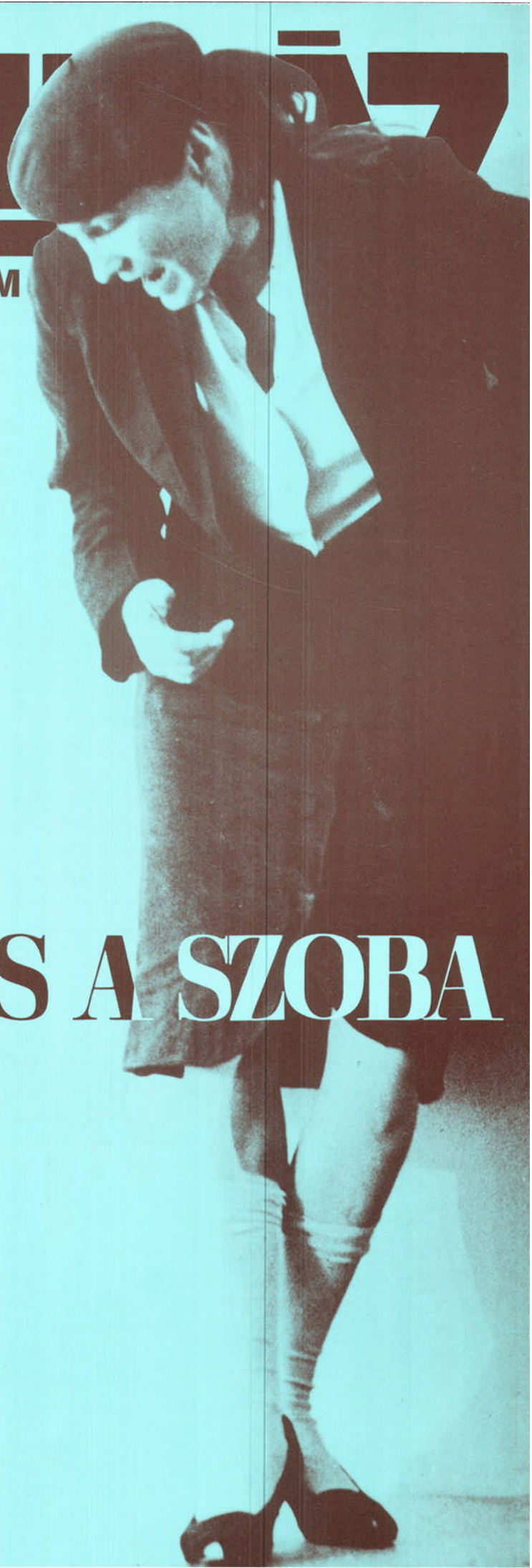
SZÍNHÁZ

XXVI. ÉVF. 5. SZÁM
1993. MÁJUS



AZ IDŐ ÉS A SZOBA

SZÍNHÁZ
A MAGYAR SZÍNHÁZMŰVÉSZETI SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

AZ IDŐ ÉS A SZOBA

Botho Strauss: ERŐSÖDŐ KECSKEÉNEK 1

Peter Iden-Andreas Kilb: MIT IS AKARTUNK EGYMÁSTÓL? 8

Bacsó Béla: ÚJ NÉMET MARIONETTEK 12

Forgách András: A MELANKÓLIA PÁNCÉLVONATA 14

Kompolthy Zsigmond: HANGOK A SÚGÓLYUKBÓL 22

Csáki Judit: EGY TISZTA OLVASAT 26
(Petőfi *Sándor: Tigris* és *hiéna)*

Sándor L. István: A MORALITÁS REALITÁSA 28
(Kárpáti Péter: *Akárki)*

Reményi József Tamás: SAJNÁLNAK AZ ANGYALOK 31
(Parti Nagy Lajos: Ibusár)

Tasnádi István: A TURUL ÁRNYÉKA 34
(Móricz Zsigmond: Rokonok)

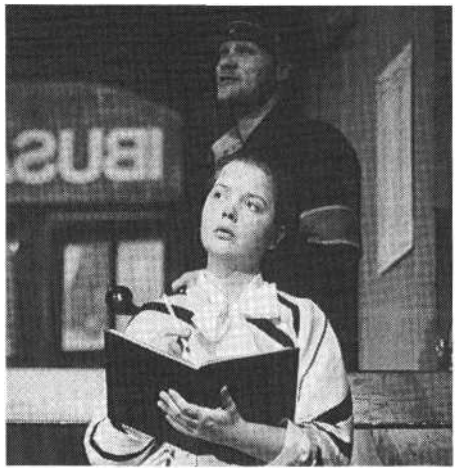
Tarján Tamás: AZ USZADÉKFA SZÉPSÉGE
(Shakespeare: Lear *király)* 37

Szántó Judit: HALOTTI MARS 38
(Ödön von Horváth: Hit, remény, szeretet)

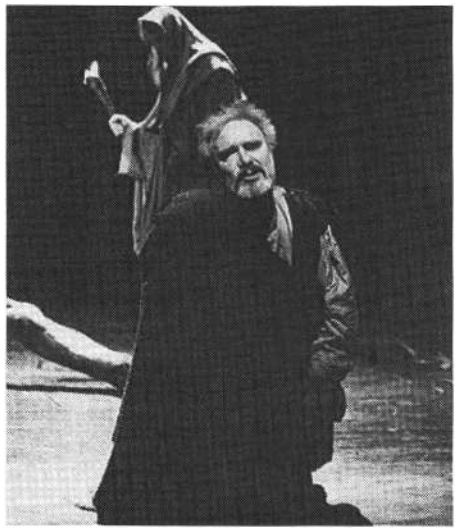
P. Müller Péter: KÉT ESTÉM DEBRECENBEN 41
(Csehov: Sirály, Liski: Kalevala)

Orsós László Jakab: DAJKAMESE 43
(Albee: Mese *az állatkertről)*

Szigethy Gábor: SZENDRŐ JÓZSEF, A LOVAG 45



Parti Nagy Lajos-bemutatók (31. oldal)



Lear az Arany János Színházban (37. oldal)

Hit, remény, szeretet a Katonában (38. oldal)

XXVI. ÉVFOLYAM 5. SZÁM
1993. MÁJUS
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 22012)
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:
Botho Strauss: AZ IDŐ ÉS A SZOBA
(Fordította: V. Horváth Károly)

A címlapon:
Edith Clever (Botho Strauss: Apraja-nagyja)

A hátlapon:
Takács Katalin, Az idő és a szoba főszereplője (Koncz Zsuzsa felvétele)
A borítókat Kemény György tervezte

BOTHO STRAUSS

ERŐSÖDŐ KECSKEÉNEK

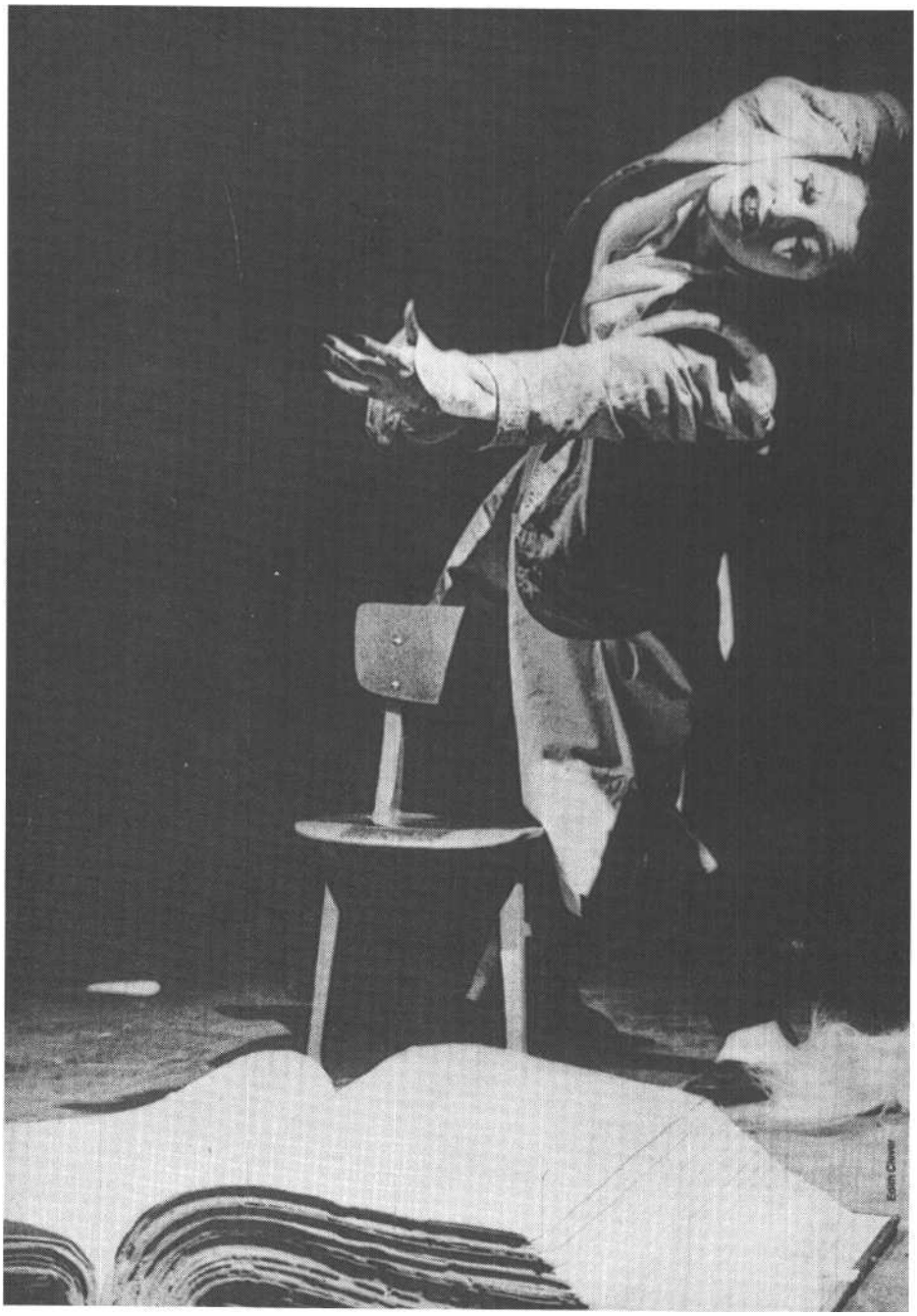
Botho Strauss, az író mint ember ismeretlen. Következetesen kerül minden nyilvános fellépést, nem tart felolvasást, nem vesz részt talkshow-n. Ebből a távolságból írja immár húsz év óta színműveit, amelyek öntörvényűen keverik a korkritikai szatírát és a mitikus játékosságot, és mára a kortársi drámaírás egyik legsikeresebb teljesítményévé álltak össze. Tizenhárom dráma született eddig, amelyet harminc ország több mint négyszáz előadásban mutatott be. Egynémely cím, például az Ismerős *arcok, vegyes* érzelmek vagy A *viszontlátás trilógiája,* mára köznyelvi fordulattá vált. Zárókórus című drámájával (1991) sokértelműen szólt hozzá a német egység kérdéséhez. Emellett Strauss elbeszélő is (Ajánlás, Párok és *járókelők), s* prózai műveiben soha nem tagadta meg esszéírói hajlamát, amivel sok félreértésnek tette ki magát; mint költőnek pedig éppenséggel „újmisztikus propagandanyelvet" vetettek a szemére. A most negyvennyolc éves író, aki Adornót és Blochot vallja védőszentjeinek, már korán lerázta magáról a baloldali bizonyosságokat. Soha nem kíméli meg olvasóit az éber és vigyázatos olvasás kötelezettségétől. Akinek némely verbális inger hatására nem pattannak fel rögtön az agyában a régi, szűk fiókok, az úgy olvassa majd Strauss alant következő dolgozatát - ritka közvetlen jelentkezéseinek egyikét -, mint egy terjedőfélben lévő tragédia szeizmográfiáját; s e tragédia a jelenről szól, amelyet az idegengyűlölet és az irányvesztettség alapjaiban rendít meg. A görög eredetű „tragédia" szó egyébként szó szerinti fordításban kecskeéneket jelent.

Van valaki, aki úgy egészében megriad a szabad társadalomtól, nem mintha titokban utálkoznék tőle, ellenkezőleg, éppen, mert túlontúl is csodálja a végtelenül bonyolult folyamatokat és illeszkedéseket, az összefüggéseknek azt az érzékeny és grandiózus szervezetét, amelyet sem a legegyetemesebb művész, sem a legkarizmatikusabb uralkodó nem tudna még megközelítőleg sem kitalálni vagy működtetni. Valaki, aki a tisztelettől félájultan szemléli, ahogy az emberek, akik amúgy igazán nem jók, alapjában véve koccanásmentesen tudnak elmenni egymás mellett, ami már majdnem annyit tesz, hogy kijönnek egymással. Valaki, aki az emberi üzletekben és mozgásokban mindenütt észreveszi az egyensúlyt, a táncos készséget, a játékot, a ravasz álcázást, az artisztikus modort... Való igaz: ha a kívülállót nem fertőzte meg valamilyen politikai kór, akkor ezt a rendszert sokkal inkább felfoghatatlan műalkotásként éli meg, semmint fortyogó üstként vagy sartre-i pokolként, melyet, mint köztudott, „a többi ember" alkot...

***Botho* Strauss**

Ám időnként mégis úgy rémlik ennek a valakinek, mintha most hallaná az utolsó megzörrenő illeszkedést, mintha most pillantaná meg az utolsó lényt, akinek még sikerült bemenekülnie valamilyen otthonba, mintha egy zárszerű kattanással most állna helyre az egyensúly. És utána. már nincs más, mint kötelékek, egymásbafonódó kezek, idegek, szerződések, hálók és álmok reccsenő szétválása, szertefoszlása, összeomlása.

Mekkora átalakulásra képes még az, ami van, ami a miénk? Minden jel szerint már semekkorára. Becsatlakoztunk az önmagát korrigáló rendszer állandóságába. Hogy ez még demokrácia-e avagy már demokratizmus, kibernetikai modell, tudományos értekezés, politikai és műszaki önellenőrzési tömörülés, ez egyelőre maradjon nyitott kérdés. Bizonyos az, hogy e képződménynek, akár egy fizikai organizmusnak, újra meg újra szüksége van a veszélyek és kockázatok belső és külső nyomására, sőt, még egy komoly meggyengülési időszakra is; ettől tudja aztán újra egybegyűjteni azokat az erőket, amelyek amúgy ezernyi másodlagos és mellékes irányba hajlamosak szétszaladni. A képződménynek eleddig nem támadt igazi versenytársa; sem a



Apraja-nagyja (Schaubühne, 1978)

totalitarizmus, sem a teokrácia nem képes előnyösebben szolgálni a lehető legtöbb ember javát, mint a célzott szabadságoknak ez a rendszere.

Mindez természetesen csak addig érvényes, ameddig meggyőződéssel hisszük, hogy a tömegeket csakis a gazdasági siker világosítja meg, köti és alakítja. A dolgok jelen állásánál azonban egyesekben feldereng, hogy az olyan társadalmak, melyekben nem az ökonomizmus áll minden ösztönzés centrumában, a maguk szabályozott, hittel aládúcolt szükségletkorlátozásával konfliktus esetén figyelemre méltó erőről, sőt, netán fölényről tesznek majd bizonyságot.

Ha mi, gazdagok csak néhány kevéske százalékot is veszítünk a magunk gazdagságából, akkor ez a mi ideges, ingerlékeny rendszerünkben nemcsak belpolitikai következményekkel jár, hanem mindenekelőtt hirtelen, lökésszerű változásokat idéz elő a politikai közhangulatban, s magával hozza az intolerancia és az agresszivitás heves kitörését.

Kissé túl önelégülten óvunk a kelet-európai és közép-ázsiai új államokban megnyilvánuló nacionalista áramlatoktól. Azt, hogy Tadzsikisztánban valaki politikai küldetésnek tartja saját nyelve megőrzését, úgy, ahogy mi a vizeinkhez ragaszkodunk, azt már nem vagyunk képesek megérteni. Azt, hogy egy nép másokkal szemben meg akarja védeni a maga erkölcsi törvényeit, és ennek érdekében véráldozatra is kész, ugyancsak nem értjük meg többé, és a magunk liberális-libertárius köldöknézésében hamisnak és elvetendőnek bélyegezzük.

Csakhogy itt olyan konfliktusok bukkannak elő, amelyeket már nem lehet gazdasági eszközökkel megbékíteni. És itt igen negatív szerepet játszhat, hogy a gazdag nyugateurópai úgyszólván erkölcsileg is lehetőségei fölött élt, mivelhogy a lehetséges határai itt voltak a legkevésbé megfoghatók. Mindegy, hogyan értékeljük a jelenséget, harcolni ellene igen nehéz lesz: kiderült, hogy a régi dolgok koránt sincsenek meghaladva, korántsem haltak ki, és az embert, akár mint egyént, akár mint egy nép tagját, korántsem csak a ma határozza meg. A hagyomány erői és az állandó továbblépés, sutbadobás, kioltás erői között háború készül.

*

Mi csak befelé, országon belül harcolunk azért, ami a miénk. Nem hívnak ki küzdelemre ellenséges hódítók. A bennünket érő kihívás abban áll, hogy az elűzöttek és hontalanná váltak hadaival szemben tanúsítsunk együttérzést és segítő-készséget; törvény kötelez rá, hogy jók legyünk. De ahhoz, hogy e törvény az emberek (és ne csak a választók) szívébe ivódjék, éppenséggel modern, egoista pogányságunk rekrisztianizálására lenne szükség. A történelem nem hagyott fel a maga tragikus haditervei szövögetésével; ezért senki nem tudhatja előre, nem pusztán azt érjük-e el erőszakmentességünkkel, hogy a háborút a gyerekeinkre toljuk át.

A közerkölcs a maga képmutatásában mindenkor eltűrte (vagy épp tevőlegesen is űzte) az érosz, a katona, az egyház, a hagyomány és a tekintély kigúnyolását; ne csodálkozzék hát, ha e szavak szükséghelyzetben már elveszítették a maguk súlyát. De kinek a kezében, kinek a száján van az a hatalom és az a szózat, amely elháríthatja fejünk fölül a még rosszabbat?

Elképzelhetetlennek tetszik, hogy bárki is a saját életkörülményeiben ismerje fel a társadalmilag *lehetséges* együttélés végső és legtökéletesebb kiteljesedését. Ugyan ki volna képes hitelesen megfogalmazni a lebegés, a függő állapot, a „még éppen hogy" apológiáját?

A háború utáni német értelmiség a maga (hitleri) eredeteitől kezdve makacsul hangoztatta, hogy az ember csupán a fennálló viszonyok negatívumainak lehet tudatában; ezért a legkétsé-

gesebb alternatívákat is megpróbálta eladni nekünk, és profán eszkatológia formájában kínálta fel a radikálisan jót, a radikálisan másmilyent. Ez a tan időközben oly robbanásszerűen omlott össze, mint bizonyos szekták ígérgetései a küszöbön álló világvégéről.

A liberalizmus képviselője immár nem önmagában, önmaga által mutatkozik liberálisnak, hanem egyre inkább az antiliberalizmus elszánt, egyre liberálisabban fegyverkező ellenfeleként. Liberálisnak számít, liberálisként szerzett magának tekintélyt, közéleti funkciójában érvényesülésre tör, következésképpen egyre kíméletlenebbül liberális. Örökös hitvallóként jelenik meg, mint az antiliberálisok rendkívül ingerlékeny s hozzájuk egyre hasonlóbbá váló ellenlábasa.

Időnként illenék megvizsgálni, mennyiben hiteles és önálló a saját toleranciánk, és mennyiben kötődik a gátlásaiban fulladozó német öngyűlölethez, amely azért üdvözli oly szívélyesen az idegeneket, hogy itt, a gyűlölt hazában a viszonyok végre tisztázódjanak - azaz abban a hírhedt („fasisztoid") egyértelműségben mutatkozzanak meg, amelyet egykor a baloldali terror bűnöző dialektikája követelt (és követel titkon alighanem mindmáig).

Az értelmiség nem azért barátságos az idegenekkel, mert szereti őket, hanem mert dühös arra, ami van, és mindent szívesen fogad, ami a fennállót szétrombolhatja. Ahol ez a szemléleti torzulás lelepleződik (ami rejtett formában sok helyütt megesik), ott ez az értelmiség valósággal mohó készséget mutat, hogy jobboldali perverzitással, brutális egyértelműséggel kapcsolódjék be az eseményekbe.

Az embernek természetesen joga van rá, hogy haragudjék a „tipikus" németre, úgyis, mint a többségi lakosság képviselőjére. A kolduló cigányasszony méltósága első pillantásra szemembe ötlik. Deformált, lármás kedélyű, igényeikben elszemtelenedett honfitársaim méltóságát hosszan kell keresnem, s akkor is lehet, hogy eredménytelenül. Gyakran jut eszembe, hogyan is festene öntelt és fennhéjázó szomszédom, ha hirtelen valami fájdalom vagy gyász érné? Nos, akkor talán előbukkanna a méltósága. Elvégre mielőtt ezt a méltóságot törvényes hitvallásba iktatnánk, mégiscsak illendő lenne, hogy egyszer szemtől szembe láthassuk is.

*

A legtöbben, akik ma fennhangon hirdetik a maguk meggyőződését, felebarátjukat csak úgy ismerik mint kisminkelt és élesen megvilágított partnert, akivel egy talkshow-ban összekerülnek. Szemmel láthatóan elvesztették érzéküket (és ami vele jár: érzéki tiltakozásukat és felháborodásukat) a többi ember, minden más emberi lény lényegbeli idegensége iránt - és ebbe saját honfitársaik is éppúgy beleértendők.

Kalldeway-Farce (bécsi Akademietheater, 1983)

Különös, hogy a baloldaliak baloldaliaknak nevezik magukat, holott a „bal" minden időkben a sutaság, az elhibázottság szinonimája volt. Ők tehát kitűzik magukra az elátkozottság, a sikertelenség jegyét, mert aufklérista gőgjükben politikájukat a jobboldali mágikus rendképzetek beigazolódott tehetetlenségére alapozzák.

Jobboldalinak lenni - nem olcsó meggyőződésből vagy közönséges, hitvány szándékokból, hanem valóban testestől-lelkestől - annyit jelent: megélni az emléket, amely az *embert*- és kevésbé az állampolgárt - áthatja és megragadja, megrázza és magányossá teszi, a saját, mindennapi életét keretező modern és felvilágosult viszonyok láttán. Ahhoz, hogy az embert ez az érzés áthassa, nincs szükség a szolgai utánzás undorító és nevetséges maszkabáljára, nem kell belemarkolni a történelmi kataklizmák secondhand shopjának készletébe.

Másfajta lázadásról van szó - olyanról, amely a jelen totális uralma ellen irányul; e terror ellen, amely ki akarja irtani a felderítetlen múlt, a történelmi keletkezési folyamatok, a mitikus idő fogalmát, és meg akarja fosztani az egyes embert a felsoroltak jelenvalóságától. A baloldallal ellentétben a jobboldal nem fest magának - üdvtörténetet parodizáló fantáziával - eljövendő világbirodalmakat, és nem szorul utópiákra, hanem a hosszú, a mozdíthatatlan időbe akar ismét becsatlakozni; lényének leglényegéhez tartozik a mélyemlékezet, és ennyiben vallási vagy protopolitikai beavatásnak is minősülhet. Ez a jobboldal mindenkor és egzisztenciálisan a bennünket ért veszteségről szövi a maga képzeteit, nem pedig az (evilági) ígéret földjéről. Más szóval a költő fantáziavilága ez, Homérosztól Hölderlinig.

Ebben az értelemben a jobboldal oly távol áll a neonácitól, mint a futballrajongó a huligántól, sőt, épp a saját érdekszféráján belül dúló romboló erők válnak legádázabb, legelkeseredettebb ellenségévé. (Másfelől persze: válhatnak-e ellenségeinkké azok a gyermekek, akiket mi hagytunk magukra?)

*

A jobboldali a helyzetét tekintve kívülálló. A problémákkal terhelt világtól a legmélyebben annak szenvtelensége választja el, a bűnös önközpontúság, a szenvedésnek és a boldogulásnak éppoly nevetséges, mint visszataszító társadalmasítása.

Történjék Kelet-Európában bármi, nálunk a baloldal most is, minta múltban egybeesik a kulturális többséggel. A hivatalos intelligencia, a lelkiismeret szellemes és felháborodott őrei azok, akik a maguk célirányos, egyenes menetelését lényegében arra használják, hogy elérjék a legközelebbi mikrofont vagy pódiumot, és mostanság egyesült erővel és elkeseredett igyekezettel arra törekszenek, hogy *racionális* eszközökkel hajtsanak végre ördögűzést; mintha a maguk és szózatuk számára éppen azt a fajta mágikus-szakrális autoritást igényelnék - amelyet a lelki-ismeret buzgó! őreiként egyébként oly élesen támadnak.

A modernizmus nem szelíd, posztmodern utórezgésekkel fog kimúlni, hanem hirtelen, egy kulturális sokkrévén; és ez a sokk nem a vadakat sújtja majd, hanem a mindent elsivatagosító feledékenyeket.

A most hallható időnkénti morajlás, az ellenséges reakciók negatív érzékenysége, a gyűlölet spontán, elkapkodott eszelősségei máris szeizmikus előjelek, egy nagyobb nyomorúság előhírnökei, amelyek épp azokon át nyilatkoznak meg, akik a katasztrófát majdan a legsúlyosabban

Az apraja-nagyja amerikai plakátja

fogják megsínyleni. A „német" jelző az ő értelmezésükben kódszó; rejtjelezve ott húzódnak meg benne a világtörténelmi zűrzavar, a hatalomból való kivetettség szférikus nyomása, a második nemzedékbe áthullámzó apagyilkos és apagyilkos-ellenes tendenciák, a tabudöntögetés, a megkésett és ellenkező előjelű emancipálódási vágy, a közvetlen életkörülmények elbizonytalanodása és megromlása, a bibliai értelemben vett „drága idő" eljövetele. Az előérzet terrorjával van dolgunk.

A fiatalosság jegyében zajló több évtizedes kulturális összrendezvény korszaka után a fiatalság szubsztanciája meglehetősen kiüresedett. Az utolsó háború utáni nemzedékkel van dolgunk, amelynek hagyománytörténete és beállítottsága a tagadásoknak és az apák gyűlöletének a jegyében áll. Rút gyümölcse az elrendelt, valamint a pszichopatológiáig libertinus antifasizmus frigyének.

Mindenről a társadalom tehet! Csődöt mondott a nevelés! - kiabálnak a maguk rendíthetetlenül ósdi stílusában a moderátorok. Milyen vak-nak, milyen tehetetlennek tűnnek most amafelvilágosult kritikai szellemek, akiknek semmi érzékük a végzet iránt, akik addig lelkesedtek a nemzedékek emancipálódásának dinamikus láncreakciójáért és minden lázadó, forradalmi potenciálért, mígnem az, mint most láthatjuk, feltárta a maga csupasz és semleges magvát: a brutális gyűlöletet.

A szemérem elleni vétségek, amelyeket az anarcho-kedélyes ős-ifjúság 1968 táján elkövetett, most jobb felé öröklődtek. Az új fiatalság ez idő szerint nem tesz semmi egyebet, mint azt, amit az előtte járó nemzedék tett - felfújja magát, és taburombolás révén folytat vallási beavatást.

A náci bűnök azonban oly iszonyatosak, hogy erkölcsi szégyenérzettel vagy egyéb polgári érzelemmel nem kompenzálhatók. Megrendítik a német embert, s ott is hagyják e megrendültségben; s bármilyen csatornába terelje is a maga remegését és siránkozását, egy minden emberi mértéket felülmúló bűnt nem lehet egy-két nemzedéken keresztül egyszerűen „ledolgozni". Itt végzetről van szó, a kifejezés szakrális értelmében, nem pedig puszta taburól, amely összevethető lenne azokkal, amelyek meghatározott emberi kapcsolatok avagy az intim szféra védelméül szolgálnak.

Ennek következtében a neonácik által elkövetett legfrissebb gyalázatosságok és különösen az antiszemita kilengések korántsem az ellen-felvilágosodás militáns aktusai. Az ellenfelvilágosodás, a maga legszigorúbb értelmezésében, mindig az érinthetetlen, a tabu, a borzongás legfőbb őrzője marad - vagyis épp azokat az értékeket védi, amelyek rombolását már rég zászlajukra tűzték a kritikai leleplezés stratégái. És az egész attól olyan szomorú, hogy az ember mindezt tudja, de bölcsességével mitsem ér.

Az előérzet bűvöletében... Képzeljünk el egy fizikát, amelyet kicsiny és még kisebb démonok, anyagtalan ártó szellemek népesítenek be; akkor most mindenütt rajokban repdesnének az amplifikátorok, akcelerátorok, precipitátorok - egy rohamos fejlődés megannyi eleme. Amikor

Angela *ruhái* (Graz, 1991)

például a moderátor fakó felháborodással közli: Németországot (a menedékjogtörvény megváltoztatása miatt) az a veszély fenyegeti, hogy Európa legnagyobb deportációs országa lesz! Ha ez nem fogalomgyalázás...

Egyáltalán, pikáns elnézni, milyen mohón próbálja a *mainstream - a* média „fősodra" - szüntelen felnagyítani a jobboldali-radikális szivárgást, ahogy újra meg újra kiátkozza a már kiátkozottat, csak hogy új meg új kis szivárgásokat tereljen a lefolyóba, mert hisz mindenki már alig várja, hogy a lefolyó kiáradjon, és a befektetett izgalom kifizetődjék. Amit a *mainstream* elítél, azt egyszersmind megnöveli, feltáplálja, sőt, időnként meg is veszi és ki is tartja. A média pókerarca és az idegengyűlölő eltorzult pofája - íme, a politikai Janus-arc; a politikai elemek az ellenkező oldalról nézve egyetlen fejjé olvadnak össze.

Alapjában véve összeférhetetlenség ma már csak egyfelől a szellem, az erkölcs, a tudomány és a hit fölötti társadalmi-politikai hegemóniatörekvések, másfelől az efféle hegemóniaigények határozott tagadása között létezik. A politikai szféra mindenhatósági igénye elleni harc bizonyos értelemben politikai mozgalommá vált. Felállt egy szellemi tartalékhadsereg, amely a népek bölcsessége, Shakespeare, a világiasság devalválódása és a szenvedéssel szembeni tűrőképesség tökéletesítése nevében küzd a létezés politikai relativizálásai ellen.

Az eljövendő tragédia formájáról mitsem tudunk. Egyelőre nem hallunk mást, mint a misztérium egyre zajosabb moraját, a cselekvésünk mélyén felhangzó kecskeéneket, a meglévőt belülről feszítő áldozati dalokat. A tragédia valaha mércét adott a rossz felismeréséhez, de ahhoz is, hogy megtanuljuk elviselni. Kizárta annak lehetőségét, hogy a rosszat tagadjuk, átpolitizáljuk vagy társadalmilag hatástalanítsuk. Mert a rossz örök és változatlan: akiket sújt, azok éppen csak más módon észlelik, más módon fogadják és másképpen árnyalják megnevezését.

A rasszizmus és az idegengyűlölet valójában mélyebb szintre zuhant kultikus szenvedélyek, amelyeknek eredetileg szakrális, rendteremtő funkciójuk volt.

René Girard így ír A szentség és az erőszakcímű művében: „A rítusban az első, spontán lincselés ismétlődik meg, amelynek következményeképpen a közösségben helyreállt a rend..." Ha a város forrongott, az idegent, az arra tévedőt elfogták és megkövezték. A bűnbak mint az új alapokat teremtő erőszak áldozata azonban sohasem csupán a gyűlölet tárgya, hanem éppúgy a tiszteleté is: magába gyűjti, koncentrálja a közösség egybehangzó gyűlöletét, hogy a közösség megszabadulhasson attól. A bűnbak nem más, mint metabolikus edény.

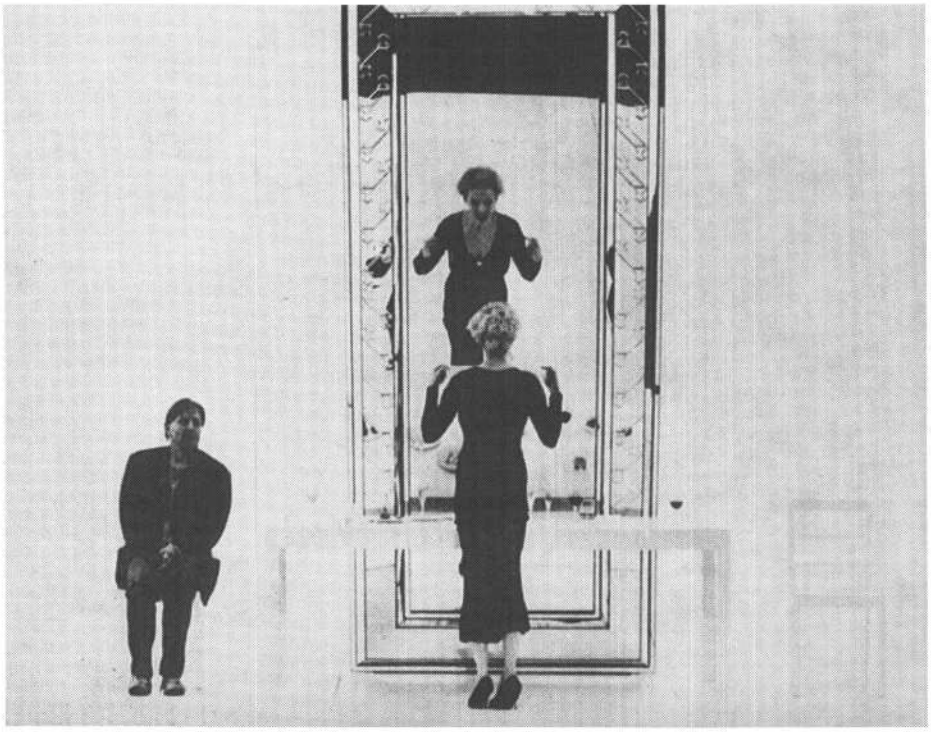
Másutt az üdv ilyetén dinamizmusát a törzsi uralkodó, a király vállalja magára: benne ölt testet a sötétség hatalma, magához vonz minden rosszat, hogy aztán stabilitássá, termékenységgé szublimálja. A kultikus áldozat szerepét az uralkodó veszi át. (Ilyen értelemben játszotta el a maga szerepét ebben a „play of kingship"-ben a baloldali terrorizmus is, amikor gyűlöletét kizárólag az uralkodó osztály tagjaira irányította, és soraikból válogatta ki áldozatait - amivel korántsem azt érte el, hogy a közösségben nagyobb lett a rendetlenség, hanem ellenkezőleg, a fennálló rend csaknem egyöntetű elfogadásáról és megerősödéséről gondoskodott. A jobboldali erőszak az elektronikusan távirányított „gyáva gyilkosságtól" visszatér a lincseléshez, az isteni zenebona közepette végbemenő megkövezéshez; eközben azonban fennáll a veszély, hogy még csak az iszonyat elutasításának negatív egyetértését sem tudja létrehozni, és így a szenvedésből semmiféle jó nem származik. A jobboldali erőszak félelmet kelt, szeretnénk minden, még megmaradt hatalmunkkal elhárítani, és megis: ha absztrakt világunkra egyszer csak lecsap Bromiosz, a merő rémület, és a szimulálás és a szimulátorok állítólag oly hatékony és erős rendszere egyik napról a másikra meginog, nem rendelkezünk semmiféle hatékony védekező eszközzel. Most valóban elmondható, hogy vérzik a valóság.)

A kultúrpesszimista elkerülhetetlennek tartja a rombolást. A jobboldali viszont valamilyen mélyreható, a veszélyek közepette megszülető mentalitásbeli változásban reménykedik, abban, hogy végképp elbúcsúzunk egy immár százesztendős „hit- és jámborságellenes kultúrafoga-lomtól" (Hugo Ball), amely Nietzsche nyomán szellemi életterünket megszámlálhatatlan gúnyolódóval, ateistával és frivol felkelővel népesítette túl, és létrehozta a maga sajátos és sajátosan bigott, mindent tagadó politikai és kritikai „jámborságát".

Azt, hogy ez így nem mehet tovább, elsőnek az ökológusok hangoztatták nagy nyomatékkal, s véleményüket bizonyos sikerrel el is ültették tudatunkban. A „limit"-nek ezt a határozott kinyilvánítását le lehetne fordítania politika, az erkölcs és a szociálgazdaság területére is. Abban, ami a vázolt fejlődés nyomán kialakult, egyértelműen kirajzolódnak a szabadság és a lehetőségek ha-tárai.

Mi valamennyien legjobb tudásunk szerint **já**rultunk hozzá a rendszer megerősödéséhez és az erők kiegyenlítődéséhez. Ha ez az egyensúly felbillen vagy érzékelhetően veszélybe sodródik, akkor erőtlenül, tehetetlenül állunk itt. Mind az egyes ember, mind a tömeg maradéktalanul el-vesztette a kapcsolatot a nélkülözéssel, a szolgálattal vagy egyéb, úgynevezett porosz erényekkel, amelyeket egy Hitler még képes volt a

Zárókórus (Theatertreffen, Berlin, 1991)



maga javára fordítani. Köztársaságunk inkább érhet véget holmi nyöszörgésben (és akár el is tűnhet valami álságos sopánkodás mögött), semmint a Führer robajló zenebona övezte feltámadásával. Valószínűleg úgy történik majd, hogy a bomló társadalom, anélkül, hogy a maga rendszerét feladná, egy rendszerkonform módon működő árnyéktársadalom hatalmába kerül, később pedig a drótok gyengekezű rángatói mögött erősebbek bukkannak fel, és az előbbieket a maguk szekere elé fogják.

Gondoljuk csak meg, milyen gyorsan növekszik az eszelősségek tűzgolyója, milyen iramban közeledik a szellem kis bolygója felé. Talán már holnapra kiégünk tőle valamennyien, és csak a szövegelés pereg tovább önműködően, úgy, hogy az egészet már észre sem vesszük, mert már valamennyien átalakultunk a szórakoztatás madárijesztőivé, az „info-tainment" (az információ és az entertainment - szórakoztatás - hibridszava - *a ford.)* kísérteteivé. Persze az is meglehet, hogy a tűzgolyó csak elszáguld mellettünk.

A különállót minden időkben körülzárták és szorongatták az éppen adott korban elszabadult ostobaság erői. Mára ezek az erők csak harsányabbak és hatékonyabbak lettek, minden zugból bömbölnek - de azért akad még épp elég hangmentes zug is. Az egész változás alapjában véve abban rejlik, hogy a lényegtelen önreklám dolgában sokkal kifinomultabb és célzottabb lett; s ez a folyamat csak progrediál.

A kívülálló hősfigura azonban ma és a jövőben más vonásokat ölt, mint a kiérdemesült poéta *maudit* (elátkozott költő) vagy a libertinus lázadó, már csak azért is, mert a megrémíthető filiszterek kihaltak, a médiapolgár számára pedig minden kigondolható ijesztgetés csak szórakozásul szolgál. A tilosat, a mágikusat csak keresni lehet - persze ott, ahol egyszer már megleltük, nehéz lesz újra megtalálni.

Újra meg újra feltámad a (szegényes) remény, hogy az áramlat egyszer csak valami nagy kanyart ír le, és maga mögött hagyja az intellektuális protestantizmusnak (a Szövetségi Köztársaság eme egyetlen eredeti szellemi termékének) jóllakott, fojtogató konvencióját. Reménykedünk, hogy az a tanács, amelyet Max Frisch állítólag egy kollégájának adott - „Öregkorodra ne bölcs légy, hanem maradj dühös" -, a maga igaz valójában, tehát a kritikai kényelmesség közhelyeként lepleződik le. Ó, mi mindent kell felvállalnia az embernek, hogy bölcs lehessen! És mi mindent hagyhat nagyvonalúan figyelmen kívül ahhoz, hogy a dühét konzerválhassa!

A régóta esedékes vezérfonalváltás soha nem fog végbemenni. A felszabadulás lusta bűvölete, a felforgató hangulati giccs soha nem fog megdőlni. Mindez vég nélkül hosszabbodik meg a tálalás új meg új technikai módozatai révén.

És közben mégis: hány csodálatos írót lehet még ma is olvasni; mennyi anyag, mennyi példa áll készenlétben, hogy a fiatalokból igazi kívülállók váljanak. Csak választani kell tudni; semmi másra nincs szükség, mint hogy el merjünk fordulni a mainstreamtől, ki merjünk lépni belőle. Szilárd meggyőződésem, hogy az egymás közötti értelmes érintkezés általános rendszere csak akkor maradhat fenn, ha léteznek mágikus helyek, ahová elvonulhatunk, ha szétszórt kis csomókban továbbra is jut hely az ihletett egyet nem értés számára. Az ifjúság jelenlegi gigászi közönye nem utolsó sorban onnan ered, hogy a politikai társadalom kizárólag a korporatív kisebbségekkel foglalkozik, és nem kínál semmiféle modellt a magányosok, a saját útjukat keresők számára.

Azok, akik azén időmben hajlamosak voltak a kívülállásra, nagyon gyorsan egymásra találtak bizonyos megszabott irányú áramlatokban, még ha a sodrást esetükben „másfajta igenlés" vezérelte is, mint a normális polgárok többségénél. Akkoriban ez az állítólagos „másság" a rock, az underground-mozgalom, a politikai anarchizmus stb. kollektív közérzetáramlatában nyilvánult meg. Ma többség és kisebbség egyaránt, szakmájától függetlenül, a felháborodások és szükségletek egyazon konformista szókészletével él.

Mindezzel szemben az elhajlások és leszakadások szigorúbb formáira lesz szükség. Rá fogunk döbbenni, hogy a fecsegés, a nyelvi tehetetlenség korszakaiban a nyelvnek új védett övezetekre van szüksége, még akkor is, ha ez csupán „hortus conclusus" (zárt kert) lesz, baráti közösségek kevesek számára hozzáférhető kertje, ahol még megterem valami továbbadásra érdemes, jóllehet a kert falain valószínűleg semmi olyan nem tör át, amit a tömeg értékelni tudna. A többség toleráns megvetése - igen, erről van szó... Merőben közömbös, mit sugároz több tucatnyi csatorna, ha a közvetítés bilincseit egyszer sikerül elvágni. Akkor már nincs ok panaszra, siránkozásra.

A médiumok laposra tapossák a gondolatot, amely még éppen csak elsuhant előttünk, sémává, adásidőt kitöltő péppé züllesztik azokat a kérdéseket, amelyeket soha nem ők tettek fel maguknak. A kommentátorok, a vitázók, *az info-tainerek* még rejtvényeket és hieroglifákat is felszívnak a maguk felszínes, minden oldalról átlátható nyelvébe. Ó, ezek a közvetítők, ezek a világ-moderátorok... A modern világ igazi gyalázata nem a benne zajló rengeteg tragédiában keresendő, hiszen e téren alig különbözik régebbi időktől, hanem egyes-egyedül a hallatlan és fel-háborító moderálásban, a tragédiáknak a közvetítéshez való embertelen hozzáigazításában.

Ám az érzékeket csak süketté lehet tenni - kiirtani nem lehet. Valamikor hatalmas erővel tör majd ki a tiltakozás az érzékek becsapása ellen. Csak végre már ne médiáról esnék szó, hanem

Az idő és a szoba (Odéon, Párizs, 1991)

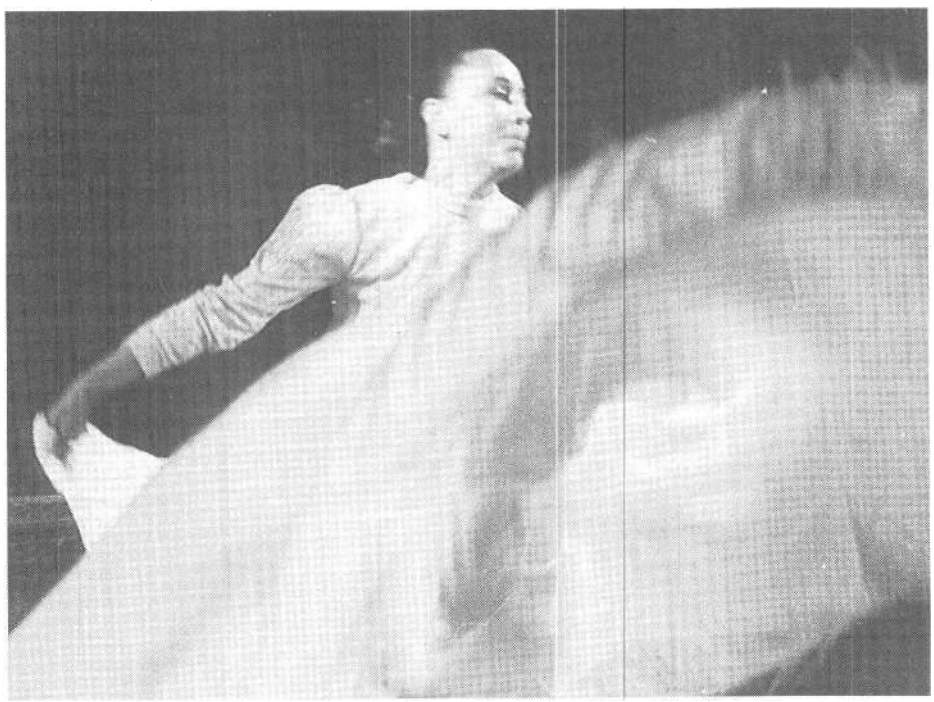
egy elektronikus látványiparról, amely a maga publikumának a világot az elképzelhető legszélsőségesebb illuzionizmus formájában mutatja be. De ha majd egyszer, egyik napról a másikra, mintegy egyetemes mutáció gyanánt, a képernyő előtt ülő nézők érzékei felmondják a hiszékenységet! Először minden bizonnyal igen komoly erőfeszítések történnének, hogy a közönséget ismét megbabonázzák, újabb illúziókba ringassák, újra odaszögezzék a moderált frekvenciákhoz. Csakhogy a közönség erre többé már nem lesz fogékony, s a világlátványossági ipar egyszer csak poros cirkusz benyomását kelti, amely egy csapásra elvesztette minden szuggesztiós, a valóságot cserepekre tördelő hatalmát. A dobozokban még mindig donganak majd a reklámok, a halálfélelem diktálta lázas igyekezettel - ám a publikum csak mosolyog majd, könyörtelenül és szelíden, mert már másfajta hitnek kötelezte el magát.

A tömegek intelligenciája elérte a telítettség fokát. Valószínűtlen, hogy tovább fejlődnék, túllépne önmagán, és ezáltal tízmillió RTL-néző heideggeriánussá válnék. A tájékozottság a mi időnk bornírtsága. Az örökös felzárkózásban lévő *high-brow* intelligencia többé már nem tesz különbséget pórnép és vezetők között. Amit egykor eltompult tömegnek neveztünk, az mára a felvilágosultan eltompult tömeggé vált.

Ami engem illet, én egy show-beszélgetés és egy show- (azaz koncepciós - a ford.) per között csak a denunciáltak felvezetésében megmutatkozó, árnyalatnyi különbségeket látom. Aki hagyja, hogy privát beszélgetés közben az ügyben nem érintett személyek milliói nézzék bámész szemmel, az megsérti a párbeszéd méltóságát és csodáját, a szemtől szemben való beszélgetés szépségét, és voltaképpen megérdemelné, hogy az intimszféra életfogytiglani megvonásával büntessék. A telekratikus nyilvánosság rendszere a történelem legvértelenebb parancsuralma s egyszersmind legátfogóbb totalitarizmusa. Nem szorul rá, hogy levágja a fejeket - egyszerűen fölöslegessé teszi őket. Nem ismer sem alattvalókat, sem ellenségeket, csupán együttműködőket, rendszerkonform egyedeket. Következésképpen már senkinek sem tűnik fel, hogy ez az egyetértésen alapuló hatalom kizsákmányolja, jogfosztottá teszi, emberségében felismerhetetlenné nyomorítja.

Jelenleg az átmenetiség, a múlékonyság drillje uralkodik, ami ellen ma még semmilyen földi instancia nem kelhet fel. Ez a drill főképp „vágások" révén valósul meg, de betű szerinti értelmével ellentétben a vágásban semmi sincs, ami szétválasztana, ellenkezőleg: ezek a vágások az érintések végtelen láncolatát hozzák létre, oly módon, hogy a végén már minden mindennel érintkezik.

Még a félreértésért, igen, a félreértésért is emberileg drágán kell megfizetni, mert az jóformán feloldódik a közvélemény forgatagában. Mindenki, aki véleményt nyilvánít, megérti a más véleményen lévőtis- értelmezésre többé se szük-



Bajcsay Mária az Oh, azok a hipochonderek szolnoki előadásában

ség, se lehetőség. A nyilvánosság összefoglal, s az egymással legellentétesebb frekvenciákat is a kölcsönös megértés zörejévé modulálja.

A félreértés elemei azért még inkább a műalkotás kiváltságává válnak, mivelhogy a műalkotás nem véleményt nyilvánít, hanem értelmezést követel.

Szilárd meggyőződésem, hogy az autoritás, a mesterből áradó tekintély révén a magukat elkötelezni képes egyének személyisége magasabb szinten bontakozik ki, mint a túlságosan korán megkönnyített emancipálódás formái révén. A gazdátlan (és ellenállásnak híján lévő) nevelés bizonyítottan senkinek nem tett jót; egyetlen eredménye a megnövekedett közöny, az ifjonti fáradtság lett.

Kár, igen, egész egyszerűen kár a hagyomány megromlásáért. A hagyomány úgy rothad el a kapukon kívül, mint egy rakományra való értékes élelmiszer, amelytől a lakosság bizonyos vámügyi nézeteltérések miatt elesik. A hagyomány megtörik a kortársi adottságok hibrid túlértékelésének korlátain; kimúlik az egy-két nemzedékre szólóan eldugult oktatási és művelődési intézmények átpolitizált tudatlansága miatt. Ezek a intézmények a lehető legsötétebb felvilágosultságnak lettek a fészkei, s állandó ambivalenciával egyszerre vonzzák és utasítják el a történelem ismétlődésének kísérteteit: „Állítsátok meg a kezdeteket!"... Ó, én Istenem, hát akkor teremtsetek magatok valamiféle használható kezdetet!

Egyáltalán nem vitás, hogy az ember ma is, *mint minden időkben,* élhet boldogan és kétségbeesve, megrendülésben és megvilágosodásban - természetesen csakis a fennálló kultúrafogalmon kívül. Emellett azonban folyamatosan erősíteni kell a függetlenséget, a kívülállást, a különösséget. Az általános egyszerre hatalmas és gyenge. Az ellenállás ma nehezebben vehető birtokba, lévén a konformizmus intelligens, változatos és sokkal alattomosabb és falánkabb, mint azelőtt; a jó szándék kártékonyabb a nyílt baromságnál, amellyel korábban szembe lehetett szegülni vagy hátat lehetett fordítani neki.

Bárcsak végre ne szónokolnának „kultúráról"! Bárcsak végre kategorikusan különbséget tennének a között, ami a tömegek jó hangulatát konzerválja, és ami a szétszóratottak tulajdona (akik még csak közösséget sem alkotnak!) - és belátnák, hogy a kettőt egymástól mindörökre elválasztja a kloáka, azaz a tévécsatorna egyszerű fogalma... Ha legalább azt figyelembe vennék, hogy itt már nem egyazon egységes kultúra közös sorsáról van szó... Ez esetben legalább végleg sikerülne megszabadulni egy számtalan újságoldalt megtöltő „kultúrkritikai" problémától.

Der Spiegel, 1993/6.

Fordította: Szántó Judit

MIT IS AKARTUNK EGYMÁSTÓL?

AZ IDŐ ES A SZOBA BERLINI ŐSBEMUTATOJÁRÓL

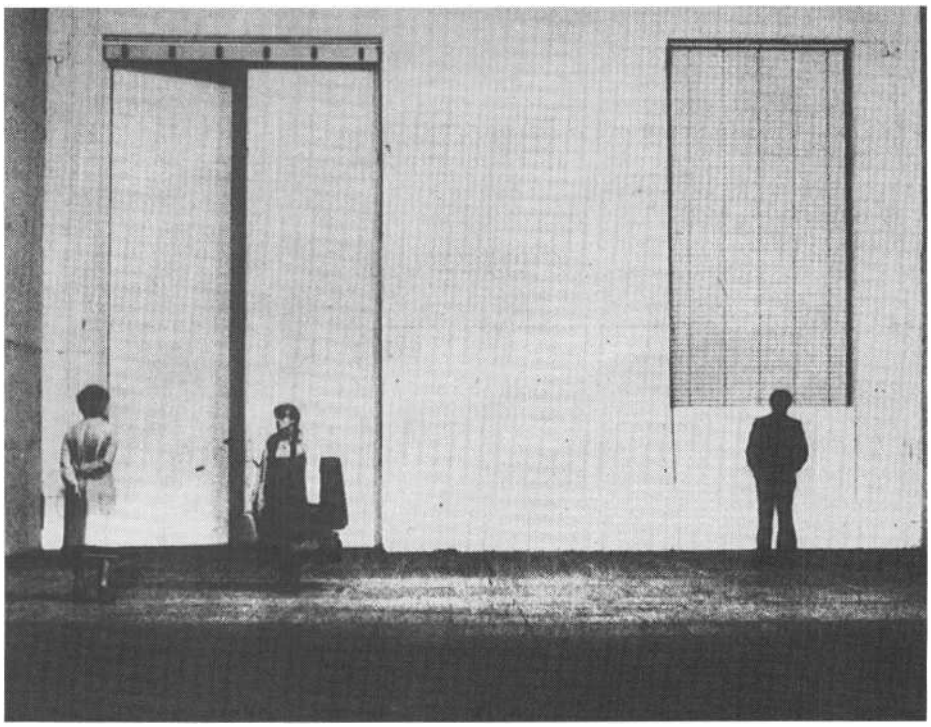
Peter Iden

Immár csaknem két évtizeden át Botho Strauss és a drámáit előadó berlini Schaubühne az újabb kori német színjátszás legtermékenyebb munkakapcsolatát alakították ki (csak Claus Peymann-nak Thomas Bernhard műveivel való fáradhatatlan foglalkozása vethető egybe vele). Ez a sokéves affinitás egy szerző, Botho Strauss és ama színház között, amelynél 1970-ben dramaturgként indult, ritka szerencsés eset, méghozzá mindkét fél számára. A Schaubühne számára Strauss drámái olyan kihívást jelentettek, amely rendezőit, Peter Steint és Luc Bondyt (illetve, egy esetben, A *hipochonderek* révén, Wilfried Minkset is) legjobb színi alkotásaik egynémelyikére ihlette, míg másfelől Strauss a színház társulatában, a színészeken át, újra meg újra „hálózati személyekre", színpadi fantáziájának avatott megvalósítóira talált.

Ezért a Strauss-drámák Schaubühne-beli előadásain nem csupán egy irodalmi színház nyilvánult (és nyilvánul) meg, hanem egy színészszínház is. Most, *Az idő* és a szoba hosszan tartó tapssal, sőt ovációval fogadott premierjén a színpadon mint résztvevő és a teremben mint néző számos olyan színész volt jelen, aki már korábban is alakított Strauss-figurát ezen a színpadon ; egyéni pályafutásuk és társulati létezésük történetének jelentős részét köszönhetik a munkásságuk és Botho Strauss közötti kapcsolatnak.

Egymásba tolódnak az emlékképek. Luc Bondy e mostani rendezésében a női főszerepet Libgart Schwarz játssza - szögezzük le előre: magával ragadó temperamentummal, egyaránt közel a csillámló képzeletszerűséghez és a valósághoz -, de alakítása mellé az emlékezet korábbi szerepképeket hív elő: Edith Clevert mint Lottét az Apraja-nagyjában, Jutta Lampét *A* parkban, Miriam Goldschmidtet a *Kalldewey*-Farce-ban, avagy magát Libgart Schwarzot A *viszontlátás* trilógiájában, amelyben egyébiránt a mosta nézőtéren helyet foglaló Otto Sander feledhetetlenül alakította a mások történetétől tökéletesen megzavarodó Druckert. Ez az emlékanyag teszi, hogy Botho Strauss minden Schaubühne-beli ősbemutatója kevésbé múlé-

Apraja-nagyja (Münchner Kammerspiele, 1979)



konynak tetszik, mint amilyen általában a színház. Itt egy olyan mű folytatódásának, folyamatos életének lehetünk tanúi, amely egyszerre egy íróé és egy társulaté.

Ezenközben pedig különleges és látszólag paradox ingert jelent, hogy ez a tartós és folyamatos közös alkotás mindig ideiglenesnek, mindig csak átmenetinek tetszik, lévén hogy Strauss szövegei mindig nagyon is tudatosan kísérletnek szánódnak - kísérletnek, hogy körülírják és befogják a jelent, miközben néha épp a legtünékenyebb jelenségeknek veselkednek neki. *Az idő* és a szobában Strauss az adott pillanatról ad olyan értelmezést, amelyet már nem merészel egy következetesen végigvitt cselekmény összefüggésrendszerébe foglalni. Egymást gyorsan váltó és megszakító történeteket és megjelenéseket társít egy adott embercsoporthoz, és ezek a személyek csak rövid időre lépnek ki a már nevükkel is határozottan jelzett anonimitásból (Teljesen ismeretlen férfi, Férfi télikabátban, Türelmetlen nő), néhány percre individualizálódnak, hogy aztán ismét feloldódjanak kortársaink masszájában.

Strauss dramaturgiáját a töredezettség fogalma határozza meg, s ezt a fragmentálódást a valóság kényszeríti rá a színházra. A straussi dramaturgia olyan hatást ébreszt, mintha éppen formát akarna ölteni, hogy aztán a következő pillanatban visszatáncoljon, visszariadjon e formától, s beérje kisebb struktúrákkal, részformákkal.

Ám a kényelmes esetlegesség és önkényesség veszélyét elhárítandó, még ez a módszer is rászorul valamilyen alapkonstelláció támaszára - olyan kiindulási helyzetre, amelyből a töredékek elrendezése kifejlődhet, s amely hivatkozási alapul szolgálhat. Ezt a kiindulópontot az új darabban két férfi, Julius és Olaf teremti meg, Bondy rendezésében Peter Simonischek és Udo Samel; egy magas és egy alacsony férfi, egyikük higgadtabb, a másik inkább nyugtalan. Hol többé, hol kevésbé avatkoznak be, s vesznek részt a játékban; mindenesetre ők töltik be a megfigyelő szerepét a többi, hozzájuk belépő, náluk megjelenő figurához képest. Ahogy mindegyre hangsúlyozzák közönyüket, részvétlenségüket - számukra éppen az a „belső szépség", ha az ember semmit sem akar-, ahogy ragaszkodnak a céltalan várakozás állapotához, az Beckett Mercier-jét és Camier-ját avagy Vladimirét és Estragonját juttathatja eszünkbe.

Julius és Olaf Richard Peduzzi színpadán egy két oldalról nyitott térben helyezkedik el (a közönség két tömbben ül, ahonnan különböző látószögből követheti a játékot). A tér alig van bebútorozva, a három magas, keskeny ablakból szemközti házak homlokzatát látni. Julius az egyik ablakból kinéz az utcára, és az elfordulva

Az idő és a szoba ősbemutatója 1989-ben

álló Olafnak beszámol egy szürke téli napról, valamint néhány járókelőről. Az egyik ilyen járókelő Marie, aki egyszer csak beront a férfiak szobájába. Mintha odalentről meghallotta volna, mit beszéltek róla odafönn, úgy nyomul be a beszélgetésbe, a zűrzavaros repülőtéri történettel, amely-ben egy férfinak, aki kijött valaki elé, felajánlkozott, hogy talán ő az, akit el kellene kísérni.

Libgart Schwarz itt jelenik meg először ezen az estén. Lélekszakadva tör be, szőkén, hosszú, zöld pulóverben, rövid szoknyában, magas sarkú cipőben, nagyon fiatalos, szinte repülő mozgással; beszédében rikító és halk hangok váltakoznak. rendkívül széles és átfogó kifejezési skálán. A figura igen erős jelenléte mintha minden kérdést elvágna - ám a kérdések mégis a levegőben lebegnek: mit akar ez a nő? Hogyan került sor az éppen átélt lelki katasztrófára, amelyre céloz? Közvetlen jelenvalóságában homályosan, bizonytalanul körvonalazva ott rejlenek egy másik idő maradványai is, olyan lehetséges múltak, amelyek érvényt szereznek maguknak, és belevegyülnek a jelenbe. Ezt az esetlegességből és rögzülésből összeálló időbeli kavarodást egyszerűen lehetetlen felfejteni.

Ugyanez vonatkozik a többiekre is, akik később hatolnak be a két várakozó férfi szobájába. Vannak köztük bizonyos kapcsolatok, de a kérdés így hangzik: „Mit is akartunk egymástól?" A

Férfinak, akinek nincs meg az órája (Michael König) és a Türelmetlen nőnek (Tina Engel) talán viszonyuk volt, de a férfit valaha Marie is ismerte; a Férfi télikabátban (Werner Rehm) behozza az Alvó nőt (Sabine Wegner), aki később saját emlékeire riad majd fel; szemrehányón megjelenik az a férfi is (Gerd Wameling), aki valóban Marie-t várta a repülőtéren, de ő elment egy idegennel; majd indulatosan, minden felismerhető ok nélkül dühöngve megjelenik a Teljesen ismeretlen férfi (Ernst Stötzner).

Mindezen figurák a darab első és leghosszabb jelenetében lépnek fel, az esetlegesség egyfajta laza koreográfiájával. Amit látunk: a lehetséges magatartások és viselkedési módok, provokációk és reakciók egy bizonyos készlete.

Az ezután következő rövidebb jelenetekben mindenkor valamilyen új, élesebben körvonalazott szituáció merül fel. Megannyi szomorú, egyfelvonásos komédia, amelyeket tematikailag a megtévesztés, az illúzió köt össze. A kortársak, akikről Strauss itt szól, semmit sem ismernek fel - se önmagukat, se a többieket. Mind egymás mellett beszélnek el, egymás mellett osztanak tanácsokat, szeretnek és várnak - híján minden kapcsolódásnak.

* * *

A középpontban újra meg újra Marie áll, aki (mint egykor Lotte az *Apraja-nagyja* című műben) folyamatosan úton van a viszonyok és kapcsolatok között. Libgart Schwarz örökös átalakulásban. Susanne Raschig egyre változó jelmezeibe öltöztetve olyan nő áll előttünk, akit mindenestől áthat a tragikus Medeia életérzése, s akit kisszerű, levert, ennyi igény láttán elbátortalanodó férje (Rehm) képtelen megérteni. Olyan egyedül van, hogy a dolgok öltenek lelket számára, egy oszlop (Jutta Lampe hangján) beszélni kezd hozzá, s „a dolgok szívéből száműzve" egyszer csak oszlop is, asszony is zokogni kezdenek.

Újabb kép: egy úr (König) jön el Marie-hoz, s Marie el akarja csábítani. Bondy ezt ökölvívómérkőzésként rendezte meg, a szünetekben edzők szorgoskodnak a versenyzők körül, a nő felajánlkozik a férfinak, az azt hiszi, hogy munkát akar kapni tőle. Fokozatosan zűrzavaros versengéssé hevíti később Bondy a három menedzser fellépését, akik viszont Marie-tól akarnak állást. Várakozás közben hajba kapnak, s amikor egyikük (Stötzner) mellékesen és hozzávetőlegesen kommentálni kezd egy bárgyú tévéműsort, szabályos verekedés tör ki.

E fel-felvillanó képek során a szereplők egyszer csak eltelnek a cselekvés lendületével. Hirtelen belelovalják magukat, izzón és vakmerőn, a számos lehetőség víziójába, hogy aztán hirtelen abbahagyják az egészet, és megbeszéljék az okokat, hogy miért is nem indultak el, miért nem cselekedtek mégsem, és miért nem hagyták el a szobát (amely a létezőben, az adottban való megmaradásnak a metaforája).

Az idő és a szoba ősbemutatóját Luc Bondy rendezte

Mindez kitűnően fejeződik ki abban a jelenetben, amikor Marie - megint csak ő - hosszabb távolléte idejére tartósan ki akarja adni lakását egy férfinak (Wameling), aki kezdetben ismeretlennek tetszik számára. Később azonban mindkettőjükben felmerül az elképzelés, hogy együtt élnek majd a lakásban - ám máris jön a vágás: mialatt még módjuk volna cselekedni, már azon töprengenek, mit kellett volna tenniök, és mi az, amit nem tesznek meg. A jelen és a jövő azonnal múlttá, elfecsérelt idővé válik számukra.

* * *

És mikor aztán már az előadásnak, a rendezőnek, a színészeknek minden sikerül - semmit, jószerivel semmit sem tudnak elérni azok az emberek, akikről szó van. Az időbeliség szétfolyt az ujjaik között. Megmaradtak egyhelyben, se hátra, se előre nincs többé útjuk. Így látja ez idő szerint Botho Strauss önmagát, és így lát bennünket: az élet szobájában, ahonnan a kilátás el van torlaszolva, az emberek egymásba ütköznek, megzavarják és elátkozzák egymást, vagy „szép napot" kívánnak egymásnak.

Ez bizony rossz hír a máról. De értse meg, aki tudja: ahogy itt ezt a hírt a színpad, a színészet eszközeivel tudtunkra adják, merőben ellentétes hatás áll be: egyszer csak mégis kedvünk támad az élet mégoly terhes, mégoly dúlt és tépett pillanatára - arra a kevésre, amink van, de ami legalább a miénk. És a várakozással ellentétben mégis furcsamód felélénkülve hagyjuk el a szín-házat, s veszünk bele egy újabb ködös éjszakába.

Frankfurter Rundschau, 1989. február 11

Andreas Kilb

(...) Az ember tulajdonképpen nevetni szeretne, szívből, mint már korábban is, és aztán még utána is. De az oszlopjelenet úgy akad meg a darab testében, minta torokban a gombóc. Es *Az idő* és *a szoba* e jelenet köré épül. Az oszlop tartja a szobát, az oszlop tartja a jelenetek egymásutánját. Fellépése reveláció, bepillantás a straussi építmény gondolati szövetébe, szakadékába, szédületébe. A Nagy Gépezet elakadt. Az emberek rá-kényszerülnek, hogy bukdácsoljanak, botladozzanak, átbukfencezzenek rajta. De lám, máris újra feltápászkodnak, kicsit remegnek, kicsit megrázzák magukat, és belezuhannak a fél emberéletbe. És kimondatlanul ismét beáll a dolgok mozdulatlan nyugalma, s körös-körül a pokol.

A Botho Strauss három új drámáját magában foglaló kötetben *Az idő* és *a* szoba a középső, a *Látogatók* és *a Hét* ajtó között. A Látogatóknak Strauss a „komédia" alcímet adta, a Hét ajtó műfaja „bagatellek". Csak *Az idő* és a szoba eseté-ben nem jutott eszébe műfaji megjelölés az olvasó eligazítására. A darab afféle köztes valami: félig komédia, félig bagatellgyűjtemény. Az első részben sok, fölöttébb különböző ember gyűlik össze egy szobában, a második részben sok különböző szoba vonul el egy ember mellett. Harmadik rész nincs, tehát nincs formai kiegyenlítő-dés sem. *Az idő és* a szoba meghasadt, kétértelmű, ingadozó.

Ennyi érzéki csalódás közepette minden a szerkezeten múlik. Az első felvonás két szék köré van szerkesztve, amely a szoba közepén áll. A két széken Julius és Olaf ül, és barométert ját-szik. Ha Julius ül az ablak felé fordított széken, Olaf pedig a szoba felé nézőn, akkor süt a nap, ha helyet cserélnek, akkor rossz az idő. Változik az égbolt: világos, sötét, majd ismét világos. Csapódnak az ajtók: nyílnak-csukódnak, nyílnak-

Lotte: Edith Clever (Apraja-nagyja, Berlin)

csukódnak. A szoba az átmenet, az átmenetiség tere. És a dolgok figyelik az embert. Nincs egyetlen olyan pont sem, amely ne látna, ne hallana, ne ismerne fel mindent. A szobán belül: csupa rajtakapott ember. Sűrű, mohó, falánk idő. A végén Marie eltűnik a bejárati ajtó melletti oszlopban. Mintha már évezredek óta abban élne. Vagy mintha minden pusztán csak színház volna.

A második felvonás Marie köré épül. Nyolc rövid jelenet; Marie hétben szerepel közülük. Marie Steuber, a bolyongó, a tapogatózó. Utóda az Apraja-nagyja Lottéjának; magányos bolygó, úton az idő terein keresztül.

Néha már olvasás közben is úgy érzi az ember, mintha valami hatalmas, nyitott szem nyugodnék a jeleneteken. Az allegóriaszerző szeme. „A történelem itt a rá jellemző sugárzással tekint vissza, és néha egy macskakő röntgensugarai is áthatolnak rajtunk, álmaink leglényegébe tör be egy szemöldökgerenda vagy egy hídpillér, és a kövek mellett, amazoknál semmivel sem kevésbé szilárdan, megjelenik valami régi, tudatunkból kiszorított sejtelem, a maga valójában nem létező testi létezésében." (Strauss: *Párok, járókelők).* Épp ez a straussi színházi képek páratlanul egyedi sajátossága: mind úgy hatnak, mintha egyszer már láttuk, megálmodtuk s megértettük volna őket. A legrosszabb esetben a hatalmas szem a straussi álomfigurákban csak ön-magát figyeli, mi pedig elsüllyedünk a feneketlen mélyértelműségben.

De a másik, a jobbik esetben a képek, a jelenetek visszanéznek. Ilyenkor tűnnek fel, mint az Apraja-nagyjában és *a* Kalldewey-Farce-ban, azok a fura röntgenárnyékok, amelyekben a jelen mindennapjai megőrződnek és mitikussá igéződnek. Akár a város építészeti együttesében, úgy lakoznak a színpadi alakulatokban is a korábbi tragikus történelem szellemalakjai. „Minden, ami isteni, szét van hintve fölöttünk" - mondja a Hétajtóban Julianus császár, Julianus apostata a IV. századból, aki egy padon ül a ma élők között. Ezt az istenit akarja ismét felkutatni és összeszedni a jelenkor cserepei alól Botho Strauss, ez a straussi művészeti törekvések motorja, még akkor is, ha látszólag mohón kapkod a teátrális effektusok után. Mert a múlt soha nem múlt el egészen, s a jövő mindig máris jelen van. „Egyetlen igazi időélményem az imbolygó, bizonytalan szinkronitás." A hol összetorlódó, hol ismét szétszóródó egyidejűség, a történelem soha véget nem érő be- és kilégzése, az egykor, a most, a valamikor. Így tartozik össze minden, a szoba üres egysége, az idő felmeredő oszlopa.

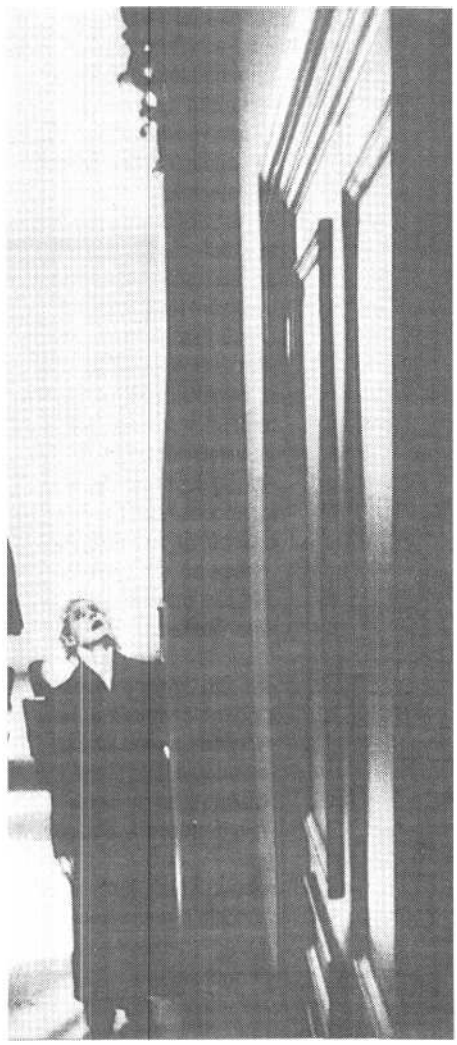
Rögtön az első jelenetben felismerhető, milyen virtuóz módon vette Luc Bondy birtokba a drámát. Julius és Olaf ugyanis nem pusztán átlagembernek látszanak, hanem akár egy hetvenes évekbeli német krimi angoljai: túl korrektek, a par excellence átlagpolgárok. A szoba közvetlenül a bulvárra néz.

A szereposztás és a színészek játéka minden esetben eszményi, mert Bondy nem a különöst rendezi meg bennük, hanem a tipikust. A figurák szinte tapadnak, ragadnak egymáshoz, mert lényük legbensejéig ragacsosak, hajlíthatók, hajlékonyak.

A Marie nem akármilyen név. Marie-nak hívhatnánk azt a lányt is, aki *a Párok, járókelők* végén „végre megtette az egyedül helyénvalót: kecsesen magasba emelte fejét, hogy az éjféli ködből levegőt szippantson az énekhez". Marie annak a mitikus lányvonulatnak az egyik tagja, amelyet Botho Strauss minden művében tovább ír: a tiszta, rejtelmes, még sértetlen emberi természet titkos mítoszához tartozik. *Az idő* és a szobában azonban Marie kezdettől meg van jelölve: arcát elégette valamilyen szerrel, elefántot hordoz magában, amely szét akarja taposni, szörnyeteget, amely az állatkertben egyszer majd ismét felébred.

Libgart Schwarz már károsodott lényként játssza Marie-t: még naiv, de már nem tiszta. Minden dallamosan harcol, vibrál és ráng benne: az összekuszálódott szőke haj, a hatalmas gallérú, tiritarka fémszálas pulóver alatti vékony test, a szűk fekete szoknyából kibúvó láb. Marie maga

Libgart,Schwarz (Marie) a Schaubühne előadásában



a tűsarkakon imbolygó, mindenttudó, félelmetes ártatlanság.

Az előadás második részében Marie-nak sok a dolga, a darab egyik metamorfózisból a másikba hajszolja. Libgart Schwarz olyan hajlékonyan váltja a szerepeket, mint Luc Bondy az előadás tempóját. A legcsendesebb jelenetet követi a leghangosabb, a legszomorúbb mellett ott áll a legharsányabb. A kettesben elfogyasztott vacsorából, közvetlenül az oszlopjelenet után, Bondy ökölvívó-mérkőzést rendezett, edzőkkel, törülközővel és közbeiktatott szünetekkel, cserepekkel és sérülésekkel; a ravasz Marie úgy knockoutolja Ansgart, a csúf és hatalomvágyó férfi főszereplőt (Michael König még horrorprotézist is visel hozzá), hogy csak úgy recseg a színpadi padló.

Az idő és a szoba végén Botho Strauss meglibbent némi kis kétségbeesést. Férfi és nő, Marie Steuber és egy grafikus találkozik egy hivatali folyosón, és rájönnek, hogy valaha már ismerték egymást. De mikor? A háttérben egy másik férfi áll az ablaknál; épp kifújja magát. Bondy a szerepet a valószerűtlenül kövér Uwe Hackerre osztotta, és a jelenet középpontjává tette. A dagadt izzad, a nézők nevetnek. Zseniális színházi ötlet. Éppoly könnyedén röpít el a mélyértelműség, mint a gyász fölött. Így az este vidám hangütéssel ér véget.

Luc Bondy nagyszabású rendezésében nemcsak egy darabbal ismerkedünk meg, hanem bebizonyosodik egy régi gyanú is: nevezetesen, hogy Botho Strauss, ha kőkemény és csattanós komikummal interpretálják, korunk emelkedettebb ízlésének eszményi bulvárszerzője. Bondy döntő fontosságot tulajdonít a tempónak, kiűzi a szobából a csendes, rejtőzködő időt, és a komédia stopperórával időzített ritmusát teszi helyébe. Az előadás legföljebb két és fél órát tart, néha még rövidebb is, a rekordot alighanem jó két órával fogja elérni. Tehát ilyen gyors, ilyen fergeteges, ilyen rugalmasan ívelt is lehet a súlyos straussi színház. És csak az oszlop áll keresztbe.

Berlinben azonban az oszlop kiszorult az ősbemutató szívéből, alkotója mélabús allegóriáival egyetemben. Csodálatos volt. Maga volt a pokol. Bondy rendezése egyszerre csoda és leleplezés. Izgatottan várom, hogyan reagál mindenre Strauss a következő darabjában. Talán lehet még belőle a posztmodern commedia dell'arte költője (sőt talán már most is az); mindazon türelmetlenek és óra nélküliek drámaírója, akik már nincsenek is túl messze Arlecchinótól és Pulcinellától. Vagy pedig megmarad arctalan szobáink és elvesztegetett időnk nehéz fajsúlyú és nehezen emészthető krónikásának.

Theater heute, 1989. *március*

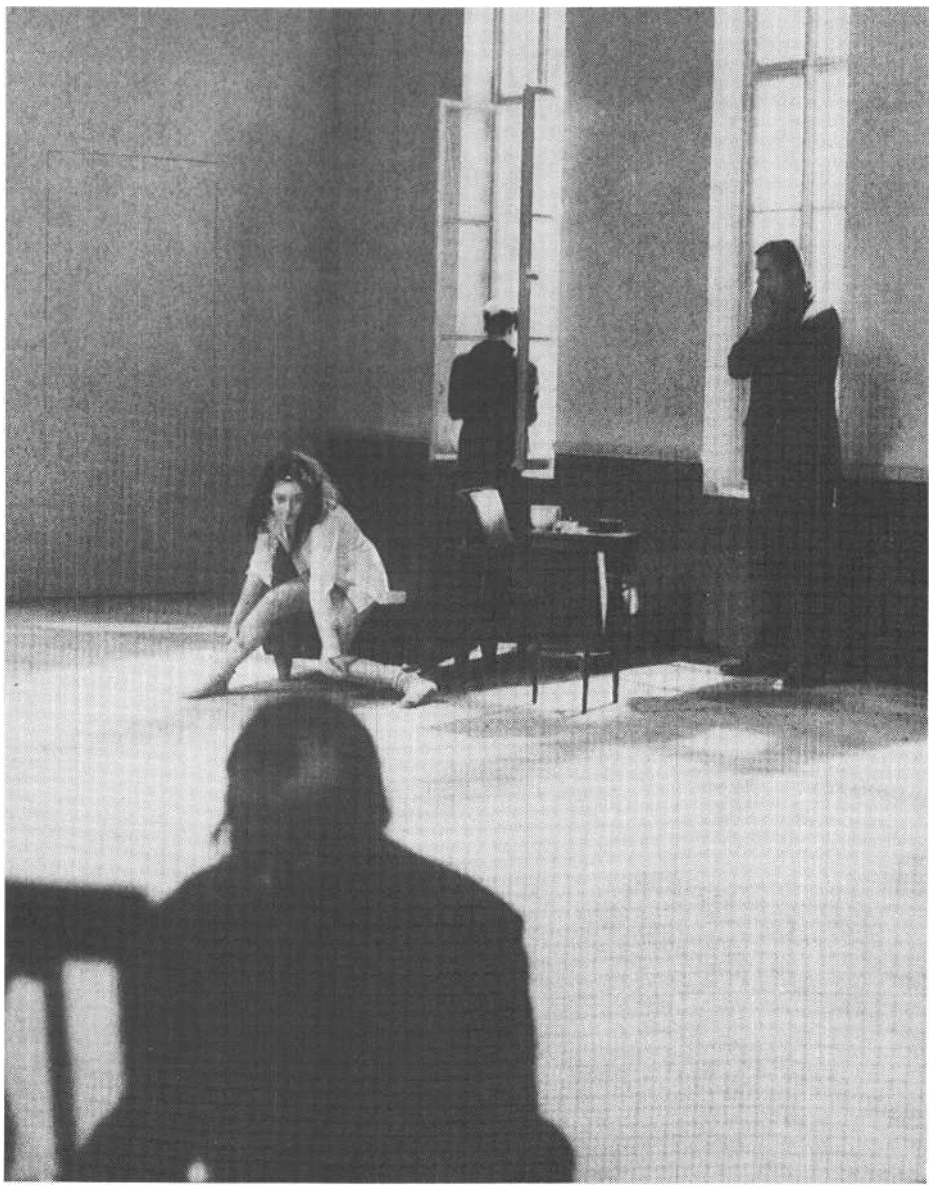
Fordította: Szántó Judit

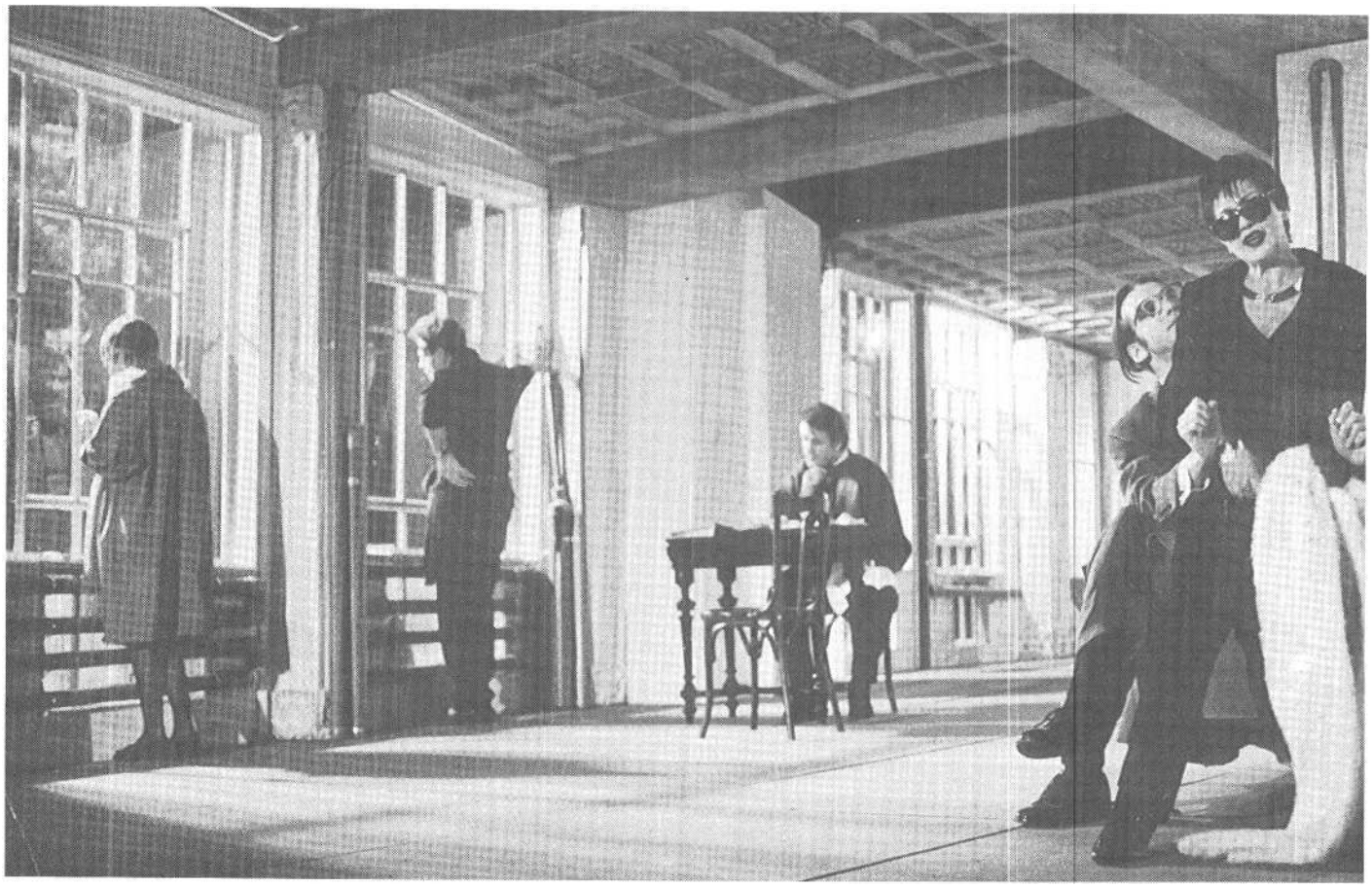
BACSÓ BÉLA

ÚJ NÉMET MARIONETTEK

Azt gondolom, keveset mondunk akkor, ha Szikora kísérletét Botho Strauss darabjával korszakosnak nevezzük, jóllehet az effajta színháznak itt (nálunk) nincs helye, de paradox módon itt volt az ideje, hogy megtörténjék. Nincs helye, mert a kitűnő Takács Katalint és Andorai Pétert leszámítva, ezt a „játék"-módot nem lehet szokványos gesztuskészlettel vagy valamiféle elidegenítő vagy távolságtartó mozgással és hanglejtéssel helyet tesítve megvalósítani. A közönséget pedig talán rá lehet nevelni az effajta színházra; de most még jószerivel bábszínháznak veszi. Jól teszi, válaszolhatjuk rá rögtön! Tehát a nézők többségéből a színjáték kiváltja a marionetthatásokat, a történet összefüggését kereső Julius (Bálint András) kijelentésére reagálva kijelenti (Egy né-

Az idő és a szoba (Schaubühne, 1989)





Jelenet Az idő és a szoba Radnóti színházi előadásából (Koncz Zsuzsa felvétele)

ző), hogy ő is azt keresi, vagy máskor a marionettmozgás és -nyelv nevetést vált ki belőle.

Ha valaki belelapoz Kleistnek A marionett-*színházról* című, páratlanul szép esszéjébe, akkor megértheti ennek az alapvetően más színháznak a mozgatórugóit. A szót tudatosan használom, hiszen itt éppen arról van szó, hogy nem mimetikus, nem naturalista, „nem szenvelgő" (Kleist) színházat akartak létrehozni, vagyis olyan színházat, melyben a mozgatórugók mechanikája, a „súlypont" felfüggesztése a lehető legjobban kiiktatja a „lélek" okozta megingást, redukálja a kontrollvesztett mozgást.

A marionett - mint Kleist írja - ,,...megszabadítható a léleknek... a maradék jelenlététől is; hogy tánca maradéktalanul alárendelhető legyen a *mechanikának..."* (kiemelés: B. B.). Ezzel a mechanikával lehet túllépni a színház tükörstádiumán, a színpadon látott mintha realitás jellegén, a dialógusban kimondott egyértelműségén stb. A mechanika kivitelezése persze a lehető legnehezebb, hiszen itt a színész önnön testi-lelki valójának lehető legteljesebb redukciója által, önmagát, mint egy másikat, mint lélek nélküli marionettet „antigravitánssá" kell, hogy tegye. A gravitáció felfüggesztése nem jelent súlytalanná tételt - még ha van is, akire így hat -, nem jelenti azt, hogy megszűnne a nehézségi erő képzetétől elválaszthatatlan egyedüli meghatározottság, hanem éppen ezáltal nyílik mód a sok irányú meghatározottságok közt álló ember megmutatására. A színész nem egyszerűen szócsöve valami eleve megkonstruált eszmének, hanem a színpadi térben a reduktív nyelv és mozgás felfüggeszti az alap, az egyetlen erőközpont „reális" működését, és a színészt kiveti a változó társiasság, a változó szituativitás erőterébe, ahol a „súlypont" megtalálása nem egyszerűen attól függ, hogy a mindig odaképzelt talajról, az élet mindig feltételezett, alapul szolgáló és tudottnak vélt talajáról miként rugaszkodnak el. „A bábuk viszont... pusztán *elrugaszkodási felületnek* használják a talajt" - írja Kleist.

Botho Strauss színháza ebbe a nyílt, a tudás által nem uralt, többféle erő által sokpólusúvá tett világba vet ki minket. Ebben a közegben a nyelvileg közölt és közölhető korlátozott szerepet játszik, a nyelv nem laterális szintaxisa éppen azt képes kifejezni, hogy a személy a lélek állandóan változó - s míg az élet tart, nem rögzíthető - határok, hangok általi ki- és felmérésével tájékozódik. Az állandó „súlypont"-keresés a rejtett, nem szóvá tehető többcentrumú erőtérben csak rövid, szinte redundáns nyelvi formációkat engedélyez, a mások, önmagunk és önmagunk egykori mássága által megvont határok letapogatását.

Strauss szerint, miként új, *Beginnlosigkeit* (Kezdettelenség) című könyvében írja, az egyes műalkotások mindvégig megbízható hanghullámmérőket (Echolot) foglalnak magukba, melyek kijelzik és kikutatják az ember számára a beálltjég hideg csend határait. A könyv egy másik helyén pedig megfogalmazódik egy kérdés: „Warum erzählen Sie mir das alles?" (Miért meséli el mindezt nekem?), amivel Az/dó és a szoba szereplői (és nézői is) folyamatosan szembe-sülnek. Emlékezzünk Julius darabbeli kijelentésére, vagy idézzük fel Marie Steuber és Olaf jelenetét, melyben az Olaf és Marie között zajló „beszélgetés" nem jut egyezségre, minthogy Marie kitörni próbál a régi kerékvágásból, míg Olaf rejteket keres. A vonzás és taszítás,, a mellette vagy ellene döntés rebbenő mozdulatait látjuk - a pillanat, a súlypont megtalálása, a térben helyüket kereső emberek a hangok által saját és másokkal megosztható lehetséges világaik ha-tárait próbálják kifürkészni. „Ne hagyjon nyomot

maga után..." - mondja Marie, mikor határt bejáró kísérletei után világossá válik, hogy ezt a teret nem képes Olaffal megosztani. „Minden kezdet visszhang" - írta Strauss *a Beginnlosigkeit*-ben, valaminek a kezdete, a valakivel megosztható világ lehetőségének felmérése érzetek, emlékek, alig visszhangzó hangok magnetizáló vonzásában, amit pedig kimondanak, amit elmesélnek, az csak később s legritkábban a dialógusban tárul fel. „A hang eloldhatatlanul összekapcsolódott a memóriával, az abszorbeáló emlékezettel." (Strauss) „Miért meséli el...", miért vetődik fel mindannyiszor, halljuk-e ezeket a hangokat, hagyjuk-e visszhangzásukat emlékezetünkben, legalább annyit, hogy miért ez a tónus? Elég ez tragédiának!

Talán nem több ez a darab, minta Marie lakásába beköltözött Olaf képessége, hogy a végig nem mondhatót megidézze, hogy felidézze látszólag értelmetlenségbe futó „beszélgetésüknek" az „előtt"-jét, és mindazt, ami a pillanat, a kettejük esetleges összetartozásáról meghozandó döntési pillanat elmaradása után következik. Így vagy másként - csak a visszaidézett hangok nem egyértelműsíthető többpólusúsága az a világ, amit másokkal megosztunk. Várakozni a hangra, mely már nem enged kitérést, talán mindhiába. Létezés egy sokpólusú gravitációs térben, ez Botho Strauss művének lényege, a „gravitáció" széttartó jelentésgazdagsága értelmében, mely szerint a létezés a teher viselése, a megterhelő elviselése, és egyben megőrzése a méltóságnak. A hang, a bennünk visszacsengő hang, saját egykor kimondott szavaink és mások hozzánk intézett mondatai segítenek minket, várakozókat abban, hogy helyet leljünk a térben.

Foucault idézi fel egyik, 1967-es *Más helyek* című előadásában a dél-amerikai falvak egyik szokását: a földművesek házának volt egy része, egy szoba, ahová az átutazó a mindig nyitva tartott ajtón keresztül betérhetett, ám mégsem találkozott a háziakkal, akik csak az áthallatszó hangfoszlányokból tudták, hogy megszállt náluk egy átutazó, s leggyakrabban szót sem váltottak egymással. Foucault heterotópiáról és heterochroniáról beszél: *másokkal együtt, ám mégsem* egyazon *térben* és *időben vagyunk.*

Fontos darabot lehet látni a Radnóti Színházban, jelentős színházi kísérletről van szó, amiért csak dicséret illeti létrehozóit. Szikora érti ezt a másik tradíciót, és vannak társai: Takács Katalin és Andorai Péter. A díszlet ügyesen élt a Botho Strauss-kötet címlapján levő Alex Colville-kép megelevenítésével.

Botho Strauss: *Az idő* és a szoba *(Radnóti Színház) Fordította: V.* Horváth Károly. *Díszlet:* Horesnyi Balázs. *Jelmez:* Dőry Virág. Rendezte: Szikora János. *Szereplők:* Takács Katalin, Bálint András, Andorai Péter, Almási Éva, László Zsolt, Balikó Tamás, Csankó Zoltán, Széles László, Tóth Ildikó.

FORGÁCH ANDRÁS

A MELANKÓLIA PÁNCÉLVONATA

Kezdetben vala - mindenek előtt es felett - a *blikkfang.* Mint Hitler különvonata, úgy robog az éjszakában előre nem látott célja felé halálos pontossággal Botho Strauss Az idő és a szoba című műve; nem tudni, hol áll meg; az utasok, egy-két beavatott kivételével, nem ismerik az úticélt; a be nem avatottak, mielőtt nyugovóra térnek, ki-kinéznek a vonatablakon; odakint vaksötét van, a pályaudvarokat elsötítették; annyit mindenesetre ők is tudnak, hogy másod-percnyi pontossággal rohan a vonat a német éj-szakában ismeretlen célja felé... A bizonytalanság könyörtelen precizitása szervezi Botho Strauss látszatra entropikus párbeszédeinek dramaturgiáját; a dialógírói szakértelem a szigo*rúan* megtervezett *iránytalanság* kényszerpályáján tartja a szerző *színpadi beszéddé* transz*ponált,* fájdalomhatárig választékos *prózáját.* Kimunkált irodalmi nyelv ez, mely gyakorta nem több mint a létező, mindannyiunk által ismert hétköznapi helyzetek nyelvének, *a hangzó* nyelvnek tökéletes imitációja, az *abszolút mimikri: amikor az, ami hasonul, végül elfoglalja, betölti annak helyét, amihez* csupán *hasonlít. A* drámai történés ezzel a helycserével, mondhatni, ki is merül, azaz a helycsere, *a funkcióváltás* lesz maga a cselekmény, és válik ezáltal a cselekmény végtelenné, sőt, tulajdonképpen befejezhetetlenné, akár egy metafizikus szappanopera.

A mindennap hallott-beszélt, érzékeny füllel rögzített köznyelvet a szerző alteregóinak hiperszenzibilis nyelvi világa *zárja* magába, és ennek a kétféle nyelvnek, a tárgyias, *külsődleges,* mindennapi, könnyedén tipizálható, szituációhoz kötött nyelvnek és az érzékeny, választékos hasonlatokból építkező, *a befelé* irányuló figyelem nyelvének váltogatása, egybecsúsztatása teszi lehetővé a helycserét: *a tárgy* felcserélését az *énnel,* az én felcserélését *a szereppel, a szerep* felcserélését *a szereplővel, a szereplő* felcserélését a *cselekménnyel, a cselekmény* felcserélését a *helyszínnel, a helyszín* felcserélését a *nyelvvel,* az akaratfelcserélését a *tudomásulvétellel* stb. Minél több ilyen funkcióváltás bonyolódik le, annál viszonylagosabbá válik minden, és annál érdekesebb a kérdés, hol érjen a mű - és miért - véget?

Ahol ugyanis, úgymond, véget ér, ott mintegy *ollóval kell elvágni,* mivel a dolgok ilyen fokú relativizálódása nem kedvez bármilyen tétre menő konfliktusnak. A konfliktus, az ellentét áthelyező *dik* egy metafizikus térbe - hogy hova, arról a maga helyén lesz még szó. Ám ez nem hogy nem kevés, hanem - minta Radnóti Színház ihletett és több mint rokonszenves előadását látva végre tudatosult bennem - a század *jelentős írói* teljesítményei közé *tartozik.*

Nem száraz, filozófiai műről van szó, tele van humorral és realizmussal, de *a humor* minden mozzanata a szorongás és *neurózis* tüneteihez kapcsolódik („Ennyit arról, akarok-e élni" - mondja Marie, mire a válasz: „Most úgy beszélsz... mintha egy rendőrviccet mondanál"). A szorongás abból fakad, hogy nem az vagyok, aki szeretnék lenni, vagy aminek képzelem magam, hogy *másvalami* vagyok, tárgy mások, tárgy a magam számára („Nem tudtam többé válaszolni, csak ismételtem a hangokat, amelyeket hallottam. Visszhang lettem" - mondja Marie, és ez a visszhangjelenség a darab egyik motivikus alaprétege), sőt, behelyettesíthető, felcserélhető tárgy vagyok („Uraim, ez a nő egy dzsóker" - mondja valaki róla), áttetszetlen és kemény („Minden olyan kemény lett rajtad" - mondják róla, mielőtt eltűnne az oszlopban, mondhatni, oszloppá válik, és: ,,... osztozom az asztalom végtelen passzivitásában... Hallgatok, és múlik az időm" - mondja az oszloppal való szóváltása előtt); az individuális, az egyéni nem létezik („Mikor megérkeztem, csupa egyforma bőröndöt hozott a reptéren a futószalag. Senki sem találta a magáét. Végül aztán elvettem egyet, csak úgy..." - mondja Marie).

Fentiek okán az én avagy bárminemű szubjektivitás létezése korántsem evidencia, s az ember útjába akadó tárgyak - egy eldobható öngyújtó, egy videofelvétel, egy beragadni hajlamos pirítóssütő, egy akku, amit télen bevisznek a meleg lakásba, még ha csak hallomásból értesülünk is létezésükről - szubjektivitások törmelékei lesznek; *beszédesek,* de egyúttal - egy ismeretlen, elképzelt külső pontból - egy nekünk címzett nyelv *szavaivá* is. Az ember csupán a *vibrálásban,* a tárgyakés azén közötti definiálatlan erőtér hullámaiban, a vibráló szorongásban érzékelheti magát szubjektivitásnak, *valakinek:* aki akar vagy tudomásul vesz, de inkább - ez tipikus Botho Straussnál - tudatosan *lemond* arról, hogy akarjon ..... mit is akartunk mi egymástól? Valamikor csak akartunk egymástól valamit?" - kérdezi Marie-től valaki, és: ,,... nincs semmi célom, életmódom sincs. De nem vagyok igazán közönyös típus sem" - mondja, mondjuk,

Olaf. Julius később visszhangozza e szavakat, másféle, kifinomult módon kerülve meg a nemakarás akarásának paradoxonát. Julius és Olaf *visszhangviszonya,* felcserélhetősége, azon túl, hogy egy körkörös dramaturgiát, körkörös világszerkezetet sugall és az örök visszatérés nietzschei képletének a mindennapiba való transzponálása, a totális felcserélhetőség legegyénítettebb alapképlete a darabban. A straussi típusokra még visszatérünk.

Hogy a humorról és szorongásról szőtt gondolatmenet ne forogjon légüres térben tovább, példaként kínálkozott az egyik legjobban megoldott jelenet, a darab második részének hatodik jelenete, amelyben a főhősnő nem kiadja a lakását, hanem *beenged* valakit a lakásába három hónapra.

A főhősnő többé-kevésbé az író egyik titkos *alteregója* (vagy mondjam így: az írói szenzibilitás, fényérzékenység alteregója?), de kezdetben csupán egy föntről megpillantott és leírt Lány az utcáról, látvány, amiről szó *esik,* amire *véletlenül* irányul a figyelem egy nagyvárosi ablakból.

A leírás *következtében mágikusan* tűnik fel a színpad terében: irreális idejű belépésekor - mert fizikailag nem érhetett volna az utcáról a lakásba ennyi idő alatt - kifogásolja a róla szóló, általa nem is hallott szavakat. Mintha az író - a másik alteregó, Julius - agyában, szájában születő szavak testet öltött *visszhangzó viszony*lagossága volna, a szavak jelentésének testet öltött, eredendő kétértelműsége - mert a szavak fel is idézik azt, amit leírnak, de egyben el is fedik.

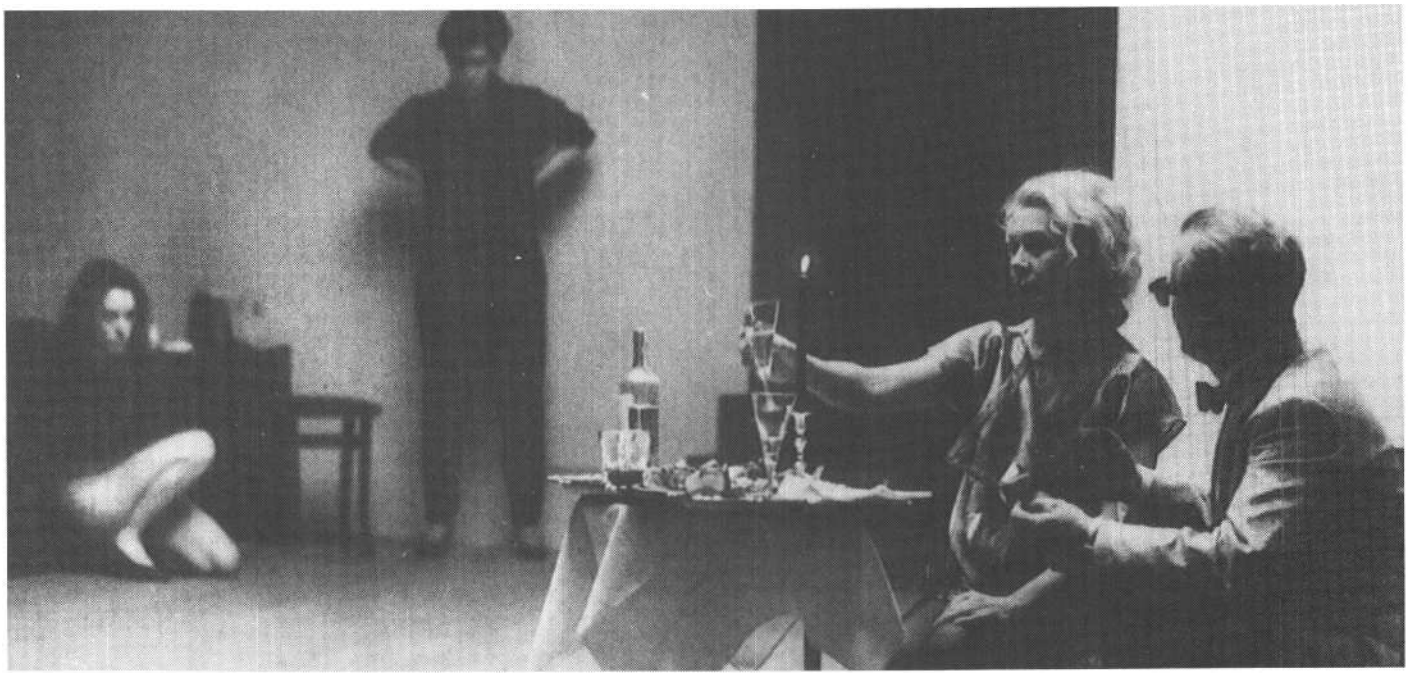
Tehát mint Lány az utcáról jelenik meg, de kisvártatva, egy újabb mágikus megnevezés következtében, Marie Steuber lesz belőle. Ez még mindig a nyitójelenet: belép egy férfi a szobába, ahol már Julius és Olaf kettőséhez többen csatlakoztak, akik helyzethez kötött hívószavakkal érkező társaságot alkotnak, hol ez, hol az a szereplő ragadja magához a kezdeményezést a beszélgetésben, és a belépő férfi - akit a története, *a helyzete mutat be,* mert be nem mutatkozik, de meséje a Lány az utcáról imént hallott történetével tökéletesen egybevág: „Öt perccel később értem ki a repülőtérre, és addigra maga már beérte valaki mással." Tehát ő az a bizonyos Frank Arnold. Az imént azt kérdezte iránytalanul: „Nincs itt véletlenül egy bizonyos Marie Steuber?"

A helyzetük süti rájuk a nevük bélyegét. A keresett Marie Steuber, mindeddig Lány az utcáról, saját elbeszélése szerint Frank Arnold *helyett* egy magát Frank Arnoldnak *mondó* akárkivel jött el a repülőtérről, ugyanúgy, ahogyan egy tetszőleges bőröndöt emelt ki kétszázötven bőrönd közül - a megnevezés tehát egyben mágikus *behelyettesítés* is, legalábbis Botho Strauss darabjában, vagyis a név, ami egy embert embertársai számára megjelöl, a többiektől megkülönböztet, az embert a sírjáig elkísérő név csak, mint a skatulyában lapuló gyufaszál vagy üvegpoharak egy pohárszékben.

Az idő és a szoba - Luc Bondy rendezése

A főhősnő, immáron vitathatatlanul Marie Steuber, a második rész hatodik képében, mivel pusztán az elutazás, az előjel nélküli *változás* kedvéért elutazik, három hónapra kiadja az író másik, írószerűen viselkedő alteregójának, Olaf-nak a lakását, az *otthonát.* Olaffal most talál kozik életében először, ez a jelenet dramaturgiájának egyik kulcsmozzanata, holott a színpadon, a legelső jelenetben, egy *másik* időben találkoztak már.

A lakás átengedése helyzetkomikummal telített („Marie: Ó, hát maga az? Olaf: Igen, én. Már nem számított rám? Marie: De... csak... valamivel alacsonyabbnak gondoltam... nem is tudom belefér-e majd az ágyamba!"), pedig a jelenet azt ábrázolja, milyen szorongató élmény átengedni a helyet egy ismeretlennek, azt a helyet, amelyben a személyes létezés megannyi titka található. Hogy az ember olykor kiadja a lakását, ha elutazik, nem pénzért, pusztán csak hogy *lakjon*



benne valaki, ez önmagában nem rendkívüli, de most váratlanul megzavarja valami az ügylet rutinszerű lebonyolódását: a két ember, akik először látják egymást, és akiknek egészen más terveik voltak egy perccel azelőtt, *együtt* akar *maradni.* Ez a komikum főforrása.

Pontosabban: a két ember úgy kezd el beszél-ni, *mintha* együtt akarna maradni. És máris az a drámai helyzet, hogy ezek ketten, Olaf és Marie Steuber, Andorai Péter és Takács Katalin, komikus motiválatlansággal ugyan, de szenvedélyesen *nem akarnak* elszakadni egymástól, azaz korábbi akarásukat vonják vissza, pedig mind-kettejük életét, életterveit keresztezné, sőt, talán lerombolná, ha megváltoztatnák eredeti szándékaikat. De *a nyelvmágiája hajtja* őket előre, bizonyos mondatokat szokás ilyenkor modani vagy egyszerűen *kedvük* van kimondani.

Mindehhez hozzátartozik, hogy odalent Marie-t *várja a taxi* (elránt az alkonyat - mondaná Ady), amitől, azaz pusztán egy külső körülménytől, a sietősségtől, attól, hogy *gyorsan* kell valamit közölni, hogy valaki, egy Marie számára mindaddig *ismeretlen férfi,* egy órát késett, és a rá való várakozás ugyancsak felkavarta a várakozó és indulni kész nőt, komikus rendetlenséggel szakadnak fel a szavak, főleg Marie-ból, mondhatni, *mélyről* öklendezi fel őket, ha ugyan van „mélység" a szavak mögött, ha lehet szavakat gyomorból öklendeni. A mélyből jött szavak komikusan összekeveredne a lehető leggyakorlatiasabb, legfölszínesebb észrevételekkel, amelyek anarchikusan, összevissza szakadoznak ki Marie-ból, ablakmosásra, rozsdásodó biciklire, egy festményen ábrázolt férfira, telefonszámlára vonatkoznak.

Az idő és a szoba a Schaubühnében (1989)

Pusztán attól, hogy nincs idő valamit *rendesen* megbeszélni, és meg kell beszélni, holott nincs semmi lényeges, váratlan közlendője az embernek, hanem egyszerűen maga a megbeszélés a megbeszélés *tárgya* és célja, de az idő*szűkétől* is, vagyis attól, hogy mintha *két idő* közé, szorultak volna, és attól, hogy valami, ami csupán élettechnikailag és nem drámailag volna *muszáj,* tehát Takács Katinak muszáj ezeket elmondania mielőtt elutazik, és Andorainak muszáj végighallgatnia, de ez a végtelenül egyszerű dolog valamiért mégis *megvalósíthatatlan,* egy-szerre mindketten úgy érzik, hogy ebben a tér-ben, ebben a leheletkönnyű muszájban *együtt* kell maradniuk. Mert a szerző gondosan óvakodik attól, hogy akármilyen személyes motívumot is felfedjen vagy megjelenítsen, megelégszik a felvázolt jelenet technikai feltételeinek megteremtésével és a jelenet lebonyolításával, abban a rövidebb időhosszban, amelyet jelenetről jelenetre való építkezés során, a második részben maga szabott meg magának - szemben az első résszel, amely fiktíve egyetlen hosszú kép, holott ugyanilyen rövid jelenetekből építkező, csupán a szereplők együttes jelenléte miatt az elfedett.

Attól eltekintve, hogy klasszikus trükk egy színpadi jelenet lebonyolításánál olyan *akadályt* elhelyezni, ami egyben *gyorsítja* a történést, Botho Strauss - miután felgyorsította a jelenetet, amelybe a személyes érzelmektől teljesen mentes (mondhatni, vákuumfóliázott személyességű), de a másik *személytől* való elszakadni képtelenség bravúros oximoronját, önellentmondását építette bele - *váratlanul, hirtelen* vet véget neki. Anélkül, hogy bármilyen csúcspontra érne, mondhatni, még a kezdet kezdetén, Botho Strauss véget vet a jelenetnek, mint említettem, ollóval vágja el, anélkül, hogy *megoldaná,* a szó bármilyen értelmében - éspedig ritka színpadi instrukciói egyikével vet véget a képnek Marie egyre szakadozottabb utolsó monológja után: „Marie Steuber a férfi vállára hajlik. Sötét."

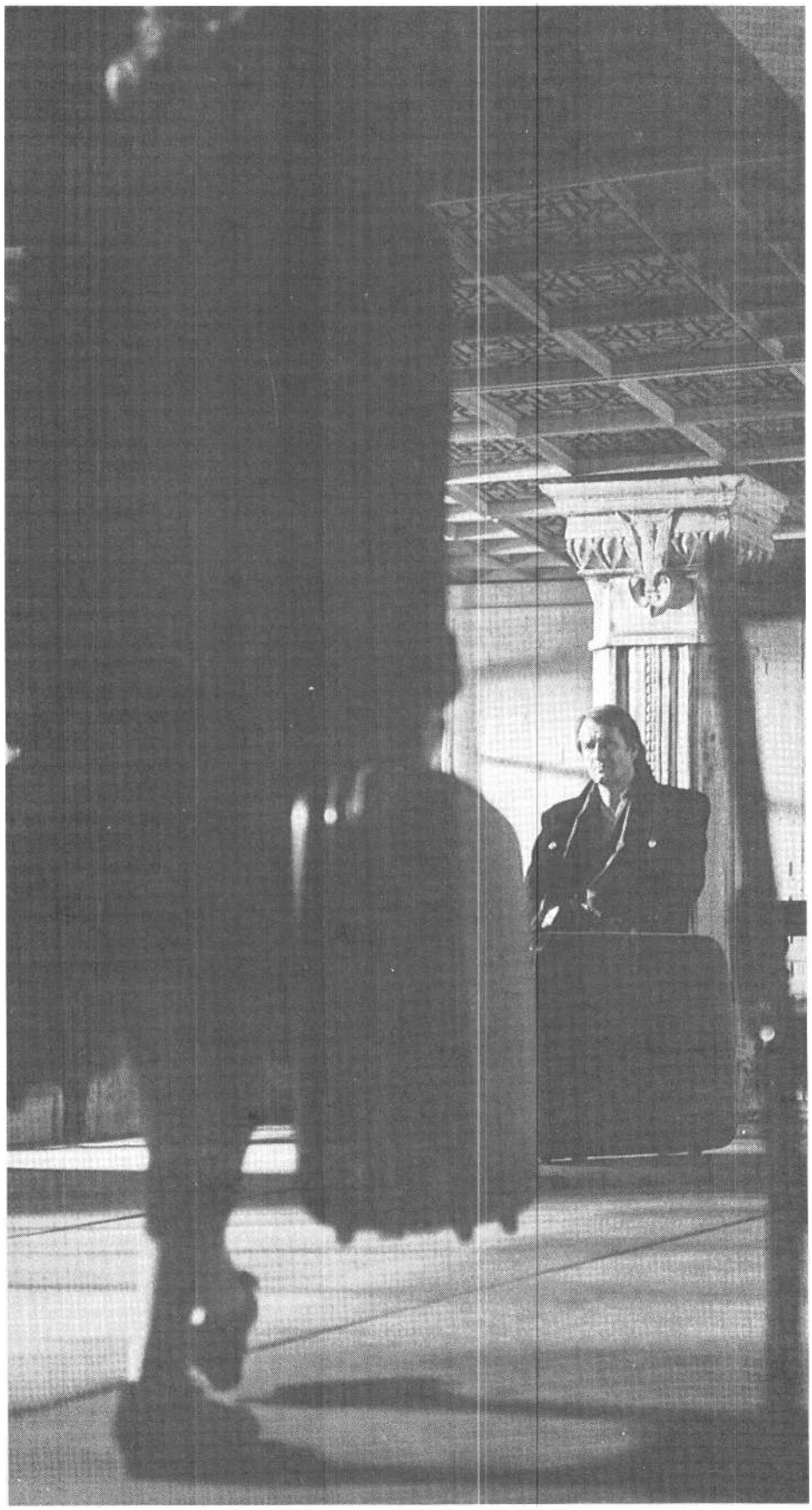
És itt követi el Szikora az első - nem végzetes, hanem jellegzetes - hibát az egyébként jól megkoreografált jelenetben: Takács Kati, amint, híven a szerzői instrukcióhoz, ráhajol Andorai vállára, zokogni kezd vagy felzihál, gesztusa érzelmet - nem emlékszem, hogy Andorai viszonozza-e ezt -, viharos, elfojtott érzelmet fejez ki (ugyanígy tesz a darab végén is, a záróképben). A színésznő felvonagló zihálása, ez az explicit érzelemnyilvánítás olyan *epikus-drámai* jelleget kölcsönöz Marie Steuber figurájának, ami az eredeti műből hiányzik. Amivel nem azt akarom mondani, hogy érzelmek nem jelenhetnek benne meg, vagy hogy ne sugalmazna bizonyos érzel-mi állapotokat a dialógus. De. Itt jön a de. Ezek az érzelmek máshová vannak elrejtve. Nem véletlen például, hogy nem látjuk azt a *festményt,* ami-ről az imént Andorai beszélt, megdicsérte, a festmény Takács festménye volna, a húgát ábrázol-ja egy férfival, aki... Marie nem fejezi be a mondatot, egész kisregény lenne ez a festmény, de a díszletben, nagyon helyesen, nincs egyetlen festmény sem, Andorai a levegőbe, a színpadi ablakon kifelé bámulva beszél, és nincs is szükségem a festmény látványára, csak megzavar-na, mindenféle összefüggéseket teremtenék Takács és a festmény között, arra van szükségem,

hogy a szereplők *erről* beszéljenek. A biografikus-személyes nem lehet anyaga ennek az előadásnak. Az érzelmek ugyanis Botho Straussnál nem a helyükön vannak, vagyis nem azon a helyen, ahol megszoktuk őket. Nála semmi sincs ott, ahol megszoktuk volna. Csak látszólag.

Az Idő, aminek ábrázolására a mű előadóinak szövetkeznie kell, *minden* epikai és drámai ősei*lenségeként* lép fel a műben. Így is írhatnám: az Idő itt minden linearitás és fejlődés halálos ellensége, az Idő maga III. Richárd, a Dráma és az Epika pedig a meggyilkolt trónörökösök.

Ha valamit ollóval vágnak el úgy, hogy nem fejlődik tovább, hanem csak véget ér, az *nem épül, nem fejlődik. Egymás mellé* helyeződik, különféle képekben, és én, a néző, állandóan összefüggéseket teremtek, fiktív folyamatokat rekonstruálok a nyelv asszociatív jellegével visszaélve.

Mivel az egyik jelenetben találkozik Olaf és Marie, a másik jelenetben Olaf egy bizonyos Marie-ról, volt feleségéről beszél Juliusszal, ámbár igen különböző benyomásuk, mondhatni, szélsőségesen ellentétes benyomásuk van ugyan-arról a személyről, a harmadikban valaki Marietól egy bizonyos Olaf után kérdezősködik, és választ is kap - mi a lehető legtermészetesebb, legszükségszerűbb módon összefüggéseket létesítünk, mert így élünk, így gondolkozunk, feltételezzük, hogy valamikor az időben Olaf és Marie megismerkedtek, Olaf elvette Marie-t feleségül, aztán elváltak. Azonban Botho Strauss *nem* eb*ből az irányból* írta meg művét. Nála úgy van egy-másutániság, hogy az, ami valamilyen dologra *következik,* meg is előzhetné, bár magában a műben nem véletlen a sorrend és mégsem előz-heti meg: zenei okokból, illetve egy titkos, nehezen fölfejthető, mágikus konstrukcióhoz való ragaszkodása miatt.



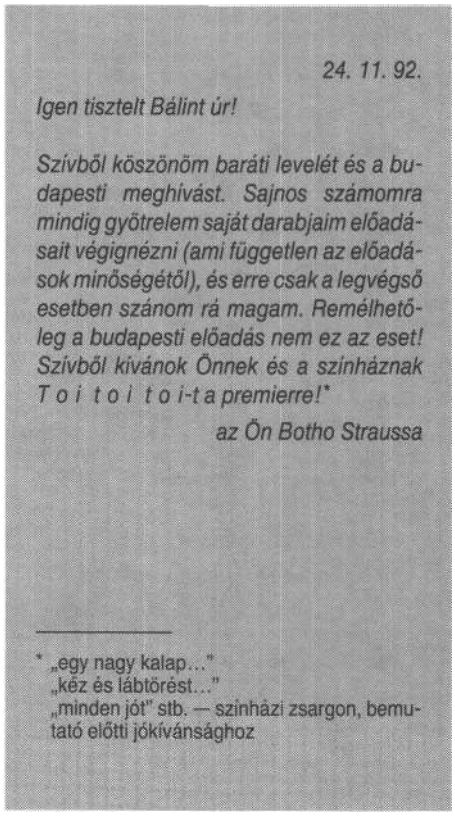
Ha akarom, a Szikora-féle előadás számos „hibát" elkövet, amivel eltér az eredeti mű szellemiségétől, és fokról fokra, lépésről lépésre visszacsempészi, visszacsepegteti belé a linearitás, a fejlődés, a lélektani realizmus - a szerző által horror vacuival elutasított - kísértetét. A szerzőnek ugyanis rendelkezésére áll két olyan - jobb szó híján - realitás, amit egy józanul végiggondolt magyar változat tiszta formában nem használhat. Ez egyfelől bizonyos nagyvárosi típusok hosszú ideje tartó létezése, elfogadottsága, illetve a nyelv - ezen típusokhoz, illetve egy irodalmi hagyományhoz kötött - hihetetlen artikuláltsága, a szavak olyan jelentéstöbblete, amit *mitográfikusnak* is nevezhetünk - ismét jobb szó híján. Botho Straussnak, hasonlóan

Andorai Péter (Olaf)

Thomas Bernhardhoz, nem kis szerepe van abban, hogy ezek a típusok, ez a nyelv elfogadottá váltak. Ő tehát teremtőjükként is él ezekkel az eszközökkel. De nincs mit tenni, a szikorai „hibák", de inkább *elmozdulásokat* mondanék, nél-kül magam is képtelen lettem volna közelebb fér-kőzni a Botho Strauss-i gondolkodás lényegéhez, egyszerűen kulturális okokból. Bizonyos típusok, bizonyos szófordulatok számomra csak magyarul jelentik azt, amit jelentenek. Ha van is képem egy bizonyos német hivatalnoktípusról, ha értem is a kifejezést, az *ott,* akkor sincs a he*lyén.* Csak a Radnóti Színházban tapasztalt el-*mozdulások,* illetve a Berlinben látott előadások emlékezete, a kettő együtt világosították fel arról, hogy mit is látok. Ily módon tehát ezek a hibák szükségszerűek, nélkülözhetetlenek, kikerülhetetlenek, de mégiscsak hibák, így hát megemlítenék most egy-kettőt, nem kritikai éllel, pusztán csak azért, hogy közelebb kerüljek saját elmélkedéseim végcéljához.

A legtöbb ilyen „hiba" egyébként *a blikkfang* kategóriájába esik. Az alapkép, a díszlet nem: az, figyelembe véve a színpad adottságait, tökéletes, benne, hátul, a csalóka mélységben a később megszólaló oszlop tömörnek és valódinak tetszik, mi több, személyes viszonyom van hozzá, a tér üressége, fehérsége, a benne jelenetrőf jelenetre vándorló barna üvegezett szekrény, a keskeny, fehérre festett, vasalt ajtók, amelyek hajdani padlásteret sejtetnek, valamilyen diszfunkcionalitást érzékeltetnek kimondatlanul, vagy utalnak arra, hogy ebben a térben nem mindig laktak és nem egyszerűen laknak az emberek; a színpad méreteihez képest monumentális ablaksor - bár hiányzik a szerző előírta szemközti homlokzat -, amelyhez hasonló ablaksorok nélkül tizenkét éve a Nyugat-Berlini Színházi Találkozó tíz előadásából három-négy elképzelhetetlen lett volna-szép, a fények szépek, pontosak.

Ám mindenféle kellékek bukkannak elő ebben a díszletben a szereplők kezeügyében, legtöbbször természetes egyszerűséggel, mágikusan indokoltan, mondjuk, egy barna pléd - ami *a legbarnásabb nap* kifejezésből születik, találóan -; kihűlt pirítós, amit Andorai ráérősen megken, az elhúzódó délelőtt pompás szinonimájaként, miközben Bálint az ablakon kibámulva monologizál; de olykor egyszerűen a színész fel-adatának megoldása céljából, egy állítólagos típus megjelenítése érdekében (a típusokról lesz még szó), mint amilyen például a sehonnan felbukkant vörösesbarna hegedű Almási Éva kezében, amit egy megszólítással való próbálkozásakor bizonytalan mozdulattal az állához emel; zsebkomputeres játék, amit két egymással rivalizáló férfi vesz elő, egy előszobai várakozás során, mire, poén, a harmadik egy mezei kulcscsomót vesz elő; gégemikrofon, ami, szerintem, két ember között, akik között történhetett valami, csak nem emlékeznek rá, mikor, hol, hiteltelenné teszi a bármikor is létrejöhetett intimitást, de pezsgően humorossá a jelenetet, csak a hangsúly helyeződik át egy idegen körülményre, kitűnően megoldott helyzetgyakorlat lesz belőle; távirányítós játékautó; az egyik várakozó férfi különös járása - mint kelléket említem, mert



24. 11. 92.

Igen tisztelt Bálint úr!

*Szívből köszönöm baráti levelét és a budapesti meghívást. Sajnos számomra mindig gyötrelem saját darabjaim előadásait végignézni (ami független az előadások minőségétől), és erre csak a legvégső esetben szánom rá magam. Remélhetőleg a budapesti előadás nem ez az eset! Szívből kívánok Önnek és a színháznak T o i t o i t o i-t a premierre!**

az Ön Botho Straussa

* „egy nagy kalap..."
„kéz és lábtörést..."
„minden jót" stb. — színházi zsargon, bemutató előtti jókívánsághoz

nagyszerűen van kivitelezve - vagy maga a végig hangzó francia nyelvlecke, mely talán a mű kulcsszavait visszhangozza egy férfi és egy nő hangján, többnyire színváltozáskor. A nyelvlecke később valószínűleg a főhősnő fejébe jut egy walkmanon át, vagy erősítőn át visszhangzik - az utolsó jelenetben Marie hangsúlyozottan franciául tanul, némán artikulálja a francia szavakat, fülén a walkmannel. A francia nyelvlecke hangzásvilága némileg kioltja az oszlop beszédét, amit egyébként szépen old meg nem tudom, ki, nem ismertem fel a hangját. Marie hangja, miközben fejét az oszlopnak dönti, bevisszhangosítva úgy szól, mint a francia nyelvlecke, mely a darab kulcsszavaira kifejezetten *rámutat,* ezáltal gyengíti azok *saját helyükön* való hatásfokát, bár talán eligazodni is segít a szavak világában. Ám a francia nyelv tanulásának összekapcsolása Marie zokogásszerű hangjával, kétségbeesésével, valamilyen fejleményekre enged következtetni. (Menekülés?) Nem föltétlenül biografikus, nem is biológiai fejleményre, de mégis valamilyen elmozdulásra az alappontról, holott...

Holott nincsenek fejlemények.

A második rész második képében egészen pontosan kiderül, hogy milyen viszony van drámaiság és a színpadi valóság között. A *vad dulakodás,* ami Szikora rendezésében egy könyv körül kibontakozik - a férj, pontosabban Rudolf, aki az első jelenetben a Télikabátos férfit játszotta, ki akarja dobni az ablakon a könyvet, Euripidész *Medeiáját,* amit Marie olvas - azt jelzi, hogy a szemünk láttára, úgymond, *elmérgesedett* a helyzet.

Miközben Rudolf a padlón ülve távirányítós autójával játszik, mint saját házasságuk vagy együttélésük elképzelt gyermeke, megkettőződött, infantilis férfi - szellemesen visszatükrözve Marie megkettőződését, mai nőre és mitikus lényre - Marie, a szófán ülve és nem a falnak háttal, mint az eredeti, egyébként nem szentség, instrukcióban áll, makacsul vissza-visszatér arra, hogy a görög mítoszt saját helyzetükre rávetítse. Marie-nak ez a megszállott igyekezete természetesen rokonszenves, a férfi bizonyos értelemben korlátolt, amikor képtelen őt követni ebben, de nem történik más, mint hogy Rudolf kijelenti: „El fogom venni tőled a könyvet. Elég a tragédiából. Kivágom az ablakon." Mire Marie így válaszol: „Ne is játssz a gondolattal. Légy okosabb, mint Jászón." Ez a dialógus magyar szín-padon valószínűleg nem hangozhat el dramatizált, némileg túlhangsúlyozott akció nélkül, egy-szerűen azért, mert nincs tradíciója annak, hogy az elhangzó szó, frázis, nyelvi fordulat, egy nagyon ökonomikusan felépített térben, majdhogy-nem önerejéből jelentse azt, amit jelent. Itten - nagyon hatásosan - bunyózni kell, harapni, dulakodni. Pedig a Botho Strauss-i dramaturgia egyik kulcsa az, hogy ezek a dolgok a színpadon alig láthatók, illetve csak akkor, ha kifejezett utalás történik erre. Mert a verekedés is nyelv, egy ismeretlen nyelv szava. Csak akkor lehetséges, ha tényleg kimondja valaki.

A második rész negyedik képében - a német eredetiben - sokszor elhangzik az angol-amerikai *job,* azaz „állás" szó. A német nyelvi közegben hangsúlyt kap ez aszó, az amerikanizálódott világ szava, tárgyként viselkedik, mégpedig olyan tárgyként, amelynek tétje, hogy felcserélhető legyen Marie Steuberrel, ezzel az érzékenynek megismert lénnyel, aki ebben a jelenetben gyertyafényes (kitűnő szikorai blikkfang) vacsorán látja vendégül Ansgart, László Zsoltot, aki az első részben a Férfi, akinek nincs meg az órája volt és, még az első részben, még névtelenként, Marie-nak szegezte a kérdést, hogy *annak idején* mit akarhattak egymástól. Most, a szerző szigorú előírása szerint, ugyanaz a színész egy Ansgar nevű egyént alakit, aki magát *tipikusan* rondának tartja, és attól szorong, hogy ez az általa *tipikusan* csinosnak leirt, szőke baba csak azért hívta meg vacsorára, és azért kinálja

fel magát neki, hogy megkapjon egy bizonyos állást, vagyis ebben az annak idejénben tényleg nem tudja, hogy mit akarhat tőle. „Ha az állás kell, mondd meg egyenesen." Mire Marie: „Nem tudom, milyen állásról beszélsz. Nem kell állás. Nincs állásom." A *job* szó tizenegy-szer hangzik el az eredetiben, míg végül Ansgar, a szerző instrukciója szerint, önbecsülése védelmében, durván abban a pillanatban, amikor Marie kijelenti, hogy most hallotta meg életében először a saját nevét, mintegy a név, Marie arcába vágja a szalvétát, és azt mond-ja: „Egyet mondhatok neked. Meg fogod kap-ni ezt az állást. Meg fogod kapni. Akkor is, ha a fejed tetejére állsz. Meg fogod kapni ezt az állást. És semmi mást!" Mire Marie: „Én is mondhatok neked valamit: meg fogsz kapni engem - engem és nem mást." A két dolog, a szubjektivitás egy úgynevezett főhősnő személyében és egy áruházi beosztás egy bonyolult játszma végén tökéletesen felcserélhetővé vált.

Ebben a játszmában az erotika minden mozzanata alárendelődik annak a tipikus, naponta megélt egzisztenciális szorongásnak egyfelől, hogy nem magamért szeretnek vagy vonzódnak hozzám, illetve annak a másik egzisztenciális szorongásnak - és a szerző mesterien teszi bizonytalanná Marie pozícióját egy instrukcióval és visszakérdezéssel, amikor *tompán* (így a szerző) visszakérdez, hogy Ki? (kapta meg az állást) -, mely szerint egy nő csak úgy érhet el valamit az életben, ha mindent kockára tesz. A második rész következő, ötödik képében a képlet játékosan megfordul, ennek az állásjátéknak az inverzét látjuk. Marie Steuber lesz a végén belépő egymondatos főnökasszony - ha akarjuk, azt is gondolhatjuk, hogy ez volt az a bizonyos állás, de inkább ne gondoljuk -, és a három férfi Marie megjelenéséig egy főnöknőnél való előszobázás komikus furcsaságán évődik egymással. Hogy mi a cselekmény? Ez itt a kérdés, de Csankó Zoltán, Széles László és Balikó Tamás szorongása a szófán, pici magánszámaik, egymással való behelyettesíthetőségük kényelmetlen tudata betöltik és előrehajtják a jelenetet, aminek zárómondata Marie szájából hangzik el, és egyben a jelenet idődimenzióját helyezi előtérbe - „Szívesen elhallgatnám önöket még egy ideig, uraim" - vagyis azt, amit beszélnek, puszta időtöltésből. Nem derül ki, nincs is jelentősége, hogy melyikük várakozott hiába, a várakozás egy speciális esete *történt.*

Marie Steuber a második rész első jelenetében Frank Arnoldnak, azaz Balikónak, akivel együtt érkezik, vagyis végre mégis találkozik a repülőtéren, holott egyszer már, *ugyanakkor,* elkerülték egymást, mindenre azt mondja, hogy

Tóth Ildikó (Alvó nő) és Takács Katalin (Marie)

Almási Éva (Türelmetlen nő), László Zsolt (Férfi, akinek nincs meg az órája) és Széles László (Teljesen ismeretlen férfi)

nagyon szívesen. Erre a makacsul visszatérő nyelvi mozzanatra, ami a megérkezés mozzanatosságának (hogy *éppen,* és hogy *alig* érkezett meg valaki, mintha elharapna egy mondatot, vagy hiányos mondatokkal beszélne) nyelvi tükre, a szerző pontos, élettechnikai, nem lelki, indokot ad, mert Marie egy későbbi mondatából ki-derül, hogy számára most már minden csak jobb lehet annál, ami volt, olyan *szörnyűséget* hagyott a háta, fizikailag a háta mögött.

A szerző - önmagához híven - kiélezi a nyelvi helyzetet: az első részben Frank Arnold azt közölte a szobában összegyűlt társasággal, hogy ő csak öt percet késett, és Marie Steuber mégsem várta meg, most viszont a megvalósult találkozásban már *túlkéső* van ahhoz, hogy bármit is lehetne csinálni, amit az ember egy idegen városba való megérkezéskor tehetne, tehát ismét csak „kiestünk" az időből. Ennek következtében a kurta jelenet végefelé, meglehetősen sietősen, Frank Arnold, akit a nő monoton *szíve*senjei hajtanak előre és izgatnak fel, de mondhatni, csak bizonyos mondatok *kimondhatósága* irányába, felteszi a végsőnek szánt kérdést: „Felkínálhatnám magának rögtön a hálószobámat", mire Balikó legnagyobb megrökönyödésé-re, mechanikusan - és ez a mechanikusság, mint Moliére-nél, itt is a komikum legfőbb forrása - Takács ugyanúgy válaszol: „Nagyon szívesen", mire Arnold: „Ezt csak így mondja, mikor nem is ismer?" Mire Marie: „Ezen eddig nem is gondolkodtam." Mert nem gondolkodik, hanem csupán beszél.

Szikoráék itt komoly szexuálgimnasztikai gyakorlatokat illesztenek a jelenetbe a szófa és a két kitűnő színész ruganyossága, fizikai ereje segítségével, nem mondom, hogy nem mulatságosan, nem mondom, hogy nem figyelemfelkeltőn és eredetien, de mégis elmozdulva a mű alaprétegétől. Mert Botho Strauss nem lenne az, aki, ha nem csavarná tovább - megőrizve annak látszatát, hogy a tipikusban marad: „Marie: Tudja, hogy nem látszik makkegészségesnek?" -, ami határozottan emlékeztet a Csehovból ismert: *hogy* megöregedett!-re, de a válasz radikálisan más, váratlanul poétikus és brutális, de nem dönti el, hogy lényeges vagy csupán látszólagos az, amiről Marie, pusztán a játékszabályok becsületes betartása végett, kötelességének tartotta *idejében* nyilatkozni. „Erre az arcra gondol? Erre a törékeny öreg maszkra... erre a szerencsétlenségre... ezt látja?" - válaszolja Arnold, de ez a látszólag vallomásnak szánt közlés mégsem válik személyessé, a társalgási dráma keretén belül marad, közlés valami külső dologról, a maszkszerű arcról, kérdéssel közölt állítás.

„Csak azért kérdezek, hogy ne kelljen válaszolnom" - mondja a Férfi, akinek nincs meg az órája. A szerző visszatérő nyelvi trükkje, hogy kérdésre kérdéssel válaszolnak, vagyis a beszédhelyzetet tartják elevenen, de nincs igazi előrelépés vagy kilépés abból. A Türelmetlen nő, *Almási,* kapásból így válaszol - kérdés, hogy válasznak tekinthető-e ez a válasz: „Akkor kérdezz csak. Faggass ki! Kérdezz! Kérdezz!... Megfulladok, nem bírok élni, ha nem kérdezel!" Vagy : „Kicsoda maga valójában?" - kérdezi az Alvó nő Almásitól. Mire a válasz: „Hogy ki vagyok? Maga az egyetlen, aki segítségemre lehetne, hogy megnyugtató választ kapjak erre a kérdésre."

Botho Strauss darabjaiban valójában egyet-len szereplőnek sincs saját nyelve, hanem önnön típusa *mögé* húzódva - mint valami fedezékből vagy radarállomásról - csupán jeleket bocsát ki a nyelv segítségével. A típus helyett inkább megnevezettet mondanék - nem véletlenül utal a homéroszi epitheton ornansokra játékosan a szerző bizonyos szereplők nevével, de a szövegben több helyütt is -, a típus a sarokba szorított, negációban létező, nagyvárosi lény neve, mint amilyen, a Férfi, akinek nincs meg az órája vagy az Alvó nő, vagy a Teljesen ismeretlen férfi. Ez a típus inkább valamely *közlés* egyszeri allegorikus formája, inkább benyomások kikristályosodása, mint szociológiai értelemben vett típus, bár a modern társadalomtudomány nagyszámú, olykor nevetségesen nagyszámú, laikus számára gyakorta öncélúnak tetsző típusainak - melyek kezdeményeit a való életben most láthatjuk nálunk is megjelenni, és ezeknek a homályos körvonalú, változatosan öltözködő, ráérő *vagy valahova folyton* siető embereknek a yuppie-tól az igazgatótanácsi tagig, a computerügynöktől a parlamenti képviselőig terjedő új típusoknak köszönhetően lehet nálunk egyáltalán mainapság Botho Strauss-darabok színpadra viteléről gondolkodni -, tehát ezeknek az áltudományos típusoknak a játékos inverze, formailag a felvillanó benyomás *fragmentális* jellegének rögzítése a névvel.

„Meglátnak innen az ablakukból, és már kész is az elítélő vélemény" - mondja Marie a darab elején. Később ugyanő a nagyvárosi forgalomról: ,,... nem más mindez, mint általános nyugtalanság a hirtelen általános megállás előtt". Vagy: „Itt lakom a város közepén, és a tomboló forgalomban nagy, néma szobák vesznek körül." A mozgalmasság és az elszigetelt figyelem ellentéte. A véletlen mozzanat mint örökérvényű jellemző. Grof3stadt, city, downtown, boulevard, - elmagányosodás az ún. tömegtársadalomban Ennek a fajta típusalkotásnak egyenes következménye vagy oka a nyelv mágikus hatalmának művészi abszolutizálása. Ezért (is) szól rá Julius kétszer is Marie-ra: „Nehogy előidézze" - mármint azzal, hogy beszél valamiről. Egy idegen - teszem a francia - nyelv elsajátítása egészen más metaforikus értelmet kölcsönöz ennek az

alapgondolatnak - már önmagában pszichologizáló, hiányzik belőle a mágikus elem, céllal történik. Vadabb, furcsább, különösebb ötletnek tartanám, ha németül tanulna Marie. Ezt csak úgy mondom. „Csak tévedésből mondtad, hogy »agyő« - mondja az Alvó nő. - Valami egyszerű, végérvényes szót kerestél. Es egyszerűen eltévesztetted." Tehát az illető a szót hibázta el, nem az életét. Vagy így beszél a Férfi, akinek nincs meg az órája, László Zsolt: „Azt hiszem, nekem sikerült mondanom neki valami fontosat... Olyan fogalmat adtam neki a betegségéről, amellyel együtt tud majd élni. Okosan kell ilyenkor megválogatni a szavakat..." Ennek a grammatikai-szintaktikai-szemantikai világnézetnek a kiterjesztése a dráma világára a Medeia-jelenetben Rudolf mondata: ,,...ez a költemény elhatalmasodik rajtad".

Takács sápadtsága - „képernyősápadtság", ahogyan a darab elején elhangzik, mert a jelzők is fragmentálisak, nem csak a típusok - halálosan pontos. Pontossága nem a fehér árnyalatából, hanem a sápadtsághoz tartozó, pontos játékából következik - ezt a passzívan-aktív lényt kell egy és *akkor a* pasas-szerű jelenetsorban, nagy állandósággal megjeleníteni. Nem csupán őt idézikfel, hanem neki is megvan az a képessége, hogy valakit felidézzen, esetünkben az Alvó nőt, aki később Juliushoz, Olaf párjához kapcsolódik párszerűen (ez egy szabályos quadrille, igazi négyes, Olaf, Julius, Marie és az Alvó nő személytelen erotikával átitatott négyese), csak a szerző szemérmesen elosztja közöttük, elsősorban az első három között, saját mondatait, és különválasztja őket, Julius az Alvó nővel, Olaf csak Marie-val foglalkozik, és viszont. Ez a négy ember, de inkább az első három, funkcionál a szerző alteregójaként, a férfiak esetében leplezetlenebbül, Marie-nál leplezetten. Épp ez a leplezettség hívja fel rá a figyelmet - Takácsnak egyszerre kell az erotikus kíváncsiságnak vagy egyáltalán érdeklődésnek, illetve saját érzéseinek kiszolgáltatott nőt, nőiességet és a túlzottan, szinte kényszerneurotikusan hiperszenzibilis, rejtőző intellektust *megjelenítenie.* Pontos leszek: nem *kell* ezt tennie, de ezt a terhet viszi törékeny vállán, nagy magabiztossággal. Annak okaira, hogy egy író miért egy nőalakban találja meg az önkifejezés teljességét, nem akarok most kitérni. Az Alvó nő majdhogynem Marie öntudatlan árnyéka, erotikus kivetülése - a tehetséges Tóth Ildikó játssza, aki egyszerre álomszerű jelenés, és ugyanakkor a fiatalság öntudatlan könyörtelensége is megvan benne -, de ez nem teszi könnyebbé Marie feladatát, hogy megfeleljen a követelményeknek, amit elsősorban az előadás ritmusa támaszt vele szemben: a belépések, gyors váltások kötelezően mágikus ritmusa, illetve az egyes jeleneteken belüli *rit-*

Balikó Tamás (Frank Arnold) és Takács Katalin (Koncz Zsuzsa felvételei)

musváltások. A díszlet erre nem mindig alkalmas, például amikor két ember valószínűleg a fürdőszobába távozik sietős szeretkezésre - ez csupán valószínűsíthető, de egy normális partyn nem keltfeltűnést-, eléggé illúzióromboló, hogy az ajtó mögött fekete színfalak sötétlenek. Az a járás úgy, ahogy van, elég kiábrándító.

A ritmus és a mágikus ritmusváltások, a jelenlétek megoldása és nem valamiféle jellemábrázolás jelentik az igazi kihívást, és Takács állja is ökonomikus, érett színészetével. A melankólia ugyanis nem a jellem, hanem az alkat része. Alkatot játszani viszont tulajdonképpen lehetetlen. Alkatot csupán élni lehet. És ez - lehet, hogy most csodálkozni fognak egyesek - elsősorban ritmusérzék és nem mimézés kérdése. A legfontosabbak Takács mágikus feltűnései és eltűnései. Amikor felzihál - vagy zokog? - , megtöri ezt a ritmust. A nézőt megzavarja ez a dramaturgiai hangsúly. A tapserőre hat tompítólag, nem engedi, hogy a kellemes, bizsergető feszültség tapsban oldódjon ki a nézőtéren, mert azzal vagyok elfoglalva, hogy váratlanul *együtt* érezzek. De ez rendezői és nem színészi probléma.

Bálint és Andorai, Julius és Olaf, ami a színpadon való tartózkodást illeti, viszonylag kényelmes helyzetben vannak, ha bejönnek, többnyire bentmaradnak, egyetlenegyszer kellene Bálintnak *kimenni a* darab szerint, akkor valamiért Szikora visszatartja. Az eredetiben Andorai úgy beszél róla, hogy *nincs jelen,* miközben Bálint a szomszédszobában telefonál, és ennek van egy nüansznyi jelentősége, egy *elmaradt* üdvözlet miatt. Ez az elmaradt üdvözlet hiányjel, szünetjel, nemlét - és az egész utolsó dialógusuk erre a szorongást keltő hiányra épül, metsző öniróniával.

A szerepük felépítése olyan, hogy mindig elöl-ről kell kezdeniük a színpadi létezést, de nem léphetnek ki eleve adott tartásukból. Itt is segít a jó öreg rutin, Bálint mindig Bálint, Andorai mindig Andorai, de ennél azért több történik. Bálint kibámul az ablakon, és kissé kásásan, rekedtesen, lágyan beszámol valamiről. Ugyanígy guggol az Alvó nő keze mellé, és a lány ujjpercein keresztül, egy mikroszkopikus részlet segítségével mindent elmond a lányról. Csak leírást ad, egy pillanatra sem lesz szenvedélytől átfűlt a hangja, de mivel Andorai metafizikai sziámi ikre - a második rész hetedik képében kiderül, hogy Andorai hívta. lakjanak együtt, de már mintha bánná ezt az együtt időzést-, ott kezd érdekessé válni a játszma, amikor egymás színészi eszközeit dobálják egymásnak, alig észrevehetően, de mégis az amerikai kosárlabdázókéhoz hasonló akrobatikával. Bálint - nem kizökkenve lágy, engedékeny tartásából, éles lesz és metsző --, Andorai - aki tud férfiasan, kizökkenthetetlenül hallgatni - duzzogó lesz, békülékeny, bensőséges. Befejező csörtéjük - Ansgar elmaradt telefon-üdvözlete ürügyén (vajon ez az Ansgar ugyanaz az Ansgar, aki *annak idején* hisztérikusan állást tukmált Marie-ra?) - ragyogó megoldása

köznapi és hiperszenzibilis komikus elegyítésének: egy gondolatmenetet kényszerneurotikusan követni a végállomásáig, utána játékosan megmaradni a bizonytalanban és élni tovább. Marie maga a tömény melankólia, a két férfi a melankólia szüntelen szemlélete: olyan színészet szükségeltetik ehhez, amelyiknek az intellektualitás - nem föltétlenül a műveltség - ad tartást. Az intellektualitás itt bizonyos szavak, gondolatmenetek artikulálásának képessége. De ez a képesség egyúttal azt jelenti, hogy ezeknek a száraz értelmiségi mondatoknak a teljes, rejtett érzelemtartományát is állandóan mozgósítani tudják. Ehhez kell az a bizonyos tartás, ami nem csupán színészet kérdése. A barátság az egymásnak barátsággal, mintegy beszélő háttal hátat fordítani tudás képessége. Kettejükből jön, de a többi színész színpadi hangulatából is, hogy társulatszaga van a társulatnak.

Ebben nem kis szerepe van Almási Évának, aki az egyik legnehezebb szerepet játssza a Türelmetlen nő személyében. Sem nem alkat, sem nem tartás, hanem *állapot,* éspedig idegállapot, amit meg kell jelenítenie, hátulról előre jőve, egy-egy szereplőbe akaszkodva, visszapenderülve. A szerep - negativitásában - éppolyan töredékes és alkalomszerű, mint az alkalmi Swatch-órák, amiket Almási emleget. Azaz érdekes ben-ne, azért tudok mindig odafigyelni rá, mert agresszivitása igazi sebzettség, elbizonytalanodásai, visszavonulásai észrevehetetlenül kidolgozottak.

Balikó fizikai jelenléte, súlya kissé túl sok mindent eldönt - mintha színészileg visszaélne ezzel, és az eszköztelenséget nem az eldobott és felhasználatlan gesztusok révén érné el, hanem pusztán megkerülve a belső munkát, ami az eszköztelenségig vezet. Ezzel együtt imponáló a széthullás pillanatában. László Zsolt tele van robbanó - olykor a figura körvonalait elmosó - energiával. Csankó és Széles pedig a legjobbfajta színpadi humorral oldja meg feladatát - kis-emberekként, nem művészekként nyilvánulnak meg, clownok, de ugyanakkor figurák.

Ez a vonat nem az a vonat. Mintha azt is látnám, merre tart. Itt-ott megáll, utasokat is felvesz... De minek egy újabb blikkfanggal ezt befejezni? Én végig nagyon jól éreztem magam.

KOMPOLTHY ZSIGMOND

HANGOK A SÚGÓLYUKBÓL

TIZENKETTEDIK ESTE

Criticus lakásán vagyunk. A háttérben halk szalonzene a lemezjátszóból, az asztalon lazacos, *szalámis, libamájas szendvicsek mosolyognak, kis kosárkákban szeletelt baguette szemérmeskedik, Brahms-barna* tea *gőzölög,* a hasas *findzsában* etióp *kávé - akárha a* Café *de la Praix szeparéjában lennénk. Furoricus nem is állja megjegyzés nélkül: „Telik persze* a jó zsíros *ösztöndíjból..." Mire Flegmaticus* odasúgja *neki:* „Maga *inkább vigyázzon, hogy fel ne kerüljön a Mikó-kör* bélistájára..." *Furoricus már nem tud felelni, mert Criticus emelkedik* szólásra

CRITICUS Uraim, azért kérettem ide önöket...

FLEGMATICUS Tudom, tudom, revizor érkezik hozzánk...

FURORICUS Jézusom!

CRITICUS Az ördögbe is, már megint hülyéskednek?!

FURORICUS Jól van már. De tisztelettel megkérdem: mi ez az ünnepélyeskedés?! Tea, kávé... Hol a pusztamérgesi ezerjóm?

CRITICUS Ma nincs alkoholizálás! A Tarján-Reményi páros már amúgy is megciróka-marókázott minket. Több komolyságot, uraim! FLEGMATICUS Szóval ezért kéretett ide?

FURORICUS Ezért e ravatalozói csend?!

CRITICUS Egy kis visszatekintésre szeretném rávenni magukat. Egy kis önvizsgálatra, egy kis számvetésre. Mert némi fásultságot észlelek magukon egy idő óta. Némi közönyös érdektelenséget.

FURORICUS Csodálkozik?! Főhivatásban színházba járni - vajon nem súlyosan lélekromboló dolog ez?!

FLEGMATICUS Tény, ami tény, kissé elveszítettük a lendületünket.

CRITICUS Elismerem, az elmúlt egy év nem volt kimondottan szellemi pezsgőfürdő. De azért tegye a szívére a kezét, Furoricus, csupa rosszat látott a magyar színházakban? Semmi jele az előrelépésnek? Sehol egy pislákoló fény az éjszakában?

FURORICUS Hát gondoljon csak bele, miket láttunk az eltelt egy-másfél évben? Fehér Klára; a szolnoki rémületes Szép *Heléna;* egy magyar és egy román *Karamazovok...* Soroljam tovább?! És ezekről még írtunk is! És amiről nem?! *A Noszty fiú a* Nemzetiben; *a Lear* Husztival - hogy csak a legmélyebb pontokat említsem az általam látottak közül. Színházba járni manapság a legperverzebb mazochizmus; ráadásul még komolyan beszélni is az előadásokról - ez pedig „a sápadt internátusok legszomorúbb nemi bűnére" emlékeztet, ahogy Szabó Dezső írja. Néha arra gondolok, talán Prudens is ebbe pusztult bele...

FLEGMATICUS Ejnye, de lendületbe jött! Újabb vértolulás?! Magát Criticus jól behúzta a csőbe, most legalább van minek ellentmondani.

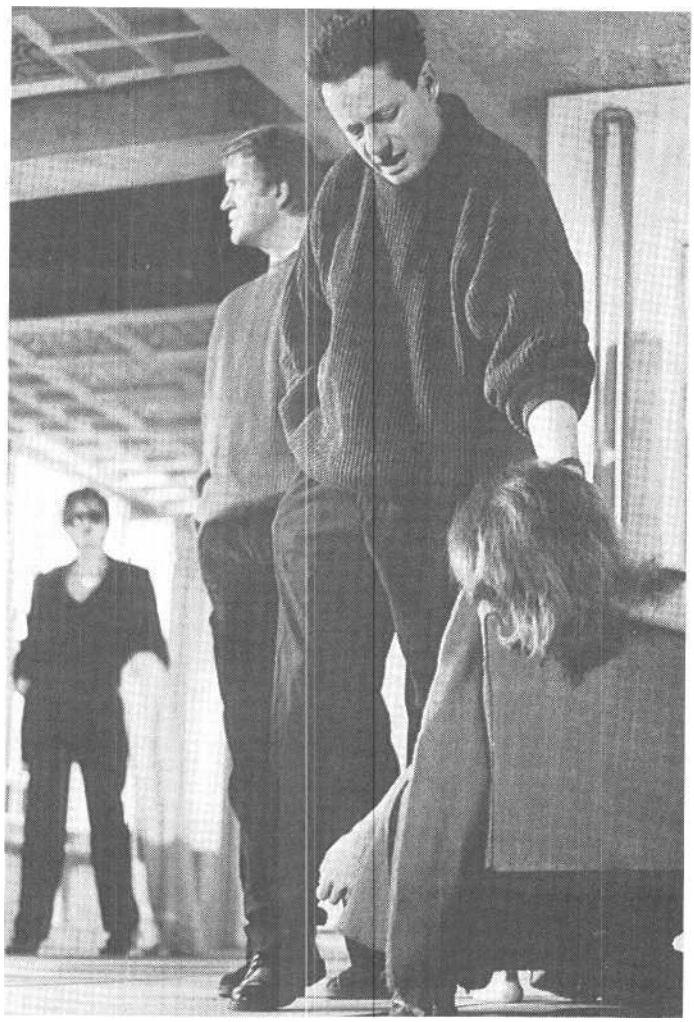
FURORICUS (magába *töm egy óriási libamájas* szendvicset) Beszéljenek csak! Úgyis ritkán jutok ilyesmihez. (Jóízűen *falatozik)*

CRITICUS Köszönöm ezt a józan hangot, Flegmaticus. Furoricusnak különös érzéke van a negatívumok kipécézéséhez.

FURORICUS *(teli szájjal motyog)* Ezért tartanak, nem?! Akkor is voltak komolynak nevezhető eredmények. A maga kedvence, Thomas Bernhard egyáltalán nem méltatlan előadásban került színre. Voltak emlékezetes pillanatok a Szikora-féle szolnoki *Varázsfuvolában* is.

FLEGMATICUS Én mindenekelőtt a színészekre emlékszem vissza a legszívesebben. Az egész színházi világban a színész a legkiszolgáltatottabb, a legtöbb szeretetet igénylő tényező. A színész minden este a szó legszorosabb értelmében a bőrét viszi vásárra. Gyakran rémes szövegeket kényszerül elmondani, eszelős rendezői kívánalmakat teljesíteni, és mégis: meg kell kísérelnie minden este valamit átadni a nézőknek a személyiségéből, esendő lényéből. Ez rémületesen nehéz feladat. És a színészekben nem is csalódtunk az eltelt időszakban. Őszintén meg-

Almási Éva (Türelmetlen nő), Andorai Péter (Olaf) és Bálint András (Julius)



mondom: a rendezők már alig, a különböző darabok is csak mérsékelten érdekelnek, ám a színészek munkáját soha nem vagyok képes semmibe venni... Itt van például Takács Kati a Botho Strauss-előadásban.

CRITICUS Szóval látta maga is?! Ez remek, már azt hittem, darabmegbeszélés nélkül fog véget érni ez az este.

FURORICUS Jellemző, újabban külön járunk színházba... De az említett hölgy tényleg jó volt. Remek, egészen kimagasló!

CRITICUS Szóval látta maga is! Akkor gyorsan az első kérdés: van-e, lehetséges-e modern dráma?

FURORICUS Újabban persze megint Lukács a kedvenc?! *(Letépi a polcról* A modern dráma fejlődésének történetét)

CRITICUS Igen. Ezen a förtelmes Magyar Úton büszke vagyok rá, hogy Lukács volt az egyik tanítómesterem.

FLEGMATICUS Szóval úgy gondolja, hogy Lukács régi és alapvető kérdése ismét aktuális a Botho Strauss-bemutató kapcsán?

CRITICUS Nagyon is úgy gondolom. Mert láttunk itt már az elmúlt években jó egynéhány kortárs premiert, magyart, külföldit egyaránt. Mégis: Botho Strauss művének láttán vált ismét égetően fontossá ez a régi kérdés. Mert sem a szóbajöhető magyarok, sem a lényeges nyugat-európaiak, sem a szlávok nem tárgyalhatók a modernség szempontjából, még a maga Thomas Bernhardja sem, Furoricus.

FURORICUS Nem bizony. Bernhard inkább 19. századi szerző.

FLEGMATICUS Tegyük egy kissé világosabbá a kérdést! *(Kiragadja a Lukács -kötetet Furoricus kezéből;* olvas) „Vannak-e a modern élet hatása alatt létrejött olyan tüneményei a lelki életnek, amelyek drámai formában való megnyilvánulásra alkalmasak, vagy amelyek esetleg egyenest megkövetelik a drámai formát tökéletes kifejezésük gyanánt?" Itta kérdés nyilván az: van-e valamilyen megfelelés a darab lelki tényei: elide-

Jelenet Az idő és a szobából

genedés, szeretettelenség, uniformizálódás, tragédianélküliség, közöny, emlékezni nem tudás, atomizálódás, a történelmen kívül élés - és nyilván még sorolhatnám - és a dráma formája között? Hogy tehát mindeme fájdalmak nemcsak panaszok, gyászénekek, vagyis lírai hangulatkeltések csupán, de a modern élet drámáját megalapozó, a puszta anyagból formává váló lényegi tényezők? Hogy tehát vajon nem atmoszféra-e csupán a darab, nem szuggesztív miliőrajz mindössze, finom, lélektől lélekig ható rebbenések laza revüje, de a modern világérzékelés átgondolt, megszilárdult lenyomata? Drámai forma tehát vagy lírai-epikus anyag?

FURORICUS A széplelkűsködést bizonyosan nem lehet kihagyni a számításból. Ha már Lukácsnál tartottunk, nyugodtan menjünk vissza Hegelhez. *(Leántja* A szellem fenomenológiáját *a polcról;* olvas) Íme, a széplélek jellemzése: „Hiányzik neki a külsővé válás ereje, az az erő, hogy dologgá tegye magát és a létet elviselje." És tovább: „Az üres tárgy tehát, amelyet létrehoz magának, megtölti őt most az üresség tudatával; cselekvése sóvárgás... elhamvad magában, s eltűnik mint alaktalan pára, amely levegővé foszlik széjjel." Vajon nem a darab főszereplőjéről, Marie Steuberről is szólnak e sorok, elismerem, kissé gyarló fordításban? És - kisebb mértékben - jellemzik a többi szereplőt is. De leginkább magát a darabot, melynek cselekvése, formája semmi más, mint sóvárgás; vágyakozás a nagy forma után, durvábban szólva: az áttörés már-már hisztérikus követelése, hogy eljusson a hangulatjelentéstől a szubsztanciális létérzékelésig. Ennyiben elismerem Criticus és Flegmaticus kérdéseinek létjogosultságát; a darab valóban a modern élet centrumát érinti. De voltaképpen nem megy túl rajta, nem képes meghaladni e világ legnagyobb mestereinek formakérdéseit és válaszait, Ibsenéit, Strindbergéit, Csehovéit.

CRITICUS Meg vagyok döbbenve; csupa ásatag vagy legalábbis annak látszó szerzőt említ. Ez még vastagon a 19. század. Nem módosíthatnánk úgy a lukácsi kérdést: van-e, lehetséges-e posztmodern dráma?!

FLEGMATICUS Mielőtt válaszolni próbálnánk e kérdésre, próbáljuk meg átgondolni Furoricus megoldási javaslatát. Ő egyértelműen a múlt század nagy drámai kísérleteinek folytatásaként látja Botho Strauss darabját, és őszintén szólva erre sokféle oka is lehet. Ha komolyan belegondolunk: *Az idő* és a szoba egy szétrobbant, elemeire hullott Ibsen- vagy Csehov-drámának is tekinthető. A társalgási dráma itt már csak emlék - és az volt már sok tekintetben Csehovnál is -, rémületes visszhang voltaképpen, de még mindig hallható és újabb visszhangokat keltő. Szól még e hang, és igenis formateremtő tényező. A dialógus mindig is a dráma alapvető formaalkotó eleme, így minden modern dráma társalgási dráma is egyidejűleg. Csehovnál kezdődik az effajta párbeszéd üressé-gének lelepleződése. De a dráma soha nem tekinthet el a dialógus tényétől. Ha parodisztikusan, mint például Ionesco, ha líraian, mint például a kései Strindberg, minden darabírónak színt kell vallania ebben a tekintetben. Ezt Botho Strauss sem képes meghaladni. Ismétlem: a dialógushoz való bármiféle ironikus vagy távolságtartó viszony 19. századi örökség, legfeljebb sokkal kiélezettebb formában. Straussnál a közhelyek végtelen eluralkodása teremt újfajta dialógustechnikát. Ez azonban csak látszat. Nem nóvum ez, de ismét a csehovi örökség végletekig fokozása. Azáltal, hogy ironizálja, nem képes érvényteleníteni a társalgási drámát. Ott settenkedik az, minta drámaíró rossz lelkiismerete. A forma bűntudata voltaképpen.

CRITICUS Beszélt arról, hogy a darab egy szétrobbant társalgási dráma tulajdonképpen. En ezt a szétrobbanást magának a darabnak a nagyszerkezetében is érzékeltem. A második rész felfogható úgy is, mint az első rész elemeire hullása. Magyarázat és kommentár egyidejűleg. Az első részben egy csomó ember összegyűlik egy szobában, hogy aztán kiderüljön: a múltból mindannyian ismerik már egymást. Most azonban még nincs nevük; a *Türelmetlen nő, a Lány az utcáról, a Férfi, akinek nincs meg az* órája elnevezéseket viselik. Mégis: vannak közös emlékeik. Bármelyikük életéből, kapcsolataiból, emlékeiből íródhatna darab, hiszen senki sincs kitüntetett helyzetben, mindenki teljesen egyenértékű, nincs hierarchia a sorsok között.

FURORICUS Mondjuk, hogy ez posztmodern világlátás. Az egyenértékűség. A régi dráma arisztokratizmusának teljes elvetése.

FLEGMATICUS Erről az első részben ábrázolt összeverődésről tudják, mi jut eszembe?! Már megint ez az ördögi Lukács, ahogyan *az Érzelmek iskolája* cselekményépítését jellemezte. *(Letépi a könyvet a polcról; olvas)* ,,...minden egyéb látható értelem nélkül alakok tűnnek fel, és tűnnek le megint, anélkül, hogy bármiféle értelmet láthatóvá tennének, kapcsolatot kötnek a többiekkel, és újra megszakadnak ezek a kapcsolatok." Hát nem erről van szó a darab első felében?!

CRITICUS Vigyázzon! Valóban erről van szó, de Lukács tovább megy a maga által idézett *Theorie* des Romansban. Hiszen a regényben nyilvánvaló, hogy az alakok a létező és átélt kontinuitásból, vagyis az Időből bukkannak fel és tűnnek tova megint. A drámában azonban nincs ilyesfajta állandó időfolyam, a dráma csak a jelen időt ismeri. Ami a regényben állandó háttér, az a drámában csak diszkrét pontok halmaza. Éppen ezt állítja Botho Strauss az ábrázolás középpontjába. A második rész ilyen pontok halmazából áll, melynek persze megvan a maga központja: Marie Steuber ugyanis. Ekkor mégis megteremtődik a nagyforma: az első rész szétrobbant társalgási drámája a második részben epizódokká kristályosodik. A második részben Marie életstációit látjuk vagy a múltját, ha úgy tetszik. Bár lehet, hogy ez a jövő. Nem tudjuk pontosan, hogy Marie életének lehetőségei vagy már lezárult állomásai ábrázolódnak-e a második részben. Mindkettő lehetséges. Ezáltal a darab nyitott lesz, és legalább kétféleképpen értelmezhető. Ezt megint posztmodern világérzékelésnek értékelhetnénk. Bizonyos értelemben minden idézőjelbe kerül. És a nagyforma is: hiszen a második rész teljesen elkülönült és önálló jelenetei mind egy-egy megírandó és megírható egész estét betöltő dráma csírái lehetnének. De minden visszavonatik azonnal. Csak kiindulások vannak, csak nekilendülések, minden kioltódik azonban, csak egyélet, Marie Steuber történetének epizódjai kerül-nek színpadra mindössze.

FURORICUS És ezt maga művészi diadalként értékeli?! Hiszen ezzel bevallotta a forma töredékességét, anekdotikus érzületét, és azt, amit korábban széplelkű formakövetelésnek neveztem! És most válasza kérdésre: nincs és nem is lehet posztmodern dráma. A teljes relativizmus, amely a posztmodern sajátja, a különböző nyelvjátékok egyidejű bonyolítása, a tradícióhoz való ironikus-elfogadó viszony és még sorolhatnám - ezek mind a próza múzsáját öltöztetik. A világ istentől elhagyottsága, hogy megint a maga kedves Lukácsát idézzem, a drámát érintette a legkomolyabb módon, nem a regényt. A regény, úgymond, Isten helyett újabbkori fejleményeiben képes volta narratív Ént állítani a formálás középpontjába, azt az Ént ugyanis, amely egyidejűleg lehet teremtője és teremtettje önnön világának. A posztmodern regényben szerző és befogadó számos helyen azonosul, és ez dialogikus feszültséget teremt. Ráadásul ez a forma állandó párbeszédes kapcsolatba léphet a tradícióval, korábbi regényvilágokkal. A dráma azonban csődöt mond e tekintetben. A dráma nem képes reflektáltan, mintegy kívülről, idézőjelesen szemlélni önmagát, és ami még fontosabb - a közönség sem képes erre. Létezik narratív Én, de drámai Én elképzelhetetlen. Az író csak láthatatlanul legyen jelen a teremtésben - írta kedvenc Flaubert-em, és ez fokozottan igaz a drámaíró szerepére. Botho Strauss forrón vágyakozik a formákra, de képtelen azokban tárgyiasítani anyagát. Igaza van Criticusnak: a második rész jelenetei mindmegannyi elkülönült drámalehetőség. Ez megint szentimentális-széplelkű viszony élet és drámaforma között. Minden csak emlék itt, élettények és régvolt drámai formák, minden csak vágyakozás és nosztalgia, az Idő mindent egyenérté-

Takács Katalin (Marie) (Koncz Zsuzsa felvételei)

kűvé csiszol, és lázadni lehetetlen anonim hatalma ellen; a legjobb esetben is csak panaszkodásra nyílik lehetőség. És a siralom valóban egye-temes: sunt lacrimae rerum, sírnak a tárgyak is, az oszlop gyászéneket mond a beszédes, hallgatásra képtelen emberi világ felett. Gondolom, ez mára giccshatár.

FLEGMATICUS Közben azon gondolkodtam, hogyan lehetséges egyáltalán főszereplő egy ilyesfajta drámában, és ha igen, miért éppen Marie az? Úgy érzem, az Idővel való kitüntetett kapcsolata miatt. Arról van szó, hogy ő az egyetlen, aki képes az emlékezésre. A dráma első részéből annyi egyértelműen kiderül: mindenki látta már a másikat, valami dereng is ködösen a múltból, de hogy mi is volt igazából ez a régi találkozás, hogy mi volta lényegi jelentése, ezt Marie-n kívül senki nem tudná megmondani. És komoly küzdelem nem is folyik a múlt elsajátításáért, vagyis a saját életük megértéséért. Marie az egyedüli, aki pontosan emlékszik mindenre, és ez voltaképpen kínosan érint mindenkit. Ő az egyetlen, aki az Időben él, jól mondta Criticus, a múltban és a jövőben egyaránt.

CRITICUS Marie a kierkegaard-i „legszerencsétlenebb", aki a jelent kivéve mindenütt otthonos.

FLEGMATICUS Így van. Nem tudjuk, hogy a második rész eseményei az első részhez képest korábban történtek-e vagy később? Hogy Marie és a többiek múltját avagy jövőjét jelenítik-e meg? Ekkor az emlékezés vá-

lika dráma formaszervező elvévé, Botho Strauss kedves szavával élve, a viszontlátás. Platonikus így a dráma: a tudás csak emlékezés, felidézés. Marie ekkor a drámaíró szemléletével azonosul, mintegy előrefele is emlékezik: a dráma felfogható úgy is, akár Botho Strauss látomása, mely Marie vízióival egybeesik. Maris lesz ekkor a drámaíró. Így nem is alaptalan Julius, az egyik szobalakó rémült felkiáltása Marie szavai hallatán: „Vigyázzon, amit kimosd, könnyen valóra is válhat!" Marie, az emlékező Botho Strauss is egyben:". minden megidézhető, és minden gesztus, mondat idézőjel, ám ha valami mégis megjelenik megidéző hívásukra, annak csak kopár és halott lényege tárulhat elénk. Ebben a darabban a múlt drámairodalma is tömegsírként tárul fel. Minden emlék csupán, Marie múltja és jövője, akár a drámaköltészet elmúlt korszakai: a második rész második jelenetében Médeia tragédiájának felidézése egyszerre jelenti Marie és a drámaíró nosztalgiáját a letűnt korok egyértelműsége iránt. Akkor még jelenvaló volt a tragédia...

FURORICUS (ezúttal *egy* lazacos *szendviccsel a szájában)* Azt persze én sem tagadom, hogy Botho Strauss nagyon is kitalált valamit. Visszaállította mindenekelőtt a drámaírás szinte teljesen eltűnt filozofikus teltségét. Kortársaknak érezhetjük magunkat Európával, bár nagy kérdés, hogy Magyaror...

De a mondatot már nem tudja be Fejezni. Hatalmas csörömpöléssel *törik be* az *ablak, kőzápor zúdul* be a szobába. Az *ablakhoz rohannak mindannyian.* De *nem* történt semmi, *mindössze konzervatív* érzésű *nemzeti ifjak egy csoportja* ácsorog *az utcasarkon.*

CSÁKI JUDIT

EGY TISZTA OLVASAT

PETŐFI SÁNDOR: TIGRIS ÉS HIÉNA

E sorok írója először és utoljára másodéves magyarszakos egyetemista korában olvasta Petőfi *Tigris* és *hiéna* című drámáját, s pontosan azt gondolta róla, amit Szigethy Gábor a Shakespeare-t olvasó Petőficímű könyvében említ hibás közfelfogásként: „Petőfi drámája szerény mű, csekélyke értékű, és sem korában, sem ma nem állná meg helyét a színpadon."

S ha jól emlékszem, nem csak a színpadi megvalósíthatóság, a mű színpadi helytállása tekintetében voltak fenntartásaim - bár a helyszínekben túlontúl gazdag dráma ránézésre ezt is könnyedén indokolja -, hanem a figurák és a szituációk drámaiságát illetően is. A mindkettőben bővelkedő opusz meglehetősen könnyű kézzel bánik a dramaturgiával: feldob és eldob alakot, konfliktust, helyzetet; főszereplő méretűvé emel szakaszonként mást és mást; viszonyokat, kapcsolatokat villant fel, s mire színszerűen megérzékítené drámaiságukat, már túl is szalad rajtuk. Predszláva és Borics - anya és fia - konfliktuózus viszonyát Predszláva és Saul (a másikfiú), majd Predszláva és Sámson (az apa), majd - egészen más aspektusból - Saul és Sámson nem kevésbé konfliktuózus viszonya váltja fel a dramaturgiai malom működése következtében, s mind felőrlődik; előbbieket az utóbbiak, a legutóbbit a többszörös halálok váltják fel. Borics és Judit házasságának válsága motiválatlannak látszik és zavarosan - a szöktetés deus ex machinája képes csak a dráma folyamába beleilleszteni. Szinte a semmiből bukkan fel a bonyolult családi szövevény drámájában a jó Vak Béla király, meg bosszúszomjas felesége, Ilona - s ekkor mára bosszúszomj is megér egy izzó monológot, valamint egy kevésbé izzó jelenetet. Vannak aztán békétlen magyar urak is, minta *Bánk* bánban; ha a couleur locale dramaturgiai elem, akkor ők is azok.

Szigethy Gábor, aki egyebek mellett a reformkor irodalmának kiváló történésze is, hathatós és dicséretes formát talált a művet illető közfelfogással való szembeszegülésre: maga rendezte meg a darabot a veszprémi színházban. Az előadásból sok minden kiderül; például az, hogy az újsütetű rendezőnek nem víziója, hanem értelmezése van a műről, nem érzéki, inkább intellektuális úton közelít hozzá, s amit előállít, az nem „feeling", hanem olvasat - képben.

Khell Csörsz igazi huszárvágásnak beillő megoldást alkotott; elsősorban is azt, tehát nem díszletet. Nagy, szárnyas udvari faajtók félkörében zajlik az egész előadás; ezek a faajtók tárulnak és zárulnak, mint minden rendes ajtó, s csak a tér, amit behatárolnak, csak az jelent mindig mást és mást. Pontosabban: másholt és másholt. Kevéske bútor - egy posztmodern trón, s egy-két más ülőalkalmatosság - van még jelen néha, ahogyan a szöveg megkívánja.

Egyáltalában: itt mindig minden úgy történik, ahogyan azt a szöveg - Szigethy értelmezésében - megkívánja, s ennek van egy pozitív meg egy negatív következménye. A pozitív következmény némileg leegyszerűsítve annyi, hogy itt a szöveg meg van értve, a megértés pedig el van játszva. A színészek nemcsak azt tudják és értik, hogy éppen mit mondanak, játszanak, hanem azt is, hogy mit mondtak három jelenettel korábban, s mit fognak mondani öt jelenettel később. Egy-egy figura tehát a darab egészéből épül fel

Bősze György (Sámson) és Szakács Eszter (Predszláva)

Fazekas István (Saul) és Rancsó Dezső (Borics) (Ilovszky Béla felvételei)

(már ha e folyamatot a szöveg engedi, mert nem mindenkinek engedi) - erre a legjobb példa talán Saul. A kezdetben Borics iránt lojális Saul figurájának már e kezdetben is a lojalitás a lényege, ez az ő legstabilabb jellemvonása, némi romantikus rajongással fűszerezve, csak éppen irányultsága változik sűrűn. Fazekas István meg sem kísérli, hogy az általa játszott alak valamely választását játékában hitelesítse, vagyis hogy *voksoljon;* ő ebből a pánlojalitásból teremti meg Saul formátumát - aztán ez a formátum persze olyan, amilyen. Mérsékelt.

Mérsékelt ebben az előadásban más is, például a vérségi kötelékek romantikus drámaképző szerepe. A testvérek persze nem tudják egymásról, hogy testvérek, s egymás ellenségeivé válnak - de nem azért, inkább attól függetlenül. Az anya mindössze hangsúlyos gesztussal - egy szeretetteli öleléssel - jelzi *nekünk,* hogy ő felismerte fiát, aki persze nem ismerte fel őt (de ha felismerné, az sem változtatna a történet irányán). Miként az apját sem - vele majd meg is ölik egymást, szintén a rokonságtól függetlenül. Ez a mitikus elem tehát mérsékelten fontos az előadásban, mert visszafogott a tragédia is.

S ha visszafogott, hát szinte magától értetődően ironikus, mint azt Szigethy a színlapon feltüntetett alcímben - meg a már említett könyvében - jelzi, illetve kifejti. S hogy a romantikus szomorújátékból ironikus tragédia lett - nos, valahol itt, ezen a ponton körvonalazódik az a koncepció, mely a pontos olvasatot, a tiszta értelmezést teszi a színielőadás legfontosabb elemévé. S csöppet sem mellesleg az is kiderül: a lánglelkű költő drámája működőképes, élvezhető és érthető - az általam látott délutáni diákelőadás kezdetben kívülálló, majd hamarosan feszülten figyelő közönségének is.

A fentebb említett negatív következmény összefügg az értelmezés, a gondolatiság kiemelésével: az előadásban a szöveghez képest minden illusztratív. Hullámzása, sodrása nem a játéknak, a látványnak, az érzéki elemeknek, hanem a gondolatoknak van. A színészek a tiszta olvasatot értelmesen és többnyire alig mozogva adják elő - a játéktérnek van néhány kitüntetett pontja, de tér mégsem képződik belőlük.

A színészek rendezve és vezetve vannak, s ez láthatóan nincs ellenükre, az előadásnak pedig kifejezetten a javára szolgál. Legnagyobb meglepetésemre ugyanis nem szolíd-szelíd irónia, hanem ennél több is: aktív humor fakad egyikmásik jelenetből; a szöveg mintha nemcsak megjelenítené, de mindjárt ironizálná is a szereplők és a viszonyok legtöbbjét - például a „békételeket", akiknek indulatából csak vicces handabandára futja. A dráma szerepei közül jobb jutott Fazekas Istvánnak (Saul), Szakács Eszternek (Predszláva) és Sashalmi Józsefnek (Béla), ők azok, akik azt a bizonyos tiszta olvasatot játékkal, alakítással a legjobban közvetíthetik.

Az előadásban szomorú és higgadt király szemlélhetné a hatalom bűvköre után ácsingózó, kissé enervált és kissé jelentéktelen figurákat. Ha látná őket a jó Vak Béla, akkor sem félne tőlük: fogatlan tigrisek, kivénhedt hiénák... De a szomorúságra minden oka megvan: ez az ő népe. Az önkiirtó család, a kisszerű hivatásos „békételenek" meg a bosszúszomjas feleség.

Petőfi Sándor: *Tigris* és *hiéna (veszprémi Petőfi Színház).*

Díszlettervező: Khell Csörsz. *Jelmeztervező:* Rátkai Erzsébet.

Rendezőassziszstens: Perlaki Ilona. *Rendező:* Szigethy Gábor.

Szereplők: Rancsó Dezső, Fazekas István, Szakács Eszter, Oravecz Edit, Ilyés Róbert, Keller János, Joós László, Horváth György, Kiss T. István, Pataki András, Lang Rudolf, Bősze György, Sashalmi József, Antal Olga, Bakai László, Háromszéki Péter, Bálint Péter, Madár K. Zoltán, Éltes Kond, Koscsisák András, Kovács Kata.

SÁNDOR L. ISTVÁN

A MORALITÁS REALITÁSA

KÁRPÁTI PÉTER: AKÁRKI

Vajon miért vállalkozik egy fiatal kortárs szerző a 15. század végén keletkezett moralitás, *az Everyman* újraírására? A középkori műfaj 20. század végi változatát igyekszik megírni? Vagy mai tárgyú művéhez keres az életanyag kezelését segítő, szerkezetet megtartó formát?

Amoralitás

Kárpáti Péter a középkori és a mai színjátékforma közti különbségből indult ki. Amíg Hofmannsthal 1911-es *Jedermannja* rekonstruálta a moralitás allegorikus jellegét, az *Akárki* megfeleltetéseket keres a mai élettapasztalatok és a szimbolikus forma között. Hasonló módszert alkalmazott Kárpáti egyik korábbi művében is. *Az út végén a folyó* című darabjában a szociográfiai érzékenységű életképsorozatot egy misztériumjáték szerkezetével ötvözte egybe. Az utóbbi szimbolikus értelművé emelte a köznapi élettényeket. A főhős reális élethelyzetből induló, valóságos térben zajló útjának egyes állomásait a felidézett középkori színjátékforma stilizált mozgássá, a lét lényegére való ráismerés stációivá lényegítette át. Az Akárkiben Kárpáti fordított eljárást követ, nem az életképet mélyíti jelképes értelművé, hanem a szimbolikus történetet teszi konkréttá, napi tapasztalatainkkal azonosíthatóvá. A Kárpáti-darab megtartja az *Everyman* témáját és mozgásirányát (egy ember a halálára készülődve az életével vet számot), de az eredeti mű allegorikus alakjai életkorral és személyes tulajdonságokkal bíró szereplőkké válnak, az általános érvényű viszonyok életrajzi eseményekkel, fordulatokkal jellemezhető kapcsolatokká alakulnak. A történet reális közegbe kerül, stilizált mozgás helyett tényleges eseménysort közvetít.

Nemcsak a realista színjáték konvenciójának jelenkori kényszere érződik abban, ahogyan Kárpáti az alapanyagot kezeli, hanem az a hiányérzet is, hogy kultúránkban nincsenek olyan feltétlen értékek és egyetemes szimbólumok, amelyekre evidenciaként lehetne hivatkozni. A felidézést tehát az interpretáció helyettesíti. Kárpáti is minduntalan az értelmezés kényszerét érzi, mert az eredeti mű alapfogalmai evidencia-ként értelmetlenek. Ezért a moralitás megszemélyesítéseit megfeleltetésekkel helyettesíti. A Barátság, a Rokonság valóságos helyzetekben megjelenített emberi viszonyként jelenik meg (meg is kérdőjelezve, hogy valóban funkcionálnak-e ezek a kapcsolatok). A feloldozást ígérő Jótett sem elvont kategória, hanem megítélhető cselekvés. (A koldusnak adott húszas trivialitássá fokozza le Everyman végső menedékét.) Emma sem akárki, nem bármelyikünk, hanem egyikünk. A megkülönböztethetősége megkülönböztet bennünket tőle. Személyes tulajdonságai csak részleges azonosulást tesznek lehetővé. Közülünk való, de nem azonos velünk. Nem általánosságunkban (emberi nemünkben), hanem egyediségünkben (individualitásunkban) képvisel bennünket.

Everyman a halálra készülve marad hirtelen magára, Emma eddig is magányos volt, a halál közelében is egyedül marad. Everyman úgy élt, ahogy mindenki más, de ezért élete végén személyes felelősséggel tartozik. Az általános emberi sorssal mint egyedi kényszerűséggel találkozik. Emma élete eleve individuális lét, a közös

***Emma:* Csákányi Eszter**

Jelenet az Akárkiből (Koncz Zsuzsa felvételei)

sorsot is csak mint saját életének személyes problémáit érzékelheti. Az *Everyman* előrejelzi, sőt talán magyarázza is a személyiség kora újkori genezisét: a közös értékeket az egyénnek személyes választásokkal kell hitelesítenie. Az *Akárki a* személyiség késő újkori válságát az egyediség egyetemesből kirekesztő kényszerével magyarázza. A modern világ az individualizáció kényszeréhez nem társítja a személyiségteremtés eshetőségét.

Kárpáti Péter művének műfaji alapkérdése, hogy lehetséges-e moralitást írni, ha nincsenek egyetemes értékek? Létezhet-e transzcendenst nélkülöző morál? Felmutathatók-e úgy általános értékek, ha kiiktatódik minden egyeden kívüli viszonyítási pont? Ha nincsen isteni ítélőszék, ha a halálra készülve nem a számadás kényszere a legfontosabb. A középkori műfaj abból a feszültségből született, hogy az életben megvalósított, valóságosan birtokolt értékek nem azonosak a lényegi - deklarálható, de a mindennapokban csak latensen jelenlévő - értékekkel. Ebből a különválasztottságból következik a bűn és ártatlanság, vétek és erény ellentéte. Ezek a fogalmak azonban értelmetlenek az Akárki világában. Kárpáti művéből hiányzik a valóságos és az eszményi, az e világi és az isteni kettőssége (mint teljesülés és mérték feszültsége). A szereplők sorsát nem az határozza meg, hogy eddigi életük immorális volt, hanem az, hogy egy morális világban élnek. Nem magasabb rendű értékek érvényesítése a feladatuk, hiszen ezek még hiányként sincsenek jelen ebben a közegben. Az élet önmagával azonos. Nem megítélendő, hanem megélendő. *Az Akárkinek* nem az az alapkérdése, mint az Everymannek, hogy miképp él az ember, hanem az, hogy azonosságot vállal-e a sorsával. Lesznek-e valakivé a szereplők akkor is, ha nem lehet tudni, mivé is kellene válniuk. („Velem meghal valami" - mondja Emma, de később hozzáteszi: „Nem is az a legfontosabb tulajdonságunk, hogy momentán élünk-e".)

Nyelv és szerkezet

Közismert jelenségek felidézéséből, mindannyiunk számára ismerős élettények egymáshoz illesztéséből még nem születik kortárs dráma. A közlésmód vagy az utalásrend változtathatja a felidézet tapasztalatokat a valóság értelmezésévé. Így születhetnek az élettények puszta sorolásából a jelenségek világán túllépő felismerések. A nyelvi stilizáció a figurák megalkotásával, a szerkezeti megformálás a történet alakításával függ össze.

Kárpáti nem kényszeríti szereplőit gondolkodásmódjukat meghaladó (személyiségüket hitteleníő) önreflexiókra. Nem mondanak ki többet, mint amit tudhatnak magukról. Beszédmódjukat hiányos, kíhagyásokra épülő mondatok jellemzik. Redukált nyelvet használnak, de feltétlen bizalommal beszélnek. A töredékes mondatok nem elhallgatásos, hanem utalásos fogalmazásmódot jeleznek. A szereplők rengeteget bíznak a kommunikációs jóindulatra, arra, hogy beszélgetőtársuk kifejtetlen közléseikből, utalásaikból is megérti szándékukat. De az is lehet, hogy pusztán hangosan gondolkodnak, csakis önmaguknak beszélnek, s nem is kívánják, hogy a párbeszédek többet jelentsenek párhuzamos monológoknál. Mi félszavakból is félreértjük egymást - mondhatnák, mert a hiányos közlésekből szüntelenül jóindulatú félreértések születnek. A komikus kommunikációképtelen-

ségben a nyelv nemcsak a kapcsolattartás formájaként nem funkcionál igazán, de valóságértelmezésre és önreflexióra is csak korlátozottan képes. A szereplők mindent kimondanak, amit közölni akarnak a másikkal vagy megsejtenek önmagukról (több a sejtelmük, mint amennyi a fogalmuk), de nem moralizálnak, mert nem hiszik azt, hogy életproblémáik nyelvileg lennének megoldhatók.

A darab felépítése metaforikus szerkezetet sejtet. Az *Everyman* szerkezetét idézve, Emma mintegy próbára teszi kapcsolatait, anélkül, hogy társait próba elé állítaná. Nem kér tőlük semmit, nem kap tőlük semmit. Mint egy haláltáncban, összekapaszkodik néhány pillanatra egyikükkel, fordul vele egyet-kettőt, aztán továbblép. Az élettől való búcsúzás ezen rituáléja egyúttal az élettel való számvetés hallgatag formája is. A jelenbeli találkozások nemcsak a hősnő jelenlegi viszonyait jelzik, hanem múltbeli kudarcainak leltárát is adják. A jelenetek valamiféle életrajzi kronológiát idézve következnek egymás után (Emma és anyja kapcsolatából a barátnővel, illetve a házastárssal való viszony jelzésén át Emma és lánya viszonyának érzékeltetéséhez jut el a szöveg). A találkozások beváltatlanságot sugallnak, a kapcsolatok hiányérzetet keltenek. Emma szüntelenül azt érzi, valamit elmulasztott. Valami meghatározhatatlan ott marad minden kudarcba futó viszonyban, talán önmaga definiálhatatlan darabjait igyekszik most pótlólag, a halál sejtelmében újra fellelni. Ennek finom jelképe a szövegen végigvonuló motívum, a velencei tükör. Az önazonosság formája, az önmagára ráismerés alapeszköze ez, amit meglelt, de sosem birtokolt igazán. Amit elhagyott valahol, amit most képes visszaszerezni, bár végül csak összetörni tudja. „Mindent elintéztem" - mondja végül. „Viszont eltörtem a velencei tükröt. Kár érte, nagy kár."

Az ábrázolt világ sajátosságainak megfelelően a darab is inkább sejtetésekkel s nem megfogalmazásokkal él. Senki nem vesz tudomást igazán a másikról, pedig lényegében mindenki ugyanazt a sorsot éli. A főhőssel párhuzamos utat jár végig Tóth Gyula is, bár sosem ismernek egymásra. Sorsközösségük artikulálatlan marad. Emma nem látja meg, mi történik a lányával, Vera sem hallja meg, mi vár az anyjára. Pedig ugyanaz történik meg mindkettőjükkel. Akárcsak az anyja a halállal találkozva Vera is elveszti ártatlanságát, de végre felnőttnek érzi magát.

Kárpáti Péter darabjának metaforikus szerkezetében a moralitás alapszerkezete ismerhető fel. Az életképek egymásutánját ez szervezi egységbe, a darabot ez tartja egyben. A felszíni történések mögött rituálé-mélyszerkezet sejthető, egy beavatási mítosz, amelynek végső tanulsága a lét titoktalansága.

Csökkenti azonban a darab hatásosságát, hogy az életképekben ábrázolt történéseket csak a felhasznált alapműre, illetve a moralitás alapszerkezetére való hivatkozások mozgatják. Saját teremtett világának belső logikája szerint nem működnék a darab. Nem jelennek meg ben-ne ugyanis olyan motivált, az egész művet átfogó emberi törekvések, amelyek egységes történetté szerveznék az eseményeket. Az életképsorozat önmagára hagyva - utalások, hivatkozások nélkül -, jelképes szintjétől megfosztva mozaik-darabjaira hullana.

Groteszk realizmus

A Kamra előadásából az derül ki, hogy Zsámbéki Gábort elsősorban kortárs drámaként s nem újkori moralitásként érdekelte a szöveg. Rendezése erőteljes atmoszférát teremtve közvetít korhangulatot, a szereplőkre és viszonyaikra koncentrálva ábrázol emberi sorsokat. A teret lezáró, a jelenetváltásokkor elmozduló komor, szürke falak mögül különféle helyszínek bukkannak elő a színpad szegleteiben (orvosi rendelő, lakásbelső, fürdőszoba, otthon). Minden tipikus s általánosságában komikus. Ez az a színtér, ami levegőtlenségével minden itt élőt kisszerűvé formál, ami minden emberi szándékot saját szűkösségéhez hasonít. (Díszlet: Khell Csörsz.) Úgy érezzük magunkat a Kamra egyébként is kicsi terében, mint a hívatlan látogatók, akik kéretlenül kínos családi események szemlélőivé váltak. Mindenki úgy viselkedik, ahogy mindig is szokott, csak mi, kívülállók érezzük, mennyire feszélyező a helyzet.

Az előadás pontosan értelmezi, de nem alakítja színpadi jelképekké a szöveg motívumait. Ezt jelzi többek között a tárgyak használata is. Kellő hangsúllyal szerepel például a színpadi játékban a tükör - mint bizarr csomagot, hasznavehetetlen, de nélkülözhetetlen tárgyat hordozza magával Emma -, de nem válik a rendezői képalkotás eszközévé. Zsámbéki rendezése a darab világának hitelesítésére törekedett, s nem a stilizáció lehetőségeit kereste.

Az előadás legkevésbé megoldott rétege az, ami a szövegben is a legproblematikusabb: Emma történetének és az *Everyman* szövegének egymásra vonatkoztatása. Kárpáti Péter a darab bevezető jelenetében csak felidézi az eredeti szöveget - a kétféle nyelv sokértelműen ellenpontozza egymást -, de a befejező jelenetben a megoldáskeresés szándékával használja fel az angol moralitást. Erőltetettnek érezzük azonban az *Everyman* zanzásított idézését. Kárpáti eljárásában csak a lezárás kényszerét érezzük, de nem a megtalált megoldást. Zsámbéki rendezésében a halálfélelem komor sejtelmévé alakul a bevezető jelenet. Finom jelzés, ahogy a la kásközvetítő iroda feszélyező lélekvásárában megjelenő kimért úr (Benedek Miklós) alakja átértelmeződik. Sötét ruhás figurája előbb csak titokzatosnak tetszik. Gyengéden, de váratlanul fordul Emma felé. A mozdulatra az asszony döbbenten, idegesen reagál. Nem történt semmi, de hirtelen feszültséggel telik meg a helyzet. Egy súlytalan gesztus a belső sejtésektől súlyossá válik. Ez a szorongás válik látomássá, amikor a hirtelen sötétben, az ajtó derengő fényében a halál allegóriájaként ott áll a titkozatos úriember, s halálfejet öltve beszél a főhőshöz. És ahogy kivilágosodik újból a színpad, Emma (Csákányi Eszter) már nem folytathat semmit ugyanúgy. Addigi fásult, de segítőkész közönyét szorongás színezi.

Kevésbé árnyalt azonban az a kép, amikor az első jelenetben megismert alakok a metróállomáson körülveszik öngyilkossága előtt a főszereplőt. Az *Everyman* megoldáskereső és megváltást ígérő mondatai számonkérésként hatnak, a közeledő alakok fenyegetést érzékeltetnek. Helyzet és idézett szöveg feszültségében azonban nem a haláltánc groteszk, átértelmezett látomása születik meg, inkább csak a kétségbeesést érzékeljük.

Remek színészi alakítások teszik magával ragadóvá az *Akárki* előadását. A játék teljes sorsot sejtet még az íróilag vázlatszerűen megformált figurák esetében is. Ennek köszönhető, hogy az előadás a darab értékeit hangsúlyozza, s nem a hibáira hívja fel a figyelmet. (Kockáztassuk meg az állítást: annak ellenére, hogy a produkció csak a mű egyik, talán kevésbé sikeres rétegére, a kortárs életképre koncentrált, egységesebb, árnyaltabb, mint maga a szöveg.)

Csákányi Eszter tragikomikus alakot formái. Finom eszközökkel jelzi a főhős útját. Kezdetben éretlen és ártatlan. Éretlenségéből az időben visszafelé haladó magánnyomozás során csakis elhallgatásokban megfogalmazható felismerések születnek. Kapkodó kétségbeesése fokozatosan formálódik az élet lezárásának, a feladatok teljesítésének kényszerévé. A képtelen helyzetek iránti közönye mások és önmaga hallgatag elfogadásává válik. Egy teljes sorsot érzékeltet ez a beteljesületlen életút. Varga Zoltán kiváló alakítása Tóth Gyula háttérfigurájából férfifőszereplőt formál. Csupa frusztrált jóindulat, alázat nélküli engedelmesség ez az alak. Sértettség nélkül engedelmeskedik az Orvos nyers utasításainak, kétségbeesés nélküli beletörődéssel ismer a halálra is. Tette a dolgát, nem tehet róla, hogy csak ennyi az élete. Emlékezetes Sinkó László orvosfigurája is. Fásult hangjában, bizonytalan mozgásában azt érezni: tudja, hogy csak kudarcok között, a beválthatatlanság tudomásulvételével lehet létezni.

Zsámbéki Gábor rendezése az időszerűségét megőrző, formáit megújítani képes színjátszásra

példa. Az előadása mai valóságot ábrázoló realizmusnak karcosabb, időnként groteszk játékosságba, érzékeny bohózatiságba hajló változatát képviseli a Kamra sokszínű repertoárjában.

Kárpáti Péter: *Akárki (Kamra)*
Díszlet: Khell Csörsz. *Jelmez:* Szakács Györgyi. A *rendező munkatársa:* Márkus Andrea. Mozgás: Virág Csaba m. *v. Rendezte:* Zsámbéki Gábor.
Szereplők: Csákányi Eszter, Olsavszky Éva, Kun Vilmos, Vasvári Emese f. h., Soós Edit *m. v.,* Csomós Mari, Sinkó László, Kaszás Gergő, Benedek Miklós, Somody Kálmán m. v., Varga Zoltán. Máthé Erzsi, Horváth József, Bodnár Erika, Szacsvay László, Illés Györgyi, Bíró Krisztina m. *v.,* Stettner Ottó m. *v.*

REMÉNYI JÓZSEF TAMÁS

SAJNÁLNAK AZ ANGYALOK

PARTI NAGY LAJOS: IBUSÁR

Sárbogárdi Jolán jegykiadó az ibusári vasútállomás pénztárában. Koros hajadon, elhervadt falusi nebáncsvirág, aki viszolygással vegyes szánalommal tekint környezetére s annak férfiállományára; vágyai meddők, fölfelé törekvése reménytelen. Viszolyog tehát önmagától is, olykor meglátja siralmas tükörképét kalickája tolóablakán. Mozgástere egyetlen, kívülről nézvést kicsiny, az ő életében azonban lassan végtelenné, uralhatatlanná terebélyesedő illúzió: író lesz ő, zenés színpadi művek ünnepelt szerzője. Nem most kezdte. Amikor megismerjük, már hosszú ideje dédelgeti álmát, egyre lankadó buzgalommal küldözgeti „illetékes helyekre" kéziratait, egyre fásultabban veszi tudomásul a nemleges válaszokat, s egyszemélyes közönsége, Anyuska biztatása is bosszantja inkább: az ismétlődő vigasztalások a vereségét nyugtázzák. Sárbogárdi Jolán rettenetes dilettáns. Nem kétséges: a kőszívű redaktoroknak igazuk van, s csoda, hogy az első sorok után tovább olvassák, amit ír, hogy egyáltalán - „adminisztratíve" - szóba állnak vele. De épp erre kérdez rá Parti Nagy Lajos darabja: mijét írja valójában ez az ember, s ki fog szóba állni vele?

Jolán operettben gondolkodik, mégpedig hazafias operettben. Az ő főhőse, Amália hercegkisasszony megmenti a hazát, s ezáltal teljesülhet be szerelme Bajkhállóy Richard huszárkapitánnyal. A többi operettadalék - idilli légyottok, rút ármánykodások s egyebek - között ez a topos, a legvelőtrázóbb motívum mutat rá arra, hogy a kifejezhetetlen mögött nem űr van, hanem feszültség: bármily roncsolt, bornírt formában is, de a magának utat kereső kifejezés vágya. Jolán nyomorúságos álomvilága a tömegkultúra hordalékára, az intézményes közvetítéssel megragadt, zanzásított hagyományok morzsalékára épül - de épül. Erre az eszményhulladékra éppúgy szüksége van, mint művészléte illúziójára: fölemelkedést, átlényegülést kínál egyik is, másik is, szétválaszthatatlanul. Jolán arra vállalkozik, amire csak *a giccs:* ha a valóság oly kilátástalanul sivár, hogy már eszményítve sem képzelhető el, s eszményített valóságot nem fabrikálhatunk, akkor ezt a valóságot ki kell iktatni. (Fölmerült színházi beszélgetésekben, hogy tán jobban összetartaná Parti Nagy darabját, ha Jolán a maga szereposztását környezetének figurái szerint képzelné el, ami a „színház a színházban" dramaturgiailag hálásabb, kettős játékára nyújtana alkalmat. Csakhogy ez ellentmondana az *Ibusár* alapgondolatának: ilyen megfelelése ideának és életnek ma semmilyen szinten, semmilyen kifordításban nem lehetséges. Teremtett és teremtő világnak egyetlen közös pontja van: a mégis megszólalás ambíciója, amelyet itt most Sárbogárdi Jolán hordoz.) A kiiktatott *helyébe* kerül egy attól teljesen független, intakt *valami.* Operett. Sors és operett találkozása pedig csak az őrületben, a normalitásból való kilepés pillanatában lehetséges.

Ezt a találkozást Parti Nagy - mindjárt első színi munkájában - nagyszerűen szervezi meg. Az *Ibusár* első jelenete egy konyhában játszódik - megszokott szegénység, megszokott reggeli zsémbelések a megszokott Anyussal. Azt is mondhatnánk, hogy a megszokott álmokból ébredve, csakhogy ez már nem egészen igaz: „írói" képzeletének teremtményei, „akikkel" nem tud mit kezdeni, akiket nem tud közönség elé *küldeni,* gyötrik, megkínozzák a „szerzőt". Álmai rémálmokka lettek. *Ebben* F. M. Dosztojevszkij és Sárbogárdi Jolán között nincs nagyságrendi különbség.

A baljós konyhából indul Jolán mindennap a pénztárfülkébe. Ott a munkája, ott *a helye.* A tolóablak mögött egy egész életet kell leélnie, űzni az unalmat, tűrni az állomásfőnök zaklatásait. A megafon két megszólalása közti végeérhetetlen némaságban csendülnek föl az elképzelt operett nyitányának hangjai. A puszta keretté (keretjátékká) lett ibusári események közé tördelve követhetjük Jolán művének szívszakasztó s észbontó fejleményeit. Kibírhatatlan párhuzam: az élet formátlan történései és a tüllök, művirágok, huszármenték túlságig, abszurdumig foko-

Tóth Zoltán (Varsányi Gusztáv) és Majzik Edit (Sárbogárdi Jolán) a debreceni előadásban

Jantyik Csaba (Bajkhállóy Richard) és Varga Éva (Amália) a debreceni előadásban (Máthé András felvételei)

zott csupa-formái. Valahol, egy üveg Hubertus révületében aztán összekapcsolódnak - Jolán bezárkózik, hogy a környéket beharsogó megafonon végre útjára bocsássa művét. Mi más is lényegülhetne át világot jelentő deszkákká, mint a robot színhelye? Az Ibusár finálója ott képzelhető el, ahol Jolán operettjéé: túl az Óperencián. A nemzet tehát meg lesz mentve, ami igazán nem könnyű feladat, amikor a dicső végkifejletre az állomásfőnök mindenáron rá akarja törni az ajtót.

Ez a nemzet pedig nyelvében él. Olyanban, amilyenben. Jolán környezetének roncsolt beszédét a darabban kiérlelt költői szemlélet és technika alakítja: a Parti Nagy-líra s a gépírólány-regényekre hajazó korábbi „Sárbogárdi-opusz", A test *angyala* adja hozzá a muníciót. Gyűjtött s - ahogy ő nevezi - „fölpolírozott" nyelvleletei működő funkcióra találnak a színpadon. Az így keletkezett beszéd élő, mondható, s ama polírozás révén oly módon lesz autonóm tragikomikus formává, ahogy Csehov nyelve kialakult a korabeli társalgási modor banalitásaiból.

Ez a nyelv cserbenhagyja a beszélőt, katasztrofálisan esélytelenné teszi az önkifejezésre. Társasági alkalom helyett Nőnap van, ajándék helyett I love MÁV-jelvény, szerelmi vallomás helyett makogás. Az operett ennek a distanciának parodisztikus túlhajtása. Már oly mértékben, oly *ünnepélyesen* szolgál a megtalálhatatlan forma pótlására, hogy klapanciáiban bármi elhangozhat. S a biztos ízléssel szabadjára engedett költői kedv nyomán el is hangzik...

Az Ibusár modellszerű darab. Együtt láthatjuk benne, hogyan utánozza a giccs a művészet hatását, s hogyan épít ma a művészet a giccs hatásaira. Színházi előzménye a hetvenes-nyolcvanas évek átértelmező, intellektuális operettkultusza, amely a rendszerjellemző ideológiát s mögötte az évszázados, kollektív elhülyülést mutatta föl az elővett s leporolt dalművekben. Ennek ambivalenciája az volt, hogy az előadást lehetett egyszerűen operettként is élvezni, s az Ibusár jövendő bemutatóin a mindenkori rendező nagy kísértése lesz minél virtuózabbul meríteni a gazdag operett- és népszínműhagyomány eszköz-tárából. Annál is inkább, mert az operett kis méretekben - itt: egy kamaradarab terében - ön-magától is ellenállhatatlanul parodisztikus, továbbá a zeneszerző, Darvas Ferenc kiválóan montírozta össze az évtizedek folyamán belénk ülepedett - tehát erős emóciókat keltő - dallamfoszlányokat.

Márpedig Sárbogárdi Jolán darabja nem ránthatja magával Parti Nagy Lajosét. A hazai színházi életben szokatlan és üdvözlendő gyorsasággal egymást követő két bemutató (itt most a harmadikat, a Magos György rendezte hangjátékváltozatot nem taglaljuk) csaknem elbillen erre.

A debreceniek előadásában groteszk átdíszletezések, kétéltű kellékek jelzik ugyan a darab két síkjának fura viszonyát, ám az operett látványosság Jolán személyétől elszakítva éli a maga életét. A mégis megőrzött egyensúly annak köszönhető, hogy Jolán Pinczés István rendezésében igen erős figurává tudott válni. Már a remek díszletötlet is hozzájárul ehhez: az ibusári pénztár a debreceni színpadon valóban kalicka, a nézők által körülült üvegkaloda, amelyben Jolán mint bűnhődésnek kitett lény mustrálható. (Miközben az üvegfal tükrében olykor önmagunkat is kénytelenek vagyunk megpillantani.) Az igazán nagy találat azonban Majzik Edit játéka:

Wertig Timea (Anyuska) és Vasvári Emese (Jolán) a főiskolán

Dózsa Zoltán (Bajkhállóy Richard), Varga Klára (Amália) és Vasvári Emese a budapesti előadásban (Koncz Zsuzsa felvételei)

elnyűtt és infantilis, rigolyás és ábrándos Jolánt játszik. Fásultsága mögött elhisszük neki, miféle színes tintákról álmodik. Alakítását szerencsésen emeli meg partnerének játékfelfogása: az állomásfőnök, Tóth Zoltán olyan embert hoz elénk, aki kapcsolatteremtésre képtelen otrombaságában mintha Jolán rezonőre volna. Amennyire Jolánnak áldozata, annyira *társa is* a közös tehetetlenségben. Tóth Zoltán elkerüli az olcsó gugyerákozás csapdáját, karikírozása részvétteli.

Máté Gábor rendezése a főiskolán szerkezetileg jobban koncentrál a darab egységére. Máté például, nagyon okosan, *beleülteti* Jolánt az operettjelenetek kellős közepébe, miközben Bajkhállóy „ősi mozdulatokkal" Anyuska rozzant frizsideréből veszi elő a früstökre valót. Briliáns - briliánsan egyszerű és ugyanakkor sokjelentésű - az a díszlet, amely e jelenetekben a színre gördül: bankjegyeink fölnagyított másaiból áll. A rajtuk lévő, *egyébként nem figyelt* ábrák megdermedt, mesterkélt romantikája jelzi, hogy a közhelyesített nemzeti hagyományok elhasznált fizetőeszközökként használatosak leginkább. De ez a díszletmegoldás többet is elárul.

Máté Gábor az említett, újmódi operettszériából hangsúlyosan alkalmazza annak ideológiai-politikai jelbeszédét. Aktualizál. Rengeteg nemzetiszín lobogót, szalagot, nemzetiszín öltözéket hoz be. Az operett szintjén dívó magyarkodást, kacagányozást parodizálja, s az újságredakciót megszálló huszárok adomája is különös jelentőséget nyer. Érthető s kézenfekvő törekvés ez, csak épp nem volna felejthető, hogy Sárbogárdi Jolán nem hatalmi s nem divatcélból pufogtatja frázisait. Hanem mert mindössze ezek a lomok maradtak neki egy tisztességesen berendezett haza helyett.

Vasvári Emese, alkatához s életkorához igazodva, igen helyesen, *fordítva* teremti meg Jolán személyiségét: az ő figurája nem a gyerekes álmokba visszamenekülő nőé, hanem egy koravén gyermeké. A szerep így is él. Erős színpadi kapcsolat azonban ebben az előadásban nem az állomásfőnökhöz fűzi, hanem hajdani, megszökött szerelméhez, Kleisermann Mihály jegyvizsgálóhoz. Még pontosabban az egyetlen szerelmi viszony, az egyetlen emberi kaland dédelgetett emlékéhez. Kár, hogy ez az emlék, szexuális töltését tekintve, túlrendezett, mintha Jolán egyetemes kielégületlenségének minden érzéki jelét ide akarta volna zsúfolni a rendező. (A kaposvári Marat/Sade-előadás emlékezetes, aranyláncot fröccsenő ejakulációját itt szegfűkkel megismételni talán fölösleges mutatvány.)

Akár így, akár úgy, két bemutatóban életre kelt egy jelentőségteljes nőalak, a különös asszonyszerepekben nemigen bővelkedő magyar drámairodalom javára, s ezt tudnunk kell értékelni. Hiszen Sárbogárdi Jolán mi vagyunk.

Parti Nagy Lajos: *Ibusár (debreceni Csokonai Szinház)*
Dramaturg: Dobák Lívia. *Díszlet-jelmez:* Gyarmathy Ágnes. Zene: Darvas Ferenc. *Koreográfus:* Nagy György. *Rendezőassziszten:* Bánszky Rózsa. *Rendező:* Pinczés István.
Szereplők: Majzik Edit, Jantyik Csaba, Varga Éva, Tóth Zoltán, Balogh Zsuzsa, Garay Nagy Tamás, Sz. Kovács Gyula, Basa István, Matkó Sándor, Tóth Árpád.

(Színház- és *Filmművészeti* Főiskola)
Díszlet: Khell Zsolt. *Jelmez:* Papp János. Koreográfus: Molnár Éva. Zene: Darvas Ferenc. Rendezőasszisztens: Thuróczy Kati. *Rendező:* Máté Gábor. Szereplők: Vasvári Emese, Dózsa Zoltán, Selmeczi Roland, Varga Klára, Takátsy Péter, Wertig Tímea, Rajkai Zoltán, Kálid Artúr, Király Attila, Szabó Győző m. v.

TASNÁDI ISTVÁN

A TURUL ÁRNYÉKA

MÓRICZ ZSIGMOND: ROKONOK

Egy roppant élmény- és tényanyagot felhalmozó regény színpadra alkalmazásánál el kell dönteni, hogy mely rétegeit kívánják előtérbe állítani az alkotók: nevezetesen Kopjáss és a hatalom (városi vezetőség), Kopjáss és felesége, valamint Kopjáss és a rokonok konfliktusa kecsegtet-e a legtöbb drámai helyzettel? Az adaptációkban ezek a leghangsúlyosabban végigvezetett szálak. A hatalmas epikus anyag dramatikus sűrítése azonban elkerülhetetlenül sematizál, az eredeti mű komplexitása valamilyen szinten szinte biztosan csorbát szenved. Talán ez az oka, hogy ebből a lenyűgözően színes és sokrétű prózai remekműből aktualitása és a gondos szakmai bábáskodás ellenére is csak érdekes, ám jórészt kiszámíthatóan bonyolódó, és árnyalatlanságuk folytán kissé didaktikus színpadi produkciók születtek.

Gigantikus leporelló

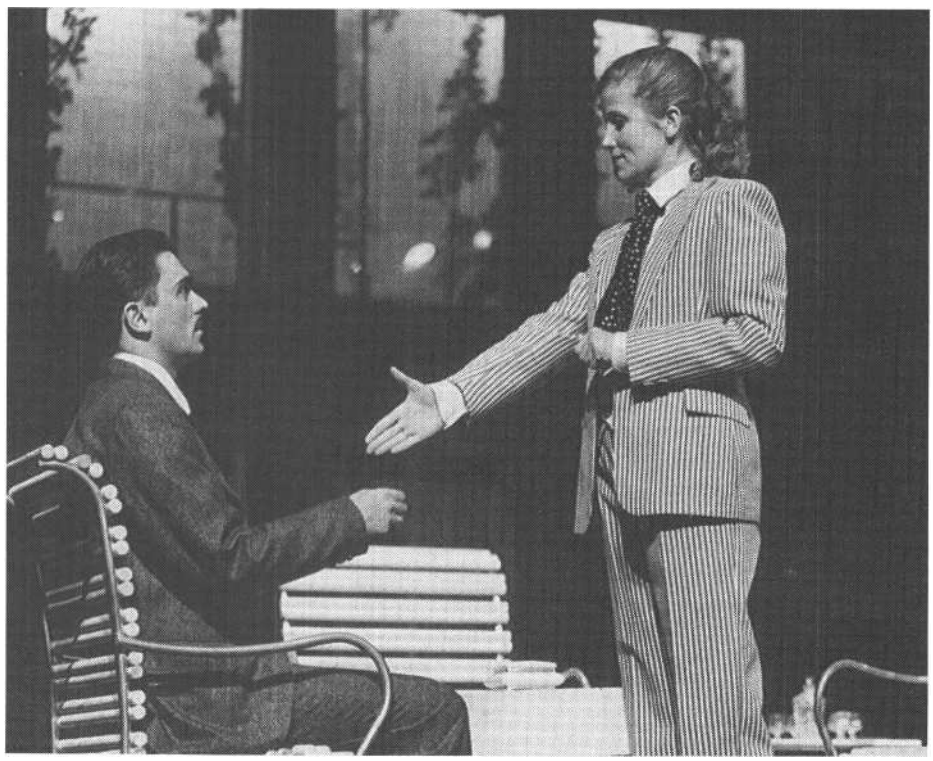
Örülhettek a József Attila Színház idős, bérletes hölgynézői, hiszen mintha egy „háború előtti" filmet láttak volna - az átdíszítések alatt hosszú filmszakadásokkal. Scháffer Judit jelmezei és a számtalan szecessziós enteriőr, Szlávik István barnás alaptónusú díszletei - intarziás asztalkák, plüss klubfotelek, fehér zongora, patinás, politúrozott tölgyfa bútorok (vagy imitációik) - pazar korhűséggel idézték fel a polgári szalonok világát (és egy bútorantikvárium mintatermét). De Mihályi Győző személyében született dzsentri charmeur főszereplője is van a darabnak. Máskor oly lehangolóan egyoldalú szerepértelmezését, modorosságát és zengő orgánumát itt sikerrel kamatoztatja, hogy - a szerzők szándékától némiképp eltérően - Kopjáss István figurájából egy, a jogért és az igazságért elbukott hősztfaragjon.

Ő egyértelműen fehér, aztán van néhány szürke: Lina, a felesége például, továbbá a régi, korrupt vezetést kiszolgáló, de a leleplezést sürgető titkár, vagy a cselekvést halogató ellenzéki képviselő, a többiek pedig koromfeketék, romlott, gaz panamisták. Ez a „fekete-fehér kópia", a szélsőséges, belső ellentmondásoktól mentes jellemek összecsapása látványos, szenvedélyes játékot ígér. Mese ez vagy inkább moralitás. Az előadás logikája szerint, ha Kopjáss hófehér jellemét nem szennyezné egy-két fekete pötty, a törvény biztosította keretek között diadalmaskodna a sokszoros túlerővel szemben is. Gyengeségei - szerelme, rokonai iránt érzett felelőssége - bármennyire emberiek is, végzetesnek bizonyulnak, hiszen a döntő pillanatban kijátszhatók ellene. Az absztrakt mesefigura itt telik (telnék) meg meleg, lüktető vérrel, a moralitás itt válik (válnék) keserű tragédiává. Ezek szerint nem egyértelműen a világgal van baj, hanem velünk, mert képtelenek vagyunk megfelelni a saját magunk által kreált ideáknak. De hát nem szerethetünk? Nem eshet meg a szívünk nyomorgó húgunkon, az öngyilkosság gondolatával foglalkozó bátyánkon? És ha szerzünk nekik állást - kétes értékű titoktartás fejében -, vagy a bányájukból rendeljük az egész városnak a szenet, nem válunk-e mindjárt hasonlatossá azokhoz, akik villát húznak fel a középítkezésről elsikkasztott anyagból? Szóval a jó államhivatalnok gép? Vagy érdekeket ügyesen egyeztető, rafinált panamista? Móricz tehetetlen dühe ezek szerint nem is a protekcionizmus és a korrupció ellen szól elsősorban - ezek örök érvényű jelenségek, amelyek nélkül életképtelen lenne bármely államszervezet(?) -, hanem a világ lehangoló kisszerűsége ellen. Ha valakitől sorsok függnek, azé ugyan a hatalom, de a hatalom rögtön a maga függvényévé is teszi. Senki nem maradhat ártatlan. A siker biztos erkölcsi bukás.

Léner Péter rendezésében ezek a kérdések és válaszok éppen csak körvonalazódnak. Ő inkább „fekete-fehér kópiában" gondolkodik, programdarabot csinál, mesejátékot felnőtteknek. Ebben partnerei a színészek, akik szemlátomást élvezik az árnyalatlan karakteralakítások könnyebbségét. Az előadás így egyetlen mondatban összefoglalható: a fekete „futók" és „bástyák" mattot adnak a „parasztból" tisztté avanzsált fehér „lónak" (pontosabban csak be akarják törni, de mikor az látja, hogy semmiképpen sem nyerhet, belerohan a mattba).

Gálvölgyi János Kardics Soma szerepében, a város leggazdagabb embereként, a Nagytakarék vezérigazgatójaként boldog-boldogtalantól szivart kunyerál. Erre a rendre visszatérő, komikus mozzanatra fűzi fel a komor alaphangvételtől némiképp elütő alakítását. Szilágyi Tibor játszi

Mihályi Győző (dr. Kopjáss) és Fehér Anna (Magdaléna) a József Attila Színház előadásában (Koncz Zsuzsa felvétele)

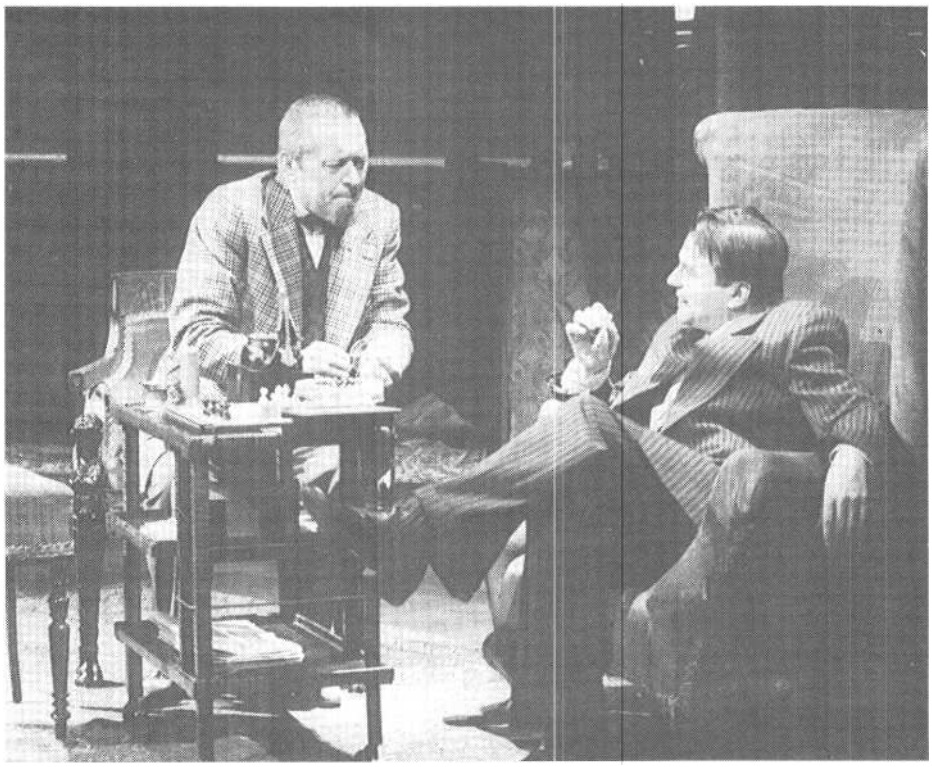


könnyedséggel oldja meg a nagy konspirátor, Zsarátnok polgármestere szerepét (vele kapcsolatban csak az lehet zavaró, hogy a szerencsétlenül bevilágított súgóállás miatt - a gyengén hallók nagy örömére, - az egyik bal oldali kulisszán kifejező árnyjáték vezeti be minden egyes megszólalását). Hegyi Barbara Kopjássnéja aggályos, változástól rettegő, cselédgondokba fásult asszony. Az előadás legnagyobb hatású, legszebben kidolgozott jelenete, mikor az estélyről hazatérve a pezsgő bódulatában, az újra fellobbant szenvedélyes szerelem hevében szeretkezni készül a férjével, aztán egy rosszkor jött mondat következtében a pillanat varázsa eloszlik, mindenki bebújik a maga paplana alá, „esti puszi", lámpaoltás. Bakó Márta (Kati néni) vérlázítóan jól formálja meg a kéretlen „altruizmusát" Kopjássékra erőszakoló, kellemetlen, pikírt öreglányt. Józsa Imre Martiny doktora az ellenzék vezéreként gáncs nélküli lovag, jó pajtás, derék hazafi - dimenziók nélküli papírmasé figura. Fehér Anna minta végzet frusztrált asszonya bár dekoratív, meglehetősen halovány. Szakonyi Károly, aki a regényt színpadra alkalmazta, felléptet egy, a regényben csak emlegetett figurát, Boronkayt is (Újréti László). Neki mint becsődölt csalónak és semmibe vett férjnek megvan a maga, egy egész jelenetet kitöltő személyes tragédiája, ám hiába, nem tud a dráma szerves részévé válni.

Szakonyi adaptációja egyébként modern, kulturált szöveg, sűrű helyszínváltásaival azonban megelőlegezte az előadás legbosszantóbb - szcenikai - problémáját. Mivel minden egyes helyszínhez külön enteriőr tartozik, a játékot darabokra törik a hosszadalmas, nagy apparátust igénylő átdíszítések. Az előadás így impozáns tablóképek egymásutánjából áll. Olyan, mint egy gigantikus leporelló, amelyen a szereplők jellemző tartásukba merevedve láthatók. A produkciót átlengi a hangsúlyozott esztéticizmus, háttérbe szorítva a darab alapvető kérdéskörét, a megtámadott, a megingatott, a lehetetlenné tett etikát.

Lajstromozó dramaturgia

Schlanger András, a nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház Rokonok-előadásának rendezője úgy hidalja át a díszletváltás problémáját, hogy lényegében egyetlen díszletben játszatja el a darabot. Ez a megoldás valóban gördülékenyebbé teszi a játékot, de ennek is megvannak a maga hátulütői. Annak még akad némi kaján pikantériája, hogy Kopjáss és Boronkayné az eredetileg Kopjássék hitvesi ágyának „bejátszott" kanapén flörtölnek a búcsúestélyen, de a jobb oldali bútor-együttes több funkciója (a polgármester asztala, Kopjáss otthoni íróasztala, kaszinói kártyaasztal) már kissé zavaró kényszermegoldásnak

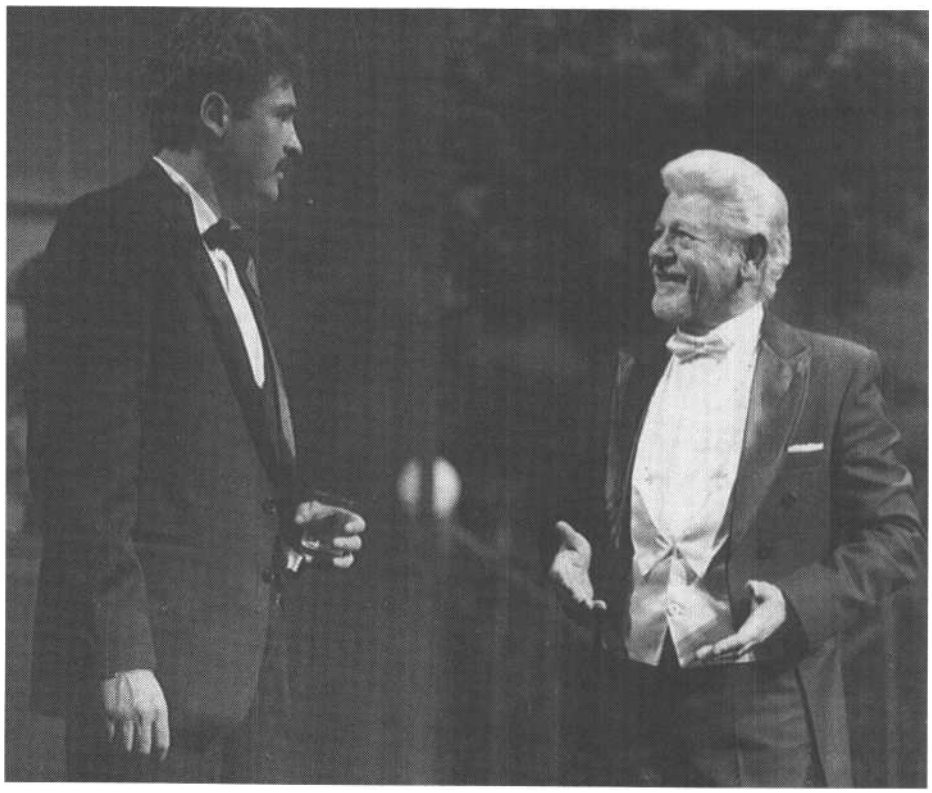


Szigeti András (Martiny) és Gados Béla (Kopjáss) a nyíregyházi előadásban (Csutkai Csaba felvétele)

tűnik. A színpadot a háttérben felállított hatalmas Turul-szobor uralja. A szimbolikus és a konkrét tér ilyenfajta keverése a hevenyészettség és a végig nem gondoltság benyomását kelti, és ezt csak erősíti az a következetlenség, hogy néhány színváltásnál mégis előkerülnek új díszletelemek (festmény, csillárok).

Ha a József Attila Színház előadása a kényszerszünetek miatt túl híg, a nyíregyházi *Rokonok* viszont túl zsúfolt, és ezért nem kis részben az adaptáció a felelős (valószínűleg Móricz Virág és Thurzó Gábor átiratát használták, bár ezt sehol sem tüntetik föl). A szövegkönyv elkészítésénél az lehetett az elsődleges szempont, hogy a regény fontosabb mozzanatait és fordulatait hiánytalanul szerepeltessék. Terjedelmi okok miatt viszont néhány azonos helyszínen, de különböző időpontban lezajló párbeszédet összevontak, tekintet nélkül arra, hogy eredetileg a regényben esetleg hatvan-hetven oldal, időben pedig több hét választja el ezeket egymástól. Ennek a „lajstromozó" dramaturgiának a számlájára írható az is, hogy a színészek gyakran kénytelenek több oldalnyi epikus anyagot egyetlen gesztusba sűríteni - mi által ezek a gesztusok nyilvánvalóan szimplák és túlkarikírozottak. Hiányoznak a szöveg melletti, szövegek közti, a szöveget erősítő vagy a szöveg ellen játszó áru kodó rebbenések, a csöndek, mikor valakiben megérhet valamilyen elhatározás, „lecsenghet" az indulat, felderenghet egy felismerés. Minden el van beszélve, s ezáltal túl van beszélve. A darab tandrámaszerű bölcsessége leköti ugyan a figyelmünket, de végig rideg szemlélők maradunk, pedig az előadás nyilvánvalóan az érzelmeinkre .,utazik", felháborodásunkra, részvétünkre apellál.

Gados Béla Kopjássa korántsem naiv, nagyra nőtt kamasz. Legalább húsz évet lehúzott már egy alagsori iroda apró íróasztala mögött, iskolák meszeléséről rendelkezett, és naponta kilincselt a polgármesternél csip-csup ügyekben, órák hosszaºy üldögélt az előszobájában bebocsátásra várva. Ez a kinevezés hatalmas energiákat mozgósít benne, imponál neki a magasabb körök kenetteljesen fortélyos világa, hízeleg hiúságának az újfajta bánásmód, amelyben -- nyilván nem minden érdek nélkül - azok az emberek részesítik, akik nemrég még átnéztek rajta, vagy csak fanyalogva fogadták a köszönéséi. Izgága, hiú, jelentős ambíciókkal megáldott (megvert?) embert látunk, aki élete derekán üstökön akarja ragadna szerencséjét, kiaknázni az ölébe pottyant váratlan: lehetőséget az érvényesülésre. Gados alakítását nézve felmerül a gyanú, vajon Kopjáss nem azért forszírozza-e a nagy leleplezést, hogy ezzel saját előmenetelét egyengesse? Nem azért áll-e a jó oldalon, mert az igazság bajnokaként esetleg nagyobb sikert zsebelhetne be, mintha szemet huny egy-két stikli felett? De mire ez: a gyanúnk meggyőződéssé érne, Kop-



Csernák János (dr. Kopjáss) és Patassy Tibor (Polgármester) a kecskeméti Rokonokban (Ilovszky Béla felvétele)

jáss már egy másik arcát mutatja: a családja iránt felelősséget érző, a hivatali kihágásokon szívből felháborodó, egyenes, jóérzésű emberét. Ez az eldöntetlenség nehézkessé teszi az indítékok megértését, és megnehezíti az állásfoglalást. Az előadás csúcspontján Kopjáss öngyilkossága nem válthat ki belőlünk különösebb megrendülést. Amit látunk, nem egyértelműen egy megalázott, bepiszkolt tiszta ember megsemmisülése; lehet akár egy megszégyenült gyenge ember menekülése is.

Zubor Ágnes Linája az előadás legérzékletesebb alakítása. A színésznő visszafojtott indulatokkal, csendes alapossággal építi fel a kissé korlátolt, csupán rendre és biztonságra vágyó egykori úrilány alakját, a mai féltő asszonyt és anyát, aki kifinomult női ösztönével már jó előre megérzi a családot fenyegető, feltartóztathatatlanul közeledő csapást.

Egész estés szinopszis

A kecskeméti Katona József Színház *Rokonok*-előadásának adaptációját a rendező, Illés István készítette. Ő akkurátusan kiemeli azokat a jeleneteket, amelyek elengedhetetlenek a történet megértéséhez, de ez a drámai anyag is csak egy egész estés szinopszishoz elegendő. Az első felvonásban például egyáltalában nincs konfliktus, csak súrlódások, néhány apró malőr. Az egyik súrlódásnál Kopjáss Lina szemére veti: „Ötven korona miatt így elveszíti a fejét!" Ez a „fejelvesztés" abban nyilvánul meg, hogy a Linát alakító Bencze Ilona hatvan szó per percről felgyorsít hetven szó per percre - de ezután az „összezörrenés" után is gyorsan helyreáll a harmónia. Itt úgy látszik, a Kopjáss házaspár felhőtlen boldogságban él, Lina egy szép, elkényeztetett gyerek, porcelánbaba, kikímélt úriasszony, Kopjáss (Csernák János) rajongó férj, jó rokon, karakán úriember. Körülöttük pedig pár tisztességben megaggott államférfi, egy kedves, habókos nagybácsi... Még csak sejteni sem lehet, mi rossz történhet ebben a lassan, de olajozottan működő polgári világban.

A második felvonásban aztán felpörögnek az események, de a túlságosan is Kopjáss hivatali kanosszájára koncentráló rendezésben a pszichológiai (emberi) elem háttérbe szorul, így a - kissé didaktikus - politikai parabolában nem jöhetnek létre megélhető feszültségek. Boronkayné elméletileg Lina unokahúga, ám ez ebben a szereposztásban genetikai abszurdum (Boronkayné itt jóval idősebb), ráadásul Bencze Ilona nem hajlandó slampos és törődött lenni, úgyhogy nehezen lehetne Kopjáss meggondolatlan szerződéskötését Boronkayné iránt érzett elvakult szerelmének rovására írni. Ezt nyilván a rendező is érzi, így háta szerződéskötés előtt kinyílik a terasz tolóajtaja, Kopjáss megpillantja a - falra festett - kertet, szájtátva nézi egy ideig, aztán aláfirkantja a szerződést. Az indok megvan, de a regényből egy fontos szál elsikkad. Az sem világos, ha Kopjáss valóban olyan romlatlan és jóhiszemű, mint amilyennek Csernák láttatja velünk, mit akarhat akkor a szindikátus agyafúrt ötletével, vagy hogy jön ahhoz, hogy testvéreit ajánlgassa a város vezető testületeibe? A színes, nokedliszaggatóhoz hasonlatos díszlet-falak és a kopottas bútorok között kopottas alakításokban elevenedik fel egy tanulságos dokumentumjáték az úri Magyarországról, melynek viszolyogtató anakronizmusában, az alkotói szándék szerint, nyilvánvalóan a jelenre kellene ismernünk.

És valóban: egy identitását vesztett, hagyományait a (fél)múlt polgári miliőjében kereső, zilált társadalom tagjaiban Móricz Zsigmond 1930-as darabja nem csak a munkanélküliség, a választások vagy a monetáris politika emlegetése miatt keltheti a jelenidejűség benyomását. A nyíregyházi előadás színpadán felállított hatalmas turulmadár képzeletbeli árnyéka rávetül az irodákra, a szalonokra, a hálószobákra... Szorongva töprenghetünk el rajta, hogy történelmünk során nem ugyanaz a hamisítatlan, büszke szuicid szellem reinkarnálódik-e különböző jel-képekben? Hogy a világnak ezen a pontján nem érzékcsalódás-e minden változás?

Móricz Zsigmond: Rokonok (József Attila Színház) Színpadra alkalmazta: Szakonyi Károly. Díszlet: Szlávik István. *Jelmez:* Scháffer Judit. Zene: Palásti Pál. *Dramaturg:* Hársing Hilda. *A rendező munkatársa:* Lehoczky Orsolya. *Rendezte:* Léner Péter. *Szereplők:* Mihályi Győző, Hegyi Barbara, Szilágyi Ti-bor, Gálvölgyi János, m. v., Újréti László, Fehér Anna, Horváth Sándor, Bakó Márta, Katona János, Láng József, Józsa Imre, Turgonyi Pál, Juhász Tóth Frigyes, Vennes Emmi, Fabó Györgyi, Vámos Ilona, Bacskó Tünde.

(Nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház) Díszlet-jelmez: Gyarmathy Ágnes. Zene: Tóth Péter m. v. *Dramaturg:* Bán Zoltán András. A *rendező munkatársa:* Fülöp Angéla. *Rendezte:* Schlanger András. *Szereplők:* Gados Béla, Hetey László, Kocsis Antal, Zubor Ágnes, Gábos Katalin, Szigeti András, Simor Ottó, Csudai Csaba, Horváth László Attila, Bajomi Nagy György, Korcsmáros Gábor, Fekete István, Mészáros Árpád, ifj. Szigeti András.

(Kecskeméti Katona József Színház) *Színpadra alkalmazta:* Illés István. *Díszlet:* Szegő György. *Jelmez:* Hruby Mária m. *v. Rendezőasszisz*tens: Jablonkay Mária. *Rendezte:* Illés István. *Szereplők:* Csernák János, Bencze Ilona *m. v.,* Borbáth Ottilia, Patassy Tibor, Fekete Tibor, Csiszár Nándor, Guttin András, Horváth Károly, Kovács Gyula, Zelei Gábor, Budai László.

TARJÁN TAMÁS

AZ USZADÉKFA SZÉPSÉGE

SHAKESPEARE: LEAR KIRÁLY

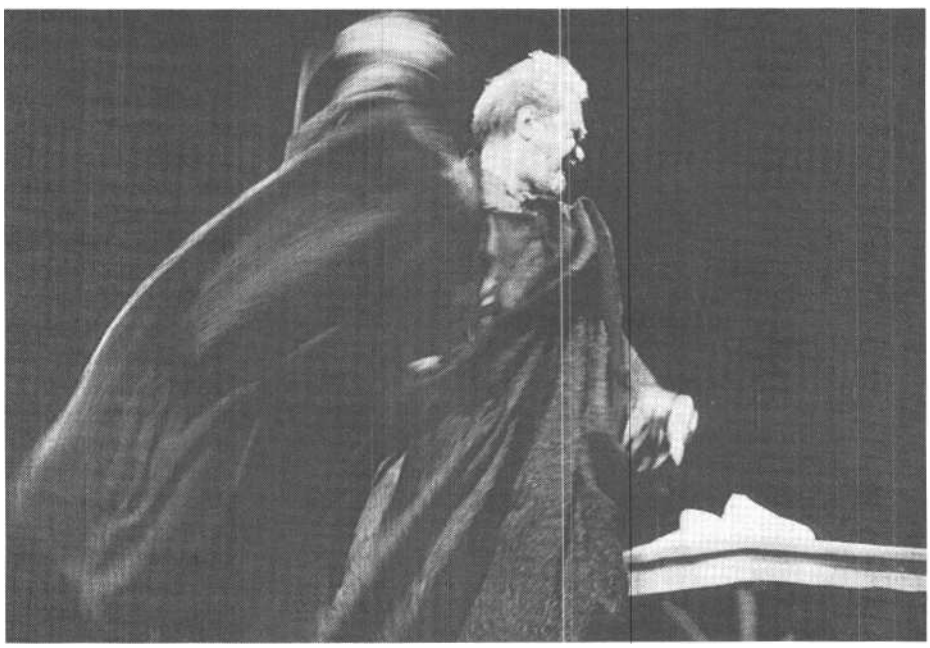
Némi túltermelés mutatkozik a Learből. Sejteni lehetett előre, akárcsak a Romeo és Júlia-hullámot vagy régebbi s színházi értelemben (is) oly más idők jártával a *Csongor* és *Tünde* kedveltségét meg a sűrű Csehovokat. Nem baj ez. Érett nemzeti kultúra, fizetőképes és *időképes* - a színházra estéket áldozni tudó - világvárosi műveltség és kíváncsiság nemcsak elviseli: serkenti, élteti a sokféleséget, a változatokat. Akik a közelmúlt-ban látták a nem túl visszhangos győri Lear k*irályt* vagy a Madách Színházból szintén elég ha-mar kikopott shakespeare-i hatalomtragédiát (netán egy házzal odébb, a Madách Stúdióban a nyers, modernizált Bond-féle földolgozást), azok a hiány tapasztalatainak birtokában csitíthatnák a mostani morgolódókat: minek már megint ez a dráma, ezúttal az Arany János Színház deszkáira? Bőven maradt még annyi, mindnyájunkat érintő, befonó rejtelem a régi és az új, a tegnap és ama kápráztatóan gyors cseréjében s ütközésében, hogy rendező, színész, néző együtt eltöprengjen: az előnyösnek ígérkező, radikális *világváltás* miért nem hoz világmegváltást is - sőt miért taszít kárhozatba, értelmetlen halálba annyiakat?

Ács János rendezése a jellemek és a konfliktustér felől igyekezett megfejteni az országfelosztó, testáló - egyben új jogrendet alkotó, az egyszemélyi uralom helyébe szövetségi viszonyt állító - királyi tett szerencsétlen következményeit. Menczel Róbert díszlete hatalmasra tátott szájüreg, sötét garat, lángfogakkal harapó fogsor. Britannia éhes. Lear eddig valahogy betömte, s ha néha tán kellett, be is verte ezt a sötét és barbár szájat. Tordy Géza elementáris őserővel robog be a színre, hirtelen összeterelt, hökkent házanépe és udvara körébe. Kócolt ősz üstökét nézve lovagi tornák ma is győzelemre esélyes művészének - akár bohócának - tetszik, járása, vasmarka az elsőrangú hadvezéré, szava a bárdolatlan, valójában mégis okos és taktikus politikusé. Tordyt jókor találta meg a szerep, egy-két piszmogósabb és pöszmögősebb alakítása után, tehetsége zenitjén kapta a legnagyobb figurák egyikét. S Ács koncepciójának éppen ez a (szóvétéseket is a textusba építő) artikulációs lendület, az élete delelőjén járó férfi szellemi és testi ereje, döntésének szuggesztivitása kellett. A színész elhiteti, hogy e nagy, kopár és temetőszerűen rideg ország királya egyedül és még időben döbbent rá: az első nemzedék ideje, az isteni ködből előgomolygó kormányzás időszaka, a széthullást mostanáig gátló szabadesés fizikája lejárt. Az éjszaka helyébe fény kell. A harciasan, rusztikusan, hiányosan berendezett birodalom fémvilága helyébe az *ottlét, az ér*telét lakályosabb, civilizáltabb élménye és érzel-mi hajtóereje. Felejthetetlenül szép, ahogy Tordy Learje a színpad elején egy maréknyi, térkép-szerűen széthintett-teregetett homokot karistol részekre a fölosztás jegyében. *Ez a föld, melyen annyiszor...* A por lebegő és gyöngéd, szül és visszavár. S az erődús férfi aggastyános gyermekjátékában már ott a *memento homo* is. Majd-nem ugyanitt utóbb gödör nyílik és sír. Részint olyasfajta üreg, amely Ljubimov Hamletje óta kíséri Shakespeare-t. (Az üreg technikai megoldása éppúgy sok kívánnivalót hagy, amiként a díszlet karzata is lomhán kihasználatlan, és Kent villamosfogantyúkkal stilizált, „kapaszkodós" pellengére sem valami megragadó.)

Ez a Lear még olyan ágas-bogas fatörzs öblé-ben trónolt, amilyeneket kevéssé poétikus áradások alkalmával a nagy vizek szoktak sodorni. Ezt az alkalmatosságot a természet vájta, nem mesteri kéz. A torzult koronára is emlékeztető rönktrónus szentélybe való már. Múzeumba. A történelem hátsó udvarába akár, el a szem elől. Új nemzedék, másik nemzedék, második nemzedék kell már az ország, a józanul kiporciózott, gyakorlatiasan elajándékozott birodalom élére. Olyan király, nem is egy, aki már nemcsak odahajigálja vaskosan szép trónszékét a többi ormótlan bútor közé, hanem szimbolikus erővel bíró trónt ácsoltat vagy faragtat, racionális, hódoltató - és fölszabadító törvénykezést teremt. Centrumba hozza az uralkodót, és koncentrálja erőit. Ez a mindenkori hatalomváltás modellje. Jó esetben a még működő, de öregedő korábbi hatalom nemzője, fölnevelője és szállascsinálója a frissnek, fiatalnak. Ács a hideg modellnek történelmi párában, mitologikus lobogásban. borzongató sötétben adta meg esztétikai szépségét, színpadi formáltságát.

A zengő nyitányban Ráckevei Anna (Goneril) és Györgyi Anna (Regan) átveszi Tordy erejét. Ritkán válik ily világossá, Shakespeare zsenije miért nem fiútódokat szemeit ki. Az asszonyi praktika a két - máris ármánykodó - színész-nő zeneileg komponált súgás-búgása rögvest konyhai számítást, kamrakérdést csinál abból, ami egy óriási oszlopcsarnok előtti nyilvános térségen az imént még Britannia jövője s egy uralkodó álma volt. Földesi Judit, a kisemmizett, elűzött Cordelia viszont zavarba ejt. Nem erős és egyenes, inkább kelletlen és makrancos. Nem szívből, foghegyről felelget az élete remélt nagy döntésében, tettében lubickoló apának (Tordy külön bravúrja a mackós szeretetéhség

Lear: Tordy Géza



Földesi Judit (Cordeiá) és Tordy Géza (Koncz Zsuzsa felvételei)

elbrummogása, s ahogy vicsorgásba váltja hangjait). Az unott és kioktató Cordeliát nem annyira „szeretetlensége" miatt kell - vagy lehetséges - világgá kergetni. Az a baj, hogy ő sem érti az atyai döntést. Földesi szerepidegensége ellenére Ács úgy intézi a sokszor elrontott, fontos jelenetet, hogy a hebehurgyán vértolulásos apa mellett a kihajított leány sem csupán mártíriumába dicsőülten távozik. Értetlennek és érzéketlen-nek bizonyult a kulcsszituációban. Mire jóvá tehetné az ifjúság bűnét, késő lesz.

A hosszú és megkapó expozíció után a darab elnehezül. Ács - mint mostanában nemegyszer – szeszélyes a kidolgozásban. Unalmas ácsorgásokat enged a színpadon. Beletörődik a körülmények kényszerébe, legtöbb színészét nem képes föltüzelni, vagy pedig hevülni hagyja őket – fölöslegesen. Rajhona Ádám nem eljátssza: csak kimódolja Glostert; amikor (jóval később) mégis összerendezi a figurát, az előzmények miatt már nem képes jelentékennyé emelni (s vak öngyilkossága is megoldatlan). Czvetkó Sándor fattyú Edmundja érdektelen szeleburdi rossz-csont, féltestvére (a törvényes), Edgar, Mertz Ti-bor alakításában, ütődött, nyámnyila koravén, akiből így nemis lehet filozofikus bolond, számki-vetett, ruhátlan szegény Tamás. Lear bolondja, Őze Áron f. h. viszont se nem bolond, se nem okos, egyszerűen csak ifjú, aki szellemesen igyekszik helyt állni az idő előtt jött történelmi ma-túrán. Gáti Oszkár (aki nemrég Győrött Cyranót is érthetetlenül megfosztotta a kedélytől és a jó-féle vagabundusságtól) Kentként vívódik, szenved, döngeti lépteit, s akkor jó, amikor elfeledkezik a páncélozó sémáról. Tarján Péter kisszerű, és kisszerűen ármánykodó, pipogya Oszvaldjában semmi nem indokolja, hogy fejedelemnő válassza ágyasának; Hankó Attila (Cornwall) nehézkesebb, Haás Vander Péter (Alban) fürgébb, ám egyként érdektelen játékmóddal szaporítja tovább a sikerületlen alakítások számát.

A színészi szegényesség miatt s a remek kezdés után megfogyatkozó rendezői erély folytán az előadás roppant eredeti, metsző, sokkal teljesebb rajzot ígérő vázlat marad az Arany János Színház színpadán. A kezdés történelmi és ontológiai súlya, harmóniája - a szubjektum erejét és kicsinységét egyszerre kimondó bölcsessége - a befejezés újra tiszta és rendezett képeiben sem talál vissza eredeti önmagához. Annak ellenére sem, hogy a produkció sokszor lassúdad menetében egy-egy látványrím, finom gondolati utalás, jellemrezdülés Ács és a színészek talentumáról tanúskodik. Márta István zenei effektusai sokat, Csík György jelmezei (főleg színvilágot) adnak az összképhez.

A címszerepéről elkeresztelt dráma a címszerepet valóban fölépítette. Kár is, kevés is, hogy végül jószerivel csak azt. A világból kihulló, hűséges (és hűtlen) régiek, meg a hatalomhoz így-úgy fölnőni képtelen újak farkasszemet néztek egymással - és tekintetük, hamarabb kihunyt, mintsem mindent elmondhatott volna.

William Shakespeare: Lear *király (Arany* János Színház)
Fordította: Vörösmarty Mihály. *Díszlet:* Menczel Róbert m. v.
Jelmez: Csík György m. v. Zene: Márta István m. v. *Dramaturg:* Vörös Róbert. *Mozgás-vívás:* Tímár Tamás m. v. *Világítás:* Simon László. *Szcenika:* Bognár Zoltán. *Rendezte:* Ács János.
Szereplők: Tordy Géza m. v., Rajhona Ádám m. v., Gáti Oszkár m. v., Hankó Attila, Haás Vander Péter, Mertz Tibor, Czvetkó Sándor, Őze Áron f. h., Ráckevei Anna m. v., Györgyi Anna m. v., Földesi Judit, Tarján Péter, Hegedűs Miklós, Bank Tamás, Móni Ottó.

SZÁNTÓ JUDIT

HALOTTI MARS

ÖDÖN VON HORVÁTH: HIT, REMÉNY, SZERETET

A *Hit, remény,* szeretet nem nagy előadás, de jó előadás; olyan, amilyen néhány évvel ezelőtt szezononként legalább három-négy volta Katonában, ugródeszkát kínálva a nagy előadások számára. Mint tudjuk, mára ez - itt nem taglalandó okokból, és remélhetően csak átmenetileg - nincs egészen így. A Katona még csak keresi esztétikának és közéletiségnek azt a metszőpontját, amelyet a rendszerváltás előtt oly tévedhetetlenül jelölt ki magának, s amelynek valószínű helye jócskán eltolódott. Úgy gondolom, erről ennél többet csak a művészi gyakorlat mondhat; utána majd a kritika büszkén és elégedetten felmutat-hatja és elemezgetheti.

A József Attila színházi *Rokonok* kapcsán más hasábokon már elmeditáltam a kritikai realizmus alkotói és fogyasztói attitűdjének reneszánszáról. Az így minősíthető műveket a megelőző évtizedekben úgy olvastatták-nézettékvelünk, hogy a bemutatott jelenségeket meghaladottként vagy közvetlenül meghaladhatóként tüntették fel. Ezt a kulcsot rendszert váltva magunk dobtuk a tengerbe, és bizonyára csak a legbölcsebbek gyaníthatták, hogy a szóban forgó jelenségek egy-kettőre ismét aktuálisak lesznek. Csak éppen kulcs nélkül. Csak éppen a korábbi - szuggerált, szuggerálható- reményteljesség veszett oda, legalábbis az emberéletben mérhető jövőre. Hogyan állítsuk be, hogyan

szemléljük mármost saját társadalmunk egyre szélesedő rétegeinek azt a színpadi tükörképét, amelyet Ödön von Horváth oly keserű felháborodással szerkesztett meg? Min háborodjunk fel? Azon, amit többé-kevésbé magunk akartunk, mert úgy láttuk, nincs más megoldás? És miből merítsük a hitet és a reményt (feltételezve, hogy szeretetnek nem vagyunk híján)?

Lám, a műsorfüzetben idézett Peter Palitzsch, stuttgarti rendezésére készülve, jó Brecht-tanítványként tudta a brechti választ. „Die Verhältnisse..." Hát persze, a jó öreg viszonyok. „»De - mint mindnyájan tudjuk - valakinek mindig bűnösnek kell lennie.« És Elisabeth, egy másik összefüggésben, tudja a választ. »A viszonyok.« Persze éppen ezek a viszonyok tehetnek róla, hogy ennél konkrétabbat nem tud rólunk elképzelni, és ha meg tudná fogalmazni: »A társadalmi viszonyok«, ki tudja, talán akkor nem választotta volna ezt a végzetes kiutat."

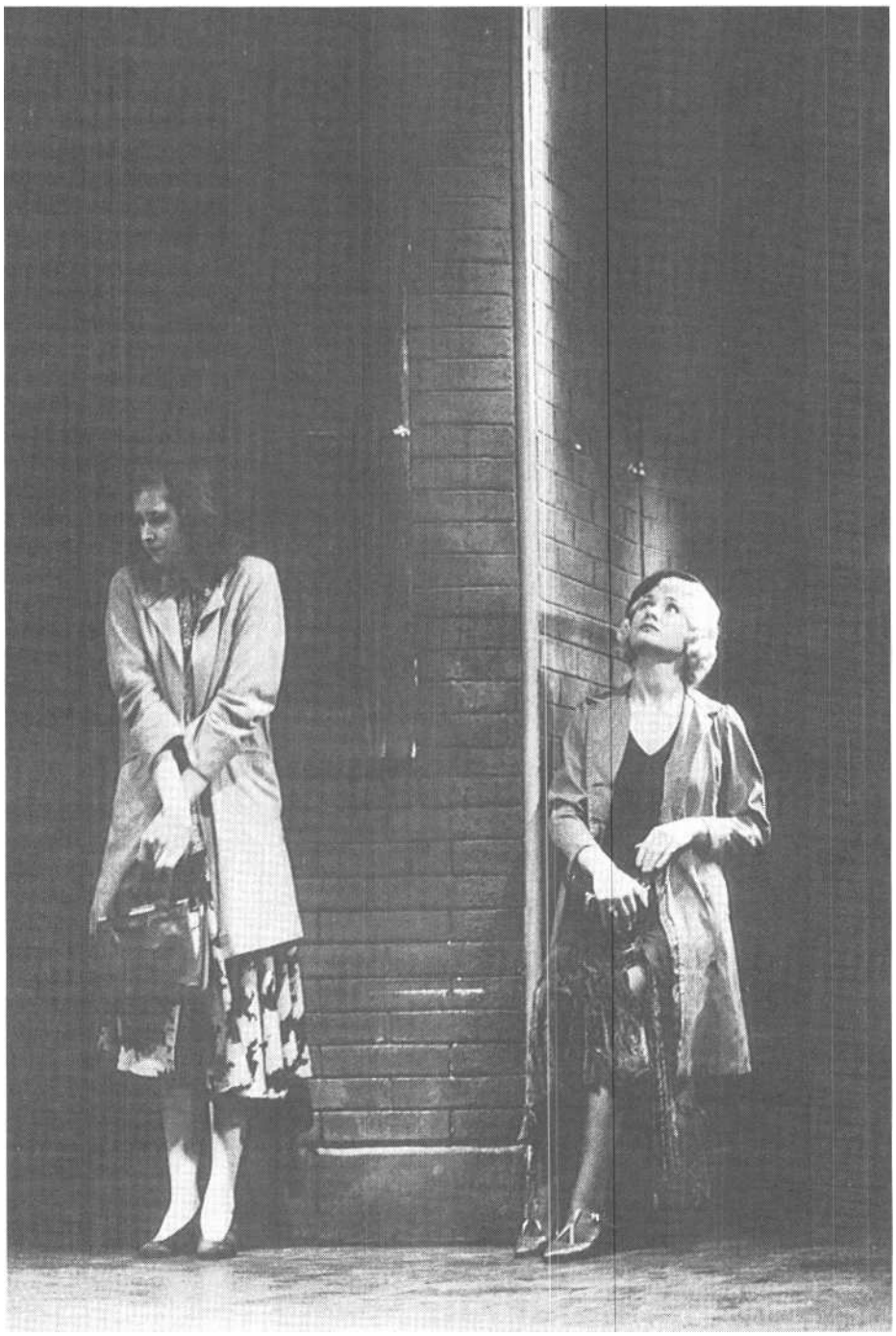
Palitzsch, legalábbis 1969-ben, még hitt - no, nem az NDK-ban, ahonnan sürgősen Nyugatra távozott, hanem az ott eltorzítva, kiforgatva érvényesített társadalmi igazság lehetőségében. Megjegyzem, valami be is vált ebből; nem az NDK-ban. De hát ettől a valamitől is fényévnyire vannak a mi Erzsikéink, Böbéink és a pártjukat fogók. Erzsike - hisz tán még fejébe vertek valami Foximaxi-zanzát az iskolában - már tudja: igen, a társadalmi viszonyok a bűnösök. De mit kezdhet ezzel a tudással a munkaközvetítőben, a meinlesitett Közértben, a díjbeszedő elől bujkálva? Hisz a vallott cél éppen azt tételezi, hogy felépüljön az, aminek első téglái már maguk alá temették. Erzsike, akár Kőműves Kelemennének is tudhatja magát. Nem hiszem, hogy ettől boldogabb lenne.

És ennél sokkal okosabb Gothár Péter sem lehet.

A Hit, remény, szeretet kétségkívül kisebb rangú alkotás a XX. század egyik legérdekesebb drámaírójának életművében. Nem sűrít magába világot, nem fest teljes emberi sorsokat, a figurák sem olyan életteljesek, minta két remekműben, a Mesél a bécsi erdőben és a *Kasimir* és *Karolinében*. A szereplők alig jelentenek többet önmaguknál. nem veszi őket körül Marianne és Oszkár, Kasimir és Karoline mitikus-archetipális aurája. A történet alig több, mint egy újsághír (eredete ide is nyúlik vissza), a naturalisták által oly kedvelt „fait divers" - kis színes a mosónőről, aki lúgkövet ivott -, s a kezdethez visszakanyarodó vég már-már poénszerűen anekdotikus: a kórbonctanon önként jelentkező hősnő végül csakugyan a kórbonctanon köt ki.

Az előadásra tehát az a veszély leselkedik, hogy egy aktuális élethelyzetre rímelő naturalista életkivágásnál nem tud többet adni. Igaz, e veszélyt elkerülendő, lehet támaszkodni a műre, amely ha oeuvre mineure is, nagy mester oeuvre mineure-je; átlengi a jellegzetesen horváthi, közhelyek és bizarr rigolyák elegyéből párolt, cinikus és fájdalmas poézis, a nyers köznapiságon átderengő abszurditás és fantasztikum, és azaz itt is kirajzolódó törekvés, hogy a világ absztrakt kegyetlenségét az emberek egymás iránti mérhetetlen kegyetlenségében konkretizálja (az viszont a darab gyengéje, hogy ez a kegyetlenség nem olyan spontánul, zsigerien természetes, mondhatni, naiv, minta nagy drámákban, hanem kiszámítottan, előre tudhatóan ördögi). És itt vannak a figurák, amelyek ha vázlatosabbak, didaktikusabbak, kevésbé plasztikusak is, mint a remekművekben, a Katona gárdájának így is kiváló alkalmakat kínálnak nagyszabású emberábrázoló kismesterségük csillogtatására.

Bertalan Ági (Elisabeth) és Söptei Andrea (Maria)



Bertalan Ági és Lengyel Ferenc (Rendőr)
(Koncz Zsuzsa felvételei)

Gothár Péter rendezése - azt mondanám: természetesen - minden csapdát kikerül, az aktualizálástól a szentimentalizmuson át a kétszer-kettőre egyszerűsítésig. Alapgesztusa a kemény és rezignált humanistáé. Világosan és összetetten építi fel a horváthi világot, ahol a megkapaszkodók ridegek, önelégültek és könyörtelenek, az áldozatok az együgyűségig naivak és manipulál-hatók (és hamis tudatukhoz - máig érvényes pszichiáteri trouvaille - a hamis bűntudat is hozzátartozik); és ahol minden további lehetséges embertípust csak az író (és a reménybeli néző) testesít meg. A banalitás, a mű alcíméhez méltón, valóban „kis haláltánccá" lényegül át, szürke és szürkében tartott, kis sorstragédiává. Finom, komplex játékötletek és -megoldások sokaságát lehetne citálni. Amikor Elisabeth egyszerre erotikusan és a halállal öntudatlanul kacérkodva dekorálja ki Alfons Klöstermeyer testét az őszirózsával; amikor Alfons az utolsó képben úgy emeli egy székre a földön heverő lányt, hogy abban semmi gyengédség nincs, még személyes jelleg sem, csak önigazoló konvenció; amikor Elisabeth és a Boncnok viszonyában kétszer tér vissza a ruharángatás, a primer indulatokon - a felháborodott hisztérián, illetve a kétségbeesett kapaszkodáson - túl egy, a hamis tudatban elvetélt kapcsolatlehetőséget jelképezve. És milyen költőien sokértelmű színpadi kép születhet egy megfordított padból, amelyen a nézőknek háttal ül két meghajszolt lány, akik sorstársnőkből barátok is lehetnének, ha a bontakozó megértés laza brutalitással el nem szakadna. Sok hasonló példát idézhetnénk, de nem igazán érdemes, mert valamennyien együtt sem teszik nagyszabásúvá az előadást.

Van ebben része - a szövegen s bizonyos rendezői tanácstalanságon túl - a két főszereplőnek? Valószínű. Lengyel Ferencnek (Alfons) és Bertalan Ágnesnek (Elisabeth) nincs egyetlen hamis hangja, de az előbbi egyértelműen szürke, az utóbbi pedig nem elég erős. Bertalan Ágnes tehetségének számos, általam őszintén respektált csodálója van, tehát nagyon is lehet, hogy tévedek; de magam mindig túl pasztellszínűnek és kislányosan buzgónak éreztem színészetét, s úgy láttam, hogy mint más, hasonló alkatú színésznőket, őt is feszélyezi átlagosnál magasabb termete. Minden a helyén van, amit csinál, de elég érdekesnek most sem érzem. Nem méltányos az összehasonlítás *a Katharina* Blummal, amelyben Heinrich Böll egy negyven évvel későbbi, sokkal öntudatosabb Elisabethet írt meg, de annyi azért elmondható: Katharina Blum sem azonosulásra csábító, tetőtől talpig rokonszenves hősnő, és Básti Juli sem játszotta ilyennek; de Básti Julinak minden megmozdulása és reakciója átsütött a nemlétező rivaldán. Mint ahogy ez volt a helyzet Elisabeth kaposvári „elődeivel" is, Pogány Judit Mariannéjával és Koltai Róbert Kasimirjével: egyik sem akart azonosulásra késztetni, mindegyik élesen kiemelte a figura szánalmas sodródását, hamis tudatát, bornírtságát, viktimológiai predesztináltságát, és mégis létrejött a színészalkímia csodája: egy szürkének játszott szürke figura művészileg izgalmas típussá lényegült.

A két halványabb központi figura köré aztán remek portréepizódok sorozatát teremti a kiváló csapat. Vajdai Vilmos Főboncnoka egyszerre hitvány fráter és egy minivégzet hordozója. Máté Gábor tenyérbemászóan svihák, szadista hajlamú bárójának akár több gyilkosság is száradhat a lelkén. Csomós Mari Az új *lakás* után itt is remekel cserfesen és tudálékosan közönyös nagysasasszonyként, és Papp Zoltán mogorva Járásbírójára rá van írva, hogy a négy fal között veri a nagysasasszonyt. Hollósi Frigyes Főfelügyelője maga a joviális brutalitás, az egyre jelentősebb jellemszínésznővé érő Szirtes Ági pedig ugyane brutalitás finomkodó, kispolgári variánsát nyújtja, Végvári Tamás, a Boncnok szinte önálló drámát sűrít három jelenésébe, egy szerencsétlen és meglehetős gusztustalan csodabogárról, aki addig menekült extravagáns hóbortjaiba, amíg azok mindenestől magukba nem szippantották. Ám a mondottakból következőn az ő jelenlétük semmivel sem tűnik kevésbé fontosnak s érdekesnek a két főszereplőhöz kapcsolódó mozzanatoknál, ez pedig mégsincs így egészen rendjén.

Természetesen a befejezést is Ödön von Horváth írta: a magára maradt holttest körül odakinn tovább zajló életről, amelyet ütemes, hangosodó marsolás és agresszív marsmuzsika tölt meg. Hogy mit jelképezett ez a befejezés Németországban a harmincas évek elején, azt tudjuk. Mint ahogy végiggondolható: nincs a darabnak egyetlen olyan szereplője sem, aki a baljós fordulatot ne fogadná majd örvendezve, akit ne képzelhetnénk el NSDAP-tagnak, SS-nek, gestapósnak, Gestapo-spiclinek, kápónak, Hitler-Jugendnek vagy a Bund Deutscher Mádchen tagjának. Talán, ha életben marad, még Elisabeth is lelkesen köszöntené a munkaalkalom ígéretét és az atomizáltság ellen gyógyírként kínált kollektív feloldódás lehetőségét.

És ezen a ponton a kritikai realizmus perspektívája hirtelen kiszélesedik. Itt talán több is tehető, mint csüggedten ráismerni az ábrázolt helyzetre. Elvégre a ciklikusságnak is van talán határa...

Ödön *von Horváth: Hit, remény, szeretet* (Katona *József* Színház)
Fordította: Szilágyi Mária. *Díszlet:* Berzsenyi Krisztina, Gothár Péter. *Jelmez:* Szakács Györgyi. Zene: Presser Gábor. *Dramaturg:* Veress Anna. *Rendezte:* Gothár Péter.
Szereplők: Bertalan Ágnes, Lengyel Ferenc, Vajdai Vilmos, Végvári Tamás, Rajkai Zoltán f. h., Máté Gábor, Szirtes Ági, Csomós Mari, Papp Zoltán, Sipos András m. v., Söptei Andrea, Hollósi Frigyes, Takátsy Péter f. h., Gazdag Tibor, Stohl András, Nyáriné Judit, Lipsa Lajos, Madaras Sándor.

P.MÜLLER PÉTER

KÉT ESTÉM DEBRECENBEN

CSEHOV: SIRÁLY; LISKI: KALEVALA

Bálint István első kőszínházi rendezése lehetne művészi hitvallás a színházról, lehetne a színpadi életszerűség felmutatása, lehetne a dráma öntörvényű világának megszólaltatása, lehetne eredeti rendezői értelmezés, lehetne különös színpadi vízió, lehetne komédia vagy elégia, lehetne sokszínű játék, és lehetne még sok minden más.

A Halász Péterrel indult, majd annak New York-i társulatából kiválva saját együttesét megalapító Bálint István lakás- és kirakatszínházi tapasztalatait a Sirályban nem tudta kamatoztatni, mert az ő életszínháza és a Csehov-dráma nem kompatíbilis egymással. Noha általam nagyra becsült színházi emberek, esszéisták és kritikusok azon az állásponton vannak, hogy az írott dráma csak az előadásban teljesedik ki, a debreceni *Sirály* abban a nézetemben erősített meg, hogy a dráma irodalmi autonómiája elvitathatatlan. Csehov műve olvasva sokkal értékesebb és élvezetesebb, mint a Csokonai Színház színpadán.

Kosztolányi szerint a darabban „félemberkék találkoznak egymással. Az élet gyönyörű. De ők folyton sóhajtoznak, sopánkodnak, hogy milyen szomorú, milyen unalmas. Sírnak és ásítoznak. A nézők sírnak, de nem ásítoznak." Ezen az előadáson a nézők nem sírnak, de ásítoznak. Sőt unalmukban sugdolóznak. S ez nem csak fegyelem kérdése. A közönség középiskolás része éppúgy nincs megszólítva, mint a középnemzedék.

A produkcióban számos a színpadi következetlenség. Ezek közül az egész előadást meghatározó a téralkotás és a térdramaturgia. É. Kiss Piroska díszletében a színpadot egy színházépület tölti be, homlokzatával a nézőtér felé. A timpanont tartó négy oszlopból csak a bal oldali ép, a jobb szélsőből fölül hiányzik egy darab, a két közbülső helyét pedig a talapzat és az oszlopfő csonkja jelzi. Az oldalfalak határolta tér ily módon a közönség felé nyitott. Az épületen, elöl, kétfelől egy-egy festett üvegajtó, balra egy ördögi, jobbra egy krisztusi alakkal. A hátul félkörívben összefutó oldalfalakon a Roskó Gábor festette kerti táj, elöl szökőkút, melynek a kulisszára szerelt vízköpőjéből az első felvonásban víz csorog. A falon, hátul háromszög alakú rés, amelyen át a birtokra érkezők közlekednek. A tér bútorozatlan, s a timpanonbeli maszkon kívül más nem utal arra, hogy ez volna az a színházépület, ahol Trepljov darabjának bemutatójára készülődnek.

A játék kezdetén kinyílik a bal oldali üvegajtó, valaki bedob egy fekete blúzt, s az ördög farkából tűzijáték szikrázik elő. A blúzra azért van szükség, hogy Mása (Földes Kati) azt - a rajta lévő pepita ing helyett - a nyílt színen magára ölthesse, s Medvegyenko (Katona Zoltán) feltehesse a darabnyitó kérdést: „Miért jár mindig feketében?" Az átöltözés félmeztelensége a diákokból röhögést, az idősebbekből meghökkenést vált ki, de ami történik, annak a hatáskeltésen kívül más (kompozíciós vagy esztétikai) szerepe nincs. A mellek a civil személyt, nem Mását mutatják.

Az „előadásra", Trepljov Wyspianski-szerű spirituális monológjának bemutatójára a színpadi színház bejáratán kívül kerül sor, az egyik oszloptalapzat mögött. A darabbeli nézők a „szín-házban" felénk fordulva ülnek, a játék az épületen kívül folyik. Nyina (Kerekes Éva) profilban és háttal mondja el Trepljov szövegét. A téralkotás szerint tehát a darabbeli nézők, Arkagyináék ülnek az é ületben, és onnan nézik a színházon kívül fellépő Nyinát. A félbeszakadó „játék" után Nyina a jelenet végéig a színpad előterében, a talapzat mögött kuporog. Ottlétét semmilyen színpadi motiváció nem hitelesíti.

A téralkotás leginkább a darab befejezésében problematikus. A színházépület homlokzatának vonalában egy keretre feszített, áttetsző fehér függöny választja le az előszínpadot. A zsinórpadlásrdl mozgatott drapéria Nyina és Trepljov (Bertók Lajos) kerti jelenetében szalad majd föl, hogy a darab befejezésekor ismét az előszínpadra szorítsa a játékot. Ez az előszínpadi tér jel-képezi a Trepljov dolgozószobájává alakított szalont. tt gyűlik össze a mű végén a társaság, amelyik legvégül a kulisszák mögé vonul. A darabtól eltérően itt Trepljov marad a színen, itt lövi főbe magát, s a társalgás ezenközben a szín-falak mögött folyik.

A Bálint-féle nézőpontváltás, a jelenet térbeli kifordítása a hatáskeltésnek arra a feltételezésé-re épül, hogy a színpadi halál hatásosabb a szín-falak mögöttinél. Ez azonban épp fordítva van. A drámában ugyanis egyrészt nem önmagában a halál ténye, hanem annak *a szereplőkre gyako*rolt hatása volna a fontos. Ezt azonban a rendező ezzel a megoldással nem tudja megmutatni. Másrészt a halálról való híradás a nézői képzeletben sokkal erőteljesebb lehet, mint amit a filmtrükkökkel soha fel nem érő színpadi festék-fröcskölés produkálni tud.

A jelenetek zömében a színen lévők között nincs kapcsolat. A kontaktushiány a párjelenetekben például abban mutatkozik meg, hogy a partnerek nem szemtől szembe kommunikálnak egymással (s nem is a nézőtérrel zárva be há-

Bertók Lajos (Trepljov) és Kerekes Éva (Nyina) a Sirályban

Jelenet a Kalevalából *(Máthé* András felvételei)

romszöget), hanem az egyik szereplő a másik háta mögül beszél. Így Arkagyina (Molnár Erika) Trepljov mögött áll, Trigorin (Horányi László) Nyina mögött tartózkodik egy-egy intim párjelenetben. A partner hátával folytatott kommunikáció nehézkes, és a kontaktus nem tud létrejönni, kölcsönössé válni. Más esetben a rendező a színpad egymástól távoli pontjaira helyezi a szereplőket, akik ily módon tudnak személyközi erő-teret létrehozni.

Az előadást „dúsító" effektusok között szerepel Szemző Tibor zörejzenéje, amely leggyakrabban Trigorin beszédét kíséri, a már említett falikút, amelyből víz csorog, a padlóból felgyűrűző füst (Trepljov darabjában), de a sirály hiányzik a produkcióból. A jelképes madarat az előadás végéig csak egy fehér toll képviseli, összeférhetetlenséget teremtve Csehov mondatai és a színpad között. A sirály a zárópillanatban, a zsinórpadlásról aláeresztve tűnik elő. Az előadás nagyon rosszul világított, van olyan páros jelenet, ahol gondatlanságból vagy figyelmetlenségből az egyik szereplő arca sötétben marad (Nyináé a Trigorinnal való kettősben); van, ahol a fényváltás nincs összhangban a jelenetváltással és a szereplők mozgásával.

A színpadi folyamatok és a szövegdinamizmusok nemegyszer egymás ellen működnek. (Igy van ez a sirályról beszélő, de csak az árva tollat mutató jelenetekben.) A húzások következetlensége is szembeötlő. Trigorin elindul ugyan, hogy a Nyinától kapott érmen szereplő idézetutalást, az oldal- és sorszámot a könyvében megkeresse, de az előadásban (a darabbal ellentétben) nem tudjuk meg, hogy az oldalszámmal jelzett idézet így hangzik: „Ha valaha kell majd neked az életem, csak gyere érte és vidd."* A sebtében végrehajtott szövegváltoztatásokat mutatja az is, hogy az előadás plakátján még szerepel Jakov, a szolga, de a produkcióban már nem.

Az előadásból hiányoznak a markáns, következetesen végigvitt színpadi megoldások, a szereplők összerendezett játéka, az erőteljes (nem csupán hatásvadász) színházi pillanatok. Ami-kor Bálint István 1975-ben Olga szövegét mondta, s Halász Péter volt Irina és Breznyik Péter Mása a *Három* nővérben, akkor - Bálint visszaemlékezése szerint - „olyan előadás volt ez, ami-kor egyszerre sírt és nevetett a közönség". Ezen a Sirályon, sajnos, csak unatkozni lehet.

A Trepljovot játszó Bertók Lajost a jelmeztervező É. Kiss Piroska fekete térdnadrágba és csatos szandálba öltözteti, fejére hátul megkötött kendőt ad. A kendő csak akkor kerül le, amikor a darab második felében Arkagyina a fiú első öngyilkossági kísérlete miatti fejsérüléséről érdeklődik. (Ez a megoldás hasonló Mása da-rab eleji átöltözéséhez. Ha a kendő Trepljovon a sérülést fedi, miért viseli már a játék kezdetétől, ha pedig csak megszokott ruhadarabja, miért kerül le az anyai érdeklődés után végleg a fejéről?) Bertók az infantilizmusnak az agresszívebb fajtáját játssza, Trepljovja nyers, hiányzik belőle a csehovi durcásság és szeretetéhség. Molnár Erika dívaszerű Arkagyinát játszik, csúszkáló regiszterű alttal. Nőiességét a meztelen vállak jobban mutatják, mint egész viselkedése és színpadi kapcsolatai. Kerekes Éva a címszerepben kislányosan légies, az utolsó felvonásra is megmarad ilyennek, nem látszik rajta az átélt romlás. Horányi László Trigorinként szürke hivatalnoka az irodalomnak, Katona Zoltán Medvegyenkója önfeláldozó papucshős, Mása szerepében Földes Kati a lázadás és konformizmus alternatívája között vergődik. Az udvarház többi lakóját és látogatóját játszók nem eredetiek, nem emlékezetesek, játékuk munka, nem megélt szerep.

Amikor nyolcadik osztályba jártam, a tanév legjelesebb eseménye az a háromnapos kirándulás volt, amit Budapestre és a Dunakanyarba tettünk. Az „országjárásból" az ócska budai turistaszálláson és a tanáraink által kulturális fénypontnak tekintett színházlátogatáson kívül másra nem emlékszem. Ez utóbbi a Thália Színház Kalevala-előadása volt, épp nekünk való, akiket a tanári vagy a jegyosztói figyelmesség a legelső sorokba ültetett. Ott zörgettük a cukorkás zacskókat, és ott ropogtattuk a perecet. A falkaösztön számára az előadást provokáló szemtelenség tűnt a legjobb bulinak, de a produkció rendben lement, s mi az osztályban még hónapokig kurjongattuk, hogy „készül a szampó, hej hopp, hej hopp!", s emlegettük a dallamos, de nekünk inkább komikus finn neveket.

Vegyes érzésekkel, inkább rosszra felkészülve ültem be a debreceni Kalevalára. Féltem az egykori unalomtól s az előző napi Sirályfiaskójának megismétlődésétől. A darab ekkor már három hónapja szerepelt műsoron (október végén volta bemutató), de januárban a 27-i csak a második előadás volt. Előítéletemet a műsorfüzet tovább fokozta, mert első lapjain polgármesteri köszöntők üdvözlik a Debrecen és Jyváskylá közötti testvérvárosi kapcsolatot, s az ennek jegyében színre vitt finn népi eposzt. Protokollbemutatóra, a kulturális együttműködés egyik programtervi pontját megvalósító eseményre kerül itt ma este sor, latolgattam.

Az előadást a testvérvárosból érkezett finn alkotók jegyzik: Aimo Hiltunen rendező, Timo Martinkauppi díszlet- és jelmeztervező és Paroni Paakkunainen zeneszerző. A produkció Paavo Liski színpadi változata nyomán készült. A forgószínpadon öt különböző helyszín megjelenítésére alkalmas díszlet látható; egészében egy dombot formáz, melynek oldalaiban és beszögelléseiben laknak a különböző epizódok szereplői. A gyakori vándorlások során a hősök az alattuk forgó dombot járják körül. A dombtetőn lovagolnak és csatáznak, a fakunyhók előtt civódnak és szeretnek, mesélnek és mulatnak az emberek.

A műsorfüzet öt oldalon ismerteti a Kalevala huszonkét epizódját, de nem ez a figyelmesség az, ami az előadást követhetővé teszi. A rendező az eposz színpadi működőképességét két irányból teremti meg. A játék egyrészt rendkívül látvá-

* Az általunk látott, harmadik előadáson a hiányolt mondat elhangzott. A szerk.

nyos. Színpadnyi leplek idézik a tengerből és szélből fogant Vejnemöjnen születését, Lemminkejnen élesztését; a fénydramaturgia pontosan jelzi a tér-és hangulatváltásokat. A vizualitás előtérbe helyezése mellett a színszerűség másik forrása az epizódokban rejlő drámaiság részletes kidolgozása és felmutatása. A történet mozaikjai sok-sok, erőteljes kontúrral megrajzolt élethelyzetet állítanak elénk, melyek az archaikus közösségi lét folklorisztikusan hiteles sajátosságait és a héroszok egyéni sorsfordulóit egyaránt láttatják.

Az autentikusság erejét és értékét növeli az előadást mindvégig átszövő humor, mely nemcsak a nyelvezetből és a helyzetekből, hanem a színpadi eszközök idézőjeles használatából is származik. A játékosság a produkciónak sajátos derűt kölcsönöz, ami úgy vezet el az eposz forrásvidékére, hogy egyben a színpadi reprezentáció „itt és most"-voltát is hangsúlyozza. Nagy György koreográfiája a hitelességet és az ironikus távolságtartást egyaránt szolgálja. Az utóbbi a zárképben válik mindenki számára nyilvánvalóvá, amikor Vejnemöjnen mai leszármazottjaként egy kisfiú a lantba, mint gitárba csap, s a hangszóróból felbőg az elektronikus rockzene.

A három hónapja műsoron lévő előadás rendezői megoldásai nem koptak meg, a tempó sem lankadt, de nem hagyhatom említés nélkül a színészi fegyelmezetlenségeket és a sok bakit. Ez utóbbira magyarázatot adhat az, hogy a szereplők két hete nem játszották a darabot, de az elviccelt és elröhögött jeleneteket semmi sem menti. Mindjárt az előadás eleji bevonuláskor előfordul a színészek között némi privát kommunikáció, de ez még elvész a forgatagban. Az egyik legmegrendítőbb pillanatot foszlatja azonban semmivé Balogh Zsuzsa, amikor halott fiát az anyai szeretet erejével életre keltve így hívja magával Lemminkejnent, gyere *apáddal* haza. S noha a színésznő az apát anyára javítja, a jelenet a továbbiakban a nevetés elfojtására tett igyekezetről szól. Ez utóbbi történik Ilmarinen (Dánielfy Zsolt) és az általa kovácsolt aranylány epizódjának végén is.

Noha ezek a színészi fegyelmezetlenségek csökkentik az előadás értékét, jelentőségük mindenekelőtt erkölcsi és nem esztétikai. A szereplők önbecsüléséről és a közönséghez való viszonyáról árulnak el sokat. Elrontani azonban nem tudják a finn színházművészek alkotását, ezt a szeretettel, hozzáértéssel, becsülettel és öniróniával megkomponált népi eposzt.

Csehov: *Sirály* (debreceni Csokonai Színház)
Fordította: Makai Imre. Díszlet-jelmez: É. Kiss Piroska, Raskó Gábor. Zene: Szemző Tibor. Rendező: Bálint István.
Szereplők: Molnár Erika, Bertók Lajos, Várday Zoltán, Kerekes Éva-Kari Györgyi, Jámbor József, Pálfy Margit, Földes Kati, Horányi László, Kóti Árpád, Katona Zoltán.

Kalevala (debreceni Csokonai Színház)
Paavo Liski színpadi változata *Vikár Béla* és Képes Géza *fordításának felhasználásával. Diszlet-jelmez:* Timo Martinkauppi. Zene: Paroni Paakkunainen. Koreográfus: Nagy György. *Rendező:* Aimo Hiltunen.
Szereplők: Basa István, Várday Zoltán, Miske László, Dánielfy Zsolt, Garay Nagy Tamás, Szinovál Gyula, Katona Zoltán, Balogh Zsuzsa, Falvay Klára-N. Molnár Éva, Majzik Edit, Földes Kati, Varga Éva, Urszuly Edit, Pálfy Margit, Fogarassy Katalin, Kovács Angéla, Lippai Mónika, Jablonszky Szilvia, Czukker Gabriella, Tóth Zoltán, Jámbor József, Diószeghy Iván, Hajdú Péter, Trón Árpád, Molnár Erika, Zakariás Éva, Dóka Andrea.

ORSÓS LÁSZLÓ JAKAB

DAJKAMESE

ALBEE: MESE AZ ÁLLATKERTRŐL

Ritkán unatkozom színházban. Jó esetben még izgatott is vagyok, ami nem csoda, hisz emberek azon dolgoznak, hogy működésbe hozzák érzékszerveimet. Nézem őket, hallgatom beszédjüket, figyelem a fényt, a ruháikat; mondhatni, dolgozom: összerakom, amit ők is összeraktak hetek munkájával. Meg akarom érteni, hogy *mit,* aztán meg azt, hogy miért beszélnek úgy, ahogy beszélnek. Vonakodás nélkül, önszántamból megyek bele abba a játékba, amelyben ők előre elgondoltak valamit magukról és rólam, rólunk; valamit, ami szerintük közös bennünk. Amíg dolgoztak, ki akarták találni a gondolataimat, sőt az érzéseimet. Mindenkiét külön-külön, hogy a sokfajtából legyen egy, amelyben mindannyian osztozunk: ők - mi - én. Tehát elmegyek, hogy elmondhassák, mit tudnak rólam, és persze nagyon szeretem, ha sikerül kifürkészniük valamit. Akkor zárul be a kör, amikor rábólintok a végszóra: így van, kitaláltátok, most hát megtudtátok rólam, én meg pontosan ugyanazt tudtam meg rólatok. Izgalmas és igazságos játék.

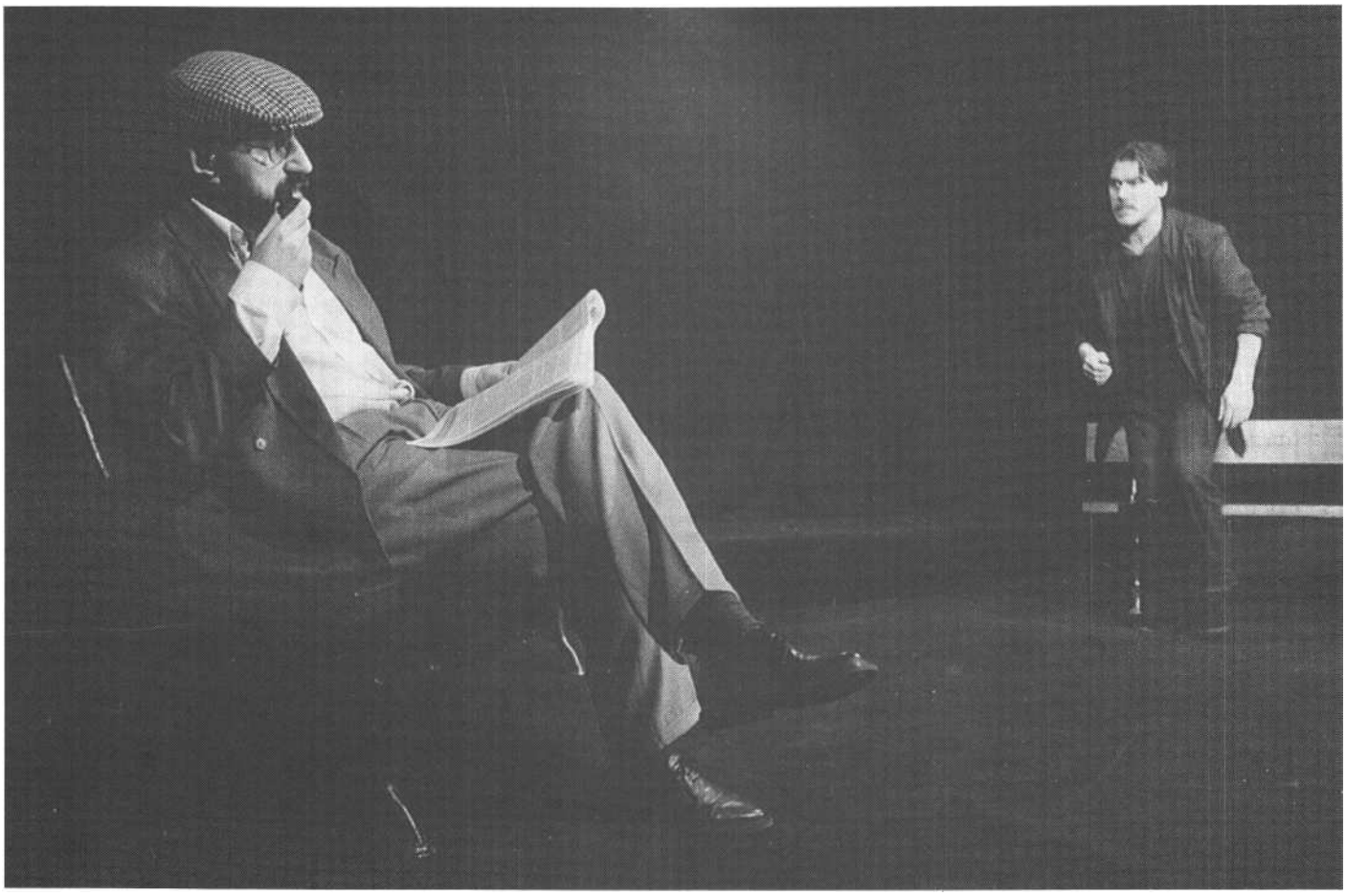
Unatkozni akkor unatkozom, amikor észreveszem, hogy nem sikerült kitalálniuk semmit rólam/rólunk, és ilyenkor még bosszankodom is, mert akik a színpadon vannak, megszegték a játékszabályokat. Idejövök, leülök velük szemben, feszülten figyelek, felkészülök a munkára, hogy pontosan össze tudjam illeszteni a részleteket, hogy megértsem, hogyan beszélnek rólam - erre nem mondanak semmit.

Komédium, Edward Albee, Mese *az állatkertről.* Tehát ki szegte meg a játékszabályokat? Nem csak a színészek és nem csak a rendező, nem csak a szerző és nem csak én. Nézzük, ki miben hibás.

Edward Albee: szegény Edward Albee csupán abban hibás, hogy 1958-ban egy viszonylag szűkre szabott terű darabot írt. Egy parabolát, amely a tehetetlenségről szól, arról, hogy egy ember milyen távolra kerülhet a többiektől, és hogy igyekezne közelebb hozzájuk, de elfogytak az eszközei, mígnem észreveszi, hogy akikhez közel kerülni remél, az emberek, már csak alig-alig nevezhetők azoknak. Könnyen felcserélhetők tárgyakkal, vagy akár állatokkal, mégpedig gondolattalan, ösztöneiknek engedelmeskedő kiszolgáltatott állatokkal. Tehát kapcsolatokra nincs remény, magány van vagy öngyilkosság. „Az embernek kapcsolatot kell teremtenie *valamivel...* ha nem az emberekkel... legalább valamivel... kivel lehetne jobban elkezdeni ezt a kölcsönös megértést, mint (...) egy kutyával. "Talán keserű és sűrű mondat volt ez 1959-ben, amikor először bemutatták a darabot. Most nem az. Amit nem tudhatott a harmincéves Albee: ez az akkor végletes lelki nyomorúságról szóló rövid darabja harmincnégy év elteltével közhelyesnek hat. Nem tudhatta, hogy néhány évtized elteltével olyan színes lesz a magányunk, olyan sokrétegű, hogy az ő igyekezettel leírt mondatai csak a felszínét súrolhatják.

Találkozik egyik ember a másikkal, alig-alig, de azért kicsit reménykedve beszélni kezd hozzá, elmond egy mesét egy kutyáról, akinek. még a gyűlöletér: is eljátszotta, beszél magáról, belegyalogol a másik lelkébe, aki még ezután is csak tompa indulatokra képes, majd kitervelt módszerességgel felnyársalja magát saját rugós késére. Nem akarok kaján lenni, de le kell írnom, hogy ez nekem 1993-ban dajkamesének tűnik. Hát ebben hibás Edward Albee...

Taub János rendezte az előadást, és így az ő kezében volt annak a lehetősége, hogy árnyalhassa az egysíkú darabot. Ha neki sikerült volna, akkor talán-talán megkezdődhetett volna a játék. Úgy gondolom, az irónia az elszalasztott lehetőség. Taub fegyelmezetten hagyja magában szólni a szöveget, hagyja a színészeit, hogy me-



Eperjes Károly **és Gáspár Sándor (Koncz Zsuzsa** *felvétele)*

séljenek kedvükre, mígnem nagyvonalúsága ellene fordul. Az történik ugyanis, hogy nem kérve színészeitől egyebet, mint a szövegből egyenesen adódó helyzetek megjelenítését, a mondatok meggyőző artikulálását, úgy tűnik, mintha ő maga értelmezetlenül hagyná a darabot. Mintha nem vette volna észre, hogy ez nem olyan erőteljes szöveg, amely elmondva magába szívja a körülményeket: helytől és időtől függetlenül aktuálisan szól. Nem értelmezte, azaz hagyta pangani a mondatokat. A leghalványabb jelét sem láttam annak, hogy a szöveget hozzámérte volna a szituációhoz, az időhöz, ahol és amelyben felhangzik. Nincs egy ironizáló gesztus vagy hangsúly. Mivel nem „ellenőrzi" Albee mondatait, egy nagyszabású tragédia patetikus előadása jön létre, ami enyhén szólva túlzás egy közhelyes gondolathoz. Két lehetőségre tudok gondolni: Taub János vagy úgy véli, hogy a Mese az állatkertrő gondolata igazodnak helyzetünk drámaiságához, vagy pedig nem tartotta szükségesnek ellenőrizni Albee mondatait, így a különbség a szöveg és mostani állapotunk között elő sem állt számára. Az iróniára hivatkoztam minta szöveg életre keltésének lehetőségére. Azt a gyanakvó, idegen, ám mégis mindenről belülről is tudó szempontot hiányoltam, amitől a szöveg el tud különülni, kontúrokat nyer, és attól függően, hogy hol húzzuk meg a határvonalait, kezd jelentésessé lenni.

Gáspár Sándor és Eperjes Károly játsszák a két szerepet. Mint már említettem, részben ők is hibásak a játék elrontásában. Véleményem szerint olyasvalamiben, ami szorosan kapcsolódik az irónia problémájához. Adva volt számukra - és főként Gáspár Sándor számára - a lehetőség, hogyne csak eljátsszák, elszavalják a mondatokat, de megnézzék, hogy van-e számukra való tartalmuk. Mindegy, milyen eredménnyel zárult volna vizsgálódásuk, mert ha tartalmatlannak találták volna Albee mondatait, és ettől ironikussá lettek volna, az ugyanúgy mostani botrányunkra lett volna vonatkoztatható, mintha a mondatokat tartalmasnak ítélik. Ha hűvösebben, kevésbé szituatívan, azaz kevesebb színnel játszottak volna, akkor talán módunk lett volna rálátni velük együtt nekünk is a szövegre. Így viszont csak példás szavalatot hallhattunk.

Láthatjuk: mindenkit hibáztatok a játékszabályok megszegéséért. Magamat is. Magamat azzal vádolom, hogy olyasmit kérek számon ettől az előadástól, amit nem teljesíthetett, de lehet, hogy nem is akart teljesíteni. Miért kellene minden színházi előadásnak akkurátus helyzetelemzést adni? Miért ne lehetne egy előadás csupán a darab tisztességes, jól artikulált elmondása, aktualitások nélkül, lelki tréning nélkül? Mi-ért ne lehetne egy előadás színháztörténeti emlékeztető? Valóban többször jutott eszembe, hogy rendhagyó irodalomórán ülök. Bizony, akár borzonghatnék és lelkesülhetnék is az előadást nézve, elszörnyedhetnék az emberiség állapotán, csodálhatnám a két jó színészt érzékeny játékáért. Azt hiszem, így góndolkoznék, ha mondjuk, gimnazista lennék, sokat olvasnék, ismerném Beckettet, ha szeretném az irodalmat és szerelmes lennék a magyartanárba, ha bölcsészkarra készülnék, és boldog volnék a felfedezéstől, hogy az élet nem jó, hanem rossz, és hát persze erről szól az irodalom... De hát nem vagyok gimnazista. Ez meg az én hibám.

Edward Albee: Mese az állatkertről (Komédium)
Fordította: Elbert János. *Díszlet: Várnai* Vanda, *Szabó* György.
Rendezte: Taub János.
Szereplők: Eperjes Károly, Gáspár Sándor.

SZIGETHY GÁBOR

SZENDRŐ JÓZSEF, A LOVAG

Színészlakodalom volt 1970. december 6-án a Fészek Klubban. A színész Szendrő József fogadott örök hűséget a sanzon-énekesnő Lantos Zsuzsának. Délután kettőkor vonult át *szerény esküvői koccintásra a* násznép a házasságkötő teremből a mű-vészklubba, ahol éjfélig jöttek-mentek, fecsegtek a színészek, írók, zenészek, művészek, az újdonsült férj és hitvese barátai. Csak ez a *meg-hívó jogosít belépésre, nehogy a barátok ellen*ségbe *ütközzenek* - olvasható a meghívón, s a korabeli képeslap tanúsága szerint a számos egybegyűltek igen kellemes hangulatban töltötték el az éjszakába hajló délutánt. A férj tanúja Hofi Géza, a feleség mögött - hitelesítő aláírás-ra készülődve - Ruttkai Éva mosolyog. A férfiak sötét öltönyben, Lantos Zsuzsa finoman feltűnő délutáni ruhában, vállai, karjai szabadon, az etikettnek némiképpen fittyet hányva kalap nélkül, hajadonfőtt. Ruttkai Éva nyakig begombolt hófehér bundában, fehér kesztyűben, fehér sapkában.

Régi fénykép: Szendrő József átszellemült mosollyal a hófehér Ruttkai Évát készül átölelni - épp most lett vége az esküvői ceremóniának. A fénykép hátoldalán dedikáció: *Vajon mi rejlik* (vagy rajzik? - nehéz kibetűzni az írást! Sz. G.) *lehunyt pilláim mögött? 71. V. 9. Sz. J.*

Ami biztos: sok minden.

Amikor 1947-ben a hadifogságból Szendrő József hazaérkezett, a Nemzeti Színház tagja lett. Harmincnégy éves, s még nem sejti, hogy húsz év múlva némi keserűséggel így fog elmélkedni: *Bármely színésznek joga van ahhoz, hogy Romeóként* kezdje és *Falstaffal* fejezze be a pá*lyafutását.*

Akkoriban, 1948-ban Szendrő József Romeóként rajong Ruttkai Éváért. Aki épphogy elmúlt húszéves, de már ismert ifjú színésznő, s furcsafitos bájával egyre-másra hódítja meg a férfiszíveket. Csacsog, fecseg, flörtöl a körülötte legyeskedő férfiakkal, várja a nagy találkozást.

Szendrő József reménykedik és udvarol. Udvarol: reménykedik.

Első *versem R. É.-hoz*

Most verset írok hozzád
hogy több legyen a fénye
ügyünknek - mert a versnek
nagyobb a tekintélye...
dalnak és zenének,
mint a sok beszédnek.

Figyelj hát ide Éva, hívj el
egy kávéházba, hogy ott
vagy másfél órát *nézzek a*
piros szádra, vígan és
remegve,
hiába s epedve...

Légy kicsit ravasz *hozzám,*
ügyesen *vigyed végbe, ne*
legyen soha *bennem,* soha
egy *percre béke - verj meg*
a szemeddel, hideggel,
meleggel.

Mondd azt, hogy igyam érted,
szoktass a *víivásra,*
eredj el mással este,
engem meg küldj az ágyba,
legyek a játékod,
napod és árnyékod,

mindaddig, amig egyszer
csakugyan el nem érlek,
de nem e rongy ruhákban,
szoros *cipőkben kérlek,*
egyetlen ingemben,
agyamban, szívemben.

Ment, mendegélt Szendrő József Ruttkai Éva felé. A színész rajongott, a színésznő kedves mosollyal köszönte meg a hódolatot: udvartartásában kitüntetett helye van a szép szavakkal s versekkel őt ostromló Szendrő Józsefnek.

Udvartartásában s nem szívében.

Megszületik az újabb költemény.

Szendrő*József*mint *Lujzi, 1970(MTI-fotó, Benkő Imre felvétele)*

Ruttkai Éva és Szendrő József a Fészekben, 1962 (Dolezsál László felvétele)

Második versem R. É.-hoz

Éntőlem járkálhattok
nagyszerű megrontói napjaimnak,
dicső kurvák, kik anyagot
adtok az anyagiért.

Én most Évácska szellemes
arcára függesztem szemeimet
s boldogan vállalom, nem kell senki
ha máshol van ő.

Ilyen szerelmet érzek
18 éves rokonim 34 éves koromban,
tapasztaltan és komoran, ezúttal rímet sem tűrő
ritmikus szavak segélyével...

Fogok egy lánykezet, amely már nem enged
tilos utakra s beképzelt szenvedélyek
mélyébe, magasába -
csak ahol ő jár,

arra az útra, amely tán szennyesebb
mindegyiknél,
avagy tisztább a kelleténél:
most föl se mérem.

Tenyere varázsát szájam tagadni nem tudja,
szája a köznapi bölcsesség s üdeség hárfája:
édesen cseng.

Bűvölten bámulok
tündéri agyára, fenekére,
egész testére, lelkére - kis magyar
mivoltára

képességének csúcsaira,
dicsérhető és dicsérhetetlen
személyére, akit az Éva névvel
jegyeztek anyakönyvbe.

Szendrő József gondosan *vigyázott versei* kéziratára, Ruttkai *Éva az* évtizedek hullásában csak két, ceruzával írott levelezőlapot őrzött *meg,* amelyeket 1949-ben Sárospatakról *írt* neki epekedő színészbarátja: *Sárospatakon igazán itt lehettél volna... ez a hely árasztja magából a szeretetet. A környezet méltó reá, hogy minden szigorú körülményt feloldjon és egy olyan kedves leányt, mint Te merészen fölszabadítson. - Oly jó remélni, hogy az idő s a Helyzetek végül majd kimozditanak téged az alapállásból és megsokszorozzák az örömeidet. Sz.*

A levelezőlap szemérmetlen *műfaj,* bármelyik *postás* elolvashatja, *mit üzen a* szerelmes *szerelmesének,* talán ezért *is visszafogottabb* Szendrő József hangütése, de *így is érezni: finoman,* kedvesen, ravasz-okos férfibájjal próbálja kimozdítani Ruttkai *Évát* vele szemben *tanúsított tartózkodásából.*

Másnap újabb levelezőlap röpül Pestre; *néhány* sorban játékos hangulatú, de pontos látlelet: *a* korosodó, testesedő *Romeo* épp most *veszi* tudomásul, *hogy* Júlia *nem őt* választotta: *Sárospatak. Évikém, olyan bort iszunk, amilyen talán nincs is a világon. Édes kis kollégista lányok jönnek táncolni. A város ódon és gyönyörű. Hercegi kastélyban lakunk... jelenleg kollégium. 1000 éves hangulat, tiszta, egyenes érzések - kedves demokrácia. Mostd.u.* 3 *óra - előadásig lefekszem, kellemes gőzzel a fejemben - szeretnék boldogan álmodni. Csókolom az aranyos kezeidet - SZ.*

Hogy miért épp ezt *a* két levelezőlapot őrizte *meg* Ruttkai *Éva, maga sem* tudta, *s arra sem* emlékezett: annak idején *írt-e* több levelet, levelezőlapot széptevő színészkollégája. Őt akkoriban Gábor Miklós tekintete bűvölte el.

Szendrő József nehezen felejtett. Naplójában öt *év* múlva *így ír:* 1954. *április 10. Még mindig valahogyan szeretem a Ruttkai Évát, mert ő megőrzi egykori „szerelmünk" intenzitását. Nincs olyan közönyös találkozás, amelyben ne bujkálna a múltból valami. Mosolyban, kézfogásban, érdeklődésben - és mindez modernül, nem giccsesen. Kisleányát is úgy mutatja, mintha „az enyém lehetett volna"... Néha egy-egy*

szót elejt - tudatosan - pl. így: „Te vagy az én lovagom". Lovag?! Ó igen: „Lovagiasan szerettem".

A szerelmünk *szó* gondosan *vaskos idézőjelek* között, *s* hasonlóan *a* lovagiasan szerettem *kifejezés.* Négy-öt *év* távlatából *már ő is úgy gondolja: csak* lovagi szolgálatait *fogadta* kegyesen *a bájos ifjú* színésznő, *s* mert *ő* lovagiasan *szerette, az* ifjú hölgy lovagként bánt vele: szóval, tettel *soha nem* sértette reménykedő lovagja szerelmes érzelmeit; elfogadta udvarlását, *s* távolságtartó kedves bókokkal *viszonozta.*

Megszületik Szendrő József újabb költeménye.

4. vers R. É.-hoz

Anyád és lányod közt ha mosolyogsz,
tudom, hogy este már a férjed előtt
levetkőzni fogsz.

Anyád és lányod közt ha látlak én,
tudom, hogy szép ez így,
tudom, hogy ez a rend és ez a tény.

Anyád és lányod közt te kis mama
tudom, hogy ring a szív a lét
parancsa ez, a lét szava.

Anyád és lányod közt te szertelen!
Tudod, hogy jó ez igy -
S én azt kiáltom erre - jó legyen!!!

Egy érzelem kacskaringói kiszámíthatatlanok. Volt *egy* kéziratban rejtegetett - *még* 1948-ban írott - harmadik verse is Szendrő Józsefnek, de az picit frivol, picit *merész,* picit túl bizalmaskodó - *csak a* kéziratpapír *őrzi. De* most - öt *év* múltán, amikor megpillantja Ruttkai Évát *s* karjában alvó pólyásbabáját, *újra* dalra fakad, verset *ír,* áradó érzelmeivel *koszorúzza anyává* lett hajdani szerelmét. De *csak* másodpercekig tart *az* önfeledt pillanat. *A már koros és testes Romeo megrázza* magát, kijózanodik, *s egy füst* alatt tárgyilagos elemzéssel köríti érzelmi kitörését, meggondolatlanságát. *Azonnali bírálat (A poéta tollából) A vers nemcsak a költő, de az áldozat lelkiállapotát is kifejezi. A reménytelen szerelem, a be nem teljesülő érzésállapot sikeres megnyilvánulása. A költőnek van hangja, egyszerűen szólal meg, ugyanakkor igényeit nem rakja magas polcra. Beéri egy hangulat felvillantásával és azzal, hogy némileg frissít az ismerős elégiák tónusán. Vagyis reálisabb, hétköznapibb a stílusa, minta témája. Ez előnyére válik a versnek. Hátránya inkább az, hogy mégsem eléggé általános, nem eléggé mindenkit érintő. A »mama" és »szava" rím primitív, fogyatékos. A vers publikálása nem okozna közvetlen hasznot, sem kárt.*

Ruttkai Éva és Szendrő József, 1970

A varázslat *egy* pillanatig tart: Szendrő József *a* verset *s* hozzáfűzött megjegyzéseit *az* asztalfiókba süllyeszti: akkor szép *az* emlék, *ha nem* bolygatják. De naplójában *május* 11-én *a* következő *bejegyzés* olvasható: *1954. május 11. Ruttkai Évának két hete felolvastam a róla szóló 4. verset és igen jó hangszereléssel fejezte ki magát, hogy „tetszik neki".*

Tehát *a vers* elkészülte *után* két héttel felol*vasta művét* Ruttkai Évának, *s* további *két hét* elteltével szükségesnek *érezte* naplójában *rögzíteni:* Ruttkai *Éva* kedvesen mosolygott *rá, míg* elzengte neki költői remekét. *Soha* nem fogjuk megtudni, *vajon csak a* verset *vagy a* kommentárt *is* eldadogta Ruttkai Évának. *A kiegészítő* magyarázatokkal *együtt* tetszett *a vers a színésznőnek vagy* anélkül.

Verses hódolattal lábai elé borult hajdanvolt lovagja, *s* mint öt *év* előtt, Ruttkai *Éva* most *is* elbájolóan f*Fogadja a* lovag hódolatát. Fogadja, *nem viszonozza:* következmények nélkül *örömet* okoz *régi* barátjának. Nő, szereti, *ha szeretik.* Nő, szereti, *ha* tetszik *a* férfiaknak. Nő, *meghatják a versét* lábai elé helyező lovag érzelmei. Nő, *játszik: ha,* akkor, talán. Nő, tudja: akkor *nem* volt *ha, és nem* volt talán, most *meg nem* akkor *van.*

SUMMARY

A következő évben is születik - 1956. március 15-én - egy költemény.

5. vers R. É.-hoz

A színésznőre néz most a színész s
egy előadást *csendben felidéz.*
Csehovtól *származott az alkalom, hogy*
kézcsókommal együtt vallhatom:
éjfekete, angyalfehér „Sirály" ő, vén
színpadon a legújabb királynő.

Az „éjfekete, angyalfehér »Sirály«" a történelem forgószele után is a Vígszínház tagja maradt, Szendrő József Debrecenben lett színidirektor, majd Szegeden főrendező. Azokban az években feltehetően ritkán találkoznak. Ruttkai Éva még nem ismeri Latinovits Zoltánt, amikor Szendrő József színidirektorként már atyai szeretettel istápolja nagyreményű színészpalántája sorsát Debrecenben.

1962. február 26-án huszonötéves színészi jubileumát ünnepli a Fészek Klubban, s valószínűleg furcsán ketyeg a szíve, amikor Latinovits Zoltán szerelmével, Ruttkai Évával cseveg a fehér asztal mellett. Az asztalon két üveg sör, kéziratok: lehet, hogy Szendrő József épp most olvassa föl Ruttkai Évának valamelyik régebben hozzá írott szerelmes versét? Tekintetük arról árulkodik: élvezik a játékos pillanatot. Latinovits Zoltán atyai barátjaként szereti Szendrő Józsefet, Ruttkai Éva hajdani lovagját szereti Szendrő Józsefben, Szendrő József atyai mosollyal dédelgeti hajdani reménytelen szerelme s kedvenc ifjú színészbarátja bimbózó kapcsolatát. Szerelmes verset olvas Szendrő József Ruttkai Évának, vagy egy később naplójába jegyzett mondatot fogalmaz meg éppen most művészbarátainak? *Én is* írtam *verseket valaha ifjúkoromban... No* persze... *egyik-másik* szerelmes *versemen magam* is csak *röhögni tudok...*

Szendrő József nevet és nevettet, s közben olykor kicsordulnak a könnyei. A mind magányosabb lovagot, aki már csak Falstaffként udvarolgathat a hölgyeknek, Latinovits Zoltán és Ruttkai Éva szerető barátsága zsongja körül. De színészéletük sodorja őket erre, arra - ritkán találkoznak. Csak néhány soros üdvözlőkártyák őrzik az el nem szakadt, el nem szakítható érzelmi kapcsolatot: *A* Rómeó *és Júlia legyen a nagy siker Te „Fúria"...* te édes. *1963-ban Szendrő Jóska*; Drága *Évikém! Az* örök *Rajongás* színvonalán *ma* és *mindig.* 1964. Sz. Jóska; *Drága Évikém! Azt hiszem, hogy a Jókívánság pillanatnyilag eléggé hitelét vesztett* óhaj *bárki* részéről *bárkinek - a* Ragaszkodás *azonban még mindig fokozódhat* édes és *nagyszerű személyedhez. Legyen az ünnep alkalom ennek* kifejezésére 1965 *Karácsonyán.* Csókol *Szendrő* Jóska

Egy lovag haláláig lovag.

Latinovits Zoltánnak időnként leveleket írt Szendrő József, Ruttkai Évának bemutatók alkalmával vagy karácsonykor virágot küldött s né-hány soros jókívánságnak álcázott udvarló élet-bölcsességeket. Latinovits Zoltánt fiaként szerette, magázta halálig. Ruttkai Éva körül egy életen át lovagként sertepertélt, szerelme reménytelenségét bizalmas tegezéssel enyhítette. Latinovits Zoltán magázta barátját, a színidirektort, Ruttkai Éva tegezte hajdani lovagját, a színész-kollégát.

És 1970 nyarán Szendrő így meséli el naplójában hármójuk kapcsolatát: *Évikéhez* úgy húsz *év előtt szerelmi rajongás is fűzött. Őt* a játékra is *magam kértem fel* telefonon, *kb.* a következő *szöveggel: Egy Sz. J. szerű férfi halálosan* szeret *egy R. É. szerű nőt, aki kegyetlenül elbánik* vele és *inkább* a *Latinovitsot választja. Röviden erről* szól *Thomas Mann Lujzi c.* novellá jának *tv-változata.* - S átadtam a kagylót a *rendezőnek. A mű*-vésznő azt válaszolta: - *Tekintettel az illusztris íróra* és színészre... *vállalom.*

Amikor 1980 júniusában a Kritikában e hosszabb naplórészlet megjelent, Latinovits Zoltán már nem élt. Ruttkai Éva, amikor olvasta, mosolygott. S mosolygott akkor is, amikor Szendrő József halála után kezébe került egy kusza kézírással telerótt füzet, amelybe Szendrő *Zsír egy kis savanyúval* címmel összeállított műsorának anyagait jegyezgette föl. Egy bekezdés a rendszertelenül telefirkált füzetből. *Ruttkai Éva* azt javasolta, *hogy legyen a műsorom szomorúbb, vagyis líraibb. Neki a* sírás a *torkában van... szeretné valójában elsírni magát.* De én *ezt nem engedem. Annyira tisztelem, szeretem* őt - *nem tudnám a szívemre venni* - és *mit szólna* hozzá a Latinovits?

Ruttkai Éva három papírdobozban őrizgette Szendrő József kéziratos hagyatékának azt a részét, amely a sors szeszélye folytán hozzásodródott. De a valamikor neki írott levelezőlapok, üdvözlőkártyák csak véletlenszerűen s papírjai, könyvei között elszórtan maradtak meg.

Néhány udvarló sor, baráti üdvözlet, szakadozott szélű fénykép.

1970. december 6-án Szendrő József esküvőjén Ruttkai Éva nyakig gombolt hófehér bundában, fehér kesztyűben, sapkában; épp átölel-ni készül őt a boldog férj, hajdani lovagja. És nem tudjuk, mi rejtőzik a férfi lehunyt pillái mögött.

1971. október 27-én a Farkasréti temetőben utolsó útjára kísérik Szendrő Józsefet. A koporsó mögött Latinovits Zoltán, aki kopogó-zokogó szavakkal búcsúztatja barátját, szeretett mesterét, hajdanvolt debreceni direktorát. Mellett áll Ruttkai Éva fekete kabátban, fekete kalapban. Egy rózsaszálat szorongat a kezében. Sötét szemüvege elrejti a tekintetét.

German playwright Botho Strauss is little known in Hungary. Now, after the stimulating premíere of his *Time and the Room* at Budapest's Radnóti Theatre, he and his work became the figurehead of this issue. We begin with his recent essay: *The Swelling* of the Goatsong, continue with essays and reviews by Béla Bacsó, András Forgách, Zsigmond Kompolthy and two of the author's compatriots, Peter Iden and Andreas Kilb and our playtext of the month is the very drama that gave rise to this block of writings.

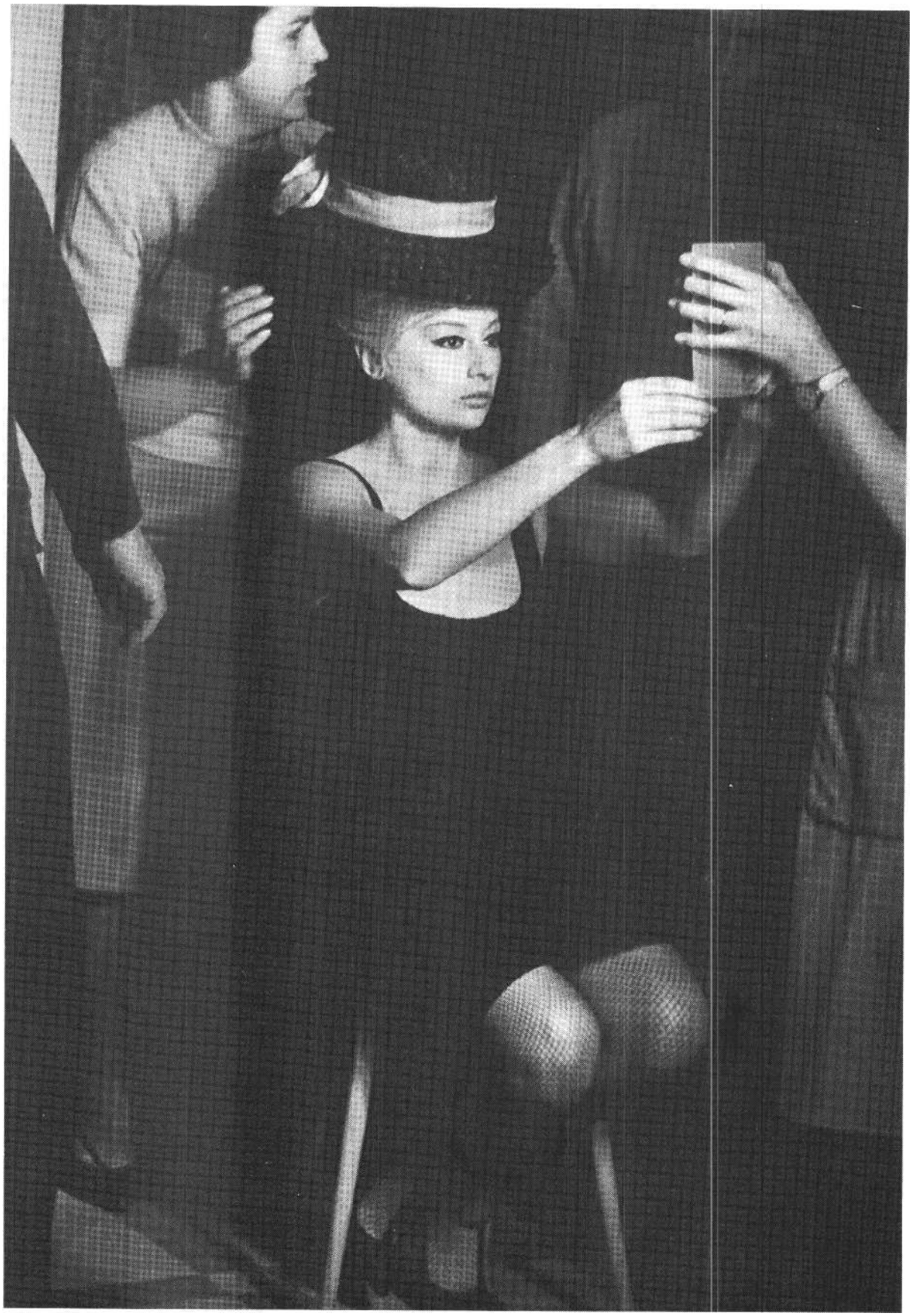
A series of other reviews follow, by, respectively, Judit Csáky, István Sándor L., József Tamás Reményi, István Tasnádi, Tamás Tarján, Judit Szántó, Péter P. Müller and László Jakab Orsós, who give us, in that order, their opinion on Sándor Petőfi's *The Tigress and the Hyena* (Veszprém), Péter Kárpáti's *Everyman* (The Chamber), Lajos Parti Nagy's Ibusár (Debrecen and the Drama High School), Zsigmond Móricz's *The Kinsmen* (József Attila Theatre, Nyiregyháza, Kecskemét), Shakespeare's *King* Lear (Arany János Theatre), Ödön von Horváth's *Faith, Love,* Hope (Katona József Theatre), Tchekhov's *The Sea-gull,* reviewed togetherwith Liski's *Kalevala* (both at Debrecen) and Edward Albee's Zoo *Story* (Comedium).

The issue closes with a new item of Gábor Szigethy's historical meditations, centred this time on the pathetic and platonic love of buffoon-like comic actor József Szendrő for our great actress Éva Ruttkai.

Inkey Tibor: A nagyjelenet előtt

Fotó Inkey címmel jelent meg az a könyv, amelyben a neves fotóművész hat évtizedes pályáját csaknem százharminc kép reprezentálja. Váradi Hédiről készített fotográfiája a színpadra lépés előtti, feszültségteli színészi állapot pontos és érzékeny megragadása.

SZÍNHÁZ
fotógaléria



Ára: 68 Ft