SZÍNHÁZ

XXVII. ÉVF. 7. SZÁM 1994. JÚLIUS



GÖRÖGÖK

SZÍNHÁZ
A MAGYAR SZÍNHÁZMŰVÉSZETI SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

Nánay István: KÉSZ A LELTÁR? 1

Georges Baal:
LEVÉL KASZÁS GERGŐNEK 2
(A mai magyar színház útjai)

Darvas Iván:
SZÜLETÉSNAPI KÖSZÖNTŐ HELYETT 5
(Tolnay Klárinak)

Márton László: KONTYBAMONDÁS 8
(Gertrude Stein: Doctor Faustus Lights the Lights)
Bérczes László: A MUNKA: ÁLOM 10
(Beszélgetés *Robert Wilsonnal)*
Orsós László Jakab:
WILSON ÉS A CIPŐM 14

Koltai Tamás: VASZILJEV-TONETT 17
(Dosztojevszkij: A nagybácsi álma)
Király Nina:
„EZ NEM ÁLOM, EZ VALÓSÁG" 19
(Anatolij Vasziljev rendezéséről)
Bérczes László:
TISZTELET A TEHETSÉGNEK 22
(Törőcsik Mariról)

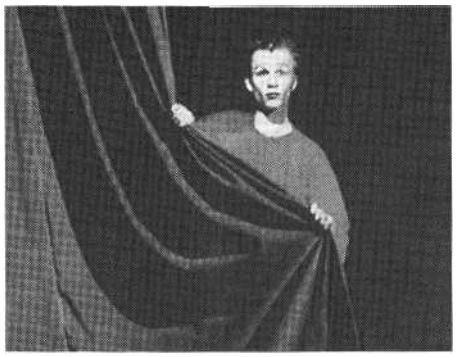
Nánay István: GÖRÖGÖK - MA 25
Tarján Tamás:
KI A BŰNÖS, NE KÉRDJÜK 28
(Sophokles: Oidipus)
MOSZKVA-PARTI HELLÁSZ 31
(Két interjú Peter Steinnel)
Darvay Nagy Adrienne:
A HALÁLT TAPSOLJUK 33
(A kegyetlenség színháza Romániában)

Csáki Judit: DROGISTAVILÁG 37
(László *Miklós: Illatszertár)*
Nagy András: A JÖVŐ ERKÖLCSI DOKTRÍNÁJA 38
(Ibsen: Hedda Gabler)
Kállai Katalin: DAL A HIÁNYRÓL 39
(Federico García Lorca: *Yerma)*
Sándor L. István: ÁTTÉTELESEN 40
(Pirandello: Ma este *improvizálunk)*

Fodor Géza : BEVEZETŐ 43
Luigi Pirandello: A BESZÉDBEN TESTET ÖLTŐ CSELEKMÉNY 43

Sándor L. István: TÁBOROKON KÍVÜL 45
(Beszélgetés Pozsgai Zsolttal)

N. I.: DÍSZLET, JELMEZ, PLAKÁT 48
(Kiállításokról)



Robert Wilson-előadás Budapesten (8. oldal)



A nagybácsi álma (17. oldal)



Görögök - ma (25. oldal)

XXVII. ÉVFOLYAM 7. SZÁM
1994. JÚLIUS
Főszerkesztő: Koltai Tamás

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

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

Kiadó: Színház Alapítvány
Budapest V., Báthory utca 10. 1054
Telefon: 131-6308
Felelős kiadó: Koltai Tamás. Terjeszti a HIRKER Rt., NH Rt. és alternatív terjesztők. Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) Budapest XIII., Lehel út 10/A 1900, közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra.
Előfizetési díj egy évre 680 Ft.
Egy példány ára: 68 Ft.
Külföldön terjeszti a Kultúra Külkereskedelmi Vállalat, H-1389 Budapest, Pf. 149.

Szedte a Diamant Kft.
Felelős vezető: Horváth Józsefné dr. ügyvezető igazgató
A nyomtatási és kötészeti munkálatokat az Akadémiai Nyomda végezte (94 23079)
Felelős vezető: Freier László igazgató HU ISSN 0039-8136

A folyóirata Művelődési és Közoktatási Minisztérium, a József Attila Alapítvány, a Soros Alapítvány, a Pro Renovanda Alapítvány, a Magyar Hitel Bank Magyar Sajtóalapítvány és Budapest Főváros Főpolgármesteri Hivatala színházi alapjának támogatásával készül

Megjelenik havonta

DRÁMAMELLÉKLET
Pozsgai Zsolt:
ATRHUR ÉS PAUL

A címlapon: Kútvölgyi Erzsébet és Szarvas József a Vígszínház Oidipusz-előadásában (Koncz Zsuzsa felvétele)

A hátsó borítón: Törőcsik Mari és Udvaros Dorottya A nagybácsi álmában (Korniss Péter felvétele)

A borítókat Kemény György tervezte

KÉSZ A LELTÁR?

Vitázom a fiammal. Szememre veti, hogy ti, kritikusok érzéketlenek vagytok minden újra, nem veszitek észre, ha valami lényeges történik a színházban, sémák alapján írjátok bírálataitokat, megfellebbezhetetlenül, felsőbbségetek tudatában kéritek számon elképzeléseiteket darabokról, rendezésekről, alakításokról. Érvelni próbálok, de menthetetlenül defenzívába szorulok. (Mintha én lennék a kritika!) Ő példákat sorol, én általánosságokat mondok.

Aztán a kezembe kerül Georges Baal francia (-magyar) színész, rendező, kritikus elmélkedése a mai magyar színházról (amelyet Kaszás Gergőnek írt nyílt levélnek álcáz, s amely e számunkban olvasható), és gondolkodóba esem.

Baal elégedetlen a magyar színházzal, érdektelennek, a valóságtól elszakadtnak, eminensen interpretálónak tartja. (Ez utóbbi megállapítása összecseng Jancsó Miklós véleményével - lásd interjúját az előző számunkban.) „Ha ma nem is haldoklik, de állóvízzé válik a színház" - írja. Enynyire rossz lenne a színházunk? -- tűnődöm. Az-tán eszembe jut: évek óta minden kritikusdíj-szavazáskor az indoklások többnyire ezzel kezdődnek: szürke, eseménytelen, középszerű évadot zártunk. Majd a fiam érveire gondolok, és leltárt kezdek készíteni. Kritikusan és önkritikusan.

Nap nap után előadásokon ülve valóban úgy érzi az ember, mintha színházi életünkben alig történne valami érdemleges. A produkciók többsége éppenhogy csak nézhető színvonalú, szakmai hozzáértés és műgond egyre ritkábban fedezhető fel bennük, közvetítendő gondolatról pedig ne is álmodjunk. Tehát Baalnak igaza van. De!

Volt az évadban *A heilbronni Katica* meg az *Oidipusz.* Igaz, a kritika mindkettőt felemásul fogadta. Volt *Rosmersholm.* Ez sem aratott osztatlan kritikai elismerést, arról nemis beszélve, hogy ez igazán az interpretáló színház produktuma. S volt Nyíregyházán egy Jókai Mór-darab (Itta vége, *pedig milyen unalmas napnak indult),* valamint az Othello, ezeket viszont kevesen látták a szakmából, hiába játszották őket Pesten is. És volt *II. Edward* meg *Schroffenstein család* meg *Scapin furfangjai* meg... A felsorolás, ha nem is sokáig, de folytatható. Hogy ezek egyike sem volt tökéletes? Persze hogy nem, viszont mindegyikben található valami, ami a szakmai kidolgozottságon túl megérinti a nézőt. Valami, amit oly nagyon hiányol Baal a magyar színházból.

És volt még egy produkció, amelyről külön kell szólnom: *A nagybácsi álma,* Anatolij Vasziljev rendezése. Amikor ezt egy összejövetelen az évad talán legfontosabb előadásának tituláltam, egy neves, köztiszteletben álló, fontos posztokat betöltő rendező rám ripakodott: nem lehetek annyira sznob, hogy olyan előadást tartsak kiemelkedőnek, amelyről a szakma is, a közönség is menekül. Való igaz, a közönséget nem lehet leváltani, de a szakma (nem csupán a kritika!) vaksága, hisztérikus viselkedése kóros. Nem először tapasztalom - például a Bulandra Színház *Szentivánéji* álomjánál vagy Tompa Gábor kolozsvári Ionesco-rendezésénél, A kopasz énekesnőnél is - ezt a heves és kollektív elutasítását valaminek, ami szokatlan, ami az első pillanatban nehezen illeszthető be elfogadott művészeti kliséink közé. (Ennél csak a kritikátlan lelkendezés riasztóbb!) Ejha! Egy platformra kerültem a fiammal?!

Persze nem arról van szó, hogy a kritikusok általában ne volnának érzékenyek az újra, hanem arról, hogy az új melletti kiállás nem elég határozott, s az analízist többnyire csak a regisztrálás helyettesíti. A Vasziljev-rendezésről sem csupa elítélő és ledorongoló bírálat jelent meg, de még nem olvastam olyan elemzést, amely az előadásban tetten érhető színészpedagógiai munkáról, annak kihatásáról, a látványban, a színészek mozgatásában, az újra meg újra induló cselekményben megtestesülő rendezői világképről, a színpadi idő természetéről átfogó képet adott volna.

És elmarad azoknak a jelenségeknek is az elemzése, amelyekkel pedig szembe kell néznie a szakmának, ha tovább akar lépni. Analizálni kellene például a kaposvári színházi stílus jellegzetességeit és megváltozásának okait (hiszen egyre nyilvánvalóbb, hogy a színház előadásai ma kevésbé érdekesek, gondolatgazdagok és formailag kidolgozottak, mint régebben voltak), a Katona József Színház és a Kamra műsora, előadásai s vonzereje közötti különbség összetevőit (Georges Baallal egyetértve: a Katona produkcióinál lényegesen fontosabbak, művészileg izgalmasabbak a Kamrában látottak), a színházi struktúra elodázhatatlan módosulásának feltételeit, követelményeit és paramétereit (új helyzet áll elő azáltal, hogy a fővárosban mind több művészszínháznak tartott társulat dolgozik egymás mellett, miközben a támogatási keret változatlan, a színházak finanszírozási technikája elavult stb.). S nem lehet nem foglalkozni a Nemzeti Színház sorsával, együttesek robbanásszerű szétesésének problémájával, az alternatív színházak térnyeréséből adódó új helyzettel...

És alig kap hangot az, hogy Pécsett egy évad alatt micsoda változás következett be: míg a nagyszínházban zsúfolt házak előtt megy a Köz*játék Vichyben* vagy Anouilh Becketje, a Kamarateremben egészen más típusú előadássorozat vonzza a zömmel fiatal nézőket: a szokatlan, alapvetően látványra koncentráló, formabontó produkciókra *(Húsdarab. A szív bűnei, A tüzes angyal)* is mindig megtelik a nézőtér. Mintha két színház működne egy intézményben. Látszólag harmonikusan. De a hírek másról szólnak, s csak sajnálni lehet, ha bármily meggondolásból megszakadna az „avantgárd"-program.

És arról sem igen vesz tudomást a hazai szakma, illetve kritika, hogy határainkon túl, a romániai magyar színjátszásban gyökeres változások érlelődnek. Úgy tűnik, a két szomszéd, Kolozsvár és Marosvásárhely színházi egyeduralma kezd megtörni, s annyi bonyodalmat okozó vetélkedésük fokozatosan háttérbe szorul, mivel lassan több pólusúvá válik a színházi élet: a szatmári színházra már évek óta figyelni kellett, mert ott minden évadban születik érdekes és jó előadás; Temesváron fiatal, ambiciózus igazgató igyekszik új alapokra helyezni a legkisebb magyar társulat működését, és alapos művészi vérátömlesztésre készül; Sepsiszentgyörgyön az ottani hivatásos és a jóhírű gyergyószentmiklósi alternatív színházi társulat, a Figura Együttes fúziójából megfiatalodó szellemiségű színház születhet: s nem utolsósorban most kezdik pályafutásukat azok a fiatal rendezők, akik a vásárhelyi főiskolán végeznek.

A vizsgálódást ezen a ponton felfüggesztem. Nem mintha a leltár teljes és befejezett volna. Nemis lehet az. Hiszen minden változásban van, semmilyen folyamat nem zárható le. Sőt számos jel utal arra, hogy a tespedtség, a szürkeség, a középszerűség átmeneti állapot, s valami megmozdult a színház világában is. Még körvonalazatlan és bizonytalan a változások iránya és nagysága, még könnyen visszafordítható egy-egy biztató kezdeményezés hatása és sorsa, de... Reménykedjünk!

Kompromisszumkészségem bizonyítéka: fiamnak is, Georges Baalnak is igazat adok. Egy kicsit.



GEORGES BAAL

LEVÉL KASZÁS GERGŐNEK

A MAI MAGYAR SZÍNHÁZ ÚTJAI

Kedves Gergő! Évek óta nagy rokonszenvvel, kíváncsisággal és mély bánattal figyelem - messziről - a magyar színházat. Sajnálom, de nagyon ritkán szeretem: általában tőlem idegennek, megcsontosodott, fásult, nem igazán élő világnak érzem, egyszóval: olykor jónak, olykor rossznak, de leginkább fölöslegesnek tartom. (Na, ezzel - félek - bele is rúgtam a hangyabolyba, de csak hadd csípjenek engem a hangyakatonák!)

Pedig Pesten ismertem meg a színházat, itt kaptam meg még gyerekkoromban a gyógyíthatatlan színészvírust, itt éreztem először a lámpák melegét és a színpad porát. Még ma is, francia életemben felcsendülnek fülemben a régi ütemek, ritmusok, hanghordozások emlékei. Major, Ladányi, Bajor Gizi - mintha az én prousti madelaine-jeim lennének. De azóta messze sodródtam, s mint „érdeklődő, reménykedő, a nyelvet értő idegen" jövök ide.

Az Európai Színházak Uniójának második találkozóján tehát inkább magyar darabokat akartam látni, semmint nagy, világszerte híres, vándorló előadásokat. De féltem is tőlük: nekem a mai magyar színház sokszor nehézkes, poros, mázsákat nyomó, elavult; a színészek nem életüket, hanem „szakmai tudásukat" dolgozzák bele a szerepeikbe, s kilátszik a lóláb, a rutinló lába.

Hamlet a Kamrában? Csábított is, ijesztett is. A szerepet még „akkor" (1956 szeptemberében) megtanultam magyarul, s azóta is fáj, hogy később soha el nem játszhattam. Láttam talán vagy ötven nagy Hamlet-rendezést életemben, egyik sem volt közömbös. A Katona hírneve, Zsámbéki rendezői tehetsége, a kis pincehelyiség teremtette közelség a színészekkel - reményt keltő volt. Számomra ismeretlen fiatal színész a főszerepben, egy hamis, csak szakmailag jó előadás idegesítő unalma is felképzett bennem - volt mitől tartanom is. Úgy jöttem, hogy talán öt percig sem maradok. A második szünetig néztem, és valami újat láttam. Valami fontos történt velem.

Mit láttam? Egy Hamletet, Kaszás Gergőt. Végre egy jelenlét, amely fizikailag, minden lélegzetvételében, minden szájrándulásában *igaz* volt és *itt* volt, előttem, mellettem, velem, jóformán megfoghattam volna. A kérdés nem az, hogy jó Hamlet voltál-e, Gergő, hogy jó színész vagy-e (az vagy, de kérdés, minek, kinek, milyen színházban), biztos láttam nagyobb Hamletet, tapasztaltabb, ismertebb színészekkel, de ez egyáltalán nem fontos. Te - megfogtál. Megfogtál azzal, hogy nem játszottál, nemcsak átélted a szerepet, hanem itt, velünk - a közönséggel - éltél. Úgy éreztem, ez alatt a néhány óra alatt saját életedet valósítottad meg, magadat fedezted fel, és tárod elénk. Mint a japán szamuráj, aki egy vágással teste rejtett belsejét mutatja a világnak. De nem véres erőszakkal, hanem csendesen, szinte külső eszközök nélkül tetted ezt.

Kaszás Gergő (Hamlet) és Varga Zoltán



Ahogy megjelentél, csak Téged láttalak, csak Veled éreztem. Ott voltál, a szó mindennapi értelmében mint Hamlet, mint Kaszás Gergő, de az egzisztenciális Dasein értelmében is mint emberi, testi és filozófiai provokáció. Úgy éreztem, velem, bennem élsz (és én Benned: a magam már több mint harmincéves Hamletjével találkoztam), nem „játszod" a szereped, itt nem „jó megvalósításról", „átgondolásról" van szó, hanem ideálltál elém, ahogy, amilyen Te vagy, vagy lennél, ha Hamlet helyébe kerülnél.

A szöveg, ha kellett, csak úgy dőlt belőled - halkan, mindig több fokkal a többi színész hangereje alatt maradtál, valami visszafojthatatlan belső kényszer szólt belőled. Benned semmi „színházi", semmi fény, semmi sziporkázás nem volt. Csak hideg tűz, jég, éles borotvapenge. Életed is mintha egyensúlyban lenne e penge élén.

Lehet, hogy örök Hamlet vagy (egyike a sok Hamletnek, mindegyikmás, ezrek vannak...), de mindenképpen egy mai Hamlet, egy városi patkány. Vállaidon hordozod, bőrödbe égett, gyomrodba feszült mindaz, amit Ti, fiatalok, de mi, öregek is! átélünk, kibírunk vagy nem bírunk ki a mai nagyvárosban, a mai posztmodern civilizációban. Amibe nevelőintézetből szökött fogadott fiam, de előtte magam is, barátaim is meg tanítványaim is majdnem beledöglenek, és az is, amit - mindezek ellenére - remélünk, ami mégis él a hamu alatt - mindezt a szemed mélyén látom.

Úgy is mondhatnám: mintha az utcáról, az aluljáróból, a tegnapi hard-rock koncertről jöttél volna. Mintha akkor ámokfutó vagy drogos vált volna belőled, ha a színház nem fogad be. Mintha nemcsak Dániában bűzlene valami, de a mai világ egy-két kerekét itt is helyére szeretnéd lendíteni. És mindez (Zsámbéki dicséretére legyen mondva) egyetlen fölösleges, külső, mai, helyi jelkép nélkül: sem szkinhed, sem elektromos gitár, sem revolver...

Ahogy előttem állsz, húszéves magamat látom tükrödben, szemedben, a szád körüli kis rándulásaidban, behorpadt arcod megfeszülésében, félgesztusaidban, idegeid majdnem pattanó feszültségében és hirtelen ellanyhulásában, befejezetlen mondataidban; érzem a külső alatt a belső vihart és lázadásodat, a „délicatesse et fragilité juvéniles"-t, a legvadabb, elkeseredett erőt, de a gyengeséget - és gyengédséget - is.

Ahogy beszélsz, hallom gyors, pattogó válaszaid mögött a számtalan borgőzös, dohányfüstös éjszakát budapesti-wittenbergi diáktársaiddal, ahol fellengzős szavakkal megváltoztattátok a világot, ahol mindent elképzeltetek, és semmiben sem tudtatok hinni. Ezzel kellett visszajönnöd Dánia királyi udvarába...

Ahogy előttem (anyád, mostohaapád, igaz és hamis barátaid előtt) megjelensz, szemtelen, pimasz, de zseniális kamaszt látok, mintha pofon-

ra és simogatásra egyaránt vágynál, de egyiket sem mered kedved szerint elfogadni. Így csak nézed a világot, szagolod a bűzét, élvezve fetrengsz saját keserűségedben, bár reméled, hogy valami - szerelem? apád szelleme? művészet? - megtisztít és felemel.

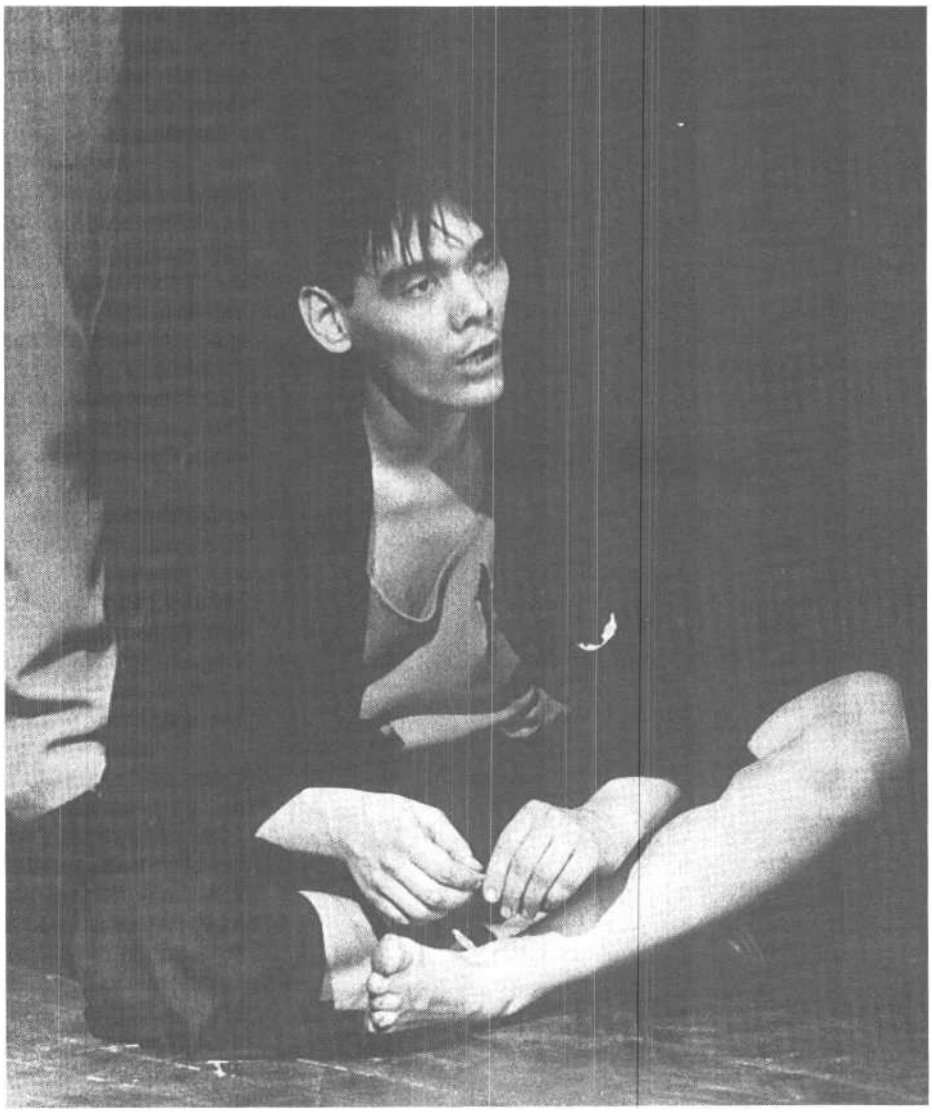
Úgy állsz előttem, mintha nekem kellene valamit csinálnom Veled: homlokon csókolni vagy felpofozni, szeretettel együttérezni vagy igazságot osztani, de mindenképpen először is elfogadni, hogy Te, Hamlet, Te, Kaszás Gergő, az vagy, aki, és mindenekelőtt *el kell Téged fogadni.* Városi patkány, vadsuhanc, serdülő kamasz sorsával és a világ dolgaival szemben. Tehát Rólad, a színészről, rólam, a nézőről és a kettőnk között lévő üres, de mágneses erővonalakkal beszőtt térről van szó.

Nagy meglepetés, megrendülés és öröm volt - és nagyon megkérdőjelezte a magyar színházról alkotott summás véleményemet -, hogy Téged így láttalak a Kamra közepén: másnak, újnak, a szokványos magyar színháztól teljesen idegen jelenségnek, igaznak, úgy, ahogy én a magam színházát megálmodtam. Emberi, színészi létemben mély, olykor már sajnos alvó rétegeket érintettél, új reményt adtál.

Remélem, nem hozlak nehéz helyzetbe, nem sértem meg a rendezőt, Zsámbékit, akit becsülök, kollégáidat, akiket jó, szakmájukat kitűnően ismerő színészeknek tartok, ha azt mondom: nekem az előadás csak Te voltál. A rendezés, a többiek, egyszerűen nem érdekeltek: színházat „csináltak", de csak színházat, jól, de ahogy már százszor láttam. Semmiféle veszély, semmi rizikó, semmi meglepetés. A Te igazságod mellett nem hamisnak, csak fölöslegesnek láttam mindenki mást. Végső soron szívesebben néztem volna meg egy Hamlet/Kaszás-monológot. Opheliától, Claudiustól, Gertrudtól, de még a színészkirálytól sem lettem gazdagabb, másabb, csak kulturális ismereteimmel tartottak kapcsolatot, lelkem-testem sötét sarkaival nem folytattak párbeszédet.

Három előadást láttam a Kamrában: az *Önbiz*almat (Halász Péter), *a Hamletet* és *az Akárkit.* Mindegyik jól volt „kidolgozva", megcsinálva, de egyik sem rendített meg, egyikről sem éreztem, hogy a Kamra közönsége, mi, nézők és a színészek között több történne, mint „kultúresemény". Innen indulva későbbi találkozásunk, beszélgetésünk hatására, elgondolkoztam ismét a magyar és az európai színház helyzetén.

A színház - elsősorban a színész. Artaud-i „érzelmek atlétája", emberebb és esetleg istenebb, mint a többi ember, a szó, a szív legfelizzóbb hordozója. De csak addig, amíg a nézőért él, érte dolgozik. Sokszor úgy érzem, hogy a „szakma", a mesterség, a kisiparosság megölte az igazi színházat. Székek is kellenek, ha egyformák, olcsóbbak, esetleg jobbak, funkcionálisabbak is; de ha Michelangelo csak egyforma székeket ácsol össze az egész szezonban...



***Hamlet: Kaszás Gergő (Koncz Zsuzsa* felvételei)**

A Kamrában a Hamlet előtt a színészek a „nézőtéren", tehát előttünk ülnek. Várom, ebből valami közelebbi kapcsolat lesz. De ahogy az elő-adás elkezdődik, kimennek, azután már csak a „színpadra" jönnek vissza. Jó ötlet, de hiányzik a bátorság, a szakmai tudás és hagyomány elleni lázadás, a kísérletező, kedv, hogy több legyen, mint ötlet. Ugyanaz az Akárkiben: az előadás előtt egy részeges, piszkos, hajléktalan férfi ül mellém. Érdekes, engem nagyon érint: hogy él, ki ő, mi az ő világa? Alig veszem észre, hogy színész (és milyen jó!). De szerepe néhány közbe-szólással kifutja magát, és az előadás visszakerül a színpad hagyományos terepére.

Azon csodálkozom mindig, hogy hiába hivatkoztok a nagy példákra: a színház égi atyjaira, legnagyobb klasszikusaira vagy az elmúlt harminc év nagy újítóira, elölről kezdőire: csak külsőséges, felületes a jelzés, nemis kerestétek. mi késztette őket, hogyan élték át testükben-lelkükben a színház létrehozását, milyen mélyebb erők működtek közre,

Shakespeare színészként és rendezőként (a társulat vezető tagjaként) írta darabjait, egyenesen a színészek szájába. Amennyire tudjuk, a szöveg élt, változott, a színészek hozzátették a magukét, Willie szava nem volt szentírás. Hol van ma az az író, aki Veletek, színészekkel, velünk nézőkkel dolgozik, s nem előttünk?

A görög színház katarzisáról beszéltél, ezt szeretnéd megint megtalálni, Gaál Erzsi most mutatta be Oresztészét. Érdekes, erős, élő előadás. Sikerült neki az, ami itt is, Nyugaton is nehezen sikerül: egy fiatal. gondolom, inkább a szakmán kívül álló, nagy fizikai erővel, robbanó energiával rendelkező csapatot összehozott idősebb, ismert és mindenféle színház által dörzsölt színészekkel, és együtt tudtak dolgozni,

nem egymás alatt fűrészelték az ágat. Bár sokban nem értek egyet Gaál Erzsivel, de ez az az előadás, amelyet ma itt leginkább éreztem a saját színházi családfámhoz tartozónak.

De tudod-e, hogy a görög tragédiákat nem színészek repertoárjára írták, hanem egyszeri előadásra, a város életének az évi nagy eseményére? Tudod-e, hogy napközben, reflektorok, színházi trükkök segítsége nélkül, úgy játszottak, hogy a szó uralkodott? Mikor mertek megint olyan meztelen színházat csinálni, melyben minden szavatok esemény lesz, magatokat is, a nézőket is megbélyegző, elkötelező?

A másik végleten: mikor mertek igazán a testetekkel, a fizikai létetekkel beszélni? És főleg, mikor keresitek az utat a néző és a színész kapcsolatának mély, alapvető megváltoztatására?

Mi a célotok ma? Jó darabokat jó színházban jól előadni? Elég-e ez?

Magad mondod (a Magyar Nemzetben, 1993. november 1-jén és nekem is, személyesen), „érdekel az a világ, amikor nem írott darabokból születik meg az előadás". Ebben is közel állsz hozzám: húszéves csapatmunkánkban kevés volt a színdarab (Beckett, Shakespeare), és sok a prózai szövegből készült előadás (Artaud, Lautréamont...). Persze nem adaptációról, színpadra alkalmazásról van szó, hanem arról, hogy a színész beleveti magát egy szöveg, egy szerző világába, amíg belerészegül, belefullad, megemészti, és hosszú munka után egy részét a színpadon átadja a nézőnek. Nagy szövegekkel ez veszélyes munka: a színész is más lesz a végére, mint aki volt.

Ezt csinálta Peter Brook a Mahábháratával, ezt Ariane Mnouchkine sok éven át, ezt a legtöbb amerikai alternatív színház a hatvanas években. Ez sem törvény persze: Kantor soha le nem „írta" előadásait, Mnouchkine utolsó három évét a görög tragédiának szentelte, nagy szövegtisztelettel, talán felfedezte, hogyan lehet a huszadik század végén felélesztení a görög kórus emberi mélységét.

Te is és én is úgy éreztük, hogy az Európai Színházak Uniójának találkozóján a legfontosabb esemény a Malij Tyeatr Gaudeamusa volt. Nem a leghíresebb, nem a legtökéletesebben megvalósított előadás, nem a legjobb szöveg, de életbevágóan fontos volt a húszegynéhány színésznek ezt, *ma* megcsinálnia és nekünk elmondania. Nyilvánvaló, hogy egymással való kapcsolatuk, a színház szerepe életükben, életmódjuk, minden más volt, minta Tiéd, a magyar színészeké. Erezni is az izzadtságszagot, a kemény fizikai elkötelezettséget, a hosszú edzést, az elfogadott, állandó veszélyhelyzetet. Ők mezei patkányok, izmos, kiéhezett, könnyen harapók, hó alatt is megélők.

Mezei patkányt sohasem láttam pesti színpadon. Azt mondod, Gergő, szereted a lovakat. Örülök neki, de Rajtad sem, Hamleteden sem éreztem. Jó lenne egyszer nagy erdők-mezők levegője, hegyek szele, napfény vagy vihar, gomba és friss lótrágya szaga is a színpadon. Ez nem folklór, nemzeti parasztság, hanem színház és természet, a Kozmosz egyetemes összefüggése. A színház szerepe a tudatalatti legsötétebb sarkától a nagyvilág legtávolabbi csillaghalmazáig - minden, ami az embert a mindenséggel összekapcsolja. Régóta mondom, hogy a színész szakma szerint őrült, a világ minden baját a vállán hordozza (ezt éreztem nálad olykor Hamletedben). De a világ minden egészségét, örömét, zenéjét is magáévá kell tennie. (Persze nem pirospozsgás arcokra, feszülő izmokra és harsány, agyaros kacagásra gondolok.)

Azt mondod, Hamlet szerepéhez úgy kezdtél, hogy életet, lakást változtattál, kilókat fogytál. Ez szép, komoly, felelősségteljes lépés, tetszett is. Csak később gondoltam: a hatvanas évek avantgárd színházának legjobb színészei, Ciestak. Grotowski, de a fiatal Barrault és a régi öreg japán színészek is meg tudták volna ezt csinálni-máshogy is: mint talán az indiai jógik, szemünk láttára híztak-fogytak, változtatták volna súlyukat, erejüket, egész megjelenésüket. Hallgasd meg jól, mit is mondasz mint Hamlet a színészkirálynak a nagy színészmonológ elején:

> ...Iám, e színész,
> Csak költeményben, álom-indulatban,
> Egy eszmeképhez úgy hozzátöri
> Lelkét, hogy arca elsápad belé,
> Könny űl szemében, rémület vonásin,
> A hangja megtörik, s egész valója
> Kiséri képzetét?

Figyelj saját szavaidra...

Sok mindent mondanék még a magyar színházról, meg arról, hogy merre jár (szerintem, hogy posványosodik el) az európai színház, arról is, hogy milyen színház az, amelyért még ma is tudnék harcolni-küzdeni. Ahogy hallgattalak, mintha magamat hallottam volna huszonöt éve: ez nagyon jólesett. Van még parázs az „iszap alatt, a mocsár fenekén".

Egy dolog nagyon elgondolkoztatott. Mondod, barátaiddal, néhány fiatal színésszel, magatok, egyedül, megpróbáltok eljutni olyan magasságokba, ahol jól éreznéd magad, hol jól lélegeznél. Aláírom, igazolom: mindegy, hogy új vagy már egyszer járt az út, minden generációnak, minden embernek magának kell újra felfedeznie a világot, megépítenie saját magát. Azt is mondod (gondolom, nem rólam beszéltél), hogy ezt az öreg mesterek nélkül próbáljátok. Ez is igaz, ez is kell. De két kérdésem marad.

Az első: mekkora a veszélye annak, hogy a mai színházi struktúra eloltja a tüzet, belétek fojt-ja az energiát, kiszárítja a lelketeket? Mit jelent ma az állandó társulat, a repertoár, az, hogy egy-szerre tíz darabot játszol, s még többet pró bálsz? Kevés a lehetősége annak, hogy messzebbről, magasabbról lásd munkádat. Tudom, nehéz kérdés a színház ujjászervezése anyagi, megélhetési problémák között, ebben a keserű világban. De hiszem, ideje, hogy Ti, fiatal színészek (és az idősebbek, a tapasztaltabbak) együtt gondolkodjatok, határozzátok el, milyen legyen a jövő magyar színháza. Itt a filozófia, a művészeti alkotás és a mindennapi működés megszervezése teljesen összefonódik. Tudjátok-e, hogy Brook, Mnouchkine színészei soha egyszerre több munkát nem vállalnak: amíg egy alkotó folyamatban vannak, csak abban élnek? Ezért persze küzdenek is, áldozatokat hoznak.

A második kérdés: mire kellhet öreg mester? Persze arra, hogy tapasztalatát, összerablott kincseit átadja. A jó színész mindig tolvaj, mindig lop: az életből, könyveiből, mestereitől. De hozzáteszem, hogy a színház élőlény, emberi természete van: serdül, nő, fejlődik. Ehhez hozzá tartozik, hogy mint minden emberfiának, át kell vergődnie az összes gyermekbetegségen. Kamaszkrízisen. Ötven évig a magyar színház ki akarta kerülni az összes kísérletet, próbálkozást, ami az európai színház e századi növekedésének alapja. Ha mindez eljutott is, csak mint kuriózum, látványos furcsaság vagy szakmán kívüli esemény. Utcaszínház, rögtönző, improvizációs színház, a közönség százféle provokálása, bevonása, színpadra vitele, a színész a maga szerepét, életét, énjét a színpadra dobja, ott éli, színház a romok között, háztetőn vagy pályaudvaron, áruházban vagy kirakatban - mindebben sok a zsákutca, olyan újdonságok, amelyek megszületésük után hamar elavulnak. De úgy hiszem, egy igazi színésznek, mielőtt a szakma rutinjára adja magát, mindezen át kell vergődnie: ez képezi, erősíti, mélyíti érzékenységét, vastagítja bőrét. Legalább erre jó - és kell - az öreg mester, hogy néhány tucat kísérlet keretében vigyen át, mint Kharón a Hádeszen, a század színházának leülepedett labirintusán.

Ha ma nem is haldoklik, de állóvízzé válik a színház. Nem nagy színész, nem új darab, nemis forradalom kell ahhoz, hogy megint feléledjen, újra éljen. Hanem hogy a szakma a saját sátrát felállítsa, felrázza önmagát, kiszabaduljon a zárt keretekből és végre embert-világot felfedező, sorsdöntő helyet csináljon ismét a színpadból. Ez nem technika, nem pénz kérdése. A televízióval, a filmmel saját területükön úgysem versenyezhet. Ehhez színész kell, bátorság.

Remélem, Gergő, útjaink még találkoznak. Addig is, minden jót!

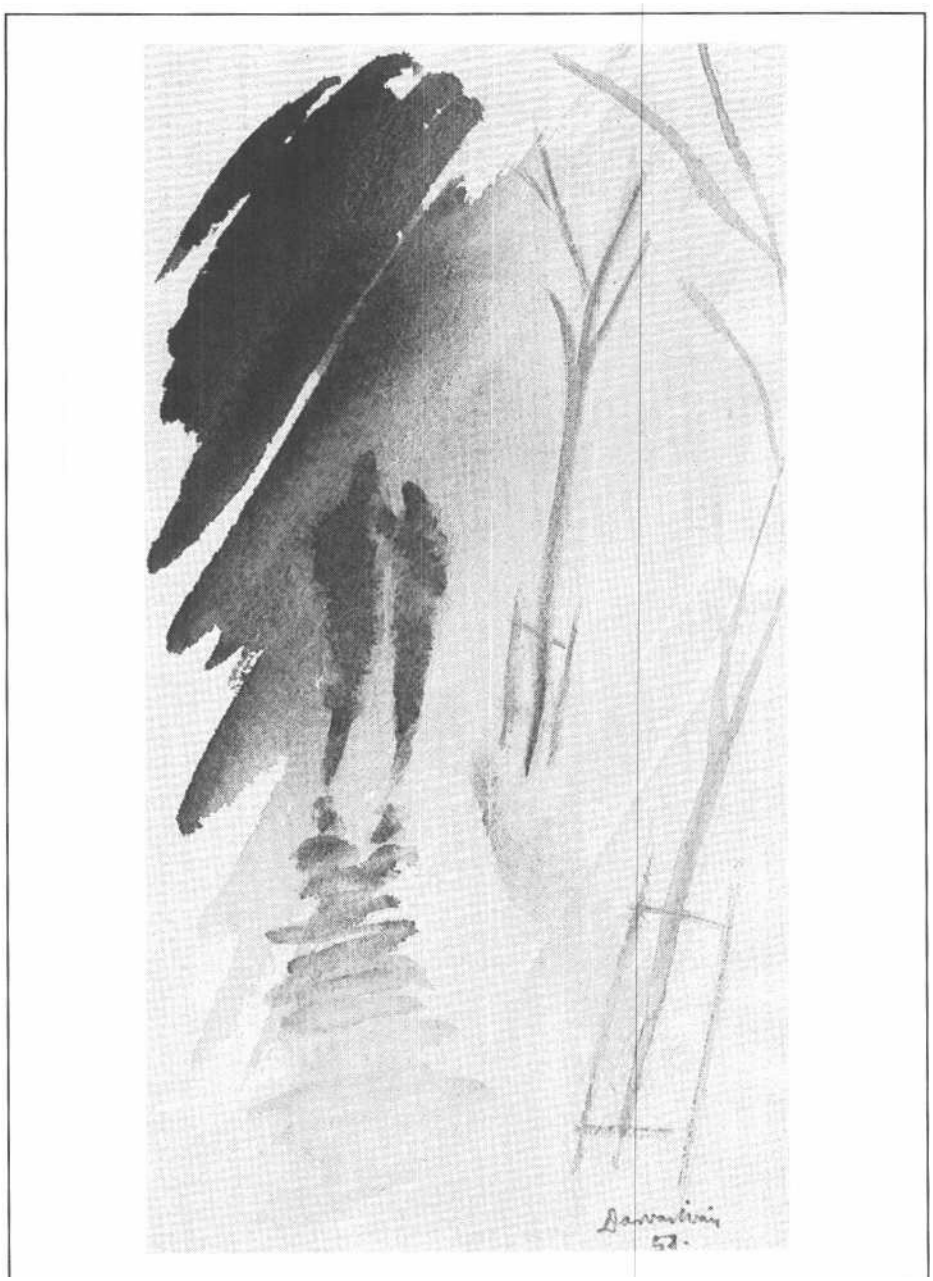
Budapest, 1993. *október-november*

Georges BAAL - színházi szakkritikus, a CNRS színházelméleti kutatója, a párizsi egyetem tanára, színész és rendező, a Nemzetközi Színházkutatás (Oxford-London) című folyóirat állandó munkatársa. Gyakran jár Budapesten, utoljára az Európai Színházak Uniójának második találkozóján járt itt. A mellékelt írás ez alkalomból megfogalmazott gondolatait tartalmazza nyílt levél formájában.

DARVAS IVÁN

SZÜLETÉSNAPI KÖSZÖNTŐ HELYETT

TOLNAY KLÁRINAK
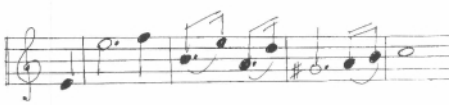


Tétován kutatok emlékeim között. Mikor is? Úristen, bizony negyvennyolc éve annak! Akkor kerültünk össze Várkonyi Zoltán Művész Színházában, Anouilh *Eurüdiké* című drámájában. Te már ünnepelt sztár voltál akkoriban, elvált asszony, én meg kezdő növendék, taknyos senki, aki addig épphogy átbukdácsolt valahogy a színiiskola különböző rostavizsgáin. Közel ötven estén keresztül játszottuk a hírneves szerelmespár szerepét, és csoda-e, hogy a színpad forró kábulata át-átcsapott az életünkbe is, és megperzselt mindkettőnket? Ez az ötven nap mindenesetre egy hosszú évtizedre meghatározta az egész életemet. Tőled tanultam az örömöt és Tőled tanultam meg azt is, mi a szenvedés. Melletted váltam felelőtlen kamaszból sokat tapasztalt férfivá.

Azóta majd' egy fél évszázad telt el, nyolcvanadik születésnapodat ünnepeljük. és - lám - én még mindig képtelen vagyok rá, hogy „normális", kollegiális hangnemben, annak rendje és módja szerint felköszöntselek, felsoroljam gazdag színészi pályafutásod egy-egy epizódját, esetleg kitérjek emberi erényeidre, és befejezésül kívánjak Neked további sok sikert és boldogságot.

Ehelyett régi iratok, levelek, szerepek között matatok, bele-beleolvasok egy-egy mondatba, aztán tétován továbblapozok. Így bukkantam rá a mellékelt rajzra is. Egy régi-régi születésnapodra készítettem Neked titokban, roppant kalandos körülmények között. Csakhogy az akkori különleges helyzetem meggátolt abban, hogy - annak rendje és módja szerint - időben átadjam Neked. (Be voltam csukva.) Egy évre rá (szabadulásomkor) meg már - úgy éreztem - aktualitását veszítette az ajándék. Sőt némelyekben (akkoriban a közelünkbe sodródott két személyben) tán még megütközést is kelthetett volna, így hát aztán nem is erőltettem e szerény akvarell átadását. Miután azonban ma már az érintett személyek egyike sincs az élők sorában, és miután - remélem - ma már Benned sem kelt majd túl nagy megütközést egy ilyen emlék felidézése, engedd meg kérlek, hogy eme jeles ünnepen azzal a régi-régi rajzzal köszöntselek fel! Jó egészséget, bölcsességet és még hosszú-hosszú nyugodt szemlélődést kíván hát Neked valamikori játszótársad és exférjed.

Utóirat. Azt olvastam egyszer, hogy egy kutató valahol Szibériában rálelt egy nyelvre, amelynek már csak két élő ismerője maradt. Két öregember, aki - az orosz nyelv óriási tengerében magányos, süllyedő, parányi sziget gyanánt - még tudott a teljes kihalásra ítélt ősi nyelven. Családtagjaik, leszármazottaik, rokonaik, vagyis a törzs fiatalabbjai már csak oroszul beszéltek. Így hát gyakorlatilag az egész világon ők ketten ismerték és - ha nem akarták, hogy a többiek értsék, miről beszélnek - érintkeztek is e valójában többé nem létező nyelven.

Valami ehhez hasonló érzés fog el, amidőn - titkos üzenetként - mellékelem Neked e születésnapi köszöntőhöz ezt a pár kottafejet is. Már csak ketten vagyunk a világon, akik ismerjük e dallam értelmét. Meghalt Várkonyi, Apáti, Rátkay Marci, Pécsi Sanyi, Sulyok, Szakáts Zoltán, Ascher Oszkár, Képessy Jóska, nemrég utolsóként még Dékány Laci is. Kettőnkön kívül már egy se él azok közül, akik tudták, mi ez:



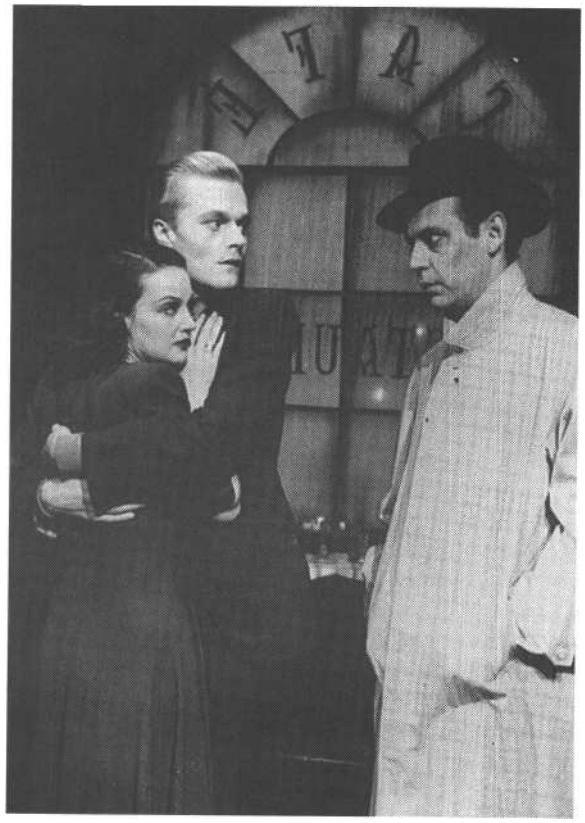
Majd' elfelejtettem! Álmomban a régi Fészekben jártam. Gomba Elluska és Királyhegyi Pali várt ott ránk. A régi Bristolból meg Pártos Géza integetett felénk. Egy másik kávéházi asztalnál ott ült egyedül és szigorúan Márai Sándor is (persze őt még álmomban sem mertem volna megközelíteni). Ők is mind-mind hódolatukat küldik!

Szeretettel

Iván

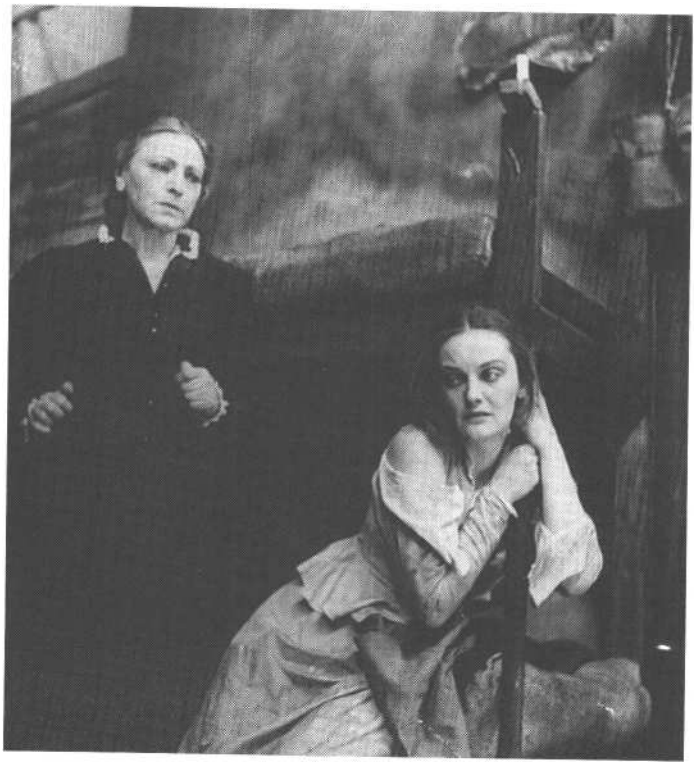


Tolnay Klári a Katyi című filmben (1942)



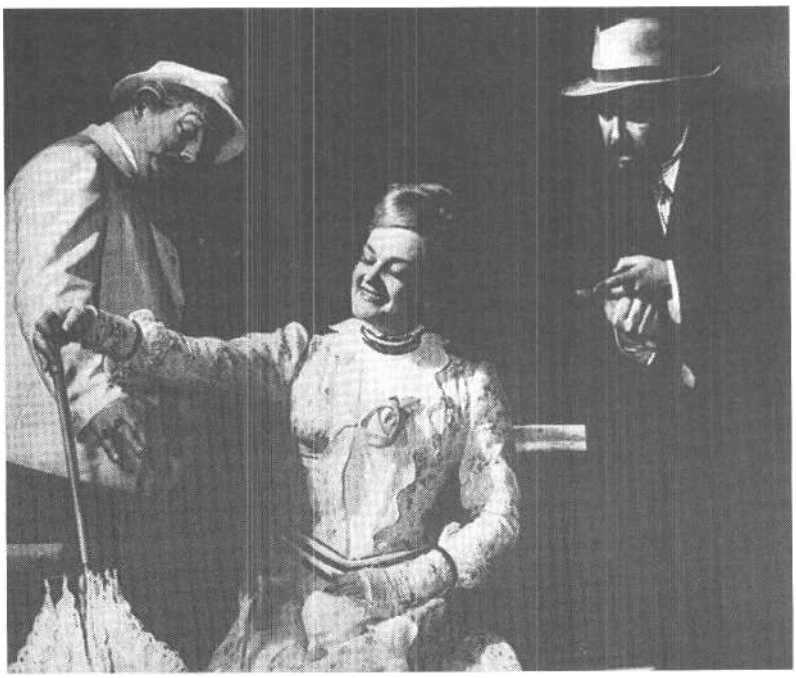
Tolnay Klári, Darvas Iván és Várkonyi Zoltán Anouilh Eurüdikéjében (Művész Színház, 1946)

Gombaszögi Fridával az Éjjeli menedékhelyben (Vígszínház, 1945)



Ladányi Ferenccel A hősben (Magyar Néphadsereg Színháza, 1952)





Greguss Zoltán, Tolnay Klári és Basilides Zoltán a Madách Színház Cseresznyéskertjében (1960)



Pécsi Sándorral A vágy villamosában (Madách Színház, 1962)

Tolnay Klári és Mensáros László a Kései találkozásban





Tolnay Klári a Kedves hazug 1984-es előadásában

MÁRTON LÁSZLÓ

KONTYBAMONDÁS

GERTRUDE STEIN: DOCTOR FAUSTUS LIGHTS THE LIGHTS

Ülök a Madách Színház nézőterén, és bámulom egy férfialak sziluettjét, amint körzővel körberajzolja halántékát, majd főbe lövi magát a körző szárával. Egyelőre még nem tudok semmit sem a darabról, sem az előadásból, azzal azonban máris tisztában vagyok, hogy itt minden magától értetődően egyszerű, mégis többértelműen bizonytalan. Még csak azt sem tudom eldönteni, hogy a nézőtér melyik részén ülök: énem egyik fele a huszadik sor kietlen messzeségéből figyeli az előadást, és látja azt egyetlen, térben és időben összefüggő *képzőművészeti alkotásnak,* amelyben a részletek óhatatlanul elmosódnak; énem másik fele a második sorból, egy valószínűtlenül széles nyakszirt mögül kandikál a színpadra, ahol világosan látja a színészek arckifejezését, a kellékek működését, s mindenekelőtt fegyelmezett és pontos *munkafolyamatot* lát. Az egyszerűség kedvéért hadd mondjam úgy, hogy bal szemmel a huszadik sorból, jobb szemmel a második sorból néztem Wilson rendezését.

Bal szemmel csakugyan sziluettnek láttam a körzős férfit. A színpad egy vaksötét (vakítóan fekete) téglalap volt, amelynek jobb szélét egy vakítóan fehér, keskeny álló téglalap tagolta, s ez előtt mozgott az ugyancsak fekete, körzős árnykép. Aztán toppantott a fekete papírból kivágott árnyék a fehér izzásból kivágott téglalap előtt, s noha nyilvánvalóan a semmit érintette meg, azt mégiscsak meg kellett érintenie, mert csörömpölés hallatszott, egy összezúzott villanykörte csörömpölése. Majd ajtónyikorgás hallatszott: lassan becsukódott a fehérség, és a színpad egyenletes betöltésével a feketeség is kioltotta önmagát.

Jobb szemmel nézve érzékelhető volta körzőt tartó férfi testi jelenléte; látszott, ahogyan szóródik a fény a kissé poros színpadi levegőben, látszott, illetve kilátszott a műszak szorgoskodása, s mindez sokrétűen tagolt térben zajlott, amely-nek erővonalai már az első tíz percben kirajzolódtak.

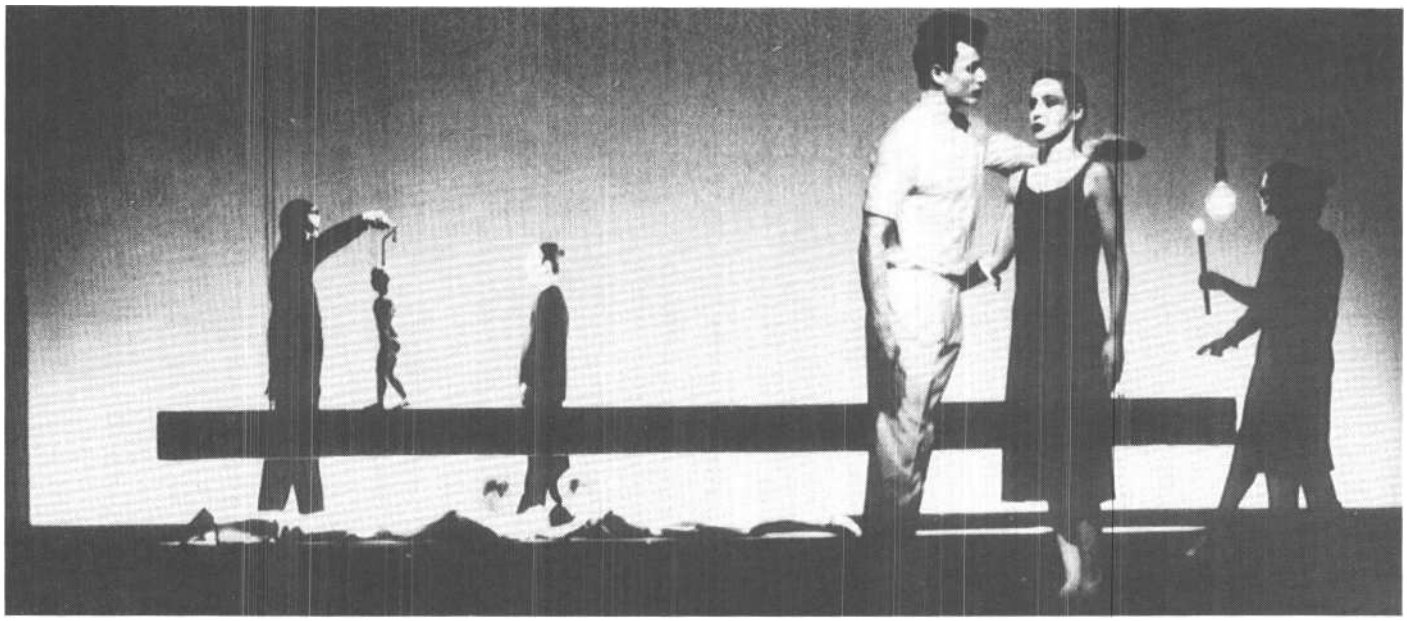
A jobb szem és a bal szem által közvetített kétféle látvány, a sík és a tér, az időbe komponált fénycsoda és a színészi gesztusok összevetése alapján nagyjából elmondható, miről szól az előadás. Szerintem a feloldódásról szól. Arról, hogy a mozdulatok feloldódnak a színekben, a színek (fehér, fekete, vörös, szürkésbarna, halványkék és egyszer, talán tíz másodpercig, zöldessárga) feloldódnak a fényben. A beszédaktusok feloldódnak a fonémák hullámzásában, a Faust személyéhez kötődő eszmetörténeti hagyomány feloldódik a groteszk beszédaktusokban. A színházi szakralitás, amelynek emlékeztetőit a rendező és a színészek minden jelenetben elhelyezik, feloldódik a koreografált humorban; az előadás zenei megkomponáltsága (amely nem áll ellentétben a látvány elsődlegességével) feloldódik az operaparódiában; és ha nézőként komolyan vesszük Goethe állítását, miszerint minden létező csupán hasonlat, akkor észrevesszük, hogy emberek és tárgyak színpadi létezése, miközben új meg új impulzusok által folyamatosan újrateremtődik, folyamatosan fel is oldódik egyetlen hatalmas, nehezen megfejthető és nehezen megfogalmazható színpadi metaforában.

Szerintem tehát erről szól az előadás; ahhoz azonban, hogy állításomat érvekkel alá tudjam támasztani, nem kerülhető meg az a kérdés, hogy miről szól a darab, Gertrude Stein műve. Nos, jobb szemmel nézve és jobb füllel hallva nem szól semmiről. Illetve az előadás tekintetében - e síkba transzponált, Chiricót és sziluetteket *idéző* tekintetben - nagyjából mindegy, miről szól, és egyátalán szól-e bármiről. Ha szól, akkor mondjuk, arról szól, hogy mennyire szomorú dolog, hogy a fény beleütközik a testekbe, megvilágítja őket, foglyul esik a felületükön, és nem haladhat tovább. Meg arról szól, hogy milyen kiábrándító, hogy a hang beleütközik az emberi fülbe, és nem esik foglyul, hanem továbbhalad. Viszont milyen vicces, hogy az angol nyelvnek még a végsőkig csupaszított, legprimitívebb rétegében is ezernyi pompás szójáték, elmés rím és lelemény adódik. Még Faustus doktor kutyája is azt mondja vakkantás helyett, hogy „thank you". (Apró, szürke zakós, szürke arcú lány játssza a Kutyát, nagyokat harap a levegőbe és a nadrágokba.) Az előadás nyelve angol, a színészek németek. Van egy kis kontinentális akcentusuk. Jobb füllel hallva az az érzésem, hogy nemis értik, mit beszélnek. Nem azért, mert nem tudnak angolul, nyilván tudnak, hanem azért, mert túl vannak a köznapi tapasztalatok szemantikáján, s a szavak hangteste fontosabb számukra, minta szótári jelentése. Az is lehet, hogy a mondatoknak van egy titkos, csak a társulat által ismert mondanivalója is (például a Leave me alone-ária első mondata Faust szájában nem azt jelenti, hogy „hagyjatok békén", hanem talán azt, hogy „szeretnék minél inkább hasonlítani az ördöghöz, akiről sajnos nem tudom, hogy kicsoda"); ez esetben persze bármiféle fordítás meg-oldhatatlan feladat lett volna.

Bal szemmel nézve és bal füllel hallgatva természetesen világos, jól követhető cselekménye van a darabnak; ezt a Színház márciusi számában Szilágyi Mária szépen összefoglalta: „Stein Faustja Edison alakjával rokonítható; az elektromos fény feltalálójaként lép fel. (...) Csalódott, mert az elektromos fény senkit sem érdekel. Még saját, roppantul udvarias kutyája is hálálkodik, valahányszor a fény kialszik, mert sötétben szereti megugatni a Holdat. Faustra csak mint csodadoktorra van igény. Meggyógyítja Margitot, akit kígyó mart meg. Margitnak egyébként kettős neve van, egy mitológiai és egy hétköznapi: Helena Annabel és Marguerita Ida." A történet végét egy másik forrás, az előadás szórólapja a következőképpen idézi fel: „Mefisztó megmondja, mi az előfeltétele annak, hogy Faustus pokolra szálljon: Faustusnak bűnt kell elkövetnie, valakit vagy valamit meg kell ölnie. Faustus a kígyó segítségével megöli a kisfiút [a Kutya játszópajtását - M. L.] és a Kutyát. Mefisztó (...) megfiatalít-ja [Faustust], hogy az magával vihesse Margarétát a pokolba. Margaréta azonban visszautasítja a doktort, mondván, ő csak az idős doktor Faustust ismeri. (...) Mefisztó megparancsolja

***Jelenet* Wilson rendezéséből**





Faustusnak, szálljon pokolra. Faustus a sötétbe vész..."

Ám akár bal, akár jobb szemmel nézzük: ez csak (csak?) a darab, a nagyhírű Stein asszony irodalmi alkotása, amely Wilson rendezésének és a színészek játékának csupán kiindulópontja volt; az előadásban egészen biztosan nem az történik, mint ami a darab tartalmi összefoglalásából, vagy akár teljes szövegéből kihámozható. A színpadon másféle dolgok történnek.

Például az, hogy hajnalodik. Ez egy olyan előadás, amely végighajnalodja magát. Kilencvenperces, szélesvásznú pirkadat, kivéve a fehérség és a feketeség másodperceit, és azt a pillanatot, amikor Faustustól megkérdik: „Who are you?" Mire válaszként epeömlést kap a háttér.

Meg az történik, hogy leereszkedik néhány neoncső, és emberi lények csoportjai nagyon lassan és *nagyon izgalmasan* keresztülmennek a színpadon balról jobbra, miközben az ördög (az egyik ördög, mert kettő is van) lassan és izgalmasan leereszkedik közéjük.

Valaki megpróbál kimenni egy ajtón, és becsapódik egy aknagránát (csak a hangja, mint a villanykörte esetében). Másvalaki, a másik ördög, minduntalan nekimegy egy képzeletbeli ajtónak az ő valóságos fejével, ilyenkor égszakadás, földindulás (csak a hangja). Valaki mond egy rosszul hangzó mondatot, másvalaki, tőle másfél méterre, meglendíti kezét, és elcsattan a pofon a levegőben (csak a hangja).

A szereplők szövegszerű fogalma és számszerű jelenléte inkongruenssé válik (hogy ilyen szépen mondjam), ez is *megtörténik.* Doktor Faustus szerepét három fiatal férfi játssza. Viszonyban vannak egymással, egyikük láthatóan dominál. Egy tulajdonság nélküli, kiüresedett személy, amint háromszoros ürességéből épít

Doctor Faustus Lights the Lights

színpadi egységet. (Szentháromság-travesztia?) A „margitság" is három személyből áll: kétszer két női névre (Marguerita Ida és Helena Annabel) jut három színésznő: három különböző testalkatú és arcú fiatal lány, akik az előadás döntő pillanataiban egészen egybevágóan mozognak, meghökkentően azonos tekintettel. Ez az igen erős. mégis tűnékeny hasonlóság az erős, egynemű színek és a halálpontos fényváltások közepette Chirico vagy Magritte kompozícióit idézte. És itt, azt hiszem, nem egyszerűen a szerep variációiról van szó, hanem inkább arról, hogy a szerepmegvalósítás megsokszorozódása egyszerre fölerősíti és kioltja a máskülönben pont- és véglényszerű kétlábú tollatlanokat. Wilson színpadán az individuum, úgy látszik, nagyon is dividuum. Ez is megtörténik.

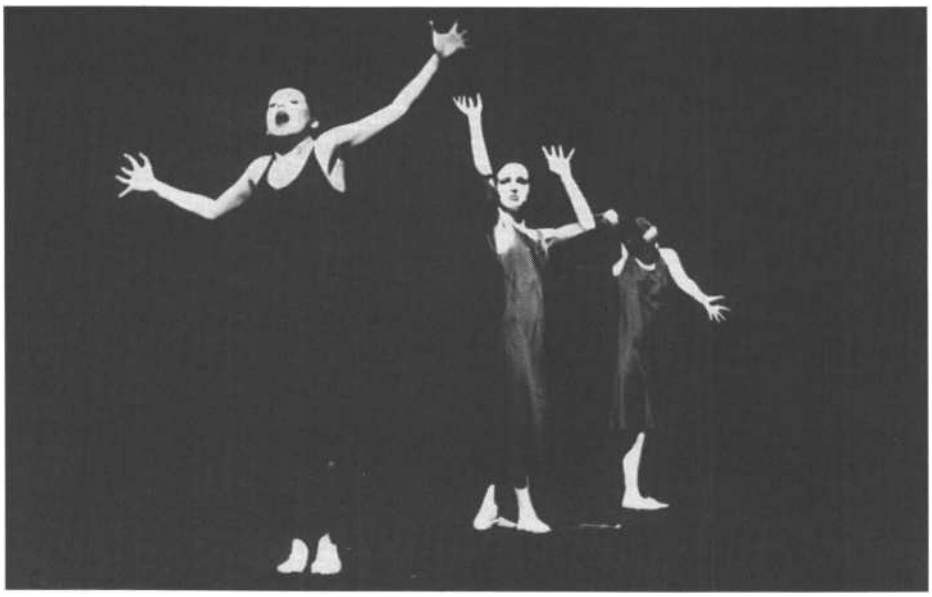
Meg az történik, hogy Faustus panaszolkodása közben hirtelen felcikázik a vörös ördög valahol a magasban (csak jobb szemmel nézve, közelről vesszük észre, hogy egy oszlopféleségen áll, amelyről villámgyorsan felpöndörödik egy kis fekete függöny, s abban a pillanatban kigyúl egy vörös fénysugár, amely csak az ördög alakját világítja meg); az asztalból pedig, amelyre Faustus könyökölt, egyszeriben csak ravatal lesz, amelyen a fekete ördög fekszik kiterítve, noha - még ez is történik - esze ágában sincs meghalni, mert felugrik, táncolni kezd, és Faustust elirányítja a pokolba.

Meg az, hogy jön egy úgynevezett „falusi asszonyság", kezében sarlóval (valójában két és fél méter magas férfi, hófehér abroncsszoknyában, alul koturnusz, felül Szaturnusz), és baljós hangon kijelenti (kiénekli), hogy ő nem a Hold. És miközben előrejön, le kell hajolnia, mert csak így fér át Faustus lámpái alatt; a színpadi horizonton az ő teste mégiscsak *égi* test.

Meg az, hogy a gyógyítási jelenetben jön három halottkém (vagy kórboncnok?) citromsárga, csuklyás köpenyben; fázósan összebújva fütyörésznek és makognak; amikor Faustus közli, hogy a négy nevet viselő három nő meggyógyult, a két szélső kórboncnok kitáncol, a középső ott marad, és önfeledten fütyörészik, mígnem *észreveszi* magát (magányát), és mint egy sarokba szorított állat, úgy ugrik fel.

És még mesélhetnék dolgokról, amelyek jelenléte megtörténik a színpadon. Egy szájba világító mikrofonról (amikor hátradobják, csörömpöl). Egy pisztollyal közelről agyonlőtt marionettfiguráról (tragikus összeroskadás, fagolyók és fakockák). A viperáról, amely rátekeredik az egyik nő karjára (szövettel bevont kábeldarab, ék alakú fejjel). A szögletesen zsugorodó fehér(s)égről, amely Faustus pokolraszállását jelzi. A revüszerű elemekről és Hans Peter Kuhn zenéjéről, amely Wilson szándékai szerint „hat-hat a szöveg ellen, de soha nem nyomhatja el, nem válhat a szöveg konkurensévé" (lásd a Világszínház idei tavaszi számának Wilson-blokkját).

A nézőtér hátsó soraiból a produkció zenei megkomponáltsága válik hangsúlyossá, az első sorokból a geometriai megszerkesztettség a szembeötlő. Figyelemre méltók a hármas csoportozatokból összeálló személyiségvonalak, ezekből éppen három van: a három Faustus, a három Margaréta és a három halottkém. E hármasságok vagy szorosan egybekapcsolódnak, vagy egyenes vonalban állnak fel, amely vonal többnyire átlósan metszi (és ezáltal perspektivikusan kitágítja) a színpadot. A hármasságokkal



Jelenet a Doctor Faustusból

két páros áll szemben: a két ördög, valamint a Kisfiú és a Kutya. Az ördög esetében nyilvánvaló a duális princípium: a fekete ördög testesíti meg a Bűnt és a Gonoszt, míg a vörös ördög elmés tréfacsináló, afféle krampusz; természetes, hogy az ő jelenlétét érezzük erősebbnek és az ő szerepét hálásabbnak. A Kutya és a Kisfiú inkább kiegészítik egymást: két félbemaradt, csonka lény egymásrautaltságát játsszák el. Végül vannak egyedüli figurák is, éppen három (háromszoros magány): a „falusi asszonyság", a Tengerentúli Férfi és Vipera úr; ez utóbbi két szereplő felbukkanása cselekményszinten éppoly indokolatlan, amilyen nehezen magyarázható Stein darabjának egész bonyolódása - viszont a színpad erőterében e két férfialak nélkül nyilvánvalóan felborulna a megszólalások egyensúlya.

Ennek az egyensúlynak megteremtése és folyamatos fenntartása, talán ez Wilson legnagyobb erőssége; én ezt legalábbis többnek érzem a legkiválóbb ötleteknél, sőt a látvány és a gesztusok iránti csakugyan páratlan fogékonyságnál is. Ezért e hatássorozatra építő előadást nemcsak hatásosnak, hanem nagyhatásúnak is tartom, függetlenül attól, hogy (mint egy igen okos ember mondta a színház előterében) a *Doctor* Faustus csupán ujjgyakorlatnak számít Wilson rendezői életművében, nem is említhető együtt a legendássá vált nagy rendezésekkel. Én ezt nem tudom megítélni, a szóban forgó rendezéseket - A *süketnéma* pillantásától a Hamlet-*masináig* és az *Orlandóig* - nem láttam. Viszont meg tudom ítélni a Faustus-előadás helyi értékét, akár a vendégjáték helyére, akár a színpadra mint színhelyre gondolunk.

Van az előadásnak egy kevéssé feltűnő, mégis különlegesen sűrített pillanata. A három színésznő felkeresi az egyik (a legfőbb) Faustust, libasorban állnak a háttér előtt, és előadják háromfelé osztott mondókájukat. A leghátsó színésznő az előtte álló társnője kontyába beszélt bele, mint valami testhezálló mikrofonba (és a közönség nevetett). De ha csak egy pillanatig is komolyan vesszük, hogy a három nőalak egy és ugyanazon személy, akkor ez a punktuális ötlet messze túlmutat önmagán: talán azt van hivatva kifejezni, hogy a személyiség három arca közül az egyik, az utolsó mindig önmagába beszél bele. (Csak emlékeztetőül: a régiek Hekatét, az éjszaka és a halál istennőjét ábrázolták háromfelé forduló hármasszoborként; aligha feledhetjük, hogy a Doctor Faustus, minden bohóciassága ellenére, mégiscsak egy mítosz rekonstrukciója.) Ezért aztán: lehetséges, hogy *a* Doctor Faustus minden pillanata külön-külön ki van számítva, hogy nemcsak a hibátlanul működő világítást vezérli számítógépes program, hanem a hibátlanul működő színészek is oly szigorral vannak idomítva, hogy az már programozással ér fel (különben ez nem így van: a színészek azt mesélték, és nincs okom kételkedni benne, hogy a próbák jó hangulatúak és oldottak voltak), mindez lehetséges - az előadás lényeges pillanatai azonban olyan mélységekbe világítanak, ahol nincs érvényben semmiféle kiszámítottság.

Végezetül nem hallgathatok el egy szubjektív megjegyzést. Alkatom és neveltetésem következtében mindenfajta zenei kompozíció (ha csakugyan zeneként, nem pedig zörejként szólal meg) érzelmileg kiszolgáltatottá tesz, vagyis leverő hatással van rám. Ezzel szemben az ikonografikus vagy nyelvi természetű lelemények felismerése, majd a belőlük összeálló paradigma értelmezése örömmel tölt el. Amivel csak azt akarom mondani, hogy messziről, bal szemmel nézve az előadást, szinte leküzdhetetlen bánat és keserűség fogott el, jobb szemmel nézve, közelről viszont kitűnően mulattam.

Gertrude Stein: Doctor Faustus *Lights the Lights (a berlini Hebbel Theater vendégjátéka* a Madách Színházban)
Zene: Hans Peter Kuhn. Világítás: Heinrich Brunke és Andreas Fuchs. *Jelmez:* Hans Thiemann. Rendező és *díszlettervező:* Robert Wilson.
Szereplők: Thilo Mandel, Christian Ebert, Thomas Lehmann, Heiko Senst, Florian Fitz, Katrin Heller, Wiebke Kayser, Gabriele Völsch, Christian Schmidt, Anna Boettcher, Martin Vogel, Moritz Sonstmann.

BÉRCZES LÁSZLÓ

A MUNKA: ÁLOM

BESZÉLGETÉS ROBERT WILSONNAL

ott ült középen. Valahol a tizedik sor tájé-kán. Végignézte az előadást, aztán még a taps előtt, a sötétben kisietett. Bob Wilson. Magas, mosolygós amerikai. Texasi. Egy ideje már Európában él, legalábbis itt dolgozik. És mindig dolgozik. Délelőtt még Münchenben próbált. Aztán átrepült Pestre, a körút-ra, a Madáchba. Ott mostanában csodákat lehet látni. Emlékszünk még a Gaudeamusra? Most meg a berlini Hebbel Theater.

A tapsnak, az ünnepnek már vége, a büfében minden kész a banketthez, pezsgőspoharak, kaviár stb. Ide várja a magyar színház színe-java Őt, a Rendezőt. De őt még eldugták egy titkos szobába, ott „rendel", fogadja a szavára éhes interjúvolókat. Idejében intézkedtem, egyes sorszámot és a többieknél több időt kapok.

Beléphetek, a tévések még itt vannak, de már szedelőzködnek - lámpák, zsinórok, kamera, miegymás -, húznak el. Aztán másnap a Hír-

adóban lesz egy db mondat, nem emlékszem pontosan, talán: „Jó, ha van ilyen színház is." Mindezt ő mondja. Különben igaza van, tényleg jó. Vagy ahogy fentebb utaltam rá, maga a csoda.

Robert Wilson már az általam átnyújtott SZÍNHÁZat lapozgatja. Mintha érdeklődéssel... Be-karikázza a nevemet. Kicsit kínos az egész. De akkor is. Pilinszky meg minden, mondhatnám magamnak. Én inkább a Death, Destruction & Detroitra gondolok, amit valaha volt szerencsém látnia Schaubühnén. Azóta tudom, hogy ez a pasas fantasztikus, az egyik legnagyobb. Legalábbis számomra. Közben mindenféléket hoznak: üdítőt, bontót, poharat, hamutartót. Robert Wilson mindegyiket külön udvariasan meg-köszöni.



Robert *Wilson*

- Minta Kutya a darabban: „Thank you. Thank you. Thank you..."

– Tényleg! De hát muszáj megköszönni a dolgokat. Különben is vendég vagyok egy idegen országban, idegen helyen. Igyekszem.

– *Nem hiszem, hogy nagyon kell igyekeznie, nyilván rengetegszer volt* hasonló *helyzetben, millió interjút adott.* Gyors *kérdés, gyors válasz.* Előregyártott válasz, *kapásból előhúzható vala-melyik fiókból.*

– Hát igen. De azért sose lehet tudni. Meglátjuk.

– Az előadásai is előregyártottak? *Úgy értem,* készen *vannak már a fejében, tudja,* látja őket, *amikor elkezdi* a próbákat?

– Nem, általában nem. Jelen esetben megkértek arra, hogy tanítsak egy osztályt a Berlin keleti részében működő Ernst Busch művészeti főiskolán. Úgy gondoltam, rendezek velük egy darabot, és közben foglalkozhatunk mindenféle kérdéssel: a világítással, a jelmezzel, a színészettel, a díszlettel.

– Visszatérve a *kérdésemhez: mit „tud"* már, *amikor az* első próbára belép?

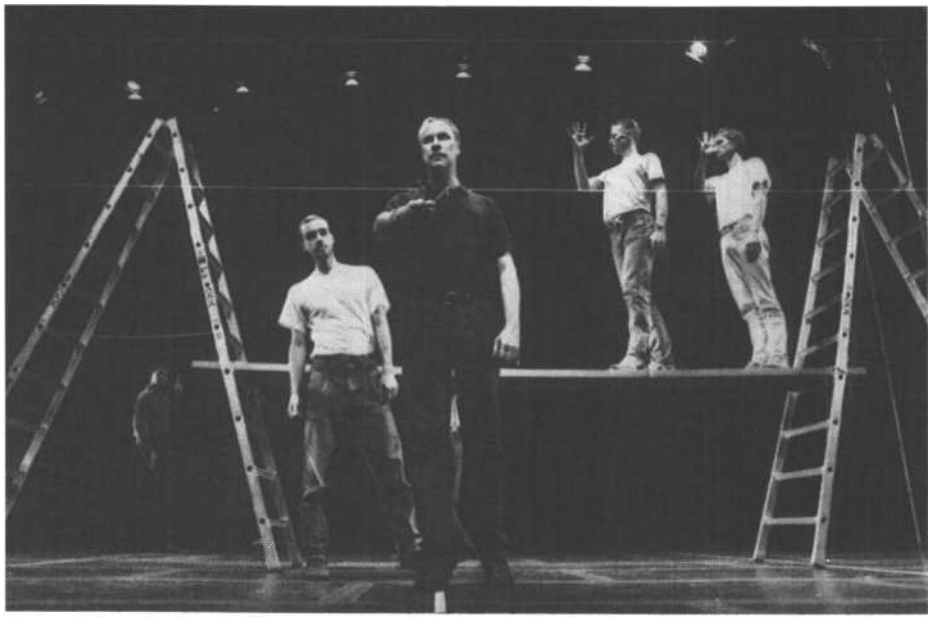
– Néha semmit. Itt annyit tudtam, hogy érdemes lenne a Faust-problémával foglalkozni, hiszen az minden diák számára ismerős. En azonban Gertrude Stein változatát választottam, mégpedig angol nyelven. Ők ezt a változatot nem ismerték, angolul pedig nem tudtak.

– *Pedig* ezt a *művet* talán *nem is lehet* lefordítani.

– Szerintem sem. Stein zeneművet komponált szavakból. Őszintén szólva fogalmam sem volt arról, hogyan is kellene hozzákezdeni. Két héten át csak terveket készíttettem velük, hogyan képzelik el a teret, a ruhákat. Ezeket megnéztük, megbeszéltük, és lassan kialakult az elképzelésünk a látványról. Nekem legelőször arra van szükségem, hogy lássam a teret. Ha ez megvan, akkor már tudok azon gondolkodni, mi is történjék ebben a térben. Stein szövege szabad kezet ad, sokféleképpen feldolgozható. Én valami-féle balettet képzeltem. A rajzok, a tervek elkészítése után következett tehát a munka a színészekkel, és ebben a munkában döntő szerepel kapott a mozgás. Hol én mutattam be valamit, „demonstráltam", hol az ő improvizációikra hagyatkoztam.

- A színészi *munkát* említi, *mégpedig a mesterséget tanuló diákokkal kapcsolatban. Eszembe jutnak* viszont korábbi *produkciói, melyekben* színészi gyakorlattal *egyáltalán nem rendelkező* személyek *kaptak* meghatározó szerepet. Gon-

▲ BOB WILSON ▲



***Wilson* a próbán**

dolok itt például Raymond Andrewsra, a süket*néma fiúra, akit A* süket pillantásából *ismerhetünk, vagy egyik kedvenc* színészére, az autista *Christopher Knowlesra, aki* később *Parsifalt is eljátszotta. Ki háta* színész - és *ki nem az?*

– Úgy gondolom, hogy a színház forma, amely elvileg bárki megszólalását lehetővé teszi. Azén produkcióimban sokszor játszik együtt az, aki előzőleg soha nem lépett színpadra, vagyis semmiféle színészi gyakorlata nincs, és az, aki tökéletesen felkészült „profi". Most éppen a müncheni Kamaraszínházban próbálok, ott is hasonló a helyzet. Szeretem látni, amikor érzékeny, noha különböző felkészültségű személyiségek találkoznak a színpadon.

– *A színészi képesség érzékenység dolga* tehát?

– Nem egészen erről van szó. Számomra az a fontos, hogy a személy önmaga legyen. Jól meglegyen a bőrében. Álljon a lábán. Az ilyen ember tudja megszólítani a közönséget. Ebben az értelemben másodlagos, hogy az illető képzett színész-e vagy „csak" valaki az utcáról. Ha én találok valakit az utcán, akit be tudok építeni az előadás egészébe, összefüggésrendszeré-be, mégpedig úgy, hogy ott, abban a helyzetben otthonosan mozogjon, akkor ezzel megtaláltam a legmegfelelőbb megoldást. Ez pedig nem diploma kérdése.

- *Talán* azért is *megfelelő az ilyen személy, mert könnyebben elfogadja a Wilson-rendezéseknél oly nyilvánvaló tényt:* a színész *csak egy elem az* előadásegészen *belül.*

– Ez nem azén rendezéseim sajátossága. Ez a színház sajátossága. A színház így is, úgy is közös munka, együttműködés. Ebbe beletartozik a fényeket szabályozó technikustól a zenekari árokban üldögélő zenészig mindenki. Kétségtelen, hogy az én munkáim szándékom szerint rendkívül összetettek, és hogy csak a legegyszerűbb példát mondjam: a hang és a látvány koránt-sem egymás illusztrálására, dekorálására szolgál. „Meg akarlak öIni!"- ez a mondat millió változatban elhangozhat, attól függően, hogy közben mit látunk a színpadon. Ez ugyan közhely, mégis azt tapasztalom, hogy a hagyományos színház-ban minden - fény, díszlet, jelmez - a szöveget „szolgálja". Ez a Nyugati Színház nagy korlátja: a színházra mint irodalomra gondolunk, a színház egyenlő a szöveggel. Pedig amit látunk, az lehet teljesen független is attól, amit hallunk. Minden elemnek megvan a maga saját ritmusa, önálló, sajátos felépítése. Ilyen értelemben nálam a fénysugár is szereplő, adott esetben akár főszereplő. A szövegnek is látvánnyá kell válnia. Néhány évvel ezelőtt a Bali-szigeteken jártam, és láttam ott egy tizenhárom éves lányt, aki háromszázhetven-öt-féle módon tudta mozgatni a szemeit. Mint valami szemkoreográfia. Megtanulta. Nemzedékről nemzedékre hagyományozódott át ez a tudás. Nos, az ottani színháznak nincs sok köze az úgynevezett irodalomhoz. Ez az, amit mi nem tudunk, sem itt, Európában, sem otthon, az Egyesült Államokban.

Nálam mindig a látvány a kiindulópont. Ezért először rengeteg vázlatot készítek a térről, mint egy építész. Aztán majd ebbe a térbe belehelyezem az élő embert. De amíg nincs tér, addig hogyan születhetne meg az élet?

- *A rendezők többségénél, szinte mindenkinél a* szöveg a *kiindulópont.* A szöveg *maga az ötlet. Önnél mi előzi meg a rajzokat, mi az, amiből* az első vázlat *megszületik?*

– Bármi lehet. Valójában nem tudok a kérdésre válaszolni, mert nem tudok - nem tudunk - semmit az alkotás folyamatáról. Ez titok. Hogyan születik az ötlet? Nem tudom. Vegyünk egy családot öt gyerekkel. Az öt közül az egyik érzékeny és kreatív, a másik négy nem az. Miért? Azonos szülők, azonos környezet, azonos iskola... Akkor miért csak azaz egy?! Nem tudjuk. Az ötlet, az úgynevezett ihlet miből születik: olvasok egy könyvet, vagy csak úgy kinézek az ablakon...

– *Néhány évvel ezelőtt láttam* egy előadását, és utána e/képzeltem ezt a varázslatos világot teremtő *Robert Wilsont, a művészt. Aztán megláttam* a fotó ját, *rajta egy mosolygós, csendes* átlagamerikai. *Olvastam a texasi kisvárosról,* ahol *felnőtt: békés, konzervatív, álmos hely. Átlag. Akkor hogy van ez?*

– Hisz' ha tudnám! Olyan családban nőttem fel, amelyik nem ismeri sem a színházat, sem a képzőművészetet, úgymond, nem művelt. Ott van például a nővérem. Nem érdekli a színház, talán életében nem volt színházban. Erre vagy arra a sorsra születni kell. Aztán, ha kiderül, mivel születtünk, azt továbbfejleszthetjük, és találhatunk másokat, akik segítenek ebben a fejlődésben.

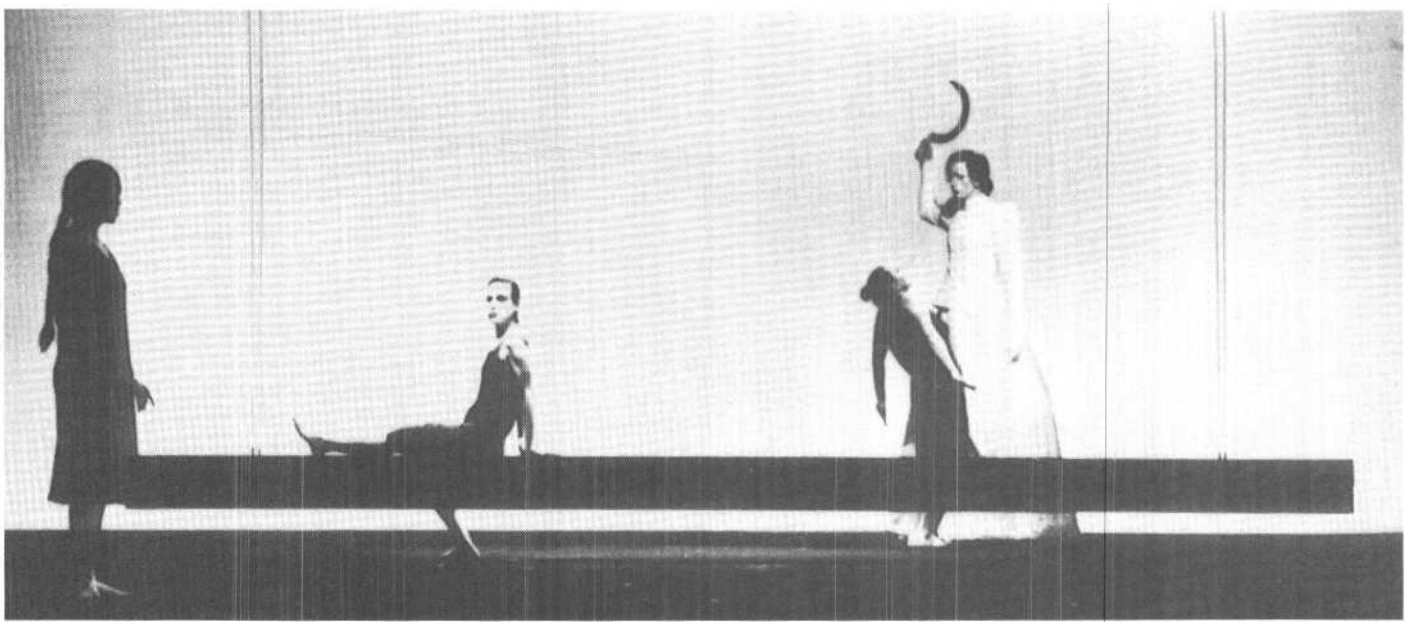
– *Ha kiderül!*

– Hát igen. Bámulsz egy gyereket, ahogy rajzol, és meglátod benne a lehetőséget. Nem mindenkit bámulnak persze. Ott elvész ez a lehetőség.

– *Vagyis* valószínűleg *sok-sok kicsi Bob Wilson* rajzolgat most valahol, *csak éppen őket nem veszi* észre *senki.*

– Ez velem is sokáig így volt. Nagyon gyenge tanuló voltam. Rossz volt a helyesírásom, nem tudtam még összeadni sem, egyszóval pocsékul teljesítettem minden hagyományos, „akadémikus" tantárgyból. Én voltam az utolsó az osztályban. Nem volt egyetlen tanár sem, aki bármilyen irányba tereit, bátorított volna. Aztán egyszer csak csináltam egy előadást, az elkerült Párizsba, és a franciák felfedeztek. De előzőleg soha eszembe nem jutott, hogy én valaha is színházat fogok csinálni. Fogalmam sem volt, mihez kezdjek, hiszen minden területen gyengén teljesítettem. Viszont mindig keményen dolgoztam. Martha Graham, a híres amerikai koreográfus, aki nemrég, kilencvenhat éves korában meghalt, azt vallotta: gyakorlat által tanulunk. Fiatal koromban találkoztam vele. „Mr. Wilson, mihez akar kezdeni?" - kérdezte. Ez még jóval azelőtt volt, hogy elkezdtem foglalkozni a színházzal. „Ha elég hosszú ideig és elég keményen dolgozik, rá fog bukkanni valamire" - mondta. És így lett.

– *Végül mégiscsak* szerencsés *volt, hiszen idejében kiderült az irány, és „rábukkant valamire", a* színházra. *Én negyvenhárom* éves *elmúl-*



Jelenet Gertrude Stein darabjából

tam, és *még mindig nem tudom az irányt. Lehet, hogy nem dolgozom* elég *keményen.*

– Ez a dolog mindenkinél különböző. Vegyük például az építészeket: negyvenhárom évesen még sehol nem tartanak, jóval később kezdődik el az úgynevezett alkotói korszakuk. Vagy ott volt az amerikai festő, Arshile Gorky. Éveken át Picasso modorában festett. Semmi különös. Aztán élete végén, amikor már nagyon idős volt, elszakadt Picassótól, és fantasztikus képeket festett. Szóval van remény.

– *Köszönöm. Térjünk* vissza *Bob Wilsonhoz, pontosabban* az előadásokhoz. *Gyakran álmodom, de ezeket* az *álmokat* reggelre *többnyire* el-*felejtem.* Az *ön előadásait látva* az *az érzésem, hogy ön nem felejti* el az *álmait.*

– Ez változó. Volt egy időszak az életemben, amikor megpróbáltam őket leírni. Az éjszaka kellős közepén megpróbáltam felébredni, hogy azonnal rögzíthessem őket. Mostanában nincs szükségem erre. Ugyanis számomra valójában a munka az álom ideje. Rendezés közben álmodom. Elkészítem a rajzokat, az építész pontosságával felvázolt kereteket. Aztán teljesen intuitív módon folytatom. Megint csak Martha Graham jut eszembe: „A test nem hazudik. A testben bízhatunk." Sokszor, amikor nem tudom, hogyan lépjünk tovább, lehunyom a szemem, és megkérdem magamtól: „Bob, mit érzel, mi lenne a helyes?" Az érzéseimre, a sokszor megmagyarázhatatlan érzéseimre hallgatok, azok nem csapnak be.

– *A test nem hazudik - vagyis az intuíciót* követő alkotási *folyamatra nem kérdezhetek* rá: *miért? Miért* így és *nem másként?*

– A kérdést fel lehet tenni, válaszok is akad-n a k - bár nem igazán szeretem, amikor egy mű-vész meg akarja válaszolnia miérteket. Gyakran ő maga sem tudja, mit miért tesz. Egyébként is, teljes egészében soha nem fogjuk fel, mit is cselekszünk. Shakespeare sem fogta fel, mit ír. Ahhoz túl összetettek, kozmikusak a darabjai. Ha én rajzolok, nem értem teljes egészében, mi is születik a képen. Szerethetem azt, vagy szerethetem bizonyos részleteit. Ennyi. Az ember soha nem tanul meg tökéletesen semmit. Ha valaki elkezd Mozartot játszani, játszhatja élete végéig, soha nincs készen. Gyermekként kezdjük a tanulást, és soha nem érünk a végére.

– *Erről* eszembe *jut* sokat *idézett kedvenc mondása:* „A fát csak *azután* lehet *pontosan leméri,* miután *kivágták. " Vagyis* a rendezés azaz *időszak, amikor még nő a fa.* „Le lehet-e *mérni", miután elkészült az* előadás, *megvolt a* bemutató?

– Nem hiszem. A színház tovább él az emlékezetben. Ma délelőtt befejeztem Münchenben az utolsó jelenetet - és rádöbbentem, most vagyok az elején, most kellene kezdenem. Van egy folytonosság. Ebbe beleszületünk, és minden lépésünk ennek a már meglévő folytonosságnak a pici része.

– *Benne vagyunk* ebben a folytonosságban, *vagyis életünk* soha *nem* mérhető le.

– Tökéletesen soha. Az idő folyamatában meg-megértünk egyes dolgokat, az idő elárul ezt-azt a világról. És vannak, akik rálátnak a világra: a filozófusok. Persze ők sem foghatják fel a világot, az életet a maga teljességében.

– *Túl távol kerülhetnek mindentől.*

– Ez igaz, de azért sokat tanulhatunk tőlük. Szókratész mondta, hogy a csecsemő mindentudással születik. Sokszor eszembe jut ez. A tudás eleve bennünk van. Amit teszünk, ennek a tudásnak a kibontása, felfedése. Persze rakódik ránk tudás kívülről is.

– *Régóta Európában* élés *dolgozik. Rakott-e valamit Európa arra* a tudásra, *amivel annak idején, 1941-ben megszületett?*

– Bizonyosan. Másfajta műveket hoztam volna létre, ha nem élek Európában, ha nem járom be a Távol-Keletet és Dél-Amerikát. Minden élmény beépül abba a szótárba, amiből építkezem, amiből a gondolataimat, képeimet felépítem.

– *Azt mondtam, Európában él* - valójában *mindig úton van. Jelent* így *valamit az a szó:* otthon?

– Hogyne! Texast jelenti. Ott születtem.

– *De mikor érzi magát otthon?*

– New Yorkban, a saját lakásomban. Csakhogy szinte soha nem vagyok ott. Megszoktam már, hogy úton vagyok.

– *Láttam egy filmet* a Civil *WarS munkálatairól.* Önt legtöbbször *útközben lehetett látni: ült egyedül a repülőgépen, otthon volt.*

– Igen„ csodálatos érzés ülni a repülőn, és bámulni kifelé. Ilyenkor látni igazán, mekkora a tér. Különben néha azért eljutok New Yorkba, de ott rövid időn belül azt érzem, mozdulnom kell. Továbbmenni. Ide is ezért jöttem ma este. Soha nem voltam még ebben az országban. Hadd kérdezzek valamit: az elmúlt néhány évben sokat változtak itt a dolgok?

– *Igen.*

– Jobb lett?

- ...nem. *De igen. Nem tudom.*

– Ismerik itt a munkáimat? Gondolom, nem.

– *Nem nagyon. Illetve* közvetítéssel. Ám a közvetítő *nem akárki: volt egy nagy költőnk, Pilinszky* János.

ORSÓS LÁSZLÓ JAKAB

WILSON ÉS A CIPŐM

Wilsonnal a színházról

Ül Robert Wilson a Madách Színház protokolltermében. Feketében van, egészen rövid a haja, távolról kövérkés, kissé öregedő az arca. Közelről azonban meglepően fiatallá teszi a tekintete. Élénk, valódi érdeklődést sugárzó a szeme. Figyel - ez a munkája. Lassú és részletező a tekintete - erre építette egész színházfelfogását. Minek is ezen annyira meglepődnöm? Persze lehet ez akár rutin is: a kérdéseket figyelemmel viszonzó nagy művészé. Ül a sok koszos huzatú plüssfotel között, a poros gobelin alatt, azt mondja, hogy fáradt, de kibújik belőle az előzékeny vendéglátó. Foglaljak helyet talán itt vagy mégis inkább ott, és ő teszi fel az első kérdést: „Hogy tetszett az előadás?"

– Hát persze! János. János és Sheryl. Akkor valamit csak tudnak rólam. A Faustot pedig biztosan ismerik. Szóval valami azért csak eljutott a nézőkhöz.

– *Eljutott, mégpedig* - persze *itt* most csak *saját* tapasztalatomról *beszélhetek - megdöbbentő élményként. Ön nem szereti a pszichologizáló, úgynevezett realista színjátszást...*

- ...nem nagyon.

- *...némi leegyszerűsítéssel* azt is *mondhatjuk, hogy Bob Wilson színháza a forma színháza.*

– Tulajdonképpen igen.

– *Nos, azt tapasztaltam, hogy ez a forma teli van emócióval. Egyszerre van benne humor* és *majdhogynem szentimentalizmus. Végignevet*tem az előadást, de a végén *kicsordult a könnyem.* Lehetséges persze, *hogy én vagyok túl*-ságosan *szentimentális. Végül is a* Doctor Faustus *egy emberi élet: valaki megszületik, aztán meghal. Kezdetben azt hiszi, mindent tud,* övé a *fény,* ostoba *magabiztossággal söpri félre a* sorsot, *aztán* szép lassan *mindent elveszít, teljesen elbizonytalanodik. Elköveti a* bűnt is, *eljut a nem tudáshoz,* akár azt is *mondhatjuk, bölcs* lesz. *Ott áll egyedül, bűnösen* - és *meghal.*

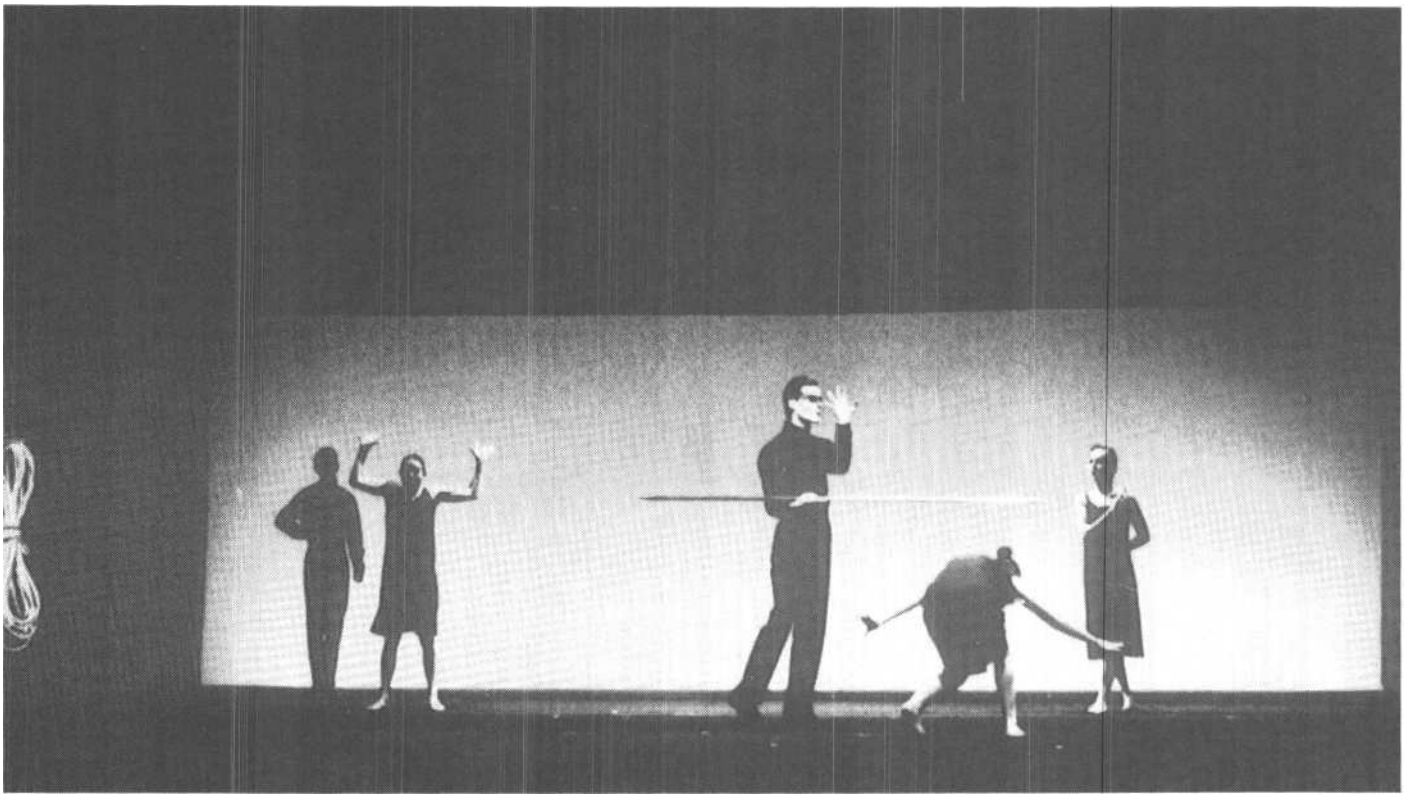
– A pokolba jut. Azt mondja: „Boy... dog... I will kill you." Aztán elköveti a bűnt, és így szól: „They are dead. The boy and the dog are dead." Ez számomra tiszta emóció. Egy érzés valahonnan nagyon mélyről. „They are dead. I will go to hell." Ez valahonnan belülről, mélyről fakad fel. Persze nem megmutatva, illusztrálva, mint a hagyományos színházban. Az többnyire felszínes, sekélyes érzést közvetít. Ezt én nem akarom. A valódi érzelemhez kell azaz erő, amivel távolságot tartok, eltartom magamtól a dolgaimat. Hogy aztán mintha egy tükörbe néznék, lássam és kimondjam, mi történik. Ez a Doctor Faustus egy huszonegy éves fiú. Szörnyű, megrázó látni egy huszonegy éves fiút, amikor azt mondja: „I will go to hell. I will die." Tisztán, pontosan, távolságból mondja ezt. Gertrude Stein írja: „Az érzések terét meg kell előbb tisztítani, hogy aztán megtölthessük valódi érzelemmel." Ezt sokszor nem tesszük meg. Csak erőszakoljuk, gyömöszöljük az érzést a zűrzavarra. De ez hamis dolog, mert csak rákenjük a felületre, és nem a mélyből hozzuk fel. Néha azzal vádolnak, hogy a színházam üres és kiszámított forma. Ez nem igaz. A színházam csupa érzelem. Emóció, semmi más.

(Ide kell még néhány mondat, már csak a távolságtartás miatt is. Elköszönünk, kezet rázunk. „Aztán csak dolgozzon keményen, meglátja, rátalál" - mondja még, amikor már a kilincset fogom. Közben mosolyog. Mosolygós, szelíd texasi pasas. Bob Wilson.)

Tizenöt fiatal színész van a színpadon, jórészt egyszerűjelmezekben. Elindul a zene, felmegy a színpadot lezáró, palatáblára emlékeztető, krétával teleírt függöny, és innentől az előadás végéig olyasvalami történik, mintha valaki másfél órára nyitva hagyott volna egy ajtót, ami mögött emberek jönnek-mennek, megállnak, beszél-nek, énekelnek, majd egyszer csak becsapódik az ajtó, lemegy újra a függöny. Minden marad a



Jelenet Bob Wilson rendezéséből



régiben, ők ott ugyanúgy beszélnek tovább, járnak ide-oda, csak éppen mi nem látjuk és nem halljuk őket többet.

„Kontinuitás van mindenben - mondja Wilson. - Születésünk pillanatától a mozgás és a hang rendszerében élünk. Ha járunk vagy ugrándozunk, az nem más, mint a mindig is létező mozgás ilyen vagy olyan formája. Minden folytatása valaminek. Semmit nem lehet teljesen az elejéről kezdeni. Ha hallgatsz, akkor tulajdonképpen egy meglévő vonalat követsz, ha beszélsz, a csendet viszed tovább. A mozgás is ilyen. Elindulsz, de addig is mozogtál, csak sokkal lassabban. Ezt próbálom érzékeltetni a szín-padon is. Azén színházamban soha nem áll meg semmi."

Ez tökéletesen igaz a Faust-előadásra. A darab a mozgás-mozdulatlanság, csend-beszéd paradox egybejátszására épül. Intenzív, szinte lüktető mozdulatlanságok, zajos csendek, vagy éppen fordítva: óriási hangerejű sikoly, ami olyan erőteljessé válik, hogy összemos mindent, szinte teljes süketséget okoz. Az előadás, csakúgy, mint Gertrude Stein szövege, a végletekre épít. A szavak értelem és értelmetlenség között ingáznak. Stein mondatai hol a bennük foglalt szavak jelentésének összességét jelentik, hol meg a szavak jelentését teljesen elhagyva ritmust és zenét jelentenek. A librettó hol tapad a Faust-legendához, hol meg teljesen eltér tőle. Értelem és értelmetlenség hálózza be az összes színpadi mondatot, miáltal hol közel kerülünk a lelkét tu-

***Jelenet a* Doctor Faustusból**

dásért eladó Faust történetéhez, hol meg egészen távolra vet bennünket egy sor zenélő mondat. Az értelemkereső logika minden megbicsaklása, minden kirobbanó nevetésünk, minden kérdésünk mégis a Faust-történeten belül marad. Ez Stein megoldásának nagyszerűsége. Mit ér a szó jelentése? Mit ér a nonszensz? Mit ér a szó zenéje? Mit ér az emberi tudás? Mit ér a blaszfémia? Mit ér a lélek?

Wilson szövegre koreografált mozgást; ismétlések arányait határozta meg egy szöveg alapján. Ének és beszéd átmeneteit megint csak a szövegre hagyatkozva gondolta végig, mégis úgy, hogy a látvány és a hangzás önállóvá tudott válni. A színpadi események hol a szöveg függvényében történtek, hol meg attól teljesen függetlenül.

„Nem dönthető el, mi a fontosabb, a látvány-e vagy a szöveg. A legfontosabb, hogy minden a hallgatásból merítse erejét. Színházam talán abban különbözik a többitől, hogy benne a látvány ugyanolyan vagy talán nagyobb jelentőségű annál, mint amit hallunk. Persze néha az a fontosabb, amit hallunk. Finom egyensúly van látás és hallás között. Ha belegondolunk, a szemünk és a fülünk segítségével kommunikálunk egymással. Tehát mindkettő egyenlő mértékben fontos."

Miközben beszél, keresztbe teszem a lábam. Tekintetét rászegezi a cipőmre. Megnézi. Közben a kezemet lelógatom a fotel karfája mellett. Beszél, de a tekintete most már a kézfejemen van. Figyeli az ujjaimat, a csuklómat. Nem zavar, ahogy néz. Információkat gyűjt a hallgatásomból és a mozdulataimból. „*A süketnéma* pillantása." Olyan élményem van, mint amikor nagyon élénken vitatkozom egy jól ismert emberrel, és a heves dialógus közben egy pillanatra sem vesszük le egymásról a tekintetünket. Mintha semmit sem akarnánk elmulasztani. Már régen nem arra figyelünk, hogy milyen a másik, nem a kéz formájára, a fogakra, a kulcscsontokra, hanem arra, amit a mozgás közvetít.

Az előadásnak szinte didaktikusan hangsúlyozott eleme a mozgás. Jórészt lassított, aprólékosan kidolgozott minden mozdulatsor. A színészek a zene ütemére vagy annak ellenében mozognak, és ettől csak még jobban kiemelődik minden lépés, de egy kifordított kézfej is. Pontosan beállított minden mozdulatelem. Ahogy nézem a szigorú koreográfiát, az jut eszembe, hogy vajon mi öröme lehet végrehajtásában a színészeknek? Nem szolgálattevő eszközök csupán? Ezt később megkérdezem az egyik Faustot játszó színésztől. Azt állítja, hogy ez egyáltalán nincs így. Éppen ellenkezőleg: a közösen megtervezett, pontos mozgások felszabadítják őket. A pontosság koncentrálást követel, ez pedig önmaguk figyeléséhez vezeti őket. A koncentrációra való képesség nem hiába volt Wilson egyik alapfeltétele a színészválogatásnál. Három métert kellett öt perc alatt egyenes irányban meg-

tenniök, miközben Wilson figyelte az arcukat. Mondja még a színész, hogy bár a színpadi mozgások azonosan, ők maguk mégis másként élik meg őket, nyugalmuktól vagy zaklatottságuktól függően.

Ennek a színháznak a fegyelem az alapja. Ez viszont színész és rendező kiegyensúlyozott viszonyát feltételezi. „Rendezőként azért vagyok, hogy segítsem a színészeket. Azért vagyok ott, hogy az én szememmel kívülről is látható legyen a munkájuk. Amikor elkezdek dolgozni egy színésszel, még nem tudjuk, hova leszünk képesek együtt eljutni. Kipróbálunk dolgokat: hogy mit képes magával megcsinálni. Segítségére vagyok abban, hogy rátaláljon önmagára. Gertrude Stein mondta, hogy a művésznek három dologra van szüksége: bátorításra, bátorításra és bátorításra. Szóval, igyekszem bátorítani a színészeket."

A konstruáltság, az esetlegességek kiiktatása látszólag hideg produkciót eredményez. Az előadáson mindvégig ott ül a csupán formákra építő, lebonyolító színház réme. A rém azonban ártalmatlannak bizonyul. A kitartott mozdulatok, a merevség, a kántáló hangok mélyén ott van az érzelem, még ha nem is abban a formában, ahogy azt az érzelmeket imitáló színházban megszoktuk. Itt nincsenek könnyek és feljajdulások, ideges egymásra nézések, boldog ölelkezések. Látni legalábbis nem látjuk őket. A csendek és mozdulatlanságok közben, az értelmes és értelmetlen szavak, a fények és sötétek közben mindenki maga dönt arról, hogy mit is érez.

Faustnak meg kell ölnie a Fiút és a Kutyát, hogy pokolra juthasson. Néma csöndben, képtelenül lassan odamegy a nézők felé forduló, kifejezéstelen tekintetű két színészhez, nyakukra illeszti mutatóujját, és hirtelen mozdulattal elrántja. Lassan visszatér előbbi helyére, és szenvtelen hangon megszólal: „Halottak".

Aki fél, az fél, aki borzong, az borzong, aki örül, az örül. Ezt a csendben és lassan bemutatott halált szükségképpen mindenki a saját személyiségéhez igazítja.

Valahol itt kereshető Wilson előadásában a lélek: a magára hagyott, saját szabadságára bízott néző körül.

- Wilson úr, melyik jelenetet tartja előadása legszenvedélyesebb részének?

– Azt nem árulom el.

Bálint Istvánnal Wilsonról

- Azzal *hívtál fel, hogy problémáid vannak a Wilson-előadással kapcsolatban. Tudom, hogy a ti színházatokra egy időben nagy* hatással *voltak Wilson* elképzelései. *A néhány mondat azonban, amit a telefonban mondtál, meglehetősen elutasítónak tűnt. Mi az oka ennek?*

– A legnagyobb problémát az okozta, hogy az előadást nézve úgy éreztem, mintha csapdába kerültem volna. Az egyik magyar kőszínházban játszódott, a magyar színházi élet szereplőivel a nézőtéren, a másik pedig a világszínházban, a huszadik században, Robert Wilson életművének részeként. Valamiféle ítéletzavar tört rám. Az első előadás itt utol nem érhetően tökéletes és modern volt. Álmában sem jutott eszébe az úgynevezett valóságot imitálni. Egyszerre volt technikailag elérhetetlen és megtermékenyítő. A másik előadás viszont olyan volt, mintha organikus élet helyett csupán jelek működését láttam volna. Papírvékony jelszínház. Mégis, ez a színház hihetetlen távolságban van a magyar viszonyoktól. Azért emeltem fel a telefont, mert elgondolkodtatott a magyar kulturális életnek ez a relativitása. Ilyenkor honvágyat érzek Amerika után, mert ott a jó is és a rossz is azt jelenti, ami. Itthon azonban nem saját értékükön szerepelnek a dolgok.

– *Szerintem a magyar színház úgy válaszol egy beny*omásra - ebben *az esetben Wilson darabjára -, ahogyan* számára lehetséges, és *ahogy* lehetséges, *az úgy adekvát. Tehát nincsenek* rossz válaszok.

– A magyar színház, a magyar kultúra adott már úgy válaszokat művészi élményekre, hogy közben átgyúrta magát a dolgot, de az akkor nagyon megtermékenyítő volt. David Bowie-nak mítosza keletkezett itthon. Olyasmit eredeztettünk tőle, ami túlnőtt a valóságos David Bowie-n. Vagy például Pilinszky mitikus, angyali tulajdonságokat kölcsönzött Sheryl Suttonnak, ám amikor megismertük Sherylt, és elkezdtünk vele dolgozni, kiderült, hogy ő azért egy amerikai, bár tagadhatatlanul nagyon különös lány. De Pilinszky reagálása ettől még nagyon fontos és önálló válasz marad. Vagy vegyük akár Erdély írását az *Einstein on the* Beachről: az is egy speciális kulturális helyzetből reagált, de mégis igaz és inspiráló volt.

A mostani darabbal kapcsolatban az a félelmem, hogy csupán formai válaszok fognak rá érkezni. Esetleg lesz egy kis elkeseredés a tökéletesség reménytelensége miatt. Azért nem értek egyet azzal, amit mondasz, mert a Wilson-előadás szerintem éppen egy elmúló esztétika terméke. En úgy látom, hogy most nyersebb, pucérabb, személyesebb művészet felé tartunk. Távolodunk a designtól, a sima és szép formai megoldásoktól. A lelkes fogadtatásból úgy tűnik, hogy a magyar színház elfogadja ezt az elavulófélben levő produkciót.

– Lényegében *megismétlem, amit az előbb mondtam. Lehet,* hogy a magyar színház csak formai *válaszokat fog adni* erre az előadásra, lehet, *hogy elfogadja, nagyszerűnek tartja majd,* de az is lehet, *hogy létrehoz majd előadásokat ezzel a darabbal szemben. Ilyen az emancipált kultúra: minden* reagálása *helyénvaló. Bármivel, bármikor* szembesül, az soha *nincs korán vagy későn.*

– Nemis az a baj, hogy a magyar kultúra most ezzel az előadással találkozott. Én inkább csak a rossz sorsot látom abban, hogy nem előbbi állapotában találkozott a wilsoni színházzal. Ebből a mostani darabból hiányolom a szenvedélyt és az intenzitást. Valódi válaszok akkor adhatók egy élményre, ha annak intenzitásával saját magamat állíthatom szembe. Nem tudom, hogy ennek a darabnak van-e ilyen hatása. Az a gyanúm, hogy nincs. Egyetlen nagy pozitívumának a tökéletességét látom. Azt, hogy mindig a legoptimálisabb megoldást keresi.

- *A szenvedélyt hiányolod a darabból. Nem lehet, hogy ott van az, és éppen a szenvtelen* forma *alatt?*

– Én el tudok képzelni hideg poklot színpadon, akkor, ha annak a részesévé tudok válni, ha bevon a saját világába. Itt azonban úgy éreztem - ezt mondtam is már -, hogy csak designt látok. Előre megfontolt szándékkal. Pontosan megtervezett, hatásra építő megoldásokat. Ebben érzem én a hidegséget, Olyanfajta érzékenységből merít, amit mintha már kezdenénk magunk mögött hagyni. Elég nehéz ezt körülírni: ez a hűvösség a gay design finomságából fakad. És itta hangsúly a designon van, a látvány túlzó arányain.

– A megtervezettség és *a* beállított *mozdulatok önmagukban még nem vallanak az érzelmek hiányára. Számomra éppen a konstruáltság volt felszabadító.* Az előadás *nem mutatta, hogy mit kell éreznem, hanem rám hagyta a* döntést, *hogy miként* értelmezem a *látványt.*

– Megint sikamlós területre érünk. Én is azt a színházat szeretem, ahol szabadságot találok. Amikor kedvemre be tudok lépni és ki tudok lépni belőle, és nem erőszakolnak rám egy világot. Ám ez a darab nekem alig szól valamiről. Amikor ezt mondom, nem feltétlenül tartalmi szűkösségre gondolok, hanem arra, hogy nem látom, hol vannak ennek a látványra alapozott fantáziának a gyökerei. Csak nyelvi, kulturális utalásokat tapasztalok, olyan játékot ráadásul, amilyet már túl sokáig játszottak a nyugati kultúrában. A Wilson-előadások szövegrésze a régi darabokban is zavart engem. Míg a csendekkel, a sikolyokkal vagy a nyöszörgésekkel megüt valamit, addig ezzel a „posztstrukturalista" szöveggel bennem semmilyen hatást nem keltett. A régi Wilson kimeríthetetlen fantáziával szembesített, és nagyon maradandó képeket hagyott bennem. Ahogy a fiú-lány fekete Sheryl Sutton ül egy karosszékben, vállán fekete madárral, azt soha nem fogom elfelejteni. Nagyon fontos volt az is, hogy Wilson mitizálni tudta a technikát. Az *Einstein on* the Beachben például volt egy jelenet, ahol a színpadon nem volt más, csak egy hatalmas függőleges fénycsík a teljes színpadnyílás magasságában, amely aztán hihetetlen lassúsággal megfordult a saját tengelye körül. Fantasztikus vonzása volt. Az ösztöneimre hatott ez a megtervezett, pontos technika. A mostani Wilson mintha túl irodalmias volna. Talán ezért is nem gyakorol rám hatást. Arról nem is beszélve, hogy soha nem érdekel, amikor a kultúra szétteszi a lábát, és a kultúra beteszi a kultúráját a kultúra lába közé.

KOLTAI TAMÁS

VASZILJEV-TONETT

FJODOR DOSZTOJEVSZKIJ: A NAGYBÁCSI ÁLMA

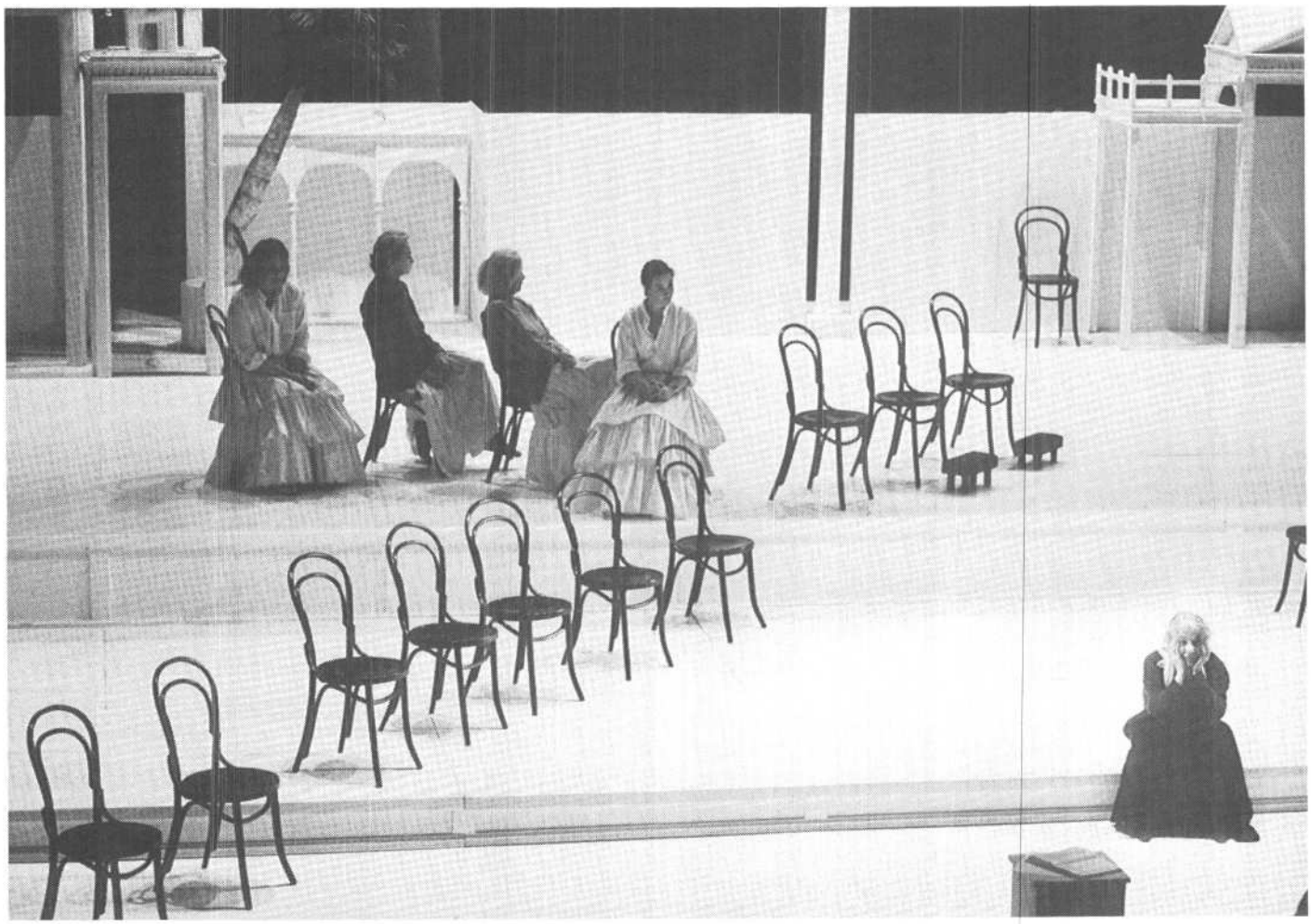
Négy színész lép ki a Művész Színház térdig leeresztett függönye mögül az előszínpadra. Leülnek az odakészített tonettszékekre. Baloldalt, elöl, szemben velünk Udvaros Dorottya, simára fésült hajjal, arcán Gioconda-mosollyal, a premier plan kirakati közvetlenségének kitéve. Mögötte egyvonalban Eperjes Károly profilban, székéről kissé lecsúszva, előre nyújtott lábakkal, hanyag tartásban, tekintetét rászegezve a vele szemben, középen ülő Törőcsik Marira. Törőcsik ülése csupa belső mozgás, tartása merő nyugtalanság, szeme tüzesen csillog, jelenlétének dinamizmusa figyelmünk centrumába helyezi. Tőle jobbra és kissé hátrébb, egy lépcsőfokkal följebb Tóth Auguszta ül pipiskedve, izgékonyan, átlós irányban megtörve a másik három szereplő derékszögű, horizontális vonalait.

Udvaros alig szól, néha profillal fordul Törőcsik felé, halvány Gioconda-mosolya fölerősödik, belső érdeklődést, eufóriát áraszt. Eperjes nem változtat tartásán, szemtelen lazasággal mesél egy történetet. Törőcsik követelőző metakommunikációval kényszeríti ki a mesélést, gesztusai élénkek, egész lényét átjárja a felfűtött érzelem és az agitatív, túláradó erőszakosság. Tóth Auguszta időnként csiklandósan fölnevet, kuncogófutamokkal kíséri a jelenetet. A jelenet mintegy húsz percig tart. Közben egyik szereplő sem áll föl. A zeneileg fölépített kvartett az első tétele Anatolij Vasziljev Dosztojevszkij-rendezésének, és amellett, hogy tökéletesen szituálja, egyben hangszereli is a darab főszólamait. Törőcsiké a vezérmotívum, Udvaros a nyugodt ellen-pont, Eperjes variációt visz a főtémába, Tóth Auguszta a kíséret. Ez után megy föl a függöny a Művész Színházban.

A nagybácsi *álma* című Dosztojevszkij-elbeszélés lényege röviden összefoglalható. Marja Alekszandrovna Moszkaljova (Törőcsik) szépséges lányát, Zinát (Udvaros) az öregedő K. herceghez akarja feleségül adni, akiről az a hír járja, hogy gyengeelméjű, ráadásul alkatrészekből összerakott „utánzat", rugókra jár, biceg, szeme üvegből van, parókát és fűzőt visel, de a herceg unokaöccse, Mozgljakov (Eperjes), akit Zina többször kikosarazott, elhiteti a nagybácsival, hogy csak álmában kérte meg a lány kezét, így az esküvő füstbe megy. A történethez tartozik még egy szegény, tüdőbeteg tanító, Zina szerelme, aki Marja Alekszandrovna szerint a herceg pénzéből meggyógyíttathatná magát, és feleségül is vehetné Zinát, mihelyt az - föltehetően hamarosan - megözvegyül. A botrányos körülmények között kudarcba fulladt hercegi leánykérést követően nemsokára a tüdőbeteg tanító és maga a herceg is meghal. Három évvel később, az elbeszélés epilógusában Mozgljakov „a legtávolabbi kormányzóságban", a főkormányzó gyönyörű feleségeként látja viszont Zinát egy bálon, és megdöbbenésében - némiképp Anyegin modorában - több órán át bámulja, festői tartásban, egy oszlopnak támaszkodva, miközben „a komor-szórakozott kifejezés, az ádáz, mefisztói mosoly egész este nem tűnt el arcáról".

A dramatizálás - erre vonatkozó külön információ híján is kitalálhatóan Vasziljev munkájaúgy sűríti dialógusdrámába az elbeszélés anyagát, hogy „számít a rendezőre", akinek majd a legfőbb törekvése lesz helyet hagyni a színésznek. Dosztojevszkij amúgy is hosszú dialógjai az

Jelenet Vasziljev rendezéséből





Garas Dezső (K. herceg) és Törőcsik Mari (Marja Alekszandrovna) (Korniss Péter felvételei)

adaptációban még inkább elhatalmasodtak, fölszívták magukba az epikai anyag egy részét - Zina és a tanító története például Marja Alekszandrovna terjedelmes anyai monológjába költözött -, módot adva ezzel a színésznek az időben kiterjedt jelenlétre, és ezáltal személyiségének a szerepben való fokozatos kiterjesztésére. Az előadás legfontosabb kategóriája az *idő;* nem a mintegy három és fél órás tiszta játékidő, amit a bemutató főként szakmai közönsége hisztérikus intoleranciával utasított el, hanem a belső idő, a szerepben való létezésre szánt, a megszokottnál sokkal lazábban kezelt „jelenléti idő", ami arra kényszeríti a színészt, hogy teljes egyéniségével töltse ki a szerep birtoklásához rendelkezésére álló kereteket.

Vasziljev rendezésében nem a hagyományos értelemben működik a lélektani realizmus, nincs végszavazás, nincsenek fizikai cselekvésekben, mozgásban, akcióban föloldott kapcsolatok - ezek a támasztékok szinte teljesen hiányoznak az előadásból. Vasziljev színészei magukra vannak hagyva (ami nem azt jelenti, hogy a rendező nem akar tőlük semmit, ellenkezőleg, nagyon is tudja, mit akar), viszonzásul korlátlan szabadságot kapnak, amit intenzitásuk fölfokozására, jelenlétük bensőségessé tételére kell fölhasználniuk. Veszélyes manőver; ha a színész belül „üres", az eredmény katasztrofális lehet. Ellenkező esetben viszont a megszokottnál összehasonlíthatatlanul gazdagabb, tartalmasabb a színészi présence, a szerepben látszólag tétlenül elidőző színész belső folyamatokat bont ki, de nem szerepet épít, hanem személyiségét állítja pellengérre, intuícióját egyesíti a rendelkezésére álló szituációval - mintegy önmagát örökíti meg a szerepben.

Törőcsik gesztusrendszere, energikussága, racionális érvkészlete, agitatív vitakészsége szinte átfeslik Marja Alekszandrovna machiavellizmusába, öngerjesztő szónokiasságába, amivel a lányát kiárusítani készülő dáma valósággal önmaga hatása alá kerül, képes elhinni saját immoralitásáról, hogy a legeszményibb humanizmus. Udvaros nyugalma, figyelme, önvizsgáló érdeklődése a dolgok iránt, szeszélyes hajlama az intuícióra, a gyors hangulati változásokra, inpulzivitása, elragadtatottsága, ösztönös sodródása az érzelmi hullámokon, s mindezeken túl erős képessége a tartás megőrzésére ott van a Dosztojevszkij szerint „felhők között élő" Zina büszkeségében, emberi komolyságában és titokzatosságában, ami nem leplezi le, miért megy bele a herceggel kötendő házasságba.

Ez utóbbit némileg megmagyarázza Garas Dezső szerepfölfogása. A rendező és a tervező, Igor Popov megkonstruálta a nagybácsi figuráját. A hosszú fekete parókával, kis hegyes szakállal, fölkunkorodó bajusszal ellátott, csigaszerkezettel, emeltyűvel ékes páncélba, vastag sodronykesztyűbe öltöztetett, féllábprotézises herceg nemcsak Dosztojevszkij leírásának és a nyomában készült illusztrációnak felel meg, hanem annak a „középkori lovagnak" vagy „trubadúrnak" is, aki a „félkegyelmű" mélyén rejlik. A herceg egyfelől „szerkezet", másfelől ember és színészi bravúr, hogy Garas a kettőt együtt tudja megmutatni, sőt többet, az együgyűségben a galantériát, a selypegő, pösze, mechanikus klisékben beszélő, mások mondatait helybenhagyólag ismételgető papagájemberben (gyanítom, hogy a szájában is protézist visel) az ártatlan, érzékeny, az életet mintegy álomban élő, könnyen sebezhető, gyermeki lelket. Színészi lehetőségei merőben korlátozottak: bejön, leül egy tonettszékre, bal lábát fölrakja az előre odakészített apró zsámolyra, jobb kezét elhelyezi az ölében. Ettől kezdve csaknem mozdulatlan marad, legföljebb szapora fejrázással és szemforgatással utasítja az inast, hogy tegye a teát az asztalra. A bábokként viselkedő átlagemberek között Udvaros belső magányát takargató Zinája egyedül ebben a bánat képét viselő, nevetséges gépemberben fedezi föl a vigaszra szoruló humánus értéket; talán ezért is megy bele a házassági kalandba, amelynek kudarca s a megbántott herceg látványa megrendült monológra készteti a darab végén.

Vasziljev és Popov meztelen színpadi teret használ a játékhoz, a naturális környezetrajz legkisebb igénye nélkül. („A művészet felette áll a natúrának", mondja egy helyen, nem véletlenül, Garas, a „gépember".) Erre a színpadra nem lehet „szerepben", szituációban bejönni, a szereplők hosszú járásokkal, civilben érkeznek (és távoznak), miközben a műszak átrendezi a tonettszékeket. Az utóbbiak az előadás szerkezetét meghatározó tényezőkké válnak. A színészek rendre - olykor a jelenetet megszakító éles cezúrákkal - fölkapdossák őket, és miután áthelyezték a színpad valamely másik pontjára, újra rájuk telepednek. Ez többször és látszólag irracionális rendszertelenséggel történik, holott jelenetszervező funkciója van, és meghatározza a játék dinamikáját. Az előadás legnagyobb hatású jelenetsorában, Zina és Marja Alekszandrovna hosszú dialógusában a székek koreográfiája kijelöli az összecsapás szekvenciáit. A teljes jeleneten belül többször változik a két szereplő egymáshoz való kapcsolata; az alá-fölérendeltség kölcsönös viszonyát, az érzelmi-indulati változásokat a székjáték strukturálja: leállítja, újraindítja, lassítja, előre lendíti. A viadal forrpontján a két szereplő hátul kirohan a színről, mint egy megrendezett abgangban. Az „operai" kettőst a közönség megtapsolja, de a színésznők közben visszajönnek, és folytatják a duettet. Vasziljev provokáló trükkje...

Sok hasonló csúfondárosság van az előadásban, amit tetszés szerint lehet (de szerintem nem muszáj) értelmezni. A törpe inasok, akik emelvényről adják föl a kabátot - vagy eléjük kell térdelni. A díszlet a középkori lovagvár apró makettjével és az „általános" világítással, egy románc a Guadalquivirrel, amit Dosztojevszkijnél emlegetnek. Tűzijáték és légcsavaros bicikli, amelyen a leskelődők a levegőbe emelkedve, látcsövön kukkolják a cselekményt.

A várható leánykérésre összejön a pletykaéhes nőtársaság, és Moszkaljov, a ház képletes ura, akinek a zsarnok Marja Alekszandrovna hallgatást parancsol. A szerepet Darvas Iván játssza a maga elegánsan ironikus kívülállásával; s miután annak, aki hallgatásra van kényszerítve, egyszer meg kell szólalnia, Vasziljev beiktat a számára egy fölolvasást az *Ördögök*ből. Ezzel látványosan kilép az elbeszélés világából (ahová tulajdonképpen be se lépett), és színházi fricskát pöccint az orrunkra. Minthogy az előadásban senki sem hal meg, s a játék a csalások lelepleződésével végződik, Eperjes hanyag Mozgljakovja egy oszlophoz dőlve fölidézi a regény befejező jelenetét. Törőcsik még utoljára elkápráztat Marja Alekszandrovna kiapadhatatlan energiákból táplálkozó, eruptív önigazolásával, majd Udvaros és Garas, *mindketten szereppéldánnyal a* kezükben, formálisan kilépve a szerepből (s nem azért, mert későn kapták meg az utolsó jelenet szövegét, ahogy a naiv szakma föltételezte), átlós irányban, a szereplők feje fölött csöndes üzenetet váltanak egymással. „Maga volt itt az egyetlen erkölcsös ember", valami ilyesmit mond Garas, *majdnem a* saját hangján, és kimegy a színpadról, anélkül, hogy bicegne.

Az embereket végső soron nem lehet hülyére venni, közli velünk szerényen Anatolij Vasziljev, az utóbbi idők legpolemikusabb és legelszántabb előadásában, amely olyan célirányos, letisztult, végleges és kényelmetlen, mint egy tonettszék. A szakma és a közönség renyhébb fele nem tudta lenyelni, megakadt a torkán. Elszokott tőle, hogy miközben egy évad során tízezerszer megy föl a függöny, néhány estén történik is valami.

Dosztojevszkij: A nagybácsi álma (Művész Színház) Fordította: Morcsányi Géza. *Díszlet-jelmez:* Igor Popov. *Zene: A. Sz.* Dargomizsszkij és Selmeczi György. *Rendezőasszisztens:* Bencze Zsuzsa. *Munkatársak:* Háy Andrea és Kozma András. *Rendező:* Anatolij Vasziljev.
Szereplők: Törőcsik Mari, Darvas Iván, Udvaros Dorottya m.*v.,* Garas Dezső, Eperjes Károly, Meszléry Judit, Tóth Auguszta, Mészáros István, Martin Márta m.*v.,* Málnai Zsuzsa m.*v.,* Dancsházy Hajnal m.*v.,* Széles Anna, Házi Tánya, Buza Tímea, Makarész Rita, Radó Szilvia, Pánti Eszter, Hajdu Lajos István, Petrovszki János, Buszina Szabolcs.

KIRÁLY NINA

„EZ NEM ÁLOM, EZ VALÓSÁG"

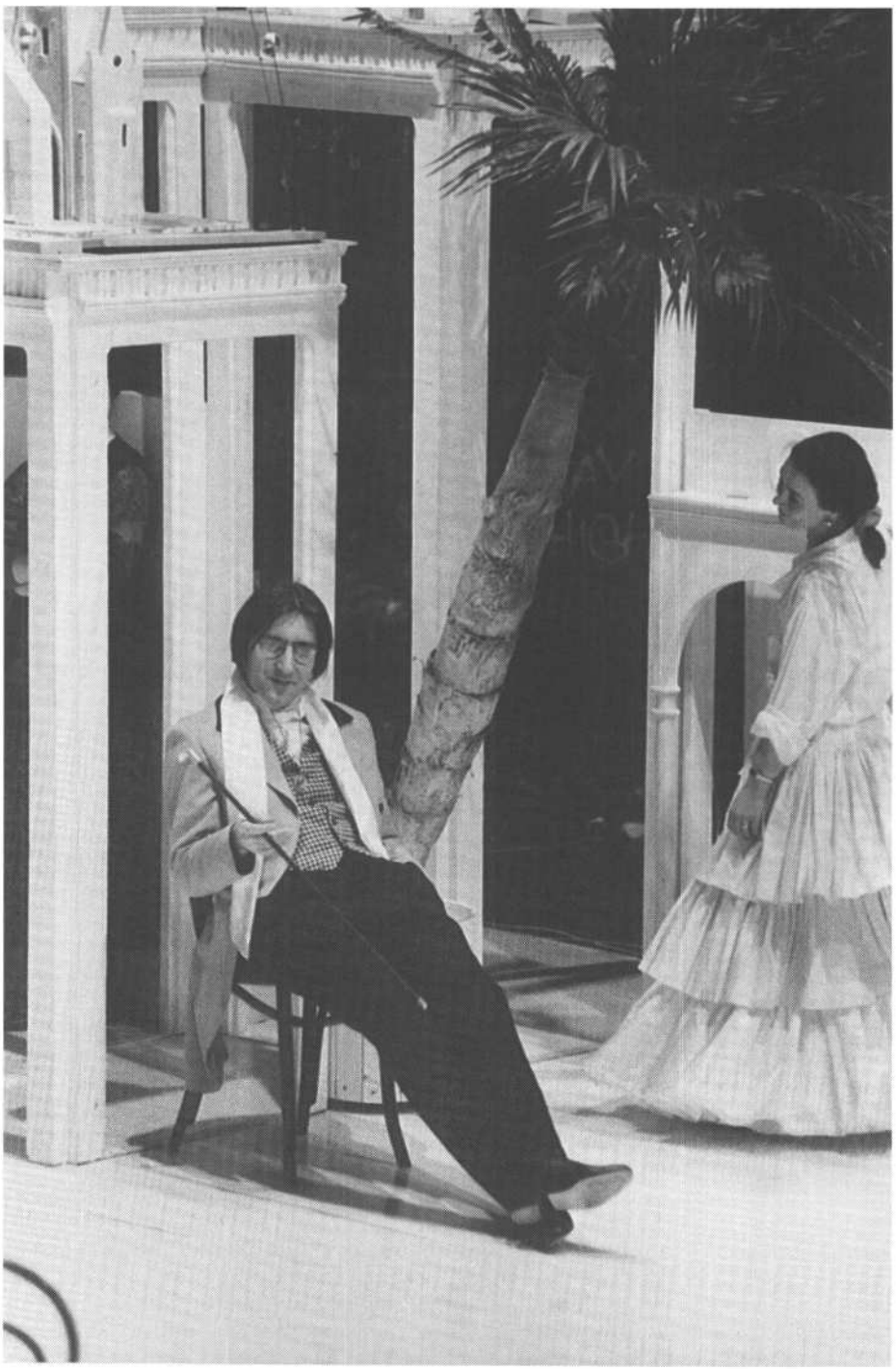
VASZILJEV RENDEZÉSÉRŐL

A játék alapjául szolgáló kisregény fő dramaturgiai ötlete arra épül, hogy a nagybácsi *nem álmodik,* csak Mozgljakov beszéli tele a fejét, hogy mindaz, ami történt, csupán álombeli képzelődés. Ebben a Dosztojevszkij-kisregényben, mint a *Tévedések* víg-játékában is, minden meg van fordítva, a reális és a fantasztikus cselekményszálak kibontakoztatása felcserélődik. Szintúgy felcserélődnek drámai funkciójukban a női és férfiszerepek is. Hiszen „Romeo" (Mozgljakov - Eperjes Károly) vall szerelmet „az erkélyen", és „Júlia" áll az erkély alatt (Zina - Udvaros Dorottya). A kis vidéki városkában nem a városatyák a hangadók, hanem - mint a Fellini-féle *Nők* városában - az egymással viaskodó, K. herceg (Garas Dezső) kegyeiért versengő hölgyek, akik az előadás egyik zárójelenetében, a Herceg lába elé szórva a virágokat, kórusban éneklik: „Mily remekül megházasítanánk önt!" A város leghatározottabb és legtekintélyesebb hölgye, Marja Alekszandrovna Moszkaljova (Törőcsik Mari) a ,.városanya", a herceg „dadája, nővére, kalauza" és egyszersmind Anya, aki életét tette fel lánya boldogságára. („Hol van az az anya, aki engem elítél?" - ismétli többször is.)

A férfihősök csakis a nők által nekik szánt szerepekben jelennek meg. Moszkaljov (Darvas Iván) csak akkor tűnik fel a Marja Alekszandrovna tervezte házasságkötési színjátékban, amikor az „apa és férj szerepét" kell eljátszania; Mozgljakov pedig csak a második részben lesz „romantikus bosszút" álló, kikosarazott szerelmes, aki maga mozgatja a cselekményt. Ahogy Dosztojevszkij kisregénye már tartalmazza A fél*kegyelmű* és az *Ördögök* fő motívumait, Anatolij Vasziljev előadása is e két, nagy horderejű regény típusaira épül - a tiszta, gyermeteg „félkegyelműére", aki kísértésbe esve kiprovokálja maga körül a Rosszat és a Jót, illetve az „ördögien" nyüzsgő, intrikáló, magát szellemi és érzelmi önpusztításra ítélő „szerelmes" hősére, aki az élni akarást és az azt igazoló etikai formulákat testesíti meg.

Az első részben Marja Alekszandrovna fonja a cselekmény szálait, és egyben ő a fő narrátor is, hiszen az ő elbeszéléseiből kapjuk meg az információt a többi szereplőről. A második részben viszont Mozgljakov ellencselekvésére épül a szituáció. A K. herceggel kapcsolatos mese kerete Mozgljakov megjelenésével kezdődik, illetve távozásával zárul. Ő hozza a herceget Moszkaljova házába, és őt kéri a herceg, hogy vigye el onnan. Az elején a nagybácsi Mozgljakov protektorának szerepét hivatott játszani, a végén pedig a riválisáét, hiszen a regényben a herceg meghal, és halálának ódiuma Mozgljakovot is érinti. Az előadás dramaturgiai rajzolata, szcenikai kompozíciója rendkívül tiszta, ritmikailag könnyed, a színpadi mozgást pedig Mejerholdot idéző pontosság jellemzi.

Minden főszereplő hármas kört jár be. Az első részben Marja Alekszandrovna, hogy meggyőzze Zinát, egyezzen bele a nagybácsival kötendő házasságba. megidéz három szerelmi regényt: a romantikusat - a szegény tanítóhoz fűződőt,



Eperjes Károly (Mozgljakov) és Málnai Zsuzsa (Anna Nyikolajevna)

a reálisat - a Mozgljakov-félét és az „ideálisat" - a herceghez eszményítettet. Az utóbbi a két előzőt is magában foglalja, de egyben azok irodalmi paródiája is, amely visszájára fordítja a shakespeare-i hősök szenvedélyét mint a romantikus életvitel fő ihletőjét. És ez a három síkon zajló játék - Törőcsik Mari előadásában - saját életének története is; a lánya előtt reálisan létező lehetőségek felvillantása és az irodalmi konvenció mint az előző kettő kerete - nagy színészi és rendezői bravúr, amely Sarah Bernhardt játékának intenzitását juttatja eszünkbe.

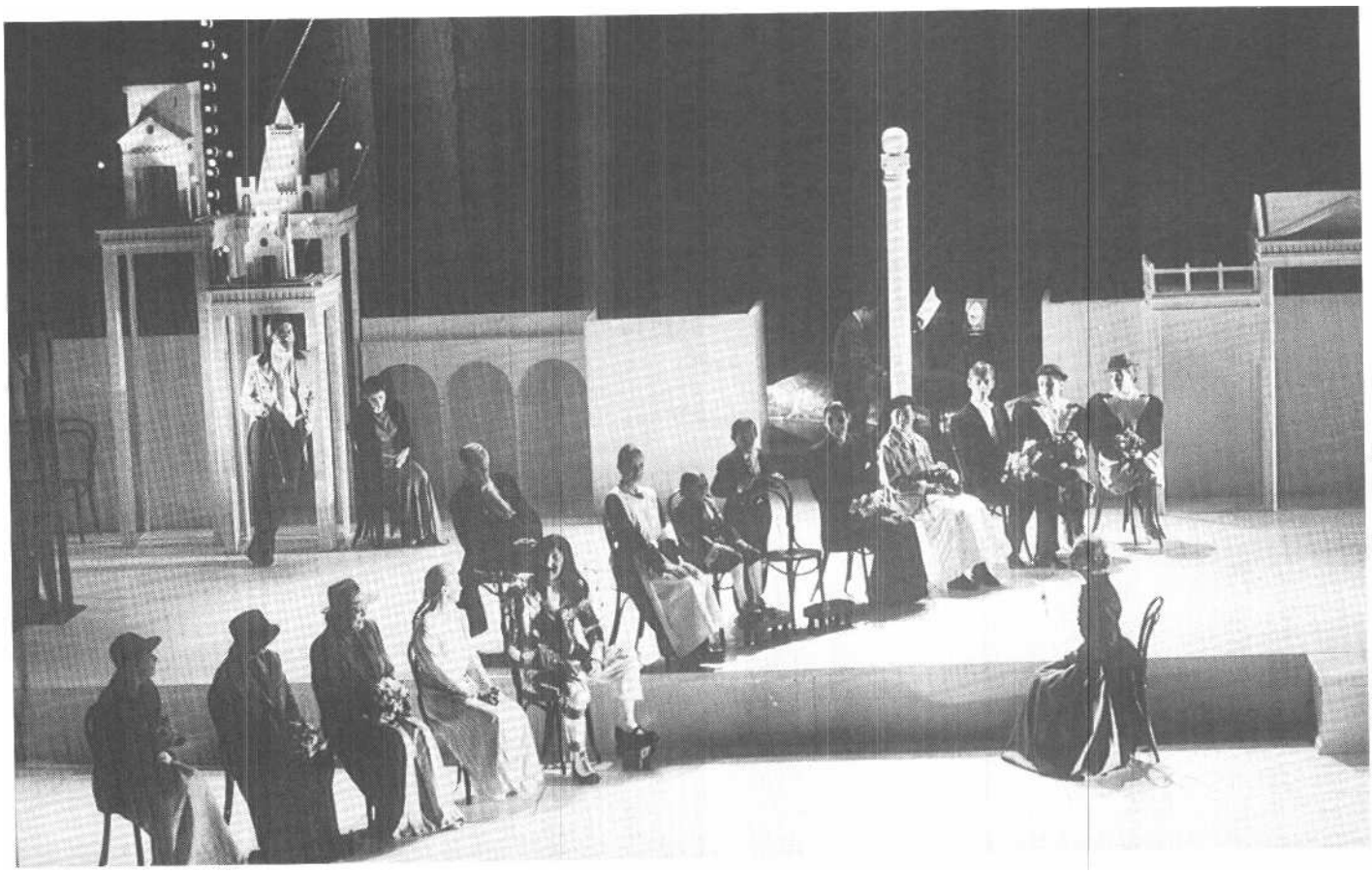
Zina mint „menyasszony" szintén három szerelmi regényt elevenít meg a színpadon. Az első: titkos szerelme a tanító iránt, aki nincs is jelen; csak Zina legőszintébb és legfájdalmasabb rea gálásából tudjuk, mennyire fontos a számára. A másik: viszonya Mozgljakovhoz (a már említett „Romeo-Júlia-epizódban", azután a regény végéről idevetített, az *Anyeginre* emlékeztető oszlopjelenet). Végül az „udvari lovagnak" és „szíve hölgyének" epizódja a K. herceg leánykérési jelenetében. Zina és a herceg mint ifjú pár a bál vendégei között, a herceg lába előtt virágcsokrok...

Akár a szürrealista kompozíciókban, az egész csak mintegy véletlenszerűen áll össze egységes képpé; így Vasziljev előadásában is az „esetlegesen" elénekelt románc szervezi eggyé az eladdig különböző irányban futó és fejlődő szüzsészálakat. A Rajk Judit által kitűnő stílusérzékkel előadott Dargomizsszkij-románcok - mint valami belső, meditatív monológ, mint az érzelem szólama a hangok polifóniájában - egyensúlyt teremtenek a szereplők dialógusai között. Vasziljev szerint a románc rendkívül fontos önkifejezési forma az orosz és a dosztojevszkiji „érzelmek iskolájában". A színpadon az énekesnő Zina hasonmása; a romantikus szerelem nosztalgikus jelenlétét, érzelmi túlsúlyát és egyszersmind Zina belső lírai szólamát képviseli.

A Dosztojevszkij-kisregénynek a magyar kritikusok által oly sokat emlegetett „jelentéktelensége", úgy tűnik, jobbára a Don Quijote-i formai játékosság iránti idegenkedésből ered, holott a Dosztojevszkij-műben is ebből a forrásból fakad maga az álom, valamint az álom eljátszása és a valósággal való összeütköztetése. Ezért adekvátabb a művet mégis az „álom-nem álom" perspektívájából nézni. Az első részben megtörténik mindaz, ami a második részben - mintha álomban történ-ne -, visszafelé játszódik le a hősökkel.

Az elején elhangzik, hogy a herceggel mindent el lehet játszatni, a végén pedig a herceg ébreszt rá mindenkit, hogy éppen ők voltak a komédiások. (Zina: „Én ráálltam, hogy komédiázzak előtte...".) Kiderül, hogy itt is, mint Dosztojevszkijnél mindig, a legmélyebb rétegben ott rejlik az evangéliumi motívum és a legkomolyabb mitologikus erejű etikai próbatétel. Ezért az olyan nézők számára, akik nemcsak szórakozni járnak a színházba, a színpadon emberi sorssá zárul és önismeretté szublimálódik ez a „könnyelműnek" vélhető történet. Amikor a herceg a nézőtérnek háttal ülve, halk, megbocsátó hangon mondja ki: „Én magát feleségül veszem, ha kell..." - már nem az emberszerkezet beszél, hanem a küldetéssel felruházott Ember.

Anatolij Vasziljev azon ritka rendezők közé tartozik, akik Tadeusz Kantorhoz hasonlóan új színházi nyelvet teremtettek. „Én a professzionális színházat hirdetem. Olyan színházat, melynek van saját nyelvtana, megvannak a maga szigorú, kegyetlen törvényei, melyek szerint a színház létezik és fejlődik. A professzionális színházat mint tudományt hirdetem. A hagyományos



Jelenet A nagybácsi álmából

színházban a színész megéli a szerep életét, és aligha teszi fel magának a kérdést, hogy mit jelent a felszabadult, improvizatív játék. Mikor alakul tőle függetlenül a szerep szövege? Mikor kerülnek előtérbe az eszmék? Sokszor kell meglepetésszerűen rádöbbennie saját érzelmeire, amelyeket eddig csak a szerepbeli személy érzelmeinek tulajdonított" -- írja Vasziljev a Menon *rabja* című esszéjében.

Vasziljev pedagógiai és rendezői módszerének lényege abban rejlik, hogy szerzővé teszi a színészt. A színész úgy nyer jogot a szerephez, hogy közben a saját életútját járja. A színész, a szerep, a rendező és a szerző eggyé ötvöződik az eredeti, megalkotott világban, és az alkotás törvényei szerint működik.

A színész kompozíciós gondolkodása - Vasziljev szerint - a színjáték alighanem leglényegesebb eleme, amely a színészi mesterség természetére utal. Hiszen nemcsak a cselekvés időbeliségéről van itt szó, hanem egy hosszabb távú improvizációs akcióról, „a kompozíció emlékezetéről" a kompozíción belül. Ennek híján a színészi cselekvés nélkülözi a perspektivikus mozgást és a többidejűség szabadságát. Csak a kompozíciós gondolkodásra való készség teszi megvalósíthatóvá az érzelem kiterjesztését a részletek egész tartományára. A színésznek hozzá kell szoktatnia szervezetét ahhoz, hogy a kompozíción belül cselekedjen, hogy olyan mesterségbeli szintet érjen el, amely megközelíti valódi színpadi életét



Darvas Iván (Moszkaljov) (Korniss Péter *felvételei)*

Ez már a mesterség második szintje, amikor a színész a játék folyamán visszaidéz minden tekervényt és zsákutcát, az emlékezet pedig „tartósítja" az egész kompozíciót anélkül, hogy felidézné a részleteket.

Ennek a rendezői elvnek a megvalósítása hosszabb próbaidőt igényel, hiszen a színészeknek a színpadra szánt mű teljes szövegével kell dolgozniuk. Olyan színpadi gyakorlat ez, amely kulcsként segít feltárni a dialógusok belső tartalmát, mondta Vasziljev a Magyar Nemzetnek adott interjújában. A rendező Dosztojevszkijt tartja dramaturgiai kompozíciói szempontjából legalkalmasabb írónak. „Ezek regények ugyan, de e regények struktúrájában egyedülálló dialógus rejlik. Szakmai tapasztalataimra támaszkodva hét éven át dolgoztam a dialógus elméletén és színpadi gyakorlatán; egy olyan gyakorlaton, amely lehetővé teszi az úgynevezett antiteátrális formákat." Anatolij Vasziljev saját színházában az egyik legeredetibb előadás Platónnak az államról szóló dialógusai alapján készült; s alábbi szavai Sztanyiszlavszkij óta alighanem az egyik legpontosabb meghatározását adják a drámai színház lényegének.

„Sztanyiszlavszkij megváltoztatta a dráma lényegét. A moliére-i dráma szavakban íródott, Sztanyiszlavszkij pedig azt javasolja, hogy azt az emberi viszonyok témájára írjuk át. Ám kérdés, hogy ha bizonyos emberi viszonyok tanúi leszünk, »átadódik«-e ezzel a dráma cselekményfejlődése. Óhatatlanul az történik, hogy a szöveg, a dialógus alárendelt szerepet játszik az emberi viszonyokhoz képest. Ha pedig a drámai mű természete szerint a szöveg elsődleges és az emberi viszonyok másodlagosak, akkor Sztanyiszlavszkij megváltoztatja a sorrendet, és az emberi (pszichológiai) viszonyokat helyezi előtérbe, a szövegbeli viszonyokat pedig háttérbe szorítja. A Sztanyiszlavszkijra jellemző stíluselemzés nagyszerű gyakorlat, de kérdés: megfelel-e a dráma valódi természetének. Ez annyira fontos téma, hogy kérdésként lehet megfogalmazni: mi a dráma a színpadon. Hol, helyileg milyen közegben »történik«? A pszichológiai (emberi) viszonyok szférájában vagy magában a szövegben? Ez a kérdés lényegét tekintve meg-osztja a színház metodikáját (és elméletét), mint-hogy amikor a színpadon a szavakat emberi viszonyokká alakítják, mindenekelőtt éppen ezeket az emberi viszonyokat fogjuk föl s a szöveget mögöttük. Ha azonban a dráma természete a szövegben valósul meg, magától értetődő, hogy »szöveget *látunk*«,

Sztanyiszlavszkij a színház természetét határozta meg, ebben rejlik az eredetisége, s talán ez a legfontosabb abból, amit e mozgékony géniusz élete folyamán alkotott. Azt mondta: a színház nem más, mint cselekvés. Ezután a cselekvés kifejezésének erőterét kereste - hiszen a cselekvésben kifejeződő és megformálódó energiának valamiben el kell helyezkednie. Ha a szöveg és a szó álla középpontban, akkora cselekvés magában a szóban helyezkedik el, és a szóban realizálódik. A dialógus ebben az eset-ben élő szavak viszonyaként fogható fel, vizsgálata pedig nem más, mint a megtestesült szó vagy a megjelenítés kutatása.

Azt, amit mi a színház természetének tartunk - nevezzük cselekvésnek vagy energiának - vagy a pszichikumban lakozik, vagy a szóban, és ez a két, egymástól eltérő színházfelfogás más és más kultúrát fejez ki: a színház két különböző korszakát képezi."

Ezzel a véleménnyel Vasziljev nincs egyedül a világon. A „teljes" epikai szöveggel végzett színpadi munkát Peter Brook vagy Peter Stein esetében nem kérdőjelezték meg a nézők - sem Nyugaton, sem Keleten. „Miért ne lehetne a megszokottnál hosszabb egy előadás? - csodálkozik Vasziljev. - Ellenkező esetben a világ összes írója csak novellát írhatna, nem regényt, s nem létezhetne más költői forma, csakis a novella - tizenkét gépelt oldal. Mi legyen akkor Madách Tragédiájával? Rövidítsük meg vagy játsszuk el egy puskagolyó sebességével? Madách Tragédiájának egyik legjobb előadását Jaan Tomming rendezésében láttam, csak azért utaztam Tallinnba, hogy megnézzem. Több mint négy órán át tartott."

A *nagybácsi* álmáról eddig megjelent kritikák szerzői ezt a művészi problémát is játszi könnyedséggel oldották meg, hasonlatosan ahhoz a párizsi hölgyhöz, akiről Tadeusz Kantor írt, elmesélve, hogyan keletkezett egyik előadásának a címe: *Vesszenek* a művészek! Íme, a történet: »A neves galéria vezetője épp most mesélt el egy mulatságos esetet. Arról van szó, hogy a galéria szomszédságában élő lakóktól engedélyt kellett kapniuk bizonyos építészeti változtatásokra, melyek mindkét felet érintették. A szomszédok természetesen tiltakoztak. A társaság érvelésé-re, miszerint a galéria, melyben híres művészek állítanak ki, az egész környékre dicsőséget hoz, válaszként az egyik szomszédasszony így fakadt ki: »Vesszenek a művészek!«"

BÉRCZES LÁSZLÓ

TISZTELET A TEHETSÉGNEK

TÖRŐCSIK MARIRÓL

Hol a határ az illúzió és a valóság, a színpad és a nézőtér között? Mindig ott van-e ez a határ, ez a fal? Valószínűleg igen. De az a törekvésem, hogy megteremtsem azt a látszatot, mintha ez a határ eltűnt volna.

(Anatolij *Vasziljev)*

Láttam a Művész Színházban a zseniális Anatolij Vasziljev Dosztojevszkij-adaptációját, *A nagybácsi* álmát,* és megcsodálhattam, hogy Törőcsik Mari nagyon tehetséges színésznő. És tehetséges mellette Garas Dezső és Udvaros Dorottya, és Eperjes Károly és Darvas Iván is. Tudom, igen, hogyne tudnám, ezekről a nagy színészekről ilyen meg-állapítást tenni sértéssel felér. (Nem így hangzik ez persze a főiskoláról kikerült Tóth Auguszta esetében: ő tehetséges, ez csak természetes.)

Csakhogy van ám egy fura dolog ezzel a bizonyos tehetséggel, amivel a sorsa kiválasztottjait áldja (vagy veri - ezt ők tudják, én nem tudhatom). Hogyan is szokott ez egyébként lenni: először friss, hamvas, üde stb. - és tehetséges színész(nő)ről beszélünk; aztán jön *a nagy színész(nő);* aztán még mindig nagy és egyre inkább az - csakhogy közben eltűnik-elillan valahol az az egyszervolttánigazsemvolt tehetség, valahol a szinkron-, film-, rádió- stb. malomkerekében, az élet úgynevezett hajszájában felőrlődik, vagy éppen hogy a jó kis kellemes, berendezkedett komfortban felszívódik, illetve csak úgy, észrevétlen eltűnik a sikerrel álcázott - mert álcázható -, unalomig ismert rutinban, rászáradt gesztusokban - és egyszer csak én, a néző is azon kapom magam, hogy unom azt, amit addig kívántam-vágytam újra látni, és most már csak (bocsánat, de így van:) szent tehenek illegetik magukat előttem, a deszkán, olyanok,

* A harmadik és a hetedik előadást láttam (az előbbi fél tizenkettőig, az utóbbi háromnegyed tizenegyig tartott), így nem áll módomban a „kikérem magamnak" hangján fogalmazó néhány kollégámmal vitatkozni, ők ugyanis feltehetőleg egy másik előadást látva „artikulálták" felháborodásukat. Egyébként is, még a kiváló produkciót védve is méltatlannak érezném vállalni azt a hangütést, amivel az évad során először igazi minőséget felmutató Művész Színházat egyesek megpróbálták megsemmisíteni, földbe taposni.

akik elvesztettek minden kapcsolatot az élettel. Gondoljunk csak néhány nagy öreg színészünkre - különben öregnek sem kell lenni, a tehetség eltűnése eleve öregít -, neveket nem írok, mert hiszen, hogy szavam ne feledjem, dicsérni jöttem egy nagyon tehetséges színésznőt, nem pedig temetni másokat.

Szóval rövidre fogva: a tehetség nem örök kincs, azt bizony gondozni, ápolni kell féltőn és bizony vérrel és verítékkel - ezt persze tőle tudom-látom, tőle, a Színésznőtől. De ilyenkor, annyi tudással és tapasztalattal megtámogatva, ez a tehetség már nem az a régvolt, ártatlan, egykori. Nem, ez már az élet pezsgésétől, erejétől lüktető, felragyogó bölcsesség, maga a csoda.

Ez mind szép és pátosztól fűtött, de hol a bizonyíték? Hát itt kellene letenni a tollat, mert a bizonyítékul használt leírás egyben rögzítés is, vagy-is kimerevítése annak, ami él. Még ha a video-kamera „pontosságával" rögzítem is a képet, az akkor is csak azt adja vissza, *ami volt,* ami már nincs. Ezért könnyebb rossz előadásról írni, mert annak lényege a változatlanság, az üres ismét-lés. Ami halott, az leírható, engedi magát leírni - de minek, hiszen az ott van?! Ami él, az csak érzékeltethető, érzékletessé tehető, akár papírba pecsételt szavakkal is. Ez képtelenül nehéz fel-adat - tehát kihívás, az egyetlen érdemes cél. Olyan feloldhatatlan paradoxon, mint Vasziljev egész életszínháza. Utóbbi azt a mezsgyét próbálja felszámolni, ami élet és színház között húzódik (valóságosan vagy csak látszólagosan?, előadását és benne színészeit nézve nem tudom a választ). Nyilvánvalóbb, mert megmutatja ma-gát e szándék akkor, amikor maga a választott téma, történet, dráma is ezzel a szándékkal íródott. Ezért lehetett sokkal egyértelműbb fogad-tatása Vasziljev magyarországi bemutatkozásának 1987-ben, amikor is Pirandello *Hat* szerep...-évél aratott frenetikus sikert. Őt azonban, választott témától függetlenül, e határvonal megmutatása és felszámolása hajtja, mert így kérdezhet rá arra, ami végeredménytől függetlenül minden valamirevaló színházi alkotót mozgat: mi a színház?, mi az élet?

Erre a határvonalra állítja, illetve ezen csúsztatja-lépteti ide-oda Vasziljev a színészt, aki aztán lába nyomával kijelöli, illetve eltapossa e vonalat. Mindez persze csak utólagos elmélkedés, a színpadon mindig konkrét helyzet van. A színész nem elméletet játszik, hanem egyszerűen létezik egy helyzetben. A színházi előadások nagy részében ez a létezés csak imitálás, ő úgy csinál, *mintha,* és mi, nézők is úgy csinálunk, *mintha...* sőt ezt várjuk el. *A nagybácsi* álmában más történik.

Törőcsik Mari bejön - a nem egészen földig eresztett függöny alatti rés mutatja, hogy *csak úgy, civilben* besiet - és leül egy székre. Ül, vár ő, Törőcsik Mari. Aztán megszólal, azt mondja,



Anatolij Vasziljev és Törőcsik Mari a próbán

Pável Alekszandrovics, azt mondja, Zina. Őt majd Marja Alekszandrovnának szólítják. Ettől még nem kezd el, úgymond, Marja Alekszandrovnaként viselkedni - az a személy még nemis létezik, majd csak általa fog megszületni benne és bennem. Ül egyenes derékkal és feszülten figyel. Ez a figyelem igaz, ez történik most - de ez a figyelem egy bizonyos Gavrila herceg, a nagy-bácsi történetének szól. Erre reagál majd és magyaráz szavakat keresgélve. De ez nem a színész, aki a szöveget keresi, ez... ki is ez: egy Törőcsik Mari nevezetű személy, akit folyton Marja Alekszandrovnának szólítanak, és aki meg akar-ja találni a legpontosabb fogalmazást, hogy ki-fejthesse talán ostoba, de őszinte érveit a jobbágyfelszabadításról, Shakespeare-ről és a hercegről, akit egyre türelmetlenebbül és izgatottabban vár. Egész teste mozdulatlan, csak jobb keze jár a levegőben, ujjaival egyfolytában sodorva-pergetve a semmit, mintha így tudná el-csípni és elhullajtani az éppen legmegfelelőbb szót. Aztán a bácsi darabjának említésekor fel-pattan, „ide kéne az ön bohózata!", táncol, komédiázik - majd hirtelen megáll, körülnéz, a többiek mereven ülnek, jótékonyan mosolyog-nak, ő pedig picit elszégyelli magát, talán el is pirul, de tartja a mosolyt és gyermeki ártatlansággal, bűntudattal, ám némi büszkeséggel leül. Valami most már *történik, megtörténik - a* szín-ház'? -, és mi már belecsúsztunk, *belül vagyunk,* hiszünk Marja Alekszandrovnának, aki --illetve nem ő, hanem Törőcsik Mari -- feláll, fogja a tonettszéket és a következő jelenethez beállítja azt. Ez gyakran ismétlődik majd, sőt olykor a takarásból hoz be széket, holott lenne kéznél, máskor minden személy kisiet a színről, és a kellékesek rendezik át gyorsan a teret. „Elidegenítés" - mondanánk Brecht szavával, de nem erről, sokkal többről van itt szó. Vasziljev nem egyszerűen az úgynevezett valóságra figyelmeztet. Ő illúziót teremtés rombol egyszerre. Mindig újraindítja a színészt (és bennünket), aki közben egyre beljebb sodródik egy addig nem ismert valóságba, egy hittel átitatott, ha tetszik, magasabb rendű művészi valóságba. Ezért önmagából olyan színeket, hangokat, gesztusokat, mozdulatokat csal ki, amilyenekkel ő maga is talán először találkozik - és ez vonatkozik színészetünk egyik nagyasszonyára, Törőcsik Marira is. És az a színész - például Garas Dezső vagy Eperjes Károly -. aki előző vagy következő nap egy másik előadásban saját - természetesen sikeres sablonjait ismétli, az itt, Vasziljev színházában szinte elvarázsolódik, mássá lesz, és elvarázsolja, mássá teszi azt a nézőt is, aki hajlandó a kényelmes, hátradőlős szemlélődésből kiszakadva intenzív figyelemmel belépni a játékba. A figyelem - a befelé figyelés és a másikra figyelés - megszépíti, megfiatalítja az embert. Udvaros talán soha nem volt ilyen szép, vagy Törőcsik ilyen fiatal (a jelzők itt most felcserélhetők), mert több mint egyórás kettős jelenetükben megmártóznak az élet szinte valamennyi sugarában. Teljes lényükkel önmagukra és a másikra koncentrálnak, természetes hát, hogy Törőcsik belépését megérzi &tőle távol, neki háttal ülő Udvaros (ez később megismétlődik Eperjes és Törőcsik



Törőcsik Mari (Marja Alekszandrovna) és Udvaros Dorottya (Zina) (Korniss Péter felvételei)

jelenetében). Törőcsik-Marja jelenlétének olyan sugárzó ereje van, hogy az szinte fizikai erővel ajándékozza meg a színészt. Zina zokogni kezd, Marja eszeveszetten rohan felé, magától értetődőn felugrik a majd' egy méterrel magasabb szintre és már játszik, álmodik, és repíti magával a másikat amúgy kisszerű és nevetséges spanyolországi álmaiba, ahol ez a gyönyörű lány majd boldog lesz a félkegyelmű herceggel.

Zina keményen ellenáll, Marja el-elhallgat, de a csendekben újraépítkezik és újrakezdi, nem adja fel. Zina tudja, és én, a néző, a jelenet harmadik résztvevője is tudom, hogy Marja csak játszik, csal, álmodik - és mégis, a kitartás és tűrőképesség határán már rég túl, egyszercsak hinni kezdünk neki. Állnak a színpad két részén, Zina rábólint a házasságra, Marjából kifut minden erő, áll ott és mosolyog, szeme csillog, kiperegnek a könnyei, „De Zina, hiszen én szeretlek!" - szakad fel belőle, és tonettszéktől függetlenül már végképp összecsúszott úgynevezett valóság és úgynevezett színház.

Marja Alekszandrovna arcán majd újra végigcsorognak a könnyek, de ez már a vég lesz. Túl van már Zina meggyőzésén, túl a levakarhatatlan udvarlóval, Mozgljakowal vívott kemény küzdelmen, teljes a győzelem, színes papírok hullanak, tűzijáték szikrázik, „Madrid", e makett-Hispánia lámpácskái kigyúlnak, a gyönyörű énekesnő is előrejön a háttér félhomályából, egy törpe hegedül, kicsi társa vigyázzba állva hallgatja őt, Marja-Törőcsiket pedig majd szétveti a dia-dal, egyfolytában viháncol, rohangál a térben, a mellét veri, az ajtófélfába kapaszkodva hintázik... Boldog. Aztán ül egyedül, szétesve, összeroppanva. A nagybácsi nem emlékszik a leánykérésre, azt ő csak *úgy* álmodta. A zseniális Marja-Törőcsik ezt az egyet nem vette figyelem-be: a bácsi számára végérvényesen összekeveredtek-összegubancolódtak az álom és a valóság elemei. Egy idegen ember álmaira építette lánya és saját maga valóságát. Illúziót akart valóság helyett. Megoldás nincs, ő ezt tudja, ezért néhány erőtlen kísérlet után csak hallgat. Néz előre, a semmibe, arcán könnyek, zsong körülötte a provinciális középszer. Elszállt ereje utolsó foszlányait összekaparva még odavágja a hercegnek: „Félkegyelmű!", aztán Marja Alekszandrovna kisiet a színről. Amikor Törőcsik Mari visszajön a tapsra, arcán boldogság, fáradtság és kétely. Vajon lesz-e ereje holnap, holnapután újrakezdeni, újra komédiázni a herceg előtt, újra meggyőzni Zinát, hogy ez az egyetlen megoldás? A középszer zsong és biztos a győzelem-ben. Törőcsik Marinak pedig holnap újra kell kezdenie, tehetségesen.

NÁNAY ISTVÁN

GÖRÖGÖK - MA

Eleven irodalmi anyag-e ma a klasszikus görög dráma? Tud-e vele valamit kezdeni az élő színház? Tekinthetnénk akár költőinek is a kérdést, hiszen évtizedeken át sem külföldön, sem itthon nemigen született olyan előadás, amely határozott igennel felelt volna e dilemmára. A közönség többnyire értetlenül szemlélte azt a gyér számú próbálkozást is, amely igyekezett közelebb hozni a ma emberéhez a számára gondolatilag és formailag egyaránt nehezen befogadhatónak tűnő tragédiákat.

Mégsem ilyen egyszerű a válasz. Nem lehet ugyanis figyelmen kívül hagyni, hogy néhány éve „divatba jöttek" a görögök. Nem csupán arról van szó, hogy megsokasodott a tragédiabemutatók száma, hanem arról is - s ez a fontosabb -, hogy a szóban forgó előadások többsége fontos és eredményes kísérleteket tett a klasszikus dráma reteatralizálása, ebből következően közérthetővé tétele érdekében.

Mi változott meg? A világ? Az emberek? Mivel magyarázható az érdeklődés módosulása? Aligha változott az a tény, hogy az európai ember műveltséganyagából kikopóban van, a kelet-európaiakéból pedig szinte kiirtódott a mitológia, a mitologikus gondolkodás. Ezáltal meggyengült vagy hiányzik az a közös alap, az az archetípia, amely nélkülözhetetlen a mítoszalapú művek befogadásához. Az is változatlanul igaz, hogy a huszadik század végének embere nehezen tudja értelmezni és felfogni a mítoszok világát, mivel a mitológiák világegészt testesítenek meg, míg korunkban minden szempontból megbomlott ez a szemlélet. S az is evidencia, hogy jórészt csak a fennmaradt drámaszövegekből tudjuk kikövetkeztetni, miként játszhattak kétezer évvel ezelőtt, azaz igen bizonytalan az a kiinduló helyzet, amelytől elrugaszkodva meg lehetne találni a statikusnak ítélt drámák mai előadásformáját, s ezen belül is a legproblematikusabb dramatikus elem, a kórus megjelenítését.

Ugyanakkor tudomásul kell venni, hogy a színházi közönséget nem elégíti ki a formabontás, a történetnélküliség, a valóság kendőzetlen ábrázolása - a nézők változatlanul mesét követelnek. Egyszerű és összetett mesét. Márpedig a mitológia a legfordulatosabb, legbonyolultabb történetek valóságos tárháza; s ráadásul ezek a mesék olyan tudást sűrítenek magukba az emberről, amely soha nem évül el. Tehát a mitológiai történetek - elvben - minden nézőréteghez tudnak szólni. Csak épp azt a módot és formát kell megtalálni, amely áthidalja az olvasva sem könnyen megfejthető drámaszöveg és az átélhető előadás közötti szakadékot.

A görög tragédiák színrevívőinek feladata tehát többszörösen bonyolult: számolniuk kell azzal, hogy a közönség nem rendelkezik kellő mitológiai ismeretekkel, és nem jártas az utalásokkal teli, klasszikus verselésű szöveg megértésében s feldolgozásában, illetve meg kell találniuk azt az előadásformát, amely egyszerre archaikus és modern.

Az elmúlt években számos olyan kísérletnek lehettünk tanúi, amelyekben a rendezők a görög tragédiák mai színpadra állításának megoldásait keresték. A legszélsőségesebben modernnek Klaus Michael Grüber Schaubühne-beli *Bakk*hánsnőkjét tekinteném: ő Euripidész tragédiáját hideg szépségű, elvont, steril térben szürreális látomásként rendezte meg; előadásában a látvány, a lassított tempójú akciók és a fennkölt dikció ellenpontozódtak, s ennek nyomán különös, helyenként katartikus erejű, helyenként unalomba fúló jelenetek születtek.

Egészen más inspirációjú volt Arianne Mnouchkine hatalmas vállalkozása: klasszikus trilógiáját kabuki stílusban vitte színre. S megint más utat választott Andrei Şerban, amikor a Medeiát, az *Elektrát* és *A trójai* nőket fűzte össze trilógiává, s három helyszínen ógörög, illetve latin nyelven celebrálta monumentális szertartásszínházi produkcióját.

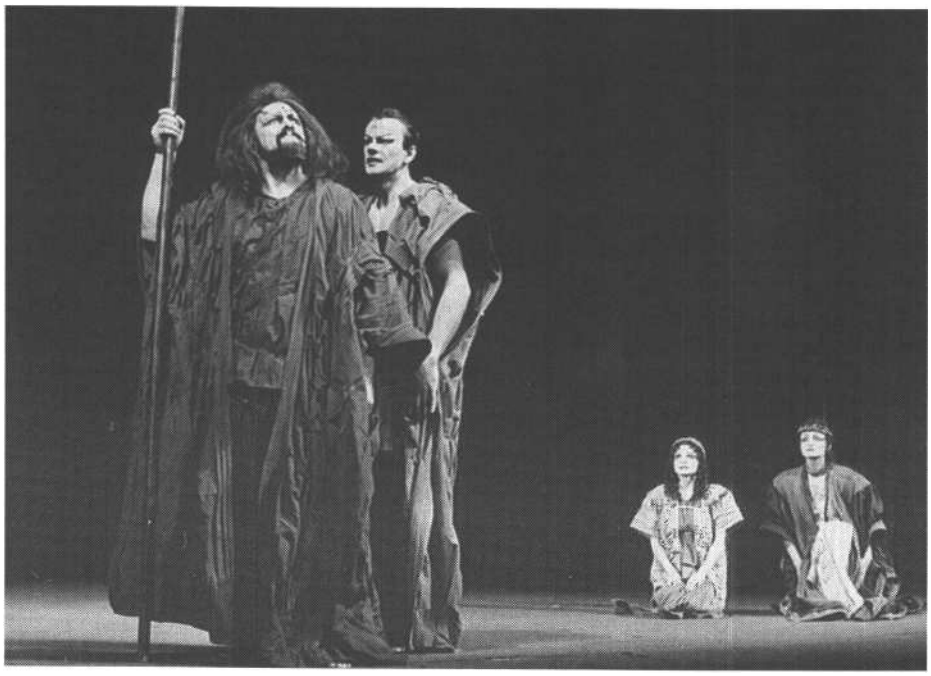
Magyarországon emlékezetes volt Zsámbéki Gábor 1982-es Euripidész-bemutatója, az Oresztész, amely felfedeztette nézőivel a magyar színpadokon ritkán játszott Euripidészt, s amelyben a rendező a véres leszámolásokkal és árulásokkal teli drámát mai tapasztalataink tükrében, a koturnusos emelkedettségtől megfosztva, lélektanilag hitelesen állította elénk.

1988-ban Babarczy László vállalkozott az Oi*dipusz király* bemutatójára. De nem Szophoklész sorstragédiáját játszották Kaposvárott, hanem egy, a görög tragédiaköltő-triász hat drámájából kompilált, epikus színpadi történetet vittek színre, amelyben Oidipusz előtörténete éppen úgy helyet kapott, mint száműzetésének eseményei, sőt *az Antigoné* egyes jelenetei is megelevenedtek benne. Újraírták tehát a Labdakidák történetét, szabadon használták fel a mítoszt, mint ahogy ezt évezredek óta teszik írók és művészek. A dramaturgiai átalakítást indokolhatta az a felismerés, amelyről a nézői befogadás természetéről szólva már említést tettem, de az eredmény természetesen nem a nézői igénynek tett engedményről tanúskodott, hanem arról, hogy a történet kiterjesztése módosította a dráma lényegét, azaz a múltbéli tettek felhánytorgatásának és a hatalomváltásnak permanens folyamata került a cselekmény középpontjába, mi-által az előadás - minden aktualizálás nélkül - politikai színházzá vált.

Az elmúlt években született antiktragédia-előadások szinte mindegyikénél a kaposvárihoz hasonló dramaturgiai beavatkozással alakították ki az elhangzó szövegváltozatot, azaz a rendezők nem tartották elégségesnek a választott dráma kizárólagos textusát, hanem vagy más drámák részleteivel egészítették ki, vagy több drámából hoztak létre új darabot. Az előbbire példa a Vígszínház *Oidipusza,* amely az események előzményét bemutató epizóddal, a főhős és a Szfinx találkozásával bővült, az utóbbira az

Odüsszeusz: Solymos Pál (Rock Színház)





Miske László (Oidipusz), Szalma Tamás (Polüneikész), Zborovszky Andrea (Iszméné) és Varga Éva (Antigoné) a debreceni előadásban

Arany János Színház *Test-Vér-Harca* éppen úgy, mint Gaál Erzsébetnek az Egyetemi Színpadon bemutatott Oresztésze vagy a debreceni kollázs, A sors *gyermekei*.

A mítoszt az utóbbi idők egyik legnagyobb szabású rockoperai vállalkozása, a *Rockodüsszeia* alkotói kezelték a legszabadabban: Homérosz eposzából Béres Attila és Várkonyi Mátyás zenés darabot írt. Az új darabot Veszprémben, a Gizella-napok rendezvényei keretében láttam, s ott, egy tanácskozáson Szigethy Gábor arra hívta fel figyelmünket, hogy a tizenkilencedik század végéig Homérosz eposzaiból az írók és drámaírók szinte kizárólag az *Iliászt* dolgozták fel, mert az ad teljes világképet, ezzel szemben a hu-szadik században megfordult az érdeklődés, és most a töredezett szerkezetű Odüsszeia fejezi ki pontosabban a korérzést.

Béres Attila követi az eposz eseménymenetét, de szabadon kezeli a történet egyes részleteit. Mesét mond Odüsszeuszról, aki szembeszállt Zeusszal, de Pallasz Athéné segítségével minden viszontagságon túljutva hazatér. A darab első fele a vándorlás különálló epizódjainak füzére, a második Odüsszeusz otthonában játszódik, s a kérők és az otthonába tért férj közötti össze-csapásra koncentrálódik, ennek megfelelően összefüggő cselekményű, zárt szerkezetű önálló dráma. A történet jellegéből adódik, hogy a darab egésze epikus karakterű; az egyes jeleneteken belül létrejön ugyan drámai feszültség, de mivel a jelenetek mechanikusan követik egymást, a mű egészéből hiányzik az az építkezés, amely valódi drámai művé formálná az odüsszeuszi sorsot. Ezt a hatást erősíti a zene is. Várkonyi Mátyás ugyan többrétegű muzsikát komponált, de a dramaturgiai szerkezetből, a műfaj jel-legéből, valamint a viszonylag kis együttes nem elég gazdag hangzást eredményező összetételéből adódóan a különböző jelenetek helyszínét, karakterét megjelenítő számok sora erősebb, hatásosabb, könnyebben befogadható, mint az egyes szereplők, sorsok, gondolatok témáinak, motívumainak zeneileg bonyolultabb szövete.

Krámer György rendezésének legnagyobb erénye, hogy a szereplők között világos viszonyokat teremt, s ahol lehet, rendezőileg is, koreográfiailag is látványos megoldásokat talál. De rajta is múlik, hogy a történet, a többszörös keretjáték pontatlan kidolgozása miatt, néha nehezen követhető, hogy nincs megoldva az istenek és Odüsszeusz konfrontációjának térbeli leképezése, s hogy a mű egésze megragad az illusztráció szintjén.

Az előadás kiemelkedő teljesítménye Solymos Pál Odüsszeusza. A Pécsi Balett táncosa némileg más mozgásstílust képvisel, minta Rock Színház együttese, de ez a különbség már önmagában is jelzi a főszereplő másságát, magányosságát. A darab folyamán egyszer sem szólal meg (Pénelopé a másik szótlan szereplő), csak a testével, játékával és táncával fejezi ki érzelmeit és indulatait. Solymos Pál rendkívüli intenzitással éli meg Odüsszeusz kálváriáját, s nagyrészt az ő alakításának köszönhetően válik a produkció egy esendő, de öntudatos ember szenvedéstörténetévé. Az előadás legszebb jelenetében kiváló partnere Papadimitriu Athina, aki Dadaként ősi, mélyről fakadó fájdalmat, erőt és humánumot sugároz.

Nagyigényű vállalkozás a *Rockodüsszeia* - kár, hogy a szövegből szinte semmit nem lehet érteni (a műsorfüzetből lehet követni az eseményeket, bár aligha ez a legmegfelelőbb megoldás) -, ám elgondolkodtató: milyen arányban van a vállalkozás nagysága és a létrejött teljesítmény, illetve milyen előrelépést jelent az együttes fejlődésében ez az újabb vállalkozás.

Némiképpen a már említett Grüber-előadással rokonítható Gaál Erzsébet Oresztész-rendezése. Annyiban mindenképpen, hogy Gaál is modern környezetbe ültette át a darabot. Különböző szövegtöredékekkel (Burroughs-, Berkoff-, Homérosz-, Kierkegaard-, Nietzsche-, Petrarca- és Rilke-idézetekkel) egészítette ki Euripidész drámáját, s rendezése mindennemű lázadás keserű kórképe. Dühödt és elkeseredett látlelet korunk aljasságokkal teli világáról, a fiatalok és egyéb, a társadalom peremére szorult rétegek mozgásterének beszűküléséről, s mindennek következményeiről. Az előadás nagy leleménye, hogy az együttest kétféle színészetet képviselő szereplők alkotják: míg a főszerepeket profi színészek játsszák, a kórusban az amatőr-alternatív színházi világ számos ismert alakjával találkozhatunk - e kettősség pontosan leképezi a társadalmi rétegződést. Ám az előadás mégsem lesz igazán átütő, mert számos modorosság, külsőségesség rontja le a kitűnő alapötletet. Állandóan fortissimóban beszélnek, a rozsdás fémbútorokat, hol csak puszta kézzel, hol vasdorongokkal, szünet nélkül püfölik, öncélúan kegyetlenkednek, trágárkodnak, közönségeskednek, mintha a rendező nem hinne eléggé sem a színészeiben, sem a saját elképzelésében.

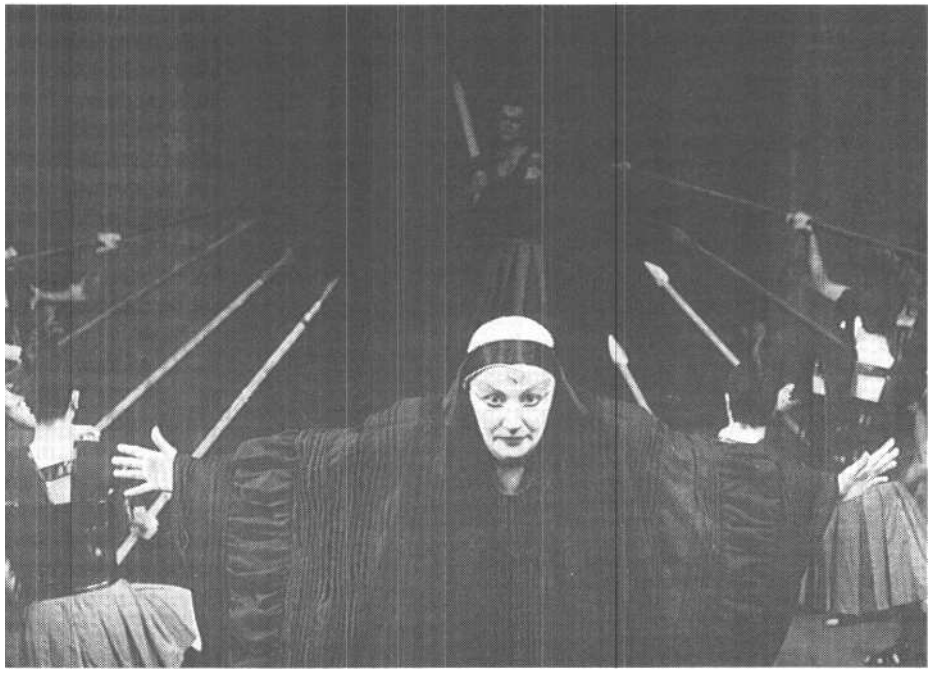
A Labdakidák történetét többen is színpadra állították mostanában. Valló Péter Aiszkhülosz *Heten Théba ellen,* Euripidész *Phoinikiai nők* és Szophoklész *Antigoné* című tragédiájának részleteiből szerkesztette meg a *Test-Vér-Harc* szövegét. Ismeretterjesztő színház született ekképpen, mert a mai diákok szinte semmit sem tudnak a görög mitológiából; s ráadásul színház is született, mivel - a történet vázlatossága ellenére - a nagyon egyszerű, kétszintes díszletben a színészek az antik hősök elvontnak hitt figuráiban igazi emberi érzelmeket tudtak megmutatni.

Az évad egyik legjobb produkciójának tartom a Vígszínház *Oidipuszát,* amelynek maiságát nem a minduntalan behallatszó villamosdübörgés és autómorajlás adja, hanem a friss

szemléletű műmegközelítés. Ács János rendezésében a stilizáció és a lélektani realizmus kényes egyensúlya jön létre. Képei roppant erősek (a lepelbe burkolózott Szfinx és ugyanannak a lepelnek - merész képzettársítással - keresztként való végső kivonszolása, a stilizált oszlopok között eltűnő szereplők látványa, az Arvisura-társulat színészeinek mint kórustagoknak egyéni és csoportos jelenléte stb.). A múlttal való viaskodás csakúgy, mint Kreón és Oidipusz összecsapása vagy a kórus magatartása meghökkentően időszerű asszociációkat vált ki. Soha nem volt ilyen meggyőző és magától értetődő a kórus jelenléte, mint itt, ahol az alternatív színházi színészek nemcsak kitűnően mozognak és számos hangszeren zenélnek, de - és ez a fő - minden idegszálukkal a cselekmény figyelői, kommentálói és cselekvő részesei. Megrendítően szép Tordy Géza Theiréziasz-figurája, aki szertartásszerű mozdulataival pontosan jelzi: közvetítő az égiek és a földiek között. Ács modern szertartás-színházi előadást rendezett.

Debrecenben is szertartásszínházi produkció született, de egészen más jellegű, mint a Vígszínházban. *A* sors *gyermekeit* Pinczés István rendező és Duró Győző dramaturg hat drámából (sorrendben: Szophoklész: *Oidipusz király* és *Oidipusz Kolónoszban,* Euripidész: *Phoinikiai nők,* Aiszkhülosz: *Heten Thébа ellen,* Szophoklész: *Antigoné* és Euripidész: *Oltalomkeresők)* állította össze. Bravúros, ahogyan a különböző szerzők különböző fordításai szinte törlés nélkül illeszkednek egymáshoz. A létrejött új dráma Oidipusz megvilágosodásától és önkezétől történő megvakíttatásától az elesett thébai hősök eltemetéséig meséli el a Labdakidák történetét, és mindenekelőtt a halálról szól. Az értelmetlen, a bűnben fogant halálról. Mára kezdő pillanat előrevetíti az előadás központi gondolatát, amikor is egy tüllfüggönyre Huszárik Zoltán híres képsorát vetítik a tenger hullámai görgette koponyákról. (A filmes effektusnak azonban a későbbiekben nincs folytatása.)

Az igazi érdekességet azonban nem annyira a dramatikus összeállítás, mint inkább az előadásmód jelenti. Pinczést is az foglalkoztatta leginkább, hogy miként lehet megtalálni azt a jelrendszert, amely a lehető legpontosabban fejezi ki a mai néző számára az antik történetet. A megoldást egy olyan különleges stílusban vélte megtalálni, amelyben a kabuki és a kjógen eszköztára együttél a realista, lélektani alapozottságú színházával. Létrehozott egy fantázia-mozgásnyelvet, amelynek alapja a japán színház mozgásrendszere, de természetesen nem azonos a kabuki és a kjógen vagy a japán harcművészet mozgáselemeivel, csupán azokból építkezik. Nem csupán a mozgás, hanem a jelmezek, az arcfestés és a parókák is emlékeztetnek a japán színházra, ám szerencsére mégsem japánba ol-



Molnár Erika (lokaszté) A sors gyermekeiben (Máthé András felvételei)

tott görög klasszikust láthatunk Debrecenben (még akkor sem, ha a mozgást neves amerikai-japán professzor, Andrew T. Tsubaki tanította be.). A stilizált mozgást természetes beszédmód kíséri, holott a színészek nem is a saját hangerejükön szólalnak meg: beszédjüket mikroport erősíti fel. A hangosítás egyfelől szintén stilizációs eszköz, másfelől módot kínál arra, hogy a görög drámák oly gyakori monológjai hitelesen, mint belső monológok szólaljanak meg. A szó és a mozdulat szétválasztása kétségkívül jelent vala-miféle elidegenítést, ugyanakkor pszichológiailag rendkívül hiteles pillanatokat is teremt.

A rendezői elképzelés tehát ezúttal is érdekes, a végeredmény mégis felemás. Ezt a bonyolult színpadi jelrendszert és létezési módot ugyanis nem lehet három-négyhetes próbával elsajátítani. Jól érzékelteti ezt az a különbség, amely néhány kitűnő mozgáskultúrával, koncentrációs készséggel és fizikai kondícióval rendelkező színész és a többiek alakítása között tapasztalható. A színészeknek, ha éppen nem gesztikulálnak, két kezüket ökölbe szorítva, karjukat könyékben behajlítva a testük mellett kell tartaniuk. Ha a színész testében pontosan kiegyenlítődik és pillanatonként máshová és másként koncentrálódik a belső állapotát kifejező feszültség, akkor ennek meg kell jelennie az ökölben mint az egyetlen jól látható, csupasz testrészben. De más az, ha valaki csupán ökölbe szorítja a kezét, más, ha valóban ott jelenik meg az a bizonyos feszültség, s megint más, ha a színész csak úgy csinál, mintha ökölbe szorítaná a kezét. Szalma Tamás (Polüneikész), Molnár Erika (lokaszté) és Oláh Zsuzsa (Karvezető) ökle beszédes, a többieké többnyire csak imitáció. De ugyanez elmondható a járás vagy a gesztusok koreográfiájának pontosságáról, illetve teljes elnagyoltságáról is. Van, aki képtelen megoldani a feladatot, s van, aki lazsál. Akár ez, akár az váltja ki a minthajelenséget, egyként arról árulkodik, hogy a színészben nem jött létre az az állapot, amelyben hitelesen lehet létezni. S nem biztos, hogy ez csak a színészek hibája!

Libor Katalin olyan teret alakított ki, amelyben néhány hatalmas hasáb segítségével oszlopcsarnok és várfal, terembelső és agóra egyaránt jelezhető. Az előadás szerves részét képezi a Debreceni Ütőhangszeres Együttes és a Kagami Kai által játszott zene. De a kitűnő zenei effektusok sem tudják elfedni, hogy a hét thébai vezér bemutatkozása mechanikusan ismétlődik s ezért unalmassá válik, arról nem beszélve, hogy e jelenet mozgáskaraktere - még ha autentikus alapú is - elüt az előadás egészétől. Lényeges hiba, hogy *a* hosszadalmas átdíszletezések széttördelik a játékot.

A Vígszínházi *Oidipuszon* csaknem tele volt a nézőtér fiatalokkal és felnőttekkel vegyesen. Már ez is említésre méltó. De az még inkább, hogy ilyen feszült figyelmet, csöndet és a játékkal való együttélést ritkán tapasztalni színházainkban, mint amit ott és akkor tapasztaltam. Lehet, hogy mégis szólnak hozzánk és *hozzánk* szólnak a görögök?

Béres *Attila-Várkonyi* Mátyás: *Rockodüsszeia (a Rock* Színház *és a veszprémi* Petőfi *Színház közös produkciója)*
Díszlet- és látványtervező: Kentaur. *Jelmeztervező:* Horváth Kata. *Munkatársak:* Grúsz Miklós, Petrik János, Hegyeshalmi László, Kamarás György, Görgényi Gyula, Pattantyús Anikó, Szarka György, Somorjai József, Gellai Anna, Schiller Béla, Tunyogi Juli, Meződi József. *Rendezte:* Krámer György.
Szereplő k: Solymos Pál, Bakó Gábor, Détár Enikő, Ullmann Zsuzsa, Horváth Csaba, Kocsis László, Lendvai Zsolt, Radics Endre, Sziráky Gábor, Mirtse Réka, Kispál Anita, Papadimitriu Athina, Földes Tamás, Makrai Pál, Lengyel Gábor, Csengeri Ottília, Udvarias Anna, Kárpáti Zita, Csuha Lajos, Kaczor János, Rogács László, Konyhás László, Fekete Zoltán, Kövesdi Éva, Kravalik Brigitta, Nagy Bea, Szentesi Zsuzsa, Tucsek Edit, Oláh Tibor.

A sors *gyermekei (debreceni* Csokonai Színház)
Dramaturg: Duró Győző. Díszlet-jelmez: Libor Katalin. Szcenikus: Varga György. *Zenei* szerkesztő: Kovács János. Színpadi mozgás: Andrew T. Tsubaki. *A harci jelenetek koreográfusa:* Drienyovszky János. Játékmester: Porcsin László. *Világítás:* Dombrády Csaba. *Munkatársak:* Bencs Judit, Hajdú Péter, Kató Anikó, Matkó Sándor. *Rendezte:* Pinczés István.
Szereplők: Miske László, Sárközy Zoltán, Szalma Tamás, Garay Nagy Tamás, Varga Éva, Zborovszky Andrea, Molnár Erika, Oláh Zsuzsa, Kőrösi András, Gerbár Tibor, Jámbor József, Hajdú Péter, Szinovál Gyula, Diószeghy Iván, Dóka Andrea, Urszuly Edit, Dóka Tilda, Gali Edit, Kövér Judit, Szoták Andrea, valamint a Debreceni Ütőhangszeres Együttes és a Kagami Kai.

Euripidész: Oresztész (Egyetemi Színpad)
Dramaturg: Lőrinczy Attila. Díszlet: Éberwein Róbert. *Jelmez:* Strampf Katalin. Zene: Kósa Vince. Asszisztens: Gyenge Katalin. *Rendezte:* Gaál Erzsébet.
Szereplők: Kövesdi László, Illyés Barna, Rékasi Károly, Balkay Géza, Földi László, Bor Adrienne, Deák Varga Rita, Diósi Gábor, Lucza Zsuzsa, Bajzáth Péter, Csatári Éva, Dudás Kati, Grószmann Péter, Jeszenszky Beatrix, Lucza Sebestyén, Turóczy Szabolcs, Trencsényi Jutka, Vécsey Marci, Varga Szemes László.

TARJÁN TAMÁS

KI A BŰNÖS, NE KÉRDJÜK

SOPHOKLES: OIDIPUS

Mint éjfekete folyó, csurog alá az alvilágba egy hullámzó selyemlepel. Az, amely a talán lokaste-arcú, emberi magmától lüktető s egy vörös kesztyű kráterében fölparázsló Sphynx-vulkánt, a megállító és gonoszul kérdező ormot takarta. Jött Oidipus, kivajúdta magából a nagy talány válaszát, kimondta diadalmasan az ember szót, megszabadította rémétől a várost, Thébát.

Mint mázsás súlyt, ezt a fekete pilleleplet vonja majd felszínre és vonszolja számkivetettségébe a nagy és erényes király: Oidipus, az apagyilkos, a vérfertőző. Az Oidipus nevű, vak ember.

A Vígszínház Ács János rendezte előadása fajunk bűvöletében és rettenetében fogant. Székely Gábort nem számítva nincs még egy rendezőnk, aki olyan döbbenetet érezne és éreztetne az emberi lény láttán, az ember szó puszta hallatán, mint Ács. Szuggesztív és szép koncepciójának tiszta, fájdalmas káosza nem a demokrácia működését képezi le, nem az uralhatatlan sorsszerűség miatt válik katartikusan gyötrővé, és nem *a gyilkos, áldozat egyazon személy* csapdahelyzetét teszi még szorongatóbbá. Azaz mindezt együtt, midőn a szerencsétlen és esetleg vétlen embert a bűn megtestesítőjeként állítja a néző elé. Az Ember neve: Bűn. Minden emberé. Tudhatta ezt az *Oidipus* mélytüzű szövegének zseniális fordítója, Babits Mihály is, aki jóval e magyarítása előtt, a háborút elűzni kívánó versében szőtte fohászába a „Ki a bűnös, ne kérdjük" sort. Nem feledtetni akart ezzel (feledtetni a bűnt, az első e századi világégést), hanem emlékeztetni: csak akkor jöhet ama megbocsátás és feledés, ha a bűnösséggel mint egzisztenciális csapással valamennyi halandó számot vet. (Az idézetek, utalások természetesen a nevezetes *Húsvét* előtt című költeményre vonatkoznak. A címváltozat, valamint Sophokles és a szereplők nevének részint latinos írásmódja babitsi örökségként, egyben Ács János ezredvégi copyrightjaként is értelmezhető.)

Amikor az akaratlan, ám borzalmas tetteinek valóságáról megbizonyosodó király, erkölcséhez és fogadalmához híven, kiméri magára a büntetést, és - nem a szemünk láttára - megfosztja magát a Nap látásától, Ács a kórus sötétbe burkolt tagjait egyetlen oldalfénnyel súrolja. A pászma az orcák előtt suhan, a karikásan árkolt szemgödrökbe furakszik. Messze egy üvöltés kíséretében Oidipus - csak ő - megcselekszi, amire mindekinek, a nép leghétköznapibb tagjának is oka lehetne: reménytelen vezeklésül s a bűnbánó befelé nézést vágyva két hegyes pálcikának áldozza föl a szeme világát.

Szarvas József kétkezi Oidipusa, mintha nem is korinthusi királyfi lenne, ebből a népből érkezik. Mesebeli legkisebb fiúként ujjong - *ember! ember!* - rébuszfejtő sikerén, kételytelen naivitással áll sorsa elébe, és nem pillant magasabbra-mélyebbre a maga *nem igaz* igazánál. A szétpattanni akaró fej, az abroncskezek játsszák a hirtelen jött józan őrületet és a rabságot. lokaste: királyné - a karból. Vékonykább, jelentéktelenebb egy koronás asszony már nem is lehetne. De markáns; és markáns a bűnben. Kútvölgyi Erzsébet eltapossa - kiemelkedő, emlékezetes jelenet az előadásban - az istenek tüzét, hogy az isteneket eltaposva eltapossa a bűnt. Bűne, hogy a bűnről ő tud kevesebbet, s nem az égiek. A mának hódolva még kevés tudását is felejtéssé hazudja.

S nem bűnös-e a higgadt és bűntelen Kreón, Hegedűs D. Géza fiatalos kalózkendőjében? Ha véletlenül még nem az, majd az lesz egy mitológiai fejezettel odébb. Mádi Szabó Gábor Pásztora alig mer föltérdepelni a földről. Tudja: egész élete hamis volt, a városra ő hozta a bajt, ő hozta Oidipust. Ő elejét vehette volna a bűnnek - csak meg kellett volna ölnie a kisdedet, Laios és lokaste a jóslat szerint szülőgyilkosságra kárhoztatott gyermekét. Borbiczki Ferenc mint Hírnök a rossznak, a rossz hírnek is a mosolyos oldalát szeretné megcsillantani. Pajtáskodhat akármennyit, jutalmát elhajítva ő - a Pásztor egykori cinkosa - iszonyodva iszkol a színről, mely neki is tetthely. Sipos András, a Sámán, a révült népvezér ki tudja, hány keresztutat állt már el, hány szívben forgatott tőrt, hogy ily nagyon akarja a keresztúti gyilkos, a Laiost megölő Oidipus bűnhődését?

Mindenkinek megvan a maga Sphynxe, Laiosa, lokastéja. De csak az Oidipusok a nagy tragédiai alakok, akiknek megadatik, hogy a bűn nevet kapjon, a bűnhődés pedig sorssá buzogjon.

Ács rendezésének kulcsa, erénye és bökkenője az Arvisura Színházi Társaság művészeinek fölléptetése kórusként. A magyar alternatív színjátszás egyik vezető műhelyének tagjai, a Csík György matt jelmezeit hordó, küllemükkel és testtartásukkal karakteresen jellemzett főszereplő-statiszták ráparancsolták a bemutatóra azt, amit Ács ezúttal bizonyára kért és kísérlet-nek is szánt: a pantomimikus és mozgásszínházi megoldásokat, a zenei és koreografikus szervezettséget, a kollektív játékot, a formálás, a színpadi létezés itt-ott keleties elemeit. Ők az egyál-

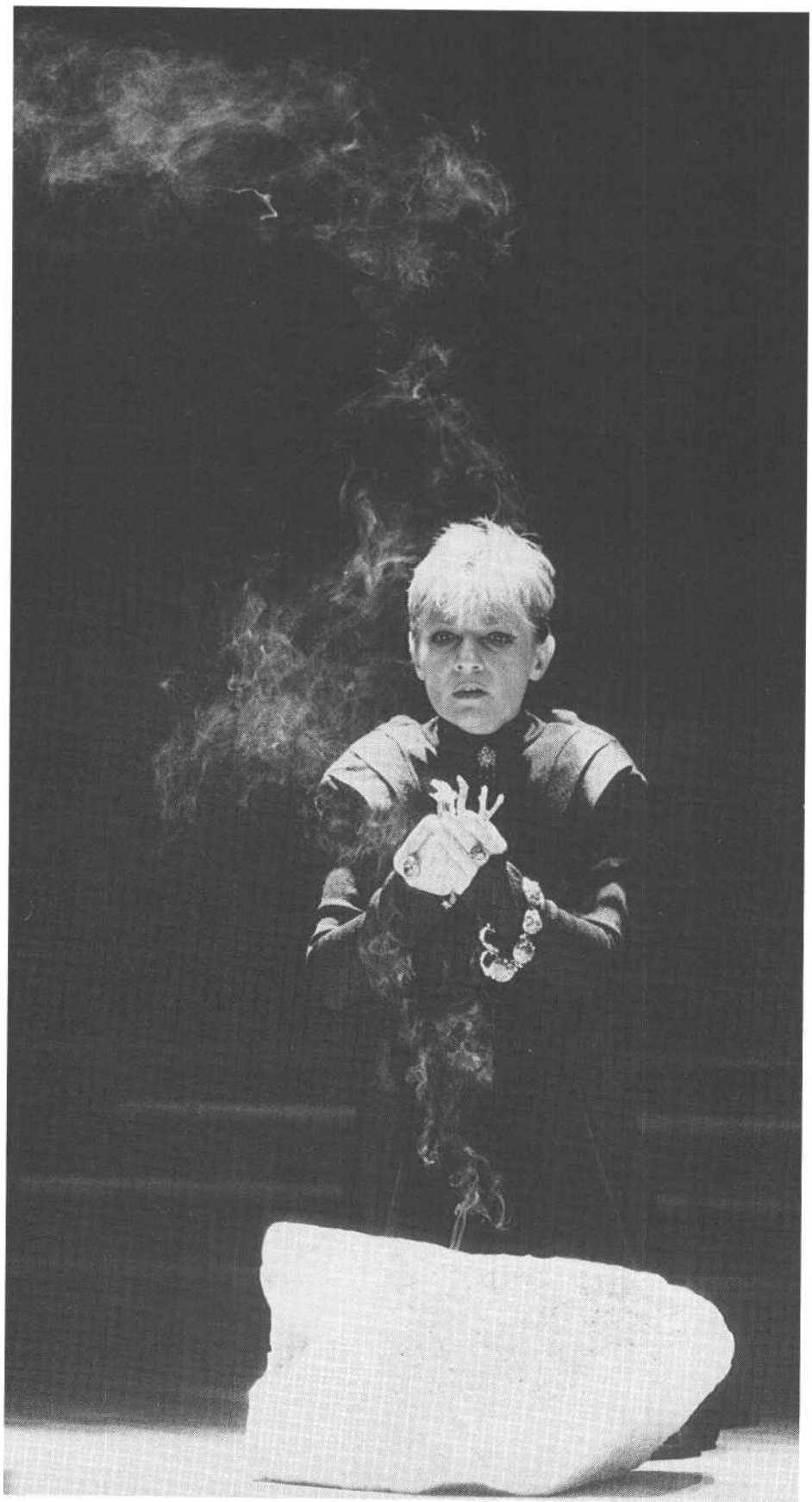


Szarvas József (Oidipus) és a kórus

talán nem arctalan nyilvánosság - az ítéletosztó igazságosság és a vérszomjas bosszú egyszer-re. Ők foglalják el, lakják be sokféle testhelyzet-ben Menczel Róbert hagyományos összképű, ám fából kiképzett görög játékterének külső, pallókból egyberótt, deszkákból ácsolt körét. Az utcát. Bentebb, a sárgás-pirosan színezett. intarziás padlójú dobogón, emeltebb helyen játszód-nak a nagy személyi háborúk, például Szarvas és Hegedűs intellektuális párbajként és sportvia-dalként egyszerre megélt Oidipus-Kreón össze-csapása. Ez a hivatali köztér, ahová még belát a kórus, ahová elhallik a karnak az államgépet zök-kenteni képes moraja. Hátul a lambériás oszlopok közötti nyílás csak a kiválasztottakat nyeli el és köpi ki olykor. Az ott a titok helye, ahonnan ered s ahová visszakozik a bűn. A bűn, amely persze a fekete leplet nyelő föld alatt lakik, az isteni jóslatokban lakik, a pallónak, a padlónak, a lambériának: a fának minden szálkájában lakik, még az igazságot sürgető fahangszerek kerep-



Hegedűs D. Géza (Kreón) és Szarvas József



Iokaszte: Kútvölgyi Erzsébet (Koncz Zsuzsa felvételei)

lésében is benne lakik. (Akárki is volt Sáry László, Sipos András és Galambos Attila közül az összhangzat komponistája, tökéletesen eltalálta a furcsa fatákolmányok, a rázva, ütögetve, röcögtetve megszólaltatott instrumentumok epidauroszi tücsökszöszögését, sziszegését.)

Miért gond mégis az Arvisura üdvözlendő és ihletett közreműködése? Mert összmunkájuk ellenére egyetlen szavuk, gesztusuk sem versenyezhet a Víg színészeinek másfajta játékkultúrájával; közös beszédüket általában nemis érteni. A Sámán, a karvezető, Sipos András, aki leginkább elegyedne, ő is kirí sorukból. Az ellenoldalról nézve: bár főleg Szarvas, Kútvölgyi és Hegedűs törekszik erre, nem tudnak átköltözni abba a jelszerű színpadi létezésbe, amely az Arvisura természetes formanyelve. Az egyetlen igazi asszimilálódó, aki ugyanakkor mértékadója és legjobbja a Sophokles-tragédiának: Tordy Géza. Theireisias, a vak; a bűntelen. *Ő már* vak, szeme alatt vörös vérpatakokkal. Ebben az *Oidi*pusban latolgatni kell: mitől vakult meg és hogyan az igazság tudója és kegyetlenje, a kicsiny gyermek segítségére szoruló isteni férfiú? Tordy finoman stilizált mozdulatai, hajastul-bajszostul lefestett arcának rángó mimikája, mondatainak dallama, viszonyteremtő fölénye mindkét világhoz (az udvarihoz - vagy vígszínházihoz, és az utcaihoz - vagy arvisuráshoz) egyként kötődik, és mindkettőtől el is emelkedik. Az emlékezetes epizód űrt váj ott, ahol egybefognia kellene. Az értelmezés tisztasága ellenére a stiláris diszharmónia meg-megszabdalja a vígszínházi premiert, és a főszereplők ebben a közegben kevésbé figyelemreméltók, mint amilyenek tán egy hagyományosabb produkcióban lehettek volna.

Ez az az *Oidipus,* amelyet a jövő valamely színházi kalauza nem a főhősök, hanem a fájóan szép átgondoltság, az összmunka és az Arvisura miatt fog számon tartani.

Sophokles: Oidipus (Vígszínház)
Fordította: Babits Mihály. Díszlet: Menczel Róbert m. v. *Jelmez:* Csík György m. v. *Zene:* Sáry László, Sipos András, Galambos Attila f. h. *Dramaturg:* Vörös Róbert. *A rendező munkatársa:* Putnoki Ilona. Színpadra *alkalmazta* és *rendezte:* Ács János.
Szereplők: Szarvas József, Kútvölgyi Erzsébet, Hegedűs D. Géza, Tordy Géza, Mádi Szabó Gábor, Borbiczki Ferenc, Sipos András, valamint az Arvisura Színházi Társaság tagjai: Pereszlényi Erika, Bereczki Péter, Czboray Antónia, Pintér Sándor, Benkő Nóra, Takáts Andrea, Schermann Márta, Homolya Attila, Feuer Yvette, Robin László, Péterfi Borbála. Terhes Sándor, Deák Tamás, Reinhardt István, Lukács Gabriella, Schilling Árpád, Scherer Péter, Enyedi Éva, Horgas Ádám, Csák Zsolt, Bernáth Henriette.

MOSZKVA-PARTI HELLÁSZ

KÉT INTERJÚ PETER STEINNEL

Kétévi előkészület után Peter Stein végre megvalósíthatta tervét: Moszkvában, a Hadsereg Színházában, 1994. január 29-én sor került Aiszkhülosz Oreszteiájának bemutatójára. A rendező 1993. október 3-án érkezett Moszkvába, hogy elkezdje a próbákat; ezen a napon hirdették ki a rendkívüli állapotot, s ekkor kezdődött a Fehér Ház ostroma. Az előadás sorsa már korábban összefonódott a moszkvai puccsokkal. 1991-ben Dmitrij Jazov, az akkori hadügyminiszter tagadta meg Steintől az engedélyt, hogy a Hadsereg Színházában - amely méreténél és technikai berendezésénél fogva egyedül jöhetett számba – megrendezze Aiszkhülosz művét; a vállalkozás azután kapott zöld utat, hogy az augusztusi puccs kudarcával Jazov is elbukott.

– *Érez-e kedvet* hozzá, *hogy más, korábbi rendezéseit, például a* Peer Gyntöt *vagy a* Nyaralókat is *elővegye* és más *felfogásban színre állítsa?*

– Ó, nem, ez szóba sem jöhet. Számomra nem „remake" és nem is igazán új rendezés az Oreszteia sem, amelyet az év végén orosz színészekkel viszek majd színre; inkább arról van szó, hogy tovább dolgozom azon, amit korábban már megvalósítottam. Ez azonban mindenképpen egyedi eset; semmilyen darabot nincs szándékomban kétszer megcsinálni.

– *És miért?*

– Mert túl szép élményeim fűződnek hozzájuk; semmi kedvem rá, hogy a próbákon ezek kétségessé váljanak. Attól is tartok, hogy ilyen esetben már nem lennék elég ártatlan, mert túlságosan is jól tudnám, azazhogy állítólag tudnám, hol lakik az Úristen. Márpedig a színházban az embernek mindig abszolút nyitottnak kell lennie, újra meg újra elcsábíthatónak.

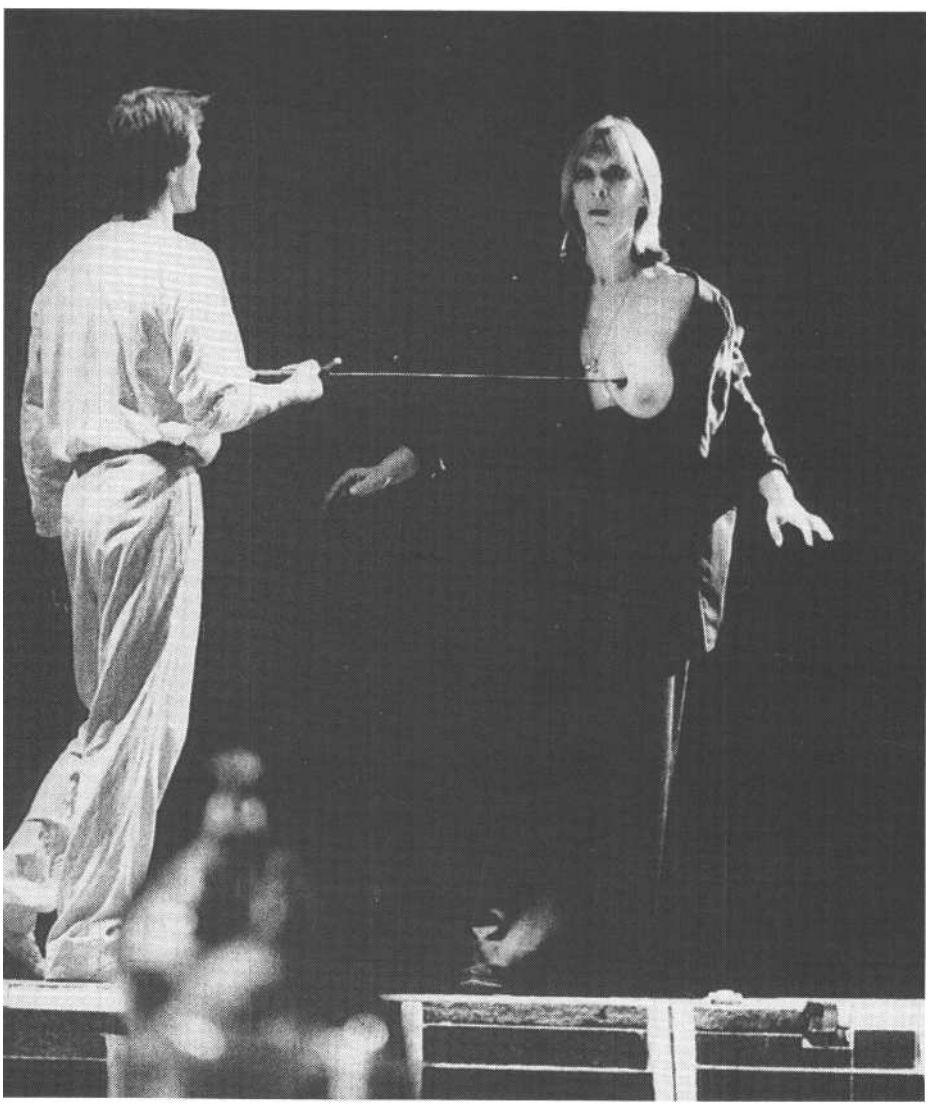
– *Időközben, úgy tudom, megtanult olaszul* és *oroszul is. Vajon a* Peer Gynthöz a norvégot is *elsajátította?*

– Nem, akkoriban Christian Enzensberger segített Botho Straussnak és nekem; öt héten keresztül egy norvég szakértővel minden egyes szót letapogattunk. Több nyersfordítás is rendelkezésünkre állt, s így, kombinatív módon szondáztuk meg a szöveget, hogy teljes igazságát felderíthessük. De van ám ennél is nehezebb: a görög tragédia. Azt már- gondoljon bele-végképp csak kombinatív úton lehet rekonstruálni, elvégre Aiszkhülosz és Szophoklész urak nem hagyták ránk az eredeti változatot; mára rendelkezésünkre álló szöveg is kombinatív úton. hamisítások és állítólagos hűséges rekonstrukciók révén maradt ránk. Tulajdonképpen az Oreszteián dolgozva jöttem igazán rá, hogy a legrégebbi európai tudomány, a filológia feltalálása korántsem valamiféle technikai céllal jött létre, hanem a színház, a drámairodalom szolgálatában. A filológiát ezelőtt kétezer-ötszáz évvel azért kellett feltalálni, hogy a csak másolatokban létező drámaszövegeket újra meg újra megfejtsék, rekonstruálják, és utána újra lemásolják, hogy ekképpen továbbadhassák és megőrizhessék az utókornak. Ez pedig annyit jelent, hogy azok, akik ezt a fáradságos nyomozómunkát magukra vállalták, már akkor tudták: rejtvényfejtői és közvetítői munkájuk tárgya egészen kivételes értéket képvisel.

Peter Stein Moszkvában







Jelenet az *Oreszteiából*

- *A színház* azonban a *kezdetektől fogva arról is álmodozik, hogy a* túlságosan általános, *közismert emberi érzelmeken túl* fontosabb dolgokról *is szóljon. Ha Aiszkhülosznál vagy* Shakespeare-nél *meghal a király, halálával nemcsak egy magánemberi* sors *zárul le, hanem a világtörténelem* egy darabja is. *A mai színpadon ön hogyan éri el, hogy a konkrét haláleset a* néző számára *valami többletet is jelentsen, beilleszkedjen* abba *az egyetemes* rettegésbe, amelyet *minden* háború, *gyilkosság, forradalom éb*reszt? *Egyáltalán* képes-e *erre még a* színház?

– Kívánatos lenne, hogy ez sikerüljön; de erre csak az alkímia képes, a színházban voltaképpen megoldhatatlan. Erről egyébként sokat meditáltak mára régi görögök is, akik ugyebár, mint köztudott, a színházat feltalálták. Aiszkhülosz úr például kitalálta, hogy az *Eumeniszekben* behozza a színpadra a halálos rettegést. De hogyan lehet ezt megoldani? Amikor az Erünniszek színre lépnek, tulajdonképpen az lett volna elvárható, hogy a húsz-huszonötezer néző azon nyomban holtan essen össze. Noha a beszámolók igen eltérő reakciókról tudósítanak, tömeghalálra a jelek szerint mégsem került sor; legföljebb néhányan elájultak az Erünniszek megpillantásakor, s néhány terhes asszony állítólag elvetélt. Ám a halálos rettegés mégsem irtotta ki Athén lakosságát, mint ahogy Aiszkhülosznak ez nyilván nem is állt szándékában. Ő színházat csinált - vagyis krampuszokban utazott.

– A halálos rettegés *csupán szimbólum.*

– Szó sincs róla. Hiszen ki is mondja, hogy ő a halálos rettegés, tehát valóban az. De csak a játék szintjén. És ez a játékszerűség kétezer-ötszáz év óta lényegében változatlan maradt. Az európai színház abszurd csodája, hogy maradandó szövegeket hoz létre, és még ma is lehetővé teszi, hogy valamilyen bolond komédiás kijelentse: „Én vagyok Xerxes" avagy „Én vagyok Prométheusz", méghozzá korántsem posztmodern utánzatként. Ilyesmi semmilyen más művészetben nem létezik. Ha ma valaki Piero della Francesca modorában fest, és azt mondja, ő tojáshéjból nyeri a festéket, ez legjobb esetben is csak utánzat. A színész azonban nem utánoz. Saját testét adja a szerepnek, éppúgy, mint kétezer-ötszáz évvel ezelőtt. Bármilyen hányatott sorsot élt is meg a ránk maradt szöveg, s bármennyire vitatható is, mégis lehetővé teszi, hogy általa a színész közvetlen kontaktust teremtsen kétezer-ötszáz évvel ezelőtti dolgokkal. És én boldogan ragaszkodom az európai színház e

Jevgenyij Mironov* (Oresztész) és *Jekatyerina Vasziljeva (Klütaimnesztra)

csodájához, amelynek - bár nem feltétlen vannak okkult hajlamaim - megvan a maga misztikuma.

Peter von Becker interjúja
Theater heute, Évkönyv, 1993

- *Miképpen járulhat* hozzá *egy görög* tragédia *az oroszországi válság leküzdéséhez?*

– A színház nagyon sokat tehet, természete-sen nem a dokumentumszerűség, hanem az érzelmek felől, és az *Oreszteia* kivételes lehetőséget teremt erre. A trilógia arról szól, hogy ezelőtt kétezer-ötszáz évvel miképpen lettek úrrá az emberek egy hajmeresztő krízisen, ami persze, tragédiáról lévén szó, egyáltalán nem azt jelenti, hogy először volta katasztrófa, és utána minden szép és jó lesz.

Ebben a drámában egy jogi rendszer: a vérbosszú válságáról van szó, amely rendszer a mű idejére tarthatatlanná vált. Oresztész azonban mégis e rendszer alapján cselekszik: megöli saját anyját, és megtébolyodik. Ezáltal olyan helyzet jön létre, melyet Jelcin hatalmi űrnek nevez. Ebben az űrben hangzik el a javaslat egy demokratikus bíróság létrehozására, ami a jogállam megteremtésével egyenértékű.

Úgy gondolom: mindez Oroszországban, bárminemű nagyszabású erőfeszítés nélkül, közvetlenül is érthető.

– Lát-e *párhuzamokat ahhoz* képest, *ami Moszkvában ideérkezése napján* történt?

- Természetesen és folyamatosan látok ilyen párhuzamokat - nevezetesen mindahhoz képest, ami korábban ebben az országban történt, történik és történni fog. Éppen erről szól az egész.

Az Oreszteiában a kormányzati palotát egyszerűen „a ház"-nak nevezik. Moszkvában az összeütközés központja a Fehér Ház volt, amely mára fekete-fehér házzá vált. És a drámában ugyancsak a fehérről és a feketéről van szó. Esetünkben az uralkodói palota, a rend szimbóluma fekete, és a cselekmény folyamán megkísérlik ismét fehérré változtatni. A valóságban az emberek időnként elgondolkodnak a politikán anélkül, hogy valamilyen következtetéshez vagy megoldáshoz jutnának. A tragédiában megjelenik egy protagonista és tesz valamit, amit aztán a kórusnak fel kell dolgoznia.

– *Mit* tesz a kórus a mai *Oroszországban?*

– Hallgat. Egyébiránt a drámában a kórust gyakran éri súlyos bírálat. Korántsem csak az uralkodó réteg tagjait támadják, hanem éppúgy a népet is.

Én megkísérlem, hogy mindezt olyan nyelven ábrázoljam, amelynek hatására a néző közvetlen párhuzamokat találhat, ám eszemben sincs a művet modernizálni; azzal veszendőbe menne mind a méltósága, mind a hatása. Az azonban bizonyos, hogy az egész világon nincs olyan hely, ahol e tragédia recepciója ilyen izgalmas lehet.

– *Nem gondolja, hogy a* valóságban *inkább véres, de korántsem egyöntetűen tragikus bohózatról volt* szó?

– Én magam nemigen szeretek történelmi eseményeket bohózatnak minősíteni. Inkább a tragédia felé hajlok, és ezért érzem úgy, hogy közvetlenül bekapcsolódom a politikai életbe.

– *A görög tragédia mely ismérveit fedezi fel a legfrissebb moszkvai eseményekben?*

– Volt vér is, vérbosszú is. Az ilyen dolgokat azonban közvetlenül százszor is végigelemez-heti az ember, mégsem jut eredményhez. Az Oreszteia-szabású drámáknak éppen az az előnyük, hogy a hatás nagyon közel férkőzhet a valósághoz, ám a történelem mehet tovább a maga útján. Ily módon a legellentmondásosabb véleményeket is egyetlen komplexussá kovácsolhatjuk. Az ilyen művek jótékony hatással vannak a tényleges politikai folyamatra. A lényeg az, hogy az ember tisztán lásson, megértse a dolgokat; az, hogy változtasson is rajtuk, nem tartozik a közvetlen célok közé.

– *A színészek hogyan értelmezik a* drámát?

- Úgy érzem, a színészek hálásak nekem. Úgy látom, bizonyos távolságot tartanak a szóban forgó politikai dráma szereplőitől, legyen szó Ruckojról, Jelcinről vagy bárki másról. A magatartásuk persze nagyon is oroszos. Ha nem is lelkesek, de elfogadják, ami történt.

– *Véleménye szerint mi* lesz Oroszországból?

– Oroszország meg fogja találni a kivezető utat ezekből a nehézségekből; meglehet, hogy furcsa, tekervényes út lesz, s minden bizonnyal újabb nehézségekhez vezet; rövid távon azonban mindenképp az adott lehetőségeken belül marad. Az bizonyos, hogy stagnálás többé nem lesz; az oroszországi események fő jellemzője továbbra is a hatalmas méretű mozgás marad. Csak reménykedhetünk, hogy nem torkollik vérbe. Talán ez a nagyon brutális drámaértelmezés is hozzájárulhat, hogy a vérfürdőt el lehessen kerülni.

– Oroszországban egyesek *úgy vélik, hogy Jelcin már az* összeütközések *előtt felkészült a kemény beavatkozásra, és ő provokálta ki, hogy az ellentábor tegye meg az első* lépést.

– Ha az ember nyugalomban és bizonyos cinizmussal szemléli az egészet, akkor valóban így is értelmezheti. A konfliktus már megérkezésem előtt két héttel is zajlott, és én előre láttam, hová vezet majd. Ezért is nem léptem le. Már akkor megjósoltam, hogy Jelcin ki fogja hirdetni a rendkívüli állapotot, mert ha én előjövök ezzel a darabbal, nem lesz más választása. Ezt persze viccnek szántam, de annyi bizonyos, hogy előre láttam a fejleményeket, és ezért nem is ijedtem meg annyira.

– *Sokak szerint Jelcin, amikor ágyúkkal lövette* szét a *sajátparlamentjét, túllépte* a megengedhető *határait. Ön* osztja ezt a *véleményt?*

– Az egyik színészem a Fehér Ház tőszomszédságában lakik, és a roham napján nem jött el a próbára. Amikor másnap megjelent, látszott, hogy teljesen kikészült a megrázkódtatástól. A szemtanú számára valóban iszonyatos mindez. De maga a politikai akció a nyugati demokrácia szemszögéből nézve teljes mértékben igazolható.

Alekszej Dubatov interjúja
Focus, 1993/44.
Fordította: Szántó Judit

DARVAY NAGY ADRIENNE

A HALÁLT TAPSOLJUK

A KEGYETLENSÉG SZÍNHÁZA ROMÁNIÁBA

Igaza volt Antonin Artaud-nak. A beszéd kevés és elégtelen az érzelmek kifejezéséhez. Szívhangjainkat nem helyettesítik a szavak. Színházi nyelv kell, azaz suttogás, rikoltozás és néma csend, egyszerre dobogó szívek ritmusa és fülsiketítő lövések zaja, az arcokon lepergő könnyek hangtalansága és az egyre rekedtebb és felismerhetetlenebb „Nu trageti! - Ne lőjetek!" - kiáltása legnépszerűbb színész, Ion Caramitru hangján, amely belevész a fegyverropogásba, a gyász fájdalmas sikolyába és az ujjongó olézásba. Sok-sok hang és gesztus kellene, hogy átérezzük, amit Bukarest 1989 decemberében átélt. A szabadság mámorától részegen játszotta a szerepét a közös Dionüszosz- és Apolló-ünnepen; s ne tagadjuk, a felemás érzelmek ellenére, a diktátorpár felkoncolása katarzist hozott, és felszabadultan tapsoltunk a Halálnak!

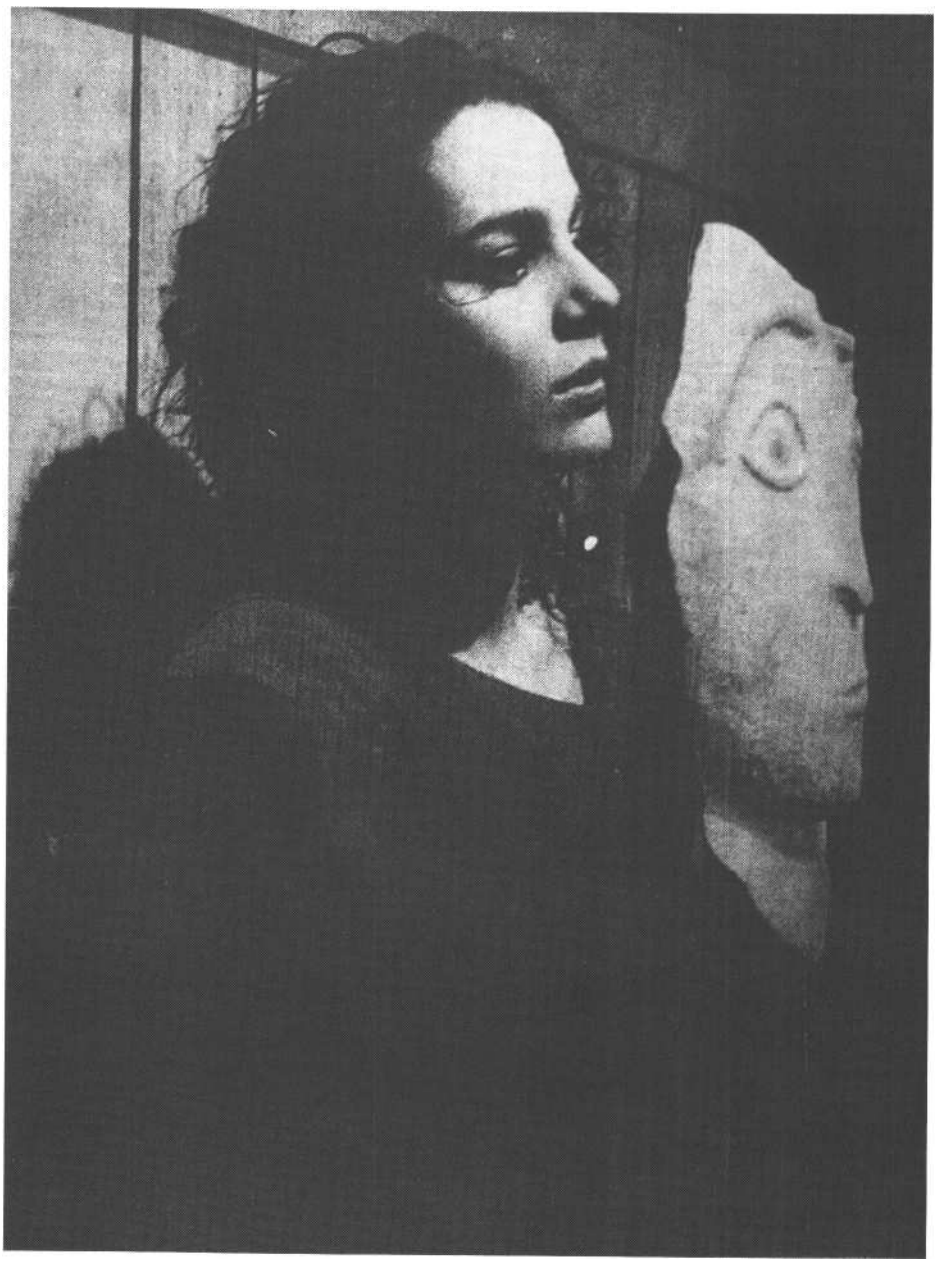
Nem egészen három hónappal Ceauşescuék

Elhangzott a Kegyetlenség színháza és a remény színhaza című európai kollokviumon, Budapesten 1993 szeptemberében

bukása után Marosvásárhelyen és a román fővárosban újra feltámadt a Gonosz. S a Nemzeti Színház előtt, ahol néhány hete még a legádázabb harcok folytak a szabadságért, most „bányászok" vertek agyon ártatlan diákokat és értelmiségieket.

Az épületben ugyanekkor az *Antik trilógia* próbái folytak. Hisz gyilkosokkal és bűnözőkkel körülvéve is maradt egy menedék, egy szent hely: maga a színház, ahogy a legnehezebb időkben mindig. És az emigrációból hazatértek a világhírű román művészek. Legelőször, húszévi távollét után: Andrei Şerban.

Medeia: Maia Morgenstern



Andrei Şerban

A szobrász és a tanítónő fia még nem töltötte be huszonhatodik életévét, amikor három hónapos Ford-ösztöndíjat kapott New Yorkba, majd Ellen Stewart a La Mama Színházhoz szerződtette. Az *Arden of Faversham* és az *Übü király,* azaz első amerikai rendezései USA-szerte ismertté tették, majd - miután Peter Brook egy esztendőre frissen alakult Nemzetközi Színházkutató Központjába hívta munkatársnak - Şerban a világszínház élvonalába került.

Şerban pályájára Brooknak a Kegyetlen Színház kiáltványaihoz hasonló színészképzése és nyelvi tréningjei mellett a híres iráni projekt, az Orghast volt meghatározó hatással. A La Mamához való visszatérését követően próbálni kezdte Euripidész és Seneca ógörög, illetve latin nyelvű Medeiáját, amelyet 1972-ben mutattak be. A következő évben az *Elektrát* már Párizsban rendezte meg annak a Jean-Louis Barrault-nak a társulatával, aki Artaud életében is óriási szerepet játszott. A sorozat 1974-ben A *trójai* nőkkel zárult, és a három produkciót *Görög trilógia* címen tizenöt ország plakátjai hirdették. A művész valóban világhírű lett, többször részesült szakmai elismerésekben, kitüntetésekben is.

1990-ben Andrei Şerban elvállalta szülővárosa Nemzeti Színházának igazgatói tisztét.* Bemutatkozásképpen az *Antik trilógia* bukaresti premierje jelezte az új lehetőségeket. Sajtótájékoztatóján, amely csaknem egy időben volt Kuvait iraki lerohanásával, az új direktor megmagyarázta darabválasztásának okait:

„Az *Antik* trilógiával kezdünk. Hogy miért? Mert ezen a Földön nincs megfelelőbb anyag, amellyel a mindenség felé nyitni tudnánk. (...) Óriási szükségünk van a kommunikációnak erre a fajtájára. Főként ma, amikor (...) a „patriotizmus" szó a nacionalizmus, a rasszizmus, sőt a fasizmus szélsőségei felé mutat. (...) Azt akarom, hogy *az Antik trilógia* emlékeztessen bennünket: a román kultúrának van saját identitása, ugyanakkora világhoz tartozik. Mindenekelőtt az Univerzum lelke létezett, amelyhez etnikai gyökereinket képviselő lelkületünkkel együtt valamennyien tartozunk."

Ha Andrei Şerban egyelőre nem is győzte meg az elkeseredett romániaiakat, a bemutató és a sikerszéria felrázta és kegyetlensége ellenére reménnyel töltötte el őket. Bebizonyította Artaud, Brook, Şerban és a többi nagy színpadi alkotó igazát: „a színház lehet vallás is".

Az antik trilógia és a „Kegyetlen Színház"

Ha a színház vallás, akkor a színházi előadás szertartás. Andrei Şerban - Artaud álmainak megfelelően - megszünteti a színpad és közönség közötti szakadékot. A nézők részei az előadásnak, körülöttük, érinthető közelségben folynak a történések, Medeia és Jaszón a fejük felett vitázik, sőt, a három különböző helyszínen zajló szertartás megközelítését, a csatlakozást és beleolvadást is fekete kosztümös alakok néha durva útmutatásai könnyítik meg. A velük való kapcsolat is a kegyetlen beavatás része, a néző nem idegenedhet el az előadástól.

A bukaresti Nemzeti Színház hatalmas épületében a stúdióból *(a Medeia* helyszíne az Atelier Színház) folyosókon, majd a foyer-n keresztül a

Azóta már távozni kényszerült e posztról

színpad mögé jutnak el a nézők, ahol *A trójai nők,* vagyis egy pusztuló civilizáció tragédiáját élhetik át a leeresztett vasfüggönnyel leszűkített színpadtérben; *az Elektra* viszont a nagyteremben játszódik le.

Az előadás kezdetén a Medeia színpadán és a nézőtéren egyaránt félhomály volt, s ekkor a színház minden sarkából gyertyás görög alakok bukkantak elő; templomi litániájuk, hangokból szőtt szimfóniájuk - Liz Swados zenei kompozíciója - magával ragadott mindenkit. Lebilincselő volt és torokszorító, gyülekezetformáló és egyben félelmetes. Megfelelt a Kegyetlen Színház Első Kiáltványában írottaknak:

„Fontos a zenének az a konkrét felfogása, amelynek értelmében a hangok szinte szereplők, a harmóniák kettéhasadnak, és a szavak közbeléptére elenyésznek."

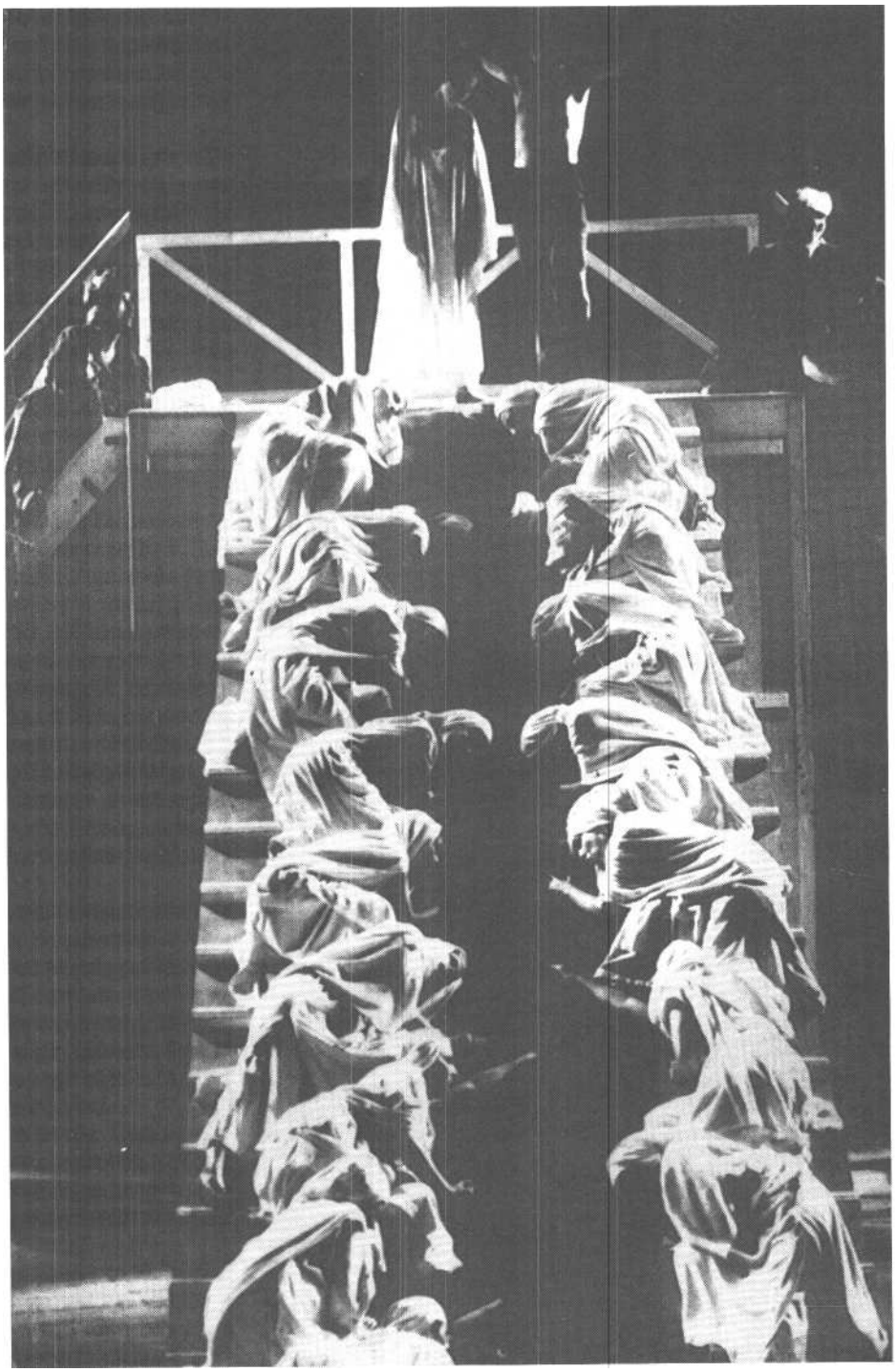
Artaud álmainak felel meg Şerban és tervezője, Doina Levinta jelmezkoncepciója is. Különösen a rituális jelmezek színszimbolikája figyelemre méltó. *Az Elektrában* a címszereplő ruhája kék, Oresztészé fehér, Klütaimnesztráé tetőtől talpig vörös. A hatalmas díszpáholyban, ahol ugyan Ceauşescu sohasem ült, de szelleme ott kísért, Klütaimnesztra vérvörös sziluettje jelenik meg. S abban a pillanatban, amikor Oresztész az áldozati oltáron megöli a bűnös királynét, a meztelen felsőtestű Aigiszthosz a vértengerszerű páholy mellvédjére roskad. Az egyetemes mondanivalón túl, a jelenet figyelmeztetés is a román politika új urainak.

Ugyanígy nem tudunk elvonatkoztatni az aktualitásoktól, amikor megpillantjuk a fehér famaszkokat, és mialatt Medeia palotájának lépcsőire helyezik őket, eszünkbe jutnak a román temetőkben megszaporodott fehér keresztek a gyermekáldozatok sírjain. Ezeket a fiatal forradalmárokat 1989-ben gyilkolták le. Az előadás egyszerre időtlen és időszerű...

A meztelenség is jelmez. Gyakori, és nem csak azért, mert éveken át tiltották. Heléna megkínzásánál például rettenetes, ahogy a nőiesség szimbóluma kopasz, megcsúfolt hússá alakul át a szemünk láttára.

Erotika és kegyetlenség fonódik össze mindhárom előadás minden pillanatában. Kifejeződik Medeia és Jaszón válóper előtti veszekedésében, e több mint negyedórás, mozdulatlan dialógusban, Medeiának a gyilkosság előtti, nagyon is dinamikus áldozati szertartásában a karddal, benne rezeg az *Elektra* minden jelenetében, Kasszandra táncában és a három előadás szinte minden mozzanatában.

Erotika és kegyetlenség ártatlan áldozatokkal összefonódott egyetemessége időtlenségbe vész. A barbár vadság rítusa vagy a keresztyén szimbolika ugyanarra utal: az ösztönök örökké jelenlevő, pusztító hatalmára és eredményükre: az áldozatokra. E kettősség elválaszthatatlanul



Jelenet A trójai *nőkből*

megvan mindenkiben, színészben, nézőben egyaránt, mert benne él a Teremtésben.

Andrei Şerban, a „szent szertartások" mestere több szereposztásban hívja életre a *Trilógia* szereplőit. Testi valójukat, egyéniség ük különbözőségét magukkal hordozó színészpapok színezik a szerepeket, hiszen nyilvánvaló, hogy az érettebb Leopoldina Bălănută Medeiája nem lehet ugyanolyan, minta fiatal Maia Morgenstern interpretációja ugyanebben a szerepben. Az individuumok különbözőségén túl azonban az előadás lényege ugyanaz: az örök Ember, a maga állandó gondjaival. Az ember problémái nem változnak; ahogy Artaud írta *Színház és kegyetlenség* című esszéjében.

Artaud és Peter Brook nyomán Şerban a drámák eredeti nyelvét, az ógörögöt és a latint választotta. Így nemcsak az idő és a tér határait



Jelenet az *Elektrából*

szélesítette ki, hanem bebizonyította a színházi nyelv önazonosságát is. A sosem hallott szavakat megértjük, ahogy megértjük az artikulálatlan üvöltést és minden más hangot is. Pontosabban: nem értjük - megérezzük. Nem az értelmünkkel, hanem a szívünkkel reagálunk rá, ahogy szívünk mindörökre válaszol a többiek szívdobbanására is, mert a szívhangok - nemzetektől, bőrszíntől, vallástól és koroktól függetlenül - nagyon hasonlítanak egymásra. Ugyanígy hasonlít Şerban szerint az ősi román siratóének az afrikaira vagy a japánra, a magyar bölcsődal az indián-ra vagy ázsiaira. A megmagyarázhatatlan jelenti a költészet lényegét. Nem tudjuk megfogalmaz-ni, hogy a *Medeia* kórusa miért tűnik örömének-nek a kegyetlenség pillanatában, sok-sok halott között hogyan érezhetünk boldogságot, és hogyan bírjuk túlélni szeretteink, édesanyánk vagy gyermekünk elvesztését.

A Kegyetlen Színház lényegét Andrei Şerban csodálatos rituáléjában is a megmagyarázhatatlan, de érezhető válaszok sokasága jelenti, a kiélt ösztönök katarzisa, a kegyetlenség utáni remény.

Andrei Şerban trilógiája minden, a premiert követő román előadáson valamilyen módon rajta hagyta a bélyegét.

„A színház és a pestis"

Silviu Purcárete a mai román színház egyik legjelentősebb egyénisége; több éve világsikereket arat a Craiovai Nemzeti Színházban színre állított munkáival, amelyek közül az *Übü király Macbeth* -jelenetekkel 1991-ben az edinburghi fesztivál több díját is elnyerte, és hasonló nemzetközi elismerést tudhat magáénak a *Titus Andronicus* is. Mindkét produkció tartalmazza a kegyetlen színház bizonyos elemeit, ám *a Dekameron* egyenesen Artaud legszebb esszéjének, *a Színház és* a pestis tartalmának színpadi megvalósulását jelenti, és nem csak témáját tekintve.

Purcărete 1993 februárjában bemutatott Boccaccio-adaptációja nem a craiovaiakhoz, sőt, nemis a bukaresti Bulandra Színházhoz kapcsolódik, amelynek igazgatója lett. Hogy valóban igazi alkotóként, „teljhatalmú rendezőként" valósítsa meg elképzeléseit, kevésbé professzionista társulatra volt szüksége, melynek tagjai képesek rá, hogy színpadi jelként, hangszerként viselkedjenek a rendező kezében. Egyetlen igazán nagy művész kell az előadásba, s ezért Purcărete kedvenc színészét, Ilie Gheorghét hívta meg Craiovából Messer Galeotto szerepére. Ne-ki kellett megszemélyesítenie a Gonoszt, amelyet Artaud szerint a maga teljes, hátborzongató formájában eddig csak az eleusziszi misztériumokon sikerült bemutatni, s amelyet az igazi színháznak szerinte fel kell fedeznie. Purcăretének ez is sikerült. A pederasztának öltöztetett és sminkelt Messer Galeotto, aki lényegében a történeteket irányítja, és az emberek, sőt az egész emberiség sorsát befolyásolja, első fel-bukkanásától kezdve hihetően lényegül át „a Rosszá". Az általa mozgatott szereplők mind ne-ki, a pestises Halál Angyalának vannak kiszolgáltatva.

A Dekameron kis számú közönsége a központi tér két oldalán foglal helyet, s így elvileg elidegenedhetne a játéktól. A hatás azonban annyira sokkoló, hogy mindenki a szertartásnak, a halál misztériumának lelkileg aktív résztvevőjévé válik. Díszlet tulajdonképpen nincs, ahogy Artaud is ezt kívánja manifesztumaiban. A lepedők például funkcionális kellékek a szexuális aktus árnyjátékszerű megjelenítéséhez. A középpontban lévő láda a temesvári szegények temetőjének hírhedtté vált pulpitusát idézi föl, amelyen 1989-ben a megkínzott férfiholttestet találták. Közelebbről szemlélve a láda oldalán Hieronymus Bosch műveire emlékeztető rajzok, perverz pokoljelenetek láthatók. A láda tehát a Pokol bejárata, ahonnan Messer Galeotto is érkezik. A helyszín különben kórboncterem és laboratórium (nem először Purcărete rendezéseiben). A színészek jelmeze is halotti leplekre emlékeztet, de kosztüm a meztelenség is.

Ha valaki azért nézi meg az előadást, mert pőre testeket és szexualitást akar látni, nem csalódik, ám kétlem, hogy éppen arra az élményre vágynék, amelyet Silviu Purcărete kínál a Dekameronnal. Ahogy a közönség leül, már kezdi is kellemetlenül érezni magát, hisz' hideglelős haldoklók hörgését, nyöszörgését, fogvacogását hallja. Igen, a pestis a felfokozott kéjvágyat is magyarázza! A kegyetlenség és kiszolgáltatottság, a szexuális perverziók és az élet törékenysége egyaránt a gondolati üzenetet hordozzák. Ugyanezt segíti a világítás, mely az artaud-i elképzeléseknek megfelelően képes „a hideg, a meleg, a düh, a félelem érzetét kelteni".

A történetek dramaturgiai szerkesztése és a zenei aláfestés egyaránt a kegyetlenség fokozását, majd az elviselhetőség visszaállításának egyensúlyát szolgálja. Ritmusuk felidézi a szeretkezést és a haldoklást is. Körülbelül a kétharmadánál az előadás majdnem elviselhetetlenné válik: a kitépett emberi szív még disznószívvel helyettesítve is undort kelt, ráadásul az öngyilkos lány leissza a mérget „szerelmese szívéről"; hányingert kelt a fallikus szimbólum helyett alkalmazott, férfi nemiszervet formázó síp is, amellyel Messer Galeotto a ritmust diktálja. A kemény naturalizmus nagyon erősen sokkol.

Minden szörnyűsége mellett - Artaud írásainak megfelelően - a produkció nem nélkülözi a humort, főként a fekete humort és a meglepetések tömegét; meghökkentőek a hanghatások (például Messer Galeotto madárhangutánzása) és az olyan színpadi trükkök, mint például a láda mozgása.

A szertartás végén Messer Galeotto szeretkezik a halállal, majd levetkőzteti a szereplőket, akik az oltári szentségként felemelt csontváz körül haláltáncot járnak, plasztikusan idézvén fel Bosch festményeit vagy egynémely középkori fametszetet. Végül, a tapsrend szerint, Ilie Gheorghe továbbra is magasba emeli a halál szimbólumát, és a színészek, mint egy körmenetben, mögötte haladnak. A közönség pedig kénytelen tapsolni - a Halálnak!

CSÁKI JUDIT

DROGISTAVILÁG

LÁSZLÓ MIKLÓS: ILLATSZERTÁR

Amikor felmegy a függöny, egy tablót látunk, a szereplők gondosan beállítva a játéktér különböző pontjaira. Aláfestő zene szól, míg a vizuális atmoszféra - a szereplőkkel együtt - „bemutatkozik". Ez a pillanatnyi „elidegenítő effektus" vagy inkább idézőjel - melyet több is követ még - arra utal, hogy jelezze a második idősíkot, a felidézett mellett a felidézés idejét is, a mostot. Nem konkrétan, nem meghatározó, aktualizáló karakterrel, hanem csak annyiban, hogy: „máskor". Nem a harmincas években, hanem később. Ilyen egyszerűen, közhelyesen, egyértelműen.

László Miklós színész volt, aztán színpadi szerző lett. Rengeteg kabarétréfát írt, meg bohózatot is - egyiket-másikat a Magyar Színházművészeti Lexikon drámaként tünteti fel -, két háromfelvonásos műve közül a másikat is aligha-nem hamarosan meg fogjuk ismerni. Az egyik, az *Illatszertár* már felfedeztetett: előbb a tévében, most a József Attila Színházban.

Gyanítom, László Miklós nemigen aspirált a huszadik század legnagyobb magyar drámaírójának címére. Mint színész és színpadi szerző, a mesterséget ismerte és művelte elsősorban, nem a Parnasszusra, hanem a deszkákra tört; nem ihletből, elhivatottságból vagy irodalmi küldetéstudatból dolgozott, hanem „életanyagból": valóság-, ember-és színházismeretből. Mindössze, teszem hozzá, mert nem vitatom az előbbi kategóriák létjogosultságát sem, noha állítom az utóbbiak nélkülözhetetlenségét.

Az *Illatszertár* olyan színmű, melyből tanítani lehetne a szakmát, a színműírását. Végy egy helyszínt, ahol a legkülönfélébb emberek futhatnak össze erőltetettség nélkül. A gőzfürdő, az áruház (lásd még Molnár) mellett ilyen egy illatszertár, mai, régi-új nevén drogéria. Végy egy főszereplőt, s rendeld hozzá a mellékalakokat - ekkor már emberi viszonyrendszerről beszélhetünk. Rendeld egymáshoz is a mellékalakokat - a szakmailag kívánatos cselekményszálak bonyolítása révén -, s már van köztük rossz meg jó, szánalmas és közömbös, van szerelem is meg féltékenység. Fontos elem, hogy minden - de igazán minden - figura kapja meg az írótól, ami jár neki: legyen jó poénja, legalább kis szólója, jó bejövetele, még jobb abgangja. A nagyobbaknak legalább egy jól szerkesztett monológ is jár.

És fontosak a „incsek is: nincs üresjárat, nincs dramaturgiai hányavetiség, linkség; nincs kapkodás - rendes színházi este jár a nézőnek a pénzéért, két szünettel -, de nincs unalom se. Gépezet van, ami működik.

Ha bárki holmi lélektelen, laboratóriumi termékre következtetne a receptből - téved: szív és érzelem bőven van a korszak effajta színházi nagyiparának termékeiben, hisz a közönség ezért ment be, a többi a gyártási technológia része, s mint ilyen, nem tartozik rá.

Az Illatszertár ebben a vonatkozásban is stabil termék: szereplői ugyan nem egyetlen társadalmi rétegből kerülnek ki, de mindannyiukat kötelezően kisemberléptékű életproblémák foglalkoztatják. Féltékenység, magány, anyagi gondok... Ez a színházi demokratizmus hídként funkcionál színpad és nézőtér között; miközben ezen a hídon még a látszólag szélsőségesebb meseelemek is - minta természetesen sikertelen öngyilkossági kísérlet vagy a két, levelezés útján egy-másba szerető ember mindennapi együttlétezése, sőt, egymás iránti feltűnő ingerültsége sí-mán átsétálhatnak. A szerkezet kibírja.

Kötelező a keserédes vég is. A keverék alkotóelemeinek aránya a szerző alkatától függően mutat eltéréseket, de mindenképpen lennie kell boldogságnak (legalább ígéret formájában) és rezignációnak is.

Az ilyen színműveket manapság csak elszúrni könnyű. Már az atmoszféra megteremtésébe is bele lehet bukni; igaz viszont, hogy ha az „stimmel", negyedsiker már van.

A József Attila Színház Benedek Miklóst találta meg - kérte fel? vagy ő hozta a darabot? - erre az előadásra, és ennek a döntésnek az lett a következménye, hogy az előadás éppen úgy „meg van csinálva", mint a darab.

Nincsen rendezői tévedés a mű formátumát illetően, következésképp nincsen aránytalan rendezői koncepció. Benedek Miklós racionálisan és értelmi-érzéki szinten ismeri ezt kort, ezt a fajta színházat, sőt, ezt a bizonyos kisemberproblematikát is; ízlése biztos, színpadi-színházi szaktudása alapos. Fantáziája rugalmas és engedelmes egyszerre (hű az íróéhoz), színészvezetése -- az eredményt látva - inspiráló.

Következésképp Fehér Miklós díszletében holnap megnyílhatna egy nosztalgiadrogéria, Federits Zsófia jelmezeit - szintén a nosztalgiahullám jegyében - nagy pénzekért árulhatná egy belvárosi butik; üvegcsék, tubusok, dobozok rendben, még a sokat emlegetett bicikli is rendben, minden rendben.

Az is, ami más, az is rendben. Amikor egy-egy jelenet koreográfiája tangót idéz, amikor a replikák intonációja beszédesebben, sokrétűbben hat, mint az avulni képes szöveg, amikor mai tempóérzékünk, érzelmi diszpozíciónk jelentősen eltér a színműétől - akkor az is rendben van, hogy ott az idézőjel, az eltávolító, a színházat hangsúlyozó előadásmód. Ennyi a trükk, a rendező jelenlétét láttató játék az előadásban.

Felemás kritikusi fogás azzal dicsérni a színészt, hogy jobb, mint máskor. De hát valahogyan mégiscsak azt kell most mondani, hogy a szereplők jobban játszanak, mint máskor, mert annyi a rutin körülöttük, hogy ők nem abból dolgoznak. Vonatkozik ez elsősorban az idősödő drogistát játszó Sztankay Istvánra, akinek e sorok írója még soha ennyire el nem hitt sem fájdalmat, sem szenvedést, sem gyarlóságot, mint most. Sztankay egészen kifejlejtette alakításából Sztankayt, a színészt, és csak Hammerschmidtre koncentrált.

Schnell Ádám Asztalos ura a járástól a fejtartásig ki van találva: maga a tisztességes kisember áll előttünk, ártatlanul pokolra megy, majd megdicsőül, elnyeri összes jutalmát, a fele királyság mellé menyasszonyt is, mert megérdemli. Gyarló, botladozó és idősebb verziója, Sípos úr

Schnell Ádám (Asztalos úr) és Sztankay István (Hammerschmidt) (Ilovszky Béla felvétele)



Kiss Jenő megformálásában - és a drogéria hierarchiája, valamint a tulaj szimpátiarangsora tükrözi is a tükrözendő különbséget.

A linkóci - és nőcsábász - Kádár úr Kőszegi Ákos, a felkapaszkodott, kifutóból segéddé avanzsált Árpád úr Háda János játékában pontos, kiszámított és kiszámítható, de azért szórakoztató karakterek. Fehér Anna, a szerelmi mellékszál női összetevője öntudatos és becsületes, sziklaszilárd és éles nyelvű, mindezen felül vajszívű; hozzá képest árnyalatot szolgáltat a besavanyodástól félő pénztároskisasszony szerepé-ben Vándor Éva és a mozirajongó, férjvadász karakterben Radó Denise.

Kellemes este volt, ritka kellemes este mégpedig hozzá. A kellemesség az alkotók érdeme, a ritkaság pedig jelenlegi színházművészetünk árnyoldalának része.

László Miklós: Illatszertár (József Attila Színház)
Díszlet: Fehér Miklós m. v. *Jelmez:* Federits Zsófia f. h. *Szcenikus:* Éberwein Róbert. *Zenei* szerkesztő: Palásti Pál. *Dramaturg:* Magyar Fruzsina. *Rendezte:* Benedek Miklós m. v.
Szereplők: Sztankay István, Schnell Ádám m. v., Kiss Jenő, Kőszegi Ákos, Fehér Anna, Radó Denise, Román Judit, Vándor Éva, Háda János, Katona János, Besenczi Árpád, Juhász György, Vennes Emmy, Vámos Ilona, Király Anita, Tamási István, Illés Sári.

NAGY ANDRÁS

A JÖVŐ ERKÖLCSI DOKTRÍNÁJA

IBSEN: HEDDA GABLER

Ez volna a címe annak a zseniális kézirat-nak, amelyet Hedda Gabler tűzre vet. A jövő erkölcsi doktrínája. A debreceni elő-adásban nem is csupán a lángokba hajít-ja, hanem huzamosan, aprólékosan táplálja vele azt a tüzet, amely emésztő és kiolthatatlan, és szinte alaphivatását csúfolja meg, mert hogy dideregni kell mellette.

Hogy is van tehát ez a nőkkel? Az Ibsen-látta asszonyokkal, s közöttük éppen ezzel a vonzó és démonikus, mondhatni: „inverz zsenivel", aki csaknem mindazzal rendelkezik, amitől egy nő messze kiemelkedhet neméből, csakhogy ez a magasság számára egyszerre rettenetes távolságot és magányt, és kétségbeesést jelent; sőt: a formátlan tehetség és a formát kereső szenvedély egyetlen lehetőséget érez csakugyan magáénak: a rombolását, s akkor ebben találhat magára. Hiszen ez hiányzó formátumát is feledtetheti.

Mert végül is micsoda romboló erő feszít az asszonyokban! Ugyan miért csak egyetlen iránya lenne annak a mozgásnak, mely meghitt közhelyek és még meghittebb tapasztalatok szerint, ugye teremtés ihlet, és emel, és óv: nem ugyanez nyilatkozik-e meg a destrukcióban, tönkretételben, kétségbeesésbe hajszolásban és pusztításban; vajon a görög mitológia legkegyetlenebb alakjai nem voltak-e gyakorta nőneműek?

Mert ezek az Ibsen-alkotta férfiak itt, körülötte, még ennyit sem érnek. Hiszen kisszerűségük fokozatai között választhat csak a rájuk ítélt asszony, mert senkitől nem várhatja már azt, amit megértésnek gondol, mert az egyetlen, aki vala-ha méltó lehetett volna rá, zsenialitása által züllene bele abba a világba, amely ilyen szépen meg-nyomorította mindannyiukat. És persze mindebben semmi elméletieskedés nincs - játszódjék bár a darab kultúrtörténészek szalonjában -, hanem rettenetes és pontos, és elviselhetetlen botrányhelyzetek, és embertelenségükben is emberi villanások lökdösik előre azt a cselekményt, mely még tragikus lezárulásában sem villanthatja fel egy nagyszabású élet ígéretét: a valamikori szerelmes - ihletett és vágyott, és el-várt - szép öngyilkossága helyett véletlenül ágyékon durrantja magát a Heddától kapott pisztollyal, míg a szerelmes felbujtó, az asszony is csak amolyan „háttérzörejként" lőheti főbe ma-gát, miközben a szalon előterében diadalmasan fortyog az elviselhetetlen polgári banalitás.

Az egyik legpontosabb, legkétségbeesettebb, legtökéletesebb Ibsen-darab bukkant fel Debrecenben ismét, az a színmű, melyet Lengyel Györgyön kívül egyelőre más nemigen emelt le a polcról, nemhogy színpadra állított volna. Akárcsak ugyanő 1976-ban a Madách Kamara emlékezetes előadásában; melynek előzménye pedig csak a Művész Színház rövidke, 1948-as intermezzója volt. Mintha éppen ennek a darabnak nem lehetne helye errefelé, ennek a merészen igazságtalannak és patográfiájában zseniálisnak, melyet egykor Eleonora Duse játszott, s amelyet évtizedekkel később azután Bergman rendezett. Amely egy Weininger, egy Strindberg szenvedélyével szól - vagy egy Freudéval olykor, csak éppen szemben az utóbbival: szublimálatlanul. És az előbbiektől különbözően: a színpadi hitelesség vérfagyasztó erejével.



Bakota Árpád (Löfborg) és Szilágyi Enikő (Hedda) (Máthé András felvétele)

Amit érzékenyen követ és hangsúlyoz a szép debreceni előadás. Szilágyi Enikő szinte kórrajzi pontosságú, magával ragadóan poétikus hisztériájával, mely olykor ugyancsak „inverzéről" mutatkozik meg, s akkor csábítás és ihletés, és nyugalom vonz benne. Vagy a tér higgadt egyszerűségével, mely éppen annyi, amennyi: egy nagypolgári szalon, mert a viszonyok reménytelen fel-morzsolódásához ennél sem kevesebb, sem több nem kell. Satöbbi szereplő meghitt, kedves kisszerűségével, melynek vonzása még a zsenit is magához ragadja, s ezáltal mondja ki tehetségére az ítéletet.

És volt még valami, ami az előadást nemcsak emlékezetessé tette, de egyszerre ennél többet is adott: egy alapvető színházi hagyományt élesztett újra, egy látásmódot sugallt és közvetített, s segített megértetni valakit, aki többnyire megértetlen marad, s ez persze nem akadályozza sem sikereit, sem bukásait. Új Ibsen-nyelv van ugyanis kialakulóban, s a nyelv persze ismét csak sokkal többet jelent, mint grammatikát, lexikát, szintaxist, egyebeket. És nemcsak a színpad miatt. Hanem mert tudást, világértelmezési lehetőséget, koherens rendszert tartalmaz, amelyben végre alapkérdéseink legalább megfogalmazhatók. A legfontosabbak: azok, amelyekre nem kínálkozhat semmiféle politikai, történelmi vagy kultúrhistóriai mentség, mert ez csakis miránk van bízva, mert az emberi viszonyok metafizikájában valamennyiünkre demiurgoszi szerepet osztottak. És ennek zseniális botránykövei az Ibsen-darabok. Amelyeket Kúnos László pontos ihletettséggel fordít újra, egyiket a másik után, s az ő általa végre vérfagyasztó korszerűséggel megszólaló, gonosz és csodálatos norvég egyszerre hódítóan és ellenállhatatlanul megjelenik a hazai színpadokon. Rettenetesen fontos ez a jelenlét. Csendes és konok, de nehezen kiheverhető. A Nóra, a Vadkacsa, a Rosmersholm után most végre a *Hedda* Gabler. Mind között talán a legrobbanékonyabb, legkeserűbb, ezért a legkockázatosabb. És ebből a kockázatból is erény lett a debreceni előadáson: hogy higgadtan és ihletetten mégiscsak lehet hagyományt fenntartani és teremteni. Valamit újra előhívni a múltból és keserű horizontokra mutatni vele. Akár ekként is. Hiszen ez is „A jövő erkölcsi doktrínája". Bár még csak ott hamvad szenvedélyek tüzében. Nem lángol, csak izzik és parázslik. A felbomlás melege is tartós.

Ibsen: Hedda Gabler *(debreceni* Csokonai *Színház)* Fordította: Kúnos László. *Dramaturg:* Duró Győző. Díszlet: Dávid Attila. *Jelmez:* Libor Katalin. Zenei szerkesztő: Herczeg László. Világítás: Lezó András. Asszisztens: Jankó János. Rendezte: Lengyel György. *Szereplők:* Szilágyi Enikő, Dánielfy Zsolt, Bakota Árpád, Gurnik Ilona, Majzik Edit, Csikos Sándor, Szabó Ibolya.

KÁLLAI KATALIN

DAL A HIÁNYRÓL

FEDERICO GARCÍA LORCA: YERMA

Az oszloppal sok baja volt mar Csiszár Imrének a Budapesti Kamarában, a Károly körúton. Kerülgették a Sade márkinéban, ott magasodott a Kulcskeresőkben. A feladatot most a Yermában sikerült a legfrappánsabban megoldania. A szabad ég alatti jeleneteknél terebélyes fa törzsének van álcázva, benn a házban pedig szentségtartó. Mindkét formában szimbolikus jelentőségű, ahogy elterpeszkedik a színpad közepén: kint, a fa tövében kegyetlen szenvedély burjánzik, ölés és ölelés, bent, a négy mozdíthatatlan fal között szenvedélysorvasztó erkölcsből lehet mellette leckét kapni. A környezet mediterrán, mondjuk, andalúziai, akár Garcia Lorca, a (dráma-) költő; fekete és fehér, de nem naturalista, inkább szimbolikus jelentésű, akár az oszlop meg a játék maga. A mozdulatoknak koreográfiájuk van, túlmutatnak

Kubik Anna (Yerma) és Újvári Zoltán (Juan) (Koncz Zsuzsa felvétele)



önmagukon, többszörös jelentést kapnak az élőlények meg a tárgyak is - a két, fekete ruhába bújtatott karvalyszerű sógornő, a pásztora gyermekkel, akik egy-egy kimerevített pillanatban a semmiből tűnnek elő. Az éjszaka vándorai vagy épp a fényé, szenvedélyek hordozói vagy éppen békét jöttek osztani - ki tudná megmondani...

Szimbolikusan költői maga a mű is, Yerma drámája, az örült vággyal gyermekre áhítozó asszonyé. Szimbolikája megélne naturalista környezetben, de megél itt is, a halhatatlan ősfa tövében, ahol egy bikának öltözött fiú és egy fehér ruhás leány a meleg éjszakán kultikus násztáncot jár. Ez az előadás legerotikussabb pillanata, de ez is inkább illusztrálja, semmint megjeleníti azt az őrjöngő vágyat, amely Yermát, az erkölcs béklyóit önként hordozó asszonyt feszíti. Ebben a vágyban a nász nem cél, hanem eszköz, a cél a gyermek, vagyis az önmagunk folytatásába vetett hit elnyerésének a bizonyossága. Az előadásból egyébként a nyilvánvaló szándék ellenére sem sugárzik a szexualitás. Ha az öt, alsóneműre vetkőztetett mosónő - az idegesítő fejhangon kántáló Csonka Ibolyától a máskor erotikus színpadi jelenségnek mutatkozó Kerekes Viktóriáig - volna hivatott ezt a fajta funkciót betölteni, akkor az szomorú tévedés. (Bár gyaníthatóan inkább a főszereplőire koncentráló rendező krónikus figyelmetlenségéről van szó.)

Kubik Anna attól lesz Yerma, hogy szuverén egyéniség. Olyan, aki magától értetődő természetességgel kérdőjelez meg minden megkérdőjelezhető társadalmi konvenciót. Nem a társadalom ellen lázad ugyan, hanem a saját sorsa ellen, ám ez a lázadás, amely az ösztöneiből ered s egyáltalán nem tudatos, az első pillanattól fogva nyilvánvaló. Nem elfojtott, hanem rendre kitörő szenvedélyből fakad. Kubik Yermája nem titkolózik, sőt, állandóan és folyamatosan a bajával traktálja a környezetét. Szerencsi Éva Máriája már-már csak a saját anyasága fölötti, belé táplált szégyenérzet miatt őrzi a Yermával való barátságot. Timár Éva vígkedélyű öregasszonya is megrémül a Yermában lakozó pusztító tűztől, Nemcsák Károly kissé merev Viktorja pedig magától értetődően menekül messzire ugyanettől a pusztító, bár némileg félreértelmezett szenvedélytől.

Garcia Lorca Yermájának vállaltan idealisztikus gondolata, hogy utód (valamirevaló tett, gondolat, az embert túlélő emlék) csak valódi szerelemből (szenvedélyből, elhivatottságból, hitből, tehetségből) jöhet létre. Yerma, bár bizonyos szempontból rokonítható velük, ezért nem antik tragikus hősnő. A sors egymásba kapaszkodó láncszemeiből az egyik hibás szem az övé. A szerelemtelen házasságban van egy másik szenvedő fél: Juan, a férj. És ez az a koncepcionális mozzanat, amely Csiszár Imre olvasatában és a Juant alakító Ujvári Zoltán megfogalmazásában túllép a színházi konvención. Ujvári Juanja az egyik oldalról ellenszenvesen puhány, a másik oldalról a szenvedéseit férfiasan magában tartó, pedáns férj. Valójában azért marad alul Yermával szemben, mert kevésbé figyelem-re méltó egyéniség.

Yerma, miközben Mária jövendő gyermekének öltöget össze egy ingecskét, vad dalra fakad. Fájdalmas vonítása fölveri a délelőtt csöndjét. A magányos ének, amely nagyszínpadra is elegendő energiával szól, harsányan prózai leírás egy lelkiállapotról. Máskor: Juan - a házon kívül csöppet sem - félszeg tekintetete próbálja nyugtatni Yermát. A szava indulatos, a szeme kérlelő. Akaratlanul ellágyul, ahogy az asszonyra néz. Ez a tekintet tárgyilagosabban tragikus Yerma vibráló szenvedélyénél. Állnak. Köztük ott az oszlop.

Federico García Lorca: *Yerma (Budapesti* Kamaraszínház *a Károly kőrúton)*
Fordította: Németh László. Zene: Márta István. *Díszlet:* Vayer Tamás m. *v. Jelmez:* Szakács Györgyi m. *v. Koreográfus:* Juhász Anikó. Asszisztens: Farkas Mari. *Rendezte:* Csiszár Imre.
Szereplők: Kubik Anna, Szerencsi Éva, Timár Éva, Olsavszky Éva m. *v.,* Andai Györgyi, Bodor Erzsébet, Kerekes Viktória, Csonka Ibolya, Illyés Mari, Huszár Orsolya, Létay Dóra, Somfai Éva, Kóti Kati, Ujvári Zoltán, Nemcsák Károly.

SÁNDOR L. ISTVÁN

ÁTTÉTELESEN

PIRANDELLO: MA ESTE IMPROVIZÁLUNK

Hol vagyunk?

Hová is kerültünk hát? A Katona nézőterére lépve a (kivételesen) leeresztett függöny elé épített „díszlet" fogad bennünket. Baloldalt, elöl vörös drapériás, emeletes színházi páholy; a rivalda fölött pedig stukkókkal díszített mennyezet zárja le a színpad előterét. Rajta a három, fehér gömb-burkolatú lámpa mintha azt jelezné, hogy vissza-léptünk - legalább néhány évtizeddel - az idő-ben. Mintha egy másik színházba érkeztünk volna, pedig a Katona nézőterének jól ismert székein foglalunk helyet.

Máris elkezdődött a játék, de nem kezdődik az előadás. Szószmötölést, léptek zaját hallani a függöny mögül. Bizonytalan neszek, aztán csend. Nem történik semmi. A közönség méltatlankodni kezd, néhányan megszólalnak a nézőtéren. De hát ismerjük őket, a Katona színészeit. Vajdai Vilmos a hetedik sor szélén ül (pici kecskeszakállt növesztett - vagy ragasztva van?), a páholyból Kun Vilmos hajol ki. Hátrább főiskolások, a Zsámbéki-osztály tagjai. Véletlenül még Süsüt (kevésbé ismert nevén Schilling Árpádot) is ismerem az alternatív színjátszásból. Ő a pillanatnyi zavart kihasználva bűvésztrükköket szeretne bemutatni. Aztán előbotorkál a rendező (szintén színész - Máté Gábor -, bár szokott rendezni is), és elnézést kér a fennakadásért. Azonnal vitába is keveredik a közönséggel. Kikkel is? A műsorfüzet szerint a társulat tagjaival, a szerepük szerinti nézőkkel.

Kik beszélgetnek most? És kihez is szólnak? Hozzánk, a Katona nézőterén ülőkhöz vagy ahhoz az elképzelt (berlini? szicíliai?) közönséghez, amelyet a Pirandello-szöveg föltételez? Részesei vagyunk-e mi magunk is az előadásnak, vagy csak figyelhetjük közelről, ahogy a nézőtér-re is kiterjeszti működési területét a színpad - elvárva, hogy szabályait még akkor is tisztelet-ben tartsák, amikor maga áthágja határait? (A nyugtalanabb nézők biztosan feszengenek már: mi lenne, ha én is közbeszólnék? De nem tudhatjuk biztosan: megszólíttattunk-e, vagy csak társalkodnak a fejünk fölött a beavatottak.)

Minden csupa áttétel itt: a nézőtérre egy másik színház nézőterét építették. A színészek azt játsszák, hogy ők egy másik társulat színészei, akik éppen különféle figurák életre keltésére vállalkoznak. Az előadásról az derül ki, hogy valójában csak próbahelyzet - aztán erről az állítólagos improvizációról is bizonyossá válik, hogy rögzített játék, egy előadáson kívüli rendező által kontrollált előadás. Minden csak mintha-szituációként működik. Vagy elfogadjuk a játék valóságát, vagy feszengünk a kvázi-helyzetekben. Vagy előzékenyen mi magunk is hallgatag játé-kosokká vedlünk, és nevetünk azon, ahogy a színház illúziója folyton lelepleződik és újraépül, vagy értetlenkedünk, hogy miért ismerhető ki

azonnal ez a nézőtéri botrány, miért ennyire kiszámíthatók azok az áttételes helyzetek, amelyek éppen kiismerhetetlenségükben lehetnének hatásosak.

Mi történik?

Mit is látunk? Azt, ahogy megelevenedik és megmegakad a színpadra állított történet? Vagy azt, ahogy a színházi történések a színpadi cselekménynél izgalmasabbá válnak? A színészek (a Katona színészei által megjelenített társulat tagjai) ódzkodnak ugyanis színpadra lépni; bajuk van egymással, a szerepükkel s legfőképpen a rendezővel. Vitába keverednek vele, de aztán nagy nehezen mégiscsak megoldják az általa kreált szituációkat (még a rendezővel való szakítás után is önkéntelenül megvalósítják az elképzeléseit).

A Ma este *improvizálunk* című darabban Pirandello két eseménysort illesztett egymásba: egy szicíliai család életének néhány epizódját, illetve a róluk szóló előadás létrejöttének fordulatait. Ám az író egyik szálat sem viszi végig, egyiket sem építi teljes történetté. Az előbbit azért nem, mert az anyag ellenáll a drámává formálás-nak. A család életvitelének életképekben megjeleníthető jellegzetességei csak kisebb részben magyarázzák azt, ahogy a háttérből fokozatosan előtérbe lépő két főszereplő megszenvedi majd később a sorsát. (Rico Verri rögeszméjét, patológiássá váló féltékenységét nagyrészt örökölt tulajdonságaival, illetve a szicíliai tradíciókkal indokolja az író - azaz olyan motivációkkal, amelyek nem a feleségéhez, illetve annak családjához való viszonyában értelmeződnek, tehát végső soron kívül esnek a dráma tárgykörén. Mommina döntését pedig, amellyel - részben családja értékrendjével vitába szállva - magára vállalja a házasságot, a délvidéki férfival való átkos kapcsolat kötelékét, a mű nem indokaiban, hanem következményeiben ábrázolja.) A színházban lezajló eseménysor pedig azért nem válik történetté, mert önmagában nem fontos. A darabnak ugyanis nem az a tétje, hogy elkészülle az előadás, illetve hogy együtt marad-e vagy széthullik a társulat. Valójában ezek a dilemmák csak a játék viszonylagosságának érzetét teremtik meg, az alkalmat ahhoz, hogy Pirandello élet és színház, maszk és szerep viszonyáról beszélhessen. Azaz nem magáról a teatralitásról szól a darab; a színház a színházban szituációban az író csak a formát találta meg ahhoz, hogy művészet és valóság viszonyáról, a lét kiismerhetetlenségéről, az életszerepek hiábavalóságáról, az emberi (és színészi) maszkok szüntelen félrebillenéséről szóljon. A két szálnak, az élettörténetnek és a színházi eseményeknek egymásba játszatása azt is eredményezi, hogy



A rendező: Máté Gábor

külön-külön mindkettő kifejtetlen marad. A műnek nincs végigvezetett cselekménye, a részletek uralják el, az egyes (önmagukban zárt) helyzetek válnak benne hangsúlyossá.

A Ma este *improvizálunk* színpadra állítása viszont csak abból indulhat ki, hogy az egykor szokatlan (egyes nézőket hajdan talán irritáló) forma (a történet meg-megakasztása, a színházi helyzetből való kiszólás, a hagyományos dramaturgia elemekre bontása) mára már „klasszicizálódott", azaz önmagában nem alkalmas feszültségkeltésre, nem kényszeríti a nézőket a pirandellói dilemmák önmagukban való újrafogalmazására. Két lehetőségre alapozhat az előadás: vagy új megoldásokkal helyettesítheti, újjáteremtheti azt a bizonytalanságot, amelyet a darab játék és valóság ingatag áttételeivel érzékeltet, vagy abból indul ki, hogy történjék bármi a színházban, az mindenképpen színjátszás marad, ezért a formák további feszegetése 'helyett az adottnak és kiismerhetőnek tételezett színházi helyzet kibontására törekszik.

Miről is szól háta Katona legújabb bemutatója? A családi történet megjelenítésére törekszik? Ascher Tamást, az előadás rendezőjét aligha ez érdekelte. Tisztában van vele, hogy maga a történet csakis elemeiben létezik: ezeket az életképeket (a mulatójelenetet, a színházlátogatást, a szalonképet) aprólékos részletességgel és tagadhatatlan iróniával bontja ki. Remek helyzete ket teremt, de szüntelenül érzékelteti: mindez inkább csak játék.

Az előadás befejező részében azonban váratlanul mintha mégiscsak fontossá válna Ascher számára maga a történet is. Eltűnnek az addigi teátrális díszletek (meg a játékos utalások), és az üres színpadon, á függönyökkel és világítási effektusokkal tagolt, áttűnésszerűen átjárhatóvá váló, majd bezáródó puritán térben emberi dráma születik: Mommina monológja egy hiábavaló élet lezárulásának fájdalmát közvetíti. Váratlan ez a hangnemváltás. Az addig történtekből nem következik sorstragédia. A mindvégig ironikus, kicsit idézőjeles' játékmódból nehezen nyílnak átjárók a lélek mélységeit feltáró, egyszerű eszközökkel megrendülést teremtő színészethez. Szinte megoldhatatlan feladattal találja magát szemben Söptei Andrea: egyrészt a háttérből kell minden átmenet nélkül, hirtelen főszereplővé előlépnie, másrészt teljes életsorsot kell a lány monológjába sűrítenie, úgy, hogy az előzményekre nem építhet. Meg kell indokolnia egy olyan tragikus döntést, amelyet a történet korábbi szakaszában a szereplő nem élt meg dilemmaként. Az előadásban mindaddig kialakult „törvényszerűségek" is a színésznő ellen „dolgoznak". Pirandello ugyanis a "nagyjeleneteket" írta meg, amikor színművé dolgozta át novelláját (s ezzel megteremtette a nagy formátumú alakítás lehetőségét a képzelt társulat vezető színészei számára): ilyen az apa halála vagy a katonatisztek összetűzése a szalonban. (Ezeket a jeleneteket rendre ironizálva játszatja el Ascher.) Mindennek következményeként Mommina halálakor is azt érezzük: ez is csak afféle „nagyjelenet", de ezt valahogy komolyabban kéne vennünk. Érthető hát Söptei bizonytalansága: időnként megrendítően őszinte gesztusai, hangütései vannak, máskor meg visszalép a színházi helyzetben megszokottá vált idézőjeles játékmódba.

Lehet, hogy maga a színház a színházban helyzet izgatta Aschert? A rendezői színház és a színészszínház konfliktusáról akart volna beszélni? Aligha. Esetleg a közönség kíváncsiságát kielégítő bájos atelier-előadást kívánt létrehozni? Nem hinném. A színházi önvizsgálat lehetőségét, az alkotófolyamatra való reflektálás kényszerét akarta megteremteni önmaga és színészei számára? Ennek is kevés nyoma van. Nem önfeltárulkozás és nem önvizsgálat ez az előadás. Nem a színházak általános válságával (szerepvesztésével) való számvetés, s nem kiútkereső kísérletezés. Inkább a színházi hatásmechanizmusokat tökéletesen ismerő rendező kajánságát érezni a produkción. Azt az önirónia, ahogy maga is játszani kezd a formákkal. Ascher igencsak különböző megoldásokat illeszt egymás mellé: archaizál és „modernkedik" (a finoman ironizált deklamáló játékmód mellé vizuális



Haumann Péter és Csákányi Eszter a Pirandello-előadásban (Ikládi László felvételei)

hatáselemeket, plasztikus képeket illeszt: a zárójelenet „áttűnései" mellett a nyitóképet is említhetjük - fólia mögötti árnyalakokként látjuk meg először a szereplőket, mintegy esőben ázó kiszolgáltatott figurákként). Ami a színpadon történik, egyszerre leplezetlenül öncélú és mélyen funkcionális. Ascher is megrendezi a szicíliai körmenet áhítatos látványosságát, s ezt azonnal ellenpontozza a mulatójelenettel - egy épp ellentétes világszint hasonlóan erőteljes felidézésével. Pirandello filmvetítésével szemben Ascher színpadra állítja az operafinálét. Tetszetős paródiát látunk, amelyben azonban azok a rosszalló, kétségbeesett gesztusok a legfontosabbak, amelyekkel az „operaénekesek" a nézőtéri botrányra reagálnak. Az operák világa egyébként is a szereplők egyik legállandóbb hivatkozási pontja; ugyanakkor ezáltal szüntelenül le is leplezödik teátrális szenvedélyességük hamissága, színházszerűen magamutogató életük üressége. Ascher is felépítteti - szintén teljesen fölöslegesen - a repülőtér makettját, hogy az előadás rendezője eljátszadozhasson a fényjátékokkal, ugyanakkor talán ebben a jelenetben válik leginkább érzékelhetővé a színészek kiszolgáltatottsága - ami Pirandello színházi történetének egyik alapmotívuma. A jelenet utána repülőtéri búcsúzkodás két szereplője megáll az elő-térben; instrukciót várnak, elismerést vagy utasítást. Erre a jelenetre talán nincs is szükség - mondja a rendező, mert éppúgy nem tud mit kezdeni a színészekkel, mint a tetszetős díszlettel.

Jelentésértékük van hát a részleteknek, minden fontos lehet, ami Ascher előadásában történik; ugyanakkor hiányzik belőle az az erő, amely arra kényszerítene, hogy megkeressük az összefüggéseket, hogy a sokszor öncélúnak látszó színházi események mögé nézzünk.

Akkor hát mi a tétje a Katona előadásának? Talán maga a játék, talán az önfeledt színházi pillanatok megteremtésének esélye, a mesterség erejének érzékeltetése.

Ki kicsoda?

Az előadásban számomra az a legzavaróbb (holott ez lehetne a legizgalmasabb benne), hogy nem tudni, ki kicsoda. A Máté Gábor játszotta rendező biztosan nem Máté Gábor, bár Gábornak szólítják. De nem is a Pirandello által megírt törpezsarnok. Egyesek arra gyanakodnak, hogy Máté Gábor figurája Ascher alteregója (néhány parodisztikus gesztus ezt látszik megerősíteni - például az, ahogy a rendező kikerekedett szemmel, jóváhagyó bólogatással, a többiekre is kikacsintó büszkeséggel hallgatja az egyik álnéző beszámolóját a szünetben történtekről). De az előadásbeli rendező mégsem lehet Ascher, mivelhogy Ascher maga is megjelenik az előadásban: figyelmezteti Mátét (vagy az általa játszott rendezőt?) egy tévesztésére. Az előadásbeli rendező tehát, az áthallások ellenére is, önálló figura: egy kedélyeskedő, némileg önelégült alak, akinek hivalkodása nem önteltségére (önzésre) utal; inkább a színház titokzatossága miatt érzett zavarát igyekszik ekképpen leplezni. Ez a rendező olyan világot hisz a sajátjának, amelynek működésmódjával, törvényszerűségeivel nincs tisztában.

Haumann Péter biztosan nem Haumann Pétert játssza. A színész visszafogott eszközökkel, pontos árnyalatokkal formál meg egy komikust, aki kicsit unja már, hogy állandóan pojácákat kell alakítania, de képtelen leplezni, hogy belül maga sem több ennél. (Haumann valóban remekül oldja meg az apa halálának jelenetét.) Máthé Erzsi színésznőként és anyaként uralkodó típus: alig

tűr ellentmondást, még fogfájását is közszereplésévé alakítja. Söptei Andrea színésznője éppúgy belefásult kudarcaiba, mint Mommina a szerencsétlenségébe. Bán János színészét, illetve az általa megformált Rico Verrit ugyanaz a görcsös indulat, a sértődékenységet (sérülékenységet) túlzásig fokozó düh mozgatja. A főszereplők esetében zavaróan összefolynak a színészi és a szerepbeli karaktervonások, s így a játékstílus szintjén nem születik meg az élet és a játék, a szereplők és a szerepek közti distancia. (A háttérfigurák viszont nem lépnek előtérbe, színészként nincs önálló szerepük a színházi történetben.)

A Katona előadását a maszkok uralják - konkrét és áttételes értelemben is. (Ilyen erőteljesen eddig ritkán változtatta át a smink és a paróka a Katona színészeit.) Színészember-maszkok és szerepmaszkok feszültségéről és átfedéséről beszélhetne az előadás, de nem látni az álarcok mögé, nem érezni az arcokat; nincsenek olyan pillanatok, amikor a maszkok véletlenül félrebillennek, vagy szándékosan félrebillentik őket, így a Katona színészei többnyire láthatlanek maradnak. Élvezik (és élvezetessé teszik) az áthallásokkal teli játékot, de maguk alig mutatkoznak meg benne. Nem róluk van szó.

Ezért érzem azt, hogy az előadás némileg megkerüli a Pirandello-darab izgalmas (bár mára kissé elkoptatott) kérdésfeltevéseit. Feloldódik a feszültség, nincs tényleges bizonytalansága, valódi tétje az előadásnak. A magas fokú mesterségbeli tudás biztonsága, a mívesség kissé steril formagazdasága határoz meg benne mindent. De mindez el is fedi azt, amiről a darab valójában szól: a világ kiismerhetetlenségében döbbenten felfedezett káoszt. „Azén színházam krízisek kiváltására törekszik" - idézi Pirandellót a Katona műsorfüzete. Ascher rendezése pusztán kellemes estét szerez. Pedig a tét óriási ben-ne - a színház maga, sőt még több, a teljes élet. Áttételesen minden megtörténik itt, valóságosan jóval kevesebb.

Luigi Pirandello: Ma este *improvizálunk (Katona József Színház)*
Fordító: Székács Vera. Díszlettervező: Antal Csaba. *Jelmeztervező:* Szakács Györgyi. *Zenei vezető:* Sáry László. *Dramaturg:* Veress Anna és Kornis Mihály. A *rendező munkatársa:* Valyuch Annamária. *Rendező:* Ascher Tamás.
Szereplők: Máté Gábor, Haumann Péter m. v., Máthé Erzsi, Csákányi Eszter, Söptei Andrea, Bertalan Ágnes, Illés Györgyi, Naszlady Éva, Bán János, Lengyel Ferenc, Kaszás Gergő, Dévai Balázs, Rajkai Zoltán, Debreczeny Csaba, Kun Vilmos, Vajdai Vilmos, Tóth József, Dengyel Iván, Takátsy Péter, Kiss Eszter, Huszárik Kata, Tímár Andor, Molnár László, Molnár Tamás, Schramek Géza, Galambos Attila, Schilling Ár-pád m. v., Morvay Imre, Mánya Zsófia, Kőszeg Zsófia, Székely Zoltán (zongora), Király Tibor (szaxofon).

FODOR GÉZA

BEVEZETŐ

Az a drámai oeuvre, melynek alkotójáról Kosztolányi 1926-ban azt írta, hogy „ma a világ legtöbbet emlegetett, s bizonyára egyik legeredetibb drámaírója" (s melyet a minap egy magyar színikritikus a színházi mindentudás, a mindig-mindent-mindenkinél-jobban-tudás fölényes gesztusával utasított a Molnáré alá), akkor, amikor ez a megállapítás leíratott, még mindössze tíz év termését, igaz, párját ritkítóan bő termését jelentette. Pirandello drámaírói karrierje csak 1916-ban indult el, a *Pensaci, Giacomino!* (Gondold meg, Giacomino!) sikeres római bemutatójával, s ekkor az író már majd' ötvenéves volt. Az első sikeres darabot még abban az évben két további követte, a *Liolá* és az *Il* berretto a sonagli (Csörgősipka), a következő nyolc év folyamán pedig Pirandello huszonnyolc színdarabot írt, köztük a század drámairodalmának olyan alapműveit, mint az Igy *van (ha így tetszik)* (1917), *a Ki-ki a* szerepét (1918), *a Hat* szereplő szerzőt keres (1921), a *IV. Henrik* (1921), az Öltöztessük fel a mezteleneket (1922). De hogy az 1916-ig novellák, esszék és öt regény - egyikük a legnagyobb sikerű: a Matt*ia* Pascal *két* élete (1904) - szerzőjeként ismert író műhelyében mi készítette elő ezt az elemi erejű színházi kreativitást, arról a nyilvánosság 1926-ban éppúgy nem tudhatott semmit, mint arról, ami még eljövendő volt. Holott a dráma, a színház kezdettől fogva Pirandello legerősebb ambíciói közé tartozott, amit azonban frusztrált és elfojtotta sikertelenség. Már 1886-ban, tizen-kilenc éves palermói egyetemistaként megpróbálkozott a műfajjal - ekkori *a Gli uccelli dell'alto* (A magasság madarai) -, s 1892-ből való az a darabja, mely elsőként vált publikussá, de csak hat év múlva, és akkor is csak folyóiratban, a többek között általa alapított Arielben: a La morsa (A satu). Az 1896-os *La ragione degli altri (A* mások igaza) is ismeretlen maradt. Pirandellónak 1910-ig, negyvenhárom éves koráig kellett várnia, amíg végre színre került egy darabja, mégpedig végre A satu, majd *a Lumie di Sicilia* (Citromok Szicíliából), mindkettő Rómában. A siker azonban még további hat évig váratott magára. Mindeközben megpróbálta elhitetni barátaival, környezetével, hogy nem érdekli a színház, mert másodrangú művészet, egy eredeti utánzása, egy műalkotás illusztrációja. De nemcsak a megmegújuló próbálkozásoknak és a tettetett lekicsinylésnek az átlátszó szimbiózisa mutatja, hogy kezdettől fogva milyen sokat jelentett számára - az az egy-két színházi tárgyú cikk is, amelyet még jóval drámaírói karrierjének megindulása előtt írt, arról tanúskodik, hogy mélyen gondolkodott a Színházról. A legkorábbi a Marzocco című lap 1899. május 7-i számában jelent meg, s ezt a címet viseli: A *beszédben* testet *öltő cselekmény*. Illetve: a tömörségében sokatmondó azione *parlata* kifejezést, amit németre vagy angolra oly pontosan le lehet fordítani - gesprochene Handlung, spoken action - magyarul lehetetlen a nyelvérzék sérelme nélkül szabatosan visszaadni („beszélt cselekmény"). De ha szükségképpen veszendőbe megy is a lényeg lapidáris összefoglalása, talán mégis érzékelhető, hogy az írás alapvető jelentőségű: a dráma, a *színpadi* dráma abszolút alapkérdését veti fel, és radikális. egyszersmind komplex választ ad rá - olyan választ, amely majd' egy évszázad alatt mit sem vesztett érvényességéből. Olyannyira nem, hogy alig ismerek aktuálisabb hozzászólást ahhoz a vitához, mely a drámaírók és a színházak viszonyával kapcsolatban nálunk is időről időre kiújul.

LUIGI PIRANDELLO

A BESZÉDBEN TESTET

Vagyis a drámai dialógus. Úgy vélem, nem árt az olvasók emlékezetébe idéznem ezt a szép meghatározást, mely nem tőlem származik: hiszen szinte az egész mai drámairodalom alapjában narratív jellegű, vagyis inkább novella- vagy regénytémákat, semmint drámai témákat dolgoz fel, és szükségképpen
rosszul: először is azért, mert az epikus történet általában nehezen tűri, hogy lerövidítsék és színre vigyék, másodszor pedig azért, mert véleményem szerint rosszul fogják fel a színpadi eszköztárat egyöntetűen leszűkítő és elszegényítő modern technika - e valóságos Prokrusztész-ágy - szigorát. Igaz, Shakespeare is olasz novellákból merítette néhány drámájának tárgyát; de volt-e valaha is olyan drámaíró, aki képes lett volna a történetet elejétől végig nála jobban cselekménnyé alakítani, soha semmi engedményt nem téve egy olyan technika ostoba követelményeinek, mely csupán a külsőségek tekintetében szigorú?

A színpadról minden leíró vagy elbeszélő ele-

met ki kéne irtani. Emlékeznek Heinrich Heine szép, fantasztikus románcára, mely Geoffroy Rudélről és Melizandáról szól?

> Éjente a blaye-i kastély
> fészke surranó neszeknek,
> falikárpit-figurái
> újra megelevenednek.
>
> Trubadúr s úrnő lerázza
> árny-végtagok zsibbadását,
> nyújtózik, lelép a falról,
> s teremhosszat fel s alá jár.
>
> *(Tandori* Dezső fordítása)

A drámaírónak ugyanazt a csodát kéne véghez vinnie, mint amit a holdfény visz véghez az ódon, lakatlan kastélyban. A nagy görög tragédiaköltők, különösen Aiszkhülosz, talán nem tettek csodát, amikor a homéroszi eposz pompás kárpitjának hatalmas figuráiba erős hevületű lírai lelket leheltek? S a figurák megszólaltak és megelevenedtek. A dráma írott lapjairól a művészet csodatétele folytán úgy kellene kilépniük a szereplőknek, ahogyan Blaye ura és Tripolisz grófnője lép ki a régi falikárpitból.

Ám ez a csoda csak egyféleképpen jöhet létre: ha rátalálunk arra a szóra, amely maga a beszédben testet öltő cselekmény, az élő, eleven szóra, a cselekmény közvetlen, maga szülte kifejezésére, az egyetlen mondatra, amely nem lehet más, csak éppen az, amit egy bizonyos szereplő egy bizonyos szituációban kimond: szavakra, kifejezésekre, mondatokra, melyeket nem úgy találnak ki, hanem amelyek maguktól születnek, amikor a drámaíró olyannyira eggyé válik az általa teremtett figurával, hogy ugyanazt érzi, amit teremtménye érez, és ugyanazt akarja, amit az.

Amikor tehát a drámai dialógusról beszélek, nem annak külső formájára gondolok, mely a mi színpadi szerzőinknél egyébként minden esetben szerfölött tökéletlen, műveik alapvető elhibázottsága miatt. Ami drámaíróink először is egy bizonyos tényt vesznek észre (ha észreveszik), egy bizonyos szituációt; megfigyeltek valamit az életből (vagy legalábbis azt hiszik, hogy megfigyeltek), egy érzelmet vagy valami mást, és úgy gondolják, drámát írnak belőle, mint valami gondolatmenetből levont konklúziót, oly módon, hogy vesznek néhány külső elemet, megnézik, hogy ezek miképpen illeszkednek egymáshoz, és szépen összerakják őket. Miután kiötlötték a *tényeket,* kigondolják a szerepeket, mégpedig olyanokat, amelyek a legjobban illusztrálják a tényeket; azt is kigondolják, hogy hány szerep legyen: három vagy öt, vagy tíz; aztán eldöntik, hogy melyik mekkora legyen, olykor még azt is figyelembe véve, hogy melyik színész fogja játszani ezt vagy azt a szerepet, és hagyják, hogy káros módon inspirálja és befolyásolja őket az a *virtuozitás,* amelyet a színészek *a szerepkörükben* tanúsítanak.

Ez a gyakorlat. És senki sem gondolja úgy, vagy nem akarja úgy gondolni, hogy épp az ellenkezőjét kéne tenni: hogy a művészet maga az élet, nem pedig gondolati konstrukció; és ha egy elvont eszméből indulunk ki, amelyet valamely tény avagy egy többé-kevésbé filozófiai jellegű elgondolás sugallt, és aztán józan méricskéléssel és megfontolással levezetjük belőle a képeket, melyek a kifejezésére szolgálhatnak, az maga a művészet halála. Nem a dráma teremti a személyeket, hanem a személyek teremtik a drámát. Mindenekelőtt tehát a személyeknek kell meglenniük: az eleven, szabad, cselekvő személyeknek. Velük és bennük fog megszületni a dráma eszméje, az első csíra, melyben már benne van a kibontakozás és a forma; mert minden csírában ott feszül már a teljes lény, amely majd kifejlődik belőle, mint ahogy a makkszemben is benne van a tölgyfa, valamennyi ágával egyetemben.

Amikor *drámai* stílusról beszélünk, általában pergő és élénk, tömör és szenvedélyes stílusra gondolunk; de ha színházművészetről beszélünk, a stílus szót igen tág értelemben, sőt talán más értelemben kellene használnunk. Mert a stílusnak, egy drámaíró legbelső személyiségének nem a dialógusban, a dráma szereplőinek nyelvében kellene megjelennie, hanem a történet szellemében, a történet felépítésében, a vonalvezetésben, azokban az eszközökben, melyekkel a szerző kibontakoztatja a drámát. Mert ha a drámaíró valóban jellemeket alkotott, ha embereket állít elénk a színpadon, nem pedig bábukat, akkor ezek az emberek mind a maguk egyéni módján fognak beszélni, úgyhogy a színdarabot olvasva azt hihetjük, hogy nem is egy ember írta, hanem sokan; mintha a darab szereplői maguk alkották volna meg a cselekmény hevében, nem pedig a szerző.

Itt kell megjegyeznem, hogy Gabriele d'Annunzio eddigi színdarabjai, véleményem szerint, e tekintetben mind elhibázottak. E színdarabok túlontúl *műviek,* a szerző művei, és egyáltalán nem vagy csak kis mértékben a dráma szereplőiből *születtek:* nem élő, hanem *írott* művek. A szerző (nem tudom, hogy Marzoccónál lévő barátaim osztoznak-e ebben a véleményemben) szemlátomást nem tudott lemondani a saját stílusáról, a saját kifejezésmódjáról; ez idáig nem tudott figuráinak saját, az övétől független egyéniséget adni.

De vigyázat: én egyáltalán nem értek egyet ama kevesekkel, akiket nálunk talán *a színház professzionistáinak* lehetne nevezni, és akik D'Annunzio színdarabjait afféle tiszteletteljes szánakozással fogadták, mint egy olyan író szeszélyeit, aki egyéb téren csodálatot érdemel, de e téren nem jöhet szóba, mert „nincs gyakorlata a mesterségbeli fogásokban", vagyis könyvdrámákat ír, nem pedig színdarabokat - és ezt nem annyira szcenikai megoldások, mint inkább annak alapján mondják, ahogyan a színdarabjait megírta.

Mert nekik a színház nem művészet, hanem szinte csak mesterség, és úgy tűnik, hogy a drámát sem tekintik irodalmi műnek. Az úgynevezett franciás társalgási stílus hanyagsága: ez az a szövet, amiből összetoldozzák a dialógusaikat, hol egy kis szalonocskában vagy az utcán felcsípett szellemesség üvegszilánkját illesztve bele, hol pedig valami törvényszéki retorika gyűrött csipkéjét aggatva rá. És náluk is minden figura nyomorultul egyformán beszél, egyiknek sincs saját stílusa. Így aztán, ha D'Annunzio az eddigi drámáit énszerintem szépen, de nem jól írta meg, ők *csúnyán* írnak, azonfelül igen rosszul is.

És ez mindaddig így lesz, amíg igazán rá nem jönnek, hogy minden cselekménynek és minden benne rejlő eszmének - ahhoz, hogy hatékonyan, élőn és elevenen bontakozhasson ki a szemünk előtt - szabad emberi egyéniségekre, vagyis jellemekre van szüksége, melyekben, hogy Hegel kifejezésével éljek, mozgató pátoszként jelenik meg. A jellem pedig annál határozottabb és magasabb rendű lesz, minél kevésbé rendelik alá a művész szándékainak és módszereinek, az elképzelt tényállás kibontakozásához szükséges fejleményeknek, minél kévésbé válik egy adott cselekmény passzív eszközévé, sőt, ellenkezőleg, ha minél inkább egy szinte teljesen önálló lény és vele együtt egy konkrét sajátosság nyilvánul meg valamennyi cselekedetében. Mivel a jellem különféle, bonyolult vonásainak egy meghatározott történetben kell összeolvadniuk, egy szituációban kell összekapcsolódniuk, fontos, hogy olyan lényegi arculatban nyerjenek kifejezést, mely mindenben dominál, és meghatározott cselekvésekre ösztönöz.

Minden cselekedetünkben egész lényünkkel benne vagyunk; ami a felszínen megnyilvánul, az csak az adott cselekedetnek egy másik, pillanatnyi vagy látszólag pillanatnyi cselekedettel való kapcsolata; de ugyanakkor egész lényünkre is utal; olyan tehát, mint egy poliéder egyik lapja, mely egy másik poliéder valamelyik lapjára simul, de ugyanakkor a különféle irányokba néző többi lappal is kapcsolatban van. A művész számára az a legnagyobb feladat, hogy összeötvözze egy jellem szubjektív individualitását a drámában közrejátszó sajátosságaival, hogy megtalálja azokat a szavakat, amelyek nemcsak a színpadi szituációból fakadó pillanatnyi cselekvésnek felelnek meg, hanem annak az embernek az egész lényét is kifejezik, aki a szavakat kimondja.

Manapság vajon hányan tudnak megbirkózni ezzel a feladattal?

Fordította: Székács Vera

SÁNDOR L. ISTVÁN

TÁBOROKON KÍVÜL

BESZÉLGETÉS POZSGAI ZSOLTTAL

- Olyan drámaíróként tartanak számon téged, akinek általában közönségsikert aratnak a darabjai.

– Bele is halnék, ha nem kapnék visszajelzést a közönségtől. Nem arra vágyom, hogy kísérleti színházakban, kevés néző számára játsszák a darabjaimat. Szeretném, ha nem csak a barátaim láthatnák őket. Ez nem jelentene valódi visszajelzést. Játsszák persze stúdiókörülmények közt is a műveimet. A Madáchban például két évadon át volt műsoron a *Viaszmadár*. A barátaim már rég kifogytak, s még mindig volt közönsége. Szájhagyomány útján terjedhetett a hí-re, hisz plakátok nem voltak, kritikák nem jelentek meg az előadásról. A közönség mégis ráérzett arra, hogy itt - talán nem nagyképűség, ha ezt mondom - valódibb színházi élményt kap-hat. Olyasmit, amit a közönség egy része mindig is vára színháztól; azt, hogy lásson egy történetet, találkozzon húsvér emberekkel. Reméli, hogy érzelmi hatások érik a színházban, vágyik valamiféle katarzisélményre. Talán azért sikeresek a darabjaim, mert hagyományosabb dramaturgiára épülnek: van történetük, valóságosak a szereplőik, és ugyanakkor egyfajta köznyelviségre is törekednek. Valóban azzal az igénnyel készülnek, hogy megtalálják a közönségüket.

– *Már munka közben is gondolsz a hatásra? Belekalkulálod a darabba a nézőket is?*

– Ez kikerülhetetlen. Tudod, én majdnem mindent végigpróbáltam a színházban: voltam díszletmunkás, asszisztens, segédszínész, vezettem szervezési osztályt, voltam művészeti titkár is, ügyeltem, dramaturgoskodtam. Napi kapcsolatom alakult ki a színészekkel, a műszakkal, az egész színházi komplexummal. Amikor írni kezdek, óhatatlanul bennem van mindez: nemcsak az ügyelőre gondolok, meg arra, hogy hol van a tréger és mire való, hanem számolok a közönséggel is, akiért a színház egyáltalán létezik. Sokak szerint ez népszerűségre való törekvést, túlzott popularitást eredményez. Pedig egyszerűen arról van szó, hogy írás közben az derült ki: én erre vagyok képes. Nem élek olyan eszközök-kel, amelyeket, mondjuk, a Dallasból ismerünk, nem szórakoztatni akarom én a nézőket. Tudatosan biztosan nem erre törekszem.

– *Hanem mire?*

– Ha felsorolnám az eddigi bemutatóimat - már túl vagyok a nyolcadikon -, kiderülne, hogy minden darabom egy-egy színész számára készült. Mindig adott volt az a személyiség, aki a régóta bennem fészkelődő téma megírására inspirált. Mintegy ajándékként vagy afféle szolgálatként készültek ezek a darabok. (Aztán végül sosem azok játszották el a szerepet, akikre írtam.) A kiindulópontom azonban az volt, hogy az adott színművészek jól érezzék magukat a színpadon.

– *A közönségre is gondolsz, a színésszel is számolsz; nem kényszerít ez túlságosan sok kompromisszumra?*

– Dehogyis. A színész személye kifejezetten inspiráló. Volta *Törődj a kerttel!* című darabomnak egy korábbi változata. Azt hiszem, nagyon rosszul sikerült. Aztán egyszer Vári Évával beszélgettem Pécsett, aki éppen valami hasonló darabot keresett. Mihelyt elképzeltem Vári Évával a szerepet, ahogy belekezdtem a figurájába, hirtelen összeállt a történet, megértettem, hogyan kéne újraírnom a darabot. Ez a személyes hatás teremtette meg a *Törődj* a kerttel!-t. Ha Vári Éva is eljátszhatná ezt a figurát, az valóban húsból és vérből lenne. Az én húsomból és véremből is.

– *Talán ezért mondják rád néhányan,* hogy *valójában nem drámaíró, hanem színpadi* szerző *vagy.*

– Ha többen látják úgy, hogy a drámaíró és a színpadi szerző közti kényes egyensúly az én esetemben az utóbbi irányába mozdul ki, akkor ezt tudomásul kell vennem. Annak ellenére is, hogy - még egyszer mondom - tudatosan nem erre törekszem. Mondok egy példát. Nagyon érdekes volt látnom a *Törődj a* kerttel! két előadását. A darab egyszerű háromszöghelyzetre épül, amelyről aztán ki is derül, hogy valójában csupán egyetlen emberi pillanat: egy ötvenéves asszony szembesülése azzal a kérdéssel, hogy valójában nőnek számít-e még. Ez a megrendülés van felnagyítva két, illetve három szereplőre (egy kicsit kiismerhetetlen a helyzet), ezt az emberi dilemmát sűrítettem bele a helyszínbe, a dialógusokba. Kecskeméten mindebbe Éry-Kovács András beleálmodott egyfajta mély irodalmiságot, olyan „magaselvűséget", ami szerintem nincs benne a szövegben. Szürreális előadást rendezett, ami aztán meg is ölte a történetet. El is keseredtem volna, ha nem kerül az Újpest Színházban, Pethes Györgyhöz a darab, aki tényleg az alapanyagból, a dialógusokból indult ki, és valóban az írói szándékot bontotta ki. És mindehhez szükség volt egy remek színésznőre: Moór Mariannára. Mindannyiunk számára szakmai sikert jelentett a bemutató.

– Most is *a színház szakmai* összetevőiről beszéltél.

– Tudomásul kell venni, hogy a drámaírás egyfajta mesterség is. Ezt a sajátos műfajt én úgy próbálom művelni, hogy szüntelenül számolok az alkotótársak közreműködésével. Számítok a színészre, a díszlet- és jelmeztervezőre meg természetesen a rendezőre. Szeretem, ha ráhagyatkozhatom egy autentikus rendező tapasztalataira. Kicsit „helyre is rakhatja" bennem a darabot: ráismertet a szöveg hiányosságaira, figyelmeztet, hogy mit oldottam meg rosszul. Igényelném az ilyen műhelymunkát. Es ez az én igazi problémám: olyasmivel kísérletezem, ami valójában csapatmunkát tételezne fel. Csak nincsenek meg hozzá a megfelelő csapatok. Kevés az olyan színházi ember, akire nyugodtan rábízhatja az író a művét. Nem véletlenül kényszerülünk egyre többen arra, hogy magunk is rendezzünk. (Magam is erre készülök a Kolibriben.)

– Lehet, *hogy* azért *tartanak* téged *színpadi* szerzőnek, *mert* eleve *abból indulsz ki, hogy a*

Bajcsay Mária és Gazsó György a Szeretlek, cirkusz szolnoki előadásában (Ilovszky Béla felvétele)



szövegeid, a szereplőid csak színpadon *válnak teljes értékűvé*.

- Így van. Nem véletlenül nem törekedtem eddig arra, hogy darabjaim kötetben is megjelenjenek. Ehhez elő kellene venni őket újból, s egyfajta irodalmi igénnyel, az előadásokból is tanulva, újra kellene írnom őket. Nem mentségként mondom, de ez valamiféle írói létformát is feltételezne. Ez nekem nem adatott meg. Olyan szociális helyzetben vagyok a családommal, hogy kénytelen vagyok sokfelé dolgozni. Az állandó stressz csak arra tesz képessé, hogy néhány napra elmeneküljek valahová - mondjuk, Szigligetre, mert otthon még íróasztalom sincs -, és két hét alatt kiizzadjak magamból egy újabb darabot. Szerencsére a színházigazgatók többnyi-re láttak bennük fantáziát, és elfogadták őket bemutatásra, jóllehet magam is tudtam, hogy milyen hiányosságaik vannak. De mivel a műveim eddig még nem kerültek igazán nagy formátumú színházi szakemberek kezébe, sajnos többnyire olyanok is maradtak, amilyennek az első változatban megszülettek. Nem volt igény, lehetőség arra, hogy tökéletesítsem őket. Bizonyos szakemberek ugyanis egyszerűen nem hajlandók foglalkozni a darabjaimmal. A Katonában például semmit sem hajlandók elolvasni tőlem. (Volt egy darabom, amit egy ottani, nagyon jelentős színész inspirálására írtam, de még ő sem tudta elérni, hogy a dramaturgok kézbe vegyék a szöveget.)

Mikó István és Vass Gábor az Arizona Színház Kölyök-előadásában (Papp Dezső felvétele)



- *Ismerünk olyan* drámaírókat is - *mondjuk, Füst Milánt -, akik nem az* adott színházi *gyakorlatból indulnak ki, inkább a korabeli színjátszás*sal való *állandó* vitában alkotják meg *életművüket*.

– Ez már a zsenialitás kategóriája.

– Nincsenek is *irodalmi ambícióid?*

– Dehogyisnem! Én meg vagyok győződve arról, hogy irodalom, amit csinálok. És, hála Istennek, azt látom, hogy van is igény az efféle darabokra. Csakhogy nekem mások a kötődéseim, mint a nemzedéktársaim többségének. Én Sarkadit, Németh Lászlót vallom a mestereimnek, az ötvenes-hatvanas években indult generáció-nak vagyok afféle kései gyermeke. Én Fejes Endrével értek szót. Neki mutatom meg a darabjaimat, vele vagyok napi barátságban. Elolvassa, nagyon keményen megbírálja, sokszor át is íratja a műveimet. Nekem az ő véleménye fontos. Sokkal fontosabb, mint, mondjuk, Radnóti Zsuzsáé, aki eddig hat bemutatott darabomról jósolta meg, hogy soha nem fogják játszani őket. Megvan neki is a maga tábora. Én meg így, táboron kívül jövök-megyek.

– *Miben térnek el törekvéseid nemzedéktársaidétól?*

– Valamiféle művi nihilizmust érzékelek a munkáikban. Kiúttalan helyzeteket jelenítenek meg a klasszikus dramaturgiát tagadó formák segítségével. Nem válságos helyzeteket, emberi dilemmákat próbálnak megteremteni, működésbe hozni, hanem eleve eldöntött szerzői szándékokból indulnak ki, aszerint mozgatják a figurákat. Folyton a szerzők szavait hallom vissza a szereplők szájából. Mondok erre is egy példát. Az Anitában - félreértés ne essék, nagyon kedvelem Németh Ákost - az egyik jelenetben arról van szó, hogy a lányhoz megérkezik az apja, akiről egyszer csak kiderül, hogy valójában a lány barátnőjének az élettársa. Szóval meglehetősen kényes helyzetbe kerülnek váratlanul mindhárman. Németh Ákos itt elvágja a jelenetet: a férfi belép, és sötét lesz. Elképzelhetetlennek tartom, hogy nálam ne itt kezdődjön a jelenet. Ha valami-ért szeretik a színészek a darabjaimat, talán azért, mert éles helyzetekbe hozom őket. Igazából az érdekel, amikor vérre megy a játék.

– *Ezért* törekszel *zárt helyzetek* teremtésére?

– A zárt helyzetek azt jelentik számomra, hogy a lehető legnagyobb súlyt rakhatom a színészek vállára. Olyan terhet, amelytől boldognak érzik magukat a színpadon, amitől súlya van a jelenlétüknek. Biztosan tehetségesebbnek kéne lennem ahhoz, hogy ezt ne csak két-három, ha-nem esetleg húsz szereplővel is el tudjam érni. Mindegyik szerepet olyan mélységig kellene megírnom, hogy még egy ötperces szerepben is teljes életsorsot villanthasson fel a színész.

– *A formai-drámatechnikai* eltérések *ellenére is azt érzem, hogy* te is hasonló *élménykört dolgozol fel, minta nemzedéktársaid. Mintha arról szólnának a műveitek, hogy* ez a *már nem túl fiatal, de még nemis középkorú nemzedék* azért *nem képes a vágyai* és *normái szerint* élni, azért *nem tud belefogni* a saját életébe, *mert az* előző *nemzedék* élete - *mint valami görög* sorstragédiában - *fogva* tarja az *ő életét is*. Behatárolja a *létét, kényszerpályákkal* és béklyókkal *terheli* meg a sorsát.

– *A Viaszmadár* épp erről szól. Van ott egy öregasszony a paraván mögött, akiről nem tudhatjuk, él-e, hal-e. Nekem rettenetesen fontos volt, hogy megírjam ezt a történetet, mert számomra ez a paraván és mögötte az asszony az úgynevezett rendszerváltásig tartó egész életemet jelentette. Azt, hogy hittem az apámban, a tanáraimban, a környezetemben. Hittem mindenben. És ez az öregasszony még most is ott él mindnyájunk agyában. Meg is bénít bennünket. Ezért nem születtek meg még azok a darabok, amelyek hitelesen szólnának arról a traumáról, amit az utóbbi néhány év alatt, az úgynevezett rendszerváltás korszakában megéltünk.

– *A nihilizmus* elutasítása *feltételezi a működőképes morált,* azt az *erkölcsi hátteret, amelyet* a te *darabjaid is* csak válságában, *megrendülésében* ábrázolnak.

– Ez így van. Nem én találtam ki, hogy az igazi drámát az jelenti, hajó emberek kerülnek olyan helyzetbe, hogy egymás farkasaivá válnak.

– *Ha körülnézünk ebben* az ezredvégi *világban, akkor őrületet, káoszt,* zavarodottságot *látunk mindenfelé. Mintha mégiscsak a nemzedéktársaidnak volna* igaza.

- Biztosan igazuk van, ezek a problémák léteznek. De én olyan emberekkel vagyok körülvéve a színházban is, a baráti társaságomban is, akikben nincs meg ez a fajta nihilizmus. Vagy legalábbis túl akarnak lépni rajta. Elismerem, hogy ők a kisebbséget jelentik. De én valamiféle optimista őrületben ezt a kisebbséget szeretném fölmutatni. Első darabomat, a Horatiót például Szegvári Menyhért barátomnak írtam. Akkoriban - személyes válsággal küszködve - rendezett Pécsett egy Hamlet-előadást Kulkával a főszerepben. Erre az előadásra válaszoltam én a Horatióval. Megpróbáltam elmondani valamit abból, hogy hiszek a túlélésben, hiszek a „horácizmusban", abban, hogy az, aki élve marad, meg tudja valósítani a hamleti örökséget. Az más kérdés, hogy a darab végére magam is oda jutottam, hogy a kompromisszumoknak vannak olyan formái, amelyeket egy idő után már nem lehet fölvállalni. A tragédiához érkeztem el végül én is. (Nincs olyan darabom, ami happy enddel végződne.) A *Szeretlek, cirkuszban* is elpusztul az egész család, a cirkusz maga is megsemmisül. Azonban még ebben is megmutathattam a jó értelemben vett bigottságot, az önfelmutatás képességét, az igaz ügyhöz való ragaszkodást. Ebben az értelemben tartozom én az optimista kisebbséghez.

– Színházi *szakmai értelemben is a* kisebbséghez *tartozónak érzed magad?*

– Igen. Egyelőre igen.

– *Esetleg kirekesztettnek?*

– Nem. Ugyanis semmiféle panaszra nem lehet okom. Játsszák a darabjaimat (amit eddig írtam, egy híján, mind bemutatták vagy be fogják mutatni). A veszprémi színháznak írok most, Kecskemétre is újabb darabot kértek, adaptációt készítek a Madáchnak. És annak is nagyon örülök, hogy a németországi drámaírói fesztiválon *az Arthur* és *Paul* bekerült a legjobb tíz közé.

- *Ez valamiféle* drámaírói *verseny volt?*

– Igen, az első európai drámaírói verseny. A Bernd Bauer Verlag nevű német kiadó rendezte. Magyarországról is több mint húszan neveztünk, hárman jutottunk tovább. Így került a darabom a nemzetközi bírálóbizottság elé, amelynek olyan jelentős színházi emberek voltak a tagjai, mint például Peter Zadek. Az, hogy az *Arthur* és *Paul* bekerült a legjobb tíz közé, azt jelenti, hogy meg-vették a jogait tíz évre a német nyelvterületre. Legújabb információm szerint játszani is fogják, bár elkiabálni semmiképp sem akarom. Mindenesetre le van fordítva, a szerződések is megvan-nak már. A kirekesztettség - ha már szóba hoztad - inkább abban nyilvánul meg, hogy az eredményt én tudtam meg legutoljára, akkor, amikor már képtelenség volt elintézni, hogy ki tudjak jut-ni Kasselba, az eredményhirdetésre. Ha egy nemzedéktársam ér el hasonló sikert, talán minden másképp történik.



Réti Erika és Kovács Gyula a Törődj a kerttel! kecskeméti előadásában (Ilovszky Béla felvétele)

- Azt mondtad - a nemzedéktársaidtól megkülönböztetve magad -, hogy a hagyományos dramaturgiában hiszel. Hol tanulja ezt az ember?

- Olvasok mindenféle régi szerzőket, hatással vannak rám emberek. A különféle tapasztalatok egy idő után ösztönösen kezdenek el hatni. A drámaírás - talán nem túlzás - az elmebetegség enyhébb lefolyású változata. Olyan kóros lelki stressz. amelyet betegségtünetek kísérnek. Felmegy az ember vérnyomása, leizzad, pánikba esik. Volt már rá példa - nem viccelek hogy nem mertem vállalni, hogy meghaljon a darabom egyik szereplője, mert úgy éreztem, abba én is belepusztulnék.

– *Színházi emberként, drámaíróként milyen reményeid vannak?*

– Azt hiszem, elindult valami. A jövő évadban több Németh László-darabot is bemutatnak a színházak. Előveszik megint Sarkadi műveit, lesznek Illés Endre-bemutatók. Nem jó, hogy el-feledkeztünk róluk. (Csak az a kérdés, hogy vannak-e olyan színházi szakemberek, akik ismerik ezt az iskolát, akik értően tudják színpadra állítani ezeket a darabokat.) Örülök, hogy megint elő-térbe kerülnek a felsorolt szerzők, mert azt jelzik, hogy szükség van arra a dramaturgiára, arra a színházi modellire, amellyel én is próbálkozom. Azt sejtetik, hogy talán lesz helyem itta nap alatt.

SUMMARY

DÍSZLET, JELMEZ, PLAKÁT
KIÁLLÍTÁSOKRÓL

Manapság ritka esemény, ha egy tervező nemcsak színházi előadásokon, hanem önálló kiállításon is képet tud adni munkásságáról. Képzőművészek sem igen kapnak helyet és pénzt a tárlataikhoz, még kevésbé azok akik „csak" valamely alkalmazott művészet művelői. A díszlet- és jelmeztervezés amúgy sem számít önálló művészetnek; sokan - a színházi és a művésztársadalomban egyaránt - a tervezőt csupán a rendezők, a színház igényeinek puszta kiszolgálójának tekintik.

Ehelyütt azonban aligha kell bizonygatni, hogy a huszadik század színházművészetének milyen kulcsfigurája lett a rendező mellett a tervező, s hogy valamely tervező életműve nemcsak a kor színházáról, hanem a szóban forgó kor speciális látványszemléletéről is tanúskodhat. A tervezőknek is, a színházaknak is fontos, hogy időről időre számba vegyék - tárlaton is -: hol tartanak munkásságukban, s milyen az a látványvilág, amely jellemzi előadásaikat.

Legutóbb két tervezőnek, Csanádi Juditnak és Csengey Emőkének adatott meg a részösszegzés lehetősége: a Kongresszusi Központban az elmúlt években végzett munkáik dokumentumait állíthatták ki.

Csengey Emőke az Arany János színházi Hó-*királynő* (1989), a vígszínházi óz (1991), a József Attila színházi *Mesék az írógépről* (1991) és a pécsi *Három* testőr (1993) jelmezterveit mutatta be, mellettük, egy nagyvitrinben történelmi korokon átívelő „divatbemutatót" prezentált azokból a ruhákból és kiegészítőkből, amelyeket különböző tévéjátékokhoz tervezett. (Színházi jel-mezeket nem tudott bemutatni, mert a színházak vagy nem adják ki, vagy megsemmisítették őket.)

Csanádi Judit két régebbi és három új munkájából adott ízelítőt. Csanádi építészből lett díszlettervező, erőssége a konstrukció. Az Arany János Színház Hókirálynőjének díszlete mégis festőiségével, könnyedségével, mobilitásával hatott. A padlás debreceni (1989) konstrukciója építészetileg is, térképzési szempontokból is ki-fogástalan, alighanem a darab magyarországi díszletei közül a legsikerültebb. Csanádi néhány évet Kanadában tanított és tervezett. Ottani munkái közül a montreali Théâtre Omnibus Co*médies barbares* című Valle-Inclán-előadás díszletének makettjét, terveit és előadásfotóit állította ki. Olyan teret kellett terveznie, amelyben a százhuszonhét epizódból álló darab eljátszható. Ehhez többszintes, patkó alakú építményt készíttetett, amely elsősorban a világítás segítségével változtatta jellegét, és vált alkalmassá a külső és belső terek megjelenítésére. A díszlethez csak természetes anyagokat, követ, fát használt. Következő munkája Győrben *a Hegedűs a háztetőn* volt (1993), ekkora színház hatalmas forgójára építette fel azt a teljes egészében fából készült térképkompozíciót, amelyben szűk szoba és tágas tér, gazdasági épület és hálószoba, utca és kocsmabelső egyaránt kialakítható. Utolsó kiállított terve a komáromi színház Godot-jóhoz (1993) készült, ezúttal a színpadot átlósan lezáró fémhálókerítés előtt futó, kilométerkövekkel szegélyezett murvás út adja a négy szereplő játékterét.

A színházi plakát külön műfaja plakáttervezésen belül. Amikor a tervező elkészíti a plakátot, még alig látható valami az előadásból, tehát főleg a darab ismeretében, a rendezővel való konzultáció alapján vagy a színház igényeinek megfelelően kell megkomponálnia reklám célú grafikáját. A legjobb tervezők azonban az alkalmi megrendelésből is szuverén műalkotásokat hoznak létre. Ezekből a plakátokból rendezik meg kétévente a lengyelországi Rzeszowban a nemzetközi színházi plakátbiennálét. Kezdetben a lengyel Fiatal Színházak Szemléjének kiegészítő programja volta kiállítás, s csak 1991-től vált nemzetközivé. A negyedik biennálé anyagából két vándorkiállítást szerveztek, az egyik Prágában, a másik Budapesten, a Lengyel Kultúra kiállítótermében volt látható. Több mint hatszáz plakátból választotta ki a zsűri a díjazottakat, s csaknem száz alkotást mutattak be a tárlatokon. A kiállított művek a legkülönbözőbb technikával készültek, általános jellemzőjük a játékosság, a képi asszociáció gazdagsága, a meghökkentő ötletek alkalmazása. Mint mindig, ezúttal is kitűnőek a lengyel plakátok fantáziadús ötleteikkel, merész garafikai kivitelükkel, erős színeikkel. Három magyar résztvevője is volta biennálénak: Keresztes Dó-ra, Orosz István és Pócs Péter. Plakátjaikat ugyan nem díjazták, de munkáik a budapesti tár-lat legerősebb képei közé tartoztak.

N. I.

Two comprehensive surveys of present-day Hungarian theatre open this issue. Vice-editor István Nánay draws up his own balance, partly inspired by the judgement Hungarian-born French actor and director Georges Baal offers in a letter addressed to Gergő Kaszás, a young member of the Katona József Theatre.Klári Tolnay, great actress of the Hungarian theatre, just turned eighty. Fellow-actor, Iván Darvas celebrates her unique personality.

The following two groups of writings are concerned with two important events of the last weeks. Berlin's Hebbel Theatre recently visited Budapest with Gertrude Stein's Doctor *Faustus Lights the Lights,* a production by Robert Wilson. László Márton's review and László Bérczes's interview with the world-famous American director are followed by a contribution of László Jakab Orsós, which is half interview and half reflections on the phenomenon called Bob Wilson.

Another outstanding event was Dostoievski's *The* Uncle's *Dream* at the Arts Theatre, directed by Russia's Anatoly Vassiliev. Reviews by Tamás Koltai and Nina Király are followed by László Bérczes's portrayal of actress Mari Törőcsik and an analysis of her contribution to the performance.

A third group of writings is devoted to the renaissance of Greek tragedy both on the world stages and in Hungary. A comprehensive survey of related events in Hungary by István Nánay is followed by Tamás Tarján's review of *King Oedi*pus by Sophocles (Comedy Theatre), two interviews Peter Stein has given before staging his Oresteia in Moscow and Adrienne Darvay Nagy's account of some manifestations of the Theatre of Cruelty in Rumania, linked to the names of directors Andrei Serban and Silviu Purcarete.

Other reviews, by Judit Csáki, András Nagy, Katalin Kállai and István Sándor L. are concerned with Miklós László's *The Perfumery* (József Attila Theatre), Ibsen's *Hedda* Gabler (Debrecen), García Lorca's *Yerma* (Budapest Chamber Theatre) and Pirandello's *Tonight We* Improvise (Katona József Theatre). Géza Fodor's column of theatre theory-a text by Pirandello, introduced by Mr. Fodor himself-is also related to the premiere mentioned above. István L. Sándor interviewed for us Zsolt Pozsgai, a young author, whose *Arthur and Paul is* also this month's playtext. Finally István Nánay shares with the reader his impressions on two exhibitions by Hungarian set and costume designers and on an exhibition of Polish theatre bilis.

Várkonyi Stúdió: Tolnay Klári
Ez a kissé gyűrött, szakadt arc hív fotó színház- és fotótörténeti jelentőségű. A valószínűleg 1946-ban készült felvétel a kor egyik legjelentősebb színésznőjét ábrázolja, s a Várkonyi Stúdió az akkori idők egyik legelismertebb fényképészműhelye volt.



Ára: 68,– Ft



VASJÉV