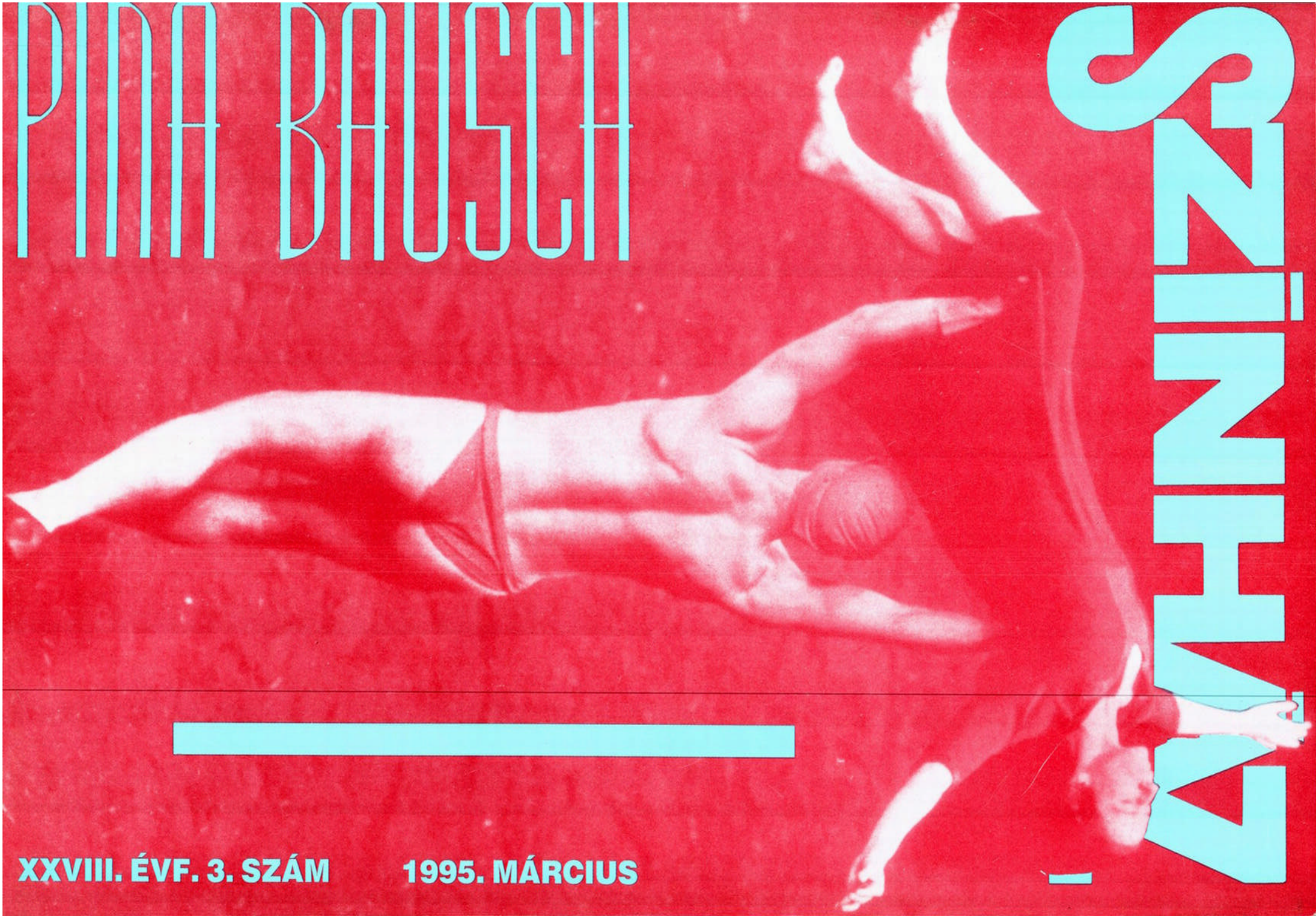
PINA BAUSCH



SZÍNHÁZ

XXVIII. ÉVF. 3. SZÁM 1995. MÁRCIUS

SZÍNHÁZ
A MAGYAR SZÍNHÁZMŰVÉSZETI SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

Forgách András:
MIÉRT PONT HEINRICH VON? 1

Sándor L. István:
KEGYELEMKÉNT *A* SZAKADÉK FÖLÖTT 2
(Kleist: Homburg hercege)
Szántó Judit:
A COWBOY ELLOVAGOLT 6
(Rostand: Cyrano)
Tarján Tamás:
TISZTELET A KELLÉKESNEK 8
(A 3 *nővér, kékben)*
Dömötör Adrienne:
ÁLOM AZ EGÉSZ VILÁG 10
(Shakespeare: Szentivánéji álom)
Saád Katalin:
MŰFORRADALOM SZOLNOKON 13
(Wyspiański: Novemberi éj)
Kállai Katalin: HELYZET, JELENTÉS 15
(Wilde: Salome)

Csáki Judit: ÉRDEK ÉS SZOLIDARITÁS 17
(Válasz (is) Mészáros Tamásnak)
Megyeri László: KINEK AZ ASZTALA? 18

UNIÓFESZTIVÁL MILÁNÓBAN
Koltai Tamás:
REALITÁSOK ÉS ABSZTRAKCIÓK 22
Bérczes László: HÉT BÚZASZEM 27
Róna Katalin: TÉVEDÉS *VOLT A* BÚCSÚ 31
(Beszélgetés Giorgio Strehlerrel)
OLASZ LAPOK *A* KATONÁRÓL 34

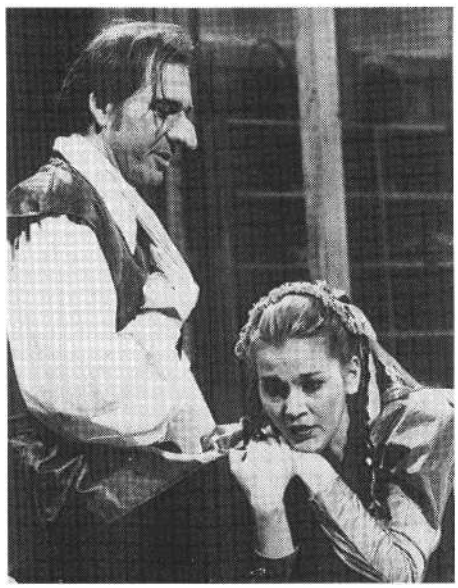
Józef Opalski: ŐSBEMUTATÓ ELŐTT 35
(Párbeszéd Sławomir Mrożekkel)
Elżbieta Baniewicz:
OROSZORSZÁG ÉS SZERELEM 38
A SAJTÓVISSZHANGBÓL
Darvay *Nagy* Adrienne:
SUPPORTÁK MINDIG LESZNEK 41
(Jelenetek egy kivégzésből - Kolozsvárt)

SZABADPOLC
Peter Brook:
A LÉNYEGI RAGYOGÁSRÓL 43

PINA BAUSCH
Susanne Schlicher:
A WUPPERTALI KEZDET 45
(Pina Bausch vendégjátéka elé)
A PÁLYA TÉNYEI 46

Király Nina:
MENTSÉG ÉS MAGYARÁZAT 47
Székely György:
AMI (MAJDNEM) MEGOLDHATATLAN 47

DRÁMAMELLÉKLET
Sławomir Mrożek: SZERELEM A KRÍMBEN
(Fordította: Gimes Romána)



Cyrano a Vígszínházban (6. oldal)



A Művész Színház apropóján (17. oldal)



Uniófesztivál Milánóban (22. oldal)

XXVIII. ÉVFOLYAM 3. SZÁM
1995. MÁRCIUS
Főszerkesztő: Koltai Tamás

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

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

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

Szedte a Diamant Kft.
Felelős vezető: Horváth Józsefné dr. ügyvezető igazgató
A nyomtatási és kötészeti munkálatokat az Akadémiai Nyomda végezte (95 23770)
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:
A Wuppertali Táncszínház Budapesten

A hátsó borítón:
Udvaros Dorottya a Csányi János rendezte Szentivánéji álomban
(Koncz Zsuzsa felvétele)

A borítókat Kemény György tervezte

MIÉRT PONT HEINRICH VON?

Mi ez a Kleist-mánia? (Mért van hosszon bessz helyett, mikor különben minden esik?) Mért ír ma valaki Kleist-operát? És mért van mostanában annyi Kleist-bemutató? És mért jelennek meg épp most (egyébként júniusban, a Jelenkornál) a Kleist összes művei első köteteként Kleist novellái és (jobb szó híján) kisregényei (ráadásul újrafordítva), variációkkal és jegyzetapparáttal? És mért lesznek - semmilyen kerek évszámhoz, dátum-hoz nem kötődő - ún. „Kleist-napok" (éspedig a Budapesti Kamaraszínház és a Goethe Intézet támogatásával április utolsó hetében)? - kérdezte tőlem egy illető.

Az első (kötelező) válasz az: nem tudom.

A második (szemtelen) válasz az: véletlenül. A harmadik (illendő) válasz az: mert jó író (véletlenül).

A negyedik (hozzávetőleges) válasz az: a kultúrahordozók elkapták egymástól - H. v. K.-vírus.

Az ötödik (felelőtlen) válasz az, hogy sajátosan kifejez valamit sajátos korunkból (és a sajátjából).

A hatodik válasz az, hogy talán rossz a kérdés.

A hetedik te magad légy. - Ha az embert megkérdik valamiről, akkor vagy talál gyorsan egy frappáns replikát, mely természetesen, épp mert frappáns, kielégületlenül hagyja, vagy elkezd maga is kérdéseket föltenni önmagának: egyik kérdés bújik elő a másikból, jó esetben maga sem tud válaszolni rájuk, illetve érzi, hogy a válasz csak annyiban elfogadható, mert kell, hogy legyen válasz az olyan kérdésekre, melyek így kezdődnek: *„miért pont ő?",* és úgy fejeződnek be, hogy: „és *miért nem valaki* más?" Tehát *„miért éppen Kleist?"* - amit apám mondjuk így fejezne be: *„nincs jobb dolgod, kisfiam?"*

ÍME:

1. Kleist a nagy továbbgondoló, a *túlgondoló.*

Modern dolog túlbillenteni a drámai cselekményt minden létező konzekvencián, még a halálon is. A túlzás modern dolog. Nem lehet eléggé eltúlozni, mennyire az. Kleist képletszerűsége révén modern feladványokat agyal ki és old meg: könnyen behelyettesíthető, tele van utalással. A legnagyobb elvontságot képes összekapcsolni a legnagyobb konkrétsággal. Hősei olyan szenvedélyek martalékai, hogy néha föllázadt személyi számítógépeknek, néha pedig sebzett vadállatoknak látszanak. Minta Rubik-kockában, végül minden színlap homogén lesz: eljön a halál - de ez inkább konzekvencia, mint megkönnyebbülés. Haláltáborok jeges fuvallata a végiggondolásban, a képletszerűségben, az idealizmusban: nagyon német, tehát mindig nagyon időszerű.

2. *Kleist a nagy romantikus,* a nagy mesélő.

Modern dolog (egyesek szerint posztmodern) a mese szálainak képtelen túlcsavarása, a szenvedélyek jeges felizzítása, a sci-fivel határos fantasztikum, a vadító szüzsék; a parapszichológia reneszánszába illenek a látomások, a megérzések. Túlreflektált hatásvadászat - mintha tévécsatornák között kapcsolgatnánk: a csillagháborús gólemek burkába bújtatott esendő földi lény önmagával való alkati összeférhetetlenségének ábrázolása, olykor a giccshatáron -- Caspar David Friedrich alkonyatai, temetői tengerpartjai: szélesvásznú, színes, hollywoodi, tehát mindig nagyon időszerű.

3. Kleist a jéghideg stiliszta, *akinél megáll az idő.*

Modernül kopár. Novelláiban nincs tájleírás, nincs ember-külábrázolás - mert a novellák rejtett színdarabok: cselekvések tereptárgyak között. Drámáiban nincs igazi cselekvés -- csak novellisztikus környezetrajz, döntésháttérvázlatok - mert rejtett novellák: a monológok itt regénybe illők. Novelláiban a kopáran ütköző indulatteher mindig drámai: ez az átfordítás irdatlanul modern; ez a műfaji meghatározhatatlanság: modern. Nemzetietlen és vadul nemzeti: hol történik? akárhol, de nagyon intenzíven. Nehézkessége előny - mert kinagyítja a pillanatot és lelassít -, lényegretörése előny - mert pillanatokra robbant és felgyorsít. Darabos mondataiban a darabokra tépett kamikaze muszlim-ifjonc fanatizmusa - látszattá válás egy látszat kedvéért: mindig időszerű.

4. Kleist a *nagy öngyilkos, a nagy pesszimista, a nagy magányos.*

Mily modern dolog a kultúrpesszimizmus, a művekben Thanatosz és Erósz üli torát, Sigmund Freud, a nagy álomfejtő jubilál: feltűnik sánta bíró képében Oidipusz, jó lenne rájönni, mi történt egykor, az őskorban velem, veled, és hogy honnan ez az örökké (semmilyen utópiában sem betelhető) betölthetetlen vágyakozás? Minden korszakban minden korszak egyszerre van jelen, a kezdet és a bukás együtt: igazságtétel à la Hongroise: időszerű.

5. Kleist az erkölcsi *dilemmák* nagymestere.

A döntésképtelenség paroxizmusa: a következetlenség. Homburg nem Hamlet, nem azért dönt rosszul, mert erkölcsi skrupulusai vannak, hanem mert *nincs* ott. Hol van? Réved, tűnődik: ez az *időből kiszakítottság* nem azt jelenti, hogy gondolkodik, hogy reflektál, mint Hamlet, hanem egyszerűen azt jelenti, hogy *nincs ott:* hogy olyan mértékben problematikussá vált az egész létezés ennek a parányi szubjektumnak (persze a porosz katonai államhatalom se kutya -- vele szemben, alatta, fölötte) - hogy se szó, se beszéd: *kilép belőle.* Ez a kilépés aztán lehetne az elidegenedés, a tárgyiasulás, a tonalitás megbicsaklásának metaforája, a bensőségesség szüntelen megszűnése, az üres szubjektivitás képtelenül telített paradoxona. Ebből jön a következő pont:

6. Kleist *nagyon* olyan volt- mint amit írt, már az elviselhetetlenségig olyan, ebben Kafka az egyetlen utódja - a szorongás mint modattesttan. Kafka pedig nagyon Kafka - mindig aktual*nüj.* És ebből jön a,

7. és *utolsó pont: Kleist nagy kihívás fiatal rendezők* (és *fordítók) számára.*

Te magad. Én nem rendeztem Kleistet (oly ifjú sem vagyok már), nem áltatom magam ezzel, én csak ott voltam. Mondjuk így: kibírtam. Az irtózatos lebegést két döntés, két látszat, két tett között. (Vagy fordítóként gondoljunk a mondathosszra- meddig lehet kitartani?) Mint mondjuk Rupert von Schroffenstein: akinek fontos, hogy milyennek látják, ezért inkább hazudni is hajlandó, mert gazember lesz, merő becsületességből, de amikor lelepleződik, éspedig kétszeresen is, kíméletlenül, akkor már, azt hiszi, hogy egy látszat kedvéért, hazugság nélkül, vállalja önma-gát. Pedig ez sem igaz. És ráadásul hiábavaló.

Mit mondhat ilyenkor színészeinek a rendező?

Amikor a drámai ábrázolás *tárgya* nem par *excellence* drámai tárgy, hanem a vélelmezés, egy eshetőleges döntés mérlegelése. Egy olyan cselekményre való fölkészülés, mely cselekmény maga is csupán egy stádium a tett és az elhatározás közötti, közelebbről nem meghatározható intervallumban - mely intervallum végtelen tér, tele neonreklámmal és illatos, szárított gombás fehér vászonzacskókkal, melyek a keresztgerendáról lógnak alá.

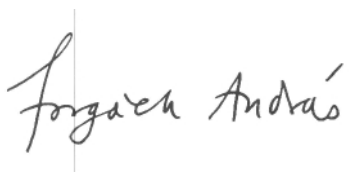
Ott áll, kifüggesztve a történés, azon a ponton, ahol elkezdődik és egyben véget ér a dráma. Mozgalmas kifeszítettség: még el sem kezdődött, már vége is: a pillantás egyszerre jövőt fürkésző és múltat firtató - már vége is: csak ki kell addig bírni valahogy.

Ebben a térben lebegünk mi is. Tudjuk, honnan jövünk, tudjuk, merre tartunk - de egy lépést sem teszünk abba az irányba -, a háttér lépdel és változik - mi változatlanok vagyunk. Minden összeomlik bennünk, megsemmisülünk - és így vagyunk változatlanok. Épp egy világ süllyed el mellettünk, és mi azt mérlegeljük, hogy helyes-e vagy helytelen abba az irányba fordítani a tekintetünket.

Ez a rettenetes vacillálás. Az ambivalenciának ez a túlfeszítettsége. A képletek rémuralma. És közben az apró, hétköznapi tények...

Miért épp Heinrich von?

(Hangsúly a vonon.)



SÁNDOR L. **ISTVÁN**

KEGYELEMKÉNT A SZAKADÉK FÖLÖTT

KLEIST: HOMBURG

Fáklyafény világít az éjszakában. A tanácstalan Hohenzollern (Széles László) maga elé tartja a lángot. A gyenge világnál a kertet fürkészi. Az előtérben elhelyezett pad előtt pillantja meg azt, akit keresett: Homburg (László Zsolt) a köpenyébe burkolódzva a földön kuporog. Végsőkig elcsigázott, kimerült teste és nyughatatlan szelleme furcsa játékot űz vele: akár egy holdkóros, ébren álmodik.

Hohenzollern a többieket szólítja. Előlép a sötétből a Választófejedelem és udvartartása. A titokzatos pillanat intim varázsa mindannyiukra másképp hat. Az udvarhölgyek értetlenül kuncognak a habókos fiatalemberen. A Választófejedelemné (Takács Katalin) megértő, sajnálkozó tekintettel követi az ifjú mozdulatait. Beteg a fiú - mondja együttérzően. Natalie-t (Marozsán Erika) megejti a férfi elragadtatottsága. Segítőkészen Homburg felé indul: orvost hívatna, gyengéd érintéssel ébresztené a herceget. Hohenzollern fogja le a lány kezét. Nincs itt nagyobb baj, csak a szelleme rakoncátlankodik - mondja a barátja álmait kéretlenül közszemlére bocsátó mutatványos.

A Választófejedelem (Avar István) riadt kíváncsisággal fürkészi Homburgot. Vajon mire ragadtatják a herceget álmai? Honnan ez a vakmerőség, amellyel a dicsőség babérkoszorúját fonja önmaga számára? Mi rejtőzhet még ebben a nyughatatlan rokonban? Próbaképpen bizarr színjátékot rögtönöz. Kiveszi a herceg kezéből a babérkoszorút, s ráhelyezi saját hatalmi jelvényét, a nyakláncát is. Mindkettőt Natalie kezébe adja. Aztán szinte odalöki rémült unokahúgát a herceg révült tekintete elé.

Játék és jelenés

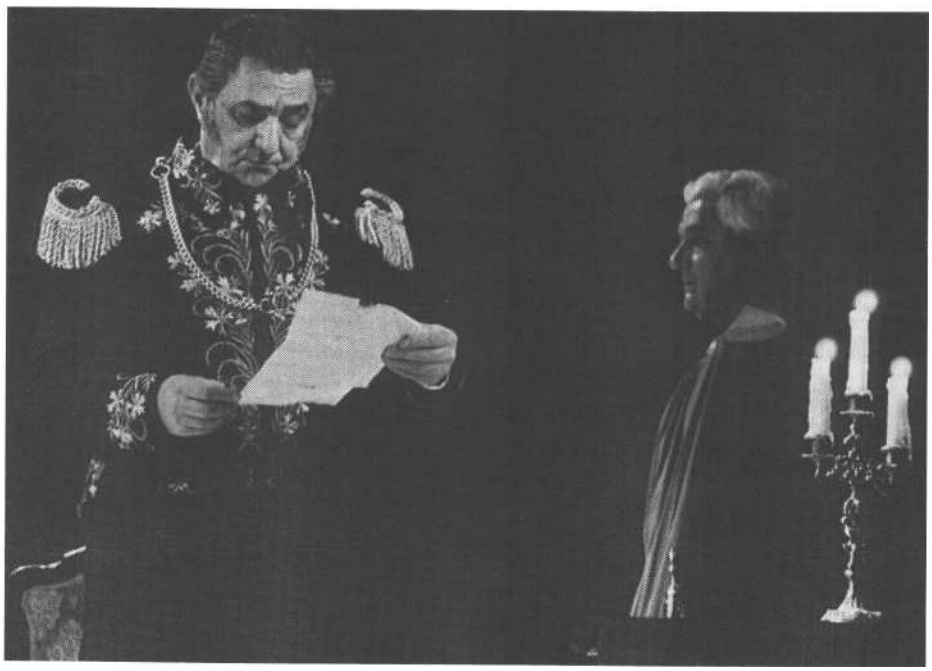
Homburg zaklatott lelke látomássá varázsolja mindazt, ami álomtól elhomályosult szeme elé kerül. Messzebb lát annál, mint ami puszta szemmel is látható. Jelenésekben érti meg azt, ami felé a szíve is hajtja. Így szikrázik össze át-szellemült pillantásában a mikro- és a makrokozmosz, így oldódik kivételes élményében eggyé álom és valóság: az uralkodója által neki rendelt korlátozott feladatok helyett Homburg azt a küldetést sejti meg, amelyre valójában hivatott lehetne. Amelyben valóban tehetségéhez méltó dicsőséget arathatna. (Pedig látjuk, hogy csak a hírére féltékeny fejedelem csapdájába sétál be-le.) Udvarhölgyek könnyű szerelme helyett a kozmikus szenvedély lehetőségére ismer Natalie-ban (noha Frigyes csak komédiázik mindkettőjük-kel). Arra az esélyre döbben rá, hogy otthon lehet a mindenségben, ha már nem lehet otthon a valóságban. Úgy érzi, hogy az ég tárja fel titkait előtte, noha csak a világi hatalmak űznek vele inkselkedő tréfát. Olyan ez, mint mikor az istenek óvatos művébe koronás kontárok rondítanak bele.

Hisz' hiába tárul álmában Homburg elé a végtelen, amint elindulna felé, falakba ütközik. Frigyes udvartartásának könnyed mulatsága azonnal zavarodottsággá változott, amint lehullt a köpeny a jelenések elé siető herceg válláról, s teljesen meztelenül állt közöttük az álmainak kiszolgáltatott ember. Döbbenten figyelték azt a feszélyező magabiztosságot, ahogyan Homburg csupasz testtel, az éjszakával szembefordulva kihívóan a fejedelmet szólította. A hirtelen támadt zavarban a kapuként leereszkedő vasfüggöny mögé menekülnek a hívatlan tanúk. Csak a fenyegető tekintetű Frigyes marad a herceg közelében. Vissza véled a semmibe! - sziszegi Homburg arcába. Mit is érdemelne az az ember, aki álomtól ittasultan egy pillanatra többnek látszott önmagánál? Aki révületében kötelességtudó alattvaló helyett a mindenség lakójának képzelte magát?

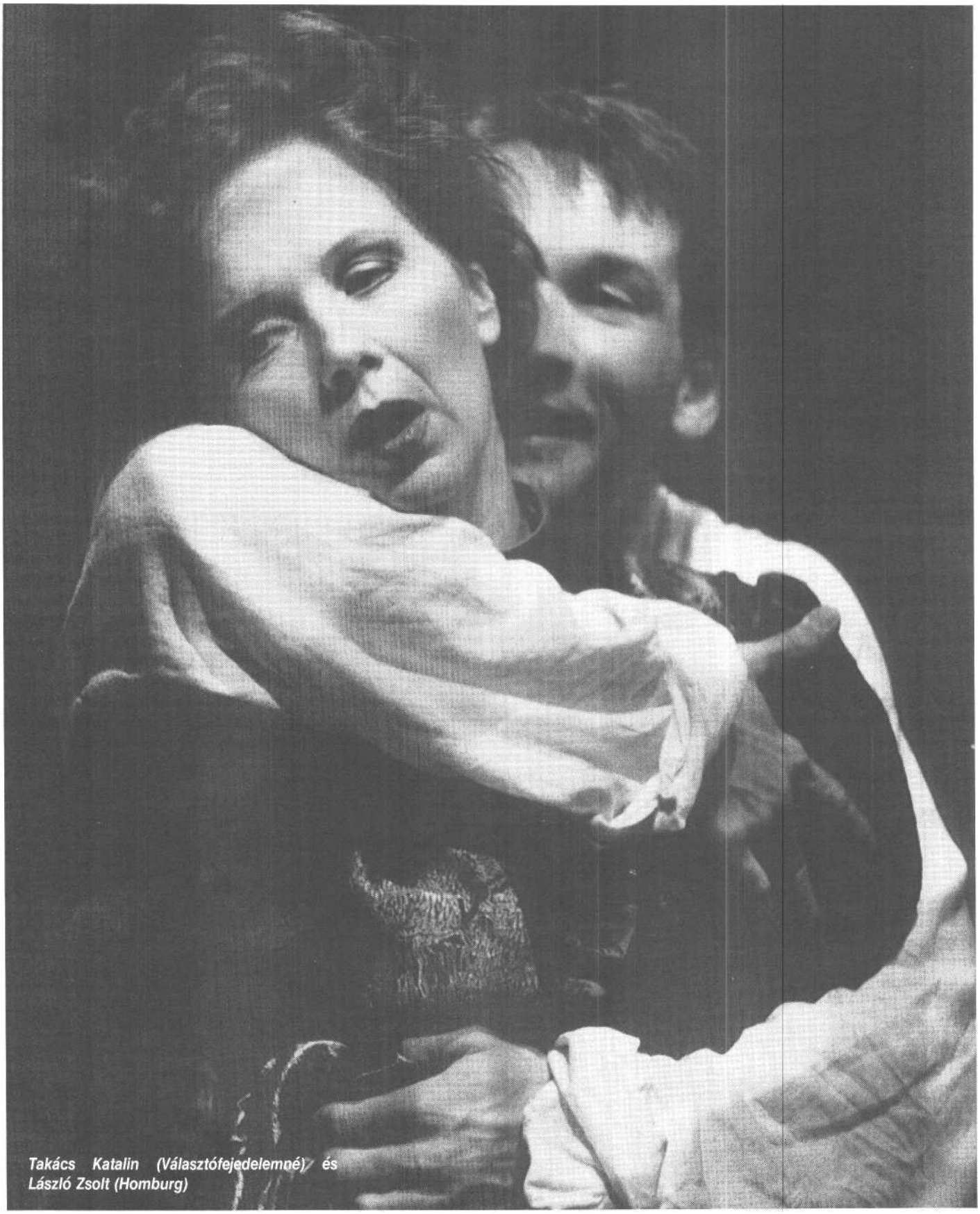
Mindkettőjüket ez a kezdeti indulat űzi tovább. Frigyes megsemmisíteni igyekszik a szabad lélek szárnyalását: visszafordítani a szenvedély lobogását, korlátozni a lehetőségeitől elragadtatott ember hiú cselekvésvágyát. Homburgot, aki álmában a csodát tapasztalta meg, de ébredésekor a kemény falnak csapódva a hiányérzetre döbbent, továbbra is a rejtelmes képek tartják fogva. Végképp elveszti realitásérzékét, amikor Natalie-ban, a fejedelem unokahúgában a látomásbeli lányra ismer. Úgy tetszik számára, mint-ha az álma maga lenne a valóság. Mintha már ébren is, józan tekintettel is csak jelenéseket lát-na. Mintha tényleg nem lenne más dolga, mint hogy kitárt szívvel a rejtélyes látomásokban feltárult célok felé siessen. Ezért vesz részt elbódult figyelemmel a haditanácson (meg sem hallva, hogy külön parancs nélkül nem indíthatja rohamra a lovasságot). Így tévedt be emelkedett lélek-kel a csata előtt egy templomba (ahol a sebeit is bekötözik). Ekképp figyeli átszellemülten, a természet csodáitól megrészegülten a völgyben állomásozó csapattesteket. És így követi felhevült szenvedéllyel az ütközet fordulatait. Nem csoda, hogy nincs földi erő, amely megállíthatná, amikor a szíve rohamot vezényel. Ki kételkedne abban, hogy ennyi kedvező jel nem vezérelheti másra, csak diadalra?

És valóban teljesülni látszik minden reménye. Lovasai élén fényes győzelmet arat az ütközetben. A fejedelem halálhírekor pedig úgy érzi, neki kell átvennie feladatait, rá hárul a kötelesség, hogy teljesítse az uralkodó végakaratát: még az év vége előtt felszabadítsa Brandenburgot. Annak sincs akadálya, hogy elnyerje a támasz, pártfogó nélkül maradt Natalie kezét. Ahogy büszke tartással a lány előtt áll, nem tudja még, hogy mindez önhitt ábránd. Hogy álmait szétfoszló illúzióból szőtte.

Az égi jelenések keltette reményt ugyanis a földi hatalmak kegyetlen játéka keresztezi. A sértetlen fejedelem börtönbe veti, halálra szánja a korai lovasrohamot vezénylő Homburgot. Megkegyelmezni is csak akkor képes neki, amikor az ifjú a szenvedés önemésztő poklába alászállva, lelke parancsait elnémítva egyedül a fejedelem szavát mondja szentnek. Bűnösnek tartja magát szívbéli dacban és túlkapásban. És a hajdani szabad lélek attól reméli visszanyerni méltóságát, ha belenyugszik a halálos ítéletbe. A legvég-



Avar István (Választófejedelem) és Sinkó László (Dörfling)



Takács Katalin (Választófejedelemné) és László Zsolt (Homburg)

ső fejedelmi tréfa azonban életben hagyja ezt az élő halottat. Végső gúnycsapásként Frigyes a darabot nyitó tréfát is megismételteti. A kivégzésére készülő Homburg elé a diadaljelvényeket nyújtó Natalie lép. Az álom úgy válik valósággá, hogy valójában rémületes jelenésnek tetszik. Íme, a magasztos remény, amelyről mindenki láthatja, hogy nem több egy keserű, riadt, fájdalmas rémálom zaklatásánál.

Hargitai Iván Homburg-rendezésének egyik fontos jelentésrétege az a kettősség, ahogy jelenés és játék egymást keresztezi. A metafizikai élmények által vezérelt belső késztetéseket kemény evilági törvények korlátozzák. A szellem földhöztapadt marad az előbbiek megtapasztalása nélkül, a lélek elemésztődik az utóbbiak foglyaként. Mivel azonban a látomásokban megtapasztaltaknak csak belső hitelük van, ezért külső nézőpontból mindez sokszor csak póznak látszik. Homburg jelenések által vezérelt útját a fejedelmi játszma közegében járja végig. Ezért tűnnek néhol komikusnak a herceg önkéntelen gesztusai. Más szereplők is beletévednek ebbe a csapdába: a belső meggyőződés által vezérelt őszinte szándékokat hiteltelenítheti azok a társadalmi és kulturális konvenciórendszerek, amelyek segítségével megnyilatkozhatnak. Erre utalnak Hargitai rendezésének enyhén ironikus, teátrális beállításai. Így áll kivont karddal, a kifényesedő háttér előtt hősi pózba dermedve a csatába induló Homburg. Ezért hat teátrálisnak az üvegfal mögött férje halálhírére fájdalomba görnyedő fejedelemné alakja. Ezt emeli ki a csatát követő temetési menet és zászlóátadás színpadiassága is. Hasonló hatást kelt az első rész záróképének hármas tablója: megmerevedik a börtönébe visszainduló Homburg, a gyertyafénynél utána néző Natalie és az üvegfal előtt álló fejedelemné. Közben ismét kivilágosodik a háttér, és megszólal az Örömóda zenekari bevezetője. (A záróképben a közismert kórusrészlet festi alá a katonai sorfallá rendeződött szereplők látványát. A zenei idézetek is ironikus hatásúak az előadásban: az *Örömóda* túl keményen szól, a harci dalok túlzottan harsányak, a zongorafutamok túlságosan lágyak, szétfolyóak.)

A fájdalom ereje

Hargitai előadását az árnyaltan alkalmazott, pontosan végigvezetett motívumok jellemzik. A térkezelésben, a jelenetszervezésben és (kisebb hatékonysággal) a színészvezetésben is felismerhetők ezek a jelzések.

A színpad bal oldalán, az előtérben egy pad áll, amely elsősorban Homburggal kapcsolatban kap szerepet. Innen áll fel a herceg, amikor a fejedelem az első jelenetben kiveszi a kezéből a babérkoszorút. Ide visszazuhanva vallja meg Hohenzollernnek, hogy miféle álmok zaklatták. Erre ugrik fel, amikor csata előtt a völgyet kémleli. Itt kéri meg Natalie kezét. Itt ül a börtönébe vetve, amikor barátja szétoszlatni igyekszik a feje-delem kegyelmébe vetett bizalmát. Itt rimánkodik a fejedelemnének, hogy kísérelje meg könyörgésével megmenteni az életét. Ide lép fel, amikor hamis glóriaként, halotti gyászfényként gyertyákkal telerakott hatalmas abroncsot tart a feje fölé. Itt fogadja hősies férfipózba helyez-kedve, rémületét hiábavaló szerepjátszással palástolva a fejedelem válaszával érkező Natalie-t. De ahogy lelép onnan, nem talál többé vissza ön-magához. Nem a halál rettenete töri meg, hanem a reményben visszanyert önérzete. A tudat, hogy ő mégsem akárki, tehát nem válaszolhat a fejedelemnek akármit. A kényszer, hogy visszanyerje méltóságát. Ehhez azonban már nem mozgósíthatja személyiségének azokat a tartalékait, amelyek eleméstődtek a megpróbáltatásokban. A zsigereiig, legmélyebb szorongásáig feltárulkozó ember, a puszta életéért térden csúszva rimánkodó férfi a rendelkezésére álló rövid idő alatt csak azokba a szerepekbe és maszkokba öltözhet, melyeket a fejedelmi udvar elvárásként és mintaként készen kínál a számára. Amikor újból kiegyenesedik, már nem látomásokban visszaigazolt belső ereje ad neki tartást. Ezért hallgatják majd szemlesütve, kínos zavarban tiszttársai, ahogy Homburg az alattvalói hűségről szavai uralkodójának. Micsoda színjáték, milyen bárgyú komédia! - mondja a katonák szégyenkező tekintete. Csak akkor csúszik félre egy pillanatra Homburg újsütetű maszkja, amikor utolsó kívánságaként, szinte vicsorogva követeli a fejedelemtől, hogy ne adja Natalie-t az érdemtelen béke zálogaként férjhez a svéd királyhoz. Hadd pusztuljon csatában az ellenség! Negédes homlokcsókot kap uralkodójától válaszul erre az alázatosan kétségbeesett, hazafiúi kérésre.

A személyiségét vesztett Homburg helyett mások küzdenek az életéért. Olyanok, akik meg-értettek valamit abból a sötét mélységből, ahová a herceg aláhullt. Ezért telepszik az előtérben ál-ló padra, Homburg helyére Natalie, amikor a kegyelmi kérvényt nézi át, illetve a Kottwitznak szánt parancsot fogalmazza. A lányt is a fájdalom ereje vezeti, akárcsak a halállal kiegyező Homburgot.

Az előadás jelzései szerint a szenvedésnek kettős természete van: magasságok tárulnak fel a súlya alatt, mélységek nyílnak meg bugyraiban. Minden dolog végső értelme csillan meg benne - tisztán, akárcsak a távoli csillagok, illúziótlanul, akár a világmélyi árvaság. De a szenvedésben csak leszámolni lehet az élettel, élni benne és általa képtelenség. Ide jutott el Homburg is: mindent lát, és értelmét veszíti a szemében minden. Átlátja, miféle szerepet osztott rá Frigyes a kegyetlen játszmában, miképp igyekszik világi hatalmával megsemmisíteni Isten művét. - „Hadd játsszon! Ennyit meg is érdemel" - mondja, de végül is erőtlennek bizonyul ahhoz, hogy kikerülje ebben az iszonyú színjátékban a számára állított csapdákat.

„Ó, milyen hős szívet törtél meg így!" - mondja kétségbeesetten Homburgról a fejedelemnek Natalie. És újraéli a kínt, amit akkor érzett, amikor a herceg hozzá méltatlan iszonnyal könyörgött a puszta életéért. Ez a részvéttel és megvetéssel teli fájdalom ad erőt a lánynak, hogy átlásson Frigyes praktikáin. „Nem hihetem, / Hogy rossz tréfát űznél velem csupán" - mondja fejedelmi rokonának felmentő levelét kezében tartva. Közben talán az ellenlépéseket fontolgatja: miképp szólítja majd ezredét az udvarba, hogyan mozgósítja a bajtársi együttérzést Homburg érdekében. Katonaköpenyébe burkolózva maga Natalie is színjátékba kezd.

A fájdalom ad erőt Kottwitznak (Mádi Szabó Gábor), az öreg katonának is, hogy ellentmondjon fejedelmének: ,,... a legfőbb törvény / Sosem lehet akaratod betűje - mondja..... azt akarnád, / Hogy (sereged) vak eszköz legyen, és mint kardod, / Holtan csüggjön arany öveden? ...Nyomorult szellem adhat ily tanácsot, / Kihűlt egekből." Lázas szónoklata közben azonban kifullad az öregember, s ő is a padra rogy. Hisz most Homburg nevében beszél. Helyette szárnyal nekiszabadult lelke. A padra huppan Hohenzollern is, amikor bizonygatni kezdi, hogy Frigyes bizarr tréfája okozza Homburg vesztét.

Átlátja háta fejedelmi csapdát mindenki, még sincs menekvés belőle. Erre is utal Horgas Péter színpadképe. A zárt helyszíneken játszódó jelenetekhez táruló-csukódó ajtókkal tagolt üvegfalak ereszkednek a színpadra. A labirintus és az egérfogó képzetét idézik: áttetszőségük ellenére is magabiztosan működő útvesztőt sejtetnek. A szabadtéri jelenetek nyitott színpadon zajlanak. A játéktér mögött vetített háttér: görnyedt fák nappali vagy éjszakai megvilágításban. Közöttük az égre látni. A rémületesen kerek hold előtt gyakran felhők vonulnak.

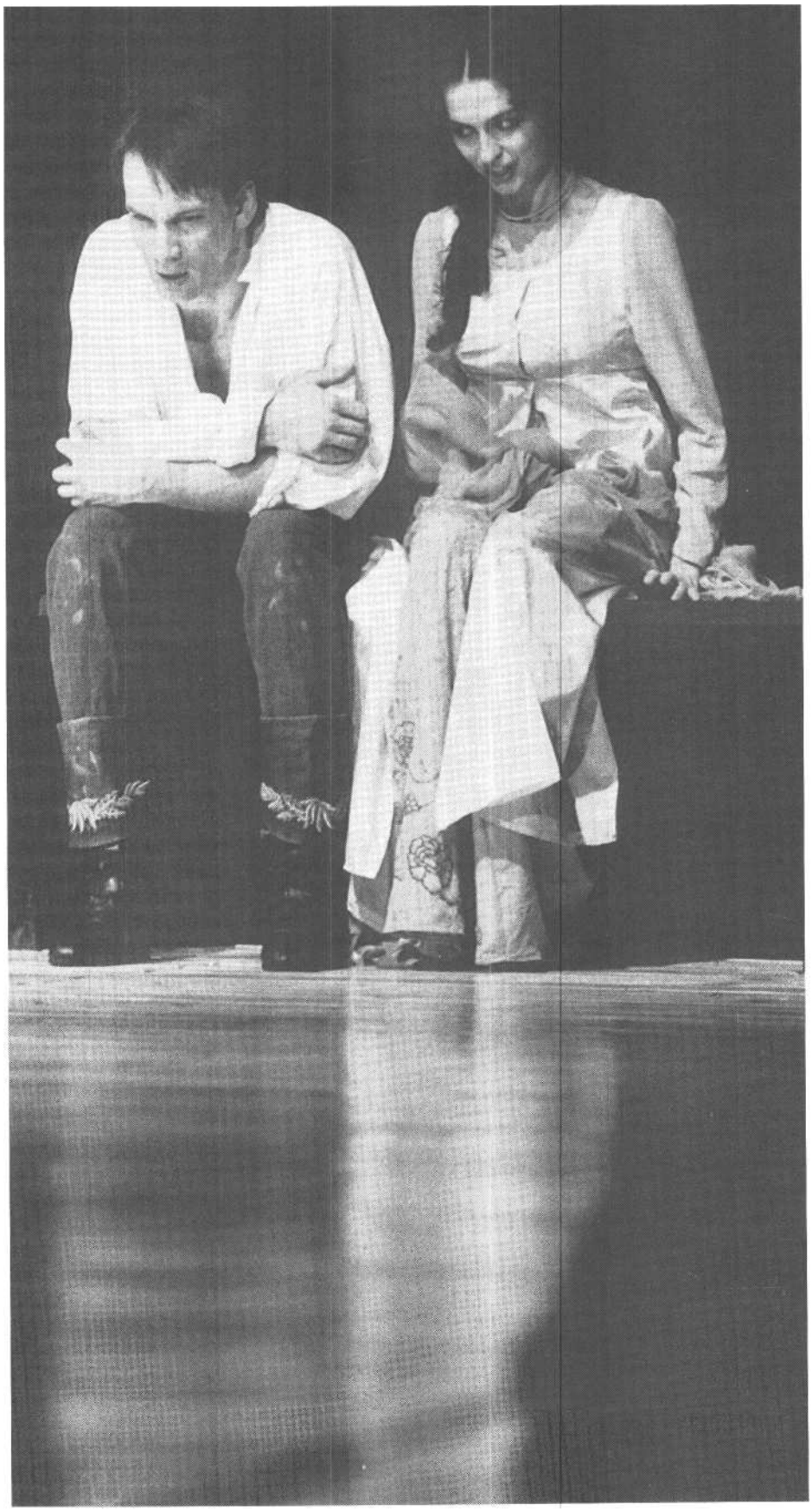
A színpad előterében töredezett deszkapalló nyúlik be a nézőtér fölé. A pad előtti kiszögellés egy tenyér formáját idézi. Csak Homburg telepszik le ide. Itt ül a látomása előtt koszorúját fonva. Itt várja börtönében az ítéletet. És itt néz feltételezett kivégzése előtt bekötött szemmel szembe a halállal. Mintha ez lenne a kegyelmi állapot: Isten tenyerében nyugodni a szakadék fölött, a megvilágosodás reményével a pusztulás peremén gubbasztani.

A háttér, középtér, előtér hármassága a világszintek vertikális tagoltságát egyszerűsíti horizontális térképzetté. Így tehát a metafizikai élmény csak a földi létezés hiányérzeteként fogalmazódhat meg ezen a színpadon. Minden

transzcendentális történés evilági élményként kap formát, hogy a bennük megnyilatkozó többlettartalmakat azonnal szét is foszlassa az a banális közeg, amelyben megnyilatkozhatnak. Hargitai rendezésének legfőbb gondolata (és az előadást kísérő hiányérzetünk legfőbb oka), hogy a rendező alapvetően emberi történetként: hatalmi státusok és nemzedékek között zajló színjátékként értelmezte a *Homburg hercegét*. Ebből az alapállásból az következne, hogy az előadás legfőbb, legkidolgozottabb hatáseleme a színészi játék legyen. A produkció motívumaiban, kompozícióiban azonban sokkal több gondolat nyilatkozik meg, mint amennyit a színészi játék közvetíteni képes. Sokat bízott szereplőire a rendező, de koncepciója (a címszereplő játékát leszámítva) nem ölt testet valóban meggyőző, erőteljes színészi alakításokban. Hargitainak nem volt elég ereje ahhoz, hogy a különféle szín-házi szemléletet, eltérő játékmódot képviselő színészek között egységes stílust teremtsen. Ezért hiányzik a produkcióból az igazi átütőerő.

Az előadás kiemelkedő értéke László Zsolt Homburg-alakítása. A színész nemcsak arra képes, hogy hitelesítse a herceg szélsőséges érzelmi állapotok között hullámzó megnyilatkozásait, hanem arra is, hogy változásaiban az emberi szenvedés stációit mutassa meg. Azt a folyamatot, ahogyan a kegyelmi állapottól eljut a lelki pusztulásig. Hangulati változásaiban, gesztus-váltásaiban egy teljes meztelenségében meg-nyilatkozó életút árnyalataira ismerünk. Sajnos Homburg ellenfele valójában megismerhetetlen. Avar István rutinos Frigyes-alakításából nem derül ki, hogy a fejedelem pusztán buta zsarnok-e, aki maga sincs tisztában vele, hogy mit is művel, vagy cinikus, túlontúl is ügyes taktikus, aki egy pillanatra sem engedi, hogy átlássanak szándékain. (A két főszereplő színészi ábrázolásának hátterében a rendezői koncepció egyoldalúságát sejtem. Mintha Hargitait igazán csak Homburg sorsa érdekelné. Frigyes gyanítható igazságait nem képes elfogadni, ábrázolni. Attól azonban jó érzékkel tartózkodik, hogy leleplezze a szereplőt.)

A beállítások, gesztusok pontosan jelzik Natalie-nak a többiekhez való viszonyát, a történetben elfoglalt helyét. A tekintetek, mozgások érzékeltetik Homburg iránti odaadóan tartózkodó szerelmét, azt a riadt együttérzést, áldozatvállaló hűséget, amellyel az önmagából kivetkőző hőst figyeli. Marozsán Erika játéka azonban nem képes ezeknek a külső formáknak belső tartalmat adni. Nem hisszük el azt, amit látunk. A gesztusokat cáfolja a kemény, árnyalatok nélküli hang, a szegényes mimika. Mintha egy kizárólag kato-



László Zsolt és Marozsán Erika (Nathalie)
(Koncz Zsuzsa felvételei)

nai nevelésben részesített hercegkisasszony küszködne a váratlanul rászakadt érzelmekkel.

Takács Katalin néhány jelenetében is meggyőzően rajzolja meg egy gazdag érzelmekkel, de kevés lehetőséggel rendelkező asszony portréját. Sinkó László néhány vonással, nagy rutinnal vázolja fel a titkosrendőr gondolkodásmódjával megáldott tábornagy alakját. Mádi Szabó Gábor egyszerű gesztusokkal érzékelteti a szívére hallgató, de a kötelességeit is ismerő öreg katonafiguráját. Széles László, számos emlékezetes pillanata ellenére is, kihasználatlanul hagyta a mefisztói alak kínálta izgalmas szereplehetőséget. A háttérszereplők közül emlékezetesek Papp Zoltán, Mihályfi Balázs, Fazekas István, Schlanger András gesztusai.

Az eredeti darab sokértelműségét némileg leegyszerűsítő, mégis átgondolt, tudatosan komponált, erős formaérzéket tanúsító előadás született az Új Színházban. Hargitai Homburgot középpontba állító koncepciója mélyén nemzedéki indulatot sejteni: a világ nem teret kínál, csak csapdákat állít.

Heinrich von Kleist: Homburg hercege (Új Szinház) Fordította: Tandori Dezső. *Díszlettervező:* Horgas Péter. Háttértervező: Thernesz Vilmos. *Jelmeztervező:* Kovalcsik Anikó. Zenei *vezető:* Márta István. *Dramaturg:* Duró Győző. *Rendező asszisztens:* Thuróczy Katalin és Szabó Tamás. *Rendező:* Hargitai Iván.

Szereplők: Avar István m. *v.,* Takács Katalin, Marozsán Erika f. h., Sinkó László, László Zsolt, Széles László, Mádi Szabó Gábor m. *v.,* Schlanger András, Fazekas István, Peczkay Endre, Papp Zoltán, Sztarenki Pál, Mihályfi Balázs, Schneider Zoltán, Horváth Virgil, Hajdú István f. h., Kristóf Tibor, Kisfalvi Krisztina, Zsedényi Adrienn, Láng Annamária, Fekete Tibor f. h., Mátyás Zoltán, Vékony Zoltán.

SZÁNTÓ JUDIT

A COWBOY ELLOVAGOLT

ROSTAND: CYRANO

Régóta töprengek: mi lehet az oka, hogy vidéken lenyűgözően izgalmasnak ható, élményszerű színházi produkciók fővárosi vendégjátékon egyszer csak kihúnynak, elszürkülnek vagy jó esetben átlagosnak tűnnek. Emlékszem, hogy megszégyenültem, amikor szakmai ismerőseimet lelkesen invitáltam egy nyíregyházi Bond-előadás pesti bemutatkozására, és a szünetben csak fogadhattam a gúnyos kondoleálásokat. Mi történik ilyenkor? Kinek a készüléke hibásodik meg? Nem hinném, hogy mindent a közreműködők drukkjára, a nagyobb téttel járó feszélyezettségre lehetne fogni. Lehet, hogy vidéken még a kritikus is eleve elnézőbbre hangolódik? Kondicionálja befogadói élményét a tudat, hogy az izgalmasan újszerű vidéki előadás (mellesleg, egy bánatos zárójel erejéig megjegyzendő: hovatovább a pesti is) brachi, ezernyi hátráltató tényező ellenében kiküzdött (másfelől valószínűleg éppen általuk is inspirált) csodálatos fegyvertény? S ha azt lehetett volna hinni, hogy ez az ellengőzt pöfögő s egyszersmind mégis kedvező szélként röptető helyzet a politikai korlátok leomlásával, a helyi illetékes elvtársak és asszonyaik ízlés- és norma-diktatúrájának bealkonyulásával megszűnik, kellemesen csalódhattunk: a politikai nyomás helyét átvette a gazdasági, a meghódítandó s végeredményben többnyire meghódíthatónak bizonyuló közönség zsöllyéit pedig a tunyák, elkeseredettek és közönyösek foglalták el, vagy inkább hagyják üresen.

Hosszan lehetne meditálni mindezen, s egy, szorosan a témának szentelt cikkben bizonyára érdemes is lenne. Itt, most, a miskolci-vígszínházi illetőségű *Cyrano* kapcsán elég egy feltételezés is: a pesti sikerhez alighanem kevés az a sodró erejű, de nemegyszer s nem egy ponton amatőrszínház-ízű lelkesedés, ami a vidéken oly izgalmasnak tetsző előadásokat fűti. Pesten a sikerhez abszolut profizmusra is szükség van, méghozzá az előadás minden pontján. (S ha ez így van, talán részben az is megmagyarázhatóvá válik, miért várta meg a világhír a Katona József Színházat s nem szegődött már korábban Kaposvár mellé.)

Mármost a fenti kis eszmefuttatás adott esetben, ha talán nem is irreleváns, mégsem egészen talál ide, mindjárt két okból is. Az egyik: ez nem a miskolci előadás pesti vendégjátéka, hanem a rendező Verebes Istvánnak egy új, a Vígszínház társulatával létrehozott produkciója, amelyben közös a címszerep, valamint Castel-Jaloux alakítója, Kis Kovács Gergely díszlete, néhány játékötlet és semmi egyéb. A másik ok összefügg az előbbivel: ebből az előadásból történetesen éppen az hiányzik, amit magam Miskolcon annyira kedveltem: az a rendezői koncepcióvá táguló ötlet, hogy Cyranót magányos cowboynak lássuk, westernre hangolt környezetben. Magam ezt az előadást, merem remélni, nem azért szerettem, mert „halban" még ilyet nem fogyasztottam; úgy éreztem, Verebes leleményesen cserélte fel a mai magyar néző számára üres és átélhetetlen mítoszt egy közismerttel, átélhetővel, ráadásul hatáslehetőségekben igen gazdaggal.

Vajon miért vetette el az ötletet éppen az ötlet atyja? Aki ráadásul azt állította a premiert megelőző interjúban, hogy „aki mindkettőt látta, nem fogja észrevenni a különbséget". Nem-e? Hiszen csak a lényeg különbözik. S a következő mondatból kiderül, hogy Verebes csupán a nézőt nem tartja képesnek ennek felismerésére: „Eldobtuk (ti. a miskolci előadást) és egy egész másikat csináltunk." Hát ez az.

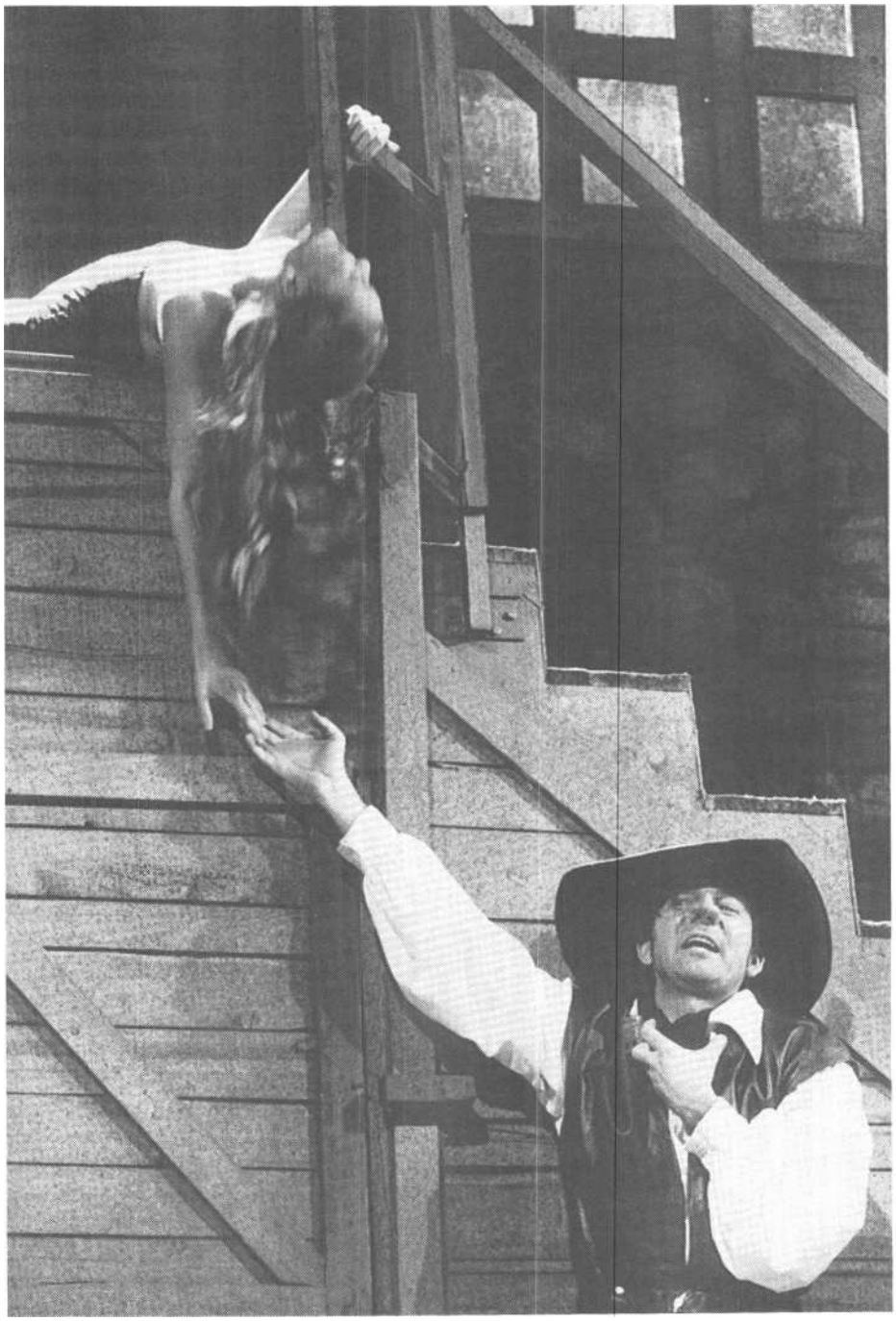
A rendező e második nekifutás lényegét is meghatározza, ezúttal pontosan: „klasszikus", „sokkal dekoratívabb" és „vígszínházibb". Mindez igaz. De hol van ebből az előadásból Verebes - Verebes, aki a miskolci előadásnak minden pillanatában annyira jelen volt, hogy nekem mármár úgy tetszett: a rendezés pótlék volt számára, mert igazából nem megrendezni, hanem eljátszani szeretné Cyranót.

Ez a mostani nemcsak klasszikus, nemcsak dekoratív, nemcsak vígszínházi, hanem mindenekelőtt üres. Az ötletekből nem születik koncepció, csak ötletek maradnak, helyenként szellemesek, játékosak, mindig stílusosak, de meghatározó szerepük nincs: a darab éppen csak tisztesen el van játszva, sehol nem forrósodik át. Jó, nem bánom: ne legyenek cowboyok, ne legyen western - Verebes megunta, én nem forszíroz-hatom. De akkor legyen valami helyette, s ne érje be egy derék klasszikus estével. Ahol kínosan tűnik fel a profizmus megannyi hézaga. Meglehet, Miskolcon is úgy ejtették Ligniére nevét, mintha Lignier-nek volna írva (hogy precíz legyek: Linyiének Linyier helyett), s Guiche gróf is szép magyar „á"-val volt Antoine a zárt „a" helyett - ha igen, ott nem sértette a fülem. Esküszöm, már nem emlékszem, megjelent-e a miskolci deszkákon is Richelieu bíboros, akit Rostand bölcsen (mivelhogy funkciója csak szimbolikus) nem mutat meg, hanem egy titokzatos, berácsozott páholyból sugároztatja nyomasztó jelenlétét, ami szcenikailag igazán egyszerűen megoldható; a Vígszínházban mindenesetre zavaró a suta idős statiszta, aki mintha maga is meg volna illetődve a ráaggatott vörös maskarától. És nem tudom már, csupa „gémlábú sasok" voltak-e odalenn a gascogne-i legények; ha nem, „csodalényegük" hiánya sokkal kevésbé szúrhatott szemet,

mint a jelen, különböző magasságú, életkorú, slamposan összerendezetlen statisztacsapat, köztük pohos középkorúval is. S ami szinte már érthetetlen: még a Miskolcról áthozott játékötletek sem ülnek. A remek, kongeniális expozíció, amikor is Cyrano plafonostól zuhan a (szín)házba, itt után hat, mind vizuálisan, mind akusztikailag erőtlen (nemis szisszen fel, nem is fakad ne-vetésre a nézőtér); s az előadást záró apoteózis, a mártírium sejtelmes-áhítatos celebrálása csak néhány pislogó gyertya, katarzis nélkül.

No de átforrósodhat-e itt és most egyáltalán a *Cyrano de Bergerac* (pardon, *Cyrano*- nehogy már fárasszuk a „szépségre szomjas" közönséget), ez a másodlagos romantikából sarjadzott, giccsgyanús melodráma? Egyes kollégáim szerint erre eleve nincs esély. Szerintem van. Mindjárt két lehetőség is mutatkozik. Az egyik: valamit kitalálni. Újat, merészet, a műhöz hűtlenül hűségeset. Hogy ez lehetetlen? Ugyan. Hiszen Verebes egyszer már megcsinálta. Tudom, tudom: azóta elment tőle a kedve. Ez esetben azonban nem vagy nem elsősorban a klasszicitást, nem a dekorativitást, még csak nemis a vígszínházi-ságot kellene megcélozni, hanem azt, ami a darab százéves (s bizonyára a következő évezredbe is átívelő) életképességének legfőbb záloga, teatralitásának lelke s nem mellékesen fordításirodalmunk egyik gyöngyszemének ihletője: a „fanfaronnade"-ot. Ami a francia értelmező szótár szerint a „saját hősiességétől megittasodó kérkedést" jelöli, irodalmi értelemben azonban az öngerjesztő ékesszólást, a szavak mágiájában való mámoros tobzódást is magában foglalja. Cyrano, Rostand és Ábrányi szövegével az ajkán, ennek a részegségnek a hőse és vértanúja. Ha ezt eljátssza, akkor felizzíthatja maga körül a levegőt. Cyrano minden szóvirágának, minden metaforájának, minden prózai fioriturájának át kell jönnie a rivaldán, persze nem szavalói mutatványként, hanem egy jellem öntörvényű megnyilvánulásaként. Cyranóhoz nagy színész kell, s ez nemis elég: olyan színész, aki a bensőséget külsőségként tudja kivetíteni.

Mármost Szervét Tibor - ez már Miskolcon is kitűnt, meg is írtam - nem ilyen színész. Főleg bensősége van, külsősége nem elégséges. Hamleti alkat (Hamletjét sajnos nem láttam), csendes, érzékeny, intellektuális és alapvetően rokonszenves. Cyrano azonban, aki szerelmének is, barátjának is végzetesen szétrombolja életét, s ez tizenöt év alatt még csak át sem suhan az agyán, Cyrano nem rokonszenves. Cyrano bizonyos értelemben szörny. Szörnyeteg. Színpadias szörnyeteg. Színpadi szörnyeteg. Szervéttől mi sem áll távolabb. Ám a miskolci koncepció közelebb állt Szervéthez. A magányos, borongós, melankolikus cowboyból már-már típust tudott gyúrni, s a harmadik felvonástól, az intim jelenetekben, gyönyörű pillanatai is voltak.



Szabó Gabi (Roxane) és Szervét Tibor (Cyrano)

Ez itt azonban egy hagyományos, egy betűhív *Cyrano.* Ide egy Depardieu vagy egy Szabó Sándor kell, egy szörnyeteg kell, aki pocsék férje lenne Roxane-nak, mert egy csengő-bongó rímért, egy csillogó poénért szíve hölgyét is eladná. „Lázár vagyok a csókok lakomáján" - hát nem többet ér megélni s ily briliánsul megfogalmazni egy ilyen szerepet, mint konkrét csókokat lakmározni Robin Magda leányasszony ajakáról? Szervét azonban tényleg a csókokra vágyik. Nem ittasul meg saját szavaitól, s őszintén szólva nincs is mitől megittasulnia, mert a verbális mágiát, Cyrano igazi életelemét, lefojtva, elszürkítve, befelé élten s nem kifelé vetítve közvetíti, beszédében - alkati okokból is - kevés a szín és az erő. Intim jelenetei most is szépek, de - akár az egész elő-adás - elvesznek a Vígszínház hatalmas terében, ahol intimnek is másként kell lenni, mint Miskolcon.

Ha már itt tartunk; még Csendes László Mis-



A címszereplő:* Szervét *Tibor
(Koncz* Zsuzsa *felvételei)

kolcon oly markáns, elcsépelt meghatározással „egy tömbből faragott" Castel-Jaloux-ja is elszürkül itt, szuverén, büszke egyéniség helyett, aki nagyságrendben össze sem hasonlítható drámai súlyuk ellenére is hitelesen volt Cyrano elöljárója, a hős szerény untermannja, ólomlábú sasok kedvetlen kapitánya.

Ki számít itt még Cyranón kívül? Voltaképpen mindenki és senki. Rostand mostoha volt töménten szereplőjéhez, és színház, színészek részéről nagy anyagi, illetve erkölcsi áldozat ennyi embert megmozgatni, illetve ilyen hálátlan szerepek sokaságában tüsténkedni az egy Cyrano keretbe foglalása kedvéért. De ha már - akkor színház is, színészek is kitehetnének magukért, találó típusok kiválogatásával az előbbi, arányos, de eleven, diszkrét, de nem halovány vagy pláne hamis sziluettek felskiccelésével az utóbbiak.

Azért néhány szerep persze kiemelkedik a bolyból: legalább Roxane, Christian, Guiche gróf és Ragueneau. Szoboszlay Sándor kedves, bursikóz Sancho Pansa, de egy személyre szűkítve azért vele kapcsolatban is rendre felmerül ben-nem a bevezetőben megpendített kérdés: hová lett Pesten a Veszprémben oly vonzó, változatos palettájú, érdekes jellemszínész?

Hogy megannyi kínálkozó Roxane-jelölt közül vagy inkább helyett Verebes választása miért esett éppen Szabó Gabira, meg nem tudnám mondani. Ha azonban tényleg csak annyit akart közölni vele: légy fád és sprőd és jelentéktelen, akkor ő legalább nem csalódott. Christiant viszont jól választott: Selmeczi Roland bumfordi falusi bárócskája a figura valamennyi színét nemcsak érzi, de érezteti is; darabos, durcás, szenvedélyes, krakéler, megvan a magához való esze, s neki már-már azt is elhisszük, hogy Roxane-t nemcsak lehet, de muszáj szeretni.

Ugyancsak teljes értékűen, az előadásból különben hiányzó svunggal és eleganciával, a vígszínházi méreteket minden idegszálában érezve vetíti ki Guiche gróf személyiségét Hegedűs D. Géza, aki immár a színházi mindent tudók közé avanzsált; érdemes lenne Cyranóként is foglalkoztatni. Örülök, hogy Verebes - talán éppen az ő kedvéért - visszaállította utolsó felvonásbeli - Miskolcon kihúzott - erős, a jellem ívét lezáró jelenetét, bár talán ennek fejében maradt el a kedves csatatéri idill, a Roxane és Ragueneau hozta fenséges lakoma elfogyasztásának hatásos kontrasztjelenete, amiért viszont kár.

A darab amúgy helyén van a Vígszínházban, a közönség valóban éhes az ilyen, semmire sem kötelező, semmilyen elvárást nem támasztó látványosságokra, továbbá úgy tűnik, mára sátorban is úgy tűnt, hogy a Vígszínház, ha akarná (s miért is akarná), se tudná mostanában elhessegetni maga mellől az útitársául szegődött sikert. A hálás közönség pedig aligha fogja felismerni, hogy amit ezúttal elé tálaltak, az nem éppen „a legtöbb, mi adható".

Azt is mondta Verebes István - s épp elég tudatos művész ő ahhoz, hogyne érezzem lovagiatlanságnak ennyit idézni az előzetes nyilatkozat közismerten kínos műfajából - , hogy „számomra annyi érdekes sincs a darabban, hogy *egyszer* (kiemelés tőlem) megrendezzem".

Szomorú vagyok. Mert akkor engem Miskolcon csúnyán becsapott.

Edmond de Rostand: *Cyrano* (Vígszínház).
Fordította: Ábrányi Emil. Díszlet: Kis Kovács Gergely.
Jelmez: Torday Hajnal Zene: Dékány Endre. *Rendező:* Verebes István.
Szereplők: Szervét Tibor, Szabó Gabi, Hegedűs D. Géza, Selmeczi Roland, Szoboszlay Sándor, Olasz Ágnes, Gyimesi Pálma, Várnagy Zoltán, Csendes László, Pogány György, Fonyó József, Kenderesi Tibor, Bajka Pál, Oberfrank Pál, Tanai Bella, Harkányi Endre, Bata János.

TARJÁN TAMÁS

TISZTELET A KELLÉKESNEK

A 3 NŐVÉR, KÉKBEN

Tordai (A városok *sűrűjében),* Tordai és Galambos *(Éjjeli menedékhely)* különös, megújító szerepei után most Tordai Teri, Galambos Erzsi és Bakó Márta hárman együtt a középpontban. Az Aluljáró stúdiószínpad megint „fölfedezett" egy színésznőt, akivel a József Attila Színház eddig nem tudott vagy nem akart mit kezdeni. Ismét a gyémántkeményGaál Erzsébeté az érdem, hogy megkarcolta a rossz beidegződések, konvenciók üveglapját. Maga is üveglapok közé, telefonfülke-akváriumokba ültette hősnőit: a fiatalságukat elhagyván nem korosakká lett, hanem szimbolikusan lebegő három nővért. Három kalickából tár-

salkodik, évődik, vitázik három végleges magány: a talpig sötétkék, a sudár koromfekete és a szőkével koronázott hófehér. Olga, Másа, Irina. Gaál Erzsébet és Hársing Hilda átirata, A 3 *nővér, kékben* finom törmeléket, esztétikus roncsot, sokak számára ismerős szövegelemeket őriz a csehovi alapműből. Bakó Márta szemérmes félmosolyaiban az aggszűz gátlásossága, fölemelt kézfejének csontos dádáiban az igazán szigorú osztályzatra képtelen tanárnő és a tekintély nélküli legidősebb nővér riadalma villan meg. Tordai Teri hangtalan füttyel fütyül a világra, nevetéstelen kacagással leplezi a boldogtalanságot, amit az ön-gyilkosságra képtelen szépasszony elvisel. Galambos Erzsi a mesék legkisebb királylánya: a butuskaság önringató derűjével rendületlenül várja soha nem kopogtató kérőjét.

Csehovot inkább kevesebb, mint több joggal az analitikus, a szimbolikus vagy a lírai dráma „lázadó" képviselőjének szokás nevezni. A *Három nővér* transzponálásával a rendező analizálta az analízist, jelképessé tette a szimbolikát, és lázadt a lírai tragikomédia műfaji szűkössége ellen. Valamennyi művelet önmagában hordja paradoxitásának kockázatát. A három nővér története - *tisztán* mint három nővér története - aligha versenyezhetne az eredetivel, és bizonyára nem töltene ki egy színházi estét. Olyan gyönyörű, invenciózus képek ellenére sem, mint amilyen a kesztyűk garmadáját mint életpillanatokat, sorsreményeket fölpróbálgató hősnők némajátéka - Bakó „ezt meg kellene stoppolni", Tordai „milyen férfiarcokon, mellkasokon kalandozhatna ez a kéz", Galambos „kesztyű, kesztyű, kesztyűcske" mimikájával. A közös muzsikálás (orosz nyelvű dallal) hasonló groteszkummal csendül föl.

A három - azaz Andrejjel együtt négy - figurára lefosztott dráma újradúsításához az ugyancsak ismert le-(ki-?)fosztó, Ljudmila Petrusevszkaja *Három lány kékben* című textusa kínálkozott. A múlt kinyílt a jelenbe, az oroszosság a minapi szovjetességbe, a finomság az alpáriságba. Egyik boldogtalanság a másik boldogtalanságba. E rokoni hármasé az üvegfülkék mögötti, hátsó - lényegében harmadik - színpadi sáv, egy düledező *dácsa* koszlott kertje. Radó Denise, Kocsis Judit és Román Judit a másik triónál nem kevesebb beleérzéssel, sok egyéni színnel, mai alakismerettel láttatja a maga elütő világát: a dinamikus cselekvésképtelenséget, az álmok nélküli kisszerűséget, a nagyon messzire tekintés (Moszkva! Moszkva!) helyetti semerrenézést (ők majdhogynem naponta fordulnak meg a Vörös teres, Kremles Moszkvában). Helyzetük annyival kedvezőtlenebb az adaptációban, amennyivel Petrusevszkaja jelentéktelenebb szerző Csehovnál, s amennyivel az ő mondatai ismeretlenebbek a fülnek a *Három nővér* memoritereinél.

A sem nem analitikus, sem nem szimbolikus, sem nem lázadó, ámde érzelgős Petrusevszkaja, e mégsem rossz írónő fél-munkája kapcsán már nem szükséges ismételni: ebből a csúfabb torzóból, amorfabb szövegmaradványból újfent hiányozna a teljes dráma hordereje. Pedig megint mennyi rendezői lelemény! A saját öltözékükbe mint síremlékszoborba kövült „öregekkel" ellentétben a miniszoknyával és forrónadrággal ékeskedő „fiatalok" folyton cserélgetik a Borsi Zsuzsa tervezte, tolakodóan-hódítóan modern (vagyis jobbára ízléstelen) lila, narancssárga és piros cuccokat. Mintha az új blúz, az új smink megújíthatná az újíthatatlant.

A két, eleinte térben és szövegben is makacsul szétválasztott réteg a játék előrehaladtával egymásba úszik. A nővérek kimozdulnak helyükről, majd alkalmanként átváltoznak a *Három lány kékben* egy-egy öregasszony-szereplőjévé. Az unokatestvérek is bemerészkednek a „Prozorov-ház" üvegszobáiba. Most kellene a két színműnek egyesülnie, harmadikat, újat alkotnia. Főleg azáltal, hogy mindhárom fiatalabb lány - mint ötödik Csehov-hírnök - a *Három nővér* zsarnok Natasájának bőrébe bújik. Egyszerre három Natasa jelképezi a világ „elnatasásodását". A látszat az: jobbára a Natasák mérik ki az Olgák, Másák, Irinák sorsát. Dialektikusan és tapasztalatilag gondolkodva persze az Olgák, Másák, Irinák is faragnak Natasákat a nem feltétlenül Natasákból is. Asszony asszonynak farkasa.

Igen, mindenről a nők tehetnek. Úgy általában. Konkrétan pedig Gaál, Hársing, Petrusevszkaja, Bakó, Tordai, Galambos, Radó, Kocsis, Román, Borsi. És Józsa. A szabálytalan darab egyetlen férfiszereplője (Csehovnál: Andrej). Józsa Imre a Natasa által alaposan fölszarvazott, a húgok által lelegyintett, tutyimutyi fivér hízékony testi burkában éppúgy nem reprezentálhatja a férfi princípiumot, amiként a *Három lány kékben* hentergő, üzekedni kutyamód is képtelen alkoholistája is a világból kiveszett férfiasságról árulkodik. Bizonyos vonatkozásban a technikailag mindig (néha túlságosan is) fölkészült Józsa az előadás legjobb színésze, a hat igazán emlékezetesbár a második részben el-fakuló - színésznő mellett, mivel ő sem *a Három nővér,* sem *a Három lány kékben* színein megjelenő előképeivel nem harmonizál.

Ahogy kibontja magát az ötlet, a két mű összepántolása, a korbeli átstrukturálás, az alaktöbbszörözés, úgy lesz egyre szívfájdítóbb, hogy a rendezői és színészi igényességből - pár élet- és halálképen kívül - nem fakad semmi. Gaál Erzsébet elsőrangú megfigyelések és beállítások mestere, képes egy-egy mennydörgős pillanat villámfényével lesújtani a tompult lelkű nézőre, nyitogatja a szemeket... - s e feledhetetlen kis részletek között, bármekkora a színpadi alázat és sürgölődés, terjeng a nyomasztó unalom. Hiányzik a világ fele: a férfiak. Kiderül, hogy Csehov nem véletlenül írt egy egész ezredet a három nővér mellé. Ha nincs Versinyin és nincs Szoljonij,



Galambos Erzsi (Irina), Bakó Márta (Olga) és Tordai Teri (Másа) (Koncz Zsuzsa felvétele)

és nincs Tuzenbach, a három lány remegőn aszexuális örök magánya *nem ölt* testet. Ha a másik, a „kék" három lányhoz csak melltartók és tűsarkú cipők tartoznak, cél - férfiképzet - nélküli szexuális túlfűtöttségük visszautalja őket a csak nő nők, a robotanyák közé. Itt csak hang-utánzás a Tarara *bumtié,* csak magány a magány, csak sivárság a sivárság. Hatásos és tanulságos, ám alig megokolt (mert ebben a darabszerkezetben a hangulatokon kívül semmivel nem okolható) létállapot. Gaál Erzsébet nem is tud kivergelődni az előadásból. Öt-hatféle effektussal fejezi be, mert sejti: ezt nem lehet befejez-ni, ennek így kellene mennie tovább, és akkor művészi értelemben már végképp nem is menne, noha valószínűleg akkor sem nélkülözné a szép fölsistergéseket.

fe Lugossy Laca díszletének középső sávja a Csehovon túli, Petrusevszkaján inneni közvetítő régió. Itt időnként egy menetrendszerű orrszarvú vonszolódik. E jellegzetes orosz állat talán a két szféra között hivatott kapcsolatot teremteni, talán az abszurd drámára utal. Az tény, hogy lapos hátán kitűnően lehet fekve hegedülni és orrtáji része alkalmas színhelye egy leánykérésnek. Az is tény, hogy a szintén jellegzetesen orosz (égő) zsiráf például nem helyettesíthette volna, mert bár az avantgárdra az is utalna, nem férne be az Aluljáróba.

Az előadáshoz, a soha el nem utazó három nővérhez és a folytonosan rohangászó három lányhoz félszáz öreg bőröndöt is hozzáálmodott a rendező és a tervező. Az egyik bőröndbe kisfiút is, aki a végén - a vége legvégén - jön elő. Mint gyermek őse férfi, ámbátor ő Versinyin. Látnivaló, rá nincs miért szót vesztegetni. De az ismeretlen, láthatatlan kellékes! Ötven csemodán, száz szétszórt kesztyű, sok tucat ruha, vodkásüvegek, húsdaráló, húsdarálóban darált töpörtyű-krém - a „kékek" labdafejű, rongykezű, spárga-lábú, nyakba akasztható babacsemetéit meg is etetik e péppel -, hangszerek, napernyők, szeszek, buksza, kenyér, fél fodrászüzlet, orrszarvú, vödrök, bőröndnyi kavics, bőröndből kidobált jégtábla és sár, bili, tudományos könyv... Emlékezetes rongygyerekek és értelmetlen jégdarabok, nélkülözhetetlen balalajka és fölösleges sóder - ezt mind össze kell szedegetnie, el kell rakosgatnia valakinek a záporoktól eláztatott színpadról.

Úgy képzelem, a kellékes, egy csöndes, fáradhatatlan nő kitartóan dolgozik.

A 3 nővér, kékben (József Attila Színház, Aluljáró)
Írta: Csehov és Petrusevszkaja nyomán Gaál Erzsébet és Hársing Hilda.
Díszlet: fe Lugossy Laca. *Jelmez:* Borsi Zsuzsa. *Rendező:* Gaál Erzsébet.
Szereplők: Bakó Márta, Tordai Teri, Galambos Erzsi, Radó Denise, Kocsis Judit, Román Judit, Józsa Imre.

DÖMÖTÖR **ADRIENNE**

ÁLOM AZ EGÉSZ VILÁG

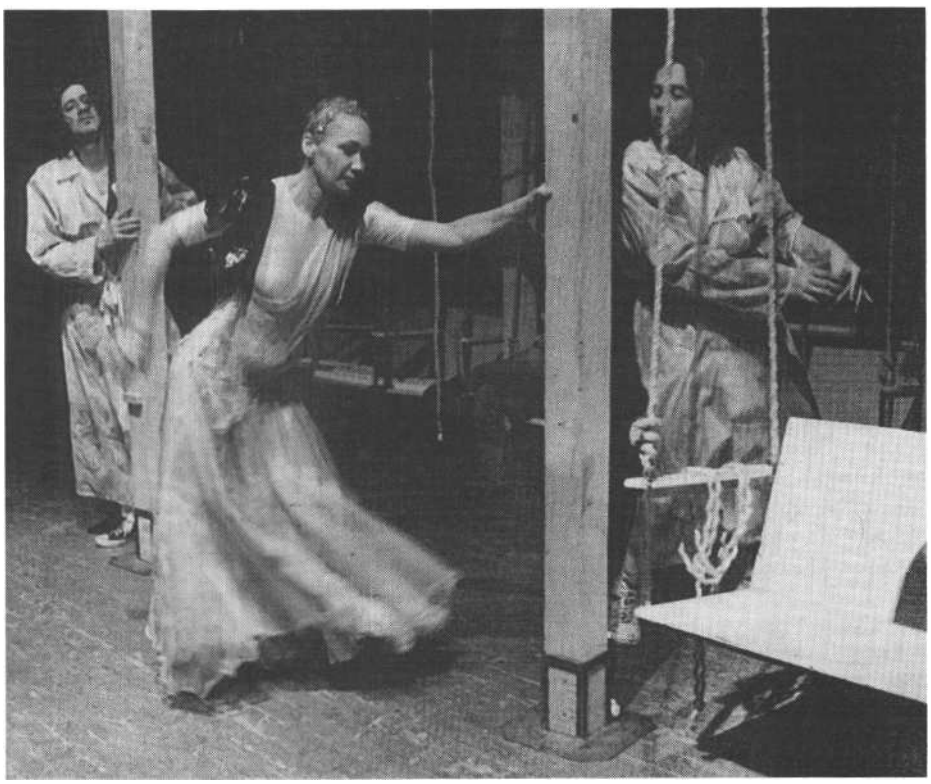
SHAKESPEARE: SZENTIVÁNÉJI ÁLOM

„A Béla nem köt. A Béla dühös; a Béla egyszerűen úgy döntött, hogy nem köt. Főpróbahéten!... Ezzel a hozzáállással vidéken is megdöglesz, fiam!" - tajtékzik Som (alias Vackor: Mucsi Zoltán), látva, hogy színtársulatának tagjai - hiába a merész és egyéni koncepció - még a Falat sem képesek megformálni, nem is szólva Pyramus és Thisbe lélekemelő történetéről. Mi ez? Shakespeare? Csányi János? Szentségtörés? - próbálkoznánk eleinte a kérdésekkel, ha a játék erre percnyi időt is hagyna. Ha nem ragadná magával a nézőt azonnal, hogy azután azt csináljon vele, amit akar. A mesteremberek (Csányi írta) jelenetei elementárisan nevettetnek meg minket, a tündéri és emberi párok (Csányi fordította) történetének végén pedig a teljes kuszaság, egyúttal a „nagy édesmindegy" színpadi képe könnyeinket is előcsalja.

A Szentiványéji álom érzékekbe ivódó, erős érzelmi hatásokat kiváltó új előadása elveti a színpadjainkon évadról évadra agyonkoptatott mű játékkonvencióit (utalva azért fontos előzményekre), és miközben rólunk szól, hű a szerző szelleméhez - ha mondataihoz nem is mindig. (Vagyis ez nem a produkcióba véletlenül csöppent darab esete, ami éppoly bántó tud lenni, mint amikor a mű alig leporolt múzeumi tárgyként ítéltetik színpadra.) Csányi rendezése hatályon kívül helyezi a Szentiványéji bemutatóihoz szokásosan kapcsolódó aggodalmakat: megtölthető-e a darab élő tartalommal, humora elég szórakoztató-e, párhuzamos szálakból szőtt szerkezete nem hullik-e szét, tudunk-e mit kezdeni képektől burjánzó mondataival.

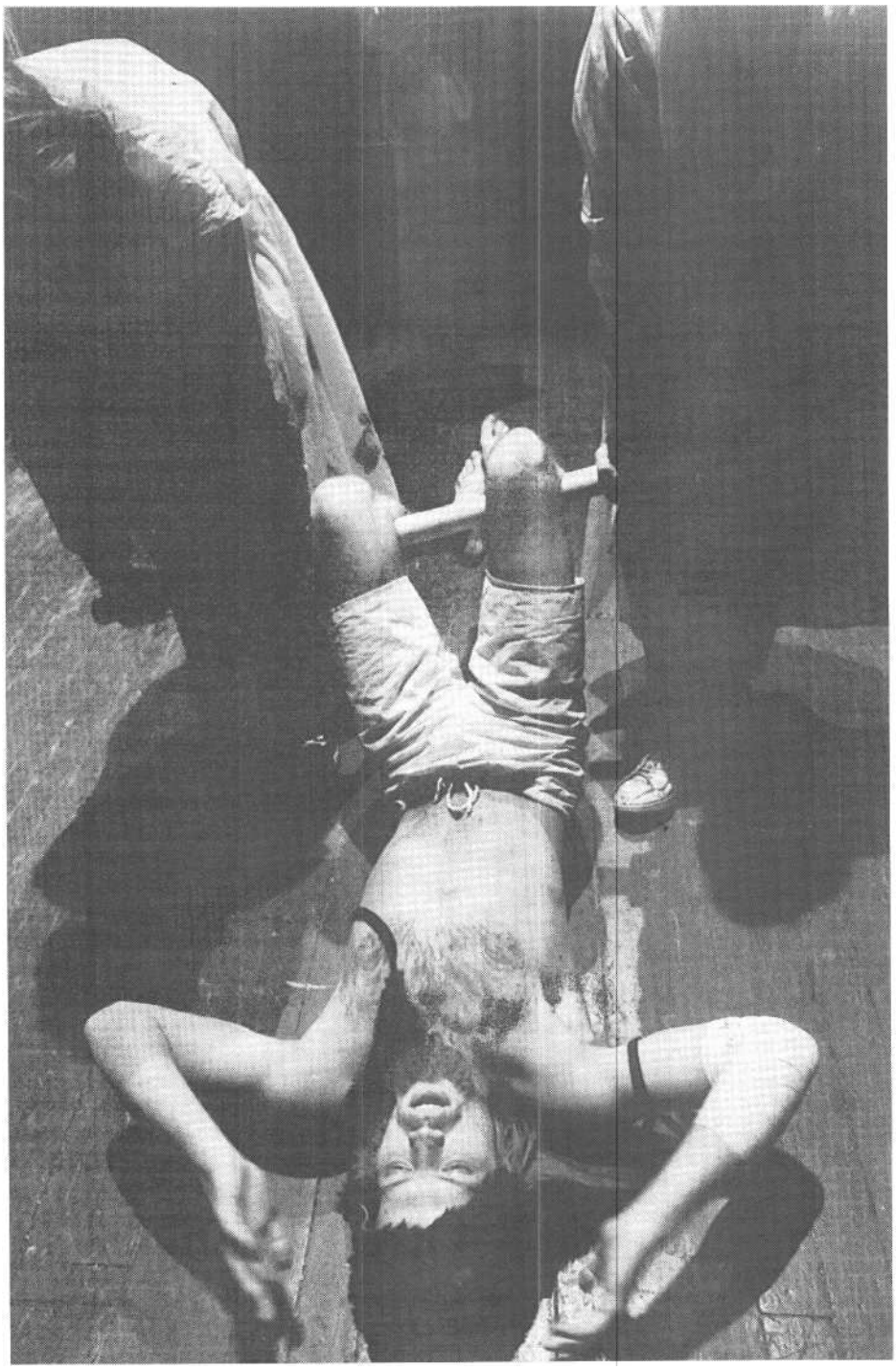
A rendező megtart Shakespeare-ből annyi *szó szerintit,* amennyit elevennek gondol, és a mű *szellemét* követi ott, ahol a kötöttebb tolmácsolást a mai szem-fül számára halványabbnak

Mucsi Zoltán (Pókháló), Udvaros Dorottya (Hippolyta) és Gazdag Tibor (Babvirág)



érezné. A mesteremberek jeleneteiben a színészek mostanira, mostani színházira fordítják a helyzetet és a stílust. Ha az eredeti darab humora ami fülünknek már nem elég abszurd, itt azzá fokozódik. Ha Shakespeare saját kora színházáról fest (ön)ironikus képet, Csányinál és (alkalmi) együttesénél még hangsúlyosabbá lesz az összeverbuvált társaság lelkes csetlés-botlása. A jelenetek frenetikus humora, a mesteremberek alakító színészek testére szabott, egyéni figurák arra vallanak, hogy az előadásnak ez a része színészi ötleteket, rögtönzött helyzeteket közös játékká formáló csapatmunkában forrhatott ki. (Ha mások is bemutatják a Csányi-féle *Szentivánéjit,* a mesteremberek jeleneteit valószínűleg érdemes lesz majd újraformálniuk a játszó személyek karaktere, vérmérséklete szerint, elkerülendő az improvizációkból rögzített szöveggé kristályosodott részletek megmerevedését. Talán éppen ez a felkínált szabadság hívhatja fel a figyelmet Csányi fordítására Nádasdy Ádám és Eörsi István magyarítása mellett.) Mucsi Zoltán Somja görcsös, savanyú alak. Kényszeresen akar előadást csinálni, hitről, hivatásról szónokol minden meggyőződés nélkül. Segédjével ordít, a főszereplőnek udvarol. Mindig feszült és ingerült, nem sok sikere lehetett azelőtt sem. Szabó Győző Kurthájának (hagyományosan: Zuboly) „attitűdje van": ő a sztárjelölt. Széles gesztusai, nagyhangú fölényeskedése állandó szereplési vágyról, bizonyítási kényszerről árulkodnak. Nem bírná egy pillanatra sem elviselni, ha nem ő lenne a központ. Pyramusként hosszasan döfködi magába kard-ját, elterül és megint felkel; nem akarózik el-hagynia a színpadot. Gazdag Tibor Flótásában (Dudás) női lélek lakozik. Ha csúnyán néznek rá, legszívesebben elsírná magát. Gusztálva méregeti a fiúkat, pipiskedik; Thisbe parókájában, melltartójában végre jól érzi magát, menten el-párolog félszegsége is. Scherer Péter Ormándija (Orrondi) a bennfenteskedő outsider, a színházi segédmindenessé avanzsáló beszédhibás kőműves, a jószándékú, tömény butaság folyton nyüzsgő megtestesítője. Ő lenne a Fal, ha hajlandó volna végre megkötni. Valódi szerepe, hogy a társulatnál mindig legyen kin elverni a port. Tóth József Tunyoghja (Gyalu) az abszolút outsider, az antioroszlán-antiszínész. „Áá" - suttogja elhalóan mint ordító Oroszlán, izgalmában bepisil, összeesik. Véletlenül csöppen ebbe a cirkuszba, semmit nem ért belőle, de ahhoz is tompa és tehetetlen, hogy kimásszon az egészből. Amilyen ártatlanul belegyalogolt - még postásként - az athéni szerelmesek jelenetébe, ugyanolyan öntudatlanul válik első „áldozatává" Manó-Pucknak, akinek a keze alól előbb párzani vágyó vad oroszlánként, majd Titánia egyik tündéreként kerül ki.

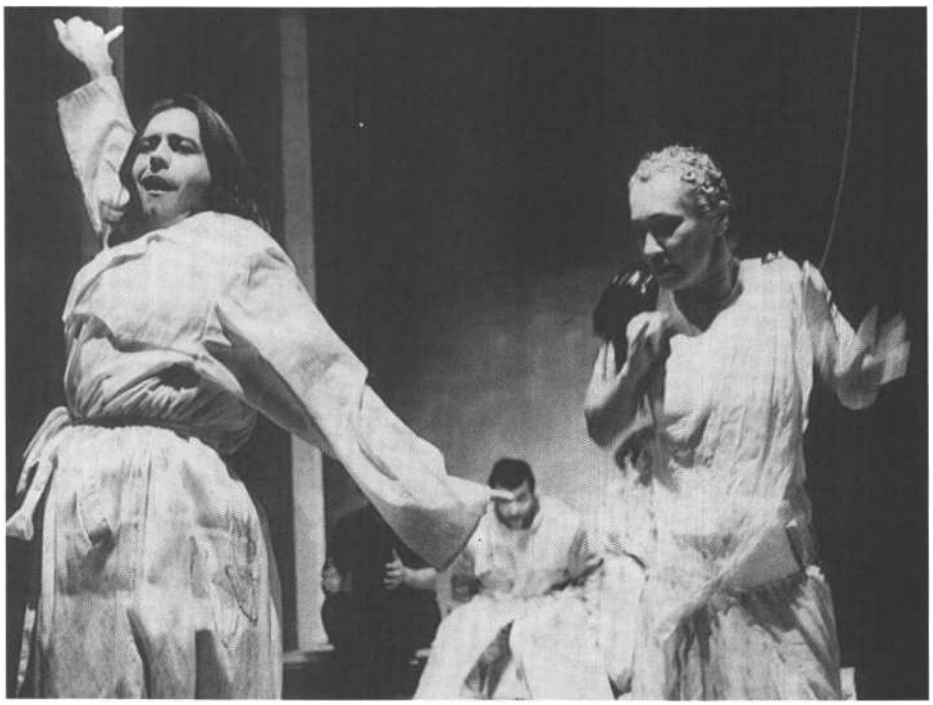
Ahogy Manó (Kaszás Gergő) a szemünk láttá-



Szabó Győző (Kurtha Miklós)

ra megtündérít és visszaemberít bárkit, úgy szövődnek egybe az előadásban a dráma különböző szintjei és cselekményszálai. Ez a Szent Iván éjjelén benépesülő titokzatos erdő valahol ott van, ahol az égi-éjszakai-ösztönös és a földi-nappali-tudatos egybeér. Egybeér és összefonódik: az evilági dolgok nem tükörképei és nem következményei a tündérvilágbelieknek, sem az itteni zűrzavar az ottani káosznak, sem az itt helyreállítandó rend az ott is vágyott harmóniának. A két világ egy és ugyanaz a való, melyben a józan megfontolás a lélek kiismerhetetlen erőivel próbál versenyre kelni, melyben *cselekedni* akartunk, miközben *történnek* velünk a dolgok, melyben talán még csodák is megeshetnek.

A két szféra egymásba játszatásának alapját



Gazdag Tibor és Udvaros Dorottya (Koncz Zsuzsa felvételei)

a következetes szerepkettőzés teremti meg. A szereposztási kényszerből már az Erzsébet-korban is elterjedt fogást - amely Brook híres rendezése óta az égi-földi szint tükörképjellegé-nek kiemelésére szolgál -, Csányi (szinte) az egész szereposztáson végigviszi. Nemcsak Theseust és Oberont, Hippolytát és Titániát, Philostratot (Theseus szertartásmesterét) és Manót (Oberon „mókamesterét"), hanem a négy mesterembert (az ünnepély szórakoztató személyzetét) és a négy tündért (Titánia szórakoztató udvartartását) is ugyanazok játsszák. Csak Kurtha-Szamarat alakítja külön színész (hiszen ő szerepe szerint „kettőződik meg") és az athéni szerelmeseket: Lysandert és Hermiát, valamint Demetriust és Helénát (mivel belőlük a földi szinten van - időnként összekeveredő - két páros). A szereposztási kör bezárulásának feltétele két kisebb dramaturgiai beavatkozás: nem lép szín-re Hermia apja - önmaga helyett levelet küld -, és nem jelenik meg Cingár Róbert szabó, aki betegségére hivatkozva táviratban menti ki magát. Eddig tart a koncepció, és itt kezdődik a színház: a két szint mesterien komponált, az álmok átkopírozódásaiból ismerős, szemgyönyörködtető képekben siklik egymásba. Manó - akit Oberon láthatatlan pókfonálon rángatva indít útnak - fehér selyemköpenyt ad a szedett-vedett gönceik-ben ágáló mesteremberekre (jelmez: Papp János), és máris Titánia mellé varázsolta a bumfordi színjátszókat, akik számára az átváltozás csodája addig tart, amíg Manó le nem veszi róluk a köpenyt. Máskor a szerelmesekhez simulva, érzékeiket felkorbácsolva átprogramozza érzelmeiket, és hasonlóan heves remegések közepette bűvöli szamárrá Kurthát. Kaján képpel cérnát feszít négy gerenda köré, szoros testközelbe zárva a bennrekedteket. (Nemrégiben Kaszás a *Vízkereszt* Bohócaként saját magát kerítette el egy zsineggel, különállását jelezve az összekuszálódott viszonyok közepette.) Kaszás Gergő gumitestű, gumiarcú, macskaléptű, ötletekből és energiából kifogyhatatlan Manó. Jéghideg tekintettel fogadja Oberon utasításait, amelyeket bűvereje mindenhatóságának tudatában hajt végre. Semmi sincs ebben a Manóban a kedves, mulatságos csibészből. Felbukkanása fenyegető; ténykedése félelmet keltő játék vágyakkal és szorongásokkal. Akit átemel a tündérvilágba, azt visszarántja a földre. Másokat siet megleckéztetni, kinevettetni, van, akit magányra kárhoztat, van, akiben gyanakvást vagy gyűlöletet ébreszt, és sosem lehetünk biztosak benne, hogy hajlandó lesz a viszontvarázslatra is. Szelleme mindig és mindenhol jelen van: testek gabalyodnak egybe, karok fonnak át idegen testeket, a láthatatlan világ figurái egy-egy pillanatra evilági alakokhoz simulnak. Az érzékek birodalma ez, ahol az agy még arra is esélytelen, hogy az események krónikásául szegődjön ,,...az ember esze is tótágast áll (...). Szamár, aki megpróbálja megfejteni azt az álmot" - mondja Kurtha, akinek az imént még egyáltalán nem az esze állt tótágast: a Szamár - fején-vállán támaszkodva, lábait magasba meresztve - óriás falloszként bűvölte el Titániát. (Ha a Shakespeare-t elfinomkodó színjátszást megelégelve Brook rendezése és Kott értelmezése „visszahelyezte jogaiba a hímvesszőt", akkor most Csányi korlátlan hatalommal ruházta fel.) Ekként meredezik a két szembelökött hinta egyikén is, míg a másikon Titánia remeg a vágytól. (A jelenet a Csányi-előadás legfontosabb hazai előzményének, az Arvisura *Szentiványéji* álomjának hintás aktusát idézi.)

Megnyugvást hozhatna az athéni szerelmeseknek, ha elhihetnék, hogy csak rossz álom volt, ami történt. A bizonyosság azonban végleg oda, kitörő öröm helyett bizonytalan félmosolyok, félbemaradt mozdulatok, kérdő tekintetek. Most ez van? Most ez van? Biztos? És biztos, hogy így a jó? Itt válnak igazán hasonlóvá, akár felcserélhetővé a két pár tagjai: Murányi Tünde addig elszánt, robbanékony Hermiája és Vasvári Emese ordítozva követelőző, makacsul szónokoló Helénája, meg a mindvégig tehetetlenül sodródó Lysander (Szakács Tibor) és a mindig vesztes Demetrius (Magyar Attila). Kulka János Theseusa és Udvaros Dorottya Hippolytája is bizonytalanul méregeti egymást. Lesz, *ami* lesz hangulatban készülnek a kézfogóra, amit Theseus, miután harci zsákmányként hazaszállíttatta az amazonkirálynőt, hasonló fádsággal jelen-tett be. Mint Oberon és Titánia veszekedtek, incselkedtek, csapdát állítottak és csapdába estek. Theseusként és Hippolytaként csendes beletörődéssel adják meg magukat a szokásnak: győztes és legyőzött frigyre lép. De amikor az udvari ünnepélyen Kurthából előtör a Szamár, és Hippolytában Titániát meglátva égnek rúgja lábait, nem fér hozzá kétség: Manó köztünk van, és gondoskodik róla, hogy sohase tudhassuk pontosan: kik is vagyunk, hol is vagyunk.

A végső kép: az égi-földi népség - ki ki mellé keveredik éppen - lassú, alig mozduló léptekkel táncba foga tündérvilágszínű, hideglila fényben. Csodák pedig nincsenek.

Mégis valami boldogságfélét érzünk. Ritkán árad a színpadról ilyen intenzitással, hogy itt értem, a nézőért (következésképp velem, a nézővel) történnek meg dolgok. Ritkán látni, hogy a játék ekkora örömet okoz a játszóknak, hogy az előadás - a keserű komédián keresztül is - a minden létezés mélyén ott rejlő örömérzést sugározza. Örömszínház, Csányi módra (ahogyan az volt már a két évvel ezelőtti etűd, A játék is). Fel kell ülni tehát a hintákra. Mert hogy a néző itt nem a zsöllyékben, hanem vastag köteleken alálógó deszkákon kap helyet. Mi vagyunk a Szent Iván éji erdő fái, bokrai, látható és láthatatlan lakói. A hintára mászás először remek hangulatot teremt, a szokatlan pozíció azután izgalmasan új nézői perspektívát is kínál. (Egyúttal feloldja a „jelen is vagyok, útban is vagyok" kamara-előadásokon gyakori érzését.) Végül az üres tér fölött himbálódzó deszkák - Titánia és a Szamár hintájának összelengetése nyomán - metafori-

kus hangsúlyokat is kapnak: a hinta Manó játékszere, ha meglöki, akaratától független erőknek szolgáltatja ki a rajta ülőt. (A szellemes térkiképzés is a rendező munkája.)

Másszon föl a hintákra, aki szereti, fontosnak gondolja a színházat. És feltétlenül másszon fel az is, aki éppen ráunt a „létező színházra". Hogy újra kedvet kapjon hozzá.

Shakespeare: *Szentivánéji álom (Csányi* János előadása *a Merlin* Színházban)
Fordította, *a díszletet tervezte* és *rendezte:* Csányi János. *Jelmez:* Papp János. *Zene:* Faragó Béla. *Koreográfia:* Goda Gábor, Mándy Ildikó.
Szereplők: Kulka János, Udvaros Dorottya, Kaszás Gergő, Szakács Tibor, Murányi Tünde, Magyar Attila, Vasvári Emese, Mucsi Zoltán, Szabó Győző, Gazdag Tibor. Scherer Péter. Tóth József.

SAÁD KATALIN

MŰFORRADALOM SZOLNOKON

WYSPIAŃSKI: NOVEMBERI ÉJ

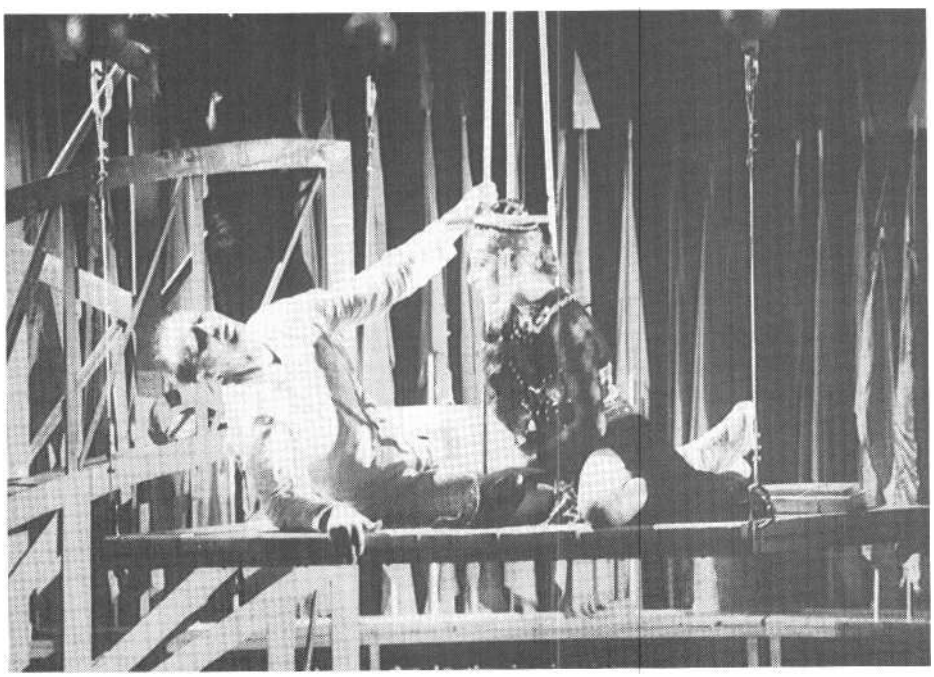
Újraolvasom a Wyspiański-darabot, mielőtt hozzáfognék kritikailag elemezni a szolnoki Szigligeti Színház előadását, melyet a vezető rendező, Zsótér Sándor állított színpadra. Nem túlzóak a fordító, Spiró György szuperlatívuszai, melyekkel a művet fordításkötete utószavában méltatja, és dicséretes színházcsinálói vállalkozás részéről, hogy igazgatóként a szolnoki színház műsorára tűzte ezt a merész és szokatlan művet. De ahogy olvasom a darabot, egyre-másra az a benyomásom támad: „Nahát - ezt a jelenetet nem is láttam!" Kihúzta volna Zsótér (joga van hozzá)? Vagy elaludtam véletlenül (nem szoktam színházban; ráadásul az előadás nemis adott rá okot)? Mert ha valamit a bemutatott mű erényeként igazán felemlíthetünk, éppen az, hogy nem unalmas egyetlen pillanatra sem. Ugyanakkor azt sem állítanám, hogy izgalmas avagy érdekes. Egy színházi előadás kizárólag akkor, pontosabban attól érdekes a számomra, ami a színészekben és a színészek között történik. A szolnoki stáb játéka bővelkedik ugyan artistamutatványokban - a színészi történésekkel azonban szinte teljesen adósunk marad.

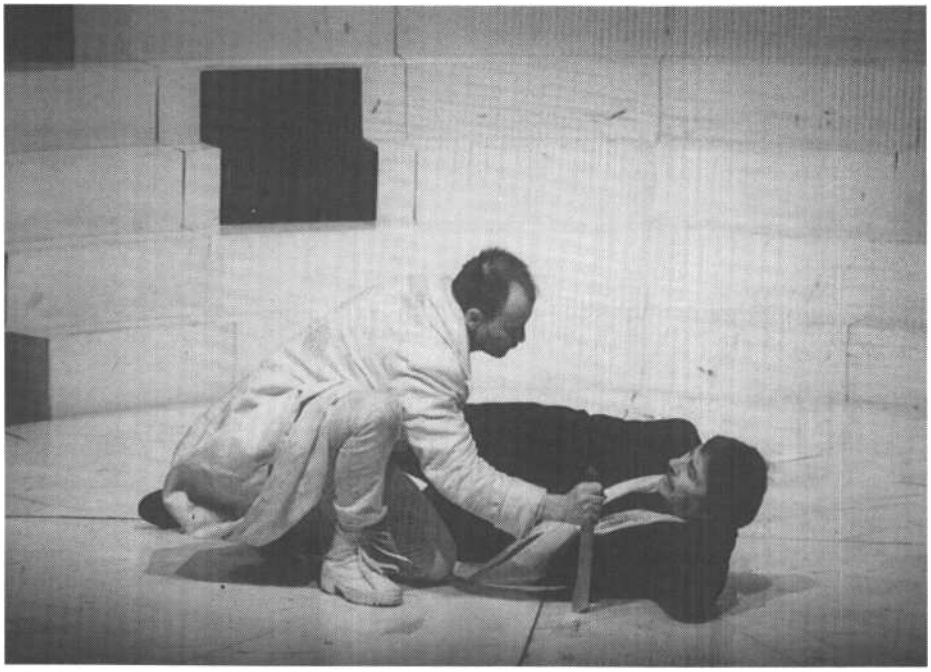
A Szigligeti Színház „műforradalmi felvonulásnak" titulálja előadása műfaját. Forgatom a kötetet, sehol nem találom ezt a megjelölést; Wyspiański „drámai jeleneteknek" szánta művét. A színház műfaji definíciója tehát mintegy eleve kifogja a szelet a vitorlából: ha felvonulást kínálnak nekünk és nem jeleneteket, ne is állítsunk az előadás elé olyan mércét, mellyel a szín-padi szituációk megmérethetnek.

Tehát műforradalomra vagyunk hivatalosak.

A *Menyegző* szerzője *a Novemberi* éj eseményeit, előbbi művéhez hasonlóan, egyetlen éjszakába tömöríti. Az 1830-31-es lengyel felkelés és szabadságharc történetét tárja elénk kitörésének éjszakáján, november 29-én, s ahogyan a Menyegzőszereplői előtt megjelennek a tudatalattijukban élő szellemek, itt is szellemek lépnek színre, csakhogy ezek nem a „lengyelség" képviselői, hanem az európai kultúráé, az egyik legnagyobb közös mítoszé: a görög mitológiáé. Istenek és félistenek öltenek emberalakot, s tulajdonképpen ők irányítják az éjszaka harci eseményeinek s egyszersmind a felkelés teljes történetének a kimenetelét. Nem légből kapott a „darabba rángatásuk": a játék legfőbb helyszíne a var-sói Łażienki-park a benne lévő palotával, ahol mitologikus alakok neoklasszicista szobrai állnak. Azzal, hogy Wyspiański az európai közkincs, a görög mitológia szemszögéből láttat egy lengyel ügyet, bizonyos távolságtartásra készteti a nézőt. Ezen az úton lép még tovább Zsótér, amikor műforradalomnak nevezi rendezését, mintegy sugallva; nem kell mellre szívni ezúttal még az árulásokat sem, melyek köztudomásúlag minden forradalom velejárói, hiszen most csupán egy nem !igazi forradalomnak leszünk a szemtanúi. A rendezőt, úgy tetszik, megragadta az az életrajzi információ, miszerint Wyspiański lelkesedett a Gesamtkunst eszméjéért, illetve a wagneri operáért, s ha nem csupán a festészetnek lett volna mestere, hanem a zenének is, úgy legszívesebben operákat komponált volna. Így azonban be kellett érnie azzal a tudattal, hogy művei akár operalibrettónak is beillenének. S mintha Zsótér is ilyesminek tekintette volna a lengyel színpadi költő alkotását: alkalmas eszköznek, hogy segítségével megfogalmazza a maga műforradalom-látomását. Térkompozícióba, színek viszonyába álmodta bele a Wyspiański-mű költészetét. Valóban: a látvány, a látomás, Ambrus Mária m. v. színpadképe és Csík György ruhái az előadás legszerencsésebb alkotóelemei. Az amfiteátrumszerű, félkör alakú lépcsősor a belevágott kijáratokkal és négyzet alakú ablaknyílásokkal egyaránt alkalmasnak bizonyul a palotán kívüli és palotán belüli cselekmény lebonyolítására, és éppúgy hiteles helyszíne a szatírok színjátékának (színház a színházban: a vissza-visszatérő jelenetek során a félig kecskeszerű, félig emberi lények parodizálják a hősöket, sőt Goethe Faustjának első részét is), mint ahogyan stílszerű környezetet teremt a vitorlás-csónakot jelképező, isteneket föl-alá szállító lift

Gombos Judit (Koré) és Horváth Lajos Ottó (Nagyherceg)





Horváth Lajos Ottó és Czibulás Péter (Kuruta) (Szűcs Zoltán felvételei)

alá és köré. Ugyanez a lift - ladik - viszi utolsó útjukra a halottakat is.

A lépcsősor fehér. Ahogyan a Nagyhercegnek, a cár fivérének öltözete is az. Zsótér rendezésében a tér és a színek egymáshoz való viszonyának jut a főszerep. Az istenek, Pallasszal az élen, a kadétiskola stílusában öltözködnek - ám pirosba. Pirosba, amely a vér és általában a forradalmak színe. Fent, a színpadkép fölött seregnyi piros zászló; csak a zászlórudak csúcsa fehér. A lengyel lobogó színei ezek: fehér és piros. A kadétiskolások viszont, akik a felkelés lelkét jelentik, kék színben pompáznak - és esnek el a dicsőség mezején. Zsótér a francia trikolórt idéző színhatással a „nemzetin túlira" akart utalni. Noha elég sok nép zászlajában jelenik meg a piros-fehér-kék színösszeállítás (például a román, a holland stb.), mégis 1789 óta a piros-fehér-kék trikolórt szinte archetipikusan a francia forradalom eszméivel és a szabadságvággyal társítjuk. A piros színű istenek előbb segítik, majd elbuktatják a kék színű szabadságharcosokat, akik életre-halálra szóló csatájukat vívják a fehér színben pompázó cári, illetve bármiféle uralom ellen. Amikor a forradalom elbukik, az isteneket s a hősöket jelképező piros és kék drapéria egy-szerre hullik alá, eltakarva a bukást, és új harcra szólítva.

Amilyen szerencsés és kifejező a színpadkép, éppoly sikerületlen a rendező színészvezetése (holott Zsótér korábban színészként és dramaturgként működött). Még a legszebb és legösszetettebb figura, a Nagyherceg alakítója, Horváth Lajos Ottó is inkább ura a testének, mint a Wyspiański-szövegnek. Hosszú perceken át képes a fél karján lógni, akár fejen is áll, de nem látszik, hogy az artistamutatványok úgy istenigazában hozzásegítenék szerepe kibontásához, annak a rendkívül bonyolult helyzetnek a feltárásához, amelybe került: cárevics létére beleszeretett egy lengyel nőbe, s hogy elvehesse, inkább lemondott a trónról öccse javára. Ugyanakkor most, amikor valóban öccse ül már az ő helyén, nehezen viseli ezt a helyzetet. Lengyel nő férjeként ellengyelesedett, ám minta cár helytartójának a lengyel szabadság ügye ellen kellene fordulnia. Ő azonban a lengyelek élén, a lengyelek segítségével szeretne a cár ellen fordulni, s a cári trónt - vagy a lengyel királyit? - önmagának megszerezni. Mindebbe a bonyodalomba szenvedélyes férfitermészete sodorta, mely nem is annyira férfi-, inkább asszonyi természet: hiszen a szenvedélyt választotta, nem pedig a hatalmat; ugyanakkor azonban a hatalmat is birtokolni szeretné. Partnere, a Joannát alakító Molnár Erika szövegmondás tekintetében hasonlóképpen bizonytalan, sőt olykor túl halk és erőtlen is. Mintha Zsótér ezúttal nem bízott volna a szöveg átható erejében, inkább a mozdulatokba, a gesztusokba kapaszkodott.

A két főszereplőnek mégis van egy valóban jól sikerült „padöddője". A hatalmas lovas szobor, melynek a szerző jelentős szerepet juttatott, az igen találékony guruló vasszerkezet segítségével meg-megmozdul a lépcsősor mögött, sőt körbe is jár a színpadon. A lovon lovas. Mivel a Nagyherceg inkább tűnik gyávának, mint hősiesnek, a Nagyhercegné erős vonzalmat érez e lovas iránt, s ölébe húzódva, a lovon ülve vele szeretkezik. Noha a férjéhez beszél - mégis inkább a kőlovassal tudja átélni a szerelmi extázist. Az örökkön bujálkodni vágyó Nagyherceg is párjára lel eközben: istennővel szerelmeskedik a hintán, bár ő meg Joannának címezi szavait. Ez a jelenet jól sikerült: miközben rátalált arra a stílusra, amelyre a rendezői szándék irányul, Wyspiański költészetéhez is hű marad, tehát egyben a szerzői szándékot is megvilágítja.

A szatírok egyben erinnüszök és hullák vérét szívó szárnyas lények is, vagyis kérek; alakítóik, Kövesdi László, Szöllősi Zoltán, Thuróczy Szabolcs közt is akad olyan, aki nemcsak akrobatikus mutatványoknak hódol, de a színészi játék iránti igényünknek is eleget tesz. Az istenek közül viszont egyedül Bor Adrienne Pallasz Athénéjében volt erő.

A bemutató egyik kritikusa szerint az előadás egyik főproblémája, hogy nem tudnia szereplőkről: ki kicsoda. Ez igaz. Már amikor a darabot olvassuk, akkor is állandóan a jegyzetekhez kell lapozni, hogy megértsük: kinek mi volta szerepe a lengyel felkelésben, illetve előtte és utána - hiszen a szereplők egytől egyig valódi történelmi modellek alapján kerültek a műbe. Az istenek is valódiak - hiszen létező szobrokat elevenítenek meg. Nem vitás: egy darabot olvasni is nehéz hátralapozgatva - előadás közben pedig végképp nem lehet a jegyzetanyaghoz fordulni tájékozódás céljából. Éppen ezért kellett volna Zsótérnak bíznia a hősök szájába adott drámai szövegben! Ezért kellett volna hinnie az egykor volt hősök lelkébe szorult drámaiságban! Minket, nézőket ott, a nézőtéren édeskevéssé érdekel, milyen is volt a valóságban Wysocki, Chlopicki vagy Potocki, s hogy politikai különbözőségük szerint elárulták-e vagy sem a forradalmat. Azt a forradalmat azonban, amelyik a színpadon előttünk játszódik le, az őket játszó színészek támogathatták avagy elárulhatták volna - ha kellőképp élnek a színészet eszközeivel. Akkor a forradalom, a forradalmiság problematikáját a Wyspiański által fölkínált látószögből éltük volna át.

Csak a színészi játék rendíthet meg a színpadon. „Nomen est omen" - mondja a latin. A „műforradalom"-titulus, vagyis az „olyan, mintha" műfaji megjelölés arra kárhoztatta a szolnoki gárda nagy erőbevetéssel készült színpadi munkáját, hogy olyan legyen, *mintegy* színházi előadás.

Stanistaw Wyspiański: Novemberi éj (szolnoki Szigligeti Színház)
Fordította: Spiró György. Díszlet: Ambrus Mária m. v. *Jelmez:* Csík György. Rendező: Zsótér Sándor. *Szereplők:* Balogh Csilla, Benedek Gyula, Bor Adrienne, Czibulás Péter, Császár Gyöngyi, Epres Attila, Fazekas Attila, Földi László, Gombos Judit, Horváth Gábor, Horváth Lajos Ottó, Kövesdi László, Lux Ádám, Molnár Erika, Szöllősi Zoltán, Thuróczy Szabolcs.

KÁLLAI KATALIN

HELYZET, JELENTÉS

OSCAR WILDE: SALOME

„Ha az a *füzet nem hever* ott az asztalon, eszem *ágában sem* lett *volna lejegyezni* az egészet. *Biztosan nem küldtem volna el egy füzetért a boltba."*

(O. W. a Salome *keletkezéséről)*

Véres, vad, morbid, bizarr és taszító tabló - írta 1893-ban, a Salome francia nyelvű megjelenése után a The Times. Az ítélet elmaraszta1ó volt, jóllehet - e jelzők alapján - egy évszázaddal később nem így gondolnánk. Olyannyira nem, hogy a Kamondi Zoltán által átírt és színpadra vitt változat láttán elragadtatással írhatjuk le: véres, vad, morbid, bizarr és taszító tabló.

Misztikum a szerelőcsarnokban

Az egyre misztikusabbá bűvölt ezredvégről a dekadenciába hulló múlt századvégre visszatekintve nehéz a misztikus magyarázatokat megkerülni. E szerint a jó száz esztendeje született műben, melynek alapeleme a bibliai őstörténet, Oscar Wilde egy megfoghatatlan, rémisztő előképet tár föl a fenyegető apokalipszisről. Saját sorsának végső tragédiáit éppúgy beleláthatta, mint az őt követő század rémségeinek előrevetített, szörnyűséges vízióit. Az agresszióban gyökerező szexualitás, a kegyetlenségbe torkolló kéjvágy úgy járja át a wilde-i Salome-történetet, hogy egy évszázaddal később valóban kihallani belőle a huszadik század fölfoghatatlan borzalmait, a világháború sikoltó rémségeit s az évezred utolsó évtizedének morbid kegyetlenségeit. Ezt hallotta ki belőle a darabot átdolgozó és színpadra állító Kamondi Zoltán, azt a hangot, amely jól felismerhetően duruzsol ki a Wilde-szövegből, mintegy rákényszerítve olvasóját - értelmezőjét -, hogy nézzen szembe a huszadik század közepének poklával ugyanúgy, mint az e század utolsó éveiben elszabaduló „újagresszióval". Vagyis azzal a *századvégtermékkel,* amely a kegyetlenséget teljesen szenvedélymentessé és gépiessé teszi.

A Miskolci Nemzeti Színház volt szerelőcsarnokából kialakított új játéktér adekvát helyszín. Pontosabban: sikerült azzá tenni. A hatalmas csarnokot végtelen sötétbe nyúló fekete falaival fölfoghatjuk akár magának a századnak. Itt játszák el nekünk azt a bizonyos őstörténetet az elejétől a végéig, annyi változtatással, hogy a játék idősíkja hol a jelenbe, hol a fasizmus rettenetébe csúszik át. Így a Keresztelő Szent János iránt őrült vágyra lobbanó Salome, Judea herceg nője olykor egy koncentrációs tábor kísérletező kedvű, tekintélyes orvosnője, máskor pedig közértes bevásárló-kocsin közlekedő, rongyokba burkolt vénasszony, aki egy kedves képű yuppie-t szeretne lesmárolni. Az ötlet maga teremtő erejű, dramaturgiai és minden egyéb szempontból.

A konstrukció

A konstrukció alapja a tér, amelyet az idő szabdal részleteire. A huszadik század csarnokában a néző látszólag - és valóságosan is - elképzelhetetlenül kicsiny helyre szorul. Alig néhány sor szék, félkörben elhelyezve. Innen a tekintet csak tágul: hatalmas forgószínpad, a belső körön fölnyúló, gúla alakú, hatalmas szerkezet, maga a gépies idő, amely játszik velünk (idő- és színjáték - szól a műfaji meghatározás), a forgó külső gyűrűjén számok, egy hatalmas óra számlapjának furcsa ábrái, oldalt és hátul a bizarr, beláthatatlan sötét, utolsó száz évünk bizarr, beláthatatlan titkai.

A történet erre a térszerkezetre épül. A külső forgó hozza-viszi a figurákat, a belső síkjának változtatásával változik a színhely. Kívül megjelenik a közértes bevásárlókocsis öregasszony, belül, ahogy a homályban szépen lassan érzékelni kezdjük, a gúla szerkezete embergúlát takar, egymáshoz nyomorított szerencsétleneket, elrongyolódott civilben, akiket visznek egy ismeretlen cél felé valahol az időben. Az ő gúnyájukból kászálódnak ki Júdea királyi palotájának a lakói, udvaroncok, királyi bérencek, vannak köztük sárgák, feketék is, idegen nyelven hablatyolnak, groteszk figurák. Nevetni nem tudunk rajtuk, legföljebb a szorongás oldódik pillanatokra, amelyet ebben a térben az első perctől fogva érezni lehet.

A három részre osztott sík három része egymáshoz képest állandóan elmozdul, az idő ideoda vonagló hármas játékát is jelezve: a jelenből egyszer csak előbújik a bibliai múlt vagy a háborús félmúlt, s negyedikként, ha minden sikerül, a jó Oscar dekadens szelleme is ott lebeg felettünk.

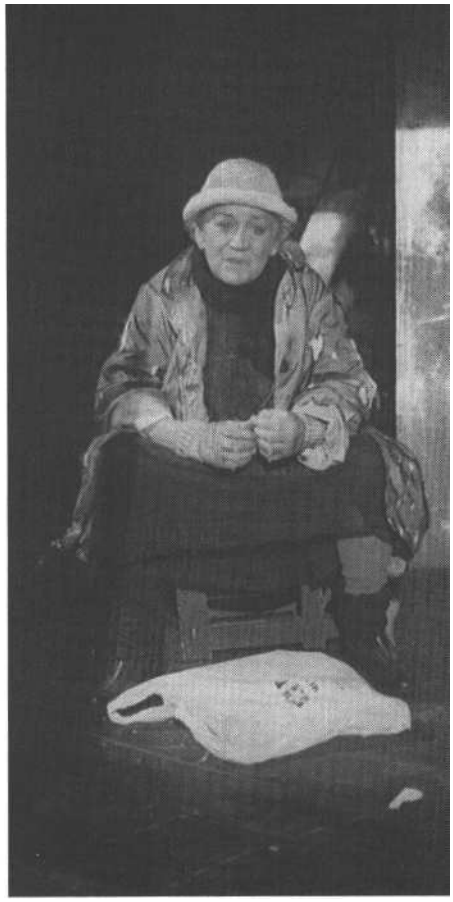
A színpadi történet konstrukciója szerint a kudarcba fúlt hódítás jelenete mint a történet leghangsúlyosabb mozzanata háromszor ismétlődik meg. A fiatal Salome (Létay Dóra) isten küldöttének, a rabságba vetett Johanánnak a szerelmét igyekszik megkaparintani, a katonaorvosnő (Margitai Ági), a láger rettegett réme egy zsidó rab szép fogmájú testére áhítozik, az öreg-asszony (szintén Margitai) egy ócska kis szépfiút akar megkísérteni. Így deheroizálódik a történet, ahogy minden áhítattól, magasztosságtól, kicsit is lakható szellemi környezettől megfosztott jelenünk felé közeledünk.

Lágerlakók: Szegedi Dezső, Honti György és Sipos Imre









Idős Salome: Margitai Ági
(Strassburger Alexandra felvételei)

Az elejtett partitúra

Egybehangzó vélekedések szerint a Wilde-dráma bizonyos szempontból csupán partitúra. Lé-te, érvényessége a szokásosnál is jobban függ a színpadtól. A Kamondi-féle átirat szintén az. Mértani pontossággal gördül arrább s arrább benne az idő kereke, hogy saját helyére visszatérve ugyanazt a képet mutassa - egészen más formában. A rendezőelv, amely a történet elemeit szétbontja és újra összerakja, ennél már nem is törekedhetne nagyobb pontosságra. Ennek *ellenére az* előadásban létrejön a nagy pillanat: egy képzeletbeli ponton kihullik a kezekből a partitúra, s megtörténik az, ami nagy valószínűséggel az előadás célja. A hármas tér s a történet három idősíkja egymást erősítő szólamokban torkollik bele egy végső, megrázó dallamba. Egyszer csak önálló, de egymástól el nem választható jelentőséget kapnak Tresz Zsuzsa „nájlonból" komponált jelmezei, a gúla minden hajlata, furcsa szöglete, Melis László riasztóan tárgyilagos zenei helyzetjelentése vagy Bozsik Yvette koreográfiája Salome táncára, ahogy előbb Létay Dóra vérszomjas, majd Margitai Ági öregasszonyosan groteszkre formált mozdulataiban életre kel.

Létay amúgy is szépen felelget önmagának Judea hercegnője és a mai Salome szerepében. Varázsos ellenállhatatlansága megcsillan mindkét figurában - ott a vad hétfátyoltánc, míg itt az idétlenül vihogó, pattogatott kukoricát zabáló lányalak mutatja. Kuna Károly a Jokanán-zsidó rab-mai János hármas szerepében eredeti szándék szerint is passzív figura - valamivel több szuggesztivitás azonban elkelne az alakításban. Szerémi Zoltán Heródese több megbántott férfihiúságot, fölburjánzó vágyat, hatalmaskodó nyegleséget rejt magában, mint amennyi egyéni vonással a színész ezt a maffiafőnököt felruházza. Valójában Margitai Ági fogja össze hármas szerepében a számmisztikába vont történetet. Heródiásában a szexuális megalázottság, érzékien kegyetlen orvosnőjében az ellenállhatatlan állatiasság, öregasszony-figurájában az undorító szánalmasság uralkodik el. Jokanán-János levágott fejéhez intézett monológja, e borzongató gyászbeszéd a kielégülésről, az előadás tragikus csúcspontja.

Oscar Wilde vörösben, sárgában, lilában képzelte el a Salome színpadát, Kamondi Zoltán fakete-fehérnek látja századunkat, amelyről már rég lehullottak a színes fátylak. Fenyegető, zaklatott dokumentumfilmnek, amely egy régi-régi történetből elindulva lírai kompozícióban pásztázza körbe a valóságunkat. Kamondi nem a rossz lelkiismeretünket vizsgálja, amikor azt a bizonyos embergúlát elénk tárja; annál sokkal szkeptikusabb. A jelenünket mutatja rémlátomásos aggodalommal, hogy azt vegyük észre, ami a szemünk előtt van.

A miskolci Nemzeti Csarnokában ezúttal a helyén van minden. Díszlet, koreográfia, stb., stb., stb. Bár a dolgok nem mindig ezen múlnak. Sokszor csak egy üres füzeten...

Salome (Miskolci Nemzeti Színház)
Oscar *Wilde művéből* írta: Kamondi Zoltán. *Dramaturg:* Faragó *Zsuzsa. Irodalmi konzultáns:* Radnai Annamária m. *v.* Zene: Melis László m. *v.* Díszlettervező: Ferenczfy Kovács Attila m. *v. Jelmeztervező:* Tresz Zsuzsa m. *v.* Koreográfus: Bozsik Yvette m. *v. Rendező:* Kamondi Zoltán m. *v.*
Szereplők: Margitai Ági, Kuna Károly, Szerémi Zoltán, Létay Dóra, Quintus Konrád, Lerch Tamás, Honti György, Sipos Imre, Szegedi Dezső, Locskay Andrea, Mahmud J. Ghazal, Xue Joan Lu, Martin Osir, Berzsenyi Diana, Eszlári Zita, M. Szilágyi Lajos, Somlós István, Mezei Ferenc Nokedli, Hajnal Gábor, Gribovszki Pál, Góczán Judit.

CSÁKI JUDIT

ÉRDEK ÉS SZOLIDARITÁS

VÁLASZ (IS) MÉSZÁROS TAMÁSNAK

A Művész Színház ürügyén a szakmáról kifejtett véleményemet provokatívnak szántam: az lett. Célja nem a Művész Színház immáron értelmetlen védelme volt - mire e sorok megjelennek, az eredeti intézménynek alighanem írmagja se marad. A színházi szakma választott és kiválasztódott vezetői egy részének magatartását kifogásoltam, melyet ma is, Mészáros Tamás érvein elgondolkodva is szoros összefüggésben állónak látok a Mű-vész Színház sorsával. A Művész bukásának belső okairól nem tudhattam és nem is akartam írni; információm ahhoz volt elég, hogy tudjam: követtek el hibát. Most Megyeri László írása részletesen és belülről foglalkozik ezzel.

Mészáros a szakma - és saját maga - támogató megnyilvánulásait sorolja elő a Művésszel kapcsolatban. Nem szeretnék hosszas szövegelemzésbe fogni, de ami őt illeti, elég furcsa bizonyítékát adta ennek a támogatásnak, *a Megbukott-e a Művész Szĺnház? című* cikkében, éppen a címben, kérdőjel ide vagy oda; alig néhány héttel a Művész hivatalos évadkezdése után. (MH, 93. dec. 4.) Ha e cím alatt kolumnás írás dicsőítette volna a Művészt (nem így volt) - arra a konklúzióra jutván, hogy „dehogyis bukott meg, sőt" -, a cím akkor is nélkülözi nemcsak a támogatás vagy az objektivitás minden elemét, de még a szerző semleges hozzáállásának látszatát is; logikusan, hiszen aki írta, a Vígszínház művészeti tanácsadója is.

Mészáros egyébként pontosan értette, hogy írásom nem elsősorban a Művész Színház tragikus sorsáról, még csak nem is a szakmának ehhez a sorshoz való hozzáállásáról szólt, hanem mindkettőt tünetnek, példának, jelnek fogta fel; s amiről árulkodik: ott a lényeg, s ezúttal is arról akarok írni. A struktúráról. Mert a Művész Szín-házhoz való szakmai viszony mögött a struktúra egyre égetőbb problémái és a szakma e tárgyban választott stratégiája állnak.

A decemberi írásban tömören és egyszerűsítve fogalmaztam - de alighanem világosan, ha egyszer Mészáros ennyire sommásan elítéli.

Nem előzmény nélkül tapintottam a szakma fájó pontjára. Múlt nyári New York-i utam egyik programja a Shubert Organization vezetőivel, szerkezetével és munkájával való megismerkedés volt; tapasztalataim lényegét leírtam a SZÍNHÁZ 94/11. számában.

Gondolom, sokakkal együtt állítom, hogy a magyar színházi élet és struktúra két nagy és megőrzendő, védendő erénye a repertoárjátszás és a társulatok léte. A központilag támogatott, állandó társulattal rendelkező repertoárszínházak köre. De nem gondolom, hogy ezt *minden jelenleg létező* ilyen színháznál (és csak náluk) meg kell őrizni.

Nem is lehet. Nincs elég pénz, és - mint Mészáros is utal rá - az ország gazdasági helyzetét és folyamatait tekintve nem is igen lesz egyhamar. Hogy miért nem kell *mindegyik színházban* megőrizni? Mert az egyik teljes fényében csillog-tatja a repertoár és a társulat művészi értékeit - a másik csak részben, a harmadik meg egyáltalán nem. A színházművészetben és a színház-ban nincs demokrácia, a színpadon még kevésbé lehet. A színház arisztokratikus és elitista művészet, ez a természete (mint *művészet,* a legnagyobb tömegnek szóló népszínház is az); az egyik jobb, a másik rosszabb. A színház is, az igazgató is, a rendező is, a színész is. Az egyik-nek mennyiségre ugyanannyi munkáért több pénz jár - mert jobb. Szintén az egyiknek - ha az éppen színház - több támogatás jár, mert jobb. Ez a különbség ugyan nem mérhető se centivel, se kilóval, de még a nézők számával sem - mégis van. S ha már a nézők számánál tartok: van produkció, mely annyi nézőt vonz, hogy majd, valamikor, sokára kitehető lesz az úgynevezett színházi piacnak (ma még a legkommerszebb darab vagy színház sem tehető ki, nem lévén ilyen piac). De a támogatásért való folyamodáskor a nézőszám szinte mindegy. Tudom én, hogy ezt mindenki tudja - mi több, sokan azt is tudják, ki a népszerű, melyik a jó, és mi-kor esik egybe a kettő -, éppen ezért nem értem ezt a dühödt, obstrukcióra berendezkedett szak-mai egységfrontot, melyben óriási energiákat fordítanak mindennemű - érdek-, minőségi stb. - különbség elfedésére, csak azért, hogy a struktúra fennmaradása címén az éppen ma, éppen így létező fővárosi színházak fennmaradásáért vívhassa „élethalálharcát" a szakma. Mely tehát szerintem e mindent lefedő, elmosó „egységben" leginkább a „halál" felé menetei, amikor szembefordul természetének alapvető jellegzetességével: a különbözéssel. Miközben művészi koncepciójukban a színházak nagyon is előtérbe helyezik a különbözés, egyediség, összetéveszthetetlenség - mindközönségesen: a karakter - szempontját, most erről mindenki hallgat. Stratégiai, taktikai okokból.

Amúgy meg miről is van szó? A kivívott (?) erényekre, a tevékenység missziós jellegére, nem anyagi természetű szükséglet voltára való hivatkozással a régi struktúra változatlan - illetve fokozott - központi finanszírozásának követeléséről. „Kapjuk meg azt, amit megkaptunk régen is, méghozzá ugyanúgy, ugyanazért, ugyanattól." Ezzel a követeléssel a szakma nem áll egyedül - bár ez nem segít rajta.

Nem a kulturális szféráról, „csak" a közvetlenül gazdaságiról írja Szalai Júlia szociológus, hogy „miközben feltartóztathatatlan az egykori túlcentralizálást felváltó decentralizálási láz, jottányit sem csökkent az állam centralizált alapjaiért folyó verseny: a legkülönbözőbb lobbyk adják egymásnak a kilincset az állami gazdaságirányítás hivatalaiban, hogy »külön« adományokat és támogatásokat csikarjanak ki a mind jobban eladósodó költségvetésből..." És: „...említésre érdemes az a sajátos bumeránghatás, amely az állam politikai hatalma alóli szabadulást kíséri. Az állammal mint elnyomóval szembeni évtizedes szembenállás napjainkban szemlátomást paradox módon a visszájára fordul, s ha eddig félelemből és kiszolgáltatottságból, akkor most dühödt követelések okán csüngenek a különböző korporatista társulások és érdekszövetségek az állami elosztáspolitika nyakán." A színház sem tesz mást - legalábbis a fővárosi színházi struktúrát „védelmező" szakma: nincsen más fegyvere. És ez is visszafelé sül el.

Hiszen a kedélyek attól ilyen izgatottak, hogy ez a stratégiává felstilizálódott taktika nemhogy eredményt - több pénzt - nem hoz, de önpusztító hatása már látható és érezhető. Az a Katona József Színház, amely egy érdemeken és teljesítményen (valamint a fentebb említett megőrzendő erények felmutatásának minőségén) alapuló elosztási rendszerben alighanem vita nélkül legalább kilencven százalékos tulajdonosi (állami) finanszírozásra számíthatna, jelenleg láthatóan - ha nem is látványosan - hanyatlik és fuldoklik: hetente két napon nem játszik, új díszletet nem tud kiállítani, legendásan kitűnő műsorfüzetei helyett hajtogatott fehér papírt kínál. De legalább nem emel drasztikusan helyárat, és a Miss Saigont is meghagyja a Rock Színháznak. Ezt hozza az „egységfront", a „mindenki egyért, egy mindenkiért", a „vállvetve a hatalom ellen a több pénzért".

A fővárosi önkormányzat tavaly 900 millió forintot kapott a központi költségvetésből arra, hogy Budapesten működő színházi életet tartson fenn. Az önkormányzat ehhez tette hozzá a saját mintegy 200 millióját, valamint a színházi alapot (melynek összege *elvben* szintén százötven millió; száz a központi költségvetésből, ötven az önkormányzattól származik) - ennek elosztásáról *elvben a* kulturális bizottság által felkért színházi kuratórium dolga dönteni, a színházak elvben produkciókkal pályáznak. De mindez csak elv*ben* van így: a gyakorlatban kezdettől fogva az a helyzet, hogy a pénz önkormányzati fele mindig kevesebb, s hogy ennek is a nagyobbik részét a kulturális bizottság saját hatáskörében osztja el, és adja a színházaknak - nem a pályázatban megnevezett produkciókra, hanem - a színházak rezsi- és működési költségeire. A kisebbik - és egyre kisebb - hányad jut azoknak a színházi szerveződéseknek, melyek az előző rendszerben ilyen vagy olyan okból (például azért, mert egyáltalán nem léteztek) nem tudtak bekerülni az intézményesült színházi struktúrába, valamint az alternatív, kísérleti csoportoknak. A jelenlegi finanszírozási-támogatási rendszernek és a szakma választott stratégiájának (amely kimerül az ehhez a rendszerhez „foggal-

körömmel" való ragaszkodásban és a pénzösszeg megemelésén kívül minden egyébjavaslat heves elutasításában) ők is kárvallottjai - „halkabbak" ugyan, mint az, úgymond, joggal követelődzők, de a magyar színházművészet szempontjából tán nem feltétlenül alsóbbrendűek. A Merlin, a Szkéné, az R.S.9, a Független Színpad és mások a kőszínházak finanszírozási „holdudvarában" lebegve annyi biztonságról és tervezhetőségről sem álmodhatnak, mint az egyre rosszabb helyzetben lévő kőszínházak; annak ellenére, hogy a legutóbbi időkben a Fővárosi Önkormányzat Kulturális Bizottságának kezdeményezésére a színházi kuratórium egy afféle második lépcsőben, külön kiemelve őket, valamelyes ígéretfélét is csomagolt a nagyon kevés pénz mellé. A mindenféle körökön kívüli szerveződésekről beszélni is alig érdemes; olyanok ők, minta társadalomban a szegények: csak a lejjebb csúszásra esélyesek. Miközben például Csányi János *Szentivánéji álom* című előadása az évad egyik legérdekesebb *szakmai* eseményének látszik.

Arról a bizonyos, a központi költségvetésből származó 900 millióról vélekedik úgy Mészáros, hogy a ma létező fővárosi repertoárszínházak mindegyikének egyaránt „jár" belőle, nekik és nem másnak, de nekik mindegyiküknek jár, mert „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 csökkenését is". Éppen a színházi szakma gondolkodik úgy, hogy a nem-cselekvés vagy az időszerű cselekvéssel való szembeszegülés eredményre vezet; színpadon szoktunk e konfliktusból kibontakozó tragédiákat látni, és van is a gesztusban valami meghatóan teátrális. Ez egyszerűsítve valami olyasmit jelent: ne változtassunk, mert senki nem ígéri meg, hogy csak jobbra fordulhat a sorsunk. A kockázat az én értelmezésemben ugyan nem akkora, hogy hitelesíthetné mindennemű cselekvés elutasítását, de ezen a ponton teljesen kiküszöbölni valóban nem lehet. Ebben az értelemben ugyanis az eo *ipso* antidemokratikus művészeti intézmény egy demokratikus intézményrendszer egyik eleme csupán, s mint ilyennek, feladatai közé tartozik egyrészt lényegének az intézményrendszer koordinátái közt való kifejezése, másrészt érdekei érvényesítése azon az úton és módon, melyek a demokratikus intézményrendszerben erre teremtettek, illetve teremtendők. (Ez utóbbin értem például azt, hogy alighanem tényleg szükség van egy színházi törvényre, például azon garanciák biztosítására, melyeket Mészáros joggal hiányol.)

Érdemes tovább töprengeni ezen a bizonyos 900 millió forint központi támogatáson. Mészáros ezzel kapcsolatos - fentebb részben idézett - állításának bizonyítása voltaképpen maga az állítás, és az, hogy valamit valahol valakik nem mondtak. Igaz, az ellenkezőjét sem mondták - pedig értelemszerűen azt és csak azt lehetett és kellett volna: ha a színházak száma csökken, csökken a dotáció is. Ezt nem mondta senki, alig-hanem azért, mert nemis gondolta. Mészáros viszont azért gondolja, mert nem mondta senki. Azt sem, hogy nem így van. Gyenge szofisztika; egy komoly szakmai egységfront és „élethalál-harc" aligha épülhet rá. Erről az egységfrontról és a hozzá tartozó harcról az jut még eszembe, hogy ez a szakmai szolidaritás sajnálatos módon a legalsó szinten nivellál, ahová egyesek igen magasról szállnak le. És egyformán irányul bárki és bármi ellen, aki és ami léténél, jellegénél, strukturális másságánál fogva kilóg belőle. Legyen az a Művész Színház vagy valamelyik alternatív társulás.

Én sem hiszem, hogy bármelyik színház helyét is „sóval kellene behinteni". Csak el lehetne gondolkodni azon, kell-e mindegyikbe állandó társulat (s ha igen, mekkora) és repertoár; esetleg csak társulat és repertoár nem; vagy csak az épület és a minimális segédszemélyzet. Lehet, hogy itt-ott félig vagy egészen befogadó színház működhetne. Anyagi konstrukcióját is ki lehetne alakítani úgy, hogy - ha Mészáros szerint kétséges is, hogy lényegesen olcsóbb lehetne, mint a jelenlegi - kicsit olcsóbb legyen, és adott eset-ben a jelenlegi rossz színháznál *sokkal* jobb.

Itt jutottam el Mészárosnak ahhoz a felvetéséhez, hogy „azon lehet vitatkozni, hogy van-e ma ebben az országban elegendő szakmai kvalitás ennyi színház működtetésére". Mármint a fővárosban, gondolom; hisz a struktúráról elsősor*ban* itt érdemes beszélni. Nos, szerintem van - csak nem a jelenlegi elosztásban működik a leghatékonyabban. S mivel ez a jelenlegi a lehető legrigidebb szerkezet, a kvalitás érvényesülését csak a „körön belülieknek" teszi lehetővé, ha ugyan. De hát erről valóban vitatkozni kellene, legalábbis beszélni róla, nevekkel, színházakkal, komolyan.

Végül azt is szeretném elmondani, hogy van a szakma egyébként általam értelmetlennek és öngyilkosnak tartott obstrukciójában olyan motiváció, amely indokoltnak tetszik. Ez pedig abból fakad, hogy a „hatalom", a különféle felettes szervek a demokrácia játékszabályainak nem megfelelően viselkednek, illetve cselekednek. Bármennyire érthető lélektanilag, hogy a puhadiktatórikusból demokratizálódó hatalom semmitől sem fél mostanság jobban, mint attól, hogy a (poszt)diktatúra vagy az antidemokratizmus vádját sütik rá, s ezért a szakma jóváhagyása nélkül nem mer lépni (és tényleg jaj neki, ha mégis), ez teszi - ha nem is helyessé vagy érthetővé, de - egyáltalán lehetségessé a szakma ellenállását. A hatalomnak ugyanis az a feladata, hogy a szakma valódi érdekeit a szakmával egyeztetve képviselje és ennek megfelelően cselekedjék - de a nem-cselekvésre a szakma obstrukciója nem mentség. Az illetékes minisztériumi, illetve önkormányzati testületeknek már régen elő kellett volna állniuk egy strukturális reform tervezetével, és mindenekelőtt: a tulajdonosoknak tulajdonos módjára kell viselkedni. Ez nem feltétlenül népszerű feladat - és ha tévednek, a demokratikus játékszabályok szerint nagyot kapnak a fejükre. (Ilyenformán - visszautalva a 900 millióra és annak nemlétező garanciáira - a tulajdonosok feladata a megfelelő összeg kiküzdése, addig is, míg törvény nem segít ebben.) Az ő alkalmasságuk és eredményességük szakmai kockázat.

A Művész Színház megbukott. A még létező színházak helyzete - elismerés a kivételnek, ha van - romlik, és a belátható időben tovább fog romlani. Lehet előállni a javaslatokkal. Sürgősen.

MEGYERI LÁSZLÓ

KINEK AZ ASZTALA?

Csáki Judit a színházi szakmán belüli visszásságokról írt - a Művész Színház kapcsán (SZÍNHÁZ 1994/12.). Mészáros Tamás válaszában saját magáról és a Művész Színházról értekezett - Csáki Judit cikke apropóján (SZÍNHÁZ 1995/2.). Én a Művész Színházról és a szakmáról szeretnék írni Mészáros Tamás írására reflektálva.

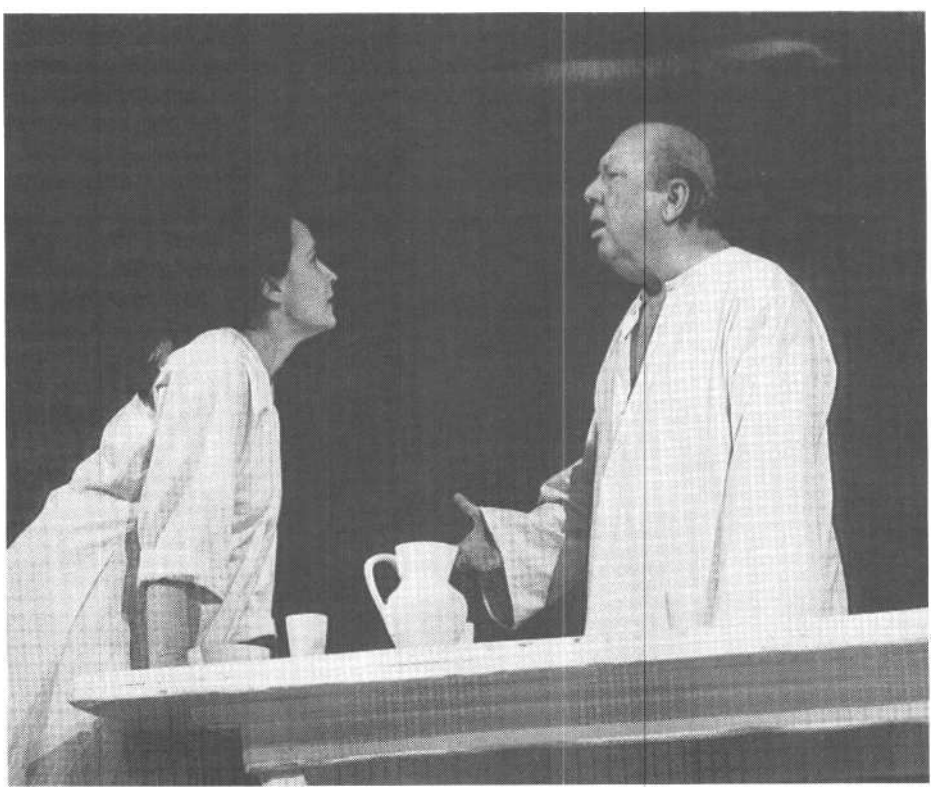
Mészáros Tamás kétségbe vonta a szakma Művész Színház-ellenességét, és precízen elemezte, hogy a szakma miként vett részt a Művész Színház létrehozásában. Azt azonban már meglehetősen „nagyvonalúan" kezelte, hogy miként született határozott ellenérzés akkor, amikor mindenki előtt nyilvánvaló lett: a színház vezetése sok szempontból másként gondolkodik



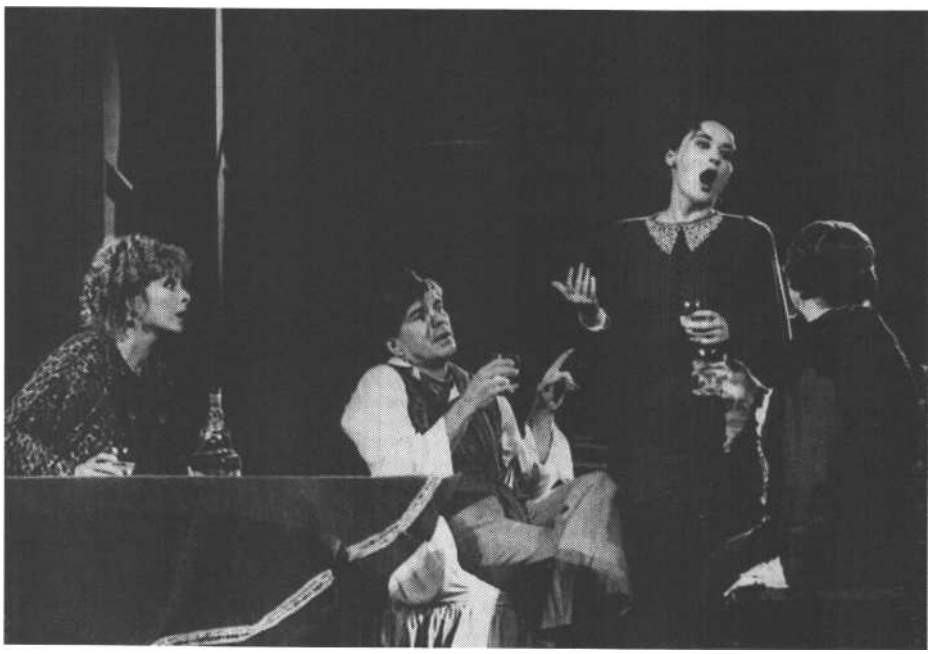
Bánsági Ildikó (Peachumné) és Hernádi Judit (Kocsma Jenny) a Koldusoperában

és más utat választ, mint amit a sokéves gyakorlat és a megszokás diktál. A színház finanszírozásában kettéválasztottuk a színház működtetési és művészeti tevékenységét. A központi támogatást kizárólag a színház, az épület üzemeltetésére, a műszak, a kiszolgáló személyzet bérére fordítottuk. A produkciók költségeit, beleértve a színészek, rendezők, tervezők honoráriumát is, a színház egyéb, elsősorban jegybevétele kel-lett, hogy fedezze. Tehát annyi a honorárium, annyi jut díszletre, jelmezre, amennyi a bevétel. Ha sok, akkor sokat lehet keresni, ha kevés, akkor keveset. A színház dolgozói közül sokan betéti társaságot alapítottak. Azok a „csillagászati" honoráriumok, amelyekről annyit beszéltek, egy-részt nem is voltak olyan „csillagászatiak", más-részt függtek a színészek, illetve a színház teljesítményétől. (Annak ellenére, hogy a szerződések nem voltak igazán jók, hiszen az alapdíj is, az úgynevezett „kizárólagossági" díj is mindenképpen járt, bár ez a jövedelmek kisebb hányadát tette ki.) A tervezett jegybevétel 40 millió forint volt; az első két hónapban ebből 12 milliót teljesí-tett a színház. Irritálónak bizonyult a szakma szemében az úgynevezett „kizárólagosság", a hosszú távú egyeztetés és műsorkészítés is. Vala-mint az is, hogy Schwajda György nemcsak hirdette - a tagok művészi kvalitásaira építve - a „sztárkultuszt", hanem ugyanakkor vissza is utasította a szakma „elitjének" integrációs kísérleteit. Ez a másság - melynek itt csak néhány fontos pontját említettem - létező érdekeket sértett, ki-alakult szokásokat kérdőjelezett meg, erővonalakat kuszált össze . Akkor is, ha a színház meg-bukott. Egyebek mellett alighanem azért bukott meg, mert művészi programja végrehajtásában nem volt elég következetes, mert a kezdeti lendület után meg akart felelni a „szakma" elvárása-inak, hasonlítani akart, olyan akart lenni, mint a többiek. Azt akarta csinálni, amit az úgynevezett szakma csinál és elvár tőle. Ennek a részletes elemzése - művészeti kérdés lévén - nem az én dolgom, de jó lenne, ha az erre illetékesek elvégeznék egyszer.

Ez a másság magyarázza „az istenek tanácsának" viselkedését is. Azt azonban kétlem, hogy Csáki Juditnak igaza lenne abban, amikor úgy véli: a „selyemzsinóros" Kerényi-üzenet szövetségbeli elhangzásakor a szakma prominens képviselőinek nyelvét a félénkség bénította meg. Inkább a döbbenet nyilvánulhatott meg így akkor, amikor a vezérszónok „a szakmai közéletben bizonyos európai normákat" érvényesíteni óhajtó következtetését levonta. Azt hiszem, abban a sokat emlegetett Európában nem az a gyakorlat, hogy a szakma a sajtóból szerzett információk alapján ítél, bűnöst kreál - ugyanakkor a bűnösnek kikiáltott igazgatót színész mivoltában farizeus módon nagyrabecsüléséről biztosítja -, döntésével megelőzi a felelős és a Művész Színház helyzetéről lényegesen jobban informált főpolgármester intézkedését (aki, mint ismeretes, személyesen kérte maradásra Törőcsik Marit, amikor ő, megelégelve a körülötte zajló „eseményeket", le akart mondani igazgatói posztjáról,



Ráckevei Anna (Luisa) és Kállai Ferenc (Isaias Krappo) a Szájkosárban



Jelenet a Tudós nőkből

alighanem azok örömére, akik különben is ezt tanácsolták neki). Megjegyzem: az ominózus szövetségbeli értekezlet összehívását én kezdeményeztem, hogy a Művész Színház bajából okulva, az év végéig várhatóan bekövetkező hasonló problémák megoldására egységes álláspontot próbáljunk kialakítani. Az összejövetel szándékomtól függetlenül és nagy megdöbbenésemre vált beszámoltatássá, és alakult át ítélőszékké. Feltételezem, hogy ez a közjáték is szerepet játszhatott abban, hogy volt olyan igazgató, aki ezek után lemondott arról, hogy a szakma képviselje az érdekeit, s fennmaradásáért akkor inkább a magányos küzdelmet vállalta.

Ami a konkrét hibát - méghozzá az enyémet - illeti: nem egyedül és nem a magam szakállára ugyan, de valóban folyamatos költségtúllépést követtünk el. Erre mondták azt, hogy kiürítettem a kasszát, hogy kifizettem azt is, amit nem kellett volna, s mindezt abból a meggondolásból, hogy úgysem hagyják tönkremenni ezt a színházat. Mivel az előzetesen kialkudott összegnél kevesebből működtünk, és mivel akkor már belső bonyodalmak is mutatkoztak - valóban ezt tettem: a nem egészen szabályosan nyitva hagyott főszámláról többet hívtam le, mint amennyit lehetett volna.

Nem tudhattam persze, hogy Székely Gábor főpolgármesterhelyettes csak arra a pillanatra várt, hogy csődöt jelentsünk. Egyikünk sem tudta, hogy még a mi megérkezésünk előtt óriási harc volta fővárosban, Székely és Marschall között. Székely Gábornak vevője volt az épületre; a Pesti Broadway-koncepció jegyében el akarta adni egy külföldi tőkés társaságnak, és valószínűleg visszaállították volna az eredeti orfeumot. Marschall viszont a Művész Színházat akarta. Ebből a harcból akkor Marschall került ki győztesen. Aztán ő Washingtonba ment, Székely viszont nem felejtett.

Amikor ez a nagy „lehívás" kiderült, akkor Székely mindenkinek írt egy levelet, hogy mától kezdve bezárta az OTP-ben a főszámlát. Amit persze azért sem zároltak korábban, mert ők aztán igazán tudták, hogyan eresztették el a színházaikat. A lehívásban hallgatólagosan olyan ötvenmilliós túllépésig el lehetett menni... Szóval ez a manőver megtörtént, de az események későbbi alakulásában, e baklövés „kezelésében" nem kis része volt annak, hogy Székely úgy érezte, hogy visszavághat, és esetleg visszaszerezheti az épületet.

Mészáros Tamás axiómái közül, melyekre „közhasznú, józan" tanácsait építi, érdemes kettőt alaposabban szemügyre venni. Mészáros szerint a repertoárszínház drágább, mint a repertoárját éppen most kialakító; illetve a jóváhagyott támogatási összegből igenis „lehet egy ilyen jellegű és méretű színházat csinálni".

Először is: a repertoárját építő színház drágább, mivel üzemeltetési költségei nem lényegesen kisebbek, mint egy repertoárszínházéi, lényegesen magasabbak viszont a produkciók bekerülési költségei, és csekélyebbek a bevételi lehetőségek. Én így gondolom; kétségtelen, hogy itt állítás áll szemben állítással, és objektív mérce hiányában bárki ízlése és érdekei szerint fogadhatja el és használhatja fel egyiket is, másikat is.

A másik állítását maga az élet cáfolja. Az önkormányzat is okult a Művész esetéből, és az Új Színházat már nem kényszerítette bele abba a



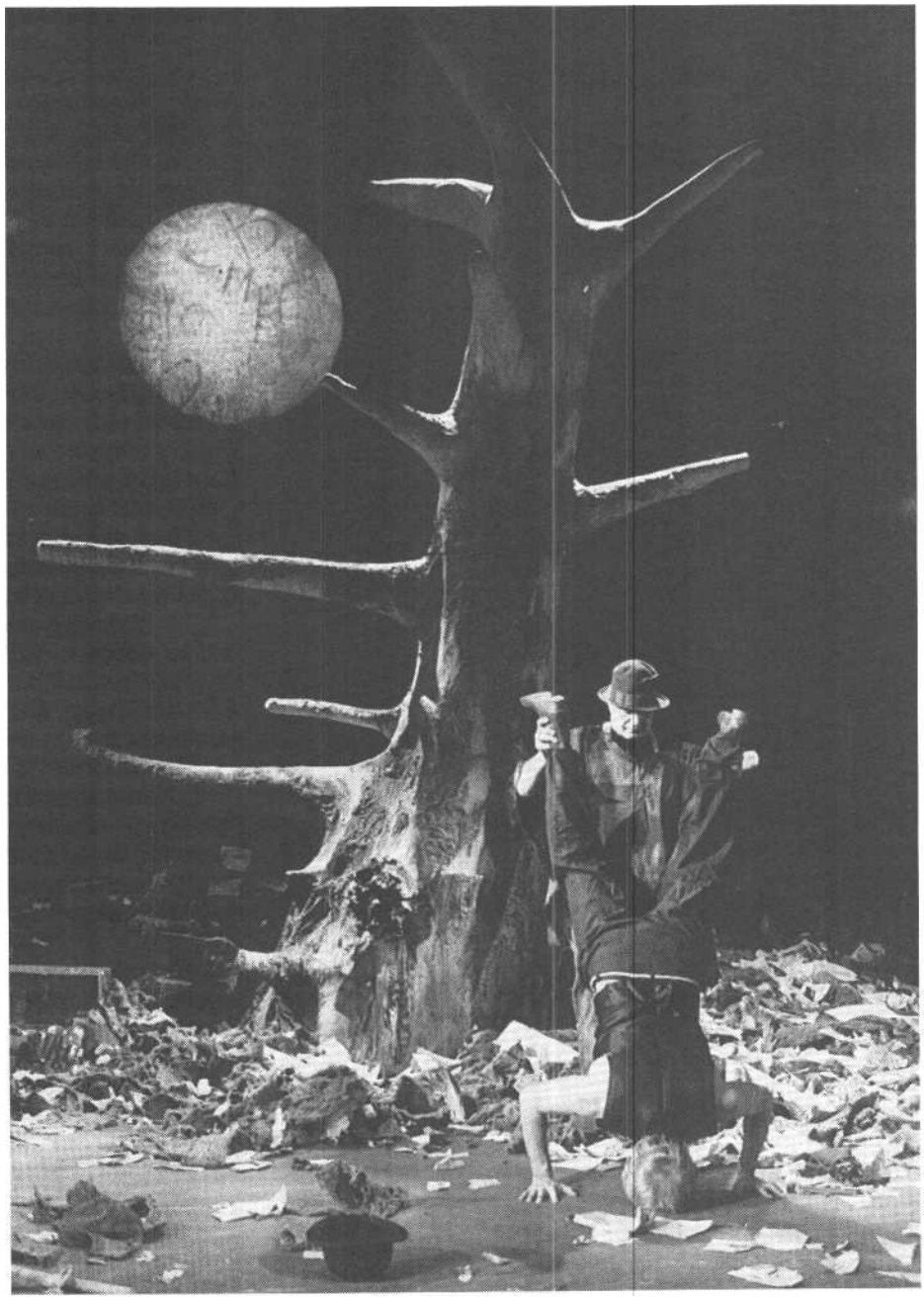
Bubik István (Don Guritán) és Seress Zoltán (Ruy Blas) A királyasszony lovagjában

helyzetbe, hogy teljesíthetetlen bevételt kelljen terveznie; olyant, amilyent a Művész Színház vezetése annak idején a kényszerhelyzetben optimistán és hibásan vállalt. Nem kényszerítette őket arra sem, hogy az aluldotáltság megszüntetésére tett szóbeli ígéretekkel érjék be. Tisztelet jár ezért Székely Gábornak, aki rendelkezett elég szakmai tekintéllyel és szilárd erkölcsiséggel ahhoz, hogy ezt a harcot sikerrel vívja meg, ugyanakkor köszönet azért, hogy kiállta tanulópénzt mások helyett is megfizető Törőcsik Mari mellett.

Mészáros a színházi gazdálkodásban jártas szakemberek által felkészítve világosan leírja azt a technikát, amellyel a színházi menedzserek élnek a működés folyamatosságának biztosítása érdekében. Ennek része az is, ahogyan a bérre lehívható összegeket dologi kiadásokra lehet fordítani. Talán érdemes lenne közgazdaságilag megvizsgálni, hogy ezt mennyiben kényszerítette ki az önkormányzat vezetői által olyan gyakran példaként idézett bt.-s gyakorlat!

Ma Magyarországon a legtöbb színház komoly anyagi gondokkal küzd. A lehetetlen állapot túlélési taktikákat szül, melyek elkendőzik az okokat, és kiküzdötték a maguk szilárd technikai módszereit. A Művész Színház nem ezeket a bevált módszereket alkalmazta, hanem ott mutatta ki a dotációs hiányt, ahonnan - legalábbis részben - eredeztethető: a felemás finanszírozást folytató önkormányzatnál. Rosszul csináltuk, amit csináltunk, de érdemes beszélni a hátteréről szakmai körben.

Szeretnék még utalni a Művész Színház helyzetéről szóló sajtóreagálásokra is. Nem akarom elítélni a sajtót azért, mert egy érdekesnek és eladhatónak tűnő témát túlértékelt és felfújt a nyári uborkaszezonban. Mészárosnak viszont elmondanám, hogy a színház vezetői sokáig azért nem nyilatkoztak, mert nem állt módjukban megtudni, hogy az önkormányzat illetékes vezetőivel (gazdasági főpolgármesterhelyettes, kulturális bizottsági elnök) kötött nyár eleji megállapodásokat a másik fél miért rúgta fel. Sem védekezni, sem támadni nem akartak, amíg az érthetetlen döntésekre nem kapnak hivatalos választ. Kétségtelen, hogy azután az ügyben megnyilatkozók gyakran saját felfogásukat és érdekeiket hangsúlyozták írásaikban, megszólalásaikban. Ez a színház vezetőire és tagjaira éppen úgy igaz, mint Mészáros Tamásra. Az általa is idézett dr. Baán László azonban elismerte az önkormányzat felelősségét, a pénzügyi vizsgálatokat - kötelességének megfelelően - elrendelő dr. Székely Gábor pedig világosan hangot adott egyéni képviselői, politikusi álláspontjának. Az említett nyílt társulati ülésen megszólaló Garas Dezső és Eperjes Károly a rájuk jellemző vehemenciával kifogásolták a színházra érdemtelenül kiosztott pofozóbábu-szerepet, Szabó István



Darvas Iván (Vladimir) és Garas Dezső (Estragon) (Godot-ra várva)
(Korniss Péter felvételei)

pedig - véleményem szerint - nem érdekközösséget talált a nevesített urak között, hanem arra figyelmeztetett, hogy gyökeresen különböző érdekek metszéspontjában hogyan sikkad el a lényeg: egy színház léte vagy nemléte.

A nyilatkozatokból háború lett.

A magam részéről remélni szeretném, hogy szakmám pénzosztó pozícióban lévő „mezei" képviselői mégsem olyan korlátoltak, mint azt Mészáros feltételezi, és a levont „diadalmas" következtetés sem igazodik ehhez a leegyszerűsített logikához.

Jó lenne, ha a háború befejeződne.

Jó lenne, ha a strukturális átalakulás szükségességéről és módjáról nem kifejtetlen - és terjedelmi okokból ki sem fejthető - gondolatfoszlányokkal viaskodnánk, hanem szakmai fórumokon, a rövid távi érdekeket félretéve konzultálnánk.

Jó lenne, ha a színházak, így a Művész művészi kudarcait és sikereit elemző írások születnének legalább olyan terjedelemben, mint amilyen Mészáros vitacikkéé volt. Akár Mészáros Tamástól is.

KOLTAI TAMÁS

REALITÁSOK ÉS ABSZTRAKCIÓK

Nem hiszek abban, hogy egy nemzetközi színházi fesztivál a világszínház aktuális állását tükrözi. A „világszínházban" mint elhatárolható, föltérképezhető, kategorizálható irányzatok összességében sem hiszek. Kétlem, hogy bizonyos számú előadás megtekintése után következtetni lehet, „merre tart a színház". A hagyományos és avantgárd színháztípusok számtalan variációban élnek egymás mellett, olykor egymással összefonódva, barokk épületekben, tenyérnyi szobákban, hatalmas csarnokokban és más alternatív terekben, a szöveget, a látványt, a mozgást, a rendezőt, a színészt vagy ezek rafinált kombinációját állítva a középpontba. Nincsenek utak, elméletek, sodrások - csak az eszközök, formák, stílusok végtelen gazdagsága van.

Jörg Gudzuhn (Adam) Az eltört korsóban (Deutsches Theater)



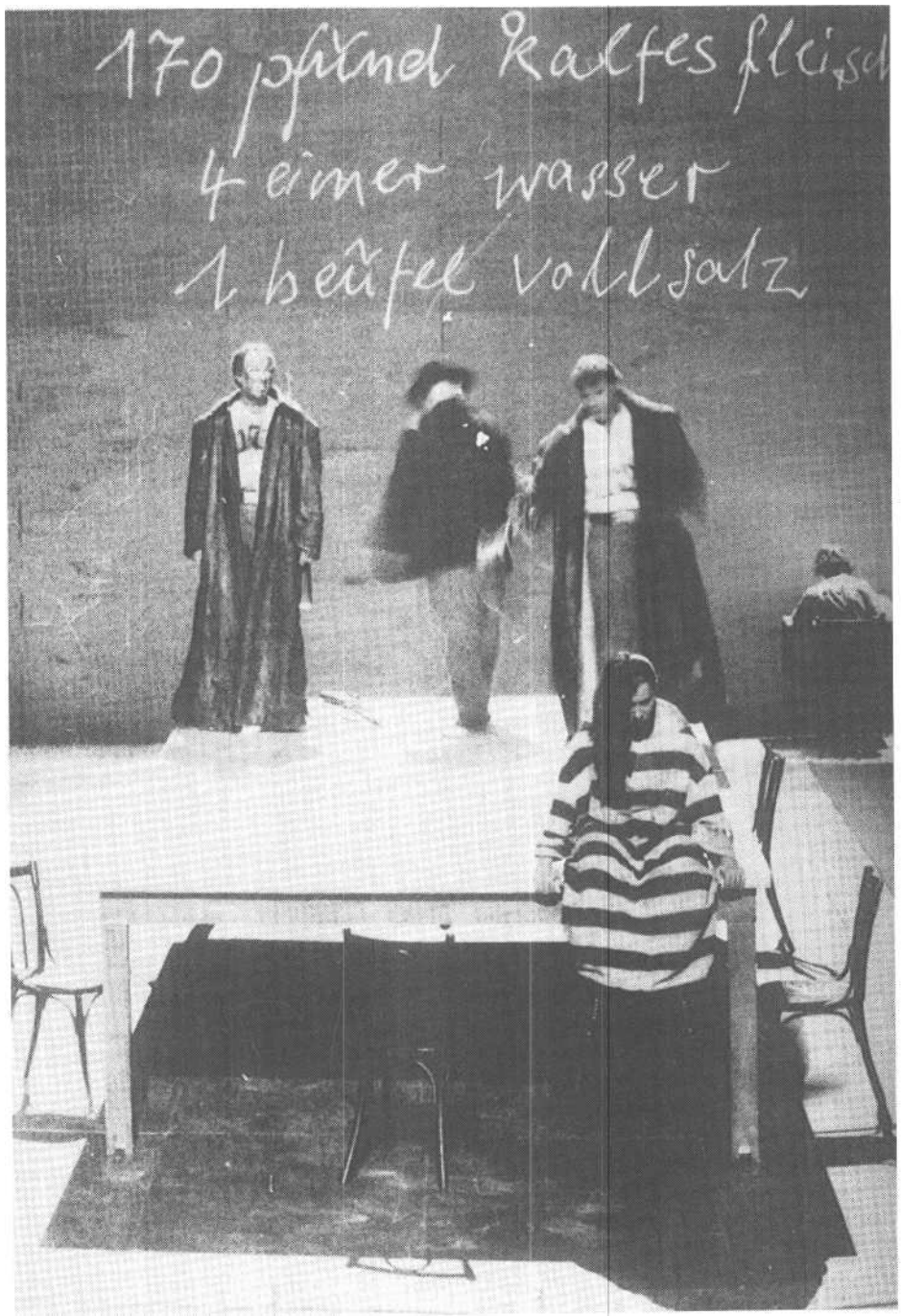
Az Európai Színházak Uniója jelenleg tizennégy „élvonalbeli", hivatásos társulatot - elitszínházat - tömörít. Közülük tizenhárom volt ott a harmadik, milánói Uniófesztiválon. Tíz előadást láttam Milánóban, a tizenegyediket, a Katona József Színház Pirandellóját (Ma este *improvizálunk)* itthon. A találkozónak három helyszíne volt, a több mint ezres befogadóképességű Teatro Lirico, a parányi Piccolo Teatro és studiója, a térszínpaddá tágítható és szobaszínházzá szűkíthető Teatro Studió. A fesztivál több mint egy hónapig tartott, mert a házigazda és Unió-elnök, Giorgio Strehler kerülni akarta, hogy egy nap több előadás is legyen. Félt, hogy nem lesz elég néző. Volt. Legtöbbször a Teatro Lirico hodálya telt meg. Ott játszott Isabelle Huppert (egymaga), valamint a szentpétervári Malij Tyeatr és a Düsseldorfer Schauspielhaus. A kisebb termek időnként foghíjasak voltak, és a szünetekben sokan elmentek. Az előadások végén a közönség mindig lelkesen ünnepelt, az oroszokat hasonló ujjongó ováció fogadta, mint egy évvel korábban Budapesten. A kritikák nagy része hízelgő volt. Az előadások vegyes színvonalát tekintve mindez meglepő, és arra int, hogy a „fesztiválsiker" nem fogadható el hiteles esztétikai mércének. Milánó sokak szerint bizonyos értelemben kulturálatlan város. A körülrajongott maestro, Strehler Marivaux-bemutatójának első előadásain nem telt meg a Piccolo nézőtere, annak ellenére, hogy az egyik színész balesete miatt az újságok nem fukarkodtak a beharangozással.

A milánóiak, úgy tetszett, nem vesznek tudomást arról, hogy van egy Strehlerük. Ugyanúgy fogadták a költői remeket, minta Stary Teatr valószínűleg tévedésből meghívott Jan Potocki-adaptációját, A zaragozai *kéziratot.* A nagy múltú krakkói színház, az Unió új tagja, ha adna magára, nem engedné meg, hogy hírnevét kockáztassa ezzel a dekomponált, menthetetlenül unalmas, illusztratív előadással, amelyet az igazgató, Tadeusz Bradecki rendezett, s amely százkét szerepet játszó ötvennyolc szereplőjével bezsúfolva a picike Piccolo színpadára (azért nagyobb színházba nem merték vinni) úgy hatott, mint egyetlen, végtelenített jelenet örökös ismétlése. A londoni Nemzeti Színházhoz is méltatlan volt az a földolgozás, amelyet Christopher Hampton készített Lewis Carroll Alice-meséiből, s a korábban balettelőadásokat rendező Martha Clarke állított színpadra, szegényes fantáziával, érdektelenül. Mivel tudom, hogy e két hírneves színház jó előadásokat is produkál, annál kevésbé értem, miért nem rejti el legalább a külföld elől a gyöngén sikerülteket. Otthon biztosan nem rajongtak értük a hozzáértők. Milánóba azért mentek el, mert úgy gondolták, hogy ott *elmennek?*

Németek

Anélkül, hogy ebből általános következtetésre jutnék, meg kell állapítanom, hogy a német színházat három együttes képviseli az Unióban, s mind a három meg is jelent a fesztiválon. Közülük a Deutsches Theater keltette a legkedvezőbb benyomást. Kleist vígjátékát, Az el-tört korsót - ezt a nagyon német színdarabot, ahogy a rendező, Thomas Langhoff emlegette - a legkevésbé sem „németesen" adták elő, ha ezen a korántsem pontos megjelölésen az ideologikus értelmezést, a száraz, „fád" stílust és a szándékosan unesztétikus látványt értjük. Langhoff mindamellett a színpadon is olyan lakonikusan fogalmaz, mint amikor interjút ad. A játék a lélektani realizmus szabályai szerint építkezik, de a hosszadalmas, szikár dialógusokat könnyed, koreografikus, balettszerű mozgáskompozícióban oldja föl, ami szinte latinos bájt kölcsönöz a darabnak. Az előadás úgy indul, mint egy francia bohózat. A bíró házanépe a reggeli sürgés-forgás közepette sorozatosan összeütközik egymással, amiben a fenékfalon nyíló két ajtó pontos ritmusban megkomponált használatba vétele is szerepet játszik. Maga Adam - hórihorgas figura, lebegő fehér hálóruhákban, tar koponyáján az éj-szaka emlékével, a korsó ütötte sebbel - egy bakugrásos cirkuszi bohócra emlékeztet. Rafinériája, szerepjátszó szökdécselése egy buffóé, akiben ravasz és alamuszi hivatalnok-mentalitás rejlik. *Politclown,* mondja róla Jörg Gudzuhn, a szerep alakítója. Az a minden hájjal megkent „középkáder" a hatalmi gépezet-ben, aki fölfelé is, lefelé is megtalálja a megfelelő módszereket a pozíciójából következő törvénytelen előnyök kihasználására.

Az előadásban érezhető a volt NDK-ból (is) ismerős politikai hangulat utórezgése, amiről Langhoffnak épp elég személyes tapasztalata van. A „felső vezető" - Wilhelm tanácsos - látogatása köré szervezett villásreggeli és „az egyszerű emberek" hierarchikus kapcsolata az elöljárókkal tipikus élmény az egykori kommunizmusból. Langhoff a realizmus és szimbolizmus arányos ötvözetét alkalmazza. Az ártatlan vádlottak észrevétlenül elfoglalják a bírói asztalt, a meghurcolt áldozat bátor kiállásakor lehelletnyit kivilágosodik a színpad. A rendezői eszközök láthatatlanok, az előadás óraműves szerkezetén, a képek finom stilizáltságán, a világítás esztétikumán mégis átüt a személyiség. A végén az összes szereplő fölkapaszkodik a bútorokra, hogy a nagy oldalablakon utánanézzen a menekülő bírónak. Rézsut fény ömlik be, a jókora szoba szinte fölbillen - a statikus zárókép békét, de egyszersmind megmagyarázhatatlan nyugtalanságot is áraszt.



Jelenet a Fatzerből (Berliner Ensemble)

A Berliner Ensemble, paradox módon, ideologikus tálalásban hozta az ideológia kritikáját. A Párbaj *Traktor* Fatzer című kompiláció első két darabját Heiner Müller írta, a harmadik egy Brecht-töredék; a rendező is Müller. A díszlet egy óriás „terepasztal", amit fölállítottak a Teatro Stúdió padlójára. Mindössze egy vörös futószőnyeg keresztezi. A Müller-dialógusokban az el-múlt évtizedek politikai fordulatairól -1953 Berlin, '56 Budapest, '68 Prága - vitatkoznak a szereplők. A fiúk az apákon, a náci és a kommunista fordulatokat közösen átélt munkatársak egymáson kérik számon a miérteket. Az Anna Seghers nyomán készült *Traktor az* önfeláldozó kommunista hős, az első világháborúban dezertáló négy német katonáról szóló Fatzer-töredék a nacionalizmus mítoszával próbál leszámolni. Didaktikusan kopogó, hideg-rideg színház. A korszak jelképes figurája, a nyolcvanhárom éves DEFA-filmsztár, pozitív hősök sorának alakítója, Erwin Geschonneck önigazoló fenséggel ül egy kis-



Peter Drebs (Romeo) és Caroline Ebner (Júlia) a dűsseldorfiak előadásában

asztalnál, szerepét olvasva. A másik karizmatikus színész, Ekkehard Schall, Brecht veje, akit a hatvanas években mint gumilabdaként pattogó Arturo Uit csodáltunk meg Budapesten, éppen elhagyni készül a Brecht-örökség letéteményesét, a schiffbauerdammi színházat.

A düsseldorfiak Romeó és *Júliája a* kallódó ifjú nemzedékről szól. Júlia elkényeztetett csitri, Romeó vad, nyegle bandában cselleng, és homoerotikus viszony fűzi Mercutióhoz. Itália kék ege eltűnt, a színpadkép fekvő hengerekből áll, a szereplők csillogó, színes diszkóruhákban járnak, és a szöveget a popzene különféle hangos válfajai kísérik. Karin Beier, az ifjú rendező divatos színpadi közhelyeket használ, hogy közölje lesújtó véleményét a jóléti társadalom élveteg felnőtteiről és elveszett gyermekeiről. A szülők primitívek és infantilisak, a gyerekek kemény botpárbajokban vezetik le fölös energiájukat. A Herceg papírcsákós, gyerektrombitás bohóc. A szerelmesek erkélyjelenete két lengő trapézon zajlik. A modernista sémákból a fantasztikus Caroline Ebner lendíti ki az előadást. Júlia szerepét másodéves esseni főiskolásként kapta, miután a rendező három hónapig kereste a megfelelő kezdő színésznőt otthoni és külföldi tanintézetekben. Ebner robusztus, nyers, motorikus és antiromantikus. A mama kedvence teljes energiakészletével belerobban a szerelembe. A szenvedélytől a rémületig rövid az út. Ebner Júliája lidércnyomásos extázisban veszi be a veszélyes altatót, és fölébredve a mérget percekig sikertelenül visszaöklendező Romeó mellett, ki-dülledt szemmel próbálja elszánni magát, hogy fölvágja az ereit, miközben a hebehurgya Lőrinc barát utókornak szóló szónoklatát elnyomja a nyúlós popzene.

Újabb elveszett fiatalok

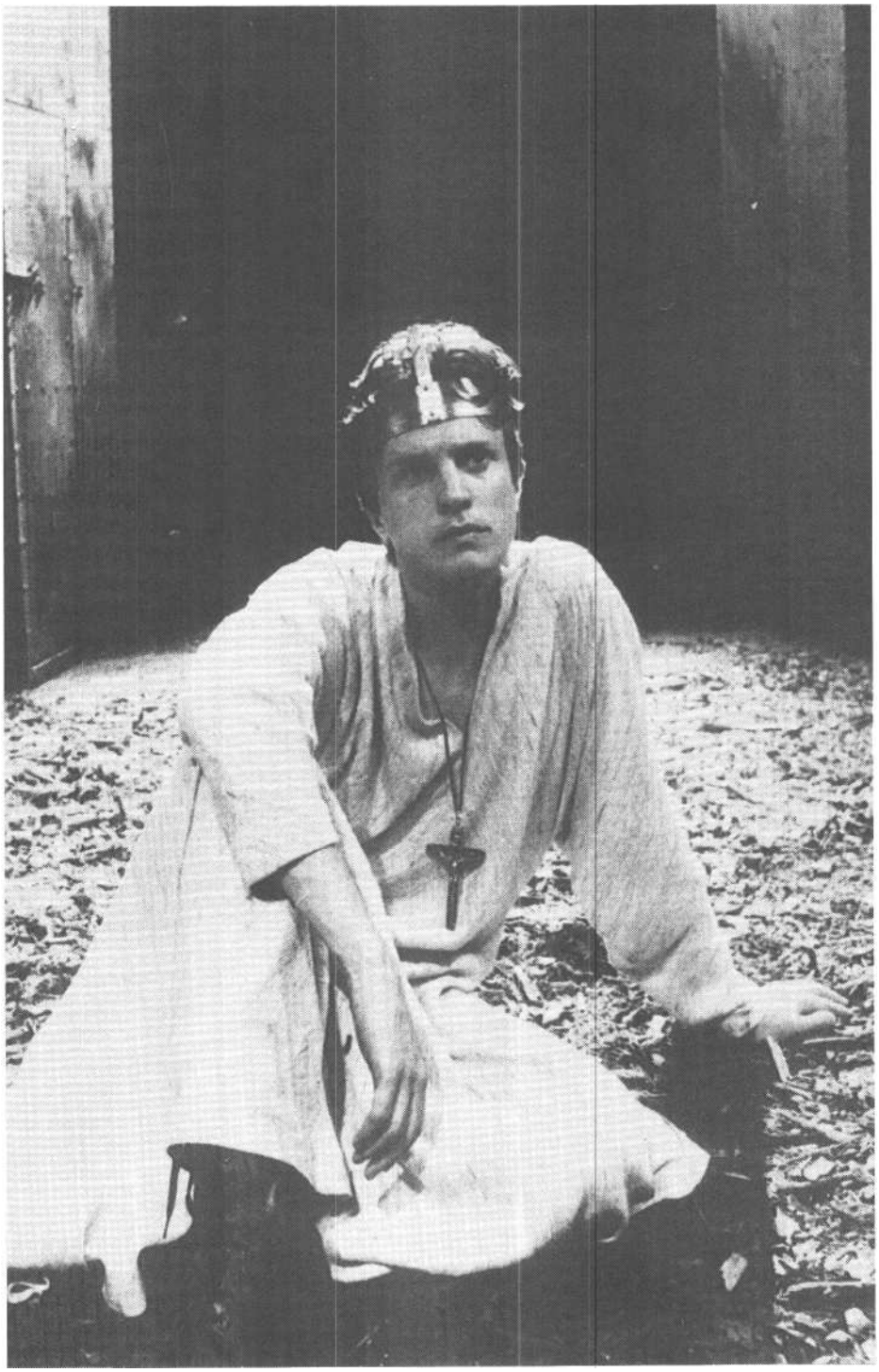
Egy másik Shakespeare és Katie Mitchell, egy másik huszonéves rendező: a *VI.* Henrik első része a Royal Shakespeare Companyben. Stúdióelőadás: három oldalról nyitott, avarral fedett dobogó, hátul fából épült fal, rajta archaikus Szent György-ábrázolás. A darabban harminchétszer emlegetik Szent György nevét, mielőtt harcba indulnának. A Lancaster-York-féle mészárszék a rendezőt Boszniára és Ruandára emlékezteti. A két uralkodóház mint két suhanc-gang áll egymással szemben. Iskolai kosárlabdacsapat lehetnének, de helyette ölnek. Az apák alig pár évvel idősebbek a fiaiknál. Az előadás két shakespeare-i kulcsjelenete, amelyben egy fiú az apját, egy apa a fiát öli meg az ellentáborban. Mindez dermesztő hidegvérrel, sotto voce. Egy-egy színész több szerepet játszik, a halottak fölkelnek, és a jelenetek végén gregorián kórusokat, latin vallási himnuszokat énekelve vonulnak ki, gyertyával a kezükben. A középkori moralitások rítusjellege egyezkedik a naturális hangeffektusokkal - dobok, harangok, kutyaugatás, madárcsicsergés - és az időnként nekilóduló hóeséssel. Henrik, a tehetetlen király szelíden lamentáló outsider, ellentéte, a púpos kamasz yorki Richárd (aki később a trónon majd ama bizonyos *harmadik* lesz e néven) itt még „csak" ujját harapdáló, yorkshíre-i akcentussal beszélő sunyi szkinhed. A gomblyukakban fonnyadt vörös és fehér rózsák, a dobogó mellett szaporodó kis fa

sírkeresztek. Az előadás elutasítja az RSC hagyományos vörös vérfürdőjét (ha vér nincs is, naturális sár azért van), de a dikció elsőbbségét nem tudja s talán nemis akarja elutasítani. Keveredik a retorika és a filmhíradóstílus (például Warwick háborús halála, ahogy lecsusszan a fal mentén). A huszonéves csapatot és a másság ifjonti akarását tekintve, ez azért érdekes előadás.

Ha fiatal csapatról van szó, ide kívánkozik a szentpétervári kopasz fiúk és zsenge lányok Gaudeamusból ismert „főiskolaközeli" társulata. A Malij mosta „folytatást" hozta *Klausztrofóbia* címmel. A cím, akárcsak a színpadkép, a színi- és balettiskolai osztályból összerótt tan-terem - valóságos helyszín, itt tanult többek között Nabokov és Mandelstam - metaforikus. Erről a zárt helyről szárnyal föl, legyőzendő a klausztrofobikus orosz létet a Dogyin-féle álombalett. A hatás nem annyira elementáris, mint a Gaudeamusé volt, talán mert elvesztette a fölfedezés varázsát, persze csak azoknál, akik másodszor látják a dramaturgiai mintát. Az alapanyag is kissé elvontabb. Pubertásos emlék: erotikus fantáziálás a kémiatanárnőről. Álom a szerelemről: kinyíló lánytestek és pénzért vásárolt ölelés. A sorbanállás klausztrofóbiája: az orosz nyomor tömeglélektana. Sor az üzletek és a Lenin-mauzóleum előtt. Egy katonafiú idillikus családi kimenője, és a bőr alá oltott terror, ami szétrobbantja. A zárókép: fehér trikós zenekar, némán és instrumentumok nélkül, hangtalan szopránszólóval imitál egy képzeletbeli b-moll szvitet. Csak a fölerősített zihálást hallani: küszködés egy dallamért, a vágyott összhangért. Kérdés, hogy a világutazó ifjú sztártársulat, amely a turnék között csak rövid időkre tér haza, milyen viszonyban van az előadást ihlető, szorongató klausztrofóbiával.

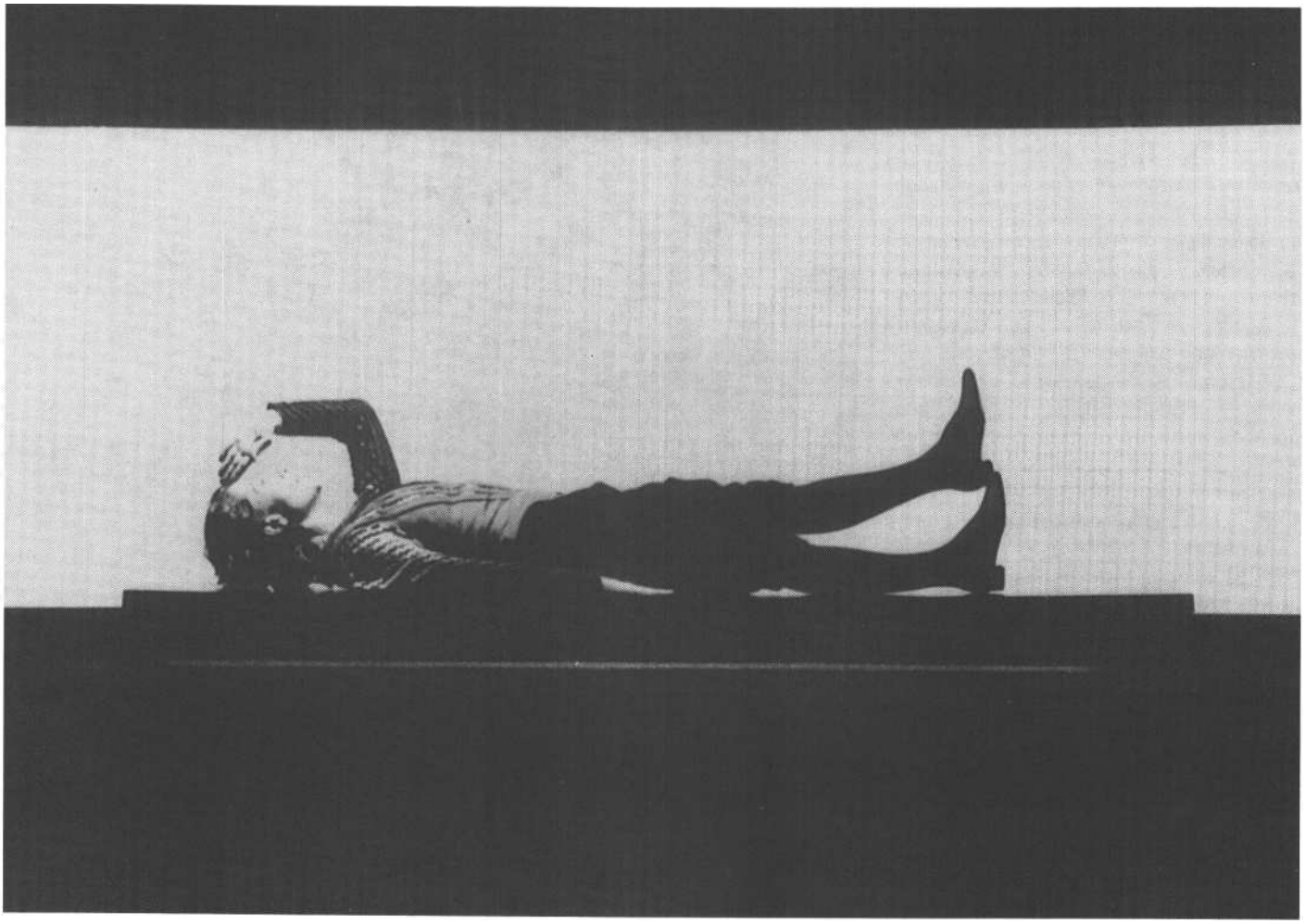
További balettek

Nem vagyok Bob Wilson rajongója; csodálatra méltóan hideg látványkompozícióiban a színész csak jel, a világításhoz, a mozgáshoz, a szöveghez hasonlóan. Az Orlandóban megjelent a személyiség. Gondolom, már akkor is, amikor Wilson egyszemélyes előadásában Jutta Lampe játszotta az androgün figurát. A második verzióban Isabelle Huppert szerepel. A koreográfia a hírek szerint ugyanaz, a produkció föltehetően mégsem ismétlés. Huppert varázslatos egyéniségével tölti föl a komputerizáltnak ható artikulációs és mozgásrendszert. A játék csupa ornamentika: a szöveg pereg, surrog, rikolt, énekel, trillázik a színésznő ajkán, miközben ő maga választékosan karcsú mozdulatokkal, hajladozva, forogva, csúszva, térdelve, lassan lépegetve vonul a színen. A háttérben Wilson szokásos clair-obscurjei, fénycsíkok, sikló falfelületek, változó színű és alakú térformák. Huppert figurája tökéletes: lányos fiú és fiús lány. (Miért nem játszotta még Shakespeare Rosalindáját?) A szöveg Virginia Woolf regényének adaptációja? Bizonyára az. Nyilván kihüvelyezhető a mese. De a történés, ami lenyűgöz, az maga az absztrakció: egy karizmatikus egyéniség „jelentés nélküli" kalligráfiái a színpadön.

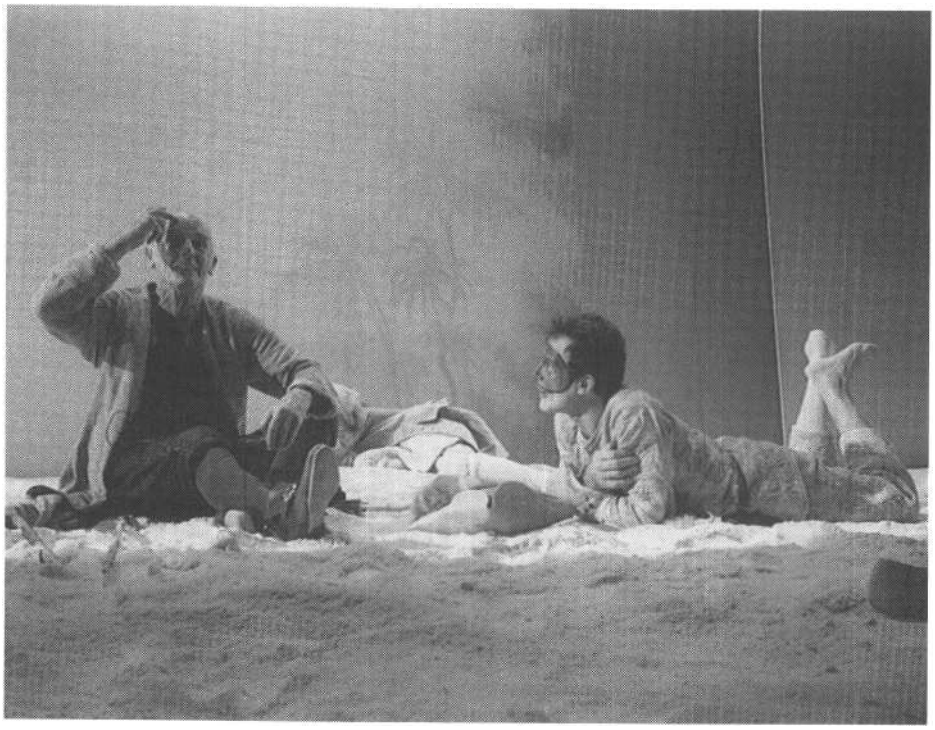


VI. Henrik: Jonathan Firth (RSC)

És ugyancsak „balett" a néha már saját esztétikai dicsfényébe merült mester, Giorgio Strehler Marivaux-ja, A *rabszolgák* szigete. Csupa kellem, csupa szépség, csupa líra - és semmi esz-tétizmus. A klasszicista francia színház kerete,



Isabelle Huppert az Orlandóban (Odéon)



csekély színpadi mélység, az egykori frontális beállítások gyöngéd érzékeltetése. Pasztellszínek, a halványan festett díszletek, áttetsző vásznak, ellenfények, kifinomult mozgáskoreográfiák enyhén művi, mégis természetes teatralitása. A háttérben, persze, a bámulatos tervező, Ezio Frigerio. Az előtérben pedig a metaforikus mese a „senki szigetéről", a földgolyó egy utópikus szeletéről, ahol az urak szolgák, s a szolgák urak lesznek, de csak addig, amíg le nem meztelenednek, meg nem szabadulnak rossz szokásaiktól, türelmetlenségüktől, előítéleteiktől, hogy aztán ruháikkal együtt a tiszta érzelem és értelem nemességét is magukra öltsék. A szociális parabolának ez a tüneményes artisztikumba csomagolt változata engem - nem tagadom - lenyűgöz és meghat. Milánói otthonában a fesztivál és a színház doyenje - s ez így van rendjén - Giorgio Strehler volt.

Jelenet A rabszolgák szigetéből (Piccolo Teatro)

BÉRCZES LÁSZLÓ

HÉT BÚZASZEM

EGY HÉT MILÁNÓBAN

Az íróasztalomon hét darab búzaszem. A zsebemben leltem őket, nem véletlenül. Ahogyan a gyerekek előadások szüneté-ben vagy a tapsrend után megtapogatják a díszleteket, megszagolgatják a művért vagy tenyerükbe rejtik a kellékpénzt, úgy markoltam fel néhány búzaszemet egy kivételes előadás után egy kivételes helyzetben, az Európai Színházak Uniójának III. Fesztiválján, Milánóban: hogy hazavigyek és megőrizzek valamit ebből a reménytelenül egyszeri élményből. Jó néhány napja már, hogy az asztalra kerültek a magok, és itt, előttem szemtelenkednek, tekintetem sávjába tévednek, füzetem sarkába ütköznek folyton, amikor nekiülnék, hogy megírjam a milánói beszámolót. Nyugtatnak, altatnak a búzaszemek: nem kell igyekezni, kapkodni, gyorsan felidézni a produkciókat, mielőtt gyatra memóriám likas kasából ki nem hullik az egész, hiszen a lényeg itt hever az asztalon. Végül is azon este óta tudhatom, hogy csak ezeket a gabonaszemeket kell majd megírni. Akkor aztán minden meg lesz írva Milánóról. Valójában persze kerülgetem a kezdést, hiszen éppen ez, a hazahurcolt „lényeg" figyelmeztet arra, hogy ami ott akkor megtörtént, az hazahozhatatlan, megőrizhetetlen - tehát holmi beszámoló által átadhatatlan. „Hiába forgatsz az ujjaid között, hiába idézed fel és írod le mégoly szemléletesen az emlékképeidet, az a két este, amikor a Malij Tyeatr *Fivérek* és *nővérek* című előadását nézted, az már a múlthoz tartozik" - mondja mindegyik ide-oda lökdösött szuvenír. Nem beszélve arról, hogy én egy olyan előadást akarok felfedezni és követendő példaként emlegetni (ha a zsenialitás - például a Lev Dogyiné - követhető lenne), ami valóban a múlthoz tartozik: lassan tíz éve már, hogy Abramov regényének színpadi változatát először adta elő a szentpétervári színház.

Lelkesedésem ellenére azt sem tudom tehát meggyőzően cáfolni, amit - még Milánó előtt - egy Marina nevezetű szentpétervári kritikusnő mondott keserűn fanyalogva: „Dogyin nem a régi, nem érdekli már, mi van velünk, oroszokkal, ő most mára külföldnek dolgozik." Lehetett ez fájdalmasan igaz kritika, de lehetett az ellenállásba



Marie Göranzon a Haláltáncban (Kungliga Dramatiska Teatern)



Jelenet az Alice kalandjai a föld alatt című előadásból (Royal National Theatre)

nem ütköző sikert, a külföldi diadalt eleve gyanúsnak bélyegző károgás (tapasztaltunk már ilyet a Katona József Színház esetében is). Igaz, láthattam Milánóban a Klausztrofóbiát, ami vadonatúj produkció, 1994-ben mutatta be a Malij „főiskolás részlege". A bemutató nem Szentpétervárott, hanem Párizsban, az Odéonban volt, és e puszta tény mintha az orosz kollegina igazát bizonyítaná. Ám az a gyanúm, hogy ha nem láttam volna tavaly a megváltó *Gaudeamust* (és ha jegyem nem oda szólt volna, ahova - erről később), most valószínűleg *a* Klausztrofóbiáért is lelkesednék (módjával).

Marad tehát egy régi-új előadás, *a Fivérek és nővérek,* és marad a Gaudeamustól eredeztethető régi-új lelkesedésem. De ezt későbbre tartalékolom, e bevezetővel kimetszettem, mint dinnyéből a legfinomabb falatot, a „szájam ízét", hogy ezt félrerakva, majd vége jó, minden jó alapon, happy enddel zárhassam e beszámolót. Ami persze korántsem teljes, hiszen ellentétben a tavalyi, budapesti fesztiválval, az olaszok szép komótosan rendezték meg az ideit. Azaz ha valaki mindent látni akart, több mint egy hónapra Itáliába költözött. Így aztán lemaradtam többek között Bob Wilson Orlandójáról (az Isabelle Huppert által megjelenített monodrámáról szuperlatívuszokat hallottam), a Bulandra *Téli* regéjéről és a Katona Pirandello-előadásáról is (utóbbit persze láthattam itthon, csakhogy a Ma este *improvizálunk* lényege éppen a spontaneitás - illetve dehogy is: a spontaneitás illúzióját az adott körülményekhez tökéletesen hozzásimulva megteremtő finom és érzékeny megrendezettség).

Haláltánc

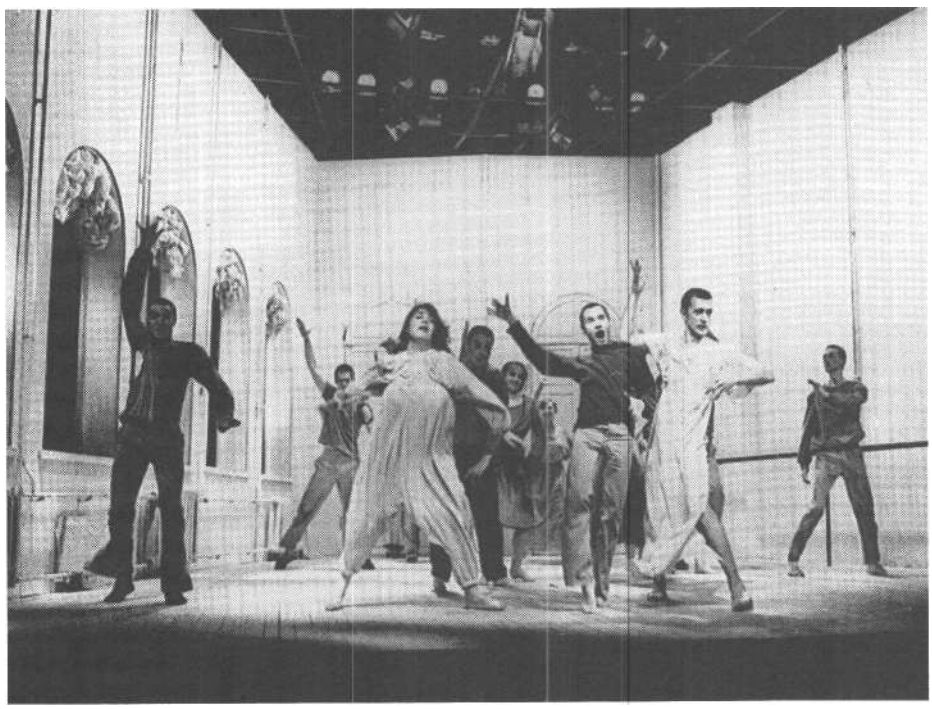
A szentpétervváriak kiemelése azt a látszatot keltheti, hogy egyetlen színház diadalmas vendégjátékáról írok. Pedig háta gyönyörű Palazzo Realéban láthattam az Unió országainak többé-kevésbé szép és érdekes színházi kiállítását *(a kevésbé* ránk, magyarokra vonatkozik), videón megnézhettem néhány híres előadást, illetve esténként élőben is láthattam bizonyos hírességek idei produkcióját. Lars Norénre és Giorgio Strehlerre gondolok elsősorban, mert be kell vallanom, Martha Clarke nevét eddig nem hallottam, és ha a londoni Royal National Theatre-nél rendezett munkájára gondolok, bizony nem is tervezem, hogy e nevet emlékezetemben megőrizzem.

Lars Norén, a rendező azonos a nálunk inkább drámaíróként ismert Lars Norénnel. Ő Strindberg *Haláltáncát* állította színpadra a stockholmi Kungliga Dramatiska Teatern társulatával. A mű nyilván skandináv kötelező olvasmány. Norén tehát - aki drámaíróként Strindberg egyik utódjának tekinthető - bizonyára könyv nélkül fújja a drámát. És így lehet ezzel szinte minden skandináv. Ilyen helyzetben érzi azt az ember - egyébként is joggal -, hogy valamit muszáj kitalálni. Az a nagy kérdés, hogy ez a kitaláció egy darabegészet működtető, többnyire „koncepció" névvel felcímkézett elgondolás-e vagy egyes részleteket kiemelő, más megvilágításba helyező alkalmi ötletek sorozata. Ezeket az ötleteket aztán akár jelesre is értékelhetjük, ám ezek nem érintik - ha csak meg nem zavarják - az előadás egészét. Ilyenkor tehát értetlenül bámuljuk az egyes „megoldásokat", ami vagy a néző vagy az előadás (vagy mindkettő) korlátait bizonyítja. Norén számos ilyen megoldással él: a Piccolo Teatro tágas stúdiójába zárt kicsi tér hideg színeivel, szögletes formáival, szigorú kiszámítottságával, inkább temetőt, mint színházat idéző babérkoszorúival és gyertyáival valamiféle ravatalozóra vagy még inkább hatalmas családi kriptára emlékeztet. A Haláltáncot ismerve máris beír-hatjuk a jelest (ezzel csak az a gond, mint általában a gondolatokat a térbe nyersen lefordító díszleteknél: már felelés előtt megszületik az érdemjegy). Idilli keringőre besasszézik a Kapitány és felesége, előbbi ledobja magáról a mellényt, ezt egyébként a földről magához veszi a sarokban üldögélő súgó (én pedig e gesztusból jelentést próbálok kisajtolni, pedig mint utóbb kiderül, a kislámpánál kuksoló drága idős hölgy csak fázik), a keringő után kezdődik a darab, a házaspár rutinos mechanizmussal kártyázik, és látszik, várnak valakit (olvasták volna Strindberget?). Ez a valaki, Kurt természetesen meg is érkezik. Egymást úgy üdvözlik, mintha mindennapos találkozásról lenne szó (mégsem olvasták volna Strindberget, aki szerint Kurt tizenöt évvel ezelőtt járt itt legutóbb?). Furcsa. Furcsa az is, hogy a Kapitány egy negyedóra alatt annyi whiskyt benyakal, ami mást már régen földhöz csapott volna. Furcsa az is, hogy az időnként megmutatott másik szobában állandóan változik a berendezés (ezért a néző automatikusan azzal foglalja el magát, hogy megpróbálja kitalálni, mi változik a következő ajtónyitáskor). E kissé ironikusra sikeredett beszámoló ellenére meg kell jegyeznem: az előadás nem rossz. A színészek ösztöneikbe égett strindbergi tudással játsszák azt, amit játszanának kitalációk nélkül is. Marie Göranzon (Alice) kellően kegyetlen és kétségbeesett, Jan Malmsjö (Kapitány) szeretetért szűkölő vén ripacs, Allan Svensson (Kurt) szürke és jelentéktelen. De játékukkal éppen azt bizonyítják, hogy nem muszáj mindig valamit kitalálni. Legalábbis akkor nem, ha az ötlet nem szervesül, hanem megmarad külsődleges pakolásnak, körítésnek, sőt púpnak az előadás hátán.

A rabszolgák szigete

Szó nincs ilyesfajta púpokról a másik említett hírességről, az európai színház mestere, Giorgio Strehler rendezése kapcsán. A milánói Piccolo Teatro vendégjátékai során Budapesten is megfigyelhettük, hogy az előadás egészét szárnyra kapó vagy éppen gúzsba kötő totális koncepció-

val szemben Strehler az utóbbi időben a bölcsek ráérős kényelmével az apró részletek kidolgozottságára, a finom, cizellált kontúrokra, a moll hangzás kellemességére, a halvány színek árnyalatainak összhangjaira figyel. Marivaux-rendezése olyan, mint egy pointillista festmény. Vagy mint egy apró homokszemcsékből kirakott és egy enyhe szellő leheletével semmibe szálló mandala. Magát a színpadot is szürkésfehér homok borítja; hátul, a kifeszített tüllfüggöny vásznán, akárha gyermekszínház meséjében, tengeri vihar kicsinyített árnyképe jelenik meg. A derengő világosságban két mezítelen alakot pillantunk meg, szigetre kivetett, még névtelen, rangtalan, ruhátlan, ártatlan férfiakat. A homokból egymás után bukkan elő fodros ingük, nadrágjuk, parókájuk - ezeket aztán magukra aggatják -, és előttünk áll a Monsieur és Arlecchino, majd hasonló folyamat utána Madame és Silvia, a szolgálólány. Elkezdődhet a példázat, mely-ben életrevalóságuk folytán a szolgáké lesz a fő-szerep, és a forradalomnak nevezett ruhacsere során Arlecchinóból Monsieur lesz és fordítva. A tanmesét a közönség soraiból a színpad szigeté-re fellépő Idegen, nevezhetjük akár Rendezőnek is (a Magyarországon is jól ismert Philippe Leroy), vezényli le. Ahogyan a négy főhős is szerepeket alakít: az eredeti Arlecchino Monsieur próbál lenni, Silvia pedig Madame-ként viselkedik. Addigi gazdáik kevésbé örülnek kapott szerepüknek, de a lényeg az, hogy a sziget lassan színházzá alakul. Mert hogy Strehlert már csak a Színház érdekli. Elég ez, vagy kevés? Nem tudom. Azt tudom, hogy a Piccolo Teatro előadása egy idő után minden szépsége ellenére számomra tökéletesen érdektelenné vált. Tudtam én, hogy kiváló színészeket látok, tudtam azt is, hogy ami játékukba sűrűsödik, az évszázadok örökségének megelevenedése - de hiába. Kedvem ellenére lett volna az olasz közönséggel visszatapsolni a nagyszerű Pamela Villoresit (Silvia), hogy lazziit megismételje, mert ez az egyébként frenetikus jelenet is azt példázta, hogy ez tényleg csak színház, produkció, ahol nekem tapssal kell díjaznom egy-egy jó megoldást. Megoldások vannak - természetesen strehleri szinten -, amelyeket kényelmesen hátradőlve, nagyokat csettintve értékelnünk kell. Színpad és nézőtér között ugyanaz a fennkölt és számomra hamis konverzáció zajlik, amihez Marivaux szereplői oly igen értenek. Ez az elegancia megkönnyíti egyébként a történet befejezését: e mesés forradalom után helyükre kerülnek a ruhák - és vannak még fejek, amelyekre a kalapokat felrakhatják, vannak szájak, amelyek még bocsánatot kérhetnek/adhatnak. Mindenki boldog, a néző összeüti tenyerét, aztán másnap, amikor az előadásból még beugrik néhány szép kép, bizonytalanul kérdezi önmagát: csak nem színházban voltam?



Klausztrofóbia (Malij Tyeatr)

Alice

Szó nincs bizonytalanságról a londoni Royal National Theatre esetében. Tudni lehet, és ezt számosan igen hamar felismerik, hiszen távoznak a teremből, hogy a Christopher Hampton színpadi átiratából Martha Clarke által rendezett *Alice kalandjai a föld alatt* még alig kezdődik el, már érdektelen. Pedig itt most nyelvi akadályok sem mutatkoznak, az olaszt nem, de az angolt többékevésbé értem. A szöveg persze jó, de ezt már Hampton átigazítása előtt is tudhattam. Így aztán a legemlékezetesebb élmény maga a terem, a Piccolo stúdiója. Most nem zárnak be egy dobozba, mint tették azt a stockholmiak, alaposan szemügyre vehetem hát ezt a tágas hengert, amiben a falak mentén körbefutó erkélyeken négy emelet magasságig felmerészkedhetünk. Lent, középen egy pofon csapott brit szoba, itt játszódik az *Alice...* Minden, széktől az ajtóig, ablaktól az asztalig kicsit ferde, torz, és ez rendben is van, ha Lewis Carroll történetének irreális közegére gondolok. A fiatal angol rendezőnő oly-annyira rendben lévőnek találta ezt, hogy ő maga alig talált ki valamit. A tükör mögött megjelenik Alice, ahogy kell. Ott ül a szobában a bácsi is, semmi akadálya tehát a mesélésnek. Ülnek, és megy a mese. Furcsa szöveg, furcsa asztalnál, furcsa térben - ember sehol. Az emberi jelenléthez az kellene, hogy a személyekkel történjen is valami. Nem feltétlenül látványosan (bár az sem baj), de legalább az illető személyén belül, vagy a jelenlévők között igenis történnie kellene valaminek. Ám itta színészek vagy puszta szövegmondásra, vagy a játékos-mulatságos-abszurd mondatok illusztrálására kényszerülnek. Ennél sokkal többet ér, ha a polcról leemeljük Lewis Carroll könyvét, és gyermekünknek (vagy magunknak) felolvassuk a mesét. És akkor velünk legalább történik valami.

Klausztrofóbia

Mint történt, nem is kevés, a szentpétervári előadásán. A frisset, a '94-es produkciót, a Kla*usztrofóbiát* láttam előbb. A címet felesleges magyarázni Kelet-Európában. A Gaudeamus folytatása, eszközeit, témáját tekintve annak ismétlése ez a mű, már csak azért is, mert mindkettőben ugyanarról van szó, egyszerűen szólva: a szabadságról. Láthattuk már '93 őszén: Dogyin színháza nem kerülgeti, amit mondani akar, nem vakarja meg, úgymond, jobb kezével a bal fülét. Mondja, amit gondol és érez - és teheti ezt, mert gondol és érez. A lényeg mindig egyszerű, mert konkrét. E konkrétumok megtalálása és megfelelő összerakása - nos, ez viszont kevesek képessége. Dogyin így hozza zavarba a beszámolón kotló kritikust: utóbbi is rákényszerül, hogy egyenesen, idézőjelek, meditáló-utalgató kanyarok nélkül fogalmazzon, és leírja például a szót: szabadság. Ez azonban nem konkrétum. Konkrétum a zárt, fehér szoba, talán egy zenészekből és táncosokból álló csoport próba-



Fivérek és nővérek (Malij Tyeatr)

terme; konkrétum az, hogy gyönyörű fiatal lányok ledobják blúzukat, és táncolnak, hogy a kosztümös kémiatanárnő az ajtóra ír egy képletet, majd ugyanő az egyik tanítvány, egy pompás hím nadrágjába nyúl; konkrétum, hogy az ajtó beszakad, amikor a tömeg bezúdul a térbe; konkrétum a sok-sok hangszer, a felhangzó blues, dixiland és sanzon, és a zenére felfelé kapaszkodó fiú váratlan levegőbe emelkedése a fehér fal mentén; konkrétummá válik rend és káosz örök harca, amiben a kiszakadt ajtóra terítve behoznak egy mozdulatlan, szakállas alakot, akit a hangszerekkel „operálnak", miközben fegyelmezett ifjak díszlépésben menetelik körbe az alkalmi mauzóleumot (korábban ugyanezek a fiatalok ugyanezen „hangszerekből" szívták föl a kábítószert) ... és konkrétum az, hogy egyre-másra réseket ütnek a falba, hullanak a téglák a földre, egyre nagyobb sötét lyukak tátonganak minden oldalon, itt-ott tüzek gyúlnak, és közben vízsugárral tapasztják falba a lázadókat. Aztán furcsa, monoton, magas hangfekvésben megszólal egy énekhang, de bármily konkrét, mi nem tudjuk, sikoly-e ez vagy a szabadság hangütése.

A szakállról, a kábítószerről mások meséltek, azok, akiknek a földszintre szólt a jegyük. Én az erkély huszonegyedik sorából ezt nem láthattam. Valójában kívül rekedtem, kiszakadtam az előadás érvényességi teréből. Ez tanulságnak jó, de az élmény bizony szegényebb miatta. Ráláttam az egészre, így aztán az iménti felsorolás ellenére számomra kevesebb volt a konkrétum és több a jelentés. A társulat produkciója olyan volt, mint amikor valaki már birtokolja az eszközöket, és ezért hosszabb időre el tud szakadni a földtől. Olyannyira, hogy néha el is veszíti vele a kapcsolatot. Beszél, de nem mond.

Fivérek és nővérek

Írom ezt egy kiváló előadásról. Azért merem ezt tenni, mert a Gaudeamusban láttam a tökéletes arányokat, és most Milánóban, a szentpéterváriak másik előadásában megtapasztalhattam, hogy az a tökéletesség megismételhető. Ez történt a *Fivérek és nővérek* előadásán - mégpedig a valódi Malij Tyeatr előadásában. Az iméntiek ugyanis Dogyin diákjai voltak, Abramov regényének határás változatát viszont a Malij társulata - öregek és gyerekek, statiszták és sztárok, szóval egy „rendes színház" - adta elő. Ha valaki elolvassa a műsorfüzetben található szüzsét, a következőkkel találkozhat: Ivan és Anfisza, Mihail és Tatjana, háború és partizánok, Új Élet Kolhoz és párttaggyűlés, vörös zászló és tangóharmonika... Vannak-e ma számunkra viszolyogtatóbb főhősök és témák? És sehol nincs ám idézőjel és cikiző irónia, az életet oly jól ismerni vélő, passzivitását bölcsességnek tudó posztgeneráció hűvös és kényelmes távolságtartása. *Itt minden az, ami. Nyers színház.*

A kezdés sötétjében, filmvetítés (háború, vonatok, katonák stb.) közben Sztálin hangját halljuk. Szónokol, a hősökről beszél, a fivérekről és a nővérekről. Lassan felmegy a fény, előttünk szinte üres tér: oldalt néhány csupasz fa, tetejükön madáretetők, középen gerendákból összeácsolt fal (az imént mozivászon, később - olykor víz-szintbe billentve - padlástető, tutaj, szántóföld, kerítés vagy a Dogyinnál oly gyakori, magasba szálló „zongora"), a fal megemelkedik, mögötte ott állnak az említettek: egyelőre főleg *a nővérek,* aztán az asszonyok előrejönnek, kendőkkel integetnek, az erdőből, a háborúból érkeznek a *fivérek,* a férfiak. Dogyin szokása szerint kiválaszt egy kis közösséget (laktanya, balettiskola, falu) és zenei szerkesztéssel, szólókkal, duettekkel, kórussal órákon át azzal bíbelődik, hogy elmond-hassa, ki azaz Ivan és ki azaz Anfisza, kik ezek a fivérek és nővérek. Egyenesen, nyíltan beszél. Tehát állandó a kockázatveszély. Kevesebb a kockázata annak, aki az irónia páncéljába bújva mindent eltart magától. Nem lepleződik le hamissága - hacsak nem lelke üressége -, hiszen ő maga is a dolgok lényegének vélt hamisságot gúnyolja. E szemléletből hiányzik a közvetlenség. Pedig az ember ösztönös vágya - legalábbis ezt sugallja Dogyinék előadása - ez a közvetlenség. Éppen ez a szentpéterváriak csapdája: nyíltan, egyenesen kellene fogalmazni. Meg-írni *azt, ami ez* az előadás. Csakhogy én, a be-számoló személy vagyok a közvetítő: de hogyan közvetítsem a színpadon szaunázó, egymás hátát vesszőkkel csapkodó meztelen férfiak hátáról a nézőtérre csapódó gőz illatát; vagy egy másik illatot, azt, ami akkor tölti be a Teatro Lirico egész légterét, amikor a falu ünnepén behozzák a forró húslevest, és a hosszú asztaloknál ülő rengeteg ember ennizabálni kezd, és esznek hosszú percekig, más nem is történik a színpadon, az állakról csorog a zsír, isszák a vodkát és harapják az uborkát, aztán kacagás buggyan fel innen-onnan, a boldogság végighullámzik a termen, a mellettem ülő olasz hölgy pedig átszellemülten, könnyes szemmel néz előre, pedig az első kép alatt még rádiótelefonján ügyintézett... Nincs mit „közvetíteni", mert minden az, ami. A szó, a tekintet, a mozdulat. Bevalljuk vagy sem, ki vagyunk erre éhezve. Máskülönben miért dobogna a lábával, miért ütné a tenyerével a színpad szélét a fennkölt és rafinált konverzációkhoz szokott olasz közönség?! Miért gyűjtenék én búzaszemeket, amikor a gyönyörű orosz énekkel egy ritmusban egyszerre hajítják tarisznyájukból a föld felé a magvakat az asszonyok?! Pedig szántóföld nincs, csak színpad van - hiszen ez csak színház. Sőt az a gyanúm, hogy az asztalomon is csak kellékbúzaszemek vannak. Nem kelnek ki soha.

RÓNA KATALIN

TÉVEDÉS VOLT A BÚCSÚ

BESZÉLGETÉS GIORGIO

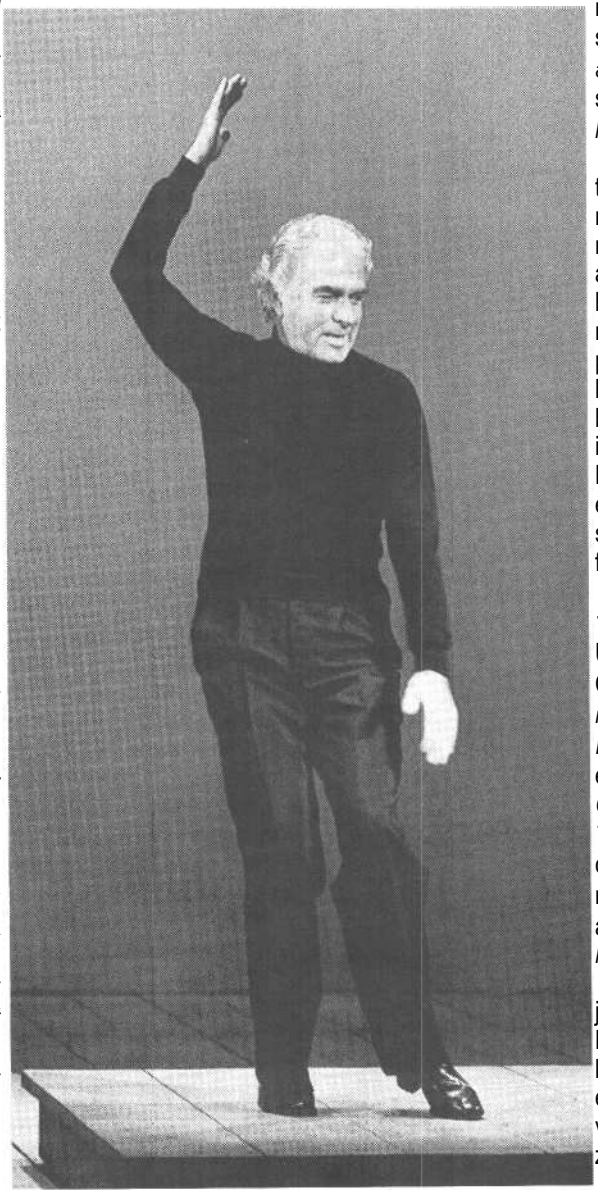
Több mint két esztendeje - *színházi idő-ben mérve harmadik évada* -- annak, *hogy közelről figyelhetem a milánói Pic*colo *Teatrót s* benne a Mester, *Giorgio Strehler munkáját. A színházat, amely az*
európai legnagyobbak egyike, s a *rendezőét, aki egyszerre* alapító és színházszervező, *rendező* és *tanár, ha kell, író* és színész s *mindez együtt: a valósággal együtt élő,* a valóságban élő *művészember. Aki hetvenhárom évét meghazudtoló hévvel* élés dolgozik színházban, *bírálja a* társadalmat, *a politikát* és *a politikusokat.* S persze *emlékezik az elmúlt időkre is.*

- Hét évtizede már, kimondani is képtelenség, hogy néhány esztendőre Budapestre vetett a sors. Persze csak a családi krónikákból emlékszem arra az időre. Hegedűművész édesanyám vitt magával, aki akkortájt Hubay Jenőnél tanult. Három évig tartott a „kirándulás", majd visszatértünk szülővárosomba, Trieszt-be. Nagyapám az opera igazgatója, karmestere és kürtöse volt. Osztrák származású apám halála után egy időre apám helyett apám lett, mígnem az ő el-távozása után nagyanyám és anyám úgy döntött, Milánóba költözünk. Tízéves voltam. Azóta kisebb-nagyobb megszakításokkal ez a város a „hazám". Pedig Trieszt máig úgy él emlékeimben mint az igazi otthon. De sohasem adatott meg, hogy visszatérhessek. A háború és az el-lenállási mozgalom Svájcba vitt, s onnan az utam Milánóba hozott vissza. Immár negyvennyolc éve annak is, hogy Paolo Grassival megalapítottuk a Piccolo Teatrót, amelynek csak rövid időre mondtam búcsút a hatvanas évek legvégén, hogy aztán megértve, itta helyem, visszatérjek alig három év után.

- Különös *cezúraként fogható föl, hogy* 1967-ben A hegyek Óriásaival b*úcsúzott Milánótól. Pirandello drámájának* fölújítása *az elmúlt* esztendőben *némileg ugyanazt a* hatást keltette, *amit egykor: mintha búcsúzott volna Milánótól, a vá*rostól, *színházától.*

- Annak idején Paolo Grassival mi hoztuk létre Olaszországban az első „teatro stabilét", tehát állandó színházat. A stagionék, az alkalmakra szerveződött utazótársulatok környezetében ez nagy kihívást jelentett, amelyre, úgy gondoltuk, helyesen feleltünk. Új helyzetbe kerültünk, és új helyzetet teremtettünk. De akkoriban egyre inkább azt kellett éreznünk, hogy a helyi közigazgatási szervek példának tekintik a színházat, mégpedig a politika példájának. A hatalomban sokan úgy gondolták, hogy a színház nem más, mint valamiféle „közszolgáltatás", olyasmi, mint a villamos vagy az élelmiszer-ellátás. Annyira kell támogatni, mint azokat, s épp annyit kell elvárni tőle, mint azoktól. A hatalom teljesen érdektelenné vált a kultúra iránt, s ez volt az a pillanat, amikor úgy éreztem, miként A *hegyek* óriásainak színészei: számomra is véget ért valami. Az Óriásokkal nem tudok tovább harcolni. Abban az egykori előadásban a vasfüggöny zúzta szét a színészek szekerét. S a szekérrel együtt elpusztultak az álmok is.

Giorgio Strehler



- *Ugyanez* az érzés, *az álmok,* a művészet *pusztulása* fölötti *fájdalom* zengett föl A hegyek Óriásai nak színpadáról *az elmúlt évad-*ban is, *amikor Andrea Jonasson* főszereplésével *újra* színre *vitte* ezt a *„művészetmítoszt".* És a kérdés most is *ugyan-az volt: vajon* van-e esélye még a művészetnek? *Pirandello nem hitt* benne. Fe*lelete a félelem* kiáltása *volt.*

- A politikai viharok dúlta Itáliában, akár tetszik a hatalomnak, akár nem, meg kell mutatni a Művészet küzdelmét. Magam nem feltétlenül szeretem azt a színházat, amely erőszakkal a minden-napokról akar beszélni, de *A hegyek* óriásainak éppen most van újra aktualitása, amikor a pénzemberek és a politikusok nem hajlandók megérteni a költészetet, amikor becsukják fülüket, lehunyják szemüket: ne is hallják, ne is lássák, miről be-szélünk.' Mert az Óriások igenis köztünk vannak, együtt élünk velük, együtt kell élnünk velük, s ha nem vigyázunk, elhatalmasodnak fölöttünk.

- *Több mint két* esztendeje *már, hogy* 1992 *őszén, épp az Európai Szín*-házak U*niójának* első *fesztiválja idején, mintha* Csak *időzítve lett volna a* támadás - láttunk *már nem egy hasonlót az* utób*bi időben Itáliában -, a napilapokban* megjelentek az első *cikkek, miszerint a milánói ügyészség Giorgio Strehlert is igyekszik belekeverni a Tangentopolinak* nevezett csúszópénzbotrányba. *Akkor*-tájt *Strehler* nyílt levélben „fasisztázta le" *Itáliát,* s azzal *fenyegetőzött, örökre búcsút mond hazájának.*

- Aztán persze maradtam. Rá kellett jönnöm: a távozás nem old meg semmit. Nem lehet kitérni a világ dolgai elől. S nem lehet kitérni egy rendszer össze-omlása elől sem. Lehet beszélni gazda-sági visszaélésekről, politikai átrendeződésekről, de a művész nem hátrálhat



Pamela Villoresi és Laura Marinoni
A rabszolgák szigetében

Én nem szeretem a „politikai színház" meghatározást. Mégis tudom, hogy a színház, a művészet nem lehet nem politikus. A „politikus" szót azonban nem pártpolitikai tekintetben használom, hanem abban az értelemben, hogy a színház nem fordíthat hátat a mindennapi életnek. Tehát kötődik a valósághoz, kötődik az emberi élethez, kötődik az emberekhez, akik nézik, a környezethez, amelyben létezik.

Világéletemben liberál-szocialistának vallottam magam, és ezen nem is kívánok változtatni. Úgy gondolom, ez a liberális vonulat mindig jelen volt a társadalomban, de mindig kisebbségbe szorult. A liberál-szocializmus, az én nézeteim szerint, csak szabadságban képes létezni, de a szabadságot sohasem tekinti formalitásnak, a demokrácia külsőségekben megnyilvánuló alakjának. Az én számomra nem elegendő, hogy elmenjek szavazni, s többé ne törődjek országom, az emberek dolgaival.

– Mégsem a búcsúé *tehát az utolsó* szó. Az csak a *hirtelen harag,* a sértettség *megnyilatkozása volt. Ahogy* Gasparina A terecske *végén Velencétől búcsúzott,* az sem *Strehler búcsúja volt a* Piccolótól. *Sokkal inkább* Az óriások *figyelmeztetése az érvényes.*

– A búcsú föllobanás volt, de talán volt értelme a figyelmeztetésnek is. Mintha itt Milánóban is jobban megértették volna: nem hagyhatják cserben színházukat, nem engedhetik, hogy amit fölépítettünk, elpusztuljon. Talán ennek volt köszönhető, hogy miután az Európai Színházak Uniójának első két találkozóját megrendeztük Düsseldorfban és Budapesten, harmadikként végre Milánó is fölajánlkozott. A város vezetése komoly segítséget és támogatást adott a fesztivál megszervezéséhez, és biztosította a színhelyeket. S úgy gondolom, nemcsak segített, de meg is értette: Milánónak valóban szüksége volt erre a nemzetközi rendezvényre. Mi valamennyien - tíz ország tizenhárom színházának művészei, rendezők, színészek, tervezők, technikai munkatársak - arra szövetkeztünk, hogy föltétlenül visszaszerezzük az igazi értékeket, s valódi tartalmat adjunk a művészetnek.

– *Olaszul* beszél, *majd hirtelen* németre *vált, belekever egy kis franciát. Nem tagadja meg ön*-magát a származását, *a világot, ahonnan érkezett. Igen, ez Közép-Európa, ahol az apa* oszt-*rák, az anyai nagyapa délszláv, a nagymama francia.* S *utóbb* a feleség, a sugárzó tehetségű *német színésznő férje mellett vált az* olasz *szín-pad nagyságává. Nincs tehát semmi* csoda ab*ban, hogy* „atyja" *lett az Európa Színháznak, hogy színiiskolájában a három kurzust három nagy személyiség emlékének szenteli. Az első évet Jacques Copeau-nak, a másodikat Eleonora Dusénak, a harmadikat Sztanyiszlavszkijnak ajánlja.*

- Én azt tanítom, a színház szenvedély, s aki ezt a szenvedélyt egy pillanatra is félre tudja tenni, mondjon búcsút a pályának is. Annak nem való a színház. Mert bármi történik, nekünk elég bá-tornak kell lennünk ahhoz, hogy mindig jelen legyünk, hogy a színházban kifejezzük létezésünket. Ez nem hősiesség, nem fölösleges virtuskodás. Csak egyszerű művészi fegyelmezettség, amelynek segítségével együtt meg tudjuk valósí-tani azt, amire szövetkeztünk. De csakis együtt, és nem egymás ellenére. És közös nyelven kell

beszélnünk, legyen bármi is az anyanyelvünk. Meg kell értenünk egymást, és beszélnünk kell egymással. Valójában ez az Európa Színház lényege is.

– És persze *a színháznak beszélnie kell közönségéhez, beszélnie kell a közönség nyelvén. Átvitten és a* szó szoros *értelmében. Strehler annak előtte sohasem járult hozzá - így volt ez* tavaly *a Katona József Színház milánói vendégjátékán is -, hogy az előadások tolmácsberendezésen keresztül jussanak el a nézőkhöz. Mégis most, az Európai Színházak Uniójának* találkozóján *minden produkciót olasz nyelvre fordítot*tak, *s aki akarta, így hallgathatta végig a német, francia,* angol, *magyar, lengyel, román,* orosz, *spanyol, svéd előadásokat. S hogy ez jó-e vagy* rossz, *végig vitatott* kérdés *maradt.*

– Szívem szerint most is tiltanám a szinkron-fordítást. Sok évtizedes tapasztalatom azt mutatja, a néző többet veszít a művészetből, mint amennyit nyer a szavak értelmén. Néhány esztendeje Moszkvában jártam, ahol ragaszkodtak a szinkronfordításhoz. Figyeltem a közönséget. Az első felvonás alatt még mindenki a fején tartotta a fülhallgatót. Aztán egyre többen tették le; bizonyára zavarta őket a tolmács folyamatos duruzsolása. Tréfásan szólva az állandó „fülbe-súgás". Rájöttek, a játék úgy megy előre, hogyha a szavak közvetlen értelmét nemis, de a történet menetét jól értik. A játékból. Hisz azért színház a színház. És egyébként is, miért ne lehetne akár előre elolvasni a darabot, s úgy érkezni a színházba? Most mégis hozzájárultam a szinkronfordításhoz, mert meggyőztek, hogy Olaszországban nem lehet megtölteni az olasz színházakat, ha a nézők nem értik a szöveget. Kénytelen voltam beadni a derekamat, de ez csak megerősített abban, hogy azt kívánjam: legyen értőbb, pártfogóbb közönsége a színháznak.

– *Giorgio Strehler színháza különös paradoxonra épül. Senki* sem *vitatja,* egész *munkássága ezt igazolja, hogy színháza rendezői színház,* a szó *legjobb értelmében. Ugyanakkor kevés olyan színház van, ahol* ilyen *jelentős szerep jut-na a színészi játéknak, ahol ennyire tisztán, határ*ozottan *kidolgozottak az* alakok, *ahol mindenki, mindig pontosan a helyén van, ahol ennyire is-meretlen a fölösleges gesztus, ahol a technika mindenekfölött a játék egészét szolgálja. Tehát egyfelől a főszereplő* a *rendező, másfelől viszont* ő maga *egy pillanatra sem feledkezik meg* színészeiről, azok *egy-két kivétellel - gondolok Marcello Morettira és Ferruccio* Solerira *Arlecchinóként vagy Andrea Jonassonra a* Jó embert keresünkben *és* A hegyek *Óriásaiban - mindannyian csak az együttesért létezhetnek, s úgy remekelhetnek a színen.*

– A színház együttes játék, amelyben mindenkinek megvan a jól kijelölt, pontos helye. Én csak abban a rendezőben hiszek, aki színészként kezdte pályáját, tehát maga is pontosan tudja, mi a színészet, hogyan kell élni-létezni a színpadon, mit jelent estéről estére kiállni a nézők elé, más-más arcot, maszkot, alakot és főként személyiséget ölteni, s elhitetni, hogy az vagyok, akinek látnak. Nem hiszek abban, hogy kívülről meg lehet teremteni alakokat, helyzeteket, hogy a magát Istennek képzelő rendező leül a szövegkönyvvel, és egyedül megtalálja az üdvözítő megoldást. Végig kell járni az utat, el kell tud-ni játszania szerepet - valamennyit -, és tudomásul kell venni, mi a különbség az alkotás és az interpretáció között. Valójában a színész is és a rendező is interpretál. A drámát nem ők írják, de meg kell találniuk a módját, végigjárva az ismeretszerzés kemény és fájdalmas útját, hogy a lehető legjobban adják elő; hogy a klasszikus művekben is fölfedezzék a magukhoz, a hozzánk leginkább szóló megoldást. S mert az ismeretszerzés, a fölfedezés rejtelmes út, vissza-vissza kell térni egy-egy fontosabb műhöz. Nem hiszek abban, hogy ne lehetne újra és újra fölfedezni bennük valami olyasmit, amit addig még nem találtunk meg, s amit érdemes lenne megmutatni a közönségnek.

– *Íme, a* magyarázat, *miért tér* vissza *Giorgio Strehler időről időre szíve választottjaihoz: Goldonihoz, Pirandellóhoz, Brechthez. A fölújításokk*al *vállalva a nemegyszer elhangzó gúnyos vádat is: már megint ugyanaz...* csak önmagát ismétli...

– Az említettek valamennyien olyan színpadi alkotók, akikhez érdemes, sőt, úgy gondolom, kötelező „visszajárni". Amit ők tudtak a színházról, az emberről, az életről, az korok fölött is érvényes. S ez az oka, hogy időről időre visszatérek hozzájuk, különösen Goldonihoz. Az az életteli vidámság, s a mögötte rejlő sok keserű tapasztalat, az az emberség és vitalitás, az a szeretni valóan bájos gúnyolódás, amellyel korára pillantott, számomra különösen fontossá teszi, s abban is biztos vagyok, hogy darabjait mindig műsoron kell tartani. Ezért szerepel terveim - és fájdalmas ezt mondani, hogy még mindig csak a terveim - között, hogy egyszer végre színpadra viszem az *Emlékiratait.* Tíz darabját rendeztem. Mi ez a kétszázhoz képest! És az *Emlékiratok,* sajnos, még mindig váratnak magukra. Lassan negyedszázada annak, hogy 1970-ben a televízió számára hétrészes életrajzi sorozat forgatókönyvét írtam meg. Végül is a forgatás elmaradt, a kéziratot elnyelte az íróasztalom mélye. Aztán két évvel ezelőtt, a Goldoni-bicentenárium közeledtével újra elővettem *az Emlékiratokat,* és egyre világosabbá vált előttem, hogy csakis színházban van a helye, hiszen olyan ember írta, aki egész életét a színháznak áldozta. Színházi ember volt, akárcsak én. Ezért is érzem olyan közel magamhoz, ezért is lenne fontos, hogy még megrendezhessem a memoárokat. Két estén át szólnának a vallomások: az első Goldoni if júságát idézné, a második a középkorú és az idős írót. Narrátor, maga Goldoni mesélné a történetet, s a játék során megelevenednének a kétszáz év előtti események, az író, a kor és természetesen a színház szemszögéből. A Goldoni-év nem adott alkalmat arra, hogy színházi vágyam megelevenedjék. Az anyagi problémák, a Piccolo elleni, s épp akkor tetőző politikai-gazdasági támadások megakadályoztak ebben. A mondvacsinált botrány be akarta piszkítani a színházat. Nem sikerült. Hiszek benne, hogy addig nem kell búcsút mondanom pályámnak, amíg ez az álmom nem teljesedik.

– *Az idei* szezon első *Strehler-premierje, egyben a* fesztivál *olasz bemutatkozása mégsem Goldoni-darab volt; a Piccolo Marivaux A rabszolgák szigete című játékával állt a közönség elé. A premiert megelőzve* Marivaux utópiája *címmel egész estét betöltő elő játékot is rendeztek:* A rabszolgák *szigetéből,* Az értelem szigeté ből *és* A gyarmatból *összeállított montázs irodalmi, színházi, társadalomtudományi magyarázatokkal kísérve ,,oktatta" a nagyérdeműt Marivaux-ra. Nem* bízva *a meglévő ismeretekben, vagy éppen bízva a tanulni vágyókban.*

– Azon a hosszú úton, amelyet rendezéseim során bejártam, mindig nagyon közel éreztem magam Marivaux-hoz. Amikor *A* vihart rendeztem, aztán amikor viszontagságos találkozásom volt Corneille *Illusion* comique-jával, utóbb Goldonit kutatva, egyre inkább úgy gondoltam, meg kell mutatnom Marivaux utópiáját is. Beszélnem kell a csalódásokról, a tolerancia hiányáról, az egész utópisztikus világról, amelyet az író elképzelt. Ahogy fényes elméjével és humanizmusával megteremtette a maga furcsa világát játék és dialektika határán; az urak világát, az arrogancia uralmát, és azt a társadalmat, amelyben győzedelmeskedik a szerelem, ahol a szolgák alakokat változtatnak és képesek ellentmondani. S persze azt a társadalmat, amelyben Marivaux színháza szerint nem áll középpontban a kritika és a követelés, de mégiscsak jelen van minden pillanatában, minden mozzanatában. Ahol a férfiak és a nők végül is képesek megvalósítani a Szerelem és az Igazság világát, melyben sohasem reménykedtek. S meglehet, a végére az urak is megértenek valamit a szolgák szavából, tán egy kicsit közelebb kerülnek hozzájuk, talán meglegyinti őket is a humanizmus lehelete. Talán. Ha így lenne...

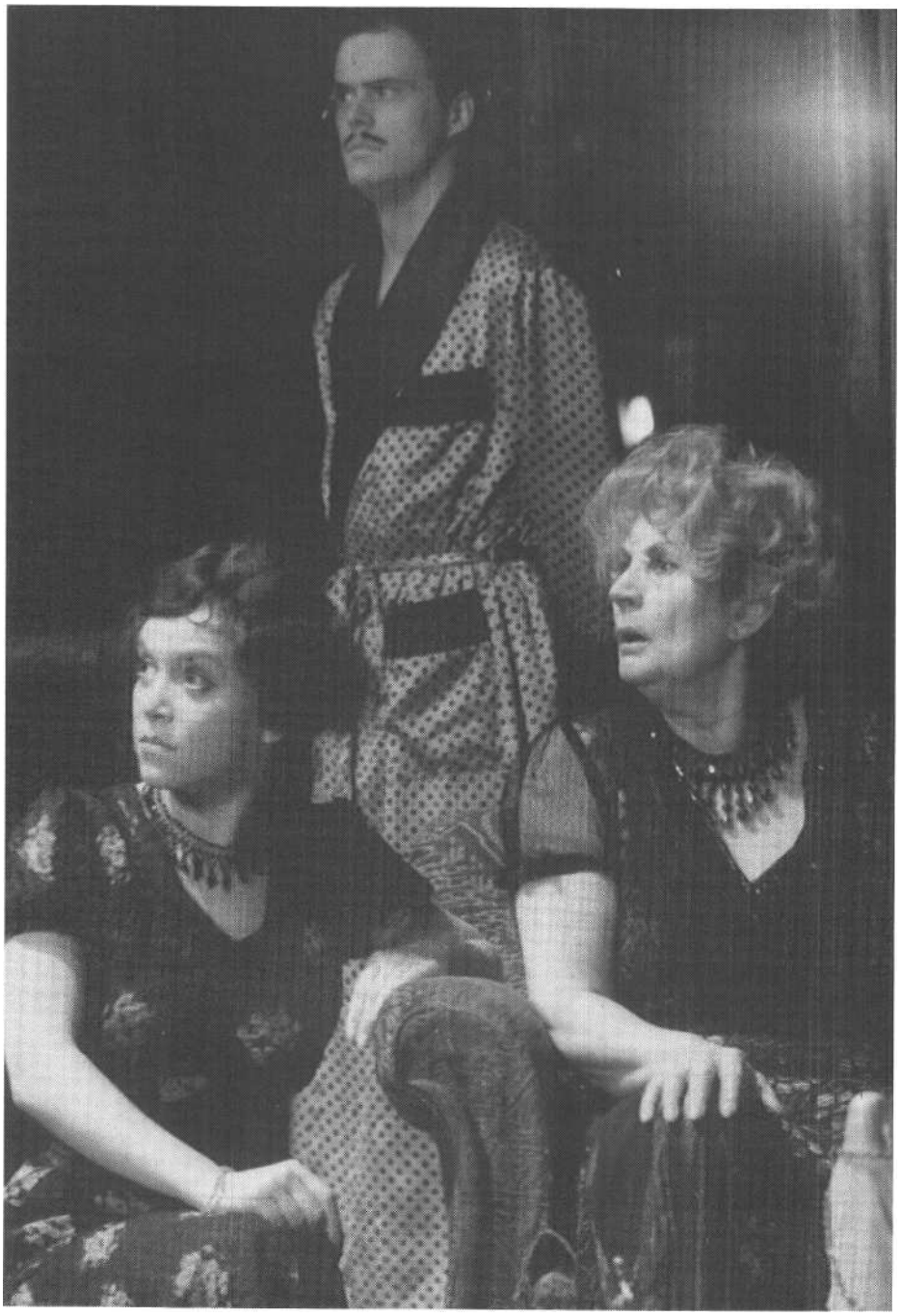
– *A fesztivál végetért. A milánói közönséget, bizton mondható, megnyerte a találkozó.*

– Úgy gondolom, igen. Az oly sokat ostorozott milánóiak, azt hiszem, most valamit végre megértettek munkánkból. Ezzel együtt, az ünnep véget ért, a hétköznapokban kell előrelépnünk. Mert a színház megállíthatatlan folyamatosság. Mindennapi kísérletezés, örök újrakezdés. Az ünnepeknek persze lehet örülni, de megpihenni sosincs idő.

OLASZ LAPOK A KATONÁRÓL

Corriere della Sera

Ma este *nevetünk* címmel Giovanni Raboni két előadásról ír, egymás mellé helyezve a fesztivál két Pirandello-premierjét. A barcelonai Lliure Raboni szerint a különösebben nem izgalmas, korántsem fölkavaró, ám precíz előadás szolid profizmust mutatott. Más volta helyzet a Katona József Színház *Ma* este improvizálunk-bemutatóján: „Ahogy a rendező, Ascher Tamás előkészíti a színészek konfliktusát - írja Raboni -, meglepően friss és újszerű. Ez különösen a kezdésre és az improvizációk komikus hangvételére érvényes. (...) A rendező és a színészek a nyelvi eltérésekben rejlő lehetőségeket is remekül kihasználták - ennek érdekében olasz »segéderőt« is beépítettek a közönségbe. A nézőkkel folytatott játék során a Rendezőt játszó kitűnő Máté Gábor a majdani szerzői utasításokat előlegezte meg, amikor a művészek a már említett Máté, és a többiek mind, köztük az intenzív melankóliával játszó Söptei Andrea és az ellent-mondást nem tűrő, erőszakos Máté Erzsi már nagyon magas színvonalon interpretálják szerepüket. De mindenekfölött az improvizációkban meglelt konkrét fizikai játéklehetőségek azok, amelyek a nyelvi és kulturális környezeten túllépve új távlatot adtak a szövegnek, és lesöpörték a darabról az évtizedek során rárakódott port."



Színház A csörgősipkával érkezett Milánóba.

La Repubblica

A lap kritikusa a képmutatás játékának magyar változatáról ír. Franco Quadri, kollégájához hasonlóan, megemlíti, hogy a fesztivál nézői két Pirandello-előadást láthattak, ám az egyik, a barcelonai nem váltott ki különösebb hatást a közönségből. Quadri emlékeztet Ascher Tamás *Három* nővérére és Platonovjára, valamint Goldoni rendezésére is, melyet az elmúlt évadban láthatott a milánói közönség. Quadri szerint a megvalósítás hűséges a szöveghez, bár az előadás szünetében látott „improvizációk" hitelességét, természetességét kétségbe vonja, majd azt fejtegeti, hogy az előadás stílusa pontosan illeszkedik ahhoz a zavarhoz, bizonytalansághoz, mely a közelmúlt Magyarországán uralkodott. Ennek érzékeltetéséhez Ascher olyan keretet talált, amelyben saját rendezői magatartásának tétovaságát is megfogalmazhatta. A játékból, a vörös lámpás ház groteszk kabaréjából hirtelen tragédia lesz. Ez persze már akkor kezdetét veszi, amikor a család operát játszik, illetve amikor a katonák udvarolnak a lányoknak - minthogy mindez a *Három* nővér csehovi jeleneteire emlékeztet. A színész felszabadulásának gyönyörű képe a haldoklási jelenet, amelyet Haumann Péter érzékletesen jelenít meg. Emlékezetes jelenetet láthat a néző Momminától (Söptei Andrea) is, aki néhány évvel később a maga börtönében - vagyis a szobában, ahová féltékeny férje (Bán János) zárta - hallgatja nővére szopránját a Nabuccóból, és búcsúzik gyermekeitől és az élettől. „Nagy előadás, nagy varázslat, nagy taps."

Fordította: Róna Katalin

Illés Györgyi, Debreczeny Csaba és Máthé Erzsi a Katona József Színház Pirandello-előadásában (Ikládi László felvétele)

JÓZEF OPALSKI

ŐSBEMUTATÓ ELŐTT

PÁRBESZÉD SŁAWOMIR MROŻEKKEL.

Őszintén el kell mondanom, hogy a legújabb darabod bonyolult érzéseket ébresztett bennem. Szeretném ezt bővebben is kifejteni, mivel - mint jól tudod - évek óta írok és beszélek a munkásságodról, és szembehelyezkedtem azokkal, akik prózádban vagy darabjaidban csak szillogizmusokat látnak, és úgy viszik színpadra, mint holmi logikai fejtörőt. Te is többször tiltakoztál az ellen, hogy bele-erőltessenek egy ,,abszurd színház" feliratú skatulyába. Nézd, mit ír Andrzej Wanat a Teatr 1993. 7/8-ik számában: „A Szerelem *a* Krímben *századunk különböző időszakaiban játszódik, összesen tizenkilenc személy vesz részt benne. Az első felvonásban Mrożek egyértelműen Csehovból indul ki, és ez nem meglepő. Unalomig ismert Mrożek kapcsolata az abszurd színházzal (nem térek ki az ítélet pontosságának mérlegelésére), de ez ideig talán senki nem fordított figyelmet arra, hogy milyen fontos az író számára Anton Csehov. Például a* Tangó *Stomilja a megöregedett Trepljov a* Sirályból; *ő az, aki folytatja annak kísérleti színházát és vállalja e folyamatosság következményeit. Mindebből arra következtetek, hogy Mrożek irodalmi előzményei között fontos helyet foglal el a Csehovval kezdődött világnézeti hagyomány."*

Nos, az első, aki ezt állította, én voltam, Csehovval való kapcsolatodról már évekkel ezelőtt írtam az egyik legelismertebb darabod, A púpos kapcsán. A Szerelem *a* Krímben *első felvonása nyilvánvaló bizonyítéka annak, milyen közel áll hozzád Csehov... Többször elolvastam a darabot, és első benyomásom megmaradt: egész egyszerűen megindított. Úgy látom, minden szereplő a saját politikai közegében vergődik, abban a természetellenes szintézisben, amelyet százhetven oldalon keresztül sikerül leírnod. Elbeszélve mindazt, ami a világban a század elejétől napjainkig történt. Az elbeszélésben benne rejlik az emberi érzelmek titokzatossága is, s ezek az érzelmek nyolcvan év alatt nem változnak, mintegy a körülöttük zajló történelem ellenében élnek tovább. Nem akarok hülye kérdéseket feltenni...*

- ...mivel *ez* beszélgetés *és egy* beszélgetésnek *nem* kell feltétlenül kérdésekből és válaszokból állnia. Ez *nem* interjú, hanem párbeszéd.

– *Pontosan ezért nem akarom megkérdezni: mit gondolta szerző? Inkább a saját érzéseimet vizsgálnám felül. Sok minden rejtély még számomra a darabban, de nem akarlak arra kényszeríteni, legalábbis most nem, hogy ezeket a pontokat megvilágítsd. Jobban érdekelne az, hogy a hangnem, a címben előrevetített meghatottság és érzelem szerinted is annyira fontos-e, mint ahogy az nekem tűnt.*

– Hálás *vagyok* neked, mert *azon* kevesek amit annak idején divatos volt észrevenni, *és* amit idegesítő módon magammal kell hurcolnom. Azokra *a* rengetegszer leírt elméletekre gondolok, hogy műveimben mennyi *a* geometrikus, *a* bábszínházi, *a* mit tudom éri, milyen elem... Ez nem *azt* jelenti, hogy nem lehetett *a* darabjaimban ilyenfajta megoldásokat is találni, ha éppen azokat keresték. Márpedig azokat keresték, hiszen olyan idők jártak, az volt a divat. Martin Esslin engem örökre „beskatulyázott". Könyve örök érvényű, ott kering az egyetemi könyvtárakban, és üldöz engem országokon és kontinenseken át. Köztudott, hogy az emberek nem akarnak vagy nem tudnak gondolkodni, te-hát elfogadják ezt az akadémikus véleményt, s e tudás kielégíti őket. Sok évvel ezelőtt szakítottam ezzel a paradoxszal, ezzel az abszurddal vagy hogy is hívják. De az iskolai olvasmányok még a világ legtávolibb pontjain is hatnak. Begyömöszöltek az abszurd skatulyájába, és erre nagyon erőszakosan reagálok, mivel idegesít.

Mindenesetre vannak - nagyon kevesen, például te is -, akik észreveszik, hogy ez nem így van, és nem csak ez van. Majdnem negyven éve foglalkozom színházzal, és talán tudok róla valamennyit. Úgy gondolom, hogy a színházi írókat két csoportba lehet sorolni. Vannak, akik kész egyéniségként születnek és egész életük-ben ugyanolyanok maradnak - közöttük egyéb-ként nem ritka az igazi tehetség, mint például Gombrowicz. *Róla* nem lehet elmondani, hogy változott volna. Gombrowiczként született, úgyis halt meg. Én tökéletes ellentéte vagyok. Amikor a húszéves és a mostani önmagamra gondolok, *meg vagyok* döbbenve *azon a* változáson, amely végbement bennem. Természetesen lényem minden összetevője *az* enyém volt, azonban ezek kombinációja, egyesek fejlődése, mások eltűnése valóban megdöbbentő. Úgy írok, *ami*lyen *vagyok (s* viszonylag sok éve írok), és *nem* tudok *úgy írni, hogy az ne* legyen sokféle, és ne legyen *az* elemek, hangsúlyok összessége, sőt szubsztanciája.

– *Térjünk vissza a darabhoz. Már első olvasásakor megfogott a természet jelenléte és fontossága. Roppant* erősen *(ahogy talán egyik darabodban sem) hangsúlyozod, hogy a cselekmény a tenger mellett játSzódik. És a rendező számára, aki igazán meg akarja érteni a darabot, a tenger hallatlanul fontos, szinte alapvető. Úgy gondolom, nem mindennapi módon van jelen a darabban az az* ellentét, *amely szenvedélyeink és aközött feszül, ami körülöttünk létezik, aminek közvetlen be-folyása van a velünk történő dolgokra.*

– Nagyon örülök, *hogy* ezt észrevetted. Ez alapvető. *Csak* annyiban javítanálak ki, *hogy a* tenger itt nemcsak mint természet van jelen, *ha*nem mint metafizikus elem is. Mindannyian tudjuk, *hogy* vannak alapvető tájak, bolygónk alapvető elemei, a tenger, a hegyek, az ég, a föld...

Nehéz intellektuális kategóriákban beszélni arról, ami érzéki, zsigeri és - ahogy mondtam - metafizikus, jelentsen akármit ez a szó. Mert *a* metafizikát is lehet különbözőképpen értelmezni (legalacsonyabb szinten mint vallást *vagy* valami olyasmit). Maradjunk tehát annál *a* kifejezésnél, *hogy* „metafizikus", *és* mindenki *értse úgy, ahogy* akarja. *A* tenger jelenléte - *ami* egyébként *a* színházban *nagyon* hálás effektus (de *vigyázat, a* színpadi megvalósítása *csak* látszólag könnyű) - *az* előadásnak *más* dimenziót *ad.* Egyébként nem ez *az* első darabom, amelyben felbukkan a tenger, *és* mindig *megvan a magaje*lentése. *Így* volt *ez a* Vatzlavban *és a Nyári napban is...* Ez mind bizonyos érzékenységet, fogé-

Mrożek és Maria Obremba a Krímben (1956)







konyságot követel. A színház nem kizárólag intellektuális tevékenység. Nagyon is testi, nagyon is érzéki és nagyon is intuitív. És mindazt, ami intuitív, érzéki, zsigeri és tudatalatti, felesleges és torzító intellektuális katagóriákkal magyarázni. Ezért is vagyok ellenfele az analizáló mániának, a tudományoskodásnak, amely mindent meg akar magyarázni, s amelynek értelmében egy darab vagy egy előadás abszolút megértése annyit tesz, mint megkeresni a mű szövegében azt, amire a szerző még csak nem is gondolt. Ismétlem, ez felesleges, sőt káros. Azok az emberek, akiknek a vérében van a színház, tudják, hogy ezt és ezt az előadást egyszerűen így kell meg-csinálni s nem másképp, és ez semmiféle mélyreható intellektuális megokolást nem igényel.

- *Új darabod első felvonása, mint már mon*dtam, játék Csehovval. *Ám mélyen* átélt *játék. Megidéződik a három Prozorov nővér, akik Moszkvába utaznak;* ott *van a puska, amit* Cse-

Oroszországi pillanatképek

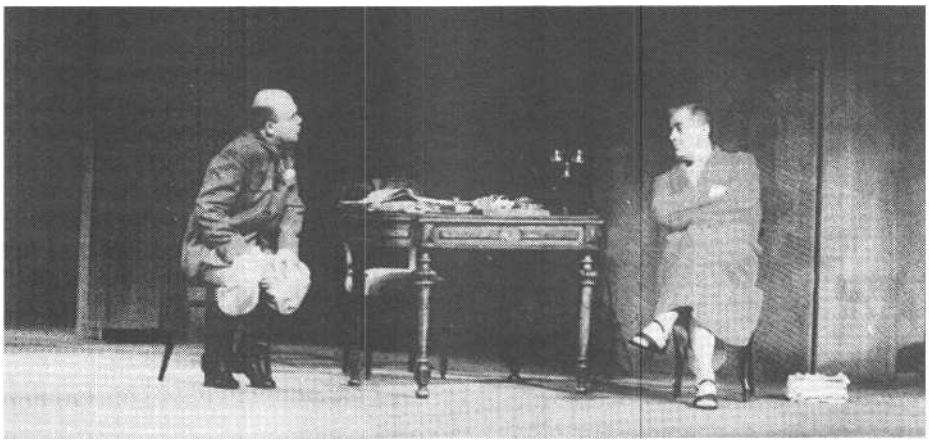
hov Lazarevnek irt leveléből ismerünk, és *aminek „el kell sülnie", ha mára falon lóg; megtaláljuk* a Ványa bácsi *visszhangját;* Cselcov *alakjában pedig Lopahin cinkosára ismerünk, együtt veszik meg a cseresznyéskertet... És még* sorol-*hatnám a példákat. Amikor* ezt a *felvonást Krakkóban* először olvastuk, *nem tudtuk elképzelni, hogyan folytatódhat. Ugyanis a további két felvo*nást *csak később küldted el. Akkor valamit meg-értettem,* és most, *többszöri* olvasás *után,* ez a sejtésem *beigazolódott. Csehov világán keresztül akartad bemutatni azt a világot, amely 1917-ben eltűnt,* és *amely mindannyiunknak egy másik kor kvintesszenciáját jelentette: egy elegáns* és *emberséges korét, amelyben még létezett a duruzsoló szamovár, csend honolt,* az asztalon érett narancsok *hevertek...*

- Pontosan így van. Életemben először elbeszélő drámát volt kedvem írni, holott ama teoretikusok szerint, akik jobban tudják nálam, hogy ki vagyok és mit akarok, az ilyen műfajnak természetesen nem lehetne helye az életművemben. Ennek ellenére... ehhez volt kedvem, és meg is csináltam. Századunk elejétől akartam kezdeni. Ugyan honnan is lehetne? És ez kínálkozott. Ahhoz, hogy kifejezzem a kezdetet, nem találtam jobb formát, mint hogy Csehovhoz forduljak. Nagyon is tudatosan. Ez természetesen az interpretációt is befolyásolja. Olyannyira, hogy attól félek: a színházak könnyű pastiche-nak fogják fel a darabot. Pedig itt nem pastiche-ról van szó. Ez nem Csehov-utánzás. Inkább együtt akartam dolgozni Csehovval.

A továbbiakban még kevésbé lehet Csehovból kiindulni, mivel a második felvonás már 1928-ban játszódik, a harmadik pedig többé-kevésbé 1990-ben. Itt már nincs Csehov. Innen kezdve a

színre vívő társulat valószínűleg bizonyos nehézségekbe ütközik. De én nem. Mert „Csehovval utazni" könnyű. Ha valaki csak a felszínt nézi, akkor ez egy Csehov-utánzat. Kizárólag. Számomra viszont az első felvonás Csehov-utánzat is, azonban számomra nem ez a legfontosabb benne. A második és harmadik felvonás jó kis fej-törést jelenthet a színháznak. Csehov véget ért; most kivel „utazzanak"? Azt tanácsolom, hogy „utazzanak" velem, vagyis csak a szöveget figyeljék, és ne keressék se Bulgakovot, se mást, menjenek csak a szöveg után. Különösen a harmadik felvonásban, mivel ez a felvonás mára jelenkor. És a darab különlegességéhez az is hozzátartozik, hogy - amennyire tudom- nem született még olyan dráma, amely a jelenkori Orosz-országról szól. Arról, ami történt. Na és itt már egyáltalán nincs utalás, egyáltalán nincs minta. Nincs kivel, nincs mivel „utazni", úgyhogy újra csak azt tanácsolom: „utazzanak" azzal, ami le van írva. Darabjaim színrevitelével kapcsolatban azért van bennem rengeteg fenntartás, mert általában nem veszik figyelembe az intelmeimet. Rendszerint nem szoktam úgy viselkedni a színházzal, mint a tálkáját védő kutya. De ebben az esetben kénytelen leszek rá. Védeni fogom „a tálkámat". Mert ez a darab ürügyet szolgáltathat az úgynevezett rendezői látásmód érvényesítésére. És akkor az a veszély fenyeget, hogy elvész a saját látásmódom. Pedig azt feltétlenül meg akarom őrizni.

- *Beszéljünk most a második felvonásról, amely 1928-ban játszódik. Adsz még egy irodalmi* jelzést - *„Gorkij napjaiban", de utána már* csak *magaddal* „utazol". *És ami a legmegkapóbb: néhány* szereplő öregszik, mások *viszont nem. Végül is a felvonások* között *tizennyolc év telik el... Például Zahedrinszkij a radikális politikai* változások ellenére továbbra is *viszonzatlanul* szereti *Tatjanát,* és továbbra is ötven *év körül van; Tatjana* továbbra *is huszonnyolc* éves és szereti *Szejkint, aki szintén ugyanolyan korú marad, amennyi az első felvonásban volt (harminc*éves); *ő változatlanul* Lilyt szereti, *aki időközben* feleségül *ment Wolfhoz,* és *tizennyolc évet öregedett. Úgy építed fel tehát hőseid* sorsát, *hogy azok, akik igazán* és *boldogtalanul* szeretnek, *nem öregszenek. Félreérthetetlenül azt akarod jelezni, hogy - a* század vége *körül végbemenő* változások *ellenére - az érzelmek nem* öregszenek. *Ez a te komoly üzeneted. Természetesen közben jól* szórakozol, megelőlegezed a történelmi *eseményeket. (Ilyen* megoldás *például Zubatij* verse *Magnyitogorszkról.) A közönség minden bizonnyal nevetni fog. Ám amikor a nézők kijönnek a színházból, ettől a nevetéstől rossz érzésük támad. Ez* az a nevetés, *amit a legjobban szeretek a darabjaidban:* a nézőtéren kacarászok, *amikor azonban kijövök a színházból,* a nevetés *elhal az ajkamon. Változnak az idők. A*



Adam Ferency és Zbigniew Zapasiewicz a varsói előadásban

félelemnek és a *fájdalomnak* az a *szintézise, amit a nyolcvanas években* hoztál létre, *vág, minta szike. Az érzelmek változatlanok. De úgy gondolom, ehhez meg kellett* szerezned azt a *távlatot, amely nekünk, itt* élőknek *nem adatott meg. Ahhoz, hogy* távolságot *tudj tartani* és *ilyen* élesen *tudd értékelni a szovjet forradalom által felőrölt világot, kellett Mexikó, a tornyod,* ahonnan *egyikoldalról dombokra látsz,* a másik oldalról *meg a Popocatapetlre* és Ixtaccihuatlra. *Így tudtad megalkotni* ezt az összképet. *Könyörtelenül. A* Szerelem a Krímben *című* darabod *bizonyos jelenetei* azt a *gyilkos mechanizmust* mutatják *be, amelyben oly* sokáig *kellett élnünk. Például* arra a *jelenetre gondolok, amelyben Wolf Zahedrinszkijt* zsarolja: azzal *fenyegeti, hogy* titkos *jelentést* ír róla a szovjethatalom *elleni* szabotázs *vádjával. Ez a néhány színpadi pillanat némi ízelítőt ad a rendszer gyilkos* voltából.

- Arról a gyilkosságról, amely nemcsak a testet, hanem a lelket is pusztította.

– *És itt van még* Cselcova *alakja, aki szintén nem öregszik nyolcvan* év alatt sem. De *ő nem érzelmi okokból. Hisz* ő az örök" számító nő ", aki *minden helyzetből tőkét tud magának* kovácsol-*ni. Az a jelenet, amikor a francia* turista *meglát*ogatja a *Lenin Múzeumot, nemcsak erre példa, h*iszen *ebben* a szovjet *bürokrácia* egész borzalmát és *abszurditását* is *megmutatod. Ez nyilván*-való *mindannyiunknak, akik ezt a kort végigéltük. De kíváncsi vagyok, hogyan* olvassák ezt a jelenetet *Nyugaton?*

– Mint egy burleszket vagy szkeccset... Valószínűleg... Várj egy pillanatot, felvetettél néhány fontos dolgot... Nagyjából igazad van, úgy értem, általában, de szeretnék néhány megjegyzést tenni, hiszen annyi mindenről beszéltél egyszerre.

– Ebből *is látszik, mennyire* megérintett a da*rab.*

– Na igen... Az időket átívelő érzelem gondolatával teljes mértékben egyetértek. A cím: Sze*relem a Krímben,* tehát a színrevitelben meg kell jelennie a szerelemnek is, meg a Krímnek is. Hogy mit értek szerelmen, nem kell magyarázni, viszont a Krím maga a történelem, a kommün, a szovjetek... Teljes mértékben nem kell a Krímet, vagyis a történelmet elhanyagolni, de az első hely a szerelemé, És a szerelmet Tatjana jelenti, ő kezdi a darabot, és ő fejezi be. Ő a szerelem metafizikus alakja, mert mindvégig igazán szereti Szejkint, aki viszont brutálisan mellőzi őt. Igaz, hogy együtt hál Zahedrinszkijjel, de (ahogy a férfi el is panaszolja) szerelem nélkül. Ettől még nem lesz közönséges nő, és Szejkin iránti szerelme is igaz marad.

Kommunista volta is csak álca: belekerül a forradalomba, elfogadja annak szigorát, de csak azért, mert boldogtalan. Mintha azt mondaná: „Jó, nem jó, ebbe is belemegyek, mert a szerelmem megsebzett, eltaszított. Szükségem van valamilyen megerősítésre, ideológiailag is, szexuálisan is." És ebben nincs semmi különlegesen eredeti. Hiszen ismerünk olyan nőket, akik így reagálnak a sors csapásaira. Nemrég egy hölggyel beszélgettem a darabról s Tatjana alakjáról, és beszélgetőpartnerem azt mondta, hogy Tatjana mégiscsak kurva. Nehéz elképzelni ennél tévesebbet és közönségesebbet!

- Számomra az a harag, *amellyel Szejkin a* szerelmes Tatjana *iránt viseltetik, gyávaságnak tűnik. Egyébként az ő szájába adtad a darab egyik legmegragadóbb mondatát: „Nincs igazság, én sem vagyok, mégis* haragszom."

És bár a *második felvonás* 1928-ban játszódik, és *már abbahagytad* a *Csehovval* való „játékot", az egész *felvonás hangulata mégis* csehovi. *Hi*szen tőle *származnak azok az emberek, akik kikerülik* egymást, nem *tudják megérteni a* másikat, *nincs bátorságuk,* hogy *kiismerjék* saját *érzelmeiket... Ez nehéz feladat elé* állítja *a rendezőt. Finom* kéz kell hozzá, olyan, *mint amilyen finomak az emberi érzelmek. A darab politikai auráján belül nagyon kell figyelni erre az érzelmi* hálóra.

A harmadik felvonás igen nagy hatást *tehet a*



Jelenet a krakkói előadásból

nézőre. *Tenger,* ezüstös *éjszaka, görögkeleti templom,* a megöregedett *Wolf* házaspár. *Batyuskova,* a szolgáló, *aki már az* első *felvonásban is hatvanéves, vagyis most már százhetvenöt évesnek kéne lennie.* És a szamovárja, *amely" a* csehovi *puska" szerepét tölti be.* Az első *felvonásban* a szolgáló *ezzel jön be, hiszen - ahogy Zahedrinszkij mondja - "mi már nem lehetünk meg szamovár nélkül. ...mindegy, mivel kezdjük, úgyis a* szamovárral *végezzük. "A harmadik felvonásban Batyuskova azon igyekszik, hogy* eladja a szamovárt, *míg el nem határozza: ő is Amerikába utazik. Egyébként az is fontos, menynyire hangsúlyozod az amerikai mítoszt, az emigráció utáni* erős *vágyat.*

És most valami nagyon személyeset kell mondanom, hiszen nem mindenki olvassa *igya* dara*bodat. A Krímben van valami* határtalan szomo*rúság. Amikor* arcátlan *könnyedséggel a Patyomkin katonáit* és *Eizensteint a bordélyházak* és a *leánykereskedelem szintjére merészeled helyezni, hirtelen az emberi* szenvedés, a több *évi kényszermunka és a vértenger is* erre *a szint-re helyeződik.*

– És felvetődik a kérdés: mindez vajon miért történt?

– *Valamiféle tragikus* tanácstalanság csen*dül ki ebből* a kérdésből. Ebben a *felvonásban különböző szimbólumok jelennek meg: a Tábornok törzse, a Pópa feje,* a *Farkasember... titkok, melyeket a rendezőknek meg kell fejteniük. Megjelenik Nagy Katalin koronázási öltözékben... de ez mind a mély csendben, az ürességben... Teljes pusztulás és pusztítás... Ennyi év alatt. És a legrosszabb, hogy mindez feleslegesen* történt. *Rémisztő szomorúság. Mégis, a darab mély pesszimizmusa nem* végleges. *A* szerel*em ellensúlyozza.* Tatjana *mindent végigcsinált: forradalmat,* háborút. *Megjelenik a* záróképben, *lángoló bíbor háttérben, mögötte* a *tenger. Ez a* kép *nem mindennapi* hatást *gyakorol a* nézőre. *És ami-kor már úgy tűnik, hogy a színpadi* ragyogás sosem *ér* véget, *hirtelen minden fény kialszik.*

- Helyes. Így gondolom én is. Így írtam meg. Az utolsó felvonásban minden úgy van, ahogy mondtad. Mélységes szomorúság és a kérdés: ez vajon miért volt? Aztán mindezt kiegyensúlyozza egy kép. Egy nagyon erős kép. Elemek együttese. A temploma lángoló ablakokkal; sejthető, hogy ott valami történik; egyházi kórus hallatszik... Hirtelen ugrás egy más dimenzióba. És ez az, amit nehéz intellektuális nyelvre lefordítani. De ahogy már mondtam: az ilyen „fordítás" nem mindig szükséges, sőt van, hogy egyenesen káros. A közönség megemészti az előadást (ha van mit megemésztenie), és nem gondolkodik intellektuális rejtvényeken. Az utolsó kép kiegyensúlyozza a darab tragikusságát, szomorúságát, és ezt a bizonyos másik dimenziót. Nem a szomorúság itta legfontosabb, nem ez a fajta jelenvalóság, hanem az örökkévalóság (ez a szó talán túl merész). Van itt valamiféle folytonosság, sőt valami több. És nagyon szeretném, ha ez a „még több" lenne hangsúlyos. És szerintem a darab vége ezért nem kétségbeejtő. Olcsó kétségbeesés helyett az élet magasztossága, a bizonyosság magasztossága jelenik meg. A rendezéstől függ, hogy sikerül-e ezt elérni.

POST SCRIPTUM

– A recenziókról és a kritikákról szeretnék még mondani valamit. Életemben a legjobb kritikát, vagyis azt, amelyet a legnagyobbra értékelek, mexikói házigazdámtól kaptam, igazgatónk feleségétől, aki remekül főzött. A hegyekből származott, Indiosból, ahol igen alacsony társadalmi státusú emberek élnek. Az *özvegyek* járási székhelyükön, Tlaxalában tartott bemutatójára zömmel falusiak jöttek el, családostul, gyerekestül (egyébként nemcsak ők voltak ott, hanem a kormányzó, a felesége, a városi elöljáróság tagjai is), olyan emberek, akik azelőtt sosem voltak színházban. Az előadás után háziasszonyunk azt mondta Susanának: „Asszonyom, nevetni lett volna kedvem, mert nagyon mulatságos volt

– de a szívem erős maradt".

- *Valami hasonló történt a* Stary *Teatrban, amikor az egyik legrégebben itt* dolgozó gépész a bemutató *után odajött hozzám,* és *így szólt: „Tudja,* az első *próba* óta *a kulisszák mögött állunk,* és *nézzük* az *előadást. Végre valami az embereknek - szomorú is, mulatságos is."*

- Ugyanazt mondta más szavakkal, amit háziasszonyunk Cervantes gyönyörű spanyol nyelvén fejezett ki. Ezek a vélemények a legértékesebbek számomra.

Krakkó, 1993. szeptember

Fordította: Nánay Fanni

ELŻBIETA BANIEWICZ

OROSZORSZÁG ÉS SZERELEM

A Szerelem *a Krímben* Mrożek egyik legnehezebb és legtitokzatosabb színdarabja. A szerző egyrészt terjedelmes utasításokkal látta el, előírta a díszletet, a jelmezeket, a színpadi helyzeteket, sőt, a játékmódot is; de ezen túlmenően tíz ajánlást is fűzött a szöveghez, arra kérve a színházakat, hogy tartsák tiszteletben elképzelését.

A bemutatásra vállalkozó krakkói Stary Teatr rendezője, Maciej Wojtyszko, majd a varsói Teatr Współczesny előadását színre állító Erwin Axer teljesítette ugyan a szerző kérését, ám ez mégsem jelenti azt, hogy a két előadás egyforma volna.

A drámát két nézőpontból is értelmezhetjük: tekinthetjük lélektani vizsgálódásnak avagy egy, az orosz értelmiségről szóló, a történelmi változások háttere előtt játszódó történetnek,

amelyet az író jelképek és irodalmi utalások rendszerén át ad elő. És bár a két felfogás nem zárja ki egymást, mégis, Maciej Wojtyszko rendezése az első, míg Erwin Axeré a második felé közelít.

A Stary Teatr színészeinek előadásában a *Szerelem a Krimben* a jó pszichológiai színház kánonjához igazodik. Minden szerep egyfajta jellemtanulmányként bontakozik ki. Jerzy Trela egy másfajta kultúrában nevelkedett férfi melegségével és vonzerejével ruházza fel Zahedrinszkijt. A fiatal Anna Radwan Tatjanát a tökéletes szépség megtestesítőjeként értelmezi. Anna Dymna és Jerzy Gralek, a paraszti sorból megvetésre méltó burzsoákká cseperedett Cselcov házaspár szerepében, jól illusztrálja az orosz nép hihetetlen alkalmazkodóképességének közismert tényét. Szejkin szerepében Roman Garncarczyk a *Három* nővér Szoljonijának visszhangját pendíti meg, Marek Litewka pedig megtalálja az indítékot Wolf, a mérnök viselkedése mögött: feltárja, hogy a figura fejében a feleségére, Lilyre való beteges féltékenység összegabalyodik a vasúti sínek problémáival.

A krakkói színészek értelmezésében Mrożek olyan par excellence vígjátékírónak tűnik, aki bizonyos egyetemes értékek mellett tör lándzsát. Ez a megközelítés paradox módon leleplezi a darab gyenge pontjait, kivált a harmadik felvonásban, amely a peresztrojkától lenyűgözött külföldi újságírók összes közhelyét magába sűríti. Csupa sztereotípia a díszlet is. Az első felvonás stílusa lényegében a moszkvai Művész Színházban alkalmazott Sztanyiszlavszkij-féle módszert másolja. Az orosz kisváros lerobbant áruházának ódon bájában a szocialista realizmus leíró, humoros vonulata érvényesül, s ugyanezt képviseli a színészi játék is, anélkül, hogy a stílusba akár csak egyetlen fanyar árnyalat is vegyülne. Az utolsó felvonás ortodox templomának kupolája módfelett hasonlít egy Las Vegas-i vidámpark bejáratához; a megoldást író is, rendező is tudatosan giccsnek szánta, itt azonban tautológiának hat. Emellett az összeomlás után a szereplők és a szituációk oly egyértelműen tagadják meg a birodalmat, hogy Tatjana végső megjelenése egyetlen futó pillanatra sem képes megbillenteni vagy helyreállítani az egyensúlyt.

Erwin Axer, aki harminc év óta rendez Mrożek-darabokat, a dráma politikai és szatirikus oldalát juttatta érvényre, ezen belül kiemelve azokat az idézeteket és utalásokat, amelyek szimbolikus kulcsként szolgálnak a színpadi valósághoz. Ewa Starowiejskának a Teatr Wspólczesny kis színpadához alkalmazott díszletei egyáltalán nem leíró jellegűek. A kevés számú bútor, a takarékosan alkalmazott kellékek a színpadi helyzetekhez illeszkedve sűrítik, de nem fejlesztik tovább az atmoszférát. A harmadik felvonás ortodox temploma rajzszerűen vetül a halvány fényben fürdő horizontra. E háttér előtt jelenik meg a Farkasember, a fej nélküli Tábornok és a Pópa feje. A természeti elemek színházi elemekké váltak; a színészek a közönséggel szembe fordulva látják a tengert és rajta a hajót.

Axer előadása nem ás a lélek mélyére. A színészek mindenekelőtt a szöveg árnyalatait érvényesítik, ez a szöveg pedig nagyon mulatságos, noha, amint az események az értelmiségi világ összeomlásába torkollnak, a nevetés lassan torkunkra forr. A rendező krakkói kollégájánál sikeresebben foglalja szintézisbe a politika által meghatározott emberi sorsot. Előadásának főszereplője a történelem, amelynek kezében az emberek csak sakkfigurák. Valamennyien tehetetlenek parancsaival szemben, noha viszonyuk hozzá igen különböző lehet. Zbigniew Zapasiewicz mint Zahedrinszkij például közönyösen, sztoikus nyugalommal szemléli különös bakugrásait, Szejkin (Krzysztof Wakuliński) elfilozofálgat róla, Wolf, a német, Adam Ferency alakításában, belemerül az orosz környezetbe, amely le-nyűgözi, miközben egyszerűen képtelen megértésére (tipikus európai magatartás ez Oroszországgal kapcsolatban), Cselcovék (Marta Lipińska és Krzysztof Kowalewski) pedig alkalmazkodnak. Az előadás mégis nyújt némi reményt, Tatjana (Ewa Gawryluk) végső megjelenésével. A kezében lévő, aranyló narancs emlékeztet rá, hogy az emberiség újjászületési vágya elpusztíthatatlan, különösen ha a szellem és a szív szeretetigénye a tét.

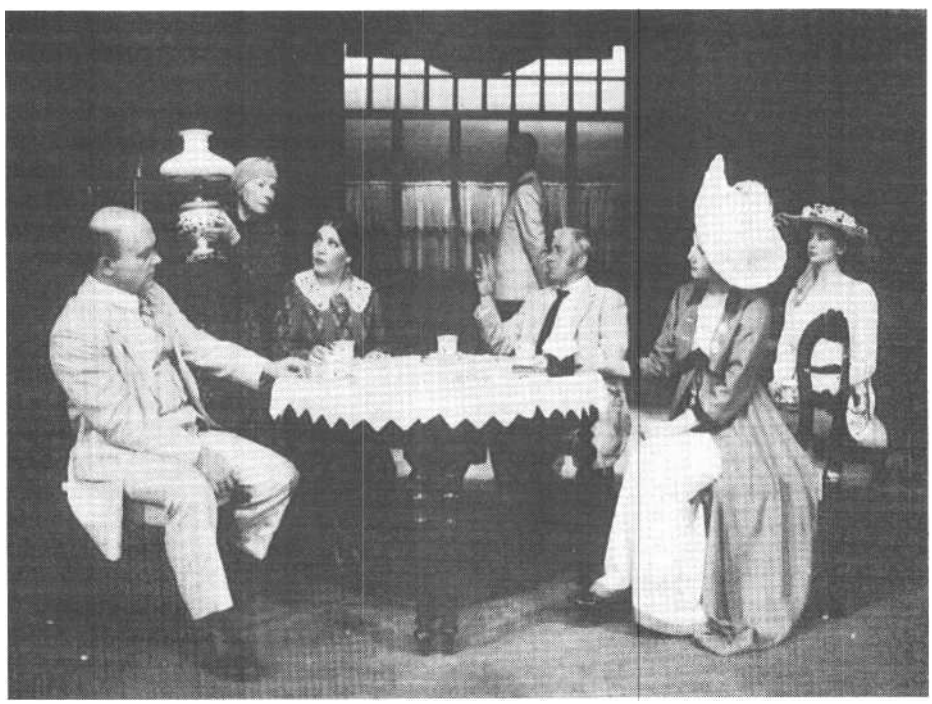
A sajtóvisszhangból

Tadeusz Nyczek:
Rendkívül ritka eset Mrożek pályáján, hogy a cselekmény pontosan meghatározott helyen, nevezetesen általában Oroszországban és különösen a Krímben, és meghatározott évben (években) játszódik. (...) A darabnak Oroszország az egyik főszereplője, minthogy Mrożek számára Oroszország - ahogy ezt az egész történelemfilozófiai megközelítés tanúsítja - az a kitüntetett hely, ahol a XX. század legjelentősebb emberi kísérlete végbemegy. Ekképpen Mrożeknek óhatatlanul az orosz élet bizonyos alapvető elemeire (Jan Kott szóhasználatával: esszenciáira) kellett hivatkoznia. Mert csak a XIX. század fordulójára jellemző orosz esszenciák értethetik meg azt a hihetetlen folyamatot, ahogyan az oroszok a Szovjetunió polgáraivá váltak. A Szovjetunió volt a mi korunk igazi démona, és az Oroszországra mint olyanra való hivatkozásnak Csehov lett az első számú alapja. (...)

Ez a Csehov nyugtalanítóan többértelmű, s a mélyén egy anti-Csehov húzódik meg, egyszerre híven és hűtlenül az eredetihez. Mintha a XX. század végén ezt a korszakot közvetlenül már nem lehetne feltámasztani, pedig voltaképpen erre lenne a legnagyobb szükség, hogy ezáltal felmutatható legyen a stabilitás és a józan ész, a rend és a logika. (...)

Tehát bánjunk csak csínján ezzel a Csehov-hűséggel. A Nizza panzió még mindig ott áll a napfényben, most is lehet finom porceláncsé-

***Jelenet a* varsói előadásból**





Jelenet a krakkói előadásból

széből teát inni, de a sarkokban az irónia ördöge sivít, és farkával idézőjeleket mázol a szövegre meg a bútorokra, a rítusokra, sőt még az érzelmekre is. (...)

Nincs még egy olyan Mrożek-darab, amelyben a világvége ilyen végleges, ilyen megmásíthatatlan volna. (...) Semmi nem éli túl. A kommunizmus alóli felszabadulás mindkét Oroszországot megölte: Csehovét, azaz a régit és az újat, vagyis Leninét. S a két világ fej nélküli kísértetei átköltöztek a Grand Guignol birodalmába.

Tíz *megjegyzés a* Szerelem a *Krímben című drámához*
Dialog, 1993/1

Andrzej Drawicz:

Jól szórakozunk, ha nem is folyamatosan, ami egyébként érthető. *A Szerelem a Krímben* idődimenzióban kiterjesztett pastiche, márpedig a pastiche olyankor a leghatásosabb, ha egy, a kollektív köztudatban meggyökeresedett modellre hivatkozhat. Éppen ez történik az első felvonásban, ahol Csehov szellemeivel szórakozunk...

A második felvonás a szerző akaratából már kényesebb helyzetet teremt. Az orosz néző otthonosan érezné magát, mert hiszen nyilvánvaló, hogy az író olvasta és emlékezetébe véste Ilf és Petrovot, Valentyin Katajevet, Zoscsenkót, a korai Bulgakovot és másokat, és kitűnően eligazodik a vígjátéki helyzetek között, amelyekből viszont a lengyelek alig értenek valamit, elvégre ők hazafias kötelességüknek tartották, hogy lehetőleg semmit se olvassanak, ami orosz. (...) Így aztán a szöveget meg kellett tűzdelni népszerű kis anekdotákkal, például arról, hogy a feljelentőnek mindig sietnie kell, nehogy megelőzzék, szkeccsekkel, amilyen a Lenin Múzeum látogatásáról szóló, vagy a Csapajevre való hivatkozással, és ez nem is fölösleges, mert legalább lengyel füleknek ismerős húrt pendít meg. Ugyanez a helyzet a Patyomkin matrózaira való utalással is. Ennél többet nem is lehet kívánni. Efféle anyagokból kénytelen építkezni a peresztrojkáról szóló harmadik felvonás is. (...)

Ezért van az, hogy a vége felé az a hiperorosz Oroszország a sajtóból s nem az irodalomból táplálkozik. (...)

A posztmodernizmus jóindulatú uralkodásának korában *a pastiche* eléggé fáradt műfajnak tűnik, bár nem kizárható, hogy a múlttal való játszadozás receptje vonzza majd a közönséget, és a rivaldán innen is, túl is jó mulatságot kínál. Érvényes ez alighanem magára Oroszországra is, ahol amúgy is divat kifigurázni az értelmiséget, amiért még nem dolgozta fel mindazt, ami vele s az országgal történt.

Hogyan ne értsük meg Oroszországot
Dialog, 1993/3

Pawel Głowacki:

Ha egyetlen tömör mondatban szeretnénk összefoglalni a Szerelem *a Krímben* lényegét, biztos, hogy bolondot csinálunk magunkból, hiszen a darab egyik legfőbb erénye az, hogy merőben ritka színpadi lehetőségeket aknáz ki. Mit mond-hatunk még róla? Legföljebb azt, hogy olyan, mint Mrożek saját kezű plakátja: fehér alapon nyíllal átdöfött óriási piros szív, alatta pedig a ferde névaláírás. Talán csúfot űz belőlünk a szerző? A kérdésre lehetetlen egyszerű választ adni, legalábbis kapásból. *A Szerelem a Krímben* négy órán, illetve három felvonáson át késlelteti a választ, egészen a csúcspontértékű utolsó jelenetig, amely nem más, mint az igaz érzelem apológiája. Lehetséges, hogy ezúttal Mrożek minden szarkazmus nélkül teszi fel a pontot az i-re? A szöveg rácáfol beidegződéseinkre: se nem rövid, se nem tömör és befejezett, mint ahogy nem is egyértelműen ironikus vagy gúnyos. A szerkezet ezúttal nem arra szolgál, hogy mintegy gépiesen maró groteszkeket termeljen. A gondolati tartalmak nem világosak. A dráma talán játék a XX. századi színház konvenciójával, de nem csak azzal: elszórakozik mindazokkal a formákkal, gesztusokkal, hangnemekkel, amelyekbe a színház lassan belemerevedett. Mrożek eljátszik benne Csehovval, Shakespeare-rel, Gorkijjal, Bulgakovval, és a sor tetszés szerint folytatható. Eljátszik a kommunizmus groteszk frazeológiájával és a jelen bágyadt dadogásával és tehetetlen csendjével, amelyben jobb korok emlékei rezegnek. (...)

Mrożek, miközben játszik a színházban s eljátszik a színházzal, egyetlen értékre, egyetlen tiszta hangra teszi fel tétjét: a szerelem játékára. (...) A játék a színpadon alakul ki és oldódik meg, menet közben századunk nyolc évtizedét érintve. Az ilyen műnek nyitott ajtók labirintusában kell lezajlania. A rendező választhat az ajtók közül, s választása mindenképpen döntő fontosságú lesz. Három felvonás, három korszak, számtalan drámai bonyodalom. A rendezőnek kell eldöntenie, hogy e szerelmi játék melyik variációját állítsa elénk; s ez a választás is meghatározó lesz.

Tíz *pont, amely megrengette* a *színházat*
Tygodnik Powszechny, 1994/16
Le Théâtre *en Pologne -*
The Theatre *in Poland* 1994/30
Fordította: Szántó Judit

DARVAY NAGY ADRIENNE

SUPPORTÁK MINDIG LESZNEK

JELENETEK EGY KIVÉGZÉSBŐL - KOLOZSVÁRT

A Kolozsvári Nemzeti Színház színpadán ülünk kemény, támlátlan lócákon. A játéktér - mint Markó Béla *Színházi* szonettjében - „dísztelen és díszlettelen sziget", amelyet a Minimundusból előlépett „Canale Grande" választ le, azon pedig játékhajók úszkálnak. XV. századi pitiáner Velence ez, amely mégis félelmetes. A fal szürke, festékkel vagy vérrel szennyezett. Szinte árasztja magából a nedvességet, a penészt, piszkot. Műterem, játszótér ez vagy inkább kivégzések színhelye? Az utolsó éves Marius Alexandru Dumitrescu vizsgadíszlete mindezt egyszerre sugallja. Ha-marosan a falból fiókok is előbukkannak, amelyek a városállam urait „tartalmazzák". Felette vannak a játékvilágnak, hiszen kezükben nem-csak a játékhajók, hanem az igaziak, sőt, a hús-vér emberek is csupán játékszerek. Ezért aztán a hatalmasságok elkényeztetetten nyűgösek és félelmetesen komikusak, akár a vásott kölykök és az elnyűhetetlen diktátorok. Törik-zúzzák az élő bábok gerincét, de még így is akadnak megátalkodott elemek, akik felrúgják a rájuk erőszakolt játékszabályokat, és lázadni mernek. Ilyenek az igazi művészek. Ezeket tehát be kell törni, be-szuszakolni a mérce alá. Talán elég hozzá egy nagy feladat, egy „főmű", amivel az illető „tartozik" a tehetségének és a „hazájának". Ha bizonyos művészek még mindig lázadoznak, meg kell őket törni, ha szívóskodnak, kivégezni!

Ez a feladata tehetséges velencei festőnővel kapcsolatban is, aki a védtelen, díszlettelen szigeten él, és nyilvánvaló kiszolgáltatottsága sem zavarja. Ő is játszik. Például féktelenül szerelmeskedik, majd kirúgja partnerét, hogy újra elő-vegye a férfiasságában figyelemre méltó, ám emberi és művészi kvalitásait tekintve gyenge kollégát, akiről az asszony pontosan tudja, meny-nyit ér, és hogy nála mennyivel kevesebbet. A festőnő tehát szeretkezik, de nem szeret. Csak önmagát, pontosabban önmagában is a mű-vészt, a testet öltött tehetséget szereti, amiért érdemes fanatikusan dolgozni. Határozottan, ugyanakkor érzékenyen, vagyis sebezhetően élni. Örök alkotási lázban, féktelenül, önző módon, illetlenül, családot, kegyeleti szertartást, mások érzelmeit, önérzetét nem kímélve. A zseni ugyanis elviselhetetlenül különc, ugyanakkor szánandó, gyerekesen naiv és teljesen védtelen. Örök nyitottságával, leplezetlen őszinteségével, a dicséret iránti fokozott vágyával, szeretetéhségével: kitakart célpont. Küldetése van, tehát vagy korrumpálni akarják, vagy megsemmisíteni. Ez is a másság és a tehetség átka.

A Jelenetek egy kivégzésből román nyelvű ősbemutatójának Galactiája Viorica Mischilea megformálásában egyszerre szent és esendő ember: piszkos, vörös ruhában, kibontott hajjal, szinte mindig felajzottan látható. A fiúsan karcsú Carpetával való héjanászjelenetekben anyásan asszonyos, ugyanakkor szertelenül buja. Urgentino előtt először gyerekesen izgatott, majd görög tragédiák hősnőihez hasonlatos: meg nem alkuvó. A lányai számára is művész, vetélytárs, nem pedig anya. Mindenkivel úgy viselkedik, hogy a zseni fölénye és sebezhetősége egyazon pillanatban sugárzik belőle.

Hasonlóan magas színvonalú, színes alakításokat nyújtanak a színésznő partnerei is. A Carpetát játszó Dorin Andonét egyszerre érezzük kiszolgáltatott selyemfiúnak, szexbábnak, szerelmesnek és családos férfinak, aki természetesen másnak a férje. Szervilis dilettáns és magát meg-mutatni akaró közepes festő, akiben szerelem és szakmai féltékenység, barátság és megalkuvás kel birokra egymással. Túlzottan teátrális ugyan, amikor Galactia elárulása után lelkiismeretével küszködik, vagy amikor a kész festmény látványa porig alázza, viszont a lázadása ismét hite-les. Urgentino szerepében Dorel Vian elkényeztetett, ravasz, hidegen kegyetlen diktátor, csak Supportával való jelenetében éreztem túl komikusnak, szinte operettfigurának. Ragyogó a nagyravágyó és kisszerű, betegesen gyenge, homoszexuális dózseöcsit, Sufficit alakító Marius Bodochi, de a főszereplőnő mellett a legjobban a befolyásos műkritikusnő interpretálása sikerült. Irina Wintze mint Supporta végtelenül okos, ravasz asszony, akinek szellemén kívül nőiessége is éles fegyver. Művész és műbíráló viszonya itt azért is izgalmas, mert Galactia egyetlen igazi ellenfele az ítésznő, hisz' csak ők egyenragúak.

A művész végül is csupán vágyálmában hiheti el, hogy egy hazugságokra épülő országban kimondhatja az igazságot. Az ördögi gépezet beindult: a művet betilthatják, a művészt börtönbe vethetik, mindkettő rejtve marad, ha a művész nem teljesíti a hatalom parancsát. Romániában ugyancsak ismerős képlet, ahogy nem szokatlan a börtönben esztendők óta sínylődő rab alakja sem. Soha nem fog kiszabadulni, mert nincs bűne, mert ártatlan, és ez a legnagyobb vétek. Nem véletlenül vonakodik Galactia a kiszabadulás perceiben; nem abszurd fogás, hogy az örök rabságra ítélt fogoly szánja a kiszabadítottat, mert a külvilág patkányai a börtönéinél is rémesebbek. S noha a középszer akkorka sincs, mint a velencei játékhajó, mégis szinte mindig le tudja győzni a kivételest, a nagyszerűt. Eszközül újra és újra Supporták állnak a rendelkezésére - milyen beszédes név! Hát ezért olyan kényelmetlen a kolozsvári Nemzeti lócája.

A bukaresti színművészeti főiskola utolsó éves hallgatójától, Theodor-Christian Popescutól a Barker-darab színrevitele teljesen más rendezői hozzáállást követelt, mint az elmúlt évadban, a marosvásárhelyi magyar tagozattal bemutatott Kopit-mű, *a Szárnyak,* amelyet a magyarországi közönség is láthatott. A nagyszínpadi produkcióban a közönséget el kellett idegeníteni, a balesetet szenvedett asszony lassú haldoklásának vízióitól, az egész szürrealista, érdekes effektusokkal, mozgásokkal feldúsított előadástól. A kolozsvári diplomamunka esetében a rendező épp ellenkezőleg, bevonja a nézőt az előadásba. A díszlettervezővel együtt olyan környezetet teremtett, amelynek hatását szinte a bőrünkön érezzük. A narrátor ugyan elidegenítheté a szituációt, de a látvány megakadályozza ezt. A kép előtt zajló eseményeket például a vászon mögül „szemléljük". A művet tehát a fantáziánk hívja életre, amely attól függően „véres és plasztikus", hogy mennyire élénk a képzeletünk. Ebben a furcsa alkotásban a szöveg mellett az árnyjáték is segíti a közönséget, amely nemcsak a festőt mutatja meg munka közben, hanem a mű hatását is. Suffici például a saját ábrázolásával való első találkozáson hatalmasságból összegörnyedt gnóm árnyalakká töpörödik. Sőt a kép alól kivillanó láb és a fénycsík is beszédes. A



Jelenet a román Nemzeti Színház előadásából

börtönjelenethez ugyanis minden kelléket eltávolítanak, csak a víz marad, a sötét, mocskos cella képzete. A néző pedig a hosszantartó félhomály és a piszok érzetének nyomása alatt immár úgy azonosul a legyőzött Galactiával, hogy ő is várja a „szabadulást", őt is elkápráztatja a felhúzott vászon mögül elénk táruló, gyönyörűen kivilágított, ékszerdobozhoz hasonlatos, Fellner és Helmer tervezte nézőtér, az elegancia, a fogadás, a siker, ahová a megtört művésznőt „kivezetik a vízből". Hisz ki az, aki a fájó szegénységet, az ismeretlenséget, a létért folytatott küzdelmet, ám egyszersmind a szabadságot választaná inkább a fény, a pompa, a befolyás és az elismerés helyett?!...

Howard Barker parabolája a művész és a hatalom viszonyáról Londontól Los Angelesig, Skandináviától Magyarországig mindig aktuális téma, de talán sehol sem annyira időszerű, mint éppen most és épp Romániában.

Köztudott, hogy keleti szomszédainknál csakúgy, mint Kelet-Európában mindenütt, a művészek jó része tevékenyen részt vett a diktatúra megdöntésében, de közülük csak igen kevesen választották az aktív politizálást, legtöbben visszatértek eredeti hivatásukhoz. Hiszen a művész igazából mindig ellenzéki. Pártok helyett szakmai szövetségekbe tömörül, és legjobb tudása szerint igyekszik kamatoztatni tehetségét és világszerte népszerűsíteni országa, nemzete kultúráját, szellemi értékeit. Románia pozitív nemzetközi megítéléséhez nagy mértékben hozzájárult magas színvonalú színházi élete, a vendégjátékok során megcsodált előadásai, a világszínház élvonalához tartozó rendezői. A külföldi szakma és közönség kedvező irányú befolyásolásához egyaránt segítséget nyújtottak az emigrációban élő román művészek és az olyan közismert romániai személyiségek, mint Ion Caramitru, akinek az elnökletével alakult meg a Román Színházi Szövetség, az UNITER.

1990-ben a Művelődésügyi Minisztérium és az UNITER együtt találta ki, szervezte meg és bonyolította le az első Országos Színházi Fesztivált, amelyet a legnagyobb román drámaíróról, Ion Luca Caragialéról neveztek el. Erre és a következő találkozókra egyaránt sok külföldi, első-sorban nyugati színházi szakember utazott el Bukarestbe, s ennek eredményeképpen hívták meg például a Craiovai Nemzeti Színházat Silviu Purcărate egyik produkciójával először Edinburghba, ahol több díjat nyertek, majd ennek nyomán még számos országba. Az évenként megrendezett seregszemle bővülő kapcsolatokat, rengeteg meghívást, csereegyezményt, projektet hozott tető alá. Így születhetett meg a Kolozsvári Magyar Színház öthetes brit turnéja is. A romániai színházművészet értékei és személyiségei világszerte ismertté és közkedveltté váltak.

A szakmai irigység és a politikai visszarendeződés azonban nem kímélte meg a román színházi életet sem. Első lépésként, tavaly menesztették a húsz esztendei távollét után hazatért, vi

lághírű Andrei Şerbant a Bukaresti Nemzeti Szín-ház 1990-ben elfoglalt igazgatói székéből. Az el-járással nem érthetett egyet a minisztériumi fő-igazgató, maga is rendező, Cristian Hadji Culea, és lemondott hivataláról. Az idei retrográd politikai történések nyomán a szélsőséges nacionalista Nagy-Románia Párt bekerült a kormánykoalícióba, és ez a kulturális élet egészét és természetesen az eddig virágzó színházművészetet is kedvezőtlen irányba befolyásolja. Nyáron olyan törvénytervezet született, amelynek értelmében minden kulturális intézmény és épület a minisztérium kezébe kerülhet, és az önkormányzatoknak a kulturális célokat szolgáló adók száz százalékát kellene átutalniok, hogy aztán a felhasználásról és elosztásról egyedül a román Művelődésügyi Minisztérium döntsön. Az intézmények és önkormányzatok megtagadták a rendelet elfogadását, a bukaresti főpolgármester pedig egyenesen a bírósághoz fordult, mindez azonban nem zavarta meg például az új minisztériumi főosztályvezetőt, korábban neves színészt abban, hogy távozása előtt egy nappal kinevezze *önmagát a* világhírű Bulandra igazgatójává. (E posztról Silviu Purčarete még a nyár elején távozott.) Ugyanezek a ha-talmi változások akadályozták meg azt is, hogy a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház élére - a társulatok kívánságának megfelelően - Victor Ioan Frunză kerüljön. Alex Dabija, a bukaresti Odeon Színház volt igazgatója augusztus 12-én a média útján értesült arról, hogy szakmai alkalmatlanság címén leváltották. A neves rendező egyébként igazgatói működése során több figyelemre méltó változást és anyagi hasznot is hozott az Odeon életébe.

A példákat sorolhatnánk. A színházvezetői funkciókat egyre ismeretlenebb és jellegtelenebb személyek kaparintják meg, akik viszont megfelelnek a jelenlegi hatalom elvárásainak, s nem különcködnek a tehetségükkel.

Az idei Caragiale Fesztivált a Művelődésügyi Minisztérium az UNITER nélkül szervezte meg. Hogy mi lesz a következő lépés, nem lehet tudni, Caramitru szerint félő, hogy a cenzúra bevezetése. Tompa Gábor, aki háromhetes *Hamlet*-workshopot vezetett, és Silviu Purcărétével együtt az idei Nemzetközi Workshop Fesztivál legkeresettebb rendező-tanára volt, az egyik angol lapnak nyilatkozva kifejezte aggodalmát: ha a jelenlegi kultúrpolitika bürokratái úgy döntenek, hogy a nemzetközi vendégszereplésekre vonatkozó meghívásokat is ellenőrzik, esetleg soha többé nem engedik ki őket külföldre.

Az IETM idei brüsszeli Nyílt Fórumának részt vevői nyílt levelet fogalmaztak Ion Iliescunak, a bukaresti parlamentnek és a román miniszterelnöknek, amelyben felhívják figyelmüket a kialakult helyzet veszélyességére és megoldást sürgetnek. Hogy a közös fellépésnek mi lesz az eredménye, nem tudhatjuk. Az eddigi tapasztalatok nem adnak okot optimizmusra. Supporták, Carpeták mindig lesznek, és a diktatúra árnya nem csak a Kolozsvári Nemzeti Színház színpadán kísért.

Nyílt levél
Ion Iliescunak, Románia elnökének,
Románia parlamentjének
és Nicolae Văcăroiu miniszterelnöknek

Az IETM tagjai fel szeretnék hívni az Önök figyelmét arra a Romániában kibontakozó helyzetre, amely igencsak aggodalommal tölt el valamennyiünket most, a berlini fal leomlásának ötödik évfordulóján, hiszen úgy érezzük, hogy a jelenlegi romániai fejlemények a kommunizmus visszaállításának a veszélyével fenyegetnek.

Az Informal European Theatre Meeting a kortárs szín- és táncművészet legnagyobb és legaktívabb hálózata a világon. 14 éve alakult és 300 tagszervezete van 37 európai országból. Bár mint független szervezet működik, számos tevékenységet az európai kormánytestületekkel, az Európai Unióval, valamint az Európa Tanáccsal közösen valósít meg.

1989 decemberétől a román előadóművészet hozta az egyetlen pozitív vonást az országról alkotott képben. Most ezt az új kulturális profilt a Művelődésügyi Minisztérium központosító törekvései igencsak aláaknázzák. Bizonyítékul szolgáljanak a következő tények:

- *Andrej Şerban, Silviu Purcărete, Alex Dabija, Vlad Rădescu, Victor Ioan Frunză és más színházigazgatók menesztése, illetve erőszakolt felmondása;*
- *olyan új törvények és határozatok jóváhagyása, amelyek a helyi művészeti intézmények költségvetését a helyi önkormányzati szervektől a Művelődésügyi Minisztérium hatáskörébe utalják vissza;*
- *olyan törvénykezés, amely a művelődési intézményeket és épületeket a Művelődésügyi Minisztérium fennhatósága alá rendeli;*
- *bizonyos professzionális szervezetek kitiltása a kulturális életből;*
- *a művelődési intézmények autonómiájának egyre nagyobb fokú csökkenése országszerte;*
- *a Művelődésügyi Minisztérium kísérletei a romániai színházak nemzetközi tevékenységének ellenőrzésére.*

Mindezekért, amikor Romániának teljes jogú tagságot ajánlanak majd fel az Európa Tanácsban, mi kénytelenek leszünk tiltakozni, hiszen a fent említett intézkedések Romániát az első olyan országgá avatják, amelyben ismét visszaa művészetek állami ellenőrzése. Ezek a retrográd akciók erőteljes ellenállásba fognak ütközni.

Az IETM tagjai a holnap Európájáért munkálkodnak a demokrácia, a kulturális önkifejezés szabadságának jegyében. A művészetet a művészek hozzák létre, és nem az állam. Úgy gondoljuk, hogy az államnak kötelessége támogatni az ország művelődési intézményeit, de mindenféle cenzúrát és ellenőrzést mellőzve. Mi, az IETM tagjai, aggódunk, hogy a jelen romániai fejleményei csak negatív példát jelentenek más európai országok számára.

Tagjaink és a brüsszeli Open Forum résztvevői nevében arra szólítjuk fel Önöket, hogy sürgősen vizsgálják fölül a felsoroltakat. Romániai kollégáinkkal szolidarizálva arra sürgetjük Önöket, hogy mielőbb adják vissza művészeik és kulturális intézményeik megvont szabadságát.

PETER BROOK

A LÉNYEGI RAGYOGÁSRÓL

Van Vera Cruzból egy kis figurám: istennőt ábrázol, hátravetett fejjel, feltartott kézzel - de elgondolásaiban, arányaiban, formájában oly tökéletes, hogy az egész alak valamilyen belső sugárzást fejez ki. Ilyen sugárzást a művész csak akkor teremthet, ha át is élte. Ám ez a mester mégsem arra törekedett, hogy a sugárzást elvont jelképek sorozatán át közvetítse számunkra. Semmit sem közölt velünk; pusztán csak megalkotott egy olyan tárgyat, amelyik éppen ezt a minőséget konkretizál-ja. És az én számomra ez jelenti a nagy színészet lényegét.

Ha színiiskolám lenne, a munkát mindenféle jellemtől, szituációtól, gondolattól vagy viselkedéstől távolról kezdeném el. Nem törekednénk arra, hogy saját életünkből bűvöljünk elő régi anekdotákat, s azokon keresztül jussunk el bizonyos epizódokhoz, legyenek azok bármily igazak. Nem az epizódot kutatnánk, hanem annak minőségét: az adott érzelem esszenciáját, amely a szavakon, az eseteken túl rejtőzik. Ezután kezdenénk foglalkozni azzal, hogy miképpen üljünk le, miképpen álljunk, hogyan emeljük fel a karunkat. Mindennek semmi köze sem lenne koreográfiához vagy esztétikához, mint ahogy a pszichológiát sem tanulmányoznánk -- egyszerűen csak a színjátszást igyekeznénk elsajátítani. A színház klasszikus angol meghatározása - „két deszka meg egy szenvedély" - megfeledkezik a közvetítőről: a színészről. Engem az érdekel, hogy az egyik színész akár állhat mozdulatlanul is a színpadon, mégis lebilincseli figyelmünket, míg a másik semmiféle érdeklődést nem kelt bennünk. Hol a különbség? Mi jellemzi kémiai, fizikai vagy pszichikai szempontból? Talán a személyiség erejéről, a sztáralkatról van szó? Korántsem. Ez túl egyszerű lenne, s nem ad választ a kérdésre. Hogy mi a válasz, nem tudom. De azt tudom, hogy rá lehetne találni, és ez a kérdés zárja magába egész művészetünk kiindulópontját.

A színházat nemegyszer hasonlítottam kábítószerhez; párhuzamos, bár ellentétes irányú élmények ezek. Aki kábítószert fogyaszt, képes átalakítani a maga érzékelésmódját. Ám ezt a lehetőséget a jó színház is megteremti. Minden, ami szükséges hozzá, megvan benne: a zaklatottság, a sokk, az igenlés, a meglepetés, az ámulat - a kábítószerélvezet tragikus következményei nélkül. Azok a színházi pillanatok, amelyek áttörik az érzékelés normális kereteit, életet adnak, és különleges értékük abból ered, hogy az emberek közösen élik meg őket. A kábítószerfogyasztó élménye tágabbnak tetszhet, éppen mert egyedül van, de valójában a színházi élmény a tágasabb, mert az egyént egy adott átmeneti időtartamra a másokkal való közösségbe röpíti fel. Az ilyen pillanatok jelentik a csúcspontokat, tehát létezik egy folyamat, amely elvezet hozzájuk. E folyamatban mindennek: témáknak, technikáknak, a különféle tehetségeknek megvan a maguk helye. Engem igazából az érzékelés felfokozódása érdekel, bármilyen múlékony legyen is.

A színházban minden azt utánozza, ami a színházon kívül van. A színész olyan személyt utánoz, akivel rendes körülmények között a színházon kívül találkozhatnánk. Az igazi színész igazi személyt utánoz. Mit értek „igazi személyen"? Olyan embert, aki minden ízében nyitott, aki tudatosan fejlesztette magát odáig, hogy tökéletesen meg tudjon nyílni - testével, értelmével, érzelmeivel, anélkül, hogy e csatornák bármelyike is eldugulna. Mindezek a csatornák, mindezek a motorok százszázalékosan működőképesek. Íme, ez az igazi személy eszményi képe. És éppen ez az, aminek mai világunkban minden ellene hat - leszámítva néhány hagyományos diszciplinát.

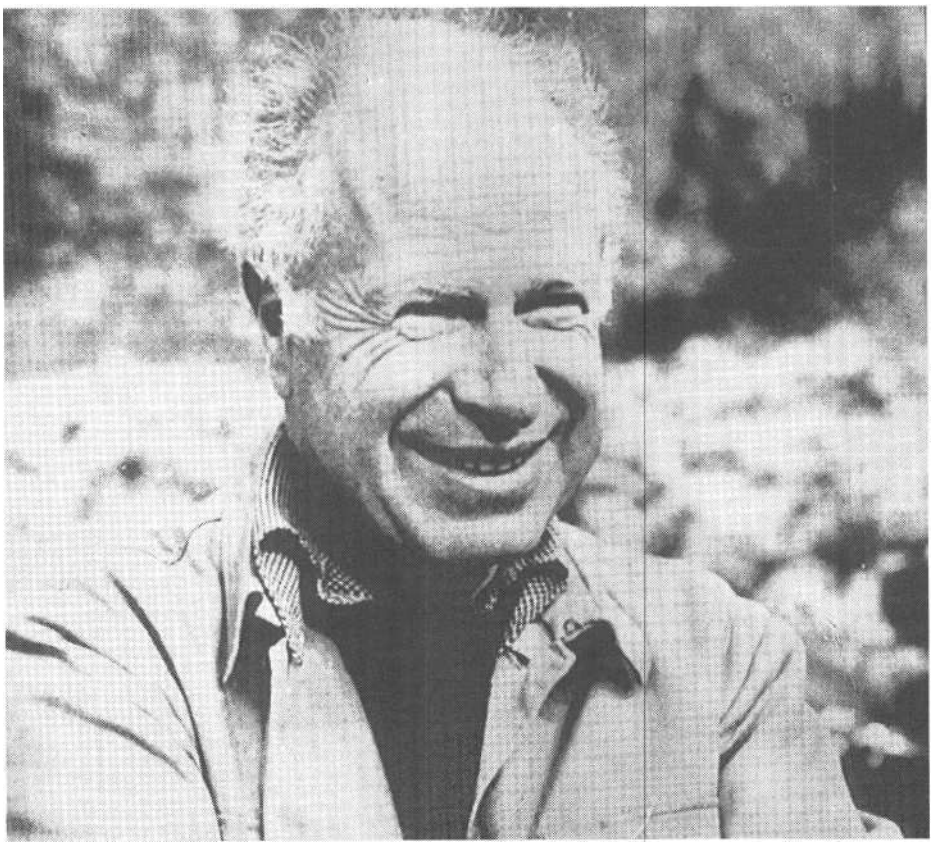
A színház ennek a jelenségnek az utánzata. A színésznek szigorú és nagyon pontosan körülírt diszciplinákkal kell edzenie magát, és ki kell gyakorolnia, hogyan váljék egy páratlan, egyedülálló ember tükörképévé, bárha csak rövid időközökre. Ekképp a színész munkája furcsa módon eléggé hasonlít ahhoz, amit a kutató valamilyen ezoterikus hagyományban keres. Ám ez egyszer

smind csapdát is rejt: a színésznek könyörtelenül tisztáznia kell magával, hogy nem holmi spirituális felhőn lebeg, és ügyelnie kell rá, hogy lábát szilárdan megvesse szakmája kemény talaján. Először is a testén kell dolgoznia, úgy, hogy az nyitottá, reakcióképessé és valamennyi reagálásában egységessé váljék. Ezután érzelmeit kell fejlesztenie, oly módon, hogy ne csak a legnyersebb, legelemibb szinten létezzenek - a nyers érzelmekben rossz színész nyilatkozik meg. A jó színész olyan színész, aki kifejlesztette magában a képességet, hogy a legnyersebbtől a legkifinomultabbig az érzelmek teljes skáláját átérezze, értékelje és kifejezze. A színésznek továbbá fejlesztenie kell ismereteit, majd a dolgok megértésére való képességét is, mígnem már értelme is szóhoz jut, a maga legéberebb állapotában, hogy felmérhesse saját cselekvésének jelentését.

Léteznek különféle iskolák. Mejerhold iskolája rendkívüli hangsúlyt helyezett a testre, és ez az irányzat vezetett, Grotowski közvetítésével, a testbeszéd és a testépítés iránti mai érdeklődésig. Másrészről Brecht a színésznek azt a kötelességét hangsúlyozta, hogy ne maradjon olyan naiv bolond, amilyennek a 19. század tartotta, hanem váljék saját kora gondolkodó, mérlegelő emberévé.

Más iskolák, Sztanyiszlavszkijtól az Actors' Studióig, a színész érzelmi részvételét hangsúlyozták - és mindebben persze nincs is sem-

Peter Brook



miféle ellentmondás, mert mindhárom dologra szükség van. A színésznek el kell felejtenie, hogy „hatást keltsen", „tündököljön", „előállítson", „effekteket gyártson", meg kell szabadulnia a gondolattól, hogy afféle kiállítási tárgyként van jelen a színpadon. Mindennek helyébe új fogalmat kell elültetnie magában: azt, hogy egy képet szolgál, s ez a kép mindig nagyobb lesz, mint ő maga. Minden színész, aki az adott szerepet önmagánál kisebbnek látja, rossz alakítást fog nyújtani. A színésznek fel kell ismernie: bármilyen alakot játsszon is, annak élete intenzívebb az övénél. Így például ha féltékeny embert játszik, annak féltékenysége túlszárnyalja a sajátját. Még ha az életben féltékeny természetű is, most olyasvalakit játszik, akinek féltékenysége dúsabb és összetettebb az övénél. Ha erőszakos embert ját-szik, rá kell jönnie, hogy annak erőszakossága robbanékonyabb a sajátjánál, és ha érzékeny, gondolkodó figurát alakít, éppígy rájön majd, hogy a figura érzelmi kifinomultsága meghaladja azt a finomságot és érzékenységet, amelyre ő maga a mindennapi életben, családi és baráti körében képes. Így hát, legyen bár szó mai drámáról vagy görög tragédiáról, a színésznek meg kell nyílnia egész sor olyan érzés előtt, amelyek nagyobb szabásúak a benne mint magánszemély-ben találhatóknál.

Ezért semmi értelme, ha azt mondja: „Én így érzem!" Neki egy olyan emberkép megtestesülését kell szolgálnia, amely nagyobb, minta maga vélt tudása. E célból magas fokú felkészültséget kell latba vetnie; íme, ezért kell a színésznek gyakorolnia, egyre csak gyakorolnia. A zenésznek is ezt kell tennie nap mint nap a kezével, a fülével és az agyával, a táncosnak az egész testével; a színésznek azonban még többet kell be-vetnie önmagából. Ez teszi - vagy inkább tehet-né - a színjátszást a legmagasabb rendűvé minden művészetek közül. Semmi sem marad-hat ki. A legmagasabb rendű színész az, aki a legmagasabb rendű embert utánozza; s ehhez készenlétben kell tartania minden olyan képességet, amely csak emberi lény sajátja lehet.

Ez természetesen nem lehetséges, de ha egyszer a kihívást tudomásul vesszük, az ihlet és az energia már magától megjön.

Életünk két körrel ábrázolható. A belső kör impulzusaink, láthatatlan és nyomon követhetetlen titkos életünk köre. A külső kör társadalmi életünket reprezentálja: a többi emberrel való kapcsolatainkat, a munkát, a szabadidős tevékenységet. A színház általában a külső kör történeteit tükrözi. A színházi kísérletezés - úgy mondanám - egy köztes kört képvisel. Afféle visszhangkamraként működik: a formátlan belső kör sugallatait próbálja elkapni. A színház általában az ismert és látható világot fejezi ki, úgy, hogy a láthatatlan és ismeretlen is megnyilatkozhassék - és ehhez különleges szaktudás szükséges. Pillanatról pillanatra valamilyen sűrűbb igazság tárul fel, amely természetesen nem lehet állandó, hiszen szüntelenül keresi magát; egyszerűen igaz pillanatok sorozatáról van szó. A díszlet, a jelmez, a világítás nem sokat tehet; az emberi élet szubtilis áramlatait egyedül a színész tükrözheti.

Ami a színész funkcióját illeti, hármas felelősséget hordoz. Az első a szöveg (vagy improvizáció esetén, egy gondolat) tartalmával kapcsolatos. A színésznek ki kell tudnia fejezni a tartalmat, de ha ennek kutatásában túl messzire megy, könnyen csapdába esik, és nem tud eleget tenni második felelősségének: a többi színészhez való kapcsolatának. Bizony, nagyon nehéz a színésznek, hogy őszinte legyen s elmélyüljön magában, miközben ugyanakkor partnereivel való kapcsolata is teljes és folyamatos marad.

Amikor két vagy több színész együtt játszik, s valóban bensőséges kapcsolatot él meg, újabb akadály merül fel: hajlamosak rá, hogy megfeledkezzenek a közönségről, és úgy viselkedjenek, minta való életben. Elszakadnak a külvilágtól, alig érteni, mit mondanak, magánszemélyekké válnak. Ez esetben a színész elhanyagolja harmadik és valóban abszolút felelősségét: a közönséghez való viszonyát, amelyből pedig a színház a maga alapvető értelmét meríti. A szónok vagy az elbeszélő, ha magányosan kiáll hallgatósága elé, készségesen elfogadja, hogy egyetlen dolga a velük való kapcsolat megteremtése. Figyelmét teljességgel e hallgatóságnak szenteli, s így rendkívül érzékennyé válik annak reakcióira. A színészeknek is el kell sajátítaniok ezt a magatartást, ám soha nem feledkezhetnek meg róla, hogy egyszersmind a jelenetet és a partnereket is tiszteletben tartsák.

Egyes nagy színészek, akik mindenestől átadják magukat a játéknak, különös becsben tartják a közönséggel való kapcsolatot. A közönség megnevettetése, a nézőkkel való erős, meleg kapcsolat kialakítása nagy erősségű mágnesként hathat a színészre, s erőszakkal eltávolíthatja önmagától. Miközben a közönség megnevettetésének vagy megríkatásának élvezetében sütkérezik, elveszítheti kapcsolatát mind az igazsággal, mind a partnereivel. Ha azonban eljut a koncentráció kivételesen magas fokára, egyensúlyban tarthatja mindhárom felelősségét. Ez esetben az, amit a közönségtől cserébe visszakap, tovább lendítheti útján.

Olyan korban élünk, amely retteg az értékítéletektől; valósággal ámítjuk magunkat azzal, hogyha ritkábban ítélkezünk, valamiképpen felsőbbrendűvé válunk. Pedig hát eszmények nélkül semmilyen társadalom nem létezhet. A közönség és valamely drámai cselekmény szembesülése ezért minden egyes nézőtől megköveteli, hogy vagy egyetértsen vagy vitába szálljon azzal, amit lát és hall.

Mindenki hordoz magában valamilyen értékrendet, amelynek alapján elfogadja vagy elutasítja a dolgokat. A színház lehetőséget nyújt rá, hogy kipróbáljuk: vajon ezeket az értékeket kívülről sugalmazták-e, avagy valóban meggyőződésünk szerves alkotóelemei.

A művészet önmagában nem szükségképp jótékony hatású. A múlt valamely remekművének egyfajta előadása álomba ringathat bennünket, míg ugyanaz a mű másfajta előadásban reveláció lehet. A művészet csak akkor válik az ember és a társadalom hasznára, ha cselekvésre is ösztönöz. A cselekvés spektruma pedig a kenyértől és a politikától a létezésig terjed.

A színházat újraértékelve nem téveszthetünk szem elől néhány egyszerű, állandó igazságot. A színházi előadás első számú erénye az, ha eleven, a második pedig, ha közvetlenül felfogható. A magyarázat és a reflexió csak később következhet. Minden más művészet esetében az ember bármikor azt mondhatja: „Jöjjön vissza tíz év múlva", ha már a mű be lesz fejezve. A színház azonban oly egyszerű és szerves, minta bor: ha a fogyasztás pillanatában nem ízlik, pocsékba megy. Semmi értelme azt erősítgetni, hogy előző napon jó volt vagy másnap majd jó lesz. A színpadot csak akkor önti el az élet, ha a színész meggyőző. Ez esetben a néző elhiszi mindazt, amit mond és cselekszik, és nem megítéli gesztusait, hanem habozás nélkül, lenyűgözve követi őket.

Azt hiszem, a mai színháznak le kell mondania arról, hogy a negyedik falon túl egy másik világot teremtsen, ahová a néző elmenekülhet. Ehelyett meg kell kísérelnie, hogy saját világunk legbelső magvában teremtse meg az érzékelés intenzívebb fokát. Ha azt akarjuk, hogy a színész azonos szintre kerüljön a néző világával, az előadásnak találkozássá kell válnia, amelyen dinamikus kapcsolat jön létre egy speciálisan felkészült és egy felkészületlen csoport - a közönség - között.

Színház csak abban a meghatározott pillanatban létezik, midőn e két világ - a színészeké és a közönségé - valóban találkozik, s egy adott térben estéről estére összejön egy miniatűr társadalom, megszületik egy mikrokozmosz. A színház szerepe az, hogy e mikrokozmoszban megéreztesse egy más világ izzó és tovasuhanó ízét - egy más világét, amelyben mostani világunk integrálódva átalakul.

Fordította: Szántó Judit

Peter Brook esszéje több korábbi szövegének (cikkének, interjújának) összeolvasztásával keletkezett, s *The Shifting Point* című gyűjteményes kötetében jelent meg (Harper & Row, New York stb. 1987) - mint ez idő szerint definitív változat. F. G.

SUSANNE SCHLICHER

A WUPPERTALI KEZDET

PINA BAUSCH VENDÉGJÁTÉKA ELÉ

„Pina Wuppertalban! Te jó Isten! Amikor a színházba hoztam, palotaforradalom tört ki. Támadások kereszttüzébe került. A táncosok egy része ott akarta hagyni a színházat. A közönség csapatostul távozott az előadásairól. Akik azért mennek színház-ba, hogy balettet lássanak, általában *a Hattyúk tava* vagy a Giselle álomvilágát akarják látni és nem Pina Bausch rémálmait" - írta Arno Wüstenhöfer, aki 1973-ban szerződtette Wuppertalba Bauscht a balett-tagozat vezetőjének.

Akkor még senki sem sejtette, hogy Wuppertal lesz a német táncszínház megteremtésének műhelye. Pina Bausch táncszínháza olyan népszerűségre és elismertségre tett szert, amely addig a tánc világában elképzelhetetlen volt.

Az első években Bauscht főleg a klasszikus balett előtti korszak művei, illetve a nagy modern zenés színpadi darabok foglalkoztatták. 1974-75-ben két Gluck-opera, az *Iphigenia Tauriszban és* az *Orpheusz az alvilágban* táncszínházi verzióját, valamint Sztravinszkij Le Sacre du *Printemps-ját,* 1976-ban Brecht-Weill *A kispolgár hét főbűnét,* 1977-ben Bartók Béla operáját, A *kékszakállú* herceg várát állította színre.

Pina Bausch az első wuppertali években olyan műveket koreografált, amelyekben a színpadi figurák konfliktusok és érzelmek hordozói, s ezeket elsősorban az emberi beszéd és énekhang fejezi ki. A Gluck-operák táncos verziójában például minden szerepet egy énekessel meg egy táncossal játszatott. Amikor ezek együtt jelentek meg a színen, a táncosok személyesítették meg a figurákat, az énekesek „csak" a hangjukat kölcsönözték nekik. A Sacre esetében viszont már-már klasszikus balettnek számító mű újragondolására vállalkozott, s ez az előadása koreográfusnő táncos fogalmazásmódjának csúcspontját jelentette. E három produkcióját többnyire elismerés fogadta, nem így az első két évad többi bemutatóját. Dominique Mercy táncosnő így idézte fel a stílusváltás időszakát: „Azt hiszem, minden *A kékszakállú* próbái alatt kezdődött, bár ennél Pina még csak jelzésszerűen és alkalmankint alkalmazta új módszerét. A legtöbb jelenetet előre pontosan megtervezte, de már gyakran csináltatott velünk improvizációkat is. Kérdéseket tett fel, amelyekre rögtönzésekkel kellett válaszolnunk. A táncosok kezdetben nem értették e módszer lényegét. Néhányan panaszkodtak, mások tiltakoztak. Sokan azt kérdezték, miért kell órákat azzal elvesztegetni, hogy csak ülünk és beszélgetünk?" Bausch nem librettót és zeneileg kötött formákat használ, hanem jeleneteket, képeket és zenei kollázst hoz létre, nem koreografál, hanem táncszínházi darabot alkot, a hagyományos tánccal szemben előnyben részesíti a mozdulatlanságot, a hangot, a beszédet, az éneket. Arra ösztökéli a táncosait, hogy megadott témákra vagy szavakra improvizációkat készítsenek, saját maguk találjanak ki történeteket, és ezekbe építsék be a maguk élményeit, tapasztalatait. Provokálja a szereplőket, hogy minél többet adjanak ki magukból. Pina megnézi az improvizációkat, feljegyzi őket, és a sok-sok egyéni történet közül napok, hetek múlva néhányat újra megcsináltat. Az így alakuló mozgásepizódokból mint építőkockákból több hónapos próbafolyamat során alakul ki az előadás. Bausch és táncosai egyre inkább elvetették a szerepek és az előre elgondolt, megkonstruált történetek biztonságát - így kristályosodott ki a Wuppertali Táncszínház specifikus munkamódszere.

A kékszakállú herceg vára fordulópontot jelentett Pina Bausch munkásságában. Míg a Gluck-operák és a Brecht-Weill-darab táncverziója a sajátos egyéni rendezés ellenére sem volt több érdekes interpretációnál, a Bartók-mű önálló alkotássá vált. Az opera zenei menetét újra meg újra megállítják, félbeszakítják, az egyes zenei egységeket megismételtetik. A táncjáték cselekménye nem követi az operáét. A Kékszakállút alakító táncos egy mozgatható asztalkára helyezett magnót kezel, ő manipulálja a zenét, s minden zenei ismétlésre ugyanazokat az akciókat végzi. Mintha valami belső kényszer hatására cselekedne. Itt a zene mint rendezőelv még működött, de már csak részlegesen. A *kékszakállú* után keletkezett előadásokban a zene már ezt a korlátozott funkcióját is elvesztette, s a produkciók minden elemét a töredékesség jellemzi.

A Wuppertali Táncszínház a töredékek és a részletek szín háza.

Pina Bausch táncszínházának minőségét döntő mértékben az határozza meg, hogy miként sikerül a táncosok gyakran életrajzi ihletésű improvizációiból nagy formát létrehozni. A darabok struktúrája és megjelenése soha nem szubjektív, önkényes vagy véletlenszerű, ellenkezőleg: olyan világosságot, szigorúságot és következetességet áraszt, amely biztos ítélőképességű, jó ízlésű és precíz alkotóra vall. A korai darabok gyakran agresszív csoportrituáléival, önkínzásnak ható ismétlődő mozgásaival szemben a későbbiekben egyre inkább Chaplin-szerű jelenetek, gyerekjátékok vagy féktelen tánccsapatok jelennek meg a színen. A kellékek és a jelmezek, az egész látványvilág szinte pazarlóan gazdaggá vált. Pina Bausch szegény színháza kiszínesedik. A táncszínházi darabok tartalmilag és formailag komplexebbek és egyben nyitottabbak lettek. Ezzel a változással együtt járhat azonban a félreérthetőség, a tetszőleges interpretáció lehetősége is. Hiszen minden darab új formát kíván, s fennáll annak a veszélye, hogy a néző nehezen tudja értelmezni a szokatlan táncgesztusokat, avagy a műmegfejtése túlságosan sok türelmet, beleérzőképességet igényel.

A Bausch-darabok az ember hontalanságáról, bőröndökről, várótermekről, kávéházakról szólnak; emberekről, akik sodródnak, vagy egyszerűen csak jelen vannak, otthont keresnek. Régi bútorok és ruhadarabok, hervadt lombok,

Café Müller, középen: Pina Bausch (1978)





***Szegfűk* (1982)**

kitépett fák, elfelejtett slágerek - úgy hatnak, mint rég letűnt világból származó emlékfoszlányok, amelyekből a színpadi figurák megpróbálják egzisztenciájukat összerakni. Ezekből a figurákból hiányzik a világ formálásának képessége. A darabok veszteségekről számolnak be, az emberiség, a valóság, az őszinteség, a természet elvesztéséről. A férfiak mint vágyálombeli lények angyalszárnyakkal vonulnak át a színen vagy western-hősök pózában tetszelegnek. A nők Marilyn Monroe-kópiák. Pina Bausch darabjai az egyénről szólnak, akinek életét konvenciók és klisék határozzák meg. Az egyénről, aki magányának foglya.

Fordította: Szilágyi Mária

Pina Bausch táncszínháza március 18-21 között három alkalommal lép fel Budapesten a Vígszínházban. A Szegfűk és a Café Müller című produkciókat láthatjuk.

A PÁLYA TÉNYEI

Pina Bausch 1940-ben Solingenben született. Szüleinek vendéglője volt.
„Nagyon sok időt töltöttem az asztalok alatt: mindig sok ember volt a vendéglőben, ahol rengeteg érdekes dolog történt."

1955
Tizenöt évesen kezdi meg táncművészeti tanulmányait az Esseni Folkwangschulében. „A színház érdekelt, ezért iratkoztam be az esse-ni iskolába, ahol zenét, színházművészetet, képzőművészetet tanítottak. Kurt Jooss irányításával klasszikus táncot, különböző modern tánctechnikákat sajátítottunk el, de tanultunk néptáncot és koreográfiai alapismereteket is."

1959
Ösztöndíjjal New Yorkba utazik, ahol a Juillard School növendéke lesz. Paul Sanasardo és Donya Feuer társulatába kerül, később a Paul Taylor Együtteshez szegődik. Antony Tudor, a Metropolitan Opera-Balett társulat igazgatója leszerződteti Pina Bauscht. Kurt Jooss társulatot alapít Németországban, és hazahívja Bauscht.

1962
Essenben Hans Zülliggel, Lucas Hovinggal, Jean Cebronnal kezd dolgozni, valamit Kurt Jooss asszisztense lesz. Ezzel párhuzamosan tanít az esseni iskolában is.

Fontosabb koreográfiái a Folkwang-Ballettben

1968: Im Wind der Zeit (Az idő forgatagában)
Zene: M. Dormer.
1970: Nach Null (Nulla után)
Zene: Ivo Malec;
Aktionen für Tänzer (Akciók táncosok számára)
Zene: Günter Becker.
1972: Tannhäuser;
Wiegenlied (Bölcsődal)
Zene: Pierre Henry.

Koreográfiái a Wuppertali Táncszínházban

1974: Fritz táncest
Zene: Mahler;
Iphigenia Tauriszban, táncopera
Zene: Gluck;
Ich bring dich um die Ecke (Elteszlek láb alól), slágerbalett;
Adagio - öt dal Gustav Mahlertől.
1975: Orpheusz és Euridiké, táncopera;
Le Sacre du Printemps
Zene: Sztravinszkij.
1976: A kispolgár hét főbűne (Brecht-Weill), táncest.
1977: Blaubart beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks
„Herzog Blaubarts Burg" (Bartók Béla A kékszakállú herceg vára című operája magnófelvétele hallgatása közben);
Komm tanz mit mir (Gyere, táncolj velem)
Zene: régi népdalok;
Renate wandert aus (Renate kivándorol), operett.
1978: Er nimmt sie an der Hand und führt sie ins Schloß, die anderen folgen (A férfi kézen fogja a nőt és a kastélyba vezeti, a többiek követik...);
Café Müller;
Kontakthof (Kontaktusudvar).
1979: Arien (Áriák);
Keuschheitslegende (A szüzesség legendája).
1980: Bandoneon;
1908.
1982: Walzer;
Nelken (Szegfűk).
1983: Kékszakállú (film).
1983-84: Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört (A hegyen kiáltást hallottak). 1985: Café Müller (film);
Two cigarettes in the dark.
1986: Viktor
1987: Ahnen (Ősök)
1987-89: A császárnő panaszkodása (film)
1989: Palermo, Palermo
1991: Tanzabend II. (Táncest) (Madrid)
1992: Tanzabend I. (A hajó)
1994: Tanzabend 1994 (Szomorújáték)

KIRÁLY **NINA**

MENTSÉG ÉS MAGYARÁZAT

Olyan művészetről írni, amely több művészeti ág szintézise és összegzése, sokoldalú képzettséget és sajátos megközelítési módot igényel. Vannak ugyan olyan elméleti és színháztörténeti szótárak, kézikönyvek, melyek egyetlen szerző tollából származnak (mint például Alfred Simon rendkívül élvezetes 20. századi francia színházi lexikonja vagy a német színháztörténeti lexikon), többségük azonban „műhelyben" készül, s több ember sokévi munkájának eredménye - ide sorolnám a híres olasz, az 1965-tel záruló lengyel vagy a jelenleg készülő kínai színművészeti lexikont. Az utóbbiak külön biobibliográfiai csoport által kidolgozott, egységes kritériumokra épülnek.

A Magyar Színházművészeti Lexikon körüli vitákban sok építő szakmai kritikai megjegyzés olvasható, amelyek nagyon fontosak és figyelem-re méltóak egy esetleges újabb kiadás vagy - ami elérhetőbbnek tűnik - egy kiegészítő füzet elkészítésénél. Ennek a füzetnek az előkészítő munkálatai már akkor elkezdődtek, amikor a lexikon még a nyomdában volt. Mindazonáltal a kritikai észrevételek között, amelyeknek szakmai érvelésével mint a kötet olvasója és használója többnyire egyetértek, napvilágot láttak olyanok is, melyek közvetlenül az Országos Színháztörténeti Múzeumot és Intézetet és annak munka-társait érintik. A bírálat ezen a ponton, úgy vélem, nem helytálló.

Igaz ugyan, hogy a lexikonkészítés „bázisa" (a kifejezés Bőgel József *Volt egyszer egy műhely* című vitacikkéből való) az intézet volt, azonban a negyvennyolc felsorolt szócikkíró között alig van tíz, aki az intézet munkatársa. (Bőgel József neve sajnálatos módon, nyomdatechnikai hiba miatt lemaradt, amiért a főszerkesztő és az intézet vezetősége több fórumon is elnézést kért; de volt olyan szerző is, aki nem kívánta feltüntetni a ne-vét.)

A lexikon anyagával korrektúrában ismerkedtem meg. Mint az intézet megbízott igazgatója feladatomnak tekintettem, hogy segítsem a munkának azt a részét, amely a kollektíva erőfeszítésével készült, Székely György vezetésével, szoros határidő mellett. A munka során egyre világosabban kitűnt, hogy hosszú évek lemaradását - rendszeres, módszertanilag megalapozott gyűjtés, egységes elvek híján - nehéz lesz pótolni. A lexikon hiányosságai, úgy vélem, három alapvető problémakörrel kapcsolatosak.

Az első: a drámaírók listájának hiányosságai. Ez a probléma elsősorban azzal magyarázható, hogy eredetileg nem tervezték a drámaírók felvételét a szócikkekbe. Nemcsak azért, mert a lexikon terjedelme nagyon szűkösre volt méretezve, hanem azért is, mert annak a szemléletnek, amely a színházművészetet „irodalmi" és „színpadi" elemre bontja, Magyarországon szakmai hagyományai vannak. A drámai műnek mint színpadi partitúrának az értelmezése sem eléggé kidolgozott, elméleti megközelítése nem érvényesül a gyakorlatban. Kevés mai magyar drámaíró mondhatja el magáról, hogy rátalált volna egy olyan rendező partnerre, mint amilyen például a lengyel Jerzy Jarocki, aki Rózewicz és Mrożek darabjaiból új színpadi-drámai formát teremtett. Megemlíthetnénk azt is, hogy a klasszikusok közül is hiányoznak - a francia és német színházművészeti lexikonoktól eltérően - olyan címszavak, melyek például Shakespeare vagy Molière alkotásainak legfontosabb hazai interpretációit mutatnák be áttekinthető formában.

A második: a Sándor L. István cikkében említett „hiányzó nyelv" problémaköre. Nem véletlen, hogy Sándor L. István elsősorban a rendezőkről szóló szócikkekre hivatkozik. Ahhoz ugyanis, hogy kialakuljon a művészi értékeket szem előtt tartó és pontos fogalmi rendszerrel dolgozó „elméleti nyelv", sokkal több rendezői és színészi alkotópályát bemutató igényes monográfiának kellene készülnie, nem is beszélve egy magyar nyelvű elméleti szótárról vagy legalább egy ilyen mű lefordításáról - a szemiotikai megközelítésű francia és olasz vagy a hagyományosabb módszerű angolszász nyelv köréből. Még a 19. század közepén írta Norwid, lengyel gondolkodó és író, akit sokat kritizáltak nehézkes stílusa miatt, hogy ha egy nyelvben nincs valamire kifejezés, akkor az azért van, mert maga a fogalom sem létezik. A magyar színházi szakirodalomban alig van monografikus feldolgozás a kortárs rendezőkről, színészekről, látványtervezőkről; hogy is lenne róluk kialakult, nyelvileg és fogalmilag le-tisztult, lexikonba foglalható tudásunk? Hány olyan feldolgozás van, mint amilyen például Ha-rag Györgyről és színházáról vagy a cseh Josef Svobodáról készült? Pedig ez lenne az alapfeltétele annak, hogy magyar nyelven is megfelelő szókészlettel és fogalomrendszerrel lehessen szélesebb magyar és világszínház-történeti kontextusba helyezett áttekintést adni.

Ennek fényében természetes az is, hogy a lexikonban szegényesek a rendezőkről szóló szócikkek információi, s a bibliográfia is lezárul a 70-80-as évekkel. A színész és a szerepalak közötti viszony sem kap megfelelő leírást, interpretációt. Az alapvető probléma talán mégis ott van, hogy hiányoznak a konkrét példák, a nevekkel fémjelzett irányzatok, elsikkadnak a stílusjegyek.

A harmadik: az ikonográfiai bibliográfia hiányának problémaköre. Tudjuk, hogy nincsenek teljes értékű feldolgozások, az elkészült (Cenner Mihály, György Eszter szerkesztette) katalógusok alapján azonban meg lehetett volna jelölni a színházművészethez kapcsolódó képzőművészeti alkotásokat és lelőhelyüket. Színes melléklettel azonban ezt nem lehet pótolni. A színész- és szerepportrék pedig elsősorban a színháztörténet nagyon fontos adalékai, és csak másod-sorban önálló képzőművészeti alkotások.

A feladat, amelyre a Magyar Színházművészeti Lexikon vállalkozott, rendkívül nagy. Alkotói igyekeztek lehetőleg teljes áttekintést adni a magyar színjátszásról a kezdetektől napjainkig, és - ami különösen nagy érdemük - első ízben átfogni a magyar nyelvű színházi kultúra egészét, földrajzi és politikai határok nélkül. Ez a teljességre való törekvés nagyon sok dokumentációs és egyéb feltáró munkával járt, és megnehezítette a lexikon kiadását, de egyben nagy eredményeket is hozott. Amikor 1994 decemberében a Színháztörténeti Múzeumban és Intézetben tartott nemzetközi konferencián ajándékba adtuk ezt a lexikont holland vendégeinknek, azok nem-csak a könyv „fizikai" súlyát értékelték, hanem - mivel egyből mindent megtaláltak benne, amire kíváncsiak voltak -, szellemi értékét is méltányolták, annál is inkább, mert náluk még nem készült hasonló lexikon.

gényes, elgondolkodtató bírálatot közölt a

KIRÁLY **NINA**

SZÉKELY GYÖRGY

AMI (MAJDNEM) MEGOLDHATATLAN...

SZÍNHÁZ 1995. januári száma Sándor L. István tollából a tavaly megjelent Magyar Színházművészeti Lexikonról. Leglényegesebb megállapításaival mint a kötet főszerkesztőjének egyet kell értenem, és ha erre a közeljövőben kiadópolitikai lehetőség nyílik, ér-vényesíteni is kell azokat. Azt mára kötet megjelenésekor is tudni lehetett, hogy viszonylag rövid időn belül, legkésőbb 1996-97 folyamán kiegészítő „füzetre" lesz szükség. A kéziratot ugyanis lényegében 1993 nyarán le kellett zárni; ez után már alig volt mód *a* mégoly szükségesnek vélt javításokra, változtatásokra. Mivel pedig ilyen szaklexikon hazai viszonyaink között, mint azt a példa is mutatja, csak több évtized elmúltával jelentethető meg ismét, az lenne a hasznos, ha a még meglévő, az anyagot ismerő gárda hajtaná végre a kiegészítés munkáját.

Az ehhez szükséges munkálatok szinte na-

pokkal a kötet ünnepélyes bemutatása után megkezdődtek. Kínos hiányokat - amilyenekre a bírálat is utal - kellett felfedeznünk (hogy csak egyetlen példát említsek: az Eörsi István-cikk kimaradását); s a téves adatok, sajnos, nem mindig csak sajtóhibából származnak, és természetesen indokolttá teszi a kiegészítést az azóta alakult színházak és az időközben elhunyt művészek adatainak pótlása is.

Elgondolkodtató a „szaknyelv hiányáról" szóló megállapítás. A lexikon csaknem ötven szerzője nyilvánvalóan más és más előképzettségű. Nincsen olyan szakszótár, mint például néhány technikai-tudományos ágazatnál, amely közmegegyezéssel fogadtatná el a meghatározásokat, esetünkben például a színművészet alkotói folyamatának megjelöléseit, a színpadi stílusáramlatokat. Tapasztalhatjuk, hogy kritikusaink, dráma-elméleti szerzőink, esztétáink, képzőművészeti szakíróink más és más „szótárt" használnak. Sajnos a lexikon megírása előtt nem volt mód semmilyen értelmező egységesítésre. Inkább az történt, hogy maga a szócikktömeg tudatosította ezt a problémát. A bírálat jogos, fontos feladatot jelöl meg a közeljövő kutatói számára.

Másfelől azonban súlyos terjedelmi nehézségek merültek volna föl, ha a szerkesztőség olyan sajátos, lényegében *nem* lexikális igényeknek próbált volna eleget tenni, mint amilyenekre Sándor L. István utal. Nyilvánvaló, hogy egy Harag Györgyről szóló monográfia, de akár csak egy esszé vagy folyóiratcikk is messze több adatot, fontos tudnivalót, jellemzőbb értékelést tartalmazhat, mint teheti azt egy lexikonszócikk, egy kétszázéves időtartamot egyetlen kötetben felölelő kiadványon belül. A „mutatók", a „szereposztások", az egyes produkciók helyének-évének közlése beláthatatlan áradatot indított volna el. Társulati névsorok? Az évtizedeken, sőt egyes esetekben száz-százötven éve működő színházak *melyik* évadának névsora adna hiteles képet?

A „visszakeresés" lehetősége sem a lexikonok ismérve. Biztos vagyok benne, hogy ilyen igénnyel csak monografikus feldolgozások, színházakról, színészekről szóló tanulmányok esetében lehet fellépni.

A „pályaképek" megrajzolása lehetne, beleértve a „mesterek"-re való hivatkozásokat is, valóban hitelesebb, pontosabb, sokoldalúbb, néha szakszerűbb. De ezekhez is szükség lett volna a meglevőnél sokkal több alapos tanulmányra, előmunkálatnak tekinthető folyóiratcikkekre, amelyeknek megállapításait a lexikon jó lelkiismerettel használhatta volna föl. Ez magyarázza azt is, amit más kritikusok is megállapítottak, hogy tudniillik a régebbi, múlt századi vagy századunk első felében működő művészek esetében a lexikon kiegyensúlyozottabban fogalmaz, mint az utóbbi évtizedek alatt befutott művészpályák ismertetésekor. Valószínű, hogy ezt az igényt is csak egy következő, teljesebb körű és a jelenlegi kiadványból nyert tapasztalatokat felhasználó új lexikon tudja majd kielégíteni.

Csak röviden reflektálok a SZÍNHÁZ-nak ugyanebben a számában megjelent *Volt egyszer egy műhely című* cikkére. Durva hangvétele azért is meglepő, mert a szerző saját megfogalmazása szerint is a lexikonban leközölt körülbelül százhetvenolcvan szócikkre - idézem - „lényegében nyolcvan-kilencven százalékban változatlanul jelent meg". Ehhez képest túlméretezettnek érzem a felháborodását. Szerkesztői-stilisztikai változtatásokra csak olyan esetekben került sor, amikor az olyan jelzős szerkezetek, minta szinte minden egyes szócikkben megjelenő „konstruktív térképzés", összemosták volna a nagyon is különböző tervezőegyéniségeket. Az ebből a felismerésből adódó változtatásokat a szerkesztőnek nemcsak joga, de kötelessége is volt elvégezni. A hozzászólás szerzőjének, Bőgel Józsefnek egyetlen igazán jogos sérelme van és lehet, amit különböző módokon (így például a Radnóti Miklós Színházban tartott könyvpremieren) személyesen, nagy nyilvánosság előtt igyekeztünk korrigálni, az tudniillik, hogy érthetetlen és az ő számára nyilván megbocsáthatatlan módon neve kimaradt a szerzők névsorából.

Végül: túl pesszimistának érzem az igazán hasznos „fő"-bírálat címét *(Ami* megfoghatatlan*),* amely szerint ez a terület, ez a téma olyasmi, „ami megfoghatatlan". Én úgy gondolom, és válaszom címe is erre utal, hogy a feladat „majdnem" megoldhatatlan. Ez a „majdnem" talán pontosabban fejezi ki lehetőségeinket és természetesen bírálható teljesítményünket.

Gert Weigelt: Iphigenia
A Wuppertali Táncszínház március 18-21. között Budapesten vendégszerepel. Gert Weigelt képén az együttes egy korai (1974-es) előadásából, a Pina Bausch által koreografált Iphigenia Tauriszban című Gluck-opera balettváltozatából a címszereplő, Malou Airaudo látható.

SUMMARY

The present issue opens with the a leading article by author András Forgách who exposes his personal view on the increasing popularity of Heinrich von Kleist on our stages.

Our critics - István Sándor L., Judit Szántó, Tamás Tarján, Adrienne Dömötör, Katalin Saád and Katalin Kállai - share with the reader their impressions on, respectively, Kleist's *The Prince of Homburg* (New Theatre), Rostand's *Cyrano* (Comedy Theatre), *Three* Sisters *in Blue,* a peculiar montage of Tchekhov's play *The Three* Sisters and Ludmila Petrushevskaya's sequel, *Three Girls in Blue* (Studio of the József Attila Theatre), Stanisław Wyspiariski's A *November* Night (Szolnok) and Oscar Wilde's Salome (Miskolc).

We give further space to the debate following the sad downfall of Budapest's Arts Theatre. Our collaborator Judit Csáki replies to fellow-critic Tamás Mészáros who, in our February issue, contested her position, and László Megyeri, financial manager of the theatre, also offers his views on the matter.

Several writings are devoted to the Europe Theatre Festival that took place this time in Milan at the end of 1994. Tamás Koltai, editor-in-chief and László Bérczes, collaborator of our review were both present at this important manifestation and sum up their view of the experience, while Katalin Róna talked to Maestro Giorgio Strehler, director of the Festival and its this time host. We also publish the opinions of some Italian critics on *Tonight We* Improvise, a play by Pirandello offered by our own Katona József Theatre to the public of the Festival.

This month's playtext being Love *in the Crimea*, an important new work by Slawomir Mrożek, we publish Józef Opalski's interview with the author, Elzbieta Baniewicz's review of the play and some other critics' opinion on the two recent productions of the work in Poland.

Adrienne Darvay Nagy saw for us Howard Brenton's Scenes *From an Execution,* as performed at the Hungarian State Theatre of Kolozsvár/Cluj (Rumania).

In his column of theatre research, Géza Fodor this time introduces and publishes Peter Brook's essay, called *The Essential* Radiance.

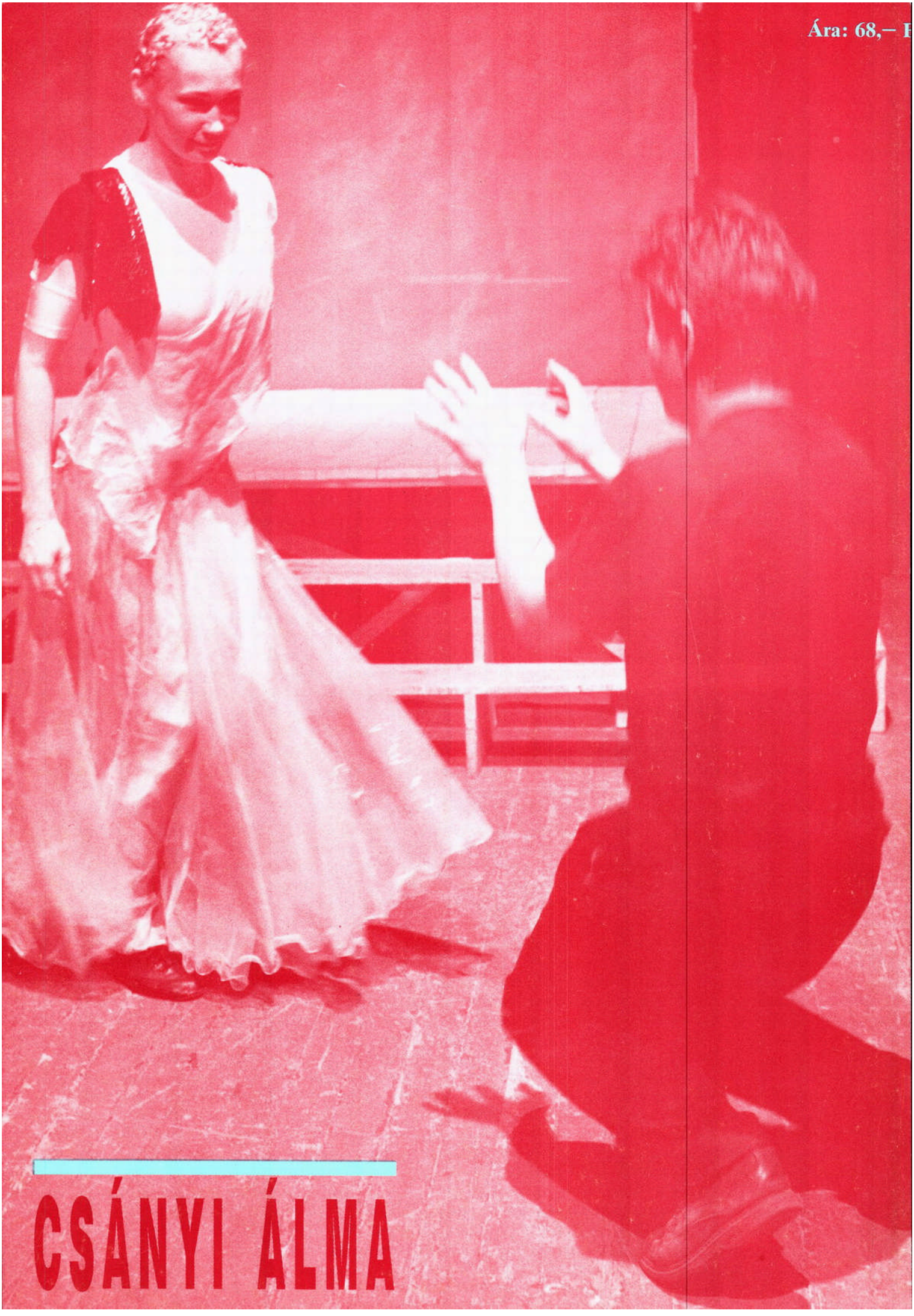
As an introduction to Pina Bausch's forthcoming Budapest tour, we publish Susanne Schlicher's article on the great choreographer's Wuppertal beginnings and a biographical summary of Ms. Bausch's life and activity.

In a previous issue we brought some controversial opinions on the new manual of Hungarian scenography; we now publish the answers of György Székely, general editor of the book and of Nina Király, director of the Hungarian Theatre Museum and Institute.

SZÍNHÁZ
fotógaléria



Ára: 68,– F



CSÁNYI ÁLMA