éjszakájának leírása. X és Y, illetve Z és W — a szerző az ábécé betűivel jelöli hőseit, s mint később kiderül, ez is a szereplők furcsa játékához tartozik — gyakran együtt töltik estéiket valamelyikük lakásán. Az egyik ilyen estén X — a legidősebb, legokosabb közülük, ő az irányító személyiség, természetesen férfi — azzal az ötlettel áll elő barátjának, Z-nek, hogy cseréljék ki a feleségüket. Azaz hódítsák meg és vigyék ágyba a másik asszonyt, természetesen anélkül, hogy lelepleződne a megbeszélte terv. Nem afféle hűségpróbáról van szó, mint a *Cosi fan tutti*-ban, hanem — X szerint — tisztán filozófiai kísérletről. Úgy tartja ugyanis, hogy ma már csak az ágyban lehet forradalmat csinálni, más cselekvési lehetőség nincs. Ha a kísérlet sikerül, az aktus még vihet „egy kis életet, nyüzsgést, lendületet” a baráti négyes elposványosodó kapcsolatába. Tágabb értelemben történeke valami, ami fáj, ami visszavonhatatlan, ami tettértékű a hétköznapi állóvízében.

A darab kezdetben olyan, mintha Edward Albee *Nem félünk a farkastól* című színművének magyar másolata volna, s csupán behelyettesítene a kiégett (vagy konformista) amerikai értelmiségieket a megfelelő hazai négyesfogattal, amelynek tagjai — Közép-Kelet-Európában vagyunk! — kicsit történelmibb módon gondolkodnak, kicsit önelemzőbbek, kicsit tágabb látókörűen sírnak, de lényegileg ugyanolyanok. A szokásos értelmiségi dumaparti „rítusa” is hasonlóképpen zajlik, sok-sok ivással, s mint Albee-nál, „vendégszorongatóval”, „háziasszony-hempergetővel”. Azonosak a rossz közérzetet levezető pótcselekvések — a bohóckodás, a játék, a perverzció, a szadomazochista hajlam, az intellektuális nyakatekertség.

Mindez csak álcázná — ha tudná — a mély és feloldhatatlan kétségbeesést, a kielégületlenséget, a csömört.

A darabnak ezen a síkján a tipikusan értelmiségi életformaváltságról van szó. De létezik — mint Albee-nál is — egy mögöttes sík, amely a frusztráltság, az elcsüggedés végső okát tartalmazza. Martha és George, a *Nem félünk a farkastól* házaspárjának esetében ez a végső ok az, hogy nincs gyerekük; ezért azt „játsszák”, hogy kitalálnak, hazudnak egyet maguknak. X játékanak, a feleségcserének is a *deficit*, vagyis a hiány — a cselekvési lehetőség hiánya — a mozgatója, de mögötte hitet parancsoló bizonyosság van: a forradalmi eszme. Bármilyen patetikusan hangzik is, X a társadalmi forradalom eszméjét őrzi a lelkében, annak a nevében és értelmében szeretne cselekedni; konfliktusa abból fakad, hogy úgy érzi: *erre* a cselekvésre nincs reális lehetősége. (Pontosabban nem *volt* a hatvanas években, amikor a darab cselekménye játszódik.)

X lelkében tehát éppen nem deficit, hanem többlet mutatkozik, legalábbis Marthával és George-dzal szemben. Azok ugyanis nemlétező illúzióba kapaszkodnak, míg X olyasvalamiben hisz, ami valóságosan létezik. Csurka egy szimbólumba rejti ezt a „valóságosan létezőt”. X egy hegedűtokot rejteget, benne egy géppisztollyal és a Kommunista Kiáltvány vörösbe kötött példányával. Világos, hogy itt mindkettő jelkép: az egyik a forradalom klasszikus fegyvere, a másik a forradalom klasszikus ideológiája. Jelképes, hogy X *őrzi* őket, *sőt együtt* őrzi a kettőt, s végül metaforikus maga a hegedűtok, hiszen egyértelmű, hogy X nem a tárgyakat őrzi, hanem azt a gondolatot, amelyet e tárgyak jelentenek.

Csurka a csehovi dramaturgia mintájára az első részben exponálja be a szimbolikus hegedűtokot, de úgy, hogy a második rész végén „süljön el” — akkor, amikor a felemás módon sikerült feleségcsere az eddiginél is keserűbb szájízt hagyott a szereplőkben, és csömörük, ha lehet, még tovább fokozódott. Ezen a pszichikai mélyponton veszi elő X a hegedűtokot, hogy „titkát” rábízza az intellektuális partnerek egyedül méltó W-re, barátja feleségére. S ekkor kiderül: a tok üres. Kulcsa X-nél, a rejtett tárgyról senki sem tudott, a tok mégis üres. Itt újabb szimbólummal fejeli meg Csurka a szimbólumot. A sikertelen „ágyforradalom” után — ezt akarta bebizonyítani X — még mindig ott van a virtuális *valódi* forradalom lehetősége. De ha „a tok” üres, akkor már ez a lehetőség is elveszett. A csalódott X magában őrzi tovább a forradalom dallamát; az utolsó jelenetben, egyedül maradván, az Internacionálét dúdolja, miközben ráereszkedik a függöny.

Csurka írói erénye, hogy egyszerre tudja hősét kívülről és belülről láttatni. Együtt érez vele — világmegváltó forradalmár lelkével egy forradalom nélküli, megválthatatlan világban —, meg is sajnálja, amiért ez a lélek elrohadt, ugyanakkor tárgyilagosan közli, hogy vége a romantikus forradalmármkodás idejének. A darab befejezése előtt W arra

figyelmezteti X-et, hogy az üres hegedűtokba vegyen hegedűt: „Végül is az való bele.”

A *Deficit* egyike azoknak a drámáinknak, amelyek az elmúlt harminc év szocialista fejlődésének útját — nekilendüléseit és visszatorpanásait, kanyarait és útvesztőit — elemzik. Csurka maga is abba a nemzedékbe tartozik, amelyik nem kényelmes útítársként kommentálta végig az utazást, hanem részt vett a menetelésben. Számonkérésének azért van hitele, mert nemcsak a kortól követeli meg az eszmények valóra váltását, hanem a kor szülőitől is — önmagától, kortársaitól, mindannyiunktól. Drámája ott igazán jó, ahol a dialógusok a szereplők spontán akcióinak sodrásából fakadnak, és ott törik meg a kissé, ahol a hősök túl sokat önelemeznek vagy „vallanak”. Ez a vallomásosság, ez a bujkáló líra hozzátartozik Csurka István írói arcképéhez, és rációfol azokra, akik kajánnak tartják. Virtuóz drámatechnikáját már senki sem vitatja. E tekintetben a *Deficit* valószínűleg a legjobb darabja, igazi jutalomjáték azoknak, akik szeretik a zárt dramaturgiai helyzeteket. (Az előadás érdekessége, hogy a rendező Horvai István négy új szereplővel, új díszlettel elkészíti az inszenálás egy lehetséges másik változatát.)

*

A közelmúlt harmadik jelentős új magyar dráma bemutatója vidéken volt, a kaposvári Csiky Gergely Színházban. A fiatalabb, harmincas évjáratú írónemzedék egyik legtehetségesebb képviselője, Bereményi Géza jelentkezett *Halmi — vagy a tékozló fiú* című színművével. Ha nem számítjuk a Vígszínház néhány évvel ezelőtti sikeres musicaljét, amelynek *Harmincéves vagyok* volt a címe — ebben társíróként vett részt —, akkor ez a második hivatásos színházi bemutatója Bereményinek. (Korábban amatőröknek is dolgozott.) Az elsőt, a *Légekőbmétert*, a Pesti Színház mutatta be; fiatal hőse, a Kiskatona agresszív lakásszerzési kísérletei közben kapcsolatba kerül egy bérház lakóival, s mert ez a ház természetesen a társadalom egy szelete, megismerünk egy sor megismerésre méltó (de kevésbé szeretetreméltó) embert, a hozzájuk tartozó társadalmi jelenségekkel.

A *Légekőbméternél* kiérleltebb, felnöttebb dráma a *Halmi*. Első jellegzetessége, hogy *Hamlet*-parafrázis. Shakespeare tragédiáját mai környezetbe helyezi a szerző. A címszereplő egy tizennyolc éves, érettségi előtt álló fiatalember, akit egy gyanús idegen kerülget az utcán. Amikor végre sikerül találkoznia vele, „félrébb helyre” inti, majd közli vele, hogy ő az apja; külföldön él tizenkilenc éve, amióta a fiú megszületett. Hosszú monológba kezd az öccséről, aki most Halmi anyjának új férje. Elmondja, hogyan igyekeztek tőle — az Apától — megszabadulni, amikor az Anya már „férje öccse nője” volt. Akkoriban 1956 után voltunk,

szerepel a történetben ellenforradalom, börtön, disszidálás... Ezen a ponton Halmi félbeszakítja Apját: „Nem vagyok köteles meghallani...”

Itt már nyilvánvaló, hogy Halmit apja szelleme kíséri. Pontosabban: *az apák szelleme* — szellemen nyilvánvalóan nem egy természetfölötti lényt, hanem egy előbbi kor üzenetét értve. A különbség Shakespeare-
hez képest nemcsak ez. Halmi ugyanis nem azt válaszolja, amit Hamlet („Meghallani köteles vagyok”), hanem az ellenkezőjét. *Halmi-Hamlet nem kér az apák szelleméből*. Ez Bereményi drámájának alaphelyzete, a különállás, a „más”-ság megfogalmazása.

Ez az alaphelyzet sok mindenre figyelmeztet. Bizonyos értelemben válsznak tekinthető az előző drámaíró-nemzedékek műveire, akár Örkény és Csurka fent említett darabjaira is. Azokban háborúkról, forradalmakról, ellenforradalmakról volt szó, s a szereplők azért küzdöttek, hogy helyretolják a kizökkent időt (vagy azon vitatkoztak, hogy sikerült-e helyretolniuk). Bereményi hősének ez már nem valóságosan létező kérdés. Nem is élt azokban a „kizökkent” időkben...

Nézzük tovább a történetet. Szerzői *trouvaillé*, hogy a Hamlet minden szereplőjének megvan a mai megfelelője. „Claudius” befolyásos igazgató; „Gertrud” idült alkoholistá, „Polonius” alázkodó-helyezkedő alak, Halmi volt tanára; „Ophelia” gyöngye fölfogású, neurotikus teremtés; „Laertes” külföldre indul, hogy hazahozza disszidens testvérét, s az útlevelét a befolyásos „Claudius” szerzi meg; „Rosencrantz” és „Guildenstern” egykori vagányok, akik konformista beilleszkedőkkelé válva hajlandók kiszolgálni minden hatalmat... és így tovább. Nem csoda, hogy Halmi-Hamlet rosszul érzi magát ebben a társaságban. Nem csoda, hogy *lázad*. Lázadása pusztító és önpusztító egyszerre. Elutasítja Apját (a „Szellemet”), akit halálra gázol a villamos. Kiszolgáltatja osztálytársainak a maga Opheliáját, s ezzel megöli a lány apját. Nevelőapjának biztatására turistaként Párizsba utazik, majd amikor már mindenki azt hiszi, hogy többé nem jön haza, váratlanul úthon terem. Időközben az elmeklinikára zárt „Ophelia” megszökött, és a Dunába fulladt, az Anya pedig épp azon az estén mérgezi meg magát, amelyen a fia hazatér. A kórházban, ahová — már későn — gyomormosásra szállítják, Halmi egy Örülttel találkozik, s mert föltűnően hasonlít az elhunyt Apa-Szellemre (ugyanaz a színész játssza), lázas kétségbeeséssel apának szólítja. Az Örült fojtogatni kezdi, s Halmi nem védekezik...

A cselekmény leírva talán kimódoltnak hat, eljátszva nem az. Bereményinek sikerült „lefordítania” a *Hamletet*, s a shakespeare-i minta modelljét fölhasználva eredeti drámát írnia. Ez a mai Hamlet a társadalmi normáktól elütő, szabálytalan-kezelhetetlen fiatalember tipikusan az, akit *deviáns személyiségnek* neveznek. Tragédiája, hogy felőrliódik csak azért, mert nem akar hasonlóvá válni senkihez, akit maga körül lát. Az író távolról sem idealizálja hőstét. Halmi áldozat. Különb ugyan

másoknál, akik — a darab szövege szerint — „utánozzák a tönkrement elődöket a tönkrementésben”, de saját programja nincs. Persze nem is lehet, hiszen még csak egy lelki sebektől vérző, harapós, vad kamasz. Életével és halálával arra a hiányra (deficitre!) figyelmeztet, amely nyitott lelkű tinédzserek szívében betöltésre — eszmékre és eszményekre — vár.

Az előadás érdekessége, hogy egy fiatal filmrendező, Gothár Péter második színpadi munkája. (Egyébként nemrégiben nevezték ki a kaposvári színház főrendezőjének.) Így nem meglepő, hogy a színpadon is a filmes hatások uralkodnak. A rendező mintha egy fekete-fehér film anyagaként kezelné az ötletes díszletet, amely a sziürke különféle árnyalataira épül. A díszlettervező — Pauer Gyula — lámpák sárga fényével, egy-egy ajtón beömlő fényzuhataggal vagy éles neonvilágítással bontja ki s szűkíti le a helyszíneket a színpad sziürke dobozából: utca-részletet, pályaudvart, szobát, kórházfolyosót. Ezeken a színhelyeken bolyong, lödörög vagy rohangál egzaltáltan korunk Hamletje, aki váratlanul emlékezetünkbe idéz egy másik hőst. Henryket a lengyel Gombrowicz *Esküvő* című színművéből — egy másik *Hamlet*-parafrázisból —, aki az elmúlt évadban ugyanezen a kaposvári színpadon rebegte el monológját. Azt a monológot, amely így kezdődött: „Emberr nekem...!” Bereményi Halmija nagyon hasonlóan beszél: „Én is valami ilyet akarok, egy egyetlent, egy olyat, aminek oda tudom adni magam, hogy ne mérlegeljek itt, ahogyan ti most és mindörökké...” S mert nem találja meg ezt az „egyetlent” — meghal. Így hát ő „jó öcsénk s fiunk” — mint Shakespeare írja —, aki nem akar senkinek az öccse vagy fia lenni, *csak önmaga*. Vajon nem hiábavaló-e a halála? A kérdésen eltöprenghetünk, miközben a darab utolsó jelenetében „Claudius” — aki shakespeare-i megfelelőjétől eltérően életben marad — fiává fogadja Halmi „utódját”: a Fortinbras és Laertes alakjából összegegyűrt fiatalembert.

AZ ÚJ NEMZETI SZÍNHÁZ

Az elmúlt egy-másfél év fontos eseményt hozott a magyar színházi életben: új vezetőket kapott a budapesti Nemzeti Színház. A változás fölborzolta a kedélyeket, különösen amikor az újonnan kinevezett igazgató alig fél évvel beiktatása után lemondott. A „legújabb” igazgató a jelek szerint azóta harmonikusan együtt dolgozik munkatársaival, Székely Gábor főrendezővel és Zsámbéki Gábor vezető rendezővel. Ők korábban a kaposvári, illetve a szolnoki színház igazgatói voltak; mindketten a fiatalabb rendezőnemzedékhez tartoznak — negyvenen aluliak —, és nevükhöz fűződött az ország két legjobb vidéki színházának fölvirágzása. Az igazgatottságot részben éppen az ő kinevezésük okozta: sokan

fölvetették, hogy érdemes-e fölbomlasztani két kitűnően működő társulatot egy bizonytalan kimenetelű vállalkozásért. (A Nemzeti Színház két évtizede a magyar színházi élet egyik neuralgikus pontja, ezért tekinthető a vállalkozás bizonytalan kimenetelűnek. Ami pedig a két vidéki együttes „fölbomlasztását” illeti: kétségtelen, hogy Kaposvárról és Szolnokról a rendezőkkel együtt a Nemzeti Színházhoz szerződött a társulat legjava.)

Azóta hat bemutató zajlott le, és az eredmény nemcsak jobb, mint ahogy várni lehetett — tehát az első évad nemcsak relatív sikert hozott —, hanem abszolút mértékben is jó. Statisztikailag szólva: ötvenszázalékos. Három előadás egészen kiváló: Büchner *Danton halála* című drámája, Arnold Wesker *Konyhája* és Mrozek *Emigránsokja*. Nem kell szégyenkezni a másik három miatt sem: Gorkij *Ejjeli menedékhelye*, Molière *Az úrhatnám polgára* és a mai magyar irodalom egyik nagy öregének, Weöres Sándornak *Szent György és a sárkány* című tragikomédiája, ha nem is egyenletes színvonalon megvalósított, de koncepciózus, tehetséges, profi színvonalú produkció.

S ami fontosabb: a hat előadás *együttesen* számot ad egy nagyvonalú, politikusan elkötelezett színházi elképzelés csírázásáról.

*

A Nemzeti Színház kétségtelenül „rendezői színház”. A rendezők közül Székely Gábor látszik a legdirektebben politikus alkatnak. Ő állította színpadra a *Danton halálát és az Emigránsokat*.

Büchner-rendezésében Székely világossá tette, hogy a darabot nem szabad leegyszerűsíteni a forradalmi terror árán is továbbvivő, erényes Robespierre és az általa a forradalom kerékkötőjének nevezett, megfáradt epikureus Danton vitájára. Párosukhoz szorosan kapcsolódnak harmadikként a népjelenetek, amelyek shakespeare-i belső hullámzásukkal — amiben az elégedetlenség forradalmi hangja és e forradalmi hangulat eltorzulásai egyaránt tükröződnek — egészítik ki teljessé a szerző forradalomképét.

Székely értelmezésében a dráma nem Danton-centrikus, sőt a Danton—Robespierre viszony is Danton—Robespierre—Saint Just viszonyra támaszkodik. Az előadás nem „leplezi le” Dantont, de kritikával ábrázolja moralizáló igazságait — amíg azok szónoklatok csupán. Azáltal, hogy Danton önmagát állítja talapzatra, megfoszt a lehetőségtől, hogy mi állítsuk rá mint monstruózus áldozatot. Természetesen megmarad áldozatnak — a „hascsikarásért” kell bűnhődnie, amit társaival együtt kapott a közös „lakomán”.

A másik oldalon, Robespierre aszkétaarca és népidogensége, ironikus racionalizmusa és ideges hiúsága mögött annak a következetes forradal-

márnak a felemás drámáját is érezzük, akinek kezéből „fönt” is, „lent” is kicsúszik az események irányítása. Mindenekelőtt Saint Just lép túl Robespierre-en. Büchnernél az utóbbit nevezi Danton a forradalom dogmájának, az előadásban Saint Justre jobban illik a név: hivatalnokian rideg racionalizmusa mögött már nem találunk semmilyen erkölcsi vagy politikai skrupulust. Miközben a terrort szentesítő Konvent-szónoklatával fanatizálja a képviselőket, azalatt a diadalmas Marseillaise ellenpontjaként „a következő lépcsőfok” emberei már a Danton elleni kirakatpert készítik elő.

S végül az utca népe is vívja a maga külön forradalmát, amely az előadásban plebejus agitátorok osztályharcra hívó szavából színeződik át és torzul el lincshangulatot keltő, szennyes indulattá. A forradalom tehát lent és fent egyaránt „megfagy” az előadásban, akárcsak Büchnernél, eszméje mégsem válik kiábrándítóvá, mert az illúziótlan szembesítés a valósággal, a megfagyott forradalom drámabeli negatívja törvényszerűen előhívja magából a tömegek részvételével és felszabadításával járó pozitív forradalomképet.

Székely másik rendezése, az *Emigránsok*, a kétszemélyes kamaradráma intellektuális feszültségére épít. Mrozek műve sajátos közép-kelet-európai dráma; bár sokfelé sikert aratott, „rólunk” szól, itt értjük meg igazán, Európa közepén. Székely értelmezése mentes minden absztrakciótól: szó szerint nagyon valóságosnak veszi szereplői — az értelmiségi AA és a kétkezi munkás XX — társadalmi és egzisztenciális helyzetét. A színhely — alagsori szükséglakás egy mai nyugat-európai nagyvárosban — csaknem naturalisztikusan részletező. A színészek, a kiváló Garas Dezső és Avar István megélik az emigránslet minden szélsőségét. Az előadás központi gondolata az „értelmiségi kutyaszorító”: AA, a hontalanul egyben gyökértelessé is vált entellektüel rádöbben, hogy mi-helyt kívül kerül azon a társadalmi valóságon, amelyben nem érezte szabadnak magát, törvényszerűen szabad lett — vagyis szerencsétlen módon megszabadult — ama képességétől is, hogy megfogalmazza a szabadság hiányán alapuló filozófiáját.

*

Zsámbéki Gábor líraibb, poétikusabb alkat. Bár áttételesen, de ő is társadalmi kérdésekről szól. Úgy tűnik, a közösségek sorsa érdekli, az együttélés szabályairól készít színpadi tanulmányokat. Azt mondhatnánk rendezéseit látva, hogy nem annyira az egzisztencia, inkább a koegzisztencia érdekli.

Legharmonikusabb munkája *A konyha*, az angol „angry young man”-ek egyikének, Arnold Weskernek talán leghíresebb, korai színműve. Olyan dráma, amelyben a részletek igazsága vezet el az egész igazságához. Lé-

nyege, hogy a konyha zárt mikrovilágából ki tud látni a tágabb valóságra, anélkül, hogy kilépne a „naturális” falak közül. Az előadás hangsúlyozza, hogy különböző nemzetiségű, felekezeti, társadalmi helyzetű emberek dolgoznak itt egymásra utaltan, hierarchikus alá- s fölrendeltségben. A nézetek és életvitelek látszólag szabadon kereszteződhetnek, de a meghatározó mégis a munka, pontosabban a hajtás, ami pokoli fölfokozottságánál fogva egy értelmetlen, külső kényszer már-már karkai szimbólumává válik. Zsámbéki rendezéséből világossá válik, hogy a darab sajátos alulnézetből látja a világot: a konyha nyüzsgő pokoltornácához a lengőajtón túlra oda kell képzelnünk az éttermet, ahonnan a tulajdonos, Mr. Marango érkezik nagy néha, mint ama másik világ képviselője. Ezen a ponton átjutottunk Wesker tágabb világába, amely az élet mechanizmusát jelképezi: már nem egyszerűen a konyhát kell látnunk, hanem a világ nagy színjátékát, a *teatrum mundit* is.

Wesker egykor azt hirdette, hogy számára konyha az egész világ. Zsámbéki rendezésének minden mozzanata tiltakozás ez ellen. Az ő konyhája önkényrezervátum, és létét azért hozza nyilvánosságra, hogy ne váljék védett területté. Ennek megfelelően az előadás tartózkodik a túlzott filozófiai általánosítástól: kevesebb benne a metafora, és több az életteli valóság. Bármennyire tökéletesen kidolgozott a konyhai tevékenység stilizált pantomimje, mégiscsak másodlagos az emberi magatartások igazságához képest. S így a *színész* a főszereplő: az egyén és a társulat; az együttes tagjaiból az állandó jelenlét hitele csinál személyiséget. Az együttes színpadi munkájából áradó harmónia önmagában cáfolja a föltételezést, miszerint a kozmikus reménytelenség világértelmezését kell keresnünk *A konyhában*. A „konyhából” kilátni a világra, és Zsámbéki konyhájából olyan világra látni, amelyben értelmes munkával értelmes élet rendezhető be.

Kevesbé sikerült Zsámbéki Gorkij-rendezése, az *Éjjeli menedékhely*. Értékes az a gondolata, hogy kiemelte a darabot a korabeli „szociológiai” részletekből. Az előadás nem a mű címe szerinti „mélyben” játszódik, hanem egy földszinten álló, kietlen hodályban. Ezt a menedékhelyet nem választja el lépcső vagy jelképes lajtorja egy másik világtól; ez nem föltétlenül az élet perifériája, ahol lecsúszott emberek élnek; itt nem tölthet el bennünket az az illuzionista remény, hogy legalább odafönt más képp van. Ez a közösség — amelyben ugyancsak fölfedezhető a hierarchia, mint a „konyhában” — *mi vagyunk*, az előadás rólunk szól.

Zsámbéki alapelgondolása tehát nagyon jó volt, és sikerült is elkerülnie a festői nyomorbrázolást, a pincehelyi melodramát, a naturalista életképet. Ezt a színpadon látható sivár csarnokot nem lehet belakni; a szereplőket az alig néhány priccsel jelzett színhely megfosztja a lehetőségétől, hogy kitergezzék magánéletüket a maguk tenyérnyi vackán. Nincsenek kuckók, és nincsenek benyílókk; Ana például a nyílt színen

haldoklik, haldoklását észre kell venni, s ha nem veszük észre, azt nem lehet egy szemérmesen behúzott zsákvászon függönynek tulajdonítani. Minden pőrén zajlik ebben a kegyetlen nyilvánosságban; a szereplők nem sajnálják meg egymást, és mi sem fizethetjük ki őket olcsó sajnálatunkkal.

Az eddigiekből következik, hogy az előadás alapkonceptiója nem a megszokott bravúráriákra, hanem a belső viszonyok kidolgozására, az együttesre épül. Ugyanakkor a „modell” bizonyos szempontból leszűkíti, kirekeszti, színes árnyékalakokká teszi a közvetlen drámai funkciót tekintve „másodlagos” szereplőket: például a Bárót, a Színészt, Annát, Násztját. Így ők valamelyest a háttérbe szorulnak. Másrészt a „modell” hibája, hogy kirekeszti a színpadról a valóság mozzanatait: a naturalizmus fürdővizével együtt kiönti a „realista gyereket”, vagyis a részleteket. Egyszerűbben szólva: az *Éjjeli menedékhely* színpada — ellentétben *A konyháéval* — nem él igazán. (Jegyezzük meg a tisztesség kedvéért, hogy a Gorkij-dráma rendezése megelőzte a Wesker-dráma színpadra állítását, tehát nagyon valószínű, hogy *A konyhánál* Zsámbéki főhasználta az *Éjjeli menedékhely* félsikeréből szerzett tapasztalatokat.)

A harmadik Zsámbéki-rendezés, *Az úrhatnám polgár*, a molière-i ballet-vígjáték hagyományaira épülő, látványos, zenés-táncos népszínházi előadás. Tegyük hozzá: sikeres előadás, ami nem megvetendő abból a szempontból, hogy Molière-rel Magyarországon ritkán lehetett közönséget aratni. Ha a Nemzeti Színház vissza akarja szerezni a korábbi években elvesztett közönségét, akkor erre is gondolnia kell. Tartalmasabb *Úrhatnám polgár*-előadást el lehet képzelni, színesebbet és mulatságosabbat nehezen. Kállai Ferenc minden clown-tehetségét beveti a címszerepben. A rendezői plusz inkább a keretjátékban jelentkeznek: a Zsámbéki számára olyannyira fontos közösség ezúttal egy színtársulat, amely a szemünk előtt gyülekezik, hogy eljátssza *Az úrhatnám polgár* című darabot.

A készülődés kezdőjelenete bensőséges atelier-hangulatot teremt a színpadon. Az éppen érkező, egymást üdvözlő, halkán beszélgető vagy gyakorló színészek tevékenysége nem kvázi-elfoglaltság, hanem a társulat komolyan vett rutinja, amiből az előadás előtti stimuláló feszültséget is ki lehet érezni. Aktív jelenlétükről később sem kell lemondanunk: a lefelé emelkedő díszletfalak rései között mindig ott sejtjük — néha látjuk is — az előadással együtt élő színészeket. Végül a keretjáték kádenciájával zárul Molière vígjátéka: Lully zenéje himnikussá emelkedik, körben sötétbe borul a díszlet, és romantikus fény világítja meg az előadás után lemaszkírozó színtársulat fáradt csoportját. Ez az este legszebb pillanata: a rendező hitvallása hivatásáról, a színházról — és szerelmi vallomása a színészhez.

Lehetne még szólni a már említett Weöres Sándor-műről, a *Szent György és a sárkány*ról, amely shakespeare-i szellemben ostromolja a lét végső kérdéseit, a költő szertelen röptével és a politikai parabola bonyolultságával — úgy érzem azonban, hogy a megértéséhez szükséges magyarázatok meghaladnák e beszámoló kereteit. S természetesen lehetne szólni a Nemzeti Színház eredményein kívül más sikerekről; például Osztrovszkij *Viharjáról*, amelyet a kolozsvári Harag György nagyszerű előadásban állított színpadra Győrött; vagy a lengyel dráma ünnepe alkalmából végre bemutatott művekről, Gombrowicz *Esküvőjéről*, *Operettjéről* és Mrozek *Tangójáról*; esetleg a szolnoki színház érdekes bemutatásairól, köztük Trifonov *Cseréjéről* Jurij Ljubimov rendezésében, *A játszma vége* című Beckett-egyfelvonásosról és Alfred Jarry *A leláncolt Űbűjéről*; sőt — horribile dictu! — egy nagyszerű, az operett műfaját rehabilitáló *Csárdáskirálynőről* Kaposvárott, amelyet egy főiskolai hallgató, a nagyon tehetséges Ács János rendezett.

De elég. A röpke felsorolás csak arra hivatott, hogy jelezze: néhány érdekes magyar drámán és a Nemzeti Színház biztató átalakulásán kívül is feljövőben van a magyar színház.