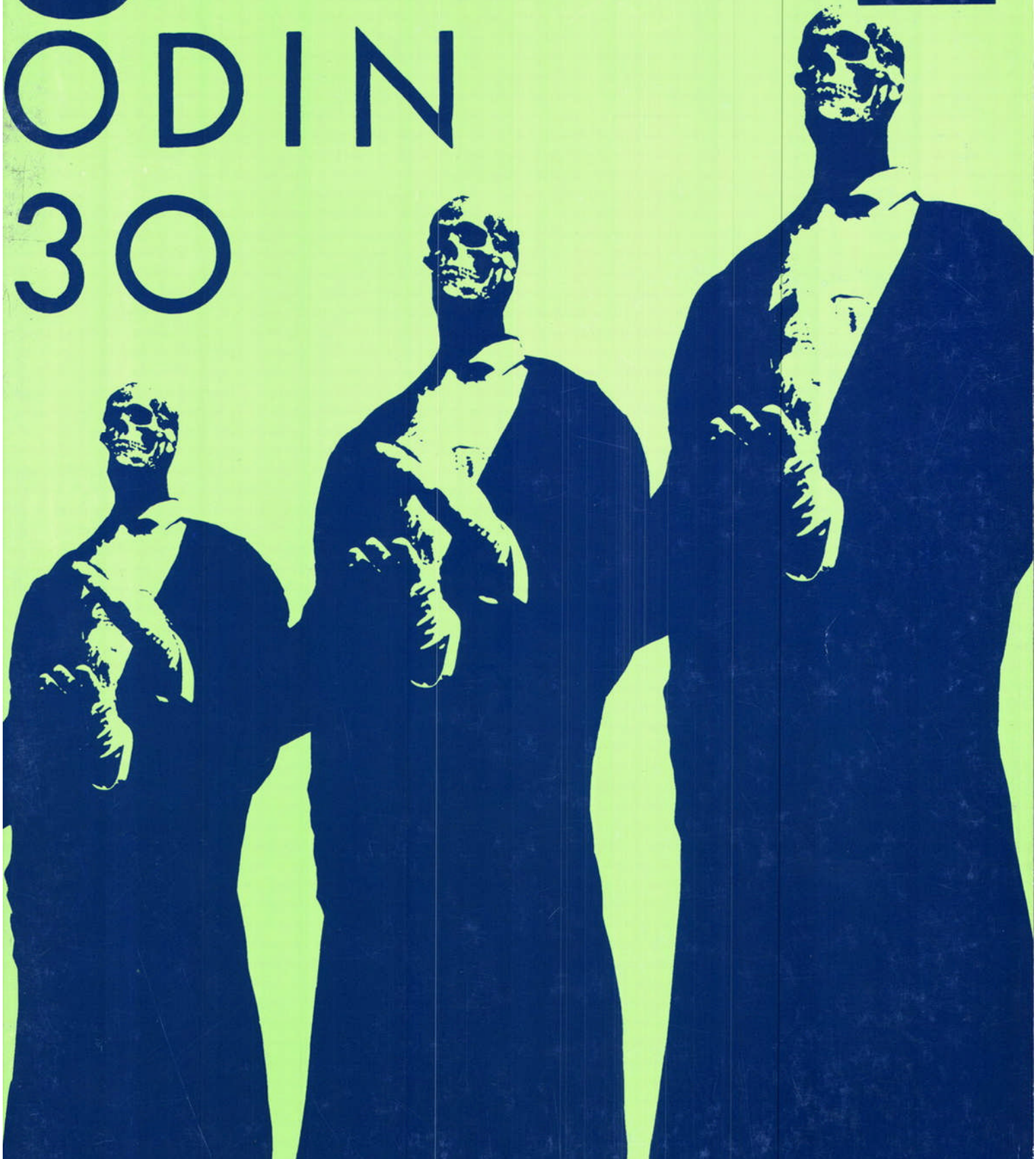
SZÍNHÁZ

XXVIII. ÉVF. 2. SZÁM 1995. FEBRUÁR

ODIN 30



SZÍNHÁZ
A MAGYAR SZÍNHÁZMŰVÉSZETI SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

Juhász Sándor: APROPÓ 1

ODIN - 30
Király Nina: ÜNNEP HOLSTEBRÓBAN 2
(Harmincéves az Odin Teatret)
DON QUIJOTÉK HAGYOMÁNYA 4
(Beszélgetés *Eugenio Barbával)*
Eugenio Barba: LEVÉL D SZÍNÉSZNEK 6
Eugenio Barba: FELJEGYZÉSEK 7
(Kételkedők és *saját magam* számára)
Kirsten Hastrup: KÍVÜL AZ ANTROPOLÓGIÁN 9
(Az antropológus minta színielőadás tárgya)
BARBA, GROTOWSKI, KANTOR 11
(Beszélgetés *Zbigniew Osińskivel)*
Eugenio Barba: ÚSZÓ SZIGETEK 13

Kovács Dezső: SÁR A FALON 15
(Gogol: *Háztűznéző)*
Tarján Tamás: AMO, AMAS, AMAT 16
(Csehov: *Három nővér)*
Tasnádi István:
AZ ÖNSORSRONTÁS FORTÉLYAI 19
(Füst Milán: Boldogtalanok)
Sándor L. István:
ROMJAIBAN MEGMUTATKOZÓ VILÁG 21
(Dosztojevszkij-Wajda: Félkegyelmű)
Szántó Judit: BÖLCSEBBEK LETTÜNK 23
(Lessing: Bölcs Náthán)
Szűcs Katalin: A HITELESSÉG FOKOZATAI 24
(O'Neill: Utazás az *éjszakába)*
Nánay Bence: MÉDEIA ÉS AZ ÜSTDOB 28
(Jeles *András* két rendezése)
Tábor Ádám: SZÍNHÁZ ÉL 29
(Melis László-Jeles András: Kleist meghal)
Magyar Judit Katalin: KALA-POM-POM-POM 31
(Márton László: *Lepkék a kalapon)*
Tegyi Enikő:
CSAK AZÉRT IS: ROCK AND ROLL 33
(Békés Pál: Össztánc)
Koltai Tamás: A FRANCIA KAPCSOLAT 35
(Beszélgetés *Jean-Luc Souléval)*
Szántó Judit: EGY JÓ ÜZLET 35
(Arthur Miller: Alku)

Arthur Miller-David Thacker:
KÖZÖS LÁTOMÁSOK 38 Barna Györgyi:
IDŐTLEN MOSOLYÚ MASZK 39 *(Beszélgetés egy nó-színésszel)*

Mészáros Tamás: KINEK A MORÁLJA? 42

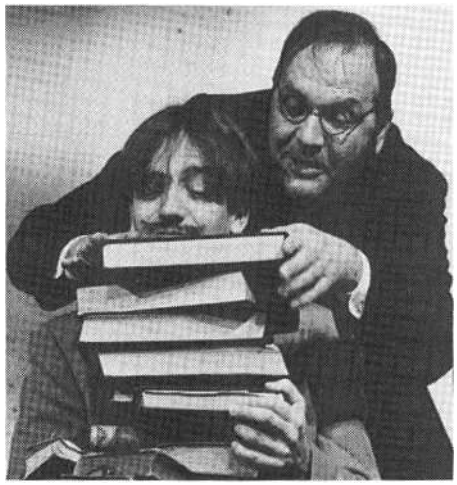
Földes Anna: (VILÁG)SZÍNHÁZI REGÉNY 45
(John Elsom: A hidegháború korának színháza)

AZ 1994-ES ÉV TARTALOMJEGYZÉKE 46

DRÁMAMELLÉKLET
Kiss Csaba: ANIMUS ÉS ANIMA



A Félkegyelmű a Merlinben (21. oldal)



Lepkék a kalapon (31. oldal)



Miller-bemutató (35. oldal)

XXVIII. ÉVFOLYAM 2. SZÁM
1995. FEBRUÁR
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: Szinház 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 (95 23673)*
Felelős *vezető: Freier László igazgató HU ISSN 0039-8136*

A folyóirata Nemzeti Kulturális Alap, a Soros *Alapítvány, a Pro Renovanda Alapítvány, a Magyar Hitel Bank Magyar Sajtóalapítvány* és *Budapest Főváros Főpolgármesteri Hivatala színházi alapjának támogatásával készül*

Megjelenik havonta

A címlapon: Harmincéves az Odin (A montázs Révész Róbert felvételéből készült)

A hátsó borítón: Ruszt József az Alkuban (Budapesti Kamara Színház) (Koncz Zsuzsa felvétele)

A borítókat Kemény György tervezte

APROPÓ

A színház válságban van - ezt sokszor mondták az elmúlt évtizedekben, de többnyire a kritika állította, és az előadások művészi színvonalára utalt. Most azonban másról van szó. A Művész Színházban történtek csak a jéghegy csúcsát tárták a közvélemény elé. A szakma régóta tudja, hogy baj van - nem vagy nemcsak a Művész Színházzal, hanem a finanszírozási és színházi struktúrával. A színházaknak és fenntartóiknak (tulajdonosaiknak) közös felelőssége, hogy a helyzet idáig fajult. A szakmát és annak képviseleti szervezeteit sokszor éri az a vád, hogy képtelenek egységes álláspontot képviselni. Ez pedig természetes, hiszen a szakmán belül rengeteg ellenérdekeltség is létezik.

A jéghegy csúcsa talán eléggé kiugrik ahhoz, hogyne lehessen átnézni fölötte, hogy az illetékesek nekilássanak végre a színházakat már-már elöntő problématenger kimeréséhez.

Aki minimális közgazdasági ismeretekkel rendelkezik, tudja, hogy ha a makrokörnyezet megváltozik, akkor az egyes szervezeteknek alkalmazkodniok kell, különben elbuknak. Miből gondolták és gondolják ma is sokan, hogy a színház kivétel? Ha meg akarjuk tartani Európában is jelentősnek számító színházkultúránk sokszínűségét, akkor kultúrpolitikai és nem pártpolitikai döntéseket kell hozni olyan kérdésekben, mint például az állami és a helyi önkormányzat feladata a színházfinanszírozásban. Ideje figyelembe venni a néző igényeit és elvárásait: a kulturális bizottság döntse el, hány művészszínházra van szüksége a közönségnek. Higgyék e az illetékesek, hogy a nézők többsége nem tud és nem is akar különbséget tenni kommersz- és művészszín-ház között. Jó előadásokat akar látni - műfajtól, színháztípustól függetlenül.

Az elmúlt évek eseményei nem múltak el nyomtalanul a színházak felett sem. Véget ért az a hosszú korszak, amelyben néhány dilettáns a művészet köpenyébe burkolózva fitymálóan szólhatott a közönségről az üres nézőtér láttán - és újra meg újra megnyilvánulási lehetőséget kapott. A színháznak újfajta kommunikációs kapcsolatot kell kialakítania a társadalommal, a közönséggel.

Kikből áll a közönség, milyenek az elvárásai? Valójában még azt sem tudja senki pontosan, hogy Budapesten az évente eladott két és fél millió színházjegyet hány ember vásárolja meg. Az e tárgyban napvilágot látott nyilatkozatokban mindenki csak a megérzéseire hivatkozhat, konkrét felmérésre nem, mert ilyen nincsen. Tudtommal egyetlen budapesti színház vette magának a fáradságot, hogy szociológiai felmérést készíttessen a közönségéről. Ők valószínűleg tudják, hogy a színház egy adott piacon működik, és a potenciális fogyasztót meg kell ismerni.

Piac, fogyasztó - most bizonyára többen felkapják a fejüket: csak nem valami áruról van szó? Néhányan felidézik magukban a nyolcvanas évek sajtóvitáit az „áru-e a kultúra?" témában. Az elmúlt évek eseményei egyértelműen választ adtak a régi vitára - áru, de nagyon speciális áru. Gondoljuk végig! A színházi előadás felfogható olyan szolgáltatásnak, amely lényegében nem tárgyiasult, és nem eredményez tulajdonjogot semmi felett. Olyan szolgáltatás, amelyet emberek nyújtanak más emberek számára. Az előadása néző kulturális és esztétikai igényét elégíti ki - ez a színházjegy ellenértéke. A jegy a piacon áruként jelenik meg, értéke azonban társadalmi és nem fizikális tulajdonságában rejlik. A színházjegy az adott időpontban - és csakis akkor - hordozza annak a társadalmi viszonynak az értékét, amely a közönség és a színház között létrejön; az előadás után értékét veszti. Ez a sajátos tulajdonsága egyben meghatározza a piaci helyzetét. Egyszóval a színházi előadás rendelkezik az áru bizonyos jegyeivel, piaci eszközökkel lehet és kell kezelni. A színházak ennek szükségességét nem ismerték fel idejében (sokan még ma sem látják át), és töretlenül hittek a bőkezű állami mecenatúrában.

A támogatás reálértékű csökkenése a színházak többségét a szponzorvadászat ösvényére terelte. A kezdeti vadkapitalista állapotban még működött a személyes kapcsolatok rendszere, de nem véletlen, hogy napjainkra csak két fővárosi színháznak van állandó szponzora. Ilyen körülmények között nehezen érthető, mire alapozta a Művész Színház azt a stratégiát, hogy negyvenmilliós szponzorpénzt gyűjt össze, és évente másfél millió forintért eladja a páholyait. Szerény véleményem szerint ekkora összeget Budapest összes színháza sem képes szponzoroktól be-gyűjteni. A közönség és a szponzoráció kérdése szorosan összefügg, hiszen a szponzor nem mecénás: a támogatás fejében akar valamit (például reklámot), és a színház csak az *egyik* eszköz, *az egyik* média ebben a folyamatban. A szubvenció (legyen bár forrása akár a központi, akár az önkormányzati költségvetés) ugyancsak nem lehet független a közönségtől. Egy színház csak tele nézőtérrel igazolhatja vissza a támogatás jogosságát. Ez pedig nem könnyű feladat. A tömegek szín-házba vezénylése, a „vatta" a távoli múlt; most valami másra van szükség.

A nyugat-európai és az amerikai színházak évtizedek óta komoly hangsúlyt helyeznek a jegyforgalmazásra és a közönséggel való kapcsolat kiépítésére. Ezt olyan tudatos marketingtevékenység alapján végzik, amely hétköznapi termékek és szolgáltatások esetében már hazánkban is általánosnak tekinthető, de színházi területen még gyerekcipőben jár.

A Művész Színház által felkorbácsolt hullámok, a finanszírozás zűrzavara jó apropó arra, hogy a marketing fontosságára irányítsa a figyelmet; a marketingre, mint olyan lehetőségre, amely független a szubvenciótól, és közvetlen hatással van a színház-közönség viszonyra.

Juhász Sándor

KIRÁLY NINA

ÜNNEP HOLSTEBRÓBAN

HARMINCÉVES AZ ODIN TEATRET

A meghívóban az állt, hogy az ünnepség szűk szakmai körben zajlik, később azonban kiderült, hogy ez a „szűk kör" Brazíliától Japánig, Kubától Indiáig terjed, s a találkozón több mint húsz ország színházi szakemberei vesznek részt. Eljött Jerzy Grotowski, Kazuo Ohno, Sanjukta Panigrahi, Santiago García és Judith Malina (nem hiába volta találkozó mottója: „Hagyomány és a hagyomány megalapítói"), ott voltak az Eugenio Barba pályáját figyelemmel kísérő francia és olasz kritikusok (Franco Ruffini, Ferdinando Taviani, Nicola Savarese, Franco Quadri, Georges Banu), valamint a Grotowski-kutatások olasz, illetve lengyel köz-pontjainak vezetői, Roberto Bacci és Zbigniew Osiński.

Az Odin Teatret Holstebro külvárosában épült, egy hatalmas, mesés park közelében. A farm ódon épületeit a társulat tagjai újították fel és bővítették ki fokozatosan, az alkalmanként befolyó támogatások függvényében. Még az utolsó előtti napon is dolgoztak a „zöld vendégszobán", amit előre gyártott elemekből eszkábáltak össze. A főépületben több terem is van: a fekete, a piros, a fehér és a kék. A pirosban folytak az előadások, a fehér szolgálta tréningek, viták és baráti csevegések színhelyéül. Az épület egyik szárnyában a könyvtár, a konyha és különböző irodahelyiségek találhatók, míg a másik szárnyban van egy jókora társalgó és Barba dolgozószobája. Egy különálló pavilonban lakik Iben Nagel Rasmussen édesanyjával, jelentős rádiójátékok és gyerekdarabok szerzőjével.

Az Odin színészei a környékbeli tanyákon laknak. Torgeir és Roberta Carreri meghívtak a lakásukra, amelynek multikulturális enteriőrjében, legnagyobb meglepetésemre, néhány gyönyörű erdélyi fatányért is láttam. Átjött hozzájuk a híres bogotai színház igazgatója, Santiago García is, valamint az Odin volt színésze, a német származású Kristoph Falk és felesége, egy perui népművésznő. Kedélyes anekdotázgatásukat figyelve spontán színháztörténeti stúdiumon vehettem részt: hallhattam Barba első szerepeiről, szicíliai tapasztalatairól vagy épp az Odin legendás perui vendégjátékáról...

Éjfél körül érkeztem Holstebróba, a vendégek többsége még a könyvtárszobában beszélgetett - egyszerre legalább négy nyelven.

Maga az ünnepség szeptember 30-án este kezdődött. A külföldi meghívottakon kívül ott voltak a dán kritikusok, színháztörténészek és a minisztérium képviselői. Látszott, hogy a figyelem nem csupán a protokolláris alkalomhoz kötődik. Holstebro polgármestere nem győzte hangsúlyozni, hogy a város kulturális életében milyen fontos szerepet tölt be az Odin, hiszen - a jubileumra kiadott retrospektív kiadvány tanúsága szerint is - az utóbbi harminc évben nem volt olyan jelentős előadás vagy kiállítás, amely, Barbáék invitálásának köszönhetően, ne lett volna látható a városban: Grotowski Laboratórium Színháza (1965), a Činoherní Klub (1967), Dario Fo, La Mamma, Kabuki Színház stb. Az ünnepi beszédek után megnéztük az Odin produkcióját, a Kaosmost, majd oldott légkörű vacsorán vettünk részt, ahol az Odin fiatal színészjelöltjei szolgálták fel az ünnepi menüt. Az asztalok roskadoztak a „születésnapi" megle

petésektől, amelyek közül nem hiányzott a tokaji bor sem, de a legcsodálatosabb ajándék egy Peruban készült, fából faragott betlehemi jászol volt.

A másnap délelőtt az Odin mindennapjainak bemutatásával telt. A próbafolyamatot az előadások egy-egy részletével illusztrálták, míg a magyarázatokat angolból spanyolra vagy dánra maguk a színészek fordították. A keleti hagyományok színházművészetünkbe való integrálásának gyakorlatát meg tudták érteni azok a vendégek is, akik még nem vettek részt az ISTA - a nemzetközi antropológiai iskola - eddigi találkozóin. Kazuo Ohno japán táncos és Sanjukta Panigrahi, az indiai odissi táncművészet legjelentősebb mestere, előadásukban kiemelték azokat a mozzanatokat, melyek rituális kultúrákban minden művész számára - kortól és etnikumtól függetlenül - közösek. Lenyűgöző volt Kazuo Ohno tökéletes előadói technikája és a butó-táncra jellemző, transzcendens hatású tragikomikus játé-kossága. Sanjukta Panigrahi már több ízben vett részt az ISTA szemináriumain. Előadásában az indiai klasszikus tánc kilenc alaphangulata (szerelem, humor, szomorúság, harag, hősiesség, félelem, csodálkozás, csalódás és nyugalom) észrevétlenül a hatása alá vont bennünket. Táncában mintha az indiai templomok faragott figurái lendültek volna mozgásba (koreográfiáját a domborműveken ábrázolt alakok mozdulatai alapján készítette).

Az 1990-es bolognai ISTA-n („Az euroázsiai egyetem, technikák és historiográfia") Eugenio Barba így fogalmazta meg a színházi előadások transzkulturális elemzésének elveit: „A performance transzkulturális elemzése azt mutatja, hogy a performer munkája három aspektus fúziójának az eredménye, amely szerkezetének három különböző szintjét tükrözi:

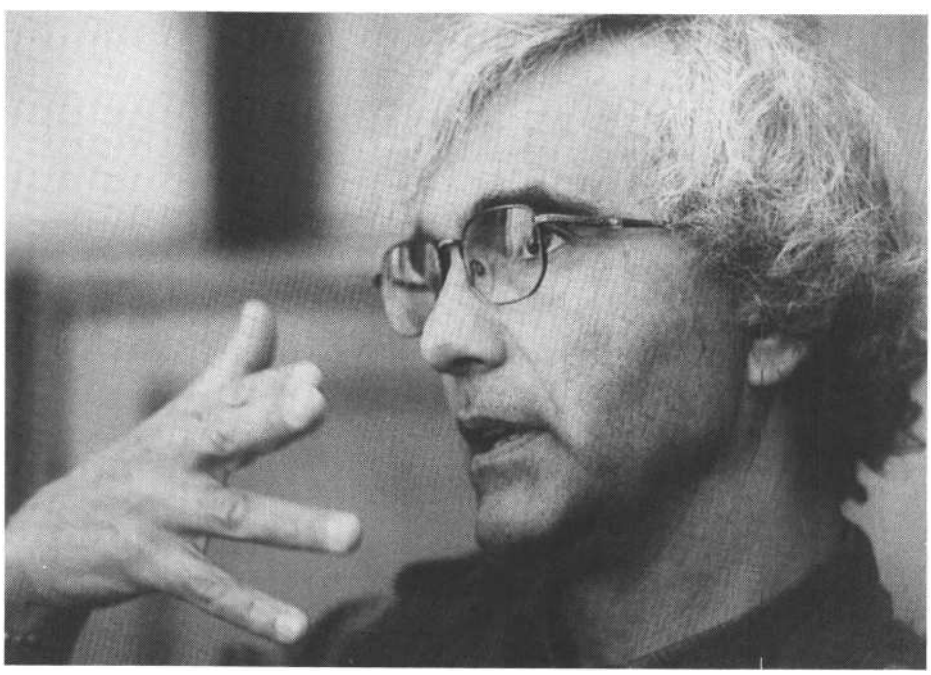
1. A performer egyéniségét, érzékenységét, művészi intelligenciáját, szociális közegét - ami általa performer unikális és megismételhetetlen.

2. A tradíciók és a szociális-történelmi kontextus azon sajátosságait, melyeken keresztül a performer megismételhetetlen egyénisége megnyilatkozik.

3. A fiziológia használatát speciális testtechnikák eszközeivel.

Azokat az ismétlődő transzkulturális elveket, amelyeken ezek a testtechnikák alapulnak, a színházantropológia a „preexpresszivitás" szférájaként határozza meg. Az első aspektus individuális, a második közös mindazok számára, akik ugyanabban a műfajban dolgoznak és csak a harmadik vonatkozik minden performerre, kortól és kulturális hovatartozástól függetlenül. Ezt a performance „biológiai" szintjének nevezzük. Az első két aspektus meghatározza a preexpresszivitásból az expresszióba való át-menetet, a harmadik pedig olyan „idem", mely

Eugenio Barba (Katkó Tamás felvétele)





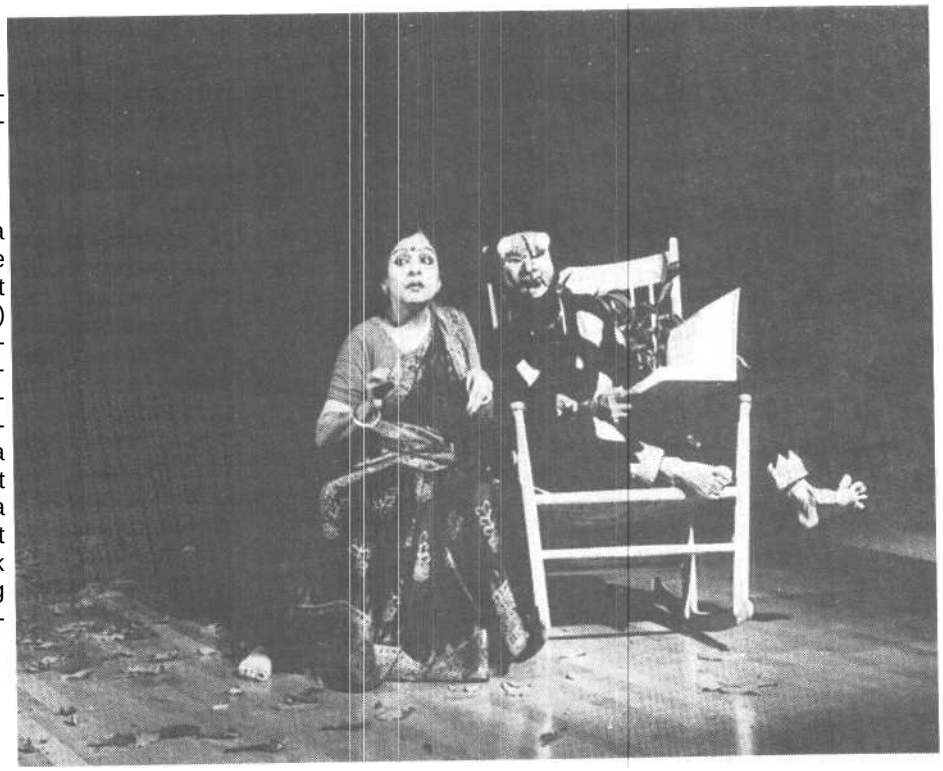
Barba és társulata

nem variálható, csak megmagyarázza a különböző individuális, művészi és kulturális variánsokat."

Ez az elméleti okfejtés látványosan igazolódott Sanjukta táncában.

Aznap délutánra még egy csemegét ígért a program: Thomas Richards mutatta be Grotowski pontederai kutatásairól készített filmjét, és osztotta meg velünk az ott nyolc(!) év alatt szerzett tapasztalatait. A filmből kiderült, hogy Grotowski kísérleti gyakorlatainak lényege a belső hamisítatlan hang keresése, bizánci énekpraktikák és keleti hanggyakorlatok alapján. Az egyéni tapasztalat-ra és belső metamorfózisra épülő folyamat ezoterikusságára jellemző, hogy Richards a felmerülő kérdések többségére képtelen volt világos választ adni, mivel a gyakorlatok lényege csak a közvetlen beavatottság szintjén és szavak nélkül közvetíthető a kívülállók számára.

Este teljes szépségében, zenekísérettel



Sanjukta Panigrahi és Iben Nagel Rasmussen

láthattuk Sanjukta előadását. Ez a különös sorsú táncosnő, aki megszegte a brahmin családnak a nő közéleti szereplését tiltó törvényeit, makacságának és kitartásának köszönhetően fel tudta éleszteni az Orissa templomfalainak rituális táncait (a felkészülést ötéves korában kezdte India legnagyobb mesterei, Guru Kelucharen és Rukmini Devi tanítványaként). Döbbenetes élmény volt, ahogy Sanjukta a hangulatok ritmikus váltogatásával egyszerre lélegző közösséggé olvasztotta össze a világ négy égtájáról összeseregelett közönséget.

És ezzel még nem volt vége az aznapra tervezett szellemi-érzelmi lakomának: ezen az estén találkoztunk ugyanis Jerzy Grotowskival. A Mester az utóbbi időben sokat betegeskedik, most sem mondott beszédet, csak körbejárta az asztalokat, és koccintás közben váltott néhány szót - régi és számára eddig ismeretlen - barátaival. Köztudott, hogy Eugenio Barba Grotowski műhelyéből indult, s az ő jegyzetei alapján készült a *Szegény színház felé* című alapmű angol nyelvű kiadása, amelynek bevezetőjében Peter Brook meghatározza Grotowski jelentőségét a XX. század színházkultúrájában. Az Odin ünnepén maga a Mester is tanúja lehetett, hogy munkája mekkora hatással van a világ legkülönbözőbb kultúrköreinek színjátszására.

Vasárnap délelőtt Sanjukta Panigrahi újabb fontos tréninget tartott, melyben részletesen elmagyarázta egyes mozdulatok szimbolikáját, ritmikai rajzolatát, majd Santiago García mesélt bogotai társulatáról. A színház, amikor épp nem turnézik valahol, Columbiában, egy munkásnegyedben működik. Produkcióik nem kész drámai szöveg alapján készülnek, hanem kollektív alkotásként: a téma és a motívumok a próbák folyamán állnak össze rögzített előadássá. (A délamerikai országok egyébként az ISTA legaktívabb tagjai, és sokat merítenek Grotowski elméletéből és az Odin Teatret gyakorlatából - idén augusztusban például Brazília adott otthont a szimpóziumnak.) Délután Judith Malina és Hanon Reznikov mutatott be egy filmet a Living Theatre-ről. A happeningszerű összejövetelen a kiapadhatatlan energiájú Malina két kérdésben késztette állásfoglalásra a vendégeket: mit tehetünk a jövőnkért, és mi az értelmiség szerepe? A beszélgetés végén Reznikov élénken érdeklődött a magyarországi események iránt, hiszen a Living a találkozóról egyenesen Veszprémbe indult, az I. Rizóma Fesztiválra.

Az éjfélkor kezdődő búcsúceremónián Eugenio mindannyiunk kezébe nyomott egy-egy borítékot, amit csak hazaérve olvashattunk el. Ahogy elköszöntünk tőle, beléptünk abba a virtuális Baráti Körbe, amely a Barba emlékezetébe bevésődött arcok, gesztusok és hangok táborából áll.

Jelenet a *Kaosmosból*

DON QUIJOTÉK HAGYOMÁNYA

BESZÉLGETÉS EUGENIO BARBÁVAL

Nem szánom *ünneprontásnak, de* megkérdezem: *e harminc* év távlatából visszanézve *tud-e említeni olyan lényeges dol*got, ami nem úgy sikerült, *ahogyan* azt an*nak idején elgondolta, vagy ahogyan azt* az első *„rift theatre"-ről* írt *könyvekben* értékel*ték? Van-e valami, amit másképpen csinálna most?*

- Nem önvédelemből mondom, és talán furcsának is találja, de úgy érzem, hogy e harminc év alatt azt csináltam, amit akartam, amit szükségesnek tartottam, amire vágytam. A lényeg az Odinban nem változott meg: szerepeket teremtünk, de elkerüljük a hagyományos szerepalkotást. Elvetjük azt a fajta színészetet, amiben nem a cselekvés, hanem a beprogramozott szó a meghatározó. Színészeim számára még mindig a jelenlét ereje, a készenlét állapota a döntő. A csoport most talán erősebb, mint valaha. Nem veszett el az inspiráció ereje. Ha elveszett volna, akkor megszűnt volna az érdeklődés irántunk. De éppen a fiatalabb generációk közelednek hozzánk, és nem azért, hogy utánozzanak bennünket. Nem lehetünk egyszerre öntörvényűek és közben utánozhatóak. De a csoportom tagjaival való együttlét mégis fontos számukra, mert e tagok önálló személyiségek, akik még személyes érzelemmel és tapasztalattal dolgoznak. Megvan bennük az az erő, melyet nem lehet összetéveszteni sem egyfajta entrópiával, sem valami intézményesített önteltséggel. Ez az erő kiprovokálja belőlünk azokat a vágyakat, álmokat, amelyeket még mindig követünk. Vajon meddig? Költői kérdés, hiszen halála napját senki sem tudhatja. De itt nem a biológiai, hanem a művészi halálra gondolok. Arra a halálra, amely-nek állapotában valaki dolgozhat mint művész, de produkciója már nem az élet zsigeri késztetésére jön létre. Gólemként, zombiként jár-kel, de lélek már nem lakozik benne. Századunk számos olyan jelentős színházi csoportját vagy egyéniségét említhetném, amelyek vagy akik megváltoztatták gondolkodásmódunkat, de az idők folyamán elvesztették lelküket. Mi magunk sem tudnánk megakadályozni, hogy ez velünk is megtörténjen. De ez olyasmi, amit csak kívülállók tudnak észrevenni és megítélni.

- A társulat valóban remek formát mutat, ugyanakkor modellértékű az is, hogy a színészek külön-külön is rendkívüli eredményeket értek el. Zbigniew Osińskivel beszéltünk arról, hogy például Iben Rasmussen, Roberta és Julia csak az európai színészet legnagyobb mestereivel mérhetők, egyéniségük és szakmai tudásuk harmonikusan emelkedett együtt a csoport felívelő *pályájával.*



– Nagyon örülök, hogy ezt említi, ugyanis az Odin Teatret saját törvényei szerint fejlődik. Általában rólam és az elméleteimről beszélnek, de közben figyelmen kívül hagyják, hogy a társulat rendkívül erős személyiségekből és nagy színészekből áll, akik nem csak játszanak. Például tőlem függetlenül írnak, publikálnak az Odin munkájáról. Verset, naplót írnak, mint Iben, vagy tanulmányt a színészi munkáról, a szerepalkotásról, mint Julia. A kritikusok és a színháztörténészek rendszerint rám hivatkoznak, pedig például Roberta könyve nagyon fontos, mert az enyémtől eltérő szempontokat is felvet. Ezek a tények is azt bizonyítják, hogy az Odin Teatret élő színház, ahol a színészek életéneK, pályájának beteljesülése összhangban van a csoport érdekeivel.

– *Szinte mindegyik* színésze *megtalálta saját művészi önkifejezésének nyelvét: Torgeir a filmezésben, Ján* a *zenében, Julia a pedagógiában. Ezzel* egymást és *az együttes munkáját* te*szik gazdagabbá, színesebbé, sokoidalúbbá. A társulat, mint egy mesebeli fa, egyre* nő és *egyre több gyümölcsöt hoz. Egy-egy produkció* alap*ján* ezt nem *láthattam ilyen tisztán, mint* most, *amikor a harmincéves jubileum alkalmából* belülről *tanulmányozhattam ezt a munkát. Nincs olyan érzése, hogy ez a jubileum valami újnak a kezdete?*

- Annyira benne vagyok mindennapi életünk gondjaiban, ügyeink intézésében, hogy ez a jubileumi ünnep nem igazán tud kizökkenteni. Éppen most kell tárgyalni egy svédországi vendégszereplésről. Közben folyamatosan az új előadáson gondolkodunk. Bár számunkra az is nagyon fontos, hogy ugyanazt az előadást többször megmutathassuk ugyanannak a közönségnek. A folytonosság nagy dolog. Sokszor úgy érzem, hogy ugyanazokkal a nézőkkel találkozom Budapesten, Varsóban, Párizsban vagy Madridban.

De nemcsak a turnék, hanem a nemzetközi antropológiai iskola (ISTA) szervezése is nagy munkát jelent. Például felkértek bennünket arra, hogy dolgozzunk ki egy tervezetet a „Koppenhága - Európa fővárosa, 1996" eseménysorozatára. A munka során alapkérdésekkel szembesülünk: miképpen találkozhatnak az elvi, akadémikus erőfeszítések a skandináv színházi élet kegyetlen és nyers realitásával?, mi a színház szerepe a jelen multikulturális közegében?, vajon a színház az etnikai kisebbségek helyzetébe szorult-e avagy éppenséggel meghatározó szerepet tulajdoníthatunk neki? Egyszóval miképpen értelmezzük tevékenységünk lényegét?

Az utóbbi években ázsiai és dél-amerikai színészekkel dolgoztunk, például Brazíliában. Májusban kéthetes kurzust tartunk Svédországban *Forma* és *információ* címmel, itt Holstebróban pedig folytatjuk az Odin Hetek rendezvényeit.

– *Ez a* sokféle *munka is jelzi, hogy az Odin színészei* számára *a* magas *színvonalú profesz-*



Az Odin Szegeden (Révész Róbert *felvétele)*

szionális tudás *nem* kötöttséget, rabságot, ha*nem nyitottságot, szabadságot* jelent.

- A tudás semmiképpen nem lehet börtön. Nem tudom, szabadságot jelent-e, de az biztos, hogy egyfajta ugródeszkává válhat. Torgeir Wethal vagy Iben Rasmussen munkája leginkább a költőkéhez hasonlít, feladatuk olyan, mint mondjuk, Neruda vagy József Attila számára egy költemény megírása volt.

- *Annak idején* ön elsőként *irt Grotowskiról. Ugyanakkor* amióta ő Olaszországban, Ponta*derában dolgozik, nem nyilatkozott róla. Mi a véleménye egykori* mestere *pontaderai* kísérletéről?

- A század elején Sztanyiszlavszkij új irányt, teret fedezett fel a színészek számára: ez pedig a tréning, a gyakorlat, a próbafolyamat, amely csak hosszú idő után vezethet előadáshoz. A színész tehát gyakorolhatja a szakmáját. Ez a gyakorlás hat a nézőre, és lelki-szellemi tapasztalatként hat magára a színészre is. Amit Grotowski csinál, az szellemi gyakorlat: minden résztvevő transzcendenciát keres benne. Számomra is felemelő és inspiráló érzés találkozni velük, a gyakorlataikat leíró Thomas Richards könyve pedig sok olyan konkrét elemet tartalmaz, amely hasznos a gyakorlati munkában. Az



én dolgom a színházcsinálás, s ebben legfontosabb a néző. Grotowskiék más feladatot tűztek maguk elé. Erről pedig én nem nyilatkozhatom.

– *A* színészi szabadságról beszéltünk. *Milyen helyet foglal el munkájukban ennyi idő után az improvizáció?*

- A színészek más-más úton közelítenek a közös feladathoz. Mindenesetre az általam adott szövegek számukra csak kiindulópontot nyújtanak, mert a színészi alkotómunka fő eszköze az improvizáció. Ezt a folyamatot azonban a finom kidolgozás, a rögzítés, a „desztillálás" időszaka követi.

– *Említette korunk* multikulturális közegét. *Ez Budapesten is látott, legutóbbi* produkciójukb*an, a* Kaosmosban *érzékletesen meg is jelenik, például a* sokféle *nyelv használata révén.*

– Örülök, ha így tapasztalta. Hozzá kell tennem, hogy az itt látható előadás már egészen más, mint amit 1994 tavaszán Budapesten láthattak. Talán megérett, gazdagabb lett azóta. Egyre több ajtaja van, amin a néző saját, személyes kérdéseivel bekopoghat.

- A Kaosmos *kapcsán nekünk, magyarok-nak különösen sok kérdeznivalónk lehet, hiszen* az *előadás* egy József *Attila-vers alapján készült. A magyar színházszeretők kérdéseire mit üzen Eugenio Barba az Odin holstebrói ajtaja* mögül?

- A tradíciók fontosságára hívom fel a figyelmet. A tradíciók számomra az életet jelentik. Az élet hosszú útján mindannyian mozgásban vagyunk. Egyesek azért vannak úton, hogy megérkezzenek valahová, mások egyszerűen azért, hogy mozogjanak, úton legyenek, még ha nem is tudják, hová tartanak. Azt lehetne mondani, hogy ez a tradíció az elvarázsolt lovagok, a Don Quijoték hagyománya. Csodálatos lenne, ha ez a hagyomány érvényesülne és inspirálná azokat a színházi közösségeket, amelyek a jól berendezett fogyasztói társadalom keretein kívül eső értéket képviselnek és követnek. Ez, ha úgy tetszik, franciskánus nevelési módszert és professzionális megközelítést követel. Másképpen szólva: nuncius apostolicusokat.

Király Nina

EUGENIO BARBA

LEVÉL D SZÍNÉSZNEK

Gyakran meglepődtem azon, mennyire hiányzik a munkádból a komolyság. Ez nem a koncentráció vagy a jóakarat hiányából fakad. Két magatartás megnyilvánulásáról van szó. Először is, az ember-nek az a benyomása, hogy cselekedeteidet nem belső meggyőződés diktálja, nem az a fajta fel-tétlen szükségérzet, amely egyaránt nyomot hagy a gyakorlaton, az improvizáción, az éppen megvalósított jeleneten. Lehetsz koncentrált a munkádban, lehetsz kíméletlen önmagaddal, mozdulataid lehetnek technikailag pontosak, cselekedeteid mégis üresek maradnak. Nem hiszek abban, amit csinálsz. A tested csak egyet-len dolgot mond: egy kívülről kapott parancsnak engedelmeskedem. Az idegszálaid, a gerincoszlopod, az agyad nincsenek lekötve, és valamilyen felületes tevékenységgel akarod elhitetni velem, hogy számodra minden cselekvés lényeges. Magad sem érzékeled annak a folyamatnak a fontosságát, amelynek a nézőt részesévé akarod tenni.

Hogyan remélheted akkor, hogy a nézőt megérintették a cselekedeteid? Hogyan tudod megérteni és megértetni, hogy a színház az a hely, ahonnan a társadalmi béklyóknak el kell tűnniük, hogy helyet adjanak a nyílt és korlátlan kommunikációnak? Ezen a helyen te képviseled a közösséget, azokkal a megaláztatásokkal, melyeket elszenvedtél; a cinizmusoddal, amely egyszersmind önvédelem, az optimizmusoddal, amely felelőtlenség is, a bűntudatoddal és a szeretet iránti igényeddel, a sóvárgásoddal egy olyan elveszett paradicsom után, amely a múltban, a gyermekkorban vagy egy olyan ember szeretetében rejtőzik, aki valaha is elfeledtette veled a szorongásodat.

Ha te az előadás alatt valóban visszatérsz ezekhez a gyökerekhez, visszatérsz a személyes tapasztalat e közös területére, ebbe a rejtőzködő hazába, úgy minden ember, aki ebben a teremben jelen van, meg fog rendülni. Ez az a kötelék, amely egyesít téged a többiekkel, a kincs, melyet önmagunk legmélyére temettünk, s amely sohasem kerül a felszínre, mert ez a vigaszunk, s mert fáj, ha megérintjük.

A második magatartás, melyet észrevettem benned, az a zavar, ahogy munkádra tekintesz. Szükségét érzed, hogy nevess, hogy gúnyosan mosolyogj, hogy humorosan kommentáld azt, amit te és társaid csináltok. Olyan ez, mintha menekülni próbálnál a felelősség alól, amelyről érzed, hogy szorosan hozzátartozik mesterségedhez, és amelynek lényege, hogy kapcsolatot teremts a többi emberrel, és felelősséget vállalj azért, amit feltársz. Félsz a komolyságtól, attól a tudattól, hogy a megengedett határán vagy. Félsz, hogy mindaz, amit csinálsz, egyenlő a fanatizmussal, az unalommal, a szakmai elszigetelődéssel. De egy olyan világban, amelyben a bennünket körülvevő emberek semmiben sem hisznek többé, vagy úgy tesznek, mintha hinnének, csak azért, hogy nyugodtak lehessenek - egy ilyen világban fanatikusnak vagy naivnak tartják azt, aki önmagában kutat, hogy meghatározza a helyzetét, a bizonytalanságait, a lelki élet iránti igényét. Egy olyan világban, ahol a csalás norma, azt az embert, aki a „saját" igazságát keresi, képmutatónak tekintik. El kell fogadnod, hogy mindaz, amit létrehozol, aminek munkádban szabadságot és formát adsz, az élethez tartozik, és tiszteletet, védelmet érdemel. Cselekedeteidet a nézők közössége előtt erőnek kell áthatnia. Csak akkor élhetnek tovább cselekedeteid a nézők érzékeiben és emlékezetében; csak akkor erjeszthetnek előre nem látható következményeket.

A halálos ágyon Charles Dullin vonagló arca magára öltötte mindazon nagy szerepek arcvonásait és gesztusait, melyeknek életet adott: Szmergyakovét, Volponéét, III. Richárdét. Nemcsak Dullin, az ember haldoklott, hanem a színész is, életének minden állomásával együtt.

Ha megkérdezem tőled, miért döntöttél úgy, hogy színész légy, azt fogod válaszolni: azért, hogy kifejezzem, megvalósítsam magam. De mit jelent az, hogy megvalósítani magunkat? Ki az, aki megvalósítja magát? Talán Hansen hivatalvezető, aki tisztes, problémák nélküli életet élt, akit sohasem kínoztak megválaszolatlan kérdések? Vagy a romantikus Gauguin, aki miután szakított a társadalmi normákkal, életét egy polinéziai falu, Noa-noa nélkülözései és nyomora közepette fejezte be ott, ahol megtalálni vélte az elveszett szabadságot? Egy olyan korban, ahol az Istenben való hitet neurózisként diagnosztizálják, hiányzik a mércénk, amellyel lemérhetnénk, hogy életünk megvalósult-e vagy sem. Bármelyek is voltak azok a titkos, személyes motivációk, melyek a színházhoz vezettek, most, hogy ezt a hivatást gyakorlod, olyan értelmet kell találnod benne, amely - személyiségeden túllépve - társadalmilag szembesít a többiekkel.

Csak a katakombákban lehet új életet létrehozni. Ez azoknak a helye, akik korunkban lelki elkötelezettséget keresnek, az örök, megválaszolatlan kérdésekbe temetkezve. Ez bátorságot feltételez, mert az emberek többségének nincs szüksége ránk. A te munkád a társadalmi meditáció olyan formája, amelyet önmagadon, emberi helyzeteden, s korunk azon eseményein végzel, amelyek a legmélyebben érintenek. Ebben a bizonytalan színházban, amely zavarja a mindennapi pragmatizmust, minden előadás az



Julia Varley, Iben Nagel' Rasmussen és Torgeir Wethal a Kaosmosban

utolsó lehet. Így kell látnod az előadást; lehetőségnek kell tekintened arra, hogy eljuthass önmagadhoz, miközben átadod a többieknek tetteid összegzését, a testamentumodat.

Ha majd a színészlét valóban mindezt jelenti számodra, akkor egy másik színház születik; egy másik hagyomány, egy másik technika. Új kapcsolat létesül közted és a néző között, aki esténként azért jön majd el megnézni téged, mert szüksége van rád.
1967

Fordította: Demcsák Katalin

EUGENIO BARBA

FELJEGYZÉSEK

Színházat csinálni annyit tesz, mint egy bizonyos tevékenység folytatása közben értelem után kutatni. Önmagában véve a színház olyan, mint egy régészeti lelet. Mindazonáltal ebbe a régészeti leletbe, amely elvesztette közvetlen, azonnali hasznosságát, időről időre különböző értékek juttathatók be. Magunkévá tehetjük ama kor és kultúra szellemének az értékeit, amelyben élünk; azonban megkereshetjük benne *a mi* értékeinket.

Mesélik, valaki megkérdezte Niels Bohrtól, hogyan jutott el ilyen fiatalon az elemek periodikusságának felfedezéséhez, amiért Nobel-díjat is kapott. Azt válaszolta: nem abból indult ki, amit „tudunk", hanem abból, amit „ő tud".

Azon gondolkodom, amit én tudok, azon, amit a véletlen körülmények ismertettek meg velem, és rájövök, hogy egész színházi kézművespályám során - tehát 1964 óta - elég volt számomra két norvég szó: a *kraft és* a sats.

Ezzel a két szóval magyaráztam el színészeimnek, hogy mi nem működik munkájukban. Kraft azt jelenti: erő, hatás.

Így szóltam színészeimhez: „Nincs *kraftod."* Vagy: „Túlságosan kimutatod *a kraftod."* Vagy: „Ennek az akciónak a kraftja túlságosan hasonlít az előzőhöz."

A sats a következő szavakkal fordítható le: „lendület", „impulzus" vagy „felkészülés", „készen áll arra, hogy..." Munkanyelvünkben - többek közt - azt a pillanatot jelöli, amikor a színész már készen áll a cselekvésre, arra a pillanatra utal, amely megelőzi a térben való cselekvést, amikor már minden energia ott van, bevetésre készen, de mintha még fel lenne függesztve.

Azt mondtam egy színésznek: „Nincs benned *sats."* Vagy: „Nem pontos a satsod." Vagy: „Túlságosan kiemeled a satsokat."

Ez a két szó vezette a munkát, és együtt elegendőek is lennének arra, hogy megmagyarázzuk azokat az eredményeket, melyeket társaim és én elértünk. Az Odin Teatret „módszerét" erre a két szóra lehetne leegyszerűsíteni.

Az egész színházi antropológia végeredményben olyan módszer, melynek révén objektív kifejezésekben megfogalmazhatók mindazok az ismeretek, amelyekre - a mi csoportunk gyakorlatában - mindössze két, önmagában nehezen körülírható szó is elég volt.

E szavak azonos technikai tartalmát, ugyanattól a gyakorlati pontosságtól áthatva, más mesterek terminológiájában is megtalálom, látszólag teljesen különböző kifejezésekben: „második természet", „biomechanika", „kegyetlenség", „Über Marionett"...

> Wer sich selbst und andre kennt,
> Wird auch hier erkennen:
> Orient und Okzident
> Sind nicht mehr zu trennen.
>
> Sinnig zwischen beiden Welten
> Sich zu wiegen, lass'ich gelten;
> Also zwischen Ost und Westen
> Sich bewegen sei zum Besten!

A két négysoros versszak Goethe halála után kiadott *Nyugat-Keleti Díván* című versciklusából nyers fordításban: „Ki ismeri magát és másokat, / azt is nagyon jól tudja: / Keletet és Nyugatot / nem lehet többé elválasztani. / Én szabálynak tekintem, / hogy a két világ közt tudatos egyensúlyban álljak, / tehát a legjobb módszer mindig / a Kelet és Nyugat közti mozgás."

Ebben a mozgásban él a huszadik század színháza, hogy új értelmet találjon annak a régészeti leletnek, amelynek fogalmával jelenlegi állapota meghatározható.

Sztanyiszlavszkij, Mejerhold, Copeau, Craig, Artaud, Brecht, Decroux, Beck, Grotowski - legyünk pontosak - nem tartozik az úgynevezett „nyugati hagyományhoz". Nyilvánvalóan nem tartozik a keletihez sem. Az eurázsiai színházat képviseli: „Keletet és Nyugatot / nem lehet többé elválasztani."'

Egész színházi tanonckodásom annak a Kelet és Nyugat közötti mozgásnak a régiójában zajlott, melyet most eurázsiai színháznak hívok.

Az eurázsiai színház nem azokat a színháza-

kat jelöli, amelyek egy földrajzilag jól körülhatárolható helyen találhatók, tehát azon a kontinensen, amelyen Európa egy félsziget. Szellemi dimenziót sugall, egy aktív eszmét a modern színházi kultúrában. Azon színházak együttesét foglalja magába, amelyek a színészi problematikára koncentrálók, a kutatás számára „klasszikus" hivatkozási pontokká váltak: a pekingi operától Brechtig, a modern pantomimtól a nó-színházig, a kabukitól a mejerholdi biomechanikáig, Delsartetól a kathakaliig, a balett-től a butóig, Artaud-tól Baliig... Ez az „enciklopédia" az európai és az ázsiai színpadi hagyományok repertoárjából merítve alakult ki. Tetszik, vagy nem tetszik, helyes, vagy nem helyes, ez történt.

Torgeir Wethal a Talabotban



Az „eurázsiai színházról" beszélve egy olyan egység létezését konstatáljuk, amelyet kulturális történelmünk szentesített. Ennek határait megtörhetjük, de nem tehetünk úgy, mintha nem vennénk észre őket. Mindazok számára, akik a huszadik században hozzáértő módon gondolkoztak a színészről, az „európai" és „ázsiai" színház között nem léteznek határok.

A színházi antropológiáról folytatott vitákban az ázsiai színházak különleges érdeklődést vonzanak, hisz igen kevéssé ismertek. Néhány esetben egyenesen monopolizálják a figyelmet; ezt van, aki félreérti, és azt hiszi: a színházi antropológiának az ázsiai klasszikus színház a kutatási tárgya. A félreértést tovább fokozza az antropológia kifejezés sokféle jelentése, melyet sokan automatikusan kulturális antropológiaként értelmeznek, az pedig a kulturálisan különbözőt vizsgálja.

A színházi antropológia nem a nyugati színház „elkeletiesítésével" foglalkozik. Kutatási területe nem a Kelet, hanem a színészi technika. Minden kézműves egyrészt saját kultúrájához, másrészt a vele egy mesterséget űzőkhöz tartozik. Tehát külön kulturális, külön mesterségbeli identitással rendelkezik. „Honfitársként" találkozhat azokkal a kézművesekkel, akik más országokban az ő mesterségét űzik. Ezért volt az hajdanán, hogy a Wan*derlehrét,* a vándoréveket a szülőhaza határain túl kellett végigjárni; ez a legegyszerűbb kézművesek képzéséhez is hozzátartozott.

A mesterség is ország-, földrajzi határok nélküli; magunk választjuk, hozzátartozhatunk. Manapság teljesen normális dologként fogadjuk el, ha egy mexikói és egy indiai filológus vitatkozik egymással, vagy ha egy japán és egy svéd építész egyenrangú félként véleményt cserél; s kulturális elégtelenségként könyveljük el, hogy a kínai és az európai eredetű orvostudomány eddig még nem vált egy és ugyanazon tudás két, egymást kiegészítő aspektusává. Nincs abban semmi különös, ha a színészek mesterségük közös határain belül találkoznak egymással. Az a különös, ha mindez különösnek tűnik.

Azok, akiknek figyelmét a színházi antropológiában oly gyakran jelenlévő ázsiai színház kisajátítja, hajlamosak két további félreértésre. Kifogásolják, hogy e „különböző" és „idegen" színházak tanulmányozása során nem vesszük eléggé figyelembe sem a megfigyelő, sem a saját kulturális kategóriáink szubjektivitását. Úgy vélik, hogy a színházi antropológia megvalósíthatatlan tudományos objektivitásra törekszik.

Ez azonban nem így van. A nézőpont erősen és kifejezetten objektív, de részrehajló. Azokat a kérdéseket és aggodalmakat vetítjük ki a kutatási területre, amelyek a színházi gyakorlatra és a színészi mesterségre vonatkoznak. A színház kézműveseinek vizsgálatához funkcionális objektivitást alkalmazunk.

Mások azt hiszik: a színházi antropológia azért fordul Kelet felé, hogy megtalálja a színháznak egy olyan eredeti hagyományát, amelynek Nyugaton már nyoma veszett. Szép lenne (talán). Mi azonban Wanderlehréink során egyszerűen megpróbáljuk minél jobban kiszélesíteni és elmélyíteni mesterségünk potencialitásának ismeretét.

Annak, aki történelemmel foglalkozik, minden bizonnyal dilemmát okoz az a dialektikus kapcsolat, amely az események nem mindig kibogozható rendje (a kontextus) és a történetírás lineáris, egyszerű rendje (a kontextus texté, vagyis szöveggé alakítása) közt fennáll. Ennek számunkra különlegesen fontosnak kellene lennie,



Iben Nagel Rasmussen a Brecht hamvai 2-ben

hiszen olyan mesterséget űzünk, amely igen kevés látható nyomot hagy maga után, alkotásai gyorsan szétfoszlanak az időben; olyan gyorsan, hogy mesterségünk *ethosza* nem tehet szert saját identitásra a hagyományok szilárd tudata nélkül.

A múlt kultusza nem fontos... Tetteinket azonban az emlékezet irányítja. A memória révén ha-tolhatunk a kor felszíne, bőre alá, hogy rátaláljunk az eredetre, az első naphoz vezető utakra.

Louis Jouvet-től hangzott el egyszer a következő, igazán világos, ugyanakkor rejtélyes mondat: „Létezik egy magunk által magunkra hagyott örökség."

Az, hogy az események elbeszéléséhez egy bizonyos szálat választunk és nem egy másikat, elsősorban etikai felelősség, és csak azután tudományos probléma.

Etika és tudomány. Az antik népek mindössze egy szót használtak: *disciplina.*

(Fordította:
Demcsák Katalin és Jenei Ágnes

KIRSTEN HASTRUP

KÍVÜL AZ ANTROPOLÓGIÁN

AZ ANTROPOLÓGUS MINT A SZÍNIELŐADÁS TÁRGYA

Egy folyamat kezdőpontja csak nyelvileg határozható meg. Ha azt állítjuk, hogy a Talabothoz vezető folyamat Barbával való '87 júniusi találkozásommal kezdődött, nem mondtuk ki a teljes igazságot. Az ugyanis korábbról eredt, hogy etnográfiai tapasztalataim s antropológusi reflexióim bizonyos életjelenlétet csempésztek tudományos publikációimba, s épp ez volt az, amibe a rendező „belebotlott". E felfigyelés olyan korábbi gondolataihoz kapcsolódott, melyekről semmit sem tudok.

Találkozásunk hosszú ideig tartott, s a kérdések és válaszok első sorozatának lezárultával, Barba szólt arról az elképzeléséről, hogy történetemre építve egy előadást szeretne létrehozni. Teljesen elképedtem. A rendező előadást akart csinálni egy antropológusról, aki terepmunkája során kapcsolatba került az „irreálissal", s emellett azt is szerette volna megérteni, miféle ember megy antropológusnak. Így fogalmazott: „Ha kéznél van valaki, aki ráadásul nő is, természetes, hogy őt választjuk főszereplőnek."

Csak jóval később értettem meg, mit jelent „főszereplőnek lenni". Meglepett, hogy magántörténetemet elég érdekesnek tartják ahhoz, hogy egy színészcsapat a következő évben az életemen dolgozzon. Számomra semmi különös nem volt sem abban, hogy nő, sem abban, hogy antropológus vagyok, még ha e kombináció statisztikailag igen valószínűtlenné tette is, hogy valaha professzor lehessek. Később Barba elmondta, neki az „antropológus" szó mindig férfit jelentett, függetlenül ama ténytől, hogy jó néhány női antropológust is ismert... Azt hiszem, Barba képzeletét leginkább a különálló valóságszférák közti közlekedésem ragadta meg, valamint a terepen működő különböző Énekre vonatkozó megállapításaim. Röviden arról van szó, hogy terepen dolgozó antropológusként részévé váltam az izlandiak valóságának és idejének, s találkoztam az ottani vidék „rejtett embereivel". Ezeknek fontos, habár nem nyíltan kifejtett szerepük volt a Talabotban. Barba érdeklődését az keltette fel, hogy e rejtett emberek írásaimban nem „hiedelemként", hanem „valóságként" voltak jelen, s pontosan érzékelte e tapasztalatom tapasztalatként való taglalásának tudományos kockázatát. (...)

Barba érdeklődésének volt egy másik oka is. Izland első látásra - úgyis, mint skandináv országok egyike igen modern társadalom. Így az, hogy Izlandon végeztem terepmunkát, Barba számára majdhogynem önellentmondásnak tűnt. Ugyanis az Izlandról szóló írásaim, az antropológia általános céljának megfelelően, e kívülről másfélének ismert kultúrát rejtetten egzotikusnak mutatták...

A Talabothoz vezető folyamat első szekvenciája a Barba és köztem zajló gondolatcsere formájával volt jellemezhető. De egy másik szinten a folyamat ennél mélyebb szinteket is érintett. Találkozásunk során a beszélgetés olyan tudományos problémák felé kanyarodott, melyek önmagukban nem lehetnek egy színházi előadás témái. Ahogy a gondolatcsere folytatódott s egyre hangsúlyosabbá vált az a burkolt kérdés, hogy megélhetésem alapjául miért az antropológiát választottam - arra kényszerültem, hogy szakmai énemet levetkőzve sokkal sérülékenyebb személyes énem pozíciójából beszéljek. Kérdések hangzottak el magánéletemről, félelmeimről és reményeimről, s válaszaim túllépték a hivatásos idegenek közti beszélgetésekre vonatkozó konvenciókat. A vizsgálódás miféntje máris átalakított.

A nap előrehaladtával egyre jobban kimerültem. Nyilvánvaló volt, hogy Barba több energiával rendelkezik, mint én, aki ráadásul nem ismertem a színházi közeget, s alig tudtam valamit a

velem beszélgető emberről. Roppant „jelenléttel" rendelkezett, ami paradox módon engem elhalványított. Miközben beszéltem, életemből, munkámból mind több részletet feltárva, egyre bizonytalanabbá váltam abban, hogy ki is vagyok valójában... Aztán részt vettem egy találkozón a színészekkel, akiknek aktívan közre kellett működniük történetem előadássá változtatásának folyamatában. Az Odin Teatret „csoport-színház" abban az értelemben, hogy előadásaikat mindig kollektíven hozzák létre, inkább a semmiből, mint előre megírt szövegkönyvből. A folyamatot az igazgató irányítja, de a színészek is aktívan hozzáteszik a magukét a darabhoz.

A csoporttal való találkozásom jelentős fordulópont volt szerepem értelmezését illetően. Ruhátlannak éreztem magam, mikor beléptem a szobába s leültem a különböző anyanyelvű színészek gyűrűjében. Általában elrejtőzhettem egy előadás vagy előre megfogalmazott beszéd mögé, de ez alkalommal önmagam kellett le gyek, s a csoportnak át kellett engednem életem egy részét. Nem volt rejtekhely vagy füstfelhő, mely elrejtse a tervvel - s legalábbis néhányuk esetében - a személyemmel kapcsolatos szkepticizmusukat.

Olyan értelemben felkészültek voltak, hogy cikkeimet elolvasták, s kétségtelenül felfogták a terepmunkában rejtetten jelenlévő drámát. Ezzel együtt nehezen voltak csak képesek észrevenni a „valódi" drámát e nem feltűnő, kissé feszült nő történetében. Nekem az egyik nehézséget az jelentette, hogy különösen Eugenio erősen intellektuális beszédmódjához hasonlítva, a színészek alig néhánya volt kellően „verbális".

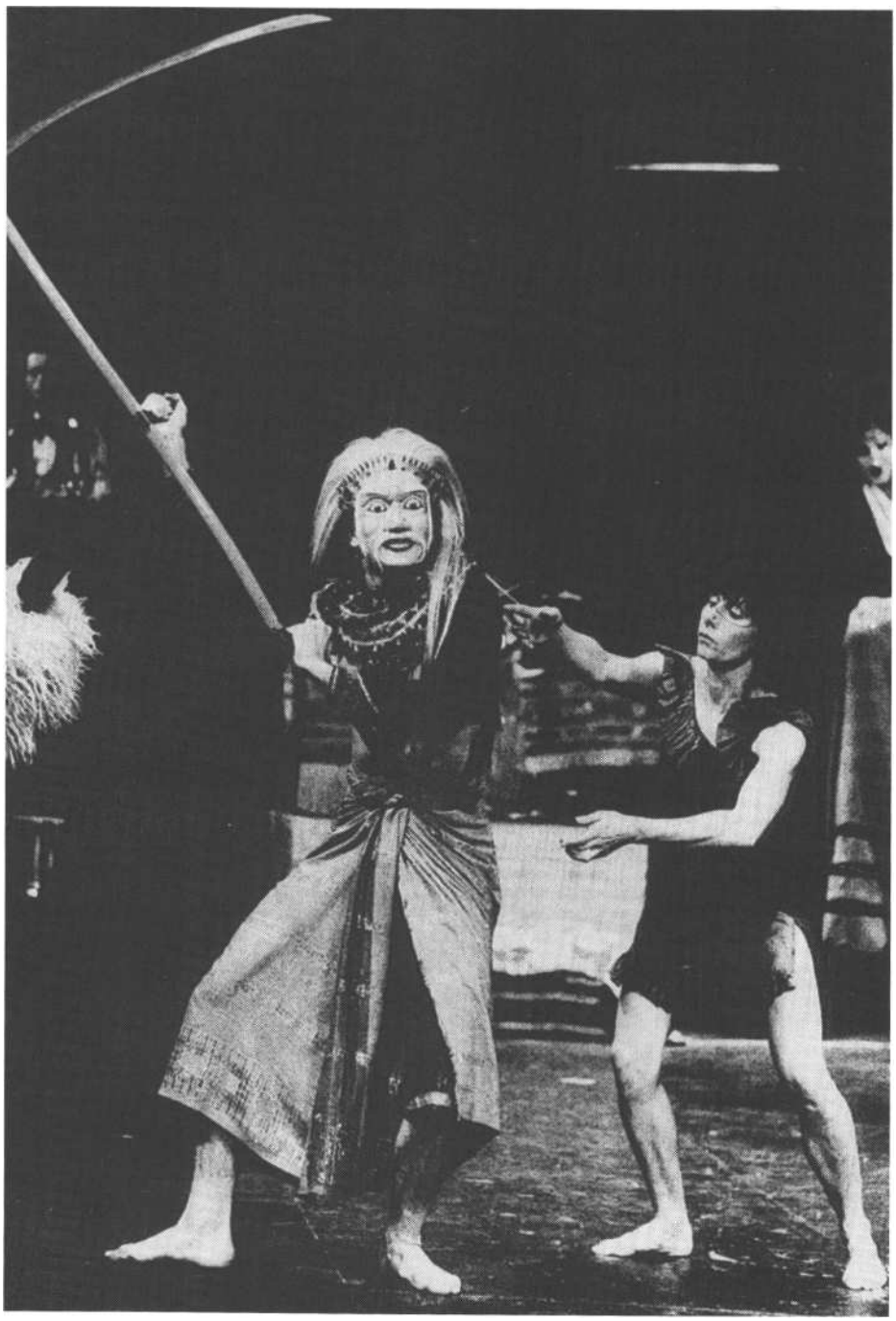
Sokat beszéltem nekik arról, mit jelent hivatásos idegennek lenni, s ekkor ötlött fel bennem először, hogy e köztünk zajló csere némileg hasonlít a terepmunka-szituációhoz. A tanulmányozott kultúra egyetlen személyben testesült meg, míg a terepen dolgozó antropológus most több ember volt, de a helyzet mégis ismerős. Kezdetben mindkét fél „összefüggéséből kiragadottnak" tűnt, de fokról fokra létrehoztuk a közös teret és közös nyelvet, melyen nem csupán beszélgettünk, de dialógusba is tudtunk kezdeni. A csoport figyelmesen hallgatott, s jegyzeteket készített egy női antropológusra jellemző egzotikumokról...

Szubjektív élményeimről beszélve, szakmai érdeklődésük tárgyává váltam. A terepmunkát csak egy lépés választja el a kannibalizmustól, s tárgyi helyzetemben néha úgy éreztem, elfogyasztanak - ahogy ezt már számtalan adatközlő is érezhette előttem. Minik, az eszkimó fiú - Talabotban is érintett - története, aki felfedezi, hogy a Természettudományi Múzeumban kiállított csontváz az apjáé - különösen taszító példája az antropológusi kannibalizmusnak.

De a kannibalizmus csak az én gondolati kategóriám volt. Az ő kérdéseik konkrétak voltak. „Mit énekelt gyerekkorában?" „Hogy hívta a teheneket Izlandon?" „Rendszerint milyen cipőt visel?" S bár ezek egyszerű kérdések, mégsem volt könnyű őket megválaszolni, mert a magától értetődőt rendszerint nem szoktuk szavakba foglalni. Kissé zavarba jöttem, míg Eugenio a korábbinál pontosabban el nem magyarázta, hogy életrajzom részleteit is fel fogják használni a női antropológusról szóló előadásukban. Egyébként még maguk is keveset tudtak az előadásról.

Valamiféle rendszert akarván vinni a kérdésekbe, Eugenio megkért, hogy meséljem el a csoportnak életem huszonegy legfontosabb eseményét. Képzeljék el ezt a kérdést egy átlagos hétköznapon a dániai Holstebróban. Amint belekezdtem, az idő megszűnt. Az események nem egy magától értetődő sablon szerint bukkantak elő, s érzékeltem, hogy életem tényleges folyamat s nem csupán egymást követő szekvenciák sorozata. A gyerekkori epizódok felidé-

***Tony* Cots és Rasmussen a Talabotban**





Rasmussen a Talabotban

Néhány hónapnyi csönd után - mialatt a csoport Mexikóban volt, hogy kíváncsi nézőtekintetektől távol próbálhasson -, meghívtak egy próbára. Az előadás kezdett formát ölteni, s Eugenio a „jóváhagyásomat" kívánta. Én csak néztem, nevettem és sírtam. A kezem ökölbe szorult, a vállam merev lett. Az egész testem hevesen reagált a darabra. Az, hogy Kirstent megláttam e nagyon is ismerős, félelemmel, örömmel és fájdalommal teli helyzetekben - olyan érzéseket szabadított fel bennem, melyeknek általában nem engedem át magam. Otthonosságot ugyanakkor nem éreztem, hisz a szövegösszefüggés idegen volt, s a bizonyos pontok hangsúlyozására használt drámai effektusok meghaladták fantáziámat. A legfontosabb az volt, hogy egy másik nő jelenített meg, s e megjelenítés tagadta jelenlétemet a saját történetemben. Nagyon meglepett, hogy valódi nevemet s betű szerint saját szavaimat használták. Ekkor úgy tűnt, korábban elfojtottam az azzal való szembenézést, hogy én leszek a főszereplő. (...)

E személyes beszámolóban megpróbáltam antropológiát űzni, azaz a legintimebb szubjektivitásból megteremteni az objektív bizonyítás eszközét. A történet folytatódik, de magam arra éreztem erős indíttatást, hogy visszanyerjem biográfiai jelenlétemet saját történetemben, s áthidaljam a különálló valóságok közti űrt. A színház által lemeztelenített személy újbóli felöltöztetésének elengedhetetlen feltétele volt, hogy megértsem helyzetemet, felfogjam, mit jelent egy színielőadás tárgyaként szerepelni.
Kiemelve az antropológiából - önmagamat.

Santa Cruz, 1988. október

Fordította: Heltai Gyöngyi

zésekor észleltem ezek visszatükröződését más időszakokban, más szituációkban. Rájöttem például, azaz álmom, hogy sarkkutató legyek - melyet Knud Rasmussen s mások műveinek olvasása táplált -, Izlandon megvalósult, annak ellenére, hogy bezártságom a vad halászéletbe a világvégi téli Izlandon, igencsak távolinak tűnik a korábbi korszakok dicsőséges expedícióitól. (...)

Ahogy a csoport egyre inkább az előadásra koncentrált, mindinkább éreztem, hogy kikerülök a középpontból, s egyre képtelenebb voltam megérteni, milyen szerepet fog Kirsten játszani. Bár beszéltünk az egyes szereplőkről s jellemző vonásaikról, nem kaptam semmiféle iránymutatást magáról az előadásról. Olyan érzésem kezdet lenni, hogy „Kirsten" kezdi a maga életét élni. A csoport időnként tanácsomat kérte önéletrajzi és antropológiai kérdésekben, de a színház s a világ többi része közé a titok hálója feszült.

BARBA, GROTOWSKI, KANTOR

BESZÉLGETÉS ZBIGNIEW OSIŃSKIVEL

Azon kevesek közé tartozik, akik jól ismerik Grotowski Laboratórium Színházát és az Odin Teatret tevékenységét. Harminc év távlatából milyen kapcsolatot lát a kettő között?

- Azaz igazság, hogy az Odin pályájának bizonyos szakaszát nem ismerem. Barbáék ugyanis a nyolcvanas évek elejétől majd egy évtizedig nem jöttek Lengyelországba, minthogy Grotowski elhagyta az országot. Aztán Torgeir csak eljött hozzánk egy filmbemutatóra, és ezzel előkészítette az utat a Talabot számára. Ám ekkor nyilvánvalóvá vált, hogy szakadék van az új és a régi színházi generáció között. Az újak nem ismerték sem a Laboratórium Színházat, sem az Odint. Ez azzal is járt, ahogy megszakadt a kapcsolat az Odinnal és a Laboratórium élő tradícióival. Visszatért a konzervatív ízlés, és ehhez hozzájárult a sajtó is, hiszen azt írták, hogy a harminc évvel ez-előtti avantgárd divatjamúlt és perspektívátlan.


ODIN TEATRET





Francis Pardeilhan és Tage Larsen az Oxyrhincus evangéliumában

– *Ezzel szemben az Odinban* sok az *új, fiatal színész,* és *megítélésem szerint a tapasztalható megújhodást* továbbra is *Grotowski* szelleme *inspirálja.*

- Mert a „tanúk" segítségével pallót, hidat rakhatunk le a szakadék fölött. A Grotowskinál szerzett tapasztalatok sokunk világlátását meghatározták. Barba is azzal kezdte, amit Grotowski színházában tapasztat, tanult. Inspirálta az, amivel Opolében találkozott, és ott szerzett tudását állandóan gazdagította. Ezért nyugodtan mondhatjuk, hogy Eugenio Barba egyike a huszadik század legműveltebb színházművészeinek. Ugyanakkor gyakorlati érzéke is páratlan. Harminc éven át vezetni egy társulatot- nagyon ritka példa. Nem tudok másik színházat a világon, ahol olyan intenzív és eredményes munkát végeztek volna, mint az Odinban. Róluk tehát ugyanolyan komolysággal és tisztelettel kell beszélnünk, mint például Sztanyiszlavszkij vagy Mejerhold munkásságáról.

Eugenio nagyformátumú alkotó. Soha nem megy biztosra, nem áll elő kész koncepciókkal. Szüntelenül kutat, és folyamatosan megküzd az alkotási folyamat minden lehetséges buktatójával. Minden folyamatba bekalkulálja a kockázatot, az esetleges sikertelenséget. De az eredmények imponálóak. Ezek alapja nem a csoda, a misztikum, hanem a mindennapos türelmes és fáradhatatlan laboratóriumi munka. Grotowski hasonló elvek szerint dolgozott: lépésről lépésre. Ám Grotowskitól eltérően, aki felhagyott a színházi előadásokkal, Barba megmaradt a szín-háznál, és társulatával két-három évenként létrehoz egy-egy új előadást. Sok olyan színész került ki az Odinból, aki másutt folytatja működését. A társulaton belül is példaszerű a generációk keveredése: Iben Rasmussen mellett szinte fiatal leánytestvérként nőtt fel Isabel Ubede és Tina Nielsen. Olyanok, mint egy nagy család: Kaj Berdhold és Jan Ferslev mellett ott van „atya-ként" Torgeir, aki harminc évvel ezelőtt, tizenhét évesen még Barbával kezdett Norvégiában.

– *Néhány napja együtt vagyunk itt,* Holstebróban, és *úgy érezzük, mintha* ez a *dán kisváros lenne a „világ közepe".*

- Nem szeretnék nagy szavakat használni, de valóban: ott, ahol nagyon mély dolgokkal, lényegi kérdésekkel találkozunk, úgy érezzük, hogy a világ központjában vagyunk. És ilyenkor nem számítanak a földrajzi adatok. Az évforduló miatt most a szokásosnál többet beszélünk a múltról. Ebből nem hagyható ki 1968. Azt szoktuk mondani, hogy „az egykori lázadók hivatalnokokká váltak". Ez többé-kevésbé igaz, de az egyik ellenpélda éppen az Odin. Ők átmentették a '68-as nemzedék értékeit. Hány nagyszerű, emberséges cselekedetre, az önzetlenségnek, a jóságnak mennyi példájára tudnék hivatkozni, olyanokra, amilyenekkel alig találkozunk ma a világban! Itt viszont ez is szabály. Ehhez hozzátartozik a tolerancia, a nyitottság. Eljött ide most Jerzy Grotowski, Judith Malina, eljöttek sokan, akik valaha heves vitákat folytattak egymással. Az Odin teret ad mindenkinek, hogy kifejtse nézeteit. Példa ez, üzenet: így is lehet vitázni. Elfogadnak, elismernek másokat. Soha nem hallottam tőlük, hogy ők jobbak lennének, mint bárki más. Pedig számunkra nyilvánvaló, hogy az Odin a lehető legmagasabb szintet képviseli. Ők kíváncsiak

-

márpedig a tolerancia hiányának egyik oka mindig az érdeklődés hiánya, vagyis a közöny.

– *Az Odint általában az* alternatív szinház kategóriájába *sorolják. Magyarországi vendégszerepléseik* során a klasszikus, *hagyományos színházzal foglalkozó* szakembereink *közül* kevesen szoktak *megjelenni* előadásaikon.

– A művészetben mindig a periférián fejlődtek ki az eredeti dolgok. Megalakulása idején mi volt a Művész Színház? Egy kis csoport, amit Sztanyiszlavszkij és Nyemirovics-Dancsenko elvarázsoltak.

– De ők *már elismert* színészek *voltak. Még* esetleges *bukásuk is nagy visszhangot váltott volna ki.*

– Valóban, Judith Malina és Julian Beck amatőr színészekkel dolgoztak, Grotowski színészeit harmadrangúnak tekintették. De hogy is lehetett volna másképp?! Opole akkoriban kisváros volt; a közvéleményt meghatározó televízióval a társulatnak természetesen semmiféle kapcsolata nem volt. Az Odin Teatret indulása is az alternatív színház szokványos útját idézi: színészeit nem vették fel az oslói színművészeti fő-iskolára. Az alternatív színház megítélése országtól és kulturális kontextustól függött és függ most is.

– Barba *inkább „harmadik* színházról" beszél. *Ön mit ért ezen?*

– Tulajdonképpen azt kell megválaszolni, mi nem tartozik ide. Nem tartozik ide sem az intézményesített repertoárszínház, sem a némiképp ellene létrehozott avantgárd színház. Az utóbbi talán legkiemelkedőbb képviselője Tadeusz Kantor volt. Kantor hitvallása a művészet volt, Barbát inkább a2 foglalkoztatja, mit jelent a szín-ház a jelen kulturális kontextusában. Kantort ez nem érdekelte. Ő folytathatatlan, tőle nem vezet út sem a pedagógia, sem a tág értelemben vett kultúra felé. Kantor számára a színészek nem voltak partnerek Barba számára a színész: partner és barát. Ő állandóan hangsúlyozza, hogy társai saját fejlődésének is kulcsai.

Nos, tulajdonképpen ez a válasz arra, mi is a harmadik színház.

Király Nina

EUGENIO BARA

ÚSZÓ SZIGETEK

Az eredményeket a motivációk s nem csupán a keresés irányai szabják meg. De továbbadni csupán a követett irányt lehet.

Igaz, nem minden esetben. Egy hosszantartó ember és ember közti kapcsolatban az évek során felhalmozott tapasztalaton kívül mást is át lehet adni, anélkül, hogy valaha is beszélni kellene a lényegről. Így van ez a keleti színházi hagyományban, a guru-sisja kapcsolatban. E csönd végül közöl valamit, amit egyik fél sem tudhat, váratlanul, egy a pedagógiai tudás logikája fölött álló logika törvényei alapján.

Az ilyen kapcsolat éveken át alapozódik, méghozzá arra a jól meghatározott közelítésmódra, ahogy a tanuló a mester által képviselt értékekhez viszonyul. Így nem is annyira a mester, hanem az idő az, ami a széláramlatokhoz hasonlóan nyomot váj. S nem annyira a diák tudatossága, mint tudatalattija építi magába azokat a célzásokat, melyek számára a legfontosabbak.

Ilyen kapcsolat csak nagyon kevés embert köthet össze. Ami egyiktől a másiknak átadódik, az alapvetően egyfajta aktív csönd terméke, ami egy majdnem tudományosan formulázható tudás gyümölcsének mélyén rejlik. Mire ez a pedagógiai kapcsolat megnyílik, hogy szélesebb kört is bevonjon, addigra a gyümölcsnek már csak a húsa marad. S mikor valaki a személyes kapcsolattól az írott szóhoz pártol, s aki ír, az nem tudja, hogy szavait ki fogja olvasni, akkor a szavak márvánnyá válnak, s elvesztik aktív csendjüket.

Ez az oka annak, hogy sokan, akik egykor mesterek és sebességutazók voltak - Sztanyiszlavszkij, Brecht, Copeau, Grotowski -, ma szobroknak tűnnek.

Van-e mód arra, hogy átadjuk tapasztalatun-



Else Marie Laukvik, Ulrik Skeel és Torgeir Wethal az Apám házában

kat, felhívva a figyelmet annak lényegére, s még-is elkerülve a degradációt, ami a szó sugarának tágításánál fenyeget?...

Minél inkább törekszik valaki az írott szót arra használni, hogy közelebb kerüljön általa a szóbeli közlés jelentéséhez, annál messzebb kerül tőle. S minél messzebb kerül tőle, annál közelebb jut hozzá.

Ezért azt mondtam magamnak: ne is próbálj semmit tanítani a művészi kifejezésről. Rejtőzködj a preexpresszív tevékenység búvóhelyein. A hőséget ne akard forró szavakkal érzékeltetni. Törekedj az érzésről való beszéd hidegségében megragadni. Ne kíséreld meg leírni, mi volt művészi tapasztalatod legtermékenyebb része. Az ezt megelőző száraz munkáról beszélj.

De miért? Kinek?

Miért, ha mi magunk is olyan emberként kerültünk a színházhoz, akik a szélre vágyakoztak, hogy kiengesztelhessék az ürességet, hogy a szárazföldtől távolodó szigetként élhessenek?

Kinek lehet ezt átadni?

Profi színházi életem során különböző alkalmakkor tették fel nekem más-más emberek ugyanazt a kérdést, mégpedig azt, hogy: kinek csinálok színházat.

Különféleképpen válaszoltam. Néha kitértem a válasz elől, néha elemeztem a kérdést. Azt akartam megértetni, hogy csak a magam számára vagy két-három, általam jól ismert embernek, illetve egy-egy személyből álló közönség számára csinálok színházat, akiről mindig azt képzelem, hogy munka közben mellettem áll, s akinek a bírálata számomra az objektivitás mércéjét jelenti.

Mind gyakrabban gondolok arra, hogy azok számára csinálok színházat, akik 1994-ben lesz-nek húszévesek, akik akkor születtek, mikor az Odin az *Apám házát* csinálta... Ez azt jelenti, hogy olyan színházat csinálok, ami el fog tűnni, s olyan közönségnek, amely még meg sem jelent.

„Ha a talaj inogni kezd a lábad alatt, ha nem vagy többé biztos múltbeli tapasztalataid rendíthetetlenségében, mindig térj vissza a gyökerekhez, ahol elkezdted" - tanácsolta Grotowski. Ülünk egy lengyel állomáson, a restiben negyedszázaddal ezelőtt. Hozzátette még azt is, hogy „Sztanyiszlavszkij is ezt tanácsolta: térj vissza a gyökereidhez, a színházban töltött első napodhoz".

Első napi munkánk határozza meg útirányunk jelentését.

Ahányszor e tanácsra gondolok, mindig egy ötéves gyerek képe ötlik fel bennem, egy fejletlen fiúé, aki alig tudott beszélni, s aki azt hitte, csodát lát, mikor az apja adott neki egy zsebirányt. Hatvankét évvel később *önéletrajzát* írva Einstein azt mondja: „Ez a tapasztalat mély és soká-ig ható benyomást tett rám. Talán minden ennek a mélyén rejlett."

Nos hát, milyenek az *én* gyökereim? Milyen volt az *én* első napom a színházban?

Ez kétségtelenül az elválás napja volt, az a nap, mikor elvesztettem az anyanyelvemet, mikor idegenné tettem magam egy országban, ami még csak nem is volt a szülőhazám.

Kétségtelenül ez volt az a nap, mikor anélkül, hogy észrevettem volna „úszó szigetté", olyanná váltam, aki otthon van különböző kultúrákban, mégis idegen. Vágyik arra, hogy magához hasonló szigetekkel, más szigetvilágokkal találkozzon. Azon a napon kezdtem kutatni, hogy miként lehet meghaladni a személyes korlátozottságot, miként lehet kapcsolatba kerülni a körülöttünk lévő valósággal, s hogy miként lehet új életmódot teremteni: egy kis szigethez hasonló színházi csoportot, amely le tud válni a szárazföld szilárd talajáról s mégis művelhető marad, s amely gyengeségeire építve, identitásának, létének újrafelfedezésével válik erőssé, épp a másoktól el-választó különbség révén. De mi van az úszó szigeteken túl? Kivel vagy mivel találkozom? Mit látok az ismerős arcokon kívül?

Ha egy pillanatra visszatekintek, úgy gondolom: „Micsoda hosszú felkészülés!"

S megkérdezem magamtól: mi végre? Egy gúnyos mondást idézve válaszolok: „Hatvan év, mire egy ember elkészül, s mikor kész, már csak arra jó, hogy meghaljon."

Ha előre nézek, látom a Nagy Színházat: haszontalan és ésszerűtlen.

Jacek Wojszczerowicz kicsi volt, öreg és soha nem volt jóképű. Arcát ráncok redőzték, és majdnem teljesen kopasz volt. Lengyel volt és színész. Egy szívroham után az orvosok azt tanácsolták neki, hogy hagyjon fel a színjátszással. Ő folytatta. Megkapta a második szívrohamot. Az orvosok mondták neki, hogy ha nem hagy fel a színpaddal, biztosan meghal. Ragaszkodott hozzá. Hetente kétszer nehéz páncélt öltve vonszolta magát, mint akit egy mélyre rejtett titok nyom, ő volt III. Richárd. Minden előadásra két nappal korábban kezdett el készülni, kizárólag csak levest evett és vizet ivott. Megállás nélkül fel-le járkált a szobájában, mintha biztatni akarná a testét: „Megcsináljuk".

Az előadás napján böjtölt, mint egy misére készülő barát. De ő csak arra gondolt, hogy könnyebbé tegye a gyomrát az előadás erőfeszítése előtt. Délután háromkor gyalog indult a színház-ba. A külvárosban lakott: határozott léptekkel sétált a város felé, a szerep sorait motyogva. Az emberek, akik látták, azt hitték, részeg vagy háborodott.

Újra magára öltötte a páncélt. Rövidesen eljött az az idő, mikor többé már nem nézett a vele együtt játszó színészekre, nem nézett a közönségre, egész idő alatt csak maga köré nézett, a halált keresve.

„Nem a közönségnek játszom. Istennek."

Varsóban, a színházi iskolában, ahol tanuló-időm első napját töltöttem, az ötlött az eszembe, hogy csak a szívbetegeknek kellene színésznek menni.

Fordította: Heltai Gyöngyi
Az Odin-30 összeállítást készítette:
Bérczes László

KOVÁCS DEZSŐ

SÁR A FALON

GOGOL: HÁZTŰZNÉZŐ

Üdítő előadás: sugárzik belőle az élet, humora szikrázó, kritikai hangja élességében is megbocsátó és eleven. Semmi unalom, semmi mesterkéltség vagy posztmodern rendezői „lilázás", csak a nyers élet a maga vadságában és csúfondárosságában.

Valló Péter elfeledte a füstgomolyokat, a kimódolt-mesterkélt beállításokat, ám talált egy magának (és színészeinek) való játékot, s arra koncentrált, hogy kibontsa a Gogol-komédiát a maga valószínűtlen groteszkségében, életességében és eredetiségében.

A Háztűznéző abszurdba hajló komédia: egy meglett, beérkezett férfiú, egy valódi orosz udvari tanácsos nősülni készül. Afféle nagyra nőtt csecsemő, hivatalnok Oblomov; ócska dunnák közt heverészik, s csak barátja unszolására hajlandó kibújni meleg fészkéből, mert háztűznézőbe menni, asszonyt keresgélni macerás dolog. A rámenős házibarát, aki már megtapasztalt egyet s mást a házasság gyönyörűségeiből, buzgón lát munkához, szorítóba fogja Podkoljoszint, mármár neki lesz fontosabb, hogy révbe kormányozza eltunyult barátját.

Gogol komédiája roppant kegyetlen és roppant mulatságos, a Radnóti Színház előadása pedig precízen kidolgozott és sírnivalóan kacagtató. Sárban tocsognak a szereplők. Vékony pallón egyensúlyoznak, hogy eljussanak a házikóig, ahol a kiszemelt leányzó halálra váltan, lélekszakadva készül a zord férfiak fogadására. A kérők néha elbotlanak, s olyankor bokáig merülnek a sárba. A mackós mozgású, nagydarab, komótos gondnok, Galuska (Gáti Oszkár) minden érkezőfalait, így veri le csizmájáról a sarat. A házasságközvetítő, Fjokla Ivanovna (Hacser Józsa) ormótlan kalucsniban bukdácsol, batyujából aprócska sámlit húz elő, a tűzhely mellé kuporodik, s miközben kihámozza magát ócska gönceiből és komótosan lecsapkodja lábbelijéről a sarat, mindent beszennyez, padlót, terítőt, csipkéket. De sárosak a szereplők ruhái, a köpenyek, a nadrágszárak, gyűröttek és csatakosak még az aranygombos uniformisok is. Szakács Györgyi kissé merev, durva anyagokból szabott ruhákba öltöztette a szereplőket, mintha minden frissen mosott, ám vasalatlan lenne rajtuk: a köpenyek, az eladósorba került lány ünneplője, de még menyasszonyi ruhája is. Mindez nem szimbolikus jelentéstartalommal felruházva jelenik meg, hanem a maga primér valóságában: minden tárgy, öltözék, ruhadarab azt jelenti, ami, nem többet és nem kevesebbet.

Sáros vidék, gyűrött lelkek.

Rendezőileg gondosan végigelemzett és kidolgozott, színészileg csillogó a játék. Valami olyan ensemble-munka szikráztatja föl e sötét komédiát, amely csak összecsiszolódott, együtt lélegző társulatokban szokott megnyilvánulni. Hibátlan a szereposztás, a színészek többsége lubickol testhezálló szerepében. Hacser házasságközvetítőnője slamposságában is rafinált, rá-menősségében is riadt. Molyrágta vállkendőrongyokból hámozza elő sajgó tagjait, akkurátusan totyog, fontosságát hangsúlyozandó cihelődik; otthonosan letelepszik sámlijára, miközben azért lopva figyeli, nem akarják-e éppen ajtón kívülre rakni. Hunyorításai, szemvillanásai, erőszakolt grimaszai leleplezőek és veszedelmesek: nehézkessége mindentudását leplezi, bizalmaskodása veszélyességet takar ő a kulcsfigura ebben a lepusztult világban, a közvetítő eladó és vevő között: precíz üzletasszony, aki úgy kínálja és gusztálja a prímábbnál prímább, nagyhasú, torzonborz, öregecske kérőket, mint piaci halaskofa az árujáit. Ember, aki más emberek lelkével és testével kereskedik, miközben tudja, hogy alamizsnányi baksist kap szolgálataiért, ha ugyan nem szidalmakat, ütlegeket, házból való kirugdosást. Szombathy Gyula rámenős Kocskarjovja úgy taszigálja kifelé a szobából, mint valami ócska, ottfelejtett bábut. De hát elpusztíthatatlan teremtés: ha kidobják az ajtón, visszajön az ablakon. Fájós tagjait úgy cipeli magával, hogy még a nyavalyáival is üzletel, egész testével kofálkodik. Valószínűleg ő tartja össze ezt a világot, no meg a sár.

Kulka János Ivan Kuzmicsa puhány, mulatságosan akaratgyenge férfi. Nagyra nőtt, örökös gyermek; kéjesen mérlegeli a rá váró gyönyöröket, negédesen somolyog, kispárnát szorít a combjai közé, megadóan tűri, hogy barátja lánynézőbe tuszkolja: végre más gondolkodik helyette! Elszánja magát és visszakozik, már-már beleéli magát a nősülésbe, lelki szemei előtt lejátssza jövendő házaséletét, majd végül csúfondárosan megfutamodva az ablakon át távozik.

Szlávik István (Podkoljoszin kuckója után) szűk terű orosz faházat tervezett a Radnóti színpadára: ablakát örökké be akarják csukni, csapkodják, ám az rendre kivágódik, tüzelnek a huzatos szobában, s időnként egy-egy emberi fej jelenik meg az ablakkeret alsó peremén; hol az örökké vihogó szolgálóé (Moldvai Kiss Andrea), hol az épp távozó vendégé. A férfiak galériája színes és mulatságos: Gáti darabos Galuskája a házat s a hozományt méregeti, a falakat és gerendákat szemrevételezi az eladó lány helyett. Félelmetes és riasztó jelenség: az eladó lány végül már tisztelni kezdi. Mikó dús pofaszakállú Csocsalov tengerésze csak mesél, mesél, önfeledten anekdotázik, kezével mintázza meg az elképzelt leányzó gömbölyded testét, aztán már csak vonalakat húz legyintéssé oldva benső té-



Hacser Józsa (Fjokla Ivanovna) és Kulka János (Podkoljoszin)

Jelenet a Háztűznézőből (Koncz Zsuzsa *felvételei*)



tovaságát. Bálint András peckes járású tisztje piperkőc pojácaságával, S. Tóth József torzonborz kereskedője bamba értetlenségével formáz szabatos karaktert. Kerekké rajzolt figurák, magabiztos életkudarcok. Bacsa Ildikó az eladósorba került Agafja szerepében riadtan szépséges, szeleburdi és megszeppent; Béres Ilona nagynénije akkurátus és bölcs, aggódó és tekintélyt parancsoló.

Gogol mindent tud az emberi gyarlóságról, s e meglepően egységes és dinamikus játékban anyanyelvi szinten beszélik a groteszk s az irónia nyelvezetét: ritkán látni ennyi életszerű figurát egy előadásban. S még ritkább az ilyen könnycsordítóan mulatságos, kacagtató s vesékbe látató komédia magyar színpadon.

A tér két oldalára egymásra hányt, félig összeroskadt székeket sorakoztatott a díszlettervező. Látható: sokan kucorogtak már rajtuk, aztán dühösen vagy elkeseredetten hajították őket a sarokba. Ez a csúfondáros, sziporkázó játék sejtetni engedi: előbb törik össze valamennyit, minthogy a sokat próbált, sárban caplató kérők vala-melyike visszatérjen a házikisasszonyért hófehér paripán.

Gogol: Háztűznéző (A Radnóti *Szinház* és a *Soproni Petőfi Színház* közös *produkciója)*
Fordította: Morcsányi Géza. *Díszlet:* Szlávik István. *Jelmez:* Szakács Györgyi. Zene: Melis László. *Rendező*: Valló Péter.
Szereplők: Kulka János, Szombathy Gyula, Gáti Oszkár, Mikó István, Bálint András, Miklósy György-S. Tóth József, Szakács Tibor, Bacsa Ildikó, Béres Ilona m.v., Hacser Józsa, Moldvai Kiss Andrea.

TARJÁN TAMÁS

AMO, AMAS, AMAT

CSEHOV: HÁROM NŐVÉR

A közhelyektől való idegenkedés, az eredetiség vágya nem azonos az ötletek hajszolásával. A magyar színházművészet nyughatatlan, nemegyszer túlzásokra is hajlamos színész-rendezője, Verebes István voltaképp nem a szabályszerűséget, hanem a sorstalanságot tartotta távol figuráitól, midőn a nyíregyházi társulattal színre vitte a *Három nő*-vért. Végletektől mentes, de szuverén előadása a mű esztétikai kánonját és a stilárisatmoszferikus alapmintát nem sértve hozta közelebb a jelenhez Csehov világmodelljét, és egy nyomaté-kos szempontból okolta meg a szereplők reményvesztését, provinciális kallódását. Minden bajok forrása és egyben gyűjtőmedencéje a szeretetlenség, a szeretetre alkalmatlanná lett ember üresen hánykolódó lelke.

A Három nővér négy felvonásának részben váltogatott, hol benti, hol kinti tereit Kis-Kovács Gergely egyetlen állandó kint-bentbe foglalta össze. A kiskert, a hátsó traktus felől látunk rá a Prozorov-házra, a nyersen, vidékiesen bútorozott szalon (üvegajtók falaival elválasztva) a színpad távolabbi öblébe húzódik vissza. Sok mozgás, sok járás szeldeli ezt a deszkapalánkokkal is körbevett, roskasztó élethelyszínt. Egyszerre zárt és nyitott, racionális és illogikus (Andrej egy külső falépcsőn ereszkedik alá padlás-szobájából, a kíméletlen orosz telet gyakorta vékony ruhában, egyszál öltözékben is jól tűrik hőseink stb.) - fölkelti a nézőben is az egész produkciót átható érdekesség és leplezett ingerültség érzetét. A hosszú előadást tagoló három szünettel a rendező nem csupán az átdíszletezéseket (s velük a körforgó évszakváltást) szolgálta: a lomha szláv időfogalom, maga a megállíthatatlanul telő idő is megképződött. A növényi lét változó életjeleitől a gyertyaoltások Natasa



diktálta szertartásrendjéig igen fontos a játék időutalásainak mindegyike. Torday Hajnal durva posztókból, egyszerű textíliákból szabta a férfiak jelmezeit, katonákét és nem katonákét egyaránt. A szolid elegancia itt eleve rosszat sejtet, akár a szenvedélytől kiurasodott fivér indul kártyázni, akár a már civil Tuzenbach csípi ki magát, hogy fess vőlegény (azaz szép halott...) legyen. A női viseletek is csak minimális cifrázást tűrnek a nagy, jellemző színfoltokon, az ízlés és az önismeret különböző fokozatairól tanúskodva. Minden finomság elnagyoltságba csúszik vissza.

A család és barátai a szeretet egyik ünnepére gyűlnek egybe a darab kezdetén: a legfiatalabb leány, Irina májusi neve napjára. A békés együttlétet azonban beárnyékolja az apa épp egy esztendeje bekövetkezett halálának emléke. Az új ütegparancsnok, Versinyin érkezése, Másа nyűgös kellemetlenkedése, Csebutikin suta ajándéka alaposan fölborogatja az idilli programot. Az öregedő, iszákos orvos által hozott szamovár a színműtől függetlenedve vicctéma, kabarépoén lett. Verebes is viccet csinál a szamovárból, ám a valóság arányait meghökkentően elrajzoló tréfa rengeteget elmond az ajándékozóról, az ajándékról, a megajándékozottról és ama „kormányzósági városról" mint közegről is. Az irdatlan méretű „teaágyú" lila kincstári pecséttel ékeskedik - Szigeti András Csebutikinja viszont annál *már ócskább,* tönkrementebb alak, *sem*hogy hitvány szamovárlopdosással fosztana meg pár száz katonát a forró italtól. Nyilván kéz alatt jutott az ipari műemléknek tetsző tákolmányhoz. A színész a szegénységig takarékos a máskor gesztus- és hangerőpazarló szerepben. Választása a negyedik felvonásban igazolódik, amikor pusztán *kiüli a* saját végzetét (de a más halálát). Szigeti szenvedi meg viszont Verebes egyetlen súlyosan téves teóriáját. A tűzvészképben a szétzilálódott, önvádló férfi nem magamagának, hanem a legidősebb nővér, Olga dús idomaiba gyónja bűneit. A lány mellét, combját markolászva öntudatlanul talán az egykor hevesen és viszonzatlanul szeretett édesanyára gondol. Pregitzer Fruzsina mint Olga maga is viszonzás nélkül tűri, hogy a család régi barátja kis híján magáévá tegye. Ez az epizód semmiféle föltételezhető előzményre nem vezethető vissza; ha mégis, akkor valamit eltitkoltak előlünk (és Olga később hangoztatott, az érzelmekre fittyet hányó férjhez menési szándékával kapcsolatban is fölvet egy-két kérdést). Pregitzer a ház centrális egyéniségéből öregíti, fakítja rezignált, szárnyaszegett, önmagától is elforduló alávetetté Olgát. Gyöngeségében vannak az erős pillanatai, sőt akár jelen nem létében is: Verebes figurafelfogása és térkezelése tökéletesen megnyilvánul abban, ahogy a családi javakat megdézsmáló, elherdáló báty számára a legidősebb



Varjú Olga (Másа), Pregitzer Fruzsina (Olga) és Gábos Katalin (Irina)

húga kért szekrénykulcsot kintről hajítja vad erővel a túlsó falnak.

Az Olga-Csebutikin jelenet nem szexualizáltsága miatt elhibázott. A szexus motívumai átgondoltan működnek. Kerekes László ifjúkori, hódító, ígéretes önmagából kifordult, jövőtlen Versinyinként úgy gyűri maga alá Mását, hogy a testhelyzet révén az egész szerelem értelmetlennek (és részben hazudottnak vagy csikorgón akartnak) hat. Varjú Olga Másája férje, Kuligin oldalán már végérvényesen megcsömörlött a testi érintkezéstől; Felhőfi-Kiss László egyszálbélű, még fontoskodni is szinte rest, jelentéktelenségét leplezni sem próbáló Kuliginja ezt érthetővé is teszi. Másának tehát nem az ágy kell, hanem a titok (két összesimuló kézfej rebbenései) meg a botrány (a titok megittasult vagy ittas kikiabálása): az elképzelések nélküli nonkonformista így igyekszik lázadásnak mutatni a véletlent.

Varjú Olga és Kerekes László (Versinyin) (Csutkai Csaba felvételei)



A párt már nem is remélő Olga semmibe révedő szexuális passzivitása és Másа aktivitásként kiélt undora Irinára is átragad. Az üde szépség helyett szemüveges, gyorsan öregedő diáklánynak maszkírozott Gábos Katalin vőlegényét, Tuzenbachot informálja is frigiditáshoz közeli libidójáról. Előbb láttuk már, hogy a drasztikusan tolakodó Szoljonij csókját szóval, egy korty alkohollal és köpéssel is letörölte, „letépte" magáról. A második felvonás végén, Natasa alig kacér „Bocsásson meg, Andrej Vaszilics... én pongyolában vagyok..." settenkedésekor Andrej Vaszilics a csókolás újabb lehetőségét sem hagyta ki - s Peremartoni Krisztina Natasájától a pszichológiailag legpontosabb válasz, hogy ámuldozik az eseten: se diadalnak, se csapásnak nem tekinti. Bajzáth Péter (Szoljonij), akiben a főszereplők közül a legkevesebb a színészi átütőerő, az ilyen kitüntetett pillanatokban belenő a jó és ki-egyensúlyozott együttesbe. Peremartoni a föl-pörgő beszédtempóval, az ingerítő intonációval, a kisszerű szorgoskodással láttatja-hallatja egy önző, megállíthatatlan, elfojthatatlan egyéniség aktivitását, aminek *a nagy semmi az* üzemanyaga. Bede Fazekas Szabolcs karakteres - és nem a szerencsétlenkedésből fogalmazott - Tuzenbachja a rokonszenvesebb jellemképletben adja majdnem ugyanezt a fedezet nélküli fecsegőt, aki más megfontolásból kényszerít(ene) ki egy eleve rossz házasságot, mint amiért Natasa belement a magáéba. Gazsó György nagy kifakadásáig tartogatja erejét, addig inkább karikaturisztikus alakot formáz a tutyimutyi Andrejből.

Csebutikin hiába szerette Prozorov dandártábornoknét, és szeretet nélkül hiába tapogatja a fadarabként viselkedő Olgát. Másа elveszett önmagát szereti, Versinyin pedig csak szavakban szereti Mását, és csak addig, amíg nem lesz kínos a dolog. Irina az álmodozáson kívül képtelen a szerelemre, Tuzenbach és Szoljonij egymás ellen szereti (életre-halálra) a harmadik nővért. Andrej és Kuligin csökönyös bizonygatással „szereti" hűtlen nejét, akik közül Natasa a most színre is lépő Protopopovot jutalmazza öleléseivel. Verebes törekvése a csak emlegetett figurák föllléptetésére: nem különcködés. Protopopov mint undok alak súlyosbítja Natasa kicsapongását; a Versinyin család az ütegparancsnok eleven lelkiismerete; Andrejék első kisbabája pedig - ez a kemény színpadi munkára fogott és tisztességes gázsit érdemlő bébi - a maga testi valójával informálhat a „pótmama", Olga anyai vágyairól vagy a gyermekét tárgyként lógató Andrej apai ügyetlenségéről és szeretetlenségéről. A szeretet hiánya a férfi-nő kapcsolatokon kívül élők és holtak, barátok és vetélytársak, testvérek és vadidegenek viszonyla-

taira is kiterjeszkedik. Föltűnő, hogy egyetlen bocsánatkérés sem talál valóban megbocsátó lélekre. Föltűnő, hogy a „három nővér"-kompozíciók száma sokkal gyérebb a szokásosnál - hogy a megkurtított befejezés puritánságában annál hatásosabb lehessen.

Senki nem szeret senkit... A hegedűvonójával csapkodva apjuk iskolamesteri dresszúrájára emlékező Prozorov a neveltetését is felelőssé teszi professzori reményeinek megsemmisüléséért; a nyűtt padlót kéjes monotóniával vikszelő szobalány csak ezt a mozgássort szereti (mondani sem kell, erotikus ez is), és nem a gazdáit vagy a munkáját. A ház, a szalon, a kert kopárságában a lelkek kopársága hódít tért. Csupa „ördög" lenne itt mindenki? Nem angyalok és nem ördögök. Verebes - a kényes egyensúlyt tartva - a farsangi jelenetben vihogtatóan esetlen ördögnek öltözteti a szerepét komolyan vevő Tuzenbachot, és angyalnak a kaján Szoljonijt - talán hogy sejtesse: *nem a* mennyország és *nem a* pokol üzent be a Moszkvától oly távoli orosz valóságba.

A nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház egyenletesen jó és színvonalas előadása erőltetettség nélkül alkalmazza újszerű ötleteit. Hosszan lehetne értekezni például egy gereblyéről, melyet Szoljonij az oly sokat hangoztatott hasznos munka szorgalmazására, amolyan „tárgyi ajánlatként" nagyon is természetesen hoz be valahonnan a szerszámoskamrából. E gereblye éppoly hosszasan marad játékeszköz, valóságos és szimbolikus elem, amiként ez jó pár egyéb dologról is elmondható.

Stuber Andrea fordítása jól mondható, tiszta magyar nyelven szólal meg, de nem nyújt új magyar Csehovot. Nem is indokolja, hogy Kosztolányi után miért kellett a friss tolmácsolás. A „buta" helyett „hülyé"-t, a „kitették a szűrét" helyett „kirúgták"-ot írni a dramaturg is tudott volna (egyébként szinte mindig Kosztolányi jár közelebb az eredeti szóhangulathoz). A „megőrülés" helyett „elbaszott élet"-ről ordibálni stílusvétség, bár nem végzetes. Arra csak az előadás létrehozói adhatnának választ, hogy - a megszólító szerkezetek cseréin, személyragozási módosításokon kívül - például miért lett a szöveg szerint ötvenéves gimnáziumból negyvenéves múltú alma mater? (Az emlegetett díszes albumon cirill betűkkel is a negyven áll.)

Egy tagadószót mindenesetre helyesen látott bele Verebes és társulata az előadásba, amely itt-ott - így a szimultanizmus próbálgatásában - következetesebb lehetne. Amikor pedáns és folyton citálgató latintanár férjét Mása az „amo, amas, amat..." teljes fölmondásával froclizza, akkor azt mondja, amit a nyíregyházi *Három nővér* egésze sugall. Az igesor ellenkezőjét, tagadását: a nem szeretek, nem szeretsz tragikumát. A teremtés maga van elhibázva - ódon bájú és tébolyító siralmasságában is, gonoszabb, groteszkebb, káromkodást fölszakító újmódi vegetálásában is -, de nem mentheti föl magát az egyes ember, mert mindig ő az, aki rosszul konjugál.

Anton Pavlovics Csehov: Három nővér (nyíregyházi Móricz Zsigmond Szinház)

Fordította: Stuber Andrea. *Díszlet:* Kis Kovács Gergely m. v. *Jelmez:* Torday Hajnal m. *v. Rendező* :Verebes István.
Szereplők: Pregitzer Fruzsina, Varjú Olga, Gábos Katalin, Gazsó György, Peremartoni Krisztina m. *v., Szi*geti András, Kerekes László, Bede Fazekas Szabolcs, Bajzáth Péter, Máthé Eta, Kocsis Antal, Dóra András, Tűzkő Sándor, Felhőfi-Kiss László, Gedei Mária, Szántó Sándor, Horváth Réka.

TASNÁDI ISTVÁN

AZ ÖNSORSRONTÁS FORTÉLYAI

FÜST MILÁN : BOLDOGTALANOK

Füst Milánt mint drámaírót szüntelenül „újrafelfedezik". *A Boldogtalanokat* csaknem tíz évvel megszületése után, 1923-ban mutatták be először az Írók Kísérleti Színházában, majd Forgács Rózsi kérészéletű kamaraszínházában. Aztán negyven évig fiókban pihent a darab, amelyről a Színház és Mozi az egyik '56-os számában így ír: „Kedves színházigazgató elvtársak, ne sajnálják a fáradságot, olvassák el a drámát. Én úgy érzem, ha előadják, mindenki hálás lesz érte és minden-ki meg fogja nézni." A felhívást Pártos Géza hallhatta meg, így kerülhetett sor '63-ban a Madách színházbeli - nagyszínházi - ősbemutatóra. Aztán ismét eltelt két évtized, mígnem Székely Gábor előbb Szolnokon, majd a Katonában is színpadra állította a darabot. A '80-as évek elejére datálható, legújabb „újrafelfedezés" során Füst Milán - *a IV. Henrik, a Máli néni, a Catullus, Az árvák,* a *Boldogtalanok* és a tavalyi évad szenzációs „lelete", a Néma *barát* sikere révén - végre elfoglalhatta méltó helyét a színházi köztudatban.

Samuel Beckett neki is utat tört az íróilag szavatolt szépelgő önbecsapás dzsungelében, s az a komor szenvedélyesség, ami annak idején visszariasztotta a színidirektorokat, immár helyet kaphat színpadainkon. Füst Milán képes ar-

Derzsi János (Húber), Töreky Zsuzsa (Róza) és Pilinczes József (Sirma)



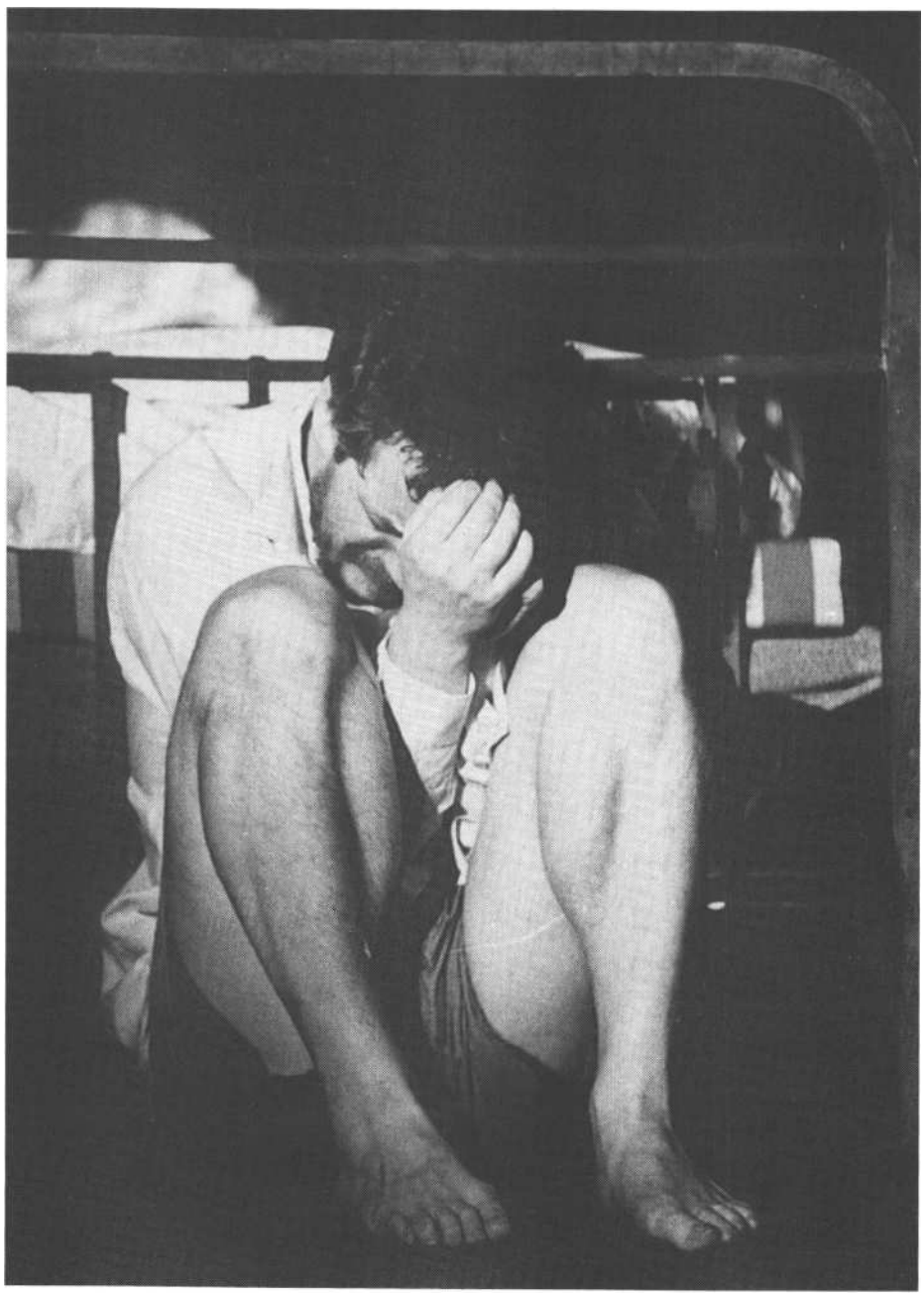
ra, hogy stilizáció nélkül költészetté emelje az ösztönvilág kisüléseit, s ez a „líra", konok pesszimizmusa ellenére is, katartikus, mert szemlélőjét büszkévé teszi arra, hogy ő is képes szembenézni a keserves igazsággal. Drámáiban egyetlen kiutat sem hagy, s az illúziók mákonyától megfosztott ember kénytelen felemelni lesütött vagy önmagába fordított tekintetét, hogy kíváncsian rámeredjen a semmire. Elsősorban ez a kérlelhetetlenül önpusztító szenvedély teszi problematikussá a Füst-drámák színpadra állítását; a magyar színjátszás romantikus hagyományai miatt ugyanis csak a pátosszal elegy rajongásra van felkészülve, a destruktív szenvedély ábrázolására nincsenek kidolgozott technikái. Persze semmiféle technika nem tudja hitelesíteni a füsti alakokat, ha a színész képtelen fel-idézni magában a „sötét lobogást", amelynek emésztő energiáit sem kirobbantani, sem elviselni nem tudja.

Ezért érzem telitalálatnak Vincze János választását, azt, hogy a pécsi Harmadik Színház bemutatójának főszerepére Derzsi Jánost kérte fel. Derzsi az a színész, akin nem manír a szenvedély, az indulatok fokozásában szinte bármeddig elmehet, mégsem érezzük azt öngerjesztő heveskedésnek. Húber Vilmos, az író szándékai szerint, „alacsony, fekete, jelentéktelen ember", akiért mégis döglenek a nők, tehát az első benyomás nem lehet túlzottan erős, a színésznek jelenlétével, kisugárzásával kell megokolnia a rajongást. Derzsi markáns személyiségének teljes súlyát kölcsönzi Húbernek; öntörvényű, szabad embert játszik, akinek az adja erejét, hogy már elszámolt az élettel, ezért nem lehet zsarolással a sarokba szorítani. Ez vonzza hozzá a nőket, hiszen egy sajátos hőstípust testesít meg, akit nem a tántoríthatatlan hit, hanem a totális nihil adta függetlenség tesz sebezhetetlenné. Szemében minden emberi kapcsolat megannyi pányva, amely a könnyes és verejtékes realitáshoz köti, ezért céltudatosan elvagdossa ezeket a szálakat: nem szabad szeretni, nem szabad részvétet, szánalmat érezni, mert ez végül mind csak fájdalmat okoz. És Húber nem akarja, hogy fájjon, ő élvezni akarja az életet, amíg lehet, míg egy átlumpolt éjszaka után ki nem adja a lel-két (a második felvonás így is kezdődik: Derzsi az ágyon hasalva, egy lavór fölé hajolva öklendezik, míg anyja az önsajnálat mámoros áriáját zengi).

A rendező, Vincze János rendkívüli műgonddal fejtette ki a kurta, színtelen tőmondatok alatt feszülő színpadi helyzeteket. Semmit nem hagyott megindokolatlanul, minden kérdésnek és válasznak megkereste a miértjét, és ahhoz igazíttatta a hogyanját, ezáltal a köznyelvet imitáló hiátusos szöveg a színpadon igazi élethelyzetekké állt össze. Mivel az író instrukciói leginkább a színész érzelmi állapotára vonatkoznak, az állandó veszekedések enyhén oratorikus jelleget kölcsönöznek a darabnak; a rendezőnek tehát a puszta gesztusok fölé cselekvéssorokat kellett illesztenie, hogy elevenné tegye ezt az egyszerűsége és fragmentáltsága ellenére is stilizált nyelvet. Vincze ügyesen elhelyezett mikrojátékokkal mozdította el a naturalista életképet a jó értelemben vett teatralitás felé: a második felvonás végén szétszóródik Húberné mazsolaszőlője, a lányok felkacagnak, és erre csapódik össze a függöny; a harmadik szín elején Sirma porcukrot szór az asztalra a lelencgyerekeknek; záróképében a haldokló Húberné bemászik az asztal alá, hogy ott lehelje ki a lelkét; a negyedik felvonás végén megnyílik a hátsó fal, és egy egész katonazenekart látunk, amint kivörösödött fejjel fújják a toborzót.

A plaszticitásra törekvő tudatos jelenetépítés és a színészi intenzitás eredményeként születik meg az előadás legdöbbenetesebb pillanata is. Húber és Róza első kettősében, a késhegyig menő vita közben Húber hirtelen megkívánja a nőt és magához inti. Róza képtelen ellenállni, szótlanul engedelmeskedik, s miközben a férfi a heverő előtt térdelve vetkőzteti, így sóhajt fel: „Csak

Húber Vilmos: Derzsi János (Simara-fotók)



nekem nincs senkim a világon." Mire Húber így vigasztalja: „Hát a gyereked?" Nem mondja, hogy: „De hát itt vagyok neked én!" Vagy legalább annyit, hogy: „Hát a gyerekünk?" Vigaszával is sebet ejt, pedig kivételesen - a nő engedelmességét honorálva -- valóban kedves akar lenni. Ebben a brutális szerelmi kettősben esszenciálisan mutatkozik meg a darab tragikus világképének lényege, ezt tovább sűríteni, árnyal-ni nem lehet. Csakhogy túl korán játszódik le ez a jelenet; még előttünk van szinte az egész történet. A Rózát alakító Töreky Zsuzsa is ekkora legjobb, dacosan tűrő, mogorva és szenvedő, de később a bosszút önmaga véghezvinni képtelen, céltudatos konspirátor szerepére már nincsenek új színei.

Bár új és új alakok lépnek a színre, és a többnyire színvonalas kabinetalakítások ébren tudják tartani a figyelmet, a tragikus végkifejlethez közeledve fokozatosan kihűl az előadás. A jelenetek egyre mozaikszerűbbé és terjengősebbé válnak, a harmadik és negyedik felvonás párjelenetei mintha egymás mellé rendelve és nem egymásra épülve vinnék tovább a cselekményt. Ráadásul, az író szándékaival ellentétben, nincs színváltozás, végig ugyanazt a teret látjuk, ami önmagában még nem lenne baj, csakhogy a két szünettel is megtört előadáshoz képest Csík György díszlete túlságosan keveset tud. A tér egyrészt indokolatlanul tágas (ehhez a peremléthez inkább zsúfolt, szűk helyiség illene, de praktikus szempontból is előnytelen ez az elrendezés, hisz a pattogó tőmondatokból álló párjelenteknél percekig ide-oda kapkodhatjuk a fejünket), másrészt a frontális nézőpont hamar elveszti az érdekességét; az egyetlen izgalmas megoldása veranda üvegablakán át látható lépcső, amely a pincelakásból a szabadba vezet.

A rendező felerősítette Füst Milán jelzéseit, ahogyan a mű a tragikus pátoszt enyhe iróniával ellenpontozza; ennek köszönhetően az előadásnak humora van. Vígjátéki típust vonultat fel Füsti Molnár Éva (Rózsi) és Vári Éva (Húberné), ám játékuk a komor történetbe ágyazva enyhén groteszk színezetet kap. „Komédiás, komédiás!" - förmed rá többször anyjára Húber, és Vári Évánál keresve sem találni vérbelibb komédiást. Persze egy melodrámában csak egészen visszafogott karikírozásra nyílik lehetőség, s ennek belső arányait a színésznő jó ízléssel és ösztönnel találja meg. Apró kalapjában, retiküljét szorongatva ül az asztalnál, és epekedő pillantásokat vet a fajansztálban heverő hurkára. Tekintetében egy koncra váró öleb alamuszi optimizmusa és egy Mária-freskó átszellemült rezignációja vegyül. S miközben kézzel tömködi magába a káposztát, nem felejti el kisujját gondosan eltartani, majd a lakoma végén bejelenteni, hogy mindez „oly ízléses". Esetlen csibészségével ha-mar a szívünkbe lopja magát, hiába tudjuk, hogy itt minden rossz forrása csakis ő, hiszen édességekre költötte azt a tíz pengőt, amelyből fia folytathatta volna a gimnáziumot: Húber tehát miatta lett „kisiklott ember". De hát miféle tragédia az, ahol a legfőbb intrikus egy gyámoltalan anyóka? Húber épp ezért allergiás az anyjára, ezért próbálja magától távol tartani, hiszen őt minősíti az, hogy egy ilyen szánalmas figura tönkre tudta tenni az életét.

Már amennyiben tönkre van téve... Mert menynyivel rosszabb neki, mint hajdani barátjának, dr. Becknek (Bánky Gábor), akit a legócskább külvárosi trükkel is át lehet verni? Mennyivel szerencsétlenebb ő Sirmánál (Pilinczes József), akinek ugyan van pénze, de a kártyán mindig megkopasztják, és messze elkerülik a nők? Vagy legyen olyan, minta káplán (Héjja Sándor), aki a hittanról meglógott hentesinas nadrágján a hasadást ellenőrzi? Semmivel sem jobb az öreg, mosdatlan szolga sorsa sem (Barkó György kiváló alakítása), aki szintén járt gimnáziumba, csak kicsapták, mert hazafelé „megcsipkedte" az ügynök kislányát. Fatális, pitiáner és unalmas mindenhol az élet, és mindenki a maga módján nyomorog.

Ha valaki szépségével, tisztaságával kirí a mocsár egyhangú pasztellébőI, azt bemaszatolják, megrontják, magukhoz hasonlóvá teszik. A morbid szerelmi háromszög csúcsán, Víg Vilma szerepében Dér Denissa egyetlen jelenetbe sűrítve mutatja be ezt az elkoszolódást, ám mindaddig tántoríthatatlanul nyílt és odaadó gyereklányt játszik. Ebben a szembeszökően kegyetlen világban (öccse és anyja meghalt, apja az utcára lökte) sugárzó naivsága butaságnak tűnik, végső, kétségbeesett tettében pedig egy csapdába esett kis állat vergődését látjuk. Kezdettől fogva olyan félreérthetetlenül viseli magán a mindenkori áldozat stigmáit, hogy bukásának nincs igazi tétje. (Az előadás egyébként vállalja Dér Denissa szlávos akcentusát: színre lépésekor „tótul" köszön, és amikor nagyon izgatott, akkor is anyanyelvén kezd hadarni.)

1914-et írunk, az utcáról katonanóták csinnadrattája hallatszik, a világ első globális háborújára készül. Egy korszak lezárul, országok hullnak szét és keletkeznek, igazán csak most veszi kezdetét a helyi érdekeltségű apokalipszisokban gazdag XX. század. „A modern ember" - szoktuk mondani, amikor frusztrációról, neurózisról, önsorsrontásról beszélünk, pedig mindez már ott van a „régi világban" helytől, rangtól, gazdasági helyzettől és politikai praktikáktól függetlenül. A műsorfüzet idéz egy mondatot Füst Milán naplójából: „Az embernek az ösztöne nemcsak az, hogy fenntartsa az életet, hanem titkos ösztön munkál benne, hogy azt tönkretegye." Nem csak akkor, kilencszáztizennégyben, és nem csak most, nyolc évtizeddel később. Ez a biztosítéka, hogy a *Boldogtalanokat* ezentúl is „újrafelfedezik". Legalább negyvenévenként.

Füst *Milán: Boldogtalanok (pécsi Harmadik Színház) Díszlet-jelmez:* Csík György. *Konzultáns:* Duró Győző. Rendezte: Vincze János.
Szereplők: Töreky Zsuzsa, Derzsi János, Vári Éva, Füsti Molnár Éva, Dér Denissa, Pilinczes József, Bánky Gábor, Héjja Sándor, Barkó György, Bódis Irén, Steiner Zsolt, Hasznos Ákos, Gúti Erika.

SÁNDOR L. ISTVÁN

ROMJAIBAN MEGMUTATKOZÓ VILÁG

DOSZTOJEVSZKIJ-WAJDA: FÉLKEGYELMŰ

Minden darabokban. A kanapénak a lába hiányzik, az elnyűtt karosszék az oldalára dobva hever. A cserépkályha-szobornak lejár a feje. Cserepes virágok helyett csak tört cserépdarabok kerítik körbe az ágyat. Az elhasznált bútorok között, a volt-nincs időben egy magányos férfi (Ternyák Zoltán) bóklászik. Ismeri már ezt a szobát? Vagy csak most rendezi be képzelete a teret, felfedezvén, hogy játékával miféle helyszínt idézhet meg a színpadon? Hiszen minden mintha már csak benne és általa létezne: a képzelt múlt, a visszapörgetett jövő.

A színész különféle tárgyakat fedez fel: késeket, könyvet, kártyát, bőröndöt, kamásnit. Felemeli, vizsgálja, elejti őket. Játszik velük. Rájuk ismer, szabadulni igyekszik tőlük. És beszél róluk. Mindegyiknek külön története van, s mindegyiknek fontos szerep jut abban a történetben, amely felsejlik előttünk, a színész mozdulatait figyelő nézők előtt. Ezt a részleteiben megmutatott történetet igyekszik rekonstruálni, felidézni a férfi? Azt az egységet akarja megteremteni, ami a belső átélés, és a reflexív kívülállás kettősségéből születhet meg? Vagy épp ellenkezőleg, azt



Ternyák Zoltán a Félkegyelműben (Szilágyi Lenke felvétele)

teszi nyilvánvalóvá, hogy minden cserepeire hullt? Hogy már csak tört részleteiben idézhető meg Dosztojevszkij múlt századi, emblematikus története, ahogy szereplői is csak imitált mozdulatokban, stilizált cselekvésekben léteznek?

Hisz megidézi a színész a többieket, a láthatatlan főszereplőket is. Akikkel megtörtént mindaz, amit ő maga most újraél. A valóságot utánzó fikció virtuális akciók sorozatában valósul meg általa, hiszen mindaz, amit a színész egymagában tesz ezen a színpadon, csakis utalásszerű cselekvés lehet. Semmi nem történik meg valóságosan, de semminek nem kérdőjeleződik meg a valószerűsége sem. A színész könnyed koreográfia szerint rántja el a pengét markoló másik kezét a kés felé nyúló üres tenyere elől, közben tudjuk: a játék arra utal, amikor (a láthatatlan) Rogozsin megmutatja a gyilkos fegyvert (a képzelt) Miskinnek, de amikor a herceg megérintené a pengét, elkapja előle a kést. Egy másik jelenetben a színész az egyik kezével nyújtja, a másikkal átveszi, majd elejti a poharat, éppúgy, ahogyan a riadt Miskin kezéből is kiesik a vizespohár.

Régi kacatokat, jellegzetes viseleteket ruház fel élettel a színész. Úgy bánik velük, mintha embereket személyesítenének meg. A szék támlájára függeszti a köpenyt, mintha ott ülne a herceg, az ágyra fekteti a vörös köntöst, mintha ott feküdne az asszony, az ágy mellé teszi a felöltőt, mintha ott kuporogna a kereskedő. A ruhadarabokat magára öltve, a színész maga testesíti meg viselőjüket. De bármelyiket is játssza, mindig jelen van a másik is. Ide-oda lép, azonosul és eltávolodik. Szerepeket cserélget. Vagy kívülálló harmadikként figyeli, hogy az egyaránt képzelet-beli szereplők mit kezdenek egymással.

A színész egymaga beszél csak ezen a színpadon, mégis többen szólalnak meg általa. Sóhajszerű szavaiban egyetlen halk tónusú, meditatív monológgá sűrűsödnek a gyötrelmes szellemi-lelki csaták fojtott dialógusai. Belső vita ez az előadás szenvedélyről és reményről, vágyról és teljesületlenségről, végzetről és megváltásról, életről és pusztulásról, bűnről és megbocsátásról. Miközben a színjáték értelme és ereje is próbára tétetik. A színész ugyanis érvek és eszmék helyett a szorongó, pusztító emberi játszma megszenvedett szerepeit idézi meg. A lét riadt rituáléjában maga is szorongva fürkészi az azonosulási pontokat. Kik is azok, akik ezt a romhalmazt maguk után hagyták? Vagy építhető-e ön-magából több, mint romjaiban megmutatkozó világ?

A Merlinben látható előadás azáltal lép túl Andrzej Wajda kiindulópontként használt színpadi változatán, hogy nem a regényből kiragadott drámai szituációk megjelenítésére törekszik. Nem a végkifejletből az időrendben visszafelé haladva kibontott emberi viszonyokra helyezi a hangsúlyt. Kevesebbet és többet is vállal az előadás, mint amennyit Wajda szövegváltozata tartalmaz. Többet, mert Nasztaszja Filippovnát nemcsak Rogozsin monológjai idézik meg -, az asszony önálló életre is kel. (Jelenléte persze éppúgy virtuális, mint a többieké.) Kevesebbet is, hisz három szereplő helyett pusztán egyetlen színészt látunk. A dialógusok monodrámaszerű előadása paradox eredményhez vezet: önálló jelentőségűvé válik mind a szöveg, mind a szöveghez kapcsolódó akciósor. A verbális réteg nem a drámai szituációk azonosítását, a történet rekonstruálását szolgálja. Felerősödik lírai hangoltságú filozofikussága és morális problémákat feszegető költőisége. Motívumai, jelképei önállóan is jelértékűvé válnak. A színpadi történések nem a szereplők viselkedését jellemzik, nem cselekvéseik elismétlését szolgálják. Az akciók részben rituális jellegűek: a felmutatás gesztusával kiemelt tárgyakra, helyzetekre hívják fel a figyelmet (a késre, a kártyára, a bőröndre; a halottnézésre, a vezeklő bocsánatkérésre, a lefejezésre: az állami ítélet-végrehajtás gyilkosságnál vétkesebb bűnére). Ugyanakkora szereplők tetteken, szavakon túli világát is feltárják, illetve a színész (ön)reflexív viszonyulását is érzékeltetik. (A kezében bőrönddel álldogáló Miskin örök átutazónak tetszik, Nasztaszja Filippovna pedig a végzet színésznőjének: a monológ, melyet a „menjünk színházba, uraim!" felkiáltás keretez, kiismerhetetlen, incselkedő, ingerlő „színjátékosnak" mutatja őt. Az, ahogy a színész az ágy mögött álló Rogozsin és az ágy előtt guggoló Miskin között „ingázik" - miközben a kanapéra a halott nőt kell képzelnünk - azt sejteti, hogy a szerepek életre keltője mindkettőjüknek igazat ad, de egyikükkel sem azonosul.)

Bálint István rendezése ezeknek az akcióknak pontos felépítésére, kibontására helyezi a hangsúlyt. Az előadást a tér egy-egy centrumként kiemelt tárgya vagy egy-egy, az adott részletet meghatározó motívum köré rendezett színpadi cselekvések tagolják. Ezek között számos, emlékezetesen szép megoldást is találni. (Ilyen az, ahogy Miskin, bőrönddel a kezében, a háttérből beszűrődő keskeny fénynyalábban áll, később az, ahogy a bőrönddel a kezében bizonytalanul ide-oda „táncol", miközben a hitetlen istenkeresésben eltorzult emberi tettekről beszél, vagy az a jelenet, amikor a herceg kezében a szobor leemelt fejével meséli el a kivégzésen látottakat.)

Ternyák Zoltán hatalmas feladatot kapott: egyszerre kell érzékeltetnie a szereplőket kívülről figyelő színész önazonosságát és a különféle szerepekben megmutatkozó azonosulását. Ternyák játéka odaadóan keresi ennek a paradoxonnak a feloldását. Sejteti azt a teljességet, amely csakis a szerepből, helyzetből kilépő refle-

xióban valósulhat meg, vállalja az egyes figurákat életre keltő, szenvedélyeiket, tévedéseiket érzékeltető részlegességet. Finom árnyalatokkal különbözteti meg alakjait: nem változtatja el a hangját, mindvégig a meditatív színészt halljuk, mégis felismerjük, hogy *Ki* szólal meg általa: a világi zűrzavaron ámuló rebbenékeny Miskin, a kemény jellemű, kiábrándult Rogozsin vagy a határozott fellépésű, önpusztító Nasztaszja Filippovna.

Dosztojevszkij-Wajda: Félkegyelmű (Merlin Színház) Fordította: Makai Imre. *Színpadra adaptálta:* Bálint István, Roskó Gábor, Ternyák Zoltán. *Díszlettervező:* Roskó Gábor. Asszisztens: Tolnai Szabolcs. *Munkatárs:* Gróf Katalin. *Rendező:* Bálint István.
Szereplő: Ternyák Zoltán.

SZÁNTÓ JUDIT

BÖLCSEBBEK LETTÜNK

LESSING: BÖLCS NÁTHÁN

Hogy (legalább) színházai legyenek az őshonos magyar közösségeknek, amelyek talpa alól ezredév után, egyik percről a másikra szikkadt ki az éltető folyó, az számunkra természetesnek tűnik. Aki azonosulni kész nemcsak a magyar, de akár a katalán, a baszk, a szudétanémet vagy a baltikumi orosz kisebbségekkel is, azt viszont többnyire meglepi, amikor hazai szórványaink is elnyomásra panaszkodnak, és jogaikat követelve felemelik fejüket. Holott a jog ugye egy és oszthatatlan - ezért kell, magyarként, színházi emberként, mindenkori potenciális elnyomottként egyaránt, örülni az első magyar Kisebbségi színháznak, a szekszárdi Deutsche Bühnének.

Szórványszínház ez, jellegzetesen. A pesti vendégjáték nézőterén, amely persze ebből a szempontból nem tipikus összetételű, németül bizonyítottan nem tudó szakmabeliek és bizonyíthatóan nem tudó protokollszemélyek elegyednek a pesti német kolóniák tagjaival és sok-sok német tagozatos tanárral, diákkal; de valószínűleg a szekszárdi nézőtéren is többségben lehetnek a kisebbségen kívüli érdeklődők. A társulatban pedig nincs egyetlen echthazai kisebbségi művész sem, honnan is kerülne ilyen; az ambiciózus igazgató-rendező, Frigyesi András által részben egész évadra, részben szerepre szerződtetett németországi színészek kevered-nek olyan fehér holló magyar kollégákkal, akik valamilyen idegen nyelven egyáltalán megmukkanni, sőt, adott esetben folyékonyan beszélni tudnak.

Ha már itt tartunk: a fent említett faktor elég vegyes szintű német nyelvművészetet eredményez, szerencsére nagyjából a szerepek fontos-sági sorrendje szerint emelkedő mértékben. Szaladin szultán kulcsfontosságú szerepében Mécs Károly - amennyire megítélni merhetem - anyanyelvi németséget társít elsőrangú játékához (a kettő minden bizonnyal feltételezi is egymást). Alig marad el mögötte Rupnik Károly a szerzetes belső morális konfliktusoktól szabdalt, fontos epizódszerepében. Utánuk Dobák Lajos szövegtudását is, pátriárkaalakítását is szétzilálja a már sokkal fogyatékosabb nyelvkészség, Al-Hafi, a dervis játékosan groteszk alakja pedig már-már siralmasan komikus figurává válik Kozáry Ferenc kezdetleges, a nyelv alapfokú ismerőinek fülét is sértő németsége által. Nos, mond-ható erre, hogy a három vallás székhelyéül szolgáló Jeruzsálemben is nyilván vegyes színvonalon beszélték a közös nyelvet, ha egyáltalán volt ilyenjük, tehát naturálisan akár még értékelhető is ez az összevisszaság, ámbár kétlem, hogy Lessing beleálmodta volna ezt a szempontot parabolája színpadi megvalósításába; itt bizony elsősorban a vállalkozás heroizmusa jut mint mentség elsőnek az ember eszébe.

Holott különben - és sietek is kiküszöbölni az előrebocsátott gáncsoskodás méltánytalanságát - az előadás nem szorul mentségre. Frigyesi András pontosan választott stílust: valahol félúton a rendezői és a brooki értelemben vett „halott" (tehát csak a szövegre hagyatkozó, azt megszólaltatni kívánó) színház között. Pontos volt ez a stílusválasztás nem pusztán azért, mert a heterogén összetételű társulatot nehéz lett volna egyetlen próbaidőszak alatt egy avantgárd előadás szellemében egymáshoz csiszolni, és még inkább azért, mert a vállalkozás úttörő jellege s a megcélzott közönség (például a színházi szempontból szűz területnek minősíthető Szekszárd lakossága) egyelőre a legkevésbé sem nyújt eszményi terepet a rendezői önmegvalósításokhoz. Ám mégsem erről van szó csupán; ezeket a szempontokat a kritikusnak ugyan kötelessége ismerni és méltányolni, de miattuk az előadást szeretni már kívül esik kötelességén.

Nem, itt elsősorban a darabválasztásról s a darabról magáról van szó: ezt a kristálytiszta, egyszerre emberszabású és fenséges, mindenekelőtt pedig szívszorítóan aktuális parabolát bizonyára lehet, de nem érdemes ide-oda értelmezni - semmilyen átértelmezés nem teheti ugyanis izgalmasabbá és forróbban közvetlenné, mint saját célja: a tolerancia filozófiai mélységű eszménnyé emelése. Frigyesi kis rendezői változtatásai is javarészt az alapgondolat erősítésére valók, például az előadás kezdő és záró mozzanatai. Saját leleményű előjátékában Szaladin megállítja a hátul, félhomályban a templomos lovagra lecsapni kész hóhérpallost, és háromszor ismétli el a gyönyörű igét: „Annak, / Kit megajándékoztam életével, / Szabadságot ne adnék?" (Lator László fordítása) A befejezés pedig egy, a Védákból átvett idézettel toldja meg Szaladin záró mondatait; Náthán alakítójának méltóságteljes mikrofonhangján halljuk (szabad prózafordításomban): „Másság és egység - mindkettőre oktatnak a szent írások. Az igazat kinek-kinek egyedül kell megtalálnia, hogy aztán, viszálytól mentesen, másoknak is hirdethesse." Ez kétszeresen is jó megoldás. Egyfelől a gondolat így, mintegy a keleti mesejátékon túlemelkedve, hangsúlyosabb útravalóként kíséri el a nézőt, másrészt elterelődik a figyelem az egymásban testvérre lelt szerelmesek fájdalmas csalódásáról, amely a legutóbbi nemzeti színházi előadás kinagyított rendezői zárómotívuma volt, itt azonban, ha elmismásolva nincs is, mégsem válhat meghatározóvá. (Mellesleg azért kíváncsi lennék Lessing tulajdon értelmezésére: ő vajon mennyire volt tisztában ifjú hőseinek bénító ki-semmizettségével, s ha tisztában volt vele, vajon volt-e ezzel is valamilyen, az alapgondolatot tovább árnyaló mondanivalója; ez azonban már éppúgy öröktitok marad, mint Shakespeare nem egy talányos megoldása, amely éppúgy utalhat heveny alkotói elbóbiskolásra, mint a belátható-nál mélyebbre rejtett célzatosságra.)

A szereplők értelmezése a lehető legtisztesebben hagyományos, e tekintetben legföljebb a templomos lovag alakja üt el a többiektől. Az ő szeleburdi fiatalságára, lobbanékony hangulatváltásaira s fanyar ifjonti világfájdalmára most a szokásosnál nagyobb hangsúly kerül: ahogy a faágak között meglapulva, státusát tekintve igazán epatirozó pökhendiséggel a „Fenn a falon, magaslesen ül egy kis poloska" kezdetű népies műdalocskát dúdolgatja, ahogy fitogtatott nemtörődömséggel almát rágcsál, ahogy hirtelen megindultságában hevesen felugrik Náthánra, lábával átkulcsolva annak derekát, hiteles dühös fiatalemberként jelenik meg előttünk, s Frank Hörner, úgy tetszik, képlékeny színésze



Mécs Károly (Szaladin) és Angelika Lippe (Szittah) (Ilovszky Béla felvétele)

lehetne a virtigli rendezői színháznak is. Érdekes, bár inkább csak külső megjelenésében, Kornelia Lüdorff minden szűzies bájtól mentes, markáns-szúrós fekete hajú Rechája. Szittahként Angelika Lippe tartózkodó előkelősége kicsit szürkít a figura játékos derűjén; s nem lepne meg, ha kiderülne, hogy az itt egyértelműen intrikusként beállított Daja alakítója, Helene Ruthmann odahaza operettszubrettként arat(ott) babérokat. A kisebb szerepek alakítói közül magasan kiemelkedik Rupnik Károly nemcsak külsejében sötét, a színpadra valódi belső drámát hozó szerzetese, aki egyszerre cinkosa és áldozata az intoleranciának.

Az előadás színészi csúcspontja, Mécs Károly már említett, elegánsan, magától értetődően méltóságteljes, a figura gondolkodási folyamatait érzékletesen kivetítő Szaladinja mellett, szerencsére a címszerepet játszó Helmut Bemhofenben ölt testet. Ez az alakítás sűríti leginkább magába az előadás alapgesztusát: nem átértelmezni, „csak" művészien értelmezni. Bernhofen Náthánja nem hoz alapvetően új vonásokat a lényegében megingathatatlan Náthán-imázsba, de helyenként már-már frivolnak mondható humora, rejtett iróniája éppoly hiteles, mint a lélek még mélyebb tájairól feltörő keserűsége, s az a magára erőszakolt fegyelem, ahogyan az új kihívásokat fogadja, abban a nyilvánvaló tudatban, hogy bármelyik fordulóban ismét hóhérokba ütközhet. Lessing vérbeli drámaíróra valló koncepciója szerint a mű valamennyi alakja közül a legtöbbet szenvedett s legadakozóbb szívű Náthán a legmagányosabb: nem véletlen, hogy míg keresztények is, mohamedánok is többen vannak, a zsidóságot ő egymagában képviseli, noha szép számú jeruzsálemi hitsorsosa közül az ő számára is könnyen akadt volna üzlettárs vagy samesz. Ez a színpadon kozmikusnak ható magány jelzi, hogy a három együtt élő, de koránt-sem egyenjogú vallás képviselői közül ő a legvédtelenebb; a pátriárka bármikor máglyára vitetheti, a szultán leüttetheti fejét, a lovag leszúrhatja, s mindezeknél a színpadon talán még rosszabb is éri: hűnek hitt, minden jótéteménnyel el-halmozott szolgálója elárulja, hőn szeretett fogadott leányát elveszíti. Náthán jövője bizonytalan, s ha netán ágyban halna is meg, senki sem lesz majd mellette. Lessing vele, akihez az élet a legmostohább, „kivételez"; Helmut Bemhofen pedig azzal szolgálja meg a kivételezést, hogy megmutatja: a magány és a kiszolgáltatottság a többiek fölé emelheti azt, akiben nincs gyűlölet.

A míves, átgondolt hagyományosságot szolgálják a formabontástól távol álló, mégis ötletes, ízlésesen meseszerű díszletek és jelmezek is, amelyek révén az előadás egysége kikerekedik. A nemes szándék és az adekvát megvalósítás önmagában még együtt sem biztosítéka a művészi élménynek; örüljünk, hogy ezúttal megkaptuk. Ostoba és fölösleges dolog lenne ezt a Bölcs Náthán-előadást képzeletben mondjuk a szomszéd megye székhelyének színpadára helyezni, és kaposvári mércével közelíteni hozzá. Nem erről van szó. Az előadás mint az új épületbe költözött, új vezetésű, megújult koncepciójú szekszárdi Deutsche Bühne megnyitó előadása állja meg a helyét. S ez egyaránt jelentős az adott vállalkozás, a hazai színházi paletta, sőt, az ország szempontjából is.

Gotthold Ephraim Lessing: Bölcs *Náthán (Deutsche Bühne, Szekszárd)*
Díszlet: Götz Béla. *Jelmez:* Borsi Zsuzsa. *Zene:* Papp Zoltán. *Rendezte:* Frigyesi András.
Szereplők: Mécs Károly, Angelika Lippe, Helmut Bemhofen, Komelia Lüdorff, Helene Ruthmann, Frank Hörner, Kozáry Ferenc, Dobák Lajos, Rupnik Károly.

SZŰCS KATALIN

A HITELESSÉG FOKOZATAI

O'NEILL: UTAZÁS AZ ÉJSZAKÁBA

Tudjuk, a modellként szolgáló valóságos történet - lévén az *Utazás az éjszakába* életrajzi ihletésű mű - happy enddel végződött, amennyiben a kisebbik fiú, Edmund „eredetije", Eugene O'Neill féléves tüdőszanatóriumi kezelés után felgyógyult, s az amerikai drámairodalom egyik legsikeresebb alkotója lett. Okozhatna ez némi megnyugvást, ha sugallata benne volna a darabban, s ily módon változtat-na az abban megrajzolt életlehetőségeken. (Igaz, a dráma ez esetben rossz volna. De szerencsére nem az.) O'Neill nem csillantja meg a révbe jutás lehetőségét, és minden személyes sikere és boldogulása ellenére talán nem is tehetné, mert a gondolkodással a boldog megelégedettség majdhogynem összeférhetetlennek tetszik. Az élet, mint beteljesült és elszalasztott lehetőségek sorozata, akkor is örök kétségek, a „mi lett volna, ha?" és „mi lehetne?" terrénuma, ha értelmével nem kényszerül valaki nap nap után szembenézni.

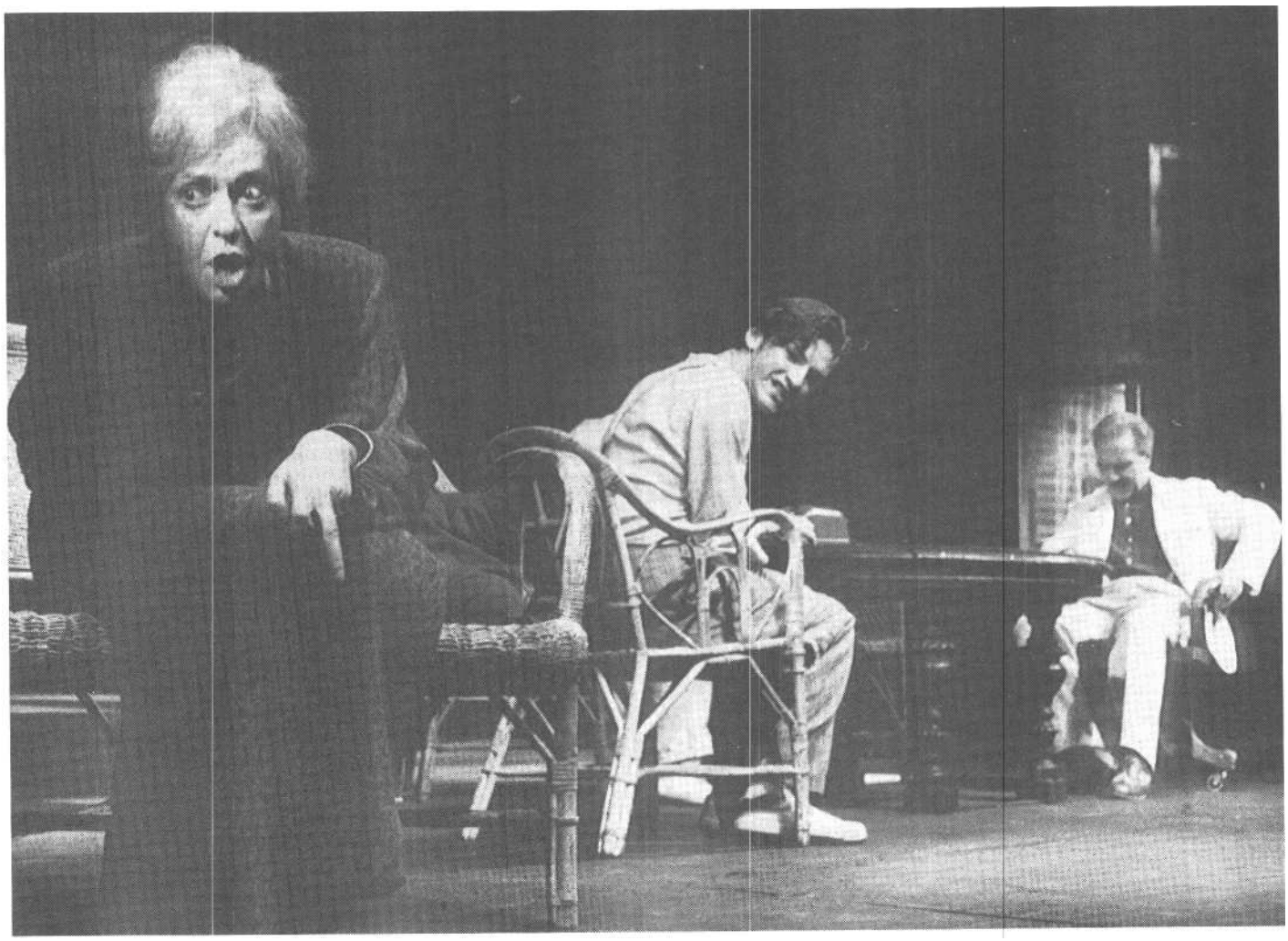
Tyrone-ék azonban, ha nem is naponta, de minden bizonnyal gyakran kénytelenek a folyta-

tás lehetőségének kérdésével szembesülni, nem feltétlenül verbálisan, inkább a gyakorlatban, valóságos döntéshelyzetekben. (Olyanfélékben, mint amilyen például az „inni vagy nem inni", a morfium vagy önfegyelem, őszinteség vagy öncsalás dilemmája.)

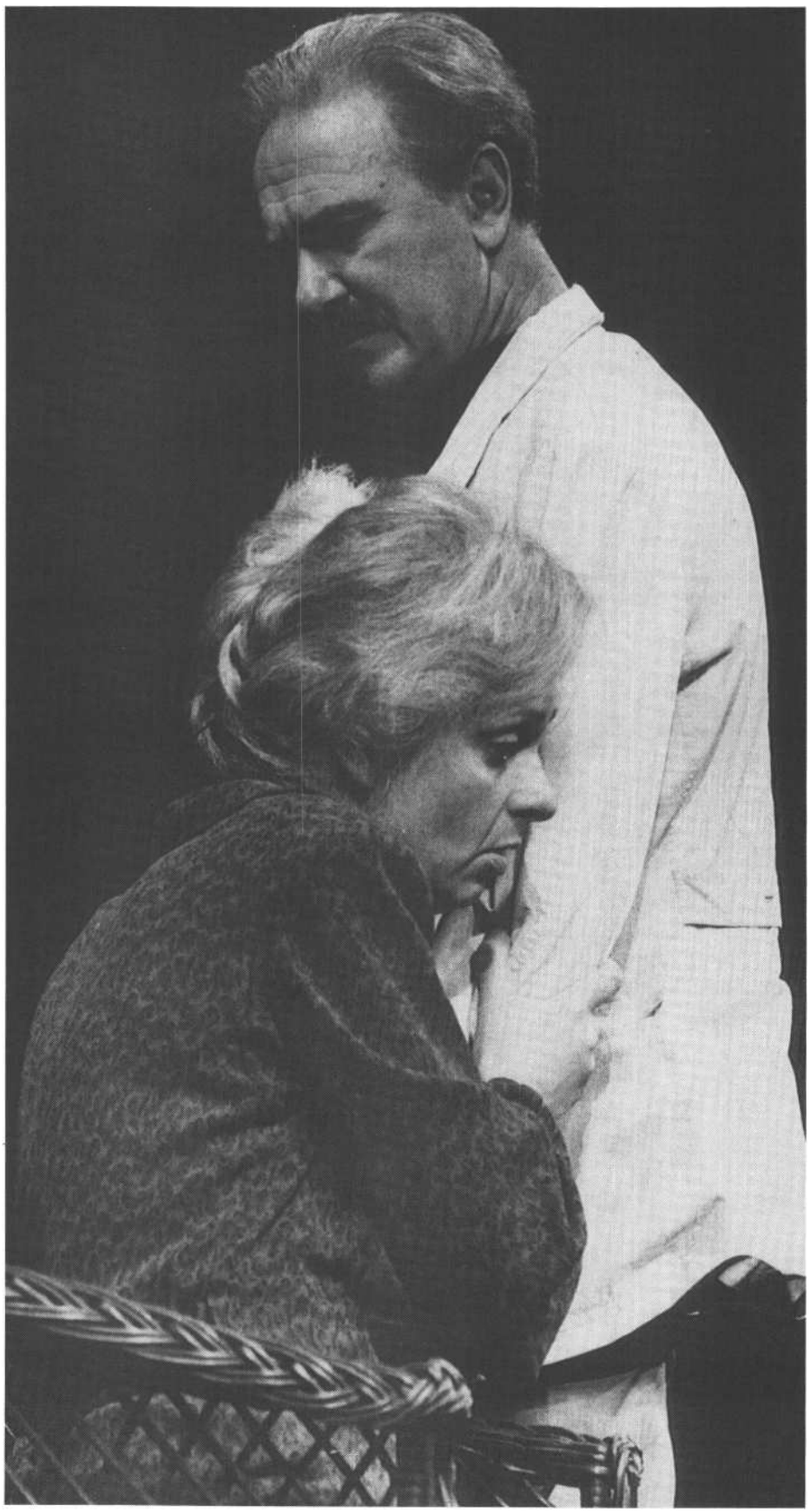
Hihetnénk, bármily árnyalt is mélylélektanilag e cselekmény nélküli dráma (végre is nem történik benne más, mint hogy egy nap, illetve éjszaka alatt kiderül: Mrs. Tyrone visszaesett a morfium rabságába, kisebbik fia, Edmund pedig nem meghűlt, hanem tüdőbajos, és szanatórium vár rá), a színészi kvalitásokon túl egyéb lényegi különbségek aligha mutatkozhatnak a különböző interpretációkban. (Ezért - bevallom - nem nagy izgalommal vártam az éppen adódott lehetőséget két előadás, a veszprémi Petőfi színházi és a pesti színházi összehasonlítására.)

Nos, Horvai István, illetve Szigethy Gábor rendezése cáfolni látszik eme prekoncepciómat. Utóbbi drámaközelítése szikáran intellektuális, míg Horvai Istváné meglehetősen érzéki (ami a színházban, különösen egy ilyen pszichologizáló szerepdarab esetében igazán nem hátrány), s az eltérő szemléletmódnak az előadások egészére nézve számos következménye van.

A veszprémi Latinovits Zoltán Játékszín három oldalról körülült intim játékterében egy statikussá lett végállapot mutatkozik meg a maga végzetes letisztultságában, befejezettségében. Bár Szakács Eszter rebbenő-törékeny Maryjének bűntudat szülte kérdése, hogy férje és fia mit is néznek rajta, megelőzi a fürkésző tekinteteket, s ezzel maga hívja ki a gyanakvást maga ellen, a levegőben első perctől benne van a lemondó keserűség. Itt mintha senki nem bízna mára változásban, az elvonókúra sikerében; a fiúk és apjuk meg sem kísérlik a normális, élhető élet látszatát kelteni, nem igyekeznek harmonikussá hazudni az üres, tartalmatlan családi együttlétet. Itt mindenki kényelmetlenül, szótlanul feszeng, s várja, hogy valahol másutt legyen, az átmenetiséget megszüntető bizonyosságban. A harsányan, egyenletesen megvilágított (árnyékzugolyok nélküli) játéktérben (némileg ellentmondva Tyrone úr takarékossági intézkedéseinek), a tehetősségről és lakhatatlanságról, sőt lakatlanságról árulkodó bútorok között előzmények, sors nélküli emberek várják a végzetszerű beteljesülést. Rálátás van ebben a megközelítésben saját helyzetükre, életszerűség szinte semmi. Bősze György mindvégig arcára fagyott keserűséggel, legörbülő szájjal közlekedő Tyrone-járól alig hihető, hogy valóban azért kési le az ebédet (mint mondják), mert, a sövény mellett „szerepel", fecseg öntetszelegve a szomszédnak. Szemlátomást sem szűkebb, sem tágabb környezetével nem akarja elhitetni a sikeres színész figuráját; rajta az elrontott életükkel, aprópénzre váltott tehetségükkel elszámolni nem tudók reményvesztett tisztánlátásának bélyege. Lénye csak addig és abban a formában létezik, ahogy és ameddig színen van; jelenléte sem a múltba, sem a jövőbe nem hosszabbítható meg. Ugyanez elmondható Szakács Eszteri hitelesen tönkrement Maryjéről, akinek legföljebb egykor volt boldogsága, Tyrone iránti szerelme nem hihető - talán már a maga számára sem -; s ő is csak a színfalak



Hernádi Judit (Mary), Alföldi Róbert (Edmund) és Tordy Géza (James) a pesti előadásban



Hernádi Judit és Tordy Géza (Koncz Zsuzsa felvételei)

mögé, nem pedig egy másik szobába vagy éppen a múltba távozhat a jelenlétből. (Hogy az emeleti vendégszobában járkálva léptei nem hallatszanak le, az némi jóindulattal tekinthető szándékos stilizációnak, miként a színpadi világítás már említett, kevéssé értelmezhető verőfénye is, ám többek közt éppen a közeg ilyetén sterilitása fosztja meg a szereplőket sorsuktól, s életességüktől a helyzeteket.) Az egymás szemére szenvedéllyel hányt igazságok persze így is igazságok, csak éppen átélhetetlenek, mégpedig, úgy tűnik, nemcsak a néző, de a színészek számára is. Azért is talán, mert a jelentős mennyiségű húzás következtében számos, az élet-hazugságokat, élettechnikákat el- és leleplező motívum iktatódott ki az előadásból, így az Edmundot játszó Gazdag Tibor s a Jamie-t megformáló Illyés Róbert játékából is. Az ítélet kész Szigethy Gábor színpadán: az élet (a Tyrone-oké vagy másoké) ebben a formában elviselhetetlen. Csakhogy jobbára mégiscsak elviseljük, s ahol folytathatatlannak tűnik, ott is folytatjuk. Ha valami izgalmas lehet O'Neill drámájában, akkor az valószínűleg éppen ennek az elnyűhetetlen életösztönnek s a belőle sarjadó technikáknak nem is a megfejtése, inkább feltárása. Ahogyan az a Pesti Színházban történik.

Itt nem eredőkre lecsupaszítottak a motívumok. Itt sok-sok szeméremből, tapintatból, hazugságból, önámításból, végletes indulatból és kétségbeesésből egymásra rakódott réteg alól kecmereg elő - nem az igazság (az tán nincs is), nem valakinek az igazsága (senkinek sincs vagy mindenkinek van valamennyi), hanem kinek-kinek az életben maradáshoz való képessége, túlélési ösztöne. Fehér Miklós félhomályban megbújó kopott bútorai közt - túlélők ezek is - mindenki küzd az élethez való jogáért. A sajátjáért, amely azonban óhatatlanul számos ponton keresztezi, determinálja a család többi tagjának életét, mindenkié mindenkiét vica és versa. Oksági összefüggések s az egymás sorsáért való felelősség kibogozhatatlan hálója teszi félelmetesen izgalmassá azt a módszeres lelki lemeztelenedést, amely Horvai István rendezésében látható, s amely éppen attól felkavaró, hogy nem egy tragikus végbe látszik torkollni, hanem a mindennapok tovább folytatódó kis poklaiba. Ahol mindig van remény, hogy holnaptól talán másként lesz, még az utolsónak tűnő lehetőség után is. Nemis azok a vádak az igazán félelmetesek, amelyeket hol józanul, hol a részegek őszinteségével vagdosnak egymás fejéhez a Tyrone család tagjai, Tordy Géza polgár ripacsa, James Tyrone és fiai, a kisebbiket kísértő, ördögien elfuserált életű Jamie (Rudolf Péter) s a halálba ki-

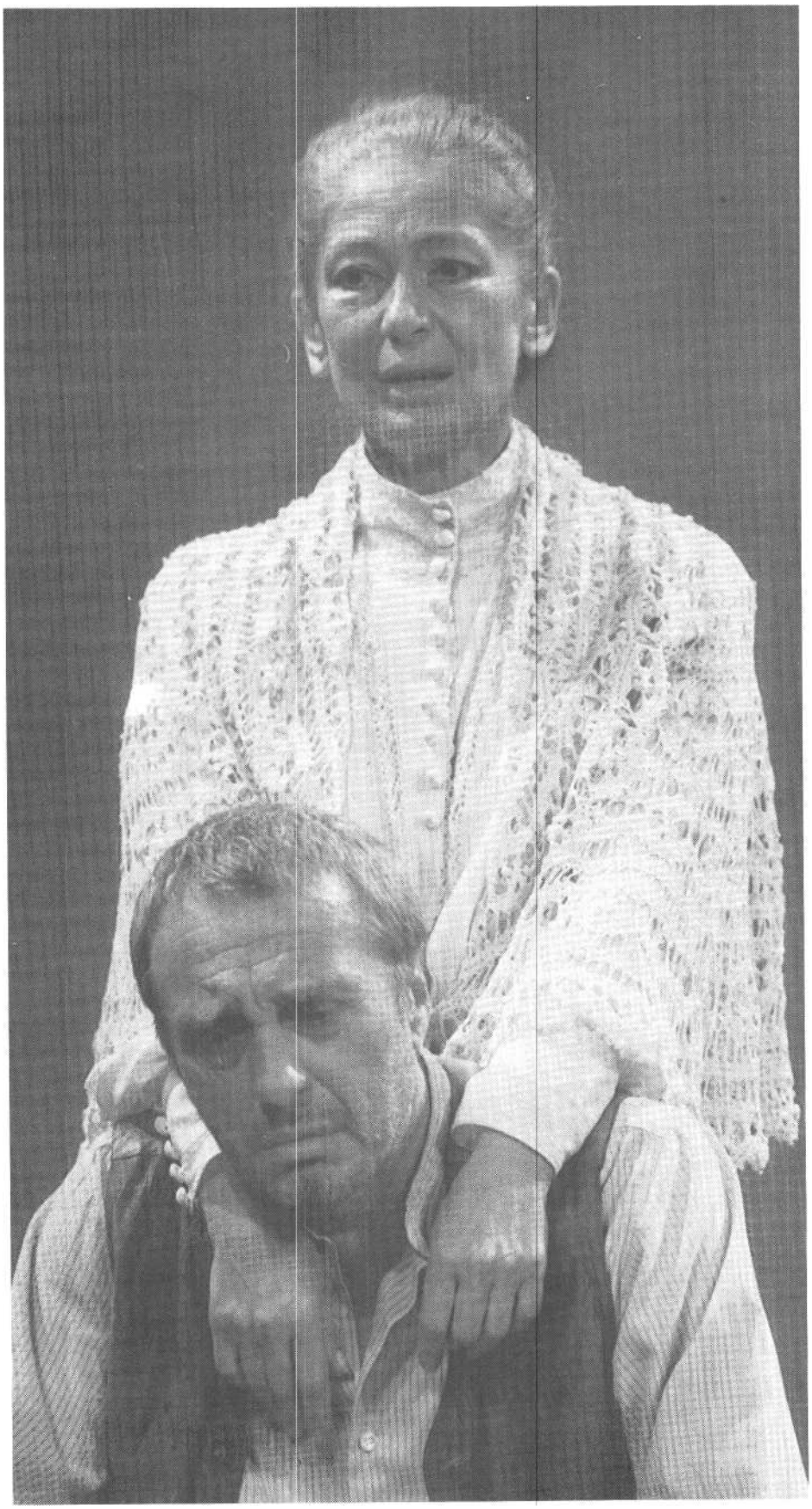
Szakács Eszter (Mary) és Bősze György (James) a veszprémi előadásban (Ilovszky Béla felvétele)

csit mindig szerelmes Edmund (Alföldi Róbert). Az a félelmetes, ahogy mindezek után folytatni tudják a kártyát és az életet. Ahogy túl tudják tenni magukat elviselhetetlennek tetsző sértéseken és felelősségre vonásokon. Ahogy gyűlölködnek és megbocsátanak. Utóbbit nem szavakkal, inkább gesztusokkal, hangszínnel. A dolog hétköznapisága, megszokottsága a félelmetes. Az, hogy az itt, a színpadon (kukucskaszínházban) ellesett pillanat nem kitüntetett végpont, hanem egy hosszú, keserves előzményeket és következményeket sejtető folyamat része. Egy újra meg újra felcsillanó reménysugár újabb elvesztésének drámája. Ami után jöhet talán majd egy másik. S ha nem, akkor esetleg a vég. Mert minden személyes döntés kérdése, a tűréshatár szakítópróbája. Az idegek, az érzékek tompulásának folyamata, amelyben a legmesszebbre Hernádi Judit morfiumba visszamenekült Maryje jutott. Ő megteremtette a maga egérútját. Elrontott életéért perelő szemrehányásai már csak a visszavonulását kísérő őszinteségi rohamok; az ő számára a túlélés biztosított - a tönkremenésig. (Hemádi Judit alakítása ott veszít némileg a hiteléből, amikor túl tiszták, túl élesek a váltások az állapotát leplezni próbáló lágyság s a dühkitörések között.) A többieknek el kell viselniük a helyzetet, kinek-kinek a maga módján. A férfihármas rendkívül árnyalt játékának nagy erénye, hogy ebben a „normálisan" elviselhetetlen környezetben nem teng túl az önsajnálat. Van benne ez is meg kegyetlenség is, meg szemérmes férfigyöngédség is, meg sok-sok részigazság és részigazságtalanság, emberi hamisság - színészi hamisság semmi.

Különös mértéke lehet egy előadás pozitív megítélésének a szünetben távozó nézők száma. Márpedig az általam látott estén többen vették a kabátjukat. Nem azért, mintha rossznak tartották volna az előadást, hanem - szégyen, de kihallgattam - mert keservesnek érezték a szembesülést. Nem akarták elviselni annak fájdalmát, mondván, van nekik elég abból enélkül is. Megértem őket. Túlságosan hitelesre sikerült az analízis.

Eugene *O'Neill:* Utazás az éjszakába (Pesti *Színház* és *veszprémi Petőfi Színház)*
Fordította: Vas István. Rendező: Szigethy Gábor.
Díszlet: Perlaki Róbert. *Jelmez:* Dobis Márta.
Szereplők: Bősze György, Szakács Eszter, Illyés Róbert, Gazdag Tibor.

Rendező: Horvai istván. *Díszlet:* Fehér Miklós. Jelmez: Brecki János.
Szereplők: Tordy Géza, Hernádi Judit, Rudolf Péter, Alföldi Róbert, Fehér Juli.



NÁNAY BENCE

MÉDEIA ÉS AZ ÜSTDOB

JELES ANDRÁS KÉT RENDEZÉSE

„Mindig úgy gondoltam, hogy az ilyesmi semmilyen hatást sem keltene... éneklés helyett deklamálnak... eközben a zene alatt is beszélnek, ami azután nagyszerűen hat... amit láttam, az a *Médeia* volt Bendától; még egy ilyet csinált, az *Ariadné Naxosbant...* mindkettő kitűnő volt." Mozart írta ezt a lelkes dicséretet egyik, apjának küldött levelében 1778 őszén Georg Bendáról, a XVIII. század egyik legnevesebb cseh zeneszerzőjéről és Benda két melodrámájáról. Ezt a két darabot rendezte meg Jeles András augusztusban a Budapesti Fesztiválzenekar XVIII. századi cseh komponistákat bemutató barokk zenei fesztiváljának keretében.

Jeles rendezéseiben a zenének mindig kitüntetett szerepe van. „A zene olyasmiről beszél, amiről a színház kell, hogy beszéljen" - mondja egy interjúban. Filmjeinek és színházi rendezéseinek gazdag és sokrétű - Bachtól a Jaj, de jó a habos süteményig ívelő - zenei anyaga a szöveggel teljesen egyenértékű kifejezőeszköz, sőt esetenként - így a Szélviharban az *Álombrigád* egyes jeleneteiben vagy a *Senkiföldje* záró képsoraiban - egyértelműen lényegesebb, mint a beszéd. „A zene az emberi organizmusról beszél, egy olyan nyelven, ami közel van, ami magának az organizmusnak a nyelve." Azt, hogy a zenei kifejezést elsődlegesnek tartja, gyakran hangsúlyozza a nyelvi közlés fogyatékosságának megjelenítésével, amelyet legtöbbször úgy ér el, hogy valamilyen módon érthetetlenné teszi a szöveget. Ez a szándék talán Dobozy *Szélvihar* című drámájának előadásában és a *Senkiföldje* dadogó szobalányának figurájában a legszembetűnőbb, de már legelső színpadi rendezésében, A *szabadság* első napjában is ezt a célt szolgálta az, hogy a szereplők üvegcserepeken lépkedtek, és így a szöveget alig-alig lehetett megérteni.

Filmjeiben és legtöbb színházi rendezésében Jeles a beszédet és a zenét polifonikusan használja; hol erősítik, hol kioltják, hol ellenpontozzák egymást. Georg Benda két melodrámája szintén ily módon épül fel, ebből a szempontból tehát szervesen illeszkednek Jeles eddigi rendezéseinek sorába.

A két darab közül az *Ariadné Naxosban* született korábban, itt a zenekar és a színészek még szigorúan felváltva jutnak szóhoz, a szerző kerüli a deklamáció és a zene egyidejű használatát. A mű az alvó Ariadnét elhagyó Théseus történetét dolgozza fel két egymás mellé helyezett monológ formájában.

A szöveg stilizációjára Jeles a zenén kívül két hatalmas bábut használ, egy királyt és egy királynőt - a két hős alteregóját (Balla Margit munkája). A bábuk karjának, fejének, illetve szemének mozgása adja az előadás harmadik stilizációs szintjét. A rendezés ezt a három egyenrangú kifejezési eszközt - a beszédet, a zenét és a látványt - a klasszikus kontrapunktikus szerkesztésmód szabályainak megfelelően használja.

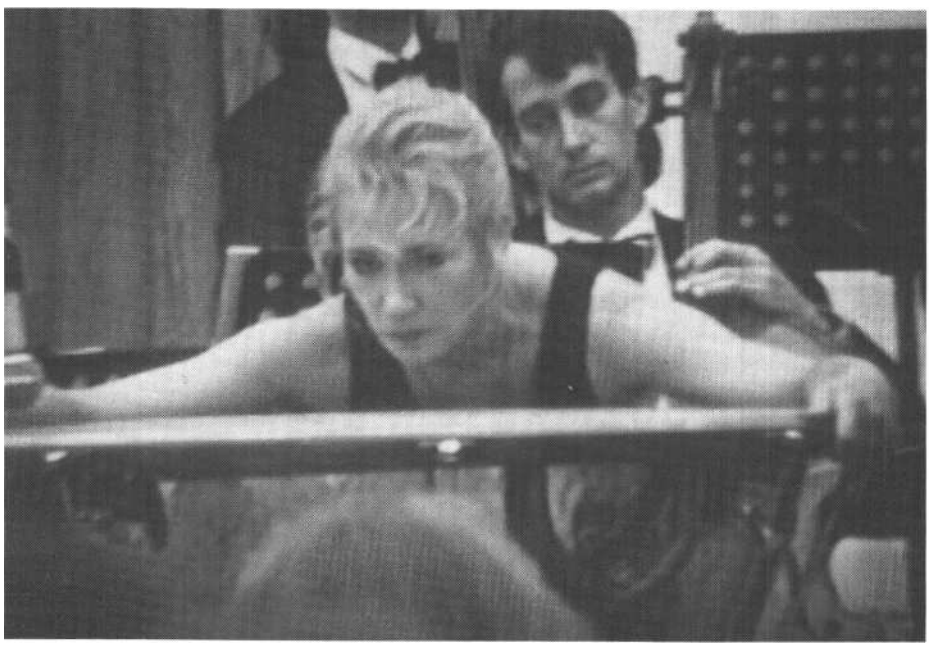
A két főszereplő, Rátóti Zoltán és Kamondy Ágnes egy-egy kottatartó előtt áll, és szenvtelenül, gesztusok nélkül felolvassa a szöveget. Ez a minden beleélés, stilizáció nélküli színészi játék teszi a beszédet, a zenét és a látványt valóban egyenrangú kifejezőeszközzé - hasonlóan Jeles korábbi rendezéseihez. A rendező életművé-nek folytonosságát mutatja az is, hogy *az Ariadné Naxosban* harmadik szereplőjét, a krétai királylány végzetét megjövendölő Nimfát ugyanaz a Gyalog Eszter alakítja (jelenleg a Merlin társulatának tagja), aki 1984-ben tíz-tízenegy évesen játszotta el - a Nimfa alakjához sok tekintetben hasonló - Lucifer szerepét Jeles *Angyaliüdvözletében*.

Benda két melodrámája közül a *Médeia* az árnyaltabb, a kidolgozottabb, a szerző itt már zene és szöveg egyidejű használatával kísérletezik, és ez nagyobb teret enged a színészi játéknak. A klasszikus, sokszor feldolgozott Médeia-történet ezúttal a hősnő tépelődésének, vívódásának tükrében, monológként jelenik meg. A szöveg három strukturális-érzelmi csomópont köré szerveződik, ezek megfelelnek Médeia három elkeseredett fohászának vagy inkább rituális szellemidézésének, amellyel az istennőket hívja - Júnót, Hekatét, majd ismét Júnót. Ez az ismétlődés sajátos ritmust ad Médeia monológjának, amelyet csak ritkán szakít meg egy-egy párbeszéd férjével, lasonnal, illetve gyermekeivel.

A gyerekmotívum mindig fontos volt Jeles rendezéseiben: gyerek a főhőse A kis Valentinónak és a Senkiföldjének, az *Angyali* üdvözletnek pedig nemcsak a főszereplői, de minden egyes szereplője nyolc és tizenkét év közötti gyerek. Egy interjúban mondja erről a motívumról: ,,A gyerek megnyilvánulásaiban nincs jelen a halál. Az ártatlanság, illetve annak kicsorbulása jelenik meg vele". Ez a gondolat színházi rendezései közül talán a Médeiában jelenik meg legtisztábban; itt a mit sem sejtő, gyanútlan gyerekeket saját anyjuk, Médeia öli meg.

Pasolini filmje és Andrei Serban bukaresti előadása után nem kis bátorság kell a Médeia-történet megrendezéséhez. Mégis a fentikhez mérhető előadás született, és ez nagyrészt a Médeiát alakító Udvaros Dorottyának köszönhető.

Médeia: Udvaros Dorottya (Tamássy Andrea felvétele)



Jeles eddig majdnem mindig nemhivatásos színészekkel dolgozott, de a profikat - Rátonyit az Álombrigádban, Bálint Istvánt a Senkiföldjében vagy Kovács Lajost a Szerbusz, Tolsztoj!-ban - sem úgy játszatja, mint egy képzett színészt szokás. A művészek színpadi - vagy filmi -jelenléte lényegében emblematikus jelenlét. A színészi játék szenvtelen, a legkevésbé sem intenzív, hiszen az intenzitást a kompozíció vagy más külső stilizáció hordozza. A színész és a háttér tehát homogén közeget alkot ez a filmművészetben, különösen az elmúlt tíz-tizenöt évben bevett alkotói látásmód, de a szinházban még merőben szokatlan, ennek megfelelően a hatása is igen erős.

„Nekem az alapproblémám a színészek esetében, hogy a játékra és a figurákra, és a helyzetekre rá kéne kopírozódjon *a lény,* aki mindezt megeleveníti. És az a sajátos tapasztalatom Magyarországon, hogy nincs, aki rákopírozódjon. Nincs, illetve érdektelen. Amennyiben pedig len-ne, akkor nincs meg a közvetítés technikája" - mondta Jeles 1991 tavaszán. Most - úgy tűnik - talált egy színészt, aki megfelel mindezeknek az igényeknek, Udvaros Dorottyát. Így a *Médeiá*ban már nem szükséges minden stilizációt külső eszközökkel (látvánnyal, zenével) megjeleníteni, mint ezt korábbi rendezéseiben, vagy akár az *Ariadné Naxosban* előadásában tette. A Médeiában tehát egy Jeles életművén belül gyökeresen új színészvezetési metódus bukkan fel.

Udvaros Dorottya egészen egyedülálló alakítást nyújt, ebben talán szerepe van *A nagybácsi álma* felszabadító hatásának, a Vasziljevvel töltött hosszú munkafolyamatnak is. Mindazonáltal ő az egyetlen, aki igazán átéli a szöveget, csak tőle látunk valódi érzelmeket, Jeles a többi színészt ugyanolyan szenvtelenül játszatja, mint korábbi rendezéseiben. Ez különös diszkontinuitást hoz létre, amelyet csak erősít a szereplők térbeli helyzete; Médeia uralja a színpadot - a zenekar körülötte helyezkedik el -, míg gyerekei a nézőtéren, férje, lasón és annak új felesége, Kreusa pedig a színpad feletti erkélyen jelennek meg. Az előadás látványvilágához tartoznak a Médeiát megvilágító különböző színű fények is, - lehet értelmezni érzelmei, indulatai kivetüléseként is - amelyek Bódy Gábor Hamlet-előadását idézik.

Udvaros egy üstdob mögött ül. A dobnak egyrészt ugyanaz a funkciója, mint az *Ariadné Naxosban* kottatartóinak; utalás a zenére. De a színésznő nem egyszerű kellékként használja. Játékához ugyanolyan közvetlenül tartozik hozzá, mint a keze vagy az arca; mintha a hangszer is testrészeinek egyike volna. A színésznő sokféle mozdulata s gesztusa -- amelyet rendkívül pontos, részletes koreográfia szab meg - mindig más és más viszonyt teremt az üstdobbal. Ha az istennőket hívja, rátámaszkodik, fejét lehajtja, mintha egy kútba kiáltana. Máskor arcát egészen a hangszerhez tartva hangja eltorzul, visszhangzik a dobbőrön; ettől az elváltozott hangtól ördögi gonoszságot sugároz Médeia figurája. Teljesen felemelkedik a dobról, amikor gyerekeivel beszél, ekkor úgy használja, mint egy asztalt. Attól kezdve, hogy az előadás elején óvatosan megfogja - hogy el se eressze egészen a meghajlásig -, valóban együtt él az üstdobbal, amely az intenzív közös játéktól maga is igazi drámai személyként jelenik meg.

Tökéletes a zenei összhang Udvaros Dorottya és a karmester, Fischer Iván között, aki a színésznőre figyelve, hozzá igazodva vezényli a Budapesti Fesztiválzenekart. *A Médeia* ugyanis azon kevés zenés színházi előadás közé tartozik, amely nemcsak színházi produkciónak, de hangversenynek is jelentős esemény. Szerencsére - elsőként a világon - a Médeiáról hangfelvétel is készült, ennek anyaga megvásárolható Compact Discen. Ez a felvétel nemcsak a produkció zenei anyagát, de - és ez nagy ritkaság - magát a színházi előadást is többé-kevésbé vissza tudja adni.

Georg *Benda: Ariadné Naxosban; Médeia Díszlet-jelmez:* Balla Margit. *Rendezte:* Jeles András. Szereplők: Udvaros Dorottya, Kari Györgyi, Kamondy Ágnes, László Zsolt, Rátóti Zoltán, Gyalog Eszter. Közreműködő a Budapesti Fesztiválzenekar.

TÁBOR ÁDÁM

SZÍNHÁZ ÉL

MELIS LÁSZLÓ – JELES ANDRÁS: KLEIST MEGHAL

A színház a város szíve. Élő színház nélkül a város halott város. Egy évtizeddel ez-előtt Budapestről Párizsba, majd New Yorkba költözött a Kassák Színház (a későbbi Squat Theatre), és *híveik* számára Budapest élő színház nélkül maradt. *Kivágták a szívét: halott várossá vált... de a halott most megmozdult:* egy évtized után újra élő színházat látni Pesten." - Ezt a Vigilia 1987/8. számában írtam Jeles András színházáról *A mosoly birodalma kapcsán annak idején.* Mikor is? A „mosoly birodalmának" az idején, a létezett magyar szocializmus végéveinek, a gyengülő, de még létező cenzúra időszakában (az idézetben boldal szedett szövegrészeket ki kellett hagynom, a kurziváltat meg bele kellett tennem, hogy a recenzió egyáltalán megjelenhessen). Akkor, amikor a tetszhalott ország és város mégis újra éledezni kezdett. Ennek az újraéledésnek egyszer-re volt jele és kovásza Jeles András színháza.

Hét évvel később Jeles újra megkísérli felélesztení - saját színházát. Ámde ezalatt a hét év alatt radikálisan kicserélődött úgyszólván minden sejtje annak a közegnek, amelyben ez a reanimáció történik. A város szabad lett és eleven - ugyanakkor keményebb és lepusztultabb. A politikai színház az utcán zajlik (tüntetések, választások, taxisblokád), a parlamentben meg a képernyőn. Megváltozott a szoros értelemben vett pesti színházi közeg is: a hazatérő Halász Péter és darabjai felidézték annak az élő és szabad színháznak a légkörét, amely Jelest (és a „kőszínházi" rendezők közül Ascher Tamást) a hetvenes évek elején döntően befolyásolta és inspirálta.

A változást Jeles természetesen maga is érzékelte: a politikaitól a pszichológiai és üdvtörténeti dimenziók felé elmozdulva tavalyi Nizsinszkij-darabjában egyszerre vitte színre örök alaptémáját, az egyéni és kollektív szenvedést, valamint mindenféle színházcsinálásnak és -nézésnek a belső problematikusságát. A most bemutatott Melis-Jeles-mű, a Kleist *meghal* más - mondhatni: hagyományosabb - módon próbálja aktualizálnia régi Jeles-programot, a „végletek «koegzisztenciáját»". Az előző ne feledjük: csurkista-náhlikista politikai háttérközegben készült - vegyes műfajú opus a biblicizmus kontra Auschwitz jelentette apokaliptikus világszituáció jegyében állt. Az új darab egy (illetve két) személy privát apokalipsziséről, a nagy német romantikus író, Kleist (és társnője) öngyilkosságáról szóló opera. Az egyértelműen zenedrámai műfajjal Melis Lászlóék egyrészt visszatérnek saját nyolcvanas éveikhez, másrészt A *mosoly birodalma* - közösségi problematikát feltételező és középpontba állító - oratóriumjellegével szemben a karakterisztikusan az egyén drámáját bemutató operát választják. Érzékelik és lereagálják közegük legújabb változását. A politikum visszaszorulásával (helyére kerülésével?) a legközösebb témákká a leginkább individuálisak: a szerelem és halál lettek.

A klasszikus jelesi dramaturgiának egyaránt kedvez a téma és a kleisti marionettesztétika is. Kleist és az őt kizárólag a közös halál céljából



Jelenet az előadásból

megkereső utolsó szerelmének utolsó napja egy Berlin melletti fogadóban: egyetlen, hosszan kimerevített pillanat. (A recitált, illetve énekelt levelek, tanúvallomások, jegyzőkönyvek Forgách András összeállításában és fordításában az Újhold-Évkönyv 1990/1. számában olvashatók először magyarul. A darabban közéjük illesztve megzenésített Weöres-versrészletek és egyéb szövegek is felhangzanak.) A bevett jelesi dramaturgia, valamint Kleist híres esszéje, *A múzsa* és a *bábu* szellemében egy kicsinyített, megemelt (és a tervező Balla Margitnak köszönhetően varázslatos) operaszínpadon, idilli tájháttér előtt úgyszólván végig mozdulatlan vagy legfeljebb robotszerűen mozduló (színész)bábokat látunk-hallunk, akiknek - ugyancsak jellegzetesen jelesi-melisi - akadozó recitálása is a marionettfigurák gépies-kétes szabadságát idézi. Ezt a marionettlétet ellenpontozzák a hagyományos értelemben vett áriák és együttesek; a csúcspontot a két hős (Regenhart András és Várhegyi Éva) két romantikusan áradó, gyönyörű szerelmeslevél-áriája jelenti (amelyek- a komponista nyilatkozata szerint - legelőször készültek el, és így mintegy az egész opera magvaként foghatók fel). A zenekar viszont nemcsak hogy nincs elsüllyesztve, ahogy illenék, hanem hang- és képsúlyosan a nézőközönség tekintetének fókuszába, a zenekari árok láthatatlan, misztifikálható alvilágából a rivalda purgatóriumi napfényére kerül. Ráadásul a zenészek többsége maga is ki van maszkírozva, illetve parókát visel: tehát ők is szereplők.

Jelenet Melis László operájából (Koncz Zsuzsa felvételei)



Jeles ezzel máris idézőjelek közé helyezi az operát, mint - Voltaire által találóan bizarrnak minősített - műfajt, és mint egy elmúlófélben lévő polgári korszak reprezentatív rituspótlékát. A distanciálás további eszközeként a nézőtér felől egy mai öltözetű férfi (Kistamás László) mászik fel létrán a marionettszínpadra. Előbb a bábmerev figurákat, a tragédia tanúit provokálja, igyekezvén szinte tolakodóan szóra bírni őket. Amikor ez sikerül, makogó robotnyelvüket tolmácsolja (vö. *A mosoly birodalma* két főhősének szavait ugyanígy megismételve felerősítő két énekesnőt), zsebrádióján pedig a Kossuth rádión híreket hallgat, amelyek Kleist éppen csődbe juttatott napilapjának híreire rímelnek; majd idővel elcsendesedve lekuporodik, tesz-vesz. Kistamás azonban nemcsak szerepe szerint, hanem alapjában dramaturgiailag is „idegen test" marad a színpadon (habár kétségtelenül segít a cselekmény továbblódításában). Színpadi jelenléte ironikus idézőjelnek túl harsány, a dráma jelen idejűvé varázsolásához meg túl halvány; az első, kifejezetten kínosan zavaró negyedóra elteltével azonban az emelt-stilizált-tragikus alaphang commediás-rezonőr-normális ellenpontjaként mégis valamiféle jótékonyan oldó hatással van a túlfeszített atmoszférára. Ezt a funkcióját jutalmazza a közönség időnként felhangzó hálás nevetése (a leghangosabban persze váratlan, viharos, „ej-haj-hacacárés" nótázó kitörésénél).

Idézőjel ide, a Jelesnél végre felbukkanó humor oda (mindebben sokat köszönhet Melis László múltszázadi tragikusból avantgárd effektusokba pillanatok alatt át-, majd visszaszökkenő zeneszövésének) - amit látunk-hallunk, egyértelműen dráma: tragédia. Fél lépéssel visszatérve nyolcvanas éveinek stílusához, Jeles a Nizsinszkij-darab problémáját is folytatva a magányos hősnek saját végzetéhez való viszonyát vizsgálja. A végzet itt szó szerint értendő: amikor a darab elkezdődik, „a nap már lement": a tragédia már véget ért, csak tanúi maradtak ott (alig) élő kövületként. Nekik kell megjeleníteniük a múltat: Kleisték halálát. Dráma azonban csak ott van, ahol ellentétes erők csapnak össze. Mit szegez szembe Jeles darabja a végzettel, a halállal? Azt az egyetlenegyet, ami se nem erősebb, se

nem gyengébb nála: a szerelmet, a szeretetet, amely éppoly erős, mint halál. Az énekek énekét, a két szerelmeslevél-áriát éneklő Kleist és Henriette fél lépéssel hátrébb áll a bábmerev tanúknál. Félúton a háttérre festett édeni táj (Éden héberül: öröm) és az előtér nyomorúsága között. Az édeni kezdet és a tragikus végzet, az öröm és a nyomorúság, a születés és a halál között az élet: az Éden szüntelen-nyugtalan keresése és a halál (vágy és -félelem) súlyát kiegyensúlyozó szeretés. Jeles András színháza - megtalált, klasszikussá kristályosodó sajátos avantgárd stílusával és elidegenítő, bebábosító keménységével együtt (részint épp ezeknek köszönhetően) - kereső *színház,* tehát - Halász leklasszicizáló, „laza", kabarészerű kamrabeli újságszínházának tragikus komplementer párjaként - igazi *élő színház.*

Melis László-Jeles András: Kleist meghal (Merlin Színház; Szabad Tér *Színház)*
Írta és rendezte: Jeles András. Zeneszerző-karmester: Melis László. *Dramaturg:* Forgách András. *Tervező*: Balla Margit.
Szereplők: Regenhart András, Várhegyi Éva, Kistamás László, Kis Erzsébet, Vereckei Attila és a zenekar tagjai: Székely Kinga, Scholz Melinda, Tihanyi Gellért, Boldoghy Kummert Péter, Füzesséry Monica, Paláncz Antónia, Kovács Éva.

MAGYAR JUDIT KATALIN

KALA-POM-POM-POM

MÁRTON LÁSZLÓ: LEPKÉK A KALAPON

Volt egy prekoncepcióm, amely szerencsére nem igazolódott; nevezetesen, hogy a szerző szerepeltetése elterelheti a figyelmet a műről és az előadásról. A Budapesti Kamaraszínház szomszédos stúdióterében játszott *Alku* esetében ugyanis méltán szenzáció a rendező Ruszt József játéka, ám a kutya sem figyel arra, hogy „mellesleg" az elő-adás egésze jó, a színészekkel egyetemben.

így van ez a gyerekszereplőkkel is -; kívülálló, amatőr jelenlétüknek többnyire elidegenítő hatása, pikantériája van. Csizmadia Tibor azonban valószínűleg úgy gondolta, hogy ha Márton László kiötlötte Spangenberg Radiszló csász. és kir. korlátnok talányos alakját, aki furton-furt azt hangoztatja, hogy valamennyi szereplőt ő találta ki - akkor játssza is el: így saját bőrén tapasztal-hatja a darab dramaturgiai döccenőit, s megértő alkotótárssá válik.

Úgy vélem, a rendező számítása bevált. Az író elhagyta a Radnóti Színpad 1987-es bemutató-

Jelenet az *előadásból*





Márton László (Spangenberg Radiszló)
(Koncz Zsuzsa felvételei)

jának terhes sallangjait - a tanító *félkarú* leányát, Rozgonyi Mordeháj termékkereskedőt, öt hullát (négy még így is maradt) -, és némi kiegészítéssel-húzással nagyjából visszatért a SZÍN-HÁZ 1985/4. számában, majd kötetben is meg-jelent eredeti változathoz. A mű ekképpen rém-bohózatból bohózattá „szelídült", s a narrátor szövege is rövidebbé, első hallásra befogadhatóbbá vált. Márton, komédiáshajlamait kiélve, zökkenőmentesen illeszkedik a társulatba, jalenlétét nem dagasztják kuriózummá, neve a színlapon sem szerepel.

A szereplőkhöz képest más idődimenzióban élő, s ezért iszonytató gyorsasággal öregedő Radiszló életkora kezdetben megegyezik a szerzőével; vaksin hunyorogva, furcsa imbolygó mozgással mutogatja teremtményei fotográfiáit, akik számára láthatatlan marad; csak neuraszténiás lényük képzelgi, hogy valaki állandóan figyeli őket. Szellemlénye gyertyákat és újságot gyújtogat, elégedetlenül kommentál, puskát és ételt csen el, s csak a gyerekek tudják róla, hogy *létezik.* Bemutatkozó mondata - *„Vagyok, aki van"- az* örökléttel kecsegtet (akár az Éj mono-lógja: „Sötét és semmi voltak: én valék"), ám a történet végkifejletét mégsem éri meg, csak sátáni kacaja és tolókocsin begördülő csontváza „éli túl". Mintha ő is megsokallná a melodramatikus véget, akár a méltatlankodó orvos, akinek szavaival a darab zárul: „Na de *kérem. Kérem.* Az én *türelmemnek is van* határa!"

A művet az ősbemutató kritikusai - a másik rémbohózattal, a Szolnokon bemutatott *Kínkastéllyal* szemben - többnyire csupán stílparódiának, blődlinek érezték, amelynek Verebes István rendezése sem adhatott mélységet, bábuszerű figuráival, túlzott stilizáltságával, rideg neonvilágításával, a műlepkék sokaságával. Hogyan látja és láttatja mindezt a szolnoki „bezzegelőadás" rendezője?

Csizmadiát mintha jobban érdekelné az entellektuel horrordilinél a Gozsdu-regényből átvett alaptörténet, a szerelmek, kapcsolatok, életek, végső soron a világ bomlása; Radnóti Zsuzsa frappáns jellemzése szerint: „A szereplők közönyösen nézik egymás pusztulását, és azt is, hogy egy Feydeau-bohózat működési mechanizmusa közepette shakespeare-i tömeghalál színhelye lesz a színpad". Természetesen megmarad a nyelvi és stílusparódia: a néptanító dagályos szóvirágai, a német orvos kerékbetört magyartudása, a mondatpanelek refrénszerű halmozása, a kihagyásos, állítmány nélküli mondatok, a névtorzítások (Sopeng, dokter, geleszták és vérszipó hernyók stb.), ám a stilizáció fokozatosan, a lélektani realizmustól elemelkedve-elrugaszkodva jön létre.

Szinte csehovi módon mutatkozik meg a bomlás derűs idillje mögött az ösztönök zűrzavaros világa. A mulatság forrása gyakran a társalgást kísérő, jellemet, vágyat leleplező kisrealista mozzanat: Safranek Károly idegesen széttrancsíroz egy süteményt, miközben arról győzködi feleségét, a megadóan haldokló Andai Györgyit, hogy milyen boldog és hosszú élet áll még előttük, a szép özvegyasszonyal közösen kevergetett-lötykölt kávéscsésze pedig szexuális előjátékként funkcionál egy következő hazug házassághoz. (Safranek remek médium Márton fekete humorának tolmácsolásához, a lángoló újságot is oly fegyelmezetten tartja kezében a végső pillanatig, minta többször emlegetett norvég hajóskapitány, akit haptákban állva találtak a jégbe fagyva.)

Kerekes Viktória ügyesen lavíroz a társasági dáma és az eszelőssé váló, piócanyomoktól tarkított szépasszony figurájának szélsőségei közt. Gyönyörűen tudja viselni Bánki Rozália rafináltan megkomponált csipketoprongyait, s karikírozóan stilizált játékmódja jól illeszkedik a darabhoz: csak azokkal a nehezen rögzíthető műpiócákkal ne kellene kínlódnia... A tudálékos Stifter Adalbert elzüllőben is szeretetre méltó, Ujvári Zoltán pedig a ziccerszerepben is egyéniség marad; legnagyobb poénja sikeres volt, amikor a ma-

gyar kifejezést keresgélő „doktert" a megfelelő szóval segítette ki a főpróba egyik nézője. A műveltség bűvöletében élő sznob közegben idegenül mozgó figurák megformálói kellemes meglepetést szereznek: a főiskolás Újvári Csaba „őserejű" Tax Ivánja jó humorával, Kocsó Gábor pedig megannyi extravagáns figura eljátszása után ár-nyalt jellemábrázolásával; megrendítő, ahogy a megalázott tanító beállít a gyerekeknek vásárolt szegényes ajándékokkal: félfülű mackóval, rozsdás homokozólapáttal, horpadt vödröcskékkel.

Csanády Judit avarral és kőlapokkal borított, fém pókhálós elvarázsolt játékterében mindenbe beakad a ruha, bizonytalan a szereplők járása, billegnek a Sorsszimfóniát kopogó, roggyant, húr nélküli zongora s a finom vonalú, átlátszó székek. Két dolog biztos mindössze: hogy valaki figyel, és hogy *kultúrember nem riad* vissza.

Márton László: *Lepkék a kalapon (Budapesti Kamaraszínház)*
Gozsdu *Elek Köd című regénye nyomán.* Díszlet: Csanády Judit. *Jelmez:* Bánki Rozália. Asszisztens: Szőcs György. *Rendező:* Csizmadia Tibor.
Szereplők: Márton László, Kerekes Viktória, Safranek Károly, Andai Gyöngyi, Kölgyesi György, Újvári Csaba f. h., Ujvári Zoltán, Kocsó Gábor, Egyed Attila, Vesszős Krisztina - Hána Kata, Kóka Dóra - Blesa Patrícia, Mánya Zsófi - Strausz Noémi.

TEGYI ENIKŐ

CSAK AZÉRT IS: ROCK AND ROLL

BÉKÉS PÁL: ÖSSZTÁNC

A franciák utálkozva kiköpik a Coca-Colát Ettore Scola A *bál* című filmjében, s elügyetlenkedik ezt a furcsa, idegen táncot, a rock and rollt - van, ki egyszerűen hasra vágódik -, s még a Ginger Rogers és Fred Astaire stílusában sikló, émelyítő amerikai táncospár is megcsúszik a becsületes párizsi táncparketten. A magyar ifjak a Vígszínház francia mintára készített Össztánc című előadásában elalélnak a kóla okozta titkos gyönyörűségtől, a szabadság régóta várt, eksztatikus mámorában vonaglanak Bill Haileyre, a piros sálas, hivalkodón nonkomformista értelmiségi szenvedélyes elvágyódással ring Elvis Presleyre, és az amerikás magyar platinaszőke feleségéhez tapad. A franciák, úgy tűnik, az össz-európai megrázkódtatások közepette is öntudatosan a sajátjukként élték meg történelmüket. A magyarok kevésbé tudtak azonosulni a nekik kiszabott sorssal, ennyi mindenképpen kiderül a fenti apró összehasonlításból éppúgy, mint *A bál* vígszínház-beli változatának egészéből.

Félre azonban a nagy szavakkal: egy bálterembe sűríteni és szalontáncokban elmesélni egy generáció történetét - ez az alapötlete a magyarországon is forgalmazott Scola-filmnek, illetve a film alapjául szolgáló párizsi Théâtre du Compagnol előadásának is, melyet azonban csak hírből ismerek. A Víg társulata mindenesetre Marton László vezetésével ismét kölcsönvette, s két hónapos irgalmatlan próbasorozatot követően bemutatta a minta honosított változatát, a pompásan felújított színházépület blickfangos megnyitására.

A filmben tehát, mely kis szerencsével ma is hozzáférhető Budapesten, felvonulnak Ettore Scola kortársai. Feszengő nők és gátlásos férfiak - aztán a kamera kíméletlenül rájuk közelít. Elkapja a szorongó, a csinált an hűvös, a kétség-beesetten hódítónak szánt pillantásokat, a nyílt, sebezhető, sunyi tekinteteket. Szól eközben a bolero, majd - snitt, vissza az időben - a béke-beli francia sanzon, a Lili Marleen, majd a dzsessz, a tangó, a diszkó. Kiutálják az össznépi táncparkettről a betolakodó arisztokrata párt, együtt szoronganak az óvóhellyé alakult bálteremben, kitáncolják maguk közül a világháborús kollaboránst. Változnak az idők, zajlik a nagybetűs Történelem, de nem ez a lényeg. Hála az intim közelképeknek, látjuk, ahogy a pezsgőspohárba reszkető kézzel ejtett monokliról lecsurognak a csöppek, látjuk a csalódottságot a hiába megrendelt italok miatt, s látjuk az egyre erősebb dioptriájú szemüveget az évtizedenként egyre mutatósabb kiállítású sztármagazin mögött megbújó nő orrán. Milyen szenvedélyes, meleg-szívű teremtésből keményedett lakk-kabátos „őrmesterré" ez az asszony, aki mostanra az el-utasítás szobra... Táncról táncra, évtizedről évtizedre mélyebbre vésődnek a fájdalmas, riadt, agresszív vonások. A bál végén tettetett határozottsággal, de végtelenül fáradtan és egyedül távozik minden résztvevő. Arcokat láttunk, könnyeket, életsorsokat.

A Vígszínház társulata hű marad saját produkciója címéhez és valóban össztáncot mutat be. Nem nagyítja föl az arcvonásokat, mozgalmas nagytotálokkal dolgozik. Magyar társadalmi tablókká igazította át Békés Pál a forgatókönyvet, zenés-táncos történelemkönyvről lévén szó, Marton László inkább csak egymás mellé rendezte a csoportos illusztrációkat, a beállításokat elsősorban Imre Zoltán koreográfus „komponálta": rock and rollra, diszkóra és rapre, Karádyra, csasztuskára és - Beethovenre. Meg-megnyílnak, majd szorosan összezáródnak e zenés magyar eszpresszó díszletfalai, melyeket Khell Csörsz tervezett, jótékonyan és bőségesen idézve a filmből. A közép-európai történelmi széljárás mozgatja őket, a hirtelen támadó hasadékon át hol egy csapat sárga csillagos zsidó tűnik el a beáradó gőzben-gázban, hol egy csomó vacogó férfi az Orosz hóesésben, máskor egy teherautónyi 56-os menekülő. Egyszóval príma hely ez, ahogy Cseh Tamás üzeni rezignáltan a nézőnek és kedves Irénnek legvégül, nem először.

Legyünk igazságosak. Azért nem az arctalan társadalmi közeg keringőzik, polkázik, twistel keményen két felvonáson keresztül. A még kongó táncterembe, Harkányi Endre szertartásmester sokat ígérő előkészületei után, egymás után fut-nak be jó ismerőseink, utcáról, villamosról. Jól karbantartott, dögös negyvenes, talán butikos-nő. Karcos tekintetű némber lila sztreccsminiben, valószínűleg a Józsefvárosból. Kék dzsörzékosztümös trampli, meglehet, titkárnő egy privatizálandó szocialista nagyvállalatnál. Szolídszelíd, ápolt nő, könnyen mosható anyagú púderrózsaszínben, pedagógus lehet... S jönnek a férfiak. Irritáló yuppie az örökös rádiótelefonjával, Hugo Boss-stílusú öltönyben; régi vágású könyvelőforma avíttas zakóban; szőrös mellkasú körúti dzsigoló; bőrmellényes magyar macho... Erősen kiugratott, egyéni ízek-színek, itt még. A későbbiekben inkább Jánoskuti Márta jelmezei gondoskodnak arról, hogy a mindenkori csoportképeken ne mosódjanak össze a kontúrok.

Tehetségesek pedig a Víg színészei, aki jól kimereszti a szemét, a történelmi távlat ellenére is láthatja, egyéniség minden táncos. Tehetséges koreográfus Imre Zoltán, a forgatagot mindig érdemes tüzetesebben szemügyre venni egy-egy jól kidolgozott „magánszámért". Színházi élmény mégis akkor születik, amikor a tetszetős történelemillusztráció, sőt, időnként - dekoráció alól előrobban egy személyes történet, egy eredeti gondolat.

Az előadás egyik csúcspontja ennek megfelelően Eszenyi Enikő tangója, történelmileg a békebeli, már polgárias, még úri Magyarországot idézendő. Eszenyi égszínkék estélyi ruhában, jéghideg arisztokrataként járja az argentin tan-





(Koncz Zsuzsa felvételei)

gót, sistergő ujjhegyeivel, unottan vadítja meg teljes férfikörnyezetét. Játék. Egy összevillanó tekintet az oldalt ülő, kopottas fiatalemberrel - Oberfrank Pál -, s élednek a mozdulatok, szenvedélyesen csapódnak a testek, dobálják, cibálják a párt a nekik támadók - egy rongybabaként összecsuklott, összezúzott Eszenyi a parketten. Dráma. És a választott nyelven, táncban elbeszélve.

Egy másik csúcspont egy színházi metafora: 1956-ban járunk, már előállt a teherautó, a menekülők még késlekednek, széket tornyoznak székre, asztalra, egymást taposva kapaszkodnak fölfelé: kapkodnak a remény elérhetetlen zöld léggömbje után - s zuhannak vissza újra és újra. Mindez dübörgő Beethovenre, mely kiemeli a jelenetet a társastáncok áradatából.

Súlyos össznépi társadalomtörténetet szalontáncokká komponálni - úgy, hogy az igazán sokat mondó, egyéni „táncmozdulatok" hiányoznak - nehéz. Az *Össztánc* jó vágásokkal is ritmizált jelenetei megragadják a mindenkori társadalmi közérzetet - felületesen, élvezetesen. Kényszeredett, világháború felé sodró körtánc, össznépi diszkóba bőrminiben berobbanó Coca-Cola-érzés, agresszív tülekedésre emlékez-tető alaktalan rángatózás legvégül, ez a jelenkor - látványos, mutatós. Mélyenszántó történelemelemzés? Csupa jól ismert motívum köszön vissza. A történelem süllyesztőiben eltűnő tömegek - láttuk már. Békés polgári körbe betoppanó karszalagos katona - klisé. Fontos elvtárs mosolyától olvadozók hurráoptimizmusa- hány munkásoperettben szerepelt, és egyáltalán. A már említett Coca-Cola.-mámor jelenet kedves emlék a Gothár-filmből, s lám, már fel is csendül a dal: Megáll az idő. Visszamerengünk hát, és megborzongunk az ismerős dallamoktól, ritmusoktól és közös történelmünk mára ismerőssé szelídített-csépelt képeitől. Jóleső-kesernyésen, komolykásan. Diszkréten elmerengve az össznépi magány szomorkás záróképén. Aztán, színészek, nézők, fel a színpadra. A nagy generáció mulatni akart? Mulassunk mi is. Csak azért is: rock and roll.

Össztánc *(Vígszínház)*
A Théâtre *du Compagnol A* bál *című előadásának ötlet*éből *írta:* Békés Pál. Az eredeti *produkciót rendezte:* Jean-Claude Penchenat. *Díszlet:* Khell Csörsz. Jel-mez: Jánoskuti Márta. *Koreográfus:* Imre Zoltán. Zen*éjét összeállította:* Jeney Erzsébet. *Dramaturg:* Upor László. *Rendezte:* Marton László.
Szereplők: Balázs Péter, Borbiczki Ferenc, Gesztesi Károly, Harkányi Endre, Hegedűs D. Géza, Kálid Artúr, Király Attila, Méhes László, Oberfrank Pál, Sipos András, Anger Zsolt f. h., SzélesTamás f. h., Szalay Viktor, Eszenyi Enikő, Halász Judit, Hullan Zsuzsa, Igó Éva, Kútvölgyi Erzsébet, Murányi Tünde, Pápai Erika, Szabó Gabi, Szegedi Erika, Gregor Bernadett f. h., Kéri Kitty f. h., Karikó Tímea f. h.

A FRANCIA KAPCSOLAT

A budapesti Francia Intézet részt vállalt az Össztánc előadásának létrejöttében. Erről az együttműködésről kérdeztem Jean-Luc Soulé igazgatót.

- Amikor tavaly júniusban Budapestre jöttem, már tudtam a Théâtre Compagnol és a Vígszínház kapcsolatáról. Azt akartam, hogy ez az együttműködés minél hamarabb realizálódjék és példát mutasson. Ennek érdekében az intézet mindenekelőtt a Compagnol társulatának budapesti tartózkodását és a Vígszínház együttesének franciaországi tanulmányútját támogatta anyagilag. Szerződést kötöttünk Marton László igazgatóval, amelyben rögzítettük, hogy kölcsönösen mit várunk el egymástól, az anyagiak és a szervezés tekintetében. Művészeti kérdésekbe természetesen nem szóltunk bele; épp az volt a célunk, hogy a művészek kizárólag az alkotómunkára koncentrálhassanak.

– *Milyen távolabbi tervei vannak a színházkultúra* támogatására?

– Háromféle tervet dolgozunk ki. Az első a színházi kapcsolatokra, a kölcsönös együttműködésre és cserékre terjed ki. Ez vonatkozhat teljes társulatokra is; a Compagnolon kívül a párizsi Odéon és a lyoni Théâtre de la Cité mutat érdeklődést Magyarország iránt. Előrehaladott tárgyalásokat folytatunk Ariane Mnouchkine-nal is társulatának vendégszerepléséről. Közismertek a Jel Színház magyarországi kapcsolódásai. Magyarországról a Vígszínházat és a Katona együttesét fogadnák szívesen nálunk. A második terv a kortárs drámatermés kölcsönös bemutatására, a harmadik az újító törekvések támogatására vonatkozik. Ez úgy működik, hogy egy-egy bizottság alakul a kölcsönös érdeklődésre számot tartó darabok számbavételére és lefordítására, illetve a pályázati úton benyújtott alkotói tervek elbírálására. Az utóbbiaknál előnyben részesülnek azok, akik valóban újszerű, kísérleti munkákkal, esetleg francia témához kapcsolódó projektekkel pályáznak, és valamilyen technikai alappal, például előadásra alkalmas teremmel rendelkeznek. Remélhetőleg gyors döntések születnek a pályázatokat illetően, s az év első harmadának végére már produkciók is létrejöhetnek.

– *Művészek tanulmányútjai nem* szerepelnek *a programban?*

– De igen. Például, ha sikerül olyan mai magyar drámát találni, amely fölkelti valamelyik francia színház érdeklődését, akkor támogatnánk a színpadra állításban segítséget nyújtó művészek kiutazását, mondjuk, évente egyszer. Ez persze kétirányú utca; a francia fél fogadásában számítunk a Színházi Intézet és a Művelődési Minisztérium segítségére.

– *Milyen benyomásokat szerzett a magyar színházról ?*

– Csak rövid ideje vagyok itt, és igyekszem minél többet elsajátítani a magyar nyelvből. Két előadás hatott rám különösen, az Új Színház *Csongor és Tündéje,* valamint a *Szentivánéji álom a* Katonában. Különösen Vörösmarty költői műve ragadott meg. Anélkül, hogy értettem volna a szöveget, megéreztem a nyelv dallamát, és azt, hogy a darab univerzális érzelmekről szól. Csodálatos a díszlet és a rendezés. Egy barátommal láttam, aki annyit sem tud magyarul, mint én, a magyar kultúrához sincs köze, és neki is ugyanúgy tetszett. Azt hiszem, ez például olyan darab, amely le tudná dönteni a nyelvi gátakat.

Koltai Tamás

SZÁNTÓ JUDIT
EGY JÓ ÜZLET
ARTHUR MILLER: ALKU

A nyolcvanesztendős Arthur Miller, a főfoglalkozású drámaírók mind veszélyeztetettebb, már-már kihalófélben lévő fajának jelenlegi doyenje már csak hosszú és lényegében folyamatos, legföljebb átmeneti hallgatásokkal megszakított működése miatt is ritka változatos pályaképet mondhat magáénak: illendően középszerű kezdetektől viszonylag hamar felívelt a csúcsokig, megírja a XX. század maradandó örökségének néhány remekét, hogy aztán lassú, de biztos hanyatlásnak induljon, s az utóbbi évtizedekben gyenge darabokat váltson fel időnként igen-igen rosszakkal.

Mindennek elemzése kötetet kívánna (s alig-

hanem érdemelne is), egy átlagon felülinek általában nem nevezhető budapesti felújítás kapcsán pedig még borzolása is túldimenzionált lenne. Elég annyi, hogy mint századunk annyi más jelenségét (többek között néhány millió magyar sorsát), a milleri pályát is elsősorban a baloldal válsága törte ketté. A feltétlenül elkötelezett, idealista-humanista baloldali tudat szárnyain emelkedett az író a nagy drámákig, a még mutáló Édes fiaimtól *A salemi boszorkányokig, a Pill*anatásig *(a „hídról"* továbbragozásával nem boldogulok) s a valószínű remekműig, *Az ügynök* haláláig. (Többre osztályos társainak, Dürrenmattnak, Sartre-nak, Frischnek, a másodunokafivér Tennessee Williamsnek, az öcskös-Albeenak sem futotta, az unokaöcskös dühös fiatalembereknek még ennyire sem.) Nagy korszakában Miller erejéből még arra is tellett, hogy saját legprivátabb magánügyét is közügyperspektívába helyezze, a Bűnbeesésben (a duplázott toldalék itt is kifog rajtam). Ezt a nagy korszakot a *Közjáték Vichyben* zárja le, amely - talán nem véletlenül - már a Hitler-fasizmushoz menekül vissza érvényes metaforáért.

A nagy korszak és az unalmas, darabosan précieux atmoszféra- és hangulatdrámák, a remek-műveket követő, mindmáig nyúló (valóban, nyúlósan nyúló) triviális szatírjátéksorozat között áll, mintegy a lejtőhöz vezető átmenetként, az 1968-ban, a prágai tavasz fagyba dermesztésének évében bemutatott *Alku.* A forma, a kulisszák még szinte megtévesztően a régiek: a Miller által olyannyira kedvelt zárt ibseni dráma többféle élethazugságokkal, a múlt kísérteteivel való viaskodás, az apa árnyékában élő, gyökeresen különböző, de egyaránt megnyomorított két fiú-testvérnek *Az ügynök* halálában oly jól bevált szembeállítása. Csakhogy Willy Loman helyett itt megkapjuk Gregory Solomont, a mitikus korú zsidó becsüst (nyolcvankilenc évesen egy drámai figura már eo *ipso* inkább szimbólum, mint hús-vér ember). Mit keres voltaképpen a drámában, amelynek meséje akár az ő kihagyásával is elmondható? A régi értékek felmérőjeként akaratlanul is megteremti az alkalmat a két fivér konfrontációjához? Kevés - és szinte kínos, ahogy a konfrontáció kibontakozásához minduntalan meg kell szabadulni tőle, s rosszullét címén vagy cím nélkül is kipakolni a színről. Az apafigura képviseletében, szellemének szellemeként van jelen? Ha igen, a két fiú ezt nem veszi észre, sőt, atyáskodó érzelmeiből sem kér. Képvisel, a fivérekhez képest, valami mást, netán valami jobbat, valami többet, a pusztán sikerre orientált amerikai életforma derűs (kelet-)európai ellenpólusaként, afféle kedélyesen rezignált Tevjeként? Ebben már van valami, noha ez az asszociáció is csak a néző tudatában, a színpadi történések kényszeres meghosszabbításaként jön létre; amellett némi cinizmussal az is elmondható, hogy nyolcvankilenc évesen már viszonylag könnyű felülemelkedni a földi hívságokon (bár azért a jó öreg a zöldhasút sem veti meg).

Egri Márta (Esther), Nemcsák Károly (Victor) és Rátóti Zoltán (Walter)



Ami Solomon nélkül történik, abban még bujkál egy utóíze az igazi millerinek: két testvér őrlődik a fogyasztói társadalom ördögmalmában, ahol a nyertes is csak vesztes lehet. Kár, hogy a szóban forgó testvérek elég fád fickók; Miller ekkorára már elveszítette azt a bűvös receptet (vagy nevezzük belső biztonságnak?), amellyel Eddie Carbonét, Willy Lomant, sőt, bizonyos fokig még a Loman fiúkat is kisszerű sorsuk kisszerű hordozása közepette óriásokká - vagy ha úgy tetszik: drámai típusokká - tudta növeszteni. Victor és Walter Franz sorsa senkit nem borzongat meg a tragédia fenséges, fagyos és forró leheletével, és nem azért, mert itt a múltat nem idézik fel flashbackek, mint az *Ügynökben,* csak jelen időben elbeszélik- az *Oidipusz* sem alkalmaz flashbacktechnikát. Nem, a hiba a szóban forgó múlt hordozóiban van, akiknek balsorsa legföljebb pech - megengedem: hosszúra nyújtott, valószínűleg életfogytiglani pech - marad, a mű pedig, a maga zsánerképszerűségében epika - novella, legföljebb kisregény - után ki-ált, ahol részletfinomságai sokkal inkább kibontakozhatnának és érvényesülhetnének.

És ebben a feltételezett epikai műben teljes balzaci pompájában tündökölhetne fel Solomon

alakja, kitüntetett epizódfiguraként. Az Alku fura paradoxona, hogy igazából mégis ezért a katalizátor funkciójú epizódfiguráért érdemes megnézni, és nem a sótlan Franz fiúkért vagy egyikük még sótlanabb hitveséért. (Miller amúgy is meg-érdemelné, hogy drámaíróként a feministák feketelistára tegyék.) A két fiú múltjáról és jelenéről számos részletet megtudunk, Solomonéról jó-formán semmit- mégis ő az egyetlen, akinek dimenziója van. Konkrét - és szűkös - drámabeli funkcióján túl őbelé Miller életet lopott, s így ráruházhatta az élet örök folytonosságának, napi konfliktusokon túli, öntörvényű, kifürkészhetetlen, mégis megnyugtató lényegének képviseletét. Úgy is lehet mondani: a drámailag funkciótlan Solomon a drámaíró Miller utolsó jelentékeny alkotása. Az, hogy egy jelentéktelen színműbe csöppent, nem annyira Solomon, mint inkább Miller balszerencséje. (Az előbbié csak annyiban, hogy egymaga mégsem tudván felröptetni a drámát, azzal együtt süllyed a pokol tornácára.)

Solomon... Az ő alakítójának méltatásával kezdi minden Alku-kritikus, mint ahogy a hajdani vígszínházi bemutatót is az első magyar Solomon, Básti Lajos vitte széles, daliás vállán. Honi viszonyaink közepette kevés színész éli meg munkára fogható állapotban a solomoni (vigyázat, szójáték) kort (noha a szerep eljátszásához korántsem szükséges a naturális nyolcvankilenc esztendő). A kevesek egyike, Szabó Sándor kidőlt a próbák során. A rendező, Ruszt József nem törte más megoldáson a fejét: beugrott Solomonnak a kamasz ötvenhét évével ő maga.

Milyen színész Ruszt József, akit magam még soha nem láttam játszani (még előjátszani is ritkán)? Nos, nem mondható, hogy jó, közepes vagy rossz. Ruszt József mindenekelőtt nem-színész - és éppoly mindenekelőtt Ruszt József. Egyetlen percre sem volt az az érzésem, hogy Gregory Solomont (ő egyébként s-sel mondja, a többiek sz-szel) látom a színpadon. Mindvégig Rusztot láttam, aki mindent, az égvilágon mindent (jó rendezőként az írónál is többet) tud Solomonról, és ezt meg is mutatja, bölcsen, humorral, emberséggel, lenyűgöző gyengédséggel és intelligenciával - de nem játssza el, divatos szóval nem vetíti ki: részben megmutatja, részben éli. Ruszt Józsefet láttam, a rendezőt és az embert. Akinek pályáját éppúgy ketté- (mit ketté? legalább tízszer ketté-) törték rossz köz- és magánéleti csillagállások, mint Gellért Endrétől - vagy akár Hevesi Sándortól -- kezdve jó néhány más jelentős magyar rendezőét - a kevés ilyen közül sokét, fájdalmasan sokét, és ki tudja, mit felelne a capitoliumi jós azoknak, akik még azt hiszik, március idusán délben nyugszik le a nap. Ruszt belemutatja a múlttalan Solomonba ezt a tengernyi szenvedést, hányódást, fel-felszikrázó reményt és törvényszerű csalódást is, és a meg-mutatás itt, Rusztba átcsapva, brechtiből



Solomon: Ruszt József
(Koncz Zsuzsa felvételei)

már líraivá válik; és mire az előadásnak vége, és Ruszt, mindent tudó csendes kis mosollyal, ott ül egymagában a fotelben, térdén a múlt foszlányait jelképező estélyi ruhával, már azt is tudjuk, hogy Rusztot, a művészt s még inkább az embert nem sikerült megtörni. Átvészelte hősi álmainak, derékbatört nagy kalandjainak elsiratását, átvészelt botrányt, betegséget. Kis távolságot tart tőlünk, de szeret bennünket. És még van - még mindig van - adnivalója.

Ehhez képest jóformán mellékes hogy Nemcsák Károly - akinek igéretesen indult pályája valahol, valamiért megrekedt - feszengőn szürke, időnként modoros Victor, Egri Márta pedig még inkább kioldja Esther amúgy is fakó figurájából a színeket; bár az azért csöppet sem mellékes, hogy a bonvivánkülsejével oly hősiesen megharcolt Rátóti Zoltán (Walter) ismét bebizonyítja, micsoda jelentékeny, gondolkodó, karakteres karakterszínésszé érett. Nem fogom elfelejteni azt a pillanatot, amikor mondókájába belekezdve, egyszer csak megakad a szeme öccsének az asztalon heverő rendőrsapkáján, s minden dolgáról, a félbehagyott mondatról is megfeledkezve, megigézetten nézi; a rossz lelkiismeretű sikerember egész drámája exponálódik ebben a pillantásban. Rátóti színpadi jelenlétének olyan súlya van, hogy most már megbocsáthat magárnak, amiért olyan jóképű. Azt hiszem, kimondható: ebben az előadásban ő nyújtja a színészetet.

A főszereplő, Ruszt József azonban valami mást nyújt, s ezúttal ez a színészetnél is több. Egy közepes Miller-dráma apropóján vele volt találkozásom az Asbóth utcában - és azt hiszem, ebben meg is alkudhatom Arthur Millerrel. Nem kötöttem rossz üzletet.

Arthur Miller: Alku (Budapesti Kamaraszínház Shure Stúdiója)
Fordította: Vajda Miklós. *Rendezés-látvány:* Ruszt József.
Szereplők: Ruszt *József,* Nemcsák Károly, Egri Márta, *Rátóti* Zoltán.

ARTHUR MILLER-DAVID THACKER

KÖZÖS LÁTOMÁSOK

Arthur Miller Amerika legnagyobb élő drámaírója. Több mint félszáz év óta tárja fel az amerikai élet visszásságait olyan széles skálán, amely *A salemi boszorkányok* nagyívű, epikus lendületétől *Az ügynök* halálának egyetlen családra szűkített, feszes drámaiságáig terjed.

Miller most mintha ifjabb, ugyancsak alkotói erővel megáldott rokonára lelt volna egy kis déllondoni színház, a Young Vic művészeti vezetőjének személyében. Kettejük alkotói kapcsolatát működésben is láthatjuk a Nemzeti Színház Lyttelton-termében, Miller legújabb drámájának, az Üvegcserepeknek *(Broken* Glass) angliai be-mutatóján. A drámát a Kristályéjszaka ihlette - az az iszonyatos támadás, amelyet a háború előtti Németországban a zsidók ellen intéztek. Az egyik próbaszünetben Miller reményeiről és aggályairól ad számot, és elmondja, miféle munkakapcsolat fűzi David Thackerhez, aki minden más rendezőnél többet tett azért, hogy drámái az angol nyelvű színjátszás előterében maradjanak.

Thacker: Én úgy érzem, mintha Arthur Millerrel először a yorki Theatre Royalban találkoztam volna, ahol ő maga ugyan soha nem járt, én viszont ott láttam életem első Miller-darabját, *a Pillantás a hídról.* Fantasztikus élmény volt, részben, mert még soha nem láttam hasonló típusú színművet ilyen jellegű színházi térben. Elsősorban az hatott rám, ahogy egy, a szövegre alapozott alkotás egyszerre tudja ötvözni a lélektant, a filozófiát, az érzelmi töltést, a politikumot és a mese sodró erejét; azt hiszem, ez a kombináció fölöttébb ritkán valósul meg. Aztán, amikor a Young Vichez kerültem, már az első évadban megcsináltuk a *Pillantást,* és a rendező meg én félórára meglátogattuk Arthurt a szálloda halljában.

Miller: Ez komoly?

Thacker: Úgy bizony. Te még meg is kérdezted: „Tulajdonképpen milyen öregek ezek az ifjú Vicesek?" Aztán a harmadik darab, amit előad tunk tőle, *A nép* ellensége volt, ahol egy gyakorlati problémába ütköztünk: Arthur az Ibsen-drámát dolgozta fel a maga módján, de nem angol, hanem amerikai nyelven. A műről folytatott első beszélgetésünk során én mindenekelőtt elmagyaráztam: képtelenség lenne megkísérelni, hogy a darabot amerikai akcentussal adjuk elő. Te meg azt mondtad erre: „Nem is tudtam, hogy ennyire amerikai volna."

Miller: Aha. Én tudniillik azt hittem, norvég.

Thacker: A Young Vic szegény színház volt, és mindez még a fax előtti korszakban történt, így aztán sorozatban érték egymást a telefonbeszélgetések az általunk tervbe vett változtatásokról. Az előadásnak nagy sikere lett, és átkerült a West Endre, így hát tervezni kezdtük a Kettős *tükör* bemutatását. Ekképp lehetővé vált, hogy Arthur átjöjjön, megnézze egyik darabját a West Enden, s közben egy héten át velünk dolgozzon a Kettős *tükrön.*

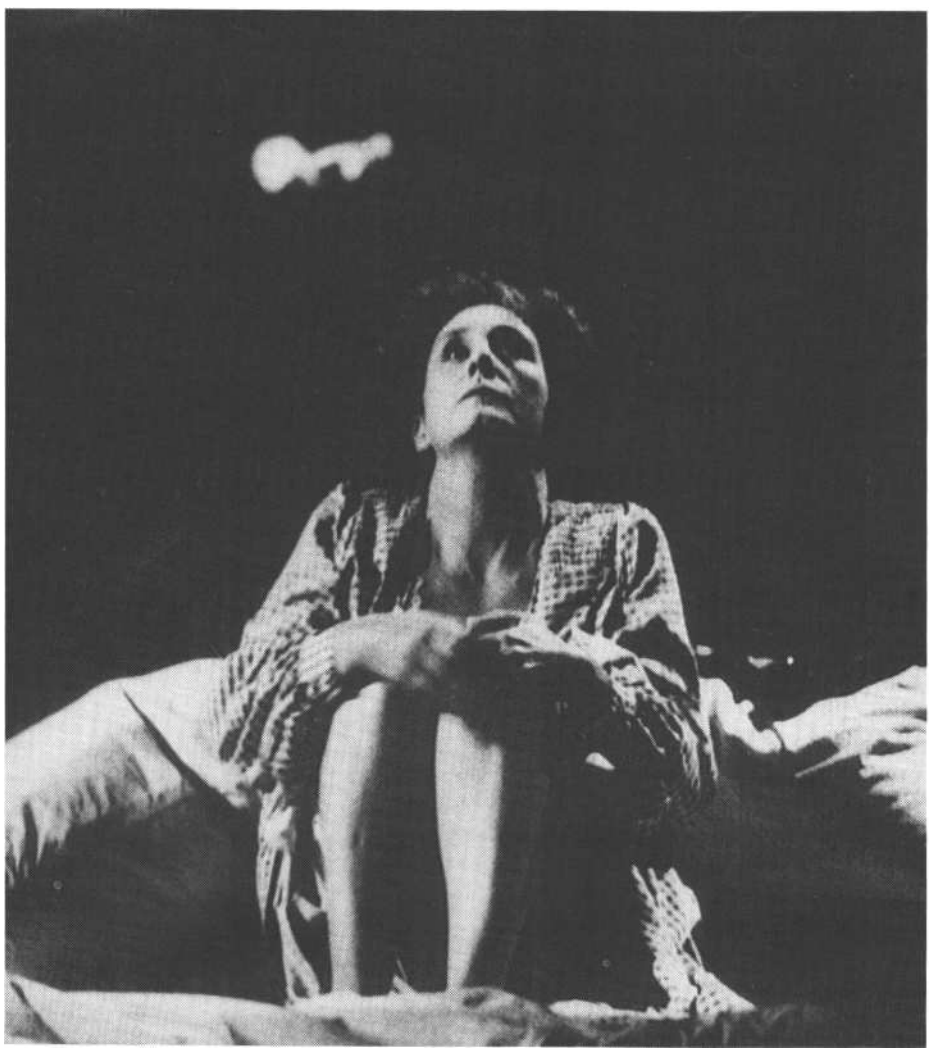
Ekkor aztán kiderült: ez korántsem az eszményi módja, hogy Arthurnak hasznát vehessük, mert amíg a színészek nem igazán urai a gondolatoknak, addig nem lehet az egésszel zöld ágra vergődni. Sokkal hasznosabb, ha telefonbeszélgetések révén felvisszük az előadást egy bizonyos szintre, s onnantól már van értelme, hogy Arthur átjöjjön, és elmondja a véleményét, mert ezen a ponton a megjegyzéseit már gyorsan és hatékonyan be tudjuk dolgozni a kompozícióba.

Miller: Az angol színészeknek van egy hatalmas előnyük. Míg amerikai kollégáik munka szempontjából ki vannak éheztetve, ők már annyiféle darabon dolgoztak, hogy szélsebesen tudnak irányt váltani, anélkül, hogy az addig felépített munka szétesnék. Amellett sokkal inkább megszokták, hogy szövegekkel dolgozzanak, sokkal járatosabbak a nyelvben. Azén tanácsom általában úgy hangzik: bízzanak a szövegben, hagyják, hogy megtegye, amire képes.

Thacker: A minap azt mondta a színészeknek: „Ne gondolkozzanak mélyebben, mint a szöveg." Arthur a próbamunka során úgy működik, mint egyfajta hazugságdetektor; testestől-lelkestől az igazságra van ráhangolva. Az *Üvegcserepeken* végzett közös munkánk a legalaposabb eddigi együttműködésünk történeté-ben.

Miller: New Yorkban már színre vittem ezt a darabot; ám az itteni előadáshoz beleírtam egy új jelenetet, amely az ottani változatból hiányzott. David addig gyötört érte, míg végre megírtam, csak hogy betömjem a száját. Én tudniillik megbízom Davidban: hiszem, hogy megérti, amit írtam, követi a témát, és nem kér olyasmit, ami ne volna szükséges.

Adott esetben történetesen az utolsó előtti jelenetről volt szó, amelynek megírása igazi örömet szerzett, csendes, mulatságos, retrospektív szakasz volt, és én az élet olyan szaka-



Margot Leicester az Üvegcserepek* londoni *előadásában

szába jutottam, amikor az ember szeret ilyen stílusban dolgozni. Mindösszesen másfél órámba került a megírása, ami arra vall, hogy a szándék is, az eredmény is életképes.

Thacker: Hiába adták már a darabot New Yorkban - szerintem csak most vált teljessé. Hosszú fejlődési folyamaton ment át, de ez általában sem ritkaság Arthur pályáján.

Miller: Ez így van. *A Pillantása hídról* eredetileg egyfelvonásos volt; később bővítettem ki két-részessé.

Thacker: Nem akarom felfújni ezt az átírási ügyet, mert amikor a darab a levélrésen át az előszobaszőnyegemre hullott, rögtön megkérdeztem: mennyi időbe telt a megírása, te pedig azt felelted: „Körülbelül negyven évbe". Manapság sokszor emlegetik, hogy Arthur újabb munkáinak beszűkült a skálájuk - hiányzik belőlük az a széles érdeklődési kör, amely például *A salemi boszorkányokat* jellemezte. De ami ezt a darabot illeti, egyenesen belecsöppenünk a nagy horderejű eszmék kellős közepébe. Ha egy színdarab a Kristályéjszakáról szól, jóllehet közvetett formában, ahhoz senki sem nyúlhat könnyű kézzel.

Miller: Azt hiszem, most olyan időszakot élünk, amikor ismét feltámad bennünk a vágy az arisztotelészi érzelmek után. Az úgynevezett absztrakt színház csak annyiban absztrakt, hogy a metaforát játsszák el benne. Én nem követem ezt a módszert. Ha élek is a metaforával, azt a magatartásokból, az események összefüggéseiből származtatom. Az egészben az a különös, hogy a dramatikus művészetek legelterjedtebb és talán legéleterősebb válfaja, a film, amely a legnagyobb témákhoz nyúl és a legnagyobb közönségtábort vonzza, többnyire mindig az emberi magatartásokkal foglalkozik.

Az Üvegcserepeknek erős meséje van, de most már úgy látom, nem „sült át" teljesen. Az igazán jó előadás mindig az, amely mintegy rekapitulálja a drámaíró alkotási folyamatát, újra végigmegy rajta; a drámaíró ugyanis általában kidolgoz valamilyen képet, amelynek teljes és pontos jelentésével maga sincs tisztában. A végső tisztázás a rendezőre és a színészekre vár; csak éppen megvan azaz előnyük, hogy az építmény vázlata a rendelkezésükre áll. A rendezőkkel ott kezdődik a baj, hogy ők viszont ellenépítményt próbálnak emelni, valami hasonló szerkezetet, amely a darabról eszükbe jut.

David alkatában az irodalmi fogékonyság olyanfajta fanatikus tökélykultusszal egyesül, amely egyszerre kelt bennem kétségbeesést és csodálatot.

Thacker: Lappang egyfajta mítosz, amely szerint Arthur munkássága népszerűbb Angliában, mint az Egyesült Államokban. Szerintem azonban a lényeg egyszerűen abban rejlik, hogy nálunk létezik szubvencionált színház.

Miller: Az Egyesült Államokban O'Neillt sem játsszák. Fogalmazzunk így: manapság senki sem írhatná meg *A salemi boszorkányokat* abban a reményben, hogy az a kommerciális színházban színre kerülhet. Angliában viszont ez lehetséges, mert itt több a színház. Képzeljék csak el, mi lenne, ha Angliában nem volnának színházak a West Enden kívül. Márpedig nekünk Amerikában csak ilyen színházunk van. Az Üvegcserepek bemutatója idején ez volt az egyetlen darab a Broadwayn, amely ott is született. Számos ok következményeképpen elvesztettünk egy bizonyos közönséget. Gyanúm szerint főleg azért, mert a jegyárak ötventől száz dollárig terjed-nek.

Thacker: Az az igazság, hogy szimpla piaci alapon nagyon kevés színházi munka lehetne életképes.

Miller: Bizony, ilyen egyszerű ez. A város szívében nagyon magasak a telekárak, és az ingatlantulajdonosok a lehető legmagasabb bevételre törekednek, hogy a befektetésük megtérüljön. Ebből a szempontból semmilyen prózai dráma nem versenyképes egy musicallel. Az eredmény: a Broadwayről kivesztek a színdarabok, holott New Yorkban és közvetlen környékén tizenkétmillió ember él.

Thacker: Amit mondasz, csüggedten hangzik, holott szerintem a csüggedés idegen tőled.

Miller: Nem is vagyok csüggedt, inkább felháborodott, és a színházból tökéletesen kiábrándultam. Azért írok, mert imádok írni. Az amerikai színházban nézetem szerint senki sem nézhet igazi karrier elé, de nekem akkor is ez a szakmám. A dráma szerintem a legnagyobb, a végső kihívás a művész számára; nincs ennél nehezebb irodalmi műfaj. Én ebben a tudatban indultam meg a pályámon, s kidolgoztam egy technikát meg egy gondolkodásmódot, amely éppen a drámaírás formátumába illeszkedik.

És most itt vagyunk megint egy színházban, amely nincs mindenestől kiszolgáltatva a kasszának. A Nemzeti Színház - igen, ez az, ami izgat engem. Az a fajta méltóság, az a fajta közösségi szellem, ami itt körülvesz, New Yorkban egyszerűen ismeretlen.

The Guardian, 1994. július 27

Fordította: Szántó Judit

BARNA GYORGYI

IDŐTLEN MOSOLYÚ MASZK

BESZÉLGETÉS EGY NÓ-SZÍNÉSSZEL

A pró japán férfi térdel a terem közepén. Feltesz egy maszkot, és dobok, sípok kopár, ütemes zenéjére táncba kezd. Lassan felnéz, feláll, majd köröket, átlókat róva végigtipeg a padlón. Legyezővel jeleket ír a levegőbe, majd mintha megdermedne egy mozdulat végén, megáll, aztán felénk fordul. Ahogy egyre közelebb jön, érzem, engem néz a maszk-arc. Időtlen mosolyú nő.

A maszk Akira Matsui nó-mestert rejti, aki a Szkéné Színházban egyhetes tréninget tartott nó-színészetből.

A nó, ez a bonyolult jelzésrendszer, amelyben nemcsak egy szónak, hanem egy ruhaujjnak, egy-egy kézmozdulatnak, egy cseresznyefaágnak is jelentése van, maga a titok. Rejtelmes egy japán számára is, hiszen a látható világon túli, időtlen szellemi világ lakóival, démonokkal, halottak, állatok, növények szellemeivel szembesül. Az európai néző számára mindez megmaradhat érdekes, ám érthetetlen egzotikumnak, amelynek lényege rejtve marad a vallás, a hagyomány, a szimbólumok áthatolhatatlan rétegei mögött. Mégis: aki először látja, annak is tartogat a nó borzongató, megvilágosító pillanatokat. Mint akkor a próbateremben, amikor a maszk mintha elmosolyodott volna...

Akira Matsui, mint minden nó-színész, hatéves korától tanulja ezt a hatszáz év óta kötött formákba zárt művészetet. Életvitele, gondolkodásmódja azonban egyáltalán nem tükröz archaikus világnézetet, ahogyan talán elvárnánk tőle. Igaz, ő azon kevesek egyike, akik kurzusokat, nó-előadásokat tartanak külföldön, hogy a nó sokáig titkosan kezelt tanait Nyugaton is megismerjék.

– *Hogyan, miértkezdettel* nó-színészetet tanulni?

– Nagyon beteges, vézna kisfiú voltam. Mikor apám elvitt az orvoshoz, az azt tanácsolta, adjanak nó-színésznek, ott majd megerősödöm testileg és lelkileg is. Így kezdődött. Most, több mint ötvenévesen, még mindig úgy érzem, van mit tanulnom. Egykori mesteremet, aki ma nyolc-van körül jár, még mindig csodálattal nézem, az ő művészete már igazán érett, kifinomult.



Akira Matsui (Tóth Tamás felvétele)

- Úgy tudom, korábban Japánban nó-színésznek lenni nagyon kiváltságos helyzetnek számított. Milyen a nó-színész társadalmi helyzete a mai Japánban?

- A mai Japánban a nó, a kabuki és a bunraku olyan kulturális örökségnek számít, amelyet védeni kell. A nó-színészeket talán még a kabuki-színészeknél is jobban megbecsülik. Van Japánban egy kormánykitüntetés, az úgynevezett „élő nemzeti kincs", ezt nó-színészeknek könnyebb megkapni, mint kabuki-színésznek.

– *Milyen a napirendje? Van speciális étrend*je?

- Az én étrendem, életvitelem még annyira sem szabályos, mint egy átlagemberé. Talán több káros szenvedélyem van, mint az egyszerű embereknek. Azt hiszem, az olyan, társadalmilag fontos személyek, mint az orvos, a tanár vagy éppen a színész, akiknek a világ szemében tökéletesnek kell látszaniuk, hajlamosak rá, hogy a magánéletükben, otthon még az átlagosnál is rendetlenebbek legyenek. Ez rám is érvényes.

– *Kiből válhat jó színész?*

– Szerintem abból lehet jó színész, aki a saját felfogása, a saját ítélete szerint él. A színésznek elsősorban a saját személyiségével kell tisztában lennie, ha úgy tetszik, azt kell felépítenie. Hiszen a színész mindig a saját személyiségéből építkezik. Ez azonban nem jelenti azt, hogy az embernek nagyon kiegyensúlyozott, tiszta legyen az életvitele. A fontos az, hogy tisztában legyünk önmagunkkal, hogy képesek legyünk magunkba nézni, a saját lelkünkben kutatni, abból építkezni újra meg újra. A nóban nagyon fontos az is, hogy szép legyen, amit megmutatunk. Mint az orvosság, amelyet színes cukormázzal vonnak be, hogy le tudjuk nyelni. Később aztán, ha már lenyeltük, leolvad róla a héj, és kifejti a hatását. Ezért kell, hogy a nóban minden szép, szemet gyönyörködtető legyen. Ezért van az is, hogy a nóban a szerelmi jeleneteknél gyerekszínészt alkalmaznak. A szerelmet kifejezik, de a szexre csak utalnak, az egész jelenet mentes minden erotikától, csak érzelmek fejeződnek ki benne. A gyerekszínésznek nem sok dolga van, csak ülés fogadja szerelmesének hódolatát, általában nem is érti a szöveget, amelyet elmond.

– *Az a benyomásom, hogy a nó-színész egyéniségének nem sok tér jut, a hagyomány fontosabb, mint a művész személyisége. Igaz ez?*

– Igaz, a nó nagyon kötött, hagyományos forma. Az alapelemek, a mozgások kötöttek. Ez korlátokat, zárt kereteket jelent a színész számára. Ugyanakkor ez a zártság szerintem inkább hangsúlyozza az egyéniséget, semmint elnyomja. A kötött formákat ugyanis mindenki egy kicsit másképp adja elő, és éppen a szűk keretek miatt jobban megmutatkozik, hogy miben különbözik egyik színész a másiktól. Nyugaton a színészek mozgástere korlátlan. Nekem azonban úgy tűnik, hogy épp ezért mindenki egyre inkább ugyanazt csinálja. Nem lehet annyira érzékelni a különbséget egyes színészek közt, minta nóban, ahol mindenki ugyanabba a „dobozba" van bezárva.

– *A nó-drámákban nagyon* fontos szerepet *játszik a* természet és az *ember* kapcsolata. *A* nó-színész számára *mennyire* fontos a *természet*, a természet *megfigyelése,* a meditáció?

– Azaz igazság, hogy a. régi időkben, mikor a nót nemesi udvarokban játszották, és a színészeknek gazdag támogatói voltak, valószínűleg elég idő jutott a meditációra, sétára, elmélkedésre. Ma azonban már nincsenek ilyen gazdag patrónusok, így a legtöbb színész munkával és próbákkal tölti az idejét, különben felkopik az álla. Vannak persze nó-színészek, akik szeretnek a nó spirituális természetéről, mély filozófiai tartalmáról beszélni, és közben a hétköznapjaikban szinte semmit sem tartanak be abból, amiről beszélnek. Sokszor nem több ez a nyugati hallgatóság ámításánál, hiszen tudják, hogy Nyugaton nagy az érdeklődés a keleti harcművészetek, a filozófia, a meditáció iránt.

A nó sok szempontból megváltozott amiatt, hogy most már elsősorban a közönség kedvéért adják elő, nemcsak az előadás, a művészet kedvéért. Például az előadások régebben szabadtéren zajlottak, de egy ideje a nó zárt színházépület-be került, így a darabok formája csiszoltabb lett, veszített rituális jellegéből. Tehát a nó sem az a színház már, amit a szabadban, fák között játszottak, ahol a színház mintegy a természet része volt. Igazi színház lett, ahol a közönség tetszését kell elnyerni, ezért kell a mozdulatoknak, a maszkok-nak, a jelmezeknek különlegeseknek, díszesek-nek, a szem számára kellemeseknek lenniük.

– *Mit jelent* önnek a *maszk? Ma* azt mondta *a tréningen, hogy a maszk* értékesebb *az ön* szá*mára* a saját arcánál.

– A maszk valószínűleg a nó legfontosabb része. Az arckifejezést hordozza. Van Japánban *egy* szólás: „Olyan az arca, mint *egy* nó-maszk." Ezt olyan emberre mondják, akinek semmilyen érzelmet nem tükröz az arca. Szerintem ezt a szólást olyan ember találta ki, aki nem értette a nó-maszkokat. Én azt hiszem, ezek a maszkok nagyon kifejezőek. Ha olyan maszkot látunk, amelyik egy párnán hever, lehet, hogy érzéketlennek tűnik. De ha színész viseli, akkor rengeteg dolgot lehet vele kifejezni. Olyan, mint egy Stradivari: ha le van téve valahová, akkor az is csak egy hegedű. Ahhoz, hogy kiderüljön, milyen csodálatos hangszer, valakinek játszania kell rajta.

- Mi a maszk szerepe? Mi hatásának lényege?

– A legfontosabb, hogy a maszk bezárja a színészt egy szűk térbe. Ez a bezártság teremti meg a lehetőséget, hogy a színész felszabadítsa a kít (kí=démon; itt energia, szellem, szellemi erő). Ha felteszi a maszkot, megváltoznak a mozdulatai, egész lénye átalakul. A színházban az a legnagyobb kérdés, hogy képes vagy-e kitárulkozni, kiadni magad, átadni az energiádat a nézőnek. Ebben segít a maszk, amelybe be vagy zárva, és csak magadra figyelsz. Persze abban is segít, hogy belebújj egy szereplő bőrébe. Egyszerű eszköz az átváltozáshoz. És még egy fontos szerepe van a maszknak: lehetővé teszi, hogy kívülről, objektíven tudd szemlélni a szereplőt, akit alakítasz. Benne vagy a szereplő bőrében, és mégis távolságot tudsz tartani tőle.

A maszknak nagyon erős hatása van nézőre, színészre egyaránt. Én is érzem ezt; vannak maszkok, amelyekhez vonzódom, mások taszítanak. A színpadon azonban a maszk, a jelmez, a zene, a kórus együtt kell, hogy hasson. Aki már sok nó-előadást látott, az egyre inkább az egész hatását kezdi érezni.

– *És aki életében először lát ilyet? Valaki, aki a cselekményt érti ugyan, de a japán kultúrát, vallást, hagyományokat egyáltalán nem ismeri,* képes *valamit megérteni, megérezni a nó*ból?

– Sok múlik az egyénen. Ismertem két embert, egyikük sem ismerte a japán kultúrát. Mind a ketten megnéztek egy nó-előadást. Az egyikük majdnem elaludt, annyira unatkozott. A másik szinte remegve jött ki az előadásról, annyira felkavarta, amit látott. Attól függ, mennyire tud ráhangolódni az előadásra a néző. Néha, ha nem túl érdekes darabban játszom, azon veszem észre magam, hogy játék közben elálmosodom a színpadon. Ez persze nem vonatkozik arra az esetre, amikor én magam táncolok. De ha a kórusban énekelek, és unalmas, rossz szinész táncol, akkor bizony elunom magam.

Tudja, a nó nem látványos műfaj. Nem olyan, mint például a film. Ha valaki arra számít, hogy a nó-előadáson majd valami nagyon izgalmasat fog látni, ha beül és várja, hogy történjék valami, akkor nem sokat fog élvezni az előadásból. A nóban minden nagyon lassan történik. A színészek belül rendkívül feszült izgalmi állapotban vannak, amiből azonban keveset mutatnak. A nézőnek ugyanilyen várakozó, izgalmi állapotban kell lennie. De még ha ilyen állapotban van is, akkor is elálmosítja a nó lassú tempója. És abban a pillanatban, amikor már éppen úgy érzi, elalszik, akkor jön hirtelen egy nagyon jó kata*, egy hirtelen fordulat, egy sokkoló hatású mozdulat. Ez a nó hatásának a lényege. A nó általában szellemekről, álmokról szól, egy belső, lelki világról, nem pedig a minket körülvevő valóságról. Ezért nagyon fontos az, hogy a nézőket szinte álomba ringassa, amit látnak, hogy úgy érezzék, mintha álmodnának. Amikor aztán éppen úgy érzik, elmerülnek az álomvilágban, akkora színész hirtelen felrázza őket. Ez adja az izgalmat és egyben a beteljesülést.

– *Mi volta* benyomása *erről az* egyhetes tré*ningről? Úgy érzi,* képes *volt átadni valamit a* nőbál a *résztvevőknek?*

– Most első ízben új elemmel egészítettem ki a tréninget: az utolsó napon a résztvevők a maguk által hozott zenére táncolhatták el a megtanult nó-mozgásokat. Ez az egy hét persze nem sokra volt elég. Érzésem szerint, amit a tanulók ennyi idő alatt kaphattak, az egyrészt maga a tény, hogy egy kis bepillantást nyertek ebbe a világba, hogy kipróbálták ezeket a mozgásokat, hogy beszélgettünk a nóról. hogy feltehették kérdéseiket. Ha ezekután megnéztek egy nó-előadást, közelebbinek, érthetőbbnek fog tűnni ez a távoli művészet. Azok pedig, akik hivatásszerűen foglalkoznak színjátszással, az itt tanultakat felhasználhatják, egybeépíthetik más technikákkal.

– Részt *vett már ön is olyan* kísérletekben, *ahol a hagyományos* formákat *új* keretek *között használják fel?* Vagy *ezt Japánban egy nó-szín*ész *nem teheti meg?*

– Igen, vannak új szellemű munkák, amelyekben részt vettem, például egy angol nyelvű nó-előadás és néhány japán kísérleti előadás. Azonban ahhoz, hogy ezekben a darabokban szerepelhessek, álnevet kellett használom, ne hogy a nó-egyesület rájöjjön, én játszottam. Egyszer majdnem fény derült erre, mert egy kritikusnak annyira tetszett az előadás, hogy mindenáron meg akart ismerkedni az ismeretlen amatőr színésszel, aki a nót olyan nagyszerűen táncolta. Ez az ismeretlenén voltam, a kritikus pedig régi ismerősöm. Végül szigorú titoktartás mellett beavattam a dologba.

– *Fontosnak tartja* a kisérletezést?

– Igen, fontos a kísérletezés és a nyíltság, az, hogy sokféle hagyományt ismerjen az ember. De attól, hogy valami újat kevernek a hagyományos formákkal, még 'nem biztos, hogy művészileg magas színvonalú dolgot hoznak létre. Ez csak akkor történik meg, ha a két, eltérő hagyományból származó elem között szoros kapcsolatot tudnak létrehozni, olyat, ami új művészi minőséget teremt. Ehhez pedig elsősorban biztos alapokra van szükség, határozott elképzelésekre. Az, hogy a többi társulatnál újabbat, meglepőbbet találjunk ki, nem elég célnak.

*Kata=a nó-színészek által használt mozdulatséma, kötött mozgáselem

ÉLET ÉS IRODALOM

Kedvezmény az előfizetőknek

Azok az olvasók, akik a jövő évre előfizetik a lapunkat, példányonként 4 forinttal olcsóbban juthatnak hozzá

Előfizetési áraink 1995-re:

1 hónapra	221 Ft
3 hónapra	663 Ft
6 hónapra	1326 Ft
12 hónapra	2652 Ft



MÉSZÁROS TAMÁS

KINEK A MORÁLJA?

Azt ígéri a Színház decemberi vezető publicisztikájának szerzője, Csáki Judit, hogy írásában *„a Művész Színházról lesz* szó". Mégpedig afféle zárszó: hiszen "míg *zajlott a botrány, nem is szólhattunk bele, mert mire véleményünk megjelenik, már meg-történt volna, ami megtörtént".* Helyes: lássuk háta szakmai szakfolyóirat áttekintő elemzését, most, hogy a dolgok alighanem áttekinthetőek már. Feltehetően nemcsak a szakma, de a szűkebb, „színházomán" közönség is érdeklődéssel vár egy ilyesfajta „cselekményvázlatot".

Csáki Judit azonban nem váltja be ígéretét. Cikke nem a Művész Színházról szól, hanem a színházi szakmáról, amely szerinte *„elégtelenre vizsgázott a Művész* Színház *körüli botrányban".* Magának a Művész Színháznak Csáki a teljes oldalon egyetlen mondatot szentel. Mégpedig azután, hogy megállapítja: *a megnyilvánulók túlnyomó* többsége - *a* kivételeket meg fogom *említeni - magasröptű* eszmefuttatásai *vagy mélysu*hanású *indulatkitörései* mögött saját *érdekét ér-vényesítette,* méghozzá farkastörvények sze*rint".* Tehát figyelem: a cikk először leosztályozza a színházi szakmát, haszonleséssel vádolja mindazokat, akik a Művész Színházról megnyilatkoztak, majd kötelességszerűen elismeri: *„Ehhez* persze kellett, *hogyne kellett volna, hogy a Művész* Színházban *durva hibákat köv*essenek el." S ezzel a tömör megállapítással szerzőnk a maga részéről egyszer és minden-korra elintézettnek tekinti azt a kérdést, hogy valójában mi is történt a Művész Színházban. Holott írásának túlnyomó része, mondhatni, a veleje hátra van még. De a továbbiakban sehol egyetlen szó, egyetlen utalás sincs ennek az úgynevezett botránynak a lényegéről.

Persze, attól függ, mit tekintünk a lényegnek. Csáki nem azt, ami tényszerűen történt, sokkal inkább azt, amiben impresszionista vádirata a Művész Színház ellen összeesküvő szakmát bűnösnek találja. Ő egy koncepciós eljárást folytat; a koncepció pedig az, hogy egy féltékeny, érdek-és egzisztenciaharcokba bonyolódott, morálisan sekélyes szakmai közeg eleve utálta az új társulatot, csakhogy a pénzügyi botrány kitöréséig e „vehemens ellenérzések" kinyilvánítására *„nem volt* apropó".

Vagyis nem azt kell megvizsgálni, hogy miben álltak a Művész viselt dolgai, hanem azt, miben nyilvánultak meg azok az eleve elrendelt ellenséges indulatok, amelyek a színház vesztét okozták.

Hát nézzük. Először is Csáki bizonyító erejűnek tekinti azt a személyes élményét, amelyet még az első bemutatón élt át; emlékezik a "jeges elutasításra, *amely az* előadást *megelőzte".* Itt álljunk meg egy kicsit. Mit jelent a jeges elutasítás egy színházi előcsarnokban? Hogyan válik érzé kelhetővé, hogy ott egy irigy szakma éppen elhatározza, juszt se fog tetszeni neki az előadás? Nem lehetséges, hogy Csáki erruptív emlékezetét az akkor látott előadás élménye visszamenőleg némiképp befolyásolta?

De menjünk tovább. A cikk megemlékezik még arról, hogy ez a színház „csípte" a szakma szemét - bár tanácstalan a tekintetben, hogy csupán egy részének, nagy részének avagy hangadóinak a szemét csípte-e. Engem ennél jobban érdekelt volna a szemcsípés mibenléte - merthogy azén emlékezetem azt őrizte meg, ami bizonyítható. Bizonyítható ugyanis, hogy a szakma valamennyi része, szervezetei és csakugyan hangadó személyiségei egyöntetűen támogatták a Művész Színház létrejöttét, és abban, hogy a fővárosi közgyűlés végre is megszavazta a színház új felállását, oroszlánrésze volt a szak-mai szervezetek, az önkormányzat kulturális bizottsága és a sajtó meglehetősen egységes támogatásának.

Annak *a „kaján ellendrukknak",* amely Csáki állítása szerint a színházat *„már a létrejötte* előtt is" övezte, én nyomát sem érzékeltem. Amiből persze arra is következtethetnék, hogy nem járunk feltétlenül azonos személyek társaságába - mindenesetre jelen voltam például azon a fővárosi közgyűlésen, ahol Törőcsik Marit végül megszavazták direktornak, és tanúsíthatom, hogy mind a szakma, mind a sajtó jó néhány „hangadója" éppenséggel drukkerként követte a fejleményeket. A szavazás után Törőcsiket azonnal interjúkészítők hada rohanta meg: jómagam a televízió Stúdiója számára elsőként forgattam vele, és alig hinném, hogy ellenségesnek nevezhető hangnemben.

Egyebek között ezért tekintem személyemben is érintettnek magam, amikor Csáki ebben az ügyben önös érdekérvényesítőkről és farkastörvények szerint viselkedőkről értekezik; azt állítva, hogy itt már jó előre megnyilvánult egy masszív kirekesztő szándék a Művész Színházzal szemben. Ezzel a maffiaelmélettel Csáki nem áll teljesen egyedül - természetesen mindenek-előtt maguk a művész színháziak kapaszkodnak előszeretettel ebbe a megejtő teóriába.

A vádakat azonban bizonyítani illenék, mégpedig az érdekviszonyok feltárásával, a cui prodest? megválaszolásával. Csáki sajnálatosan nem tud ezen a téren továbblépni, minta Művész Színház képviselői, akik még augusztusban egy sajtótájékoztatón igyekeztek jobb képet festeni a színházukban történtekről, de ebbéli igyekezetük úgyszintén kimerült az ellenségkép paranoiás felmutatásában. Ezen a nagyigényű összejövetelen - amelyre egyébként nem kaptam meghívást-, a színháziak döntő mértékben azt a korábban a Magyar Hírlapban megjelent cikkemet szapulták, amelyben merészeltem feltéte lezni, hogy a Művész Színház vezetői mégiscsak felelősek némileg a színházban kialakult helyzetért. (Törőcsik Mari ugyanis, mint kinevezett, egyszemélyben felelős igazgató, az önkormányzat kulturális bizottsága előtt és sajtónyilakozataiban is rendre elutasította, nem vállalta a történtek ódiumát.) Szabó István művészeti titkár (később megbízott igazgató, ma pedig, érdemei elismerése mellett, a minisztérium színházi főosztályának vezetője) lendületes expozéjában furcsállotta, hogy a Művész Színház ügyében olyanok kerültek közös platformra, mint az SZDSZ-es Székely Gábor alpolgármester, Demeter Ervin, a fővárosi MDF-frakció vezetője, Kerényi Imre, a Madách Színház igazgatója és Mészáros Tamás kritikus. Később az Élet és Irodalom hasábjain is megjelent szövege azt sugallta, hogy nevezettek, nyilván még másokkal egyetemben, egy összeesküvő érdekközösség tagjai. Garas Dezső pedig egyenesen azt nehezményezte, hogy Mészáros Tamás a Vígszínház képviseletében támadja a Művész Színházat.

Egyetlen kérdéskör nem került ott boncolgatásra - pontosan úgy, amiként Csáki Judit írásában sem -, tudniillik az, hogy valójában milyen módon, mennyi idő alatt, milyen összeggel és kik vitték csődbe a színházat. Igaz, arra sem került sor, hogy az ugyancsak a Magyar Hírlapban egy héttel azelőtt megjelent Baán László-interjúra bárki érdemben reagáljon. A Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottságának elnöke ugyanis abban a beszélgetésben igen világosan tisztázta a felelősség kérdését - megállapításait a jelenlevők meg sem próbálták vitatni, ám az interjú címét („Bomba ketyeg a struktúra alatt") bezzeg idézték Baán szövegéből, mintegy annak bizonyítékául, hogy lám, más színházban is vannak gondok...

A művész színháziak magatartását, ha elfogadni nem is tudom, legalább megértem. Értem, miért nem akarják ők megérteni, miért értek én egyet bizonyos dolgok megítélésében mondjuk Demeter Ervinnel, ha nem is mint MDF-es képviselővel, hanem minta főváros Pénzügyi Ellenőrző Bizottságának elnökével. Igen, ugyanazért, amiért az SZDSZ-es Székely Gábor alpolgármesterrel meg a párton kívüli Kerényi Imrével. Amiben „véletlenül" egyetértettünk, annak ugyanis nincs politikai vonzata. És - mondhatnám Garas Dezsőnek - természetesen vígszínházi vonzata sincs. Mert egyrészt nem képviselem a Víget; művészeti tanácsadója vagyok csupán, de kétségtelen, hogy ha történetesen azt kérdeznék tőlem, javaslom-e a teljes évi költségvetés elköltését félév leforgása alatt, a Vígnek is ugyanazt válaszolnám, amit a Művésznek (utólag) mondtam: nem javaslom. Ám ezt nem művészeti tanácsnak szánnám, hanem olyan közhasznú, józan véleménynek, amelyet szívesen bocsátok valamennyi színház rendelkezésére.

Csodálkozom, hogy a Művész Színházban nem akadt senki, akinek ugyanez a válasz idejében eszébe jutott volna.

És akkor végre talán el is jutottunk a lényeghez. Vagy legalább a lényegi kérdésekhez. Miért költöttek ilyen tempóban a Művészben, és miért nem támadtak kételyeik a manőver vállalhatósága iránt? Ha erről beszélünk, az alighanem közelebb vihet a történtek megértéséhez, mint a Csáki-féle dolgozat, amely azt javasolja firtatni, hogy másoknak milyen érdekük fűződött a művészbeli manipulációk elítéléséhez. (Hogy valójában kik és mennyire ítélték el a Művész Színházat, arra is érdemes majd kitérni.)

Maradjunk tehát annál, hogy milyen érdekek fűződtek magában a Művész Színházban mindahhoz, ami ott végbement?

Tudvalevő, hogy a létrejött új alakulat a főváros színházi alapjából várható kiegészítéssel együtt mintegy százötmilliós támogatással számolhatott 1994-ben. Ez az összeg pontosan annyi, amennyit ők maguk 1993 végén levélben kértek Marschall Miklós főpolgármester-helyettestől. Ez az összeg, a kialakult fővárosi és országos átlagokat, arányokat tekintve, egyáltalán nem volt „alultervezettnek" nevezhető; ennyiből, legyünk őszinték, lehet ma egy ilyen jellegű és méretű színházat csinálni. És számítsuk hozzá még azt is, hogy ez a nagyságrend általában egy, már kialakult műsorral rendelkező repertoárszínházat működtet - amíg azonban a repertoár nem jön össze, vagyis még kisebbek az üzemköltségek, addig ez az induló összeg valójában több, mint a későbbi gyakorlatban. A Művész Színház tehát „ki volt stafírozva"; természetesen csupán azon a szinten, amelyen a többiek is.

A Schwajda-féle koncepció (amelyhez, feltesszem, a vezetés többi tagja is csatlakozott) viszont abban állt, hogy ez a társulat kiemelkedő gázsikat érdemel, hiszen kiemelkedő egyéniségek alkotják. Ne menjünk most bele annak taglalásába, hogy ez a tétel feltétlen igaz-e más társulatokkal való viszonyításban; fogadjuk el, hogy felállításához a Művész vezetőinek joga volt. Már csak többletpénzt kellett szerezniük a többletigények kielégítésére.

Ezt a mutatványt mindenekelőtt papíron végezték el. Teltházas bevételekkel számoltak a pesti művészszínházak helyáraihoz képest magasabb jegyárak mellett, bekalkulálták a páholyok egész éves lekötését reprezentatív összegekért, és szponzori támogatásokat terveztek. Az így elméletben már szépen összehozott anyagi bázisra pedig felépítettek egy gyakorlatban is megvalósított honorárium rendszert. A dolognak egyetlen szépséghibája volt tehát: hogy ugyanis a bevételek még várattak magukra, a szerződéseket viszont effektíve megkötötték a társulat tagjaival, és fizetni is kezdték azt a jövedelmet, amire nem volt fedezet. Egyszerűen szólva, előre ittak a medve bőrére...

S amikor kiderült, hogy a tervezett anyagi többlet nem termelhető ki - nem voltak teltházak, nem keltek el a páholyok, és nem jöttek a szponzorok -, akkor már nem lehetett a társulat szerződéseit módosítani. A lehetőségekhez képest túlméretezett béreket valahonnan elő akarták hát teremteni - és itt következett a „stikli". A színházak egy úgynevezett bérkóddal -- technikailag legalábbis - lehívhatják a banktól dologi kiadásaik fedezetét is; a banknak nem feladata ellenőrizni, mire költik a pénzt. Az önkormányzatnak elvben már feladata lenne, de mind ez ideig nem feltételezte, hogy akad színház, amelyik ilyen módon merészeli felélni mindennapi üzemeltetésének fedezetét. A Művész merte. Májusig - amikor a botrány nyilvánvaló lett - elköltötte éves keretének több mint nyolcvan százalékát, a nyár elejére pedig ott állt egyetlen fillér produkciós vagy üzemköltség nélkül. De igaz, ami igaz: a béreket rendesen fizették.

Csáki megint jókorát csúsztat, amikor azt írja, hogy az önkormányzat *„jószándékú volt* és *ügyetlen;* akarta *a Művész Színházat,* de érezte, *hogy ennek komoly gazdasági-anyagi gátjai vannak".* Nem az önkormányzat „ügyetlenségén" múltak itt a dolgok. Az önkormányzat adott annyit, amennyit szokott volt adni, és ez nem jelentett komoly gátakat. A gátakat a Művész vezetőinek és vezető művészeinek igényei emelték, mert a valóságban az üzem nem működhetett a vágyak szintjén. A Művészben persze ezt nem akarták tudomásul venni, és elkövették a - mi-nek is nevezzük? Szabálytalanságot? Avagy a *„durva hibákat"* - ahogyan Csáki aposztrofálja a dolgot? A pontos meghatározás azért lenne fontos, mert Törőcsik Mari később rendre azt panaszolta, hogy őt sikkasztással vádolták. Ez pedig nem igaz. Soha senki nem állította, hogy a Művészben bárki jogtalanul vett fel pénzt. Hiszen mindenre volt érvényes szerződés. Más kérdés, hogy pénz nem volt.

Szóval, minek nevezzük azt a trükköt, amikor egy gazdálkodó szervezet menedzserei, ismerve a szabályokat és a valós lehetőségeket, egy hamis kódhasználattal lehívnak és elköltenek olyan összegeket, amelyek nem arra valók - s ezzel lehetetlenné teszik saját további működésüket? Nem használnám a hűtlen kezelés fogalmát; de úgy gondolom, bízvást maradhatunk a súlyosan felelőtlen kezelésnél. Mégpedig tudatosan, megfontoltan és folyamatosan megvalósított felelőtlenségről van szó.

Történt, ami történt; amint a pénzügyi vizsgálat kimutatta a „durva hibát", és a kulturális bizottság vizsgálatot rendelt el, a Művész Színház megkezdte totális ellentámadását az állítólagos szakmai maffia ellen, amely galád módon elbánt vele. Csáki nem tesz egyebet, mint felül ugyanerre a lóra. Ő is úgy tesz, mintha a „szakma" rendelte volna meg a Művész Színháztól, hogy legyen szíves okot adni a lelkiismeretlen támadásokra. Holott az igazság feltehetően az, hogy amennyiben a művészbeliek csakugyan érzékeltek némi fenntartást túlságosan korainak tűnő, fennhéjázó nyilatkozataikkal szemben, akkor egyet tehettek volna: azt, hogy különösen vigyáznak a támadhatatlan üzemmenetre.

De hát támadták egyáltalán a Művész Színházat? Ha őket hallgatjuk és Csákit olvassuk, itt bizony nem volt kegyelem. Ha a tényeket nézzük, némiképp más a helyzet. A „sajtó *dagasztotta"* botrány - hogy Csáki kifejezését használjuk - abból fakadt, hogy amikor nyáron az ügy ismertté lett, Törőcsik Mari elérhetetlenné vált az újság-írók számára, majd amikor napokkal később né-melyek felkutatták, közölte, hogy nem nyilatkozik. Ez a legalább kéthetes hallgatás (más sem volt hajlandó megnyilvánulni a színház részéről) persze felkeltette a bulvársajtó étvágyát; írtak, amit tudtak. A komoly lapok beérték szűkszavú információkkal, amelyeket az önkormányzattól kaptak - az ugyanis kénytelen volt komolyan venni a törvény értelmében rá háruló nyilatkozási kötelezettséget. Ha a színház bármelyik vezetője végre megszólalt, mondandója azonnal publikus lett. Fájdalom, a történtek ügyetlen elkenési kísérletein kívül nem volt érdemleges közölnivalójuk, holott akkoriban lett volna igazán ideje egy őszinte sajótájékoztatónak, ahol illett volna elismerni a „durva hibákat". Ehelyett perrel fenyegették az önkormányzatot, szidták a sajtót, nemesen felháborodtak a „nemtelen" támadásokon. Csak arról nem beszéltek, hogy ők mit rontottak el.

Törőcsik Mari negyvenéves, tisztességben eltöltött színészi pályájára hivatkozott a televízió különféle riportjaiban, mondván, hogy ezt akarják egyesek meggyalázni. Közölte továbbá, hogy ő személy szerint nem felelős semmiért, azt azonban nem mondta meg, hogy ki a felelős. Schwajda György, akinek alighanem volt valami köze az ügyekhez, még májusban lemondott ügyvezető igazgatóságáról. Hogy volt ott még egy gazdasági igazgató is, arról mindenki mélyen hallgatott. Végül a kulturális bizottság figyelmeztetésben részesítette Törőcsik Marit mint igazgatót, és felszólította, hogy saját hatáskörében maga is folytasson le vizsgálatot a történtekkel kapcsolatban. Ez volt az a súlyos megaláztatás, amiért Törőcsik Mari - akinek negyvenéves színészi pályáját természetesen mindenki változatlanul nagyra becsülte - elment a Színházművészeti Szövetség igazgatói tagozata elé, és erkölcsi támogatást kért.

Érdemes ide idézni, miként értékeli a szövetségben történteket Csáki Judit. Szerinte az igaz-

gatók *„még csak szolidárisak sem* óhajtottak lenni *Törőcsik Marival, hanem hüvelykujjukkal lefelé mutattak".* Sőt: egyenesen „elpáholták" Törőcsiket - az egyetlen Székely Gábor kivételével.

Nem tudom, Csáki mit várt volna a színigazgatói testülettől, feltéve, hogy az a legfontosabb szakmai szövetség képviseletében komolyan veszi saját magát. Mindenesetre az elpáholás meg a lefelé mutatás abban állt, hogy a testület kiadott egy rendkívül tapintatos, visszafogott nyilatkozatot - ezt egyébként Székely Gábor is jóváhagyta -, amelyben határozottan kiáll a színész Törőcsik Mari személyiségének védelmé-ben, majd felszólítja, hogy mint igazgató tegye meg a szükséges lépéseket színháza pénzügyi fegyelmének megszilárdítására. Akadna-e épeszű és felelős színidirektor, aki ehelyett a diplomatikus kommüniké helyett erkölcsi támogatásáról biztosította volna azt a kollégáját, akinek intézményében a fentebb részletezett anomália lezajlott? Elismerő oklevelet nem várt volna el Csáki a Művész Színház egész vezetése számára?

Ami igaz, az igaz - és Csáki nyilván erre utal -, Kerényi Imre ezen az ülésen azt javasolta, noha nem hivatalosan és nem nyilatkozatszinten, hogy Törőcsik Mari nyújtsa be a lemondását. Ezzel azonban nem tett egyebet, mint megpróbált érvényesíteni a szakmai közéletben bizonyos európai normákat. Nincs ugyanis a világon olyan színház - legyen az bármilyen féle-fajta fenntartásban -, amelynek vezetője ilyen és hasonló esetben nem érezné magára nézve kötelezőnek ezt a gesztust.

Amit Csáki - és a Művész Színház - nem akar megérteni, azt persze nem érti meg. És ez a legszomorúbb az egész ügyben. Csáki is pontosan tisztában van azzal, hogy valójában nem a szak-ma hozta lehetetlen helyzetbe a Művész Színházat, hanem az mindenekelőtt saját magát-és az-tán az egész szakmát. Azt a szakmát, amely a fennmaradásáért, s igenis, a már meglévő struktúra fennmaradásáért folytat élet-halál harcot fenntartóival, még inkább a Pénzügyminisztériummal. És ebbe a Csáki által kárhoztatott struktúrába bizony a Művész Színház is beletartozott. Létrejöttét is annak köszönhette, hogy ez a struktúra - vagyis a központilag támogatott repertoár-színházak rendszere - Magyarországon létezik. Akik tehát ezt a szerkezetet védik, nem utolsósorban Törőcsikéket is védték. És éppen a Művész Színház gyengítette meg a színháziak tárgyalási pozícióját - hangsúlyozom: a sajátját is! - azzal, amit tett. Mert nevezzük nevén a dolgot: a Művész Színház egyszerűen hitelét rontotta a megvédendő struktúrának. Áldásos működése nyomán nincs az a mezei pénzügyes osztályvezető, aki ne vágná ki diadalmasan, hogy lám, ezek tőlünk kívánnak garanciákat a dotáció szintentartására, sőt emelésére, miközben ők a maguk részéről semmiféle garanciát nem vállalnak az alapvető pénzügyi fegyelem betartására.

Csáki *„morálisan* elégtelennek" ítéli, hogy a színigazgatók *„stratégiai, taktikai* megfontolásból" erős lobbikba tömörülnek. Ez a fordított logika ismét ámulatba ejt. A Művész Színház felelőt-len magatartása morálisan nyilván megfelelő Csáki számára, viszont kemény feddést érdemelnek azok, akik nem siettetik a „széles *körű szerkezeti* átalakítást". Szó mi szó, még néhány, a Művész Színházéhoz hasonló eset elegendő volna ahhoz, hogy ezek a Csáki által oly hőn óhajtott átalakítások megtörténjenek. Volna hivatkozási alap a túlköltekező, pazarló, „gazdaságtalan" struktúra egészének felszámolására.

És mi jönne helyette? Csáki cikkének igazában a befejező passzusai a legtájékozatlanabbak - és ezért a legkártékonyabbak. *„Ésszerű*nek látszó *fordulatnak"* nevezi, ha *„az állam* és a főváros *néhány* színház finanszírozásából részlegesen, *lépésről lépésre kivonulna, akkor lehetne újraosztani* a pénzt, *mert lenne".* Ha ez nem így történik - írja Csáki -, akkor maradna lassú *döglődés,* az örökös *siránkozás* és a *Művésznek* esetleg *juttatható húszmillió fölötti, gyatrán* álcázott *irigykedés".*

Siralmas logika. Ha feltételezem, hogy Csáki nincs tisztában a kulturális költségvetés - s általában a költségvetés - természetrajzával, az a jobbik eset. Nézzük először azt a bizonyos húszmilliót, amelyből a Művész elvegetálhatott a kilencvennégyes év végéig. Ezt senki nem irigyelte tőle. Azon egyszerű oknál fogva, hogy ezt a pénzt más színház nem kapta volna meg, mert ez az esedékes épületrekonstrukció tervezési költségéből visszamaradt összeg egy része; ahhoz is közgyűlési határozat kellet, hogy átcsoportosítható legyen a színház működésére. Ha nem így történik, akkor ezt a pénzt az önkormányzat nem tudta volna szó nélkül szétosztani a többi színház között; feltehetően egy más rovatban jelentkezett volna évvégi maradványként. De ennél sokkal fontosabb arról *„az ésszerűnek látszó fordulatról"* beszélni, amit az egyes színházak finanszírozásának megszüntetése jelentene. Honnan veszi Csáki, hogy ezáltal több pénz lenne? Mint ismeretes, a magyar kulturális költségvetés rendbehozatala érdekében régóta és többen próbálkoztak azzal, hogy annak mindenkori összege a teljes költségvetés meghatározott százalékában állapíttassék meg; akkor ugyanis megszűnne az évről évre esedékes alkudozás, amelynek alapja mindig az úgynevezett bázisszemlélet. De hát ez nem történik meg, tehát marad az a számítási mód, hogy az előző évben, mondjuk, ennyi és ennyi, ekkora meg amakkora színház fenntartására ezt és ezt az összeget költöttük; kérdés: jövőre ugyanezt a struktúrát az idei bázishoz képest mennyivel támogassuk?

A fővárosi színházak struktúrája - tehát ennyi és ilyen jellegű színház - '94-ben kilencszázmilliót kapott a központi költségvetésből, kétszázat a fővárostól. Ezen a bázison, ha minden jól megy, '95-ben lesz némi növekedés (ami persze, tekintve az inflációt, még mindig csökkenést jelent), de miután soha és sehol nem mondatik ki, hogy a bázisösszeg akkor is ugyanaz, ha csupán feleannyi színházat tartunk fenn, ezért a struktúra mennyiségi megváltoztatása maga után vonhatja a dotáció csökkentését is. A dolog tehát egyáltalán nem úgy működik, hogy ha egy vagy két színházzal kevesebbet kell az államnak eltartania, akkora fennmaradó összeget automatikusan megkapja a többi. A finanszírozás legnagyobb problémája éppen abban rejlik, hogy sem-miféle garancia nincs a színházak (és más intézmények) hosszú távú, tervezhető támogatására; ilyen körülmények között pedig minden „kivonulás" csupán olyan tiszta veszteség, amelyen mások semmit nem nyernek. Nem beszélve a jó né-hány évre prognosztizálható hazai gazdasági helyzetről, magyarul a restrikcióról, ami azt jelenti, hogy az a színház, amely ilyen piaci viszonyok között - függetlenül attól, mit játszik - el-veszti a dotációját, az egyszerűen bezárhat.

Ha Csáki azt mondaná, ezt vagy azt a színházat művészi színvonalának elégtelensége miatt pazarlásnak tartja üzemeltetni, azaz javasolja a megszüntetését, az tiszta beszéd volna; hiszen azon lehet vitatkozni, hogy van-e ma ebben az országban elegendő szakmai kvalitás ennyi színház működtetésére. De akkor sem hinném, hogy az épületek helyét sóval kellene behinteni. Akkor azokban az épületekben, amelyekbe nem jut ütőképes társulat, feltehetően befogadó színházak működnének. Erősen kétséges, hogy lényegesen olcsóbban, mint a jelenlegiek. És inkább annak a jelenségnek vagyunk tanúi, hogy a színházak szaporodnak, alternatív együttesek jönnek létre, őket is támogatni kell. A döglődést azzal önmagában nem lehet megszüntetni, hogy egy-két társulattól elvesszük a létalapot. Ez a demagógia zene lehet a Pénzügyminisztérium füleinek, de az így netán megszerezhető összegek nem oldanának meg semmit. A repertoárszínházak vezetői tisztában vannak ezzel - nagy kár, hogy a publicisták némelyike még nem.

Ha Csáki Judit csakugyan aggódik a magyar színházjövőjéért, először ott próbálja megfogni a pénzt, ahol azt is elköltik, ami nincs. Amíg azonban azon igyekszik, hogy mártírt csináljon az ügyetlenül ügyeskedőkből, ugyanakkor besározza azokat, akik nem viseltetnek iránt kellő empátiával, addig - hogy az ő terminológiáját vegyem kölcsön - sem morális, sem szakmai alapja nincs ahhoz, hogy *„kolumnás cikkekben* közzétett *verbális akrobatamutatványok formá*jában hallassa a hangját".

Mivel Mészáros Tamás cikke a lapzárta pillanatában érkezett meg, sem időnk, sem helyünk nem maradt arra, hogy azonnal reagáljunk rá. Mindazonáltal írásának érdemi részére következő számunkban feltétlenül visszatérünk. A Szerk.

FÖLDES ANNA

(VILÁG)SZÍNHÁZI REGÉNY

JOHN ELSOM: A HIDEGHÁBORÚ KORÁNAK SZÍNHÁZA

„Az ég bármikor a fejünkre szakadhat, de a színház *megmarad, hogy emlékeztessen bennünket rá"*

Antonin Artaud, 1938

Hidegháborús színház? A hidegháború színháza? Valójában a *Cold* War Theatre-t, John Elsom négy évtizedet felölelő, egyetemes színháztörténeti esszéjének eredeti címét és a könyv lényegét egyik magyar változat sem fedi. Már csak azért sem, mert a szerzőtől semmi nem áll távolabb a hidegháború igazolásánál, vagy akár csak elfogadásánál. Elsom tanulmányának témája, alapkérdése, hogy miképpen hatott a hidegháború a kor, az egyes országok szín-házára, befolyásolta-e s milyen módon a színházi életet, törekvéseket és a legjelentősebb alkotók munkáját? A kérdés politikai indíttatású, de esztétikai választ követel. Az eredmény ugyanakkor szinte regényes kortörténet, amelynek hősei közt Brezsnyev és Brecht, Marilyn Monroe és Peter Brook egyaránt szerepel.

Megtehetjük, hogy annak tekintjük Elsom könyvét, aminek szerzője sohasem mondta: egy, a világra és a színházra egyaránt nyitott politikus-kritikus évtizedeket átívelő színházi naplójának. Igaz, a napló a szubjektívitás műfaja, John Elsom pedig - a londoni City University művészetpolitikai és kulturális management tanszékének tanára, az angol liberális mozgalom aktivistája - objektív, már-már kikristályosodott értékrendet alkalmazva elemzi a vizsgált művészeti trendeket és produkciókat. Bírálataiban - és e kötet megfelelő passzusaiban - ismertet, elemez és értékel, tudatosan kerülve minden szubjektivitást. Beszámolóiban csak nagy ritkán engedi meg magának az egyes szám első személy használatát. A naplójelleg voltaképpen a válogatásban mutatkozik meg. Mert Elsom, aki nem-csak tanár és kritikus, de sok éven át a színikritikusok nemzetközi szervezetének, az AICT-nek is világjáró elnöke volt, túlnyomórészt saját élményei-re, az általa a világ minden táján látott előadásokra támaszkodik. Ez a szelekció magában hordja ugyan az esetlegesség veszélyét, de szerencsére John Elsomnak megadatott, hogy lássa a korszak legfontosabb előadásait. Pontosabban: megadatott-elérte, kivívta -, hogy Londontól Moszkváig, Berlintől Varsóig lássa, az alkotókkal és a pályatár-sakkal megvitassa az illető ország színháztörténeti értékű, az egyetemes világszínház nyilvántartásába besorolandó produkcióit.

Ettől még a kötet akár gyűjteményes vagy jól válogatott kritikaantológia is lehetne. De nem az. *A hidegháború* korának *színháza* annyiban (is) különbözik más színháztörténészek és kritikusok hasonló jellegű vállalkozásaitól, hogy az előadásokat mindig a tér és az idő koordinátái között, a korszak és az ország politikai-társadalmi helyzetének függvényében, a szellemi életet meghatározó ellentétes folyamatok összefüggésében vizsgálja. Ebben a tükörben jelenik meg Brecht minden kompromisszuma, Sartre szubjektive motivált sztálinizmusa és Brook Európa-szerte meglepetést kiváltó exodusa is. Ez teszi Elsom tanulmányát, a közismert tények és folyamatok felidézése következtében, helyenként ismeretterjesztő jellegűvé, de ez kínál lehetőséget az új, színházesztétikai szempontból meghatározó összefüggések felmutatására.

Arthur Miller életútjának és életművének összefüggését a McCarthy-korszak rigorózus szellemével, boszorkányüldözésével általában -- többek közt az író életrajzából - ismertük. De Elsom, a zsdanovizmussal való analógiákon túl, a. tragikus drámai hős megteremtésének kísérletét és kudarcát is elemzi, érdekes összehasonlítást kínálva a felelőssége tudatában cselekvő görög polgár és az áttekinthetetlen érdekszövevények labirintusában tévelygő amerikai kisember cselekvési lehetőségei között. Az elemzés során nyomon követhetjük, ahogy Miller maga is küzdő, tragikus hőssé válik, akinek személyes drámájában megkülönböztetett szerep jut a korabeli emberi és szexuális relációk szimbólumát jelentő Marilyn Monroe-nak.

A történelmi korszak egyik (számunkra) legizgalmasabb fejezete a „bársony börtönt" és az abban kialakult szellemi létfeltételeket vizsgálja. El-som, aki európai körképében sajnálatosan kevés teret szentel Magarországnak és a magyar szín-háznak, itt elfogadja és felhasználja Haraszti Mik-lós helyzetértékelését, és miközben korrajzában élesen elkülöníti a bársony börtön kínálta (korlátozott) lehetőségeket és a börtön (csak időnként át-hágható) szabályzatát elfogadókat az ezeket meg-tagadóktól, plasztikusan mutatja fel a kétértelműség kultuszának színpadi megvalósulását és azt a paradox szituációt, amikor a cenzorok a cenzúrázottak oldalán álltak - például a Baltikumban.

A kötet alapjában kronológikus felépítése nem gátolja Elsomot a kitekintésben, a széles látószögű objektív használatában, a frappáns összevetések és asszociációk alkalmazásában. Tom Stoppard Rosencrantz és *Guildensternje* kapcsán utal például arra, hogy míg a Szovjetunióban Fortinbras volta Hamlet hőse, Németországban a cselekvést halogató Hamlet, Lengyelországban a zsarnok Claudius, addig Angliában a mások által mozgatott, eszközként használt barátok kerültek a központba.

A korszak, amelynek színházát John Elsom vizsgálja, lezárult. Az újságok címlapjáról a történelemkönyvekbe került az amerikai értelmiség számára válaszutat jelentő, tucatnyi drámában, filmben megjelenített vietnami háború és az Európa ketté szakításának jelképévé vált berlini fal. Történelemmé, illetve színháztörténetté lett a tárgyalt színházi korszak is, függetlenül attól, hogy az azt meghatározó alkotók közül nem egy, Peter Brooktól Peter Steinig és Grotowskitól Ljubimovig még él, sőt, rendez. Időszerűek és nyitottak maradtak viszont az egy-két évtizede a színházi tanácskozások napirendjére került és azóta is vitatott elvi és strukturális kérdések. Ilyenek a többi között a művészetek támogatásának szükségessége és paradoxona a monetarizmus korszakában, és ami ettől elválaszthatatlan: a művészi függetlenség és a pénztártól való függés dilemmája. John Elsom annak idején azzal kérdőjelezte meg az angol Arts Council támogatási rendszerét, hogy vajon segítheti-e teljes szívvel a szervezet egy olyan társulat munkáját, amelynek célja lerombolni vagy legalább leleplezni és szétzilálni az angol társadalmat?

Azóta a létező szocializmus és kapitalizmus szponzorai és a támogatást kérő művészek egyaránt beleütközhettek e probléma valamely változatába. Máig vitatott kérdés- és nem csak Angliában - a jelenkori Nemzeti Színház szükségessége, Laurence Olivier és mások által megkérdőjelezett funkciója vagy a Peter Hall követte „nemzeti kirakat" koncepciója. Hasonlóképpen poblematikus a határok spiritualizálódása és az utazó színházak nemzetközivé válása következtében kialakult, „reptéri színház" divatja. Erről a fesztiválok törzsvendégévé lett, világjáró kritikusnak éppen olyan határozott véleménye van, mint a Broadway után fokozatosan kifáradó off-Broadway divathullámáról. Ítéleteiben azonban Elsom meglehetősen toleráns: kerül minden általánosítást, és mindenkor megadja a tiszteletet az elvetett trendekkel szemben álló kivételeknek.

A kötet használhatóságát növeli a hazai kiadványokban oly gyakran fájdalmasan nélkülözött névmutató. Ami ugyanakkor a szerző szempontjából nem teljesen veszélytelen: lehetőséget ad a bíráló számára, hogy szőrszálhasogató pedantériával, a tévedés kockázata nélkül a szerző szemére vethesse nemcsak a magyar művészek, hanem például a német-svájci Benno Besson, a román Ciulei, az orosz Tovsztonogov, a cseh Krejča kimaradását. A teljesség azonban nyilvánvalóan teljesíthetetlen, abszurd követelmény.

Elsom óriási tárgyi tudással, hatalmas tény-anyagot dolgozott fel, rengeteg, arra érdemes elő-adást helyezett bele az egyetemes színháztörténet folyamatába; a könyv megírásakor legfőbb gondja a szelekció lehetett. Nemcsak az egyes nyelvterületek, országok, politikai érdekszférák és stílus-irányzatok között kellett az értékhierarchiának megfelelő terjedelmi arányokat követnie, de az analízist anekdotával élénkítve, a folyamatokat portrékkal vegyítve ki kellett alakítania értekező prózájának eleganciáját. Ez utóbbi nyilvánul meg az elfogadott kritikusi terminológiát is gazdagító, már-már aforisztikus jellemzésekben. Bekezdésekkel felérő meghatározás például egyes rendezők munkamódszerének jellemzésére a „diktatorikus perfekcionizmus" avagy az angol „mosogató-drámák" sémáját korszerűsítő „magnós drámák" minősítés; *a Hair* utólagos címkéjeként „az ellen-állás szentimentalizálódása" vagy a „permisszív társadalom tesztdarabja" besorolás Edward Bond *Kinn vagyunk a vízből* című drámájának kategorizálására.

Mindez hozzájárul ahhoz, hogy John Elsom könyve máris megkerülhetetlen és alighanem jó darabig az is marad a korszak szellemi életének és színházi mozgalmainak tanulmányozásához. A kötet a publicista-esztéta merész vállalkozását éppúgy igazolja, mint azon belül Elsom munkahipotézisét: a politikum és a színház bonyolult, meghatározó kapcsolatát, történelemformáló kölcsönhatását.

Routledge, London és New York, 1992

A Z 1994-ES ÉV (XXVII. ÉVFOLYAM) TARTALOMJEGYZÉKE

A színikritikusok díja 1993/94 10/2

Cikkek, dokumentumok, esszék, tanulmányok

ÁRKOSI ÁRPÁD-BÉRCZES LÁSZLÓ
Egy lemondás körülményei 3/2
BALABÁN PÉTER
Egy plusz négy 5/38
(A Koldusopera fordításairól)
BALLA ZSÓFIA
Tercett-ballada 5/48
BÉRCZES LÁSZLÓ
Emigráns-napló 6/39
(Rendezői feljegyzések)
Híd a Dunán 9/1
BÓKA B. LÁSZLÓ-TASNÁDI ISTVÁN
Titkos találkozó 2/36
(Brouhaha Fesztivál Budapesten)
CSÁKI JUDIT
PC és DWEM 6/1
Nem mecenatúra - üzlet 11/34
(Színházfinanszírozás New Yorkban)
A szakma Művésze 12/1
Egy évtized 10/16
(Soros a színházért)
FODOR GÉZA
Szabadpolc - Bevezető
(Max Reinhardt) 3/16
(Roland Barthes) 5/32
(Luigi Pirandello) 7/43
(Gordon Craig) 9/34
(Georg Simmel) 11 /41
FORGÁCH ANDRÁS
Ki beszél? 5/45
(A Koldusopera fordításairól)
FÖLDES ANNA
A mérhetetlen mércéje 12/47
(Hozzászólás)
GALGÓCZY KRISZTINA
Csak semmi romantika 6/3
(Az Oleanna Londonban, Bécsben és Budapesten)
GYŐRFFY MIKLÓS
Fordítók Brechtje 4/39
(A Koldusopera fordításairól)
JELES ANDRÁS
Levél Koltai Tamásnak 11 /1
Egy színházi tanszék tervezete 11/2
JUHÁSZ SÁNDOR
Szponzort, de hogyan? 8/17
A színház másik oldala 9/12
(Struktúra és finanszírozás)
Az üzleti színház 10/46
A szubvenció nem hullik az égből 11/33
(A londoni színházak finanszírozása)
KIRÁLY NINA
„Ez nem álom, ez valóság" 7/19
(Anatolij Vasziljev Dosztojevszkij-rendezéséről)
KOLTAI TAMÁS
A kisebbség öröme 1/32
(A budapesti Unió-fesztivál)
Rosszkedvünk tele 3/1
Jubileum kérdőjelekkel 10/1
(A kritikusdíjról)
LÁNYI DÁNIEL
A sugár, az árnyék és a korbács 4/8
(Heinrich von Kleist drámáiról)
MARX JÓZSEF
Miért járnak az emberek színházba? 5/1
MEDVE A. ZOLTÁN
A tükrözés rítusai 5/3
(Jean Genet színháza)
MÉSZÁROS TAMÁS
Egy korszakos előadás emlékére 4/1
(A Három nővér a Katonában)
NÁNAY ISTVÁN
Mintha ezt már láttuk volna... 2/40
(Nemzetközi Mozgásszínházi Találkozó)
Cédulák Keleti Istvánról 6/46
Kész a leltár? 7/1
PETROVICS EMIL
Magyar songvilág 4/42
(A Koldusopera fordításairól)
SÁNDOR L. ISTVÁN
Várakozásteli csönd 2/31
(Törekvések a kísérletező színházakban)
SZABÓ ISTVÁN
Számok és irányok 8/14
(Színházfinanszírozás 1990-94)
SZÁNTÓ JUDIT
Mélységek apálykor 8/1
SZÉKELY GYÖRGY
A Csongor és Tünde német előadásai 12/29
TASNÁDI ISTVÁN-BÓKA B. LÁSZLÓ
Titkos találkozó 2/36
(Brouhaha-fesztivál Budapesten)
TASNÁDI ISTVÁN
Rendes és rendhagyó hősök 10/31
(Határon túli magyar színházak VI. fesztiválja) V.
GILBERT EDIT
Tüzes-vizes angyalok 10/22
(Egy Brjuszov-regény változatai: A tüzes angyal, Pécs)

Kritikák

BÉRCZES LÁSZLÓ
Szentivánéji valóság 12/2
(Shakespeare: Szentivánéji álom, Katona József Színház)
BÓKA B. LÁSZLÓ
Superman and Mr. Poquelin 12/18
(Molière: Tartuffe, Térszínház)
BUDAI KATALIN
Csizmadöngetés 3/43
(Puskin-egyfelvonásosok, Kolibri Pince)
A pénz magyarjai 5/26
(Békés Pál: New-Buda, Eger)
„Sej, jó munkát, fiatalok..." 6/31
(Szeretni kell... a Merlin Színházban)
Orbánné - örök 12/21
(Örkény István: Macskajáték, Pesti Színház)
CSÁKI JUDIT
Szerepvesztés 6/7
(David Mamet: Oleanna, Budapesti Kamaraszínház)
Drogistavilág 7/37
(László Miklós: Illatszertár, József Attila Színház)
A legenda oda 12/10
(Németh László: Galilei, Debrecen)
DÖMÖTÖR ADRIENNE
Transzvesztita show 1/11
(Harvey Fierstein: Kakukktojás, Karinthy Színpad)
Erőtlen parabola 9/22
(Ranko Marinković: Glória, Zalaegerszeg)
Elcsábítva 12/13
(Nagy András: A csábító naplója, Eger)
FÖLDES ANNA
Jelenetek egy író házasságából 3/41
(Forgách András: Tercett, Kolibri Színház)
KÁLLAI KATALIN
Szkepájn, máj dárling 1/24
(Molière: Scapin furfangjai, Arany János Színház)
Vizsga az orrból 2/21
(Gogol: Pétervár meséi, Merlin Színház)
Dánok az ágyban 5/20
(Shakespeare: Hamlet, Várszínház)
Ötlet az ablakban 6/30
(Horváth Péter: ABC, Miskolc)
Dal a hiányról 7/39
(Frederico García Lorca: Yerma, Budapesti Kamaraszínház)
KOLTAI TAMÁS
Vasziljev-tonett 7/17
(Dosztojevszkij: A nagybácsi álma, Művész Színház)
KOVÁCS DEZSŐ
A bohóc műtermében 1/15
(Shakespeare: Vízkereszt, Művész Színház)
A vízpróba 4/11
(Heinrich von Kleist: A heilbronni Katica, Vígszínház)
Meg kell a szívnek szakadni 6/25
(Németh Ákos: Anita, Radnóti Miklós Színház)
KÜRTÖSI KATALIN
Hamlet, hármas csavarral 8/12
(A vőlegény - Gombrowicz-művek alapján, Hold Színház)
MAGYAR JUDIT KATALIN
Kukkolunk 2/24
(Sztrugackij-Tarkovszkij-Csizmadia: Stalker, Budapesti Kamaraszínház)
A Nemzeti Tragédiája 5/17
(Madách Imre: Az ember tragédiája Nemzeti Színház)
Marilyn Monroe fiai 6/34
(Willy Russel: Vértestvérek, Budapesti Kamaraszínház)
Csongor a diszkóban 12/28
(Vörösmarty Mihály: Csongor és Tünde, Nevesincs Színház)
MÁROK TAMÁS
Bodalay bolondjai 6/27
(Lev Birinszkij: Bolondok tánca, Szeged)
Repertoárbővítés 10/37
(Új opera-előadások)
MÁRTON LÁSZLÓ
Márványasztalon gumikalapács 2/3
(Georg Büchner: Danton halála, Kamra)
NAGY ANDRÁS
A jövő erkölcsi doktrínája 7/38
(Ibsen: Hedda Gabler, Debrecen)
NÁNAY ISTVÁN
Tört varázs 1/18
(Shakespeare: Szentivánéji álom, Szeged)
Rózsaszín rémálom 3/33
(Jean-Daniel Magnin: Húsdarab, Pécs)
Ujjgyakorlat 5/12
(Jean Genet: Férfiak, Debrecen)
Görögök - ma 7/25
(Rockodüsszeia - Rock Színház; A sors gyermekei - Debrecen; Euripidész: Oresztész - Egyetemi Színpad) Közelmúlt és régmúlt 10/41
(Sütő András: Pompás Gedeon, Debrecen és Kós Károly: Budai Nagy Antal, Kisvárda)
Holdvilágos Üdlak 12/24
(Vörösmarty Mihály: Csongor és Tünde, Új Színház)
Napról napra Halász 11/5
(Bányai Gábor, Bérczes László, Csáki Judit, Dániel Ferenc, Esterházy Péter, Galgóczy Krisztina, Kozma Gy.Uri, Orsós László Jakab és Szűcs Katalin írása a Kamra-beli előadásokról)
ORSÓS LÁSZLÓ JAKAB
Szemben a szóval 8/25
(Boszorkányok és Úrnő a Kamrában)
RADICS VIKTÓRIA
Emlékidézés 2/1
(Emily Brontë: Üvöltő szelek, Művész Színház) SAÁD KATALIN
Wajda és a Nemzeti 8/27
(Wyspianski: Menyegző, Nemzeti Színház)

▼ TARTALOMJEGYZÉK ▼

SÁNDOR L. ISTVÁN
Shakespeare-töredékek 1/12
(Othello, Nyíregyháza és Lear király, Veszprém)
A színjáték hitele 2/15
(Synge: A nyugati világ bajnoka, Szolnok)
Tisztázhatatlan viszonyok 3/37
(Molière: Dandin György, Veszprém)
Értékzavarban 4/35
(Bertolt Brecht: Koldusopera, Kaposvár és Nyíregyháza)
Bizarr poézis 5/7
(Jean Genet: A paravánok, Miskolc)
Ami történik 6/20
(Harold Pinter: Hazatérés, Debrecen és A születésnap, Sopron)
Áttételesen 7/40
(Pirandello: Ma este improvizálunk, Katona József Színház)
Cirkusz a szemétdomb tövében 9/16
(Beckett: Godot-ra várva, Művész Színház)
Játékaink 12/6
(Goldoni: A kávéház, Kaposvár)
STUBER ANDREA
Róma, 1994 4/24
(Shakespeare: Julius Caesar, Katona József Színház)
SZÁNTÓ JUDIT
Mindent egy helyen 1/25
(Peter Shaffer: Amadeus, Madách Színház)
Rendetlenség és kora bánat 2/17
(Szép Ernő: Vőlegény, Radnóti Miklós Színház)
Bernardo háza 4/28
(Alfonso Sastre: A szájkosár, Művész Színház)
Erzsébet és truppja 5/24
(Schiller: Stuart Mária, Madách Színház)
Sivatagi valcer 6/18
(Ödön von Horváth: Mesél a Bécsi Erdő, Pesti Színház)
Ki itt belépsz... 8/34
(Romain Rolland: A szerelem és halál játéka, Várszínház)
Pierrot, tollpihékkel 12/15
(Molière: Tudós nők, Művész Színház) SZEKRÉNYESY JÚLIA
Szöveghűen 4/38
(Bertolt Brecht: Koldusopera, Deutsche Bühne)
SZŰCS KATALIN
Négyszögű háromszög 5/30
(Pozsgai Zsolt: Törődj a kerttel! - Kecskemét és Újpesti Színház)
Don Hamlet 12/19
(Schiller: Don Carlos, Szolnok)
TARJÁN TAMÁS
Négy szerep keres egy apát 1/22
(Crane: A Karamazov testvérek, a Nyitott Színház és a székesfehérvári Vörösmarty Színház produkciója)
Kardhegy a torkon 1/27
(Bertolt Brecht: Kurázsi mama, Miskolc)
Theatrum Mundy 2/7
(Brian Friel: Pogánytánc, Katona József Színház)
Van Isten? 3/35
(Spiró György: Csirkefej, Szatmárnémeti)
A vakság erdejében 4/22
(Heinrich von Kleist: A Schroffenstein család, Budapesti Kamaraszínház)
Cyrano de Hamlet 5/22
(Shakespeare: Hamlet, Miskolc)
Ki a bűnös, ne kérdjük 7/28
(Sophokles: Oidipus, Vígszínház)
Magát Popovicsnak hívják?! 8/32
(Molnár Ferenc: Üvegcipő, Veszprém)
Elkortyolgatott vígjáték 9/19
(Shakespeare: A makrancos hölgy, Budapesti Kamaraszínház)
Emberpár 10/35
(Nádas Péter: Temetés, Zalaegerszeg és R.S.9.)
TASNÁDI ISTVÁN
Vérengző virágok 1/20
(Shakespeare: III. Richárd, Győr)
Az aktualitás csapdája 2/20
(Caragiale: Az elveszett levél, Eger)
Inkább nem lenni 3/39
(Goethe: Clavigo, Szolnok)
Késve benyújtott számlák 4/33
(Arthur Miller: Alku, Békéscsaba)
Hasadt lelkek 5/10
(Jean Genet: Cselédek, Veszprém)
Bura alatt 6/35
(Mrożek: A pulyka, Eger és Emigránsok, Szatmárnémeti és Veszprém)
Költők színháza 8/38
(Federico García Lorca és Alekszandr Blok egyfelvonásosai az Arany János Színházban)
Deus ex latrina 9/20
(Örkény István: Tóték, Kaposvár és Szatmárnémeti)
Látványdramaturgia 12/8
(Peter Weiss: Marat/Sade, Győr)
TEGYI ENIKŐ
Mennyből? Az angyal? 1 /3
(Tony Kushner: Angyalok Amerikában, Vígszínház)
Fából faragott jelkép 2/10
(Sütő András: Az ugató madár, Nemzeti Színház)
Malmok és verklik 4/31
(Weöres Sándor: A kétfejű fenevad, Szolnok)
Bordélykulisszák 5/14
(Jean Genet: A Balkon, Arany János Színház)
Le a gravitációval! 6/32
(Eisemann-Zágon: Hyppolit, a lakáj, Veszprém)
ZAPPE LÁSZLÓ
Szellemi misztériumok 2/13
(Füst Milán: A néma barát - Pesti Színház; A sanda bohóc - Nyíregyháza; Az ezüst tükör - Nemzeti Színház akadémistái)
Semmibe száll a szenvedés 3/30
(Arthur Miller: Közjáték Vichyben, Pesti Színház és Pécs)
Honnan tudja az angol? 4/30
(Howard Barker: Jelenetek egy kivégzésből, Kaposvár)
Trágár pátosz 5/28
(Steven Berkoff: Görög, Radnóti Miklós Színház)
Kerülőutak 6/23
(Nagy Ignác: Tisztújítás, Kaposvár és Szolnok)
A legnagyobb címlet 8/37
(Jean Anouilh: Becket, Pécs)
A tökély tökéletes karikatúrája 10/30
(Beth Henley: A szív bűnei, Pécs)

Interjúk

BÉRCZES LÁSZLÓ
A munka: álom 7/10
(Beszélgetés Robert Wilsonnal)
„Yvette lesz és balett-táncos" 8/20
(Beszélgetés Bozsik Yvette-tel)
Könnyek a sisak mögött 11 /12
(Beszélgetés Bíró Józseffel)
Zűrös teremtés 12/33
(Beszélgetés Csányi Jánossal)
BÓKA B. LÁSZLÓ
Szegedi körmagyar 3/2
(Interjúk a Szegedi Nemzeti Színházról)
Tisza-parti csetepaté 9/2
(Beszélgetések a szolnoki színházról)
LŐRINCZY ATTILA
Eddig oppozícióban voltam 9/9
(Beszélgetés Zsótér Sándorral)
NÁNAY ISTVÁN
Forgószínpad-fesztivált szeretnék 6/13
(Beszélgetés Jancsó Miklóssal)
Párhuzamos monológok 10/19
(Beszélgetés Balikó Tamással és Szikora Jánossal)
SÁNDOR L. ISTVÁN
Táborokon kívül 7/45
(Beszélgetés Pozsgai Zsolttal)
Hogy kopjanak a határok 10/43
(Beszélgetés Parászka Miklóssal)
Vélemények az Unió-fesztiválról 1/35
(Bálint András, Horvai István, Réz Pál és Udvaros Dorottya)

Színészek és alakítások

BALLA ZSÓFIA
A tükör 12/37
(Csíky András)
BÉRCZES LÁSZLÓ
Tisztelet a tehetségnek 7/22
(Törőcsik Mari)
DARVAS IVÁN
Születésnapi köszöntő helyett 7/5
(Tolnay Klárinak)
NÁNAY ISTVÁN
Cédulák színészekről 8/41
(Ács Alajos, Csíky András, Gyurkovics Mihály, Orosz Lujza és Zsoldos Árpád)
RUSZT JÓZSEF
Pályád emlékezete 4/2
(Gábor Miklós 75. születésnapjára)

Világszínház

Az Angyalok Amerikában sajtóvisszhangjából 1 /6
BAAL, GEORGES
Levél Kaszás Gergőnek 7/2
(A mai magyar színház útjai)
BÁN ZOLTÁN ANDRÁS
A költészet vitustánca 12/45
(Hans Magnus Enzensberger: Delírium, Hamburg)
BANU, GEORGE
Reprízverziók 2/26
BARTHES, ROLAND
A színházi jelmez betegségei 5/33
VON BECKER, PETER
A nagy életutazás 9/24
(Beszélgetés a nyolcvanéves Tábori Györggyel)
CRAIG, EDWARD GORDON
A színész és az übermarionett 9/34
DARVAY NAGY ADRIENNE
A halált tapsoljuk 7/33
(A kegyetlenség színháza Romániában)
Gyilkos játékok 11/39
(Ionesco: Jeux de massacre, Bukarest)
ESSLIN, MARTIN
A dráma természetrajzához III. 1/40
IV. 2/43
V. 3/45
VI. 4/45
GOMBROWICZ, WITOLD
Hamlet vagy Don Quijote? 8/9
(Lapok a Naplóból)
GALGÓCZY KRISZTINA
Mit rejt a sellő? 4/14
(Heinrich von Kleist: A heilbronni Katica, bécsi Burgtheater)

Végletek fesztiválja 11 /27
(Edinburgh, 1994)
GYÖRGYEI KLÁRA
A PC fővárosában 6/2
(David Mamet: Oleanna, Yale)
HARMS, INGEBORG
Passiók 4/18
(Gondolatok A Schroffenstein családhoz)
KOLTAI TAMÁS
Demagógok iskolája 4/26
(Shakespeare: Julius Caesar, Salzburg)
Színész a térben 11/15
(Salzburgi Ünnepi Játékok)
Kritikai körkép az Oleannáról 6/9
MAJCHEREK, JANUSZ
Operettritmusban éltünk 8/6
(Beszélgetés Rita Gombrowiczcsal)
MÁRTON LÁSZLÓ
Kontybamondás 7/8
(Gertrud Stein: Doctor Faustus Lights the Lights)
Moszkva-parti Hellász 7/31
(Beszélgetések Peter Steinnel)
NÁNAY ISTVÁN
Rokonszenves napok 11/19
(A 25. tamperei fesztivál)
McNULTY, CHARLES
A meleg kritikus 1/1
NERSON, JACQUES
Ionesco, a szomorú bohóc 11/37
(1912-1994)
NEUGER, LEONARD
A morcos bábu 8/11
(Gombrowicz: Yvonne, Helsinki)
Az Olümposz halottai 12/39
(Jean-Louis Barrault - Madelaine Renaud)
ORSÓS LÁSZLÓ JAKAB
Wilson és a cipőm 7/14
(Doctor Faustus Lights the Lights)
PÁLYI ANDRÁS
Gombrowicz - a visszatérő hullám 8/2
PIRANDELLO, LUIGI
A beszédben testet öltő cselekmény 7/43
REINHARDT, MAX
Képzeletbeli színházamról 3/17
Ötezrek színháza 3/19
A modern színművészetről 3/20
Az eszményi színházról 3/24
Levél Ledebour grófhoz 3/26
Reinhardtról 3/11
(Hugo von Hofmansthal, Eduard von Winterstein, Darvas Lili, Martin Esslin és Thomas Mann)
ROGOFF, GORDON
Angyalok és ördögök Amerikában 1 /7
SIMMEL, GEORG
A színész filozófiájához 11/43
TÁBORI GYÖRGY
Izlés dolga 12/46
TOMPA GÁBOR
A késdöfés gyöngédsége 11/38
(Ionesco halálára)
TROJÁN TÜNDE
Kontakt '94 11/22
(Fesztivál Torunban)

Információk, tudósítások

BAKOS ANIKÓ
Olvasói levél 9/48
Levélváltás 6/48
(Koltai Tamás és Erkel Tibor között)
Ópium és fecskendő 9/47
(Robert Lepage a Petőfi Csarnokban)
SZILÁGYI MÁRIA
Wilson Pesten 3/48

Szemle

BALÁZS ATTILA
Nem félünk a színháztól 10/47
(Az Újvidéki Színház húsz éve)
DÖMÖTÖR ADRIENNE
Könyvnek kevés 10/48
(Kós Lajos: A Bóbita)
A kolozsváriak Angliában 1/30
(Ionesco: A kopasz énekesnő turnéjának sajtóvisszhangja)
MIKLÓS PÁL
Nó-kalauz 8/46
(Középkori japán színjátékok)
NÁNAY ISTVÁN
Díszlet, jelmez, plakát 7/48
(Kiállításokról)
NÁDRA VALÉRIA
Köd előttük, köd utánuk 1/47
(Bérczes László: A mezsgyén)
Történelem színházban elbeszélve 6/47
(Tarján Tamás könyvéről)
NYERGES ANDRÁS
Érdemei elismerése nélkül 9/46
(Magyar Bálint: Bukásra ítélt siker)
Ápoló a szerelmetes őrültekházából 11/46
(MGP: Hogyan csináljunk rossz színházat?)
SZÉKELY GYÖRGY
Egyre közelebb - egyre távolabb 8/45
(Nakamura Matazó: Kabuki az öltözőben és a színpadon)

Drámák

BÉKÉS PÁL
New-Buda V.
BIRINSZKIJ, LEV
Bolondok tánca VI.
(Fordította: Györffy Miklós)
DE BONT, AD
Mirad, egy fiú Boszniából IX.
(Fordította: Simon Márta)
CARAGIALE, ION LUCA
Az elveszett levél II.
(Fordította: Seprődi Kiss Attila)
GOSZTONYI JÁNOS
Bohócok XII.
VON KLEIST, HEINRICH
A Schroffenstein család IV.
(Fordította: Forgách András)
KUSHNER, TONY
Angyalok Amerikában I.
(Fordította: Upor László)
MAGNIN, JEAN-DANIEL
Húsdarab III.
(Fordította: Xantus János)
NAGY ANDRÁS
Alma X.
POZSGAI ZSOLT
Arthur és Paul VII.
SPIRÓ GYÖRGY
Dobardan VIII.
THURÓCZY KATALIN
Reményünk tele XI.

Drámabevezetők

DURÓ GYŐZŐ
Egy fantomszerző látomása a forradalom fantomjáról VI.

SUMMARY

This month's lead is by our expert on theatre financing, Sándor Juhász who develops a new aspect of the matter.

In Holstebro, Denmark, celebrations were organized in the honour of Eugenio Barba's famous Odin Teatret, now just thirty years old. Besides an account by Nina Király who was present at the event, we publish an interview with and different writings by Barba himself, as well as an essay by Kirsten Hastrup and a conversation with another Odin-expert, Zbigniew Osiński.

This month's reviews are by Dezső Kovács, Tamás Tarján, István Tasnádi, István Sándor L., Judit Szántó, Katalin Szűcs, Bence Nánay, Ádám Tábor, Judit Katalin Magyar, Enikő Tegyi and Judit Szántó once more, on, respectively, Gogol's *The Wooing* (Radnóti Theatre), Tchekhov's *Three Sisters* (Nyíregyháza), Milán Füst's *Unfortunate People* (Third Stage, Pécs), Dostoievsky's *The Idiot* as adapted by Andrzej Wajda (Merlin Theatre), Lessing's *Nathan the* Sage (Deutsche Bühne, Szekszárd), Eugene O'Neill's *Long Day's Journey Into Night* (Pest Theatre), three opera productions by András Jeles (Budapest Summer Baroque Opera Festival and Merlin Theatre), László Márton's *Butterflies on a* Hat (Budapest Chamber Theatre), Pál Békés's *The Ball* (Comedy Theatre - this review is followed by Tamás Koltai's interview with Jean-Luc Soulé, director of the French Culturai Institute in Budapest who was an important contributor to the birth of this production) and Arthur Miller's *The Price* (Shure Studio of the Budapest Chamber Theatre). In the context of this last production we also publish a recent interview with author Arthur Miller, centred on his new play, *Broken* Glass.

Another interview is by Györgyi Barna who had the opportunity to meet Matsui Akira, an important protagonist of the No theatre.

Critic Tamás Mészáros, challenged by a leading article of Judit Csáki published in our December issue, expounds his own polemic views on the fate of the Budapest Arts Theatre and on the reaction of our leading professionals to its genesis and its crisis.

Anna Földes introduces a book by British critic John Elsom on the theatre of the cold war period.

The issue closes with our annually published repertory of the previous year and contains also the usual playtext, this time by Csaba Kiss whose work has the title *Animus and Anima.*

Jan Rüssz: Roberta

A dániai Odin Theatret októberben ünnepelte harmincéves fennállását. A színház történetét megörökítette fotóin Jan Rüssz, akinek itt közölt képén Roberta Carreri az együttes egyik alapító tagja látható az Oxyrhincus evangéliuma című előadásban.

SZÍNHÁZ
fotógaléria



RUSZT ALKUJA

Ára: 68,— Ft

