

# MŰVÉSZPROBLÉMÁK, AVAGY MIÉRT NEM ÉRTJÜK EGYMÁST?

K O L T A I T A M Á S

A drámáknak is megvan a sorsuk, nemcsak a könyveknek. A magyar színháztörténetben fehér lapok jelzik azokat a könyvbe zárt drámákat, amelyeknek hosszú ideig kellett várniuk a bemutatóra. Közülük az egyik Füst Milán *Catullus* című színműve. 1927-ben született, 1967-ben mutatták be először, és 1987-ben lett belőle színpadi reveláció. A Katona József Színház előadását látva John Elsom angol kritikus az európai kultúra egyik nagy alkotásának nevezte a darabot, hozzátéve, hogy bár érzi a rokonságát Strindberggel, Ibsennel, Wedekinddel, lényegében egyikükhöz sem lehet hasonlítani, annyira egyedi mű. Még egy figyelemreméltó megjegyzést tett. Eszerint ha legközelebb könyvet ír a modern színházról, a férfi—nő kapcsolatot tárgyaló fejezet elemzéseinek egyike a Füst Milán-dráma, illetve a látott előadás lesz.

FÜST MILÁN: CATULLUS

Valójában a *Catullus* több, mint a nemek harcának „örök érvényű” újrafogalmazása, vagy akár az antik római költő híres érzelmi ambivalenciájának — *odi et amo*, azaz gyűlölök és szeretek — színpadi megjelenítése. Bizonyos hiteles életrajzi adatok ellenére a színmű nem a Lesbia-versek Catullusáról szól. A történet Füst Milán lelkének színpadán játszódik le — szerente használni ezt a kifejezést —, ott lényegül át a catullusi elátkozottság tartalmilag időtlen, belső indulatában és látomásában a XX. századi költő-szerző magányos lírájához kapcsolódó drámává. A *Catullus* antikvitása kvázivilág, akár Shakespeare római vagy görög tárgyú darabjaié. Füst mint drámaíró ösztönösen megérezte, amit esztétaként nem tudatosíthatott, mert hiányzott hozzá a szellemi környezet, kiváltképp a látomásos dráma iránt érzéketlen színházi életben: hogy a színpadon nem a téma, hanem az intuíció a sorvezető. A magyar színházi közmegegyezés nem tudott mit kezdeni a *Catullusszal*. Hatvan év kellett hozzá, hogy ne az ókori Róma díszletei és kellékei

között képzelje el, hanem — a dráma belső természetét kibontva — a húszas évek polgári miliójébe helyezze át.

Székely Gábor rendezése egy alvilági lebujban, csapszéklet, gőzfürdőt és játékermet egyesítő, koszlott kocsmában, kétes elemek, csellengők, pederaszták és bűnözők találkahelyén kezdődik. Polgári lakásban folytatódik, a századforduló bérkaszárnáinak magas mennyezetes, zegzugos alaprajzú, bonyolult járásokkal egymásba nyíló, komor szobáiban, hálóban és ebédlőben, szecessziós ábrájú, opálüveg betétes tolóajtók, súlyos bútorok között. Az epilógus színtere rideg pince vagy utcára szelőlőző, kőtéglás, alagsori helyiség: szükséglakás egy margóra került intellektuális csőlakónak. Fullasztó feszültség árad ezekből a részletező realizmussal megkomponált díszletekből, amelyek a szerelem és gyűlölet láncjaival egymáshoz kapcsolt szereplők iszonyú lelki marakodásához szolgáltatják a hiteles színteret. Clodia, „a végzet asszonya” szabadulni akar a házasság megaláztatásokkal terhes, kínzó rabságából — akár gyilkosság árán is. Démoni ötlettel volt szeretőinek egyikét, Catullust biztatja ölésre, de mielőtt az eszelős tett megtörténne, a kiszemelt áldozat, a kiúttalanság végső mozdulatával, önmaga ellen fordítja a fegyvert. Az elcsigázott költő sokkot kap az emberi kapcsolatok kozmikus reménytelenségétől, kietlen magányba zuhan, miközben a szeretett nő fásult kétségbeeséssel távozik egy „harmadik” karján.

Ritkán látható rendezői mester munka, ahogyan Füst Milán töredezett fölkiáltásaiból, odalőkött sorainak hangulatkelző sodrából, az egész zsi-bongó-ziháló atmoszféricusságból előbomlik a kapcsolatok szövevénye, a roncsolt idegzetű, sértett Catullus hisztérikus, egzaltált kitöréseivel, Metellus, a megcsalt férj fokozatosan visszanyert polgári méltóságával, s szenvedő imádatuk közös tárgyával, a mindkettőjükhöz hűtlen Clodiával, akinek hűtlensége csak a felszínen látszik léha csapodárságnak, valójában tehetetlen csapongás a „művész” és a „polgár” között, kétségbeesett kitörési vágy, menekülési kísérlet, tiltakozás a birtokbavétel ellen. A dráma értelmezésének egyik kulcspontja, amikor az egymásra acsargó két férfi fölismeri sorsközösségét és Clodia iránti gyötrelmes szenvedélyének fátumát. S dermesztő, ahogy a vágy titokzatos tárgya, annyi keserű frivolitás, érzéki provokáció után a dráma befejezésére belesápad, belecsöndesedik a maga okozta pusztításba.

Az előadás mindvégig kíméletlen analízisnek veti alá Füst Milán egymásra torló hangulatait, egyre följebb srófolva az intellektuális feszültséget, és egyre több realista részletre derítve fényt. Éles, filmszerű villanások rögzítődnek tudatunk recehárttyáján, torz pofák és testek a fürdőből, a kocsmá lezuhanó redőnye, ideges lábak toporgása a redőny mögött, padlóra loccsanó víz egy rémült arccal berohanó szobalány kezéből, dermedt vigyázzállás a friss halott mellett... Beleborzongunk a kegyetlen élménybe, és ámulva állapítjuk meg, hogy Füst Milán, akit „az egetverő magány költőjének” neveztek, elvont okoskodás nélküli létfilozófiává emelte lelkének szorongását.

## SARKADI IMRE: OSZLOPOS SIMEON

A művész magánya és a világgal folytatott harca a tárgya Sarkadi Imre *Oszlopos Simeon*jának. Mondhatjuk erre az 1960-ban írt színműre is, hogy a kommunikációképtelenség, közelebbről a szűkebb és tágabb környezettel való kapcsolat megtagadásának drámája. Arról a szélsőséges értelmiségi individualizmusról szól, amely sikertelenségét és önpusztító ösztönét tudatos társadalmi kívülállásba menekíti. Kis János festőt hatalmukba kerítik lelkének cinikus démonai. Alkotó energiái kiapadtak, festményeit kizsúrízték, nem dolgozik, állását elveszíti, szerelme elhagyja, telefonját leszerelik, s ő a versből ismert szőlősgazda módján, aki a jégverés után megmaradt tőkéket husággal pusztítja el, tovább rontja a rosszat. A „lássuk, uram Isten, mire megyünk ketten” filozófiájához az élő példát Vincénéből, ebből a gonoszszágot már-már tiszta, elvont formában képviselő, rettenetes néemberből meríti. De a csőd elkerülhetetlen, Kis János nem lehet Vincéné. A humánus teljes leépülése után is ép, racionális elme megakadályozza, hogy kielégülést találjon a metafizikai rosszban. Kis János groteszk tragédiája, hogy csak az erkölcsi érzékét tudja leépíteni, az agyműködését nem, s a gondolkodás perenként tudatosítja benne, hogy amit tesz, az nem megoldás.

Várható volt, hogy ha az író legközelebbi barátainak egyike, Horvai István, számos Sarkadi-dráma inspirátora és első rendezője, föltűnően hosszú idő után elszánja magát az író talán legszemélyesebb művének színpadra állítására, fölfogása szubjektív és mélyről fakadó lesz, hiszen egyidejűleg kell megfogalmaznia viszonyát a szerzőhöz, a darabhoz és a darabban fölvetett problematika mai igazságához. Több mint negyed század telt el a dráma születése, illetve Sarkadi halála óta, ezalatt végképp szétfoszlott az az értelmezési lehetőség, amely az 1956 utáni értelmiségi dezillúziókhöz kapcsolta az *Oszlopos Simeont*. A rendező maga is tisztában van ezzel, amikor a téma első, a negyvenes évek végéről származó kidolgozására hivatkozik, sőt — először a mű színpadi történetében — áttemel belőle egyes részeket a Pesti Színház előadásába.

Ebben az újraértelmezésben az *Oszlopos Simeon* egyfajta általános értelmiségi csömör és az erre való filozofikus rájátszás drámája. Különösen lényegessé válik, hogy Kis János aszkézisnek nevezi a maga tisztán agyműködéssel, képletesen egy oszlop tetjéről végzett racionális megfigyeléseit — innen a darab címe —, ami azonban nem egyenlő a passzivitással. Csupán annyit jelent, hogy már nem talál élvezetet az érzékekben, ezért egy kísérlet részének tekinti Zsuzsi, a nyárspolgári liba elcsábítását és megalázását. A kísérlet lényege pedig nem más, mint „gondolattá vált magunkkal felmérni a világot”.

A bökkenő csak az, hogy a dráma eredeti háttérhangulatainak elhalványulásával a mai néző szeretné pontosabban tudni a Kis János-féle kozmikus katzenjammer okait, de a hős sikertelenségén kívül erre nézve más eligazítást a műből nemigen kap. A főhős bölcselkedő okoskodása

a rendről és a szabadságról ma sokkal mesterkétebbnek, modorosabbnak hat, mint akár tíz évvel ezelőtt. Új korában, a hatvanas évek elején az *Oszlopos Simeon* mint sokkoló gondolati dráma emelkedett ki a sematikus irodalmi átlagból. Értékét hiba volna visszamenőleg elvitatni; mégis, úgy tetszik, a darabot kikezdte az idő.

Az előadás rendezői koncepciója szerint a darab végi gyilkosság tulajdonképpen öngyilkosság: Kis János a halálos késszúráshoz maga kínlja föl az eszközt az elcsábított nőnek. Bár az eredeti szövegben erre nincs utalás, a halál kihívásának motívuma nem idegen a férfi magatartásától. Jobb volna, persze, ha ez a kihívás a kés fölkinálásának direkt gesztusa helyett a figura egész démoni intellektusából sugározna, de ennek híján is el kell ismernünk a befejezés tragikus katarziszát. Amelynek őszinteségét a szerző, Sarkadi Imre életválsága és a darab megírását alig néhány hónappal követő, ma sem teljesen tisztázott öngyilkossága szavatolja.

#### MUNKÁCSI MIKLÓS: LISSZABONI ESŐ

Az idők változásának furcsa fintora, hogy egy új darab, Munkácsi Miklós *Lisszaboni eső* című vígjátéka — a Játékszín mutatta be, Szegvári Menyhért rendezésében — mintha szándékosan megismételné a Sarkadi-dráma negyedszázaddal ezelőtti konfliktusát. Mélyen leszállított árfolyamon, csaknem paródiaként. A főszereplő itt is csalódott festő, aki remekművek alkotása helyett az apjától megörökölt koporsókészítő műhelyből tartja fenn magát. Kiábrándultságának oka elsősorban nem az, hogy az iparosságot többre becsüli a művészetnél, bár a rézkarcáent kapott nemzetközi díj éppúgy hidegen hagyja, mint egy külföldi műkereskedő bőkezű anyagi ajánlata. Zsenigyanús hősünk azért elkeseredett, mert könnyű erkölcsű felesége elhagyta, és menet közben az is kiderül, hogy talán rajongva szeretett kislánya sem az övé. Munkácsi darabjában már nem esik szó — a „szöveg mögött” sem — a társadalmi konfliktusról, a világ és a művész filozófiai ellentétéről, a lét peremére került alkotó egzisztenciális válságáról. A hős a cselekmény egy pontján ugyan kötelet kerít a nyakába, de csakhamar eláll öngyilkossági szándékától. Csupán fanyar megvetés telik ki tőle, amivel az anyagi haszon reményében beléje kapaszkodók erőlködését figyeli. A toprongyos műhely bútorai lassanként kicserélődnek körülötte, mert a „jóakarói” által eladott kép ellenétke folyamatosan csordogál — méghozzá dollárban —, ő maga azonban tehetetlenül rezignált marad.

A drámai szemlélet változása negyedszázad alatt szembeötlő. Sarkadi festője még a lét végső kérdéseit próbálta megérteni, Munkácsié már csak a feleségét szeretné. A közösségi ügyből magánügy lett, az intellektuális szenvedélyből ironikus groteszk, a tragédiából komédia. Meglehetősen súlytalan.

## VÉSZI ENDRE: LE AZ ÖREGEKKEL!

A groteszk gyakran hűséges kifejezője az értékek devalválódásának. Valószínűleg nem az a művész legnagyobb áruháza, ha lemond az alkotásról, és helyette koporsókat készít. Sokkal kiábrándítóbb, ha az előtte járó nemzedékeket pusztán az „alkotás” témájaként kezeli, képletesen szólva nem tekinti másnak a tisztas öregeket, mint a szóban forgó koporsók potenciális lakóinak.

Vézi Endre *Le az öregekkell* című drámája a látszólagos „művész-probléma” mélyén az öregségről mint társadalmi jelenségről beszél. A Nemzeti Színházban bemutatott bizarr komédia láttán eszünkbe juthat egy cambridge-i antropológus állítólagos kijelentése, amelyet Simone de Beauvoir idéz az öregségről szóló könyvében. Eszerint a gyorsan változó világban, ahol a gépek élettartama rendkívül rövid, az embereknek sem szabad túl sokáig szolgálniuk; mindent ki kell selejtezni, ami idősebb ötvenöt évesnél. A kiselejtezés szó — mondja Beauvoir — a kétszínű hazugságoknál pontosabban kifejezi a társadalomnak az öregek iránt tanúsított magatartását. Mintha Vészinek is ez a szó lebegett volna a szeme előtt, amikor darabját írta. Talán ezért bontotta ki a záróképből — egy öregek gőzfürdőjét ábrázoló jelenetből — az auschwitzi gázkamrák vízióját.

A *Le az öregekkell* „zenei előjegyzése” visszamenőleg, a kádencia hangneméből válik egyértelművé. Vézi nem melodramát akart írni, hanem — a hasonlatnál maradva — inkább rapszodiát, szenvedélyesség és líra között csapongó, keserű groteszket, s minthogy színházról van szó, bizarr látomást. Öregpárti szemléletét a melankólia, az érzékenyülés vagy a sajnálat helyett a nyers, kicsit torzító, a kegyetlen valósággal szembesítő szándék motiválja. Csöppet sem fél attól, hogy viszolygást keltsen, s nemcsak az öregeken közömbösen átgázoló fiatalok, gonosz vagy kenetteljes középkorúak, hanem olykor a fizikai és szellemi leépülés tagadhatatlan jeleit mutató idősök iránt is.

A cselekmény központi alakja, Sasvári, az első önálló munkáját kiugrási esélynek tekintő, ifjú filmrendező attrakciót akar csinálni az öregek otthonának lakóiból, pontosabban az öregedés groteszkumából, „mondjuk, Bosch vagy éppen Daumier szellemében”. Szenttelen dokumentarista rámenőssége, amellyel úgy hozza kameraközelsébe az öregség pörsekeit, mint valami „burleszket a halál előszobájában”, részint a szakma farkastörvényeivel, részint lappangó gyerekkori emlékeivel — nagyszülei szexuális életének tanújaként rögződött utálkozásával — magyarázható. A traumatikussá fokozott élmény kissé erőszakolt motívumnak tetszik a figura jellemzése szempontjából. Sasvári a maga elszánt, önkéntesen és készségesen deklarált karrierizmussal jobban hasonlít a sematikus irodalom negatív hőseire, mintsem egy drámai értelemben elhithető és eljátszható emberre. Következésképp szerelme, Luca

hirtelen jött csalódása, morális fölháborodása és látványos szakítása is áldozatul esik a túlságosan direkt ábrázolásnak.

Mindamelett nem ez az elsődleges oka, hogy a szép szándékú és jó néhány költőien ihletett részlettel ékes darabból nem jött létre valódi dráma. Vészinek nem sikerült megírnia a legfontosabbat, az alapgonddalot, amiént a színmű megszületett: az idős emberek fájdalmasan ambivalens sorshelyzetét, „az utolsó stáció”, az öregség társadalmilag bizonytalan, mert megoldatlan státusát. Nem sikerült a biológiai leépülés és a szellemi-érzelmi kiszolgáltatottság ellentmondásait a karakterekben tükröztetnie. Sem a szociális otthonban „kirakati házasságot” kötő, idős házaspár profán cívódásai, sem egy régi vágású kávéházi zsrnaliszta pajzánkodásai nem tudják elég mélyen és érzékletesen megjeleníteni a jellemző típusokat, illetve szervesen a drámai folyamatba illeszteni az öregkor konfliktusait. Az otthon öregeinek olykor kiszolgáltattott, olykor fenyegető kórusa a novellisztikus erejű szerzői instrukciókban mint szüntelenül a háttérben hullámozó, a hangulatot aláfestő tömeg működik, anélkül, hogy az egyes figurák színpadilag helyzetbe kerülnének, s ezáltal drámai feladattal lehetne fölrüházni őket.

Az a mozgásra beidomított, arctalan, személytelen statisztéria, amely föllép az előadásban, képtelen legalább néma jelenlétével főszereplővé emelni az otthonlakókat. Holott a darab róluk szól, vagy róluk kellene, hogy szóljon. Sik Ferenc rendezésében egyébként megjelenik a szövegből is kisejtlő, kancsal látomás a szociális otthon tragikomikus öregjeiről, kápószertű gondnokairól és egészséges, fiatal vadakként betörő vendégeiről. Csak egy kicsit könnyedebben, komolytalanabbul, eladhatóbban. Ezáltal az ifjú filmrendező megszegyenült arca sem elég hiteles, amikor az előadás utolsó jelenetében egy ártatlannak látszó forgatási beállításból fölrémlik az Auschwitz-vízió.

### BÉKÉS PÁL: A NŐI PARTÓRSÉG SZEME LÁTTÁRA

Szerencsére nem mindenki olyan gátlástalan, mint a Vészi-darab karrierista filmrendezője. Békés Pál darabjának hőse, Torda Milán sokkal szerényebb és szelídebb. Ó mindössze egyedül szeretne lenni, hogy nyugodtan lefordítson angolból magyarra egyetlen mondatot. Körülbelül erről szolt *A női partórség szeme láttára* című komédia a Madách Kamaraszínházban.

Torda Milán úgynevezett fiatal alkotó értelmiségi, foglalkozására nézve műfordító, harmincöt éves, ezek a legtermékenyebb évei, pontosabban ezek lennének, ha megfelelő körülmények között dolgozhatna. Torda Milán pácolt diófabútorral, mennyezetig érő könyvespolccal berendezett dolgozószobában, enyhe szivarfüstbe burkolózva és aranylótéat kortyolgatva szeretne Tolsztojt fordítani, ehelyett sivár, bútorozatlan, bejárati ajtajától is megfoszott lakótelepi lakásában aviatikai szakszöveggel küszködik, mert azt jobban díjazzák, és ő fél lakás árával

adós elvált feleségének. Dem még ez a kietlen, robotos magány sem adatik meg neki, mert mint új lakót előzőnlík a szomszédok, kisajátítják a telefonját, a lakását, a munkaidejét, rátelepszenek, agyonbeszélik, beköltöznek az életébe. Torda Milán, félbemaradt személyiségének romjain, mind kétségbeesettebben keresi lefordítandó mondatához az egyetlen megfelelő igei állítmányt . . .

Békés Pál egy polgári kényelemmel kibélelt, talán épp Füst Milánt idéző — a Milán ritka keresztnév! — literátori életforma áhított utópiája felől láttatja a negatív lenyomatot: az értelmiségi léteg el sem vergődő, fiatal humánnemzedék hiánybetegség-állapotát. Hősünk helyzete tele van paradoxonnal. Szellemi kényszermunkájához nincs személyes köze, s hogy mégis elvégezze, ki kellene rekesztenie a rázúduló, undok valóságot, amely — észreveszi-e egyáltalán? — a saját életére hasonlít. Szeretne bezárkózni, miközben nyitottnak kellene lennie a befogadható élményekre. Egy állítmányt keres, de nem tudja, képes-e egyáltalán állítani valamit.

Mondanivalónk van-e, vagy csak egy mondatunk? — ebben a kérdésben fogalmazható meg a főszereplő és bizonyos értelemben a szerző legnagyobb paradoxona. A darabból nem egészen világos, tudatában van-e Békés a maga teremtette metafora tartalmasságának, túljut-e a hátrányos helyzetű értelmiségi hős dolgozószoba-nosztalgiján, vagy egy wertheimzárás bejárati ajtóval és egy mahagóni íróasztallal megoldott-nak tekintené nemzedéke társadalmi helyzetét. Ha így volna, mint „szerzői állítmányt”, ezt fölöttébb kevésnek kellene tartanunk. Ebben az esetben az ígéretes darab formai erényei — kiforrott dialógustechnikája, színpadszerűsége, képtelenbe hajló, elemelt realizmusa — sem nyomna annyit a latban.

A kérdést pillanatnyilag eldönti az előadás helyének szelleme. A művet fölkaroló színház a „splendid isolation” híve. Huszti Péter rendezése nagyjából arról szól, hogy egye fene az elérhetetlen írói elefánt-csonttornyot, de legalább egy lakótelepi lyukból ki tudnánk rekeszteni a zavaró külvilágot. E könnyen tolerálható, fanyar álláspontnak megfelelően a betolakodó szomszédok nevenségesen siralmas csodabogarak, akikből hiányzik az emberi méltóság. Tréfásnak lenni mindig sikeresebb, mint mélynek, legalábbis bizonyos színészi és nézői beidegződések szerint. A rendezői fölfogás szükségszerű következménye, hogy a mellékszereplők eluralkodnak a főszereplő rovására. A darabhoz képest az előadásban még kevésbé fogalmazódik meg Torda Milán szellemi arculata; kérdés, van-e neki egyáltalán. Nem kerül ugyanis olyan szituációba, amely a színpadon történeteket az ő szemszögéből értelmezné. A cselekmény, ahelyett, hogy körülötte sűrűsödne, szervesen epizódokban halad előre — ez a darab hibája is —, magára hagyva tétlen jelenlétével a színészt. A hős egyre inkább kívül reked saját drámáján, nem marad más a számára, mint fokozatosan apátiába süllyedni. Ebből a keserves állapotból csak a befejezés lázadó mozdulata rángatja ki. Ugyanis az utolsó

pillanatban Torda Milán megtalálja a keresett állítmányt, ami nem más, mint a „to shobble” ige pontos magyar fordítása, azaz egy kitalált szó, minthogy az angol eredeti sem létezik. (Legföljebb egy hozzá nagyon hasonló.) A metafora világos. Ahhoz, hogy közölhessünk valamit, és reményünk legyen rá, hogy megértsenek, meg kell alkotnunk a saját szavainkat a magunk külön szótárában, azaz külön világában.

### VAMOS MIKLÓS: VILÁGSZEZON

Vámos Miklós, a *Világszezon* című komédia írója nemcsak szavakat alkot, hanem egész nyelvet. A *Világszezon*ban világnyelven beszélnek. Nem angolul, oroszul vagy spanyolul, hanem egy angolszász, szláv és latinos beütésekkel kevert, képzeletbeli nyelven, annak a fiktív országnak a nyelvén, amelynek tengerparti strandja a játék színhelye. Ismerős a nyelv, szinte megértjük. Ismerős az ország, majdnem azonosítjuk. Ismerős a tengerpart, mintha már jártunk volna ott. Ismerős az egész helyzet: a forró, nyári nap közös olvasztótégelyében fortyogó soknemzetiségű glóbuszunk.

Ha az egyik kulcsszó az „ismerős”, a másik az „idegen”. Ebben az ismerős szituációban idegenek vagyunk egymásnak. Nem értjük egymás nyelvét, szándékát, viselkedését. Vámos szellemes ötlete, hogy nem határozza meg pontosan a strandolók nemzeti hovatartozását. Mi is úgy találgatjuk őket, ahogy ők egymást, azzal a különbséggel, hogy mi értjük, amit mondanak, mert a föltételezett soknyelvűség egyformán magyarul hangzik, kiegészítve a szavak nélküli gesztusok köztes nyelvével, azaz metakommunikációjával. (Kapóra jön, hogy a metakommunikáció nemcsak az egymást verbálisan nem értők nyelve, hanem egyben színházi köznyelv is.)

Vámos Miklós „világstrandjának” két dimenziója van. Egy hétköznapi és egy metaforikus. A hétköznapiiban minden olyan, mint a valóság; a szereplők napoznak, fürdenek, veszekednek, esznek-isznak, flörtölnek, hancúroznak. De meddig nevezhető a valóság hétköznapiinak, s mikor kezd képtelenné válni? És meddig tudjuk elfogadni ezt az abszurd valóságot? A *Világszezon* szereplői egészen természetesnek veszik a kerítésen túl pillanatok alatt lejártszó autó tömegszerencsétlenségét. és különösebb megrázkódtatás nélkül éntesülnek a tengervíz fertőzöttségéről — mindkét témát „devalválták” a napi újsághírek. Azon már rosszallóan csóválják a fejüket, hogy egy közékjük préselődött, turbános strandoló gorilláival együtt terrortámadás áldozata lesz. Múló félelem fogja el őket, amikor repülők húznak el fölöttük, s helyi nyelven írt röpcédulákat szórnak, ijedten összebújnak egy váratlanul éles villanás láttán, furcsállkodnak az égből hulló, fekete hamun, és kicsit meglepődnek egy robotembernek vagy marslakónak látszó új fürdőző érkezésén. De végül is napirendre térnek a dolgok fölött, hiszen annyit hallottak már ilyesmikről. Megtanultak együtt élni ezzel a lehetetlen világ-



helyzettel, amelynek hétköznapi abszurdításai fokozatosan beszüremkednek, belezsúfolódnak nagy, közös világstrandjukba, fenyegetését szinte már észre sem vesszük, ugyanolyan közömbösek iránta, mint egymás iránt.

A *Világszezon* alapötlete kitűnő, dramaturgiai megvalósítása korántsem az. Vámos folyékonyan tud írni, de mint drámaíró nem elég szigorú önmagához. Túl könnyedén veszi a színpadot; darabja sokkal híggabb és lötyögősebb, mint a drámai koncepció. A jó értelemben vett szakmai profizmus hiányzik belőle: a biztonságos szerkesztés, a váltokozva megszólaló csoportok beszédhelyzetének hullámmzése, és főleg a belső fokozás, amivel ki lehetne bontani, el lehetne mélyíteni, a banálistól a bizarrig lehetne csavarni az alapszituációt.

A szegedi Nemzeti Színház előadása Sándor János rendezésében nem vállalkozik arra, hogy egy zsvajos életképből, hétköznapi részletekből indítva a játékot eljusson ismerős jelenünk karikatúrájáig. A színpadon egy Salvador Dali-féle, lekonyulva kivasalt óra hivatott jelezni, hogy a szürrealitás világában járunk, de amit látunk, az a valóság torzképe. A *Világszezonban* infantilis felnőttek strandolnak a világkáosz partján. Meddig tart a világörület? Lesz-e világhatásztrófa? Vagy egyszer már kitör a világbotrány? A szerző a maga alkotta keverék „világnyelven” közli velünk, hogy a helyzet romlik. A strand megafonja időnként a fülünkbe harsogja a figyelmeztetést, de mi észre sem vesszük. Más nyelven beszélünk, nem értjük.