Caragiale

SZÍNHÁZ

XXXII. ÉVF. 2. SZÁM 1999. FEBRUÁR

SZÍNHÁZ
A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA

Bérczes László: HATÁRSÉRTÉS 1

FÉLIDŐBEN

Koltai Tamás: ÚJ ÚJ SZÍNHÁZ 2
(Fél évad közjáték)

EGY „ISMERETLEN" DRÁMAÍRÓ

BORZASZTÓ NEHÉZ JÁTÉK EZ 7
(Beszélgetés Caragialéról)

Ion Luca Caragiale: RÖVID ÍRÁSOK 10

Kovács Dezső: VÁLASZTÁS MUCSÁN 14
(Caragiale: Az elveszett levél)

Nánay István: ÍGY JÁTSSZUK MI 16
(Szatíra vagy bohózat?)

Tompa Andrea: ÍGY BESZÉLTEK TI 22
(Két fordításról)

KRITIKAI TÜKÖR

Szántó Judit: ILLATOS PAPÍRVIRÁG 25
(Szép Ernő: Lila ákác)

Gáspár Ildikó: SZERTELENÜL 27
(Füst Milán: Negyedik Henrik király)

Tarján Tamás:
MI LESZ VELÜNK, RAINER WERNER? 29
(Fassbinder: Petra von Kant)

Csáki Judit: MOLNÁR PIROSKA 31
(Peter Hacks: Lotte)

Joób Sándor:
„JÁTSZANI IS ENGEDD!" 33
(Moliére: George Dandin)

SZABADPOLC

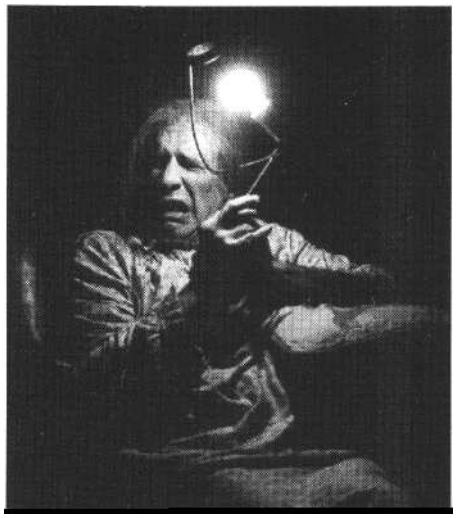
Georges Banu:
BROOK ÉS HASONMÁSA 35
(Az interpretáció körforgása)

Peter Brook:
LEAR - A DARAB MAGA AZ ÚT 37
(Párbeszéd Georges Banuvel)

KÖSZÖNTŐ

Szántó Judit:
MI SZÉPET TETSZETT CSINÁLNI? 43
(Székely György nyolcvanéves)

AZ 1998-AS ÉV (XXXI. ÉVFOLYAM)
TARTALOMJEGYZÉKE 46



Évad közben az Új Színházról (2. oldal)

A Bárka Lila ákáca Pécsett (25. oldal)

Lotte: Molnár Piroska (31. oldal)

XXXII. ÉVFOLYAM 2. SZÁM
1999. FEBRUÁR

Főszerkesztő: Koltai Tamás

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

Szerkesztőség:
Budapest V., Báthory u. 10. H-1054
Telefon és fax: 331-6308
Telefon: 311-6650

Kiadó: Színház Alapítvány
Budapest V., Báthory utca 10. 1054
Telefon: 331-6308
Felelős kiadó: Koltai Tamás. Terjeszti a HIRKER Rt. NH. Egyesülés és alternatív terjesztők. Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) Budapest, XIII., Lehel út 10/A 1900. közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelző-számra.
Előfizetési díj egy évre: 1920 Ft
Egy példány ára: 192 Ft
Külföldön terjeszti a Batthyany Kultur-Press Kft., 1011 Szilágyi Dezső tér 6. T/F: 201-8891
Tördelte az Osiris Kft.
A nyomtatási és kötészeti munkálatokat a Széchenyi Nyomda Kft. végezte
HU ISSN 0039-8136

A folyóirat a Nemzeti Kulturális Alap, a Soros Alapítvány, a József Attila Alapítvány és a Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága támogatásával készül

Megjelenik havonta

DRÁMAMELLÉKLET:
Kiss Csaba: KISVÁROSI LADY MACBETH

A címlapon: Ion Luca Caragiale
A hátsó borítón: Helyey László (Mefistophilis) és Derzsi János (Faustus) az Új Színház Marlowe-bemutatójában (Koncz Zsuzsa felvétele)
A borítókat Kemény György tervezte

HATÁRSÉRTÉS

„Évtizedek múlva, amikor ennek az előadásnak a megteremtői már nem lesznek itt, és nem lesznek itt a szemtanúi sem, valamelyik archívumban nyoma marad ennek a szívet melengető ünnepnek. Egy köpés a *Lidové noviny* hasábjain."
(Jiří Menzel *Hát, nem tudom* című kötetének *XXVII.* darabjából - alcím: *Több hónapos munka után az alkotók csirkefogóknak tűnnek, akik nem teljesítették a kritikus elvárását)*

Elébb tüstént a tárgyra, nehogy valaki is azt higgye, itt mosta Lidové novinyről lenne szó. Itt most az Élet és Irodalomról lesz szó, illetve dehogyis: az ÉS, melyet a köpés ért 1998. november 27-én, csak az apropó ahhoz, hogy a szerző (B. L.), akar, nem akar (dehogy akar), elmélázzon kicsit a magyarországi színikritika állapotján. Szerző nemigen akar e témán mélázni, már csak azért sem, mert egy színház tagjaként korántsem áll ez érdekében, de hát mégiscsak van egy bizonyos határ, ugye. Nos, egy Szira Péter nevű személy ezt a határt lépte át B. L. szerint (aki gyorsan tesz egy hűségnyilatkozatot kedves lapjának. az ÉS-nek, mely lapot addig is, azóta is rendszeresen vásárolja, sőt, olvassa is, de hiszen ebből támadt most a baj). Szira Péter *Nincs kegyelem* című írása tehát a tárgy.

Most pedig rövidke kitérő, ha másért nem, hát azért, hogy B. L. egyes szám első személyre válthasson, no meg azért, hogy Szira Péter, kit nem volt eddig szerencsém a színházi világból ismerni - és ez nem sértés, sőt! -, ne válhassék egy vezércikk abszolút főszereplőjévé csupáncsak azért, mert egyszer olyat bírt köpni a hasábokra. Szerencsés helyzetben vagyok, jó ideje nem írok színikritikákat.

Arra azért emlékszem még, nehéz mesterség ez is. Amikor végre sikerül (már amikor) kiizzadni a szöveget, és - tegyük fel - joggal érezhetjük úgy, hogy a miértek egy részére válaszokat is találtunk, sőt betűink már ott virítanak a sok-sok Lidové noviny hasábjain, nos, akkor jön el az a pillanat, amikor lelkünket totálisan betölti a hiábavalóság érzése. No jó, egy-két színésznek (de nem többnek) okoztunk néhány boldog pillanatot vagy egy-két rossz éjszakát, egy-két olvasónak (de nem többnek) kedve támadt aznap este színházba menni vagy visszaváltani a jegyét, és netalántán egy (esetleg kettő) olvasónak gyönyörűséget okozott maga az olvasás, vagy többet tudott meg a színházművészetről - de valójában mire is való ez az egész? Aztán, hogy másnap reggel sikerüljön a felkelés, este pedig fontosságunk tudatát hordozva magabiztosan beszerezhessük a szakmai jegyet, azzal nyugtatjuk meg magunkat, hogy az iménti kérdés - mármint hogy mire való? - éppúgy feltehető az esztergályozásra, a fütyülésre, a napozásra, a gombfocizásra, szóval magára az életre. Akkor pedig a színikritikaírás értelme majdhogynem egyenlő az élet értelmével. És így mégsem teljesen mindegy, sikerül-e kiválasztani a megfelelő szavakat, és sikerül-e azokat megfelelő sorrendbe illeszteni.

A '89-es változásokat követő zűrzavar viszonylagos szembenézésre kényszerített mindenkit, még a színikritikusokat is. A „régi motorosok" szembesültek-szembesültünk például azzal, hogy egyszer csak nem lehet tudni, mit *kell* írni. *A kell* annak idején korántsem külső kényszert, hanem felszín alatti közmegegyezést, s ebből fakadóan belső késztetést jelentett, miszerint meg *kell* írni, akkor is. ha nem lehet. Üzent az előadás, és üzent a kritikus. De mivel éppen a magyarországi színjátszás kiemelkedő időszakát élhettük meg - a hetvenes-nyolcvanas évek csúcsteljesítményeket hozó, úgynevezett realista előadásaira gondolok-, üzenet és művészi minőség ugyanazt jelentette, s módjával, de vonatkozik ez az adott időszak színikritikáira is. A megfelelő szavak kiválasztásához kapaszkodót jelentett az az *egyéb* (Illyés óta szabadon:) vízügy/feladat, amelyet színházcsinálók és róluk írók tulajdonképpen örömmel, önmagukat, úgymond, kiteljesítve vállaltak. Az elmúlt évtizedben eltűnt ez a kapaszkodó, ezért aztán a színházcsináló is, a róla író is másfelé keresi a mankót: hideg, tárgyilagos, objektivitást mímelő hangot üt meg, vagy csakis befelé, önmagára figyelve, vállalt szubjektivitással beszél a világról, illetve a színházról. A kialakult helyzetre természetes válaszként feltűntek azok az *új motorosok,* akik szilárd támpontot keresnek, sőt találni vélnek a Magyarországon tradíciók nélkül való színháztudományban. S ha sokunk számára olykor, nem is ritkán, igencsak színházidegen módon teszik is ezt, mondván, eme tudós elmének tilos tudnia, mi fán terem, mondjuk, a zsinórpadlás, vagy hogy milyen szerepeket játszott korábban egy-egy színész-aki a kellék pohárral, kalappal, szekrénnyel együtt különben is csak egyetlen *eleme, eszköze* az előadásnak -, eltökélt szándékuk, határozott törekvésük segíthet abban, hogy az előadások elemzéséhez kitapogassunk egy-két biztos pontot. Más kérdés, hogy könnyű úgy biztos pontokra lelni, ha e tudós elme csak elméjét üzemelteti egy alapvetően érzéki műfaj vizsgálata-kor, magyarul: amikor üldögél a nézőtéren, és bámulja az előadást. A szubjektivitásra csábító, egy-szeri *élményt* lezárt lélekkel ki lehet zárni az életünkből, de érdemes-e? Akár igen, akár nem, a megszülető írásmű senkit nem bánt, legfeljebb sem jó, sem rossz éjszakát nem okoz senkinek. Nem is azért íródik.

Baj tulajdonképpen akkor sincs, ha a kritikus kiszolgáltatja magát az élménynek, és narcisztikus vágyait kielégítve színikritika ürügyén saját hascsikarásáról vagy szerelmi életéről vall. Jó vagy rossz éjszakája ettől sincs senkinek, legfeljebb a színikritikusnak nevezett alanyi költőnek.

Baj egyetlen esetben van (és e tekervényes logikájú írás most ér célba, hiszen tudható, addig csűröm-csavarom, míg le nem írhatom, most éppen baj van - álságos dolog lenne persze részemről úgy tenni, mintha először fordult volna ez elő ebben a mindent-szabad-világban, talán az újdonság varázsa, a meglepetés ereje borzolta kedélyemet, és amit mástól már megszoktam, azt most váratlan élményként nem nyelem le): ha a színikritikát író személy élményre vár (ez eddig rendben), ám élményt nem kap (ez bizony gyakran megtörténik), és ezért csirkefogóknak tekinti azokat, akik színpadra léptek. E vezércikk epizodistájáról van tehát szó, hiszen írásom tárgya Szira Péter *Nincs kegyelem* című színikritikája (Élet és Irodalom, 1998. november 27.). Máris korrigálok, a *csirkefogó* szó nem szerepel a cikkben. De szerepelnek durvább, sértőbb kijelentések. Durvább kijelenteni valamiről, hogy nem tetszik, ha ennek bizonyítására egyetlen érvünk van: csak. Sértés felhasználni egy Zana József nevű személyt („már csak ő hiányzik"), aki nem szereplője *a Jubileum* című előadásnak (ezt „elemzi" a cikk), nem tagja az Új Színháznak (Valló Péter rendezése itt látható) - de hát ilyenek számosan vannak, és nevük valamiért - helyesen - mégsem említődik meg. Megemlítődik viszont a „mi kedves Takács Marikánk" bizonyítva, itt most valóban nincs kegyelem. AZt hiszem, erre mondják: kegyeletsértés.

Nem az a baj, hogy Szira Péter mást gondol az előadásról, mint én (egyetlen általam ismert írása alapján - megengedem, felületesen ítélkezem - én ezt nem is bánom). Tévedhetek is, amikor úgy vélem, Hirtling IstVán élete legjobb formáját futva pompás burleszkkel erősíti fel a Csehov-szöveg abszurditását, és hogy Dengyel Iván igenis tud mit kezdeni szerepével, sőt, tanítani lehetne, hogyan ábrázolja az együgyű, mégis csavaros eszű házigazda fokozatos lerészegedését, s hogy Nagy-Kálózy Eszter - miután korrekt módon, valóban nem jobban, megold egy alkatától idegen szerepet a *Leány-kérésben* - remekel *a Jubileum* idiótán csivitelő úriasszonyának szerepében s a többi. Mindez lényegtelen. Lényeges az, hogy Szira Péter embereket sért, s ezzel határt sért. Bizonyítanom illene, ehhez viszont idézni kellene. Csakhogy nincsen hozzá gusztusom. Pedig röpködnek a magas labdák. Meg nem állom, hogy' egyet mégiscsak le ne üssek: „...pályánk csúcsa hol lakoz, s föllebb vajon hogy juthatnánk?" Hát igen, erről szólna e mostani, szerény írás is, mit is tegyen szegény színikritkus, hogy föllebb jusson, vagy legalább megmaradjon ott, ahol volt, még ha távol is a csúcstól. Mert bizony kockázatos minden mozdulat: ha elvétjük, lejjebb csúszunk. Főleg, ha közben köpködünk is. Márpedig köpködni nem illik. Se az ÉS hasábjaira, se a színpadra, se sehova. Mellesleg köpködni nemcsak hogy nem illik, nem is praktikus: a turhán (bocsánat) csak lefelé csúszhatunk.

KOLTAI TAMÁS

ÚJ ÚJ SZÍNHÁZ

FÉL ÉVAD KÖZJÁTÉK

Ha a régi Új Színházról elhíresült mondat úgy hangzott, hogy „nem váltotta be a hozzá fűzött reményeket", akkor az új Új Színház fél évada után esedékes kérdés, hogy „milyen reményekkel indul".

Mindenekelőtt egy új *befogadószínház* reményével. Ez nem minősítés, hanem tény. Az állandó társulat státusa ugyanis nem akkor szűnik meg, ha egy színház nem színházi rendezvényeknek adja át a színpadát pénzkeresés céljából (ezt a régi Új Színház is megtette, legföljebb jóval ritkábban), vagy ha máshol létrejött produkciókat épít be a repertoárjába (a Kelemen László Színkör kész előadásai nyilvánvalóan a repertoár gyors feltöltését szolgálták), hanem akkor, ha a társulat nem társulatként, nem önmagát távlatteremtő szakmai célkitűzések érdekében szervező és következetes művészi elképzelések szerint irányított közösségként működik. Enélkül nem lehet egy színháznak arculata, nem teremthet viszonyt saját műhelymunkájával és esztétikai eszményével, nem ellenőrizheti a társulatépítés belső és a közönségkapcsolatok külső fejlődését - azon egyszerű oknál fogva, hogy mindehhez olyan értékrend szükségeltetik, melyet rendezők, tervezők, dramaturgok és a társulat közösen határoznak meg.

Márpedig az Új Színház új vezetősége szellemi arculatot meghatározó saját rendezők, tervezők, dramaturgok nélkül dolgozik, aminek a következményeként- nyolc bemutató után - nemcsak az arculatteremtő vendégművészek meghívásából fakadó szándék tűnik esetlegesnek, hanem maga a társulat is mintegy vendégként van jelen a színházban. Együttes építő vagy tágabb értelem-ben vett művészi célkitűzésnek nincs nyoma; a produkciók egymásutánja tipikus befogadó-színházi szisztémára vall. Ennek legszembetűnőbb jele a Kelemen László Színkör két korábbi, az előző évadban bemutatott produkciójának befogadása, s egy harmadik, ami nem önmagában, hanem a sajátos „társulat a társulatban" helyzet miatt nevezhető aggályosnak, s a jelek szerint árulkodó etikai és esztétikai következményekkel jár.

Ezek számbavétele előtt azonban érdemes szemügyre venni az „alaptársulat" két nagyszínházi bemutatóját, mert vélhetően ezekben tette le névjegyét az új vezetés, ezekben jelöli ki az irányt, amely felé haladni akar. (A stúdiószínpad első fél évada ebből a szempontból elemezhetetlen. Örkény *Tótékja* befogadott és félresikerült produkció, *A sisakkészítő gyönyörű felesége* mint Halász Péter-vendégshow érdekes, amelynek játszhatósága a színész-rendező megszakított világutazásainak függvénye, egyedül a *Gyöngéd barbárok* értékelhető a színház alapkarakterének szemszögéből, de róla sem mondható el sokkal több annál, hogy a színészek „lejárják" a darabot, anélkül, hogy megkísértenék Hrabal szellemét.) Cocteau *Rettenetes szülők* és Marlowe *Doktor Faustus* című színművéről van szó. Az előbbi még a múlt évadban bekövetkezett vezetőségváltozást követő gyors bemutatókényszer eredménye, az utóbbi az új szezon első, reprezentatív premierje.

A Cocteau-előadás létrejöttében föltehetően döntő tényező volt, hogy kevés szereplős, viszonylag könnyen kiosztható és mutatósnak látszó szerepeket kínálta társulat el nem szerződött tagjainak, elsősorban Takács Katalinnak. Más nemigen hozható föl a mentségére. A darab a legrosszabb korban van; hatvanéves. Még nem klasszikus, és már nem modern; klasszikus soha nem lesz, s ha egykor netán megcélozta a „modernnek lenni mindenestől" eszményét, időközben belehullott a „mindenestől elavult" kategóriájába. A polgári család melodrámájának nincs kapcsolódási pontja napjainkhoz; akkor sem lenne, ha az előadás (a szerző szándékától nem függetlenül) kiélezte volna a szatíra vagy akár a bohózati szélsőség felé. Ennek azonban nincs nyoma.

Ács János a lehető legkonvencionálisabb középfajú színműként, stílustalan unalommal rendezte meg. Az előadásból nem derült ki, mi közünk a cukorbeteg, hisztérikus mama szuicid hajlamához és szeretetzsarolásához, feminin fiacskájának Ödipusz-komplexussal árnyalt anyafüg-

Helyey László (Mefistophilis) a Doktor Faustusban

Egri Márta (Léonie) és Takács Katalin (Yvonne) a Rettenetes szülőkben

gőségéhez, az apa kettős szerelmi kitartásához (kitart egy fiatal lány mellett, akit a fia tart ki az ő pénzén), a lány szende ártatlanságba oltott hezitálásához kettőjük között, a rendmániás nagynéni megtévesztő intrikáihoz, az egész modoros érzelmi katyvaszhoz, amely nemcsak a szellemi kalandot nélkülözi, hanem a használható drámai formát is.

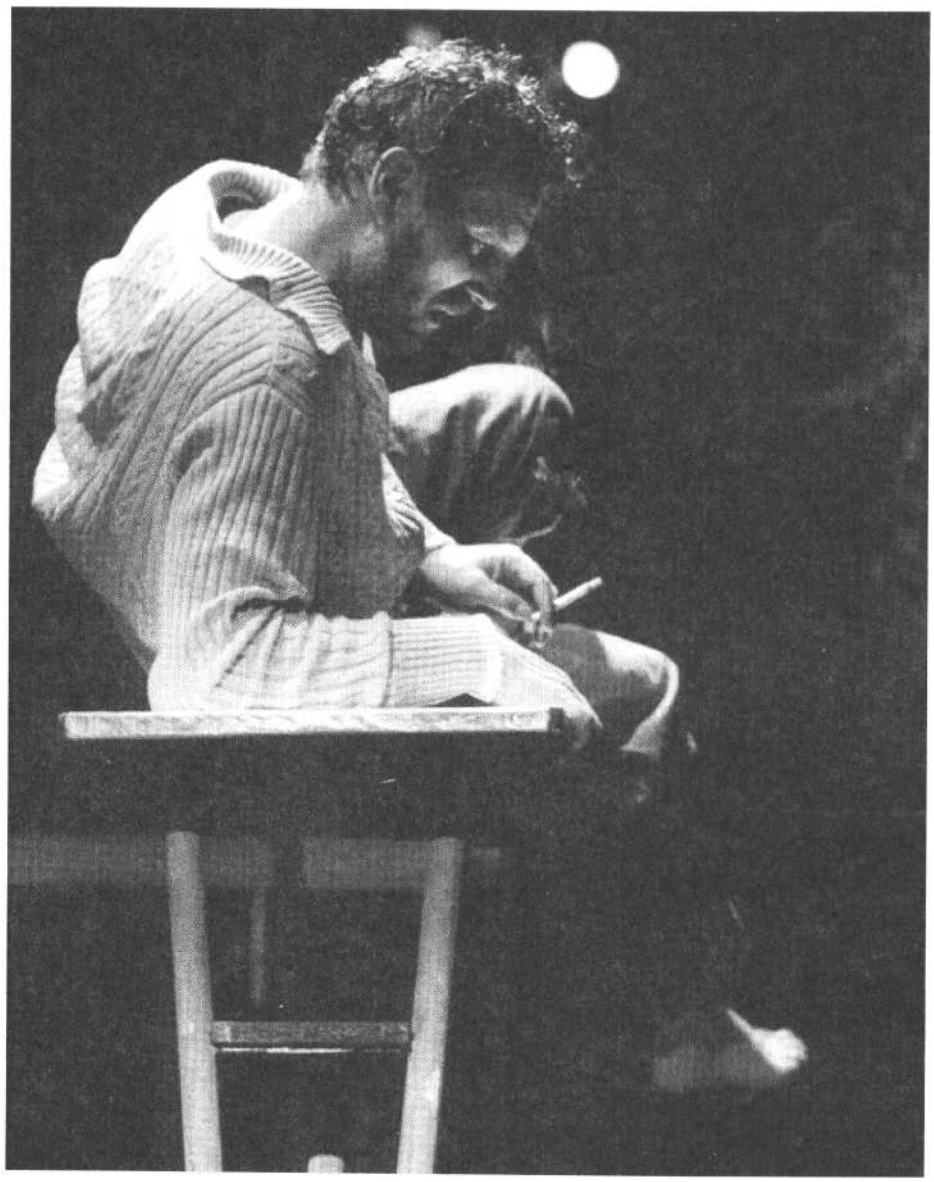
Ha a repríz a Várkonyi-féle Művész Színház feltámasztására szánt kísérlet volt az eredeti helyszínen - ott játszották a darabot 1945-ben -, akkor látványosan bebizonyosodott, milyen távolra kerültünk az úgynevezett polgári színháztól, magától a polgári mentalitástól (még az ironikus rálátás lehetőségét is elvesztve). Egyedül Takács Katalin próbálkozott önálló pastiche-sal (stílusutánzattal), a többiek, Helyey László, Egri Márta, Horváth Virgil, Szalay Mariann látványosan és magukra hagyatva unatkoztak az áporodott levegőben.

A helyzet paradoxona, hogy az Új Színház épp a polgári drámát és a polgári színházat megújító Pirandello-remek, a *Hat szereplő szerzőt keres* helyett mutatta be a csökött Cocteau-t.

Marlowe *Doktor Faustusa* minden fölújításán a Nagy Világszínházat ígéri. Ebből a méregdrága előadásból nemcsak az Új Színház, hanem az utóbbi idők fővárosi repertoárjának legnagyobb bukása lett; két hónap után levették a műsorról, összesen kilencszer ment. Sorsa nem a bemutatón, hanem a szereposztáskor pecsételődött meg; abban a pillanatban, amikor Csiszár Imre Derzsi Jánost választotta címszereplőnek. Ez a választás szakmailag nehezen védhető; Derzsi kitűnő karakterszínész, de az intellektuális ripők Faustus doktor szerepére alkalmatlan, legalábbis abban a gyerekszínházi változatban, amit Csiszár a deszkákra képzelt.

Már a nyitójelenet komikus hatást keltett, ahogy a könyvtári lomtalanításkor nemcsak a kiselejtezendő latin tomusoknak, hanem a latin nyelvnek is neki kellett veselkednie (utóbbinak reménytelenül). Faustus mint segédkönyvtárnoki Muszkli Miska nem a legszerencsésebb kiindulópont a szerep szellemi horizontjának és eszménykereső nihilizmusának megragadásához. Derzsi egyhangú lamentálását amúgy is elnyomta a füstködbe burkolt masinéria, a rugóra járó, Kemény Henrik bábszínházára emlékeztető angyalokkal és a harminc évvel ezelőtti vasárnapi

Jelenet a Jubileumból



Derzsi János* (Vladimir) *a Gyöngéd barbárokban

gyerekmatinék szereplőgárdájának romlatlan amatőrségével. Nehéz azzal a Faustus-előadással mit kezdeni, amelyben a mágikus doktor intim nemi aktusba merül az általa árnykép-ként fölidézett Szép Helénával. Elég, ha regisztráljuk az elemzési küszöb alatt maradt produkció kudarcát - a többit elvégezte a közönség és az idő.

Ha Marlowe megbukott is, Csehov, Goldoni és Cervantes sikert aratott a nagyszínpadon, jegyezhetné föl az első fél évad szűkszavú krónikája. A nevek fényesek, a kép csalóka. A Kelemen László Színkör jeles színészegyéniségekből áll, örülnünk kell, hogy tető került a fejük fölé; ám a kétségtelen közönségsiker mögé nézve, az eredmény nem egészen megnyugtató.

A Jubileum címmel játszott Csehov-egyfelvonásosokat és Goldoni vígjátékát, A *chioggiai csetepatét* korábban hozta létre a hontalan társulat, a Dunaújvárosi Bemutatószínpaddal, illetve a Szolnoki Szigligeti Színházzal közösen; az előbbit Valló Péter, az utóbbit Taub János rendezte. A három Cervantes-közjátékot összefogó *Szószátyárokat* ugyancsak Valló állította színpadra, már az Új Színházban, de szintén dunaújvárosi koprodukcióban. A három bemutató helyi értéke egyenként más, mint „összesítve". A korai Csehov-egyfelvonásosok közismertek; kisplasztikák vagy ujjgyakorlatok, melyekben a szerző pompás novellisztikájának karaktereivel nemesítette meg a bohózati technikát. A regényíró- és költőnagymester Cervantes a középkori spanyol *entermés* (közjáték) műfajának kismestere; a vásári, népi humorral szőtt, csattanós anekdoták pompás jellemrajz-miniatúrákat sorakoztatnak föl. A Goldoni-vígjáték szintén etűdök füzéréből áll, csakhogy az életszerű, lírai történetet a szereplők közötti komplex kapcsolatrendszer foglalja egységes drámai struktúrába. És ne felejtsük: az előző két esettől eltérően főműről van szó.

A három bemutató meglepő módon homogenizálódott az Új Színházban. *A Jubileum* és A *chioggiai csetepaté* szcenikája a szállíthatóság követelményére épül, az előbbi néhány egyszerű díszletelemet variál, az utóbbi üres színpadon játszódik, és kellék gyanánt csupán székeket használ föl. *A Szószátyárok* is befogadásra készült; a mozgatható-hajtogatható reluxa-paravánokkal kiképzett, árnyjátékkal megbolondított tér alapelve szintén az egyszerűsítő stilizáció. A tér erőteljesen meghatározza a játékstílust. A két Valló-rendezés két szélsőség felől közelít egymáshoz, és csaknem „összeér". A Csehov-darabok vígjátéki hangulata éppúgy kitágul a bohózatig, mint a Cervantes-közjátékok pajzán, életerős vásáriassága. Csehovnál *a Leánykérés,* Cervantesnál *A csodabarlang* megy a legmesszebb ezen az úton, gyakorlatilag nincs különbség a két darab burleszk-bohócériáig, kabaré-karikatúráig elvitt stílusa között. Időnként megjelenik a pszichologizáló vígjátéki etűd maradványa *(A medv*ében) vagy a lirizálás és a frivolitás *(A szerelem-féltő aggastyán* című Cervantes-jelenetben), de az alapvonás az elrajzolt groteszk, ami kissé „általános stílusnak" hat, noha megteremti a különböző korokból származó két drámai trió köz-fogyasztásra alkalmas „középarányosát".

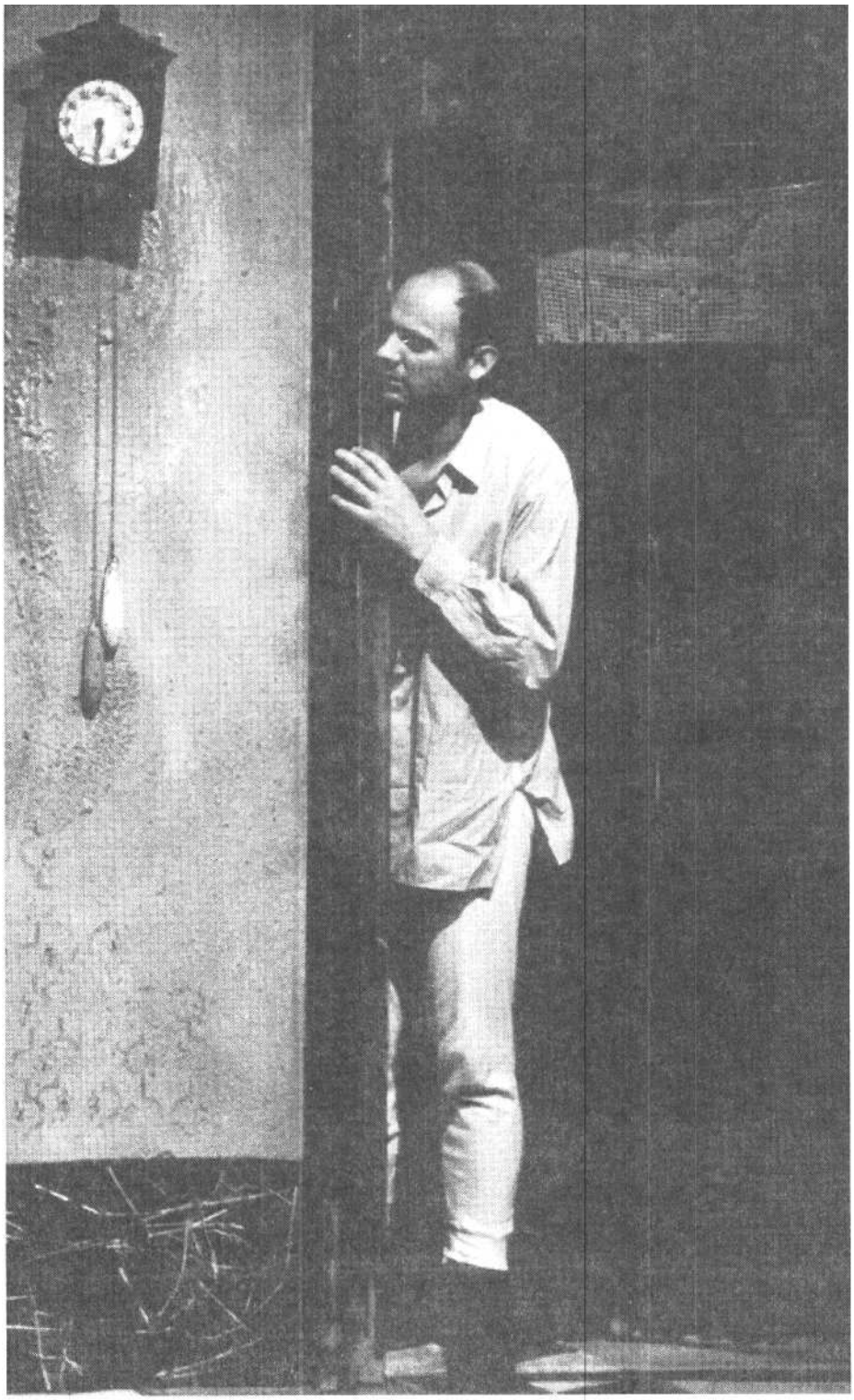
Más a helyzet *A chioggiai csetepaté* esetében. Taub elejti a lírai realista komédiát, a díszlettel és a kellékekkel együtt kisöpri az atmoszférát, a mesét, a lélektant, a karakterizálást - bevezeti helyettük a stilizált gesztusokon, koreográfián, játékos beszéd- és mozgáskompozíción alapuló csoportszínházat. (Néhány éve hasonló módon rendezte meg Rudolf Péter A *legyező* című Goldoni-vígjátékot a Pesti Színházban.) A darab ezáltal karneváli maszkajátékká egyszerűsödik, amelyben a hiányzó tárgyakat és effektusokat a színész helyettesíti, illetve állítja elő a maga sajátos „biomechanikájával". A szereplők nem létező poharakból isznak nem létező bort, kezük kecses koreográfiájával és csettintgetéssel illusztrálják a csipkeverést - egyébként ez az előadás legkedvesebb kitalációja -, eljátsszák az ajtónyitást és az ajtó nyikorgását, s a legkülönösebb fiziológiai megnyilvánulásokkal, hangutánzással és testkultúrával, meghangszerelt nevetésekkel, hang- és gesztuspantomimmal jelenítik meg a láthatatlant.

Mindez nem új, hasonló eszközöket máskor és máshol is láthattunk, ami nem von le a rendezői és a színészi technika értékéből. Csak az a baj, hogy negyedórai élvezet elteltével minden ismétlődik, s egy idő után hiányozni kezdenek a darab

egyéni karakterei, a bájos, ironikus, finom humorral, lírával átszőtt helyzetek, amelyek - hála Goldoni zseniális megfigyeléseinek - gazdagon mintázott életszőttest terítenek ki. Fokozatosan eltűnik Goldoni, és fokozatosan előtűnik Taub, szövegfordításának nyerseségeivel és durvaságaival, előadásmódjának agresszív előírásaival és leegyszerűsítéseivel. A kezdeti játékos pantomimból fölébredve elönti a színpadot a nyelvi és a gesztikus vulgarizmus, megjelenik az altesti humor legalpáribb formája, elszaporodnak a másodlagos nemi jelleget kidomborító, valamint a négybetűs szavak. Amikor már tucatszor sötötték el a színészek a „megette a tökét", a „forró a tököm" és a „valagba rúglak" típusú szellemes fordulatokat, s túl vagyunk azon, hogy ami Goldoninál női kacérság, az Taubnál melltapenolás, akkor még az is kiderül, hogy az egyik szereplő kilép a pártból, átül a függetlenekhez, az udvarló jegyző pedig az alapítványából támogatja a meghódítandó lányt. Itt már komoly baj van a jó ízléssel, túl azon, hogy Goldoni ennél azért sokszorosan jobb.

Goldoninál minden árnyalt és emberi; a kacérság, a magakellető illegetés, a kivagyi ugrabugra, a krakélerkedés. Taubnál minden bábszerű, durva, agresszív lesz, más szóval dehumanizálódik. Goldoni nem a legmegfelelőbb szerző világunk primitivizálódásának bizonyítására. Ha a chioggiai összezördülések és kibékülések emberi rítusa helyett erőszakolt, vicces, röhögtető gegparádét kapunk, s a darab szeretetre méltó, esendő szereplőiből kellemetlen bunkók lesznek, akkor meg kell kérdezni, honnan a lesajnáló, cinikus felsőbbrendűség-tudat, amely megengedi magának ezt a *goldonitlanítást.* Miért kell bornírt közhelyekhez az olasz zseni lírai eleganciája? Miért válik malacvisítássá a költői polifónia? Miért összetéveszthető a viccelődés és a humor? Miért kell regisztrálnunk, hogy ennyivel alantasabbak vagyunk, minta régiek?

Ami komoly aggodalomra ad okot, az a Kelemen László Színkör színészeinek állapota - ez szimptomatikus a szóban forgó három előadás tükrében. Annál inkább, mert kivételes képességű, erős személyiségű, tehetséges színészekről van szó. Sztárokról, akik e három új színházi produkcióban is fergeteges sikert aratnak. Mondhatni, hozzászoktak a sikerhez, a lételemükké vált (a szó kettős értelmében, hiszen nincs mögöttük létfenntartó kőszínházi struktúra). Már a Művész Színházban látható volt (az ottani társulat felét adták, a másik fele egy ideig Thália Társaság néven működött), hogy megsínylik a folyamatos és koncepciózus rendezői felügyelet hiányát. Jelentős egyéniségek összetartó szellem, színházi tartalom és csapatmunka nélkül - ez volt a Művész Színház. Jelentős önbizalom és öntudat - tartás nélkül. A Művész Színházat művészi értelemben az ítélte halálra - s ezen nem változtatott volna, ha további három-négy-öt vagy akár tíz évig együtt maradhattak volna, mert az a alakoncepcióba volt kódolva a félelem a szellemi arculattal rendelkező, társulatépítésre képes rendezőegyéniségektől -, hogy a szűk látókörű művészeti vezetés horizontja csak az anyagiakban megfogalmazható kiváltságok deklarálásáig terjedt, de képtelen volt olyan szakmai és művészi célokat fölfesteni a horizontra,



Az őrnagy: Magyar Attila (Tóték)

Halász Péter (Nagymama) A sisakkészítő gyönyörűfelesége című produkcióban (Koncz Zsuzsa felvételei)

amelyeket az anyagiakon vagy a „lebonyolításon" túl látó, kiváteles formátumú rendezők tudnak kijelölni. (Persze, elfogadom a kérdést: hányan vannak ilyen rendezők?)

Mára Művész, majd a Thália Színházban sem tudták megközelíteni a társulat sztárjai korábbi legjobbjukat. Hol volt Gáspár Sándor Schwajda Csodájában nyújtott alakításától? Eperjes a *Coriolanus* Aufidiusától, Nagy-Kálózy Eszter Desdemonától vagy a *Király* Nyinájától? A Művész és a Thália Színházban hiányoztak a tartalmas feladatok, és hiányzott a műhelymunka, amely követelményt és kontrollt állított volna a színészek elé. Ez a kivételesen tehetséges társaság a csapni való menedzselés következtében fokozatosan belecsúszott az üres sztárságba.

Magukra maradván, tovább nőtt a színészi tartalmak kiüresedésének és a technika uralodóvá válásának veszélye, ami, merem mondani, a társulat jövője szempontjából ritka szerencseként az Új Színházban kendőzetlenül látható. A társulat - bármely komoly társulat - életében talán háromévente egyszer, lazításként, üdítő tréfaként, játékos pihenőként lehet hasznos az Új Színházban bemutatott három, egész estés interludium *egyike.* A Csehov-szösszenetek, a Cervantes-jelenetek és a Goldoni-átirat egyenként is csak közjátékok, ujjgyakorlatok, szilveszteri mulatságok, mókabókák egy hivatott csapat számára; a három együtt egy színház repertoárján látványos elszegényedés, elkényelmesedés, legföljebb üzleti érdek.

A három produkció közül leginkább *a Jubileum* mozgósít színészi tartalékokat, jóllehet ezek is technikai tartalékok, amiben ez a csapat a legerősebb. Mindamellett amit Hirtling István, Gáspár Sándor, Bánsági Ildikó, Nagy-Kálózy Eszter csinál, az a bohózat (előkelőbben: farce) fegyelmezett iskolája, szakmai tudásból előállított, csillogóan művészies műviség - egyfajta önreflektív jutalomjáték. Ehhez képest a *Szószátyár*okban semmivel sem hoznak többet, ellenkezőleg, ennek kiüresedett változatát hozzák. A Goldoni-darabtalanításban pedig fennhéjázva tobzódnak a puszta technikában, a kiszámított grimaszok, nyiszogások-nyafogások, picsogások-kellemkedések parádéjában. Gáspár hadarása két percig nagyszerű Goldoniban és rutinos ismétlés a Cervantes-féle Szószátyárokban. Bán-sági rekedtes jódlizása mint erotika és csiklandósság bármikor elővehető modorrá vált. Eperjes groteszk bunkófigurái egy ideje megújítatlan közhelyek. Nagy-Kálózy sorozatos komikai ki-ruccanásai elfeledtetik, hogy egyike legbensőségesebb színésznőinknek. Bubik elérte a rossz értelemben vett kabarészínész szintjét. Jellemző, hogy az ál-Goldoniban és a Cervantes-darabokban egyedül a Színkörbe „keveredett" Dengyel Iván játéka emelkedik felül a technikai parádén. A „Maszka, maszka, ide gyere..." (pszeudo-Goldoni) és a „Rút szószátyár, el veled! Hablatyoló, le veled!" (Cervantes) típusú csasztuskák verbális és zenei igénytelenségét nem szívesen részletezném; a gyermekszínház is ennél följebb kell hogy tegye a lécet.

Az Új Színház első fél évadában kétségtelenül van valami, ami visszautal az Arany János Színházra, de nem az utolsó korszakra, hanem a megelőzőre, amelyből a *Lear* királlyal, *a Scapin* furfangjaival és más előadásokkal kievickélt. A közönség gyermeki lelkesedéssel fogadja a gyermekded Csehovot, Goldonit és Cervantest; félő, hogy ha ez az „elvárás" alapozza meg az új szellemi arculatot és a jövendő teátrális igényt, még sokkal nehezebb lesz telített színházi tartalmakkal próbálkozni, mert a viháncoláshoz szokott néző csípőből el fogja utasítani. Ezzel összefüggő, kényes kérdés a Kelemen László Színkör státusa az Új Színházon belül. Valószínűleg nem tartható a „társulata társulatban" anyagilag és a játékkötelezettséget tekintve kiváltságos helyzete, ami jogos feszültséget kelt az állandó csapatban, s mellesleg nem tesz jót Kelemenéknek sem. Persze, a teljes és feltétel nélküli integrálódás csak akkor megoldás, ha az Új Színház hosszabb távon meg akarja haladni a befogadó-színházi állapotot, amihez viszont - a Kelemen Színkörrel vagy nélküle - szellemi és szakmai pozíciókat elfoglaló, állandó rendezőkre van szükség.

BORZASZTÓ NEHÉZ JÁTÉK EZ

BESZÉLGETÉS CARAGIALÉRÓL .

CSÁKI JUDIT A Katona József Színház előadásának műsorfüzetében Ionesco azt írja, hogy Caragiale a „legnagyobb ismeretlen drámaíró". Miért ismeretlen, és ki ő? *RÉZ PÁL: A* románok tudják, hogy kicsoda. Romániában Caragiale a beszélt nyelv része, sokan könyv nélkül tudják a darabjait, a bukaresti színházakban néha látni, hogy a nézők előre suttogják a szöveget, mint az angolok Shakespeare-t, a franciák Moliére-t vagy Racine-t, mi *Az ember tragédiáját.* Ionesco nyilván úgy értette, hogy Franciaországban nem ismerik, a világban nem ismerik - de hát kit ismernek ők Kelet-Európából?... Sajnos mi, magyarok ugyancsak kevéssé becsüljük Caragialét, szerintem egész egyszerűen a nacionalizmusunk miatt, mert nálunk még mindig sokan lenézik, teljességgel jogtalanul, a román kultúrát. Ennyit erről.

Caragiale egyébként hivatalnokcsaládból származott, de színiiskolát végzett, színész azonban soha nem volt, súgóként kezdte a pályát. Azután fordító volt, majd - rövid időre - bekerült egy konzervatív irodalmi társaságba, noha nagyon távol állt annak az ízlésétől. Volt korrektor, magántanító, lapszerkesztő, kocsmáros, a buzău-i resti bérlője, iktató a dohányjövedéknél, kereskedő, rövid ideig a színházak főigazgatója is. Folyton támadták, a hivatalos irodalom nem fogadta be, alpárinak tartották, ő pedig önálló maradt, politikai értelemben is; *mint Az elveszett* levéből *is* kiderül, a konzervatívokat ugyanúgy utálta, mint az úgynevezett haladókat. Van egy kis tréfás önéletrajzféléje, hadd olvassak fel belőle néhány sort: „Volt súgó, színpadi szerző, színigazgató, gyermekkorától kezdve sok színészszokás ragadt rá. Igazi irodalmi csepűrágó. Több nagy értékű mű szerzője - amelyeket ez-után fog megírni. A, dehogy, semmi komoly munkába nem kezd már bele egy Hantaországban, ahol nem gyámolítják az igazi művészetet és irodalmat. El is határozta, hogy itthagyja ezt a műveletlen Keletet, és önkéntes száműzetésbe megy a fölvilágosult Nyugatra - nevezetesen Kecskemétre." Milyen különös, hogy éppen Katona József értetlen Kecskemétjét említi! Ez a véletlen egybeesés mintegy jelképe a kelet-európai drámaíró sorsának.

Cs. J.: Volt egy külföldi nagynénje, és ennek később jelentősége lett.

R. P: Sokat támadták, lehetetlenné akarták tenni, még azzal is megrágalmazták, hogy egyik darabját egy Kemény István nevű magyar írótól plagizálta - később kiderült, hogy ilyen nevű író nem is élt soha. Aztán örökölt egy kis pénzt az említett nagynénitől, kivándorolt Berlinbe, ott kocsmát nyitott, és többé nem is ment haza. Berlinben halt meg 1912-ben, hatvanéves korában.

Cs. J.: Az elveszett levélen kívül nyilván sokan látták másik két ismert darabját, a *Farsangot* és *a Zűrzavaros éjszakát.* Mindezen darabok után írt egy tragédiát is 1890-ben, *Megtorlás* címmel, amelyet, azt hiszem, még nem játszottak nálunk. Utána, bár még több mint húsz évet élt, nem írt több darabot.

R. P: Fönnmaradt egy darabterve, amelynek az az érdekessége többek között, hogy *Az elve-szett* levélből ismert Caţavencu is szerepel ben-ne, ott már miniszter - vagyis ebből a kisstílű, gyáva gengszterből miniszter lesz.

Cs. J.: A Caragialéról szóló írásokban és nyomukban a magyar színikritikákban is fellelhető egy vándormotívum, amely, úgy tűnik, eléggé pontosan jelöli ki a helyét. *Az elveszett levél* alapján Feydeau, illetve Labiche drámaszerkesztését vélik fölfedezni, a társadalomkritikai elemet pedig Gogoltól származtatják, tehát tulajdonképpen ezzel a két pólussal jellemzik. A fordító Szász János írta nagyon szellemesen, hogy ami Labiche-nál az olasz szalmakalap, az Caragialénál az elveszett levél, vagyis az a bizonyos tárgyiasított főszereplő.

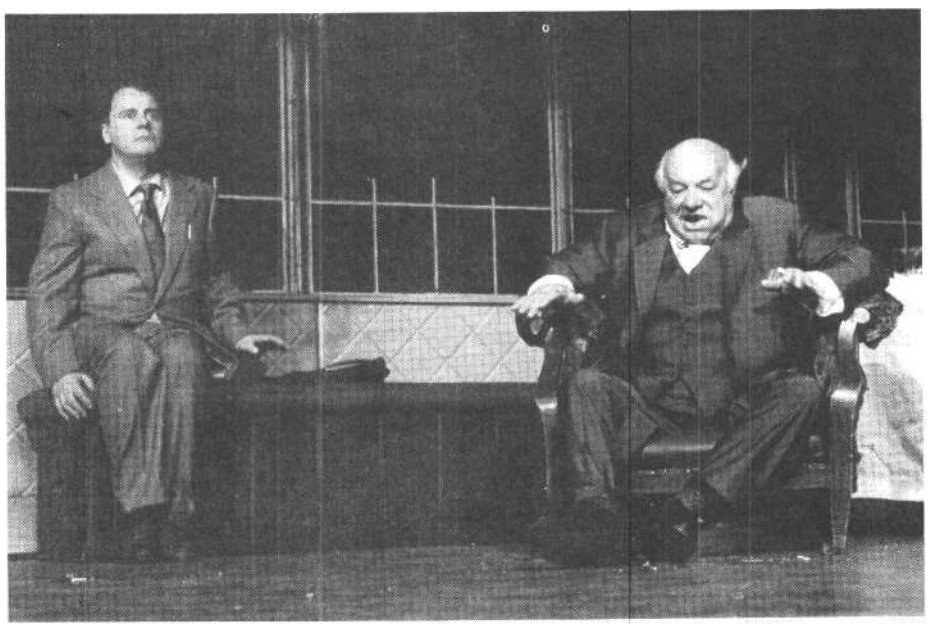
R. P: Elsősorban *A revizor* Gogolja hatott rá - ezt említi is -, de persze Feydeau, Labiche is - a francia bohózat. Ezt a technikát ötvözte a hazai problémákkal. Spiró Györgynek van egy kitűnő tanulmánya az úgynevezett *választási vígjátékról.* Ez külön műfaj Kelet-Európában, mára XIX. század első felében - gondoljunk Eötvös József *Éljen az egyenlőség!-ére* vagy Nagy Ignác *Tiszt-újítására.* Horvátok, szerbek is írtak ilyen jellegű darabokat. *Az elveszett levél* 1884-ben keletkezett. A választási vígjátékban összefonódik a magánélet és a közélet, a szerelem és a politika: vagy egymást erősítik; vagy egymás ellen feszülnek. Általában aktuálpolitikai célokat szolgálnak, leleplezik a maradiakat a haladás, a polgári fejlődés érdekében. Caragialénál azonban az egyik párt vagy mozgalom, ugyanolyan korrupt és aljas, minta másik. Neki nincsenek illúziói. Egyébként azt írja valahol, hogy mindig az ellenzékre szavaz - noha ellenszenves neki az ellenzék is. Két írót irigyelek a szomszédainktól - ahogy manapság mondják: *igazán.* Hašeket és Caragialét. Nem mintha ne lettek volna nekünk is olyan íróink, akik bírálták-gúnyolták-ostorozták nemzeti hibáinkat, például az áljoviális-cinikus, nagyszerű Mikszáth vagy a tragikus-szenvedélyes Ady Endre. De ők persze máshogy csinálták.

Cs. J.: Gogol Zsámbéki és a Katona József Színház életében is fontos szerepet játszott, éppen *A revizor* révén. Lehet, hogy ennek a folytatása most *Az elveszett levél?*

MÁTÉ GÁBOR: Az elveszett levél úgy került a repertoárba, hogy eredetileg Gothár Péter rendezte volna, a fordítást is ő készíttette el Bodor Ádámmal. Gothár nevéhez fűződik egyébként a Pesti Színházban színre vitt nagy sikerű előadás, *a Farsang,* talán az egyik legjobb rendezése volt. Most azonban Valószínűleg „útközben" meg-ijedt, és nem akart ismételni. Zsámbéki próbálta rábeszélni, igyekezett meggyőzni arról, hogy milyen jó ez a darab, és közben annyira megszeret-te, hogy úgy érezte, neki kellene megrendeznie, ha már ennyi mindent tud róla, és ennyire erősen akarja, hogy színpadra kerüljön. Így is történt.

A bemutatónak azonban semmi köze sincs a közelmúltbeli választásokhoz. Nem ilyen érte-

Máté Gábor (Tipătescu) és Horváth József (Dandanache)



A Stúdió K-ban múlt év december 2-án tartott vita szerkesztett és rövidített változata.

Elek Ferenc (Brinzovenescu), Ujlaki Dénes (Trahanache) és Stohl András (Farfuridi)

lemben aktuális egy színházi előadás, hiszen ez esetben csak egyszer-kétszer lehetne játszani, a választások előestéjén, és akkor kára munkáért. Sokkal érdekesebbek azok a politikai prototípusok, melyek ebben a színdarabban szerepelnek, és ők, mint láthatjuk, hallhatjuk, lényegében folyamatosan aktuálisak. Nem tudtunk úgy próbát kezdeni, hogy a politikai életben éppen ne történt volna valami ökörség, és mindenféle pártállástól függetlenül bízhatunk benne, hogy ez még évekig így lesz.

Cs. J.: Ehhez az előadáshoz új fordítás készült, noha a darabot eddig jó néhányszor lefordították, most számoltuk össze, hogy összesen hét fordítása létezik. Bodor Ádámé viszont valóban úgy hangzik, mintha nem is tegnap, de ma reggel írták volna. Azért kell mindig új fordítást készíteni, hogy a politikai frazeológia eleven maradjon, vagy pedig azért, mert a régiek nem elég jók, vagy ma nem jók?

R. P: Inkább az utóbbi, azt hiszem. És a régiek azért nem elég jók, mert a darabot nem lehet lefordítani.

Cs. J.: Caragialét nyelvújítónak is mondják, aki zseniálisan és teljesen egyéni módon egyesítette annak a bizonyos lentnek, a nagyon lentnek és az úrhatnám, felfelé törekvő polgárságnak a nyelvét.

R. P: Igen, de *Az elveszett* levében némileg más a helyzet. A többi darabjában, rövid prózai írásaiban főként a lerobbant, nyomorúságos román külváros, a *mahala* lakóinak nyelvét, a primitívségüket, tahóságukat figurázza ki, rendkívüli művészettel. Ennek a darabnak a hősei néhány fokkal magasabban állnak, hiszen mégiscsak földbirtokosok, prefektusok, ügyvédek. Persze félművelt emberek, elferdített francia szavakat hajtogatnak, közhelyeket darálnak, sután, nevetségesen zavarosak a képeik, metaforáik - nyelvükön is átsüt a butaság, kivált pedig a hazugság. Ezt nagyon nehéz, szinte lehetetlen lefordítani.

Cs. J.: A figurák tehát típusok, a nyelv, amin beszélnek, az is tipikus. Nem tudom, mondhatóság szempontjából ez vajon jó-e?

M. G.: Azt hiszem, Bodor Ádám a nyelvében elég határozott világot teremt. Az összes fordítást nem ismerem, de amit olvastam, az nem volt ilyen jó. Az az érdekes benne, hogy mindenki egyformán beszél; mint ahogy az eredeti román szövegben sincs különbség. Tipătescu, aki egy kicsit értelmesebb, minta többi, ő sem tudja, hogy mit beszél, ő is rosszul beszél, ezért használom én ezt az Esterházy-féle mondást, direkt kértem, hadd mondjam be, hogy „Szeretettel üdvözöljük szűkebb pátriárkánkban", de nem nagyon hallom, hogy a nézők reagálnának... Caragiale ilyen értelemben találkozik velem, hogy ilyenkor kicsit utálom a közönséget...

R. P.: Annak idején azt tanultuk az egyetemen, hogy a drámaírók a nyelvükkel is jellemzik a hősöket. Ez azonban bonyolultabb. Néhány évvel ezelőtt lefordítottam a *George Dandint,* amiről ugyancsak azt tanítják, hogy a nemesi származású Angélique egészen más nyelven beszél, mint George Dandin, az uborkafára felkapaszkodott paraszt, de munka közben kiderült, hogy Moliére majdnem egyformán beszélteti őket. Csak a szolgák mondanak egy-két disznóságot, azok sem nagyon vaskosak. Caragialénál azonban másképp beszél Tipătescu vagy Trahanache, mint például a rendőr.

Cs. J.: Maga fordítóként nem találkozott még ezzel a darabbal? Nem kérték, vagy nem is próbálkozott vele?

R. P.: Nem, de nem is mertem volna, ez meghaladja az én képességeimet.

Cs. J.: A George Dandint lefordította...

R. P.: Azt könnyebb. Ez borzasztó nehéz. *Az elveszett* levél(nem lehet lefordítani, ezért fordítják mindig újra, ha jól számolom, most heted-szerre. Alkalmasabbat nem találhattak volna erre a munkára Bodor Ádámnál, alighanem ez a legjobb eddigi magyar szöveg, ötletes, leleményes, szellemes, mulatságos, de nem hivalkodó. Elveztem a nézőtéren a telitalálatait. Hadd mondjak egy példát a nehézségekre: az a figura, aki a darabban *részeg* polgárként szerepel - igaz, csak a címlapon -, a román eredetiben *turmentat,* ami talán valami olyasmit jelent, hogy nyugtalan, ideges, izgatott, kótyagos. Az nyugtalanítja, hogy nem tudja, kire szavazzon.

M. *G.:* Neve sincsen.

R. P.: Igen, ő az egyetlen szereplő, akinek nincs neve. Alighanem azért, mert ő maga a szerencsétlen román nép.

Cs. J.: Az előadás egyik látványos és hangsúlyos eleme a bábok szerepeltetése. Ennek, gondolom, van egy olyan praktikus célja, oka, hogy ettől lesz tömeg a tömeges helyszíneken, hiszen már korábban is ott ülnek oldalt, aki jó helyen ül a nézőtéren, az látja őket. Hogyan kerültek ezek a bábok az előadásba?

M. G.: Ha jól emlékszem, mindjárt az elején erről volt szó. Zsámbékit ez nagyon érdekli; sok előadásában vagy meg is jelennek a bábok, vagy meg akarnak jelenni, de aztán lemond róluk. De persze vannak a dolognak praktikus okai is, amelyek közül a legfontosabb, hogy a báboknak nagy szerepük van az előadás stílusának a megteremtésében. Tudniillik amikor az ember a színpadon egy bábbal vagy egy báb közelében van, vagy olyan jelenetbe megy be, ahol előtte báb szerepelt, akkor nem ugyanúgy játszik, és nem eshet a „realizmus csapdájába". Azok a színészek, akik ráadásul még kezelik is a bábokat, egészen más színészi technikát használnak, és mi hárman, akik közvetlenül a bábos jelenet után megyünk be - Bertalan Ági, Ujlaki és én -, a mai napig küzdünk azzal, hogyan lehet érvényesen megszólalni vagy megjelenni egy ilyen rendkívül hatásos és erőteljes színházi effektus után.

Cs. J.: A báboknak legalább kettős, de lehet, hogy hármas hatásuk van. Egyrészt emberi karakterek vonásait hordozzák, és amennyire lehet, egyediek. Ugyanakkor az ember mögéjük sejt egy típust, mi-közben az előadás egy pillanatig sem leplezi azt, hogy ezek bábok. A színészek, miközben működtetik őket, nem csinál-nak úgy, hogy én ne vegyem észre, hogy ők mozgatják, ugyanakkor közben játszanak, tehát a játékuk része lesz a báb működtetése. A színész oda-fordul hozzá, a báb súg neki, és ő eljátssza, hogy neki mondtak valamit. A játék két eleme, amennyiben a színészt is egy elemnek lehet nevezni, egymás felé tart, és egy fura középponton próbálnak megállapodni. Mindegyik hordoz valamit a másik elemből, de azért mutatja azt, ami a leginkább sajátja.

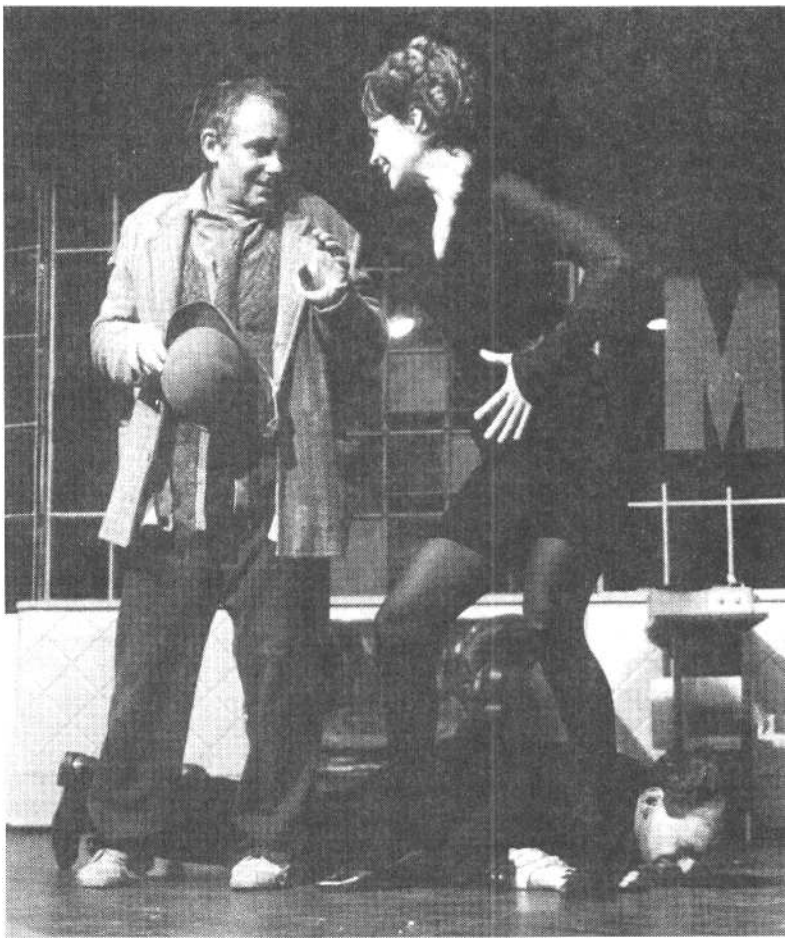
M. G.: Ez stimmel. Borzasztó nehéz játék ez. Mert rendben van, hogy van egy akció, hogy egy báb súg valamit, de akkor is mozgatni kell, mert különben a báb mindig ugyanúgy fog ülni. Ha itt ülne most köztünk egy báb, akkor nekünk máshogy kéne ülni mellette. Mi most nagyon vacakul ülünk itt, nem vagyunk eléggé jelértékűek, ennél sokkal intenzívebbnek kéne lenni. Nem egy olyan próba volt, amikor nyilvánvalóvá vált, hogy jó, most megvan az akció, de utána még sokkal jobban kell ülni is, jobban kell mutatni, hogy a színész ül, annyira kellett tudni ülni, mint ahogy a báb ült, mert különben a báb lett volna az érdekesebb.

R. P.: A Katona József Színház előadását kitűnőnek tartom. *A* néző - vagyis én - a színházban többfélét tehet, többféle magatartásra kényszeríti az előadás. *Az* egyik: unatkozom, fészkelődöm, nem érdekel, ami a színpadon történik, legszívesebben felállnék és hazamennék - néha meg is teszem. A másik: jól érzem magam, mosolygok, nevetek, élvezem a színészek játékát - aztán hazamegyek, és tudom, hogy az égvilágon semmi sem történt a színházban, hamarosan el is felejtem az előadást. Ahogy hajdanában a Vígszínház nézői mondták, ha megkérdezték őket, milyen is volt: „Man lacht...", és vállat vontak. A harmadik típus az, amikor *történik* valami a színpadon, ezért a nézőtéren is, velem, bennem. Előadás után gondolkodom azon, amit láttam, továbbgondolom, vitatkozom róla. Egy kicsit más vagyok, mint amikor betettem a kabátom a ruhatárba. Ez nagyon ritka. Véleményem szerint ez az előadás a harmadik típusba tartozik.

De azért hadd említsek meg három dolgot. Egy. Zsámbéki Gábor kiváló ötlete volt a bábok beiktatása, már csak azért is, mert nyilvánvalóan azt sugallják, hogy ebben a világban báb mindenki, a politikusok egymást rángatják, a kisembereket pedig a politikusok. (Paradox módon egyedül a kótyagos, az izgatott polgár nem báb.)

Csakhogy nem tudtam eléggé egy bábra figyelni, márpedig a mezei néző -- én - bámulja, hallgatja az előadást, persze tudja, hogy ott van Hamlet, a király, Polonius, a királyné, Ophelia, de valójában egyszerre csak egy figurára figyel *igazán,* hol erre, hol arra, többre nemigen telik tőle. A bábok kiválóak, de talán nem elég nagyok, és nincsenek eléggé az előtérben ahhoz, hogy *egy-egy* bábra tudjak összpontosítani, inkább az összkép marad meg bennem, mint egyiknek-másiknak a szerepe, egyénisége.

Kettő. Amit most említek, bonyolult kérdés, voltaképp nem is tudom, mi a véleményem róla, csak elmondom a benyomásomat. *Az elveszett levél,* mint említettem - és mint nyilvánvaló -, nemzeti önkritika, sőt önostorozás. Többször láttam román előadásban, mindig is az volt - hangsúlyozták a *couleur locale-t,* a nemzeti színeket. Adyt elferdítve: a román ugar szatíráját. Zsámbékiék, nagyon rokonszenvesen, úgy döntöttek, hogy ez az előadás nem lesz - hogy úgy mondjam - román-ellenes, csöppet sem szerették volna, hogy Funaron és a *Vatrán* nevessenek a Petőfi Sándor utcában. Van nekünk kin nevetnünk, van kit utálnunk közelebb - asszociáljunk rájuk. Ettől a felfogástól az előadás rokonszenves lett, aktuális lett, gondolom, sok nézőnek eszébe jutottak a magyar televízió parlamenti közvetítései, a magyar újságok vezércikkei, bombasztjai. De ez a módszer szükségképpen némi



Hollósi Frigyes (Részeges polgár) és Bertalan Ágnes (Zoé) (Koncz Zsuzsa felvételei)

veszteséggel jár együtt: halványabb lett a *couleur locale,* elmosódottabb, a kiváló effektusok elfedtek, kiszorítottak más lehetséges effektusokat. Persze, nem tagadom, a nyereség nagyobb, mint a veszteség. A földrajzi Balkán szatírája helyett a mi balkanizmusunk szatíráját kapjuk.

Három. Esett szó már arról, hogy a darab egyik eleme a kemény, ha úgy tetszik, realista társadalombírálat, a másika harsány komédia. A kettő arányát nehéz kikeverni. Az egyensúlyt talán Hollósinak és Újlaki Dénesnek sikerült a legjobban megteremtenie, meg persze a remek Horváth Józsefnek- de hát ő mindig remek. Egy-két színésznél, egy-két jelenetben az volt a benyomásom, hogy ütközik a két stílus, túl nagy a kilengés, az amplitúdó. A kitűnő Bertalan Ágnes az utolsó nagyjelenetben, diadalmas asszonyként volt nagyszerű.

M. G.: Én azt hittem, a közönségben nagyobb ellenérzés lesz, de az eddigi előadásokon meglepve tapasztaltam, hogy a közönség éppen a bohózati elemeket unja, hogy durván fejezzem ki magam. Fárasztóbbnak érzi, ahogy ezek a levéldolgok bonyolódnak, és amikor a bábos játék elindul, nem volt közönség, amelyik be ne kapcsolódott volna az előadás áramkörébe, és onnan kezdve nyer az előadás. Zsámbéki eredetileg biztosan azt gondolta, hogy egy színész akár két vagy három bábut is tud mozgatni, ennek az előadásban is vannak látható jelei. Ez egyszer csak kialakul, és utána - ezt mint rendező is mondom - az ember azzal a vízzel kezd el főzni, ami van neki, és végül is valamilyen eredményre jut. Természetesen a bábok jelenléte fontos. Van, aki emlékszik rá, van, aki nem, de Zsámbéki már kereste ennek a megoldásnak a határait a Brecht-féle Turandot-előadásban, mutatott is nekünk valamelyik német előadásból egy példát, és tulajdonképpen egy sokkal bátrabb és gesztikusabb színház felé tört. Ez némiképp válasz a másik problémára is: megteremteni ezt a román világot vagy sem. Az, hogy ezt a világot megteremtse, Zsámbékit nem érdekelte. Ő nem ezt akarta ezzel az előadással mondani, hanem azt, amit Ionesco olyan remekül megmutat: a politikai idiotizmust akarta a színpadon ábrázolni. Valóban, az egészből a románság van a legkevésbé ábrázolva, őt ez valószínűleg nem érdekelte, és én is örülök, hogy ez így van. Ami a bohózatiság és a szatíra elválaszthatóságát, illetve összemosását illeti, az számomra is nagyon sok problémát okozott. Színészként egyre-másra úgy éreztem, hogy tulajdonképpen le-hetetlen helyzetbe kerülök, mert a bohózati prototípusból nem lehet megcsinálni azt az embert, aki egyébként a politikai karrierjét kergeti. Meg-próbáltam tehát úgy, ahogy most játszom - nem azt mondom ezzel, hogy sikerült vagy nem sikerült -, de belül nagyon tisztának gondolom azt, amit játszom. Egyre inkább a politikust akarom játszani. Nem is érdekel benne a bohózat. Az érdekel, azon gondolkodom, hogyan lépjek tovább. Tulajdonképpen az előadáson belül minden gondolatom arról szól, hogy én mint politikus mi az istent csináljak.

Cs. J.: Hadd kérdezzek közbe, mert ehhez tartozik. Ahogy a kellékek vagy tárgyak esetleg fogytak, ahogy bizonyos szempontból csupaszodott az előadás, úgy épült fölfelé az alakításokban. Arra gondolok például, amikor Ujlaki elkezdi mondani ezt a levélhistóriát, és a prefektus a feszengés összes lehetséges formáját egy párhuzamos néma monológban előadja. Sok ilyen „szóló" van.

M. G.: Azt valahogy rögtön a próbák elején lehet érezni, hogy rendezőnek mennyi köze van darabhoz. Nekem végig az volt az érzésem, hogy Zsámbéki nagyon tudja ezt a darabot. Kezdettől teljesen nyilvánvaló volt, hogy úgy kell csinálni, ahogy ő gondolja, mert úgy gondoltam én is. Ő mond valamit, nézi, hogy én hogyan csinálom...

Cs. J.: Es persze segít a jelmez. Ha az ember fölvesz egy olyan bőrkabátot, ami magától is megáll a padlón, akkor...

M. G.:... Én tulajdonképpen szeretem, amikor a jelmez kényszerít engem, azt is szeretem, ha kényelmetlen. Szakács Györgyi most megint nagyszerű jelmezeket tervezett. Ez a bőrkabát, ez még bélelve is van, megmondom őszintén, borzalmas, és gyakorlatilag negyven percig rajtam van - hát nem kívánom senkinek. Nem kellemes benne lenni, de én szeretem használni az ilyeneket. Ha a rendező a „darabon belül" van, az nagyon megnyugtató a színésznek. Minél inkább ki van jelölve valami, annál szabadabb az ember. Nagyon furcsa dolog. Minél inkább keretek közé van szorítva, annál nagyobb szabadságot tudhat magáénak, mert annál kevésbé lehet letérni a pályáról.

ION LUCA CARAGIALE

RÖVID ÍRÁSOK

Caragialét elsősorban vígjátékíróként ismerjük, holott a tárcától a tragédiáig szinte minden publicisztikai és irodalmi műfajban alkotott. A hírlapi írások, tárcák, karcolatok, életképek elsősorban napi aktualitással bírtak, s mint ilyenek természetesen ma is kordokumentum-értékűek. Cikkeinek, elmélkedéseinek egy jelentős része - amelyeket gyakran dialógus formában írt - művészet és társa-dalom kapcsolatáról, általános művészetkritikai kérdésekről, a színházról, az irodalomról, a drámaírás és a színház viszonyáról szólnak, s bennük számos máig érvényes megállapítást tett a szerző. Összeállításunkban a színházi, irodalmi írásaiból, reflexióiból válogattunk részleteket.

Moft

Minthogy megállapítást nyert az a tény, hogy Moft1 igen jelentős szerepet tölt be az emberiség fejlődésében általában és különösképp a mi hazánkban, megpróbáljuk feltárni eredetét és azt, ahogyan a világban megjelent.

A legjobb módszer-ám ugyanakkora legkockázatosabb is -, ha taglaljuk az ősi és modern mítoszkutatók véleményét, valamint azokat az eszmefuttatásokat, amelyek a különböző korokban érvényre jutottak. Tesszük mindezt azért, mert a vélemények teljes mértékben ellenkezőek; ha valaki végigolvassa őket, azt hiheti, minden egyes szerző azon fáradozott, hogy ellenfeleit átejtse.

Így a mágus Pléhflaska és a dervis Bandzsala - az előbbi perzsa származású, az utóbbi egyiptomi -, akikről Nan-ba-ba-dan híres könyvében, *a Sötétlő* csillagokban azt állítja, hogy háromezer-egyszázkét évvel és egy hónappal éltek időszámításunk előtt, egyetért abban, hogy Moft egy olyan démon, amely a következő három fejjel rendelkezik: Hazugság, Pletyka és Rágalom. Moft kétélű szablyát tart a kezében, a szablya vége csavarmenetes, mint egy fúró hegye; ezzel csipkedi, döfködi azokat, akiket meg akar kínozni. Anyja a hajadon Szekatúra, akit Gazfickó elcsábított. Szörnyű szégyenében Szekatúra egy rejtélyes tisztáson hozta világra Moftot, távol szüleinek, Tökkelütöttnek és Tökéletlennek a házától - így regéli az alkotmány.

Ezzel szemben a nyugati szerzők, mint például Sir Ylang-Ylang, Immerschnaps, Don Frigarés,

1 A szó szótári jelentése: 1. semmiség, csekélység; 2. szélhámoskodás; 3. kényeskedés, szeszélyeskedés, affektálás. Valójában lefordíthatatlan, leginkább azért, mert Caragiale kerek kis mitológiát épít köré. A Moft-mitológia ellenmitológia: gyökértelenség, a tulajdonképpeni objektum és szubjektum hiánya és grandiózus mellébeszélés.

Colorez és a többiek egészen más véleményen vannak. Ok úgy tartják, hogy Moft kedves és törékeny istenecske, aki a Jópofaság és a Vicc szerelemgyereke. Fiatal és játékos fiúcskának írják le; egyik kezében virágot tart: a Nevetést, a másikban pedig hatalmas ollót. A virággal megfricskázza az őt követők orrát, az ollóval pedig megnyirbálja az üres fecsegést. Fentebb említett szerzők úgy tekintenek Moftra, mint egy igen kedvelt istenségre, akinek kultusza főképp a latin eredetű népek körében terjedt el. Rengeteg temploma van; fiúk és lányok, férfiak és nők, apókák és anyókák mezei virágokat áldoznak neki, leginkább Paródiát, ezt a sokszínű és hamiskás virág-fajtát. Képét minden család kegyelet-teljesen őrzi otthonában a ház védő-szentjei közt. Kultusza még az ősidők-ben terjedt el ügyészek, ügyvédek, orvosok, sarlatánok körében, valamint az iskolákban, az újságírásban, mindkét nem-beli nyugdíjasok, színházművészek, papok, tanítók, megkoszorúzott és felszarvazott fejek közt; úgyhogy manapság nemigen bukkanunk Kelet Párizsában olyan emberi lényre, aki ne istenítené.

Mi természetesen ezen tanult embereknek Moftról kialakult véleményét illetően semlegesek és tartózkodók maradunk; bár igaz, hogy hajlamosak vagyunk az utóbbiaknak hitelt adni, lévén,
hogy szerintünk ez az álláspont megalapozottabb.

Matt-jelenség: Napolejon (színes gipszszobor)

Irodalom-e a színház?

Mohul román, 1893. január 23.

Az irodalom reflexív művészet. Bármely irodalmi műnem célja, hogy képzeteket ébresszen, mégpedig csakis és kizárólag szavakkal kifejezett gondolatok által. Epika, líra, narráció - bármi legyen az, az irodalom képek felidézésére szorítkozik; elmélkedik fölöttük, és szavakban közvetíti az olvasónak ezen képzeteket és gondolatokat: ebben áll az irodalom tárgya és szándéka. A színház[2] konstruktívművészet, amelynek anyaga bizonyos emberek közti konfliktus, amely személyiségükből és vágyaikból következik. A színházat a konfliktusok élő és közvetlen megnyilvánulása működteti.

Ennek a művészetnek a lehető legvaskosabb konvenciórendszere van, mert a tárgy - ez esetben az emberek közti erkölcsi konfliktus - megmutatásának szándéka éppenséggel magában a tárgy felmutatásában valósul meg. Itt a művész szándéka a maguk hús-vérvalójában megmutatni a figurákat; itt nem elmondanak, hanem ténylegesen megjelenítenek mindent: az öröm élő szemekből nevet ránk, a fájdalom valódi könnyeket sír, a tettek időben történnek meg, és mint ahogy a természetben időnek és körülményeknek kell változniuk ahhoz, hogy egy reális tárgy valamilyen állapotba kerüljön, úgy itt is a körülményeknek kell változniuk, és reális időnek kell telnie ahhoz, hogy a megmutatás szándéka teljesüljön.

Attól, hogy a reprezentációnak az emberi beszéd az egyik eszköze, még nem kell a színházat irodalmi műnemként kezelnünk; e tekintetben a színház sokkal több rokonságot mutat az oratorikus művészettel.

Nyilvánvaló, hogy végtére is minden művészet közös forrása az emberi elgondolás; de az elgondolás benső szerkezete, megnyilvánulása és a szándékolt közvetítés módozatai az egyes művészeti ágakban különböző formát öltenek.

A specifikus különbözőségek alapján belátható, hogy a színház éppoly kevéssé rokon az irodalommal, mint a szobrászat és a festészet az építészettel és a zenével.' Míg a költő képzetei tulajdon gondolataiban jelennek meg, és képezik művészetének benső anyagát, ami szavakban Megfogalmazva maga a mű, addig a drámaíró elképzelését élő jelenségek, körülmények és emberi tettek alkotják, bár gondolatmenete nem függ össze magával a színházi elő-adással. Gondolatai a lehető legcélszerűbb mechanizmusra irányulnak, melynek révén és segítségével összeállíthatja, felépítheti az általa elképzelt és megmutatni vágyott építményt.

Sokkal inkább hasonló tehát a drámaíró az építészhez, aki elképzeli az épületet, papírra veti terveit, és csak miután az anyagot „felhalmozták" és összehangolták, akkor mutatkozik majd meg a teljes egész. Ugyanígy gondolkodik a drámaíró is: nem a gondolatra, hanem a megmutatásra összpontosít. Így a színdarabra- a valódi színházi szövegre - találóbb hasonlatot nem is lelhetünk, mint egy nagyszabású épület tervét. Es valóban, ahogyan az építész terve nem szándékának végső beteljesülése, csupán az épület konvencionális lejegyzése - amely-nek alapján a kellő anyagot majd kiválasztják és teljes egésszé illesztik -, úgy a drámaíró szándékának sem a szöveg a végpontja - vagyis nem maga a komédia[3]; a szöveg csupán az a konvencionális lejegyzés, melynek alapján a sajátos elemek összeilleszkednek majd, hogy körülményeket és emberi tetteket ábrázoljanak. Röviden: amilyen kevéssé festmény az építész terve, éppoly kevéssé költészet[4] a színháznak szánt szöveg.

Minthogy a 'színház embereket ábrázol, és minthogy emberi körülmények közt az életet jelentő tetteket szavak kísérik, így természetesen a drámaíró figurái is beszélnek. Azért, mert a drámaíró „bábjai" nemcsak járkálnak, sírnak, simogatják egymást, nevetnek, verekszenek vagy éppen ölik egymást (csupa olyan tett, amely nem mehet végbe egyetlen szó nélkül), hanem beszél-nek is, és mert a költőnek nem áll rendelkezésére más anyag gondolatai közlésére, mint a szó; abból a körülményből tehát, hogy a két művészetben van egy közös anyagi elem - ráadásul merőben más rendszerben és felhasználási

[2] A szövegkörnyezettől függően következtethetünk arra, hogy színházon a szerző mikor ért színdarabot vagy előadást.

3 A szón itt Caragiale az előadást érti.

4 Azaz irodalom.

arányban -, juthatunk-e arra a következtetésre, hogy a színház költészet és a színdarab irodalmi mű? Más művészeti ágak közt is felléphet anyag- és megmutatásbeli hasonlóság: a márvány a szobrászatban és az építészetben egyaránt használatos; a vonal és a színek az építészetben, a festészetben és a szobrászatban egyaránt meg-jelennek; a plaszticitás pedig, amely jelen eset-ben leginkább foglalkoztat bennünket, szintén közös a festészet, a szobrászat és a színház esetében.

Nem! A színház és az irodalom két teljesen különböző művészet, mind szándékában, mind megnyilvánulási módjában. A színház önálló művészet, amely ahhoz, hogy teljes méltóságában létezhessen, felhasználja az összes többi művészetet, úgy, hogy azok - saját, színházi terepén - nem nőhetnek vele egyenrangúvá.

Epoca, 1897. augusztus 8.

Néhány vélemény

Gyakran előfordul, hogy olvasunk egy könyvet vagy drámát, szemlélünk egy festményt, és az, bármilyen jóindulatú erőfeszítéssel várjuk is az érzelmi hatást, mégsem talál ránk. Lehet hosszú eposz, szívós következetességgel végigvitt elbeszélés, szigorúan és hatásos fordulatokkal megépített darab, rendkívül korrekt rajzú és gazdag, pontos színösszetételű kép; az általa keltett benyomás mégsem elegendő az erőteljes, megrázó élményhez, az érzelmi hitelességhez.

Caragiale (jobb szélen) színészek társaságában

És ellenkezőleg; lehet, hogy hallunk egy népi négysorost, amelyben a prozódia mindvégig sántít, a rímek megbicsaklanak; látunk egy egyszerű bohócjelenetet-a lehető legprimitívebbet - vagy egy bizánci szentportrét két oszlop közé ékelve, és minden különösebb erőfeszítés nélkül megtaláljuk benne azt, amit a fentebb említett eposz, dráma vagy kép nem adhatott meg.

Vajon miért? Mert az utóbbi három szerény termékben az anyagi megjelenítés pontos szándékot fedez. Ezek a művek ezért életképesek, míg az előzőeknél a gazdag kifejezőképességet, a külső anyagi apparátust nem hatja át a lehengerlő eszközrendszerhez képest elég erős hatású szándék. A lélek, ha nem teljesen üres is, de elenyészően csekély, az építmény pedig túlontúl nagy hozzá. Márpedig szervezet és élet közt tökéletes megfelelésnek kell lennie.

Egy bohócjelenetben, amely, mondjuk, egy gyermeteg átverésről szól, a két előadó szaltói, szavai, minden mozdulata csakis és kizárólag az átveréssel, azaz a szándékkal állhatnak szükségszerű kapcsolatban. Ha bármilyen kevéssé megcsonkítjuk ezt a külső apparátust, amelynek minden eleme a szándék kifejezését szolgálja - a jelentést csonkítjuk meg.

Míg egy nagy formátumú, lírai beállítottságú szerző drámájából több sor is kihúzható, nemhogy veszteség nélkül, de esetleg még haszonnal is, addig a bohócjelenet egyetlen mozzanatát sem hagyhatjuk el, mint ahogy egy élőlényből sem vághatjuk ki az életéhez feltétlenül szükséges szerveit. A nagy költő darabjából teljes oldalakat kihúzhatunk, mint ahogy egy halom élettelen tárgyból is elkülöníthetünk néhányat, anélkül, hogy a lényegétől megfosztanánk.

Victor Hugo egy emlékezetes jelenetében Silva, a hidalgó két gavallért csíp el szeme fényénél és jegyesénél, a büszke Dona Solnál. Kasztília és Aragónia minden szentjére! Kettőt! Ha csak egy lenne, az is sok! Es mit tesz a nemes Silva, a megbántott öregúr? Gondolják, hogy kardot ránt, és azon nyomban lesújt a merész ifjakra? Nem! Sokkal kegyetlenebb büntetést eszel ki: hosszadalmas erkölcsi diskurzust zúdít rájuk, amelyben kronologikus sorrendben felemlegeti ősei minden hőstettét; az ősökét, akiknek képe éppen abban a szalonban függ, ahol a két rivális, Károly király és a bandita Hernani összefutott.

Azok ketten csak álldogálnak a bűnös nővel egyetemben, és hallgatnak, hallgatnak; egyikük időnként egy rövid közbeszólás erejéig merészel néhány mentegetődző szót szólni, mire a szigorú Silva felcsattan: „Hallgass! Ne szakíts félbe!", és folytatja prédikációját.

De mindezt Victor Hugo írta? Igen. Csodálatra méltók a verssorok? Kétségkívül. Mégis, mit tehetnénk? Victor Hugo nagy költő, még nagyobb gondolkodó, és a sorai gyönyörűek. Ez mégsem menti meg drámáját attól, hogy hiányozzon belőle az élet, ami pedig a bohócjelenetben megvolt. A bohócjelenet nem csonkítható meg veszteség nélkül, míg *az* Hernaninak *a* négyötöde is elhagyható - épp a dráma előnyére, és éppen az értő befogadó javára - úgy, hogy attól még az *Hernani* marad.

Mennyit nyerne a nemes hidalgó tekintélye például azzal, ha lenne annyi ihletettsége, hogy felhagyjon az akadémikus diskurzussal, amellyel elnyújtja az önmaga, a falakon lógó nemes kasztíliai urak és a teremben ülő nézők számára egyaránt kellemetlen és megalázó jelenetet?!

Minél többet beszél haragjában - márpedig folyton beszél -, annál kevesebbet értünk; mert a művet nem a sokból, hanem a valamiből, a *valamit* pedig a valahogyanból értjük meg. Így például a holdfényt hangok útján is érzékelhetjük. Aki szereti a zenét, és készen áll a megértésére, az minden bizonnyal látni fogja a fényt, amint a híres szonáta dallama az első négy be-vezető taktus után a *Sol diezhez* ér.

Van ideje Othellónak diskurzust tartani, mi-alatt a megcsalatás képzetétől sebzett vadként őrjöngve fel-alá járkál?

Képzeljék el ezt az „ostoba mórt", amint a színpad előterében méltóságteljesen kibontakoztat egy tirádát, amelyben előbb felsorolja lelkének minden nyomorúságát, majd azokat a kimódolt kínzásokat, amelyekkel a szerencsétlen Desdemonát készül megbüntetni! Minden pár-

huzam a maga lelkiállapota és a Tartarosz kínjai közt, valamennyi retorikus átok és fényűzően költői fenyegetés hallatán vállrándítva így szólnánk: „Ez a mór nem is egy méltóságteljes, féltékeny mór, hanem csak valami dicsek-vő keleti szerzet!" Es attól a pillanattól kezdve egyáltalán nem aggódnánk a velencei szorongatott sorsáért.

Mert vagy az egyik, vagy a másik igaz: vagy valóban féltékeny, egészen a szörnyű gyilkosságig menően - és akkor nincs ideje díszbeszédekre, méghozzá nem kilométer hosszúakra és nem steril versezetben előadottakra -; vagy ha mégis megtartja a beszédeket, akkor szívének minden tüzét elhasználja, így a végkifejlethez már egyáltalán nem illik a gyilkosság. Következésképp: vagy gyilkosság diskurzus nélkül, vagy diskurzus gyilkosság nélkül.

Othello, habár „ostoba mór", nagyon jól tudja ezt; és mivel neki a gyilkosság kell, lemond a beszédről - és nagyon bölcsen teszi.

Egy szó csupán, egyetlen szó, amelytartalmasabb száz mesterkélt verssornál: *„Hogyan* öljem meg őket?" Csak ennyit képes dühtől elfúlt torkán kiszorítani: *„Hogyan?" É*s ebből a rövid kérdésből tisztán előre látható, milyen tragikus sors várja mindkettőjüket.

Igen ám, mondhatják egyesek, de a francia költő stílusa egy dolog, míg az angolé egy másik.

Íme, a nagy hiba: összetéveszteni a stílust a manírral. Stílus és manír közt ugyanaz a különbség, mint az élőlény létezéséhez szükséges szervezet és a műgonddal felépített rend-szer közt.

Tekintsünk két színdarabot, két tragédiát. Majdnem ugyanaz a történet mindkettő-ben: két testvér - az egyik szelíd, becsületes, kicsit ostoba, odaadó testvér és fiú; a másik gonosz, képmutató, irigy, intrikus, halálosan gyűlöli apját és testvérét. A gonosz testvér kihasználja a naiv öreg jóhiszeműségét, és pokoli tervet sző, hogy az apa szemében elveszejtse öccsét.

Az egyik darabban az elűzött, meghurcolt áldozat világgá megy, az erdőben bujdosik, ahol meghúzódik egy odúban, mint egy őrült remete. A másikban az elűzött kétségbeesésében világgá megy, de fel-csap erdei haramiának. Egyikben is, másikban is a hiszékeny apa a sunyi intrikus áldozatává lesz.

Lássuk, mit kezd ezzel a történettel két különböző alkotó.

Az egyik elébünk hajítja a történet szereplőit, és rájuk hagyja, hogy azt tegyék, amit eszük és szívük szerint tenni akarnak: vagyis hogy *tegyék meg azt,* amit képesek megtenni.

A másik bemutatja a szereplőket azzal az eltökélt szándékkal, hogy *elmondja, milyenek* ők.

Az első, amint szabadjára engedte szereplőit, semmilyen morális nyomást nem gyakorol rájuk, és a legkevésbé sem avatkozik bele a történetbe. Nem érdekli már sem sorsuk, sem sikerük vagy bukásuk: a véletlenre bízza szereplőit, azok pedig beteljesítik sorsukat Isten akarata szerint.

A másik ellenben nagyon féltékenyen őrködik szereplői sorsán: egy pillanatra sem hagyja magukra, lépésről lépésre követi őket. Óvja szereplőit, kínozza, dicséri, kritizálja, csodálja, kiszabadítja a bonyodalmakból, választ sugall a titkokra, megoldást a rejtélyekre; kárpótolja és bünteti őket.

Ha az elsőnél két szereplő vére menően összetűz, ő szelíden a háttérbe húzódik, és hagyja, hogy baltával válasszák el egymás haját. Ugyan-ebben az esetben a másik, miután belekényszerítette őket a veszekedésbe, folyamatosan be-avatkozik, hogy kibékítse őket, vagy a gyengébbet segíti, hogy felülkerekedjék a másikon, vagy ha ez utóbbi a rokonszenvesebb, suba alatt őt segíti, hogy végérvényesen tönkrezúzza a másikat. Végül a szerencsétlen szereplők - jók-rosszak, akármilyenek -, ahelyett, hogy zavartalanul *tennék azt,* ami természetükből következik, arra ítéltetnek, hogy folyton *elmondják.* amit a szerző súg nekik. Ha feltesszük, hogy ezek a személyek valóban léteznek, hát mondhatom, jól kibabrált velük, aki a világra vetette őket.

Egyszóval az első alkotónál a személyekben az élet folyamatos igazolását látjuk; míg a másiknál kívülről jövő kijelentések zuhatagát, minden belső igazolás nélkül.

Azt hiszem, minden rájött, hogy Glosterről és fiairól, valamint az öreg Moorról, Ferencről és Károlyról volt szó.

Stílusról és manírról beszéltem. És lám: az egyik stílusos, a másik maníros.

Dumitrache és Ipingescu (Zűrzavaros éjszaka) korabeli jelmeztervei

Elkapni vagy *ne elkapni-* íme két fura román népi kifejezés, amelyben benn foglaltatik a szép teljes jelentése: minden, amit a művészetről, a tehetségről és a stílusról elmondhatunk.

Az állami szinház színpadán egy tapasztalt öreg színészt látunk, akit a közvélemény egyöntetűen elismer. Jelentős szerepet játszik. Minden, amit színházi apparátusnak nevezünk, látvány, kosztüm, színpadi beszéd tökéletes hozzáértéssel, előírásszeren, annak rendje-módja szerint jelen van. A színész minden jó szándékát beveti: mesterien megtorpan, kiált, horkant, felpattan, ugrik; minden vonagláson és grimaszon végigskálázik aszerint, hogy szerepe tragikus vagy komikus - hiába. Hidegen hagy bennünket. Es miért? Mert nem kapta el.

Míg amott, a vásár közepén, a vándorcirkusz néhány napra felállított sátrában a szerencsétlen bohócot látjuk: a vastagon felrakott rizspor arcának verítékével vegyül, és minél több napfény szűrődik be rá a sátorlap, hasadékain, annál rongyosabb és mocskosabb lesz. A kisasszony, aki a társulat legjobb és legrosszabb műlovar-nője egy személyben, néhány kört fut a sok sikert megért veterán fehér gebén. A bohóc, miközben a nő minden mozdulatát figyelemmel kíséri, briliáns udvarlási jelenetbe kezd. Egy óvatlan pillanatban megcsippenti nő kivörösödött karját, amely valószínűleg szebbnek hatna, ha ruha fed-né. Ekkor a büszke műlovarnő megfricskázza a bohóc orrát - a mozdulatot pisztolylövésserű hang kíséri -, majd meglegyinti kivénhedt gebéjét, és kigaloppol. KlasszikuS hólyagpukkanás kísérte az orr-fricskát: a merész szerelmes elnyerte büntetését; elvágódik, majd felkászálódik, és keseregve kikullog, miközben mindkét sérült testrészét tapogatja, zokog, és szörnyű grimaszokat vág. A publikum nem tud ellenállni a nevetésnek: elkapta.

Ziua, 1896. február 22., 29.; március 7

Fordította: Sebestyén Rita

KOVÁCS DEZSŐ

VÁLASZTÁS MUCSÁN

CARAGIALE: AZ ELVESZETT LEVÉL

Zizi kisnagysád persze előre sejthette, hogy baj lesz a prefektussal folytatott könnyed és felelőtlen viszonyból. Mintha csak egész udvartartását jó előre felkészítgette volna az elkerülhetetlen botrányra: a méla rendőrt, aki majd minden körülmények között szekundál neki, a nagy hatalmú, jó öreg Tatust, aki mit sem akar észrevenni a leleplezett liezonból, a hisztérikus és hatalomvágyó ifjú hivatalnokot, akit a többiekkel egyetemben könnyedén csavar ujjai köré. Alighanem Zizi asszony csapongó szeszélye fogja egybe és mozgatja ezt a velejéig korrupt, ostoba, bigott és rémületesen hazug világot, Caragiale gyilkos szatírájának szikár precizitással megrajzolt társadalmát. A választási hajcihő, a parlamenti mandátumért folytatott ádáz csatározások jóformán csak ürügyül szolgálnak arra, hogy feltárulkozzék a csalásra és hazudozásra épülő megyei klán hatalmi hierarchiájának igazi természete.

Caragiale darabjáról, erről a több mint százéves, eleven klasszikus komédiáról joggal jegyzi meg Gellért Endre, hogy műfaját tekintve valójában szatirikus bohózat, amelyben a metsző társadalombírálat franciásan könnyed bohózati keretbe van foglalva. *Az* elveszett levélben komikus szituációk és jellemek sora követi egymást, ám az a társadalmi körkép, amely a látszólag felelőtlen játék közben kirajzolódik, vérfagyasztóan komor, és kíméletlenül társadalomkritikai jellegű. A dráma hősei kivétel nélkül mind korruptak, aljasak, kisszerűek és nevetségesek, legjobb esetben is csak ostobák. Caragiale még véletlenül sem tesz „engedményt" azzal, hogy, mondjuk, akár epizódszereplői szinten valamiféle erkölcsiséggel bíró, a néző rokonszenvére apelláló, józan figurát iktatna be a román kisvárosi hierarchia nagyszabású gúnyrajzába. Nem, az itt élők és az ominózus elveszett levelet hajkurászók kivétel nélkül erkölcs és eszmény nélküli alakok, akiket öncélú szerzés- és hatalomvágy vagy cinizmusba és nihilbe hajló kiúttalanság vezérel. A megyei elöljáró, Trahanache tekintélyelvű despota, a prefektus pitiáner hatalmi manipulátor, a radikális ellenzéki szerepben tetszelgő helyi laptulajdonos minden hájjal megkent nyálas görény, a főnök ifjú felesége kikapós és rámenős hisztérika, a végül megválasztott képviselő pedig egyszerűen csak ravaszkodó ostoba, akiről ordít a szellemi visszamaradottság és a sötétség.

Nem tudom, az előadást rendező Zsámbéki Gábort vagy a produkció többi létrehozóját akár csak egy pillanatra is megkísértette-e az aktualizálás szándéka vagy lehetősége. Gyanítom, aligha, hiszen a mostani előadásukban is megmutatkozó színházeszménytől minden távolabb áll, minta publicisztikai hevület, a politikai-társadalmi környezetre való - akár áttételes - reflexió. Ami nem jelenti azt, hogy az előadás s az e színházfelfogásban is megnyilatkozó művészi magatartás mögött ne húzódna meg nagyon is határozott világnézet, erkölcsi alapállás, kritikai attitűd.

A többek között egy parlamenti választás alsóbalkáni manipulációit bohózati cselekménnyé emelő Caragiale-mű bemutatója két héttel követte a soros önkormányzati választásokat, s a premier előtti napokban pattant ki a legeslegújabb nemzeti színházi botrány, miután nyilvánvalóvá vált, hogy az új kormányzat nem ott és nem annyiból, és nem olyan Nemzeti Színházat akar építeni (ha egyáltalán akar), mint amilyet elődei már megalapoztak és „pályára állítottak". E tolakodóan harsány háttérből úgyszólván semmi nem szivárgott át az előadás hatásmechanizmusába, mondhatni, szerencsére. Zsámbéki ugyan-is nem aktualizál, ám kíméletlen iróniával és

Bertalan Ágnes (Zoé) és Máté Gábor (Tipătescu)

szarkasztikus humorral mutatja meg a korokon és rezsimeken átívelő ostobaság, stupiditás és hatalmi cinizmus csúfondáros emberi viszonyrendszereit - immár sokadjára. Olyan előadást látunk a Katonában, amely egy világkép abszolút professzionális és aprólékos kibontása révén, a drámába kódolt immanens tartalmak megjelenítésével kíván hatást elérni. A színrevivők tehát tartózkodnak mindennemű áthallástól, ám a játékukban megmutatkozó emberi viszonyrendszer mégis hallatlanul ismerős és elevenünkbe vágó: a hithű és véresen komolynak mímelt ostobaság, a hatalmi gőg, a fennhéjázó cinizmus és a megalázkodó szolgalelkűség társadalmi formációktól, kormányzati ciklusoktól független, mondhatni, rendszersemleges.

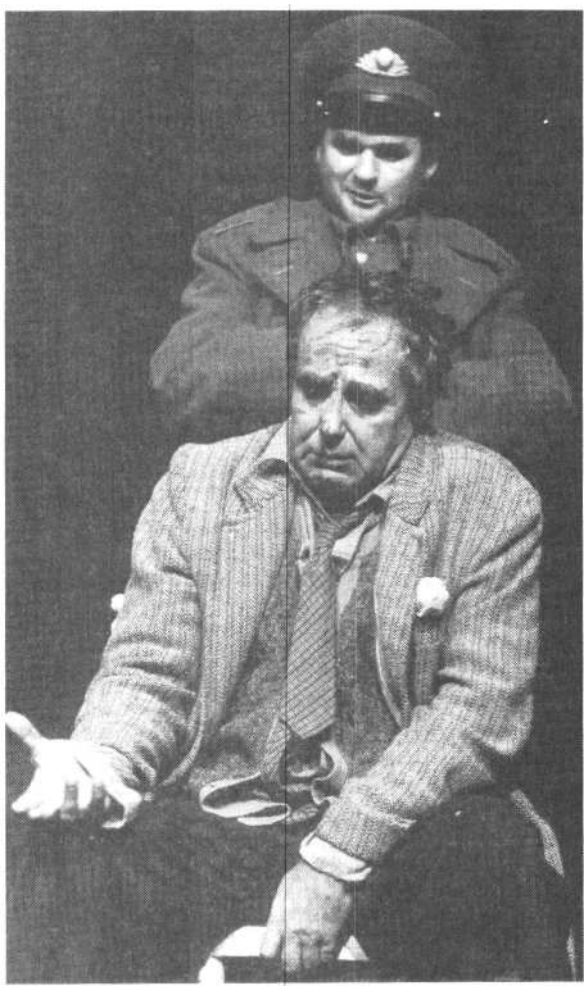
Az elveszett levél stábja csillogóan komédiázik, ám viharos bohózati munkálkodásukat ádáz és gyilkos irónia itatja át. Olyan ez az előadás, mint egy sokszólamú zenemű, melyet egy hallatlanul fegyelmezett, összecsiszolódott zenekar ad elő. Pazar és pompás szólók, rejtett és finom összhangzatok, az egész együtt mégsem annyira látványosságával ragad meg, mint inkább mély és tiszta zengésével. Összhangzatok harmóniájával, amelyen átcsillog a játékot egységbe fogó tiszta szerkezet.

Az előadás erejét nem a látványos. mozgalmas, vizuálisan is attraktív rendezői-színészi megoldások adják, hanem a hallatlan aprólékossággal kielemzett, kidolgozott komikus szituációk és a színészi együttműködés egysége. Zsámbéki, aki legjobb előadásaiban mindig is megcsillogtatta ama ritka rendezői erényét, hogy miközben egy hatalmas színpadnyi szereplőgárdát mozgat, az egyes részleteket is aprólékosan kidolgozza, ezúttal is feszes ensemble-munkát követelt meg színészeitől.

A méla Dudu (Tóth Zoltán) és a hányavetin, fölényesen nagyzoló Tipătescu (Máté Gábor) duettjétől az agyalágyultan hülye, körbeudvarolt képviselő (Horváth József) ünnepléséig tart a népes szereplőgárda bohózati összjátéka. A pöffeszkedő despoták élén a helyi kiskirály, Trahanache trónol. Öntudatos zsebcézár a demokrácia bajnokának csúfos maskarájában. Ujlaki Dénes önelégült hivatalnoka lassan, jelentőségteljesen, komótosan fűzi a szavakat, „csak nyugalom, nyugalom, emberek", ismételgeti, köz-ben gyönyörködik önnön orgánumának méltóságában és szavai erejében. Ringatózva jár, lomhánlomposan vonul, önmagára és környezetére erőltetett magabiztos nyugalma, látszik, jól bevált hatalmi technika ezen a kies vidéken. Afféle „csak baj ne legyen semmiből, elvtársak"-típusú személyiség, akinek a hazug látszatok mindenáron való megőrzése a legfontosabb. Ujlaki markáns alakformálása talányosan nyitva hagyja a kérdést: Zizi asszony Tatusa annyira elmerült a helyi hatalmi mechanizmus manipulációinak élvezetében, netán annyira elvakult és hülye férj, hogy valóban nem feltételez asszonykájáról gáláns kalandokat, avagy nem is kíváncsi a leplezetlen igazságra, s kizárólag a status quo fenntartása érdekli. Zizi nagysád persze könnyedén bohócot csinál belőle, a megfelelő pillanatokban hibátlanul adagolja a védelemre vágyó, reszkető hitvest. ott csüng a férje nyakán, néha a szó szoros értelmében. Bertalan Ágnes Zoé-Zizije számtalan hisztérikus nagyjelenete egyikében cikkanva szökell ura nyakába, karjaival rácsimpaszkodik, s a férfi rezzenéstelen arccal, zsebre vágott kézzel, délcegen és méltóságteljesen vonul a színpad előterébe, ügyet sem vetve a nyakában kalimpáló asszonyra: Zizi felhúzza lábát és himbálózik, míg Tatusa nyugodtan bal-- lag az eleven kolonccal.

Bertalan Ágnest még sosem láttam ennyire felszabadultan, sziporkázóan komédiázni, mint Zizi asszony testhezálló szerepében. Mértéktartóan kacér és ordinárén rámenős. Érett szépasszony, de ha kell, kokottként kínálkozik. Hisztériája mélyről fakadó és patikamérlegen adagolt. Ha a helyzet úgy kívánja (értsd: a pillanatnyi szeszélye azt diktálja), hibátlanul hozza a pihegő szüzet vagy a cserfes bakfist, máskor foggal-körömmel harcoló, karmoló vadmacska. Láthatólag élvezi, hogy minden körülötte forog, s az összes közelébe kerülő férfinak képes elcsavarni a fejét, legyen az drabális-mackós közrend-őr vagy térden csúszó, undorítóan hajbókoló újságíró. Szeszélyesen hisztizik, de hisztériája adagolásában kőkemény üzletasszony marad: pontosan érzékeli, hogy a velejéig züllött hatalmi kompánia zűrzavarában csak szüntelen improvizációval, szemforgató színleléssel, kiszámíthatatlansággal tud középpontban maradni. Mindent bedob, gyöngyöző kacajt és ringó csípőt meg kivillanó combokat, dorombol, dörgölőzik, riszálja magát, mórikál, kislányosan duzzog, vagy aléltan omlik a kanapéra vagy a meghökkent Tipătescu karjaiba. Pompás alakítás.

Máté Gábor kopottas karizmájú prefektusa szemmel láthatóan alig győzi férfiúi szuflával rég elunt kedvese vibráló érzelmi kitöréseit; lefelé, a pártcsinovnyikok felé korbácsos főnök, míg Zoéval megfáradt papucsszerető, akinek mindenestől sok az asszonyka viháncoló tombolása, sistergő dinamizmusa. Kényszeredetten agresszív vagy tétova mozdulatain is átsüt, hogy le kéne már tudni ezt az egyre kínosabbá és kockázatosabbá váló viszonyt - ám hogy kettőjük kapcsolatában ki mit tesz vagy tehet, azt mindenestől Zizi asszony szeszélye diktálja. Viseltes, nyűtt, hosszú, barna bőrkabát, slamposan megkötött, félrecsúszott nyakkendő, fotelban szétterülő test, szétdobált végtagok: Máté tán szebb napokat is látott Stefi prefektusa az elunt szerepkörében lubickoló vidéki kiskirály pompás karikatúrája. Rendíthetetlen cinizmusából és egykedvűségéből csak akkor lép ki, mikor váratlanul és meglepetésszerűen megjelenik nála a zsaroló laptulajdonos, Caţavencu: Máté Tipătescuja ekkor leemel irodája faláról egy jókora fejes vonalzót, s felgerjedten csépelni-ütlegelni kezdi a „görény firkászt", körbe-körbe kergetőznek, míg meg nem jelenik a kétségbeesett Zoé.



Hollósi Frigyes (Részeges polgár) és Tóth Zoltán (Pristanda) (Koncz Zsuzsa felvételei)

Az elveszett levél szereplőinek csúfos galériájában kitüntetett hely illeti meg az újra meg újra gazdát cserélő, szerelmi levélkével zsaroló „irkász-firkász" Caţavencut. A laptulajdonos sze-

repében Rába Roland élénk színekkel, hibátlanul formálja meg a gerinctelen csúszómászót és a demagóg ellenzékit. Caţavencuja mézesmázos csinovnyik, tehetséges hordószónok, a velejéig romlott közéleti férfiú mintapéldánya, és profi manipulátor: ha kell, megalázkodik, ha kell, fenyegetőzik. A vattaemberekkel tűzdelt választási tömegnek elmondott lángoló kortesbeszéde az ócska és hatásos demagógia iskolapéldája: az átszellemült szónok rémületes ostobaságaitól kerekre nyílnak a hallgatói szemek, megnyúlnak az orcák, termékeny talajra hullanak az olcsó poénok. Rába Roland finoman és érzékenyen mutatja be Caţavencu figurájának alakváltozásait: a hétrét görnyedt, megalázkodó patkány, miután Zoé asszony a kegyeibe fogadja, azonmód öntudatra ébred, fölegyenesedik, s fölismeri magában a jövő ígéretét.

Pompás karikatúrák, remekbe mintázott alakok éltetik ezt a gyilkos, éles szatírát. Zsámbéki egy néma titkárnőt iktat a szereplők sorába, s Tóth Anita iratok fölött gubbasztó adminisztrátora méla, egykedvű undorral, fád beletörődéssel kommentálja végig a bohózati cselekményt. Besúgójelentéseket készít, vagy csak ott ragadt a prefektúra hosszan elnyúló üvegfalai közé zárva mint néma tanú? Mindenesetre lesújtó pillantásokkal szemléli a fensőbbség buzgólkodását.

Caragiale darabjának logikai és dramaturgiai íve igen precízen van felépítve: a bohózati cselekmény akkor jut el a végkifejlethez, amikor a játék vége felé megjelenik a megválasztott képviselő. Zoé és Tipătescu előzőleg ádáz csatát vív, Zoé asszony a zsarolásnak engedve és fölismerve az idők szavát Caţavencu mellé áll; tűzzel-vassal képviselőt akar csinálni a laptulajdonosból, csak hogy visszaszerezhesse a kompromittáló levélkét, amelyben Stefi prefektus „puszikálja azt az illatos köldökét". Már-már mindenki beletörődik az alkuba, mikor sürgöny érkezik, s valahonnan a messzi központból megnevezik a személyt, akit meg kell választani képviselőnek. Kiderül, az alulmúlhatatlan balkáni hajcihő is alulmúlható: gyengeelméjű fajankó a párt küldötte, egy élemedett korú hólyag, aki összetéveszti a helyi notabilitásokat, s csak családja dicső parlamentáris hagyományait szajkózza. Horváth József Agamemnon Dandanachéja teli szájjal, fuldokolva adomázik, szüntelenül visszaböfögi a szájába tömött ételt, köpköd, harákol, hátradől egy öblös fotelban, s közben csak eszik, eszik rendületlenül, tömi magát pogácsával, s fröcsköli széjjel a visszaöklendezett süteménydarabokat. Elhivatott képviselő: tudja, hogy jussa van a habzsoláshoz és harácsoláshoz. Csak a részeges polgár szélsőségesen elrajzolt, karikaturisztikus figurája mérhető hozzá: Hollósi Frigyes szétázottan, puhán imbolygó választópolgára semmi mást nem akar, csak hogy megmondja neki valaki, kire is kéne szavaznia. Hollósi visszafogottan és ökonomikusan oldja meg a veszélyes mutatványt, úgy részeg, hogy közben megvan a magához való esze, mondhatni, józanabb a környezeténél. Összeharapja a szavakat, bugyborékolva hadar, remegő térdekkel iramlik és megtorpan, alázatosan a kalapját gyűrögeti. Az egyszerű nép idült képviselője, aki iszik, minta gödény, és zsongító mámorban úszva próbál meg alkalmazkodni az „elit" elvárásaihoz, miközben legalább olyan reménytelenül szétesett, minta demokráciafölkent urai.

Khell Csörsz koszlott üvegablakokkal, csapódó üvegajtók labirintusával tagolta a játékteret, melynek minden szeglete azt sugallja: végtelen hivatal az egész világ. Az üvegablakok mögött néma alakok körmölnek, szorgosan iktatva a prefektúra életbe vágó történéseit, a választási gyűlésen bábfigurák hajlonganak, integetnek a hallgatóság soraiban. Szakács Györgyi slampos, viseltes ruhákba öltöztette a szereplőket, időben is közelítve hozzánk a százéves bohózati históriát.

Minden olyan távoli ebben a játékban, és mégis minden olyan ismerős. Ez a csúfondáros komédia puha otthonossággal vackolja be magát zsigereinkbe, megmozgatott rekeszizmaink mögé. Ne tiltakozzunk, csak nézzünk picit körbe vagy önmagunkba.

Ion Luca Caragiale: Az elveszett levél (Katona József Színház)
Fordította: Bodor Ádám. *Díszlet:* Khell Csörsz. *Jelmez:* Szakács Györgyi. *Világítástervező:* Gothár Péter. *Zene:* Sáry László. *Mozgás-tánc:* Kadala Petra. *Dramaturg:* Fodor Géza, Ungár Juli. *Asszisztens:* Tiwald György. *Rendező:* Zsámbéki Gábor.
Szereplők: Máté Gábor, Horváth József, Ujlaki Dénes, Stohl András, Elek Ferenc, Rába Roland, Rajkai Zoltán, Kocsis Gergely *f.* h., Tóth Zoltán, Hollósi Frigyes, Bertalan Ágnes, Tóth Anita, Fekete Emő, Morvay Imre, Nagy Lajos, Schramek Géza m. *v.,* Somody Kálmán m. v.

NÁNAY ISTVÁN

ÍGY JÁTSSZUK MI

SZATÍRA VAGY BOHÓZAT?

„Milyen legyen egy Caragiale-előadás egy idegen városban, egy olyan társulat előadásában, amely nem rendelkezik a Mester út-mutatásaival? Vissza tudják-e adni e sajátosan emberi, mégis annyira jellegzetesen
román festőiségű karikatúráknak sajátos ízét?" - tette fel a cseppet sem költőinek szánt kérdést Victor Eftimiu író, fordító a húszas évek végén, amikor Kolozsváron bemutatták *Az elveszett levelet.*

A kérdés jogosnak tűnt, mert a román színjátszásban kialakult egy - tulajdonképpen még ma is fellelhető - nagyon szívós előadás-hagyomány, amelyet maga Caragiale teremtett, vagy legalábbis igen erősen közreműködött abban, hogy e hagyomány megszülessen és megszilárduljon. Hiszen az író nem csupán szerzője volt darabjainak, hanem rendezője is - ha a mai fogalmaink szerinti rendezőt egyáltalán értelmezhetjük az akkori színházi viszonyok közepette. Ezek az előadás-hagyományok egyaránt kiterjedtek a díszletre, a jelmezekre, a figurák karakterére, gesztusaira, a játék tempójára, a gegekre, a szövegmondásra, illetve poentírozásra. Ahogy a jellegzetes caragialés szóferdítések és szóalkotások köznyelviesültek, a viselkedési sztereotípiák is beépültek egy-egy társadalmi réteg jellemzésének eszköztárába.

Eftimiu tehát, amikor aggódva-tűnődve azon morfondírozott, miként lehet egy másik kultúrába átültetni a sajátosan román szemléletű író művészetét, nagyon is tisztában volt azzal, hogy Caragiale egyedi nyelvteremtő leleményeinek, nyelvi gazdagságának lefordítása s ezzel együtt a nem kis részben e nyelvből fakadó s általa determinált játékstílus átplántálása szinte megoldhatatlan feladat lehet.

A hírlapi kérdésre hamarosan megérkezett a válasz: Kádár Imre, színházi mindenes, író, rendező, az első válogatott román drámakötet fordítója és kiadója - *Az elveszett levél* fordításának és rendezésének tapasztalataira utalva - bebizonyította, hogy lehetséges az átjárás két kultúra között. Válasza messze túllépett egy konkrét dráma-, illetve színházpoétikai kérdés taglalásán, s olyan fontos megállapításokra terjedt ki, amelyek a néhány évtizeddel később kibontakozó rendezői színház elveit előlegezték meg. Megállapításainak lényege, hogy a művészetben soha nem az azonosság, mindig a különbözőség a meghatározó. A művésznek a hagyomány szolgai másolása helyett a hagyomány újrateremtése a feladata, ami azt jelenti, hogy valamely darab és előadás lényegét mindig újra kell fogalmazni, tehát a műveket az adott kornak és helynek meg-

felelően kell feldolgozni. S ez nemcsak akkor igaz, ha egy darab más nyelvi és kulturális közegbe kerül, hanem akkor is, ha ugyanabban a közegben fogalmazzák újra időről időre a klasszikusokat. Kádárnak meggyőződése, hogy Caragiale darabjainak a román színjátszáson belül is lesz olyan színreállítója, aki nem a mindenáron való újítás, hanem a korparancs sürgetésére merőben új szellemű interpretációval fog kirukkolni.

A román színházban viszonylag soká kellett várni erre a váltásra: a hatvanas-hetvenes évek fordulóján, amikor a román lett Európa egyik legszínesebb, leginvenciózusabb színháza, több neves rendező is szakított a hagyományokkal, s nemcsak felfedezte, de ki is teljesítette e darabokban mindazt, ami kezdettől fogva az abszurd felé mutatott, tehát Caragialét Ionescóval rokonította. Lucian Pintilie *Farsangja,* Liviu Ciulei *Az elve-szett levele* vagy Dan Micu Caragiale-trilógiája (amelynek két darabját, *a Zűrzavaros éjszakát* és a *Farsangot* Veszprémben is megrendezte) áttörést jelentett. Mindhárman szakítottak a szöveg mindenhatóságának gyakorlatával: a metakommunikáció, a színpadi képek, a gesztusok, a mozgás, a fizikai akciók a szöveggel egyenrangúvá vagy annál is fontosabbá váltak. Az előadásban a szövegen kívüli kifejezőeszközök nem a textust illusztrálták, hanem bonyolult kontextusba kerültek vele, s ezáltal hoztak létre komplex, áttételes, asszociációkra épülő s azokat kiváltó hatásegyüttest. Az alapvetően vaudeville-patronokból építkező vagy legalábbis azokat felhasználó darabok ezáltal többsíkúak lettek, a művek szatirikus éle is metszőbbé vált, ugyanakkor az egyéni sorsok karikatúrából a típusok felé tolódtak el.

A legkevésbé formarobbantó Ciuleinél a szerepek kidolgozása, értelmezése a realista iskola hatását mutatta; fantasztikus színészei árnyalt portrékat rajzoltak, de a választási gyűlés és a végső választási örömünnep valami más minőségbe csapott át. Az, ahogy a rendező a közel negyven, pompásan egyénített választópolgárt összezsúfolja egy parányi helyiségbe, s azok ott egymásba gabalyodva, mint egy sokfejű és -karú amorf lény alkatrészei hallgatják a tőlük semmiben sem különböző s e közös testből kiválni sem tudó szónokokat, az a választósdi abszurditásának tömör és sokatmondó, mégsem didaktikus megfogalmazása, s egyszersmind elszomorító vélemény is a demokrácia lehetőségeiről. Az előadás vége - amikor a rózsaszín kárpittal bevont, havas regáti tájat ábrázoló falvédővel díszített falak között az ellenzéki és a konzervatív párt tagjai egyként s összeölelkezve, részeg mámorban ünneplik a rájuk oktrojált s általuk szolgaian megválasztott külső jelöltet, román népviseletbe öltözött fiatalok pedig harsogó román zene mel

Jelenet Pintilie Farsangjából

lett szolgálják ki az „urakat" - a mindenkori nacionalizmus és sovinizmus riasztó ábrázolása.

Dan Micu azzal, hogy a lényegét tekintve cselvígjátéki fordulatokra épülő *Zűrzavaros éjszakát* a hagyományos és megszokott szobabelső-helyszín helyett az udvaron játszatja, egy sereg olyan játéklehetőséget teremt, amely képtelenebbnél képtelenebb ötletekre, megoldásokra ösztönöz. Az előadás kezdetekor Spiridon, a szolga a darab szerint is felállványozott ház körül, a létrákon fel-le mászva hosszú ideig, szótlanul cipeli a sittesvödröket, tartalmukat időnként egyik vödörből a másikba, majd vissza töltögetve. (Hasonló ez a megoldás ahhoz, amit Tompa Gábor a többször is megrendezett Woyzeckjében használt, csak nála vizesvödrökkel masírozott a címszereplő.) Az értelmetlen és fölösleges munka, illetve létezés metaforája a darab lényegét is kifejezi: a sok zűrzavar, egymás hajkurászása után minden marad a régiben. A rendező nem ragad le a félreértési technika tökéletes mozgatásánál, hanem éppen azáltal, hogy a szöveg tartalma és a szöveget kísérő gesztusok lényege között folyamat s interferenciát hoz létre, egyszerre mutatja el a jelenségek, a mondatok, a tettek színété fonákját, ezáltal félelmetessé növeszti a figurák korlátoltságát, nevetségességét.

Pintilie is lefokozza a helyszínt; a borbélysegéd és szeretői között zajló fékevesztett félreértés- és leszámolássorozat egy minden tekintetben lepusztult közegben zajlik. Ez nem a bukaresti sáros, közművesítetlen külváros, itt nem az urakhoz hasonlítani akaró polgárok, iparosok között zajlanak az események. Kimondani se kell, mert enélkül is Minden azt sugallja, hogy az, amit látunk, évtizedeken át tartó anyagi és szellemi lepusztulás és leépülés eredménye. Mint az élet-

ben. Ott, a Balkánon. Meg úgy általában Közép-Európában. Ebben a közegben a mozgások kitartottak vagy felfokozottak, az indulatok szélsőségesek. Egy néma lábmosás hosszú percekig tart, de amikor a szereplők egymást űzik-kergetik, ütik-verik, ez egyrészt fergeteges tempójú, másrészt precízen kidolgozott és koreografált, mindeközben pedig abszolút természetesnek ható mozgássor.

Ezeknek az előadásoknak végső tanulsága számomra az volt, hogy nem az a kérdés, szatíra-e vagy bohózat egy Caragiale-darab, hiszen ez is, az is, de egyszerre, egy időben. S mindenekelőtt egy abszurd léthelyzet lenyomata. Ez a lenyomat akkor kel életre, ha a figurák egyidejűleg realista módon és szélsőségesen elrajzolva tudják felmutatni a maguk lényegét. Pintiliénél például természetesnek, magától értetődőnek, mégis hallatlanul mulatságosnak, ugyanakkor mélységesen taszítónak érezzük, amikor egy szereplő az orrát túrja, böfög, vagy bármi ehhez hasonlót művel. Caragiale nem kegyelmez egyetlen szereplőjének sem, nincs közöttük olyan, akivel rokonszenvezhetnénk, vagy akinek a disznóságait megbocsáthatnánk; hiányzik belőle a XIX. századi magyar írókra jellemző elnéző attitűd. Az interpretációknak is ezt a szemléletet kell követniük, ami többek között azt is jelenti, hogy e figurákat nem hol ilyennek, hol olyannak, hanem mindvégig összetetten kell láttatni. Ez technikailag azt is jelenti, hogy a színész nem azt hangsúlyozza, hogy ő egy tökkelütött, aljas, korrupt vagy kéjsóvár alakot játszik, azaz nem a tökkelütöttséget, az aljasságot, a korruptságot, a kéjsóvárságot játssza el, hiszen e tulajdonságok a szerep természetes alkotórészei. (Más szinten: nem a szavakat játssza, hanem a szavak mögöttesét, az azokból fakadó magatartást, egyáltalán tartást.) Ez a szélsőségekkel operáló alakítástechnika értelemszerűen nem születhet meg a lélektani realizmus alapján, bár nem is lehet teljesen független tőle; a karakterizálás e szélsőséges formája olyan stilizálást igényel, ami túl- és ellép a realista megközelítéstől. Ezek nem Móricz-, nem is Sarkadi-, de még csak nem is Örkény-figurák.

S ezzel térek vissza Eftimiu kérdésének lényegéhez. Mit tud kezdeni a magyar színház ezzel a szerzővel? S nemcsak ezzel a szerzővel, hanem minden olyan író művével, minden olyan drámaformával, amely a lélektani realizmus segítségével még vagy már nem oldható meg. Mit kezdünk a görög klasszikusokkal? Mit a francia klasszicistákkal? Az avantgárddal? A szuper-, hiper-, poszt- és egyéb avantgárddal? A commedia'dell artéval, Goldonival? A moralitásokkal, az *Akárki*-vel? Brechttel? Mrożekkal és Różewiczcsel? Ez a nagy kérdés. Ez bújik meg a mostanában fellángoló generációs vita, a reteatralizáló törekvések, azok elutasítása, illetve apologetikája mélyén. Botorság lenne kijelenteni, hogy a magyar színház alkalmatlan minden olyan színmű bemutatására, amely eltér a realista hagyományoktól, ugyanakkor tudjuk-látjuk, hogy e hagyomány hatása, szorítása kikerülhetetlen, tehát számolni kell vele - erre figyelmeztet az alkotók többségének szemlélete, de a befogadók túlnyomó többségének ízlése is.

Szűkítsünk ismét Caragialéra. Nem mondható, hogy nálunk- beleértve az erdélyi színházakat is - nem tudnak Caragialét játszani, vagy nem tudnak úgy, ahogy a románok teszik. Hiszen még azt sem állíthatjuk, hogy a románok mindig fantasztikus és korszakalkotó, új szemléletű Caragiale-interpretációkkal lepik meg a nagyérdeműt. Ott is kevés az igazán nagy formátumú előadás, bár ők kétségkívül fogékonyabbak e román klasszikus szerző művészetének lényegére. Másrészt viszont miért kellene Magyarországon Caragialét ugyanúgy játszani, szövegét ugyanúgy értelmezni, szövege mögé ugyanazokat a sztereotípiákat gondolni, mint ott? Más múlt, más kulturális örökség, más... minden. Ugyan-

Kern András és Pap Vera a Pesti Színház Farsangjában (Ikládi László felvétele)

Koltai Róbert (Dumitrache) és Kocsó Gábor (Ipingescu) a Zűrzavaros éjszakában (Koncz Zsuzsa felvétele)

akkor mégis érezzük, hogy legtöbb Caragiale-előadásunk döcög, nehézkes, vagy épp ellenkezőleg: túljátszott, erőltetetten humoros, s elvész vagy meg sem születik benne a lényeg - az, amit a hatvanas-hetvenes évek nagy román rendezőinek előadásai kapcsán jelezni próbáltam.

Volt nálunk is ilyen előadás, és nem csak olyankor, amikor román rendező dolgozott magyar színészekkel, mint például Veszprémben. Csak két produkcióra emlékeztetek: 1984-ben Gothár Péter a Pesti Színházban a *Farsangot,* Kolozsváron pedig 1988-ban Tompa Gábor a *Zűrzavaros éjszakát* vitte színre. Gothár is totálisan lepusztult környezetben játszatja a darabot, szereplői betegesen belehajszolják magukat a félreértésekbe, amelyek egyfajta őrületbe csapnak át, s végül a nagy farsangi mulatság olyan víziónak tűnik, amelyben mindenki mindenkit öldöklésig fajuló vadsággal és elkeseredéssel kerget-inzultál. Ebben az őrületben többször is abbamarad a hajsza, s a két legádázabb ellenfél egyszer csak együtt, békésen bekebelez egy sült csirkét. Máskor meg a természetes logika szerint leleplezendő, megszégyenítendő és megbüntetendő főszereplőt üldözői közrefogják - s mindannyian lerészegednek. Hogy aztán folytatódjon a téboly.

Gothár nem tett mást, minta végletekig fokozta a vaudeville egyik alapszabályát, s azt szüntelenül egy egészen más jellegű színpadi hatásmechanizmussal ellenpontozta. A hallatlanul felpörgetett tempó és a végletekig történő lelassítás következtében kivételes színházi feszültség teremtődött, a figurák pedig mindeközben nem csupán bohózati arcukat tudták megmutatni, hanem le is lepleződtek, s ezáltal az emberi korlátoltságnak olyan portrésorozatát adták, amely-nek képei mulatságosak ugyan, de mindegyik arcon megjelenik az eltorzult mosolyba vagy vigyorba merevedett fájdalom és kiszolgáltatottság is.

Tompa más utat választott. Nála is koszlott a környezet, hangsúlyos a külvárosiasság, de még fontosabbak a tárgyak, amelyeknek jelenléte és használata az embereket is jellemzi. E tárgyak - lavór, katonai zubbony, újság stb. - végigjátsszák az előadást, újra meg újra előbukkannak, más-más szereplővel kerülnek kapcsolatba, s e kapcsolat jobban minősíti az embereket, mint a közöttük kialakult viszonyok. A rendezés másik vezérmotívuma a kétértelműségek kiaknázása; ezen belül kitüntetett szerep jut a cselekmény első szintjén lévő eseményeknek, megszólalásoknak, gesztusoknak és az azokkal összehozható metakommunikációs, avagy másik síkon működő megnyilvánulásoknak. Ha Zita a neki küldött levelet a szolga zsebében keresi, az nemcsak a keresés furcsa, szokatlan módja, hanem olyan gesztus is, amely a szolgánál a férfiasság ágaskodását váltja ki, aminek persze számos következménye van a jelenet következő részében, s ezáltal a játék két síkon folyik, a komikum pedig jórészt e két sík egymásra vonatkoztatásából adódik. Ebben az előadásban természetesen átértékelődik Rica Venturio, az üresfejű, frázispufogtató újságíró s vőlegényjelölt szerepe is: ő „Románia jövendőjének géniuszaként" veszi magához Zitát, akinek hatalmas fehér menyasszonyi fátyla az egész színpadot beborítja. Zajlik az eljegyzési mulatozás, ropják a táncot, részegen motyognak népről, családról, s a vőlegény arról szónokol, hogy „vagy szabadok leszünk, vagy elvesztek egy szálig". Nyilvánvaló, hogy akkor és ott Caragiale nem csak Caragialéról szólt.

Kádár Imrének tehát mélységesen igaza volt, amikor csaknem hatvan éve azt írta, hogy Caragialét úgy kell magyarul játszani, hogy a magyar néző is magára ismerjen, de a caragialeizmus lényege is megmaradjon. Hogyan játszunk mi most Caragialét?

Mindenekelőtt azon elmélkedhetnénk, hogy mitől válik egy-egy szerző egyszer csak „divatossá", miért van az, hogy Caragialénak hosszú évekig a nevét sem ejtették ki, most meg csak a fővárosban egyszerre három helyen lehet Caragiale-előadást látni - egymástól nagyon eltérő interpretálásban. Látva a színre állításokat, kizár-hatjuk azt a szempontot, hogy a rendezők választásában a darabok politikai aktualitása vagy aktualizálhatósága különösebb szerepet játszott volna. Sokkal inkább gyanakodhatunk arra, hogy a rendezőket a komédiajátszás stílusproblémái foglalkoztathatták, bár a kész produkciókban kevés jelét tapasztalhatjuk e problémák újszerű megoldásának.

A Radnóti Színház *Zűrzavaros éjszakája* többé-kevésbé megmaradt egy kommersz bohózat keretein belül. E darab esetében ennek a megközelítésnek már hagyománya van, tehát azt is mond-hatom, ezúttal sem történt más, mint az, hogy a bohózatnak felfogott darabot Jordán Tamás a magyar bohózatjátszási gyakorlatnak megfelelően sikeresen színre állította. S ez nem kevés. De nem is sok. A színháznak nyilván kellett egy „bővérű" komédia, s rátaláltak erre a darabra, amely egy remek, kiegyensúlyozott erőkre épülő társulatnak valóban alkalmat kínál a komédiázás-ra. A siker első számú záloga azonban mégsem a társulat és a darab találkozásában keresendő, hanem a vendégszereplő személyében: Koltai Róbert játssza Dumitrachét, a féltékeny és korlátolt fakereskedőt, mellesleg a polgárőrség kapitányát. Az a gyanúm (több is ez gyanúnál), hogy a közönség nagy része Koltaira vált jegyet. A kabarészínészre meg *A miniszter félre/ép* főszereplő-rendezőjére. Ez a közönség csak részben fedi azt a nézőréteget, amely a Radnóti Színház más előadásaira jár. De ezen egyszeri nézők nagy hányada végül éppoly csalódottan távozik, mint ahogy a törzsközönség egy része is. Persze más-más okból.

Koltai olyan, amilyennek megszerettük, de a darab valami más, taszító közeget idéz, a stílus harsány, a történet soványkа, a poénok nem olyanok, mint amilyeneket a kabarében megszoktunk, a környezet leginkább román falusiasságot sugall, egyszóval zavar van az elvárás és az előadás, Koltai és a többiek játéka között.

Jordán rendezése pergő, a helyzetek működnek. Kováts Adél felszabadultan és sok színnel komédiázik, öröm nézni. Csankó Zoltán szerelmese remek karikatúra, Debreczeny Csaba Spiridonja vagy Görög László Venturianója nem kevésbé. Gubás Gabi Zitájában életveszélyes tüzek lobognak, játéka csupa kétértelműség, a bonyodalmak kiváltója és elszenvedője egy személyben. Úgy fest tehát, mintha minden együtt volna egy jó estéhez, s mégis valami zavar van a gépezetben. Kováts Adél és Csankó Zoltán jelenetei egészen más jellegűek, mint azok, amelyekben Koltai is színen van. Az előbbiek sisteregnek, a két színész között percenként változó állású játszmák zajlanak, az utóbbiak egyértelműen statikusak, a színész csak a szövegrontásból, a furcsa szavakból, a műveletlenségből adódó poénokat próbálja kiaknázni, egyetlen, nagyon is jól ismert szerepsémában gondolkodik. Viccelődik. Ezáltal a darab tétje elvész. Komolytalanná válik minden. Nem alakulhat ki stílusjáték. Végül is úgy játsszák *a Zűrzavaros* éjszakát, ahogy egy Nóti-bohózatot szokás előadni. Egyedül Kocsó Gábor Nae Ipingescuja közelíti meg azt a figurát, amely egy lehetséges Caragiale-előadás szellemiségével rokon lehetne. Az ő szinte mozdulatlan nyakú, mereven előretartott fejű, nehézkes mozgású, szavú és felfogású rendőrbiztosa nagyon pontosan érzékelteti azt a játékstílust, amelyet a darab megkívánna. Úgy tűnik, hogy itt egy feltételezett néző elvárásnak rendelték alá az előadást, s meg sem próbáltak mélyebbre ásni a műben, nem igyekeztek megkeresni azt a játékmódot, amely komplexebb képet adhatna a szerzőről, a darabról, a nézőről, a saját valóságunkról. Márpedig korunk sok-sok felkapaszkodott félműveltje, kisszerű hatalmaskodója, politikai analfabéta politikusa elé kíméletlen tükröt tarthatott volna az előadás.

A Merlin Színház fiatal társulata Caragiale-montázst mutatott be. Koleszár Bazil Péter vállalkozott arra, hogy az író különböző darabjaiból és írásaiból kollázst szerkesszen és rendezzen. Vajon miért ezt a megoldást választotta? Feltehetően azért, mert - bár láthatóan szereti - nem tartotta elég erősnek, nekik valónak, gondolkodásuknak megfelelőnek az est gerincét adó *Zűrzavaros éjszakát,* tehát egyfelől alaposan meghúzta a darabot, másfelől kiegészítette a történetet. Dicséretes, hogy ehhez a művelethez Caragiale-szövegeket használt. A pótlás két szálat emelt be a kollázsba: megmutatta *a Zűrzavaros éjszaka* bonyodalmát okozó Café Junion-beli eseményeket, tehát az előzményeket, illetve felvillantotta a szabadság nevében csupán hőzöngeni képes kispolgárok gyülekezetét mint a fakereskedő és családja körüli bonyodalom lehetséges társadalmi hátterét. A *Leonida nagyságos* úrból átvett jelenetek egyértelművé teszik, hogy milyen szabadságról álmodoznak ezek a kisemberek (arról, amelyben eltörlik az adókat), a karcolatokból és kisjelenetekből pedig megismerhetjük a forradalomról fecsegőket, akik a zsidó viszonylagos jómódja ellen agitálnak, de vele fizettetik meg a kocsmai cechet, s az ő csekélyke, bón ellenében adott pénze képezi a pártvagyont. A politikai ellenfelek hol békésen mulatnak a Café Junionban, s élvezik együtt a sanzonettek bájait, hol heves szópárbajban csepülik egymást, s pártállástól függetlenül vedelnek. Az előadás első fele széttördelt életképek sorozata, a fő helyszín a Café Junion, ahol minden rendű és rangú ember összejön.

1951-ben a Vidám Színház (a mai Vidám Színpad elődje) is úgy játszotta *a Zűrzavaros éjszakát*, hogy egy Caragiale-művekből összeállított előjátékot illesztett elé *(Egy este az Union Parkban).* A két részt ketten rendezték: az előjátékot Nádasdy Kálmán (a kritikák kiemelik, milyen kitűnően használta ki a parányi teret, amelybe kávéházi placcot is meg varietészínpadot is el kellett helyezni, s milyen ötletesen mozgatta a sok színészt, a pompás műsor nézőit), míg *az Éjszaka Dumitrache főnök úr házában* címmel játszott darabot Kamarás Gyula (nála a színészek bábos jellegű mozgatását dicsérték). A Merlin-beli bemutatónak tehát rangos előzménye volt.

Koleszár Bazil Péter komolyan vette a szöveget. Alakjai megszállottan monomániásak; mindenki hajtogatja a magáét, fújja egyhangú szólamát, a kommunikációnak még az esélye sem teremtődik meg. Ezzel a felfogással a rendező és a társulat nagyon közel kerül Caragiale abszurd megközelítéséhez, ahhoz, amit Ionesco oly fontosnak tartott elődje munkásságában. Stúdiótérben, jelzett díszletek között folyik a játék, s az, hogy minden jelenet kis helyre zsúfolódik össze, azt sugallja: ezeknek az embereknek hiányzik az életterük, s e hiányból is következik, hogy semmilyen értelemben sem tudnak kibontakozni, teljes értékű emberré válni. Egyetlen vonással megrajzolt karakterek mozognak a parányi térben, arcukon bárgyú elszántság, mindent nagyon határozottan és nagyon szakszerűtlenül csinálnak. Ebben az előadásban a műveletlenség, a tahóság a figuráknak nem jellemzője, hanem a lényege. Nem rájátszanak e jellemvonásokra, hanem oly mértékben hangsúlyozzák s nagyítják fel őket, hogy didaktikusság nélkül is hihető torzképet rajzolhassanak viselőjükről. Harsány előadás ez is, főleg az első részben kiabálnak sokat a színészek, s amikor sokan zsúfolódnak össze, mindenki egyszerre beszél, néha alig lehet követni, mi történik a mulatóban. Részben érthető rendezői szándék ez, hiszen a nézők így pontosan olyan helyzetbe kerülnek, minta darabbeli fakereskedőék - a hang- és zűrzavarban pontosan úgy kapkodjuk a fejünket, mint ők.

Az első rész vállalt és szándékolt vázlatosságához és kuszaságához képest a második színészileg is, kidolgozottságában is megemelődik. Különösen Kalmár Tamás Dumitrachéjára kell figyelni, mert a színész egy akaratos, nagyhangú, féltékeny és korlátolt figura mögött annak elesettségét, bizonytalanságait, kiszolgáltatottságát, egy szóval kompenzálásait is éreztetni tudta és merte. Lényegét tekintve nagyon caragialés előadás ez, de kidolgozottságában, színészi ala-

Szemerédi Virág és Pál Tibor a Café Junionban (Szilágyi Lenke felvétele)

Tóth Anita és a bábok Az elveszett levélben (Koncz Zsuzsa Jelvétele)

kításainak szakmaiságában helyenként alatta marad a szándéknak, a koncepciónak.

Caragiale darabjai közül nálunk Az *elveszett levelet* játszották a legtöbbet; most a Katona József Színházban Zsámbéki Gábor állította színre. Önmagában ez is élvezetes előadás. Lehet rajta nevetgélni, fel-felötlik a gondolat, mennyire aktuális ez a mű ma is, hiszen a választások most is hasonlóan mennek végbe, a politikai élet itt és ma sem sokkal tisztább, mint száz évvel ezelőtt Romániában volt, egyesek fel-felszisszennek, s odasúgják a szomszédjuknak: ez pont olyan, mintha a parlamenti közvetítéseket látnánk, továbbá remek színészek játsszák a szerepeket, szóval minden együtt van egy nagyszerű előadás megszületéséhez. Nekem mégis hiányérzetem van.

Hallatlanul élvezetes Máté Gábor Tipătescuja, színészi bravúr, ahogy a szerelmes levél titkának kipattanásáról értesül felettesétől, s ebbéli zavarában égő cigarettáját és gyufáját a zsebébe gyömöszöli; vagy ahogy szerelmével, Zoéval groteszk táncot lejt, s kettejük eltérő lelkiállapotát hallatlanul mulatságosan adja vissza a mozgásuk, vagy ahogy fogadja a hírt, miszerint a miniszter hívja telefonhoz. S vele szemben ott van Ujlaki Dénes Zaharia Trahanachéja, aki egy Molnár Ferenc- vagy Aszlányi-darabból, esetleg egy társalgási vígjátékból lép elő. Hollósi Frigyes remek tanulmányt készít a részegségről és részegségből, alakítása a realista színésziskola csúcsteljesítményei közé sorolható. Bertalan Ágnes Zoé szerepében mindenekelőtt a hisztérikát emeli ki, ő, Mátéval ellentétben, nem elsősorban a mozgásával, hanem torzított beszédével, magas hangjaival operál. Stohl András az egyik, Rába Roland a másik párt vezérképviselője. Stohl külsődleges eszközökkel játssza meg a hőbörgő, korrupt és buta politikust, s ezzel karikatúrát rajzol róla; Rába hozzá képest finom, visszafogott eszközökkel belülről ábrázolja a végtelenül kisszerű, mégis taktikusabb, a helyzeteket a maga hasznára fordítani képes „jövő emberét". Tóth Anita egy nem létező szerepben végig jelen van a színen, s hozza immár sokadszor ugyanazt a szellemileg visszamaradt figurát. (Ha akarom, én, a néző, történelmi tapasztalataim alapján e torzalakba persze beleláthatom azt, hogy ez a nő esetleg besúgó, spicli, vagy szerelmes a főnökeibe, és így tovább, de ezekhez a variációkhoz alig van fogódzó.) Mozgására szerepről szerepre a bábos szögletesség jellemző, ami rokonítja őt az előadás egyik leghatásosabb látványelemével, a bábokkal.

Ez a bábozás remek ötlet, mély értelmű, metaforikus. Kifejezi a választási gyülekezet résztvevőinek bábszerűségét, felidézi a báb szó valamennyi szótári értelmét, s látványnak is lenyűgöző. De a színészek bármily szorgalommal igyekeznek bábmozgatói feladatuknak megfelelni, kettős szerepükben (mint élő alakok és egy-egy bábnak életet adó személyek) nem tudnak hitelesen létezni. Az igazi bravúr az lenne, ha a bábok és a bábokként tartott emberek egységes tömeget képeznének, ha a színészek mozgásában is megjelennének a bábos elemek, erről azonban még nyomokban sincs szó. S akkor felmerül a kérdés: miért csupán a választási részben szerepelnek a bábok? (Tudom, a háttérben, a díszlet mögött előbb is felsejlenek a mozdulatlanul odatámasztott figurák, de nem válnak a játék részévé, megmaradnák egy igencsak kevéssé esztétikus látványegész halott részleteinek.) Arról nem beszélve, hogy Kantor után az életnagyságú bábok használatának megvannak az elengedhetetlen esztétikai követelményei. Az előadás tehát tele van jobbnál jobb részletekkel, de ezek nem alkotnak stilárisan és gondolatilag koherens egészet.

Így játszunk hát ma és itt Caragialét. S persze nem csak Caragialét.

Caragiale: Zűrzavaros éjszaka (Radnóti Színház)
Fordította: Szász János. *Dramaturg:* Radnai Annamária. *Díszlet:* Horesnyi Balázs. *Jelmez:* Dőry Virág. *Zene:* Melis László. *Rendezte:* Jordán Tamás.
Szereplők: Koltai Róbert, Kocsó Gábor, Csankó Zoltán, Debreczeny Csaba, Görög László, Kováts Adél, Gubás Gabi.

Café Junion (Merlin *Színház)*
Díszlet: ifj. Jordán Tamás. *Jelmez: Szűcs* Edit. *Zene:* Kis-Várday Gyula. *Caragiale írásaiból összeállította és rendezte:* Koleszár Bazil Péter.
Szereplők: Horváth Ákos, Dióssi Gábor, Szemerédi Virág, Pál Tibor, Kalmár Tamás, Orosz Róbert, Pásztor Tibor, Kupcsok Zoltán, Kálmánchelyi Zoltán, Soós Tamás, Kassai László, Gévai Réka/Bodó Andrea, Parti Nóra, Horváth Bora, Hegedűs Csaba, Bakos Edina, Marosi Veronika, Polczer Ildikó, Tugyi Regina.

TOMPA ANDREA

ÍGY BESZÉLTEK TI

KÉT MAGYAR CARAGIALE

Szólalj meg, és megmondom, ki vagy. Megmondom, honnan jössz, ki volt apád-anyád, mi a foglalkozásod, mennyit keresel s hogyan, hol laksz, egész pontosan a főutcán vagy egy sikátorban, kivel barátkozol, házad kik látogatják, kire szavazol, milyen ambícióid vannak, mit forgatsz a fejedben.

Ilyen a román nyelvű Caragiale. Elég a hősnek kinyitni a száját, s máris mindent tudunk róla. A nyelv röntgensugár, amellyel megállapítható valaki társadalmi, regionális, intellektuális, politikai hovatartozása, elkötelezettsége. Mindegy, melyik Caragiale-műről van szó, mindegy, ki hová tartozik a társadalmi hierarchiában, a nyelv mindenkit jellemez, minősít. Ez a nyelv megmutat, felfed, elárul, leleplez.

Caragiale műveiben *a* mit mondunk-ról *a hogyan mondjuk* felé tolódott a hangsúly. Sőt, *a mit mondunk* eltörpült, lényegtelenné, érdektelenné vált. A hősök egyfolytában beszélnek, majdnem mindegy, hogy miről. Darálják, csépelik a szavakat. Mindenki mondja a magáét, a maga módján, az őt egyszer s mindenkorra leleplező módján.

A hülyeség morfológiája

Caragiale kitalálta, hogy az emberi hülyeség leírható morfológiailag, tehát nyelvileg, a szavak, a mondatszerkezet, a ragozás, a kötőszók használatának a szintjén. Caragiale egy nyelvi laboratóriumban ül, és mikroszkópjával vizsgálja a szavakat, eredetüket, hangalakjukat, stilisztikai értéküket, a képzők eredetét. Aztán ízekre szed mindent, és kikever valami újat. Ez a nyelv bevonul a román élő nyelvbe, Caragialéval, az ő fordulataival beszélnek a piacon, a parlamentben, az újságokban vagy a konyhában. Mindegy, ki honnan jön, ezt a nyelvet használja. Nem tudja megkerülni. Nem szállóigékről van szó, nem magvas bölcsességekről, hanem szókapcsolatokról, kitekert szavakról, grammatikáról. A jelentés nélküli formáról. (Talán innen lép tovább majd Ionesco.) Az emberi hülyeség grammatikai szerkezetéről. Ez a nyelvteremtő Caragiale mindig bezárva marad ebbe a nyelvbe, az ő utóélete, köznyelvi továbbélése lefordíthatatlan. A hülyeség azonban egyetemes.

Két teljesen különböző (vagy akár szélsőséges) Caragiale-fordítást fogunk elemezni, egy régit és egy újat: Szász János fordításában a *Zűrzavaros Éjszakát* és Bodor Ádám fordításában *Az elveszett levelet.*

Zűrzavaros

(Zűrzavaros éjszaka) „Box populi, box dei" - mondja Rica Venturiano, a Nemzeti Patrióta szócsöve, joghallgató és újságíró. *Box,* mert a boxot mindenki ismeri. A *vox,* ugye, nem jelent semmit. Ellenben latinul illik tudni, és franciául is. Mert most éppen arról van szó, hogy „latin nép vagyunk". Es mindenki szeretne művelt lenni, felvilágosult, haladó. És mindenki szeretné műveltségét megmutatni a nyelvben, a nyelv által. Így kell tehát beszélni, mert a hivatalos kurzus a francia.

Caragiale leszögezi: ez külváros. És Caragiale óta a külváros szó, a mahala terminus technicus. Ez itt a plebs (de nem a proli!), a felkapaszkodó, színházba járó plebs, ahol a férfiak politikailag jól informáltak, újságot olvasnak, a nők meg a *Párizs drámái* című ponyvát. Családi és nemzeti értékeket konzerváló plebs. Parvenü, félművelt kereskedőréteg. De hát ez nem tud (jól) sem franciául (honnan is tudna), sem latinul, de azért tiszteletre méltóan próbálkozik. Hadakozik a szavakkal, kínlódik. Boxol. Frankofónia a Balkánon.

Egy ideológiai, politikai kurzus nyelvileg jelenik itt meg. A román demokráciáról közvetlenül szóló jelentéseket nem kapunk. Ha valaki például újságot olvas (azaz felolvas), máris átértelmezi, saját nyelvére fordítja le. Caragiale szerint a fejekre közvetlenül hatni nem lehet, az újság írhat bármit, mindenki azt fogja belőle kiolvasni, amit akar. De semmiképp sem azt, ami írva vagyon. Ami leírva áll (Rică Venturiano tollából), az persze nagyon hasonló ahhoz, amit itt a hősök beszélnek. Legfeljebb másképp mondja. Caragiale világa egynemű, még véletlenül sincs benne olyan hang (akár a szócsőből jönne, akár egy hős szájából), amely mást mondana.

Szász János magyar fordítása nem közvetíti a - nyelvi, nemzeti - identitás problémáját. A frankofóniának magyarul nincs (nem lehet) ideológiai tartalma, a magyar nyelvre fordított latinizálásból hiányzik a „latin nép vagyunk, tehát latinizálunk" ideológiai töltete. A Szász-féle fordítás legalább száz év nyelvhasználatát, nyelvváltozatát, társadalmi, regionális rétegződését tükrözi. Ez a szókincs nem egységes, nem egynemű: itt egyszerre van irodalmi nyelv, köznyelv, tájszólás (például: esmérjük, ustor, aszongya, eskem-beskem), vannak archaizmusok (például: illa berek), és van szleng, minden változatban, újkori és régi egyaránt (pasas, smafudár, szőr van, slamasztika). Vannak gallicizmusok, amelyek magyarul nem jelentenek (mert nem jelenthetnek) semmit, legfőképp rontott francia kifejezések (ilyen a szanzsem, azaz sans-gêne, pamplezir, azaz par plaisir, paroldonőr, azaz parole d'honneur), de ezek nem képesek jelenteni semmit, mert hiányzik a francia nyelv használatának ideológiai töltete, azaz a francia nyelv használatának indokolt volta.

Szász megkísérli a caragialeizmusokat, azaz a rontott (leginkább francia eredetű) szavakat magyarra fordítani (ilyen például *a buligán* szó, amely a *buli* és *huligán* szavak összerántásából keletkezett; a román szövegben *a bagabond szó* a francia eredetű vagabond-ból származik, a kezdő, zöngés, zöngétlen mássalhangzó cseréjével, és ez a mássalhangzócsere a tolakodó [băgăreţ] szót konnotálja).

Szász arra törekszik, hogy rekonstruálja Caragiale fordulatait. Ilyen például a lekramáció szó, amely a románban a reklamáció és a könny (lacrimă) szavak összerántásából keletkezett, azaz aki reklamál, az sír, siránkozik, könnyezik. Igy születik meg a „lăcrămaţie" szó. Ez tiszta (irodalmi) népetimológia, olyan nyelvi eljárás, amelynek során az új, ismeretlen szót a nyelv úgy fogadja be, hogy valami meglévőhöz idomítja, képzetet társít hozzá. Ez a népetimológia magyarul nem jöhet létre. Caragiale egy tudós pontosságával állítja elő a szavakat, és így minden nyelvi egység indokolt. Például francia képző kerül egy török eredetű szóra: merthogy milyen eredetű szókinccsel beszél egy külvárosi kereskedő? Törökkel. Szégyenli? Igen. Mit szeretne helyette? Franciául beszélni. Tud? Nem. Mit csinál? Színházba jár, és ott felszed francia szavakat, képzőket. Es ez a végeredmény. Ez példa arra, hogy a fordítás olykor megoldhatatlan feladat. Valami szükségszerűen elvész. A „lăcrămaţie" szó tehát egy gondolkodási folyamat végterméke, azaz poétikai eljárás. A gallicizmusok mellett vannak továbbá német *(grund, hofírozni),* olasz (rontott, mint az *alovanti!,* ami nyilvánvalóan az *avanti* származéka, vagy az *alivercsi,* eredetileg *arrivederci)* szavak és latinizmusok tömkelege. Caragiale hőseire ez a nyelvi kozmopolitizmus nem jellemző.

Dumitrache a kitüntetés szót (kétszer is) kiültetésnek mondja magyarul (ugyanilyen a gön-

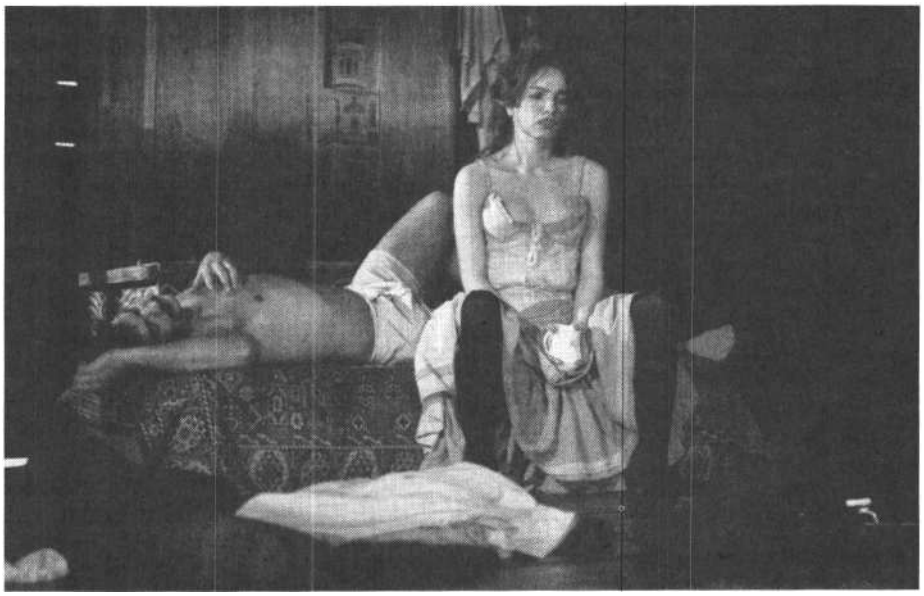
dörfalazás vagy a népfelség). A kiültetés azt példázza, hogy az alapszókincs is megsérült. Mintha a hős nem az anyanyelvén beszélne. Pedig Caragiale hősei kivétel nélkül mind anyanyelvükön beszélnek. Sőt, mivel más nyelv az övékén kívül nincs (azaz a színdarab ezt az egyetlen nyelvet kínálja fel), ők a nyelv letéteményesei. Ugyanaz a hős hol így, hol úgy beszél, és használja ugyanannak a szónak a rontott vagy helyes, tájnyelvi vagy köznyelvi változatát: Dumitrache hol esmér, hol ismer valakit, hol bakompartja, hol *pakumpártja* van, a buligán hol pápaszemet, hol bábaszemet visel. Az igaz, hogy ők, a nyelv hordozói, úgymond, rosszul, helytelenül ismerik a szavakat. De ehhez a nyelvhez görcsösen ragaszkodnak.

A magyar nyelvjáték akkor jó (és akkor magyar), amikor a fordító félreteszi az eredeti szöveg *jelentését,* és rábízza magát a magyar nyelv adottságaira. Amikor a hős élőszót olvas fel előszó helyett, amikor ugyanebben az újságban általános népszavalásról írnak a népszavazás helyett, amikor valaki ezercírozásra megy egzecírozás helyett, *vagy* két szerelmes egymás ámorával korrespondál. Az élőszó/előszó, szavalás/szavazás nyelvjáték a magyar nyelv adottsága, és itt a fordító valóban megfeledkezett a román szöveg nyelvjátékának jelentéséről. Itt, az újságcikk felolvasásakor, valóban félreértelmezés folyik, és a félművelt (fel)olvasó, Nae Ipingescu mindössze ékezeteket „tol el". A nyelv megengedi. Az ezercírozás igazi népetimológia: aki gyakorlatra megy, annak ezerszer kell valamit végigcsinálnia, gyakorolnia. A fordító megint félreteszi a román szöveget, hiszen itt is egy olyan szó szerepel, amelyről - francia mintára - levágták a román ragot (izirciţ). Aki ámorával korrespondál, az nem más, minta két szerelmes (Rică Venturiano és Zica). Ez egyszerre fordítás is, meg nem is: románul a megfelelni (corespunde) szó szerepel, azzal a jelentéssel, hogy „ámoromnak megfelelsz", de hangalakilag a korrespondál szót idézi. Nem véletlen, hiszen a két szerelmes levelet ír *egy a másnak.*

Azonban nyelvileg - a magyar fordítás alapján - nem tudjuk pontosan, hol vagyunk, mikor vagyunk ott, ahol vagyunk, kik beszélnek és ők hová tartoznak. A nyelvi rétegek, nyelvváltozatok, sőt, a különböző nyelvek egybecsúsznak. Ebből fakad, hogy a nyelv által leírt világ (a külváros) széthull - időben, térben egyaránt.

Ami elvész, és ami megmarad

(Az elveszett levél) Bodor Ádám új fordítást készített a Katona József Színház számára *Az elveszett* levéből. Új fordítást mindig a korábbi fordításokkal szembeni elégedetlenség, valamiféle hiányérzet hoz létre, és vitathatatlan, hogy Caragiale újrafordítása indokolt lenne.



Csankó Zoltán (Chiriac) és Kováts Adél (Veta) a Zűrzavaros éjszakában

Nyelvileg máshol vagyunk *a Zűrzavaros éjszakához* képest: fölfelé léptünk a társadalmi ranglétrán, Caragiale egy kisváros elöljáróit beszélteti.

Ok már a felkapaszkodottak. A nyelvileg (és a nyelv minden szintjéről szó van: fonetikáról, morfológiáról, szintaxisról) rossz szöveg helyett a rontott formák, az idegen szavak helytelen használata helyett egy helyes, „kijavított" magyar szöveget kínálnak nekünk. A fordító nem rekonstruálja a rontott szöveget, nem adja vissza az egyes szereplőket külön-külön jellemző nyelvi hibákat. A magyar Trahanache például nem selypít, mint a román (románul „c"-vel beszél, feleségét is Zsoicikának becézi, visszatérő fordulata, a „Türelem, türelem" is c-ző, akárcsak a sokszor ismételt „társadalom" és „elvek" szavak). Hogy mi ennek a következménye? A román Trahanachét ez a selypítés gyermekivé, naivvá teszi - bár ezt az ő korában inkább hülyeségnek hívják -, olyanná, aki mindent elhisz, mint ahogy azt is elhiszi, hogy az a bizonyos levél színtiszta hamisítvány. A szereplő a magyar szövegben átértelmeződött.

Ghiţă Pristanda (a magyarban Dudu rendőr) bárkivel beszél, rábólint annak végszavára, egy sajátos fordulattal erősítve meg a hallottakat - Nagy Elek fordításában ez „Jól teccik mondani", Szász Jánosnál és Méhes Györgynél pedig egyaránt „Tisztára". A katonabeli szövegből ez a nyelvi fejbólintás kimarad, illetve más kerül a helyére. A román Pristandát, aki nem tartozik „ezekhez a körökhöz"- csak szolgálja őket -, az jellemzi, hogy mindenkivel egyetért, mindenre rábólint, mindenkit szolgál. Ő a bólogató Jánosok nyelvén beszél. Ebben a magyar változatban az ő nyelvét személytelen szerkezetek jellemzik, ezek hol erősek, hol gyengébbek, például „meg lesz a neve jegyezve", „jeletkezik egy-két gond", „el lett menekülve onnan". Mindannyiszor az én, az alany hiányik. A magyar Dudu rendőr - személytelen szerkezetei által - egy szabályrendszer őreként jelenik meg, mint aki mindössze a kötelességét teljesíti. A román szöveg rendőrének nagy a családja, sok gyereke van, lopja a zászlókat, és ő is, mint mindenki más, a saját malmára hajtja a vizet; innen az örökös szervilis egyetértés.

A szereplők átértelmezése a magyar szövegben azonban nem csak fonetikai, lexikai jelenség. Íme, egy példa: Zoe mondja (első felvonás, ötödik szín): ,,...az előbb jártam Caţavencunál. Tőle jövök. *Nagyon megértő,* fel is ajánlotta, *ő nagyon szívesen* visszaadja nekünk a levelet. Azt kéri, cserébe *támogassuk a* megválasztását. *Erre nagyon szépen kér.* Másként, azt mondja, *kitálal."* A román Zoe nem így beszél, és nem is ezt mondja. A román Zoe szerint Caţavencu nem megértő, nem szívesen adja vissza a levelet, és nem kéri szépen a támogatást a választáson, sőt, nem is támogatást kér, hanem a megválasztás *biztosítását* (mellesleg a támogatás még nem egyenlő a megválasztással, és Caţavencunak a támogatás kevés). A román Zoe tényeket közöl Tipătescuval. A szereplő átértelmeződött: a magyarban Zoe naiva (vagy inkább Tipătescuval is ravaszkodik?), aki mintha nem értené, hogy itt zsarolás folyik, A magyar Zoe szerint Caţavencu kedves, megértő ember, nem pedig zsaroló. Az eredeti Zoe pontosan tudja, hogy mit akar: elmegy Caţavencuhoz, anélkül, hogy kikérné bárkinek a véleméⁿyét vagy egyetértését. Egymaga intézkedik, mindent tud, a megoldást is csak ő

tudja. A magyar szöveg egy betoldással még jobban felerősíti ezt az átértelmezést: ugyanez a magyar nyelvű Zoe ezt mondja Tipătescunak: „Vigyázz vele (azaz Trahanachéval), nagyon ravasz a tatusom." A román Zoe nem ezt mondja, a román Zoe nem ravasznak tartja a férjét, hanem hülyének, aki valóban elhiszi, hogy a levél hamisítvány. A magyar Zoe sokkal konspiratívabb, bonyolultabb intrikát sugall: nem azt mondja, hogy a férje hülye, hanem azt, hogy *nem áll érdekében* őket leleplezni. Azaz érdekében áll hülyének látszani.

A neveket sem Szász, sem Bodor nem fordítja le. Pedig ezek mind beszélő nevek. Bodor Ádám azért nem törődik velük, mert modern szöveget hoz létre, és a beszélő nevek hagyományosan (azaz a magyar irodalomban) a XIX. század végén divatoztak, lefordításuk tehát a modern szöveg rovására ment volna. Avagy mégis található (fordítói) megoldás arra, hogy a szándéka szerint modern szöveg megtűrje a beszélő neveket? Íme, egy mesterien megalkotott név: Agamemnon Dandanache. Akiből majd Gagamica, Agamica lesz, azaz a névhez kicsinyítő képző kerül. Ráadásul a Dandanache név a dandana (mi tagadás, török eredetű) szóból származik, azaz zajt, lármát, zsivajt, zenebonát jelent, és hogy bezáruljon a kör, a név egy görög eredetű képzőt *(-che) is* kap. Trahanache mondja (amikor végre kiderül, kit kell megválasztani), hogy ,,...csak el ne felejtsük a jelölt nevét", amit mellesleg fel is írnak neki egy cetlire. Merthogy feledékeny szegény Trahanache, szenilis vénember, kétségtelen, és ez a név neki semmit nem mond. Megint csak szerzői fintor: Trahanache természetesen nem érti, mit jelent ez a név, merthogy egyáltalán nem érti, mi folyik itt, és hogy egy ilyen nevű ember lesz az ő képviselőjük. Persze hogy nem érti, mert őt meg Trahanachénak hívják (trahana = tarhonya). És lám, milyen szépen összecseng a két név: Dandanache, Trahanache. Mintha a nevek egymást tükröznék. Ellenben a részeg(es) polgárnak nincsenek memóriazavarai, rögtön felfogja a nevet (és ezzel annak jelentését), és rohan szavazni. Mert ő az egyetlen kívülálló (nem intellektuális kívülálló, hanem részeg kívülálló), az egyetlen, aki érti, hogy mi folyik itt.

Ezek a nevek nemcsak beszélnek (jelentenek), hanem be is épülnek a történetbe: a játék (színjáték) részei, tárgyai lesznek, vagyis Caragialénál a név nemcsak poétikai eszköz, nemcsak jellemez, hanem a játék tárgyává is válik.

Szemlélet, váltás

Ellentétben a Szász-féle fordítással, Bodor Ádám igenis eldönti, hogy időben hol vagyunk. A jelenben vagyunk, most vagyunk. Ez modern szöveg, mai nyelvhasználat, mai szleng, mai köznyelv, mai fordulatok, mai káromkodások. Itt valakire rátojnak, valakit faszkalapnak neveznek, Zoénak puszikálják az illatos köldökét, szarkeverés folyik, lebonyolítanak egy tranzakciót, X-et elküldik a francba, aztán lebuzizzák.

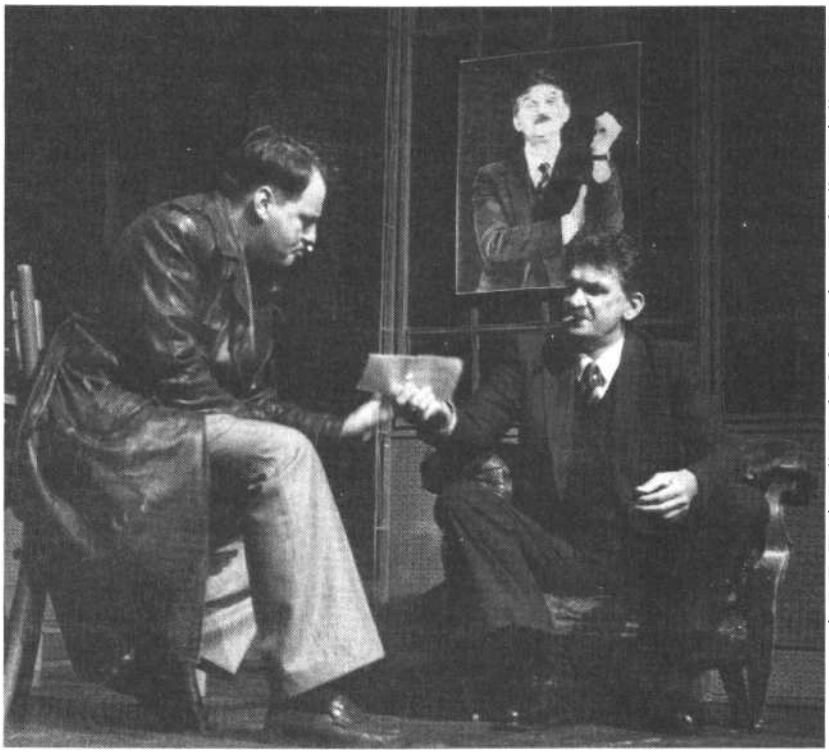
De nem csak a szókincs mai. A szöveg tele van apró csúsztatásokkal, módosításokkal, betoldásokkal, amelyek révén nemcsak új alakokat, de új szemléletet is kapunk. Íme, egy példa. Amikor Zoe a részeg polgárt arról faggatja, hogy Caţavencu hogyan jutott a levélhez, azt kérdezi: „Ugye kiragadta a kezéből? *Erőszakot alkalmazott..." Az erőszak alkalmazása a* sajtó, a politikai botrányok nyelvi fordulata. (A szöveg hangsúlyos modernsége azonban időnként nehezen egyeztethető össze olyan szavakkal, fogalmakkal, minta „fidibusz", az „elébem", a „nesztor" és a „kisnagysád"; ilyenkor megtörik a szöveg egyneműsége, lexikai következetessége.)

Választás van, így a szókincs politikai. A magyar szövegben nemcsak az aktuálpolitika fogalomtárával találkozunk (ilyen a hátrányos helyzetű, a vidéki pedagógus, a kormánypénz), de Farfuridi, majd Caţavencu választási beszédéből nemzeti, illetve liberális politikai beszéd lesz. A magyar szöveg nemcsak aktualizál, de aktuálpolitizál is. Es ezek a magyar választási beszédek szalonképesebbek az eredetieknél, a képtelenségek, képzavarok jórészt kikerültek a szövegből.

Ez a szöveg hiperrealista; a Caragiale és a magyar valóság közötti mérkőzésből az utóbbi kerül ki győztesen. A modernitás (vagy aktualizálás, nevezzük bárhogy) a valóság, azaz az *itt és* most imitációja. Médianyelv, parlamenti nyelv, a kilencvenes évek magyar szlengje. Es felmerül a kérdés: vajon ez a nyelv még caragialei, vagy már nem az?

A Szász- és a Bodor-fordítás két irányt képvisel, szemben áll egymással fordítói hűség és hűtlenség, rekonstrukció és dekonstrukció, nem szólva a kettő között eltelt évtizedről...

Mint minden nagy alkotó, Caragiale is besorolhatatlan egyetlen stílustörténeti irányzatba, paradigmába. Korábban hol a realizmus, hol a naturalizmus címszó alatt tárgyalták. Az azonban kétségtelen, hogy a modern román irodalom vele kezdődik. Caragiale kapcsán gyakran beszélnek a realizmus két irányáról: a leíró, illetve a kritikai realizmusról. Egyik elemzője, Tudor Vianu szerint Caragialét a nyelvezete teszi a kritikai realizmus képviselőjévé, vagyis az a sajátossága, hogy hőseit ezen az őket minősítő kitekert-kifacsart nyelven beszélteti. Ez a nyel-vezet teremti meg a távolságot szerző és hős között. Ha Vianu állítása igaz, akkor a fordításban bármilyen Caragiale-szöveg nagy vérveszteséget szenved, s igazából csak egy olvasásra szánt, lábjegyzetekkel és nyelvészeti kommentárokkal tele Caragialénak volna létjogosultsága. Persze ahol a nyelv kevés, elégtelen, még mindig rendelkezésre állnak a teatralizálás további eszközei.



Máté Gábor (Tipătescu) és Ujlaki Dénes (Trahanache) Az elveszett levélben (Koncz Zsuzsa felvételei)

SZÁNTÓ JUDIT

ILLATOS PAPÍRVIRÁG

SZÉP ERNŐ: LILA ÁKÁC

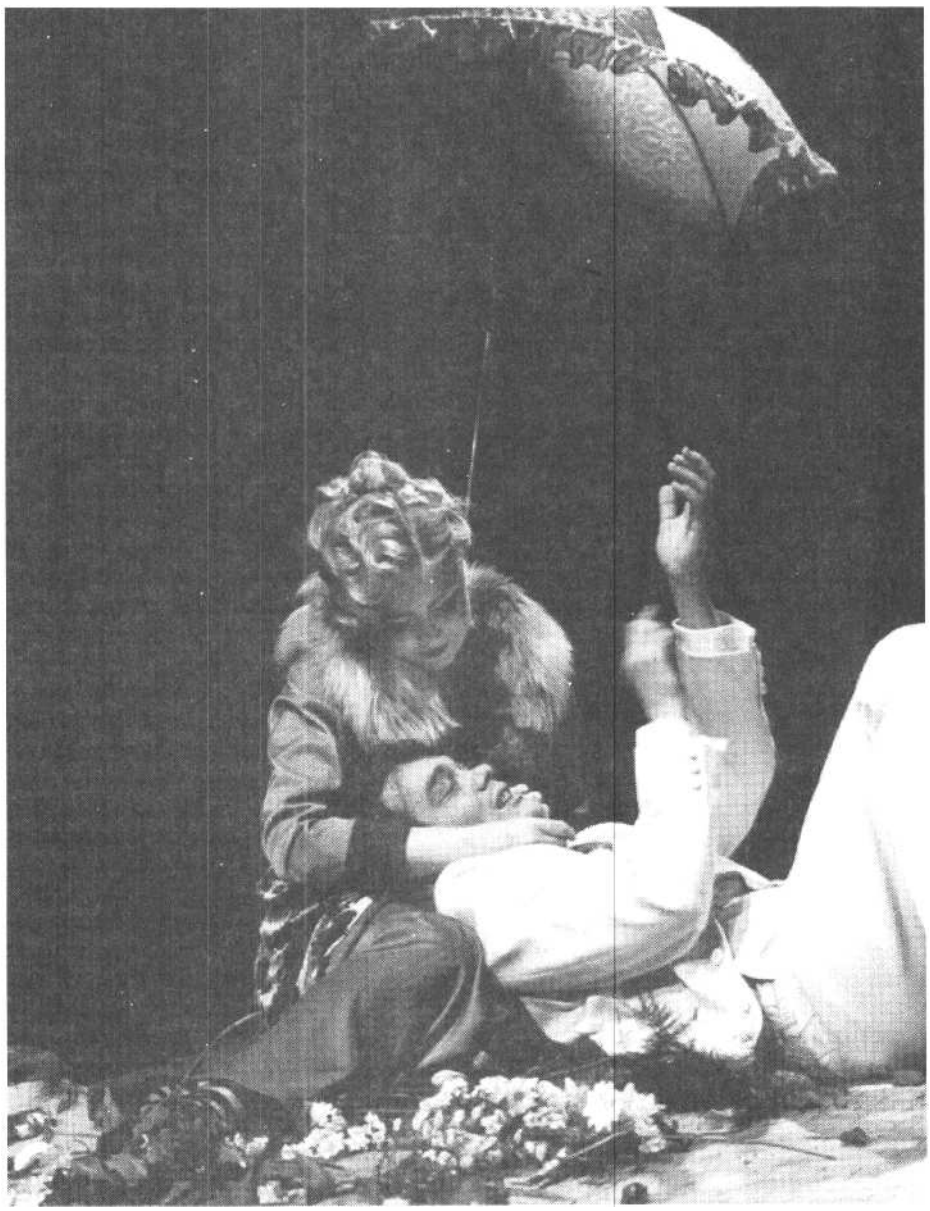
Fenntartás nélkül egyetértek Simon Balázzsal, a darab rendezőjével, aki az előcsarnokban kifüggesztett véleménye szerint a *Lila ákácot a XX.* századi magyar dráma egyik legfontosabb alkotásának tartja. És ha hozzáteszem, hogy ebbéli, régi keletű meggyőződésemben az előadás is megerősített, akkor voltaképpen már meg is írtam a kritikát.

De nem; Szép Ernő túl fontos számomra, és ami sokkal lényegesebb: Simon Balázs számára, hogysem beérjem a puszta gratulációval, annál is kevésbé, mert az újabb keletű Szép Ernő-reneszánsz mérlege igencsak vegyes. Magam e lap hasábjain többször is oly indulatosan keltem ki hol a harsányan végigbömbölt, a színpadi világ finoman ironikus líraiságát maga alá temető, hol a nagyon is tudatos dramaturgiát egyénieskedő önkénnyel megnyomorító rendezői túlkapások ellen, hogy kollégáim azzal gyanúsítottak: lelkem színpadán már minden Szép Ernő-darabot megrendeztem, és ettől a kánontól nem tűrök elhajlást. Nos, a világ drámairodalmában két olyan szerző van, akikkel szinte bármit meg lehet csinálni, és mégis felismerhetően önazonosak maradnak: Shakespeare és Csehov. Ezenkívül bármi elkövethető bárki más szerzővel is, erős tehetség és erős világvízió esetén, de akkor persze a nézőnek már nem a szerzővel, hanem a rendezővel van találkozása. (Lásd a Tivoli legújabb előadását, amely sokkal inkább Alföldi Róbert banditáiról, mint Schiller Frigyes haramiáiról szól, de ez esetben sebaj, s ezzel kevésbé a fiatal Schillert óhajtom le-, minta fiatal Alföldit felértékelni.)

Mármost eszerint elvben természetesen elképzelhető olyan önálló rendezői látomás, amely igazolja Szép Ernőtől való függetlenedését -azokat, amelyek ellen tiltakoztam, nyilvánvalóan nem éreztem ilyennek. Es felvetném a kérdést: érdemes-e egyáltalán adott esetben ilyen vállalkozásba bocsátkozni, felérnek, felérhetnek-e az így kivívott előnyök a velük járó veszteséggel? Azt hiszem, nem. Őszintén remélem, hogy senki nem véli teóriafaragási kísérletnek azt, ami részemről mindössze merő empirikus következtetés, de nem érzem véletlennek, hogy a rendezői színház nagy teljesítményei a klasszikus remekművekhez fűződnek, amelyek a maguk időtlen, korok fölötti, tehát minden korra érvényes igazságában számos aspektust kínálnak az önálló színpadi továbbíráshoz. Ami a világ drámairodalmában közvetlenül e csúcsok alatt, a második vagy a még mindig igen előkelő harmadik vonal magaslatain helyezkedik el, azt elsősorban saját-szerűsége, korhoz, országhoz, stílusirányzathoz való tartozása teszi becsessé. *A Lila ákác* is továbbgondolható persze, úgy, ahogy Simon Balázs az idézett rendezői vallomásban írja, a lét-dráma, a groteszk, a szürreális, az abszurd irányába (merthogy mindez benne van), és előadása él is ezekkel a lehetőségekkel, de azt hiszem, egyszerűen nem érdemes túl messzire elszakadni attól, hogy az akkoriban elsősorban Ausztriában divatozó és leginkább Arthur Schnitzler által reprezentált posztszecessziós lírai impresszionizmus egy jellegzetes alkotásáról van szó, amely ugyanakkor elszakíthatatlanul kötődik a magyar századforduló kicsit vidékies, kicsit provinciális budapesti világához, amely éppen olyan összetéveszthetetlenül egyedi, mint a maga tehetősebb, urbánusabb, csillogóbb és jóval magabiztosabb módján a korabeli (adott esetben schnitzleri) Bécsé. (Századfordulóról beszélek, holott persze tudom, hogy a mű 1923-ban íródott, miliője azonban egyértelműen a háború előtti k. u. k. békeidőké, mint ahogy a benne felidézett Oroszország is egyértelműen a forradalom előtti időké; Szép Ernőt szemmel látható-an vajmi kevésbé érdekelte, hogy azóta, a megírás idejére fejére állt az általa ábrázolt világ.)

Simon Balázs rendezése - hiszen épp ettől jó - nem betűhív, hanem mítoszteremtő: Szép Ernő világát szervezi mítosszá. A vurstlihangulatot sugalló alapdíszlet fanyar idilljének édességét és keserűségét, ironikus humorát és elegánsan lefojtott tragikumát teatralizálja, oly módon, hogy bízvást lemondhat a darab megerőszakolásáról; *a Lila ákác* mint olyan válik olyan emberek sorsdrámájává, akiknek látszólagos autonómiája csak öncsalás és illúzió, a mű immanens groteszksége bomlik ki úgy, hogy telibe találja a mai

Börcsök Enikő (Bizonyosné) és Kaszás Gergő (Csacsinszky)



érzékenységet, a költőiség mindenre ráboruló aranyfátyla megszüntetve őrződik meg, olyasformán, mint az a felfüggesztett, talmi ligeti papírvirágfüzér, a „lila ákác"-pótlék, amelynek a szereplők számára mégis életüket megszépítő színe, illata van, piti körülmények és piti életstílusok, önzés, önsajnálat és rövidlátó önsorsrontás szimbiózisa keltik az abszurditás hatását. Az elő-adás erős stílusegységébe az önálló lelemények is belesimul-nak. Csacsinszky Pali párbajának vagy saját és Hédi konzumlány öngyilkossági kísérletének szövegutalásokból való vizuális kibontása akár Szép Ernő mint saját szövegének fiktív színrevivője részéről is elképzelhető volna; más kérdés, bár korántsem elhanyagolható, hogy az amatőr gödöllői körülmények mellett e betoldások miatt is nyúlik fölösen hosszúra az előadás, és itt nem néző fegyelmezetlenségről, kényelmeskedésről van szó: Szép Ernő karcsú szerző, és műveinek megvan a maguk kimért, legföljebb percekkel és nem félórákkal túlléphető zenei időtartamuk.

Hogy az előadás mégsem hibátlan, az részben a mű egy meghatározó dramaturgiai sajátosságával függ össze. Figyelemre méltó, hogy-ellentétben például a nagy rokon, Csehov drámai világával - a két főszereplőn kívül a viszonylag népes, lényegé-ben tízfőnyi szereplőgárda egzisztenciája stabil és megállapodott, s nem sokat számít, hogy hamis tudattal, de jól érzik magukat a bőrükben; megtalálták helyüket társadalomban és életben, s legföljebb azért fészkelődnek, hogy még kényelmesebben, még nekik valóbban béleljék ki. (Így keres mohón újabb és újabb fiatal szeretőket Bizonyosné, így hajszolja a maga megverésre érdemes zsidóját Lali, fiatal úr.) Igaz ez még a boldogtalannak látszó Hédire is, aki programszerűen iktat napirendjébe öngyilkossági magán-számokat holmi láthatatlan Bendzsémin miatt, de azért tudja, hol keresse meg a kaviárt a vajas kenyeréhez. A két központi alak, Csacsinszky Pali és Tóth Manci viszont még nincs a helyén, még keresik az életüket. No persze, fiatalok, a darab legfiatalabbjai, náluk ez így van rendjén, mint ahogy az is felhozható, hogy Romeo és Júlia, Ferdinand von Walter és Luise Miller is többnyire megállapodott, elégedett, sorsukban berendezkedett emberek között lázad magányosan, csak-

Pokorny Lia (Manci) és Kaszás Gergő (Koncz Zsuzsa felvételei)

hogy persze a *Romeo* és az *Ármány* esetében megalkuvásra képtelen hősökről van szó, akik abszolút elkötelezettséggel és tudatossággal törnek céljuk felé, s mikor belátják, hogy nem érhetik el, levonják a maguk végső, tragikus konzekvenciáját, és kilépnek a világból.

De Csacsinszky Pali és Tóth Manci nem tragikus hősök. Meglegyintette őket a *ma/ du siécle* (ettől is századfordulós Szép Ernő darabja, később e kór ellen számos hatékony védőoltás került forgalomba, bár élhetőbb ezektől sem lett az élet), de már ebben az édes-bús nyavalyában is van jó adag szenvelgés és divatmajmolás. (A pompás Szép Ernő-i nyelv ironizált negédessége, felstilizált közhelygyűjteménye meglepően pontos reakciókat csiholt ki a gödöllői előadás közönségéből.) Még kokettálnak az abszolútumokkal, de utánuk nyújtózni már kevés az erejük,

ami van, az kimerül az önsajnálatban. (Ez például az a pont, ahol Szép Ernő Csehovig hosszabbítható.) Es bizony alapos okkal feltételezhető, hogy Manci, ha majd kipityeregte magát, egy orosz nemes metresze lesz, és szerencsés esetben emigrál vele, Csacsinszky pedig több Bizonyosné (köztük esetleg ama bizonyos Bizonyosné) elfogyasztása után kiköt egy Bizonyos kisasszonynál, és egy romantikus nászút utána Bizonyos urak táborát gyarapítja. Mint ebből is látszik: az előadás legkényesebb problémája a két főszereplő ábrázolása, a jelenbeli énjükkel való feltételes azonosulás és a status praesensből kikövetkeztethető jövőjüktől való elidegenedés-elidegenítés érzékeny kettőssége.

Az epizódszerepekhez ugyanis „mindössze" erős rendezői kézre, gazdag rendezői fantáziára és jó színészekre van szükség, e tekintetben pedig az előadás szerencsés csillagzat alatt született. Leó, a zongorista néma szerepében Szabó István például szöveg nélkül is eljátssza, hogy valaha koncertpianista álmai lehettek, de ma már bizonyára akkor is elégedett, ha e korai becsvágyát egyedül, a négy fal között élheti ki; Józsi pincérként pedig Kovács Krisztián olyan többre hivatott értelmiségi fazont alakít, aki büszke rá, hogy biztos állásában magas vendégeit nemcsak kiszolgálja, hanem a véleménye is megvan róluk. De ahogy felfelé hágunk a szereplők hierarchikus létráján, úgy válnak egyre színpompásabbá, szellemesebbé, árnyaltabbá az alakítások. A nagyobb szerepekhez szokott Scherer Péter és Magyar Attila (Mínusz, illetve Majmóci urak) csakúgy, mint Szikszai Rémusz (Lali, fiatal úr) figurájuk súlyának megfelelő pontos arányérzékkel s ezen belül a lehető legtöbb ötlettel, játékossággal hozzák a bárgyú „krekkek" trióját, Mucsi Zoltán (Zsüzsü) tökéletes egységbe forrasztja a nőimitátor aranylamé ziccerbetétjét a vállalkozóval, aki tulajdonosi fölénye birtokában megengedheti magának a luxust, hogy céltudatos haszonelvűségét nagyvonalúsággal, emberséggel, megértéssel vonja be; Molnár Erika nemcsak a kiöregedett, virágárussá lefokozott egykori konzumnőt játssza el, de karaktert és sorsot is skiccel a figura mögé; Vasvári Emese (Hédi) pedig joggal követel teljes szabad kezet az előadás legharsányabb, legrikítóbb alakításához, részint mert a

figura így is van elképzelve, részint mert sok frappáns és elrajzoltságában is hiteles megoldással dúsítja fel az aranyszívű kokott klasszikusra nyűtt típusát.

Es most mára mellékszereplők ranglétrájának csúcsaira értünk: Bizonyosékhoz. Tóth Józsefet most látom először idős szerepben, de némi, szerencsésen idézőjelbe tett, öniróniкus ráját-szástól eltekintve simán veszi a váltást: a figurának nemcsak modora és stílusa van, hanem filozófiája is, sőt, modor és stílus a filozófia lecsapódása, a bohó tolerancia rideg számításra épül. Bizonyos úrnak, aki civilben bizonyára kemény és nagyon is összeszedett sikerember, úgy kerek a világ, ha nejét csak reprezentációra kell használnia; mulassanak vagy ámuljanak csak rajta, ő pontosan azt kapta és kapja az élettől, amit akar. Amikor az előadás egyik kiemelkedő pillanatában, egy kimerevített képben, rajtakapott feleségével a karján a semmibe mered, szobrot áll külvilágnak és utókornak: nesztek, pajtikáim - így kell ezt csinálni! Es most is mesterművet alkot Börcsök Enikő: kicsattanó, a finomkodást áttetsző fátyolként libegtető közönségessége eleve relativizálja Csacsinszky Pali nagy ábrándjának értékét; ha ilyen úriasszonyról álmodik, megérdemli, hogy a végén meg is kapja. Mellesleg a rózsadombi jelenet, amely az előadásnak is talán a legkiemelkedőbb és leghatásosabb része, drámairodalmunkban ritka írói remeklés - olyan mesterien felépített, hibátlanul kifuttatott páros jelenet - angolszász szaknyelven *set piece -,* amelyet önállóan is elő lehetne adni felvételi vizsgákon vagy gálaesteken. Börcsök Enikő minden mondata és mozdulata telitalálat, és kizárólag délibábokkal szeretkezni kész Józsefként Kaszás Gergő is sokkal hitelesebb mellette, mint az ezt követő másik kétszemélyes nagyjelenetben, a Mancival előadottban, amelynek persze a feszültsége is eleve lanyhább, hiszen végeredményben az „ahol van egy fiú meg egy leány, az egy pár" receptjére íródott, és kimenetele előre tudható.

De hát a csúcson mégiscsak ők ketten állnának: Csacsinszky Pali, Szép Ernő Anatolja és Tóth Manci, Szép Ernő összetéveszthetetlenül pestiesített „édes bécsi lánykája", a szerep, amelyben egykor Igó Éva felfedeztette magát. Pokorny Liáé az egyszerűbb eset, ő ugyanis láthatóan igen pontosan végrehajtja a rendező utasításait, és eljátssza az élet dolgaiban friss szemmel ítélő, naivitásában is természetes eszű kis aszfaltvirágot, akit csak a filléres regények és némafilmek nyomán rózsaszínre színezett szerelem bódít meg, de azért nem annyira, hogy Mimiként tüdővészt kapjon a nyomortól. A művészi szuverenitás azonban egyelőre hiányzik a fiatal színésznőből; eszközeiből a típusra futja, még nem az egyéniségre.

Annál szuverénebb egyéniség Kaszás Gergő, csak kérdés, hogy Csacsinszky Palira termett egyéniség-e. Kaszás Gergő színészi lényéből - ez már tüneményes pályakezdő Rimbaud-ja óta tudott - vibrálóan csap ki a démoniság és a tudatos, szerepjátszó manipulációs szándék; az a kaján kegyetlenség, amellyel Manci tehetetlen vergődését regisztrálja és fokozza, jellegzetesen az övé, ám ebben az esetben szerepidegen, jóllehet az alakítás következetessége miatt végeredményben elhihető, minthogy Kaszás tudatosan kerüli annak érzékeltetését, hogy Bizonyosné iránti egzaltált, hideg tüzű szenvedélye ellenére a lány már első találkozásukkor megérinti, és a szerelem mélyáramként kezdettől ott kering benne. Szép Ernő Csacsinszkyjának azonban más az igazsága. Ez a fiatalember maga is naiv, akárcsak Manci, hisz a saját fellengzős pózaiban, másodlagos, epigonjellegű önreflexiói fontosabbak számára, mint mások ugratása, s ha már ez a leányzó, mint eszményi viktimológiai kázus, még őt is ugratásra csábíthatja, kínozni aligha volna indíttatása. Arról nem szólva, hogy Szép Ernőnek, ha a groteszknek, az abszurdnak egyik előfutára is, a kegyetlenség színházához még ösztönösen sincs köze; szánja is az ő csacsi Csacsinszkyját, kinevettetve, megmosolyogtatva is együtt érez vele, és Kaszás Gergőtől még csak a jövőben várhatjuk, ha ő is úgy akarja, azt a figurát, amely együttérzésre késztet. Nem véletlen, hogy amikor az előadás záróképében összeomolva roskad le a ligeti padra, szerelmük stációinak színhelyére, a közönség nem érzékeli, hogy vége az előadásnak, azaz nem ismeri el ennek a Csacsinszkynak azt a jogát, hogy összeomlásával darabot zárjon. Kaszás Gergő egyébként kitűnően megcsinált, rengeteg ötlettel fűszerezett és fizikailag is figyelemre méltó alakítása (hol vagyunk mára Cserhalmi által diagnosztizált „lefúrt lábú színészettől") - nem tudom, mennyire híven a rendező szándékához, elvégre a színészt bizonyára ő választotta vagy legalábbis elfogadta - némileg félresiklatja az előadást: az őszinteség relativizálása helyett a nyers őszintétlenséget demonstrálja. Szép Ernő szerelmeseivel, akaratgyengeségük és az ellenerőkhöz képesti erőtlenségük miatt, megtörténnek a dolgok, és ezt Pokorny Lia a maga eszközeivel el is játssza; Kaszás-Csacsinszky viszont az a fajta, aki maga szokta keverni a kártyát.

Így az előadásnak éppen a központi magja ingatagabb a lehetségesnél, s ha ez az értelmezés Simon Balázs részéről szándékolt volt, legföljebb utólag, fogalmi szinten győzhetne meg a helyességéről. Mindamellett az egész kompozíció és a kiváló mellékszereplő-gárda jóvoltából ez a *Lila ákác így* is az újabb kori Szép Ernő-kultusz jelentős teljesítményei közé tartozik, és továbbiaknak lehet ihletője; manapság úgysem fest úgy a helyzet, hogy reményünk lehetne fontos új magyar drámairói életművekre, akár még az olyan csonkán maradottakra is, mint amilyen, többek között, a Szép Ernőé volt.

Szép Ernő: Lila ákác (Pécsi Harmadik Színház; Bárka Színház)
Dramaturg: Tasnádi István. *Díszlet* Khell Zsolt m. v. *Jelmez.* Kárpáti Enikő m. v. *Zenei vezető* Faragó Béla. *Koreográfus:* Bodor Johanna m. v. *Rendező:* Simon Balázs.
Szereplők: Kaszás Gergő, Pokorny Lia, Tóth József, Börcsök Enikő m. v., Mucsi Zoltán, Scherer Péter, Magyar Attila m. v., Vasvári Emese, Molnár Erika m. v., Szikszai Rémusz, Kovács Krisztián, Szabó István, Cseh Judit, Hajduk Károly, Zsigmond Géza, Puporka Kálmán. Váradi Elemér.

GÁSPÁR ILDIKÓ

SZERTELENÜL

FÜST MILÁN: NEGYEDIK HENRIK KIRÁLY

Fekete-szürke, fekete-szürke a színpad padlója és az oldalfalak: fémlemezek alkotta, nagy kiterjedésű geometrikus alakzatok a fekete térben. Közvetlenül az első sor előtt vékony perem fut, mögötte szakadék, talán vasúti aluljáró. Henrik fekete nadrágban és vörös ingben fél lábon állva egyensúlyoz a peremen. A szakadékon túli oldalon ott áll szilárd fémlábain a trónszék - a kevéske fényben közönyösen, háttal. Körülötte, a félhomályban némán várakozó emberek. Egyedül Henrik inge vörös.

Ez a győri IV. Henrik-előadás első képe. Füst Milán *Negyedik Henrik* királyáról van szó - nem Pirandelló-éról vagy Shakespeare-éről, ez utóbbiénak főhőse pedig nem a Canossa-járó IV. Henrik német király, bár a színház műsorfüzetnek talán soványka-egyébként szép - kiadványa tévesen ezt állítja. Füst Milán 1931-ben írta a *Negyedik Henriket,* de csak tíz évvel később sikerült kiadatnia. Az ősbemutatóra pedig 1964-ben került sor, amikor is Pártos Géza felfedezte a darabot, és megrendezte a Madách Szín-házban, Gábor Miklóssal a címszerepben.

Henrik: Kaszás Attila

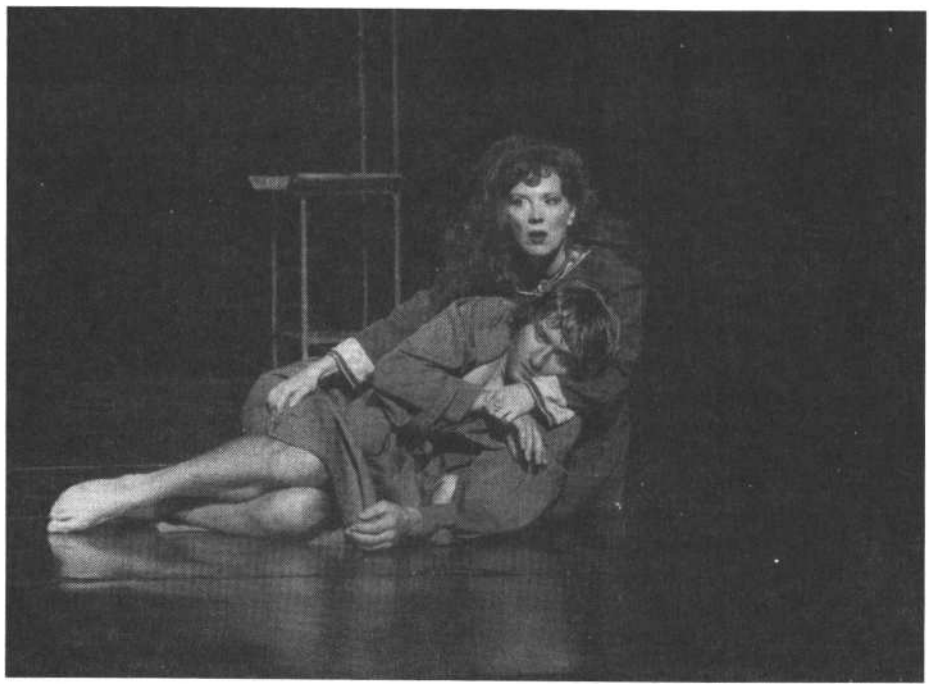
De térjünk vissza az első képhez, mely oly remekül fejezi ki a másodszor is koronáját vesztett Henrik király „helyzetét". Henrik keskeny peremen áll, határon, mezsgyén, és csak egyetlen irányba indulhat- még ha ez az irány két lehetőséget rejt is magában: a szakadékot, azaz a halált és a visszatérést, amely azonban a közte és a trónszék között tátongó üresség miatt jelenleg még nagyon valószínűtlennek tűnik.

Henrik olyan, mint a tarotkártya bolondja: a nullás számmal jelzett figura éppen lelép a szakadék széléről, fütyörészve az égre tekint, ben a lába alá csúszik egy lépcső, mely egy csodaszép palota felé vezet. Az azonban e kimerevített pillanatból nem derül ki, hogy a bolond rá tud-e lépni a lépcsőfokra, vagy a szakadékba zuhan. Henriknek szinte szó szerint a lába alá csúszik a lépcső, és valóban szerencséje van, hiszen újból királlyá választják. „S ha újra mondod is, hiába, nem hiszem. *(Szünet)* Hogy így harmadszor is, király vagyok..." - mondja a jó hírt hozó követnek, miután szertelen természetéhez híven jól elpáholta. Majd a színpad egyetlen mozgó gépezetté válik, a forgószínpad száznyolcvan fokot fordul, így a mázsás súlyúnak tűnő trónszék előrekerül, a szakadék pedig eltűnik - helyette lankás lépcsőt láthatunk, mely a királyi székhez vezet.

Henriket a tarotkártya bolondjához hasonlítottam, de illik ez a hasonlat az udvarban „mozgó" emberekre, a tartományi fejedelmekre és kiskirályokra is. Bár míg Henrik érzékeli ezt a talpa alatt végbemenő mozgást, amelyet csak úgy tud legyőzni, ha ő irányítja, addig e klikkesedett fürsztöcskék együgyűen sétálgatnak a lábuk alatt emelkedő-süllyedő fémlemezeken. A Menczel Róbert tervezte díszlet szinte állandóan mozgásban van. Az egyes jelenetek között, sőt, a kezdéskor is az oldalsó és hátsó falak, a padló és a forgószínpad egyszerre csúszik el, és változtatja meg a jóformán üres színpad terét. Ez az újra és újra visszatérő színpadi „felbolydulás" jól ellenpontozza a jelenetek statikusságát: olyan érzést kelt, mintha a rideg térben többnyire csak álldogáló vagy céltalanul lézengő alakokat a színpad dobálná ide vagy oda. Így az egész előadás a tehetetlenség, a „Mi lesz ezután?" szorongató kérdését-érzését sugározza. Tordy Géza rendezésében, úgy tűnik, igazából már nem is az a fontos, hogyan változnak a hatalmi viszonyok, hanem az, hogy tisztában vannak-e az emberek a feudális rendszerben (a „világban") elfoglalt pozíciójukkal és helyzetükkel, és ha igen, mit tudnak kezdeni vele. Közülük mindenesetre Henrik a leginkább kísérletező kedvű.

Henrik örökösen játszik. Improvizál. Méghozzá remekül. Mintha úgy próbálná feloldani és elviselni magányát, a jövőtől való félelmét, hogy nem veszi azt komolyan. Dacból. Folyamatosan határokat feszeget, az a kérdés hajtja tovább, hogy mi az, amit még megtehet. Tulajdonképpen a királyság is ezért fontos neki: egyet jelent(het) a hatalommal, és így lehetőséget ad(hat) világ-és embermegismerő játékaihoz. Szíves-örömest megalázza magát a trónért a főurak előtt, majd amikor trónja hidegében már biztonságban érzi magát, ugyanilyen élvezettel alázza meg őket.

Henrik csupán Berthával, a feleségével nem tud mit kezdeni. Neki köszönheti, hogy harmadszor is király lett - a királyné szövetkezett Hannóval, a kölni érsekkel, hogy férje újra megkaphassa a koronát. Igaz, ezt azért teszi, mert alábecsüli Henriket: azt hiszi, hogy a gyengének tűnő király helyett majd ő fog uralkodni. Füzér Annamária jelmezei is tisztán mutatják a kettejük - és általában Henrik és az udvar-között feszülő



Takács Katalin (Bertha) és Kaszás Attila (Benda Iván felvételei)

miköz-

ellentétet: Henrik elöl nyitott, lobogó ujjú, vörös selyeminge szinte provokálja Bertha állig begombolt, szűk szövetruháját, hogy gombolódjék már ki. Jó és finom megoldás, hogy Bertha és Hanno szövetségéről csupán fejfedőjük hasonlósága árulkodik; míg az érsek egyházi öltözékének megfelelő, fehér, fejhez simuló sapkát visel, addig Bertha fejét az előbbihez hasonló formájú fekete, gyöngyökkel kirakott főkötő fedi. A királyné ruházata viselője erkölcsösségét is hivatott jelezni, kár, hogy ennek hamissága nem derül ki a Hannóval folytatott magánbeszélgetéséből. E látszatpárbeszéd lényege éppen az lenne, hogy leleplezze a két ember valódi - természetesen a hatalomra irányuló - törekvéseit, ehhez pedig a jelenet már-már abszurd humora szolgálna eszközül: „HANNO: Mint egy kisleány - ma is, oly szende vagy, s oly ártatlan. Tán azt se tudod, hogy született tőle gyermeked. BERTHA: *(lesüti szemét)* Nem, nem tudom."

Takács Katalinnak nem esik különösebben nehezére megjeleníteni az erős és okos asszonyt, akit még Henrik is komolyan vehet, mégsem derül ki igazán, hogy miért vonzódik annyira ehhez a férfihoz, nem válik valóban meghódítottá, legyőzötté. Győző és legyőzött viszonyára az jellemző (persze azonkívül, hogy kölcsönösen feltételezik egymást), hogy az előbbi aktívan, az utóbbi passzívan viselkedik - a lándzsát emelő kar alatt az áldozat mozdulatlanul lapul. Ebben az esetben azonban Henrik az, aki passzív Berthával szemben-a személyiségével hódít, tulajdonképpen a kisujját sem kell mozdítania. Az, hogy gyengéd érzelmekkel viseltetett az asszony iránt, csak abból derül ki, ahogy később Bertha halál-hírét fogadja.

Henrik tehát újra király, ám a pápa - nem annyira a sváb lányok körében folytatott kicsapongásai, mint inkább pápaellenes nézetei miatt - kiátkozza. Henrik és cimborái a színpad hátterében, vörös függöny előtt fekete csipke alsóneműbe öltözött lányokkal hetyegnek, amikor minden irányból besétál a tizenkét fekete csuhás szerzetes. Henrik egyedül marad, meztelenül, sötét van, és ő hason csúszik a hideg fémlemezeken. (Talán érezhettem volna Henrik magányát, a „némaságot" [ő így mondaná], a meztelen ember kiszolgáltatottságát, ahogy a feketeségben ridegen szikrázó fémpadlón hasal és zokog, de ebből a győri diákközönségnek köszönhetően szinte semmi nem valósult meg: a csaknem ruhátlan női és férfitestek látványa ugyanis olyan heves érzelmeket váltott ki a Henrikhez hasonlóan szertelen sihederekből, hogy az orgiajelenetből esetlen imitáció lett.)

A bűnbánó Henrik elmegy Canossa vára alá. A várat néhány méter magas keskeny fémlemez jelzi, az alján ablakszerű nyílással. Ide vezet az út, melyen Henriknek végig kell lépdelnie, két oldalán pedig az ájtatos nép szurkol neki. A két ministránsfiúcska kilép az ablakon, majd vállait a nyíláson átpréselve a pápa is kihajol. A fémbe szorult egyházfő teljes pápai díszében a mezítlábas Henrikhez képest maga is fogoly - Canossa foglya. Abszurd helyzet: a nagyobb hatalommal bíró fogoly visszaadja szabadságát a másik fogolynak. A feudális rendszerben ugyanis a király felett közvetlenül a pápa áll, aki pedig csak Istennek tartozik számadással. De azt hiszem, Henrik nem hisz Istenben.

Az öreg Henrik már nem vörös ingben jár, hanem hosszú, szürke katonakabátban. Hozzá képest a fiai valóban gyengének tűnő, kisstílű alakok. Henrik lebecsüli a koronáját elcsenni vágyó ifjabb Henriket, és hibázik, mert bizony a kisstílűség győz a nagystílűség felett. A foglyul ejtett, öregedő király kedvenc hadvezérével, Hohenstaufennal támasztja a falat, és fütyörészik. Keserves füttyszó ez. Kaszás Attila Henrikje észrevétlenül válik felelőtlen és vakmerő fiatalemberből ezüstös hajú, fáradt öregemberré: a fiatal királyban már érezni lehet valamit a későbbi fásultságból, az öreg Henrik szemében pedig még mindig huncut mosoly bujkál.

Az újra korona nélkül maradt Henrik egy várban csücsül, tolószékben, fogolyként, egy nagyon kedves apáca társaságában. A díszletet mosta zsinórpadlásról lépcsőzetesen leeresztett reflektorsorok alkotják, de csupán egy-egy lámpa ég. Az exkirály elesett, szenilis öregember, akihez úgy érkezik egykori bajtársa és hadvezére, Hohenstaufen, Mint a kórterembe belépő egészséges ember, aki hírt hoz a kinti, szép világból. A Henrik kezébe meggybefőttet nyomó Hohenstaufen azonban hiába komédiázik, ő sem a „régi": zavartan veszi észre, hogy ráült a kalapjára.

„Már este van" - hallatszik kintről az őr kiáltása, Henrik a halálra gondol. Speyerbe akar majd menni. Hiszen Bertha is ott van. De most még nem. Még van idő. A még mindig pajkos Henrik és az apáca meggymagokkal lövöldözik egymást. A lány kacagva kirohan, a király egyedül marad; sötétedik. Hiszen már este van.

Füst Milán: Negyedik Henrik király (Győri Nemzeti Színház)
Díszlet: Menczel Róbert. *Jelmez:* Füzér Annamária. *Dramaturg:* Magyar Fruzsina. *Rendezte:* Tordy Géza. *Szereplők:* Kaszás Attila, Takács Katalin, Ács Gyula, Nádházy Péter, Vass Gábor, Szilágyi István, Baranyai Ibolya, Stubendek Katalin, Ungvári István, Csudai Csaba Zsolt, Simon Géza, Györgyfi József, Ballai István, Perédy László, Szűcs István, Ragó István, Szikra József, Török András, Horváth Valéria, Bognár Gyula, Borbás Erika, Posonyi Takács László.

TARJÁN TAMÁS

MI LESZ VELÜNK, RAINER WERNER?

FASSBINDER: PETRA VON KANT

Ha egyetlen, korántsem szakszerű metszéssel két részre szeljük a drámai műfaj történetét - a nagyjából a XIX. század utolsó harmadáig íródó klasszikus drámára, illetve az Ibsen és Csehov kezdeményezte modern drámára-, akkor az előbbi hatalmas perióduról általánosságban állítható, hogy a szerzők jobbára a *mi lett velük* válaszát adták meg hőseikről szólva, a legutóbbi bő évszázadban viszont *a mi lesz velük?* katartikus kérdése, bizonytalansága került előtérbe. E dilemmát, szorongást felfoghatjuk többes szám első személyben-amiként Almási Miklós Csehov-könyvének címe tette: *Mi lesz velünk, Anton Pavlovics?-;* ám el is háríthatjuk magunktól, nem kívánván sepregetni a szomszéd pszichék gyanús portája előtt. Főleg, ha rögvest hat nőről - és csak nőkről - vallanak a viszonyváltozások, s az író a szuverén drámaforma és a konfekcionált színműáru közötti, enyhén kihívó és szándékosan melodramatikus témakezelést választja, mint majdnem harminc esztendeje keletkezett alkotásában Rainer Werner Fassbinder (aki 1971-ben előbb színre vitte, majd 1972-ben megfilmesítette darabját).

Velük: hősnőinkkel egyébként nem lesz semmi, illetve a Semmi lesz velük. Petra von Kant két házasság traumáját (özvegységet, válást) követően egy fiatal nőbe szeret bele. Karin csak annyira és csak addig viszonozza a viharzó testi és lelki érzeményeket, amennyire és ameddig ezt jól felfogott önérdeké diktálja. Aztán lelép a balfenéken (a saját férjével), Petrának a szeszt, az őrjöngést, végül a megjuhászodást hagyva.

A takarékosan épített egyfelvonásos végére a kőszikla keménységű Petra - akire egy kisebbecske divatcég épül - az elszökött szerelemmel együtt levetkőzi önző pragmatizmusának, célorientált akarnokságának rideg páncélját, és-alkalmasint nem szólamszerűen - meghirdeti a nem önös élet távlatát. Legalábbis a miskolci Csarnok

Margitai Ági (Petra) és Olasz Ági (Karin)

(a X. Országos Stúdió- és Alternatív Színházi Találkozón, Gödöllőn is eljátszott) előadásában. Ennek befejezése egy fokkal engedékenyebb, mint az alapszövegé, bár sem az eszközemberekből lett koronatanúk karéja, sem a fotográfiaszerű zárókép kettőse nem ígér sok jót.

Fehér György - aki történetesen filmrendező, és ez (hosszú szünet után) történetesen a második színházi rendezése - biztos érzékkel terem-tette meg a parancsszavakkal dirigáló, elemeiben összehangolatlan, hajszolt és boldogtalan élet egocentrizmusának miliőjét. A dráma tagadhatatlanul ügyes és hatásos szabásmintája szerint Petra dinamizmussal palástolt reménytelen magányosságát, súlyosan deformált interperszonális létmódját legfőképp nem is neki magának kell megmutatnia, hanem egy mindenes alkalmazottnak, cselédnek kell elszenvednie. A szituációk atmoszféráját az ő majdhogynem folyamatos, szinte néma és látszólag rezzenéstelen jelenléte sűríti a tűréshatárig. A rendezés, a díszlet hátravont, egyben központi helyet jelölt ki Marlene számára. A szapora munka és a buzgó pótcselekvés e rajz- és varróasztali őrhelyéről Szitás Barbara az öntudatvesztést kockáztató lelki és érzéki intenzitással vigyázza vágyott és rettegett úrnőjének minden szavát, mozdulatát. Az ancilla odatartja fagyott és égő orcáját az utasítások és káromlások pofonjainak. A leszbikus mártírium mint vezeklő szakralitás: akár gênet-i távlatok is megnyílhatnak Szitás Barbara éppenséggel nem eszköztelen, színészileg és rendezőileg is hibátlanul ritmizált alakítása révén. Ahogy például a divatrajzokat motorikusan színezi, ahogy rángó kézzel satírozva mered a csontig, vérig lemeztelenedő Petra szemernyit sem takargatott szcénáira, az színpadi mestermű. Kérdés, hogy ez az epedező, feltétel nélkül odaadó hűség a jutalmát nyeri-e el, midőn a bűnbánó domina egyenrangúságot sugalmazó szembesüléssel fordítja maga felé alattvalóját. (E lezárás éppúgy a semmi partjaira visz, minta Fassbinder eredeti elképzelése szerinti vég, azaz Marlene elköltözése.)

A Petrát övező környezet további két, alkalmilag felbukkanó embertárgya nem bír a Marlenééhez hasonlítható térrel és funkcióval. A mindennapok süket és vak (de azért önző és követelőző) élvezetére berendezkedett, elpusztíthatatlan anya, Valeria az egészségesek hűvös fölényéből csalogatja elő az alkoholos-hisztériás rohamot átvészelő leánya iránti, ugyancsak hűvös

Margitai Ági és Szilás Barbara (Marlene) (Éder Vera felvételei)

szolidaritást. Máthé Éva mint pirospozsgás nagymama-baba: jel-egyéniség, jele annak, hogy a gyerekkor oda, s az anyába sem lehet kapaszkodni. Az intézetben nevelkedő bakfislány, Gabriele ezt a saját bőrén érezheti, mit sem értve anyjának, Petrának a kitöréseiből. Kovács Vanda egy kissé túladagolt fontoskodással és gyerekességgel, de illúziókeltően felel meg a szülő-gyermek kapcsolat kettős illúziótlanságának. Nemzedéki folytonosság és hagyományozódás helyett Petra von Kant világűri magányban lebeg a család (a külvilág) két generációja között.

Saját nemzedékén, a középnemzedéken belül sem lel szövetségesre. Sidonie színleg barátnő és részint sorstárs, az álca mögött azonban kerítőnő, kígyó, károrvendő démon. Máhr Ági - egyedül a szereplők közül - a groteszk karikírozást vállaló széles, cinikus mosolyokkal, önmagát sem kímélő hóhéri hangsúlyokkal köpi és nyeli a „jobb körök" irgalmatlan kirakatéletének féligazságait, hitvány morális sablonjait. Karint bemutatva - tehát közvetve - ő viszi táncba Petrát, hogy aztán kacaghasson e majdnem-haláltáncon (ő, aki valószínűleg szintén táncolt, vagy szeretett volna táncolni a lánnyal diszkrétebb, vagyis gyávább és aljasabb veszem-adom játékszabályai szerint).

Fehér György energikus kézzel vágja ki *a Petra von Kant keserű könnyei* szövetéből az éjszaka és a nappal járását váltakozva követő jeleneteket. Á magát minden emberi alászállásnak odakínáló zsibvásári térben az erotikus képzeteket keltő heverő díszpárnái, illetve ágyneműi egymást cserélve mérik a telő időt. Zeke Edit - nyilván rendezői kérésre-ócskábbnak, provinciálisabbnak tervezte a színteret annál, amilyet egy *von* Kantnak gondolnánk. Divatcéget vezető üzletasszony kisüzemként is működő előkelő lakása? Nem. Igazító-szabóság és jelmeztár, kantin és garni. Á díszlet barna és élénkkék foltjai alól a figyelmes szem számára előtör a buja vörös és a fenyegető fekete; a szétdobált bútorok esetlegességében geometria lapul. Á rendező ebben a kamaraközegben mértaniasan metszett (és metsző), virtuálisan „körüljárható" dialogikus kapcsolatokat rajzol ki, igen pontosan értelmez.

Sajnos, Fehér jobban érti a darabot, mint a címszereplőt. Petra lelki szakadékainak, összetett figurájának nem lát a mélyére. Túlzottan is az alak energikus, osztatlan, mindent és mindenkit maga alá teperő önzésére hagyatkozik. Ennek Margitai Ági vallja kárát. Vagy a rendező nem tudta a színésznőt kivetkezettebb, szemérmetlenebb játékra ösztökélni? Margitai Petrája valamennyi jelenetében jó - a férfiakkal: a második férjjel való leszámolás, az újraélt szerelmi undor nagymonológjában kiváló -, csak a szapphói önkívületben nem az. Olasz Ági (Karin) pimasz meztelenkedéssel, foghegyről odavetett tőmondatokkal, a szociálisan is primitívebb önzés különtelki szokásrendjébe süppedve a vegetatív testiség szintjén éli-játssza, hogy na jó, ezt meg azt megtette a vén spinének, és akkor mi van, lássuk a piát, a lét, a karriert, és különben is. Karin *megvolt* Petrának, de Karin szarik rá. (Á darab 1989-es kaposvári bemutatójakor a kedves emlékű, disztingvált Julian Ria volt a fordító. Á mostani nyersebb változat nem egészen az ő textusát látszik követni. Á - gödöllői - színlapon, műsorfüzetben a fordító nevét hiába keressük.)

Karin azonban *nincs meg* Petrának. Margitai - talán Zeke Edit jelmeztervezői vétéséből...? - *előre* elhordja dekoltált selymeit. Á legekesztatikusabb (vissza-, újra-)hódítás perceiben sem dob be valami pikánsabb ruhadarabot a közömbösen háromnegyedpőre Karinnak (ő, Petra, a divattervező). Változatlanul a lehető legaszexuálisabb papucsban rohangászik. Ha Petra ellenvetést nem ismerő, sokáig diadalittas önbizalma oly vak, hogy csupán az „én akarom, tehát úgy is lesz!" tudatáig ér fel, a figura elveszti érdekességét, rétegzettségét, különösen Olasz Ági árnyalt - már a kezdeti kacérkodásban is a bosszút és megszégyenítést fontolgató - Karinja mellett. Margitai előnytelen öltöztetése és sikerületlen sminkje miatt a Fassbindernél mintegy tíz esztendőnyi korkülönbség (két „nővér" szerelme) helyett itt más életstádiumok találkoznak össze és válnak szét, sokat elvéve a darab drámaiságából.

Margitai „őrülési" jelenete a figuráját szerencsétlenül érintő rendezői és színészi elcsúsztatások miatt feszélyezően hergelt. (Elcsúsztatás például, a kezdet kezdetén, hogy Karin láttán nem szerelmi villámcsapás éri, hanem - Sidonie előtt is fitogtatva erejét, delejét - ráparancsol a lányra, mikor térjen vissza. Ez egyértelműen következhet Petra egyéniségéből; ám ha csak ennyi következik, akkor a Fassbinder név áruvédjegye tényleg tucatszínműre tapad.) A színésznői nagyságot a beteg (immár egyszerű pizsamás) Petra megcsöndesülésében, hirtelen érkező, de hiteles személyiségfordulatában látjuk viszont. A *mi lesz vele?* a *mi lesz velük?* szép befejező képből fáj föl - de a miskolci előadásban Petra von Kant könnyei nem keserűek, hanem ginízűek, s a rosszul festett szemhéj feketéjét mázolják el.

Rainer Werner Fassbinder. Petra von Kant keserű könnyei (Miskolci Nemzeti Színház)
Fordította: Julian Ria. *Díszlet-jelmez:* Zeke Edit. *Zenei munkatárs:* Bankó Éva *m. v. Rendezőasszisztens:* Vágó Katalin. *Rendező:* Fehér György *m. v.*
Szereplők: Margitai Ági, Máhr Ági, Olasz Ági, Kovács Vanda, Máthé Éva, Szitás Barbara.

CSÁKI JUDIT

MOLNÁR PIROSKA

PETER HACKS: LOTTE

Peter Hacks *Lotte* című monodrámájának pikantériáját a benne elmesélt sztori, illetve a sztori szereplői - nevezetesen Goethe és Charlotte von Stein - adják. Alighanem filológiailag is stimmel minden részlet és utalás ebben a bizonyos értelemben furcsa, más értelemben korára nagyon is jellemző szerelmi történetben. Mégsem ezért és nem is a pikantériáért érdemes műsorra tűzni a darabot és meg-nézni az előadást. Ebben különbözik Hacks darabja a bulvármonodrámáktól: ez elsősorban is egy nagyon *okos* szöveg.

És túlnyomórészt - a négy jelenetből legalább háromban - nagyon színházi: színes és hangulatilag szerteágazó. De nem ám úgy, mint azok a bizonyos bulvármonodrámák, amelyekben azért sírnak és nevetnek, szenvednek és szárnyalnak, hogy a játszó színész vagy színésznő egész szak-mai repertoárját felvonultathassa, hanem éppen fordítva: a szöveg belső logikájának nyomvonalán haladva hol ilyen, hol olyan színt vagy hangulatot közvetít.

De hát bárhonnan közelítsünk is hozzá, a *Lotte* bármely előadása a színésznőről szól, aki Lottét játssza. Babarczy László rendezésében tehát Molnár Piroskáról. Es mivel a rendező nem fogott semmiféle kísérletbe sem a darabbal, sem az értelmezéssel, hanem csakis a színészen keresztül, általa és vele szervezi meg a játékot, ennek nem is támad semmi akadálya. Azt ugyan nem tudtam megfejteni, hogy a Josiasként a fotelben üldögélő és türelmesen hallgató bábot az utolsó jelenetben miért váltja fel eleven szereplő-Kósa Béla -, de nem hiányzik a megfejtés. Kicsit zavar, hogy a súlytalan alak végső megmutatása mintha elvenne valamit a vallomás és a valló formátumából - ám az egészhez képest végül is apróság ez.

Lotte: Molnár Piroska (Simarafotó)

Hiszen az előadás Molnár Piroska. Ő pedig fokozatosan mutatja meg, mennyire és hogyan érti ezt a Lotte von Steint és a történetét - ha tetszik, kívülről befelé halad -, tehát mi is fokozatosan leszünk egyre kíváncsibbak rá. A legelején felvillantott társasági dáma, uralkodó feleség, hiú múzsa éppen úgy igaz Lotte von Steinre, mint a később kirajzolódó portrévázlatok. Ilyenformán - az egyvágányú monodrámákra csöppet sem jellemző módon - szépen kitelik az előadás: egyre dúsabb, egyre szövevényesebb.

Molnár Piroska először is kivár. Kivárja, míg a közönség szemében Lottévá válik, amíg elfogadjuk, hogy Lotte von Stein pontosan ilyen, mint ő - körülbelül addig tart ez a színházi „szoktatás", amíg Lotte megszabadul az estélyi ruhájától, az ékszereitől, a parókájától (s egyben a frizurájától), és köntöst - elegánsat, díszeset, nagypolgárit, de mégiscsak pongyolát - vesz a nagy vallomáshoz.

Nincsenek hagyományos értelemben vett színészi eszközök. Szövegértés van. Az elmondás: közvetítés, megértetés. Értelmes - ilyenformán értelmezett - továbbadás. A gesztusok - a kézmozdulatok, a mimika - értelemszerűen kísérik a szöveget. Nemcsak úgy, hogy a hangsúlyos elemek intonációja, gesztikus kísérete értelmező jellegű. Hanem úgy is, hogy egy korábban elmondott apró önjellemzésről - például arról, ahogy Lotte a kényelmetlen helyzetekben, hazugságok, félreértések esetén leplezni próbálja zavarát, és erős hatású pótcselekvéseket produkál, például leejt valamit - később egész „akciósorozat" szól. Molnár Piroska mint apró asszonyi fortélyt, úgy meséli el ezt a kis trükköt, majd a jelenet végén egy szenvedélyes, kitörő vallomás-fordulat közben el is vágja a kezét. Aztán egy

későbbi jelenet végén, ismét csak felpörgött érzelmi állapotban, leejt egy szobrot. Mindkét alkalommal az önmagával való szembenézés okozza a „balesetet". A késleltetett bizonyítási - avagy demonstrációs - eljárás nagyobb egységek-ben való színészi gondolkodást igényel: Molnár Piroskának szüntelenül az „egész" Lotte, az „egész" Goethe és az egész történet van a fejében.

A mozgás más ügy: hogy Molnár Piroska hogyan közlekedik a parányi térben, mikor guggol vagy térdel le, mikor hová ül vagy hová lép - ez nem kísérőjelenség. Inkább afféle kiegészítő játék, nem illusztráció, hanem dramaturgiai kellék. Egy-egy passzus, mélyről felidézett példa vagy reprodukált gondolatmenet után a feldolgozás csöndjét mozgás kíséri - időt kapunk.

Hacks maga igen jól ismerte a színpadi szövegírás technéjét - akárcsak Szántó Judit a fordítását. Es mivel - mint már utaltam rá - a *Lotte* okos szöveg, és a színésznő játékának alapja, elemi feltétele a szöveg közvetlen és közvetett tartalmainak egyszerre átfogó és részletes megértése, ehhez rendkívüli fordítás szükségeltetik. Nemcsak a magyar és a színpadi nyelv magas szintű ismerete, hanem a szöveg megemelkedett jelentőségének bonyolult visszaadása a feladat. Másképpen: a szövegnek kell helytállnia az egész színházi masinériáért, hiszen itt, a nagyon apró - bár nem lényegtelen - mozzanatokat leszámítva, nem *történik* semmi: beszéd van. Szántó Judit mondatai ilyen komplex értelemben stimmelnek: gördülékenyek, hatásosak, szellemesek és okosak.

A tízéves szerelmi történet rekapitulációja voltaképpen vallomás - Lotte bevallja a férjének, von Steinnek, amit az nagyjában-egészében úgy-is tudott: a Goethével folytatott sajátos viszonyt. Molnár Piroska játékában következetesen könnyedebb ez a vonulat: ezt az öntudatos asszonyt ez a konvencionálisan kényelmetlen helyzet voltaképpen csöppet sem feszélyezi. Igaz, Hacks szövegének egyik trükkje éppen az, hogy a férj nem magát a viszonyt, hanem a viszony befejezését - és ezzel a társadalmi környezetben kivívott státus veszélyeztetését - kéri számon a feleségétől. A színésznő a játékával szinte „hadar", amikor a megértéshez szükséges eseménytörténetet eleveníti fel.

Mert őt nem a történet „bevallható" felszíne érdekli. Hanem ami benne, illetve kettőjük között zajlott. Jellemzés, önjellemzés - de nem élveboncolás: Molnár Piroska láthatóan ügyel a tragédiai mélységek elkerülésére. Rengeteg humor és önirónia - az írogatás mesterségével vagy a felbontatlan levelekkel kapcsolatban például -, kissé önhitt és öntelt magamutogatás (hiszen, állítja Lotte, ezt a Goethét végül is ő csinálta meg), fölényes osztályöntudat (a cseléddel való bánásmódban), kitartó önreflexió, tehát végeredményben semmi önsajnálat.

Bánat, az igen. Molnár Piroska olyan szemérmesen lebegteti Lotte fájdalmát és szomorúságát a „nagy történet" mintegy szükségszerű és végérvényes lezárulása miatt, hogy a Hacks által a vallomás végén felvillantott reménykedő levélvárás az ő előadásában rezignált kóda: még ez, az utolsó elveszett illúzió is a történethez tartozik.

Vannak még villanásszerű emlékek, a hibátlan ívű - a darab zökkenőit is korrigáló-kiegyenlítő - alakítás szóban visszaadhatatlan részletei. Ahogy Molnár Piroska az ablaknál áll: nem vár senkit és mégis, és félig a hátával mondja el nekünk a reménytelenséget. Vagy a levelesfiók emelgetése, cipelése, amikor mintha erőltetné a fizikai erőfeszítést a cselekvés érzelmi súlyának megmutatására: az életét pakolja elénk, jó lenne belefáradni kissé a szó szoros értelmében is. Vagy amikor köntösét a nyakáig összehúzva, szenvtelenre maszkírozott hangon számol be férjének saját szexuális természetéről. Vagy mindjárt az elején: ahogy a későbbi lelki lemeztelenedést megelőlegezendő, sorban leveszi nagyasszonyi díszeit, az ékszert, a ruhát - és milyen apróságok ezek, miközben benne van a minden.

Peter Hacks: Lotte (Beszélgetés a Stein-házban a távol lévő von Goethe úrról) (kaposvári Csiky Gergely Színház)
Fordította: Szántó Judit. *Díszlet* Babarczy László. *Jelmez: Cselényi* Nóra. *Szcenikus:* Szalai József. *Rendez-te:* Babarczy László.
Szereplők: Molnár Piroska, *Kósa* Béla.

JOÓB SÁNDOR

„JÁTSZANI IS ENGEDD!"

MOLIÉRE: GEORGE DANDIN

Azt mondják, Moliére *George Dandinje* nem a legjobb darabok közül való. Pusztán egy féltékeny férj három sikertelen kísérletét mutatja be, hogy a szülők (és a nyilvánosság) előtt bizonyítsa ifjú és rangban fölötte álló felesége hűtlenségét. Szegény elkeseredett parasztember háromszor próbál bizonyítani, és háromszor bukik el: a furfangos nemesi származású feleség háromszor húzza ki magát a csávából. Nem éppen olyan ez, mint a mesében? Ennek a furcsa darabnak azonban van néhány érdekes mozzanata, amely alapján nehéz lenne egyértelműen ráhúzni a komédia szűkre szabott definícióját. A helyzet például nem oldódik meg a befejezésben, és a mulya George Dandin leleplezéséhez a darabban nincs olyan fix erkölcsi pont, amelyhez viszonyítva őt gyarlónak mondhatnánk. A feleség kikapós, vagy legalábbis megvan benne a hajlam a rosszra, a csábító gavallér üres fabábu, a szolgák komiszak, a szülők nevetségesek. Mindenkinél hibádzik valami, s liberális felfogás szerint legföljebb azt mondhatnánk: Moliére optikája éppen szegény Dandint állította élesre. Az ilyen zavaró tényezőket figyelembe véve mindenesetre nagyon le kellene gyalulni az alakokat és a helyzeteket ahhoz, hogy egyértelműen nevettető, felszabadító vásári komédiát kapjunk.

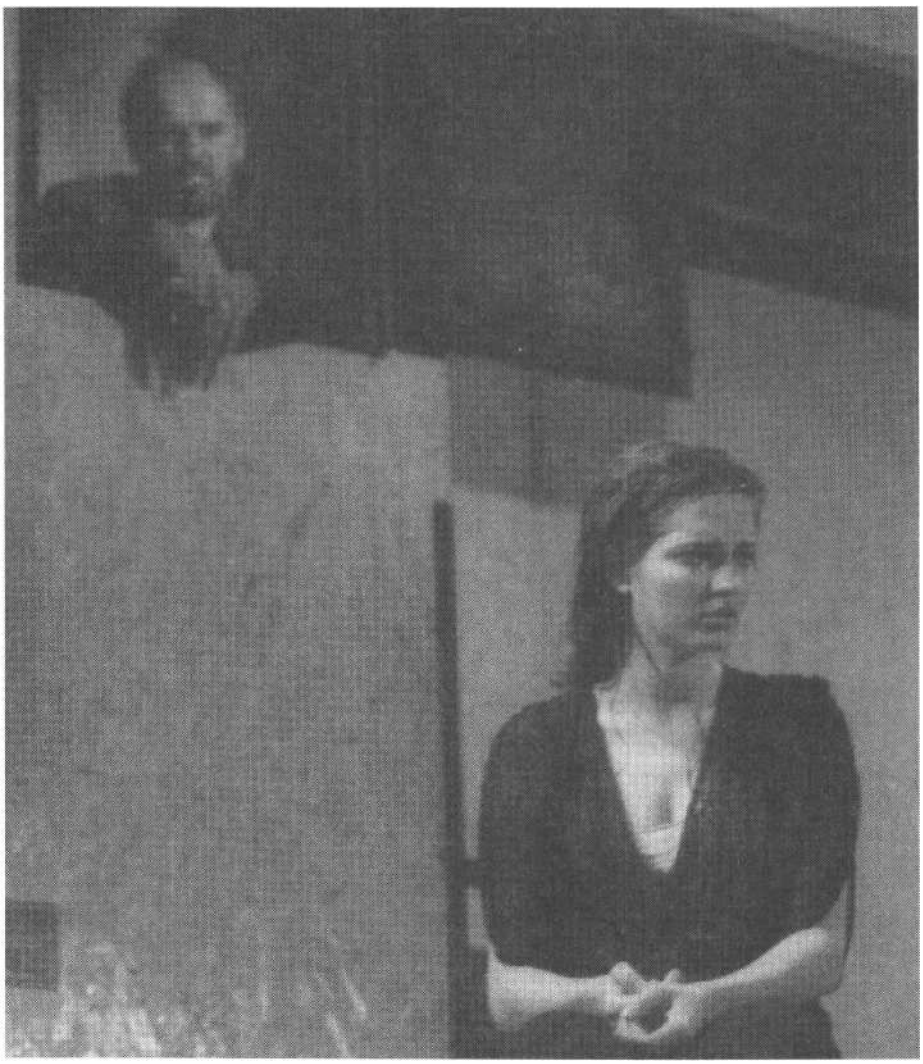
Ascher Tamás pontos arányérzékkel határozta meg az előadás hangvételét, milliméterre belőtte az alakok koordinátáit, és - úgy tűnik - vasszigorral koreografálta a helyzeteket. A kaposvári színpadon nyoma sincs pajzán *commedia* dell'arte-imitációnak, de komolykodó magánéle-ti válságnak sem, sokkal inkább hűvös szemérmesség és racionális *rendezettség* jellemzi az anyag kezelését. Ez a szellem uralja az előadás egészét, s egy-egy - a Moliére-darab természetéből következő - szabálytalan mozzanat (szerep vagy helyzet) is csak ezen az arányos struktúrán belül kap pontosan meghatározott helyet. Mintha a rendezés se a komikum, se a tragikum felé nem akarta volna elhúzni az előadást, ehelyett egyszerűen csak felmutatja azt, amit az anyagban talál: ez itt vicces helyzet, ez meg keserű, itt poén van, itt Dandin sajnálatra méltó - ilyen az élet. Ascher a cselekmény idejét a XX. századi francia vidékre helyezte át, amivel feltehetően a darab felkínálkozó aktualitásának hangsúlyozását akarta megkerülni; nem hinném ugyanis, hogy bármi közünk lenne egy jól működő francia parasztgazdaság világához. Ez az eltávolítás azonban éppen arra szolgál, hogy inkább *esztétikai,* mint *ideológiai* értelmező helyzetet vegyünk fel.

Már az első képben megragadja a figyelmet a tér plasztikus világítása (Bányai Tamás). Égető augusztusi forróság, meleg alkony, nyári vihar, holdfényes este, hajnal- mindegyik finom érzékkel úgy világítva, hogy a szóban forgó hangulatokhoz az emlékeinkben társuló illatokat és hangokat is érezzük. *Szervezett látvány,* mint a filmek jól bevilágított, manipulált keretbe foglalt képei. Nyári délután, csinos nő olvas csíkos nap-ernyő alatt a teraszon. A horizonton villámlik, a napernyőt sietős kezek összecsukják, és beviszik a házba. Este a parasztudvar kis szélerőművének forgó propellere a holdfényben furcsa árnyat vet a ház falára.

A (francia!) parasztudvar berendezése aprólékos: szállítószalag, csörlők, szerszámok, szalma, megrakott teherautóplató - mindent fölhalmoztak a színpadon az atmoszférateremtés érdekében. Éppen a világítás előbb említett kimódoltsága teszi azonban, hogy az előadás látványvilága finoman túllép az egyszerű, felszíni naturalizmuson. Másfelől ez az aprólékosság néhol eltúlzott és zavaró. Játékos ötletnek tekinthető, hogy a délidőn heverésző szolgákat újra és újra megrohamozó szúnyoghad érzékeltetésére a magnón hol felhªngosítják, hol lehalkítják a műzümmögést. Miután ezt a kelleténél kicsit tovább csinálják, megállapítjuk, hogy ez egy kis metaszínpadtechnikai játék volt. Más esetekben azonban meglehetősen rosszul sülnek el a magnós gegek: a szolga lábát egy láthatatlan valami ráncigálja, miközben elektromos kutyavicsorgást hallunk. Amikor aztán a közönség eleget neve-tett, megnyomják a magnón a stop gombot, s kipipálják ezt a poént is.

Ez a gegszerkesztés tulajdonképpen az egész előadásra jellemző. Látni, ahogy a színészek beállnak a „szituhoz", megoldják azt, majd átsorolnak a következő jelenethez. Bezerédi félmeztelenre vetkőzik, fortyog magában, de jól láthatóan a színpad egy k jelölt pontjára áll. Felnéz az „égre", nagy levegőt vesz, kicsit megfeszíti izmait, mert nyilván tudja, hogy hamarosan jön a hideg zuhany. Be is kapcsolják az esőgépet. A Dandin legényét játszó Dányi Krisztián „csapó indul"-ra láthatóan jól megkoreografált akciót ad elő, amikor ura elől menekülve előbb az ajtónak vágódik, majd arról lepattanva magára borít egy egész teherautóplatónyi búzát. A kimódolt jelenetsor valójában csak színész kiváló mozgáskultúrájának köszönhetően telítődik élettel. Dányi mozdulataiban játékos ügyesség és valódi erő találkozik: gazdája elől iszkolva úgy kenődik fel az ajtóra, mint egy rajzfilmfigura, a csattanás azonban kíméletlenül valóságosnak hat. Mindezek ellenére bántó, hogy az előadás őt is csak úgy

***Molnár Piroska (Sotenville-né), Gryllus Dorka (Claudine),* Marozsán Erika (Angélique) és Kovács Zsolt (Sotenville)**



Bezerédi Zoltán (Dandin) és Marozsán Erika (Simarafotók)

használja, mintafent említett magnót: play-stop, play-stop. Ez a (szándékos?) darabosság teszi, hogy az előadás végig kényesen egyensúlyoz a valóságillúzió és a nem titkolt megalkotottság között. Körmönfönt ellentmondás ez: trágyaszagú színpadon másodpercre programozott színészek.

Ettől a programozottságtól mintha csak Nyári Oszkár (Lubin) és Gryllus Dorka (Claudine) menekülne meg, akiknek - részben szerepükből fakadóan - lehetőségük nyílik önfeledt és tét nélküli játékra. Kell is ez a két élettel teli figura, hogy oldja azt a merevséget, amely a játék többi, szigorúbb korlátok közé szorított szerepéből adódik. A két színész cifrázhatja, és cifrázza is szerepét, úgy tűnik ugyanis, engedélyük van rá, hogy játsszanak. A többiek feltehetően csak a szerep koncepcionálisan leszűkített területén belül mozoghatnak, s kétségtelenül nehéz feladat keringőzni fél négyzetméteren.

Kovács Zsolt és Molnár Piroska ezen feltételekhez alkalmazkodva három-négy jól eltalált vonással jeleníti meg Angélique szüleinek szerepét. A látszólag jó szándékú, szenilis s mindent a családi hagyománynak alárendelő szülők az előadáson belül erős hangsúlyt kapnak, ők képviselik ugyanis azt a hamis erkölcsi fensőbbséget, amely a szerencsétlen Dandint háromszor igazságtalanul térdre kényszeríti. Dandin három bocsánatkérése Kaposvárott tragikomikus jelenet, amelyben a rikácsoló és nevetséges öregúr keményen megalázza a vejét. Jobb helyzetben van az udvarlót, Clitandre-t játszó Kocsis Pál, neki ugyanis - szerepe szerint- éppen olyan semmilyennek kell lennie, amilyen. Látszólag Marozsán Erika (Angélique) szerepe is egysíkú figurát feltételez, a rendezés azonban időnként néhány komikus vonást csempész bele. Mivel Angélique-et az előadás, illetve a színésznő nem kifejezetten rokonszenves alaknak tünteti fel, a komikus „kalandozások" nem érnek célt igazán. Összefüggésekből kiszakított, elszigetelt gegnek tűnik például, amikor Angélique a férjének panaszkodik az asztalnál, s a komolynak tűnő jelenet végpontján Marozsán a sóhajtozást szép lassan rikácsoló sopánkodásba viszi át. Az egész előadásban érezni egyébként ezt a zavarba ejtő komiko-tragiko-váltakozást, s jóval ritkább az, amikor e két minőség egyszerre van jelen.

Mintha azon a bizonyos fél négyzetméteren Bezerédi Zoltán keringőzne a legszakszerűbben. Nála szimbiózisban működik és hat Dandin alakjának minden ellentmondásos vonása. Nem szerencsétlen bohóc, nem realista parasztfigura. Ez is közhely, de jobb kifejezést nem érdemes kitalálni rá: a szerep minden lehetséges árnyalatát megjeleníti. Nem erőlködik, nem törekszik átütő hatásra, könnyed természetességgel érzékelteti Dandinben a komikus és groteszk vonásokat s a köznapi komolyságot. Fintorog, bambán bámul, mindig ráfázik, mégsem mernénk csak úgy rámondani, hogy „az a hülye Dandin". Bezerédi szerepfelfogásában megvalósítja azt az arányosságot és átgondoltságot, amelyet fentebb az előadásnak tulajdonítottunk.

Ritkán szólnak recenziókban a statisztériáról, legfeljebb, ha nagyon elbénáznak valamit, a kaposvári előadásban azonban feltűnően kidolgozottan és szervezetten működik a háttérben lévő csoport. (Persze lehet azt mondani, hogy ez a társulati munka Kaposváron már természetes.) Mindenesetre itt látható az a minimum, amelyet „a" statisztériától elvárhatunk: ott is legyen a színpadon meg ne is, tömeg is legyen meg egyes emberek is. A kaposvári előadásban végig élő hátteret képeznek az ott ücsörgő, alvó, dolgozó napszámosok. Egyedi akcióik soha nem tolakodnak zavaróan a színpadon zajló főbb események közé, a csoportos megnyilatkozások pedig mindig jó ritmusban kerülnek előtérbe, s húzódnak vissza a háttérbe.

Ascher Tamás igazi klasszicista színházat csinált a *George* Dandinből. Elemző fejjel, mérnöki módszerrel hozott létre egy színházi művet. Kicsiszolt egy fénylő márványszobrot. Lehet vitatkozni arról, hogy ez a szenvtelen színháznyelvi beszéd mennyire a mai kor beszéde. Lehet, hogy bizonyos nemzedékeknek tud meglepőt mondani, azoknak, akik ezt tanulták. Más nemzedékek is értik ugyan, de ők új izgalmakat várnak. Nézzük ezt a fénylő márványszobrot, egyikünknek megmozdul, másikunknak nem.

Moliére: George Dandin (kaposvári Csiky Gergely Színház)

Fordította: Réz Pál. *Dramaturg:* Eörsi István, Merényi Anna. *Díszlet:* Khell Zsolt. *Jelmez:* Szakács Györgyi. *Világítástervező:* Bányai Tamás. *Zene:* Dévényi Ádám. *Rendező** Ascher Tamás

Szereplők: Bezerédi Zoltán, Marozsán Erika, Kovács Zsolt, Molnár Piroska, Kocsis Pál, Gryllus Dorka, Nyári Oszkár, Dányi Krisztián, Horváth Eszter, Kolompár Margit, Pálffy Zsuzsa, Urbanovits Krisztina, Baksa Imre, Fábián Zsolt, Fila Balázs Zoltán, Kósa Béla, Lecső Péter.

GEORGES BANU

BROOK ÉS HASONMÁSA

AZ INTERPRETÁCIÓ KÖRFORGÁSA

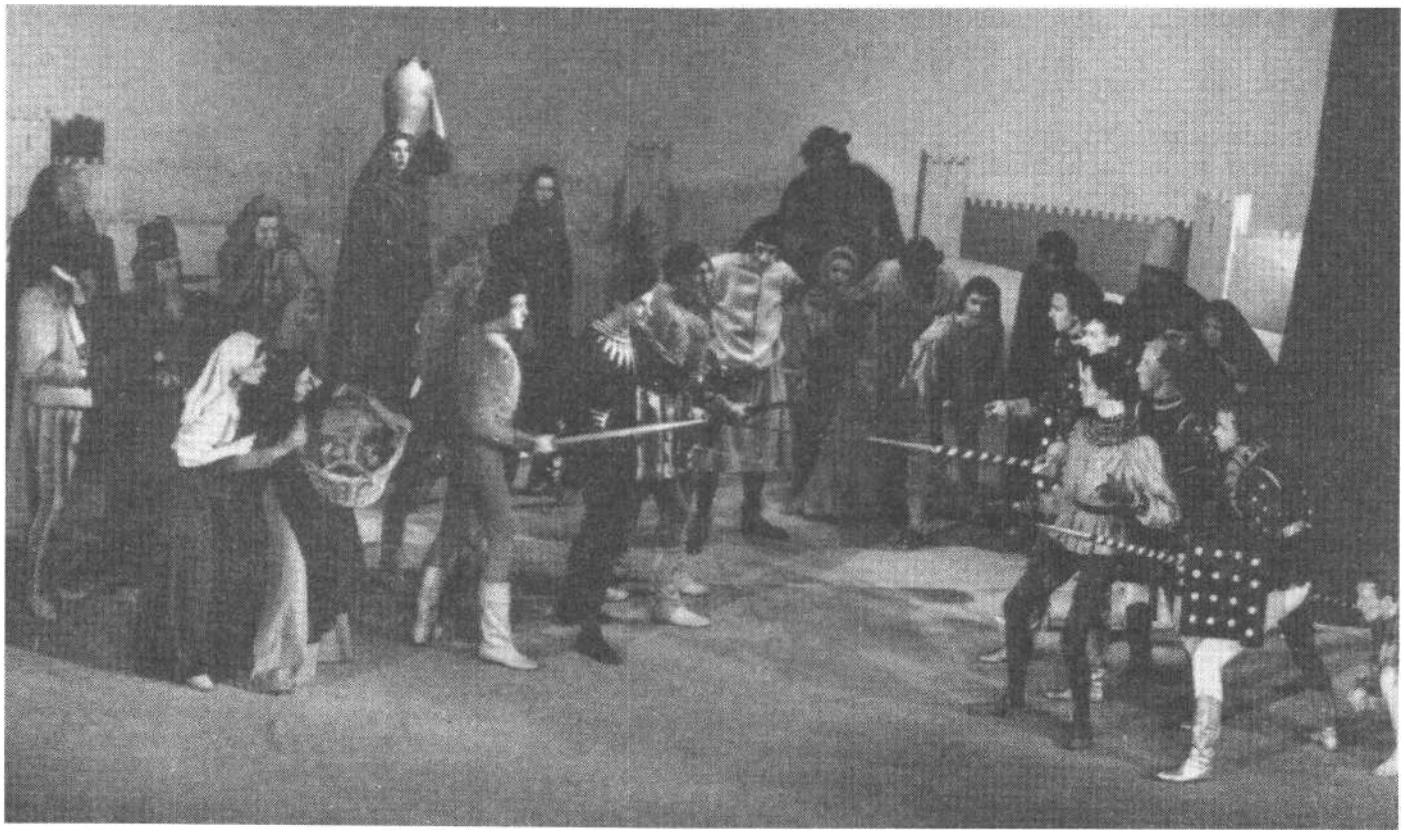
Peter Brook színháza elválaszthatatlan Shakespeare-től. Egész életén át rendezte és kommentálta, újra meg újra visszatért hozzá. Ha Brooknak az élő anyag metaforái iránti vonzalmát akarnánk parafrazeálni, magától értetődően azt mondhatnánk, hogy számára Shakespeare a legfőbb tápsó, a szónak nem kémiai, hanem természetes és konkrét, erőteljes és megtermékenyítő értelmében. Brookot egyaránt táplálta Shakespeare és az élet. Ez az ő két ősforrása; szinte az összetévesztésig egyformán tette őket magáévá, egyazon figyelemmel közelítve meg, hallgatva és kutatva mindkettőt, tőlük soha el nem szakadva. Es mint az itt közölt kései szövegekből is kitetszik: a hajdani kötelék tovább él, a párbeszéd nem szakadt meg, az utazás folytatódik.

Brook mindig Shakespeare-rel kezdett újra, és mindig Shakespeare-rel búcsúzott, bizonyára attól a meggyőződéstől vezérelve, hogy ezek a szakaszoló előadások így nyerhetik el a maguk teljes szimbolikus értelmét. Húszéves korában rendezi meg első Shakespeare-jét, *a János királyt,* de ami ennél fontosabb: 1946-ban a stratfordi fesztiválokon való közreműködését a *Felsült* szerelmesekkel kezdi, a „másodrendűnek" nyilvánított darabok egyikével, amelynek értékét egész pályája során fel akarja mutatni. Es ez lett első diadala is. Negyedszázad múlva hagyja el majd a Royal Shakespeare Companyt, miután a *Szeget* szeggel-lel vagy a *Romeo és Júliával* kipróbálta „a párhuzamos világok színházát", a *Titus* Andronicusszal „a kegyetlenség színházát" (amelyet akkor még nem neveztek így), végül pedig *a* Hamlettal és főként a *Lear* királlyal a nagy parabolák színházát. Távozása mezsgyeköveként pedig színre vitte híres *Szentivánéji álmát* (1971), amelynek hatására az egész világ újra felfedezte magának ezt az addig mindenféle elavult tündérjáték-limlommal megrakott darabot, és ami még fontosabb: amellyel Brook visszaadta a színháznak a maga feledésbe merült, gyönyörűséges játékosságát. Amikor kutatóexpedícióiról visszatérve a Bouffes du Nord-ban újra megnyilatkozik a közönség előtt, munkássága, amelyet most „az egyszerű formák színházának" nevez, ismét Shakespeare-ben találja meg a magagyökereit, először az *Athéni* Timonnal (1974), majd végül, „a szív ciklusának" nevezett korszak lezárásaként, a végrendelkező remekművel, *A vi*harral (1990). A brooki élet fázisát Shakespeare ütemezi, nem lankadó gyakorisággal - két rendezést soha nem választ el egymástól öt évnél hosszabb idő -, és ennek az ismétlődésnek vallomásértéke van. Brook soha nem távolodik el teljesen ettől a számára létszükségletet jelentő színháztól. Még „az agy ciklusának" kellős közepén is, amikor a színház XX. századi sorsát kutatta, a *Hamlet* szolgált faggatózása sarokkövéül. Brook számára Shakespeare maradt a tápláló anyaföld, az örök érvényű és tévedhetetlen bázis.

Brook számára a legfőbb erény a shakespeare-i cseppfolyósság. Figyelmeztető erény ez, mivelhogy elsősorban a film sajátja, és Brook fáradhatatlanul arra törekedett, hogy meglelje színpadi egyenértékűjét. Mondjuk ki mindjárt elöljáróban: Brook nagy Shakespeare-rendezéseit azokkal a filmekkel azonosíthatjuk, amelyeket nem rendezett meg, és amelyek hiányát nemegyszer fájlalta. A Leart filmre vihette, de a *Titus, a Szentivânéji vagy a Timon* is azért bővelkedik filmes erényekben, mert a rajtuk végzett munka ennek a perspektívának a jegyében állt, noha az előadások végül illanóak maradtak, és csak az elkápráztatott nézők lelki filmszalagján élnek tovább kitörölhetetlenül. Igen, a Brook által le nem forgatott filmeknek mi vagyunk az őrzői, és ha tovább meséljük, amit megélhettünk, sikerül fenntartanunk mitológiájukat is, anélkül persze, hogy nyomukat megmenthetnénk. Nem történészként szólunk, egyszerűen csak elbeszéljük, micsoda hősi tetteket vitt végbe Brook valahányszor hasonmásával, Shakespeare-rel találkozott.

A cseppfolyósság kiönt egy-egy mű keretei közül, s az életmű egészének válik meghatározójává. Ebben az életműben minden állandó mozgásban van; Brook nemegyszer mozgó galaxisnak nevezi, amelynek bolygói a meghódításukra törekvő művészekhez képest szüntelenül változó távolságban varhnak. Az életműben nyoma sincs merevségnek, és állandó lüktetésével lehetővé teszi, hogy a rendező mindenkori döntése egyaránt összecsegjen a világ és önmaga állapotával. Shakespeare a maga cseppfolyósságával könnyen idomul mind a valóság, mind az egyéni

Az első Shakespeare-rendezés Stratfordban. Felsült szerelmesek (1946)



A Romeo és Júlia nyitójelenete (Stratford, 1947)

életrajz változásaihoz. Shakespeare-en keresztül Brook visszájáról a saját önarcképét festi meg.

Az üres térben Brook ismételten hangsúlyozza: a színház olyan *meghatározására* vágyik, amely a vudu rítus középpontjában álló cölöppel lenne egyenértékű. Ő maga azonban nem egyetlen, hanem több meghatározással is előhozakodik, mert miközben a bizonyosságot keresi, soha nem hajlandó feláldozni a kedvéért a másik, számára alapvető minőséget, a *viszonylagosságot.* Ezért van az, hogy nála minden definíció csak ideiglenes, és bármikor kész az ellenkezőjére fordulni. Mivel soha nem fogadta el, hogy csak egyetlen definíció léteznék, Brook nem teremtett világot; teremtett viszont egy egyedülálló dinamikát. Munkásságát a ciklikus mutáció jellemzi, Shakespeare révén pedig módja nyílt rá, hogy kifejlessze különleges tehetségét az átfordításokhoz és a metamorfózisokhoz. Kettejükvilágában, ahogy maga mondja, „minden kép kettős", soha semmi nem végleges, és otthonosan zajlik az ellentétek játéka. Shakespeare-nek hála, a nyers és a szent, a magasztos és az alacsonyrendű, „az ég és a szenny" a váltóáram törvényei szerint fonódik egymásba, anélkül, hogy bármikor egyetlen síkon megdermedhetnének. Ebben a csillapíthatatlanul mohó munkában Brook megtalálta önmagát; Shakespeare, *a szervesség* egyedüli megmentőjeként, hozzásegítette, hogy kiélhesse saját vágyát az örökös változásra és átalakításra. A rendező szemében Shakespeare színháza az utolsó otthon, az utolsó menedék; őutána már a mesterkéltség uralma következik. Shakespeare révén Brook nem csupán a vonzalmait vallja meg, hanem azt is kifejezi, mit utasít vissza. Számára Shakespeare a feltárulkozás közege.

Való igaz: Brook ciklusokban vitte színre Shakespeare-t-de közben is folyamatosan beszélt róla. Kezdetben ez a beszéd még polemikus élű volt, támadta a megkövült hagyományokat és az örökölt kliséket, később azonban kialakult a maga önálló, autonóm, a kontextus iránt közömbös logikája. Brook megfeledkezik a többiekről; már nem valaki vagy valami *ellen* emel szót, hanem átengedi magát annak, amit Deleuze az egyetlen produktív diszkurzusnak tekintett: az állító diszkurzusnak. És így vázolja fel aztán a maga Shakespeare-képét, amelyet a négy *a* sorozata jellemez: *többértelmű, ahistorikus, anonim, hozzáférhető.1* Ezekből az epithetonokból egyaránt kihüvelyezhetőek a brooki olvasat kulcsai, vala-mint a rendező örökös küzdelme, hogy olyan

1 *A* franciában a-val kezdődik a „többértelmű" *(ambigu)* és a „hozzáférhető" *(accessible)* jelző is. - *A* ford.

színházat teremtsen, amely valóban Shakespeare fenti tulajdonságainak jegyében áll. A kettő - olvasat és megvalósítás - között erős kölcsönhatás működik.

Az írások lapjait forgatva minden olvasó megdöbbenhet, milyen szoros a rokonság Brook Shakespeare-ről, illetve a színházról szóló diszkurzusa között - olyannyira, hogy az íróra alkalmazott jelző - a *tisztátalan* - végül magának a színháznak a jellemzőjévé tágul. Shakespeare színházi asszimilációja világosan és határozottan rajzolódik ki, anélkül, hogy egyetlen elemet is elvetne - ebben a diszkurzusban ugyanis nyoma sincs sem voluntarizmusnak, sem dogmatizmusnak. Az értelem keringésében sehol egy törés vagy szinkópa; minden a Brook fáradhatatlan jövés-menését tápláló belső dinamika elvének rendelődik alá. Brook Shakespeare-olvasatokat tár elénk, anélkül azonban, hogy az exegéta pozíciójába helyezkednék; őt az érdekli, hogyan és mennyiben alkalmazhatja a maga színpadi munkásságát Shakespeare világához. Először Shakespeare van Brook segítségére, hogy megfogalmazhassa a maga identitását; utána pedig Brook tér vissza a shakespeare-i szövegekhez, hogy ebből a perspektívából közelítse meg őket. Ez a forgalom soha nem egyirányú; a mozgás mindvégig kettős irányú marad.

Brook és Shakespeare viszonya egy másik alapvető viszonyhoz csatlakozik: ahhoz, amely Freu-

dot és Oidipuszt kapcsolja össze. A freudi gondolkodás a görög tragédia tanulmányozása révén lendült mozgásba, hogy aztán a maga részé-ről is végérvényesen rányomja bélyegét a görög szövegek elemzésére. Ha egyfelől Freud Oidipuszból táplálkozik, másfelől a mű már nem olvasható a Freudra való hivatkozás nélkül. Az *Oidipusz* anyaga generálta az általános érvényű elméletet, amely aztán átformálta a Freudot megihlető szöveg értelmezését. Így alakul ki az a jelenség, amelyet *az interpretáció körforgásának* neveztek el, és ezzel a fogalommal jellemezhetjük a legtalálóbban Brook és Shakespeare viszonyát is: a drámaíró táplálta a brooki koncepciót, amely aztán meghatározta a shakespeare-i szövegek megközelítését: a kettő között körforgás alakul ki. A kör pedig Brook kiváltságos, elsőrendű fontosságú jele.

Ez a körben forgó *perpetuum* határozza meg Brook diszkurzusát, amely nemcsak értelmeket kínál, hanem, a kettejük közti megszakítatlan intimitás jeleként, itt-ott shakespeare-i fényjeleket is felvillant. A legfontosabb a készenlét, tanácsolja Brook Hamlet ihletésére, és az, hogy különbséget tegyünk élet s halál között, amint ez Lear kálváriájából leszűrhető. A könyvben is közölt berlini előadása végén pedig Arielt idézi fel, amint a Prospero által feladata teljesítéséért megígért jutalmat: a szabadságot követeli. Vagy hogy még mélyebbre ássunk: Brook átveszi és saját munkásságára vonatkoztatja Shakespeare egyik metaforáját. Leart, mondja, úgy kíséri útján a bolondja, ahogy a vak előtt lépdel a kutyája - és ez a kép visszatér akkor is, amikor a rendezőről esik szó: Brook azt ajánlja, bízza rá magát a saját „bolondjára", aki előbbre jár, mint ő, azaz a színészre... És végül, amikor *Szünetjelek* című könyvében John Gielgud arcképét mintázza meg, erre éppen a Shakespeare-ről szóló fejezetben kerít sort, s a zseniális színészt is úgy jellemzi, mint „a szerencsére soha fel nem oldott ellentmondások szörnyetegét".

Brook nemcsak merít Shakespeare-ből, hanem együtt is él vele. Kedvelt mondása, hogy „nem a megérkezés, hanem az utazása fontos". Brook és Shakespeare viszonya a kísérő és a kísért személy bármikor felcserélhető viszonyának felel meg. A cselekvés alanya és a cselekvés tárgya között fúziós kapcsolat alakul ki; az egyik szüntelen feloldódik a másikban. Ez a közelség hozza létre *az interpretáció körforgását; a* rendezőt és hasonmását pedig ennek a körnek a kerülete köti össze egymással.

Brook olyan megközelítési móddá alakította a körforgást, amelynek segítségével mindent egyetlen központ köré szervezhet, ugyanakkor azonban megőrizheti a szempontok sokrétűségét; ez utóbbihoz egy ír filozófus meghatározását vette kölcsön, és ilyen értelemben beszél *shifting* pointról (= állandóan elmozduló pont). És melyik író elégíthetné ki jobban Brooknak a körforgás iránti szenvedélyét, mint az általa „prizmaszerűnek" nevezett Shakespeare, „a többértelműség mezejének" megteremtője -. azé a mezőé, ahol az egyéni nézőpontokat mindig elhomályosítja az anonim szemlélet? A körforgás teremti meg azt a mozgást, amely a Brook legsajátabb látóterét kitöltő *közvetlen színház* lényege, *a közvetlen színház* pedig a shakespeare-i ábrázolásmód jegyeit viseli - éppen Shakespeare révén határozhatjuk meg ezt a harmadik, *a nyers* és *a szent* között félúton lévő színházi kategóriát, amelynek lényege a helyváltoztatás, a stabilitás elleni elfojt-hatatlan tiltakozás.

Stratfordban, páncélteremhez illő mesterséges sötétségben lézersugár emeli ki a községi anyakönyvnek azt a sorát, amelyben egy helyi kalligráfus, valószínűleg két nap lemaradással, meg-örökítette Shakespeare születését. Egyetlen sor... Amikor elnéztem, Brookra gondoltam, mert amint Shakespeare segítette őt, úgy segített ő nekünk. hogy Shakespeare-ből éljünk. *Interpretációs körforgása* azért oly csábító, mert megnyílik előttünk, a „harmadikfél" előtt, és bennünket is integrál. Shakespeare és Brook - soha egyikük sem feledkezik meg rólunk, soha nem hagynak ki bennünket a számításból. Rokonítja őket az a figyelem is, amelyet a nézőtér iránt tanúsítanak. Mi több, Brook többek között éppen ezért is hivatkozik Shakespeare-re, mint az egyetlenre, aki ügyelt rá, hogy az egész városi közösséget szólítsa meg. Brook jövőbeli utópiájának Shakespeare a neve, és ugyanígy hívják a múltját is. Shakespeare az ő képzeletbeli hason-mása.

Az interpretáció körforgás hurkai az ídő és az életkor előrehaladtával mind elmosódottabbá válnak. Összekapaszkodnak, majd ismét szétválnak... A szavak elhalkulnak, csak tétován merik megtörni a csendet, mert felismerik: ma, az üt végén, ha a vonzerő nem csökkent is, annál inkább megnőtt a felelősség. Az elkövetkező szövegekben Brook mintha feloldódna Shakespeare-ben. De nem mondta-e jó barátja, Grotowski, hogy „ahol egy folyó eltűnik, a helyén oázis támad"?

PETER BROOK

LEAR - A DARAB MAGA AZ ÚT

PÁRBESZÉD GEORGES BANUVEL

- Ön három ízben dolgozott a Lear királyon. *Először rövid televíziós változatot készített belőle Orson Wellesszel, aztán 1962-ben létrehozta, Paul Scofielddal a címszerepben, azt a nagyszabású előadást, amely fordulópontot jelentett e remekmű és szélesebb értelemben Shakespeare megközelítésében, 1971-ben pedig megrendezte a filmet, amely betagolódott az elöadás kontinuitásába, anélkül, hogy pusztán annak filmes megismétlése volna. Mindhárom munkában a dráma magvát, avagy - az ön kifejezésével - annak ,.globalitását" vette célba, de minden bizonnyal sor került változtatásokra is. Mi az, ami a három megközelítésben közös, és mi az, ami megkülönbözteti őket?*

- A Learnek nincs háromféle megközelítése. Van egy *Lear,* és van három állomás. Az első inkább csak afféle vakmerő kísérlet volt e tömör és monumentális mű megértésére; később pedig a film csak a darab mint olyan előzetes színházi bemutatásának volt a gyümölcse. De mert Wellesre éppoly igaz volt, mint Scofieldra, és főként mert erről túl sokszor hajlamosak megfeledkezni, feltétlenül alá szeretném húzni: az ember nem azért visz színre egy nagy Shakespeare-drámát, mert alkalmazkodik valamilyen repertoárszínház igényeihez. Soha nem arra gondol, hogy „az idén *a* Leart kell játszanunk, mert tavaly az *Othellót* adtuk", hanem az vezérli, hogy az adott pillanatban rendelkezésére áll egy színész, aki képes szembenézni ezzel a hatalmas szereppel. Sokkal később, már Párizsban, azért rendeztem meg A vihart, mert úgy éreztem, van a társulatunkban néhány színész, aki éppen ebből a drámából tudna valami fontosat megragadni. Különös, de igaz: egy Shakespeare-dráma esetében a színrevitel szándéka csakis az emberi anyagból fakadhat, abból a meggyőződésből, hogy végre megtaláltuk azokat a színészeket. akik képesek a szöveg írott anyagát élő színpadi anyaggá változtatni.

A Lear természetesen elképzelhetetlen és előadhatatlan egy, a címszerepre alkalmas nagy színész nélkül, de ez még nem minden. Címe elle-

nére ez a dráma igazából a szereplők kapcsolataiból font nagyon komplex háló, és ezért, no meg a shakespeare-i vers gazdagsága miatt, témák százai fejeződnek ki, kereszteződnek benne - és a mű értelme éppen ezeknek az elemeknek a kölcsönös viszonyából bontakozik ki. Ezért a dráma igazi átéléséhez és megértéséhez kizárólag akkor lehet eljutni, ha alapos közös felkészülés után egy csapat színész játssza el közönség előtt.

– *A színész kiválasztása természetesen nem csupán belső adottságaival függ össze, hanem azzal a képességével is, hogy jelenléte és játéka által módosítsa az alakról kialakult összképet. Személye mindig egy adott olvasatnak felel meg, és amikor ön a szerepet Scofieldra, erre a negyven év körüli, erőtől duzzadó színészre osztotta, ezzel megváltoztatta Lear alakjának egész megközelítését. Egy úgyszólván ereje teljében lévő uralkodót mutatott be, aki úgy dönt, hogy le-mond hatalmáról, de közben továbbra is élni akar kiváltságaival. Egy új, férfikora delén járó, autoriter és életerős Lear állt előttünk.*

– Ha Shakespeare-ről van szó, akkor - túl a vitákon és értelmezéseken - az első számú feladat az, hogy megnézzük: mi is van előttünk, mi van leírva. Való igaz: nem egy nagy színészt láttam, aki szenilis aggastyánnak játszotta Leart, mert ezzel akarta megindokolni a birodalom felosztásának szándékát. De elég pusztán nyugodtan és nyitott értelemmel meghallgatni Lear első mondatait, és máris valami egészen mást hallunk: olyan szavakat, amelyek bármilyen politikus vagy államférfi becsületére válnának. Lear - hogy saját szavaimmal írjam körül -azt mondja: nem várok a halálomig, hanem már most el akarom dönteni a trónöröklést, és azt is pontosan tudom, miért akarom eleve felosztani három leányom között a birodalmat. Már első tirádája hatodik mondatában kifejti meggyőződését: *„That future strife may be prevented now"* („Hogy jövő viszálynak már most elejét vegyük"), vagyis hogy eleve megoldják azokat a problémákat, amelyek a jövőben konfliktusokat gerjeszthetnének... Az, aki így beszél, egyáltalán nem holmi könnyelmű és szeszélyes uralkodó, ellenkezőleg: a szavak Lear gyakorlatias és józan politikusi gondolkodására vallanak. Utána, a dráma komplex cselekménye során, rétegenként bontakozik ki az igazi jellem, mivelhogy Shakespeare soha nem tárja fel már a kezdet kezdetén alakjai pszichológiáját. Gondolatai és tettei tükrében Lear kivételesen erős, félelmetes dühkitörésekre képes személyiségnek mutatkozik, és így felfedezhetjük, hogy kora ellenére még igen jó fizikai erőben van. Ezt a féktelen vitalitást világosan jelzi a király második jelenete: a visszatérés a vadászatról... Elég figyelmesen megnézni a szöveget, hogy elfogadjuk: ez nem holmi egyéni értelmezés, mindez igenis benne van a darabban. És ez a Lear, ez a formája teljében lévő öreg kényúr, akinek igazi mélységei kezdetben rejtve vannak, lassanként megnyílik előttünk és önmaga előtt. Ez a Lear addig fejlődik, hogy a végén azt tudja mondani Cordeliának: *„We will take upon's the mystery of things as if we were God's* spies" („Oly rejteményes arcot veszünk fel, mintha kémei volnánk az isteneknek"[2]). Elég ezt az egyetlen mondatot elolvasni, hogy megértsük: ezekben a szavakban egy korábban heves és impulzív természetű ember a legvégén Hamlethoz méltó önkifejezésig jut el - egy olyan gondolathoz, amely mélységében Hamlethoz vagy Prosperóhoz illik. Prosperóhoz hasonlóan Lear is él az egyik legrejtélyesebb kifejezéssel: *„Isten kémei".* Hát ez meg mit jelentsen? Egy apró példára hivatkoztam, hogy megmutassam: nem lélektani elemzéssel férkőzhetünk igazán közel egy alakhoz, hanem úgy, hogy keresztül-kasul bejárjuk a darabot - sőt, Shakespeare alakjait egyedül ezen a módon közelíthetjük meg. Elolvasunk egy mondatot, és aztán, tíz, húsz vagy harminc oldallal később rálelünk mintegy a visszhangjára. El kell tűnődnünk: mi az oka és mi a jelentése ennek az ismétlődésnek - és így jutunk el a szerkezet felismeréséhez, és akkor többé már nem érjük be az olyan banális jelzőkkel, mint „szenilis aggastyán, autokrata, zsarnok, diktátor". Learben természetesen ott rejlenek e tulajdonságok töredékei, de emellett rengeteg más, rejtett tulajdonsága is van. Ezért azok a dölyfös színészek, akik a maguk látásmódját szeretnék keresztülhajtani, egy Lear-szerű alakkal semmit sem tudnak kezdeni. Csak hallgatni kell a darab témáit a maguk teljességében, úgy, ahogy a karmester követi az interpretált mű vonal- és csomópontrendszerét. *A Lear* kapcsán azt a kérdést kell feltennünk: vajon úgy hallgatjuk-e a művet mint az emberi élet kifejezését, vagy közben az irodalomra is gondolunk? A válasz döntő fontosságú. A második esetben ugyanis figyelmünk megoszlik a történés és egy Shakespeare nevű ismeretlen emberről való gondolkodás között. Árra gondolunk: ezt ugyebár Shakespeare mondta - mit akarhatott vajon ezzel az „Isten kémeivel"? És máris elindultunk azon az úton, amely egyenesen vezet a Shakespeare-drámák előadásainak tönkretétele felé. Egészen más, ha a darabhoz azzal a meggondolással közelítünk, hogy szereplői az egész emberiséget képviselik, és hogy nem véletlen, hogy ezt vagy azt a szöveget éppen ez a szereplő és nem egy másik mondja. Ilyenkor a színésznek a végén el kell ismernie: „Ha azt mondom: *lenni vagy nem lenni,* a kérdést nem az Erzsébet-kor és nem Shakespeare teszi fel, ez valójában *az én* kérdésem, és azért mondom ki hangosan, mert ez a meggyőződésem, és mert hiszem, hogy másokra is tartozik." Az igazi tisztelet abból áll, hogy a darabot keltsük életre, és hagyjuk, hogy a szerző a háttérbe szoruljon. Minden olyan kérdés, amely Shakespeare korára, a vallásháborúkra, a reneszánsz filozófiájára vonatkozik, lehet nagyon érdekes, de semmiképpen sem nélkülözhetetlen, mert semmi közük a szöveg potenciális erejéhez. A verset sem szabad úgy kezelni, hogy szép prozódiai teljesítményt faragjunk belőle, de feláldozni sem szabad, mert jelenlétét mélyreható szükségszerűség igazolja. Alaposan be kell hatolnunk a drámába, hogy rájöjjünk: ennek a látszatra mesterkélt és idegenszerű, barbár és meghökkentő struktúrának az a rendeltetése, hogy kifejezzen valamit, amit másként nem lehetne kifejezni. Az igazság a dráma csorbítatlan teljességében rejlik.

– *Az előadásban és a filmen egyaránt kitüntetett hely illeti a király és a Bolond kapcsolatát...*

– Igen, ez alapvetően fontos.

- *Ön egyszer azt mondta, hogy a két szereplő kapcsolata egyfajta láncreakción alapul: ha Lear egy adott ponton megáll, a Bolond tovább megy, mintha ugyanazt az utat járnák, és útközben váltanák egymást.*

- Én soha nem beszéltem olyasmiről, ami az én saját ötletem lett volna, azon egyszerű okból, hogy minden benne van a szövegben - az embernek nincs szüksége ötletekre. Aki figyelmesen olvassa a szöveget, az felfedezi, hogy elejétől a végéig jelen van benne egy téma: a látásé és a vakságé. Mit jelent ez? Mit jelent *tisztán látni,* és mit jelent *vaknak lenni?* Es ekkor egy rendkívüli s egyszersmind ősi, Szophoklész által kitaposott úton elindulva sajátos helyzet bontakozik ki előttünk: olyasvalakivel találkozunk, akit a saját családja tett vakká. Csodálatos dolog ez, mert egyszerre valós és metaforikus értelmű.

A vakság témája, amely az egész drámát átszövi, mindenekelőtt a királyt és a Bolondot kapcsolja egymáshoz. Vitán felül áll, hogy ez a király kivételes ember, félelmetes és fenséges, és egyszersmind, sok nagy diktátorhoz hasonlóan, mélységes vakságban szenved. Sok mindent megért, hiszen nem ostoba - ha az volna, már rég meggyilkolták vagy megbuktatták volna, mint akármelyik autokrata államelnököt. A király azonban mégis vak: azzá teszi részben a gőgje, részben több mások is. Nem azén dolgom, hogy magyarázatokat adjak, egyvalami azonban kétségtelen: a vaksága. Lear két emberben bízott feltétel nélkül, mert olyan tulajdonságokkal rendelkeztek, amelyeket tisztelt, s amelyek belőle magából hiányoztak. Az első Cordelia, akit teljes bizalmával ajándékozott meg, és vaksága következtében mégis elűzte. De volt még valaki: a Bolond, aki a hagyomány szellemében kivételes szabadságot élvezett urával szemben.

A Vörösmarty-fordítás torzít, hiszen az eredetiben „istenek" helyett „Istenről" van szó, s arról, hogy „magunkra vesszük (vagy »kifürkésszük«) a dolgok titkait".

Ez a Bolond rendkívüli személyiség. Nem csak megnevetteti a zsarnoki királyt, nem - ő a *tisztánlátás* adományával is meg van áldva. Lehet, hogy - ma így mondanánk - egy kicsit autista, talán együgyű is; lehet, hogy igen, lehet, hogy nem. A szerepet játszó színésznek mindenesetre érzékeltetnie kell, hogy az alak intelligenciájában nagy adag ártatlanság rejlik: a falu bolondjának és egyszersmind az igen kifinomult elméknek az ártatlansága. Az ábrázolás számos kényes problémát vet fel, de annyi bizonyos, hogy a Bolond *tisztán és közvetlenül látja a* dolgokat, és a királyhoz fűződő kiváltságos viszonya ezen a tényen alapul. Olyasmiket mondhat a király szemébe, amiket az senki mástól nem tűrne el, s ha olykor dühre lobban is a Bolond iránt, mégis maga mellett tartja, mert olyan, mint a *vak ember, akit a kutyája vezet.* Praktikus és mindkettőjük számára nélkülözhetetlen kapcsolat az övék. És mindez nem értelmezés, hanem egész egyszerűen a dráma egyik motívuma.

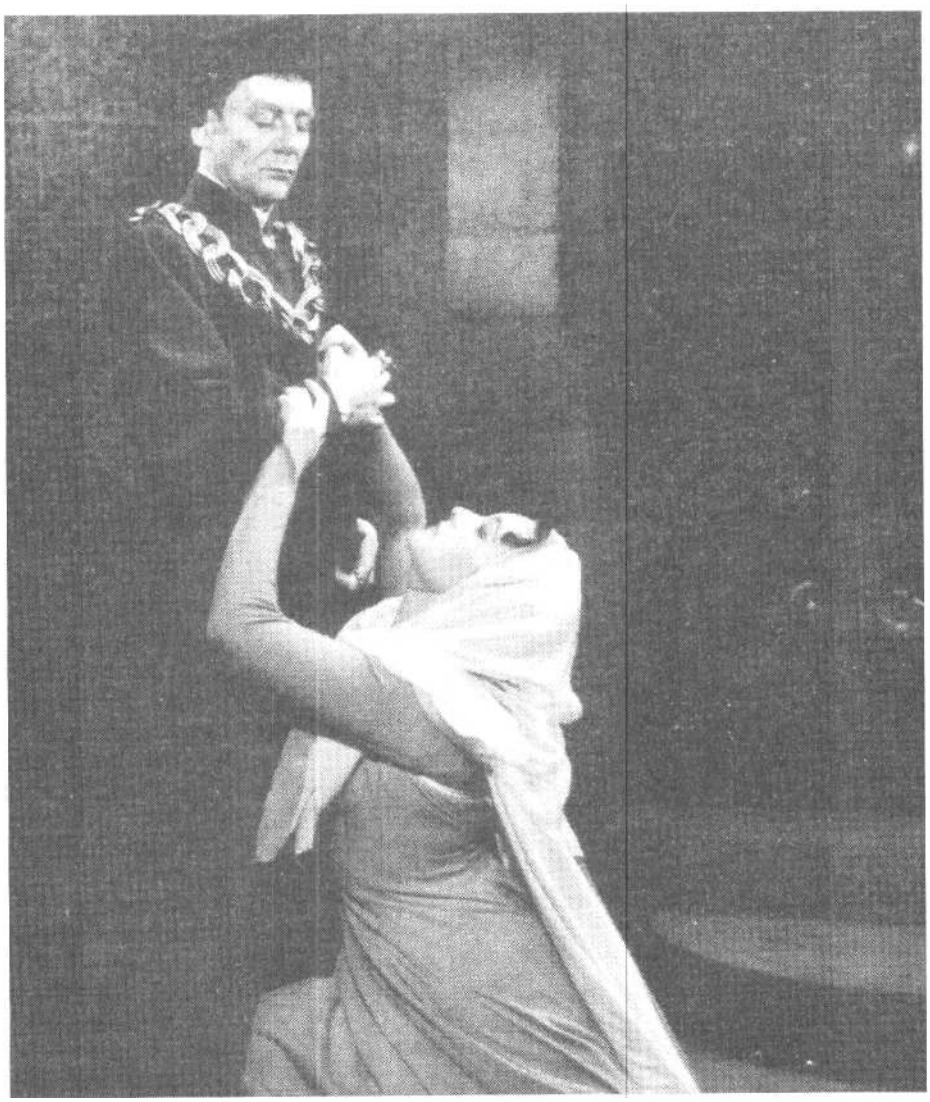
- *A* Lear király *ugyanakkora fájdalom nevelő, átalakító hatásáról is szól. Éppen akkor, amikor Gloster a szó fizikai értelmében elveszti a látását, Lear pedig az elméje épségét - akkor emelkednek fel mindketten a megértés egy magasabb szintjére. Vajon nem a vakság fölötti győzelem sejlik ki Lear egyik utolsó mondatából: „Én tudom, ki holt meg, és ki él"? Paul Scofield felkavaró módon ábrázolta ezt az önmagán való túl-lépést, a szenvedés általi metamorfózist...*

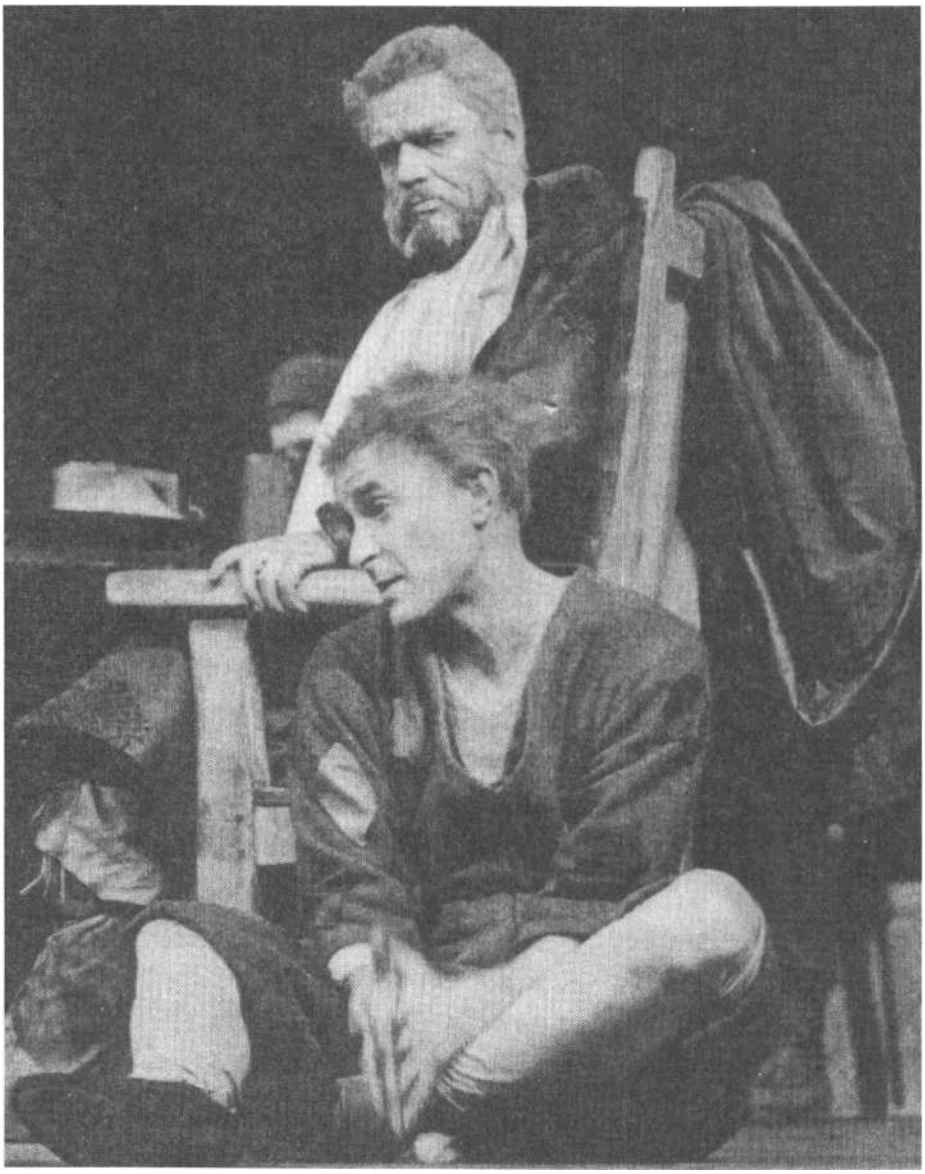
- Azért, mert így kívánja a darab. Noha a közfelfogás szerint a beavatási célú utazások a fiataloknak vannak fenntartva, a *Lear király mégis* egy beavató utazás története: egy érett ember - amilyen Dante is volt- indul el benne a hosszú útra. Ilyenkor persze általában olyanokról van szó, akik most lépnek be az életbe, de a Learben éppen ellenkező a helyzet. A dráma arról szól, hogy a nagy öregek is elindulhatnak a beavatás útján, mi pedig, ahogy végigkövetjük Leart a stációk sorozatán, azt látjuk: valahányszor elveszít valamit, a megismerés szintjén egyszersmind nyer is, mígnem végül eljut a végső, fájdalmas, iszonyatos lecsupaszodásig. Borzalmas kínszenvedés közepette veszíti el a hatalmát, a lányát, az elméje épségét, elveszíti a látását, amelyet a Bolond testesít meg - az események mindent elrabolnak tőle, míg végül nincstelen, húsától is megfosztott csontváz lesz, és mégis, fokról fokra kitisztul a látása. A dráma végére ő is *tisztánlátóvá* lesz. Ez a dráma útja. Ez a dráma egy út.

- *Ugyanakkor az ön szempontjából a* Lear királlyal *való foglalkozás felszabadító művészi hatással járt, hiszen eközben fedezte fel az üres tér lehetőségeit, amelyekkel azóta is szüntelenül kísérletezik; mondhatni, hogy egész színháza a* Learrel *való birkózásból született, és ez mindmáig meg is látszik rajta. Még Az* üres tér *című könyve is a* Lear *-élmény terméke... Ahogy többször is kijelentette: ekkor mert először lemondani a díszletről, annak érdekében, hogy Lear útját a jószerével csupasz Erzsébet-kori dobogón követhesse végig. A díszletet tehát, a szó klasszikus értelmében, feláldozta, de néhány konkrét tárgyat azért megtartott, s ezek bizonyos pillanatokban valósággal a szereplők partnereivé emelkednek. A viharjelenetben például, amikor Lear az elszabadult természettel kerül szembe, ön hatalmas, rozsdás rézlemezeket alkalmazott, és ezek rázkódása roppant szuggesztív akusztikai hatást keltett. Nem arról volt szó, hogy ön brechties elidegenítő technikákhoz folyamodott volna, és nem is a hajdani színházi eljárásokat kívánta nosztalgikusan felidézni, ahogyan később Strehler tette. A viharban a magányos király került szembe a rázkódó lemezek félelmetes zajával, ön pedig ezáltal megmutatta, hogy a frissen felfedezett* üres *térből nem kíván száműzni minden konkrétságot az absztrakció javára. Azóta pedig következetesen megőrizte konkrétnak és absztraktnak ezt a párosítását mint színháza kettős alapját.*

- Absztraktnak és konkrétnak az a megkülönböztetése, amelyet említ; mindkettőnk ez idő szerinti közegének, azaz a francia nyelvnek és civilizációnak a jegyét viseli magán... De térjünk még vissza egy percre Angliába, az Erzsébet-kori gondolkodáshoz é az Erzsébet-kori színházhoz, amely utóbbi el ből hátat fordított minden egységes stíluskoncepciónak, minden műfaji és egyéb elhatárolásnak. Soha nem mondták, hogy ha valami nem ilyen, akkor csak amolyan lehet. A színház sem volt ilyen vagy olyan, hanem ilyen *és* olyan is lehetett. Természetesen itt nem magáról a valóságról volt szó, hanem a valóság egy sajátos szemléletéről.

Barbara Jeffor és John Gielgud a Szeget szeggel-ben (Stratford, 1950)





Paul Scofield és Alec McCowen a Lear királyban (Stratford, 1962)

A színház engem akkor érdekel, ha nem kényszerül egyszer s mindenkorra szóló döntéseket hozni, hanem a mindennapi valóság anyagára támaszkodhat. A „hogyan" folyamatosan változhat, és akár az úgynevezett absztrakció különböző nagyságú adagjaival is keveredhet. Igy történt ez a díszlet esetében is. Noha a konkrét elemeket általában kiküszöböltük, megértettük, hogy bizonyos elemek - így Goneril várának hatalmas faasztala vagy a rézlemezek - révén a nyers, tömör, durva anyagszerűségnek is jelen kell lennie, máskülönben egyesek még azt képzelnék, hogy egy csinos kis olasz rendszerű színházban vannak. Hasonló volt a helyzet a filmnél is, ahol elhatároztuk, hogy a jelmezeknek, a tél és a hideg elleni védekezés jegyében, szőrméből kell készülniük.

Természetesen minden előadás ideiglenes megoldásokat alkalmaz. Ha ugyanazt a darabot más alkalommal és más helyen visszük színre, más megoldásokat kell találni. De akkoriban, amikor a *Lear királyt* rendeztem, feltétlenül szükségesnek látszott, hogy a színészek bizonyos tárgyakra támaszkodhassanak, mert csak így helyezkedhettek bele egy konkrét színpadi világba. Ezért folyamodtunk a fához, a rozsdás fémhez és még inkább a bőrhöz... Ugyanakkor gondosan kerülnünk kellett minden realizmust, nehogy a *Leart* bárki történelmi drámának képzelhesse. A *Lear* nem egy adott kor tükre, hanem nagyszabású epikus és metafizikai dráma.

A vihar ábrázolásához nem alkalmazhattunk realista eszközöket - az ilyesmi óhatatlanul nevetségessé válik, a színpadi vihar mindig inadekvát vagy éppenséggel szánalmas -, de óvakodtunk a nagyszabású filmes megoldásoktól is, amelyek többnyire maguk alá temetik a színészeket. Olyan eszközökkel akartuk megidézni a vihart, amelyek a szó legszorosabb értelmében színháziak, a színház formájából következnek. A levegőben rezgő nagy fémlemezek módot adtak rá, hogy a néző képzelete megnyíljon, és ugyanakkor a színész is szabadon tölthette be a teret ezzel a kivételesen szép és összetett szöveggel, amelyet nem akartunk tönkretenni azzal, hogy Scofieldot ordításra kényszerítsük, akár egy Wagner-énekest a száz zenésszel zsúfolt zenekari árok fölött. Shakespeare-nél az ember mindig szabadon kombinálhatja a mindennapi élet elemeit a sajátosan színházi elemekkel, amelyeket akár absztraktnak is nevezhetünk, mivel az általuk megidézett világ nem azonos a mindennap láthatóval, de amelyek egyszersmind mégis a mindennapok világához tartoznak.

– *Ön a filmen kivételes jelentőségre emelte a „benn" és a „kinn" viszonyát; a külső hideghez való viszony mintegy a Goneril vagy Regan zárt, védett váraiból, ezekből a magánjellegű terekből kitaszított király szenvedésének egyenértékű filmes megfelelőjévé vált.*

– Ez igaz. Valóban fontosnak tartottam, hogy éppen ezt emeljem ki az ezernyi kínálkozó téma közül, mivel a védett belső és a veszéllyel terhes külső terek viszonya igen alkalmas rá, hogy rend és káosz viszonyának a jelentésévé táguljon. Abban a pillanatban, amikor Lear kitaszítottá válik, egyszersmind elveszíti minden hatalmát az emberi tényezők fölött, és átbillen a zűrzavar szférájába.

A filmen arra törekedtünk, hogy egyfelől néhány elemmel megidézzünk egy primitív, de realista világot, másfelől viszont a külső kép ugyanilyen lecsupaszított legyen -fakó égés hó, semmi más. Nagy gondot fordítottunk rá, hogy a kellékek a legkevésbé se legyenek festőiek, a vár hiteles legyen, de mégse vonja magára a figyelmet, legfőképpen pedig olyan képkivágásokat kerestünk, amelyekben az üresség dominál. Igy az utolsó jelenet a színész játéka, Scofield arca révén realisztikusan hat, ugyanakkor mégis a semmiben játszódik. Az egész filmen át az volt a célunk, hogy egyszerre legyünk realisták és nem realisták.

- *Az első nyilvános előadás, amelyet Párizsban, a Nemzetközi Színházi Kutatóközpont társulatával, illetve a Vincent-Jourdheuil-társulat színészeivel megrendezett, az* Athéni Timon *volt. Ebből az alkalomból fejtette ki, milyen fontosak a shakespeare-i szövegben a „sugárzó szavak", amelyek egyszer csak feltűnnek a mondat szerkezetében, és valóságos értelmi robbanáshoz vezetnek; beszélt az értelemszilánkokról, amelyek az ilyen robbanások után minden irányban szétszóródnak, felizzítják a gondolatokat, és új konstellációikkal felborítják a mondatszerkezet*

rendjét. Társulatának éppen az lett az egyik fő feladata, hogy megbirkózzanak ezekkel a „sugárzó szavakkal" Az ön régi munkatársa, Ted Hughes, akivel 1972-ben közösen hozták létre az Orghastot, *a közelmúltban további felfedezésekre jutott, ön pedig ezek nyomán mostanában nagy jelentőséget tulajdonít az olyan shakes*peare-i szavak artikulációjának, *amelyeket* az and *(és) kötőszó kapcsol össze...*

- A „sugárzó szavak" meghatározásra Jean-Claude Carriére-rel találtunk rá, amikor *az Athéni Timonon* dolgoztunk. Az angol nyelvben nem a mondat és a szabályos, pontos mondatszerkezet érvényre juttatása a fontos, hanem az egy-egy szóban megjelenített gondolat változatos rétegeinek és aspektusainak fókuszba gyűjtése. Az ilyen szavaknak, amelyek sokszor le sem fordíthatóak, kivételes súlyuk van; ideogrammához vagy még inkább egy *haikuhoz* hasonlítanak, mert ugyancsak számos jelentést közvetítenek. A „sugárzó szavak" hihetetlen rezonanciát keltenek, és a színésznek ezt a rezonanciát kell érzékeltetnie.

Shakespeare-ről szóló, páratlanul izgalmas könyvében a költő Ted Hughes egy további aspektusra is felhívja a figyelmet: Shakespeare gyakran alkalmazza *az and* kötőszót két melléknév összekapcsolására. Hughes ebben az összefüggésben megjegyzi, hogy az Erzsébet-korban az angol nyelv rohamos tempóban, úgyszólván napról napra gazdagodott, a pezsgő szellemű értelmiségiek pedig úgy rajongtak a szavakért, hogy szüntelenül újakat integráltak a nyelvbe. Ebben a nyitott, buján kitárulkozó, robbanékony társadalomban az értelmiség, vérbeli kalandorok gyülekezeteként, minden frissen felfedezett szóra lecsapott, hogy nyomban magáévá tegye őket. A közönség azonban nem csak belőlük állt; a nézőtérre sereglő tömegben voltak egyszerű emberek, csibészek, zsebtolvajok is, Shakespeare pedig nem tett köztük különbséget: ki akart elégíteni mindenkit, aki csak a színpad köré gyűlt, és ő volt az egyetlen, aki ezt a csodálatos vállalkozást maradéktalanul végre is tudta hajtani. Nos, amint azt Ted Hughes igen találóan megállapítja: valahányszor Shakespeare valamilyen ritka, ismeretlen szót használ, amelyet a közönségnek csak egy része értékelhet, *az and* kötőszóval rögtön hozzákapcsol egy másik, ismerős kifejezést is, amely immár az egész nézőtér számára érthető. Ekként egyszerre aknázza ki az értelmiségi szofisztikációt és a mindennapi élet zamatát, és ezt a két elemet fűzi össze az *and* szócskával.

- *Mindez összecseng azzal, ami ön szerint Shakespeare lényege: hogy tudniillik soha nem időzik el hosszasan egyetlen szinten, és nem cövekel le sem a* szent, *sem a* nyers *színháznál, hanem folyamatosan váltja a síkokat; az ön felfogása szerint a shakespeare-i identitás kulcsa éppen az ellentétek kimeríthetetlen váltakozásában rejlik. Igy Merül fel a kérdés: vajon nem a mozgásnak ugyanez a bűvölete nyomja-e rá bélyegét az ön egész színházára is, más szóval nem hatja-e át kölcsönösen egymást az, amit Shakespeare-ben meglátott, és az, amit a színházban keres?*

- Van egy kérdés, amely régóta izgat. Teljes joggal feltételezhetjük, hogy Shakespeare nagyon gyorsan írt. Írott bizonyíték persze nincs rá, de minden arra vall, hogy sürgette a munka, hogy nem tartozott azok közé, akik szüntelen javítgatják műveiket, vagy hagyják őket a fiókban érlelődni. Drámái egy örökös lázban égő művész képzetét vetítik élénk, akinek ugyancsak sietnie kellett, hogy egy viszonylag rövid életbe ilyen tekintélyes életművet zsúfoljon. Alighanem szünet nélkül, úgyszólván éjjel-nappal dolgozott, és ez a gyorsaság jobban megértetheti velünk, hogyan is alkot egy költő. Az igazi költő azzal válik ki a többiek közül, hogy a szó, amely felötlik benne, a mondat, amelyet megszerkeszt, nem élet- és élményanyagának egy-egy részéből, hanem ennek az anyagnak a teljességéből merít. Azt mondják, agyunkban ott tároljuk mindazokat az információkat, amelyeket egész életünk során felhalmoztunk, éS amelyekben egyaránt keverednek legprimitívebb, legközönségesebb és legszentebb élményeink, ám ennek a hatalmas információmennyiségnek egyszerre mindig csak egy-egy részéhez férhetünk hozzá. Shakespeare azért páratlan, mert műveinek tanúsága szerint szellemi készenléte olyan éber volt, hogy egyszerre tudta mozgósítani ezt az egész hatalmas információkészletet; így történt ez például akkor, amikor a lányára néző Learről eszébe jutott az *„Isten kémei"* kifejezés. Minden, amit leírt, életútjának teljességéből táplálkozott, s mivel az ő élete is, mint mindenkié, a legellentétesebb rétegekből tevődött össze, mondatai lehetővé teszik, hogy a szereplők, mint afféle abszolút élőlények, egyidejűleg lényük valamennyi rétegét megéljék és feltárják. És ha némely előadásomban olykor sikerült megközelítenem ezt a mozgást, nos, akkor valóban boldog embernek mondhatom magam.

- *Következő kérdésem talán tapintatlanul hangzik, de* szóljon *mentségemül, hogy az ön* Lear -rendezései sugallják. *Ha egyszer egy olyan művész, mint ön, úgy érzi, hogy jelentős színházi előadást alkotott, mi sarkallja, hogy még egy újabb, filmes változatot is készítsen belőle?*

- Nos, annyi bizonyos, hogy egy nagyszabású dráma akkor nyújtja a legteljesebb művészi kielégülést, ha a színpadon dolgozunk vele. Másrész-ről viszont a film, akár a televízió, hozzátartozik az életünkhöz, szerves részévé vált, és nagyon

Scofield a Lear király filmváltozatában (1971)

Szentivánéji álom (Stratford, 1970)

nehéz neki ellenállni; az ember nem is mindig képes rá, annál is kevésbé, mert a közönség széles rétegei igénylik, hogy a remekművekkel minden lehető formában találkozzanak. Mit tehetünk hát? Az ilyen kísérletek meglehetősen érdekesek. Az ember olykor kudarcot vall, siralmasan megbukik, de mindeközben roppant izgalmas felfedezéseket is tesz. Egyvalami például egészen bizonyos: hála a Shakespeare-játszás filmes kísérleteinek, a színházi játék is szubtilisebb, bensőségesebb, pontosabb lett. A kamera könyörtelenül leleplezi a ripacskodást, a rossz ér-telemben vett teatralitást. Manapság egy gesztikuláló színész láttán sokan jegyzik meg: „Csak filmre kéne venni, és a föld alá süllyedne szégyenében." Továbbmegyek: a film szabadította fel a színészt a szépen zengő hangra és az elegáns gesztusokra támaszkodó, úgynevezett előkelő játékstílus kényszeres rögeszméje alól. Ma már nem lehet úgy játszani Shakespeare-t, mintha a filmet nem találták volna fel; a színház és a mozi közötti állandó kétirányú forgalom szerintem mára nélkülözhetetlenné. vált. Éppen Shakespeare-rel kapcsolatban színház és film viszonya persze sok problémát is felvet, de ez mégis olyan vállalkozás, amelyikbe mindig érdemes belevágni; a dialógus kísérlete megéri a fáradságot, még akkor is, ha sem most, sem a jövőben soha nem jelenthetjük ki, hogy ez vagy az a filmre vitt Shakespeare-dráma egyszer s mindenkorra túlszárnyalja az adott mű minden színházi megvalósítását.

– *Shakespeare végigkísérte az ön életét. Egyszer, amikor belenéztem rendezései listájába, felfedeztem, hogy két Shakespeare-előadása között soha nem telt el öt évnél hosszabb idő.* Ki van ott? *című kötetében, amelyben a szinház lényegét kutatja, alapműként rendszeresen a* Hamletra *hivatkozik. Befejezésül, mintegy első kérdésemhez visszatérve, most általában Shakespeare-rel kapcsolatban kérdezném: mi változott az idők folyamán, és mi az, ami mindvégig megmaradt?*

– Azt hiszem, egész életünkben afelé haladunk, hogy felismerjük: soha semmi nem egészen olyan, amilyennek látjuk és gondoljuk, és ami igaz az életre, az természetesen igaz a Shakespeare-hez való viszonyunkra is. Az ember, minta gyerek, először mindenhez ügyetlenül nyúl hozzá, és csak lassan, fokozatosan tesz szert bizonyos jártasságra. Eleinte, mint az élet minden nagy kihívásával szemben, a színházban is azt képzeljük, hogy mára kezünkben is van a megoldás, de a tapasztalat újra meg újra figyelmeztet, hogy a shakespeare-i életmű végtelenül gazdagabb és bonyolultabb, mint az, ami nekünk eszünkbe juthat róla. Ehhez a felismeréshez azonban egy egész élet kell. Ezért ha ma ott állok egy Shakespeare-dráma előtt azzal a feladattal, hogy a színház titokzatos és meghatározhatatlan művészetének a tárházából valamilyen megoldást képzeljek el hozzá, rendre rádöbbenek: sokkal kevesebbet értek meg belőle, mint az első időkben, s a kihívás sokkal kockázatosabb, mint pályám elején volt. Eszem-ben sincs, hogy kijelent-sem: most, ennyi elő-adásra és bizonyos művek sikeres megoldására visszatekintve már mindent tudok. Nem, ennek éppen az ellenkezője az igaz. Első rendezésem idején mit sem tudtam a színház lehetőségeiről, fogalmam sem volt, miféle rétegek lappanganak egy-egy shakespeare-i szöveg mögött; mindössze bizonyos gyengédség, nagy adag lelkesedés és rengeteg energia volt bennem, és mindez segített is, hogy előbbre jussak. Mára azonban, valahányszor ez a varázsdoboz kinyílik, már tudom: színházat csinálni nagyon nehéz, és egyre nehezebb lesz. A színház szüntelenül változik, Shakespeare szövegei pedig nem változnak: a két tényező közötti viszony van mozgásban. Igen, ma kevésbé értem Shakespeare-t, mint pályám elején, és egyre nagyobbnak érzem a kihívást.

- *Nem lehet, hogy ez a bölcsesség gyümölcse? A szerzetesre gondolok, aki a sivatagba menekült, hogy az életet megértse, és akitől, amikor húsz év múlva visszatért, megkérdezték: - Nos, hát mi az élet? - Az élet kút - felelte a szerzetes. - Miért éppen kút? - szólt közbe egy fiatalember. - Ha neked nem tetszik, akkor nem kút.*

És ez volt az öreg bölcs bölcsessége.

- Szép történet. Elfogadom.

Szántó Judit fordítása

Banu írása és Brook interjúja Peter Brook *Shakespeare társaságában* című kötetében jelent meg. Kiadta: Actes Sud-Papiers, 1998. Brooknak ugyanebben a kötetben szereplő tanulmányát következő számunkban közöljük.

SZÁNTÓ JUDIT

MI SZÉPET TETSZETT CSINÁLNI?

LÍRAI KÖSZÖNTŐ

Akik valaha dolgoztak a - fennállása óta kurzusok szerint át-átkeresztelt, a köztudatban mégis „így maradt" - Magyar Színházi Intézetben, azoknak tán fölösleges nevesíteni, kinek szól ez a köszöntő. Már a cím elolvastán is kirajzolódik előttük a beosztottai íróasztalánál megálló Székely Gyuri - mondassék ki, de csak a legelején, a tisztelet és a filológiai pontosság kedvéért: a november 4-én nyolcvanadik évét betöltött dr. Székely György - jellegzetes, negyvenegy év óta (amióta ismerem) jóformán változatlan alakja, amint halkan, udvariasan, sőt kedvesen megérdeklődi: „Mi szépet tetszik csinálni?"

Nem volt ám amolyan ártatlan kérdés ez. A megkérdezett ugyan jól tudhatta, hogy a főnököt valóban őszintén érdekli, miben szorgoskodik, és bármikor kész tisztázó, továbblendítő megbeszélésekre, elvi és konkrét segítségre, tanácsokra, de picit meg is borzongott, még ha adott esetben nem volt is vaj a füle mögött: a kérdésben ugyanis szövegmélyeként ott rejlett a széles szakértelmiségi körökben mindenkor elterjedt megélhetési bűnözés, az úgynevezett maszekolás kifürkészésére irányuló csendes érdeklődés.

Rajtakapatni kínos volt, holott következmények nélküli. Székely Gyuri, jóllehet bizonyára sokfajta adatot elraktározott magában, soha nem ártott senkinek. Es itt akár abba is lehetne hagyni a köszöntőt, merthogy leírni ezt olyasvalakiről, aki az adott korszakban évtizedeken át vezető beosztásban volt, már önmagában beillik komplett jellemportrénak.

Engem azonban -anélkül, hogy valaha is bizalmas vagy baráti viszonyban lettünk volna - túl sok szál fűz az ünnepelthez, semhogy ennyivel beérjem. Például önmagamról is van mondanivalóm, mint bevallva-bevallatlan minden emlékező-nek és ünneplőnek. 1957 őszén egy épp börtönben ülő magyar író riadt és gátlásos ifjú hitveseként léptem be a Kertész utcai üzlethelyiségbe, ahol már komplett rendszerként működött a Székely Gyuri által kidolgozott, évtizedeken át a magyar színházművészek mindennapi kenyerét jelentő, tudósilag megalapozott és művészileg kézműves jellegű dokumentáció, és természetesnek tartottam, hogy hónapokig csak létráról le-létrára fel helyezhettem el a mások által kiválasztott és rendszerezett anyagokat a mások által összeállított úgynevezett szerzői dossziékba. Amikor aztán vagy fél év múlva Székely Gyuri azt mondta: „Judit, most már itt az idő, hogy önállóan megszerkessze az Osztrovszkij-dossziét" - nekem ez olyan lovaggá ütés volt, mint amikor imádott gimnáziumi magyartanárnőm azt mondta: „Judit, azt ajánlom, olvass Kemény Zsigmondot (aki akkor pesszimizmus okán agyonhallgatás tárgya volt), mert most már megérdemled", vagy amikor, más összefüggésben, évtizedek múltán egy másik Székely, Gábor keresztnevű, etikus embernek nevezett. A dossziék szerkesztése volt az alapja egész későbbi munkálkodásomnak (take it for what it's worth), és az az elv, amit Székely Gyuri útravalóul adott: semmilyen adatról nem szabad lemászni, amíg meg nem... Itt zavarban vagyok, mert már nem emlékszem, milyen eufemisztikus állítmányt használt a kézenfekvő pótlására. Egy biztos: tartalmában evidens, de formájában nagyon finom ige lehetett. Mert Székely Gyuri - és most jön a második tétel - bármilyen társadalmi változásokhoz idomult és volt kénytelen idomulni élete folyamán, mindig őrizte immanens lényegét, és megmaradt - életbeli és literary - gentlemannek.

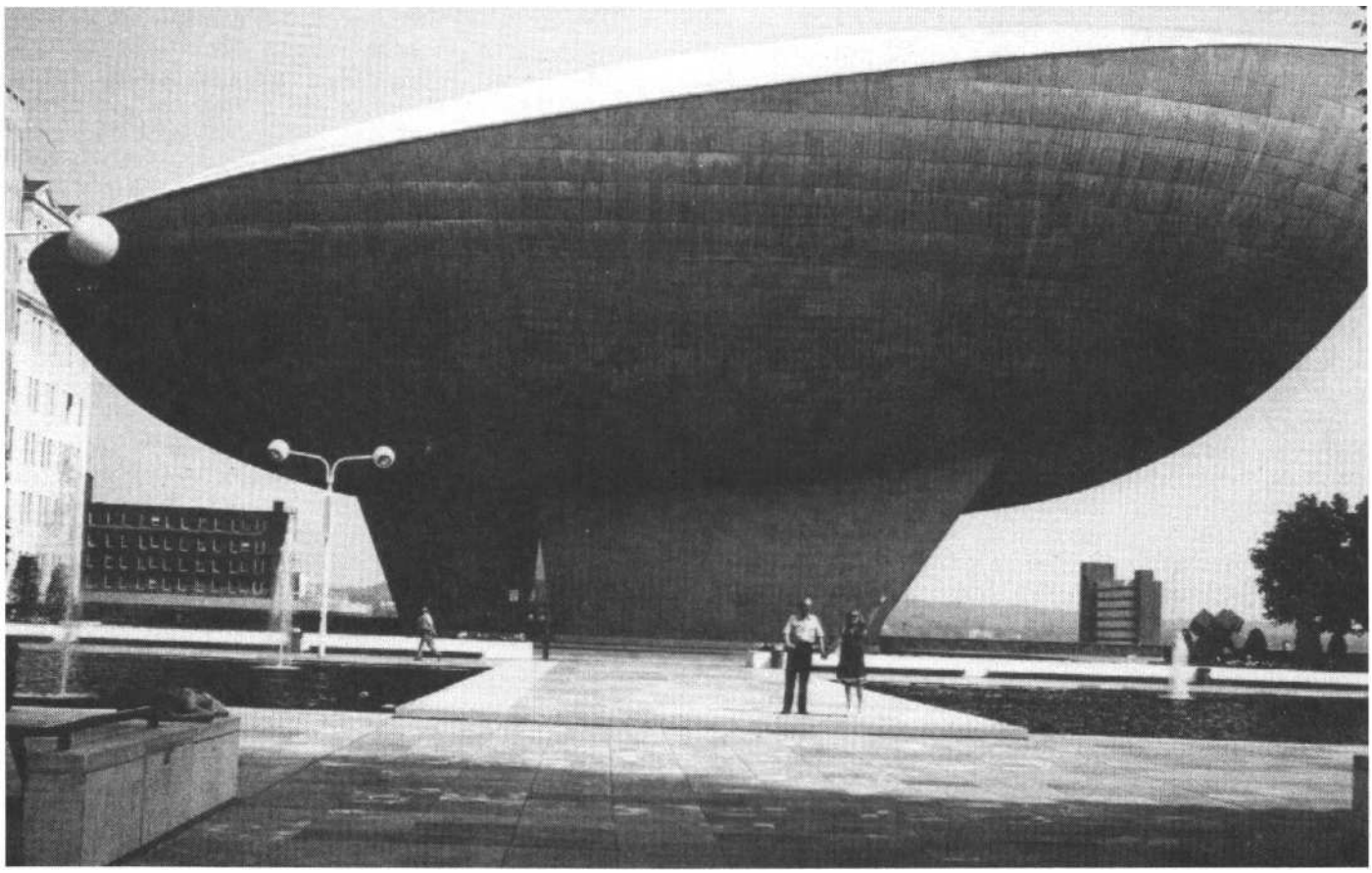
Minek nevezzem? Szeméremnek vagy alkalmazkodásnak? Elvehetetlen önértéke csendes birtoklásának vagy konfliktuskerülésnek? Az Intézet a színes tehetségű, de rapszodikus Hont Ferenc szellemi terméke volt, és mellette a tizenegy évvel fiatalabb Székely Gyuri (Gyuri mindenkinek, míg az igazgató Hont elvtárs) számított a walesi hercegnek, a természetes örökösnek.

Székely György 1963-ban

Csak nemzedéktársaim tudják, mit jelentett a hatvanas években, a háromévenkénti turistaútlevél és a hetven dollár, avagy az utazás reggelén, nemegyszer a reptéri taxiban kegyesen odahajított hivatali jóváhagyás korszakában egy amerikai vendégprofesszúra. Gyuri a New York állambeli Albany egyetemén volt egy évre vendégtanár, és éppen felajánlották az egyéves hosszabbítást, amikor a legfelső akarat nyugdíjba küldte Hont Ferencet (megalázó nyugdíjba, életfogytiglan kitiltva az általa gründolt intézményből). Gyurit távirat szólította haza Albanyból átvenni örökségét. Repülőútnyi idő alatt fordult a kocka: legfelső akarat egy minisztériumi presztízscsatát oldott meg a fotel kiutalásával.

Es leszállt a felhők közül Gyuri - odalenn se Albany, se Krisztina körút. Mi, mai szóhasználattal az Intézet szellemi elitje, lázadásra készültünk, s természetesnek tartottuk, hogy az áll majd élünkre, akit trónfosztottból szükségképp felkelővezérré ken fel a pillanat. És elárultnak éreztük magunkat, amikor Gyuri csendes mosollyal, értelmezhetetlen ümmögetéssel Karl Moor szerepe helyett békésen belesimult abba a beosztott vezetői posztba, amelyet a fentről küldött (s magát mellesleg ugyancsak degradáltnak érző) X. elvtárs szánt neki. A történelmi perc, amely az Intézet valódi virágkorát hozhatta volna el, visszahozhatatlanul elmúlt. Az Intézetből hol roncs-temető, hol parkolópálya lett, amelynek élén sűrűn váltották egymást szellemi horizont nélküli bürokraták, kiváló, de nem kellően motivált avagy ugyancsak kiváló, ám vezetés-re alkatilag alkalmatlan tudományos személyiségek, akiknek azonban egy közös adottságuk mindenképpen volt: mind jobbkezükként s - ha netán igényt tartottak rá jó szellemükként számíthattak Székely Gyurira, akin egy Freud sem fedezhette volna fel a sértettség vagy - amire alkalom bőven nyílt volna - a kár-öröm jegyeit, aki körül soha nem kristályosodott ki tábor vagy klikk, aki az Intézet mindenkori legmagasabb szellemi szín-vonalát személyében megtestesítve tette a maga dolgát, folytatta a maga kutatásait, s állt meg továbbra is mindent sejtő mosolyával beosztottai mellett, tudakolva, mi szépet is csinálunk.

Ezt kérdezte tőlem mellesleg csak a minap is, egyik független nyugdíjas a másiktól, mindketten az Intézet könyvtárában kutakodván. Én történetesen műfordítóként egy politikai jellegű könyvnek egy képzőművészeti utalását próbáltam megfejteni, mert mindmáig vallom, hogy egyetlen, adatot sem szabad ...lanul hagyni. Gyuri, saját munkáját félretolva, több lexikont felütött, hasztalan. Hagyja, Gyuri, reménytelen, mondtam. Legföl-



jebb meghagyom a szobor francia nevét. De nem. A számomra negyven-, az ő számára (legalább) hetvenéves elv nem tűrhet ilyen kapitulációt. Másnap telefon: kinyomozta a magyar elnevezést. Aristide Maillol *La Méditerranée-ja = A Földközi-tenger.* Ami elvégre evidens, csak éppen magától nem tudható.

Az elvre Székely Gyuri az évtizedek során egy életművet épített fel s épít tovább - a fél kézen összeszámlálható hazai színháztudományi életművek egyikét. A hivatali karrier megrekedt a feltétel nélkül megérdemelt, méltó és a köz számára is üdvös csúcspont alatt, de a pálya töretlenül ívelt tovább mindmáig s mindholnapig. Mert úgy látszik, az önazonoshoz, a szelídhez, a senkinek sem ártóhoz, az abszolút gentlemanhez kegyesek az istenek: nemcsak elvezették e mégiscsak imponáló és ifjabbak számára óhatatlanul kicsit félelmetes kerek születésnapig, de vigyáztak is rá, hogy a kor (a történelmi és a biológiai) roncsolásai éppcsak szimbolikusan, mintegy a látszat kedvéért érintsék. Nem a sorsnak és önmaguknak kiszolgáltatottak általános öregembermaszkja az övé: Székely Gyuri maradt összetéveszthetetlenül, frissen, fürgén, szellemileg nemcsak éberen, de nyitott-kíváncsian is, a tragikus degradálódást hírből sem ismerőn, ahogy Gábor Miklós Miki, Tolnay Klári Klárika, s hogy egy másik köztünk lévőt is említsek: Horvai István Pista. Nem megtiport, patronálásra szoruló nénik-bácsik - önmaguk.

Székely György A képzelt riport amerikai bemutatójának színhelyén - The Egg Theater (Albany)

Jóformán semmit sem tudok róla. Nem tudom, valójában, legbelül hogyan élte meg csalódásait, sorsa fordulatait, nem tudom, bántja-e korszerűtlen s nem is túl kifizetődő önazonossága, vagy ironikus-derűsen büszke rá, nem tudom, hogyan bírta ki felesége, az ő csendes, meditatív alkatát a maga napsugaras cserfességével oly szépen kiegészítő Rozikája korai elvesztését, mivel tölti azóta magányos férfiéletét. Csak azt tudom, hogy jó távolabbi szféráimban tudni őt, biztos pontként, amelyre szakmai kérdésekben konkrétan, életvezetési mintaként, a fizikai és erkölcsi állandóság ritka hordozójaként elvontabb értelemben is mindenkor számíthatok - bizonyára sokakkal együtt.

A többiről - minden bizonnyal a lényegről, arról, ami fennmarad -valljon az alant következő bibliográfiai adatsor és pályakép-összeállítás. Ez a szubjektív köszöntő az efemert próbálta elkapni, azt, amit csak kortárs tudhat és sejthet kortársról. Es ez a kortárs, aki büszke a tanítványi címre, befejezésül csak annyit kíván: még sok szépet tessék csinálni.

PÁLYAKÉP

Székely György (született: 1918. november 4., Budapest) színháztörténész, rendező, igazgató, az irodalomtudomány kandidátusa (1967), doktora (1988). A Magyar Köztársaság érdemes művésze (1990).

1940-ben summa cum laurie doktorált a Pázmány Péter Tudományegyetemen angol filológia, német irodalom és esztétika szakból. 1941-ben a budapesti Nemzeti Színház lektor-dramaturg munkakörben szerződtette. 1943-ban megrendezte Hubay Miklós *Hősök nélkül* című drámájának ősbemutatóját, illetve fordította és rendezte Gerhart Hauptmann *Iphigeneia Delphiben* című tragédiáját.

1943 és 1948 között megszakítăsokkal a Pécsi Nemzeti Színház igazgatója volt, amikor többek között ősbemutatóként vitte színre Móricz Zsigmond *Boszorkány* című történelmi drámáját. A világirodalomból pedig Wilde, Pirandello, J. B. Priestley, M. Achard műveit rendezte. 1948-49-ben a pesti Művész Színház Kis Kamaraszínházának titkára volt. Á színházak államosítása után Kecskeméten és Szolnokon a főrendezői munkakört töltötte be. 1953-tól 1957-ig Gáspár Margit igazgatása alatt a Fővárosi Operett Színház „felemelkedő" korszakának főrendezője.

A színházművészet gyakorlatával való közvetlen kapcsolatának megszűnése után, 1957-ben a Színház- és Filmtudományi Intézet alapító tagja lett: eleinte főmunkatárs, majd osztályvezető, illetve 1960 és 1980 között igazgatóhelyettes. Megszervezte az Intézet értékesnek bizonyult széles körű információkat feldolgozó dokumentációs részlegét. A színházelméleti munka terén 1961 és 1965 között kidolgozta a szakterületen azóta is általánosan ismert, idézett és felhasznált „színjátéktípus"-elemző rendszert. Egyenletes időközökben önálló történeti és elméleti kötetei jelentek meg. Alapításától kezdve tagja, majd 1990-1996 között elnöke volt az MTA Színház- és Filmtudományi Szakbizottságának. Az ITI (International Theatre Institute) magyar szekciójának tagja, majd 1978-80 között elnöke. Az IFTR (International Federation of Theatre Research) elnökségi tagja. A Magyar Színházművészeti Szövetség titkárságának 1959-1968 között tagja, 1970-től a Dramaturg Szakosztály elnöke. A Magyar Shakespeare Társaság és a PEN Klub tagja. 1968-69-ben a State University of New York at Albany vendégprofesszorának hívták meg, ahová 1986-ig előadóként rendszeresen vissza-visszatért.

1980-ban ment nyugdíjba. Elméletírói, illetve oktatói munkásságát (ELTE, Színház- és Filmművészeti Főiskola, Miskolci Bölcsészegyesület) azonban folytatja. Rendszeresen részt vett és részt vesz az MTA tudósképző munkájában mint aspiránsvezető, illetve opponens (hat esetben az arab nyelvterület szakembereinek kutatói irányításában). Mind a mai napig aktívan közreműködik a szakterület tudományos konferenciáin (Veszprém, Eger, Budapest).

Hazai és külföldi szakkiadványok, köztük a Britannica Hungarica, a Theaterlexikon stb. munkatársa. Főszerkesztője volt a *Magyar színháztörténet, 1790-1873* című kiadványnak (1990), illetve a *Magyar Színházművészeti Lexikonnak* (1994).

BIBLIOGRÁFIA

ÖNÁLLÓ KÖTETEK:

Színházelmélet Angliában, 1882-1930. Budapest, 1940.

A színjátéktípusok kutatásának módszeréről. Buda-pest, 1961.

Zenés színpad - vidám játék. Budapest, 1961.

Színjátéktípusok leírása és elemzése. Budapest, 1963.

Színjátéktípusok dramaturgiája. Budapest, 1965. *Angol színházművészet a XVI-XVII. században.* Budapest, 1972.

Bábuk-árnyak. Budapest, 1972.

Craig. Szemtől szemben. Budapest, 1975.

Színházesztétika. Budapest, 1976.

A színjáték világa. Budapest, 1986.

TANULMÁNYOK, CIKKEK:

Peer Gynt a színpadon. In: *A Nemzeti Színház 1941-es Évkönyve.*

A Nemzeti Színház vendégjátéka Németországban. Uo.

Őrület és rajongás. In: *A Pécsi Nemzeti Színház Évkönyve.* Pécs, 1944.

Jegyzetek az 1955-ös Shakespeare-kiadás darabjaihoz (V. Henrik, VIII. Henrik, Felsült szerelmesek, Tévedések vígjátéka, Szeget szeggel).

Az angol bábjáték története. *Bábszínpad,* 1955.

Az államosított színházak tíz éve. *Magyar Színházművészet,* 1960.

Hevesi Sándor dramaturgiai tanulmányai. In: *Hevesi Sándor: Dráma és színpad.* Budapest, 1961.

Előadás előtt - előadás után. *Theatrum,* 1961.

Tematikus tárgyszórendszer színházi szakkönyvtár katalógusa számára. *Theatrum,* 1962.

A színházi műszaki személyzet létszámproblémái. *Uo.*

A színházi működéstan problémái. *Theatrum,* 1963.

Témák és hősök a magyar drámairodalomban, 1957-1963. *Theatrum,* 1964.

A népi színjáték történeti kutatásának újabb problémái. *Theatrum,* Budapest, 1964.

Conditions préliminaires à la formation d'un théâtre national hongrois. *Revue Histoire du Théâtre,* 1964. Nr. 2.

A szocialista színház társadalmi funkciója. *Theatrum,* 1965.

A XVI. századi színjátéktípusok és a shakespeare-i életmű. In: *Shakespeare-tanulmányok.* Budapest, 1965.

Vergleichende Untersuchung zeitgenössischer Theaterkulturen in Osteuropa. *Maske und Kothurn,* 1966. 3.

A Theatre Guide to Hungary. *Theatre Research,* 1967. IX. 1.

The „Thalia Society", 1904-1908. In: *Theatre Research,* Vol. *X.* 2. 1969.

PÁLYÁZATI FELHÍVÁS AZ ÖRKÉNY ISTVÁN DRÁMAÍRÓI ÖSZTÖNDÍJ ELNYERÉSÉRE

A Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma pályázatot hirdet fiatal drámaírók részére. Az ösztöndíj célja, hogy segítse új magyar színművek létrejöttét, valamint lehetőséget adjon azon fiatal pályakezdő drámaírók részére, akik eddigi irodalmi vagy színházi munkájukkal igazolják vonzódásukat a műfajhoz.

A pályázatokat a miniszter által kinevezett szakértői kurátórium bírálja el, amely folyamatosan figyelemmel kíséri az ösztöndíjasok alkotÓi tevékenységét is.

Az ösztöndíjban évente öt fő részesülhet.

Pályázati korhatár: negyven év.

Az ösztöndíj bruttó összege: havi 58 ezer Ft.

Az ösztöndíjat az 1999. naptári évre szóló tervvel lehet megpályázni. Az ösztöndíjasok munkatervük megvalósításáról, eredményeikről évente nyilvánosan kötelesek beszámolni.

A pályázati kérelemhez csatolni kell:

– szakmai önéletrajzot;

– a pályázó irodalmi és/vagy színházi működésének dokumentációját, eddig megjelent vagy bemutatott műveinek listáját;

– két elismert pályatárs (drámaíró, illetve színházi szakember) ajánlását;

– a megírni kívánt mű ismertetése egyben tartalmazza a darab színreállítására vonatkozó vázlatos elképzeléseket (például kevés szereplős, sok helyszínes, kamara-, illetve nagyszínpadi megvalósításra szánja stb.).

A pályázatokat a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma Művészeti Főosztályára kell benyújtani.

Cím: 1054 Budapest, Szalay utca 10-14.
Részletes felvilágosítás: Bába Krisztina 311-40-99.

Beadási határidő: 1999. március 10.

Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma

AZ 1998-AS ÉV (XXXI. ÉVFOLYAM) TARTALOMJEGYZÉKE

A színikritikusok díja 1997/98 10/2

Cikkek, tanulmányok, esszék

BAGOSSY LÁSZLÓ
A reprezentáció komolykodásai 3/23
(Megjegyzések Kékesi Kun Árpád írásához)
BÉRCZES LÁSZLÓ
Az első kritika 3/1
(Székely Gáborról)
Utak a közönséghez 7/1
Akár a vízfolyás 9/26
(Színészek Vasziljevről)
Bunkóság vagy szuverenitás 8/30
(Kerekasztal-beszélgetés a szerzői jogról)
CSÁKI JUDIT
Színház a Városházán 4/2
(Tényfeltáró riport az Új Színházról)
Ez egy kritikai szám 5/1
Szerző és joga 8/1
EÖRSI ISTVÁN
Magánbeszéd Brechtről 2/1
FODOR GÉZA
Szabadpolc - Bevezető
(Bertolt Brecht) 2/13
(Siemke Böhnisch) 5/46
(Pjotr Bogatirjov) 7/45
(Volker Klotz) 11/44
FORGÁCH ANDRÁS
A velencei dealer 7/20
(A velencei kalmár új fordításáról)
Ordítás 8/25
(Gondolatok a fordításról)
GÁBOR MIKLÓS
Juci 9/15
(Részlet a Nyarak című, kéziratban maradt könyvből)
A győztes pályamű 1/9
(Bán Ferenc terve az új Nemzeti Színház épületére)
Hétköznapi fasizmus 7/24
(Mélyvíz-beszélgetés A velencei kalmárról) IMRE VÉ ZOLTÁN
Elmélet és gyakorlat 3/26
(Hozzászólás egy vitához)
Írók az új Nemzetiről 6/2
(Békés Pál, Göncz Árpád, Hamvai Kornél, Hubay Miklós és Szakonyi Károly)
JÁKFALVY MAGDOLNA
Felvezetés 3/2
(A posztmodem színházi összeállítás elé)
KOLTAI GÁBOR
„Mi komoran vétkezünk mindig..." 12/8
(Baal-vázlat)
KOLTAI TAMÁS
Nem csak Nemzeti-ügy 1/1
Előszó egy csúnya történethez 4/1
Alapkő 6/1
Jó éjt, királyfi 9/1
(Gábor Miklós halálára)
Születésnapunkra 10/1
Visszavonásig érvényes 12/1
KOVÁCS DEZSŐ
Elvarázsolt kastély 12/45
(Látvány-kiállítás a Műcsarnokban)
KÚNOS LÁSZLÓ
Két úr szolgája 8/28
(Szabad-e az ördögöt istennek fordítani?)
Pályamozaik 9/5
(Gábor Miklós szerepei)
Posztmodem glosszárium 3/3
RUSZT JÓZSEF
Utolsó séta Gábor Miklóssal 9/2
Shylock ringlispílje 7/2
(Korok, országok, álláspontok
A velencei kalmárról)
Színház és/vagy irodalom 8/15
(Kerekasztal-beszélgetés az új Shakespeare-fordításokról)
TORDAI ZÁDOR
Két szék közt a padlón 11/28
(Gaál Erzsébet halálára)
UPOR LÁSZLÓ
Nyelv és gesztus 8/21
(A drámafordításról)

Kritikák

BÁN ZOLTÁN ANDRÁS
Kutya-komédia 1/36
(Kárpáti Péter: Díszelőadás, Bárka Színház)
Az idő szintjei 6/12
(Tom Stoppard: Árkádia, Katona József Színház)
BÍRÓ BÉLA
Pim, pim páré 5/26
(Moliére: Don Juan, Sepsiszentgyörgy)
BODÓ A. OTTÓ
Fakszimile Tragédia 4/30
(Madách Imre: Az ember tragédiája, Kolozsvár)
CSÁKI JUDIT
A negyedik felvonás 1/28
(Shakespeare: A velencei kalmár, Szolnok)
A hát monológja 3/38
(Spiró György: Kvartett, Pécsi Harmadik Színház)
Az erőtelj 5/17
(Arthur Miller: A salemi boszorkányok, Vígszín-ház)
Egy regény darabja 7/33
(Ács János: A mennyei híd, Debrecen)
Big Mac 12/19
(Brecht: Koldusopera, Veszprém)
FORGÁCH ANDRÁS
A kellemes hír 3/40
(Bálint András: INRI, Radnóti Színház)
Három szín 5/13
(Miroslav Krleža: Agónia, Radnóti Színház)
FORGÁCS MIKLÓS
Násztánc és hangzavar 6/25
(Csehov-egyfelvonásosok, Kassa)
GÁSPÁR MÁTÉ
Szúreáliák 1/39
(Békés Pál: Pincejáték, Pinceszínház)
Körburgund 3/35
(Gombrowicz: Yvonne, burgundi hercegnő, Katona József Színház)
Egy beállítás képei 6/21
(Csehov-egyfelvonásosok, Dunaújváros)
JOÓB SÁNDOR
Színpadon: az elmélet 3/32
(Csehov: Apátlanul, Várszínház)
Magyar vircsaft 4/35
(Örkény István: Kulcskeresők, Katona József Színház)
Beszédes képek 6/42
(Brecht: A vágóhidak Szent Johannája, Miskolc)
KARSAI GYÖRGY
Keresem a hangot 2/41
(A kiátkozott, Nemzeti Színház - Will Shakespeare, Madách Színház)
S. Á. kettős érettségije 4/37
(Schilling Árpád: Kicsi, Merlin Színház-Ladislav Klíma: Alulról az ibolyát, Kamra)
KÉKESI KUN ÁRPÁD
Háborús játékok 1/26
(Shakespeare: Sok hűhó semmiért, Szeged)
A retorika színháza, a színház retorikája 4/24
(Thomas Bernhard: Ritter, Dene, Voss, Bárka Színház)
KISS GABRIELLA
Posztnaturalizmus 1/41
(Hauptmann: Henschel fuvaros, Kamra)
KOLTAI TAMÁS
Álom a zúzdában 4/27
(Madách Imre: Az ember tragédiája, Eger)
August és Selma 5/19
(Per Olov Enquist: A tribádok éjszakája, Madách Színház - Képcsinálók, Thália Társaság)
Főiskolás deviáns 6/41
(Moliére: A mizantróp, Thália Színház)
Az átrium hölgye 7/37
(Goldoni: Mirandolina, Kaposvár)
A színészkirály 12/32
(Verdi: Az álarcosbál, Magyar Állami Operaház)
KOVÁCS DEZSŐ
Békebeli viszonyok 2/37
(Molnár Ferenc: Az üvegcipő, Új Színház)
Ne hiszterizáljuk Moszkvát! 5/2
(Bulgakov: Rettegett Iván Vasziljevics, Kaposvár)
Az illúziók és a valóság 9/20
(Osztrovszkij: Ártatlan bűnösök, Szolnok)
KOZMA ANDRÁS
Túl ártatlanságon, bűnösségen 9/22
(Az Ártatlan bűnösök szimbolikája)
LAJOS SÁNDOR
Lorca és „Borca" 5/21
(García Lorca: Don Cristobal, Bárka Színház)
A legrövidebb parancsolat 6/27
(Dosztojevszkij: Bűn és bűnhődés, Győr)
Ha egy üzlet beindul 10/17
(Musical-körkép)
Baali szezon 12/11
(Brecht: Baal, Zsámbék; Gyula)
LISZKA TAMÁS
Tört ütemek 1/35
(Kiss Csaba: Királydrámák, győri Padlásszínház; Bárka Színház)
Mintegy visszacsavarva ég 3/30
(Alföldi Róbert: A Phaedra-story, Pesti Színház)
Ötödik K. und K. 5/24
(Lajos Sándor: Szűrővizsgálat, Stúdió K)
Ahol mindent szabad 6/23
(Csehov-egyfelvonásosok, Beregszász)
A kegyelmes elvtárs 6/37
(Szigethy András: Kegyelem, Veszprém)
Észrevételek 7/41
(Forgách Péter: Kaspar, győri Padlásszínház)
MARGITHÁZI BEJA
Fül a hangnak 6/45

(Brecht: A kaukázusi krétakör és Shakespeare: Lear király, Szatmárnémeti)
MARIK NOÉMI
(A) revizor gyerekcipőben 5/29
(Gogol: A revizor, Miskolc)
MÁROK TAMÁS
A tiszta eszme unalma 12/34
(Mozart: A varázsfuvola, Magyar Állami Operaház a Tháliában - Don Giovanni, Szeged)
NAGY ANDRÁS
A velencei bróker 7/14
(Shakespeare: A velencei kalmár, Tivoli Színház)
NÁNAY ISTVÁN
Kettő plusz egy 6/30
(Csokonai Vitéz Mihály: Karnyóné, Új Színház; Térszínház)
P. MÜLLER PÉTER
Genius Laci 6/33
(Parti Nagy Lajos: Ibusár, Kecskemét; Pécsi Janus Egyetemi Színház)
RADICS VIKTÓRIA
„Törd magad, te agy!" 2/30
(Shakespeare: Hamlet, Nyíregyháza)
Játék híján a szín 5/4
(Deák Ferenc: Fojtás, Kaposvár)
Jó kis zrí 7/35
(Szép Ernő: Vőlegény, Nyíregyháza; Győr) SÁNDOR L. ISTVÁN
Árnyalakok 1/30
(Shakespeare: III. Richárd, Budapesti Kamaraszínház; Zsámbék; Hans Henny Jahn: III. Richárd megkoronázása, Szeged)
Csak irodalom? 2/39
(Darvasi László: Bolond Helga, Debrecen)
Régi és új színház? 4/31
(Arthur Miller: Az ügynök halála; Szeged; Pécs)
Brecht itt, Weill ott 5/30
(Koldusopera, Új Színház; Szeged)
Csődjelentések 6/15
(Csehov: Ványa bácsi, Nyíregyháza)
Határok és hatások 11/30
(Zsámbéki Szombatok Nyári Színház)
Posztszovjet káosz 12/23
(Krétakör, Nyíregyháza)
SCHULLER GABRIELLA
Függönyök 12/21
(Brecht: A kivétel és a szabály, Debrecen)
SEDIÁNSZKY NÓRA
A mágikus kert 6/9
(Tom Stoppard: Árkádia, Katona József Színház)
Figaro itt, Figaro ott 12/37
(Mozart: Figaro házassága, Magyar Állami Operaház)
STUBER ANDREA
Fél tucat Prozorova 6/18
(Csehov: Három nővér, Veszprém; Szeged)
Csehov-közelben 7/40
(Turgenyev: Egy hónap falun, Kecskemét)
SZÁNTÓ JUDIT
Hézagos nádfonat 2/34
(Kosztolányi Dezső-Tasnádi István: Édes Anna, Madách Kamara)
Királyi buborékok 3/41
(Calderón: VIII. Henrik, Radnóti Színház)
A lélektan ártalmairól 5/10
(Leszkov-Kiss Csaba: Kisvárosi Lady Macbeth, Kamra)
Colombina piros-zöld kockákban 6/39
(A Fedák-ügy, József Attila Színház)
TÖRÖK TAMARA
Látlelet a színházról 11/36
(Moliére: George Dandin, Szentendre - A botcsinálta doktor, Kapolcs - A képzelt beteg, Kőszeg)
URBÁN BALÁZS
Zátonyok nélkül 7/31
(Tasnádi István: Titanic vízirevü, Bárka Színház)
Megváltatlanul 10/15
(Jeles András: Szenvedéstörténet, Kamra) WILHEIM ANDRÁS
Műfajtörténeti panoptikum 12/31
(Ligeti György: Le Grand Macabre, Magyar Állami Operaház a Tháliában)
ZALA SZILÁRD ZOLTÁN
Cselédlépcső a Walhallába 12/38
(Wagner: Ring-tetralógia, Magyar Állami Operaház)
ZAPPE LÁSZLÓ
Alkohol, elmebaj, kultúra 5/7
(Nyikolaj Koljada: Murlin Murlo - Venyegyikt Jerofejev: Walpurgis-éj, Kaposvár)
Balett és emberiség 6/36
(Hubay Miklós: Hová lett a rózsa lelke?, Debrecen)

Interjúk

BALOGH A. FRUZSINA
Ez ilyen egyszerű 7/27
(Beszélgetés Alföldi Róberttel)
BÉRCZES LÁSZLÓ
Példány és ceruza 1/44
(Beszélgetés Mohácsi Jánossal)
A norma teljesítve 10/29
(Beszélgetés Holl Istvánnal)
Most már - most még 12/2
(Beszélgetés Lázár Katival)
DÖMÖTÖR ADRIENNE
Beleszerettem a világba 8/40
(Beszélgetés Szervét Tiborral)
Megtalálnak a szerepek 11/40
(Beszélgetés Gazsó Györggyel)
NÁNAY ISTVÁN
Nekünk nincs Laurence Olivier-nk 1/2
(Beszélgetés Magyar Bálinttal)
A jövő század színháza 1/5
(Beszélgetés Ölveczky Miklóssal)
Elvész a történet 3/27
(Beszélgetés Kiss Csabával)
RÓNA KATALIN
Új fejezet, régi célok 2/19
(Beszélgetés Blaskó Péterrel)
Karosszék a magasban 5/36
(Beszélgetés Léner Péterrel)
SÁNDOR ERZSI
Évadok és mércék 6/3
(Beszélgetés Balázsovits Lajossal, Kézdy Györggyel és Szűcs Katalinnal)

Színészek és szerepek

SÁNDOR L. ISTVÁN
A színésznő világa 9/30
(Törőcsik Mari Krucsinyina-alakítása)

Magyar színháztörténet

BÓDIS MÁRIA
Egy leányszív vallomásai 8/44
(Markovits Ilka naplója)
SZABÓ ISTVÁN
Nemzeti Színház 1978-1982 1/12
(Dokumentum-összeállítás)
SZIGETHY GÁBOR
Mezei Mária vályogvára 4/41
„A tanár úr" 2/18
(Emlékezés Vámos Lászlóra)
UPOR LÁSZLÓ
Paál István (1942-1998) 4/23

Világszínház

BÉKÉS PÁL
Más kor, más kór 4/43
(Jonathan Larson: Rent, New York)
BÉRCZES LÁSZLÓ
Megállt az idő 4/44
(Fesztivál Bukarestben)
Don Juannal a zárdában 9/35
(Vasziljevnél, Moszkvában)
BERLAU, RUTH
Két írás 2/9
(Brechtről)
BOGATIRJOV, PJOTR
Az öltözet mint jel 7/45
(Az öltözet funkcionális és strukturális koncepciója az etnográfiában)
BÖHNISCH, SIEMKE
Valószerűség a színházban 5/46
(A hitelesség elméletéhez)
BRECHT, BERTOLT
Levelek 1952-1956 2/4
Elidegenítés a kínai színházban 2/13
DEUTSCH, MICHEL
Nem tükröző tükör 2/12
(Bertolt Brechtről)
ESSLIN, MARTIN
Az utolsó évek 2/2
(Brecht munkássága az ötvenes években) FORGÁCH ANDRÁS
Brook bézsben (és Párizsban) 10/44
(Je suis un phenoméne)
FUCHS, ELINOR
A jelenlét és az írás bosszúja 3/3
(A színház újragondolása Derrida nyomán) GÁSPÁR MÁTÉ
A színház: vállalat és művészet 7/43
(Beszélgetés Jean-Pierre Miquellel)
Es megtestesül az Ige 10/46
(A Théâtre du Plantin vendégjátéka)
GEROLD LÁSZLÓ
Vágóhídon 11/16
(Szilágyi Andor: Pepe, Újvidék)
KOLTAI TAMÁS
A valóság pólusai 11/7
(Salzburgi klasszikusok)

A színész énekel 12/42
(Opera-előadások Salzburgban) KLOTZ, VOLKER
Az önmagát eláruló színház I. 11/44
Az önmagát eláruló színház II. 12/26
KOWZAN, TADEUSZ
A Hamlet és Lengyelország 2/23
LAJOS SÁNDOR
Színházi capriccio 5/39
(Divadlo '97 - Plzen)
LISZKA TAMÁS
Színház a bombatölcsérben 11/17
(Beszélgetés Ales Kurttal)
MÜLLER, HEINER
Ő volta példa 2/10
(Interjú Brechtről)
NAGEL, IVAN
Háború és szerelem 11/1
(A Troilus és Cressidáról)
PAVIS, PATRICE
A posztmodem színház esete 3/10
(A modem dráma klasszikus öröksége)
Strehler - a fantázia bátorsága 8/8
(A Prima Fila és a Sipario összeállításából) TOROK TAMARA
Álomszínház 8/2
(Giorgio Strehlerről)
TRENCSÉNYI KATALIN
Tour d'Avignon 11/11
(Fesztiválképek)
UPOR LÁSZLÓ
Színház az egész város 9/41
(Egy évad New Yorkban I.)
Színházi várostérkép 10/34
(Egy évad New Yorkban II.)
Új műveket, de rögtön! 11/19
(Egy évad New Yorkban III.)

Szemle

DARVAY NAGY ADRIENNE
Az ITI születésnapja 3/47
(The World of Theatre 1994-1996)
GAJDÓ TAMÁS
Párhuzamos életrajzok 5/44
(Szirtes Ádám: Életünk, életem!;
Szigethy Gábor: Tündérkirálynő)
GÁSPÁR ILDIKÓ
Jan és Jane 11/43
(Jan Kott: A lehetetlen színház vége - Istenevők)
MARGITHÁZI BEJA
Kritikus kritizál 5/45
(Tarján Tamás: Zivatar a publikumnak)
SCHULLER GABRIELLA
Rendezői színház helyett 9/38
(Anatolij Vasziljev: Színházi fúga)
TARJÁN TAMÁS
Töprengésünk tüköre 3/45
(Tanulmánykötet a drámaíró Tamási Áronról)

Információ

Az új Nemzeti Színházért 11/39
(A SZÍNHÁZ Szerkesztőségének felhívása)

Drámamelléklet

CSEHOV-KISS CSABA
De mi lett a nővel? II.
EGRESSY ZOLTÁN
Portugál VI.
FILÓ VERA
Kereső III.
GOSZTONYI JÁNOS
Az utazás IV.
HAMVA! KORNÉL
Márton partjelző fázik V.
HIRSON, DAVID
A vadbarom (La Bête) I.
(Fordította: Bodolay Géza)
LŐRINCZY ATTILA
Balta a fejbe IX.
NORDBY, TERJE
Jégszirom VIII.
(Fordította: Upor László)
SHAKESPEARE, William
A velencei kalmár VII.
(Fordította: Szabó Stein Imre)
STOPPARD, TOM
Travesztiák XII.
(Fordította: Vajda Miklós)
WEDEKIND, FRANK
Pandora szelencéje I. X.
Pandora szelencéje II. ' XI.
(Fordította: Forgách András)

Drámabevezetők

FORGÁCH ANDRÁS
Frank Luluja X.
KISS CSABA
Játék - súgópéldány - színdarab II.
NAGY ANDRÁS
Vigyázat, nagytehetség! III.
SZABÓ STEIN IMRE
Bevezető VII.

SUMMARY

Frontier outrage is the telling title of László Bérczes's leading article in which he protests against offensively personal formulations in criticism.

The new New Theatre - another telling title, this time of an essay in which Tamás Koltai draws up the balance of the first half-season of Budapest's New Theatre, following the forced and much-discussed departure of its founder and former managing director Gábor Székely.

The Rumanian author Ion Luca Caragiale (1852-1912) seems to have become fashionable on our stages. In a compilation based on this Boaring of the author's popularity we publish the edited text of a discussion organized by our review and the theatre Studio K on Caragiale, his topicality and the ways to perform his works in our days, some short prose writings by the author himself, Dezső Kovács's review on the revival of his most famous comedy, *The Lost Letter* at the Katona József Theatre, István Nánay's essay opposing the distinctive stylistíc marks of performances in Rumania and in Hungary and another essay by Andrea Tompa on recent Hungarian translations of an author extremely difficult to translate.

Reviews of the month are by Judit Szántó, Ildikó Gáspár, Tamás Tarján, Judit Csáki and Sándor Jobb, on, respectively, Ernő Szép's *Purple Acacia* (a co-production by The Ark and Pécs's Third Stage), Milán Füst's *King Henry the Fourth* (Győr), Rainer Werner Fassbinder's *The Bitter Tears of Petra von Kant* (Miskolc), the interpretation by actress Piroska Molnár of Peter Hacks's *Lotte* (Kaposvár) and Moliére's *George Dandin* (also in Kaposvár).

From a new collection of writings by Peter Brook, entitled *Avec Shakespeare,* we selected for publication the introduction by Georges Banu as well as Mr. Banu's conversation with the great British director on the different versions he has given of *King Lear.*

The 80th birthday of theatre researcher and aesthetician György Székely is celebrated by Judit Szántó's article and by a list of Mr. Székely's publications.

The issue is closed by the customary index of our 1998 volume, while playtext of the month is the adaptation by Csaba Kiss of Nikolai Leskov's novel, *Lady Macbeth of the Provinces.*

Koncz Zsuzsa: Karnyóné

A régi Új Színház utolsó bemutatóinak egyike volt Csokonai Vitéz Mihály Karnyónéja, amit Hargitai Iván rendezett. Ez a darab átkerült az új Új Színház programjába is. A címszerepet Lázár Kati játssza – felejthetetlenül. Alakításában az élettől való búcsú eredendően komikus felhangú monológja tragikus színezetet kap. Ezt a jelenetet örökíti meg Koncz Zsuzsa képe, amelyen a színésznő olyan, mint egy antik görög szobor.

Ára: 192 Ft

ÚJ ÚJ SZÍNHÁZ