SZÍNHÁZ

XXVI. ÉVF. 3. SZÁM 1993. MÁRCIUS

BERG-MAN PEER GYNT

SZÍNHÁZ
A MAGYAR SZÍNHÁZMŰVÉSZETI SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

NYÍLT FÓRUM '92

Reményi József Tamás: *LÉT* NIGHT *SHOW* 1

Parti *Nagy Lajos:* FÉLJÜNK *A MEDVÉTŐL*
(Tolnai Ottó: Könyökkanyar) 3

Radnóti Sándor-Márton László: DIALÓGUS *A* BÖGÖLYRŐL
(Nagy András: A bögöly) 6

Balassa Péter: „SÁRBÓL KECMERGŐ SÁR" 10

Csizmadia Tibor: MÁRTON ÉS *A* RENDEZŐ
(Márton László: A nagyratörő) 12

Forgách András: NIZSINSZKIJ ÁLMA JELESRŐL 14

Földényi F. László: EGY MAI MISZTÉRIUM
(Jeles András: „A Nap már lement" 19

Nánay István: KOLOZSVÁRI CÉDULÁK 23

Ruszt József: GYŐZTÜNK *VAGY* VESZÍTETTÜNK? 27

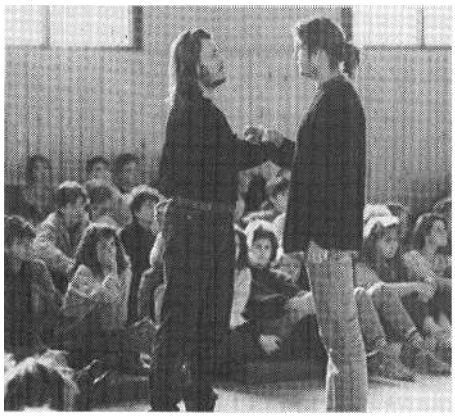
Magyar Judit Katalin: *GÉZA ASSZONYSÁG*
(Csokonai Vitéz Mihály: Özvegy Karnyóné) 34

ROMEÓK ÉS JÚLIÁK
(Képösszeállítás) 36
Kállai Katalin: VERONAI CÍMLAPSZTORI
(Shakespeare: Romeo és Júlia) 38
Galgóczi Krisztina: JÚLIÁK 41

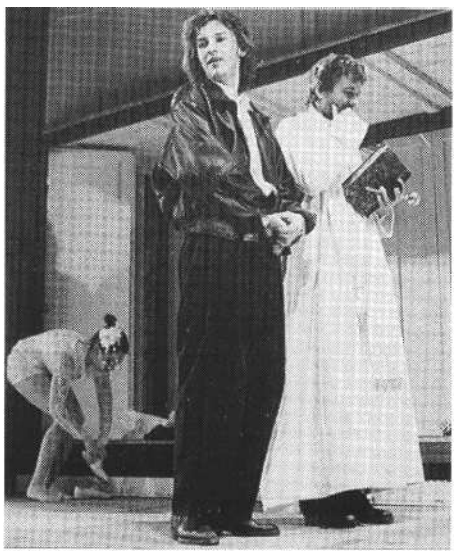
Koltai Tamás: VILÁGSZÍNHÁZ *A* SZOBÁBAN
(Bergman Peer Gyntje) 45

Marx József: MIBŐL LETT *A* TRAGÉDIA?
(Bécsy Tamás: Rítus és dráma) 47

Kolozsvári cédulák (23. oldal)



Független színpad (27. oldal)



Romeo és Júlia - háromszor (36. oldal)

XXVI. ÉVFOLYAM 3. SZÁM
1993. MÁRCIUS
Főszerkesztő: Koltai Tamás

A szerkesztőség:
Csáki Judit
Csomor Mártonné (szerkesztőségi titkár)
Korniss Péter (képszerkesztő) Móricz Gyula (tördelőszerkesztő) Nánay István (főszerkesztő-helyettes) Sebők Magda (olvasószerkesztő) Szántó Judit

Szerkesztőség:
Budapest V., Báthory u. 10. H-1054
Telefon: 131-6308, 111-6650

Kiadó: Színház Alapítvány
Budapest V., Báthory utca 10. 1054
Telefon: 131-6308
Felelős kiadó: Koltai Tamás. Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) Budapest XIII., Lehel út 10/A 1900, közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra.
Előfizetési díj egy évre 680 Ft, fél évre 340 Ft.
Egy példány ára: 68 Ft.
Külföldön terjeszti a Kultúra Külkereskedelmi Vállalat, H-1389 Budapest, Pf. 149.

Szedte a Diamant Kft.
Felelős vezető: Bede István ügyvezető igazgató
A nyomtatási és kötészeti munkálatokat az Akadémiai Nyomda végezte (93 21800) Felelős vezető: Freier László igazgató
HU ISSN 0039-8136

A folyóirata Művelődési és Közoktatási Minisztérium, a József Attila Alapítvány, a Soros Alapítvány, a Pro Renovanda Alapítvány és Budapest Főváros Főpolgármesteri Hivatala színházi alapjának támogatásával készül

Megjelenik havonta

DRÁMAMELLÉKLET
Tolnai Ottó: KÖNYÖKKANYAR
Kárpáti Péter: AKÁRKI

A címlapon:
Bibi Andersson (Aase anyó) és Börje Ahlstedt (Peer) Bergman Peer Gyntjében. Bengt Wanselius felvétele. A borítókat Kemény György tervezte

NYÍLT FÓRUM '92

A zalaegerszegi Nyílt Fórumon tavaly, november végén nyolcadik alkalommal gyűltek össze „drámaírók és színházi szakemberek" (mint a találkozó alcíme mondja), hogy négy drámáról beszélgessenek, s közülük kettőt — immár hagyományosan, ezúttal Forgách András és Paál István rendezésében — afféle gyorstalpaló színpadi próbának is alávessenek. Lapunk alább megkísérli a drámákról szóló referátumok, fontosabbnak tűnő hozzászólások alapján rekonstruálni a találkozó hozzáférhető, kinyomtatható részét.

Nem hisszük, hogy ezzel különös fegyverténytt hajtanánk végre azon a csatatéren, ahol ma a mai magyar drámaírás és a színház küzdelme folyik. Nem hisszük ugyanis, hogy egymás ellen harcolnak; sokkal inkább az a véleményünk, hogy természetes szövetségesek. Hisszük, hogy egyéb csaták közepette kell alkalom, hely és fórum, ahol úgy teszünk, mintha tehetnénk a dolgunkat: írók, dramaturgok, rendezők, esztéták, kritikusok. Hogy jobb színházban jobb drámák szülessenek. Erre való alkalom immár nyolc esztendeje a Nyílt Fórum és Egervár, erre való hely a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház, és erre való fórum a mi lapunk is.

A legutóbbi alkalommal négy dráma volt terítéken: Tolnai Ottó *Könyökkanyar,* Nagy András *A bögöly,* Márton László *A nagyratörő* és Jeles András *„A Nap már lement"* című drámája. Mind olvasható a Nyílt Fórum Füzetekben — melyet a Hevesi Sándor Színház jelentetett meg —; Tolnai Ottó művét e számunkban közöljük, Márton Lászlóé a decemberi számban, Jeles Andrásé pedig a májusiban már megjelent.

REMÉNYI JÓZSEF TAMÁS

LÉT NIGHT SHOW

A méhészet néprajzával kell kezdenem. Etnográfusok írják, hogy hajdan Európa erdeiben elfűrészelték azokat a fatörzseket, amelyekben mézelő odút találtak, hazacipelték s az udvarban fölállították. Ezek voltak az első méhkaptárak. Az ormótlan facsonkokat aztán egyes kutatók szerint *ember,* mások szerint inkább *medve* alakúra faragták. Úgy állhattak ott, gondolom, mint házi használatú totemszobrok. A termékenység istenei.

Tolnai Ottó valahol a Bácskában talán látott ilyen kaptárat - vagy legalább annak újkori deszkautánzatát -, ám akár látott, akár nem, az ember és a medve képzete között választani nem akart, s darabjának egyik emblémáját, a bácskai kaptárembert egy másik emblémával, a balkáni medve figurájával társította. Groteszk-mitologikus kettősük annak az érzéki-érzelmi-kulturális tapasztalatnak a kinyilvánítása, amelyre a *Könyökkanyar* épül: a világ, a világotthon egysége - nevezhetjük akár Jugoszláviának is - virtuálisan sérthetetlen.

Hogyan állítható ez, miközben a mai háború réges-régi sebeket fakaszt föl, s benne a réges-régóta elfeledett anarchia kerül brutálisan felszínre? „Nem hagytam el jugoszláviát, Jugoszlávia hagy el engem" - mondta Tolnai egy rádióbeszélgetésben. Kiderült, folytatta, hogy ez az ország, „ez a szép szőttes, ez az egzotikum egy véres valami. A szőnyeg csicseg a vértől." A Könyökkanyarban is ott a fenyegetettség a régmúlt időkből, a szerelmi gyilkosságok emléke etnikai-politikai megtorlásokéval keveredik a családi legendáriumban. Ezek árnyával, a szorongással megtanultak együtt élni arrafelé. Arrafelé is. S mondhatni, mindennek edzettségében állhat elő az az abszurd helyzet, hogy a bekövetkező katasztrófának mintha nem volna súlya. Nem érződnék a súlya.

Egy kamion rosszul veszi a kanyart, s belerohan egy bácskai lakóházba. A szörnyautó pofája mindvégig szembenéz velünk, látványától nem szabadulhatunk - a színpadon azonban a ház lakói, Mama és a lánya jó ideig észre sem veszik, később meg nem akarnak tudomást venni róla. Az ütközés elementáris ereje nem riadalmat vált ki, nem a romeltakarítás, a rendbetétel reakcióit indítja el. „Ilyen hirtelen, durván szinte sosem tért vissza az a nyár" - állapítja meg a Mama álmából felülve, kezében a rámából kiröpült sajátfestményével, régi abbáziai idillek ábrázolatával. *Ilyen durván* még nem, azaz egyébként gyakran volt szüksége az adriai nyarak megtartó emléké-re, a bácskai-adriai kötődésnek - Tolnai Ottó alapmotívuma ez! -„ egy többrétegű identitásnak szó szerint kézzel fogható bizonyítékára. Nem hervatag nosztalgia ez, nem hisztérikus improvizáció, hanem folyamatos szükséglet. Tolnai nagyon pontos metaforát használ e folyamatosság érzékeltetésére: „Hihetetlen, de ez a kép még mindig nyers, rnég mindig szárad. Ez a gyönyörű az olajban. Érik végtelen."

A házra zúduló szörnynek utasai is vannak: egy balkáni medvetáncoltató família, Európa országútjait járó vendégmunkások s békebeli vándorcirkuszosok hibridje. Velük utazik Lux, Cedo Lux, a színész, az elpusztíthatatlan, örökké talpon maradó, gyermeki Osztap Bender (cedo=gyermek), aki abból a kedélyes zűrzavarból élt s él meg most is, amit ezen a tájon békének neveztek. Maga a megtestesült átváltozó-képesség. Útitársainak középpontjában, a hagyományok megtartó életjeleivel, az Öregasszonyt látjuk - egy másik Mamát. A balkáni Mamát. Tolnai darabjának kétségkívül egyik legfontosabb, s ezért a színpadra állításnál a legérzékenyebb figyelmet kívánó dramaturgiai eleme a világot összetartó ősanyának e kettőzött jelenléte. Mind-végig egymás mellett léteznek s beszélnek el, szót nem váltanak, a darab pol fóniáján belül is kitüntetetten nincs kapcsolatuk. Konfliktusuk

sincs; az ő helyzetüket nem jellemzi összeütközés: emlékeik, tapasztalataik kísértetiesen azonosak, érdekeik is azok. „Csak" éppen a balkáni Mama rátörte a házat a bácskaira.

A kettejük közötti drámai térben bontakozik ki - fokozódó tempóban, harsányuló hangzavarban, mind több színrelépővel - az *a karnevál,* amelyben egy ellentmondásos folyamat tanúi leszünk: a lassú kifosztódás és a mégis-kifoszthatatlanság ellentmondásáé. A széthullást ugyanis túl kell élni, s erre ezen a tájon az eddigi életstratégiák az alkalmasak. Jól működnek most is, most működnek csak igazán. Vagyis működik a korrupció, a szélhámosság, a tolvajlás, egy egész kontinens végigguberálása. Az „Itta piros, hol a piros" primitív rablásától az önfeladásra ösztönző hazugságig számtalan begyakorlott, megszokott módon használható ki a helyzet. Segédkezik ebben a katasztrófát előidéző Sofőr is, aki háboríthatatlan logikával állapítja meg: bizony, a ház nekiment a kamionnak. Ez nem tréfás szójáték, hanem a hárítás évtizedek óta működő reflexe. Partnere a fogadó oldal: a település polgármestere és annak titkára, immár nem elvtársakként is, elvtársi örömmel köszöntik az „odalátogató" kamiont, mely ugyancsak az évtizedeken át kicsiszolt retorika szerint támasz és segítség. Ha nem jött volna, be kellett volna hívni. S valóban: a katasztrófa már beépült a Házba, ki sem lehet onnan vontatni többé. Nélküle összedőlne a maradék. Ahogy a Polgármester mondja - a mindenkori politikai szónoklatok parodisztikus fordulatával *s egyben a* káosz metaforájával élve -: *A kamion az együttélés emlékműve.* Itt válik teljessé Tolnai paradoxona: az e világot uraló konstrukció ráépült a katasztrófára, az azt megelőlegező állapotok kialakították a szerzés-beszerzés-fizikai önfenntartás irracionális rendjét.

Ha önmagában a békeidő s a háborús jelen összefonódása, egylényegűsége érdekelné Tolnait, a Könyőkkanyar akkor is erőteljes játék volna. Ám a szerző a pusztulás *alatti* mélyvilágra koncentrál, s hasonlóan a Végeladáshoz vagy legutóbbi játékához, *a Paripacitromhoz,* a tárgyi és nyelvi környezetben rejlő misztikus és mitologikus erőket hozza felszínre. Azokat a tényezőket, amelyek a politikai alkukban, a parlamenti s különösen a fegyveres kommunikációban sohasem érvényesülhetnek - rejtélyes módon mégis legyőzhetetlenek. A Mama emlékeinek, illetve emlékképeinek- amelyek révén a Művész figurája és a Művészet esélye is belemontírozódik a főszerepbe -, giccsé átlényegült eszményeinek megtartó erejük van. A Mama - Tolnai Ottó médiumainak, a félnótás Wilinek, árvacsáthnak s mind a többieknek rokonaként - nem pusztán bácskai ősanya mivoltában, hanem az ősanya tüntetően átesztétizált változataként is jelentőségteljes alak. Tudatképlete tolnailag ismerős: a provincia csodáira való készségnek s ugyanakkor a folyamatos elvágyódásnak azonos intenzitása jellemzi. Ebből következik, hogy Tolnai színháza egyfajta *posztabszurd* színház, amennyiben szituáció- és figurakezelését tekintve a klaszszikus abszurd hagyományait követi, sőt monologikus építkezése révén nyelvi szerkezetében is azt teszi, de a beszéd kiürülése, eljelentéktelenülése helyett a nyelv önálló, érzéki valóságát teremti meg. Ez a nyelv megőriz, kifejez, képvisel, felment, fölizgat. Már maga a *Könyökkanyar* cím is a baljós, ám a gyönyörű szótestbe beleszerelmesedett ember képességét mutatja arra, hogy a lét drasztikumával ugyanezen lét élményszerűségét állítsa szembe. Ez a beszéd nem szépelgés, nem illúzió, nem öncsalás - de amikor vállaltan az, akkor is, önironikusan szemlélten is létező energia. Tolnai *hangtestei az* előadás kellékeivé válhatnak majd. A csöpp azúr tapétaajtó, az azúrturbán, a cédrustojás, a cédruszöld, a zöldkötésű Zilahy asszociációsorai, aztán Ady vagy Rippl-Rónai mágikus megnevezései, a bácskai Capitolium vészt jelző libái s kéményt el-dugaszoló gólyái, mint a „hely szellemei", a boltos, aki úgy hasítja a selymet, ahogy a hajnal hasad az Adrián - mind, mind a védekező tudat kacatjai, tehát kincsei. A balkáni Öregasszony ugyanígy hozza magával a maga kacatjait-kin-cselt. A baklava, a dzsezva, a gibanica egzotikus *hangzása* egész kultúrkört s benne sorsokat hordoz. Nem csupán a könyökkanyarbéli ház lakói sínylik meg a Balkánt mint politikai-katonai barbarizmust, hanem a balkáni szocietás is.

A Mama fölényét, mely a szavakban rejlik, megkoronázza egy látványos színpadi gesztus is, a darab slusszpoénja. (Szüksége is van a megerősítésre, hiszen *történni* csupa megalázó dolog történik vele s a lányával, még ha mindezt a sok vészt átéltek szkepszisével, egykedvűségével fogadja is.) A végső gesztus felé két irányból közelítünk.

A harmadik részben bekerekezik a színre a falusi borbély. Ugyanaz a figura, aki a Végeladásban is az állandóságot, a maga haszonlesésé-ben is a megbízhatóságot jelképezte. Ő az életek tanúja, aki hajnalonta „nyáron négy, télen öt óra tíz perckor" valamelyik háznál megkezdi a napot. Borotvál, gyóntat, sírba tesz. A Mama és Lux mellett a Borbély a darab harmadik igazi archetípusa, a Mama szövetségese. Hiszen a minden-napok szertartásmestereként ugyanolyan ma-kacsul ellene *dolgozik a* zűrzavarnak, mint ahogy a Mama képeit sem tudja senki meg nem festetté változtatni (ha elpusztítja is őket). Egy-szóval a mi Borbélyunk színre lép, s minthogy a darab hajnaltól hajnalig játszódik, mindössze kétszer van jelenése. A katasztrófát követő nap vircsaftjában, a „lakmározás, tánc" lidérces vigasságában őrá ne számítsanak. Hanem a kö vetkező hajnalon kötelességszerűen ismét munkához lát. Józanító akkurátussággal borotválja tisztára az egész társaságot. „Virágzik az ipar", mondja elégedetten, s némi tétovázás után Medvénk bozontjának is nekifog. Munkájának eredménye a nyers fenyegetés domesztikációja, amint a Medve Apollóvá lényegül át, mert a Tolnai képviselte világ éppúgy képes majd kulturává, a kollektív tudat esztétikumává párolni a véres eseményeket, megpróbáltatásokat, akár a görögség egykor a trójai halálözönt.

A pillanat, mely tehát jóval több talált ötletnél, másként is előkészített. A Medve már a kezdet kezdetén rátalál valahol hátul a kertben az emberforma kaptárra, s ez „mézes köldökével, csillogó, viaszos testével" elbűvöli. A Medve gazdája, az Öregasszony beszél róla ilyen rajongással: nem csoda, mondja, hogy a mackó beleszeretett. Ez a gyermekien áterotizált kapcsolat, amely a teljes csődben is csodálatos, érintetlen hátországot sejtet, előképe a zárójelenet groteszk apoteózisának.

Ám épp e zárójelenet előtt egyszer csak a valóságos háború csap be a könyökkanyarba. Lőnek, egyre közelebb. Kétes értékű fokozásaként a darabnak: itt van a halál, a kiutat nem engedő, személyre szabott pusztulás, amely azonban az addigi *totális* képet (a kamion maga *a rettenet)* váratlanul leszűkíti. Olyan fejlemény ez, amely realitásával szíven üt, de a darab háborút is magában foglaló szimbolikáját „visszaveszi", érvényességét utólag zsugorítja.

Pedig Tolnai darabja nem publicisztikus vízió az utóbbi hónapok eseményeiről, nem háborúellenes tiltakozás. Ami a könyökkanyar házában két hajnal között, mintegy az álom meghosszabbításaként, rémálomként történik s elhangzik, arra szolgál, hogy megfigyelhető legyen, vajon a teljes összeomlásban is nyílhatnak-e átjárások magán-, kisebbségi s történelmi lét között; a megmaradásnak, a személyiség autonómiájának milyen tartaléka, munníciója lehet hozzá. Tolnai Ottó létjátéka ez, lét nicht show. Amelyben a parányi erőszak s a népirtás, egy cédruszöld borítású kötet dédelgetése, s egész közösségek kultúrájának védelme közt aránykülönbségek nem léteznek. Minél veszetteb a világ, annál kevésbé:

azt mondta wilikém
biztos van százéves ez a légycsapó
kár hogy nem számoltuk
hány legyet csaptunk vele agyon
e száz év alatt
hány kis véres folt esett
az oltott mésszel meszelt falon
pontosan annyit csaptunk agyon
pontosan annyit mondta
hogy felvéreztük a tejút
miriád csöpp tejét

(T. 0.: felvéreztük)

PARTI NAGY LAJOS

FÉLJÜNK A MEDVÉTŐL

Azon gondolkodtam, hogy ezen a ,,dráma-írók és színházi szakemberek találkozóján" milyen pozícióból beszélhetek én, aki se drámaíró, se színházi szakember, még csak kritikus sem vagyok. Arra jutottam, hogy legföljebb íróként, de legjobb, ha olvasó-ként beszélek; olvasóként, aki a szöveg mentén, a szövegből kiindulva próbálja felépíteni magában újra a művet, s így próbálja meg értelmezni, színpadra állítani: a maga belső színpadára. Különben is azt hiszem, az ember színművet mindig kicsit „rendezőként" olvas; nem tudja *csak az* írott szöveget figyelembe venni, hanem óhatatlanul elképzeli látványként, színházként gondolja el. Így látom én *a Könyökkanyar* nézőtere fölött a téglaport, így hallom a kamion süvítő kerekét, s kezdem, kezdeném kiegészíteni, felöltöztetni Tolnai Ottó amúgy nagyon erős, nagyon szuggesztív mondatait.

Mondandóm leginkább arról az olvasói viszonyról szól, amely a *Könyökkanyarhoz* fűzött és fűz. Eszemben sincs se megoldani, se megmagyarázni a darabot, amely egyébként is önmagáért beszél; nincsenek kész tételeim, levezetéseim. Ez a szöveg bevezető egy beszélgetéshez, semmi egyéb.

Tolnai Ottó szerepe nagyon furcsa, különös, kevésbé tudjuk, hogy mit tudunk róla és mit nem, mint itthoni nemzedéktársairól. Talán az utóbbi pár évben történt némi változás, és így Tolnai, a Tolnai-jelenség lassan elfoglalja méltó helyét a magyar irodalomban.

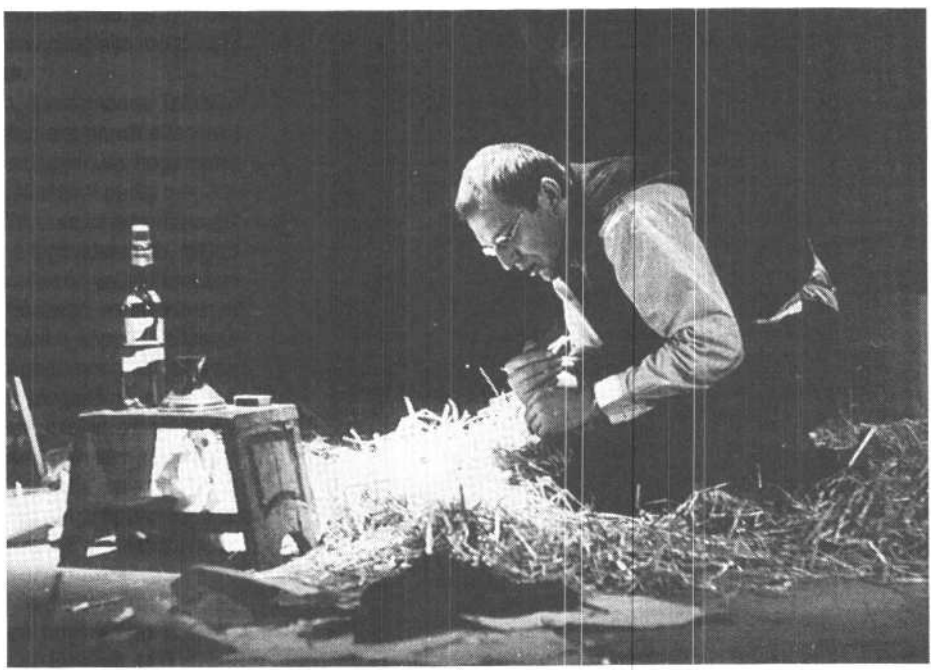
Magánügy ugyan, de számomra Tolnai a legfontosabb írók egyike, akit ennek ellenére sem ismerek eléggé, és az a gyanúm, hogy nem is lehet eléggé ismerni, kiismerni pedig még kevésbé. Talán épp ez a titka: ez az ismerős váratlanság. Meg az. hogy a legevidensebb, legköznapibb dolgok válnak a kezén valami fantasztikus közvetlenséggel költészetté, metaforává; a legvadabb, legszürreálisabb képzettársításairól is kiderül, talpig valóságból vannak. Mintha nem is ő írná, csak éppen megtalálná a világban, a nyelvben, az életben ezeket az evidenciákat. Weöres óta alighanem senki sem tudott így, ilyen természetességgel világot teremteni. Tolnai számomra ugyanakkor vagy éppen ezért a legrealistább magyar írók egyike, mi több, *hiperrea*lista.

Úgy sejtem, hogy a darab némely jelzésszerűsége, elsietettsége egyszerűen az időhiány következménye; az író fölrakott, kitalált valamit, és nem volt ideje eléggé kidolgozni, részletezni. De bámulom és irigylem, hogy tán épp eme időhiány miatt olyan teret és erőteret, olyan szituációt teremtett, amelyben ezek a „kidolgozatlanságok" szinte erénnyé válnak, de mindenképpen részévé a darabnak; hogy megteremti azt az abszurd logikát, melyben a műből magából magyarázható az is, aminek elsődleges oka talán mégsem a műben rejlik. Ez a teremtés viszont már nagyon is tudatos, nagyon is végiggondolt. Ennek a roppant súlyos szövegnek egyetlen próbája lehet: a majdani előadás, ezekből a (ha úgy tetszik) részletekből, képekből Harag György utódainak kell megcsinálniuk azt a bizonyos Ha-ragnak ajánlható drámát.

Tolnai Ottó darabhoz írt bevezető mondatait, úgyis mint vallomást, úgyis mint önkritikát, úgyis mint használati utasítást érdemes nagyon komolyan venni. Azt tudniillik, hogy a *Könyökkanyar* egy-egy részletében talán így is felsejlik, hogyan is képzelte Tolnai a Harag Györgynek ajánlható drámát. E bevezetőben Tolnai időzavarról, a történelmi idő zavaráról panaszkodik. De azt hiszem, az előbbi, köznapi időzavar és -hiány is oka annak, hogy ez a színdarab nem kész, nem befejezett, viszont *pontos és* szuggesztív *makettja annak a bizonyos meg nem* írt, *készre nem írt drámának.* S bár a darabba is, Tolnaival is meglehetősen elfogult vagyok, nem lehet eltagadnom, hogy készebb, kidolgozottabb is lehetne; tán nem is jobb, egyszerűen csak több, teljesebb lehetne, lehetett volna, ha Tolnait nem szorítja a kolozsvári színház pályázatának határideje, s ha nem érzi úgy, hogy választott tárgya és műneme ezt a zaklatottságot, kidolgozottságot - ha nem is megköveteli, de - elbírja. Mert bár olvasmányként lehetne több, készebb cizelláltabb, kidolgozottabb is a szöveg, azt gyanítom, színházi alapanyagként éppen elég, és bőven elég „jó", hisz ami papíron tán hiba, elsietettség, ,.slágvort", jelzés, az a majdani rendezőt éppen segíti, teret ad számára, lehetőséget és szabadságot: azt csinál ebből a makettből, amit akar, anélkül, hogy Tolnai szándékai ellenére tennétehetné, hisz' a meglévő épp elég erős ahhoz, hogy ne lehessen ellenkezőjére fordítani, ugyanakkor van olyan flexibilis, nyitott, levegős és talányos, hogy elbírjon sokféle megközelítést, értelmezést. Ezért kiváló alapanyaga szerintem egy majdani előadásnak. Éppúgy, mint egy majdani befejezett, kidolgozott írásműnek, bár úgy gondolom, ha az előbbi, tehát az előadás megszületik, az utóbbit, a „teljes olvasmányt" már nem is kell Tolnainak megírnia.

A darab - ha akarom, lényeges, ha akarom, merőben lényegtelen -- keletkezési körülményeiről esett már szó, a háttér meg, ha úgy tetszik, a politikai vagy valóságos dráma a szemünk

Tolnai Ottó: Végeladás (Balogh Tamás a darab kecskeméti előadásában) (Karáth Imre felvétele)



előtt, legalábbis a szemünk sarkában játszódik. S talán némi demagógiával azt is mondhatnám, ez a dráma itt azért befejezetlen, azért marad abba hirtelen, mert az a dráma, amiről szól ott lenn, az sincs *befejezve,* noha tudjuk, ennek is, vagyis a darabnak, és annak is, tehát Jugoszláviának - belátható időre? - vége van. S efelől Tolnainak - akármennyire is érintett - nincsenek illúziói: „Nem hagytam el Jugoszláviát. Illetve Jugoszlávia hagy el engem és szűnik meg borzalmas körülmények között" - írja valahol.

A negyedik részben azt mondja Eleonóra, hogy a költő, a darabban emlegetett költő szerint „mi is be vagyunk szőve abba a csodálatos, egzotikus szőnyegbe, amely már ismét felrepült... mi vagyunk a csücske". Nos, ez a költő maga Tolnai, aki egy idei interjújában *(Gipsz, liszt, azúr* és *a flamingók, Balog* József beszélgetése, *Jelen*-kor '92 *július-augusztus)* így fogalmaz: „Kihúzatott alólunk az a keleti szőnyeg, amelyről néha én is elhittem, hogy egy szép szőttes. Közben ki-derült, hogy ez az egzotikum, ez a szép színesség egy véres valami. Ez a szőnyeg csicseg a vértől. Hogy mi is a Balkán, arról nagyon nehéz beszélni. Talán nemis lehet. De érezzük és meg-szenvedjük valamennyien. Ez a fekete lyuk, ez az örvény, amiként a Balkán már annyiszor működött, még nem tudom, hogy fog minket is besodorni, magába gyűrni. Most Bosznia van soron, de félek, hogy Macedónia és Koszovo is sorra fog kerülni."

Vakság, botorság lenne ezt a fájdalmat, kétségbeesést, aktualitást nem kihallani a Könyökkanyarból, de éppily butaság lenne ehhez és *csak ehhez* lecövekelni a szöveget, csupán Vajdaság-drámát rendezni belőle, még akkor is, ha az. Ha az is.

Nem állom meg, hogyne idézzem Tolnai mondatát a Ladik Katinak írt hajdani *Bayer-aszpirin* elejéről, azt, hogy „a darabbal semmi mondanivalóm nincs, a költészetben kikísérletezett materialista poétikám követeli a teret". Az a gyanúm, hogy ez a mondat valamelyest itt is figyelembe vehető, legalábbis nem árt gondolni rá. Épp azért, mert a *Könyökkanyar* mondanivalója véresen, „csicsogó véresen" direkt, jobb tehát, ha az értelmezés nem számol vele „egy az egyben". Úgy értem, jobb, ha az értelmező nem hiszi el és nem gondolja, hogy a dolog ilyen egyszerű, holott ilyen egyszerű is.

Első közelítésben, a szűken vett balesettörténet szerint, *a Könyökkanyar* arról szól, hogy egy užicei rendszámú kamion belerohan egy házba valahol a Bácskában, mely ház épp a nemzetközi főútvonal könyökkanyarában avagy hajtűkanyarúban áll. A kamionról leszálló utasok birtokba veszik, kedélyesen okkupálják a házat és lakóit, majd a lehető legtermészetesebb módon berendezkednek ott.

Második közelítésben a kamion már csak félig jármű, legalább annyira fátum, vaksors, tragédia (orrán a szerencse lópatkóival), háború, népvándorlás stb., nem érdemes sorolni, mi minden. Jelkép tehát, legalábbis metafora. S erről a nagybetűs Kamionról egyszer csak lezúdul a sötét Balkán, s a baklava nevű édesség ragacsosságával elfoglalja a mi arányos, európai, csárdáskirálynős, jól bejáratott világunkat; szépen pauperizálja, „elergyásítja" azt. De ezzel a közelítéssel, értelmezéssel nem árt vigyázni, nem árt legalábbis föltenni a kérdést, hogy hát hol is a Balkán mostanában, hol is a kisbetűs balkán; hol a *balkánok mostanában?* Ez az értelmezés helyhez, időhöz kötött, hálás, hatásos, aktuális, csak épp elég-e, nincs-e szó többről, többről is?

Harmadik közelítésben jönnek belénk, ránk és olykor belőlünk a rinocéroszok. A történet „itt és most"-ja lényegtelen, csak a kérdés érdekes és fontos; az, hogy meg lehet-e maradni embernek, egyáltalán meg lehet-e maradni kisebbségben, s a kisebbséget most nagyon tágan, nem csupán etnikai értelemben értem. De van egy még fontosabb kérdés, az, hogy meg akarunk-e *maradni?* Jó-e az? Nem jobb-e hasonulni, élni, ahogy lehet, domesztikálódni, nem jobb-e végül megszeretni s Apollóvá borotválni félelmünkben a medvéket, a rinocéroszokat, a nyilasokat, az oroszokat, a seseljistákat, a szkinhedeket, és a sor szabadon folytatható. Legföljebb közben nem élvez-ni el, mint Esterházy Fuharosokjának nővérei.

Nyilván külön-külön és vegytisztán egyik értelmezés sem használható, az egyik lapos, a másik direkten politikus, a harmadik bántóan, megfoghatatlanul általános, de együtt a hárommal talán már lehetne kezdeni valamit. Mondhatni egy olyasmi közhelyet, hogy ez a darab az életünkről szól, mint minden jó mű, és a vérünkre megy. S lehet mondani, hogy „itt és most", valamint, hogy mindig és mindenhol. Csak azt nem lehet mondani, hogy most, *de nem itt.* Mert hogy cincároknak, Luxoknak és medvéknek semmilyen politikai, kulturális és mentális határ nem akadály. Hogy Tolnai instrukcióját idézzem a darab elejéről: ,,...az egész fal kidől". Rádől, mondom én, ránk, a közönségre. S egyszeriben szereplők vagyunk. Tetszik, nem tetszik.

Eddig a tulajdonképpeni bevezető, s most kéne a szövegről, a szerkezetről, a részletekről, Tolnai képeiről, mondatairól beszélni.

Újra mondom, s nem értékítéletként, hogy a *Könyökkanyar nem* kész írásmű, ereje és hatása nem szerkezetében, arányaiban, hanem tárgyában, alapötletében és részleteiben van. A brutálisan költői, a finom és ordenáré, a triviálisan éteri mondataiban, képeiben, találmányaiban.

A darab hajnaltól hajnalig, huszonnégy óra alatt játszódik. Szerintem igen fontos, hogy az első két rész teszi ki a darab több mint felét, a kamion sofőrje csak a huszadik oldalon jön ki a fülkéből, s csodálkozik rá arra, ami történt. Ajelenetek/részek innen egyre rövidebbek, zaklatottabbak, egyre több a látvány, a jelzésszerűség, nő a feszültség, viszont a szöveg veszít a súlyából. Alighanem lehet beszélni, csak nem nagyon van már mit mondani.

Négy jeleneten keresztül hajnal van, a baleset hajnala, a jövevények ezalatt szépen és kedélyesen, erőszak nélkül birtokba veszik a házat. S a legfurcsább, hogy nemhogy ellenállással, de még igazi rémülettel sem találkoznak.

A Könyökkanyar rendezője: Paál István

Tolnai Ottó: Könyökkanyar. Zalaegerszeg, próba-előadás (Szakony Attila felvételei)

Az indítás íróilag is, de alighanem színházilag is fantasztikus, kidől a fal, az egyik szobába berohan a kamion, a másikban, ahol a Mama alszik, kiröpül rámájából egy olajfestmény a Mama kezébe. A festmény: kép a képben, idill a szétrombolt idillben, Ez az első jelenet kész leginkább íróilag, itt van a Mama első és utolsó monológja, s ettől szerintem a Mama abszolút főszereplővé válik, a többiek, még Lux is, még Eleonóra, a lánya is inkább csak jelzés. A Mama az elvágyódó, a giccses formájában is festőit, idillit akaró széplélek, kicsit nevetséges, kicsit szánalmas, a darab első részében csak Luxról, erről a különös bohócfiguráról hajlandó tudomást venni, róla is csupán a modora miatt. A Mama az első részben alig vesz tudomást arról, ami történt, a második részben pedig sodródik, illetve lelkes résztvevő lesz, végül eljátssza a házat. Tehát teljesen passzív, csak az emlékeiben él, azt tudja „szembeszegezni" a kamion valóságával.

Ez az első rész a „legtolnaiasabb", itt vannak Tolnai jellegzetes toposzai, a libák, a tenger, az azúr; itt minden mondatról, minden mozzanatról érdemes lenne beszélni. „Úgy viszonyulok a tengerhez például, mint azelőtt. Sőt szebben izzik nekem, mint ahogy az elérhetetlen, elveszett dolgok izzanak. Megszépülnek" - mondja Tolnai Ottó az említett interjúban.

Érdemes lenne például arról is, hogy a Mama szobája teljes egészében kulisszákból áll, kis paravánokból, azúr tapétaajtóból, tehát ez, a lakók világa, ha értékeiben közelebb áll is hozzánk, kevésbé valóságos világ, mint majd a jövevényeké.

Megjelennek, illetve szóba kerülnek a Wilhelm-dalok, a kiváló Tolnai-kötet szereplői, Gallérka, Hullala Julcsa, maga a félnótás Wili, s a tenger, illetve Eleonóra kapcsán maga Tolnai is szóba kerül, mint rezge és kerge költő.

Hogy mennyire nem csak arról van szó, hogy feljön a Balkán, és fölzabál egy fejlettebb kultúrát, azt tán a darab „földrajza" bizonyítja. Az első jelenetben kiderül, hogy a Bácskában vagyunk, gyaníthatóan Ó-Kanizsán. A második részben elhangzik, hogy a cincár Öregasszony a Sofőrrel Nápolyban és Konstantinápolyban is találkozott. Gyaníthatjuk tehát, hogy a medvetáncoltatók nem egyszeri és alkalmi utasok? De ez csak föltételezés.

A második részben a Fiatalasszony - lehet, hogy a baleset kábulatában - nem tudja, hol vannak: „Hol vagyunk? Átjöttünk már Trieszten? Mennyi van még Szkopjéig? Elhagytuk már Nist?" Úgy véli, lefelé tartanak a Balkánra. A rádió is arról beszél, hogy az ó-kanizsai téglagyárból kellett volna adományokat szállítani a kopaoniki falvaknak, vagyis lefelé, Koszovóba. Az Öregasszony Uppsalál és Koppenhágát emlegeti, ahol azt álmodta. csak hattyúprémmel bajlódik ezek után. Lux Görögországból megy Görögországba. A Sofőr később azt kérdezi, hogy Törökországból jövünk vagy Törökországba megyünk? A cincárok egy kicsit törökök, egy kicsit bolgárok, egy kicsit görögök, de igazából cigányok, a Titkár a végén azt mondja róluk, hogy „felettébb *dinamikusak, ide-oda hömpölyögnek* ezen a *félszigeten".* Vagyis: ide-oda vándorlás van, nem az iránya, hanem a kimenetele világos, nem kétséges, hogy melyik kultúra lesz a győztes. De a darabban *ez nem* menekült-ügy!

Kérdés: nem izgalmasabb, vitálisabb-e ez a délies, balkáni kultúra, mint az, amit az anya és lánya házában talál? Éppolyan érvényes a kultúra: az Öregasszony törökkávét főzni, baklavát csinálni tanítja a Kurvácskát, hárfáznak, medvét táncoltatnak. Akár még együtt is tudnának élni...

Furcsa, hogy az egész darab a félelemről szól, arról, hogy valaminek vége van, miközben alig jelenik meg benne a félelem. A betolakodók tán ellenszenves, de nem gyűlöletkeltő figurák. A félelmet az kelti, hogy mindez valóban megtörténhet, rem pedig az, ahogyan történik, mert eléggé kedélyesen történik, erőszak nélkül:

se a Mama, se Eleonóra nem tiltakozik: vagy örül, vagy hagyja magát sodortatni.

Különösen furcsa a Mama „színeváltozása". A korábban finom, álmaiban és képzelgéseiben élő Mama úgy beszél és viselkedik, mint egy markotányosnő, végül az „itta piros"-játékon eljátssza a házat. Ezek az utolsó jelenetek már rövidek és kapkodóak.

Persze a jövevények azért lassan és kedélyesen kirabolják a házat. Tán nem is kirabolják, csak elveszik. El se veszik, evidencia, hogy az övék. Ők lesznek otthon.

Teljes abszurddá, szatírává a hatodik résztől válik a darab, a Polgármester és a Titkár megjelenésével, s a lidérces mondattal: „Szépen elhelyezkedtetek...", s hogy erre senki semmit se szól, mit is lehetne post festa, most már minden lehet. Nem is történt semmi. Semmi agresszió. Egyszerűen a jövevények vannak többen, a Polgármester fogadja és legitimálja őket. Az egész *darab a* Medve *Apollóvá borotválásáról* szól, a *zárókép csak megjeleníti ezt.* A jövevények élik a maguk életét, kultúráját, s egy idő múlva ki emlékszik rá, hogyan is kezdődött a történet. Ez a legfélelmetesebb. Hogy magában a darabban egy szem tragédia nincs. És a dolog mégis „csicsog a vértől".

Azt hiszem, külön érdemes beszélni a Tolnai által elképzelt látványról, színpadképről. A szöveg láttat, lefest, megérzékít tengert, hajnalt, múltat, olajfestményt, mindent. Fantasztikus kép, „találmány", ahogyan a második részben az Öregasszony elsüllyed, és fuldoklik a búzában, a finom bácskai búzában, „elnyeli a homok". Aztán a tengerihalmok a szobában. A Medve, ahogy a libával átszalad a színen. Lux öltözéke; aztán, ahogy egy lezuhant lécen fölszalad a padlásra. Közbevetőleg: gyönyörű az emberforma kaptár, aminek a köldökén csorog a méz. S hogy mindaz, ami csak lehet, meg is jelenjen, arra igencsak szükség van. A rendezői vízióra tehát.

Az aranyszárnyú angyalkák füzére a padlásról... A színpad, sejthetően, tényleg valami csodálatos egzotikus szőnyeg, mely már ismét fölrepült (persze „csicsog a vértől", de vér nem lát-szik, ettől félelmetes az egész). Eleonóra, hátán a kékkőoldatos rézpermetezővel.

Néha az az érzésem, hogy Tolnai érzékletes tárgyai, látványai maguk és magukban is elvinnének egy előadást. A hatodik rész medvetáncoltatása vagy a késdobálás például, vagy a hetedik rész „itta piros"-játéka, mely szavak nélkül is elmond mindent, amikor a sunyi, kisszerű gyufaskatulya-játék betölti a színpadot. Végül pedig a medveborotválás igazi, fantasztikus zárókép, a civilizálás groteszk, félelmetes aktusa.

S talán nemis a Medvétől és táncoltatóitól, hanem a Borbélytól, Polgármestertől, Titkártól - talán magunktól kell igazán félnünk.

RADNÓTI SÁNDOR-MÁRTON LÁSZLÓ

DIALÓGUS A BÖGÖLYRŐL

RADNÓTI SÁNDOR Kiindulási pontom: a darab „történik Weimarban 1933 telén"; Hitler demokratikus úton átvette a hatalmat, pártja megnyerte a választásokat, őt kancellárrá választották. Weimarban a darab fikciója szerint egy színházi együttes Sokrates (a szerző *írásmódja)* haláláról szóló darabot ad elő, amely politikai támadásokat, pert von magára. Az utolsó előadás után vagyunk, legördül a függöny, ez után kezdődik a játék. Szereplői: Martin von D. G., a weimari egyetem professzora, hatvanéves, s mint kiderül, a mű főszereplőjének, Bögölynek, Sokratesnek, azaz egy Gustav nevű színésznek gyerekkori barátja, szellemi szövetségese és útitársa egy görög utazáson; maga Sokrates, a Bögöly, Gustav; a felesége, Klara, aki Martinnak, a filozófusnak, a weimari egyetem másnap kinevezendő és a másnapi beiktatási beszédére készülő rektorának a húga, tehát a két egykori barát egyben sógor is. Azután Klari, Xantippe, aki a darabban Sokrates feleségét játssza, egyébként Martin huszonöt éves lánya, aki apját már régen elhagyta, nagynénjéhez és Gustavhoz költözött, színésznek állt. S végül négy férfi-színész, akik Phaidon, Kriton, Kallikles és Lükon szerepét játsszák a darabbeli darabban. Négy különböző karakter, közülük világosan látható Simon alakja: zsidó értelmiségi és Klari jegyese; Ludwig Martin tanítványa volt, majd elhagyta az egyetemet, hogy Gustav-Sokrates színésze legyen; Joachim sportoló, egy sportversenyen lát-ja meg és szemeli ki egy szerep eljátszására Gustav; valamint Robert, akiről többszöri olvasás után is csak sejtem, hogy figurája mire szolgál és miről szól. És végül az utolsó szereplő, Sara Braun súgó, kellékes, mindenes, húsz év körüli lány, a lelkes színházszeretet, naiv ügybuzgóság képviselője.

Bonyolult képlet ez; az eligazodást segíti, ha világosan látjuk, hogy Sokrates személye az, aki mindenkit összeköt; nemcsak a történet, a szüzsé alapján - mint vezető színész, minta társulat vezetője, mint a darabbeli darab főszereplője -, hanem mert ő az, aki valamilyen bonyolult és szenvedélyes viszonyban van mindenkivel vagy majdnem mindenkivel a szereplők közül. Említettem már ifjúkori szenvedélyes barátságát a filozófussal; az ő húgát veszi el, aki harmincévi házasság után is szenvedélyes és a saját személyét tökéletesen kikapcsoló szerelemmel veszi körül Gustavot; kiderül az is, hogy Martin lánya, Klari is szerelmes Sokratesbe; sőt az is, hogy Ludwig, a filozófustanonc is szerelmes Sokratesbe; és Joachim is csábítás tárgya; Sara Braun is szerelmes belé, gyermeket vár tőle.

A dráma legfőbb története, hogy Martin és Gustav-Sokrates hosszú idő után először találkoznak, és vitájukban ez a találkozás az igazság pillanatává válik. A vita hátterében a közönség zajong, nem akarja elhagyni a színház körüli teret, jelenléte a darab folyamán egyre fenyegetőbbé válik, véres jelenetekre kerül sor, a színészek közül egyik-másik kimegy, megverve jön vissza. Nos, ebben a Martin és Gustav közti vitában derül fény azon viszonyokra, melyeknek a középpontjában Sokrates áll. Aki - az eredeti Szókratész kultúrtörténeti funkciójának is megfelelően - szellemi erotikus viszonyban van a többi szereplővel, s közülük többel testi, érzéki erotikus viszonyban is. Martin esetében az ifjúkori barátságot, a szellemi erószt egy távoli érzéki erotika is színezi. Két szereplő nincs benne ebben az erotikus vonzásban, az egyik Simon, aki Klariba szerelmes, a másik pedig Robert, a legnehezebben érthető figura, mert mintha külön állna ebben az erotikus kapcsolatrendszerben. Én úgy fogom fel, hogy ő az a moralista figura, akit kevésbé a szellem vagy a test erotikája, inkább az igazság, Sokrates athéni és weimari pereinek az igazsága foglalkoztat. S noha nem tölti be a rezonőr klasszikus szerepkörét, mégis egyfajta moralista rezonőr ő - ha jól értem.

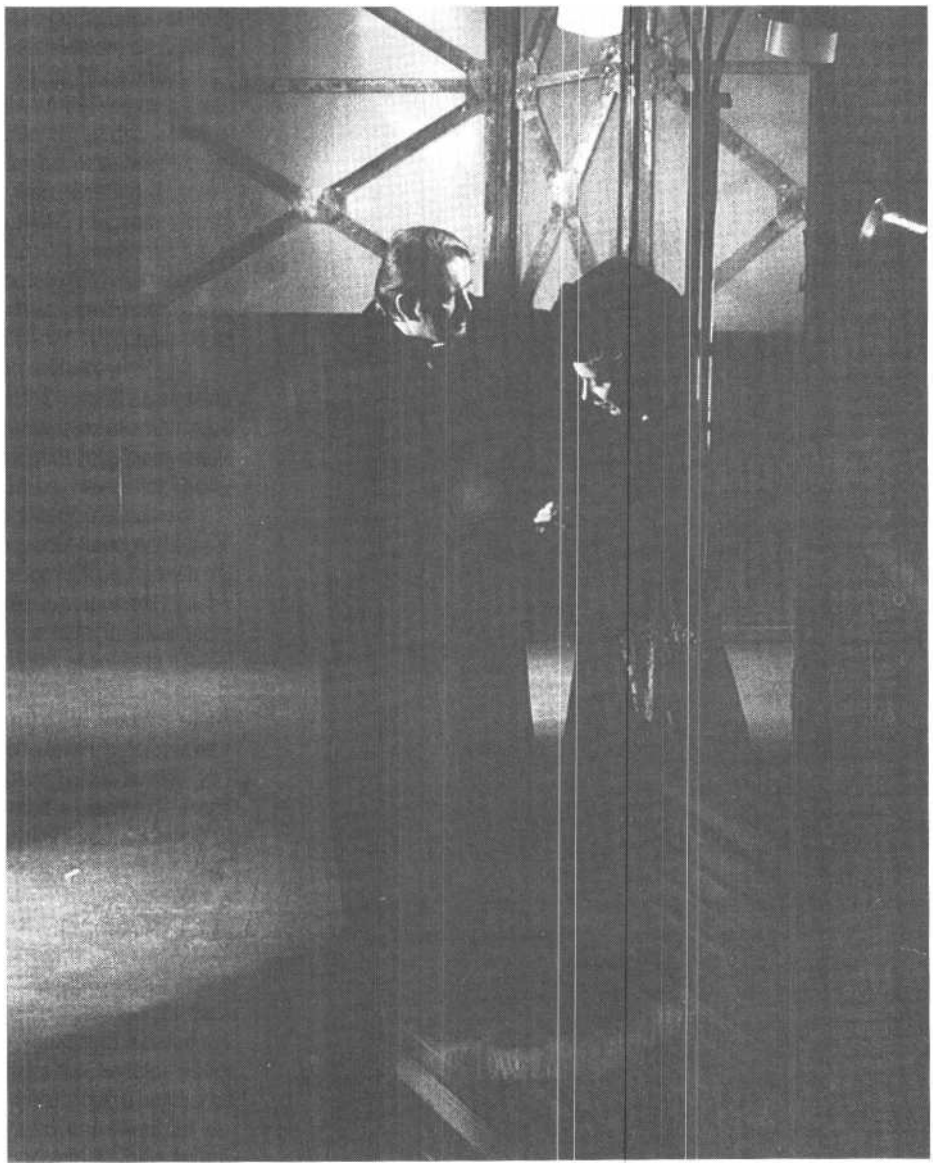
Tehát egy nagyon bonyolult szellemi és testi erotikus kapcsolatrendszer bontakozik ki előttünk, amely a Nagy András munkásságában jól ismert, izzó és mindig kissé túl izzó szövegben jelenik meg. Dramaturgiai szempontból - s ez a színrevitelnél problémát fog jelenteni - ezek álló jelenetek, a színészek állnak a két rész alatt, a nagy és bonyolult viszonyok deklamatorikusan bontakoznak ki.

A darabban működő kettős erotika mögött filozófiai politika van, mérhetetlen mennyiségű filozófiai utalás. Ezek a filozófiai-filozófiatörténeti vonatkozások természetesen feltárhatók, vagyis nem kerüli el figyelmünket az a fontos névazonosság, hogy a weimari egyetem jövendő rektorának keresztneve azonos egy ebben az időben - ha nem is Weimarban - rektorkodó filozófuséval, Martin Heideggerével. Martin szövegei-

ben vannak heideggeri gondolatok, másutt Platón *Szókratész védőbeszéde* című művének gondolatai, mondatai szűrődnek be a darabba. A szereplőlista után olvasható, hogy a szerző idézi Arisztophanészt, Kierkegaardot, Nietzschét, Dosztojevszkijt és Csehovot is. Mindez a kultúrtörténésznek vagy irodalomtörténésznek számos elemeznivalót kínál, mégsem akarnám a színháziakat elijeszteni. Nem hiszem ugyanis, hogy ezek az utalások és idézetek hozzátartoznának a mű lényegéhez; nem hiszem, hogy volna itt olyan bonyolult filozófiai mondandó, amely a nézőknek nehezen érthető.

Mi itt a mondandó? Churchill szerint lehetséges, hogy a demokrácia rossz államforma, de bizonyos, hogy nála jobbat még nem találtak ki. Vagy: Bibó írta 1956-os, nevezetes memorandumában - amikor államminiszterként a Parlament épületében egyedül kopogtatta az írógépét, a magyar történelemnek egy igazán nagy és szimbolikus pillanatában megoldási kísérleteken törve a fejét -, hogy a demokratikus technikák bármilyen hiányosságaik ellenére is a leginkább emberi életet képesek biztosítani. Az azóta eltelt időben a történelem nagyobb eszmei újdonsággal nem szolgált ezen a téren, beleértve az 1989-es kelet-európai forradalmakat is. Nos, ha kissé leegyszerűsítem ennek a darabnak a szellemi mondandóját, akkor úgy fogalmazhatnék, hogy miként az athéni Szókratész súlyos kihívást intéz az athéni demokráciához, ez a fiktív weimari Sokrates is rendkívül súlyos kritikát gyakorol a demokrácia felett, amiért az nem kedvez az elitnek, nem kedvez a szellem arisztokratáinak, és lám, demokratikus úton szélsőséges diktatúrát juttat hatalomra. De - folytatom a darab szellemi summázatát - ez a gyenge, korlátolt és korlátozott, szellemileg a relativizmusra hajló, a radikális gondolatokat taszító demokratikus aura, a maga iróniájával, még mindig jobb és emelkedettebb, mint az a patetikus cinizmus, amely le-vonja a demokrácia ilyetén állagából a maga radikális következtetését. Azért győz a Gustav-figura Martinnal szemben, mert Martin levonja ezt a cinikus, patetikus következtetést. A 274. oldalon Gustav azt mondja: „Ennél csak egyetlen nagyobb veszély van, Martin; ha a te szavaidat akarnám kölcsönözni: ennél az iróniánál. Igen: a cinizmus. Pontosabban: a patetikus cinizmus."

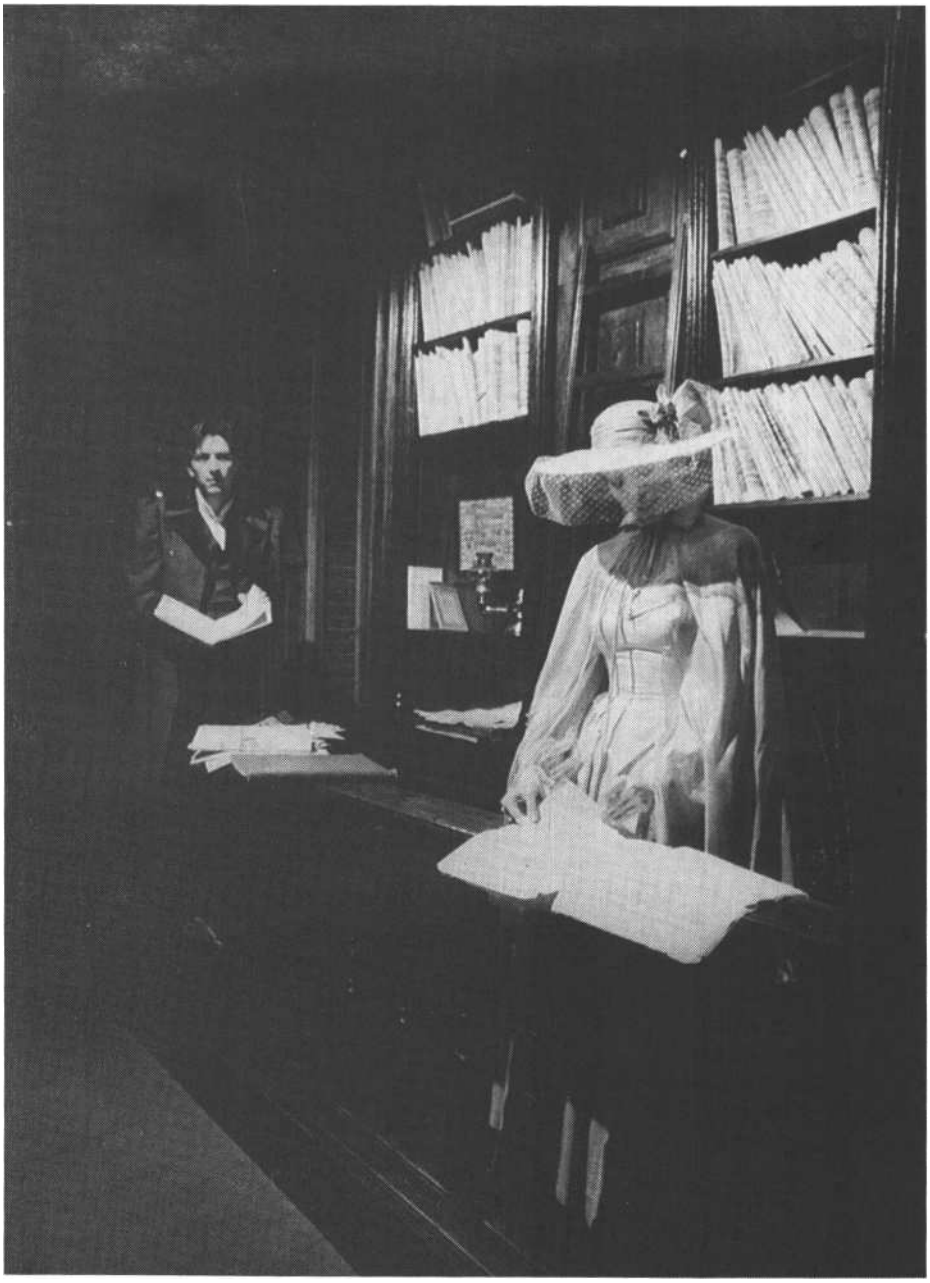
Egy másik idézettel folytatom: „Itt minden szimbólum, stilizált szimbólum." Ez a következtetés szimbolikus és stilizált módon vonatik le ebben a darabban, abban az erotikus térben, amelyet megpróbáltam fentebb rekonstruálni. Nem irigylem a színészeket; azt hiszem, Füst Milán Látomás és indulatában szerepel az a gondolat, hogy színpadon még soha nem ábrázoltak zsenit, Shakespeare Hamletjét kivéve - hát itt mindjárt két zseni is van. Adva van Gustav, aki zseniális színész, egyszersmind zseniális szellem, hiszen egyenrangú partnere a filozófusnak, és harminc év távolából is egyenrangúan veszi fel vele a filozófiai vitát; természetesen erotikus zseninek is kell lennie, valamint felsejlik mögötte Szókratész zsenije is, akit eljátszik. És vele szemben áll Martin zsenije; szerencsére itt már a szöveg maga is lefojtja kissé a zsenialitást. hiszen alá kell rendelődnie Gustav-Sokrates zsenijének.



Nagy András: Anna Karenina pályaudvar (a Radnóti Színház előadásában Andorai Péter és Takács Katalin) (Katkó Tamás felvétele)

Talán emlékeznek rá, hogy Nietzsche pályakezdő nagy művében, *A tragédia* születésében Szókratésznek rendkívül negatív szerepe van. Nietzsche azt mondja, hogy Szókratész volt az első értelmiségi, az első racionalista gondolkodó, s ő kezdte el a világnak a vallástól való meg-fosztását. Ez a gondodat és ez az allúzió - tudni-illik Szókratész új filozófiatörténeti besorolása-jelenik meg a darabban: maga Heidegger is e tekintetben Nietzsche nyomvonalát követi. Ugyan-ebben műben bukkan fel a Silénos-történet is, s ez is ott bujkál ebben a darabban. A bögöly végén egyenes Nietzsche-idézet: „Hogy nem lenni jobb." Silénos tudása szerint boldog az az ember, aki korán meghal, de a legboldogabb az, aki meg sem születik. Hogy nem lenni jobb.

Nietzsche Szókratész-kritikájában van még egy rész, amelynek Nagy András darabjában szerepe van: az a mítosz, mely szerint Sokratesnek a börtönben megjelent a daimónionja, és azt mondotta neki: „Szókratész, zenélj." Nietzsche ebből mély kivetkeztetést von le, nevezetesen azt, hogy ez az eksztatikus zenei szellem áll bosszút Szókratészen, aki ennek pont az ellentéte, az el-



Illyés Barna és Létay Dóra f. h. Nagy András A csábító naplója című darabjában (Budapesti Kamaraszínház) (Sárközi Marianna felvétele)

ső kritikus, az első racionalista, ebben az értelemben az első filozófus. Ezt fordítja meg Heidegger a maga Szókratész-kritikájában, amikor azt mondja, hogy Szókratésszel a filozófia dekadenciája, elsatnyulása, a létre vonatkozó eredeti kérdéseknek a megsemmisülése kezdődik meg. Minderre ebben a darabban is vannak utalások, ugyanakkor maga a darab tartalmazza Szókratész lényének ezt a bizonyos zenei, érzéki elemét, azzal, hogy színésznek ábrázolja őt, tehát bizonyos értelemben visszaveszi Nietzsche Szókratész-kritikáját. A sokratesi erotikát pedig annyiban „zeneiesítette" Nagy András, amennyiben az eredeti, a platóni Szókratész aszkézisét megszüntette, aszexuális erotikáját szexualizálta, homo- és heteroszexuális érzelmekkel és indulatokkal telítette.

A méregpohárnak a végén el kell sülnie; enynyiben a weimari Sokrates megismétli elődje sorsát, és maga is végrehajtja a demokráciának azt az ítéletét, amelyet itt nem a bíróság hozott, hanem az a csőcselék, amely Hitlert kancellárrá választotta.

Volt itt egy vita Tolnai Ottó darabja kapcsán arról, hogy vajon a rendező számára nagyobb szabadságot ad-e, ha egy darab nincs teljesen megírva, ha bizonyos értelemben csak vázlat, vagy az a jobb, ha erősen, teljesen meg van írva. Magam is bizonytalan vagyok ebben, de ha transzponálom a kérdést az operalibrettóra, akkor nyilvánvaló, hogy egy drámát nagyon meg kell ritkítani ahhoz, hogy a zene benyomulhasson, hogy a zenének helye legyen benne. Ami Nagy András darabját illeti, itt aztán nagyon kevés helye van a rendezői képzeletnek, annak, hogy a figurákból mit csinál. Ezek a figurák ugyanis „le vannak téve", és rengeteg reflexió teszi őket plasztikussá, ha azzá teszi - a női figurákat egyébként nem teszi azzá, ez nyilvánvaló hibája a darabnak. E tekintetben tehát a rendezőnek nincs helye az értelmezésben. Más tekintetben nyilvánvalóan fontos szerepe lehetne, bár itt a cselekmény csekély, s az is szavakban, önreflexiókban bontakozik ki. Nagyobb része a múltra vonatkozik; egyetlen szálon vezet a jövő felé, a megsejtett és megérzett, reprezentatív öngyilkosság végső gesztusában.

MÁRTON LÁSZLÓ Úgy vélem, hogy amilyen nagy és jelentős kihívás Nagy András A bö*göly* című drámája a magyar színházak számára, oly mértékben függ a megítélése attól, hogy miféle előadás születik belőle, milyen problémák kerülnek előtérbe a rendezés során. Ha ugyanis színműként s nem leírt szövegként vesszük szemügyre, akkor szembetűnő érdeme az, hogy igen bonyolult konfliktusrendszert ábrázol. Én a konfliktusoknak legalább három síkját látom benne: egyrészt Gustav és tanítványai viszonyát, együtt nézve a férfi és női szereplőket, másrészt Gustav és Martin viszonyát, s ez a sík köti össze az elsőt a harmadikkal, tudniillik a színház és az adott politikai viszonyok konfliktusával. Így nézve a darabot viszont kérdésessé válik az az azonosítás, amit Radnóti Sándor vetett föl: valóban ilyen problémátlanul azonosíthatók-e a felléptetett figurák más, célzások formájában kétségtelenül megjelenő konkrét személyiségekkel; valamint azok a tézisek, amelyeket képviselni látszanak, valóban olyan egyértelműen és tisztán jelennek-e meg, mint ahogy azt első olvasásra gyanítani lehetne?

Gyanakvásomat mindenekelőtt az a tény kelti fel, hogy a darab történelmi kontextusa nem hiánytalan, nem az 1933-as szituáció historikus vagy dokumentarista megjelenítése. Még ha Martin figuráját Heideggerrel azonosítanánk is - amit a darab egyébként nem sugall egyértelműen, legfeljebb rejtett utalás formájában rögzíti, miszerint nem árt, ha az olvasó Heideggert is szem előtt tartja, mint a huszadik századi gondolkodás egyik nagy személyiségét -, Heidegger akkor sem volt a weimari egyetem rektora, már csak azért sem, mert Weimarban nem volt

egyetem. Egyáltalán, az a Weimar, amely itt megjelenik, mintha nem volna azonosa földrajzi-történelmi Weimarral; nem az a Weimar, ahol annak idején Goethe, Schiller, Herder, Wieland és mások laktak, amely klasszikájával a jénai romantika párhuzamosa volt, és amely mint kisváros nyilván meglehetősen forrongott a náci idők kezdetén, de elképzelhetetlen, hogy olyan csőcseléket csődített volna össze, amely egy nagyvárosban minden további nélkül összecsődülhetett. Weimar itt inkább szimbólum, semmint konkrét földrajzi tünemény. Ennek megfelelően tartok attól, hogy Martin figurája sem azonosítható Heideggerrel, inkább csak egy Bildungsbürger ő, akinek jelentős filozófiai olvasottsága van, és többek között e jelentős filozófiai olvasottság vezeti el ahhoz a cinikus pátoszhoz, amelyről itt már szó esett. Akit a darab mint figurát lefokoz, az nem Heidegger, hanem egy jelentéktelen, s ebbe a konfliktusrendszerbe éppen a maga jelentéktelenségével sokkal jobban illeszkedő, intellektuálisan handabandázó, náci kollaboráns hólyag.

Ennek a lefokozásnak megvan a maga párhuzama Gustav figurájában is. Nem hinném, hogy termékeny volna az az értelmezés - amire egyébként van csábítás -, hogy egy modern politikai szituációban, miközben egy színház Szókratész drámáját jeleníti meg, a vezető színész maga is végigéli Szókratész drámáját. Nem erről van szó, hanem éppenséggel e kísérlet kudarcáról; arról nevezetesen, hogy mennyire nem lehetséges Szókratész drámáját végigélni, és aki külsőségeiben utánozni próbálja, az mily nagyot bukhat. Gustav nem Szókratész, legfeljebb Sokrates-epigon. Ha megnézzük, mit csinál ez a figura, azt látjuk, hogy nála több évtizeddel fiatalabb fiúkat és lányokat csábít el a szónak részint erotikus, de még inkább szellemi és érzelmi értelmében. S mégcsak nem is a csábítás magasiskolája ez, hisz alapjában véve meglehetősen könnyen megy.

Jogos kérdésnek látszik az is, hogy Martin cinizmusával nem éppen egy másik fajta cinizmus ütközik-e össze, s hogy a két figura nem hasonlít-e egymásra némiképpen. S talán éppen ez a hasonlóság, a közös források, ahonnan elindultak, a hajdani szoros érzelmi, esetleg erotikus függés - ezek fordítják őket egymással szembe ebben a politikai szituációban, s ez a szembefordulás inkább a párhuzamot hangsúlyozza, erősíti. A patetikus és felülről tekintő cinizmussal szemben egy alulról tekintő, s ennélfogva erkölcsileg nyilván elfogadhatóbb, rokonszenvesebb cinizmus áll, amely megítélésem szerint a legkevésbé sem igazolja a demokráciát. Ellenkezőleg, inkább azt mutatja ki: abból, hogy a demokrácia magában hordozza pusztulásának csíráit, és ebben a formájában meglehetősen korrumpálódott, arra lehet következtetni, hogy a demokráci át mindig az adott formája minősíti. De erre nem szeretnék részletesen kitérni. Csak zárójelben jegyzem meg, visszatérve megint a történelmi háttérre; nem vagyok egészen biztos abban, hogy egy Szókratészről szóló dráma 1933 eleji előadása - főleg, ha oly historizáló felfogásban játszották, hogy antik ruhák és kellékek vonultak fel a színpadon - a nézőközönséget oly mértékig felháboríthatta, hogy belőle atrocitás fakadhatott. És e merőben történeti kérdésen túl kérdéses az is, vajon a színház rendelkezik-e annyi mozgósító erővel, hogy egy vezetőszínész annyi tiszteletet vívjon ki, hogy valaki vagy valakik rendszeresen a halálát kívánják méregküldemények formájában. Ha így van, ez a színháznak egyfajta apoteózisa volna.

Két kérdés befejezésül. Az egyik az, hogy ha itt egy színházi előadás létrejön, s a kihívásra egy színház a vállalás tényével és gesztusával válaszol, akkor annak az utalásrendszernek, amely a szövegre ráépül, van-e egyáltalán bármiféle funkciója. Nem arról van szó, hogy megérti-e a néző, vagy hogy a színész át tudja-e érezni mindazt, amit a figurák megjelenítenek; a kérdés általánosabb: ezek az utalások meg tudják-e találni a maguk színházi formáját? Minthogy nem vagyok rendező, ezt a kérdést meghagyom ebben az általánosságban.

A másik kérdés a darab nyelvével kapcsolatos. Vártam, mondja-e majd valaki, hogy ennek a darabnak a nyelve mesterkélt. Ezt így senki nem mondta, de ha ez kritikai megjegyzésként elhangzott volna, akkor erre lett volna egy ellenérvem. Hogy tudniillik mihelyt rászánja magát valaki arra, hogy darabot írjon, nem teheti meg, hogy ne mesterkélt nyelven írjon. Általában véve súlyos problémának érzem azt az egyre mélyülő szakadékot, amely a beszélt nyelvet, a mindennapi és spontán gondolkodás nyelvét elválasztja a leírható és színpadon kimondható nyelvtől. A nyelv az adott színpadi viszonyoktól függetlenül egyáltalán nem értelmezhető. Az a nyelv ugyanis, amely színpadtól függetlenül, a szöveget olvasva olykor valóban mesterkéltnek, vagy akár nyomasztónak is hathat, óriási helyzeti energiát adhat egy előadásnak, mert oly mértékű fonetikai és szintaktikai feszültséget halmozhat föl, hogy a szereplők összes gesztusát meghatározhatja, akár a figurák egymáshoz való viszonyáig is.

RADNÓTI SÁNDOR Márton László komplett alternatív értelmezést adott ehhez a darabhoz. Több ponton nem értünk egyet, de csak egyre szeretnék reflektálni. Nem vitatom, hogy lehetséges értelmezés az, amely degradálja a szituációk és a szereplők jelentőségét; amely azt sugallja, hogy ne tekintsük olyan súlyosnak ezeket a figurákat, hanem lássuk mögöttük a parodisztikus elemet, az üresség elemét, a filiszterség elemét mind a két szereplőben. Azén kérdésem az, hogy akkor hcgyan tekintsük a nyelvet. Ugyanis ez a nyelv értelmezésemben - és erre már utaltam - nagyon telített, fűtött; és Nagy András már nem először hallja tőlem azt sem - mert jellemzőnek tartom egész pályájára, a regényeire is -, hogy a mindvégig egy szinten tartott, „pihenőt', leeresztést nem engedő, érzelmileg, érzékileg szinte túl csorduló, sokszor patetikus kifejezésmód nem mindig használ a mondandónak. Itt nem a mesterkéltségről beszélek, hiszen azt én is elfogadom, hogy minden színpadi nyelvnek- még annak is, amely a mindennapi élet nyelvét stilizálja mesterkéltnek, megformáltnak kell lennie. De ennek a mesterkéltség-nek van iránya, és az irányt a gondolat szabja, márpedig annak, amit Márton László mond, annak egy parodisztikus nyelv felelne meg. Én nem látom ezt a parodisztikus elemet ebben a nyelv-ben.

MÁRTON LÁSZLÓ Ezt én sem látom, és azt is kizártnak tartom, hogy a szerző szándéka ellenére lenne benne, tehát ebben egyetértünk. Radnóti Sándor két különböző dolgot vet fel. Az egyik a nyelvvel kapcsolatos. Itt csak a régóta hangoztatott rögeszmérnet ismételgethetem. Én úgy gondolom, hogy a színművek nem irodalmi művek, legalábbis nem abban az értelemben irodalmi művek, ahogyan a próza vagy a líra az, mert a színművek léte: az előadás igazolja. Akkor viszem: a sok szövegváltozat, a színpadi viszonyoknak tett engedmények miatt a mű külső körvonalai elmosódnak. Amennyiben az előadás létrejön, akkor ennek az egynemű, Radnóti Sándor megfogalmazása szerint telített szövegnek is több szintje alakul ki a szereplők között, és ezek a szintek különböző módon fognak funkcionálni.

Radnóti Sándor korábban azt is mondta, hogy ebbe a telített szövegbe igen nehezen nyomulhat be a színház. Ez csakis mint erőteljesen kritikai megjegyzés értelmeztető, és kétségkívül a szöveg színháziatlan jellegére utal. Szerintem viszont ezt egy rendezőnek természetes adottságként kell elfogadnia, és a több szint megteremtésével meg kell találnia azokat a tereket, ahová a színház benyomulhat.

Megpróbálok mosta degradálásról, a színház és a figurák degradálásáról beszélni. Ez egy olyan kérdést vet föl, amely a darab egészétől egyáltalán nem idegen: azt, hogy egy gondolkodó miképpen élheti meg a saját gondolkodását. Az ókorban elég általános szokás volt, hogy ha valakinek a gondolkodói nézeteiből, habitusából bizonyos erkölcsi következtetések is származtak, akkor legalábbis illendő volt az illetőnek aszerint élnie. Függetlenül attól, hogy igaza volt-e vagy sem, vagy hogy nézeteit mások osz-

tották-e vagy sem. S ha nem aszerint élt, akkor a szavának nem hittek, őt magát megvetették. Ez hosszú ideig így működött, sokan cselekedtek eszerint, akár egy oly arisztokratikus figura, mint Platón, vagy egy olyan első pillantásra riasztó szörnyeteg, mint Diogenész, vagy némely szélsőséges aszkéták. Ez a gyakorlata legújabb korban általunk is jól ismert okoknál fogva többé-kevésbé lehetetlenné vált. Egy gondolkodó konkrét, mindennapi személyisége nagyon élesen leválik az általa kiagyalt gondolkodói rendszertől, de sajnos nem arányosan válik le, hanem olyanformán, mint egy óriási fáról egy zörgő kis levél. Holott talán vigasztalóbb volna, ha ez az arány kiegyensúlyozottabb volna. Hogy fordítva legyen, az már egyenest retrográd utópia. De amennyiben ez a gondolat jelen van Nagy András drámájában, márpedig én fölfedezni vélem, akkor ez a legkevésbé sem parodisztikus vagy humorisztikus, hanem ha van tragikum ebben a drámában, akkor a figurák kisszerűsége és olykor viszolyogtató szemforgatása ellenére is: ez az.

BALASSA PÉTER

„SÁRBÓL KECMERGŐ SÁR"

Márton László sok tekintetben elképesztő drámai vállalkozásának első két része a zalaegerszegi Nyílt Fórum 1992. évi füzetében jelent meg; a róla folytatott beszélgetés múlt év november végén hangzott el, amelynek bevezetőjéből kifejtettebb alakban adok most közre egy részletet. Műelemzés helyett inkább első értelmezéskísérletnek tekintse az olvasó, mely egyelőre csak a központi problémákra összpontosít.

Úgy vélem, *a vállalkozás* és a *drámai* szavak egyaránt alkalmasak jelezni, egyelőre minden tartalmi, minősítő megállapítás nélkül, a Báthory Zsigmond erdélyi fejedelmet középpontba állító, több részre tervezett darab lehetőségének a horderejét. Hiszen már pusztán az a tény, hogy valaki a XX. század végén úgy gondolja: meg kell s lehet írnia a tizenöt éves háború erdélyi politika- és sorstörténetén keresztül a nekünk szóló alkat és alkatok szomorújátékát, hogy tehát lehetséges volna az a közös tudásra építő történet, amely színpadon még megszólal, manapság drámai elhatározásnak tűnik. Olyan elszánás ez, amely egyszerre tudja és nem tudja, hiszi és nem hiszi, hogy a téma- és problémaválasztás jelenthet számunkra valami színházi módon élőt és elevent anélkül, hogy erre vonatkozó tudása és kételye, hite és hitetlensége valamely nemzeti-kollektív ideológiából, ügymániából, érvényét vesztett akarásból és próféciából volna levezetve, mint elődeinél (ha ugyan azok) oly sokszor. Ha már A nagyratörő szellemi forrásvidékét vesszük szemügyre, akkor legközvetlenebb előzményére magának a szerzőnek a munkásságában lelünk: a Holmiban megjelent kiváló magyar irodalmi esszéin kívül elsősorban *a Kiválasztot*tak és *elvegyülők* sorselemzése ez, a magyar politika, alkat és történelem különleges pillanatában (a nyolcvanas évek vége felé). Ott zsidóság és magyarság egymáshoz való viszonyának eredeti, kiélezetten pontos analízise, következtetésláncolata tanulmányozható, itt ugyanennek a magyar történelemben és lélektörténetben való továbbgondolása, drámai artikulációja. Bizonyos, hogy az 1987-es tanulmány jó kísérő olvasmánya lehet a drámaciklusnak, hiszen Márton azoknak a nemes magyar főknek a tradícióját fejleszti tovább, akik mindig is sejtették, jelezték azokat a megdöbbentő - némelyeknek persze botrányos - sorspárhuzamokat, melyek részben magyarázatai is - *similis simile (non)* gaudet *alapon* - a szomorú gyűlölet-szerelemnek. A távolabbi forrás viszont eszmei, tematikus, formai, szempontból egyaránt nem más, minta nemzeti dráma (s nem kis részben a nemzeti emlékezet, önismeret) alapműve - *a Bánk bán.*

A nagyratörő írója újrakölti, újrakezdi azt a drámai kérdéskört, amely a *Bánk bán* óta s részben általa az ún. nemzeti drámában nem, hanem a magyar költészet teljében és a próza egy-egy művében tudott megfogalmazódni, kivilágosodni, önértéssé válni. Ott veszi fel a fonalat, ahol, úgy tűnt, a legkevésbé lehetséges: a nemzeti önismeret félsikereinek és legtöbbször csődjének újraalkotott helyszíne ez, körülbelül az a szellemi tájék, ahol *a Bánk bán* nevezetes megoldatlansága a negyedik felvonástól nyilvánvalóvá válik. Ahogy és amennyire a zseniális Katona művészi-szellemi természete, dramaturgiája mélységesen kifejezi magának a „nagyúrnak" alkati, szellemi kudarcát, a magyarságét, úgy válik éppen ez a rátalálás és fel nem ismerés a Bánk bán-probléma, a Bánk bánozás szomorú tradíciójává mindazoknál, akik nem vehették észre eléggé: az a mód, ahogyan Katona a *Bánk* bánban rá döbben és visszaretten, éppen arról a magyar tragédiáról szólt, ami nem tudott valóban tragikusan: szabadon megszólalni magában a történelemben sem. A nagyotakarás, az intuitíve pontos téma- és problémaválasztás és az anyaggal-problémával szembeni távolságtartás, elfogulatlanság hiánya: az írói szabadság, ami *nem kívülállás, hanem inkább a fogság hián y a* - ez az, amit a Bánk bánozás szomorú tradíciójának nevezek. Márton László nem foglya anyagának, holott kérdésfeltevése, témája, a drámai probléma a *Bánk bán* újrakezdése. Műve - kis túlzással - a nemzeti dráma, tehát a nemzeti önismeret lehetőségének újraolvasása és -írása. Katona József a szeretet-gyűlölet viszonyokat mindenáron hozzá akarja igazítani a történeti sorsvonalhoz, magyarázó funkcióval látja el őket, s így különös racionalizációt hajt végre, így alkat és történelmi-politikai világ összefüggésének megjelenítésében benne van a tisztánlátás hiánya is, magában a végiggondolásban rejlik az a morbus hungaricus (sors és *sértettség szét nem* választása), amit színre visz (az idegengyűlölettől az ellenségképzésen át II. Endre figurájáig és a nagyúr-Tiborc kapcsolat különösen érdekes kétségességéig). Márton László éppen sors és sérülés szétszálazásával kezdi. Ennek a műveletnek szükséges előfeltétele azonban magában a darabsorozatban hitelessé tenni, hogy itt és *most,* a drámai térben és időben *nem* érvénytelen, nem kártékony ostobaság egy nemzeti szomorújáték (annyi mint: nemis tragédia, nemis komédia) költői eszméje, ami az alapszituáció dimenziójában úgy foglalható össze, hogy nagyratörő, bizonyos tekintetben csakugyan nagyszabású, formátumos, de aránytalan és lezüllő emberek meg akarnak valósítani valamit, ami miattuk sem lehetséges: két nagyhatalom között szabaddá, függetlenné tenni az országot, rájönni önmagunkra. Ez azt jelenti, hogy e szomorújáték idejében-terében a nemzet transzcendentális határfogalomként való akceptálása, szembesítve a nemzetvesztés „hazafias" gyakorlatával ugyanezen alakok, szereplők által, valóság és érvényesség vibrálását teremti meg, kétség és meggyőződés, akarás és realitás, mánia és melankólia, nagyotakarás- és fogyatékosságkomplexus dialektikus erőterébe veti bele ezt a határfogalmat. Nóvumnak, a Bánk bánozásra nézve mintegy megváltó erejű újdonságnak tartom, hogy Márton a deheorizálás, a paródia és az *ab ovo* lekicsinylés szintén hagyományos útját sem választotta. Komolyan veszi hősei szándékait és így válik hitelessé kíméletlen ábrázolása: sem felfelé, sem lefelé nem stilizál, hanem mindenoldalról bemutat, megjelenít. Ezért tűnik a koncepcióból következőnek, logikusnak a műfaji megjelölés: szomorújáték és nem tragédia (de nem is farce, paródia vagy tragikomédia). Magasrendű, tragikusan

Márton László: Lepkék a kalapon (Márton András, Nagy Sándor Tamás és Hernádi Judit a Radnóti Színház előadásában) (Ikládi László felvétele)

hangolt költészet (lásd a monológok némelyikét, az olasz jelenetet stb.) és keserű szatíra egységbe forr. Hiszen különös feszültség támad egyfelől a fejedelmi udvar, az országgyűlés általános lélektani és morális állapota: züllött, kicsinyes hatalomakarás, köpönyegforgatás, hazudozás, árulás, megvesztegetés, számítás, hitszegés, kifinomult-barbár rafinéria és taktikázás (Kendiék pártja, Jósika, Carillo, a Báthory fivérek), másfelől a komolyan vett felelősség, az elhivatottság, a meghökkentő ember- és országismeret között. Ügy tűnik, azért sikerült a nemzet mint határérték, határfogalom érvényesítése egyáltalán, mert ezeknek az alakoknak, szereplőknek még valami archaikus országérzékelése, premodern-szakrális tudattalan tudása van ország és személyes test szoros összefüggéséről. Meggyőződésem szerint ez a - messze a modernitásba belenyúló - archaikus közösségi zárvány a magyar művészetben szimbolikusan Ady Endre alakjával és költészetével-publicisztikájával, Babits harmincas évekbeli művével, szavával, Bartók patriotizmusával és Jancsó *Szegénylegényekjével* szállt sírba. Márton szomorújátéka, véleményem szerint, utolsó *utáni* rámutatás arra, hogy volt valamikor értelme a patrióta-magyarságnak, a jelentéstulajdonítás nem volt eleve értelmetlen, hogy nincs teteje az utóbbi tapasztalatok visszavetítésének, hanem egyetemes kérdés- és értelemkeresés rejlett mindebben (az emberélet és a történelmi világ, a történelmi ember, az ország tag, a tagok és testrészek értelemkeresése volt ez), amelynek generikus és genetikus félresiklása a szemünk láttára, a kezdet pillanatában, a 16. század végén profanizálódik, megy veszendőbe, hullik szét ugyanazon *tagok* kezében. A szerző Báthory Zsigmond és Boldizsár, valamint Gálffi János alakjában méltóságot ad a méltóságvesztésnek, kijelöli azt a viszonyítási pontot ahonnan az elképesztő süllyedés és pusztulás elindul.

Hogy ez esetben csakugyan igazolódik a szo*morújáték* elnevezés, azon is múlik továbbá, hogy a tragédiával ellentétben, nem a sors haladja meg aránytalanul a hősök szabadságát, akarását és vétkét, s nem is arról van szó, mint a komédiában, hogy az alakok kicsinyessége mintegy a helyzetet is leminősíti, habár bevilágítva azt, hanem arról, hogy a személyes szituációt végzetes, *összeilleszthetetlen módon* azonosítják az ország *történelmi-politikai szituációjával.* Az archaikus azonosítás a történelmi világban: pusztító. A kettő inkompatíbilis, de az aktorok szimbiotikusan kezelik. Ez nem azt jelenti, hogy egyáltalán nincs önismeretük, hanem azt, hogy részleges önismeretük: nem válik - nagyratörésüknek megfelelő, ahhoz méltó - elemzőkészséggé: nem válnak rendező-színészekké. Megszemélyesítik csupán történelmüket, holott úgy tudják: ők alakítják. Nem képesség nélküliek, sőt nagyon is képességes némelyikük - Báthory Zsigmondtól Jósikán át Bocskai Istvánig -, ha-

nem képtelenek úrrá lenni nem adekvát képességeiken. Úgy vélik, úrrá tudnak és éppen őktudnak úrrá lenni az ország képtelen helyzetén, de mivel ezt archaikus világuk törvénye szerint összetévesztik saját EGOjukkal (ez volna a szituáció szimbiotikus felfogása), ezért végül mégsem képesekfelismerni, hogy itt nem úrrá kéne lenni, nem is pusztán elfogadni, hanem szünet nélkül elválasztani, szétszálazni, különbséget tenni és így új összefüggéseket teremteni ember (test, lélek) és helyzet (ország, világ) között. Míg egykor Katona időnként fellobbanó tisztánlátása ellené-re éppen erre: az inkompatíbilis elemek szimbiózisára nem láthatott rá, maga is archaikusan dramatizálta a magyart a história világában, Márton éppen azáltal, hogy csak bemutatja és nem meg-ítéli, ám kíméletlen világossággal mutatja be - rálátni enged. Szenvedélyesen érdekli saját hazájának rejtélye, de nem archaikus szimbiózissal kötődik hozzá. Nem kívülről, nem oldalról, nem fentről, hanem a *nézőben,* az értelmező olvasó*ban* teremti meg a rálátást.

A nagyratörés, mely Zsigmond egyes számú alakjában sűrűsödik össze, mégsem pusztán személyes hibák gyűjtőneve, hanem a szűk mozgástér, a kaotikus történelem értelmére való rákérdezés személyes aspektusa - kik s hogyan csinálják a történelmet, illetve csinálják-e azt egyáltalán, vagy hogy is? Nem az a szomorú, hogy valaki, valakik, olykor nagyszabású férfiak nem lesznek úrrá indulataikon és személyes (egyre züllöttebb) hatalmi érdekeiken, hanem annak fel nem ismerése, hogy a szituáció irracionalitása nem gyűrhető le a saját irracionalitás nagyra törő erejével. Az erőlködés szomorúsága ez, egy káoszba süllyedő ország testén. Éppen az archaikus országérzékelés az, ami országvesztéssé korrumpálódik. A lélek politikája és a történelem politikája nem összeilleszthető. Erőszakolt, nagyra törő szimbiózisuk maga az országvesztés. Királyi szenvedélyektől fűtött és gyötört, nagy és kevésbé nagy urakat látunk, akik ugyanezen méreteik révén az orruknál nem látnak tovább. A szövegben egyértelműen és hajszálfinoman összesűrűsödik mindez a férfiasság örök félelmével - a férfiatlanságtól. Márton drámai világa ezúttal sem véletlenül táncol szünet nélkül a tréfa és a romantikus szenvedélydráma kritikus határain (lásd Zsigmond hímvesszőproblémái). Hangsúlyozni szeretném azonban, hogy jelen értelmezés természetesen nem szerzői különvéleményként, valamiféle kívülálló kritikaként olvasható ki a műből, hanem csupán egy teljes, plasztikus drámai világ bemutatásához szól hozzá. Amikor A *nagyratörő* arra koncentrál, hogy bemutassa, amint az ország sorsa nem tud tragédiává válni, noha ez nem egyszerűen pech vagy karikatúra, akkor úgy tűnik, Márton eltalálta azt a rejtett, nehezen kivehető pontot - a szomorújátékét ma -, ahonnan felépíthető az önértelmezés arányos világa, kozmikus sértődés nélkül. Megtalált a tragédia aránytalansága és a komédia aránytalansága között egy harmadik aránytalanságot, ami nagyon is ismerős, nagyon is a miénk. Hogy ráismerhetünk egyáltalán *a már* végképp elhalványult értelemre a nemzeti problematikát illetően, *s igya* régmúlt történelmi anyag is elevenné, nem idegenné válik, alapanyagának visszavonhatatlan idegensége ellenére is, azt költői, szellemi bravúrnak, a költői sűrítés (Dichtung) legnagyobb sikerének tekintem. A struktúra közössége a történeté nélkül is él és szól.

Ennek a sikernek másik összetevője a személyes lelki aspektus rendkívüli anyagszerűsége, kidolgozottsága és plaszticitása egy vezérmotívum révén, ez pedig a testvérszeretet, testvérgyűlölet, az animális rokoniság motívuma. A darab sajátos, közös terét, ismerősségét az első két részen átívelő testvérviszály forrasztja egybe, méghozzá magas feszültségen. „A vér szava", az ismerősség, a közelség taszító és animálisan vonzó oldala az a romboló, irracionális mag, amely véleményem szerint a színpadi megvalósítás gyakorlati-dramaturgiai tengelye lehetne. A lelkek családias pokla, a magyar történelemben s politikában mindig is kísértő, félrevezető akolmeleg (minden vad gyűlölet melegágya) ezúttal a rokonság adott voltán keresztül különleges, de ismerős variációban jelenik meg: akik testvérien vonzzák-ismerik egymást, pusztulásra és pusztításra ítélik önmagukat és az országot. Itt is megjelenik a mondott részleges okosság és találékonyság. Zsigmond és Boldizsár, ha különböző fokon is, de kiváló képességekkel, némi önismerettel és emberismerettel is rendelkeznek, még saját túlfűtöttségükre is képesek reflektálni, archaikus kiválasztottságukra - mondhatni: kiválasztottságukra az országvesztésben - azonban éppen e testi-rokoni közelség, szűk tér, a vér intimitása miatt nem képesek. Itt is mesteri pontossággal van dolgunk. Nem a tragikus vagy a komikus, hanem a szomorú aránytalanság az a tehetetlenségi erő, a súlyos és terméketlen egyéniségek inerciája, ami nézőt, rendezőt, színészt, színházat bevonhat ebbe a revelatív drámai térbe. Paradox fogalmazással élve: Mártonnak sikerül az összeilleszthetetlenség összeszövésének művelete, ez a nagyratörés. „Nagyúr" és világának bemutatása tehát a szó szoros értelmében *szomorú játék.* Ha a mai magyar színház valamely előadás során *meg tudja csinálni,* hogy a hősies cinizmus sajátos, Báthory-korabeli világának bemutatásával új, jóféle cinkosságot és *nem* holmi áthallást teremt, *majd akkor* tettet hajt végre.

CSIZMADIA TIBOR

MÁRTON ÉS A RENDEZŐ

Rendezés közben rendszerint arról akar-nak meggyőzni a színészek - néha a dramaturgok is -, hogy kerüljem a monológokat, rövidítsem meg őket, hiszen „egy ember nem lehet olyan érdekes, hogy tíz percen keresztül kövessük a gondolatait". Márton Lászlónak nem A nagyratörő az első darabja, amely monológgal kezdődik. Ebből a műből rá-diójátékot készítettem, s ez a dilemma Gálffi darabnyitó monológja kapcsán merült fel.

Mit lehet ebből a monológból kihúzni? Praktikus színházi logika szerint eldönthető, hogy a történetet, a lelkiállapotot vagy a filozófiai elemzést tartalmazó részeket húzzuk-e ki, illetve hagyjuk meg. Várom a tippeket. Már csak azért is, mert nem ez az egyetlen monológ a darabban, bár kétségkívül ez a leghosszabb. Monológok szakítják meg a replikákat, kötik át a jeleneteket. A rádiójáték rendezésekor abban a szerencsés helyzetben voltam, hogy nem kellett szembe-néznem ezzel a problémával, de színpadra állítás esetén az időbeli korlátok határt szabhatnak a monológok terjedelmének. A színpadi monológot áriának vélem, amelynek a hossza, építkezése dramaturgiai funkciót hordoz, és beszámol a hős pillanatnyi helyzetéről, érzelmi állapotáról.

A szintén verses Márton-dráma, *a Kínkastély* rendezése is megerősítette bennem azt a korábbi tapasztalatot, hogy a színpadon is élhetnek, megszólalhatnak a verssorok, ha a vers ritmikáját nem tekintjük fölösleges dísznek - s ha a színész érzékeltetni is tudja ezt -, akkora mű újabb réteggel gazdagodik. És ez a réteg az irónia.

A darabot olvasva először a *Bánk bán* jutott eszembe. Úgy is mint „igazi" *Bánk bán,* de - a Katona-dráma eddigi interpretációira emlékezve - úgy is, mint ami elriaszt a színpadi megvalósítástól. Ugyanakkor eszembe jut Grillparzer *Bánk bánja* is, amit történetesen Márton László

Márton László: Kínkastély (Vallai Péter a szol noki előadásban) (MTI fotó, Ilovszky Béla felvé tele)

fordított le, s amely nem drámai felmagasztosulást, hanem őrült emberi konfliktushelyzetet állít a mű középpontjába. Nem olvasok németül, ezért nem tudom pontosan, hogy miért érzem ironikus hatásúnak a Grillparzer-művet, de nem kizárt, hogy ehhez a fordító személyének, világlátásának, stílusának is köze van.

Mi, színházcsináló emberek minden évadkezdéskor végiggondoljuk az előttünk álló szezon lehetőségeit, s lelkesen üdvözöljük minden magyar darab létrejöttét. Fel kell tennünk azonban a kérdést: hol, hogyan és kinek játsszuk el ezeket? S itt elsősorban *a hogyan a* lényeges. Hogyan lehet színpadra állítani egy negyvenszereplős darabot, amelyben mindenkinek megvan a saját monológja, a saját története, és nagyon pontosan kell képviselnie azt a dramaturgiailag meghatározott pozíciót, amelyet a történet kijelöl számára. Ennyi telitalálat-színész nincs egyetlen színházban sem. Mert az természetes, hogy Báthory Zsigmond és Boldizsár van, hiszen ők a rendezői elképzelés kulcsfigurái, de fontos lehet e szempontból Carillo, Kendi Sándor vagy Kovacsóczy kiválasztása is, sőt ott van még például Geszti Ferenc, Ungnád Dávid vagy Benkner Márk is, akiknek a cselekménybonyolítás szempontjából egy-egy pillanatra szintén a középpontba kell kerülniük. Színházcsinálóként kétségbe vagyok esve! Hogyan lehet színpadra állítani egy országgyűlési jelenetet, amelyben nem csak a mondatok igazsága fontos, hiszen a zeneiségüket is megkomponálta az író.

A rádióban szerencsém volt, mert szándékom szerint figyelhettem erre a zeneiségre, azokat a színészeket hívhattam össze, akik el tudták játszani azokat a tanácsurakat, akik indulataikkal szétrobbantják az erdélyi országgyűlést.

A következő kérdés: mennyire teheti maivá az irónia a drámát, miből tudjuk, érezzük, hogy ez a mű 1992-ben jött létre, s nem a XVI. század végén vagy a XIX. század elején? Ez sokkal nagyobb írói titok, minthogy el lehetne intézni a szóhasználattal, mai kifejezések anakronisztikus felmutatásával. Fontosabb az, hogy a szerző mai élményeivel lát rá egy történelmi helyzetre s elemez emberi szituációkat egy ellentmondásos korban. Hogyan jeleníthető meg ez az írói rálátás a színpadon? Mai ruhákban kéne játszani? Nem hiszem. Aszfaltízű társalgási darabot kellene belőle kreálni? Biztos, hogy nem. Talán a díszlet el-vontsága szolgálhat fogódzóul a nézőnek? Márton László darabjainak színpadra állítása közben szerzett tapasztalataim ezt is cáfolják. Be kell vallanom: nem tudom a megoldást.

Utolsó színpadra állítási szempontként visszatérek a kiinduló gondolathoz, a húzásokhoz. Úgy gondolom, lehet húzni ebből a darabból, de korántsem a rövidítés okán. Ott lehet húzni, ahol azt érzem, hogy Márton László túl tömör, ahol a nyelvi, a történelmi és polit kai játék olyan sűrű fordulatot vesz, hogy azt egyedül a szerző tudja követ-ni. Lehet húzni a színpadi tapasztalat alapján, azt kiszámítva, hogy a néző hogyan tud szinkronban maradni a darab nehezebb részeivel, és lehet húzni abban az esetben, ha a szerző egy nagyobb érzelmi fordulatot túl röviden intéz el. Például a Carillo-Sennyei dialógusban, amikor az udvarmesternek a pap iránt érzett ellenszenvét egy pillanat alatt megváltoztatja a jezsuita két hízelkedő mondata.

A hozzászólásokban már szó volt arról, hogy ez a darab nem érzelmi logika szerint építkezik. Színpadra állítása esetén a magyar, pszichologizáló színjátéki hagyományok találkoznának egy nem pszichológiai logika szerint működő drámával, és ez a találkozás - szerencsés esetben - a színházról vallott stílusismereteinket is gazdagíthatná.

FORGÁCH ANDRÁS

NIZSINSZKIJ ÁLMA JELESRŐL

„A holnapután jobban hasonlít a tegnapelőtthöz, minta mi tegnapunk a ti holnapotokhoz"
(Karinthy Frigyes bonmot-ja)

Úgy vélem, három egyenrangú kérdés vethető fel Jeles András: *„A Nap már lement"* című misztériumjátékával kapcsolatban. Mi ez, amit a kezünkben tartunk? *Előadás,* szöveg *vagy dráma?*

1. Hogy előadás-e? azaz csupán egy leendő előadás vázlata-e? A kérdést előszavában Tarján Tamás is feszegeti : képes-e ezt Jeles Andráson kívül más megrendezni, érdemes-e bárki másnak rajta kívül ezzel próbálkoznia, s ha nem, lehet-e egyáltalán drámai szövegnek tekinteni?

2. Hogy pusztán szöveg-e? azaz olyan írói teljesítmény, amelyhez képest közömbös tény a megvalósulás esetlegessége? Mintha a szöveg egyedül és kizárólag egy írói eszmény megvalósítása lenne, melynek puszta elolvasása is a teljesség érzetét keltheti.

3. És végül, hogy egyáltalán dráma-e, a dráma klasszikus ismérvei szerint? Belefér-e még abba a (jobb híján: európai) tradícióba, amit mi drámának nevezünk - másképpen feltéve ugyanezt a kérdést: megfogalmazható-e, bizonyos fokú szabatossággal kihámozható-e ebből a szövegből, hogy Jeles, az író, a rendező, a *szellemi* ember mit tart drámának egyáltalán?

Ha csupán előadás, úgy már megszületett Jeles-előadások (és -filmek) állnak rendelkezésünkre. Mármint az, hogy a darabot mint kész előadást lepörgessük a szemünk előtt, annak a formakészletnek a segítségével, amit egyébként Jeles - filmjeiben színházi ötleteit, színházában filmes gondolatait plagizálva - látható nemtörődömséggel vagy stratégiai értékű feledékenységgel használ minduntalan. Speciális, *megismételhetetlennek tűnő* ötletek vándorolnak át egyik műfajból, egyik előadásból a másikba. Ennek oka nem annyira a szerzői-gondolkodói lustaság lehet, hanem talán az, hogy Jeles szeret mindent elölről, nulláról kezdeni.

A Kis Valentinóban láthatunk egy *magányos*an sodrodó lénytcsámborogni, a véletlenszerűen, bár olykor szociografikus pontossággal be-szüremlő valóság hátterével. A kaposvári *Három* nővérben *megelevenedik a* háttér, előlépnek az álarcosok, *kinagyítódik* egy mellékesnek tűnő, mitikus irányba kifejlődő mozzanat, s a hozzá tartozó szövegek (Gulag) nyersen szembefordulnak az eredeti mű nyelvének század eleji meghittségével. *Az* Álombrigádban *a hétköznapiság* szakralitása jelenik meg a művészet - színház - által. A valóság *megkettőződik,* látjuk a tervet, a megvalósulás akadályait és a megvalósulást. A színházi létezés *életformaként* és nem holmi művészi aktusként tételeződik. Az *Angyali* üdvözletben gyermekek, korántsem klasszikus felállásban, játszanak el egy klasszikus, kanonizált szöveget. Jeles mintegy a szöveg *mellé* lép általuk. Ide lehet sorolni Jelesnek azt a mind ez idáig meg nem valósult ötletét, hogy *törpékkel* rendezi meg *a Romeo* és *Júliát,* vagy hogy a kalocsai női börtönben *foglyokkal* rendezze meg *a Játék a kastélybant. A színház mint* terápia és *életforma. A 21 haiku a* Kassákban a Monteverdi Birkózókör első nyilvános szereplése volt. A tört és *mégis elementáris* forma első felbukkanása, a „realista" színházi pszeudofolyamat megkérdőjelezése. *A Nizsinszkij* szövege egyébként tele van rejtett „haikukkal". A *Drámai* eseményekben *leroncsolódott véglényekjelennek* meg - a háttérben '56 és a csillogó ruhában mikrofonba búgó konferanszié. A *Párhuzamos* életrajzokban a *Copperfield Dávidot* és a holocaust egy kislány szemén keresztül megjelenített epizódját illeszti össze. *A Mosoly Birodalmában* a *rokokó* háttér és a legkülönfélébb szövegek (Mrozek, Jeles, Goethe, Petri, Vörösmarty) montázsa. Az, hogy csupán elkezdődik valami, majd a legközepén véget érés átmegy valami másba; illetve az *imitált passió,* ami a befejezetlenség ellenére teleologikus befejezettséget sugall.

Ami *a* Nizsinszkijben teljesen új elem, az az *Erósz* leplezetlensége. Világos, hogy valamit *újra* ki kellett most mondani. Nem véletlen, hogy az Erósz itt a bűnösség állapotával fonódik össze. Meglepő, hogy szerelem a szó szoros értelmében Jeles egyikfilmjében sem jelenik meg, sem a színházában nem jelenítődik meg azon az originális szinten, ahogyan egyéb jelenségeket képes megjeleníteni. Jeles szemérmes, rejtőzködő természet. Egyébként szerelem, an sich és für sich, de még megkívánás szintjén se, *a Nizsinszkijben* sem található. Jeles egyetlen, kétségbeesett mondatot szentel a témának. Mégis az Erósz, brutálisan és ellenállhatatlanul, itt már utat tört magának. A rosszat, a pokolit nem lehet már nélküle kimondani. Isten nagykabátban, amint egy mocskos parkszögletben széttárja kabátja szárnyait.

I.

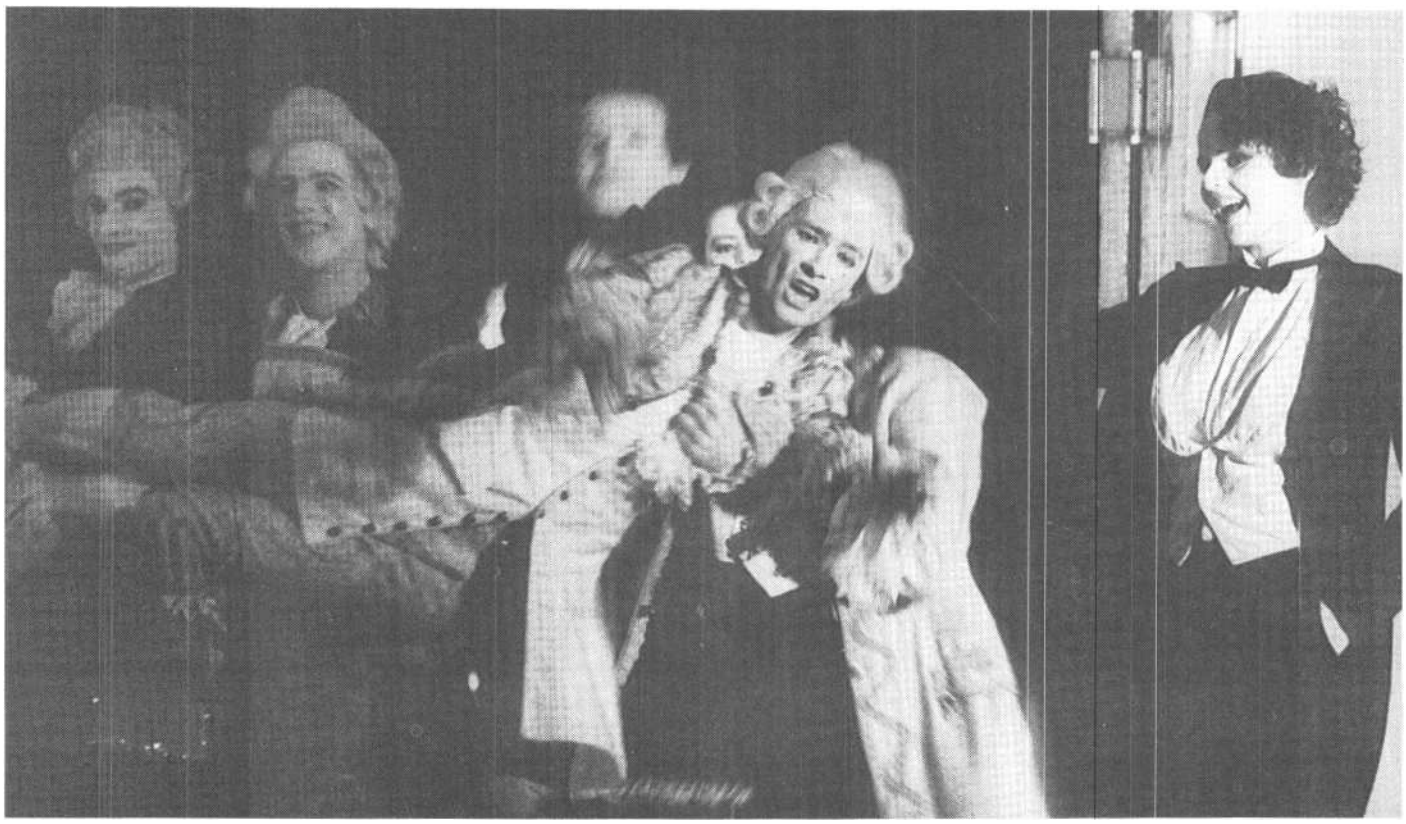
Vizsgáljuk meg most azt a hipotézisünket, hogy *„A Nap már* lement" egy *már létező* előadás, két, báját vesztett, de használható műszóval élve: *projekt* és *objekt.*

Itt van máris ez az egészen különleges színész, *Kovács* Lajos, mint *objektum,* mint színész-objekt:tudjuk, kicsoda és micsoda ő, aki és ami legalább olyan fontos ennek a műnek a meg-valósulása szempontjából, mint maga a szöveg. Jeles Kovács Lajosnak ajánlotta a szöveget, nem véletlenül, és a veszprémi előadás is nagy-részt *ezért* fog létrejönni, ha létrejön, mert Kovács Lajos már létezik(hozzá képest Nizsinszkij létezése e pillanatban másodlagos), és úgy tetszik, *érdekeltté* vált a szöveg színpadra kerülésében és, hál' istennek, nem hagyja Jelest békén (hajnalonta, kocogás közben vidéki városok telefonfülkéiből rátelefonál).

Aztán itt van egy orosz színésznő, Olga Tallinból, akit Jeles a *Párhuzamos életrajzok* című filmje forgatásán fedezett fel, és hírek szerint szeretné a veszprémi előadásban is szerepeltetni. Két *lény,* akinek létezése érdekli a rendezőt. Nem irodalom és nem művészet.

Itt van a Nizsinszkij-napló, egy autentikus do*kumentum,* amit Jeles olyan sajátos, belső mimikrivelbomlaszt szét, hogy észre sem vesszük. Aki nem ismeri a nehezen hozzáférhető eredetit, az egész szöveget könnyen Nizsinszkijnek tulajdoníthatja: a vallomásosság, a naplóforma a töredezettséget, a csapongást is megengedi.

Megfellebbezhetetlen objektivitása van a „vendégszövegeknek" is: Flavius, Ézsaiás, de Sade, Borowski mondatai bármilyen tördelésben tárgyias tényközlésnek tekinthetők: nem valaminő szubjektivitás fiktíven folytonos megnyilvánulásaiként értelmezem őket, hanem a Jeles által felidézett, megjelenített univerzum verbális *zárványaiként,* amelyeknek egymásmellettisége (egymásutánisága) bizonyos összefüggéseket sugall, anélkül, hogy közelebbről meghatározható lenne ez az összefüggés. Nádas zsűrori véleményében nem kevés szót pazarol rá, hogy megmutassa, mennyire *szubjektív ez az objekti*vitás: „Jeles *nyers, durva* gőgös és *bárdolatlan, gyöngéd, érzékeny, szerény és szelíd. Nem író, mert minden mondatáról látom hogy az európai nyelvhasználatoknak melyik rétegéből* vette el, *de egyetlen pillanatra sincsenek kétségeim afelől, hogy ki* beszél *itt. Egy* eleven, szenvedélyes, *szenvedő, elkeseredett és reménykedő, gőgösen szelíd, bárdolatlanul szerény ember. Ez lehettem volna én. Ha meg tudtam volna* írni *így. Mivel azonban nem én írtam meg, hanem ő, azt kell mondanom, hogy ő* az író, *én pedig* hasonló *látomásokkal küszködő szakbarbár." „A* létező *szavakkal beszélek, nem ismerem az igazak nyelvét"*- mondja Jeles-Nizsinszkij.



A Mosoly Birodalma - a Monteverdi Birkózókör előadása

Ami szembeötlik, hogy de Sade márki szövegei - melyek a Nizsinszkij-szöveg tükröldalán *a Gyagilev-vonal* burkolt tematikus folytatását jelentik -, kiegészítve a koncentrációs tábori bordélyra utaló mondatokkal, adják a dramaturgiai csavart, de nem azáltal, hogy egy perverzió vagy aberráció részletes leírását nyújtják, hanem azáltal, hogy a koncentrációs tábor és Nizsinszkij privát-kozmikus erkölcsi vívódásai között teremtenek kapcsolatot. Nizsinszkij nem tudott napirendre térni a Gyagilev és közte létezett nemi viszony felett. Bűntudata egész világképét meghatározza, botrány és Antikrisztus menthetetlenül összefonódott a tánccal, a világháborúval és a pénztelenséggel. Még akkor is így van ez, ha de Sade szövegeit Jeles az objektivált Erósz minta érték nélküli egységeiként használja - de mivel a koncentrációs tábori kupleráj képe melléjük kerül, a zsidó háború és Ézsaiás rettenetes mondatai mellé, össze *kell* látnom őket. De Sade márki megmérettetik, mint Nizsinszkij kifordult ösztönéletének travesztiája, és közben Jelesnek mégsem kell feladnia szemérmes alaptermészetét.

Az előadás objektív eleme a tér, melyben manökenek mozognak, a szerzői instrukció szerint: „Ultra-viola-hiper-egzakt-digitális": ez a *világba épült nem-világ* mint objekt.

Ugyanide tartozik a monológ mögött rejtező színpadi szituáció: Nizsinszkij *elképzelt, megszülető* előadására irányuló szándéka, amit végül, anekdotikusan, a feleség szövegéből ismerünk meg. Szigorúan véve ez adja a legtöbb Jeles-mű dinamikáját, a szülés, *a születendő* és a *be-nem-fejezett.* Ez írói szemléletre vall: arról írok, hogy valamit írok, azt írom, hogy írom stb.

Ennek a születő előadásötletnek a megjelenítése a darabon belül a Néma *figura,* illetve a Karmester. Ami születik, azt látom születni. Ami formált, annak látom a formálódását. A kettő nincs külön. Egymásra vetül történet és megvalósulása.

Ez már átvezet a sokadik objekthez, ami a Passió. Jézus élete, megszülető halála, a passiójáték - melynek meglehetősen rögzítettek a szabályai - rögeszmeszerűen foglalkoztaja Jelest, egyben biztos strukturálási elvet is jelent, adott pillanatban, egy a születés spontaneitását őrizni kívánó, olykor csupán erőtérszerűen gomolygó rendezői tartás fönntartásához.

És itt látszik szükségesnek bevezetni első kategóriaként a *figurativitás* fogalmát. Forrásom *Erich Auerbach* irodalomtörténeti remekműve, a *Mimézis.* Idézem:

„...az *ószövetséget megfosztották attól, hogy a zsidó nép* története és *törvénye legyen,* átalakult »*figurák*« sorává, *melyek korán meghirdetik s megjövendölik Jézus megjelenését* s a *vele kapcsolatos eseményeket... Vegyünk csak egyetlen példát. Érzéki,* szemléletes esemény, *amikor Isten megteremti* az első *asszonyt, Évát az alvó Ádám oldalbordájából; hasonlatos ehhez, amikor egy katona dárdájával megdöfi a* kereszten *függő,* halott *Jézus* oldalát, s vér és *víz jő ki abból. De ha ezt a* két eseményt *összefüggésbe hozzuk* értelmezés közben, s azt *tanitjuk: Ádám* alvása *Krisztus* halotti *alvásának figurája; s amiként Ádám mellkasi* sebéből *született* meg *Éva,* az emberek *hús-vér* ősanyja, *akként* teremtetett *Krisztus mellkasi* sebéből az elevenek *szellemi anyja, az egyház - vér* és *víz szentségszimbólumok -, tovatűnik az érzéki esemény, miután diadalmaskodott fölötte a figurálisjelentés... "(49-*50. o.) ,...Ha *például Izsák feláldozásának* esetét *úgy értelmezik, minta krisztusi áldozat prefigurácicíját, mintha* az előbbi *úgyszólván meghirdetné* az utóbbit és *igéretet* tenne rá, az *utóbbi pedig »beteljesítené« az előbbit... ilyenformán két olyan* esemény között jön *létre kapcsolat, amelyek sem időben, sem* okozatilag *nem* kötődnek *egymáshoz -- ilyen* összefüggést *semmiképpen nem lehet teremteni értelmileg a horizontális folyamatban, ha egyáltalán igy nevezhetjük az időbeli terjedelmet. Ilyesmit* csak akkor *alkothatunk, ha a két* eseményt *vertikálisan kapcsoljuk* össze *az isteni gondviseléssel, mert* csak ez *tervezheti meg ilyenformán a* történelmet, csak ez *adhat* kulcsot a *megértéséhez." (73-*74. o.)

Hogy mennyire sikerült Jelesnek ez a figuratív rávetítés, azt figyelmes olvasójának, Nádas Péternek az „elírásával" tudom illusztrálni - „az *egymás mellé rendelt rokokó* és az *evangélium" - :* Ézsaiás szövegeit az Evangéliumból vett szövegnek véli. Egyáltalán nem problémátlan Jelesnél ez a figuratív szemléletmód, két olyan oknál fogva sem, melyekre részletesen majd később térek ki. Az egyik, hogy akárhogy csűrjük-csavarjuk, a Jeles-féle univerzumban Isten vagy a Gondviselés *úgy van jelen, hogy hiányzik,* és nagy kérdés, hogyha az alapul szolgáló figuratív szemlélet marad, mi lép Isten vagy a Gondviselés helyébe? Amit Auerbach az „érzéki esemény tovatűnéseként" ír le, annak veszélye Jelesnél minden ötletgazdagság ellenére állandóan fennáll: mivel maga alkotja meg saját szabályait, néha maguk a legpazarabb ötletek fenyegetik a színházi eseményt elnyeléssel. Megelőlegezek itt annyit, hogy a Jeles-féle misztériumjátékban *az állat* és a gyermek lép Jézus helyébe, bizonyos értelemben Isten és a Gondviselés helyébe is. Hogy miképpen történik ez a behelyettesítődés, azt a következő pontban fogjuk látni, de ennek révén *megfordul a* figuratívitás: immár a való világ eseményszerkezete kér helyet egy létező passiójátékformában.

II.

Együtt vannak egy Jeles-előadás feltételei, ideje megnéznünk, hogy „A *Nap már lement"* mennyiben irodalmi szöveg csupán. Szívesen továbbgondolnám Nádas paradoxonát, miszerint itt egy író, aki nem rendelkezik saját írói nyelvvel, inkább bizonyult írónak, mint ő, és azt mondanám, hogy Jeles *mint író rendez,* és *mint rendező* ír.

Ránézésre a Nizsinszkij-monológ tördelése, központozatlansága a *Szabad ötletek jegyzéke* két *ülésbenre* emlékeztet. Két „őrültről" van szó, mindketten terápiás célból írták, önkontroll és cenzúra nélkül, amit ily módon írtak. Jeles formaválasztásával a magyar olvasóban erőteljes reminiszcenciákat ébreszt, saját magát is doppingolhatja írás közben a József Attila-i nyelvi atmoszféra felidézésével, ezenkívül régi mániája az *artikuláció* folyamatának ábrázolása, a színész kezébe pedig ennek valóságos partitúráját adja, de nem árt, ha tisztában vagyunk vele, hogy az eredeti mű logikája más.

Én csak franciául tudtam megszerezni a Nizsinszkij-naplót, de ezt egyáltalán nem bánom, bizonyos szójátékok, melyekben Isten és Gyagilev összemosódnak, a franciában (Dieu-Dhiagilev) megkapóan működnek, azonkívül kitűnően is van szerkesztve a könyv, ami három fejezetre tagolódik, ezek: *Élet, Halál, Érzések,* mely fejezetekbe levelek is szövődnek, elküldött és el nem küldött levelek fogalmazványai. Nizsinszkij (néhol lengyellel kevert) orosz nyelven írta naplóját - bár kitűnően tudott franciául, és magyar családjával is franciául érintkezett -, többek között azért, hogy a környezete ne tudja elolvasni. Titkos napló volt tehát, az intézetbe szállítása előtti egy-két évben írta, közvetlenül az első világháború után Svájcban. A naplóírás mellett sokat rajzolt is, rajzait dührohamaiban gyakran megsemmisítette, de naplójához sohasem nyúlt, és mivel anyósa, Márkus Emília, a híres magyar színésznő tartotta el feleségével és gyermekével együtt, Nizsinszkij titkos terve és a naplóírás egyik célja az volt, hogy majd megjelenteti. Akkor majd lesz pénze, és ő fogja eltartani feleségét és kislányát is, és nem szorul másra.

Örvénylő prózanaplót írt Nizsinszkij, amelyben bizonyos témák mániákusan visszatértek, bizonyos hívószavak mindig felidéznek bizonyos helyzeteket, neveket. Ezek között leggyakrabban, legdémonibban Gyagilev neve bukkan fel, mind a pénzzel, mind az emberi romlottsággal összefüggésben, de ugyanakkor, egy fura elszólásban - amikor véletlenül kisbetűvel írja Isten nevét, és elhatározza, hogy attól kezdve, mondhatni, hogy ezt jóvátegye, szándékosan hibásan fogja írni Gyagilev nevét is - *Isten* és *Gyagilev egymás mellé állnak.* Két legfontosabb és visszatérő vágya, hogy legyen pénze és tudjon táncolni: táncol majd, hogy pénze legyen, és ha lesz pénze, akkor majd a szegényeknek fog táncolni ingyen, és akinek van pénze, az be se mehet az előadásaira; kell a hírnév, hogy legyen pénze és táncolni tudjon, ám ő gyűlöli a hírnevet, nincs pénze és táncolni se tud, és ez rettentő erkölcsi dilemma elé állítja. A világ szerkezete, számára, aki apátlanul nőtt fel, lényegében úgy néz ki, hogy ő Jézus Krisztus, elrettenti a blaszfémia, de nem tud szabadulni a gyógyító rögeszmétől, az Antikrisztus létezik, ő a művészete révén Krisztus, ez az egyetlen mód, amivel erkölcsi integritását megőrizheti, és van Isten-Apa-Gyagilev, akinek kezében pénz, hírnév, tánc mind össze-futnak, nála minden együtt van tehát, amire Nizsinszkijnek szüksége volna. Egyetlen dolog, az erkölcstelen élet, a Gyagilev által képviselt és számára elfogadhatatlan szexualitás kivételével. Isten Nizsinszkij univerzumában homoszexuális. Isten *plusz hiba egyenlő homoszexualitás* - legalábbis Nizsinszkij naplójának tragikus tanulsága szerint. A szexualitás egyáltalán, a másik lénybe való behatolás egyáltalán, problematikus Nizsinszkij számára. Amikor, teszem, véres vitákat folytat a családjával, hogy ő nem akar húst enni, abban az a megalázó emléke rejlik, hogy Párizsban - Gyagilev ágyából kimászva - kurvákat hajszol, és ezt részben arra vezeti vissza, hogy ha húst eszik, az szexuálisan felizgat-ja, tehát nem ehet húst. (Ha lefekszik a kurvákkal, Istent csalja meg, ha lefekszik Istennel, saját ösztönein kell tipornia.) Az egyetlen módja, hogy ártatlanságát, erkölcsösségét megőrizze, ha kibújik Gyagilev-Isten fennhatósága alól. Nem tud. Tizenhét évesen gondolkodás nélkül beugrott Gyagilev ágyába, ezután ő tartotta el a családját, lehetővé tette az anyjának, hogy panziót nyisson. Ez a feloldhatatlan feszültség adja a Nizsinszkij-napló örvénylését: hőse a *bűnös ártatlanság* állapotában leledzik, Isten és Krisztus, apa és fia kibékíthetetlenül szembenállnak (ez a szembenállás gerjeszti szüntelenül az Antikrisztust). A bűnös ártatlanság eme állapotát már „drámainak" nevezhetjük.

Ha a Jeles-darab teljes, tehát „tükrözött" szövegeit is tekintjük, érdemes négy ismert irodalmi ellenpéldát idehozni, hogy rámutathassunk a párhuzamos szövegek használatának különbségeire.

Esterházy Daisyje, azzal, ahogyan az író a librettó mellé a novellát odaszerkeszti (vagy fordítva), tulajdonképpen egy novella *hangszerelése,* intonálása, elkapott hangfoszlányok pár száz év magyar felkiáltásaiból, odamondásaiból, meggondolásaiból; jó fülű exkurzus egy lábszagú, kifinomult, közönséges és egzotikus világban.

A Takarításban a szereplők dialógusnak álcázott monológjaiba, monológnak álcázott dialógjaiba *olvasztja* be a „tükrözött", idegen elemet Nádas: a biografikus-historikus mozzanatok ürügyén hoz be egy ellenpontot, az erotikus tudattalan felnagyítódását, ami, nem véletlenül, diametrálisan ellentétes az őt hordozó nyelvi világgal - innen a szöveg olykor mesterkéltnek tűnő feszültsége, és fojtott érzékisége.

Lucky monológja a Godot-ban amolyan préselt szöveg - tektonikus erővel nyomja össze Beckett az értelmetlenségig lepusztultnak tűnő halandzsát, mely persze, közelről vizsgálva, egyáltalán nem halandzsa, hanem gondosan megszerkesztett esszé.

És végül az - egyébként sok szempontból a fenti művek és Jeles ősforrásaként is kezelhető - Ulysses, amelyben Joyce sokféle játékos módon idéz vendégszövegeket, regényfejlődést imitál, miközben az angol nyelv legváltozatosabb történeti rétegeit is felidézi.

Az egymás mellé rendelés nem újdonság, de szemben az említett írókkal, Jeles a szövegeket inkább hagyja érvényesülni, amit Nádas, pontos zsűrori jellemzésével, *„egymás melletti autonóm* működés"-ként említ.

Itt tehát az ideje második kategóriaként bevezetni *a szinkronicitás* fogalmát, amit tudtommal Jung használt először a pszichológiában. Jung ezen valami olyasmit ért, hogy a testi és lelki folyamatok szemlélésénél az ok-okozati viszonyok helyett szerencsésebb egyfajta egymásmellettiséget, egyidőbeni fellépést feltételezni - azaz, hogy nem minden esetre szabad eleve az ok-okozatiság konstrukcióját alkalmazni. Jung messzire megy, de nem zárja ki, hogy létezhet másféle magyarázat, másféle összefüggés.

Utalok *itt, és nem* véletlenül, Pilinszky *megvalósítatlan* regénytervére, amelyet, jellemző *módon*, mint *„negatív Szent Lajos király* hidját"említ *egy* interjújában. Több lény párhuzamos önélet*rajza* adta *volna ki a regény egyes* fejezeteit.

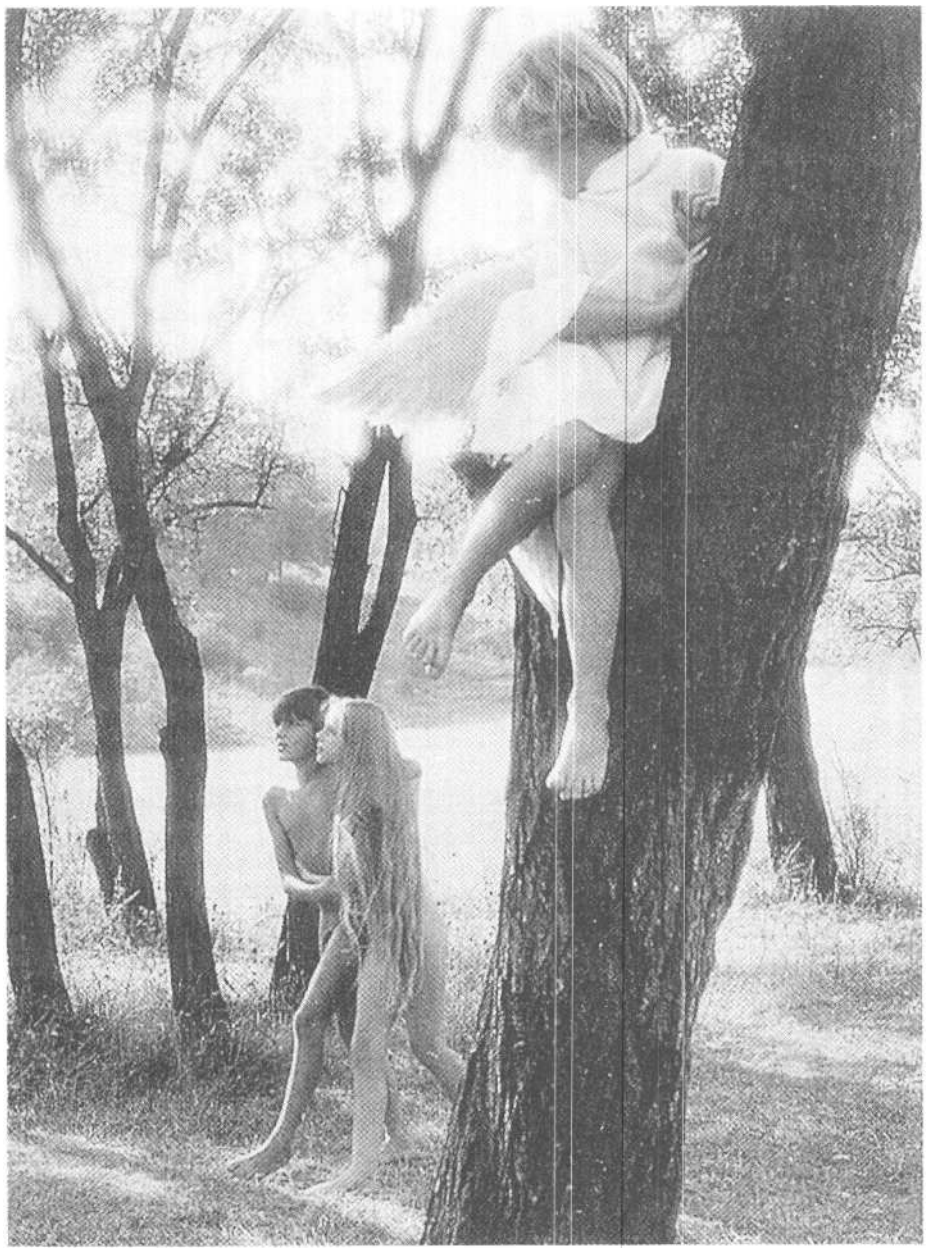
Egy nemrég adott interjújában Jeles ezt mondja: *„Kinézek a lakótelepre, látom ezt a sok egyforma ablakot, nem olyan nagyon érdekes látvány, de ha az ember arra gondol, hogy ott is él valaki, meg amott* is, *családok egymás mellett, ha egy kicsit elképzeli, hogy eleven dolgok vannak ezekben a dobozokban, akkor hiába ilyen szürke és nem túl dinamikus a kép, meg nemis a szívhez szól, igy nézve ugye mégis más az egész..... Ez talán egy nagyon primitív modell, de könnyen elképzelhető: ha mondjuk megyek az utcán, és főszereplőnek érzem magam, máshonnan nézve ugyanolyan mellékszereplő vagyok, mint ahogy én a többieket óhatatlanul és sajnálatos módon mellékszereplőnek nézem. Az életek így átjárják egymást... És nemcsak az emberi életek, hanem tágabban értve is - az egész élővilágban jelen van ez. És nézhető, mondjuk a gyikok szemszögéből, alulról is az egész."*

Ami ebben érdekes, *hogy* teljességgel hiányzik belőle - lehet, hogy ez csak látszat - *a me*tafizikai, netán vallásos sugallat *(nem* véletlenül bővül *a* gondolatmenet *a* gyíkok és nem Jézus Krisztus irányába). *Anyagbamerült ez a* szemlélet. Erre *még visszatérek.*

A Nizsinszkij-monológ *belső bővítése/ a* párhuzamos szövegeknél sokkal többet elmondanak Jelesről.

Három típusa *van a* belső bővítéseknek. *Az* el*ső* csoportba olyan mondatok tartoznak, *ame*lyek megszabják *a mű* belső ritmusát, akár *is*métléssel, akár tördeléssel. *A* második csoport*ba azok a* költői képhalmozások kívánkoznak, amelyek szintén kötődnek az eredeti Nizsinszkij-szöveghez, de a halmozás révén többletjelentés születik. *És a* bővítések harmadik csoportja lenne *a* tematikus bővítések *egész sora.* Ilyen téma többek között *a* politika, *a* Föld (pusztulás, ökoló*gia),* Isten, *a* gyermek - *ez* utóbbi általában vallomásos formában. *És* vannak *még* a „haikuk", költői ékkövek a *szöveg* foglalatában.

Első példáinkon jól látszik, ahogyan Nizsinszkij mondataiból *egyszer csak* kisarjad Jeles saját gondolata (Jeles *szövegeit* kurziválom): *„Az An*tikrisztus majd átalussza idejét */ minta* dolgok *a* múzeumban */ nem* szeretem *a* történelmet */ a történelem múzeum az Antikrisztus ott él / mint molya szekrényben "*- máris *egy* példa *az* ironi*kus és anyagelvű lefokozásra* („moly *a* szekrényben"). Később Nizsinszkij *a* bikaviadalról beszél, *ő* gyűlöli, Gyagilev *rajong* érte, megjelenik *a* miti*kus* dimenzióba átlépő képlet: *„én* Gyagilevet kihívom viadalra */ én vagyok a* bika *a* sebesült bika */ Apis vagyok", „vér nap Krisztus és pompa" - fűzi* hozzá Jeles. Nizsinszkij *soha így,* ilyen költő*ien, nem* halmozza *a* szavakat, Jelesnél *a* sebesült bika *és* Krisztus *egymás* mellé kerül - felcserélhetővé válik. Majd Nizsinszkij *megjegyzi, hogy* „Tolsztoj velem *egy* időben élt", amit Jeles azonnal, *rá* jellemző anyagelvű (lásd: „pályaud*var")* iróniával, *az egész* gondolatmenetet *összefoglalva egészít ki: „akik egy időben élnek örömmel üdvözöljék / egymást mint akik agypályaudvaron / találkoznak szervusz te páfrány szervusz / vizimadár pók liliom bika szervusz Tolsztoj"*- mindez utóbbiak tökéletesen *egyen*-értékű „szervusztok".



Jelenet az Angyali üdvözlet című Jeles-filmből

Vannak vallomásos, személyes közlések, amelyek *szintén* meglehetősen belesimulnak Nizsinszkij *szövegébe,* például *a* szubjektivitás (és emberre ítéltség) felfedezésének traumája: „ezen mindig csodálkozom *még* felnőtt */* férfiként *is mert gyermekkoromban / néztem a kezemet vagy az arcom és I az' mondtam »ez egy ember« és akkor / is csodálkoztam hogy ez pont én vagyok / pedig lehetnék növény bogár vagy / egy szürke kő",* és folytatja később: „megmondta *az* orvosnak hogy *nagyon* tartózkodó */ vagyok szinte láttam magam kívülről/ mondtam »no ez a tartózkodó / tessék nézni hogyan tartózkodik«"* - *ez* Jeles-esszencia, Jeles *a* személyesség *határára érve* mindig *nagyon* tárgyiassá *válik, szinte* kővé dermed.

Az Istenre vonatkozó (hiábavalósággal elegy) megjegyzések közül egy: „Lassankint kezdem megérteni Istent" - mondja Nizsinszkij, és Jeles folytatja: „és ezért *kérem hogy* segítsen / ez is *csak egy* szokása *az embereknek / az ilyen* kéregetés / *érzem hogy* Istent *kérni* teljesen / *értelmetlen* / mintha *a* tengerhez *folyamodna egy ha*lacska". Másutt Csehovon át beszélteti Istenről Nizsinszkijt, aki meg sem említi a drámaírót: „Csehov *hitetlen volt* / de szerette az embereket és *mosolygott* / *a keresztény* ember *miért nem mosolyog* / Csehov *Isten kedves gyermeke volt".* Hogy Csehov „gyermek" volt, az az egész mű mélystruktúrájának tartozéka, hogy (a számára nem létező) „Isten gyermeke" az a már megpendített helycserés támadás (lásd, mi kerül Jézus Krisztus és a Gondviselés helyébe).

Finom intarzia a két - majdhogynem a klasszikus *haiku formának* megfelelő - vers: „ha élek nem játszom halottat", mondja Nizsinszkij (igen patologikusan) és Jeles így folytatja: *„mint* a csótány, *akire hirtelen villanyt gyújtanak / úgy* tesz *mintha ő* a *semmi* / *kínai írásjegye lenne ",* és a másik haiku Nizsinszkij ápolójáról: *„ült mereven púderes* / *nyakában* az öt sebből *vérző* / *kic*sinyített lázadóval"(Jézusból - még egy példa az anyagelvű lefokozásra - „lázadó" lesz).

Amikor Jeles továbbviszi Nizsinszkij egy-egy lelki-vallásos-spirituális felvetését, az, mint láttuk, sokszor mozdul el az állatok felé. A másik kiterjesztés az anyagi világ irányába történik - lássunk pár példát rá, kontextusukból kiemelve: *„a forrásvizek sok* ezer *éves* esők..." - ez egyébként Erdélyi Miklós-parafrázis - „egy *vastömb volt bennem... a hamu hasznos* de *szomorú* anyag...," s ez tüstén átvezet a Nizsinszkijnél naiv formában kifejtett ökológiai gondolatok nagyon súlyos, a személyiség sebzettségévé transzponált, kozmikus kibontásáig. „A repülőgépek elpusztítják a madarakat", írja Nizsinszkij, és másutt Jeles: *„igaz már így is* sebzett vagyok / *a Föld* sebei *rajtam fekélyesednek",* majd de Sade egyik szövegével párhuzamosan: *„a Föld gyarló* és *lehűlőben van* / *egyelőre még meleg* / *de nem sokáig* / *ezért sürgeti* Isten a *kedves mozdulatokat / az emberek nem érthetik meg a* valóságot / *mert olyanok mint az* ablak sarkában */döngő legyek... "*- ezt megszakítja egy Gyag ilev nagyságára (Isten) vonatkozó tipikus Nizsinszkij-reflexió: „Gyagilev nagyobb koponya a többieknél / de az ilyesminek nincs jelentősége", és Jeles folytatja: *„a legyek biztosan a potrohukkal / dicsekszenek / és öntudatuk a büdösségükkel növekszik / a legnagyobb és a legkisebb ember között /* nevetséges *a különbség / kérdés hogy* Isten *hajlandó-e különbségeket / tenni".*

„A pártpolitika tömeggyilkossághoz vezet" - ezt Nizsinszkij nyilvánvalóan nem mondhatta volna, ez a két szó nem állhatott rendelkezésére. Jeles úgy utánozza Nizsinszkijt, hogy megte remti saját Nizsinszkijét. Nizsinszkij politikai filozófiája tökéletesen alkalmas apokaliptikus megfogalmazásokra, de a Jeles-apokalipszis más irányba tart, mint Nizsinszkijé. „Nem tőlem kell félni", mondja Nizsinszkij, és Jeles így folytatja: *„hanem azoktól akik a nép ügyeit/intézik és nyilvánosan / meztelen szájjal mosolyognak /* és *olyanok mint a / ragadozók szabadon járnak és / alattomosan várják / az újabb* nemzedékeket". Nizsinszkij nem tud nemzedékekről. „A háborúban nem számít az ember", mondja Nizsinszkij, és Jeles így folytatja: *„olyan* emberek *tűnnek fel akik ezt* / *kibírják* és *olyanok lesznek mint* / *a hiénák bűzlenek* és *a* pusztulás / élteti *őket* és *az elevenek hullását* / akarják *félek az emberektől* / *mert* szőrös *pofájukra vették a nagymama / csip*kés főkötőjét és selypítve *beszélnek /* de oldalt a *tépőfogaknál kicsurog a nyál* / *...azt akarják hogy vidám táncot járjak / én egyforma* sárga nézésüket látom / *amint összehangolt tébolyba* zuhannak / *szállnak* alá / egyetemes *bűzben caplatnak bicegnek / örvénylenek /* darázs *hullája* van *a szemükben".* E részben leplezetlenül megtalálható a Jeles-apokalipszis különös szerkezete: végtelenül, ótestamentumian kitágítja Nizsinszkij szorongását a háborútól, de egyben váratlanul lekicsinyíti egy nagyon teátrális képbe, amilyen a Piroska és a farkas pittoreszk mesemotívuma vagy a darázshulla-metafora szinte mikroszkopikus részlete az „egyetemes" zuhanás után: ezek a „vadállatok" egyben pitiáner alakok is. Az ótestamentumi hangvétel ellenére Jelesben leplezetlenül működik egy robusztus realista - az élet képei nem az ítélet vagy a tanulság kedvéért idéződnek fel, hanem egyszerűen azért, mert azok az élet képei: mert *ilyen a* világ: Jeles képei a világ változhatatlanságát, puszta szerkezetét mondják ki. Ami művészileg váratlan és egyéni: az a hirtelen váltás nagytotálból a legszűkebb közelibe - szinte átmenet nél-kül.

Egyetlen kiút látszik itt csupán, és legnagyobb számú bővítéseivel itt avatkozik be leginkább Jeles a Nizsinszkij-szövegbe, Nizsinszkij sokat beszél *a gyermekekről*- gyermeknek mondja magát, ártatlanságát tételezve, illetve a kislányával, Kyrával szembeni traumát akarja feloldani, amikor kudarcos apaságáról ír - és mégis, nyilvánvaló, hogy Nizsinszkij még nem tudott a „gyermekről", abban az értelemben, ahogyan Jeles él vele. A gyermek Jézus vagy a gyermek, ahogyan Dosztojevszkij regényeiben megjelenik, jelenti a szenvedésre ítélt ártatlanságot, és ennyiben ezeréves metaforikus töltéssel rendelkezik, de Jelesnél az abszolút tudás valamilyen titokzatos koncentrációja a gyermek, a felnőtt létezésével szemben kozmikusan egyenértékű, sőt, felsőbbrendű létezés, aminek minden atomjában nem is annyira a bűnnel fenyegetett bűntelenség, mint inkább az értelmezhetetlen világtiszta ság van jelen. Nizsinszkij: „így tudom elmondani az emberek nyelvén / azt amit Nizsinszkij érzett amikor / a gyerek megfordult és elment", és Jeles így folytatja: „sötét *kis cakkos ruhában volt* / *jól kirajzolódott a nagy fehér* ajtó *előtt* / *kicsit billegve készülődött mert egyik* / *lábával a* másikat *sikárolta"*- a megfigyelés, mely minden parányi mozzanatnak egyenlő fontosságot tulajdonít, a kozmosszal egyenértékűvé nagyítja a gyermek alakját, aki gyakorlatilag behelyettesít valami közelebbről meghatározhatatlant, amelyről írásom utolsó részében fogok majd beszélni. „A gyermek *nézi a felnőtteket /*- írja Jeles - *néztem a felnőtteket / később rájöttem hogy* tévedtem / a *gyerekek olyanok mint akik* idegenek / a *gyerekek idegenek",* továbbá: „a *tanítók nem értik a gyerekeket /* az *emberek tévednek mert mondják / hogy a gyerek felnőtt lesz* tévedés / *a gyerek eltűnik* és a *romokból hamvakból* / *támad a felnőtt nevetségesek* a tanítók / én *tudom* miért sírnak a *gyerekek álmaikban* /mert látják a felnőtteket és *érzik* / *hogy valami hiba van",* és végül a kulcsmondat a darab végén: *„én Isten valamicskéje vagyok"*- ahol a gyermeki sűrűsödik a „valamicske" szóba (lásd még: „halacska", gyík, bogár, kő és társai), ami a gyermekit a „teremtményi" irányába bővíti. Ellenpróbaként idézem itt Pilinszky gondolatát, amely sokkal közelebb áll Nizsinszkij felfogásához: „Az első kereszt a gyermekkor keresztje. Félelemből és bizalomból ácsolták. Méretre nem nagyobb egy kitárt karú gyermeknél... A »boldog gyerekkor« puszta önámítás..." - Jeles „sötét *kis cakkos ruhája"* lép - bármilyen meghökkentő az ötlet - Pilinszky „első keresztje" helyébe.

III.

És itt már nem kerülhetjük meg, hogy föltegyük harmadik, talán legfontosabb kérdésünket: dráma-e ez a „partitúra" (Jeles), ez a szövegkollázs, és ha igen, milyen értelemben az?

A kérdést akkor feszítjük termékeny irányba túl, ha úgy tesszük fel: tragédia-e? Színmű-e egyáltalán? A monológ - bármilyen dinamikával hatol is előre - rejtetten statikus műfaj: az első pillanat egyezik az utolsóval, nincs dialógus, nincsenek szembenálló érdekek, amelyek dinamikát kölcsönöznének neki, amelyek révén *eldőlhetnének* dilemmák, lényeges ponton választani kényszerülnénk. *Mutatnak* nekünk valamit - Jeles színházában egyébként is *a látvány,* a kiválasztott beállítás, *a kép kimerevítése* általában az aktus része: a *nem-történés* a történés sarokpontja, ahonnan kifordítható az egész. Lehet-e *állapot* tragikus? Lehet-e állapot drámai? Nyilvánvaló, hogy a tükrözött szövegek, a Nizsinszkij-figurán kívüli színpadi valóság érzékelhető negatív centruma a koncentrációs táborokban

való létezés - ami föltétlenül egzisztenciális határállapotnak tekinthető, és ily módon, magában véve is tragikus karakterű feszültséget hordoz, anélkül, hogy illene rá a „drámai" kifejezés, ami inkább bagatellizálja, mint kifejezi. A pokol nem drámai. *A bűnös* ártatlanság *állapota* pedig, amiben Nizsinszkij a világot és önmagát is találja, olyan pólus, amellyel szemben semmit sem lehet tételezni -- a drámai dialógus szintjén - egyenértékűen. Jeles ezt mondja a már említett interjúbam: "*...úgy érzékelem, hogy a világ nem* is na*gyon érthető meg,* csak *Auschwitz szempontjából. ...Auschwitzot sem egyetlen aktusként látom, hanem egy folyamatot látok, aminek az egyik csúcs pontja Auschwitz... Egy olyan fajhoz tartozom úgy látszik, amelyiknek mintha a te*rmészetéhez *hozzátartozna a körülötte* lévő *fajok kiirtása. Egyáltalán,* az irtás. *Ez a* náci *mentalitás.* Iszonyatos *helyzet, az ilyet nevezi Pilinszky drámai helyzetnek. Drámai,* ezt *általában olyankor alkalmazza, amikor valami megoldhatatlan, ami-kor ugyanabban a pillanatban, ugyanazon a helyen végletek érvényesülnek."*

Auschwitz bővíthető - nem utána vagyunk, hanem *benne.* A világ elszakadt a Gondviseléstől, nincs már dráma, csak drámai (állapot).

Ahhoz, hogy a drámaiság pontos meghatározását adhassuk, figyelembe kell vennünk, ki az, *akivel a* dráma a jelesi univerzumban történik: a színészt, a gyermeket, az állatot, *a lényt,* ahogyan Jeles máshol tett, mondhatni, ars poetikus megjegyzéséből felsejlik *(„lényeket akarok látni a színpadon"),* és ezért bevezetjük, harmadik és egyben utolsó kategóriaként, *a teremtményiség* fogalmát, amelynek leírásához ismét Erich Auerbach könyvéhez kell folyamodnunk.

„A keresztény antropológia... az emberben erősen *hangsúlyozta szenvedésnek* és *elmúlásnak kiszolgáltatott jellegét; ez... adódott Krisztusnak az üdvtörténettel* összefonódott passiójá*bál. De a XII.* és *XIII. században* ezzel még *nem kapcsolódott* össze *a földi* életnek *olyan erőteljes* értékfosztása és lealacsonyítása, *mint amilyen e korban érvényesült. ...Lehet, hogy* azoknak a *korai évszázadoknak társadalmi eszményei* azért *veszítettek erejükből* és *tekintélyükből, mert az* események *konokul nem adtak nekik* igazat, *és olyan új fejlemények tűntek fel, amelyeket semmiképpen sem* lehetett *velük egyeztetni...* ezért aztán a *keresztény antropológiának ez a ‚teremtményi' oldala, a szenvedésnek* és el-*múlásnak* való kiszolgáltatottság *terjed nyersen* és *ellenállhatatlanul. Ennek az emberről* alkotott *radikális, teremtményi képnek (...) az a* sajátossága, *hogy igen nagy* tisztelettel *viseltetik az ember földi rendi kőntöse iránt,* de (...) e *köntös alatt nincs más,* csak *hús, amelyet* öregedés és be*tegség rombol, halál* és *bomlás pusztít majd el. ...az* a *szemlélet uralkodik, amely* csak a *földi* törekvések *hiábavalóságát* és hiúságát ol*vasta ki az ember teremtményi mivoltából.... az evilági élet* jövőjére *irányuló tevékenységet�ktelennek* és *méltatlannak tartják,* az *ösztönök* és *szenvedélyek puszta játékának...* a legszélsőségesebb *eszközökkel munkálják ki* élet és *halál, ifjúkor* és öregség, egészség és betegség, *a földi* szerep *diadalmas-hiú* tetszelgő megélése és a *könyörtelen pusztulás elleni nyomorúságos-siránkozó* védekezés *közötti ellentétet."* (243-245. o.)

Ha misztériumjáték, akkor mi a misztérium? Isten és Gondviselés nélkül, a puszta teremtményiségben?

A bűnösség olyan foka, ami már nem bűnösség, hanem alapállapot, nem eltérés, hanem *norma* -- és az ártatlanság (a gyermek) ebbe születik újra és újra bele. *A misztérium:* az ártatlanság túlélése: mikor már mindent kimondtunk és elmondtunk.

Nizsinszkijnek nagyon fontos volt, hogy koreográfiájának kottái fennmaradjanak, ezért feltalált egyet: nyelvet a kimondhatatlanra, amit rajta kívül senki más nem tudhat eltáncolni, ami csak *mutatható.* Ez a tánckotta sohasem került elő (vagy készült el). Íme, még egy metafora az egészre.

FÖLDÉNYI F. LÁSZLÓ

EGY MAI MISZTÉRIUM

A Nap mar lement" címet adta miszteriumjátékának Jeles András. Hőséül az orosz táncost, Nizsinszkijt választotta; a világból kiszakadt embert, akit kömyezete őrültnek tekintett, ám aki - őrülete közepette - sokszor pontosabb ítéletet alkotott a világról, mint az önmagáról. Nizsinszkij őrülete e drámában a világ tükörképe is; azé a világé, amely minden józansága és állítólagos egészsége ellenére sem tudta megakadályozni, hogy az egész ne hulljon szét, s hogy a törések mentén ne a borzalom burjánozzék elő. A kinyomtatott színdarab lapjainak bal oldalán Nizsinszkij ekszatatikus, egybefüggő monológja olvasható; a lapok jobb oldalán pedig azok beszédei vannak kinyomtatva, akik Nizsinszkij számára a világot jelentik. Ezek az Auschwitz borzalmait előadó manökenek, de Sade márki libertinus gonosztevői és kéjencei, Ézsaiás próféta és Nizsinszkij magyar felesége, Romola. A két fél nem fordul közvetlenül egymáshoz; de a kölcsönös hallgatással egybefonódó monologizálás mégis szinte zenei dialógussá bomlik ki. A világtól és önmagától szenvedő Nizsinszkij, valamint a szenvtelen, jéghideg rációval s gonoszsággal feltöltekezett világ kizárják egymást, s mégsem képzelhetőek el egymás nélkül.

A darab egy soha meg nem álló búgócsiga benyomását kelti, amely hol lassabban, hol gyorsabban pörög. Amikor lelassul, akkora körkörös színes csíkok külön-külön is érzékelhetőek; amikor felgyorsul, minden egybemosódik. Nizsinszkij is hol kizuhan a világból, s ilyenkor mintha egy hermetikusan zárt űrkabinban tartózkodna, kizárólag őt látni és hallani; hol pedig beolvad a többiek kórusába. A szenvedéssel teli őrület időnként csupán az egyetemes gonoszság egy színfoltja; máskor viszont a gonoszság ellenpólusává kristályosodik ki. A dráma pulzáló ritmusa nem engedi, hegy akár a szenvedés, akár a gonoszság „megmerevedjen"; bármelyiknek a perspektívájából nézem is a másikat, észre sem veszem, s már az ellenkező látószögből figyelem előbbi pozíciómat. Tele van ez a színdarab önsajnálattal és vádaskodással, mazochista gyötrődéssel és szadisztikus képzelgéssel. De bármelyik véglet iránt érezzek is vonzalmat, az taszítani kezd, és a másik irányba lök. Jeles András színdarabja valóban misztériumjáték; a néző/olvasó ösztöneit teszi próbára, s olyasmit érint meg benne, ami védtelenné teszi a rációt és az értelmet.

Egyetlen kiáltásnak hallom Jeles drámáját néma csendben olvasva is. A főszereplő, aki mindvégig a színpadon van, folyamatosan beszél, s még akkor is ő szól hozzám, ha mások nyitják hangra szájukat. A szavak közötti csend is az ő csendje; éppúgy hangzik, mint a szó, amely megrezegteti a hangszálakat. Szó- és hangzuhatag veszi körül Nizsinszkijt. Olyannyira áthat mindent, hogy még a teste is felhangzik: egy izmokból s húsból álló hang-szer, amely szintén meg tudja rezegtetni a levegőt. Nizsinszkij egyfolytában beszél. Amit mond, az nincs mondatokra tagolva, s alighanem már akkor is ömlött belőle a szó, mielőtt kigyulladt volna a reflektor, s azután sem fogja abbahagyni, hogy a szín elsötétül. A szó elválaszthatatlan a lényétől. Ha

magam elé képzelem, nem tudom elválasztani a testet, az alakot, az embert, valamint a szavakat, amelyek elhagyják száját. Nem egyszerűen közlésre használja a beszédet; számára a szó a lélegzetvétel egyik üteme. Nem a gondolat hordozója, hanem a test része: mindenestül érzéki, s legalább annyira lényének része, mint ujjlenyomatának sajátos redőzete.

Amit mond, azt nem nevezném monológnak. Inkább hangtestnek, amelynek legfőbb rendeltetése az, hogy érzékeltesse: Nizsinszkij még létezik, van, még akkor is, ha létét egyre többen kétségbe vonják. Persze nem arról van szó, hogy gondolkodik s beszél, tehát van; de nem is egyszerűen a fordítottjáról, hogy van, tehát gondolkodik és beszél. A Jeles által életre keltett Nizsinszkij a szó szigorú értelmében véve éppúgy nem gondolkodik, mint azok, akik felfokozott módon élnek s mintegy a megvilágosodás állapotába kerültek - s éppúgy nem létezik, mint azok, akik a világ számára elvesztek. A gondolat, a szellem bennük maradéktalanul érzékivé vált, és a test és a lélek egyébként természetesnek vélt megkülönböztetéséről kiderült, hogy ilyesmi elképzelhetetlen. E kivételes, valójában persze egyedül természetes pillanatokban válik súlyosan bizonyossá és magától értetődővé az, amit többnyire nem veszünk észre: az, hogy *vagyunk, létezünk.* Pontosabban: *vagyok, létezem.* A csoda pillanatai ezek. A csodáé, amikor az ember egyetlen bizonyosságot érzékel csupán: azt, hogy „vagyok". Ennek a bizonyosságnak a tükrében elenyészően könnyednek s lényegtelennek ítéltetik meg mindaz, amiről a köznapi, vagyis a test és a lélek különbözőségét hirdető életben azt feltétlezzük, hogy van. Az állítólag fontosról ilyenkor kiderül, hogy jelentéktelen, a célszerűről, hogy értéktelen, sőt káros, a józanságról pedig hogy leplezett félelem.

Jeles Nizsinszkije folyamatosan „van". Nem egyszerűen a színpadon van jelen, hanem a csoda állapotában leledzik, s ezért újra meg újra eljut e szóhoz: „vagyok". Hol ez „vagyok", hol az „vagyok", de mindvégig „vagyok", ami e darabban olyan hangsúlyos, hogy óhatatlanul arra kell gondolnom: mindaz, ami ebbe a „vagyok"-ba nem fér bele, az nem is létezik. Nizsinszkij „vagyok"-ja egy egész világgal szegül szembe, amely hozzá képest a létezésnek egy jóval alacsonyabb szintjén helyezkedik el - ott, ahol a misztika hagyománya sokszor még a létezést sem hajlandó elismerni. E szó Nizsinszkij számára valóban „létige": az isteni szótár legelső szava. Nizsinszkij csupán a földi grammatika szabályait nem tartja be, s ezért gondolják őrültnek. Számára azonban csak egy nyelv létezik: a testet is magával ragadó izgalomnak a nyelve. „Vagyok", mondja, s minden egyes alkalommal olyan érzésem van, mintha Isten ölébe fészkelte volna be magát, s onnan szólna.

Nizsinszkijnek mára második szava az, hogy „vagyok", s amíg beszél, ezt legalább negyvenszer elismételi. Mi „vagyok"? Egyszerű vagyok, húsból vagyok, értelmes állat vagyok, mondja bemutatkozásképpen. Később „kevéske", „érzékeny férfi", „szegény" (kétszer is), „sebzett", „beteg". Majd váratlanul: „nem vagyok beteg", „jó egészségben vagyok", „gyógyíthatatlan vagyok", „bolond vagyok". S közben újabb meg újabb kísérletek, hogy ezt a különös, egyszerre beteg és mégsem beteg állapotot érzékeltesse s érthetővé tegye. „Én is ember vagyok", mondja kétszer is, éreztetve, hogy helyzete - Nietzsche könyvének címét idézve - emberi, nagyon is emberi. Ám ez az emberi helyzet mégsem mindennapos. Amíg ugyanis a köznapi beszéd igyekszik eleget tenni a formális logika szabályainak, addig Nizsinszkij számára a paradoxonokban való beszédmód az egyedül természetes s emberi. „Boldog vagyok", mondja, de utána: „kárhozott", sőt háromszor az is elhangzik, hogy „bűnös", illetve „bűnöző vagyok". „A bánat telje nevet, az öröm telje sír", írta William Blake, aki számára ugyancsak a paradoxon jelentette az igazság nyitját. Nizsinszkij bánata a lelkesültségének az előfeltétele, boldogsága pedig az ólmos kétségbeesés kapuja. Nem létezik csak az egyik vagy csak a másik; aki *a mindent* kezdi érzékelni, az egyszerre ez is, az is, ilyen is, olyan is. A paradoxon megsérti a logika szabályait, s bűnt követ el az ész ellen. De vajon kétezer évvel ezelőtt nem az észnek s az egyértelműségnek az igézetében és annak nevében álltak-e bosszút azon, aki egyesítette magában az isteni és az emberi természetet, aki maga volt a megtestesült paradoxon, s akinek evangéliumai a teljesíthetetlen teljesítésére szólítottak-szólítanak fel bennünket?

Jézus a világ szemében a paradoxonokban beszélő, testet öltött Lehetetlen volt. Nizsinszkij sem marad el mögötte. „Bűnös vagyok", de „ártatlan is vagyok", mondja, egyszóval „ember vagyok", méghozzá „egyszerű" ember vagyok. Mintha rejtőzködne; pedig nem tesz mást, mint a világi észjárást megkerüli, s a jézusi - azaz emberi - észjárás előtt nyitja meg magát. „Mindenki vagyok", mondja, ami nem akadályozza meg abban, hogy máskor azt mondja: „kevéske vagyok". Kevéske, de nem semmi, hanem „Isten valamicskéje". S hogy ez a valamicske mégis minden lehet? „Férj és feleség vagyok egy személyben." Misztikus házasság. Krisztus és az Egyház házassága sejlik fel. Vagy a menyasszony és a vőlegény házassága, ami Jakob Böhme szerint az öt érzék egybeolvadásának felel meg. S mi történik, ha minden érzék egyesül? Ismét Nizsinszkij válaszol, egyetlen szóval: „transzban vagyok". Egy olyan állapotban, amelyben a józan ész és a megfontoltság eresztékei között benyomult az isteni, s az embert olyasmivel töltötte fel, ami idegen ugyan tőle (isteni), de amit mégis önmaga beteljesüléseként él meg. Nizsinszkij lelkesült. De nemcsak lélekkel van tele, hanem Istennel is: enthuziasztikus. Szó szerint ő van Istenben. De beléphetne-e Istenbe, ha az már előbb nem talált volna őbenne szállás-ra?

Nizsinszkij ezt mondja a feleségéről: „azt képzeli hogy Nizsinszkij vagyok / a művész nem nem így van én Isten valamicskéje vagyok". Nizsinszkij egy név, amit mások adtak neki; a művészegy szerep a világ szemében. Ő egyikkel sem azonosítja magát; „Isten valamicskéje", azaz a világ szemében majdnem semmi. A világi nagyság helyett az isteni semmit választja, annak biztos tudatában, hogy ez a semmi a mindenséghez segíti hozzá. „Én minden nyelven értek/csak kevés szót ismerek", mondja. A beszéd óhatatlanul közösséget teremt; azokkal is, akikkel pedig az ember nem szeret közösködni. A szavak csak látszólag segítenek rajta, valójában elfalazzák a mindenségtől. Ahelyett, hogy elvezetnék Istenhez (vagy a szeretethez, vagy a mindenségbe való belefeledkezéshez), a világ iránti engedményekre kényszerítik rá. A történelembe vetik viszsza, a pornográfiának ebbe a múzeumába, amelyben az Antikrisztus lakik, s amely egy eleven holtakkal teli temető benyomását kelti ben-ne. E temetőt a politika felügyeli. „A politika maga a halál", jelenti ki Nizsinszkij. Mondhatna-e mást az, aki a növényben, bogárban, a szürke kőben is rokonára ismer?

A „vagyok"-kal a „van" szegül szembe. A *„minden* vagyok"-kal *a „gondolkodom, tehát vagyok".* A misztikus magáratalálással a racionalista szétaprózás. Az önfeladással a bekebelezés és leigázás. Nizsinszkij beszéde alatt, közben és azt megszakítva a világot látjuk, pontosabban azt, amivé Nizsinszkij számára a világ lecsupaszodott. Minél elveszettebb és betegebb ő, annál magabiztosabb és megingathatatlanabb a világ; s minél nyilvánvalóbban tűnik fel őbenne Isten, annál kongóbb és kegyetlenebb az. *A paradoxonokban* szólás és az ész *nyelve* kizárják egymást. Nem tudom, hogy az egyébként istenfélő Descartes hogyan szólt volna Jézushoz, ha rákényszerült volna. Gondolkodom, tehát vagyok. A mindenségből kiszakadt ember e büszke szavakkal leplezi elveszettségét. „Az ész erőszak", mondja Nizsinszkij, vagyis bűn. Ő viszont ártatlanságra vágyik, ami ez esetben az ésszel, a világnak az értelem nevében történő lecsupaszításával való szembeszegülést jelenti. Racionális érvelés helyett paradoxonokban szól. „Bűnöző vagyok / mert megölöm az értelmet magamban." Ez is egy paradoxon: a bűnt (az ész világát) egy újabb bűn segítségével elkerülni. Ám érezhetné-e bűnnek az értelem elpusztítását Nizsinszkij, ha ő, akit a ráció nevében aláznak meg

s tesznek tönkre, maga is nem érezne közösséget az értelem világával? Egyfajta szado-mazochista szenvedély fűzi a többiekhez, azokhoz, akiktől pedig el is retten. Táncol, szavai, beszél, sikoltozik, s közben mintha mutálna a hangja. Maga sem tudja, hol van.

Jeles drámájának de Sade-betétei *a Filozófia a budoárban* című könyvéből valók: abból a műből, amelyben de Sade ad absurdum vitte Descartes tételeit, a világot minden varázstól megfosztotta, s miután lemeztelenítette, képzeletben kénytelen volt el is pusztítani. Ugyanakkor maga de Sade e darabban Ézsaiásnak egy kései visszhangja is, illetve Auschwitznak egy előjátéka. E három réteg, Nizsinszkijjel vitázva-feleselve, azaz dialogizálva, egymást át- és átszínezi. De Sade perverziója Ézsaiás tükrében apokaliptikussá válik, Auschwitzében pedig pokolivá; Auschwitz éppolyan apokaliptikus, amennyire egy racionális beszédektől visszhangzó rokokó szalon benyomását is kelti: a szabályzat, a pontosan kidolgozott, minden porcikájában ésszerű mechanizmus mintha Dolmancé agyából pattant volna ki; Ézsaiás világa pedig egyszerre apokaliptikus, szadista és ésszerű.

A világ, amely *van,* és Nizsinszkij, aki *vagyok.* A kinyomtatott színdarabban a lap két oldaláról figyelik egymást. Olyannyira különböznek egymástól, hogy az olvasó hajlamos arra a belátásra jutni, hogy ki is zárják egymást. „Nem ebből a világból valók vagyunk, s a világ nincsen mibelőlünk", hangzik egy kathár ima. Talán e darab Nizsinszkije is elmondhatná ugyanezt. Mégis, éppen a túlságosan kézenfekvő következtetés ébreszti fel a gyanút: lehet, hogy mégsem olyan maradéktalan a szembenállás?

Mindenekelőtt maga Nizsinszkij félig lelkesült, félig megbomlott állapota sejteti, hogy sokkal bensőségesebb a viszonya a világgal, mint első pillantásra látszik. Krisztusra emlékeztet az alak-ja; Krisztusként merül alá a paradoxonokba, Krisztusként - „egy élő keresztként" - táncol a kereszt alakban kiterített fekete és fehér leple-ken; s tánca sem művészet, hanem a szenvedés bemutatása - a szenvedésé, amely Istennek az anyanyelve. Nizsinszkij a világérttáncol; a meg-váltás a célja, amelynek során neki magának éppúgy le kell buknia ahhoz, akit meg akar válta-ni, mint egyes elképzelések szerint Krisztusnak a megfeszítés után alá kell szállnia a Pokolba. Nizsinszkij is bűnös; bűnös, mert létezik, miközben a bűn és a szenvedés is létezik. Bűntelenként nem válthatná meg a bűnt; s a szenvedés megváltásának is az együttszenvedés az ára - a *szümpatheia,* amely a zuhanás és a felemelkedés egysége. Paradoxon ez is; egy azok közül, amelyeket Krisztus hagyott ránk örökül. Nemcsak Nizsinszkijre és a félkegyelműekre, hanem de Sade Dolmancéjára és a manökenekre is.

De nem csak Nizsinszkij szenvedésre kész

Valahol Oroszországban - Jeles András rendezése Kaposvárott

alakja oldja a merev ellentétet közte és a darabbeli világ között. A világ - Auschwitz - is olyan mélyre bukott, hogy, mint az óriások markában összepréselt sziklából a víz, a poklaiból egyszerre csak a misztérium kezd felbuzogni. Amikor Nizsinszkij mesélni kezd a jéggel borított házhoz fűződő élményeiről, akkor szinte kiszakad térből és időből. Ezen a ponton megdermed a színdarab, és bekövetkezik a csoda: a *Szabad ötletek jegyzékére* vagy Georg Trakl verseire emlékeztető Nizsinszkij-szóáradat az Auschwitzról szaváló manökenek kórusát is átszellemíti. A láger felé vonuló emberáradat, a hallgatag arcok, a mosoly, a lemaradt bácsika: ugyanannak a pokolnak a másik arca, amelyet Nizsinszkij is átél. A költészet itt mintegy alulról, a túlvilágot megjárva türemkedik elő, s kezdi beborítani mindazt, ami költőietlen, ami megpróbál ellenállni a mindenségbe való belefeledkezés, a rácsodálkozás misztériumának. Ha szenvedése során Nizsinszkij lebukott a világba, akkor ennek az volt a célja, hogy a világ is felemelkedjen hozzá.

Ez a szümpatheia, amely nélkül csupán tézisdráma lenne Jeles műve, amelyben érvek és el-lenérvek ütköznének meg. Ezek talán kielégítenék a ráció igényeit, ám kielégítetlenül hagynák azt a mélyebb, elemi igényt, amely a világ egybenvaló látására irányul, s amely számára a szó, a beszéd is csupán egy, önmagában talán szűkös eszköz. Jeles darabja ennek a mélyebb igénynek a szolgálatában áll. A manökenek, a rokokó kori szereplők, az Ézsaiást szavaló zené szek és Nizsinszkij Romola nem egyszerűen Nizsinszkj drámai ellenpárját játsszák el, hanem ugyanabba az irányba haladnak, mint Nizsinszkij, csupán ellentétes úton. Ettől misztérium e színmű, a szó eredeti értelmében.

Nizsinszkij több ízben is említi Gyagilevet, akinek neve minden alkalommal viharokat kavar benne: a gyűlöletnek és az elszakadni képtelen rajongásnak a szenvedélyét. Nizsinszkij úgy kötődik Gyagilevhez, mint egy elutasított szerelmes. „A torreádor sír mielőtt megöli a/ bikát Gyagilev azt mondta hogy a / bikaviadal pompás dolog / én Gyagilevet kihívom viadalra / én vagyok a bika a sebesült bika." Félreérthetetlenül erotikus felhangjai vannak a Gyagilevvel kapcsolatos képzelgésnek. Nizsinszkij mazochista szenvedéllyel csügg Gyagileven, aki szadista élvezettel taszítja el magától a szenvedőt. Viszonyuk szimmetrikus azzal, amiről Nizsinszkijjel párhuzamosan a rokokó hölgyek beszámolnak: a de sade-i kéjelgéssel, amely a szenvedésnek és az élvezetnek, a vérnek és a spermának az egyvelege. Nizsinszkijt valóban a legmélyebb rokonszenv fűzi az őt bántó világhoz. Hogy szenvedése teljes legyen, az őt kínzók élvezetének is hajlandó kiszolgáltatni magát. „Én férj és feleség vagyok egy személyben", mondja. Szó szerint: Nizsinszkij egyszemélyben Romola férje és Gyagilev felesége. Mélyebb értelemben: a gyötrelmeket elszenvedő, aki egyszersmind felelős is e gyötrelmekért - azokat kihívja maga ellen. Két-arcú lény; azokra a gyermekekre emlékeztet, akik Jeles filmjében, *az Angyali* üdvözletben egyik pillanatban a földöntúli ártatlanság meg-testesítői, a másikban viszont kis idióták benyomását keltik.

Nizsinszkij számára a világ egyszerű (vagyis egységes) látása és érzékelése a cél; a többiek pedig mintha ennek az egyszerűségnek, misztikus egy-ügyűségnek az árát villantanák fel: a sok-ban való szétszóródást, a földi halált, az előre nem sejtett fájdalmakban való szétaprózódást, a kéjelgést - egy szóval a szenvedést, amely nélkül, úgy látszik, magáratalálás sem képzelhető el. Nizsinszkij szemében ők képviselik a borzalmat, vagyis mindazt, ami az „én vagyok" gyermeki ámulatát kizárja; és mégis, ha ők nem lennének, akkor Nizsinszkij alakja is határozatlanabb maradna. Nem egy ügyű lenne, ha-nem együgyű. A manökenek a szerző utasítása szerint a sötétben fel-felvillanó erős fényben tűn-nek elő, hogy Auschwitzról meséljenek; de vajon nem Nizsinszkij mély vágyát elégítik ki ezzel? „Én nem kívánok gondolkozni", mondja, majd hozzáteszi: „felvillanásra várok". A felvillanás ugyanebben a pillanatban be is következik. A misztikus illumináció, a megvilágosodás a borzalomra való ráébredést eredményezi. Nizsinszkij és a manökenek kölcsönös idegensége oly végtelen, hogy ez ellenkező végletnek, a belső rokonságnak a gyanúját kelti fel. Mégannyira különbözzön is Nizsinszkij figurája a többi szereplőétől, azén olvasatomban a többiek, a manökenek, a zenészek, de Sade képviselői valamennyien Nizsinszkij belső világának a kivetülései; az ő énjének a megtestesítői, különféle belső erővonalainak a kikristályosodásai. A tökéletes elveszettség állapotának a hírnökei. S ki mást kellene megváltani, mint azt, aki már nem tud tovább szétesni, s ezért a megsemmisülés vagy az újra összeszedettség (feltámadás) válaszútja elé kerül?

Nizsinszkij egy fentről alábukó Krisztusnak vagy egy széttépett Dionüszosznak a benyomását kelti, aki a lenti szenvedést átélve alulról, a létezés túlpartjáról bukkan elő. Egy idegen test, amely körül a világ meggyűlik, s minta test megzavart sejtjei, gyulladásba kerül. Jeles színdarabjának a léte forog kockán e test megjelenítésekor. Minden azon múlik, hogy az, aki Nizsinszkij szerepét eljátssza, képes-e érzékeltetni, hogy a test ezúttal nemcsak fizikai, hanem metafizikai valóság is. A teste: Isten láthatóvá vált része. A tánc Nizsinszkij számára nem pusztán művészet, hanem a szenvedésnek az eltáncolása, amely során a „létrehozás útvesztői" válnak láthatókká. Teste tehát a létezés labirintusába kerül be, oda, ahol a teremtés kezdetét veszi - ugyanabba a labirintusba, amelyben az auschwitzi áldozatokat megölik, a prófétát megnyúzzák, de Sade szereplőit kínozzák és szodomizálják, ám amelynek közepén nem a Minotaurosz rejtőzik, hanem a feltámadás, az üdvözülés, a megvilágosodás, a misztikus egység. Miként a misztériumok végső célja az örökkévalóság élményében való részesülés volt a halál jelképes megtapasztalása révén, úgy e színdarabban is a Nizsinszkijt alakító színészre nem egyszerűen egy szerep eljátszása vár, hanem a beavatódás megtapasztalása - a közönség jelenlétében, vagy akár anélkül is. Nizsinszkij maga minden szerepet elutasított; nemcsak a „művész" és a „táncos" szerepét, hanem még azt is, hogy „Nizsinszkij" szerepét alakítsa az életben. Egyszerű akar lenni, „kevéske", Isten „valamicskéje", aki emiatt „mindenki" is. Táncos, aki transzban van. De nem azért kerül transzba, mert táncol, hanem azért táncol, mert transzban van, s megérintette őt az, ami túl van a testen, sőt talán az életen is. Nizsinszkij alakítójának is ezzel a rejtéllyel kell kapcsolatba lépnie. Meggyőződésem: e darab léte múlik azon, hogy a Nizsinszkijt alakító színész képes-e arra, hogy ne eljátssza Nizsinszkijt, hanem *azonosuljon* vele, hogy ne színészként álljon a pódiumra, hanem a transz megismételhetetlen, elpróbálhatatlan állapotába kerüljön. Nem utánoznia kell, hanem beavatódnia, éppúgy, mint az ősi Dionüszosz-rítusok résztvevőinek, akik a mimézist gyakorolták, ami eredetileg nem utánzást (imitatio) jelentett, hanem a széttépett, majd feltámadó isten sorsában való részvételt a tánc segítségével. „Ma a színész *megszemélyesít* - írta századunk elején Edward Gordon Craig -; holnap megjelenít; a harmadik nap teremt." A Nizsinszkijt alakító színészre is a teremtés feladata vár: létrehozni a semmiből a megismételhetetlent. S ha Dionüszoszról szólok, aki e színdarab belsőleg széttépett s feltámadásra váró Nizsinszkijének is elő-képe, akkor hadd idézzem fel Nietzsche szavait arról, hogy milyen feladat vár az ő misztériumában részesülőkre: „A szimbólumok új világára van szükség; a teljes testi szimbolikára egyrészt, tehát nem csupán arra, amit a száj, az arc, a szó kifejez, hanem a test minden tagját ritmikusan mozgásba lendítő táncra. S másrészt fejlődésnek indul a többi szimbolikus erő is, hirtelen féktelenné válik a zene ritmusa, dinamikája, a harmóniái. Hogy valamennyi szimbolikus erőnek ezt az általános felszabadulását magába fogadhassa, az embernek már el kellett jutnia az önlemondásnak arra a magaslatára, amely ezekben az erőkben akar szimbolikus kifejezést nyerni."

A transznak nem kell feltétlenül viharosnak és fékeveszettnek lennie; a manökenek, a rokokó hölgyek gépies mozgása egy pont után éppúgy eksztatikussá válhat, minta legvadabb tánc. „Én messziről nézek és nem szeretem magam", mondja egy alkalommal Nizsinszkij: önmagából kilépve figyeli önmagát. Ez is egyfajta eksztázis: az elveszettségben találkozni önmagával. „Boldog voltam, hogy nem lehet rajtam segíteni", mondja Georges Bataille egyik regényhőse, aki - Nizsinszkijhez hasonlóan - az elveszettség-nek egy olyan mély szintjére süllyedt, hogy élvezni kezdte, hogy lejjebb már nem eshet. A leg alsó szint azonban nemcsak a Pokol utolsó, hanem a Paradicsom első lépcsője is. Az elveszettség a magáratalálás kezdete: az ember kettéhasadt, önmagával szembekerült, s az addig ellenséges ént barátként kezdi megközelíteni. „Úgy érzem, hátulról erős tekintet mered rám", mondja Nizsinszkij. Ez konkrétan arra a Néma figurára vonatkozik, aki a szerző utasítása szerint mindvégig Nizsinszkij mögött táncol, s a süketnémák taglejtéseivel ismételi annak szövegét. E néma figura maga Nizsinszkij, az ő önmagával viszályban álló énje, aki tükörként szolgál számára: torzít, de hasonlít is. Amikor Edward Gordon Craig 1912-ben Moszkvában Sztanyiszlavszkij színházában megrendezte *a Hamletet,* akkor eredeti terve szerint a Lenni vagy nem lenni-monológ alatt Hamlet mögött táncolt volna egy Démon - a Halál -, s a monológ az ő mozgásából bomlott volna ki. A terve nem valósult meg, mert Craig szerint egyedül Isadora Duncan lett volna képes arra, hogy ne csupán egy táncot lejtsen el, hanem magát a Mozgást jelenítse meg. Jeles Nizsinszkijére hasonló feladat vár: a szövegből díszletet, teret, zenét kell varázsolnia, s figurájának ebből a hangtestekkel berendezett hangtérből kell kimerednie - megkettőződve, megháromszorozódva, megsokszorozódva.

Mert végső soron mindenki belőle vetül ki: a manökenek éppúgy az ő bűnös képzelgéseit adják elő, minta rokokó hölgyek, s Ézsaiás apokaliptikus látomásai is mintha Nizsinszkijből szakadnának ki. Ám ha a szereplők Nizsinszkij bensőjének megtestesítői (vagyis a világ az ő kiáradása), akkor maga Nizsinszkij sem más, mint a többieknek, azaz a világnak a sűrítménye. Valóban „mindenki". Legelső megszólalása így hangzik: „egyszerű vagyok". S a legvégén ezt mondja: „minden ami van / al-la-la-ll-la / nem szörnyűség hanem öröm." A világ őbenne talál magára; az ő szenvedése váltja meg annak borzalmát, s fordítja rettenetét örömbe. A beavatás egy misztikus pontban (az egyszerűségben) veszi kezdetét, s a világ labirintusán áthaladva ugyanabban a misztikus pontban teljesül be: a *mindenségben.* Jeles a szenvedést az öröm látószögébe helyezi, anélkül, hogy egy pillanatra is felmentené, vagy igazolást keresne rá. De felvillantja azt a mély, zsigerekben működő reményt, amit Csehov három nővére érez: hogy egyszer talán lesz magyarázat a szenvedésre is. Jeles Nizsinszkije egyszemélyben szenvedő és megváltó; a mindenség rejtélyes magáratalálásának a megtestesítője. Az átváltozás ünnepe ez a dráma; az önmaga farkába harapó kígyónak, az Uroborosznak az ünnepe. Megidézése mindannak, ami van; s ráébredés arra, hogy mindez: „én vagyok".

E tanulmány végső megfogalmazásában segítségemre voltak Forgách András Egerváron szóban elhangzott gondolatai. Utólagos köszönet értük. F. F. L.

NÁNAY ISTVÁN

KOLOZSVÁRI CÉDULÁK

December 7-17. között volt a kolozsvári magyar nyelvű színjátszás kétszázadik évfordulójára rendezett, eseménydús, hosszúra nyúlt ünnepségsorozat. Tizen-egy nap alatt huszonöt rendezvényen vehetett volna részt az, aki elkötelezett híve a szín-háznak. Volna. Mert számos műsor időben egy-beesett. Volt reprezentatív, a két évszázad történetét bemutató kiállítás és könyvbemutató (Darvay Nagy Adrienne: *A mesebeli* szent madár című történeti képeskönyve, *a Kolozsvár magyar színháza* című tanulmánykötet, *A helyszellemei* címen az évfordulóra hirdetett drámapályázat díjnyertes műveinek gyűjteménye, a Harag *György színháza* című dokumentumkötet), R*égió és színházi nyelv* címmel tudományos(nak mondott) tanácskozás és a Teatrul Azi meg a Színház című folyóirat kerekasztal-beszélgetése a kolozsvári színház - Tompa Gábor munkássága - eltérő magyar és román szakmai megítéléséről, próza- és operabemutatók, magyarországi és romániai színházak vendégjátékai, opera- és operettgála, költészeti est, koszorúzás, emléktábla-avatás, vándordíjak és Örökös Tag kitüntető címek átadása... A cédulák ez-úttal a kolozsvári ünnepségen szerzett benyomásaimat rögzítik.

Koszorúzás a Házsongárdi temetőben, Szentgyörgyi István sírjánál

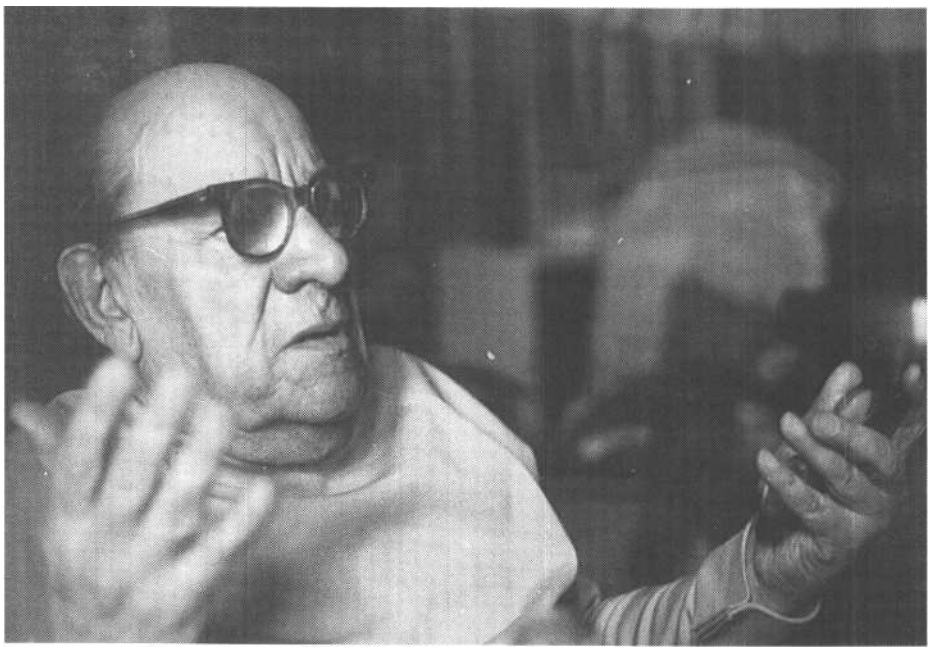
(A kiállítás) A sétatéri színháznak hatalmas emeleti foyer-ja van, amely most, az ünnepnapokra - de azokon túl is, egészen március végé-g - kiállítóteremmé alakult át. Darvay Nagy Adrienne, a Színházi Intézet munkatársa és Kötő József kolozsvári színháztörténész, a színház egykori irodalmi titkára, majd igazgatója rendezte a lenyűgözően nagy anyagot, amely a kolozsvári magyar nyelvű színjátszás történetét hivatott bemutatni. A földtől csaknem a tetőig több sorban sorakoznak a dokumentumok, az iratok, a levelek, a meghívók, a műsorok, a plakátok, s közben egy-egy beugróban a színház legjelentősebb, legendás hírű alakjainak emlékére berendezett sarok kapott helyet. Személyes holmik, jelmezek, díszletmakettek, illetve részletek - miből mi maradt - és sok-sok grafika, festmény, fotó hozza emberközelbe a múlt eseményeit. Talán egy kicsit zsúfolt az összhatás, a ki-állítás, helyenként fel-feltűnnek installációs hiányosságok, de egészében az ünnepség rangjához méltó kiállítás született.

(Szentivánéji álom) A megnyitó programján Shakespeare vígjátékának Tompa Gábor rendezte előadása szerepelt. Ünnepinek szánt produkció, amely azonban sok tekintetben csalódást okozott. Különösen azért, mert a kolozsvári előadás előtt néhány nappal láttam Budapesten a Bulandra Színház produkcióját. Nem mintha az tökéletes és maradéktalan élményt nyújtott volna, hiszen Liviu Ciulei rendezése helyenként didaktikus, egészében véve kissé hideg volt, de te-le nagyszerű, felejthetetlen részletekkel, amelyek következetes rendezői rendszerben működtek. Tompa színre állításából épp a rendet, a következetességet hiányolom leginkább. Both András csúf, a színpadot leszűkítő, elégtelen játéktereket nyújtó díszletében zavarba ejtő figurák mozognak. Az athéniek mai ruhában díszelegnek, Lysander „topisra van véve", Demetrius viszont tipp-topp úriember, már fiatalon is olyan, mint apósjelöltje, Egeus; a két lány is hasonló módon elütő kinézésű, s nemcsak termet-re, természetre mások, hanem megjelenésük-ben is; Oberonban Andy Warholra, Titániában Tina Turnerre kéne ráismernünk, de egy-egy jellegzetesnek vélt ruhadarab ehhez kevés támpontot nyújt; Titánia kábítószeres tivornyáit megszakítva jelenik meg, majd dobja fiatal fiúját, a cserélt gyermeket, aki ezáltal visszaminősül Mustármaggá (s bár szöveg szerint Oberon megkapja a fiút, változatlanul ott látjuk a tündérek között); Zuboly és Titánia egyesülése a tündérek részvételével zajló gruppenszexparty. A részek nem állnak össze egésszé. A jelenetek éppen csak kidolgozottak. A figurák jelzések csupán. Így aztán csak felsejlik Oberon és Puck mester-tanítvány viszonyának vagy a szerelmesek zavart felébredésének néhány szép pillanata, illetve Hatházi András (Lysander) vagy Kovács Zsuzsanna (Hermia) alakításának ereje, dinamikája.

(Háry János) A kolozsvári színház egy épületben működik a Magyar Operával, s az ünnepséget is közösen rendezték. Így a másik megnyitó előadás az operatársulaté volt: Kodály *Háryja. A* darabválasztás indokai között az is szerepelt, hogy ezzel a művel indult újra a Magyar Opera 1948-ban. Demény Attila zeneszerző-rendező olyan produkciót álmodott meg, amely nem a hagyományos „népoperai realizmusban" fogant, hanem egy stilizált, népi szürrealista világot ábrázol. Olyat, amelyben a mese nem andalít, a hazugság nem pótszer, hanem önmagunkra ébresztő terápia. Ha úgy tetszik: színház. Hangsúlyozottal teátrális effektusokkal él a rendezés, s az operisták - változó színvonalon - nemcsak énekesek, hanem színészek is. A szokatlan, de indokolható rendezői megoldások - például az álomszerű keretjáték vagy vidám toborzó helyett a besorozott katonák bevonulásának szomorú képe - sem tudják azonban ellensúlyozni a darab zenei megszólaltatásának gyengéit.

(Reggelik) Bár a szervezés általában sem állt a helyzet magaslatán, a meghívások terén különösen sok. és gyakran bántó hiba esett. Számos olyan személy nem kapott meghívót, aki hajdan vagy a közelmúltban fontos szerepet játszott a színház életében. Tompa Miklós viszont szerencsére ott volt. Az erdélyi színjátszás nagy öregje szellemileg fantasztikusan friss, és ott-tartózkodásom különös csodája volt a vele töltött idő. Mindennap együtt reggeliztünk, s jó órás-másfél órás komótos táplálkozásunk közben folytatásos, nagyszerű és tanulságos színháztörténeti és -elméleti továbbképzést kaptam - a hozzánk csatlakozókkal egyetemben. Az idősebb Tompa ontja az anekdotákat, számtalan történet, példabeszéd jut az eszébe, határozott véleménye van mindenről, s ha esetleg ugyanazt az adomát többször is előadná, az mindig rendkívül csiszoltan, megformáltan hangzik. (Csak reménykedni lehet, hogy a vele készített hatalmas interjút Bérczes László mihamarább ki tudja adatni!)

(Vendégek Magyarországról) Hat itthoni együttes vendégszerepelt Kolozsváron. Sikeresek és nem sikeresek. Ovációval fogadottak és csaknem megbukottak. A Nemzeti Színház Örkény Tótékját mutatta be - a Nemzetinek kijáró nagy sikerrel. A pécsi színház *Az ember tragédiáját* játszotta, az előadás kínos volt, habár a társulat



Tompa Miklós

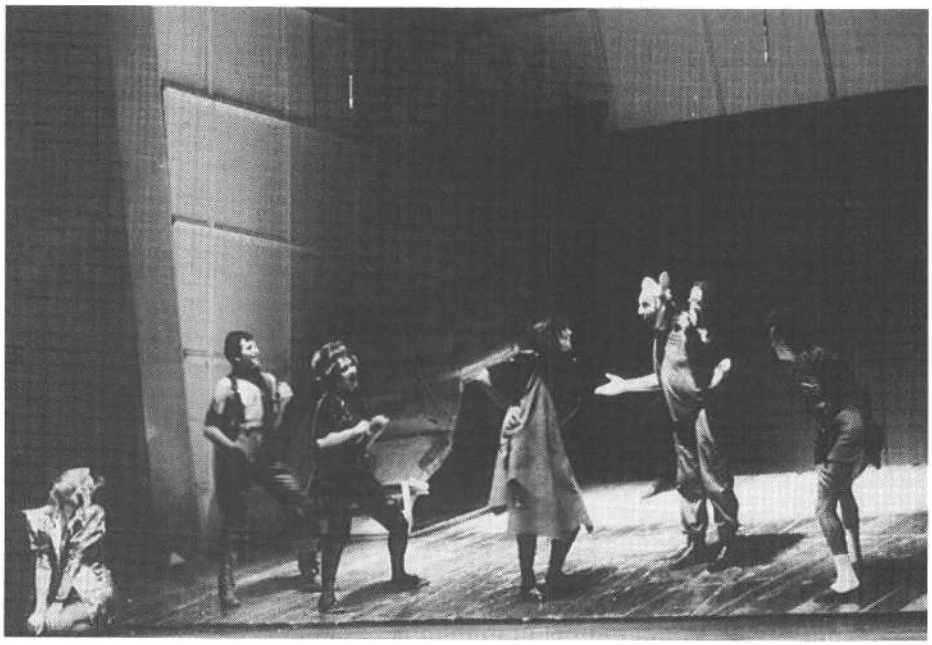
vezetői még szórólapokat is készítettek a maguk mentségére, ugyanis az eredetileg forgószínpadra komponált játékot a kolozsvári forgó hiányában át kellett alakítaniuk; ez nyilván valóban rontott az amúgy is igen megkérdőjelezhető koncepciójú és egyértelműen gyenge színvonalú előadáson. Az Állami Operaház három egyfelvonásost vitt Kolozsvárra: Bartók *Kékszakállját* és *Fából* faragott királyfiját, illetve Dohnányi a Változatok *egy gyermekdalra* című művére készített balettet. Bár a közönség igen melegen fogadta a produkciókat, sem az opera, sem a táncjátékok nem sorolhatók a hajdan neves dalszínház legjobb előadásai közé. Sem gondolati frissességük, sem művészi kivitelük nem tekinthető kielégítőnek.

Revelatív volt viszont a Budapesti Kamaraopera két egyfelvonásosa: Johnson *Négyhangú* operája és Sosztakovics *Rajok* című műve. Mindkettő olyan erényt mutat fel, amely igencsak hiányzik az operairodalomból: a szatirikus, illetve a parodisztikus hangvételt. A Sosztakovics-opera a proletkult jegyében született, s a zeneszerzésbe való direkt politikai beavatkozás mechanizmusát ábrázolja fergeteges zenei humorral. A Johnson-mű pedig magának a műfajnak a paródiája: miközben a szereplők eljátszanak-elénekelnek egy preklasszikus hangzásvilágot imitáló operácskát, szüntelenül kommentálják is a maguk s a társaik produkcióját, az operaműfaj stiláris és dramaturgiai kliséit. Ezt Gothár Péter, a *Rajokat* Csizmadia Tibor rendezte. A darabok sikeréhez alighanem az is hozzájárult, hogy ezúttal nem hivatásos operarendezők, hanem prózaiak nyúltak a darabokhoz, s ezáltal igazi színház született. Mindebben természetesen nagy szerepük van az énekeseknek is, akik több helyről verbuválódtak, többek között a kolozsvári operától is.

S végül kirobbanó sikert aratott a Katona József Színház, amely A revizorral vendégszerepelt - a világon már annyiszor megcsodált és elismert magas szakmai színvonalon. (Ezzel az előadással, valamint a Platonowal a kolozsvári fellépést követően Bukarestben is nagy sikerük volt.) E két utóbbi együttes valóban méltó módon vett részt a magyar színház ezen egyetemes súlyú ünnepén.

(Válogatás) Külső szemlélő nemigen tud eligazodni abban, hogy a szervezők milyen szempontok alapján állították össze a műsort. Deklarált elvük az értékpreferencia volt, de ennek ellentmondani látszott a magyarországi meghívottak egy részének teljesítménye. Sokkal inkább protokollszempontok érvényesülésére gyanakodhatnánk - gondoljunk a Nemzeti, az Operaház vagy Kolozsvár magyarországi testvérvárosa, Pécs színházának meginvitálására. Ha viszont a program mégsem lett értékorientált, akkor érthetetlen, hogy a többi erdélyi színház egyikét-másikát - akár előzetes felhívás, előkészületek után - miért nem hívták meg. Hiszen azon társulatok színvonala sem sokban különbözik a magyarországi vidéki színházak átlagától, s azok többségétől sem, amelyek Kolozsvárt felléptek. Így egy kicsit önünneplés íze volta rendezvénynek, ahelyett hogy az egész erdélyi magyar színjátszás ünnepe lett volna. (Ez még akkor is igaz, ha a költészeti műsorban minden erdélyi színház, sőt a felvidékiek és a vajdaságiak is képviseltették magukat színészeikkel.)

(A románok) Két román Nemzeti Színház szerepelt a Magyar Színház épületében: a kolozsvári és a bukaresti. A helybeliek Ionesco *Különóráját* Mihai Maniutiu rendezte. Felfogása szerint a tanár és a diáklány kapcsolatában parabolisztiku-



Szentiványéji álom. A kolozsvári Magyar Színház előadása (Csomafáy Ferenc felvételei)

Laczó András, Nagy Gabriella és Fried Péter A négyhangú operában (Ilovszky Béla felvétele)

san jelenik meg a kommunista eszmék terjesztésének mechanizmusa, azaz a rendező direkt politikai színház ürügyéül használja Ionesco darabját, a kommunizmust minden totalitárius berendezkedés szinonímájaként értelmezi. Ezen az alapon expresszionista eszközöket használó, agresszív, színészileg precízen kidolgozott, de didaktikussága miatt gondolatilag jócskán leegyszerűsített előadás született.

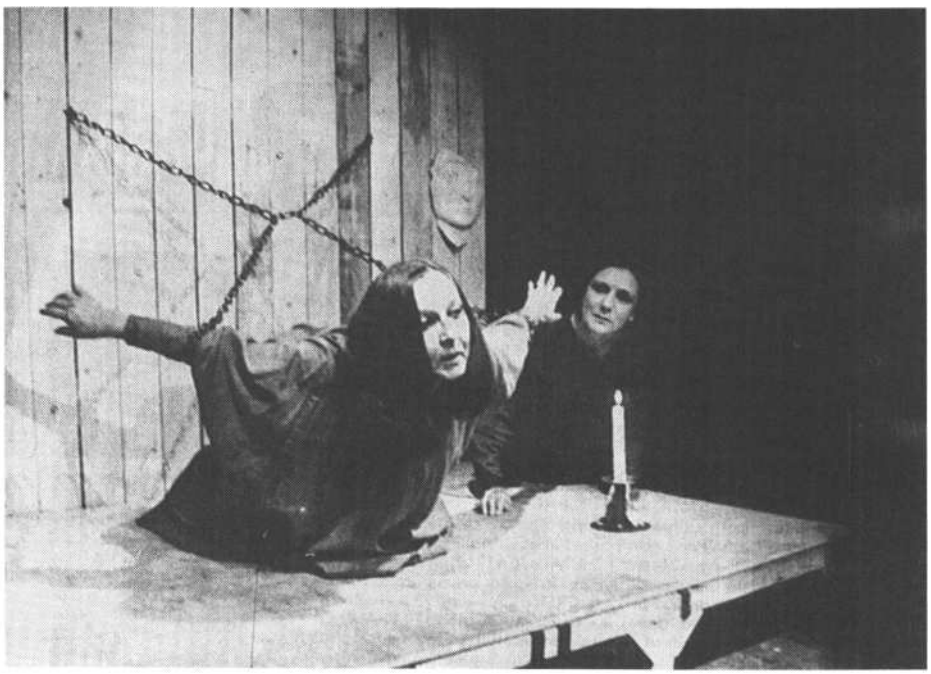
A bukaresti produkció viszont a kolozsvári ünnepségek legnagyobb hatású, felkavaró eseménye volt. Andrei Serban ahhoz a rendezőgenerációhoz tartozik, amely a hatvanas-hetvenes években világhírűvé tette a román színházat. Ezek a rendezők aztán kényszerűen külföldre távoztak, de 1990-ben többen közülük visszatértek hazájukba, s ismét a bukaresti színházi élet vezető személyiségei lettek. Serban is hazament, s azóta a Nemzeti Színház igazgatója. Bemutatkozó előadása volt az Amerikában egyszer már megcsinált klasszikus trilógiája, amely Euripidész *Médeiá* ját, *Trójai* nőkjét és *Elektrá* ját tartalmazza (a *Médeiához* Seneca-, az Elektrához Sophoklész-szövegeket is felhasznált). A trilógia legfőbb különlegessége: a szöveg ógörög nyelven hangzik el, tehát jószerivel minden közönség számára idegenül hat. Ekképpen felerősödik a szöveg emocionális tartalma, illetve mindaz, ami egy előadás szövegen túli összetevője lehet. A trilógia egy estén három különböző helyszínen, három színházi térformában játszódik. Kolozsvárra technikai okokból csak a *Médeiát* hozták. Be kell vallanom, nemigen volt még ehhez fogható, ilyen mélyen érintő, zsigerekig ható színházi élményem. Az előadás elején a színház minden zegéből-zugából gyertyás, fekete öltözetű alakok, a kórusok tagjai tűnnek elő, s lassan közelítenek a nyitott színpadhoz, amelynek jobb felén egy faemelvényen falhoz láncolva áll a címszereplő. A kórus megszólalásai zeneiek, akárcsak a főbb szereplők szöveginterpretálása. A háttérben ütőhangszerek szolgáltatják az emóciókat követő, azokat a zene saját eszközeivel kivetítő indulati impulzusokat. A szereplők alig mozdulnak, éppen ezért hely- vagy helyzetváltoztatása-ik roppant erős effektusokként hatnak. A bal oldali térfél a királyi udvaré, s a két térfélen lévő szereplők között térben is kifejeződő ellentét feszül.

Maia Margenstern Médeiája elementáris erejű, fantasztikus mélységű alakítás. Az előadásban nincs semmi felesleges, s úgy tűnik, hogy a szöveg nem értése sem zavaró; pillanatok alatt elfogadja az ember ezt a konvenciót - mint minden koncepciót, amely hitelesíti magát -, s csak a megszülető indulatokra és érzelemmegnyilvánulásokra hagyatkozik. Maga is belekerül az előadás varázskörébe, amely aztán az alig több mint egyórás időtartam alatt nem is engedi el. A produkció végén a szereplők egy sorban, felemelt jobb karral jönnek a tapsrendre, amely abban is rendhagyó, hogy tulajdonképpen nem is tapsrend, hiszen közöttünk, nézők között vonulnak le a színpadról, ki az előcsarnokba, s a nagy ünneplés következtében vonulnak vissza többször is (mintegy negyedórán át), ezáltal kerekké téve a szertartásszínházi formát. Mert közös szertartás résztvevőivé váltunk mindannyian.

Az egész trilógiát feltétlenül meg kellene hívni Budapestre!

(Esték) A vendégegyüttesek fellépése után a Sétatérnek a színházzal átellenes végén lévő szállóban banketteket rendeztek. Ezekre a protokollrendezvényekre csak azokat nem hívták meg, akik az események részbeni főszereplői voltak: a kolozsvári színészeket. Ők vagy pihenni mentek a „fesztivál" alatt is gőzerővel zajló próbák után és előtt, vagy a színház emeletén kialakított büfében találkoztak egymással. Meg azok-

Ionesco: Különóra. Kolozsvári Nemzeti Szín-ház (Csomafáy Ferenc felvétele)



***Leopoldina* Bălănută a Médeiában *(Bukaresti* Nemzeti Színház)**

kal, akik jobban érezték magukat a körükben, minta hivatalos vacsorákon. Én is a színházban töltöttem az előadások utáni órákat. Remek beszélgetések alakultak ki a vásárhelyi meg a kolozsvári színész-, rendező- és dramaturghallgatókkal, a színészekkel - Panek Katival, Bíró Józseffel, Hatházi Andrással, Páll Tiborral, Senkálszky Endrével, Csíky Bandival, Bács Miklóssal vagy Nemes Leventével, Balázs Évával - meg a „vendégekkel", olyanokkal is, akikkel itthon bizony alig találkozunk. Ezek az esték voltak talán a legfontosabbak - no, persze a *Médeia* mellett.

(Díjnyertesek) A kétszázadik évfordulóra opera- és drámapályázatot írtak ki. Az első kategóriában a zsűri legjobbnak Demény Attila és Visky András *Para farm* című egyfelvonásos operáját tartotta, amelyet Orwell Állatfarmja nyomán írtak. A szűkszavú librettó csupán a forradalmat és annak eltorzulását bemutató történet vázát adja, bő lehetőséget biztosítva a szituációk és figurák zenei megfogalmazására. De végül sem zeneileg, sem gondolatilag nem született revelatív mű, s Kerényi Gábor Miklós vendégrendezése sem tudta jelentősebbé tenni az operát. A díjnyertes alkotás mellett a kolozsvári együttes Vidovszky László *Nárcisz és Echo* című operáját is bemutatta, szintén Kerényi színpadra állításában. A rendező már színre vitte ezt a művet; ez a mosta-ni a budapestihez képest frivolabb, ugyanakkor didaktikusabb lett. Az operisták - akárcsak a Háryban - fegyelmezetten hajtották végre az énekes színészeket igencsak megterhelő feladatokat, de a produkciók zenei megszólaltatása ezúttal is hiányérzetet keltett.

A drámapályázat nyertese Márton László lett, akinek A *nagyratörő* című verses szomorújátéka volt az ünnepségsorozat záró eseménye. Márton arra tesz kísérletet, hogy a korszerűtlennek deklarált történelmi dráma műfaját felélessze, megújítsa. Többrészes ciklust tervez Erdély történelméről, de természetesen nem tablók és életképek sorozatában ábrázolja a régmúlt időket, hanem mai szemlélettel mai problémákat igyekszik ábrázolni a történelmi témájú darabokban is. A Kolozsvárt bemutatott mű azonban mégsem parabola. Shakespeare-i sodrású és bonyolítású dráma született Báthory Zsigmondnak és Boldizsárnak a hatalomért folyó vetélkedéséből. S ahogy Shakespeare királydrámáiban kirajzolódik „a nagy mechanizmus", Mártonnál egy speciálisan magyar nagy mechanizmus működéséről kapunk képet. Az író természetesen a történelmi események többé-kevésbé hű ábrázolására törekszik, de szemlélete tipikusan e századi: ironikus. Ez az irónia teszi bonyolulttá, a szokásos történelmi drámákhoz képest összetettebbé magát a darabot, és természetesen a vele adekvát előadást is. Parászka Miklós szinte megoldhatatlan feladatot vállalt a dráma színpadra állításával, ugyanis sem a társulat létszáma és összetétele, sem az együttes játékstílusa, sem a rendelkezésére álló rövid idő nem kínált optimális feltételeket a munkához. Arról nem is szólva, hogy az ünnepségek alatt alig lehetett dolgozni, így a próbák utolsó szakasza emberfeletti erőfeszítést igényelt minden résztvevőtől. Mindannyian aggódva kísértük figyelemmel az együttest, amely hol nappal, hol éjszaka, öt helyen próbált. A bírálóbizottság a pályaművek értékelésekor kifejtette, hogy a mű csak erőteljes dramaturgiai igazítások után kecsegtet sikerrel, de ez a dramaturgiai munka ezúttal jószerivel hiányzott. Mindezek figyelembevételével a premier hősi tett volt, de csak részben igazolta azokat az értékeket, amelyek a drámában kétségtelenül megvannak. A rendező a töméntelenül sok szereplő többségét nem tudta kibillenteni a patetikus játékmódból. T. Th. Chiupe kopár színpadtere, fel-le ereszkedő deszkafalai nem adnak alkalmas játéktereket, jelmeztervezői munkájában pedig nem tapintható ki semmiféle koncepció. A rendezői értelmezésben a legfigyelemreméltóbb Simone Gengának és komédiásainak felértékelése, mintegy ellenpontozó funkciójú szerepeltetése. A főszerepet játszó Bíró József érzett rá leginkább arra a stílusra, amelyet ez a mű megkíván, az ő Zsigmondja pillanatonként váltja arcait, ha kell, komédiázik, ha kell, megalázkodik, szerepet játszik, s nagy néha valós énje is előbukkan a sok álarc alól. A színész többszörös szerepjátszásában, ön- és valóságreflexióiban testesül meg azaz irónia, amely oly nagyon jellemzi Márton szemléletét. Bíró azonban egyedül marad, nincs igazi partnere, emiatt az erőviszonyok felborulnak. A szereplők többsége elmosódott figura, alig lehet közöttük eligazodni. Határozottan úgy tűnt, mintha a színház vezetői számára nem lett volna elég fontos ez a bemutató!

(A sikerről) Az ünnepség nem a szakmának szólt, hanem a közönségnek. Nagyon kevés szakembert lehetett látni, sem a románok, sem a magyarországiak, sem a helybéli magyarok nem tolongtak a nézőtéren. Fájóan hiányoztak az elő-adásokról a többi erdélyi magyar színház művészei. A nézőtér mégis csaknem minden este zsúfolásig megtelt. A kolozsvári közönségnek valóban ünnepet jelentett ez a tíz nap. S ez talán fontosabb, mint egy szakmai szempontból kifogástalan rendezvény. Persze az lenne az igazi, ha mindkét fél megtalálná magának azt, amiért érdemes színházba járni. Ezt azonban bizony a nagyközönség sem mindig találta meg. A folyosón, a ruhatárban igen pontos és éles kritikáját is hallhatta az ember annak, amit pár perccel az-előtt hosszú tapssal fogadtak. A taps többnyire a vendégeknek szólt, s nagyon pontosan meg lehetett különböztetni, hogy mikor válik az udvariasság, az öröm valódi ünnepléssé, az értékek igazi nyugtázásává és elismerésévé. Ez tulajdonképpen csak két esetben volt egyértelmű: A revizornál és a Médeiánál. Már csak ezért a két produkcióért is érdemes volt megrendezni ezt az ünnepségsorozatot.

RUSZTJÓZSEF

GYŐZTÜNK VAGY VESZTETTÜNK?

Kedves Barátaim! Minden okunk megvan a derűre és az ünneplésre: ma vagyunk háromévesek. Három éve ezen a napon jelent meg a Magyar Nemzetben „kiáltványunk", amely-ben bejelentettük „minden magyar színházi társulatnak", hogy megalapítottuk a Független Színpadot. Ezen a napon üdvözölte először „hivatalosan" is a Független Színpad maroknyi társulatát a szegedi Deák Ferenc Gimnázium igazgatója ötszáz diákja nevében. Ezen a napon, a temesvári forradalom másnapján énekelhettük el a diákokkal együtt a székely himnuszt, és ezen a napon innen, az iskolából indultunk el mi is - Szophoklész Antigonéjának első „beavató előadásával" -. a magunk útján, e véresen gyönyörű és riasztóan szép, de mégiscsak reményteljes napokban, a berlini fal lebontásával szinte egy időben. Úgy gondoltuk akkor, hogy mi magunk is részesei vagyunk a forradalmi eseményeknek, amelyek végigsöpörtek akkor egész Kelet-Európán... Jogos tehát, hogy ezen a napon, három év múltán feltegyük magunknak a kérdést: győztünk vagy vesztettünk?!

Amint nehéz lenne értékelni mosta nagyvilág akkori eseményeinek folyamatát és kimenetelét, úgy nehéz értékelni azt is, hogy e három esztendő során mi hová és mire is jutottunk!?...

Tények és érzelmek

Emlékezzünk! Amint nem tudjuk kitörölni emlékezetünkből azt az első Antigoné-előadást, úgy azt a pillanatot sem felejthetjük, amikor a Romeo és *Júlia* olvasópróbáján mindannyian leültünk a szegedi egyetem, a JATE pinceklubjának kopott, szálkás parkettájára... Ki és mit gondolt vagy mondott akkor?! - elfelejthetjük, de a parkettacsíkok finom szálkáinak monoton rajzolatát nem felejtjük el! Akkor az a parketta az állandóság, a végtelenség metaforája volt, magát a biztonságot jelentette mindannyiunk számára.

Valaha régen, még a harmincas években, ugyancsak Szegedről elindult egy másik Független Színpad - Hont Ferenc vezetésével. Ők is Madáchot és Csokonait játszottak, majd később ők is Budapestre jöttek; előbb a Zeneakadémián, aztán már csak a Népligetben adtak Moliére-t (a *Duda Gyurit* Major Tamás főszereplésével), míg végül támogatottság híján megszűntek; de úgy is mondhatnánk: betiltották őket.

Mi, e hajdan volt Független Színpad szellemi örökösei, ugyancsak Szegeden kezdtük, az Almássy téren és a Katona József Színház színpadán folytattuk, Shakespeare-t, Madáchot, Csokonait, Moliére-t játszottunk, s most - végül vagy csak egyelőre - itt ülünk a Golgota utcában, igencsak közel a Népligethez... Kísérteties a hasonlatosság, és szorongató felelősség a tanulságok megfogalmazása és megítélése.

Mennyivel egyszerűbb és - paradox módon - mennyivel felemelőbb érzés lenne, ha azt mondhatnánk: minket is betiltottak... De nem! Minket nem a betiltás réme fenyeget, hanem - egy ügyetlen, és pénztelenségében csak önérdekeit érvényesíteni képes demokrácia súlyozatlan értékszemlélete miatt - a kimúlás veszélye.

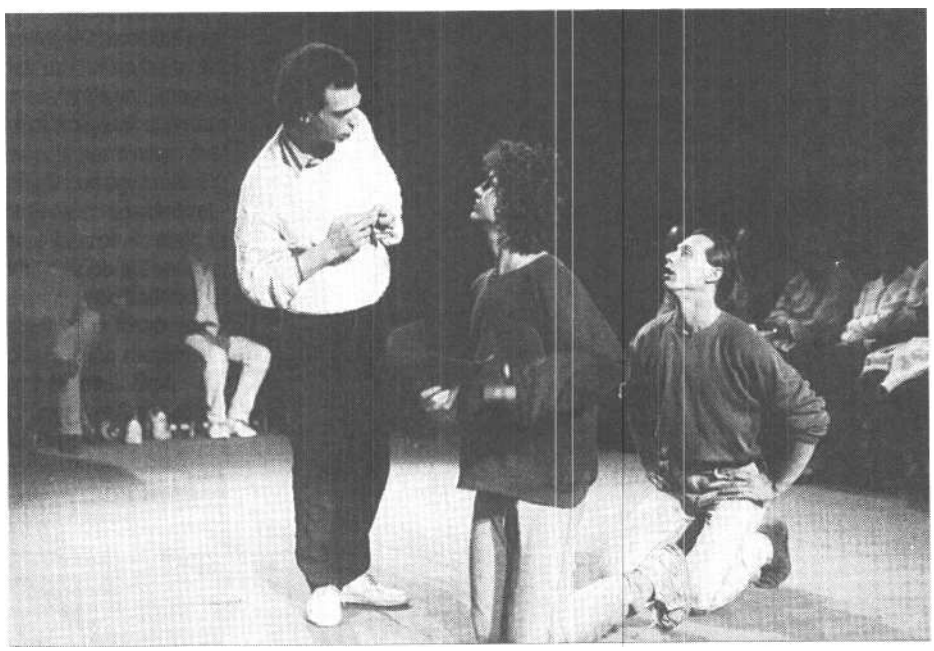
Erény-e vagy hiba most ezekkel az emlékekkel előhozakodni? Nádasdy Kálmán kedves szójátékával élve: mi valóban „egy ügyűek" vagyunk, mert tényleg nincs más ügyünk ezen az egyen kívül. Ezek az emlékek nem csupán személyes nosztalgiák, hanem a magyar színjátszás történetének dokumentumai is.

Miféle fanatikus, szinte szerelmetes bátorság kellett ahhoz, hogy ott, a JATE pincéjének parkettáján erkélyt csináljunk Júliának?! Romeo lehasalt a földre, s felkönyökölve tenyerébe fogta arcát, Júlia pedig csak állt és megvallotta szerelmét annak a Romeónak, aki ott hasalt lábainál a földön. Évszázados vitát döntöttünk el akkor anélkül, hogy akartuk volna, s talán éppen emiatt volt oly meggyőző ez a megoldás a közönség számára is. Elköteleztük magunkat egy „új színházi eszmény" mellett.

Ki tudná elfelejteni a „bombariadót", a rendőrségi felügyeletet a *Romeo* bemutatóján, amikor a „konzervatív erők" felrobbantással fenyegettek meg minket!?... Ki tudná elfelejteni azt az eufórikus sajtóháborút, amely hónapokon keresztül dúlta helyi és a budapesti sajtóban, együtt a berlini és a romániai események kommentárjaival?!.. Melyik magyar Romeo és melyik Júlia tudná elfelejteni azt az előadást, amelyet egy szegedi szakközépiskola menzájának főzelékszagú kövezetén, a széthúzott asztalok között játszottunk, majd az előadás után „tiszteletdíjként" együtt ebédeltünk a maradék „repetából" a konyhalányokkal, mert mi éhesek voltunk, ők pedig tudták, hogy hónapok óta nincs fizetésünk?!... Ki felejtheti el azt a „társadalmi összefogást", amely - szerény, fejenként nyolcszáz forintnyi tiszteletdíj ellenében - előadásokat szervezett: nekünk Szeged környéki iskolák tornatermeiben és művelődési házakban?!... Csak mi értjük a „nagymama zsírosbödönének", vagyis végső tartalékaink kikanalazásának ma már számunkra is derűs metaforáját, a hónapokon át tartó pénztelenséget... Mi emlékszünk a megalázó - ámbár jogos - kilakoltatások vereségélményére, amikor végképp el kellett hagynunk a várost, Szegedet, amelyért harcoltunk...

Nem lehet elfelejteni az Almássy téri, első budapesti Romeo-előadást sem, amely könnyekre fakasztotta Törőcsik Marit és Garas Dezsőt, Nánay Istvánt, Balkay Gézát és szinte mindenkit, aki akkor ott volt... Mert nemcsak egy szerelmespár, hanem egy egész szerelmes együttes küzdelmét láthatták akkor, ott, abban az előadásban, amelyik meg akarta mutatni magát a maga igazságában, tehetségében és a maga „pucér" szépségében. Felejthetetlen az első látogatás s itt, a Golgota utcában, a Fekete Lyuk, a pincék bejárása, az otthonkeresés első pillanatai, s a segítő kéz is, amelyet akkor itt felénk nyújtottak. Nem felejthetjük el a Katona József Színház-béli Tragédia-próbákat, s azt az önzetlen baráti és kollegiális segítséget, amit tőlük kaptunk. Rangot, megbecsülést és szakmai elismertséget jelentett az ő barátságuk számunk-

Honti György, Bagó Bertalan és Juhász Károly a Romeo és Júliában (Ilovszky Béla felvétele)



Az ember tragédiájának próbája

ra... Minderre akkor nagy szükségünk volt, már csak tétova és naiv dilettantizmusunk miatt is, hiszen ugyanezen napokban adtuk be első pályázatunkat a Fővárosi Tanács színházi alapjához, s kaptuk meg az első biztatást, az első tizenkét-millió forintos támogatást, ambícióink első komoly elismerését.

Már első támogatásunk is feszültségeket keltett a szakmában, még barátaink körében is, hiszen mindannyian ugyanazon színházi alapból részesülünk, amelyből ők maguk is kérik - költségvetésük mellé - produkciós költségeik ki-egészítését. Ez a helyzet a mai napig nem változott, és erős a gyanúm, hogy évenként csökkenő támogatottságunk egyik oka éppen ez a mindannyiunkat egymással szembeállító körülmény, s nem csupán az a tény, hogy időközben megnőtt az „alternatív kezdeményezések" száma.

Mi nem csupán kiegészítő, alternatív „színfoltot" jelentettünk eddig az egyetemes magyar és fővárosi színház palettáján, hanem olyan misszió is felvállaltunk, mint az iskolai program, amely már önmagában véve is érdemi értékelést, bátorítást igényelne és érdemelne. Az a sajátos játékforma és játéktér ugyanis, amellyel és amelyben mi dolgozunk, alkalmassá tette és teszi produkcióinkat arra, hogy különösebb műszaki adaptáció vagy szállítási bonyodalmak és túlzott költségek nélkül is teljes repertoárunkat mozgathassuk három esztendőn át, Tatától Ungvárig, Kolozsvártól Rimaszombaton át Gödöllőig, az iskolai tornatermektől a szentendrei templomkertig vagy az esztergomi Várszínházig. A mobilitás mint működési előny, már a kezdeteknél is jellemzett bennünket; de az érdemi visszaigazolás a szponzorálás és a kulturális irányítás részéről elmaradt, annak ellenére, hogy olyan helyekre juttatunk el színházi élményt, magyar és klasszikus irodalmi értékeket, ahová más színházak szinte képtelenek lettek volna. Azt is mondhatnám, hogy jószerivel a hajdani Déryné Színház örökébe léptünk. És az sem lehet ennyire közömbös a kulturális irányítás számára, hogy ami közönségünk tetemes részét a vidéki középiskolás réteg jelenti.

Már csak e vidéki misszió miatt is sajnálatosan alacsony a minisztérium támogatása, hiszen a vidéki iskolák és művelődési házak színházi ellátása valóban nem a főváros kompetenciája. Mindamellett köszönettel tartozunk a minisztériumnak azért, hogy külföldi útjaink költségeit lényegében mindeddig finanszírozta.

Nem lehet közömbös az sem, hogy az elmúlt három év során, a nem csekély megterhelés ellenére olyan kiváló „alternatív" vendégekkel dolgozhattunk, mint Avar István, Jordán Tamás, Schaffer Judit, Csányi Árpád vagy - zenei segítőként - az időközben oly korán elhunyt Simon Zoltán.

Éppen e sok és rendhagyó probléma miatt is nehéz felelősség elemezni a bomlás és szétesés óhatatlanul bekövetkező folyamatát, amely már 1990 őszén megindult, s nem tudtunk mást tenni ellene, mint hogy felgyorsítottuk e folyamatot, éppen a szükségszerű megújulás reményében, a szükségszerű tisztulás érdekében... Lehettek e bomlás okai személyesek, alkatiak, szemléletbeliek is - hiszen ennél mi sem természetesebb - , de én most úgy ítélem meg, hogy elsősorban a kezdettől meglévő tisztázatlan helyzet, a személyes perspektívák hiánya és a színházszerűtlen körülmények miatt váltak ki közülünk korábbi barátaink, akiket a mai napig sem tudtunk pótolni. Második bemutatónkat, *Az ember tragédiáját* már csak igen nagy kompromisszumok árán tudtuk műsoron tartani, Szervét Tibor és három másik társunk kiválása miatt.

1991 tavaszán - az évad végére várható

bomlást mintegy „ellensúlyozva" - a Nemzeti Színház körül kialakult hasonló bomlási folyamat „nyertesei" lehettünk: véglegesen megnyerhettük ügyünknek Vass Évát és Gábor Miklóst. Gábor Miklós személyében olyan mestert és szellemi mecénást kapott az együttes, amilyennel nem minden „alternatív színház" büszkélkedhetik. Személye nemcsak tekintélyt, hanem szakmai és emberi kohéziós garanciát is jelent mind ügyünkre, mind személyes sorsunkra nézve. Gábor Miklós jelenléte, magas fokú szakmai és intellektuális felkészültsége merőben új, bár itt és most be kell vallanunk, szokatlan helyzetet teremtett a korábbi „forradalmi romantika" emlőin csüggő együttes számára. Szakmai „agitativitásával" egyszerre erősítette és bontotta is azt az önmagunk történetéhez fűződő romantikus legendát, amelyhez viszont mi görcsösen ragaszkodtunk. A gyakorlati munka során az ő szakmai érveit sem cáfolni, sem igenelni nem tudtuk igazán. Nagyjában és egészében ez az ambivalencia jellemezte azt a heroikus emberi és szakmai küzdelmet is, amely az Oidipusz-próbák során szellemiségünket és szakmai felkészültségünket egyaránt alaposan mérlegre tette.

Utólag talán nevezhetjük ezt a küzdelmet valamiféle generációs konfliktusnak, vagy szelídebben fogalmazva, nézetkülönbségnek is, de nincs sok értelme, hogy mellébeszéljünk! A Hamletet nemcsak azért nem tudtuk megcsinálni, mert túlbecsültük Miklós fizikai teljesítőképességét, hanem azért sem, mert a *Dybukés az Oidipusz,* első két közös munkánk nem nyújtott elég tapasztalatot az azonos szellemi és szakmai alapok tisztázásához... Az Oídipusz-próbák során megélt krízis - immár majd egy esztendeje - még mindig elemzésre vár... Az talán azén számlámra írandó, hogy Gábor Miklós nem fogadta el igazán, hogy a tervezett *Play Hamlet* nem az ő személyes Hamlet-legendájának megmérettetése kíván lenni, hanem egy különös és a maga nemében talán példátlan előadás, amelynek tárgya egy fiatal társulat s egy valóban hetvenkét esztendős volt Hamlet, akinek most, atyja szellemét kell eljátszania, de a fiú Hamlet szavaival... Az mindenesetre bizonyosság, hogy az a krízis, tehát az Oidipusz-bemutatót követő idő volt az, amely engem az egész helyzet újraértékelésének égető szükségességére figyelmeztetett és késztetett, és ennek csupán egyik adaléka volt az elmaradt *Play Hamlet.* Mindannyian pontosan tudjuk, hogy ebben az időben, ezekben a napokban és hetekben szakadt meg valami bennünk és közöttünk, bár pontosan egyikünk sem tudta vagy merte megfogalmazni, hogy valójában mi is történt velünk vagy bennünk?!

Bonyolítja a történet érzelmi szálainak kibogozását az is, hogy éppen az Oidipusz-próbák során ért bennünket az első igazán tragikus, a mai napig is feldolgozhatatlan és elintézhetetlen „tény" (ma sincs jobb szavam erre): negyvenévesen, tragikus hirtelenséggel meghalt Kalocsay Miklós.

Különös érzelmek tartották össze eddig ezt a társulatot. Még szakmai eredményeinket is elsősorban ezek az érzelmek motiválták, s nem egyfajta következetes, aszketikusan felvállalt, modellező műhely- vagy iskolamunka... Talán nem tévedek abban, ha azt gondolom: ez volt az a „gordiuszi csomó", amellyel Gábor Miklós sem tudott igazán mit kezdeni... Talán ezért kellett nekem is minden újabb darab próbáin szinte mindig mindent elölről kezdenem, ahelyett, hogy szakmailag építkezni, értéket értékre, eredményt eredményre tudtam volna rakni!?...

Majd egy éve próbálom már megfejteni történetünk érzelmi motívumait, nem tagadva az ambíciókat, az eredményeket, nem titkolva a problémákat, a konfliktusokat sem... Ezeket a „különös érzelmeket" az együttmaradás kollektív immunrendszere hozta létre, a védekezés minden külső körülmény és belső konfliktus ellen... Ha ez az immunrendszer nem működik, már az első évad végén szét kellett volna futnunk, hiszen akkor sem volt több garancia az együttmaradásra, a komoly szakmai munkára, a fejlődésre, mint amennyi most van a megújulásra!... És most így, ezzel a nagyon komplikált „egésszel" kell szembenéznünk ahhoz, hogy értékeljük mindazt, ami történt, s eldönthessük, hogy a továbbiakban mi legyen a sorsa annak, amit eddig csináltunk!?... Maradjon-e a legenda, hogy volt egyszer egy Független Színpad, vagy legyen-e továbbra is egy Független Színpad?! Mi most csak érzelmileg érezhetjük feljogosítva magunkat az „igenre" és a „nemre" is.

Tények és számok

A körülmények ellenére valóban színházszerűen működtünk, s ezt világosan mutatják a számok is, amelyek konkrétan mérik a teljesítményeket.

Az 1989. december 12. és az 1990 májusa közötti szervezetlen és improvizatív időszak adatai nem igazán pontosak, „kollektív emlékezetből" állítottuk össze őket, de ebből az időből csupán az előadások számát kívánjuk regisztrálni, az előadások helyeit illetően ugyanis nincsenek pontos feljegyzéseink. (E helyszínek nagyobbrészt iskolák, kisebbrészt pedig Szeged környéki, illetve Csongrád megyei művelődési házak voltak.)

E hónapok során előbb Szophoklész *Antigonéjának* „beavató" variációját játszottuk szegedi iskolákban, majd 1990 januárjában a JATE pincéjében bemutatott és játszott Romeo és *Júliát* elvittük a környék iskoláiba és művelődési házaiba.

A megalakulás után első pályázatunkat a Soros Alapítványhoz nyújtottuk be, de tőlük még csak részleges támogatást sem kaptunk. 1990 májusában pályáztunk - néhány szakmabéli barátunk biztatására - a Fővárosi Tanács színházi alapjának támogatására, amit meg is kaptunk. E támogatás és az a váratlan körülmény, hogy a budapesti Vörösmarty Művelődési Ház befogadott bennünket, jogosított fel arra, hogy létezésünket komolyan vegyük, ambícióinkat egyeztessük, majd hogy jogi személyként is elfogadható gazdasági munkaközösséget alakítsunk, illetve, hogy ezt követően átalakuljunk betéti társasággá, amelynek jogi keretei között ma is működünk.

Szegedi megalakulásunk okait és motivációit - úgy gondolom - e helyütt nem lenne hasznos ismételten fejtegetni. Most inkább az a modell érdemel részletesebb elemzést, amelyben eddig működtünk. A „betéti társaság" olyan vállalkozási forma, amelynek jogállása nemigen alkalmas színház működtetésére. A Független színpad Betéti Társaságnak három beltagja van: Buszt József, dr Tucsni András (egyenként tíz-tízezer forintos betéttel) és a Vörösmarty Művelődési Ház névleges apporttal; amelynek személyes megtestesítője Molnár Zoltán igazgató. A társaság kültagjai (ötszáz forintos névleges betéttel) a színpad alapító tagjai.

A betéti társaság alapvető funkciója, hogy a Független Színpadot színházszerűen működtesse. Jogállását tekintve a két szervezeti és működési forma között komoly ellentmondások vannak. Kikerülhetetlen az ellentét a gazdálkodó, adóköteles szervezeti és a támogatásból működő, szolgáltató színházi forma között. Az elvi ellentmondások mellett még jogtechnikaiak is vannak.

A színpad „alkalmazottai" állandó, illetve megbízásos munkaviszonyban vannak a betéti társasággal, míg a Független Színpad két vezetője, dr. Tucsni András ügyvezető igazgató és Ruszt József művészeti vezető önmaguk munkáltatói, noha a társaság jogi előírásai szerint a Független Színpad egész működéséért egyszemélyben, saját személyes vagyonuk terhére is, teljes felelősséggel tartoznak. Ha a színpadnak intézményes felügyeleti háttere lenne, a két vezető csak mint művészeti igazgató, illetve mint ügyvezető igazgató felelne a rábízott anyagi és szellemi javak kezeléséért.

A Független Színpad elvileg virtuális, ám gyakorlatilag tényleges fenntartója a Fővárosi Önkormányzat kulturális bizottsága (vagyis a színházi alap), illetve kisebb részben a Minisztérium mecenatúraalapja. A Független Színpad Betéti Társaság egyébként felügyeletileg a gazdálkodó szervezetek jogállásának megfelelően a hatályos jogszabályok szerinti hivatalok felügyelete alá tartozik (adóhivatal, számvevőszék stb.).

Az eddig kapott támogatásokkal mindkét fenntartónál, ha nem is tételesen, de tájékoztató jelleggel minden évben elszámoltunk. 1991 tavaszán vizsgálatot tartott nálunk az Állami Számvevőszék, amelynek észrevételeit tudomásul vettük s bele foglaltuk értékelő beszámolóinkba. E napokban zajlik az a vizsgálat, amelyet magunk ellen kértünk a Színházi Páholy Betéti Társaság szakembereitől, hogy belső ellenőrzési lehetőség híján teljes könyvelésünket kontrolláltassuk.

Lényegesnek tartom itt meg-említeni azt is, hogy a társadalombiztosítással szemben sem-milyen tartozásunk nincs, s hogy eddig semmilyen hitel sem terheli társaságunkat.

A Fővárostól eddig három íz-ben kaptunk pályázataink nyomán támogatást. Az első alkalommal tizenkét-, a második pályázat alkalmával tíz- s a harmadik alkalommal, ez év júniusában, kilencmillió forintot. A minisztérium (külföldi útjaink finanszírozását leszámítva) eddig évenként egy-egy millió forinttal támogatta munkánkat. Kétszer kaptunk ötszázezer forintot a Kovács Kft.-től. Jegybevételeink a támogatások összegének kb. tíz százalékát teszik ki. Lényegesebb bevételi forrást jelentettek számunkra a kapott támogatások tartósan lekötött betéteinek kamathozadékai.

Az elmúlt három év során tíz bemutatót, összesen 415 előadást tartottunk:

Shakespeare: Romeo és Júlia	125
Madách Imre: Az ember tragédiája	32
Szophoklész: Antigoné	78
Passió magyar versekben (Csíksomlyói passió)	30
Vörösmarty Mihály: Csongor és Tünde	55
Ghelderode: Escurial	29
An-Ski: Dybuk	23
Szophoklész: Oidipusz király	19
Moliére: Tartuffe	15
Csokonai Vitéz Mihály: Özvegy Karnyóné	9

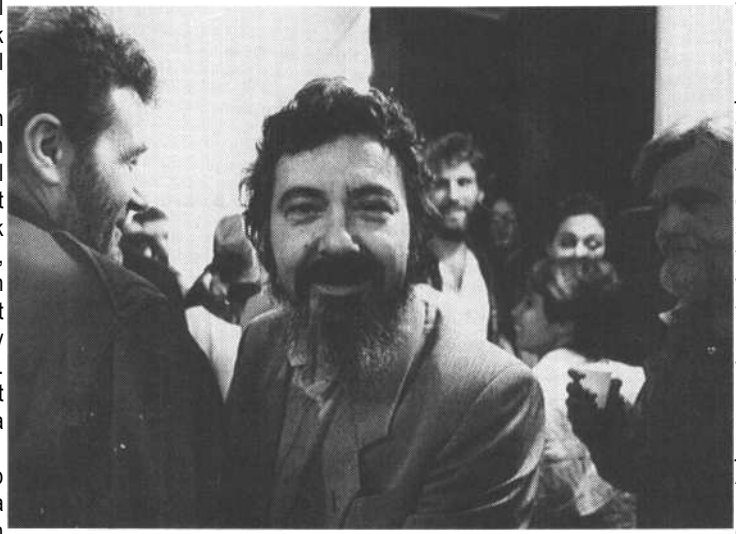
1992 decemberében otthont adtunk kollégánk, Solymosi Tibor József Attila-estjének is...

A háromévi részarányos támogatások összege 27 millió forint volt. Az egy előadásra jutó támogatás összege 65 ezer, az egy nézőre jutó támogatásé 433 forint.

Az egy nézőre jutó támogatás összegét a százötven főnyi átlagnézőszám adja, amely a valós átlagot tekintve irányadó, bár a tényleges nézőszám néha ennél alacsonyabb, sok esetben viszont, különösen az iskolákban, vidéken és a külföldi előadások során, ennek többszöröse is lehet.

E 415 előadást, változó létszámmal ugyan, de lényegében tizennégy színész, hat stúdiós növendék, hét vendégművész, egy-egy művészeti vezető, ügyvezető igazgató, ügyelő-kellékes-világító-díszítő és szervező hozta létre.

A költségek mintegy háromnegyedét a bérek és a tiszteletdíjak képezik, a többi: működési, ügyviteli, szállítási költség, illetve a szokásos közterhek. Az adminisztrációs teendők nagy részét a színpad két vezetője maga látja el, illetve megbízásos formában foglalkoztat ügyeletes titkárt, főkönyvelőt, illetve pénztárost.



Ruszt József

Állandó telephelyünk a Vörösmarty Művelődési Ház, amellyel bérleti viszonyban állunk, s a megállapodásban rögzített térítést fizetjük a bérleményekés szolgáltatások (fűtés, világítás, portaszolgálat) fejében.

1990-ben, a színházi találkozó során Romeo és Júlia-előadásunk a Színházművészeti Szövetség zsűrijének különdíját kapta, majd ugyanezen év őszén a szövetség kritikusi tagozata különdíjban részesítette az együttes vezetőjét „a Független Színpad megalapításáért". 1992 júniusában a Fővárosi Önkormányzat zsűrije Dybuk-előadásunkat háromszázezer forintos díjjal jutalmazta, mint az „évad legjobb alternatív előadását". 1991-ben a televízió élő adásban közvetítette Romeo és Júlia-előadásunkat, majd 1992 januárjában stúdióadaptáció formájában rögzítette Dybuk-előadásunkat.

Három esztendő óta szorgosan gyűjtött sajtódokumentációnk, amely együttesünk történetének krónikáját, valamint előadásaink kritikáit és tagjainak riportbeszélgetéseit tartalmazza, A4-es formában, szerkesztve, fénymásolva ímmár meghaladja a négyszáz oldalt. B. Révész László dokumentumfilmet készített a Független Színpad történetéről a televízió számára, amelynek felvételei már készek, utómunkálatai pedig hamarosan befejeződnek.

Az elmúlt három esztendő során turnéztunk Erdélyben és Kárpátalján, jelen voltunk egy fesztiválon a felvidéki Rimaszombaton, s részt vettünk Tatabányán az alternatív színházi fesztiválon.

Az iskolai program - az úgynevezett „beavatószínház" - keretében eddig több mint ötven budapesti és vidéki közép- és szak-iskolával vettük fel a kapcsolatot.

A három év alatt teljesített 415 előadást összesen 123 helyen játszottuk. Saját kisszínházunkban, az 1991 februárjában elkészült Golgota utcai Nádasdy Kálmán-teremben eddig összesen 109 előadásunk volt, Budapest egyéb színhelyein 75, iskoláiban 66, vidéken 148, külföldön 17 elő-adást tartottunk, 36 hazai és nyolc külföldi városban. Így Székesfehérváron húsz, Szentendrén tizenöt, Gödöllőn tizenhárom, Tatabányán tíz, Gyöngyösön hét, Vácott hat és Esztergomban öt előadást játszottunk.

Az utóbbi hónapok során szorosabb kapcsolatot építettünk ki a Merlin és az Arany János, valamint a Kolibri Szín-házzal, hogy előadásainkat előnyösebb helyszíneken is előadhassuk, mint saját, de nehezen megközelíthető Nádasdy Kálmán-termünkben. E vendégjátékok igen komoly szervezési és mozgatási problémákat jelentenek, de talán elősegítik, hogy állandó nézőinknek ne csak számát, hanem összetételét is gyarapíthassuk és színesíthessük.

1992 májusában két évadra tervezett programot fogalmaztunk meg, amelyben a meglévő problémákon túl a megújulás szükségességét és - átmeneti teljesítménylazítás mellett - a műhelymunka fontosságát is hangsúlyoztuk.

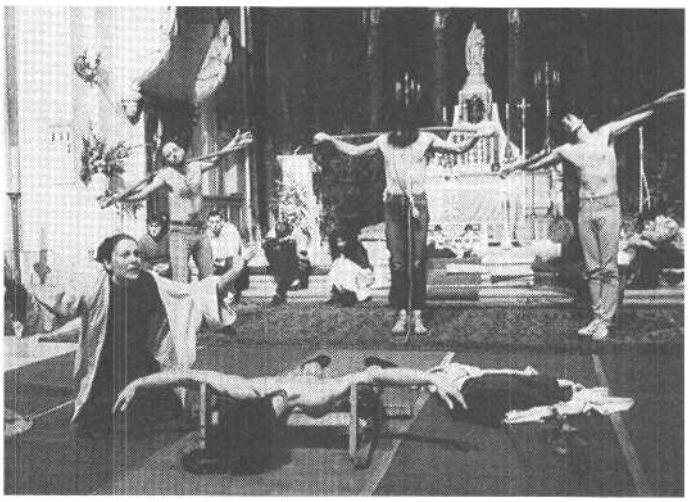
Céljaink elérése tekintetében alapvető kérdés számunkra, hogy továbbra is állandó és megújulni képes társulatként létezhessünk. E cél érdekében és kísérletezéseink támogatásának rekompenzálásaként fenntartásának, és talán még bővítenénk is iskolai programunkat, amely nemcsak tág, de konkrét értelemben véve is „közszolgálati" misszió. Kétéves programunkban azt is világosan megfogalmaztuk, hogy e komplex működéshez egyrészt nagyobb, másrészt perspektivikusan biztos támogatásra van szükségünk. Azt is kellő nyomatékkal hangsúlyoztuk, hogy a különféle megpályázható alapítványok és esetleges szponzorok számunkra csak „Péter-filléreket" jelentenek, de nem nyújtanak garanciát a folyamatos és tervszerű működéshez.

Passió magyar versekben - Ungvár, 1992

Antigoné (beavató *előadás),* 1989

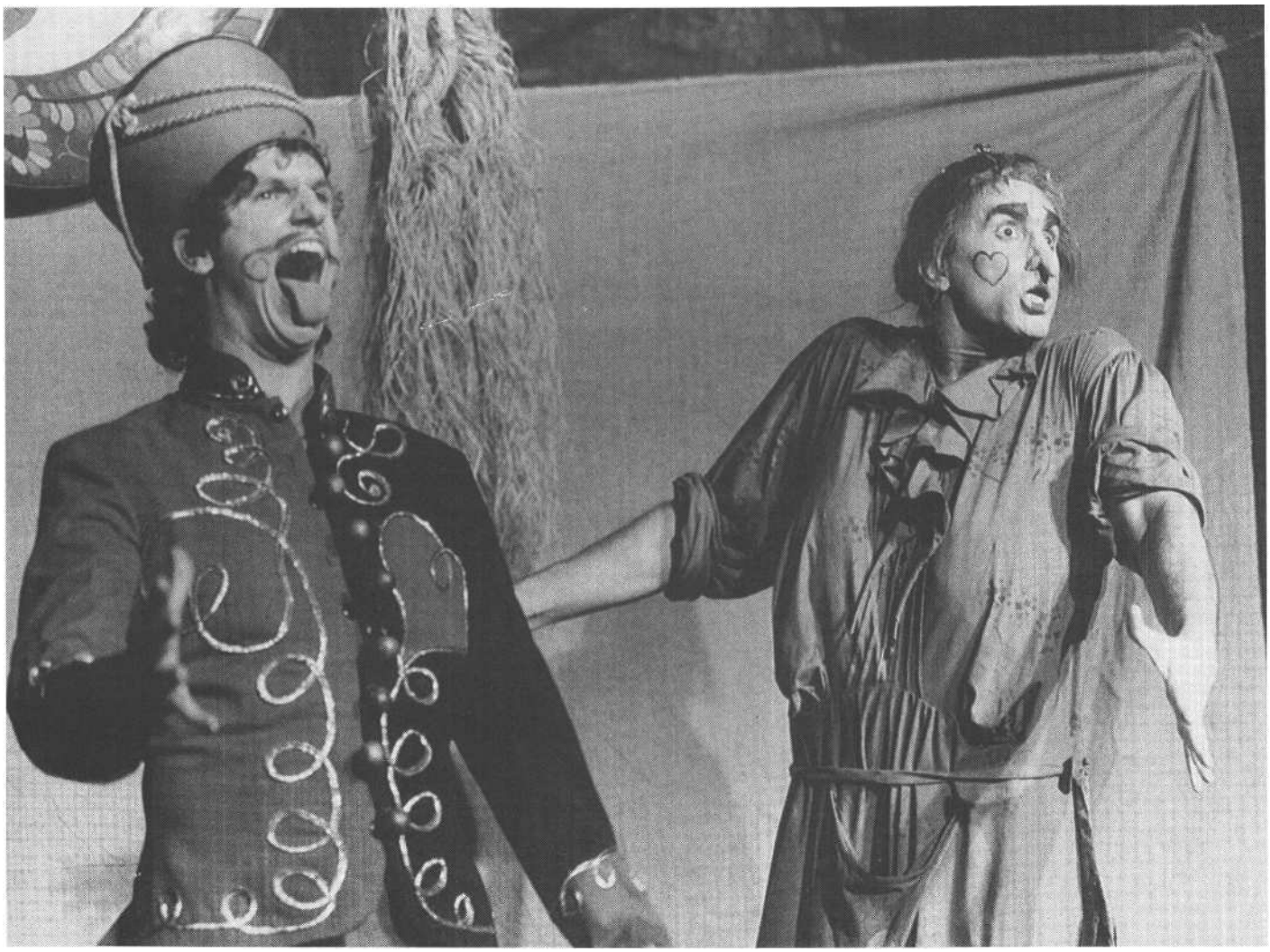
Csongor és Tünde - Kisgejőc, 1992

Antigoné - Nagyszőlős, 1992



Passió magyar versekben - Rezső téri templom, 1990
(Keleti Éva felvételei)

Antigoné, 1992



Bagó Bertalan és Kaszás Géza az Özvegy Karnyónéban

El kell fogadnunk a tényt, hogy az önkormányzatnak nincs több pénze, mint ahogy el kell fogadnunk azt is, hogy ügyünket valóban jóindulattal és segítőkészséggel kezeli. Ám akkor is kötelességünk megvizsgálni, vajon megvannak-e a szükséges feltételek és garanciák arra, hogy az eddigiekhez hasonló modellben működjünk, és ha ezek hiányoznak, miképpen alakítsuk át működésünket úgy, hogy egyaránt megfelelhessünk céljainknak és a velünk szembeni elvárásoknak. Jelenleg egyetlen biztosítékunk a kulturális bizottság levele, csak annyit garantál, hogy a jövő évadra is megkapjuk az idei kilencmilliót.

Provizórium és jövőkép...

Egyelőre annyi biztos, hogy meg kell alkudnunk a ténnyel: belátható időn belül nem lesz, nem lehet olyan állandó otthonunk, amely élet- és munka-körülményeinket állandósíthatja, kialakítandó stílusunkat elősegítheti, meghatározhatja. Ez talán a kisebbik baj. A nagyobbik az, hogy - a mai árarányok mellett, a jelenlegi működési struktúrában - egy-egy évadra minimálisan húszmillió forintra lenne szükségünk, hogy a társulatot ne csak fenntartani, hanem fejleszteni is tudjuk, s hogy előadásaink képzőművészeti megjelenését, ha lassan is, és továbbra is a „szegény színház"-koncepción belül, de valamelyest alakítani és jobbítani tudjuk.

Mindenképpen tisztázni kell jogállásunkat: azt tudniillik, hogy bármennyire is magánszerveződésű színház a miénk és az is szeretne maradni, alapvetően mégiscsak valamiféle központi támogatást igénylünk, hiszen műhelymunkánk és közszolgálati kulturális tevékenységünk nemcsak feljogosít, de késztet is bennünket erre mindaddig, amíg ki nem alakul hazánkban is egy olyan támogató szféra, amelyre valóban számítani, építeni, tervezni lehet... Mint ahogyan a SZÍNHÁZ című lap novemberi számában Szabó István írja: szerződéses formában kellene biztosítani, hogy az úgynevezett nem központi támogatású, de közszolgálatot ellátó, magánkezdeményezésű vagy „alternatív" színházak is, a többiekhez hasonlóan, „alaptámogatást" kapjanak. Alaptámogatásra azonban nem lehet évenként újrapályázni, mert ez évadonként ismétlődő szétesést eredményez. Nem lehet egy társulatot évről évre lebegtetni, mert a hozzánk hasonló műhelyeknek nem az a céljuk, hogy évenként újjáalakuljanak, hanem az, hogy legalább egy adott periódusra tervezhetően együtt maradjanak.

Célszerű lenne megszüntetni a Független Színpad Betéti Társaságot, és más cégszerű, jogi formát találni, amelyben a színpad két vezetője, a művészeti vezető és az ügyvezető igazgató nem önmaga munkáltatója és belső ellenőre is egyben.

Az már a mi belső elhatározásunkon múlik, hogy képesek vagyunk-e megalkudni a körülményekkel, s vállaljuk-e kilencmillió forintos támogatás mellett is az együttmaradást?!... Ez ugyanis oly mérvű aszkézist követelne meg

mindannyiunktól, amit elképzelni is nehéz. Amennyiben csak kilencmillió forintnyi támogatásra számíthatunk, ha átmeneti időre is, de fel kell adnunk a „társulati eszmét", mert a vállalt és tervezhető munkaprogramnak bele kell férnie az adott támogatási feltételek kereteibe. Ez annyit jelentene, hogy mindenki csak konkrét feladatra, konkrét tiszteletdíjjal szerződne, a színházi jogszokásgyakorlatnak megfelelően. Az eddigi „színházszerű működés" helyett át kell térnünk egyfajta stúdiójellegű műhelymunkára, amely a színpad eredeti koncepcióját valamelyest folytathatná, feltéve, ha ezt az új és átmeneti profilt a kulturális bizottság a továbbiakban is támogatni kívánja. Magunknak pedig mindenképpen döntenünk kell, hogy az új körülmények között hogyan, mennyiben és miképpen leszünk képesek az eredeti elképzeléseknek megfelelően vállalni az együttmaradást?!

Egy dolog - számomra legalábbis - már most bizonyosnak látszik: a kisebb mennyiségi teljesítmény, amely ezt az átmenetet jellemezni fogja, kisebb eséllyel száll ringbe, pályázik támogatásért.

E kérdések tisztázása nélkül nem tudjuk jövőképünket kialakítani, és nem leszünk képesek a jövő évadra szóló feladatterv és az ennek megfelelő pályázat megfogalmazására sem. Úgy érzem és úgy gondolom, hogy eddig sem álmokat kergettünk, hanem tenni akartunk valamit; most azonban tudomásul kel vennünk, hogy azt, amit eddig csináltunk, egyelőre, átmenetileg másképp kell csinálnunk. Válaszoljon ki-ki önmagának! Hadd kezdjem meg a válaszadás sorát: a magam részéről nem látok rá garanciát, hogy munkánkat úgy folytassuk tovább, ahogy eddig tettük... Készüljünk fel az ünnepeket követően egy alapos és felelős beszélgetésre, amelynek során eldönthetjük sorsunk menetét az adott körülmények között. Ezért vettem igénybe most, fennállásunk harmadik évfordulóján ily hoszan és tán kissé súlyosan is figyelmeteket és tűrőképességeteket. Köszönet érte.

Részletek a Független Színpad 1992. december 12-i társulati ülésén elhangzott beszédből.

Olasz Ági és Juhász Károly a Dybukban (Koncz Zsuzsa felvételei)

MAGYAR JUDIT KATALIN

GÉZA ASSZONYSÁG

CSOKONAI VITÉZ MIHÁLY: ÖZVEGY KARNYÓNÉ

Végy két létrát, feszíts ki közéjük egy lepedőt, akassz rá egy jókora, csiricsáré népi- es tálat meg hagyma- vagy paprikafüzért; kell még egy pad asztallal s egy hangszerként funkcionáló biciklikormány(!), és már készen is van a mozgatható, utaztatható díszlet.

A hároméves Független Színpadnak fennállása óta talán ez a legbonyolultabb látványvilágú, kellékekben leginkább bővelkedő előadása. A szó szoros értelmében *szegény színház ez* idáig a puritán külsőségeket gazdag tartalommal ellensúlyozta. Nem is volt takargatni vagy szégyellni valója. A padlón hasaló Romeo illúziókeltőbb volt megannyi pompázatos erkély alatt sóhajtozó éji vallomástevőnél; az előadás szenvedélye, humora, fiatalos lendülete szívszorító közelségbe hozta a reneszánsz szerelmesek tragédiáját.

Az évek azonban nyomot hagynak a leghamvasabb társulat arcán is. A majd' minden este mostoha körülmények között játszó színészek még mindig áldozatkészen *dolgoznak.* Csak azt a kezdetekben létező mágikus összetartozást nem érzékelni már, amikor előadás előtt körbeülték a szőnyeget, és mesterükkel együtt megfogták egymás kezét. Apróság, de volt benne közösségteremtő varázslat, amelyből mára vagabundnak álcázott józan profizmus maradt. Nem a romantikát és az ifjúságot siratom: tudomásul kell venni, hogy mint minden, az idő múlásával a Független Színpad is megváltozott. Előnyére vagy hátrányára? Hogy mai működésük fejlődése vagy elsivárosodás? Mindenesetre más. Rafinált tapasztalat, kiszámított hatás, begyakorolt spontaneitás, szeretni való ripacséria. Mutáló hangú kamaszok helyett megnyurgult, helyét és szerepét kereső felserdült trupp.

A hogyan tovább? kérdésére egyelőre inkább topológiai, mint tartalmi a válasz. A színház egy-re többet mozdul ki Golgota utcai elzártságából, s „tájol" a főváros belsőbb vidékein, a Merlinben, az Arany János és a Kolibri Színház különböző játszóhelyein. A tematikai irányultság változatlannak tűnik: klasszikus darabok ifjúságcsalogató elővezetése, gusztusossá, emészthetővé tétele.

Diákos csínyként, jópofa marháskodásként adatik elő a néhai csurgói tanár, Csokonai uram huszonhat évesen írott vígjátéka, az *Özvegy Karnyóné,* amit anno 1799-ben két alkalommal el is játsztak a somogyországi oskola tanítványai. A műhöz, a mai serdültebb ifjúság épülésére, Nagy Feró írt játékosan magyaros, operettes és egyéb elegyes műfajban zenét, s a dalbetétek kíséretéhez szükségeltetik a gitáron kívül a már említett biciklikormány felfüggesztett állapotban, ütő-hangszerként, valamint egy sípoló duda vagy dudáló síp, amelynek precíz megnevezését hiányos zenei műveltségem okán prezentálni nem tudom.

A játékhoz igen *fáintos* módi dukál; a jelmeztervező nevét hiába is keresnénk a színlapon, a jelmez gyaníthatóan kollektív munka eredménye. Lipitlotty (Bagó Bertalan) felemás huszáruniformisban feszít - illetve nadrágját feszíti a, hm... férfiasság -, függőlegesen és vízszintesen egyaránt megosztott fekete-piros ruházata a német s a magyar divat elegyítésének paródiája, egyben bohócgúnyára is emlékeztet. Tipptopp, a másik szeleburdi (Németh Gábor) tiritarka foltokból összevart csinos kabátot, sárga mellényt, vállán hordozott lila csizmát, rövid, tehát használhatatlan sétapálcát és a nyakába akasztott „amuletummot", berámázott női arcképet visel (egyik oldalán Karnyóné, a másikon Boris képmásával). A szolgálóleány - ahogy a franciabarát Tipptopp nevezi: Boriszka (Fehér Juli domborításában) - alsóneműjén óriási szív díszeleg; Both András kalmárlegénye pedig falábú, és kötött „sapija" van.

A külcsín, a clownosan kifestett arcok a játékstílust is meghatározzák. Harsányan mókás, könnypotyogtatóan blőd bolondozással szórakoztatják a nagyérdeműt (és magukat) a játszó személyek: Both András érthetetlen hadarása áthidalja a régies kifejezések, fogalmak megértési nehézségeit, Samuka (Csajtai Csaba) helyesen gügye, Juhász Károly Kuruzslója - van.

A két szeleburdi széptevő, akik az özvegyasszony kegyeire s főleg pénzére pályáznak, apait-anyait beleadnak a csábító hadművelet sikere érdekében. Bagó Bertalan kakaskodóan teszi-veszi magát, peckesen lépdel, foghegyről, el-nyújtott hangsúlyozással beszél: ebben a figurában büntetlenül „ripizhet", itt minden belefér; vetélytársát dugós (illetve pingponglabdás) pisztollyal lövi le, majd magával is végez: a természetesen többször csütörtököt mondó halálos fegyverrel - már bocsánat, de - tökön lövi ma-gát. A temperamentumosan fickós Lipitlotty el-lenfele, Németh Gábor visszafogottabb, de nem kevésbé mulatságos játékában, furmányos piperkőc, aki hebehurgya társával ellentétben az eszét is használja: hamis lottériaszámok segítségével eltávolítja az öntelt szoknyapecért, ám végzetét nem kerülheti el, csalásáért szívébe fúródik a piros pingponglabda. Még szerencse, hogy a végén - mennyből a tündér által - mindenki feltámasztatík halottaiból.

Mindezek alapján a felhőtlen móka-bóka közben kissé meglepő, hogy valaki jellemet is formái

Németh Gábor (Tipptopp), Fehér Juli (Boris) és Juhász Károly (Kuruzs)

Kaszás Géza (Karnyóné) és Bagó Bertalan (Lipitlotty) (Koncz Zsuzsa felvételei)

alakításában. Pedig Kaszás Géza ziccerszerepet kapott: az, hogy férfi jeleníti meg a vén Karnyónét, már önmagában is mulatságos; elégséges a műkebleit igazgató, futó fekete harisnyás „némberre" csak ránézni, s a siker garantált. Kaszás mégis többet tesz ennél. A legtöbbet: a külsőségek mögött felmutat egy esendő, magányos embert. Férficskáért esdeklő öregecske özvegyasszonyocskát, debil fiával bajlódó aggódó anyát. A cluplacsavaros paródia csak annyira karikíroz, amennyi éppen szükséges: Kaszás játéka mellőzi mind a szélsőségesen túlfeszített vénasszonycsúfolást, mind a bravúroskodó transzveszticizmust.

A legszeretetre méltóbb lény az egész bagázsban.

Csokonai Vitéz Mihály: Özvegy Karnyóné (Független Szinpad)
Zene: Nagy Feró. *Rendezte:* Ruszt József.
Szereplők: Solymosi Tibor, Kaszás Géza, Csajtai Csaba, Both András, Németh Gábor, Bagó Bertalan, Juhász Károly, Fehér Juli, Olasz Ági, Beczó Árpád - Horváth László.

NT ROYAL NATIONAL THEATRE
SEEDING A NETWORK
job shadowing exchange '93
UK/HUNGARY

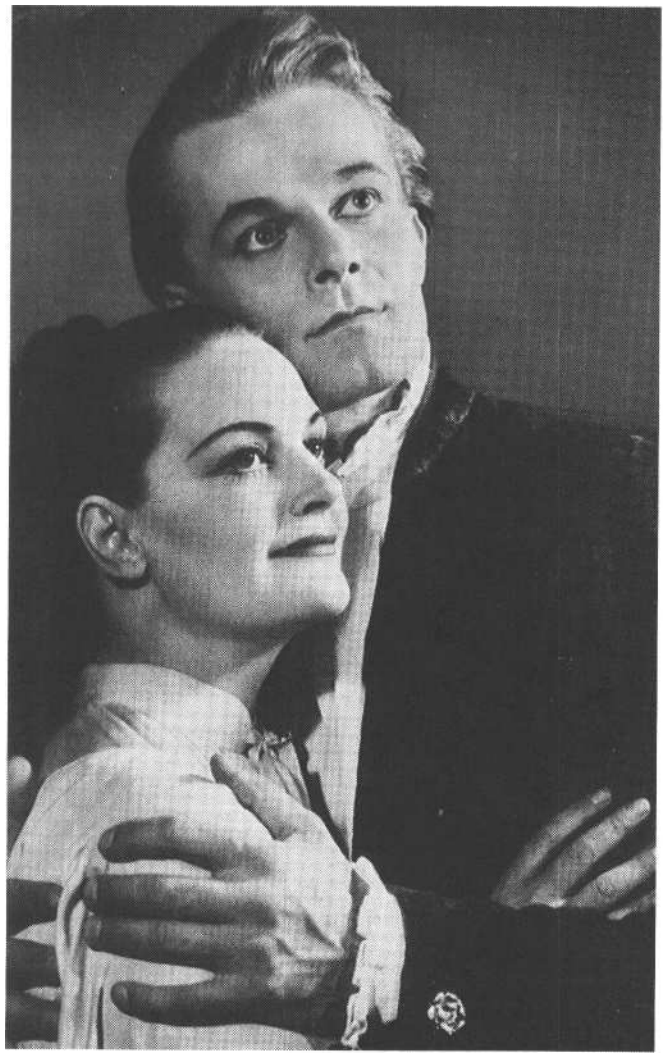
The Royal National Theatre of London in partnership with regional theatres throughout the UK
offers: three/four weeks intensive practical courses/placements in the UK in **July 1993** for theatre practitioners from Hungary — including administrators, dramaturgs, producers/directors and technicians.
Criteria: 35 years or under, good spoken English, working experience or intention to work in professional theatres in Hungary.
Selected participants will be expected to attend weekend workshops/briefings prior to departure for the UK.
For further information and application forms, please write (enclosing stamped, addressed envelope) to:
Solténszky Tibor
BROUHAHA Magyarország Alapítvány
1087 Budapest
Luther u. 1/B 3. em. 11.
Tel./fax: 134-0667
The closing date for applications to arrive: 19th March 1993
Partners of the project:
The British Council
SOROS ALAPÍTVÁNY

Romeók és Júliák

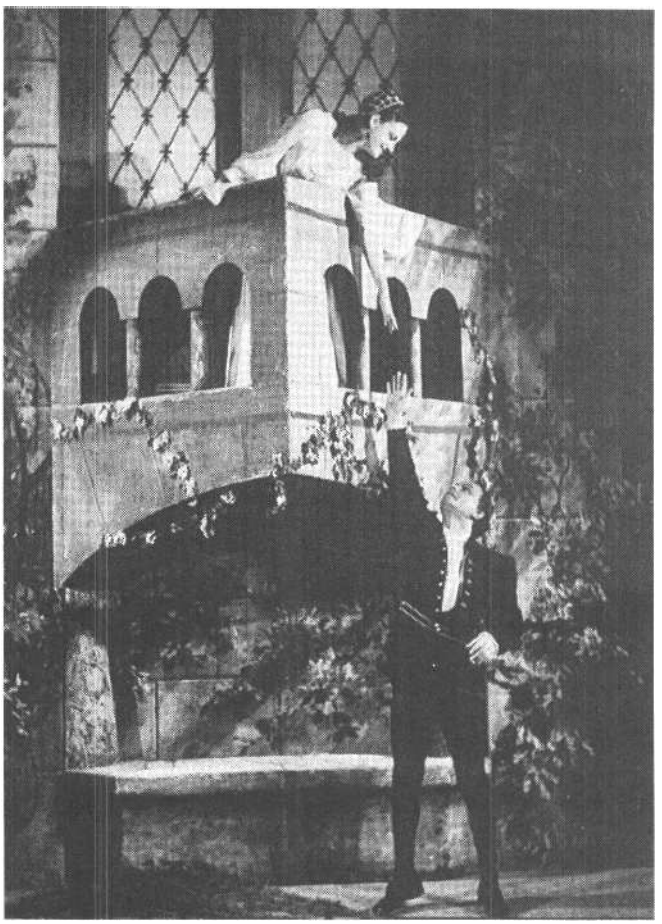
A Shakespeare-drámák közül - a Hamletet kivéve - a Romeo és *Júliát* játsszák a leggyakrabban. Magyarra is ezt fordították le legelőször. Az első magyar Romeo id. Lendvay Márton, Júlia pedig felesége, Hivatal Anikó volt. A múlt században a két szerepben nagy sikereket ért el ifj. Lendvay Márton, Nagy Imre, Mihályfi Károly, illetve Bulyovszkyné Szilágyi Lilla, Fáncsy lika, Felekiné Munkácsy Flóra.

1918-ban lépett először színpadra Júliaként Bajor Gizi, partnere a kor férfiideálja, Beregi Oszkár volt

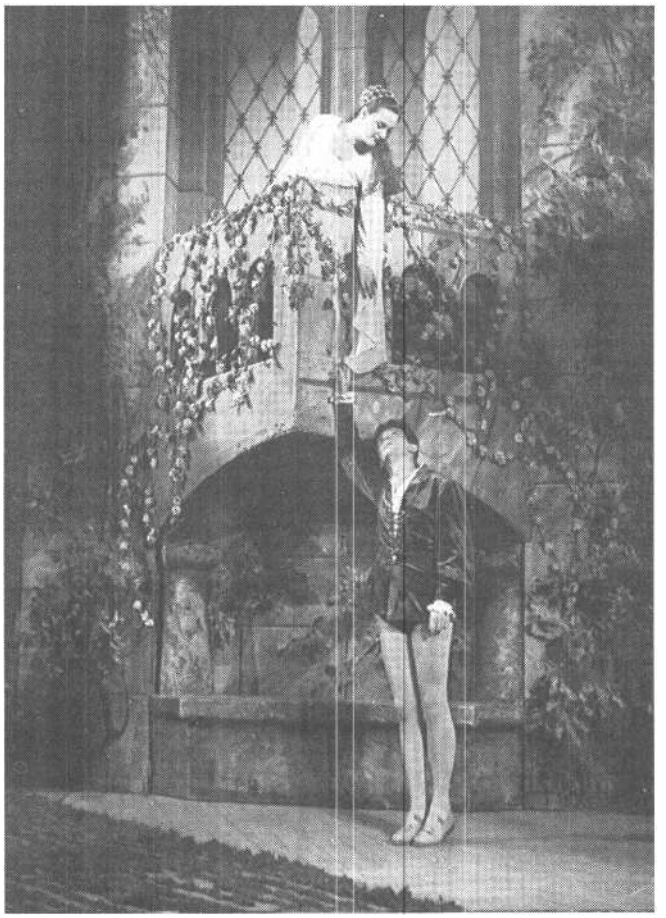
A Belvárosi Színházban 1946-ban Kállai Ferenc és Fényes Alice cím-szereplésével mutatták be a darabot



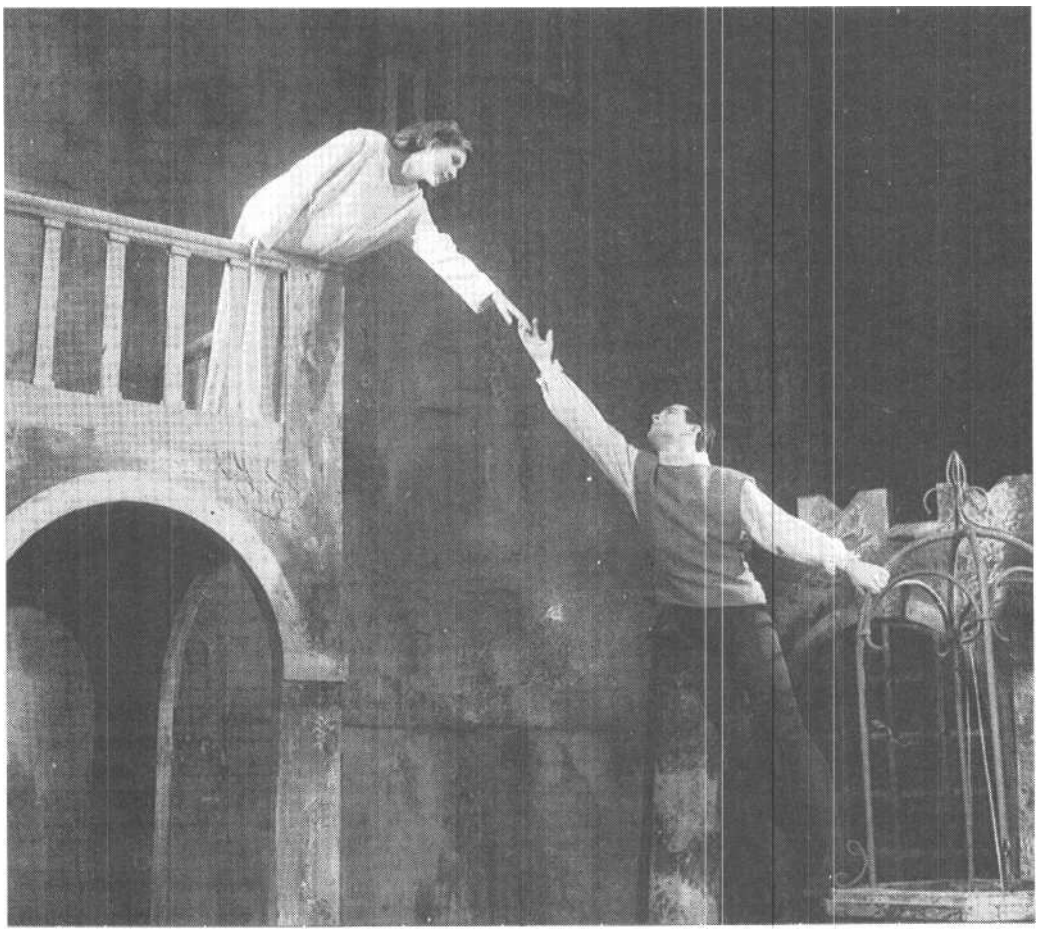
A Madách Színház legendás előadásában Júliát Tolnay Klári, Romeót - az egyik szereposztásban - Darvas Iván játszotta



Erkélyjelenetek. A Madách Színház 1953-as bemutatóján Tolnay Klári és Ladányi Ferenc



A Madách Színház 1955-ös előadásán Tolnay Klári partnere Gábor Miklós volt



A Vígszínházban 1963-ban került színre a Shakespeare-dráma. Romeót Latinovits Zoltán, Júliát Ruttkai Éva alakította

Darvay Nagy Adrienne összeállítása

KÁLLAI KATALIN

VERONAI CÍMLAPSZTORI

SHAKESPEARE: ROMEO ÉS JÚLIA

A *Romeo* és *Júlia* színházi közhely. Közhely mint agyonnyaggatott klasszikus, közhely mint szemünkbe, tudatunkba égett szín-padi darab. Maga tapasztalta és hallomásból ismert előadások, ítélettorzók, bőbeszédű és szikár méltatások mázsányi súlya terheli többnyire azt a nézőt, aki úgy dönt, hogy beül a Shakespeare-örök egy-egy frissen készült földolgozására. Tévedés lenne hát azt hinni, hogy az egysíkúságra hajlamos gondolkodásunkban tökéllyé merevített darab kis színházi segítséggel megáll a maga lábán. „Akrobatikus kiegyensúlyozatlansága" (Géher István) s az az elgiccsesedési folyamat', amelyet az évszázad során kellett elszenvednie - e kettő együtt a legfőbb veszélyforrás a színház számára. Elég néhány lankasztó hangsúly, érzelgőssé silányított strófa, álságos mozdulat, s unalommá foszlik a darab minden vadóc derűje, ismerős izgalma.

A Romeo és Júlia-előadások központi problémája tehát az, hogy miként foszthatók meg az elnyűtt tartalom közhelyességétől. Elvégzi ezt részben a kor - e tekintetben a színháznak a kisujját sem kell mozdítana -, ez a mai szomorkás „reneszánsz", amely már-már öngerjesztésre sarkallja a drámát. (Talán ezért is olyan közkedvelt manapság, hogy egyszerre három színház is bemutatta.) Érdekes elnézegetni, milyen új korlátokat feszeget, frissen bezárt kapukat dönget az ifjúság benne. A többi viszont már a színház dolga.

Egy klasszikus remekké eszményített darab ellen ugyanis a közönség - ha jólneveltsége tiltja még a gondolatot is, de ösztöneiben - lázad. Lázad a lázadás drámája ellen is. Kibicsaklásokat, gyönge pontokat vizslat, miközben akkor a legboldogabb, ha ezek híján nyugodtan átadhatja magát az örvénylő tragédiának. Még inkább így van ez, ha egy életkori szükségszerűségből lázadó korosztály tér be a színházba. Mert nyilvánvaló, hogy Kaposvárott és Nyíregyházán, bevallva-bevallatlanul, mindenekelőtt a fiatalokra számítanak. De amíg Kaposvárott olyan ifjakra, akiknek a frivol könnyedség és a súlyos tragikum hideg-melegének borzongató váltakozása közepette még szókimondóbb színházlátogatókként sem sok okuk marad a zajos fészkelődésre, addig Nyíregyházán olyanokra, akik megelégszenek egy istenített klasszikus nem sok invenciót tanúsító színpadra gereblyézésével. E két, egyik részről a reneszánsz belső értékeit firtató, másik részről annak csupán külső jegyeit ledaráló előadással szemben ott a harmadik, a Pesti Színházé, amely minden reneszánsz megnyilvánulást lehántva a történet mai reflexióiból épít föl egy világot.

A Shakespeare zsenije előtt nem szívesen hajlongó Móricz az 1923-as nemzeti színházi bemutatót jól lehordva, éretlen, túlzó, fantasztikus ifjúi darabnak nevezi a Romeo és *Júliát.* Ha jól belegondolunk, pontosan ezek az erényei is. Eretlen. Túlzó. Fantasztikus. Ifjúi. Három előadás - három kompozíció. Egyik ezt, másik azt erősíti föl. Vagy nem erősít föl semmit.

TŰZ ÉS VÍZ

A „nézzük az ismerős történetet, de közben mindegyre valami újra, valami váratlanra áhítozunk" paradox érzését Lukáts Andor kaposvári rendezése a hideg és a meleg, a tűz és a víz már említett összesistergetésével igyekszik kielégíteni. Valódi és metaforikus értelemben egyaránt. A megoldás tetszetős, már csak azért is, mert a darabtól nem idegen, sőt, annak jellegéből következik. A közismert helyszín, Itália - az asszociáció első szintjén - a tűz és a víz, a tenger és a vulkánok, a túlfűtött szenvedélyek és a hűvösen bosszúálló gyűlölet országa. Khell Zsolt kissé behemót forgószínpados díszletének veronai utcacikkelyében ott a falikút (nemcsak ott van, játszik is, Mercutio használja főként, a medencéjébe bele is ül, locsi-pocsizik kicsit), a Capulet-ház báljának éjjelén pedig tűzijáték gyúl. Lőrinc barát aprócska cellájában ég a tűz, a kopaszra beretvált fejű, izmait mulatságos szerkezettel edző, aszkéta Lőrinc hideg mosdóvizét pedig egyenesen bőrünkön érezzük. Nem véletlen talán Júlia vörös ruhája sem, Romeo kékjével szemben. Már a külsőségekből is kitetszik, hogy ez alkalommal az ellentétek, a végletek, a túlzások darabjaként került színre a korai Shakespeare. Romeo és Júlia - a víz és a tűz, amely összetalálkozva egy pillanatra kellemes melegben látszik kiegyenlítődni, hogy aztán a víz ugyanilyen gyorsan el is oltsa a tüzet, miközben maga is semmivé párállik.

Serceg, sistereg maga a játék is a végletek határmezsgyéin. Az érdes, bohózati humor és a líraian nyers, fájdalmas tragikum hol összefonódik, hol élesen szétválik. A végletesség a végletekig fokozódik. Mercutio és Tybalt párbaja fergeteges kabaréjelenetté vadul. A Romeóhoz húzó ifjú örjöngő tréfává zsonglőrködi az aktust: ketchupos tubusból „művért" ken magára, vízbe mártott kardja markolatából arcul löttyinti a felbőszült Capulet-rokont. Hogy ezek után milyen szomorú sorsra jut, tudjuk. Az előadás végén Magyar Attila Mercutiója meg is kapja a maga tapsát a legstrapásabb szerep könnyeden szeretetteli megformálásáért. A humor egyébként is nagyobb sikert arat Kaposváron, mint Romeo és Júlia mélabús végű szerelmi románca; igaz, a humorra valahogy több ötlet is jut. Molnár Piroska Dajkája is nagyobb tetszést kelt tésztadagasztás közben, mint mikor csak tekintetével óv-ja messziről Júliát, a féltett tejgyermeket. Pedig alakításának legfőbb erényeit valahol itt kéne keresni. Ahogy szótlanul figyel, ahogy tekintetével, testtartásával, hol aggódó, hol ellágyuló arckifejezésével játszik. Hunyadkürti György bohókás aszkétája, a body buildinges Lőrinc barát is akkor kezd árnyaltabb lenni, amikor egy-egy baljós fordulattól őszintén megrémül. (A nézőtéren vad derültséget vált ki, mikor Romeo így fordul a tar fejű baráthoz: „Égnél csak így és volnál szám-

Szakács Tibor (Romeo) és Börcsök Enikő (Júlia) a kaposvári előadásban (Simarafotó)

űzött: /Jajongnál akkor, tépáznád hajad...") Tóth Géza beszédes nevű Benvoliójának, a „jóakaratúnak" -- Shakespeare elődök nélküli figurájának - dadogása többnyire mulatságos. De lehet képletes értelmű is.

A kaposvári reneszánsz környezet helyet szorít a reneszánsz gondolatiságnak, bár a boccacciói frivol derű lehetne baljósabb, a dantei pokolméllyel borzasztó tragikum lehetne még fájdalmasabb. De a bumfordian trágár humor, a malackodás, az erotika, mint elemi őserő hangsúlyozása a szerelem - szintén létező - éteri lebegésével szemben (a kaposvári a legfrivolabb erkélyjelenet mind közül) még így is mind a közhelyességtől való megszabadulást szolgálja. Azzal együtt, hogy az előadásnak nincs erőltetett napi mondanivalója. Valószínübb, hogy értelmezésekor életfilozófiai következtetéseket vagy inkább egyfajta életfilozófiai helyzetjelentést kell keresnünk. Igaz ugyan, hogy Spindler Béla családszerető Capuletjének fékevesztett örjöngése Páristól vonakodó leánya láttán halvány utalás arra, hogy Júlia bizonyos fokig egzisztenciális áldozat is. (A Pestiben ez a mozzanat még jobban fölerősödik.)

Börcsök Enikő sötét hajú, sötét szemű, mediterrán tüzű Júliája nem az apjával küzd. A gyermekből gyorsan felnőttesedő Capulet lánya leghatározottabb Júlia az összes közül. A földre dönti a Dajkát, vitatkozik, hadonászik, erőszakoskodik, a szemünk előtt győzi le kezdeti naivságát, csak hogy övé lehessen a vízkék szemű, szőke fürtű, mindenben ellentéte Montague fiú. A saját sorsa ellen harcol érte. A vendégül hívott Szakács Tibor riadt Romeójának akarata szinte minden tekintetben az övé alá rendelődik. Ez a Júlia győzelemre fordítja a vereséget. Megkapja a szerelmét. Mindörökre.

A kaposvári kongó kriptára boruló tragédia az ellentétek kibékíthetetlenségének hétköznapian filozofikus érzését sugallja. A csönd, amelyben kihunynak a fények - hiába jósolta a herceg jó előre -, nem a végső békülést hozta. Ez a halál csöndje.

HIGH SOCIETY

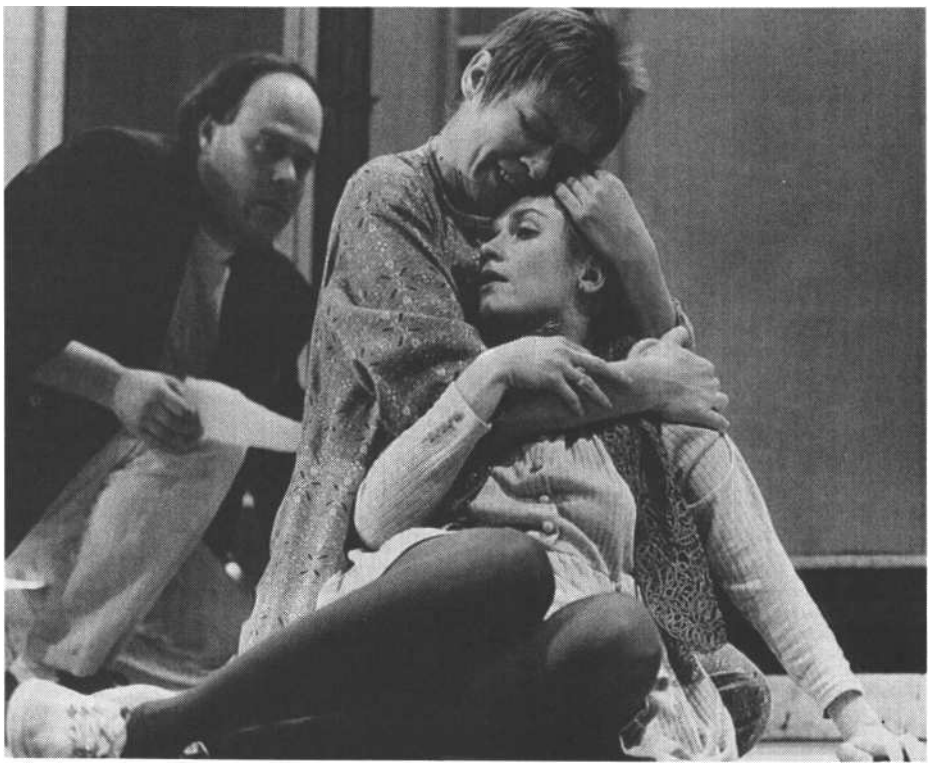
A Pesti Színházban az életstílus nem reneszánsz. Nem túl erőszakoltan, de huszadik századi. A környezet (a darabot rendező Valló Péter saját munkája) aránylag szabad utat nyit a képzettársításnak. Zárt fehér terek - hol kinyílnak, hol visszacsukódnak hirtelen. A fehér mediterrán szín, de a gazdagság, a jólét színe is lehet. A zártság, a házlakókra csukódó fehér táblák - ajtók, ablakok, zsalugáterek - a pénzelit halandók elől elzárt világát is fölidézhetik. A kocsma lehet Itáliában - olyan, amilyen majd' minden ház alján ott van de lehet sokkal közelebb is, mint az aljább népek nyilvános életének színtere. Ők

Alföldi Róbert (Romeo), Murányi Tünde (Júlia) és Szarvas József (Lőrinc barát) (Koncz Zsuzsa felvétele)

időznek ott meg a gazdag házak idejüket múlató ifjai. A környezet stilizált jellegét a végsőkig való leegyszerűsítés adja. Capuleték háza így lehet akár a legmodernebb technika csodája, tiszta design, fehéren rikító flanc. Még a dada cipelte, lányszöktető létrát is egyenesen ide tervezték. Bizonyára egyedi darab.

Capuleteknál olajozottan működik minden. Ez az a hely, ahová nem hatolhat(na) be a külvilág zűrzavara, ahol eluralkodott a jólét rendje. A Montague-kkal is csak a házon kívül folyik az ellenségeskedés. Az estélyre odacsöppenő Montague fiút a házigazda, az úri jómodor szerint, vendégként fogadja. Azonos kaszthoz tartoznak. Talán ezért is a rivalizálás: rangban, pénzben, tekintélyben egyiknek sem sikerül legyőzni a másikat. Úgy vetélkednek, mint kétellenséges üzleti maffia. E modern formájú Montague-knak és Capuleteknek nem szolgáik vannak, hanem szolgalelkű alkalmazottaik. Szóval ez itt egyenesen a high society. Az a fajta pénzelit, amely féktelen elbizakodottságában tévedhetetlennek tartja magát. Mindenféle exkluzív ruhaszalonokból származó pasztellszínekben pompázik, és meg van győződve róla, hogy ő a legjobb férj/feleség, anya/apa, a társadalom legáldozatkészebb, legtöbb tiszteletet érdemlő, adófizető ál-lampogára. Mi más lehetne itt Júlia, mint egzisztenciális áldozat - a pénzzel házasítanák össze Páris személyében - és egy életmód áldozata. A high life áldozata. Olyan életmódé, amelyet a jólét zárt világa, a szülői óvás, a beleszuggerált felsőbbrendűségi tudat kényszerít rá. Romeo iránti szerelme egyrészt a lázadás, másrészt a külvilág realitásaival való természetes ismerkedési vágy megnyilvánulása. A Pesti Romeo és *Júliája* mintha egyenesen a Víg West *Side* Storyjának ellenpontozására készült volna. Abban a Romeo és Júlia-történetben a perifériára szorult, idő előtt felnőtté ért fiatalok lázadnak fel környezetük ellen, míg ebben a high society éretlen csemetéi - ugyanolyan ösztönös határozottsággal. Rokonszenvünk az övék, azoké is meg ezeké is, mert ha ők nem is, mi pontosan tudjuk, hogy mi ellen lázadnak. De olyasfajta egészséges rokonszenv ez, amely felismeri a némileg antipatikus vonásokat is.

A Pesti Színháznál maradva, Alföldi Róbert Romeója e kényeztetett gazdagpapafia, aki bizonyos lezser melankóliával esik át a Róza-szerelemből a Júlia-szerelembe, hogy aztán önmaga számára is váratlanul törjenek föl belőle az elemi érzelmek. Murányi Tünde Júliája törékeny gyereklány, aki még Romeónál is ösztönösebben lázad -- és mennyivel ösztönösebben a kaposvári Júliánál! -, s aki még a testi szerelemben is őriz gyermekességet. Szerelmük kitörés inkább, ezért is értik meg annyira egymást a közös célban. Vonzalmuk alapja az egyformaság,



Várnagy Zoltán (Péter), Kútvölgyi Erzsébet (Dajka) és Murányi Tünde (Júlia) a Pesti Színház előadásában (Koncz Zsuzsa fel-vétele)

hasonlítanak kívül és belül - két, fénytől, esőtől óvott, sápadt halálvirág.

Capulet és háza népe megállás nélkül konzumál. Ételt, italt, ruhát, konzervált érzelmeket. Tordy Géza Capuletje az önmagával való teljes megelégedés rózsapírjával az arcán uralkodik családja fölött. Közben persze a jóságos családfő mázát is magára ölti, amely csak akkor pattogzik le róla, mikor egy, a Spindlerénél sokkal fenyegetőbb férfihisztériát vág le a Páris ellen tiltakozó Júlia láttán. Halász Judit Capuletnéja is erősen rányomja bélyegét az előadásra. A háztartás napi ügyeit kellő határozottsággal intéző úriasszony, aki a fontos ügyekben azért lesz váratlanul hallgatag, mert a házasság kegyetlen iskolájában már megtanulta, hogy pillanatig sem érdemes férje akaratával szembeszállnia. Halk szóval, kedvességgel, előkelő kifinomultsággal próbálja palástolni a leánya sorsára is kiható súlyos megalkuvást.

Valló a szövegbe való beavatkozás nélkül hozta létre e karakteres koncepciójú előadást, méghozzá úgy, hogy szöveg és koncepció nagyjából fedi egymást. A legnehezebben a Dajka alakja illeszthető az elképzelésbe a szöveg megváltoztatása nélkül. (Ilyen beosztás manapság még az alkalmazottak között is ritka.) Kútvölgyi Erzsébet jó érzékkel egy, a családhoz érzelmi szálakkal is kötődő házvezetőnőt játszik, aki megkapja úrnője divatjamúlt holmijait, és alkalomadtán azokban pompázik. Azért épp ő áll Júlia mellé, mert ő aztán tudja, hogy ez az egész álszent vircsaft mire megy ki. Konyhaszagú életfilozófiája manipulálatlanságával imponál, csakúgy, mint egy nála még megejtőbb figura, a Szarvas József formálta Lőrinc barát erdei füvektől illatos, letűnt korokat idéző, szelíden naiv mindentudása.

A két gyűlölködő család sleppjét az alkalmazottak jelentik. Segédmunkásruhában, így-úgy járnak, ki-ki a beosztása szerint. Összeverőd-nek, utálják egymást. Nem a család iránti hűségből teszik, hanem pénzért, no meg azért, mert nekik végképp nem marad más, mint gyűlölködni.

ARC NÉLKÜL

A nyíregyházi előadása megbékélés gondolatával indít. A két síron való megbékélésből. Az egész előadás ugyanis két, forgószínpadra helyezett, hatalmas, ülő alakokat ábrázoló szobron - előtte, alatta, benne rajta - játszódik, Romeo és Júlia síremlékén. A megbékélést hirdető prológot a nyomaték kedvéért Benvolio mondja, tudtunkra adva, hogy mindehhez éppen ő, azaz nem más, mint a benevolentia hiányzik. Ez és a két, körben forgó ülőszobor hivatott a Móricz Zsigmond Színház előadását fölpezsdíteni. A többi, vagyis a szépen kivitelezett reneszánsz jelmezek és az elunalmasodó játékmód nem sok újdonságot kínálnak a darab befogadásának megkönnyítéséhez. A két egymásba érő ülő alak is inkább ízléstelen, mint nem, így aztán mindvé-

Jelenet a nyíregyházi Romeo és Júliából (Ilovszky Béla felvétele)

gig nyomasztóan telepszenek rá az előadásra. Arcuk nincs, ölüknél lépcső vezet föl ahhoz a lyukhoz, amely zsigereik helyén tátong. Anyaguk repedezett, a nagyobbik hátsó fele - ő lehet Romeo - már-már naturalisztikus hűséggel megmintázva. Profán síremlékeknek készültek volna, amelyek elkoptak az időben? Ki tudja. Arctalanságuk - mely minden bizonnyal a más korok más ifjaival való behelyettesíthetőséget sugallja - mindenesetre illő háttere egy arctalan előadásnak.

A színpad hátulját - cserébe - arcok borítják. Ismert reneszánsz portrék, magányos fejek, környezetüktől megfosztva. A nézőt vagy egymást fixírozzák, komoran, szigorúan, öntudatos melankóliával. A színpadon kezdetben álmatag reneszánsz kavalkád van kibontakozóban, de a dolgok előrehaladtával egyre jellegtelenebb lesz minden. Illusztratív típusú diákelőadást látunk, erősen meghúzott szöveggel. Ennek megfelelően a rendező erőlteti a humort is, amennyire tud-ja, főként persze Mercutióra és a Montague-csapatra koncentrálva. Benvoliót a falnak kell támasztani, annyira elázott Capuleték bálján, Mercutio párbaj közben vak emberként tapogatózik a kardjával... Gados Béla Mercutiója egyébként alig több, mint vicces figura, Várhelyi Dénes prológot mondó Benvoliója - amely ebben a fölfogásban gyaníthatóan kiemelt szerep lenne -, nem számítva a bevezetőjét és a bál utáni alkoholmámort, beleolvad a tömegbe. Igaz ugyan, hogy nem volna szép, ha bármelyik is lejátszaná Petneházy Attila Romeóját, aki egy puttó minden bájával és egy mesebeli királyfi elszántságával igyekszik magáénak tudni Júliát. Nem sokat segít a helyzeten a vendégül visszahívott Orosz Helga sem. Kedves, szép, filigrán alak, gyerek-színházi gesztusokkal. Máthé Eta lendületesen terebélyes Dajkája se nagyon feszegeti a konvenciókat; végig ugyanazon a fejhangon föl-mondja a szöveget. A Capulet házaspár hoz né-mi színt a halottra sápadó előadásba: Zubor Ágnes sokat sejtető tekintete, miközben titkolni próbált szomorúsággal unszolja Júliát: „Ilyen koromban én is anyád voltam már"; Csikos Sándor karakteres Capuletje, ez az akaratgyenge, hebrencs, gyávácska, mégis szeretetre méltó alak, aki csak azért erőlteti a Páris-zsal való házasságot, mert *valóban* azt hiszi, hogy Júliának tesz jót vele... De hol van már mindez, mikor a halál sötétje borítja be a veronai kriptát, s a repedezett szobrok tövében végképp darabjaira hullik az előadás:

Móricznak lenne igaza, csak a róla elnevezett színház nem osztja a véleményét? A helyzet mindenesetre úgy fest, hogy a Shakespeare előtti ünnepi hajlongásnak semmi értelme. Célravezetőbb lázadni ellene. Akár szemérmetlenül is. Fölszított tinédzseres ösztönnel. A végén úgyis ő nyer.

William Shakespeare: Romeo és *Júlia (kaposvári Csiky Gergely Színház)*
Fordította: Mészöly Dezső. *Díszlet:* Khell Zsolt. Jelmez: Velich Rita. Zene: Dés László. *Rendező:* Lukáts Andor.
Szereplők: Bezerédi Zoltán, Szula László, Csapó György, Spindler Béla, Szakács Tibor, Magyar Attila, Tóth Géza, Rázga Miklós, Hunyadkürti György, Gőz István, Némedi Árpád, Lipics Zsolt, Törköly Levente, Serf Egyed, Kósa Béla, Lugosi György, Ottlik Ádám, Kisvárdai Gyula, Cseszárik László, Szabados Mihály, Adorjáni Zsuzsanna, Tóth Nóra, Börcsök Enikő, Molnár Piroska, Lecsó Péter, Hock László, Ottlik Ádám.
(Pesti Színház)
Zene: Melis László. *Jelmez:* Szakács Györgyi. *Díszlet:* Valló Péter. Mozgás: Pintér Tamás. *Koreográfus:* Krámer György. *Rendező:* Valló Péter.
Szereplők: Gálffi László, Vámai Szilárd f.h., Hetényi Pál, Tordy Géza, Farkas Antal, Alföldi Róbert, Rudolf Péter, Kállóy Molnár Péter f.h., Oberfrank Pál, Szarvas József, Bajka Pál, Kálid Artúr f.h., Borbiczki Ferenc, Hunyadkürli István, Selmeczi Roland f.h., Vámagy Zoltán, Kenderesi Tibor, Borbély Sándor, Németh László, Halász G. Péter, Győrffy Attila, Tóth Barna, Martin Márta, Halász Judit, Murányi Tünde, Kútvölgyi Erzsébet.
(nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház) Díszlet-jelmez: Gyarmathy Ágnes. *Rendező:* Giricz Mátyás m. *v.*
Szereplők: Bárány Frigyes, Csudai Csaba, Szigeti András, Csikos Sándor, Petneházy Attila, Gados Béla, Várhelyi Dénes, Megyeri Zoltán, Kocsis Antal, Bálint László, Bajzárh Péter, Horváth László Attila, Korcsmáros Gábor, Hetey László, Szolár Viktor, Venyige Sándor, Csorba Ilona, Zubor Ágnes, Orosz Helga m. *v.,* Máthé Eta.

GALGÓCZI KRISZTINA

JÚLIÁK

Három meglehetősen eltérő Júlia született decemberben az ország különböző színpadain. Abban azonban megegyeznek, hogy mindhárom olyan előadás keretei között jött létre, melynek nincs következetesen végigvitt és alaposan kidolgozott koncepciója, s így a Júliák mozgástere is behatárolt maradt.

A legtradicionálisabb Júlia-képet Nyíregyházán rajzolták meg. Orosz Helga személyében a legszebb és legártatlanabb Júliát láthatjuk; olyan, mintha egy szépen rajzolt képeskönyvből lépne a színpadra. A megjelenéséből fakadó ígéretet azonban nem váltja be, s egyre inkább egy önállótlan, ide-oda sodródó, kicsit butácska Júlia szerepébe kényszerül. Színészi eszközeit tartalom nélküli klisékből építi fel, hol sóhajtozik, hol sikongat, ezeket sem mindig a megfelelő helyen, miközben szövegét is elég gyakran elvéti.

A produkció egésze nem könnyíti meg Orosz Helga helyzetét, hiszen olyan előadásról van szó, amelyben a Romeo és *Júliát* rosszul értelmezett meseként adják elő. Mintha a létrehozók nem számoltak volna a közönség várható reakcióival; pedig még a nagyrészt gimnazistakorú közönség is észreveszi, hogy gyakran nyilvánvaló az ellentmondás a szöveg és a színpadi cselekvés közt, és semmi nem utal arra, hogy ez szándékos lenne. A legfontosabb szövegrészek és kulcsfontosságú jelenetek nevetség tárgyává válnak, mivel a rendező a teljesen használhatatlan díszletben olyan természetellenes szituációkat teremt (lásd erkélyjelenet, temetői kép), amelyeket a legragyogóbb színészi teljesítmény sem tudna korrigálni. Ilyen körülmények között Orosz Helga csak asszisztálhat a bárgyún mosolygó Romeo és a tesze-tosza Lőrinc barát oldalán. A színészek a hosszabb, monológszerű szövegeken igyekeznek minél gyorsabban túlesni. Pedig a Shakespeare-darabok színrevitelének éppen ezek a részek a próbakövei.

Orosz Helga Júlia-alakítása mögött nem érezni igazi szenvedélyt, érzelmeket és indulatokat. Ez a hidegség egyébként illeszkedik az előadás egészére jellemző illusztratív játékstílusba; a szereplők arcán egy-egy sztereotíp kifejezés rögzül, és érintés nélkül mennek el egymás mellett. Mintha a rendező Shakespeare-hez méltatlannak ítélte volna az emberi gesztusokat, s egy idealizált világ megjelenítésére törekedett volna.

Nem így Budapesten és Kaposvárott; ebben a két produkcióban éppen az a közös, hogy sokkal élőbb, sokkal naturálisabb világ létrehozását célozták meg, melyben esznek, isznak, szeretnek és szenvednek. A másik nagy különbség abban fedezhető fel, hogy míg Nyíregyházán Orosz Helga Júliáját az előadás egésze determinálja, melyben ő inkább jelentéktelen marad, addig a másik két előadásban meghatározó jelentőségű elem, hogy a rendezők milyen Júliát választottak.

Lukáts Andor Kaposvárott és Valló Péter a Pesti Színházban olyan Júlia szerepeltetésére vállalkozik, amely markánsan eltér a hagyományostól: mai, élő, „hús-vér" lány. Úgy tűnik, mindkét rendező Shakespeare Júliájában egy-egy tulajdonságot, a többitől eltekintve, felnagyít, de nem visz végig egy erre épülő koncepciót, hogy igazolja választása jogosságát.

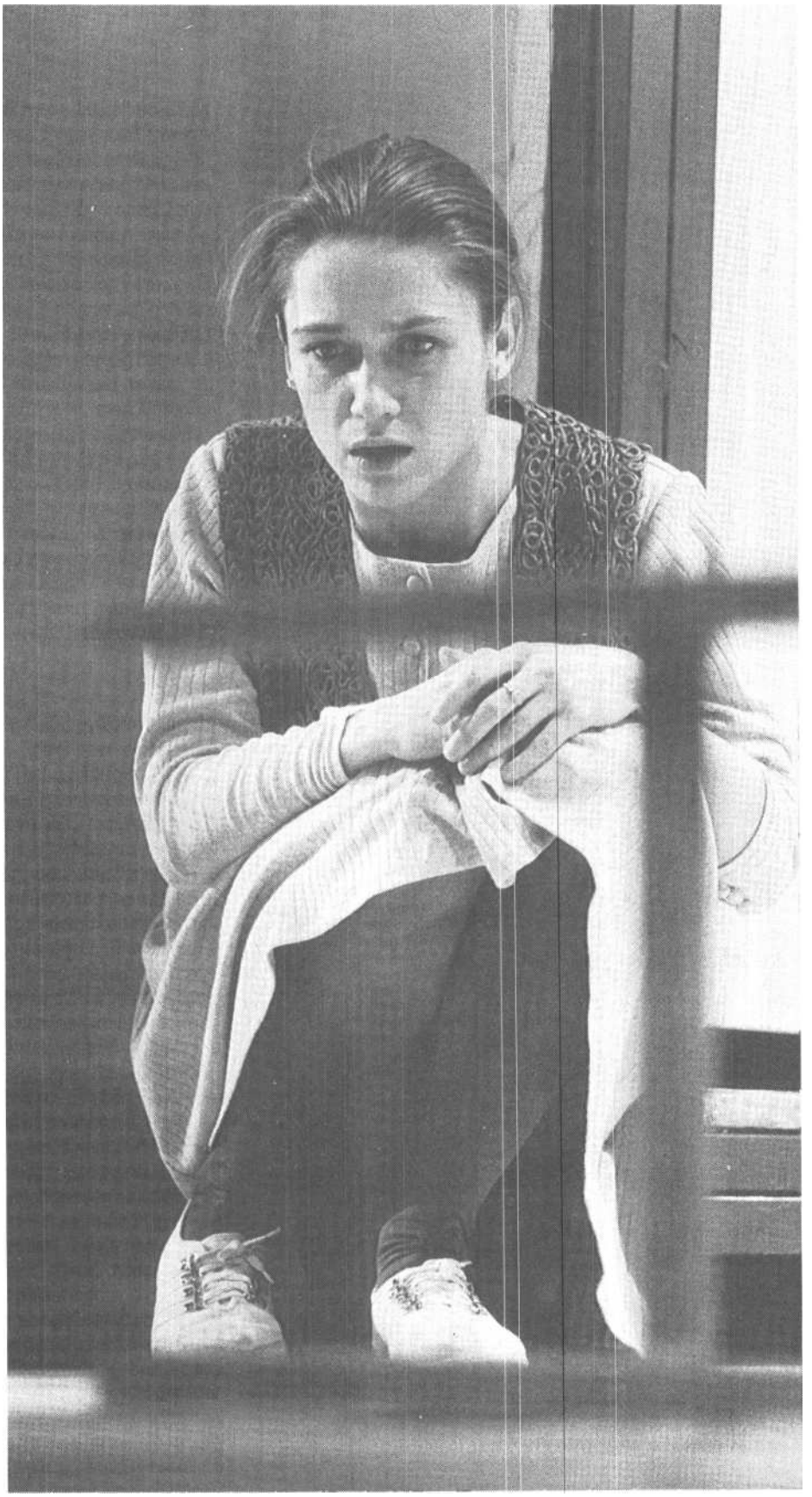
A Pesti Színházban is az történik - mint Nyíregyházán, és mint annyiszor Shakespeare-előadások alkalmával -, hogy az erőltetetten modern díszlet tönkreteszi az előadást, rossz asszociációkat kelt, és megnehezíti a színészek mozgását. E díszlet kapcsán - mely a rendező, Valló Péter munkája, s ezért feltételezhetjük, hogy a koncepció organikus részét képezi - ugyanaz a görcsös akarat érződik, mint Júlia megformálásában; mindkettő arra irányul, hogy a darab *mindenképpen a* mai kor emberéhez szóljon. Júlia, Murányi Tünde figurája a kamasz Júliák sorába illeszkedik, helyes, szexi csinibaba, aki váltogatott miniszoknyákban affektál és nyegléskedik. Tipikus mai lány - mentes minden pátosztól. Ez a Júlia következetes rendezésben az egész előadás stílusát és hangvételét meghatározhatná. Nem így történik azonban, mert már az előadás eleje - a spotlámpák felvonultatása ellenére - patetikus és melodramatikus hangot üt meg. A pesti előadás kicsit Boccaccio történeteit idézi, amihez Romeo és Júlia fékezhetetlen testi vonzalmából és Capulet egy részeg éjszakájának felelőtlen döntéséből építi fel a tragédiát, mely a darab egy lehetséges olvasata. Ebben azonban óhatatlanul elvesznek a shakespeare-i szöveg metaforikus tartalmai, főleg akkor, ha a konkrét megvalósulásban Valló Péter vonzódott a populárisabb és külsődleges megoldások alkalmazásához, melyeknek összehangolására viszont nem fordított elég gondot.

Júlia figurájában a rendezőnek nem sikerült ötvöznie a fiatalságot és a különlegességet, hiányzik belőle az árnyaltság, pedig neki, mint minden Shakespeare-hősnek, a szemünk előtt kellene nagyformátumú személyiséggé válnia. Júlia nem lehet és főleg nem maradhat pusztán egy helyes hétköznapi lány, mert döntéseinek határozottsága más, komoly személyiségre vall. Az a kísérlet pedig, melynek alanyául kínálkozik, azt feltételezi, hogy számára nem ér annyit „ez a világi üzlet", hogy kockára tegye érte a tökéletes boldogság elérését. Nem a kompromisszumok és a konvenciók embere. Murányi Tünde kedves, üdítő játékából hiányzik ennek az érzékenységnek az ábrázolása; az ő Júliájáról könnyebben hinnénk el, hogy szomorúan bár, de hozzá megy a grófhoz. Murányi Tünde játéka ettől függetlenül természetes, és nélkülözi a Júliára hagyományosan rárakódott romantikus sallangokat. Egyéni hangot üt meg, és értelmezőn adja elő szövegét. Azt érezni azonban nála is, akárcsak a többi szereplőnél, hogy a rendező egy idő után magára hagyta, s nem segítette a részletek kidolgozásában.

Jól láthatók az előadás és Júlia figurájának preferenciái abban a szimultán jelenetben,

Orosz Helga (Júlia) és Petneházy Attila (Romeo) a nyíregyházi előadásban (Ilovszky Béla felvétele)

Júlia: Murányi Tünde (Pesti Színház) (Koncz Zsuzsa felvétele)



amelyben Capuleték az esküvőre készülődnek, majd megtalálják a tetszhalott Júliát (ezt különben Kaposvárott teljes egészében kihagyták), illetve amikor Júlia a méreg megivásához készülődik. Murányi Tünde pompás menyasszonyi ruhájában, egy emelvényen mondja el monológját, miközben az alsó szinten vontatott mozdulatokkal folyik az esküvői készülődés, s közben halk zene szól. Júlia abban a pillanatban esik össze holtan, amikor alul is mindennel elkészültek, s megérkezik Páris. Az egész képileg nagyon szórakoztató, drámai várakozással terhes. Számomra mégis túlpoentírozott, mert Valló Péter, annak érdekében, hogy ezt a teátrális párhuzamot felállítsa, feláldozza Júlia helyzetének mélyebb rétegeit. Ez az a pillanat ugyanis, amely nemcsak külső, hanem Júlia szempontjából belső fordulópontként is megragadható lenne. Mint ahogy ennek érzékeltetésére a kaposvári előadás tett is kísérletet. Ott ez a jelenet Júlia leghangsúlyosabb jelenete, ahol már-már túl naturális formában válnak érzékelhetővé a Júliában zajló folyamatok.

A kaposvári Börcsök Enikő gyökeres ellentettje Murányi Tündének. Eddigi szerepeiből megismert arca alapján azt gondolhatnánk, hogy egyenesen anti-Júlia, hiszen éppen azoka tulajdonságok hiányoznak belőle, melyeket elengedhetetlenül társítunk e típushoz: az ártatlanság, kecsesség, finomság, tapasztalatlanság. Lukáts Andor, szándékosan fosztotta meg ezektől a tulajdonságoktól Júliát, s inkább korunk domináns életérzéseit akarta rávetíteni. Fontosabb volt számára a kiábrándultság, a túlérzékenység, a bizonytalanság hangsúlyozása, mint a hamvasságé és a tiszta lelkesedésé, melyek a mi számunkra szinte idegen fogalmak. A probléma nem is az, hogy felmerül egy olyan Romeo és *Júlia* eljátszásának lehetősége, melyben Júlia spleenes, hanem az, hogy ez a választás nincs hatással az előadás egészére, s nem derül ki igazán, hogy miért is történik így. Ezért aztán hiába ját-szik Börcsök Enikő intelligensen és érzékenyen, hiába húzódik meg gesztusai mögött igazi tartalom, az első felvonásban, mely a hagyományos előadások felépítését követi, hanghordozása például disszonáns hatást kelt.

Ha Júlia mára darab elején érett személyiség, akkor megint csak kimarad az előadásból annak a folyamatnak az ábrázolása - bár másként, mint Pesten és Nyíregyházán -, ami Júliában a darab folyamán lezajlik. Hiszen az a tizennégy éves csitri, aki először megjelenik, és az, aki a cinteremben ébred, nem ugyanaz a személy; lelkileg bizonyosan nem, s ennek érzékeltetése vé-

Molnár Piroska (Dajka) és Börcsök Enikő (Júlia) Kaposvárott (Simarafotó)

gül is mindhárom előadásból hiányzik. A férjhezmenés első említésére mindhárom színésznő őszinte rettenettel reagál. Arra azonban egyik előadás sem utal, hogy ha ezek után Júlia még ugyanazon éjjel házasságot ígér Romeónak (annak a Romeónak, aki ugyanaznap este még Rózája után epekedett), akkor ebben eleinte még szerepe van a játéknak, a felnőttek eszközeivel való kísérletezésnek. Ez a kiindulási pont csak akkor ábrázolható, ha Júlia még valóban ártatlan és tudatlan, egyszersmind olyan személyiség, aki szeretné sorsát a saját kezébe venni. Ami ezután történik, az a saját törvényei szerint lendül mozgásba, s lavinaként hömpölyög tovább: aki a játékban bentmarad, és nem csal, az életével fizet.

Börcsök Enikő játékában határozottan artikulálódik a Júliában lévő szorongás és bizonytalanság. Eszköztára lényegesen eltér a másik két Júliáétól. Leginkább Bergman nőalakjaira emlékeztet, akik szintén mindig szorongatnak a kezükben valamit, és gyakran védekező tartást vesznek fel. Teljességében legjobban a méregivási jelenetben bontakozhat ki ez a játékstílus, mely teljes naturalizmussal jeleníti meg a Júliában felmerülő kételyeket és félelmeket: nem törődve a romantikus elvárásokkal, a jelenet öklendezéssel végződik. Ezzel az előadásmóddal Börcsök Enikő árnyaltabbá teszi azt a hősi szerepet, amit Júliához kapcsolunk. Azonban ezzel kicsit zavarba is hozza a nézőt, aki eddig leginkább szórakoztató s enyhén elidegenítő előadást látott, s nehezen tudja helyére tenni ezt az epizódot.

Pusztán e három Júlia-alakítás alapján azt gondolhatnánk, hogy a Romeo és Júliát nem lehet ma hitelesen előadni. Mintha Júlia személyiségének autentikus volta szükségképpen a dráma „kárára" lenne. A három előadás közt van pergő ritmusú, és van csapnivaló, van, amelyik értelmezési lehetőségeket vet fel, akad, amelyben figyelemre méltó Mercutio, Lőrinc barát és a Dajka figurája, de egyik produkció sem lett olyan koherens, mint Ruszt József Független Színpad-beli rendezése.

Szeged Megyei Jogú Város Önkormányzata
pályázatot
hirdet
a Szegedi Szabadtéri Játékok
igazgatói **állására**

Az igazgató feladatai:
a Szegedi Szabadtéri Játékok színházi tevékenységének irányítása, továbbá közreműködés a város fesztiváljellegű rendezvényeinek szervezésében, lebonyolításában.

A pályázat feltételei:
felsőfokú szakirányú iskolai végzettség, továbbá a munkakörnek megfelelő kulturális területen eltöltött legalább ötéves szakmai gyakorlat, a kormány 150/1992. (XI. 20.) számú rendelete szerint.

A munkakör betöltésének kezdete:
1993. szeptember 1.
Az igazgatói megbízás három évre szól.
Bér: megegyezés szerint.

A pályázat tartalmazza:
a pályázó eddigi munkaköreit, tevékenységét, önéletrajzát, nyelvtudását, a végzettségét tanúsító oklevél másolatát, érvényes erkölcsi bizonyítványát, bérigényét, valamint az intézmény vezetésével kapcsolatos elképzeléseit.

A pályázat *beküldési* címe és *határideje:*
Szeged Megyei Jogú Város Polgármesteri Hivatal, Közoktatási és Közművelődési Iroda (6745 Szeged, Széchenyi tér 11. Pf. 473)
1993. március 31.
(A pályázattal kapcsolatos részletesebb felvilágosítás a Közoktatási és Közművelődési Irodán kérhető)

KOLTAI TAMÁS

VILÁGSZÍNHÁZ A SZOBÁBAN

BERGMAN PEER GYNTJE

Peer és Aase anyó egy ágyból ugranak ki a játék kezdetén. Pajtások. Bibi Andersson nem is igen anyó; filigrán, fürge, fiatalos, ősz haja sörteszerűen mered fölfelé. Peer inkább az öccsének látszik, mintsem a fiának. Börje Ahlstedt zömök, testes, joviális negyvenes, olyan, mint egy kiöregedett kölyökmackó, bumfordi arca van, tekintete csupa csodálkozó naivitás, befelé fordított lábfejjel kacsázik, fél lábát kissé húzza, de ez nem a szerephez tartozik, civilben látni, hogy sántít, a színpadon viszont alig, bicegését beépíti a figurába.

Ingmar Bergman Peer Gyntje a stockholmi Királyi Drámai Színházban elejétől végig egy szobában játszódik. Három oldalról nagy virágmintás, festett falak, kétoldalt és középen, hátul ajtó. Itt a haegstadi domboldal, a menyegző, Dovre apó manóbirodalma, Marokkó, Kairó és az őrültekháza. Peer császársága az otthon falai közé van zárva. Ki sem lép innen? Vízió, álom, hazugság az egész világostromló kaland? Kaland a képzeletben? Ki tudja, ki merné határozottan állítani a fantáza, a bölcsesség és a formaművészet e ritka csodája láttán? Valószínűleg nem is kell eldönteni. Lennart Mörk díszletének közepén egy négyszögletű plató áll. Ha megemelkedik a háta, hegyoldal, meredek vagy szirt, amire föl lehet kapaszkodni. Ha kell, asztal vagy ágy, ha kell, az egyiptomi szfinxet mintázza mint árnykép, ha kell, a piramis fala, ha meghintáztatják, hajó vagy maga a viharos tenger. S a végén Peer Gynt minden elárverezhető tárgya, személyes emléke, életének teljes rakománya rákerül, mint valami szimbolikus tárlóra, mely a levegőbe emelkedik a kiürült szobában.

Az elején zavar a színész életkora. Középkorú Peer? Falusi öreglegény cicázik a lányokkal? A derékba tört élet számvetése zajlik? Tíz perc múlva minden skrupulusomat elfelejtem. Egy bursikóz álmodozó grasszál a színpadon, kortalan klaun, mulatságos és megható, tele naiv önbizalommal, kacska, vad hévvel, elsöprő, kontroll nélküli ösztönnel. Gátlástalan energiával veti magát a kalandokba. Szilaj férfifölénnyel teperi le a mulya vőlegénye elől elmenekített, szép Ingridet, és utána durva gesztussal löki el magától. Fölajzott férfivággyal követi a csábító Zöldruhás lányt - Bergman ágaskodó műfalloszt köt rá, így ered Peer a manófarkos, erotikus jelenség nyomába. Az eszténás lányokat, akik öregecske-csúnyácska, fogatlan kitárulkozással ajánlják föl ordenáré nemiségüket, állati ösztönnel rohanja le. A marokkói Anitra, ez a kövérkés falusi Seherezádé (ahogy a falusi legény képzeletében él) primitív lokáltáncosnői fogásokkal fonja körül, hogy kicsalja a pénzét. („Az örök nőiség", idézi Peer Goethét - és karjával obszcén mozdulatot tesz.) Ahány nő, annyi típusa a magát ellenállhatatlannak vélő, esendő férfiasság kihívó provokátorának és legyőzőjének. S mellettük az egyetlen Scilvejg, a testetlen ideál, akire az ember jobbik énje vágyik, s akihez akkor tér meg, amikor elmúlt az élete.

Bergman rációval reg ulázott fantáziája a valóság és az álom bámulatos képeit varázsolja a

Peer Gynt (Börje Ahistedt) a marokkói jelenetben

Peer és a Gomböntő (Thomas Hanzon) (Bengt Wanselius felvételei)

szobába. A lakodalmas jelenet táncoló csoportjai némán, zene nélkül trappolnak a fapadlón; lendületük és a kopogó ritmus stilizációja hatásában túltesz a duhaj naturalizmuson. A Nagy Görbe jelenete pantomim, melyben az egész színháztermet hangok kakofóniája, Peert saját tömörülő hasonmásai fonják körül: hogyan is lehetne „kívül kerülni" önmagunk megsokszorozódott falanszterén?

A Dovre-kép egy gyermekszínház mesefiguráit növeli felnőttgroteszkké: hamuszín arcú, szarvakkal, farkakkal ékes, disznón közlekedő ember-manó kentaurok settenkednek lealacsonyító életfilozófiájukkal Peer körül. Aase halála kegyetlenül tárgyilagos, mellőz minden szentimentalizmust. Bibi Andersson már két jelenettel korábban ágyába fekszik, várakozó jelenléte Peer „kalandozásai" alatt sürgető mementó. Nem is kel föl többé. Börje Ahlstedt „körbejátszsza" kissé az ágyat, de anyját a halálba átkísérő meséje nem füllentő fantázia, nem költői ihlet, hanem a sivár valóság. Az ágy lábánál ül, nem karolja át Aasét, fejét a kezébe temeti, némán sír, nem hazudik magának se - tudja, mi következik.

A Sagák és álmok című első részt követő második, az *Idegen föld* stílusát és képi világát a groteszk határozza meg. Mintha Bergman korai moziélményeiből, a némafilmekből jönnének elő a szögletes mozgású, mértékletesen grimaszoló figurák (a szkeccsek szivart szájába röppentő gegjeivel), Marokkó úri társasága - a háttérben egy állványra szerelt hajómodellel, amely kürtöl és füstöt ereget, miközben kitolják -, a „Próféta" selyemágyába leskelődő, hollywoodi beduinokkal, a Walt Diesney-filmek színpadon átszaladó struccával, az őrültekháza fehér „filmvászon" előtt, kataton elaprózottsággal mozgó bentlakóival s az önakasztás-torokelmetszés-ujjlevágás grand guignoljának véres horrorjával, amely a felvonás végén egyszeriben a huszadik század végére röppenti fantáziánkat.

A harmadik rész: A hazatérés. Peer nem öregedett, csak fáradtabb, megtörten kacsázik, kiürült a szeméből a csillogás. „Rejtekhelyéről", deszka alatt őrzött ládájából veszi elő az elszáradt hagymát, hántja le a zörgő, foszló, széttöredező héjat. A fiatal arcú, őszbe csavarodott hajú Solvejg vakon tapogatózva indul felé, s úgy vonja ölébe, mint halott fiát Mária. A Pietá-jelenetre nyílik rá a tágas, üres szobában a szárnyas ajtó, hátul, szélesen, s a beömlő ellenfény sugaraiban ott a felszerelésével, hatalmas kanalával imbolygó Gomböntő sziluettje. Egy rövid mondat - és vége.

MARX JÓZSEF

MIBŐL LETT A TRAGÉDIA?

BÉCSY TAMÁS: RITUS ÉS DRÁMA,

Nem vagyok mértéktelenül merész, ha feltételezem, hogy a *Színház* 1992. szeptemberi számában megjelent Bécsy Tamás-írás, a Molnár Ferenc ürügyén szerzett *Modern* cselvígjáték néhány passzusa az olvasónak hosszan tartó fejfájást okozott. Arra a bekezdésre gondolok, amelyben azt fejtegeti a szerző - a drámaelmélet, a drámatörténet tudósa-, hogy a léhának hitt Molnár Ferenc-i cselek megfejtéséhez, bizony, vissza kell hátrálni azon mítikus időkbe, amikor is „a Vegetációisten(nő) legősibb mítoszaiban és ezeknek élő ember közreműködésével látványnyá és fizikai cselekvéssorrá változtatott rítusaiban" még nem volt meglepetés, azaz hiányzott belőlük a csel. Hogy kerül a csizma az asztalra? Ízisz-Ozirisz-Hórusz szemben Turaival, Kováccsal és Norrisonnal? A fejfájást (vagy netán az írás hanyag mellőzését) csak azok az értők tudták megtakarítani, akik sejtették, hogy Bécsy Tamás „saját magát aknázta ki" idézvén abból a művéből, melyet még 1984 és 1989 között dajkált ki *Rítus és dráma* címen, s amely a Mécs László Lap- és Könyvkiadó jóvoltából 1992-re szabadulhatott ki íróasztalának kéziratokat rejtő fiókjából.

A karcsú könyv irdatlan nagy problémának feszül neki: miből született az a tragédiai műnem, amelyet mi, késői befogadók például Aiszkhülosz Oreszteiája nyomán ismerünk. A neolitikumba való visszarévedés a szerző számára már csak azért is nagy feladat volt, mivel ezt az időszakot jobbára a klasszikafilológusok és egyiptológusok uralják, akik ugyan dúskálnak nyelvi, történeti, régészeti stb. ismeretekben, ám drámaelméleti vértezettségük aligha nevezhető jelentősnek. Bécsy Tamás nem művelője ezen ókori tudományok-nak, ám „kiképezte" magát bennük, mivel úgy vélte, hogy ismeretei a drámáról közelebb vihetik őt ahhoz a rejtélyhez, hogy miből lett a tragédia, mint tudós (és a kérdés iránt érdektelen) társait.

Kétségkívül a legjobb hazai és külföldi ókortudósokat kérte fel „szíves közreműködésre": zsinórmértéke Ritoók Zsigmond-Sarkady János-Szilágyi János György műve, *A görög kultúra aranykora,* de jelentős mértékben kiaknázza F. G. Else, L. R. Farnell, G. Murray, M. Bieber, Th. Gaster, valamint Kerényi Károly műveit is, és természetesen - Arisztotelész Metafizikájának, Poétikájának sajátos értelmezési feladatát is ellátta. Ez utóbbi feladat a szerző számára azért is fontosnak látszott, mivel feltételezte: „Ha ugyanis a Poétikából levonhatjuk ama is általános érvényűnek minősíthető ontológiai drámaelmélet törvényszerűségeit, akkor valószínű, hogy ezek a kategóriák egyfelől nem egyszerre jelentek meg, másfelől - ha csíraformában, vagy ha szétszórtan is - meg kellett lenniök a műnemet megelőző formációkban."

Ebben az idézetben benne rejlik - „csíraformában"! - a teljes könyv problematikája. Bécsy Tamás ugyanis a különböző, de legfőképpen ismeretelméleti drámaelméletekkel szemben a lételméleti szempontokat hangsúlyozza. Mit jelent az ontológiai drámaelmélet? Például a csak történetfilozófiai szempontból „jogosult" hegeli konfliktus helyett Bécsy Tamás kidolgozza a saját szituációelméletét, amely nyilvánvalóan nem szótári értelemben használt „helyzet", hanem az a kimerevített „pillanat", amelyhez képest a drámában szereplők viszonya megváltozik. Továbbá az ontológiai drámaelmélet szerint van a drámának egy olyan sajátképpeni állapota, amely felé törekszik, s ha azt elérte, akkor tovább nem fejlődik. Két okból: ,,...az, ami a műalkotást műalkotássá teszi, vagyis a forma, nem fejlődik", illetve maga a műnem sem, hiszen ontológiai szempontból „folyamatos a története, amit az ismeretelméleti megközelítésből megfogalmazott drámatörténetek - jegyzi meg Bécsy Tamás is - kétségbe vonnak".

Ha így álla helyzet, akkor bizonyára elesik a fejlődés fogalma is. Bizony, a tragédia - szerzőnk szerint - nem vezethető le az előzményekre következő apró, felhalmozó jellegű lépésekből, hanem csak abból a „nagy ugrásból", amit Aiszkhülosz - igaz, negyvenegy évi folyamatos „kísérletezgetések" után - tett meg az Oreszteiával.

Előzmények azonban - természetszerűleg - vannak, ám a könyv merő polémia azokkal szemben, akik a tragédiát mint műnemet a ditirambusból eredeztetik. Bécsy Tamás ezzel szemben - keményen monoton repetícióval - azt sulykolja az olvasó agyába, hogy az eredet az eleuszi misztériumok rítusaiban és a Dionüszosz-mítosz emberi alakjaiban lelhető fel, mivel Bécsy Tamás az eleuszi rítusból a tragédiához vezető formai elemeket hüvelyez ki, a Dionüszosz által megőrjített emberekben pedig (akiket - mint ismeretes - az Olimposzról ideiglenesen kitaszított Dionüszosz azért büntetett így, mert nem akarták elismerni isteni mivoltát) megpillantja azokat a szabad görögöket, akikből - függetlenedni igyekezvén az istenek világától - a tragédiához szükséges egyéniségek lesznek. Ez azért fontos, mert a tragédia műnemet az az igény követeli ki, hogy találtassék egy olyan műnem, „amely éppen az embereknek az istenekhez és más emberekhez való viszonyát képes a legadekvátabban hordozni is, kifejezni is, ábrázolni is".

Szép és kerek elmélet. Csak néha lepleződik le az az „erős szándék", hogy az olvasó mindenkeppen eljusson ehhez a következtetéshez. A könyv kilencvenhatodik oldalán a szerző - vizsgálva, hogy a drámák milyen rituális szertartásokat őriztek meg - *a Perzsák*ról azt írja: „Amíg a Karvezető és a Kar szövegei elhangoznak, Atossa - minden valószínűség szerint - elvégzi az áldozati cselekvéseket, de egyetlen hang nélkül." Egy oldallal később erről már mint vitathatatlan tényről szerzünk tudomást: „A Perzsákban - a Dareiost megidéző jelenetben -- Atossa a Kar varázsszövegei alatt hang nélkül mutatja be az áldozatot." Nem erősíti a koncepciót az a kritika sem, amellyel Bécsy Tamás Aiszkhüloszt illeti, hogy tudniillik kirívóan „fölösleges" Klütaimnésztrának: elmondani a hírt adó fáklyafény útját Trójától Mükénéig, mert az epika, s mint ilyen - Iám, hiányzott a jó dramaturg! - idegen a drámai műnemtől.

A leginkább problematikus azonban az az elhatárolás, amellyel Bécsy Tamás az antik drámát leválasztja megjelenési formájáról, a színházról. Egy megjegyzés erejéig szól ugyan arról a „metakommunikációs jelentkezéscsatornáról", amely a drámák „hangzó művészetté" válása közben gazdagítja a jelentést, ám következtetése: az orális mű olyan egyedi előadása, amely a néző szeme előtt bomlik ki és szeme előtt semmisül meg, „fölmenti" őt annak elemzése alól (bár elegendő anyag lenne rá), hogy a szabad görögök vajon a theatronban az éppen látott drámát egy paradigmához hasonlították-e vagy a színészi munkát élvezték-e, annak a személynek a „játékát", aki alakította/reprezentálta a drámai figurát.

Amit hiányolok, azt azonban úgy is kifejezhetném, hogy Bécsy Tamás gondolatai, szívós kutakodásai a drámai műnem forrásai körül nem anyagtalan sugallat formájában jelentek meg számomra, hanem könyvként vettem kezembe őket. Sajnos méltatlan „előadásban". Hagyján, hogy a szedési hibák egy részének hibaigazítójában is van hiba (ami azért nem csekélység), ám tudományos könyvről lévén szó, furcsa, hogy nincs szakirodalomjegyzék, nincs névmutató. A szövegbe ékelt szakirodalmi utalások tipográfiája csodálatosan változékony: petit, kurzív, kurrens és azok variációja... A fejezetcímek „összehangolása" sem sikerült. Az „élőfej" a mű címét teljesen fölöslegesen minden oldalon megismétli, de szerényen mellőzi a szerzőt. A vászonkötésen azonban már nemcsak a szerző neve nincs rajta, de a mű címe sem. Bosszantó, hogy a kiadó áldozatvállalását a gyatra nyomdai kivitel „metakommunikációs csatornája" így elnyeli.

Mécs *László Lap-* és *Könyvkiadó,* 1992.

ELŐADÓMŰVÉSZETI ADATBÁZIS ÉS INFORMÁCIÓS KÖZPONT

Ez a vállalkozás a Soros Kortárs Művészeti Központ része. A központ információi hozzáférhetőek lesznek mind a hazai, mind a külföldi érdeklődők számára.

A központ szolgáltatásai:

1. Átfogó számítógépes nyilvántartás
   - előadóművészekről (egyénekről és csoportokról),
   - hazai és külföldi előadóművészeti szervezetekről,
   - helyszínekről, próbahelyekről,
   - művészeti könyvtárakról,
   - fesztiválokról,
   - hazai és külföldi alapítványokról, ösztöndíjakról, munkalehetőségekről.

Az előadóművészetben érdekeltek közül bárki hozzájárulhat információival az adatbázis kialakításához. A hazai adatokat az ország területén működő művészekhez eljuttatott kérdőívek segítségével gyűjtjük össze. A kérdőíveket postán küldjük el a művészekhez, valamint színházakban, könyvtárakban és más fontos kulturális központokban helyezzük el. A külföldi információk hasonló művészeti adatbázisok közvetítésével jutnak el hozzánk. A központ mindenki előtt nyitva áll, aki igénybe akarja venni szolgáltatásait, információit.

2. A *forráskiadványok könyvtára* tartalmaz majd folyóiratokat, magazinokat, különböző nemzetközi intézmények publikációit (külföldi szolgáltatásokról, fesztiválokról, iskolákról), művészeti adattárakat, társulatok működtetéséről szóló könyveket (például menedzselési, szponzorkeresési módszerek).

3. A kéthavonta megjelenő hírlevél információi előadóművészek és előadóművészeti csoportok igényeihez igazodnak. Szerkesztése, összeállítása az előadóművészeti koordinátor feladata lesz. Magyarországi színházak, művészeti szervezetek, iskolák fogják megkapni. *A hírlevélben olvashatnak:*
   - előadásokról,
   - műhelymunkákról,
   - bel- és külföldi fesztiválokról,
   - szubvenciókról, ösztöndíjakról,
   - hazai és külföldi munkalehetőségekről.

4. A nyitott, a jelentkező hazai előadóművészek és együttesek audio/video anyagát tartalmazó, lejátszóval felszerelt helyiség olyan információkat kínál, amelyek segítik az érdekelteket munkájukban és abban, hogy a világ művészeti társadalmával minél szorosabb kapcsolatba kerüljenek.

SUMMARY

The first part of this issue is devoted to this year's Open Forum, a special annual event in the town Zalaegerszeg, always concerned with discussing and-in part-showing on stage some interesting new Hungarian plays. Contributions by participating experts József Tamás Reményi, Lajos Parti Nagy, Sándor Radnóti, László Márton, Péter Balassa, Tibor Csizmadia, András Forgách and László F. Földényi are centred on this year's offerings: *Elbow Curve* by Ottó Tolnai (a Hungarian playwright living in Yugoslavia), *The Horse-fly* by András Nagy, *The Ambitious* One by László Márton and *The* Sun Has Set by András Jeles, this last work being a free adaptation of Watzlaw Nijinsky's *Diary.*

István Nánay gives his impressions on the festivities connected with the 200`h anniversary of Hungarian theatre in Kolozsvár (the present-day Cluj in Rumania).

Judit Katalin Magyar's review on *The Widow Karnyó,* a classical Hungarian farce by Mihály Csokonai Vitéz at the Independent Stage is preceded by a speech of the group's leader József Ruszt at a company meeting.

Three of our theatres-Budapest's Pest Theatre and the companies of Kaposvár and Nyíregyháza-put on recently Shakespeare's Romeo *and Juliet.* We publish Katalin Kállai's joint review of all the three and Krisztina Galgóczi's essay narrowing down on the three Juliets. A photographic survey completes this section.

Editor Tamás Koltai saw for us Ingmar Bergman's production of Peer Gynthim in Düsseldorf and József Marx introduces Rite *and Drama, a* new book by drama aesthetician Tamás Bécsy.

This month's issue has two playtexts: *Elbow Curve,* the play already cited by Ottó Tolnai and Péter Kárpáti's *Anybody.*

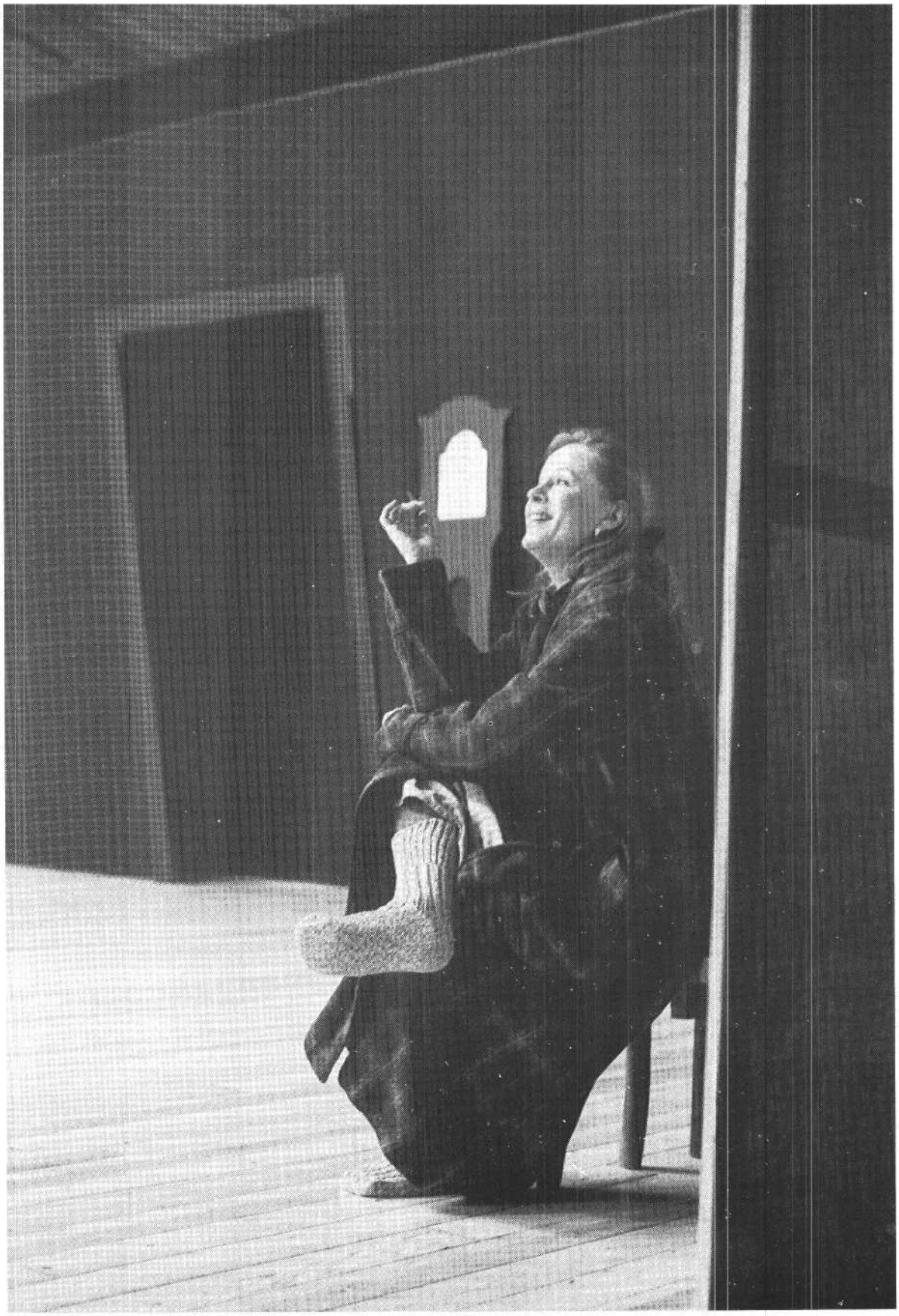
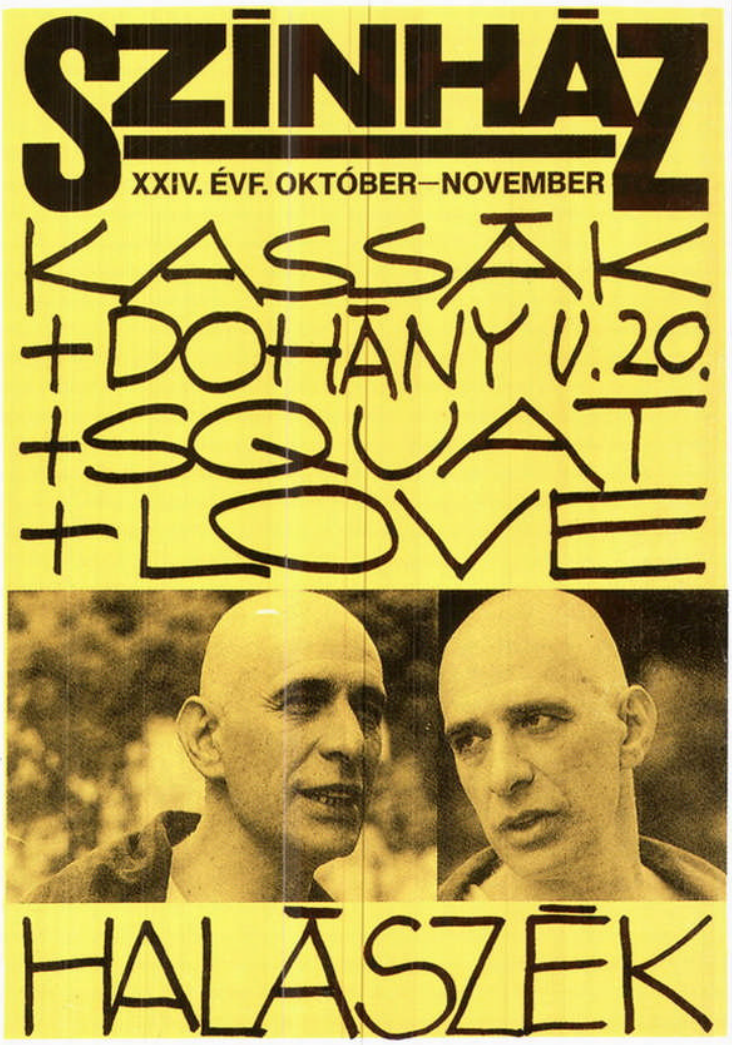
Hibaigazítás

Februári számunk 35. oldalán a felső kép és aláírása - képcsere miatt - sajnálatosan nincs összhangban. A helyes aláírás: Rajkai Zoltán f.h. (Horváth) és Söotei Andrea (Andi)

Bengt Wanselius: Bibi Andersson

A kép az Aase anyót játszó színésznőről készült, Bergman Peer Gynt-rendezésében, a stockholmi Királyi Drámai Színházban. A „kulisszák mögötti" próbafotó érvényesíti a sajátos nézőszög eredetiségét, s szerencsésen nélkülözi az ilyenkor szokásos kukucskáló bennfentességet.

SZÍNHÁZ
fotógaléria



Két címlapunk megjelent a Graphis Design '93 című, New Yorkban és Zürichben kiadott évkönyvben, amely a világ legjobbnak ítélt grafikáit közli. A kötetben ötvenöt folyóirat-borító szerepel, köztük a Time, a Vogue, a Rolling Stone.