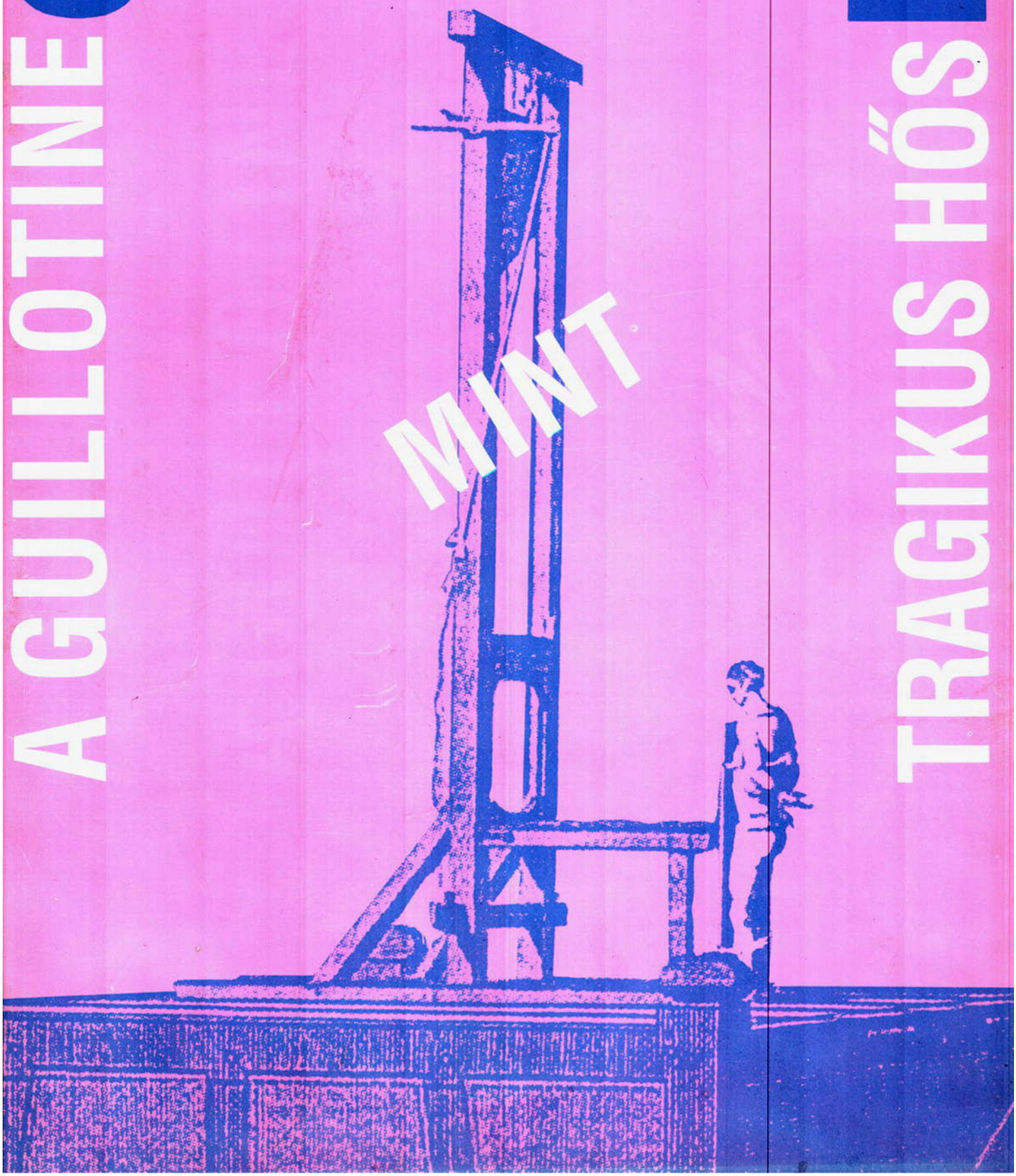
SZÍNHÁZ

XXIV. ÉVFOLYAM 1991. JÚNIUS

A GUILLOTINE MINT TRAGIKUS HŐS



SZÍNHÁZ
A MAGYAR SZÍNHÁZMŰVÉSZETI SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

Koltai Tamás: ÉVADVÁLTÁS 1

Szántó Judit: ENQUIST ENQUISTJE
(Beszélgetés Per Olov Enquisttel) 2

Szegő György: ÚJ-RÉGI *SZÍNHÁZ*
(A szolnoki színházépületről) 5
Tarján Tamás: SZOLNOKI SZÍNJÁTÉK
(Szigligeti-Taub: Liliomfiék) 8

Nagy András: LIEBE MACHT FREI
(R. V. Fassbinder: A fehér méreg 10
Sándor L. István: *A* JÁTÉK ESÉLYEI
(Valle-Inclán: Lárifári hadnagy felszarvazása) 13
Békés Pál: MOLNÁR OTTHON
(Molnár Ferenc: Játék a kastélyban) 17
Stuber Andrea: SZOMORÚ
(Szomory Dezső: Györgyike drága gyermek) 20
Kállai Katalin: GYALU ÉS BUGYI
(Bókay János: Négy asszonyt szeretek) 22
Bérczes László: *EGY* ESTE - KÉT ELŐADÁS
(Tennessee Williams: A tetovált rózsa) 23
Nánay István: KEDÉLYES VÉGZETDRÁMA

(8. Hrabal: Szigorúan

ellenőrzött vonatok) 25
Bécsy Tamás: *EGY* VITA MÓDSZERÉRŐL 27

Jan Kott: *A* GUILLOTINE MINT TRAGIKUS HŐS
(A Danton haláláról) 28

Zsolt István: ÜGYELŐ SZEMMEL *(Wisinger István interjúja)* 38

Szigethy Gábor:
HIGGINS PROFESSZOR BÚCSÚLEVELEI
A MAGYARORSZÁGI SZOCIALIZMUS MÁSODIK ÉVTIZEDÉBŐL
(Somló István levelei Latinovits Zoltánhoz) 42

Megjelenik havonta

Liliomfiék Szolnokon (8 oldal)

***Játéka** kastélyban (Vígszínház) (17 oldal)*

Ruttkai Éva és Somló István (1945) (42 oldal)

XXIV. ÉVFOLYAM 6. SZÁM
1991. JÚNIUS Főszerkesztő:
Koltai Tamás

A szerkesztőség:
Csáki Judit
Csomor Mártonné (szerkesztőségi titkár)
Korniss Péter (képszerkesztő)
Nagy András (tervező szerkesztő)
Nánay István (főszerkesztő-helyettes)
Sebők Magda (olvasószerkesztő)
Szántó Judit

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

Kiadja az Arany János Lap- és Könyvkiadó Kft. Budapest V., Szalay utca 10-14. 1055. Telefon: 112-7870. Felelős kiadó: Szabó B. István. 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 jelszőszámra.
Előfizetési díj egy évre 576 Ft, fél évre 288 Ft.
Egy példány ára: 48 Ft. Külföldön terjeszti a Kultúra Külkereskedelmi Vállalat, H-1389 Budapest, Pf. 149.

Szedés: Diamant Kft.
Nyomás: Centum Nyomdaüzem
Felelős vezető Újvárosi Lajos

HU ISSN 0039-8136

A folyóirat Budapest Főváros Főpolgármesteri Hivatala színházi alapjának támogatásával készül

DRÁMAMELLÉKLET
SPIRÓ GYÖRGY:
OPTIMISTA KOMÉDIA

A címlapon: Kemény György terve

KOLTAI TAMÁS

ÉVADVÁLTÁS

Ha így, évad vége tájt, a rendszerváltás utáni, első színházi szezon zártával végigtekintünk a teátrumi tájon, nincs okunk túlzott örömre.

Holott látványos katasztrófa nem történt. Egyelőre nem váltak be a pesszimista jóslatok, egyetlen színház sem szűnt meg - az Egyetemi Színpadot kivéve -, sőt Szombathelyen tétova kísérletet tettek színházalapításra. A normatív támogatási rendszer által elvontösszegeket, ha nem is teljes mértékben, pótolni lehetett más forrásokból. Az önkormányzatok nem tagadták meg kereken a hozzájárulást a színházak fenntartásához, legföljebb a megyék és a városok húzakodtak hatáskörük és az ennek megfelelő dotáció arányán. A szakma és az önkormányzat a színházra nézve vesztes állóháborúja - lásd Veszprém - legföljebb az évad egyik markánsan megalapozott társulatát rombolta szét.

Általában fölment a függöny esténként, lezajlottak az előadások, a színház működött.

Csak a színház minősége romlott. A félelem a létbizonytalanságtól a könnyebb ellenállás felé taszította, főleg a fővárosi együtteseket. Szellemi irányokat, beharangozott művészi programokat hiúsított meg a jövőtől való szorongás. A Víg-színház és a Madách Színház lényegében zenés színházzá vált, amit nem annyira a bemutatók műfaji összetétele, inkább a repertoáron hosszú távon megmaradó művek árulkodó aránya jelez. A Madách Kamaraszínház föladta önként vállalt elkötelezettségét az új magyar dráma iránt, és visszatért a nemzetközi bulvárhoz. A József Attila Színház megerősítette könnyű vígjátéki és szórakoztató profilját. A Rock Színház és a Thália házasságából értelemszerűen következik, hogy az előbbi, megérdemelten, otthonhoz jutott, de ezen az áron elveszett egy „fél" prózai játékhely; a pénzügyi világ kegyéért esengő új direkció névváltoztató igénye - a magyar színháztörténet legművészibb, legértékesebb hagyományát, a Thália Társaságot idéző elnevezés föladása a léha Arizona kedvéért - sejtetni engedi az együttes eljövendő szellemi arculatát. A Budapesti Kamaraszínházzá átkeresztelkedett Népszínház is komédiával, operettel igyekszik megszilárdítani új pozícióját; s ki vethetné a szemére, hogy nem akar rögtön kockáztatni?

A kockázati együttható, ami pártállami békeidőkben sem volt a magyar színház erőssége, a létért való küzdelem hevében minimálisra csökkent. Egyedül a Katona József Színház merte vállalni a stílusváltás kockázatát, kedvezőbb működési föltételeire és elkötelezett közönségére támaszkodva; gyanítható azonban, hogy a bizonytalan visszaigazolás náluk is lassítani fogja az újító törekvéseket. De nem csak az újítás került a nehezen eladható luxuscikk kategóriájába; minden eddiginél piacképtelenebbnek bizonyult az átlagos mértéken fölüli gondolati és formai érték, a néző részéről minimális vállalkozói kedvet feltételező előadás, legyen bár szó klasszikus vagy modern műről. Albee már felvizezett kommerszként sem kell, Schnitzler publicisztikus politikai bulvárja nem hat az egykor társasági események színhelyéül szolgáló színházban, Gozzi, Ibsen, Camus, Fassbinder, Pinter legföljebb stúdiókban próbálkozhat; az utóbbi szerzőt az ország első színészei nem akarják eljátszani ott, ahol ez úgyszólván munkaköri kötelességük volna: az ország első színházában. Csak Kaposvár dacol a lehetetlennel, létrehozva - ráadásul nagy színpadon - az évad legkihívóbb, elaltatott lelkiismeretünket a valóság rémálmaival szembesítő előadását (Valahol *Oroszországban).*

Ma szinte semmi nem kedvez annak, hogy színház legyen Magyarországon. Sem a gazdasági-politikai élet irányítói, sem a társadalmi elitek nem ismerték föl a színházkultúra jelentőségét. Egyre csökken a fizetőképes kereslet, egzisztenciális okok miatt szűkül és félő, hogy végül eltűnik a színházat közösségteremtő játéknak valló, történelmileg nálunk mindig is vékony réteg. Az újgazdagok nem a szellemileg igényes színház nézőit gyarapítják, s minthogy a legtöbb előadás éppen nekik - illetve a nyugati idegenforgalomnak - készül, a „turista szemlélet" nézőben és produkcióban folyamatosan újratermelődik. Ha ezekben a - remélhetőleg átmeneti - években végképp leszoktatjuk a színházat és a nézőt a szellemi erőfeszítésről, lehet, hogy egyiküket sem tudjuk soha többé visszaszoktatni. Nagy kár lenne. Egy majdani jóléti társadalomban nemcsak a Nagymező utca képzelhető el „pesti Broadwayként" - ehhez egyébként tőkén kívül musicalképes színészekre, rendezőkre, tervezőkre és zenészekre is szert kellene tenni valahogyan -, hanem az ország színházi térképe is úgy, ahogy ma (Nyugat-) Németországé: ötven kilométerenként egy profi színházzal, avantgárd operaelőadásokkal, kísérleti stúdiókkal. És a nézőteret megtöltő közönséggel.

A jövő alapozását jó lenne idejekorán elkezdeni. Bizonyos értelemben ilyen lépésnek kell tekintenünk a kulturális kormányzat „rapid" döntését a Nemzeti Színház igazgatójának leváltásáról és az új igazgató kinevezéséről. Az akció elővezetése és a kapkodó beiktatás rossz lelkiismeretre vall. Ha egy igazgatót sebtében kell belopni a Nemzeti Színházba, tudható, hogy az a szakmai közvélemény ellenében történik. Ez önmagában semmit sem jelent, Németh Antal óta többször megtörtént. Meglepetésre adhat okot azonban az idő előtti vezetőcsere indoklása, amely a volt igazgató rendezői erényeit elismerve, személyét vezetői alkalmatlanság vétkében marasztalja el. A volt igazgató, Csiszár Imre csakugyan vétkes, amennyiben gyakran következetlen volt elveihez, például színpadra engedett olyan, esztétikailag értékelhetetlen előadást, amelyet főrendezőként helyébe lépő utódja jegyzett az elmúlt szezonban. A főrendező-utód, Sik Ferenc vezetői alkalmasságáról egyébként érdemes megkérdezni azokat a színészeket, akiknek volt alkalmuk a próbákon várakozásukkal asszisztálni előre be nem jelentett (és többnapos) távolmaradásához.

Az új főrendező a hírek szerint nem fog rendezni, csak főrendezni. Méltánylandó az önismeretre valló döntés. Ami a rendezés és főrendezés rejtelmes viszonyát illeti, az erről szóló kommentároknak színháztörténetünkben komoly hagyománya van. (Vö. Maklári Zoltán színészanekdotái. „Rendező vagy-e már, fiam, vagy még csak főrendező?") Mindamellett kérdés, hogy ha a volt igazgató leváltásának indoka a vezetői alkalmatlanság, az új helyzet kellő biztosítéka-e a színház megnyugtató működtetésének. Nevezetesen: bölcs dolog-e olyan főrendezőre tenni, akinek vezetői és szakmai hitele az el-múlt évtizedben bizonyíthatóan megromlott, s olyan igazgatót, Ablonczy Lászlót kinevezni, akinek mindeddig nem volt alkalma színházvezetői rátermettségét szerényebb helyen bizonyítani. Az aggodalmat 'fokozza, hogy a felelősség „rapid" vállalására halaszthatatlan döntéssel kinevezett direktornak első dolga volt elhárítani ma-gától a felelősséget.

Minden jel arra mutat, hogy nem szakmai, hanem politikai döntésről van szó, ahogyan a társulat egy illetékes körökhöz közel álló színésze nyilatkozatában, talán kissé tapintatlanul, bevallotta. Nem túlságosan bonyolult logikával - a vezető párt szellemi aurájának befolyásos kultúrpolitikus-íróiból, az új igazgatói tanács tagjaiból és a készülő jövő évi műsortervből - kikövetkeztethetőek e döntés valóságos titkos tanácsosai. Az igazgató maga sem független, hanem pártpolitikailag elkötelezett személyiség. Az eset nem újdonság, állt mér nemegyszer politikai biztos a Nemzeti Színház élén, akadémikus-kritikusi mezben is, legutóbb 1978-ban. Sőt gyakoribb volt az, hogy a Nemzeti Színháztól egy zárt csoport, párt vagy politikai elit ideológiájának képviseletét várták el, mint az ellenkezője. Más kérdés, hogy a legtöbben, Németh Antaltól Major Tamásig, úgy, ahogy elvárták tőlük, soha nem kapituláltak.

Csalhatatlan jelekből ítélve most nincs diszkrepancia kinevezők és kinevezettek között, ellenben biztosíték van arra, hogy a magyar Nemzeti Színház (ahogy ők értik e fogalmakat) magyar lesz és nemzeti. Remélhetően színház is.

SZÁNTÓ JUDIT

ENQUIST ENQUISTJE

Per Olov Enquistet egyszer már várták Magyarországra: az emlékezetes miskolci Phaedra-bemutatóra. Akkor váratlanul megbetegedett. Most vetődött el három napra Budapestre (bár most is lát-hatott egy főiskolás Tribádok-előadást), átutazóban. Prágába és Pozsonyba készül. Északi szomszédaink már delegációt menesztettek Svédországba, annak tanulmányozására, miképpen szubvencionálhatja a kultúrát a (svéd) állam a beavatkozás, a befolyásolás legcsekélyebb nyoma, sőt lehetősége nélkül, úgy, hogy ezt - kormányváltozásoktól, párterőviszonyoktól függetlenül - maga a rendszer zárja ki. Enquist, egy svéd delegáció tagjaként, most erről a témáról tart a két fővárosban szemináriumot.

– Az *ön drámái* itt *eseményszámba mentek, kritikai irodalmuk is jelentős. Eközben fel-felmerült egy vitakérdés: hadd forduljak* eldöntésére a *legilletékesebbhez. Tehát: Strindberg - Strindberg-e? Andersen Andersen? Phaedra azonos Euripidész és Racine hősnőjével? Vagy netán csak közismertségük okán választott médiumok, modern problémák reprezentálására?*

Enquist olyanformán magyaráz, mintha nem is értené a kérdést.

– 1975-ig, a Tribádok születési évéig, én már tizenöt év óta írtam regényeket, no, mondjuk, még színikritikákat is, de a színházzal semmiféle viszonyom nem volt. Szerettem volna darabot ír-ni, de nem mertem rászánni magam. Ezzel egyébként a mai napig így vagyok; ötévenként ha rászánom magam; s akkor is először bebeszélem magamnak, hogy csak rádiójáték lesz, csak hangokkal kell bánnom, nem teljes figurákkal, nincs szükség helyszínekre stb. Valami fal van köztem s a dráma között, elzár, de meg is véd tőle. Aztán egyszercsak a fal leomlik, és a munka meglódul. A *Tribádokat* tizenegy, *a Földi-gilisztákat* huszonegy nap alatt írtam, csak a Phaedrával kínlódtam valóban sokat.

Szóval, visszatérve a kérdésére, én elsősorban egy házasság felbomlásáról akartam írni, arról a pontról, amikor már minden késő, amikor a szerelem már végképp ellehetetlenült. Akkoriban bomlott fel a saját (első) házasságom is, és ezt megnégyszereztem: itt vergődik egy lehetetlenné vált szerelem - Strindbergé és Sirié -, egy eleve képtelen szerelem - Sirié és Marie-é -, egy lehetséges, de hamvába holt szerelem - Strindbergé és Marie-é -, és egy, amely létre sem jött - Siri és Viggo között.

– *Vagyis Strindberg valóban Strindberg?*

- A legnagyobb mértékben. 1973-ban vendégprofesszor voltam a Los Angeles-i egyetemen; a skandináv irodalomról, elsősorban Strindbergről adtam elő, s ehhez '72-ben az egész életművet végigolvastam: fél év alatt ötvennégy kötetet. Lenyűgözően izgalmas volt, ahogy kirajzolódtak a strindbergi személyiségfejlődés főbb állomásai, az őszinteségek és a hazugságok. Hallgatóimmal aztán előadtuk Az erősebbet, amire a *Tribádok* is épül, és ráéreztem, hogy a szövegben valami nem stimmel, van a mélyben valami hazugság, tudniillik a férfi öncsalása, hogy a két nő őt szereti - holott valójában nem szeretik. Talán egymást szeretik, talán valaha volt egy szerelem, ami meghalt - mindenesetre a férfi hazudik magának. A hatvanas években írtam egy regényt, *Légionáriusok a* címe, az 1945-ben Svédországba menekült, német egyenruhás baltikumiak visszaszolgáltatásáról szól; abban a politikai hazugság izgatott, most pedig az érzelmi hazugság kezdett foglalkoztatni.

– *Nos, ön tudja. Én ennél egyetemesebbnek éreztem* a Tribádok *világát. Például a modern művész tragédiájára véltem érezni benne...*

– Ez talán a *Földigilisztákra* igaz, Andersen alakjában valóban ott van a művész helyzetének kétértelműsége, az, hogy benne él a valóság-

Gábor Miklós mint Strindberg A tribádok éjszakájában (Ikládi László felvétele)

Timár Éva az Ének Phaedráért előadásában

ban, de egyszersmind színész is a maga darabjában, kihasználja a helyzetet, s a helyzet kihasználja őt, szerepet játszik, azt, amit maga ír magának, s azt, amit a többiek rákényszerítenek. Itt valóban jelen van a művész problémája: éljen-e át mindent, vagy csak figyeljen, csak reflektálja önmagát? Puskin mondja valahol, hogy három fő embertípus van: a hóhér, az áldozat meg a csaló. Nos, szerintem a művész mindhárom egyszerre, kinn is van meg benn is.

– És a Phaedra?

– A *Phaedra* horizontja talán a legszélesebb, mert itt a szembenállás is érdekelt: a környezettől elszakadt, elszigetelt beltenyészet. De éppen a Phaedráról ma keveset tudok. Az ősbemutatót a feleségem rendezte, azén elképzelésem szerint; akkor még értettem. De az a néhány elő-adás, amit azóta láttam, mind annyira különbözött az eredetitől is, egymástól is, hogy arra kell gondolnom: ha egy szöveget ennyiféleképpen lehet értelmezni, akkor azzal baj van. Talán né-hány év múlva magam is megrendezem, s akkor majd ismét megértem.

– *Pedig nem látszik oly neheznek. A* Phaedrához a *kulcs Phaedra alakja, nem?*

– Valóban, Phaedra. A maga totális komplexitásában, boldogtalanságában és romboló mivoltában. De látja, volt előadás, ahol Theseus tehetett mindenről, „male chauvinist pig" lett, holott az én Theseusom elsősorban naiv, elsősorban áldozata Phaedrának.

– *Ilyen volta miskolci* Theseus, *Blaskó* Péter *is: naiv, tragikomikus. Kár, hogy nem* láthatta. (Mint utóbb kiderült, sajnos nemis fogja: a videokazetta megtetszett a betörőknek, akik Csiszár Imrénél jártak. Tribádok-kazettát azonban szerencsére tudtak ajándékozni az írónak.)

– Valóban kár, mert a *Phaedra* állandóan nyugtalanít. Talán ezért is rendeztem meg *a Júlia kisasszonyt:* Júlia egyfajta Phaedra. Nálam Jean és Christine tisztán, őszintén szeretik egymást, s a Júlia kisasszonyból áradó destrukció és halálvágy teszi tönkre őket is.

De miért nem kérdez a negyedik darabomra *is? A hiúz* órája; egy fiatalemberről szól, aki kettős gyilkosságot követett el...

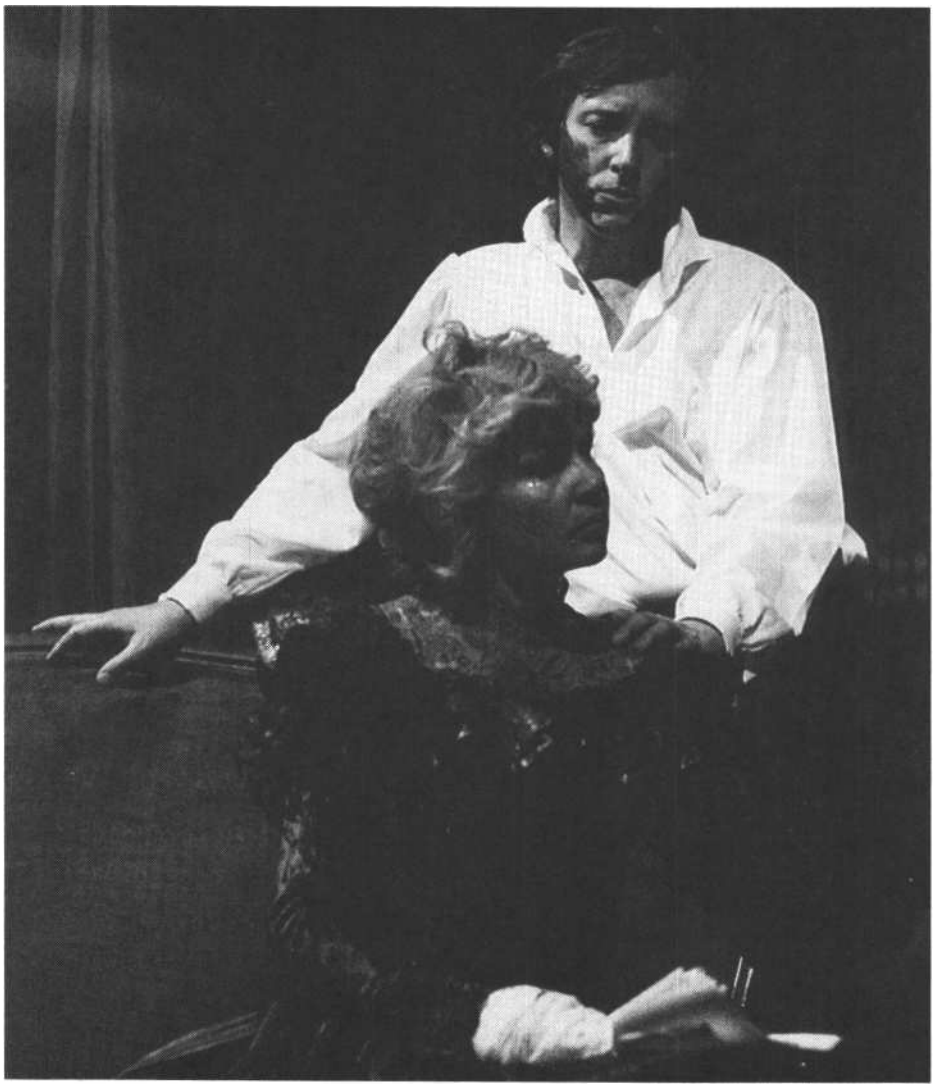
– Akkor ez A nagyapa házában! *Nyíregyházán játszották.* (Kiderül: Enquist nemis tudott erről.) Nos, bevallom, *erről nincs sok kérdeznivalóm, azt hiszem,* eléggé értem, bár most *már el-képzelhető: másképp, mint ön. Én a trilógia három láncszemét világdrámának éreztem, A hiúzt, inkább csak* esetdrámának...

(Enquistnek ez rosszul esik; úgy tetszik, a kedvenc darabjáról van szó. Később, a Nemzeti Színházban is, amikor Csiszár Imrével és a szí nészekkel: Blaskóval, Timár Évával, Szirtes Gáborral beszélget, tréfásan többször is szememre hányja, hogy nem szeretem ezt a művét, pedig talán csak az előadás nem volt eléggé jó; Csiszárnak kellene megrendeznie, véli.)

– *Ha Strindberg Strindberg, Andersen Andersen, akkor megkérdem: miképpen fogadták őket a svéd,* illetve *a dán nézők? Nálunk megköveznék az* írót, ha így *merne ábrázolni nemzeti bálványokat...*

– Ettől én is tartottam, de nem volt nagyobb gond. Elvégre Strindbergről sok minden, amiről írtam, eléggé köztudott; a dánok pedig békés, kedves emberek, akiket nem nehéz meggyőzni. Mindamellett elhatároztam, hogy semmi pénzért nem írok több íródrámát. Holott még hátra lenne a (legcsábítóbb: Ibsen, aki tele van hazugságokkal és ellentmondásokkal. De a norvégokkal már nem mernék kikezdeni, ők egészen más nép, kevésbé toleránsak, agresszívek, makacsok, paraszt módra nyakasak - egyszóval roppantul izgalmasak.

Ibsen viszont erősen foglalkoztat. Ezért is vállalltam, hogy Ingmar Bergman felkérésére svéd-re fordítom a *Rosmersholmot.* Az Ibsen-fordításokkal az a baj, hogy túl szolgaian tapadnak Ibsen szövegéhez, holott Ibsen, mint az köztudott, egyetlen sort sem írt az anyanyelvén, hanem az akkori hivataloS nyelven, vagyis dánul, és ezért



Almási Éva (Johanne Luise Heiberg) és Gálffi László (Andersen) A földigiliszták életéből című Enquist-darabban (Ilovszky Béla felvételei)

nagyon sokszor körülményeskedik. Ha viszont a lényegre hántják, fantasztikusan izgalmas tud lenni. Nálam Rosmer nem tíz feszélyezetten bőbeszédű mondatban kínálja hellyel Rebekát, ha-nem csak annyit mond: üljön le, West kisasszony...

– *Bergmant* említette. *Egy magyar kritikus Bergman-hatást vélt fölfedezni az ön drámáiban, ha nem is közvetett formában, de a képi világ kisugárzásában.* (György Péter vélekedett így a SZÍNHÁZ 1984. februári számában, a kaposvári Tribádok-előadásról szólva.)

– Látja, ezt sem hiszem, legföljebb annyiban, hogy Bergman is nagyon sokat merít Strindbergből. De ő egész más világból jött, mint én, nála igen erős a vallási problematika, az Isten és a hit kérdése, ami tőlem idegen. A filmjei néha olyanok nekem, mintha a holdról néznék doku mentumfilmet. Annyira mása hátterünk is. Bergman stockholmi, felső középosztálybeli családból való, az apja az állami egyház papja volt; én egy eldugott észak-svédországi faluban születtem, Stockholmtól ezeregyszáz kilométerre, apám faipari munkás volt, és egy kis baloldali szektához, a herrnhutistákhoz tartoztunk. Képzelje csak, tizennégy éves voltam, amikor a közeli kisvárosban először láttam négert és stockholmit, s a kettő egyformán egzotikus volt számomra!

– Az ön *drámáit Magyarországon* kamara*színházakban játszották. Eseményszámba mentek* - a szakma és *egy elit* közönségréteg szemében. *Úgy érzi-e, hogy elitszínházat* művel?

– Egyáltalán nem! Hogy magamat idézzem: a *Tribádokban* részletesen feltárul egy házasság pokla, s akkor Strindberg egyszercsak megjegyzi: szóval ez egy egészen szokványos, normális házasság. Vagyis bárki átélheti a dolgot, hiszen nem szól másról, csak amit mindenki átél: a szerelemről meg a gyűlöletről, nem igaz? Svédországban a trilógia népszínházszámba ment. Koppenhágában *a Földigiliszták*at három éven át játszották telt ház előtt a Nemzeti Színház nagytermében. *A hiúz* órájának témája hermetikusabb, de Oslóban mégis két évig vonzott telt házakat. Soha nem éreztem, hogy csak egy szűk közönségréteggel volna kapcsolatom.

– *Tehát meglepte a kérdésem?*

– Feltétlenül.

– *Engem pedig a* válasza szomorított *el; ha* arra *gondolok, mi* számít *nálunk népszínháznak... De térjünk* vissza *önre. Az eddigiekben* egészen *más Enquist-képet* vázolt *fel, mint amilyen eddig élt bennem. Hogyan látja* helyét a *mai drámaírásban? Érez-e közelebbi* rokonságot *mai áramlatokkal vagy alkotókkal?*

- Az igazat megvallva: első számú rokonom a regényíró Enquist. Drámáim elsősorban regényeimhez kapcsolódnak, mindegyiknek a témái több regényemben is visszatérnek. De közel érzem magamhoz a XIX. századi kamaradrámát, éppen Strindberget, a modemek közül Tennessee Williams-et, aki sokkal jobb író, mint ma hiszik, s ez egy-két évtized múlva ki is fog derülni.

– Tehát *kamaradarab-írónak érzi* magát?

– Csakis. Négy szereplő, egy színpadkép, két óra időtartam - engem ez tesz boldoggá. Nagyobb formára nem is vagyok képes.

- *Mi* lesz a következő?

– Nem tudom. Mondtam már: szorongok a drámától. Van a számítógépemben vagy tíz-tizenöt darabötlet, egyik vacakabb, mint a másik. De abban bízom, hogy egyszercsak kettő-három közülük összefut, találkozik, és minőségi változáson megy át. Ötévenként egy darab - ennél többre nem is törekszem.

- *A regénnyel is így küszködik?*

– Nem, az sokkal természetesebben jön. Most kitűnő periódusban vagyok: befejezés előtt áll egy regényem, amire húsz év óta készülök. Tavaly januárban sikerült elkapnom; éppen akkor, amikor, húsz év kihagyás után, visszaszoktam a cigarettára. Azóta derűs vagyok és optimista.

- *Nem volt kár visszaszokni, ha egyszer sikerült leszoknia?*

– Szó sincs róla. Azt mondják, a rák az első rágyújtástól húsz év múlva köszönt be. Én ma ötvenhat éves vagyok. Hetvenhat éves koromra éppen megírtam már mindent, amit még meg akarok írni. Hol itt a probléma?

Halálos komolyan beszél Per Olov Enquist, mint ahogyan végig töprengve, gondolkodva, az őszinteség minden külső jegyével beszélt. Vagy mégiscsak szerepet játszott volna, mint- bevallása szerint - művész-hősei teszik? Csak szórakozott velem? Döntse el az olvasó. S ha nem megy - még mindig felüthetjük a drámákat, és megalkothatjuk a magunk legigazabb Enquistjét.

SZEGŐ GYÖRGY

ÚJ-RÉGI SZÍNHÁZ

A szolnoki Szigligeti Színházat ünnepélyes keretek között nyitották meg újra április 19-én. A felújításnak az a horvát INGRAZAGORJE cég volt a fővállalkozója, amely néhány évvel ezelőtt a kaposvári színház rekonstrukcióját is rekordidő alatt és jó minőség-ben végezte el. A gyorsaság színházfelújítás esetén elsődleges szempont, mert a társulat mű-vészi színvonala a hosszas szünetelést, a kény-szerkörülményeket minden bizonnyal megsínyli. Ennek megtapasztalására volt már példa másutt, ahol a felújítás évtizednyi időt igényelt. A gyorsaságra és a szakszerűségre Kaposvár számára a varasdi színház megifjodása szolgált referenciával. A kaposváriak ugyanis évente rendszeresen vendégszerepeltek ott, és az egyik évről a másikra újjászületett varasdi „ékszerdoboz" láttán hívták a jugoszláv építőcéget Magyarországra.

A mostani, szolnoki sikerben feltehetően fontos szerepe lehet annak is, hogy az újabb keletű színházfelújítási sorozatban a beruházó első ízben maga az építtető, a színház lett. Ez egyrészt a bürokráciát, másrészt az esetleges érdekellen-tételeket is csökkentette. A megoldás további előnye még, hogy így számos olyan, a nézőközönség számára általában rejtett, lényeges üzemi szempont is érvényesülhetett, amely talán el-sikkadt volna a hagyományos megrendelő-beruházó-építő háromszög bűvös pólusai között.

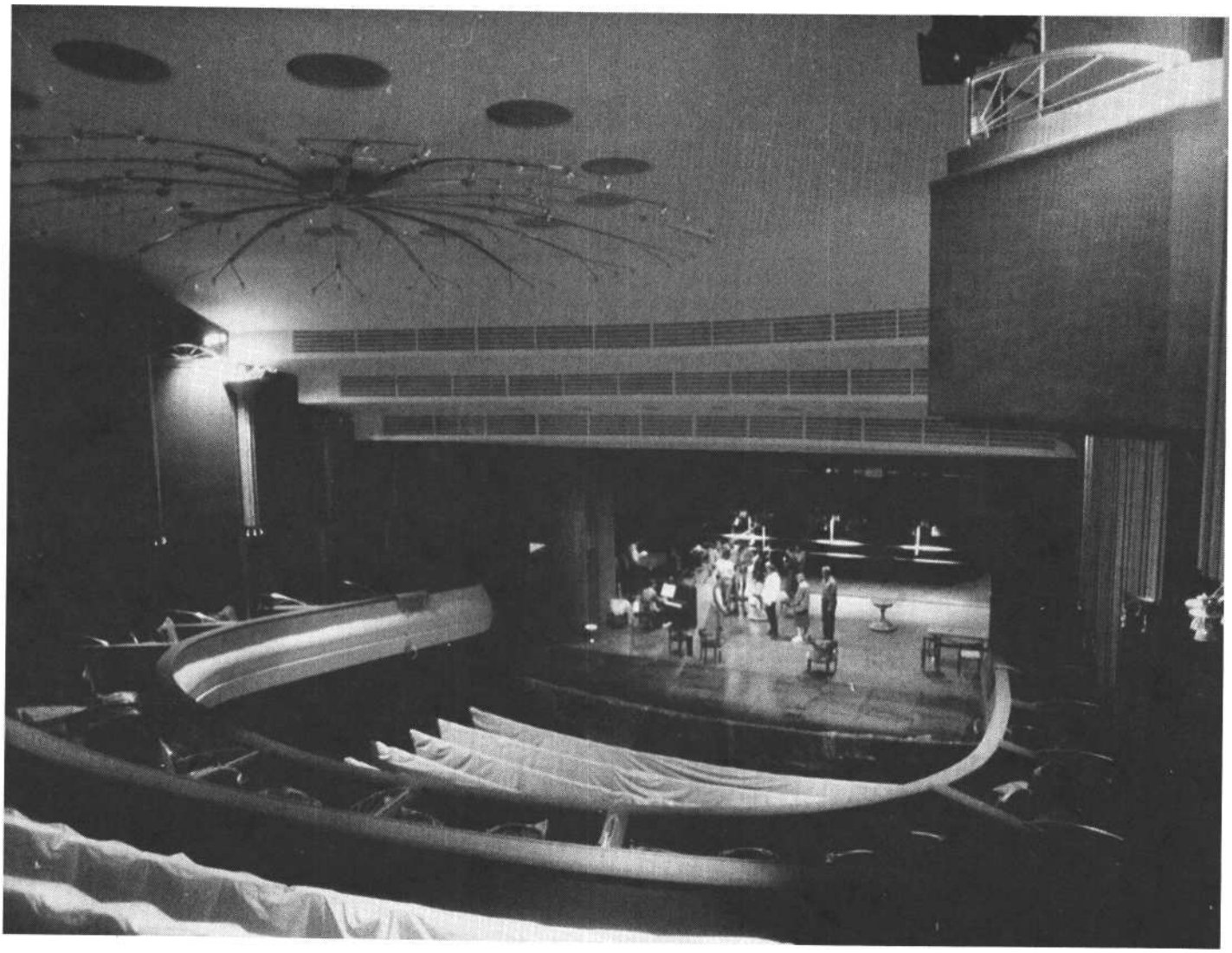
Siklós Mária építész és Schinagl Gábor belső-építész így közvetlenebb kapcsolatot tarthatott a színháziakkal, ami egy több mint nyolcvanéves, többször átalakított épület esetében döntő jelentőségű szempont. Nincs, aki jobban ismerné a ház zegzugait, előnyeit és hátrányait, mint maguk a használók.

Az eredeti épületet Városi Színház néven építették 1909-12 között, Spiegel Frigyes és Márkus Géza építészek tervei szerint. Az akkori ház a magyar színházépítészet Fellner és Helmer első, millenniumi sorozatát követő, második hullámát képviselte. Igen hasonlított például a Jakab Dezső és Komor Marcell által tervezett dévai színházépületre. Az akkori fellendülést az első világháború törte derékba. A trianoni béke következtében egyharmadára csökkent területű ország általános válsága közepette gyarapodni kezdett a meg nem épült színházak listája; csak átépítésekre futotta az energiából. A szolnoki épületet is utolérte ez a sors: 1935-ben Sebestyén Artúr építette át.

A második világháború után megismétlődött a történet. A Lajta Béla-féle *Parisiana-mulató* kálváriájára emlékeztetően ócska anyagokból készült, szegletes üvegdoboz jött létre az egykori főhomlokzat helyén. Különös és figyelemre méltó ez az átépítési párhuzam a világviszonylatban is jelentős Parisiana-épülettel, illetve annak először 1921-es, majd többször megismételt Vágó László-féle átépítésével; a folyamat végterméke lett 1963-ban a Thália Színház nevű „üvegpalota", Budapest első „függönyfal"-szerkezetű homlokzata. Az átépítések mögött általánosítható tanulságot látok, amelyre a későbbiekben visszatérek.

A szolnoki színház esetében ezúttal nem törekedtek a régi, kisvárosi épület visszaállítására, csak valamiféle korabeli hangulat felidézésére, amely a kéttornyú főhomlokzatban jelentkezhetnék, ha nem állna közvetlenül a színház mellett egy ormótlan magasház. Ezzel a vertikális városképi elemmel kísérli meg az új színházépülettömeg felvenni a versenyt, olyképpen, hogy a magastető felfut a zsinórpadlás oldalfalai mel-

Az átépített szolnoki Szigligeti Színház (Korniss Péter felvétele)

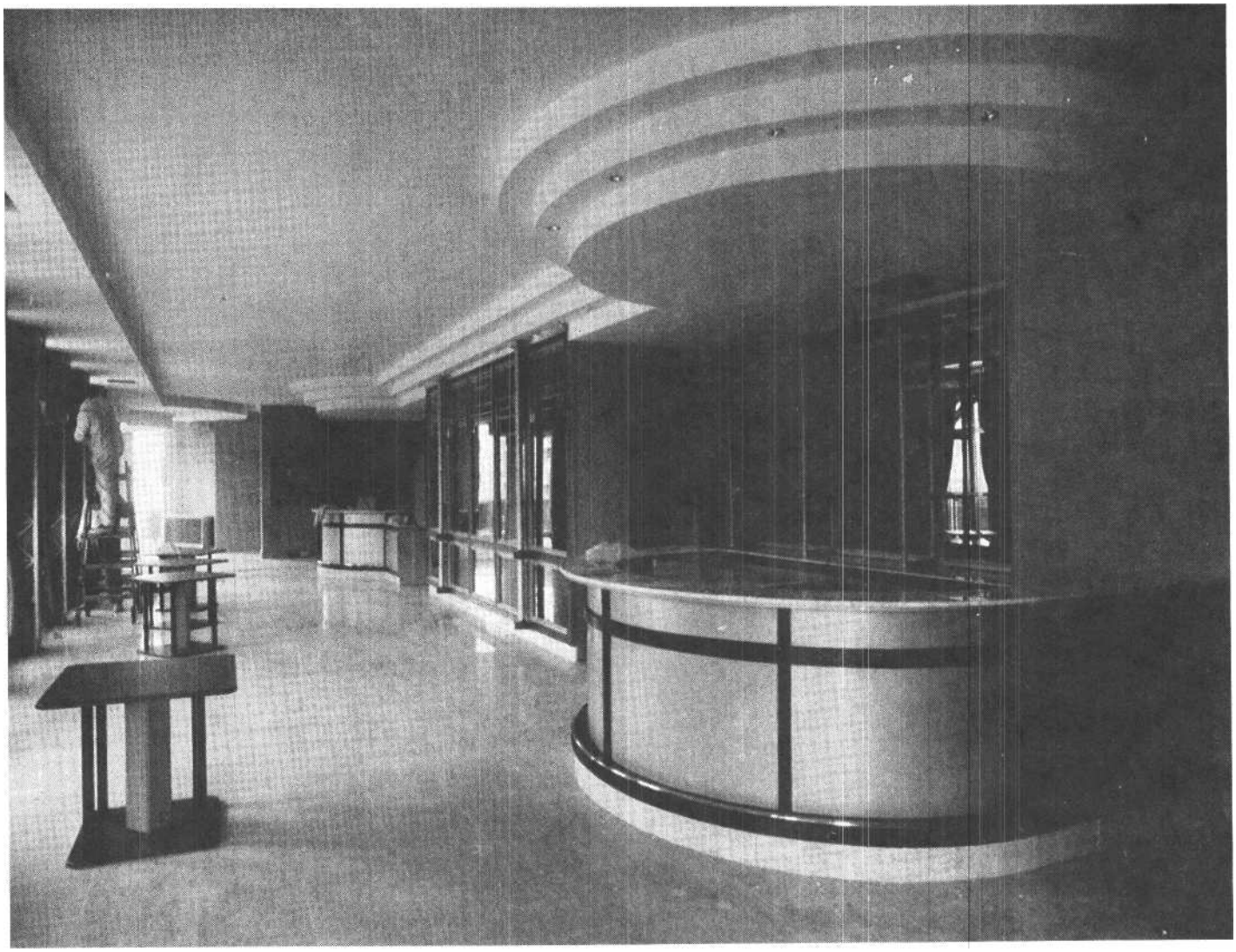


A szolnoki színház nézőtere

lett. Az így keletkezett többletterekkel és a kétoldali hozzáépítéssel végül is a hasznos terület megduplázódott. Igen pozitív elem, hogy a huszonhétezer négyzetméteresből ötvenháromezer négyzetméteresre nőtt terület az épület tömegén nem érzékelhető, éppen a magastető és a tetőablakszemek emberléptékű rajza miatt. A főhomlokzat puha formái bizonyos mértékig megvalósítják azt az épületeszményt, melynek értelmében a házaknak emberarcuk van, s szemükkel, „testnyílásaikkal" hívogató gesztusokat képesek közvetíteni. Az oldaltornyok „szemei" felett szemöldökpárkányok rajzolódnak ki, amelyeket középen nagyban megismételt a tervező. Valamiféle isteni harmadik szem néz felénk, szimbolizálva a színház kultikus gyökereit és funkcióit. Üröm ebben az örömben a füstüveg „szemgolyón" megjelenő fémcsíkok Broadway-ízű hálórajza, amely ellentétes az organikus formák nagyvonalúságával, és anyagában is az elbontott, felejtenivaló fém-üveg homlokzatot idézi vissza. A - feltehetően - önkormányzati óhajoknak engedelmeskedő városi címer archaizáló, színes-plasztikus pajzsa végképp felesel ezekkel a fémcsíkokkal.

A krómos csillogáshoz illik viszont az az esti pompa, amelyet a szempillaszerűen kialakított világítótestek nyújtanak. Ez az elegancia folytatódik a közönségforgalmi terekben és a nézőtéren. Többféle tónusú, art-decót idéző, posztmodern tükör- és üvegvitrinsorok, ezüstös bútorkorpuszok zöldes-rózsaszínes kárpitokkal és lilás épületrészletekkel keretezettek. Mintha a tervezők nem akarnának tudomást venni a szolnokiak eddigi színházi szemléletéről és azon túl a nem éppen báli jellegű magyar valóságról. Mindez azonban felfogható valamiféle barlangrajzokat idéző mágiának is. Csak itt nem a bölény elejtése a varázslat célja, hanem a polgári gazdagodás. Ámen. Mindezzel együtt az ötszáznegyvenmillió forintos költségvetés - talán éppen a munkálatok rövid időtartamának hála - nem tűnik magasnak, ha azt is figyelembe vesszük, hogy a hasznos terület száz százalékkal nőtt.

A zsinórpadlás például 9,8 méterről 14 méterre emelkedett. A hátsó színpad is kapott egy tízméteres zsinórpadlást. Hátul kényelmesen, több szinten is lehet közlekedni a bal és jobb színpadoldalak között. Fent az egy karzat helyett három, illetve négy készült. Az új, mozgó-, forgószínpad is alkalmasabb a sok műfajú vidéki színpaddal szemben támasztott követelmények kiszolgálására. A süllyesztőrendszer régi két „utcája" helyett mosta nézőtérre merőleges tengelyű nyílások is vannak. A hatvannégy alacsony zajszintű ponthúzóból tíz egyidejűleg is működtethető. A világítási hídról jobb „lelátásuk" van a fényvetőknek. A nézőtéri álmennyezet alatt is létesült egy lámpasor, a nézőtéren pedig két új világítási karzat épült. A fényszabályozót a régi tirisztoros helyett a német ADB cég komputerrel egybeépített, digitális vezérlésű készülékére cserélték fel. Ez olyan „forró tartalékkal" rendelkezik, hogy esetleges meghibásodás esetén a programok egyet-



len mozdulattal átköltöztethetők, és az előadás zavartalanul folytatható.

Teljesen új épületrészbe került a díszletraktár és a színésztársalgó, valamint az öltözők jelentős része. A színészklub a zsinórpadlás és a magastető közötti térbe került - hangulatos hely a lazításra. A túloldali hasonló térbővületben az emeleti stúdiószínpad díszletszállítását oldják meg. A stúdiószínpad maga pedig a szolnoki szobaszínházi hagyományok folytatásához nyújt a korábbinál megfelelőbb technikai lehetőségeket. Az üzemi rész mennyiségi és minőségi változásai mindenképpen méltóbb körülményeket jelentenek színészeknek, műszakiaknak és közvetve természetesen a nézőknek is. (A színpadüzemet a Színháztechnikai Kisszövetkezet újította fel.)

Itt térnék vissza a színház nézők által használt vidékeire. Theatronnak a görögök eredetileg a színháznak azt a részét nevezték, amelyet ma nézőtérnek hívunk. Ez a nézőtér a természet lágy formáit, a hegyoldalak ívét követte. A „Gnotise auton" - ismerd meg önmagad - parancsát követve önnön természetébe látott a néző, amikor a kör alakú görög színpad cselekményét szemmel követte. Maga a színház felülnézetében és még inkább lényegében hasonlított az emberi szemre és szemöldökívre, sőt tulajdonképpen magára arra a bizonyos isteni harmadik szemre is. Shakespeare színházában ez a formai gyök még jól felismerhető, és a barokk színházak nézőterei, meg az utánuk épült 19. század végi nagy színházak is megőriztek ebből valamit. A forradalmi építészetben (például Lajta Béla Parisiana-mulatójában történetesen derékszögű mértani rendszerben) megvalósuló új forma már a háborút követő konszolidáció első éveiben visszakerekedett Vágó László tervében. Az ő átépítési terve azonban nem a görög katarzis érdekében lépett visszafelé, hanem csupán Kölber Dezső „Bacchanália"-festményével idézte az ókort, meg általában azzal az empire ornamentikával, amely mára napóleoni konszolidációban sem a „haladás" jelképeként született újjá.

Az emeleti társalgó (MTI-totók)

Morvay Endre János írta a nyolcvanas évek elején, a Parisiana átalakításait elemezve, hogy a Vágó-féle építészeti konszolidációban az 1925-ös Párizsi Iparművészeti Világkiállításon már néven is nevezett art-deco jelentkezett. A magyar konszolidációk számát illetően jócskán az európai átlag felett járunk. Most egy évtizedes színházmegújítási gyakorlatunkat és annak legújabb termékét, a szolnoki színházat tekintve úgy látom, ismét art-deco született, amelyet nevezhetünk posztmodernnek is. A konszolidációk konszolidációi, úgy látszik, ritkán építenek újat, és így egészen új stílust sem alapítanak. A homlokzat „szeme" Szolnokon is csak dekoráció.

E kissé rezignált összefoglaló ellenére is el kell ismerni, hogy a sok felújítás közepette kialakultak igen jó „csapatok", amelyek magas technikai színvonalon lennének képesek színházépítésre. Csak az a kérdés, lesz-e hova és kinek építeni ezután.

TARJÁN TAMÁS

SZOLNOKI SZÍNJÁTÉK

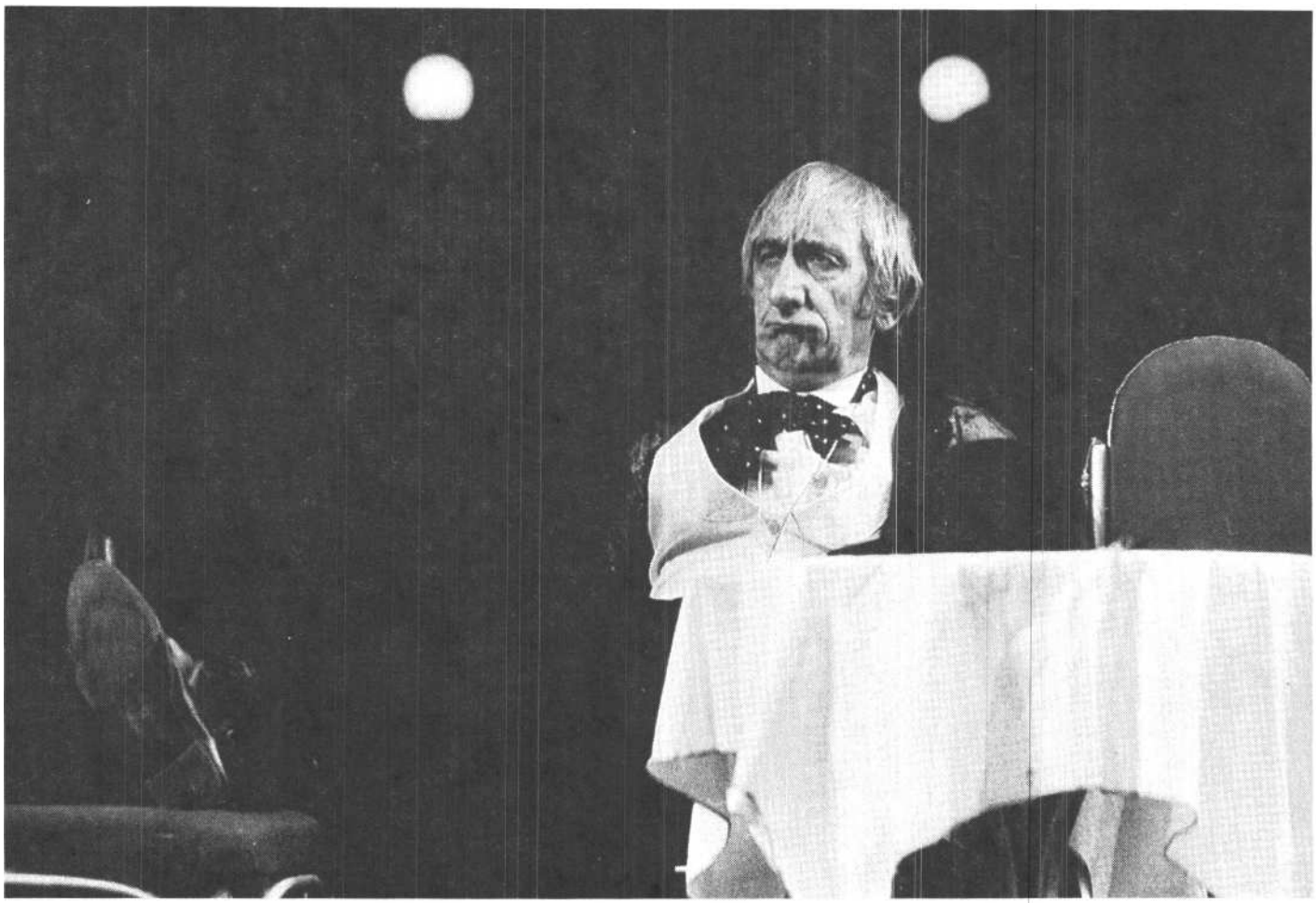
SZIGLIGETI-TAUB: LILIOMFIÉK

Nem könnyű eldönteni, hogy az újjávarázsolt szolnoki Szigligeti Színház megnyitásának ünnepén, április 19-én az évad legjobb rossz előadását vagy legrosszabb jó elő-adását láthattuk-e. Taub János rendező az ősi színházeszményből indult ki: a játék örömét kívánta ajándékozni a hajlékukba visszatért aktoroknak és az ország egyik legigényesebb teátrumát pártoló nézőknek is. A Szigligetiben Szigligeti színészdiadalmas színészvígjátéka nyilván éppúgy „kötelező" darabja volta szín házavatás-nak, amiként Kecskemét is a *Bánk bánt* akarta látnia hasonlóan ünnepi napon, a püspöki város, Veszprém pedig Sík Sándor papköltő *István királyát* választotta.

A *szolnoki társulat Liliom fiék-előadása*

Bár Taubot általában nemigen érdeklik a színháztörténeti adalékok, érdekességnek számíthatott, hogy Mariska (árva kisleány) szerepét Törőcsik Mari már megformálta, Garas Dezső volt Szellemfi is (pályája „csúcsbukásaként", ahogy ő mondja), és volt kétbalkezes kérő, Schwartz Adolf, Makk Károly filmjében (ki gondolná, hogy tüllcsíkkal: fájdalmas maszkkal fölnagyították az orrát?). Ezek után a deres hajú Garas kapta Liliomfit, a hősszerelmest, és Törőcsik lett Szellemfi, a jellemszínész. Az öregecske gyámapát, Szilvait a társulat legfiatalabb színészeinek egyikére, Mészáros Istvánra osztották, Győry Emil a vénkisasszony Kamillaként lépett föl, Kányai fogadós uram Erzsi leányaként meg Mertz Tibor préselt ki magából alt hangokat. A magyar színházművészet középfajú unalmában jól jött volna az a termékeny bolondéria, amit a szereplista ígért. Az átöltözött és kivetkőzött társadalom politikai ruhatára is fölsejlett a férfi és női, öreg és fiatal, őszinte és hamis szerepeket váltogató maszkabálban. Ez a remény azonban nem teljesült be, mert Taub minden tekintetben eklektikus, széttördelt darabot fabrikált a *Liliom*fiból, a cím végére ékelve az -ék-et. Pamfletet játszanak Szolnokon, irány, célpont nélkül, néha még az ízlést is sértve, és a színészek többségének nincs módja kiragyogni az előadásból: belevesznek az általános érdektelenségbe.

Mégis a „legrosszabb jó" vagy a „legjobb rossz" produkció jelzőjével kell illetnünk a *Liliomfiékat,* mivel önmaga és a publikum számára szinte valamennyi színész feledhetetlenné teszi az estét. A Csík György jelmezeit hordó Törőcsik Mari beöltözik kalapos, nagykabátos clownnak, s olyan fanyarul mosolyog, mintha nem a magyar színjátszás hőskorának, hanem jelenének, a Nemzeti Színházat hol építő, hol nem építő, de azzal mindenesetre packázó ezredvégnek lenne részese. Garas Dezső a szívrabló Liliomfik után valószínűleg az első színházi hadirokkant, akinek üstöke az állandó szélmalomharcba őszült bele, és komédiai szerepeit is mély fájdalommal alakítja este héttől tízig. Törőcsik és Garas, Garas és Törőcsik a *Háromgarasos* operára emlé-



Garas Dezső-mint Liliomfi a Liliomfiékban (Ilovszky Béla felvételei)

keztető duetteket adnak elő, de színi jelenlétüket éppen az az öröm, kedély nem szövi át, amit pedig Taub János vezéreszmének szánt. A kritikus számára megfejthetetlen, hol és mikor illant el a derű, mely a *Liliomfihoz* és a színházavatáshoz nélkülözhetetlen.

A színészeknek nincs módjuk kiragyogni az előadásból, írtam föntebb; ám azt is, hogy igyekeznek feledhetetlenné tenni a kivételes alkalmat. E paradoxon Kemény Árpád nem túl szép, nem túl érdekes díszletében a produkció minden pillanatára rányomja bélyegét. Tíz-húsz percekre búnak ereszthetí a fejét a közönség, oly lankadtan halad előre az előadás, néhány magánszám viszont fölvillanyoz. Koós Olga eljátssza a kétszáz éves magyar színjátszást, Czibulás Péter sorsot recseg-ropog, Sebestyén Éva és Egri Márta személyében - ők a két Schwartz - „nagymama" és „unoka" ikerül, Mucsi Zoltán pompás műkedvelő: talán ő kedveli leginkább a Szigligetiére kevéssé hasonlító művet.

Mészáros István kínos nagy gonddal aprólékba darabolja Szilvait, s ez még ebben a tipikusan nem jellemfestő kavalkádban is zavaró: a magára hagyott színész kínlódása. Győry Emil (Kamilla), Meszléry Judit (Mariska), Bajcsay Mária (Kányai) a hangsúlyozott illusztrációt, a paródia paródiáját választják. Ez az attitűd a bemutató legnagyobb hibája - nem a színészek miatt -: a gúny gúnyolhatatlan. S bár Taub, a gárda - és bizonyára Schwajda György, az igazgató - a színészi létezésről - létezhetetlenségről - akarta elmondani az ünnepi percben kiváltképp hangsúlyos véleményét, e/mondás helyett oda*mondogatni* is csak ritkán sikerült. A Gyuri pincért megformáló Spolarics Andrea és az emlékezetes epizódon átcsörtető Szerémi Zoltán meg-találta a maga helyét és hangját.

Selmeczi György, a magyar színházak egyik agyondolgoztatottja olyan zenét komponált-kompilált, amely a százötven esztendővel ezelőtti komédiát éppúgy jellemzi, minta mai korlátozott és korlátlan felelősségű társaságok tevékenységét. Taub János és Kemény Árpád nyilván nem véletlenül alkalmaznak transzparenseket, föliratokat, neonreklámokat: címszavaktól harsogó világba ültették az élénk, ricsajos, sokszínű *Liliomfit.* Az emlékezetes Makk Károly-film nyaralásos Balaton-idillje ugyanúgy nem napsugarazza be a színpadot, amiként a közelmúlt Szigligeti-interpretációinak sincs könnyed nyoma. Bár a színházavató kidolgozására nem jutott elég idő, bár Szolnokon az igazgató, a rendezők, sok színész státusa bizonytalan, annyit elregélt az előadás, hogy az is bolond, aki színházcsinálónak szegődik Magyarországon.

Liliomfiék (szolnoki Szigligeti Szinház)
Szigligeti Ede vígjátékát a szolnoki társulatra alkalm*azta: Taub* János. *Zenéjét* szerezte, *ill.* részben össz*eállította:* Selmeczi György. *Díszlet:* Kemény Árpád. *Jelmez:* Csík György. *Koreográfus:* Szabó György. Karmester: Károly Róbert és Verebélyi József. *Segéd-rendező:* Ignátz Éva. *Rendezte:* Taub János.

Szereplők: Garas Dezső, Törőcsik Mari, Mészáros István, Győry Emil, Meszléry Judit, Bajcsay Mária, Mertz Tibor, Spolarics Andrea, Sebestyén Éva, Egri Márta, Mucsi Zoltán, Kós Olga, Szerémi Zoltán, Kozák Ágnes, Czibulás Péter, Császár Gyöngyi, Bellus Attila, ifj. Ujlaki László, Tóth József, Háda János, Árva László, Bakos Éva, Balogh Ildikó, Czakó Jenő, Ecsedi Erzsébet, Éliás Anikó, Gombos Judit, Horváth Gábor, Illés Edit, Kaszás Mihály, Szöllősi Zoltán, Tóth István, Turza Irén. - Az előadás kizárólagos szponzora a Kereskedelmi Bank Rt.

NAGY ANDRÁS

LIEBE MACHT FREI

RAINER WERNER FASSBINDER: A FEHÉR MÉREG

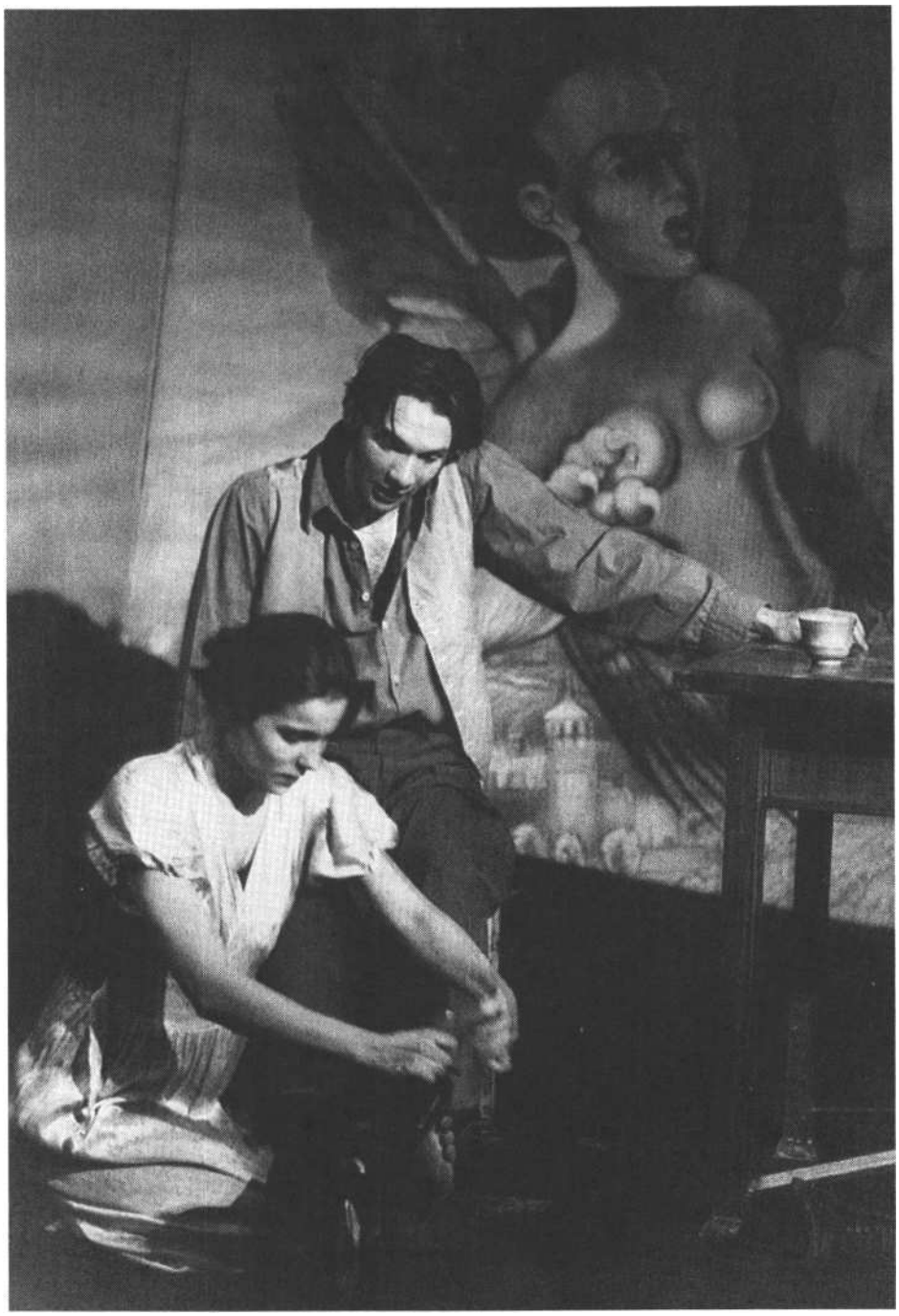
Mit is tudunk mi már a halálos szerelemről? A kérdés banalitását csak démonikus fel-hangja mentheti: ha az „arzénes asszony" története nyomán kell ismét összemérnünk ezeket az ilyenkor oly kevéssé schopenhaueri szinonimákat: szerelem, élet, halál. És ha ennek eredendő, feltétlen aktualitását vakító élességgel villantja fel egy - a történelem-ben szinte napjainkig tipikusan ismétlődő - bűn-ügy, s a mindenkori rendőrségi hírekből kell egészen természetesen a mitológiára pillantanunk: a szerelem eredendő szabadsága és a mítoszokból ismerős belső egyesülése keresi, mindenáron, a maga beteljesülését, s a *mindenáron* itt egyáltalán nem puszta szófordulat. Amikor pedig ezt az, úgymond, német mélytudatból kell felszínre hozni, mégpedig olyan pimasz magabiztossággal és történetbölcseleti hányavetiséggel, amellyel ezt Fassbinder tenni szokta - úgy szinte helyet cserél a csaknem elviselhetetlenül végletes: a „természetesen pervertált" az érvénytelen és feltétlen társadalmi normával, melynek másféle perverzióit a törvény és megszokás szavatolja.

Minden jelentősebb kultúra mélyrétegeiben ott vannak a romjai annak a bizonnyal egyetemes mítosznak, mely férjgyilkos asszonyokról szól. De a banalitás-filológiánál, az ismétlődő rettenetnél lényegesebb ennek vallomása a másként kifejezhetetlen vágyakról vagy félelmekről éppen: hogy létezik az odaadásnak olyan hőfoka, melyen minden feláldozható a másikért - s ezért attól is minden elvehető; s hogy egyes állatfajok szokásain túl akár álmainkból is ismerős lehet az ölelés nyomán, szinte annak konklúziójaként kioltott élet - s ez egyáltalán nem tűnik sem érthetetlennek, sem aránytalannak egy mindenen túlnövő szenvedélyben. Mindezt pedig csak követhetik a szerelem belső logikájában rejlő további paradoxonok.

Mi sem idegenebb azonban Fassbindertől, minta játék efféle paradoxonokkal. Nem: ő csak fel akarja tárni ezeket a szívesen feledett ellentmondásokat, s azért választja éppen ezt a minden korban aktuális archaikus mítoszt, hogy az antik tragédiák szükségszerűségével szegezhessen egymásnak kétféle igazságot - ahol mindkettő vitathatatlan, s mindkettő halálos. Hiszen történetében Geesche asszony vétke éppen az lehet, hogy nem hajlandó vagy pontosabban: nem képes elfogadni a szerelem elzüllesztésének társadalmi rutinját, azt, amely a szerelemért elviselt megaláztatásokkal, gyötrelmekkel pedig még összefér, sőt: feltételezheti akár a kínokat, de ha az érzékek heve csillapulni készül, ha már nem adhatja úgy magát, ahogy egyesegyedül adni képes: ha áldozatát, melybe nemcsak élete, méltósága, önbecsülése, de minden parancsolat megtörése: gyermekeinek feláldozása is belefér - ha ekkor utasítják el: hát vég képp megbomlott a világrend, melyet anarchistaként, gyilkosként, szerelmesként neki egyedül kell helyreállítania.

Rettenetes, német szabadságküzdelem ez. Mely a látszólagos, a formális, vagy akár kodifikált szabadsággal szemben szokott érvényesülni, kíméletlenül. Soha aktuálisabb lázadás! És soha keservesebben általános dilemma: talán ezért kívánta „Brémai szabadság"-nak keresztelni szerzője ezt az egész történetet. S bizonynyal nemcsak a valamikori német város - egyébként homályban hagyott - előtörténete nyomán, melyről kivégzéssel, vérbajjal, háborúval s a tőkefelhalmozás kínjaival a darabból értesülhetünk (s amelyre talán az 1960-as, '70-es évek Brémájának „utótörténete" is fényt vethetett: amolyan késő baloldali „zárványként" az „egészséges és polgári" német nemzettestben), de mert ez a szabadság Geesche asszony története által minden asszony legszemélyesebb és legnehezebben kifejezhető dilemmája is egyben. Minden további csak következmény.

Dér Denissa (Geesche) és László Zsolt (Gottfríed)



A történet lényege ugyanis egy „lefordíthatatlan szójáték", mint mondani szokás. Mely németül olyannyira természetes és olyannyira kínos, hogy hangsúlyozni illetlen és szükségtelen. Nem történt meg a szövegben, s az előadásban sem. A játék tárgya itt az a szó, hogy szabadság. *Freiheit.* Mely igésítve azonban - *freien* - már szerelemre, de legalábbis házasságra utal: a férfi „szabadít" azzal, hogy a nőt feleségül veszi. A nő így lesz szabad. Csakhogy Arisztotelész drámaelméleti fejtegetései óta tudjuk: az asszony számára nem lehet igazi érték a szabadság. Ezért sem lehet nő egykönnyen tragikus hős. Így nem. Nos, Fassbindernek ezeket kellett visszájára fordítani, mind.

Ismerős lehet ugyanakkora német metafizikai hagyomány mindenkori vonakodása a szabadság értékként való elismerésétől - elég, ha bizonyságként századunk oly tüneteire gondolunk, mint (gyökeresen eltérő indulattal persze, ám Fassbindertől mégsem idegenül) az egzisztencializmus vagy a fasizmus. Itt áll előttünk tehát Geesche asszony, aki szabad akar lenni, s pontosan tudja: csak a másik - csak a férfi által lehet szabad. De mi történik akkor, ha a szabadítás nyomán „háziállat" válik belőle, mint anyjából az idők és a házasság folyamán? Vagy ha szabadítása során Geesche saját szabadságát: szerelmét veszik el tőle, mely pedig az életénél is fontosabb? Akkor neki kell megszabadítania magát, s ennek sem lehet más a célja, mintaszerelem - az eszközök pedig ilyenkor már nem számítanak. Ezért akarja később Geesche „megszabadítani" barátnőjét, Luisát attól, amire egész életében nevelték, s ezért felel a szépségét csodáló asszonynak olyan magától értetődően végül, hogy miért lesz mind szebb és fiatalabb? „Ez a szabadság, drágám, csakis a szabadság."

Mindez természetesen nem „szójátékként" hiányzik ebből a történetből, hanem az egész színmű szemléleteként sejthető, de nem jelenik meg; ahogy maga a szabadságra utaló kifejezés is sokkal több mint puszta szemiotikai tréfa, netán azonos hangalak, hasonulás következménye stb. - nem, itt tapasztalat, tudás, ősi bizonyosság formálódott meg ekként, s bizonnyal nem véletlen, hogy éppen németül. Hiszen csak ezért és ezek után akarhat Fassbinder mégiscsak tréfát, horrort, krimit és szerelemfilozófiai provokációt színpadra állítani ebből, gátlások nélkül persze, radikálisan és végletesen. Mint tenni szokta. És ennek beváltásával maradt legfőképpen adós ez az előadás.

Két mozzanatot azonban tisztázni kell előbb mindenképpen. Az egyik annak a viszonynak feltételezett létezése és sóvárgott bizonyossága, mely a szabadítás modelljéül szolgálhat - s ez nem más, mint az immanencián túlmutató vágyakozás. Igen: az Istenhez való viszony, ahonnan ismerősnek tűnhet a felfoghatatlan paradoxon mély otthonossága - hogy csak az és azáltal lehet igazán szabad, aki erről a szabadságról le tud mondani. Hogy tehát létezik olyan feltétlen önfeladás és odaadás, mely nem megszünteti, hanem megteremti a személyiséget. Isten egyébként sem az egyházjog szerint ítél. Fassbinder ezzel itt nem kívánt szembenézni: megelégedett a hit helyett az egyházzal, a vallás helyett a pappal, metafizika helyett korlátolt bigottsággal. Az előadás azonban megsejtetett mindebből valamennyit, s hatalmas feszülettel és felfelcsendülő Bach-kantátával rendezte át a drámai egyensúlyokat - de billentette fel ezzel az erőviszonyokat egyszersmind. Ha ugyanis Geesche asszony helyett - miként darabjában a szerző írta - itt Bach dalol: úgy ez a metafizikai vigasz mintha abszolúciót adhatna mindarra, amire, ugye, mégsem létezhet megbocsátás. De hiszen erről szól a színmű, hogy elviselhetetlen, de nem lehet. Ha pedig a tükörből alkotott feszületben is esendő, szerelmes, gyilkos önmagunkra kell pillantanunk - úgy valahol a teremtés, az ígért és elérhető megváltás van elhibázva: hogyan is volna tehát a miénk az egész felelősség? Efféle tágas és léha abszolúció pedig a drámát lényegétől fosztja meg.

A másik mozzanat a mérgezés. Vannak „heroikátlan" pillanatok a történelemben jócskán, de olyan alantasan romboló, minden emberi viszonyt a maga pusztító hatalmával átitató, véglegesen mérgező, minta kapitalizmus kialakulása, aligha van még egy. Amikor a színműben felbukkanó apa, szerető, testvér, lelkipásztor elsősorban számolni tud, s a végösszeg függvénye lesz a viszony intenzitása. Tallérok, kölcsönök, részesedések árfolyamán mérik a rokoni vagy érzéki szenvedélyeket, s ezen a szociális mérgezésen nem segít sem a hit, sem a szeretet, sem a ragaszkodás. Mint azóta megtudtuk: ennek a társadalmi méregnek nemcsak ellenszere nincs, de alternatívája sem, ám ez ítéletünket hogyan is befolyásolná. Geesche asszony arzénes kocka-cukra persze csak tüneti kezelésre elég. Amolyan kisstílű - de szubjektíve mégis feltétlen - szabadításra. Ha egyszer az ezzel is szembe-szegezhető, igazi, komoly és mély szerelem már nem jelenthet szabadulást. Hogyan is nevezhetnénk ezt?

Liebe macht frei.

Mintha ez lehetne az egyedüli felirat Geesche asszony egyszemélyes halál-manufaktúráján.

A színmű szinte epikusan, szigorú tagolással vezet végig minket a szabadsághoz vezető stációkon - s nemcsak a vágyakozás, a szerelem reménytelenségének lépéseit kell megtennünk, de azt is látni kell, ahogy Geesche asszony túlméretezett szenvedélye szinte egymáshoz hasonítja a férfiakat, s hogy magányos szabadságába előremenekülve kell - egy évszázadnyival megelőzve korát - saját urává válnia; az emancipáció tragikus zsákutcáját kétségbeesett szerelmi nagyravágyása sejtetni engedi már; ahogy bizony ugyanezt jelentette - fonákjáról szemlélve persze -- megcsúfolt és forró vágya, hogy végleg és egészen és feltétlenül alávethesse magát egy férfinak. Hogy benne találjon haza - mint mondta -, mert különben nincsen ott-hon.

A történet epikus progresszióját a filmes Fassbinder rövid jelenetekre, képekre tagolta, s olykor szinte a színpadi „montázs" fogásaival élve komponálta meg az egymás után következő képekből az egymásra következetőket. A kurzivált ragon sok fordult meg itt: hogy spirál lesz-e a körkörös mozgásból, tehát hogy Geesche asszonyt követni tudjuk-e rettenetes útján, vagy csak számoljuk a halottakat. Az Asbóth utcában az utóbbi történt - s a Fassbindertől egyébként nem idegen mosoly, sőt: nevetés ezért fel-felcsattanhatott, így azonban mégsem a szerző intenciói mentén. Amíg ugyanis nem érezhető át a kétségbeesés egésze, szisztematikusan és stációinak szigorú logikájában - addig epizód és nevetséges marad például a kérő, Bohm halálra ítélése, majd megkegyelmezése egyetlen, „cukrozó" mozdulatban; vagy éppen Luisa „megváltó", négykézlábas agóniája, ahogy barátnője, Geesche éppen felfoghatatlan és elviselhetetlen életétől szabadítja meg. Egy stációval „magasabban" másról szólt volna mára nevetés. A halál elviselhetetlen könnyűségéről talán.

A filmes rendező és a filmes szerző találkozása ezért nem volt termékeny igazán ezen az egyébként oly forró estén. Ami csak bosszantó volt olykor: a jelenetek zárásában például, hogy a színpadon nem lehet „vágni", s a színészek kibotladoznak a félsötétben, hogy tekintetünk vezetésében, kamera híján a rendezői szándék olykor megbicsaklott, az szemléleti problémákat sejtetett - minta nevetés. És mindennek következménye s egyben látlelete volta „tér" alkalmazásának megannyi ellentmondása is.

Utaltunk már arra, hogy a „metafizikai": az immanencián túlmutató teret - Isten felé - a rendezés öntudattal, bár átgondolatlanul zárta el. S azt a másik teret, mely nem szűkebb az előzőnél, de mégis immanens, amely tehát befelé: a saját testbe és lélekbe nyílik, hasonlóan torlaszolta el ez az értelmezés. Nem a szükségszerű brutalitás okán persze, mely Fassbindertől is ismerős lehet - verés, erőszak, testi megalázás: s a történet, úgymond, dramaturgiai feltétele -, de a differenciálatlan durvaságban. Hogy a gyengédség ennyire nem lehet jelen: nemcsak gesztusok, szavak, utalások hiányában, de ezek elvárásában sem. Ha ugyanis Geesche asszonynak csakugyan annyi kellene mindössze, hogy mint egyszer mondja: megbasszák, úgy rettenetesen egyszerű történettel van dolgunk, mely méltán

Szilágyi Zsuzsa (Anya) és Dér Denissa (Geesche) (Ilovszky Béla felvételei)

nem emelkedik a műsorlapon ígért ponyva szintje fölé. Csakhogy a baszásnak nincs metafizikája. Ennek a tragédiának pedig van. Ezt azonban csak becsületszóra vagy Fassbindernek hisszük el.

Hogy egyébként mi történt ezzel a különös tér-rel s a térben - kiszámítható. A stilizáltan „hajtogatott" fal, a beszédesen eltorzított nyílászárók előtt azonban stilizálatlan játék zajlott, a bádoggal borított hokedlik fölött pedig a topless asszony-szörny el kívánta volna oszlatni azokat a kétségeket, melyek művészi produkciók velejárói egyéb-ként: csakugyan démonnal van-e dolgunk, szépség és szörnyűség miként feltételezheti egymást, s az utóbbiból mennyi a körülményeké - a háttéré - és így tovább. A megemelt, hosszú színpad, sparherd és feszület között ugyanennek a progressziótlan topogásnak lett tere, s a közénk - nézők közé - helyezett ágy feloldotta konyha, nézőtér, hálószoba szemléleti határait. „Tér és idő keresztje" helyett - Simone Weil parafrázisával - saját tükörképünk keresztjére lettünk volna feszítve, mely innen nézve még csak kiadós blaszfémiának sem tűnhetett.

Az egyensúlyzavaroknak mindezzel sem volt vége. Mintha a művészi szándékot paradox mó don billentette volna fel egy művészietlen és csodálatos adottság, mely azonban mégiscsak esztétikai élménnyé változott, s melyen - mint tengelyen - fordulhatott volna meg az előadás. És ez Dér Denissa szépsége volt. Sugárzó, felzaklató, elbűvölő szépség. Mely érteni segíthetett volna Geesche asszony „törvényfelettiségét", de egyszersmind kiragadta abból a világból, melyhez tartozott, s melyhez ragaszkodott. Szépsége az előadásban szinte külön drámát ígért, nem súlytalanabbat szorgalmas gyilkosságai történeténél. És míg ebben nemcsak partnere, de árnyéka sem lehetett senki - addig mindezt játékáról, személyisége színeiről már nem lehetett elmondani: ott - talán rendezői szándék, talán adottságok nyomán - szegényebb maradt. Bár talán az előadás kontrasztja: nyersesége is ebből táplálkozott - úgy pedig mégiscsak koncepcióval lehetett dolgunk, hogy a szépség iszonyú, rettenetes, pusztító hatású valami. Ahogy ezt egykor Dosztojevszkij kétségbeesett hősei látták például. S akkor a méreg csak placebo. Ám Dér Denissa másik adottsága már nem minősülhetett koncepciónak: idegen akcentusa mintha minduntalan idézőjelbe tette volna mondatait. A színműbeli utalás nem volt elegendő ahhoz, hogy a néző ne érezze azonnal: a szereptől idegen mozzanat gyengíti a drámai erőket. És ennek már nem volt köze sem szabadsághoz, sem Brémához, sem szerelemhez. A művészi kontraszt pedig különösen szembeötlött Gottfried (László Zsolt) és Luisa (Csonka Ibolya) virtuozitása mentén - epizódjaikban az előadása színmű nívójára emelkedett.

S hogy ez mennyire volt magas? Nos: Fassbinder - és életünk - egyik titka ez. Hogy: rettenetesen banális lehet mindez akár. Házasság, boldogtalanság, reménység, halál. Önmagában maradhat ponyva, rendőrségi hír vagy még annyi sem. Sorsunkon a rávetülő fény sem változtathat. Hacsak ez a fény nem belülről vetül. Mert akkor átvilágíthatja az epizódokat. És képesek lesznek szépen felizzani. Különösen varázslatosan fénylenek a reménytelen szerelmek történetei. Melyek mind-mind arról szólnak, hogy nincs szabadulás. A szerelem által kiváltképp nincs. Sem Brémában, sem az Asbóth utcában.

R. W. Fassbinder: A fehér méreg avagy Geesche asszony szabadsága *(Budapesti Kamaraszínház a Tanács* körúton)
Fordította: Fábri Péter. Díszlet-jelmez: Benedek Mária. *Dramaturg:* Böhm György. *Rendező:* Dér András. Szereplők: Dér Denissa, Rátóti Zoltán, László Zsolt, Hável László, Szilágyi Zsuzsa, Safranek Károly, Jakab Csaba, Csonka Ibolya, Dávid Kiss Ferenc, Szalai Szabó István, Michael Mehlmann.

SÁNDOR L. ISTVÁN

A JÁTÉK ESÉLYEI

VALLE-INCLÁN: LÁRIFÁRI HADNAGY FELSZARVAZÁSA

A kár tragédiát is írhatott volna Valle-Inclán, mégis torzképpé formálta a darabban fel-használt réges-régi témát. A csalatására rádöbbentett férj panaszaiban és a bűnös utakra sodort szeretők szavaiban akár a megrendülés és a szenvedély pátoszát, fájdalmát hallhatnánk, ha a szerző idézőjelei nem mi-nősítenének minden darabbeli szót banális szólammá, hiteltelenül harsogó közhellyé. Egy népi életkép kedves, bohókás figurái is állhatnának előttünk, ha az alakok súlytalansága nem elve-szettségük jele lenne, ha az író nem fokozná le őket komikus alakokból kimustrált bábfigurákká. Ezek a szétfoszló kötelekbe makacsul csimpaszkodó marionettbábok a kiürült formákba merevedett lét abszurditását élik meg - a mindenre képes bohóctréfák tragikomikus elszántságával.

Láthatnánk nekilendülő bohózatot, önfeledtségre törekvő bolondozást is a Katona József Színház bemutatójában, ha az előadás öniróniája nem tenne minden színpadi mondatot, mozdulatot többértelművé. Ámulhatnánk a darabválasztás merészségén - spanyol becsületdráma paródiája, nálunk, éppen most? -, ha Máté Gábor gagnek és motívumnak egyaránt minősülő rendezői ötleteiben nem lenne pontosan követhető a mű játékos többértelműsége, tragikus iróniába hajló szkepszise. Mondhatnánk, hogy a Katona a *Turandot* után újabb formai kísérletezésbe keveredett, tovább keresve megújulásának esélyeit, ha az előadásban nem lenne hangsúlyos az önmagukra reflektálás gesztusa, a tudatos önértelmezés szándéka.

Szerző és társulat alapállása közös. Ugyanúgy a lehetetlent kísérti meg: az átépítés alatt (előtt? helyett?) a színház zavartalanul működik. Tudnak arról, hogy a részlehetőségekből érdemes a kétségek korában bizonyosságot építeni, hogy a félsikerekből kell majd teljeset alkotni.

Így áll előttünk a szerepében elbizonytalanodott színház, amely az élet alászállását követve, a vulgárisabb formákhoz fordulva, a bábszínház tragikus apoteózisában és a cirkusz súlyossá váló közönségességében igyekszik megújuló magabiztosságot találni.

Kárhozatos bábjáték

A Lárifári hadnagy felszarvazása, Ramón del Valle-Inclán 1921-ben írt műve a drámai hagyományok felhasználásából és megtagadásából építkezik. Ha a darab stilisztikai rétegére figyelünk, egy retorizált tragédianyelv stílusparódiáját találjuk. Ha a történetre gondolunk, a becsületdráma kifordításában morális-társadalmi példázatot sejtünk. Ha az irodalmi utalásokat vesszük számba, spanyol irodalmi hagyományt, színházszemléletet bíráló pamfletet érzékelünk. Ha a szereplők jutnak eszünkbe, egy eltorzult társa-

Lárifári hadnagy: Andorai Péter

Andorai Péter (Lárifári hadnagy) és Szirtes Ági (Loreta)

dalom fura figuráinak karikatúrájára gyanakszunk.

Az „esperpento', a torzkép műfaja így egyesít magában minden meghaladott irodalmi hagyományt egyetemes agóniává. Persze elsődleges szinten sem csak az irodalmi hagyományok haldoklásáról van szó, hanem a színházon kívüli formák haláltusájáról is. A meghosszabbított drámai hagyományok ironizálásában az önmagukat túlélt társadalmi keretek anakronizmusa szólal meg. Ugyanakkor a haldokló formáknak kiszolgáltatott ember magára hagyatottsága, belső összeomlása is érzékelhetővé válik. A szétesésre ítélt társadalom morális csődjének következménye ez: a deklarációkban még létező erkölcs csak a személyiség szétzilálódásához, teljes széthullásához vezet el, s nem belső tartószerkezetének megerősödéséhez.

Erről is szól Lárifári hadnagy története. A feleségе hűségét kétségbe vonó névtelen levél - bármennyi is igazságtartalma - egy tragikus hős tipikus csapdahelyzetébe taszítja a hadnagyot. Nem élhet ugyanúgy tovább, mint eddig. Az öntudatlanság artikulálatlan boldogságát - akárcsak egy fel nem fedezett Édenkertet - mindörökre elvesztette, s így a kényszerű tudás kínjaival kell szembesülnie. Feladatot kapa sorstól, de ennek megfelelni képes eszközöket nem. A határozott cselekvéshez bizonyosságot kell szereznie, de ez csak az önmagára vonatkozó ismeretek megszerzésén át történhet. Az önmegismerés, a belső számvetés azonban kínos eredményhez vezet. A rendteremtés, belső erők híján, csak külső formákhoz fordulhat. A képlékeny belső világ kényszerűen szívja magába a külső rend egyneműbb, egyértelműbb normáit, követelményeit. Lárifári afelé sodródik, amit egyetlen porcikája sem kíván, de ami ellen egyetlen gesztusa sem lázad. Meg kell felelnie a bosszúálló hős kétségbeejtő drámai szerepkörének. Nem menekülhet, hisz a belső bizonyosságot egyre inkább a külső megerősítéssel helyettesíti. Így enged környezete szüntelenül megújuló provokációjának: „A csendőrtisztnek első a becsület, a hűtlen asszonynak meg kell lakolnia." Igazodik és felemésztődik. Így fabrikál Lárifári balekságából tragikomikus bábfigurát a világ.

Az othellói szerepkör önteremtő és önpusztító kényszere épp ellentétes irányba sodorja a hadnagyot. A velencei mór indulata Lárifárinál handabandázássá fajul. Othello végzetes félrevezettetésének minden stációjában szabad emberként igyekszik cselekedni. Lárifári becsületessége minden pillanatában is csak a szerepnek felel meg. Ismeretlen számára Othello szenvedélyének sodrása, amely végsőkig ragaszkodik a világban fellelt rendhez, az életben általa teremtett egység minden eleméhez - szerelemhez, szövetséghez, erényhez, cselekvéshez -, akár még ezek elpusztítása, felszámolása árán is. Lárifári eleve egy meghasadt rend teremtménye, egy szétfeslő életforma tévelygő antihőse. Útja hitetlen menekülés a megzavart látszategység helyreállításának ígéretéhez. Megpróbálja egy Calderón-hős útját járni - igyekezvén a személyiségét a szerepébe visszavonni -, de ennek is csak paródiáját valósítja meg. S végül felszámolja mindkettőt: sem szerepe, sem személyisége nem valódi már. Az előbbi csak egy örök-nek tetsző maszkabál álarca volt, az utóbbi elenyészett az arcba maródó maszkok alatt.

Nevessünk ezen, és ne csodálkozzunk! Ez Valle-Inclán indulatának lényege. Hisz pontosan látjuk, ugyanez történt ennek az emberi színjátéknak minden szereplőjével. A lefeslő álarcok alól csak arctalanná torzult alakok halálfejei riogatnak. Ezzel a rádöbbenéssel gyarapít bennünket a mű. Egy nekilóduló haláltánc közjátékainak élményével. Így lesz teljessé bölcsességünk és kiábrándultságunk. A magunk bőrében így éljük

meg a Lárifári-szindrómát. Végül tehát mindent tudhatunk, és semmit sem érdemes kimondani. Hisz minden lélegzetvétellel csak az áporodott levegő porszemeiben körülöttünk kerengő hazugságot szívjuk magunkba. S így minden, amit magunkból igyekszünk adni, minden őszintének szánt hang, nem hallatszódhat másnak, csak habókos hazudozásnak.

Ebben a kárhozatos hangzavarban értelmetlenné torzul minden erkölcsi fogalom. Mivel a bűn morálisan végképp értelmezhetetlenné vált, a társadalmi kényszerből születő büntetés, a bosszúálló igazságszolgáltatás maga változik bűn-né - úgy, hogy a bűnhődés vétkesek, felbújtók és cinkosok számára egyaránt megközelíthetetlenné vált.

Hiába készül megtorolni Lárifári az ellene (talán még) el (sem) követett vétket, ha maga is csak vétkek közt tévelyeghet. Áldozatként mást is csak áldozattá képes tenni. A szeretet utolsó esélyét is felszámolva egy bábfigura egy játékbabát végez ki. A feleségnek szánt golyó Lárifári kislányát éri. A Paradicsomból kiűzetett ember - az Éden hiányában - az eltévesztett gyilkosságban ismétli meg az eredendő bűnt.

Hogy mennyire a moralitás ilyetén végső konklúziói állnak a darab középpontjában, bizonyítják a történetet az elő- és utójátékban többszörösen keretező darabbeli önreflexiók.

A műben négyszer jelenik meg a megcsalt férj története, eltérő hangsúlyokkal, másféle értelmezéssel. (Először Don Manolito és Habóki úr - az előadásból elhagyott - bevezető beszélgetésében, majd a vak Fidel vásári bábszínházában, harmadszor Lárifári történetének a darab gerincét adó megjelenítésében, végül az epilógusban, a vak ember románcában.) Az egymást követő változatokban mind teljesebbé válik az - ártatlanokat is sújtó - bosszúállás (a hűtlen asszony megbüntetése, a kislány halála, minden érintett, csábító és elcsábult kiirtása). A bűnhődés azonban fokozatosan teljesen eltűnik a történetből, végül a büntetést is felváltja a jutalmazás. Az igazságtevés az ingatag társadalmi morálnak, emberi hatalmaknak kiszolgáltatott igazságszolgáltatássá egyszerűsödik le.

Mindez arra utal, hogy a bűn problémája nemcsak etikai kérdésként jelenik meg a darabban, hanem a világrend egészét érintő válság metafizikai következményeként is értelmezhető. A kozmosz rendje válik kuszává. Isten és ördög egyaránt kivonulni látszik az emberi világból. Ég és pokol dichotómiáját így váltja fel élet és halál reménytelenül redukált ellentéte, lét és nemlét emberi életet egyedül értelmezni képes kettőssége. A vezeklés zarándokútja helyett csak a pusztulás stációival találhatja magát szembe az ember. Ezzel megszűnik számára a megigazulás esélye. Üdvözülés helyett csak a kárhozat útja látszik megnyílni.

Kényes színpadi egyensúly

A mű színpadra állítását nehezíti különös formanyelve, bohózattól moralitásig hajló többértelműsége. A Katona József Színház előadását az teszi érdekessé, hogy maga is megteremteni igyekszik a szöveget teljességgel átszövő idézőjeleket, s ezáltal valamilyen, a műhöz hasonló eldöntetlen összetettséggel értelmezi a darab utalásait. A stílusjáték, az önparódia, a színházi formákat érintő irónia, a bohózati elem, a groteszk játékosság egyaránt alkotórésze az előadásnak. Ebből fakadnak a produkció értékei és bizonytalanságai is. Különféle összetevők képesek ugyan Máté Gábor rendezésében tudatosan fel-épített színpadi vízióként megjelenni, de az alkotórészek bizarr hangulatban egységesülő összhatása, egyértelműségektől eltávolodó kényes egyensúlya nehezíti az előadás szándékainak, jellegének felismerését. Az egymást kiegészítő, keresztező stíluselemek, hatáseszközök, mivel nemcsak alátámasztani, hanem gyengíteni is képesek egymást, ingataggá is teszik a produkciót. A virtuóz stílusjáték - egymástól esetleg függetlenedő összetevőkkel - egyneműbb komédiázásba, bizonytalan szándékú bohózatba is átfordulhat.

Az előadás kényes egyensúlya legpontosabban a színészi játékban figyelhető meg. Világosak a figurateremtés közös szándékai: egy-egy alak felsejlő mélyrétegeit a közönségesség bohócelemei takarják el. Az alakítások egyszerre törekszenek kiemelni a szerep és a magatartás lényegét - sokszor túlzásoktól sem mentesen -, ugyanakkora súlyosságot és a veszélyességet is érzékeltető paródiát is nyújtanak. A jellemek groteszk többértelműsége a színjátszás önironikus áttételeivel egészül ki. Minden színész önmagát is ironizálja, a megszokott színészi eszközök paródiáját is adja. A játékmód ilyen értelemben egységes alapjai nyilvánvalóan csak egymástól elütő megvalósításban konkretizálódhatnak. Ezért is érzékeljük többféle játékstílus jelenlétét az előadásban.

Szacsvay László (Ezredes) és Csomós Mari (Ezredesné) (Sárközi Marianna felvételei)

Lárifári hadnagy Andorai Péter alakításában eleve szétesett személyiség, akinek már az első pillanatban eldől a sorsa: csak a széthullást teljesítheti be. Egyetlen menedéke az lehetne, ha nem kellene önmagáról, helyzetéről tudnia, nem kellene döntenie, cselekednie.

A színész a hangnemváltásokkal, a testtartás váratlan változtatásaival jelzi a bevezető monológban, hogy a szereplő vészhelyzetben mozgósítható tartalékai csupán csak koherenciára képtelen töredékei egy megélhető szerepkörnek, egy követhető értékrendnek, egy megvalósítható személyiségnek.

Lárifári a névtelen levelet átfutva ernyedten hátrahőköl, majd dühödten átkozza hűtlen feleségét. Aztán reménykedve szór szidalmat hamisan vádaskodó rosszakaróira. Sírósan morzsolgatja a szerelmi házasság utolsó emlékeként megmaradt amulettet. Aztán büszkén húzza ki magát, hisz tudja, mi a kötelessége, mit kell tennie hűtlen asszonyával. Majd kétségbeesetten keres kiskapukat a becsületkódex előírásai között, a feladat alól felmentő kitérőket remélve. Végül emelt fővel távozik: elvégre ő spanyol tiszt, s nem okoskodhat, mint a franciák.

Megannyi indokolt emberi érzelem, hitelesen átélhető érzelmi reakció, ha nem egymásra cáfolnának rá, ha egymást kioltó laza kavalkádjuk nem pojácasággá állna össze, egy erőtlen alak semmivel nem menthető erőlködésévé. Így morzsolódik fel Lárifári a feladat első pillanatában, hogy a továbbiakban tehetetlenül ágáló, fáradtan tébláboló kísértetalakká érjen.

Blaskó Péter alakításában Pachequin nemcsak a rosszban sántikáló gaz csábító, mozgássérült férfiúi bájait kegyesen kellető hősszerelmes, sejtelmesen vigyorgó hűtlen barát - de egyúttal a halál hírnöke is, ha nem maga az (ál)paradicsomi nyugalmat szétdúló, bűnre gyújtó démon, aki kígyóbőrét groteszk vonaglással épp most vedli le.

Blaskó játéka -- a szöveg utalásainak megfelelően - egy madárijesztő összes bájával ruházza fel a figurát. Kitekert mozdulatai, torz fintorai, öntetszelgő pózai eleve többet sejtetnek az alakban a bohócnál. Azáltal válik veszélyessé, hogy rnegingathatatlan magabiztossággal játssza szerepét. A benne is terpeszkedő nihilt így képes mások romlására fordítani. Nem pusztul bele a belőle (is) áradó pusztulásba.

Szirtes Ági vidám „fegyverkovácsnét" alakít, aki úgy hiszi nincs oka panaszra. Loretája az „örök" nőiség paródiája, az idő múlásáról, a test

romlásáról tudomást venni képtelen asszonyiság karikatúrája. Rajongásra kész lánylelke egy tévelygő matróna súlyos bájaival egyesül. (Túl)érett női ravaszsága megfelelő feladatot talált: egyszerre két férfit akar egy pórázon tartani. Szenvedély és kötelesség annyit emlegetett konfliktusa számára csak ugyanannak a dolognak egyformán kívánatos két oldalát jelenti. Anyai és hitvesi szerepéről szóló áriái szüntelenül az affektált szerelmes elragadtatás és a rikoltozó házastársi perlekedés hangjaival keverednek.

Hogy ezt a két otromba pojácát - Pachequint és Loretát - az ördög is egymásnak teremtette, az előadás egyik nagyszerű ötlete bizonyítja. A szökésük előtti találkozásukkor - mely az erkélyjelenetet is parodizálja - fokozatosan belelendülve, egyszerre kezdenek el beszélni. Párhuzamosan mondják a szöveget, egyszerre mindketten, átvéve egymás szavait is, ismételve a másik mozdulatait, gesztusait. A teljes azonosulásban, a végső egymásra találásban egymást teszik végképp nevetségessé.

A bohózatbájú szerelmi háromszöget a háttérbe, az intrikus szerepkörébe húzódott alakok segítik kisded végzetdrámává formálni. A Máthé Erzsi alakította Tadea néniben egy erkölcscsősz gonoszsága keveredik egy falusi boszorkány jóindulatával. Nem sok jót remélhetünk tehát tőle. Toporgó, hajlott járásában a temetőkertben varjakként kerengő vénasszonyok körtáncát folytatja. Rikácsoló, károgó hangját hallgatva önkéntelenül sóhajtunk: „Hess, madár!"

A Lárifári kiközösítésére készülő hadnagyok maguk is eleven bábok, egy kiérdemesült kaszt öntudatos élőhalottjai, akik fennen hangoztatják ugyan a követhetetlen elveket, de saját gyakorlatukkal azonnal cáfolják is azokat. Benedek Miklós, Sinkó László, Újlaki Dénes triója - az ízlés borotvaélén táncolva - az előadás egyik leghatásosabb jelenetét produkálja. Esetlenségében kedves öniróniával kerülik el a ripacskodás veszélyét, hogy összhatásában egy tiszti hullakamra morbid hangulatát sugallják.

Papp Zoltán Báró Dutyija és Olsavszky Éva Calixta asszonya, az előbbi csibészes hányavetiségével, az utóbbi aggályos együttérzésével nemcsak rezonőrként, hanem ellenpontként is megjelenik az előadásban. Többet tudnak ők, mint akikről a történet szól. Látják, hogy katasztrófa felé haladnak az események. No de ez egyelőre még nem az ő ügyük.

A legtöbbet azonban Barallocas pincér (Stohl András) tud. A filozófia hiányzik innen - mondja. Lárifári bólint, a többiek meg csak néznek. Vagy mégiscsak a Kaszás Gergő által mozgatott bábok a legbölcsebbek? Gazdájuk néma, együttérző tanúként asszisztálja végig az előadást. Ha megszólalna, vajon mi mindent tudna mondani az emberekről?

Az önmagát értelmező színház

Akárcsak a darab, az előadás is önmagát értelmezi. Persze más eszközökkel, mint az irodalmi szöveg. A filozófiai fejtegetés idegen a produkciótól. Don Manolito és Habóki úr reflexióinak elhagyása azonban nem csak erre utal. A húzás következtében csak a bábjáték és a képmutogatással összekapcsolt románc keretezi a történetet. A bemutatott játékot a színjátszás más formái értelmezik. Magáról a színházról (is) szól így a játék.

Máté Gábor stílusérzékeny rendezése mindent meg akar óvni a darab szövegéből, ami színpadi hatásként megjelenhet, de nem akar ráerőltetni az előadásra semmi olyat, ami gondolatilag fontos, de színpadilag érdektelen. A verbalitásról a teatralitásra helyeződik át a hangsúly.

Valle-Inclán színleírásokban, szerzői instrukciókban jelenlévő szürreális képei színpadi látvánnyá alakulnak, a nyelvhasználatban kulcsszerepű irónia színészi stílusjátékká változik. A nyelvi asszociációkat az előadás színpadi stilizációval helyettesíti.

Ebből is következik, hogy az előadás egyik legfontosabb hatáseleme a díszlet (Antal Csaba terve). A jól funkcionáló tér esztétikai látványként is emlékezetes. Ugyanakkor az ön-magát értelmező előadás egyik legpontosabb metaforája is.

Az időnként félköríves arénát formázó forgószínpad a cirkuszi porondot idézi. Ez az utalás az előadás formakereső szándékait is segít értelmezni. A realizmus életszerűségével szakító előadás a konvencionális műfajok egynemű hangulataitól is eltávolodik, abban a meggyőződésben, hogy a közönséggel kiépített kapcsolata magas fokon birtokolt mesterségbeli tudás hatása révén megőrizhető.

Az ellentmondásosabb élmények ezért jelennek meg egyszerűbb formák keretében. A tragédia pátosza a bohózat közönségességével keveredik- úgy, hogy a cirkuszi történések virtuóz súlytalansága lengje át mindkettőt. A Katona kísérletezése - miután egy művészi forma válságát még annak csődje előtt bejelentették - az új-fajta színházi nyelvet, másféle formát nem a külső elvárásokhoz való igazodásban, esztétikai üzenőfüzetek telefirkálásában igyekszik megtalálni, hanem magában a játékban. Az önépítő teatralitásban.

Nem jelent ez öncélúságot, hanem csak a világra való reflektálás kevésbé direkt formáinak keresését. Érzékeljük ezt a díszletben is. Minden eleme - a rendezői ötletek, gagek szemléletével összhangban - az előadás belső logikájának megfelelő konkrét szerepén túl áttételes tartalmakra is utal. Ez a tolakodástól mentes szimbolizmus hatja át az egész produkciót.

A színpadon az előtér falra futó zöld borostyánját fokozatosan váltják fel a fehéren világító csupasz falak. A háttér hol a tengert, hol az eget idézi. Rajta időnként kozmikus fényjelek láthatók, vörös napkorong, fénylő csillagok. A természetbe így ékelődik be a résekkel, repedésekkel teli fehér város - az elveszettség színtere. A porond közepén magányos fa áll, egy csenevész kert egyetlen lakója, egy másik kertre, a Paradicsom fájára emlékeztetve. A tovább élő bűn emblémája ez. (Erre mászik fel a csábító Pachequin, itt dördül el a kislány életét kioltó halálos lövés.)

A színpadi tér hasonló szellemű rendezői képalkotásra teremt lehetőséget. A darabot keretező vásári forgatag például a nyitó- és a záróképben konkrét utalásokat és metaforikus hatásokat egyaránt magába olvasztó látványossággá alakul.

A couleur locale-t, a hely szellemét a spanyol gitárokon pengetett dallamok, illetve egy táncoló pár jelzi. Ez azonban nem válik fontosabbá, mint a banalitásokra való ráismerés öröme. A közhelyekre gondolunk, amelyek ismeretnek hatnak, de tényleges tudást nem közvetítenek. Mindez egybecseng a darab szándékával, és a nevükben még jelen lévő eszmények mögött tátongó űrre utal. A fa körül gyerekek kergetőznek. Ez az előadás legsúlyosabb képét, az ártatlan Manolita halálát követő gyermekpietát készíti elő. Az eltűnt összemberi eszmények utolsó visszhangjaként egy sebtében összeálló körmenet kusza rendjében egyesülnek átmenetileg a vásári bámészkodók, de a kivonulásuk közben közösen énekelt, elnyújtott „ámen" már inkább az ördög kacajaként hangzik. Csak két vak ember marad a színpadon. A nyitóképben egymás felé tartanak. Összeütögetik botjaikat, mintha harcot kezdeményeznének. Kezdődhet a játék, a szerető szívek csatája, mely emberi tétjét illetően nem több, mint kifáradt kakasok viadala, következményében azonban a bűn végzetes megerősítése. A záróképben a színpad előtere felé indul a két vak, mintha utat vesztettek volna. A mélység felé tartanak, vagy a nézők felé tapogatóznak? Az enyészet felé indulnak, vagy új értékeket teremteni képes emberi közösséget keresnek?

Ramón del Valle-Inclán: Lárifári hadnagy felszarvazása (Katona József Szinház)

Fordította: Székács Vera. Díszlet: Antal Csaba. Jelmez: Papp János m. *v. Zene:* Melis László: m. *v. Bábok:* Szabó Mária m. *v. Dramaturg:* Litvai Nelli. *A* rendező *munkatársa:* Bognár László. Rendezte: Máté Gábor.

Szereplők: Végvári Tamás, Andorai Péter m. *v.,* Szirtes Ági, Köves Petra, Blaskó Péter, Máthé Erzsi, Csányi János, Gazdag Tibor, Papp Zoltán, Olsavszky Éva, Stohl András, Benedek Miklós, Újlaki Dénes, Sinkó László, Szacsvay László, Csomós Mari, Kaszás Gergő, Bertalan Ágnes, Söptei Andrea.

BÉKÉS PÁL

MOLNÁR OTTHON

MOLNÁR FERENC: JÁTÉK A KASTÉLYBAN

Ahogy a nagykönyvben meg van írva. Leghelyesebb előre leszögezni: tulajdonképpen nem történt semmi rendkívüli. Ám ez a „semmi renkdívüli" rendkívül kellemes színházi estét jelent. A *Játék a kastélyban* vígszínházi előadásán a kastély kastély, és a játék játék.

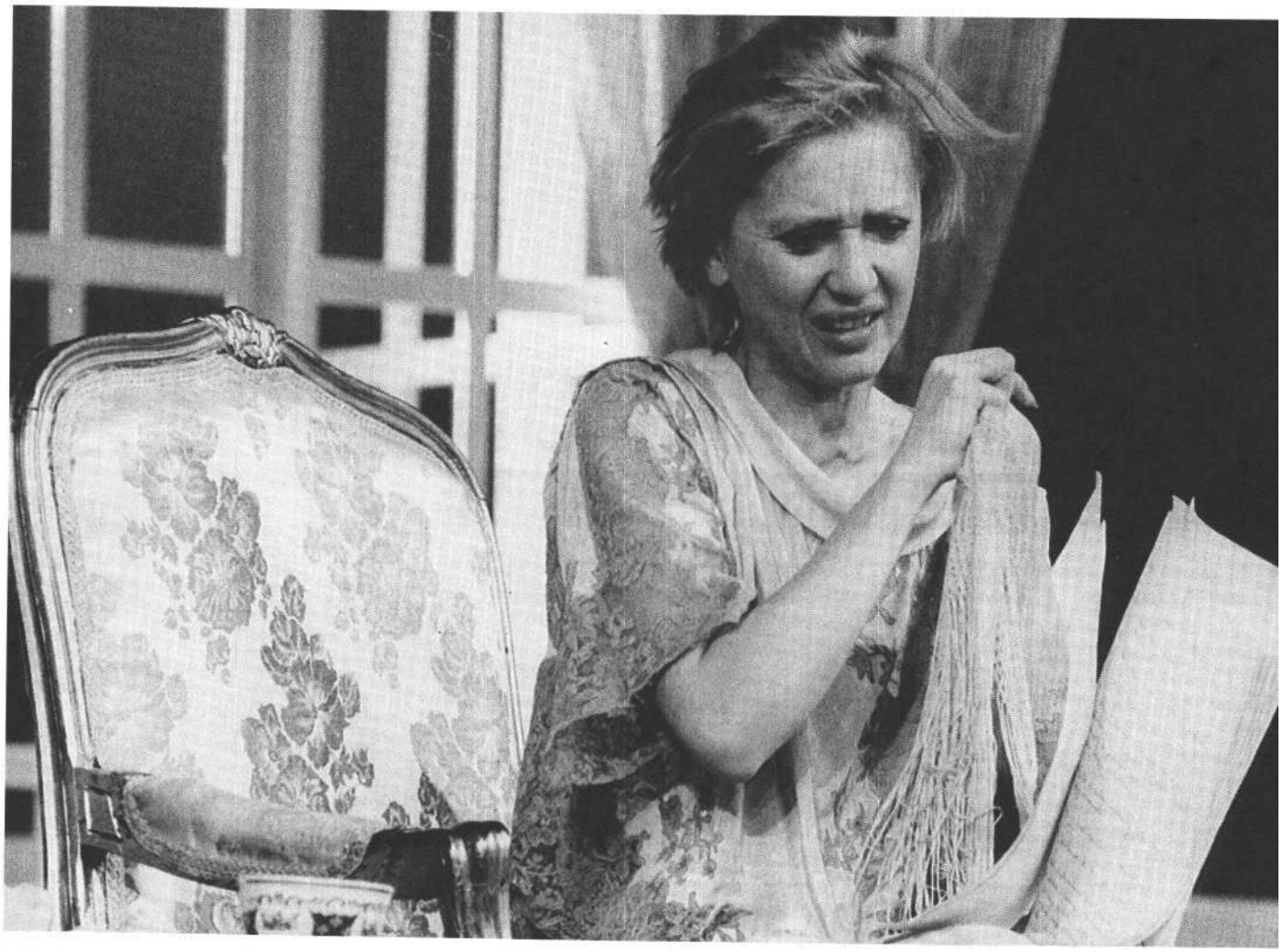
Függöny fel, néző hanyatt.

Mintha a fertődi Esterházy-kastély legpompásabb száláját emelné a színre Fehér Miklós díszlete. Szikrázó-fehér fal, csillámló aranyciráda, rokokó freskó, pazar üvegajtó - minden együtt ahhoz, hogy a díszlet az egyszerű halandótól vörös kötélkordonnal elválasztott múzeumi terem (mindent a szemnek, semmit a kéznek!) benyomását keltse. És múzeumi asszociációkat ébreszt a színre lépő három úr is, akik a fölséges vacsorától eltelten hallgatnak hosszan-hosszan, türelmünk végső határáig, mígnem - mit van mit tenni? - lepöccintik a hamut a szivarról, és neki-látnak. És amint nekilátnak, eltűnik a kötélkordon - a múzeum győzedelmesen leigázza a múzeumlátogatót.

Egy valahavolt világ panoptikumfigurái elevenednek újra szemünk láttára, és hódítják meg - nem csupán az őket megillető színpadot, hiszen azt soha senki el nem vitatta tőlük, hanem egyszersmind az új világot is, mely mindent megtesz, hogy ismét valahavolt világ váljék belőle. Így hát nyomban egymásra talál a selyemkárpittal bevont kereveten szivargó három úr meg a vörösplüss zsöllye népe. Együvé tartoztak mindig is, csak egy időre közébük álltak. Pedig a szív igenis erre vágyik: tudni akarja, hogy kibékülnek-e a szerelmesek, és lesz-e operettbemutató, és igenis ez vonz, ez, ez, ez: a kastély, a lakáj, a bonviván, a primadonna. És megdelejez a lényeg: a hasonlíthatatlan professzionalizmus, melyet elég hosszú ideig gyaláztak ahhoz, hogy most pajzsra emeltessék. Az elmúlt évtizedek pedig... voltak egyáltalán? Hol van mára Molnár Ferenc-i polgári léhaságnak dukáló műértő fitymálás, hol a föl-fölszikrázó ellentmondás a rajongó nézők meg az ideológiai fejcsóválók között? Ha volt is, múló epizód lehetett csupán, említésre sem méltó, rosszízű tréfa, egy bon mot nem sok, annyit sem érdemel. Ami bizonyos: Molnár Ferenc és a kastély. Nem kacsalábon forgó nemesi kastély, nem kafkai kastély, semmi áttétel, semmi szimbólum, ez a kastély az, ami. Castle. Le château. Das Schloss. Fertőd.

És ha *château,* akkor kezdődhet a jeu - Turai

Balázs Péter (Gál), Kern András (Turai) és Oberfrank Pál f. h. (Ádám)



egy pillanatra sem tagadja, mennyit merített a francia színműirodalomból. És micsoda játék. Elsőrendű. Főrendű. Többszörösen kifordítható és többféleképpen értelmezhető. Turai, a neves színműszerző és tsa., Gál, az új librettójukat megzenésítő fiatalemberrel, Ádámmal együtt azt játsszák a színpadon, hogy ők színpadon vannak. Majd kihallgatnak egy „valóságos" szerelmi légyottot, amit Turai - hogy mentse párfogoltja lelkiüdvét, és ami ezzel együtt jár, az operettbemutatót - színművé ír. A színművé nemesített „valóság" előadatik a színpadra vitt fertődi szálában. A vígszínházi díszletként használt fotőjök a kastélybeli bemutató díszletévé válnak. Kettőshármas idézőjelbe kerül minden bútordarab és minden gesztus. Többé semmi nem az, ami, hanem csupán játék - vagyis minden az, ami: játék. Mindeközben a darab afféle színműírói kiskátéként is funkcionál, ahol a második felvonás nevezetes zárójelenetében a hősök alternatív felvonásvégekkel kísérleteznek, sokszoros idézőjelbe téve önmagukat és életerüket: a színpadot. Molnár Ferenc csupa olyasmit hajít a deszkákra félkézzel és mellékesen, amit a polgári színműírás világraszóló találmányaként, a színház megújításaként szoktak emlegetni és elemezni - másoknál. „Játék" és „valóság" ilyen, pillanatonként mást és mást mutató kaleidoszkópja tucatnyi tudós analízis témája - más szerzőknél. Sardou-ra hivatkoznak a színen nyakrafőre, de nehéz menekülni a gondolattól, hogy a mestert (ha ugyan az) lefőzte a tanítvány. Saját világának paródiája éppúgy a játék része, mint idegen világok színre villantása, hiszen olykor beoldalog a takarásból a groteszk is - mi másnak tekinthetnénk az olyan aforizmaparódiát, mint: „A jó komornyik olyan, mint a hal, minél többfelé vágják, annál jobban hallgat."

Szinetár Miklós rendezői figyelme egyértelműen arra irányult, hogy minél pontosabban játszassa a partitúrát: a hely szelleme és a korszak szerzőnek és műnek egyaránt kedvez, itt nem annyira „tolmácsolni", mint inkább „tálalni" kell, a szerkezet mindenféle időjárási viszonyok között kiválóan működik - ha szakszerűen kezelik. És szakszerűen kezelik, műgonddal, olykor talán túlzott óvatossággal.

Kern András Turaija visszafogott. E visszafogottságon nyer a játék, és nyer a színész. Kern - igen bölcsen - nem él a kínálkozó lehetőségek mindegyikével, nem él saját immár megszokott és itt kézenfekvően alkalmazható eszközeivel. A mindentudó játékmestert, a sziporkázó szellemi fölényével a többiek fölé magasló Turait nem csupán a színműírót provokáló kényszerhelyzet vezérli - hic Rhodus, hic salta! -, legalább ennyire motíválják érzelmei is. A nézőben mindun-

Játék a kastélyban (Vígszínház)
Annie: Eszenyi Enikő (Koncz Zsuzsa felvételei)

talan fölmerül: az ifjú komponista talán nemis fogadott, hanem természetes fia a gyermekre vágyó és apakorú Turainak - egyébként mi magyarázná már-már túlzott elkötelezettségét az ifjú Ádám és meglepő részrehajlását a méltatlan ara, Annie iránt? Érzelmesség és fölényes mindentudás jól adagolt kevercse jellemzi tehát a darab és a kastélybeli játék működtetőjét.

Balázs Péter Gálja viszont zavarba hoz: vajon miért az ő neve áll elöl a közösen szerzett librettókon? Nehéz elképzelni, hogy mit hoz Gál a neves színműíró-firma konyhájára, ötletet és szellemet nemigen. Az untermannszerep lehetőségei kétségkívül szűkösek, szükség volna valamire, ami hihetővé teszi, hogy a szmokingpáncélba bújtatott bumfordiság méltó alkotótársa a szüntelen agypezsgésnek.

Oberfrank Pál f. h. reménytelen helyzetben van, mint mindenki, akire a sors és a rendező Ádám szerepét osztja, ő azonban keményen küzd, megtesz minden megtehetőt. A szerelmes ifjú a darab legmegírhatatlanabb és talán megírhatatlan figurája, nem annyira szerep, mint inkább ürügy, aki csupán apropóul szolgál, hogy Turai elkövesse mindazt, amit elkövet. Molnár persze kíméli szegény ürügyét, és ahányszor csak lehet, kiküldi a színről: szenvedjen odakint az istenadta, igyekezzék a szomszéd szobában kiheverni az őt ért érzelmi csapást. Amikor mégis bejön, többnyire ágálni kénytelen, összetört szívéről értekezik, és öngyilkossággal fenyegetőzik. A néző pedig - bármivel próbálkozna is a színész - csak azt mondhatja: értjük, csak essünk már túl a dolgon.

Harkányi Endre Lakájában a társalgási vígjáték-irodalom valamennyi lakája sűrűsödik össze, amiként Sipos András Titkárában ugyanezen színművek titkárainak párlatát kapjuk, minden mozdulatuk megfelel a nézői várakozásnak - a titkárkoncentrátum és a lakájesszencia jól funkcionál.

Az előadás legfigyelemreméltóbb eleme az Annie-Almády duett. Ez a legvonzóbb rendezőileg és színészileg egyaránt, ez az a pont, ahol a játék egy pillanatra több mint szellemes és több mint bravúros - itt emberi dolgokról esik szó.

Az eseményeket a fertődi szála rejtekajtaja mögül kihallatszó szerelmi kettős indítja el, ezt a dialógust rittyenti rövid Sardou-színművé egyetlen éjszaka alatt Turai, hogy elhitesse: azok ott ketten éjnek idején szerepet tanultak csupán. Almády, a négygyermekes nemzeti színházi bájgúnár és Annie, a csapodár primadonnapalánta flörtje az egyetlen testes, érzéki viszonya darabban. Bármily lekezelően legyint is rá mindenki e méltatlannak és nevetségesnek mondott flörtre, igazabb érzelmek villannak benne, mint a megíratlan ifjú lángoló szerelmében, mely fölmondott lecke marad csupán, amit elhiszünk, mert egyébként nincs darab, de amúgy üres frázispuffogtatás. A Lukács Sándor-féle Almády viszont hólyagságával és pöffeszkedésével, hiúságával és nagyképűségével - emberszerű. És emberszerű az Eszenyi Enikő alakította érzéki liba is, ahogyan halálra rémül a szörnyű lehetőségtől, hogy elcsúszik a banánhéjon, és szerelmet, partit, főszerepet veszít egyszerre (Eszenyi Enikőt egy-egy hosszú pillanatra megkísérti, hogy a ripacsériát ripacsériával ábrázolja - na, mondd már, belefér.)

Amikor a két színész előadja a Sardou-nak álcázott Turai-komédiát, sokrétű viszonyháló feszül a jelenlevők között, s ennek egyik rétege az elmúlt éjszaka szerelmi vallomásait színi szövegként ismételgető Almády kínlódása. Ám Turai nem kegyelmez. Kíméletlenül elveri a port a védence menyasszonyát kerülgető szoknyapecéren. Hogy a nyilvánosan megtaposott férfihoz mégsem csak futó érzelemvillanások kötik a ledér primadonnát. s hogy a mindennek elmondott Almádyban talán mégis van valami - ha agyvelő nem is, de legalább hímvonzerő - azt a darabbéli darabban elkövetett túl hosszú, s egyre forrósodó színpadi csók jelzi, melybe Annie beleszédül. A túlságosan hitelessé izzó csók egy pillanatra megkérdőjelezi az egész Turai-terv sikerét. A villanásnyi kétesség igen jót tesz a már-már túl kereken, túl simán tálalt játéknak.

Turainak szinte egyetlen megrovó szava sincs a lányhoz, aki a félrelépésnek éppúgy részese, minta túlkoros hősszerelmes. A színmű-író az egyik vétkessel szemben mint az igazság bajnoka lép föl, és megtanítja kesztyűbe dudálni, a másiktól viszont csupán gratulációt vár a bravúros megoldásért, mellyel ím, eltussolta a kínos affért. A kikapós menyasszony dorgálást sem kap, nemhogy büntetést, és ennek fényében válik túlsúlyossá a már-már kimért kegyetlenség, mellyel Turai négyszer is elismételteti a bukott golyhóval, egyre hangosabban, tagoltabban és önmarcangolóbban: nevetséges vagyok, nevetséges vagyok - mígnem az egész már nem is olyan nevetséges. Sem a megalázás, sem a megalázottság nem igazán mulatságos. Lukács Sándor pedig képes a hoppon maradt, szánalmassá lett ripacsban megvillantani a megalázott embert, s egy hosszú és emlékezetes pillanatra megérint valami mélyebb, partitúrán túli réteget. A nyíltszíni taps legalább annyira ennek, mint a bosszúból hosszúra szabott francia nevekkel való zsonglőrködésnek szól. Legalábbis remélem.

Az 1926-os bemutatón Turait Hegedűs Gyula alakította, az előadásról távozók jó része végiggyalogol majd a róla elnevezett utcán. Turai itthon van, Molnár itthon van, és itthon vagyunk mi is. Talán nem történt semmi rendkívüli, viszont minden rendben, és ez nagy dolog.

Függöny le, néző haza.

STUBER ANDREA

SZOMORY DEZSŐ: GYÖRGYIKE DRÁGA GYERMEK

Úgy vélem, kevés olyan rendezőnk van, akire nyugodt lélekkel rábízható Szomory Dezső. Rendezőink azon hányadának, akik egy darab színrevitelét mindenekelőtt közlekedési rendőri - forgalomirányítói - szinten valósítják meg, aligha érdemes Szomoryval próbálkozniuk, Szomory ugyanis - stílus. Ezt bárki beláthatja, aki elolvassa a színműveit. S akinek rendezőként nincs markáns stílusa
- ami véleményem szerint stílusérzéket is feltételez -, attól csak a legritkább esetben várható,
hogy képes színpadra teremteni egy másik markáns stílust: az íróét. Ezt a tételt bizonyította számomra az elmúlt évek néhány Szomory-bemutatója: a pécsi *Bella, a* Takáts Alíce a Madách Kamarában, a Karinthy Színpadon játszott *Botrány az Ingeborg-koncerten.* Ezek az előadások nemigen mutattak azonos - szomorys - stílusjegyeket, sokkal inkább hasonlítottak az adott színház többi bemutatójához, mint egymásra. A stílust tehát nem a szerző határozta meg, nem is a rendező, hanem a társulat általános játékmódja, a színészek megszokott modora. Üdítő kivételt jelentett ezalól a játékszíni Szabóky *Zsigmond* Rafael, melyet jó emlékezetemben őrzök, s ezt - az előbbiekből logikusan következik - elsősorban a rendező, Verebes István érdemének tulajdonítom.

Most a Pesti Színházban Tordy Géza kapta feladatul a *Györgyike drága gyermeket.* Anélkül, hogy meg akarnám bántani: Tordyt színészként tartom számon, s e minőségében jól jegyzem, rendezői kvalitásairól azonban ez idáig nem győzött meg. S itt szeretném felhívni a figyelmet a járványra: mind több színész adja a fejét rendezésre. Ez a jelenség több szempontból érthető - kevés a jó rendező, a színészek pedig teli vannak ambíciókkal -, ám az eredmény felől nézve gyakran látszik indokolatlannak. (Ez akkor is így van, ha az idei évad egyik kiemelkedő előadása, váratlan revelációja történetesen a rendezőként debütáló Eszenyi Enikő nevéhez fűződik.) Kétségtelenül kívánatos volna, hajó színházi rendezőink száma gyarapodna. De könyörgök: miért a színészektől várjuk a megváltást? Végtére is furcsa: a meglehetősen zárt rendezői pályán - ahová diplomátlan tehetségek csak elvétve jutnak be - hovatovább tömegesen kapnak zöld utat a színészek. Mintha a színészi végzettség és tudás s a többéves - vagy évtizedes - színészi praxis automatikusan képesítést és felhatalmazást adna a rendezésre is. A tapasztalat az esetek többségében nem igazolja ezt a magabiztos nekibuzdulást. (Annál inkább tisztelet a kivételeknek!)

Kovács Nóra (Pavlits Lóri), Reviczky Gábor (Mikár Ferenc), Szegedi Erika (Mikár Ferencné) és Prókai Annamária (Ida)

Némi aggodalom töltött el tehát a Tordy-Szomory találkozó hírére. Rossz előérzetem fokozódott a színlap láttán, mely Györgyikeként Pap Verát ígérte. Ő ugyanis elképzelhetetlen Györgyikének. Félreértés ne essék: nem azt kifogásolom, hogy a színésznő jóval idősebb Szomory tizenhét éves hősnőjénél; szinte az anyja lehetne. Ezt feledteti Pap Vera kislányosan bájos arca, bimbózóan nőies alakja. Szögezzük le: e színésznőn nem látszik a kor. Csakhogy úgy gondolom, pályakezdése idején sem illett volna Györgyike szerepe Pap Verára. (Angi Verát játszotta akkor!) Egyszerűen „eltaszul" tőle a figura. Ahogy a Pesti Színház előadásában először megszólal: odavet egy nyegle Bánom is én!-t, mindjárt eszembe idézi *a* Körmagyart. Abban csengett ilyen hamisan a hangja. A könnyűvérű, diszkózó takarítónő szerepében éppúgy hiteltelennek hatott tőle a „libaság", mint most. Ez nyilván alkati kérdés. Pap Vera személyiségéből láthatóan hiányzik az a negatívum, mely őszintévé tehetné őt ebben a szerepkörben. Minden igyekezete ellenére sem tudja elfogadni és elfogadtatni magát sekélyes, tyúkeszű nőcskeként. (Egy példa: Györgyike a második felvonásban nagyon várja a szülei jöttét. Egyrészt, mert unja már a nászutat a nemszeretem férjjel, másrészt, mert hírt szeretne kapni a lecsukatott szeretője felől. Györgyikét a hitvese igen kevéssé izgatja, sokkal inkább húz a szüleihez, amikor azok megérkeznek. Pap Verát azonban nem viszi rá a lélek, hogy e jelenetben ne ítélkezzék pénzsóvár és önző apja-anyja felett. Szükségét érzi, hogy olykor összenézzen az urával, vessen rá egy-egy mentegetőző, elnézést kérő pillantást. S ez a felsőbbrendűséget mutató összjáték Hübner Félixszel, ez a legkevésbé sem Györgyike igénye. Hanem a Pap Veráé.)

A Györgyike és Pap Vera közti idegenkedés természetes hozama, hogy az előadásnak nincs Györgyikéje. De nem csak a főszereplő jegyezhető fel a hiánylistára. Nem hangzik el az eredeti Szomory-szöveg sem a maga teljességében. Tordy és a dramaturg, Radnóti Zsuzsa sok helyütt leegyszerűsítette Szomory terjengősen nyafogó, lázasan lihegő, sajátos nyelvezetét. Az Ah!-okat és Óh!-kat úgy irtották ki, mint a gyomot. (Erre az adott nekik lehetőséget, hogy Szomory nem tehet ellene semmit. Ha a szerző élne, bőszen ragaszkodna minden hangos sóhajtáshoz. S bizonyára elájulna, ha hallaná, hogy az egyik szereplője kutyát mond eb helyett. Szaladhatna Tordy hidegvizes borogatásért...) A szöveg „lemeztelenítése" nyilván jó szolgálatot tesz a színészeknek, akik így „szájba valóbb" mondatokat kapnak, ám ezáltal a maradék esélye is elvész annak, hogy az előadás valamelyest szomorys legyen.

Végül is a Pesti Színház produkciójának stílusáról az mondható el, hogy nincs. Pontosabban annyiféle, ahány összetevője van az előadásnak. Vágó Nelly jelmezei úgy szépek, hogy mindegyiken akad valami, ami egy csöppet ízléstelen. Györgyike például rossz öveket hord, akárcsak Natasa a *Három* nővérben. A toalettek efféle „megbolondítását" értékelhetnénk koncepcióként. Szolgálhatna arra, hogy jelezze: Mikárék hiába csinálnak karriert egy milliomos vővel, bekerülhetnek ugyan az úri körökbe, de azért mindig lesír majd róluk, honnan jöttek. Csakhogy a helyszín, a bécsi luxushotel szintén nem kifogástalan látvány. Fehér Miklós díszlete amolyan magyar Bristolt mutat, ahol nincs két berendezési tárgy, mely illenék egymáshoz. A csipkésen áttört lila falhoz nem megy az ajtók körüli narancssárga tapéta, azzal meg a vörösesbarna ajtók nem harmonizálnak. Az ülőgarnitúra elüt színben és stílusban az órától, melyhez viszont a csillár nem stimmel. Ennek a szedett-vedettségnek az igazi Bristolban aligha lenne helye, ám az tagadhatatlan, hogy adekvát módon viszonyul a Pesti Színház előadásához. Itt ugyanis - előre megfontolt szándékkal elkövetett rendezés híján - mindenki azt játszik, ami eszébe jut. A színészek oly sokszínűek, minta díszlet elemei. S éppúgy nem passzolnak egymáshoz.

Pap Vera (Györgyike) és Tahi Tóth László (Hübner Félix) (Koncz Zsuzsa felvételei)

Míg Pap Vera reménytelen küzdelmet folytat Györgyikével, Tahi Tóth László fel sem veszi a harcot Hübnerrel. Úgy dönt, hogy méltóságteljes és imponáló külsőt ad a gavallér milliomosnak, a belbecsét nem bocsátja közszemlére. Halvány jelét sem mutatja annak, hogy ez a gáláns úriember egy-egy szabad percében esetleg gondolkodik. Netán morfondírozik, találgat, rosszat sejt. (Hiszen csak a vak nem látja az első felvonásban, hogy leendő feleségével valami nincs rendben!) Igó Éva Annaként belső életet él, mint egy Csehov-hősnő, s olyan lelki szépséget csillant fel, hogy már-már sikerül elhitetnie velünk a vénkisasszony külső csúnyaságát is. Anna és az apja erkölcsi vitája során Igó mélyen titkolt érzelmeket és indulatokat hoz felszínre, miközben a Mi-kárt játszó Reviczky Gábor azzal foglalatoskodik, hogy egy-egy szemguvasztással, szájfittyesztéssel vagy grimasszal újabb és újabb ne-vetést fakasszon a közönségből. Ebbéli igyekezetében már jó ideje nem tud senki és semmi gátat szabni Reviczkynek. S ha még sokat kacagnak a nézők, elérhetik, hogy a színész továbbfejleszti alakítását. Egyelőre csak háromszor játssza el öt percen belül, hogy a szívószállal nem talál bele a saját szájába, de ez a nagy sikerre való tekintettel nyilván fokozható.

Szegedi Erika a temperamentumát kölcsönzi Mikárné figurájának, Kaszás Attila pedig szomorys sálat hord s lendületesen pózol szininövendékként. Tersánszky Lacija tehetségesen és hatásosan próbálgatja magát amorózói szerepkörben. Szabó Gabi f. h. nagyon természetes Stefi, s ez jó, Rátóti Zoltán viszont talán túl könnyen abszolválja Glanz Hugót. Kovács Nóra bukkan még fel egy csípős nyelvű, szegény rokon szerepében - ugyancsak képtelenség, hogy Prókai Annamáriát a lányaként hozza magával ---, s ahogy jóízűen, felvillanyozva, mindenféle hátsó gondolatokat sejtetve csacsog, engem felettébb emlékeztet valamire. A megtévesztésig olyan, mintha Szomoryt játszana. Minő váratlan szerencse!

Szomory Dezső: *Györgyike drága gyermek (Pesti Szinház)*

Díszlet: Fehér Miklós. *Jelmez:* Vágó Nelly m. *v.* Dra*maturg:* Radnóti Zsuzsa. *A rendező munkatársa:* Eichner András. Rendező: Tordy Géza.

Szereplők: Reviczky Gábor, Szegedi Erika, Pap Vera, Igó Éva, Szabó Gabi f.h. Tahi Tóth László, Kaszás Attila, Rátóti Zoltán m. v., Kovács Nóra, Prókai Annamária, Pribebszky Katalin, Vint Attila, Besztercei Pál, Kovács Andrea, Morocz Zsolt.

A Royal Shakespeare Company megbízott két drámaírót, Howard Brentont és Tariq Alit, hogy írjanak drámát a soron következő angol parlamenti választásokról. A szerzők közösen elhatározták, hogy a már elkezdett művet menet közben írják tovább, a mindenkori közvéleménykutatásoknak megfelelően, és két, esetleg három befejezést írnak, amelyek közül valamelyik mindenképpen egyezik a végeredménnyel. A premiert aznap este tartják, amikor bejelentik a választások eredményét.

KÁLLAI KATALIN

GYALU ÉS BUGYI

BÓKAY JÁNOS: NÉGY ASSZONYT SZERETEK

Bókaynak van egy lehengerlő szava, a kontratípus. Hallatára nagy valószínűséggel a női nem legelszántabb erkölcscsőszei is kénytelenek belátni: a férfinak igenis joga van a feleség mellett *kontratípust,* hétköznapin szólva szeretőt tartani. Legalább olyan természetes ez, mint mikor a langyos kommerszekkel telezsúfolt nagyszínház kontratípusaként a kamara igyekszik a szellemi elit vágyait kielégíteni. De lehet fordítva is: A filozofikus mélységekben búvárkodó Nemzeti mellett (például *Csong*or és *Tünde,* Peer *Gynt)* a kamaraszínházul szolgáló Várszínház rendezkedett be az úgynevezett könnyed polgári vígjátékok előadására. Csak éppen míg Szép Ernő Vőlegénye vagy Shaw Sosem lehet *tudnija* önmagában aligha kifogásolható mű, addig a két világháború közöttikor egyik kedvelt sztárszerzőjének, Bókay Jánosnak a bohózata, a legújabban bemutatott*Négy* asszonyt *szeretek,* csupán kényszeredett, avíttan frivol *poénkodásra* ad lehetőséget. Nem alkalmas sem arra, hogy egy újfajta polgáreszmény kialakítását előmozdítsa, sem arra, hogy egy már kialakulóban levő, újfajta (?) polgáreszménytől nézőjét elriassza. Meglehet, túlzott aggályoskodás mindezt számon kérni tőle, ellenkező esetben viszont nehéz eldönteni, miért épp e Bókay-bohózat került színre a Várszínházban.

Az elgondolás azonban, hogy ezt a valódi színészdarabot egy valódi színész - nevezetesen Agárdi Gábor - rendezze meg, ragyogó ötlet. (Az alkotói módszeréről gyakran és szívesen nyilatkozó Bókay maga vallotta: „Nagyon sokat bízok a színészre... Mielőtt leülök színdarabot írni, előbb megkeresem a szereposztásomat. Megállapodom a színházzal, megbeszélem a szerepeket a színészekkel, és csak miután megtaláltam a szerintem legideálisabb szereposztást, merem megírni a darabot...") A kész előadásra már kevésbé illik a ragyogó jelző. Ennek egyik legfőbb oka a Bókay által is oly fontosnak tartott szerep-osztás.

Van itt nekünk példának okáért egy tutyi-mutyi mérnökünk, aki van annyira született úriember, hogy bizonyos, állást kínáló gyárigazgatók szóba álljanak vele, annyira viszont nem leleményes, hogy a meghirdetett állásokat meg is szerezze. Ehhez kell az ő „édes kicsi felesége", aki viszont elég ügyes ahhoz, hogy négy különböző külsővel - a sajátján kívül a szobalány, a szerető és a titkárnő szerepében - az állást kínáló Vállay bútorgyárossal elhitesse: micsoda sztár a maga szakmájában a - valójában állás nélkül tengődő - férj. Állás jön, feleség megy, vagy mégse, hagyjuk a részleteket. A játék egyik legfőbb vonzereje ez a négyes fregoli lenne, pontosabban „álfregoli", hisz' a darab szerint is egy és ugyanaz a nő van mindvégig jelen, csak más és más formában. Erre a szerepre - mely az 1940-es ősbemutatón Bajor Gizié volt - a Várszínház Kiss Marit hívta meg, ő viszont nincs valami jó formában. Vagy a vendégség, vagy a szerep feszélyezi, mindenesetre sem humorérzékével, sem átalakulóképességével nem sikerül tündökölnie. A leghumorosabb megnyilvánulása talán az, amikor a gyáros korai érkezése miatt sietősen „előállított" szobalányfigura fityula helyett fején egy bugyogóval jelenik meg. A legrémisztőbb percei pedig azok, amikor szeretőként következetesen Kari Györgyi hangján mondja föl a szöveget. Nemcsák Károly ugyan „otthon" kapta a szerepet, de az, ha lehet, még készületlenebbül érte. Dobay Gábor szerinte egy hátat homorító, fölfúvódott mellű alak, aki, ha felesége éppen esedékes alakváltozatait kell néhány kegyes hazugsággal hihetővé tennie, még inkább homorít, és még inkább teleszívja magát levegővel. Talán azért, hogy a csalást - ha nem vak - Vállay maga is észrevegye? Nem veszi észre: a darab nem engedi meg. Bókay „színpadi pedigréjű" (Schöpflin Aladár) alakjai láttán lassan magunk is belátjuk: az előadás bizonyos mozzanatainak egyetlen magyarázata, hogy mindez így van megírva a darabban.

Nemcsák Károly (Gábor) és Kiss Mari (Magdi)
(Sár-közi Marianna felvétele)

A legsikeresebben a harmadik főszereplő, a Vállayt adó Csurka László birkózik meg a lehetetlennel. Ő legalább már első - s minden további - pillantásra bútorgyárosnak látszik, és ez némiképp feledtetni tudja, hogy többször kényszerül sikamlós, ám szellemesnek aligha mondható megjegyzéseket tenni. A darab rosszízű (ezen van a hangsúly!) frivolságát a színikritikus Németh László is kifogásolta - akinek ugyan darabja ment a Bókayéval egy időben a Nemzetiben, ám a kor szokása szerint ez nem akadályozta abban, hogy bírálatot tegyen közzé a kollégáról - mondván: „Azt, hogy a műbútorgyáros minden hasonlatát az asztalosiparból veszi, ki nem tartja elragadónak? S amikor potrohosodó agglegény létére a nőcskének úgy ajánlja magát, hogy öreg gyalu jól gyalul, még a fiatal leánykák is értik, hogy *a gyalu* micsoda voltaképp. Ilyen gyalu van a darabban vagy kétszáz..."

Való igaz, a több európai világvárost megjárt Bókay-daraboknak voltak empatikusabb kritikusai is, akik dicsérték „az élet problémái közül mindenekfölött a szerelem iránt érdeklődő", az „élet szövevényein" áthatoló, „okos és szellemes" szerzőt. A rigorózusan ítélkező Németh László azonban hajthatatlan maradt: „Ha az ünnepelt pesti drámaíró a szerelemről ír: az is csak szatócsbolt." Nos, igen. A szatócsboltban, ugye, kapni ezt, azt. Gyalut is, bugyit is.

Bókay János: *Négy* asszonyt *szeretek* (Várszínház) Díszlet: Bakó József. *Jelmez:* Vágó Nelly. *Dramaturg:* Márai Enikő. *A rendező munkatársa:* Szarka János. *Rendezte:* Agárdi Gábor.
Szereplők: Kiss Mari m. v., Nemcsák Károly, Csurka László, Halmágyi Sándor, Sára Bernadette, Papp Györgyi, Kovács Éva.

BÉRCZES LÁSZLÓ

EGY ESTE – KÉT ELŐADÁS

TENNESSEE WILLIAMS: A TETOVÁLT ROZSA

Serafina Della Rose, e beszédes nevű szicíliai asszony merev testtartásban, magára erőltetett fegyelemmel ül székén. Piros selyemruha feszül rajta, kontyba csavart haja feketén csillog, kezében rózsás legyező repked. Izgatottan, türelmetlenül várakozik.

Kétszer látjuk őt ebben a helyzetben. Minden azonos: a szék, a ruha, a hajba tűzött rózsa, a kora esti kék égbolt, azonos a színésznő - Vári Éva -, a rendező - Szegvári Menyhért -, a szerző - Tennessee Williams -, a játéktér - a Pécsi Nemzeti Színház színpada -, és mégis, egyazon este A *tetovált* rózsa címmel két különböző előadást kapunk.

Helyezzük most vissza az imént kiszakított képet saját közegébe, vizsgáljuk meg környezetét és a rá következő pillanatokat - megkapjuk az akaratlanul egymásba ágyazott két produkciót, és közben feketén-fehéren előhívhatjuk Szegvári Menyhért rendezésének - az eredeti műből is következő - hibáit és erényeit.

Kezdésre várakozva alaposan szemügyre vehetjük a nyitott színpadot. Középen egy házikó tárulkozik fel szemérmetlenül, külső falai hiányoznak, a felemelt bádogtető rombusztöredékei artisztikusan úsznak az égben. Jelképes tető fenn, fűvel benőtt faltövek lenn - Csányi Árpád lebegő stilizáció és földszagú realizmus furcsa ötvözetét tervezte színpadra. Ugyanez a kontraszt érvényesül, amikor a jelzett falakat földút és oldalsó kőfalak ölelik körbe, mindezt pedig a nyugtalan ritmussal megfestett ég kékje fogja át. A kezdést jelző sötétbe monoton zúgás akaszkodik bele, a derengő félhomályban a ház árnyékai az égre vetülnek. Minden együtt a williamsi világ titokzatos, sokat sejtető atmoszférájához. A rendező híven követi az író instrukcióit. A jobb első sarokban valóban ott látjuk az író által kért gyerekeket, akik a távolba nézve sokatmondó meg-jegyzéseket tesznek az időjárásról. Vacsorához hívják őket, felpattannak, a sietségben egyikük mintha a kisebbik fejére csapna. Egyszerre igazi és szimbolikus minden. Ugyanez a fiúcska rugdos majd át a színpadon egy konzervdobozt, „Vedd el!", kiáltja mögötte futó társának, miközben a dobozt már rég elhagyta valahol, de ez úgysem érdekes, mert csak az a lényeg, hogy „olyan életképszerűen" induljon a jelenet. *Élet-kép és jelkép* - ezek paradoxonába zárva küszködik a jószándékú néző. Egyfelől elképzeli

Fazekas István (Mangiacavallo) és Vári Éva (Serafina) (MTI-fotó - Kálmándy Ferenc felvétele)

a fülledt amerikai Délt és benne a szenvedélyektől fűtött szicíliai nőket, ugyanakkor mindig „résen van" és tudja, hogy itt minden jelent valamit, itt a hétköznapi pillanatok jelképek súlyával terhesek. A kicsi digók, úgymond, önfeledten játszanak, de közben tűnődve néznek az égre; a rongyos joggingba öltözött öregasszony mozgó szimbólumként vészjósló kacajjal képviseli a McDonald's-okat és a görög sorstragédiákat; Assuntát, Serafina idős barátnőjét pedig egyenesen görögös öltözékbe bújtatja Húros Annamária jelmeztervező (ez az alak merő jelkép, még szerencse, hogy Bereczky Júlia nem ezt erősíti, hanem természetes jelenléttel oldja, élet-re kelti a fantomfigurát)...

Nos, ebben a közegben várakozik először Serafina. Mégpedig imádott férjére, a tetovált mellű férfira vár, ki egyszemélyben szicíliai báró és amerikai teherautó-sofőr. Helyette azonban csak egy fiatal nő érkezik, hogy selyeminget varrasson szeretőjének. Itt is, mint általában a produkció első részében, figyelmetlen és felszínes a rendezés - ebből következően a színészi játék is. Serafina nem tudja, a néző is csak gyanítja, hogy a szőke Estelle az epedve várt férj titkos szerelme-szeretője. A lány számára viszont ez a férfi nem egy a sok közül, ezért is varrat neki méregdrága inget, ezért tér vissza feketébe öltözve a halálhírre, vállalva az itáliai asszonycsapat sistergő szavakkal és éles körmökkel nyomatékosított bosszúját. Vagyis Estelle (Spilák Klára) számára fontos pillanat az, amikor először találkozik a szeretett férfi asszonyával, először lép be annak házába... Ám fontos pillanatok helyett kedélyes, súlytalan jelenetet kapunk. Ugyanez történik, amikor a férje halála után depresszióba, embergyűlöletbe menekülő Serafina lánya udvarlóját, Jacket, a feszes nadrágban tétován téblábló tipikus amerikai tengerészt vizsgáztatja a Szűzanya házi oltára előtt. Kintről sírva és háborogva tiltakozik lánya, de ő persze a jelképes falakon keresztül nem látja azt, ami a beavatott nézők számára világos: az asszony és a fiú vicces, muris párbeszédben ismerkednek egymással, nincs tét, az ifjú szerelmesek esti kirándulása egy pillanatig sem forog veszélyben. Vagy: az asszony De Leo atyát (Paál László) faggatja férje múltjáról. A gyónási titkot őrző tiszteletes ijedten menekülne, ám Serafina a reverendájába csimpaszkodik, és a hintaszékbe préseli a férfit. A szenvedély és a kétségbeesés által üzött asszony kisszerű, groteszk helyzetbe kerül a pécsi színpadon.

Mindvégig ugyanaz a kérdés: komolyan lehet-e venni Tennessee Williamst? Azonosulni lehet-e titokzatos, misztikus világával, értjük-e, illetve elhisszük-e jelképekkel zsúfolt színpadi nyelvét? Szegvári rendezése felemás választ ad: egyfelől oldja, lazítja a sokszor álsúlyokkal terhes szituációkat (talán ebből fakadnak a felszínes, minthamegoldások, amikor egy-egy mondat erejéig „életre kelnek" a szereplők; „Mindenki nevet rajtad" - mondja a pap, és az asszonyok vezényszóra nevetnek egyet; a házaló sörrel kínálja az asszonyt, majd az elutasítás után eldobja az üres - ! - dobozt, és negatív figurához illőn úgy tesz, mintha az út szélére vizelne; Serafina a hátsó ajtón távozó lánya után szalad és sietve nyitja a belülről - ! - kulcsra zárt első ajtót...); másfelől sebtiben koreografált képekkel jelentést pumpál az életképekbe. „Csak látni akartam" - zokogja Estelle, és pátoszt mímelve térdre zuhan, megtépett ruhája mögül kivillan a mellére tetovált rózsa. „Ne mondjatok semmit" - üvölti Serafina, és a halálhírre a teremtés veszteseként földre bukik, a gyászoló asszonyok pedig mint káráló varjak kórusa merevednek sokatmondó képekbe. Ilyen képpel zárul majd e hosszúra nyúlt bevezetés is, amikor lányaik nehezen megszerzett vizsgaruháit tartják felénk diadalmasan az asszonyok. Amerika százesztendős boszorkánya kacag, az asszonyok az életeket letaroló idő diadalát zengik, Serafina összetörten, számkivetve imádkozik a Szűzanyához - hamis pátosszal haladunk a végzet kisszerű csapásain.

Haladnánk - de szerencsére Serafina újra várakozik. Rózsa a hajban, legyező a kézben. Az asszonyon ugyanaz a piros selyemruha. Csakhogy közben eltelt három év: Serafina feláll a székről, a heverőre ül, mindenféle pozíciót kipróbál, hiába, a fűző egyre szorít. Nincs mit tenni, kapkodva ráncigálja le magáról a túl szoros ruha-darabot. Kopogtatnak. A fűző még félúton, e várva várt szent pillanatban a háziasszony féllábon bukdácsolva eltűnik a hátsó szobában. Belép Mangiacavallo, az ifjú sofőr. Rajta sötét öltöny, haja rózsaolajjal simára nyalva, sőt, ami most még, az illem pillanataiban nem látszik, mellén friss tetoválás. Áll szemben a két ember, merőn bámulják egymást - mintha egy másik produkciót látnánk. A képről leszakadnak a súlyos szimbólumok, eltűnnek a seszínű életképek - *marad* a játék, az önmagát jelentő *élő emberi szituáció.* „Valami baj van?!" - kérdezi döbbenten Serafina, tekintetében ott az ijedelem, vajon sikerült-e a fűzőt nyom nélkül eltüntetnie, egyáltalán, mit bámul rajta ez a bohócképű sofőr? És ott a csodálkozás: igazi férfi érkezett a házba, puccba vágta magát, kifényesítette haját, ajándékot vásárolt - és mindezt egy öregecske özvegy kedvéért! Vári Éva egyszerre megszabadul a „színészi" feladatoktól, nem jelentenie, hanem léteznie kell a színpadon. Előttünk az öregedés gátlásaival küszködő, gyermeki hitét őrző, ösztönös önvédelemből a múlt hamis emlékeibe kapaszkodó ember, de benne már a következő pillanat izgalma, az újjászületés lázadó gesztusa és persze a helyzetet uralni vágyó Nő otthonossága. Fazekas István a gyámoltalan, de nagyszájú olasz figuráját teremti meg. Izgul és lámpalázzal kínlódik az ajtó előtt, aztán becsörtet, majd saját gesztusától megijedve moccanatlan áll, valahogy eljut a heverőig, és már az asszonyt ráncigálná maga mellé, végre sikerül lazán, urasan elhelyezkednie, hátradől, lábát átveti a másikon - de közben zakója minduntalan felcsúszik karján, ő észrevétlen lerázná, de minél észrevétlenebbül próbálja, annál inkább belebonyolódik. Jelentés helyett élet tölti be a színpadot, nem véletlen, hogy a halott férj urnája most kerül a földre - és a mozdulat korántsem koreografált: Serafina dühödten csapja földhöz a szent ereklyét. Itt már nem beszélnek szélfútta hamvakról (Williamsnél igen), fontosabb az a kérdés, miért másoknak szánt csokoládét hozott ajándékba a szélesen gesztikuláló, támadásra és menekülésre mindig kész ifjú lovag. Serafina oda is csap néhányszor a desszertes dobozzal - de ha már úgyis kéznél van a csomag, hát befalja a csokoládét.

Az urna cserepei a földön, a Szűzanya örökmécsese kialudt, a „most" tényei maguk alá gyűrték a múltat és az illúziókat. Könnyebb dolga lesz mostantól a fiújával hajnalban hazatérő Rosának, Serafina lányának - és a két színésznek, Jónás Juditnak és Vincze Gábor Péternek. Az érintés, a tekintet önmagát jelenti, a két fiatal találkozása erotikától izzik, a kamasz tengerész még kínlódva megőrzi ártatlansági fogadalmát, a lány még elakadt szenvedéllyel szorítja magához hálóingét - de a holnap az élet ígéretét hordozza. A lány talán sokat látott szállodai szobára lel majd a kikötőben, Serafina pedig az asszonyokkal veszekszik, és a villanypóznán remegve kushadó szeretőjét szólítja. Új nap kezdődik, az előadásnak vége. Mindkettőnek.

Tennessee Williams: A tetovált rózsa *(Pécsi Nemzeti Színház)*
Fordította: Ungvári Tamás. Díszlettervező: Csányi Ár-pád. *Jelmeztervező:* Húros Annamária. *Zene:* Papp Zoltán. *Zenei munkatárs:* Herczeg László m. *v. A rendező munkatársai:* Fekete Valéria, Ditzendy Attila, Krizsik Alfonz, Monori Ferencné, Magyar Gizella, Bank Tamás. *Rendező:* Szegvári Menyhért.
Szereplők: Vári Éva, Jónás Judit, Bereczky Júlia, Takács Margit, Spilák Klára, Uhrik Dóra, Füsti Molnár Éva, Unger Pálma, Krasznói Klára, Péter Gizi, Fazekas István, Vincze Gábor Péter, Paál László, Pilinczes József, Stenczer Béla, Bank Tamás.

Tipikusnak mondható hír az egykori NDK-ból: a hajdan oly híres-neves rostocki színház látogatottsága a fordulat előtti hetven százalékról harminc százalék alá esett, a kétezer bérlettulajdonosból pedig háromszázan maradtak. Extrém eset, de megtörtént: Warnemündében nem tudták megtartani Neil Simon Az utolsó hősszerelmesének egyik előadását, mert a százszemélyes nézőtéren is csak annyian voltak, mint a színpadon - vagyis ketten.

NÁNAY ISTVÁN

KEDÉLYES VÉGZETDRÁMA

BOHUMIL HRABAL: SZIGORÚAN ELLENŐRZÖTT VONATOK

Hrabal nevét nem regényeiből vagy elbeszéléseiből ismertem meg, hanem Jiři Menzel csodálatos filmjéből, *a Szígorúan ellenőrzött* vonatokból. Amikor a film alapjául szolgáló kisregényt is elolvastam, furcsán éreztem magamat. Általában, ha az ember az alapművet ismeri, minden feldolgozást óhatatlanul az eredetihez hasonlít. Én az adaptációhoz mértem az írói alkotást. Hrabal mondatait olvasva Menzel képei tűntek elém. Évekkel később újra láttam a filmet, s akkor már szétbogozhatatlanul együtt élt bennem a két mű, egyetlen, összetett élményként elraktározva.

Valami sértettségfélét éreztem, amikor azt hallottam, hogy Nyíregyházán a kisregény színpadi adaptációját mutatják be. Hiába tudtam, hogy az átdolgozásra és a rendezésre az az Ivo Krobot vállalkozott, aki Hrabal legértőbb színpadra álmodója, nem tudtam elképzelni, hogy ebből a műből az epikához és a filmhez mérhető érvényes előadás szülessen, azt pedig, hogy puszta illusztrációt lássak, élményeim elleni támadásnak vettem.

Ami elképzelhetetlennek tűnt, az valóra vált: a műfajváltás sikerrel járt, öntörvényű színpadi alkotás született a *Szígorúan ellenőrzött* vonatokból. Persze nem klasszikus értelemben vett. a szereplők közötti kiélezett konfliktusokra épülő dráma jött létre, hiszen Hrabal lénye, írásművészetének lényege ellentétes ezzel a dramaturgiával. Krobot természetesen megtartja a történet menetét, de a narratív keretet is, sőt konkretizálja azt: a főhős, Miloš Hrma lelövésével kezdődik és zárul a darab, s a fiú halála pillanatában idézi fel s meséli el életének utolsó napját. A keretes történet belső linearitása egyszer törik meg, amikor Miloš visszaemlékezik Mášával való megismerkedésének és öngyilkossági kísérletét kiváltó szerelmi felsülésének epizódjaira. A rendező szabadon bánik a hrabali szöveggel, a visszaemlékezésekből, leírásokból szituációkat teremt, sőt új figurákat kreál: egy guberáló apát és egy habókos fiút például. Az előbbi villanásnyi félmondatokból válik élővé, az utóbbi fontos dramaturgiai funkciót tölt be: mintegy megkettőzi Milošt, ugyanis a regény nagyon fontos és megrendítő zárójelenetét, Miloš és egy német katona páros haldoklását, a fiú mint saját élményét éli át és meséli el, közvetlenül a vonatrobbantás, tehát a főhős halála előtt, s ezzel szinte előkészíti a drámai eseményt.

Miloš egyszerre van kívül és belül a történeten. Résztvevője a végzetessé váló nap eseményeinek, ugyanakkor ki-kilép a sztoriból, s kommentálja, magyarázza azt. Hrabal finom humora részben az e kettős magatartásból eredő nézőpontváltásban jelentkezik, részben az események groteszk láttatásában, ahogyan az író a történelmi tragédiát megélő kisemberek sorsában felfedezi a mindennapok komikumát. Mindkét elem természetesen a kisregényben is jelen van, de másként; a színműformában pregnánsabban, s ezáltal drámai szituációértéket is teremtve. A dramaturgiai keret kiiktatja a primer drámaiságot - hiszen a fiú sorsát ismerjük -, mégis létrejön egy mélyebb dráma: a kedélyes jelenetek során végzetszerűen teljesedik be Miloš sorsa. Kedélyes végzetdráma - ilyen a klasszikus szabályok szerint nincs. S lám, mégis van, ha olyan művészek találkoznak, mint Hrabal és Menzel vagy Hrabal és Krobot.

Ivo Krobotnak különös érzéke van a hrabali groteszk színpadi megjelenítéséhez, a leírások szituációvá formálásához, s nem kevésbé az ehhez szükséges figurák színészi megjelenítéséhez. Előadásai stílusát talán elemelt realizmusnak nevezhetnénk. A helyzetek aprólékosan, hitelesen realisták, de valami mindig „megbolondítja" a jeleneteket, például a költészet vagy az irónia, vagy a kettő együtt. Katonás módon hallgatják ki Zdeničkát - akinek a forgalmista úr telepecsételte a fenekét -, a jegyzőkönyvet az állomásfőnöknek kell vezetnie, de a tintatartó messze van, minden egyes bemártáskor felettesei-nek karjain keresztül kell odanyúlkálnia; majd egyszer csak Hubička, a forgalmista felnéz az égre, ahol egy felhő alakjában a lány testének formáját látja meg, s a kihallgatás résztvevői egy percre szintén feledik a munkát, áhítattal pillantanak fel a Zdenička formájú felhőre, miközben a lány felhúzott szoknyával ott fekszik előttük az íróasztalon. Valóság. költészet és humor sűrűsödik egyetlen epizódba, s hasonló módon épül a többi szituáció is Krobot színpadán.

Az előadás díszletét, terét a rendezővel együtt Jana Zbořilová tervezte. Ahogy a szituációk

Petneházy Attila (Miloš), Gados Béla (Állomásfőnök), Földi László (Hubička) és Majzik Edit (Zdenička)

többsége, úgy a tér is kettős lényegű. A színpad közepére koncentrált, kétszintes díszletegyüttes az állomásfőnök lakását és a forgalmi irodát foglalja magába. Az előszínpad a peron, bal felől áll a kulcsfontosságú szemafor, alatta a Miloš sorsát leginkább meghatározó jelenetek színhelye, a pad (még a Máša és a fiú közötti sikertelen szerelmi jelenet is itt zajlik). Bal hátul hosszú létra vezet a galambdúchoz, a színpad elején virágágyás. A térfelek között szabad az átjárás, a kinn és benn világa összemosódik, egyszerre több helyen folyhat a cselekmény, a térbeli szimultanizmus időbeli szinkronitást és aszinkronitást tesz lehetővé. Ezt az egyszerre zárt és nyitott, önmagában konzekvens teret egy epizód - Máša és Miloš találkozása - töri meg, egy addig nem szereplő díszletelem behozatalával. A jelenet egyébként dramaturgiailag, rendezőileg és - főleg Pregitzer Fruzsina miatt - színészileg is megoldatlan.

Krobot nagyon ért a színészek nyelvén, maximális művészi teljesítményre képes sarkallni őket, minden rendezése színészkurzussal ér fel. Nem először tapasztalhatjuk, hogy Nyíregyházán még a fáradtabb színészekből is ki tud csalni új hangokat, legtöbben, főleg a fiatalok pedig szárnyalni kezdenek rendezéseiben. Persze realista alapú előadásaiba könnyebben tud beilleszkedni a jó esetben realistának mondható iskolázottságú magyar színész, mint egy kifejezetten stilizációra épülő rendezésbe. Ezt figyelembe véve is feltűnő, hogy a kisebb szerepekben mennyi pontosan kidolgozott portré született, például Juhász György Zednicek tanácsosa, Majzik Edit Zdeničkája, Orosz Anna Viktóriája vagy Hetey László mozdonyvezetője.

A rendező láthatóan kiegyensúlyozott és jó színvonalú együttes játék kialakítására törekedett, de közben gondosan ügyelt arra, hogy minden szereplőnek legyen egy-egy „parádés" pillanata is, amelyben koncentráltan tudja megmutatni figurája lényegét, de a maga színészi eszközeit is. Megyeri Zoltán például mértéktartóan ábrázol egy neurotikus fiút, akinek tragédiáját - amelyet egy német katona halála okozott - erőteljes drámai eszközökkel közvetíti. Molnár Erika mint Állomásfőnökné sokáig alázatosan simul bele az általános miliőbe, hogy aztán a Milošsal való jelenetében annál gazdagabb, sokoldalúbb képet adjon az idősödő, a testi örömöktől már tartózkodó polgárfeleségről, akit egy pillanatra mégis megkísért Miloš kérlelése.

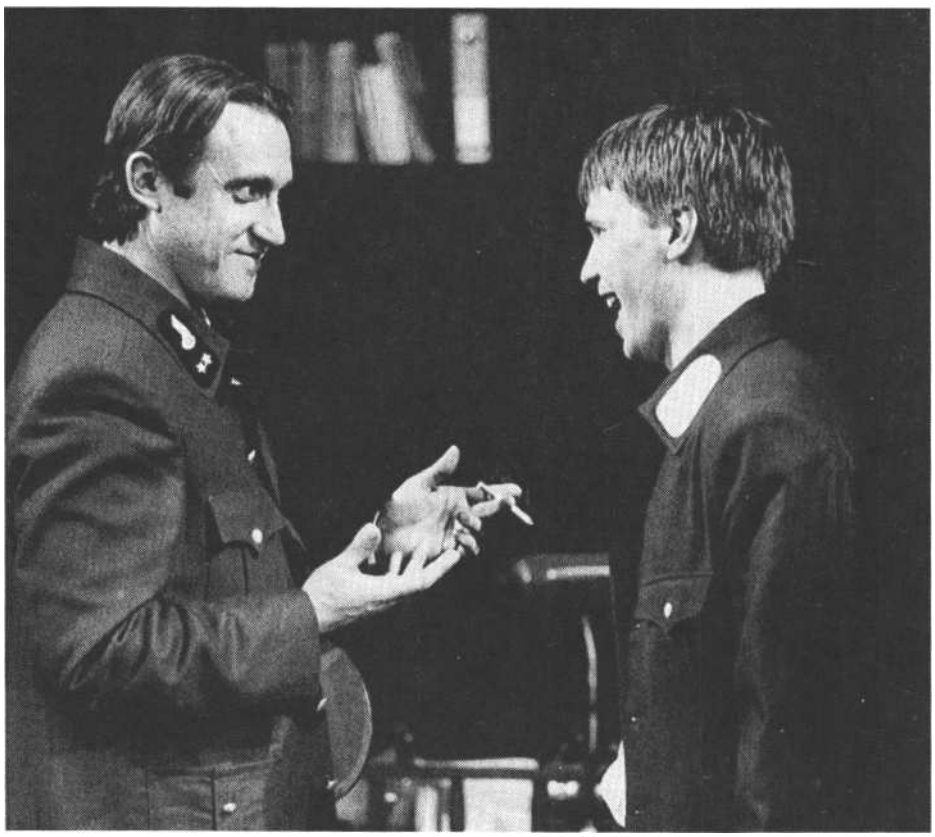
Az Állomásfőnök ziccerszerepét Gados Béla játssza, s alakítása azon a kényes határon mozog, amely a ripacskodást és a hiteles komédiázást elválasztja. A színész nem billen a rossz oldalra, figurája nevetséges és szánandó; erkölcscsőszi kifakadásai és a pikáns részletek iránti mohó kíváncsisága, gyávasága és sorsának vállalása, dühkitörései és galambjai iránti gyengédsége, önfeledt gordonkajátéka együtt jellemzik az alakot s az alakítást.

Földi László Hubička forgalmistája titokzatos személy. Kitárulkozó és zárkózott, szabados és szemérmes, híve a faroscicáknak és a mellyescicáknak, de egyszersmind Miloš gátlásainak feloldásáért is tüstént kedik. Magának való ember. Nem hős, de egyike a hétköznapi hősiességet vállaló ezreknek. Akárcsak Miloš; de ő a túlélő. A színész úgy tud megállni a peronon, úgy tudja megpiszkálni a fülét, s úgy néz az égre, ahogy azt Hrabal megírta.

Az előadás meglepetése Petneházy Attila Miloš szerepében. Őrá nehezedik a produkció legnagyobb terhe, neki kell megadnia az előadás alaphangját, az ő alakításán múlik, hogy létre-jön-e az egyes szám első személyben elmondott, felelevenített történet drámaisága. Petneházy személyes sorsként éli meg Miloš történetét, természetes, nem színészkedő színpadi létezésével hitelesíti a fiú drámáját. Magától értetődően váltogatja darabbeli létállapotait, hol az események résztvevője, hol narrálójuk, de a két-féle állapot csupán ugyanannak a viselkedés-módnak eltérő megjelenési formája. A figura naivitása soha nem lesz infantilis vagy szentimentális, holott mindkettő veszélye ott rejtőzik a szerep karakterében.

Az előadás kezdetekor Milošt fenn látjuk a szemafor tetején, törzse, mint egy holttesté, félig lecsüng. Aztán a színész felemelkedik, s bejelenti, hogy még nem halt meg, még mondanivalója van. Az előadás végén a történet parancsa szerint ismét felkerül a szemaforra; eldobja a robbanóanyagot, felkattog a géppisztoly, a színész ugyanúgy terül el a magasban, minta nyitóképben. Kész, vége - gondolhatná az ember -, a keretjáték is lezárult. Ám ekkor megint csak fel-áll a színész, lejön a póznáról, a fényeket lehúzzák, csak a színpad bal hátsó sarkából vág keresztbe egy éles fénysugár. A fiú az ellenfényben állva szertartásos mozdulatokkal meztelenre vetkőzik, s elindul a fényalagútba. Mintha a mennyországba menne. A szokványos keretjáték meghosszabbítása tipikusan hrabali ötlet - Krobottól.

Földi László (Hubička) és Petneházy Attila (Miloš) (Ilovszky Béla felvételei)



Bohumil Hrabal: Szigorúan ellenőrzött *vonatok* (nyíregyházi *Móricz Zsigmond Színház)*
Fordította: Zádor András. Díszlet: Jana Zbořilová és Ivo Krobot. *Jelmez:* Jana Zbořilová. Zene: Jiři Bulis. *Koreográfus:* Zoja Mikotova. *Dramaturg:* Bognár Róbert. *A rendező munkatársa:* Fülöp Angéla. Színpadra *alkalmazta és rendezte:* Ivo Krobot.
Szereplők: Petneházy Attila, Földi László, Gados Béla, Molnár Erika, Tóth Károly, Hetey László, Juhász György, Pregitzer Fruzsina, Majzik Edit, Zubor Ágnes, Orosz Anna, Kocsis Antal, Megyeri Zoltán, Kováts István.

BÉCSY TAMÁS

EGY VITA MÓDSZERÉRŐL

Soha, semmiféle vitában nem mellékes, nem lényegtelen annak módszere és jellege, mert alapvetően érinti a dolog lényegét. *A Színház* 1991. márciusi számában többen nyilatkoztak a pécsi „színházi ügyben"; köztük Babarczy László is. Ő olyan összefüggésben említett engem, amelynek semmi alapja nincs. Ezért kényszerültem ennek a cikknek a megírására, egyáltalán nem szívesen. Méghozzá azért nem szívesen, mert a pécsi vitában - a helyszínen és a *Színház* említett számában egyaránt - a vita módszere tisztességes ellenérvek és a másik fél álláspontjának végiggondolása helyett a másik fél politikai és szakmai „minősítése" volt, a lejáratás szándékával; továbbá egyik ismérve az ellentétes vélemények lesöprése volt. Vagyis olyan módszerek és ismérvek, amelyekkel nem szívesen érintkezik az ember.

A Pécsi Nemzeti Színház szervezeti kérdéseinek a megvitatására azért hívta meg a pécsi önkormányzat kulturális bizottsága a Szövetség és a Kamara képviselőit, hogy segítse őket a Pécsi Nemzeti Színház munkáját bizonyos átszervezéssel még színvonalasabbá tenni; másfelől, hogy ezen a réven segítse a magyar színházművészet színvonalának emelését is. És ezt nem valami „demokratikus muszáj-feladatból" tették, hanem őszintén. Azt remélték ugyanis, hogy azok, akik régebben a legelégedetlenebbek voltak a színházi struktúrával, segítenek majd egy jó és életképes új struktúra kimunkálásában.

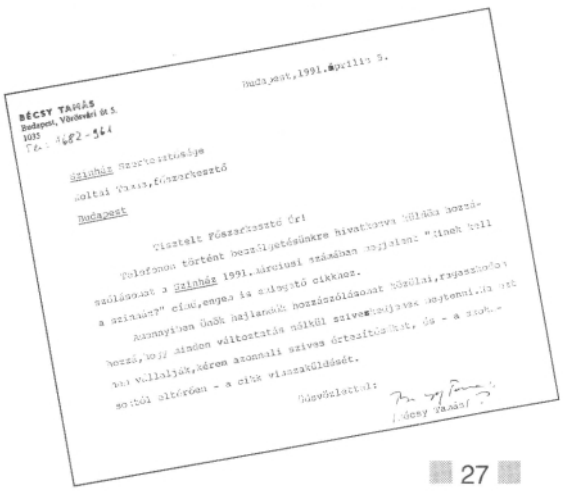
Csordás Gábor, a kulturális bizottság elnöke bevezetőjében erre is hivatkozott; említvén azt is, hogy a magyar színházi kultúra elég alacsony fokon van. Ám Csordás Gábor szavai nem megértésre, nem meghallgatásra találtak, hanem elkezdődött lejáratása. Lejáratás ugyanis, ha egy szakmán belülí „nagy tekintély" - igazgató, rendező, rektor stb. - vagyis Babarczy László nekitámad, hangoztatván a magyar színházi kultúra európai hírnevét és elismertségét. Ez a vita január közepén volt, vagyis ugyanabban a hónapban, amelyben a *Színházcímű* lapban megjelent ugyanennek a Babarczy Lászlónak egy nyilatkozata. „Milyennek tartja a színház jelenlegi szakmai állapotát?" - kérdezte tőle Csáki Judit. (Tévedés ne essék: a szövegösszefüggés szerint a kérdés nem egy konkrét színházra vonatkozik, hanem a magyar színházra.) Babarczy László válasza: „Nagyon rossznak." (Színház, 1991. januári szám, 14. old.) Később arra a kérdésre, „S milyen a szakma morális állapota?", ő adta ezt a választ: „Még rosszabb." (15. oldal) Vajon mi mást szolgálta pécsi vitában elhangzott és a nyilatkozatban olvashatóhoz képest homlokegyenest ellentétes megállapítás, mint az adott helyzetben Csordás Gábor szakmai járatlanságának bizonyítását, a tekintélyelv alapján annak a lejáratását, aki színházi „ügyben" valami mást akar tenni? A *Színház* januári számában megjelent nyilatkozatban az is olvasható, hogy „Én mániákusan támogatok mindent, ami ellenem van" (14. oldal); igaz, ezt művészi vonatkozásban említette, nem szervezetiekben. Mostani pozícióival összefüggésben azt is mondta Babarczy László, hogy „eszem ágában sincs bármit megfojtani, elnyomni". (15. oldal) Sőt: a pécsi színház szervezeti átalakulásával kapcsolatos nyilatkozatában - mára *Színház* márciusi számában - ezt is mondta: „...egyetértettünk kollégáimmal, hogy a vidéki városokban végre valóban ki kellene alakítani az egyetlen nagyszínház mellett - vagy akár ellene - más színházi vállalkozásokat is". (Színház, 1991. márciusi szám 2. old.) A pécsi, január-középi délelőttön azonban az az attitűd érvényesült, hogy „Róma szólott"; vagyis az új vállalkozást elnyomni akarta; a szóbanforgó tervezeten nem javítani akart, nem segíteni, nem is valami hasonló másfélét javasolt, hanem lesöpörni akarta azzal, hogy „rendkívül hebehurgyának" minősítette. Az egész dolog lényege szerinte az volt, hogy „a nehéz helyzetben lévő Kisszínház egybeolvadhasson a Nemzetivel, és ebbe bele akarták keverni a Harmadik Színházat is". (Színház 1991. márciusi szám, 3. oldal) Itt a becsúsztatott minősítés árulkodik a terv dezavuálását illetően: a „nehéz helyzetben lévő"-nek titulált Kisszínház. Vagyis egyáltalán nem a színház ügyéről van szó, hanem a Kisszín-ház ravasz megmentéséről. Ez az „érv" nehezen fér meg azon tény mellett, amit ő is kiválóan tud, hogy a Pécsi Nemzeti Színház még rosszabb helyzetben van. És ezután jön az igazi, a döntő „érv", a bolsevik címke. Pécsett is hallhattuk, akkor is elmondtam: vannak korszakok, amelyekben ha egy címkét ráragasztanak valakire - mint itt Bagossy Lászlóra elképzelése miatt - már teljes mértékben hiteltelenítették, sőt, adott esetben üldözendővé nyilvánították. Legalább szellemileg. Valaha ilyen címkék voltak: eretnek, pecsovics, reakciós, osztályidegen, és most ez: bolsevik; továbbá a szakmailag „megbélyegző" szó: amatőr. Fölösleges bármily ellenérv, nem kell semmit bizonyítani, elég a gyönyörű kurrens címke. Olcsó megoldás.

Miként intellektuálisan olcsó, hogy Babarczy vállal egy feltételezést, amit „nem tud bizonyítani". Azt tudniillik, hogy a Pécsi Nemzeti Színház átszervezését én találtam ki. Ha a feltételezés tényszerűen bizonyíthatatlan, talán művészi intuícióból fakadt. Remélem, lesz ennél hitelesebb művészi intuíciója. Ha az átszervezést én találtam volna ki, hallotta volna; én szoktam vállalni, amit teszek, amit gondolok és mondok.

Noha kétségkívül elcsüggesztő, ha egyszer ezt, máskor az ellenkezőjét kell hiteles véleménynek elfogadnunk - noha egyik sem szellemi világmérce -, ha cáfoló érvek helyett csak elnyomni és megfojtani akarnak terveket és elképzeléseket és címkékkel dezavuálnak, voltaképp mégsem ez az igazán elkeserítő. Hanem még most is csak a régóta ismert „ugyanaz", csak ellenkező előjellel. Elszomorító a most is csak az egyetlen igazság, az egyetlen szakértő és a testületi szakértelem elfogadtatásának türelmetlen vágya. Ha ezt az egyetlent elfogadja az adott ön-kormányzat, akkor támogatják. Mint példa rá a kecskeméti vita, ahol senkit nem érdekelt a társulat vágya, véleménye és hangulata. Ha az ön-kormányzat mást akar, akkor szakmailag, szellemileg dezavuálják, címkéket aggatnak, mint példa rá a pécsi vita. És a veszprémi, ahol viszont a társulat véleménye és hangulata volt az egyik döntő érv.

A legelkeserítőbb mégiscsak annak a hiánya, hogy meghallgassák - ne csak füllel - a másik felet; a hiánya annak, hogy próbálják megérteni a másik felet az *ügy érdekében,* legalább. A pécsi vitában a „fentről jöttek" *egyetlen egy érvet,* az *elképzelésnek egyetlen* részletét sem találták *elfogadhatónak.* Sapienti sat.

A pécsi önkormányzat *segíteni* hívta a Szövetséget és a Kamarát, együttgondolkodni a színház érdekében. Sajnos nem ezt kapták. És az lenne a mostani „jámbor szándék" - vagyis a keresztülvihetetlen -, ha ez megvalósulna. Ha nézeteltérés van, hát legyen vita, annak tisztességes szabályaival és módszereivel. Akkor majd lehetséges lesz a lényegről beszélni.


BÉCSY TAMÁS
Budapest, Vörösvári út 5.
1035
Tel.: 182-564

Budapest, 1991. április 5.

Színház Szerkesztősége
dolgai Vassa, főszerkesztő
Budapest

Tisztelt Főszerkesztő úr!

Telefonon történt beszélgetésünkre hivatkozva szóbeli hozzá-
szólásomat a Színház 1991. márciusi számában megjelent "Ennek kell
a színház?" cím,ennek ia szóbeli hozzászólásomat közöljük,rajzszögekkel
hozzá,hogy minden változtatás nélkül szíveskedjenek megtenni.Ha azt
ki vállalják,kérem azonnali szíves értesítésüket, és - a szok.-
szerű eltérően - a cikk visszaküldését.

Üdvözlettel:

Bécsy Tamás

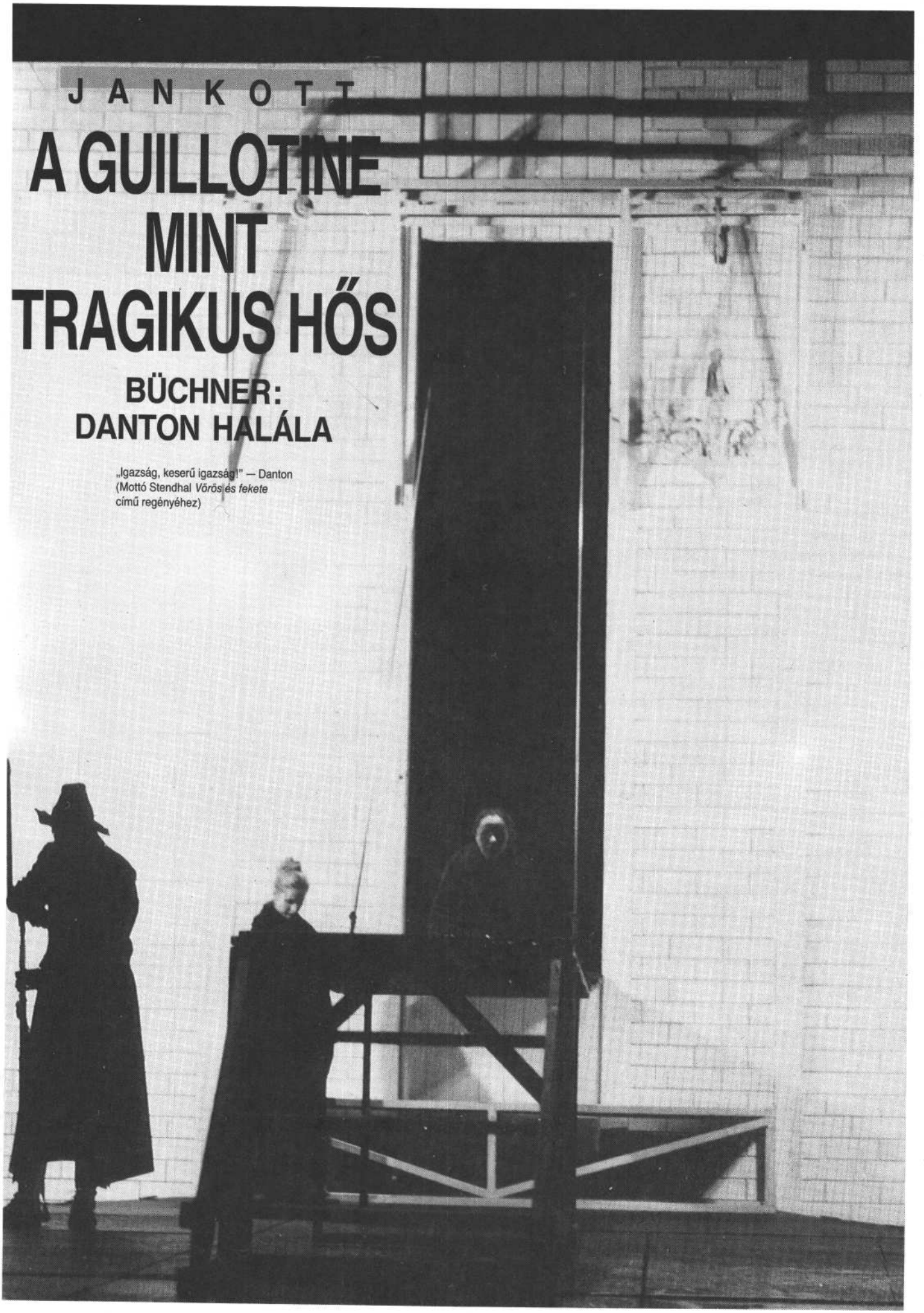
Bécsy Tamás írását „hallgattassék meg a másik fél is" elve alapján közöljük. Babarczy László nem kívánt reflektálni a cikkre

JAN KOTT

A GUILLOTINE MINT TRAGIKUS HŐS

BÜCHNER: DANTON HALÁLA

„Igazság, keserű igazság!" — Danton
(Mottó Stendhal *Vörös és fekete*
című regényéhez)



A tragédia az emberi sors metszete. Ebben a metszetben kezdetnek és végnek különös jelentése van. A történelmi tragédia a történelmi folytonosság megszakadása. És ebben a megszakadásban még inkább jelentéshordozó a kezdet és a vég, amelyben nemcsak az idő drámai sűrítése foglaltatik ben-ne, hanem egy tragikus történet hősének a kiválasztása is. Mert nemcsak a történet hősei lehet-nek tragikusak, hanem maga a történelem is válhat tragikus hőssé.

Az angol késő középkorban (1485) a tragédiát „fejezetnek" (chapter) nevezték. A fejezetnek van kezdete, lefolyása és vége. A fejezet hosszmértéke kezdetétől a végéig az emberi élet volt. A szentek élete a vallásos történetekben, híres államférfiaké az antik köztársaságokban és az uralkodóké a királyságokban „természetes" fejezeteknek tűnnek. Ez a hagyomány nyilvánvalóan Plutarkhosztól ered. Számára a történelem azonos volta görög és római történelemmel. Ennek a történelemnek a fejezetei, a vitaék, az életrajzok Plutarkhosz szemében hasonlítottak egymásra. A görög történelem megismétlődik a rómaiban, a híres férfiak karakterében. Változtak a nevek, az elpusztított városok és a meghódított vidékek nevei, de rendíthetetlen maradt Plutarkhosz számára a közös görög-római panteon. Ezért lehetett összehasonlítani Julius Caesart Nagy Sándorral.

Ezt a sokáig fennmaradt klasszikus/plutarkhoszi történelmi kompozíciót, a párhuzamos életleírást később elvetették, és más hasonlóságelv - talán először Giovanni Boccaccio De *casibus virorum* illustriumában (Híres *férfiakkal* történt *dolgokról)* - lépett a helyébe (1373). Ezekben a fejedelmek bukásáról szóló, új fejezetekben különös figyelmet érdemel a többes szám. *A Decameron* szerzője az olasz reneszánsz küszöbén a fejedelmek élettörténeteit mint történelmi példázatokat hasonlítja egymáshoz. Szerinte (Plutarkhosztól eltérően) nem a virtus és nem a kegyetlenség, még csak nem is a győzelmek és babérok, hanem mindenekelőtt a bukása közös vonásuk. Boccaccio ismerte Euripidész és Seneca tragédiáit, de a fejedelmek bukásáról szóló történeteket soha nem nevezte tragédiáknak. Bizonyára nem ismerte Arisztotelészt; elgondolkoztató azonban, hogy történetei éppen arisztotelészi értelemben tragikusak. Arisztotelész Poétikájában a tragédia legelemibb iskolapéldája éppen egy nagy férfi bukása. És ez a legvilágosabb képlete a tragikus sorsnak; ez ismétlődik meg a legnyilvánvalóbban a tragédia meghatározásában jóval Chaucer előtt és jóval utána is. A tragédia - zuhanása sikerből a szerencsétlenségbe, s minél magasabb lóról, annál jellegzetesebb és tanulságosabb. Ezért a király bukása a leglátványosabb példázat.

Az angol középkorban, de talán nem csak ott, ez a példázat és ez a tragédiamodell egybeforrt a klasszikus szerzőktől átvett szerencsekerék-motívum változó sorsot szimbolizáló képletével. *A The Holkham* Bible-ban, az egyik leggazdagabban illusztrált, XIV. század eleji angol kézira-

Rékasi Károly és Safranek Károlya Danton-átiratban (nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház)

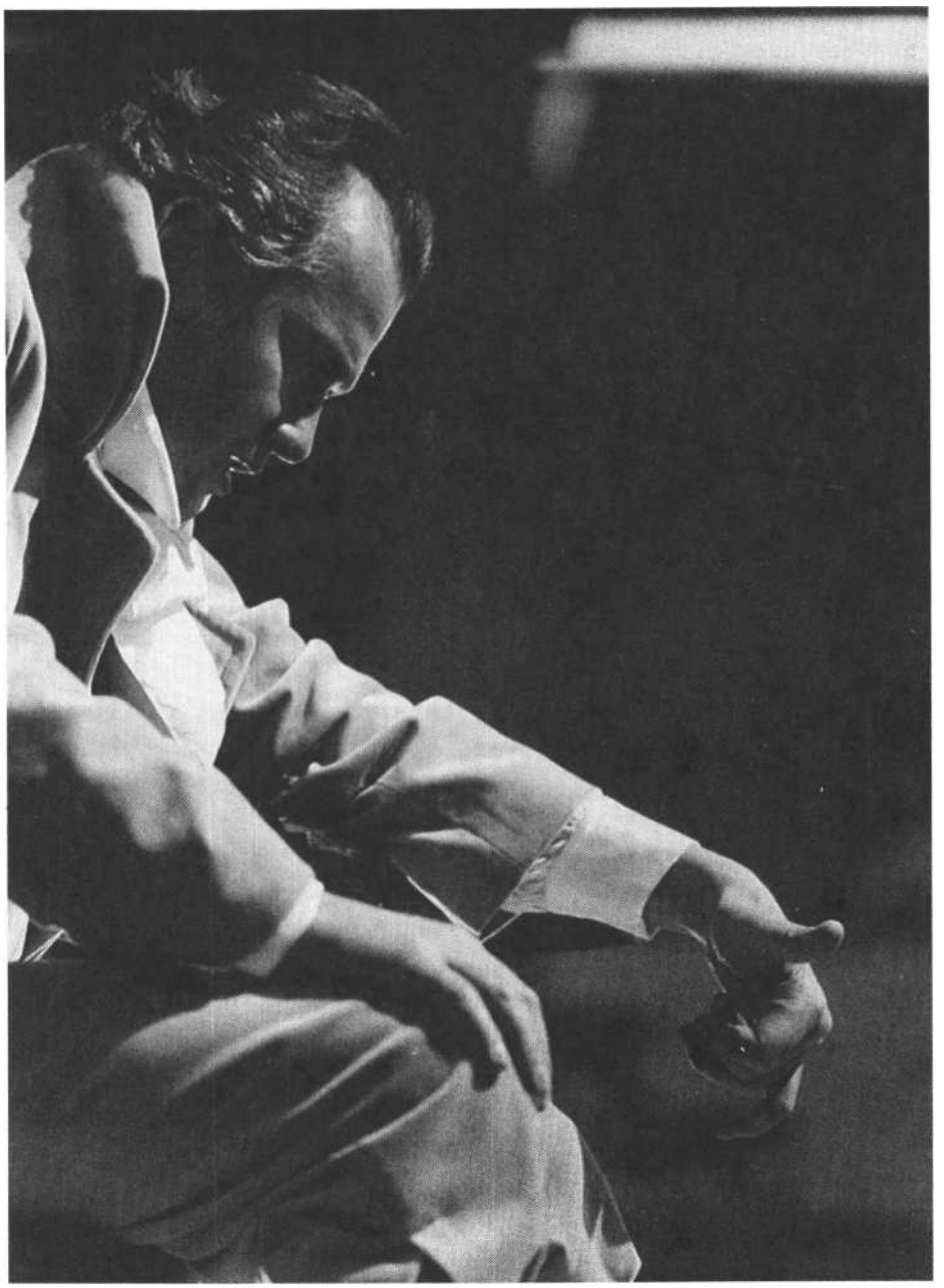
tos könyvben éppen Fortuna forgatja a királyok hosszú életének kerekét. Ő tolja felfelé a lobogó hajú kisgyermeket, aki koronát tart a kezében. S amikor a szerencsekerék a legmagasabb pontra ér, a korona a gyermek fejére kerül, a jogar pedig a kezébe. Aztán az istennő lefelé buktatja az immár öreg, szakállas férfit, akinek a fejéről leesik a korona. És végül ott fekszik a kerék alatt félig meztelenül, mezítláb, megfosztva királyi öltözékétől, a koronától és a jogartól. A király tragédiájának itt négy felvonása van: Regnabo, Regno, Regnavi, Sum sine regno (Uralkodni fogok, uralkodom, uralkodtam, királyság nélkül vagyok). De talán a legjellemzőbb az, hogy a középkori bibliában a királytörténetnek ez a Nagy Mechanizmusa a keresztény világ kezdetével esik egybe, és ezzel mintha metafizikai törvénnyé emelkednék. A szerencsekerék-ábra előtti oldalon a világ teremtése látható, a csúcson Istennel, aki óriási körzőt tart a kezében. A király bukásához hasonlóan vannak ábrázolva Lucifer és a gőgös angyalok, amint a mélységbe hullanak. Ebben a középkori bibliában talán első ízben válik világtragédiává a történelmi tragédia.

Webster az *Amalfí* hercegnőben a késő középkori Nagy Sándorról szóló tragédia nyomán megismétli: „When Fortune wheel is overcharged with princess, / The weight makes it more swift." („...Fortuna kereke, / Ha hercegek ülnek rajta, sebesebben / Forog..." Vas István fordítása). Terror idején a nyaktiló sokkal gyakrabban öl.

II.

Shakespeare *Julius* Caesarjában következik be a történelmi tragédiák talán legtökéletesebb és legmegrázóbb bukása. Caesart sikereinek teljében gyilkolják meg. Még néhány pillanattal a halála előtt, szinte utolsó szavaival a Sarkcsillaghoz hasonlította magát: „Melyhez kimérten nyugvó szerkezetre / Hasonló nincs az égnek boltozatján" (III. 1.), most pedig vérében fekszik a Capitolium lépcsőin. Shakespeare világosan látta, hogy Caesar halála kettős *exemplum, a* történelem és a tragédia példázata, amely többször lejátszódik majd különböző színházak színpadán: „Hány késő század adja majd elő / E büszke tettet még nem született / Országokban s nem ismert nyelveken." (III. 1.).

Brecht szerint az az utolsó, halálos döfés, melyet Brutus mért Caesarra, gesztusértékű példázat lehetne, amelyben a történelem szemlátomást mozdulatlanná dermed, mint a megállított filmkocka a vásznon, hogy értelme világossá váljék, és hosszú időre emlékezetünkbe vésődjék. Ebben a délidő tájt játszó-dó haláljelenetben a Capitoliumon két tragikus szereplő van jelen: Caesar és Brutus.



Safranek Károly mint Robespierre a nyíregyházi előadáson

A tragédia címe pedig *Julius* Caesar, de az egyik tragikus hős mára harmadik felvonás közepén, szinte az előadás felénél meghal. A középkortól kezdve a reneszánszon át az angol és francia forradalom koráig a politikai és retorikai vitákban Brutus felváltva hol királygyilkos, aki Isten földi helytartója ellen elkövetett merényletéért a pokol mélyére taszíttatik, mint Judás Dante *Isteni Színjátékában,* hol pedig zsarnokölő, a szabadság védelmezője, és ezért minden idők forradalmár szentjévé magasztosul.

Ha a harmadik felvonással, Caesar meggyilkolásával és a gyászszertartással a tragédia be-fejeződnék, Brutus lenne az egyetlen főszerep-lője. Ha valóban ötödik felvonással zárulna, ami-kor Brutus saját kardjába dől, öngyilkossága a második főhőssé, esetleg főszereplővé avatná; a tragédiának ez esetben *Brutus* lehetne a címe. De a történelmi drámának Caesar és Brutus mellett vannak más főszereplői is: Cassius, a fanatikus gyűlölködő, a megvesztegethető és megvásárolható Cassius, aki nagyon is jól tudja, hogy a cél szentesíti az eszközt, és aki egyedül menthette volna meg a köztársaságot, de milyen köztársaságot? Aztán Marcus Antonius, a sokarcú reneszánsz politikus, a rétor, a nagy takti-

kus és pragmatikus, aki azonban mindig a császárok oldalán áll. Végül a darab legtitokzatosabb szereplője, aki csak a végkifejlet előtt jelenik meg a színen: Julius utóda, Octavius, az új, arc nélküli cézár.

A tragédia lényege a történelmi folytonosság metszetében rejlik: a kezdet és a vég kiválasztásában. Az első jelenetben a két néptribun hiába próbálja rábeszélni a római kézműveseket, hogy térjenek vissza munkájukhoz, ők a Capitolium felé özönlenek, hogy Caesar diadalát ünnepeljék. Most annak győzelmét ünneplik, „Ki diadalmat ül Pompejusvér fölött..." (I. 1.). Felfelé hajigálják sapkáikat, minta londoni köznép tette Essex tiszteletére, először, amikor visszatért a spanyol armada diadalmas leverése után, és másodszor, amikor a vesztőhelyre vitték. Shakespeare tudta, hogyan kell történelmi metszetet készíteni: levágott fejekkel.

A Julius Caesar történelmi metszete az első triumvirátus végével kezdődik, és az új egyeduralom kezdetével, Octavius uralmával fejeződik be. Brutust a neki kijáró tiszteletadással temetik el, és teste addig saját sátrában van kiterítve. De mindez még nem az új cézár utolsó utasítása: „Most hadd nyugodjék a nép és mi menjünk / A nap dicsőségét megosztani" (V. 5.). Julius Caesar meggyilkolása ezzel a „boldog nappal" (az angolban: „of this happy day") zárul.

Tragédiai befejezésnek elég különös. Hasonlóan végződik a két évvel későbbi *Hamlet.* Fortinbras megparancsolja, hogy adják meg a katonai végtisztességet a dán királyfi holttestének; de habozás nélkül elfoglalja a rámaradt trónt. „A többi - néma csend." Nem! A többi - maga Fortinbras. Amikor Horatio megkísérli elmondani az igazat a királyfiról Ingmar Bergman Hamletjében, ebben az utolsó nem ortodox tragédiainterpretációban, Fortinbras előveszi pisztolyát, és helyben agyonlövi. Nincs szüksége a múlt tanúira. Ugyancsak „boldog nap" volt ez Fortinbras számára. Bergman a mai korhoz szólt *Hamletjével.* És a Hamlet hőse ebben az olvasatban - maga a történelem. Akárcsak *a Julius* Caesaré.

III.

A Julius Caesara huszonkét éves Büchner számára a történelmi tragédia mintaképe volt. De nem volt holt példa. Talán másképpen így is lehetne mondani: *a Julius* Caesar Büchner számára nem a történelmi tragédia mintaképe volt, hanem a történelem tragédiája. Éppen ezért lehetett Caesar halálának történetét korszerűsíteni, és a *Danton* halálában a forradalom drámájába átültetni.

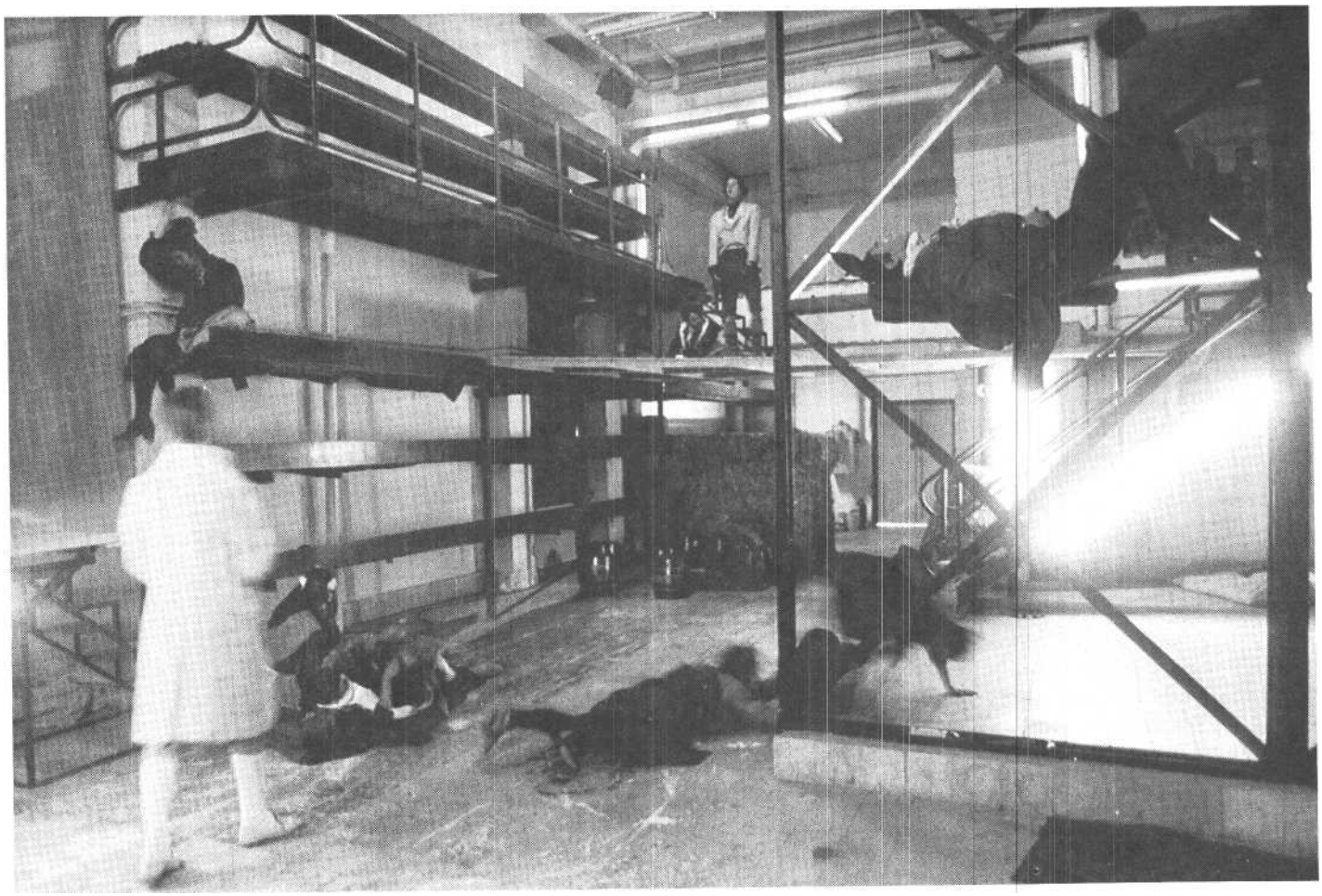
Az összeesküvők éjszakai összejövetelén Brutus ezt mondja:

Ne hentesek, de áldozók legyünk.
Mi Caesar lelke ellen támadunk fel,
S lélekben nincs vér. Vajha, Cassius,
Férnünk lehetne Caesar szelleméhez S el
nem tagolni Caesart! hajh, de érte
Caesarnak vérzeni kell. S nemes barátim,
Öljük meg őt bátran, ne dühösen; Metéljük
őt fel istenek torául, Ne koncoljuk, mint
ebnek szánt dögöt.

S ha ezt a nép ily szemmel nézi majd,
Orvosnak mondatunk, nem gyilkosoknak.
(II. 1.)

Brutus Caesar holttestét a köztársaság oltárán akarja felravatalozni. A gyilkosságnak rítussá kell válnia, ahol bárányt áldoznak a régi Róma

Gaál Erzsébet Danton-parafrázisa Nyíregyházán (Ilovszky Béla felvételei)

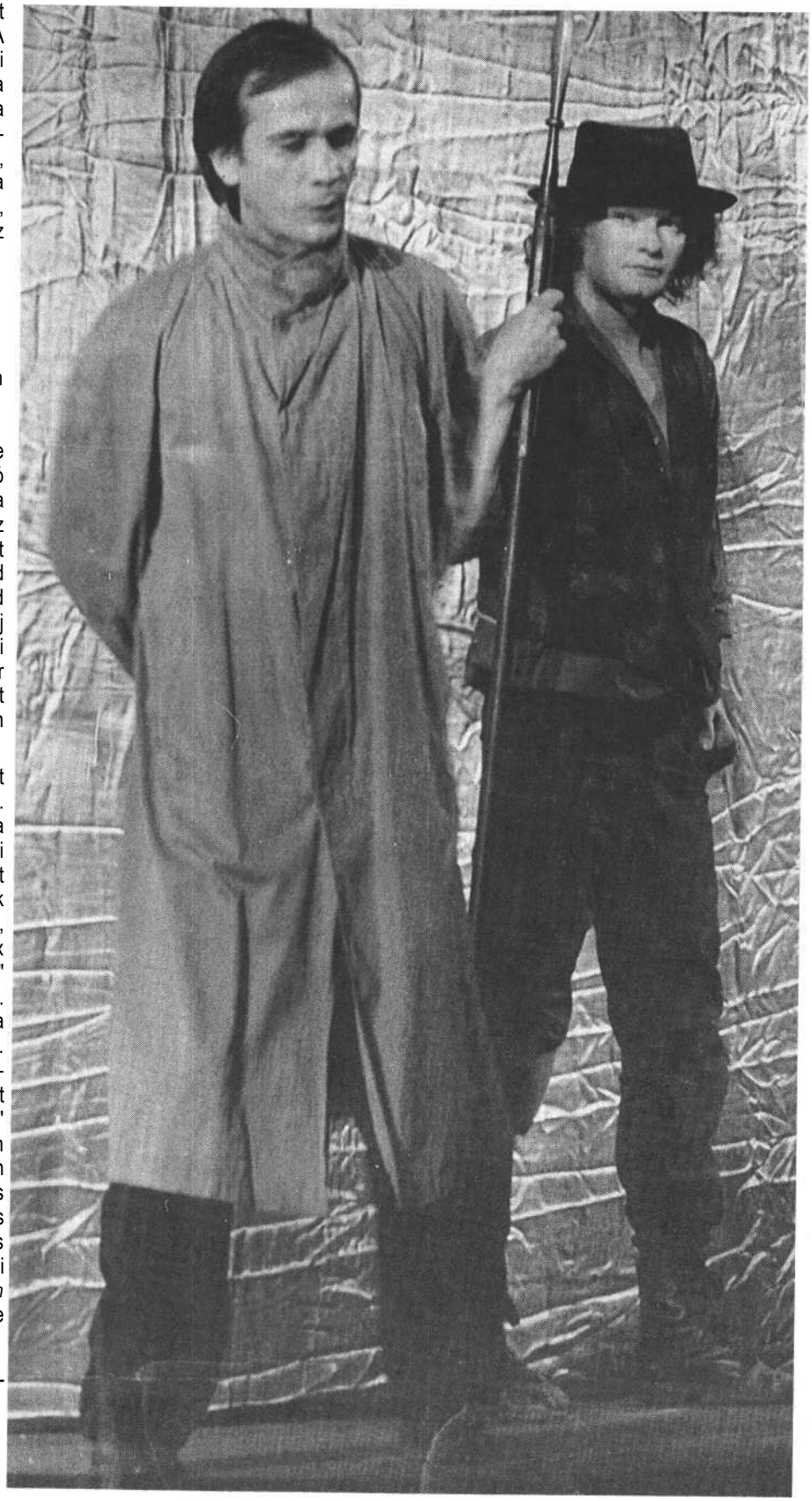


megmentéséért. „Let us be sacrificers, but not butchers." („Ne hentesek, de áldozók legyünk.") A Szellemnek nem szabad véreznie, az áldozati bárány pedig vérzik. Shakespeare tudta, hogy a rituális gyilkosság is gyilkosság. Ugyanaz a tiszta Brutus, aki még aznap, a virradat órája előtt Caesar haláláról mint megtisztításról beszélt, úgy, ahogyan a sebész beszél steril kesztyűben a műtétről most, amikor már túl van az egészen, véres kezét a levegőbe emeli a holttest fölött; az ideológus már túl van a gyilkosságon.

> Hajoljatok, rómaiak, és kezünket Könyökig fürösszük Caesar vériben: Fenjük be kardjainkat s egyenest Köztérre innen s vérszín fegyverinket Fejünk fölött forgatva fenn kiáltsuk: Béke, szabadság! (III. 1.)

A *Danton* halálában Saint-Just Robespierre mellett ül a Jóléti Bizottságban. Majdnem szó szerint megismétli Brutus szavait, melyeket maga Shakespeare is Plutarkhosztól kölcsönzött: „Ezt az óriás holttestet tisztességgel kell eltemetnünk, mint papoknak, nem mint gyilkosok-nak. Nem szabad szétdarabolnunk. A tagjai épen kerüljenek a föld alá." Robespierre félbe-szakítja: „Beszélj világosabban." (I. 6.) Büchner híven követi Shakespeare szövegét. Saint-Just most már Cassius szerepét játssza, aki Caesar halála mellett Antoniusét is követelte: „Teljes fegyverzetében földeljük el..."

Shakespeare-nél Brutus az ítélet végrehajtóit „purgers"-nek (azaz „tisztogatóknak", II. 1.) nevezi. Büchnernél Robespierre és Saint-Just eb-ben a jelenetben állítja össze a terror nagy tisztogatási listáját. Egymás után kerülnek rá a Konvent képviselői, jakobinusok és régi bajtársak, köztük Robespierre egykori bajtársa és iskola-társa, Camille Desmoulins, a lengendás „Le Vieux Cordelier" szerkesztője, aki „véres Messiásnak" merte nevezni a Megvesztegethetetlent. „El velük. Minél hamarább..." - mondja most már a forradalom új Brutusa.....még holnap. Semmi hosszú haláltusa. Pár nap óta nagyon érzékeny vagyok." (I. 6.) Büchner Macbeth szavait ismétli: „Csak a halottak nem térnek vissza többé." Baljóslatú mondás ez. Büchner valószínűleg nem elsőként, de jóval Marx előtt megmutatta, hogyan öltötte magára a francia forradalom a republikánus Róma külsőségeit. De Marxnál is élesebben és áthatóbban mutatta meg, hogy milyenek is valójában és miféle bál kellékei ezek a római kosztümök, nevek és gesztusok. A *Danton* halálának második jelenetében - Shakespeare művéhez hasonlóan - a cselekmény az utcára



Christian Grasshof (Danton) Alexander Lang rendezésében (Deutsches Theater) (Ikládi László felvétele)

Bregyán* Péter *mint* Danton *a Miskolci* Nemzeti *Színházban, Major* Zsolttal és *Zubornyák Zoltánnal (Jármay György felvétele)

helyeződik át. A részeg színházi súgó a Hamletből szavai részleteket, veri a feleségét, és a járókelőkhöz fordulva így kiabál: „Egy kést, rómaiak, adjatok egy kést!" A feleségét hol kurvának, hol pedig Baucisnak titulálja. Leányát Lukréciának szólítja. Ez az erényes Lukrécia az utcasarkon árulja magát. „Nem lenne egy nadrágod, amit fölhúzzál, ha a fiatalurak le nem húznák a nadrágjukat nála" (I. 2.) - felesel férjével az új Baucis.

A Julius Caesar utcai haláljelenetében a Caesar meggyilkolásán felbőszült római néptömeg Cinnát, a költőt hurcolja magával a konspirátor Cinna helyett. A *Danton halála* utcai jelenetében a polgárok lámpavasra húzzák azt a járókelőt, aki kendőt visel a nyakában. „Asszonyaink és gyerekeink kenyérért sírnak, arisztokraták húsával akarjuk jóllakatni őket. Agyon kell verni mindenkit, akinek nem rongyos a ruhája!" (I. 2.)

A Danton halála megírása előtt nem egészen egy évvel Büchner megalapította Hessenben az Emberi Jogok Társaságát, előkészületeket tett a „forradalomra" és az általa szerkesztett Der Hessische Landbotében ezt írta: „Szabadságot a kunyhóknak, háborút a palotáknak!" Most veresége tudatának minden keserűségével, a történelem kérlelhetetlen végzetszerűségébe vetett hittel, Shakespeare-ért Schillert félredobva (Schiller, amikor a *Haramiákat* írta, még nála is fiatalabb volt két évvel), nem feledkezett meg arról, hogy a nép éhezik: a forradalmi Párizsban éppúgy, mint a feudális hercegek Hessenében. A forradalom kenyér helyett csak a nyaktiló alól kosárba hulló fejeket tudta nyújtani.

„A köztársaság fegyvere a rémuralom, a köztársaság ereje az erény. Az erény, mert nélküle a rémuralom végzetes. A rémuralom, mert nélküle az erény tehetetlen." (I. 3.) Büchner Robespierre szavaiból esszenciát facsart ki. Mondhatni - ecetesszenciát. Ebben a Robespierre-olvasatban a forradalomnak azaz oximoronja a legmegragadóbb, melyben a terror az erény és az erény a terror. Száz évvel Orwell előtt talán Büchner fedte fel elsőként a *Danton* halálában a terror „új nyelvét": „A rémuralom az erényből következik, és nem egyéb, mint gyors, szigorú és tántoríthatatlan igazságosság... A forradalmi kormányzat a szabadság zsarnoksága a zsarnokság ellen." (I. 3.) Ebben a meghökkentő jelentéstanban minden állítás tetszőlegesen megfordítható. Az irgalom bűntetté válik, és a bűn irgalommá. „Az emberiség elnyomóit megbüntetni irgalom, megbocsátani barbárság." (I. 3.) Meglehet, hogy ezt az ijesztő szemantikát Büchner nemcsak Robespierre-ből olvasta ki, hanem Shakespeare Brutusából is. Brutus Caesar holtteste fölött ezt mond-ja:

Valljuk meg ezt, s így jótét a halál.
S mi, Caesar jó baráti, megszegők
Halála félelmének idejét.

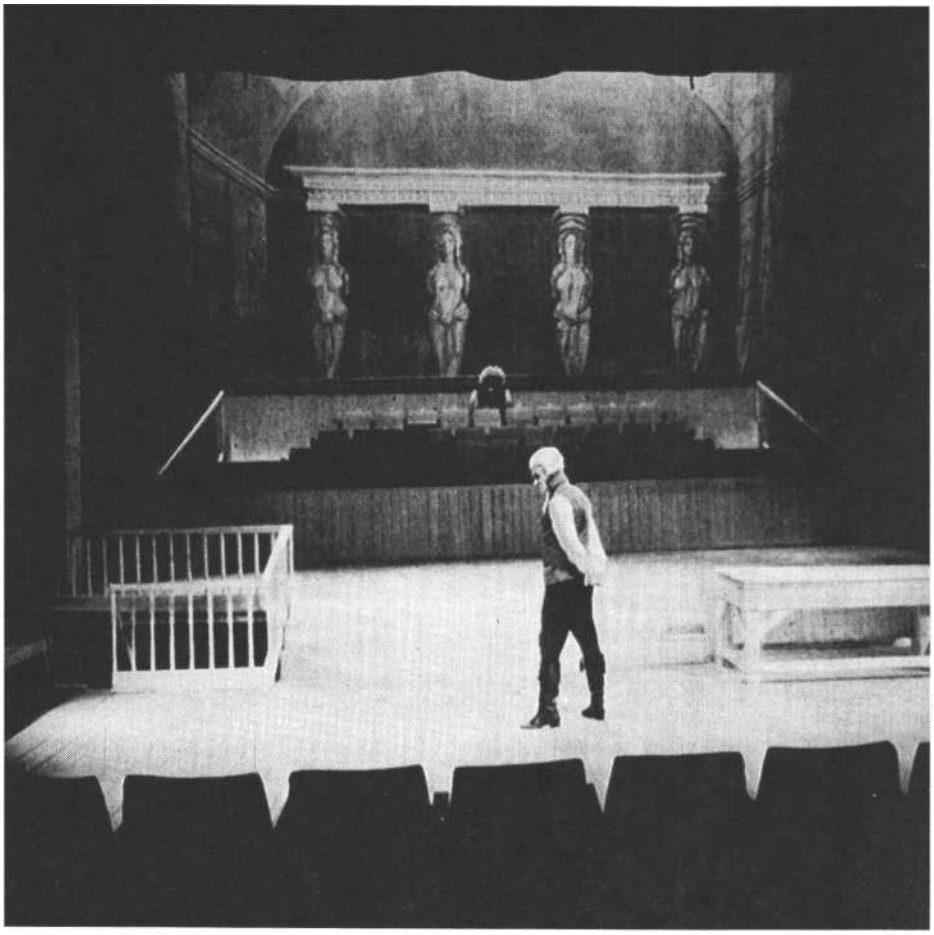
S az életből ki húsz évet kivág,
Halálfélelme éveit vágja ki. (III. 1.)

Ennek a megrázó mondatnak a borzalmát, mely nagy színész előadásában szinte lélegzetelállító, csak Büchner Robespierre-jén keresztül értettem meg. „Az emberiség elnyomóit megbüntetni irgalom." Büchner Robespierre beszédeiben nemcsak a terror új jelentéstanát fedezte fel, de annak borzalmas logikáját is. A köztársaság belső ellenségei két táborra szakadnak. Különböző lobogók alatt, különböző utakon mindnyájan egyetlen célra törnek." (I. 3.) Úgy tűnik, ennek a logikának a makacs visszatérése a terror alaptermészete „Az egyik tábor már nincs többé. Nyegle tébolyában sutba akarta vetni a legönzetlenebb hazafiakat, mintha levitézlett, pipogya alakok volnának, csak azért, hogy meg-fossza a köztáraságot legerősebb támaszaitól. Hadat üzent az istennek és a magántulajdonnak, hogy viszályt szítson a királyok javára. A forradalom magasztos drámájából paródiát faragott, hogy előre kieszelt kilengésekkel lejárassa. Hébert diadala a köztársaságot káosszá változtatta volna a zsarnokság örömére. A törvény pallosa lesújtott az árulóra." (I. 3.) Gondolom, fölösleges Robespierre logikáját aktualizálni. Két frakció, két elhajlás, mindkettő a nép ellensége, de hozzátesszük: a terror teremti meg az ellenségképet, mert a terrorhoz ellenségkép kell. „Ez (a második tábor. A ford.) az előbbinek épp az ellenkezője. Gyengeségre ösztökél bennünket, s harci kiáltása ez: kegyelem!" (I. 3.) A trockisták után Zinovjev és a bucharinisták, Hébert és a hébertisták után Danton.

És még egy rövid párbeszéd, mely szintén nem igényel kommentárt. Mindegyikünk hallotta már többször is:

ROBESPIERRE Ki meri mondani, hogy ártatlan vér is folyt?
DANTON Hallod, Fabricius? Eddig egy ártatlan se halt meg! (I. 6.)

Még inkább meghökkentő a huszonkét éves Büchnernél, hogy nemcsak a zsarnokság logikáját tárta fel, hanem a Megvesztegethetetlen arcát is. Milyen tapasztalatból merített? Büchner ismét Shakespeare-nél inaskodott. Robespierre-t elkerüli az álom, mint Brutust azon a kínzó látomásokkal teli éjszakán, Caesar meggyilkolása előtt vagy Macbethet a király halála után. Robespierre szintén túl van már az álmokon. Kinyitja az ablakot és nézi Párizs utcáit. „Nem tudom, mi az, ami bennem lelkem másik felét csalja meg... Az éjszaka horkol a föld felett, és lidérces álomban hánykolódik... Vajon nem vagyunk-e mindannyian alvajárók?" (I. 6.) De már belép a terror arkangyala, Saint-Just. A cseléd behozza a gyertyatartókat a meggyújtott gyertyákkal. Az ítélet alá van írva. Még a Robespierre-hez legközelebb állóknak is pusztulniuk kell. Robespierre ismét magára maradt. Már virrad. Az ablakból a guillotine látható a Forradalom terén. „Mindenki itthagy. Minden oly kopár és üres. Magam vagyok." (I. 6.) Robespierre leporolja a frakkját. Gyermekkora óta utálja a port. Az arca fehér. Megint bepúderozta. Mosolyog; ismerem ezt a mosolyt száz meg száz portréról.



Egy híres Danton-rendezés (Andrzej Wajda)

IV.

A *Danton* halálának csak a végén látható a guillotine a színpadon, de jelen van az előadáson elejétől végig. Ha én lennék a *Danton* halálának rendezője, a guillotine árnyéka szüntelenül beborítaná a színpadot. A színpadot avagy a nézőteret, a színészeket és a nézőket is, mert ebben a szín-házban a nézők színészekké válnak.

Az első jelenet beszélgetéseit a kártya keverésének és osztásának zaja festi alá. „Esett az eső, amikor nyakaztak? Vagy rossz helyet kaptál a kivégzésnél, és semmit se láttál?" *Nyaktiló alá küldték...* De kik és kit? *ők.* De vajon kik azok az *ők?* A kártyaasztalnál beszélget Hérault-Séchelles Camille Desmoulins-nel és Philippeau-val. Mellettük ül Danton. Mindhárman a Konvent képviselői. De hát kik azok az ők? Akik nyaktilóra küldenek? Vagy akiket küldenek? Játék közben kártyák hullanak lefelé, mint a fejek az 1794-es év áprilisának első hetében. Büchnernél, mint Shakespeare drámáiban, az idő hol gyorsan, hol vontatottan múlik, mindig csak a nappalok és az éjszakák vannak pontosan megjelölve. Ahogyan a történelmi dátumok is pontosak. 1793 októberében Hébert a bírósági tárgyaláson vádat emelt Marie-Antoinette ellen, és azonnali lefejezését követelte. Félév múlva, 1794 március hó negyedik hetében, tehát nem több, mint egy héttel a kártyaasztalnál lezajló találkozás után, Danton guillotine alá küldte Hébert-t. Nem egészen egy héttel, de lehet, hogy csak három nappal ama bizonyos esős reggel után, amikor Philippeau nem kapott jó helyet a Forradalom terén, és rosszul látta, hogyan vágták le a fejeket, egy időben Dantonnal, Desmoulins-nel és Hérault-Séchelles-lel az ő nyaka is guillotine alá került, s lehet, hogy akkor épp jobbak voltak a látási viszonyok.

A Forradalom terén a bámészkodók, a guillotine-ra ítélők is ítéltek gyorsan váltják egymást. A guillotine-t elnevezték „Nagy Özvegynek". „Legalább féltucatnyi férje volt - írta óvatlanul Desmoulins -, és mindegyiket eltemette." - „On couche avec, on ne le féconde pas" - írta Hugo 1793 című regényében. „Lehet vele hálni, de senki sem termékenyítheti meg." Azokon a napokon, amikor lustálkodott, fehér lepellel takarták le. Mint az oltárt. Minden, rajta bemutatott új áldozattal a Forradalomnak kellett megújhodnia. „A forradalom Péliász leányaihoz hasonlatos: ízekre szaggatja az emberiséget, hogy megifjítsa. Valamint a föld kiemelkedett a vízözön hullámaiból, úgy támad föl majd az emberiség ebből a véres üstből. Fiatalon, erőtől duzzadva, mintha aznap született volna erre a világra." (II. 6.) A Konvent képviselői Saint-Just beszédének ezt a részét felállva, hosszan megtapsolták. Ezen az ülésen Saint-Just Danton fejét követelte.

Ezen az éjszakán, de lehet, hogy az ezelőttin nemcsak Robespierre, de Danton sem tudott elaludni. Ebben a drámában, mely nemcsak a történelem, de a szereplők drámája is, Danton és Robespierre egymáshoz való hirtelen támadt hasonlóságát Shakespeare Brutusának éjszakai látomásai idézik föl. Most már Danton nézi az ablakból az éjjeli Párizst, és hallgatja az onnan hozzá eljutó hangokat, amelyek lehet, hogy belőle szólnak: Szeptember! Szeptember! 1792 szeptemberének első napjaiban a sans-culotte-ok Párizsban és vidéken lemészárolták a börtönök foglyait.

JÚLIA A királyok akkor negyven órajárásnyira voltak Párizstól...

. . . . . .

DANTON Felkoncoltuk őket - de ez nem gyilkosság volt, csak önvédelem.

JÚLIA Megmentetted a hazát. (II. 5.)

„A guillotine - az emberiség jókra és rosszakra való felosztásának eszköze" - írta Francois Furet, a hajdani francia történész. Csak az a baj, hogy a felosztás eme eszközének árnyékában a jók rosszakká és a hazafiak árulókká változhatnak. Mi és ők, a nézők, a guillotine-ra ítélők és ítéltek helyet cseréltek a forradalomnak ebben a színházában. Néha alig egy hét leforgása alatt. Furet felosztásánál jobban kedvelem azt, amelyet Stanisław Lem a *Gondolatokban* javasol a hóhérnak: „Különbözőképpen lehet felosztani az embereket. Én fejekre és testcsonkokra osztom őket."

A guillotine a forradalmi terror képe, jele és szimbóluma. De mindhárom meghatározás túl elvont. A shakespeare-i szerencsekereket lázadók feje jelöli azon a londoni hídon, amely aTemze fölött egyenesen a Towerból vezet ki. A feudális történelem működtette Nagy Mechanizmust a színpadon meg lehet jeleníteni, ámbár a trónra vezető lépcsőfokok a semmibe vezetnek, s maga a Nagy Mechanizmus elméleti konstrukció marad csupán. A guillotine viszont nem tantétel. Kétszer vagy háromszor hetente az 1793-as évben, egészen az 1794-es thermidorig, nyitott kocsik indultak a Conciergerie-ből a Forradalom terére, amelyekből úgy meredtek ki az elítéltek fejei, mint a fenyőtobozok. A híres festő, David műterme ablakából figyelte ezeket a szekereket, és lerajzolta Marie-Antoinette-et ezen a halálkocsin. Rajzolta a levágott fejeket, hogy megörökítse utolsó fintorukat - nagy realista festő volt.

A „cézárizmus kronotópja" (időtere. A ford.) Julius Caesar meggyilkolása óta a Capitolium volt. „Dum Capitolium scandet cum tacita virgine pontifex..." („...amíg nagy Capitólium lépcsőjére a pap lép, meg a néma szűz..."; Horatius, Bede Anna fordításában). Bachtini értelmezése szerint a Terror kronotópja a Place de la Révolution volt. „A forradalom, akárcsak Saturnus, fölfalja a saját fiait" - mondja Danton Büchner drámájában. (I. 5.) Ebben az annyiszor idézett mondatban meglepő a Saturnus-hasonlat. Saturnus-kronosz megette saját utódait, hogy megállítsa az idő múlását. A Saturnushoz hasonlított forradalomnak nincs vége. Permanens forradalmat jelent. „Permanens forradalmat" hirdetett Trockij. Ennek az örök forradalomnak a jelképe és eszköze - a guillotine.

A „Nagy Özvegy" - „La Grande Veuve" - szinte Személlyé válik. Mintha ő maga követelné az áldozatokat. A *Danton* halálában először a címszereplő fejét vágja le, fél évvel később ugyancsak guillotine-halál vár Robespierre-re is, bár nem a drámában, hanem a történelem-ben. Büchner drámájában Danton és Robespierre mellett a nyaktiló a harmadik főszereplő. Arisztotelész szerint a tragédia mindig egy nagy személyiség bukása. Az érték megsemmisülése. Büchner darabjában a guillotine válik tragikus hőssé. Megsemmisíti a forradalmat, melyet meg kellett volna mentenie. A „rettenetes özvegynek" Janus-arca van: megmentő és hóhér egyszerre.

A *Danton* halálának utolsó jelenetében a kivégzés másnapján a Dantonnal együtt lefejezett Camille Desmoulins özvegye leül a vesztőhely lépcsőjére:

LUCILE *(elgondolkodik, majd hirtelen* elhatározással) Éljen a király!

POLGÁR A köztársaság nevében! (Az őrség *közrefogja* és *elviszi)*

V.

A tragédia a történelmi folytonosság metszete. A *Danton* halálában a cselekmény egy héttel vagy néhány nappal a címszereplő kivégzése előtt kezdődik. De felelevenednek korábbi történelmi események is. Saint-Just: „Július tizennegyedikén, augusztus tizedikén, május harmincegyedikén..." A Bastille ostroma, Lajos király trónfosztása, a jakobinus hegypárt hatalomátvétele. Danton a Forradalomnak ugyanezen nagy eseményeit említi. S még kettőt, amelyek 1792 szeptemberéből valók. Az egyik a köztársaság kikiáltása. De vajon hogyan fejeződik be a *Danton* halálának történelmi metszete?

A negyedik felvonás Lucile öngyilkos felkiáltásával végződik. Ötödik felvonása viszont nincs a *Danton* halálának. A színház történetében egészen a görög tragédiáktól, melyek öt epizódra tagolódnak, a reneszánszon keresztül, a német és francia romantikáig, nem ismerek emlékezetes négyfelvonásos drámát. Mind három- vagy ötfelvonásos. Hová lett Büchner drámájának ötödik felvonása?

Kálmán György mint Robespierre (1978) (Ikládi László felvétele)

Roman Jakobson az időmértékes vers csonka verslábát vagy annak egy részét „nullával" jelölte. Ennek a jelnek is jelentése van. A hiányt jelenti. Barthès olyan jelről írt, amely a „jelennemlétet" mutatja. A süket telefon is jel. Nem válaszolt (nő, férfi). Nem írt. A színházi előadásban a le nem játszódó, a nem létező, a meg *nem írt, a* felfüggesztett ötödik felvonás folytatódik a várakozásban, a hiányérzetben. A tragédiában tovább él mint befejezetlen tragédia. A történelmi drámában mintegy nyitott, mintegy felfüggesz-tett történelemként van jelen.

A Danton halálában Robespierre kivégzése előre jelezve van: megjósolják. Danton utolsó éjszakáján ezt mondja fogolytársainak: „Szabadság őnagysága az arrasi ügyvéd törvényes ágyában. De azt hiszem, ő lesz a Klütaimnésztrája; fél esztendőt se adok neki, utánam kullog." (IV. 5.)

A nem létező, ötödik felvonás Robespierre kivégzése lehetett volna. A történelmi metszet ekkor a Bastille lerombolásával kezdődhetne, s a szeptemberi mészárlásokkal és a thermidorral végződhetne. *A Danton* halála hasonlóképpen fejeződhetne be, minta *Julius* Caesar. „Takarítsátok el a holttesteket, és a hadsereg táborozhat a Forradalom terén" - mondhatná a majdani Első Konzul, talán még tábornoki egyenruhában és a forradalmi hadsereg sapkájában. De első győzelmé-nek kivívása után már mellényébe dugott kézzel.

So call the field to rest, and let's away,
To part the glories of this happy day.

Most hadd nyugodjék a nép és mi menjünk
A nap dicsőségét megosztani. (V. 5.)

A szekéren szállított guillotine az utolsó csatáig hűséges társa maradt Napóleon hadseregének. „A politika - sors" - idézi Napóleont Alexander Watt *Az én századom* című művé-ben. A *Danton* halála hiányzó, ötödik felvonásában a történelem tovább halad előre, de a metszet zárómozzanata nem a thermidor volt, ha-nem a terror befejeződése és a császárság kezdete.

Büchner számára a terror nem szűnt meg Robespierre lefejezésével. A *Danton* halálának meg nem írt, ötödik felvonásában a történelem továbbra is keserű, és vajon mikor ér véget? És milyen újabb vereséggel, milyen új forradalom után?

„Éljen a király! - A Köztársaság nevében!" A júliusi forradalom leverése után a liliomok nem kerültek vissza a Bourbon királyok palástjára. Ez már kispolgári monarchia volt, polgárkirállyal. A „Le Roi citoyen" a trónon. *A Danton* halálának első olvasói a múlt század harmincas éveiben, majd első nézői is 1902-ben baljóslatú iróniát hallottak ki Lucile öngyilkos felkiáltásából, amely a vesztőhely lépcsőin hangzik el. A királyok már a Köztársaság nevében uralkodtak.

A történelmi drámának mindig két értelmezése lehetséges: össze lehet hasonlítani azzal a történelmi időszakkal, melyet előhívott, és azzal, melyben íródott. Már sokszor felfigyeltek rá, hogy Büchner darabjában két különböző Danton szerepel: a történelmi, oroszlánüstökű Danton, aki 1792. augusztus 10-én kihirdette a monarchia végét, aki kétszer összeverbuválta Párizs népét a közeledő intervenciós hadseregek ellen, aki a legszenvedélyesebb szónok volt a Konventben és jakobinus körökben, s a másik Danton, aki talán Büchner hasonmása abból az időből, amikor Hessen népének fellázítási kísérlete kútba esett, és személyes tragédiával végződött. Barátait letartóztatták, maga Büchner először Darmstadtban bujkált. Majdnem egy hónappal *a Danton* megírása után útlevél nélkül lépte át a határt, és emigrációba kényszerült Strasbourgba. Franciaországban ekkor már öt éve a „Le Roi citoyen" uralkodott.

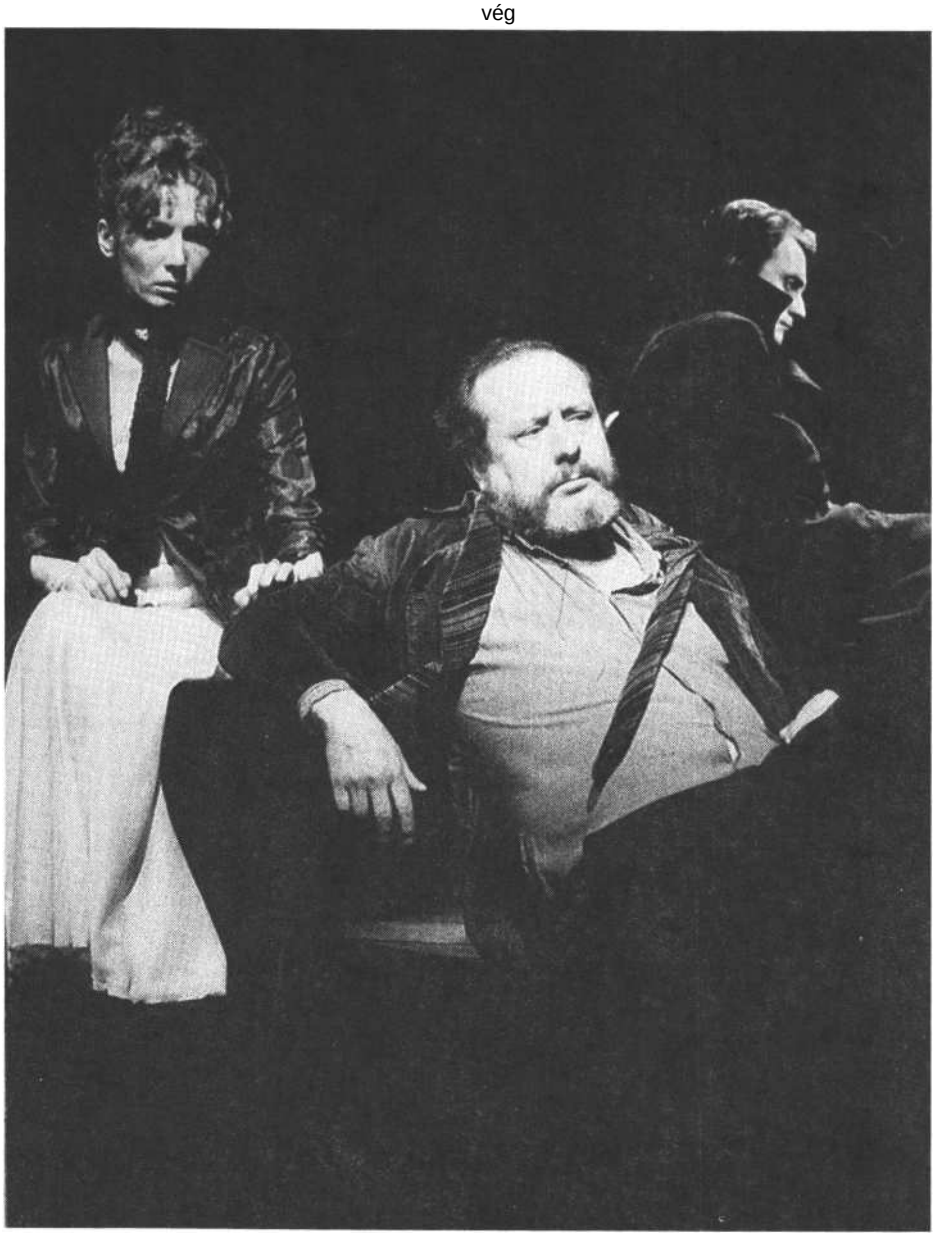
„Valóban, ez végül unalmassá válik... Nyugalomra vágyakoztam. Ezt el is értem... Azt hiszed, hogy a házamat magammal vihetem a cipőm talpán?" (11. 1.) Danton fáradt! És még ugyanabban a felvonásban a barátaihoz szólva: „Mindegy, hogy a vérpadon halunk-e meg, vagy forrólázban, vagy aggkori elgyengülésben." És tovább: ,,...az élet nem éri meg azt a fáradságot, amelybe a fenntartása kerül." És még egyszer Danton, abból a másik, nem a saját századából: „Valami hiba történhetett, amikor megteremtettek bennünket, valami hiányzik, valami, aminek nem tudom a nevét."

Ez a fiatal géniusz, aki öt hét alatt írta meg a *Danton* halálát, és nem egészen egy év elteltével a zürichi egyetemen megvédte a doktori disszertációját, amelynek téziseit a márna idegrendszeréről írta, ebben a munkájában csodálatra méltó sűrítésben, sőt, mondhatni, paroxizmusban jelenítette meg korának minden ellentmondását. Viaskodott a német idealizmus hagyományával, halacskaelméletével jócskán megelőzte Goethét, mit több, némely interpretátora Darwin előfutárát véli felfedezni benne; ő, aki kilenc évvel fiatalabb Feuerbachnál és hárommal Marxnál, kérlelhetetlen materialista volt, akit elrettentett a történelem végzetszerűsége. „Nem mi csináltuk a forradalmat, hanem a forradalom csinált bennünket." (II. 1.)

Danton/Büchner saját forradalmainak, az 1830-asnak és az 1833-as hesseni lázadásnak kudarca után - bukott forradalmár. De a huszonkét éves Büchner alteregója még jobban előre van tolva a jövőbe. Mintha az egzisztenciális kétségbeesés kortársa lenne. „A világ a Káosz. A Semmi a születendő Világisten." (IV. 5.) És ugyanebben az idiómában: „A semmi önmagát megölte, a teremtés a sebhelye, az ember hulló vére, a világ a sírja, amelyben rothad." (III. 7.) Vagy egy másik idézet, mely mintha Beckettnek, ennek a váratlan, immár huszadik századi Dantonnak, A játszma vége című darabjából való volna: „Hű, de cudar dolog meghalni. A halál majmolja a születést. Ha meghalunk, éppoly gyámoltalanok és meztelenek vagyunk, mint az újszülött csecsemő. Pólyánk a szemfödő. De mit használ ez? Nyöszöröghetünk a sírban, mint a bölcsőben." (IV. 3.)

A nagy szövegeknek, nagy drámáknak mindig kettős aktualitásuk van: hatnak a saját idejükben és abban az időben, amelyben újraolvassák vagy -játsszák őket. És még valami csodálatos mindig a számomra: mintha titokzatos párbe-

Bodnár Erika (Júlia), Kállai Ferenc (Danton) és Szacsvay László (Philippeau) az 1978-as előadásban



Bessenyei Ferenc mint Danton a Madách Színház 1963-as előadásában (MTI-fotó)

szédet folytatnának azokkal a szövegekkel, melyeket nem ismerhettek, sőt szerzőik még csak nem is hallhattak egymásról. „A forradalom, akárcsak Saturnus, felfalja saját fiait." Ugyanabban az évben, amikor Büchner megírta *Danton*ját, 1834-ben, esetleg egy évvel korábban vagy két évvel később, mert a dátum még mindig bizonytalan, Mickiewicz egyik versének margójára jegyezte fel nehezen olvasható írásával:

A népért harcoló kezeket maga a nép vágja le.

A népnek kedves neveket a nép maga felejti el.

A fáradozás után minden elmúlik, a dörgés, a zaj.

Az örökségét csendes, sötét kisemberek veszik át.

Majdnem húsz évvel Marie-Antoinette kivégzése után és talán húsz évvel Büchner *Danton* halálának születése előtt Párizs központjában, nem messze a mostani Boulevard Haussmanntól, feltárták azt a helyet, ahová a guillotine áldozatait temették. Ebben a tömegsírban több mint háromezer csontvázat találtak. Szinte mindegyiket sikerült azonosítani. Megtalálták, ahogyan ezt nemrégen Kazimierz Brandys megemlítette *Hónapok* című könyvében, Dantont és Charlotta Cordayt, Madame Roland-t, Égalité Fülöpöt és Lavoisiert, Camille Desmoulins-t és feleségét, Lucile-t, aki a Büchner-drámában így kiált fel: „Éljen a király!" Megtalálták a királyi pár marad-ványait is, melyeket a Bourbonok aztán Saint Denis-ben helyeztek örök nyugalomra.

Büchnernek a királyok iránti gyűlölete nem csillapult. Mint Dantonjáé a kivégzése előtti éjszakán: „A forradalom véráradata messzire sodorhatja holttesteinket, de ásatag csontjainkban is lesz még annyi erő, hogy beverhetik velük az összes királyok koponyáját." (IV. 5.) A *Danton halála a* kétségbeesés történelmi drámája. De ebben a kétségbeesésben még mindig van remény. Fölsejlő, keserű remény. „Ha a történelem majd egyszer felnyitja sírgödreit, a zsarnokság még akkor is meg fog fulladni hullánk bűzétől." (IV. 5.)

Danton/Büchner reménye számomra rokonságot mutat Nagyezsda Mandelstam *Remény a reménytelenségben* című könyvével. De talán még közelebb áll hozzám már évek óta Albert Camus „reménységgel teli kétségbeesése" és „kétségbeeséssel teli reménye".

Santa *Monica, 1989. február*

Fordította: Király Nina

A Julius Caesar-idézeteket Vörösmarty Mihály, *a Danton halála* részleteket Kosztolányi Dezső fordításában közöljük

ZSOLT ISTVÁN

ÜGYELŐ SZEMMEL

- Tulajdonképpen miért nem cserélne az Old Vic ügyelőjével, vagy akár főügyelőjével?

- Én életemben nem voltam még színházban mint néző. Nyilván már nem is leszek. De nagyon sok európai színházat, tulajdonképpen minden jó európai színházat ismerek belülről, hátulról. Most itt volt az ami társadalmi rendünk, amelyet a tízmillióból kilencmillió szidhat. De nekem nem áll jól, ha szidom, mert én tudom, hogy nincs még egy ország Európában, ahol színházanként négy-öt-hat-hét ügyelő volna. Másutt egy színház - egy ügyelő. Annak az egynek kell minden próbát, minden előadást végigcsinálnia. Hát ez riasztó. Már ahogy elmondom, belesápadok. Nálunk, a Nemzeti Színházban, legalábbis amíg én ott voltam, negyven, pontosabban harmincnyolc és fél évig, mindig volt hat-hét gyerekem. Ez azt jelentette, hogy ha volt valami jó programom, akkor „Jancsikám, Lacikám, én most elmegyek, és ezt a szabad estét majd visszaadom". Vissza is adtam mindig. De elmehettem. Tehát a munka egyhetede jutott rám, szem-ben az európai színházakkal, ahol a főügyelő egyben alügyelő is, és Isten tudja, még mi minden. És az aztán egyáltalán nem fordulhat elő, hogy az ügyelő odaálljon az igazgató elé, és azt mondja, „igazgató úr, én most elmegyek két hét-re Tatára edzőtáborba". Az igazgató riadtan rá-nézne, azt mondaná: „menjen, fiam", de már hívná is a mentőket. Elképzelhetetlen, hogy ilyen felállású színházakban az ember az ügyelés mellett mással is foglalkozzék. Nekem azért volt az a társadalmi rend nagyon kellemes, mert az én hagyományos, szent, mindenekfölött álló lustaságomat kielégítette; persze az a társadalmi rend, ugye, ma már nem divat.

Az viszont biztos, hogy aki például Angliában, Franciaországban, Németországban végigcsinál így negyven évet, az nem egy hatvan négyzetméteres panellakásban lakik. Valamit valamiért. Nekem nagyon jó volt az az üzlet, amit a magyar állammal kötöttem, és elégedetten is mentem el, habár kicsit furcsa, rám jellemzően fura körülmények között, nyugdíjba; de nagyszerű, káprázatos évtizedeket töltöttem a Nemzeti Színházban. Manapság kicsit riasztó híreket hallok róluk, de hát ez már legyen az utódom gondja.

- Én mindig gyűlöltem a rendezőket.

– *Személy szerint vagy* általában?

– Nem személy szerint, ugyan! Azok az emberek mindig előre köszöntek nekem. És érdekes, izgalmas egyéniségek voltak; egy közülük különösen; Várkonyi. De másfelől én a legnagyobb színészek mellett nőttem fel, és a színésznek nincs más, csak a tehetsége, az pedig semmitől sem védi meg. Nekem viszont szakmám volt. Ha egy este a Nemzetiben valami baj volt Ungvári Lacival mint Ádámmal, akkor még négy másik Ádám állt rendelkezésre, és az előadás le-ment, úgy, hogy senki észre sem vette a cserét. De ügyelő nélkül nincs előadás - hát ezért köszöntek neki mindig előre. Szóval én nagyon kellemes viszonyban voltam a rendezőkkel, szerettek is a maguk módján, már amennyire engem egyáltalán lehet szeretni. A lényeg, hogy jól kijöttem velük, soha hangosabb szó nem esett köztünk. Az utolsó tíz évben Majorral nem voltam beszélő viszonyban, de ez sem egy lármás verekedés nyomán történt; megállapodtunk, hogy meguntuk egymást. De ettől még óriási nagy volt a tisztelet egymás iránt, dolgoztam a darabjaiban, szóval éppen csak nem köszöntünk egymásnak. E nélkül meg lehet lenni.

Zsolt István az ügyelőpultnál

- Talán az egyetlen, ami nem sikerült, hogy a barátaim, nagy B betűvel, akikből nagyon kevés volt, idő előtt haltak meg.

– *Hallhatnám* a neveket?

– Hát nem hosszú lista. (...) A harmadik barátom, az színész volt, nagyon közismert, nagyon népszerű valaki; azért lett a barátom, mert egy szakmából valók voltunk, egy színháznál is voltunk, de én mégsem voltam színész. A színészet mint mesterség ugyanis nem termel barátságot, ez érthető. Ez a barátság annyira megerősödött, hogy évtizedeken keresztül minden szombat reggel kilenc órakor találkoztunk a Gellért Szálló presszójában, ha esett, ha fújt, ha karácsony volt, ha húsvét. Hát aztán ő is fiatalon meghalt...

– *Azért mondjuk meg* legalább, *hogy...*

- ...Kálmán Györgynek hívták. Vagy inkább hívják, mert akik szerették, a mai napig úgy beszélnek róla, mintha élne. Nem volt vele rendes a sorsa. Hogy ő rendes volt-e a sorsával, nem tu-

Zsolt István, a Nemzeti Színház nyugalmazott főügyelője ez év május 7-én elhunyt

Kálmán György, Zsolt István és Bessenyei Ferenc (1962) (MTI-fotó. Pálfai Gábor felvételei)

dom, erről majd őt kell egyszer megkérdeznem, de való igaz, hogy nem volt valami hálás partner, mármint a sorsával szemben. Persze a hála nem éppen az örök élet titka, de ő soha semmivel nem volt megelégedve, rágta magát, nagy önmarcangoló volt, és nem becsülte valami sokra a boldogságot. Nem is tudom, hogy kellene ezt megfogalmazni. Szóval ő nem forrt össze olyan szorosan a mindennapi élet apró kis boldogságaival, mint én. De persze ettől még élhetett volna...

- Az én életemben rengeteg szép nap volt, de az egyik legszebb a színészkarnevál volt fönn a Várban, ahol a kétszáz éves magyar színészetet ünnepelték, és ezt azén egyik gyerekem csinálta. Én minden gyerekemet nagyon szerettem, ők is szerettek engem.

– *Kik ők?*

– Ügyelők az én istállómból, akik még ott vannak a Nemzeti Színházban. Ők megértették, hogy ezt a szakmát nem lehet tanulni. De egy atmoszférát egy ember oldalán át lehet venni. És ez a gyerekem, aki a színészkarnevált csinálta, pokoli nehéz munkát kapott: szabadtéri színpad, fönn a Várban, reggeltől éjfélig két napon át, nyolc vagy tíz helyszínen, ez majdnem olyan non plusz ultrája az ügyelésnek, mint egy katonai parádé a Hitler alatt. És ezt mind egyedül csinálta. Akkor este én üzentem is neki, egy tündéren keresztül, mert minden nő egy tündér, hogy mondja meg a fiújának, hogy ezt én már nem tudnám így megcsinálni. Ennél nagyobb dicséret az én számból nem hangozhat el. De én boldogan mondtam, és nagyon büszke voltam magamra is meg őrá is, hogy egy ilyen fiatal gyerek - no, nem nagyon fiatal, de hozzám képest mégis gyerek - ilyen csodát csinált.

– *És ezért volt olyan boldog nap az a színész-karnevál?*

– Ezért. Mert nagyon jó érzés, ha egy fiatal ember többre viszi a szakmámban, mint én vittem.

- Említette *Várkonyi Zoltán nevét.*

– Ez egy kör volt, amibe beletartozik Major, Marton, Nádasdy és még Gellért is, akivel soha nem tudtam összemelegedni, fogalmam sincs, miért. Azt mondják, kiváló rendező volt, nem tudom megítélni, nem vagyok színész. Azt hiszem, sótlan pali volt. De ha most itt ülne az egyik színésznője, akkor agyonverne, mert minden színésznő azt mondta, hogy sármosabb palit még az életben nem látott, mint Gellért. Hát ilyenkor a tükörbe nézek, és meg vagyok magammal elégedve. Na most... - de ez egy olyan furcsa kérdés. Belemenjünk? Van kedve hozzá?

– *Persze,* persze.

– Tudom, hogy maga szereti a színházat, de ezt nem lehet két szóval elintézni. A negyven évből, amit a Nemzetiben töltöttem, volt kétszer tíz év, amikor a színház a mennyekben járt: Major-nak a nagy tíz éve és Martonnak a nagy tíz éve. És a kettő között ég és föld különbség volt. Major klasszikusai a szakma ünnepnapjai voltak. Igaz, olyan színészei is voltak hozzá. És nemcsak a Shakespeare-ekre gondolok, hanem, mit tudom én, arra a Jegorra...

-- *Jegor Bulicsov...*

-- ...amit aztán, Isten bocsássa meg, még kétszer eljátszottak, más színészekkel - hát nem volt ugyanaz. De az eredeti, az olyan gyöngyszem volt, amire csak könnybe lábadt szemmel lehet gondolni. Na, utána jött a Marton-korszak. Nem lehet mondani, hogy ez a két ember rajongott volna egymásért. Nem azért, mert különböző alkatok voltak; furcsa légkör volt akkoriban az országban, és az „begyűrűzött" a Nemzetibe. Marton olyan darabokat hozott, amelyek Major alatt soha nem kerülhettek volna színpadra. Itt van mindjárt az első, A tojás. Vagy a Peter Weiss-darabok, a *Marat/Sade* vagy a *Vizsgá*lat...

– *Amiben* Major játszott...

- Amiben játszott Major; hol tudta a szerepet, hol nem. De ne pletykáljunk - bár reggelig tudnék pletykákat mesélni, hiszen egymás között nőttünk fel -, de hát ennél ők sokkal többet érdemelnek. Szóval, visszatérve a lényegre: ez megintcsak óriási tíz év volt, és nekem is volt benne némi részem, mert Marton, teljesen indokolatlanul, adott az ízlésemre, nem tudom, honnan vette azt az agyrémet, hogy nekem ízlésem van. De ha külföldre mentem, és láttam egy plakáton valami érdekes darabot, meg hallottam a sajtóját, akkor elhoztam neki, és ő be is mutatta, siker is lett.

És ott volt Nádasdy Kálmán is - egészen más ember, mint ez *a* kettő. Egyszer, már nem tudom, melyik darabban, adott egy instrukciót, és mikor utána elment mellettem, mondom neki, hát ez olyan mondat volt, mintha Krúdy írta volna. Utána lementünk a büfébe, abba a legendásba, és ott Nádasdy minden felkészülés nélkül olyan előadást tartott Krúdyról, amire az a másik kettő soha nem lett volna képes. Borzasztó kulturált ember volt. Igaz, a műfaja, az opera is magasabb kulturát igényel, mint a próza. Ez nem értékmérés, ez tény.

De énhozzám legközelebb Várkonyi állt. Az csibész volt, szemtelen volt, nagyképű volt, beképzelt volt, rossz volt, és sokkal felkészültebb, mint a másik három. Beszélt három nyelvet, nagyon szép verseket írt. Hát Marton mint versíró vagy Major mint zeneszerző, az nagyon furán venné ki magát - persze nem is ez volta dolguk. Nem tudom, tudja-e, de ez is színháztörténeti adat: ahogy mi most itt ülünk, és a Zoli ott állna, akkor két kézzel, tehát ballal-jobbal egyszerre, csinálna rólunk egy nagyszerű karikatúrát. És az egész világnézete, mármint nem a politikai, hanem az értelmes világnézete olyan volt, mint az enyém.

– *Az imént azt mondta, nem hisz a* rendezőben...

– Ab ovo nem hiszek benne. Várkonyit nem

azért szerettem, mert jobb rendező volt, mint amazok; az egyénisége állt közelebb hozzám. Én soha nem láttam a Nemzetiben, hogy ha jól kiosztják a darabot, akkor szükség lett volna rendezőre. Mit tudott volna akármelyikük vagy a világ bármelyik rendezője egy Bihari Jóskának mondani? Hát mondja meg nekem: mit tudott volna hozzá képest? Parasztabb volt, mint ő?

– *Én* elhatároztam, *hogy ebben* a beszélgetésben *nem fogunk vitatkozni.* De azért meg *kell jegyeznem: ha Marton olyan darabokat mutatott be, amelyek Majornál elképzelhetetlenek lettek volna,* ezzel elismerte, *hogy mégiscsak kell a rendező.*

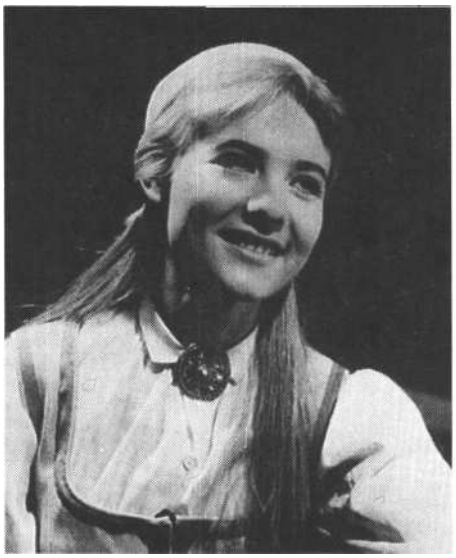
– Kérem szépen, azén igazságaim nem abszolút igazságok. Az én igazságaim egy hosszú színházi pályafutás részei, hogy is mondjam, a leszűrt tapasztalatai. És ezekből az derült ki számomra, hogy a színház a drámaíróval kezdődik és a színésszel folytatódik, hát aztán lehet, hogy van rendező, de ha nincs, az a világon semmit nem jelent. A színház nem kulturáltság kérdése. Kérem, én nem tudok elképzelni kevésbé olvasott embert Makláry Zoltánnál. Nem is tudom, tudott-e írni-olvasni. Azért játszott mindig kis szerepeket. De hát amit az életről tudott, azt nem lehet senkivel összehasonlítani. Azért mondom, hogy egy jól összeválogatott társulata közönséget is megbolondítja. Mert a néző, a hétköznapi ember, az sose nézi, ki rendezte a darabot.

– Soha nem kísértette meg *a gondolat, hogy ügyelés helyett inkább rendezze* a színészeket?

– Mondtam már, nekem életelemem a lustaság meg az önzés, és a lustaságomra mindig nagyon vigyáztam. Mondok egy példát. A Nemzeti Színház főtitkári széke, ami stallum, amit már jegyeznek a protokoll-listán, az hét évig volt üres, és minden szezon végén megkérdezett engem az illetékes, hogy nem vállalnám-e el. És lám, milyen boldogan beszélgetek most önnel - mert ha elvállalom, biztos, hogy már szép hősi halott volnék, és mi értelme lett volna? Mert ugye, egy fő-titkár, az husszonnégy órát dolgozik egy nap. És hogy ezeket a buktatókat el tudtam kerülni, az nekem hallatlanul széppé tette az életemet. Semmi más nem akartam lenni, mint ügyelő, abban a felállásban, hogy mindig voltak körülöttem gyerekek, és el tudtam fogadtatni; hogy én tényező vagyok, fontos tényező a színházban.

- Ha én *lennék a jó tündér, és két programot varázsolhatnék önnek: délutánra élete legizgalmasabb futballmérkőzését,* estére élete *legemlékezetesebb színházi* előadását - *mit választana?*

– *(...)* Egyetlen kedvenc előadásom nem volt; a színház azért ennél sokkal komolyabb művészet. De, mondjuk, eszembe jut a *Ványa* bácsi. Nem a később felmelegítettről, hanem a legjobbról beszélek. Vagy a *III. Richárd. Az Úri*



Törőcsik Mari mint Solveig a Peer Gyntben (1958)

muri. A Pygmalion, ami egy semmi. Szóval nem egy borzasztó nagy klasszikus.

– Játszották *vagy* ötszázszor azt a *semmi* előadást. Mészáros *Ágival, Básti Lajossal...*

– Hát Básti Lajos is játszotta, Somló Pista is játszotta, Várkonyi is játszotta. Tessék elképzelni, milyen színház volt az, hogy három ilyen egyéniség állt rendelkezésre egyszerre. Várkonyi, Somló, aki a legkülönbek egyike volt, és Básti, aki nem volt a legkülönbek egyike, de ebben óriási sikert csinált. Ha jól emlékszem, Bessenyei Feri is játszotta. Hát ilyen egyéniségekkel volt tele a színház. De azért nem volt minden darab nagy siker. Volt nekünk bukásunk is.

– *Például?*

– Hát kérem szépen, szovjet darab, Major játszott benne valami Polezsájev professzort.

– A Kreml toronyórája...

– Nem, nem. Nem akarom a jó tündért rossz pontokkal terhelni, de nem az a címe.

– Viharos alkonyat?

– Az. Na, milyen fejem van? Szóval, nem volt igazán jó darab, na de az a furcsa, összetett, ellentmondásos pasas, akit Major játszott, az nagyon jó volt. Aztán ott volt még bukásnak Az *Anya;* de abban is remekelt a Hilda. A Hilda színpadi értelemben nagyon rossz gyerek volt. Nehéz volt rá vigyázni, mert ha főszerepet játszott, semmi se volt jó neki, ha meg mellékszerepet, akkor olyan rossz volt, mint egy négyéves szaros kölyök. De én nagyon szerettem. Emlékszem, hogy minden premierjén, amikor négy óra körül bementem a színházba, ő már rég ott volt, s engem várt a portán az üzenet: tessék bemenni a művésznőhöz. A kopogásom már ismerte, hát beléptem, és rögtön láttam, hogy ott a fröccs az asztalán, amitől engem a guta megütött. De én kitoltam vele, mert minden premierre vittem neki egy puncsos mignont, amit utált, és ki is vágta **az** ablakon, engem meg az ajtón, de aztán visszahívott - gyere vissza, te franc! -, és akkor egy órát dumáltunk.

De énnekem minden színész kedvenc. Az is, akinek egyszavas szerepe van. Bemenni a szín-padra és ott valamit csinálni - ne haragudjék, nem akarom megbántani önt, aki emellett még jó tündér is -, ezt mi nem tudjuk. A Hirschler professzornál többet senki nem tud a szülésről, generációkat segített világra - de hiába, ő maga még nem szült. Én a világ legjobb színészeit vittem be úgyszólván az ölemben a Nemzeti szín-padára-de amikor belépnek a színpadra, és ott egyedül néznek szembe a feketeséggel, a sem-mivel, a gyilkosaikkal, hát ezt nem lehet elég nagyra becsülni.

– *Ön élő* színész *nevét még nem* említette, *pedig közülük is van, akit* szeret. *Például Törőcsík Mari.*

– Törőcsikről talán azért nem beszéltem, mert - egy másik, civil hölgyet most nem említve – ő az egyetlen nő, akihez, itt a nyilvánosság előtt is bevallom, óriási szerelem fűz. Ma már elmondhatom, hogy szerelmes voltam bele; vagyok is, mind a mai napig. És neki bármikor, mindig helye van a legjobb Nemzeti Színház étlapján.

– Az, hogy a Hilda, Bessenyei Feri, a „Törő" időnként elmennek a Nemzetiből, az nekem nagy szívfájdalom.

– De hát biztos, *hogy* ők *mennek el?*

- A Nemzeti megy el tőlük, persze. Holott rendőrkordonnal kellene körülvenni az épületet, hogy az ilyen emberek el ne menjenek. Én sajnos hivatalból voltam szem- és fültanúja annak, ahogy Kálmán Györgyöt a Nemzeti Színház elengedte. Úgy, ahogy egy rossz kutyát se lehetett volna, nemhogy őt.

– *Hogyan történt?*

– Hát a summáját mondom. Szezon közben – ami mindig nehéz dolog egy színház életében – jött egy vadonatúj vezetői garnitúra, és hozott magával egy teljes társulatot. Megérkeztek januárban, és nem fogja elhinni: a szezon végére azokból a színészekből egyetlenegy sem maradt a színháznál. Viszont az ő kedvükért verték szét a Nemzetit. Na most, Kálmán elküldése - amiről nem tudok úgy beszélni, hogy ülve maradjak, ma is annyira felháborít - úgy történt, hogy ő a bemutató napján este fél hétkor felállt egy megbeszélésről, és azt mondta, nekem fél óra múlva előadásom van, megyek átöltözni. Hát hogy ezt egy rendező ne értse meg, az csak rá jellemző és nem Kálmánra, aki nota bene a legfegyelmezettebb színészek egyike volt. És akkor azt mondja nekem a rendező: tessék felírni a művész urat, mert itt hagyta a próbát. Merthogy ez ilyenkor az ügyelő dolga. Másnap rendkívüli törvényszék. Ott van Kálmán, az igazgató meg én. Azt mondja

az igazgató: „Baj van". Azt mondja Kálmán: „Hát majd megoldjuk." „Hát - azt mondja - az nem lesz olyan könnyű, mert te tegnap otthagytad a próbát fél hétkor, premier előtt." Erre azt mondja Kálmán: „Hát fél hét volt, elmentem átöltözni." „Ezt nem lehet csinálni. Ezért büntetés jár." „Hát akkor én most elmegyek" - mondja a Kálmán. Az igazgató meg: „Hát jó." És egy Kálmán György ezzel a mondattal hagyta ott a pályát és a Nemzeti Színházat.

– *Lehet, hogy Kálmán György itt halt meg, ebben a pillanatban?*

– Ő hajlamos volt a halálra. Nem kell azért mindent az új rezsim nyakába varrni, én csak érzékeltetni akartam, hogyan vezették akkor a Nemzeti Színházat. Persze Kálmán másképp reagált, mint ahogy, mondjuk, Isten őrizz, Bessenyei Feri reagált volna, aki eléggé erős pali: ő megfogta volna az íróasztalt, és alája temette volna az igazgatót.

Egyébként, ha már ilyen ronda, indiszkrét dolgok kerültek szóba, meg kell mondanom, hogy Kálmán a szakma pusztulásáért a szakmát tette felelőssé; egyenként és név szerint. A Nemzeti Színház pusztulásáért egyenként a színház általa mindennél jobban szeretett társulatát hibáztatta.

– *Mondjuk, ha én holnap* színházat alapítanék...

– Mint jó tündér...

– *Szóval,* ha azt *mondanám, hogy Zsolt nélkül az a színház elképzelhetetlen - vállalna ott valamilyen* szerepet?

– Kérem, elmondom, mit vállalnék ebből. Én huszonnégy óra alatt - ez elég nagyképű duma? -, szóval huszonnégy óra alatt, és nem a Kerepesi temetőből, a Somlaykból, a Maklárykból, a Biharikból, hanem a mai étlapból egy nagyszerű Nemzeti Színházat tudnék összeállítani. A magyar színész, az nem felejtette el a szakmát.

- *Elmondaná* az első öt *nevet, akit felhívna* telefonon?

– Hát olyan nagyon messzire nem kellene telefonálni.

– *Mondjuk, Törőcsiken* kívül.

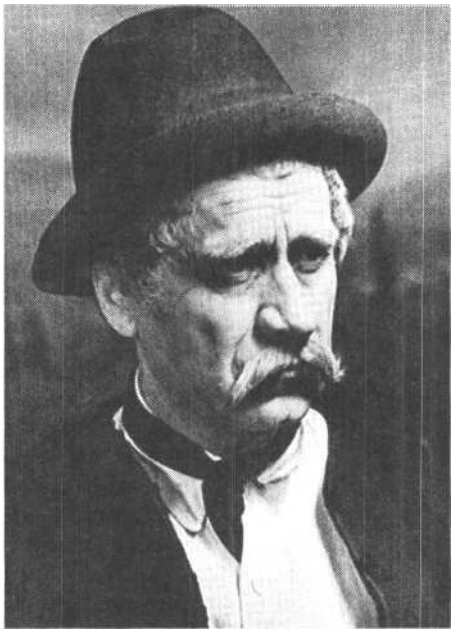
– Hát Törőcsik, az egy.

– *Mondjuk aztán* Garast.

– Hát Garast. Most ön mondja vagy én? Szóval, én láttam az ön nagyszerű televíziójában két színésznőt. Hogy miért láttam őket két évvel ez-előtt, és miért nem látom azóta minden este? Talán azért, mert ön nem bízott meg engem, hogy csináljak egy új Nemzeti Színházat. Hát Nagy-Kálózy, az egy istenáldotta színésznő, nem tudom, tetszik-e ismerni. Aztán ott a Varga Mari. Ez már két nagyszerű színésznő. Rendező, az nem kell a mi színházunkban, hanem egy igazi direktor, az igen.

– *Mondjon még két férfinevet.*

– Az egyik, úgy tudom, már a Nemzetiben van, ez a Cserhalmi, az nagyon jó színész. És bármennyire mondják arra a nagyorrú, furcsa pasasra, arra az Eperjesre, hogy ilyen meg amolyan - csak kerüljön igazi direktor kezébe! Na-hát ezekkel már el lehet indulni, ezekre már bejön a közönség. És a két színésznő, akit említettem, két nagyon jó nő is. Nem mindegy, hogy a közönség jó nőket talál-e a színpadon vagy krampuszokat.



Bihari József a Tűzkeresztségben (1952)

Kálmán György A tojás című Marceau-darabban (1957)

- *Hadd mondjam el: Törőcsik Mari* óta én *sem láttam pályakezdő színésznőben olyan tehetséget, mint Nagy-Kálózy Eszter. Csak neki szerencsésebben alakult az indulása. Hogy is volt ez* Törőcsiknél?

– Hát Törőcsik akkor már több jelentős magyar filmsiker után volt, tehát már volt valaki. De hogy is mondjam, hogy ne hangozzék túl nagyképűen, szóval ahhoz, hogy valakit a Nemzetiben befogadjanak, többek között az én személyemen keresztül vezetett az út. Engem ezért fizettek. Egy Molnár Gál Péter nevű újságíró írt egy könyvet Gellért Endréről, és abban áll, hogy az utolsó főpróbán, amikor teljes az őrület, és mindenki tombol, megjelenik a színház főügyelője, egy angol sebész eleganciájával és a léptei nyomán helyreáll *a* rend.

Na, most ott volta Peer *Gynt,* Törőcsik a Solvejget játszotta, hát a főpróbán szegénykém ott téblábolt a bal oldalon, elég rumlis pillanatok voltak, és én egyszer csak átszólok a jobb oldalról: Mari, álljon odébb egy kicsit. Ő meg: igen, már állok. Mert azt hitte, neki szólok, pedig én a Sivó Marinak szóltam. Mondom, csak nem gondolja maga, hogy nálam egy főiskolás az Mari lehet? Szegényke olyan sírógörcsöt kapott, hogy... No, majd elmondja ő, csak színesebben, érdekesebben, mert jobb színész, mint én vagyok. Na de aztán a premieren úgy tettem a színpadra, hogy azt, amíg él, nem fogja elfelejteni. Mert hát hiába: a Nemzeti Színház még nem fogadta el. Ott mindenkinek be kellett verekednie, meg kellett kedveltetnie magát. Nem a közönséggel, hanem először a színházzal. a tagokkal, hogy bebizonyítsa: méltó erre a helyre. És ebben én sokat segítettem, ő pedig a mai napig hálás érte. Most is, amikor meglátott azon a színészbálon, szegény-kém azzal a harminc kilójával a nyakamba esett, persze nem lehet mondani, hogy nagy súly csapott volna vállon ... Szóval nagyon szeretjük egy-mást. És nagyon jó színész a Törő.

– *Mitől? Mitől jó* színész *Kálmán, Törőcsik?*

– Hát ott volt, mondjuk, Őze, aki fizikailag egy roncs volt; több műtétje volt, mint ahány hajszála. Nagyon mocskos volt vele a sors. A családi élete is több, mint undorítóra sikeredett. És még-is, amihez nyúlt, arannyá vált. Hogy mitől? Itt volt Bihari, Makláry, Somló Pista, Mányai, Balázs Samu - atyaúristen, ezeket nem lehet elfelejteni. Bihari játszott egyszer egy paraszt orvost, mit tudom én, melyik darabban. Megmondtam neki egyszer: idehallgasson, ha én valaha beteg leszek, csak magához megyek, hogy gyógyítson meg. Mert olyan orvos volt, hogy tudni lehetett: ez mindenkit meggyógyít. De hát ne menjünk eb-be bele, mert akkor, azt hiszem, az életben nem ér véget a beszélgetésünk...

Részletek a Magyar Rádióban elhangzott interjúból. Készítette: Wisinger István. Szerkesztette: László György

SZIGETHY GÁBOR

HIGGINS PROFESSZOR BÚCSÚLEVELEI A MAGYARORSZÁGI SZOCIALIZMUS MÁSODIK ÉVTIZEDÉBŐL

A történet nem akkor kezdődött. 1960-ban kapta vissza eredeti nevét a Vígszínház, amelyet 1951-ben a Magyar Néphadsereg Színházaként nyitottak meg újra, s hogy a közönség előadás alatt se felejtkezzen meg arról, hol van, s mit mutat a naptár, az erkélyek mellvédjét hadijelvényekkel díszített-te a politikusok fenekét történelmi távlatnak tekintő építész. Ágyúk, tankok, géppisztolyok, ejtőernyők, repülők - a békeharcról a színházban sem szabadott senkinek egy percre sem megfeledkeznie.

Ma már se szocializmus, se néphadsereg, se békeharc, de az otromba gipszminták a Vígszínház nézőterén őrzik a negyven évet élt szocialista Magyarország emlékezetét. S ha nem lesz pénz a közeljövőben az ijesztően elhanyagolt külsejű Vígszínház felújítására, esténként még sokáig csodálhatjuk nézőterén a szocializmus koszosporos „maradványait". Hisz már több mint harminc éve újra Vígszínház a Vígszínház, mégsem jutott senkinek eszébe, hogy ezt a ronda gipszarzenált a falakról levakarja!

A színház új emblémáját 1960-ban ráadásul olyan játékos kedvű tervező eszelte ki, aki a Vígszínház felirat mögé dugta el a szocialista címert, s a címer tetején fényeskedő pici ötágú vörös csillag már fél méterről is úgy nézett ki, mintha csupán nagyra nőtt pont volna az i betű fölött. Íme, a szocialista Vígszínház - lehetett mondani a pártközpontiaknak (a hangsúly attól függően változott, hogy az illető lelkes hülyének vagy cinikus csirkefogónak volt kénytelen magyarázni: ő igazán érti, megérti, miért kell építeni a szocializmust jobb sorsra érdemes hazánkban!); értelmiségi és polgári körökben viszont lehetett ezt az emblémát úgyis értelmezni: íme, *a régi* Vígszínház, a sajnos kikerülhetetlen mennyiségű, kötelező szocializmussal fűszerezve.

Más kérdés: a cikcakkosan árnyalt hangsúlyokat ki hogyan értelmezte.

Régi Vígszínház: 1961 őszén bemutatják Molnár Ferenc *Játék a kastélyban című* darabját, a siker óriási, minden előadásra minden jegy elfogy, Ruttkai Éva és Páger Antal a mennybe megy - *mintha* visszatértek volna a régi szép idők!; de van, akinek a Molnár-bemutató kapcsán eszébe jut az ügyesen elsinkófált *szocialista* Vígszínház (a Magyar Néphadsereg Színháza?), és a Kortárs novemberi számában emigyen háborog: ez az előadás *fintora* szocialista *ízlésnek. A* „tévedhetetlen szimatú, kispolgári közönség", amely elkapkodja a jegyeket, éppúgy megkapja a magáét a szocialista ízlés harcra kelt bajnokától, mint a színház, amely figyelmen kívül hagyva a szocializmus építésének éppen itt és most fontos feladatait, „ilyen színházi játékkal traktál bennünket". A csőlátású ideológus a kritikát - sőt a Pesti Műsor hírharangját - is letorkollja, amiért pátyolgatja, sőt lelkesen dicséri ezt a szocialista ízlésnek mutatott fintort. Feltehetően a szocializmus építésének e lelkes bajnoka nem fogta föl, hogy nagyobb reklámot nem csinálhatott volna az előadásnak, hisz akár a rossz, akár a jó ízlésű néző, de mind rohant a színházba, mert látni akarta, hogyan mutatnak fintort a szocialista ízlésnek.

Egy kis örömre mindig szüksége van az embernek.

A szocializmus kötelező építése közben különösen.

Ez idő tájt Somló István a Vígszínház igazgatója. *Régi* vígszínházi ember és művész, aki öregkori rossz álomként élte át a szocializmus építésének *eredményeit.*

Nagy művész, kiváló szakember: tévedhetetlen biztonsággal ismeri fel a kivételes színházi tehetséget. 1961 tavaszán mindent megmozgat, hogy Latinovits Zoltán a Vígszínházhoz szerződhessen. A politikusok s a művészeti élet politikának, hatalomnak hajbókoló potentátjai sakkoznak: ezt az embert ide teszem, ezt az embert oda, ez itt fogja be a száját, az ott fog kiabálni.

Somló István próbálja kitalálni a számára ismeretlen és undorító szabályok alapján játszott embertologatósdi várható lépéseit: szeretné újra *régi* fényében látni a Vígszínházat!

1961. május 6-án levelet írt Latinovits Zoltánnak, rövid beszámolót arról: hogyan áll közös ügyük, Latinovits Zoltán vígszínházi szerződtetése.

„Kedves Zoltán, - köszönöm leveled. Válaszom azért késett, mert kéthetes kórházi reparatúra után ma érkeztem vissza lakomba.

Ügyedben - illetve közös ügyünkben - sem-mi új nem történt. Én változatlanul tartom a frontot, csak sajnos az ellenfél nem válaszol. Helyesnek ítélném, ha írnál Nagy Endrének néhány sort, kérvén, hogy a Vígszínház tájai felé patronáljon a szigorú Meruk irodaszobájában. Amint megjósoltam, június végéig senki sem fog tudni semmit. Se a színházak, se a színészek. Lassú járatú nép vagyunk, különösen Thália öblében.

Gyalázat lenne, ha a Madáchba kerülnél. Bitskey távozása óta az úgynevezett fiatal hős szerepköre nálunk még féloldalasan sincs betöltve. Ugyanakkor kapta a Madách Lőte Attilát, kire színházunk - még szerencsétlen beiktatásom előtt - szintén igényt tartott. A leggazdagabb társulat felé dobálni az ászokat, haszontalan hazárdjáték. Nem hiányolom sem Bitskeyt, sem Lőtét, de az egyensúlyhelyzet ilyen esetben kártékonyan billeg.

Ha adódik valami - jó vagy rossz - azonnal jelentkezem. Kérlek, hasonlóan tégy Te is. Szeretettel köszönt: Somló *István."*

Talán legriasztóbbak a fejléces papíron, de iktatószám nélküli, magánhasználatra szánt magánlevélben, a rosszkedvűen odavetett, színházi közállapotainkat jellemző félmondatok:

...június végéig senki nem fog tudni semmit. Se a *színházak,* se a színészek...

Valahol, valakik, „politikai" szempontok alapján tologatják az embereket, s a színház legelemibb szakmai követelményeire sem figyelnek. (Emberi, *egyéni* szempontokra a hivatalosan a közösség érdekében munkálkodó szocialista hatalom - ha érdeke úgy kívánta - elvből sem figyel.) Mintha senkit nem érdekelne az, hogy a júliusban véglegesített szerződések már nem teszik lehetővé a következő színházi évad alapos, átgondolt előkészítését: műsortervet, szerep-

Somló István

osztást augusztusban már nem lehet tervezni, csak összetákolni.

Latinovits Zoltán és Ruttkai Éva hagyatékában szétszórtan maradt meg Somló István tizenkét rövidebb-hosszabb levele. 1961. május 6-án keletkezett az első, 1966. december 26-án az utolsó.

Az első után a másodikat csak fél év elmúltával. 1961. november 26. után kapta kézhez Latinovits Zoltán: júniusban nem történt semmi. Illetve annyi történt, hogy Somló István sem tudta elintézni Latinovits Zoltán vígszínházi szerződtetését; ősszel Debrecenben kezdi az ifjú üstökös a színházi évadot.

Somló István már csak féllábbal a Vígszínház igazgatója.

De nem mond le arról, hogy minden lehetséges eszközzel elősegítse Latinovits Zoltán pályájának gyors felívelését, bárha iszonytatóan zavarosak is színházi közállapotaink.

Novemberben már csak barátként írja levelét.

„Kedves Zolikám, - remélem mindent feled-tél, »múltat verve, megbabonázva, térdepelve« - mert ha *nem,* akkor mély baráti rokonszenvemmel és megbecsülésemmel, nem vagyunk egészen szinkronban. Erről majd máskor, ha több időm lesz és több türelmem - beatus ille alapon - baráti és művészi témák ápolására. - Várkonyit nem találom telefonon, erre tegnap néhány soros levélben felhívtam figyelmét arra, hogy előkészületben lévő filmje kapcsán gondoljon rád. Motiválásomat mellőzőm, de gondolhatod, nem fogalmaztam idétlenül. - Fejemben meg van mára Taarnak írandó levél, de csak né-hány nap múlva küldöm el. Másolatát megkapod Te is, Gyuri is, mert az utókor számára *tanúkat* követelek, akik 'írásos bizonyíték alapján megpecsételhetik az egykori monori táncoskomikus lengyelországi tapasztalatcseréjének, Marton Endrével társított hirtelen véleményváltozásának tartalmát, értelmét. Én, mint nemecsek, szakmai dörzsöltségem feltételezése ellenére, nem tudom, nem értem, tulajdonképpen *miről* is vagyon szó."

A levél többi része nem közölhető.

A választékosan öltözködő, finom modorú, halk szavú, művelt színész baráti magánlevélben megengedheti magának, hogy a végtelenül gazdag magyar nyelv teljes szókincsét mozgósítsa, ha indulatait s véleményét tárgyszerűen pontosan és érzelmileg hűen kívánja ifjú barátja tudomására hozni. A múltban kotorászó történész azonban nem idézheti Somló István szellemes és kegyetlenül pontos, ám vaskosan zaftos szóképeit, kifejezéseit.

Egy biztos: a színházi helyzet áttekinthetetlenül zavaros, botlábú táncoskomikusok parancsolgatnak a színpad fejedelmeinek, a Vígszínház igazgatója sem képes az elmocskolódott világban s a személyi érdekek önös útvesztőiben tájékozódni, eligazodni, mert jelentéktelen em-

berek kizárólagos joga jelentős dolgokban dönteni - anno 1961.

De, és: a betegségeivel küszködő, kedveszegett, hirtelen aggastyánná roskadt Somló István maradék erejével egy fiatal színésztehetség útját egyengeti, s ha már nem sikerült nyélbe ütnie vígszínházi szerződtetését, atyai tanácsok mellett ruhatárának egynémely darabjával ajándékozza meg ifjú barátját: fontos a színész megjelenése, fellépése, s a szerény vidéki színészfizetésből öltözködésre Latinovits Zoltánnak már nem futja.

Bölcs és tapasztalt ember Somló István. Nem bántja meg az ifjú színészember érzékenységét holmi baráti segítségként mosolyogva átnyújtott ruhacsomaggal. A kék burberry kabáthoz kísérőtörténet tartozik, amely fontosabb, mint az ajándék ruhadarab: valamikor, boldog, régi időkben, némely finomabb szeretőit csomagolta Somló István e köpenybe boldog együttléteik előtt és után! A látszat tehát csal: ez nem egy még jól hordható kék burberry kabát, hanem régi örömöket, illatokat, hóesésmámorok emlékét őrző, színészavató varázsköpeny, amelybe burkolódzva Latinovits Zoltán a párt fafejű táncoskomikusait is könnyűszerrel legyőzheti!

Néhány nappal később újabb levél röpül Debrecenbe: haditudósítás és trombitaharsogás - győzni fogsz!

„1961. december 2.

Kedves Zolikám, - csak két szó, mert különböző előjelű pusztulások vértanúja vagyok! Ma voltunk fenn Nagy Endrénél. Mindenben engem igazolt, Kazánnal szemben. Mintha csak összebeszéltünk volna. De *a lényeg,* amiért pötyögök: egy hirtelen mellékmondat szárnyán, halk szopránján úgy lebaszta Kazánt Latinovits-ügyben, hogy körülrepdestem meleg hivatali szobáját örömömben. »Ily módon ne játszadozzunk egymással» - mondotta. Én lesütöttem a szemem, mint egy szűz lány áldozás előtt. T.i. jelen volt Fejes is, aki az egész témának pontos is-merője. És akit külön megkértem arra, hogy Latinovits-ügyben engem képviseljen Kazán ellenében. És aki jelen volt akkor is, amikor a nagy ember Lengyelországból visszatért, és kérdésemre megerősítette Latinovits-ellenes elhatározását. *Ekkor* határoztam el visszavonulásomat. - A Taarnak írott levelemet szó szerint elismételtem mindenkinek. Vámosnak is. Nagy Endrének is. Kazánnak is. - Most jöttem haza az új bemutatónkról és örömmel regisztráltam a VÍZKEREZST első kritikáját. Se Gyurit, se Vámost nem találtam. Pedig első örömömben tárcsáztam, tárcsáztam számukat. Ők csak holnap olvassák azt, amit én már ma este eltettem magamnak, Sándor Iván tolla szerint. Semmi vész! Esküszöm: a jövő, ami még nagy lépésekben előtted áll, Téged fog igazolni!!! Szeretettel ölellek: Somló *István"*

Még kevesen tudják az országban, ki Latinovits Zoltán (az a *vidéki* színész, aki a *Pipacsban verekedett?),* s hogy ki lesz, azt legfeljebb, ha néhány ember sejti. Somló István *tudja.* És hadakozik, harcol, csatázik az ifjú színész érdekében. A párt botlábú táncoskomikusa, szopránhangú minisztériumi aktatologatója, szigorú irodaszobájában trónoló nagy embere - nagyon nehezen leküzdhető, de *leküzdendő* akadály.

Akkor, amikor aligha vigasztalhatta magát azzal bárki is, hogy lesz még idő, midőn e nagyhatalmú elvtársak nevét sem érdemes már leírni, s csak, hogy *voltak s* ártottak, rettenetesen sokat ártottak - ez minden történelmi „érdemük".

1962 márciusában Somló István csomagol, búcsúzik a Vígszínháztól.

„Kedves Zolikám, - köszönöm ma érkezett express-ajánlott leveledet. Körülményeim nem engedik meg, hogy értékes tartalma szerint egyenértékkel válaszoljak. De ami késik, nem múlik!

Meghatottan vettem tudomásul - és gazdag emléktáramban elraktároztam, hogy Higgins-alakításodat énfelém dedikáltad.

Mint tudod, a »kulcsok« átadásával vagyok elfoglalva, szemérmes zörejek kíséretében. Biztos vagyok benne, hogy Meruk nem fog kifogást emelni pesti szerződtetésed esélyeit illetően..."

Latinovits Zoltán kora tavasszal vendégként a Madách Színházban játszott, lehetségesnek látszik őszi odaszerződése. Somló István ekkor már ezt is győzelemnek ítélte. S köszöni a Higgins-alakítás gesztusát: Latinovits Zoltán az ő régi kabátjában lépett a Shaw-darabban színre. Néhány szellemes, de nyomdafestéket nem tűrő mondatban ecseteli még véleményét a színházi és minisztériumi törpékről, akik - bízzunk benne! - elmennek mind a..., és még egy utolsó sóhaj: „Lehet, hogy én *nem,* de TI, barátaim meg fogjátok élni a pillanatot..."

Nagy úr a remény, ha reménytelen az életünk.

Somló István rosszkedvű, de humorérzéke nem hagyja cserben. Néhány nappal később - a dátumot gondosan kiválasztja: 1962. *április 4.* - fényképet küld az ifjú Higginsnek: dús keblű, hosszú combú, lazán elnyúló, meztelen szőke hölgy - alatta dedikáció: „Nagyreményű, szeretett fiatal Kollégámnak, *Latinovits Zoltánnak,* »Higgins« alakítása emlékére küldi az egykori, ma már elaggott Higgins: Somló István."

Nem árultak minden utcasarkon ilyen képeket akkoriban Budapesten, s kis rosszindulattal a szocialista erkölcs (és ízlés!) nyílt becsmérlésének tekinthették volna fafejű illetékesek, ha netán kezükbe kerül e dedikált fotó.

Nem került.

Somló István átadta a kulcsokat, nyugdíjba vonult. Latinovits Zoltánt szerződtette a Vígszínház. Latinovits Zoltán fővárosi színész lett: színház, rádió, film, televízió - dolgozott éjjel, nap pal, nappal, éjjel. Somló István magányos nyugdíjasként pergette napjait. Emlékezett. Írogatott.

„ 1962. *december* 25.

Drága Zolikám, - meghatottan köszönöm ünnepi megemlékezésedet. Az értékes mellékletek érdemtelen túlzásával!

Édes, egyetlen Évikém is megszépítette disztingvált magányomat. Kerestem telefonon, de csak édesanyjával tudtam fecserészni.

Franciák vannak itt, kizárólag színháznézőben. Szombaton, *a Nadrág* előadása alatt Évát fogom öltözőjében illedelmes csókjaimmal megközelíteni.

Január elsején *a Különös* találkozó-t, kizárólag *miattad,* részleteiben újra megkukkantom. Ne légy nagyon másnapos Szilveszter után, mert a nem egészen érdektelen franciáknak szeretnélek tetszetősen ismertetni. Nagyon szigorúan foglak szemrevételezni, mint azokat, akik hozzám közel állnak és akiknek művészi érdemét legszívesebben hangszóróval közvetíteném a világ legmerészebb tájai felé.

A többi január közepén, a Romeo és *Júlia* bemutatója után. Talán egy-egy próbára is benézek - Várkonyi kívánságára és beleegyezésére – de hidd el, úgy élek és izgulok VELETEK együtt, mintha azén produkcióm lenne, művészi életem megcsúfítóinak, Kazán és Kazimir műkedvelőknek kitelepítése után. Mert ez volt a *göts* – ahogyan Kazinczy első Hamlet fordítása említette a *bökkenőt* - és amelyet drága, egyetlen Évám testközelből is érzékelt.

Az Újesztendőben - ha addig még elállok - remélem alkalmam lesz mindezt közvetlen beszélgetések szárnyán is visszaidézni.

Megmozdíthatatlan szeretettel és bizakodással ölellek: *Somló* István."

Latinovits Zoltán - miközben próbálják a Romeo és *Júliát*- beugrással átvette a beteg Pálos György szerepét a *Különös* találkozóban. Somló István francia vendégeivel csodálja az előadást, s egy névjegykártyán tudósítja barátját: „A franciák őrjöngtek. Szerintük minden vonatkozásban messze meghaladja még a film hatását is. *Megmagyaráztalak.* Tehát, ha Párizsba mégy, lesz *hová* küldjelek obulusokért. Erre is gondolni kell. Ölellek *Somló* István."

A franciák nemzeti csodaszínésznője, Danielle Darrieux játszotta a Marie-Octobre című film főszerepét. Ha a francia színházi emberek úgy gondolják: a vígszínházi előadás hatásosabb, mint a francia film, s ebben Latinovits Zoltáné a legnagyobb érdem, az dicséretnek, elismerésnek nem csekélység.

És Somló István, ha mára kispadra kényszerült, legalább onnan próbálja barátja művészéletét egyengetni, támogatni, segíteni. S vigyázni rá! Mára Romeo és *Júlia* bemutatója után, március 12-én írja újabb levelét; atyailag óvja Latinovits Zoltánt a rá leselkedő veszélyektől.

Somló István (Higgins) és Mészáros Ági (Eliza) a Pygmalionban (Katona József Színház, 1953) (MTI - fotó)

„Örülök, hogy sokat dolgozol. De annak nem, hogy a kimerültség depresszióival bajkolódol. Túlhajszoltságból nem fakadhat művészi jó. Ezt nem most mondom, amikor már elhasznált, beteg, öreg szar vagyok - hanem gyakorló színészi életemmel is bizonyítottam. Mikor annyi idős voltam, mint Te, akkor is nagyon gondosan válogattam a tennivalók között. Vígszínházi elkötelezettségemen túl egyetlenegyszer nem vállaltam külön munkát. Nem fizikális meggondolások miatt; művészi teljesítményem sértetlensége érdekében. Filmet is csak akkor fogadtam el, ha színházi menetrendem tolerálta. Igaz, hogy nincs egy vasam se, de még mindig megvetem honunk színjátszásának »diplomás spekulánsait«.

Évát, akit az érzelmek három dimenziójában imádok, szintén féltem a túlhajszoltságtól. Művész számára szinte elengedhetetlen feltételnek tekintem az *időnkénti* semmittevés termékenységét."

Bölcs és megszívlelendő tanácsok, csak épp a világ, amelyben (akkor) élnek a magyar színészek, aligha teszi számukra lehetővé, hogy egy percre is megálljanak. Mindig jelen lenni, ez az egyetlen mód annak kivívására, hogy jelen lehessenek. De ha mindig jelen vannak, romlik, pusztul bennük az, amiért érdemes jelen lenniük. Ördögi kör.

Sok a halott.

S aki él, aki túlélte, rosszkedvűen kénytelen tudomásul venni: magára maradt. Mit érezhetett Latinovits Zoltán, amikor Somló István levelének mondatait morzsolgatta: „Elfogadhatatlan életérzés. Minden reggel csodálkozom, hogy felébredek. Mint »visszajáró kísértet« még délelőtt sem voltam benn a színházban; talán legutoljára akkor, amikor a Mesterházi darab felolvasása volt. Vendégeim is csak szórványosan voltak. Utálom magam disztingvált nyomoromban és sokszor a legszívesebben elülnék magam mellől."

Nincs egy éve: Somló István még a Vígszínház igazgatója volt, s a magyar színésztársadalom megbecsült, nagyra becsült tagja. Most ül otthon, egyedül, rozzant egészséggel, s bár büszke gőggel vágja a világ szemébe, hogy noha egy vasa sincs, (de azért még mindig megveti a színjátszás „diplomás spekulánsait" - ez aligha vigasz, amikor magánnyal körülabroncsolt szegénységében múlton, jövőn mereng az elaggott Higgins.

Marad a remény, hogy a fiataloknak majd sikerül.

1963. *április* 14. Kedves Zolikám, - csak azért írom e néhány sort, nehogy azt hidd, megfeledkeztem rólad. Sőt, Illő örömmel tartom nyilván sokrétű sikereidet, annak ellenére, hogy *közvetlenül* még egyiket sem láthattam. - »Romeo«, »Harvey«, »Mark Twain« (TV) - én azért figyelek... Nagyon büszke vagyok rád, Zolikám! Az Oldás és kötés filmalakításodat még olyanok is figyelemre méltatták, akik nem a legteljesebb rokonszenvvel parkolnak színészi tájaidon. Nekem a szerepek változatossága tetszik leginkább; az ilyen lehetőségekre még ma is vakmerően színérzékény képzeletemmel sem mertem gondolni. Örülök, örülök!

Vigyázz magadra! Nagyon sokat dolgozol! Erre vonatkozóan már célzásokat tettem. Nem mindenből fakad művészi jólét. Az »alkotói közérzet« legfigyelemreméltóbb mondata Sztanyiszlavszkij összes műveinek."

Fel lehet vajon pontosan térképezni, milyen volt a magyar színészek *alkotói közérzete* a magyarországi szocializmus második évtizedében?

Hosszú szünet következik a baráti levelezésben. Latinovits Zoltánt két infarktus láncolja betegágyához, s színészéletének mind gubancosabb szövődményei béklyózzák erejét. Levélírásra nem futja idejéből.

Vagy csak elkallódtak a „dokumentumok"? Nincsenek? Hajszolt századunkban a telefon helyettesíti a baráti kapcsolatokat, s mert *felhívhatnánk* bármikor szeretteinket, ezért nem írunk levelet - s aztán az éjjel-nappali lótás-futásban nem jut időnk fölemelni a telefonkagylót.

Maradandó nyomok nélkül hullanak semmibe a napok.

1964. december 17-én kelt Somló István következő, megmaradt levele. Csacsog: kerestem Évát, nem találtam, hívtalak, nem vetted föl a te-lefont, ezzel-azzal öt percet beszéltem, miért nem jelentkeztél, az új címed sem tudom!

Finom, könnyed, rejtjelezett szomorúság: a világért sem szeretne terhére lenni munkával agyonzsúfolt életű fiatal barátjának.

„Bármennyire sajnálom, de a közeli találkozást nem merem kérni. Nagyon »ramacsul« vagyok-ezért nem járok be a színházba sem - és nem szeretném bánatos pofámmal a Ti ünnepi hangulatotokat elmaszatolni. Nyár óta fokozatosan romlik állapotom. Alig tudok járni. Vagy Karácsony után, de legkésőbb Újév után - amikor

szobát kapok - beköltözöm a Kútvölgyibe. El kell végre dönteni, hogy van-e, lehet-e még velem valamit tenni, illetve javítani való.

Éva tündökléséről - hála Istennek! - tudok. Rövidesen remélem, rímpárban, a Te dicsőségedet.

Közléseidet tudomásul vettem. Egyetértéssel. Ennyi van nálam. Semmi több.

Most már - mint egy hanyag telefonbeszélgetésben Alice-nak mondtam - nem, lábujjhegyen élek, hanem »csúsztatva«. Fontos, hogy senkinek nem tartozom. Ha a szükség úgy diktálja, magamnak halok, senki más kárára.

Drága egyetlen Évámmal együtt legjobb ünnepi köszöntéseimmel ölellek, csókollak Benneteket: Somló *István."*

Magánlevél, de fontos színháztörténeti dokumentum. Somló István 1964. december 17-én Magyarországon arra lehet büszke, hogy bár szerényen, nagyon szerényen („csúsztatva"), még meg tud élni nyugdíjából, és nem tartozik senkinek. Ha a szükség úgy diktálja, *magának hal meg, senki más* kárára! Ennyit ért az élete; a szocialista állam megkíméli őt az éhenhalás kínjaitól.

Mennyi szemérmesen rejtett fájdalmat takar az odavetett félmondat: egy „hanyag telefonbeszélgetésben"?! Felhívta a Vígszínház művészeti titkárát, talán valami elintéznivalója akadt, s csak úgy mellékesen említette meg, nincs épp a legjobb bőrben, s mára pénztárcája is túlontúl lapos? Vagy a művészeti titkár hívta fel őt, s panaszkodott egy kicsit hajdanvolt színházértő, színházszerető direktorának?

A rettentő nagy rohanásban eszébe jutott valakinek az otthonában mind magányosabban s mind megalázóbb körülmények között napjait pergető nagy színész?

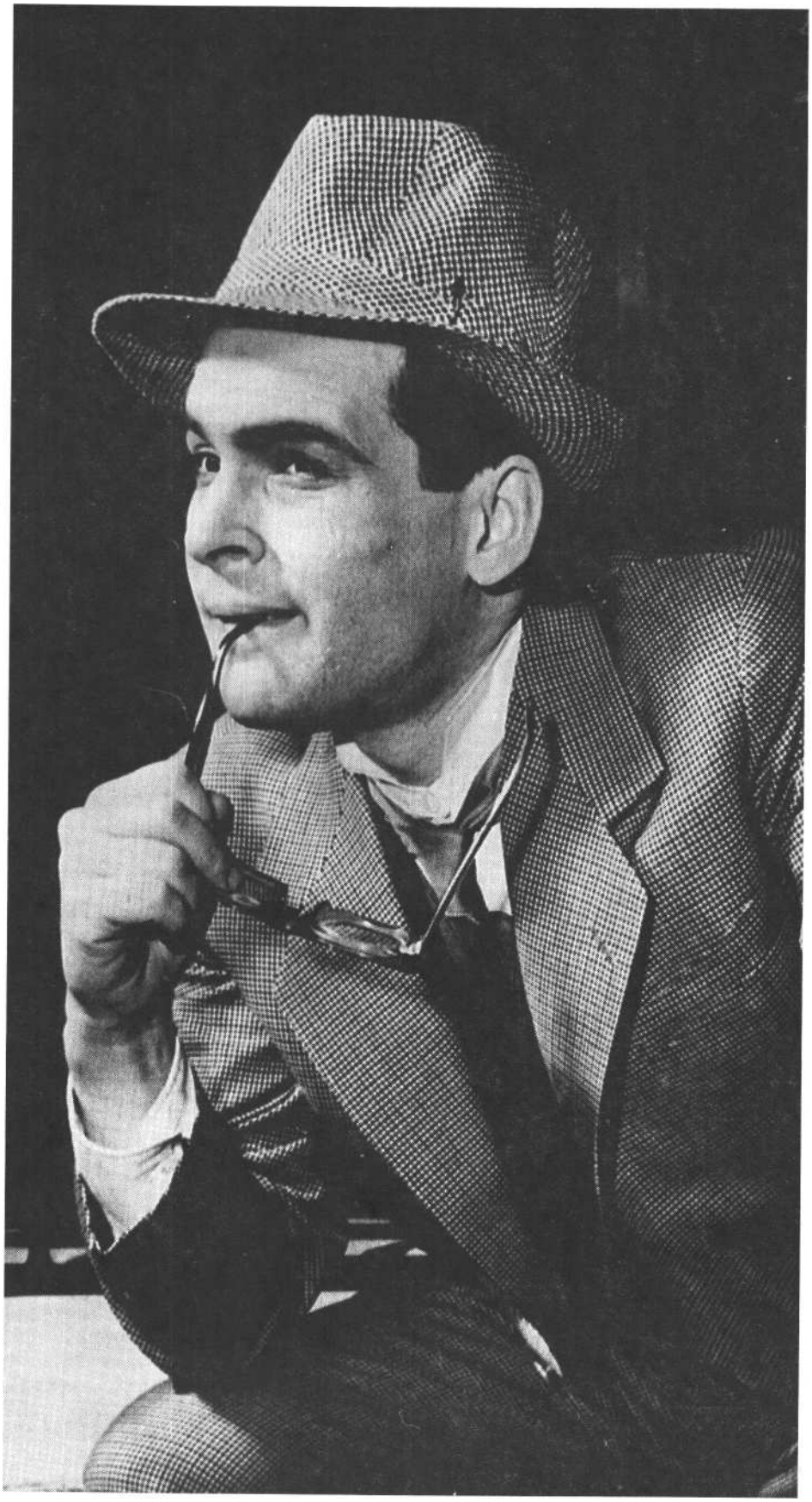
„ 1965. december 26. Kedves Zolikám, - cím és telefonszám hiányában csak a színházhoz küldhetem hálás köszönetemet az ünnepi jókívánságokért. (A zsenerózus ajándékról nem is szólva!)

Újévi legjobb kívánságaimat küldöm Mindkettőtöknek: erőt, egészséget, sikereket és mindent, ami még kiegészítésnek szükséges.

Mindkettőtök elfoglaltságának menetrendjét ismerem. Szinte természetesnek veszem, hogy a nekem legjobban hiányzó baráti összejövetelekről pillanatnyilag csak *ábrándozhatok.*

Csókok, ölelések, kétirányban! Hívetek: Som-*ló István"*

Karácsonykor Somló István boldog volt: felfedezettje, barátja, szívbéli gyermeke mind sikeresebb színész, s az ő körülötte már hidegülő világban mindig érzi Latinovits Zoltán és Ruttkai Éva feléje nyújtott kezét, baráti szeretetét. S bár csak *ábrándozhat,* de legalább ábrándozhat arról:



Higgins: **Latinovits Zoltán (Debrecen, 1962)**

Ruttkai Éva és Somló István (Vígszínház, 1964?)

majd csak lesz idő boldog s felszabadult hármasban együtt fecserészésre, vitatkozásra, beszélgetésre! S boldog akkor is, amikor Latinovits Zoltánt Jászai Mari-díjjal tüntetik ki.

„1966. *április 5.* Brávó, Zolikám! Nagyon büszke vagyok Rád.

Önző módon szeretném még megélni közelítő Kossuth-díjadat..

Egyenletes szeretettel és nagyrabecsüléssel köszönt atyai híved: Somló *István*

Kossuth-díjas *érdemesült* Évikénket puha puszikkal illetem."

Hevenyészett fénykép őrzi a pillanat emlékét, amikor Somló István *e puha* puszíkat átnyújtotta Ruttkai Évának a Vígszínház öltözőjében. De azt szinte lehetetlen kideríteni: a fénykép pontosan mikor született. Talán 1964-ben. Lehet, hogy 1966-ban? Valami alkalmi fotós kattintgathatta a masinát, mert nagyon elmosódott, életlen fényképek készültek a vígszínházi öltözőben. Csak Ruttkai Éva és Somló István látható a képeken: talán Latinovits Zoltán volt az alkalmi fotográfus?

Somló István ez idő tájt már ritkán látogatott be a Vígszínházba; rettenetesen fűtötték az épületet, s úgy gondolta, amíg a színház „abnormis fűtésével" nem hagynak föl, be nem teszi lábát hőn szeretett teátrumába. Valóban olyan meleg volt a Vígszínházban? S egészségi állapota, a hőségben nagyon kalimpáló beteg szíve miatt hagyta gyorsan ott az épületet? Vagy riadtan nézett körül, s úgy érezte: már semmi köze *ehhez a* Vígszínházhoz, s jobb otthon, békés, nyomorúságos magányában, mint itt, a csak emlékezetében ismerős-barátságos falak között?

1966. december 26-án írta utolsó levelét Latinovits Zoltánnak. „Édes Zolikám, - hálásan köszönöm gyönyörű betűid jókívánságait, az értékes melléklettel.

Zord magányom kilátójából is mindent tudok és mindent megértek. Csak azon csodálkozom, hogy mindezeket miként lehet kibírni. Színház, film, tv, rádió - kivevés nélkül. Jaj de jó gondolat a rózsadombi vityilló! Félegészség. Füst, korom nélkül, távol a közügyektől. Ha elfogadtok - és ha addig még elállok - hozatok magamnak egy kis könnyű ülőalkalmatosságot és félnapokat ott fogok lebzselni portátokon. Esetleg mint vincellér vagy házőrző eb, havi juttatások nélkül. Nyugdíjam ellátásomra elégséges.

Címek teljes hiányában kénytelen vagyok a színházhoz küldeni soraimat. Nem én tehetek róla!

Drága Évikémmel félig együtt töltöttem a Karácsonyt. Én az igazgatói páholyban, ő a színpadon. Betegre élveztem magam a magasszintű komédiázásnak ettől a szintézisétől. Irigyeltem a tehetséges-svihák Várkonyit, hogy három ilyen Mohamedánnak, akiknek nem kell Hegyekhez fordulni, ezt a láncreakciót össze tudta szemelni. Bárcsak a helyébe lehettem volna a baljós múltbari... Talán még egy nagyon keveset én is hozzá tudtam volna adni.

Drága Évikémnek - cím hiányában - légy szíves egy szilveszteri csókkal születésnapi jókívánságaimat tolmácsolni. Egyidejűleg olvassátok el - ha még nem történt volna meg - Karinthy Frigyes: *Reménytelen szerelem* című remekművét. Végső esetben, a gellérthegyi pampákon, nyáron, én fogom felolvasni Nektek, kényelmes, könnyű székemből.

Atyai szeretettel ölel, csókol: Somló *István"*

Ez az 1966. december 26-án írott levél Somló István utolsó üzenete Latinovits Zoltánnak?

Somló István 1971. április 5-én indult el az utolsó utazásra.

Ez az 1966. december 26-án írott levél Somló István utolsó fellelhető üzenete Latinovits Zoltánnak?

A történetnek nincs vége.

SUMMARY

1991 FILMVILÁG június

Márton László: Kései melankólia (Derek Jarmanról)
Sípos Júlia: A forradalom elmúlt (Fekete Doboz)
Bikácsy Gergely: Fallosz és arany ősz (Eizenstein rajzai elé)
Márk Kusnirovics: Eizenstein titkos vonzalmai
Derek Jarman: Szakadéktánc (Napló)
Zsugán István: Filmművészetről pedig szó se essék... (Beszélgetés Ragályi Elemérrel)

„a hír szent, a vélemény szabad"
a kultúra nélkülözhetetlen!

KORTÁRS irodalmi és kritikai folyóirat
politikai napilap MAGYAR HÍRLAP
MÚLT ÉS JÖVŐ zsidó kulturális folyóirat
filmművészeti folyóirat FILMVILÁG
2000 irodalmi és társadalmi havilap
a magyar színházművészeti szövetség folyóirata SZÍNHÁZ
Liget irodalmi és ökológiai folyóirat
irodalmi és művészeti szemle Nappali ház
MAGYAR Napló irodalmi újság
világirodalmi folyóirat NAGYVILÁG
HOLMI irodalmi folyóirat

tizenegy lap keresi olvasóit

This issue is headed by editor Tamás Koltai's introductory essay about some main features of the past season. This is followed by Judit Szántó's interview with Per Olov Enquist, made during the Swedish playwright's recent visit in Budapest.

On the occasion of the reopening of Szolnok's Szigligeti Theatre we publish György Szegő's description of the renovation as well as Tamás Tarján's review on the opening performance, the comedy *Liliomfi by* Ede Szigligeti, the XIXth century writer who gave his name to the house.

The following reviews on R. W. Fassbinder's Free*dom in Bremen* (Budapest Chamber Theatre), Ramón del Valle-Inclán's *The Horns of Don Friolera* (Katona József Theatre), Ferenc Molnár's *The Playls the Thing* (Comedy Theatre), Dezső Szomory's *Sweet Child Györgyike* (Pest Theatre), János Bókay's *1'm in* Love *with Four Women* (Castle Theatre), Tennessee Williams' *The* Rose Tattoo (Pécs) and Bohumil Hrabal's *Strictly Controlled Trains* (Nyíregyháza) are respectively by András Nagy, István Sándor L., Pál Békés, Andrea Stuber, Katalin Kállai, László Bérczes and István Nánay.

A letter sent to us by theatre aesthetician Professor Tamás Bécsy contests some remarks made in a former issue by director László Babarczy in the matter of the managerial crisis at the Pécs theatre.

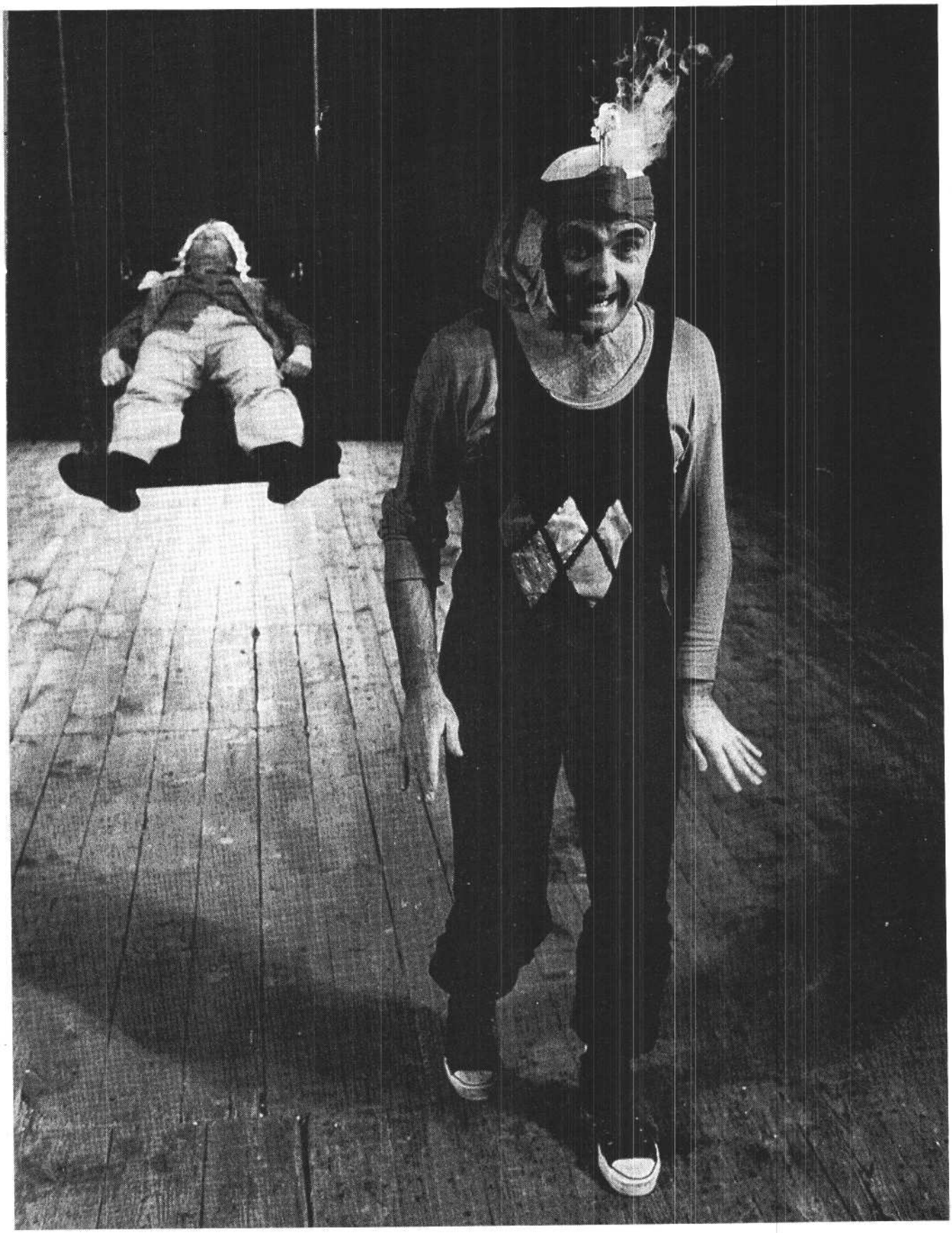
Jan Kott's essay, hitherto unpublished in Hungary, is named *The Guillotine* as *Tragic* Hero and deals mainly with the play *Danton's Death* by Georg Büchner.

We also publish an edited version of a televised interview made by István Wisinger with István Zsolt, the dean of Hungarian stage managers.

In his column on recent Hungarian theatre history Gábor Szigethy publishes some revelatory letters sent by a distinguished older actor, István Somló to his brilliant and-then-young colleague Zoltán Latinovits.

Wojciech Plewiński: Turandot hercegnő
A krakkói Stary Teatr előadása Carlo Gozzi színműve alapján készült. Az előtérben Truffaldino (Jan Peszek) látható

SZÍNHÁZ
fotógaléria



Ára: 48,— Ft

AZ ÚJ
SZOLNOKI
SZIGLIGETI
SZÍNHÁZAT A
KERESKEDELMI
BANK RT.
TÁMOGATJA

K&H
BANK