

- 1944 • Tennessee Williams, *The Glass Menagerie* (Üvegfigurák)
 1947 • Arthur Miller, *All My Sons* (Édes fiam)
 Tennessee Williams, *A Streetcar Named Desire* (A vágy villamosa)
 1949 • Arthur Miller, *Death of a Salesman* (Az ügynök halála)
 William Inge, *Come Back, Little Sheba* (Jöjj vissza, kicsi Séba)
 1950 • Tennessee Williams, *The Rose Tattoo* (Tetovált rózsza)
 Arthur Miller, *The Crucible* (Salem-i boszorkányok)
 1953 • James Baldwin, *Amen Corner* (Imasarok)
 William Inge, *Bus Stop* (Buszmegálló)
 Arthur Miller, *A Memory of Two Mondays* (Két hétfő emléke), *View from the Bridge*
 (Pillanthatás a hídról)
 Tennessee Williams, *Cat on a Hot Tin Roof* (Macska a forró bádogtetőn)
 1958 • Edward Albee, *The Zoo Story* (Mese az Allatkerttől)
 Lorraine Hansberry, *Raisin in the Sun* (Mazsola a napon)
 Tennessee Williams, *Sweet Bird of Youth* (Az ifjúság édes madara)

Az 1945 utáni években New York az Egyesült Államok színházi fővárosa. A következő másfél-két évtizedben a Broadway egyet jelent az amerikai színházzal, ahol a korszak legnagyobb dramaturgok darabjait játszották. Legyenek azok a korszak domináns műfaja a realista család dráma, melyet olyan rendezők visznek színre, mint Elia Kazan, s melyre nagy hatással van a realista drámai eszközök alkalmazása, ún. *method-technique*. A darabok elsősorban családi, morális és politikai kérdéseket dolgoznak fel, gyakran az esendő, hétköznapi ember szemszögéből, a realista megközelítést szimbolizálva és expresszionista eszköztárral kiegészítve.

A hatvanas évektől kitágul a New York-i színházi nyelvet, s a Broadway körüli utcákban egyre nagyobb számban nyílnak meg a kísérletezőknek otthon adó, ún. off-Broadway színházak. Eközben a Broadway műfaja is radikálizálódik, s egyre több abszurd vagy az abszurdhoz közeli drámát tűznek itt is műsorra.

A hatvanas évek után a dráma műfajában is megjelennek a különböző társadalmi csoportok – köztük a feketék, a chicánók, a nők, az ázsiai-amerikaiak, az amerikai indiánok vagy a melegek – identitásával foglalkozó darabok.

A korszak dramaturgiájának kronológiája a következőképp foglalható össze:

HAGYOMÁNY, KÍSÉRLETÉZÉS ÉS IDENTITÁS A DRÁMAIRODALOMBAN

Bauman, 2000) című regényekben, valamint a *The Marble Quilt* (A márványtakaró, 2001) című kötet novelláiban.

A hatvanas évek utáni meleg prózatrodalom jelentős képviselői közt kell még említenünk a más fejezetekben tárgyalt Gore Vidal (1929–), Truman Capote (1924–1984), Paul Bowles (1910–1999) és a dramaturg Tennessee Williams (1911–1983). A nyolcvanas évek után felbukkanó meleg-leszbikus írók közé tartozik még a Violet Quilt-csoporthoz többi tagja, azaz Andrew Holleran (1943–), Felice Picano (1944–), Michael Grumley (1941–1988), Robert Ferro (1941–1988), Christopher Cox (1931–), George Whitmore (1945–1989), valamint az identitásköltészet fejezetben tárgyalt Paula Gunn Allen (1939–), Patricia Nell Warren (1936–), Armistead Maupin (1944–), Larry Kramer (1935–), Barbara Deming (1917–1984), Jeanette Winterson (1959–), Jovette Marchessault (1938–), Valerie Miner (1947–), Mary Meigs (1917–), Lee Lynch (1924–) és Maureen Brady (1943–).

- 1960 • Edward Albee, *The Death of Bessie Smith* (Bessie Smith halála), *The Sandbox*
(A homokláda)
- Lillian Hellman, *Toys in the Attic* (Kisvárosi játékok)
- Arthur Kopit, *Oh Dad Poor Dad* (Mama's Hung You in the Closet and I'm Feeling So Sad
(Aj, Apu, szegény Apu, a szekrénybe beakasztott téged az Anyu, s az én picit szívem olyan
szomorú)
- 1961 • Edward Albee, *The American Dream* (Az Amerikai Álom)
- Tennessee Williams, *The Night of Iguana* (Az iguana éjszakája)
- Edward Albee, *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (Nem félünk a farkastól)
- 1962 • Edward Albee, *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (Nem félünk a farkastól)
- Adrienne Kennedy, *Funnyhouse of a Negro* (Egy néger elvarázsolt kastélya)
- 1963 • Neil Simon, *Barefoot in the Park* (Meztláb a parkban)
- Edward Albee, *Tiny Alice* (Csöpp Alici)
- 1964 • James Baldwin, *Blues for Mister Charlie* (Déli ballada)
- Amiri Baraka, *Dutchman* (Zátony), *The Slave* (A rabszolg)
- Robert Lowell, *The Old Glory* (Régi dicsőségünk)
- Arthur Miller, *After the Fall* (A bünbeesés után), *Incident at Vichy* (Közjáték Vichyben)
- Robert Patrick, *The Haunted Host* (A szellemjárta házigazda)
- Lanford Wilson, *The Madness of Lady Bright* (Lady Bright tébolya)
- 1965 • Ed Bullins, *Clara's Ole Man* (Clara faterja)
- Neil Simon, *The Odd Couple* (Furcsa pár)
- Edward Albee, *A Delicate Balance* (Kényes egyensúly)
- Alice Childress, *Wedding Band* (Esküvői zenešek)
- Megan Terry, *Viet Rock* (Viet-rock)
- 1968 • Arthur Kopit, *Indians* (Indianok)
- Arthur Miller, *The Price* (Az alkú)
- 1969 • Alice Childress, *Wine in the Wilderness* (Bor a vadonban)
- 1970 • Sam Shepard, *Operation Sidewinder* (A csörgőkígyó-akció)
- Louis Valdez, *Vietnam Campesino* (Vietnam Campesino)
- 1971 • Edward Albee, *All Over* (Mindennek vége)
- David Rabe, *The Basic Training of Pavlo Hummel* (Pavlo Hummel kiképzése),
Sticks and Bones (Bot és gitár)
- 1972 • Sam Shepard, *The Tooth of Crime* (A bűn gyökere)
- Tennessee Williams, *Small Craft Warnings* (Figyelmeztetés kis hajóknak)
- 1973 • Lanford Wilson, *Hot I Baltimore* (Baltimore Száló)
- 1974 • David Mamer, *Duck Variations* (Kacsaváltozatok), *Sexual Perversity in Chicago*
(Szexuális perverszió Chicagóban)
- Sam Shepard, *Geography of a Horse Dreamer* (A lovakat megálmódó földrajza)
- 1975 • Edward Albee, *Seascape* (Tengerszék)
- Terrence McNally, *The Ritz* (A Ritz Szálló)
- David Mamer, *American Buffalo* (Amerikai bölény)
- 1976 • Edward Albee, *Counting the Ways* (Sorozat, hányféleképpen)
- Ntozake Shange, *For Colored Girls Who Have Considered Suicide/When the Rainbow is
Enuf* (Színes börtü lányoknak, akik az öngyilkossággal foglalkoztak,
amikor a szívtárány is elegendő)
- 1977 • Wendy Wasserstein, *Uncommon Women and Others* (Rendkívüli nők és mások)
Wakako Yamauchi, *And the Soul Shall Dance* (Es dalol majd a lélek)
- 1978 • Arthur Kopit, *Wings* (Szárnyak)
- Marscha Norman, *The Pool Hall* (A billiárdterem)
- 1979 • David Henry Wang, *F. O. B.* (A hajórol épp leszállt)
- Tennessee Williams, *A Lovely Sunday for Creve Coeur* (Csodalatos vasárnap Creve
Coeurnek)
- 1980 • Edward Albee, *The Lady from Dubuque* (A Dubuque-i hölgy)
- Marscha Norman, *The Laundromat* (A mosoda)
- 1981 • Beth Henley, *Crimes of the Heart* (A szív bűnei)
- Tennessee Williams, *Something Cloudy, Something Clear* (Valami felhős, valami tiszta)

Tennessee Williams

Tennessee Williams (1911-1983), a XX. század egyik legnagyobb drámaírója Thomas Lanier Williams néven látta meg a napvilágot a mississippi állambeli Columbus városában. Apja utazó ügynök, aki sokat van távol a családtól, így gyermekeit - Rose-t, Tomot és Dakint - lényegében az anyja, Edwina, és annak szülei nevelik. Rajongva szereti a nála tízenhat hónappal idősebb Rose-t, akivel elválaszthatatlanok egymástól, s szinte ikerpárként nőnek fel, olyannyira, hogy gyermekkorukban „a párként” emlegetik őket. Williams egyik életműve a klasszikus déli szépséget megjelenítő anya és a zongorata- tak” (Harry Rasky). Edwina, a klasszikus déli szépséget megjelenítő anya és a zongorata- nár nagyanya alkotja azt a markáns női közeget, mely személységet és gondolkodását egyaránt meghatározza, s amelyből azután drámáinak erőteljes nőalakjai kinőnek. Öt- éves korában szerzett diftériája rejtélyes utóhatása miatt két évig ágyban fekvő beteg, majd 1918-ban az egész család Missouriba költözik, ahol apját cégenek St. Louis-i fióküz- lété vezetésével bízzák meg. Az apa allandó jelenléte azonban megkeseríti a kamasz ele- tét, aki félelmet és ellenszenvet érez az öt Miss Nancynek csüfölgő családdó iránt. A család költözését a gyermekek egyébként is fájdalmasan élik meg, amennyiben a nagycsaládi idilli a füstös nagyváros személytelenségére kell felcserélnük. Az anyja érzésvilágában osztozó Tom is visszavágyódik az idealizált déli arisztokratikus világba.

- 1982 • Edward Albee, *The Man Who Had Three Arms* (A háromkarú férfi)
- 1983 • Marsha Norman, *night, Mother* (Jóccakát, anyá)
- 1983 • Tina Howe, *Painting Churches* (Portréfestő)
- 1984 • August Wilson, *Fences* (Kerítés)
- 1984 • David Mamet, *Glen Ross* (Glenary Glen Ross)
- 1984 • Neil Simon, *Biloxi Blues* (Biloxi blues)
- 1986 • August Wilson, *Ma Rainey's Black Bottom* (Ma Rainey fekete hátsófele)
- 1986 • August Wilson, *Piano Lesson* (Zongoróra)
- 1988 • David Henry Hwang, *M. Butterfly* (Pillangó)
- 1988 • Wendy Wasserstein, *The Heidi Chronicles* (A Heidi-krónikák)
- 1990 • John Guare, *Six Degrees of Separation* (Hatodfokú távolság)
- 1990 • Susan-Lori Parks, *The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World* (Az egész világon a legutolsó fekete férfi halála)
- 1991 • Paula Vogel, *The Baltimore Waltz* (A Baltimore-i keringő)
- 1991 • Edward Albee, *Three Tall Women* (Három magas nő)
- 1991 • Adrienne Kennedy, *Sleep Deprivation Chamber* (A cella, ahol nem engednek aludni)
- 1991 • Tony Kushner, *Angels in America* (Angyalok Amerikában)
- 1992 • Terrence McNally, *Lips Together, Teeth Apart* (Ajakait összezárn, fogakat szétnyitni)
- 1992 • David Mamet, *Oleanna* (Oleanna)
- 1994 • Wendy Wasserstein, *The Sisters Rosensweig* (A Rosensweig-nővérek)
- 1994 • Terrence McNally, *Love! Valour! Compassion!* (Szerelmi; Bátorági; Együttérzési)
- 1997 • Paula Vogel, *How I Learned to Drive* (Hogyan tanultam meg vezetni)
- 1997 • Wendy Wasserstein, *An American Daughter* (Egy amerikai leány)
- 1998 • Edward Albee, *The Play About the Baby* (Szindarab a kisbabáról)
- 2000 • Neil Simon, *The Dinner Party* (A diszvacso)
- 2002 • Edward Albee, *Goat* (Kecske)

A St. Louis-i középiskolai újság közli írását 1924-ben, majd hamarosan több helyi és országos folyóiratban jelennek meg elbeszélései és filmkritikái. 1928-ban anyai nagypajával európai körutazást tesz, majd beiratkozik a Missouri Egyetemre, ahonnan rossz eredménnyel, valamint a nagy gazdasági válság okozta anyagi nehézségek miatt hamarosan távoznia kell. Az apa által vezetett cipőgyárban helyezkedik el, s az itt dolgozó közelebbi megismerése teszi majd lehetővé számára, hogy a későbbi drámaiban szereplő munkásokat (például Stanley Kowalskit) oly nagy empátiával rajzolja meg. Egyre többet ír, s *Stella for Star* (Stella mint csillag) című elbeszéléssel első díjat nyer egy irodalmi versenyen. Szívproblémáira hivatkozva anyai nagyszülei memphis-i házában pihen, ahol Csehov műveit olvassa, aki mindenképp nagyobb hatással lesz írásművészetére. Itt mutatják be első egyfelvonásosát is, a *Cairo! Shanghai! Bombay!*-t. 1936-tól a St. Louis-i Washington Egyetem hallgatója, ahol Carson professzor drámaíró műhelyében és az egyetem szintársulatban tűnik ki. Hamarosan költői tehetségével is magára vonja a figyelmet, amikor az egyik legjelentősebb országos folyóirat, a *Harriet Monroe szerkesztette Poetry* közli egyik versét. 1937-től a humán tudományok és a kreatív íráskutatás – azaz a „szépirodalom” –, illetve az írásművészet-oktatás – egyik felllegvárának számító Iowai Egyetemmen folytatja tanulmányait, ahol minden alkoro erejét a szépirodalomra összpontosíthatja. Hosszabb társadalmi drámáját *Not About Nighthingales* (Nem csalogányokról van szó) címen mutatják be, mely különleges újításával emelkedik ki: filmszerű vetítéseket alkalmazz; két, másként megvilágított színen párhuzamosan folynak az események; a színpadon ki-vül eső háttérben nem látható, de jól hallatszótörténetek zajlanak; egy-egy színré első háttérben nem látható, s szereplőjét is. Iowában éli két heteroszexuális kapcsolata egyikét, s itt használja először a déli kifejezést miatt kapott „Tennessee” nevet, amellyel egyértelműen déli tróként jelöli meg önmagát. Faulknerhez hasonlóan ő is az amerikai Dél egyik konkrét táját választja drámai visszatérő helyszínül, s ez a – Sunflower folyó és a Mississippi közötti – terület alig ötven mérföldre esik a nevezetes Yoknapatawpha-megyétől.

Főiskolai angol irodalmi diplomájával a szebben előbb New Orleans régi francia ne-gyedében, majd New Yorkban él, vállalva homoszexuális vonalalmát, amivel lényegében törvényen kívüli helyezi magát. Rövid időre hazatér, hogy nővért meglátogassa a szana-tóriumban (ahol a szülők a testvér tudta nélkül lobotómiát hajtottak végre rajta). Rose-t hallucinációk gyötrik, s a legváratlanabb trágárságok bukának ki a száján. A férfit épp jó-törtümben (ahol a szülők a testvér tudta nélkül lobotómiát hajtottak végre rajta). Rose-t gyedében, majd New Yorkban él, vállalva homoszexuális vonalalmát, amivel lényegében törvényen kívüli helyezi magát. Rövid időre hazatér, hogy nővért meglátogassa a szana-tóriumban (ahol a szülők a testvér tudta nélkül lobotómiát hajtottak végre rajta). Rose-t hallucinációk gyötrik, s a legváratlanabb trágárságok bukának ki a száján. A férfit épp jó-törtümben (ahol a szülők a testvér tudta nélkül lobotómiát hajtottak végre rajta). Rose-t gyedében, majd New Yorkban él, vállalva homoszexuális vonalalmát, amivel lényegében törvényen kívüli helyezi magát. Rövid időre hazatér, hogy nővért meglátogassa a szana-tóriumban (ahol a szülők a testvér tudta nélkül lobotómiát hajtottak végre rajta). Rose-t

Még St. Louisban fejezi be a *Battle of Angels* (Angyalok csatája) című darabját, melyben végtrévényesen saját hangjára talál. A dráma középpontjára alakja Myra, a szomorú hölgy, aki gyümölcsösét finom kis tükrökkel aggatja tele. Myra a Williams-kánon első nőalakja, aki megéli erotikus hajlamait. A Theater Guildben bemutatott művet azonban első előadásá után hamarosan betiltják, s csak később, jócskán átírva juttatják újra *Orpheus Descending* (Orfeusz alszáll, 1957 [1961]) címen. Ügynöke révén rövid ideig forgatókönyvíróként Hollywoodban dolgozik, miközben darabjait Clevelandben, Pasadenában és Chicagóban mutatják be. Évek óta dolgozik a *The Glass Menagerie*-n (Üvegfigurák, 1944 [1964]), mely a rangos New York-i Drámakritikusok Díját. Több más darab után 1947-ben mutatják be első átírt sikerű művét, az *A Streetcar Named Desire*-t (A vágy villamosa, 1947 [1961]), mely egyszerre részese mindhárom, drámai műnek adható elismerésben: a Pulitzer-díjban, a Donaldson-díjban, valamint a New York-i Drámakritikusok Díjában. Ekkor ismerkedik meg Frank Merloval, aki másfél évtizeden át elrettársá lesz. 1948-ban Európába utazik, hogy Londonban részt vegyen az *Üvegfigurák* John Gielgud rendezte produkciójá-

nak előkészítésében. A következő évben *A vágy villamosát* is bemutatták Londonban, s hosszú ideig nagy sikerrel játszásk. Közben újabb fontos művön dolgozik, a *The Rose Tattoo* (*Tetovált rózsza*, 1950 [1966]) címűn, melyet előbb Chicagóban, majd New Yorkban játszanak, s melyért Tony-díjban részesül. *Camino Real* (1953) címen Don Quijote történetét dolgozza föl, de a közönségsiker most elmarad. 1953-ban kezdi írni a *Cat on a Hot Tin Roofot* (*Macska a forró badogtetőn*, 1955 [1962]), melyet 1955 márciusában mutatnak be New Yorkban, s amely Williams egyik legsikeresebb színműve, amit a díjak újabb özönlése is tanúsít (Pulitzer-díj, Donaldson-díj, New York-i Dramakritikusok Díja). Williams elismertségét és népszerűségét csak növeli az *A vágy villamosa* és a *Macska a forró badogtetőn* tömegeket vonzó filmváltozata. 1957-ben mutatják be az *Orfusz alszállt*, mely a cenzúra által betiltott *Angyalok csatája* átdolgozása. A következő esztendőben első alkalommal játszik off-Broadway színház Williams-darabot: a *Suddenly Last Summer* (*Múlt nyáron hirtelen*, 1958) egyszere mutatják be New Yorkban és Londonban, majd 1959-ben meg is filmesítik. Ekkor vizsik színtre következő drámáját *Sweet Bird of Youth* (*Az ifjúság édes madara*, 1959 [1964]) címen, majd Kubába utazik, ahol találkozik Hemingwayvel és Fidel Castrovával. *A The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore* (A tejes vonat többé nem áll itt meg, 1962) spoletoi produkciója követ. 1963-ban meghal Frank Merlo, s Williams hosszú depresszióba zuhan. 1967-ben Londonban vizsik színtre a *The Two-Character Playt* (*Kétszemélyes színdarab*), majd 1969-ben New Yorkban mutatják be az *In the Bar of a Tokyo Hotel* (Egy tokioi hotel bárjában). Ugyanebben az évben felveszi a katolikus hitet, majd pszichiatriai kezelésben részesül. 1972-ben színesként is szerepel *Small Craft Warnings* (Figyelmeztetés kis hajóknak) című műve New York-i produkciójában. *Memoirs* címen 1975-ben jelenik meg önéletrajzi visszaemlékezése, melyben először szól nyíltan homoszexualitásáról. Még több sikeres drámáját mutatják be, köztük az *A Lovely Sunday for Creve Coeur* (Csodálatos vasárnap Creve Coeurnek, 1979), a *Will Mr. Merrivather Return from Memphis?* (Visszatér-e Mr. Merrivather Memphistől, 1980) és a *Something Cloudy, Something Clear* (Valami felhős, valami tiszta, 1981) címűeket. A fulladósos halál, melytől egész életében retteg, 1983-ban bekövetkezik, amikor egy New York-i hotelszobában a

Tennessee Williams

Tennessee Williamst egy szerezre foglalkoztatja az anyagi és az azon túli valóság. Egyrészt pszichikus exprezzzionista színpadán a valóságos mindig több irányból, többféle érzékszerv útján fejeződik ki, így a fizikai látvány, a hallott nyelv és a nem nyelvi hangok és zörejek együttesen egy nagyon is konkrét, részleteiben reprezentált realitást alkotnak; másrészt a szerző mindahány szor a fizikain és az érzékelhetőn túl kíván tekinteni, a felszín mögött rejtőző mélység metafizikai valóságába és a pszichológiai események birodalmába, s a külső események bemutatásával a belső történéseket igyekszik feltárni (C. W. E. Bigsby). A Proust, Baudelaire és Yeats könyvein felmőrt írta a nagymodernizmus szellemében valjára: a művész feladata az, hogy ezt a metafizikai valóságot a képzellet segítségével feltárja. A pszichikus színházat, ahol a különböző érzékszerveket egy szerezre szolgálja ki a szerző, a metafizikai valóság színpadára állítja. Ez történelmi példái az önleletről ihlette szemlélet első nagyszabású színházi megvalósulásának tekintethető. Az instrukcióiban megfogalmazott „nem realisztikus világitás” valójában az „emlékezés hangulatát” hivatott kéltetni, ezért a színpadot homály borítja; a diszkrétnek ki kell fejeznie, hogy Wingfieldék lakása az ott lakók számára társadalmi és metafizikai csapda; a játékmódnak azt kell üzennie a nézőknek, hogy amit ott látnak, az mind változik, illetve hogy maga a változás történik a színpadon. Minden szereplő valamiféle valóságban túli erő vonásában él: az anya, Amanda, a múlt és a Del mitikus bűvöletében; a lány, a jätögéppel sánitkáló, illúzióban élő Laura számára az üvegfigurák jelenik a képzellet világát; míg bátyja, Tom, a narrátor a költészertől reméli a valóságból való kimenekülését. Am Laura hiba készüli a vágyott szerelmi románcra, hiba hagyja, hogy anyja átalakítsa külsejét (olyannyira, hogy melléire püderpamacsot is tön), a reménykedésben és fantáziálgatásban hiba éri el „belső életének csúcspontját”, kiderül, hogy a virággal érkező férfivel való nem szabad és nem komolyak a szándékai. Amikor ez az új ént konstruáló előadás, melyet az anya rendez, lánya életével rendelkezőve, kudarcba fullad, Laura számára már csak üvegfigurák képzelt világa marad meg.

A *Múlt nyáron hirtelen*, az *Orfeusz alaszáll* és *Az ifjúság édes madara* című, az *Orfeusz édes* ben született drámák kommentátorai izgalmas motívumazonosságokra mutatnak rá (Gottmann M. Clum). Mindhárom drámában megjelenik egy-egy férfi, akit a patriararchátus elítél:

élmény merítőhálója lenne belőle. (*Bányai Géza ford.*)
 ezektől a színjátek egy szerezü jätékka sekkélyesül, ahelyett, hogy az igazi emberi denevőre tartsa vissza merev következtetésekkel, könnyű megoldásoktól, mert fel mindent, ahogyan csak azt a műfaj törvényeinek megfellelően teheti: de min az alól a kötelezettség alól, hogy olyan világosan és mélyen figyeljen meg, tárjon merünk meg, sőt még saját magunkban is. Ez persze nem mentesíti a drámaírókat zarcosság, mint ahogyan rengeteg titok marad mindenki benn, akit az életben is-dramái figurában megismerése után is mindig kell hogy maradjon némi titok-

ges interpretációk sokféleségéből adódó titokzarcosságot:
Mascka a forró bádogtörtén egyik színpadi utasításában, szándékosan tartja fön a lehetsé-
 egymásnak ellentmondó, sőt egymást kizáró értelmezésenek. Mint William maga írja a nyolc szöveg szándékosan hagy helyet az aporiának, azaz a különböző szövegrészek terpreációgazdagsága összhangban áll a szerző szándékával, amennyiben a művek beszubjektívnek, olvasófüggők, vagy spekuláción alapulók volnának; a Williamskánon írható, hogy ezek az egymásnak akár ellentmondó értelmezések pusztán önkényesek, mért és állhatatosságát hangsúlyozni, mint bírágýát és keménysegét. Ugyanakkor nem áll mulásáról retegő, elhőesedett kitarottként; ugyanannyira jogosnak tünik Maggie szerel-
 kény; Brick Pollitt époly megalapozottan játszható el öntudatos férfiként, mint az idő

Stella és Stanley néhány hónapra befogadja Blanche-t, de a férfi átlát sögornője mesterkedésén, szeméret veti a vagyon elterjedését, lenyomoztatja múltját – amiről barátjának, Mitchnek is beszámol, aki ezután letesz a Blanche-sal kötendő házasság gondolatáról. Stella körházi vajudása idején Stanley megerősökölja Blanche-t, majd a darab végén el- meggyőztetésbe szállítja, s ezzel helyreáll a családi béke. Blanche hervadó déli szépség, aki retteg a napfénytől és az erős lámpafénytől, és képtelen szembenézni az idő mű-

Stella és Stanley néhány hónapra befogadja Blanche-t, de a férfi átlát sögornője mesterkedésén, szeméret veti a vagyon elterjedését, lenyomoztatja múltját – amiről barátjának, Mitchnek is beszámol, aki ezután letesz a Blanche-sal kötendő házasság gondolatáról. Stella körházi vajudása idején Stanley megerősökölja Blanche-t, majd a darab végén el- meggyőztetésbe szállítja, s ezzel helyreáll a családi béke. Blanche hervadó déli szépség, aki retteg a napfénytől és az erős lámpafénytől, és képtelen szembenézni az idő mű-

Középmagas, 170-175 centis, keménykötésű férfi. Minden mozdulata, egész tartása létezésének állati örömet sugározza. Férfikorának hajnala óta életeleme a nők gyönyöre – de a gyönyörök adom-vezzemét nem győngete odaadással, fűg- gőségben élvezi, hanem a tyúkjal közt tollaszkodó diszes him madár haralmával és büszkeséggel. Eleitnek egész nedvrendszerét ez a gazdag, bővízü forrás táp- lálja – férfias szívelgyességét, nyers humorát, a jó étel-ital, a sport szeretet, ra- gaszkodását kocsijához, rádiójához, rádiónakhoz, ami az övé, ami mestersege címerével, a Vidám Magvetővel összefér. Egy pillantással felméri a nőket, sze- xuálisan osztályozza őket, nyers képzeteinek villanása dönti el, hogyan moso- lyog rájuk. (Czinner József ford.)

Blanche hűga, Stella New Orleans-i lakásába jön menedéket keresni, miután – mint ké- sőbb kiderül – felélte a családi vagyont, léha és könnyelmű életet élt és egy fiú megronta- sának vádjával elbocsátották tanárti állásából. Azt is megtudjuk, hogy fiatal korában Blanche olyan férfhoz ment feleségül, akiről kiderült, hogy „ferde hajlamú”, s mikor a nő megvetését fejezte ki férje homoszexuálitása miatt, a férfi öngyilkos lett. Stella férje a len- gyel származású kétkézű munkás, Stanley Kowalski, aki D. H. Lawrence természetű férfi- ideálját tűnik megtestesíteni. Williams egyébként sokat változtat Stanley alakján azután, hogy Marlon Brandoval elkezdene próbálni, s a férfi leírása lényegében a színésztől szől.

Öltözéke választékos, finom: habos, fehér ruha, testhezálló mellényke van rajta, nyaklanc, gyöngy fülbevaló, fehér kesztyű és kalap, olyan, mintha a villanegyed- be érkezett volna tea- vagy koktélpártira. [...] Kényes szépséget óvnia kell az erős fénytől. Bizonytalan magartatása, fehér ruhája valahogy a molypilléret em- lékeztet. (Czinner József ford.)

Baránya szerepében feláldoznak, mert megszérti a nemi és a szexuális szerepek szigorú rendjét. Ezen kívül mindhárom drámában szerepel két-két nőalak, akik közül az egyik megcsönkül, a másik meggyógyul a mártírtság e ritusában. Különös módon e két nő kö- zött a férfi jelent a valódi kapcsolatot anélkül, hogy szerelmi háromszögről volna szó. Egyes kritikusok szerint *A vágy villamosa* egyike Williams „majdnem tökéletes” művei- nek (Robert E. Lee); mások értelmezésében ez a dráma maga a „tökéletes organikus enti- tás – egyéges, gördülékény, szárnyaló” (Dennis J. Reardon), mely az amerikai drámairo- dalom legpompásabb dialógusait (Alfred Uhry) és a világ drámairodalmainak legki- dolgozottabb nőalakjait (Wendy Wasserstein) állítja elénk. A dráma a Williams-kanonban és az amerikai kulturális tudatban egyaránt középponti helyet foglal el. Együtt található itt a szerző jellemző dramaturgiájának számos eleme: az epizodikus szerkezet, a dialógu- sok irrasága, a lélektani realizmus, a plasztikus színház kellékek, valamint a sérült és marginálizált szereplők, akik az elveszett tisztaságot kutatják, illetve a múltó idő és világ durvasága elől menekülnek (Felicia Hardison Londré). A szindarab középpontjában Blanche Dubois áll, akinek finom ruházata és a környezettől elütő, mives eleganciáját már első színpadi utastításában kiemeli a szerző.

viselkedéskultúrában komolyan veszti az üres gesztusokat, s személynékné szülő dicséret-ként éli meg a rutintübböket. Akárcsak maga a déli kultúra, a jelen elfogadása helyett ő is mtoszkot gyárt a múltból; saját „nagyságát” abban méri, hogy milyen udvarlói és kérői voltak. A férfiakhoz való viszonyát is a patriarchális szemlélet határozza meg: egyrészt mindenkit el akar bűvölni finom előkelőséggel, másrészt elvárja és elfogadja „idegen emberek jóságát”. Arról van szó, hogy Blanche magától értőddönnek tekintti a déli patriar-chátus sajátos adok-vezzek egyezségét a nemek között, melynek értelmében az előkelő hölgy olyan áruccikk, amelyért a déli urak szívesen fizetnek magas árat azzal, hogy eltar-tják. Stanley arra is rájön, hogy Blanche sokat emlegetett előkelősége és finomsága valójá-ban nem más, mint olcsó színházi előadás: a tollak, a szőrmék, a színaranyinak csüfölt ruha, a gyöngyök és a títara Blanche kellékei, melyeknek a déli hölgy társadalmi konstruk-cióját performatív módon kellene megvalósítaniuk. A performativitás azonban – elsősor-ban a társadalmi kontextus és a megfelelő együttrtműködő „közönység” hiányában – nem működik, nincs „hatálya” a performatív aktusnak, s így a *Southern belle* társadalmi konst-rukciójáról beigazolódik, hogy kiüresedett és anakronisztikus, azaz nincs összhangban a történelmi kontextussal.

A darab Blanche és Stanley hatalmi ellentétére épül: ők jelentik meg a régi és az új Delt, a kifutó múltat és az energikus jelent, a „holdvilágos jázminillatú”, de egyúttal konstruált „varázslatot” és a maga durva pöréséggében megmutatókozó, de szintén konst-ruált „valóság”. Williams azonban mindkettőt elutasítja: nem azonosul sem a valóság-tól iszonyodó eszképzimussal, sem az izzadtagságú testiéggel; sem Blanche-sal, aki a furdoszóbat a megfeszítülés rituális szent helyének tekint, sem a söröző-pótkeröző Stanley-vel, aki a furdoszóbat pusztán felt hőlgyja ürtésére használja. A kettejük közti ellentét a szimbolikus és a realista szemlélet közti különbséget jelentí meg, s a darab groteszk elemei éppen abból származnak, hogy Blanche kizárólag szimbolikususan, Stanley pedig kizárólag realista módon képes a világot szemlélni. Feltehetőleg, hogy Stanley tulajdonnak rajzolt maszkulinitása rejtett homoszexualitást kendőz el, s míg a (hetero)szexu-alitás az erösszak szinonimájaként jelenik meg a darabban, addig a homoszexualitás emberáldozatot követel. A Stanley által Blanche-on elkövetett szexuális erőszaknak az lesz a következménye, hogy ettől fogva Stella is illúziók közt kénytelen élni, amennyiben ragaszkodik az utolsó jelenetben ironikusan felvillanott „szent család” ikonhoz (Felicia Hardison Londré).

Az ötvenes évek markáns alakítása az egyik legnépszerűbb Williams-dráma, a *Maszk a forró badagterőn*. A darab központi alakja Margaret Pollitt, azaz „Maggie, a macska”, aki a Brickkel való házasságát igyekszik rendbe tenni, s egyúttal azon fáradozik, hogy apósa, Big Daddy az ő férjét tekintse a vágyott Pollitt-dinasztia folytatójának, s egyúttal Bricket tegye meg örösi vagyon örökösévé. Brick egykor ismert futballista volt, a főiskolai csa-par sztrája, aki legjobb barátja, Skippert halála óta – akárcsak talán homoszexuális vonzalom fúzte – az alkoholba menekül, s az egész család számára nyilvánvalóan elhídeglit Maggie-től. A család Big Daddy hatvanötödik születésnapjára gyűlik össze a Pollitt-házban, ahol jelen van az idősebb testvér, Gooper, és felesége, Mae is, akik öt gyermekük és az utban levő hatodik felvonnulataásával igyekeznek nyomatékosan bizonyítani, hogy csakis ők képesek beteljesíteni Big Daddy dinasztia-alapítási álmait. Big Daddy azonban Bricktől várja az utódot – már csak azért is, mert az idős embernek igen tetszik a vonzó Maggie. Egyébként Big Daddy és Maggie több tekintetben is hasonlóak: mindketten sze-gény sorból emelkedtek fel, mindketten „tülélok”, akik ragaszkodnak a kemény munkával megszerzett javakhoz és értékekhez, s mindkettlen mely vonzalommal szeretik Bricket. Mint kritikuskok rámutatnak, Big Daddy valódi örököse maga Maggie (C. W. E. Bigsby). Kiderül, hogy Brick számára Skippert barátsága azért volt olyan különleges, mert azt a tisztaság és az öszinteség szigeteként élték meg a világ hazugságai között. Brick az öt kö-

rülvevő hazugságtól, képmanutástól és hamisságtól is szenved, s csak az alkohol képes enyhíteni számára ezt a szenvedést. Elsősorban az bánja, hogy legjobb barátja – feltételezett homoszexuális cselekedetei miatt – elcsábította feleségét, s mikor utolsó telefonbeszélgetésük folyamán ezt bevallotta Bricknek, ő nem bocsátott meg Skippernek, hanem leterte a kagylót. Ezt követően lett Skipper öngyilkos, aminek a terhét Brick azóta cipeli. Ugyanakkor Bricknek rá kell döbennie, hogy ő maga is részt vesz a családi hazudozásban, amikor hagyja, hogy Big Daddy egészségesnek higgye magát. Amikor pedig apja szembesíti saját elhallgatásával és ő maga becsapásával, akkor ő Big Daddy fejéhez vágja, hogy halálos beteg. Az idős férfi elhatározza, hogy hátralevő hónapjaiban ő maga fogja életét megvizsgálni arról a szempontból, mely betegséget is okozta, s így harcol az elhatalmasodó rák, illetve az életén eluralgó mocsok ellen. Ezt az elszántságot sugallja a darab mortójával választott Dylan Thomas-idezet:

Csondban ne lépj az éjszakába át,
Szikrázzon vén korod, ha hull a nap.
Dűlj-ftűj, ha megszakad a napvilág.

(Nagy László ford.)

A darab egyik legfontosabb témája a homoszexualitás. Bár Williams nem teszi egyértelművé, hogy Skipper és Brick vonalma szexuális volt, számos jelzés mutat a dráma melegek közötti kapcsolatára. Az egész szindarab lényegében abban a háttérben játszódik, ahol az újkorabeli eredeti tulajdonosai laktak, az „őreg agglégénypár”, Jack Straw és Peter Ochello; ők alapozták meg Big Daddy vagyont. Williams instrukciói szerint itt „egy szelíd és poetikus kapcsolatnak valamit szokatlan gyöngédséggel átszórt emlékezete” (Bányai Gyza ford.) kísért. A homoszexualitás gyanúja alkotja azt a megnevezhetetlen titkot, melynek említésekor Brick körül megfagy a levegő. Magie többször utal Brick „szépségére”, ami a XIX. század – Melville, Oscar Wilde és Henry James – óra tudvalevően a melegség iródalma kioldaként érrendő. A meleg olvasatot sugallja végül az, ahogyan Brick elutasítja Magie-t és vele együtt a heteroszexualitást. Blanche Dubois-hoz hasonlóan Brick sem fogadja el az idő múlását, s ő is mintha megállt volna a személységfejűdés egy pontján: férfi annak a kamaszkor előtti stádiumnak a megjelöltje, amelyet a fiúk iránti vonzalmak, köztudás határoz meg – innen a sport iránti rajongása és a férfitársaság bálványozása. Mint apjának elméseli, barátságuk természetesen velejárója volt a testi, fizikai közelség, s kizárólag a barátság tisztasága volt abnormális.

Skipper és én közötte tisztaság, igaz kapcsolat volt... életreszó, tiszta barátság, amíg Magie-nek az a gondolata nem támadt, amiről az előbb beszéltem. Hogy normális volt-e a barátságunk? Dehogyi... Túláságon ritka dolog az ilyen ahhoz, hogy normális lehessen, igaz érzés ember és ember között olyan ritka, hogy az már nem normális. Néha a vállamra tette a kezét, vagy én tettem a kezem az ő vállára. Megtörtént, mikor vidéken túráztunk a futballcsapattal, hogy a szállodai szobában a két ágy között szabad részen át kezet fogtunk, és úgy kívántunk egymásnak jó éjszakát. (Bányai Gyza ford.)

Azért bűnhődik, mert elutasította a férfit, akit szerett, s nem tudta megbocsátani neki, hogy szexuális kapcsolatot létesített a feleségével. Brick egyszerre jelenik meg a patriar-chatus szövegeken, aki feleséget tulajdonnak tekint, és kitartott náknent, másoktól függő elősdiaként, aki átengedte feleségének az irányítást. Akar hagyományos, akár fordított nemi szerepek rendezik életét, a patriar-chátus hatalmi hierarchiája működik itt. Ezért nem tűnik hitelesnek a darabnak az a befejezése, amikor Magie és Brick kibékül-

Arthur Miller (1915-2005) a megszegett egyezségek, a be nem váltott ígéretek, az embe-
ri együttlételés szabályai felrúgásának nagy morálisista drámaírója (Christopher Bigsby).
Harlemben születik, mely a század első évtizedében még New York egyik elégáns negye-
dének számít, ahol a német és az olasz bevándorlók békésen élnek együtt az afro-
amerikai közösséggel. A háromgyermekes Miller-család meglehetősen jól jár. Az 1929-es
Lenygelországból érkezett apa ezer alkalmazottat foglalkoztatott varrodájának. Az 1929-es
tízéves krach után azonban tönkremegy a vállalat, elvesz a vagyona, és a család Brooklyn-
ba költözik. A világgazdasági válság Arthur gyermekkorának legmélyebb élménye: ekkor
tudatosul benne, hogy egyik napról a másikra minden elveszítéshöz, amiért az emberek
évekig, akár évtizedekig dolgoztak. A gazdasági válság későbbi drámáinak is egyik fő té-
mája lesz, amikor a művészet segítségével próbálja megérteni és megérteni azt a lelkiál-
lapot, amelyet a metafizikus Amerika esszenciájának tekintett álmok és remények
szertefoszlása idézett elő több millió ember számára. A középiskola után az első évben
nem sikerül bejutnia az egyetemre, s különböző alkalmi munkákat vállal. Ekkor írja első
elbeszélését *In Memoriam* címmel, melyben egy idősebb ügynök tragédiáját mutatja be.
1934-től újságírói tanult a politikailag radikálisnak számító Michigani Egyetemen, az
egyetemi újság szerkesztője, de dolgozik Kenneth T. Rowe drámaíró műhelyében is. Első
drámáját – *No Villain* (Nem gazember, 1936) – az egyetem színiárszékén mutatja be, s
művével rögtön el is nyeri a mitológiai tanintézmény Avery Hopwood-díját. A színházar-
táért találja vonzónak, mert – mint később írja – az „az irrodalmi tevékenység küzdőtere,
ahonnan közvetlenül lehet az emberekhöz szólni”. Mint egyik kritikusa megjegyzi, a fa-
dráma valóságos létformája ragadja meg: számára a színműíró nyilvánvalóan hoz létre
valami valóságos, mint a költő vagy a regényíró (Christopher Bigsby). Az egyetem el-
végzése után több rádiójátékot készít az NBC és a CBS számára, majd megírja *The Golden
Years* (Az aranyévek, 1940) című darabját, mely látszólag Cortes mexikói hőditársáról
szól, de Cortes figurája mögött Hitler alakja és korabeli árhallások fedezhetők fel.
1940-ben köti első házasságát Mary Grace Stattervel, akitől két gyermeket születik, Jane
és Robert. 1944-ben a Broadwayen mutatják be *The Man Who Had All the Luck* (Akinek
minden szerencse jött, akivel meg akartam találni annak a rejtelmek
sőbb ezt írja: „Ez a darabom kísérlet volt, mellyel meg akartam találni annak a rejtelmek
a nyitját, hogy milyen szerepet játszik az ember tulajdon sorsának kálakításában”
(Bartos Tibor ford.). A kudarc hatására prózáírással próbálkozik, s *Focus* (Gyújtópont,
1945) című regényt az amerikai antiszemitizmus kérdésének szenteli. Hamarosan
visszatér azonban a színházhoz, s megírja első igazán nagy sikerű drámáját, az *All My
Sons* (Édes fiam [1963]) – amelyet néhány évvel később, 1947-ben mutatnak be a

Arthur Miller

besorolást adja.
for a Summer Hotel (Ruha egy nyári panzióknak, 1980), melynek a „szellemjatek” műfaji
Vieux Carré (Vieux Carré, 1972) és a *Zelda Fitzgerald és Hemingway inspirálta Clothes*
egyetem elmondható a *The Two-Character Play* (Kétszemélyes szindarab, megj. 1976), a
szak elűnik, s a korábbi darabok vad indulatait a beleöröködés és az elfogadás váltja föl. Ez
írás nyílt kezelése ellenére a szexuális vágy csak ritkán perfraktuálódik a darabban; az erő-
déli helyszínt ad drámáinak, illetve nem csak déli szereplőkkel népesíti be őket; a szexua-
lisági korszakában szaktit addigi munkássága számos jellemzőjével: már nem kizárólag
igazsággá válták.
nek és nekilátnak, hogy a Big Daddyt hozott hazugságot – hogy Maggie terhes –

Broadwayen – elnyeri vele a New York-i Dramakritikusok Díját, majd filmváltozata nagy anyagi ellismerést hoz.
 Kommentátorai elsősorban az *Edes fiam*-ban mutatják ki Henrik Ibsen – és elsősorban *A vadkacsa* – hatását. Mint a szerző írja, az *Edes fiam*-ban az a szándéka, hogy Ibsen mintára a múltat a jelenbe emelje és kimutassa az oksági viszonyokat, azaz feltárja azokat az eseményeket, melyek előidézték a jelen helyzetet. Miller szerint a színház egyik legalapvetőbb funkciója a múlttal, a történelemmel való szembenézés és az elfojtott emlékek felszínre hozatala. Ez történik ebben a drámában is, amikor a Kelller család szembeesül az apával, Joe Kelller bűnével, aki hibás alkatrészeket gyártott a légielőgépek számára, aminek következtében huszonegy pilóta meghalt. A családi bűn terhe alatt a színpadon egybeként soha meg nem jelenő legidősebb fiú, Larry öngyilkos lesz, s fény derül az üzlettárs és családja cinkosságára is. A színdarab a család érdekait a közönség iránti felelősséggel állítja szembe, s Chris, a fiatalabb fiú érvelése hatására az apa rádöbben, hogy nemcsak családjaért, hanem a társadalom más tagjaiért is felelősséggel tartozik. Felismerve, hogy a pilóták is „édes fiait” voltak, Joe Kelller föbe lövi magát, s a darab végén Christnek azzal a rénnyel kell szembeesülnie, hogy ő idézte elő apja öngyilkosságát (Steven R. Centola). A Broadway-produkció komoly anyagi sikert is hoz, amit ellensúlyozandó a kommunista eszmékkel rokonszenvező szerző úgy dönt, hogy a továbbiakban kétkezi munkásként keresi a kenyerét. Egy gyárban kezd dolgozni, hogy „természetes, jó embereket társaságában” lehessen, de egy hét után kiabándul a munkáslétszám ellenében, mert nem tud meg a „munkásosztály egyre csak azon igyekszik, hogy középosztály legyen”. A gazdaság látványos fellendülését is idegenként és szinte hiteltelkenkedve személi, mert nem tud szabaddulni a ’29-es tőzsdei összeomlás tülségösen is eleven emlékeitől. E két korszak határán írja meg legismertebb művét, a Pulitzer-díjjal és a New York-i Dramakritikusok Díjjal egyaránt kitüntetett *Death of a Salesman* (*Az ügynök halála*, 1949 [1963]). A dráma középpontjában egy kereskedelmi ügynök áll, aki a nagy gazdasági válság előtti Amerika utolsó nagy kereskedelmi ügynökét és diszlettervezőt segítségének, aki a lényegében realista műként született drámat moderné tette, s akinek javaslatai alapján és a színpadi próbák hatására a szerző folyamatosan átírja az eredeti változatot.
 A darab – melynek alcíme „Magánbeszélgetések két felvonásban, s egy rekviem” – a harminhárom éves utazóügynök utolsó huszonegy óráját mutatja be, aki kudarcba fulladt életének öngyilkossággal vet véget – annak reményében, hogy halálával (az életbiztosítással) 20 000 dollárt (többet adhat családjának, mint életében valaha, s ezzel kifejezheti a történetek egy része *Willy Loman* fejében játszódik, azaz a dráma ünnepe, hogy a történetek egy része *The Inside of His Head* (Fejének belseje) volt, kifejezheti a realizmus és az expresszionizmus eszközeit felhasználva a folyamatos jelenben történő emlékeztetést (*memory play*). Ez a lírai dráma valójában egy gyötördő elme színpadi tükrözése és az expresszionizmus eszközeit felhasználva a folyamatos jelenben történő emlékeztetést (Christopher Bigsby). Ugyanakkor Miller az egyén pszichológiai viszonyait a nemzeti mítoszok összeomlásának kontextusában ábrázolja, s bemutatja a társadalmi csapdákba került egyén személyes vergődését. A Miller-dráma mindig a nyilvánosság és a privát találkozásából születik, a Miller előtt tartva sorok mindig társadalmi problémák, de személyességek miatt megváltoznak. *Willy Loman* félrecsúszott élete mögött a világ gazdasági válság, mely az amerikai álomban bizó emberek millióit szabotázta a bukást és nemegyszer a tragédiát. *Willy Loman* ország-világ számára a nemzeti mítosz, melyben akkor is hitt, amikor ország-világ számára a szerzőt elteremtette lett, hogy az valójában a „siker törvényévé” profanizálódott, a „szeretet rendeltetését” ellentéte lett, azaz az álom rémálomná torzult. Erről ír Miller egy későbbi ta-

Arthur Miller

Willly Loman megszegett egy törvényt, azt, amelynek oltalma alatt egyes-egyedül elviselehető, sőt elképezlehető az élet, s kivüle sok ember számára is; ez a törvény pedig úgy szól, hogy aki elbukik a társadalomban és az üzleti életben, annak élni nincs joga. A siker törvénye persze nem olyan, mint a verferőzőesről szóló törvény, nincs kimondva semmiféle állami vagy egyházi státútumban, de harásában éppoly döntő az emberre. [...] Az volt a szándékom, hogy darabomban e nyugatalansággal szembeállítsak egy rendszert, mely úgyszólván versenyfutás Willly hitéért – és ez a szeceret rendszere, mely ellentéte a siker törvényének. A darabban ezt Biff Loman testesíti meg [...] (Bartos Tibor ford.)

Bar a dráma a hamis álmokat dedelgető nemezert mondott rekvizientként születik, Miller nem ad felmentést Willly Lomannak azért, mert a gazdasági válság és a háború utáni Amerikában a nagy nemzeti mítoszok szertefoszlottak. Willly az amerikai materializmus áldozataként nem érdemel részvétel; vesztét ő maga okozza, mert nem tud szembenézni sem a publikus, sem a privát hazugságokkal. Tragikus hősnek sem tekinthető, mert halála előtt sem világosodik meg előtte bűnössége, nem jut el az önismerethez, azaz elmarad a katarzisz. Ez a tudás csak a nagyobbnak fiú, Biff kiváltsága lesz, aki rádobban, hogy bár élere akkor tört meg, amikor a bostoni hotelszobában egy nővel találta apját, a valódi felesős maga, aki nem volt képes kitörni az illúziók csapdájából, s hazugságok és családok-lópák sok közepette élt. S ha elfogadjuk a kritikuskok állítását, miszerint a két Loman fiú apjuk két énjének megjelenítői (Christopher Bigsby), akkor végül Biffen keresztül közvetetten Willly is eljut a megvilágosodás élményéhez – igaz, azzal, hogy Biff a pasztoralis mítoszra választja, valamiképpen mégis visszatér apja eredeti álmához. Az önismeretből kimarad a kisebbségi fiú, Happy, és különösen a feleség, Linda, aki Miller más nőalakjához hasonlóan csak statisztaszerepet kap a férjnek életében. Linda a hamis álmok közvetítője, aki nem érti a férjnek erkölcsi vergődését és nem éri az igazsággal való szembeesülés kényszerét. Ezért tekinthető marginálizáltak, s a szerző – aki egyébként más műveiben sem tűnik kevesbé szexistának – ezért száműzi őt a patriarchális világ periferiájára (Linda Kintz, Matthew C. Roudané). Számos más amerikai drámához hasonlóan e darabban is megjelöl-nik a tér bezűkkülésének sajátos, XX. századi élménye: nemcsak a Loman-házat fogják közre a körülötte szó szerint tornyosuló felhőkarcolók, de az egykor végtelennek hitt lehetőségek is szűkülnek, ahogyan az emberi szabadság kibontakozásának útját is fojtogat-korlátok állják el (Christopher Bigsby).

Arthur Miller átdolgozza Henrik Ibsentől *A nép ellenségét*, majd a McCarthy-éra kommunistaellenes hisztériájára válaszul megírja *The Crucible* (*Sallemi boszorkányok*, 1953 [1963]) című művét. A történet a XVII. századi Salemben játszódik, ahol az irracionális veszi át az észszerűség helyét és a gondolkodásmódon mélyseges paranoiá lesz úrrá. A történelmi áthallásokban gazdag, a nézőt szimbolikus értelmezésre bátorító politikai allegorizációk és irracionális vizsgálobizottságok saját ártatlanságuk bizonyosságként konstruáltak a dozatokat – boszorkányokat, illetve Amerika-ellenes állampolgárokat –, akik öndefiníciójuk létfontosságú elemeiként szolgálták (Christopher Bigsby). A darab központi alakja John Proctor, akit a szolgáloval, Abigaillel folytatott fűtő szerelmi kalandja büntüdataitól el, majd morálisan megbénít. Mikor véget vet a kapcsolatoknak, Abigail feltételekességben boszorkánysággal vádolja Proctor feleségét. Proctornak választania kell: vagy hamis vallomással megmenti életét és a családi fizet ezért, mégsem lesz a tömeghisztéria kiszol-gálója. Mint Miller írja, a fizikai halállal a lelket nyeri el, ezért személye maga lesz a lázadás. A dráma egyik központi kérdése az, hogy egy ember milyen mértékben képes saját életét irányítani, pontosabban: saját életszövegének mennyire képes a szerzője lenni.

Ezért olyan gazdag ez a dráma nyelvi textusokban, ezért jelenik meg benne jegyzőkönyv, vallomás, tanúszkodás, mely a puritán szemléletben mind egyetlen abszolút igazsághoz és egyetlen abszolút értékméréshez képest lesz igaz vagy hamis. A puritánokkal ellentétben azonban Miller nem hisz ebben az abszolút értékrendben, hanem engedélyezi a bizonytalanságot, a határozatlanságot, a többértelműséget – sőt: megértést tanúsít az emberi esendőséggel és gyarlósággal szemben is (Bernard Rosenthal, Thomas P. Adler, Christo-pher Bigsby).

Miller külfönböző antifaszista és kommunistaszimpatizáns megmozdulásokban vesz részt, amiért az ötvenes években az FBI megfigyelés alatt tartja: lehallgatják beszélgetéseit, s figyelik, kikkel találkozik. A *Salem-i boszorkánnyok* 1954-es brüsszeli bemutatóján azért nem tud részt venni, mert bevonják utlevélét. 1955-ben egy előadásban mutatják be két egyfelvonásosát, az *A Memory of Two Mondays* (*Két hétfő emléke* [1962]) és a *View from the Bridge* (*Pillantás a hídról* [1959]) rövid változatát, mely utóbbi a következő évben kétfelvonásos formában tűzik műsorra Londonban.

Kritikusok a *Pillantás a hídról*-ban fedezik fel leginkább a klasszikus görög dráma hatá-za-át, s rámutatnak, hogy mind a darab cselekménye, mind formája a görög elődöket idézi (Brenda Murphy). Mint Miller írja, a görög dráma alapja az ún. vendettatörténet, amely e hatóságokkal a két illegális szicíliai bevándorló fiatalembert, Marcót és Rodolphót, s ez-zel megakadályozza Catherine és Rodolpho egybekelését. A narrátor, Alferi hangszó-za-za is, hogy a klasszikus görög tragédiához hasonlóan a szenvedélyről tüttört, a család és a szicíliai közösség ellen egyaránt vetekedő Eddie Carbone is feltartóztatathatatlannul rohan a végzetébe, amikor a vér és „természet” törvényével szemben Amerika és a „civilizáció” törvényeit részesíti előnyben. Mint egyik kritikusa megjegyzi, Miller azt a folyamatot kö-veti nyomon, amikor a közösségből (*Gemeinschaft*) társadalom (*Gesellschaft*) lesz (Christo-pher Bigsby). A címbe szereplő híd – Whitman és Crane óta az amerikai irodalomban szimbolikus jelentéssel terhes Brooklyn-híd – köti össze ezt a két világot: egyrészt az etni-ka-ikai csoportok lakta, családi és törzsi viszonyok szervezte bevándorlónegyedét, Brooklyn, másrészt a holland gyarmatosítók alapította, előkelő, nagyvárosi, kozmopolita Manhat-tan. A mai kritika rámutat a szexualitás konstrukciónak bonyolultságára, amennyiben a dráma folyamán Eddie kétjaja veszélyes, tiltott és „neven nevezhetetlen” szexualitással jár szlik (Albert Wertheim). Eddie mindvégig szenved az unokahúga iránt érzett vértől-öz szexualis vágytól, „tiltsába viszi” az unokahúga iránt érzett szeretet. A rivális Rodolpho elleni harcában a másik tabu, a homoszexualitás vádjával él: többször utal arra, hogy Rodolpho alapvetően más, mint a többi szicíliai, „nem normális”, „platinaszöke haja van”, tü „magas hang jön ki a száján”, „nő és nem férfi”, „papírabánának meg Szöke Tündérnek nevezik” – azaz férfisságát és (hetero)szexualitását egyaránt kétségbe vonja. Catherine és Rodolpho első együttléte után Eddie tehertelenségében mindkét szexualis tabut áthágya: szájon csókolja Catherine-t, majd váratlannul Rodolphót is, szimbolikusan kasztrálva ezzel a férfit. Mint ahogy azonban nem ér cél, a Bevándorlási Hivatalat hívja, améért azután életével fizet, amikor Marcóra támadva saját késétől hal meg. Eddie tragé-diáját az önismeret hiánya okozza: nincs tisztában sem saját, sem mások cselekedeteinek motívumaival. Miller olyan helyzeteket rejt e drámájában, ahol a szereplők cselekedeteinek minnek indítékai között egyaránt található tisztelre méltó, elfogadható és önző szándék, aminek az eredőjét egyszerűre lehet becsülni, elfogadni, elítélni és megbocsátani (Albert Wertheim).

1956-ban Millert a Képviseletház Amerika-ellenes tevékenységet vizsgáló bizottsága elé idézik, de szamos színházi kollégájával – köztük például a rendező Elia Kazannal és a Willy Lomant járszó Lee J. Cobbal – ellentétben ő nem hajlandó megnevezni olyan sze-

mlyeket, akik felforgató tevékenységgel, illetve kommunista szimpátiával valóhatók. Ezért a Kongresszus megsértésének vádjával bíróság elé állították és börtönbüntetésre ítélték, mely ítéletet később, a Marilyn Monroe-val történő egybekelésé idején hatályon kívül helyezik (állítólag azért, hogy a nászéjszakát ne kelljen börtönben tölteniük). 1958-ban kezdik forgatni a *The Misfits* (*Kalldó emberek* [1963]) című filmet, melynek főszerepét Monroe játssza. A forgatókönyvet az asszonyrak írta „ajándékként”, de házasságuk szétesik, mire a film elkészül. 1961-ben válnak el, s Miller a következő évben házasságát összeIngéborg Morath osztrák származású fotóművészsel, akivel a következő évtizedekben számos közös munkájuk jelenik meg. Az 1955 utáni kilenc esztendő különlegesen nehéz periódus Miller életében, amikor magánéleti tragédiák keserítik meg a társadalmi világszonylatban is kritikus időszakok. Csak 1964-ben tér vissza a színházhoz: ekkor mutatják be *After the Fall* (*A bünbűvészt után* [1964]) című darabját, melyben a privát és a publikus szférában elszenvedett megcsalataások és árulások kérdését igyekszik feldolgozni. Most a kudarcba fulladt házasság, a holokauszt és a McCarthy-éra témáját kapcsolja össze, s a történelmi párhuzam tágabb perspektívája bizonyos univerzális kérdések megfogalmazásához segít. Mint egyik kritikusa megjegyzi, Miller azt kívánja bemutatni, hogy nincs olyan helyzet, amelyet kizárólag a primitív determinizmus jellemezne: még Auschwitzban is vannak cselekvési alternatívák, hiszen a szidó vagy ellenáll, vagy együttműködik, a német pedig vagy engedelmeskedik, vagy fellázad. Az ember soha nem menthető fel a döntés felőssége alól (Janet N. Balakian). Hasonló szemlélet jelenik meg az ugyanabban az évben írt *Incident at Vichy* (*Közjáték Vichyben* [1965]) című művében, amely továbbbővíti a holokauszt, valamint a hűség, illetve az elárulás témáit.

Elmondható, hogy a világgazdasági válság és a holokauszt alkotta Arthur Miller műnkasszágnak tematikus kontextusát: míg a gazdasági válság az amerikai nemzeti mitológiát és történelmet radikális revíziókat hozta, addig a holokauszt az egyéni élet értékét és a társadalmi felősségvállalás parancsát kérdőjelezte meg, s az elvakult gyűlölet olyan helyzetekbe kényszerítette az embereket, amelyekben az egyéni életet kioltás az emberiség méltóság megsemmisítésével társult. E mindent megengedő események után az író semmit nem tekinthet magától értetődőnek, még a művészet szűkségességét sem. Miller is szembekerül azzal a kérdéssel, hogy mi is az iródalom feladata és lehetősége a holokauszt utáni világban. Más írók ebben a korban az abszurdot választják mint az egyetlen lehetséges logikus választ a világ abszurditására, de Miller ezt éppen a világ sötét erőivel való cinkosságának tekinti. Mint egyik tanulmányában írja, darabjai mögött „az az eszme – vagy rögzítés – húzódik meg, hogy az élet jelent valamit” (Barros Tibor ford.). Görög mintára ő a színház társadalmi és rituális funkcióját, és a dráma terapeútikus hatáskérések együttes tárgyalásának fontosságát hangsúlyozza, s a dráma terapeútikus hatáskérés kiemelve e műfaj funkcióját a személység és a közösségi kérdések tudatosításában jelölta meg. Álláspontja szerint a dráma feladata, hogy az embert a legszűkebb családon túl a közösség, a városközösség, illetve a tágabb társadalom tagjaként mutassa be, akiknek a csatládatagokon túl embertársával szemben is vannak kötelezettségek, s aki önmagávalóssítására is csak ebben a közösségi kontextusban képes (Brenda Murphy). A hatvanas években Arthur Miller az erkölcs és a felősségvállalás mellett dönt, s azt tekinti a színház feladatának, hogy – az abszurd világgal szembeeszeülve – az emberi egyarátságot és közösségvállalás megnyilvánulási formáinak adjon teret (Christopher Bigsby). Minden egyes művébe azokat a társadalmi kérdéseket szövi, melyekhez politikailag elkötelezett íróként az életben is tudatosan viszonyul. Mint írja: „arra vállaszoltam, ami a levegőben volt”.

A *The Price* (*Az árku*, 1968 [1969]) című drámája, melyben hosszú ellenségeskedés után két testvér találkozik újra, azt mutatja be, hogyan konstruálja meg az ember retrospektív módon saját múltját. A hatvanas években Miller aktív politikai szerepet vállal: tiltakozik a

Miller azon dramatikák közé tartozik, akik kritikai-elméleti írásaikban reflektálnak saját műveikre. A Miller-kritika fontos forrásait alkotják a szerző esszéi, melyekben munkássága kritikai értékelésének legfontosabb szempontjait fogalmazza meg, mintegy irányt is szabva a róla alkotott értékeléseknek. *Timebends (Időkanyarok, 1987)* című önleírásjában a szerző rámutat arra, hogy aktuális témákról mindig általánosan érvelni képes a szerző. Ezt a tehetséget bevándorló nagyszülei örökségének tekintti, hiszen a fönnmaradáshoz elengedhetetlen volt a jelen pillanatoknak, illetve a jelen múlttal alkotott folyamatos kapcsolatának a megértése. Miller nem kíván azonosulni a múlttal az amerikaiak számára oly természetesen tagadásaival, hanem inkább olyan világot mutat be, ahol az egyetlen számra cselekedeteinek erkölcsi következményeivel. A jelennek mindig van múltja, története, amely az ő számára szent. Műveiben az okságot kívánja drammatizálni, hogy emlékeztesse az embereket arra, amit el szeretnének felejteni. A múltat és a jelenet kívánja összehozni, mert a fejünkben hordott múlt valójában a jelen lényegét, tartalmát alkotja. Mint írja, hosszú szíjat ereszt a múltba, s ekképp érzékelte kapcsolatait a jelenmel. Előadásokban az emberi gyengék és hibák – az ember esendősége – gyökereit keresi a múlt tévedésében, miközben megmutatja azokat a mészéspontokat, amelyek a privát és a nyilvános, a személyes és a közösségi találkozásaitól jönnek létre az emberi sorokban. „A darab szerepe – írja –, hogy a nézőt ráébresztve másokkal való rokonságára, közelebb hozza a többi emberhez.” Célja a „prófétai színház”,

az *Edes fainak*. Miller azon dramatikák közé tartozik, akik kritikai-elméleti írásaikban reflektálnak saját műveikre. A Miller-kritika fontos forrásait alkotják a szerző esszéi, melyekben munkássága kritikai értékelésének legfontosabb szempontjait fogalmazza meg, mintegy irányt is szabva a róla alkotott értékeléseknek. *Timebends (Időkanyarok, 1987)* című önleírásjában a szerző rámutat arra, hogy aktuális témákról mindig általánosan érvelni képes a szerző. Ezt a tehetséget bevándorló nagyszülei örökségének tekintti, hiszen a fönnmaradáshoz elengedhetetlen volt a jelen pillanatoknak, illetve a jelen múlttal alkotott folyamatos kapcsolatának a megértése. Miller nem kíván azonosulni a múlttal az amerikaiak számára oly természetesen tagadásaival, hanem inkább olyan világot mutat be, ahol az egyetlen számra cselekedeteinek erkölcsi következményeivel. A jelennek mindig van múltja, története, amely az ő számára szent. Műveiben az okságot kívánja drammatizálni, hogy emlékeztesse az embereket arra, amit el szeretnének felejteni. A múltat és a jelenet kívánja összehozni, mert a fejünkben hordott múlt valójában a jelen lényegét, tartalmát alkotja. Mint írja, hosszú szíjat ereszt a múltba, s ekképp érzékelte kapcsolatait a jelenmel. Előadásokban az emberi gyengék és hibák – az ember esendősége – gyökereit keresi a múlt tévedésében, miközben megmutatja azokat a mészéspontokat, amelyek a privát és a nyilvános, a személyes és a közösségi találkozásaitól jönnek létre az emberi sorokban. „A darab szerepe – írja –, hogy a nézőt ráébresztve másokkal való rokonságára, közelebb hozza a többi emberhez.” Célja a „prófétai színház”,

melynek rendeltetése, hogy részévé váljék a nézők életének – olyan darab [...] mely hozzátartozik magánéletükhöz, mindennapi munkájukhoz, és olyan élmény, mely feltárja és elmélyíti bennük az egymásra utaltság érzetét, a múlt és a jövő szövevényének olyan szálait, melyek rejtve maradnak a való „életben”.

(Bartos Tibor ford.)

Későbbi drámái – köztük a *Broken Glass* (Törtört üveg, 1994), a *Plain Girl* (A csúnya lány, 1995) és a *Mr. Peters' Connection* (Mr. Peters kapcsolata, 2000) – hűvös kritikai fogadtatásban részesülnek.

A realista színház más képviselői

E korszak amerikai drámaíródalmaának tárgyalásakor szólni kell még néhány, O'Neill, Williams és Miller árnyékában is páratlan népszerűségnek örvendő szerzőről. Langston Hughes mellett két afro-amerikai női színműíró, Alice Childress és Lorraine Hansberry képviseli a néger színházat.

Alice Childress (1920–1994) az észak-karolinai Charlestonban születik, majd ötéves korában családja a Harlembe költözik. Előbb színészként dolgozik az American Negro Theatre-nél, majd a Paul Robeson szerkesztette *Freedom* munkatársa lesz, ahol egy Mildred nevű baltimore-i szobalány életéről jelenter megírt fikatív tudósításokat. A népszerű újságíró harmarosan színdarabokat kezd írni, melyek közül a *Trouble in Mind* (Bajkeverők, 1955) a legnépszerűbb. A darab egy fekete színészekből álló színtársulat megálátatásait mutatja be, melyeket a fehér börtű és fehér felsőbbbbségstudartól hajtott rendzörői kell elvisselniük. Több további művében – *Wedding Band* (Esküvői zenészek, 1966), *Wine in the Wilderness* (Bor a vadonban, 1969) – is szerepeltet erős afro-amerikai nőalakokat, akiket a rasszista társadalom emberi méltóságukban sért meg.

Lorraine Hansberry (1930–1965) az első afro-amerikai női színműíró, aki sikeres Broadway-produkciókat mondhat magáénak. Chicagóban születik, a leginkább szegélytlnak tartott északi városban, ahol a fekete és a fehér bőrtű lakosság semmilyen területen nem érintkezett egymással. Apja ingatlanügynök, aki az NAACP aktivistájaként harcol a chicagói kerületek „rassz” szerinti szegregációjá ellen; nagybátyja a Howard Egycem professzora, az afrikai történelem tanára; Carl bátyja pedig a II. világháború alatt azzal az indokkal támadta meg a besorozás jogi érvényességét, hogy a szegregált hadsereg valójában alkotmányellenes. Hansberry tehát a néger aktivizmus és ellenállás szellemében nőt föl, s a család barátai közt tudja az afro-amerikai kultúra számos kiemelkedő képviselőjét, köztük Paul Robesont, Duke Ellingtont, Walter White-ot, Joe Louis-t és Jesse Owens-t. A Wisconsini Egycemem tanu, majd New Yorkba költözik, ahol a *Freedom* és a *New Challenge* munkatársa. Legnépszerűbb műve a *Raisin in the Sun* (Mazsola a napon, 1959), melyet az afro-amerikai művészet fordulóponjának tartanak (Margaret B. Wilkerson). A drámat az Ethel Barrymore Színház évtizedeken át folyamatosan játsza, majd 1973-ban musicalt is készítenek belőle *Raisin* (Mazsola) címmel. A darab egy chicagói fekete munkáscsaládot mutat be, amelynek három nemzedéke él együtt a néger gettó egyik szűk lakásában. Az apa nemrég halt meg, elvitte a reménytelen közköddés és egyik fia feloldozhatatlan halála. A dráma alapkonfliktusát az utána maradt életbiztosítás felhasználásának dilemmája adja: a fiú, Walter Lee itálboltozt nyitna, Walter Lee felesége szcbb lakásról álmodik, a lány, Beneatha orvosnak tanulna, míg az özvegy szeretné mindannyiuk vagyat kielégíteni. Végül ketteféle osztja a város fetherek lakta negyedében vasárol egy kis házat (itt fele anyyiba kerül az ingatlan, mint a néger-negyedben), a maradékot pedig fiának adja, aki „befekteti”, azaz mind elveszti. A csa-

A XX. század utolsó három-négy évtizedében induló szerzők között alig találni olyan, aki a Broadway színházában aratta volna első sikerét. A kevés kivétel közé tartozik a hatvanas évek legnépszerűbb vígjátékszerzője, Neil Simon (1927–), akit az egymondatos bemondások, a gaggek mestereként tartanak számon. Előbb Danny bátyjával közösen rádiójátékokat írt, majd az ötvenes években tévékomédiáival szerez népszerűséget. 1961-ben mutatják be első drámáját a Broadwayen *Come Blow Your Horn* (Füjd meg a trombitád) címűt. A fiatal Robert Redford debütálásával szinte vit *Barefoot in the Park* (Meztelen a parkban, 1963 [1965]) aratja első igazi sikerét, melyet a hozzá tematikusan kapcsolódó *The Odd Couple* (Furcsa pár, 1965 [1968]) követ. Mindkét műve párok együttéléséből adódó konfliktusokat mutat be, de míg előbbiben a fiatal házaspár első hónapját nehezíti meg az alkalmazkodás- és kompromisszumképtelenség, addig az utóbbiban bemutatott két férfi a korukkal rögzült szokások miatt képelelen az együttélésre. A hatvanas évek fergeteges sikerei – *Plaza Suite* (Lakosztály a Plaza Hotelben, 1968), *The Prisoner of Second Avenue* (A második sugárút fogágában, 1972), *The Sunshine Boys* (A napfény fiúk, 1972) – után a nyolcvanas években tör újra az élre, amikor megírja a Tony-díjjal kitüntetett *Biloxi Blues* (A Broadway blues, 1984), két női szereplőre adaptálja *A furcsa pár* (1985), s bemutatják *Bound* (A Broadway fele, 1986) című komédiát. A közönségsikeret után a *Lost in Yonkers* (Elveszve Yonkersban, 1991) óriási szakmai és kritikai sikert is arat, s elnyeri mind a Tony-, mind a Pulitzer-díjat. Ez az önletrajzi ihletésű, sötét komédia egy népszerű, eredetű család torz vonásait mutatja be, jócskán kihasználva az etnikai szereplők közötti feszültségeket.

A Broadway és az off-Broadway

A XX. század utolsó három-négy évtizedében induló szerzők között alig találni olyan, aki a Broadway színházában aratta volna első sikerét. A kevés kivétel közé tartozik a hatvanas évek legnépszerűbb vígjátékszerzője, Neil Simon (1927–), akit az egymondatos bemondások, a gaggek mestereként tartanak számon. Előbb Danny bátyjával közösen rádiójátékokat írt, majd az ötvenes években tévékomédiáival szerez népszerűséget. 1961-ben mutatják be első drámáját a Broadwayen *Come Blow Your Horn* (Füjd meg a trombitád) címűt. A fiatal Robert Redford debütálásával szinte vit *Barefoot in the Park* (Meztelen a parkban, 1963 [1965]) aratja első igazi sikerét, melyet a hozzá tematikusan kapcsolódó *The Odd Couple* (Furcsa pár, 1965 [1968]) követ. Mindkét műve párok együttéléséből adódó konfliktusokat mutat be, de míg előbbiben a fiatal házaspár első hónapját nehezíti meg az alkalmazkodás- és kompromisszumképtelenség, addig az utóbbiban bemutatott két férfi a korukkal rögzült szokások miatt képelelen az együttélésre. A hatvanas évek fergeteges sikerei – *Plaza Suite* (Lakosztály a Plaza Hotelben, 1968), *The Prisoner of Second Avenue* (A második sugárút fogágában, 1972), *The Sunshine Boys* (A napfény fiúk, 1972) – után a nyolcvanas években tör újra az élre, amikor megírja a Tony-díjjal kitüntetett *Biloxi Blues* (A Broadway blues, 1984), két női szereplőre adaptálja *A furcsa pár* (1985), s bemutatják *Bound* (A Broadway fele, 1986) című komédiát. A közönségsikeret után a *Lost in Yonkers* (Elveszve Yonkersban, 1991) óriási szakmai és kritikai sikert is arat, s elnyeri mind a Tony-, mind a Pulitzer-díjat. Ez az önletrajzi ihletésű, sötét komédia egy népszerű, eredetű család torz vonásait mutatja be, jócskán kihasználva az etnikai szereplők közötti feszültségeket.

dramái konfliktusokba kerülnek, amelyekben eltérő beállítottságuk sztfeszíti a közük lévő kötelekeket. Az egymás iránti elkötelezettség utközik meg tehát az egyéniséggel, s ebből az utközetből típikusan a szerelem, a házasság, a barátság vagy az összerarrozás-tudat kerül ki gyöztesen. Simon konzervatív értékenndü író, aki nehéz, szinte lehetetlen házasságok tucatjainak ábrázolásával tesz hiter a házasság és a család mellett. E témaköz-zeléshez sajátos szidó humor társul, mely a legsúlyosabb kérdest is (házastársi hűség, öregedés, alkoholizmus, működésképtelen család, homofóbia) képes a fonákjáról, mintegy alulinézetből láttatni. A klasszikus komédia eszközarából merítve gyakran egy-egy hotelszobában, családi fészekben vagy éppen egy személy képzeltetében hoz össze távoli, egymással rég nem találkozókat vagy egymást leherőlt legkerülő családtagokat, házastársakat, barátokat (*California Suite* [Lakosztály egy kaliforniai hotelban, 1976], *Jake's Women* [Lake szeretteit női, 1992], *London Suite* [Lakosztály egy londoni hotelban, 1995]), illetve kapcsol össze olyan személyeket, akik korábbi drámáiban fordultak elő: így a *Hotel Suite*-ben (Szállodai lakosztály, 2000) és a *The Dinner Party*-ban (A diszvacsoara, 2000).

Az ötvenes években a Broadway uralta amerikai színház többközpontúvá váltik, azaz a Broadway képviseleté intézményesült közép-pont mellett meghararozó szerepet kezdenek játszani más, "periferikusabb" színházak is. Míg az ötvenes évekig a legfontosabb amerikai drámák álma a Broadway-demutató, addig az évtized végétől egyre inkább a Broadway mellett, kevésbé divatos utcák – az off-Broadway (és a továbbb képezhető off-off-Broadway, off-off-off-Broadway) – igenyes művészszínházai jelentik az igazi minőségget. A Broadway és az off-Broadway közti munkamegosztás hamarosan nyilvánvaló lesz: előbbi közönségsikerre számít, népszerű darabokat – például vígjátékokat és muszicaleket – mutat be, míg utóbbi főleg a kockázatosabbnak tekintett, újító-kísérleti művészeket – amerikai irodalom más műfajaihoz hasonlóan a drámában is elsősorban az újítás képviseli az értéket, ezért a század derekától az amerikai drámatrás java az off-Broadway színházaián talál otthonra, amelyek kritikuskok szerint a nézőktől és a művészekől egyaránt nagyobb elszántságot és nyitottságot követelnek (C. W. E. Bigsby). New York mellett ugyanakkor más városokban is kiterjedélyesedik a színházi élet, s megjelennek a regionális színházak – többek között Bostonban (ART [American Repertory Theatre]), Washingtonban (Arena Stage), San Franciscóban (Actors Workshop, American Conservatory Theatre), a connecticuti Stratfordban (American Shakespeare Festival), Minneapolissban (Guthrie), Los Angelesben (Mark Taper Forum), Cincinnatiában (Playhouse), Oklahoma Cityben (Mummers), New Havenben (Long Wharf) és Chicagóban (Steppenwolf Theatre Company).

A színház intézményi központjainak a szétszóródása jelzi a színház funkciójának és al-

talában a dráma lényegéről vallott felfogásnak a módosulását, mely változásokat keszék követni és felvállalni az off-Broadway és más, regionális és alternatív-avantgárd színházak. A hatvanas évektől a drámat nem a valóságértüközés, illetve a reprezentáció egyik le-

hetséges eszközközének, hanem a valóság részének tekintik, ahol valóságos történések foly-

nak. Az ún. tényszínház (*theater of fact*) a valósággal való szembeesülés sajátos módját vá-

lasztja, amikor a színház valóságát a történellemmel egyenrangúként állítja be, illetve

rámutat a történelem fikтив voltára. Hasonlóképpen a nyelv sem kifejezési vagy kommu-

nikációs eszközközént jelenik meg, hanem a valóságot szervező tárgyként. Az új felfogás ér-

telmében megváltozik a drámatró és a szöveg státusa is, s a színházi előadás immár nem

pusztán a szerzői autoritás lenyomata, hűen követve a szerző akaratát. A hatvanas évek

színháza a szerző és a kész szöveg jelenőségének háttérbe szorításával egyre nagyobb te-

ret ad a színháznak, akit az alkotó folyamat részének tekint, valamint a nézőnek, akit a

passzív szemléltő szerepből a művészi produkció aktív résztvevőjévé léptet elő. Jellemző

továbbá a drámat más művészetektől elválasztó határok átjárhatóvá tétele, azaz egyfelől a

dráma, másfelől a vizuális művészetek, a táncművészet és a zene lehetőséges kapcsolódá-

sainak a fölterképezése. A sokáig normaként megjelenő műfaji tisztaság helyett tehát a műfajok keveredését, valamint a műfaji és a művészet határok elünnését tapasztalhatjuk továbbá a sokféle közönséget – közük a sokáig marginálizált társadalmi csoportokat – megszólító drámai hang pluralizmusát.

A drámai megoldások e kavalokádokban fontos szerepet játszik a spontanéitás, az egyszerűség, az improvizáció és a participáció elvét megvalósító *happening*, amely az ötvenes években a Black Mountain College kísérleti műhelyében – Allan Kaprow irányításával, Buckminster Fuller, John Cage, Merce Cunningham, Charles Olson, Paul Goodman, Jackson Pollock és Franz Kline részvételével születik meg. Ebben az időben az amerikai színház az európai vonzásába kerül, ahol virágzik a Beckett, Ionesco, Adamov és Pinter neveléssel fémjelzett új színház. Ez az európai új színház a francia *nouveaux romans* hasonlóan a háború utáni kiábrándultság terméke, amely egyszerre kérdőjelezi meg az egyén, illetve a társadalom racionalitását és a karizmánus én egységét. Az ötvenes-hatvanas évek amerikai színházára elsősorban Sztyaniszlavszkij, Brecht, Pierre Boulez, Antonin Artaud és Jerzy Grotowski van nagy hatással. A hasznosság elv ellen lázadó Artaud gondolatából különbözően sokat merítenek a háború utáni avantgárd színházi mozgalmak, amennyiben elfogadják a színház misztikus, rituális, dionüszoszi és kommunális funkcióját. Grotowskinnak az ún. szegény színházról írt könyvében (*Towards a Poor Theatre*) [A szegény színház felé, 1968] pedig megerősítést találunk arra a törekvésükre, amely – a szó és a tárgy hollisztikus egységét hangsúlyozva – a színházat a reprezentáció csapdájából ki-vánja megszabadítani.

A hatvanas években megjelenő ún. *performance*-színház a látható, a hallható és a szóbeli művészetek ötvözetéből jön létre, s egyúttal a „magas” és a populáris kultúra, valamint a hétköznapi élet és a művészi megjelenítés közötti különbségeket eltörölésre törekszik. Ezek az egyedi előadás-escémények éppúgy meríthetnek a klasszikus dráma hagyományából, mint a tánc- és a filmművészetből, a festészetből és a zenéből; itt a művész saját részét jeleníti meg művészi eszközöként, annak konstruáltságát hangsúlyozva, s gyakran maszkok vagy babok segítségével tárgyasítva az önrprezentáció e folyamatait (Angélica Festa). A hatvanas évek óta a *performance*-művészet gyakran szerepel politikai gyűlésekreként, ami a különböző háborúellenes, polgártörő, feminista, meleg, rasszizmus- vagy AIDS-ellenes demonstrációkon a „valóság” egy darabjaként segítenek nyilvánvalóvá tenni a megmozdulások politikai üzenetét. A *performance*-színházak a hatvanas évek avantgárd színművészetének fontos részei, melyek az új drámai paradigma számos elemét valósítják meg, többek közt az előadó és a közönség közötti fizikai kontaktust, a „közösségiség” eszméjét, valamint a hagyományos drámai minézis helyére lépő valóságteremtés impulzusát. Három kiemelkedő *performance*-színház működik a hatvanas években: a Julian Beck irányította Living Theater, a Joseph Chaikin vezette Open Theater és a Richard Schechner-féle Performance Group. Mindegyikről elmondható, hogy a radikális modernizmus szellemében a nyelv destabilizálására és a megszokottságokból való kiszabadítására törekszik (például Kenneth Brown *The Brig* [A börtöncella, 1964] című próbákja a Living Theaterben); a ritmussal, a hanggal és a mozgással helyettesíti a hagyományos dráma cselekményt, dialógusát és jellemépitését (például Jean-Claude van Italie *The Serpent* [A kígyó, 1968] című produkciója az Open Theaterben); fizikai kontaktussal vagy a meztelenség látványával igyekezik megosztani és felrázni a közönséget (például a Performance Group 1967-es produkciója, a *Dionüszosz* 69-ben). A *performance*-színház második korszakában – a hetvenes-nyolcvanas években – elvontabb alkotások születnek, melyek a képi megjelenítés lehetőségeit kihasználva a tudat, a

Edward Albee (1928-) az ötvenes-harvanas években jelentkező dramíró nemezedék legje-
 lentösebb alakja. Témáit és érdeklődését tekintve ún. posztmodern író, a kortszak apo-
 kaliptikus érzésvilágának és eszkatológikus felismerének ábrázolója; elsődleges témája a
 közösség felbomlása és a „Mási!” fenyegtetése, a veszteség és a lelki kiüresedés, amit elé-
 gikus hangon, ugyanakkor a változtatásba vetett hittel és bizakodással jelenít meg (C. W.
 E. Bigsby): Önmagát egy közösségszervezésre képtelen, elidegenedett világ „démonikus
 társadalomkritikuskaként” aposztrofálja.
 Edwardot kétértés korában fogadja örökbé a multimilliomos Albee-házaspár, Reed és
 Frances. A nevelőpapa több mint hetven varteré tulajdonosa, emellett háromszázalékos és több
 színházban bír komoly érdekeltséggel. Edward ebben a sajátos, művészzettől átitott lu-
 xuskörnyezetben nő föl, szolgálóktól, háztartásoktól és színeszektől övezve, ugyanakkor
 állandó szerethetőségben. Az uralkodó természetű Frances számos Albee-darab hősnője
 mintájul szolgál, mint ahogy az egyetlen szerető nő is, aki egy letűnt
 világot, a meggazdagodás „bűnbocsátása” előtti világot tűnik képviselni. Ő az egyetlen csa-
 ládtag, akivel Edward beszélgetni tud, amit később a szerző annak tulajdonít, hogy mind-
 ketten a „rínge” voltak. Két iskolából is kicsapják, mire az érzékeny és nevelhetet-
 lennek tűnő, inkább csak a színjátékokban aktív fiatalember számára megfélelő közép-
 iskolát talál, amelyet el is végz. Hamarosan eltanácsolják a katonai akadémiáról is,
 melybe abban a reményben írta be nevelőanyja, hogy ott majd fejelembe tanul. Számos,
 T. S. Eliot ihlette költeménnyel és több rövid szindarabbal a tarsolyában 1946 őszén be-
 iratkozik a hartfordi Trinity College-ba, ahol az elvégzett egy év csak ahhoz elegendő,
 hogy későbbi remekművéhez, a *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (*Nem félünk a farkastól*, 1962
 [1966]) című műve angyagot szolgáltatasson. Ezután egy évig családjával él, majd a Green-
 wich Village-be költözik, s elmerül annak bohém és kozmopolita világában.
 Korai műveinek témáit saját családjá és más érzelmi, elsősorban homoszexuális kap-
 csolatok szobáiban, 1949), *The City of People* (A nép városa, 1949), *In a Quiet Room*
 (Csendes szobában, 1949), *Ye Watchers and Ye Lonely Ones* (Ti leskelődök, ti magányosok,
 1951), *An End to Summer* (Vége a nyárnak, é. n.), *The Ice Age* (A jégkorszak, é. n.) – valami-
 képpen mind személyesek, amennyiben apa-fiú, házastársi, illetve meleg szerelmi viszó-
 nyokról szólnak, jelölve azokat a családi és szexuális problémákat, amelyeket a húszas
 években járó Albee önmaga számára tisztázni kíván. Ugyanakkor nemcsak a tisztázási
 szándék jellelhető fel bennük, hanem drámairól pályájának előkészítése is: mint kritikusan
 rármutatnak, Albee-t már ebben az első – a nagy műveket megelőző – évtizedben is az em-
 berek közötti érzelmi viszonyok érdeklők, pontosabban az a folyamat, ahogyan az anyagi-
 asság és az önzés szétválasztja, lehetetlenül teszi az együttérzést és szeretetre épülő
 emberi köteleket; ugyanakkor azt is bemutatja, ahogyan a negatív erők tudatos elutasí-
 tásával újra tartalmas emberi kapcsolatok teremthetők (C. W. E. Bigsby).
 Ilyen új jellegű művek után három hét alatt írta meg első komoly művét, a Beckert, Pinter
 és általában az európai abszurd dráma ihlette *The Zoo Story* (*Mese az Allatkertől*, 1958
 [1971]), melyet 1959-ben Németországban, majd néhány hónappal később az Egyesült
 Államokban a Provincetown Playhouse-ban mutatnak be. A kétkezes, azaz kétszemélyes
 darab példázatba csomagolt példázat, s két, a Central Parkban üldögélő idegen közötti

Edward Albee

gondolkodás és a képzellet működését igyekszik bemutatni. Ez az előképeket, illetve
 szobrokat és maszkokat alkalmazó ún. képszínház (*theater of images*) három ki-
 emelkedő alkotó nevéhez fűződik: Lee Breueréhoz, Richard Foremanéhoz és Robert
 Wilsonéhoz.

kapcsolatteremtés folyamatát mutatja be. Peter és Jerry az események olyan láncolatába keveredik, melynek során a másikra reagálást mindvégig merően kerülő Peter kezébe kérés kerül, amelyben Jerry lenyegében felnyársalja önmagát. Mint maga Albee mutat rá egy későbbi interjújában, Jerrynek az ömaga elleni erőszak volt az egyetlen lehetőség arra, hogy felárzza Peter, hogy legalább a fájdalom és a kegyetlenség látványával segítsen neki belátni azt, hogy él. A két magányos férfi kommunikációképtelensége valójában az izolált teremtményként élő modern ember általános kapcsolatteremtési problémáját jelenti meg, együttural a fájdalom és a kegyetlenséget állítva be az élet, az *éls* tudatosítása-

Mint a szerző maga megjegyzi, „korunk képét” kívánja megrajzolni a *The Death of Bessie Smith*-ben (*Bessie Smith halála*, 1960 [1971]), amelyben az Amerika déli államait megosztó faji problémával foglalkozik. Az egyébként kizárólag munkájukkal vagy beosztásukkal megnevezett szereplők megjelente történet szerint a középkorú fehér ápolónő megpróbálja elcsabítani a fiatal orvost, aki fellázad a korház rasszista törvényei ellen, amelyek következtében a fehér börtönöknek fenntartott kórház nem fogadja a balasertben sérült, hi-res blueszenekest szállító mentőt. Mint a nagy port felvert, 1937-ben valóságosan is megtörtént esetből ismeretes, Bessie Smith belehal sérüléseibe. De a darab középpontjában nem az énekesnő áll, hanem a déli rasszista eszméket valló, fehér bőrű ápolónő, aki az orvosban látja az egyetlen reményt arra, hogy a kislvárosból elmeneküljön, s így egyben a kiz-elzett drámai helyzetben vagy sikerül felülélnie rasszizmusán, vagy elveszti az egyetlen kiutat élte megvalósítására. Szintén aktuális társadalmi kérdéseket feszeget a részben azonos karaktereket felvonultató *The Sandbox* (*A homokláda*, 1960 [1971]) és a részben amerikai ikonként ismert család – Mamival, Pappal és Nagymamával – a kegyet-lenkedések és emberrelenségek legfőbb színhelyeként jelenik meg. Elsősorban a televízió képernyőjéről és a hollywoodi filmekből ismert meghitt családoképer tartja hamsznak, s támadja azt a társadalmat, mely a tömeggyártás jégében féktelen vásárlásra buzdítja a konzumtársadalm birtoклási vágytól ittas embert termékeit. Mindeközben, mutat rá Albee már e korai műveiben, a társadalmi értékek kiüresednek, az amerikai élet elséke-lyesedik és felszínessé válik. A kritikuskok által „expresszionista szatirának” nevezett mű – Jonesconak *A kopasz énekesnőjéről* ihletve – történelmi kontextusba helyezi az amerikai társadalom értékesztésének folyamatát, amennyiben az amerikai forradalmat jelöli meg az igazi erkölcsi értékeket teremtő és azokat következetesen vállaló korzakként (C. W. E. Bigsby). Tegyük hozzá: amikor Albee a hős nemzeti műtárat idézi a jelen erkölcsi vesztésé-geinek felmutatására, akkor a jermiadnak ahhoz az amerikai szónoki és irodalmi hagyományához kapcsolódik, mely jóval megelőzi az itt példaként állított forradalom időszakát. Mind ez idáig Albee drámáit az off-Broadway színházai játsszák, mégpedig olyan siker-rel, amilyen nem jött még a különös mellékutakban megbúvó, alternatívának számító teátrumok szerzőinek. Részben talán a művek rovídségének is köszönhetően Albee ha-marosan országos ismertségre tesz szert: az egyetemek színjátzókörei mindenféle mű-sorra tüzik ezeket a hol abszurd, hol szatirikus, hol mulatságos, de mindenképpen elgon-dolkodtató, nyugtalanító, felkavaró, s a kor lazado, polgárpukkasztó, politikailag radiká-lis eszmerendyszerét közvetítő alkotásokat. A szerző népszerűségének visszavonhatatlan és az off-Broadway színházak produkcióitól; ennek köszönhető, hogy 1962-ben az egyik Broadway-színház, a Billy Rose Theater mutatja be első háromfelvonásos darabját, a *Nem felünk a farkastól* angol címe szerint „Nem felünk Virginia Woolftól”, mely a köz-emeli a szerzőt, aki elnyeri a New York-i Drámakritikusok Díját, valamint a Tony-díjat. A fergeteges siker végérvényesen az amerikai drámaírók élvonalába emeli a szerzőt, aki elnyeri a New York-i Drámakritikusok Díját, valamint a Tony-díjat. A szerző gyermekdal első sorának játékos, ironikus, irodalmiasított, sikkesen műveltégl-

és Robert
 ter, illetve
 három ki-
 és Robert
 edék legje-
 ss témája a
 s, amit elé-
 meg (C. W.
 démonikus
 far, Reed és
 znál is több
 titartott lu-
 gyanakakor
 ab hősnője
 i egy létűnt
 gyetlen csa-
 hogy mind-
 nevelheter-
 felő közép-
 lenkedések
 és emberrelenségek legfőbb színhelyeként jelenik meg. Elsősorban a televízió képernyőjéről és a hollywoodi filmekből ismert meghitt családoképer tartja hamsznak, s támadja azt a társadalmat, mely a tömeggyártás jégében féktelen vásárlásra buzdítja a konzumtársadalm birtoклási vágytól ittas embert termékeit. Mindeközben, mutat rá Albee már e korai műveiben, a társadalmi értékek kiüresednek, az amerikai élet elséke-lyesedik és felszínessé válik. A kritikuskok által „expresszionista szatirának” nevezett mű – Jonesconak *A kopasz énekesnőjéről* ihletve – történelmi kontextusba helyezi az amerikai társadalom értékesztésének folyamatát, amennyiben az amerikai forradalmat jelöli meg az igazi erkölcsi értékeket teremtő és azokat következetesen vállaló korzakként (C. W. E. Bigsby). Tegyük hozzá: amikor Albee a hős nemzeti műtárat idézi a jelen erkölcsi vesztésé-geinek felmutatására, akkor a jermiadnak ahhoz az amerikai szónoki és irodalmi hagyományához kapcsolódik, mely jóval megelőzi az itt példaként állított forradalom időszakát. Mind ez idáig Albee drámáit az off-Broadway színházai játsszák, mégpedig olyan siker-rel, amilyen nem jött még a különös mellékutakban megbúvó, alternatívának számító teátrumok szerzőinek. Részben talán a művek rovídségének is köszönhetően Albee ha-marosan országos ismertségre tesz szert: az egyetemek színjátzókörei mindenféle mű-sorra tüzik ezeket a hol abszurd, hol szatirikus, hol mulatságos, de mindenképpen elgon-dolkodtató, nyugtalanító, felkavaró, s a kor lazado, polgárpukkasztó, politikailag radiká-lis eszmerendyszerét közvetítő alkotásokat. A szerző népszerűségének visszavonhatatlan és az off-Broadway színházak produkcióitól; ennek köszönhető, hogy 1962-ben az egyik Broadway-színház, a Billy Rose Theater mutatja be első háromfelvonásos darabját, a *Nem felünk a farkastól* angol címe szerint „Nem felünk Virginia Woolftól”, mely a köz-emeli a szerzőt, aki elnyeri a New York-i Drámakritikusok Díját, valamint a Tony-díjat. A szerző gyermekdal első sorának játékos, ironikus, irodalmiasított, sikkesen műveltégl-
 egen közötti
 észemélyes
 az Egyesült
 tról, 1958
 csett, Pinter
 atos elutasí-
 etere épülő
 n az anyagi-
 en is az em-
 nt kritikusi
 a tisztázási
 et a hűszas
 relmi viszo-
) – valami-
 agányosak,
 Quiet Room
 xualis kap-
 d a Green-
 kastól, 1962
 z elgendő,
 6 ószen be-
 ul. Számos,
 emiáról is,
 felő közép-
 lenkedések
 és emberrelenségek legfőbb színhelyeként jelenik meg. Elsősorban a televízió képernyőjéről és a hollywoodi filmekből ismert meghitt családoképer tartja hamsznak, s támadja azt a társadalmat, mely a tömeggyártás jégében féktelen vásárlásra buzdítja a konzumtársadalm birtoклási vágytól ittas embert termékeit. Mindeközben, mutat rá Albee már e korai műveiben, a társadalmi értékek kiüresednek, az amerikai élet elséke-lyesedik és felszínessé válik. A kritikuskok által „expresszionista szatirának” nevezett mű – Jonesconak *A kopasz énekesnőjéről* ihletve – történelmi kontextusba helyezi az amerikai társadalom értékesztésének folyamatát, amennyiben az amerikai forradalmat jelöli meg az igazi erkölcsi értékeket teremtő és azokat következetesen vállaló korzakként (C. W. E. Bigsby). Tegyük hozzá: amikor Albee a hős nemzeti műtárat idézi a jelen erkölcsi vesztésé-geinek felmutatására, akkor a jermiadnak ahhoz az amerikai szónoki és irodalmi hagyományához kapcsolódik, mely jóval megelőzi az itt példaként állított forradalom időszakát. Mind ez idáig Albee drámáit az off-Broadway színházai játsszák, mégpedig olyan siker-rel, amilyen nem jött még a különös mellékutakban megbúvó, alternatívának számító teátrumok szerzőinek. Részben talán a művek rovídségének is köszönhetően Albee ha-marosan országos ismertségre tesz szert: az egyetemek színjátzókörei mindenféle mű-sorra tüzik ezeket a hol abszurd, hol szatirikus, hol mulatságos, de mindenképpen elgon-dolkodtató, nyugtalanító, felkavaró, s a kor lazado, polgárpukkasztó, politikailag radiká-lis eszmerendszerét közvetítő alkotásokat. A szerző népszerűségének visszavonhatatlan és az off-Broadway színházak produkcióitól; ennek köszönhető, hogy 1962-ben az egyik Broadway-színház, a Billy Rose Theater mutatja be első háromfelvonásos darabját, a *Nem felünk a farkastól* angol címe szerint „Nem felünk Virginia Woolftól”, mely a köz-emeli a szerzőt, aki elnyeri a New York-i Drámakritikusok Díját, valamint a Tony-díjat. A szerző gyermekdal első sorának játékos, ironikus, irodalmiasított, sikkesen műveltégl-

togatórát költése. Helyszíne a kis új-angliai főiskola campusa, s egy hosszú éjszaka kőtélokkel, érzelmi cresscendókkal és decrescendókkal tarkított, virtuóz nyelvi parbjait és pszichológiai jatszmaát mutatja be. A dráma az emberi kapcsolatok alapkérdéseit taglalja, s az emberi hitelenség mibenlétét vizsgálja – eredetileg két meleg pár, majd a későbbi változatban két házaspár jellemének és cselekedeteinek fényében. George történetesproffesszor: felesége, Martha, a rektor lánya. Ők látják vendégül a fiatalabb házaspárt, az újonnan kinevezett biológus Nicket, valamint feleségét, Honeyt. A három felvonás címe – „Kisded jérékok”, „Walpurgis-éj” és a dráma eredeti címének szánt „Ördögűzés” – aránt utal a drámai módszerre és a tematikára, amennyiben nyelvi, kommunikációs és pszichológiai jérékok és jatszmaák segítségével, valamint a modern dráma íbseni, strindbergi és csehovi hagyományának megfélelően folyik a múlt feltárása és a lélek csomóinak kibogozása. A résztvevők legmélyebb és legrejtettebb féltelmei és fantáziái törnek a felszínre, melyek megjelenítése és megfogalmazása az egyik esetben a hamis illúzióktól való szabadulást, a másik esetben pedig újabb szorongást, a valóság továbbbi elkendőzést eredményezi. Bár Martha és George kegyetlen, gyakran közönséges és bárdolatlan öszinresége látszólag házastársi kapcsolatauk eldurvulásának a jele, Albee megmutatja, hogy házasságuk mely vállaláson és felelősségerrezen alapszik – nem véletlenül jelennek meg mindig összetartozó parként a darabban. Nick és Honey esetében ugyanakkor a finomkodó tapintat álszent figyelmességből és végső soron kártekonny kiméletből kikéri a próbát és ezzel megtűri a hazugságot, s egyúttal a valósággal való szembenézést is megakadályozza. Mint annyi nagy amerikai alkotás, a *Nem felünk a farkastól* is az illúzióka hámisságával néz szembe, s ez a drámai szembenzés a nagy amerikai (vagy modern) mitoszok, a közismert kulturális jérékok gazdaságtat kérdőjelezi meg. A siker, a gazdaságtat és a hatalmat legfőbb jérékként hasznoló társadalomban csak két választás van annak, aki nem igazán sikeres, befürtöt vagy gazdag, sugallja Albee: vagy illúziókban él, mint Nickék, vagy megkockáztatja az igazság fájdalmas, de hőies kimondását, mint George-ék.

A történet szerint George a negyvenes éveiben jár, s annak ellenére nem ér el fényes egyetemi karriert, hogy felesége a főiskola tejhatalmú rektorának a lánya. Martha sokat iszik, kikezd minden férfit, s perverz örömet leli férje úgymond sikerelenségeinek felmlegetésében. Gyermektelének, amiből különös jérékok üznek, amikor kitálát fiuk köré történeteket szőnek, s végül a halálát is bejelentik. A képzelt gyermek mintha valamiféle mely hiányt vagy vesztéséget pótolna az életükben, amit olyan realiztikus szimbólummal igyekének feldeteni önmaguk számára, melynek fiktív voltát nyilvánvalóvá teszik. Ez a hiány egyrésztre tematikus és narratív: egyfelől a hiányzó gyermek referenciáhelye, másfelől a hiányzó bizonyosság, illetve egyértelműség hordozója. Mint az egyik kommentátor fogalmaz: a gyermek körül kialakult „drámai vakfolt” tartalmazza a hiány toposzát (Christian Réka). A fiatalabb házaspár esetében egy ideig úgy tűnik, minden rendben van: a férfi várhatóan fényes pálya előtt áll, s a nő odaadó feleség módjára szerényen meghúzza magát férje árnyékában. Hamarosan azonban kiderül, hogy Nick gátlástan karriertista, házasságuk valódi alapja Honey lelkesz zavaros körülmenyek között szerzett vagyona, míg közvetlen kiváltó oka a nő talán kitálát, talán abortusszal végződött terhessége. Mindkétten hitetlen emberekként jelennek meg, akik viszolyognak az élet valódi megéléstől: Honey gyakori hányása épügy finnyás életundorának kifejeződése, mint Nick távoiságtartása más emberek ügyével és általában az élettel szemben. Olyan dolgok ezek, amelyekkel ők maguk sem szívesen néznek szembe, annál keblemelenebb Nick számára, hogy az általa minden tekintetben csödtömegnek tartott George és számalmasnak látott felesége lépésről lépésre deríti ki a keblemelen részleteket.

Mint Albee többször is rámutat, ez a dráma is az amerikai forradalom eszméit vizsgálja meg – erre utal a főszerplők neve is, hiszen George és Martha a Washington házaspár ke-

George és Martha olyan privát nyelvet és privát játszmarendszerrel alakított ki az évek során, amely elfedi a kivülről elöl kapcsolatok mélységét és bensőségeit. Nick száraz megfigyeléssel frusztrálóan hat a játékszabályok követhetőségére, s zavartja a személyes lehetőségei fogatlan orozslánként megjelenő bölcsész liberális gondolkodásának társadalmi megítélését. George és Martha talányos figyelmekről nem sokat tudunk, de különböző történetekben sikerrel tesztálják át az addig morálisan szinte teljesen érzéketlen fiatalok számára a több abortusz sem okozott erkölcsi dilemmát, mert az emberélet iránti felelősséget nem élték meg. A dráma végére – az érzelmi felkavaró ördögűzés hatása – mindkét házaspár bizonyos fokig megváltozik. Nick és Honey mintha új életre kelne – mint többször is mondja – kezd érteni a dolgokat, a nőben pedig feltámad George és Martha már felszavakból is megértik egymást, teljes mértékben azonosulással borulnak össze, s együtt, egymást felváltva néznek szembe a világgal. Bár Albee-t látszólag a vallás, az istenhit és az istenfogadás iránti vágy kérdését dramatizálja, s T. S. Elliot *The Cocktail Party* című verses drámájában azt a metafizikai kényszert vizsgálja, amely arra ösztönzi a nyugati kultúrát, hogy absztrakciókban, szimbólumokban, metaforákban gondolkodjon – azaz a valódi életet elhagyva, hiszen egy idősebb házaspár, Agnes és Tobias, valamilyen módon a társadalmi elvárásokkal szembe fordított értékeket képvisel.

George és Martha olyan privát nyelvet és privát játszmarendszerrel alakított ki az évek során, amely elfedi a kivülről elöl kapcsolatok mélységét és bensőségeit. Nick száraz megfigyeléssel frusztrálóan hat a játékszabályok követhetőségére, s zavartja a személyes lehetőségei fogatlan orozslánként megjelenő bölcsész liberális gondolkodásának társadalmi megítélését. George és Martha talányos figyelmekről nem sokat tudunk, de különböző történetekben sikerrel tesztálják át az addig morálisan szinte teljesen érzéketlen fiatalok számára a több abortusz sem okozott erkölcsi dilemmát, mert az emberélet iránti felelősséget nem élték meg. A dráma végére – az érzelmi felkavaró ördögűzés hatása – mindkét házaspár bizonyos fokig megváltozik. Nick és Honey mintha új életre kelne – mint többször is mondja – kezd érteni a dolgokat, a nőben pedig feltámad George és Martha már felszavakból is megértik egymást, teljes mértékben azonosulással borulnak össze, s együtt, egymást felváltva néznek szembe a világgal.

MARTHA [...] Kislit, maga csak görnyed a híres mikrofonjánál...
 NICK Mikroszkóp.
 MARTHA ... persze... de semmit se lát, tudja? Mindent lát, csak az ember nyomait lelket nem. Maga csak szir-szar metszeteit látja, de fogalma sincs a dolgokról.
 NICK En megismerem a gerinctörötteteket.
 MARTHA Nocsak!
 NICK Ha mondom.
 MARTHA Tud is maga valamit! De azért meg akarja hódítani a világot, mi? [...] MARTHA Persze, azt hiszi, hogy egy férfinak feltétlenül törni a gerince, mert görnyedt a háta, és úgy jár-kel, mint egy bohóc. Hát ennyi a tudomány? (Ebert János ford.)

resznevét viseli, elsősorban a liberális idealizmus szemzőgéből mutarva be az amerikai álom értékeinek történelmi deformálódását. A két házaspár más és más módon jeleníti meg a liberális idealizmus eszmerendszerének kimerülését, illetve eltorzulását. Míg George és Martha a valóságot csak fantáziájuk segítségével érzékeli, s rádobbenve az emberi szabadság korlátaira, elveszti hitét az egyéni képességek szabad kibontakozásában, addig Nick és Honey nem is vágyik a valósággal való szembeütközésre, elteraszgatókál helyettesíti az emberi kapcsolatok, közben pedig képességei kibontakoztatása helyett csupán hatalomra és hírnévre vágyik. A nemek harca mellett a természettudomány és a human gondolkodás összecsapásának is tanúi lehetünk, melynek folyamán Albee elsöprő kritikával illeti a merevnek, totalitáriánusnak, arrogánsnak és agresszívnek beállított szaktudóst, aki „semmit se lát”, mégis „meg akarja hódítani a világot”.

Előítéle verses dráma, a *The Family Reunion* arnyfigurái –, valamilyen módon itt is mind-egyik szereplő szinte alvajáróként él, mulasztást mulasztásra halmoz, a valóságtól mence-külve csak „helyettesítések” képes, semmivel nem szembenézve az életben, semmit nem tudatosítva önmagában. Tobias akarat és cél nélkül sodródik; sógoröjje, Claire, az alkoholba menekül; lánya, Julia, sikertelen férkapscsolatát váltogatja; Agnes napjai pöt-cselekvésekkel telnek; Harryt és Ednát, a vendégházaspárt valami megnevezhetetlen ret-teges tartja hatalmában. Az éjszakára szabadon engedett démonok azonban a napfényben sem somfordálnak el, s a vágyott tiszta rend helyett az ironia jelenik meg a feszültség fel-oldása és az akár csak pillanatnyi megvilágosodás egyetlen lehetőségeként. S bár az öntu-darra ébredés fájdalmas, a sebezhetőség az élet legbiztosabb jelle.

Számos adaptáció fűződik Albee nevéhez, melyekben más kortárs szerzők prózai mű-veit újították át (Carson McCullers, *Ballad of the Sad Cafe* [A Szomorú Kávéház balla-dája], 1963; James Purdy, *Malcolm*, 1965; Giles Cooper, *Everything in the Garden* [Mindent a kertben], 1967; Vladimir Nabokov, *Lolita*, 1980). 1968-ban két politikai jelentéssel töl-teszték Mao Ce-Tung első tükértől) címűt, melyben a cinikus politikázias vesztélyre hívja fel a figyelmet. Utóbbiban négy egymásba fonódó hang – egy kínai kommunistaé, egy XIX. századi szentimentális költőé, egy idős hölgyé és egy pape – szól a szeretés nehézségéről, a publikus és a privát élet szétválaszthatatlanságáról, illetve a töredékességben és a kétér-telműségben lakozó jelentésekről.

Az élet végső kérdései foglalkoztatják a következő két darabban – *All Over* (Mindennek vége, 1971) és *Seascape* (Tengerárc, 1975 [1979]) –, melyet eredetileg együtt szerzett vol-na eljátszani *Life and Death* (Élet és halál) címen. A kritikuskok által az elvesztett ártatlan-ság elgájtájának tekintett *Mindemerk vége* éppúgy foglalkozik az ember mindennapjait élte-től erzelmeik elmúlásával, mint az illúzióktól való megszabadulás és a fizikai megsemmi-sülés kérdéseivel. A szinpadon a soha nem látható középponti figura haldoklik – a halál valóságát tapintatosan függöny takarja el, akár a modern életben, s a szereplők lényegé-ben nem tesznek mást, mint várják a halál bekövetkezését. A halál közelsége ugyanakkor arra kényszeríti őket, hogy életigenlő, életelli kocsosolatokat teremtsenek egymással, ér-téket és jelentéseket konstruálva a viszonyulásokból. Míg a *Mindemerk vége* az életet a halál perspektívájából erősíti meg, addig a darab párja, a második Pulitzer-díjat hozó *Ten-geri táj* az emberit a nem emberi viszonylatában veszi szemügyre. Itt ugyanis a tengerpar-ton piknikező amerikai házaspár előbb egymással tárgyalja meg életük értelmét, közös tévedéseiket és mulasztásait, majd a hozzájuk csatlakozó két óriás gyíkkal igyekszik megosztani töprengéseit, akik bár jól tudnak angolul, mégsem értik az embereket. Míg Charlie és Nancy az emberi faj jellemzőiről beszél, el kell gondolkoznia azon, hogy az em-ber valóban a legfejlettebb teremtménynek tekinthető-e. Következő darabjában is az em-beri kocsosolatok témájánál marad: a *Counting the Ways* (Sorolom, hányféleképpen, 1976) című kamaradarabban, mely Elizabeth Barrett Browning 43. szonettjétől kölcsönzi a cí-mét (s a magyar fordítás szerint ekképp a *Higyejnek felelné meg*), a szerző huszonegy-képpen mutatja be a szeretés módjait. Ezt követi az eredetileg rádiójátéknak írt *Listening* (Hallgatva, 1976), mely húsz jelenetben ábrázolja az egykor birtokolt értékek el-vesztése feletti érzett fájdalmat, s egyúttal az embereket azt a tulajdonságát, miszerint csak a veszteség dobbejt rá a dolgok valódi értékére. A *The Lady from Dubuque* (A du-buque-i hölgy, 1980) című drámája az eddigi művek legfontosabb elemei gyűjteményé-nek tekinthető. A harmincas években járó szereplő nő, Jo haldoklása szolgálta az okot a többi szereplő megjelensére. Míg az asszony halatúsáját vívja, a többiek kártyáznak és beszélgetnek, s szavaikból kiderül, hogy valamilyen szörnyű világkatasztrófa történt, s tulajdonképpen az sincs kizárva, hogy ők maguk sem élnek már. Albee valójában a való-

Sam Shepard és David Mamet

ság felismerésének nehézségeivel foglalkozik, akár a *The Man Who Had Three Arms*ban (A háromkarú férfi, 1982), valamint a kilencvenes évek nagy sikertű drámájában, a *Three Tall Women*ben (*Három magas nő*, 1991), melyért 1994-ben harmadszor is Pulitzer-díjjal tüntették ki. Kommentátorai szerint a beckett-i stratégiákat alkalmazó *Három magas nőben* Albee saját mostohaanyjának kínai felmentést az ellene elkövetett bűnök alól, míg a személységet többször és változóan mutatja (Kurti Mária). Az első felvonásban megjelenő három szereplőtől a másodikban kiderül, hogy valójában ugyanannak a nőnek különböző enjei, akik a halál közelségében dialógust folytatnak egymással. Nemcsak a koruk más, de jellemük is, amivel azt is sugallja a szerző, hogy az idő az ember lényegi tulajdonságai felét sem mülk el nyomtalanul – igaz, ez a magas nő mindvégig önző és hiú marad. A darab nemcsak a szerző és a főszereplő megbékélését szolgálja, de a végén a nő három enjé is békét terem egymás között. Akárcsak a komoly sikerektől egyébként mentes nyolcvanas években írt drámák – *Finding the Sun* (Megtalálni a napot, 1983), *Marriage Play* (Házassági játékok, 1987) –, a *Három magas nő* is a tudatosítást és a megbékélést állítja be az érettség és az időskor legfőbb feladataként, az önvizsgálatot az idő elfogadása feltevéleként, a kommunikatívot a megbékélés kondíciójaként jelölve meg. A szülő-gyermek viszony mindégyleg Albee-darabban gyötrelmes konfliktusokkal terhelt, s ez a központi típus ismétlődik a *The Play About the Baby*ben is (Szindarab a kisbabáról, 1998), mely már az öregedés és a halál perspektívájából tekint a családok számára mindennaposra lett abszurdítások sorozatára. A New York-i Dramakritikusok Díját és a Tony-díjat egyaránt elnyeri a *Goat* (Kecske, 2002) című dráma, melynek középpontjában az öregedési válságban vergődő Martin áll, aki – míg fia homoszexuálisitását nehezen fogadja el – egy kecskében találja meg élete nagy szerelmét, akivel érzelmileg és fizikailag egyaránt megcsalja feleségét.

Edward Albee számos országos művészeti elismerés kitüntetéjét, s tagja a Dramatörök Szövetségének, valamint az Amerikai Művészeti és Irodalmi Akadémiának.

Sam Shepard és David Mamet

A hetvenes évek óta az off-Broadway képviselte avantgárd színház egyre inkább az amerikai drámatrás mainstream vonulát alkotta. Shepard és Mamet nevét szokás elsőként említeni azok között, akik komolyan mozogtak az avantgárd és a mainstream között. Mindketten az off-Broadway mozgalomban bontakoztak ki; off-Broadway szerzőkként lesznek ismertek és népszerűek, de avantgárd munkásságukat mainstream elismerések (Pulitzer-, Obie-díj, New York-i Dramakritikusok Díja stb.) övezik.

Sam Shepard [Samuel Shepard Rogers] (1943–) kiváló zenesz és színész, izgalmas, sokhangú, évtizedek óta lankadatlanul ünnepezt dramairó, akit egyúttal a kevésbé érthető szerzők közé sorolnak. A nyelvében invenzívusnak, technikájában forradalminak minősített (Don B. Willmeth) Shepardnek különös értéke van a világ változásainak képszerű megfogadására. Intuitív írónak mondják, aki képében és zenében gondolkodik, melyeket folyamatosan alakít az elsősorban veszteségekben megjelenő változások leírására. Akár Gertrude Stein fél évszázaddal előtte, Shepard is a nyelvi szerkezetek, sablonok, egységek ismétlésével kelt különös, nyugtalanító, hipnotikus hatást. A kritikuskok által folytatásosnak mondott műveiben (Richard Gilman) az amerikai jelen problémáit dolgozza föl: visszatérő témái között említenő az amerikai vadnyugat népszerű mitológiája, a sztereotip amerikai értékek továbbélése, az amerikai álom szerrelése, a család vergődése, a gyökérkeresés, az agresszióba és szadizmusba torkolló felülkereskedés vágy, a belső feszültség megnyilvánulásaként tomboló erőszak és kegyetlenkedés. Pályája során hatnak rá a populáris és az ellenkultúra különböző megnyil-