

2003. AUGUSZTUS

XXXVI. évfolyam 8. szám

Színház

292 Ft

KRITIKAI ÉS ELMÉLETI FOLYÓIRAT



Orfeusz

Emlékezés Paál Istvánra

Németh Antal és Márai levelezése

Fesztivál Veszprémben

Sopsits Árpád:

Bűn és bűnhődés

a rácsok mögött

(dráma)



PAÁL ISTVÁN: LELÁNCOLT ÜBÜ



Kallus György felvétele

MOZART-BALETT AZ OPERÁBAN



Papp Dezső felvétele

BALANCHINE: SZERENÁD

Főszerkesztő: KOLTAI TAMÁS

A szerkesztőség: CSÁKI JUDIT ■ CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár) ■ KONCZ ZSUZSA (képszerkesztő) ■ SEBŐK MAGDA (olvasószerkesztő) ■ SZÁNTÓ JUDIT

Szerkesztőség: 1126 Budapest, XII., Németvölgyi út 6. III/2.

Telefon/fax: 214-3770; 214-5937; e-mail: szinhaz.folyoirat@axelero.hu

Kiadó: SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY, 1126 Budapest, XII., Németvölgyi út 6. III/2.

Telefon: 214-3770; 214-5937; www.lap.szinhaz.hu.

Felelős kiadó: KOLTAI TAMÁS

Terjeszti LAPKER Rt. és alternatív terjesztők.

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Üzleti és Logisztikai Központja (ÜLK)

Belföldön és külföldön előfizethető: Budapesti Postaigazgatóság kerületi

ügyfélszolgálati irodáinál, a hírlapkézbesítőknél és a Hírlap-előfizetési Irodában

(HELIR) Budapest, VIII., Orczy tér 1. Levélcím: HELIR 1900 Budapest,

e-mail: hirlapelofizetes@posta.hu; vidéken a postáknál és a kézbesítőknél.

Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102-02102799

Előfizetés egy évre: 3000 Ft – Egy példány ára: 292 Ft

Tipográfia: Kálmán Tünde. Nyomdai előkészítés: Dupla Studio

Nyomás készült: Multiszolg Bt., Vác

A folyóirat a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma, a Nemzeti Kulturális Alapprogram, a Soros Alapítvány és a Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága támogatásával készül.



Megjelenik havonta.
XXXVI. évfolyam
HU-ISSN 0039-8136

Színház

A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA

XXXVI. évfolyam 8. szám ■ 2003. augusztus

PAÁL ISTVÁN ÉS KORA

- Nánay István: PARTIZÁNATTITÚD 2
- Duró Győző: AZ ÉLETMŰ CSÚCSAI 6
- Sándor Iván: A TRADÍCIÓ SZUBVERZÍV FORDULATA 11

A SZÁZÉVES NÉMETH ANTAL

- Koltai Tamás: A TRAGÉDIA SZERELMESE 14
- Csiszár Mirella–Gajdó Tamás: „NINCS MÁS HAZA, CSAK AZ ÉLET” 17

Németh Antal és Márai Sándor levelezéséből

TÁNC

- Mestyán Ádám: A LANTOS VISSZANÉZ 31
- Orfeusz*
- Halász Tamás: TÉNYSZERŰEN 33
- Wolfgang AMADEUS Mozart*
- Kutszegi Csaba: SZELÍDÍTÉSI KÍSÉRLETEK 36
- Bolyongó*
- Körtvélyes Géza: MR. B. 39
- Emlékezés George Balanchine-ra*

FESZTIVÁL

- Nánay István: EGYÜTTLÉT 41

Összművészeti fesztivál Veszprém

DISPUTA

- Csáki Judit: ZÁRSZÓ 47
- Sándor L. István: EGY ELMARADT VITA VÉGÉRE 47

DRÁMAMELLÉKLET

Sopsits Árpád: *Bűn és bűnhődés a rácsok mögött*

A CÍMLAPON: Horváth Csaba és Ladányi Andrea az *Orfeuszban* (Közép-Európa Táncszínház)

Koncz Zsuzsa felvétele

A HÁTSÓ BORÍTÓN: Duda Éva a *Molto vivace* című előadásban (Veszprémi összművészeti fesztivál)

Dusa Gábor felvétele

A Szolnoki Szigligeti Színházban A játszma vége címmel 2003. február 21-én és 22-én megemlékezést tartottak az öt éve elhunyt kivételes rendezőről, Paál Istvánról. A résztvevők – alkotók, kritikusok, együttesek – filmekkel, előadásokkal idézték föl a korszak emblematikus színházi alakját. Az alábbiakban az elhangzott előadások közül hármat közlünk szerkesztett formában.

NÁNAY ISTVÁN

Partizánattitűd

Hét évig dolgozott Szolnokon Paál István, a hetvenes–nyolcvanas évek magyar színházi életének egyik legmarkánsabb, külön utakat járó rendezője, akire halálának ötödik évfordulóján emlékeztek barátai, volt munkatársai, színházi „öreges” és színház iránt érdeklődő fiatalok.

Fel lehet-e idézni egy színházi alkotót? Meg lehet-e utólag határozni, hogy mi a színháztörténeti jelentősége egy rendezőnek, akinek életműve akkor is elszáll az időben, ha néhány előadása hang- vagy képszalagon az utókor számára megmarad? (Paál Istvántól csak amatőr felvételek maradtak!) Míg a képzőművész, a zeneszerző, az író, a filmes műveinek megszületése után akár évtizedekkel, évszázadokkal később is hathat művészeti ágának fejlődésére, a színházi alkotó ezt nem mondhatja el magáról. Közhely, de igaz: egy előadás, egy színész addig élő, ameddig azok élnek, akik emlékeznek rá. Ugyanakkor létezik közvetett emlékezet is, amely azonban már határos a legendaképződéssel, s persze – elvben – létezik a kortárs művészekre gyakorolt áttételes vagy közvetlen hatás is, amely jó esetben bizonyos formai elemek, esetleg szemléletmód többé-kevésbé átformált, átalakított hagyományozódásához vezethet.

Mégis szkeptikus vagyok: tanári tapasztalatom is megerősít abban a megállapításban, hogy elképesztően gyorsan felejtünk. Néhány éve még látható előadás vagy pár esztendeje még közöttünk élt színész a színházat hivatásukul választók számára is ismeretlen adat csupán. A magyar kultúrából hiányzik a folyamatosság, ezen a tájon mindig mindent újra fel kell fedezni, és újra kell kezdeni. Csak irigykedve figyelhetjük például a lengyel drámairodalmat és színházművészetet, amelyben a generációk eredményeinek egymásra épülése évszázadokra visszamenően töretlen, még akkor is, ha az elődök megtagadva viszik tovább őseik hagyományait. Ugyanakkor meggyőződés, hogy hivatásos színházi emberként, tanárként és kritikusként nem tehetek mást, mint hogy sziszifuszi módon újra és újra felidézzem a felidézhetetlent.

Mindazonáltal ne legyenek illúzióink: nem elszigetelt, csupán az adott település lakosságára, a megszondázott populáció amnéziájára utaló jelenség, ha a maga idejében ismert, sokak által szeretett, viselkedésével, habitusával és előadásaival a közösséget átlásfoglalásra készítő művészt városa néhány év alatt tökéletesen elfelejti. A február utolsó hétvégéjén tartott emléknapi idején Paál István kinagyított portréit „reklámozó” szendvicsemberek járták Szolnok utcáit, s a megkérdezett több tucat járókelő közül – az idősebb generáció képviselőit is beleértve – senki sem találta ismerősnek a gyér szakállú, hosszú hajú, keskeny Krisztus-arcú, szomorú vagy fenyegető tekintetű, nyakába kötött kendőt viselő, csontsovány, farmeres alakot.

Ezek a „külsőségek” – amelyekhez még a cowboycozma és -kalap, a forgópisztoly járult – hozzátartoztak ahhoz a legendához, amely Paál Istvánt, vagy ahogy minden ismerőse nevezte: Isti már életében övezte. E legenda lényegét fogalmazza meg az írásom címéül választott s Isti által sokszor használt önmeghatározás: partizánattitűd. Természetesen ebben a vonatkozásban a partizán nem a második világháborús harcosok bármilyen értelemben vett

utódját jelöli, hanem azt, aki küzdelmeihez a reguláris csapatok hadrendje és stratégiája helyett a XIX. századi betyároktól örökölt, de a modernebb korhoz igazodó taktikát választja. Paál Istvánnál ezen attitűd lényege: a struktúrába való be nem tagozódás, az általános áramlatokkal szemben tanúsított ellenállás és az etikusság. A különutasság, mai szóhasználatunkban: ellenzékiesség.

Különutassága viselkedésében, magatartásában, nézeteiben és rendezéseiben egyaránt megnyilvánult, de életének különböző szakaszaiban máshová kerültek a hangsúlyok. Pályájának csúcspontjain a külsőségek és a művészi fogalmazásmód összhangban voltak, máskor – mindenekelőtt életének utolsó harmadában – az életvitelében tapasztalható „devianciák” dominanciája mellett előadásait inkább csak a professzionális biztonság jellemezte.

Mindezek alapján Paál István pályaképének megrajzolásakor az a legnagyobb probléma, hogy könnyebb a legendát megidézni, mint a valós művészi teljesítményt a kor színházi áramlataiban elhelyezni, illetve színháztörténeti jelentőségét meghatározni. Ehhez ugyanis nem elég a teljes pályaképet alkotó ötvennégy előadást – nyolc kivételével a személyes élményekre is támaszkodva – elemezni, hanem évről évre fel kellene rajzolni az európai és a magyar színházi közeget – ez azonban messze szétfeszítené a rendelkezésemre álló kereteket. Így ez alkalommal Paál István munkásságának csupán néhány kulcsfontosságú vonására szeretnék kitérni.

Ha Isti életkora alapján akarnánk elhelyezni a jelenkori magyar rendezőgárda legjelentősebb alkotói között, akkor megállapíthatjuk, hogy Székely Gáborral és Zsámbéki Gáborral lényegében egy időben született, s nagyjából hét évvel volt idősebb Ascher Tamásnál, illetve fiatalabb Ruszt Józsefnél. Amikor Paál István pályájának első kiemelkedő szakaszában, a szegedi Egyetemi Színpadon létrehozta a maga jelentős, Jerzy Grotowski hatását is felvállaló előadásait, Ruszt a budapesti Universitas Együttessel – részben szintén Grotowski-elemeket felmutató produkciókkal – Európa-hírré tesz szert, illetve Kecskeméten teremti meg az egyik legfontosabb vidéki színházi műhelyt. Ugyanakkor Székely Szolnokon, Zsámbéki Kaposvárott főrendezőként kezdi építeni a maga jellegzetes színházát. Amikor Istinek jórészt külső nyomásra az amatőr-létet a hivatással kellett felcserélnie, azaz Pécsen, majd Szolnokon kezdett dolgozni, és megrendezte az életmű második nagy korszakának előadásait, akkor indul a pályáján Ascher és Szikora János, akkor lesz Székely és Zsámbéki a budapesti Nemzeti Színház vezetője, illetve ekkor virágzik az európai nagy rendezők (Peter Stein, Peter Brook, Robert Wilson, Giorgio Strehler, Roger Planchon, Jurij Ljubimov s mások) színházának korszaka. Innen nézve tehát az életművet az egyidejűség és a megkésetttség kettőssége jellemzi. Tájékozottságában, művészi elképzeléseiben az európai és a magyar színház élvonalával szinkronban, ám lehetőségeiben azzal aszinkronban dolgozott Paál István. Ez az ellentmondás is közrejátszott abban, hogy életének utolsó másfél évtizedében – nem függetlenül a világban bekövetkezett egyéb változásoktól – egyre nehezebben találta meg azt a hangot, amely pályájának első két korszakát jellemezte.

Fontosabb azonban annak vizsgálata, hogy az a bizonyos partizánattitűd miként nyilvánult meg a különböző életszakaszokban és az egyes produkciókban. Paál Istvánnak és generációjának gondolkodását alapvetően a '68-as élmény határozta meg. A világpolitikában ekkor kezdett gyengülni a Szovjetunió nagyhatalmi szerepe, Kubában felcsillant egy másfajta szocializmus építésének lehetősége, a nyugat-európai diákmegmozdulások az ottani jóléti berendezkedés számos vívmányát kérdőjelezték meg, néhány kelet-európai országban új, a szigorú tervgazdálkodást fellazító gazdasági szisztéma körvonalai bontakoztak ki, a Varsói Szerződés csapatainak csehszlovákiai bevonulása pedig nemcsak a nyugat-európai kommunista pártok helyzetét rendítette meg, hanem a KGST-országokban is felnyitotta a polgárok jó részének a szemét. Mindebből a fiatal értelmiség szellemi aktivizálódásának korszaka bontakozott ki, a művészek körében pedig kialakult az a gondolkodás- és kifejezőmód, amelynek lényege a kontra, a valamivel való szembenállás, az ellenzés volt.

Ez az ellenattitűd Istinnél – s megannyi kortársánál – megjelent a már említett viselkedésbeli külsőségekben, de a darabválasztásban, az előadások különböző szinten kódolt színházi jelrendszerében is. A másság, az átlagosnak elfogadottól való eltérés politikailag vált gyanússá; Paál és szegedi egyetemi csapata esetében pedig növelte a gyanút, hogy a helybeli tanulóifjúság jelentős része a hivatásos színház előadásaival szemben az Egyetemi Színpadéit látogatta. Az pedig, amit ezek az amatőr színházi előadások (ahogy akkor a struktúrán kívüli formációk produkcióit neveztek) sugalltak, több is volt, mint gyanús.

Az 1969-ben bemutatott *Az óriáscsecsemő* több szempontból is felkeltette a kultúrpolitika és a belügy figyelmét. A szerző, Déry Tibor finoman szólva ellentmondásos személyiségnek számított, színdarabja pedig egyértelműen a hatalomnak kiszolgáltatott ember sorsát mutatja be, és igen pesszimistán ítéli meg a fiatalág előtt álló perspektívát abban a korban, amikor a hivatalos propaganda feltétlen optimizmust sugallt, s „a legfőbb érték az ember”

jelszót hirdette. Ugyanerről a témáról két évvel később a több verzióból összeállított *Örök Elektra*-ban már a kollektív színházi gyakorlat és a Grotowski-féle szegény színházi eszme alapján szólt az együttes; ugyanakkor ebben a műben a hatalom szorongatásában élő ember nem egyszerűen eltűri a kiszolgáltatottságát, hanem harcol ellene. A közönség aktivizálása, a színpad és a nézőtér közötti virtuális fal lerombolása ettől kezdve a Paál-előadások állandó jellegzetessége lett, amelyet – mondani sem kell – ferde szemmel méregetett a mindenkor hivatalosság.

E korszak s egyben az egész életmű két kiemelkedő csúcspontja a *Petőfi-rock* és a *Kőműves Kelemen* tekinthető. Mindkettő kollektív alkotás: az előbbi Petőfi naplója, megzenésített Petőfi-versek és egyéb dokumentumok alapján összeállított-szerkesztett játék volt, az utóbbi pedig Sarkadi Imre drámatörredékéből született. Mindkét előadást körbeülték a nézők, s ez a forma, illetve mindaz, ami belőle következett, tehát a legősibb szakrális tér működtetése, akkor szokatlan újtásnak számított.

A *Petőfi-rock* az 1848. március 15-i eseményeket különös fénytörésben mutatta be: a forradalmi ifjúság naiv hitét kifejező alakzat pillanatok alatt változott át a helytartótanácsot groteszk módon ábrázoló képpé; a lelkesedést, a tettvágyat, a forradalmi lendületet éppúgy képpé, színházi metaforává alakították, mint az ellenfél tétovaságát, alamusziaságát, kisszerűségében is veszélyes mivoltát. A szereplők szüntelen mozgása, a tér állandó kavargása, a repülő és pontosan elkapott színész látványa, az artistacsoport mutatványának is beillő embertest-gúlája vagy az egymásba fogódzó játékosok falanxa, illetve monstruma hallatlanul erős érzelmi és szellemi aktivítást váltott ki a nézőkből, akik a produkció végén személyesen is részesévé válhattak a forradalmat idéző szertartásnak: beléphettek – s különösebb invitálás nélkül be is léptek – a játéktérben folyó táncba, együtt énekeltek a dalokat, összeolvadt játékos és néző, hiszen az előadás minden ízében kivételes pontossággal képezte le egy korosztály életérzését. Nem véletlen, hogy a színjátéknak nemcsak a magyar közönség körében volt kirob-

Petőfi-rock

Blaszó Marianne felvétele



banó sikere. Lengyelországban például alig lehetett befejezni a produkciót, az ottani fiatalok a szöveg megértése nélkül is pontosan érezték és tudták, miről beszélnek a szege-diek. S amikor a játék egy pontján a színészek maguk fölé emeltek egy feltartott kezű, ujjával V betűt formáló lányt, olyan egyezményes jel született, amely a vietnami háború ellen tiltakozó hippimozgalomból éppúgy ismerős volt, mint a párizsi diákok megmozdulásaiból, de Kelet-Európában még hosszú ideig gyanúsaként számított.

A népballadai feldolgozásokból ismert Kőműves Kelemen-történetben Sarkadi Imre már 1948-ban egy parabola lehetőségét ismerte fel, de akkori meggyőződése végül is megátolta abban, hogy teljes drámát írjon a témából. Paál István megtette a döntő lépést, s a saját feleségét is feláldozni képes főszereplő, illetve az áldozatot elfogadó építők sorsában társadalmi-politikai érvényű példázatot látott. Ezúttal is kifejező képek sora hordozta a tartalmat: egyaránt emlékeztetéseket a félmeztelen, mezítlábas, fekete nadrágos férfiak állati mozgásokat idéző dinamikus, szüntelen rohanása, az élő testekből képzett fal, amely elnyeli a fehér ruhás asszonyt, az antik kórúst idéző vándornak mint élő keresztnek a körbehurcolása, a feladat értelmében hívó Kelemen és a hős racionalis énjét képviselő Boldizsár térben kifeszített vitái. Ezúttal a nézőknek nem kínálták fel a játékba való belépés fizikai lehetőségét, annál erősebb volt a rájuk kényszerített szellemi aktivizálódás. Erről az előadásról nem lehetett közömbösen távozni, kinek-kinek állást kellett foglalnia a produkció által felvetett alapkérdésekről: mi az erősebb, az anyagi érdeklettség vagy a feladatba vetett hit; létezik-e szolidaritás, vagy csak üres szólam a bajtársiasság emlegetése; s a leglényegesebb: szabad-e, lehet-e emberéletet áldozni egy hitért, egy ügyért? Aligha kellett bárkinek is kimondania, hogy mit jelentett 1973-ban az az ügy és az a hit, amelyért sokan fölöslegesen adták életüket a szó átvitt és tényleges értelmében egyaránt.

Nem csoda hát, hogy Paál István és a Szegedi Egyetemi Színpad – akárcsak más, hozzájuk hasonló szellemiségű együttesek – körül elfogyott a levegő, s hogy működésüket különböző eszközökkel és módszerekkel lehetetlenné tették. Paál befogadta a hivatásos szakma, de pontosabb, ha azt mondjuk: a kultúrpolitika integrálta őt a hivatásos szakmába. Megszűnt a partizánlet, a reguláris csapattestben viszont még szigorúbb, s főleg

A *Caligula* a Magyarországon erősen kritizált egzisztencializmus tételdrámája, tehát bemutatása önmagában is ideológiailag irritálóan számított. Paál puritán rendezésében a címszereplő császár azt kutatja: mi a személyes szabadság végső határa, meddig mehet el szeszélyeiben úgy, hogy alattvalói még tolerálják tetteit. Caligula eközben megalázza, kiirtja a körülötte élőket. A végtelent kísérti meg, a Holdat akarja megkapni, s amikor kiderül számára, hogy akarata véges, és nincs valódi szabadság, öngyilkos lesz. A szabadság mibenlétének feszegetése egy totalitárius rendszerben nem tartozik a hatalom számára kívánatos dolgok közé, adott esetben mégis engedélyezte Camus drámájának – igaz, nem túl nagy előadásszámban való – bemutatását, mert ez akkor már beletartozott a kultúrpolitikai játszmákba: sem külföldön, sem itthon ne állíthassa senki, hogy itt cenzúra van. Paál István ebben az esetben is megpróbálta érvényesíteni a közösségi színházi eszmét, s zömmel olyan színészekkel vágott neki a munkának, akik ilyen súlyú, erősen filozofikus művel még nem birkóztak, ugyanakkor alkalmasnak mutatkoztak arra a viszonylag rövid, de intenzív próbamunkára, amely sok tekintetben hasonlított a szegedi években kikísérletezett metódikához. Remek előadás született, amelyben többen – mindenekelőtt az addig főleg operettekben sikeres címszereplő, Holl István – kiugró teljesítményt nyújtottak.

Az *Übű király* előadás-története *par excellence* botrányhistória. Ez is, akárcsak a *Caligula*, magyarországi bemutató volt. Paál Übű papát és mamát, ezt a két gusztustalan, a hatalom megszerzésért és megtartásáért minden aljasságra és árulásra hajlandó, fenyegető, ugyanakkor komikus alakot, illetve környezetüket patkányokként és patkányperspektívából láttatta. Már ez is kiváltotta a helyi és országos felletesek nemtetszését, de amikor Übű papa két szerszámát mint sarlót és kalapácsot emelték a magasba, vagy amikor egy piros kis könyvecskét – nyílt utalás a párttagsági könyvre – mutattak fel, csaknem kitört a botrány. A közönség nagy része pontosan értette a képes beszédet. Az előadás egy pontján Paál Hamlet-jelmezben, kezében koponyával, de hangsúlyozottan a maga személyében vonult át a színen. Ez a többértelmű alkotói gesztus már az egyetemi színpadi előadásokon feltűnt, s a rendező később is gyakran élt vele; így hangsúlyozta a színházi és az életbeli valóság keveredését, összemosását, ha úgy tetszik: a színház tükör voltának, társadalmi szerepének fontosságát (persze célozva exhibicionizmusának megnyilvánulására is).

1977-ben Székely Gábor átszerezte Paál Szolnokra, ahol Bulgakov a művész és a hatalom konfliktusát középpontba állító *Álszentek összeesküvése* című darabjának



Illoszky Béla felvétele

Nem félünk a farkastól (Margitai Ági, Szoboszlai Éva, Pogány György, Végvári Tamás)

másfajta szabályok érvényesültek; ezekhez pedig új harci taktikát kellett kidolgoznia annak a művésznek, aki lélekben soha nem adta fel a partizánattitűdöt.

Ettől kezdve drámák előadásában kellett gondolkodni, a kollektív alkotások korszaka elmúlt. Ez azt jelentette, hogy csak az addigiaknál áttételesebben – a kor szóhasználatát idézve: belülről bomlasztva – lehetett fogalmazni. Mindennek következtében Paál még inkább képszerűen, metaforákban, gesztusokban, színpadi jelekben fejezte ki mondanóját. Két évig dolgozott Pécsen, ezalatt öt produkciót állított színpadra. Közülük kettőt tekintek hasonlóan jelentősnek, mint a szegedieket, illetve a későbbi fontos szolnoki produkciókat: Camus *Caliguláját* és Jarry *Übű királyát*.



Ványa bácsi (Szoboszlai Éva, Kovács Lajos)

magyarországi premierjével mutatkozott be. Néhány év alatt rendezői művészete kiteljesedett, ám megnyilvánulásait továbbra is botrányok kísérték. Színre állította Albee *Nem félünk a farkastól* című darabját, amelynek a Nemzeti Színházba tervezett premierjét az egyik szerepet már próbáló Major Tamás azzal odázta el, hogy mondandója idegen a szocialista erkölcsől. Megrendezte az *Übű király* folytatását (*A láncra vert Übű*), s nevéhez fűződik az első magyarországi stúdiószínház megnyitása. Az avató előadás *A játszma vége* című Beckett-darab volt, amelyet aztán több angol-szász mű premierje követett – a kulturális politika állandó nemtetszésétől övezve.

E korszak két kiemelkedő előadása Mrožek *Tangója* és Madách Imre műve, *Az ember tragédiája*. A sokáig hivatásos színházban nemkívánatosnak minősített szerző szintén magyarországi bemutatóként játszott *Tangójában* is a hatalom és a szabadság kérdései foglalkoztatták Paált. Ha a mai színházbarát e produkció kritikai visszhangját szeretné feldolgozni, kevés értékelhető anyagot találna, mert a hatalom taktikát változtatott: nem az előadást tiltotta be, csak „nem tanácsolta” a róla szóló kritikák megjelenését. Így néhány, inkább információnak, mint kritikának számító írás kapott csak nyilvánosságot, s a SZÍNHÁZ című szakfolyóirat is csak a színészi alakítások elemzésének formájában írhatott a műről.

Az 1980-as *Tragédia* a mű magyarországi előadás-történetében fordulópontot jelentett. Sajátos helyzet alakult ki: a szolnoki bemutató előtt hét évvel vendégszerepelt az a tartui együttes, amelynek *Tragédiáját* hasonló szakmai ováció fogadta, mint Brook híres *Szentivánéji álmját*. Az előadás hívei rámutattak, mennyivel szabadabban nyúlhat a műhöz egy külföldi rendező, aki végre megszabadította a drámát a nálunk szinte kötelező történelmi illusztrációtól. De hiszen ugyanezt tette Paál István is, mégpedig a dicséret rendezői látásmódnál radikálisabban. A stilizált templombelsőben játszódó történet egyértelműen az Úr és Lucifer konfliktusát bontotta ki. Mindketten az emberért, Ádámért és Éváért harcolnak. Az egyik azért küzd, hogy az emberpár megmaradjon az általa rájuk bocsátott vakságban, a másik azért, hogy a teremtmények ráébredjenek emberi mivoltukra, cselekvőkké váljanak, önmaguk tegyenek valamit valódi felemelkedésükért, szabadságukért. A helyzetek kiélezése érdekében az Úr nemcsak testi mivoltában jelent meg (ami a Nemzeti Színház egyik felújításában már megtörtént), hanem a történelmi színek egy-egy szerepébe bújva folyamatosan fenntartotta jelenlétét, így a két ellenfélkel fél közötti összecsapás folyamatossá vált. Fiatalok előadása volt a szolnoki: Ádám, Éva és Lucifer gyakorlatilag ugyanannak az ifjú korosztálynak volt tagja, amely a náluknál idősebb generációt képviselő Úrral állt szemben. Az előadás már e felfogás miatt is viták és támadások keresztútjába került, de az igazi botrányt az okozta, hogy ebben a koncepcióban képtelenségnek hatott volna a dráma záró sora, tehát az végül is nem hangzott el. Lucifer próbálja felrángatni az Úr előtt meghunyászkodó tömegben hason fekvő Ádámot és Évát, a fentről gúnyosan szemlélődő Úr egykedvűen nézi ellenfelének hiábavaló erőlködését, miközben leereszkedik a vasfüggöny, amelyre fel van írva az utolsó mondat első fele: „Mondottam, ember...” A vasfüggöny metaforikus értelmét alighanem ma sem kell különösebben magyarázni!

Újabb törés következett be Paál István pályáján, amikor 1980-ban Jászai-díjat kapott, majd nem sokkal később kinevezték főrendezőnek. A művész, akinek lételeme volt a gondolati és művészi akciókban megtestesülő ellenszegülés, egyszeriben skizofrén helyzetbe került. Újra bekerítette a hatalom. Ennek káros hatása megmutatkozott magánemberi helyzetének megváltozásában éppen úgy, mint további művészi teljesítményeinek ingadozó voltában. Ezután is született természetesen fontos és kiemelkedő előadása (*Hamlet*, *Ványa bácsi*), de az ilyenek száma egyre fogyatkozott. Ebben a szituációban szinte törvényszerű volt, hogy amikor ahhoz a szerzőhöz akart foggal-körömmel ragaszkodni, akihez pályájának első nagy sikere kötődött, a merev pártbizottsági elutasítás szakításhoz vezetett. Déry Tibor *G. A. úr X-ben* című regényének Márton László által készített adaptációját nem tűzhette műsorára a szolnoki színház, s Paál István ezt elég indoknak érezte

ahhoz, hogy felmondjon. Bár rövid idő múltán, 1985-ben szerződést kapott Veszprémbe, ottani munkássága már nem mérhető össze az addigival. A Petőfi Színházban is készített jó előadásokat, sőt, a rendszerváltás küszöbén bemutatott, *A nagy briliáns valcer* című szlovén dráma a legjelentősebb előadásai közé sorolható, ő is, a körülményei is, a színháznak a társadalomban elfoglalt helye is gyökeresen megváltoztak.

A helyzet képtelensége talán akkor vált a legnyilvánvalóbbá, amikor 1992-ben végre színre állíthatta az ominózus Déry-adaptációt, csak hogy annak az egy évtizeddel korábbi, társadalmilag veszélyesnek ítélt mondandója ekkorra elvesztette életét, közvetlen áthallásait és aktualitását – a *Szabadsághegy* különben jó előadása szimpla történelmi példázattá vált. Ezt a szituációt Isti egyre nehezebben viselte el, egyre gyakrabban menekült pótcselekvésekbe, s végül Veszprémet is kénytelen volt elhagyni. 1998-ban még Győrben megrendezett két Mrożek-egyfelvonásost, majd ezt követően levette magát a mélybe.

Jelképesnek is tekinthetjük azt, ahogy pályája összefonódott a Mrożek-rendezésekkel. Legelső nagy sikerű szegedi produkciója 1966-ban a *Piotr Ohey mártírsága* volt. Akkor a szerzőt még csak amatőrök játszhatták – ők is elvéve –, így hát ez a bemutató morális és művészi tetteknek számított. Pályája csúcspontján ismét találkozott Mrożekkel, amikor magyar hivatásos színházban először játszotta a szerző életművének egyik csúcsteljesítményét, a *Tangót*. S utolsó rendezése szintén a Mrożek-repertoárból merített, de ekkorra már a lengyel drámaíró munkássága s különösen a szóban forgó korai egyfelvonásosok, a *Károly* és *A nyílt tengeren* hajdani esztétikai és gondolati érdekessége, újdonsága megszűnt.

A kilencvenes évektől a partizánattitűd végképp elvesztette létjogosultságát. Paál Istinek pedig ez volt a közege, ebből a léthelyzetből tudott rendezni. Amikor többé már nem lehetett így élni és dolgozni, tehát győzni sem lehetett, ő nem adta meg magát az ellenségnek, inkább – a partizánattitűd jegyében – az önkéntes halált választotta.

DURÓ GYÖZŐ

Az életmű csúcsai

Talán túlságosan szigorúnak tűnök, és véleményemmel megütközést keltek, ha Paál István életművének csúcsairól beszélve mindössze négy előadást idézek föl – a *Kőműves Kelemen*, a *Caligula*, az *Übű király* és a *Tangó* színrevitelét –, de ezt a négy munkát egyrészt magasan kiemelkedőnek tartom Isti oeuvre-jéből, másrészt a magyar színpadi alkotások egészét tekintve is olyan jelentősnek vélem, hogy úgy gondolom: ha létezhetne egy háromdimenziós világszínházi enciklopédia, akkor a XX. század színház-történetét megörökítő fejezetben ennek a négy előadásnak mindenképpen helye lenne. Az említett darabok színpadra állítása nézetem szerint összefüggő vonulatot alkot Isti pályáján. Ha a kronológiájukat tekintjük, Sarkadi Imre *Kőműves Kelemen*-jét 1973-ban a Szegedi Egyetemi Színpadon, Albert Camus *Caligula*-ját 1976-ban, Alfred Jarry *Übű király*-át 1977-ben a Pécsi Nemzeti Színházban, Slawomir Mrożek *Tangó*-ját pedig 1978-ban a szolnoki Szigligeti Színházban rendezte meg. S bár ezek között és után is hozott létre fontos és értékes produkciókat, talán azért nem sikerült többé e négy előadás színvonalán teljesítenie, mert a szóban forgó művek éppen a pályáján bekövetkezett legnagyobb váltást tükrözik: amatőr színházcsinálóból professzionális rendezővé válásának mérföldkövei. Nem véletlen, hogy valamennyi ősbemutatónak számított: Sarkadi művét – Valló Pétert néhány hónappal megelőzve – Isti hozta napvilágra az ismeretlenség homályából, s a másik három mű is az ő színrevitelében került először közszínházban magyar közönség elé. Kiválasztásuk gondos pályatervezés és hajszaátpontos politikai helyzetfelmérés eredménye volt: Isti érezte, hogy Sarkadi hagyatékban lappangó töredékét, illetve a három, nyomtatásban már magyarul is hozzáférhető, de a hatalom által (áthallásosságuk miatt) a színpadról rendre letiltott világirodalmi remekművet – éppen az ő különleges, köztes helyzetét félreértve – számára engedélyezhetik.

A *Kőműves Kelemen* az amatőrlet elementáris megfogalmazása volt, s Isti és a Szegedi Egyetemi Színpad addigi munkásságának megkoronázását jelentette. Ez az előadás hármass üzenetet sűrített magába. Egyrészt ontológiailag értelmezte a Szegedi Egye-

temi Színpad és általában az amatőr színházi csoportok létformáját, hiszen a játékból az együttes kifejezhette a saját struktúráját. A darab egy alkotóközösségről, vezetőjének és tagjainak viszonyáról szólt – rendkívül kiélezett helyzeteket és erős karaktereket kibontakoztatva. Másrészt egy akkoriban nagyon fontos és kényes témát járt körül allegorikus példázatával: a szocializmus építésének folyamatát, valamint az e tévút során bekövetkezett túlkapasok és veszteségek szükségességét vagy fölöslegességét. Harmadrészt pedig minden művész legfőbb etikai gondját feszegette: hogy szabad-e áldozatokat hozni az alkotómunka kiteljesítése érdekében, és vajon ezek az áldozatok minden esetben értelmesek-e? Tehát magáért az alkotásért veszni hagyhatunk-e életeket, egzisztenciákat, sorsokat? A válasz, amit az előadás erre a kérdésre adott, korántsem volt egyértelmű.

A *Kőműves Kelemen* – tartalmi elemei mellett – formai szempontból is összegezte Isti és a Szegedi Egyetemi Színpad együttműködését: Magyarországon ugyanis ez az előadás alkalmazta a legtokéletesebben a szegény színház formanyelvét. A szegény színház hazánkban először a Halász Péter által írt és Ruszt József által rendezett Universitas-produkcióban, *A pokol nyolcadik köré*-ben éreztette hatását. Gondolati alapelveinek és stílusjegyeinek többé-kevésbé pontos átvétele több amatőr színjátszó csoport, így a Szegedi Egyetemi Színpad munkáiban is megfigyelhető volt, de ennyire esszenciálisan, ennyire tisztán, Grotowski minden tételes követelményét ilyen fokon megvalósítva sem addig, sem azóta magyar színpadon nem jelentkezett. Lenyűgöző eszköztelenségét és színészre koncentrátságot tekintve talán Grotowski művei közül is csak *Az állhatatos herceghez* vagy az *Apokalypsis cum figurishoz*, esetleg Barba *Apám háza* című produkciójához tudnám hasonlítani. Isti aszketikus kíméletlenséggel csupaszította le a játékról a legcsekélyebb képzőművészeti vagy zenei elemeket is (Grotowski ezek alkalmazását a színház kleptomániájának tulajdonította), a lehetséges végletekig vitte a radikális szövegkezelést, és kristálytiszván, archetipusokba sűrítve fogalmazott meg egy – kollektív tudatalattinkban élő – mitikus



Tangó (Ujlaki Dénes, Falvai Klára, Pákozdy János)

Illovszky Béla felvétele

hagyományt. Mindez olyan fehér izzássá hevítette a színészi alakítások intenzitását, hogy az előadás elementáris, szinte megsemmisítő erővel hatott a közönségre. A magam részéről kijelenthetem, hogy színházi produkció nézőjeként soha olyan szellemi-pszichikai igénybevételnek nem voltam addig és azóta se kitéve, mint a *Kőműves Kelemen* előadásain. A közönség két-három sorban vette körbe a téglalap alakú színteret, karnyújtásnyira ülve a szinte eksztázisban játszó színészekről, akik a rendelkezésükre álló teljes területet kihasználták, és amikor például a gonosz szellemektől megszálva kétségbeesetten rohantak, komoly veszélyérzete támadt az embernek, hogy őt is elragadják, és rettegésük körébe vonják. A játékteret mindössze két, a téglalap egyik átlójának végénél, a padlótól körülbelül harminc centiméter magasságban elhelyezett, egymással szembefordított reflektor világította meg, ezeken kívül semmilyen más díszletet nem alkalmaztak. Gyakorlatilag jelmezről sem beszélhetünk, hiszen a Kőművesek alsólábszár-középig érő, szűk fekete nadrágján kívül csak Kelemen és Boldizsár, a darab főszereplői viseltek nagy, bő fekete köpenyt, valamint a Vándor fehér parasztinget és Anna, a főhős felesége ujjatlan, hosszú fehér ruhát. Az ember mégis leginkább az előadás képeire emlékszik. Azt hiszem, soha olyan erős színpadi víziókat nem láttam, mint például a falak emelkedése és ledőlése, amit a színészek maguk játszottak el. A Kőművesek formálták meg a saját testükből – kuporgó helyzetből fölegyenesedve – Déva várának fölmagasodását, majd valami hihetetlen rémülettel megszálva elvágódtak. Bennük épült föl és bennük omlott le a vár, hiszen ez az előadás az alkotó ember hitéről szólt. Hasonlóan szívszorító jelenetként vésődött lelkembe a feleség befalazása: a Kőművesek szorosan körbeállták, el is tűnt közöttük,

tűk, majd álló alakként maguk fölé emelték, s aztán mohón belé kapaszkodva lehúzták maguk közé, mintha egy kézrengető nyelvet volna el. Vagy hadd idézzem föl a játék leghatásosabb vizuális elemét. Amikor kiderült, hogy az emberáldozat értelmetlen volt, és a Kőműveseket talán be sem engedik az általuk fölépített várba, a társakról pedig kitudódott, hogy mindannyian csak a pénzért cselekedtek, vagyis Kelemen az egyetlen vesztes, akkor a Vándor – aki szembesítette a címszereplőt az igazsággal – karját széttárva élő keresztté vált, Kelemen meg a vállára vette, és kálváriát járva körbehordozta őt. Ez az egyetlen gesztus krisztusi példázattá lényegítette a legendás várépítőnek a közép-európai pogány folklórból származó alakját.

Ennek az alkotásért mindent, a családját, sőt önmagát is feláldozó embernek a tökéletes ellenpontját, vagyis a *Kőműves Kelemen* antitézisét alkotta meg Isti a *Caligulában*, amelynek főhőse az önmegvalósítás teljes szabadságának gyakorlása révén próbálja meg a többiek fölzsabadítani. Magyarán úgy követ el filozófiai öngyilkosságot, hogy a korlátlan zsarnokság megteremtésével kikényszeríti környezetéből, hogy föllázadjanak ellene, és elpusztítsák. Tragédiája, hogy nem sikerül morális forradalmat kiváltania, csupán egy kisszerű, alantas érdekekből táplálkozó összeesküvés áldozata lesz. Arctalan, falkában támadó, alattomos gyilkosok prédájává válik, s a végén saját homok-hatalma alá temetve marad a színpadon. Ez az előadás már némiképp túllépett a szegény színház formanyelvén. A produkciónak (majd az *Übű királynak* és a *Tangónak* is) Najmányi László tervezte a díszleteit, aki – tiszteletben tartva Isti grotowskianus elveit – bámulatos tapintattal és türelemmel fokozatosan visszaterelte őt a képzőművészeti igényű látványvilághoz. A *Caligulával* kezdődően

Isti tudatosan lemondott a szegény színház egyik alapkövetelményéről, amely szerint a játszókat és a nézőket határozottan elkülönítő, hagyományos színházi tér helyett a színészek és a közönség elegyedését lehetővé tevő rituális térben kell dolgozni, s a rendezőnek egy helyett két együttest kell rendeznie (előadókat és befogadókat egyaránt). Valószínűleg tisztában volt vele, hogy második profi színházi munkája során, a megcsontosodott magyar színi konvenciók ellenében illúzió lenne annak a lenyűgöző közvetlenségnek a megteremtésére törekednie, amely a *Kőműves Kelemen* előadásait színészek és nézők kollektív önvizsgálatává változtatta.

A *Caligulában* Istinek és Najmányinak sikerült olyan puritán tisztaságú, elvonatkoztatott színteret kialakítania, hogy a közönségnek óhatatlanul meg kellett feledkeznie arról, hogy ókori történetet lát, történelmi személyekkel szembesül, és önkéntelenül el kellett fogadnia, hogy a szereplők küzdelme a lélek síkján zaj-

ereje a többi – hasonló igényű munkában még semmiféle tapasztalatot nem szerzett, jobbára inkább operettpraxissal rendelkező – pécsi színész teljesítményét is áthatotta. Ehhez persze arra a – magyar profi színházban addig még ismeretlen – rendezői mentalitásra is szükség volt, amelyet Isti a pécsi társulathoz kerülésétől fogva tudatosan érvényesített. Ő nem egy felülről szervezett, előadásgyártó apparátus fizetett alkalmazottjának tekintette a színészt, aki csupán munkaköri kötelezettségeinek tesz eleget, amikor megjelenik a próbákra, vagy estéről estére föllép a színpadon. Soha nem nyugodott meg addig, amíg valódi alkotóközösséget, összetartó csapatot nem kovácsolt stábjából – szinte amatőr szellemű együttest, egymást választó, elfogadó és segítő tagok szövetségét. Az általa elképzelt előadás érdekében fanatizálni tudta az embereit: képes volt fölkelteni bennük annak igényét, hogy színpadi rutinjuk, színészi manírjaik és beidegződött gesztusaik kamatoztatása helyett őszintén vállalják önmagukat



Vörös László felvétele

Caligula (Faludy László, Kovács Dénes, Pogány György, Dávid Kiss Ferenc)

lik. A Pécsi Kamaraszínházban a színpadkép egy edző- vagy tornatermet idézett. Homokkupac terpeszkedett a közepén – ez tűnt a tér fókuszának. Mögötte két, görgőkre szerelt plexiparaván állt, közepén egy-egy kerek tükörszeggel. Ezenkívül néhol bordásfal húzódott a fehérre meszelt csupasz színpadfalak mentén, s néhány ponton bokszzsákok lógtak. A színészek zöme minimális jelmezben, fehér dzsúdó ruhákban játszott, kivéve Caligula testőreit, akiket négy, csupán fehér ággyékkötőt viselő, gyönyörű testfelépítésű fiatal fiú alakított. Am az ő arcukat vívomaszk takarta, kezükben pedig hentesbárdot forgattak. Ebben a rideg és kíméletlen világban kelt életre Caligula császár félelmetesen szuggesztív, egyidejűleg ön- és közveszélyességet árasztó figurája, akit – színészi revelációként – a korábban hasonló volumenű feladatokhoz nem jutott Holl István személyesített meg. Hollba az előadás idejére egy tigris reflexei és indulatai költöztek, és olyan hőfokon játszotta végig szerepét, hogy átlényegülésének

és képességeiket, tehát a játék határain belül nyilvánosan fölállózzák testüket és pszichikumukat.

Itt kell kitérnem egy olyan közös vonásra, amely mind a négy boncolgatott előadást jellemezte: Isti rövid, mégis módfelelt hangsúlyos, értelmező keretjátékkal helyezte a jelen kontextusába a darabok cselekményét. A keretjáték az *Übű király* és a *Tangó* esetében a tapsrendre is kiterjedt, a *Kőműves Kelemen* és a *Caligula* végén pedig olyan döbbenetes erővel hatott, hogy a közönség dermedten ült, és képtelennek érezte magát a tapsra. A *Kőműves Kelemen* elején néma, merev, de feszültséggel teli színpadkép fogadta a nézőket: a játéktér közepén csillag alakú bolyban, fejüket összedugva, egymáshoz bújva feküdtek az alvó Kőművesek, az embertesthalom egyik oldalán a Vándor állt magányosan, szemben, a túloldalon leszegett fejjel, arc nélkül Kelemen, szorosan mögötte, vele szinte egy alakká válva pedig Anna és Boldizsár. Miután az utolsó néző is helyet foglalt, Kelemen fölemelte a fejét,

és arcán lejátszódott saját tragédiája. Majd fölnyújtotta a jobb kezét, ezt Boldizsár a baljával megragadta, aztán a másik kezük is összefonódott. A közönség többsége csak ekkor fogta föl, hogy nem egyetlen figurát lát, s egyben az is a tudattalanjukba vésődött, hogy a fekete köpenyes Kelemen és Boldizsár egyazon ember kétféle magatartás-vetületét alkotja, az általuk közrefogott fehér ruhás nő pedig mindkettőjük tisztábbik énje. Az előadás végén, miután szanaszét fekvő társai között megjárta kálváriáját, s a Vándor keresztzé merevült teste rázuhant, azaz a megfeszítés aktusa is megtörtént, Kelemen sírva vonszolta egy kupacba alvó társait, aztán maga is közéjük rogyott. A nyitó kép tágabb értelmű változata zárta tehát a játékot, hiszen ekkorra már a nézők régen azonosultak a főhőssel vagy valamelyik Kőművessel, s lélekben ők is ott heverték az építők kudarcát szimbolizáló hekatomba testhalmazában.

Camus darabja kétségbeesett keresgéssel kezdődött: a császárnak nyoma veszett, senki sem találta. A Pécsi Kamaraszínház közönsége persze azonnal tudta, hol van: a nézőtérre lépőket ugyanis a rivaldánál, középen lóbuszülésben elhelyezkedett, meditációba merült Caligula alakja fogadta. A háta mögött összetolt két tükörszemű plexiparaván valamennyire eltakarta a színpadot és az ott folyó kutakodást. Isti szerint Caligula nem fizikailag tűnt el, csupán önmagába vonult vissza az emberi kisszerűség elől, ezért nem lelt rá senki. Csak az őt legjobban ismerő hűséges testőr, Helicon jött rá virtuális búvóhelyére, ő tépte föl magányának burkát a paravánok szétolásával, s vonta be urát az induló cselekménybe. A darab végén viszont, Caligula meggyilkolásának jelenetében, közvetlenül az összeesküvők bevonulása előtt a hozzájuk pártolt testőrök bárdjukkal kiverték a paravánok tükörszemét. Csupán egy mennyezeti reflektor fénynyalábja világította meg a Ku-Klux-Klan-csuklyák mögé rejtőzött, gyáva merénylőket, amint kis rugós késeiket a már szédült homokhalom közepén álló császár testébe mártották. Egy spotlámpa fénykörében még feltűnt a Caligula magasabb céljait egyedül fölismerő, mégis az összeesküvők közé sodródott költő barát, a fiatal Scipio fájdalomtól elkinzott arca, majd a ránk szakadt sötétben, egy gong és az eléje akasztott hentesbárd összekoccanásainak fémes zengésétől kísérve fölhangzott a címszereplő halálordítása: „Még élek!”

Egy évvel később ezzel a hátborzongató akusztikus effekttel kezdődött az *Übű király* előadása, amelynek üzenete egyfajta szintézist jelentett Isti eddig tárgyalt két rendezésének mondanójához képest. Az *Übű király* már nem az alkotó és az alkotásért, a közösségért önmagát, sőt a neki legkedvesebbet is feláldozó hősről, nem is a saját szabadságát totálisan megvalósító, de a többiek meggyötetésével tulajdonképpen őket fölemelni akaró uralkodóról szólt, hanem arról, aki semmifajta etikai normát nem ismer: a patkánylétet élő patkányemberről.

A gong és a bárd fülsértő rezonanciáját, valamint Caligula velőtrázó üvöltését hirtelen egy angolvécé vízöblítésének drasztikus zaja nyomta el, erre húzták szét a pécsi nagyszínpad vörös bársonyfűggönyét. A színen egy utcasarok fölnagyított képe látszott – patkányperspektívából. Hatalmas falak tövében embermagasságú járda fordult derékszögben, járőfelületére két hordó átmérőjű esőcsatorna-kiöntő vezetett, a járdaszegély előtt, az uttesten pedig egy hatalmas kanális rácsozata helyezkedett el, amelynek nyílásain a szereplők könnyedén átfértek. Ennek közepén egy óriási lerágott almácsutka és egy méteres cigarettacsikk is hevert. A vételehúzást követően a két csatornakiöntőből zuttyant a járdára gigászi patkánynak öltöztetve Übű papa és Übű mama, s a címszereplő szájából mintegy önazonosításként hangzott el a darab – jekelys eufemizáltságától megfosztott – első szava: „Szarl!” Az Übűvel és patkánynépével szembeszegülő Bugrisláv királyfinak és csapatának jelmez- és eszköztárát a darab

másik jelentésrétege, a Jarryék gyűlölt fizikatanárát kifaragó diákcsíny miliőjéből emelte át Paál az előadás látványvilágába. Bugrisláv és felkelőtársai iskolai tanszerekkel (fejes vonalzóval, táblakörzővel), illetve játék fegyverekkel küzdöttek a csontok és egyéb hulladékok arzenáljával folszerelkezett patkányok ellen. Az infantilizmus vette föl tehát a harcot az immoralitással, s természetesen nem kerekedhetett fölül. Az előadás üzenete a végül teljesedett ki, és a tapsrenddel vált a közönség számára sokkolóvá. A darab végén Übűék menekülni kényszerültek Lengyelországból, és elhajóztak Spanyolország felé. A hajót a színpad közepét elfoglaló csatornalefolyó képezte, ennek rácsai között ült a patkánysereg. Amikor a szöveg szerint a helsingőri várak alá érkeztek, fönn, a járdaszegélyen, amely ez esetben a bástyákat helyettesítette, megjelent egy tízéves forma kislány rollerrel, amelynek kormányára almával teli hálószerkezet volt akasztva. Szembesült vele Isti a lehető leghagyományosabb, fekete Hamlet-kosztyumban, kezében koponyával. A kislány megilletődve almát nyújtott feléje, ő pedig ezt azzal viszonzotta, hogy a kislány hálójába helyezte a koponyát. Majd beleharapott az almába, továbbment, és végül a csutkát behajította a patkányok közé. Már ez a keserű, talán kissé didaktikus gesztus is nyilvánvalóvá tette a rendező kritikáját, ám utána sokkal erőteljesebb provokáció következett. Amikor összement a vörös bársonyfűggöny, a nézők reflexszerűen elkezdtek tapsolni. Tapsoltak is mindaddig, amíg újra föl nem ment a fűggöny. Mert a színpadon térdelőülésben ott ült Istivel együtt az előadás összes szereplője – patkánymaszkban. És a közönség tükörképeként viselkedve visszatapsoltak. Ha a nézők mérsékeltek vagy abbahagyták a tapsot, ők is így cselekedtek, ha a nézőtérrel távozott pár ember, a színészek közül is kiment valaki. A közönségnek egy idő után rá kellett döbognie, hogy a saját übűségével, az esetleg a lelke mélyén rejtőző patkánymentalitással szembesítik.

Természetesen nem emiatt keltett botrányt az előadás. Történetesen ott voltam azon a főpróbán, amelyiken az MSZMP Baranya megyei szervezetének ideológiai titkára – akinek az idő tájt hivatali kötelességei közé tartozott minden egyes színházi premier előtt megtekinteni és jóváhagyni a produkciót – egyszer csak fölállt, és döngő léptekkel, az ajtót maga után becsapva távozott az igazgatói páholyból. Az inkriminált színpadi pillanat pedig, amely a derék apparatcsik rosszzallását kiváltotta, a következőképpen festett: a darabbeli orosz hadsereg megjelenése előtt Übű papa azzal biztatta a lengyel katonákat, hogy nincs semmi baj, győzni fognak. Hogy nyomatékossá tegye buzdítását, keresztbe téve a feje fölé emelte hatalmas jelvényeit, a kicsi piszkafát és a szaharhorgot. Igen ám, de a kicsi piszkafa kissé kalapács formájúra sikeredett, a szaharhorog láttán pedig az ember nem tudta elhessegetni a gondolatot, hogy inkább valami sarlófélet lát... Elég az hozzá, hogy a főpróbát körülbelül hatórás riport követte, amelynek során mindenáron ki akartak hagyni a játékból bizonyos motívumokat, az említetten kívül például egy – a rendszerre vonatkoztatva ugyancsak negatív asszociációkat keltő – vörös könyvecskét. Csak a pécsi színház akkori vezetőinek kitűnő diplomáciai érzéken és magasra nyúló mozgalmi kapcsolatainak múlt, hogy néhány jelentéktelen változtatás árán végül mégis engedélyezték a bemutatót. Ez az incidens azonban hatékonyan közrejátszott abban, hogy két országos híró és osztatlan szakmai elismerést kiváltott, illetve további három tisztes közönségsikert aratott produkció után Isti búcsút mondott a Pécsi Nemzeti Színháznak.

A *Tangót* már Szolnokon állította színpadra két emlékezetes előtanulmány – a még vendégként megrendezett Bulgakov-mű, az *Álszentek összeesküvése* és a már társulati tagként színre vitt Dürrenmatt-darab, *Az öreg hölgy látogatása* – után. Egyébként itt is óriási port kavart maga körül, méghozzá az utóbbi produkció

kíméletlen és kényelmetlen képzettársításokra is alkalmat adó – ugyancsak Najmányi László által tervezett – díszletvilágával. Röviden kitérnék erre az esetre, mert szemléletes példája annak, mennyire lényeglátóan tudta Isti emblematisz látványt szublimálni egy-egy dráma eszmei mondandóját. Az öreg hölgy látogatására készülve már a kezdetektől úgy képzelte, hogy budikból épített fel Güllen városát, Najmányi kreativitásának köszönhetően pedig valóban deszkából készült árnyékszék kétszintes rendszere alkotta a színpadképet. A helyszínek attól függően váltakoztak, hogy mikor melyik budi ajtaja nyílt ki: az egyik bódé Claire szállodai szobáját rejtette, a másik Ill boltját, a harmadik a gülleni templom sekrestyéjét. Hogy milyen hibátlanul működött Isti intuícója, arra csak akkor jöttem rá, amikor – a szolnoki színház lektoraként anyagot gyűjtve az előadás műsorfüzetéhez – eszembe jutott, hogy megnézzem a német–magyar nagyszótárban, vajon nem beszélő nevet adott-e az író a darabbeli városkának. S megdöbbenve kellett tapasztalnom, hogy a *die Gülle* szó jelentése: „trágyalé”. Tehát telitalálatnak bizonyult a megérzése. A vihar persze egészen más ok miatt tört ki: néhány helybéli nacsalyik úgy sejtette, hogy a színpadi reteráttelepülés talán nem is annyira Güllent, mint inkább magát Szolnokot mintázza...

A *Tangóban* Isti az übüség egyik lehetséges ellenpontját próbálta megteremteni. Azt vizsgálta, hogy mik a lehetőségei a társadalomban az értelmiségnek a nyárspolgáriság ellenében. Ebben az értelmezésben a nyárspolgáriság rendszerfüggetlen kategória: az ösközösségben, a rabszolgatartó társadalomban, a feudalizmusban és a kapitalizmus-

lévő könyvet, lehetséges válaszként a revolveres fenyegetésre. Aztán hirtelen műszakiak lepték el a teret, és bámulatos gyorsasággal elhelyezték azt az elengedhetetlenül szükséges berendezést, amelyben a cselekmény lejátszódhatott. Ugyanilyen következetességgel ürült ki a szín a darab végén: Edek úgy ütötte le Arturt, mint egy nyulat, s a hullája fölött elkezdte járni Eugeniusz bácsival a címadó táncot a *La Cumparsita* című, rendkívül erotikus tangó hangjaira. A színpad két szélén a játékok teljes időtartama alatt állt egy-egy csontváz, ezek közé a tánc elején a zsinórpadlásról leeresztettek egy harmadikat, föltehetően Arturét. Míg Edekék egyre szenvedélyesebben ropták, az újra fölbukkanó műszakiak eltüntették a bútordarabokat, s végül ugyanaz a ravatalra foku- szált kozmikus tér tárult elénk, mint amit az előadás elején megpillantottunk. A tapsrendet újra a Kraftwerk dinamikus zenéje kísérte. A színészek egészen hátulról érkeztek a színpad elejére, mindegyikük egy-egy piros-feketere festett, álló alakos céltáblát hozott magával, amely az ő kontúrjait ábrázolta, s ezeket a rivaldánál letették. Vagyis az értelmiség örök céltábla és örök vesztes a nyárspolgáriság ellenében – ez volt az előadás üzenete.

Kétségtelen, hogy Isti később is létrehozott igen jelentős produkciókat, köztük magyarországi bemutatókat is: elismerő szakmai visszhang fogadta Beckett *A játszma vége* című drámájának színrevitelét a szolnoki Szobaszínházban 1979-ben, Jančar *A nagy briliáns valcer* című művének színpadra állítását a veszprémi Petőfi Színházban 1989-ben, valamint Witkiewicz *Egy kis udvarházban* című darabjának vendégrendezését ugyancsak a szolnoki Szobaszínházban 1990-ben. A hazai rendezők közül ő mert először bátran hozzányúl- ni Madách tabuként tisztelt drámai költeményéhez, *Az ember tragédiájához* (Szigligeti Színház, Szolnok, 1980). Ezek a munkái is tiszteletet parancsoló szírtfokokként emelkednek ki életművének vonulatából, de saját idejünkben sem hatottak olyan elementáris erővel, s az emlékezet kódján sem ragyognak át olyan átható fény- nyel, mint a négy tárgyalt, csúcscént elő- tűnk magasodó alkotás. Amelyeknek van még egy igen fájdalmas közös vonásuk: egyiket sem őrzi teljes egészében semmi- lyen kép- vagy hangfelvétel, csupán kis részleteiket rögzítették, azokat is inkább magnószalagon, mint filmen vagy videón. Nem idézhetők föl tehát objektív módon. Csak a színikritikusok esetlegesen kiválasztott részletekre szorítkozó s gyakorta már néhány nap távlatából is pontatlan leírásaira, valamint saját foszladozó memó- riánkra hagyatkozhatunk.



Kálmány Ferenc felvétele

Übü király (Harkányi János, Pásztor Erzs, Huszár László)

ban éppúgy jelen volt, mint a szocializmusban, és a kommunizmusban is jelen lett volna, ha az valaha megvalósul. Mrožek darabjában mindhárom nemzedék hihetetlenül nyárspolgári: a régi polgári mentalitást képviselő nagymama és öccse, az avantgárd szel- lemében lázadó szülők, még a főhős szerelme, Ala is az, hiszen lefekszik a szupernyárspolgárral, a szolgálélekből fokozatosan despotává gerjedő Edekkel. A hamleti alkatú Artur közöttük az egyetlen kivétel, meg is kísérli fölvenni velük a harcot, mondanom sem kell, hogy hiába. A szolnoki előadás is meglehetősen szokatlan képpel indult. Ezt a darabot ismereteim szerint minden korábbi európai bemutatóján a szerzői instrukciók- nak megfelelő, fülledt szobában játszották, amely tele volt zsúfolva bútorokkal és az ominózus ravattal. Isti rendezésében viszont egy majdnem teljesen üres színpad fo- gadta a nézőt, mögötte mintha a csillagos ég végtelenje ragyogott volna, amibe csak a hátul középre állított ravatal takart bele. Majd fölhangzott a Kraftwerk együttes zenéje, s a szín mélyén megjelent nyolc ember: a hét szereplő és Isti, aki szokott farmerszerel- sét viselte, és kedvenc forgópisztolyát tartotta a kezében. Egy vonalban lassan előrejöt- tek (mint hét plusz egy mesterlövész), Isti célba vette Arturt, aki erre fölmutatta a nála

SÁNDOR IVÁN

A tradíció szubverzív fordulata

Kedves Barátaim! Arra kértek fel, hogy beszéljek Az ember tragédiája irodalom- és színháztörténeti tradíciójának problémáiról és Paál István Tragédia-rendezéséről.

Százhusz év alatt ritkán esett szó arról, hogy Madách műve akkoriban születik meg, amikor az európai kultúrában a felvilágosodás eszméi nyomán az Én önfelepítése, a mások által való vezetétségéből való kitörése – Kant szavaival: gyermeki létének odahagyása – van napirenden; továbbá az, hogy az önmagát stabilizáló Én hogyan képes legitimizációs bázisainak megingásával szembenézni. Tudjuk, innen vezet majd az út a XX. századdal az Én eróziójához, ami aztán folyamatosan témája a gondolkodástörténetnek, és amit poétikai centrumába helyez az irodalom, a képzőművészet, a zene.

A XIX. század második harmadában azonban az ugyancsak köztudottan fáziskésésben lévő magyar gondolkodásban és művészetben a felnőtté vált Én helyén a függéshelyzetben lévővel, ama „gyermeki állapotban” tengődővel találkozunk; a legitimizációs bázisok ingatagságával való szembenézés helyett a „takart” tekintettel. Az önmagát megformálni nem képes Ént menekülési komplexus jellemzi, ami nemegyszer irracionális heroizmusba taszítja. Annyira beépül ez a jellegébe, hogy a XX. századi gondolkodás- és művészet-történetnek is meghatározó színe marad.

Szokás a Tragédiát magyar Faustként emlegetni. Gondoljunk azonban végig a legfontosabb különbségeket. A Faustban szerződés köttetik Mefisztó és Faust között. A Tragédiában szó nincs kölcsönös megállapodásról. A küzdelem itt Az Úr és Lucifer között folyik az Emberpárért, az Emberpár feje felett. A Faustban, amiként ezt Adorno és újabban Weinrich elemzi, Faust ébredése „friss” ébredés, s ennek nyomán, ha sok minden feledésbe merült is a számára, de végig tudja gondolni életútját. A Tragédiában az Emberpár ébredése neurózisos ébredés, aminek hatására a függésbe való visszahullást választják.

Ám ugyanakkor a Fausttal szemben, amelyben a történelemnek nincs meghatározó szerepe, a Tragédiát meghatározza a történelmi helyszínsorozat. Figyelemre méltó, hogy – a régió, a magyar történelem sokszor elemzett sajátosságai miatt – a történelembevettség folyamatosan nyíló-záró struktúrában való vergődést jelent.

Madách művének hatalmas irodalomtörténeti recepciójában talán Halász Gábor volt az, aki a legközelebb jutott a magyar gondolkodás- és művészet-történetet is jellemző aporiához, amit azonban a Tragédiával kapcsolatban ő sem fejtett ki. Ez abban áll, hogy miközben a Tragédia – Halász Gábor méltatása szerint – a tekintetben magányos drámai mű a XIX. században, hogy együtt halad az univerzális létproblémákkal, ám ugyanakkor – s erre nem tért ki már Halász – mégsem „játszotta be” magát az európai gondolkodáskörbe a tekintetben, hogy poétikai centrumába az önmagára ébredő Ént helyezte volna.



Az ember tragédiája (Bárdos Margit, Falvay Klári, Szoboszlai Éva, Pogány György, Nagy Zoltán)

Ennek az aporiának a végig nem gondolása az amúgy sem jó szellemi kondícióban lévő XX. századi színház értelmezéseit is végigkísérte. Ilyen körülmények között vitte új irányba Paál István felfogása a Tragédia évszázados előadás-történetét.

Nem mondhatom, hogy pályámnak abban a korszakában, amikor a színház közelében éltem, Paál István egész életművét megismertem. Írni is csak egyszer írtam róla, ám éppen a Tragédia-rendezéséről. Már akkor is foglalkoztattak az említett problémák. Húsz éve, amikor a politikai konstelláció már lehetőséget adott rá, hogy érvényesítsem elgon-

dolásaimat a Film, Színház, Muzsika szerkesztésében, sok más mellett bevezettük, hogy a fontos előadások kritikáját eljuttattuk a rendezőhöz, és reflektálását együtt jelentettük meg a bírálattal. Emlékezetem szerint Paál Istvánt ez a lehetőség először meghökkentette, de aztán szívesen vett részt a dialógusban. Idézem a kritikám elolvasása után adott nyilatkozatának ars poeticával felérő mondatát: „az ember történelmi helyzete volt számomra a rendezés kiindulópontja, és az, hogy ezekben a történelmi és magán-

Lépcsős kompozíció tárul elénk. Templombelső. Misztérium-színpad. Emlékeztetnék arra a színházteoretikai fordulatra – úgy teoretikus, hogy a velejéig színszerű –, amely Jan Kott azon koncepciójához fűződött négy évtizede, miszerint a Shakespeare-drámák a történelem lépcsősorán játszódnak. A színpadi kompozíció Paálnál is a históriába való beágyazottság terét teremti meg. Kétoldalt a két erő, a két hierarchikus pólus, Az Úr és Lucifer, középen az Emberpár. Az ő fejük felett folyik értük a küzdelem,



A Tragédia zárópillanata

életi szituációkban, konfliktusokban az ember, aki részese is alkotó módon ezen helyzetek alakulásának, és ugyanakkor ki is van szolgáltatva, hogyan viseli el e helyzeteket.”

Tudjuk, hogy főképpen Heidegger és a Heidegger utáni filozófia tér vissza a görög gondolkodásnak arra az évezredekén át hatást gyakorló felismerésére, amely a fogalmi gondolkodás mellé emeli a képekben való optikai gondolkodást. Paál más rendezéseinek is, ám a *Tragédia*-rendezésének kitüntetetten a Térben való képi gondolkodás az egyik kulcsa. Az egykori plakát nemcsak rendezőként, de – ami elég ritka – a színpadi tér tervezőjeként külön is feltünteteti a nevét.

miközben a két egymással küzdő fél – mintha a kotti látásmódot követné – a játszma állása szerint hol felfelé tör a történelem lépcsősorán, hol alábukik.

Erősíti e felfogást, hogy Az Úr szerepét játszó Nagy Zoltán más szerepekben is megjelenik a történelmi színekben. Ez nem szereposztási ötletparádé. Mindig olyan szerepekben van jelen, ahol a figurák, Az Úrhoz hasonlóan, az adott szituációban a hierarchia csúcán vannak, így akcióhelyzetekben az alapfigura szolamát erősítik fel. (Minden korábbi *Tragédia*-előadásban statikus volt Az Úr elhelyezése. Vagy meg sem jelent, csak hangszórón beszélt, vagy a trónusán üldögélt.)

A másik póluson Ivánka Csaba Luciferjének alapkarakter-vo-nása a szembenézés, illetve a szembenézésre való ösztönzés. Tudjuk, hogy az ilyen magatartás Katonánál, Kölcsényél, Vörösmartynál, Keménynél a XIX. században radikálisan megjelenik. De tegyük ehhez hozzá, hogy száz éven át a *Tragédia*-előadások az „ördögi” Lucifert hozták – fekete köpeny, zöld fejfény, krampuszmaszk –, kiiktatva a szembenézés-önszembenézés gondolat-kört. Az első elszakadás ettől a szimplifikációtól az 1965-ös, Major Tamás rendezte előadás volt, mindenekelőtt Kálmán György Lucifer-értelmezésének jóvoltából.

További új motívum Paál rendezésében, hogy miközben Ádám feje fölött folyik az érte vívott küzdelem, a függő, gyermeki helyzetet egy ponton megszakítja. Ez összefügg az interjú idézett gondolatával, amely szerint az ember – így látta Paál – egyszerre kiszolgáltatottja, ám alkotó módon része is a maga történelmi helyzeteinek. A szakításra a második prágai szín adott lehetőséget. („Fogd hát e sárgult pergamenteket, / E fölíánsokat, miken penész ül, / Dobd tűzre mind. [...] / Ezek viszik múlt századok hibáit / Előítéletül az új világba.”)

Innen egyenesvonalúan vezet a rendezés a végkifejletig, amely Paál felfogásában egy újabb aporiát rejt magában. Fontosnak érzem, hogy ebben az aporiában megint kontextusba kerül a magyar gondolkodástörténet, a színházi tradíció- és teóriahiány, továbbá a paáli pálya dilemmája.

A végjátékban nincs szokásos feloldás. Nem hangzik el a zárómondat, illetőleg csonkán hangzik el, lemarad a „bízva bízzál”. Tudjuk, a madáchi befejezés akkor és azóta mintegy a „magyar sors”, ama híres-hírhedt „és mégis!” irracionális ösvénykereséseket sem nélkülöző szimbólumjele. Paálnál a befejezés: „Mondotam, ember: küzdj...” De ez az önkényesség nem önkényes. Hűséges a rendező szemléletéhez, az előadáshoz. Ha ugyanis az Én – Madáchnál nem, Paálnál azonban százéves késéssel (!) – önmagára ébred, ha kiszabadítja magát a függésből, akkor a prágai szintől nem vezethet máshová az útja. A tradícióval radikálisan szembefordított szellemi térben kikerülhetetlen az alávettetés-állapot felmondása.

Természetesnek láttam-látom, hogy ezt a befejezést két irányból is élesen bírálják: egyrészt a megkövesedett tradíció hívei, másrészt a Paál István választotta nonkonform irányultsággal politikai tekintetben szembenállók.

Az utolsó pillanatokban az elhagyott három szó, mondhatni, a szövegtelenség ürjében Paál az Emberpárt játszó két színészt a Tér közepére állította. Leborultak. Felálltak. Leborultak. Próbáltak újra feltápaszkodni. Paál így a küzdelemmel azonosul. Igazmondóan szólal meg a szótlanságban, a kép-mozgás testi metaforáival is a kiszolgáltatottság, a függés ellen tiltakozik.

Mindez nem csak a tradícióval való szubverzív viszonyt jelentette. Ha a teoretikus megközelítések kellő figyelemmel reflektáltak volna ezekre a gesztusokra, talán már akkor az értelmezési körbe kerülhetett volna néhány olyan dilemma, amelyet a hagyományhoz való viszony, a teóriahiány, a fáziskésés címszavakkal próbáltam a bevezetőben megközelíteni. Ugyanis mi történt? És annak, ami történt, mi (volt) a jelentősége? Valaki úgy próbálta megközelíteni azt a dilemmasorozatot, amely a magyar (dráma)irodalomnak vitathatatlanul a tradíció fővonalaiba tartozó művet körülveszi, hogy annak egy színházi előadáson messzire túlmutató konzekvenciái legyenek (lehettek volna). Tudjuk, nem lettek.

Nincs módom ezúttal azzal foglalkozni, hogy a tárgyalt aporia milyen XIX. századi – és még korábbi – történeti-társadalmi-művészi eseményeket sűrített magába, s ezek miképpen merevedtek a továbbiakban struktúrákká a *Tragédia*-előadások sorozatában, az értelmezésekben, a színházi teóriában, habár pontosabb azt mondani: teóriahiányban. Paál szemléletének-pályájának alakulásában kétségtelenül szerepet kaptak azok a kérdések, ame-

lyek az Én autonómiájával-eróziójával kapcsolatosak. Idekapcsolódik a sokszor emlegetett Grotowski-hatás.

A Grotowski-módszert, tudjuk, sok minden jellemezte, de leginkább az, hogy ő az ember-színész-feladat folyamatos egységét, az embernek önmagán elvégzett munkáját, tehát az Én önépítésének küzdelmességét állította a középpontba. Társulatának létformája olyan színpadi jelenlét volt, amely az Én iszonyú küzdelemmel kiharcolt szellemi-testi egybentartottságát tűzte célul maga elé, és ezt a „fejtől az ujjhegyig” mindent dinamizáló produkcióval valósította meg. Pályacsúcsát követő látványos visszavonulásának, már-már misztikus eltűnésének, illetve testi mivolta – harminckilós fogyás stb. – visszatéréskor észlelhető változásainak, maszkváltásainak mögöttesében nem egyszerűen „sztáralúlörök” álltak. Úgy érezte, hogy mindaz, amit létrehozott, már nem működtethető a régi módon. És miért? Az ő „módszere”, amit ezúttal azért teszek idézőjelbe, mert tudjuk, hogy jóval több volt módszernél: korlátás volt, filozófia, színházi forma-poétika, nos ez a „módszer” addig érvényesülhetett, amíg a korszakban is érvényesülni tudott az Én egybetartottsága, épsége, illetve az önmaga eróziója feletti munkájának esélye. Amikor a korszak ezt a lehetőséget őalóla – és persze mások alól is – kihúzta, akkor kezdett a módszer, a formaarzenál „kihűlni”. Ő ezzel radikálisan szembenézett.

Grotowski magyar követői a munkamódszer, a formák átvételére törekedtek, anélkül azonban, hogy ezzel a történelmi-léttani-színházalkotói – összességében tehát teoretikus megközelítést is igénylő – dilemmasorozattal mélyen szembenéztek volna. Nem tárult fel kellőképpen, hogy Grotowski valójában mivel küzdött meg eredményesen, és mi kellett hogy kicsússzon a „fogásából”. Grotowski akkor került a csúcsra nálunk, amikor az ő – talán még nem látható – búcsúja elkezdődött. Már rejtőzködött, amikor nálunk elnyelt utánozták néhányan, persze inkább technikáinak rabjaiként.

De Paál István nem tartozott a szekunderek közé. Ő a maga teljességében megérezte-megértette Grotowski lét- és színházi látásmódját. Éppen ezért érthette őt utol a nyolcvanas évek közepétől – éppen a *Tragédia*-előadást követő pályaszakaszában – az, ami magát Grotowskit is, persze más körülmények, más küzdelmek közepette.

Duró Győző számomra imponáló elemzésében talán ezt értette azon, amit a pálya utolsó szakaszában bekövetkezett gondolati kiüresedésnek nevezett. Valóban, a *Tragédia*-rendezést követő évtized a korábbi stabil pontok elvesztését hozta, a maszkokba-jelmezbe való kapaszkodás alkonyát. Nem elegendő ezt egy kivételes és eredményes színházi egyéniség sorsaként nézni, ha az újabb nemzedékek okulni is kívánnak. Látni kell benne a magyar színház-történet évszázadra visszanyúló jellegzetességeit, a tradíció „felülírásának”, a szubverzív közelítéseknek a nehézségeit, a teóriahiány elszomorító következményeit. Azt talán nem kell külön hangsúlyoznom, hogy teórián én a színházi munka napi praxisában jelen lévő, a gyakorlathoz kapcsolt szellemiséget értek, ahogy az, mondjuk, Mejerholdnál, Brecht-nél, Brooknál, Strehl-nél megvalósult.

Paál Istvánt egy nagy triász harmadik tagjának látom. Mindhár-muk sorsában szerepe volt egyéniségük neurozisaiknak. Mindhármán valami ellenében teremtettek színházat. Pünkös-ti Andor a kora történelmi-politikai konfliktusaival helyezte szembe ezeknek a konfliktusoknak akkoriban kivételes, intellektuális megközelítését. Gellért Endre a kor szocreáljával helyezte szembe az emberi benső, lélek- és érzésvilág akkoriban elég kivételes színpadi kifejezőeszközeit. Paál István is egy korszak hamisságai mögé pillantva kereste a maga egyéni, felforgató színpadi beszéd-módját.

Mindhár-muk sorsa, végzete hasonló volt. Mindhármán nagy művészek voltak.

KOLTAI TAMÁS

A Tragédia szerelmese

*P*éldátlan a magyar színháztörténetben az a szerelmes viszony, amely a magyar klasszikus drámairodalom legtöbbet játszott alkotását, Az ember tragédiáját és a magyar színházi libikóka reprezentatív alakját, dr. Németh Antalt összefűzte. Nevezhetem-e másnak, mint szerelmesnek ezt a viszonyt, amely nyolc nagy egyesülésből és számos szerelmi előjátékból, félbeszakított nászból, hogy ne mondjam, coitus interruptusból állt? És amely viszonyban a beteljesületlen aktusok, decens polgári nevükön: el nem készült előadások csaknem ugyanolyan fontosak, mint az elkészültek? Ha valaki kételkedne abban, hogy ez lehetséges, gondoljon Gordon Craig létre nem jött előadásaira, amelyek bevonultak az egyetemes színháztörténetbe. Halkan kérdezem, vajon bevonultak-e Németh el nem készült Tragédia-rendezései a magyar színháztörténetbe? A részévé váltak-e? Attól tartok, hogy még az elkészültek sem.

Mielőtt megkísérelném áttekinteni Németh nyolc elkészült és számos, részletesen koncipiált Tragédia-előadását, meg kell magyaráznom, miért neveztem őt a magyar színházi libikóka reprezentatív képviselőjének. Ennek az az oka, hogy nála tökéletesen senki sem produkálta az egyszer fent, egyszer lent helyzetét. Pályája elején, harminckét éves korában berakták egy politikai és szakmai hintába, amely hol fölrepült vele, hol lezuhant, néha ki is dobta, s miközben a kaján kibicek (újságírók, kritikusok, politikusok, szakmai vetélytársak) a röptét és a zuhanását figyelték ellenségesen, ha ugyan figyelték, mert élete utolsó két évtizedében még ebben sem volt része, ezalatt megpróbált csak dolgozni. Elkötelezett munkamániás, szakmai perfekcionista és makacs kereső volt. Művelt tudós, director doctus, és velejéig gyakorlatias színházi em-

ber. Művészi kérdésekben nem alkudott. Vak volt mindenre, ami nem a szakmához tartozott, politikára, hivatalra, pénzre, ideológiára, érdekre, hiúságra, személyi elkötelezettségre. Csoda-e, ha outsider lett, ha nem illett bele a kis magyar színházi provinciába?

Pedig ha valaki, hát éppen ő volt az, aki kilátott a provinciából, és ablakot akart nyitni Európára. A Tragédiát illetően kezdettől fogva kettős törekvés vezette. Be akarta vezetni Európa nagy színpadaira mint a magyar Faustot, itthon pedig újabb és újabb rendezésekkel igyekezett bizonyítani a drámai költemény értelmezésének és színpadi megvalósításának végtelen lehetőségeit. Bátorására jellemző, hogy mindössze huszonkilenc éves, amikor németországi ösztöndíjjal csodájára járván a Goethe-centenárium gazdag eseménysorának, Münchenben, a Prinzregententheaterben próbálja színre vinni a Tragédiát. Velics László főkonzul közvetítésével eljut a bajor állami színházak főintendánsához, Freiherr von und zu Franckensteinhez, és teljes scenikai tervvel áll elő. Két évig próbálgatja, sikertelenül, noha közben létrejön a Röbbeling rendezte, jó és sikeres bécsi bemutató. Mint a főkonzul egyik leveléből megtudjuk, Németországban „minden vérbeli nemzetiszocialista mindent leszól, ami Ausztriában történik”, különben is kétséges, hogy „a nemzetiszocialista ideológia a maga vallási türelmetlenségével és az annyira földuzzasztott nemzeti büszkeségével képes-e értékelni Madách művét”. Mint látható, a Tragédia már akkor sem, ott sem tudott szabadulni az ideológia és a politika karmaiból. Az idő: 1934. március. Alig több mint egy hónap múlva Antonio Widmar, a budapesti olasz követség sajtófőnöke, Tragédia-fordító, akit gyöngéd szálak fűznek a Nemzeti

Az athéni szín az 1937-es nemzeti színházi előadásban (Éva: Tőkés Anna, Ádám: Lehotay Árpád)



Színház olaszul beszélő színésznőjéhez, Lánczy Margithoz, telefonon közli Némethel, hogy Mussolini igent mondott a Római Operaházban tervezett előadásra. Ha már a Duce is, akkor szabad az út, gondolhatnánk, de nem így van. A provinciával szemben a diktátor is tehetetlen. A magyar kultuszminisztérium megorrol, amiért a rendező a hazai politika háta mögött szervezkedett. A hivatal cenzorként lép föl, s természetesen megakadályozza az előadást. A hivatalos hátramozdító ugyanaz a báró Wlassics Gyula, becenevén „Pubi”, akinek néhány év múlva hervadhatatlan érdemei lesznek Majorék népligeti *Duda Gyurijának* betiltásában. A Pubik országa, a dzsentrik minisztériuma tort ül saját halottja, a színház fölött.

Németh hónapokig dolgozott a római előadásterven, sőt két terven, mert egy alternatívát a veronai Aréna számára is kimunkált. Előbbi mozgalmas, utóbbi statikus lett volna, s mindkettő monumentális. A Respighi-tanítvány fiatal Farkas Ferenc a ki-

tedő, távolodó oldalszínpadon elhangzik Lucifer figyelmeztetése: »a lehetlen lelkesít fel Ádám« stb. [Ez az, amit a mai előadásokon úgy mondanak, a *lehetetlen* lelkesít fel – K. T.], szavait elnyomják az ókeresztények himnuszának egyre erőteljesebben zengő hangjai. A fénykör tovább szűkül a közönséggel szemben menetelő Ádámmra, majd a sötétben eltűnik mellőle Péter apostol alakja is. A zene most himnuszról átkopírozódik indulóba. Ekkor már Lucifer bukkan fel az egyre táguló fénykörben Ádám mellett: karján köpeny, kezében kard és sisak, olyan, amilyet ő is visel. Ádám vállára dobja a köpenyt, fejére nyomja a sisakot, és mintha csak most ébredne új léte tudatára, lefoszlik róla a transz, majd a kardot kézbe kapva immár Tankrédként vezeti csapatát. Időközben a mozgójárdára léptek a keresztesek, és a táguló fénykör már egy egész csapat szakadatlan szembemenetelését világítja meg. Most beforog a két forgószínpadon a Bizáncot jelző díszlet, és ezzel együtt a patkányként menetelő néhány bizánci polgár. Ádámmal együtt áthaladtuk



Az 1939-es kamaraszínházi változat

sérőzene minden egyes taktusának kidolgozásához instrukciót kapott. Az operai változat csakugyan megfelelt volna a nevének. Németh egy több méter széles mozgó járdát, ahogy ő nevezte, rollgurnit képzelt a színpadra, amely közepén a rivaldától a fenékszínpad felé haladva lehetővé teszi, hogy a színészek, táncosok, statiszták szakadatlanul a néző felé mozogjanak, meneteljenek. Két oldalán egy-egy kisebb forgó forgatja be a soron következő díszletet. Mindez folyamatos játékot, sőt játék közben való áttűnéseket eredményez, amelyek vizuálisan és akusztikusan közvetítik a drámai költemény eszmei lényegét.

Egy példa az érthetőség kedvéért Németh saját interpretációjában. A római jelenet végén Ádám Péter apostol szózata után „az apostol mellett megindul szemben a nézőkkel, miközben a szín gyorsan sötétbe borul, a jobb és bal korong pedig lassan kiforgatja a színről a római jelenetben játszott heverőket, bútorokat, rekvizitumokat. A fény összeszűkül az átszellemülten jövőbe induló apostol és az őt szinte alvajáróként követő Ádám alakján, aki öntudatlanul letépi magáról Sergiolus római köntösét, és már a paradicsomon kívüli szín Ádámja halad a holnap felé. Míg a söté-

a történelem századait, és vele vonultunk át az újabb korszakba. A mozgójárda megáll, és indul a dialógus.”

Németh természetesen elejétől végig ugyanilyen részletesen kidolgozta az előadás szcenáriumát. Még ma is kedvem lenne végignézni egy ilyen operai *Tragédiát*, az erre alkalmas épületben, ha értik, akár *in memoriam* Németh Antal. Több lenne, mint *hommage*, ami amúgy halott dolog; élő színház is lehetne, a darab egyik érvényes arculata a sok közül.

És jön a dialektikus ellentét. Nincs Római Opera, nincs veronai Aréna, de van a Budai Színkör. Kicsi és nyomorúságos, de a miénk. Az idő 1934, a Színkör bérlője Sebestyén Géza, próbaidő teljes egy hét, a díszletre-jelmezre költhető pénz százötven pengő, szóval itthon vagyunk. Ádám az ekkor ötvennyolc éves Beregi Oszkár, akinek modorosságait Németh egy hét alatt meg sem próbálja lefaragni. A körülmények miatt nem vállalja az előadást rendezőként, nevét levéti a plakátról. A Színkör-*Tragédia* így is siker, mire a pici helyről átviszik a Városi – ma: Erkel – Színházba. Méltó dilettantizmus, kommentálni se érdemes.

Persze az igazi monumentális terv nem valósulhat meg. Németh a szegedi Dóm térre misztériumszerű előadást tervez, melynek csak az első három színe játszódna a Dóm előtt, a többi színről színre körbehaladna a teret övező épületeken – a centrális prágai jelenet Kepler távcsövével épp szemben, az oratoronyban kapna helyet –, és a végére visszaérne a templom elé. A misztériumjátékhoz forgó nézőteret kellene építeni. Ez már sok a magyar kebelnek, legfőljebb egy makettre futja, amelyet Európa-szerte szcenikai kiállításokon mutogatnak. A forgó szabadtéri nézőteret majd évekkel később Finnországban építik föl.

1935-ben Németh a Nemzeti Színház igazgatója, pozícióba kerülve – az épp futó, katasztrofális rendezés megpreparálása után – végre realizálhatja terveit. Az állapotokról, a színvonalaról, Németh szigoráról, árgus szeméről – mondhatni: Ascher Tamás-i felügyelői rendszeréről – tanúskodnak a futó előadásokhoz kapcsolódó, a színészeknek szóló üzenetei. Íme egy jegyzet az 1935. november 4-i *Tragédia*-előadást követően: „Gál



Az egyiptomi szín az 1941-es nemzeti színházi előadásban (Éva: Lukács Margit)

beszéde alatt Könyves Tóth ne nyögjön, ne sikítson, ne hörögjön, mert a tragédia nem naturalizmus.” Mielőtt ő maga 1937-ben színpadra állítaná a darabot, megrendezi hangjátékként, és később, ’38-ban sikerül megörökítenie fekete lemezen is. A viaszlemez-változatban, amelyet csak kétszer lehetett lejátszani, és természetesen nem maradt fenn, Bajor Gizi volt Éva, mert Németh meg akarta szabadítani a szerepet a Jászai óta rögzült heroinapátosztól. A viaszlemezen Somlay, Csontos, Bajor, a fekete lemezen Abonyi Géza, Tasnády Ilona és Uray a három főszereplő; az utóbbi lemez az egyetlen fennmaradt dokumentum, amelynek révén ötvenöt év iszonyatos stiluskorszak-váltásai után képet kaphatunk Németh *Tragédia*-interpretációjáról. Ő maga élete végén azt mondta, hogy csak az Úr hangja wagneri *Sprechgesang*-felfogását revideálná.

A ’37-es nemzeti színházi, úgynevezett centenáriumi rendezést kvázi „főpróbaként” megelőzte a német változat a hamburgi Staatliches Schauspielhausban. Az itthoni szereposztás Lehotay, Tőkés, Csontos. Ez korabeli mértékkel mérve már totális színház volt. Fátyolfüggöny, álomköd, forgószínpad, zenekar, megafon, világítás, vetítés. Farkas Ferenc szimfonikus zenéje és főleg Milloss Aurél koreográfiája. Az akkori idők nemzetközi táncosstárja maga is föllépett, és démonikus haláltánc-pantomimet produkált a londoni színpadon. A tiszta játékidejét tekintve háromórás előadás hagyomány és elszakadás között egyensúlyoz. Előbbire Csontos cinikus intrikus Lucifere a példa (Németh szerint még el kellett játszania, noha a szerep jövőjét az Uray-típusú intellektuális bukott angyalban látta), utóbbira a korabeli német–orosz expresszív színház szcenikájának és tömegmozgatásának dinamikája. Ami így létrejött, valószínűleg a magyar színészi hagyományokból és az európai modern teatralitásból összeházasított nagyigényű hibrid volt. A provinciának természetesen nem tetszett. Czirják Antal képviselő interpellációban támadja meg – hol máshol: a Parlamentben. Ez a magyar virtus.

Dialektikus vitában önmagával, a nagyszínházi látványosság után két évvel következik az antitézis: a kamaraváltozat a Kamaraszínházban, az egykori Nagy Endre-kabaréban,

ami miatt már előre viccelődik ezúttal a nyilas sajtó. Az ihlet forrásai a középkori haláltánc-ábrázolások. Az állandó színpadi tér egy nyitott szárnyas oltár, rajta a színeknek megfelelően változó oltárképek Cimabue és Giotto festői modorának modernizált stílusában. A szertartás-gondolat nem új, fölbukkant már Hevesi misztérium-*Tragédiájában* is, ezt a nevet azonban Németh valószínűleg nem szívesen halotta meg, tudomásom szerint le sem írta soha, pedig jó sokat írt, többek között grafomán is volt. Az 1939-es kamara-*Tragédia* sajátos módon foglal állást a darab körüli sarkalatos vitában, amely arról szól: történelmi revű vagy filozófiai költemény? Kétség sem fér hozzá, hogy ebben az esetben az utóbbi dominál az előbbi rovására. A teatralitás vagy gondolatiság a mű örök dilemmája, és bár a rendezők többsége azóta is a kettő optimális arányát hangsúlyozza, a gyakorlatban inkább az egyik vagy a másik mellett döntenek. Németh puritán elképzelése nagy valószínűséggel a színészen bukott meg. Abonyi már nemigen tudott elszakadni önmagától, az Évaként debütáló Lukács Margit és a Csontosot utánzó fiatal Kovács Károly sem a gondolatot hangsúlyozó intellektualitás iskolájából került ki. Kovács – Lehotayval és Könyves Tóth Erzsivel – játszott még az úgynevezett „középváltozatban” is, amelyet Németh a szerény felszereltségű vidéki színházak szcenikájához alkalmazkodva mint licenct dolgozott ki, és ajánlott átvételre.

1940-ben Frankfurtban rendezi meg Németh a *Tragédiát*, majd elkészíti ennek az előadásnak a magyar változatát is a Nemzetiben Szabó Sándorral, Lukács Margittal és Kiss Ferencel. Ez a produkció kevésbé revelatív, mint az 1937-es. Megtartja annak forgószínpadát és szcenikai megoldásait, de nem tud újat adni. Ha a német előadásban a kötelezővé tett rossz fordításra hárítjuk a felelősséget – a zsidó Mohácsi Jenő természetesen szóba sem jöhetett fordítóként a náci Németországban –, akkor az 1943-as svájci bemutató csekély művészi hozamának okát másban kell keresnünk. A berni stadtheaterbeli rendezésében ugyanis Németh rehabilitálta Mohácsi szövegét és őt magát; a semleges svájciak viszont épp azért fogadták gyanakvással a *Tragédiát*, mert a frankfurti bemutató miatt azt hitték, hogy valami náci szellemű darabról van szó. A politika újfent felülírta a művészetet. Ráadásul a berni igazgató, akárcsak annak idején Sebestyén Géza, kevés befektetéssel akart jelentős bevételhez jutni, így a körülmények is csaknem hasonlóak voltak. A legtöbb, amit el lehetett érni, egy viszonylag becsületes előadás.

Németh tehát a *Tragédiával* körülbelül ott fejezte be a gazdag Svájcban, ahol a szegény Magyarországon elkezdte. Többször

nem volt alkalma megrendezni, de számtalan elképzelést, köztük egy filmtervet vetett papírra, és bízott benne, hogy valamelyiküket sikerül megvalósítania. 1944-ben szenvedélyes naivként kidolgoz egy részletes tervet, mely nem haláltánc – „hiszen az minden pillanatban itt van a közéletben”, írja –, hanem „a szakrális előadások komolyságával” ható szcenárium. Ez kész rendezőpéldány, melyet – odaírja a végére – az 1944–45-ös évadban akar megvalósítani. A többit tudjuk. Némethet a német megszálláskor menesztik, a felszabadulást követően igazolják ugyan, de aztán nem hagyják szóhoz jutni. Ahogy a rá jellemző visszafogottsággal írja: a háború után „más tényezők akadályoztak – egy évtizedig a rendezői tevékenységben, a második évtizedben pedig abban, hogy azt és úgy csínlhassam, ahogyan annak számomra a

kenyérkereseten túl értelme lett volna”. Így mások *Tragédia*-rendezéseit nézi, és bírálja – az asztalfióknak. Utoljára Major 1965-ös előadását. 1960-ban tanulmányt ír, mely a korabeli ideologikus felfogástól eltérően egy új szellemű előadás szellemi alapja lehetne. 1964-ben a veszprémi Petőfi Színház, ahol előzőleg az *Othellót* rendezte, fölkeri a *Tragédiára*. Kidolgozza az előadás, ahogyan ő nevezi: „inszenált oratórium” részletes tervét. A terv mai olvasatban is megfelel a rituális színház elképzelésének – és hol volt az még akkor? A bemutató egy „apróság” miatt nem jött létre. Idézem Némethet: „Lucifer szerepét megkérdezésem nélkül egy olyan színészre osztották, aki legfeljebb Molnár Ferenc Ördögének címszerepében jeleskedhet, de abban is csak vidéken. Ezért – nem akarván így bűcsúzni Madáchtól – inkább visszaléptem a *Tragédia* veszprémi rendezésétől.” Így beszél egy hivatásától megfosztott ember, aki nem alkuszik csak azért, hogy fénybe kerüljön a Madách-centenáriumon. Volt ilyen? Van ilyen? A *Tragédiát*, persze, megrendezte egy üdvöske, aki hamar letűnt, produkciója pedig még a sajtóban sem maradt fenn.

Némethet még egy Burgtheater-meghívással kecsegtetik, legalább szaktanácsadónak. Ő rendezői koncepciót és színpadi makettet készít. Vár. Ezúttal a meghívás elmarad. A Burgtheater a *Tragédia* címén bemutat egy szörnyűséget. Németh Antal és *Az ember tragédiája* kapcsolata ugyanúgy fejeződik be, ahogy elkezdődött, két-két megvalósulatlan elképzeléssel. A történet így kerek és így magyar.

* Elhangzott 2003. május 19-én a Nemzeti Színházban tartott Németh Antal-émlékülésen.

„Nincs más haza, csak az élet”

■ NÉMETH ANTAL ÉS MÁRAI SÁNDOR LEVELEZÉSÉBŐL ■

A budapesti napilapok olvasói az 1930-as, 1940-es években gyakran találkozhattak Márai Sándor és Németh Antal nevével. Míg Márai műveiről dicsőhimnuszokat zengtek a kritikusok, Németh Antal, a Nemzeti Színház igazgatója a bírálatok kereszttüzeiben állt. A két csaknem egyidős fiatal férfi – Márai 1900-ban, Németh 1903-ban született – vajmi keveset törődött ezzel: csendben tették a dolgukat. Mindketten hittek abban, hogy a háborúba sodródó világban a közönségnek morális példákkal, szellemi útmutatóval szolgálhatnak. Németh mozgásterét szűkebbre szabta a sors: ő csak a Nemzeti Színház közönségére lehetett hatással, míg Márai előtt megnyílt egész Európa. A két fiatalember karrierje éppen hogy elkezdődött, egyikük sem gondolhatott arra, hogy ez az időszak lesz pályafutásuk csúcspontja.

Németh Antal legfontosabb színházvezetői erénye, hogy a Nemzeti Színház – évszázados történetében először – megta-

lálta helyét a szellemi életben. Németh nem elégedett meg a kor jeles prózaíróinak – Németh László, Tamási Áron, Kodolányi János, Bókay János, Márai Sándor – a színpadra segítésével, a klasszikus műsort Babits Mihály, Szabó Lőrinc, Áprily Lajos új fordításai-val avatta irodalmi eseményre. A legújabb szcenikai törekvéseket Jaschik Álmos munkái képviselték; Farkas Ferenc, Polgár Tibor, Dávid Gyula, Vincze Ottó, Laurisin Lajos kísé-
rőzenéi pedig fokozták a Nemzeti Színházban folyó műhelymunka iránti érdeklődést.

Németh Antal tudatosan törekedett arra, hogy a kortárs művészekkel szorosra fűzze a színház kapcsolatát. Pályafutását értékelve maga is igyekezett kiemelni ezt az áramlatot; elemezte például Németh László és Móricz Zsigmond nemzeti színházi jelenlétét. (A Móriczról szóló írás a Koltai Tamás szerkesztésében 1988-ban megjelent *Új színházat!* című kötetben olvasható.)

A feldolgozásokból azonban kimaradt Márai Sándor, akinek *Kaland* című drámáját háromszázötvenegy alkalommal játszották a Nemzeti Kamaraszínházában. Németh Antalnak nem adatott meg, hogy önálló tanulmányt szenteljen e kivételes sikernek. Nyomatásban egyébként sem jelenhetett volna meg írása: Márai az ötvenes–hatvanas években éppen úgy *persona non grata* volt Magyarországon, mint ő. Sok minden megakadályozhatta a Nemzeti Színház egykori igazgatóját, hogy Máraival való kapcsolatát legalább az íróasztalfióknak megörökítse. Mikor azonban 1968-ban, élete utolsó évében véletlenül megtudta az emigrációban élő író címét, beszámolt arról a húsz évről, mely utolsó személyes találkozásuk óta eltelt. Németh nagyszabású tervekről tudósító, mégis keserű számvetésre Márai derűs, elégedettséget sugárzó választ küldött. Ebben a levélben megírta azt is, hogy *Egy úr Velencéből* címmel színdarabot írt a *Vendégjáték Bolzanóban* című regényéből. Márai majd' harminc év távolából emlékezett arra, hogy egykor Németh Antal biztatta erre a munkára. Nem valószínű, hogy Márai birtokában lett volna

az 1940-ben kelt felkérőlevél, levelezésük első darabja, Németh azonban könnyen ellenőrizhette, nem tévedett-e barátja, hiszen példás rendben tartotta pályájának dokumentumait. S mintaszerű az az irattári gyakorlat is, melyet vezetése idején a Nemzeti Színházban alkalmaztak. Ennek köszönhető, hogy az Országos Széchényi Könyvtár Kézirattárának Németh Antal-gyűjteményében (Fond 63) és Színháztörténeti Tárának nemzeti színházi iratai között is érdekes dokumentumok rejtőznek. Sőt, még a Petőfi Irodalmi Múzeumban lévő Márai-hagyaték is meglepetésekkel szolgált...

A közreadott dokumentumok nyomon követik a rendező-színházigazgató Németh Antal és az író Márai Sándor rövid ideig tartó munkakapcsolatát és barátságát s a két európai látóköri művész személyes sorsát. Márai valószínűleg húsz évig semmit sem tudott Némethről; mégis, amikor Salernóban írógépéhez ült, hogy válaszoljon a Magyarországról érkezett levélre, pátoszmentesen folytatta a kényszerűen félbeszakadt kapcsolatot. Az elmúlás feletti borongás és a számkivetettség megalázó érzésének részletezése helyett a hatvanöt éves író a hatvanöt éves rendezőnek a nyolcvanéves Paul Leautaud mondását küldte el: „Nincs más haza, csak az élet.” Ezzel Németh Antal is mélységesen egyetérthetett...

De ha Márai leveleit elővette és újraolvasta, bizonyára szemébe ötlött az író 1940. december 22-én küldött karácsonyi üzenete: „Adja a jó ég, hogy egy napon, mikor az emberi szívekbe megint nyugalom költözik, s a gondolat és a művészet megint fontosabb lesz, mint az indulat és gyűlölet, szövetkezhessünk szép és igazi feladatokra – hisz ez az élet egyetlen értelme.”

A leveleket eredeti helyesírással, csak a nyilvánvaló gépelési hibákat javítva közöljük. Az utólagos betoldásokat zárójelbe tettük.

1. NÉMETH ANTAL MÁRAI SÁNDORNAK

Mélyen tisztelt, és kedves Barátom!

Engedd meg, hogy minden különösebb előzmény(re való hivatkozás) nélkül kopogtassak be hozzád ezekkel a sorokkal. „Minden különösebb előzmény” alatt itt arra a kevészámú találkozásra gondolok, mikor társaságban összejöhettem Veled. De a közvetlen személyi kapcsolatok hiányát azzal pótoltam, hogy mindig a lelkes olvasó legnagyobb megértésével olvastam műveidet és figyeltem írói pályád fölfelé ivelését. Így mégis elmondhatom, hogy vannak „előzmények”, amelyekre hivatkoznom lehet. „Különös előzmény” új regényed, a „Vendégjáték Bolzanóban”, mely irodalmunknak jelentős eseménye.² Mindenhol olvassák, beszélnek róla azok, akik a magyar szellemi élet elitjét alkotják. Regényeddel kapcsolatban már többen említették, hogy remek színműtéma, sőt egyesek tudni vélik azt is, hogy Te eredetileg darabnak is szántad.³ Akárhogy is van, nekem nemcsak mint hívednek, de mint igazgatónak is – úgy érzem – kötelességem Hozzád fordulni és megkérdezni: nem írná-e meg a témát darabnak?

Akik Hozzád közelebb állnak azt mondják, nem szeretted a magyar színházat és következetesen távoltartod magad mindattól, amit ma közönséges értelemben „színház” jelent. A színházi életünkkel szembeni előítéletedet nagyonis megértem. Tudom, hogy emelkedett lélek, zárkózott egyéniség nem szívesen áll ki színházi életünk porondjára, ahol kis és nagy érdekek vívják nem mindig tisztességes, nem mindig eredményes harcukat.⁴ Tudom, hogy „műfajod” – a tiszta irodalom s a színmű Neked csak „vendégjáték” lenne egy nem sokra becsült világban. Azonban az utóbbi időben Te magad is kifejtetted elmés cikkeidben, hogy – teszem azt – „Ferdinándnak”, a „bikának” nincs igaza akkor, amikor mindentől visszavonul, elkerüli az összeütközéseket és harc helyett virá-

gokat szagol. Nincs igaza, mert most olyan időket élünk, amikor a finomlelkű „Ferdinándoknak”⁵ is oda kellene állni a porondra küzdeni.

Engedd meg, hogy a Te érvelésedre hivatkozva kérjelek: ha teheted, lépj ki egy kicsit Te is az elefántcsonttoronyból és próbáld meg legalább egyszer szolgálni a mai élet porondján vergődő szegény magyar Thaliát. Nem is hiszed, hogy hatásában, következményeiben milyen jelentős dolog volna, ha Te, Márai Sándor neveddel, írói egyéniségeddel megjelenél a magyar színpadon. Érdemes lenne!

Ha teheted, tedd meg, ird meg darabodat. Igérem, a Nemzeti Színház mindenkor örömmel áll rendelkezésedre, hogy alkotásodat méltó formában színlatassa meg.

Most, mikor a szezon végén a következő évad műsorát állítjuk össze és hirdetjük meg, eseményszámba menne, ha a Te nevedet is prezentálhatnánk a magyar közönségnek. Ez nem jelentene a részéről végleges kötelezettséget, inkább csak ígéretet, szándékot.⁶ De ha már most el tudnád szólni magad a darabíráshoz, úgy bármikor készségesen adok Neked szerződést, előleget. Kérlek, ne vararj on a dolognak e prózái, vagy ha tetszik üzleti része; gondoldj arra, hogy az ilyesmi elkerülhetetlen.

Igaz örömemre szolgálna, ha jószándékomat megértened és igenlő válasszal felelnél.

őszinte tisztelettel és barátsággal köszönt
készséges híved:
N. A.

Budapest, 1940. május 3.

2. MÁRAI SÁNDOR NÉMETH ANTALNAK

Budapest, 1940 május 7.

Mélyen tisztelt és kedves Barátom!

Hálásan köszönöm nagyon megtisztelő és jóleső leveled. Azt hiszem, nem érkezett leveled rossz időpontban, s talán nem is egészen véletlen ez: gondoltam arra, hogy ősszel titkos drámaírói minőségben bekopogtatok irodád ajtaján. A „Vendégjáték” epikus alakjában túlságosan közel van most hozzám, s nem tudnám átépíteni színdarabbá; talán egyszer, később le tudom küzdeni az ellenállást, melyet e témával szemben most érzek. De hónapok óta írok egy színdarabot, amelynek másfél felvonását már papírra is vettem (az első teljesen kész, a másodiknak közepén tartok)

1 OSZK Kt. Fond 63/2043/1 – 1 f. (rektó és verzó); 295 x 209 mm; egykorú gépiratmásolat autográf aláírással.

2 Márai Sándor: *Vendégjáték Bolzanóban*. Budapest, Révai, 1940. A műről az egyik legkorábbi kritikát 1940. április 25-én Szabó István tollából közölte a Magyar Nemzet.

3 Márai egy későbbi nyilatkozata ezt megerősíti (Délbáb, 1940. október 26.): „eredetileg a *Vendégjáték Bolzanóban* színpadra terveztem, később mégis regénynek írtam meg. Nincs kizárva, hogy [...] idővel átirom.” A tervezett mű verses formában az emigráció éveitől készült el, *Egy úr Velencében* címen jelent meg 1960-ban a washingtoni Occidental Press kiadásában.

4 Márai Sándor a korabeli színházi viszonyokról A Toll 1929. 36. számában megjelent *Publikum* című cikkében így írt: „Hogyismondjam, minden városnak olyan publikuma van, amelyet megérdemel. Pesti színházban gyakrabban ülök most már úgy, a publikum felé fordulva, azt figyelve, az arcokat bámulva és megjegyzéseket leve el – izgalmasabb és tanulságosabb mesterségbeli ember részére, legalább is itt Budapesten, mintha a színpadot néznék. Amin nevetnek spontán és ahogy nevetnek! Amit fagyos közönnnyel elengednek a fülek mellett.”

5 Márai Sándor *Ferdinánd* című tárcája – a *Ferdinánd kalandjai* című képeskönyv lapozgatása kapcsán – a Pesti Hírlap Tegnapi és Ma rovatában jelent meg 1940. április 23-án. (A cikk adatait Márai műveinek bibliográfiája, Mészáros Tibor bocsátotta rendelkezésünkre. Értékes segítségét, tanácsait köszönjük.)

6 1940. május 29-én az Esti Kurir előzetesében (Tizenöt magyar darab várja bemutatóját a Nemzeti Színházban) szerepelt Márai Sándor *Rendelés előtt* című „társadalmi színdarabja” is.

7 OSZK Kt. Fond 63/2043/1 – 1 f. (rektó és verzó); 294 x 231 mm; gépirat autográf aláírással és javításokkal; a Pesti Hírlap fejléces levélpapírján. A rektó jobb felső sarkában a Nemzeti Színház érkeztetőbélyegzője: 1940. május 8.

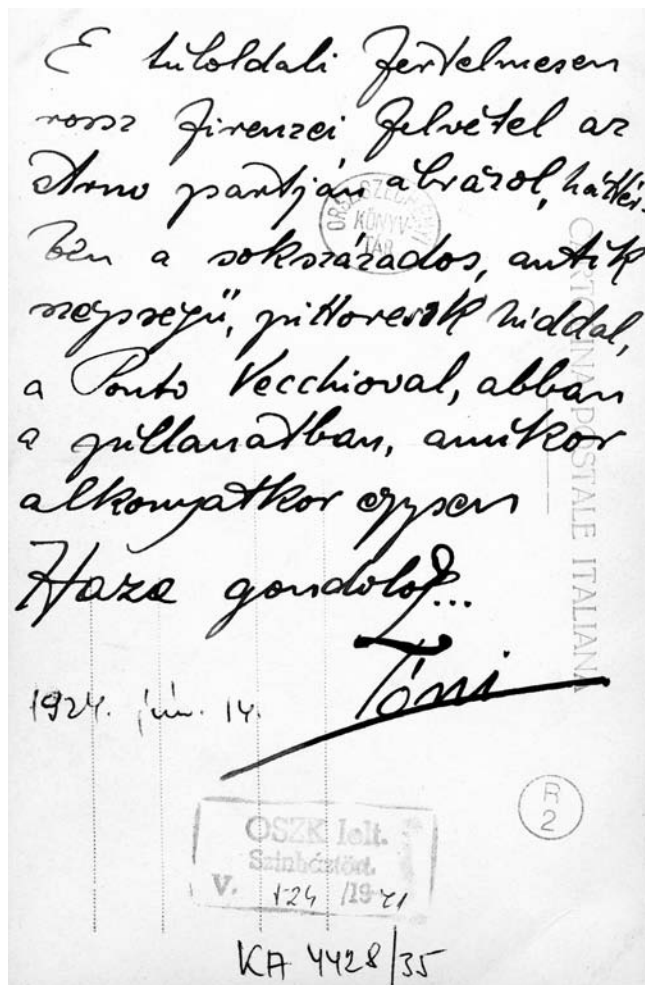


Németh Antal Peéry Pirinek dedikált fényképe

s úgy tervezem, ha nem jön közbe semmi, ezt a nyarat teljesen e munkának adom, s augusztus végére tető alá tudom hozni a darabot. (Címe: „Rendelés előtt”, ötletét egy, hasonló című, az Új Időkben megjelent elbeszélésemből kértem kölcsön.)⁸

Ezt a szindarabot őszinte örömmel biznám a Te gondjaidra, s bocsátanám a Nemzeti Kamaraszínházának rendelkezésére. A darab sorsa természetesen az istenek, a nyájas publikum és a zord ítészek kezében van; én csak annyit mondhatok, hogy sok esztendei kísérletezés után most először sikerült legyőznöm azt az ellenérzést, melyet a drámai műfajjal történt kísérletezések eddig minden alkalommal kiváltottak bennem, s végül is kiűtötték kezemből a töltőtollat. A darabot kedvvel írom, igaz, hogy nagyon lassan; e másfél felvonáshoz három hónapra volt szükségem; de most már biztosan tudom, hogy be is fogom fejezni. Korszerű darab, dráma. Csonka részeit nem szívesen mutatnám meg, mert nagyon sokat kell még javítani az eddig irottakon is, s röstellenék ilyen félig-kész munkával állani Eléd. De sok kísérletezés után eljuttottam oda, hogy kitaláltam a magam számára egyfajta szinpadit nyelvet, amely szűkszavú és drámai, s amelyen el tudom mondani epikus sváda nélkül azt, amit akarok. Mindenesetre mellékelem az elbeszélést, melyből a darab ötletét kölcsönvettem; ez itt persze igazán nem több, csak a „drámai mag”, amelyet elvettem a darabban.

Ezt a szindarabot augusztus végén örömmel bemutatom Neked, s ha Te előadásra alkalmasnak találod, s tudsz nekem megfelelő időpontot biztosítani a jövő évadra a Nemzeti Kamaraszínházának műsortervében, kötelezően megígérem, hogy a darabot rendelkezésedre bocsátom.⁹ Az ügynökök kezéből kiváltottam magam, darabjaim, s mindenféle munkáim elhelyezéséről ezen-



túl csak én diszponálok. Ha tehát e megállapodásunknak szerződéses keretet óhajtasz adni, készséggel állok rendelkezésedre.

Mégegyszer és őszintén köszönöm leveled. Nem frázis, hogy erőt adott a munkához és fokozza munkakedvetem. Ezért mindig hálás hived marad

s őszinte tisztelettel és barátsággal köszönt:
Márai Sándor

3. NÉMETH ANTAL MÁRAI SÁNDORNAK

Mélyen tisztelt és kedves Barátom!¹⁰

Május 8.-án kelt szíves soraidat nagy örömmel vettem. Természetes, hogy ha a „Vendégjáték” ma még távol áll Tőled, úgy nem sürgethetlek annak megírására. De már most is kifejezem abbéli reményemet, hogy a jövő év folyamán megírod ezt a művedet is a Nemzeti Színház számára. „Rendelés előtt” című darabodat készségesen elfogadom és szerződésileg lekötöm. Most, a költ-

8 A *Rendelés előtt* című írás megjelent az Új Időkben (1937. II. 325–327.) és Márai Sándor *Mágia* (Budapest, 1941. 5. 16.) című novelláskötetében.

9 Németh Antal a legideálisabb időpontot biztosította Márainak a *Kaland* premierjére, az őszi évad kezdetén, 1940. október 16-án került sor a bemutatóra.

10 OSZK Kt. Fond 63/2043/–1 f. (rektó); 300 x 210 mm; egykorú gépiratmásolat autográf aláírással. A rektó jobb felső sarkában piros tintás rájegyzés: „Priv. d.-”. Németh Antal így írt az igazgatása alatti nemzeti színházi iratkezelési gyakorlatról: „Egyidejűleg tervbe vett Emlékirataim adatszertű alátámasztására »Privé« (át célú) dossziékban gyűlt az önmagam számára félretett irat.” (Németh Antal: *A Nemzeti Színház iratainak sorsa*. In: *OSZK évkönyve, 1965–1966*. Budapest, 1968. 252.)



Németh Antal első feleségének dedikált fényképe

ségvetési év végén, a szerződéskötés alkalmával 1000.- pengő előleget tudok felajánlani, a nyár folyamán pedig, a darab benyújtása után újabb 1000.- pengőt tudok kiutalni úgy, hogy az előlegek összege együttesen 2.000.- pengőt tenne ki. Ez a legnagyobb összeg, amit a jelen pillanatban módomban áll folyósítani. Ami mármint a daraboddal kapcsolatos személyi kívánságaidat illeti, azt legjobb lenne, ha személyesen beszélnelek meg. Kérlek, hogy e célból légy szíves engem telefonon felhívni, hogy az összejövetel időpontját megállapítsuk.

Őszinte örömmel tölt el, hogy kedvvel írod új darabodat és hogy olyan alapos munkával, folytonos csiszolgatással tökéletesíted. Biztosra veszem, hogy műved meglepetésként fog hatni, jövő évi szezonunk eseménye lesz. A novellában lévő mag jó és érdekes.

Szíves válaszodat kérve és várva, igaz barátsággal köszönt
tisztelő, készséges hived:

N. A.

Budapest, 1940. május 10.

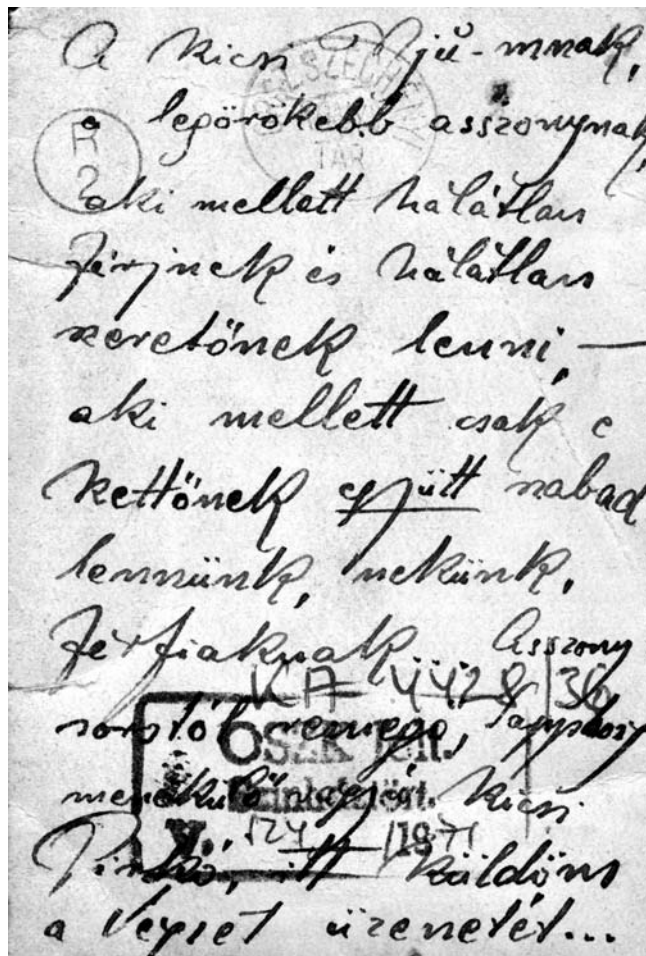
■

4. MÁRAI SÁNDOR NÉMETH ANTALNAK

Mélyen tisztelt és kedves Barátom!¹¹

Igaz örömmel hallottam, hogy felépültél betegségedből és tökéletesen felgyógyultál.

Megbeszélésünk értelmében egyidejű postával elküldöttem címre a Rendelés előtt első két felvonását. Nagy érdeklődéssel várom véleményedet, előadhatónak tartod-e a színművet?



Azt hiszem, helyesebb, ha a darabot az első, nyers fogalmazásában ismered meg. Tudom, hogy az első felvonást felére kell rövidíteni, a másodikat legalább egyharmadával meg kell kurtítani. Ezt a munkát csak akkor végzem el, ha véleményedet szíves voltál értésemre adni.

A harmadik felvonást már munkába vettem: négy jelenet következik itt, mégpedig: 1. Kádár – Zoltán dr. 2. Kádár – Orvosnő, 3. Kádár – Szekeres 4. Kádár – asszisztensnő.¹²

Szeretettel és barátsággal köszönt
igaz hived:
Márai Sándor

1940. VI. 11.

MELLÉKLET

SZÜCS LÁSZLÓ DRAMATURGIAI VÉLEMÉNYE¹³

Márai Sándor:

Rendelés előtt

Egészen eredeti, rendkívül érdekes, értékes írás. Ilyenféle darab a magyar színpadon nagyon régen nem volt, ha egyáltalában

¹¹ OSZK Színháztörténeti Tár, Nemzeti Színház iratai, Fond 5/394 67. fol. – 1 f. (rektó és verzó); 110 x 170 mm; autográf tintairás; Márai Sándor fejleces kártyáján. A rektó jobb felső sarkában a Nemzeti Színház érkeztetőbélyegzője: 1940. június 12. és ismeretlen tintairás: „Ig. Ur: Szücs azonnal olvassa el a darabot”, illetve ceruzairás: „Lerakni”; a verzó alján Szücs Lászlónak, a Nemzeti Színház fődramaturgjának ceruzával írott sorai: „Személyes megbeszélés alapján Igazgató Úr intézhetné el, az én véleményemet írásban mellékeltem. Szücs”. Budapest, 1940. július 16.

¹² Végül a harmadik felvonást öt jelenetből állította össze Márai. A tervezett utolsó jelenet elé még beiktatta Kádár és az orvosnő rövid párbeszédét.

¹³ OSZK Színháztörténeti Tár, Nemzeti Színház iratai, Fond 5/394 69–71 fol. 4 f. (rektó); 210 x 280 mm; autográf ceruza- és tintairás húzásokkal, javításokkal.

volt. Márai a lélekelemzés mestere, a finom és mély lelki problémák és ellentétek nagy föltárója. Alakjait egy magyar Geraldty formálja, talán kevésbé szenvedélyesen, nem annyi líraisággal, de – szerintem több erővel, több életigazsággal, több egyenességgel. Márai alakjai kereséseikben, bizonytalanságukban is határozott egyéniségek, jellemük – érezzük – biztos, egyenes úton – halad azon az uton, melyen sorsuk megoldását megleti. Ez a lélekrajz Márai legnagyobb ereje. Amit a szerző ebben az első színművében lélekrajz, életlátás tekintetében nyújt, azt ilyen formában nálunk még senki nem csinálta meg. Márai egyesíti magában a francia és az angol írók emberábrázolásának, lélekrajzának erőnyeit.

A darab témája nagyon érdekes. A kifejtés – természetesen – most még nem látható. A két felvonás fölépítése jó. Érezni, hogy szerző soká érlelte magában a témát és nem felületesen, hanem elmélyülve alakította színmű-anyaggá. Jók a felvonásvégék.

A cselekvény felépítése túlságosan egyszerű. Egy-egy jelenet tulajdonképp egy-egy óriási kötömb. Az egész mű kevés számú, hatalmas szíklátömbből van fölépítve. A II. felvonás pl. egyetlen roppant páros-jelenet. Nincs benne szünet, megállás, egyetlen emelkedő vonalban halad elejétől végig. Ez a kezdetleges cselekvényépítő-technika – akaratlanul is emlékeztet a görög dráma szerkesztési módjára.

A dialógus a szerző gyöngye oldala. Párbeszédei mindenhol igazi írókat mutatnak, magvasak, soha nem érdektelenek. De – mostani formájukban – drámaiatlanok.

Először is a dialógusok terjedelme a kétszerese a helyesen méretezett, drámai dialógusnak. Az első felvonást – mint a szerző maga is írja – épp a felére kell csökkenteni. A II. felvonás is 45%-al hosszabb az optimális terjedelemtől. Ilyen hosszú dialógusoknak nem lehet drámai hatása, nem valók színpadra. Gobineau Renaissance-nak dialógusaihoz hasonló hatást keltenének. Ezért a dialógusokat meg kell rövidíteni. Huzás nem nagyon segít. A szöveg túlságosan is értékes, hogysem durva huzással rövidíthető lenne. Tömöríteni kell! Végig tömöríteni. Most csupa reflexio ez a dialógus. Majdnem regény-dialógus. Nincs drámai lüktetése, kiélezettsége. A replikák nem fordulnak egymással szembe, nem nagyon csatáznak. A dialógus menete nem viaskodás, nem drámai birkózás, hanem olyan emberek beszélgetése, akik már megvívták a harcukat önmagukban és csak az eredmények fölött medítnak csendesen, némi resignatioval. A dialógus nem eléggé fordulatos. Kevés benne a játék-lehetőség, ezért nem is színszerű, nem eléggé hatásos. Ezen azonban átdolgozással segíteni lehet.

Az átdolgozás nem szokványos átdolgozás lenne. Szerző a meglevő anyagot újra öntheti úgy, hogy lényegében minden megmaradjon, de felére rövidítve, koncentrálván. Ezt a rövidítést a színház házi kezelésben is elvégezheti – végső esetben – de akkor elvenné az egésznek sajátos eredeti ízét. Akkor a stílus már nem a Márai stílusa lenne. És akkor a szerző nem tanulna! Pedig ilyen nagy jövő előtt álló, kitűnő új drámaírónak erre szüksége van.

A darab okvetlen előadandó. Ez a darab becsületet szerez a szerzőnek és a színháznak akkor is, ha megbukik.



Latin nyelvű dedikáció Peéry Pirinek

A „Rendelés előtt” iskolapéldája a kamaradarabnak. Csak kamaraszínházban játszható. A nagyszínpad: a szerző és művének céltalan, reménytelen lemeszárlása. Ennek a darabnak egyszerűen nincs semmi köze a nagy színházhoz és nagy színpadhoz.

Bp. 1940. jun.18.

Szűcs L.¹⁴

5. MÁRAI SÁNDOR NÉMETH ANTALNAK

Budapest, 1940. VII. 24.

Mélyen tisztelt és kedves Barátom!¹⁵

Megállapodásunk értelmében mellékelten küldöm a Nemzeti Kamaraszínház részére lekötött szindarabom kéziratát.

A szindarab címét megváltoztattam. „Rendelés előtt” túlságosan nyers és prózai. E cím helyett ezt választottam: „Kaland”. Ha egyetértesz ezzel, úgy maradjon ez a végleges cím.

A szindarab terjedelme most pontosan annyi, amennyit a színpad időben megkövetel. Semmit nem hagytam el, mindent összesűrítettem a szükséges méretekre.¹⁶ őszintén szólva, most már nem tudnék sokat változtatni rajta; ítéletedre kell bíznom, előadható-e ebben a – számomra végleges – formájában?¹⁷

Reméljük, hogy vállalkozásunkkal nem vallunk különösebb szégyent; jóindulatodat sokszor köszönöm és maradok

tiszteelő, igaz hived:
Márai Sándor

¹⁴ Szűcs László István (1901–1976) író, dramaturg. 1935-től 1949-ig dolgozott a Nemzeti Színházban.

¹⁵ OSZK Kt. Fond 63/2043/2 – 1 f. (rektó); 230 x 149 mm; gépirat autográf aláírással és javításokkal; a Pesti Hírlap fejleces levélpapírján.

¹⁶ Németh Antal 1965 márciusában az OSZK Kézirattárában helyezte el a *Kaland* kéziratát. Fond 63/6612 – 101 f. (rektó); 342 x 209 mm; fekete és kék autográf tintatírás, javításokkal; fekete bőrtokban. Dedikációja: „Németh Antalnak szeretettel Márai Sándor 1941. karácsony”. Ehhez csatolt feljegyzésében Németh Antal így emlékezett a műhelymunkára: „A dráma azonban terjedelmére sikerült és megmagyaráztam Márainak, hogy a normális időtartamra való lerövidítés »huzással« nem oldható meg, ezért tehát sűrítse ő maga a kb. 70 gépelt oldal terjedelemtől. Még abban a hónapban, július 24.-én elküldte a végleges formát [...]” Feljegyzés Márai Sándor *Kaland* című drámájának kéziratáról. OSZK Kt. Fond 63/6612 melléklet, 3. f.

¹⁷ A *Kaland* ügyelőpéldánya (OSZK Színház történeti Tár, K 344) azt tanúsítja, hogy még ebből a változatból is oldalakat húztak a próbák során. A húzások legtöbbször Márai Sándor a dráma kiadásában is érvényesítette.

6. NÉMETH ANTAL MÁRAI SÁNDORNAK

Igen tisztelt és kedves Barátom!¹⁸

Szíves elnézédet kérem, hogy csak most köszönöm meg a kész darabot, de amint talán tudod, nyaram egy részét Frankfurtban töltöttem, ahonnan csak pár órája érkeztem vissza.¹⁹ A III. felvonás méltó a másik kettőhöz. Meg vagyok róla győződve, hogy műved a Nemzeti Kamara Színház második műsordarabja,²⁰ első színpadi szereplésed nemcsak nekünk, de Neked is jelentékeny sikert fog hozni. Azt hiszem, a szereposztás felett ráérünk augusztus 20.-a után dönteni, amikor is végleg átveszem az üzem vezetését.²¹ Augusztus 20. és 25. között kérve alkalmat a találkozásra és tanácskozássra, a Nagyságos Asszonynak²² kézcsókjaimat jelentve, őszinte nagyrabecsúlással köszönt

hű hived és igaz barátod:
N. A.

Budapest, 1940. augusztus 9.

■

7. MÁRAI SÁNDOR NÉMETH ANTALNAK²³

MÁRAI SÁNDOR szeretettel küldi frankfurti utadra²⁴ – uti olvasmányának – Ortega y Gasset könyvét a szerelemről.²⁵ – Nem tudom, látlak-e még elutazásod előtt? – remélem igen. Én most nyavalyás vagyok, de hétfőre feltápáskodom. –

Ha elkerülnénk egymást, jó munkát kívánok Neked Frankfurtban, ahol én ifjúságom legszebb vándorévét töltöttem²⁶, az egyetemen s a Fr. Ztg.-nál.²⁷ És szeretettel várlak vissza, sok sikert kívánok. –

19. X. 1940 –

■

8. NÉMETH ANTAL MÁRAI SÁNDORNAK

Igen tisztelt és kedves Barátom!²⁸

Engedd meg, hogy őszinte hálával köszönjem meg kedves figyelmedet: a „Kaland” ötvenedik előadása alkalmával hozzám eljuttatott két művedet.²⁹ Végtelen öröömre szolgál, hogy első színműved sikere ilyen átütő erejű és ez egyben a magasabbrendű irodalomnak a sikerét is jelenti.

Köszönetem megismétlése mellett, a Nagyságos Asszonynak kézcsókomat küldve további sok jubileumot kíván

őszinte hived és igaz barátod:
N. A.

Budapest, 1940. december 5.

■

9. MÁRAI SÁNDOR NÉMETH ANTALNAK
ÉS PEÉRY PIRINEK

Budapest, 1940. XII. 22.³⁰

Kedves Piroska³¹ és Antal, hálásan köszönöm, Lola nevében is, barátságokat és a szép krisztkindlit. Amit e levéllel küldök, nem „viszonzás”, csak szerény jele annak az őszinte rokonszenvnek, mellyel Reátok gondolunk. Adja a jóég, hogy egy napon, mikor az emberi szívekbe megint nyugalom költözik, s a gondolat és a művészet megint fontosabb lesz, mint az indulat és gyűlölet, szövetkezhessünk szép és igazi feladatokra, – hisz ez az élet egyetlen értelme. S ebben az értelemben is mindig fegyvertársad marad

kézcsókkal és igaz barátsággal:
M. Sándor

10. MÁRAI SÁNDOR NÉMETH ANTALNAK

Budapest, 1941 február 2.

Kedves Barátom!³²

A mai napon Kemény János³³ bárótól a mellékelt levelet kaptam, melyet szíves megtekintés céljából mellékelek e soraimhoz.

Néhány hét előtt megállapodtunk abban, hogy a „Kaland” vidéki játsszói jogát február vége előtt nem adjuk ki a színházaknak, s én ebben az értelemben kötöttem megállapodást a Réthi L. Pál kiadó céggel, mely cég a darab vidéki jogainak elhelyezését intézi. Így nekem tehát közvetlen érdekem többé a „Kaland” vidéki előadásaival kapcsolatban nincsen. Kivánságodhoz képest a Réthi-céggel kötött megállapodásomban kikötöttem, hogy a kolozsvári bemutatót mindenkor a Te hozzájárulásodtól teszem függővé.

Minthogy a mellékelt levél szerint Neked a kolozsvári bemutatóval kapcsolatban különösebb feltételeid nincsenek, értesítem Kemény János bárót, hogy a darabot február második felében a kolozsvári színház előadhatja és tisztelettel kérlek, hogy ezt tudomásul venni szíveskedjél.³⁴

A darab vidéki előadásait, megállapodásunk szerint, február végétől engedélyezem.³⁵

A közeli viszontlátásig szeretettel köszönt

Igaz hived: Márai Sándor

18 OSZK Kt. Fond 63/3981/1 – 1 f. (rektó); 296 x 210 mm; egykorú gépiratmásolat autográf aláírással.

19 Németh Antal 1940 nyarán többször járt Frankfurtban. A sajtóban megjelent hírek közül pontosan rekonstruálni lehet mindkét utazását. Először 1940. június 15-én utazott el a német városba, ahonnan már június 18-án visszaérkezett. Második útjára augusztus 1-jétől került sor.

20 A Nemzeti Színház Kamaraszínházát 1940. szeptember 21-én Galamb Sándor *Sorompó* című művével nyitották meg.

21 A végleges szereposztás előtt a lapok több nevet is emlegettek. Az Esti Újság Bajor Giziét is felröppentette, azzal az érdeklődéssel, hogy látható lesz a színpadon a színésznő csontváza (!); míg a Színházi Magazin 1940. július 28-i számában a női főszereplő, Tőkés Anna partnerének Kiss Ferencet neveztek meg.

22 Matzner Ilona (Lola) (1899–1986). Márai Sándor felesége. 1923-ban kötötték házasságot.

23 OSZK Kt. Fond 63/2043/3. Márai Sándor névjegyének rektóján és verzóján + boríték; 65 x 106 mm (levél), illetve 78 x 123 mm (boríték); autográf tintairás.

24 Németh Antal 1940. október 22-én délből utazott el Frankfurtba, ahol Leopold Stahl átdolgozásában a Schauspielhausban megrendezte *Az ember tragédiáját*. (Bemutatója november 16-án volt.) A tervek szerint Németh a bemutató után még egy hétig Frankfurtban maradt, s csak november 25. után érkezett haza.

25 Ortega y Gasset: *Über die Liebe – Meditationen*. (Unter Mitw. v. Fritz Ernst, aus dem Span. übers. u. hrsg. v. Hel Weyl. Stuttgart, Deutsche Verlag, Anst., 1941.) A mű 1942-ben Szentkuthy Pál fordításában jelent meg magyarul. Márai és Ortega „viszonyáról” lásd Lőrinczy Huba írását: Ortega és Márai. *Adalekok egy szellemi vonzalom történetéhez*. Életünk, 1995. 366–375.

26 Márai Sándor 1920-ban tartózkodott Frankfurtban.

27 Márai Sándor és a Frankfurter Zeitung kapcsolatáról két tanulmány is szól: Pogány Bernadett: *Márai a Frankfurter Zeitungnál*. Vigília, 2000. 4. sz., ill. Kakuszi B. Péter: *Márai Sándor és a Frankfurter Zeitung*. Irodalomtörténet, 2000. 72–97.

28 OSZK Kt. Fond 63/3981/2 – 1 f. (rektó); 294 x 208 mm; egykorú gépiratmásolat. A verzón a Nemzeti Színház iktatóbélyegzője: 3021/1940.

29 A *Kaland* ötvenedik előadására 1940. december 5-én került sor. A jubileumi bankettet a szerző a budai Arany Kacsá vendéglőben (I. kerület Kacsá u. 18.) rendezte meg. (Vö. Márai Sándor levele Turányi Alajosnak. 1941. december 5. OSZMI Kézirattár.) Németh Antal 1965-ben felidézte a főpróba után szokásos esélylatolgotást: „Márai kétéltűként kérdezte, hogy érzésem szerint lesz-e a darabnak ötven előadása? – mire én a százás szériára tippeltem, amiben tréfásan fogadtunk is.” (OSZK Kt. Fond 63/6612 Melléklet, 4. f.) A fogadás tétje talán a jubileumi ünnepség megszervezése volt... Márai feltehetően a Révai Kiadónál megjelent, *Szindbád hazamegy* című új regényét és a Singer és Wolfner-nél napvilágot látott *Kalandot* küldte el ekkor Németh Antalnak.

30 OSZK Kt. Fond 63/2043/4 – 1 f. (rektó); 266 x 167 mm; autográf tintairás. A rektó jobb felső sarkában Németh Antal rájegyzése piros tintával: „Márai Sándor”.

31 Peéry Piri; Mersich Piroska (1904–1962) színésznő. Pályáját 1923-ban kezdte. 1924-ben lett Németh Antal felesége, s rövid időre visszavonult. 1927-től Alapi Nándor Kamara Színházában, 1928-tól Szegeden játszott. 1932-től fővárosi magánszínházakban (Belvárosi Színház, Magyar Színház, Vigaszínház, Új Magyar Színház) lépett fel.

32 OSZK Kt. Fond 63/2043/5 – 1 f. (rektó és verzó); 230 x 148 mm; gépirat autográf aláírással, kézíratos javításokkal; a Pesti Hírlap fejlécének levélpapírján. A rektón a Nemzeti Színház érkeztetőbélyegzője: „1941. feb. 4.” és ceruzás rájegyzés: „Priv”, „Lerakni”.

33 Kemény János, báró (1903–1971) író, irodalomszervező, színházigazgató. 1931-től elnöközőigazgatóként vezette a kolozsvári Thália Magyar Színház Részvénytársaságot. 1941–1944 között a Kolozsvári Nemzeti Színház próza és operett tagozatának főigazgatója.

34 Kolozsvárott 1941. március 7-én tartották meg Kovács György és Fényes Alice főszereplésével a *Kaland* bemutatóját. A darabot mindössze háromszor játszották.

35 Szegeden 1941. április 22-én mutatták be Márai darabját; a pécsi közönség azonban csak egy évvel a pesti ősbemutató után, 1941. október 17-től láthatta a legendás mű előadását. Szegeden hat, Pécsen öt alkalommal került színre.



Márai Sándor és felesége az 1940-es évek elején

MELLÉKLET:
KEMÉNY JÁNOS MÁRAI SÁNDORNAK

Kedves Sándorom!³⁶

Örömmel közlöm, hogy Németh Antal mai napon érkezett levelében a Kaland kolozsvári bemutatójával kapcsolatban az alábbiakat közölte velem: „Bár mint Bókay Jánossal, mint pedig Márai Sándorral abban állapodtam meg, hogy műveik másutt való előadásához csak a kétszázadik előadás után adjuk meg hozzájárulásunkat, a magam részéről a szerzők hozzájárulása esetén nem zárkozom el kérésed teljesítése elől.”

Most tehát arra kérek add meg hozzájárulásodat darabod kolozsvári bemutatójához és erről ugy Németh Antal barátunkat, mint engem (Magyar Színház Kolozsvár) értesíteni sziveskedjél.

Nagy ambícióval fogunk készülni a bemutatóra és nagyon kérjük, várjuk személyes megjelenésedet a premierre.³⁷

Szives válaszodat kérve maradtam szives üdvözléttel
tisztelő barátod

Kolozsvár, 1941. január 31.

Kemény János

11. NÉMETH ANTAL MÁRAI SÁNDORNAK

Szeretve tisztelt, kedves Barátom!³⁸

Bizonyára multságodra fog szolgálni, ha a mai postával kézhezvett névtelen levelet, amely személyeddel foglalkozik, szó szerint az alábbiakban tudomásodra hozzam:

„Kedves Tóni! Ha nem tudnád, Márai Sándor 1933-ban Hitlerről így irt: „hülye bandavezér”, „vad, kegyetlen és állatias” – „Hitler és habzószájú vezérei” stb. stb. Lásd „Az Ujság” 1932 és 33 számait.”³⁹

Mi lesz, ha erről a frankfurti illetékesek tudomást szereznek és a budapesti német követség.

Mert tudomást fognak szerezni róla, az bizonyos.

És akkor Te sem leszel kedvelt személy odakint.”

Eddig a levél. Az írásból megállapítani nem tudom, hogy a kézírásban irt névtelen levelet ki írhatta.

Minden esetre szükségesnek tartom, hogy erről a tendenciáról tájékoztassalak. Jól ismerem számos alkalommal élőszóval elmondott és könyveidben is kifejezett nézeteidet, azonban névtelen rágalmozással szemben utólag védekezni, még akkor is, ha teljes értékű bizonyítással szolgál a védekező, kellemetlenebb, mint illetékes német körök figyelmét felhívni arra az aknamunkára, amely sikered németországi továbbfolytatását szeretné felrobbantani.⁴⁰ Ugy látszik, sokaknak fáj, hogy a „Kaland” meg ki német illetékes körök meghívására és nem az ő darabjuk.⁴¹

Nagyon örülök, hogy a tegnapi esténk⁴² kellemesen telt és írásban is gratulálva a kétszázadik jubileumhoz, a Nagyságos Asszony-nak tiszteletteljes kézcsókjaimat küldve, szeretettel ölel

hű hived és igaz barátod:

N. A.

Budapest, 1941. április 18.

12. MÁRAI SÁNDOR NÉMETH ANTALNAK

Budapest, 1941 október 27.

Kedves Barátom!⁴³

Vidéki utamról hazatérve itt találom kedves leveled, melyben meghívsz a „Kaland” 300.-ik előadása alkalmából egy baráti vacsorára.⁴⁴ Megtisztelő és nagyon jóleső meghívásodat – feleségem nevében is – köszönettel elfogadom, de engedj megjegyeznem, hogy csak a szelid erőszaknak engedek, mert eredetileg én terveztem ezt az együttlétet, – s fenntartom magamnak a bosszú jogát.

A „Kaland” jubileumának azért is örülök, mert végre alkalmam van Neked megmondani, milyen sokat köszönhetek a Te hívó, lelkes ösztönzésednek. Az a fanatikus hit és erő, mely egyéniségedből árad, az a tiszta meggyőződés, mellyel Te az új magyar irodalom és színjátszás szolgálatába állítottad kivételes képességeidet, felrázhatja a magyar drámai alkotó erőket, s a magyar drámairodalom új korszakát indítja meg. A „Kaland” csak szerény kísérlet volt, mely várakozáson felül sikerült; számomra, s talán

36 OSZK Kt. Fond 63/2043/5 – 1 f. (rektó); 341 x 211 mm; gépirat autográf aláírással és javításokkal; a Kolozsvári Magyar Színház fejlődés levélpapírján.

37 Arra nézve nincs adatunk, hogy Márai személyesen részt vett volna a kolozsvári premieren.

38 OSZK Kt. Fond 63/2043/6 – 1 f. (rektó); 300 x 210 mm; egykorú gépiratmásolat autográf aláírással. A rektó bal felső sarkában a Nemzeti Színház iktatószáma: 913/1941. Mellékletként az idézett névtelen levél(ez lap); 102 x 149 mm; tintáírással.

39 Márai Sándor Hitler-ellenes cikkei közül a legismertebb *Messias* a *Sportpalastban* címmel jelent meg Az Ujság című napilapban 1933. január 29-én. Vö. Rónay László: *Márai Sándor*. Budapest, 1990. 130–157.

40 Fried István *Márai Sándor Kalandja* (Színházstudományi Szemle, 27. sz., 1990) című tanulmányának jegyzeteiben utal azokra a cikkekre, melyek a *Kaland* külföldi pályafutásáról számolnak be: *Beszélgetés egy hamburgi kiadvál*. Film, Színház, Irodalom, 1943. 9. sz. (eszerint harmincegy német színház kötötte le a *Kalandot*); Vitéz László: *Márai-bemutató Hamburgban*. Színházi Magazin, 1941. 42. sz.; Gyulay-Papp Zsigmond: *A helsinki Kaland*. Színházi Magazin, 1943. karácsony. Fried berni előadást is említi Márai Sándor *Európa elrablása* című utóírására (Bp., 1947. 42.) hivatkozva.

41 Talán ez a névtelen levél is hozzájárult ahhoz, hogy 1941. május 20–21-én végül csak két klasszikus művel szerepelt a Nemzeti Színház együttese Frankfurtban. A társulat Goethe *Ös-Faustját* és Vörösmarty Mihály *Csongor és Tündéjét* adta elő. Lásd erre nézve a vendégjáték műsorfüzetét: *Gastspiel des Ungarischen Nationaltheaters in Deutschland*. 1941. Hrsg. Dr. Nándor Liszt. [Budapest, 1941.]

42 A mű kétszázadik előadására 1941. április 17-én került sor, amelyet fényes bankett követett.

43 OSZK Kt. Fond 63/2043/7 – 1 f. (rektó és verzó); 275 x 212 mm; gépirat kézírásos javításokkal, autográf aláírással.

44 A jubileumi előadást 1941. október 29-én rendezték meg a Nemzeti Színház Kamaraszínházában.



Németh Antal dolgozószobájában

mások számára is ösztönzés marad, hogy Veled együtt dolgozva jobbat is alkossunk.

Feleséged ömlétségének kezeit csókolva, Téged hálával és szeretettel köszönt a viszontlátásig

igaz híved:
Márai Sándor

13. MÁRAI SÁNDOR NÉMETH ANTALNAK

1941. XII. 9.

Kedves Barátom,⁴⁵
köszönöm szíves soraid és kedves meghívásod; e hó 16.-án és 17.-én örömmel nézem meg a Wallenstein-előadásokat.⁴⁶ („Nora”-t láttam a Kamara Színházban, nagy élmény volt számomra.)⁴⁷

A karácsonyi ünnepeket Budapesten töltjük és reméljük, hogy láthatunk Benneteket; mihelyst ráértek, kérünk telefont, mikor és hol tölthetjük együtt az estét?

A Méltóságos Asszonynak kézcsókját küldi, Téged baráti szeretettel köszönt

igaz híved:
Márai Sándor

14. NÉMETH ANTAL MÁRAI SÁNDORNAK

Igen tisztelt és kedves Barátom!⁴⁸

Engedd meg, hogy őszinte szeretettel mondjak köszönetet „Ég és föld” című könyved megküldéséért.⁴⁹

A Nagyságos Asszonynak kézcsókjaimat küldve, szeretettel ölel
igaz barátod: Németh Antal.

Budapest, 1942. március 9.

15. MÁRAI SÁNDOR A NEMZETI SZÍNHÁZ IGAZGATÓSÁGÁNAK

Budapest, 1942 július 14.⁵⁰

Mellékelten van szerencsém visszaküldeni a „Kassai polgárok” című művem részemre beküldött szerződésének aláírt ellenpéldányát.⁵¹

Kiváló tisztelettel:
Márai Sándor

16. MÁRAI SÁNDOR NÉMETH ANTALNAK

1942. VII. 27.

Kedves Barátom,⁵²
elnevezést kérek, de csak most kaptam meg a címet: Margitfalvy Viola a neve. Galamb Sándornál végzett.⁵³ Én nem hallottam előadni. — Apja Badácsy Pál, kassai író. Lakik: Budapest V. Vilmos császár út 35. II. 23.⁵⁴

Baráti szeretettel
igaz híved:
Márai Sándor

17. NÉMETH ANTAL MÁRAI SÁNDORNAK

[1948. augusztus 7.]

Kedves Sándor!⁵⁵

Ismételten elolvastam drámádat. Egészen magasrendű irodalmi alkotás. A modern magyar literatúrában egészen ritka és csak világirodalmi perspektívából értékelhető magas igényű drámai mű.

45 OSZK Kt. Fond 63/2043/8 – 1 f. (rektó); 273 x 212 mm; autográf tintairás.

46 Friedrich Schiller *Wallenstein tábornak és Wallenstein halála* című színjátékát Hans Meissner rendezésében két egymást követő estén játszotta a Nemzeti Színház. A bemutatóra 1941. november 29-én és 30-án került sor. Úgy látszik, Márai nem akart részt venni a premieren.

47 Ibsen *Nórja* néhányszor színre került a Kamaraszínházban, éppen a Schiller-bemutató miatt. Márai Sándor valószínűleg 1941. november 28-án este látta az előadást.

48 OSZK Színház történeti Tár Nemzeti Színházi iratok fondja 5/309. 36. fol. – 1 f. (rektó); 290 x 210 mm, korabeli gépiratmásolat autográf aláírással. A verző jobb felső sarkában a Nemzeti Színház eredeti iktatószáma: 578/1942. Megjelent Fried István *Márai Sándor: A kassai polgárok* című cikkében. Színháztudományi Szemle, 28. 1991. 11–132.

49 A Magyar Nemzet 1942. április 2-án tudósított a Révai Kiadónál megjelent új Márai-kötetről.

50 OSZK Kt. Fond 63/2043/9 – 1 f. (rektó); 274 x 214 mm; gépirat autográf aláírással és javítással.

51 Márai Sándor *A kassai polgárok* című drámáját Németh Antal rendezésében, Somlay Artúr és Szörényi Éva főszereplésével 1942. december 5-én mutatta be a Nemzeti Színház. A díszleteket és jelmezeket Horváth János tervezte. A bemutatót részletesen elemzte Fried István *Márai Sándor: A kassai polgárok* című írásában. M. f..

52 OSZK Kt. Fond 63/2043/10 – 1 f. (rektó) + boríték; 276 x 211 mm (levél), illetve 110 x 143 mm (boríték); autográf tintairás.

53 Margitfalvi Viola 1942-ben szerzett oklevelet az Országos Színészegyesület Színészképző Iskolájában. Vö. Az Országos Színészegyesület Színészképző Iskolájának negyven éve, 1903–1943. Írta és összeállította: Széll József. Budapest, [1943.] 32. A levélben említett Galamb Sándor (1886–1972) író, dramaturg, 1935-től 1945-ig vezette az egyesületi iskolát.

54 Badácsy Pál nevét nem őrizte meg a magyar művelődéstörténet.

55 OSZK Kt. Fond 63/3981/3 – 1 f. (rektó); 230 x 151 mm; autográf tintairású levélfogalmazvány; a Magyar Telefonhírmondó és Rádió Rt. nyomtatványának hátlapján. A rektó jobb felső sarkában Németh Antal megjegyzése: „Márai Sándornak írott levelem fogalmazványa”. A levél fennmaradt Márai Sándor hagyatékában is. Ezen a levél dátuma is szerepel. PIM jelzet nélkül, 1 f. (rektó). A levél végleges változatának első mondata eltér a fogalmazványétól: „Ismételten elolvastam drámádat, ezt az egészen magasrendű irodalmi alkotást.”



A Kaland főszereplői: Rajnai Gábor és Tőkés Anna

Nehéz volt tudatosan kiszakadni szuggesztíója alól és egy orvos tárgyilagosságával kopogtatni végig minden porcikáját.

A „röntgen-leletet” mellékelem. Lehet, hogy diagnózisom téves, de igyekeztem a legjobb lelkiismerettel megfelelni a mester-ség szabályainak, amikor megpróbáltam szavakba értékelni át a megpillantott dramaturgiai tüneteket.

Örülnék ha e néhány észrevételemet használni tudnád és gondolataim ott bábáskodnának egy remekmű megszületésénél.

Köszönve baráti bizalmadat, szeretettel és nagyrabecsüléssel ölel
mindig készséges barátod:

N. Antal

MELLÉKLET:

NÉMETH ANTAL DRAMATURGIAI VÉLEMÉNYE
MÁRAI SÁNDOR VIADAL CÍMŰ DRÁMÁJÁRÓL

I.

Az első jelenet színpadon cca 15 perc, ami az első felvonásnak kb. 1/4-e. Expozíciónak hosszu.⁵⁶ Sok minden, amit – családi körülmények, helyzet, – az ő dialógusukból tudunk meg, később is kiderülhet a jelenetek során. Párjelenetük így nem annyira „bizalmas befentesek” dramaturgiai szerepét asszociálná, hanem a klasszikus tragédiák kórusának 2 személyre redukált analogonja lehetne.

II.

Imre és Edit jelenetében világossá lesz, hogy a Mult csak hát-tér. A drámaiság kétszólamuan jelentkezik: a nyolc év előtti események kifejtése párhuzamosan összecseng a veszélyes Jelen drámai akciójával. A Jelen drámájának hőse: Konrád Gábor. Repülőgépen visszajön a városba, ahonnan erkölcsi legyilkoltatása után nyolc év előtt száműzetésbe vonult. Visszatér, hogy szétrombolja egy nagynevű család hazugságokon és gyalázaton épült „becsüle-

tét”. A bosszu hozza vissza, mert végre bizonyíték van a kezében arra, hogy édes testvére orvul, hamisított dokumentummal döfte le őt és turta ki a világ-vállalat vezetéséből. A veszélyes pillanat hozza össze a „családot”. Szükséges, hogy a család minden tagja világosan tisztázza magában álláspontját előbb az alaktalan „veszély”-hez (I. felv.), utóbb a „bosszu”-hoz (II. felv.) és végül annak fejleményeihez (III. felv.).

Imre a családi név becsületét félti. Lehet, hogy valóban ez a „szerepe”. De ez lehetne a katona szerepe is, minél érzékenyebben művész-lélek és nem-katona, annál tulzóbban. Két okból is megfontolandó lenne ez a „szerep”-csere: Pál, konturjai halványak. Nincs tisztázva a közönség felé viszonylata a helyzethez, Imre viszont így alig képviseli a krisztusi magatartást a felmerült problémával kapcsolatban. Ha egyenrangúvá lenne a három fiu funkciója a drámában, akkor még mindig Imrén lehetne a hangsúly: mondanivalóinak pozitív tartalma miatt. Ő az, aki rámutathat a gyűlölet meddőségére, a bosszu sivárságára a szeretet termékeny és a megbocsátás életépítő erejével összehasonlítva.

István, a bíró nem fejezi ki sem a hivatás magatartását, sem az individuum állásfoglalását az „ügyben”. A III. felvonás „nyomozó” kérdései nem illenének inkább az ő szájába? Igen, az 56-65. oldalak „kihallgatási jelenete” Istvánnak a világban vállalt

56 OSZK Kt. Fond 63/3981/3 – 4 f. (rektó); 300 x 209 mm; egykorú gépiratmásolat. A rektó jobb felső sarkában Németh Antal megjegyzése: „Dramaturgiai véleményem Márai egy darabjáról, a 40-es évek végén. [Nem tudom, külföldön megjelent-e?]” Az ismeretlen dráma a *Viadal*, melynek keletkezését, többszöri átdolgozását 1948-ban Márai Sándor naplójában is megörökítette. (Vö. Márai Sándor: *Ami a Naplóból kimaradt*, 1948. Torontó, Vörösváry, 1998. 15., 18., 26., 36–37., 48., 118., 150.) A *Viadal*nak csak német nyelvű példánya (*Der Kampf*. Schauspiel in drei Akten) maradt fenn, melyre szerzője feljegyezte: „a magyar kézirat elveszett”. A fordítás Bán Margit munkája. PIM jelzet nélkül, 105 f.; gépirat. Márai a dráma végső kidolgozásával 1948 júliusában készült el, amikor elutazásának terve is megérlelődött benne. A darab előadása tehát nem volt „aktuális”. Kiváncsi lehetett egy kívülálló szakember véleményére a dráma értékeit illetően, talán saját kétértelműségének eloszlatására.



Márai ünneplése a Kaland kétszázadik előadása után (1941. április 17.)

„szerepe” szellemében fogant. Az igazság világos megpillantására és megfogalmazására irányuló vágy jellemezheti őt, mint ahogy minden „tussolási” szándéku mondat Pálé kell, hogy legyen.

Pál érzékeny és becsületi ügyekben tulzottan reagálóképes lelke egyet akarhat ebben a tragikus helyzetben: csak semmi botrány ne legyen! Így nem egyszerű statiszták ő és István a mindhárom emberi magatartást egyedül képviselő Imre mellett, hanem két evilági aspektust képviselő személyiségek és nem fátyolozódik el az Imre által képviselt transzcendentális aspektus sem.

III.

A dráma hőse tehát nem a láthatatlan, tragikus sorsu Konrád János, aki erővel és erőszakkal, tehetséggel és aljassággal teremtetett jó sorsból a szükségszerű öngyilkosság katasztrófájába zuhan, amikor testvére, Gábor, bosszúból, az elkövetett bűn büntetése képen megjelenik, hogy elvegye azt az életformát és hatalmi helyzetet, ami nélkül János nem tud létezni, hanem a hős a dráma így való megfogalmazásában: Gábor. Ha Konrád János sorsa elevenednék elénk, személyével a premier planban, ahogyan tettei kibomlanak az időben és ahogyan ő, önmaga megteremti cselekedeteivel azt az oksági hálót, ami végül megfojtja, ez shakespeareai technikájú „tisztá tragédia” lenne. De mindez – időben és térben, – kívül fekszik e drámán. A témának ebben a sophoklesi vetületében, a történetek a függöny felmenetele előtt zajlódtak le és a kulisszák mögött folynak, anélkül, hogy az első számú „tragikus hős” a színpadra lépne. A második számú hős, Gábor, csak a második felvonás végéig tartja dramaturgiai posztját. A III. felvonásban elveszti azt: önmagát ismétli és nem tud a

helyzettel mit kezdeni. Benne kell történnie valaminek! Talán: egy második tragédiának...⁵⁷

Elért mindent. János végzett magával. Minden az övé, az ő kezében van. Az, hogy Edit nem áll melléje, – ami különben sem feltétlenül szükségszerű, – nem jelenthet „bukást” a számára, aki más, fontosabb feladatot ismert „annak idején” és szinte oda dobta a nőt János útjába.

A gyűlölet éltette: az isteni nemezis emberi eszközöként élt és amikor betelt a bosszu, nem tud mit kezdeni az életével. Nincs célja többé, nincs tartalma, feladata az életének. A bosszu végrehajtásával tulajdonképpen önmagát semmisíti meg.

Azt mondják a darabban, hogy: minden ember meghal, amikor megtudja, hogy nincs szeretet az életében. Választani kényszerült és ha nem tudja a szeretetet választani, akkor a pusztulást választja. Ez jobban illik Gábor helyzetére a III. felvonásban, mint Jánoséra, aki végeredményben Gábor áldozata. Itt mindegy lenne, hogy szavai kényszerítik-e Jánost a „tragikus dilemmába”, vagy ténylegesen lelövi-e testvérét Gábor? De Gábor a III. felvonásban rá kell, hogy eszméljen: „nincs szeretet az életében” és ő igazán nem abból a fából van faragva, aki a szeretetet tudná választani, tehát – a pusztulást kell választania. Elbukott, mert irgalom nélkül győzött. És ő, aki „nem született irgalomra”, – miért irgalmaz a testvérgyilkosság után önmagának? Gábor alakjában nyitva maradt a tulajdonképpeni sors-probléma és a dráma igazi protagonistája nem vonja le saját tetteinek konzekvenciáit semmiféle formában. Ez az első és legfőbb oka annak, hogy nem világos a dráma mondanivalója.

IV.

A homály második oka a dráma egyetlen nő-alakjában rejlik.

Edit viszonylata Jánoshoz és Gáborhoz nem világos még többszöri olvasás után sem. Az alakban rejlő lehetőségeket a következőképpen tudnám megfogalmazni:

1. Edit, mint igazi nőtény, még a „bűn” árán is az erősebb János mellé állt, pedig Gábort szerette. Ebben az esetben miért

57 Valószínűleg Németh Antal tanácsa is hozzájárult ahhoz, hogy Márai elutazása után azonnal hozzálátott a dráma harmadik felvonásának átdolgozásához. Az új változat egy hónap alatt elkészült, de ez sem tetszett a szerzőnek: „Eltértem a »Viadal« második befűzés-változatát. Az első is rossz, de még mindig organikusabb, mint a hozzátákolat második toldalék. Nem szabad soha másra hallgatni. Egy irodalmi mű legyen úgy rossz, ahogy az író akarja” – írta naplójában. (Márai Sándor: *Ami a Naplóból kimaradt*, 1948. i. m.)



Peéry Piri Tőkés Anna öltözőjében a Kaland kétszázadik előadása után

ő képviseli a II. felvonás végén a „látszat”-tisztelő fiukkal és az „igazság”-hirdető Gáborral szemben a „csoda” várását? És ha már győzött Gábor, „erősebb”-nek bizonyult a halottnál, miért nem marad hű önmagához és miért nem „jutalmazza” meg önmagával volt szeretőjét?

2. Vagy a felfelé törő akarat már megtorpan benne, ezért hívja békülésre a fiukat, ezért hirdeti az „irgalom” eszméjét a III. felvonásban. Viszont akkor miért mondja az utolsó jelenetben: „Sárból gyurtak. Nem tudok több lenni. Nekem bosszu kell.”⁵⁸ És miért indít el egy új drámát ezzel a Gáborhoz intézett mondatával: „A Gonosz veled megy és benned él. És velem marad. Most már hiába mégy el tőlem. A bosszu összekötöz velem, mint a bűn.”⁵⁹ Az emberi történelem lehet a vendetták végtelen láncolata, de mihelyt drámává ötvöződik a bűn és a vér, új törvényei vannak és a színpadon még az Erynnisek is Eumenidákká lesznek. A Pelopidák végzete is lezárul az aischylosi tragédiák végén!

Azt hiszem, ha Edit merne egyértelműbb lenni és szavaiban multjához és jelleméhez következetesebb, akkor eloszlna a homály másik fele is, ami a Gábor körüli és benne lévő problémák tisztázása és drámai kifejtése után még esetleg maradna.

■

18. NÉMETH ANTAL MÁRAI SÁNDORÉKNAK

Budapest, 1968. aug. 26.

Kedves Lola! Kedves Sándor!⁶⁰

A csesztvei csend-szigetről hazatérve első dolgaik egyike, hogy végre írjak Nektek. Sem az elmúlt 20 évről, sem mostani életemről nem lesz teljes a beszámoló. Amikor utoljára találkoztunk a Tárogató-uton, kedves Sándor, nem gondoltam, hogy még évekig

megóvják tőlem a magyar színpadokat. Sok mindennel lefoglaltam magam, míg 1956 nyaratól Kaposvárott, ezen a szerény vidéki színpadon végre rendezhettem⁶¹, utána 1957–59-ig Kecskeméten voltam, ahol körülbelül ugyanugy éreztem magam mint Katona érezhette magát, de én nem haltam bele ebbe az alföldi városba, mint ő, a szerencsétlen, mert 1959-től Pécsen dolgoztam. Minthogy azonban első produkcióm – a „Macbeth” – nagyobb sikert merészelt aratni, mint tehetségtelen igazgatóm erőlködései, attól a pillanattól kezdve száműzték az opera-rendezés területére, ahol ugyan megpróbálta el-elrontani elképzeléseimet, de – ha visszhangtalanul is, – néha mégis sikerült Európát varázsolni a pécsi színpadra.⁶² Végre felhelyeztek Pestre az Országos Széchenyi Könyvtár Színház-történeti Osztályához 1965-ben és innen mentem nyugdíjba 1966 nyarán.

Pesti lakásunk 1960-ig változatlan volt, akkor a háziur lakás-cserére kényszerített és ez óta címem: VIII. Korányi Sándor utca 4. II. em. 21. Az első öt-hat évben állandó inga-járatban voltam

58 Ezek a mondatok a német változatban is szerepelnek: „Ich wurde von Lehm geschaffen. Ich kann nicht mehr sein. Ich brauche die Rache.” Márai Sándor: *Der Kampf*. III. felvonás 6. jelenet. 102.

59 A német fordításban ez a mondat is megtalálható: „Die Rache gehört dir. Doch die Rache geht mir dir und lebt in dir weiter. (Pause) Und bleibt mit mir. Jetzt gehst du schon vergeblich von mir fort. Die Rache bindet dich zu mir, wie die Sünde.” Márai Sándor: *Der Kampf*. III. felvonás 6. jelenet. 103.

60 OSZK Kt. Fond 63/3981/4 – 1 f. (rektó és verzó); 293 x 208 mm; egykorú gépiratmásolat. A rektó bal felső sarkában Németh Antal piros tintával írt megjegyzése: „levelem Márai Sándornak, miután címét véletlenül megtudtam! N. A.” Megjelent Selmeczi Elek *Németh Antal – a magyar színház enciklopédistája* című munkájában. Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet, Budapest, 1991. (171–173.). A levél eredetije fennmaradt Márai Sándor hagyatékában is: PIM jelzet nélkül 1 f. (rektó és verzó).

61 1956. szeptember 14-én mutatta be a kaposvári társulat Vörösmarty Mihály *Csongor és Tünde* című művét Németh Antal rendezésében.

62 A *Macbeth* bemutatója 1960. február 5-én volt. A Pécsi Nemzeti Színházat ebben az időben Katona Ferenc vezette. Németh Antal operarendezései közül a legjelentősebbek: Erkel: *Bánk bán* (1960), Puccini: *Bohémélet* (1961), Verdi: *A trubadúr* (1961, 1965), Mozart: *Szöktetés a szerájból* (1961, 1964), Puccini: *Tosca* (1962), Verdi: *Rigoletto* (1964).



Németh Antal és Márai Sándorné a Kaland kétszázadik előadása után rendezett ünnepi vacsorán

szerződési helyem és Budapest között. Pirkó, ha nem is művészi rangjához méltó szerepekben, de aránylag zavartalanabban dolgozhatott 1959-ig, amikor nyugdíjazták.⁶³ Betegeskedni kezdett, két év múlva, 1961 októberében meg kellett operálni. A tüdő-daganat, amit eltávolítottak, rák volt. Még egy évig élt. Levittem magamhoz Pécsre és az ottani idegklinikán halt meg 1962. december 31.-én délután. A rák ugyanis agyi áttételeket produkált, amiken már nem lehetett segíteni. Hatodik éve a Farkasréti-temetőben pihen Pirkó, amelyet annyira szeretett és amelyről mintázta regénye temetőjének egyes részleteit.⁶⁴

Négy esztendei reménytelen és sivár magány után, gyengülő szívvel, kezdődő érlemeszedéssel küszködve átrendeztem életemet és 1966 június 13.-án megnősültem.⁶⁵ A hösnő, aki vállalta a velem való sok veszélyt, gondot, bajt, Nelly, elvált asszony, akit viszont én segíték első házasságából származó serdülő gyermekei felnevelésében. Így most csendes családi „izgalmak” közt telnek gyorsan múló napjaim.

Közben természetesen dolgozom. Azelőtt nem tudtam az asztalfióknak írni, most meg kizárólag posztumusz munkákat írok tervszerűen. E sorokkal egyidejűleg nyomtatványként feladtam az Országos Széchenyi Könyvtár Évkönyvében megjelent kis írást, ami tájékoztat főművem természetéről.⁶⁶ „A Nemzeti Színház egy évtizede” 1932-től, Hevesi távozásától 1944 december végéig, Budapest ostromának kezdetéig előreláthatólag egyenként 350-450 oldalas hét kötetben, összesen tehát mintegy 3.000 oldalon teljes filológiai aprólékossgal és mindent iratokkal bizonyítva ismerteti majd a színház teljes életét.⁶⁷ A magyar színházi irodalomban egyedülálló monográfia lesz, amiből 2 1/2 kötet már készen van, az egésznek a befejezését 1970 végére tervezem.⁶⁸ A mű az OSZK Kézirattárában nyer elhelyezést és kutatók is csak halálom után nyerhetnek betekintést. Párhuzamosan készül „Az ember tragédiája” szinpad pályafutásával kapcsolatban egykori könyvem megjelenése (1932) óta gyűjtött dokumentumok összeállítása és kommentálása. Ugyancsak kéziratként.⁶⁹ És ha lesz még erőm, munkakedvem, szeretném 1970 után Peéry életrajzát és művészi pályáját megírni, amivel halálának 10. évfordulójára, 1972 decemberére óhajtanék elkészülni. Akkor aztán betöltöm hetvenedik életévemet és mint az öreg kinaiak, elkezdem bucsumat ettől az értelmetlenségében is valahol nagyon értelmes, rettenetes és szépséges földi léttől.

Addig is mindent tervszerűen felszámolok. Teljes levelezésem ami[t] 40 éven át megőriztem, közel 10.000 darab⁷⁰ az OSZK Kézirattárába került. Madách-csal kapcsolatos dokumentumaim nagy részét a csesztvei múzeum három szobájában magam rendeztem el. Utolsó ott-tartózkodásom is ezzel a munkával függött össze. Most jártam először Sztregován is, elzarándokoltunk feleségemmel Madách sírjához. Ha anyagi körülményeink és egészségi állapotom majd engedi, évente egy-egy lélekfrissítő külföldi utazást is tervezünk, – ha lehet. Két év előtt Görögországba sikerült rövid utazást tennem. Talán sikerül Londonba, Stratfordba kijutnunk, esetleg már jövőre, vagy legkésőbb 70-ben. Így élek a vágyak és a valóság szelid feszültségében, amit feltartóztathatlanul lassan old az idő.

Rólatok annyit tudok, amennyit tudnom lehetett. Egy könyvet sikerült megkapnom és elolvasnom Sándor, az „Odysseus”-t, ami nagy élmény volt, a régieket is idéző, mégis új, csipős, mint a sorok közül kicsapó sós tengeri levegő.⁷¹

Végezem. Szívemből minden jót Mindkettőtöknek, akik – érezhettétek, tudhattátok, – nagyon közel állottatok szívemhez és ez a legcsekélyebbet sem változott az elmúlt husz év alatt.

Sok szeretettel:

T.

63 Peéry Piri 1949-ben a Művész Színházban, 1951-től az Ifjúsági Színházban, a Petőfi Színházban és a Jókai Színházban lépett fel. Megkapta Pauli nagymama szerepét Illés Endre *Hazugok* című drámájában (Művész Színház, 1949), eljátszhatta a Nagyasszonyt Bródy Sándor *A tanítónő* című művében (Jókai Színház, 1954) és Kémery Klára szerepét Szabó Magda *Kigyómarás* című színjátékában (Jókai Színház, 1960).

64 Peéry Piri: *A megtalált pokol*. Budapest, 1946.

65 Németh Antal Monori Kornéliát vette nőül.

66 Németh Antal: *A Nemzeti Színház iratainak sorsa. Az OSZK évkönyve, 1965–1966*. Bp., 1968. 247–254.

67 A könyv felépítését így képzelte Németh Antal: I. A Nemzeti Színház története, 1932–1944. II/1–2. Iratok az évtized történetéhez. II/3. Az évtized „ügyei”. (Összefüggő iratközlések). III/1. Az évadok műsora és kimutatások a színház munkájáról, 1932–1944. III/2. Az évtizedek bemutatóinak és bemutatószámába menő felújításainak színlapjai. IV. Kiegészítések. Név- és tárgymutató. Hibaigazítások.

68 Az elkészült műveket az OSZK Színház-történeti Tárában őrzik. Jelzete: Ms 28/III.1/1–2; III/2.

69 E kézirat ösztönözte Koltai Tamást *Az ember tragédiája szinpadon, 1933–1968* (Budapest, 1990) című monográfia megírására. A kéziratban bő szemelvények olvashatók Németh Antalnak a levélben említett művéből is.

70 Az eredeti levélben hibásan „darabot” olvasható.

71 *A Béke Ithakában* (London, Lincolns Prager, 1952) című regényről van szó.



Németh Antal a hatvanas években egy indonéz wayang-bábbal

19. MÁRAI SÁNDOR NÉMETH ANTALNAK

Salerno, 1968 szeptember 9.

Kedves Tóni,⁷²

az örömet, amit leveleddel szerezteél, beárnyékolta a szomorú hír megerősítése: már régebben hallottunk arról, hogy Piri elment, Te most megírtad a valóságot. Piri rendkívüli teremtés volt: okos, eredeti egyéniség, asszonyoknak is, művésznőknek is rendkívüli. Bánat az is, hogy nem kapta meg a nagy ajándékot, a szenvedésmentes távozást. Vele gyászolunk és megőrizzük emlékét.

Mindaz, amit magadról, életkörülményeidről és munkádról írsz, megfelel az elképzelésnek, amellyel az elmúlt husz esztendőben Reád gondoltunk: hűséges maradtál önmagadhoz, dolgozol. Megjött a különlevonat is, érdekes olvasmány, miniatűrben tükröz sokmindent. Szívből kívánom, hogy a leveledben említett munkatervet legyen erőd és idő megvalósítani.

Magunkról ezt: husz éven át folytattam az írói munkát, semmi mással nem foglalkoztam. Tizenöt évet éltünk NewYorkban.⁷³ János fiunk⁷⁴ már önálló (most októberben nősül) becsületes, hűséges barát. – Elmúlt tavaszon feladtuk a newyorki lakást és időlegesen idejöttünk, ahol egy u. n. „condominiumos”, öröklakás nem mindig zavartalan, de mindenestől elégedett tulajdonosai vagyunk. Szeretünk itt élni: Görögország, Dél-Itália és Dél-Franciaország partvidéke az a keskeny sáv, ahol az emberek még nem tévesztik össze a „humanitást” a „prosperitással”. De ez is csak múló tünet. Carpe diem? Nem, carpe secundum.

Még egy évet szeretnénk itt maradni, aztán – talán – visszamegyünk Amerikába.⁷⁵ (Nem New Yorkba, nem öregeknek való, – de az északamerikai vidék tájilag is, emberileg is rokonszenves. Sajnos, klimatikus vonatkozásban nem az, – öregek számára ez is fontos.) Itt közvetlen a tenger partján van a lakás, nagy „terazza” is van hozzá, kilátással a Costiere Amalfitana vadregényes, deklamáló diszletére, – ha úgy fordul, hogy erre jársz, szeretettel várunk.

Elküldtem cimedre két könyvet: „Napló, 1945–57”⁷⁶ és „Egy úr Velencéből”.⁷⁷ Előbbi számot ad a hosszú vándorlás néhány fordulataról. A másik: verses szinpadai változata „Vendégjáték Bolza-

noban” című regénynek, – közel 30 esztendő előtt Te biztattál erre a munkára. Akkor nem volt hozzá érkezésem, New Yorkban aztán elszántam magam és megírtam. – A „Napló”-t folytatom, még ebben az évben megjelenik az 1958–67-es eresztés, azt is elküldöm⁷⁸; és egy regényt, „San Gennaro vére” a címe, kb. 10 év előtt írtam, televíziós játék változata is van, nem láttam, de azt mondják, érdekes volt: 90 perc, végig csak párbeszéd, dán rendező munkája.⁷⁹

Még két könyvet szeretnék megírni: egy regényt, (munkában van) és egy kötet emlékeztést.⁸⁰ Azontúl már csak a régi írások javításával és karbantartásával akarok foglalkozni, ahogy lehet.

Summázva: az elmúlt husz esztendő sok olvasmányából két sor maradt meg emléke. Az egyik az öreg Leautaud mondása, aki 80 éves korában, egy újságíró érdeklődésére, vállat von és ezt felelte: „Nincs más haza, csak az élet.”⁸¹ A másik az öreg Santayana tanácsa: „Let us live in mind.”⁸² Azt hiszem, igazuk volt.

Feleségednek is, Neked is a legjobbakat kívánjuk, Téged mindketten változatlan barátsággal ölelünk

Sándor
szeretettel Lola

72 OSZK Kt. Fond 63/2043/15 – 1 f. (rektó és verzó) + boríték; 279 x 219 mm (levél), ill. 110 x 228 mm (boríték); gépirat autográf aláírásokkal és javításokkal. Megjelent: Selmeczi Elek: i. m. (173–174.)

73 Márai Sándor és családja 1952-től 1967-ig élt az amerikai nagyvárosban.

74 Babócsay János (1941–1987), Máraiék nevelt gyermeke; 1947-ben fogadták örökbe.

75 Terve csak 1980 májusában valósult meg; ekkor költözött San Diegóba feleségével.

76 Márai Sándor: *Napló (1945–1957)*. Washington, Occidental Press, 1958.

77 Márai Sándor: *Egy úr Velencéből*. Washington, Occidental Press, 1960.

78 *Napló*, 1958–67. Róma, a szerző kiadása, 1968.

79 *Das Wunder des San Gennaro*. Übers. von Tibor u. Mona Podmaniczky. Baden-Baden, Holle, 1957. Magyarul a szerző kiadásában 1965-ben New Yorkban jelent meg ezer számozott példányban. Márai Simányi Tibornak címzett levelében (Salerno, 1972. február 7.) azt írta, hogy a WDR, a kölni Westdeutscher Rundfunk mutatta be két televíziós játékát (*San Gennaro vére*, *A szerep*). Kedves Tibor! Márai Sándor és Simányi Tibor levelezése, 1969–1989. Budapest, Helikon, 2003. 29.

80 Valószínűleg *Az ítélet Canudosban* (Toronto, Vörösváry, 1970) című regényről és a *Föld, föld!* (Toronto, Vörösváry-Weller, 1972) című emlékeztéről van szó.

81 Léautaud, Paul (1872–1956) francia kritikus, tanulmányíró, emlékiratszerző. Népszerűségét főként annak köszönhetette, hogy idős korában a rádió Robert Mallet társaságában gyakran sugározta kihívó, hetyke nézeteit, melyeket kötetben is kiadott: *Entretiens radiophoniques* (Beszélgetések a rádióban, 1951).

82 „Éljünk kedvünkre” – vallotta Santayana, George (1863–1952) spanyol származású amerikai filozófus.



Németh Antal második feleségével, Monori Kornéliával (1965)

20. NÉMETH ANTAL MÁRAI SÁNDORNAK

Balatonfüred, 1968 szept. 30.

Kedves Sándor!⁸³

Harmadik hete Balatonfüreden tartózkodom, ahová így ősszel vissza-visszatérek „generáloztatásra”. Kórházi ablakomból látni a sétány egy részét, a délutáni „csend-kúra” után alkonyatig ott sétálgatok, de a nap nagy részét cellámban töltöm, mert a főorvos jóvoltából egyágyas szobát kaptam. Itt olvastam szept. 9.-i leveledet és tegnap ide hozta le Feleségem a mult héten Pestre megérkezett két kötetet.

Nagyon örültem leveleteknek is, de a könyveket vártam, hogy együtt nyugtázhassam mindhármát. Türelmetlenül estem egyszerre a két könyvnek, azután mégis a dráma mellett maradtam, mert a Napló rendkívül felkavart. Bele-beleolvasva olyasféle érzésem volt, mint amilyen a szuperszonikus repülőgépen utazóké lehet, amikor a gép átvált a hangnál nagyobb sebességre. A drámát tegnap este végigolvastam.

„Egy úr Velencéből” a tökéletes kamara-dráma minden értékével gazdag remekmű. Fájdalmas gyönyörűség volt olvasása. Látam, hallottam a szereplőket, minden mozdulatuk élt és hangjuk legkisebb modulációjában ott visszhangzott a szavak minden „felhangja” – és közben tudtam, hogy soha nem lesz már alkalmam, lehetőségem életrekelteni ezt a könyvbezárt csodát.

*

Szeretettel küldöm ölelésemet Lolának és Neked, kedves Sándor! Köszönöm a gazdag ajándékot!

Hűségess barátsággal: Toni

■

21. NÉMETH ANTAL MÁRAI SÁNDORNAK

Balatonfüred, 1968 október 3.⁸⁴

Kedves Sándor! Még innen Füredről szeretnék visszatérni a „Napló”-ra, amit e három nap alatt elolvastam.

A könyv minden csillogó – tartalmi és formai – nagyszerűsége ellenére szívszorító olvasmány volt. Az értelmemhez szólt, de úgy felkavart, mint a zene; néha küzdenem kellett könnyeimmel. A háromszáz oldalon megtett út nemcsak földrajzilag hatalmas, de amit közben a lélek tesz meg az is végtelen távlatú. A XX. századi magyar Montaigne nem elpusztult könyvtárszobájába köteteit olvasva írja reflexióit, hanem tájakat és embereket lapozva olvassa a Léte és jegyzetel fáradhatatlanul, hogy kalaúzunk lehessen ebben az összezavarodott korban. Odalép a Látó a szakadék felé botorkáló „világtalant vezető vak” mellé és kézenfogja mindkettőjüket, hogy e kézfogással megmentse nyomorult életüket, amely hiába semmitévő, de mégis emberi élet. Ez a könyv több, mint páratlan irodalom. Ez a könyv: Tett. Sándor, köszönöm a könyvet.

Kedves Lola és Sándor! Én még október 5.-éig maradok itt, akkor térek vissza Pestre, de onnan hosszabb ideig nem tudok majd írni. Itt ugyanis szívem reparálása közben mellékesen felfedeztek valamiféle nyavalyát, amit meg kell operáltatnom. Egyelőre a röntgen nem árulja el, hogy egyszerű ulcus-e, vagy valami másról van-e szó; természetesen az sem tudható, hogy jóindulatú-e, vagy malignus? Majd a szövettan eldönti. Így hát az elkövetkező hetekben derül ki az is, hogy az a „munkaterv”, amiről korábban írtam, megvalósulhat-e majd?

A nagy „kaland” elkövetkezendő heteinek nyitányaként szép volt ez az újratálalkozásom Veletek. Lolával együtt, Sándor, szeretettel ölellek:

Toni

■

22. MÁRAI SÁNDOR NÉMETH ANTALNAK

Salerno, 1968 október 15.

Kedves Tóni.⁸⁵

mindkét leveled megkaptam. Örültem, hogy a küldött könyvek eljutottak Hozzád, annak is örültem, hogy elolvastad a könyveket és megírtad azt, amit gondoltál. Nagyon jólesett legalább ilyen módon kontaktusba kerülni Veled.

De az örömet, amit leveleid szereztek, megrontotta a híradás, hogy nem érzed teljesen jól magad.⁸⁶ Most csak azért írok, hogy megkérjelek, a vizsgálati eredmények birtokában – kérlek – küldjél hirt, mi a helyzet (talán Feleséged ír néhány sort)⁸⁷ – nagyon kérünk erre.

Mindketten szeretettel ölelünk
Sándor

KÖZREADJA: CSISZÁR MIRELLA ÉS GAJDÓ TAMÁS

83 PIM, jelzet nélkül – 1 f. (rektó) + boríték; 300 x 212 mm (levél), ill. 108 x 160 mm (boríték); autográf golyóstollírás. Mellékletként két fénykép: az egyik Németh Antalt ábrázolja, amint egy kerti széken ül, a másikon négy ismeretlen – talán Németh Antalné Monori Kornélie és három gyermeke – látható.

84 PIM, jelzet nélkül – 1 f. (rektó) + boríték; 300 x 213 mm (levél), ill. 108 x 160 mm (boríték); autográf golyóstollírás.

85 OSZK Kt. Fond 63/2043/16 – 1 f. (rektó) + boríték; 278 x 220 mm (levél), ill. 125 x 154 mm (boríték); gépirat autográf aláírással és javításokkal. Megjelent: Selmeczi Elek: i. m. (175.)

86 Németh Antal 1968. szeptember 9-én egy hónapra Balatonfüredre utazott, ahol krónikus szívpanaszai miatt kezelték. Októberben Budapesten, a III. Sebészeti Klinikán átesett egy alaposabb belgyógyászati vizsgálaton; október 21-én operálták meg. Október 28-án hunyt el.

87 Németh Antalné Monori Kornélie csak 1969. február 14-én kelt levelében számolt be férje utolsó napjairól, halálának körülményeiről. A levél megtalálható a Márai-hagyatékban (PIM, jelzet nélkül, 1 f. gépirat autográf aláírással. A levél melléklete: Németh Antal gyászjelentése).

MESTYÁN ÁDÁM

A lantos visszaneéz

■ ORFEUSZ ■

Az elmúlt évadban három jelentős bemutató is mítoszt dolgozott fel: az Artus Osiris tudósítások című darabja, Zsótér Medeája, végül a Közép-Európa Táncszínház Orfeusza. Úgy látszik, van valami ezekben a történetekben, ami újra és újra elmondandóvá teszük őket. A mítoszok aktualitása a szekularizált társadalomban semvész el, mi több, elsődleges fontosságúvá válik. Már Schelling rámutatott, hogy a művészet számára a mitológia szimbolikus anyagul szolgál. Nos, vannak szavak és fogalmak, melyeket cinikus korunkban ezek az előadások csak mítoszként mernek tálni: síron túli szerelem, halált megvető bátorság, isteni szépség.

Horváth Csaba koreográfus-rendező jegyzi a két részből álló Orfeuszt. A Közép-Európa Táncszínház társulatával régóta együtt

dolgozó mély és szellemű művész ezúttal némiképp belegabalyodott anyagába. Az Orfeusz című előadás szünettel együtt több, mint háromórás, és meglehetősen unalmas részek váltakoznak benne csodálatos jelenetekkel, film táncsal, rapzene ifj. Kurtággal, kontakttánc balettel. A mű alapkoncepciója a szövetszerűség. Adott Horváth Csaba és Ladányi Andrea duettje (amikor én láttam, akkor még Tükörmély címen futott a bürokrácia miatt), melyből egyes elemek, mozgássorok, képek a második részben, a voltaképpeni Orfeuszban visszatérnek, felnagyítódnak, kifordítódnak. Tehát a két rész között közvetlen és közvetett utalások rengetegje feszül. Véleményem szerint az amúgy elegáns ötletek és technikai bravúrok sajnos belevesznek önnön mennyiségükbe és súlyukba. A felejthetetlen Mandarin őszerejű szikárságához

Horváth Csaba és Ladányi Andrea





Koncz Zsuzsa felvételei

Fodor Katalin, Makovínyi Tibor és Gantner István

képeket ebben az előadásban az anyag ráül a szellemre, és agyonnyomja. Bár a magyar táncalettát tekintve már az is nagy szó, ha valakit azért szid az ember, mert túlságba vitte a koncepciót.

Mi is hát *Orfeusz*? Orfeusz, vagyis Orpheusz (én Trencsényi-Waldapfelen nőttem fel, s a név helyesírása azóta sem változott) legendás dalnok, ígésző lantos, aki játékaival megindítja a köveket is. Felesége, Eurüdiké meghalt, és Orfeusz addig zenélt az alvilágban, míg a megilletődött Perszephoné visszaadta a feleségét, feltéve, ha a kifelé vezető úton nem néz vissza. A dalnok azonban visszanéz, Eurüdiké pedig immár végleg árnyá vált. Orfeusz ezek után örökre magányos maradt, kényszerpszichózisa haláláig tartott. Orfeusz azonban nemcsak e bús mondanékból ismert, hanem az úgynevezett orfikus misztériumok névadójaként is. E titkos, homályos és felettébb csábító tanok a kései görögök között virágoztak: lényegük az a titkos beavatási folyamat, melyben a kandidátus egyre följebb lép, és e lépésekkel egyre több tudást kap, míg végül valamiféle örök tudásra tesz szert. Nyilván a halhatatlanság a végcél, tehát az, hogy a halandó soha ne nézzen vissza.

Eddig a mítosz, és eddig a görögök. Horváth Csaba mellett Szász János is részt vállalt a munkában (ő rendezte az időnként bejátszott filmet), mely XXI. századi magyar átíratban a Szenvedélyt szegezi a Sorssal szembe. Ennyiben vegytisztán adják a mítosz anyagát, a misztériumokhoz homályosságában van köze az előadásnak, a halhatatlanságot nem érik el. A kezdőkép igen sokat ígér: Horváth és Ladányi majdnem egy helyben fut, miközben Orfeusz alakítója vissza-visszatekint. A futás az egyik központi motívum, többször is visszatér, a filmbetéteken is megjelenik. Mozgássorok szakítják meg e futást, a nő végül elesik, kiesik. Látványos elhullása primer szinten azt jelenti: nem bírta az iramot, gyengének bizonyult. E kezdőjelenet tehát a férfi erejét és hatalmát jelzi, mely a duett során többször megnyilvánul, míg aztán a viszony megfordul: áldozattá válik. A második részben ezt az áldozati létet próbálja feloldani, hatalma nem a nő ellen való, hanem érte vándorol.

A Közép-Európa Táncszínház *Orfeusza* azonban túl szenvedélyes. A duettben a tér négy sarkában négy fehér vászonnal fedett

emberméretű kép áll, míg a második részben kiderül, hogy valóban képekről, sajátos plakátokról van szó. E vásznak egyikében végződik Orfeusz és Eurüdiké igen-igen hosszú, fuldokló csókja. Ha a XX. század elején lennénk, ezt írnám: megsemmisítő csók, olyan végzetes ösztönről tanúskodó, mely a halálnak is ellenáll. De Horváth, miután szájával belepaszírozta az egyik plakátba, benne hagyja Ladányit az érzésben. Orfeusz ennyiben végzetes, a duettben egyenesen pusztító arészi dühvel viseltetik Eurüdiké iránt. Magyarán: mintha maga taszítaná halálba a nőt. A második részben ez feloldódik, viszont az orfeuszi mítosz lényegétől messze álló elem kerül a darabba, mely Tantalosz történetét idézi, de még inkább a keresztény mítoszt: az eredendő bűnt.

Orfeusz tehát önnön szenvedélyének áldozata. A duett ott kezd, ahol a mítosz véget ér: a lantos visszanéz. Értelmezésében a mű első része nem más, mint egyetlen, magmatikus visszanézés, a bűnbeesés pillanata. A számtalan mellékszál persze rengeteg más értelmezést is kínál, de azok számomra a fent bemutatott finom utalásokhoz képest unalmasak és elcsépeltek voltak. Ilyen például a duett azon jelenete, amikor a szereplők páncélba öltöznek, és talpig vasban szeretkezést imitálnak. Vagy az a visszatérő motívum, melyben a férfi (és később a férfiak) repülő reptetnek (mondjuk, ez másodsorra, több repülővel legalább szép).

A már sokszor citált második rész az *Orfeusz* címet viseli az *Orfeusz* című darabban. Összetett, sokszor igen érdektelen jelenetek sorozata, de a koncepció szellemisége átsüt a halmazott megvalósításon. A színpadi elrendezés is bonyolult: a kezdőképben egy hölgy (Jászberényi Éva) Tai Chi-mozgásokat végez, majd a darab folyamán körbejárja a teret (a tér illetően körbejárása Horváth Csaba egyik igen érdekes motívuma, feltűnik a *Mandarin*ban és az *Etnában* is, érdemes volna egyszer hosszan boncolgatni). Adott két pár: Horváth és Ladányi, valamint Gantner István és Fodor Katalin. Hozzájuk egy titokzatos félmeztelen alak társul (Makovínyi Tibor), aki mintha irányítaná hol az egyik, hol a másik nőt és párját. Valamint a tánckar: négy fiú és öt lány. A színpad négy sarkában négy kép: hatyüetetés és bábuk egy hajón stb. Használják a jobb híján galériának nevezhető felső erkélyt –

így kétszintessé válik a tér (ezt már a duettben is kihasználták). A készlethez még hozzátartozik az időnként megjelenő film, melyen a duettből vett hangsúlyos jelenetek láthatóak, trükkökkel, montázssal. A katalógus zenével egészül ki, melynek spektruma – mint már említettem – a rapzenétől Monteverdin át a kortárs komolyzenéig terjed.

Ki is hát ez az Orfeusz? Orfeusz, miután újra a halálba taszította Eurüdikéjét, vágyakozik és szenved. E romantikus kép egészen Szent Sebestyén-i mélységekbe ér a Közép-Európa Táncszínháznál: Orfeuszt lenyilazzák, Orfeusz szenved. A hangsúlyozott szenvedés keresztényi üdv történetet vetítene a néző elé, amelyből csak az üdv hiányzik. Voltaképpen a lantos misztériumjátéka zajlik, szimbolizálásra alkalmas alakok sora jelenik meg. Az öreg testű pár (Gartner és Fodor) mintha alvilági megfelelője lenne a lantosnak és nejének, vagy mintha valamifajta alternatívaként mutatnák fel őket. A darab jelentős részében egy, a törekénységűkhöz képest hatalmas alak (Makovínyi) mozgatja őket, mintha jelenlétével tehetetlenségüket bizonyítaná. Hol van hát Orfeusz büszke daca, mivé lett köveket megindító hatalma?

Sehol és semmivé. Talán túl keresztényinek tüntettem fel a kontextust, de megjegyzendő, hogy ez a rész egyetlen szenvedéstörténet. Orfeusz a filmbejátszások segítségével mintha folyamatosan arra a pillanatra emlékezne, amelyet a bűnbeesés pillanatának neveztem. A számtalan utalás révén – mind a mozgásmotívum, mind a cselekvéssor, mind a tárgyiasság szintjén – a második rész úgy hat, mintha a duett szétzúzó és felnagyított darabjainak összekevert, szimbolizált és – mondjuk ki – rosszul

kezelt magyarázata volna. Számos szép és elcsépett jelenet található benne: közülük csak a futások többszöri megismétlését emelném ki, melyekben a hátranézés ritmikusan ismétlődik. A koreográfus az egyik ilyen futás alá divatos rapzenét tett, amelyre a teljes tánckar alakzatban mozog – videoklipet készített a duett szép motívumából. És nagyon jól tette volna, ha e távolságtartást az egész második rész folyamán megőrzi.

De nem tette. Mint már említettem, Orfeusz és (tükörképe?) alvilági mása? időskori énjé?) Gartner szenved. Hiába a számtalan elterelő hadművelet, a tánc líraisága nem képes feloldani az alapvetően drámai mondanivalót. Ami önmagában nem lenne baj, de az egész alkotás nem éri el azt a mélységet, amikor megáll az ütő, és döbbszent csend lesz belül. Amikor a síron túli szerelem, a halált megvető bátorság, az isteni szépség átveszi a hatalmat. A Közép-Európa Táncszínház *Orfeusza* nem katartikus előadás. Rengeteg munka, ötlet, anyag és kép található benne. Csak mindenkől túl sok.

ORFEUSZ (Közép-Európa Táncszínház)

JELMEZTERVEZŐ: Benedek Mari. **FÉNYTERV:** Kovács József. **FILMMUNKATÁRS:** Csala József. **OPERÁTOR:** Máthé Tibor. **RENDEZŐ:** Szász János. **ZENE:** Lux Nox Együttes, Dilated Peoples, Cornelis de Bondt, Monteverdi, The Roots. **KOREOGRÁFUS-RENDEZŐ:** Horváth Csaba.

ELŐADÓK: Ladányi Andrea, Horváth Csaba, Bora Gábor, Bozsó Ágnes, Fejes Kitty, Fodor Katalin, Gartner István, Jászberényi Éva, Katona Gábor, Kopeczny Katalin, Kovács Dóra, Makovínyi Tibor, Rogács Péter, Szent-Ivány Kinga, Vida Gábor.

HALÁSZ TAMÁS

Tényszerűen

■ WOLFGANG AMADEUS MOZART ■

Tetszetős, szigorúan kronologikus szerkezetű, konzervatív táncjáték, Pártay Lilla Wolfgang Amadeus Mozart életét feldolgozó, kétfelvonásos balettje került június elején a Magyar Állami Operaház műsorára. A komponista élettörténetét – a Medveczky Ádám által Mozart műveiből szerkesztett zenei részekkel kísért – tablókban ábrázoló látványos előadás általában jóleső a szemnek, de a szellemet pihenni hagyja. Az előadás felsorolásszerű, poros, és nem csak tárgyhöz, címszereplőjéhez képest az. A szövegkönyvet, a koreográfiát és a betanítást jegyző Pártay Lilla legutóbbi munkája, az Erkel Színházban bemutatott Dohnányi-baletttest keretében látható Szimfonikus percek merész, meglepő hangvétele hasznosulhatott volna ebben a munkájában is. A zabolátlan, nyughatatlan zseni szellemének megidézése ez sokkal alkalmasabb lett volna; a szerző azonban ezúttal a tánc nyelvére átültetett, kommentár nélküli, közhelyekben gazdag életrajzi bemutatott koreográfiát.

„A darab születéssel kezdődik, halállal végződik, mint minden ember élete” – olvashatjuk Pártay nyilatkozatában, melyet az előadás műsorfüzete közöl. A táncelőadás nyitó képében (melyet nyitányként a *Requiem* első tétele vezet fel) három bábát látunk serénykedni egy üres ágy körül: a hatalmas térben rajtuk kívül nincs jelen más (a szülő nő sem), csak az izgatott atya, Leopold Mozart (ifj. Nagy Zoltán). A záróképpen a sápadt fény megvilágította, immár halott komponistát látjuk: mögötte korábban szétzúrt, virágsziromszerű partitúrafoszlányok. Azokon halad, lépdel

át néhány feketébe öltözött hullaszállító, hogy az élettelen test taligára tegye. A menet lassan eltűnik a sötét színpad mélyén. A két jelenet között reprezentatív képekbe sűrítve lezajlik Wolfgang Amadeus Mozart egész élete. Képeket látunk, és csak ritkán a lényeg és a sajátot: az elgondol(kod)ást és az elgondolkodtatót.

A hatalmas gárda, a két, egymástól egészében eltérő szereposztás általam a premieren látott első változata már-már remekel. A táncosok teljesítménye önmagában csak nagy ritkán kifogásolható. Ha problémánk lehet a szereposztással, az elsősorban abból eredhet, hogy az Operaház némelyik kiemelkedő művésze meglehetősen csekély időt tölt a színpadon. Aleszja Popovát például érthetetlen pazarlás XVI. Lajos szeretőjének szerepében alig néhány röpké percre táncba vinni. Itt maga a szereposztás a gond. Szakály György esetében ennél többről van szó. Az ő Salieriye ugyanis igazi jellemábrázolás. Rövid és a cselekményfűzés szempontjából szinte súlytalan jelenlété nem csupán Szakálynak ezúttal – a koreográfus által – kihasználhatatlanul hagyott művészi képességei, hanem betöltött szerepe miatt is hiányérzetet kelt. A Shaffer-Forman-elgondolást (a megbomlott elméjű Salieri mint mesélő) másolni természetesen szükségtelen. Salieri személye azonban ebben a történetben nem redukálható a gyanús sündörgő, befolyásos fülekbe gonosz mosollyal sugdosó intrikusára, aminek őt a táncműben láthattuk. Delbó Balázs Mozartja eleven, de a grandiózus feladatot – a személyiség koreográfusi, táncosi, egyáltalán: jellemábrázolási kibontását – nem tudja meg-

oldani. Delbó csak egy-egy pillanatra képes kiszakadni a néha fojtogatóan ódonnak látzó koreográfia szorításából, csak olykor képes szertelennek, kiszámíthatatlannak látszani, elvarázsolni mozdulatai szépségével. A korszakalkotó zseni képzetét azonban nem kelti, bár ez nem feltétlenül az ő hibája. Ifj. Nagy Zoltán Leopold Mozartként értő, érző játékot nyújt, akárcsak Hágai Katalin Anna Maria Pertlnek, Mozart anyjának szerepében. Tsymlal Irina Konstanze-ként üde és kedves, Pongor Ildikó Frau Weber, az anyós szerepében erős, de tudásának lendülete és szépsége nem mindig tud átcsillogni a reá osztott szerepben.

Pártay Lilla előadása felsoroló jellegű, végigfut a harmincöt éven, e rövidre mért, lobogó, ötnek, ötvennek is sok életen. Jelenetekbe rendezi, helyzetekké formálja Mozart életének szakaszait, állomásait. Tényekre, a megismert múlt eseményeire igyekszik alapozni a cselekményt, de súlyozni nem tud, vagy inkább nem akar. Csúcspontokkal a történetészövésben nem, csak a vizualitásban, a szcenikában találkozhatunk. A játék egyenletessége ebben az esetben aligha erény. Kétszer negyven percben, túlzó realizmussal szerkesztett, álmodni, elrugaszkodni, hasonlítgatni, szimbolikus jelentést adni, elemelni képtelen rendszerben működik a látványos, igényesen színre állított masinéria. Nem kapunk választ rá: mi volt az alkotók szándéka e mű bemutatásával. Egyáltalán akartak-e újat mondani vele? (Természetesen felmerül a kérdés: lehet-e még újat – vagy egyáltalán bármit – mondani erről a számtalanszor feldolgozott élettörténetről.)



Hágai Katalin (Anna Maria), Delbó Balázs (Mozart) és ifj. Nagy Zoltán (Leopold Mozart)

Mozartot, a „mozartságot” bemutatni nem kell már: a zeneszerző élete a tönkretett, kis híján teljesen elsikkasztott, majd halála után méltó, parnasszusi helyére került zseni példázata. Amelyről éppúgy lehet(ett) tisztázó szándékkal, felderítőként, tudós kutatóként, szimbólumépítőként, mint profitvadászként, üzletemberként, csengő forintokért újabb történeteket mesélni (ez utóbbi szemrevételezésére elég átruccanni az Operaházból a „Pesti Broadway”-ra). A hároméves korától Európa hatalmasságait elkápráztató, végül jelöletlen tömegsírba elkapart Mozart élete – csúf kifejezéssel – kifogyhatatlan tárháza a példabeszédeknek, művészi metaforáknak. E gyorsan ellobbant varázslét az európai kultúra egyik alapmitosza. Egyszermind kancsal, csokoládégolyó-gyártó giccsiparának alapanyaga. Pusztán csak ábrázolni ezt az életet nem lehet.

Pártay Lilla koreográfiájának első, szépen puritán képe, a születés után hamarosan a csodagyerek tündöklését látjuk. A kisfiú apja köpenyéből reppen elő, hogy elbúvölje nobiles hallgatóságát. A sötétben derengő, üres szín háttérfüggönye először jobbra, majd balra nyílik fel. A feltáruló térben a csodagyereket látjuk zenélni a salzburgi hercegek, majd a császárnő, Mária Terézia és udvartartása előtt. Az apa fondorlatos aggodalommal nézi

a két illusztratív jelenetet, közben kisfia Mária Antoinette-tel fogócskázik. Hamarosan mindkét függőnyszárny feltáruul: a hátsó tér közepén a salzburgi érsek trónol, körötte udvartartása pózol. Újabb szín (a gyors váltások önmagukban elismerésre méltóak): a már felnőttforma Mozart készülődik, körötte három kamasz pajtása. A térbe görgős ruhaállványt hoznak, paravánt és ruhafogasokat, melyeknek kalaptartói helyén portrésziluettek láthatók. Az izgatott, jelmezbáli készülődésre emlékeztető, virgonc, tetszetős játéknak a zord atya vet véget: Mozart a hercegek előtt lép fel. A palota pillanatok alatt „összeáll” díszterme pompás díszlet: Horesnyi Balázs remekel. A komor szépségű, a teret háromdimenziósan imitáló festett vásznak illúziót keltően idézik fel a Mozart korabeli díszletművészetet. A megilletődött vendég, az ifjú komponista játszani kezd; egy fontos dilemmára pedig választ kapunk. Nyilvánvaló volt ugyanis, hogy a táncjátékban gyakorta találkozunk majd a zongorán játszó vagy a klaviatúra mellett komponáló Mozart képével. Azonban a mindennapi tevékenységként gyakorló, vagyis a hangszeren játszó muzsikusi ábrázolása táncjátékban nem könnyű, nem hálás feladat. Pártay Lilla a táncmozdulatok metaforájához, megjelöltőerejéhez folyamodik segítségért. Mozartot az első taktusokra a zongora elé ülteti, de aztán testén, önmaga hangszerén játszatja táncos-megszemélyesítőjét. Mozart tehát mozgással mutatja be zongorajátékát, majd – a rend kedvéért – újra meg újra visszaül a billentyűk elé. Az érsek udvarának úri közönségét elbűvöli a játék: a koreográfus ennek érzékeltetésére forgásba hozza a zongorát a hozzá rögzített zongoraszékkal és a játékosokkal együtt. Az elragadtatott sokaság örvényleni kezd a varázsló és hangszere körül. Ez az előadás egyik legsikerültebb jelenete.

A következő képből az anyát, az apát és a fiút látjuk. Leopold Mozart Salzburgban marad, nem tarthat szeretteivel. A búcsú-kép patetikus és hosszadalmas. A vívódást ábrázolja, de valódi természetébe egyáltalán nem avat be. Kifejező eleme viszont a háttérben láttatni engedett beszélő tárgy, a nyomasztó erőt sugárzó érseki trónus: a hatalom jele. A hatalomé, mely nem engedi szolgáját szerettei után. Anya és fia kettesben indul el a körútra, amelynek során Mozart egymás után kápráztatja el a fejedelmi udvarokat. Az ismét kiürült színpadra – egy fele útig behúzott és félrehajtott függöny takarásából – hatalmas hintó gurul be. Kicsit meghökkenek, amikor észreveszem, hogy a rendkívül gazdagon kiveteltelt kocsik egyik tengelyét – vagyis elülső pár kerekét – fekete köpönyegbe rejtett figura mozgatja. Ezt követően legalább



Soós Erika, Bokor Zsuzsa (Aloysia), Tsymbal Irina (Konstanze),
Pongor Ildikó (Frau Weber) és Antal Tünde

Kallus György felvételei

ilyen furcsa élményt szerez a Weber-fogadó képét uraló díszletelem, egy hatalmas, barokkfestmény-részlet (?), mely egy magasba törő paravánon látható. Az óriási ábrázolást nem könnyű kisilabizálni: valami féle dízserleg és nemes drapériák láthatók rajta. Ám arra még nehezebb rájönni, mi is lehet az objektum funkciója. Különösen meglepő a fal tetején kialakított kovácsoltvasszerű, díszes rácozattal ellátott széles, alacsony ablakféle. A monolit tövében – a mannheimi fogadót megjelenítő színben – láthatjuk Mozart első találkozását Aloysiával és annak háttérbe húzódó húgával, Konstanzéval, illetve leendő anyósával, Weberné asszonnyal. A rövid jelenet, amely érezhetően ismét csak a hiteles ábrázolást tartja szem előtt, fájdalmas búcsúval zárul: a hintó ismét megjelenik, ablakából Mozart bánatosan integet Aloysiának.

Eztán következik a második vizuális csúcspont: Versailles. Horesnyi Balázs elegáns, fehér terében Vágó Nelly jelmeztervező által csinosan öltöztetett, lisztesparókás-púderes-szépségflastromos úri közönség mulat. Röpke szerepben látható itt két ragyogó táncos: Bajári Levente XVI. Lajosként kellemkedik királyi eleganciával, ahogy az a nagykönyvben meg van írva,

Aleszja Popova pedig az uralkodó szeretőjeként incselkedik, mozdulataiban ábrázolva a befolyásos feslettséget. A jelenet kerete mutatós udvari tánc, jobbra elől Mozart vezényel egy meglehetősen kis létszámú zenekart, majd csatlakozik az önfeledt léhák táncához. Minden nagyon látványos, mindenki a helyén, a vizit feszélyezett hangulata is „átjön”. Mégis, mintha egy helyben állna minden. A következő, jelenetzáró kép háttérében az esti sötétbe boruló bálterem: a színen Mozart és a haldokló Anna Maria. A derengő szín két oldalán függő csillárok leereszkednek, középpütt fordított pietàt látunk: a fiú tartja ölében halott anyját.

A második felvonás első képének helyszíne a salzburgi hercegek bécsi rezidenciájának díszterme: a császárral az élen megjelenik a birodalom és a város krémje. II. József oldalán, karikaturisztikusan megjelenített udvari zenészei közt a fancsali Salierit is megpillantjuk. Pártay kettejük versengését játékosan ábrázolja: kakaskodásuk a tánc nyelvén folyik. A viadalban az érseki szerződést a nyílt színen összetépő Mozart látszik alulmaradni. A látványos képet egy puritán követi: Mozart találkozik Konstanzéval. Tetszetős kettősük a fellobbanó szerelmet ábrázolja, érzelmgazdagon, némi pátosszal.

A következő kép egy négy tagból álló alkotói füzér első darabja: Pártay Lilla a komponálás munkájának illusztrációjaként színre állítja Mozart opera-mesterhármásának egy-egy töredékét, az operák cselekményét egyszersmind szerzőjük életének aktuális fordulataival is párhuzamba állítva. Legelőször a *Szöktetés a szerájból* alakjai jelennek meg a zeneszerző dolgozószobájában. A nyitány hangjaira miniatűr színpadot tolnak be, aztán groteszk gyorsasággal „fut neki” az idézet szereplőgárdája az operának. A jelenet kedves, könnyed és ötletes, hangulata hiányolható a táncjáték számos korábbi mozzanatából. A komponáló Mozart megjelenítése viszont felvonultat mindenféle mozdulati közhelyet. A szerzői képzeletben felbukkanó forgatag egyszerre „éles” előadásba fordul: immár a bemutató után vagyunk, amikor is József császár – a fanyalgó Salieri kíséretében – gratulálni érkezik a szerzőhöz. A nagy sikert a titkos nász követi: lírai, szépen megoldott jelenetben Konstanze felkészítését láthatjuk, majd díszes templomi oltárt mutató, monumentális paraván ereszkedik alá. A könnyen feledhető kézfogójelenetet a maszkabáli szín követi. A forgatagban felbukkan az esküvő miatt haragvó, komor álarcba bújt atya, a hattyúmasz-

kos Konstanze és a lómaszkos Mozart körül látványos, ám „absztrakt” álarcokat viselő, fényes bohémssággal öltöztetett társaság gyülekezik. Leopold eltáncolja fiának szóló intelmeit: ifj. Nagy Zoltán mozdulatai drámai erőt, szeretetet és fájdalmat sugároznak. A táncos megragad, és érzékeny mozdulatokká formáz egy drámai helyzetet. Az apa és a fiatalok hármának jelenése ezúttal még azok számára is azonnal érthető, akik semmit sem tudnak a mozarti történetről. A keserűen záruló találkozást követően ismét a komponáló címszereplő látható: ezúttal a *Figaro házassága* következik. A jelenet immár nem csupán a képzelet, hanem a lázas elme szüleménye: a végén a gyengélkedő szerző előtt a feldúlt Salieri is megjelenik. Gyors váltást követően a *Don Giovanni* alakjait pillantjuk meg: a kőszobor figurájában ott rejlik – mint tudható – a halott Leopold, de ebbe a szerepbe dolgozták bele a *Rekviem* megrendelő, rejtelmese idegent is (aki a valóságban a „pszeudo-zeneszerző” von Walsegg báró volt, Shaffernél és Formannál pedig az ördögi terv kieszelője, a Leopold farsangi jelmezébe öltözött bosszúszomjas Salieri). Ezt követően *A varázsfuvola*n dolgozó, nagybeteg Mozart lép színre. A hatalmas, üres térbe Papageno és Papagena érkezik elsőként, majd feltűnik Sarastro, az Éj királynője és a többiek. Táncuk szép és lendületes. A töredék végén az „egyszerű nép” ünnepli a szerzőt. A jelenetet követően a komponista a *Rekviem*t diktálja barátjának. Mozart utolsó erejével szét-szórja a lapokat, és összeesik. A színpad sötétlő mélyén a gyászzené dallamára hullámzó, arctalan, gyászoló tömeget – az utókort – látjuk. Aztán már csak a nyikorgó taligával érkező hullatakarítók vannak hátra, akik komor lassúsággal távoznak terhükkel.

WOLFGANG AMADEUS MOZART (Magyar Állami Operaház)

A SZÖVEGKÖNYVET ÍRTA, A KOREOGRÁFIÁT TERVEZTE, BETANÍTOTTA ÉS RENDEZTE: Pártay Lilla. A zenét W. A. Mozart műveiből Medveczky Ádám állította össze. JELMEZ: Vágó Nelly. DÍSZLET: Horesnyi Balázs. A KOREOGRÁFUS ASZSZISZTENSE: Balogh Béla. BALETTMESTER: Metzger Márta, Kövessy Angéla. SZCENIKA: Juhász Zoltán, Resz Miklós. JELMEZKIVITELEZŐ: Horváth Katalin. KARMESTER: Medveczky Ádám.

SZEREPLŐK: Delbó Balázs/Szegő András, ifj. Nagy Zoltán/Cserta József, Hágai Katalin/Volf Katalin, Tsymbal Irina/Radina Dace, Bokor Zsuzsanna/Juratsek Julianna, Pongor Ildikó/Lencsés Éva, Popova Aleszja/Kozmér Alexandra, Szakály György/Jezerniczky Sándor, Bajári Levente/Oláh Zoltán, Túri Sándor, Tóth Richárd.

KUTSZEGI CSABA

Szelídítési kísérletek

■ B O L Y O N G Ó ■

Az első lény, akivel a kis herceg a Föld nevű bolygóra érkezvén, találkozott, a kígyó volt. Hol vannak az emberek? – kérdezte a gyermeki ártatlanság aranyhajú jelképe a halálosztó csúszómászótól, aztán megállapította: itt a sivatagban olyan egyedül van az ember. Nincs kevésbé egyedül az emberek közt sem, válaszolta a bölcs hüllő. A kis herceg később megszelídített egy nem kevésbé bölcs rókát, akitől megtudta, hogy a bolygóján hagyott rózsája a rá vesztegetett idő miatt fontos számára, és hogy nem szabad elfelejtenie: egyszer s mindenkorra felelős azért, amit megszelídített.

Duda Éva Saint-Exupéry meséje nyomán készült *Bolyongójában* nem szerepelnek kígyók, rókák és virágok. Hercegek (és hercegnők) is csak annyiban, amennyiben minden ember az (is). A színpadi látvány is más, mint a szerző rajzaival illusztrált, jól ismert mesekönyv képi világa, a koreográfusnak mégis sikerült a darabban *A kis herceg* érzésvilágára utaló hangulatot teremtenie. Duda Éva egyik legfőbb alkotói erénye éppen az, hogy nem (csupán) külsőséges „trendi” ötletekből építkezik, hanem belső (lelki) forrásokból táplálja a színpadán megszülető különös világot. Így (a lelki azonosságok alapján) találkozhat szerencsésen a kortárs táncszínházi látvány és fogalmazásmód a gyerekeknek – pontosabban egy felnőttnek, „amikor még kisfiú volt” – ajánlott Saint-Exupéry-mesével. Bármelyik mesével ez nem alakulhatott volna így. Az írói ajánlás arra enged következtetni, hogy a szerző *A kis herceggel* inkább a felnőtteket akarta a gyermekkorba visszavezetni. Meséjének tanulsága egyértelmű: sokszor csak a gyermeki szem képes meglátni a lényeg, és csak a gyermekien tiszta, következetes gondolkodás adhat esélyt a továbbélésre. Az emez egyszerű tételhez való el-, illetve visszajutás módját a felnőttek persze mindig szándékosan bonyolulttá teszik, filozófiai, bölcséleti, spekulációs gondolatrendszereket építgetnek évezredek óta olyan egyszerű kérdésekről elmélkedve, mint a bolygók rendje, az emberi élet értelme és még sok egyéb hasonló. Duda Éva a táncművészet nyelvén spekulálva beállt a sorba, és a Saint-Exupéry meséje nyomán megfogalmazott kérdésekre Saint-Exupéryéhez hasonló válaszokat adott. Az ilyen, különös hangulatot árasztó, érzelmekre ható „filozofálás” a táncszínházban egyedi, másfajta eszközökkel utánozhatatlan művészi jelenséggé tud válni.

A darab kezdete a Nagy Kezdetekről folyó értekezésekhez méltó: filozofikus. Irdatlan sötétségben, örökkévalónak tetsző súlyos csendben talaj és mennyezet között lógó-lebegő, lassan felismerhetővé váló alakok lesznek láthatóak. Emberek lógnak trapézokon, onnan érkeznek meg majd a földre. Fentről jönnek, mint a földi emberek felmenői, úgy lehet, másik bolygóról (a tudomány nem zárja ki, hogy a földi élet elindító becsapódó meteoronok érkezéskor mikroorganizmusok voltak), mint a kis herceg, vagy az evolúciónak megfelelően: fáról lemászva. A nyitó kép az izolált, kihűlt bolygókra emlékeztető lógó alakokkal az emberi élet előtti „süketnéma” világmindenségre enged asszociálni. Amint észlelhető, hogy az alakzatok élő emberek, elkülönültségük hangtalan, „kozmosz” emberi magányra utal. A további történések megerősítik a nyitó kép sugallta feltételezéseket: a földre érkezők csoportos mozgásai evolúciós fejlődést szemléltetnek, a „lábra állás” és a „felgyenesedés” után a csoportban szocionormatív viszonylatok alakulnak ki. Az ülő helyzetben kezdődő, csoportos táncmozgásban megfigyelhető Duda Éva egy másik alkotói erénye: koreográfiájának valamennyi apró mozdulata egész testre készült, igényesen kidolgozott, poentírozott, frazírozott. E jellemzők (vagy hiányuk) könnyen megfigyelhetők, ha több táncos egyszerre, ugyanazt a mozgást végzi.

A filozófiai alap (amelyre igen sokféle építmény kerülhet) a darab elején megépül tehát, és vele párhuzamosan megfogalmazódik a nézőben a kérdés: lesz-e vajon a darabbéli történéseknek valamilyen, konkrétan megragadható közülük *A kis herceghez*? Ha ugyanis nem lesz, akkor Saint-Exupéry meséje csak (újabb) ürügy a koreografálásra (számos táncmű keletkezik így), ha pedig kiderül, hogy az irodalmi mű valóban ihlető forrása a koreográfiának, akkor a néző a darab végéig izgalmi állapotban fog összpontosítani a színpadra: várja ugyanis, hogy a mű hasson az érzékeire, és közben követve a történések és utalások menetét övé lehessen az a nagyszerű élmény is, hogy el tud igazodni a világ dolgaiban, azaz érti, miről és hogyan szól a mű.

Bolyongó



A szocionormatív viszonylatok fejlődése kiválasztódáshoz vezet: a csoport egyik tagja (Szabó Csongor) megkülönböztetődik a többitől. Az embriószerű (testtrikós) létezés után mindenki esőköpenyszerű műanyag ruházatba bújlik, csak Sz. Cs.-nek nem jut, különleges státusa viselkedésén is látszik. Lehet, hogy ő a kis herceg? Igen is meg nem is. Úgy nem, ahogyan egy realista-romantikus cselekményes balletban szokásos, de úgy igen, hogy a figurája által a kis hercegéhez hasonló gondolatok, érzések, vágyak nyernek megfogalmazást a műben. Ahhoz, hogy *A kis herceg* ihlető hatása végig egyben tartsa a produkciót, meg kellene mutatni még néhány, a meséből származó jelenséget. Úgy kellene ábrázolni őket, hogy lehessenek Saint-Exupéry mesealakjai is, de önállóan is élhessenek, jelképezhessenek. Mindez nem-sokára megtörténik.

A kiválasztott hamar konfliktusba kerül egy másik férfival (Hámmor József), majd egyedül maradván, magányos, lírai szólót ad elő romantikus vonóshangzásokban gazdag zenére. A díszletháttér lyukakkal teli fal, mögötte – a lyukakon átszűrődő fényekből gyaníthatóan – egy szebb, vágyott világ található. A lyukak bolygókra, az egész látvány csillagos égre (is) emlékeztet, a falon – a lyukakba lépve-kapaszkodva – mászni is lehet. A magányos kiválasztott a szólója után furcsa lénnel találkozik. Nőszzerű nő (Mészáros Zizi) érkezik a színpadra, mai ruhában, mai frizurával, csinos és szép, csábító, de nem hivalkodó. A kis herceg bolygóján a bimbózó virág „végevárhatatlanul, egyre csak szépítgette magát odabent a zöld szobájában. Nagy gonddal válogatta meg a színeit. Lassan öltözködött, egyenként igazította magára a szirmait. [...] Nem akart megmutatkozni, csak szépsége teljes sugárzásában. [...] Nagyon kacér virág volt!” Sz. Cs. és M. Z. színpadi kettősében van játék, életszeretet, csábítás, szexualitás, andalító hintázás a trapézon – a történés kibontakozó szerelemnek vagy szelídítési kísérletnek tetszik. A találkozás emléke végigkíséri a fiút további (élet)útján; a lánytól kapott kendőt a nyakában hordja, amiből tudhatja: egyszer és mindenkorra felelős lett a lányért.

A hercegnek sorsszerűen el kell hagynia a virághercegnőt, a *Bolyongó* főhőse az életre szóló érzés megköstölése után elmerül a nagybetűs Életben, mint Saint-Exupéry kis hercege a kisbolygók és a Föld különös világában. Újabb, még keményebb konfliktusba kerül a mindenkor negatívumot megismerő H. J.-vel, újabb (szintén csinos) nőszzerű lényekkel vívja meg harcát, de ezek a kapcsolatok érzés nélküliek, embertelenek. Az életút szürreális, nehezen érzékelhető, személytelen világba vezet el, amelyet a negatív alak állandó jelenléte



Jelenet az előadásból

Koncz Zsuzsa felvételei

mellett különböző figurák népesítenek be. A főhős az elsivatagosodott (lélek)tájak sivar vidékein bolyong, ahol ember kevés található, és azok között, akikkel találkozik, ugyanúgy magányosnak érzi magát, mint amikor egyedül fekszik a lyukakkal teli fal előtt, és a falon túli szebb világból emberi lények kezei nyúlnak felé.

A mesében a Földön bolyongó kis herceg nagyon boldogtalan a virágzó rózsakertben, mert otthon a virága azt mesélte neki, hogy sehol a világon nincsen párja. A rózsakertben ott volt előtte ötezer, szakasztott ugyanolyan...

„Lefeküdt a fűbe, és sírni kezdett. Akkor jelent meg a róka. [...]

– Gyere, játsszál velem – javasolta a kis herceg. – Olyan szomorú vagyok...

– Nem játszhatom veled – mondta a róka. – Nem vagyok megszelídítve.”

A *Bolyongó* hercege a kavargó világ egyik lecsendesedett pillanatában talál rá trapézban lógó rókájára (Fosztó András). Megismerkedésük, megszelídülésük módja egyértelműen utal az ihlető forrásra. Először „szép, tisztas távolban” ülnek le, csak a szemük sarkából figyelik egymást, aztán mindig egy kicsit közelebb és közelebb ülnek, végül megkoreografált, stilizált állati mozdulatokkal szuszogják, szaglásszák körül egymást. A rókaszerű embereknek és az emberszerű rókáknak több emblematiszta alakja létezik az irodalomtörténetben. Vercors Sylva nevű rókaemberhölgye titokzatos, nagyon bájos jelenség, Fekete István a „Vuk családról” írt történetében a ravaszdi ragadozókat szeretetre méltó emberi tulajdonságokkal ruházza fel. Úgy látszik, a rókák erre különösen alkalmasak. Duda Éva darabjának is a rókával való találkozás az egyik csúcspontja. De nála nem lényeges igazán az élőlény faja. Saint-Exupéry nélkül is kiderül a *Bolyongó*ban, hogy tartalmaz, kölcsönös megszelídítéssel születő emberi kapcsolat nélkül az egyén magányosan bolyong a világban, és ha nem lel társra, önmagát sem találja meg. Duda Éva a rókával való találkozás után (is) maga írja tovább a történetet, amely alaphangulatában hű marad az ihlető meséhez, de kibővül a rendező-koreográfus saját maga megfogalmazta közlendőjével.

A kortárs táncszínházban az alkotói közlendőt sokszor nem könnyű megérteni, egyértelműsíteni meg lehetetlen és felesleges. Duda Éva műveit nézve az embernek mindig támad gondolata, mert a szerző sohasem hagyja teljesen magára a műélvezetre vá-

gyó, de érteni is akaró nézőt, hanem segíti azzal, hogy tudatos szerkesztéssel, a történetek közé megfelelő pontokon elhelyezett kognitív tartalmi utalásokkal gondolatserkentő orientációs pontokat hoz létre az előadások menetében. A *Bolyongó*ban a főhőst a rókaszelídítés után éri a legagresszívabb támadás. Miért tör ki akkora botrány? Mert a róka és a herceg egyműiek? Vagy mert a közösség nem tűri a *nonkonform* szelídítési akciókat, az érdek nélküli, rokonszenven, szereteten alapuló egymásra találást? Nyilván ez is igaz, az is igaz. A *Bolyongó* kortárs mű, szerzője kora társadalmi állapotairól mond benne ítéletet.

A támadásokat végrehajtó H. J. mellett felsorakozik az egész közösség. Ugyanazokra a helyekre ülnek le, ahová a darab elején fentről megérkeztek. Mozdulataik is ugyanazok, mint a törzsféjlődés akkori, korábbi szakaszában. A ruházatuk mai. Az evolúció folyamatában akad néha egy-egy rövid szakasz, amelyben szelídítési kísérletek zajlanak, ilyen lehet az emberiség (vagy az *emberség*) története, aztán minden visszaáll az eredeti rendbe. A törzsféjlődésben személytelenül részt vevő egyedek előtt a fal lyukain át beszűrődik a szebbik, vágyott világ fénye. Megnyílik az ég – kortárs táncszínházi *deus ex machina* következik –, finom por hull fentről, mintha vízsugár lenne, áldó-beavató rítus, a nagy útra készülő főhős megtisztul benne, majd mennydörgés kíséretében lesújtatik. Amit Saint-Exupéry egy sárga mérges kígyóval végeztet el, azt Duda Éva egy felsőbb lény illetékességi körébe utalja. Az úti cél remélhetőleg egy valóban szebb világ. A kis hercegről tudjuk: ő hazatért a rózsájához.

Duda Éva harmadik megemlíthető komoly alkotói erénye az, hogy tudja: műveiért – már a ráfordított idő miatt is – egyszer s mindenkorra felelősséggel tartozik. Ahhoz, hogy a táncszínházi előadás műalkotássá érjen, a koreográfusnak sok mindent mélyen meg kell ismernie. Ebből a folyamatból a szelídítési kísérletek (a jelenségek humanista interpretálása) nem hagyhatók ki.

DUDA ÉVA: BOLYONGÓ (Merlin Színház)

ZENEI SZERKESZTŐ, ASSZISZTENS: Kovács Krisztián. **JELMEZ:** Lakatos Márk. **DÍSZLET:** Bartos András. **KOREOGRÁFUS-RENDEZŐ:** Duda Éva.

TÁNCOLJA: Szabó Csongor, Mészáros Zizi, Hámor József, Fosztó András, Gresó Nikolett, Kulcsár Vajda Enikő, Rakotomalala Myriam.

Mr. B.

■ EMLÉKEZÉS

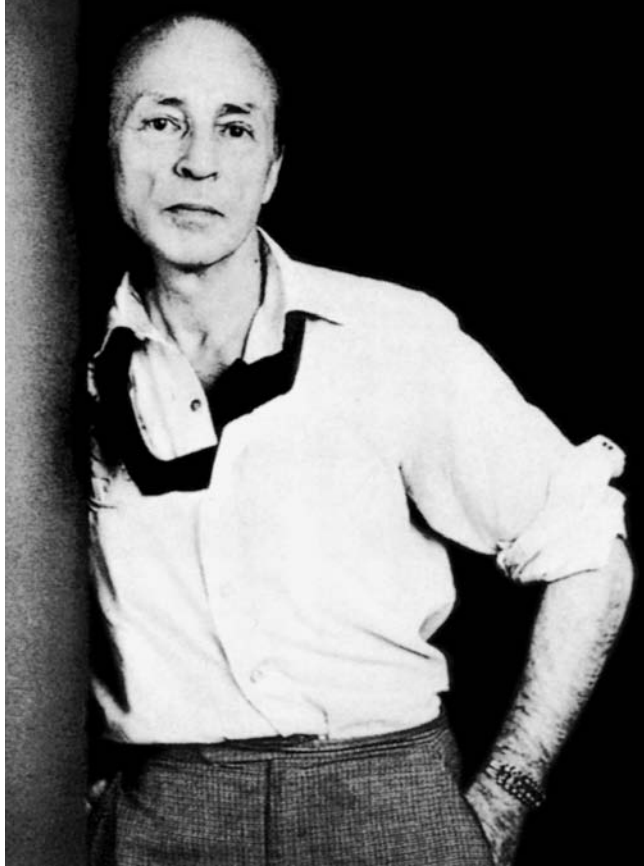
GEORGE BALANCHINE - RA ■

2004. január 22-én lesz száz esztendeje, hogy megszületett, és húsz éve halt meg George Balanchine, a XX. század balettművészetének egyik legnagyobb alakja. Szakírói életutamon fordulópontot jelentett a találkozás Balanchine művészetével, ezért személyes adósságomnak érzem, hogy a kettős évforduló alkalmából megpróbáljam alakját, munkásságát felidézni. Az említett találkozássra 1962 őszén került sor, amikor a New York City Ballet – Balanchine 1948-ban alakult társulata – először vendég szerepelt a Szovjetunióban, s ennek megtekintésére Moszkvába utazhattam. A világhírű együttes rangjához méltó színvonalon és kondícióban vonultatta fel Mr. B. (ahogyan amerikai kollégái tisztelték) válogatott remekait. A bemutatott, cselekmény nélküli balettek maximális meggyőzőerővel tanúsították: a XX. század Petipa-méretű mestere valóban új táncműfajt s összetéveszthetetlenül egyéni stílust teremtett.

Szentpétervárott született, ott kapott táncosképzést, és ott kezdett koreografálni. A húszas évek közepétől a Gyagilev vezette, Nyugaton működő Orosz Balett avantgárd stílusú koreográfusa, 1933-tól pedig fél évszázadon át az USA táncművészetének meghatározó személyisége. New Yorkba érkezésének esztendejében Lincoln Kirstein, gazdag amerikai balettmán szakíró segítségével kiváló balettiskolát alapít, majd több ízben együttest szervez, és sokfelé, sokat koreografál. Dramatikus táncjátékokat, főként úgynevezett szimfonikus baletteket készít a közönségérdeklődés kielégítésére. Mit jelentett ez a műfaj a táncágazat fejlődésében, és mit jelent e téren Balanchine alkotói tevékenysége?

Anélkül, hogy elmélyednénk a táncművészet szerzteágazó múltjában, elkerülhetetlenül adnunk kell némi balett-történeti eligazítást. A balett – mint táncjáték – a zene, a cselekmény, a tánc és a scenika szerves összetettségében alakult ki; ezen belül hosszabb ideig a szöveggönyv és a muzsika vezérelte a művész felépítését, értelmi és emocionális jelentését. Ezt a többfelvonásos formát igazából a nyugat-európai romantikus balett teljesítette ki a XIX. század első felében. Az évszázad második felében a balettközponttá váló Oroszországban a művön belüli arányok fokozatosan megváltoztak – azzal összefüggésben, hogy a romantikus balettből ott ismét reprezentatív funkciójú udvari művészet lett. A legjobb darabokban, főként Marius Petipa alkotásaiban a zene és a tánc egymásba olvadó költészete bontakozott ki. Erre adandó esztétikai válaszként született meg a nagyszerű művészeti szervező, Szergej Gyagilev vezette Orosz Balett. Az udvartól, majd Oroszországtól is függetlenné váló társulat táncalkotói programját, a minden relációban (dramaturgiai, lélektani téren, illetve a történeti és nemzeti karakter viszonylatában) „hiteles” balettdráma újbóli megteremtését a koreográfus Mihail Fokin fogalmazta és valósította meg az 1910-es években.

A következő évtized folyamán Nyugat-Európában az Orosz Balett az avantgárd kísérletezés nemzetközi bázisává lépett elő. Az egyfelvonásos időtartamú darabokba ekkor áramlott be mindenféle festészeti, részben zenei és mozdulati újítás (modern tánc, divattáncok, akrobatika, sport). Az újításnak viszont meglett a bójtje: a tánc színpadi szerepét, nyelvét rehabilitálni kellett. Egyes



koreográfusok cselekményt társítottak a zenéhez, mások műveiben a zene és a tánc anekdotikus tartalom nélkül kapcsolódott össze. Ez utóbbi formának, a szimfonikus balettnak vált egyedülálló mesterévé Balanchine.

Mostanái nem esett szó arról, hogy a muzsikussaládból származó Balancsivadze-Balanchine (apja és bátyja is neves grúz komponista volt) már táncművészi tanulmányai idején is magára vonta a figyelmet rendkívüli muzikalitásával, ragyogó zongorajátékával. Amikor 1921-ben, tanulmányai végeztével a pétervári Mariinszkij Színház balett-társulata szerződtette, három esztendőre a Zene-konzervatórium hallgatója lett. Zongora- és zeneelméleti stúdiókat folytatott, zeneszerzést tanult, a muzsika iránti vonzódása oly erős volt, hogy egy ideig habozott, hogy a zenészi vagy a balett-művészi pályát válassza.

Koreográfusként Balanchine ezután visszalépett Fokin balettdráma-reformjától Petipához, vagyis a „nekünk való múltat” választotta. Pontosabban: program- és elvszerűen lemondott a cselekmény megjelenítéséről, s ezzel szimfonikus balettjeiben a XX. századi táncművészet új műfaját teremtette meg. Mindezt olyan periódusban, amikor a fontos angol, francia – sőt egyes létrejövő amerikai – társulatok koreográfiái munkája is a fokini útra lépett, a szovjet balett pedig az irodalomközpontú művészetfelfogás nyomán alakította ki az úgynevezett monumentális táncdráma műfaját. Balanchine szimfonikus programja valójában mindkét fejlődési koncepcióval vitába szállt, amint ezt mellékelt nyilatkozata is szemlélteti.

Ilyen előzmények után s ilyen szakmai szituációban került sor a New York City Ballet moszkvai vendégjátékára, amely teljes értékű áttekintést adott a Mester kibontakozó életművéről. Friss benyomásaimról akkor a következőket írtam a Nagyvilág 1963. februári számában. A szimfonikus balett műfaja szerint „a balettművészet a mozdulatok költészete, és elsődlegesen a zene kifejezésére, mozdulati-képi megjelenítésére hivatott. A zene vizuális megformálásában Balanchine elsősorban a klasszikus balett tradicionális formanyelvére és technikájára épít, de a hozzá tapadó romantikus stílus nélkül. Művei stílusát alapvetően az a zenemű határozza meg, amelyet kiválaszt...”

Akkor nem láthattam még a Szerenád, amely Csajkovszkij *Vonósszerenád*-jára 1934-ben készült (Balanchine azután többször is átdolgozta), s minden bizonnyal az életmű egyik ékessége. A magyar közönség is alaposan megismerhette, mert – szerencsés csil-



Csajkovszkij–Balanchine: Szerenád (1977., Magyar Állami Operaház). A képen: Venekei Marianna, Barna Mónika, Soós Erika

lagállás idején – az 1977-ben sorra került operaházi Balanchine-est nyitó darabjaként pompás előadásban sokáig játszották.

Az alkotói stílus néhány meghatározó jegye a *Szerenád*-ban különösen szembetűnő. Mindenekelőtt áthatja az a tökéletes egyszerűség, amellyel Balanchine a legrafináltabb megoldásokat is magától értetődővé tudja tenni. Emellett a mű sugárzása a klasszikus táncörökség tökélyéből s a táncosok összeforrottságából fakad. Ennél az alkotásánál engedte meg Balanchine magának azt a merészséget (ő még belső készletéből tisztelte a muzsikát), hogy a zenemű harmadik és negyedik tételét felcserélje, mert a balett érzelmi „története” ezt kívánatossá tette. Így épült fel az a térformákban is halatlanul gazdag és leleményes koreográfia, amely erőteljesen élt a táncosnők karjainak fűzészerűen összekapcsolódó rajzolatával. Ez az ornamentális karakter nyilvánvalóan utalt a még otthon kapott és mindig vállalt inspirációra, Kaszjan Golejovszkij orosz-zovjet avantgárd mester intenzív hatására, akinek a művei láttán Balanchine koreografálni kezdett.

A *Szerenád*-ban feldereng valamilyen cselekményszerűség, de Balanchine határozottan kijelentette: a balett szereplői „csupán táncosok, akik a szép zenére mozognak. Az egyetlen történet itt az, ami a zenében történik: egy szerenád, egy tánc – ha úgy tetszik – a holdfényben.” Balanchine következetesen hirdette zeneközpontú állásfoglalását. Ugyanakkor több nyilatkozatában a vizuális látvány szimbolikus költészetét hangsúlyozza. Szerinte maga a mozgás a lényeges, mint egy helyütt mondja: „a végtelen kombinációk vég nélküli láncolata”, amelyhez egyensúly és harmónia, vonalszerű fejlődés és mértanilag is pontos, természetesnek ható virtuóz klasszikus tánc-tudás szükséges; márpedig Balanchine ilyen felkészültségű táncosokat képzett iskolájában, s főként eleinte táncosnőket, akik szinte hangszerként épültek be az interpretációba, és tökéletes kollektív teljesítményükkel nemcsak a feladatot oldották meg, hanem egy jellegzetes társulati stílust is kialakítottak.

Tették ezt egy olyan országban, amelyben a balettművészetnek a XX. század előtt még tradíciója sem volt. Amit viszont Balanchine maga alkotott meg: iskolát és együttest, repertoárt és műfajt, alkotói és előadóművészi stílust – mindez együtt e tényezők összegénél is több! Az USA Balanchine tevékenysége révén úgy csatlakozott az európai balettörökséghez, hogy a tradícióból hangvételeben, dinamikájában, formálásmódjában jellegzetesen XX. századi művészetet fejlesztett ki, amely termékenyen hatott vissza nemcsak Nyugat-Európára, hanem a nagyvilág balettművészetének továbbfejlődésére is.

Balanchine öröksége minden bizonnyal maradandó. Jelen lesz továbbra is a nagy klasszikus balettegyüttesek színpadán, legszebb műveit rendre felújítják, akárcsak Marius Petipa remekeit. E két ál-lócsillag fénye, úgy vélem, változatlan intenzitással sugárzik majd időtlen időkig.

RÉSZLETEK BALANCHINE NYILATKOZATÁBÓL

Jelenleg a City Center Színház épületében lépünk fel. Amikor ide beköltöztünk, igen kevés pénzünk volt, de el voltunk tökévelve, hogy a társulatot mindenáron együtt tartjuk, és saját színházat alapítunk. Elsőnek zenekart válogattunk össze. Nagyszerű zenészeket szereztünk, akiket nem az anyagiak vonzottak oda – mert mi keveset fizettünk –, hanem színházunk új, modern repertoárja. Ezek ma is lelkes hívei társulatunknak, és mind a hatvanan az ügy érdekében játszanak, nem pedig a pénzért.

Díszletre és jelmezre nem volt elég pénzünk, de nem vártam meg, míg valahonnan előteremtjük, hanem díszlet nélküli baletteket kezdtem komponálni, a művészeket pedig gyakorlótrikóba öltöztettem. Ez arra kényszerített, hogy új mozdulatokat gondoljak ki, szabadokat, amelyeket nem köt a jelmez.

Amit csoportunk, művészeink csinálnak, közvetlenül a nézők szeme előtt zajlik, mozdulataikat, táncaikat nem fedik el pompás díszletek vagy jelmezek. Ez viszont arra kötelez minden művészt, hogy a lehető legtisztábban hajtsa végre az összes mozdulatot, minket, balettmestereket pedig arra, hogy változatos és kifejező koreográfiákat alkossunk...

Ma már senkit sem elégít ki a pusztán pompás látványosság, amelynek során száz vagy kétszáz fényesen beöltöztetett statisztá egyszerűen ide-oda járkál a színen. A táncban megjelenített történelemek, események, az egyes mozzanatok ne legyenek szükségszerűen filozofikusan elvontak. A balett annyira gazdag művészet, hogy még akár a legérdekesebb és legértelmesebb irodalmi források egyszerű illusztrátorává sem szabad válnia. A balett legyen ön-maga, és szóljon saját magáért. A balett virág, szépség, költészet – minderről csak esztétikai szinten lehet beszélni, ha egyáltalán beszélni kell.

Képzésük ideje alatt a táncosok testük minden porcikáját kidolgozzák, és minden porcikájuknak dalolnia kell a színpadon. És ha kidolgozott, kigyakorolt testük szépsége, mozdulataik plasztikája, kifejezőképessége esztétikai élvezetet okoz a nézőknek, akkor szerintem elérték a céljukat...

Mindig sajnálattal tölt el, ha azt látom, hogy egy tehetséges és szép balerina mozdulataival csupán valamilyen irodalmi témát ábrázol. Az emberi és különösen a női test saját magában hordja a valódi szépséget. És nem vagyok kíváncsi arra, hogy ez vagy az a balerina kit ábrázol, hanem egyszerűen látni akarom testének, mozdulatainak tiszta szépségét.

Hiszem, hogy a balett a legpoétikusabb művészet, amely önmagában is annyira kifejező, hogy nincs szüksége határozott szűzsére, szövegre. Hiszen a hangban, a zenei hangban is van értelem, minden irodalom, minden librettó nélkül. Én a tiszta művészet, az önmagáért való művészet híve vagyok. Persze nem vagyok ellene a tematikus balettnak sem, de azt a tánc nyelve tegye érthetővé, világossá, ne pedig a műsorfüzetben kinyomtatott szöveg...

Szovjetszkij artyiszt, 1962. október 19.

NÁRAY ISTVÁN

Együttlét

■ ÖSSZMŰVÉSZETI FESTIVÁL VESZPRÉMBEN ■

Mit keres egy könyv a táncszínpadon? Beszéljen vagy ne beszéljen a táncos? Milyen veszélyekkel jár, ha az előadást többen koreografálják? Legyen-e folyamatos szakmai értékelésük a fotósoknak? – ezek s ehhez hasonló kérdések higgadt és szakszerű megbeszélésére nyújtott lehetőséget a Veszprémben immár hatodszor megrendezett Országos Kortárs Összművészeti Találkozó. Nem véletlenül hangsúlyozom a megbeszélést, amikor erről a jelentős táncfesztiválról igyekszem képet adni, amelynek rangját és jelentőségét – a produkciónak bemutatkozásán túl – a találkozás és a szakmaiság határozza meg.

A találkozás két szempontból is fontos: egy héten át eltérő stílusú és művészi elkötelezettségű táncosok gyűlnek össze, nézik egymás munkáját, s beszélgetnek egymással, illetve a tánc mint központi téma ürügyén különböző művészeti ágak képviselői mutatkoznak be. Idén tovább bővült az összművészeti jelleg, ugyanis a tánc, a fotó, a zene (Szakcsi Lakatos, Mendelssohn Kamarazenekar, Peter and Pan, Jazz Steps) és a képzőművészet (a Magyar Elektrográfiai Társaság kiállítása a város különböző pontjain, B. Hegedűs Piros és Debreczeny Zoltán folyamatos képkészítése) mellett a film is része lett a programnak. A filmösszeállítást akár tematikusnak is nevezhetjük, ugyanis *A csodálatos mandarin* két verziója – a Szegedi Kortárs Balett előadása és Mészáros Márta Bozsik Yvette-tel készített, torzóban maradt változata – mellett Bozsik és Ladányi Andrea

(a KET *Mandarinjának* főszereplője) portréfilmjét lehetett látni.

Évről évre erősebb a táncelőadásokat kísérő és dokumentáló fotósok csapata. A fiatal, tehetséges alkotók napról napra bővülő anyaga – amely a színház előcsarnokában születő kiállításon látható – nemcsak a fotósok biztos szakmai felkészültségéről tanúskodik, hanem arról is, hogy egyre szorosabb e színházi formához fűződő kapcsolatuk, egyre érzékenyebben képesek megragadni e pillanat tűnékenységének különösen kitett művészeti forma lényegét. Épp ezért jogos igényünk, hogy ugyanolyan alapos szakmai figyelem övezze munkájukat, mint a táncosokét, s az ő teljesítményükről, szakmai gondjaikról, speciális esztétikai problémáikról is rendszeres megbeszélésekre kerüljön sor. A találkozó házigazdái és szervezői, a Pannon Várszínház, személy szerint Vándorfi László és Krámer György nyitottnak mutatkoztak e kérés teljesítésére.

Ami még a szakmaiságot illeti: Veszprémben egy hétig minden a táncról szól. S nem csak a résztvevők körében, hiszen az előadások telt házzal mennek, a stúdióprodukciókra különböző trükkökkel próbálnak bepréselődni azok, akiknek nem jutott jegy, sok a fiatal, az egyetemista,

Gergely Attila a Gördeszkákban (Frenák Társulat)



Frank Yvette felvétele



Szegedi Gábor felvétele

Gergye Krisztián a Kontrapunktumban (Új Dimenzió Műhely)

akik a szakmai megbeszélések törzsközönségét is alkotják. A délelőttönként összegyűlő szakmabeliek és érdeklődők nem az előző napon játszott produkciók kivesésével foglalkoznak, hanem irányított beszélgetés keretében a látottak alapján felmerülő problémákról folytatnak eszmecserét. Nem felkért előadók okoskodnak, hanem az alkotók és a pályatársak, táncosok és elméleti szakemberek fejtik ki véleményüket. Közös gondolkodásnak lehetünk tanúi és résztvevői. S ez legalább annyira fontos, mint maguk az előadások.

Ugyanakkor nem felejtendő el, hogy a találkozói fesztivál is egyben, az együttesek tehát díjakért versengenek, amelyeket a Jancsó Miklós, Fuchs Livia, Keleti Éva, Lőrinc Katalin és Stefanovits Péter összetételű zsűri ítél oda. Egyre gyakrabban hangzik el az a vélemény, hogy a fesztiválnál lényegesebb lenne maga a találkozó, azaz ne legyen se verseny, se díjazás. Ennek az álláspontnak a hátterében nyilván az is meghúzódik, hogy a zsűri és a szakmai közvélemény értékítélete ritkán esik egybe. Többen vitatták az ideai döntéseket is, amelyek értelmében közönségdíjas lett a Szegedi Kortárs Balett, szakmai díjat Frenák Pál Társulata és az Artus Színház, előadói díjat Krausz Aliz (Bozsik Yvette Társulat) kapott, az ifjú tehetségeket elismerő díjat Gergye Krisztián, illetve Kopeczny Kata, Tonhaizer Tünde és Nagy Andrea vehette át, a fotósok közül pedig a csapatot egyben tartó Katkó Tamást díjazták. A Vándorfi és Krámer által alapított Postscriptum-díjat a Közép-Európa Táncszínház, a fotósok elismerését Horváth Csaba érdemelte ki.

Az idén – a záró gálaprodukcióval együtt – tizenkilenc előadást kínált a program. Ezek csaknem mindegyikéről már beszámolt a folyóirat, ezért inkább a vitán is szóba ke-

rült, általános érvényű kérdések közül szeretnék néhányat kiemelni, s ezek tükrében – a teljesség igénye nélkül – szólnék egyes produkciókról.

Az egyik, a kortárs táncművészetben megfigyelhető tendencia a tánc éteri, a mozdulatok köznapiságával szemben a végletekig vitt absztrakcióját hangsúlyozó, zenei lényegű értelmezése (Off Társulat: *Domi*, Kopeczny Kata–Tonhaizer Tünde–Nagy Andrea: *Angyaltér*, Még 1 Mozdulat-színház: *Ritus*). Ezzel szemben létezik, sőt erősödni látszik egy másik irányzat, amelynek lényegét talán legpontosabban a *színháziasodás* szó fejezi ki. Ez utóbbi törekvés számos műfaji, stílári és dramaturgiai kérdést vet fel.

Többek között azt, hogy milyen viszony alakul ki a tánc stilizált nyelve és a színházi ábrázolás hétköznapiasága, realitása, sőt naturalizmusa között, s ami ebből következik: milyen színészi eszközökre van szüksége a táncosnak, mi a szerepük a táncszínpadon a tárgyaknak (kellék, bútor), mennyiben módosul a térkialakítás gyakorlata, hogyan változik a szituációépítkezés, a zenehasználat stb.

A Miskolci Nemzeti Színház Táncműhelyének előadása jó példa a problémák illusztrálására. A *Fekete zaj* alapja egy kriminális eset: négy fiatal megöl egy idős cigány zenészt. Hogy tettüknek mi az indítéka, s hogy miként zajlott le a gyilkosság, arra fokozatosan derül fény. A három oldalról körülült térben fémből készült asztal és négy szék található. Attól függően, hogy a játékosok e tárgyakat hogyan helyezik el, azok kocsmát, játszótérrel, utcát, lépcsőházat érzékeltetnek. A fémbútorok a szituációkat elemelik a realitástól. Ebben a közegben lineáris történetmesélés zajlik. A galeri mulat, hergeli magát, egyre vadabb állapotba kerül, amikor útjukba akad a cigány zenész, aki már létezésével, de főleg másságával kiváltja a fiatalok indulatait, s akkumulálódó energiájuk kirobbanásához konkrét ürügyet és célt szolgáltat. Ennyi lenne a sztóri, amelyet némileg bonyolít az a körülmény, hogy a zenész énjét megkettőzik, s a közönség köréből időnként belép a játékba a cigány ember másik, fiatalabb éneje (egyes jelek alapján a fia), aki az öreg halála után mintegy továbbviszi annak mozdulatait, énekét.

Az előadás első fele a négy fiatal szokásos hétfégi estéje, vad zenével, egyre dinamikusabb, már-már életveszélyessé fokozódó mozdulatsorokkal, amelyekben táncos és natúr gesztusok keverednek; mint ahogy prózai megnyilvánulásaikba is kváziköltészettel vegyül a trágárságig lefokozott nyelvi világ. A prózai szövegek ettől eltérő rétege a cigány ember autentikus beszéde, illetve alteregójának stíláriisan és



Kopeczny Kata és Nagy Andrea az Angyaltérben

tartalmilag egyik réteghez sem illeszkedő, hol a közönséggel dialogizáló, hol monologizáló megszólalása. Itt tehát különemű koreografált kifejezés mód, ének és próza, táncos és színészi megjelenítés egyidejűleg van jelen. Ezek a kifejezőeszközök azonban nem állnak össze egységgé, nem hatnak egy irányba, azaz nem teremtenek folyamatot, sőt egymás mellé rendelt s ezáltal ható epizódok soraként sem értelmezhetőek. A különálló egységek (duhajkodás, a cigány ember érkezése, találkozás, kínzás és halál, transzcendens utóélet)

időtartamukban, intenzitásukban és a drámában elfoglalt helyüket illetően annyira különönműek, hogy az őket összekötni hivatott hatodik szereplő fellépései a történet értelmezését inkább zavarják, semmint tisztáznák. Mégis megszületik a dráma, amelyet a fiatalok és a cigány ember alapvetően másfajta színházi jelenléte fejez ki. Az öreget prózai színész, Szegedi Dezső játssza, aki nem mellékesen cigány ember. A fiatalok vehemens mozgásával szemben ő alig mozdul, szinte egy helyben állva táncol, de belső ereje, dinamikája vetekszik a többiekével. Éneke, kannázása megkérdőjelezhetetlen színpadi igazságot hordoz a táncosok hangsúlyozottan kreált kifejezőeszközeivel szemben. Eszköztelenség áll a túlajtott teatralizáló igénnyel szemben.

Erős kettősségre épül a Szegedi Kortárs Balett *To pretend* című etűdje is. A háttérben vasrács, előtte osztott tér, a bal oldalin csak egy szék áll, a jobb oldalit homok borítja. Az első egy öltönyös, a másik egy félmeztelen férfi élettere, de „természetesen” a kettő ugyanannak az embernek két – civilizált és természeti – énjé. Persze helyet cserélnek, de végül

In memoriam Berczik Sára (Még 1 Mozdulatszínház)

Dusa Gábor felvételei





Katkó Tamás felvétele

Kovács Gerzson Péter a *Paraszt dekameron*ban

mindegyik a maga ketrecében vergődik tovább. Elvont tér, elvont (közhelyes) gondolat, emblematisz ábrázolás. A szék és a homok képileg meg-, sőt túlhatározza a szituációt. Juronics Tamásnak azonban ez is kevés volt, s figurájának értelmiségi mivoltát hangsúlyozandó még egy könyvet is elővarázsolt. S azonnal beleütközött a színpadi tárgyhasználat alapdilemmájába: a kellék csupán önmaga használati értéket jelzi-e, avagy képes metaforává válni, illetve ami ezzel összefügg: mi lesz a sorsa, ha a konkrét szituációban már nincs szükség rá? Mondani sem kell, a könyv csupán egyszeri felmutatás erejéig működött, s aztán nagy gondot okozott az eltüntetése. Azaz rosszul használt kellék maradt, amely nem integrálódott – lényege szerint nem is integrálódhatott – a táncos gesztusrendszerbe, s így értelemszerűen a színházi élete sem alakulhatott ki.

A tárgyhasználat egészen más módjával találkozhatunk az Új Dimenzió Műhely *Kontrapunktum* előadásán. Gergye Krisztián táncában egy emberi életút jelenik meg a hét főbűnnel való találkozások folyamatában. Az előadás kettős térben játszódik. A háromszor három négyzetre osztott s homokkal borított színpadon átélhetjük egy férfi alakváltozásait, beleértve a női princípiumok megélését is. Az előadás nem más, mint végtelenül lelassított átöltözéssorozat. A női és férfiruhadarabok a homokból kerülnek elő, felöltésük együtt jár bizonyos fizikai megpróbáltatásokkal, ugyanakkor a cipők, az alsónemű, az öltöny és a kisestélyi mint tárgyak érzékletessé teszik az alkotók közlési szándékát; ugyanezt éri el használatbavételük folyamata is. A fizikai mellett egy zenei tér is születik, amelyet Babits Antal és Klenyán Csaba klarinétokkal és kontraplasztikcsővel improvizálva hoz létre, ha úgy tetszik: negyedik dimenziót biztosítva a táncos produkciójához.

Egészen másként alakít teret a zene a TranzDanz *Sziklarajzok* című előadásában. Ez tulajdonképpen Kovács Gerzson Péter szólója, de partnerei is vannak: a zenészek. A Magony Quartett tagjai helyüket változtatják a színpadon, libasorban lépnek, kört ala-

kítanak a táncos köré, frontálisan helyezkednek el vele szemben, azaz Kovács Gerzson Péter látványban is hozzájuk képest él, mozdul a térben, miközben a hallhatatlanul invenciózus muzsika körülfonja, behálózza, s néptáncselemekből épülő táncát megtámasztja vagy ellenpontoszza.

Kovács Gerzson Péter vérbeli táncos, ám egy másik produkcióban kitűnő színészi képességekről is tanúbizonyságot tesz. A BM Duna Művészegyüttes *Paraszt dekameronja* hét koreográfus műve. A táncszínijátéknak titulált jelenetfüzér vaskosan erotikus történetek feldolgozása, de hiába állítanak fel egy nehézkes faépítmény díszletet, hiába meséli végig az estét egy narrátor, a különböző stílusú epizódokból nem születik egységes előadás. Van koreográfus, aki csupán illusztrálja a történetet, van, aki elszakad az eredeti sztoritól, s van (Bozsik Yvette), aki nem túl igényesen csak letudja a feladatot. Kovács Gerzson Péter Veszprémben az egyik megbetegedett táncos helyett beugrott saját koreográfiájába, s az este legemlékezetesebb alakítását nyújtotta. A jelenet egy falusi öreglegényt mutat be, aki a városi széplányokhoz készül, útközben is csinosítja magát, majd a lányok között páváskodik, de a sok lúd disznót győz: felfalják őt a szexuális szolgáltatást nyújtók. Ha a táncos színészi feladatra is kényszerül, gyakran előfordul, hogy teste koordinálatlan lesz, ugyanis más izomtónusokat, feszültségeket igényel a tánc, s mást a mimikát, kéz- és kargesztusokat használó színészi játék. Mindkét esetben máshonnan indulnak a mozdulatok, az energiák, s ezek összhangba hozását sokat kell gyakorolni. Ma-napság egyre több együttesben próbálják a színház irányába is tágitani a táncjáték határait, tehát ezzel a feladattal mind gyakrabban kerülnek szembe a táncosok és koreográfusok. Kovács Gerzson Péter tökéletes összhangba tudja hozni a két mozgástípust: már a testtartásával megteremti a figurát, amelynek minden mozdulata ebből a tartásból ered. Virtuóz viccselőkét megszégyenítő módon poentíroz – mozdulatokkal. Takarékos, de erőteljes és kifejező arcjátéka nem válik külön a figura jellemzésének egyéb eszközeitől.

Ebben az előadásban a beszéd és a tánc többnyire szétválik, azaz a mesélőre van bízva a narráció, de előfordul az is, hogy a táncos szereplőknek kell rövidebb-hosszabb dialógusokat előadniuk. Ilyenkor általában élesen szétválik a szó és a mozdulat, az utóbbi hitelessége mellett az előbbi kifejezőmód fakó, élettelen, kifejeztelen, tehát a tánc stilizáltsága és a szó direktsége éles kontrasztot alkot. Többnyire ez tapasztalható a *Paraszt dekameron*ban is.

A találkozón szerepelt két olyan produkció is, amely a beszéd más-más formájával élt. A Bozsik Yvette Társulat a *Csoportterápiát* játszotta, amely már címe szerint is azt ígéri, hogy a szereplők őszintén és kíméletlenül feltárják énjüket. Az előadás úgy kezdődik, hogy a belépő játékosok sorban elmondanak egy-egy epizódot az életükből – amelyről persze nem tudni, hogy valóban rájuk vonatkozik-e, avagy a szerepük része –, de ennek az „önfeltárukozásnak” a későbbiekhez semmi köze sincs. A megszólalások tartalma és kivitele élesen elválik a tánckompozíciótól: a táncosoknak láthatóan nem kényerük a beszéd.

A Közép-Európa Táncszínház Zalán Tibor *Romokon emelkedő ragyogás* című drámáját vitte színre. Nem elírás a fogalmazás, hiszen a két fiatal – Szent-Ivány Kinga és Vida Gábor – az előadás egyik felében prózai jeleneteket kelt életre. Az egy kapcsolat stációit bemutató darab szövege egyfelől a köznapiság lepusztultságát idézi, másfelől alig követhető lírai magaslathozokba fullad. A szereplők az első réteget képviselő jeleneteket játsszák el, a második réteget – szerencsájukra – prózai színészek hangjátékszerűen interpretálják, miközben e szöveggel meglehetősen laza kapcsolatban lévő mozgássorokat tancolnak. Itt is elválik tehát a táncos és a színészi megjelenítés, de ezúttal a két fiatal színészként is megállja a helyét. Veszprémben – ellentétben az otthoni előadásokkal, amelyek keretes színpadi elrendezésben bonyolódnak – térszínházi kompozíció született, azaz az epizódok a közönség között berendezett kisszínpadokon zajlottak, s a színészi játék ilyen testközeli körülmények között is hitelesnek tűnt.

Nem beszélhetünk hitelességről a Szegedi Kortárs Balett egy másik bemutatója, a *Bolero* kapcsán. A koreográfusnak természetesen elidegeníthetetlen művészi szabadsága, hogy Ravel klasszikussá vált művét milyen közegbe helyezi, s ezáltal milyen verbalizálható tartalmakkal ruhazza fel. De ha valamelyest is követi a zene lényegét, akkor nehezen fogadható el a produkciót átható plakátszerűség. Kétoldalt hivatali íróasztalok, középen hatalmas gurigára felcsévelt papírszalag, amely mint kiszámíthatatlan, a sors által rángatott mozgójárda a főszereplő pár kizárólagos tartózkodási helye. Az elidegenedés és a szerelem, a fiatalok személyessége és a többiek személytelensége, a kiszolgáltatottság és a szabadságvágy ellentétpárjai direkt módon jelennek meg, hogy mindezt betetézze a zárókép: gyerekek mutogatnak mintegy közös büntudatra apellálva a nézőkre, őket téve felelőssé a fiatal pár megsemmisüléséért. A koreográfia szegényességét persze nem ellensúlyozza a kétes értékű s hatású didaxis.

Példáimmal nem törekedtem teljességre. Nem szóltam olyan nagyszerű előadásokról, mint a KET *Barbárokja*, a KompMánia *Cyber gésákja*, a Frenák Pál Társulat *Gördeszkákja* vagy az Artus Színház *Osiris tudósításokja*. Egyrészt ezekkel a lap már részletesen foglalkozott, másrészt egészen más problémákat vetnek fel, mint amelyekről ez alkalommal beszélni szerettem volna. A vizualitás mindegyikükben oly kiemelkedő szerepet játszik, hogy velük kapcsolatban elsősorban a látvány- és a táncszínház közötti műfaji és stílárís átmenet kérdései kínálhatnak izgalmas vitatémát. Alighanem jövőre is lesz miről beszélgetni délelőttönként szervezeten, s az előadások előtt és után kötetlenül.



Szeretnénk Önt is olvasóink táborában üdvözölni, egy viszonylag szűk, ám rangos szellemi kör tagjai között. Szerzőink, akikkel a lap olvasása révén megismerkedhet, a kortárs irodalom, publicisztika és grafika élvonalbeli képviselői.

Pénteken keresse az újságárusoknál, vagy fizessen elő az ÉS-re!

Előfizetési díj egy évre: 11 300 Ft, fél évre: 6300 Ft,
negyedévre: 3366 Ft

Megrendelem az **ÉS**-tpld.-banidőtartamra.

Kérem, küldjenek részemre előfizetési csekket.

Név:.....

Cím:.....

.....

A megrendelőszelvényt kitöltve küldje vissza címünkre:
1089 Budapest, Rezső tér 15. Tel.: 303-9211, Fax: 303-9241



**Színültig
színház**

SUGÓ

Havonta megjelenő színházi programmagazin
www.sugo.hu

NYÍREGYHÁZA

2003. SZEPTEMBER 6-13.

VIDOR FESTIVÁL

a **VID**ámság és **DERŰ** **OR**szágos seregszemléje

VERSENYPROGRAM

- Neil Simon* • **A napsugár fiúk** • Játékszín, Budapest
J. Veber • **Balfácánt vacsorára!** • József Attila Színház, Budapest
Rideg Sándor • **Indul a bakterház** • Hevesi Sándor Színház, Zalaegerszeg
Molnár Ferenc • **A testőr** • Madách Kamara, Budapest
Georges Feydeau • **Bolha a fülbe** • Új Színház, Budapest
Molnár Ferenc • **Játék a kastélyban** • Nemzeti Színház, Miskolc
Neil Simon • **Mezítláb a parkban** • Petöfi Sz., Sopron – Jászai M. Sz., Tatabánya
Ruzzante • **Az anconai özvegy** • Katona J. Színház, Kecskemét
Kárpáti Péter • **A negyedik kapu** • Radnóti Színház, Budapest
Békés Pál • **Szegény Lázár** • Budapesti Kamaraszínház, Budapest
Mit bán Bánk? • Buda Stage, Budapest
Tasnádi István • **Nézőművészeti Főiskola** • Jászai M. Sz., Tatabánya – Krétakör Sz., Bp.
Darvas Benedek-Pintér Béla • **Parasztopera** • Pintér Béla és Társulata
Mastrosimone • **A pulóvergyűjtő** • Komédium Színház, Budapest

INGYENES KONCERTEK ÉS FILMVETÍTÉSEK A KOSSUTH TÉREN

- **Kis tehén** • **Cotton Club Singers** • **Pannónia Klezmer Band** • **Boban Markovics Orkestar** •
• **Bran** • **Cora-Son** • **Nuca Llacta** • **Romano Drom** • **Djoliba** • **Sirtos** •
- **Chicago** • **Macskakaj** • **Johnny English** • **Csinibaba** • **Taxi 3** • **Legényanya** • **Bazi nagy görög lagzi** •

A részletes programot megtalálhatják a

SÜGÖ

VIDOR különszámában.



www.vidorfest.hu

Jegyek válthatók a színház Szervező- és jegyirodájában
(hétköznapiokon 9-17 óráig) Nyíregyháza, Országzászló tér 6.,
valamint az előadások helyszínén az előadások kezdése előtt egy órával.

telefon, fax: 42/507-006, 507-007

A kritikáról folytatott vita lapunkban megjelent írásai: Sándor L. István: Az erőszak esztétikája (2003. január); Csáki Judit: A kritika sine qua nonja (február); Mestyán Ádám: Mi a tánckritika? (március); Csabai Attila: A kritika szabadsága és felelőssége; Kutszegi Csaba: Reflexiók a reflexióra (április); Urbán Balázs: Mezőnyről, mércékről (május); Max Wyman: Kinek a hangja hal el a szélben?; Koltai Tamás: Vicinális (június); Hegedűs Sándor: Polémia a kritikáról (július). Az alábbi két cikket a vitát lezártak tekintjük.

CSÁKI JUDIT

Zárszó

Ahogy nagyjából két hónapja jeleztük: most tényleg lezártak tekintjük a „kritikavitát”. Az idézőjelet ugyan szerintem duplán megérdemli a fenti kifejezés – mindkét tagja külön-külön –, mivel az elmúlt hónapokban kinkeservesen csordogáló cikksorozat vitának alig-alig nevezhető, míg amiről szólt vagy szólni próbált, az meg kritikának alig nevezhető. Önostorozás helyett azonban mégis inkább néhány tanulságra szeretnék utalni, amelyek nem pusztán vagy nem föltétlenül a cikkekben fogalmazódtak meg, hanem a vita ürügyén (csíholása közben) a szerkesztőségben vagy éppen Pécsen, szakmai beszélgetéseken és mindenféle asztaloknál.

Az, hogy kritikára a színháznak szüksége van – és nem is csak azért, amire Max Wyman utal a tánckritika kapcsán, hogy ugyanis gyakran a kritika „az egyetlen érzékelhető rögzítése annak, ami egy előadáson történt” –, kívül esik a lezajlott vita keretein, hiszen ezt szemmel láthatólag senki nem kérdőjelezi meg. Azt sem, hogy a kritikus a színházi szakma része; s ha keringenek is olykor obskúrus és tettenérhetetlen szóbeszédok arról, hogy a kritikus fölös rossz (és ezért, mondjuk, ne ő válogassa egy-egy találkozó versenyprogramját), mindig kiderül, hogy nincs eleven ember, aki arcával, nevével, érvekkel vállalja ilyen véleményt. Ellenkezőleg: nemcsak a hétköznapi munka, hanem a rivalda két oldalán dolgozók közti igen ritka személyes találkozások is többnyire azt az evidenciát demonstrálják, hogy színházzal mindenki azért foglalkozik, mert szereti.

Arról szerettünk volna minél több véleményt közölni, hogy milyen kritikára van szükség („jóra”), és hogy mik a jó kritika előfeltételei („a jó kritikuss”), és hogy mit tehetnénk azért, hogy jobb legyen a színikritika és több a jó kritikus.

Illúzió, ábránd, a hiú fajtából. A kritikák kiosztása (azaz a kritikát érdemlő produkciók kiválasztása) egy magára valamit adó szakfolyóiratnál pokoli nehéz munka – ennél csak a megfelelő színbírálok föllelése, majd munkára bírása nehezebb. Nemcsak azért, mert a szerkesztők bizonyos színvonalból nem és nem hajlandók engedni, hanem azért is, mert a színikritikusi munka körülményei rosszak, pénz, pénz, pénz stb. (Útiköltség, szállás, honorárium – könyvekről, szakirodalomról pedig szót se ejtsünk!)

Tehát csupa kompromisszum. A kritika pusztá léte kompromisszumok eredménye. Hogy nincs utánpótlás, nincs normális képzés. Hogy a fiatal jelentkezők legtöbbször nem türelme, kitaratása végigmenni a szerkesztőségi „darálón”, megtanulni mindazt, amit szerintünk ehhez a szakmához tudni kell. Hogy az egyes megbízásoknál olykor éppen úgy térdre kell vetnie magát a szerkesztőnek a szerző előtt, mint a cikkek megszerzésénél, határidőre való kikönyörgésénél. Hogy olykor már mi magunk, szerkesztők is megkötünk néhány kompromisszumot, amikor tekintettel vagyunk a tekintendőkre (saját magunk vagy a szerzők egyéb elfoglaltságaira, az utazási és egyéb nehézségekre).

És akkor Sándor L. Istvánnal arról kezdtünk itt vitatkozni néhány hónapja, hogy legyen-e egységes szaknyelv, hogy kiknek írunk és hogyan... Erre mondom: illúzió, ábránd, a hiú fajtából.

Most tehát többé-kevésbé mindannyian a magunk véleményével gazdagodva ülünk vissza a géphez, írjuk a következő kritikát, úgy, ahogy eddig, vagy egy kicsit jobban.

A szerkesztőség részéről a vitát ezennel lezártak tekintjük. Pontosabban egyénileg – ki-ki saját „írásművészetében” – folytatjuk. Az utolsó megszólaló következik hát: Sándor L. István.

SÁNDOR L. ISTVÁN

Egy elmaradt vita végére

Legyünk őszinték: ez a vita nem történt meg. Pedig lett volna miről beszélni. Akár a kritika állapotát, akár a színházi élet egészét nézzük, csupa eltussolt, szőnyeg alá söpört problémával találkozunk. Olyan égető kérdések sorával, amelyeket senki nem akar (képes) megoldani, ezért már beszélni sem érdemes róluk. Pusztába kiáltott szó minden, a struktúrát, a finanszírozást, az igazgatóválasztást, a társulati létet, a képzést, a fesztiválrendszert, a belső szakmai életet, a nemzedék- és szemléletváltást firtató kérdés. Ez a problémagubanc azonban összességében azt mutatja, hogy minden a lassú, de feltartóztathatatlan leépülés irányába halad. A működés látszata még megvan, de a magyar színházművészet – mint élő, organikus egész – már a klinikai halál állapotába jutott.

Nem gondolom, hogy erről a kritika tehet. Sőt azt sem, hogy ez lenne a színházi élet legneurálisabb pontja. De úgy hiszem, hogy mindenki a saját területén teheti a legtöbbet a tetszhalott életre keltéséért. Könnyű lenne úgy szidni a művészi színvonal általános süllyedését, hogy közben nem kérdezzünk rá saját szakmánk állapotára, teljesítményeink értékeire. Nem minősíthetünk más-

kat, ha magunkkal szemben nincsenek minőségi követelményeink. Ezért kezdeményeztem több helyen, többféle formában is a színházi kritikáról szóló belső párbeszédet. De nem először bizonyosodott be, hogy kollégáim többségének erre nincs igénye. A reakciókból úgy éreztem, mindenki ragaszkodik ahhoz, hogy háborítatlanul, az önreflexió és a szakmai konszenzuskeresés kényszere nélkül folytathassa a saját, évek során kialakított gyakorlatát. Már e mostani cikksorozat előtt is azon a szkeptikus állásponton voltam, amivel Csáki Judit zárja a vitát: „Most tehát többé-kevésbé mindannyian a magunk véleményével gazdagodva ülünk vissza a géphez, írjuk a következő kritikát, úgy, ahogy eddig, vagy egy kicsit jobban.”

Ezt a végeredményt előre lehetett látni abból is, hogy céhünk működése az elmúlt években lényegében a kritikusdíj lebonyolítására redukálódott. Szakmai-módszertani programokra, a minőség védelmét szolgáló tanácskozásokra (pedig a céh lényege volna ez), ne adj' isten, esztétikai vitákra, nyilvános lapértékelésekre egyetlen alkalommal sem került sor. Még akkor sem, amikor egy új folyóirat megjelenésével (amire Csáki Judit és Koltai Tamás is utal) hihet-

len módon felhígult a kritikusi gárda. Persze a kritika hitelvesztését nem ez a lap okozta, de azzal, hogy hallgattunk a problémáról, elismertük, hogy nem tudjuk megvédeni (majd helyreállítani) a szakmai nívót. Nem tudunk szakmai presztízst teremteni magunknak, s ekként független véleményünkkel segíteni a színházművészeti értékek megőrzését, megújítását. (A színházi szakma ugyanilyen rendületlenül hallgat, amikor egyre alkalmatlanabb igazgatók kerülnek a társulatok élére, akik rég levitézlett vagy szakmai hitelt sosem szerzett rendezői karra bízunk egész évadokat. Hogy születhetne úgy minőség, ha a gyengébb önérvényesítési képességekkel rendelkező tehetségeket senki sem támogatja?)

Ezért nem is jutott eszembe vitát kezdeményezni a kritika helyzetéről. Én a Horváth Csaba előadásáról, a *Barbárok*ról megkezdett párbeszédbe szerettem volna belekapcsolódni. Úgy éreztem, hogy az Ellenfényben megjelent szakmai polémiát (amelyben nem vettem részt) tovább lehetne gondolni, ki lehetne szélesíteni egy másik folyóirat, illetve a máshol megjelent írások bevonásával. Azt hittem, nem tanulság nélküli, ha megvizsgáljuk, hogy a megjelent cikkek összessége milyen összképet rajzol egy előadásról. Ezzel mintegy elvégezzük a dolgunkat: nem elkenődött foltokat rögzítünk (mint ahogy az a legtöbb előadás esetében történik, hisz többnyire véletlenszerű, hogy milyen vélemények jelennek meg nyomtatásban), hanem megpróbálunk egy fontos kortárs produkcióról teljesebb színeképet felállítani; a nézőpontok és vélemények sokféleségét egymáshoz való viszonyukban megragadni.

Mivel a *Barbárok* formakereső-formateremtő produkció, úgy éreztem, hasznos megvizsgálni azt is, hogy az egyes szerzők milyen módszerrel közelítenek hozzá, mit ragadnak ki belőle, az értelmezésnek milyen változatait nyújtják. Így talán azt is meg lehet tudni, hogy az eltérő olvasatok miből adódnak. Egészen leegyszerűsítve: az izgatott a kritikai szemle készítése közben, hogy az eltérő személyiségek szubjektív érzékelései miképp válhatnak szakmai megfigyelésekké, hogy a személyes érintettségeket (esetleg elfogultságokat és előítéleteket) miként képesek (vagy miért nem tudják) felülírni az előadásban megjelenő szakmai minőségek. A Csáki Judit által a kritika sine qua nonjának tartott vélemény csakis ettől válhat szakmailag hitelessé. Nem megfellebbezhetetlenné, hanem vitathatóvá: azaz érvelésében követhetővé, ellenőrizhetővé, véleményalkotásában megalapozottá, továbbgondolhatóvá.

De most magam is elérkeztem oda, ahova ez a vita fajult: szakmai ars poeticát kezdek fogalmazni, mint ahogy Mestyán Ádám, Max Wyman és Koltai Tamás is tette. És ha az általánosításnak erre a magaslataira emelkedünk, akkor kiderül: mindenben egyetértünk. De mint tudjuk, az ördög a részletekben (jelen esetben a konkrétumokban) lakik. Abban, hogy egy konkrét előadás konkrét értékeit (és az alkotói észjárását, amely mindezt létrehozta) miképp vagyunk képesek felismerni, megragadni, közvetíteni. A SZÍNHÁZ szerkesztősége azonban sajnálatos módon nem a *Barbárok*ról (és Horváth Csaba művészetéről) nyitott vitát. (Miért is tenné ezt egy táncelőadással kapcsolatban egy színházi szaklap?) De nem is általában a tánckritikáról (hisz ez sem tartozik a kompetenciájába), pedig írásomat leginkább ebbe az irányba lehetett volna általánosítani. Így hát magáról a *Barbárok*ról egyik megszólaló sem kívánt mondani semmit. (Még Mestyán Ádám sem, aki a tánckritikáról értekezett, Hegedűs Sándor sem, aki – lévén Horváth Csaba közeli munkatársa – a legtöbbet mondhatta volna. Csakhogy ő is belesétált a szerkesztőség által állított csapdába.)

Pedig *Az erőszak esztétikája* című írásomnak minden állítása csakis az előadáshoz, illetve a róla megjelenő írásokhoz viszonyítva érvényes. Cikkem lényegének ugyanis nem a kritika általános helyzetéről szóló hangulati bevezető tartom, hanem a *Barbárok*ra vonatkozó értelmezést, amelyhez mások elemzései segítettek hozzá. Ez volt az a pont, amikor az előadás által teremtett világ képes volt felülírni bennem a saját értékítéleteimet. Ekkor érezhettem úgy, hogy eljutottam a megértés fázisához. Szerintem ugyanis a kritikus legfőbb felelőssége ez: hagynia kell, hogy az előadás láttassa meg vele a világát, s ne saját világlátása (esetleg darabértelmezése, stíluseszmenye) alapján véleményezze a produkciót. Leginkább ezért sajnálom, hogy a vitában elterelődött a figyelem erről a felismerésről: „Horváth Csaba ugyanis nem feltétlenül agresszív durvaságnak láttatja a férfiak közti küzdelmet. Mintha az ösztönök késztetésének engedő test artisztikumát és heroizmusát is felvillantana. Láttatni igyekszik az erőszak esztétikumát is...”

A vita tehát még el sem kezdődött, s máris értelmét veszítette. Ezt éreztem, amikor elolvastam Csáki Judit első válaszát, amelyben cikkem egyetlen lényeges kérdésfelvetésével és szempontjával sem foglalkozik, helyett csupa olyasmit olvas ki belőle, amit eszemben sem volt állítani. (Például igencsak durva csúsztatást hajt végre, amikor tudományos kritikának nevezi azt, amit én következetesen szakkritikának mondtam – azaz szakmai közönségnek szóló, szakmai érveket használó kritikának.) De csak magamat okolhatom ezért: az, aki pontosan definiál(ha)t(ó) szakkifejezések használatát javasolja a szakmai folyóiratok szerzőinek, az ilyen zsurnalisztaindulatokat válthat ki.

Hegedűs Sándor elég pontosan elemzi, hogy későbbi mi hogyan csúszott félre a vitában. Erre nem érdemes több szót vesztegetni. Mint ahogy arra sem, hogy Kutszegi Csaba és Csabai Attila milyen félrehallásokon keresztül hogyan forgatja ki értelméből a másik állításait. Aki a most lezáruló kritikavita egymást követő írásait végigolvassa, annak nem lehet az a benyomása, hogy egy nyelven beszélünk.

Summary

“István Paál and his times” is the common title of three essays evoking the personality and activity of the highly gifted director, a leading figure of the Hungarian avantgarde whose tragic death occurred five years ago. István Nánay sums up the career of the artist, Győző Duró analyzes four of his outstanding productions and Iván Sándor examines his staging of Imre Madách’s epoch-making work, *The Tragedy of Man*.

Another commemorative group of writing centres on the personality of Antal Németh, one of the most important managing directors of our National Theatre, who was born a century ago. Tamás Koltai evokes Németh’s continuous artistic struggle with *The Tragedy of Man*; eight different stagings and plans for several more are proofs of this preoccupation. Subsequently, Mirella Csiszár and Tamás Gajdó introduce and present the illuminating correspondence between author Sándor Márai and Németh, centred mostly on Márai’s plays staged at the National.

In our column on modern dance Ádám Mestyán reviews *Orpheus*, a ballet presented by the Eastern European Dance Theatre with a choreography by Csaba Horváth; Tamás Halász saw for us *Mozart*, a ballet devised by Lilla Pártay for the State Opera House; Csaba Kutszegi evokes Éva Duda’s ballet version of Saint-Exupéry’s *The Little Prince*, and in a commemorative article Géza Körtvélyes pays his homage to George Balanchine, founder of the New York City Ballet, who was born hundred years ago and died just twenty years ago.

István Nánay surveys the dance productions he saw at the Arts Festival of the town Veszprém.

Judit Csáki sums up the conclusions of our discussion of present-day Hungarian theatre criticism, while István L. Sándor who started the series deplores the meagre results of this exchange of views.

Playtext of the month is Árpád Sopsits’s highly personal version of Dostoevski’s novel, titled *Crime and Punishment Behind the Bars*.