

SZÍNHÁZ

XXVI. ÉVF. 7. SZÁM 1993. JÚLIUS

GOBBI



NAPLÓ

Gobbi Hilda: PÁRIZSI NAPLÓ	1
Forgách András: CIPŐ ÉS CIGARETTA	
Radics Viktória: NINCS MIÉRT	11
(Szilágyi Andor: El nem küldött levelek)	
Tarján Tamás: A TEMPLOM EGERE	
(Bertolt Brecht: Koldusopera)	12
Galgóczi Krisztina: KÉS A KÉZBEN?	
(Bertolt Brecht: A városok sűrűjében)	15
Sándor L. István:	
GESZTUSOK ÉS JELEK	
(Zsótér Sándor rendezéseiről)	18
Szántó Judit: LEHETNE SZÉPEBB	
(Szép Ernő: Háromlevelű lóhere)	24
Stuber Andrea:	
A KÖR KÉTSZÖGESÍTÉSE	
(Kornis Mihály: Körmagyar)	26
Márton László:	
„PUSZTULJON MINDEN ÁTÍRÓ!”	
(Milan Kundera: Jakab meg a gazdája)	28
Kompoly Zsigmond:	
-HANGOK A SÚGÓLYUKBÓL	31
Balassa Péter: „DOLGOZNI, DOLGOZNI?”	
(A munka Csehov négy darabjában)	34
Nagy András: "WIE IST TSCHECHOW MÖGLICH?!"	
(A Magyar három nővérrel)	38
Szigethy Gábor:	
SZENDRŐ JÓZSEF, A RENDEZŐ	46
Szabó Éva: SZÍNPADUNK FOROG...	
(Levélféle Lontay Margitnak „odaátra")	48

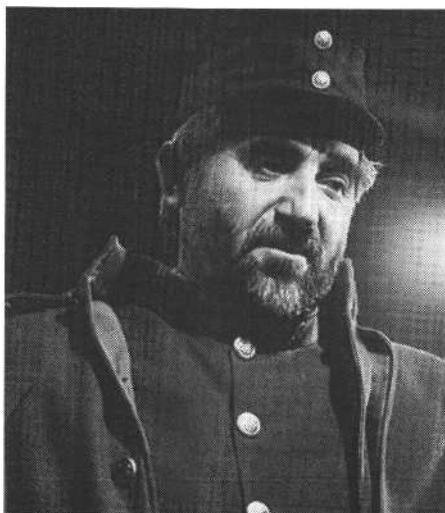
Dramamelléklet:
SZILÁGYI ANDOR:
EL NEM KÜLDÖTT LEVELEK



Az El nem küldött levelek a Radnótiban (9. oldal)



A Koldusopera a Kiscelli Romtemplomban (12. oldal)



Csehov-munkanapló (38. oldal)

XXVI. ÉVFOLYAM 7. SZÁM
1993. JÚLIUS

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.

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 kötetzeti munkálatokat az

Akadémiai Nyomda végezte (93 22194) 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, a Magyar Hitelbank Sajtóalapítvány és Budapest Főváros Főpolgármesteri Hivatala színházi alapjának támogatásával készül

Megjelenik havonta

A címlapon:

Gobbi Hilda, mint Szent Johanna

A hátlapon:

Horváth Zsuzsa a Woyzeck miskolci előadásában

(Jármay György felvétele)

A borítót Kemény György tervezte

GOBBI HILDA

PÁRIZSI NAPLÓ

ELSŐ RÉSZ

Nyolcvanéves lenne Gobbi Hilda. Tíz éve mára torokszorítóan szép színházi ünnepnek, amelyet a Katona József Színházban rendeztek az akkor még köztünk lévő nagy művészember hetvenedik születésnapja alkalmából. Mára ünnep is, ünnepelt is emlék csupán.

Az emlékezést hivatott élesíteni egy, a hagyatékból előkerült kézirat folytatásokban való közzététele; a lehetőségért hadd mondjunk e helyütt is köszönetet dr. Röder Editnek. Egy lázasan boldog párizsi nyaralást örökített meg (valóban kézzel írt) naplóban Gobbi Hilda - a páratlan alkalmat, amilyenben se előbb, se utóbb jó évtizeden át nem lehetett része magyar kultúraturistának. Az évszámot nem tüntette fel; alighanem 1948-ra tehetjük a mámoros heteket, amelyekkel Párizsban élő jómódú barátai ajándékozták meg. Még élt Bajor Gizi (1951-ben halt meg), s Károlyi Mihály még persona grata volt Magyarországon (1949-ben, a Rajk

Tünneményes történet, talán eddig ez hatott meg a legjobban - a Victor Hugo tér sarkán lévő templomba mentünk be Bözsivel, egy fél cigarettám volt, és sajnáltam el-dobni, templomajtóban dolgozó melósok vasárlványára tettem. Bözsi: mire kijössz, úgyse lesz itt. Megnéztük a templomot, és kijövet ott volt a cigaretta, mellette egy kis Krisztus-fejes érem. Az egyik melós sapkájához emelte a kezét és odaszólt: C'est porte-bonheur, Madame (Ez szerencsét hoz, asszonyom).

Igen praktikus, hogy a házakat átfestő melósok azt a kis hidat, amin leengedve dolgoznak - ponyvával fedik körül, úgyhogy egy csepp festék nem hull az utcára.

Millió kis café mindenütt, pult (bár), ahol rendszerint csak italt lehet kapni, gyümölcs-, paradicsomszörpök és szeszes italok, de egy üveg Perrier (szódavíz) mellett is nyugodtan el lehet üldögni. Trafik nincs, csak egy-két nagy dohánytőzsde - cigarettát a caféban lehet kapni, ahol külön kis trafik van.

Nahát a pisilide, az külön szám, utcán csak férfilozet van, egy két méter magas pléhkerítés, mögüle alul kilátszik a férfiak lába és a csurgás-csuda muris, és nem túl jószagú. Na és a nők, az ember kénytelen fent egy pohár bort betölteni, ha lent pipolni akar, mert csak caféban lehet, de viszont csak ezért nem lehet bemenni. A női klózik kilencven százaléka nem ülő, hanem egy lyuk a földön, körülötte kb. fél méter lejtős csempe van. Első pisilésemnél azt gondoltam, hogy ez mérhetetlenül praktikus, de miután meghúztam a vizet, rájöttem, hogy mégse az, mert vagy padlótól deréig csuromvízes lesz az ember, vagy állati bűz marad a helyiségben.

A taxisofőrök vagy viszik az embert, vagy nem - az ember bmondja a címet, és erre vagy azt mondja, hogy merci, vagy hogy ja, arra nem megyek.

Tulajdonképpen egy hét feléig csak barátkoztam a várossal, megnéztem a körutakat, a tébolyító

per elleni tiltakozása miatt vesztette el ezt a státust). Ennél korábbi időponttal aligha számolhatunk; Párizs és Franciaország Gobbi által oly elevenen felidézett élete „érettebb”, konszolidáltabb légkört tükröz a háborút közvetlenül követő évekénél (s ez, bizonyos értelemben, az átételese felderengő hazai viszonyokra is vonatkozik).

Gobbi Hilda 1913. július 6-án született; senkit se tévesszen meg a naplóban említett június 6-i dátum. Meglehet, hogy a szerző hónapot tévesztett, de elképzelhető némi tudatos misztifikáció is: Gobbi úgy akarta „megrendezni” saját (véltetően) harminctödik születésnapját, hogy a csodált Versailles ennek tiszteletére tündökljön ünnepi díszkivilágításban.

Születése nyolcvanadik évfordulóján mi az ő személyiségének fényét szeretnénk felvillantani néhány oldalon.

Máskáltam és nézelődtem - a dimenziók elszédítenek, a forgalom, a szépség, az évszázados kultúra és a mértani, ésszerű építkezés, ami megint a szépet szolgálja, mert nem zsúfol teret, és érvényesülést hagy a szépnek...

Első este a Montmartre-on voltunk egy tündéri kis lokálban, a francia melósok és polgárok szórakozóhelyén - a dekoráció végig párizsi sikátorok házai, ilyen feliratokkal: „A szép tyúkhoz...”, „A szép fiúk háza” stb. Száradó gatyák az ablakokban - rengeteg asztal, és azoknál még több ember. Őrült csokolódzás minden sarokban, de senki nem törődik a másikkal - ez gyönyörű -, nők egymással táncolnak (de a legelőkelőbb helyen is, ez itt szokás), és a férfiak kizárólagosan a hölgyek ülepét fogják, mintha attól félnének, hogy elfáradnak. (Hát ez viszont nem minden előkelő helyen van így.)

A Champs-Élysées híréhez méltó, legalább négyezer-ötször végigmentem rajta. Ami itt kirakatkultuszban van, az fantasztikus; sokszor a leggyengébb dolgokat olyan módon tárlják, hogy elkápráztatja a nézőt. A Champs-Élysées közepe felé van, jobb oldalon, a Grand Palais és a Petit Palais, megtévesztően szépek, és megint a dimenziók! AZ 1900-as világkiállításra építettek őket. Különböző kiállításokat rendeznek itt, és Párizs szépművészeti múzeuma is itt van.

Szemben vele van a Théâtre Marigny, Barrault színháza - sajnos bérbe adta nyárra egy olasz balett-társulatnak. Barrault vidéki turnén és Londonban van. Ez nagy pech!

A Champs-Élysées végén van a Place de la Concorde, hát ez megint valami káprázatos - olyan nagy, hogy legalább egy félóra, amíg kényelmesen körüljáróm (1793-ban itt végezték ki XVI. Lajost, Marie-Antoinette-et, Dantonst stb.). A közepén áll az Obelisz, amit Lajos Fülöp hozatott haza az egyiptomi hadjáratból, az oldalán mérműi rajzok, a felállítás munkáját ábrázolják. Itt nyílik a Tuileries kertje - jaj, szobor-szobor, szökőkút, medence, kőpadok és ezek között a csodálatos dolgok között kis vasszékek (amelyeket soha senki nem lop el!!!), amelyeken a

Első napok: 24., 25., 26. Étoile, Arc de Triomphe - csodálatos ez a rendszer, a csillag szó nem vics, mert a tizenkét körút tényleg szabályos rendben fut össze a diadalívig. Az Arc de Triomphe ívei alatt nyugszik az ismeretlen katona sírja lángoló méccsel -- állandó kis menetek zarándokolnak ide virággal, gárdisták dobbal és trombitával - karddal megpiszkálják a tüzet, ami felfellobban, dobszó és trombitaszó mellett emlékeznek. Az Arc de Triomphe-ot 1814-ben Napóleon kezdte építtetni, és Lajos Fülöp fejezte be.

A Trocadéro a világkiállításra készült monumentális, modern épület - múzeumok és zenetermek vannak benne, a kilátás, az isteni; az Eiffel, ami szintén a világkiállításra készült, csodálatos mechanikai munka - kis liftek visznek fel a tetejére, és egy vendéglő van az első párkányán; a Champ de Mars egy gyönyörű park, amely az École Militaire-hez vezet: ez Párizs katonai főiskolája. Mme Pompadour kegyeket akart szerezni, és ő építtette egy gazdag bankárral. Tehát a kilátás a Trocadérótól egyenes vonalban az École Militaire-ig csuda szép.



Gobbi Hilda a Szent Johanna (1945)



...és a Sasfiók (1942) címszerepében

nép ül, olvas, eszik, játszik, szóval a Tuileries kertje az övék... A medencékben halak..., de milyen halak: hatalmas pontyok, aranyhalak és valamilyen furcsa, fehér színű halak pokolian nyájas hadserege, nyugodtak és szelídek, mert tudják, hogy nem bántja őket senki. Nyüzsögnek a halak, és ugyanakkor egy kis öregasszony vitorláscsónakokat áru a srácoknak, amelyeket a medence szélén úsztatnak - Napóleon halainak nagy öröme.

A Tuileries végén emelkedik az Arc de Triomphe du Carrousel. Napóleon emeltette saját dicsőségére, a római diadalívek kicsinyebb mása (megjegyzem, így is elég nagy). Pokoli, hogy milyen szép és fenséges dolgokat csináltott Napóleon tulajdonképpen hiúságból.

A diadalív alatt átmenve a Louvre U alakú terére érünk. Tehát már megint egy építészeti csoda: a Louvre ablakaiból egyenesen a Champs-Élysées Arc de Triomphe-jára látunk - pokoli.

Az autóbuszoknál a forgalom sima lebonyolítása érdekében sorszámot kell tépni egy kis vas-automata-ládából. Egy ilyen kis készülék elromlott, mindenki húzta-húzogatta, nem hitték el az

előttük levőnek, hogy rossz (nálunk az ilyesmit egy rövid vagy hosszabb káromkodással elintézik, nem így a franciák!). Egy derék polgár körömpiszkálóval elkezdte javítani, a körülállók biztatva és tanácsokkal ellátva figyelték a műveletet, és a készülék közmegelegedésre megjavított.

Az autóbusz-kalauzok csuda jópofák. Mind-egyik olyan, mint egy nagy hajó parancsnoka. Hölgyek és gyerekek előnyben! - kiáltják, üvöltik az előre letépett cédulák sorszámát stb. A belső kocsiban állóhely nincs, állni csak a peronon szabad, ott viszont dohányozni is szabad. Ez észszerű, mert gyorsabban megy a fel- és leszállás! A kalauz a hasán lógó úgynevezett „darálóval” kezeli a különböző távolságokra szóló több vagy kevesebb szelvényt, amelyet az ember egy tömbben nála vásárol. Itt minden észszerű!!!

A Madeleine-templom (mondhatnám dóm), amelyet 1764-ben kezdtek építeni, majd Napóleon a Grande Armée diadaltemplomának folytattott, csak 1842-ben készült el. Igazán gyönyörű!

Ebből és mindenből, ami ilyen hosszú ideig készült, látható, hogy részben: milyen önkényuralom volt, hogy mindenki a saját ízlésére épített mindent, részben mindenki még szebbé akart tenni mindent, és végül mindennek a mérete, hogy ilyen soká készült. A legfurcsább a francia templomokban, hogy nincsen bennük pad, nádszékek vannak - sőt mindenkinek kis táblával ellátott saját imazsámolya van - a legtöbb helyen, elől fotelok az „előkelőségek” számára. - A Madeleine kapuja fölött ez a büszke felirat: „Liberté, Égalité, Fraternité” - és a templomon kívül, körül harmincnégy szentnek mintegy három-négy méteres igazán szép szobra.

Bözsivel magyarul beszélgetve járkáltunk, amikor a place Victor Hugón egy pasas megszólított: pénzt kért, dadogott, hogy menekült, éhen hal, deportálva volt, zsidó, majd a legvégén, hogy a VIII. kerületben, Pesten a kommunisták elvették az ő appartement-ját. Szóval - szó nélkül kirúgtuk.



A komolyabb színházakban ajánlólevelemmel már egyszer-kétszer voltunk, de nem találtuk ott az igazgatóságot, általában Párizsban déli 12-től 2-ig nincs senki és semmi - viszont a boltok kb. akkor zárnak, amikor akarnak, viszont az ételmezszerűletek vasárnap is nyitva vannak. Minden színháznak és majdnem minden múzeumnak van egy szünnapja!!! Ez nem ártana nálunk sem!!!

Tehát szó, ami szó, elmentünk a Montmartre-ra, a Folies-Bergére-be - az igazgatója, aki magyar, valami segédrendező volt (Gyarmati) Pesten, nagyon kedvesen fogadott, és megnéztük a revüt. Az egészet valami enyhe szentimentalizmus és giccs jellemezte, de viszont voltak csodálatos dolgok: a tőpörtyű színpadon olyan távlatok, hogy azt hittem, az operában vagyok, a jelmezek (a darab ezernégyszázszor megy - októberben jön az új), egy-két gyönyörű testű nő, a nekem szokatlan meztelenség és egy kínai kép olyan művészi maszkokkal és figurákkal, hogy az csuda. Színek csodálatos keveréke, egy ferde festmény-élőkép: a vadászat - frappáns.

Bözsivel a metrón (aki, ha azt a szót meglátja, hogy sortie [kijárat], elkezd rohanni, de most már láttam, hogy ez nemzeti szokás, sőt már jómagam is beleestem). Szóval a metrón utaztunk, én a megálló előtt kinyitottam az ajtót, és a velem szemben álló fiatalember, akire Bözsi magyarul a következő szövegeket mondta nekem: „Figyeled ezt a francia ízlést, hogy a férfiak hogy öltöznék”. - „Nehogy kikezdj vele” (mert a fiú nézett), szóval a fiú egyszerre megszólalt magyarul: „Vigyázzon, művésznő, nehogy kiessen!” Ajvő, ez Párizs, magyar, angol, néger, kínai - szóval ez az, ami szép.

Egyike a legmeghatóbb és legfélelmetesebb épületeknek a Notre-Dame, engem mélyen megrázott. 1330-ban fejezték be építését, majd ezt az isteni gótikus csodát összevissza díszítették a XVII. század cifrázataival. A forradalom alatt nagyon megrongálódott, eredeti állapotában 1844-ben állították vissza, amikor Victor Hugo híres regényének hatására Lajos Fülöp visszaállította úgy, ahogy elkészült. A főkapu fölött Judea és Izrael huszonnyolc királyának szobra, csodálatos díszítések, oltárok és az egyházfők kriptái. Egy külső járatról kimondhatatlan számú és egyre keskenyebb lépcső vezet fel a torony te-tejébe. A felső galérián húzódó erkély peremén vannak azok a furcsa és híres figurák. A legtetejéről csodás a kilátás, egész Párizst lehet látni (nekem enyhe hányingerem volt, olyan magasan van). Ha az ember a templom hajója felé néz le a toronyból, csodálatos, zöldre mart patinás szentek sorfala kíséri a torony lejtőjét. A csatornalefolyók kb. egy-másfél méteres nyakon lévő tigrisfe-

jek, amelyek kinyúlnak a templom minden részén. Szép és félelmetes látvány. Az úgynevezett kincseskamrában rengeteg szentségtartó, szelence, pápi ereklye, szentségláda, káprázatos aranyozások, díszek, Napóleon koronázási palástja, ostyatartó, amit a Temple-ben használt a királyi család. Szép. De mindezekon felül az egész épület komor, sötét, furcsa, csúszós, szikár, hatalmas, bizarr gótikája nyugózi le az embert. Minden oldalán üldögéltem, az utcán és téren, és csak bámultam, lélekben óriássá és testben törpévé változva.

Ugyanezen a szigeten van még az Hôtel-Dieu kórház - a középkorból fennmaradt épület -, olyan nagy, mint nálunk a városháza, csak per sze régebbi, és sokkal, de sokkal szebb.

Óh, de irigyelek minden olyan nemzetet, amelyiknek olyan fővárosa van, mint Párizs - egységes stílusban épített házaival, úgynevezett francia reneszánsz épületeivel - olyan kevés a máskepp épített ház, hogy szisszenve kapja fel az ember a fejét, ha a megszokott nagy fehér zsulus, kovácsoltvas ráccsal ellátott és hatalmas kovácsoltvas vagy faveretekkel díszített kapuk és ablakok helyett egy-egy modernebb épülettel találkozok.

Érdekes, hogy egész Párizsban szimpla ablakok vannak.

Egypár szót a házak belsejéről. Mikor megérkeztem, és taxival Bözsi lakására hajtottunk, be

Szent Johanna-szobrocskák (Bajor Gizi Színház múzeuma) (Somfai Sándor felvétele)



lépve a kapualjba, hatalmas márványoszlopos, tükrös és szőnyeges vestibule-be és lépcsőházba kerültem. Azt hittem, hogy Bözsi tán az elnökkel kötött belső és főleg anyagi barátságot, de bizony, itt, kivéve a legszegényebb házakat, mindenütt így van. Kapupénz, liftdíj és főleg házmester, az nincs. Jobban mondván házmester az van, csak nem a jó pesti börtönör viszonylatban, ha-nem egy derék úriember, akit csak az lát, aki akar. Az ember éjszaka megnyom egy gombot, kinyílik a kapu, megnyom egy másikat, becsukódik, egy harmadikat, kivilágosodik, és addig nyom, amíg a lakásába jut, de már engedelmet, inkább gombot nyomok, mint házmestert látok. Na, nem?

Május 27., 28., 29.

A Petit Palais-t és a Grand Palais-t a III. Alexandre-híd köti össze az Invalides-dal - előtte egy hatalmas kert, vagyis térség; amikor arra jártam (ez is jellemző a franciákra!), egy húsz-harminc ringlispihből, jósnő sátrából, hullámvastól és különböző vacakokból álló vándorcirkusz tanyázott ott. Gyerekvisítás, kacagó és szaladgáló emberek töltötték be a térséget, egy pár cirkuszkocsiból kifogott ló legelészett békésen az Invalides-ből ráirányított ágyúcsövek sugarában.

A bejárat rácsánál, körös-körül ágyúk állanak, amelyeket részben zsákmányoltak, részben egy-egy győzelem emlékére helyeztek el. Azóta, tradícióból, valahányszor békét kötnek vagy győzelmi sikerük volt, az Invalides ágyúszója jelzi ezt az ünnepet Párizs népével. Az Invalides-ot XIV. Lajos építtette rokkant harcosok számára, ma ez már csak szimbólum. Múzeum és kiállítási terem ma már - a belső udvaron levő árka-dos folyosókról nyílik az Eglise Saint-Louis - a katonák temploma. Szép! Ezer és ezer zászló díszíti, sajnos nem túl régiek, mert 1814-ben, Napóleon leverésekor a bevonuló ellenség elől csak keveset tudtak eldugni, a többi Séurier marsall elégettette, nehogy, illetéktelenek kezébe kerüljön! Így is megható! A galériáról lógnak egyformán tarkán, tépetten, de igazán büszkén lefelé!

Szintén az udvarról nyílik a Musée de l'Armée - a hadsereg múzeuma. Millió egyenruha, zászló, kardok, nyergek. Napóleon legszemélyesebb ereklyéi (haja, szelencéi, zsebkendője, tábori ágya, karosszéke Szt. Ilonáról stb., stb.), XIV. Lajos fegyverzetei stb., a leghíresebb tábornokok fegyverzetei, pisztolyai, csatafestmények, szobrok, híres békét vagy háborút jelző iratok, és zászló, zászló mindenfelé. A legmeghatóbb volt számomra egy öreg gránátos hatalmas vasszobra, amely kitárt karral, lobogó hajjal az égre emeli puskáját! A felirata a következő: „Éljen a császárnak!” És a kis kalap, a híres napóleoni kalap és a kis szürke köpeny - hiába volt diktátor, hiába volt önkényuralkodó, olyan furcsa, nagy és megható nimbusz öleli körül.



A Dôme des Invalides csodálatos épület. 1706-ban készült el, a dóm közepén süllyesztve áll Napóleon sírja vörösmárványból (a babona azt mondja, hogy azért van lesüllyesztve, hogy mindenki meghajoljon, ha lenéz). Gyönyörű! A dómot Napóleon győzelmeit hirdető szobrok díszítik. Foch tábornagy van ide temetve, koporsóját nyolc rohamsisakos katona viszi a vállán; Napóleon családjának két férfitagja fekszik még itt és a Sasfiók. A legegyszerűbb kis bronzkoporsó az övé. Egyszerű, sima, és csak ez az egy van rács-csal körülzárva, de csak az ő koporsója lábához szórnak mégis virágot. Hiába, a romantika, úgy látszik, kiölhetetlen. Csillag a dóm kupolája, aranylik Párizs háztetői fölött, hirdelve azt a sok ragyogást, dicsőséget, amelyet az alatta fekvő kiskáplár szerzett népének.

Egy-két pihenőórát töltök el a Mad. et Manci szalonban, ahol Bözsi is dolgozik. Tündéri kis palota, amit Manci ügyessége kovácsolt össze ebben a divatjáról híres országban egy magyar kolóniával, és remekül megy. A dolog a következőképpen néz ki: az egyik helyiségben Nágai szélhámoskodik és remek ízléssel varr, a másikban Manci dobálja harminc nyelven beszélő dámák fejére a banántól kezdve a kengurun keresztül a strucctollig mindennel díszített fátylas kalapokat. Bözsi közepén nyüszög, különböző nyelveken beszél, és a nagy hangzavarban egy-egy táskát, gyöngyöt sóz az ottlevők nyakára. A holmik igazán szépek, a dámák vegyesen, de az egész olyan mulatságos, hogy csoda!

A Szajna-parton levő könyvtárosok drágák, nagyon sok vacakot úgy értékelnek fel, hogy celofán alá rejtik. Persze itt is van egy pár szép holmi, de inkább látványnak kedves a kőkorlátra rászerelt kis fastandjuk, előtte egy csomó ember, és mögöttük a Szajna!

Este a Montparnasse „Le monocle” nevű kis mulatójába mentünk. Női zenekar és egyébként is sok a hölgy! A tulaj egy eredeti, édes, kővér malacpofájú hölgy - szmokingos nő, de persze férfi is sok van -, nyíltan csókolóznak, röhögnek, táncolnak, isznak, kedves, hangulatos és főleg nem megrendezett. Jól éreztük magunkat.

Hogy itt milyen tébolyító Jeanne d'Arc-kultusz van, az pokoli! Engem persze meghat, úgy érzem, valami közöm van hozzá. Rengeteg szobra áll mindenütt, utcán, templomban stb. Az Hôtel des Invalides-ben kiállítás van: Jeanne d'Arc!!! Bözsivel szaladunk! (Általában Bözsi ámokfutónak nevez röviden - van benne valami!) Sok dokumentum nincsen, amint azt a kiállítás egyik folyosóján nagyon szépen felírták, hogy mindenki annyit és úgy hisz el belőle, ahogy érzi, vagy

ahogy a szíve diktálja - mindent elégettek, ami az övé volt vagy rá emlékeztetett, egy-két dolgot kivéve. Aki „boszorkány”, annak mindenét el kell tüntetni, mert féltő, hogy szent lesz belőle!

Az egész kiállításnak két fő érdeme van: az egyik, hogy hogyan tudták csoportosítani a sem-mit, hogy mégis valami legyen, a másik, hogy ki-tűnő és áttekinthető képet nyújtanak a korról, amely szétszakított nemzeti élete, zavaros politikája és megszállottsága következtében, meg kellett, hogy szülje Jeanne d'Arcot!

Határtalan ízlés, kis makettek, korabeli pán-

Gobbi Hilda és Balázs Samu (Cauchon) a Nemzeti Színház Szent Johannájában

célok, statisztikai adatok, pecsétek, dinasztiák táblázata, dómok és várak fényképe vagy makettje, ahol Johanna megfordult, a per eredeti iratai, egy-két egykorú karc róla, szülőfalujának templomából a szentek szobrai, jelképesen a máglya stb. Szép! És ha kilép az ember a kiállítás terméből, biztosan tudja, hogy Johanna élt, hogy egygye kovácsolta Franciaországot, hogy hitt Istenben, és hogy egy derék parasztlány volt, akit azért égettek meg, mert nem tudták elképzelni, hogy korával, társadalmi helyzetével és zseniális stratégiai tudásával különb lehet, mint ők. Na persze, itt még jobban meg voltam hatva, és még izgatottabb voltam, mint bárhol!! Hiszen ismerem minden szót, amit a falra helyeztek mondásai-
saiból, hitéből és szenvedéséből!





A place Vendôme XIV. Lajos alkotása; Vendôme hercegének palotája állott itt. A nyolcszögletű tér csak azért készült, hogy a paloták méltó keretet adjanak a király lovasszobrának. Hiúság! De szépséggé vált. Napóleonnak jobban tetszett saját dicsősége, és így a király szobra eltűnt! Helyette emeltette ezerkétszáz zsákmányolt ágyúból öntött oszlopát, a Vendôme-oszlopot, amelynek tetején jómagá áll. Csatajelenetek százai díszítik, és rajta ez az évszám: 1805! A sok üdvözlét helyett, amit pesti barátaim küldtek a Vendómenak, hirtelen elszavaltam az oszlopot körül-járva: „1805. október 6., mikor nem várta senki, s azt mondták, képtelenség, hogy támadjon a sas, hisz nincs már ereje, mikor már megszűnt fájni Bécs okos feje, abban a bölcs hiszemben, hogy London most a cél - kimegy Strasbourg-ból, átszál a Rajnán, mint a szél: a Császár...” Itt már nem Johanna, itt a Reichstadti herceg be-szélt!

Ebben az épülettömbben van az igazságügy-minisztérium, a város egyik legelőkelőbb szállodája, a Ritz, és ennek a tömbnek egyik házában nyugodott meg örökre Chopin!

A francia férfiak valami nagyon csúnyák, kicsik, rosszul öltöznek, de van bennük valami intellek-

Turnéra indul a Nemzeti (a búcsúzóik között Gobb mellett többek között Lukács Margit, Tócs Anna, Makai Margit látható)

tuális, degenerált furcsaság. A külsejükben is van valami fanyar humor, mint a belsejükben is! A nők - hát az külön fejezet!! Nem szépek, de... Egy részük rosszul öltözik - főleg, hogy enyhe kosz veszi őket körül, de így is érdekesek, mások, mint a mi polgáraink -, a másik részük remekül öltözik, francia divat szerint - fantasztikus kalapok, díszek, fátylak, gyöngyök, esernyők stb. Ha nálunk egy így öltözött nőt látnánk, azt mondanánk: hülye! De itt, a kis pikáns pofájukkal, csicsergő beszédükkel, Párizssal a hátuk mögött, és azzal az ősimádattal a szépítkezés iránt, mintha millió és millió késő századokba csöppent Marie-Antoinette, Madame Pompadour és Récamier szaladgálna! Csak jóleső mosollyal lehet őket nézni és hallgatni.

A Quartier Latinben van Párizs leghíresebb egyeteme, a Sorbonne. A mai épületet Richelieu költségére építették 1617-től 1885-ig! Micsoda idő!! Millió diák szaladgál ki és be a kapukon. Néger, japán, kínai és biztos sok-sok európai és amerikai fiatal - nem csodálom, hogy ide jönnek tanulni, mert egészen más, tág perspektívával

indulhatnak útnak bármely ország és világrész társadalmában! A Sorbonne mellett elhaladva, a Panthéon felé áll a Bibliothèque Sainte-Geneviève, ami szintén a diákság közkedvelt épülete. Az épület homlokzatán lengő trikolór mellett jobbra és balra, végig az egész főfalon ezer és ezer név kőbe vésvé. Tudósok, bölcssek, filozófusok, költők neve, akiknek tudását hirdeti a bent levő anyag és az egész épület!

A Panthéon eredetileg Párizs védőszentje, Sainte-Geneviève templomának készült. A konvent 1757-91 között a haza nagyjainak temetkezési helyéül választotta! A homlokzatán ez a mondat áll: „Au grands hommes la Patrie reconnaissante”. Klasszikus építészet, hatalmas méretek, szépség és tömérdek ezerszínű márvány. Szent Genováva életét gyermekkorától haláláig ábrázoló hatalmas freskók díszítik a Panthéon falait. Két Johanna-kép is van itt: Johanna a szülőfalujában és a máglyán.

A Panthéon kriptájában van eltemetve: Rousseau, Voltaire, Zola, Victor Hugo, tábornokok, tudósok tömege - gyönyörű! Boltíves folyosók, jobbra és balra kis kamrák a szarkofágokkal és a kis oltárral. A világítás megint - francia! Rejtett fények, hangulatos világítás, és minél mélyebbre megy az ember, annál sötétebb van - a legvé-



Az 1945-ös Karnyóné társulata a május elsejei fölvonuláson (Gobbi, Somogyi Erzsé, Ungvári László, Eöry Kató, Pásztor János, Lázár Gida)

gén már két neon van a falba rejtve! Micsoda tudatosság!

Az idegenvezetők persze franciául beszélnek - egy szót sem értek belőle, de azt hiszem, ha tudnám a nyelvet, sem érteném, úgy hadarnak. Az a fontos ilyenkor, hogy az ember a szóáradatból elkapjon annyit, hogy XIV. Lajos vagy Voltaire, és a többi már látja.

A legtöbb idegen úgy járkal ilyen helyeken, mint egy tábornok a katonai díszszemlén: jó gyorsan

végigszaladnak ezzel a jelszóval: „Na, ezen is túl vagyunk.”

A Panthéon háta mögött van a Saint-Étienne-du-Mont. Késői gót stílusban épült 1491-től 1610-ig. Nagyon szép - különösen az ablakfestmények, Szent Genovéva sírja (tisza arany ciráda) állandó gyertyafényben úszik a kegyelet lángjától, gyönyörű faragott szószék!

Bözsi lakásáról külön kell írnom: ötszobás, hatalmas előszobával, folyosó, mellékhelyiségek stb. Körülbelül úgy néz ki, hogy ha nem tudnám, ő béri, elhinném, hogy valamelyik Lajosnak volt a garzonlakása bent a város közepén. Kínai porcelán, reneszánsz, barokk, biedermeier stb. bútorok, tiszta selyem függönyök, karcok, festmények, régi órák, elefántcsont szobrok, márvány-

kandalló - általában a város elegánsabb részén levő lakások mind ilyenek. Kíváncsi volnék, hogy ilyen pompa mellett mennyi izlés és pénz jutott a külvárosi szobák és lakások berendezésére.

Bözsivel a lakás barátságos lett és kedves. Egész nap huzat van, könnyen el lehet tévedni, minden ajtó veretes zárja másképp nyílik, és a villanykapcsolók a legfantasztikusabb helyeken vannak eldugva. (Ezek ilyen nemzeti szokások!)

Őrült imponáló itt valami: az, hogy a fűszer- és gyümölcskereskedők este, ha bezárnak, kint hagyják az utcán a kirakat előtt levő faállványokat és az összes gyümölcsös és zöldséges kosarakat és faládákat. Párizsban nem lopnak! Pedig talán nincs is mindenkinek elég pénze, de valahogy a más holmija - tabu. Elképzelem ugyanezt Pesten?!!

Május 30., vasárnap

Hát ez igazán felejthetetlen! Mancsi, Ahmed, Mancsi férje, nyugalmazott török diplomata, Bözsi és én autón kimentünk Versailles-ba!

Útközben St.-Cloud-nál megálltunk - a St.-Cloud-i kastély a forradalom alatt elpusztult, de megmaradt az a csoda, amit Franciaországban röviden parknak lehet nevezni. Millió plató, kutak, szobrok és olyan kilátás Párizsra, hogy többé nem tartom az ezt ábrázoló levelezőlapokat túlzásnak.

Elfelejtettem, hogy az út Párizsból St.-Cloud-ba a Bois-de-Boulogne-on keresztül vezet. Ahmed, a kedves, körülkocsikázott velünk, hogy valamennyire láthassam. Nyolcszázhetvenkét hektár területen fekszik. Szabadon nőtt bokrok, fák, kis tavak és zöld, zöld, minden zöld. Ezt a hatalmas zöld lombos parkot, ami körülbelül ötvenszer nagyobb a Városligetnél, nyílegyenes utak szelik keresztül-kasul. Itt van a lóversenytér és egy csomó kis és nagy étterem. Ünnepe- és vasárnap hangos a Bois, de hétköznap csak jómódúak sétahelye kocsival, mert olyan hatalmas terület, hogy nem lehet rövid idő alatt bejárni.

Engem rendezetlensége fogott meg, ami valami furcsa láthatatlan rendszerrel párosult. Sok helyen van ez így Párizsban.

Szóval St.-Cloud-n át sok kedves, stílusos falun keresztül elértünk Versailles-ba. Az egész város ünnepélyes, mintha átvette volna a kastély múltjának történetét.

A kastély előtti térre futnak össze a város főutvonalai, és a kastélyal szemben két hatalmas épülettömb, ami lovardául szolgált.

Mára bejárati kapu is érdekes és szép. Körülbelül akkora korona van a tetején, milliő aranyciráda között, mint egy éjjeliszekevény. A kastély udvarának közepén áll XIV. Lajos lovasszobra. Őhöz fűződik a kastély tulajdonképpeni felépítése a két oldalépület nélkül, amelyeket viszont XV. és XVIII. Lajos emeltetett hozzá. Hogy itt mi



van Lajosokból, az csuda: lépten-nyomon egy szobor, egy kép, egy címer és persze mindenütt hősként és délcegen, katonái élén.

Szegény alkotóművészek (a legjobbak), hogy meg kellett alkudniok, de hiszen csak próbálták volna gyávnának vagy valami ilyesminek ábrázolni őket! És itt már megint a régi mottó: hiúság+becsvágy=szépség!!! Az egész nagy palota múzeum, van itt minden: a háború terme, a béke terme, Apolló, Herkules, Diana stb. terme, fogadó- és dolgozószoba, mind tüneményes freskókkal, szobrokkal, kézzel szőtt gobelinekkel és szőnyegekkel díszítve. A tükörterem egyenesen káprázatos, itt tartották a bálakat. Az összes Lajosok, Fülöp, Joséphine, Marie-Antoinette bútorai és ereklyéi. Amit márványban el lehet képzelni, az itt mind jelen van - olyan sok színben, mintában és faragásban, hogy igazán lenyűgöző!

Túlzott fürdőszobakultusz, az nem volt! Röviden: egyet láttunk csak (nekem való hely!). Itt áll az asztal, amelyen a '19-es békét aláírták. A bútorhuzatok olyanok, hogy hinneem kell ezentúl a mesékben - mert láttam őket -, sèvres-i porcelánvázák tömege, de milyenek! És micsoda önimádat, például az egyik szőnyegbe beleszőve a „Napkirály”, sugárzó napkoronggal a feje körül. Arról már nem is beszélek, hogy a mennyezet stukatúráiban és az ablak- és ajtóvereteken mindenütt a király monogramja, L.R. vagy Bourbonlilomok.

Kandalló mindenütt márványból, jobbról és balról kis bronztartó a piszkavasaknak és középen fatartó vagy két tigris-, vagy madárfej stb. A vasmunkák csodái!! A freskófestők nem kisebbek, mint például Delacroix.

A Galerie des Batailles százhusz méter hosszú és tizenhárom méter széles terem. Hatalmas csataképek - a legnagyobb győzelmek és ütközetek megőrkítve -, Franciaország egész történelme! A terem négy sarkában fekete alapon arany betűkkel a hazáért elhalt tábornokok és az uralkodó család elhalt tagjainak névsora. Tábornokok szobrai. Az emeleti lépcsőházból nyílik a kápolna „királyi páholya”, itt ült a király és a királyné, a galéria jobb és bal oldalán viszont a kurtizánok helyezkedtek el. Szép templom, a padló-ja márványozai, piros bársonnyal bevont kis padok az ülőhelyek. Ebben a templomban esküdött meg XVI. Lajos és Marie-Antoinette.

Joséphine eperszínű selyemmel bevont csodálatos hálószobáját Malmaisonból hozták ide.

Sajnos a földszinti helyiségeket már nem tudtuk megnézni, mert csak délután nyitották ki őket, és még hátravolt a park és Trianon!

De június 6-án (úgy látszik, születésnapom tiszteletére!) kivilágítják Versailles-t, és akkor az elmaradt látnivalót feltétlenül bepótolom. Nem azért, mert látnivaló, hanem, mert valóban csodálatos!

Valaki azt írta valahol, hogy Franciaországban még a természetet sem hagyják meg természetes szépségében, hanem irányítják. Távlatoakat, háttérteret teremtenek - és mégis itt ez így van jól. A milliő szobor (görög mitológiai figurák!), a kúp alakúra nyesett tisztafabokrok, a medencék sokasága és szépsége (nekem a legjobban „Apolló szekere” és a „Béka”-medence tetszett!), a reneszánsz mintákat ábrázoló nyesett gyepágyak, szóval, amit a hiú emberi agy művészek segítségével ki tudott tervelni, azt itt mind meg lehet találni.

A Versailles-t és Trianont összekötő kis út mentén, egy épületben van a kocsikiállítás. Egy pár korabeli hintó és szán van közszemlére téve. Hatalmasak, cifrák, aranyozottak, címerek, faragások a kocsis ülőkéjén, dúsán hímzett, rojtos, címeres takarók! Napóleon pompás hintója és egy sokkal egyszerűbb, zártabb, amelyet a legtöbbet használt, és amelyben az orosz vereség után hazajött. (De furcsa, hogy egy megvert császár nem tajtékzó paripán nyargal haza katonái élén, hanem egy csukott batáron!?)

A Sasfiók hintója aránylag egyszerű és a legkisebb, nem tudom, hatalomban volt-e kicsi, vagy lélekben - nagy?! (Na, tessék, már megint elfogult vagyok!)

Mme Pompadour szánja egy tigris teste (olyan, mint nálunk a ringlispien, hogy hogy fért bele, az rejtély?), a hajtónak két papucs van hátul a szántalpra rászerezve. Joséphine hintója, egy-két államférfié, Mme Dubarryé látható még, Marie-Antoinette szánkója stb. A legügyesebb, szépségük és pompájuk mellett, hogy ezek a nagytestű járművek milyen kitűnően vannak rugózva: az ör egy kézbillentésére, ringatózva bilentek ide-oda.

Kocsink a Versailles előtti téren vesztegelt, temérdek kocsi között. Hideg ebédünk után, amelyet a kocsiban fogyasztottunk el, betértünk a téren levő száz tarka ernyős étterem egyikébe, és a pulnál egy pohár bort és feketét ittunk. (Óh, drága jó fröccsöm, de sokat emlegettem! Itt, ha vizet kér az ember a bor mellé, kicsit csodálkozva ránéznek, majd egy külön pohár kíséretében le-teszik a kisüveg Perrier-t [szódát!] az asztalra.)

A Grand Trianon XV. Lajosnak épült, az udvari élet pihenőhelyeül, később az épület oszlopait és külső díszítését Marie-Antoinette rózsaszínű márvánnyal cseréltette fel. Szép - Napóleon, XIV. Lajos, Lajos Fülöp fogadó-, dolgozó-, billiárd- és lakószobája alkotja az épület belsejét -, ismét márvány, freskó, festmények csodálatos keveréke.

A három épülettömb közül a legmegkapóbb a Petit Trianon! A többi pazar pompájával és cseberrelt holmijaival muzeális értékével, valami

hideg, zsúfolt, kiszámított szépséget mutat - de hangulatot, ízt, emléket, levegőt a Petit Trianon! Szinte ott él Marie-Antoinette szelleme, parfüm-illata ott leng a levegőben! Az épület egyébként sem túl nagy: előszoba, ebédlő (micsoda luxus: az ebédlő közepén süllyeszthető a padló, mert az ebédhez a pincében levő személyzeti helyiségekben és konyhában terítettek meg, és a megterített és feldíszített asztal emelkedett a magasba), két dolgozószoba és szalon, szinte érintetlenül, kis zongora, íróasztalok, tündéri bútor stb. Marie-Antoinette baldachinos ágya és hálószobája egy öltözőhelyiséggel - és íme, csodák csodája, egy fürdőszoba! - valódi káddal! Igaz, hogy a kád olyan kicsi, hogy nálunk egy hatéves gyerek is szorongana benne, és hogy a fürdőszoba padlója parkett - de mégiscsak fürdőszoba. Gondolom, ez is csak azért készült, mert Marie-Antoinette osztrák volt, és nem francia.

A kastély megható, szép és nagyon, de nagyon hangulatos - az élő történelem lengi illatosan körül!

Május 31., hétfő

Jaj, majdnem elfelejtettem, hogy tegnap Versailles-ból Párizsba jövet átmentünk, vagyis megnéztük Saint-Germaint. Csendes, szép város. Elegánsabb párizsi lakosok nyaralóhelye, ahonnan bejárhatnak hivatalukba.

Kastélya a XII. században épült I. Ferenc idején. Inkább lovagvár ez az épület, komor nagy köveivel, felvonóhidjaival, tornyaival és néma szürkeségével. Fegyvermúzeum van ma benne.

Szemerklő esőben a várral szemben lévő cukrászdában ettünk egy pár valódi párizsi süteményt - olyan csúszós vajastésztaiban különböző krémek. Állítólag nagyon jó. Nem értek hozzá. Egy uborkáért a fél országomat! Ez nálam a jelszó!

Nahát a Lafayette áruház pompás. irtó nagy, és minden a világon kapható benne - talán nem is az, hogy mit, hanem hogy hogyan találunk a franciák. Hatalmas üvegszekrények alatt holmik, gyönyörű díszítések, a sportosztályon például végig homok a csónakok és sátrak alatt. A parfümöknel és pipereholmiknál több a virágdísz, mint maga az áru, amit kínálnak.

Na és a horgászostály! Érdekes, hogy az úszatók csúnyák és egészen primitívek, ugyanakkor olcsó és pompás tárcsák vannak, de minden úgy van tálalva, hogy tanulhatnánk belőle.

Hát idegen helyen végképp nem tudok étkezni. Például a Lafayette-ben lementem a büfébe, és hosszas leleskedés, ácsorgás után elszántam magam egy hurkának kinéző valamire, ami rém guszthusosan volt tálalva. Megkérdeztem dadog-



A Gobbi-szoba a Bajor Gizi Színészmúzeumban (Somfai Sándor felvétele)

va azt a bizonyos evő urat, hogy ez mi? A mondott dolgot megrendeltem, s mint aki jól végezte dolgát, enni kezdtem. Hát, kisült, hogy a krumpli olajban van, a saláta zöldpetrezselyem-szerű, ízetlen gaz, és hogy az általam képzelt hurka valami pacalszerű bélszíggel van töltve. Bah!

A Tuileries kertjében nézegettem délben a szobrokat, halakat és a párizsiakat! Majd a parkban álló két épületet, ami képzőművészeti kiállítási terem, látogattam meg.

Az egyik, a Jeu de Paume-ban az impresszionista kiállítás - hát ez igazán szép! Jó tulajdonképpen először találkozni bizonyos alkotásokkal, amelyeket az ember már ismer vagy szeret - nagy élmény. Legjobban Renoir, Degas, Monet és Rodin művei rendítettek meg.

Külön találkozásom volt Gauguin képeivel - megköszöntem képeinek azt a sok szépet, amit nekem adtak és azt a sok örömet. A második kiállítás a külföldiek kiállítási termében, a Tuileries másik épületében volt. Svájciak - Liotard, a portréi lehet, hogy nagyon jók, engem nem fogott meg, nem mondom, szép színei vannak, de sajnos nem értek eléggé a festészethez, hogy detail-kérdésekért rajongjak - vagy megrendít az egész, vagy...

A másik kiállító neve: Füssli - ez már nagyon tetszett! Valami beteges borzalom jellemzi képeit - izgalmasak és furcsák. A legjobban a „Les trois sorcières” című alkotása tetszett.

Mikor a kiállítás épületéhez értem, azt hittem, hogy rossz helyen járok, mert egy iskola vonult éppen befelé, de ne értsük félre egymást, nem gimnazisták, hanem igen kezdő elemisták. Hát

ez Franciaország! Nem mondom, hogy éppen az édesanyjuk kebléről, de az elemiben (!!) jegyzeteket készítettek Rodin és az impresszionisták műveiről. Nahát!

A Petit Palais-ban a Louvre francia festőinek a primitívektől Manet-ig alkotott remekműveinek kiállítását néztem meg.

Azt, hogy mért szép az, ami szép, már sokan és sokszor meghatározták - elfogadom! De arra lennék kíváncsi, és erről nem tudok, hogy miért tetszik olyan borzasztóan az, ami szép!?

Károlyiék hazajöttek Londonból, fenn voltam náluk. Károlyiné csinos, kedves és főleg nagyon okos asszony, egy kevés politika és színház, szóval kellemes volt!

Június 1., kedd

Azt hiszem, errefelé az éghajlat egy picit átvette az itteni emberek mentalitását: bolondos - süt a nap és esik az eső, és fordítva. Jobb napsütésben kóborolni - minden derűsebb és szebb! Nálunk zuhogó esőben alig látni embert, itt ugyanolyan nagy a forgalom!

Találkozásom a Comedie-Frangaise-zel nagyon szép volt! Ropant udvariasan a rendelkezésemre bocsátottak két jó jegyet. Az irodák körül pompástermek és folyosók - minden régi és patinás. Itt, hátul van az úgynevezett múzeum - Rachel, Talma, Molière, Racine szobrai, képei díszítik az összes helyiséget. Pompás múlt tükröződik a falakról. De nemcsak a múlt, hanem hála a művészek iránti tiszteletnek, kiváló festők és szobrászok festették és mintázták őket. (Nem Várkonyi-fotók (!), mint otthon (!), az inkább Amerika!) Hamletek, Learek, Macbethek, Tar-

tuffe-ök és Falstaffok néznek vissza ránk, hirdelve, hogy a színészet is olyan művészet, ami maradandó! XIV. Lajos egy írása függ berámázva a falon, amelyben közli, hogy tizenkétezer nem tudom, milyen pénzt adományoz a Comédie-nek! Hiába, a szubvenció örök!

A színház nézőtere kicsi, de kultúrája a régi. A színházat, ami a Palais-Royalhoz tartozik, Égalité Fülöp építtette. A színház oldalán márványplakettek: Corneille, Racine, Molière, Hugo stb; sarkán egy nagy Musset-szobor! Ha belép az ember, az előcsarnokban Talma és Rachel hatalmas szobra - a színház olyan, mint egy kicsi, egyszerű múzeum!

Két darabot adtak: Racine: *Andromaque* és Musset: *Un caprice* - ez utóbbinak hatszónyolcvanadik előadása volt, premierje 1847-ben a Comédie-Française-ben! Az előfüggöny festett vászon és felfelé húzzák! Nyilvánvalóan tradícióból tartják meg!

Néhány tompa botütés után felment a függöny: az előadás kitűnő, csodálatosan beszélnek és mozognak, tökéletes stílusérzékük van! De - és itt a világrt sem akarok sem sovinszta, sem nagyképű lenni - valami hitnélküliség, mechanizmus ülte be az egész előadást. A díszletek botrányosan rosszak! Viszont nagyon szépek a jelmezek, a színek összehatása, és nekem tetszik a sajnos általam is kedvelt kopf (fejgép) teljes ki-küszöbölése. Hangulatokat világítanak meg, nem fejeket (Lala, Lala!).

A közönség késik, közben bejön, zajjal ül le, és az első percben úgy néz ki, semmibe veszi az előadást - de aztán viszont, ha már leült, halotti csendben van - szó sincs köhögőgörcsokről, cukorkapapír-zörgésről és egyéb ilyen, jól bevált hazai szokásokról! Ha előadás közben valaki neveletlenül viselkedik, az fix, hogy idegen. Előtte, az más!

Az előadások általában kilenc órakor kezdődnek és körülbelül éjfél előtt van végük. Még valami van, amit roppant izlésesnek tartok: a szereplők csak együtt jönnek függöny elé - jobban mondván, nem a függöny elé, mert ilyen a felfelé húzható előfüggönynél nincs -, bejönnek a színpadra, és az előfüggönnyt felhúzzák! Jó!

Az előadásnak három kitűnő művésze volt: *Andromaque* alakítója, Annie Ducaux, *Oreste* alakítója, M.M. Yonnel, egy kitűnő karakterszínész és *Hermione* alakítója, Vera Koréne, aki úgy drámában, mint az utána következő Musset-vígjátékban kitűnő volt.

Hogy egészen őszinte legyek, a színház patinája meghatott, egy-két jó művész megörvendtetett, a gyönyörű beszéd irigységgel töltött el, de azt a nagy élményt, amit a Comédie-Française-től vártam, megtartottam magamban, és várom továbbra is, hogy valamelyik előadás talán feloldja és kielégíti.

FORGÁCH ANDRÁS

CIPŐ ÉS CIGARETTA

SZILÁGYI ANDOR: EL NEM KÜLDÖTT LEVELEK

Az élmény, ami a Radnóti Színházban Szilágyi Andornak a halálról, a be nem telje-sülésről szóló életvidám, majdhogynem epikureus darabjának előadásán ért, egyetlen szóban összefoglalható: oldódás. A darab olyan egészséges és szemtelen, az allegóriái, a metaforái, a szimbólumai, a műkáromkodásai, az előadás műszíve és oxigénpalackja, a műeső, a működő és a műhavazás - melynek el nem olvadó pelyhei a színész tenyerébe tapadnak, miközben hátul térdepelve vonyított kutyaként - olyannyira a helyükön vannak, mint a Hold, mely ott függ a színpad elején: ez a megvilágított lapos bádoghenger; és a kékes holdreflektorfény, amely időnként, az elő-adás meghatározott pillanatában a szerelmesek fölé felé irányuló megbabonázott arcára hull.

Cserhalmi a darab - illetve az előadás - utolsó jelenetében kört rajzol egy megrágott ceruzával a térdére, jelezve, hova üljön Takács, a történet legfiatalabb - bakfisi - alakjában, miközben Cserhalmi, mint nyalka katonatiszt beleír valamit a lány emlékkönyvébe. A hívásnak nehéz ellenállni, a helykijelölés nagyon pontos: egy piciny, női popsínál kisebb terület az izmos combon, csontos térdkalácson. Cserhalmi azt is jelzi ezzel a mozdulattal, hogy Takácsnak nem lesz bántódása: férfias ígéretet tesz arra, hogy kettejük között nem történik majd semmi illetlen, tiszteletlen. A csábítás mégis megtörténik - mintegy hőseink akarata ellenére, illetve akaratából: amikor a *jigsaw puzzle* utolsó darabkái is a helyükre kerülnek, a kisvárosi vasútállomás előtti masszív padon a katonatiszt - miután a darab mulatságos hívószavait hangosan újra elismételte - magáévá teszi az állomás parkjában emlék-könyvével óvatlanul csellengő kislányt.

Azon töröm a fejem, hogy miért Cserhalmi a főszerep. Hogyan van megírva ez a darab, vagy megrendezve, hogy minduntalan Cserhalmira gondolok, amikor magamban felidézem. Kétségtelen, hogy szerepe jobban eltűri a háta mögött tátongó semmit, a vasútállomást, ahonnan ki tudja, indul-e, és ha igen, hova a vonat: a csavargó, a clochard, a vándorárus, a láthatatlan ember, de még a katonatiszt is otthon van ebben a világban - szemben az emlékkönyvét lapozgató, jól szituált fehér hajú rokanttal vagy a fehér ruhás menyasszonnyal, a teherbe ejtett lánnyal, vagy a gyászolóval - akit - allegória ide, allegória oda - mindig beleképelek valamilyen szociális milióbe. Cserhalmi - szerepe szerint - szabad, ő a csábító - és Takács - szerepe szerint - az elcsábított, aki csak válasz, folytatás, kiegészítés.

Cserhalmi majdhogynem lágy ebben az önmagára mutatóban: ez vagyok én, Cs. Gy., tessék nézni, milyen makulátlan katonatisztetűdöt, clochard-etűdöt adok itt elő. De több ez, mint etűd, szövődik a két színész között valami

lyen bohócos, önmagától meghatott cinkosság, ami igazi csókban végződik, ám mégis mindig Cserhalmi jár az eszemben, azzal a gesztusával, ami majdhogynem kézjegyévé válik: hogy két dolgot tud csinálni egyszerre vagy egymás után, folyamatosan: úgy ugrik át egyik mozdulattól, gesztusból a másikba, mint egy akrobata a cirkus kupolája alatt az egyik lengő trapézról a másikra... Kihúzza a füléből, mondjuk, a füldugót, két vattacsomócskát, amelyeket akkor dugott a fülébe, amikor a padon elfészkelődött és aludni próbált, és amint kihúzza a két vattacsomócskát, egyszerre, minden átmenet nélkül, mindkét vattával megtörli a két szemét. Sírt, vagy a veríték marja? Másik mozzanat: fáj a lába, de a háta is viszketni kezd, tehát hátát egy falkiszögellésnek döntve ritmikusan fel-le mozog, miközben egyik lába megáll a levegőben, beszél is, még fel-le mozogva, valami fontosat vagy költőt mond, fel-le mozog, de már leveszi a cipőt a levegőben szilárdan megálló lábáról, élvezzi a vakarózásnak ezt a bravúros formáját, leveszi a cipőt, egy papírlapot vesz ki belőle, miközben vakarózik, talán olvasni is kezdi a levelet, a fény ellenébe tartva; átütnek a papíron a betűk, és olvas. Otthon van.

A darabbeli vörösboros üveget - ami az előadásban fehér nejlomba burkolt sörsopalacknak tűnt, feketekévével - több hajtásra, tökéletesen kiüssza: nem tudom, hogyan csinálja, az ital úgy megy le a torkán, darabokban, mint a nem szomjas embernek, akinek az ivás egyszerűen kitölti az életét: amikor nem levegőt vesz, akkor iszik -

Cserhalmi György (Angelus) és Takács Katalin (Angelina) (Sárközi Marianna felvétele)

az ital eltűnik a testében, föl se veszi, beleeresztette magába: addig az üvegben volt, most benne van. Amikor vakként tapogatózik botjával a díszletben, pontosan megkocintja a padot, és csak azután ül le rá. Van ezekben a mozdulatsorokban valamilyen lehatároltság: elkezdődnek, és nagyon határozottan véget érnek, mint amikor valaki egy kocsmá poltjánál állva bedobja az italát, és az üres pohár visszahelyezése egyben jelzés a csaposnak, hogy töltsön újra. Ruszt mesél-te, hogy amikor Debrecenben bevitték hozzá a gimnazista Cserhalmi, nézné meg, lehet-e színész belőle, egyszerű gyakorlatot adott fel neki: elveszett egy tű, keresse meg. Cserhalmi nem keresgél, hanem két kezét két térdére helyezve előrehajolt és mozdulatlanul bámolta a padlót. Ahogy elmegy a színpadi kopár fácska mögött, mintegy mellékesen átnyúl két ága között és könnyedén megtámaszkodik rajta, kezében az üveggel, a mozdulat tónusa olyan, hogy a levegőben is ilyen szilárdan megállna ez a kéz - eközben folyamatosan ömlik belőle a szó. Vagy amikor négykézlábra helyezkedik, és kutyaként vonyít a háttérben - vonyít a holdra: pontos, savanykás, rekedt hang szakad ki a torkából, hosszan, és úgy ér véget, pontosan, amikor feláll, mintha elvágták volna. Vagy elvetődve a színpadon hatszor kilő a revolveréből, vörös torkolat-tűz, hatalmas durranások, a nézőteret lassan el-lepi valamilyen fojtogató füst, látványos akció; nyilvánvaló, hogy olyan ember lőtt itt a lányra, akinek a lövöldözés érzéki örömet szerez - mikor elfogy a töltény, akkor még lő egy-kettőt, halljuk a zárvatartás üres csattanásait.

A második rész elején egy mellettem ülő hozzáértő színész-rendező, mikor észrevette, hogy



az ölembe tett folyóiratra firkálgatok, megjegyezte, hogy színes a *Tyutyu*. Mintha kiszínesezett volna egy film a vetítés közepe táján. Nem tudom megállni, hogy míg nézem a színészt, ne jusson eszembe Bódy Gábor, a jó barát, a mentor, a tettestárs, akivel Cserhalmi színházi alakításainál erősebb azonosulási pontot talált. Nem művészi eszközökről, nem a technikáról, nem is a férfiasságról van szó, hanem a létezés, a barátság metafizikájáról. Rendezői közül Székely Gábor bizonyult az ideálisnak, de a barát, a szellemi testvér Bódy volt, ikertestvére majdhogynem. Bódy halála után mintha elárvult volna a színész. A Tóték örnagyának jeges ötletparádéja volt a mélypont. Cserhalmi játékában mindmostanig az a kamaszos túlfeszítettség dominált, amely-ben együtt volt a férfiasan naiv szembenézés a veszéllyel, azzal a már-már képtelen fizikalitással, a kirobbanó energia szüntelen lefordításával szélsőséges mozdulatokra, aminek következtében minden szerepében egyszer föltétlenül fejre állt, bukfencet vetett vagy rávetette magát vala-kire, minta tigris. „Ő volta tigris” - mesélte Gábor debreceni élményét, amikor Cserhalmi fiatal vidéki színészként átröpülve egy asztal felett rendőroket vert meg egy kocsmában - utána, ezt csak hallomásból tudom, a megszegyenített rendőrök motorkerékpárral hajtottak át a lábán, akkor született meg jellegzetes, összetéveszthetetlen, kissé merev járása... Most Bódy után van - enyhült, szelídült, lágyult a játéka, inkább emlékező, nem vad indulat sodorja előre.

Kiszolgáltatottabb. Csavargója lompos, a cigi, amelyre rágyújtott, kioltja és kabátja zsebébe süllyeszti - talán tartaléknak. Többször is rágyújt az előadás során, egyszer elegánsan, másszor válaszlás helyett, de a cigarettáit sohasem szívja végig, pár szippantás után elhajítja. Az utolsó tisztikalapjába dobja, ott füstölög még a taps alatt is.

Mindig is tudtam, milyen nehéz dolog cigaretta tázni a színpadon. A cigarettázás megzavarja a játékot, a ritmust, megvan a maga saját világa. Naturális kiklás egy mindenképpen stilizált világban. Vass Éva cigarettázott utoljára felejthetetlenül a kecskeméti *Oszlopos* Simeonban mint alkoholista házmesternő - már az, ahogyan az ujjai között tartotta, ahogy majdnem leesve fityeggett a kezében, már az is tökéletes volt, és amikor beletette a szájába, és szippantott belőle, nem lehetett tudni, hogy az élvezet vagy a gonoszság torzíja éppen el az arcát.

A cigaretta leleplezi a színészt, mert olyan természetes mozdulatsorra kényszeríti, amelynek együtt kell folytatódnia folyamatosan a szereppel. Paradox előnye van a nemdohányzó színésznek, aki megfigyeléseiből építi fel színpadi dohányszárait, ugyanúgy, mint szerepe többi elemét. Abban a pillanatban, hogy a színész cigarettázni kezd, minden tudására, szakértelmére

szüksége van, hogy a civil lét ne radiózzon bele a színpadiba.

Itt kis elbeszélő kerületet kell tennem. Az történt, hogy a rendes időben kezdődött Radnóti színházi előadás után, fél tíz tájban, az Andrassy útról átsétáltam a Károly körútra, a Merlinbe. Hallottam ugyanis, hogy tíz órakeres esetleg megismétlik Jeles András rendezésében a *Szerbusz*, Tolsztoft, amennyiben Kovács Lajos képes az ismétlésre. De mivel televíziós felvétel is készült, és annyian akarták, Kovács Lajos aznap este másodszor is előadta a darabot a többiekkel együtt, megváltoztatott, felerősített világításban. Láttuk Kovács Lajost, és láttunk egyebet is. Czene Csaba, aki az előadás első felében frakkban áll a színpad szélén és súg, az előadás második felében főszereplővé lép elő. Nem akarok részletesen írni arról, amit csinál, csak megemlítem, hogy ő is leveszi az egyik cipőjét, mint Cserhalmi, és ő is rágyújt, mint Cserhalmi.

Cipő és cigaretta.

Mivel az egybeesést fokozandó, a zeneszerző személye is, Melis Lászlóéban, egybeesett, míg el-elbóbiskolva, de inkább el-elfordulva a túlzottan erős élmény elől, néztem ezt a fantasztikus előadást, kényszerképzetszerű gondolatok kezdtek foglalkoztatni. Egymásra vetült a korábban látott mozdulat - a jelentős színésze - és a mostani - Czene Csabáé, akit senki sem ismer, csak aki látta és megjegyezte, mint Jeles Monteverdi-birkózókörbéli előadásainak egyik különös figuráját.

Mit csinált Czene Csaba, amikor rágyújtott? Mit csinált, amikor levette a cipőjét?

Mikor egy hosszú, obszcén mozdulatsor után rágyújtott, és markánsan felfelé fújta a füstöt, a szemem láttára festett vékony Rodolfo-bajusza alá beletette szájába a cigarettát, a nyomorult, örült, mégis tökéletesen koordinált jelenet végén szájába dugta a cigarettát és élvezettel pőfékelni kezdett, a cigarettafüst a pályaudvari várótermek büdösségével csapott orron, Czene Csaba mosolygott, kacéran, mondom, hihetetlen obszcenitással, és a cigaretta - amiből álmódzva úgy szippantott ez a véglény, mint egy rózsaszín testű hollywoodi csillagocska - *büdös* bagó volt, a füst pedig füst volt, a tér legközepén megjelent különös anyag - hirtelen sötét lett, és vége is lett az előadásnak.

Amikor a fél cipőjét levette? Nem volt semmi értelme a mozdulatnak, nem derült ki, fáj-e a lába, vagy miért veszi le, valamivel később ugyan némi torz értelmet nyert a mozdulata lábujjai közé helyezett csizmás Barbie-babától, de most csak annyi történt, hogy párnái, nejlonszatyrai, egyéb kellékei között megjelent egy *lábfej*: ez a lábfej annyira élni kezdett, mint egy arc, kinagyítódott a mozdulattól, és attól, hogy a háta mögül, egy övből, sófárszerű kürtöt vett elő és belefújt.

De ugyanez történik Kovács Lajos kabátjával

is. Cserhalmin több kitűnő, találó kabát van: különböző szerepeiben különböző kabátokban jön be: kint vagyunk - bár csupán egy névtelen térben, de odakint -, különös, hogy Takács Katin életkort jelző ruhák vannak, de soha nincs rajta kabát - mint ahogy Kovács Lajos partnerén, Olga Penneren sincs kabát, csupán egy változatlan fekete dressz, és Kovács mindig visszatér Olgához, akivel nem társalog, hanem beszél hozzá, és Olga oroszul énekel, oroszul beszél, amikor énekel vagy beszél, de nem válaszol, minden a férfiból jön, mint ahogy a Radnóti Színházban minden a Cserhalmiból indul ki, mintha Takács csak visszhangozná Cserhalmi szavait, az el nem küldött levelekben nem áll semmilyen tényleges közlés, egy megkettőzött személyiség, egy hímnősre szakadt angyal érzelmeinek, partalan érzelmeinek felbugyogása ez, naturálsan egyszerű verbális bohóctréfák közé iktatva, és egyszer csak Kovács Lajos leveti a kabátot és ráteszi Olga vállára - most megpillantom a színész áttetsző ingét, szőrös háta áttetszik a fehér ingen, látom a hurkás nyakát, kezében Olga bábuvá változik, amit felöltöztet ezzel a kabáttal. A zsebéből, a zsebkendővel, amit azért húz elő, hogy letörölje a verítékét, véletlenül egy csomó aprópénzt ránt ki, amire Olga felfigyel, nézi, ahogyan felszededegeti a férfi, néhány érme ottmarad a porondon. A Cserhalmi kezére tapadt hópehely-papírdarabkák igazsága volt ez, vagy azé a játékigazsága, ahogyan nem erőlködött, hogy átszellemítse a figurát, hanem inkább csak átíttatta színészi eszközeivel, feloldotta azt a saját személyiségében, abban az egyáltalán nem abszolút, nem szent valamben a majdhogynem szentté váló lényet. Meghökken Szilágyi darabjában az evidencia: ez a két ember az időn át beszél egymáshoz, sohasem ismerik fel egymást és mindig felismerik: van ebben valami a szentek elhivatottságából, Abelard és Heloise, Trisztán és Izolda megdicsőüléséből: de éppen mert egyszerűek maradnak, éppen ezáltal látódik át ezzel a melankolikus, nagyvárosi hétköznapiággal az alakjuk. Kovács Lajos, aki érezhetően küszködik a hosszú és magányos monológgal, az egyik pillanatban nekiront a súgónak - Czene Csabának - és megrázza, üvöltve, mondván, hogy rosszul súg, vagy hogy egyáltalán ne súgjon: nem tudom, hogy a színészt látom-e, aki kibúvót keres, mert nem tudja a szerepet, vagy Nizsinszkijt látom-e, aki hirtelen dührohamban összetör egy diót. A pillanat erős: *a diffúzzá* tett figyelemben a létezés pillanataiként merülnek fel ezek a mozzanatok, artikulálnak valamit, ami artikulálhatatlan.

De szeretem Cserhalmi kellékcigarettáit is. Szórakoztat az a könnyedség, ahogyan elbánik ezzel a bonyolult problémával. Az utolsó rágyújtásnál katonásan a bőröndje mellé áll - ő a tiszt, aki a kesztyűjét katonásan beleteszi a tisztisap-

kába és rágyújt, előre-hátra sasszézgatva, készségesen megmutatja magát a lánynak. A cikket beledobja a tisztikalapba, ott füstöl aztán végig.

Miért Cserhalmi a főszereplő? Ez a hirtelen meglágyult keményfiú, ez a férfivá érett kölyök-
kutyá, ez az elárvult lény, aki pokolian két-

ségbe tud esni csupa játékoságból, és játékos tud lenni pokoli kétségbeesésből.

Talán mert nála van az idő, a perspektivikus látás képessége - hogy lett valamilyenből valamilyenné.

Talán mert nála van a cigaretta.

RADICS VIKTÓRIA NINCS MIÉRT

SZILÁGYI ANDOR: EL NEM KÜLDÖTT LEVELEK

Szilágyi Andor darabjával és a belőle született előadással kapcsolatban az lehetne a kritika dolga, hogy kihámozza: mi az oka annak, hogy a szerző és a színház jó szándékai ellenére az *El nem küldött levelek* kudarcot vallott. Mint mű, mint előadás egyaránt, ha más-más módon, okból is: a színmű gyengéi munkahibák, a rendezési viszont rutinosak. A rendezés „letudta” a darabot, amely több gondoskodást, megmunkálást igényelt volna. A színészek az erőtlenség és az eredetiség nélküli rendezés szorításában minden igyekezetük ellenére tehetetlenek voltak, nem volt lehetőségük minőséget teremteni. Tapasztaltak lévén, mindössze azt tehették, hogy megmentették a látványt, szembeötölő zökkenők nélkül, profi módon kiviteleztek a bemutatót, ami ily módon nem ment csődbe, sőt még a siker szimulálása is játszódhatott.

A drámának két szereplője van, Angelusnak és Angelinának kereszteltettek. A férfi és a nő „ideái” ők, velük, belőlük a szerző a szerelem kvintesszenciáját kívánta volna valahogy létrehozni - illetőleg modern „negatív” vetületben a találkozás lehetetlenségét kimutatni. Ehhez laboratóriumi körülményeket teremt; nincs „harmadik”, nincs intrikus, nincs társadalom, hogy minden tisztán kettejükön múljék és az időn. Az elvont idő marad meg láthatatlan harmadiknak, belőle adódik a cselekmény. Az idő itt az isten, aki végzetzerűen beteljesületlenné formálja a két persona szerelmi történetét. Ez az absztrakt idő örökké ismétlődő, tehát örökkévaló, a szereplők ezért „angyaliak”. Végzetük sorstalan; történetük a perpetuum mobile egyik fordulata csupán. Nem hálnak meg, nem születnek újjá, ismétlik csak életüket, akár egy örökmozgó filmet. Az „élet álom”-féle érzésnek amolyan posztmodern változata ez: a realitás nem egy másik, fen-
tebbi valósággá, hanem műanyaggá válik-szi-

nesül. Szilágyi Andor angyalai a spirituális ele-
venségek hült helyén támadt kitalációk. Nincs transzcendens jelentésük, bebábozódott, szik-
kadt ideák.

A rendezés ennek az élettelen, imaginatív tér-
nek a mindenáron való megelevenítésére töreke-
dett. Esőt csurgatott, havat potyogtatott, szelet
fújt, ködfüstöt eregetett. Kínos volt ez a törekvés: a
művész nem teremtő, hanem csökönyös „demiur-
gosza” volta színi világnak. A rendezés idioszink-
ráziában volta szöveggel, annak foghatóságai
korcsosulva jelentek meg a színpadon.

Takács Katalin (Angelina) és Cserhalmi György (Angelus)

Elhiszem, hogy az a trutymó, amiben élünk, kifolyik a kortárs drámaíró ujjai közül; nem a stílizációt bírálom, nem realizmust vagy naturalizmust várok el, amikor elhibázottnak vélem az effajta írói absztrahálást, divatos angeológiát. Érthető, hogy vágyunk a tisztaságra, a szép, higiénikus elgondolásokra. Ám a drámaiság talán éppen abban rejlik, hogy az eleven gondolkodás működni próbál; akar ebben a rothadék közeg-ben. Az egzsztens gondolkodási képesség fő-próbája, hogy miként küzd meg - és eza drámai küzdelem - a reális képtelenségekkel. *Ebből* a nekifeszülésből támadhat drámai feszültség. E feszültség feldolgozása lehet akár absztrakt, akár naturalisabb, a döntő az, hogy a drámaíró eleven, saját konfliktusforrásból táplálkozzék és feltárja az anyagához való viszonyát. Ez nem történt meg. Szilágyi Andor „Játék az élettel két részben” alcímű drámája nélkülözi a drámaiságot, a feszültséget és a valódi konfliktust is. Nem az élettel, hanem az Élet homályos fogalmával folyik itt vérszegény stílusjáték. E játék szabályai, e művilág törvényei nem a mű-anyagban forrnak ki - hisz ez az anyag legfeljebb tehetlenségi erővel telített-; princípiumok rendezik a jelenetkockákat. A rendező elv azt a régi játékot játszatja, hogy a művészetben az idő visszafordítható. A cselekmény trükkösen, fordítva történik, de ennek miértjére nem találok a választ. Egyébként is mindegy: az „angyalok” örökké ismétlődő, emberileg üres életében ennek amúgy sincs jelentősége.

Tematikailag a darab rendező elve az lenne, hogy a szerelmespár nem találkozik az időben. Egymás mellett vannak, egy térben, de mindkettő bezárva a saját életidejébe; rést, ha nyitnak,





Cserhalmi György és Takács Katalin az *El nem küldött levelekben* (Sárközi Marianna felvételei)

de áttörni nem képesek egymáshoz. Ám túl azon a közhelyen, hogy az idő végzetes, elválasztó hatalom, a darab ignorálja a kérdést, hogy *miért* van, miért lenne ez így? Ha a cím a kommunikáció csődjére utal, akkor érthetetlen, hogy például a férfianggal (?) cipőjéből (?) előhúzott és felolvasott együgyű szerelmes levelek miért nem voltak közvetíthetők. Egyáltalán: hol a probléma? A „beteljesületlen szerelem” ily módon fabulálva nem több, mint régi jó közhely, melyhez a karakter nélküli mintaszereplők nem adhatnak hozzá semmit - igaz, nem is vehetnek el belőle. Hisz szándékosan absztrakciók ők, rilkei anyagszárnyak helyett Beckett-től kölcsönzött lábtörő cipőben.

A két elvontság furcsa módon színházi kosztümöket visel. A huszadik századi dráma férfiai, női vonulnak ily módon fel? A férfi és a női angyal (sic!) alakmásai ők a világot jelentő deszkákon? (Valóságról nem lévén szó.) És akkor ez egy sűrített dráma, instant drámakoncentrátum lenne posztmodern módra? A sors stációit szimbolizálná ez a színházi divatbemutató?

A derűs színművek csókkal végződnek. Itt is így van, csak hogy mivel visszafelé láttuk a történetet, tudjuk, hogy „utána” milyen sanyarú fejlemények következnek „majd”. A záró, giccsboldog csókjelenet így önmaga ellentétébe fordul, tartalmazza a korábban látott jövőendő rosszat, végzetesen és javíthatatlanul. Ez egy kosztümökbe bújtatott teorema. Egy koncepció il-

lusztrációit látjuk, helyzetgyakorlatok sorát, melyek ráadásul eléggé esetlegesen kapcsolódnak egymáshoz, egy simplex fabula és a „megfordított idő” érdekesítőnek nem mondható szálával összefűzve.

A játéktér státusa inog, statikája billenékeny. A „kiszáradt fácska” ismét Beckettet, a Godot-t

csempészi be, a szerzői instrukcióval ellentétben nem „egyszerű”, hanem kovácsoltvas karfájú pad a bulvárműveket, a neon telihold a színházi giccset. A szövegből azt is megtudjuk, hogy vasútállomáson vagyunk, ahol a sorsok vonatai robognak. Ez a térkompozíció eklektikusnak sem mondható, szervesen és erőszakolt. Élhetetlen.

Szilágyi Andor nyelvi leleményességéről prózáit olvasva sokszor meggyőződhattünk. E drámaszövegben a nyelv üresben görog. Mivelhogy voltaképpen nincs ki, hol, kinek szóljon, az angoli szereplők a levegőbe beszélnek csupán.

„Maguk, nők nem tudnak absztrahálni. Ennek a világnak ez a baja... Nem tudnak absztrahálni... Szörnyű. Ez minden bajok melegágya” - mondja a férfianggal. Azt válaszolnám ennek az angyalnak, hogy az ember érdekből, pszichofizikai érdekeltségéből gondolkodik. A megélt érzelmi valóság a gondolkodás melegágya, különösen, ha szerelemről, különösen, ha drámáról van szó. Ez a darab az absztrahálásával éppenséggel az eleven gondolkodást cselezi ki. Az élet és a gondolkodás idioszinkráziájában keresendők kudarcának mélyebb okai.

Szilágyi Andor: El nem küldött levelek (Radnóti Színház)

Jelmez: Szakács Györgyi. Zene: Melis László. Dramatúrg: Radnai Annamária. A rendező munkatársa: Balák Margit. Rendező -dizlettervező: Valló Péter. Szereplők: Takács Katalin és Cserhalmi György.

TARJÁN TAMÁS A TEMPLOM EGERE

BERTOLT BRECHT: KOLDUSOPERA

Egerről mindössze egyszer esik szó a Budapesti Kamaraszínház előadásában, s akkor is egy másik „állat”, Tigris Brown rendőrfőnök jóvoltából. Vonszolnak, rángatnak néha a placcon egy gyermek nagyságú, randa, véznácskán kitömött óriásbabát is, egér, macska, mackó és kisiskolás ember-palánta neveléses elegyét. Bamba játékszer, amely után Peachum Polly kapkod ütődött bakfismohósággal, egy szeretkezés és egy házasság között.

Csizmadia Tibor is úgy játszott a *Koldusopera*-rával, mint unott macska egy elnehezült egérrel. Színházvezetőként sokadszor terelte be Tháliát a Kiscelli Romtemplom téglafalai közé - hogy a közönség, fölkászálódva e látszólag ígéretes

vállalkozás, teátrumi helyfoglalás nyomorító kényelmetlenségéből, azt moroghassa: micsoda szegényes színház! - pedig költöttek és költenek rá éppen eleget.

A rendező valamiféle blazírt közöny, fásult fölény jegyében tárja elénk Bertolt Brecht és Kurt Weill művét. Színre penderíti a figurákat: tessék, ilyenek, az egyik tizenkilenc, a másik egy híján húsz (ha éppen nem csak tizenöt vagy tizenhárom). Ironikus felhangja minden szónak, rezdülésnek, gesztusnak van, Csizmadia fájdalmas rosszkedve is érződik - csupán az egészhez, a világhoz való viszony nem fogalmazódik meg. Talán mert manapság nincs is rajta mit fogalmazni? Zsuráfszki Zoltán lanyha, mászkálós ál-koreográfiába üzte a színészhadat, s persze ez a

látványnak érdektelen pótmegoldás is magyarázható: a *Koldusopera* tipikus flaszterdráma, utcai színmű, amelynek világvárosi nyomorítottjai és nyomorítói köztereken, nyilvános színhelyeken, publikusan ödöngenek, sétálnak, rohangásznak, heverésznek és henteregnek. Bármikor jöhet a *média*, és rájuk meresztheti lencseszemét, kithatja mikrofonszáját, vagy röpítheti a szenzációs hírt ebből a parabola-Londonból „kiküldött tudósítónk”. Az általános mázskera azért is szükséges, mert a templom előnytelen, elnyújtott játékterét el kell lépni valahogy, a lét, a dinamizmus imitációját lopva a sok ide-oda, fölle üresjáratába. El Kazovszkij kifundált, de kongó díszlete csak előadás előtt és a szünetekben él, amikor a közönség is benépesíti, és - normális színházi járások, folyosók híján - a jelmezes színészek is vígan utánajárnak ügyes-bajos dolgoknak. Az óriási, vörösre és feketére pingált lépcsőzetek, ezek a gurulató piramisnegyedek csak arra jók, hogy túl magas „emeleteik” próbára tegyék a meg-megtámaszkodó, majdnem orra bukó színészek fizikumát. (Egy-egy eleme a díszletnek és a koreográfiának is jól sikerült. A magasból alábocsátott cellakalicka kintje-bentje, e szellős börtön időnként struktúrát ad a szét-eső jeleneteknek, és jópofa ötletduplázás a rács-ra akasztott madárkalit: börtönöcske a börtön-kén. A Bicska Maxit ajnározó kurvák a szakmai holtidőben lassú, cicás mozdulatokkal folytatnak combgimnasztikát, tárogatnak és csúszogatnak, hogy ki ne jöjjenek a gyakorlatból.)

A *Koldusopera* koldussága nem oly hangsúlyos, mint előzetesen vélhetnénk. Az előadásból nem lett a kéregetés, a nyomor, a munkanélküliség áriája. A türehtetlen gazság és az aljasító tengődés is *legyintőleg* szerepel: „ez még mind semmi”. Az operaságnak gyakorta a hiányos énektudás mond ellent: nemcsak a kis Kikiáltó, e bugyilgyerek tiszta hangja csuklik meg, nemcsak ő vesztí el a kontaktust a Silló István által látványosan vezényelt, ám néha zavaros összhangzatot csiholó zenészekkel.

Az akusztika különben is pocskék, így hát előfordulhat, hogy mégsem csak egyszer volt szó egérről. Előfordulhat az is, hogy Márton László új fordítása sikerültebb, mint amilyennek hallani véljük. A Vas István-tolmácsolással a kézben, a Blum Tamás-féle magyarítással a fejben csak azt lehetett sajnálattal megállapítani, hogy az elsőrangú drámaíró-fordítónak ezúttal semmiféle friss nyelvi közelítésmód nem ötlött eszébe. A *Koldusopera* eddigi átültetései is hagynak kívánnivalót maguk után (a viszonylag megfelelő textus Vas és Blum vegyítésével jöhetne létre). Márton csak variánszt állított a korábbi két szöveg mellé, nem alkotott *magyar* eredetit. Az amúgy helyre és hetyke songok telekáromkodásával sem. Nem a nyomdafesték nem tűri az elbaszott-



Kerekes Viktória (Polly) és Csonka Ibolya (Lucy)

sággal kapcsolatos észleleteket, hanem maguk a strófák tiltakoznak. Ez nem brechti szellem, nem is ezredvégi. Kommersz száj jártatás a színen tébláboló kommersz alakok részéről. A darab fordításán jelenleg ugyancsak fáradozó Eörsi István nem dolgozik potyára.

Mint az egér-macska-mackó babát, úgy vitte a produkcióba minimális formaelvként Csizmadia az általános infantilizmust. Az egész előadásban legtalpraesettebbnek bizonyuló Kerekes Viktória (Polly) karikírozottan visítózik, mere-

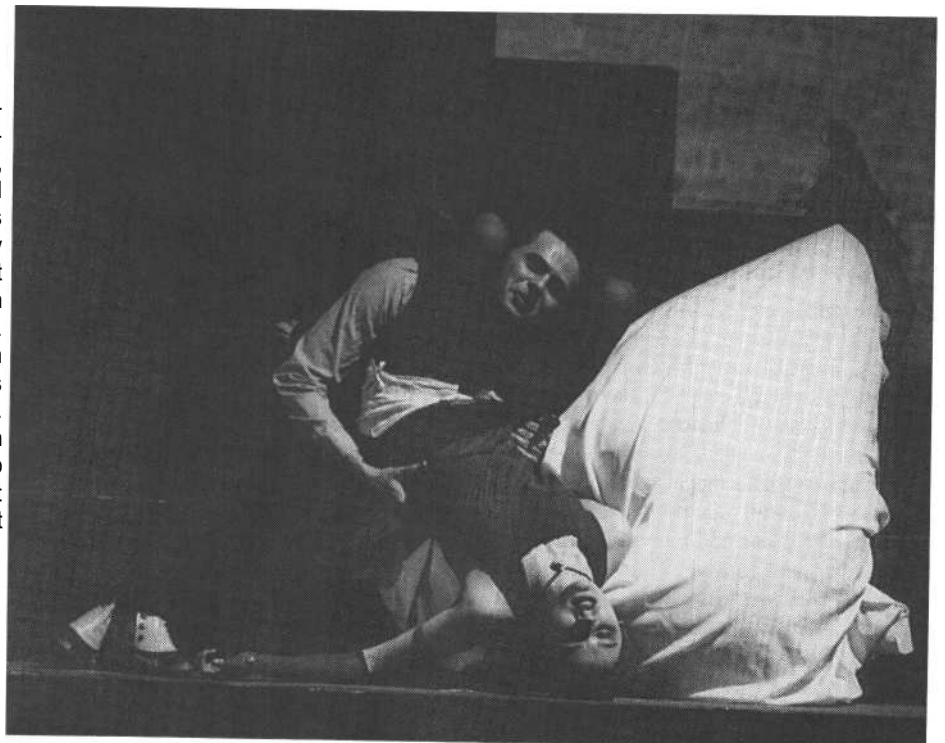
geti a szemét, miákol - s ebben fölsejlik az asszonyi vérszomj. Bicskáné a férjének kifentebb párja. Csonka Ibolya (Lucy) úgy játssza a másik feleséget, mintha az mesehősnő - de farkasba bújt Piroska lenne. Kettejük kibékülésében igazán élvezetes az „egyszer volt, hol nem volt...”: a soha és sehol nem volt, nem lesz; a kétoldali fog-csattogtatás.

Kránitz Lajos (Tigris Brown) a sarokba állított óvodás, aki háttal vagy oldalazva somfordál Maxi közelébe, s; ha egy nála is gyöngébbel szem-ben netán igaza van, akkor beee! beee!-t kiabál. Szilágyi Zsuzsa főkurvája, kiöregedőfélben az iparból, folyton egy kisgyerekekkel mutatkozik. Ta-



Vári Éva (Peachumné), Kerekes Viktória és Helyey László (Peachum)

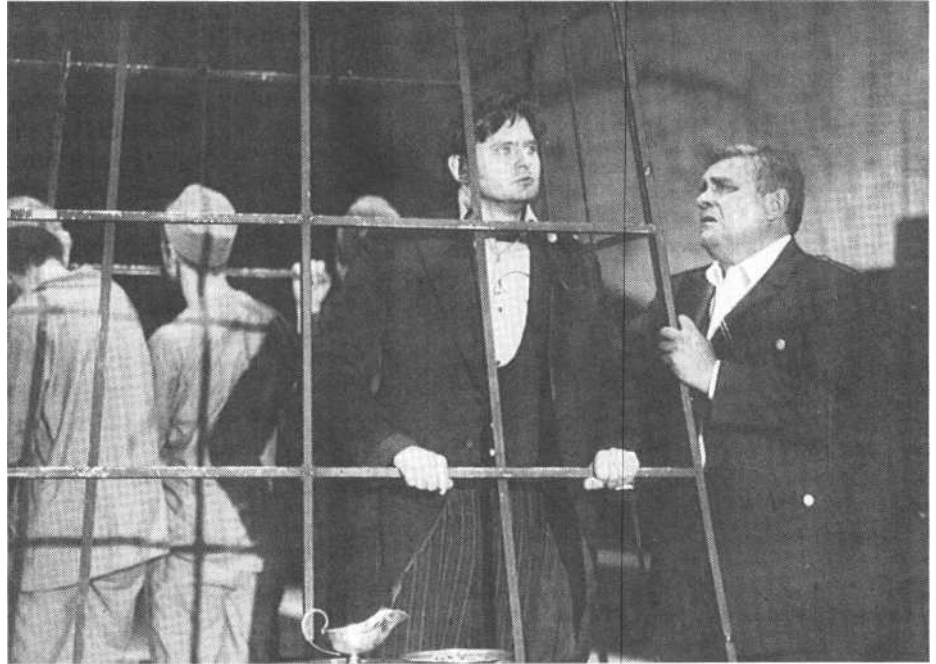
lán ő az, aki a leginkább brechti figurának mondható, és énekléséért is majdnem mindig dicsérhető (Kocsma Jenny helyett Lebuj Jennynek hívják, és ezzel tevékenységének egyik törzshelyén kívül magára a tevékenységre is emlékezetes szóeleménnyel utal Márton László). Helyey László Peachumje az énekórán legföljebb kettést kaphatott, kárpótlásként szépen szavai, és nem hajlandó kiesni érzelmetlen-érdektelen dikciójából. Vári Éva Peachum Ceciliája a Brecht-panoptikum megelevenedő viaszfigurája, férje helyett is bosszút, akasztást szorgalmazó ma-dám; jellem. Mulatságos, ahogy az alkoholtól kontinuuosan józan. Bánki Rozália neki tervezte a legfifikásabb pertlis jelmezt. Az általános fekete ruházat történelmi-társadalmi-erkölcsi gyász-szertartást idézne, ha a fekete nem hatna folyton szürkének.



Rátóti Zoltán (Bicska Maxi) és Kerekes Viktória

**Rátóti Zoltán és Kránitz Lajos (Tigris Brown)
(Ilovsky Béla felvételei)**

Az ügyesen igyekvő fiatalabb és a kényszere-
sen igyekvő idősebb tolvajok körében Rátóti Zol-
tán úgy játssza Macheath kapitányt, mintha dilet-
táns irodalomtanárától csupa rossz instrukciót
kapott volna egy gimnáziumi amatőr előadáson.
Zárt tartás, szemhunyorítások, hatásvadász idő-
húzások. Mivel azonban Csizmadia és a vezető
színészek szakmai fölkészültsége e jellegtelen,
eltemplomosodott Koldusoperában sem vonha-
tó kétségbe, s mert az unott, iránytalan játékban
az unottság és az iránytalanság azért teremt és
működik, Rátótiból is kibukik Bicska Maxi. Nem a
rettegett, elegáns, úri bűnöző (vagy napjaink po-
litikai kalandora) lett belőle, ám *használt* a min-
denkori arisztokrata gengszterre. A lefülelhet-
etlenre, az elítélhetetlenre, a sérthetetlenre. Aki -
és ez a rendező egyetlen lényegi újítása - ezút-
tal a királyi kegyelemnek köszönhetően sem sza-
badul meg az akasztófa árnyékából. Már dús-
gazdag kastélytulajdonosként kanyaríthatná le
nyakáról a hurkot, ha az a sokat sürgő-forgó,
mozgásigényes Kikiáltó-kisgyerek nem szalad-
na oda hozzá, és nagy örömeiben nem rántaná a
csigolyatörő halálba a (pót?)papát. Vagy Maxi
dönt úgy, hogy a csemetét ölelve a semmibe ug-
rik, mert ez a koronázós-megbocsátós London
neki már *bliktri*? A rossz díszletbe suttyomban
beékelte akasztófa térben és jelentését tekintve is
elbizonytalanítja a véget. Híven a csupa elmosó-
dottság, csupa közöny előadáshoz, a hosszú,
untató, csak itt-ott megvillanó kiscelli *Koldus-*
operához.



Aki a szünetekben bejárja a templom pincéjét,
riasztóan megvilágított kööblökben dermedt dia-
porámákat láthat. El Kazovszkij véres és halálos
piros-fekete verseit, képzőművészeti költemé-
nyeit. Vastag papírlemezről vágott fejtelten lé-
nyek, fantasztikus állatok szíamiker-alakjait.
Reflektorholdfényes, vonító éjszakát.

Ha Bertolt Brecht leruccanhanta Óbudára,
nem menne föl a templomtérbe. Leülne egy kő-
darabra, és nézné, nézné, bámulná e mozdulat-
lan Háromgarasost.

*Bertolt Brecht-Kurt Weill: Koldusopera (Budapesti
Kamaraszínház előadása a Kiscelli Romtemplomban)
Fordította: Márton László. Díszlet: El Kazovszkij. Jel-
mez: Bánki Rozália. Koreográfus: Zsuráfszki Zoltán.
Zenei vezető: Silló István. m. v. Rendező: Csizmadia
Tibor.*

Szereplők: Rátóti Zoltán, Helyey László, Vári Éva, Ke-
rekes Viktória, Szilágyi Zsuzsa, Kránitz Lajos, Csonka
Ibolya, Hável László, Ungvári István, Dózsa Zoltán f. h.,
Illyés Barna, Ujvári Zoltán, Rudas Attila, Grosszmann
Péter, Holl János. Szócs György, Deák Bence, Füstös
Péter, valamint a Budapest Táncegyüttes tagjai.

GALGÓCZI KRISZTINA KÉS A KÉZBEN?

BERTOLT BRECHT: A VÁROSOK SŰRŰJÉBEN

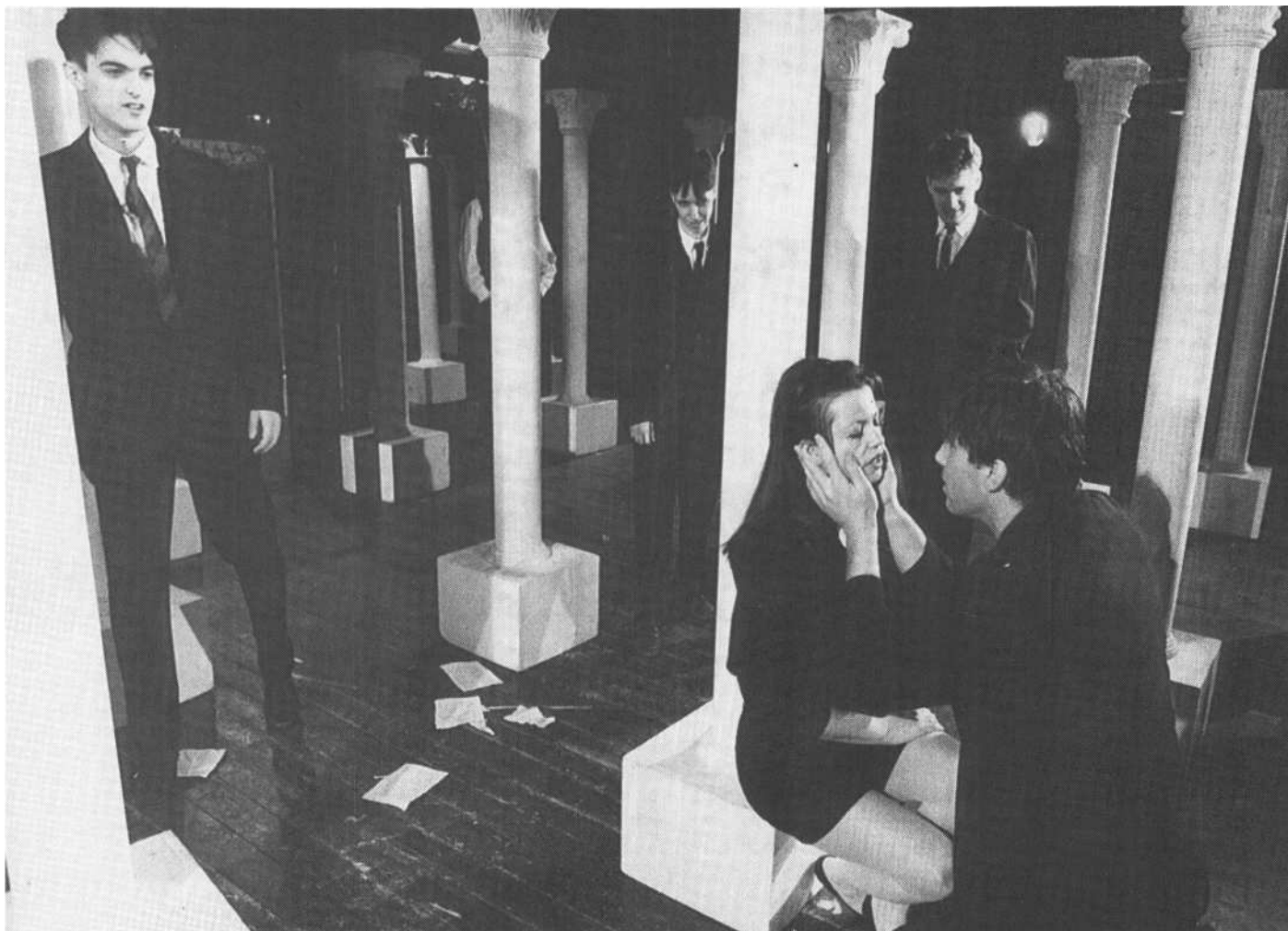
A korai Brecht-darabok mintha megint többet
foglalkoztatnák a rendezőket. A bennük
megjelenő egzisztenciális lázadás s ennek
nyers antinaturalista színpadi meg-
fogalmazása közel állhat korunk kissé cinikus,
az egyértelműség kultúrájától elforduló
hangulatához. Sokkal relevánsabbnak tűnhet
számunkra, mint későbbi darabjai, melyek, ha
csak a felszínen is, de egy határozott értékrend
mellett kötelezik el magukat.

Egyértelműséggel valóban nehezen vádolha

tó ez a darab. Egy még romlatlan fiatalember,
Garga és egy titokzatos maláj férfi, Shlink miti-
kus, s mindkét oldalon totális pusztulásba torkol-
ló párvialátat mutatja be. Brecht ebben a művé-
ben még tudatos szociális érdeklődés nélkül ábrá-
zolja a nagyváros világát, amely az ő szemé-
ben a dzsungel törvényei szerint működik. A
darabot a megközelítés viszonylagos tisztasága
teszi izgalmassá: az, hogy mint egy
tudományos kísérletben, szisztematikusan
vizsgálja egy folyamat különböző stációit. Igazi
kíváncsiságot

érezni ebben a műben: egy önmaga és a világ
kontúrajait kereső ember képe rajzolódik ki előt-
tünk, s nem valamely tézis kerül bizonyításra.
Ahogy Brecht más korai műveiben, az egyes em-
ber itt is úgy jelenik meg, mint aki teljesen értetle-
nül és kiszolgáltatottan áll a világ forgatagában,
mely annyira kiszámíthatatlan, hogy a legképte-
lenebb dolgok is teljes magától értetődőséggel
történhetnek meg benne. Az a természetesség,
mellyel Brecht a látszólag hihetetlen és irracio-
nális dolgokat egymáshoz fűzi, az abszurd drá-
mák technikájára emlékeztet, az a törvényszerű-
ség pedig, amely ebben a világban uralkodik,
Büchner és Wedekind szellemiségét idézi.

A nagyvárosi életmód hozadékával szembe-
sülünk ebben az előadásban is, akárcsak Gaál
Erzsébet ezt megelőző rendezésében, az *Éjjeli*
menedékhelyben. Talán nem véletlen, hogy a
XX. század e nyomasztó víziója Budapest XIII.
kerületében, a József Attila Színház Aluljáró
színpadán került bemutatásra.



Határozott rendezői elképzelésről árulkodik az is, hogy Gaál Erzsébet egyik mű esetében sem tekintette kánonnak az eredeti szöveget, és komoly dramaturgiai átalakításokat végzett rajtuk, Hársing Hilda dramaturg segítségével. Konceptiójának alátámasztása végett ebbe az előadásba beépít a szerző más szövegeiből is; *A városok sűrűjében* egyébként önmagában meg lehetőségen rejtélyes, s első látásra kicsit zavarosnak tűnik. Ezt Brecht maga is érezhette, hiszen a darabot születése után néhány évvel maga is alaposan átdolgozta. Az előadás alapjául szolgáló változat feszelesebb, összefogottabb, s Brecht szellemétől talán csak a darab végén tér el. A befejezés új értelmezési lehetőséget kínál fel, s színházi szempontból talán hatásosabbnak bizonyul az eredetinel.

Brechtet visszaemlékezései szerint *A városok sűrűjében* megírása idején különösen érdekelte a sport, azon belül is a számára metaforikus tartalommal bíró boksz: két férfi küzdelme pusztán a harc kedvéért, az indíték közömbös, és csak az számít, hogy ki a jobb. E metaforát felhasználva a darabban a két fél lecsupaszított harcát vizs-

Jelenet A városok sűrűjében című Brecht-előadásból

gálja, annak természetrajzát kutatja. Ezt mintegy megerősíti, hogy Brecht korai műveiben gyakran bukkan fel ennek a témának valamilyen változata. Tudjuk, hogy foglalkoztatta őt Rimbaud és Verlaine kapcsolata, amelyben mintegy sűrítve fedezte fel a számára különösen fontos kérdéseket: mi teszi a férfit férfivá? Mit jelent számára a nő, s hogyan számol el saját alantas vágyaival? Mi a fontosabb számára: a nő állatias szerelme vagy a férfi barátsága? Darabjaiban egy-egy válaszlehetőséget villant fel; ilyen kísérletnek tekinthető *A városok sűrűjében is*.

Brecht mintha Schiller *Haramiák* című drámájában találta volna meg a keresett férfi ideált Karl Moor személyében. Ő, a társadalom perifériájára szorult hős, nem hisz mára megváltás lehetőségében, és szabadsága visszaszerzése érdekében áldozza fel a legtisztább nőt. „Most szabadok vagytok” - hangzik a *Haramiák* kulcsmondata. „Szabadok vagytok?” - kérdezi Garga az

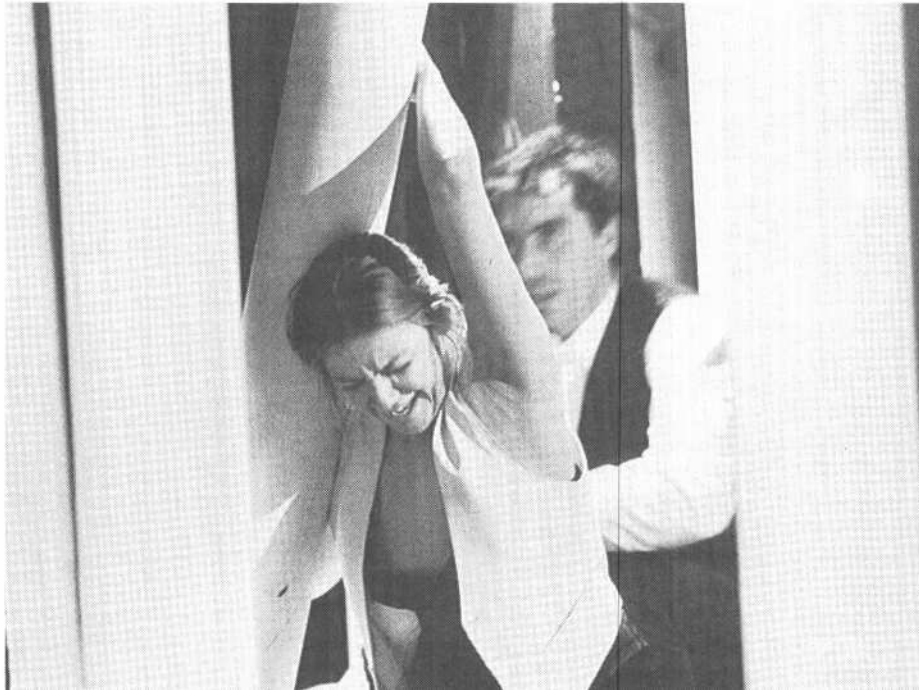
Aluljáró-beli előadás végén. Szabadok vagyunk? - kérdezhetjük mi is e színházi este után; nem vagyunk-e kicsinyes vágyaink rab-szolgái mindnyájan?

Kaszás Géza Garga-alkításában felfedezhetők e romantikus előd személyiségjegyei. Ő a majdnem-hős típusa. Olyan tulajdonságok teszik kiválasztottá, mint a méltóság, a férfiaság, a belső tartás, s ezek determinálják a győzelemre. Eleinte teljes értetlenséggel fogadja Shlink színrelépését, aki Safranek Károly játékában különös karizmatikus erővel bír. Shlink aurája azt érezteti, hogy mágikus hatalom és tudás birtokában van, hogy akaratát semmiképpen sem lehet megkerülni. Erejét az is mutatja, hogy mindenét Garga kezébe helyezi, mint aki legalábbis sért-hetetlen. Garga számára csak fokozatosan világosodnak meg e különös harc játékszabályai, s minél többet ért meg belőlük, annál inkább a hatalmába keríti valamiféle várakozás. Vakon megy bele a játékba, feltétel nélkül állja azokat a próbákat, amelyekben arról tesz bizonyosságot, hogy semmiféle nők iránti elkötelezettség nem tartja béklyóban: szemrebbenés nélkül dobja

oda húga tisztaságát, hagyja magára anyját és veszi tudomásul felesége meggyilkolását. Önként vállalja a börtönévek alatti megtisztulást, és csak ezután derülhet fény arra, hogy ők voltaképpen nem ellenfelek, hanem éppen ellenkezőleg: társak. E rejtélyes küzdelemnek van egy metafizikus vetülete, melyet az előadás sejtlemessége, tértől és időtől való megfosztottsága meg is erősít. Ugyanakkor egy konkrét viszony kontúrjai is kirajzolódnak, ahogy feltárulnak Shlink sebezhető pontjai, melyeket Garga kimondatlanul is felismer. Safranek Károly Shlinkje fegyelmезetten és állhatatossággal viseli a rá mért csapásokat, melyek közül igazinak csak az számít, amikor Garga el akarja vetetni vele Manet-t. Ekkor már mi is tudjuk, hogy itt voltaképpen homoerotikus csábításról van szó. Annak ellenére, hogy Shlink mindvégig azt sugallja, hogy az általa kínált kapcsolat felette áll az ember alantas ösztönvilágának, s lényegét tekintve inkább szellemi, mint testi. Garga ellenállását feladva enged ennek a számára furcsa és idegen csábításnak, ám a beteljesedés csalódással tölti el. „Azt hittük, bolygónk letér a pályáról emiatt. De mi lett? Háromszor esett és fújta szél egy éjszaka.” Igazán akkor döbben rá e kapcsolat nagyon is evilági tartalmára, amikor Shlink megvallja neki érzelmeit. Ekkor határozza el, hogy kilép ebből a játékból, s ezzel teljesen megsemmisíti Shlinket. A győzelmet azonban nemcsak mint a másik fölött aratott diadalt, hanem mint saját vágyaival és kötődéseivel való teljes leszámolást értékelhetjük, amelyektől megszabadulva visszanyeri a magányos farkas szabadságát.

Kaszás Géza és Safranek Károly hiteles játékkal, rendkívül szuggesztíven, teljes bonyolultságában tárja elénk ezt a kapcsolatot. Gaál Erzsébet, hogy e mérkőzés játékosait a többi szereplőtől különválassza, csak az ő esetükben enged meg, hogy a színészek jellemet és egyéniséget ábrázoljanak, a többieket úgy mozgatja, mint marionettfigurákat. A mellékszereplők csak helyi értékkel bírnak: rövid időre kilépnek, majd visszalépnek a különös, pókhálószerű „karba”, mely a mérkőzés háttérül szolgáló viszonyokat hivatott megjeleníteni. E „kar” tagjai elsősorban a mozgásszínházakból ismert jelrendszerekből építkeznek: különös mozdulatokkal, élősoboralakzatokkal, szaggatott beszédmóddal gyakran festményszerű képeket hozva létre a színpadon. Ezzel szerves képi egységet alkot El Kazovszkij fekete jelmezvilága és Eberwein Róberttel közösen készített díszlete. A hófehér oszlopok és a fekete, panoptikumszerű figurák maguk is erős képi effektusként hatnak, és a sors láthatóvá vált fogaskerekeiként működnek.

Hét fiatal színész teremti meg hihetetlenül intenzív összjátékkal az atmoszférát, mely azt sugallja: ami itt történik, az egy felsőbb hatalom akarata szerint történik. „Maguk összejátssa-



Csatári Éva (Anya) és Kaszás Géza (Garga)
(Koncz Zsuzsa felvételei)

nak” - ismeri fel Garga még a darab elején, amikor a kihívás éri, s ez nem marad üres kijelentés. A fiatal színészek fantasztikus lazasággal és ritmusérzékkel lakják és népesítik be a színpadot; testük és egy gitár révén az egész előadás különös zeneiséget kap. Rajtuk áll vagy bukik, hogy ez a tablószéri ábrázolásmód üres keret marad-e csupán vagy élő organizmussá válik.

Külön kiemelném a *Skinny*t játszó Deák Varga Ritát és az Anyát alakító Csatári Évát, akik úgy kezelik saját testüket és hangjukat, mintha hangszert szólaltatnának meg.

Gaál Erzsébet ebben az előadásban éppúgy - akár az *Éjjeli* menedékhelyben - él a szerepek és nemek felcserélésével való játék lehetőségével. Ez az eszköz relativizálja és új megvilágításba helyezi a viszonyokat. Ebben az előadásban a Lelkész és *Skinny* megformálását biztaférfiak helyett nőkre, illetve Marie és az anyja kapcsolatába csempészett némi izgalmat azzal, hogy az Anyát lényegesen fiatalabb színész-nővel játszatja, mint a lányát.

Az előadás igazi nagy erénye az együttesjáték, az, ahogyan találkozik és egységet alkot egymással két színházi hagyomány. Gaál Erzsébet újra megmutatta, hogy biztos kézzel tud irányítani egy nem egészen összeszokott csapatot is. Tordai Teri (akinek Marie-alakítása igazán kitűnő) és a többi „felöltt” színész olyan otthonosan mozog ebben a közegben, mintha igazán és régtől fogva a sajátja lenne. Ivancsics Ilona talán az egyetlen, aki kilóg a sorból: Kovács Titusz vi-

szont, aki figyelemre méltóan alakítja a kicsinyes Apa szerepét, érdemtelenül maradt e felsorolás végére.

A kísérletező kedv nem feltétlenül törik meg a hagyományos színházak küszöbén. Lehetséges, hogy a József Attila Színház stúdiójában újabb színházi műhely születésének vagyunk tanúi.

Bertolt Brecht: A városok sűrűjében (József Attila Színház)

Fordította: Jékely Zoltán. *Mai színpadra alkalmazta:* Gaál Erzsébet és Hársing Hilda. *Díszlet:* El Kazovszkij m. v. és Eberwein Róbert. *Jelmez:* El Kazovszkij m. v. *Dramaturg:* Hársing Hilda. *A rendező munkatársa:* Szalai József. *Rendezte:* Gaál Erzsébet.

Szereplők: Safranek Károly m. v., Kaszás Géza m. v., Tordai Teri, Ivancsics Ilona, Kovács Titusz, Csatári Éva, Deák Varga Rita, Hajdu Szabolcs, Groszmann Péter, Bajzáth Péter, Csabai Jutka.

A FILMILÁG júliusi
számából

Wajda, Gliráski, Zsorski - Bikácsy Gergely
írása új lengyel filmekről.

A pornográf szende: Cicciolina - KirályJenő
szexuálesztétikai sorozata.

Az AIDS filmes metaforái - Hegyi Gyula
szemléje.

A kentaur álma - Pier Paolo Pasolini élet-
műinterjúja (1).

SÁNDOR L. ISTVÁN

GESZTUSOK ÉS JELEK

ZSÓTÉR SÁNDOR RENDEZÉSEIRŐL

Bár a tavalyi szezonban bemutatott *Titus Andronicus* és a *Cyrano*, illetve az idei évadban színpadra állított *Orpheus alá-száll*, a *Woyzeck* és A *kaméliás hölgy* nagyon is különböző, egymással aligha összevethető művek, Zsótér Sándor mégis össze-mérhető, sok szempontból hasonló előadásokat rendezett Shakespeare és Dürrenmatt, Ros-tand, Tennessee Williams, Büchner, illetve az ifjabb Dumas alkotásából. Ezeket a produciókat ugyanis elsősorban nem a színpadra állított szövegek sajátosságai, hanem a színpadra állítás sajátos megoldásai határozták meg. Zsótér olyan szuverén rendező - és ez manapság ritka -, akinek azonnal felismerhető stílusa van, akit egyéni színházzemlélet jellemez. S habár ez sokakat vitára készítet, annyi talán vitathatatlan, hogy a „Zsótér-színház” jelenség, s mint ilyen, leírásra, értelmezésre, talán értékelésre is érdemes.

(Zsótér eddigi rendezéseivel foglalkozva nem beszélünk első munkájáról, A *kaktusz virágáról*, amely szürreális jelmezeivel és térkezelésével, az ironikus színészi játékkal sok szempontból

Majzik Edit a *Titus Andronicus*ban

előlegezte a későbbi előadásokat, de végeredményében azért még hagyományosabb produkció volt, mint a következők.)

Szövegváltozatok

Zsótér nem tiszteli az irodalmi alkotást. Nem te-kinti sérthetetlennek. Belenyúl a darabokba: megkurtítja, felcseréli, egymásba csúsztatja a jeleneteket, átírja, máshonnan vett részletekkel egészíti ki a szöveget. Úgy tűnik, mintha ezzel a darabok menetét zavarná össze, a történetet tenné kuszábbá, kiismerhetetlenné - valójában azonban kiemeli a leghangsúlyosabb mozzanatokot, s ezzel az események archetipikus jellegét erősíti meg. Lecsupaszítja a műveket, de egyszerűsége lefejt róluk azokat a formálási eljárásokat is, amelyek felépítésüket meghatározták, s így saját szemléletmódja alapján mintegy újraalkothatja az irodalmi alapanyagot. Zsótér ezzel feloldani igyekszik a színház lényegi paradoxonát: azt a feszültséget, melyet a színjátszás jelen idejű érzéki közegében megjelenő múlt idejű irodalmi konvenciórendszer kelt. A dramaturg-rendező ezért a drámai formák fellazításához a színjátszásunkat meghatározó konvenciók tagadá-

sát társítja. Előadásaiból úgy tetszik: az irodalmi szövegek átalakításával a maga többretegű, de a formai szigorúságot nélkülöző színházi nyelvéhez adekvát alapanyagot igyekszik létrehozni.

A *Titus Andronicus* Zsótér-féle változata a Shakespeare-darab kuszaságát a Dürrenmatt-átírat példázatoságával ellensúlyozta. Megtartotta a rémdráma kegyetlen, meghök-kentő fordulatait, de ezek az elévült műfaj végletességeit jelző idézőjelek helyett a borzongató jelen idejűséget hangsúlyozva jelentek meg a színpadon.

A *Cyrano*t a dramaturgiai beavatkozás megszüadította az utóromantikus konvencióktól: a különféle színeket képviselő háttérfiguráktól, a különlegesség atmoszféráját keltő életképektől, a grandiózussá alakítható tömegjelenetektől. Maradt a három főszereplő furcsa, ellentmondásos viszonya - erre koncentrált ez a változat. De Zsótér a szerelmi háromszögtörténetről is igyekezett lefejteni az érzelmes közhelyeket, hogy valójában a személyiségcsere bizarr tévesztéseiről szólhasson az előadás. Ezt szövegrövidítésekkel, jelenet-átcsoportosításokkal és nem utolsósorban groteszk játékörvek egész sorával érte el a dramaturg-rendező. Ebben a változatban az első felvonásból vett részleteket az ötödik felvonás felidézése követi. A váltást az időbeli ugrást bejelentő és a helyszínt leíró szerzői instrukciók felolvasása jelzi. (Hasonló értelmű kiszólások egész sorával találkozhatni Zsótér rendezéseiben.) Az ötödik felvonás zárdái jelenetében applikálódnak bele *Cyrano*, *Roxane* és *Christian* kapcsolatának korábbi mozzanatai - többnyire visszafelé haladva az időben. Ezáltal a kiüresedés és a hiábavalóság darabvégi, halál közeli hangulatával telítődneka korábbi, szenvedélyesebb, érzelmesebb fordulatok is. (Persze ennek érzékeltetésében a színészi játéknak is óriási szerep jut.)

Az *Orpheus* alá-száll szövegébe történő beavatkozások a darab nehézkes dramaturgiáját igyekeztek korrigálni. Tennessee Williams szereplők sorát vonultatja fel azért, hogy hosszadalmas beszélgetésükből kiderüljön néhány alapinformáció. Zsótér valóban kórusként használja ezeket a közléseket: a főszereplők jeleneteiben a háttérfigurák karként megszólalva közlik azokat az előzményeket, amelyek akkor éppen fontosak a viszonyok és a motivációk megértéséhez. Ami Tennessee Williamsnél jelenetformába öltöztetett magánbeszéd, az Zsótérnél valóban monológgá alakul. A színpadi változat elhagyja azokat a gondosan felépített jeleneteket, amelyek csakis az atmoszféra érzékeltetésére szolgálnak. Kiiktatja azokat a figurákat (vagy megszünteti egyediségüket), akik a mű világában nem képviselnek tényleges viszonyt, vagy nem rendelkeznek drámai aktivitással. Így az előadás

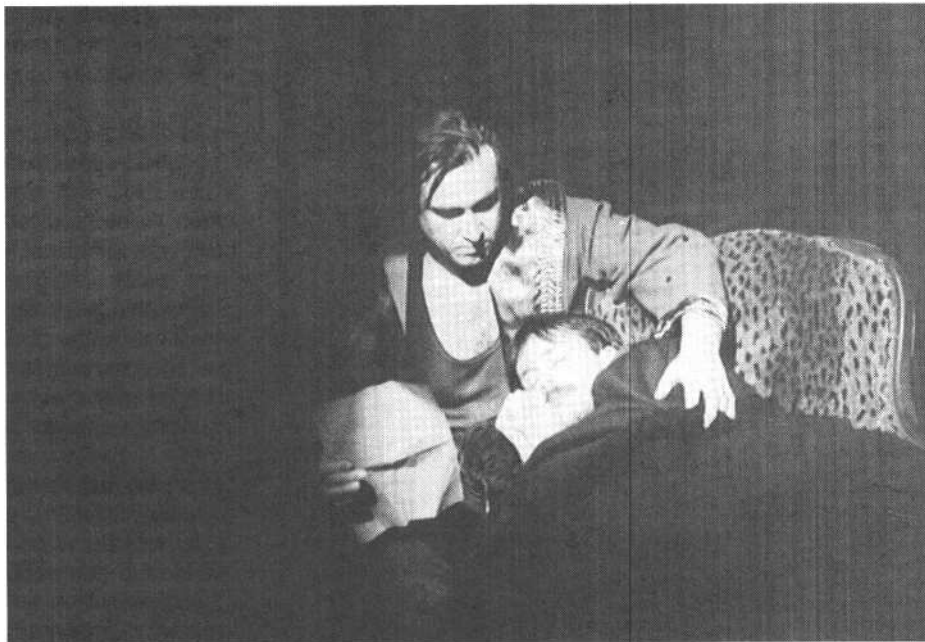


lényegében Val és Lady kettősére koncentrált, melyet elsősorban nem a környezetükhöz fűződő viszonyuk, hanem a múltjukkal való kapcsolatok tölt meg feszültséggel.

Az említett öt darab közül a *Woyzeck* szövegébe történt a legerőteljesebb - és leginkább vitatható - beavatkozás. Amíg például a *Cyrano* vagy az *Orpheus* esetében indokolt a szövegek tényleges tartalmait lassanként elfedő irodalmi (és színházi) konvenciók lebontása - és ezáltal a művek lehetséges jelentéseinek erőteljes megmutatása -, addig a *Woyzeck* töredékessége épp ellenkező eljárást indokolna: a darab „szétszedése”, elemekre bontása helyett annak rekonstruálását, egy lehetséges konstrukció felépítését.

Zsótér változatának kiindulópontja is a kiegészítés: Büchner *Lenz* című novellájának részleteivel és a közelmúlt alternatív zenekarainak (főleg a Bizottságnak és a Trabantnak) dalaival dúsitja a szöveget. Ezek egymáshoz illesztése azonban inkább csak tematikailag indokolt (a depresszió, illetve az örület változatai jelennek meg általuk), de a felhasznált műveknek sem világképe, sem művészetfelfogása nem illeszkedik szervesen az előadásba. (*Woyzeck*nek az Istentől elhagyott világban zajló magányos pokoljárásával - alámérlésével - szemben a *Lenz* arról szól, hogy az istennel áthatott világban is megközelíthetetlen marad a transzcendens. A kóborló istenkeresésben születő negatív bizonyosság az a mindenséget betöltő üvöltő csend, amely nem hagyja nyugodni a főszereplőt, az a zaklatott apátia, amelybe *Lenz* örülete elhatalmasodásával zuhan. Másfelől, míg a Büchner-művek - egy teljes világ érzékelésével - ábrázolják a szorongásokból születő depressziót, az alternatív zeneszámok csak felidéznek, megnevezik, de nem teremtik meg az élményt. A Büchner-művek művészi jelek, a Trabant- és Bizottság-dalok viszont csak jeladások, gesztusok.)

A miskolci előadásra készített *Woyzeck*-variáció megváltoztatja a jelenetek sorrendjét is. (A gyilkosság stilizált megjelenítésével kezdődik a produkció, majd a laza időrendben felidéződő események végén újból a gyilkosságot közvetlenül megelőző párbeszédhez érkezünk. Ez a megoldás a linearitás helyett a ciklikusságot, az egyszerűség helyett az állandó ismétlődést hangsúlyozza. Ezt erősítik a motorzúgásból kihallatszó zárómondatok is: „Csak tovább, hát mindig csak tovább!”) Ugyanakkora *Lenz*-ből és a dalokból vett részletek a jelenetek belső egységét is megbontják. Ezáltal (akárcsak Zsótér többi rendezésében is) a kauzalitás helyett valamiféle asszociatív dramaturgia határozza meg az előadás felépítését: a művek hasonló motívumainak összekapcsolásával kialakuló hangsúlyok a belső és külső üresség, az elveszettség és a megváltás, a determináltság és a menekülés, a



(Földi László (*Castel-Jaloux*) és Kocsmáros Gábor (*Christian*) a *Cyrano*-ban (Csutkai Csaba felvételei)

bűn és a morál, az önpusztítás és a szabadság kérdéseit emelik ki a szövegből.

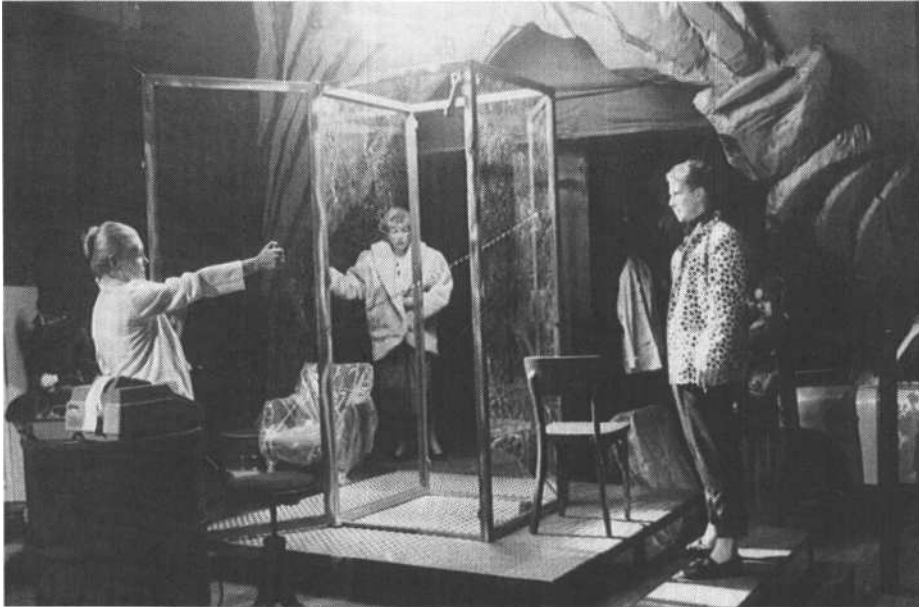
Az ifjabb Dumas regényéből készített szöveg-változat, a *Hölgykaméliák nélkül* szintén arra törekszik, hogy lefejtse a történetről a perdita romantika kétes konvencióit, s valójában a bizarr szenvedélyek kétségbeesett drámájaként mutassa fel az alaphelyzetet. Zsótér ismét a végéről kezdi a történetet, Gautier Margit szenvedésével és halálával. Ez a felütés alapvetően átértelmezi Armand és Margit szerelmének korábbi fordulatait. A férfi a pusztulás kétségbeesésében igyekszik felidézni a múltat. Azzal, amit szerelme halálakor csak empatikusan élt át, most saját léte alapproblémájaként szembesül, hisz a szöveg-változat kiegészítése szerint Armand - szerelme halála után Afrikába menekülve - maga is az egyedüllét sivatagában, a halál közvetlen köze-lében kószál már. Zsótér átíratának lényege ez: egybecsúsznak a más-más időben zajló, de hasonló - egymást ellenpontozva erősítő - helyzetek. Nem teljes jeleneteket, hanem jelenettöredékeket látunk, a situációkból kiemelt jellegzetes mondatok idézik fel a történet fordulatait: egymásba épül Armand apjának Margittal, illetve fiával folytatott beszélgetése, összekapcsolódik Armand és Margit első találkozásának és végső elválásának jelenete, egybefolyik szakításuknak és Margit élettől való búcsúzásának helyzete is. Időrend helyett tehát a múltidézés asszociatív szerkezetet követ.

Az eredeti mű morális rétegének olcsó dilemmáit valódi feszültséggel helyettesíti így Zsótér, a

szerlem eredendő teljesületlenségével, a zaklatott önfeltárlással, a küzdelmekben teljesülő önátadás megalázó hiábavalóságával. Zsótér változatában a szerelmesek számára nem holmi álságos erkölcsi csapdahelyzet jelent akadályt, hanem az emberi lét tragikumára való rádőbbenés, az elmúlás visszavonhatatlanságával való szembesülés. Zsótér az előadás emblémájává emeli a test, szerlem, halál hármasságát. Szöveg-változatában a szerlem nem az örömet kísértő kaland, a társadalmi konvenciókkal való játékos kacérkodás, hanem valóban a bűn megkísértése, alászállás a test titokzatos világába, olyan mélyre, ahol nemcsak két különemű egyed olvadhat önkínzóan eggyé, hanem Erősz és Thanatosz is azonos lényegűnek tetszik. A test mágikus oltárán titokzatosan érintkezik élő és halálon túli, egyedül az eleven és a halott, a számon kérhető és a kimondhatatlan.

Terek

Ahogy Zsótér a szöveg-változatokban sem tartja fontosnak a darabokban felhasznált konvenciók megtartását, ugyanígy a színpadra állítás során sem érzi lényegesnek a bennük ábrázolt világ rekonstruálását. A Zsótér-előadások helyszíne sosem egy felidézett reális világ, hanem mindig valamilyen meghatározatlan, stilizált tér, melynek tagoltsága ellenére sincsenek pontosan kidolgozott belső viszonyai. Ezáltal a helyszínek, és a jelenetek egymásba csúsz(hat)nak. Nyugvópontot, viszonyítási lehetőséget csak néhány, a térbe helyezett valóságos tárgy jelent - melyeknek azonban gyakran irreális vagy szürreális a használata. Hol jelérté-



Szabó Tünde (Lady Torrance), Csorba Ilona (Dolly Hamma) és Juhász György (Val Xavier) az Orpheus alászállban

küek (jelképpé vagy metaforává válnak), hol meg pusztán gesztusértékű a jelenlétük (asszociációkat indítanak el, vagy „kiszólnak” a műből).

A *Titus Andronicus* emelvénye még pusztán a Shakespeare-színház felidézéseként és ironizálásaként hatott, hiszen a groteszk játékmóddal megjelenített alapnyagnak is természetes közege ez az üres tér, amely csakis a szereplők között kialakuló viszonyok és akciók szerint telítődik jelentéssel.

A *Cyano* esetében viszont már gesztusértékű a pontosan meghatározott helyszínek, a romantikus kulisszák kiiktatása. A színpadot alkotó dobogórendszeren minden szereplőnek megvan a maga (egy-egy berendezési tárggyal jelzett) tartózkodási helye. Innen állnak fel, ide térnek vissza az alakok, akik hol szereplő-ként, hol pusztán nézőként vannak jelen a színen. Az előtérben Christian kerevete áll. A hát-térben emelvény, melyen Roxane forgószéke látható. Kissé oldalt, középen egy fürdőkád, melyből (bizar entrée-ként) egyszer csak elő-bukkan a Montfleuryre ripakodó *Cyano*. Az individuális elszigeteltség és egyediség jelzései ezek az ülőalkalmatosságok, melyek a szituációknak megfelelően újabb jelentéssel bővíülhetnek: Roxane emelvénye például az erkélyt vagy a zárdát is jelenti, Christian heverője tábori helyszíneket is idéz.

Az *Orpheus* terét két elem határozza meg: a középen álló üvegalitka és a háttérből időnként előregurított *Trabant*. Mindkettő a darabban szereplő tárgyak (és motívumok) megerősítéséből,

illetve módosításából következnek. Az üvegalitka konkrét szerepében telefonfülke, de az előadásban használati tárgyból gyakran jelképes tartalmak kifejezőjévé válik. Itt áll *Carol*, mintegy köz-szemlére téve magát, miközben a többiek becsmérlő megjegyzéseket tesznek rá. Ide húzza magával a lány *Valt*, hogy bezárkózzék vele a fülkébe. Itt alázzák meg a seriff emberei a férfit: meztelenre vetkőztetik és rázárlják az ajtót. A háttérben álló *Trabant* a darabban szereplő amerikai kocsimárkák ironikus megfelelője, egyúttal az útraindulásmegérkezés groteszk cáfolata is.

A *Woyzeck* tere még kevésbé meghatározott. A háromszög alakú, élénk színű, résekkel, járássokkal szabdalta, a nézőtér felé lejtő, mozgatható dobogók azokat a rajzokat idézik, amelyek külföldi nézőpontokból megrajzolt perspektívák egymásba csúsztatásával jelzik az ábrázolásmód viszonylagosságát, de mintha háztetőkre vagy épp színpadra is utalnának. (A meghatározatlanság következménye: az asszociációk szabadon bővíthetők.) A háttérteret alkotó festett hegy-vonulat a *Lenz* világát idézi, a hegytetőre rajzolt fordított kereszt a *Megváltó*, illetve a *Sátán* szimbolikáját vonja be a történetbe. Oldalt játékautomata, az egyik dobogón ágy, az előtérben asztal (nem a tóba dobja, hanem ebbe rejti a kését *Woyzeck*, miközben a *Bizottság* dalát énekli: kések, vérszerű kések). A színpadon álló tárgyaknak sincs azonban ebben az előadásban olyan kitüntetett (és meghatározott) szerepe, mint a *Cyano* vagy az *Orpheus* díszletelemeinek.

A *Hölgy kaméliák nélkül* tere - az eddigi Zsótér-előadások legpontosabban tagolt színpada - a történet különféle színhelyeit felidéző (és ironizáló) dobogókból áll. Jobbra - *Margit* szobáját jelezve - egy fekete tulipános szekrény, mely-

ből összecsuható ágy kerül időnként elő. Mellette - *Armand* Afrikájára és sírhalomra egyaránt utalva - kövekkel telerakott emelvény. Bal-ra tőle üres dobogó, a színpad szélén pedig egy röntgengép, amely inkább utalásként mint jelzésként működik az előadásban. Emlékeztet *Margit* tüdőbajára, de arra a *Varázshegy*ből az előadásba emelt helyzetre is utal, amikor a főhős szerelmének titokzatos lényét és saját érzéseinek rejtelmes testi lényegét is a röntgenfelvétel alapján érti meg. (Ugyanakkora röntgengép a játékban korántsem kap olyan kitüntetett szerepet, mint amekkora helyet a téréből elfoglal.)

Középen vékony gerenda választja ketté a nézőteret. Itt is, a közönséget körülölelő pallókon is játszanak a szereplők. Szemben a nézőkkel tükör, amelyben a közönség háta mögé állított televízió is tükröződik. A tévé tetején videokészülék és -kamera. Hol a tőlünk távol, a betegágyán fekvő *Margit*ot látjuk benne, hol pedig a közöttünk járkáló *Armand*ot, amint a kamerába bámulva önmagának beszél. Egyszerre láthatjuk hátulról és szemből, választhatunk többször is, hogy a színházi előadás képeit nézzük-e vagy azok tükröződéseit, a helyszíni történetet figyeljük-e vagy annak valamely látszati lenyomatát. De magunkat is megfigyelhetjük a tükörben, ahogy az előadást szemléljük.

Szituációk - színészek

Természetes következmény: ha oldódik az íróilag megformált jelenetek zártága, ha nincsen bejátszható reális tér, módosul az előadásokban a szituációk megjelenésmódja is.

A dramaturgiai-rendezői beavatkozások következtében ezekben a produciókban nem minden színpadi pillanat tekinthető egyúttal drámai helyzetnek, színházi szituációnak. Nagyon sok a narratív elem (felolvasott vagy elénekelt helyszínleírás, érzelmi állapotot megfogalmazó ária, kórusszerűen vagy monológként felidézett történet). Zsótér rendezéseiben sok a stilizált jelzés (önálló értékű mozgás, gesztus, színpadi kép), illetve a „produkcióértékű” elem is (dalok, ironikus táncok).

Úgy is mondhatnánk, hogy ezekben az előadásokban csak a szereplők egy része szituációképes: az egyediségükben meghatározott főhősök mellett ugyanis egyenietlen alakok állnak. (Egy-egy színész gyakran több háttérfigurát is megjelenít.) Ezek az alakok még akkor is kívül állnak a történeten, ha beleszólnak abba. Szavai, jelzései utalnak a cselekmény továbbhaladására, de nem teremtik meg, csak felidéznek a kialakuló új helyzeteket. A főszereplők közt zajló jelenetek viszont valóban megjelenítik a szituációkat, ám a megjelenítés módja két szélső érték között hullámzik. Az egyik végpont: a szereplők a

körülöttük lévő világ rekonstruálása nélkül is képesek érzékelteni a szituáció teljességét, a helyzeteket vagy alakokat ironizáló gesztusok ellenére is felidézni teljes világukat, belső állapotukat, összetett viszonyaikat. A másik véglet: a szituációktól független színpadi jelzések feloldják, megszüntetik a drámai helyzeteket.

Mindez azt is jelenti, hogy Zsótér előadásaiba nehéz feladat hárul a színészekre. Nem jellemezhetik hagyományos eszközökkel az alakokat, de mégiscsak meg kell teremteniük azok belső hitelességét, izgalmassá, sokértelművé kell tenniük őket. A Cyrano sikere nagyrészt annak köszönhető, hogy a három főszereplő: Földi László (Cyrano), Molnár Erika (Roxane) és Korcsmáros Gábor (Christian) képes volt erre. Az Orpheusban Szabó Tünde (Lady) és Juhász György (Val) játéka is teremtett szép pillanatokot. A *Woyzeck* és a *Hölgykaméliák nélkül* előadásában egyaránt magával ragadó Kuna Károly alakítása, aki pontosan eljuttatja a kívül-ről meghatározott mozgásokat, jelzéseket, mégis belülről fűtött, indulatokkal teli alakokat formái.

Mégis úgy tetszik, mintha Zsótér nem volna eléggé tisztában azzal, hogy az általa teremtett játékművekben (az előadás összehatásában) milyen fontos szerepe van a színészi játéknak, hiszen rendkívül sok (rossz értelemben vett) amatőr színészi megnyilvánulást engedélyez. Ennek a színészi esetlegességnek legkevesebb jelét a Dumas-előadásban látni.

Színházi formák

Zsótér rendezéseinek legnagyobb ellentmondásához érkeztünk: bár úgy tűnik, hogy az előadásokban a látványelemek és a groteszk gesztusok, ironikus játékörök a meghatározóak, a produkciók színházi nyelve mégis megőrzi a verbalitás elsődlegességét. Az egyéb színpadi jelzések csak a szavakhoz való viszonyukban hatnak. A gesztusoknak (és más színpadi jelzéseknek) itt nem az a feladatuk, hogy hitelesítsék az elmondottakat, reálisá tegyék az alakokat és a szavakkal teremtett helyzeteket, hanem hogy ironizálják, átértelmezzék, valami váratlan asszociációval egészítsék ki, idézőjelbe tegyék vagy épp cáfolják azokat. Ezért is mondhatjuk, hogy Zsótér rendezéseinek meghatározó eleme az átalakulás, az átváltozás. Az előadásokkal kapcsolatos hiányérzetünk is részint ebből következik: ezek az átváltozások csak ritkán igazán váratlanok és sokértelműek, csak kevésszer igazán elementáris erejűek. A Zsótér által kikutatott színpadi nyelv több játékörököt, eredetibb megoldásokat kívánna meg. Említsünk ilyen értelmű pozitív példákat! Az egyszerűbbek közül való, amikor az Orpheusban Vala telefonkagylót

egyszer csak zuhanyrózsaként kezdi használni. Bonyolultabb az a helyzet, amely a *Woyzeck*-ben Marie és az Ezreddobos között alakul ki. Az intim pillanatról (a férfi a nő ujjait csókolgatja, a szájába veszi) Marie hátralép, s így az előbb még bizalmas szituáció váratlanul vádló kézmozdulattá alakul át. Az átváltozások, hangulatváltások leghosszabb, legkidolgozottabb példájával a *Hölgy kaméliák nélkül* előadásában találkozunk. Armand vadul nekiesik a nőnek, s a kétségbeesett szeretkezés imitálása végén lecsúszott nadrággal, bohócként áll megaláztatott a színpadon. Testére kerül egy női ruhát jelző bordó öltözet, hisz Armand maga bújik bele Margit szerepébe is. (A teljes azonosulás és a személyiségvesztés jeleként egyaránt funkcionál ez a motívum.) A

kaméliás hölgyet játszva egy férfival zajló bizarr szeretkezés jelzése következik. Armand közben átnyúl az ágyról a másik emelvényre is, egyik keze a kövekre támaszkodik, másik kezével az ég felé kap, miközben lába az ágyon nyugszik. A bordó ruha lecsúszott felsőtestéről, csupaszon, széttárt karokkal - a piétát is idézve - feszül neki a semminek. Ekkor azonban váratlanul hátrafordul, hogy megnézzé magát a tükörben. A furcsa, kétértelmű helyzetből születő patetikus kép egy pillanat alatt groteszk ki-kacsintássá válik.

Ahhoz, hogy a Zsótér-előadásokban több hasonló hatású megoldást láthassunk, úgy éreznék, szigorúbbformálásra, a színpadi helyzetből kiinduló következetesebb belső építkezésre lenne szükség. A produkciók túlzottan is szakadozottak, nem elég folyamatosak. Létrejönnek izgalmas színpadi helyzetek, de nem folytatódnak,

Posta Lajos (Andres) és Kuna Károly (Woyzeck)





Orosz Anna (Marie) és Földi László (Ezreddobos) a Woyzeckbe (Jármay György felvételei)

nem nőnek át egymásba, nem következnek egymásból. Az egyik helyzetből inkább csak átlépünk egy másikba, anélkül, hogy magát a tényleges történést, az átváltozást nyomon követhetnénk. Mintha a színpadi történéseket sokszor nem belső logika, hanem valamilyen külső nézőpont alakítaná. (Erről árulkodik az is, hogy az előadásokban rendszerint hangsúlyos szerep jut egy külső nézőpontot képviselő alaknak, rendszerint egy énekesnőnek.)

Bár hasonló típusú ötletek ismétlődnek bennük, mégis állíthatjuk: nem egyformák ezek a produkciók. Mindegyiknek pontosan felismerhető, jellegzetes formálási elve van.

A *Titus Andronicus*-előadás szertelen, diákos ötletek egész sorával éri el, hogy a rémtörténet viszolygás helyett elképedt nevetést váltson ki.

A *Cyrano* játéköltetei azt hangsúlyozzák, hogy a hamis pózok miatt az intim pillanatok is betölthetetlenül válhatnak. (Nem a póz maga, hanem csak jellege változik meg azáltal, hogy Cyrano szenttelenül mikrofonba bömböli az orronológót, vagy hogy szonettjét heavy metal-gitárosként adja elő. Roxane szenvedélye is gyakran hat magakelletésnek ebben a változatban. Felismerése, hogy valódi szerelme Cyrano volt, végképp értelmetlenné válik, ha végső beszélgetésük alatt is a karjaiban fekszik - közhelyes pózban - a halott Christian.)

Az *Orpheus* alászáll előadásának alapformája azt hangsúlyozza, hogy a két főszereplő egymáshoz való viszonya elsősorban a múltjukkal való kapcsolatuk alapján értelmezhető. Mindket-

tőjüket kettősségek határozzák meg: mások voltak, mint amilyenek most, mássá lehettek volna, mint amivé váltak. Egykori értékeiket elemészette környezetük, illetve maguk is eltékoztatták őket. Zsótér előadásában újból megelevenednek ezek a mélybe süllyedt lehetőségek. A színpadon ugyanis nemcsak Lady és Val van jelen, hanem gyerekcárcú alteregóik is. A férfi a gitárjára mutat, de a fiút látjuk, kezében az orpheuszi lanttal. Az asszony a múltjáról beszél, és a feltároló hűtőszekrényből előlép a tizenöt éves kamaszlány. Ilyen értelemben halottfeltámasztás Val érkezése. Mindketten egykori önmagukhoz találhatnának vissza. Lady a fiút öleli, a férfi a lányt szorítja magához a szerelmi jelenetben. Új életre kel az elveszett, folytathatónak tűnik az, ami kis-stílusú tragédiák következtében megszakadt. De hogy mi történik ezzel a kóssa reménnyel, nem elég világos az előadásból. A darab lezárása (a gyilkosság) itt idézőjelbe kerül, és ami helyette történik, valójában értelmezhetetlen gesztus pusztán: a Jabe-et helyettesítő játékrobot lám-pái izgatottan villognak, az üvegfalon túl robbanásokat látni. Lady megismétli zárómondait: vége az előadásnak, meghalt a majom. A Trabant tetején fekvő Carol a kocsit verve énekelni kezdi Janis Joplin Mercedes-Benz című dalát, majd a mellékszereplők kánkánt járva zárják a produkciót.

A *Woyzeck* alapformája a túlhevült, zaklatott keresés, a sehová sem tartó menekülés. Ebben az előadásban a főszereplő állandóan úton van. Járkál a rések között, felkapaszkodik a dobogókra, megérintené a fordított keresztet is. Olyan, mint egy megszállott. Csak néha talál nyugópontot. Például akkor, amikor alulról megvilágítva fekszik meztelenül az előtérben - megalá-

zottan, a megváltói kínok közelében. (Ugyanakkor nincsenek pontosan meghatározva a főhős cselekvései, sokszor esetlegesnek tűnik, amit a színpadon tesz.)

Az előadásból zavaróan egynemű világ tárul fel. Mintha *Woyzeck* környezete is csupa megszállottból állna. (Az *Ezreddobos* például motoron érkezik, büszke fenséggel ismételteti: micsoda férfi vagyok, majd fújni kezdi a saxofonját. Az orvost itt nő játssza, aki magához vonja, a paplanra húzza *Woyzeck*et.)

A *Hölgy kaméliák nélkül* színházi formája kényszerűség és választás következménye egyaránt. Orosz Anna sérülése miatt Margit csak a videobejátszásokban jelenhet meg. Ez a forma azonban csak a kijelentésszerű, személyes érvényű mondatokra alkalmas, a jeleneteknek, dialógusoknak nem lehet résztvevője a kaméliás hölgy. Szavai nagyrészt Armand szájából hangoznak el. Így a férfi belső monológjaként hat az egész történet. Ez a kényszerű eljárás egységessé teszi az előadást meghatározó indulatot, belső küzdelemmé alakítja a Margit és Armand közti feszültségeket, ám egyszersmind kiiktatja azt a drámaiságot, melyet csakis a két főszereplő egyenrangú jelenléte teremthetett volna meg. Néha nehezen is követhető, hogy Kuna melyik alak nevében beszél: Armand beszéde dialógusként követhetetlen, monológként következtetlen lesz.

Az előadás - sejtetően eredeti, Orosz Anna kiesése előtti változatában is, de megvalósult formájában mindenképp - az érzékelhető képnek és tükröződésének kettősségére, a múlt idejű, megjeleníthetetlenül hagyott események jelen idejű, utalásos felidézésének feszültségére épül, s így az azonosság és a szétválasztottság kettősségeiről beszél. Azáltal, hogy az egyetlen főszereplő játéka jelzi őket, még erőteljesebbé válnak a paradoxonok. A szerelem alapdilemmái jelölik ki az előadás gondolati kereteit: kezdet és vég, kéj és szenvedés, szerelem és pusztulás feszültségekkel teli összetartozását. A szerelmi vágy eredendő belső természete szerint haláltánc is: Armandnak az emberi testet csodáló monológja egy kartoncsontváz forgatása közben hangzik el.

Zsótér rendezései közül számomra a *Hölgy kaméliák nélkül* tűnik a legegységesebbnek. Itt válnak el legpontosabban a különféle hangnemek, itt illeszkednek legtermészetesebben a különféle hatáselemek. Három színészi játékmód kapcsolódik össze a produkcióban. Armand a tialmasba alámerülő szenvedély emberi hitelét érzékelteti. Az eredeti történet hamissá kopott erkölcsi dilemmái erőteljes ironizálásban jelennek meg - ezt jelzi az artikulációs forma éppúgy, mint az, hogy Armand apja is, a Margit környezetéből felidézhető alakok is állatmaszkokat (medvét, rókaát, kacsáát) öltve szólalnak meg. A bel-

Kuna Károly, A hölgy kaméliák nélkül főszereplője

ső érzések zeneként, áriaformában hangoznak el - egyszerre teremtve meg ezzel az azonosulás és a távolságtartás lehetőségét.

Jelszínház - gesztusszínház

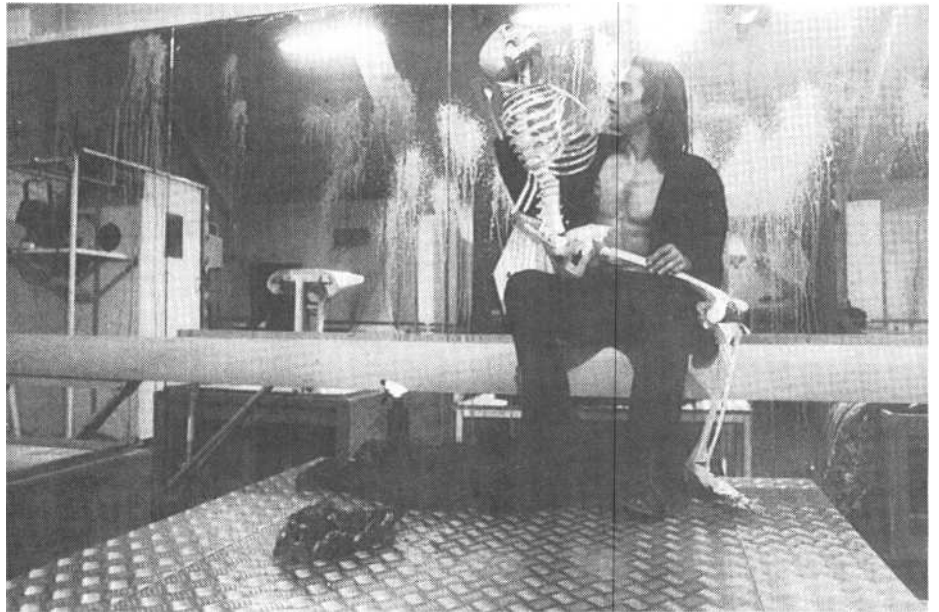
Zsótér rendezései ellentmondásos hatást váltanak ki. Vonzó az a bátorság, ahogyan szakít az irodalmi és a színházi konvenciókkal, megnyerő az a szemlélet, melynek alapján sokféle elemből igyekszik felépíteni előadásait. Indokolt azaz ironikus szemléletmód, ahogyan a darabokhoz nyúl, az a groteszk látásmód, amellyel előadásait megformálja. Mégsem születnek mindebből teljességgel meggyőző, valóban revelatív erejű előadások.

Egyik lehetséges magyarázata ennek az, hogy Zsótér rendezéseiben kétféle, egymásnak is ellentmondó művészetszemlélet keveredik: a jelszemléletű (metaforákban, szimbólumokban gondolkodó) alkotásmód és a gesztusértékű megnyilatkozásmód. Az előbbi magával a műalkotással teremt autonóm világot, az utóbbi rámutat a műalkotáson kívüli valóságra, idézőjelbe teszi, ironizálja nézők és alkotók közös világát.

A *Titus Andronicusban* gesztusértékű például, hogy a szereplők a nyílt színi kannibalizmus alkalmával hamburgert esznek. Ugyanakkor jelértékű, hogy a levágott végtagokat piros harisnya jelzi. Az *Orpheus* terében jelértékű (hisz időnként szimbólummá is válik) a telefonfülke, de gesztusértékű a Trabant. Jel a főhősök megkötözése, de csak gesztus az előadást záró kánkán. A jelszemléletű művészetfelfogás látomásokat építene fel, de a gesztusokat használó szemléletmód megelégszik a látvány felidézésével. A Zsótér rendezéseit átszövő zenei idézetek szintén gesztusértékűek. A *Woyzeck* összhatását például az rontja, hogy benne a jelekkel szemben elhatalmasodnak a gesztusok. A szüntelenül idézett alternatív zeneszámok utalásként érdekesek, de a szereplők viselkedésének motiválására elégtelenek; mégsem hihetjük azt, hogy a főhőssel azért esik meg mindaz, ami a színpadon történik, mert „nem bírja a gyűrődést, rosszak az idegei”. Vagy hogy elszántságának végső értelme az, hogy „lehetnék én is kamikáze”.

Talán azért tetszik sikeresnek a *Hölgy kaméliák nélkül*, mert benne gesztus és jel nem válik élesen szét. A tükör egyaránt hat metaforának és

Seres Ildikó és Kuna károly A hölgy kaméliák nélkülben (Ilovszky Béla felvételei)



a színházi paradoxonra kimutató ironikus gesztusnak. Az ágy ironikus jelzés, de a képalkotás eszköze is: a kimért szeretkezések ritmusát idézve fásultan csukja-nyitja Armand, de a halál szót kimondva hátrahanyatlík, arcát az ágy acél-hálója takarja el.

Másfelől az a benyomásunk, hogy Zsótér rendezései inkább állapotszerűek, s kevésbé folyamatközpontúak. Igen erőteljesen közvetítenek hangulatokat, emberi állapotokat, de ezek egymásra hatásait és átmeneteit nem teremtik meg. Ezzel csökken a színpadi szituációk drámaisága: az eldönthetetlen helyzetek, változó viszo-

nyok keltette feszültség. Ebből a szempontból is a *Hölgy kaméliák nélkül* előadása tűnik a legegységesebbnek, mert - monológyszerűsége következtében is - a létállapotot belső folyamattá alakította. Ezáltal felerősödött a színpadi hatás intenzitása, bár drámai ereje nem növekedett meg.

(Zárójelben)

(A cikket írva szüntelenül Antonioni *Zabriskie Pointjának* zárójelenete jutott eszembe. Azok a képek, amelyeken kinagyítva, egészen közelről,



lassított mozgással látni a robbanás közben széthulló tárgyakat. Ahogy szállni kezdenek a pusztulásba, de lassú lebegésük valami kétségbeesett méltóságot is sejtet. Hogy majd a földre visszahullva talán alapanyagai lehessenek egy kezdődő építkezésnek.

Zsótér színháza is ilyen. Zuhanás közben, a robbanás másodperceiben nagyítja ki a széthulló formákat, az európai irodalomtörténet közhe-lyessé kopott, de titkos emberi drámákat kódoló konvencióit, a drámajátszás enervált megoldá-sait, a színházi formák kiürülő rutinját. Elemeket választ ki, amelyeknek nincs közük egymáshoz, s nem is akarja mesterségesen megteremteni koherenciájukat. De kaotikus összhatásukban hirtelen többértelművé válnak az ismert elemek, a véletlenül egymás mellé sodródott darabok: képzettársításokat keltenek, amelyek nem fogal-mazhatók pontos gondolatokká.

Robbanás közben látjuk a széthulló darabo-kat Zsótér színházában. Zuhanásukat figyelve megérinthet bennünket az az energia, amely szétveti őket. Megérezhetjük azt a tragikus iróni-át, amellyel az alkotó - mint tehetetlen szemtanú - figyelni vésszes repülésüket, és közben fur-csa fintonokkal, bizarr mozdulatokkal komment-alja a szétesés pillanatfelvételeit.)

Tennessee Williams: *Orpheus alászáll* (nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház - Krúdy Színpad)

Fordította: Bányai Geyza és Keszthelyi Zoltán. Dísz-let-jelmez: Ambruss Mária m. v. Zenei vezető: Kollo-nay Zoltán. Rendezőasszisztens: Kókai Mária. Ren-dező: Zsótér Sándor m. v.

Szereplők: Csorba Ilona, Thuróczy Szabolcs, Bajzáth Péter, Csatári Éva, Pregitzer Fruzsina, Juhász György, Bálint László, Szabó Tünde, Csabai Judit, Ve-nyige Sándor.

Georg Büchner: *Woyzeck* (Miskolci Nemzeti Színház Kamaraszínháza)

Fordította: Thurzó Gábor. Versek: Rónay György. Ze-ne: Alban Berg, Trabandt, Bizottság. Díszlet-jelmez: Ambrus Mária m. v. Dramaturg: Ungár Júlia m. v. Vilá-gítástervező: Gibárti Tibor. Rendezőasszisztens: Hajdu Ági. Rendező: Zsótér Sándor.

Szereplők: Molnár Anna, Kuna Károly, Orosz Anna, Földi László, Horváth Zsuzsa, Ábrahám István, Posta Lajos, Szabados Ambrus, Lévy Jolán.

Ifj. Alexander Dumas: „Hölgy kaméliák nélkül” (Miskolci Nemzeti Színház)

Ifj. Alexander Dumas A kaméliás hölgy című regénye nyomán, Thomas Mann *Varázshegyének* és Arthur Rimbaud leveleinek felhasználásával a szövegváltozatot készítette: Zsótér Sándor. Fordította: Adamik Lajos, Csergő Hugó, Kovács Ilona, Szöllősy Klára, Pálffy Gabriella. Díszlet: Ambrus Mária m. v. Jelmez: Papp János m. v. Zenei munkatárs: Csermely Zsuzsa. Világítás: Gibárti Tibor. Asszisztens: Hajdu Ági. Rendező: Zsótér Sándor.

Szereplők: Orosz Anna, Kuna Károly, Szegedi Dezső, Seres Ildikó

SZÁNTÓ JUDIT LEHETNE SZÉPEBB

SZÉP ERNŐ: HÁROMLEVELŰ LÓHERE

Azt hiszem, fölösleges filológiai egybevetésekhez folyamodni Szép Ernő egykori, kevésbé sikerült saját regényadaptációja és a miskolci színházban most látható produkció szövege között. Ez egy új darab, ezt a darabot nem Szép Ernő írta. Nagyon sántító hasonlattal valami olyasmi ez, mintha egy színigazgató a fejébe venné, hogy X színészen ideális Hamletet sikerült szerződtetnie, csak ne volna kicsi, kopasz, holdvilágképű és komikus alakú, ezért aztán irat a számára egy új Hamletet, amely egy kicsi, kopasz, mókás figuráról szól. Hegyi Árpád Jutocsaé szezonzáró bemutató-ban némileg arányt tévesztett. Határtalan energiával követett el mindent, hogy egyetlen szezon alatt egy ütőképes, dinamikus, magas színvonalú, egyszerűen mindent tudó színház imidzsét építse fel, s ehhez szervesen hozzátartozott a csapat sztárolása - nemcsak a színészeké, hanem önmagáé, rendezőié, dramaturgiájé is, azaz a számára elkeresztelt funkciót viselő „vezető dramaturg”. (Akit egyébként ezúttal még a darabban is felléptet, s a szereplők úgy hivatkoznak aztán „a” Faragó álláspontjára, mintha máris

egy Kenneth Tynan vagy egy Botho Strauss [mint Peter Stein-i dramaturg] formátumával és közismertségével bíró színházi alkotóval volna dolgunk személyében.) Mindez helyénvaló, sőt, üdvözlendő is szürke, szomorú világunkban. De mérték azért itt is van.

Megszületett tehát az ötlet, hogy egy produkciónak Verebes Istvánról, erről a különleges „bété de théâtre”-ról, a korábbi, nagyszerű (és kitűnő) *Cyrano* rendezőjéről mint emberről, és mint művészről kell szólnia, "so wie er steht und geht". Mi volt előbb, Szép Ernő szövegpropója vagy Verebes figurája, tyúk vagy tojás-vita lenne. A lényeg az, hogy új szöveg született, ezúttal új férfihoz új műsor, amely arra lett volna hivatott, hogy egy ízig-vérig mai személyiség (története-sen író, de hát Verebes író is) körüljárhatóan testesítse meg egy mai értelmiségi szellemi attitűdjét, egy elvetélt szerelmi kapcsolatot ürügyén.

Mármost én - nem tagadom - ezt a személyiséget mint embert és mint művészt szívből kedvelem. Fontos számomra, kíváncsi vagyok rá. Sok minden olyat fejez ki a világból, ami engem is foglalkoztat, s oly módon, ahogyan az hozzám közel áll. Bármikor, bármiben, bárminek rendezőjeként vagy szereplőjeként elmennék megnézni alkotását, és szinte biztos, hogy hagy-

Verebes István (Író) és Létay Dóra (Iboly)





nám magam elbűvölni. (Ebben az évadban ez már kétszer is megtörtént: elbűvölt rendezőként és rejtett főhősként az említett Cyranóval, majd mint szövegíró, rendező és kulcsszereplő a zalaegerszegi Gorkij-parafrazisban.)

Apropó, Gorkij: elvégre ott is új, mai darab született. És elvégre az eredeti Gorkij is van akkora író, mint az eredeti Szép Ernő. Mi bajom hát voltaképpen?

Éppen ez. Mert Zalaegerszegen érvényes mai változat született, amelynek színpadára mellesleg joggal lehetett kiállítani Gorkij mellszobrát. Itt nem született új, érvényes mai dráma. Itt csak a régi, érvényes Verebes jelenik meg a színpadon, egy lazán köré fércelt, inkoherens jelenetmontázsban, amely bármily laza, mégsem enged számára kibontakozási lehetőséget (annak ellenére, hogy minden bizonnyal maga is részt vett a szöveg megírásában). Elejétől végig olyan változatlanul, statikusan önazonos, mint egy konferanszié (mint az a konferanszié, aki szintén lenni szokott, s amely funkcióban az itt használt eszközök tökéletesen adekvátak): laza, lezser, okos, szkeptikus, cinikus, az utóbbi tulajdonságokat hitelesen enyhítve a rá ugyancsak jellemző már-már romantikus érzelmességgel.

Sztori, az nincs. Kezdetből nyilvánvaló, hogy

Menczel Róbert díszlete a Háromlevelű lóheréhez

Miklós, az író főhős úgysem meri majd leszakítani a felé kínálkozó hamvas kis színinövendék-virágot, s mint Anyegin Tatjánát, durván eltaszítja, miközben magát is csúnyán megégeti. Megjegyzendő, hogy a fordulat még ezen belül sincs megírva; az egyik képben Miklós még felkeresi a lányka mesternőjét, a híres színésznőt, s biztatást kér és kap tőle nem titkolt érzelmeihez - hogy aztán a következő képben már rábeszélje a lány reménytelen udvarlóját a heves ostromra, majd elvonókúráként dacból elcsábítsa az ibolyaszemű Iboly tulajdon nővérét.

Bizonyos gondot okoz az is, hogy az előadást évadvégi szuperprodukciónak szánták, amelynek hagyományosan zenésnek kell lennie. A bekiktatott - és kitűnően előadott - eklektikus slágerek, amelyek mind évtizedekkel az eredeti mű megírása után keletkeztek, s mai vagy legalábbis tegnapi atmoszférát hivatottak idézni, szervet-lenek, de nem brechti módon: Miklós drámaíró és színpadi ember ugyan, de az, hogy operett-szerző vagy slágerszövegíró volna, nem derül ki; ő maga nem is fakad dalra, a zene tőle függetlenül történik.

Mint ahogy nem szervül a főszereplő drámájával az a nagy gonddal és látványosan felépített színházi világ sem, amelyet Telihay Péter, a diplomázó rendező a színpadra varázsolt. Verebes az Verebes, a lányka lehetne akár bolti eladó is vagy egyszerűen csak egy foglalkozás nélküli pesti „süsses Mádchen” is, a schnitzleri édes bécsi lánykák utóda. Mi több: Verebesnek, éppen Verebesnek, a Verebes-egónak semmi köze a köré varázsolt színházi világhoz, ehhez a fajta tarka, Broadway-ízű, bretli-univerzumhoz, amelyben valóban megmaradt egy csipetnyi Szép Ernő-i íz, Ő maga persze képes rá, hogy elegánsan függetlenítse magát tőle, s olyan íróként játszon, aki köré inkább egy pince- vagy művészszínház illenek; valahányszor leereszkedik Menczel Róbert ügyes válaszfala, amely kínai falként zárja be dolgozószobájába, maradéktalanul el is szakad ettől a miliőtől, amely azonban a többieket magába zárja és elválasztja tőle.

Csak egy, egyetlenegy jelenetnek van drámai értelemben igazi színházszaga: annak, amelyben Margitai Ági önmagát, játékos névkifordításban Ágai Margitként alakítja, klasszikus kosztümben, félig már a szereppé átlénygülvé. De vigyázzunk: Margitai önmagát nem mint komplett személyiséget alakítja, azt most is szemér-



Margitai Ági (Ágai Margit) és Verebes István (Ilovsky Béla felvételei)

mesen elrejt, hanem „csak” önmaga színészi rétegét. Ebben a jelenetben, a két ember között kibontakozó kapcsolatban, Verebesnek is elhisszük Miklóst; partnernője olyannyira telivér színésznőt ábrázol, hogy az atmoszféra Verebesre is átsugárzik, s ezúttal túllép Verebesen. A jelenet olyan jó, hogy elaltat minden kritikusi akadékoskodást; ki bánja, hogy egyértelműen betétről van szó? Bár az egész darab ilyen elnézővé tudná altatni a bírálót!

Az előadásban persze még valakinek muszáj kitűnnie, már csak azért is, mert oly sokat van színben: a Fazekas Ibolya színinövendékét játszó Létay Dóra színinövendéknek. Ameddig a nagy színházi kandúrért rajongó kis színházi egérkét játssza, üde bájával, őszinteségével úgy megragad, hogy már-már remélhető volt: ez az előadás úgy lövi majd ki az ismertség és elismertség felé, mint hajdan Igó Évát egy másik miskolci Szép Ernő-darab, a *Lila* akác emlékezetes előadása, amelyet történetesen Hegyi Árpád Jutocsa rendezett. Csakhogy ez, mint már utaltam rá, nem Szép Ernő-darab, s a Szép Ernő-inek induló lányalak körvonalai nemsokára feloldódnak, egy tetszőleges fiatal lányba mosódva át. Létay Dóra itt is hamvas és bájos marad, de önisméltésre kényszerülve egyhangúvá, már-már csak „untermanná” válik, lévén hogy még nem tud, még nem tudhat szerep híján, pusztán személyiségként is végig olyan érdekes maradni, mint illusztris partnere.

A többieknek rövid s önkényesen felvázolt szerepeikben meg szinte módjuk sincs kitűnni;

egy-egy pillanatra lopják be presence-ukat olyan jeles emberábrázolók, mint Máhr Ági vagy Horváth Zsuzsa, Szervét Tibor vagy Quintus Konrád. Az egy Margitai Ági, az egyetlen jelenetében is szuverén, egyenrangú személyiség kivételével itt mindenki csak statisztál Verebesnek. Kaszinó Kata és Telefon Tinti (e nevek atmoszférája is Szép Ernő-ien - itt tehát disszonánsan - lengedez) éppoly megkülönböztethetetlenek, mint a három fiatalember: Zsül, Gyulus, a festőmű-

vész. Marion, a civil úriasszony szerető (Nagy Ibolya) is csak fizikailag van jelen; hogy mit jelent neki ez a férfi, ez a kapcsolat, nem tudható, márpedig személyisége, ha volna, csak ezen az aspektuson keresztül tárulhatna fel. Viszont ő is remekül énekel.

A zene nosztalgiát kelt, csak épp egészen másmilyent: édesbúsai, múltba, közelmúltba révedőt, mint ahogy Verebes, darabtól-szereptől függetlenül, önnön lényével kelt egy szintén mérőben másfajta vágyat - egy értelmes és egészséges világ után, ahol az ember eligazodhat ön-magában és a dolgokban. Ő, a maga személyiségével, a lapos mondatokon is átsütő töprengő értelmiségi attitűddel már-már valóban hitelesíti a kissé fellengzősen túlhivatkozott *Nyolc* és fél-párhuzamot. Az ő hangja cseng tovább az emlékezetben, s nem a Szép Ernő-i mondatok, amelyek - ha maradt is belőlük mutatóba - észre-vétlenek maradnak.

Vagyis ehhez a Verebes-show-hoz nem volt szükség Szép Ernőre. Ehhez Szép Ernő túl szép és túl Szép.

Szép Ernő: Háromlevelű lóhere (Miskolci Nemzeti Színház)

Díszlet: Menczel Róbert m. v. *Jelmez: Zeke Edit. Dramaturg: Faragó Zsuzsa. Zenei vezető: Regős Zsolt. Koreográfus: Majoros István. Hang: Csonka Richárd. Világítás: Gibárti Tibor. Rendező: Telihay Péter f. h. Szereplők: Verebes István m. v., Létay Dóraf. h., Margitai Ági, Nagy Ibolya, Szervét Tibor, Quintus Konrád, Máhr Ági, Horváth Zsuzsa, Földi László, Posta Lajos, Locskai Andrea, Somló István, Mátyás Jenő, Homonai István, Kulcsár Imre, Gábor Anikó, Kovács Andrea, Bodó Sára Sándor, Faragó Zsuzsa.*

STUBER ANDREA

A KÖR KÉTSZÖGESÍTÉSE

KORNIS MIHÁLY: KÖRMAGYAR

A Pécsi Nemzeti Színház tagjai társadalmi munkában színre hozták Kornis Mihály *Körmagyar* című komoly bohózatát. A rendező, Ditzendy Attila kétszemélyesre méretezte a produkciót, így a tizszereplős színmű kamaradarabbá ment össze a színpadi műhelyben. (Ilyen alakzatban még nem került közönség elé Kornis *Körmagyarja*, viszont játszották már ekképpen - kettecskén - az eredeti alapművet, Schnitzler *Körtáncát*.) A fiatal rendező meghúzta és itt-ott modernizálta a szöveget, ami teljesen rendjén való, végtére is hol van-nak már azok a mozgalmi dumák és tévéreklám

szlogenek, amelyek annak idején, a rendszer-váltás előestéjén az up to date élményével ajándékozták és botránkoztatták meg a közönséget? Ditzendy tehát felrészítette és felújította a darabot, miközben sokkal komorabbra és brutálisabbra rendezte, mint az 1989-es ősbemutatót létrehozó Horvai István. Míg a Vígszínház előadásában a szexuálszociológiai témát körül lengte némi frivol mulatság és pikánsjátékosság, addig itt szinte valamennyi jelenetben a durvaság, az erőszak, a testi-lelki megaláztatás dominál.

Most, hogy néhány szót már ejtettünk a ren-

dezésről, ne térjünk át a kismértékben szerencsés díszletre és a nagymértékben előnytelen jelmezekre, hanem kössünk ki a produkció vitathatatlan erényénél: Pásztor Edina játékánál.

Öt nőt formái meg a színésznő, felfelé lépkedve a társadalmi ranglétrán. Az Utcalánytól a Takarítónőn át az Elvtársnéig halad - alighanem ez a hierarchia csúcsa -, majd az Édes kislányon és a Színésznőn át visszajut az Utcalányig. Pásztor Edina egészen különböző hősképet ábrázol, s valahol mégis mindvégig ugyanazt a nőt. Azt a kiszolgáltatott, sebezhető, reménykedő, keresgélő lányt vagy asszonyt - ez majdnem egyre megy -, aki minden kalandba azzal a titkos ambícióval bocsátkozik, hogy talán most! Talán olyasvalakire akad, akivel valóban együttlétté lesz az együttlétté. De folyton csalódnia kell, s hamar belekeseredik a tudatba, hogy neki semmi se sikerül. A színésznő az ab ovo esélytelenséget viszi végig gyomorszorítóan, letaglózóan, nyomasztóan hatásosan. Az előadás - rendezői szándék szerint vagy adekvát képességű és teljesítményű férfi színész hiányában - a nőről szól; a vesztes típusú nőről.

A darab az Utcalány-Katona duó nullpontjáról indul. Ez a legnyíltabb, legpörébb szcena. A további párjelenetek mind gazdagabban motiváltak, rétegzettebbek és köntőrfalazóbbak lesznek. Kezdeként magassarkú cipőben flangál fel s alá a színésznő, fürkésző tekintete kuncsaftot keres. Réveteg és unt munkanékültségében szedi fel az orra előtt üldögélő honvédet. Párbeszédük durva, bizalmatlan és triviális. A színésznő a figurát mindenekelőtt hangja, beszédmodora lehengerlő közönségességgel teremti meg. A jelenetben bujkáló agresszivitást nyílt színivé teszi a többrendbelileg előkerülő borotva. Ebből az intim együttléttől ordítóan hiányzik az intimitás.

A második jelenet Takarítónőjéről az első impresszió az, hogy valóban látszik rajta az albertlet. Ez a kis nőcske félúton jár a vidékiség és a fővárosiság, a féltékenység és a magabiztosság, az illúziók és a kiábrándultság között. Mindez szépen kifejeződik a színésznő gesztusaiban, mimikájában, változékony viselkedésében. Soros hősnőnk nem túl igényes - szinte bármilyen férfival beéri -, de azért vizsgálta a udvariasságból a jelöltet: felveszi-e az elszórt cigarettákat, ad-e tüzet. Még a bakfisok szemérmességével húzza össze magán a kardigánt, de már gyakorolja a nagyvárosi nő pózait. Löttyögő társkeresésének egyik mozgatórugója az a heves indulat és intenzív sárga irigység, melyet az úgynevezett főberletes egyetemista lányok iránt érez. A Katonának valószínűleg az az egyetlen erénye, hogy főlányban lehet lenni vele szemben. S mégis a Takarítónő az, akit a remélhetően kétoldali or



Pásztor Edina és Krizsik Alfonz (Simarafotó)

gazmus után megbántanak, megsértenek. (Itt jegyzem meg, hogy Kornis művének voltaképp a „post coitum omne animal triste” néven ismert jelenség az alapeleme, forrása és drámai magva.) A Takarítónő könnyek közt, de elszántan vissza-vonul a diszkóba; hátha még e napon és ehelyütt megtalálja az Igazit. S mert nem, hát mehet a

munkahelyére port törölni, sírva-röhögve énekelgetvén az Emmanuelle-t, miközben fiatal főnöke már feni rá a fogát. (Vagy mást.)

A negyedik képbe mintha a hatvanas évek valamelyik olasz filmjéből érkezne a színésznő: párducmintás bundában, elkendőzött fejjel, sötét napszemüvegben. Az erősen megkurtított jelenetben nincs mód mélyre ásni, de a Fialasaszony figurájának lényege a felszínen - a felszínességnél - is megragadható. Ideges, nyugta-

lan, migrénes fajta elvtársnéhoz van szerencsénk, aki unaloműzésül keresi a magánéleti bizonyalmakat a közéletben. Otthon viszont némán tűr, s elfojtott ingerültséggel lesi férje lépteit: csak nehogy hozzá közelítsenek!

A következő jelenetre a színésznő jelentős átalakuláson megy át. Eddig valamennyi nőt felruházta rossz tapasztalatokkal, kiéltéssel, elnyűttéssel. S annyi szomorú szemű teremtés után most ártatlan, naiv, bárgyún mosolygó kislány képében áll elénk, hogy kiszáradva leteperje őt a Férj. (A Fialatasszonyé.) Maga az aktus - mely minden alkalommal félhomályosan, lassítva és Ravel Bolerójának kíséretére adatik elő - ezúttal egyértelműen bűncselekménynek hat. Nemhiába borul el az Édes kislány arca a következő szcénában, amikor az Irónál megpillantja ugyanazt az asztalkát, melyen az imént megerőszkolták.

Újabb fordulat: az Édes kislányt a rutinos, sokat látott Színésznő váltja fel a színen. (Aligha-

nem egészen Pásztor Edina az illető.) Az este legszebb képe, amikor - szemben ülve velünk - láthatatlan tükör előtt sminkel. A Színésznő második jelenésébe ugyancsak belefér egy nagyszerű pillanat: ahogy hirtelen megriad, zavarbajon saját rámenősségétől, s ennek hatására átmenetileg lemond a Milliomos elcsábításáról.

Az utolsó esetben az Utcalány szinte ki sem bújjik az ágynemű alól. Csak a legvégén, amikor partnere, Krizsik Alfonz ráköszön: Jó reggelt! S ekkor bizonytalanná válik, megtörtént-e mindez, vagy csak álmódta a női főszereplő. Akárhogy is, a tudás reális. Szörnyű, hogy Pásztor Edina mennyi mindent tud a női szerencsétlenségekről. Ennél csak az szörnyűbb, hogy mi, női nézők is mennyi mindent tudunk ugyanerről.

Kornis Mihály: Körmagyar (Pécsi Nemzeti Színház) Arthur Schnitzler Körtánca nyomán. Rendezte: Ditzendy Attila.

Szereplők: Pásztor Edina, Krizsik Alfonz.

voltát szétroncsoló *gnosztikus* jellegű iróniával; a példázatszerű és voluntarisztikus francia felvilágosodás az anekdotázva kacsintgató közép-kelet-európai mizériával. E találkozások lehetőségeit észelve óhatatlanul eszünkbe jut, hogy a felvilágosodás mind a mai napig nem fejeződött be, nem ment végbe (abban az értelemben biztosan nem, ahogyan Diderot vagy Kant elgondolta), csupán így vagy úgy, így is meg úgy is félresiklott - vala-hogy úgy, mint Jakab karrierje. Elveszítette szüzességét, beállt katonának, és nincs tovább - a történet előről kezdődik, újra meg újra.

Mármost akár megvalósulnak az imént mondott találkozások, akár nem (az első részben inkább, az előadás második felében kevésbé), a színpad fölött lebegő demiurgoszok a rendezővel, Ivo Krobottal karöltve föltehetnek a színészeknek és a nézőknek Jakab kérdését: „Tehetünk mi arról, amit csinálunk?”

Amiről tehetnek, és amit csinálnak: laza szöveg és a szövegnél jóval feszesebb előadás. Nem olvastam a darabot (azaz csak a kitaláló demiurgosz művét ismerem, az átíró demiurgoszt nem), így nem tudom, hogy a jelenetek szimultaneitása, amely az előadás első felét annyira pergővé teszi, s amelynek elapadása miatta második rész egyelőre széthullik, vajon az író (Kundera) vagy a rendező leleményének tekinthető-e. Azt azonban tudom, hogy a dramaturgiai történet tüntető hiánya (amelyet még kiáltóbbá tesznek a szövegbe tűzdelt poénok - gyakran olcsó poénok - és filozófiai maximák) nagyban megnöveli a színészek lehetőségeit. Valamint felelősségüket és terheiket is. Rengeteg improvizációs lehetőségük van; sőt szinte csakis improvizációs lehetőségeik vannak. A szövegnek (és emiatt az egész előadásnak) nincs egységes íve; így hát a szituációkat lehet és kell kiélelni külön-külön. Nincs mód a figurák elmélyítésére; ezért annál is inkább ki kell őket színeznünk. Ez a színészek többségének, mindenekelőtt a két főszereplőnek, Blaskó Péternek és Benedek Miklósnak igazán nem okoz gondot. Talán csak ott, ahol a verbalitás végképp egysíkúvá válik, vagy ahol - bármily halványan - fölmerül annak lehetősége (éppen a színészi munka érdekessége és intenzitása miatt!), hogy a figurákat mint drámai hősöket esetleg mégis-csak komolyan kellene venni.

Mindent összevéve, Kundera Diderot-parafraízisa leginkább amolyan ironikus-szenti-mentális népszínműnek tekinthető. Ennek, jelen bíráló szemponjtából, két fontos következménye van. Az egyik az, hogy a Katona József Színház produkciója visszanyúl a műfaj *modern* (két évszázad porával lepette mo-

MÁRTON LÁSZLÓ

„PUSZTULJON MINDEN ÁTÍRÓ!”

MILAN KUNDERA: JAKAB MEG A GAZDÁJA

Ezt kiabálják a színpadon, valamikor a második felvonás elején. Pusstuljon minden átíró, mert mindazt, ami a világon történt, legalább százszor átírták. És persze - hadd tegyem hozzá - legalább ezerszer kitalálták. A szóban forgó (amúgy, sajnos, nem forgó) színpad fölött a felvilágosodás nagy demiurgoszának, Diderot-nak fantomképe lebeg; ő találta ki Jakabot és gazdáját; és e körülményt Jakab és gazdája nem győzik fölpanaszolni - ám úgy panaszkodnak, mintha dicsekednének vele: hogy ily nagyszerű elme találta ki őket, az ő nézőpontjukból önkényesen és pocskékul. De hát az ő nézőpontjukat és annak hiperkritikai attitűdjét is az említett demiurgosz találta ki, így hát itt minden előre van kalkulálva; panaszra nincs az égvilágon semmi ok; a legkevésbé az, hogy van. Megadással várhatjuk tehát, hogy ismét megszólaljon az elnyűtt aufklérista verki, a pszeudoleibnitziánus Legjobb Bika Konceptió ezerszer elgajdolt bírálata.

Csakhogy ezúttal valami más szól meg. Ami megszólal, éppenséggel az is közhelyszerű; de nem úgy és nem annyira, mint a tan-könyvekből ismert frázisok. A meglehetősen átlátszó trükk ugyanis az, hogy a színpad fölött nem egy demiurgosz lebeg, hanem legalább kettő: egyikük a figurák történetét, másikuk a figurák nézőpontját találta ki. Szemeim előtt valóságos kozmológiai hierarchia kezd kirajzolódni: Jakabot, gazdáját és mellesleg a világtörténelmet kitalálta Diderot; Diderot-t kitalálta Kundera; s föltehetőleg Kunderát is kitalálta egy még magasabb rendű hatalom, akit nek mibenlétéről semmit sem tudhatunk.

Azon a színpadon, amely fölött ilyesfajta konstelláció uralkodik, egészen távoli dolgok találkozhatnak: a sztoikus fatalizmus az újabb történelem buktatóival; az újabb kori történelem a sokak által észlelt körülménnyel, hogy nem történik semmi, csak a beidegződések ismétlődnek; a szöveget szétroncsoló *romantikus* jellegű irónia az ember természeti

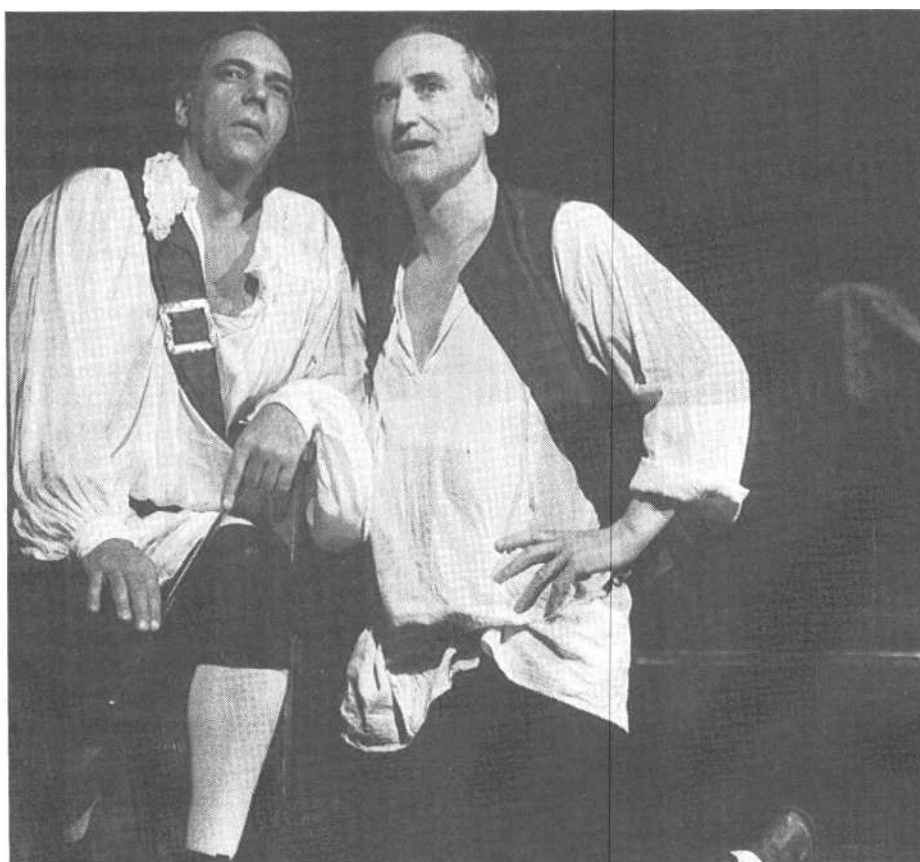
Csákányi Eszter (Fogadósné) és Végvári Tamás (Márki)

dem) hagyományaihoz, s ezáltal a játékmód felfrissülését, ugyanakkor folyamatosságának megőrzését ígéri. Ugyanez elmondható a színház egyéb irányú próbálkozásairól (főleg a Kamra-beli előadásokról) is; ami viszont e népszínmű előadását, felemáságával együtt is, külön érdekessé teszi: a szöveg túlhajtott *belső* iróniája miatt fölöslegessé, sőt jóformán lehetetlenné válik, hogy maga a játékmód legyen ironikus.

A másik fontos következmény, hogy ebben az előadásban nem a szöveg mint irodalmi alkotás, nem is a rendezői koncepció, hanem a színészi jelenlét a meghatározó; s ez a mai magyar színpadon meglehetősen ritkaság. Éppannyira ritka, amennyire kívánatos volna, hogy gyakoribb legyen. Ma, amikor a magyar színészek önállósága (amibe beleértendő a koncentráció, a külső és a belső fegyelem, valamint a játék intelligenciája) általában némi kívánnivalót hagy maga után, példaértékűek lehetnek az olyan színészközpontú előadások, amelyek sem blödlibe nem csapnak át, sem a közösségi élmény felstilizált imperatívusza nem terheli meg őket.

Esetünkben a teljesítmény - a színházi pillanatok sűrűsége és hőfoka - lényegében attól függ, hányféle scenikai szint hámozható ki a szövegből, és ezek egy-egy jeleneten belül miként feszíthetők egymásnak; valamint attól is függ, hogy a színészek mit tudnak kezdeni a felkínált önállósággal. Az idevágó rövid enumeráció már csak ezért is elkerülhetetlen.

Blaskó Péter és Benedek Miklós valósággal lubickolnak a jelenetekben. Blaskó a bárgyúság és a talpraesettség olyasfajta kevercsét dolgozta ki a figurában, amely akár jóval nagyobb fajsúlyú szerepet is megbírna. Gesztusaiba beleviszi az öregedő férfi irigységét, ugyanakkor tapasztalati túltelítettségét. Ezáltal válik feledhetlenné például az az epizód, amelyben jelen idejűvé teszi az ifjú Cenk menyasszonyának évtizedekkel korábban lezajlott elcsábítását, majd az ifjú Cenk sablonosan bohózati átverését; miközben tobzódik a komikum lestrapált elemeiben, az idősíkokat oly magabiztosan váltogatja, mint a modern latin-amerikai próza. (Az ifjú Cenket alakító Gazdag Tibornak legtöbb színészi energiáját az köti le, hogy elviselje és ellensúlyozza Blaskó jelenlétét.)



Benedek Miklós (Úr) és Blaskó Péter (Jakab)



Benedek Miklós, Csákányi Eszter (Fogadósné) és Blaskó Péter (Koncz Zsuzsa felvételei)

Benedek Miklós karikatúrába hajló, nárcisztikus figurát hoz, sűrű allamóde-reminiscenciákkal: tollas kalap, spádé, lovaglócsizma ló nélkül stb. („Egy hülye színházi előadás miatt gyalog mászkáljunk?” - szól belőle a hely szellemének mizerábilis manicheizmusa.) Blaskóval ellentétben, ki személyiségén belül formálja meg a figurát, Benedek a saját vonásait, e közismert és közkedvelt jellegzetességeket építi rá a szöveg által odahajított skiccre. Minden gesztusa tú- vagy törzsűrés módjára pontos; egyszersmind punktuális. Benedek azon színészek közé tartozik, akik személyiségük tüneményváltával gazdálkodnak; színészi kvalitásait többek között az is jelzi, hogy e tünemény a maga határai között kimeríthetetlennek bizonyul, s egy-egy alakítás nemhogy elvenne belőle, hanem legöbbször egyértelműen gazdagítja. (Ennek általam ismert legjellemzőbb példája Bereményi Géza új filmjében látható, ahol Benedek egy olyan színészt alakít, aki zavarba ejtően emlékezett rá, Benedek Miklósrá; ő pedig oly gondossággal - és látszólagos könnyedséggel - cifrázza fel nárcizmusának jégvirágjaival, mintha legalábbis Jakab gazdáját alakítaná.)

Itt kell szót ejtenem még egy találkozásról, amely Kundera életművéhez kötődik, s amely az előadásnak elvileg igen fontos, gyakorlatilag azonban felemásan keresztülvitt mozzanata. A promiszkuitás és az emancipatórikus pátosz találkozására gondolok. Nem hinném, hogy itt kellene belebocsátkoznom a hatvanas-hetve-

nes évek baloldali melankóliájának és értelmiségi pótcselekvéseinek (illetve ezek irodalom- és eszmetörténeti következményeinek) elemzésébe; elég most annyit mondanom, hogy e jelenségeket, különösen, ha szexualitással vannak telítve, az idő távlata szépíti meg és teszi zamatosá. A régi tragédiaköltő szerint józanná nem tesz, csak a vénség; ezt mai észjárásra talán úgy lehetne lefordítani, hogy az intellektuális promiszkuitásnak hatvan esztendő fölött van igazi tetje.

Színpadilag ez azt jelenti, hogy az előadásban a bumfordiságnak és a szexualitásnak egymást kellene váltogatnia. Utóbbi azonban nem működik; és a szituációk általános erotikája nem mindig (sőt nem is túl gyakran) pótolja. Erről pedig nem a két főszereplő tehet, s nemis az a két színésznő - Csákányi Eszter és Csomós Mari -, akik, bár a megírás lazasága miatt nem tudják átugorni saját árnyékukat, a szituációk közötti mindenkori hézagot, mégis a fontosabb epizódokban Jakab és gazdája női megfelelőiként jelennek meg. Inkább a két fiatal színésznő, Söptei Andrea és Bertalan Ágnes az, akik nem annyira mutatják, mint inkább megtestesítik játéuk halványságával a baloldali melankólia esendő voltát. A csábítás, csábulás, bepalizás, kacérság stb. marionettjátékáról sajnos semmivel sem tudtam többet az előadás végén, mint két és fél órával azelőtt, az ötös buszon. Ellentétben Csákányi Eszterrel, aki a Fogadósné márkiztörténetében remekelt, és aki a sült kacsát egy filmszerű snittel ellentétben Csomós Marival, aki gondosan, lelkiismerete-sen hozza (hétp próbás vén kurva helyett) a Tisztviselőtelepről szalajtott skizofrén anyókat,

az Agátha- és Jusztina-jelenetekben sajnos jelzések jelzéseinek jelzéseit látjuk. De ki tudja - hátha majd egyszer ismét összességül a fiatalság és a játék élénksége; majd egy másik előadásban.

Elismeréssel kell szólnom a szorongásos gátalástalanság oximoronját (vagyis a Márkit) alakító Végvári Tamásról; az önmagát fölényesen és nagyvonalúan hülyének tettető Öreg Cenkről (Vajda László), valamint Lengyel Ferencről, aki Saint-Quen lovagként kellően pófátlan, és a poénokat ügyesen feladogatja Benedeknek.

Végül még néhány kritikai megjegyzés: kínosan nincs meg a díszlet. Tudom, illetve sejtem, hogy emögött valamiféle koncepció húzódtott: a díszletnek nyilván azt kellett volna ábrázolnia, hogy nincs. Ábrázolás azonban (ezúttal) nincs, így tehát a díszlet sem ábrázolja önmaga hiányát, hanem egyszerűen csak hiányzik. Amennyiben mégsem hiányzik, úgy nagyon nem hiányzik, mert a színpadra hajigált szedett-vedett tárgyak időnként kifejezetten zavarják a színészeket. Jelmezek vannak, de különösebb koncepciót nem sikerült észlelnem bennük (kivételesen Benedek Miklós megjelenése, de lehet, hogy ezúttal is a személyiség hasonította magához a jelmezt). A világitásról nem lehet azt állítani, hogy nincs; de hogy a közvilágítási funkcion túl mit akartak elérni vele az alkotók, az nagyjából homályban maradt. Az előadás elején észlelhető elidegenítő effektusok (díszletmunkások berohanása stb.) teljesen értelmetlenek és semmit nem adnak hozzá a játék egészéhez.

Nyitott kérdés marad, hogy valóban pusztuljon-e minden átíró? Az előadásból ugyanis leginkább az derül ki, hogy az átíró, amennyiben él, akkor élni hagy. Ennél is nyitottabb kérdés, hogy abban az esetben, ha Kunderának egyszer meg-adatik, hogy Diderot színe elé járuljon (mondjuk, a Legfelsőbb Szophia egyik, az időrendet szét-roncsoló emanációja közben), akkor vajon nem az előadásban látható Költő (Rossz Költő) sorsára fog-e jutni; illetve nem fogja-e (s nem próbálta-e máris) arra a sorsra juttatni Diderot-t, amire a Rossz Költő annak idején. Ez persze nagyon is nyitott kérdés; és aki e kérdés alapján azt gondolja, hogy én Kunderát Rossz Költőnek tartom, azt én átírónak fogom tartani.

Milan Kundera: Jakab meg a gazdája (Katona József Színház)

Fordította: Zádor András. Díszlet: Tomas Rusin, Ivo Krobot. Jelmez: Alice Lasková. Zene: Jiri Bulis. Koreográfia: Zoja Mikotová. Dramaturg: Fodor Géza. A rendező munkatársa: Thuróczy Katalin. Rendezte: Ivo Krobot m. v.

Szereplők: Blaskó Péter, Benedek Miklós, Csákányi Eszter, Gazdag Tibor, Vajda László, Bertalan Ágnes, Lengyel Ferenc, Söptei Andrea, Csomós Mari, Garay József, Végvári Tamás, Rajkai Zoltán f. h., Takátsy Péter f. h., Szabó Gyöző m. v.

KOMPOLTHY ZSIGMOND

HANGOK A SÚGÓLYUKBÓL

TIZENHARMADIK ESTE

Flegmaticus új lakásba költözött. Meghívta hát barátait egy kis esztétikai-filozófiai csevegésre, miután megtekintették Milan Kundera Jakob meg a gazdája - Hódolat Diderot-nak című előadását a Katona József Színházban. Május tizenhatodika van, rekkenő vasárnap esti meleg. A busz sokáig várát magára. Aztán megérkezik, tömötten, a kiizzadt dezodoroktól bűdösen. Flegmaticus nagyvonalú akar lenni: leint egy nem kevésbé dezodorozagú taxit. Kisebb diskurzus kezdődik, a sofőr ugyanis nem képes megkülönböztetni a Lánchidat az Erzsébet hídtól. A hangulat alászáll, miközben a számla nő. Végül persze megérkeznek. Mint lényegtelen, nem ismertetjük részletesebben, miért nem képes a vezető ezresből visszaadni. Flegmaticus lihegve vált egy közeli étteremben, eközben a taxióra kajánul ketyeg.

A lépcsőházban Flegmaticus szabadkoczik: a hétvégén nincs, aki megcsinálná a liftet. Felzihálnak az ötödik emeletre. A konyhában hatalmas víztócsa fogadja őket, a nyitott ajtajú fridsiderből ömlik elő.

FURORICUS Szóval a magafeledékenysége miatt most langymeleg lesz a fröccs.

CRITICUS Megszoktuk már...

FURORICUS De olyan rossz előérzeteim voltak egész nap. Hiába, a tizenháromas mégiscsak szerencsétlen szám!

FLEGMATICUS Hát persze! Ez a „tizenharmadik este"! De azért üljenek le, hozom az üvegeket.

CRITICUS Úgy tűnik, mindez meg vagyon írva odafönt...

Székek persze nincsenek, le kell ülni a földre, a kicsomagolatlan könyvhal-mok közé

FURORICUS Na, már kezdi! A Minden miindegy Criticus! De azt előre kijelentem, hogy halálosan unatkoztam a színházban. Különösen a második rész volt meglehetősen ülepróbáló feladat. Hol a langymeleg fröccsöm? FLEGMATICUS (kissé sápadtan) Az az Igazság, hogy a másik lakásban felejtettem a dugóhúzót...

FURORICUS Akkor nyomja be a dugót! Csak már történjen valami!

CRITICUS Kicsit hasonlít mindez Diderot regényének felépítéséhez. Valaki végre belekezdene a mondókájába, de valami, egy esemény, egy váratlan fordulat vagy pusztán az irói önkény mindig közbelép. Így a történet csak szakaszosan, nem folyamatszerűen, lineárisan haladhat előre. A regény mozaikossá válik. Ez világszemléletileg annyit is jelent, hogy nincsenek kitüntetett mozzanatok, események, személyek, motívumok a szövegben. Ez a Diderot-féle regény demokratizmusa, éppen az az elv, mely a regény művészete című remek esszé-sorozatát író Kundera számára kedves és alapvető volt.

FURORICUS Aláírom. De mindez még nem elég indok arra, hogy színművet kreáljon Diderot: Jacques, le fataliste című regényéből, mely a magyar fordításban a kissé suta és félrevezető Mindenmindegy Jakob meg a gazdája titulust viseli.

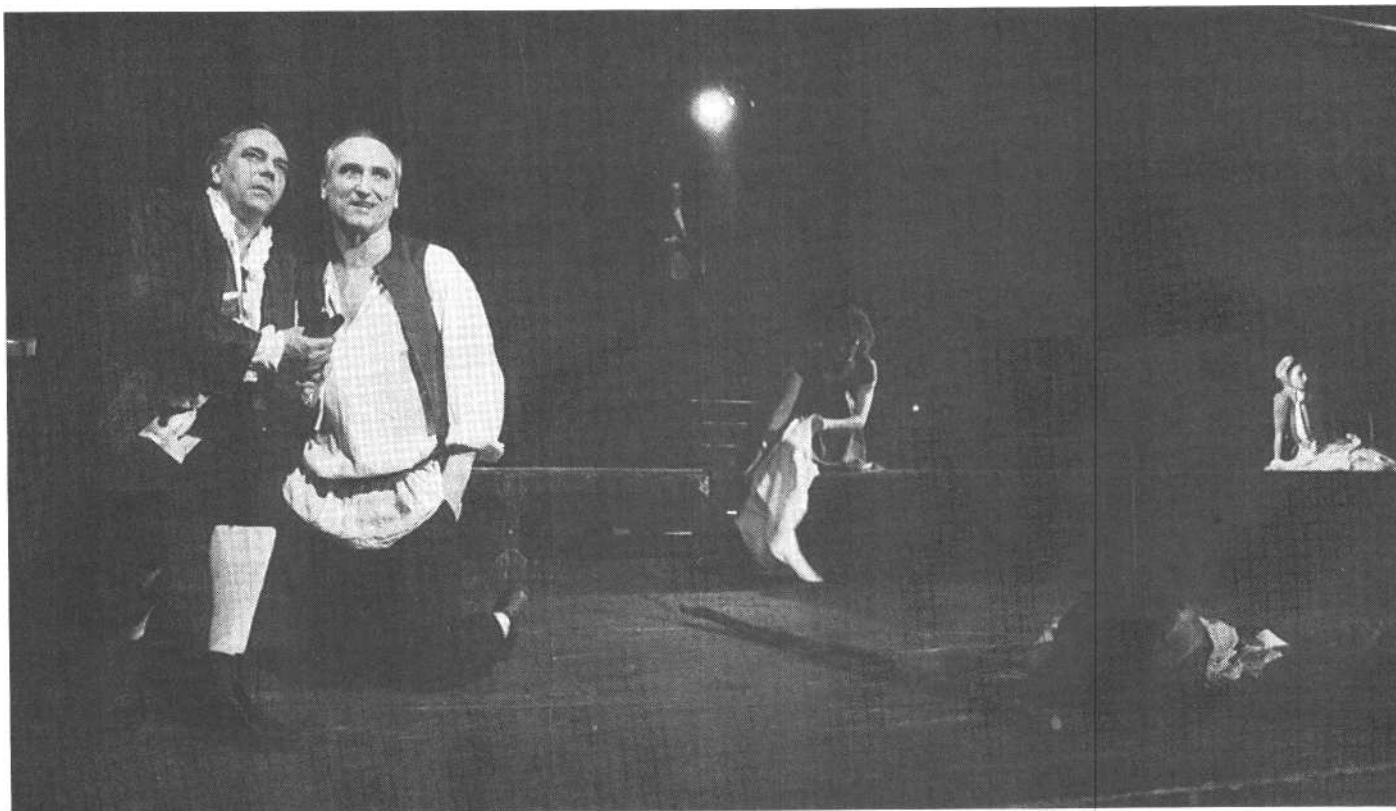
FLEGMATICUS Mielőtt bekapcsolódnék a vitába, be kell jelentenem, hogy a poharak az egyik még kicsomagolatlan bőrönd mélyén hallgatnak.

CRITICUS Akkor majd körbeadogatjuk az üveget! Így nem lehet beszélgetni!

FURORICUS Ha minden meg vagyon írva odafönt, akkor az is...

FLEGMATICUS (közbevág) Elég! Vissza a maga megfogalmazatlan kérdéséhez! Ez pedig így szól: mi volt a, hommage-on kívül Kundera mélyebb indítéka, hogy színpadra vigye Diderot regényét? Vagyis: mi volt az átgondolt művészi motiváció?

Benedek Miklós (Úr) és Blaskó Péter (Jakab)





Söptei Andrea (Agáta) és Csomós Mari (Agáta anyja)

CRITICUS Kérdezhetne volna úgyszólván: mi volt a motíváló színházi gondolat? Most nem szeretnék belebonyolódni a regényadaptációk lehetőségelehetetlenségének agyongyötört kérdésébe. A lényeg: minden adaptáció releváns, ha van valami új, eddig figyelembe nem vett gondolat, amely lánggra lobbantja a már egyszer más közegben megszületett anyagot. És nem árt, ha színházi gondolat ez.

FURORICUS „Ki irt át bennünket?” - kérdi Jakab gazdája a darabban. És a hű szolgálja így felel: „Egy hülye.”

FLEGMATICUS No de ez csak nem válasz? - ahogy Heine mondaná. Ez Kundera udvarlása a közönségnek. Mindenkit arra csábít, hogy „lefegyverző” önróniája miatt ellentmondjanak neki. Furoricus mellett vagyok: ha valamiből, akkor ebből a regényből soha nem lesz működőképes színházi szövegválogatás. Éppen a Criticus által kifejtett regénytechnikai sajátosságai miatt.

FURORICUS Idepasszólna az üveget?

FLEGMATICUS Mi?! Az istenit, ne szakítson félbe, mint Jakab a gazdáját!

CRITICUS Vagy a gazdája Jakabot...

FURORICUS Ez nem dráma, ez anekdotagyűjtemény. Egy példázathalmaz.

FLEGMATICUS Vagy egy hangjáték. Ment is a rádióban.

CRITICUS Szerintem nincs igazuk. Mert azt állítom, hogy igenis van valami színházi gondolat az adaptációban, amely éppenséggel a diderot-i formálással rokon.

FURORICUS Tudom, tudom, a brechti elidegenítési technika felhasználása. Annak hangsúlyozása, hogy színházba vagyunk; amit látunk, nem a valóság, csak annak lejátékozása, reprezentálása. Ezért kellett az előadás elején behozni a díszletezőket, a sűgőt. És így tovább. Ám ez engem az úttörő színjátszás szerényebb eredményeire emlékeztetett - mondjuk, 1962-ben a bönnyréta-lapi művelődési otthonban. Ez ma éppen olyan „holt színház”, mint amelynek ellenében egykoron megszületett. Unalmas.

CRITICUS Maga unalmas ezzel az örökös hóbörgésével. Hát nem veszi észre, hogy sok tekintetben Kundera igenis diderot-i szellemben járt el?! És most nem az elidegenítő effektusokról beszélek. Ezek valóban nem tartoztak az előadás szerencsés elemei közé...

FLEGMATICUS (közbe vág) ...nem is szólva a darabzáró bárgyú kóruscsokráról...

FURORICUS (közbe vág) ...amelyről egyébként el sem tudom képzelni, hogy Milan Kundera tollából származik...

FLEGMATICUS Benyomok még egy dugót.

CRITICUS Nyomjon. De azért az mégis képtelenség, hogy nem lehet rendszeresen végigmondani egy gondolatsort! A tárgyra! A diderot-i szellem az a darabban, hogy nincsenek benne kitérítetett szerepek, hogy a szereplők egyidejűleg mesélői, megformálói és alakítói is a saját történeteiknek. Hogy a szerepek egy bizonyos fokig és mértékben felcserélhetők. A szereplők egyidejűleg szerzői is a drámának. Ez a Diderot-féle üdvös esetlegesség színházi megvalósulása. Lássunk egy példát!

FURORICUS Én például meginnék egy kávét...

FLEGMATICUS Sajnos holnap hajnalig elzárták a vizet.

Rövid szünet

CRITICUS Akkor folytathatom? Nos, La Pommeraye márkinő történetéről van szó. A regényben a hölgy bosszút áll hűtlen lovagján: egy szajhához adhatja férjül korábbi hódolóját. Mikor a Márki megtudja, hogy a felesége korábban kurválkodott, először eltaszítja magától, ám később a nemes szív is megköveteli a maga jogait: megbocsát az asszonynak. A darabban ott érne véget a történet, hogy a Márki nem fogadja el felesége korábbi szajhálkodó életét. Ám ekkor közbelép Jakab. Kijelenti, ha tisztességes nőből válhatott valaki lotyóvá, úgy ez fordítva is megtörténhet. A szó szoros értelmében a Márki helyébe lép, átveszi annak szerepét, és megbocsát az asszonynak. Úgy vélem, itt Kundera valóban mélyértelműen avatkozott bele a regénybe: az eredeti cselekmény nem sérült meg, sőt azonos maradt, mégis új szellemi szikra lobbantja más lángra az anyagot: Jakab plebejus-demokratikus morálja.

FLEGMATICUS Elismerem, hogy ez a jelenet és Madame La Pommeraye egész története valóban színház volta javából. (Mindenekelőtt persze a nagyszerű Csákányi Eszter jóvoltából.) Ugyanakkor elfeledkezik valamiről. Arról ugyanis, hogy feltegye a kérdést: vajon a Fogadósné, vagyis La Pommeraye márkinő alakítója miért ragaszkodik foggal-körömmel a saját befejezéséhez, miért kap dührohámot, amikor Jakab a maga plebejus módján megbocsátásba vezeti a végkifejletet?

CRITICUS Ez egyszerű. A márkinő bosszút akart állni, és Jakab ezt megíhísította.

FLEGMATICUS Igen, de mosta Fogadósné vagy a márkinő története ez? Amikor a Fogadósné játssza a márkinő szerepét, a maga logikája szerint azonosul is vele, át is veszi hát egyben a márkinő világszemléletét, morálját. De ennek az identifikációnak kell legyen valami mélyebb megokoltsága. Ezt csak akkor értenénk, ha a Fogadósné sorsát Kundera legalább elemi szinten megformálta volna a darabban. Ez azonban nem történt meg. Így a Fogadósné pusztán funkció, nem ember a drámában. Szerepe van csupán, annyi, hogy a szerelmi morál egy újabb példázatával álljon elő Jakab és a Gazda számára. Jakab morálját, mivel megformált alak, értem. A Fogadósné világszemléletét nem.

FURORICUS És vajon miért ismételteti a Fogadósné is állandóan Jakab híres szentenciáját, a fatalizmus alapbölcsességét, hogy ti. minden, jó vagy rossz, ami történik, már meg van írva odafönt? Ez a filozófia egyedül Jakab meggyőződése a regényben. Most szétoszlik az embe-

rek között és így tökéletesen hiteltelenné válik, nem megszenvedett, megélt igazság többé, de pusztán egy jól hangzó szlogen. Ennek a tendenciának legdurvább megjelenése az első rész zárómondata: „Mert meg vagyon írva odafönt, hogy most szünet következik.”

CRITICUS A darab nem is a fatalizmusról szól.

FLEGMATICUS Akkor minek van benne?

CRITICUS A darab a szerelmi morálról szól. Ha már itt tartunk, hadd érveljek a Fogadósné-márkinő azonosulás mellett. Itt ugyanis arról van szó, hogy az emberek felcserélhetők. Pontosabban, hogy mély összekapcsolódások, egybecsengések vannak az egyes életsorsok között. Maga, Flegmaticus, az emberábrázolást kéri számon. De vajon nem elég annyi, hogy a Fogadósné mély rokonságot érez a márkinő és a saját sorsa között? Átveszi a másik nő morálját. Ez nem elég emberábrázolásnak? Ennél több csak lapos naturalizmus lenne. És amint maga mindig hangsúlyozza: eljöttek a naturalizmus végnapjai.

És hogy miért van benne a fatalizmus? Kundera drámája éppenséggel fatalizmussal szembe. Mégis van szabad akarat. Az ember igenis felelős a saját történeteiért. Ami itt annyit jelent, hogy képes megváltoztatni azokat, képes más véget adni az eseményeknek. Az ember nem zárt, mindörökké magába csukódott lény. Nyitott és szabad. Többek közt ez is Diderot szellemében fogant gondolat.

FURORICUS Igen, ez amolyan plebejus érzélgősség. Ha akarja, amolyan 68-as melankólia. A barikádok nosztalgiája. Nyúlós szentimentalizmus ez. Engem Kundera regényeiben is rettentően zavart, hogy milyen életveszélyes közelségbe került a giccshez. Úgy tűnik most számomra, hogy a 68-as mélabú ennek a szellemi alapja. Hermann Broch azt írja, mint bizonyára maguk is tudják, hogy a giccs nem létezhetne a giccsemlék nélkül. Kundera feltalálta a giccserőtelmesítést. Egész művészetét ennek a baloldali giccserőtelmesítésnek az érzületére épül. És így van ez a darabban is. Ugye nem véletlen, hogy Jakab és az Úr mélyen elérzékenyülnek, amikor a szolga nélkülözhetetlenségéről esik szó? Amikor Jakab megfogalmazza, hogy az Úr a hatalom, de ő, Jakab a lényeg? Milyen megható, szívet melengető gondolat! Csakhogy hazugság. Diderot regénye valóban szabad. Kundera mindössze giccserőtelmesítő közönségének szolgája. Ez az Úr-Szolga viszony valóban megérne egy darabot vagy regényt.

CRITICUS Mit acsarkodik?! A Maga radikalizmusa pusztán kétségbeesés! Maga még Papagenót is kilökné a Varázsfuvolából!

FURORICUS Téved! Papageno ott utópia. Jakab *itt* nosztalgia.

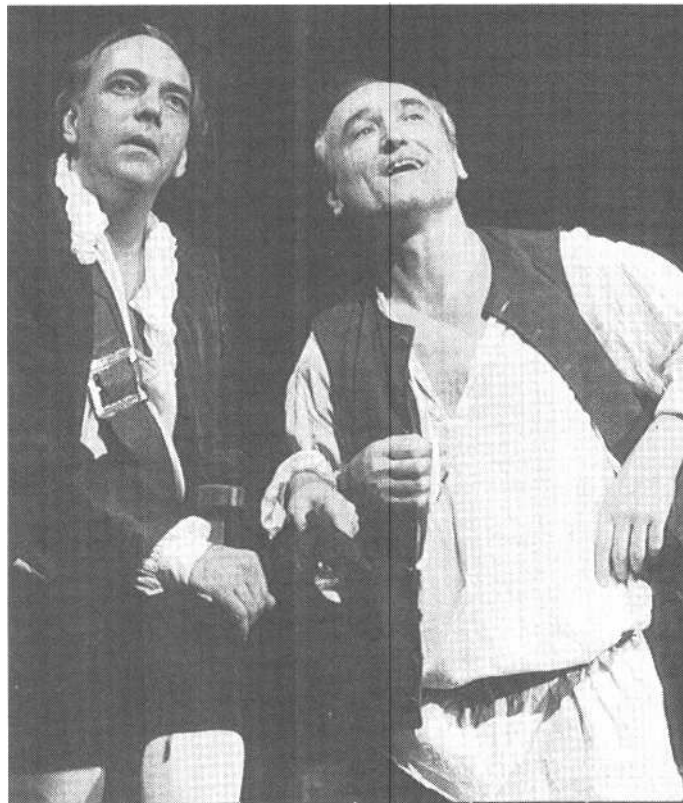
FLEGMATICUS Álljon meg a menet! Maga, Furoricus, értse meg, hogy az utópia is fakadhat kétségbeesésből! De jó, hogy az utópia fogalmát bedobták a beszélgetésbe. Richard Rorty a Holmiban megjelent tanulmányában demokratikus utópiának nevezi Kundera törekvését. Sajnos, nem tudom pontosan idézni...

FURORICUS Tudjuk, tudjuk, el van csomagolva... Olvastam én is. De Rorty téved: „demokratikus utópia” ez valami szentimentális lázálom. Kundera hazudik, és a darabja is csupa hazugság. Ehhez ragaszkodom!

CRITICUS Akkor most gondoljon Jakabnak és az Úrnak a gyermekeire!

FURORICUS Gondolok! De vajon nem lapos és ízléstelen megjegyzés az, miszerint minden emberi történés legrosszabbik vége egy gyerek megszületése? Ezt a maga Jakabja mondja!

CRITICUS Hát nem látja, hogy ez pusztán egy szomorú-önironikus végkövetkeztetés? Hát mindent komolyan vesz, ami elhangzik a színpadon? A két férfi sorsa közti mély párhuzamosság, hogy mindketten barátjuk szeretőjével háltak, és mindkét éjszaka eredménye egy-egy gyerek.



Benedek Miklós és Blaskó Péter (Koncz Zsuzsa felvételei)

FLEGMATICUS Ez persze nincs benne a regényben. Ott csak az Úrnak születik gyermeke.

CRITICUS Éppen ez Kundera nagyszerű leleménye. Hiszen a Jakabnak tulajdonított gyerek valójában a barátjé, az Úrnak ítélt gyerek valójában a vetélytársáé. Ez a végtelenül szomorú közös igazsága darabban! A becsapottság közös elvállalása! És ez igenis mélyen demokratikus! Ehhez meg én ragaszkodom!

FURORICUS Akkor maga is giccserőtelmesíti!

Vadul néznek egymásra, kezük ökölbe szorul. Ám ebben a pillanatban ki-alszik a villany. „Áramszünet” - motyogja Flegmaticus maga elé. És most - csak Furoricus számára láthatóan - megjelenik a halott Prudens szelleme

PRUDENS SZELLEME Gyere velem! (Int Furoricusnak)

FURORICUS Nem! Még élni akarok!

PRUDENS SZELLEME Gyere! Nincs kivel beszélgetni! Nagyon unatkozom o d a á t . . .

FURORICUS És a többiek?

PRUDENS SZELLEME Majd rájuk is sor kerül... Gyere!

Most kigyullad a fény. Criticus és Flegmaticus kétségbeesetten kiáltanak fel: szívére szorított tenyérrel Furoricus holtan fekszik a kicsomagolatlan könyvholmokon

CRITICUS Mintha csak sejtettem volna... Ma úgy beszélt, mint aki az életéért harcol.

BALASSA PÉTER

„DOLGOZNI, DOLGOZNI!”?

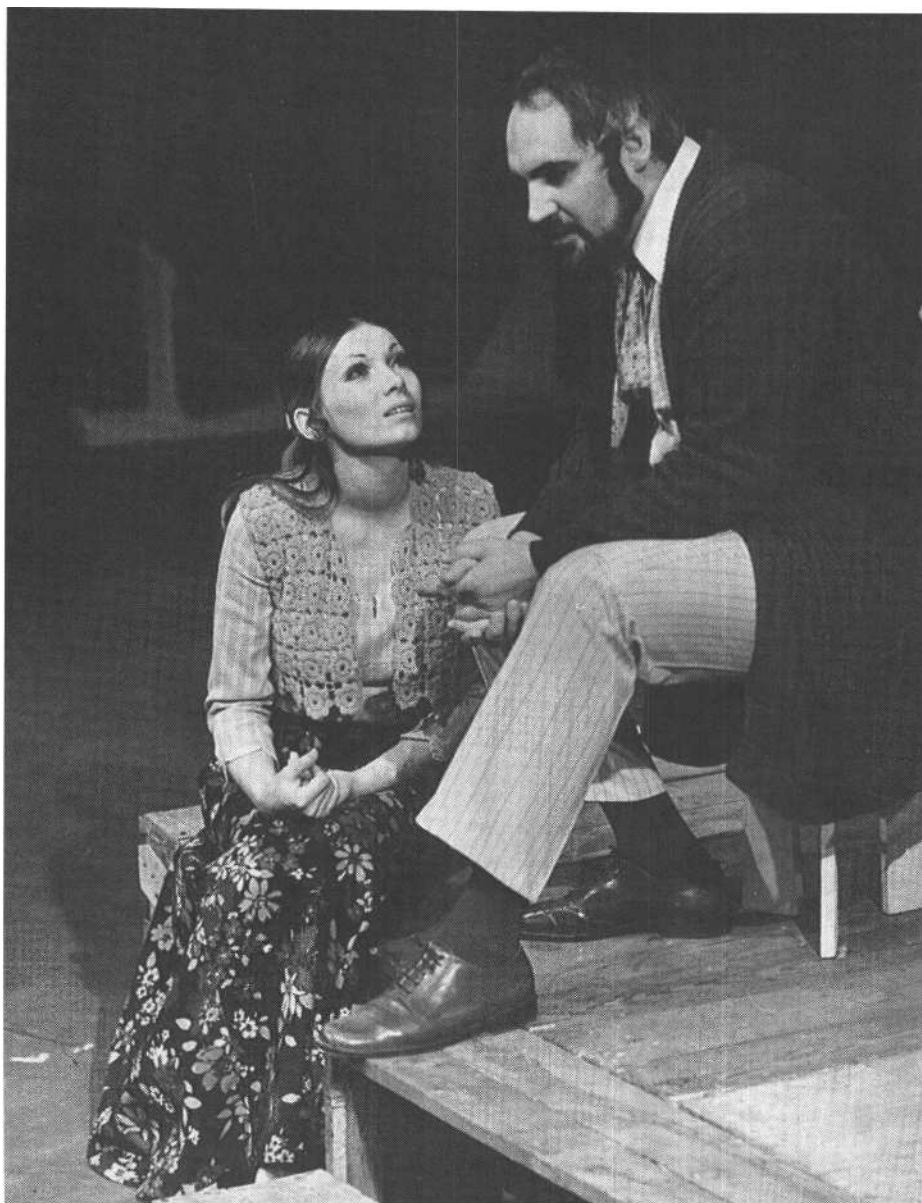
A MUNKA CSEHOV NÉGY DARABJÁBAN

Ez az esszé beszélgetés egy Csehovról szóló tanulmánykötettel, mely felhívta figyelmemet a munka szó jelentésének kérdésességére az író négy darabjában. A címnek választott idézet Vojnyickijtől van, aki a *Ványa* bácsi negyedik felvonásában Szonya szavaira - „No, Ványa bácsi, hát csináljunk valamit” - mondja ezt akkor, amikor Jelena és a professzor végleg elmentek már, s amikor magukra maradva visszaállni látszik eredeti élet- és munkaerjük. Úgy tűnik, olyan többértelmű szóról van szó a *Sirályban*, a *Ványa* bácsiban, a *Három nővérben* és a *Cseresznyés kertben*, amelynek szöveg helyzetét, jelentés változatait, gazdagságát, rejtélyes fontosságát még a szakirodalom olyan jelesei sem emelték ki megnyugta

toán, mint például Eichenbaum, Sztanyiszlavskij vagy az esszéíró Thomas Mann, holott csaknem mindegyikük szembetalálkozott vele. Gondolatmenetemhez az indíttatást a beszélgetőpartnerül választott könyvtől kaptam (Almás Miklós: *Mi lesz velünk, Anton Pavlovics?*), amelynek *Ványa* bácsi-fejezetében az *Elégia* című rész Szonya alakját, az utolsó felvonást részletezően, a darabot pedig összefoglalóan elemzi. A szerző itt Csehovnak egy 1892-es levelét idézi, melyet Szuvorinnak írt: „Mi úgy írjuk le az életet, mint amilyen, de tovább egy tapodtat sem... Még akkor sem, ha korbáccsal kergetnek bennünket. Nekünk nincsenek se közeli, se távoli céljaink, és a lelkünk kong az ürességtől... Vagyok annyira okos, hogy ne hazudjak magam-

nak, és ne leplezzem ürességemet olyan idegen rongyokkal, mint amilyenek a hatvanas évek eszméi és a többiek. Nem fogom magam levetni a lépcsőházból... de nem fogom kecsgetetni magam a jobb jövő reményével sem.” Almásinak a levélrészlethez fűzött kommentárjából a következőt emelem ki: „A távlatszükséglet és a távlat képtelensége közötti alkotói feszültségből... nem a kiúttalanság egyszerű képlete született, hanem egy új emberszemlélet, az *evilági transzcendencia*: valami kimondhatatlan jövővárás, ami a betű szerinti értelemben jövő nélküli drámák világát mégis beragyogja, az a fajta jövőre való nyitottság, aminek nincs egzakt, világon és drámán belüli képviselője, de ami a zárójelenetekben ezentúl mindig megszólal. A tűrés, a »kereszt viselése« olyan ambivalens etikum, amire Szahalin tanítja meg Csehovot.” Majd Szonya híres zárómondatáról: - *Megpihenünk*, - ezt olvassuk: „Mert a zárómondat lírája azzal, hogy végre szabadon áradhat, hogy beszédaktussá változik... distanciát teremt a szenvedéshez, a szenvedésnek sajátos önértéke lesz... Csehov később tökéletesíti a zárójelenetnek ezt a kettős hangulati hatását... már a *Három nővérben* is megjelenik a megnyugvás különös, stilizált állapota... A *Cseresznyés kertben* pedig már az egész negyedik felvonás ennek a hangulati váltásnak jegyében fogalmazódik meg.”

Vegyük sorra a négy darabot, ki, mikor, milyen értelemben beszél a munkáról. A *Sirályban* a munkát többnyire a tehetséggel és az írói képességekkel összefüggésben emlegetik; főként Trigorin, a modern, *profi* módon „termelő” író és Trepljov, a fiatal, eldöntetlen, kissé műkedvelő, romantikus tehetség. Trepljov röviddel öngyilkossága előtt egy rövid monológban ezt mondja: „Nem az új vagy a régi forma a fontos, hanem az, hogy írjon az ember, ne törődjön semmiféle formával csak írjon, mert szabadon árad a lelkéből az írni való”. Illetve később, Nyinának: „Én még mindig a lázálmok és képek káoszában kóválygok, és nem tudom, minek és kinek kell ez az egész. Én nem hiszek, és nem tudom, mi a hivatásom”. Ezzel a munkasóvárgással és káosszal szemben Trigorin az ellenkező értelemben beszél saját munkájáról: rutin, begyakorlottság, fáult hajsza, gályarabság, kényszeresség, iparosság, sorozatgyártás (lásd a második felvonásban Trigorin hosszú előadását Nyinának). Figyelemre méltó, hogy Trigorin számára a vágyott pihenés sem sokban különbözne a termelőmunkától, ugyanis legszívesebben horgászna nap-hosszat, s ez a pihenésnek talán legkényszeresebb, legegységesebb formája: „Ha befejezem a



Bodnár Erika (Nyina) és Huszár László (Trigorin) a szolnoki *Sirályban*

munkát (rabóta), szaladok a színházba vagy horgászni: szeretnék pihenni, mindent elfelejteni - de nem lehet: a fejemben máris ott pörög egy néhez vasgolyó: az új téma máris húz az asztalhoz, és rohannom kell megint írni és írni." Figyelemre méltó továbbá, hogy ugyanebben a jelenetben Nyina, amikor - némileg Trepljovhoz hasonlóan - sóvárogva beszél az írói pályáról, mintegy saját, körvonalazatlan színészi hajlamaira is célozva, akkora tömeget emlegeti, mint leendő munkája „értelmét”: „Ha én ilyen író volnék, mint ön, egész életemet a tömegnek adnám...” A tömeg-társadalom és a tömegtermelés ambivalens jelentésárnyalatokkal Dorn egyik, mellékesebb mondókájában újra feltűnik (negyedik felvonás): „Nagyszerű az utcai tömeg...”, s mindez mintha a munka szó szemantikai vibrálását összekötné a tömegember birtoklás- és fogyasztásmániájával, legkifejtettebb formában Lopahin és Jasa alakjában. Ugyanakkor, jelezve, hogy a probléma még csak alakulófélben van, Nyina- és nem Mása - mondogat a mű vége felé jellegzetes, Szonyát előlegező szavakat *munka* és *tűrés* fatális összefüggéseiről: „Ami pályánkon... nem a hírnév, nem a ragyogás a fő, nem az, amiről én ábrándoztam, hanem az, hogy tudjunk tűrni. Tudd viselni a kereszteted, és higgy!... már nem fáj úgy, ha a hivatásomra gondolkodok...” Összefoglalva tehát: nem arról van szó, hogy Trepljov értelmét látná lehetséges munkájának, vagy hogy egyáltalán keresne ilyen értelmet („Én nem hiszek, és nem tudom, mi a hivatásom.”), hanem arról, hogy nem mer, nem tud dolgozni, csak céltalanul képzelegni képes róla, ami azonban folyamatosan kínnal, szenvedéssel jár. Trigorin viszont - szintén céltalanul - csak dolgozni tud, pihenésében is. Az egyik mechanikusan „termel”, a másik elcsigázottan képzeleg. A gondolkodás és a tényleges, de gépies munka ellentéte már itta munka, a „dolgozni” értelmének modern antinómiáját mutatja. Megoldhatatlannak tűnő, rossz alternatíva ez, melynek ágai mintegy ketté-szakítják a munka fogalmát, az állandó csinálás, csináltság (Machbarkeit) versus széplélek „mint alaktalan pára” (Hegel) zsákutcsás értelme szerint.

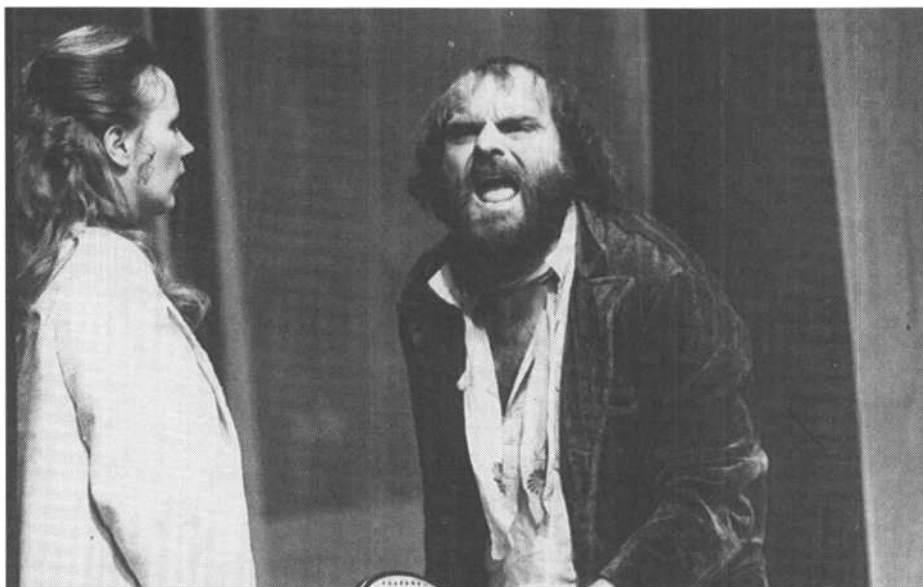
A Ványa bácsi az előző darabnál gazdagabb jelentésváltozatokban használja a munka szót. Itt három szereplő beszél rendszeresen, kiemelten, már-már mániákusan a munkáról: Vojnyickij, Szonya és Asztrov, kettő pedig: Szerebrjakov és Jelena, egyszer-egyszer, de hangsúlyosan. Asztrov a darab elején így panaszodik: „Agyondolgoztam (zarabótaty) magam, dada.” Es a szöveg végén a majd még fontossá váló konklúzió szólal meg először: „Én semmit sem akarok, nekem semmi se kell, nem szeretek senkit...” Mindjárt röviddel utána Vojnyickij így beszél: „Azelőtt nem volt egy szabad percem, én is, Szonya is úgy dolgoztunk, hogy le a kalapot!” Mint



Szirtes Ági (Irina), Bán János (Tuzenbach) és Básti Juli (Mása) a Katona József Színház Három nővérében (Ikládi László felvétele)

tudjuk, Ványáék az öreg professzorokra dolgoztak huszonöt éven át, a darab egyik mozgatója épp ennek az ámtásnak a lelepleződése. Asztrov munkalázának efféle külső magyarázatát nem ismerjük, valami önjáró, sok-sok unalmat is tartalmazó kényszeresség lehet, ami nem automatikusan minőségi, hiszen mindjárt itt elmondja a hozzá hasonlóan iszákos Csebutikin históriáját előlegező orvosi műhibáját: „Most, mikor épp nem kellene, fel-felébred bennem az érzés, mardos a lelkiismeret, mintha szándékosan öltem volna meg...” - majd rögtön gondolkodni kezd, mint oly sok rokona Csehov világában, hogy ez a sok hiábavaló fáradozás megmarad-e valamilyen emlékezetben, legyen az emberközösség vagy Isten. Megint az „egyáltalán” értett munkacél kérdésessége. A munka tehát egyúttal emlékhagyás, egyéni történés lenyomata kellene hogy legyen, ellenkező esetben tökéletesen értelmetlen. A vágyódás és a mechanikusság ismét együtt, egymás testvéri ellentétéként jelenik meg. Jelena Andrejevna egyenesen azt mondja - Makai Imre fordításában - az orvosról, hogy: „küszködik és robotol” (barótyszja, illetve rabótaty), miközben ugyanott egy mondattal üres sznobizmussá érvényteleníti is mindezt: „Nem az erdő a fontos, nem is az orvostudomány... ha-nem a tehetsége...” Asztrov a gyógyítás szinte szahalini egyhangúságán kívül, sokat törődik az erdők megmentésével, az erdőirtás motívuma mint az új, közeledő tömegtársadalom jellegzetes „munkája”, a cseresznyés kivágásának felel meg, és e munka fontosságáról a nagyon is em-

pátiás, munkacentrikus Szonya ad érdekes, mély magyarázatot: „Az erdő enyhíti a zord éghajlatot. Azokban az országokban, ahol enyhébb az éghajlat, kevesebb erőt fecsérelnek a természet elleni harcra, éppen ezért szelídebb és lágyabb ott az ember...” Asztrov pedig indulatosan hozzászól: „Minek az erdőt kiirtani?... kiszáradnak a folyók, örökre eltűnnek a csodálatos tájak... Esztelen barbár az, aki eltűzeli ezt a szépséget, tönkreteszi azt, amit megteremteni nem tudunk. ...de mindeddig nem alkotott semmit, csak pusztított (az ember). Fogyton-fogy az erdő, elapad a folyó, kivész a vad, romlik az ég-hajlat, napról napra szegényebb és csúnyább lesz a föld.” (Hogy mindezt ma égető evidencia, mely Csehovnál korai sejtésként lobban fel újra meg újra, nem kíván magyarázatot.) Miközben azonban Asztrov a szépséget, a természetet ki-emelt értéként emlegeti (Jelena-Szonya ellentéte ennyiben a külső és belső szépség gyötrelmes dialektikája), ennek szerinte igazán a munka, a tevékenység ad igazán elfogadható aurát: a nő lehet szép, de ha tétlen, akkor „az élet nem lehet tiszta”. Sőt azt is mondja, hogy az erdőpusztítás és a lelkek pusztulása ugyanannak a „munkálkodásnak” a két oldala, és a sivatagos, forró Afrika emlegetése a tékép előtt, a mű végén így nem is olyan abszurd, hiszen ez csak-ugyan „szörnyű egy história”. Jelena és Szonya különben elfogadják Asztrov ítéletét, hogy „az emberek nem alkotnak (tvority), hanem pusztítanak (razrusaty)”, ez is egyfajta negatív munka, sőt az asszony ki is élezi: „mindnyájunkban ben-ne lakik a pusztítás ördöge”, hogy aztán elhatározza magát bármiféle munkától, némi antitosztojánus, „anti-Szahalin” gúnnyal: „Csak az irány-regényekben tanítják és gyógyítják a paraszto-



Takács Katalin (Jelena) és Kovács Lajos (Ványa bácsi) a szolnoki Csehov-előadásban (Szoboszlay Gábor felvétele)

kat, hát hogy: se szó, se beszéd, fogjam magam, és menjek gyógyítani meg tanítani őket?" Eze-ken a pontokon nemcsak a Csehov-szereplők legendás következtelensége derül ki, hanem Jele-na esetében az a rejtettebb mozzanat is, hogy hiába panaszkodik visszatérően az analomra mint a munkátlanság velejárójára, parazitizmus tekintetében korántsem áll távol utált-unt férjétől. Holott Vojnyickij - szerelmes lévén - csak a professzort hibáztatja - aki csak az „alkotást” emlegeti fennköltén -, s nem egyszerűen azért, mert huszonöt évig dolgozott rá, hanem azért is, mert mostani látogatásukkal megtörték, megszakították ennek az egyhangú munkának a tempóját, ami tehát valami otthonosságot és egyenletességet is jelentett. „Amióta itt lakik a professzor...” kezdetű szöveg háromszor hangzik el Ványa bácsitól, kétszer Szonyától. A munkamegszakításnak ez a negatív, romboló érteleme nagyon hangsúlyos a darabban, noha Szonyával ellentétben a címszereplő, Asztrovhoz hasonlóan, panaszkodik is az értelmetlen, örökös hajszára. Közismert, hogy a legtöbbet Szonya beszél a munkáról, a leggyakrabban ő ostromozza a tétlenséget, egyben ő szólaltatja meg legmarkánsabban a munka új, váratlan jelentés-árnyalatát. Szonya munkafelfogását három szóval lehet körülírni: akarás - tűrés - (vigasztaló) megpihenés. Mondhatni, *új munka ritmus* ez a *Csehov-darabokban*, melyben kimondatlan, kimondhatatlan válasz rejtőzik. „Tűrés és tűrés fogok, amíg magától véget nem ér az életem... Igen, igen, dolgozni kell... nekiülünk és dolgozunk.” Ezek a szavak mintegy főszólamként, egyre erősebb fokozással, végig ismétlőd-

nek a végén, mintegy kicsengetve a vezérmotívumot. Ez azonban nem a munka felstilizálása, hanem ellenkezőleg: Csehov világosan kiemeli a reprízszerű munka monoton, ismétlődő, mechanikus, nem színházi, hanem prózai unalmát: „Írjad. Te írd az egyik számlát, én majd a másikat.” És a nevezetes „És élni fogunk, Ványa bácsi” kezdetű zárószövegben Szonya, a „dolgozni fogunk másokért” résznel, először a darabban nem a rabótaty, hanem a trugyitszja igét használja. Az első ugyanis az oroszban a konkrét, meghatározott, effektív dolgot fejezi ki, a második viszont el-vontabb, ideális, általános értelmű *fáradozni* (így például nem véletlen, hogy a „munka hőse” kifejezésben később, a szovjet időkben a trud és nem a rabóta szerepelt). A hasonlíthatatlan utol-só pillanatban a legördülő függöny olyan képet mutat Csehov utasítása szerint, amelyben mindenki éppen csinál valamit, egyenletesen, unalmasan, prózai, végtelenül és egyhangúan, de mégis (hogy Almási Miklós idézett elemzésének mégisét használjam), mintha a „megpihenünk” és a látható „örök” tevékenykedés egyszerre jelentene-jelezne *valamit*. „Kerepel az éjjeliőr; Tyelegin halkán játszik; Marja Vasziljevna jegyez valamit a fűzet szélére; Marina köti a harisnyát.”

A *Három* nővérben csaknem minden szereplő beszél a munkáról: Andrej és Kuligin, Olga és Irina, Versinyin és Tuzenbach, Natasa és Csebutikin, Ferapont és Anfisza. Az öreg, részeges orvos, Asztrovhoz hasonlóan, akaratlan, de nem egészen véletlen emberhalált vall meg hosszú, alkoholos jelenetében (harmadik felvonás), amelynek bevezető mondata mintegy az „egészet” kifejezi: „Sohasem csináltam semmit”. Az sem véletlen, hogy ő mondja ki a darab legkomorabb szavait: „Csak úgy látszik, hogy vagyunk”. Versinyin és Tuzenbach olykor szinte párt alkot

abban a tekintetben, hogy mindketten hol a pesszimizmus, hol az optimizmus szirtjei között, hullámzóan és hosszan beszélnek a jövőről, hol arról, hogy a munka és a boldogság kizárják egy-mást, hol arról, hogy „kétszáz év múlva minden ember dolgozik majd”. Alighanem e kétszáz év-nek bűvös kifejezőereje lehetett, mert majdnem mindegyik darabban épp ezzel a százas nagyságrendű, irreális számmal beszélnek hol a munka általi megváltottság sivár (és utóbb prófétikusnak bizonyuló) utópiájáról (Asztrov, Versinyin, Trofimov), hol a tekintélyesség jelzéseként (Andrej: „Városunk kétszáz éve fennáll”), hol arról, hogy fantasztikus mértékű hidegben, két-száz fokban „kétszázán megfagytak” (Ferapont). A nehezen elképzelhető nagy szám és a munka összekapcsolása főként a férfialakok bizonytalan, üres munkautópiájára világít rá, a nők ebben „teltebbek”, nem így beszélnek. Ebben a darabban egyébként Tuzenbach emlegeti a legkomikusabban, kezdetlegesen ismételt tömondatokban a munkát: „Dolgozni akarok”, „Dolgozni kell”, „Dolgozni fogok”, ilyenkor a rabótatyot használja, egyetlen kivétellel, amikor ezt mondja: „Gyönyörűség dolgozni” (trugyitszja), egy emelkedettebb, utópikus szövegkörnyezetben. A nők közül Irina - mint Mása és Szonya utóda, Ánya elődje - szólaltatja meg legtöbbször a munka szolamát, amit végül a nővérek összesimulása, Irina munkahimnusa közben, foglal össze a végén.

A Cseresznyés kertben a munka főként a parvenü, első generációs Lopahin rejtélyes, sokértelmű, helyenként a tömegtársadalmi jövőt jósoló alakjával kapcsolatos, mintegy Ljuba és Gajev édes parazitizmusának ellenpontjaként, részben Trofimov „diák” - Trepljovra emlékeztető - lelkes képzeltetésének antipólusaként. Lopahin végig a rabóta, rabótaty szavakat használja, ami nyilvánvalóan itt összefügg paraszti származásával is; az oroszban ezt a szót a rendi-feudális társadalomban lényegében csak a „dolgozó osztályokkal” összefüggésben volt értelme egyáltalán kimondani. Hogy a Lopahin-féle munkafelfogás nem elsősorban konkrét, hanem egy megjövendőlt tömegtársadalomnak megfelelő üzletiességet, helyfoglalást, uniform bírvágyat és konzumálást jelent, azt éppen Lopahin „alul álló” karikatúrája, megfelelője, Jasa alakja fejezi ki (a *Három* nővérben Natasa az ő rokona). Mindennek szembesítő erejű, igazi formátmámá magasodó radikális ellentéte Firsz, az öreg inas, aki a „hangyamód” munkálkodó, területiárisan gondolkodó Lopahinnal, a jobbágyivadékkal szemben egy archaikus, 1861 előtti „robot” és szolgálat szinte szakralizált és azzal a renddel kifejezetten azonosuló árnya, amit kísérteties vége csak meghökkenítően felerősít.

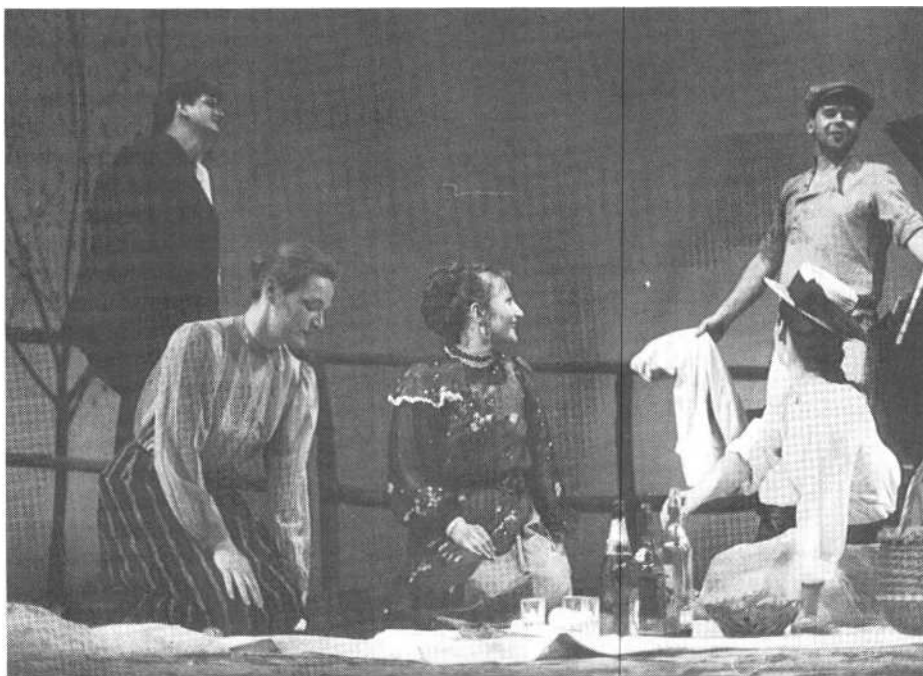
Csehov négy darabjában a munka szó tehát a következő jelentésárnyalatokban jelenik meg.

Hajsza, termelés, tömegesség, kényszeresség, birtoklás- és szerzésvágy, a felemelkedés eszköze, unalom, rend, narkotikum, ismétlés, mechanikusság, földi örökkévalóság („evilági transzcendencia”), nem boldogság, a megpihenéshez vezető út (misztikus értelemben is: mint jutalom), a sivár vagy szivárványos utópia és jövő hívószava, az erdők, a természet pusztulása és a lelkek irtásföldje közötti kapcsolat jelzése, az önpusztítás negatív munkája, gazdálkodás, erdővédelem, orvoslás, gyógyítás, számolás, tanítás, hivatalnokkodás, hegedülés, „alkotás”, gitározás, homályos tudóskodás, végül: fáradozás. Ebből a listából is kitűnik, hogy ez csak a munka „szótára” Csehovnál. Ahhoz, hogy a munka szó rejtett - és Almási Miklós által érintett - értelmét mint kitöréspontot jobban lássuk, a következőket kell megfontolni. Szonya és Anya, a nővérek és Mása szavaiban, világában található meg az a rejtett dimenzió, „amire nem számítottunk”. Egy passzivitás nélküli, mégis elfogadó, hangsúlyozottan ritmikus, egyenletes tevékenykedés művelése vagy kívánsága ez, amely éppen egyhangú, unalmas, nyomatékosan prózai, ábrázolhatatlan voltában kontemplációt és meditációt is tartalmazó, radikális másságot képvisel végig e művekben. Olyan végigvitelt, végnélküliséget, amelynek értelemtartalmára nem lehet rákérdezni, csak a formáját, módját lehet elfogadni, megérteni (ami csöndességet, mondhatni, hallgatagságot von maga után). *E munkafelfogás* jelentését tehát nem a tartalma, hanem a pusztán csinálása adja, maga a folyamat: jelentésadás, amelynek tartalma azonban nem ki-mondható tartomány, s éppen végpontjával fejezhető ki csupán: „megpihenünk”. Erről a néma, állandó tevékenykedésről mindig nők tudnak és beszélnek, nem férfiak. A hagyományos férfiértékekre, a végtelen, offenzív, „fausti” aktivitásra épülő kultúra ugyanis nem tudhatja, hogy maga ez a bizonyos, meg nem mondható jelentésű munka a jelentése, rejtélyes értelme a dolgoknak - ez ebben a kultúrában rejtett, tehát női princípium, illetve női tudás és tapasztalás. Ez a munka annyiban is „női”, amennyiben nem esik messze a hagyományos értelemben vett szolgaságtól, a régi, aggastyánkorú, helyenként apokaliptikus mondatokban beszélő inasok és da-dák világától, Firsztól és Feraponttól stb., az *archaikus* gondoskodóktól. Ők nem kérdeznek rá milderre, mint például Olga szenvedélyes „Mi-ért? Miért?”-jei a Három nővér végén, hanem tudják és teszik, de meg nem mondhatják az „ezért, ezért”-et. Pásztorok, nem vadászok. A nőalakok azonban egyúttal emancipálni, kiragadni is képesek - a végkifejletekben - a szolgaság köréből az átszellemítés, a szakrális munka világa felé ezt az örök tevékenykedést (ez az emancipáció élesen elválk a századvégi, nyugat-európai, skandináv emancipáció-problema-

tikától, mely nem az átszellemítés, hanem az effektív szabadulás irányát választja). Csehovnál csakugyan az „evilági transzcendencia” örökké-valóságáról - az igazi, mély, „szakrális”, mindig is benne rejlő - prózai ismétlésről van szó. „Csak az örökkévalóságban lesz igazán ismét-lés.” (Kierkegaard) Emellett ki szeretném emelni a fáradozás és állandó egyenletes tevékenykedés csehovi kitöréspontjában az entelecheia modern, újkori: goethei átértelmezésének távoli visszfényét is, amennyiben Faust jutalma, lelki üdvössége is végül azon múlt, hogy nem szűnt meg „tevékenykedni”, s Goethe nem hagy kétséget ennek összemberi hangsúlya, követelése felől. (Közismert, hogy ez miként függ össze Hegel objektivációelméletével és ennek karrierjével Marxnál.) Ez a Goethe-Csehov-féle entelecheia (az egyik aktívabb, a másik passzívabb változata ugyanannak) azonban nem valamiféle megváltás, megoldás vagy definitív üzenet, nem „a távlat csálása” (Flaubert), nem az üresség leplezése „idegen rongyokkal” (Csehov levele Szuvorinnak), nem a szolgaság megszépítése, hanem az „egész” átértelmezése, ami egyúttal a színházi életvilág végét is jelenti: kitöréspont, de nem a műtöréspontja. Hogy mi is ez az entelecheia, ez a végtelen tevékenykedés. annak tartalma, igazsága benne magában, a csinálásban létezik; a nyelvi reflexió csak utal rá, csak referál-ja, tehát a színház után van a helye, oly területen, mely nem színházi tér, hanem ábrázolhatatlan, eljátszhatatlan időfolyamat, világpróza, magának e prózának a szüntelen létrehozása, ismét-

lése és így elszenvedése (pathosa). A *tevékeny elszenvedése a létnek - ez a halk paradoxon maga az átértelmezés*, amit alkalmasint Csehov kivételesen finom arányérzéke, „könyörtelen és lírai” (Fodor Géza kifejezése) ítélő-képessége tud egyáltalán jelezni még a színház világán belül, s nem véletlenül az utolsó pillanatokban, habár nem előkészítés és előzmény nélküli. Éppen az ezeknek a daraboknak a bravúrja a munkával kapcsolatban, hogy a „rejtély titka” (Leacock szavai, Karinthy fordítói leleménye szerint) titok marad, a kitöréspont néma, nem válik külön az egésztől, mégis mélységesen átjárja azt. Olyan, Isten és hit nélküli misztika, női bele-merülés a létezés fogságába, ami nem vigasz, nem mítosz, nem vallásos révület, nem metanoia és nem bizonyosság, habár nem is gyötrelmes kétely, hanem mintegy mindezek helyére lépő etikai-kozmikus elfogadás. „Élnünk kell”, ez válasz *nélküli evidencia*, mely nem beszél arról, hogy ő mi. És itt bizonyos tényleg elhatározó jelentőségű volta Szahalin-élmény: *a munkaetikára mint elementáris, névtelen szolidaritásra nem lehet rákérdezni*, ennek nem ideológiájában, hanem ismétlődésében van az értelme, ez maga a jelentéstulajdonítás, amelyben oly nagy hiányt szenvednek e világ férfialakjai. Az „arcod veritékével” bibliai ítéletébe nem beletörődik, hanem elfogadja és „csinálja” - és ez a különbség, amilyen halk és apró, olyan gyökeres. Csehov Szonyáin és Anyáin kívül néhány rokonuk tudja ezt a világirodalomban: Felicité (Flaubert: *Un coeur simple*), Ottilia (*Vonzások és választások*), egy-egy pillanatra a széplélek, a *Wilhelm Meister tanulóévei* hatodik könyvében - mint-egy jelezze e felfogás egyik szellemi for-

Jelenet a nyíregyházi Cseresznyés kertből



rásvidékét: a pietizmust, a devotio modernát, a bethániai mozgalmat (azoknak minden, mély problematikusságával együtt, ami a Goethealakban kíméletlenül ki is van emelve). A kimond-hatóságon innen rejtőző, önkéntelen, néma jelentés és értelem világirodalma ez, amelyhez „a nagy hűvösek” oeuvre-jei tartoznak, részben vagy egészben: helyenként maga Goethe, Flaubert és Csehov, Jacobsen és Musil, Kosztolányi és Ottlik. Az *agnosztikus misztika* nagymesterei között éppen a munka, a munkához való viszony állandó problémája és témája teremti meg legerősebben a közösséget. Ez a munkaetika vala-miképpen megtalálja azt a keskeny sávot, pontosabban törekeny egyensúlyt, mely elkerüli, még ha érinti is a sztoikus és/vagy az abszurd etika modern, illetve régebbi végleteit - így például nem tartozik ide Samuel Beckett, sem Albert Camus Sziszüphosza, de az antik, a reneszánsz és kora újkor sztoa nagy írói és bölcselei (Montaigne) sem. Mert ez a csehovi rokonság olyan keskeny sávon mutatkozik meg, amit belső, de a külsónél semmivel sem kevésbé tevékeny elszívásnak, annál semmivel sem lomhább fáradozásnak lehet nevezni *az evilágiság határszélein, anélkül hogy a mondtak átlépnének* ezeken.

Az, amit Szonyáékkal kapcsolatban tevékeny elszívásnak lehet nevezni, egyszerre kétfelé gyakorol „könyörtelen és lírai” kritikát, sőt legtöbbször ezeken át derül ki, mi is ő. Az egyik a közönséges tétlenség és lustaság világa, amit hangsúlyozottan férfiak és szépasszonyok képviselnek. A másik rejtettebb, és a Csehov-értelmezésekben is ritkábban kerül szóba. Ez a munka modern, voluntarisztikus, „univerzálisan előrehaladó” mítoszkonstrukciójának, a máig legtartósabb európai-amerikai önképnek a bírálata, sőt elutasítása. Mert nemcsak arról van szó, hogy leghosszabban a szószátyár tétlen férfiak beszélnek a munka „megváltó” erejéről, hanem arról is, hogy felrémlelenek az offenzív tömegtársadalom, tömegtermelés, „a munka társadalmi jelei és figurái, akik a goethei szellemi programot éppen hogy félreértve és átfogalmazva faustiádának: hódításnak és uralomnak tekintik a saját munkájukban megtestesülő kíméletlen önérvényesítést, üres haladást: az európai kultúra és civilizáció karrierisztikus, akarnok arculatát (amiről máig oly kevés szó esik, mintegy ezzel jelezve fontosságát). Trigorin és Nataša, Jása és Lopahin világa ez. Az objektivációnak és entelecheiának a munkafetiszmissal való fatális összetévesztését is bevilágítják és leleplezik Szonya és Anya, Irina és a nővérek munkahimnuszai. Különös dekonstrukció zajlik itt - túl értelmesnek, közeli utilitáriusnak tűnő munkakonstrukciók épülnek le, esnek szét egy másfajta, tényleg az entelecheia mély, eredeti értelmére visszatekinthető, *dekonstruktív* pathos csöndes, szívós ere

jétől. A sóvárgó-tétlen-képző és az akarnok-birtokló kritikája, a romantikus és a technokratikus mítosznak a leépítése egyszerre *történik* meg ezeknek a nőalakoknak és mondataiknak felfénylése, egyenletes világotlása (Lichtung) révén, s ez valóban nem az igazság kimondása,

hanem a története. Nem szó, nem fogalom, hanem pillanatnyi el nem rejtettség.

(Szeretnék e helyen köszönetet mondani Irina Oszipovának és Szilágyi Ákosnak, akik a munka szó orosz jelentésváltozatairól készségesen felvilágosítottak.)

NAGY ANDRÁS

„WIE IST TSCHECHOW MÖGLICH?” KAPÁS DEZSŐNEK, SZERETETTEL

M ost már talán elegendő idő telt el. Aki akarta és tudta, elfeledhette a *Magyar három nővér* fél évadnyi intermezzóját a Játékszínben, és a csend, melyet legfeljebb némi fanyalgás törhetett meg akkor, lehetőséget ad arra, hogy megfogalmazzuk: miféle merész, gátlástalan, csaknem kétségbeesett kísérletet tett itt néhány ember arra, hogy a hermeneutika megannyi - színpadi - paradoxonából legalább néhányhoz közelebb jusson. Ezáltal pedig: Csehovhoz. Az értés és félreértés nagy-ívű ellentmondásai nyomán tehesse fel tehát a modern színház számára csaknem „metafizikai” kérdését - Kantot parodizálva -: hogyan is lehetséges Csehov?

Az értésről lesz szó tehát, és éppen annak a darabnak a révén, melynek főszereplője a közlés: a *Három nővér* ugyanis a kommunikációs lehetőségek és a bennük rejlő ellentmondások együttesét kínálja virtuózan, s ha kései korok abszurdjainak, a szavak világát messze elhagyó színműveinek van közös és zseniális eredete, úgy ez a csendes, derűs, boldogtalan komédia bizonyosan az.

Életünkben azonban többnyire békét kötötünk már a kommunikáció képtelenségével, félreértéseivel, tökéletlenségével talán régóta, így nem tűnik fel, hogy ez a zseniális darab meghatározó pontjain makacsul néma marad, sőt megannyi előadása során - és azok szép konvenciói által: mindinkább - homályba merülhet, hogy itt bizony egyre távolabb kerültünk a teljes megértéstől. Az úgynevezett műélvezet persze maradéktalan lehet ebben a homályban is, legfeljebb utóbb döbbenhetünk rá minden műalkotás eredendő paradoxonára: hogy a legjobb értés is félreértés csupán, s kiváltképp az, ha a közlés tárgya - mint ebben az esetben - éppenséggel a közlés lehetetlensége volna.

Ahhoz, hogy kísérletünket élő színpadi előadásban is megformáljuk, biztatást szinte egyedül az jelentett, hogy már évekkel azelőtt megszületett az Ascher-féle *Három nővér* a Katona József Színházban, s végre nagy szériát és számos külföldi sikert tudhatott maga mögött egy olyan zseniális magyar Csehov-interpretáció, melynek kiemelkedő erénye éppen a nyakateketség nélküli, magától értetődő, kristálytisza Csehov-értelmezés. Am azt hinnünk, hogy egy ilyen nagy előadás árnyékában bátran kísérletezhet egy fiatal csapat, mégis naivságnak bizonyult: némely fanyalgásokból azt hittük, mint ha mi versenyre akartunk volna kelni valamivel... (Talán a magyar tájkép mégis szűkebb paszpartuba szorult az orosznál.)

Hogy akkor azaz előadás milyen volta Játékszínben, elmondták már kritikusok és esztéták, no és ez semmiképpen sem lehetne az én dolgom. De hogy milyen volt az a nyár, mely a premier késő őszét megelőzte, Csehovval, Kapással és Nagykovácsival, ahol az értés dilemmáit végre radikálisan és végletesen másképpen vetették fel a forró, nyári kertben, azt talán nem lesz haszontalan felidézni.

Hiszen ez vonzott egykor a feladatban, amikor Böhm György a telefonba elhadarta. És persze Csehov vonzott, és persze Kapás, és persze a játékra kiszemelt osztály: Murányiéki-Alföldiek együttese; amiért olyan jó volt igent mondani végül a borzongató vállalkozásra: képzeljük el Csehovot Magyarországon, s nemcsak Csehovot magyarul, ami végül is rendre megtörténik, hanem magát a zsenit, a csodálatos oroszt és rettentő mélységű művet, hogy „honosítható-e” erre a vidékre, hogy a századvég Oroszországnán és Magyarországnán felszejlő megannyi transzparencia nyomán elgondolhatjuk-e ezt a művét úgy, mintha valamikor itt született volna; míg persze jól tudtuk, ilyen mű itt, akkor s azóta természetesen nem szülehetett; és mégis.

Hiszen kísérletünkben nem fordításról vagy



újrarendeléséről volt szó, legalábbis nem az úgynevezett szövegűség értelmében. Hanem egy mű teljes közlésszerkezetének „magyarításáról”, rekonstrukciójáról és megfeleltetéséről tehát egy másféle földrajzi, szellemi, politikai s a többi milliók, hiszen enélkül megannyi, értelemmel teli, asszociációkat idéző mozzanata óhatatlanul néma marad vagy - ami ennél is rosszabb - egzotikumává válik, ornamentikusan pedig minden élvezhető és felelhető. Olyasmi is, ami a közlés lényege lehetne.

Hogy mindaddig így játszották Csehovot idehaza, s szerte a világon így játsszák, és bizonyosan fogják játszani, éppen hogy nem bántortalanított el. Tudtuk, vállalkozásunk revelatív, míg persze egyszermind a jó ízlés határát súrolóan kockázatos, de vajon nem kockáztatunk-e többet azzal, ha beletörődünk alapvető dimenziók megérthetlenségébe, mintha merész kísérletet teszünk legalább egyszer arra, hogy jelezzük: eddigi - akár zseniális - előadások a mű mélyrétegét részben érintetlenül hagyták?

Oroszországon kívül legalábbis.

Az egész szöveget fel kellett fejteni, ízekre bontani, megérteni, minden mozzanatát pedig át kellett világítani a mi vidékünk fényével és árnyával, asszociációival és szokásaival, majd vissza kellett illeszteni és egymáshoz kellett kapcsolni azután. *Mindent.* A háttérben felbukkanó fákat, a felszolgált ételeket, az idézeteket és a ruhaviseletet, olyasmit, ami illusztrációnak tűnhetett, ám kísérletünkben éppen drámai erejűnek bizonyult. És míg persze minden analógia ellenére a

Jelenet a *Magyar három nővérből*

távolság egy pillanatig sem csökkenhetett a korabeli Oroszország és Magyarország között, s ennek nyomán sokszor kísértett a kétségbeesés - mintha lassanként mégiscsak kinyílta a dráma. Nem tanulság nélküli foglalatosság színműírók számára. És éppen ez a dráma. A kommunikációé. Hogy megérthessük: a szöveg mélyén, s nemcsak a szavak által, hanem olykor éppen azok ellenében juthatunk el egy komplexebb kifejezésrendszer közelébe, mely a *Három nővér* tragédiájának lényegéről szól. Az értésnek tűnő nem értésről. Alapvető érzések közölhetetlenségéről.

Műveltség, kulturális utalások, társadalmi szokásrendszer s a többi tehát, mely egy efféle kommunikációs szerkezet hátterét adja, eredendően persze azért lefordíthatatlan, mert megfeleltethetetlen is egy másik kultúra műveltség-, szokás- és egyéb rendszereinek, ám éppen ezért kísérletünk kezdetétől tisztában voltunk azal, hogyha ennek megoldása lehetetlen lesz is, pusztá tudatosítása s a feloldásra tett kísérletek sorozata is közelebb vihet ahhoz, amihez úgymond pontos fordítás sem vihet igazán közel. Ami persze - bizonyosan - nem befolyásolja a darab eredendő „működőképességét”, előadásainak ismételt zsenialitását.

Thury Zoltán segítségül hívott műve, a hasonló ihletvidékről és időből eredő Katonákazonban - bizonyos szükségképpen, s persze ez a szükség is beszédes - rendkívül távolinak bizonyult az orosz zsenitől, elsősorban merészségétől, attól, hogy nem konvencionális konfliktusok mély-

ségesebb tragikumát sejtethesse meg látszólag hagyományos konfliktusok felhasználásával. Nem jártunk szerencsével más analógiák keresésében sem.

De ebben, éppen ebben a rezignációban és rejtőzésben, konvenciótlan és átható tragikumban mintha felfedezhettünk volna egy „hazai rokont”, s egy ideig úgy tűnhetett - számomra legalábbis -, hogy az ő saját, öntörvényű s csaknem mitologikus konvenciórendszerén belül költhető újra maradéktalanul és számunkra valóan a *Három nővér*.

Krúdy természetesen. Éppen ő, szemben azokkal az írókkal, netán színműírókkal, akik a századvégen-századelőn nála jelentősebb impulzusokat kaptak az orosz kultúráról - Gozdu, Ambrus vagy mások -, és azért éppen ő, mert ennek a néma és finom és csehovi kétségbeesésnek volt hazai indíttatású virtuóza. És már el is lehetett képzelni - akárcsak a Szindbád-novellák univerzumán belül -, hogy miként szólal meg minden ami világunk számára tagoltan: „Abban a házban három gyönyörű lány lakott. A városkapitány leányai”; ahogy hallani lehetett a fekete ruhás Mása szavainak visszhangját a távolból: „És vajon kinek a kedvéért öltöznék itt divatosan, szépen? Az egész városban nincs egyetlen valamirevaló férfi sem, akivel szóba állhatnék” - s szinte folytatásként a főváros utáni vágyódás: „Hallani akartam valamit arról az eltűnt, álombeli világról. Mondja, mit csinálnak Pesten?” Ahogy Olga vallomását idézi a másik novella: „És én mégis-csak azt mondom, hogy a lány sorsa egy jó emberhez férjhez menni. A férj legyen mindene, csillaga, boldogsága, álma, mint nekem lett vol-



Murányi Tünde (Márta), Jónás Rita (Ilona) és Turóczy Éva (Róza)

na, ha férjhez mentem volna." Majd felbukkanhat Irina is, aki „míg él, dolgát pontosan végzi a postán”, vagy Tuzenbach álma: „A folyón túl, nagyon messzire egy téglagyár kéménye emelkedett a sötétségben” s a többi. Revelatívnek tűnt, hogy a korabeli Magyarország pereméről nézve Pest távolsága nem volt földrajzian reális: „Szindbád egy téli estén, egy régi estvén egy országúti csárdában üldögélt, a Kárpátok között, százezer mérföldnyire Budapeستől”; és így tovább, talán megfeleltethetően, ismerősen és álombelien minden.

De ez a mítosz mégsem lehetett volna egy „magyar Csehov” darabjának háttérében mint hivatkozás- és vonatkozásrendszer. Minél közelebbről szemléltük, s mindinkább a színmű

működése felől, annál kevésbé. És elsősorban sajátossága, ereje: vagyis rendkívüli költőisége és epikus atmoszférája miatt, melyet nem viselhet el maradandó sérülés nélkül a színpad konkrétabb világa. Azt pedig, hogy egyféle ornamentikát másokra cseréljünk - ha ismerősebbre is-, nem tartottuk elképzelhetőnek. Akkor inkább a súlyosabb tévedések lehetőségét tartalmazó, de nagyobb pontosságra sarkalló alternatívát kell választanunk: saját erőből és a műveltség lehetséges rekonstrukciójából, elgondolt és mégis hitelen megidézett valóságot kell „telepíteni” az orosz valóság helyére, s ha minden elemet kiemeltünk, megértettünk, lefordítottunk és visszahelyeztünk, majd meglátjuk: működni tud-e.

Munkánkban két fordítás és három szakember segítségére támaszkodhattunk: Kosztolányi magyarítására tehát, ami csaknem etalonná vált szelíd és gyönyörű nyelvében, mely azonban ere-

detileg német szövegen alapult, s ekként már egy nyelviileg meghatározott értelmezést értelmezett tovább, mintegy kettős fénytörésből pillantva - kulturális szinonimák és értelmezés tekintetében is - az eredeti műre. Hágy Gyula munkája pedig, noha oroszból készült, s egykor szín-padon is megállta a helyét legendás előadásban, mintha éppen azt az atmoszférát nélkülözte volna - talán éppen szöveg-hűsége miatt? - , amelyet Kosztolányinak a magázsonialításával sikerült megéreznie és megteremtene.

A nyers szöveg maradt tehát, ha egyáltalán létezhetne ilyen, s megannyi intenció, melyet - éppen Csehov nyomán - igyekeztünk megérteni, majd számunkra otthonosabb anyagon érvényesíteni, s ekként értelmezni majd a közönség számára, mely itt és csak itt ismeri ki magát - éppoly természetesen, ahogy az egykori orosz közönség volt otthon a számára ismerős világban. Előbb tehát az orosz irodalomtörténet, sőt csaknem a Csehov-filológia felől tárult fel a szöveg mögötti - izgalmasan rétegzett - hivatkozás- és viszonyrendszer, úgy is mondhatnám: a szövegen túli szöveg a maga konvencióival, s az asszociációs térből is felbomlott annyi, amennyi sejthető és számunkra befogadható volt; Hetényi Zsuzsának köszönhetően. Ezután, illetve ennek nyomán a korabeli magyar művelődéstörténet és viselkedéskultúra vidéki térképét rajzolta meg számunkra Fábri Anna, s mára mű és Csehov eredendő intenciói nyomán, konkrét dimenziók mentén illeszthettük egymásra két civilizáció megannyi konvencióját; hogy a darab számára alapvetően meghatározó katonai milió pedig Hargittai Emil hadtörténész elemzése nyomán táruljon fel, s mutakozzon meg: mi is volt a csehovi „légkörből” megsejthető idehaza.

Talán érdemes hozzátenni: 1991 nyarát írtuk akkor.

Mindenekelőtt: léptéket kellett váltanunk a *Magyar három nővér* számára. Éppen azért, hogy hiteles, tehát hozzánk közeli világról lehessen szó, s ne rémítő távolságokban zajló, semmire sem kötelező mesékről, lefokoztuk hát kissé a katonákat, csökkentettük a város lakosságát, a helyőrség létszámát, közelebb hoztuk a vasútállomást a városhoz s a többi; blaszfémikus és gyermeki tevékenységünk mégiscsak egy célt szolgált: hogy ismerősen tudjunk tájékozódni azok között az elemek között, amelyek akár már a sajátjaink is lehetnének. Hogy ekként kényszerítsünk valamiféle hazai földközeli realitást erre a történetre, s ezalatt mégse varázstalanítsuk egyszersmind. Hiszen Csehov pontossága legendásnak bizonyult munkánk során: időpontot, helyszínt, eseményeket tekintve. Pontos volt, mint a mítoszok. Korabeli közönsége számára pedig sokszorosan ellenőrizhető lehetett. Hűségesebbek lettünk volna hozzá, ha meghagyjuk

kuriózumnak, couleur locale-nak az egészet? Aligha. Perm - ahova Csehov, mint Gorkijnak írt levelében sejteti, elgondolta az eseményeket - miért volna mesebelibb helyszín, mint például Nyíregyháza?

A katonaság szerepe pedig hasonló lehetett mindkét világban: valamiként az emelkedettebb társadalmi és kulturális igények közvetítőiként is megjelenhettek, efféle missziójukat pedig nagyra becsülte a szerző. Nem is szólva az egyenruha közismert hatásáról lányszíveket illetően. Az ősbemutató próbáin a hitelesség mértéke egy-erre a célra szerződött - tiszt volt.

Majd a nevek következtek. Csehovnál hagyományosan jelentésteli, fordításokban rendre elnémitott információ. Hiszen szinte beszélő nevek sietnek az alakok - olykor külsőleges: ironikus és maradandó - jellemzésére: a halott apa alakjában így is megcsendül valamiféle „vezér”-szerű, Versinyin neve sejtetett, ám nem feltétlenül létező magasságokra utal, Szoljonij csaknem a karikatúráig keserű-sós nevezetű, az orvos kedves, sutaságot sejtető beszélő nevét pedig a „Protapopov” klerikális-ellenszenves hangzása ellenpontozza; és így tovább. Mintha egy ősi, csaknem szégyellt színházi hagyomány térhetne vissza itt, s foglalhatná el helyét azonnal - mégpedig hosszú távon: Beckett sem restelli majd Luckynak s Godot-nak nevezni hőseit.

Az időpont Magyarországon is változatlan maradhatott. Mert bár ekkor Oroszországban már egy egészen másféle történelmi tagolást kellett megfeleltetni a hazai változásoknak - felvonások között, illetve sorsok, események belső törésvonalaiiban -, ezt szinte kínálta a századforduló előtt-alatt nálunk is csaknem hasonlóan pulzáló idő: a millenniumtól 1901-ig észrevétlenül és visszafordíthatatlanul veszett el és jött létre valami Magyarországon is.

És ez ismét visszaül a darab egyik - eredendően távollévő, de rendkívül meghatározó - főszereplőjére: az apa alakjára. Hiányként az ő súlyos figurája amolyan negatív demiurgosz, emléke csaknem agresszívan mindvégig jelenvaló. És ez nemcsak - talán nem is elsősorban - a lélektan apahiányával írható le és értelmezhető, hanem eredendően társadalmi vetülete és a jövőre utaló hatása lesz. Hiszen a nővérek számára egy életforma veszett el apjuk halálával, mely többé nem teremthető meg: mintha életük keretei porladnának egy éve mára kedves halottal. A katonai rangvesztéssel együtt járó társadalmi merülést esetleg Andrej tudományos karrierje kompenzálhatná, ám éppen apja hatása miatt nem teheti: a fiú csaknem „freudiánus” hízása azt tanúsítja, hogy miféle energiákat szabadított és torzított el benne ez a - számára talán megváltó - tragédia. Ezek nyomán mintha pusztán következményszerű lenne, hogy ő maga saját gyermekeinek sem lehet apja: erős sejtetések

utalnak arra, hogy Protapopovtól való Natasa két gyereke. Attól az „előljárótól” tehát, aki majd apaszerepet játszik ebben az új világban, s ezzel teljesíti be züllését. De ez már a darabon végigvonuló „osztályharc” története is, melyre később kell utalnunk; de amely eredendően vet véget ennek a feudális-patriarchális világnak, hogy utat engedjen az újnak. Sejthetően rettenetesebbnek és bizonyosan elkerülhetetlenebbnek. A két történet mögötti kétféle történelem itt szinte egymásra rímel.

A múlt századi orosz fejlődés belső törésvonalai pontosan illeszkednek erre a generációk közötti, finom tragikumra - jobbagy-felszabadtással, reformcárokkal, majd társadalmi megtorpanással -, és szinte még pontosabban szól erről a mi történelmünk. Hiszen az a nemzedék, amely a kiegyezés korától körülbelül a millenniumig volt meghatározó a magyar politikai életben - Jókai nyomán és Nemeskürty parafrázisával nevezzük őket a köszívű ember unokáinak -, ekkor adja át helyét a következő generációnak, s ezzel veszi kezdetét az a folyamat, amely a fokozódó és már nem feloldott ellentmondások nyomán majd az első világháborúba sodorja az országot, a páratlan fellendülést követően és miatt, és ellenére. Pontosabban fogalmazva: a fellendülés éppen ekkor törik meg - a millennium még egy korszak csúcspontja, de már záróakkordja is, s a rákövetkező években - tehát éppen a *Magyar három nővér* eseményeinek hátterében - indul el az ország azóta is olyannyira otthonos zsákutcája felé. Ha a magyar Prozorovok nemzedéke egykor - fiatalon - átéli a szabadságharcot, s talán harcol is, majd a kiegyezés nyo-

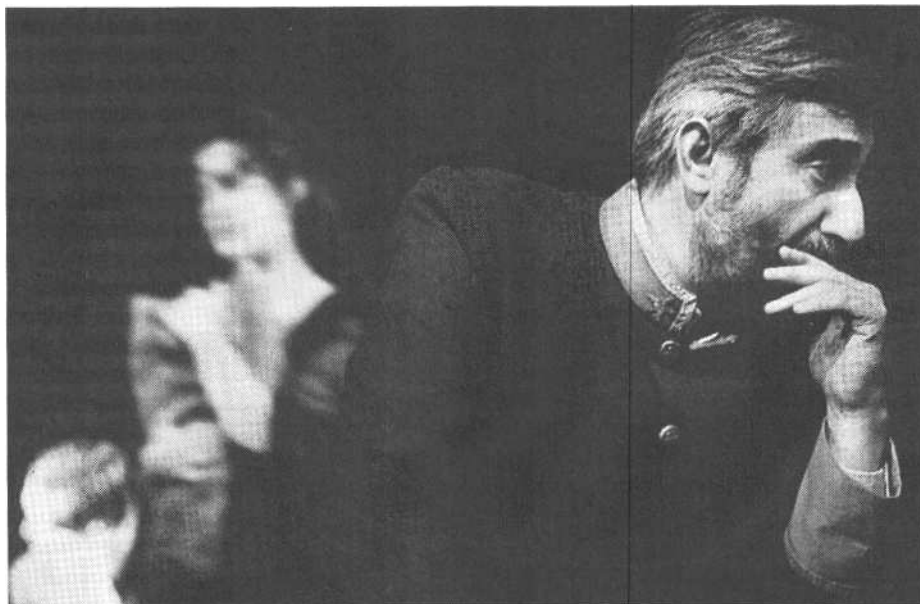
mán részt vesz a magyar honvédség megszerzésében, s végül magas rangban, ám némi képp félreállítva vidéken meghal; a rákövetkező nemzedékben már nincs, akinek átadja örökségét, s ebben persze ő maga is éppoly bűnös, mint fiai.

A darabban megjelenő parodisztikus apafigura, Csebutikin, persze, visszavonja egy egész nemzedék eszményítésének illúzióját. Jellegzetes alakja ő is a századforduló hazai különpcanoptikumainak, ám ebben a darabban egyszerre neveltséges és rettenetes: mint Prozorov valamikori „riválisa” szerelmes volt a nővérek anyjába egykor, ám beteljesületlen szenvedélye nyomán szinte megreked az időben - boldogtalansága megbénítja, ezután nem olvas, csak felejt, szinte nem is él; amikor pedig életkorára kérdeznek, jó érzékkel válaszolja, hogy éveinek száma „harminkettő”. Boldogtalan szerelme ezután azonban már csak annyira lesz elegendő, hogy áhítattal imádja Irinát, és - szinte szoljoniji önzéssel - „ne tőrjön” szerencsés vetélytársat, így csend-ben és részvétlenül asszisztáljon Tuzenbach ki-végzéséhez.

A másik két - apai asszociációkat keltő - szereplő: Versinyin és Kuligin nevének összecsengetésén túl életkoruk és sejtetett ürességük is összecseng, s tipikus példái annak a hiánynak, amely az apák és fiúk közötti nemzedékben végleg feltárult, s amely történelmileg éppúgy, mint emberi viszonyaikban: egyszerűen epizodisták-ká avatta őket. Olyan epizodisták-ká azonban, akik még saját életük főszerepét sem tudják eljátszani, s ezt egyszerre rejtette volna el, ám tette végül nyilvánvalóvá a vidék - Krúdy novellái erről még bőséggel szolgáltatnak adalékokat.

A darab két diadalmas figurája - szerelmükben és hatalomvágyukban is győztesek - ala-

Szilágyi Tibor (Versényi)





Turóczi Éva és Tóth Augustza (Aranka)

csenyebb társadalmi osztályból való: Natasa megszegyenítése az első felvonásban éppúgy kispolgáriságának szól, mint az ellenszenves Protapopov távol tartása a születésnap ünnepségtől. Am az ő nyílt vagy burkolt önzésük, gátálatalanságuk és embertelenségük lassan „megérleli” gyümölcsseit, a felvonások során övék lesz a ház, a kisvárosi hatalom és dicsőség, mégpedig ekkoriban úgy tűnik: mindörökké. A zöld öv, a kocsikázás és a tortaküldés bornírt szokásainak alacsonyabb rendű világa, kiegészülve a felkapaszkodottak szociális érzéketlenségével - a dada megszegyenítése Natasa dührohamában pontosan sejteti ennek a családi liberalizmusnak a végét, akárcsak Andrej elszólása, hogy nagyságos uraztatná magát egy kínos pillanatban - fenyegetően vetíti előre az új világ árnyait, s ez ekkor már nem találkozik semmiféle írói megértéssel. És ennek a megértetlenségnek mélyebb jelentőségét akkor sejtethetjük meg csupán, ha a győzteseket és veszteseket behelyettesítjük saját történelmünk alakjaival. Kinek is szól itt az elvitathatatlan rokonszenv? Hogyan is agonizált nálunk a feudalizmus?

Az idő azonban nemcsak a generációkon keresztül válik a darab meghatározó szereplőjévé, illetve annak lassú érlelésében, ahogy a szellemi-lelki züllés társadalmi dimenziókat is kap, de egészen - szinte parodisztikusan - konkrétan is az órákkal, illetve ironikus elvontsággal: a jövőről folytatott, retorikus bölcsekedéssorozat. A felvonások tagolása is ezt sugallja. Ahogy az egész darab óraütésekkel kezdődik, majd Kuligin „kiigazítaná” a családi órát a maga zsebórá-

jávai; így lesz jelentéstartó, hogy a színmű arany-metszésében Csebutikin eltöri egykori szerelmének, a nővérek anyjának porcelánóráját; a záró felvonásban pedig a végzet ugyancsak Csebutikin „régimódi” órájának ütéseivel érkezik. A századforduló egyébként Európa-szerte az a pillanat, amikor az idő fogalma radikálisan új jelentést kap, csak éppen ennek megértése Európa peremén efféle végletekkel terhelt, s ez természetesen elválaszthatatlan attól a történelmi időtől, mely hagyományos mérőeszközökkel ezentúl - sem itt, sem ott - nem tagolható.

De itt már jelentős különbségeket takar a két kultúra közötti - ismét csak nem „kommunikálható” - időkoncepció eltérése. A legutóbbi háborút átélte generáció még emlékszik az oroszok elementáris, szinte gyermeki és erőszakos vonzódására az órákhoz - kiváltképp a karórákhoz - , ha persze a személyes élményeken nem sugárzik is át feltétlenül a metafizikai, az időre vonatkozó. S ugyanígy emlékezhetünk a nálunk is meghonosított társadalmi rendszert átlengő „szicsász”-ra, a változatlan és lassúság megrendítő élményére, mely nemcsak összefér, de szinte feltételezi az idő harmadikféle felfogását: az utópiába vetett töretlen hitet. A darabban kávé hiába kér Versinyin - „szicsász” hozzák

- , s az életét is elrontotta bizonytalansággal, feltehetően végleg, de fanatikusan, szívesen fantáziál a jövőről, a számára evolúciós messianizmusról. Az idő megfoghatatlan, kétségbeesítő ténye már ismét szinte parodisztikusan szövi át a szerelmi búcsú csaknem tragikus pillanatát: a Mására váró Versinyin minduntalan órájára néz, s az időt „elütve” filozófál, míg meg nem érkezik az, akit szeret, hogy elhagyja, végleg.

Itt tehát két kultúra hagyományainak különbségéről van immár szó, az efféle időfelfogásnak csak finom transzparenciái lelhetők fel Magyar-

országon - akkor is inkább az ország keleti felében -, s ugyanerre utal az „aktív jövőkép” másik szimbólumának távolsága: a munka. Ennek lefordítása már tehát egy civilizáció alapjára utal: Irina munkavágya ugyanis egyfelől ironikus-parodisztikus - nem véletlen, hogy éppen Tolsztoj nem tudta végigolvasni ezt a darabot -, másfelől annak az életszomjnak az illusztrációja, mely végül megcsúfolja a szomjazót: egyetlen, úgymond, „hasznos” tevékenységet sem tud szeretni. A tradicionálisan magyar - főként nemesi és középosztálybeli - munkaidegenkedésnek másféle gyökerei vannak, s lévén az oroszoknál kevésbé „metafizikai” eredetű - inkább tradicionális jogon és ezekhez kötött privilégiumokon alapul -, háta tolsztojánus opozíció sem jött létre nálunk, így elsősorban társadalmi különbségekhez kötődik, ekként pedig megoldása is egyszerűbb.

A másik „szomjazó”, Tuzenbach alakja már a magyar és orosz idegenkedés alapvetőbb különbségeit érintette. A „túlásszimulált” pravoszláv német báró, Csehov genealógiája szerint, Pétervárról való, ez pedig - pusztán létével: létrejöttével és működésével - eredendően sejtet valamiféle parazitizmust, mesterségességet, západnyik Európa-paródiát, mellyel szemben a másik főváros, Moszkva - tehát a nővérek vágyakozásának tárgya - mélyesen nemzeti, szláv, „anyácska”, és nemcsak az ő ábrándjaikban tűnik csaknem falusiasan meghittnek. A két város két tradíció, kétféle világkép és szellemi struktúra kifejezése: voltaképpen az orosz történelem kétféle alternatívája vagy éppen ebben rejlő végzete. Tuzenbach alakja önmagában persze sokszorosan kontúrozza ezt a képet. Ahogy az Oroszországban szerepet vállaló és gyökeret verő németiség is egyszerre teremt meg és bontakoztatja ki egy másféle civilizáció megannyi mozzanatát - közöttük például az állami adminisztrációt vagy az ipart -, ám lesz érzéketlen is ugyanakkor annak a világnak értékeire, melyet soha nem tud valóban saját képére formálni. Sorsa: széplelkű rámenőssége, majd értelmetlenül is szükségszerű pusztulása azonban paradigmátikus.

Távoli hasonlóságot sejtet ugyan a „kétcentrumú” Osztrák-Magyar Monarchia a keleti szomszéd fővárosaival, de ezt a kettős alternatívát aligha, noha Bécs-Pest századfordulós különbsége mégiscsak beszélés. A mi Tuzenbachunknak így a nyugatibb, idegenebb és birodalmi fővárosban kell világra jönnie, hadd sejtse ekként, ami a Pétervár-Moszkva eltérésben evidens volt az oroszoknak. Következő lépésünk azonban: Tuzenbach merész „körülmetélése”, vagyis a színmű számára szükséges „zsidóítása” hirtelen világított rá, számunkra is meglepően, az alak egész sorsát indokló, megannyi ellentmondásra, amit „túlásszimuláltságában”,

reménytelen izgátságában, szerelem- és munkavágya mögött húzódó mély identitásváltságában és véletlenszerűségében is elkerülhetetlen tragédiájában immár egy egész nemzedék, s egy beilleszkedni keserves áldozatokkal is alig-alig tudó etnikum sorsáról el lehetett mondani. Mégpedig előlegezetten. Hiszen lendülete és reménykedése társadalmilag éppenséggel tipikus lehetett a századforduló idején: a monarchia tisztikarának tizenkét-tizenöt százaléka volt zsidó, a vegyes házasságok száma hirtelen növekedett, a liberalizmus végórái nagyívűen gyűjtöték s fokozták az évszázadokra elegendő ellentmondásokat. (Egyébként még Csehov életében Meyerhold ra osztották ezt a szerepet, s bár végül nem ő játszotta el - a lehetőség beszédes.)

Efféle átültetéseket ezt követően emberekkel nem - legfeljebb fákkal kísérhettünk meg a továbbiakban, noha azok „aurája”, jelképességük légköre napjainkra rendkívül elszegényedett, s végül szinte mindegy is volt, hogy magyar vagy orosz asszociációkra leszünk süketek. A Mása versidézeteiben felbukkanó tölgyfa költői férfiasságával szemben például a nyírek vonzó, hajladozó lánysága az oroszban a nemek révén is evidens, ahogy a Natasa által végül halálra ítélt jávorfa - mely esténként olyan „barátságatlan” - csaknem poénszerűen utal az otthonosság kedvéért megszüntetendő férfiasságra. Ahogy a darab zárásában a folyón inneni s túli fák metafizikusabb hagulatának fajtákhöz kötött s rendkívül erőteljes információtartalmát már éppúgy nem értjük, mint ahogy akkoriban aligha merült fel, hogy ez legfeljebb az Ural-vidéki flóra része volna.

Ám a kellékek már nyilvánvalóbb - és találmányosságunk függvényében: beszédesebb - elemeivé válhatnak ennek a „magyarításával” befogadható, komplex közlésrendszernek, melyet olyan virtuóz módon teremtett itt meg Csehov mára színmű felütésében szinte azonnal. Hiszen az ezüstsamovár, az ünnepelt Irina ajándéka Csebutikintől sokszoros és vallomásos - csaknem sértő - képtelenség, mely önmagában is elmond mindent az orvos kisiklott szenvedélyéről, személyiségéről, viselkedéséről. Ez ugyanis az „ajándékszociológia” - ha volna ilyen - elemzése szerint tipikus középosztálybeli meglepetés, elsősorban azonban ezüstlakodalomra való, meghitt és közeli emberektől - így villantja fel Csehov az orvos reménytelen és bárdolatlan szerelmét Irina édesanyja iránt s egyben megalázó értetlenségét is a szerelemre vágyó lány érzelmeit illetően. Miért volna egyébként „kínos” vagy képtelen egy mindössze „drága ajándék”? Miért kellene azonnal eltávolíttatni a bűntárgyat? Ezen a ponton a fordítói invenció azonban kimerült: nem tudtuk megfelelő jelkép-



Jónás Rita

pel helyettesíteni ezt a kínos-bornírt és kissé agresszív figyelmességet. de legalább tudtuk, hogy miről volna szó.

És talán ez sem véletlen. A használati tárgyak jelentéstelisége az orosz kultúrában rendkívül erőteljes, csaknem mágikus, míg az európai kultúrkörben közléstartalmuk gyengül. Ahogy bi-

zonnal szükségszerű volt, hogy munkánk egyik legélvezetesebb s leggördülékenyebb szakasza az lehetett, amikor az ételeknek, illetve az utca-
neveknek kellett megtalálnunk a megfelelőjét - s nemcsak jellegükben és hangulatukban, de elsősorban asszociációs mezejüket illetően. Itt mintha fedték volna egymást szokásaink.

A két kultúra színműbeli „inkompatibilitását” ezt követően azonban éppen az idézetek és kultúrtörténeti utalások sorozata tette végképp nyilván-



**Jónás Ríta és Szoboszlai Sándor (Csetneky)
(Koncz Zsuzsa felvételei)**

vánvalóvá. Amelyeknek nemcsak hangulata, hatása volt titok, de pusztá megértése is rendkívüli beleérzőképességet igényelt. És nemcsak Mása vissza-visszatérő versidézete, Csebutikin szerelmes dala vagy Szoljonij Lermontov-paraf-rázisa tekinthető idézetnek, de éppúgy Olga - a görög kórusokat idéző - kezdő szavai vagy Andrej vallomása feleségéről, mely Antonius híres gyászbeszédére rimel, akárcsak Natasa Lady Macbeth-i feltűnése s a többi. Előadások során ezek rendre illusztrációvá fakulnak. Pedig éppen a közelebbi elemzés mutatta meg: minden alkalommal olyasminek a közlésére szolgálnak, ami nem mondható el hagyományos dialógussal. Sőt olykor valóságosabb a jelentésük, mint a színpadi szóváltásnak. Szintiszta verbális ellenére pedig a legkevésbé sem verbálisak.

Mása puskinos bánatán a kortársak számára így tűnt át magánya és férfivágya, a doktor dalát a közönség folytatni tudta bizonytalán, a népszerű operett sorával egyben minősítve is az efféle vágyakozást; Szoljonij Krilov-idézete pedig egyszerre felel Mása Puskin-sorára, és azonnal vulgarizálja is az érzést - mely persze Mása és Versinyin románcában is messze van például a *Ruszián és Ludmilla* varázslatától. És bizonytalán az sem véletlen, hogy a darab legkülönösebb, legellentmondásosabb alakját, Szoljonijt Csehov csaknem idézetek „kollázsaként” írja meg. Ő az, aki Lermontovnak kívánja látni és láttatni magát, olykor csaknem nevetségesen; alakjának ösképe talán az *Álarcosbál* című Lermontov-műben jelenik meg. Ritkán kommunikál párbeszédben, míg például Krilov- és Puskin-idézetei mint

ha túlmutatnának a párbeszéd közlésformáján; Aleko ismétlése így utal Puskin művére, a Cigányokra, ebben pedig a féltékenységből elkövetett kettős gyilkosságra, ahol tehát nemcsak a szeretőnek kell pusztulnia, de az asszonynak is. Irina félelme ettől az alaktól így nyer valóságos kiterjedést. A darab látszólag magyarázatlan mozzanatait rendre megvilágítja a szereplők - és a közönség - számára még eleven asszociációs holdudvar.

És éppen ez a különösen, emlékezetesen, fanyarul megformált szerep vezet túl a színpadi kommunikáció megszokott dimenzióin - a rejtettebb, mélyebb, talán valótlanabb, de feltétlenebb közlésformák felé. Hiszen Szoljonij fejez ki valamit a maga abszurditásával, ami elmondhatatlanul több, amikor az ünnepi lakomán közli, hogy svábbogárból készítik a pálinkát, amikor Natasa anyai szeretetéről megállapítja, hogy a helyében megsütné és megenné a gyermeket, vagy éppen a távolságról és közelségről - mely mégiscsak a darab főszereplőinek alapproblémája - állapítja meg revelatíván, hogy mi is a viszony a város és a vasútállomás között. Megfogalmazta-e valaki pontosabban annak logikáját, hogy miért nem utaznak a nők Moszkvába, mint akkor, ő, ott?

Itt tehát már régen nem a hagyományosan használt, kimondott, értett - és lefordítható - szavak szerepelnek. Talán sokkal inkább a mögöttük rejlő jelentésmező vagy éppen a hallgatás, netán az elhallgatás; ezért is lesz olyan meghatározó a kommunikáció többszörös csődje után a Gogol-utalás: „Hallgatni fogok, mint Gogol örültje” - mondja drámája csúcspontján Mása, felidézve Az *örült* naplójának revelációját: hogy ebben a világban mindenki más tébolyodott. És nincs beszédesebb ennél a hallgatásnál. Amint ezt tudják is Csehov hősei. Szinte witt

gensteini érzékenységgel kérdez rá Andrej a számonkérés nagyjelenetében nővérére: „Mit hallgatsz, Olga?” - mintha azt kérdezné: „Mit beszélsz?” A darab replikái teszik tehát nyilvánvalóvá, hogy a kommunikáció nagy része éppenséggel nem a beszéddel történik. Nem azzal, ami papíron rögzíthető. És ez volt ennek a darabnak egyik legmegrendítőbb újítása, legkülönösebb erénye.

A Csehov-filológia tanúsága szerint egyszer egy vendéglőbeli „hogy van?” kérdésre „tralalával” felelő színésznőt diagnosztizált a szerző pontosan: „Maga szerelmes.” És mondható-e több a szerelemről? Érthető hát, hogy ez tért vissza itt is, Versinyin és Mása nagyjelenetében a tűz idején, ahol a legdöntőbb dialógusok - túl azon, ami inkább csak fecsegés - a következőképpen hangzanak. Érdekes szó szerint idézni:

MÁSA La-la-la...
VERSINYIN La-la...
MÁSA Tra-la-la...
VERSINYIN Tra-la-la...

Majd rövidesen Versinyin veszi át a kezdeményezést:

VERSINYIN Tram-tram-tram.
MÁSA Tra-ta-ta.

Hogy a románc végül - talán először éppen itt és ekkor - beteljesüljön, a következő dialógussal:

VERSINYIN (kívül *énekel*) Tram-tam-tam.
MÁSA (*felkel, dúdol*) Tra-ta-ta.

És elindul, hogy végre a férfié legyen.

Mindezt előlegezte már Mása fűtyülése a felvonás elején, s ennek képtelensége, zavaró zaklatottsága, mely később még visszatér, minden dialógusnál beszédesebben. És nincs ez más-ként a színműv konklúziójával sem. Mintha a doktor „ars poeticája” határozná meg az egész darab kicsengését, mellyel először arra a felszólításra válaszol, hogy meg kell változtatnia az éle-tét. „Igen, magam is érzem. (*Halkan dúdol*) Tarara-bum-tié.” Majd pedig a végső csapások meg-történte és bejelentése során ismétli: „Tararabum-tié... Hát nem mindegy?” És éppen ez a szörnyű, cinikus és realista mindegy és ez a „Tarara-bum-tié” erősödik mindinkább a katonazenével, mintha ugyanezt ismételné mind erőtelje-sebben, s a színműv utolsó előtti replikájában végképp maradandóvá válik, immár egybehangzik a katonák indulójával, mintha végleg ugyanaz volna.

Az éneklés-dúdolás azonban csak egyik vonulata a közlés és értés verbalitáson túli lehetőségeinek, pontosabban: lehetetlenségének, ám Csehov még szélesíti a repertoárt. Zenével:

Andrej boldogtalan heggedülésével. Majd a zongorával, melyen a báró olykor improvizál, melyen koncertet adhatnának, ám mégsem lehet, mert Mása szenvedélyeinek kifejezhetetlensége, vagyis: megértetlensége némítja el: „Hogy ilyen gyönyörűen tudjon játszani valaki - mondja róla Tuzenbach -, és ugyanakkor érezze, hogy senki, senki sem érti.” Es ez a szerelmes nem értés sugárzik vissza rövidesen éppen őrá és éppen Irinától, akinek a lelke olyan, „mint egy drága zongora, amelybe van zárva, és a kulcsa, a kulcsa elveszett”. Még a szóismétlés ritmusa is azonos.

De ugyanerről szól a párhuzamos dialógusok egymásra vonatkoztatottsága - mely más Csehov-művekben is visszatér -, kérdés és felelet egymástól való függetlensége és kiegészítő jelentéstartalmuk: Csebutikin mintha a nővérek Moszkva utáni vágyódását nevezné számárságnak mindjárt a darab elején, mélyebb indokkal és határozottabb joggal, mintha konkrét cáfolatába kezdene. Máskor a közvetlen dialógus tér el „párhuzamos” irányban: „Mit akar ezzel mondani?” kérdezi Mása Szoljonijt; „Semmit” - feleli az, majd hozzáteszi egy versidézetet, mely a - már jelzett - semmi mögötti, rendkívül tág és eleven kommunikációs mezőt sejteti. Ugyanez a párhuzamosság válik nevelésesen és feszülten dramatikussá a cseremsa-cseharta „vita” ismerősen abszurd dialógusában, ahol egy lélektani - konfrontációs - szükségesség rendeli maga alá az egész kommunikációs folyamatot, a jelentést, a megértést, mindent. Ennek „magyarítása” eddig rejtőző dimenziókat tárt fel, hiszen bármiféle, tartalommal is rendelkező szópár tovább mélyíti és árnyalja azt, ami egyébként csak két, homológ hangsor tévesztési lehetősége volna.

Beszédes persze Szoljonij csipogása is: amikor ugyanis „csip-csip”-jeivel ugratja a retorikájába feledkező bárót, azt előlegezi, amit Versinyin udvariasabban-verbálisabban és akaratlan önkritikával fejez ki: a filozofálás teljes feleslegességét, szavaik kiürülését, öncélú bölcsekedésük abszurdítását. Heidegger óta közsímet, hogy a lét értelmére vonatkozó kérdés elnémulása voltaképpen a lét értelmének megszűnését jelenti, vagy inkább: tudatosítja - itt tehát az élet értelmének kiüresedett keresése éppen ennek az értelemnek a kiüresedésére utal. A filozofálás ugyanis már nem is csak „időtöltés” - „Hát ha nem adnak teát, legalább filozofáljunk”, mondja előbb Versinyin -, hanem szinte kitérés a valóságos dilemmák elől: „Mit mondjak még búcsúzóul? Miről filozofáljak?” - kérdi a végső elválás idején. Amikor pedig a báró kezd bölcsekedés-be, hát az mintha éppenséggel csak ornamentika, csak valamiféle dúdolás volna. Tuzenbach fennkölt szavait előbb „Igen, igen, természetesen”-nel zárja el Versinyin, majd nem sokkal később: „Igen, nini, mennyi virágjuk van!” - mond-

ja, mintha végre valami lényegesről is szó lehetne. Hol van mindez egy „tra-la-la” mélységétől, szenvedélyességétől!

A paradoxon tudatosítására Csehov érthetően nyúl a groteszkumhoz, s felhasználja a közlést csaknem meghüsiítő süketséget is: Ferapont egyfelől ennek virtuóza, míg másfelől elméje éppúgy Moszkvával van tele, mint a nővéreké. Ugyanakkor Andrej számára éppen ez a befogadástelenség az ő megnyíló közlésvágyának, őszinteségének feltétele - „Ha nem hallanál nagyot bátyuska, akkor nem is beszélnek veled” - mondja. Ugyanennek a - lelkiekre vonatkoztatott - süketségnek regisztrálhatók bizonyos szépen fejlődő, kezdeti tünetei a doktornál is, Andrej másik bizalmasánál. Máskor szinte erőltetik a nem hallást: a tűz idején a sebtében felhasznál paraván mintha egyenesen hangszigetelésre szolgálna - egyébként éppen Mása vallomása elől.

Kuligin nagyvonalú érzéketlensége és értetlensége a kommunikációképtelenség másik alaptípusa: rettenetes, bornírt-tanáros beszédformulái arra utalnak, hogy kifejezés- és értéspályái reménytelenül elmeszesedtek, megcsontosodtak - s beszédpaneljei, üres formulái mintha verbálisan jelenlenék azokat a „kereteket”, amelyeket Andrej lombfűrésszel szokott kifaragani. Míg az idegen - latin - nyelv örömteli és korrekt használata szinte a neveltségességig túlozva sugallja: nemcsak a nyelv halott. Másfelől ez éppen Natasára emlékeztet, akinek kispolgári franciasága - Magyarországon: németisége - hangsúlyozza az ő „röghözkötöttségét”: ő még csak nem is álmodik távozásról, ide születik, ide való, s míg beszélni próbál azon a nyelven, amelyen nem tud, addig azok, akik tudnak idegen nyelveket, nem beszélnek.

De a paradoxonoknak ezzel még nem vagyunk a végén. Hiszen éppen a kommunikáció és korszerűség teszi boldogtalaná Irinát később, amikor - mintegy minden konvención túlpillantva - a sürgönyhivatalban helyezkedik el, ami pedig a századfordulón igencsak modern munka volt - ám belefárad, csaknem belerokkan a közlések továbbításába, s nemcsak szépségét, ifjúságát veszti el lassanként, de - maga is érzi - humánusát is. Éppen attól tehát, amitől ennek megőrzését, megújítását várta. Nesze neked, Tolsztoj. És mintha a háttérben felhangzana a fiatal Lukács György korabeli kételye: vajon szívhez szólóbbak lettek-e leveleink, mert gyorsabban jár a posta?

De a legképtelenebb és leggyötrőbb paradoxon mégiscsak mindvégig a szerelem végső és teljes közölhetetlensége marad. Senki nem tud vallani, és senki nem képes befogadni egy vallomást, ha az a „tram-tram-tram”-on túlmutat. És nemcsak

szavakban, de ami ezekre utal: gesztusokban sem. A teát kérő Versinyin éppúgy nem kap semmit - egész napos éhezése után és ellenére - Másától, mint a kávéért fohászkozó Tuzenbach a dráma végén. Irina még csak nem is „főzet” számára kávé, hanem a hintára ül, szorong és mereng, míg vőlegénye meghalni indul. Amikor Mása végre megvallaná nővéreinek titkolt szenvedélyét, Olga csak annyit mond: „Nem is hallgatlak.” Amikor pedig Versinyin végre kezét csókol szerelmének, az a kályha zúgásáról kezd beszélni, hevültebb szavaira pedig felnevet. Nincs közlés, nincs dialógus, a három szerelmi háromszög kilenc szereplőjét (Irina-Tuzenbach-Szoljonij, Andrej-Natasza-Protapopov, Mása-Kuligin-Versinyin) szavak nem kötik össze. Csak dallam van, pontosabban dallamtöredék. A kétségbeesett báró nemcsak vallomást nem csikarhat ki Irinából, amikor búcsújában könyörög, hogy mondjon valamit, de Irina csaknem ugyanolyan kétségbeesetten visszakérdez: „Mit mondjak?”, s a megismételt „valamit”-re sem felelhet mást, csak annyit: „Elég! Elég!” Úgy látszik, ebben a világban ennyi mondható a szerelemről. Vagy általában: ennyi?

De éppen ez a nem-mondás utal arra a gazdagabb és jelentéstelibb világra: a kifejezhetetlenségére, melyre a kommunikációképtelenség nyithat ablakot. Hogy a jelentés világa valahol túl, messze túl a közlés és verbalitás univerzumát el-hagyva veszi kezdetét. Mindez pedig elsősorban mégiscsak a nekirugaszkodás és kudarc „hermeneutikai” pulzálásában valósulhat meg - szerelemben, színműben, fordításban. S az eredmény nem a közlés pontossága lesz - és talán veszedelmes, szegényes vagy felesleges volna is ez, ha lehetséges egyáltalán -, hanem annak tudatosítása, hogy az ellentmondások mérhetetlenebbül bonyolultabbak és összetettebbek, mint amit egy „puszta” értés - és egy puszta fordítás sejtet. A kommunikáció ellentmondásai, általában. Ha volt valami megrázóan sejtelmes, aktuálisan paradox Csehovban, s ebben a művében, amit csak „krími nonsense”-nek nevezett, s amit ekként szedtünk ízekre és rakunk mégis össze azután, hát éppen ez volt az.

Hogyan lehetséges Csehov?

Mintha egy enigmatikus mondat utalna erre a dráma zárásában. Búcsúként. „Szervusz te is, visszhang, szervusz.” Hiszen mi mást tehetnénk. Játsszunk vele, örülünk neki, halljuk, értjük, nem értjük.

Szervusz.

Közlésünk - a sors akaratából - egy-szersmind tisztelgessé vált az időközben alkotóereje teljében elhunyt kiváló művész emléke előtt.

SZENDRŐ JÓZSEF, A RENDEZŐ

Ha már csak a korosabbak emlékeznek az ötvenes évek egyik legnagyobb sikerű színházi előadására: Rostand csengvebongva rimelő színjátékát, Cyrano de Bergerac édes-szomorú történetét a Magyar Néphadsereg Színháza mutatta be 1952. december 18-án. Egri István és Szendrő József rendezte a színjátékot, s Szendrő József a darab egyik testre szabott szerepét, a költészetért lelkesülő, éhenkórász fűzfapoétákat verskézirato-kért süteménnyel traktáló cukrászmestert, Ragueneau-t is eljátszotta. De az ötvenes évek első felében színházában elsősorban rendező volt, vagy ha úgy hozta a balsors: játékmester Szokolov, a leningrádi Gorkij Színház Sztálin-díjas mű-vésze mellett, aki vendégként rendezte a Körút bal partján Lavrenyov Leszámoláscímű, politikailag abszolút irányt mutató szindarabját.

Aztán évekkal később, 1960 tavaszán - Szendrő József akkor már a debreceni színház direktora volt -, az akkor még a Magyar Néphadsereg Színháza álnéven működő Vígszínház vezetői elhatározták: felújítják a korábban hatalmas sikerrel játszott Rostand-darabot, s Szendrő Józsefet kéri fel az előadás megrendezésére.

Érettségire kellett volna akkoriban készülnöm, de miután oskolámban sikerrel terjesztetem kiismerhetetlen, időnként váratlan lázakkal járó betegségem történetét, osztályfőnököm megadóan tudomásul vette, hogy hetente egy-két napon nem tudom jelenlétemmel megtisztelni a tanórákat. Ilyenkor ugyanis a Vígszínház sötét nézőterén húzódtam meg s bámultam, figyeltem a próbát.

Szendrő József rendezett. Tanultam a szakmát.

A felújítás ebben az esetben azt jelentette, hogy a régi, Fülöp Zoltán tervezte díszletekben, Mialkovszky Erzsébet álmodta ruhákban játszottak a színészek, a régi előadás tartalmi körvonalait megőrizve, de régi szerepét csak Deák Sándor tartotta meg. Szabó Sándor helyett, aki akkor már Amerikában volt színész, most Szakáts Miklós lépett színre mint Cyrano, s Roxant a hajdani előadás cukrászlánya, az ekkorra már jelentős színésznővé érett Tábori Nóra formálta meg. Szendrő József szerepét 1960 tavaszán Bilicsi Tivadar játszotta.

Akkor természetesen semmit nem tudtam arról, hogy Szendrő József milyen hírnévnek örvend a szakmában, hírét sem hallottam pécsi és debreceni direktori tevékenységének, tehetség-felfedező képességének, társulatszervező tudásának. Csak ültem a sötétben s láttam, hogy a második felvonásban Cyrano és Roxan jelenetét végignézve-hallgatva Szendrő József felugrik s hangos kiáltással megállítja a próbát: *hát ez így nem jó!* - s lendületesen felgurul a színpadra, hosszan suszogor Tábori Nórával, Szakáts

Miklóssal, magyaráz, gesztikulál, aztán visszaset a nézőtérre, a tizedik sor táján leül, *kezdjük újra!* - mondja és szemét összehúzva figyel, mit csinál a két színész a színpadon. Aztán hirtelen, a játékot félbeszakítva, újra indulatosan fel-kiált: *nem, nem, nem!* - hogy mit nem, arra már nem emlékszem, csak a hangszín indulatára, ahogy Tábori Nórába belefojtotta a szuszt - és hátradől a székén, kezével a levegőben kaszáva csak annyit mondott: *kezdjük újra!* És Tábori Nóra és Szakáts Miklós újra nekiveselkedett a jelenetnek. Talán háromszor is ily módon - de mindig más-más ponton - megállította a jelenetet, s mindig más hangütéssel arra kérte a két színészt: *kezdjük újra!*

Aztán egyszer nem szakította félbe a játékot, s amikor a színészek a jelenet végére értek, kedvesen, halkán annyit mondott: *most nagyon jó volt.*

Pillanatnyi szünet, s aztán: *kezdjük újra!*

Az én fülem nem hallotta jobbnak a második ismétlést, de az biztos: rögzült a jelenet, a hangsúlyok, gesztusok, indulati források a helyükre kerültek. S akkor Szendrő József a sötét nézőtérrel felszólt Tábori Nórának: *csodálatos volt, Nórika, köszönöm szépen, mára végeztünk.* Tábori Nóra a sötét nézőtér felé fordult, kecsesen térdet, fejet hajtott a rendező felé, s csak annyit mondott: *kezőcsokolom.* És kilibeggett a színpadról.

A próba folytatódott.

Gondolom, azért él emlékezetemben ilyen élesen ez a jelenet, mert akkor és ott tanultam meg a rendezői munka egyik leglényegesebb elemét: tapintattal, furfanggal, bölcsességgel, álingerültséggel vagy műhiggadsággal, de a rendezőnek mindig éreznie, tudnia kell: mikor és hogyan és melyik billentyűt kell a színészen megérinteni, hogy az élő hangszer a legszebben s legjobban muzsikáljon. Szendrő József nem vázolta föl Rostand színművének ideológiai, társadalmi és történelmi körvonalait, a jelenet részletes agyonmagyarázásával sem fárasztotta próba közben a színészeket, csak pont akkor és pont ott állította meg a játékot, amikor a színész a nem jó irányba elindult. Csak nem engedte eltévedni! De hagyta önfeledten játszani őket akkor, amikor a jelenet már „sinen” volt.

Tábori Nóra jókedvűen, mosolyogva távozott a próbáról: aznap már Roxan lépett ki a színház kapuján.

És Szendrő József a Szegedi Nemzeti Színház főrendezője lett.

Ha próbálnia kellett, ha rendezett, ha színészekkel kellett szót értenie: tudta a dolgát. Csak az élet dolgaiban, saját életében nem tudott rendet teremteni.

1962. február 26-án a Fészek Klubban, a huszonöt éves színészi jubileuma alkalmából rendezett baráti találkozón felolvasta rövid életraj

zat, s már akkor elhangzott egy sejtelmes félmondat: *Jártam Pesten és Miskolcon, Pécsen és Debrecenben, és jövőre Szegedről kívánok eltávozni.*

Néhány nap múlva, 1962. március 2-án a főrendező úr megírta felmondólevelét, s a városi illetékesen kívül elküldte Meruk Vilmosnak, a minisztérium nagyhatalmú főigazgatójának (aki később színigazgatónak, nagykövetnek, marxizmusoktatási főszakembernek sem volt kutya!) és Ilku Pálnak, atábornokból előléptetett kulturális miniszternek.

A megmaradt levélmásolaton nincs megszólítás.

A soronkövetkező 1962/63. színházi évadra vonatkozóan bejelentem, hogy a Szegedi Nemzeti Színház kötelékéből kiválok és ennek értelmében kérem a főrendezői kinevezésem megszüntetését. Indoklásul a következőket adom elő:

1. A város klímája szervezetemre ártalmas. (Vérnyomás differenciát okoz.)
2. *Felvem is nehezen bírja a III. emeletre való lejárás többszörös szükségességét naponta.*
3. Az egész évad folyamán szállodában, iroda-helyiségben, rossz és drága albérletek között kellett vándorolnom s így nem fejlődött ki bennem szeretet a város iránt, nem tudtam asszimilálódni. *Ellenkezőleg: annyi sok keserűség halmozódott fel bennem, hogy ez szóról-szó-ra vehetően megmérgezte a kedélyállapotomat és idegrendszeremet.*
4. Színházi és egyéb vidéki munkám szükségességéről már nem vagyok meggyőződhető, hiszen annyit sem ért az egész, hogy fedél alá dugjanak érte, sőt annyit sem, hogy saját fővárosi lakásom gyalázatos eltulajdonításakor bárki részéről a legcsekélyebb védelmet élveztem volna.
5. Ezek szerint az 50-ik életévemhez közeledő-ben előlről kell kezdenem mindent és ez csak Budapesten lehetséges, ahol még vannak olyan barátaim, akik szükség esetén segíteni hajlandók rajtam.

Tisztelettel:

Szendrő József
főrendező

Így mulat egy magyar úr, egy színházi főrendező 1962-ben, amikor nagyon hajótöröttnek érzi magát: bohócot csinál magából, hogy bohócot csinálhasson az elvtársakból. Csakhogy Szendrő József számára a történetek s e lemondás életének összeomlását jelentette, az elvtársak megmintha röhögtek volna a markukba.

Nagyon gyorsan válaszoltak. Feltűnően gyorsan.

Szendrő József megőrizte a pecsétes iratot. Íme, betűhíven.



Szendrő József 1947-ben

„Szeged Mj. Városi Tanács VB. Elnökhelyet-
testől 52/1962.

Szendrő József főrendező elvtársnak
Szeged

Nemzeti Színház

1962. III. 2-án kelt levelét megkaptuk, melyből sajnálattal értesültünk, hogy nem kíván főrendezőként működni az 1962-63-as színházi évadban a Szegedi Nemzeti Színháznál. Igen érzékenyen érint bennünket az, hogy Ön a főrendezői tisztséget nem kívánja hosszabb időn keresztül Szegeden betölteni, s mivel úgy látjuk, hogy eb-béli szándékától Önt eltéríteni most már nem tudjuk, kénytelenek vagyunk tudomásul venni le-mondását. Kb. 3 hete beszélgettünk az Ön lakásnehézségeiről és a beszélgetés során remény nyílt arra, hogy továbbra is marad főrendezőnek, s lakáshelyzetében is javulást tudunk eszközölni. E beszélgetésből derült az is ki, hogy az Ön fővárosi lakása lényegében nem szabad lakás, mert az ottani Kerületi Tanács abba 7 tagu családot helyezett. Mi vártuk, hogy a fővárosi lakáshelyzetével kapcsolatosan hozza a hivatalos írást, erre fel érkezett az Ön levele, melynek 4. pontjában azt írja: »Színházi és egyéb vidéki munkám szükségességéről már nem vagyok meggyőzhető, hiszen annyit sem ért az egész, hogy fedél alá dugjanak érte, sőt annyit sem, hogy saját fővárosi lakásom gyalázatos etulajdonításakor bárki részéről a legcsekélyebb védelmet éreztem volna.» Az 5. pontban arról szól, hogy Budapesten mindent előlról kell kezdenie és azért megy oda, mert ott még vannak olyan barátai, akik szükség esetén segíteni hajlandók Önön.



Porfré 1967-ből

Úgy gondolom, nincs itt most arra szükség, hogy a város lakáskörülményeiről szóljak, mert világosan megmondtuk Önnek, ha nyilatkozik olyan értelemben, hogy hosszabb időn keresztül Szegeden fog dolgozni, lakáshelyzetét rendezzük. Ezt megelőzően is az Ön lakáskérésével komolyan foglalkoztak a tanácsi szervek, realizálásánál egy nagy akadály volt, hogy Önnek Budapesten főbérleti lakása van. (Mint fent említettem, csak most közölte velünk, hogy e lakásban laknak.)

Mi, úgy látszik, időben nem tudtunk az Ön nehézségein segíteni s reméljük, és kívánjuk, ha Buda-pestre felmegy, az ottani tanács azonnal rendelkezésére bocsátja Önnek a jelenleg elfoglalt la-kását.

Ismételten nagyon sajnáljuk, hogy lemondott. Mi Önt kiváló művésznek tartottuk és tartjuk, eddigi munkájáért köszönetet mondunk. Ezen levelet egyidőben elküldtük Ilku Pál miniszter elvtársnak és Meruk Vilmos főigazgató elvtársnak.

Szeged, 1962. március hó 7.

Tisztelettel:

Tari János
vb. elnökhelyettes"

Bájos levél. És lebilincselő, ahogy Tari János, a nép egyszerű vezetője magától értetődő könnyedséggel használja a királyi többes archaikus formáját: „világosan megmondtuk Önnek”.

Értsen már a szóból, Szendrő elvtárs!

Valaha, a feudalizmusban röghöz kötöttségnek nevezték azt a jogfosztott helyzetet, hogy a jobbágy gazdája, ura és parancsolója engedélye

nélkül nem hagyhatta el otthonát, s ahol otthona volt, ott kellett munkát vállalnia.

A szocializmusban, annak szegedi alfajában 1962-ben az elvtársak „világosan megmondták” Szendrő Józsefnek: ha ragaszkodik ahhoz, hogy szegedi főrendező léte a fővárosban óhajt saját lakással rendelkezni, s nem tesz egyértelmű hűségnyilatkozatot a szegedi színház mellett, megígérve, hogy szegedi főbérleti lakással is - ha nem is örökre, de véglegesen - a szegedi színházhoz láncolja magát, akkor ugye semmit nem tudnak tenni érdekében az elvtársak. Sőt: tekintettel arra, hogy Szendrő József többnyire Szegeden tartózkodik, azt sem tudják megakadályozni, hogy közben pesti lakásába egy héttagú családot telepítsen a pesti tanács.

Amikor először elolvastam a szegedi főhivatalnok levelét, arra gondoltam: lehet, hogy az elvtársak egymás közt megegyeztek Szendrő József egyszerű röghöz-kötésében? Elveszik pesti lakását, adnak neki egy szegedit, aztán ug-ráljon ez a nagy darab ember, ha tud.

Lehet, hogy Szendrő József is erre gondolt?

Rendező volt; a drámai konfliktusok kiéle-zése, kiteljesítése és megoldása szakmai alapis-meret volt számára. A színpadon.

De hogyan kell megrendezni azt a drámai nagyjelenetet, amelyben az áldozat ő maga?

1962. március 2-án tudta: nem akar tovább főrendező lenni Szegeden. És megírta felmon-dólevelét.

Néhány nappal később, amikor kézhez kapta a szegedi főhivatalnok „rendszerspecifikusan” bájos válaszlevelét, már azt is tudta: jobb, ha a rendezői pályától is elbúcsúzik.

Vette a sátorfáját, elment keserű-szomorú pesti epizodistának.

Többé nem akart rendező lenni az elvtársak színházában.

Kedves Olvasóink!

*Lapunk a Katalizátor Iroda alábbi fő-
városi elárusítóhelyein mindig besze-
rezhető:*

*CUP-Katalizátor Könyvesbolt; 1088
Krúdy Gyula utca 4.*

*CUP-Katalizátor Könyvesbolt az
Egyetemi Színpadon; 1056 Szerb ut-
ca 21-24.*

*Örökmozgá-Katalizátor Könyves-bolt;
1075 Erzsébet körút 39. Művész mozi,
könyvespult; Teréz körút 30. Utcai
standok: Krisztina körút-Csaba utca
sarok,*

*Jakobinukosok tere-Alkotás utca sa-
rok,*

Móricz Zsigmond körtér (Gomba)

SZABÓ ÉVA

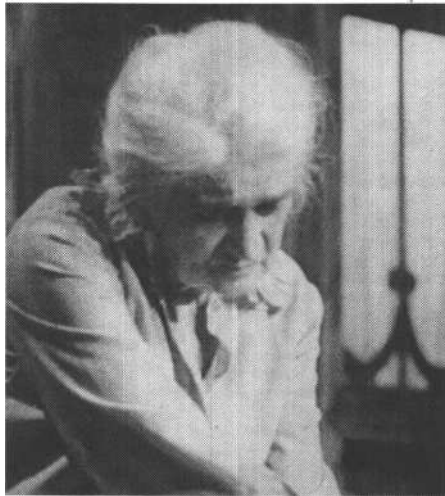
SZÍNPADUNK FOROG...

LEVÉLFÉLE LONTAY MARGITNAK „ODAÁTRA„

Nem mondtad, hogy menni készülsz. Adós vagy azzal a félmondattal, amelyből mi már jó ideje értjük egymást. Akkor is, ha csak alkalmyszerűen futottunk össze olykor-olykor. Nézek utánad, és nem tudom pontosan, hol vesztettelek szem elől: a Soós István utca fordulójában, ott Hódmezővásárhelyen?... a Pagoda csapó-ajtájában túntél el, bent a Rádióban?... vagy utolsó szereped, a *Forgószínpad* Maryjeként kerültél a másik oldalra?... Most az egyszer még hazudtál is! Koltai Robi nem régen bemutatott filmjében még azt ígértétek Csákányi Lacival együtt: Sose *halunk meg*. Ott ültél a zongoránál - sokat élt Deutsch néni -, az utolsó táncot kísérted. Azután kifordultál a székkal, azzal a hasonlíthatatlan mosollyal a szájadon, amit a gyerekkor felejtett rajta, de csak most veszem észre, hogy nem rám, nem ránk, valahova messzire néz-tél... Tudtad?... Vagy azt gondoltad: semmi az egész! A színészeknek, ha szerepe szerint meghal is, függöny elé kell mennie. Meg kell hajlania a közönség előtt. Te mindig szépen tudtál meghajolni...

Minden lényeges dolgot tudtunk egymásról. A többire meg - azt hittük - lesz még időnk. Nem tudom, van-e hangja a csöndnek odaát. De kell, hogy tudd: én az édesapádnak - Lencse igazgató úrnak, aki első iskolás éveimet „igazgatta” - érmelegítőt kötöttem, amikor kiment a frontra. Nem tudom azt sem, megkapta-e. Gyanakszom, eltévedt a posta valahol, mert betegen jött vissza, és meg is halt. Én ezt a háborúnak sosem tudom megbocsátani... Ő tanított németre is, különórán. Tőle hallottam először, hogy másként is kimondható: százsorszép. Csak magyarul valahogy szebb... Édesanyádra is emlékszem. Tőle meg azt tudtam meg, hogy az ember a szemével is megismogathat valakit, nem csak a kezével. Apám javította a cipőjüket, én liferáltam. Szorongva húztam meg a csengőt, és szégyelltem elfogad-ni a javítás árát. De Margit néni szeme rám melegítette a büszkeséget: jó mesterember az apám. Azt is tudtuk ott, az iskolában, hogy az igazgató bácsi lánya színésznőnek tanult Budapesten. Lica néni szerint ugyan elég baj az neki. Nem jőféle élet a színészeké, meg azután ott, abban a nagyvárosban könnyen megromlik a lány. Nekem tetszett a dolog. Akkor kezdtem sejteni, hogy a töltésen túl is van egy világ...

Az a város szélénél körbefutó töltés meg jó ideig közöttünk maradt. Én gyűjtöttem az „útravalót” az utazáshoz, te már kezdted szokni a fényt. Nem tudom, te hogy voltál vele, az ember kicsit hunyorog - kicsi ablakhoz meg petróleumlámpához szokott a szeme -, nem tud mit kezdeni a ragyogással, de jólesik. Amikor Szegeden játszani kezd-tél, Lica néni is elnézőbb lett: mégiscsak a „mi lányunk” voltál. Büszke volt rád a város. Én egyetemista éveimben Szegeden láttalak először színpadon: Lady Milford voltál az *Ármány* és *szerelmem*-ben. Szegedtől Pécsen, Debrecenen át a Madách Színházig forgott veled a színpad. Egymás után



Lontay Margit a *Forgószínpadban* (Koncz Zsuzsa felvétele)

jött elő Warrenné... Ranyevszkaja... Gertrudis... Claire... Giza mama... Magdaléna... Orbánné a takarásból. Én néztelek, ha tehettem, s amikor már rádiós voltam, te hallgattál engem. A szomszéd utcából - te a Soós István utcában, én egy utcával lejjebb, a Damjanich utcában laktam Vásárhelyen - jól látni és jól hallani egymást. Egy vásárhelyi rádióműsorban ültünk először közel egymáshoz egészen. Azóta minden találkozásnál befejeztünk egy félmondatot. Kivéve ezt a mostanit, amivel adós maradtál...

Miért hiányzik olyan fájdalmasan az a befejezetlen mondat? Az élők miatt. Akié a szemében nem vesszük észre a kérést... figyelj egy kicsit rám!... Akié nem szólítunk meg, amikor nagy benünk a csend... Akié nem szorítjuk meg a kezét, amikor nagyon kellene ami kezünk biztatása. Hány lelkiismeret-furdalásos csend hallgat a telefonjainkban, elmulasztottuk felvenni, amíg lehetett. Miért hiányzik még olyan fájdalmasan az a befejezetlen mondat? Mert csak azzal lehet befejezni, aki az első felét is tudja. Akitől meg lehet kérdezni: emlékszel?... Te magaddal vitted a Soós István utcai délutánokat... a mártélyi alkonyatok lila bolyhait... az ablakunkra zizegő első hó hárfahangját... Hány „együtt láttuk” volt ebben a közös gyerekkorban!... Rajtunk kívül ki hallja még a keddi piacok kofazsivaját?... Az öreg templom Tebenned bízunkját?... A vasárnapi korzó térzenéjét?... Nélküled ki hiszi el nekem, hogy megtörtént az ifjúságom?...

Hogy is énekeltétek a darab végén? - Színpadunk forog... Színpadunk forog... Most csak a Kincses temető látszik. Nagyszárnýú fekete madár tollászokdik felettem: az ég. Olyanforma, mint az a kiszikkadt, átkozódó, öreg színészotthonlakó, aki utolsó szerepedben voltál. Hó lesz megint, Mary... Nem furcsa? Itt is a szomszéd utcában laksz... Egy parcellával feljebb van az apám sírja. Hát majd folytatjuk, ha erre járok...

Hilda Gobbi, a kind of legend in Hungarian theatre, would be just eighty this month. We pay homage to her memory by beginning to publish her so far unknown diary on a summer holiday in France, probably in 1948.

This month's playtext being Andor Szilágyi's *Unposted Letters*, two reviews-by András Forgách and Viktória Radics-on the play's performance at the Radnóti Theatre open our column of reviews. Other critics: Tamás Tarján, Krisztina Galgóczi, István Sándor L., Judit Szán-tó, Andrea Stuber and László Márton contribute with their opinion on, respectively, Brecht's *The Threepenny Opera* (Budapest Chamber Theatre) and *In the Jungle of the Cities* (József Attila Theatre), several interesting works of a young director, Sándor Zsótér at Nyiregyháza and at Miskolc, Ernő Szép's *The Trefoil* (Miskolc), two productions for adults at the Budapest Puppet Theatre, Mihály Kornis's *Hungarian Round Dance* (Pécs) and Milan Kundera's adaptation of Diderot's *Jacques, the Fatalist* (Katona József Theatre); Zsigmond Kompolthy's series of fictitious critical dialogues is now also centred on this last performance.

Two essays follow, both focusing on Tchekhov. Péter Balassa writes of the meaning of work in his plays, while author András Nagy who earlier has adapted the subject of *Three Sisters* to a Hungarian surrounding, evokes some of his workshop problems and considerations.

In his series on recent Hungarian theatre history Gábor Szigethy conjures up once more the fascinating character of actor József Szendrő, while Éva Szabó shares with the reader her memories of Margit Lontay, an actress recently deceased.

Korniss Péter: Fuharosok

A Merlin Színházban mutatták be az Esterházy Péter kisregényéből készült monodrámát, amelynek főszerepét Igó Éva játszotta, s a díszleteket Malgot István készítette. A fotó a színészi és a képzőművészeti alkotás szintézisének megragadó pillanata.

SZÍNHÁZ

fotógaléria



