

Csüllöghöt Csuja Imre játssza. Az első észlelés alapján a színész sok szempontból feltűnően hasonlít Csurkára - erőteljesen ígéri nekünk az igazi Böhönyét. Láthatóan ezzel a rendező, sőt a színész is tisztában van - így aztán sokszor meg is elégszik a magától értetődő és kézenfekvő hatással. Máskor viszont szöveg híján is érzékelteti a figura drámáját, például azzal, hogy felvállalja és eljátssza alárendeltségét a többiekhez képest; szolgálakészsége, nyitottsága hiteles. Csuja Imre játéka sokkal jobb, mint szövegmondása - sokszor ugyanis idegenül hangzik tőle Csurka-Böhönye szövege. Ebbe megint belejátszhat a dráma egészének felemás felfogása, a rendezői bizonytalanság a konfliktusok érvényesítése terén. Csuja Imre Csüllöghje szeretné megélni saját drámáját, és hatással van rá a többieké - és a színész legalább egyértelműen jelzi, hogy így van. Ezért alakult úgy, hogy valamiről, valakiről - ha nem is a mű lehetőségeinek szintjén, de - meg tud szólni Árkosi Árpád rendezése. Legalább annyira, hogy ismét felhívja rá a figyelmet: *a Ki lesz a bálanya?* című dráma színre vitelét időről időre érdemes megkísérelni.

Kérdés persze, hogy mit lehet kezdeni a mű ma már túl direktnek ható társadalmelemzésével, a motivációk egyszerűsítettnek tűnő megfogalmazásával. De annyit biztosan érdemes, volna kipróbálni, hogy egy eredeti, se nem múlttá stilizáló, se nem aktualizáló, hanem a szöveg mai életét és életképességét firtató előadásban hogyan élnének meg Csurka alakjai. Talán megtudhatnánk végre: ma ki itt a bálanya? Az is valami, ha a válasz csak annyi: mi, mindannyian.

Csurka István: *Ki lesz a bálanya?* (debreceni Csokonai Színház)

Színpadkép-jelmez: Wagner Tamás m. v. Rendezőasszisztens: Császi Erzsébet. Rendezte: Árkosi Árpád.

Szereplők: Dánielfy Zsolt, Csuja Imre, Horányi László, Farád István.



SZÁNTÓ JUDIT

Naplemente előtt

Arthur Miller-bemutatók

Úgy látszik, az optimális drámaírói időszak az emberélet középkora. Általában ekkorra fejlődik ki a jelenségek lényegének, összefüggéseinek és távlatainak megítélésére való képesség, valamint tudatosságnak és ösztönösségnek az a szétbonthatatlan elegye, melynek révén az író fel tudja ismerni, hogy *neki, ott és akkor* miről érdemes drámát írnia. Es bár a tehetség nem vész el, de ez a képesség, úgy látszik, az életkor előrehaladtával apadni kezd; én magam hirtelenében nem tudnék említeni egyetlen jelentős drámaírót sem, aki öregkorában alkotott volna legértettebb remekműveivel összemérhető színpadi művet.

Ha ez igaz biológiailag, úgy egy másik aspektusból nézve korunkban erősíti e tendenciát a drámaírás egész fejlődése, nyilvánvaló összefüggésben a világ útjával, a társadalmi-politikai konstellációkkal. Szakmába lépésem első időszakában Miller, Williams, Dürrenmatt, Frisch, Sartre, Peter Weiss, Ionesco, Genet, Beckett, majd Albee és Pinter voltak a vezércsillagok a dráma egén; mára valamennyi csillag leáldozott. Függetlenül attól, hogy ki él még közülük s ki nem, Miller 1964-ben írta utolsó jelentős művét (*Közjáték Vichyben*), Williams 1959-ben (*Az ifjúság édes madara*), Dürrenmatt 1969-ben (*Play Strindberg*), Frisch 1967-ben (*Játék az életrajzzal*), Sartre 1960-ban (*Altona foglyai*), Peter Weiss 1970-ben (*Hölderlin*), Ionesco 1963-ban (*A légbenjáró*), Genet 1961-ben (*A paravánok*), Albee 1967-ben (*Mindent a kertbe*); s hasonlóképp hunytak ki a kisebb csillagok, Osborne, Wesker, Hochhuth vagy Anouilh is; csak Pinter és Beckett maradtak önazonosak, de egyben önisméltók is. Láthatnánk mindebben, a fentebb vázolt hipotézis értelmében, pusztán biológiai fátumot, csakhogy a felsorolt, általában a hatvanas évekbe ágyazott dátumok nemcsak a véletlenül egy-beeső öregedés határkövei: az említettek helyébe nem nőtt hasonló jelentőségű, a szakma és a közönség által egyaránt korunk reprezentánsának elfogadott nemzedék, még akkor sem, ha egy-egy jelentékenyebb alkotó (Bond, Stoppard, Handke, Thomas Bernhard) egy-egy művével magára tereli a figyelmet.

Anélkül, hogy e monográfiákat igénylő témába e keretek között felszínesen belekóstolnék, annyi talán megállapítható: a hatvanas évek vége, vagyis az előző virágkor lecsengése óta nem sikerült olyan érvényes új formulát (formulákat) találni, melyek a mai korszak színházi megragadására, a mai fogékonyság kielégítésére oly alkalmasak lennének, mint azok a részben abszurd, részben realista, illetve a realizmust különböző módokon reteatalizáló kánonok, melyek jegyében a még nemis oly távoli virágkor mesterei alkottak.

Sartre, Weiss, Genet, Williams halott; Albee, Pinter csak nagy ritkán, Ionesco, Dürrenmatt, Frisch egyáltalán nem szólal meg, az aggastyán Beckett újabbán már csak adaptációk révén hallat magáról. A most hetvenhárom éves Arthur Miller úgyszólván az egyetlen, aki megpróbálkozott egy nagy időskori nekifutással, s hosszabb hallgatás után meglehetősen sűrűn, sőt, fénykorával megegyező ritmusban bocsátja ki tolla alól az új műveket. E drámák nem hoznak épp szegény szerzőjükre, valamennyin ott a nagyon tudatos, kiváló színpad- és emberismerettel rendelkező, nagyon tisztességes művész keze nyoma, mégis jellegzetesen alkonyi termékek. Viszonylagos erőtlenségük lehetne még önmagában a biológiai erővesztés sajátos tükröződése is, ám lényegesebb hiányosságuk az, hogy kitetszik: Miller is elveszítette a kontaktust a kor lényeges problémáival, amellel csalódott az őt korábban hevítő egyértelmű meggyőződéseiben is, s így nem képes többé olyan formulát találni, amely *A salemi boszorkányok*, *Az ügynök halála*, *a Pillantás a hídról*, *a Bűnbeesés után* vagy akár *a Közjáték Vichyben* szintjén sűrítene a mában élő ember sorsának drámaiságát. Az ifjúkoráról szóló *Az amerikai óra* nem több precíz és megindító kordokumentumnál a nagy gazdasági válságról: hasonló mondható el, mutatis mutandis, a még technikailag is meg-megbicsakló *Játék az időért* című Auschwitz-drámáról; és a vagy féltucatnyi új egyfelvonásos - köztük a most bemutatott *Szerelmi történet-féle* és a *Nem emlékszem semmire* - finom, kissé fáradt etüd, apró drámai novellák, melyeknek megvan a maguk emberi igazsága, de az effajta igazságok kimondásához nincs szükség Arthur Millerre, és nincs szükség a színpadra sem.

Ebbe a sorba illeszkedik a szóban forgó alkotói periódus legigényesebb vállalkozása, az 1977-ben bemutatott *Az érseki*

palota mennyezete, amely ambíciójában a leginkább emlékeztet a reprezentatív Miller-drámákra, s talán épp ezért a legkiábrándítóbb. Újabb drámatörténeti kirándulás szükségeltetné ahhoz, hogy megvizsgáljuk, mennyiben járnak sikerrel azok a vállalkozások, melyek egy másik ország *kortársi*, tehát lezáratlan történelmi epizódjaiból merítik témájukat, itt csak megjegyzem: az ilyen vállalkozásokat ritkán koronázza siker. Manapság viszont épp a legelevenebb, bár egyre kevesebb igazi értéket teremtő nemzeti drámaírásban, az angolszászban nagy divatja van kelet-Európának s ezen belül épp Magyarországnak: úgy tetszik, a nyugati drámaírók szemében itt tenyésznek ma a leghálásabb és leglátványosabb konfliktusok (bár a szóban forgó országok írói is többet foglalkoznának velük!). Ám e drámák többnyire tiszavirág-életű kuriózumok, szerepeltessenek bár kannibalizmusra kényszerülő szovjet hadifoglyot avagy Bela névre hallgató magyar festőnőt; szerzőik a legkülönbélebb prekonceptiók égíse alatt kelnek útra az egzotikus vadászterületekre, s imaginárius vadászkalandjaik nyilvános elbeszélése során nagymértékben élnek a „messziről jött ember azt mond, amit akar” kiváltságával.

Miller természetesen kiválik ebből a sorból. Ő ugyanis, híven erkölcsi és művészi nagyságához, nem az egzotikum, a divat kedvéért kívánt betekinteni a létező szocializmus kulisszái mögé, hanem azért, hogy kifejezze az anyagi jómódban és polgári szabadságban élő nyugati művész szorongó lelkipurdalását kelet-európai kollégái zaklatott, nem egyszer fenyegetett alkotói és emberi státusa láttán. Ezt a szorongást akarta kiírni magából, azzal az elvileg helyes koncepcióval, hogy nem tesz, mert nem tehet mást, mint hogy a figyelmet felhívja és mozgósítson; a dráma - ha nem is a Madách Színházban, de Miller íróasztalán - lezáratlan, látványos feloldásra nem kerül sor, válasz a felvetett konfliktusokra egyelőre nem létezik.

Csak hát a vállalkozás szinte reménytelen; a legnagyobb empátia is csődöt mond az anyagismeret korlátozottságának zátonyain. Miller esetében nincs szó olyanszerű prekonceptióról, mint amilyen például az amerikai környezetben játszódó hajdani szovjet drámákban találkoztunk; *Az érseki palota mennyezete* szándékát tekintve nem hozható közös nevezőre, mondjuk, a rossz emlékezetű *Az orosz* kérdéssel, melynek Amerika



Székelyi József (Adrian) és Huszti Péter (Sigmund) *Az érseki palota mennyezete* című Miller-darabban

képe a napi propaganda diktátumai szerint torzult el, ám a végeredmény már sokkal kevésbé eltérő: Szimonov is, Miller is, más-más okból, más-más művészi eszközökkel, de olyan világot idézett színpadra, melynek működését csak töredékesen, pontatlanul akarták, illetve voltak képesek érzékelni.

Miller, bizonyára maga is tisztában lévén vállalkozása buktatóival, talált egy első látásra nagyon szellemes és alkalmas eszközt az ábrázolás immanens ellentmondásának feloldására: Adriannak, az amerikai írónak a szerepeltetését. Ilyen értelemben az egész darabot felfoghatnánk úgy is, mint amely Ádrian szemszögéből mutatja be az érseki palota bizonytalan akusztikájú plafonja alatt zajló különös eseményeket; ekképp a cselekmény annyit fog be a valóságból, amennyit Adrian felfoghat belőle, s a tévedések, értetlenségek, hajmeresztő naivitások (Mi lenne, ha egyszerűen besétálnék a belügyminiszterhez; avagy: Honnan tudsz te Brooklynról? stb.) Ádrian szükségképp korlátozott felfogóképességének számlájára írandók; ő csetlik-botlik egyre groteszkebbül a számára fantasztikus és követhetetlen szerepjátszások és variációs lehetőségek között, ugyanakkor megőrizve kiváltságos turistastátusát: ez nem az ő világa, örül, hogy mihamarabb ép bőrrel ülhet fel a biztonságba, meghitt talajra röpítő Boeingra.

Epikában ez a fogás tökéletesen be is válhatna; egy modern Gulliver vagy Rip van Winkle viszontagságait élvezhetnénk a csodabogarak egy meghatározott kategóriájának, nevezetesen a mai kelet-európai humán értelmiségnek világában. Még az is elképzelhető, hogy egy epikus-dokumentatív színpadi feldolgozás is sikerrel alkalmazhatná ezt a fogást. Mil-

ler azonban hagyományos drámát írt, s ami legalább ilyen lényeges: morális elkötelezettsége voltaképpen tiltakozik az ábrázolás tárgyának ilyen relativizálása ellen. Mindkét tényező következtében egyfelől a „benszülött” szereplők viselkedése autonómmá válik, tehát igazából nem Adrian szemszögéből látjuk őket, hanem Miller objektív valóságot tulajdonít jellemüknek s magatartásuknak; másfelől pedig Miller, ha látja is Adrian beleélő, áttekintő, értékelő képességének korlátait, erkölcsi alapállásával, felháborodásával, kétségbeesésével maradéktalanul egyetért, vagyis - a lényegét illetően azonosul vele. Ennek pedig olyan konzekvenciái vannak, melyekkel Miller már aligha számolt: mivel Adrian álláspontja az ő álláspontja, így Adriannak nemcsak tehetetlensége, nemcsak morális fölénye kerül át megalkotója számlájára, de már-már együgyű naivitása és az adott valósággal szembeni idegensége is Millert teszi nevéssé; a morális alapállású bírálóból moralizáló kibic lesz, mind Adrian, mind Miller esetében.

Mellesleg Adriannak és Millernek ezt a szimbiózist látszik illusztrálni a darab majdnem néma és valójában teljesen fölösleges ötödik szereplőjének, Irinának, a dán turistaasszonyának szerepeltetése is. Irinára csak azért van szükség, hogy a tárgyalt problémákkal szemben teljesen süket és érzéketlen nyugati világot képviselje. Nézetünk szerint ezt a funkciót Adrian is maradéktalanul ellátná, Miller azonban másképp gondolkodik. Irina alakja Adrian erkölcsi rangjának kiemelésére hivatott, autonóm személyisége - s ez már valóban súlyos hanyatlási tünet épp Miller dramaturgiájában - nincs. Így aztán Marcust (a Madáchban: Marc) például a szerzői önkény arra kényszeríti,



Avar István (Marc) és Schütz Ila (Maya) a Madách Kamaraszínház Miller-előadásában

hogy rá se hederítsen az általa potenciális szeretőként ideszállított kis hölgyre, s noha számos nyelvet kiválóan beszél, Irinával meg se próbáljon közös nyelvet találni, ami egy ötvennyolc éves világfi és házigazda részéről legalábbis neveletlenség; Irina pedig kényszerül nem észrevenni azt, amit egy idepottyan átlagos I.Q. jú hottentotta is rögtön észrevenne, hogy tudniillik itt élethalálkérdések forognak szőnyegen, s ő itt hiába követel időnként bágyadtan figyelmet a maga vegetatív és biológiai funkcióinak. Az utol-só mondat pedig már úgyszólván szégyenletes és valóban méltatlan Arthur Millerhez: a hölgyike csehovi puskaként a végére durran egyet, és a kataklizma közepette „muzikálni” óhajtana.

Miller járt a szóban forgó országokban, bizonyára nagyon sok exponensüket megismerte, esetleg (bár ebben már nem vagyok biztos) olvasott is tőlük; még azt sem mondom, hogy a felvonultatott típusok nem léteznek. Am amit róluk tud és közölni kíván, az epizódértékű, össze-függéseiből kiragadott és erősen kolportázsízű; a szereplők úgy beszélnek, mint olyan, Nyugaton publikált interjúkban,

melyek szövegét nem ellenőrizhették. Árulkodón jelzi mindezt a dráma kettéhasadása egy szentenciózus gondolati és egy banális, helyenként melodramatikus krimiszerű vonulatra. Az elsőben itt-ott magas és magas erkölcsi hőfokú aforizmák szólnak hatalomról, kiszolgáltatottságról, az egyéniség szuverenitásának eszményéről, bár nem mindig hiteles ajkáról és nem mindig hiteles szituációkban; a másodikban egy zavaros körülmények között elkobzott és érthetetlen okokból még aznap visszaszolgáltatót kézirat, egy bemikrofonozott barokk plafon, véletlen repülőterei találkozás, zongorában elcsúszott pisztoly, továbbá alkoholos, valamint szexuális feszültségek lendítik előre a cselekményt, egyre botladozóbban. Amellett, mivel az író egy lezáratlan pathhelyzet felé törekszik, nagy igyekezettel kerül a konfliktusok kezelésével óhatatlanul együtt járó explicitiséget, s ezért a második részben egyre gyakrabban húzódik be a statikus, sehová nem vezető filozófiai viták biztos révébe.

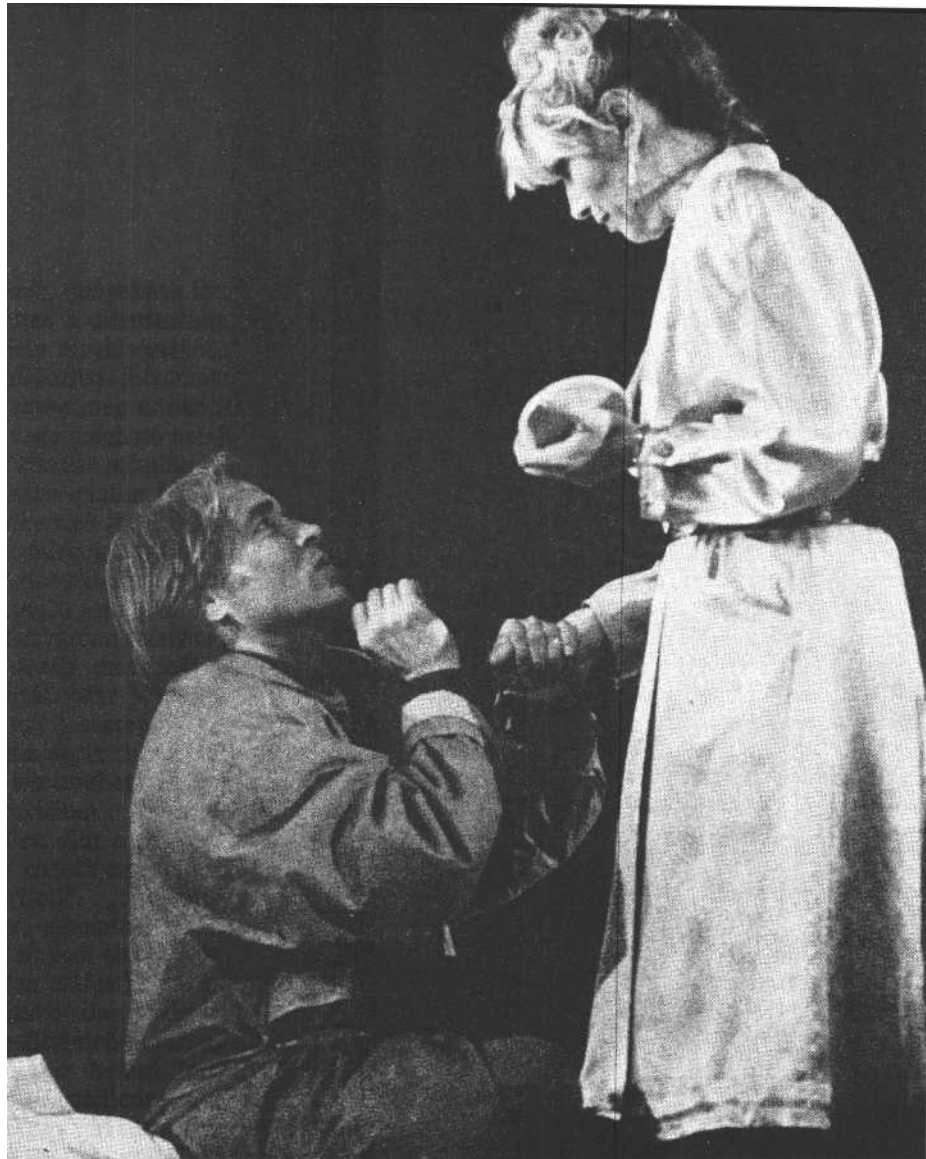
Es akkor a művet még csak keletkezési ideje függvényében vizsgáltuk, a glaz

noszty előtti évek termékeként; mára a konfliktus egész fölvetése, a személyekbe sűrített álláspontok többé vagy kevésbé érvényüket veszítették. Nem arról van szó, hogy a tegnap igazsággai a mában nem érdemelnének figyelmet, hiszen ilyen alapon eleve drámát se volna szabad írni; Miller azonban a tegnap igazságát nem tudta érvényesen megragadni, s így műve, amely a tegnapokban legalább publicisztikai izgalmat ígért volna (más kérdés, hogy épp a világ megcélzott tájain épp ezért nyilvánosságot sem kaphatott), mára kétszeresen avíttnak hat, mint a tegnapról megkésetten elhangzó outsider féligazság. (Bár itt meg kell jegyezni, hogy a hazai szocializmus első évtizedeinek beidegződései bámulatosan és szomorúan tartósnak bizonyulnak, s az utóbbi évek egyre szabadabb vitaszelleme az átlagnézőt legalábbis mintha meg sem legyintette volna; egy-egy tegnapelőtti merész mondat, egy-egy, hazai forrásokban már rég s autentikusabban tált leleplezés ma is olyan feszélyezett, kínos-kéjes vihogást vált ki a nézőtérén - s ez persze nemcsak a Miller-darabra vonatkozik -, mint a legendább magyar négybetűs szavak, amelyek szintén már vagy évtizede porondon vannak, az átlagnéző mégsem tudja megszokni a szabadság ekkora fokát.)

Á Lengyel György rendezte előadás a színház szolidabb produkciói közé tartozik, ami azt jelenti, hogy a cselekményt langyosan és rendezői beavatkozás vagy véleményezés nélkül csörgedeztetni, szigorúan az író kiszabta mederben. Ennek a módszernek megvan az az előnye, hogy szürke egyhangúságával mintegy elhalványítja az írói anyag ellentmondásosságait, felőrölve a néző esetleges kérdező-kétkedő hajlamait; hátránya persze az, hogy jellegtelen, uniformizált, szellemi izgalomtól mentes színházi estét biztosít. Pedig, hála Miller itt megnyilvánuló alkotói bizonytalanságának, a rendező előtt bő tere nyílna az értelmezésnek, a hangsúlyok módosításának; lehetne Adriant kritikusan, Marcot leleplezőben, Sigmundot groteszkben, Mayát színesebben árnyalni, sőt, horribile dictu, még Irinát is ki lehetne találni; lehetne továbbá az egész játékot lázasabbra, lüktetőbbre, irreálisabbra hangolni. S lehetne végül kiigazítani Millert, aki műve filozófiai vonulatának maradókéltan érvényesítése kedvéért gyakran elfeledkezik az alapfeszültségről, a létező vagy nem létező poloskákra, s olyan szövegeket, olyan magatartást köl-

csönöz szereplőinek, melyeknek immár semmi közük ehhez a dilemmához. A rendezésben, amely megkísérelhetné a szerepjátások villódzását folyamatossá tenni, ez a hanyagság még árulkodóbb lesz: a szereplők vagy megható naivitással bömbölnek átlátszóan primitív lojális megnyilatkozásokat a plafon felé, vagy teljesen megfélemlenek isten füléről - hacsak nem ily módon juttatják kifejezésre lesújtó véleményüket a szocialista lehallgatás technológiai szintjéről. Itt kell említeni a díszlet zavaróan csúnya s ami lényegesebb: a darab naivitását csak kiemelő megoldását. Már Millernél is kissé komikus, hogy a szereplők mennyire bíznak a ház egyik folyosójában, ahol nyugodtan kimondhatnak bármit, de a szerzői utasításban e folyosó legalább egyértelműen elüt a fő játéktér-ként funkcionáló barokk nagyteremtől: „halványan világított”, „a sötétségbe vezet”, „fala nagy, vakolatlan kövekből készült”, s így a színpadi látvány sajátos hatása hangulatilag aláfesthetné a szereplők amúgy indokolatlan optimizmusát. Fehér Miklós díszletében van ugyan egy csúnya, semleges hatású folyosó, amely akár utcának is beillene, ez azonban nem játszik, csak átvezet a színpad bal szélén látható „biztos helyre”, amely - tökéletesen egyanyagú a főszínpaddal: a falon selyemtapéta, díszes falikar, hozzátámasztva aranykeretű képek, előtte díszes faládika. Megkaptuk tehát a főszínpad függelékét, amely látvány szempontjából éppoly poloskagyánús, mint a nagyterem, s így a szereplők bizodalma már a gyengeelméjűség határát súrolja.

Markáns rendezői véleményezés híján az ilyen típusú előadások kutya kötelessége volna, hogy - hasonlóan a hasonló nyugat-európai bulvárszínházakhoz - legalább a színészvezetésben jeleskedjenek, a sztárokat új oldalról, mesterség-beli tudásuk újabb s újabb csúcsein mutassák meg. Ez adott esetben különösen testhezálló feladat volna, hiszen a Miller vázolta típusokról a mi színészeinknek sokkal több konkrét élményük, tapasztalatuk van, mint az amerikai íróknak. A szereplők azonban szigorúan megmaradnak a milleri határokon belül, s ott is igen közepszerű teljesítményt nyújtanak, külön felhívva a figyelmet rossz kondíciójukra: hárman az ötből túlsúlyosak, kettőnek a szövegtudásával is baj van, egyikük a láttott előadáson súlyos indiszponáltsággal végigköhögte az első részt. Huszti Péter (Sigmund) beéri az általános író-áldozat nemzetközi ideájának szolid, intelligens



Kozák András és Drahota Andrea a Szerelmi történet-féle című Miller-darabban (Thália Színház)

ábrázolásával, nem is törekedve arra, hogy beépítse ábrázolásába annak a népies író-bőlénynek a vonásait, akiről a szocialista országok közül alighanem mi tudunk a legtöbbet. Hasonló szolid intelligencia jellemzi Avar István (Marc) játékát, kár azonban, hogy szakaszosan játszik: hol ilyen, hol olyan, hol megértést és rokonszenvet követel magának, hol leleplezi a figurát, akiről így nem alakulhat ki egységes kép. Székelyi József voltaképpen Adrian kritikáját játssza el: izgága, okvetetlenkedő, semmit sem értő, de mindenbe belekotnyeleskedő outsideré ízig-vérig neveltséges figura, de valamelyes morális súly mégiscsak szükségeltetik, nem szólva arról, hogy Adrianról - akárcsak Sigmundról - azért el kellene hinnünk, hogy a maga terrénján jelentős író; Huszti ezt, ha némiképp sterilen is, de hozni tudja, Székelyi figurájából azonban teljességgel hiányzik a szellemi formátum. Maya alakítóját, Schütz Ilát voltaképp méltánytalan bírálni; a talányos, szellemi és szexuális izgalmat egyaránt gerjesztő Mayát, a három férfi szereplő közös szeretőjét és műzsáját rábízni érthetetlen szereposz-

tási döntés. Az ilyen húzásokat profi színpadokon persze nemegyszer igazolja a játékmesteri fantázia és a színészi megújuló képesség, itt azonban szó sincs az (elismerem) súlyos alkati korlátok esetleges átlépésének kísérletéről; Mayáról rendezőnek és színésznőnek csak két patron: a szlávos mélylelkűség és a patetikus-hisztérikus sikongatás változtatása jut eszébe, emellett legföljebb még slampos nőszemélyt ismerhetünk meg, aki a használt kávékészletet magától értetődő mozdulattal dugja be a bárszekrénybe.

Egy helyütt történik - utaltam már rá - alkotó rendezői beavatkozás: a legvégén. Az eredeti szövegben, Irina bárgyú slusszpoénjával egyidejűleg, „a folyosó sötét végéből Marcus és Alexandra közeledő hangja hallatszik”. Eltekintve attól, hogy egy, a darabban nem szereplő hölgy hangját még akkor is nehéz felismertetni, ha az illető a belügyminiszternek vitás irodalmi kérdésekkel személyesen foglalkozó leánya, Miller szándéka világos: a meccs nincs lefutva, a rég várt s jóindulatúnak mondott Alexandra megérkezésével az események bizonyára új,

bár valószínűleg továbbra sem szívderítő fordulatot vesznek majd. A rendező azonban nem Alexandrára veszi a közelgő hangokat; a sajátos zaj egyértelműen a politikai rendőrség érkezését szuggerálja, ezt fejezi ki az ajtó felé forduló szereplők döbbszerű némasága is (ismét a boldog Irina kivételével). Vagyis a budapesti előadás egyértelműen zárja le a sztorit: a plafon poloskás, a poloska fecsegett, Sigmundot letartóztatják. Amiben nem-csak az a baj, hogy a megoldás Miller szándékával ellentétesen teremt harsány, minden lebegő bizonytalanságot kizáró, színpadias befejezést, hanem az is, hogy visszamenőleg érvénytelenít két, nem túl könnyű színházi órát, hiszen eszerint kár volt minden vitáért, okoskodásért, érvelésért, a bárha korlátozott személyi autonómiák, döntési-választási lehetőségek felvetéséért és hosszadalmas taglalásáért: a hatalom egy csapásra keresztülvág minden gordiuszi csomót. Amit két órával korábban is megtehetett volna.

Miller drámája egy pontos, mégis, szándékától teljesen függetlenül, fájdalmasan kólintja főbe a fogékonyabb nézőt: az ábrázolt országban - amelyhez né-hány éve még a miénk is igencsak hasonlított - művelők és hatóságok egyaránt óriási jelentőséget tulajdonítanak a kultúrának, az irodalomnak, bárha az utóbbiak a figyelmet meglehetősen felemás eszközökkel fejezik ki. „Ez a könyv (a Sigmundé tudniillik) minden megaláztatást, az égvilágon mindent megér. . . többet, mint bármelyik ember. . .” „Mikor felszáll a villamosra (Sigmund ismét), a kalauz nem fogadja el a pénzét. A boltban neki adják a legszebb narancsokat. A jegyszédő meghajol előtte, mikor a színházban a helyére kíséri.” Az ilyen mondatok hallatán vagy amidőn azt tudatják velünk, hogy az inkriminált könyvvel a politikai rendőrség és a kormány egyidejűleg foglalkozik - nos, akkor úgyszólván nosztalgia ébred bennünk a letűnt időszak után, amikor a humán kultúrára még annyira odafigyeltek, hogy hangját a modern technika segítségével még fel is erősítették...

Ha a Madách Kamara gyenge közepes előadása egy igényes és ambiciózus, de sikerületlen művel ismert meg, a Thália Színházban ugyancsak először színre vitt két újabb keletű Miller-egyfelvonásos esete mindkét szempontból különbözik. Ezek a drámai miniatűrök afféle lélektani és technikai ujjgyakorlatok,

ambíciójuk sokkal szűkebb, mint Az érseki palota mennyezetéé, viszont könnyebb feladatukat biztosabban, kerekebben oldják meg; előadásuk ezzel szemben - amely pedig épp ezért könnyebben birkózhatott volna meg egy hálásabb feladattal - színházkultúránk egyik mély-pontjának tekinthető.

A Szerelmi történet-féle egy bonyolult párkapcsolatot bogozgat, pontosan azért, hogy bebizonyítsa: kibogozhatóan. Egy magándetektív, jó pénzért, de egyre hevesebb szakmai, sőt emberi elkötelezettségtől is fűtve, be akarja bizonyítani egy öt évvel ezelőtt gyilkosságért elítélt ügyfele ártatlanságát. Évek óta tudja, hogy a koronatanú egy Angela nevű prostituált lehetne, akinek minden bizonnal kezében van a justizmord leleplezésének kulcsa. A siker érdekében Tom O'Toole szeretője is lett Angelának, de bár ez a viszony sosem tereli el figyelmét alapvető céljáról, azért a nő jelent számára valamit: sajnálja is, vonzódik is hozzá, a viharos életű, rossz idegzetű nő pedig éppenséggel kapaszkodik belé. Am a titkot nem adja, nem adhatja ki, részben mert az érdekelt felet, nem utolsósorban a piszkos ügybe belekeveredett rendőrség részéről, halálos bosszú fenyegetné, részben mert attól tart, hogy legfőbb ütőkártyáját elvesztvén Tom végleg elhagyná - igazából azt szeretné, ha Tom, a titokról lemondva, csakis őhozzá, önmagáért ragaszkodnék. Ezt ugyan soha nem érheti el, de azért hasonló csapdában vergődik Tom is: érzi, hogy Angela az utolsó percben mindig visszakozik majd, mégis ragaszkodnia kell hozzá, mint egyre illuzórikusabb győzelme egyetlen lehetőségéhez, aki ráadásul továbbra is gyakorol rá bizonyos vonzerőt. Vérbeli patthelyzet: miután a függöny lemegy, bizonyára még hosszú ideig vívják, egymásba kapaszkodva, kilátástalan meccsüket, egymás totális birtokba vételéért.

Nem mondhatni, hogy Miller a maga elé tűzött leckét egészen hibátlanul oldja meg. Akár Az érseki palotában, itt is túl intenzíven kacérokodik a krimiformulával, bízva abban, hogy tetszése szerint képes kezelni az adagolószerkezetet, s mihelyt akarja, elzárhatja a krimicsapot, hogy megeressze a művészi, politikai, illetve lélektani hatás csapját. E magabiztosság nem igazolódik teljes mértékben; az elsőben az „Itt a poloska, hol a poloska?”-játék önállósul, s ügyetlensége rátelepszik a politikai-művészi hatásra, a Szerelmi történet-félében pedig a bonyo-

lultan rejtélyes krimihatások oly bőséggel áradnak, hogy Miller későn kap észbe, s mire fény derül döntésére, hogy tudniillik tartózkodni kíván a szálak egyértelmű elvárrásától, a néző, beidegzett s jó ideig hevesen csiklandozott reflexeinél fogva, már várja, sőt elvárja a „szabályos” kifejeletet, és hoppon maradván, ki-elégítetlenül zavarosságnak érzékeli - joggal egyébként - azt, ami Miller szándéka szerint a művészi lényeg: a két szereplő szürreálisan vibráló s végeredményben egy helyben topogó lélektani meccsét, melynek eldöntetlensége, eldönthetetlensége az író egyedüli mondanivalója.

A Nem emlékszem semmire a maga szerényebb célját meggyőzőbben, ámde jóval alacsonyabb hatásfokban éri el. Két öreg, magányos, lepusztulóban lévő hőseére egyre jobban rácsukódik a maga zárt világa, s egymás felé tett tétova lépéseik a biológia örök törvényei értelmében már nem hozhatnak nemhogy megoldást, de még változást sem. Miller nagy trouvaille-a itt az, hogy a szokványos - és most épp divathullámszerűen sorjázó - öregkordrámák sablonjával ellentétben ez a két szereplő se nem házaspár, se nem szerelmespár, még csak nem is jó barátok vagy jó barátnők. Leo, a nyolcvanas éveiben járó mérnök és Leonora, a hetvenes özvegyasszony aktív, még fogékony és cselekvőképes korukban csupán felületes ismerősök voltak; barátság Leót Leonora rég elhunyt férjéhez fűzte. Am a vak biológiai fátum úgy hozta, hogy körülöttük mindenki meghalt, s épp ők, akiknek egymáshoz vajmi kevés közük, maradtak életben - viszont ilyesformán az egész emberiségből mindkettőjüknek mégis mindig a másikhoz van a legtöbb köze, egyik sem ismer más lényt, akivel legalább ennyi közös emléke volna. Ez kétségkívül valami - de építeni már nem lehet rá, legföljebb lassan felélni, időnként megosztva egymással a leépülés hasonló, nemi, jellembeli s egyéb okokból mégis eltérő folyamatát. Igazából egyikük sem tud a másikról semmi lényegeset, s most, hogy egymásra szorultak, már egyre kevesebb is a megtudni-való. Igazi intimitás vagy épp szövetség nem alakulhat ki, hiszen találkozásról találkozáásra veszítenek önazonosságukból, és kerülnek egyre inkább a nemlét mágneses vonzásába - s mégis, amíg élnek, immár csak a másik jelenti számukra az emberiséget. Más szóval: újabb (immár a harmadik) patthelyzet.

Dömölky János rendezése, Drahotá Andrea és Kozák András játéka, de még

Zsótér László színpadképe is mindent elkövet, hogy ezek a szerény kis igazságok rejtve maradjanak és a néző mindenmű kárpótlás nélkül, értetlenül unatkozza át a végtelennek tűnő két és negyed órát. Alapvetően elhibázott volt már maga az a döntés is, mely az (ennél) jobb sorsra érdemes műveket a nagy-színpadra taszította, ahol gondolati magvuk jobb feltételek között sem tudna kibontakozni; intim környezetet igénylő kamarajátékokról van szó, melyekhez még a stúdiószínpad is túl tágas; igazából filmen vagy képernyőn élnének meg, ahol a premier plánokban az arcok, a szemek elmondhatnák azt, amiről a szöveg hallgat. (Nehezen érthető, hogy mindezt épp a tévés Dömölky János, aki ugyanakkor eddigi kevés számú színpadi munkáját is figyelemre méltón oldotta meg, miért nem ismerte fel.)

Azt viszont tudják a közreműködők, hogy nagyszínpadon nagyszínpadi eszközökkel kell dolgozni, így aztán harsány festékekkel mázolja át a pasztellszíneket, ami adott esetben végzetesnek bizonyul. A *Szerelmi történet-félet* a krimi és a vad erotika szférájába tolják át, megfedkezve arról, hogy e szférák kivetik az árnyalatokat, a közeledés-távolodás ellenpontos játékát, s így a két darab közötti szünetben csupa döbbséggel találkozik az ember: de hát mi történt itt? Mi lett ama bizonyos kompromittáló levelekkel? Miért bög a rendőrautó szirénája? Miért húz Tom a végén revolvert, és egyáltalán kit akarna lelőni? Angelát? Önmagát? Az üldöző rendőröket? Netán az amúgy is mártírsorsú közönséget? Csupa olyan kérdés, melyet Arthur Miller-nek esze ágában sem volt feltenni. Nála se sziréna, se revolver, csak a rezignált Tom, aki tudja, hogy megint hagyta magát átverni, mégis, újraéledő reménnyel, megadóan battyog ki Angela után. A néző azonban úgy érzi, mert a látottak nyomán úgy kell éreznie, hogy itt valami eldőlt, csak fogalma sincs róla, mi és hogyan; fel sem merül, mert nem merülhet fel benne az, hogy itt arról lenne szó, hogy nem dőlt el semmi.

A Nem emlékszem semmire szomorú grotteszk téli líráját ugyancsak nyomtalanul tépte szét az előadás. Maradt két mulatságos öregember szenilis és harsány civakodása, méghozzá Hacsek és Sajó-stílusban; Leonora-Hacsek agresszíven mond és művel bosszantó csacsiságokat, Leo-Sajó ingerült józansággal, egyre jobban felhergelődve okítaná ki. Ez az ábrázolás sem tűri a patthelyzetet,

s így vétetik semmibe Miller finom megoldása: Leo, akinek végül már terhén van a mindennapos vendég, távozása után mégis rettegni kezd a rosszul vezető öregasszony testi épségéért (vagyis további találkozásaikért), idegesen követi szemével a távolodó autót, majd a szerencsés hazaérkezést tudató telefonhívást követően zsémbesen csoszog ki a szobából. Amiből nyilvánvaló: Leonora másnap is eljön, az inga, egyre szűkebb ívben, de tovább leng. Ehelyett kapunk mást: a telefon annyira felizgatja a Leonoráról már rég megfedkezett, munkájába temetkező Leót, hogy belehal - melodramatikusan ráomolva a készülékre. Vagyis a Tháliában *a Nem emlékszem semmire* arról szól, hogy egy okvetetlenkedő és lerázhatatlan öregasszony halálba kerget egy szerencsétlen öregembert. Millernek ettől az értelmezéstől alighanem égnek állna minden haja szála.

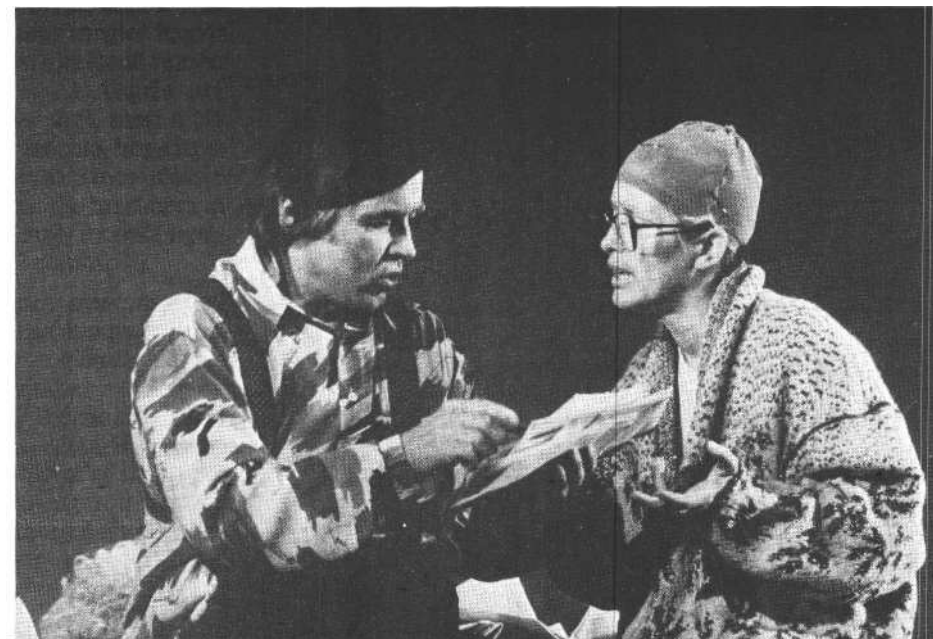
Es e ponton érdemes megállni és figyelni a párhuzamra. Baljósan közelgő rendőri léptek a Madách téren, szirénázó rendőrautó és kihúzott revolver, illetve látványos nyílt színi halál a Nagymező utcában - egyik rendező sem érte be a milleri koncepció lényegét kifejező patthelyzetekkel, hanem, nyilván a vélt közönségigény jóllakatására, egyértelmű, látványos és látványosan hamis befejezést oktrojált a művekre.

Zavaró továbbá, hogy az utóbbi előadás némiképp felcserélte a két darab miliójét is. *A Szerelmi történet-féle* egy luxusprostituált izgatón nagyvonalú budoárját ábrázolja, az átlagos kurvának és férjül vett stricijének tanyája helyett,

ahol a Miller jelezte cirádás műbarokk ágyának mint a mesterség címerének inkább a sivár milióval szembeni kontaszt funkciója kellene hogy jusson. Ami *a Nem emlékszem semmire* színhelyét illeti, itt Miller is utal az egyszerűen berendezett agglégénytanyára s Leo öltözékére mint tiltakozásra „a XX. század utolsó negyedének fogyasztói szelleme ellen”; ez azonban tudatos választást sugall, s nem azonos az itt látható sivár, szedett-vedett bútorzattal, a szimbolikus tárgyaktól - felborított szék, nyitott ernyő s persze a letűnt gyermekkort kötelezően jelképező régi játék baba - tar- kálló rendetlenséggel vagy a szereplők öltözkéivel, mely inkább öreg hobókra vagy szociálisotthon-lakókra utal, s Leo hajhálójával, Leonora paróka alatti kopasz fejével még külön nevetségessé is teszi őket. Holott itt két jómódú, Leonora esetében egyenesen gazdag, anyagi gondoktól mentes, konzolidált életű öregemberről van szó, akiknek nem a nyugdíjtól nyugdíjig vegetálás a problémája, hanem csakis és kizárólag az öregség. S hogy Leo a játék folyamán mérgében újságpapírcifatokkal szórja tele lakását; amely a darab végére már szemétdombhoz hasonlít, az végképp ellentmond a figura jellemének.

Es még ez is, még mindez menthető lenne, ha az előadás valóra váltaná meghirdetett fő célját: parédás szereplési, sőt, alakváltási lehetőséget nyújtani a Kozák András-Drahota Andrea párosnak. Mondjuk ki kerekén: Kozák András, aki a Tháliában is meg tudta őrizni szuverenitását, most rossz először, Drahota Andrea

Leo (Kozák András) és Leonora (Drahota Andrea) Miller: *Nem emlékszem semmire* című darabjában (Iklády László felvételei)



pedig ilyen rossz még nem volt tán soha. Kozák más Thália-produkcióknál is éreztetett már, bölcs védekezésből, bizonyos kívülrőlállást, fanyar, hűvös fölényt, de ezt be tudta ojtani az adott szerepbe; most viszont megáll néhány méterre a két figurától, és egyértelműen elhatárolja magát tőlük, vagyis jobbadán csak szöveget mond, színtelen-kedvetlenül, mint aki minél hamarabb szeretne túl lenni az egészen. Annál többet, ahogy mondani szokás, apait-anyait ad bele Drahotára; sír, pityereg, zokog, kuncog, nevet, kacag és vihog, kiabál, sikkant, rikácsol, visít, mindig azonos, modoros crescendókkal, szakaszosan megismételt s a szereptől teljesen független partitúrák szerint. Angela szerepéhez ezeket az eszközöket megfelelő arányban és főleg egy koherens jellemképbe illesztve még tán fel is lehetne használni, persze ehhez az kellene, hogy a rendező és a színészek előzetesen meg egyezzenek, miről is szól a darab, s ők mit akarnak közölni általa; Leonora, a bogaras öreg dáma alakjától azonban végképp idegen a színpadon viháncoló, szertelen, gyertyát álló s lábait a levegőbe hányó, részeges és dilinós koros kobold.

Meglehet, hogy Dömölky Jánosban, midőn ily gátlástalanul szabadjára engedte színésznőjét, az a remény munkált: hátha ezek a manírok legalább elviszik a darabot, elvégre a néző igénytelenségét megjátszani manapság egyre nagyobb divat. Eltekintve attól, hogy a premierenközönség fagyos reagálásának tanúsága szerint ez a számítás ezúttal nem vált be, felmerülhet a kérdés: ha ily kevésbé bízunk egy szövegben, voltaképp miért adjuk elő?

Valóban: miért?

Arthur Miller: Az érseki palota mennyezete (Madách Színház Kamaraszínháza)

Fordította: Vajda Miklós. Díszlet: Fehér Miklós. Jelmez: Mialkovszky Erzsébet. Rendezte: Lengyel György.

Szereplők: Avar István, Schütz Ila, Huszti Péter, Székelyi József, Bartal Zsuzsa.

Arthur Miller: Szerelmi történet-féle; Nem emlékszem semmire (Thália Színház)

Fordította: Vajda Miklós. Rendezőasszisztens: Márki Kálmán.

Díszlet-jelmez: Zsótér László m. v. Zenei vezető: Prokopius Imre. Rendezte: Dömölky János m. v.

Szereplők: Drahotra Andrea, Kozák András.

ERDEI JÁNOS

Az elmaradt katarzis nyomában

A Julius Caesar a Radnóti Színpadon

Elmúlt évadokra is visszagondolva sajnos szinte egy kézen megszámlálhatók azok az előadások, amelyeknek már az első jelenetében olyan dermesztő csend telepedett a nézőtérre, mint amilyen a bemutatón uralkodott. Még a befejezés, Octaviusnak Brutus holtteste felett elmondott szavai sem hoznak megnyugvást. Hogy a más megjelenésekben a Hamlet katartikus befejezésével legalábbis összevethető pillanatok itt egy mézárszék ridegségével hatnak csupán, nyilvánvalóan rendezői instrukció(k) következménye: a Brutus erényeit méltató Antoniust Octavius egy ingerült félmozdulattal leinti, s mintegy az esetleg rá is árnyat vető pillanatnak szakítja végét azzal, hogy a Brutus dísztemetését elrendelő szavait unatkozó sietséggel elhagyja. Ráadásul a színpadi események azzal fejeződnek be, amivel kezdetüket vették: a talapzatra az uralkodójelölt mellszobrát helyezték, illetve készülnek elhelyezni, most Octaviusét, a darab elején pedig Caesarét. A nyilvánvalóan Jan Kott-i ihletésű felfogást még ennél is egyértelműbben jelzi, hogy az előadás elé iktatott előjátékban a vértől vöröslő talapzatot két munkás meszeli úgy-ahogy fehérre: a hatalmi-politikai mézárszék üzemelését szakítja tehát meg egy újabb mézárszállású fajúlnak.

Mivel nemcsak az előjáték és a zárás, hanem az előadás egésze is egy közházainkban sajnos ritkaságszámba menő aprólékossággal megvalósított s szinte minden részletében át is gondolt koncepció megnyilvánulása, a történet szokásos értékelő felidézése után lehetőség kínálkozik a történet értelmének a fessegetésére is - az előadásnak nemcsak mint esztétikai képződménynek, de mint társadalmi eseménynek a szavá tételére. (Talán mondanom is fölösleges, hogy ehhez elsősorban nem úgymond a „szakmához értő” kritikusokra, hanem olyan előadásokra van szükség, amelyek valóban események.)

Nyomasztóan sűrű és alacsony, vasbetont idézően rücskös-durva és zöldes-szürke oszlopsor tagolja a két oldalán hátrafelé szűkülő trapéz alakban megnyitott színpadot övező falakat. A hátsó

függöny magasságában klasszicizáló s nem az antikvitást, hanem napjaink köztéri szobrait idéző talapzat áll. Az oszlopsorral záruló falrészek a játék igényei szerint két hatalmas kapuszárnyként előregördíthetők, s hol negyvenöt fokos szögben megállva, hol pedig az előszínpad jobb, illetve bal felét, olykor pedig egészét lezárva szűkítik, illetve nyitják a játék terét. Úgy nyomasztó e tér, ahogyan egy panelépület alagsora és (!) Diocletianus palotájának föld alá süppedt termei azok. Olyan, mint az előadás: nem közvetlenül szól rólunk, de valamiképpen belekeveredünk. A díszlet maximális hatékonysággal járul hozzá a jelenetek atmoszférájának a megteremtéséhez. Amikor a szó képletes és szó szerinti értelmében is beszűkül a szereplők mozgásterébe, a világítás is sötétebbre vált (éjszakába fordul a nappal), sőt hét ízben az előszínpadra balról benyúló vízköpőből kicsorgó víz zaja korbácsolja szinte az elviselhetőség határáig a feszültséget. A díszlet a rendező Valló Pétert dicséri. Ennél is dicséretesebb, hogy Melis László zeneszerzőt kérte fel közreműködésre, aki nem egyszerűen zenét írt, de évek hosszú sora óta először azt is sikerült elérnie, hogy a színpadra behallatszó zajok, ami-kor erre van szükség, valóban egy gyilkos és öldöklő csata zajai legyenek, s ne csupán effektusokként hangozzanak. Az emberi indulatok és a természet tombolása keltette zajok, a csatazaj és a vízcsofogás az a két természetes zöreje, amelyet Melis elképesztően pontos szintetizátorkezeléssel hol összeköt, hol pedig invenციózus instrumentális zenévé old. S ez a diadalmas rézfúvósoktól, máskor pedig ideges fuvolafutamoktól szaggatott zene hol finom átmeneteken keresztül halkul csönddél, hogy a szavak - zenével egyenrangú - áradatának adja át a helyét, hol pedig zenei értelemben tökéletesen helyénvaló, mert szubdomináns vagy épp domináns zárlatot követő szünettel teremt olyan csöndet, melyben elemi erejű detonációként hat nemcsak a kimondott szó, de még a léptek zaja is. Melis nem egyszerűen remek zenész, de a színpad törvényszerűségeit is tökéletesen ismerő szakember.

Hogy ez az adott színháztechnikai eszközöket maximálisan ki- és felhasználó előadás, melyben a lélek testből való távoztát oszlopok kidőlésének látványa és zaja kíséri, ennyire él a színpadon, s nem hat mesterkéltként, annak a hibátlan tempó meglelése mellett az egyik legfontosabb előfeltétele a darab-