

siratja a világ”. Szeretné, ha Athén lenne a sport és béke jelképe. A madridi ócskapiacra könyvet vásárol. Krakkóban illegális festészeti kiállítást tekint meg. Prágában a Fleku vendéglő hangulata ragadja meg és a város szerepéről elmélkedik a népek közeledésében. Koppenhágában csalódottan bolyong, talán azért, mert óriási a különbség a kirakati árak és a zsebében lapuló összeg között, máskor majd valamelyik szocialista országba utazik, határozza el, „ott nem kell a fogamhoz verni a garast”. Azt tervezi, hogy egyszer eljut Temesvárra.

A távlatok vonzását kívánó, élvező Herceg János a Mosztonga fái alatt él — „házacsám ugyan nem nádtetős már, tyúkok sem kárálnak az udvaromon, viszont két öreg nyártasor között lassú hömpölygéssel vonul kertem alatt a Mosztonga” —, gondolatai azonban a nagyvilág szellemi tájain kalandoznak.

„Ahhoz, hogy az ember lépést tudjon tartani korával, meg kell szüntetni a földrajzi távolságokat”, vallja Herceg János, aki kötetbe gyűjtött rövid, de érdekes írásaiban ezt meg is teszi, de megszünteti, nem tiszteli az időszabta határokat sem — korlátok nélkül, a szellem szárnyán barangol a világban.

VARGA István

KAPOSVÁRI LEGENDÁRIUM

Mihályi Gábor: *A Kaposvár-jelenség*. Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest, 1984

A könyv végén, abban a fejezetben, amely a színház tíz évét (1968-tól 1978-ig), mutatja be, a kezdetektől a társulat konstituálódásán s a közösségi ars poetica kialakulásán át az évtized négy rendezőjének (Zsám-béki Gábor, Babarczy László, Szóke István, Ascher Tamás) elvezetésekkel megrajzolt portréja után mintegy a korszak s a korszakot benutató dokumentumanyag lezárásaként következik, található a kaposvári színház jelenség voltát magyarázó evidenciák: olyan *színházmodell*i jelent, amely „*küldetésudatot*” nyújt színészeinek, azt a meggyőződést, hogy ők valamilyen nagyobb, fontosabb ügy résztvevői”, s hogy ennek a közös alkotói és emberi létnek megfelelően „új igazságok felmutatásával, új formák keresésével és színházi közösségük életvitelének, etikájának példájával *jelen kell lenniök*” közösségük, társadalmuk szellemi életében.

„Csak” ennyi a titka a kaposvári színház immár tizenöt év (a tárgyalt tíz év után, némi átszervezéssel, folytatódik a Kaposvár-jelenség) sajátos, megkülönböztetett figyelmet érdemlő helyének a magyar színházi életben. Ebbe a titokba — valójában az igazi színház működésének lényege, s semmiféle különlegességet nem kellene, hogy jelentsen — avat be a színikritikus Mihályi Gábor dokumentarista módszerrel írt, végtelen-

nül izgalmas, tanulságos könyve. A kötet első felében Mihályi a kaposvári színház „belső életét” tárgyalja. A világszínházi kontextusba helyezte magyar színházi viszonyok tömör áttekintése után azokat a körülményeket, törekvéseket veszi számba, amelyek lehetővé tették, hogy Magyarország egykor talán legprovinciálisabb vidéki színházában olyan változások történjenek, melyek után az országos figyelem Kaposvár felé fordult. Mihályi az okokra és arra a módra kíváncsi, amiért és ahogyan ez a változás bekövetkezhetett.

Nyilván sorsdöntő pillanat volt a főiskolát alig elvégzett Zsámbéki Gábor kinevezése, s hogy rövid idő alatt sikerült olyan rendező- és színésztársakat maga köré gyűjtenie, akikben azonos vagy nagyon hasonló színházszemély alakult ki. A társulatszervezés körülményeiből egyenesen következik, hogy Kaposvárott a rendezők nem egymás ellen, hanem egymásért — a színházért dolgoznak. De úgy, hogy kizárólag a színházért éltek, a nap legnagyobb részét a színházban töltötték — munkával, készülődéssel; „létforma, életforma” volt számukra a színház. A munka („Kaposvárott is úgy kell dolgozni, mintha a Royal Courtben dolgozna az ember”) s a kívánt sikerélmény, melyért, mindent feláldoztak, megintarozó módon játszott közre a kaposvári színház sajátos arculatának kialakításában. Abban, hogy Kaposvárott nemcsak előadások születtek (és születnek, a múlt idő jelen időként is értendő!), hanem hogy közéleti színház formálódott, amelyben a produkciók fontos „közéleti kérdésekre reagáltak”, határozott céllal készültek, de nem kizárólag azzal a szándékkal, hogy szembeforduljanak az aktuálisnak érzett rossz különböző megnyilvánulási formáival (provinciálizmus, magyarkodás, rossz ízlés), hanem hogy ugyanakkor az előadások készítői önmagukról is valljanak. Azáltal válhattak a kaposvári előadások a nézők számára személyessé, hogy a rendező és a színészek is személyes ügyükként tekintettek egy-egy előadással kibontott problémára. („... minden Kaposvárott bemutatott darab az ő fájdalmaikat, sérelmeiket visszangozza”.)

Ez az értelmiségi, alkotói alapállás határozza meg a színház műsorát is, amely csak látszatra azonos a vidéki társulatok vegyeskereskedés-jellegével. Mert Kaposvárott céljuk van egy-egy előadással, számukra nem tehetetlen a műfaji tarkaság, hogy „klasszikus drámától operettig, musicalig meg gyerekdarabig a legkülönbözőbb műfajú darabokkal kell kiszolgálniuk közönségük színházi szükségletét — ezt a kaposvári társulat előnnyé változtatta”. Így fér meg egymás mellett a Patika, a Csárdáskirálynő, A piros bugyellár, a Godor-ra várva, a Sirály, az Állami áruház, a Cirkuszhercegnő, az Esküvő, az Egy lócsiszár virágvasárnapja, a Mágnes Miska... Természetes, hogy a közönség nem egyértelműen lelkesen fogadja ezeket az előadásokat, de a könyvből látszik, hogy kialakulóban van az a fiatalokból álló réteg, amely élvezni és érteni képes, az alkotókkal azonos hullámhosszon, a kaposvári előadásokat. A kaposvári példa is bizonyíthatja, hogy a radikális út célirányosabb annál.

amely a közönség nevelésében a fokozatosság elvét vallja. Nagyobb a kockázatvállalás, de az eredmény is jelentősebb. Eleve vállalt kompromisszumokból csak gyenge vagy felemás színház születhet. Jó, igazi színház csak akkor jön létre, ha a közönség ízlésének nevelésében kerülnek minden megalkuvást. Mi sem bizonyítja ezt inkább, mint hogy a kaposvári előadások csak következetességük folytán kerülhettek a magyar színházi közvélemény figyelmének középpontjába.

Eppen ezért érdekes kérdés: hol a helye a mai magyar drámának a kaposvári műsorban? Néhány írásból, vitacikkből ismert, hogy többször érte Kaposvárt a vád, elhanyagolják a kortárs magyar drámát. Mihályi remek könyvéből erre a fontos kérdésre is hiteles választ kapunk. Babarczy László, a Zsámbéki-korszak utáni évek igazgatója fejt ki, miért idegenkednek attól, hogy szezononként mindenáron néhány ősbemutatót tartsanak. A magyar irodalom s ezen belül a drámairodalom „többnyire nem általános emberi sorsban, hanem nemzeti sorsban gondolkodik”. Ez pedig gyengíti a drámaiság iránti érzékenységét. „Nemcsak beszűkíti, de meg is rettentí gondolkodásunkat. Mert amikor a nemzet sorsáról kell szólni, akkor azonnal előkerül a pesszimizmus és az optimizmus, a nemzethalál vagy a szebb jövő alternatívája.” Ezek az alternatívák a „drámaiság megkerüléséhez” vezetnek. Amíg — Babarczy pontos észrevétele szerint — „minden igazi színpadi műben az individualitás uralkodik”, addig a „politizáló és különösen a hazafias szemléletű nemzeti drámában annak biztos tudatát, hogy az ember megszületik és meg fog halni, vagyis a drámaiság lényegét állandóan fel kell oldani a történelemben, a haza sorsában, az előbbrejutás hitében. Ki kell mondanunk, hogy a történelemben való gondolkodás, sőt a történelemért való gondolkodás el-lensége a drámaiságnak”. Mert: „*Teleologikus szemlélettel nem lehet drámát írni.*” S következnek a példák: „Elektra — önmaga... nem szószólója valamiféle közösségnek.” Vagy: „Shakespeare a történelmet írta meg, de nem történelemben gondolkodott. A történelmi drámáknak sem az a központi kérdése, hogy mi lesz Angliával. Shakespeare-t nem az angol nép sorsa aggasztotta, hanem az ember sorsa, s erre az angol történelemben sok példát talált. Nem lehet azt mondani, hogy Shakespeare-ből hiányzott a hazafias érzés, hiszen az V. Henrik hazafias darab. De Shakespeare nem azért írta drámáit, mert nemzeti sorskérdésekről akart szólni.” Míg a magyar irodalom a reformkori eszméléstől Németh Lászlóig, sőt Sütő Andrásig vagy tovább teleologikus tudattól terhes.

Az a szemlélet, amely a magyar sorsdrámákat tekinti a műfaj csúcának, nyilván lehet egy muzeális Nemzeti Színház számára kedvező (legyen egy hely, ahol — mint valami panoptikumban — mindenki, mindig, ha kedve van hozzá, megnézheti a nagy nemzeti drámák előadásait, s ezért ezeket szöveg- és íróhű tolmácsolásban állandóan műsoron kell tartani!), a kaposvári színházszemély számára viszont elfogadhatatlan. Ascher Tamás válaszolja a vele beszélgető Mihályinak: „Engem

önmagukban nem érdekelnek a színpadra fogalmazott filozófiák... Én emberekre, sorsokra, a hősök sajátos arculatát, karakterét, életét meghatározó jellemző pillanatokra vagyok kíváncsi és arra, hogy mindezek bemutatásával mi a célja az írónak, milyen általánosabb érvényű gondolatok, felismerések kimondásához jut el általuk."

És az így megfogalmazott szemlélet már magában foglalja a művek megjelenítésének stílusát is, ahogy ez a kaposvári rendezők közül a játékos, a megjelenítés kérdéseivel legtöbbet gondoló, foglalkozó Ascher-portréból látszik.

Nem más, mint a játékos szerzőnek legkevésbé mondható Brecht kapcsán jellemzi Ascher a magyar színjátszást, melyben „valami vagy komoly, komor, súlyos, vagy pedig könnyed, játékos, de akkor egyben link is, felületos, gondolatlan”. Ezért nincs sikere a magyar színpadokon Brechtnek, mert nem ismerték fel nagy mesélőkedvét, hanem csak a tételeire figyelnek. Mindaddig nem tudnak a magyar színházak Brechtet játszani, amíg meg nem tanulják, „hogyan kell rendkívül könnyedséggel, de ugyanakkor hasonló pontossággal megfogalmazni a színpadon” elképzeléseiket, „úgy, hogy a pontosság ne váljon nehézkes, gyötrelmes izzadmánnyá, a könnyedség pedig ne a lényegtelenség örönnébe nyilatkozzon meg”. Hasonló észrevételeket tesz Ascher a Godot-ra várva kapcsán is. Ő azzal a rossz alternatívával szemben akarta megrendezni a maga Godot-ját, bizonyítva, hogy lehetséges a humort a keserűséggel, a komédiázást — a filozófiával párosítani”, amely egyfelől csak a „kabarés bohóckodást, a jókedvű, felszabadult komédiázást”, másfelől viszont „a mélységesen drámai helyzeteket” tudja elképzelni, melyekben a színészek „gyötrődhetnek, nagy erővel görgethetik a mázsás gondolatokat”.

Kaposvár stílusa viszont éppen az a „fajta kétszínű játék”, amely mint komplex torma a magyar színházban általában ismeretlen. Kaposvárott — s ez nemcsak a könyv, hanem a látott előadások tanulsága is — megszenvednek azért, hogy együtt járjon az „értelmezés és játék komplexitása”. Ahogy az előadás-elemzésekben élénk rajzoló Ascher-portréből az látszik, hogy a rendező elsősorban a megjelenítés részleteiben erős, ugyanúgy a Babarczy-portré azt mutatja, hogy a másik rendező erősebb oldala az értelmezés. (Nyilván ezért is egészíthetik ki egymást, fogadhatják megértéssel és jó szándékkal a másik kritikus megjegyzéseit!)

Babarczy László egy-egy elemzése egyben dramaturgiai lecke is. Különösképpen az lenyűgöző, ahogy Molière lehetetlenül szerkesztett Don Juanját a „kívülkerülés” drámájaként értelmezi és aktualizálja. Móricz Zsigmond Rokonokjának analízise viszont ennél is csodálatosabb: „A konfliktus akkor kezdődik, amikor egy ilyen Kopjáss-féle, környezeténél kulturáltabb, morálisabb ember, egy ilyen derék magyar idealista abba a helyzetbe kerül, hogy tehetne is valamit a maga polgári eszményeinek megvalósításáért, de úgy véli, hogy hatalmi helyzetét felhasználva a ma-

ga és családja boldogulását is elő kell segítenie. Ekkor jön létre Kopjáss gyönyörűen teljes tudathasadása. Elkezd két síkon cselekedni: mint magyar nemzetségszűz és mint idealista. A két törekvés párhuzamosan egymás mellett fut, s ez Móricz nagyszerű írói fogása. A regényhősnek nem válik gyanússá, hogy ez a két törekvés nem futhat párhuzamosan. Hogy nem lehet egyszerre megfelelni azoknak az eszményeknek, amelyek egy polgári demokratikus rendszer tartozékai, és megfelelni azoknak a konkrét viszonyoknak, amelyekben hősünk él. Az egyiket fel kell adni, és itt nem a rokonok csábítása a fontos, hiszen Kopjáss maga is beköltözik egy szebb házba, és miért ne költözne. Közben azonban megpróbálja érvényesíteni a polgári morál puritán eszményeit, amikor ő maga már túllépett rajtuk. Móricz zsenialitása, hogy ez a két törekvés sorról sorra, jelenetről jelenetre párhuzamosan ábrázolódik a regényben, anélkül, hogy maga a hős sejtene, milyen ellentmondások feszülnek benne, csak egyre tébolyodottabbá és zavarosabbá válik a viselkedése. Kopjáss széttepettségét csak fokozza a két ellentétes karakterű nőhöz — Linához, kisszerűen gondolkodó feleségéhez és a szép, előkelő Szentikálnay Magdalénához — való vonzódása. Kopjást tehát nem a rokonok teszik rönkre, nem is a polgármester meg a klikkje, hanem azok a társadalmi és rudati ellentmondások, amelyekből nem tud kikeveredni, amelyeknek egy ilyen magyar naiv meg akar felelni. Ez Kopjáss baja. Mert ha elhatározná, hogy tisztességtelen lesz, akkor nincs probléma, akkor a későbbiekben nem is lenne öngyilkos — igaz, a regényt sem lett volna érdemes megírni. A dráma éppen az, hogy valaki tisztességtelen, mocskos vállalkozásokba bonyolódik, és még mindig azt gondolja magáról, hogy ő a legrendesebb ember a földön. Egyszer azonban felismeri az igazságot, és akkor nincs más kiútja, mint az öngyilkosság. Nagyszerű, színpadra való történet. Szövegszerűen is kimutatható, hogy a regény a kettős tudatnak erre a konfliktusára épül, amely aztán a mű egész szerkezetét is meghatározza.”

Ez az elemzés s az előadás lehet a bizonyítéka, hogy a színház és irodalom viszonyában az előbbi nem közvetítő vagy illusztráló, hanem egyenrangú az utóbbival, hogy a termékeny kölcsönösség kétirányú. Babarczy esszének beillő elemzése, amely a Móricz-irodalomban ismeretlen mozzanatokat fedez fel a Rokonokban, figyelmeztet, hogy az irodalomtörténetnek és -kritikának milyen hasznos lenne tudomásul venni, hasznosítani az előadások eredményeit. A színház olyan rejtett tartalmak felismerését segítheti, amelyeket csak a megjelenítés törvényszerűségei fedhetnek fel.

Messzire kalandozhatnánk e nagyszerű könyv kapcsán, de sok mindenről szólni kellene még a könyv keretei között, kimondottan kaposvári keretek között maradván is. Mindez több lenne, mint amit egy szűkös ismertető elbírná. De az talán ennyiből is kitetszik, miért jó a kaposvári színház, s hogyan találja meg a nézőnőz (mind több nézőhöz) vezető

utat. Mihályi könyve ennek nyújtja izgalmas bizonyítékát, az olvasóra bízva — bölcsen —, hogy az ele tárt anyagból ki-ki vonja le saját következtetéseit. Az azonban félreérthetetlen, hogy a Kaposvár-jelenséget körüljáró könyvben „nem egy színházról, hanem a színházi életről van szó”. Ahogy az igazi dráma esetében egyetlen ember sorsa („... megszületik, ordít, nevet, felnő és meghal. S közben mindenféle történik vele”) foglalja magába az emberiség sorsának lényeges kérdéseit, akként egyetlen, történetesen a kaposvári színház rajza tartalmazhatja a színházi élet egészének képét. Megmutatva, hogy a jó színház az elvont, száraz elmélet helyett azáltal kap világnézeti alapot, hogy elsősorban — iecsupva a fellengzős előtagot — nézetnek, azaz szemléletnek vonzó, hiteles, aktuális, annak a világnak szemléletként, ahol az adott színház él és működik. Ehhez nyújt dokumentumértékű adalékot ez a könyv, mely részleteinek igazsága mögött olyan általános tapasztalatokat is felfed, amelyeket Kaposvártól eltanulni, hasznosítani nem szégyen, hanem érdem.

GEROLD László

A KÉPVERS MEGKÖZELÍTÉSE

Képversek (antológia, szerk. Aczél Géza). Kozmosz Könyvek, Budapest, 1984

A *Vers(z)iók* című kísérleti költészeti antológia és Petöcz András *Betűpiramis* című, formabontó próbálkozásokat is felvonultató kötete kapcsán már utaltam arra, a mindenképpen üdvözlendő jelenségre, hogy a magyarországi irodalmi fórumok egyre inkább odafigyelnek a kísérleti lírára, annak is helyi, illetve magyar vonatkozásaira. Kár azonban, hogy az experimentális líra iránti érdeklődés fellángolása olyan időszakra esik, amikor a kísérleti költészet nemzetközi porondján meglehetősen szélcsend uralkodik, hiszen mások a társadalmi-szociális adottságok és a művészeti ideálok, minthé tíz évvel ezelőtt, a konkrét vizuális költészet igazi virágzása idején. Ezzel korántsem kívánom azt a benyomást kelteni, mintha egy univerzális nyelvstratégia érvényesítése kizárólag egy meghatározott korhoz kötődhetne, hiszen az értékálló objektívizációs eszközök mindig és mindenhol sikeresen és korszerűen alkalmazhatók, illetve idomíthatók az éppen divó modern nézetekhez.

Ez az évtizednyi késés elsősorban azért fájó, mert általa lehetetlenné vált egy potenciális alkotói nemzedék pályájának beteljesülése, az éppen zajló nemzetközi folyamatokhoz való csatlakozása, az experimentális líra belső evolúciójának kortársi megélése. A téma- és jelenségkörhöz vonzó fiatalabb magyarországi alkotók ilyformán szegényebbek egy kollektív élménnyel és a belőle következő egyéni tapasztalattal, hogy tudniillik nem az európai kísérleti költészet laboratóriumában edződtek; csak kívülállókként és késve követhették az eseményeket.