

Székely, Paál, Molière

KÉKESI KUN ÁRPÁD

A szolnoki színházat 1972-től igazgató Székely Gábor már jóval azelőtt Nemzeti Színházban gondolkodott, hogy oda 1978-ban a Szigligeti Színházból kiemelték volna. S aligha túlzás azt állítani, hogy az ország első számú színháza a hetvenes években a kánonon kívül működött: nem a Major–Martonviszálytól terhelt Hevesi Sándor téri épületben, hanem a szolnoki, kaposvári és kecskeméti műhelyekben. Székely 1968-tól rendezett Szolnokon, s 1971 tavaszától főrendezőként, 1972-től igazgató-főrendezőként irányította az ott folyó munkát. A *versailles-i rögtönzés* és a *Dandin György* egyestés bemutatójára 1973 januárjában, az igazgató-főrendező első teljes évadjában került sor, Székely művészeteszményének foglalataként. Paál Istvánt is Székely hívta Szolnokra, s a Szegedi Egyetemi Színpadon létrehozott előadásával országos ismertséget szerzett rendező 1977 áprilisában mutatkozott be a Szigligeti Színházban Bulgakov Molière-darabjával, az *Álszentek összeesküvésével*. Paálnak ekkor mindössze két éves múltja volt a hivatásos színházban, ahol (országos viszonylatban) az egyetlen olyan rendezőként dolgozott, aki nem a Színház- és Filmművészeti Főiskoláról került ki. Paál első szolnoki rendezése még pécsi társulati tagként történt, majd 1977 nyarán átszerződött Szolnokra, ahol 1985-ig dolgozott, 1980-tól főrendezőként. Tanulmányom azt vizsgálja, hogyan alkotta meg Székely és Paál Molière alakját a hetvenes évek Magyarországon, s milyen közös vonások mutathatók ki a Major-tanítvány és az amatőr színházi kultúrendező eltérő művészi megközelítésének hátterében.

Székely Gábor Molière-je

A *versailles-i rögtönzés* és a *Dandin György* bemutatója Molière halálának 300. évfordulóján (és születésének 350. évfordulója után néhány héttel) zajlott, ünnepi eseménnyé mégis az tette, hogy „a klasszikus szerző kegyeletes fölvezetése helyett rakoncátlanul mai író” mutatott be,¹ azaz a komédiásdrámaíró „szellemét állította színpadra – és nem csak két drámáját”.² A szolnoki premiert tágabb összefüggésbe helyezők joggal húzták alá a Székely-rendezés unikális voltát és a francia szerző talajvesztését a magyarországi színházkultúrában a negyvenes-ötvenes évek fordulójának Molière-renaisszánsza után. Amikor a második világháborút követően, a politikailag favorizált szatíra műfajának fölfutása idején Molière lett „színházaink egyik legtöbbet játszott szerzője”,³ olyan (jó részt külsőségekben és szélsőséges karikírozásban kiütköző) játékhagyomány kövesedett meg, amely nem sokkal később már tarthatatlanná is vált.⁴ E hagyományt legin-

¹ KOLTAI Tamás, „Színházi esték: Ünnepi Molière-est Szolnokon”, *Népszabadság*, 1973. febr. 3., 7.

² M.G.P., „A kárpitos ünnepe”, *Világ Ifjúsága* 27, 3. sz. (1973): 16.

³ MIHÁLYI Gábor, „Molière ébresztése halálának 300. évfordulóján”, *Nagyvilág* 18, 3. sz. (1973): 448–450, 448.

⁴ Vö. „Papírmásé orrok, gittel pótolta pofák, festett szeplők, szőke loknik, roppant karimájú fekete kalapok, párnával tömött pocakok; sánták, bicegők, pöszék, hebegők, hadarók, kóró-soványak, hordó-kövérek, ragasztott férfi műszempillák: ilyen volt a tegnapi Molière. [...] Nem annyira nyelvében,

kább Székely Gábor főiskolai mestere, Major Tamás táplálta, többek között a *Tartuffe* címszerepének ikonikus megformálásával, amely 1945 márciusától több mint tíz éven át volt látható a Nemzeti Színházban. A *Tartuffe*-öt (A *képmutató* címmel) az Állami Faluszínház is az antiklerikális agitáció eszközeként játszotta szerte az országban 697 alkalommal, s Major A *fősvényt* is a politikai korteskedés részévé tette. Egyrészt a Nemzetiben, 1948 októberében színre vitt (majd 1952-ben a kamarában felújított) rendezésében, ahol Harpagon azon múlt képviselőként lépett színpadra, amellyel leszámol a jelen, másrészt az előadás nyomán (Szendrő József közreműködésével) készült átiratban, amelyet az 1949-es választások előtt üzemekben és vidéken játszottak, a Népfontra szavazást buzdítandó, *Kárhozó Péter, a szőrösszívű kulák* címmel. Ennek előzménye pedig az a *Dandin György*-parafrázis volt, amelyet Major és Hont Ferenc szövegeztek és rendeztek meg hét évvel korábban a Népligeti Színkörben, s amelyben „a molière-i vígjáték különös olvasataként Duda Gyuri, a zűrt paraszt vál[t] a munkásosztály hőisévé, akit elsősorban felesége, de 1942-ben a teljes polgári világ átver”.⁵ A *Duda Gyurit* akkor öt előadás után betiltották, a háború után viszont szabadon agitálhattak vele, sőt több színház is műsorára tűzte: „így lett a »vörös Molière«-ből a magyar népi demokrácia közvetett harcosa”.⁶ (Másféleképpen, de szintén leegyszerűsítette a címszereplő alakját Vár-

mint felfogásában magyarított Molièrünk [sic] volt.” MOLNÁR GÁL Péter, „Molière 1969”, *Új Írás* 9, 10. sz. (1969): 103–108, 103.

⁵ JÁKFALVI Magdolna, *A valóság szenvedélye: A realista színház emlékezete Magyarországon* (Budapest: Arktisz Kiadó – Theatron Műhely Alapítvány, 2023), 258.

⁶ SZENDRŐ József, „Molière színháza”, in *Élő dramaturgia: Tanulmányok a színházról*, szerk. GYÁRFÁS Miklós, 181–204 (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1963), 197.

konyi Zoltán 1955-ös *Dandin György, avagy a megcsúfolt férj* című filmje is, amelyben a gazdag paraszt „az urak felé ácsingózott és elárulta osztályát”.⁷) Az ezekben a produkciókban (nyilván nem előzmények nélkül) megfogalmazott és közkeletűvé vált játéktípus csakhamar komoly kritika tárgya lett, így Molière kulcsszerepet játszott az 1954-ben lezajlott harsányság-vitában.

E vita nagyban hozzájárult ahhoz, hogy a Molière-játszást az ötvenes-hatvanas évek fordulóján már inkább az elbizonytalanodás, a stíluskeresés jellemezte, egy évtizeddel később pedig számos kritika azon kérdés boncolgatásával indított, hogy vajon eljárt-e Molière fölött az idő. Egyrészt azért, mert a kötelező olvasmánnyá tett, ifjúsági szerzőnek beállított Molière, „akinek műveivel tizennégy és tizennyolc éves korunk között kell megismerkedni, mert később már bánt világképének leegyszerűsítő naivitása”,⁸ leginkább semmitmondóvá silányul, másrészt pedig azért, mert nem történnek vígjátékai újraolvasására termékeny kísérletek.

Az 1973-as szolnoki Molière-ek nem kevesebbet céloztak, mint annak nyilvánvalóvá tételét, hogy (amint az alkotók a műsorfüzetben is megfogalmazták) „a nagy francia írónak van a mai kor nyelvére fordítható, mélyebb, összetettebb üzenete”, s ez igen csak eltér attól, amelyet „a korábbi múzeumi, konzervált, illetve rokkó finomságú, bohókás hangvétellű előadásokból kivehetünk”.⁹ A nézőkkel való közös hang megtalálását vélhetően már a darabválasztással is igyekezett a Szigligeti Színház segíteni: különösen a *Dandin György* tűnt ideálisnak „az ország egyetlen termelőszövetkezeti megyéjéből” érkező nézők,¹⁰ illetve a közönség

⁷ BÁTOKI Mihály, „Kettős Molière-bemutató Szolnokon”, *Magyar Hírlap*, 1973. febr. 3., 6.

⁸ MIHÁLYI, „Molière ébresztése...”, 448.

⁹ Idézi uo., 449.

¹⁰ BERÉNYI Gábor és HÁUK Antal, *A Szolnoki Szigligeti Színház öt éves fejlesztési terve*, kéz-

soraiban nagy számban helyet foglaló középiskolások számára. A szakírás meg is állapította, hogy a szolnokiak „meglepő módon vállalták az »ifjúsági« Molière-t, tudva azt, hogy egy többségében »ifjúsági«, fiatalokból álló, vagy legalább is egy naivan »gyermeki« szemléletű közönségnek játszanak”.¹¹ Ez azonban nem felszínességet jelentett, nem a színvonal leszállítását, hanem a teljes mélységükben és összetettségükben feltárt dramatikus események maximális komolyságú elővezetését és a látásmód abból eredő „kegyetlenségét”. Azt, hogy a színpadon a „rokon- és ellenszenvünket bíró, élő emberek ütköz[n]ek egymással, akik szinte monomániás következetességgel törnek egymás megsemmisítésére”.¹² Ez tette a roppant behatárolt vidéki színházi feltételek között készült produkciót „budapesti mércével joggal mérhetővé”, sőt a koncepció kidolgozottsága, az „egyfelé tartó szándék” és a színészek tehetsége sok fővárosi társa fölé is emelte.¹³ A rendező szerint is a felületes elemzés, a művek felszínes ismerete volt okolható Molière kortárs színházi elhanyagolásért, amely igénytelen (szabványszerepeket felmutató, szabványjátékstílusban fogant) előadások sokaságának hatására alakult ki. Székely Gábor realista attitűdjét előlegezi az a felismerése, hogy Molière „mélyen gondolkodó, kegyetlenül tisztánlátó, szenvedélyesen vitatkozó, keserűen bölcs író”, aki „habkönnyű borzalmakat” kínált a szórakozni vágyó közönségnek.¹⁴ Ez azon-

irat. Kelt: 1960. január 14. 30. oldal. Lelőhelye: OSZMI Könyvtár és Cikkarchívum, Szolnoki Szigligeti Színház mappa, leltári szám nélkül.

¹¹ MIHÁLYI, „Molière ébresztése...”, 449.

¹² Uo., 450.

¹³ GÁBOR István, „Vidéki színházak Budapesten”, *Köznevelés*, 29, 23. sz. (1973): 13.

¹⁴ Sz. J., „Habkönnyű borzalmak: Beszélgetés Székely Gáborral a Molière-bemutató előtt”, *Szolnok Megyei Néplap*, 1973. jan. 13., 5.

ban eddig kevésbé érvényesült a színrevitelben, így azokban az előadásokban sem, amelyekre az idősebb szolnoki nézők még emlékezhetnek. Molière tizenegy évvel korábban szerepelt utoljára a Szigligeti színpadán, amikor Pós Sándor vitte színre a *Tartuffe*-öt (1962), és azt megelőzően is csak két darabja volt ott látható: 1954-ben a *Képzelt beteg* Györffy György, 1951-ben pedig a *Scapin furfangjai* Luttor Mária rendezésében. Szolnokon Berényi Gábor igazgatása idején vált programmá a klasszikusok színrevitele, ám ebben Molière nem vált favoritá, ráadásul az előadások megmaradtak a tisztos historizálás keretei között, és nem azzal váltottak ki érzelmi-gondolati hatást, hogy jelenné lett bennük a múlt.¹⁵ Ez változott meg alapjában Székely Gábor idejére, aki nyilatkozataiban rendre világossá tette, hogy „politikus, lírai” színházat kíván csinálni,¹⁶ ami megköveteli a klasszikusok újraolvasását és színpadi újrafogalmazását a jelen emberi, közösségi viszonyai tükrében. S mind *A versailles-i rögtönzés*, mind a *Dandin György* rendezését a jelen színházi-társadalmi nézőpontja határozta meg.

Az önvallomásként, illetve tragikomédia-ként olvasott két Molière-darab előadásában a szolnoki társulatot foglalkoztató kérdéseket, problémákat és esztétikai elveket rendezte színházzá Székely Gábor, aki folytatta azt a hagyományt, amely – az önmagában csak elvéve játszott – *Versailles-i rögtönzést* előjátékként csatolta egy „egy egész estés” Molière-komédiához. Így tett korábban Pünköshti Andor, aki 1942-ben egy fiatal színész-csapattal farce-ként megszólaltatott *Képzelt beteg* elé helyezte a *Rögtönzést*, s másfél év alatt kétszázas szériát ért meg vele az akkori Madách Színházban. S szintén a (Marton Endre által jegyzett) *Képzelt beteg* elé ren-

¹⁵ VÖ. VALKÓ Mihály, „A Szigligeti a 70-es években”, *Jászok* 23, 3. sz. (1977): 42–46, 44.

¹⁶ Uo.

dezte 1954-ben Major Tamás és (a Molière-t is alakító) Várkonyi Zoltán a *Rögtönzés* alaposan megkurtított, a 17. századi aktualitásoktól mentesített verzióját. Ez utóbbi előadás történeti jelentőségét az adja, hogy ha a közönség hidegen fogadta is, a kritika meglepéssel nyugtázhatta: „a Nemzeti Színház újra a harsányság nélküli ábrázolás útjára tért”.¹⁷ Székely is Molière-kombóban gondolkodott, de új párosítást alkalmazott, s olyan darabbal játszatta együtt a *Rögtönzést*, amely többnyire önmagában kapott színpadot.

A *versailles-i rögtönzés* egy nyílt próba izgalmában kínál szellemes persziflázst, kifigurázva a rivális színház, az Hôtel de Bourgogne tagjainak modorosságait, ami Szolnokon lehetőséget kínált néhány (a televízió jóvoltából) országos ismertségű színész parodizálására. Ugyanakkor ott rejlik a darabban, akárcsak a *Hamlet* színész-jelenetében, „a művészetek megragadó apoteózisa”,¹⁸ méghozzá olyan konkrétsággal, amely lehetővé teszi annak körüljárását, hogy mit jelent ma színházat létrehozni, s ezáltal annak kinyilvánítását, amit egy csapat színházcsináló a színpadon aktuális társadalmi szerepéről gondol. Székely rendezése ez utóbbit (s nem annyira a perszifláló jelleget) tette hangsúlyossá, ily módon a *Rögtönzés* logikus választásnak tűnt a főrendezői ars poeticaként 1971 decemberében színre vitt *Sirály* után. Székely úgy vélte, a *Rögtönzés* „mulatságos formában tárja fel, hogy mennyire lehetetlen feltételek között kényszerül alkotni a művész, mennyi abszurd akadály áll az útjában. Vádirat, amely kacagtat is egyben. Mondhatnám úgy is, hogy Molière darabjaiban a szereplők kilátástalan sorsa a humorforrás. Helyzetük annyira reménytelen, annyira nem tehetnek semmit, hogy az ember már csak

nevetni tud rajtuk.”¹⁹ Az idézet alapján – aláhúzva benne a „lehetetlen feltételeket” és „abszurd akadályokat”, mint a teremtés kényszerű velejáróit –, tekinthetjük a Székely direktorságának első évadjában színre vitt *Rögtönzést* színházvezetői ars poeticának is, amely egyben – tekintve „a szereplők kilátástalan sorsát” mint humorforrást, a reménytelenség oly mértékét, amin már nevetni kell – Székelynek az abszurd, groteszk játékok iránti érdeklődését is demonstrálja. A Szigligeti Színház tehát a *Rögtönzés* olyan olvasatát kínálta, amelyben az „itt és most erejével szólal[t] meg az örök színházi ember”, a maga aktuális gyötrelmeit tárva a közönség elé, s ez adta „az előadás kivételes belső hitelét”.²⁰ Amikor egy órával később, a *Dandin György* végén a robosztus, életerős főhős, akit már végképp nem lehetett kinevetni, térdre hullva egyedül maradt az üres színpadon, a nézőben önkéntelenül is feltoolt a kérdés: „hát így megalázhatja az embert a saját butasága?”. A két darab kapcsolódása pedig itt vált teljessé, hiszen előtte a *Rögtönzésben* Székely rendezése „azt is megmutatta, hogyan alázhat meg a másoké”.²¹

A *Dandin György*nek nemcsak az alcímét (*avagy a megcsúfolt férj*) hagyta el a szolnoki előadás, pedig korábban általában azzal együtt játszották, hanem az alcím által implikált *farce*-tradíciót is. Székely olvasata azon a felismerésen alapult, hogy a darab olyan világot tár elénk, amelyben „vagyon, hatalom, karrier, minden fontosabb [...], mint az alapvető emberi érzelmek, kapcsolatok”, a játék pedig már eleve azzal kezdődik, hogy minden szereplő „jóvátehetetlenül elrontot-

¹⁷ D., „A képzelt beteg”, *Művelt Nép* 6, 1. sz. (1955): 5.

¹⁸ GÁBOR, „Vidéki színházak Budapesten”, 13.

¹⁹ Sz. J., „Habkönyű borzalmak...”, 5.

²⁰ [MÉSZÁROS Tamás rádiójegyzete], „Láttuk, hallottuk”, *Kossuth Rádió*, 1973. jún. 1. 20:39. Gépelt leirat az OSZMI Cikkarchívumában (A *versailles-i rögtönzés*, *Dandin György*-mappa), o.n.

²¹ Uo.

ta az életét”.²² Ennek megfelelően a rendező azt kérte színészeitől (akárcsak a *Rögtönzés* Molière-je), hogy ne a gageket, tréfás ötleteket és a helyzetkomikum sziporkázó elemeit aknázzák ki, hanem „a jellemek teljességét éljék át”.²³ Miközben tehát az előadás követte, át is hangszerelte a *Dandin* szövegét, nem fedve el annak humorát, csak épp a nevetés tárgyát nem korlátozta a címszereplőre vagy a Sottenville-házaspárra. Inkább kérdésessé tette, hogy ha a klasszikus értelemben vett komédia célja a „kárt nem okozó csúfság” (Arisztotelész) kinevetése, akkor a *Dandin György*ben kin, illetve min kell (vagy lehet) egyáltalán nevetni. A szolnoki társulat nem a megleckéztetés egyszerű vígjátékaiként prezentálta a *Dandin Györgyöt*, amely mulatságos volt ugyan, a kritika mégis joggal észlelte, hogy a komikus mozzanatai tragikomikussá lettek átdimenzionálva. Az alkotók ugyanis a próbákön elsősorban azokat a motivációkat próbálták megkeresni, amelyek (Székely szavaival) „igazolják Dandin György pokoli *tragédiáját*, azt a megdöbbentő pillanatot, amikor a darab végén porig alázva marad a színpadon és indul az öngyilkosság felé”.²⁴ (Akárcsak tizenöt évvel később Alceste, Székely Gábor Katona József Színházbeli *Mizantróp*-rendezésének fináléjában – de más Székely-hősöket is lehetne említeni.) Székely nem kezelte szüklátóköri, a *farce*-hagyományra alapozott módon a darabban rejlő társadalomkritikát sem, amely korábban „vagy elsikkadt, vagy olyan súlyt kapott, hogy az minden mást elnyomott”.²⁵ Molière vígjátékait, amelyekben ugyan a felszín vidám, és az eszköz a komédia, Székely

meglepően szélsőségesnek látta, ezért azt a „világképet”, minden helyzet és jellem alapját is igyekezett rendkívül árnyaltan megmutatni, amely „megborzongatóan *tragikus*”.²⁶ A műsorfüzetben Székely két Molière-darabot említ példaként: a „borongós hangulatú *Don Juant*” és a „komoran filozofáló *Embergyűlölőt*” – épp azt a kettőt, amelyet a következő évtizedekben páratlan erejű rendezésekben tett láthatóvá.

A rendezés messze túlvitte *A versailles-i rögtönzést* a darabban rejlő lehetőségeken, a *Dandin György* ideotextualitását pedig a vígjáték korábbi hazai előadásaitól teljesen eltérően bontotta ki. A szolnoki előadás érdeme mégis azon háttér előtt rajzolódik ki leginkább, amelyet az előző évtized megannyi írása fest az anakronisztikussá vált hazai Molière-játszásról. Az ebben többszörösen érintett Szendrő József a Molière-előadások stílusát abból a problémából vezeti le, hogy „rendezőink nagyjából és következetesen bohózatokká gyúrták ezeket a tragikomikus műveket”, ami „végsőfokon műfajhamisítás, »hülyéskedés«”.²⁷ A negyvenes-ötvenes években elterjedt hagyomány összetevőire utalva Szendrő 1963-ban jónak látja kategorikusan leszögezni: „a Molière-cselédlányok és inasok nem idióták, a fiatalok nem bájgúnárok és buta görölök, a rezonőrök nem unalmasan kereplő fajankók, és a főszereplők nem clownok. Ez volna a kiindulási pont. Mert a mi előadásainkban még mindig ilyenek. És ebből alakul ki a »stílus«”.²⁸ Noha nem előzmények nélkül, a szolnoki előadás az egyik legelső és legfontosabb lépést tette meg egy új Molière-stílus felé, ezért perdöntő érvényűnek találtatott „Molière és a modern színház perében”.²⁹ A rendezés nem hordoz-

²² Sz. J., „Habkönnyű borzalmak...”, 5.

²³ Uo.

²⁴ MOLIÈRE, „*A versailles-i rögtönzés, Dandin György*”, A szolnoki Szigligeti Színház előadásának műsorfüzete, 1973. o.n. (Kiemelés az eredetiben.)

²⁵ LESKÓ László, „Molière keserű komédiái”, *Somogyi Néplap*, 1973. máj. 24., 5.

²⁶ Műsorfüzet, 1973. o.n. (Kiemelés az eredetiben.)

²⁷ SZENDRŐ, „Molière színháza”, 203.

²⁸ Uo.

²⁹ FÖLDES Anna, „Szolnoki *Dandin*, kaposvári *Tartuffe*”, *Nők Lapja*, 1973. febr. 24., 22–23, 22.

ta magán a régiség jeleit, de nem is aktualizált látványosan, kritikusan mégis „friss ötletekben, merész korszerűsítésekben” bővelkedőnek látták,³⁰ pompás mulatságát pedig az „élő”, „nedvdús” jelzőkkel látták el.³¹ Székely szisztematikus színházi gondolkodásának újabb példajaként az előadás továbbvitte a nézők figyelmét önmaga kreáltságára ráirányító színjátéknak már a *Sirályban* is hangsúlyossá tett elemeit, amelyeket a korabeli szakírás „az atelier »bevallásának«” titulált, s célját az illúzió totalitásától való megfosztásban, másrészt – tekintve, hogy „a közönséget »beavatja« abba a titokba, hogy színházban ül” –, a színpad és a nézőtér intim kapcsolatának kialakításában jelölte meg.³² A *Rögtönzés* azért vált a „színház a színházban” különleges esetévé, mert a rendezés azonosította a királyi udvart és a nézőteret: kezdetben a játékosok nem vettek tudomást a színpadon kívüli világról, ám a *Rögtönzés* végén megérkező urak és a király játékba hozták a nézőteret, amely szerepet kapott, s aztán már kifejezetten neki szólt a *Dandin György*.³³ De nem csak a „színház a színházról” tematikája rokonította az előadást a *Sirály*val, hanem a vígjátékokban íródó tragédiák kiemelése is, ami miatt „a »keserű« szó [lett a] kulcs Molière két művéhez” éppúgy, mint Csehov darabjához.³⁴ Ráadásul Székely a *Sirály*hoz hasonlóan programdarabként állította színpadra a (mint vélik) Molière hitvallását jó húszévi színészkedés után, de még legnagyobbjának tartott darabjai előtt összefoglaló *Rögtönzést*, és nem annak irodalomtörténeti értékét igyekezett színházilag köz-

vetíteni, hanem a kortárs színházcsinálásra reflektált vele.

A rendezés jó érzékkel ragadta meg a *Rögtönzésben* rejülő színházi pamfletet, és – amikor a tévés-rádiós kabaréműsorokban nagy népszerűségnek örvendtek a paródiák – a Molière-korabeli színészek helyett Major Tamást, Latinovits Zoltánt, Szendrő Józsefet utánozták a színpadon, az Horace-paródia helyett pedig a Nemzeti Színház Major-rendezte *Rómeó és Júliájának* beállításán élcelődtek.³⁵ Így az előadás a hetvenes évek színjátszásának némely modorosságát ütköztette – „s itt nem személyekről, de szinte »iskolákról« van már szó”,³⁶ konstataulta a kritika – „a természetes előadói stílus” Szolnokon művelt,³⁷ részben Molière-en keresztül kimunkált, a *Rögtönzésben* kommentált és a *Dandin Györgyben* szemléltetett válfajával. Molière alakjában Szombathy Gyula egy mai színidirektor meggyőződéseinek adott hangot, színésztársai pedig azt a mindennapos küzdelmet tárták a közönség elé, amelyet egy elvekben is megfogalmazható játékmód elérésének gyakorlati nehézségei jelentenek. Az előadás fölerősítette az ebben rejülő mulatságot és annak izgalmát, hogy a néző egy nyílt próbát élvezhet – akkor, amikor a színház egyáltalán nem nyitotta ki magát olyanformán, mint manapság –, és a próbált darab nyilván szimulált spontaneitású megoldásai mellett egy társulat tagjainak élcelődéseit, évődéseit is követheti. Ám a rendezés beleágyazott ebbe egy „megrendítő önvallo-mást” is a mindenkori és az aktuálisan szolnoki színészlét művészi-emberi gondjairól, tele „egy-egy elharapott félmondat, egy furcsa grimasz vagy mozdulat mögött meghúzódó lefojtott feszültséggel”, a „kiszolgáltatottságból eredő félelmekkel”, a féltethezségek

³⁰ BARNÁ Tibor, „Színházi esték. Molière nem öregszik”, *Nógrád*, 1973. febr. 15., 4.

³¹ KOLTAI, „Színházi esték...”, 7.

³² P. A., „Színház az életben. Székely Gábor néhány rendezéséről”, *Színház* 8, 1. sz. (1975): 13–17, 13.

³³ Uo.

³⁴ LESKÓ, „Molière keserű komédiái”, 5.

³⁵ M.G.P., „A kárpitos ünnepe”, 16.

³⁶ LESKÓ, „Molière keserű komédiái”, 5.

³⁷ VALKÓ Mihály, „Molière-bemutató Szolnokon. *Versailles-i rögtönzés – Dandin György*”, *Szolnok Megyei Néplap*, 1973. jan. 23., 5.

vívódásaival és a tehetségek ki nem élt ambícióival, „az egymás iránti jogos és jogtalan féltékenységek felvillanó szikráival”.³⁸ A *Rögtönzés* finoman filozofikus karakterét a művészet lehetséges célján, a színházi hivatás tényleges értelmén való hangos töprengés adta meg, az emlegetett (a színpad és a nézőtér közötti) intimitást pedig az önvallo-más-jelleg is fokozta.

Székely rendezése azonban egy csavart is beépített az esztétikai dimenzió határai között zajló, ártalmatlannak tetsző drámába, s Molière, a kényszerű védekezésből támadó, de voltaképp támadni is kénytelen művész drámaibéli pozíciójából kiindulva mutatta fel esztétikum és politikum elválaszthatatlanságát. Abból a Molière-éből, aki a színjátékról vallott nézeteiben biztosnak tűnik ugyan, udvari színészként, az uralkodó kegyeltjeként alkotva azonban bizonytalanná válik saját, ambivalens szerepét illetően. „Tudja, hogy a király csak egy adott határig engedi számára a támadó védekezést”: amíg az ő embereként teszi.³⁹ Noha Molière elégedetlen ezzel a szereppel, nem bújlik (nem is bújhatna) ki belőle: megalkuvóvá lesz, s „ideológiát gyárt a gyávaságához, amiért az igazi válasz-színarab helyett ezt az éppen próbált ártalmatlan pamfletet írta meg”.⁴⁰ A társulat tagjai közötti viták tétje tehát kimondva-kimondatlanul az lesz, hogy ki tartja emiatt gyávanak Molière-t, s ki ért vele egyet, azaz a színházcsinálás hatalomtól befolyásolt feltételeinek elfogadásával vagy elutasításával ki mennyire hajlandó bebiztosítani vagy épp veszélyeztetni önnön létét. XIV. Lajos és Molière implicit darabbéli konfliktusát a szolnoki előadás explicitté tette, többek között az uralkodó megjelenítésével. A *Rögtönzés* végén ugyanis nemcsak a királyt képviselő, alkalmatlankodó márki türelmetlenkedett immár (egyszemélyben egyesítve az

összes fontoskodót), de megjelent a színen maga a király is. A színpad elején bíbor palástjában egy támlátlan székre állva másfél-szeres embernagyságúra növekvő, félig báb, félig ember alak kegyesen engedélyt adott a darab előadására, Molière pedig utolsó mondatával („»A király kegyes, időt és lehetőséget ad ahhoz, hogy kívánságát jól szolgáljuk«”), már-már „bulgakovi látomásossággal” tett hitet hivatása mellett, „az emberi kiszolgáltatottság tragikumába” forduló komédiázás kétértelmű feloldásaképpen.⁴¹ A hatalom Molière fölé magasodó, groteszk és irracionális képének konkretizálása által Székely rendezése azt a konfliktust plántálta bele a *versailles-i rögtönzésbe*, amelyet az *Álszentek összeesküvése* bontott ki először nem kevés allegorikussággal: „hogyan meddig mehet el a művész az olyan hatalom bírálataiban, amelytől függ, és amelyet szolgálni akar”.⁴² Ily módon nemcsak mélyebbé, zaklatottabbá tette a *Rögtönzés* önreflexióját és öniróniáját, de a politikai dimenzióknak a metateátrális játékban történő felvillantásával szinte felvezetéseként szolgált (a Székely által szolnoki munkára felkért és az *Álszentek összeesküvése*vel megkínált) Paál István négy évvel későbbi szolnoki Bulgakov-rendezésének.

A félórás *Rögtönzést* szünet nélkül követte a *Dandin György*, miután Lully zenéjére maguk a színészek átdíszletezték a színpadot, a versailles-i palota próbatermét Dandin házatárává változtatva, majd a kezdést jelző három koppantásra újraindult a játék. A vígjáték színpadi olvasata ezúttal, Roger Planchon 1958-as (az 1963-as vendégszínház során Budapesten is láthatóvá tett) megközelítése nyomán, „a semmibe vett szerelem” alapult,⁴³ és a társadalmi felkapaszkodása érdekében bárólányt feleségül vevő

³⁸ MIHÁLYI, „Molière ébresztése...”, 449.

³⁹ KOLTAI, „Színházi esték...”, 7.

⁴⁰ Uo.

⁴¹ RIDEG Gábor, „Molière Szolnokon”, *Népszava*, 1973. febr. 13., 2.

⁴² KOLTAI, „Színházi esték...”, 7.

⁴³ BÁTOKI, „Kettős Molière-bemutató...”, 6.

gazdag paraszt háromszori megpróbáltatása „élettől átítatott, eleven, népi tragikomédia-ként” került elővezetésre.⁴⁴ Az előadás vígjátéki mozzanatai az elrendezett házassággal szemben az érzelmi szabadságot előnyben részesítő Angyalka és az őt támogató, őt szeretőhöz juttató Kati és Csikasz felé tereltek a néző szimpátiáját, miközben a jogosan pórult járt Dandin határozottan kidomborított fájdalma és keserősége a néző együttérzésére apellált. A megoldás nélküli komédiában, kivált annak reménytelen véghelyzetében a rendezés azt is láthatóvá tette, hogy Dandin nem annyira saját nagyravágásának mint jellemhibának, inkább a társadalmi hierarchiának és függőségi viszonyoknak az áldozata.⁴⁵ A rendezés sokrétűvé formálta Dandin megaláztatásának okát, és miként Planchon, úgy Székely is egy „erkölcsileg széthulló társadalomszerkezetről, az oda-vissza képmutatásról rántotta le a leplet”⁴⁶ anélkül, hogy azt az idegen világot, amelyben Dandin végül magára marad, pusztán XIV. Lajos abszolutista uralmára vonatkozta volna. Az előadás zárlatában Dandin végképp nem tűnt ellenszenvesnek vagy nevelésesnek: az ismételten megszegényített férj, miközben felesége kacarászása hallatszott a szobájából, véletlenül rálépett arra az alsószoknyára, amelyet dühében épp ő vágott ki előbb az ablakon. Lemondón fölemelte, s „mint akinek csak a rendcsinálás, a munka piszkosa jut ezután”,⁴⁷ bánatosan felsompolygott a létrán a padlásra. Ez a kép kifejezetten tragikus felhangot adott a darab Dandin szájából elhangzó utolsó mondatának: „Ha valaki, mint jómagam, rossz aszszonyt vesz a házhoz, annak számára csak egy a kivezető út: fejjel előre, bele a vízbe.”

⁴⁴ KOLTAI, „Színházi esték...”, 7.

⁴⁵ LESKÓ, „Molière keserű komédiái”, 5.

⁴⁶ TARJÁN Tamás, „Nincs miért nevetni: Planchon *Dandin Györgyének* vendéggátéka”, *Színház* 21, 10. sz. (1988): 23–27, 24.

⁴⁷ M.G.P., „A kárpitos ünnepe”, 16.

A rendezés azonban megtoldotta e képet egy rövid utójátékkal, amely a nézők elé tárta, ki is ellenszenves és nevetséges valójában a *Dandin Györgyben*. A színpadon ugyanis megjelent a nyegle és magabiztos Klitander, Angyalka csábítója, felpillantott a függönyre, amely mögül a nő csiklandós nevetése szűrődött ki, s miután a hangszórókból felhangzott az a füttymotívum, amellyel Angyalkát hívta légyottra, a színpad szélére ülve „mérhetetlen szemtelenséggel és támadó pimaszsággal belebámul[t] a lent ülők arcába”.⁴⁸ A szolnoki *Dandin Györgyben* nem a címszereplő, de még csak nem is Angyalka szülei keltettek leginkább visszatetszést, hanem – az előadás rendkívüli ideotextualitásának betetőzésekként – „az üresfejű és jóképű Klitander (...), korunk »antihőse«, mindenkit kihasználó és semmiben sem hívó szerencselovag”.⁴⁹ Az előadás kódjának ez a keserű fintora ráerősített Dandin György tragédiájára, s ha némileg sarkos is az a megállapítás, hogy „a kijátszott, a hamisságra képtelen, az emberségben hitét veszített tiszta embert láttatta” Székely Gábor,⁵⁰ Molière hőseit mindenképp beállította az Athéni Timonok, Alceste-ek, Coriolanusok és Ivanovok sorába. Ez azonban nem nehezítette el a vígjátékot, amely pillanatnyi üresjárat nélkül sodort az expozíciótól a leleplezésig,⁵¹ még ha érzékelhető volt is, hogy a *Rögtönzés* gyorsuló, „az előadásra készülés egyre lázasabb izalmát híven követő ritmusa” valamelyest ellenpontozásra került Dandin György három megleckéztetésének lassuló ritmusával.⁵² Mindezt a közönség gyakran felcsattanó nevetése kísérte, és több kritika rögzítette az intellektuális és érzéki hatás egységét: hogy milyen „önfeledten” adták át

⁴⁸ Uo.

⁴⁹ BÁTKI, „Kettős Molière-bemutató...”, 6.

⁵⁰ LESKÓ, „Molière keserű komédiái”, 5. (Kiemelés az eredetiben.)

⁵¹ FÖLDES, „Szolnoki *Dandin...*”, 22.

⁵² BÁTKI, „Kettős Molière-bemutató...”, 6.

magukat a nézők az előadásnak,⁵³ s hogy ritkán volt tapasztalható színházban a közönség olyan „mámoros együtt játzsása”, mint ezen az estén.⁵⁴

A *versailles-i rögtönzés* és a *Dandin György* sajátos olvasata beillesztette a rendezést azon produkciók sorába, amelyek Székely Gábor igazgatói ténykedésének hat évében „az emberi együttélés nyugtalanító képmásait” tárták a közönség elé, „tele indulattal és feszítő türelmetlenséggel”.⁵⁵ Az 1973-as bemutató tehát lényeges eseménye volt egy következetes programot megvalósító színháznak, amely nem a kellemesség szférájában pozícionálta önmagát, s amelynek nyíltan vállalt célja, nevezetesen, hogy a konszolidáció éveiben előtérbe kerülő morális problémák megoldásához járuljon hozzá, éppúgy értelmezhető volt „a szocializmust építő társadalom” vélt feladatai, mint ezen társadalom alapjainak megingatása felől.⁵⁶ Elvégre mondjuk az alkalmatlankodó márki besúgófigurája által implikált erkölcsi és más vetülettű problematika semmilyen formában nem volt beilleszthető a nyilvánosságban zajló vitákba. Másrészt, az előadás gondolati előkészítéseként is felfogható Paál István 1977-es *Álszentek összeesküvése*-rendezésének, amely Bulgakov segítségével még mélyebbre ásott hatalmi önkény és művészi szabadság relációjának vizsgálatában, mint amit Székely számára *A versailles-i rögtönzés* ilyen irányú interpretációja lehetővé tett.

Paál István Molière-je

Noha Paál bemutatkozása a Szigligeti Színházban egy nyolcéves időszak nyitánya lett, még nem főállásban történt. Paált az amatőr színházi munkái ismeretében, szegedi, majd pesti (az Universitas Együttesnél folytatott)

⁵³ Uo.

⁵⁴ KOLTAI, „Színházi esték...”, 7.

⁵⁵ VALKÓ, „A Szigligeti a 70-es években”, 46.

⁵⁶ Uo.

tevékenységének ellehetetlenítése idején hívta előbb vendégrendezésre, majd állásba a Pécsi Nemzeti Színház, ahol 1975 márciusa és 1977 februárja között öt kiváló rendezéssel hívta fel magára újra a figyelmet. Székely Gábor tehát Paál Istvánt már mint hivatásos színházi rendezőt, a pécsi színház munkatársát hívta Szolnokra, s konkrét feladatra, az *Álszentek összeesküvése* színpadra állítására kérte fel, ami elképesztő telitalálatnak bizonyult. Telefonbeszélgetésükről Paál úgy számolt be, hogy „amikor a darab címét meghallottam, azonnal közbevágtam és igent mondtam. [...] Egyetemista korom óta ismerem Bulgakovnak ezt a művét. Rádiós élményem volt egykor, a Katona József Színházból közvetítették. Iszonyú erővel hatott rám.”⁵⁷ Közel fél évszázad távlatából roppant iróniával terheltenek tetszik az a tény, hogy az április 4. (a „felszabadulás”) megünnepléséhez kapcsolódó (április 8-án tartott) premiert 1977-ben Paál István rendezte Szolnokon. Ezúttal egy korántsem sablonos, a művész és a hatalom viszonyát firtató szovjet drámában az állami szervek akadékoskodása okozta szakmai-egzisztenciális válságból épp csak kilábaló rendező ragadta meg az alkotó és a megszemélyesített hatalom között közvetítő, torzító és a szándékot visszájára fordító közeg teremtette ellentétet, fel nem oldható nézeteltérést.⁵⁸

Hiába volt Paálnak nagy élménye, nem operált ilyen összetettséggel az *Álszentek összeesküvése* 1970-es hazai ősbemutatója, amelynek a Nemzeti kamaraszínházában inkább metateátrális felhangokat adott Iglódi István rendező. Az előadásban ugyanis az a Major Tamás bújt Molière szerepébe és Molière-ként Harlekin jelmezébe, aki Molière apropóján „bohóckodott” hosszú éveken keresztül (többek között Tartuffe-ként), s ezt az 1954-es harsányság-vitában a szemére is

⁵⁷ L.L., „Álszentek összeesküvése”, *Pesti Műsor* 26, 41. sz. (1977): 26.

⁵⁸ Uo.

vetették. Az *Álszentek összeesküvésében* Major az intellektuális ripacsot hozta, s azokban a pillanatokban találtatott a legnagyobb-nak, amikor „a szöveg cinizmus és ügyeskedés szavait adja az ajkára”.⁵⁹ Alakítását azonban visszafogottság jellemezte, mivel a rendezés a színész-író alakjáról áthelyezte a hangsúlyt a környezetre, s azt igyekezett megmutatni, „miként lesz játékszere hatalmi játékoknak az ember (nemcsak a Nagy Ember, hanem az állampolgár, nemcsak a zseni, hanem a közember.) Arra figyel, hogyan forgatja ki munkájából és nyugalmából a zsarnokság”.⁶⁰ E koncepció némileg háttérbe szorította Majort, aki ezúttal nem brillírozhatott, főleg, hogy egy gyenge, esendő és vétkekkel teli Molière-t kellett megformálnia, aki állandóan kész a megalkuvásra és beletörődésre. A környezetfestést szolgálták Vágó Nelly „mesebarokkosan elstilizált”,⁶¹ sőt „operettes”⁶² jelmezei, és a „a látványosság már-már maximális újraterejtéséhez” járultak hozzá a jelenetváltások alatt látható komédiabalettes közjátékok is, ahol Molière népszerű figurái pantomimszerű játékot lejtettek, és a Napkirályt dicsőítő verseket adtak elő.⁶³ (Bulgakov darabjának csak az elején látjuk a hatalom kiszolgálásának e megnyilvánulását.) Ez a 17. század felé tolta el az abszolutista uralom és az alkotó ember relációjának problematizálását, és megóvott a kortárs allúzióktól. Hét évvel később Paál István ezt radikálisan újragondolta, és erősen

elkanyarodott a számára komoly ösztönzést adó Iglódi-rendezéstől, miközben bizonyos effektusokat, például a géphang használatát, átvett belőle. Iglódinál a hangszóró például akkor kapott szerepet, amikor az első felvonásban a király két embert is lecsukott, és az ítélet kimondásakor megmerevedő színpadképben (nem túl nagy rendezői leleménnyel) börtönzár csikorgását lehetett hallani.⁶⁴ Később, a királyi menet elvonulása után egy géphang ismételte meg háromszor a hangszórón keresztül, hogy „a király alszik”, miközben gárdisták masíroztak fel-alá a díszlet fontos elemeit képező, a királyi udvar pompájának megjelenítését fokozó tükrök előtt. Ebből ugyan a néző asszociálhatott a Lenin Mauzóleum előtti díszőrségre vagy a Vörös téren zajló katonai parádéokra, de párhuzam nem teremtődött, a problematika nem vált kortársibbá. Főleg, hogy a rendezés disztíngvált ugyan az egyházi és a világi hatalom között, és az előbbit sokkal embertelenebbnek láttatta,⁶⁵ de nem bontotta ki, épp csak Őze Lajos XIV. Lajos-alakítása érzékelte valamelyest, hogy „az irodalmi kérdés valójában hatalmi-politikai probléma álcázása”.⁶⁶ Azaz, hogy „a király engedményei, lojalitása, műpártolása és az »alszentek összeesküvése« az irodalom és a színház kérdéseiben csap ugyan össze, de mind a *Tartuffe*, mind pedig írójának a személye mellékes mindkét csoport számára: csupán ürügy, hogy egymás elleni támadásuknak csinos formát adhassanak.”⁶⁷ Ennek elmaszátolása szintén nem segítette a problematika áttemelését a Napkirály és Molière összetett kapcsolatán túlra – nem úgy Paál István rendezésében, amely igencsak lazított az Iglódi-féle színrevitel konkretizáltságán.

⁵⁹ UNGVÁRI Tamás, „*Álszentek összeesküvése*: Bulgakov drámája a Katona József Színházban”, *Magyar Nemzet*, 1970. dec. 1., 4.

⁶⁰ MOLNÁR G. Péter, „*Álszentek összeesküvése*: Mihail Bulgakov drámája a Katona József Színházban”, *Magyar Nemzet*, 1970. dec. 1., 7.

⁶¹ Uo.

⁶² UNGVÁRI, „*Álszentek összeesküvése...*”, 4.

⁶³ SARKADI János, „Bulgakov Molière-kálváriája: Az *Álszentek összeesküvése* a Katona József Színházban”, *Színház* 4, 3. sz. (1971): 14–16, 15.

⁶⁴ Vö. PÁLYI András, „Mellékszereplők és statiszták”, *Színház* 4, 3. sz. (1971): 9–13, 13.

⁶⁵ Vö. SARKADI, „Bulgakov Molière-kálváriája...”, 15.

⁶⁶ MOLNÁR G., „*Álszentek összeesküvése...*”, 7.

⁶⁷ Uo.

A hetvenes években az *Álszentek összeesküvés*ét leginkább Bulgakov önéletrajzi drámájaként igyekezett láttatni a kritika, Paál István rendezése azonban nem elégedett meg a darab szűkre szabott, a Napkirály és Sztálin uralkodását összemósó értelmezésével. Köztudott, hogy az *Álszentek összeesküvése* megírásának és ősbemutatójának folyamata egy művészi és politikai konfrontációkkal teli kudarc története. A Bulgakov-filológia 1929-et és 1936-ot jelöli meg az író legválságosabb éveiként,⁶⁸ s e két dátum köré fonódik az *Álszentek* keletkezésének története is. Bulgakov 1929-ben kezdte írni a drámát, amikor a jószerevével már minden művét betiltották,⁶⁹ s a moszkvai Művész Színházban el is kezdődtek a próbák, ám csakhamar meg is szakadtak. Új lendületet 1932-ben vettek a darab munkálatai, ám a színrevitel folyamata ezúttal is akadozott, főként a szerző és a rendezők közötti látásmódbeli különbség miatt.⁷⁰ Az ősbemutatóra végül, számos átdolgozás és közel háromszáz próba után 1936. február 15-én került sor, ám hét előadást követően a Művész Színház levette műsoráról, miután március 9-én megsemmisítő kritikát közölt róla a

⁶⁸ Kiss Ilona, *Világkép és regényforma Bulgakov művészetében*, doktori disszertáció (Budapest: ELTE Irodalomtudományi Doktori Iskola, 2011), 30.

⁶⁹ Bulgakov drámái közül egyedül a *Fehér gárda* nyomán készült *Turbinék napjai* (vagy a *Turbin család napjai*) lett sikeres, amelyet 1926-ban mutatott be a Művész Színház, és 1941-ig 987 előadásban játszott. A siker annak volt köszönhető, hogy Sztálin nyilatkozatban védte meg a produkciót az arról politikai okokból negatív kritikát megfogalmazókkal szemben, s állítólag tizenötször nézte végig. Vö. SZÖKE Katalin, „Bulgakov színművei: az egyén tragédiája és történelem groteszk fintora”, *Tiszatáj* 63, 8. sz. (2009): 98–104, 99.

⁷⁰ Uo., 101.

Pravda, és Sztanyiszlavszkij nyilatkozatban volt kénytelen tisztázni magát. Miután május 13-án a jelmezes próbák szakaszában leállították az *Iván, a rettentő* előkészületeit is, Bulgakov otthagyta a Művész Színházat, ahol hat évig segédrendezőként dolgozott, és szeptember 15-én átment a Nagyszínházba librettistának. Az év vége felé pedig visszatért a *Színházi regény* munkálataihoz, amelyet még 1929-ben, az első krízisévben kezdett el, s „kegyetlen szatírává” fejlesztette Sztanyiszlavszkij és Nyemirovics-Dancsenko színházáról.⁷¹ Az *Álszentek* ősbemutatójának is Sztanyiszlavszkij lett volna a rendezője, de betegsége miatt a próbák nagy részét Nyikolaj Gorcsakov (a magyarul 1951-ben, *Sztanyiszlavszkij rendez* címmel megjelentetett kötet szerzője) vezette. A darab színpadra állítói és Bulgakov között leginkább Molière beállításában mutatkozott feloldhatatlan ellentét. Sztanyiszlavszkij kifogásolta, hogy az *Álszentek* nem mutatja meg Molière zsenijét, nem az általa képviselt elvek nagyságát és a komédiás-író tragikus sorsát állítja középpontba, hanem egyéni szerencsétlenségét, s kifacsart eszmeiséggel „végül is a szolgaság győzelmét ábrázolja Molière felett”.⁷² A hivatalos szovjet ideológiát visszhangzó véleményből kiolvasható egy olyan dráma igénye, ahol „a molière-i eszmék nagysága fényében a korabeli francia társadalom bírálata jelenik meg”.⁷³ Bulgakovot azonban a legkevésbé sem érdekelte efféle marxista korrajz, s nem vállalkozott a darab ilyen irányú átalakítására, hiszen ő „nem Molière-ről, hanem önmagáról és önmagán keresztül a *művésze*ről, a *művészet*ről ír drámát. Arról a *művésze*ről, akinek tragédiája abban rejlik, hogy a hatalom szövetségeseinek hiszi magát, holott csupán eszköz.”⁷⁴

⁷¹ KISS, *Világkép és regényforma...*, 31.

⁷² SARKADI, „Bulgakov Molière-kálváriája...”, 14.

⁷³ Uo.

⁷⁴ Uo. (Kiemelés az eredetiben.)

Annak oka pedig, hogy az *Álszentek* Molière-je korántsem plebejus hősként jelenik meg, abban keresendő, hogy miközben Bulgakov, a szocialista realizmus elvárásaitól igencsak távolálló módon, nem kevés gúnnyal és keserűséggel a művész és a hatalom konfliktusát építi, „nagyszerű »környezettanulmányt« ad a művész életéről, megalkuvásairól, nagyságáról, kicsinyességéről, hűségéről és hűtlenségéről”.⁷⁵ Sztanyiszlavszkij önmagát és a színházát védő nyilatkozata tehát olyan leegyszerűsített képletben fogalmazott Molièredrámát vizionál, amely képletnek nyoma sincs Bulgakov darabjában, s tulajdonképpen ez a legfőbb érdeme. Paál István szolnoki rendezése pedig még inkább eltolta magától a képletszerűséget, amikor az uralkodótól nem tagadta meg az „államférfiúi bölcsességet, s azt is láttatta, hogy „az okos érsek sem magángyűlöletből cselekszik”, és az álszentekből álló környezete is „csupán azt teszi, ami helyzetéből fakad. Saját hűbéri tulajdonának tekinti Molière-t.”⁷⁶

Az *Álszentek* összeesküvésének magyarországi ősbemutatója idején megjelent kritikák a darabot párhuzamos életrajzként fogták fel, amelynek „kettősen érvényes jelentéssel terhes mindegyik jelenete és fordulata”, s ahol „áthallások interferenciája” teremt mélységet, anélkül, hogy „valami »örök drámaíró-sors« közhelyévé laposodna”.⁷⁷ A szakírás kiemelte, hogy ugyan az *Álszentek* nem tekinthető kulcsdrámának, mert a helyzetei és figurái nem fordíthatók le a harmincas évek szovjet valóságára és nem feleltethetők meg történelmi személyiségeknek, a művei sorozatos letiltásai miatt belső emigrációba kényszerített Bulgakov lelkébe mégis „a hatalmat szolgálni kívánó művész és a szolgál-

latot elvető hatalom konfliktusa vájta (...) a Molière-hasonlatot”.⁷⁸ A kritika tehát a Molière és a Bulgakov közötti analógiát erőltette, illetve, ha az egyértelmű megfeleltethetőséget ki is zárta, XIV. Lajos korának és Sztálin személyi kultuszának idejét állította párhuzamba. Hét évvel később, a szolnoki premier kapcsán a beharangozók szintén világhossá tették a mű alapvető, a hatalom és a művész között feszülő konfliktusát, s szintén eltávolítottak tőle, amikor személyessé formálták, Sztálin és Bulgakov viszonyára húzták rá. Akik Jean-Baptiste Bulgakovot és Mihail Afaneszjevics Molière-t emlegettek,⁷⁹ akik azt szajkózták, hogy „ha felcserélem a kort, Molière helyébe Bulgakovot helyezhetem”,⁸⁰ akik nyilvánvalónak állították be, hogy „Sztálin és az író konfliktusa e darab alapszituációja”,⁸¹ azok az *Álszentek* összeesküvésének problematikáját – konkretizálva, a tér és az idő távolába tolva – voltaképp enyhíteni próbálták, s eloszlatták a feltételezést, hogy a művész és a hatalom viszonyának *ma is érvényes* kérdéseit boncolgatja az előadás. Elvégre, ha parabolának tekintjük a művet, egy adott kor és a „szerencsére elmúlt évtizedek” társadalombírálatának egy másikon keresztül, akkor nekünk már aligha van közünk hozzá.⁸² Paál István rendezése azonban épp a mai vonatkozásokat tartotta szem előtt, s ha olvasata nem is hagyta figyelmen kívül az életrajzi összecsengéseket, olyasvalamire helyezte a hangsúlyt, amely kívül ma-

⁷⁸ SARKADI, „Bulgakov Molière-kálváriája...”, 14.

⁷⁹ [BÁNKÚTI Gábor rádióesszéje], „Esti magazin”, o.n.

⁸⁰ LESKÓ László, „Szolnokiak vendégjátéka. Molière úr halála”, *Somogyi Néplap*, 1977. szept. 28., 5.

⁸¹ N.N., „Színházi előzetes. Bulgakov: *Álszentek* összeesküvése (Bérleti előadás a Bartókban)”, *Dunaújvárosi Hírlap*, 1978. febr. 17., 5.

⁸² N.N., „Szolnoki Szigligeti Színház. »Hohó felség, én gondolkozó ember vagyok!...«”, *Dunaújvárosi Hírlap*, 1978. febr. 24., 5.

⁷⁵ Uo. (Kiemelés az eredetiben.)

⁷⁶ [BÁNKÚTI Gábor rádióesszéje], „Esti magazin”, *Kossuth Rádió*, 1977. ápr. 7. 18:30. Gépelt leirat az OSZMI Cikkarchívumában (*Álszentek* összeesküvése-mappa), o.n.

⁷⁷ UNGVÁRI, „*Álszentek* összeesküvése...”, 4.

radt mind a darab 1966-os, második Szovjetunióbéli bemutatóját színpadra állító Anatolij Efosz, mind a hazai ősbemutatót rendezőként jegyző Iglódi István érdeklődésén. Paál a hatalmat támogató művész és a művészt támogatni kívánó hatalom konfliktusának okát abban látta, hogy „a művész nem közvetlenül a hatalom legmagasabb szintű megszemélyesítőivel tart kapcsolatot, velük csak az erőátvitel – vagyis a hatalom hierarchiája – útján érintkezik”,⁸³ ami az érintkezést buktatókkal, félreértésekkel és félremagyarázásokkal telíti. A szolnoki előadás fókuszába ezért nem a királyi kegy elvesztése, hanem az álszentek összeesküvése, a képmutatók cselszövése került,⁸⁴ s ezért kaptak az Oltáriszentség Társaság jelenetei – egyesek által feleslegesnek érzett – „túlzó misztikát”.⁸⁵ Paált tehát a közege érdekelte, s színházi láttelepe nem azt mutatta ki, hogy (egy)személyes döntésektől függ, azok kényének-kedvének kiszolgáltatott a művész élete – s ezek emelnék őt magasba, vagy tüntetnék el a (színpad előterében álló) süllyesztőben –, hanem hogy egy egész mechanizmus működik, determinálva a hatalom csúcsán lévő személy döntéseit, amely döntések függetlenek az ő személyes preferenciáitól. Paál kortárs analógiája tehát az ideológiát megtestesítő és a világi hatalmat befolyásoló álszentek, illetve a pártnak (a Magyar Szocialista Munkáspártnak) az államapparátussal elválaszthatatlanul összefonódó és azt befolyásoló képviselői és szervezetei között mutatható ki. Az előadás kritikái erre nyilván halvány utalást sem tehettek, és

⁸³ –ti.–, „Ma este: *Álszentek összeesküvése*: Bemutató a Szigligeti Színházban”, *Szolnoki Megyei Néplap*, 1977. ápr. 8., 5.

⁸⁴ A.M., „Lement a Napkirály: Szolnoki Szigligeti Színház: *Álszentek összeesküvése*”, *Film Színház Muzsika* 21, 17. sz. (1977): 6.

⁸⁵ RAJK András, „Gogol, Csehov, Bulgakov: Három színházi este”, *Népszava*, 1977. okt. 23., 8.

közülük csak egy vetette fel kérdésként – Peter Brook szavaival biztosítva be magát: „nincs nagyobb elismerése a színház lappangó erejének, mint amit a cenzúra ad neki” –, hogy tudjuk, Bulgakovnak elementáris tapasztalatai voltak a cenzúráról, de vajon „milyen tapasztalatai lehetnek Paál Istvánnak, a fiatal rendezőnek”.⁸⁶ Almási Miklós kérdése, aki annak a Budapesti Iskolának a vonzókörzetébe tartozott, amelynek néhány tagját a négy évvel korábban zajló „filozófusperben” meghurcolták és kizárták a pártból, különösen annak fényében nyeri el az élet, hogy (amint a Bulgakov-jelenség, úgy) a Paál István-jelenség fölött (is) köztudottan ott lebegett a cenzúra problematikája. Elvégre, ha formálisan nem is tiltották be a Szegedi Egyetemi Színpad előadásait, Paál és társai tevékenységét a hivatalos szervek vegzálásai a hivatásos színházi szakma ellenszenvé közegette a hetvenes évek közepére felőrölték. Almási kiolvashatónak vélte a szolnoki előadásból a választ a kérdésre, s a rendező nyilatkozatával összhangban világossá tette, hogy „Paál István nem a Napkirállyal vitatkozik, hanem az Oltáriszentség Társasággal”.⁸⁷ A bürokrácia, az erőszakszervezet, a hivatal packázásait a saját bőrén tapasztaló és előadássá fogalmazó Paál drámaolvasatát némileg kilapítva, mégis plasztikusan fogalmazott, amikor kijelentette: „nem a Napkirály az ellenség, hanem a hatalmat hitbizományként kezelő kiskirályok szövetsége, egymásba oldódó-szövődő társasága. Kevés »mai« témájú darab lehet ennél aktuálisabb.”⁸⁸

Paál István rendezése a politikai és a pszichológiai szövegmögötti egyformán markáns kidolgozása által kínált a jelenbeli érvényességet sem elmaszatoló, mély emberi drámát. A szolnoki *Álszentek összeesküvése* cselesen historizált: a ruhák, a parókák egy

⁸⁶ A.M., „Lement a Napkirály...”, 6.

⁸⁷ Uo.

⁸⁸ Uo.

háromszáz évvel korábbi francia világot idéztek, nagyrészt fekete-fehér színviláguk azonban (szemben a Nemzeti Színház hét évvel korábbi bemutatójának gazdag kosztümjeivel) éppúgy elvitte a látványt a stilizálás felé, mint a modern anyagokból készült kontúr-díszlet. Miközben tehát kort idézet, lazított is a korhoz kötöttségen a rendezés, és elvonatkoztatta a konkrétágtól az eseményeket, amelyeket az „ábrázolás és kifejezés nemes egyensúlya” jegyében, a színházi realizmus konvenciói mentén, illetve azoktól némileg eloldó teatralitással, a játékhoz „nem kívülről” csatlakoztatott ötletekkel, színpadi leleményekkel formált meg.⁸⁹ Az előadás „pontosan kijelölte a drámai feszültség három pólusát”: a díszlet által a magasban tartott uralkodó, az Oltáriszentség Társasággal „kényszerű kompromisszumban” élő XIV. Lajos képezte az egyik pólust, az „esendő Ember”, a megrendítően egyszerűnek láttatott Molière és legközvetlenebb társai (Armande Béjart, Bouton) a másikat, az álszentek és segítők, „az események irányítói, az intrika élesztői, a királyra és a művészre egyaránt veszélyt jelentő erő” bitorlói a harmadikat.⁹⁰ E pólusok között bontotta ki a rendezés a művész és a hatalom problematikáját, egyrészt Molière alattvalói státusát, a királyi kegy elnyerése érdekében tett megalázkodását, a trónon ülő dicsőítését hangsúlyozva, másrészt a Molière által elkövetett (nem erkölcsi, hanem) taktikai hibát kiemelve. Molière bukását ugyanis az okozza, hogy nem veszi észre, hogy „nem csak a király a hatalom”, s a művészetpártoló XIV. Lajos egyszerre adhat hivatalos támogatást a művésznek és szabad kezét „a félhivatalos maffiának (a De Charron hercegérsekeknek és D’Orsigni márkiknak), hogy tegye tönkre” a

⁸⁹ VALKÓ Mihály, „Álszentek összeesküvése”, *Szolnok Megyei Néplap*, 1977. ápr. 21., 5.

⁹⁰ NÁRAY István, „Külföldi kortársaink itt-hon”, *Nagyvilág* 22, 9. sz. (1977): 1394–1397, 1396.

művészt.⁹¹ E kettőség nyomatékosítása különösen erőteljessé tette az áthallásokat (korántsem Sztálin Szovjetuniójára, hanem) a Kádár-rendszerre, annak kétkulacsos kultúrpolitikájára. A kiemelésben egy Cseh Tamásdal (a *Képzelt beteg* közjátékából származó egyik részlet megzenésítése) is szerepet kapott: Molière színésztársai a második rész elején gúnyos hangú dicsérőéneket zengtek a király mellszobrának, és a dalba belopódzott a *Marseillaise* főmotívuma is.⁹² A rendezés a tönkretétel mechanizmusára irányította a figyelmet, amely a darabban nemcsak Paál, hanem vélhetően a nézők egy része számára is ismerős módon – följelentésen, a magánéletben való vájkáláson keresztül – zajlik, ezért a vérfertőzés gyanújánál sokkal fontosabbnak láttatta a gyanúra rögtön ugró ármányt. Ily módon nem erkölcsileg magasabbrendűnek próbálta beállítani a főszereplőt, hiszen nem leplezte el Molière gyarlóságait és művészi tartásának sebezhetőségét sem, mégis azt érzékeltette, hogy minden hibája ellenére Molière korának kérelhetetlen morális ítéseként – a Paál szeme előtt lebegő „etikus emberként” – neveltette ki emberi-társadalmi korlátoltságok egész sorát.⁹³

A rendezés árnyaltságára jellemző, hogy a politikai drámát, különösen a világi és az egyházi hatalom szembekerülését éppoly markánsan kidolgozta, mint az emberit: Molière megaláztatásának egyéni oldalát, a hozzá közelállók vonatkozásában is, még ha ehhez nem is minden esetben kínált kellő támpontot a szöveg. Az előadás nem fokozta az atelier-darabokra jellemző bennfentes-

⁹¹ KOLTAI Tamás, „Molière mint színpadi hős: Az Álszentek összeesküvése Szolnokon”, *Tükör* 14, 17. sz. (1977): 28–29, 29.

⁹² LESKÓ, „Szolnokiak vendégjátéka...”, 5.

⁹³ [OSGYÁNI Csaba rádióesszéje], „Láttuk, hallottuk...”, *Kossuth Rádió*, 1977. ápr., 15. 21:44. Gépelt leirat az OSZMI Cikkarchívumában (*Álszentek összeesküvése*-mappa), o.n.

ség érzetét, és nem hangsúlyozta, hogy művész-sorsról van szó, inkább az emberre koncentrált,⁹⁴ de Paál és társai kimunkálták a „színház a színházban” jeleneteit, és kiterjesztették a darab reprezentációs kereteit. Molière-ék előadásainak részleteit ugyanis hol hátulról, hol előlről látta a néző, mert a színészek, hol a színpad hátulja felé, egy képzeletbeli közönségnek játszottak, hol a valódi nézőtér változott a darabbéli nézőtérré, és a színészek a valódi közönség felé ágáltak úgy, mintha a Palais Royal illusztris nézőseregének játszanának. A tényleges néző ily módon hol távol került az uralkodótól, aki láthatatlan messzeségben ült (nyilván csak képzeletben) valahol vele szemben, s a jelenlétét csupán egy kis mellszobor jelezte („amikor mintegy mellékesen a hóna alá kapja az egyik színész – a nézőtéren kitör a taps”⁹⁵), hol meg egészen közel érezhette magát az uralkodóhoz, hiszen (nyilván megint csak képzeletben) vele egy térben foglalt helyet. Ily módon az előadás, fiktív módon persze, de átélhetővé tette a hatalomhoz való közel kerülés és az attól eltávolodás kettős érzetét, ezáltal pedig személyes üggyé tette a tragédiát. Főleg, hogy *A képzelt beteg* ominózus jelenete és Molière halála előtt váratlanul az addig a nézőknek háttal zajló előadás mintegy varázsütésre megfordult, és egyszeriben „testközelbe” került.⁹⁶ Itt megszűnt a „színház a színházban” jelenetek alatt működő elidegenítés is, amely a szélesebb, teátrálisabb mozdulatok mellett azáltal történt, hogy géphang kísérte a szereplők gesztikulálását, hogy teljes súlyával zuhanjon a nézőkre a vég. (A géphangot valószínűleg Iglódi rendezéséből kölcsönözte Paál, de teljesen más módon alkalmazta.)

Az előadás viszonylag lassú indítását, statikusabb, a konfliktust aprólékosan kibontó első részét kifejezetten drámai hangoltságú,

⁹⁴ A.M., „Lement a Napkirály...”, 6.

⁹⁵ LESKÓ, „Szolnokiak vendégjátéka...”, 5.

⁹⁶ VALKÓ, „Álszentek összeesküvése”, 5.

egyre fokozódó feszültségű második rész, végül döbbenetes erejű lezárás követte, amely ismét szembesített Paál rendezéseinek fő erényével: „a képi megoldások lebilincselő élményével, tiszta jelképrendszerével”.⁹⁷ A záróképben La Grange, a Krónikás lejegyezte Molière halálának tényét és a halál okát: a királyi kegy elvesztése és az álszentek összeesküvése. Az író ember alakja azonban nem veszett bele a sötétbe, mint a dramatikus szöveg szerzői utasításában, mert lánccsörgés hangjaira fenyegetően feltűntek a színen „az erőszakszervezet előadásbeli képviselői”: egy katona, egy apácaruhás férfi és az Oltáriszentség Társaság tagjai.⁹⁸ A Krónikás kitépte füzetéből az utolsó lapot, a mécses lángjánál meggyújtotta, majd „az igazság fáklyájaként” lobogó, elégetett, megszüntetett üzenettel a kezében elindult a színpad mélye felé.⁹⁹ Ekkor óriási robajjal lezuhant a darabbéli színpad vasfüggönye, elzárva a kijáratot,¹⁰⁰ s mielőtt teljes sötétbe borult volna a szín, kicsit még felizzott „az utolsó papírlap fáklyaparazsa”.¹⁰¹ A Paál-féle utójáték a Bulgakov által igényelt befejezéssel szemben a halál tényleges okának mint igazságnak a lejegyezhetetlenségét állította, és a „no exit” sokkoló képével tudatosította a nézőben, hogy a Krónikással együtt ő is ott maradt a kimondhatatlanban, megalkuvón. Hét évvel korábban a Nemzeti színházi ősbemutató is megtoldotta a darabot egy új mozzanattal: a színészek, „szinte szimbóloomá növesztett titokzatossággal” kilopják a színházból Molière holttestét, amelyet érseki rendeletre temetőárokba kellene elföldelni, s ezzel megmentik „a hatalom halál utánra

⁹⁷ [OSGYÁNI Csaba rádióesszéje], „Láttuk, hallottuk...”, o.n.

⁹⁸ NÁNAY, „Külföldi kortársaink itthon”, 1397.

⁹⁹ A.M., „Lement a Napkirály...”, 6.

¹⁰⁰ NÁNAY, „Külföldi kortársaink itthon”, 1397.

¹⁰¹ [OSGYÁNI Csaba rádióesszéje], „Láttuk, hallottuk...”, o.n.

szánt meghurcolásától”.¹⁰² Iglódi rendezésének vége – némileg Sztanyiszlavszkij látásmódját érvényesítve Bulgakov lezárásaképpen – kegyeletet szolgáltatott a művésznek, s a nagy alkotó „legendája” felé terelt, szemben Paállal, aki viszont a jelen felé. Azon jelen felé, amelyet elsőként Székely Gábor tett színházi analízis tárgyává Molière darabjain és Molière alakján keresztül.

Bibliográfia

- A.M. „Lement a Napkirály: Szolnoki Szigligeti Színház: *Álszentek összeesküvése*”. *Film Színház Muzsika* 21, 17. sz. (1977): 6.
- BARNA Tibor. „Színházi esték: Molière nem öregszik”. *Nógrád*, 1973. febr. 15., 4.
- [BÁNKÚTI Gábor rádióesszéje]. „Esti magazin”. *Kossuth Rádió*, 1977. ápr. 7. 18:30. Gépelt leirat az OSZMI Cikkarchívumában (*Álszentek összeesküvése*-mappa).
- BÁTKI Mihály. „Kettős Molière-bemutató Szolnokon”. *Magyar Hírlap*, 1973. febr. 3., 6.
- BERÉNYI Gábor – HÁUK Antal. *A Szolnoki Szigligeti Színház öt éves fejlesztési terve*, kézirat. Kelt: 1960. január 14. Lelőhely: OSZMI Könyvtár és Cikkarchívum, Szolnoki Szigligeti Színház mappa, leltári szám nélkül.
- D. „A képzelt beteg”. *Művelt Nép* 6, 1. sz. (1955): 5.
- FÖLDES Anna. „Szolnoki *Dandin*, kaposvári *Tartuffe*”. *Nők Lapja*, 1973. febr. 24., 22–23.
- GÁBOR István. „Vidéki színházak Budapesten”. *Köznevelés*, 29, 23. sz. (1973): 13.
- JÁKFAI Magdolna. *A valóság szenvedélye: A realista színház emlékezete Magyarországon*. Budapest: Arktisz Kiadó – Theatron Műhely Alapítvány, 2023.
- KISS Ilona. *Világkép és regényforma Bulgakov művészetében*. Doktori disszertáció. Budapest: ELTE Irodalomtudományi Doktori Iskola, 2011.
- KOLTAI Tamás. „Színházi esték: Ünnepi Molière-est Szolnokon”. *Népszabadság*, 1973. febr. 3., 7.
- KOLTAI Tamás. „Molière mint színpadi hős: Az *Álszentek összeesküvése* Szolnokon”. *Tükör* 14, 17. sz. (1977): 28–29.
- LESKÓ László. „Molière keserű komédiái”. *Somogyi Néplap*, 1973. máj. 24., 5.
- LESKÓ László. „Szolnokiak vendégjátéka: Molière úr halála”. *Somogyi Néplap*, 1977. szept. 28., 5.
- L.L. „*Álszentek összeesküvése*”. *Pesti Műsor* 26, 41. sz. (1977): 26.
- [MÉSZÁROS Tamás rádiójegyzete]. „Láttuk, hallottuk”. *Kossuth Rádió*, 1973. jún. 1. 20:39. Gépelt leirat az OSZMI Cikkarchívumában (*A versailles-i rögtönzés, Dandin György-mappa*).
- M.G.P. „A kárpitos ünnepe”. *Világ Ifjúsága* 27, 3. sz. (1973): 16.
- MOLNÁR GÁL Péter. „Molière 1969”. *Új Írás* 9, 10. sz. (1969): 103–108.
- MOLNÁR G. Péter. „*Álszentek összeesküvése*: Mihail Bulgakov drámája a Katona József Színházban”. *Magyar Nemzet*, 1970. dec. 1., 7.
- MIHÁLYI Gábor. „Molière ébresztése halálának 300. évfordulóján”. *Nagyvilág* 18, 3. sz. (1973): 448–450.
- NÁNYAI István. „Külföldi kortársaink itthon”. *Nagyvilág* 22, 9. sz. (1977): 1394–1397.
- N.N. „Színházi előzetes: Bulgakov: *Álszentek összeesküvése* (Bérleti előadás a Bartókban)”. *Dunaújvárosi Hírlap*, 1978. febr. 17., 5.
- N.N. „Szolnoki Szigligeti Színház: »Hohó felség, én gondolkozó ember vagyok!...«”. *Dunaújvárosi Hírlap*, 1978. febr. 24., 5.
- P. A. „Színház az életben: Székely Gábor néhány rendezéséről”. *Színház* 8, 1. sz. (1975): 13–17.
- PÁLYI András. „Mellékszereplők és statiszták”. *Színház* 4, 3. sz. (1971): 9–13.
- RAJK András. „Gogol, Csehov, Bulgakov: Három színházi este”. *Népszava*, 1977. okt. 23., 8.

¹⁰² SARKADI, „Bulgakov Molière-kálváriája...”, 15.

- RIDEG Gábor. „Molière Szolnokon”. *Népszava*, 1973. febr. 13., 2.
- SARKADI János. „Bulgakov Molière-kálváriája: Az *Álszentek* összeesküvése a Katona József Színházban”. *Színház* 4, 3. sz. (1971): 14–16.
- SZENDRŐ József. „Molière színháza”. In *Élő dramaturgia: Tanulmányok a színházról*, szerkesztette GYÁRFÁS Miklós, 181–204. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1963.
- SZŐKE Katalin. „Bulgakov színművei: az egyén tragédiája és történelem groteszk finto-ra”. *Tiszatáj* 63, 8. sz. (2009): 98–104.
- Sz. J. „Habkönnyű borzalmak: Beszélgetés Székely Gáborral a Molière-bemutató előtt”. *Szolnok Megyei Néplap*, 1973. jan. 13., 5.
- TARJÁN Tamás. „Nincs miért nevetni: Planchon *Dandin Györgyének* vendégjátéka”. *Színház* 21, 10. sz. (1988): 23–27.
- ti.–. „Ma este: *Álszentek* összeesküvése: Bemutató a Szigligeti Színházban”. *Szolnok Megyei Néplap*, 1977. ápr. 8., 5.
- UNGVÁRI Tamás. „*Álszentek* összeesküvése: Bulgakov drámája a Katona József Színházban”. *Magyar Nemzet*, 1970. dec. 1., 4.
- VALKÓ Mihály. „Molière-bemutató Szolnokon: *Versailles-i rögtönzés – Dandin György*”. *Szolnok Megyei Néplap*, 1973. jan. 23., 5.
- VALKÓ Mihály. „A Szigligeti a 70-es években”. *Jáskunság* 23, 3. sz. (1977): 42–46.
- VALKÓ Mihály. „*Álszentek* összeesküvése”. *Szolnok Megyei Néplap*, 1977. ápr. 21., 5.