

## ÜZENETEK A MÚLTBÓL

(BUDAPESTI SZÍNHÁZI LEVÉL)

### K O L T A I T A M Á S

A mai rendezők gyakran a klasszikus szerzők vállára állnak, hogy távollabra lássanak. Napjaink rendezői színházának legjobb előadásai világszerte a remekművek újraértelmezésével jönnek létre. A művet művésziileg és anyagilag egyaránt kockázatos; repertoárszínház csak akkor engedheti meg magának a klasszikusokkal való merész kísérletezés luxusát (különösen a jelenlegi szorult gazdasági körülmények között), ha műsordarabjainak többsége biztos közönségsikerre számíthat. A Vígszínház például, amelynek művészi válsága az utóbbi néhány évben mind a kritikai fogadtatáson, mind a közönség tartózkodásán lemérhető, idei klasszikus bemutatói előtt egy londoni kasszadarabból, Michael Frayn *Ugyanaz hátulról* (Voices off) című vígjátékából próbált erőt meríteni. Horvai István, a színház igazgatója az évad elején bejelentette, hogy fokozatosan lecserélik a jelenlegi repertoárt, amelyen többek között Pirandello *Hat szerep keres egy szerzőt* című színműve, Feydeau bohózata, *A balek*, két Peter Shaffer-siker, az *Equus* és az *Amadeus*, valamint *Az elefántember* című Bernard Pomerance-darab szerepel.

Nem biztos, hogy Frayn komédiája jobban ellenáll majd a kopásnak, mint az említett művek bármelyike, noha kétségtelenül szolid, megbízható iparosműve. Cselekménye színházban játszódik; ez ma a legdivatosabb drámai színhely. Ami az *Ugyanaz hátulról* című darabot illeti, a szerző eredeti ötlete, hogy kifordítja a színpadot, és a színpallak mögül mutatja meg egy előadás működését, azaz ebben az esetben működésképtelenségét, hiszen a darab éppen arról szól, hogy egy utazótársulat produkciója fokozatosan szétzúlik a színészek fegyelmetlensége miatt. Hogy a színház mint téma nemesebb anyaggal is szolgálhat egy előadáshoz, arra szerencsére éppen egy új magyar darab, Spiró György *Az imposztor* című komédiája a példa. De erről később.

Amíg a Vígszínház gonduló, önmironikus darabbal előzte meg a maga nem éppen sikeres O'Neill-bemutatóját és a később várható Schiller-premiert (*Amerikai Elektra*, illetve *Don Carlos*), rendezőinek egyike, Valló

Péter a József Attila Színházban vendégeskedett. Ugyancsak Schillerrel. Nem túl szerencsésen úgy állította színpadra a *Stuart Máriát* a nagybacska szobányi térben, mintha hatalmas terület állt volna rendelkezésére. Angliai Erzsébet királynői ruhájának gigantikus, áttört gallérja a képzeletbeli plafon alá szorult. A ruhák játszották a főszerepet Beaumarchais *Figaro házasságának* szolnoki előadásán is: korabeli viseletek stilizációi, abroncvázak, szoknyák és harangszabású férfikabátok. Születtek és marionettek kínáltak pompás látványt, de maga a darab, amelyről XVI. Lajos egykor azt mondta, hogy előadásához előbb le kell rombolni a Bastille-t, tökéletesen eltűnt. Igaz, azóta már maga a Bastille is.

Más a helyzet Hamlettel. Őt nemzedékek óta kortársunknak tekintjük, de a színpadon csak ritkán sikerül „jó öcsóknék” látnunk (ha nem is abban az értelemben, ahogyan a király, Claudius gondolja). Most egymás után két helyen is, Pécsen és Kaposváron, kísérletet tettek egy-egy hétköznapi Hamlet megformálására.

Mindketten korunk hősei. Elég ránéznünk a színpadra, hogy lássuk, sokat változott a világ, s nem abból vesszük észre, hogy a rendezők aktualizálódnak. Mindkét előadásban török és kardok hevernek a nyílt színen, hanyagul „odakészítve”. Bárki kiránthatja, bárki használhatja őket. Itt nem félnek Hamlettől. S úgy tetszik, Claudiusnak nincs is oka félelemre. Az az elhanyagolt, gyűrött arcú, borostás Hamlet, aki itt is, ott is elveszette csavarog a királyi udvarban, nem látszik veszélyesnek. Mintha nem találná a helyét. Mintha nem volna tisztában a feladatával. Mintha nem is volna feladata.

Be kell vallani, a kép meglehetősen kiábrándító. Hamlet lába alól kihúzták a talajt. Claudius Pécsen csupa megnyerő jóindulat, valósággal pozitív hős (legalábbis a rendező Szegvári Menyhért így nyilatkozott róla), Kaposváron, Ascher Tamás rendezésében, joviális nyaklevesekkel leplezi valódi énjét. A hamleti teendő nem egészen világos, s így mindkét királyfi frusztráltak látszik. Egyikük agresszívítással, másikuk infantilizmussal kompenzálja. Gyermekes Hamletok, közelebb a húshoz, mint a harmához, akik nem tudnak felnőni. Féltség vállrándítással, tehetetlen gesztussal fogadják a kizökkent idő helyretolásának rájuk háruló feladatát.

Nemzedéki Hamlet-drámákat látnánk tehát? A jelek erre vallanak. Máté Gábor Hamletjének elveszettsége Kaposváron mindenestre generációs természetű; illik mellé a kamaszosan agresszív indulatú Leartes, és Ophelia is, aki rongybabát őriz Hamlet egykori ajándékaként. Pécsen a címszereplő Kulka János intellektuális erőfeszítései keltenek feltűnést, látjuk, amint nekikezd, hogy megfogalmazza a színészek előadásához ígért tízhúszsoros mondókját, aztán reményvesztetten összetépi az egészet.

A két előadás az ironikus befejezésben is hasonlít egymásra. Pécsen a sírásók az utolsó jelenetekben már ott állnak a mindvégig nyitott sír mellett, hogy patogó katonazenére eltemessék a dráma végén önként belemasírozó, életben maradt szereplőket. Kaposváron játszi keringődal-

lam kíséri Fortunbras könnyed eleganciával elmondott trónfoglaló beszédét. A darabzárás pillanataiban itt is, ott is eszünkbe juthat a kiváló angol rendező, Peter Hall keserű szarkazmusa, amellyel megjegyezte, hogy nem szívesen élne abban a Dániában, ahol Fortunbras a király.

### Történelmi álmok

Az *ember tragédiája* első előadásának centenáriuma és a nyomában született felújítások ismét ráirányították a figyelmet Madách Imre drámai költeményére. A *Tragédia* körüli viták egyidősek magával a művel. Vitatták történelemfilozófiai pesszimizmusát, és kérdésessé tették a drámaiság rovására érvényesülő költői erőit. Ismeretes, hogy a mű legnagyobb ellenfelei közé tartozott a kiváló filozófus-esztéta, Lukács György. A színházakat az első időkben a silány színpadtechnika bátortalanította el az előadástól, minthogy a szerző az emberiség történetét végigmesélő jelenetekben látványos effektusokat írt elő. Később éppen a nagyszabású színpadi képek vonták el a néző figyelmét a dráma filozófiai tartalmától. Ez a dilemma — látványosság vagy eszmeiség? — ámyékként követte a *Tragédia* sorsát, és csak néha jutott megnyugtató kompromisszumra. (A ritka alkalmak egyike volt, amikor a húszas években misztériumszínpadon játszották el.)

A száz évvel ezelőtti első bemutató a kor uralkodó irányzata, a történetileg hiteles díszleteket és jelmezeket rekonstruáló meiningenizmus bővületében fogant. Ez a képeskönyvtechnika azóta is kíséri a rendezők egy részét. Mások a gondolati tartalom érvényesítéséért szándékosan egyszerűsítettek, stilizálnak. Az egymást követő felújítások szinte a mű történelmi jeleneteinek dialektikáját utánozzák. Színes lepreollóra aszkétikus kamaradráma felel, „revüre” misztérium, tézisre antitézis — és viszont. A mű éppen szintézist létrehozó szándéka, a teremtésben végső célt kereső, teleologikus szemlélete miatt tükrözi a szokásosnál jobban a kor eszmék — és az éppen divatos színházi eszmék — változását. Elemzéssel kimutatható, hogy az egyes interpretációk annál jelentékenyebbek lettek, minél inkább kapcsolódtak a mindenkori színház fő szellemi irányzatához, játékstílusához, scenikai eredményeihez. Vagyis a *Tragédia* előadása általában akkor sikerült igazán, ha a kor színházi nyelvén szólalt meg.

A Nemzeti Színház centenáriumi előadásának rendezője, Vámos László, száz év eklektikáját kísérli meg modernizálni. Mintha csak most akarta volna színpadra állítani az autentikus, múlt századi *Tragédiát*. Szárnyas arkangyalok hozsannáznak a mennyben, Lucifer, a bukott angyalt úgy csapítják le az Úr képzeletbeli trónusa mellől, mint az egykori, színház-történeti előadásokban. A forgószínpadon festői képek sorjáznak, közülük néhány az atomkor fenyegetettségére utaló, apokaliptikus víziót tükröz, Hieronymus Bosch modorában. A színpad és a nézőtér közé kifeszített finom szövésű hálón az alvó Ádám zaklatott arcvonásait látjuk, a három

fiatal főszereplő pedig romantikus emelkedettséggel szavalja a néző számára szállóigévé vált vessorokat. Nemes és fennkölt ez az előadás; olyan, mintha mi, akik a nézőtéren ülünk, Madách kortársai volnánk. S nem ő a miénk.

Az új épületének homlokzatára Hevesi Sándor nevét fölíró zalaegerszegi színház *Tragédia*-előadása azoknak az újabb keletű interpretációknak a nyomdokán halad, amelyek a „mennyei keretjátékok” és az ennek megfelelő égi hierarchiát behelyettesítik a mai kor ideológiáival, illetve az azokat képviselő intézményrendszerekkel. Húsz évvel ezelőtt merté először megtenni egy rendező — Major Tamás —, hogy az Urat, akinek a hagyomány szerint csak a hangját halljuk, teljes „életnagyságban” a színpadra hozza. (Holott az eredeti kéziratban is így szól a szerzői instrukció.) Most Ruszt József rendezésében az Úr díszes ornátusba öltözött főpap, aki a játék elején a világteremtés miséjét celebrálja. A mai ruhában — pantallóban, baillonkabátban, puha kalapban — megjelenő Lucifer ebbe kapcsolódik bele a maga történelmet idéző, profán szertartásával. Ez az előadás fölismerte az álomképek paradoxonát, azt, hogy a történelmileg determinált ember és a megváltoztathatatlan emberi sorsot demonstráló Lucifer drámai esélyei nem egyenlőek. A paradoxon föloldása: Lucifer Ádám ellenségéből Ádám tanítómesterévé válik.

A gondolat megjelenítése egyben a legnagyobb dramaturgiai újítás is. Az előadásban nem egyetlen Ádám szerepel, hanem csaknem annyi, amennyi a múltat idéző történelmi színek száma. Az álmodó főhős mintegy megkettőződik, kívülről látja szerepeit a történelemben, mondjuk így: megfigyeli önmagát ebben a luciferi demonstrációban. Vagyis Ádámot az álomjelenetekben mindig az a színész játssza, aki alkátát tekintve leginkább megfelel az egyes jelenetek történelmi Ádám-alteregőinek. Gábor Miklós (hatvanadik évén túl) mint Lucifer szkeptikus intellektuel, aki átélte a történelem kataklizmáit, és naponta fölháborodik a világ abszurditásán. Nemi tesz mást, mint egzisztenciális és történelmi helyzetének tudatára ébreszti az embert, s feladata végeztével visszavonul. Vagyis e modern *Tragédia*-előadás fölött üres az ég: az ember maga kénytelen szembenézni létének konfliktusával.

Valakik és senkik

„Az eltűnt személyiség nyomában.” Ezzel az összefoglaló címmel jellemezhető néhány új és fölújított magyar színmű.

Molnár Ferenc *Valaki* című darabját a harmincas évek elején Berlinben mutatták be először Reinhardt-rendezésében. A kor legkiválóbb német színészeinek egyike, Albert Bassermann és Darvas Lili, az író felesége játszotta a főszerepeket. A komédia egy szellemes szélhámosról szól — Molnárnál még a szélhámosok is szellemesek —, aki grófi férjet talál ki a lányának. A lány maga is sikeres kalandornő, szép és fiatal, mindene megvan, de grófnő szeretne lenni, anélkül, hogy a cím mellé grófot is

kapna. Így a készséges apa lánya kedvéért tálcán szállítja a nem létező mágnást, névvel, jellemmel és egy bőrröndre való kellékekkel — címerrel, pizsamával, önbortóvával, frakkal, papuccsal, kitüntetésekkkel, gyermekkori fényképekkel és hajtincsel —, amelyek bevonulnak az újonnan vásárolt kastélyba, mialatt „tulajdonosuk” Dél-Amerikában vadászik. A „grófné” boldog, egészen addig, amíg meg nem jelenik a szerelmes „vetélytárs”, egy csacska fiatalember. A szerelem kölcsönös, s minthogy a fiú féltékenysége a távollévő „férj” iránt egyre tűrhetetlenebb, nincs mit tenni: meg kell ölni a nem létező, vadászó grófot. Happy end.

Az alapötlet jó, de nem tart ki három felvonáson át, így csak a poentirozott dialógusok éltetik a darabot. Valószínűleg feledésbe is merült volna — nálunk ötven éve nem adták elő —, ha a Játékszín igazgatója, Berényi Gábor nem kutat ritkán játszott Molnár művek után. Így akadt rá a Magyar Írók Szövetségének könyvtárában a *Valaki* egy példányára, amely valószínűleg háború utáni küldeményel érkezett Magyarországra, minthogy lapjain egy amerikai könyvtár bélyegzője található. Később a Petőfi Irodalmi Múzeum raktárából előkerült a darab angol nyelvű adaptációja, amelyet az ötvenes évek elején *Arthur* címmel sikerral játszottak New Yorkban. Az átdolgozást Wodehouse készítette. Amerikai környezetbe helyezte a cselekményt, a szereplőket szlenggel és amerikai humorral ruházta föl, úgyhogy amikor megpróbálták visszafordítani magyarra, senki sem ismert rá Molnár eredeti darabjára, amelyet most a Katona József színház kitűnő színésze Benedek Miklós rendezett — profi módra.

A költőként és drámaíróként ismert Gyurkovics Tibor új színműve anynyiban hasonlít az előbbi Molnár Ferenc-vígjátékra, hogy a főhősön szintén férfit hazudik magának. (Ha nem is férjet, de szeretőt. A *Fészekalja* című darabot több kritikus csehovinak találta; egyikük megkockáztatta, hogy akár *Négy nővér* is lehetne a címe. Az igazi főszereplő valójában a nővérek anyja. Kissé szarkasztikusan megjegyezhetnénk, hogy a történet mégsem róla, hanem a Férfiről szól. Pontosabban a Férfi hiányáról, mint Ugo Betti vagy Tennessee Williams egynémely darabja. Ez a Férfi — a Családfő, az Atya — meg sem jelenik a színen, hosszú évekkel korábban elhagyta a családot, éli az életét valahol a világban, csak karácsonyonként küld csekkeket maga helyett, igaz, meglehetősen tekintélyes összegekről. A magukra maradt nők az ő távollétét sínylik, az ő fényképeit nézegetik, az ő emlékéből szemezgetnek a „fészekalja” remélt melegében. Csakhogy ez a remény hiábavaló. A fantomember elszívja a levegőt a valódi élet elől. A négy felnőtt lány Apa-komplexusa ikoros személyiségtorzulással jár: egymást kínozzák, s főleg anyjukat, akinek még kéri lennének (csak negyvenhét éves), de a lányok infantilis iróniájukkal mindegyiket elüldözik. Ekkor dönt úgy az anya, hogy titkos szeretőt hazudik a lányainak, nem létező voltában ugyanolyan izgalmasat, mint amilyen az apa lehetett. A lányok „őt” már elfogadják, de amikor a hazugság lelepleződik, a szerencsétlen nő nem lát más kiutat, mint az öngyilkosságot.

A darab tárgya a szeretetvágy, de a szerzőt igazán a nagy betűvel írt Fréfitől függő nők érdeklik. Mintha ő maga bújna bele meg sem írt főhősének bőrébe, élvezné a hiányától szenvedő, borzongó, fölpezsdülő nők testmelegét, fullánkjai hideglelős gyönyörét, hangjuk, csivitelésük, zsongásuk varázsát. A játék, amit írt, tele van fojtott érzékiséggel. A gimnazista lány frivolán mérlegeli a lehetőséget, hogy lefeküdjön-e az énektanárral, az asszony-lány egyetlen témája saját idomainak mérete, az anya csiklandós intimításokat vegyít imitált telefonjaiba. Egy fiók-Fellini teremt a színpadon képzeletbeli önmaga köré izgató asszonyseréget. A játéknak tehát van hangulata, csak — fájdalom — pszichológiája nincs. Így aztán a nézőt, aki jegyet vált a Madách Kamaraszínházba, kissé váratlanul éri, amikor a kezdeti melodráma az Ádám Ottó rendezte előadás közepén átmegy bohózatba, s végül a nyakába zuhan a dramaturgiailag előkészítetlen tragédia.

Befejezésül még egy „senki” és még egy Molnár Ferenc. A ligeti hintáslegény, Liliom története vagy inkább legendája, amelynek — most már mondjuk ki — átvitt, ahogy mint színdarab is legendává vált. A kaposvári felújítás rendezője, Babarczy László a legenda helyett a valóságot vitte színpadra — a vurstli és a fényképészműhely hátsó udvarának csiricsaré valóságát, meg azt a mélyebb realitást is, ami a szereplők lelkében van. De nem a szavakban, nem a furcsa, dadogó, piszkos, komikus és édes ligeti szavakban, mint egykor Kosztolányi Dezső írta. Hanem a szavak mögött. Így lett a *Liliomból* az elhallgatások drámája, „szívszerelme” típusú mesterkéltszerű romantika helyett. Elsődlegessé vált a szereplők belső élete, érzéseik megélt, de csak a legritkább esetben „kijátszott” tartalma. Az előadásnak talán ez a fölfedezés a legnagyobb tette. A műka gesztusoknak itt megkülönböztetett jelentésük van, akár egy Brecht-interpretációban. Az már szinte ráadás csupán, a rendező és a díszlettervező szcenikai leleménye, hogy a hullámvasút deszkából összerótt építménye, amely különben csak a vurstlihangulat szikárabb változatát képviselné, játékfunkciót is kap: rajta viszik az „égbé” Liliomot. A ligeti realitás transzcendens folytatása a lábát lógázó angyallal, a minden ajtónyitáskor kicsapó, szemet vakító mennyei fényességgel, bájos ironiája révén pompás ötlet. A drámáról alkotott egységes kép végeredményben az értelmezés „szociográfiai” hitelének köszönhető. Babarczy lefejtette a figurákról a mézeskalács-bevonatot. A műcselédről és a műcsibészről kiderült, hogy valódi emberek tudnak lenni; költőiségük belső tisztaságukból ered. Mindketten a szolgálatot hagyták ott, keményebbek, dacosabbak és büszkébbek annál is, hogy egymásnak szolgáljanak. A szabadságvágy és az élet lehetetlensége épít közējük falat. Sanyamú dráma — az összkép szürkéje, mint valami régi, raszteres fotográfia, a múltból előhívott perifériális életvalóság dokumentumává válik. A faácsolat fölött pislogva kattog a színész villanykörtekből kirakott vurstlireklám, Liliom és Julika a halá-

lon túl összefogódzva siklik a hullámvasúton. Így a visszacsempészett érzelmes legenda sem hiányzik az előadásból.

#### Történelmi példák

Megszületett az évad első új magyar drámasikere: a Katona József Színház bemutatta Spiró György *Az imposztor* című komédiáját.

A harmincnyolc éves Spirónak eddig három darabját játszották. Az egyiket maga rendezte, ami a magyar színházban szokatlan eset — ezen kívül mindössze egyszer fordult elő —, és jól mutatja kalandokat kedvelő természetét. Spiró drámaírónak vallja magát, jelenleg a kaposvári Csiky Gergely Színház dramaturgja, de költőként, műfordítóként, esszéistaként és egy időben kritikusként is jeles eredményeket ért el. *Az Ikszek* című regénye 1981-ben jelent meg. *Az imposztor*, noha nem a regény dramatizált változata, nélküle nem jöhetett volna létre.

*Az Ikszek* az 1810-es évek második felében játszódik a felfosztott Lengyelországban, pontosabban Lengyelországnak abban a részében, amelyet a Szent Szövetség győztes hatalmai a bécsi döntés alapján Oroszországhoz csatoltak. A regény központi alakja történelmi — vagy inkább színháztörténelmi — személyiség: Wojciech Bogusławski, a híres színész, „a lengyel színház atyja”, aki több mint három évtizedig a lengyel színháztudomány legfőbb irányítója volt, mígnem tönkrement és eladósodott. A széles epikus sodrású mű hatalmas tablót fest a társadalmi, politikai és színházi viszonyokról, amelyek közepette Bogusławski — ravaszkodások, kompromisszumok, manipulációk árán — igyekszik fenntartani magát és színházát.

*Az imposztor* születésének körülményei merően szokatlanok. A regény olvastán alkadt ugyan színházi dramaturg, aki fölvetette a szerzőnek a dramatizálás gondolatát, Spiró azonban az anyag epikus természetére hivatkozva nem állt kötélnek. Váratlanul azonban egy másik ajánlatot is kapott, a hetvenötödik évéhez közeledő Major Tamástól, aki egyenesen azt kérte, hogy neki írjon darabot, pontosabban szerepet *Az Ikszekből*. Ennek a csábításnak már nehéz volt ellenállni. Annál inkább, mert a regény Bogusławskija sok tekintetben emlékeztet Majorra — nem lehetetlen, hogy a Nemzeti Színház egykori igazgatója egyike volt a figura modelljeinek. Így született meg *Az imposztor*, amely a több mint hatszázoldalas regény egyetlen epizódját bontja ki háromfelvonásos komédiává.

A darab a vilnai lengyel színházban játszódik, ahová Bogusławski vendégszereplésre érkezik: szerződése szerint Tartuffe-öt kell eljátszania. (Részben innen származik a komédia címe: *Az imposztor* az alcíme Molière vígjátékának.) A főként lengyelek lakta Vilna szintén az Oroszországhoz csatolt terület része; a nemzeti kultúra ápolása itt kétszeresen hazafias tett. Bogusławski föllépése ilyen körülmények között különösen kényes. A Mester, ahogy hódolói szólítják, már afféle jelképes figura, egy személyes nemzeti intézmény, akinek az érkezése veszélyes indulatokat

szíthat. Másfelől viszont, ha a vendégjáték sikeresen lezajlik, alkalmas az adott politikai helyzet igazolására. A hangulat tehát Boguslawski érkezése előtt meglehetősen feszült. A színészek az élő legendát várják, a társulatba beépült besúgók a veszélyes lázítót.

És érkezik egy fáradt, rozszant, cinikus öregember, akit csak az üzlet érdekel. Boguslawski szóba sem áll senkivel, míg csak le nem számolják a kezébe a felléptidíjat, többet, mint amennyi a vilnai színészek egész évi fizetése. (Amit egyébként sem kapnak meg.) Nemsokára kiderül, hogy bár ő fordította lengyelre a *Tartuffe*-öt de sohasem játszotta, és így nem is tudja a címszerepet, amiben este föl kell lépnie. A csodát váró társulat és a veszélyt szimatoló hatalom egyaránt csalódott; az előbbi reményvesztett-kárörvendően, az utóbbi megkönnyebbülten. Aztán elkezdődik a *Tartuffe próbája* — Spiró darabjában ez tölti ki a teljes második felvonást —, és Boguslawski egyre jobban belelendül. Eltűnik a megfáradt öregember, hogy feltámadjon a Mester, aki előragyogtatja a darabból, a színházból a művészi igazságot. A színészek bámulnak vagy lelkesülnek, magyarszük, pedig nem is érti, mi történik — hiszen egy csapásra nem lehetnek okosabbak vagy jobb színészek, mint eddig —, csak az igazgató dühöng, ment fél, hogy túl jó lesz az előadás, „mondanivalója” támad, abból pedig mindig baj származik.

Boguslawski azonban nem volna maga is „imposztor”, ha nem csavarna még egyet az eseményeken, nem követne el molière-i csínyt. Úgyesen eltávolítja a *Tartuffe* előadásából a bölcs királyi döntést hírül hozó szereplőt — egyszerűen följelenti a szerepet játszó színészt, akit színpadra lépése előtt elvisznek a titkosrendőrök —, így az ő „rögtönzött” monológja fejezi be a darabot. A színpadi fölfordulásban neveltségessé válik a királyi bölcsesség helyi képviselője, a proscéniumpáholyban ülő cári gubernátor, akinek az ünneplésére a lojális színházigazgató az előadás befejező gesztusát eredetileg szánta.

A tükör, amit Spiró elénk tart, groteszk fénytörésben mutatja a mindenkori nemzeti színházesemény eltorzulását. Az *imposztor* Vilnájában már rég nem a színházról van szó, hanem egyszerre többről és kevesebbről. Többről, mert a körülmények olyan közvetlen politikai szereppel ruházzák föl a színházat, amelyet csak esztétikumon kívüli eszközökkel tud betölteni. És kevesebbről, mert eközben éppen az esztétikum szenved csorbát: ami művészeté emelné. A darab egyik szereplője mondja: „Ha nem kell jól játszani, mert a sikerhez, a közönség könnyeinek és tapsainak kicsikarásához elég lengyelül beszélni, akkor nem is lehet jól játszani.” Vagyis a színház tönkremegy. Boguslawski, a kiégett imposztor a *Tartuffe* próbáján előbb visszaadja a színháznak, ami megilleti (a játékot, a gondolatot, az őszinte érzelmeket és indulatokat), aztán az előadáson romba dönti a saját építményét. Botránnykövé teszi a színházat, és ezzel a gesztussal összetör egy színházi ideált, aminek a magját ő maga ültette el a lelkekben. Vedlett csepürágóból a szemünk láttára lényegül



át a művészet fölkent papjává, hogy végül újabb, kötes legendát hagyva maga után mint csínytevő garabonciás tűnjön el a történetből. Egyenesen a színháztörténetbe.

Major Tamás, akit tanítványai, az előadást nagyszerű atmoszférában rendező Zsámbéki Gábor és kedves Katona József Színházának színészei amúgy is Mesternek szólítanak, kajánul azonosítja önmagát a szereppel. Szúrós-csufondáros tekintetében az önírónia is megcsillan. Fantasztikus, ahogy Boguslawski, a színész-masztodon fáradt gögjéből, aszkétikus megközelíthetetlenlenségéből átvált karizmatikus rendező-pedagógussá, aki Molière-magyarozatával áttelekesíti a köréje gyűllő „vilnai” társulatot. A jelenet pikáns előképe a színházi valóságnak: a bemutató után néhány nappal Major — Molière *Tudós nőjét* rendezve — ugyanígy ült, ugyanezen a színpadon, ugyanennek a társulatnak a tagjai között. Amely ma kétségtelesenül Budapest legjobbja.

Történelmet idéznek a Madách Színházban is, ahol Szabó Magda drámai trillógiájának befejező része, a *Béla király* került közönség elé. (Az előző kettőt *A meránia fiú* és a *Csata* címmel játszották.) Mindhárom darab központi alakja a tatár dúlta ország királya: IV. Béla. Az író nő bevallott szándéka szerint úgy idézi meg a múltat, a XIII. századi magyar történelem eseményeit, hogy utal a XX. századi analógiákra. Ennek megfelelően alakul a trillógia befejezése. Az első két rész a mongol betörés előzményeit és magát a támadást, illetve következményeit — a pusztulást és a király száműzetését — ábrázolta. A zárórész témája az újjáépítés: az a kemény kezű és távollra látó „szövetségi politika”, amelynek segítségével Béla király kivezeti az országot a válságból.

A történelemtény-dramaturgia iskolásságát enyhíti, hogy Szabó Magda nem archaikus drámai nyelven ír, ellenkezőleg, anakronizmusokat helyez el a szövegben, amelyek groteszk módon billegetik a játék libikókáját múlt és jelen között. Helyenként létre is jön a kényes egyensúly, amely stílris egységbe foglalja az egykori események patoszáát és mai, fanyarabb, távolságtartó szemléletünket. Egyértelmű az íróniája például annak a jelenetnek, amelyben a király, racionális gazdaságpolitikájának alátámasztására, megnyirbálja felesége luxuskiadásait, sőt — hirtelen ötlettel — a királyné nyakában lógó értékes ékszert is leakasztja, hogy ajándékba adja a tárgyalásra érkező „pénzügyi szakembernek”. Ez a szakember egyébként gazdag zsidó kereskedő, akitől Béla pénzt kölcsönöz, viszontzásul pedig — az ország oligarchiájának tiltakozása ellenére — enyhíti a magyarországi zsidóság jogi státuszát, és ezt az Aranybulla egyik cikkelyében is rögzíti. (Ami egyébként szintén történelmi tény.)

A dráma IV. Bélája mindenekelőtt realpolitikus, aki fiát és lányát politikai érdekházasságra készíti, és hitű katolicizmusa ellenére a tatár kánnal is hajlandó szövetséget kötni, mert úgy látja, hogy a pápa magára hagyja az országot az újból éledő pogány veszélyben. Kétségtelen, hogy Szabó Magda darabja nem mentes a tandrámajellegtől, konfliktus helyett

inkább vitadialógusok viszik előre a cselekményt, és figurái sem egyénített drámai hősök, hanem eszmék képviselői. Mindamellet a telt házak bizonyítják, hogy ennek a hagyományosabb történelmi és színházi szemléletnek is van közönsége.

Közelebbi s a mai nemzedékek számára sokkal fájdalmasabb múltból veszi „történelmi” témáját Görgey Gábor, akinek a Madách Színház Kamaraszínházában mutatták be új drámáját. A *Galopp a vérmezőn* 1951-ben játszódik, a személyi kultusz idején, és olyan témával foglalkozik, amelyet visszaemlékezésekben, szociográfiákban érintettek már, de szépirodalmi művekben, filmekben — Bacsó Péter éppen most bemutatott művét, a *Te rongyos életet* leszámítva —, színdarabokban mindeddig nemigen ábrázoltak. Ez a kitelepítés, aminek alkoriiban sok család esett áldozatul. A korabeli szóhasználat szerint: „osztályidegen elemek”, a volt kizsákmányoló osztály tagjai, az úgynevezett megbízhatatlanok, akiket sok esetben csak az alkori, mindenkire gyanakvó, a gyanakvás légkörét mesterségesen szító politikai önkény sorolt ebbe a kategóriába.

A dráma főszereplője, Örley Dénes, a Horthy-hadsereg volt tábornoka is kitelepítési végzést kap, amelynek értelmében huszonnégy órán belül el kell hagynia budapesti lakását. Csak a legszükségesebb holmijait viheti magával. Új lakhelyét egy távoli község tanyáján jelölik ki. Örley a Horthy-korszakban, a fasizmus tombolása idején üldözöttekét bújtatott, és sok ember életét mentette meg. Köztük Kozák Erzsébetét, a fiatal kommunista orvosét, aki — ellentétben a rezignált, sorsát beletörődéssel viselő Örleyvel — fölláborodik a határozaton, és mint kórházi párttitkár megpróbálja minden kapcsolatát mozgósítani annak érdekében, hogy a kitelepítési végzést vonják vissza. Fáradozása azonban nem jár sikerrel. Amikor ez világossá válik előtte, tiltakozása jelül követi Örleyt a kitelepítésben.

Görgey javára írható, hogy megkísérel szembenézni a közelmúlttal ezzel a fájdalmas kérdéssel, amely nemrég még tabunak számított. De hiba volna elhallgatni, hogy drámája a témaválasztás bátorságán kívül kevés erénnyel dicsekedhet. A műben föloldhatatlan ellentmondásba kerül a tényfeltáró realizmus és a romantizáló pátosz. Ameddig Görgey az erős érzelmi szálakkal egymáshoz kötődő két főszereplő alapmagatartását írja körül, drámai pillanatokot szerez. Örley emberi tartását, Erzsébet kommunista hitétől táplált tiltakozását sikerül hitelesen ábrázolnia. (Még emberi viszonyuk osztálytartalmának szimbolizálása sem különösképpen zavaró. Erzsébet ugyanis elmondja, hogy gyerekkorában milyen gyűlölettel nézte a reggelenként a Vérmezőn lovagló úrn lovásokat. (Innen a darab címe.) Az már némileg erőszakoltnak hat, hogy éppen most derül ki: Örley felesége öngyilkosságának oka Erzsébet iránti — egyébként alaptalan — féltékenysége volt. A melodramához közelít az a mesterkelt pillanat, amelyben a zsidó származású fűszeres kalaplevéve fejezi ki együttérzését a kitelepítésre induló Örleyvel, viszonzásul a hasonló gesztusért,

amellyel a tábornok 1944-ben a deportálandók utcai menete előtt tiszteltet. S végül nélkülözi a történeti hitelességet a befejezés. Elképzelt lehetlen volt ugyanis, hogy valaki — különösen ha pártfunkciót viselt, mint Erzsébet — egyetlen nap alatt hivatalos kitelepítési végzést „járjon ki” magának.

A *Galopp a Vérmezőn* egy középfajú színmű dramaturgiai eszközeivel, könnyed-népszerű stílusban próbál megközelíteni egy olyan történelmi traumát, amiről a mai közönség nagy részének alapvető információi sincsenek. Kár, hogy a szándék tisztessége nem párosult írói mélységei; Görgey mindenesetre ritkán adódó lehetőséget szalasztott el.

### SZÁZADFORDULÓ ÉS SZECCESSZIÓ

Századfordulós hullám van a magyar színházban. Csaknem egyidőben tűzték műsorra August Strindberg és Bernard Shaw korai színdarabjait, Frank Wedekind két Lulu-drámáját és Schnitzler *Anatolját*. (Az utóbbi *Körtánc* című híres, sőt a maga korában hírhedt műve, valamint Wedekind *Nicolo király* című drámája szintén az idei tervek között szerepel.) Az egybeesések lehetnek véletlenek is, bár a divatok mögött mindig gyaníthatunk valamilyen mélyebb összefüggést. Ha más nem, bizonyos stílusok reneszánszát. Ebben az esetben a szecessziót.

A sort egy magyar drámakülönlegesség nyitotta meg: Babits Mihály *Laodameiája*. Az 1911-ben írt dramatikus költeményt egyetlen amatőri előadáson kívül mindeddig nem mutatták be. Műfaji hovatartozásáról máig sem tudtak megegyezni az irodalomtörténészek; sokan a görögös drámaformát *pastiche*-szerűen utánzó költeménynek tartják. A drámai hagyományaink sorsát szívén viselő Hubay Miklós szorgalmazásával a Nemzeti Színház fölajánlotta, hogy kamaraszínpadán, a Várszínházban döntsék el a vitát. Az alkalmat a költő születésének századik évfordulója szolgáltatta.

A *Laodameia* első pillantásra csakugyan a görög drámaeszmény ihletében fogant. A külső formán kívül erre utal, hogy mitológiai epizódot dolgoz föl. Laodameia visszereli Hádásztól, vagyis az alvilágtól férjét, Protesilaost, aki elsőként lépett az ostromlott Trója földjére, és ezért a jóslat értelmében meg kellett halnia. Babits közvetlen mintaképe azonban Swinburne műve, az *Atalanta in Calydon*, amely a maga görögöségeszményét a századvég dekadens, borongásokkal és borzongásokkal teli, szecessziós hangulatán szűri át. A magyar költő titkon talán arra is gondolt, hogy megmérkőzik angol inspirálójával, és kísérlet tárgyává teszi, hogy a magyar nyelv, a magyar líra verselési formái alkalmasak-e hasonló technikai bravúrra. Másrészt izgatja a feladat, hogy képes-e áthidalni az ellentétet a görög forma és a modern életérzés között.

Babits műve, amelynek tárgya a Szerelem halotti szertartása, az antik szellemidéző áldozat, mindemelllett nem utánzat, hanem öntörvényű al-

kotás. A szavak mágiája teremti meg benne az élményt, amely helyenként csakugyan látomásos, ám ez a látomás jellegzetesen költői, nem színpadi: halmozott mitológiai képekben, nem drámai helyzetekben nyilvánul meg. Színpadon előadni meglehetősen nehéz, s az eddigiekből követezik, hogy mint „görög drámát” nem is érdemes, csak mint szecessziós arabeszket.

Illés Endrének, a kitűnő drámaírónak és érzékeny íróportrék — ahogy ő nevezi: „tollrajzok” — szerzőjének van igaza, amikor a Babits-évfordulón publikált szép visszaemlékezésében azt írja, hogy egykor tán Gordon Caignek kellett volna színpadra állítania. Ha ez a találkozás nem jöhetett is létre, a *Laodameia* szerencsésen megtalálta mai autentikus rendezőjét, Ruszt József személyében. Ruszt nemrégiben Bartók *A csodálatos mandarinjának* eredeti, pantomimváltozatát rendezte nagy sikerrel. Ez azért is érdekes, mert a Mandarin ugyanúgy „földöntúli lény”, mint a *Laodameiában* három órára visszaidézett Protesilaos, s mindkét műben hasonló rituális szerelmi beteljesülés játszódik le. Ruszt zenei fogantatású szertartás-színháza bámulatosan megfelel Babits szecessziós költeményének. A rendező Bartók zenéjét használja föl az előadásban (nem *A csodálatos mandarint*), játékmesterként pedig távol tartja magát az antik színpadi konvencióktól. Néhány jelzésen kívül elkerüli a görögös stilizációt; minden effektus lágyabb, puhább- finomabb, hajlékonyabb, mesterkétebb, rafináltabb. A női kórus patyolat ruháinak pókhálóbékony gyolcsanyagán áttetszenek a test formái, a színpadot sejtelmesen vonuló színes fények világítják be, fiatal párok kalligráfikus szerelmi táncot lejtének, Laodameia alakítója, Hámosi Ildikó pedig extatikus, démoni érzékiséggel hajtja végre halottföltámasztó nászi ritusát.

Ez a *Laodameia* mint nő már egészen közel kerül a szecessziós irodalom „végzetes asszonyalakjaihoz”, a misztifikált szexualitás profán papnőihez. Ahhoz a fajta nőhöz, akit Nietzsche úgy nevezett, hogy „szép és veszélyes macska a nemiség csapdájával”. (Aligha véletlen, hogy *Laodameia* figurája ekkortájt irodalmi vándormotívum; Babitsccsal csaknem egyidőben a lengyel Wyspianski is drámát írt róla.) Ezzel már el is érkeztünk Wedekind Lulujához, akinek szexualitása természeti csapásként működik, tönkretéve a körülötte bódult molylepkeként keringő férfiakat. A miskolci színház magyarországi ősbemutatóként vitte színre — egyetlen estére összevonva — *A Föld szellemét* és a *Pandora szelencéjét*, minden látványos professzionalizmusa ellenére tárgyilagossabb stílusban annál, mint ami a grand guignolba hajló, kiélezett történethez illenék. A wedekindi képlet fordítottja az *Anatol és a nők* című Schnitzler-jelenetfűzér, amelyben az erotizált nők rajongják körül a Férfit, a szolnoki színház műsorán szerepel. Ugyancsak itt játsszák *Az apa* című Strindberg-drámát; ebben a nemek harca, a szerzőre jellemzően, kerüli a Wedekind- vagy Schnitzler-féle frivolitást, hogy helyet adjon a Férfi és a Nő közötti ádáz gyűlöletnek. Végül a századvég férfi-nő kapcsolatának sajátos Bernard Shaw-i megfogalmazását kapjuk *Az özvegyember házaiban*, amelyet

*A szerelem ára* címmel mutatott be a Nemzeti Színház; itt ugyanis a pénz hozza össze a szerelmeket, mégpedig olyan pénz, amelyre alig lehet ráfogni, hogy nincsen szaga, hiszen nyomortanyák béréből származik. Bár az előadás a legkevesbé sem mondható sikerültnek, az emberi kapcsolatokat átszínező feszültségek mindenesetre kihallatszanak belőle.

A mai méző különös találkozási ponton, a kölcsönös reflexiók szövedékében kaphatja rajta e csaknem egyszerre született drámákat, amelyek a férfi-nő kapcsolat változásában a hagyományos polgári értékek fölbomlását regisztrálják. Híres irodalomtörténetében Szerb Antal nemcsak Shaw-t nevezte morálprédikátornak, hanem Wedekindet is. Csakugyan, a shaw-i intellektuális szatíra és Wedekind naturalizmust meghaladó groteszkje egyfelé mutat, még ha az előbbi realista is, az utóbbi pedig Strindberggel együtt az expresszionizmus előkészítője. Ami összeköti őket: a „mélylélektan” és a szociális érdeklődés. A később majd kétfelé ágazó drámairodalmi hajtás — Brechté és az abszurdoké — itt, a századfordulón szökken szárba. Ezért is érdekes együtt látni a fentvezetett darabokat.