

Kortárs dráma és kortárs színház szerencsés esetben egymástól el nem választható fogalmak. A gyakorlatban nálunk mégis gyakran élesen elválnak, részint azért, mert a kortárs magyar színháznak nem mindig szívügye a kortárs magyar dráma bemutatása, részint mert jelentősebb drámaíróink nagy része az utóbbi fél évszázadban (is) inkább az irodalom, mint a színház felől közelített a drámához. Az utóbbi néhány évben ez mintha kezdene megváltozni; egyes írók közelebb kerülnek egyes színházakhoz, rendezőkhöz, részt vesznek a színházi munkafolyamatban, fordítóként, „magyarítóként” is dolgoznak. Drámaíró és rendező tartós együttműködésére is van már példa: Tasnádi Istváné és Schilling Árpádé.

A Jelenkornál megjelent kötet címe, a *Taigetosz csecsemőotthon* ironikusan is értelmezhető; ezen a címen nem mutattak be Tasnádi-darabot színházaink. Ám a könyvben szereplő *Hazámházamat Taigetosz csecsemőotthon* 2. alcímen hirdették annak idején a szórólapok (nem kizárt tehát, hogy a pályáját görög drámai formák soha be nem mutatott parafrázisaival kezdő szerző írt ilyen című drámát). A kötet mindenesetre azokat a darabokat tartalmazza, melyeket Schilling Árpád állított színre: az 1999-ben a Kamrában játszott *Közellenség*-et, az egy évvel később a Bárkában, de jórészt már a Krétakör Színház társulatával bemutatott *Nexxt*-et, s azt a három szöveget, melyet már teljesen a Krétakör játszott el (a *Hazámházamat*, a Schaubühne társulatával közös workshop végeredményeként műhelybemutatóként színre vitt *Phaidrát* és a tavaly szilveszterkor alkalmilag játszott *Paravarietét*). Kimaradt viszont a Krétakör által bemuta-

URBÁN BALÁZS

Szimbiózis

■ TASNÁDI ISTVÁN: TAIGETOSZ CSECSEMŐOTTHON ■

tott, ám nem Schilling rendezte *Nézőművészeti Főiskola*. Az „állított színre” persze pontatlan fogalmazás, hiszen a szövegek többnyire a bemutatóval párhuzamosan készültek; végső változatukat többnyire maga az előadás alakította ki. (A *Közellenség* első változatát annak idején magam is olvastam; aligha véletlen, hogy Tasnádi az előadásban kialakult végső verziót vette fel a kötetbe.)

A könyv egyértelmű bizonyítékot szolgáltat arra, hogy a színház szempontjai nem hatnak bénítólag az íróra, hogy a színház nem fosztja meg értékétől az irodalmat. A kötetben szereplő drámák az előadások ismerete nélkül, önmagukban is megállják helyüket; az alkalmi jellegű *Paravarieté* kivételével egyértelmű irodalmi értéket képviselnek. Aki pedig az előadások ismeretében olvassa végig a szövegeket, alighanem azt is konstatálja, hogy darab és előadás minősége szorosan összefügg; számomra legalábbis olvasva is az előadásként revelatív *Közellenség* tűnik a legerősebb s a színpadon is sikerületlennek érzett *Nexxt* a kötet leggyengébb drámájának. Noha a szövegeket sok minden összeköti (a szerző közéleti érdeklődése, különböző nyelvi rétegek vegyítése, a mítoszok, mitikus történetek újrafogalmazásának szándéka), stílusosan a drámák erősen különböznek egymástól. A játékos, ironikus, különböző stíluszinteket vegyítő *Közellenség*, a nyelvében is a show-hoz igazodó, annak kellékeit ugyan ironikusan használó, de nem parodizáló *Nexxt*, a pátoszt és vulgaritást vegyítő, ironiájában is kegyetlen, távolról Sarah Kane-t idéző *Phaidra* és a satirikus-politikus, etüdökből építkező, ezeket ismétlődő motívumokkal történeté összefűző *Hazámházam* éles eltérései valószínűleg nem pusztán az írói szándékból, de az eltérő előadás-folyamatból, rendezői gondolkodásból is fakadnak. (E szempontból kivált szerencsés, hogy Tasnádi egy mindig új és új utakat kereső színházi alkotót választott társául.) Feltűnő az is, ahogyan a dráma nyelve meghatározza az előadásét (és viszont): a *Közellenség* szövegében már benne van az a jelrendszer, melyet az előadás is használ (az emberi nyak levágását például egy alma felszeletelése jelzi), a *Nexxt* esetében a show és a film komponálódik bele a szövegbe, a *Hazámházamban* dalbetétek szakítják meg a darabot, melyben persze benne foglaltatnak az előadás ismétlődő játéka is. (Mivel a *Phaidra* előadását nem láttam, itt csak feltevéseim lehetnek; a karjátékba építése mindenesetre jó alapul szolgál az eltérő nyelvből és játéktradícióból építkező csapat megmutatkozásához).

A könyv függeléke tartalmazza az egyes bemutatók szereposztását, és képeket is találhatunk az előadásokról. Beleolvashatunk továbbá Schilling Árpád próbanaplóiba is, ami ugyan megerősíti az író és rendező kapcsolatáról fentebb leírtakat, ám mégis kelt némi hiányérzetet. Nem azáltal persze, hogy a rendező nem fecseg el a kulisztatikákat, hanem inkább azért, mert keveset mutat meg a közös gondolkodás és alkotás metódusaiból. A legalaposabbak, legmélyebbek a *Közellenségről* írott gondolatok. Itt érzékelhetünk legtöbbet a munkafolyamat dilemmáiból, s itt mutatkozik legpregnansabbnak a rendezői gondolkodásmód (bár sokkal inkább a szöveg, mint az alkotótársak viszonylatában). A többi napló inkább az általánosságok szintjén mozog, vagy a színházcsinálás nem művészeti természetű problémáiról szól. Ezek a sorok sem érdektelenek ugyan, ám az alkotó rácsodálkozása néhány évvel korábbi, naivabb énjére vagy a megígért szubvenció elmaradása miatt érzett tehetetlen düh nem kifejezetten Schilling-, Tasnádi- vagy Krétakör-centrikus problémák. Mivel aligha a teljes próbanaplókat olvassuk, erősen foglalkoztat a kérdés: mi és miért maradt ki a könyvből? Volt-e a személyességnek, az alkotói intimitásnak olyan határa, melyet a szerző nem kívánt átlépni, vagy egyszerűen csak érdektelennek tartották a részleteket? Kérdés persze az is, hogy maga a próbanapló mennyiben része az alkotás folyamatának, hogy Schilling azon rendezők közé tartozik-e, akik ezt nélkülözhetetlen segédeszköznek érzik, vagy azok közé, akik csak esetlegesen foglalkoznak ilyesmivel. A közölt próbanapló-töredékek jelen formájukban inkább a kötetet szervező koncepció illusztrációjaként hatnak. Ami azonban magát a koncepciót nem kérdőjelezi meg: a *Taigetosz csecsemőotthon* író és rendező, irodalom és színház együttes, egymást feltételező létezésének, termékeny szimbiózisának fontos példája.

Jelenkor, 2004

CSÁKI JUDIT

A mese színháza

■ KÁRPÁTI PÉTER: A KIVÁNDORLÓ ZSEBKÖNYVE ■

A borítón egy szép és beszédes fotó – téved, aki azt hiszi, az ilyesmi nem számít. Lehetne, hogy egy családot ábrázol – egy régi családot, mindenesetre. De elég az első drámában eljutni középig, hogy megtudjuk: csupa ebvész marta ember van rajta. Miközben lehetne házaspár meg sok felnőtt fiú. Tizenegy nyugodt, békés szempár néz a fotográfus gépébe – semmi balsejtelem, jövőbe látás. Biztos megvan a meséje mindegyik szempárnak. És a kötet szerzőjének, Kárpáti Péternek van köze a történetükhöz, akkor is, ha neki magának „alternatív” története van róluk. Az övéket meg vagy elmesélte már, vagy ezután fogja elmesélni, egyenként.

Nemcsak a borító – a cím is magyarázatra szorul. Ne a szövegekből, azaz a színdarabokból közelítsünk felé (akkor sem, ha a *Díszelőadásban* erre is „utalva van”) – inkább a mese irányából. *A kivándorló zsebkönyve* – így szól. És a könyv fülszövegében az író is ad hozzá egy mesét; egy bizonyos Tonelli Sándorra és az ő útíjegyzeteire hivatkozik: sok ezer kelet-európai „tántorog ki” az Újvilágba, utaznak az Ultonia nevű hajón, és mondják a maguk történeteit. Valami ilyesmi. Jó cím, jó magyarázat – én mégis másra gondolok.

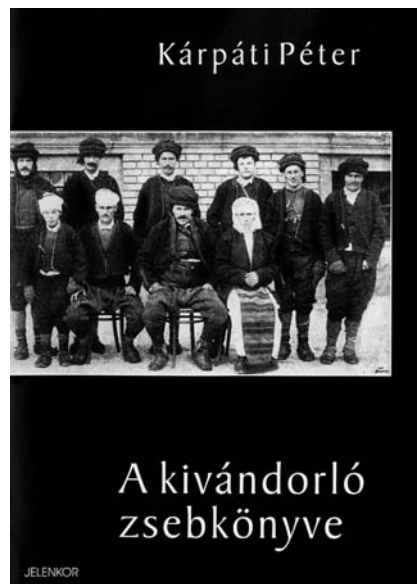
Arra, hogy ebben a kötetben a legtöbb színdarab az emberiség kultúrtörténetének alapvető narratíváit meséli újra, még hozzá drámában. A *Tótféri*, a *Pájinkás János*, a *negyedik kapu* és az eddig még nem közölt és be sem mutatott *Első éjszaka avagy az utolsó* egy-egy keletkezéstörténet, eredetmítosz vagy legenda szilárd talajra épül – és a másik kettőben, a *Díszelőadásban* és a *Nick Carterben* sem nehéz fölismerni az alapelemeket. Mintha egy rég leomlott vagy lerombolt építmény fönnmaradt alapjaira került volna új ház. Új és komfortos – de a lényegéhez tartozik, hogy mire épült.

Kárpáti Péter darabjait színházban látván sokszor volt az az érzésem, hogy ha semmit nem tudnék róluk, biztos elhinném, hogy száz évvel korábbi „képződmények”. Nem mintha archaikus lenne a szerző, vagy bármi ilyesmi – ellenkezőleg: darabjainak nyelve például mai, modern, képlékeny, hisz leginkább ezért alkalmas mindenre, archaizálásra, folklorizálásra, szlengre. Hanem mert számára oly magától értetődő kelléke a színdarabnak a történet, mint másoknál a dialógus – nem hiányzik egyikből sem, sőt: pazarlón, bőséggel túlcsoordul belőlük. Mindazonáltal, ha valakit éppen a modern irodalomelméleti irányzatok felől kap el a definíciós kényszer, semmi baj: Kárpáti innen nézvést posztmodern, hisz a történetek mesés lényegével egyenrangú elem nála a történet szerkezeti váza; az is éppoly jól látszik, meg olykor az is, ahogy lebomlik, csak éppen egyik sem érdekes. Elég annyit megállapítani róluk, hogy reflektált szöveg mind, és ami reflektált rájuk minduntalan – nos, az a színház.

Emlékszem, milyen meglepetéssiker volt mintegy hét esztendővel ezelőtt a Bárkában bemutatott *Díszelőadás*. A szöveg eredetileg kisregény volt, epika tehát – és színpadon is az maradt, hisz mindössze egyetlen gigantikus monológ, melyben egy fölhabzott elméjű ember mesél el egy történetfűzért kanyargósan és szemléletesen. Az csak látszólag fontos elem, hogy ez az ember Hőgyes Endre, a díszelőadás pedig szintén valóságos eseményen, a Pasteur Intézet száz évvel ezelőtti megnyitóján hangzott el, valamint hogy megannyi filológiai pontos utalás hangzik el; Hőgyes tanárának, Balogh Kálmánnak nemcsak a neve említettetik, de még a könyvei is, a kór leírása pedig alighanem orvosi szempontból is akkurátus... A valóság-törmelékek kavargásának akkora huzata támad, hogy simán el-hisszük: a régi fénykép valóban veszett kutya/farkas által megmart embereket ábrázol, és hajlamosak vagyunk valóságosnak tartani Marit, akit ráadásul meg is jelenítenek a maga roncsolt testi-szellemi valójában a Simon Balázs rendezte előadásban – Spolarics Andrea játszotta, emlékeztesen.

Aztán ki merné állítani, hogy nem valóságból vett szereplő a *Tótféri* Atyám Teremtőmje vagy Szempétőre – hiszen mindenki elérte, hogy maga az Úristen és Szentpéter grasszál a Szögén asszon nyomorúságos házában, aki később persze úgy megszüli a kis Jézus Krisztust – igaz, Tótféri néven –, mint a huzat. De mint fentebb már utaltam rá, itt az egyik alapnarratíváról, illetve annak újratelemzéséről van szó.

Mert hogy Kárpáti mesél, tényleg, de nem elmesél, hanem újratelemzi a mesét. Melynek ismerős alakjai és fordulatai elsősorban arra valók, hogy – mint afféle útjelzők, kapaszkodási pontok – a környező új elemekre és az originális kontextusra hívják föl a figyelmün-



ket: arra, ami más. És hát minden más. Le-huppannak a fennkölt – és rendszerint a magaskultúrában kanonizálódott – történetek a földre, azaz a színpadra, és eleven organizmusként úgy viselkednek, mintha minden történhetett volna másként is, merthogy nagyon sokszor másként is történik.

És mégsem demitizálásról van szó, nem a mítosz trónfosztásáról – ellenkezőleg: arról a nagyszabású írói ambícióról, amely új mítoszokat terem. Kortárs mítoszokat, ha ugyan van értelme ennek az evidens anakronizmusnak. Hiszen például a *Tótféri* nemcsak beszélni beszél úgy, mint mi – pontosabban a társadalomnak, a mi társadalmunknak egy eléggé jól meghatározható rétege –, hanem a világa is a mi világunk, noha írói világ, a Kárpáti Péter teremtménye. De ismerős nagyon, mégpedig nem a „szocio” elemek miatt – merthogy itt már a főtebb említett fontosság látszólagossága egyértelmű. Az írói mechanizmus ettől a ponttól kezdve a szokásos, mondjuk így: világot teremt. Színházi világot.

Az anyagot ehhez a saját világhoz pedig onnan veszi az író, ahol találja: körülnéz, körülolvass, esetleg megtalálja *Ámi Lajos meséit* – akiből azután drámai szereplőt is csinál a *Pájinkás Jánosban* – vagy Jiří Langer *Kilenc kapu* című könyvét *A negyedik kapuhoz*, vagy épp az *Ezeregy éjszaka meséi* esik le otthon a könyvespolcra. A belőlük teremtett kortárs mítoszok azután éppen úgy keletkezéstörténetek, eredetlegendák, élet és halál körül forgó mesék, mint távolba vesző eredetijük.

A figurákkal hasonló a helyzet: olykor utalnak eredetijükre, és akkor a különbözős a lényegük (gondoljunk például Szűz Máriára mint Krisztus anyjára, és ezzel egyidejűleg a Szögén asszonra és az ő több mint ötven évig a gödörbe pottyant része-

ges urára; esetleg Leninre és Pájkás Jánosra, bár ez egy igen bonyolult összefüggés, leginkább rácafol utóbbi az előbbire), vagy nincsen is eredetjük, mégis mintha lenne (ilyen például Nemtudomka a *Pájkásból* és Írele meg Jíde Hers *A negyedik kapuból*). Kárpáti alakjai már elsősorban színpadi figurák (összegyúrva ebből-abból), a mese részei, az újratemtett világ alkotóelemei, sorsukkal, történetükkel, nyelvükkel.

Kárpáti darabjainak van egy nagyon vastag humorrétegük; ez a humor igen összetett, sokszor direkt, még többször indirekt. Ha a színpadon meglevenedő mese fordulatái – és színházi megformálásaik – humorosak (például a „vaktú” megjelenése a *Pájkásban* vagy a kötéleladás *A negyedik kapuban*), akkor maga a mese „hízik” tőle (mondjuk ezt immanens humornak), ha meg a szemszög, a kontextus, a fénytörés ironikus, akkor a darab egészére vonatkozik (ilyen *A negyedik kapu* első jelenete, amikor a zsidók találkoznak az Apával, aki épp tíz zsidót meg egy saktert keres, hogy a fiát körülméltethesse). Kárpáti a humor mindkét fajtáját (és mindkettőn belül a

számos alfajtat) remekül műveli, következőképp csupa jó kövér mese kerül ironikus kontextusba, ennek nincs határa; a szelíd szerző a szemtelenségig hajlik az abszurd felé. Mesztere annak, hogy a történetet és a paródiáját „egyben” adja el: ez a 2 in 1 fogás jellemzi például a *Nick Cartert*, és bár nehéz feladat elé állítja a mindenkori színre vivőket, mint épp a *Nick Carter* előadása is bizonyítja: a kísérlet nem eleve reménytelen.

A kötet egy olyan darabot is tartalmaz, amelyet nem olvashattunk és nem láthattunk eddig. Az *Első éjszaka avagy az utolsó* című mű az *Ezeregyéjszaka* apropóján született, két főszereplője – Sehrezád és a Király – is onnan való, az alaphelyzet – egy mese egy élet, illetve halál – úgyszintén. Kárpáti tollán megmarad – pontosabban újratereztődik – az *Ezeregyéjszaka* varázslatos hangulata, miközben egyetlen momentumot növeszt föl belőle, irgalmatlanul hatalmassá: az életért, a halál ellen mesélés szituációját. És miközben elementáris feszültséget generál, hogy Sehrezád a hajnal ellen és a halál ellen mesél, mindjobban mellényomulnak maguk a mesék. Óriási tabló bomlik ki, a fordulatok pontos dramaturgia szerint követik egymást, ráadásul e dramaturgia is reflektálódik a szövegben, az állandó késleltetés, „majd holnap elmesélem” által. A színes kavalkád egyik fontos eleme a Király meséje, ami azzal fokozza a drámai feszültséget, hogy nemcsak indokoltá, hanem szükségyszerűvé, sőt, Sehrezád által elfogadottá teszi a hajnali lefejezést, de ezen a ponton még nincsen hajnal, mert az is késik. És mire végül mégis eljön – pedig a mese még véget sem ért, még hiányzik egy fordulat Umáma és Átika történetéből –, Sehrezádnak már sokkal erősebb és veszélyesebb ellenfele támad, mint a királyi pallos.

Ha az ember Kárpáti-darabot olvas, mintegy automatikusan megképződik benne a színház. Színek és hangok, szagok és ízek tombolnak a drámában, mert minden dialógus, minden – amúgy szűkszavú – szerzői utasítás a velejéig teatralís. És ez a teatralitás ad formát annak a világnak, amelyben újratereztődnek a mítoszok, a rólunk szóló mesék. Amelyek majd – ha egyszer mégis menni kell – elférnek egy nagyobbacska zsebkönyvben.

Jelenkor Kiadó, Pécs, 2004

KARSAI GYÖRGY

A lúzer

■ KISS CSABA:
VILÁGTALANOK ■

Mondják, a férfiember harmincéves koráig a külsejével, negyvenéves koráig az eszével, azon felül pedig a pénzével hódít. Persze nem hátrány e három kombinációja sem, ám ez ritka. Ha jól utá-

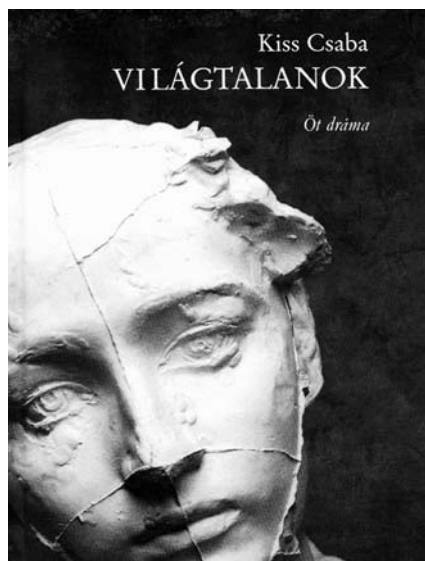
nagondolunk, a fenti vélekedésben megfogalmazódó képlet szerint strukturált élet az, amelyet általában *normálisnak* fogad el a külvilág. Ha túl tudjuk tenni magunkat a megközelítés szexcentrikusságán, el kell ismernünk, hogy a három, általában normálisnak tartott életszakasról van szó. Az első a családalapítást megelőző kalandozások és a helykeresés kora, erre következik a dinamikus, józan alkotó korszak, az érett fejjel megalkotott nagy műveké (plusz a családalapításé természetesen), végül a megszerzett javaknak, a jól végzett munka gyümölcseinek megérdemelt élvezete. Az ilyen életszakaszok szerint ritmizált férfielelet – úgy tartják – rendben van. Család, munka, otthon; béke, jólét, szeretet.

Sajnos a világ tele van olyan férfiakkal, akik se nem szépek, se nem okosak, és még csak nem is gazdagok.

Kiss Csaba *Világtalanok* című kötetének öt drámájából háromnak a hőse egy adott életpillanatban elveszíti a fentebb vázolt életritmust, kiesik az életkora és/vagy foglalkozása szabta szerepéből, s hirtelen *lúzer* negyvenes-ötvenes férfivá válik. Persze a lúzer is típus: körülöttünk sok olyan férfi van (hogy ezúttal csak róluk beszéljünk, hiszen Kiss Csaba őket állítja drámái középpontjába; a nőkről majd máskor) minden korosztályból, aki valamiért nem tudott vagy nem akart alkalmazkodni ehhez a renhez. S persze a világ (irodalom) is tele van megbicsaklott életű húszas, harmincas, negyvenes, ötvenes stb. férfiakkal, akiknek tragikus és/vagy komikus sorsa Aiszkühülostól Csehovig és Plautustól Shakespeare-ig és tovább, míg művészet lesz a Földön, ihlető forrásul szolgált és fog szolgálni prózához és vershez, regényhez és drámához.

Az *Esti próba* kiégett sztár színésze, *A Dög* eleinte az eseményekkel sodródó, majd az új életesély délibábját kergető, végzetébe rohanó, szerencsétlen kispolgára és a *Világtalanok* mindenben vesztes, kétségbeesetten megkapaszkodni akaró Apa-figurája ugyanannak a „vesztes negyvenes-ötvenes férfi”-toposznak az illusztrációja. Azonos történelmi korban és kultúrkörben szocializálódtak, ugyanahhoz a változásra és változtatásra képtelen generációhoz tartoznak. Kiss Csaba nem beszél politikai rendszerekről, nem beszél rendszerváltásról (politikáról még csak érintőlegesen sem esik szó nála – miért is?!), olvasás közben mégis folyamatosan az az érzése az embernek, mintha mindenki létében és létével a fennálló rend kritikáját fogalmazná meg. Lehet, hogy ez csak *beleolvasás*, de ha az, akkor a lehetséges értelmezésnek ez a szintje is jelzi: fontos, jól megírt drámákkal van dolgunk, amelyek itt és most jelentéssel bírnak, színházi értelemben *hatnak*.

A *Világtalanok* (2003) mutatja a legtisztábban a mitikus ősforrásokhoz való kötődést. Az ötven körüli, néhány éve megözvegyült, élete kilátástalanságába és saját értéktelenségének tudatába belerokkant, munka nélküli, iszákos Apa cipeli magával vakon született,



húsz-egynehány éves fiát a város dzsungelében. Ő a Fiú szeme, irányítója, ő vigyáz rá, ő gondoskodik róla. Jól ismert ez a szereposztás. Szophoklész *Oidipusz Kolónoszban*-ja is két ember egymáshoz kötöttségéről szól: Antigoné is így kíséri keserű száműzetésében vak, koldussá rongyolódott apját a világon keresztül (vagyis Görögországon, ami persze a görög tragédia kontextusában egy és ugyanaz), hogy az végül Kolónoszban örök békére és nyugalomra leljen. Szophoklész drámája a vándorlás utolsó napjáról szól, s az Oidipusz körül kirobbanó konfliktusok alkotják a cselekményét. (Kinek van joga-hatalma rendelkezni Oidipusz testével? Mit jelent a látás elvesztése, illetve mit az a többlettudás – mindentudás? –, amelyet a belső látás ad? A lényeglátás és a jövőbe látás összefüggései stb.) A *Világtalanok* fordított Oidipusz-történet. A fiatal, életerős, az élet normális rendje szerint jövőt és perspektívát maga elé tűzni képes Fiú van a vakok – pontosabban a világ fizikai valóságát a látás segítségével felfogni képtelenek – kiszolgáltatott, folyamatos védelemre és segítségre szoruló szituációjában, míg az életet élni képtelen, mindenhol kikopott örök vesztes Apára vár(na) a feladat, hogy támasza és gyámoltója legyen. Természetellenes élethelyzet ez, amely logikusan vezet a tragikus végkifejletig. Kiss Csabának többnyire sikerült elkerülnie a vak ember kiszolgáltatottságához kapcsolódó sztereotip helyzeteket és/vagy a közhelyes jeleneteket (csak azt a kiskutyát mint szeretetjelpép-motívumot tudnám feledni!). Nem lágyul el a „szerencsétlen vak Fiú” közhelycsábításától, hanem folyamatosan az érzékenyült nyomorékbárázolás és a nyers élni és érvényesülni vágyás kegyetlenségére kényszerítő határterületén tartja a cselekményt. A fia helyett az intézetből kimentett Ibi melletti új életpályát választó Apafigura annak megvallása, hogy nincs többé antigonéi hősiesség kitartható és nyomorékok, kizsároltak, gyámoltásra szorulókkal. Nincs többé morál, nincs többé érték; csak kétségbeesés van, a fuldokló kapaszkodása az utolsó szalmaszállba, csak pusztítás és pusztulás van. A dráma számomra ott veszít erejéből, amikor kidolgozatlanul hagy fontos alakokat, szituációkat: az intézetvezető Mária alakja csakúgy hevenyészett marad (fenyegető démon? vagy zadista főnövér a *Száll a kakukk fészkére* analógiájára? vagy jószágos tündér?), mint Gyuszi, a biztos egzisztenciával felvértezett másik fiú.

A ziccerszerepekkel teleírt *Esti próba* (1999) Federico Fellini, illetve az *Országúton* két zseniális színésze, Giulietta Masina és Antony Quinn előtt tiszteleg. A „színház a színházban” alapszituáció természeténél fogva hatásos, nézőcsalagató; az intimitás bizsergető érzésére játszik rá, amikor kulisszatitkok tanúi lehetünk, bekukucskálhatunk oda, ahová normál esetben a néző nem jut el: egy próbára, az előadás születésének folyamatába. Doráti György („kiváló és érdemes művész, ötvenes évei közepén járó „bölény”) és Konkoly Zsuzsa („harmadéves színinövendék”), vagyis a Férfi és a Lány találkozása egy színházi öltözőben azonban csak ürügy arra, hogy a szerző végső soron ugyanazt a tematikát dolgozza fel, mint amelyet a néhány évvel későbbi *Világtalanok*ban (2003) láttunk: egy fiatal lány megjelenése és rajongása felvillantja a félresiklott életű, korosodó férfi előtt az újrakezdés esélyét, s mint említettem, ugyanebbe a vonulatba tartozik *A Dög* is (2001). Az *Esti próba* jóval több sztereotípiát használ, mint a *Világtalanok*, ebben a darabban a szerzőnek még nem sikerült elkerülnie a nagyon is kiszámítható hatáselemek halmozását: a Nagy Színész esendő, kiszolgáltatott férfi mivolta, tönkrement házassága, iszákossága az egyik oldalon, a fiatal Lány karriervágya, őszinte rajongása a színész iránt, női csáberejének próbálgatása, fiatalságának kegyetlensége a másikon. Ezek olyan jellemző elemek, amelyek csak akkor nem válnak közhellyé, ha megszemélyesítőik meggyőző drámai szituációkban ütköznek egymással, ha a kettőjük között épülő-rombolódó kapcsolatnak tétje van. Vannak a drámában gyönyörű pillanatok – például valódi tragédiát készíthetne elő a Lány egyensúlyozása a szerep és a „civil érzelmek” között, illetve e játék brutális leleplezése a Férfi részéről! –, ám az izzó konfliktuslehetőségek rendre semmivé oldódnak a próba folyamat mindent leplezni hivatott langyos közegében. Igazán csak a zárójelenet tragikumája érvényesül: a Lány kitépi magát a Férfi karjaiból, s a hirtelen támadt magány mint megfellebbezhetetlen ítélet összeropantja a színészt.

A *Dög* (2001) az *Esti próba* (1999) és a *Világtalanok* (2003) közötti „köztes állapotot” mutatja, azzal az el nem hanyagolható különbséggel, hogy ezúttal a csődbe jutott életéből kitörni próbáló negyvenes férfi mellett-felett hangsúlyos szerephez jut az újrakezdés ürügye, eszköze és főszereplője, a fiatal lány (Lilike, a női lányka, mint Kiss Csaba jellemzi). A másik két drámában jobbra csak egy-egy esetvonással, jellegzetes szerepkörrel körvonalozott nők ezúttal árnyalt jellemű főhősökké válnak, hiszen nemcsak Lilike jellemét, cselekedeteinek indítékait ismerjük meg, de a *középkorú mérnökember*, Géza feleségét, Irénét is, neki is fontos, kidolgozott a szerepe. Ebben a műben a leggazdagabb a kapcsolatok ábrázolása: Géza menekülésének, csődjének, majd elbukásának tragédiája szervesen összekapcsolódik az őt körülvevő szereplők sorsfordulataival. Nem véletlen a dráma műfajmegjelölése: *lányregény*. Az olvasónak – és persze elsősorban a színpadra állítónak! – el kell döntenie, melyik szereplő, illetve melyik cselekményvonulat a legfonto-

sabb. Választék pedig van bőven: lehet az egészet Géza történetére kihegyezni, vagyis a darabot a férfiklimax tragédiába torkolló sablontörténetének olvasni-rendezni, de legalább ugyanennyire benne van Lilike érvényesülésének drámája is. Ez a fiatal lány (a *Világtalanok* Ibojájának édestestvére) egy új nemzedék képviselője, a gátlások, erkölcsi kötöttségek és mindenfajta érzelmek nélkül felnőtt fiatal-ság. A nőalak egyszerűen és durván részt követel magának a földi javakból. *Gazdag és menő* akar lenni, s célja elérésében semmiféle moralitás nem gátolja. Ha kell, kurva, ha kell, tisztos családanya; minden megnyilvánulását, tettét és szavát a gyors, munka és gondolkodás nélküli révbé érés motiválja. Jó ennek a drámának a ritmusa, jók a párhuzamosan egymás mellé állított életsorsok: egymás mellett látjuk Géza erkölcsi (és anyagi) értékeinek semmivé válását és Lilike kiszolgáltatottságból, szegénységből, majd erkölcstelenségből és agresszivitásból építkező sikertörténetét. Ha valamit fel lehet róni a szerzőnek, az az, hogy túl sokat markol, a kínáló témaikat egymás mellé zsúfolja: Géza tragikomikus „vállalkozása” (ribizlitermesztésbe fog, és a legnagyobb kozmetikai világcégeket kívánja ellátni csodabogyóival) itt nem több kínáló, közhelyes poénnál. Teljességgel felesleges (és nagyon életidegen) Lilike operatőrkalandja, mert se előzménye, se következménye. De a többi a helyén van, a történet jól felépített, remek szereplehetőségekkel. Kíváncsian várom a darab színpadra kerülését (az elmúlt nyári Pinczés István által rendezett esztergomi előadás – amely majd a kecskeméti Katona József Színházban lesz műsoron – teljes csőd volt).

A kötetbe felvett további két darab – *Animus és Anima* (1996) és a *Hazatérés Dániába* (2000) – „kakukktójás”: az előbbi a kötet számomra leggyengébb darabja, amely személylektani köntösbe bújtatott melodráma, sok szép ötlettel, csak éppen sem a főszereplő lány, sem a megmentésére hivatott Orvos alakja nem telik meg étellel, egyetlen jelenetükben sem érezni feszültséget, kockázatot. A Csáth Géza ihlette darab mint ujjgyakorlat, dramaturgiai kísérlet természetesen érdekes, de Kiss Csaba későbbi műveiben magasabbra emelte a mércét annál, semhogy az *Animus és Animát* be kellene sorolni maradandó drámái közé.

A *Hazatérés Dániába* egészen más okokból „kakukktójás”: a *Hamlet*-parafraíz megérdemelt siker évek óta a hazai színpadokon, megjelent a SZÍNHÁZ-ban, és nem kell hozzá jóstehetség, hogy biztosak lehessünk benne: az elkövetkező években újabb bemutatóival is találkozunk majd. A másik klasszikust, Csehovot, amelyet

Kiss Csaba újraírta (*De mi lett a nővel?...*), három remek alakítás és a zenei pontosságú rendezés tette igazi élménnyé. A *Hazatérés* érdemeiről a bemutatók kapcsán számos kritika megemlékezett. A kötetben való közlés alkalmából én csak annyit szeretnék megjegyezni, hogy ez az átírt, újraértelmezés egy gondolkodó ember logikus levezetésén alapuló *Hamlet*-olvasata. Claudius igazának felvetése Hamlet sehová nem vezető tespedésével szemben természetesen nem Kiss Csabának jutott először eszébe (gondoljunk Jan Kott tanulmányaira). De a színpadi *következmények* végiggondolása, Ophelia, Polonius, Laertes, Gertrud és a többi szereplő sorsának tragikus fordulatai új megokolást, új dramaturgiai funkciót kapnak. A szerző értelmezéséből következik, hogy Dánia Hamlet apjának uralkodása idején rossz kezében volt, s hogy az ország megmentésére csak Claudius lehet képes. Ő az, aki látja a norvég veszélyt, tudja is, hogy mit kellene tenni, s cselekedni is akar. A királyt Gertrudhoz csak Hamlet perverz fantáziájában fűzi *vérnősző* indulat; Kiss Csaba Claudiusa azért akarja megszerezni a hatalmat, hogy megmentse az országot. A szellemi posványban dagonyázó középszerből (a dán királyi udvar valamennyi szereplője idetartozik!) kiemelkedni akaró, nagy formátumú egyéniség csakis rettentő bűnök árán érheti el célját. Ám ha célba ér is, az „igazság” bajnokai előbb-utóbb végeznek vele. Tanulságos értelmezés.

Kiss Csaba nagyon ért a színházhoz, minden párbeszédén érződik, hogy a rendező és a színészek szempontjait egyaránt figyelembe veszi. Legtragikusabb jeleneteiben is mindig felcsillan a pontosan adagolt, eredeti humor, amely minden darabját megóvja az érzélgősségtől.

A kötetet Tarján Tamás utószava zárja, amelyben pályakép és pontos, pozitív végki-csengésű darabelemzések olvashatók. Találó az alcíme: *Adaptáció, parafrázis, újraírás Kiss Csaba dramaturgiájában*. Kiegészíteném ezt az alcímet a fentebb részletesebben recenzi-ált *A Dög és a Világtalanok* olvastán azzal, hogy Kiss Csabának van egy saját, klasszikus előzményeket nem igénylő szakterülete: ő ma a *férfiklimax tragikumának* színpadra ál-modója.

P. S.: 1. Elbírt volna a kötet egy *függelék*et, amelyben Kiss Csaba drámáinak bemutatói szerepelnének. Tarján Tamás felsorol ugyan néhány bemutatót, de a filológiai adatok közzététele mégsem az utószó feladata. 2. Alapos dorgálás jár a – meg nem nevezett – szerkesztőnek, aki hagyta, hogy a kötet ennyi elütéssel, helyesírási hibával jelenjék meg. (A „kedvencem”: kezd – felszólító mód egyes szám második személyben [280. oldal].)

Neoprológus Bt., Budapest, 2004



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.-ban

.....időtartamra.

Kérem, küldjenek részemre előfizetési csekket.

Név:.....

Cím:.....

A megrendelőszelvényt kitöltve küldje vissza címünkre: 1089 Budapest,

Rezső tér 15. Tel.: 303-9211, Fax: 303-9241

Summary

Kálmán Nádasy, the great theatre and film director was born 100 years ago. On this occasion director György Lengyel publishes his recollections of the artist who was his teacher and mentor.

Reviews of the present issue are by critics Tamás Tarján, Judit Szántó, Andrea Stuber, Balázs Urbán, László Zappe and Bea Selmecei, who saw for us Milán Füst's *The Unhappy Ones* (Tompá Miklós Company of the National Theatre of Marosvásárhely/Tirgu Mures, Rumania), an adaptation by István and János Mohácsi of the play *Yellow Lily* by Lajos Bíró (National Theatre), *The Lonesome West* by Martin McDonagh (Pest Theatre), Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream* (New Theatre), Lilla Falussy's *Metadolce* (Debrecen) and while Bea Selmecei sums up her experiences of the third Festival of Merriness held at Nyíregyháza.

Our column on modern dance opens with two contributions by Tamás Halász; he saw *Earth*, a work by the Company Krisztina de Châtel and his review is preceded by a conversation with Ms. de Châtel, the choreographer. Further reviewers are Ádám Mestyán and Ágnes Veronika Tóth; they saw for us *Eden*, a new work by Josef Nadj and his Théâtre du Signe and a triple bill by Wayne McGregor's Random Dance Company.

An obituary by Tamás Koltai evokes the rich personality of József Horváth, an outstanding elder actor, member of the Katona József Theatre.

Two interviews follow. Tamara Török talked to Ági Máhr, actress at Miskolc and Ildikó Lőkös introduces lighting designer Tamás Bányai.

In our column on world theatre Tamás Koltai shares with the reader his summer impressions of the Salzburg and Bayreuth opera festivals: he saw *Così fan tutte*, *Der Rosenkavalier* and Paul Korngold's *Dead City* at Salzburg and *Parsifal* at Bayreuth.

Three new books on theatre are reviewed in our last column: Balázs Urbán, Judit Csáki and György Karsai read, respectively, three volumes of collected plays: *The Taigetos Nursery* by István Tasnádi, *The Pocketbook of the Emigrant* by Péter Kárpáti and *The Blind Ones* by Csaba Kiss.

Playtext of the month is Lilla Falussy's *Metadolce*, a new work reviewed in this same issue.