SZÍNHÁZ

DANTON

WILSON

XXXI. ÉVF. 11. SZÁM 1998. NOVEMBER

SZÍNHÁZ
A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA

VILÁGSZÍNHÁZ
Ivan Nagel: HÁBORÚ ÉS SZERELEM 1

Koltai Tamás: A VALÓSÁG PÓLUSAI 7
(Salzburgi klasszikusok)

Trencsényi Katalin: TOUR D'AVIGNON 11
(Fesztiválképek)

Gerold László: VÁGÓHÍDON 16
(Szilágyi Andor: Pepe)

Liszka Tamás:
SZÍNHÁZ A BOMBATÖLCSÉRBEN 17
(Beszélgetés Aleš Kurttal)

Upor László:
ÚJ MŰVEKET, DE RÖGTÖN! 19
(Egy évad New Yorkban III.)

GAÁL ERZSÉBET

Tordai Zádor:
KÉT SZÉK KÖZT A PADLÓN 28

NYÁRI SZÍNHÁZ

Sándor L.István:
HATÁROK ÉS HATÁSOK 30
(Zsámbéki Szombatok Nyári Színház)

Török Tamara:
LÁTLELET A SZÍN-HÁZRÓL 36
(Három Moliére-előadás)

AZ ÚJ NEMZETI SZÍNHÁZÉRT 39

INTERJÚ

Dömötör Adrienne:
MEGTALÁLNAK A SZEREPEK 40
(Beszélgetés Gazsó Györggyel)

KÖNYVEK

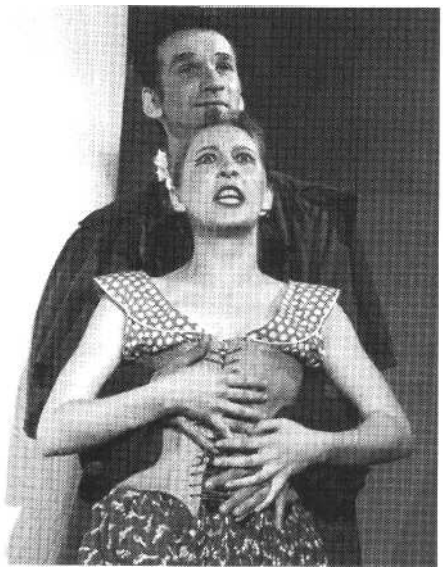
Gáspár Ildikó: JAN ÉS JANE 43
(Két Jan Kott-kötet)

SZABADPOLC

Fodor Géza: BEVEZETŐ 44

Volker Klotz:
AZ ÖNMAGÁT ELÁRULÓ SZÍNHÁZ 44
(Első rész)

Zsámbéki előadások (30. oldal)



Moliére-ek nyáron (36. oldal)

Beszélgetés Gazsó Györggyel (40. oldal)

XXXI. ÉVFOLYAM 11. SZÁM
1998. NOVEMBER

Főszerkesztő: Koltai Tamás

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

Szerkesztőség:
Budapest V., Báthory u. 10. H-1054
Telefon és fax: 331-6308
Telefon: 311-6650

Kiadó: Színház Alapítvány
Budapest V., Báthory utca 10. 1054
Telefon: 331-6308
Felelős kiadó: Koltai Tamás. Terjeszti a HIRKER Rt. NH. Egyesülés 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 jelző-számra.
Előfizetési díj egy évre: 1920 Ft
Egy példány ára: 192 Ft
Külföldön terjeszti a Batthyany Kultur-Press Kft., 1011 Szilágyi Dezső tér 6. T/F: 201-8891
Tördelte az Osiris Kft.
A nyomtatási és kötészeti munkálatokat a Széchenyi Nyomda Kft. végezte
HU ISSN 0039-8136

A folyóirat a Nemzeti Kulturális Alap, a Soros Alapítvány, a József Attila Alapítvány és a Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága támogatásával készül
Megjelenik havonta

DRÁMAMELLÉKLET:
Frank Wedekind: PANDORA SZELENCÉJE
(Fordította: Forgách András)

A címlapon: Martin Wuttke (Danton) Georg Büchner Danton halála című színművében (Salzburgi Ünnepi Játékok)
A hátsó borítón: Dichotomos - a lengyel Szituációk Színházának előadása a szegedi Thealter Fesztiválon (Dusa Gábor felvétele) A borítókat Kemény György tervezte

IVAN NAGEL

HÁBORÚ ÉS SZERELEM

Elfriede Jelineknek

A szégyen és az eszmények

Az emberiséget a közösülés és az ölés tartja fenn. Ezért élünk szégyenben, titkolózás és színlelés közepette - tagadjuk azt, ami nélkül nem lehetünk meg: a túlélés e két állatias stratégiáját.

A Troilus és Cressida az emberiség legfőbb értékeiről szól - azokról, amelyeket két legmélyebb szégyene fölé épített. A párosodás aktusának szerelemmé, a fajt és a törzset fenntartó gyilkolásnak *fair küzdelemmé* kell magasztosulnia. Az elemi szükségletnek luxussá, az ösztönnek díszszé való áthazudása azonban soha nem zajlott olyan kényszeres erővel, mint a késő középkorban. Az etikának és a viselkedésnek ebben a rögeszmés páni tökélykultusztól áthatott iskolájában a vérszomjat *lovagi becsülettté, a* bujaságot *szerelmi szolgálattá* stilizálták. A *Troilus és* Cressidában, Shakespeare-nek ebben a legélesebb gúnyrajzában a legfennköltebb ősi lovagi eposzok és Minneliedek visszhangzanak.

Már a középkor érett virágzásának idejére is igaz, amit J. Bumke írt U*dvari kultúra* című művében: „Az udvarok lovagi ideálja és a nemesi élet társadalmi valósága durva ellentmondásban volt egymással." Ám csupán e történelmi korszak vége felé vált a nagyvárosokban tobzódó nemi kicsapongás, az országutakon dúló örökös fosztogatás és verekedés oly nyilvánvalóvá, hogy a magasztos kettős eszmény már csak hajmeresztő vagy mulattató kitalációként állta meg a helyét. „Akármilyen fáradságosan próbálják is megőriz-ni a lovagi szellem illúzióját, a valóság szüntelenül meghazudtolja, és már csak az udvar költészetében és társalgásában talál menedékre." (Huizinga: *A középkor alkonya)*

Shakespeare e konstrukció letűnte után élt és alkotott. Látomásosan merész történeti érzékkel pontos dátumhoz is kötötte azt a mozzanatot, amikor a lovagi világ belefulladt a polgárháború véres iszapjába - nevezetesen ahhoz a történelmi pillanathoz, amelyben rózsaháborús ciklusa nyitó darabjának, a II. Richárdnak első jelenete játszódik. Mindaz, ami majdan tömegmészárlásba torkollik, ebben a jelenetben veszi kezdetét egy, az ősi nemesi rítus szerint megvívott párbaj fiaskójával, mégpedig egész pontosan 1397-ben, azaz kétszáz évvel azelőtt, hogy Shakespeare az esetet lejegyezte volna. Éppen ez idő tájt és éppen Richárd udvarában fejezte be Chaucer a *Troilus és Criseydét,* a szerelmi és lovagi költészetnek ezt a legérettebb, a búcsú édességétől áthatott termékét. A románccá és bajvívó tornává szelídített trójai háború már a XII. századnak is az egyik legkedvesebb anyaga volt, és ekként alkalmat kínált rá Shakespeare-nek, hogy a *conditio humana* önmeghamisítását a maga legkifinomultabb és egyszersmind legszívósabb művészi alakjában állítsa pellengérre.

Shakespeare témaválasztása messzemenően tudatos, de egyszersmind a túlhabzó düh is diktálja; e kettős indíttatás következtében hatja át az egész drámát a ráció és a gyűlölet. A Trója-témakör ugyanis nem csupán arra ad módot, hogy az író általában számoljon le négy évszázad illúzióköltészetével, hanem a legiszonytatóbb részletekig menően teszi megragadhatóvá azt a kettős világképet, amelyet Thersites így okád ki magából: az egész mindig csak „háború és bujaság". A háború kinyilvánított oka ez esetben a nemiség, a célja pedig „törni Trója falait, / Amelyek közt Heléna, Menelaus / Elrabolt királyasszonya, együtt hál / A kéjenc Parissal". Semmilyen más történet révén nem lehetne ilyen jeges számítással és ilyen tomboló dühvel bemutatni a bujaság és gyilkolás közös uralmát Shakespeare színpada - és a magunk világa fölött.

Hősök az ágyban, hentesek a harcmezőn

A düh és a számítás sugallta Shakespeare-nek a drámában követett eljárást: a túlélezés általi rombolást. Ellentétben a nagy tragédiákkal és vígjátékokkal (de még legsötétebb színezetű „problem play"-étől, a *Szeget* szeggel-től *is* eltérően) az élet gazdagsága helyett az író itt a fogalmi poentírozást, az emberi arcuiat helyett a torzképet választja. Kezdjük Parisszal és Helénával, akik miatt hajdan kitört ez a „ringyóért való viaskodás". Shakespeare a nagy háború e két kiváltóját mellékszereplőkké fokozza le. Mire a drámabeli történet, hétéves ostrom után. elkezdődik, nekik kettőjüknek már nincs történetük, jól-lehet hajdan volttörténetükből azóta legenda lett, amely világszerte közszájon forog.

Az első túlélezés: Shakespeare nem kicsinyli le a szóban forgó legendát, és még kevésbé állítható, hogy vállrándítva ellegyintené. Ehelyett Helénát és Parist hírnevük visszfényébe állítja mint saját legendájuk mutogatóit és haszonélvezőit. Ok maguk hivalkodnak páratlan erotikus szaktudásukkal és tekintélyükkel, és mindenki, aki csak szól hozzájuk, a testet öltött „szerelem" képviselőit megillető, hódolatteljesen trágár bókokkal adózik nekik. A második túlélezés: kérkedéssel és hajbókolással való felmagasztosításuk a legőrjöngőbb becsmérlésekkel toroltatik meg. Diomedes mondja Helénáról: „Nincs rohadt / Dögének csipete, hogy trójait / Ne ölt volna."

A végső túlélezés egy, a kalandorságig dörzsölt drámaíró pajkos mesterfogása. Minél elvakultabban dicsőítik vagy sározzák be, gyúrják a szerelem félisteneivé és a kicsapongás lemurjaivá Helénát és Parist a dráma szereplői, annál tisztábban látja, annál élesebben hallja a közönség, hogy mivé lettek valójában. Egy rikítóan közönséges, becsípett nőszemély és egy csöpögően kenetteljes, elhízott szépfiú botorkál ágyból partyra, partyról ágyba, és az ágyukban alig történik több, mint azokon a nonstop bulikon, amelyeket Ilion hamarosan lángok martalékává váló várában csapnak. Íme a szerelem kétfejű allegóriája: a megposhadt, impotens hús.

A hősi szerelmespárral szembeállítva jöjjön most a háború hőse, testet öltött legenda maga is: Achilles. Shakespeare meghagyta neki a nagy homéroszi szituációt. A dühöngő (itt: sértett presztízsvágyában pikirtkedő) hős visszavonult a harcokból, amely tényről súlyos aggodalmaktól emésztve tanakodnak a görög hadvezérek. Csakhogy Shakespeare Achillese „kanszukájával", a „sweet Patroclus"-szal (még egy szerelmes!) tölti az éjt és a nappalt, forró ölelkezésben. Amikor aztán a Hectorral vívott tusában már kis híján alulmarad, ám az futni hagyja, mentség gyanánt arra hivatkozik, hogy nincs edzésben, és ezért legyengült a kondíciója.

Shakespeare Achilles legendáját sem sikkasztja el. Gondterhelt feljebbvalója, Agamemnon és egy ideig fölényben lévő ellenfele, Hector egyaránt ezt a legendát: a világ első számú harcosát köszönti benne. Shakespeare nem állítja, hogy a brutális a nevetségességig dicsőségszomjas Achilles ne volna háborús hős, hanem azt mondja: a háborús hősök mind olyanok, mint Achilles. Csak természetes, hogy mi, nézők (akárcsak a dráma teljes szereplőgárdája) feszülten várjuk: mi történik majd, ha a hősök hőse végre megjelenik a csatatéren. És hogy mi történik, láthatjuk: Achilles az egész hadát kirendeli, és velük mészároltatja le a magányos, védtelen Hectort, hogy aztán triumfátorként ünnepeltesse magát, a holttestet pedig ocsmányabbul aprítsa fel, mint hentes a vágómarhát.

Shakespeare nem Helénát, Parist vagy Achillest gyűlöli, hanem az emberiség két hazugságát, ezekkel pedig csak akkor birkózhat meg, ha technikáját (a túlélezés általi rombolást) nem korlátozza egyes szereplők jellemzésére vagy karikírozására. Ahhoz, hogy a „szerelmet" és a „fair küzdelmet" leleplezhesse, egész mesetömböket, cselekmény-sorokat kell egymással párhuzamba, illetve kontrasztba állítania és megsemmisítő erővel összeszikráztatnia. A petyhüdt Paris-Heléna párral a két fiatalt: Troilust és Cressidát állítja szembe, Achillest, a gyilkolás pragmatikusát, a nagy győztest pedig a lovagi tornáról álmodozó, vesztésre ítélt Hectorral méri - és megfordítva: az utolsó lovagot az örök mészárossal. A dráma kaotikusnak tűnik - olyan kaotikusnak, amilyen az emberi világ -, holott olyan szigorúan szerkesztett, akár az átok, amelyet Shakespeare e világra kimond.

Párok és párzások

Cressida, a trójai lány, akinek apja a görögökhöz pártolt, egy trójai királyfit szeret. Első szerelmes éjszakájuk után Cressidát a trójaiak kiszolgáltatják a görögöknek. A háború ennek ellenére folytatódik, és Cressidát végső romlásba taszítja. Ez a dráma meséje; ám ez a mese egy másik mese görbe tükre előtt játszódik. Heléna, a görög nő is egy trójai királyfit szeretett, és a trójaiakhoz szökött, de ez a szerelem megszűnt: beteljesült és elrothadt. A trójaiak azonban még hét hosszú, gyilkossággal és gyújtogatással teli esztendő után sem szolgáltatják ki a görögöknek. Ezért kell folytatódnia a háborúnak, amelybe egész népek pusztulnak bele, Heléna azonban épségben-egészségben túléli.

A dráma különös felütéssel indul. Mielőtt a szerelem párját ritkítóan indulatos szatírája elszabadulna, úgy tetszik, mintha a nyílt erőszak és lopakodó romlás rutinjából, mintegy megfeledkezve róla vagy túllépve rajta, egy fiatal, tapogatózó és reményteljes szerelem emelkedne ki. És mintha ez a szerelem nemcsak szenvedélyt, hanem józan értelmet is szülne a világra, úgy tagadja meg a szerelmes Troilus (az első szín röpke perceiben) a háborút a maga minden esztelenségével egyetemben. A trombiták riadót harsognak, de ő „Peace!"-t kiált: „Hallgass, szörny lárma! Hallgass, rút zsivaj! / Itt, s túl: bolondok! Szép lehet Heléna, / Ha így festi véretek napra nap. / E tárgyért én nem bírok küzdeni, / Kardom számára túl sovány a cél."

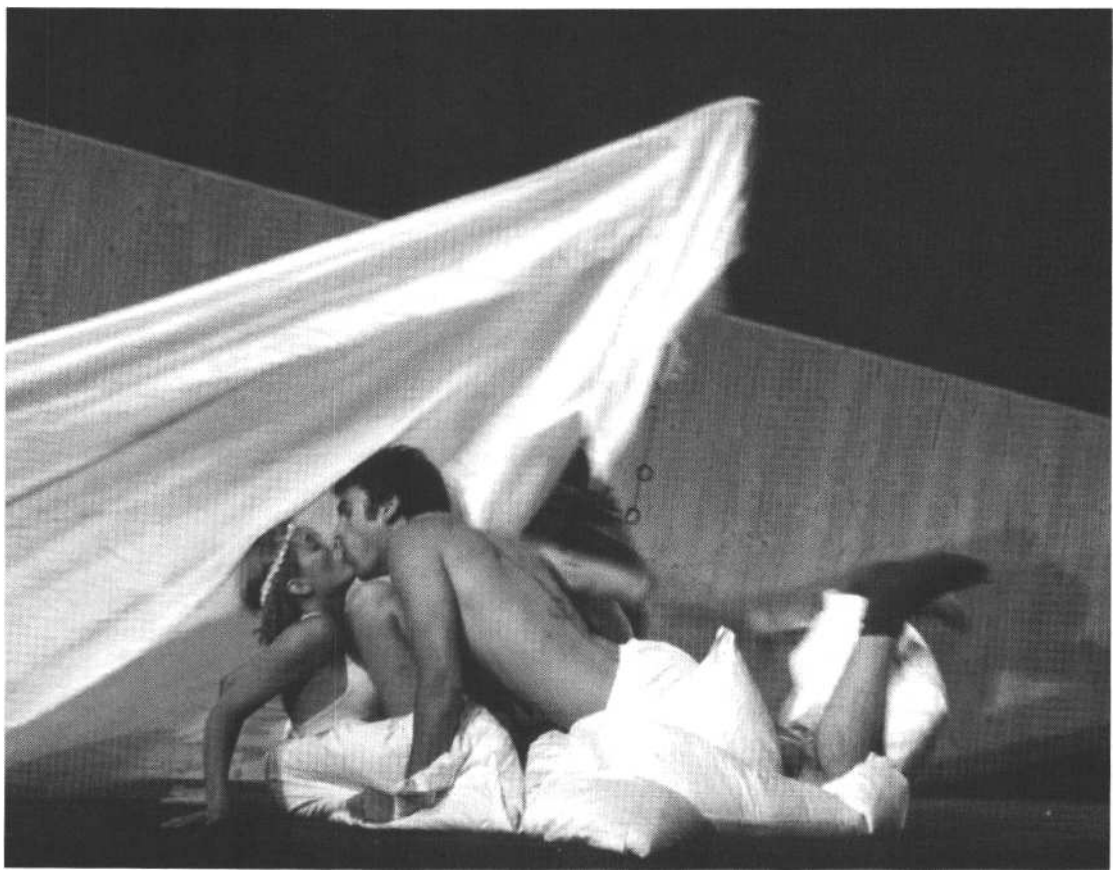
És még ezen a napon Troilusból lesz mind közül a legnagyobb bolond. Amikor Hectorban megérik a felismerés, hogy ki kell adni Helénát, és ekként véget vetni a vérontásnak, Troilus uszít a legádázabbul bátyja bölcs szavai ellen. Akár egy modern párt- vagy katonai elit-iskola neveltje, a hazafias becsület legfőbb parancsaként szajkózza, hogy igenis tovább kell pusztítani és pusztulni egy becstelen személy kedvéért. Ugyanezen az éj-szakán boldogan hál együtt első ízben Cressidával, de amikor szerelmesét pirkadatkor elhurcolják a görögök, semmit sem tesz ellene. A tanácsban arról szónokolt, hogy Heléna visszaszolgáltatása sértené a trójaiak hírnevét. Cressida elhurcolásáról ugyanez a tanács döntött, azalatt, míg ő a lánnyal hált, de ez ellen nem tiltakozik, csupán siránkozik, és fejet hajt.

A megposhadt szerelem megér egy háborút, a fiatal szerelmet pedig ugyanez a háború elpusztítja. A kettős shakespeare-i mese, legyen bár mégoly pontosan kiszámított és megszerkesztett, roppant hatásosan működhetne: édesbús megindulást és rémült tiltakozást csikarhatna ki a nézőből. Shakespeare azonban meghiúsította ezt. Kétségeket ébreszt bennünk: vajon nem kisszerű balek-e Troilus, nem ringyó-e Cressida? A patriarkális derekasság normái szerint ítélő Shakespeare-kutatók már abban is a romlott kacérság jelét látták, ahogyan a lány kezdetben elhárítja Troilus ostromát vagy - a szexuális verseny piaci törvényeire csalhatatlanul ráérezve - Pandarus kerítői ravaszkodását, és még keményebben elítélték a hűtlenségért, amelyet az állandó nőhiány gyötörte ellenséges táborban tanúsít.

Cressidát élete első szerelmes éjszakáján hurcolják el, és alighogy a görögöknek átadták, a görög hadvezérek már nyersen nyalni-falni kezdik, mintegy szimbolikusan megerőszakolják. Lépésről lépésre nyomon követhetjük a folyamatot, ahogy a lényét megtörik. És mégis: Cressidának - akárcsak Troilusnak is - viselnie kell a meghasadt színpadi alakok átkát: nem tarthat igényt teljes együttérzésünkre. Gervinus írja 1850-ben: „Szembeötlő, hogy ez a színdarab nem kelt valóságos érzelmi hatást. Aligha akad néző, akiben magától értetődő módon serkenne részvét vagy melegség bármelyik szereplő iránt, aki megtalálná a maga legkedvesebb jelenetét, aki együtt érezne valamely szenvedéssel, vagy együtt örülne valamely sikernek. Vonatkozik ez még Troilus és Cressida kapcsolatára is, holott ez minden más tartalmi elemnél szívhezszólóbb."

Make love, not war- Romeo és Júlia ellenstratégiája ebben a darabban - láthattuk - még öt percen át sem világít. Troilus és Cressida maguk is túlságosan kötődnek egy, a háborútól elvakult, a szerelemben a kelleténél felvilágosultabb civilizációhoz: a fiút a peckes becsületdog-mák, a lányt a szkeptikus know-how fertőzte meg. Shakespeare maga is túl messzire távolodott erószban és az emberben hívő fiatalságától, amely valaha, vígjátékai happy endjében, sőt még a vértől patakzó veronai finálában is a maga

Gesine Cukrowski (Cressida) és Sebastian Blomberg (Troilus) az idei salzburgi előadásban



szabadságát kiküzdő, szabadon szerető nemzedék pártjára sodorta, mert ezekben a fiatalokban látta az elaggott intézmények merev hatalmi rutinjától való megmenekülés reményét. Ez a remény halott - honnan támadhatna hát „valóságos érzelmi hatás"?

Shakespeare azonban még a rombolás ily átfogó mértékével sem éri be, s a két „szerelmespár" kontraszt-párhuzamát is túlélezi egy kísérteties ötlettel. Amikor fogolycsere keretében a görögök Cressida, az ifjú lány ellenében kiadják Antenort, az elfogott trójai harcost, nem más, mint éppen Paris teszi hasznossá magát kétszeresen is, minta parancs vivője és mint pribék. 0, aki kirobbantotta az általános háborút és az egyedi szerelmi nyomorúságot, sajnálkozva jegyzi meg: „Nincs segítség; / A körülmények keserű parancsa / Így rendeli" - íme az egész darab alighanem leggyilkosabb túlélezése avagy poénja. Paris, a legendás szerető végül, megjátszott együttérzést olcsó hivalkodással elegyítve, ekként temeti el Troilus és Cressida szerelmét: „Én tudom, mi az: szeretni." Immár mi is tudjuk.

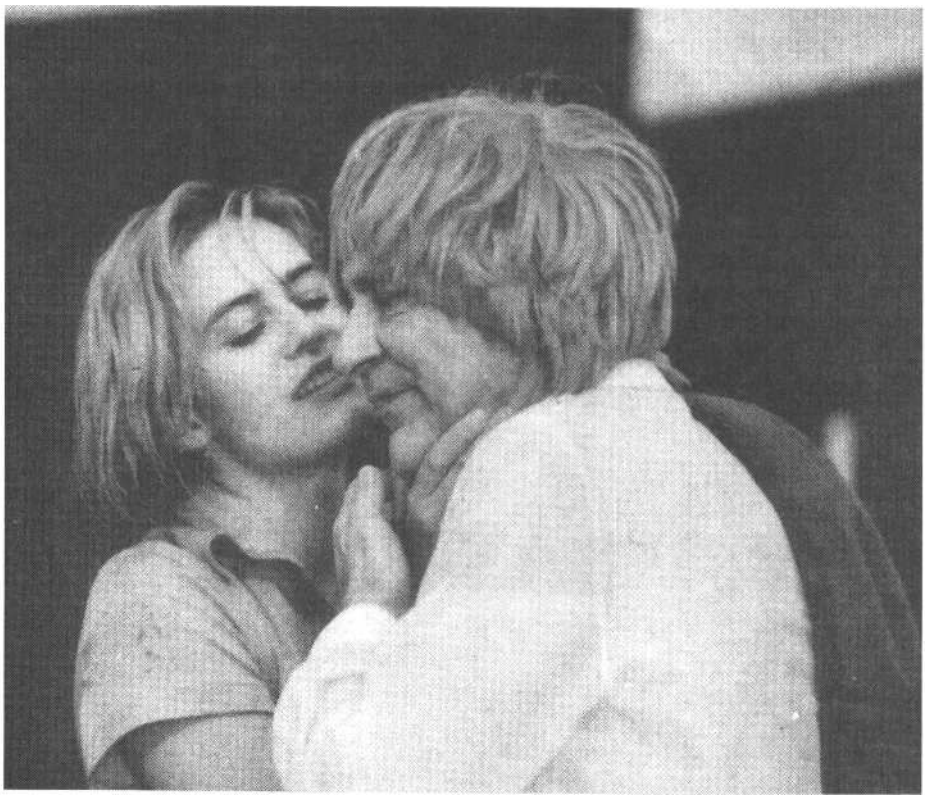
Gyilkolás és sport

Már csak a harc mibenléte tisztázandó. A színpadon elénk tárt hadi cselekmények Hector és Ajax (annak rendje-módja szerint meghirdetett, fair módon kivitelezett) párviadalától Hectornak Achilles általi lemészárlásáig terjednek. Shakespeare nem magasztosítja fel Hector nemes illúzióit Achilles mészárszéki pragmatizmusa ellenében, hanem minden nosztalgiától mentesen teszi fel a kérdést: kizárja-e egymást a lovagi ethosz és a bestialitás - avagy ellenkezőleg, feltételezi-e egymást a kettő? Válasza, a záró felvonás megtervezett káoszában, egymáshoz kapcsolja a cselekmény legdurvább mozzanatait és minden fogalmak legélesebbikét: pulp-fiction vérfürdőt fon össze a filozófiai antropológiával.

Mit jelent lovagi ethosz és bestialitás *a cselekmény nyelvére* fordítva? Hector életének emez utolsó napján dicsőn küzdött - tucatnyi görög hőst döfött le, köztük Achilles hímringyóját, Patroclust is. Achilles, hogy megtorolja Patroclus halálát, visszatér a csatatérre. Hector meg ő szembekerül egymással; Hector Achillest is megölhetné, de a lovagi tornák szabályaihoz híven mégis hagyja felkelni, és megkíméli az életét. Ekkor egy arany vértbe öltözött görög jelenik meg; Hector a zsákmány kedvéért üldözőbe veszi. Achilles közben összegyűjti a maga haderejét, hogy együttesen legyilkolják Hectort. Hector elejtette a prédát, leteszi fegyverét, megpihen. Ekkor jön Achilles, és embereivel darabokra kaszaboltatja.

Jörg Schröder (Agamemnon), Vincent Leittersdorf (Ulysses), Josef Ostendorf (Achilles) és Christoph* Müller *(Patroclus)

És mit jelent lovagi ethosz és bestialitás *a fogalmak nyelvén? A* tudat tisztában van vele, hogy nincs mélyebb seb *az eszmény és a gyakorlat közötti hasadásnál,* és a gyógyíthatatlanul fekélyesedő seb álcázására kitalálja *az igazságnak ideológia általi eltakarását.* Igy alakul ki a kettős folyamat: a szégyenletes gyakorlat bemocskolja a szép eszményt - a kényelmes ideológia megszépíti az elviselhetetlen valóságot. A két ellentétpár kibékíthetetlennek látszik, holott egymásban gyökereznek: a hazug lét hazug gondolkodást szül. Íme a gyakorlati alkalmazás: Hector nem az eszménybe, hanem a nemes lovag élethazugságába döglik bele. 0, a hivatásos harcos, azt akarta elhitetni önmagával és a többiekkel, hogy a háború nem gyilkolás, hanem sport.



Gesine Cukrowski és Peter Fitz (Pandarus)

Sport és gyilkolás: ez a *Troilus és Cressida* legmodernebb magva. Vajon mi a sport? A harci ösztönök sikeres áttelelése vagy éppen magasztos szublimálása - avagy a háborúhoz való hol elfojtott, hol nyílt és brutális hozzáedződés? Shakespeare afféle perfid látnokként az első felvonást telezsúfolja egy akkori-mai sporttevékenység minden szabályszerű megnyilvánulásával és minden túlkapásával. Heléna és Hecuba, a két fejedelmi hölgy, mindjárt reggeli után a kilátótoronyhoz siet; magas rangjuknak hála, a legelőnyösebb pontról szemlélhetik a legvéresebb összecsapásokat. Trójában minden reggel úgy választják ki az aznapi küzdőket, mintha a legütőképesebb nemzeti válogatottat igyekeznének összeállítani; esténként pedig a nép úgy fogadja tapssal-üvöltözéssel a hazatérő bajnokokat, mintha a pályaudvaron a kupagyőzteseket várnák. Ez az alaptéma foglalja programatikusan keretbe - méghozzá kettős keretbe - mára nyitó jelenetet is.

Troilus az első verssorában a szerelem kedvéért leteszi a fegyvert; utolsó sorában merő sportszellemből a csatába siet. Ebbe a keretbe illeszkedik, szűkebb keretként, a két harsonaszó. Az elsőt Troilus még békéért esengve hárítja el, a másodiknál azonban izgatottan hegyezi a fülét - és engedelmeskedik a dresszúrának, amelyen mint férfi, mint vadász és mint harcos átesett. A kontraszt és ismétlés általi túlélezés abban a jelenetvégben éri el tetőpontját, amely, még utoljára, pimaszul belénk sulykolja a témát. Troilus és bajtársa-pajtása, Aeneas két ízben is „sport"-nak nevezi a háborút, mégpedig a szó mai értelmében: „Hark, what *good sport* is out of town today" (a magyar szövegben: „Hallod? Jó muri vára csatatéren!") -, hogy aztán hátborzongató kadettbájjal nyomban bele is vessék magukat:

TROILUS: But *to the sport abroad* - are you bound thither?

AENEAS: In all swift haste.

TROILUS: Come, go we then together.

(A magyar szövegben: „No, de hát induljunk - oda siettél?" „De még hogy!" - „Akkor együtt! Gyere, testvér!")

Másfajta sportszellem uralkodik a görög táborban. Ajax töri magát, hogy harcba indulhasson, Achilles távol marad a csatatértől. Talán a becsület vagy a közjó kedvéért? Ugyan. Mindkettő arra spekulál, hogy övé legyen az első hely a világranglistán.

Szélmalomharc és embervadászat

Roger von Hoveden, a krónikás 1200 táján úgy tartotta, hogy királyhoz és embereihez kétfajta szórakozás illik: „ou a bois ou a tourneier" - a vadászat vagy a lovagi torna. A pökhendi dölyf, amellyel a lovagi nemesség a kézműves és paraszti néptől elhatárolódott, kezeskedett róla, hogy a sport e két válfaja soha ne a munkára készítse fel a férfitestet, hanem csakis a háborúra. A konzervatív utópia, amelyért Shakespeare Hectora négyszáz évvel később él és meghal, továbbra is e két nobilis sportággal ékesíti és álcázza a háborút, és kettősségéből fakad Hector tragikomédiája. *Komédia,* mivelhogy az a vágyrituálé, amely Hectort a lovagi párbaj színjátékával kapcsolatban hevíti, időközben az élet realitásai elleni *bizarr szélmalomharccá* vált; és *tragédia,* mivel az, amit Hector testet-lelket erősítő, frissítő hallali-mulatságnak szeretne látni, a mészárlás mindennapjai során *halálos végű embervadászattá* durvul, ő pedig először hajtó, majd maga is áldozat lesz ebben a vadászatban.

A lovagi torna témáját boncolgatva paradoxonba ütközünk. A *Troilus* és *Cressidát* éppen az teszi oly gyötrelmesen ,,időszerűvé", hogy Shakespeare könyörtelen pillantása a sport és a háború középkori formáiba akaszkodik. Napjainkra, a Coubertintől Riefenstahlon át Samaranchig terjedő évszázadnyi kultúrgiccs, propaganda és vesztegetés után egyértelművé vált, hogy sportbeli szokásainknak több közük van a középkor haszonéhes verekedéseihez és szurkálásaihoz, semmint valamilyen sosem volt ókorhoz, amelyben a szépség és a fair szellem uralkodik. A kora középkorban, 1000 és 1200 között, a játékot és a harcot alig lehetett megkülönböztetni egymástól. Az első dokumentált lovagi tornák lovas ütközetek voltak két állig felfegyverzett csapat között. Voltak benne foglyok és halottak is; mindkettőnek megvolt a maga haszna. A foglyoknak meg kellett váltaniuk a szabadulást - gyakran egész vagyonuk elzálogosításával; az elesettek után pedig értékes ruhadarabok, fegyverek és lovak maradtak, amelyeket a győztes fél még azon frissiben, a csata-mezőn összeszedett.

Csalóka tehát Reimar von Zweter 1245-ből való nosztalgikus panasza, miszerint a lovagi tornák agyonveréssé és zsákmányszerzéssé fajultak: mindig is ez volta lényegük. Reimar siráma csupán azt bizonyítja, hogy a gyilkolás és a pénz utáni vágy ősimpulzusai sértetlenül vészelték át a lovagi torna intézményének minden „civilizáló" szándékú fordulatát (a két-két fél párviadalává való individualizálást, a Trója- vagy Artus-ünnepekké való irodalmias átstilizálást). Még azt a túlontúl is aktuális ízű tézist is meg merjük kockáztatni, hogy éppen a lovagi tornák-nak döntőbírákkal és szabálygyűjteményekkel való megszelídítése nyitotta meg az utat az intézmény átfogó és szemérmetlen elüzletiesedése előtt. A „kóbor lovag" mind ritkábban küzdött csupán hölgye varázslatos pirulásáért; a váltság-díj és a zsákmány mellett immár tisztes díjazás is csábította. Egynémely utazó dalia akár az évi

száz tornáig is felvitte, és csakúgy, mint a mai profi sportolók, kitűnően megéltek a négy végtagjukból.

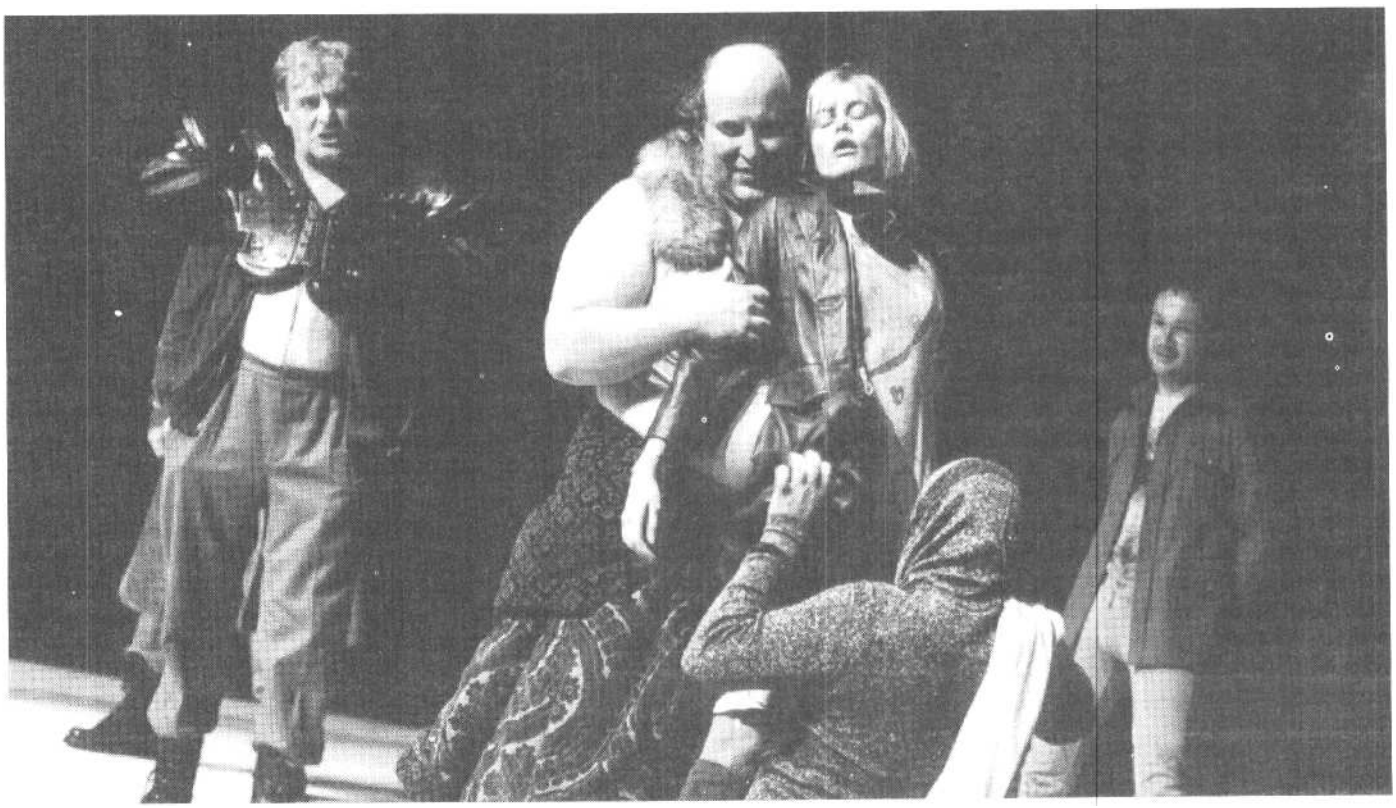
Jóllehet a lovagi torna önmagában is alig alkalmas eszményítésre, Hector a háborút eszményíti lovagi tornává. Amikor a Trójából való utolsó, végzetes kivonulás előtt Troilus a szemére veti, miért hagyja oly gyakran futni a legyőzött ellenséget, Hector úgy válaszol, akár valami szenilis, nyugalmazott brit gyarmati katonatiszt egy 1960 körüli dühös színdarabból: „Oh, 'tis *fair play!"* („Ez a szép játék"), hogy aztán tulajdon öccsétől kelljen lenyelnie a visszavágást: *„Fool's play,* by heavens, Hector!" („A szép - ? A bolond!") Hector „bolonddá" nyilvánítása a lovagi kor kései történelméhez, utolsó fejezetéhez vezet el bennünket. A nyakatekerten poros frázisoknak, amelyekkel Hector minden görögöt párbajra szólít (és amelyeket Achilles „trash!"-ként- „Eh, vacak ügy!" - tüstént a lomtárba utal), világirodalmi párhuzamuk is van Cervantes *Don Quijo*télában, amely 1598 és 1605 között, tehát az 1602-ből származó *Troilus és* Cressidaval egy időben íródott.

Hector hírnöke megzavarja a sátraiban henyélő görög szoldateszkát: „Hector a két sereg színe előtt / Állítja és bizonyítani vágyik, / Hogy a hitvese szebb, hűbb, okosabb, mint / Amilyet görög valaha ölelt." (Az eredeti szövegben Hector ezt kifejezetten a párbajok által kívánja bizonyítani -Sz. J.) Don Quijote így ront az üzleti úton lévő kalmárokra: „Megállj! Halál fia, aki el nem ismeri, hogy nincs a világmindenségben szebb kisasszony La Mancha királynőjénél, a páratlan Dulcinea del Tobosónál." E szinte egybecsengő frázisok groteszksége egyformán inadekvát voltukban gyökerezik. Hector Andromachéja a maga egyetlen jelenetében derék hitvesként és háziasszonyként mutatkozik be, s a Minne-kultusz „hölgyének" szerepére alig tűnik alkalmasabbnak, mint Dulcinea, a mosdatlan parasztcseléd, akit Don Quijote hódolata övez. A harc és a szerelem elavult felfogása együtt süllyed a sírba, csupán hazugság mivoltuk éli túl őket a kiábrándulás regényében csakúgy, mint a kiábrándulás tragikomédiájában.

Az V. felvonás kétszeres embervadászatában aztán el is enyészik minden különbség sport és gyilkolás között; Hectornak együtt kell vesznie a maga életfelfogásával, illetve élethazugságával. Először mint vadásszal és gyilkossal, majd mint üldözöttel és áldozattal találkozunk vele. Az arany vértes görögöt nem mint embert, hanem mint szabad prédául szolgáló vadat veszi űzőbe és teríti le: „Remek cél vagy (...) Szöknél, gyáva állat? / Fuss hát: vadászod, repülök utánad." Es utána maga is alattomos hajtóvadászatnak esik áldozatul, amikor Achilles és emberei őt veszik űzőbe, őt terítik le: „Ha a véres Hectorba ütközöm, / Cölöpözzék körül dárdáitok." Hector zsákmányszomját Shakespeare a száz évvel idősebb Caxtontól kölcsönözte, aki viszont a kétszáz évvel idősebb Guido delle Colonnétól merítette a motívumot; ami pedig Hector lemészárlását illeti, azt Shakespeare annak a Lydgate-nek a *Trója-könyvéből* másolta át, aki viszont az 1160 és 1170 között íródott *Roman de* Troie-ból írta ki a jelenetet. A költők, akiket költőnk felhasznált, még megélték a nagybajvívó „boom" harci szokásait és zsákmányolásait, de míg ők még tisztább lovagi erkölcsökre buzdítottak, Shakespeare azt ábrázolja, hogyan süllyed el az egész lovagi világ a kapzsiságban és az erőszakban.

Ezzel kiteljesedik a *Troilus és* Cressidaban végbemenő rombolási koncepció. A záró aktus a szerelem és a fair küzdelem romjain siklatja végig rémülettől dermedt tekintetünket - nem a históriában, hanem a jelenben. Mert azóta sikerült a tökélyig fejlesztenünk az ellenség háborús megsemmisítését csakúgy, mint a presztízsért és díjakért, az érvényesülésért és a pénzért folytatott versengést. A gyilkolás mechanizálódása napjainkban a sport elüzletiesedésével egészül ki, ízig-vérig Achilles kettős, technikai-gazdasági kérdésfeltevésének szellemében: hogyan ölhetünk a leghatékonyabban anélkül, hogy saját bőrünket vásárra Vigyük - és hogyan adhatjuk el magunkat a legmagasabb áron a harci időpontok ravasz megválasztása, valamint a reklám, a szabályok és a ranglisták manipulálása révén?

Wolfgang Brumm (Menelaus), Josef Ostendorf, Gesine Cukrowski, Christoph Müller és Thomas Reisinger (Diomedes) a salzburgi Troilus és Cressidában



A kerítő és a defetista

Aki Shakespeare *Troilus és* Cressidájában az egyediséget keresi, óhatatlanul beleütközik abba, ami ebből a drámából hiányzik; ez pedig éppen a bárminemű egyediségbe vetett hit. Viselkedjenek bár a szereplők a különcködésig furcsán, jussanak el cselekedeteik, botorkálva vagy egyetlen ugrással, az önkényességig - a ritka, különös vonások nem egyesülnek átszellemített, összetéveszthetetlen személyiséggé. Úgy van, ahogyan azt már Gervinus felpanaszolta: még a címszereplőkből is hiányzik az a sajátos lehelet, amely- e dráma megírása előtt és után - Hamlet (1601) és Othello (1604) minden replikáját, minden tettét átlengi: a minden művészeti határon túllépő művészeti alak autonóm életlendülete. Ha lenne bátorságunk a *Troilus és Cressida* szereplőinek legbensejébe pillantani, szabad lelkek helyett üres, fekete kiszámíthatatlanságot látnánk, amely bábszerűen vonagló automatizmusoknak engedelmeskedik. Shakespeare-ben elhamvadt a rokonszenv a magát embernek nevező lény iránt.

Az átszellemítés eszköze Shakespeare drámáiban a nyelv zeneisége. A *Troilus és Cressidaban* ez a zene nem dalol, hanem zörög. Kiszikkadt, körülményes látszatműveltséget fitogtató szavak, frázisok, tirádák súrlódnak egymáshoz, egy-mást felmorzsolva. Shakespeare-nél a zene nem csupán az egyéni szenvedélyeket, hanem a sors egyetemes hatalmait is áthatja. A *Romeo és Júlia* vágyat és odaadást zengő énekével a *Szentiváneji álom* és *A* vihartermészeti mágiájának hangzásai meg *a Macbeth* horror-duettjei, pokol-kupléi állnak szemben. Még Jago is nagyszabású recitativókat talál a gonoszságra, még Vackor is dúdolva adja elő a maga bohóc-favicceit. Csak a *Troilus* és *Cressida* rombolás-koncepciója zárná ki, hogy akár egyetlen szereplőnek is saját zenéje legyen? Szó sincs róla: a két igazi romboló összetéveszthetetlen, csikorgóan fülbemászó dallamokat kántálhat - Pandarus a maga ragacsosan piszmogó fecsegésével, Thersites a siváran recsegő szitkaival és átkaival.

A szerelem és a háború elleni gúnyrajz két hőse csak antihős lehet: a kerítő és a defetista - így akarta ezt Shakespeare, a maga tudatosan kiszámított gyűlöletétől vezérelve. Pandarusban és Thersitesben megvan az az egyediség, az a szuggesztív élettelíség, amely partnereikből hiányzik. Születhet-e azonban ekkora lenyűgöző erő - még ha az a taszítás vonzása is - pusztán egy dramaturgiai koncepció eltökélt tudatosságából? Mindkét figura lényének legmélyén szatirikusan számító logika helyett feneketlen rejtély lappang: elképzelhető-e, hogy az érték valamelyes végső maradványa (amely közvetlenül csak vitális jelenlétként érzékelhető) éppen azokba az alakokba menekült, akik a szemünk előtt tiporják sárba a „szerelem" és a „fair küzdelem" értékeit? Lehetséges, hogy a szenvedély és a bátorság ebből a mocsokból - és csakis onnan - sugároz még felénk életjeleket? Szó mi szó: bizony könnyebb semmire nem kötelező módon, a magunk begyakorolt langyos cinizmusával és „kritikai" attitűdjeivel rábólintanunk a szatíra nihiljére, mint elfogadnunk, hogy Erósz és Mars a saját ürülékükben, bujaságba és gyávaságba süppedve éljék túl istenségük bukását.

Rettenjünk csak meg: ebben a drámában Pandarus szeret igazán. Troilust és Cressidát szereti. A kerítőnek az ad gyönyört, ha mindkét szeretőbe és sóvárgóba beleélheti magát - és ezzel maga is a szerelem és a vágy kétszeres tárgya lesz. A fiatal pár fáradságosan előteremtett nászágyában Pandarus is helyet, sőt mindjárt két perzselően forró helyet is biztosított magának: lelkében ő is magáévá teszi Cressidát, és odaadja magát Troilusnak. A kerítő titka a kétneműség. Ahogy Rojas Celestinája és Goya *Caprichosain* látható utódai gonosz kis aggastyánokká töpörödve mintha szakállt viselnének, úgy képeszt el bennünket Shakespeare Pandarusa férfiruhába bújt minden lében kanál pletykanéniként és kerítőnőként. Fáradozása jutalmául Troilus és Cressida gyermekét kéri - ha fiú lesz. Abban a világban, ahol a háború irtózatát „becsületnek" nevezik, a humánum utolsó menedéke a szerelem lesz (nem mint eszmény, hanem mint két fiatal emberi lény közötti nemi aktus), és a kerítőre hárul a feladat, hogy a szerelmet a maga igazi, iszaposszennyes talajába rejtse, és onnan titkon ismét a magasba emelje.

Es most rettenjünk meg másodszor is: a dráma legbátrabb harcosát Thersitesnek hívják. A Shakespeare-kutatás gyakran az Ajaxénál is keményebb ütésekben-rúgásokban részeltette ezt a mocskos szájú haderő-bomlasztót. Míg Pandarus nyúlós fecsegése csak önmagát árulja el, Thersites obszcenitásai a legmagasztosabb eszmények: a becsület és a haza ellen vétenek. Ám legfőbb bűne nem az, hogy egyenlőségjelet tesz hősiesség és ostobaság közé, és tartalmukban rombolja a háborús értékeket - hanem az, hogy beszédmódja szemérmetlenül robbant szét *minden* hazug értéket, sőt *magának az értéknek a kategóriáját is* tagadja. Thersites a mocsok hangján szól, és innen szökken fel szembeszegülése a nyugati világ két legnagyobb hősével (négy legkeményebb öklével). Nem ez volna az igazi hősiesség? Még Hector hősiessége is egy profi autóversenyzőéhez fogható, aki a következő Grand Prix-n csúnyán megütheti a bokáját. Thersitesszel viszont a saját fészkébe piszkító értelmiségi történelme veszi kezdetét - az ő hősiessége a gyáván remegő íróé, akit naponta kínvallatásra hurcolnak. A nyomorék inkább nyomorékká vereti magát, mintsem eltűrje, hogy szájkosarat rakjanak rá.

Ben Jonsonnak, a nagy színpadi szatirikusnak a pályája a kilátástalanul keserű *Bertalan-napi* vásárral végződött, amelyben nemcsak ez az egy dráma zuhan a káoszba, hanem a dráma műfaja is reménytelenné válik a költő szemében. Ugyanígy jutott el a *Troilus* és Cressidaban Shakespeare is addig a mérhetetlen haragig és kétségbeesésig, amely már nem teszi lehetővé, hogy a mű bármilyen elfogadható (akár tragikus, akár komikus) befejezéshez jusson, és amely ezáltal az egész drámaírás kimúlásával fenyeget. A dráma szereplőibe való írói belehelyezkedés válsága egyszersmind a befejezés válságával is jár. Azt a tényt, hogy a *Troilus* és Cressidának nincs befejezése, és ehelyett az immár semmilyen fordulatban nem reménykedő túlélők pusztán csak tehetetlenül szétszélednek, már Ulrich Braeker, atoggenburgi szegény bölcs is felismerte: „Troilust éppenséggel a csatatéren veszítem szem elől, anélkül, hogy tudnám, hová lett, Cressidával pedig egyszerűen senki sem gondol többé. Ha végigmesélik nekem a sorsukat, együtt tudtam volna érezni velük, de így sem Troilus, sem Cressida nem érdekel különösebben."

Nem egy adott színdarab hibáiról van itt szó, hanem egészen másról: arról, hogyan tört be az iszonyat annak az egyetlen embernek a munkásságába (talán az életébe is), aki emberek százaiba tudott behatolni, és akiben emberek százai fértek el. Énnek most vége: ő, aki mindent megértett, saját faja hazugságát és gonoszságát már nem hajlandó megérteni. Az undor és a letargia sivatagában végül már csak a kényszeres drámaírói késztetés marad meg számára, hogy akár az elembertelenedett emberiség képviselőivel is, de benépesítse a színpadot. Ekként a totális veszteség űrjéből itt nem születik sem filozófia, sem hallgatás, hanem valami egyéb, ami nyilván kisszerűbb és zavarba ejtően tökéletlen: egy színdarab, amelyet (kis méretei, mindenkori színpadi alkalmassága felől nézve) egyaránt nevezhetünk a szerelemről szóló szeretetlen szatírának avagy a fairség elleni nem fair pamfletnek.

Árnyékos vagy pokolbeli oldala felől nézve azonban a *Troilus és Cressida* nyitja meg a kétségbeesésből fakadó művek sorát, azokét, amelyekben a szerző minden értelmi képességét mozgósítja, hogy ha negatívban is, de valahogy ábrázolhassa mindazt a kimondhatatlant és érthetetlent, ami a világot betölti és uralja. Gogol *Holt lelkek,* Kafka A *per* című műve töredék maradt. Hiába rontott neki értelem és kétségbeesés a valóságnak - az immár megoldhatatlanná vált befejezés előtt mégsem a valóságnak, hanem a műnek kellett cserepekre törnie.

Fordította: Szántó Judit

A drámából vett idézetek Szabó Lőrinc fordításából valók.

KOLTAI TAMÁS

A VALÓSÁG PÓLUSAI

SALZBURGI KLASSZIKUSOK

Troilus és Cressida

Agamemnonnak nem jut eszébe Trója neve, a városé, amelyet a görögök két éve ostromolnak; Ulysses segíti ki, amikor a fővezér a hiábavaló ostromról szónokol. A vezérek lestrapált ruházatán látszik, hogy rég elhordták a magukkal hozott gardróbot, csupa piszkosszürke, Teleki téri darab, Agamemnonon ócska felöltő, Ulyssesen melegítőszerű szvetter, Nestoron *second hand* zakó, bricsesz, kitaposott bakancs. Nem éppen katonai viseletek. A bamba Ajax ökölvívó-fölszerelésben, mint aki állandóan a ringbe készül: dressz, klottnadrág, bokszolócipő, törülköző a nyakában. Achilles bődületes hájtömeg, kiérdemesült birkózósztár, rengő has, harisnyás lábszára és válla puffatagon kitömve, derekára engedett frottírköpeny, ünnepi alkalomra szőrmekepp a nyakában. A hímringyó Patroclus sortja alatt jól érvényesül a decensen csillogó harisnya-nadrág.

A Troilus és Cressida Stefan Bachmann rendezésében elsődlegesen nem a háborút képzettársítja, noha Shakespeare problémadarabjának időszerűségét a közelmúltban és a jelenben - Boszniától Koszovóig, az északír és a baszk polgárháborúig, a tálib vérengzésekig és a dzsihádig - a különféle mocskos háborúkban lehetne fölfedezni. Ricarda Beilharz díszletében csak egy, a rivaldával párhuzamos lövészárok utal egyértelműen a csatatérre; itt közlekedik Ajax „puccere", a végtagprotézises, kopasz fején éktelen sebet viselő, nyomorék Thersites (akit gazdája szüntelenül inzultál, a kezére hág, fejbőréből kiharap egy darabot), és ide dönti majd le Diomedes Cressidát, miután végzett rajta a divatossá vált meghatározás szerint „egyoldalú orális tevékenységgel". A színpadkép különben egy lejtős kifutóból és egy függőleges deszkafalból áll. Az emelkedő kifutó alatti, ponyvacsíkokkal lezárt üreg sátrak hatását kelti, a deszkafalba erősített vaslétrán éppúgy meg lehet ostromolni egy bástyát, mint egy stadiont. A lejtő felső lezárása festett kulisszából nyíló ajtó (a festés felhős eget ábrázol). Oldalt van még egy zuhanysor.

A terep lehet hadszíntér, lehet a hétköznapi élet színtere is, de mindenképpen jelzés. Közelebbről meg nem határozott, az élet minőségét jelző létszféra. A *Troilus ás Cressidában az* élet minőségét *a* hét éve tartó, cinikus állóháború határozza meg. Nem az öldöklés, hanem a céltalan és erkölcstelen mocskolódás, amelyben lassanként minden morál, minden érték odalett, egyéni hiúságoknak, önző érdekeknek rendelődött alá. A darabnak nem a háború, hanem az elmocsarasodott közélet a témája, a primitív, hülye politikusok, a sztárként futtatott, agyatlan puhányok és kedvenc csapataik napi kakaskodása.

Bachmann a lumpenpolitikát a lumpensporttal köti össze, az elsilányult, bunkók magán-ügyévé züllött társadalmi kommunikáció metaforája a játék alaprétegét meghatározó *meccs-hangulat.* A trójaiak - a hazai csapat- rögbijátékosokéhoz hasonló szerelésben edzenek, az antik harci fölszerelés és a modern sportdressz gunyorosan olvad össze. A mokány fiúk erejüket fitogtatják, a szőkített playboy Paris öregedő puhány, Hector a pakombartjával és bamba tekintetével igazi vezérbika, látszik rajta, hogy saját nevelés, a klub emblémája. A zuhany alatt vörös sampont használnak, mintha vérhabzó testüket mosnák le az összecsapásból (mérkőzésből) jövet. Cressida két törülközőjét úgy lengeti feléjük, koreografikus mozdulatokkal, ahogy dresszbe öltözött lányok szokták vezényelni színes pomponokkal a szurkolókat és a csapatot a stadionban.

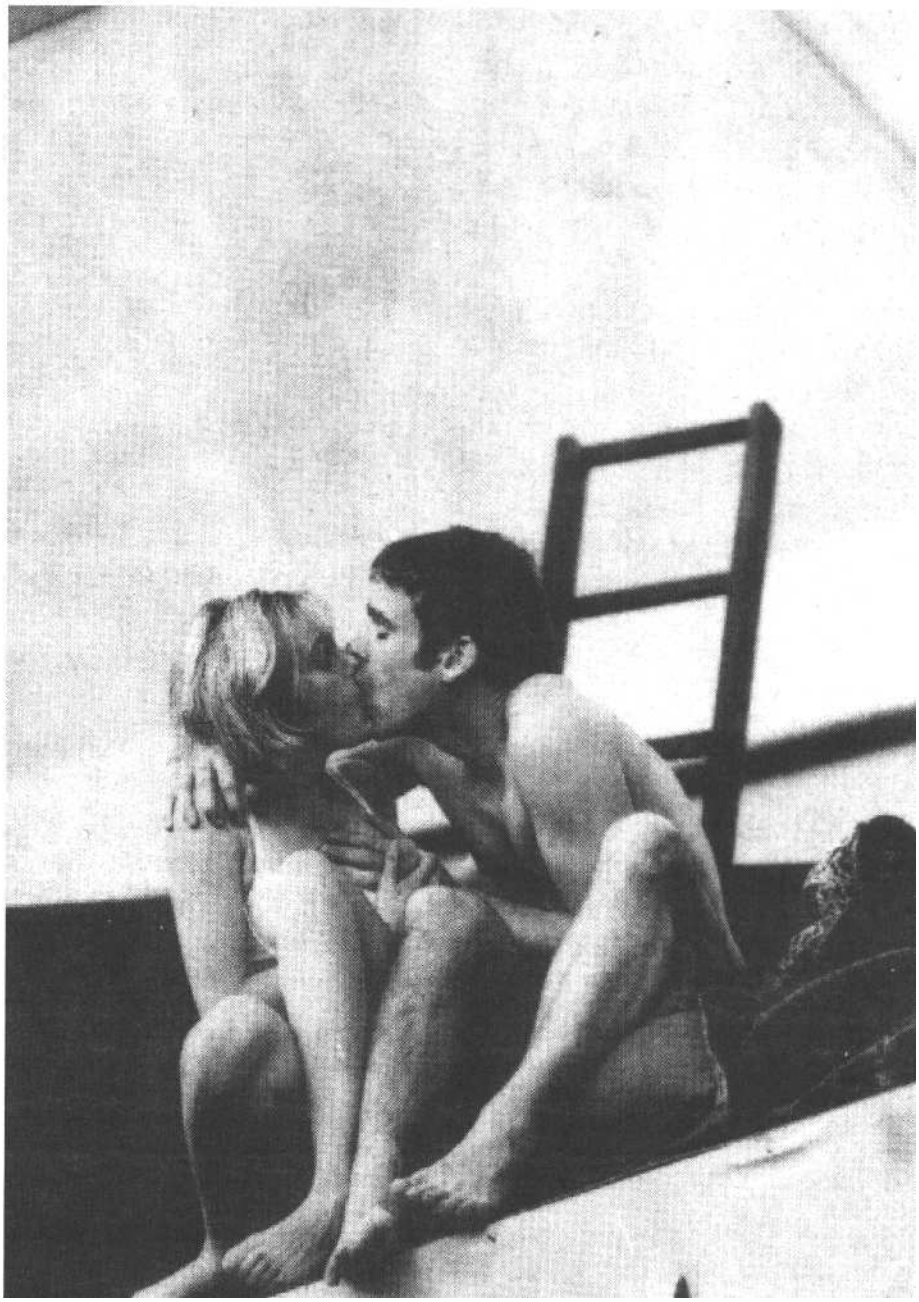
Mialatt Troilus átöltözik, Cressida is meztelenre vetkőzve vesz zuhanyt. Nem látják egymást, csak az elragadtatott Pandarus kerítő monológja teremt virtuális kapcsolatot köztük. Egy srác és egy csaj a tömegből, egyikükön sincs semmi különös, sem származásuk, sem neveltetésük, sem öltözködésük nem választja ki őket a bulizók, diszkózók, divatos bandákért és Schwarzeneggerért rajongók átlagából. A magát szőke gombafej-parókával fiatalító, pantallós nagybácsi is egy a sok hasonló közül.

A kezdő jelenetek láttán nem elhamarkodott a következtetés, hogy a rendező világlátása mindenekelőtt képekben érvényesül; a leromlott életminőséget, a civilizálatlan kommunikációs viszonyokat, az általános kulturálatlanságot a néző által közvetlenül megtapasztalható valóságszférában, annak eltorzított, groteszk karikatúrájával véleményezi szatirikusan. Fenegyerekek verekszenek politikai és sportmezben. Az egyes meneteket a bokszmeccsekről ismert búgó hang jelzi. A megvadult kakaskodók a függőleges palánkon fölhágva vagy azon lecsúszva közlekednek, mielőtt egymásnak ugranának. A bugris nagymenők gátlástalanul pojácálkodnak. Ajax ruganyos ökölvívóállásban tetszeleg. A tohonya, napszemüveges Achilles fotelban, vörös alsónadrágban, zuhany alatt terpeszkedik, miközben Patroclus borotválja. A politika mint vaskos bohózat jelenik meg. Tangót jár az elpuhult Paris és a hatodik iksz felé járó, elfonnyadt Heléna (tollas operettjelmezben). A trójaiak az újságban olvassák és kórusban kiröhögik a görögök fölhívását, hogy szolgáltassák ki Menelaus elrabolt feleségét. Hector és Ajax párviadala alkoholmentes sporttalálkozónak indul, tej folyik az összes zuhanyrózsából (Patroclus többször kioson a sátorból, hogy csenjen egy-egy pohárral a sértődötten visszavonult Achillesnek), a két ellenséges tábor tejadogató lánccá fejlődik föl a rivaldával párhuzamosan, miközben a stadionokból ismert, ugató hórukk-kórust ismételgetik. Nemsokára lerészegednek, s mielőtt fölfordult gyomruk tartalmának és veseműködésüknek szabad folyást engednének - az épületes jelenetet Thersites kommentálja a „lövészárokból" -, búcsúképpen tucatszor kívánnak egymásnak jó éjt, akár egy kabarétréfában.

A szerelmesek ártatlanságának is inkább képi gesztusértéke van az előadásban, semmint mélyebb karakterológiája. Mindenekelőtt romantikusan megható és szép, ahogy a megilletődött Troilus dadogni kezd a hálószobában, és éppúgy ügyetlenkedik Cressida melltartójának csatjával, ahogy a segítségére siető Pandarus. A tüstént kedő nagybácsi végül rájuk vonja a fél lejtőt letakaró fehér lepedőt, amely az előadás szünete alatt jótékonyan rejti előlünk a szerelmi aktust.

A végkifejletben folytatódik a durvaságok eszkalációja. A túszcsereakciót előkészítő, faragatlan Diomedes és az izompacsirta Aeneas a biszexualitás vulgáris gesztusaival üzen hadat egymásnak; láttukra még Paris is elszégyelli magát. Cressida szembeköpi Diomedest. Troilus farmerdzsekijének vállból kitépett ujját adja szerelmi zálogul Cressidának; a lány majd a nyaka köré tekeri, mialatt odaadja magát Diomedesnek, aki fölhúzza a karjára. A lecsókolási jelenet drasztikumok sorozata; Cressida a vezéreknek kijáró hierarchikus sorrendben adja meg a választ a fogdosódóknak. Agamemnon szorításának épp csak ellenáll, van, akinek a lába közé rúg, a sunyi értelmiségi Ulyssesnek egyetlen rántással lehúzza a nadrágját.

A két „csapat" közti végső leszámolás inkább véres bunyó, agresszív randalírozás, a stadionok környékéről ismert halálos vandalizmus, mint hagyományos shakespeare-i csata. A jelet Troilus néma üvöltésre tátott szája adja meg. A bandavezér Hector bekap egy újabb pasztillát (drog



Gesine Cukrowski és Sebastian Blomberg

vagy dopping?), mint korábban többször is a játék során. Menelaus és Paris a *causa bellit,* egymás nemesebb szervét igyekeznek letépni. A letaglózott Patroclusnak hosszú, vörös vérszalag lóg ki a szájából, miközben lassan végigvonszolja magát a színpadon. Agamemnon, Nestor és Ulysses mikrofonállványt húz maga elé, hogy bemondja a halottak névsorát. A horror groteszkkel ötvöződik. Troilus vörös masszát töm a szájába, majd hagyja kicsurogni. Hector kicsavarja helyéből a fegyverként használandó zuhanycsövet. A bruszt tetőpontján az estélyiruhás, kivénhedt Heléna illegeti magát az ajtóban a lejtő tetején.

A befejezés rémületesen tárgyilagos és vontatott, akár egy filmlassítás. Hector és Achilles, mindketten véresek, egymás mellett ülve cigarettáznak, lábukat a lövészárokba lógatva, egészen addig, amíg utóbbi előhúz egy jókora kést, és hátulról ellenfele nyakszirtjébe vágja. (Myrmidonok nincsenek.) Achilles ezután komótosan belerúgja Patroclust az árokba. Majd megjelenik a vériszamos Troilus, sietség nélkül kiveszi a halott Hector kezéből az égő cigarettát, és eltapossa a csikket.

Pandarus a keserűen cinikus epilógust angolul mondja el - az előadásnak az imént vége volt, ez már valami más.

Nem az elemzés mélységével, inkább a drámában fölvetett problematika közvetlen napjainkra vonatkoztatásával tűnik ki Bachmann rendezése. Nincsenek a produkcióban kiemelkedő színészi teljesítmények, viszont magas színvonalú az együttes munka és az összjáték. Az előadás legfontosabb szereplői közé tartozik a két zenész, Christian Zehnder és Balthasar Streiff, akik hangszereiken - egy tülökszerű, hosszú szárú kürtön és egy ütőn - aktív részesei a cselekménynek. Nemcsak a hangulatkeltésben, a feszültség növelésében, a síró-vonyító-üvöltő effektusok létrehozásában, hanem játszó személyként is. A testvéreit sirató Kasszandrát például egyikük személyesíti meg velőtrázó gajdolással, míg társa le nem ragasztja a száját.

Salzburg központjában, az elegáns Festspielhaustól nyíllövésnyire, a lerohadt Stadtkinóban, ahol máskor rockzenekarok hangoskodnak, kétségkívül az önelégült nagypolgári elittársadalom provokálására született meg Bachmann *Troilus és Cressidája.*

Danton halála

A Fellner-Helmer-típusú ékszerdoboz, a talán még a kecskeméti Katona József Színháznál is kisebb (de ahhoz nagyon hasonlító) Landestheater a színhelye a Robert Wilson rendezte *Danton* halálának. A közönség szemlátomást a tehetős polgári rétegből került ki, amely a német klasszikus szerző plebejus drámájára fizetett be - és szembenézni kénytelen a forradalom dekadens koreográfiájával.

A habitüék érdeklődését fölcsigázhatja, hogy Wilson színházi pályafutásának kezdete óta először vesz kézbe autonóm drámai művet, ha tetszik, „irodalmi szövegszubsztrátumot", amely már terjedelménél fogva is a korábbiaktól eltérő föladat elé állítja a legfőképpen vizualitásban utazó és csak kevés, általában repetitív szöveget fölhasználó rendezőt. Kérdéses volt, hogyan viselkedik majd Wilson birtokában - és effektusai között - a szélesen hömpölygő tömegdráma, és hogyan viselkednek a színészek, akik hozzászoktak ahhoz, hogy normális körülmények között ők maguk, intenzív jelenlétük, dikciójuk és gesztusrendszerük a legfőbb effektus az előadásban.

Ami azt illeti, Wilson rendkívül udvariasan, sőt előzékenyen viselkedik a nézőkkel. Szünettel együtt alig két és fél óra játékidő után hazaengedi őket. Ez csak úgy lehetséges, hogy jócskán megkurtítja a szöveget, kihúzza a darabból a francia

forradalmi protagonisták jelentős részét, a konvent több neves és névtelen képviselőjét, illetve az utcán hullámzó tömeget. Büchner színműve ezáltal megszűnik primer értelemben vett politikai dráma lenni, amennyiben kimarad belőle a forradalom különböző fázisait képviselő személyek és pártok nyílt vagy burkolt antagonizmusa, az individuális vagy csoportérdekeket manipuláló vezetők összeszikráztatása a tömeghangulattal, az utca és a konvent együtthullámzása az egyénekkel (vagy épp a szembeszegülés mozzanata), a demagógia és az elokvencia hatásának lemérése az aktív vagy passzív hallgatóságon.

A Danton halála Wilson rendezésében veszít a büchneri montázstechnika folytán a színpadon filmszerűen ható jelenetek gazdag, életszerű hullámzásából, annak az „epikus" folyamatnak az ábrázolásából, amelyben korunk forradalmakból kiábrándult embere fokozatosan fölismerheti az egyén reménytelen küzdelmét, hogy fönnmaradjon a történelem kavarta, az individuumot menthetetlenül elsodró hullámokon.

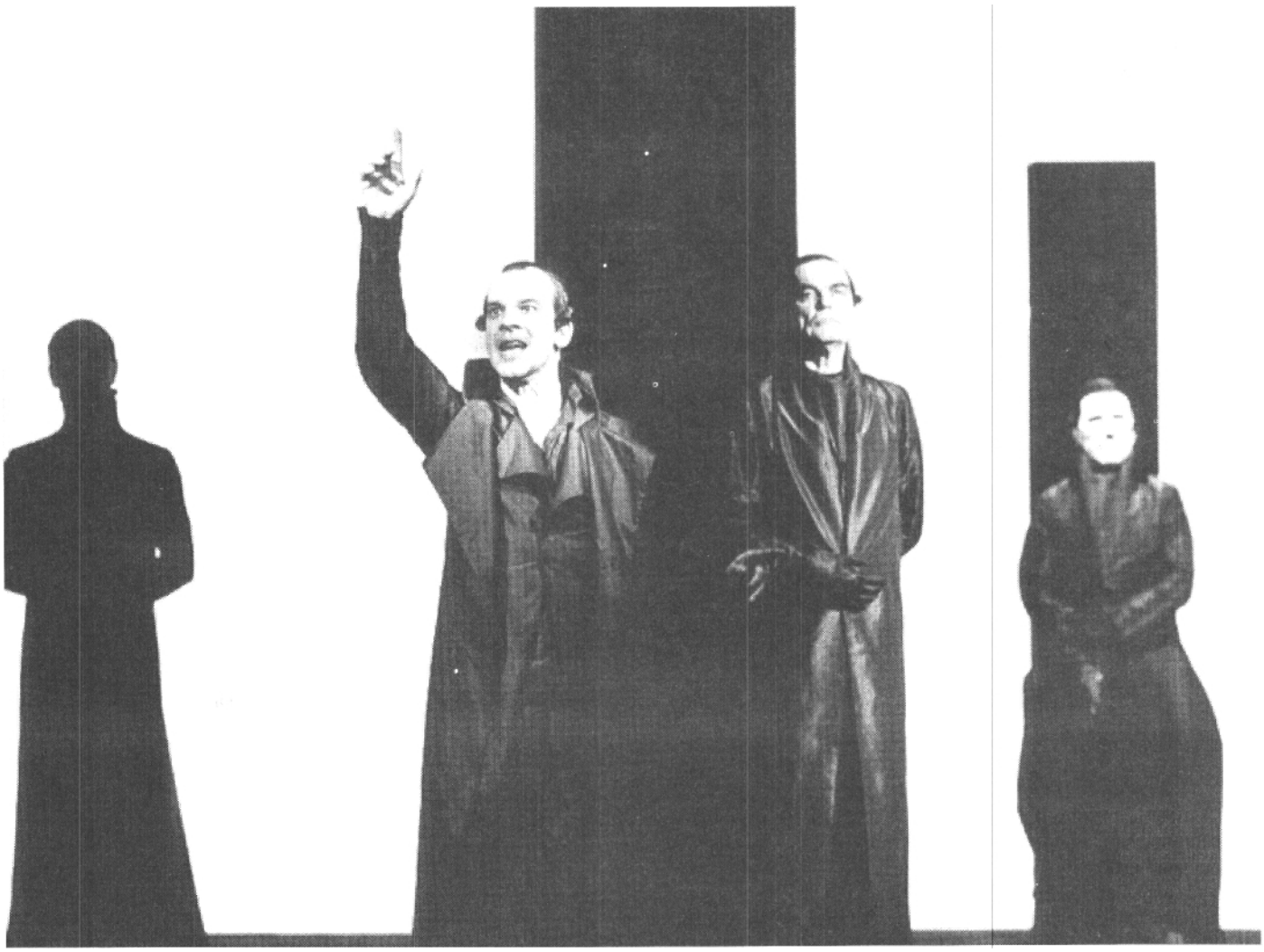
Wilsonnál kihűl a fölhevült dráma, formákba merevedik a képlékenyen izzó, öntöttvasszerű cselekmény.

Cserébe megkapjuk a színmű hideg, esztétikus (talán esztétizáló) kalligráfiáját, a végletesen önmagukba zárt, saját sorsuk öntetszelgő vagy tragikus arabeszkjét végigkoreografáló egyének haláltáncát.

Az előadás a fekete-fehér kontrasztjára épül. *A* Wilsonnál szokásos geometrikus fekete kuliszszák mozognak a színpadon szigorú derékszögben, növekvő-csökkenő világos csíkokat nyitva ki maguk előtt, vagy zárva be maguk után. Csak a játék legvégén öltözik át az addig feketével kibélelt tér hófehérbe, beleértve a szereplőket is, akik a zárt ruhák feketéjével mindaddig sziluettként rajzolódtak ki a változó világos háttér előtt (ha épp nem olvadtak bele a sötétbe) *A* zárójelenetben fehér ingben-nadrágban eggyé válnak a teljes látómezőt bevonó patyolat lepellel.

Wilson optikai rendezése sajátos mozgásvariációkat ír elő a színészeknek. *A* szereplők mellőzik a naturális gesztusokat, lassított, álomszerű vagy éppen lebegő mozdulatokat tesznek, Danton többször végigvágódik a padlón, miközben előadja egyik monológját, Saint-Just nárcisztikus karkörzéssel kíséri demagóg beszédét, Camille Desmoulins tagjai halálfélelmében folyamatosan görcsbe rándulnak. Előfordul, hogy a színészek fekve is hasonló mozgásstilizációkat végeznek, lábukat emelgetik egy társasági jelenetben, Júlia pedig egy ágyat helyettesítő deszkaalkotmányra dőlve szaporázza lépteit, amikor nyugovóra tér Dantonnal. Maguk a tárgyak is - az a kevés, amely egyáltalán megjelenik a szín-padon - jelzések csupán. Egy fekete, hajlított vonalú kereveti egy szószék, amely egybeolvadva Danton meghosszabbított, fekete köpenyével, némán és fenyegetően emelkedik föl a szónokkal együtt - a legvégén pedig egy hófe-

Martin Wuttke (Danton), Gerd Kunath (Fouquier-Tinville) és Stefan Lisewski (Collot d'Herbois) Büchner drámájában



A Danton halála zárójelenete: Axel Werner (I. Bakó), Hermann Lause (II. Bakó) és Annette Paulmann (Lucile)

héremelvény, amely a guillotine-t helyettesíti: a rálépő kivégzendők hangtalanul és moccanatlanul süllyednek mögé egy süllyesztőszerkezet segítségével.

A főszereplők mellett az összevont szerepeket alakító mellékszereplők is kulisszaszerűen viselkednek. Egy-egy katona, polgár és grizett képviseli a „népet", általában a fekete oszlopcsíkokkal tagolt világos háttér előtt jelennek meg lassított mozgásstilizációkkal és a szövegből kiemelt fontosabb mondatokkal. Két clown is végigjátssza az előadást - egyiküket a lumpen Simon súgóból fabrikálták -, a kivégzésjelenetben az egyetlen fekete figura, a hóhér közülük kerül ki. A hiányzó tömeget a zenei effektusok helyettesítik.

A meglepetés erejével hat, hogy a német nyelvű színjátszás mozgáskoreográfiára kötelezett közismertjei nem hagyták el magasan fejlett dikciós technikájukat, és különösebb hevülékenység nélkül, belső erővel, mindamellett rendkívül gazdaságosan interpretálják a szöveget. Fölfedezik a *Danton halála* textusában a magyar színpadon mindeddig ismeretlen német tárgyilagosságot. Mindebben Martin Wuttke jár elöl, az utóbbi évek legnagyobb fölfedezettje, aki Dantonként nem a szokásos fáradt hedonistát erőlteti naturális eszközökkel, sőt keménysége, szikársága túltesz az öntetszelgő ripacs Saint-Justön (Wolfgang Maria Bauer) és az örökké halk Robespierre-en (Sylvester Groth). Leginkább a neurotikus Camille (Heiko Senst) vész bele a koreográfiába; legkevésbé a régi gárda legnevesebbje, Hans-Michael Rehberg, aki mozdulatlanul, a földön fekve abszolválja a börtönben Thomas Payne egyetlen filozofikus monológját. (A börtönjelenetekhez Wilson mindig más-más díszlet-jelzést társít; az utóbb említettben a vékony oszlopokkal jelzett börtönrácsok mögött egy vízmedence található, amelybe az idegesebb szereplők beletocsognak.)

Wilson optikai szcenírozása és a német színészet szöveginterpretáló intenzitása együtt értékelendő; egymás kiegészítői. Wuttke artikulációs bázisának és karizmájának működését közelről megcsodálhatja az a néző, akinek a páholyában a színész váratlanul megjelenik, hogy a párkányra lépve válaszoljon vádlóinak, majd könnyedén, támasz nélkül végigsétáljon a könyöklőn. Wilson ebben az egyetlen jelenetben - meglepő módon - a nézőteret is bekapcsolja az egyébként vitrin mögötti látványra épülő előadásba. Ez az artisztikus távolságtartás mégis hideglelős borzongást kelt a műben megjelenített tartalmak iránt. A zárókép, amelyben egy fekete és egy fehér bohóc könyökön szenvtelenül a falon, amely mögött a forradalom protagonistái végleg eltűntek, s a fal tövében egy üres tekintetű nő bámul a semmibe, a maga metafizikai elvontságában nagyon is érzékletesen kifejezi a büchneri konzekvenciát.

TRENCSÉNYI KATALIN

TOUR D'AVIGNON

FESZTIVÁLKÉPEK

Avignon. A légkondis TGV-ből kiszállva mellbe csap a hőség. Úgy harmincöt fok lehet - csak később tudom meg, hogy ez idő tájt Pesten is éppen ennyi van -, a páratartalmat megsaccolni sem merem. Es a hővel egyszerre érkezik a kabócák fortissimója. Az állomásról a Porte de la République-en belépve a város főutcájára jutok, amelyet a városkaputól végig hirdetőtábla-erdő szegélyez: az ,,Off"- le Off? la Off? les Off?; igazán találhattak volna valami francia kifejezést! - keresi közönségét. Az idegenforgalmi iroda előtt kulminálnak a földre állított fa hirdetőtáblák, utána az oszlop-ra, kerítésre, korlátra stb. kötözött, hullámpapír-ra kasírozott plakát dívik.

Délutáni zsongás: minden kereszteződésnél egy szórólap-osztogató, lelkesen győzköd, miért az ő előadásukat érdemes megnézni. (Végül is igaza van: csak az Off majd' száz helyszínén délelőtt tíztől éjfélig egyfolytában futnak az előadások; kicsit rá kell segítenie.) A rue des Teinturiers-re érve megugrik a szórólapozók száma. Nem kispályások: itt található a hivatalos fesztivál - az *In* - bárja, „Belépés csak szakmabelieknek!" - bizonyára ezért osztogatják előtte a fesztivál hivatalos óvszerét is...

Még van néhány órám, hogy a *Cid* utolsó előadására valahogy jegyet szerezzek, ha már az *0idipusz* királyról lemaradtam. (Az összes kékharisnya elájulhat ettől a fesztiválmegnyitótól: a darab Hölderlin-féle változatát játszották a neves kortárs filozófus, Philippe Lacoue-Labarthe fordításában a Pápák Palotája udvarának színpadán. Házigazdám azzal vigasztal, hogy nem vesztettem sokat, a címszereplőnek éppen a bemutatóra ment el a hangja. Szerinte kisebb térben a darab is jobban érvényesült volna.)

Még nincs helyismeretem, így sokat nem mond a színpad mérete - bezzeg másnap a *János király* bemutatóján! -, inkább a *Cid* érdekelne. Az ír rendező, Declan Donnellan és társulata, a Cheek by Jowl 1981 óta foglalkozik a nagy európai klasszikusokkal. (Két éve idehaza, a Katonában vendégszerepeltek Webster *Amalfi her*cegnőjével.) Donnellan a Ciddel nem kisebb szentségtörésre vállalkozott, mint hogy azt a darabot állítsa színpadra, amely - Gérard Philipe 1951-es alakítása óta - fogalom Avignonban. Mondják, a fesztivál művészeti igazgatója, amikor Avignonba hívta rendezni, nagyot is nézett Donnellan ötletén. Címszereplőnek egy fiatal színes bőrű színészt választott - a Le Monde csak jót írt az alakításáról. Később, a fesztivál értéke-lésekor a Le Figaro szerint ez a fesztivál három legjobb előadásának egyike. Egyben a legtöbb nézőt vonzó darab is. Ezt sikerült megtapasztalnom. (A pénztár előtti tumultusban esélyem sincs. Nagyon szánalmas, ahogyan élemedett korú hölgyek és urak taszigálják egymást egy-egy maradék jegy reményében.) Így aztán a *Cid* helyett estére maradnak a place de l'Horloge és a rue de la République látványosságai-a legjobb közülük egy feketékből álló dobzenekar, a fél utca táncol rá.

Másnap este nem kis büszkeséggel lobogtatom *a János király* premierjére szóló jegyemet. Tapasztaltabb rókák óvatosságra intenek: megesett már, hogy a fesztiválozó inge felső zsebéből csenték el a jegyet az idő alatt, amíg a színházhoz ért. Csak már látnék valamit az „In"-ből! (Na ez a másik őrület: *In* és Off, nemcsak az elnevezés, de az általuk keltett asszociáció is taszító; ez itt benn az Élet, a Színház, a Szakma, a többi outsider meg teperhet odakinn.)

Egy spanyol zsonglőr és tarantellát járó barátnője az egyetlen igazi látványosság a Pápák Palotája előtti téren. A fiú minden elképzelhető testhelyzetben játszik és egyensúlyoz a három labdával. Aztán - pihenésképpen - egy afrikai dobot kezd verni, a ritmusra pedig a fekete hosszú ruhás lány táncol hihetetlen hévvel és erővel az alkalmilag felállított dobogón. Nyitják a palota kapuit, ám a lépcső tetejéről is mindenki a mutatványosokat figyeli, még nem sejtjük, hogy ők nyújtják az est legizgalmasabb pillanatait.

János király. A fesztivál hat Shakespeare-előadásának- litván, olasz, belga, francia, tajvani és angol rendezők munkái - egyike. Shakespeare a fesztivál örökös, mondhatni, háziszerzője. Nélküle Avignon is elképzelhetetlen, már csak „történelmi" okoknál fogva is, hiszen 1947-ben Jean Vilar *II.* Richárdjával vette kezdetét a fesztivál.

Jó darab *a János király,* szinte lehetetlen historizálva előadni, annyira sakkjátékszerűen absztrakt. Szerencsére mindez Laurent Pellynek esze ágában sem volt! Világos, egyszerű, letisztult, a drámát szinte történelmi parabolává kristályosító rendezés - mindez a szabad ég alatt, a Cour d' Honneur gigantikus méretű színpadán, kétezer-kétszázötven néző előtt. Jelzésszerű jelmezekkel és szinte díszlet nélkül. A színpad (az előterében a zenekari árok takarásába vezető két lépcsősort és is mellette tornyosuló, a színpad magasságáig felérő mellvért-, sisak- és fegyverkupacot leszámítva) csupasz, a legszélén (mondhatni, „takarásban") két óriási, leginkább koncertek világításánál használt többszintes fémemelvény áll. Már-már el is feledkezünk róluk, az előadás technikai részének vélve őket, amikor hirtelen „életre kelnek". A lámpák kigyulladnak rajtuk, és hatalmas harci gépezetként gurulnak egymás felé, puszta nagyságukkal is félelmetesen érzékeltetve az egymásnak feszülő óriási erőket. Máskor, egymásba kapcsolódva, a két ellenséges tábor között létrejövő hidat képeznek, majd parancsnoki hídként, később pedig mindent elnyelő lés megsemmisítő gépezetként funkcionálnak. Egyszerű, konstruktivista behemót, mégis sokféleképpen felhasználható és (különösen a rajta lévő lámpák miatt) rendkívül hatásos ötlet.

A jelmez szintúgy a szimbolikusság és az egyszerűség jegyében készült: napjaink legsemlegesebb uniformisát, öltönyt hordanak a szereplők. (Vajon csak a rosszmájúság mondatja velem, hogy az utóbbi időben ez a jelmez kezd egyfajta modorrá válni a Shakespeare-előadások során?) Megkülönböztetésképpen az angolok öltönyén piros, a franciákén kék vastag sáv húzódik keresztben. Ezek a színek díszítik - mint óriási festékpacák - a színpad padlózatát is.

Egyszerűség jelmezben és díszletben, takarékosság a mozgásban is - nagyon statikus Pelly rendezése. Ám ettől már-már wilsoni módon hangsúlyt kap egy-egy kézmozdulat, felértékelődik minden kisebb gesztus. És emiatt igazán hatásos, amikor a szereplők végre nekilódulnak a színpadon, futásnak erednek, vagy pedig amikor dobszóra közelítenek egymás felé a gigantikus háborús gépezetek.

Pelly járatos a szabadtéri rendezésben. Rendezői erénye, hogy felerősítette a darab példázatjellegét (hiszen nem nehéz mai áthallásokat találni benne), anélkül, hogy erőszakosan aktualizálta volna, és mindezt a szabadtéri közeg legszebb eszközével: fénnyel és árnyékkal játszva mutatta meg. (Világítás: Joël Adam.) Tereket különít el fénnyel, operára jellemző módon irányítva figyelmünket: a színpadon álló figurák közül fénnyel választja ki, melyikre figyeljünk, a többieket pedig meri mozdulatlanul hagyni. De játszik a szereplők árnyékával is: Angers polgárai előtt a királyságért versengő János és Fülöp árnyéka

monológjuk alatt- óriásivá nő a Pápák Palotája kőfalán. A legszebb mégis Arthur halála: a színész a színpad elején áll, az egyik mellvérthalom előtt. Háta mögött, a színpadot szegélyező Pápák Palotája falán egy kis ablakot keretez körbe a

Jelenet a Nekrosius rendezte Hamletből (a címszerepben Andrius Mamontovas)

fény. Arthur „ugrásának" pillanatában a színpad elsötétül, a megvilágított ablak alól egy reflektor zuhan a mélybe, amely a földre koccanva kihuny. A fény újbóli felvillanásakor már Arthurt látjuk a színpad előterében, ahogy élettelenül, kificamodott tagokkal fekszik a földön. Gyönyörű, hatásos kép, igazi színházi pillanat.

Fényből, színből és mozdulatlan időből komponálta Pelly az előadást - ez utóbbi lett a veszte. Nem tudott erőt venni magán, és - ahogyan dramaturgjától, Agathe Mélinand-tól megtudtam - a város iránti tiszteletből (sic!) nem engedte meghúzni a darabot. Márpedig a szép képek, a piros és kék szín, a fény és az árnyék, a mozdulatlanság és a mozgalmasság játéka két-két és fél óra után kimerült, és utána jórészt csak a darabból hátralévő idő hosszát lehetett érzékelni. Egyébként sem volt kis munka feszült figyelemmel követni a galériákról gyufásskatulyányi méretűnek látszó színészeket, amint mozdulatlanul állva hihetetlenül bonyolult nyelvezetű szöveget mondanak - néhányan mellettem el is aludtak. Egy idő után a legkitartóbb figyelmet a szúnyogok és a kényelmetlen székek elleni reménytelen küzdelem vette igénybe. (Legnehezebb pillanataimban Molnár Ferencnek a kényelmetlen székekben szenvedő nézőről szóló altruista dramaturgiája jutott eszembe.)

Pelly maga is elfáradt a darab végére, úgy tűnik, legfőbb igyekezete az volt, hogy lemenekítse az utolsó színészt is a színpadról. Az idei fesztivál leghosszabb előadása és János király élete szerencsére három és fél óra után véget ért. Sajnos a rendező igazából nem tudott mit kezdeni a darab végével, befejezése egyáltalán nem összegzi az eddig látottakat. A darab végére végül is kulcs és magyarázat nélkül hagyja a nézőt, aki fáradtan veri össze a tenyerét, megköszönve a színészek kitartó erőfeszítését, ám tanácstalanul indul hazafelé - vajon miért vitték mindezt színre?

Egyvalaki azonban még így, három és fél óra hosszan és miniatűrben is kiemelkedő (?!) alakítást nyújtott. Amint Richárdot, a fattyút játszó Eric Elmosnino megjelent a színpadon, nem lehetett nem rá figyelni. Eléggé karizmatikus színésznek kell lenni ahhoz, hogy ilyen távolságról is erős jelenléte legyen a színpadon. Neki volt.

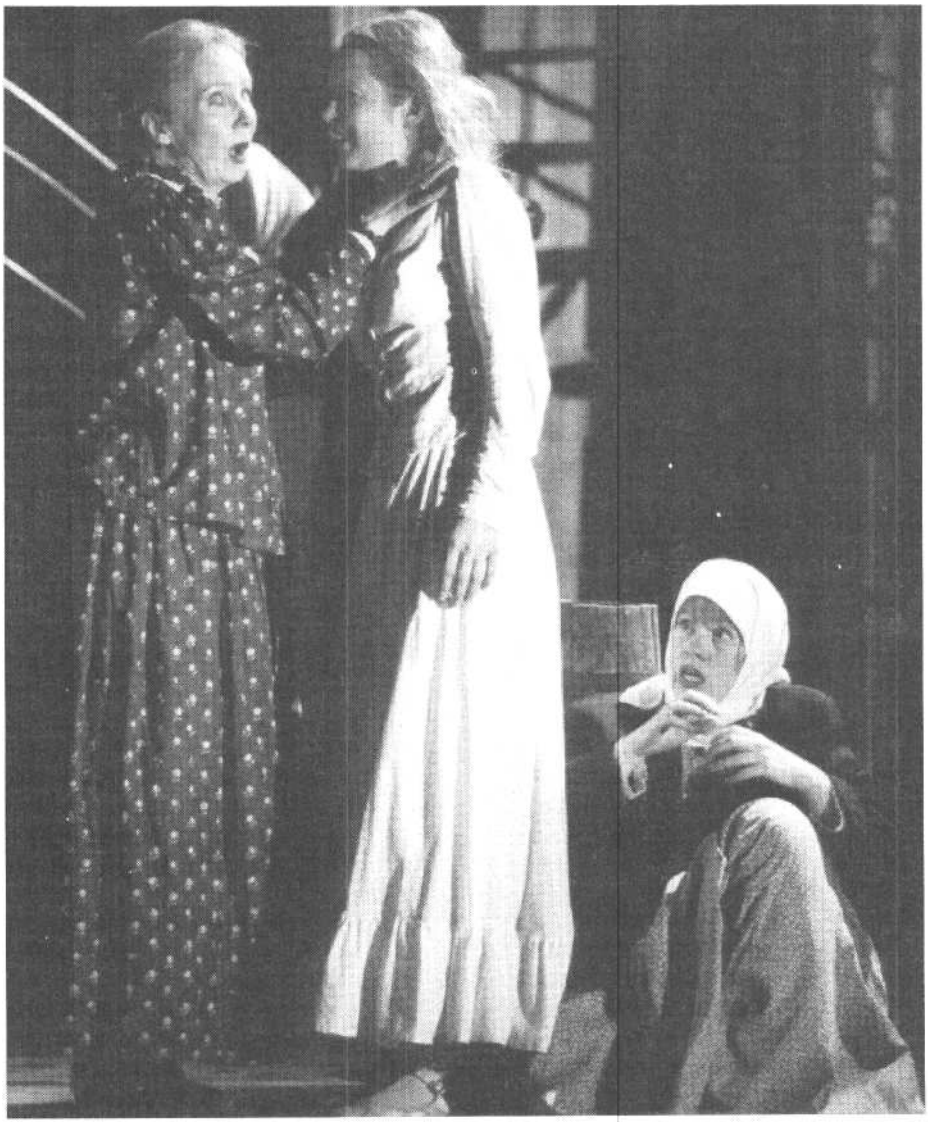
Másnap némi *offozás* után újabb bemutató, egy táncszínház: *Humains dites-vous!* (Ember-nek tartsátok magatokat!) a Lycée Saint Joseph udvarán. Nem kockáztatott sokat a fesztivál művészeti igazgatója, hiszen a koreográfus, Claude Brumachon a két évvel ezelőtti, jubileumi fesztiválon már szerepelt. Igaz, szólóelőadással. Idei, tizenhárom táncost felvonultató kortárs táncszínházi produkciója a XVI. századi vallási küzdelmek erőszakos, sötét, intrikus világát idézi meg.

Mintha a tegnap esti Shakespeare-darab hangulata folytatódna. Két tárgy jár kézről kézre az előadás során: egy korona és egy kés. A puritán színpadkép erre a komor és kegyetlen hangulatra játszik rá. A szalmával felszórt deszkaszínpadon jobbára egy hatalmas, sötétbarna fa ebédlőasztal áll, egy kerekeken guruló, tekintélyes fa trónszék pedig mozgó díszletként szolgál. A sötét hatalmi jelvények keltette komor hangulatot a trón fölé függesztett spanyol csillár és a színpad két átellenes sarkában lévő, fekete földdel töltött famedence (sír?) is fokozza.

Bruno Billaudeau zenéjére - amely furcsa keveréke a kortárs zenének, zörejeknek és effekteknek, egyszerre tartozván a koreográfus által megidézett századhoz és napjainkhoz - erőszakos és kemény táncot látunk. Érre erősít rá a táncosok nyögése, hörgése, lihegése, sóhajtozása. Akárcsak a *János* királyban, egyetlen szereplő sincs, akivel igazából azonosulni lehetne. Az emberi test megalázásának félelmetes tánca ez. A színpadon az erő és az erőszak minden formája megjelenik. Nincsenek lágy mozdulatok, nyugalmas pillanatok. A csönd is szikrázik. De a legkiszolgáltatottabb test látványán is áthasít a felismerés: mennyire szép az emberi test!

Profi módon kidolgozott előadás, talán túlságosan is az. Néha az volt az érzésem, mintha a koreográfus biztosra ment volna. Minden hatás pontosan kiszámított, a mozdulatok nem mindig a legeredetibbek, de bejönnek. Talán ezért olyan érdektelen számomra az egész. Kortárs tánc - konzum fogyasztásra. Néhány megkapó képe azért megmaradt (például a fekete földben való meghempergésre, bemocskolódásra kényszerített emberek sora: ahogyan ki-ki a maga módján igyekezett elodázni a szenvedést vagy túlesni az elkerülhetetlenen), de hiába minden szerelmem a kortárs tánc iránt, az előadás, sajnos, felejthető volt.

Osztrovszkij Viharja Henrietta Janovszkaja rendezésében



Felfrissülésképpen kicsit ázsiázom. A fesztiválbár is ezt a nevet viseli, lévén az idén a kínai kultúra a fesztivál Európán túli blokkjának témaköre. Pontosabban Tajvan, hiszen *a Désir d'Asie* keretében érkezett tizenhárom előadásból nyolc e szigetről való. Árny- és bábszínház, gongkoncert, hagyományos és kortárs tánc, zene és pekingiopera-előadások - inkább kulturális keresztmetszetet igyekeztek nyújtani, úgyhogy a szakmabeli számára a program nem szolgált nagy meglepetéssel. Elhozták - tisztelet Shakespeare-nek - a maguk Macbethjét (csak itt úgy hívják, hogy Ao Shu-Zheng). A tibetiek meg minden előadásuk után - nagy zászlólengetés közepette - eléneklik a himnuszukat. A közönség veszi a lapot, és feláll. Azért eléggé zavartan feszít mindenki a Saint-Louis d'Avignon udvarán. Ami érdekes még, egy pekingi opera demonstratív előadása. Két részlet között az egyik színész a műfaj rövid története után segít eligazodni a gesztusnyelvben. Mozdulatokat magyaráz el, jelekre tanít, különböző hangszínek közti különbségeket mutat meg a közönségnek, majd végül a nézők szeme láttára ölti magára jelmezét, sminkeli ki magát. Mások a gongkoncertre esküsznek... Szép volt, más volt, minta „mienk", ennyi. Ja, jövőre Dél-Európa (Spanyolország, Olaszország, Portugália) és Dél-Amerika (Chile, Argentína, Brazília) jön.

Némi Ázsia után újabb Shakespeare. Kicsit morgok a Théâtre Municipal felé vezető úton: olyan nagyon sima ez a fesztivál. Minden háromszorosan be van biztosítva, valahogy elfelejtettek kísérletezni. Kavarognak bennem a fesztivál honlapján deklaráltak: „megújítani a francia színházat", „életet lehelni a négy fal között megsápadt színházművészetbe"; *Einstein on the Beach, Mahábhárata* - blablabla. Hol van ma ez? Vagy egy idő után minden fesztiválnak ez a sorsa? Végül is százezer néző elvárásait kell kielégítenie. Harmincöt előadással. Vagy már ez is olyan, mint a Tour de France? Idén is volt, jövőre is lesz, ne kérdezd, hogy minek?

Na majd talán a színház nagy fenegyereke, Eimontas Nekrosius - igaz, ő egy tavalyi rendezését hozza, de hátha. Másfél óra múlva, amikor otthagyom az előadást, már tudom, neki sem sikerült. De ő legalább megpróbálta. Talán ha nincs Pelly rendezése, akkor még van türelmem az ő három óráját is végigülni, de így már sok. Később kiderül, Nekrosius a végletekig megosztotta közönségét: vagy felháborítónak, vagy zseniálisnak tartották az előadást. Szerintem befuccsolt a kísérlete, amellyel igyekezett a *Haml*ethez tapadó minden bálványt ledönteni. Például azzal, hogy címszereplőnek a legismertebb István rocksztárt, Andrius Mamontovast választotta. (Zenei műveltségem bizonyára nagyon hiányos, de itt hallom először e híresség nevét. Ám azért nagyon polgárpukkasztó volt jelenléte a színpadon, ha másért nem, azért, mert iszonyú gyenge színész. Lehet, hogy mégis inkább énekelnie kellett volna?) Később olvasom, hogy Nekrosius álláspontja szerint csak egy fiatal és tapasztalatlan színész tud jó Hamlet lenni. Sajátos elgondolás.

Ilyen *Hamletet* még nem láttam: a színészek a szöveg ellenében játszanak. Mintha a dráma csak az apropóját adná az ötleteknek, amelyekben tobzódik a rendező. Mélylélektani realizmust nem érdemes keresni, sem a jelenetek motiváltságát. Nem az az érdekes, amit és ahogyan mondanak a színészek (ennyi rosszul elmondott, el-nyekergett monológot - különösen, a címszereplőt leszámítva, jó színészek szájából! - ritkán hallottam), hanem amit a szövegmondás közben és főként utána csinálnak. Néha ketté is szakad egy-egy jelenet gyorsan eldarált szövegre és az utána megszülető, lenyűgöző színpadi képek sorára. Nekrosiust a látvány érdekli, és az adott szituációra építhető számtalan ötlet. Ha a Shakespeare-szöveg ehhez kevés, hát ő maga is beleír itt-ott.

Nekrosius képeit nem lehet elfelejteni; megkapó előadásainak erős vizualitása. (A különc rendezőt szokás „a Baltikum Bob Wilsonjának" is nevezni. Ez szerintem elég nagy badarság, lévén, hogy kettejük időfelfogása egészen más.) A leírhatatlanul zsúfolt színpadon eső dobol, karosszék gyullad ki, kardpengék suhogása zenél. A színésztrupp hengereken zsonglőrködve érkezik, majd háton fekve énekelnek, miközben forró viasz potyog rájuk, máskor, mint valami madarak, fejhangon rikoltoznak, kárálnak.

Hamlet atyjának szelleme, bár emberfeletti erőkkel is bír, inkább hús-vér figura, mint szellem: hatalmas szőrbundában jelenik meg, egy hintaszékben ülve. Egy percig sem kétséges,

hogy ő az apa, és vendettát kíván. Miközben halála történetét meséli Hamletnak, egy óriási jégtömböt vesz elő, fia elé térdel, és megmossa vele a lábát. A gesztus több mint jelképes. A kép az atya és a fiú találkozásának emblémájává válik. Az egész jelenet értelme e képbe sűrűsödik bele. Az előadás ilyen emocionálisan erőteljes, intenzív, esszenciális képek egymásra sorjázó halmaza. Hamlet ezenközben hol sziszeg, hol üvölt - dermesztően hideg a jég. Később az idősebb Hamlet távoztában fiára ruházza a jégtömböt. Hamlet persze, amint lehet, földre hajítja a jeget, ám kettétörvén egy kés esik ki belőle. Nem lehet nem gyilkolnia.

De eleve alkalmatlan rá, hiszen nem több, mint egy dacos kamasz! Akárcsak a többi szereplő. Itt mindenki hihetetlenül idióta, gügye és gyermeki. Ophelia titokban pipázik, és mindenáron fel akarja szedni Hamletet. Hamlet letolt nadrágban pukkasztja mostohaapját, aki arany fogsorával úgy fest, mint valami ukrán (bocsánat: litván) maffiavezér. Polonius, aki alig idősebb Hamletnál, hasztalan igyekszik helyreállítani a rendet az udvar káoszában. Minden igyekezetével védi megzabolázhatatlan lánya jó hírét. Míg Ophelia minden alkalmat megragad, hogy kétségbe ejtse őt. Például beeteti azzal, hogy Hamlet megerőszakolta. Polonius szegény meg alig győzi az összes házi praktikáját bevetni, hogy elhajtsa a nem kívánt gyereket... Bevallom, ez engem csak másfél óráig tudott lekötni.

Nekrosius korábban egy interjúban azt mondta, őt az érdekli *a* Hamletban, hogy egy apa miért csinál (az árva) fiából őrültet. Miért rombolja le szellemét, miért kényszeríti, hogy bűnöző legyen, miért küldi halálba? Milyen apa az, aki ilyet kíván saját gyermekétől? Nekrosius a kérdés kiélezéséhez átírta a darab végét: csak a fiatalok (Hamlet, Ophelia és Laertes) halnak meg. Halott fia mellett pedig megjelenik az idősebb Hamlet, és elsiratja gyermekét.

Ez a teória az előadásból nem volt nyomon követhető. Talán éppen azért, mert egy ilyen összetett darab értelmezéséhez túlságosan vékony szál az apa-fiú viszony (ráadásul nem is következetesen végigvitt) kiemelése. Így az előadás sokszor (például a Hamlet-színésztrupp-, a Gertrud-Claudius-jelenetek) kevéssé értelmezett mozzanatok és pillanatnyi ötletek sorára hullott szét. Hiányzott a kohézió.

Vihar. De ez már nem Shakespeare, hanem Osztrovszkij. Az előadás franciaországi ősbemutató. A rendező a több mint harminc éve pályán lévő Tovsztonogov-tanítvány, a Németországban és Angliában is mesterkurzusokat vezető Henrietta Janovszkaja. Talán nem véletlen, hogy a tanítvány is megcsinálja a maga Vihar-rendezését. Bevallása szerint ez egyik kedvenc drámája. Látszik.

Az előadás emberi, szívszorító, szép. Sztanyiszlavszkij és a szürrealizmus találkozása egy középkori kápolnában. Janovszkaja ugyanis helyszínül a mindössze százhatvan férőhelyes Chapelle des Pénitents Blancs-t választotta. A kápolnában kialakított játéktér pedig egyszerre valóságos, szakrális és szürreális. Képzelet és valóság furcsa keveréke kel életre Janovszkaja színpadán. Mindkettő egyformán erős, és igényt tart a létre. Szinte tapinthatóak az erővonalak.

A játéktér előterében, keresztben egy körülbelül huszonöt centi széles bádogcsatorna húzódik vízzel: ez a Volga. A csatorna közepe fölé majdhogynem a vízbe lógatva egy harang. Egész előadás alatt várom (lásd Csehov és a pisztoly), hogy megszólaljon. És a rendező játszik a türelmünkkel. Két alkalommal nyúlnak a haranghoz, himbálják meg, anélkül, hogy az megkondulna, míg harmadjára, Katyerina halálakor a bolond - ezt a szereplőt Janovszkaja írta a darabba -végre éktelenül félreveri.

A csatorna két vége egy-egy ezüstszürke, magától szétnyíló és összecsukódó fémajtóhoz vezet. Leginkább a túlvilági jelenségek, a fantázia és a babona szülte képek és lények közlekednek rajtuk keresztül. A falusiak ezzel szemben mindig más irányból és zajosan érkeznek. Ok, ha kell, ha nem - és ez sokszor komikus -, énekelnek.

A Volga két oldalán homoksáv, a homoksávot félméteres, színes orosz cserépfigurák szegélyezik: kakaskák, madonnák, gyereket dajkáló anyák. Ilyen figurák állnak a színpad hátsó részén végighúzódó erkélyen is. A színpad jobb hátsó sarkából fekete vas csigalépcső vezet a templom tetejéig, ahol újabb - ezúttal a tér három oldalát körülfogó -függőfolyosó fut. Odalent, a színpad bal hátsó sarkát egy, a három dimenziót megtörő, furcsán meggörbült, áttetsző papíridom uralja - ez maga a szobabelső. A színpad közepén pad áll, a padtól kissé előrébb, jobbra fa vizeshordó. Janovszkaja nagyon finoman vezeti végig a víz-szimbolikát a darabon. A vizeshordótól a Volga anyácskán és a készülődő esőn át a viharig.

A kápolna kőfalán itt-ott bádoglapok függenek, az első emeleti erkélyen pedig néhány varrógép áll (á la Lautréamont), amelyek, ha le-nyomják a pedáljukat, elektromos kisüléseket produkálnak. Ok csinálják a vihart, meg az a két szereplő, aki a címlapon is így szerepel: „les gens de l'orage" - a vihar. Az ő színre lépésükkel veszi kezdetét a játék. Egyikük vizet önt a Volgába, néhány mécsest úsztat rajta, másikuk elkezdi sorra kipróbálni a vihargyártó szerkezeteket: meglengeti a bádogokat, meghajtja a varrógépek pedálját. Ketten együtt mintegy játékmesterként vezetik le az előadást. Hol a szereplőktől veszik el a korábbi jelenet kellékeit, és adják át nekik a következőket, hol epizódszereplővé alakulnak át, hol csak a szemünk láttára gyártják a zörejeket, zajokat. Vagy a legfelső galériáról - mintha vihar sodorná a faleveleket- papírrepülőket hajigálnak lefelé.

Janovszkaja egyszerűen és szeretettel meséli el földijeinek történetét. Minden szereplőt százszorosan ismer, és bölcs mosollyal szeret. A két léhűtő csibész: Kudrjas és Sapkin figurája márvány népmesébe illő. A zarándokasszony furcsa meséi a kutyafejű népekről úgy elevenednek meg a színpadon, ahogyan a történetet meghallgató kis cseléd képzeletében élnek. Janovszkaja nem vádol senkit sem együgyűségéért, sem gyengeségéért, sem zsarnokoskodásáért. Hiszen mindenki eléggé szenved a maga hibája miatt. Szereplői minden hibájukkal együtt szánható, szerethető emberek. Ám Janovszkaja minden oldalukról megmutatja őket, leleplezi titkaikat, takargatnivalóikat is. Legerőtelibb pillanatukban mutatja fel esendőségüket - vagy éppen fordítva: gyengeségükben rejlő erejüket. Nem durván, csak éppen ellenpontozva a jeleneteket.

Borisz moszkvai élettörténete már-mára melodrámát súrolja, annyi szerencsétlenség érte. Janovszkaja így megkeresi a történetben rejlő komikumot. Amint Sapkinnak és Kudrjasnak elmeséli életét, azok minden egyes elhunytnál leveszik a sapkájukat, részvétük jeleként. De egyre kacagtatóbb, ahogy nem tud nyugodni a sapka a fejükön, mert Borisz történetében újabb és újabb halott rokonok soroltatnak elő. Vagy itt van Kabanova, aki miután elbúcsúztatta Moszkvába induló fiát, arról panaszkodik, hogy ezek a mai fiatalok még elbúcsúzni sem tudnak úgy, ahogy kell. S miközben az ifjúságot szapulja, lélekszakadva fut vissza az egyik szolgáló a fiú bőröndjéért, amit aztán Kabanova feneke alól kell kirángatnia.

A színészgárdából egyébként kitűnik a Kabanovát alakító Era Zignasina. Az ő - és nyilván a rendező - értelmezésében ez a nőalak jóval összetettebb lélek, mint a drámabeli. Ő ugyanis szereti a fiatalokat, csak a maga módján. Es ez a zsarnoki szeretet dúlja szét a családját. Pedig mindent megpróbál: egy - a rendező által a darabba írt - jelenetben például régi ráolvasásokkal próbálja házasságtörő menyét örökre elválasztani a szeretőjétől. A hatalmas és erős asszony sárban és vízben hempereg, hogy e varázslással fia házasságát megmentse. Talán ő a sorscsapás legnagyobb vesztese. Így - az Osztrovszkij-darabbal ellentétben - ő gyengéden elsiratja a vízbe fúlt Katyerinát.

Talán mert súlyosabb a jelenléte a fiát játszó színésznél, talán mert a dráma kissé melodramatikus végét a rendező nem akarta hangsúlyozni - nehéz ugyanis az utolsó mondatokat úgy hatásossá tenni, hogy ne rombolják le a szereplők jellemének összetettségét -, az előadás második felvonása erőtlenebbül ér véget, mint az első. Janovszkaja a piano végre szavazott - szerencsére! -, de egy kis hiányérzetem azért maradt a második felvonás után. Ezzel együtt a *Vihar* a fesztivál egyik legjobb előadása volt. Nem újszerű-hacsak annyiban nem, hogy megmutatta,

hogyan lehet finoman elrugaszkodni a Sztanyiszlavszkij-módszer realizmusától -, nem forradalmi; korrekt munka egy pályája derekán lévő rendezőtől.

De hol vannak a kísérletező, tévedéseiket felvállaló fiatalok?

Már-már kezdek lemondani róla, hogy valami igazán izgalmasat is látok Avignonban. Úgyhogy biztosra megyek, legyen ma este cirkusz a fesztivál legfiatalabb résztvevőivel, a Cirkuszművészeti Főiskola tavaly diplomázott hallgatóival. „Cirque contemporain", ahogy a francia nevezi azt a stílust, amely úgy tíz-tizenkét éve indult útjára Franciaországban. Nincsen állatszelídítés, sem fenékbe húzott flitteres tornadressz. Sokoldalú, fiatal artisták vannak, akik több cirkuszi mesterségben járatosak (ének, tánc, akrobatika, egyensúlyozás, zsonglőrködés, színészmesterség), és előadásuk egésze szól valamiről. Párizsban a la Villette-en épp egy Italo Calvino-regény alapján készült műsor megy, tavaly a *Candideb*ól láttam a Cirque Baroque-tól egy lenyűgöző előadást, az ideiek - lévén frissen végzett huszonévesek- saját generációjuk életérzéseit fogalmazták meg. *C'est pour toi que je faís a!* (Ezt itt érted/neked csinálom!) - ez a íme. Hát tényleg nekem és értem szólt. Végre!

Persze nem magától lett így. 1985-ben a francia kultuszminisztérium létrehozta az iskolát, a Centre National des Arts du Cirque-et, amely az egyetlen ilyen típusú felsőoktatási intézmény Európában. A cél az volt, hogy megújítsák cirkuszművészetet. A hangsúly a technikai, művészi és színészi tudás fejlesztése mellett a kísérletezésen és a továbbfejlődésen volt. Íme az eredmény: a cirkuszművészek olyan új generációja, amely sokoldalú tudásával, művészi tudatosságával gazdagítja a kortárs művészeteket. Az iskola változtatott az eddigi pedagógiai szemléleten, „cserébe" a diákok megújították a cirkusz (fűrész)poros művészetét.

Egy kis kitérő: nem lehet elégszer elmondani és leírni, mennyire a képzésben, az iskolában, a műhelyben gyökerezik egy-egy művészeti ág alkotó, tápláló és megújító ereje. Technikai tudás, fejlesztés és kísérletezés lehetősége nélkül, elszigetelten nem lehet egy műfaj megújhodásáról, felfutásáról beszélni. Íme a példa rá, hogy tizenkét évnyi munka, tíz végzős évfolyam valami egészen csodálatosat, naprakészet és újat tud létrehozni.

Ja igen, a dokumentumok megőrzése és feldolgozása is az iskola célkitűzéseihez tartozik. Igy az idén, annak ünnepére (!), hogy a tizedik évfolyam végzett az iskolában, a nagyérdeműt az előadások helyszínén vándor fotókiállítás fogadta, amely beszámolt a fiatal művészek eddigi munkájáról.

Hogy mi volta porondon? Egy generáció. (Az előadást rendezték: Guy Alloucherie, Cie Hendrick Van Der Zee, valamint a CNAC kilencedik végzett évfolyamának diákjai.)

A Pepsi Generáció életérzése. Ahogy egy gangon (egy elhagyatott vasútállomáson) várakoznak és berendezkednek, maguk sem tudják, mire. Még nagyon iskolaszaga van mindennek, a díszlet is egy kicsit erre játszik rá (a háttérben vitrinekbe zárt kitömött madarak, két fekete iskolai tábla) - de ez már az élet maga. Ahogyan nem tudnak mit kezdeni magukkal és egymással. Ahogyan teret foglalnak maguknak, ahogyan agresszívek, ahogyan esetlenek, ahogyan szívatják egymást, ahogyan sóvárogják egymást, ahogyan elegük van mindenből, ahogyan magányosak, ahogyan csapatba verődnek, ahogyan szeretetre vágynak. Patetikus volt az előadás? Egy huszonéves minden pátoszával. Vulgáris volt az előadás? Egy huszonéves minden vulgaritásával.

„Ezt itt érted/neked csinálom!" (A Centre National des Arts du Cirque előadása)

És a fiatal művészek minden technikai profizmusával. Minden mozdulatuk arról árulkodott, bármit meg tudnak csinálni. (Egyébként nemrégiben Nagy József dolgozott velük egy produkcióban.) Legyen az tánc vagy rap, ének vagy paródia, akrobatamutatvány, kötéltánc vagy erőgyakorlat. Tele vannak energiával, amit ki kell tombolni. Ezért oda is felmásztak, onnan is függeszkedtek, azzal is kezdtek valamit, amivel „normális" cirkuszban senki nem kezd semmit. A kötél és a hajóhinta tartószerkezetein egyensúlyoztak, a nézőtér székei és a lépcsősorok között dobálták egymást; olajoshordóval, lánccal, néhány fadarabbal és a nézőtéri székek segítségével szívbe markoló és drámai zenét játszottak el. Hülyéskedtek és komolyan beszéltek, szertelenek, dilisek, idegesítőek meg félelmetesek voltak egyszerre. És tették mindezt maximális technikai, mesterségbeli és színészi (!) tudással, egyszerre több helyszínen, mind a tizenhárman végig a színpadon dolgozva, két órán át, megállás nélkül.

A közönség eleinte hagyományos cirkuszhoz mérten viselkedik, és lelkesen tapsol egy-egy hajmeresztő attrakció, lélegzetelállító mutatvány után. Aztán szépen, lassan átalakul valami egészen mássá. Már nemcsak a hajóhintából végzett különleges ugrások fontosak, hanem az is, miért hisztizik az egyik artistalány, és mire tojik a világból. Az előadás vége? Meghatódás és tapsorkán, dübörgés, fütyülés. (Szomszédom - ötven feletti megállapodott férfiú - például azon igyekezett, hogy két ujját a szájába dugva végre valami füttyszerű hangot tudjon előcsalni magából.) Ez nem az Avignoni Fesztivál kötelező sznob vastapsa az udvariasan végigunatkozott két óra után, itt a közönség valóban hálás, és tombol a fiatal művészek előtt, akik megkönnyebbülten veszik tudomásul, hogy ma este nemhiába kísérleteztek.

Nem tudom, hogy ez az új irányvonal vajon hatással lesz-e a táncra és a színházra. Mindenesetre mosta cirkusz felől fúj a szél: ott mozognak és változnak a dolgok. Van egy generáció, amely a cirkuszművészetben már helyet kért és csinált magának. Egyszer remélhetőleg a színházba is bejut.

Mezítláb ballagok vissza a szállásomra a cirkusztól, a Champfleuryről. Lassan éjfél, még egy hétig tart a fesztivál.

Akármit látok még eztán, nekem már megvolt.

GEROLD LÁSZLÓ
VÁGÓHÍDON

SZILÁGYI ANDOR: PEPE

Lengyel előadás - fogalmazom meg magamban szinte akaratlanul véleményemet kifelé jövet az előcsarnokban Szilágyi Andornak a kaposvári 56-os pályázaton második díjat nyert drámája ősbemutatóját követően, amelyre Babarczy László rendezésé-ben az újvidéki Szerb Nemzeti Színházban került sor. S csak később, a több vonatkozásban (nyelv, színhely) is szokatlan előadás újragondolásakor merült fel, miért és honnan ez a besorolás, legyen ez csupán spontán, hiszen nem láttam anynyi lengyel előadást, hogy magabiztosan kijelenthessem: a többemeletes cím helyett *(Horváth Nelli elveszített szüzessége, avagy M. Pepe mérhetetlen szenvedései és igaztalan halála, avagyis Egy árulás anatómiája, avagyishát A vérpompás maszkabál, XX. századi magyar bő/térénekek)* az elfogadhatóbb *Pepe, avagy az angyalok lázadása* címmel jelölt Szilágyi-mű valóban olyan, mint egy lengyel előadás. Annál is kevés bé, mert amit lengyelektől láttam, nem mind és nem éppen ilyen volt, de azért néhány előadásfotó és főleg a leglengyelebb szerzők, Wyspiański, Witkiewicz, Gombrowicz vagy Różewicz műveinek olvasmányélménye mégis magyarázatul szolgálhat az újvidéki előadás kiváltotta fel- vagy ráismerésre. Az elraktározódott emlékek és el-képzelések találkoz(hat)tak egyfelől Szilágyi Andor moralizáló jellegű szövegével, másfelől pedig az előadás egyszerre vaskosan realista, már-már brutálisan naturalisztikus és szürrealisztikus jegyeket, költőiséget és nyers duvarságot, lírát és publicisztikát egyesítő szélsőségei idéz(het)ték fel a lengyel hivatkozást.

Akárhogy is történt, nem véletlenül történt, hiszen Szilágyi Andor - a szerző által szadomazochisztikus nemzeti nagyoperettnek mondott - műve a nevezett lengyel írókat követve egyszerre láttatja a történelem véres mindennapjait és a történelmet egyetlen metaforába (élet = vágóhíd) tömörítő világvíziót; egyesíti a köznapi történetet és a világtörténelmet; egyszerre üzemel benne a Szegfű család vezette böllérműhely és az emberiségnek nevezett állatseregletet ret tegésben tartó diktatúra. Ha az élet vágóhíd, s a diktátor böllér, akit otromba és ostoba legények serege szolgál, akkor ebbe a képletbe minden egykori és minden mai kisember és diktátor elhelyezhető. Ahogy a színlapi eligazítóban a rendező írja: bár a történet a magyar viszonyokról szól, de mindenki, aki ezen a tájon él, felismerheti benne saját szűkebb környezetét.

Es az előadás közönsége fel is ismeri. Nem azonnal. Kezdetben mintha a várakozásnak megfelelően 56-os magyar történetként próbálná értelmezni a böllérvallatásnak alávetett, makacsul hallgató fiatalember, Pepe esetét. De amikor felismeri, hogy itt másról van/lehet szó, akkor már saját mindennapi fő- és segédbölléreit látja, és a vágóhíd is fölöttébb ismerős. Többé nem a pesti srác, a kiskorú halálraítélt sorsa érdekli, aki börtönben várta ki kivégzésére feljogosító nagykorúságát - mellesleg szólva Szilágyi bár kiindulópontul használja, nem teszi hangsúlyossá M. P. történetét, s mintha nem is az elítélt fiúra hűségesen várakozó szerelmesből árulóvá lett lány, illetve az önmagukat eláruló, bemocskoló fiatalok pálfordulása érdekelné (jóllehet ilyesmire honi példa is akad bőséggel, gondoljunk csak a 68-as fiatalokra, akikből ultrabalos pártvezérek lettek) -, hanem a böllérdiktátor fondorlatosan ügyes viselkedése, amely lehetővé teszi, hogy a váltás csupán névleges legyen, látszólag történjen meg, s hogy az új böllérterror mindössze eszközeit, nem pedig lényegét tekintve legyen más, mint az apák által gyakorolt diktatúra volt. Énnek beszédes tanújele az előadásnak az a pillanata, amikor a főböllér fekete bőrkötényes kompániája piros szegfű helyett piros rózsákkal hinti tele az előszínpadot, a virág változott, a szín maradt. De említhetnénk a hatalmas, állatokat idéző bábumaszkokat (Tihomir Mačković munkái), melyek egyszerre jellemzik viselőiket, és utalnak arra, hogy a történelem nem más, mint emberekkel folytatott állati bábjáték.

Ettől a felismeréstől kezdve az érdeklődés, a figyelem hőfoka érezhetően emelkedik az újvidéki Szerb Nemzeti Színház nézőterén. Érthető, hogy a(z ellenzéki) sajtó is az előadásnak ezt a vonatkozását hangsúlyozza, olykor olyan mértékben, hogy a rendezésről, a színészi játékról említést sem tesz. S történik ez a nézőtéri reagálás a helyi szokástól, viszonyoktól igencsak eltérő színpadi nyelv ellenére. A vágóhidat, a Szegfű család hálószobáját és a valósággal időnként eléggé erőtlenül perlekedő művészetet jelképező kamarazene-kart magába foglaló hármas tagolású színpadkép - amelynek mintha min-

Jelenet az újvidéki előadásból

den helyszíne (Boris Maksimović elképzelése szerint) egy monumentális katedrálisban lenne - éppen annyira szokatlan látvány, mint amilyen szokatlan a stilizáltságot és a brutális életszerűséget vegyítő színészi játék is.

Babarczy László rendezését mindenekelőtt a hagyomány szerint össze nem tartozó elemek szervesítése, egységes előadássá formálásának igyekezete és sikere, valamint a - kivált a főszereplő esetében megmutatkozó - remek színészirányítás dicséri. Hatalmas lendülettel és imponáló biztonsággal fogja össze a dráma, valamint a térbeli elhelyezés és a merész váltásokat feltételező színészi játék bonyolultsága tekintetében is rendkívül összetett előadás szertefutó szálait. Babarczy biztos kezű, szuverén irányítója egy olyan színházi vállalkozásnak, melyhez szinte semmilyen adottság nem állt rendelkezésre - kivéve a társulat hitét és lelkesedését -, hogy ebből a számukra kétségtelenül idegen és szokatlan szövegből (Vickó Árpád kitűnő fordítását felhasználva) figyelmet keltő, teljes egészében mai előadás jöjjön létre. Hogy ez legalább egyetlen estére sikerült, azt a bemutató viharos sikere tanúsította.

A siker - a rendezését is háttérbe szorítva - az együttes, mindenekelőtt a főböllért játszó Dušan Slavkov Jakišić érdeme. Szegfű elvtárs/úr, az országos főböllér, afféle modern Übü papa, beszarian gyáva és gátlástalan gyilkos, ha veszélyben van, hajlandó mindent megígérni, ha a veszély elmúlik, megfeledkezik ígéretéről, úgy viselkedik, mint egy közép-kelet-európai-balkáni politikus, aki kijárta a célszerű képmutatás magasiskoláját. Az újvidéki színész, aki eddig nem különösképpen vétette magát észre, kiváló érzékkel ismerte fel a kétarcú szerep nyújtotta lehetőséget. A drámabeli főböllér ugyanis nemcsak az élet = vágóhíd globális metaforájának megtestesítőjeként a hatalom csúcsára felkapaszkodott teljhatalmú diktátor, hanem az a kisember is, aki sok-sok társával együtt lehetővé tette és teszi a főböllérek gaztetteit. Ez a kettősség a dráma szempontjából is jelentős, lévén, hogy benne egy személyben egyesül az ok és a következmény, és ez az ambivalencia biztosítja a dráma emberi hitelességét és történelmi tágasságát, az egyedi és az általános egymást feltételező, szükséges kölcsönösségét. Dušan Slavkov Jakišić majd kétórányi szüntelen színpadi jelenléte során hol gyámolításra szoruló kisember, akin önzetlenül segítenénk, hol félelmetes zsarnok, akitől menekülnénk, ravasz és ostoba, kegyetlen és esendő, attól függően, hogy pillanatnyi érdeke hogyan kívánja. S ezt a jellem- és hangulatbeli változatosságot a színész virtuóz hangtechnikával és testmozgással fejezi ki. Jó partnere Szegfűné asszonyság szerepében Lidija Stevanović, aki Übü mamaként ügyeskedik a háttérben, ha kell, szép szóval, ha kell, fenyegetéssel veszi rá férjét, hogy gonosz és alattomos szándékát megvalósítsa. Ők ketten minden lehető emberi gonoszság és rossz megtestesítői, amint ezt legbeszédesebben saját lányuk szerencsétlen sorsa is példázhatja. Babikát, a felnőttként is gyerek, némává nyomorított monstrumot, akinek Szegfűék férjet szeretnének fogni, Jasna Djuričić Jankov építi be az előadásba csodálatos, egyéniségét teljes mértékben feladó fegyelemmel. Hasonló néma szerep Pepéé, a kínzásoknak alávetett fiatalemberé, akit fizikai megpróbáltatásokat is vállalva a főiskolás Milovan Filipović testesít meg. Nagyobb feladatot kap még az előadásban a két böllérsegéd szerepében Predrag Momčilović és Boris Isaković; mindketten tenyérbe mászóan ostobán és engedelmesen hajtják végre a kapott parancsokat, s magatartásukkal azt a réteget képviselik, amely nélkül egyetlen hatalom és egyetlen zsarnok sem létezhetne.

A magyar dráma szerb nyelvű ősbemutatóját, amire az itteni színháztörténetben eddig talán még nem volt példa, látvány tekintetében Szűcs Edit ruhái, hanghatások tekintetében pedig a verseket a brechti songok hagyományához igazító Predrag Vranješević zenéje tették gazdagabbá, teljesebbé.

Szilágyi Andor soksíkú drámájának lengyel típusú előadása az újvidéki, sőt a szerbiai és a magyar színházi élet jelentős vállalkozása. Teljes értékű színház, amelynek művészi értékei szerencsésen találkoznak a színház nélkülözhetetlen jelenidejűségével.

Szilágyi Andor: Pepe, avagy az angyalok lázadása
(Szerb Nemzeti Színház, Újvidék)
Fordította: Vickó Árpád. *Zene:* Predrag Vranješević. *Díszlet:* Boris Maksimović. *Jelmez: Szűcs* Edit. *Maszk:* Tihomir Markovié. *Rendezte:* Babarczy László. *Szereplők:* Dušan Slavkov Jakišić, Lidija Stevanović, Jasna Djuričić Jankov, Milovan Filipović, Predrag Momčilović, Boris Isaković.

LISZKA TAMÁS

SZÍNHÁZ A BOMBATÖLCSÉRBEN

BESZÉLGETÉS ALEŠ KURTTAL

A leš Kurt harminckét éves bosnyák rendező. Zenicában született, és jelenleg is e város színházában dolgozik. Filmrendező-nek indult, tanulmányait Belgrádban kezd-te, és Párizsban fejezte be. Drámaíróként *Macblettes* című darabjával, a *Macbeth* bohóc-tréfaszerű parafrázisával debütált. Legutóbbi be-mutatója a Danyiil Ivanovics Harmsz írásaiból összeállított *Stop machina,* melyet nyáron az olaszországi MittelFest keretében is előadtak.

Nem könnyen elérhető ember: első alkalommal csak a lakásán tudtam felhívni, este tizenegy után. Az interjúhoz pedig egy fesztiváliroda számát adta meg. „Miért? - kérdeztem rá, amikor végre nyugodtan beszélhettünk. - Mitől olyan elfoglalt?"

- A MESSarajevo egyik szervezője vagyok. De közben rendezek is; *a Stop machina* óta már a második darabot. Ez most egy dokumentumanyagokból összeállított kollázs-dráma, háborús bűnösökről szól. Valóságos történetek, hiteles szövegek alapján, amelyekből egy sort sem húztunk ki. Az foglalkoztat, miként juthat el egy ember odáig, hogy mindazokat a szörnyűségeket elkövesse, amelyek nálunk a polgárháború alatt számtalanszor megtörténtek. Számomra ez elsősorban drámai, sőt ha úgy tetszik, lélektani folyamat, a maga gyökereivel és zsákutcáival együtt. A darab címe: A *lélek pusztulása.*

– *És mi a helyzet az ön gyökereivel? Diákévei során sok helyen megfordult. Mit vitt magával Belgrádból Párizsba, és mit hozott vissza magával? Úgy értem, mennyit változott azokban az években?*

– Filmrendezőnek készültem. Ezt tanultam Belgrádban, és voltaképpen még most is inkább filmesnek tartom magam. Viszont időközben - a franciaországi doktorátus alatt - megírtam és meg rendeztem a *Macblettes-et.* Tehát elkezdtem színházi szemmel látni a világot, méghozzá a vásári komédiák szemszögéből. Úgy éreztem (és érzem), hogy a clown-perspektíva az egyik legigazibb, legőszintébb drámai perspektíva. Ezért is mertem rögtön a legnemesebb alapanyagból, egy Shakespeare-drámából építkezni. Hazatérve pedig ugyanezt folytattam.

– *A következő kérdésem szinte alanyi jogon jár az olyan filmrendezőnek, aki színházzal is foglalkozik: hogyan függ össze a két műfaj, a színház és a film?*

– Talán meglepő, de nekem a színház sokkal nagyobb fokú szabadságot jelent, mint a film. Bemutató után, menet közben is gyakran változtatok az előadásaimon, folyton alakítgatom őket.

Egyetlen rendezés során több tucat darabra való ötletet próbálok ki vagy vetek el. A filmnél nem lehet ugyanezt megcsinálni: csak nagyon ritkán engedheti meg magának az ember, hogy egy elkészült anyagba még belenyúljon.

– *Az ön generációja a soknemzetiségű, multikulturális Jugoszláviában nőtt fel. Ezzel szemben a boszniai háború, úgy tűnik, kulturális szempontból is vízválasztó volt. Mi jellemzi azt a művészeti közeget, azt a gondolkodásmódot, amely a háború óta Bosznia-Hercegovinában létrejött?*

– Még nem tisztult le a kép. Sokak számára szellemi szempontból is válságot jelentett az elszakadás, hiszen ahogy említette, mindannyian multikulturális környezetből érkeztünk a mostani állapothoz. Ahhoz vagyunk szokva, és nehezen találjuk meg a saját hangunkat. Az elmúlt években azonban felnőtt egy újabb generáció, amelyik egészen más szemmel látja a dolgokat, mint elődei. Azokra a fiatalokra gondolok, akik Szarajevóban a polgárháború idején estén-ként összegyűltek, és gyertyák fényénél nézték meg a színházi előadásokat. Létrejött akkoriban egy új színház is, a SARTR (Sarajevski Ratni Teatar - Szarajevói Hadiszínház). Főként modern szerzők művei kerültek színpadra, és hihetetlenül izgalmas formai kísérletek történtek. Az újjászülető boszniai színházi életnek azóta nagyon fontos részévé vált ez a valóban egészen egyedi szellemi hullám ...

- *Úgy érzi, küldetést hordoz?*

– Nem, nem nevezném küldetésnek. Sokkal inkább projektekben gondolkodom. Ahogy a multikulturalitás önmagában nem jelenthet stílust vagy művészeti minőséget, ugyanígy az ellenkezője sem. Tehát nem az számít, hogy ki hogyan vélekedik a jövőről és az országban fellelhető kulturális tendenciákról. A különféle világképek tartalmuktól függetlenül bármikor alkalmasak lehetnek arra, hogy a politikai manipuláció eszközeivé váljanak. Igazából csak a mögöttük rejlő *attitűd* számít. Ha valaki túlzott vehemenciával érvel a maga igaza mellett, akkor az, hogy mit mond, voltaképpen már nem is érdekes.

A Stop machina Aleš Kurt rendezésében

– *Ön tehát a szkeptikus attitűdben hisz?*

-Azt azért kétlem, hogy szkeptikus lennék. De az elvekhez való görcsös ragaszkodást - bármilyen elvekről legyen is szó - mindenképpen nevetségesnek találom.

– *Kezdem sejteni, hogy az ön találkozása Danyiil Harmsszal szinte sorsszerű.*

– Harmsz valóban nagyon közel áll hozzám. Művein keresztül egészen személyes jellegű kapcsolatot éreztem meg kettőnk között: olyan, mintha a testvérem volna. Ugyanakkor általában véve is azt gondolom, hogy a huszadik századi európai irodalom egyik legfontosabb és legizgalmasabb személyiségéről van szó. Egyébként Harmszhoz az orosz avantgárd iránti régi érdeklődésem vezetett el. Érdemes lenne ennek az irányzatnak több figyelmet szentelnünk, mert amit ezek az emberek a húszas években csináltak, az ma is rettentően fontos és tanulságos.

- *Miért gondolja így?*

– Mert ez a művészettörténet egyik „legszájbarágó sabb" példája. Gondolja el hogy a húszas évek sztálin diktatúrájában van, és ez zsarnoki rendszer az éle minden területét, beleértve művészetet is, egyre inkább a hatása alá vonja. Es akkor ott vannak ezek a Harmszék, akik egész egyszerűen úgy viselkednek, mint az óvodások. Mélyen el vannak foglalva a játszadozással, és szánt szándékkal nem vesznek tudomást arról, ami körülöttük történik -vagy ha igen, nem elég komolyan élik át a problémákat. Az ilyen emberekkel a hatalom nem tud mit kezdeni. Nem lehet őket meg fogni. Mindez számomra rendkívül világos és erőtelje példa. Az elmúlt években nagy szükségem volt rá.

– *Azért a cividalei feszti válon engem kissé meglepett, hogy Boszniából ilyei cinikus és fekete humorra telt előadás érkezik. A furcsa az, hogy a* Stop machina *alapvetően nagyon könnyed felfogást tükröz ugyanakkora középpontban az erőszak, a pusz- tulás és a nyomor kérdése áll. Úgyhogy én mind végig azon rágódtam, vajon mit jelenthet önnek az a szó, hogy* felelősség. *Meg tudná most hatá- rozni?*

- Valóban ez az a kérdés, amely mind Harmsz élete és művei, mind ennek az előadásnak a cselekménye és megrendezése szempontjából a legfontosabbnak tűnik. Persze hogy felelősek vagyunk mindazért, ami körülöttünk történt és történik, Persze hogy felelősek vagyunk annak a világnak a sorsáért, amelyet egy polgárháború árán sikerült megteremtenünk. Persze hogy beszélnünk kell ezekről a dolgokról. Csakhogy a háború ide-jén itt, Szarajevóban sajátos jelentést kapott e „felelősség" szó. Ez itt annak a felelőssége volt, hogy egyáltalán életben tudjunk maradni, és életben tudjunk tartani másokat. Hogy ne őrüljünk bele abba, ami történt. Úgy gondolom, hogy a *m,* felelősségünk még ma is ugyanez.

UPOR LÁSZLÓ

ÚJ MŰVEKET, DE RÖGTÖN!

EGY ÉVAD N E W YORKBAN III.

New Yorkban az élet minden területét át-meg átitatja valami felfokozott teatralitás. A politikusok például elsőrangú hatásvadászok, megnyilvánulásaik telis-tele színpadias gesztusokkal. Amikor például az év elején, Blair miniszterelnök amerikai útja előtt, egy brit honanya parlamenti felszólalásában az idegenbe szakadt Micimackó, Füles és társai hazaszabadítását követelte (nevezett játékállatok ugyanis az egyik New York-i közkönyvtár vitrinjében raboskodnak közszemlére állítva), Giuliani főpolgármester sem maradt tétlen. Azonmód be-sietett ama könyvtárba, ölébe ültette a Micimackó névre hallgató elrongyolódott plüssfigurát, és az összegyűlt gyermekeknek fölolvasott Milne halhatatlan könyvéből (becsületére legyen mondva, nem a Disney-rajzfilmet vetítette nekik). Majd újságírók előtt kijelentette, hogy a gyermekrelikviák jól érzik magukat, és eszük ágában sincs hazamenni. Amúgy pedig az angolok fogják csak be a szájukat, ne akarjanak diktálni. „Ha nem vették volna észre, már rég nem vagyunk az ő gyarmatuk" - szorította össze keményen a száját.

Nos, a főpolgármester úrnak sok mindenben igaza lehet, de színházba speciel biztos nem sokat jár. Ott ugyanis mintha Amerika igenis brit domínium volna. Se szeri, se száma az egyre kevésbé ködös Albionból importált drámáknak, vendégjátékoknak, bemutatóknak, rendezőknek. Álljon itt egy felsorolás (csupán ebből az egy évadból) a teljesség igénye nélkül: *a Mojo,* Jez Butterworth darabja a Royal Court bemutatója után két évvel került át New Yorkba, *a Shopping and Fucking* az Out of Joint (London) produkciójának mása, Mike Leigh és Philip Ridley drámáit a New Group tűzte műsorára, *a Székek a* szintén londoni Theatre de Complicité vendégjátéka. Mind a Cheek by Jowl, mind a Royal Shakespeare Company több produkcióval szelte át a tengert. A Broadway nehezen bevehető bástyáin elvérzett ugyan Peter Whelan *(Gyógyfüvek),* de egész jól megállja a sarat David Hare, és győzelmi lobogót tűzhetett ki az ifjú Martin McDonagh.

A huszonhét éves ír-angol szerző egyik darabját *(The Beauty Queen of Leenane,* a Vígszín-házban *Leenane szépe* címen adják) David Mamet alig háromszáz férőhelyes színházában, az Atlantic Theatre-ben mutatták be, olyan kirobbanó sikerrel, hogy a második héten bejelentették a producerek: átviszik az előadást a Broadwayre. Amikor aztán a jegyeket is elkezdték áru-sítani az új helyszínre, az első héten több mint egymillió dollárt hagyott a publikum az elővételi pénztárban - és ez prózai darab esetében igazán nem kis dolog. Az előadás még az Atlanticben begyűjtött néhány jelentős off-Broadway-díjat, hogy aztán épp időben megérkezzen a másfélezres befogadóképességű Walter Kerr Theaterbe, és jó benyúlással hat Tony-nevezést s végül számos díjat besöpörjön. A *Leenane szépe* egyetlen helyszínen játszódó, hagyományos kamaradráma: tragikomédia vagy inkább olyan tragédia, amelyet muszáj végignevetni. Nincs ben-ne semmiféle újítás, modernnek, formabontónak távolról sem nevezhető, talán még azt is ráfog-hatjuk, hogy kissé melodramatikus. Csak éppen a maga módján tökéletesen megírt, hibátlan ritmusú darab, ritka jó dialógusokkal és sűrű, eredeti fekete humorral. Ezenfelül azért néha alaposan meg is lepi a nézőt. Nem a cselekmény fordulataival, hanem azáltal, hogy valamiről ki-derül, nem egészen úgy van, ahogy az előző jelenetek során képzeltük. Afféle színházi-pszichikai érzékcsalódás (átejtés?) hálás áldozatai lettünk. Ez a fogás egyébként az igen termékeny McDonagh többi művében is gyakran tetten érhető.

Aki írja - 1.:

Martin McDonagh „balhés" ifjú szerzőként él a köztudatban, legendák forognak alkoholizmusáról, nagyképűségéről, arroganciájáról: arról például, hogyan küldte el melegebb égtájakra egy díjkiosztó ünnepségen Sean Conneryt. Szellemes interjúkat ad, soha nem cáfolja a pletykákat, inkább kedvesen bolondot csinál az újságírókból (csakúgy, mint a nézőkből olykor-olykor) - tud bánni a médiával. Sikeréhez nyilván ez is hozzájárul.

„Úgy döntöttem, néhányadmagammal kisöpröm a musicalt a Broadwayról. Egyszerű: a szokásos vacak helyett jó darabokkal árasztjuk el a színházakat" - nyilatkozta például a New York-i Time Out magazinban. Elsőként a *Leenane szépe* című darabját mutatta be Garry Hynes rendezésében a dublini Druid és a londoni Royal Court Színház. A nagy siker nyomán a dráma szép lassan bejárta a fél világot, most New Yorkban arat. Á londoni Nemzeti Színház közben színpadra állította egy újabb opusát *(The Criple of Inishmaan - A kripli),* ezzel nagyjából egy időben Hynes megrendezte a Leenane-trilógia másik két darabját. Tavaly ősszel tehát négy McDonagh-mű futott egyszerre a londoni üzleti színjátszás központjában, a West Enden. További két-három darabja bemutatóra vár. Amikor először meg-hívták Amerikába, a színházakon kívül a hollywoodi stúdiók is azonnal lecsaptak rá. A siker és a tetemes bevétel, úgy látszik, mégsem bolondította el, pontosan tudja, mit akar és mit nem.

– Most épp két forgatókönyvön dolgozom. -

Eredeti történetet írsz, vagy a drámákat adaptálod?

– Dehogy adaptálom. Árról szó sem lehet.

--Es ha mondjuk jönne egy producer, és egy komoly csekk kíséretéhen tenne ilyen ajánlatot?

- Ezért jó, hogy a Broadwayn ennyit keresek. Nem kell eladnom magam. Annyira azért nem érdekel a pénz -- mondj McDonagh.

A „nagyok"

Bár nyomasztó a brit konkurencia domináns jelenléte, a nem túl hosszú múltra visszatekintő amerikai színház elhunyt és élő klasszikusai azért így-úgy folyamatosan jelen vannak a repertoáron. Színpadra kerültek a nemrégiben fölfedezett Tennessee Williams-darabok; O'Neill korai zsengéjét *(Ah! Wilderness) a* Lincoln Center óriási színház-hodályában elég poros produkcióban vezették ugyan elő, viszont a New York Theatre Workshop az 'vad egyik csúcsteljesítményét produkálta *A költő és üzlete* előadásával, a New York-i avantgárd veteránjának számító Wooster Group pedig a J*ones* császárt tűzte újra műsorára, különleges felfogásban (lásd amerikai beszámolónk előző részét). Arthur Miller jelentős évet tudhat maga mögött. *A Pillantás a hídról az* évad egyik zajos sikere. A Roundabout nevű off-Broadway-színházban mutatták be, majd át-vitték a Neil Simonról elkeresztelt Broadway-színházba (mié is ne? Ronald Reaganről bevásárlóközpontot neveztek el, pedig ő is él még...), azóta is ott szórakoztatja a nagyérdeműt (és közben egy-két Tony-díjat is elnyert). Magam nem találtam semmi kiemelkedőt a produkcióban, talán az egyetlen Anthony LaPaglia játékán kívül, aki Eddi Carbone szerepében finoman sejteni engedte a hanyag, szinte unott férfi lelké-ben dúló viharokat.

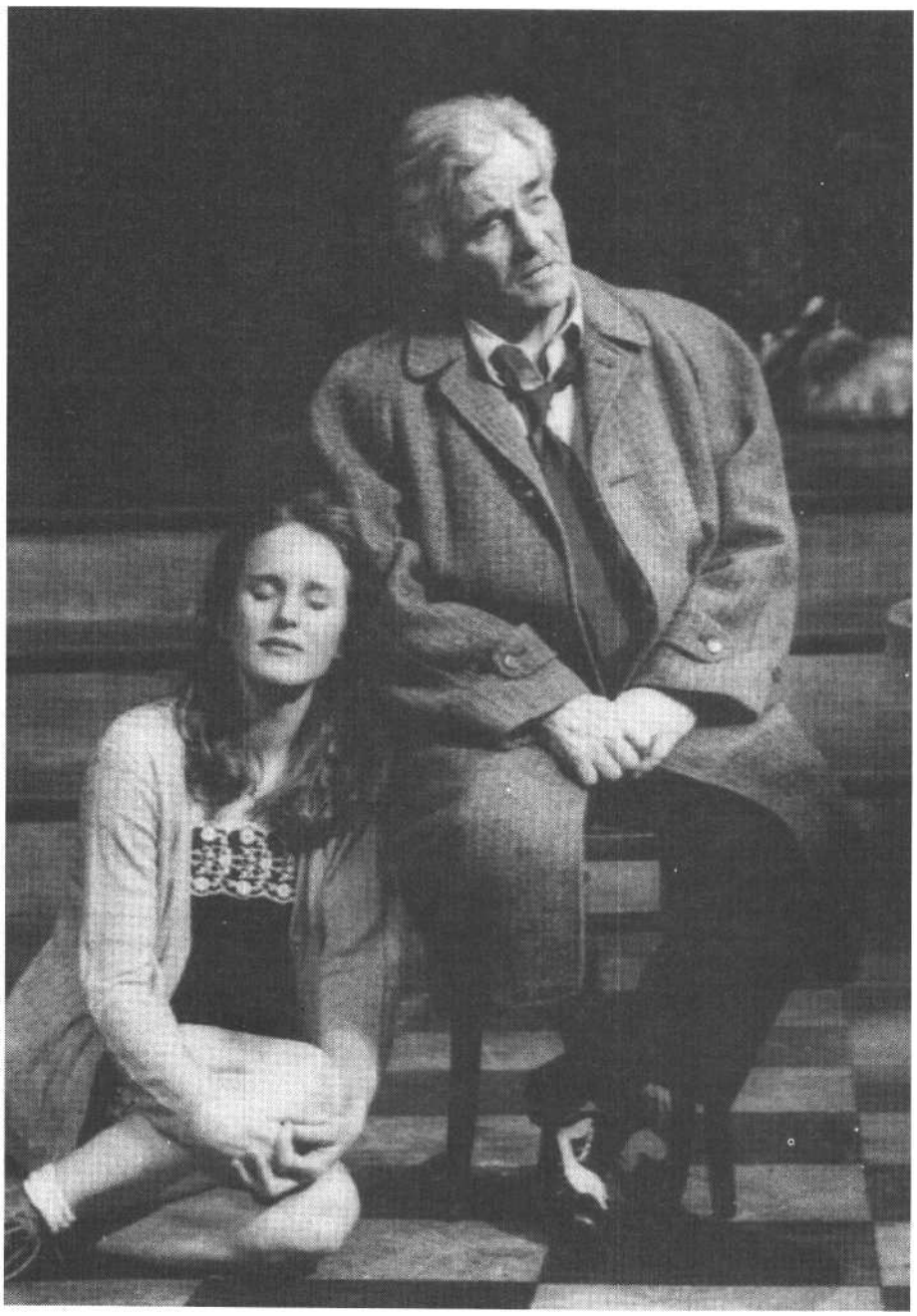
A Signature (Kézjegy) nevű színi társulás minden évadját egy-egy kiemelkedő szerző műveinek szenteli. E a szerző az idén Arthur Miller volt. Felújítások, felolvasások után az évad végén bemutatták a légújabb Miller-opust: *Mr. Peters kapcsolatai* (Mr. Peters' Connections) a címe. Lehetséges, hogy a mozin nevelkedett eljövendő generációk m r leginkább Daniel-Day Lewis apósaként fogj k ismerni a ma nyolcvanas éveiben járó szerzőt, mindenesetre Millernek állítólag filmsztár veje javasolta, hogy Peter Falkkal

játszassa a főszerepet. Falk egyébként színpadi színészként tört be, még 1956-ban, az *Eljő a* jegesben nyújtott alakításával. Azóta is visszavisszatér a színpadra (bár Amerikában is leginkább Colombóként, és még csak nem is Cassavetes-filmek vagy a *Berlin fölött az ég* egyik főszereplőjeként ismert), de New Yorkban már több mint negyedszázada nem lépett fel; nem csoda, hogy a jól felépített színészi *entrée-t a* közönség lelkes tapssal fogadta. Nem rajta múlt, hogy a *Mr. Peters kapcsolatai* nem lett élménydús színházi este. A hetvenegy éves színész tette a dolgát. Mr. Petersként fáradtan-kábán ült a színpad közepén, szinte mindvégig lehunyt szemmel, és próbált rendet teremteni a fejében és a színpadon nyüzsgő gondolatok és figurák között. Kevés sikerrel. Hiába mondogatta nagy gyakorisággal, hogy úgy látszik, nehéz megtalálni „a" témát, hogy úgy látszik, a gondolatok és érzések csak úgy előbukkanhatnak a semmiből, hiába látszott szenvedni attól, hogy semminek nincs jelentése, ez nem változtatott azon a tényen, hogy a dráma minden mozzanata valóban esetlegesnek hatott (leszámítva a túlontúl nyilvánvalóra sikeredett önéletrajzi utalásokat, köztük az elengedhetetlen Monroe-imitátorral). A *Mr. Peters* afféle életvég közeli összegzés, egyfajta elszámolás szándékával íródhatott, ám a másfél órás előadás alig lett több, mint véletlenszerű, jelentés és tét nélküli - végső soron elég unalmas - jelenetek sora. Ráadásul - hiába Falk minden erőfeszítése - a rendezés (Garry Hynes) és a többi színész játéka nem javított, inkább rontott a helyzeten.

Peter Falk természetesen nem az egyetlen filmsztár, akit az idén a nézők örömére-bánatára színpadon ért a reflektorfény. A Lincoln Center nagyszínpadán Kevin Kline alakította az *Ivanov* címszerepét, míg a Public Theater Macbethjének nyers gyalult deszkáin (erős, rusztikus díszlet!) Alec Baldwin és Angela Bassett vakította el rémes színészettel a szerencsétlen publikumot. (Zárójelben: Csehov és Shakespeare természetesen amerikai klasszikusnak számít, az idegenek közül rajtuk kívül talán még Ibsennek jár ez a megtisztelő cím.)

A „nagyok" következő nemzedéke a David Mameté és Sam Shepardé. Előbbi három egyfelvonásosból összefűzött produkcióval szerepelt *(The Old Neighborhood - A régi környék),* amely a nézők némi értetlenségével és langyos kritikai visszhanggal találkozott, a moziban viszont két Mamet-filmet is bemutattak az utóbbi hónapokban. Sam Shepard ezúttal nem járt szerencsével. Az utóbbi időben született drámáiból mintha hiányozna az az erő és eredetiség, amely a hetvenes-nyolcvanas évekbeli írásait jellemzi. Legújabb színpadi műve - *Szemek Consuelának (Eyes for Consuela)* - alapjául egy olyan Octavio Paz-novellát választott, amely papírforma szerint nagyon illenék írói világához. A történet amerikai főhőse valahol egy isten háta mögötti mexikói motelban - ahová önmaga és megoldatlan magánéleti problémái elől menekült-találkozik egy banditaféle alakkal, aki *a szemére* pályázik: hazavinné ajándékba szüntelenül bús feleségének, hogy így derítse jobb kedvre. Ez a találkozás, a szorongató helyzet, a folyamatos fenyegetettség és az idegen provokatív viselkedése szembesíti az amerikai férfit önmagával, ráébreszti bizonyos nehezen megemészthető igazságokra. A darabbal és a Manhattan Theatre Club előadásával az a legnagyobb baj, hogy mindaz, ami a történet-ben szép-elvont, költői és filozofikus-, nem tud színpadi sorsokban, helyzetekben, mondatokban testet ölteni. Kiagyaltnak tűnő helyzet, mesterkélt párbeszédek, papírmasé figurák. Kár, mert a Manhattan Theatre Club huszonöt év után is az új amerikai dráma egyik elsőrendű megjelenési helye, Sam Shepard pedig vitathatatlanul a nemzet egyik legjelentősebb drámai tehetsége.

Még egy generációval lejjebb lépvén, a negyvenkét éves Tony Kushnerbe ütközünk. *Az An-*



Tari Signor és Peter Falk a Mr. Peters kapcsolatai című Arthur Miller-darabban

gyalok Amerikában írója ma a s szerzők egyik legtekintélyesebbike. bevallása szerint nagyon megnehezíti dolgát a né-hány éve szinte a nyakába példátlan siker, de folyamatosan ír. évnyi nyomasztó küzdelem után elc hogy meg sem próbál megfelelni a elvárások-nak, és megírni a következ drámát. Minduntalan fölbukkan vala *Angyalok* - vagy korábbi drámája (*A Room Called Day)* - egy új produk ezenközben operalibrettót ír, tanít a Ne Egyetemen, előadásokat tart, cikkeket Közben kitűnően átdolgozta Corneille költői színjátékát *(L'illusion comique - The Illusion),* nemrégiben pedig An-Ski 1916-ban született darabját, *A dibukot.* Bár a Kushner-féle változat és a Public Theater produkciója tele volt remek megoldásokkal, az előadás végül is nem váltotta be a hozzá fűzött reményeket. Részben talán azért, mert a saját zsidó identitását is keresgélő-újrafogalmazó szerző kissé túlpolitizálta az adaptációt. Túl sokat épített be a darabba - még ha csak finom utalásként is - mindabból, amit a diaszpóra pogromok és koncentrációs táborok fémjelezte hu-szadik századi történelemről An-Ski óta megtanultunk.

Martin McDonagh

Új drámák

A következő generáció(k)ban hosszasan lehetne sorolni a neveket. Olyan drámaírókét, akik belépésre várnak, vagy egy-két-három színre került drámával a beérkezett író státusának küszöbére értek, de még nem nyugodhatnak babéraikon. Több tucatnyira tehető azon - nagyon sokféle etnikai-kulturális-társadalmi hátterű, világlátású és stílusú - szerzők száma, akikre a jobb off-Broadway-színházak dramaturgiáin elég keresztnévvel hivatkozni, hogy minden jelenlévő tudja, kiről van szó, és az illető hol tart a pályáján. Nem kétlem, hogy joggal panaszkodik a beszűkült lehetőségek miatt színház és drámaíró egyaránt, kívülről nézve mégis úgy tűnik, számos módon ápolhatják a hosszú távú munkakapcsolatot. A szokványos drámamegrendelői szerepen túl a dramaturgiák különböző ösztöndíjakkal is segítik a tehetséges-ígéretes szerzőket. A Manhattan Theatre Club - és sok más intézmény - például egész évadra szóló komoly apanázzsal köt magához egy-egy drámaírót, akit alaposan életébe, és ebből kölcsönös előnyök származnak. A Public Theater maga köré gyűjtött néhány fiatal írót, és ezt a Drámaíróosztagnak elkeresztelt kis kört igyekszik a színház vonzáskörében tartani. A New York Theatre Workshop számos *Gyanús alakot* hív rendszeres találkozóra. Se szeri, se száma az ötleteknek, kezdeményezéseknek, de mind közül kiemelkedik a New Dramatists nevű intézmény, amely csak és kizárólag a drámaírók támogatására szerveződött, s jelenleg Todd London vezetésével működik.

Todd London irodalom. valamint színházrendezés szakon szerzett egyetemi diplomát. Washingtonban és Bostonban dolgozott dramaturgként, rendezőként és egyetemi oktatóként, majd 1985-ben New Yorkba költözött. Több éven át New York Állam Művészeti Tanácsa színházi kollégiumának elnöke volt. Szerkesztő-forgatókönyvíróként működött közre egy, az amerikai színházat bemutató ötrészes tévésorozatban. Évekig volt az American Theatre című havilap főszerkesztője, színházi tárgyú írásai rendszeresen megjelennek különböző amerikai folyóiratokban. 1998-ban elnyerte az igen rangos George Jean Nathan-díjat, amelyet minden évben három kategóriában ítélnek oda kiemelkedő színházkritikusoknak és -esztéták-nak (a másik két idei díjazott Ben Brantley és Elinor Fuchs volt).

Rerdkívül fontosnak érzi azt a segítséget,) amit a New Dramatists nyújthat a szerzőknek, nem utolsósorban a drámafelolvasások révén. Pironkodva vallja be, hogy a felolvasásokat bizonyos értelemben jobban élvezi, minta „rendes" szín-házi előadásokat. Mint mondja, képzelete színpadán sokszor sértetlenebbül teljesedhet ki az író víziója, mint egy sok kényszertől terhes produkcióban. Fülével nemegyszer jobban „látja" a darabot, mint amikor az már díszletbe-jelmezbe öltözetve szólal meg.

A New Dramatists (Új drámaírók) vagy száz tagot számlál, s az intézmény minden anyagi és szellemi kapacitása őket hivatott segíteni-szolgálni. Az épületben - egy néhai monostorban - az irodákon kívül található egy remekül használható könyvtár-kézirattár, három különböző méretű színházterem és néhány vendégszoba (a Hetedik mennyországnak elkeresztelt tetőtérben az átmeneti lakásgonddal küzdő nem Ne York-i tagok szállhatnak meg rövid ideig). A tagok ingyen használhatják a telefont, a telefaxot és a fénymásolókat (a drámaírók egyik legprózaibb gondja, hol és hogyan állítsák elő írásművük újabb és újabb példányát, hogy értő kezekbe adhassák). A művészeti vezetési *igény szerint* dramaturgiai vagy gyakorlati tanácsokkal segíti az írókat, workshopokat és felolvasásokat szervez. Ezek rendjét, célját, „méretét" maga az író szabja meg. Olykor szigorúan zárt körben olvassák föl a friss (vagy még el sem készült) mű egy-két jelenetét vagy teljes szövegét, máskor nyilvánosan, közönség előtt. Az intézmény stábja minden eset-ben igyekszik a legjobb színészeket és rendezőket megnyerni az ügynek. Dramaturgiai workshop, forgatókönyvíró-tanfolyam, musical-kurzus, nemzetközi csereprogramok, ösztöndíj-tanácsadás, mindez már-már túl sok a jóból.

Hosszasan lehetne töprengeni azon, milyen előnyök és hátrányok származnak abból, ha a farkastörvények és kegyetlen verseny uralta világban a drámaírók kis melegházacskákban készülhetnek a megmérettetésre. Mark Ravenhill, a nagy port fölvert *Shopping and Fucking* angol szerzője (maga is dramaturg) úgy véli, a szerzőknek sokkal többet ér, ha valódi színházi helyzet-ben megvalósul egy tízperces jelenetük, mintha többfelvonásos darabjaikat akár húsz különböző helyen fölolvassák. Ráadásul egy-egy fölolvasással, workshoppal mintha „ki lenne pipálva" a darab, a színházak mintha bizonyos

Alec Baldwin (Macbeth) és Angela Bassett (Lady) a The Public Theater Shakespeare-előadásában

értelemben ennyivel letudnák az író iránti kötelezettségeiket.

Valóban, lehet, hogy valami baj van a színházi tápláléklánccal. Az íróasztalokon, a drámafelolvasásokon sokkal több friss hangú, élesen, nyersen fogalmazó, a mának szóló drámával találkozunk, mint a színházak repertoárján. Vajon a művészeti vezetők nem vállalnak elég kockázatot, vagy ezek a darabok a látszat ellenére valóban nem érettek még arra, hogy közönség elé kerüljenek?

Aki írja - 2.:

Kia Corthron a New Dramatists írócsoportjához tartozik, jelenleg a Manhattan Theatre Club kiemelt ösztöndíjasa. Az „afroamerikai" írónő Maryland államban nőtt fel, ott járt egyetemre is.

- Irodalmat tanultam, aztán amikor indult egy drámaíró-kurzus, oda is beiratkoztam. Az egyik tanárom azt tanácsolta, menjek a Columbia Egyetem színház szakára, így kerültem 1988 őszén New Yorkba. Egy alkotóházban, Massachusettsben, színre vittük egyik darabomat, megnézte a Manhattan Theatre Club dramaturgja, ő javasolta, hogy vegyenek oda ösztöndíjasnak. Náluk írtam első „nagy" színpadi művemet. Aztán hosszú ideig különböző színházak rendeltek tőlem drámát, amelyet aztán soha nem adtak elő. Egyszer csak bemutatta valamelyik egyfelvonásosomat egy off-Broadway-színház, egy másik művemet meg a chicagói Goodman Theatre, később a MTC műsorában támadt egy lyuk, amit az én darabommal tömtek be, és idén is volt egy új bemutatóm.

– *Ebben a pillanatban nagyon rangos ösztöndíj köt (immár másodszor) az MTC-hez. Nemrég fejezted be a legújabb drámádat. Van-e rá esély, hogy bemutassák itt, ahol megrendelték?*

– Nem sok. Az itteni bérlők között nemigen vannak színes bőrűek, és az átlagéletkor elég magas, szóval nem ők a darabjaim ideális nézői.

– *Előfordult-e, hogy úgy érezted, segít valamiben a pozitív diszkrimináció, vagy épp ellenkezőleg, megalázónak érezted?*

- A Readers' Digest néhány éve létrehozott egy komoly alapítványt, sok-sok millió dollárral, azért, hogy támogassa azokat a színházakat, ahol színes bőrű drámaírók műveit mutatják be. Ez tényleg serkentőleg hatott, olyanok is sürgősen fölvettek ilyen darabot a programjukba, akiknek különben eszük ágában sem lett volna. Csakhogy ez az alapítvány annak arányában ítéli oda a pénzt, hogy mennyit „termel" az intézmény. Vagyis az a színház, amelynek rengeteg pénze van, és nyolc bemutatót tart - közte az egyik fekete író darabja-, sokkal több támogatást kap, mint egy kisebb, szegényebb szín-ház, amely *kizárólag* fekete írók műveit adja elő. Különben pedig, ha évente bemutatsz egyetlen ilyen darabot „dísznek", az nem túl sokat változtat se a színház, se a közönség „állapotán".

– *A különböző csoportok identitásmegfogalmazása néha elkülönülés is egyben. Ha például megjelenik az afroamerikai női drámaírók kötete, nem áll fönn ilyen veszély?*

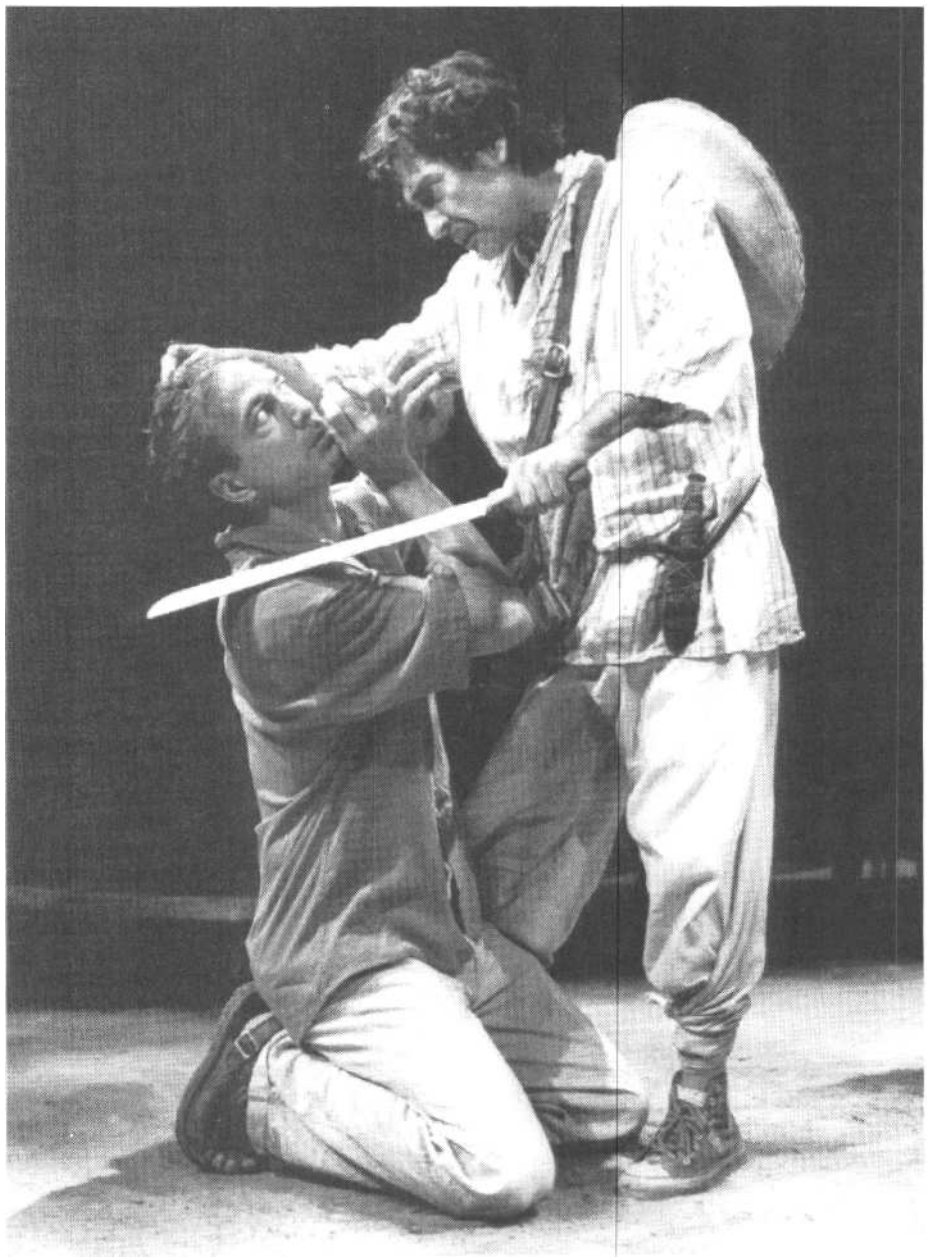
- Valaki azt mondta egyszer, hogy egyáltalán nem tartja jónak az ilyesmit, de ha ez nem volna, lehet, hogy egyáltalán nem adnának ki - mondjuk - olyan drámát, amelyet afroamerikai nő írt. Lehet, hogy igaza van...

Instant dráma

Akár a színházcsinálók lelkiismeret-furdalása, akár a jól felfogott szakmai érdek élteti, tény, hogy virágzó drámafelolvasás-kultúra alakult ki New Yorkban, viszonylag széles közönségréteggel. A rendezőknek és színészeknek megvannak a maguk indítékai: van, aki elhivatottságból áldozza idejét-energiáját egy felolvasásra, van, aki abban reménykedik, hogy följebb léphet a ranglétrán, de senki sem a pénzért vállalja a feladatot, a „tiszteletdíj" ugyanis általában huszonöt dollár egy napra.

A hétfő hagyományosan „sötét" az amerikai színházakban (azaz nem égnek a reflektorok és a nézőtéri fények), s ez azt is jelenti, hogy a színészek jó része szabad, a közönség pedig nem igyekszik „rendes" előadásokra. Több helyen alkalmilag tartanak felolvasásokat ilyenkor, másutt viszonylagos rendszerességgel, de a Public Theaterben és a New York Theatre Workshopban például havonta két-három mű is közönség elé kerül ily módon. E két színház ráadásul valódi

Jelenet a Szemek Consuelának című Sam Shepard-darabból (Manhattan Theatre Club)



felolvasófesztivált *is* rendez tavasszal. A NYTW „Instant dráma" (Just Add Water) című tíznapos sorozatában többnyire (de nem kizárólag) a szín-házhoz kötődő Gyanús alakok drámáit olvassák föl más Gyanús alakok rendezésében. Ezt a rendezvényt Morgan Jenness indította el pár éve, amikor ennél a színháznál dolgozott. Morgan Jenness jelenleg színházi ügynök, de sokak egy-behangzó állítása szerint jóval több ennél: tehetségápoló dramaturg, ötletgazda, hivatásos színházi *nyughatatlan,* életpályája egy darabka sűrített színháztörténet.

Aki „árulja": Morgan Jenness (ügynök, Helen Merrill Ltd.)

„Először színész akartam lenni. Nem jártam egyetemre, a középiskolát is csak nagy nehezen csináltam végig. Huszonkét évesen a Public Theater dramaturgiáján dolgoztam tanoncként, lektori jelentéseket kellett a megfelelő dossziékba rakosgatnom, de előtte mindent elolvastam, hogy megtudjam, mit írnak az okosok a beérkező darabokról, amelyek címlapján csupa olyan író neve állt, akiről korábban olvastam vagy tanultam. Amikor aztán valamelyik dramaturg le-föl járkált az irodában, és képtelen volt fölidézni egy darab címét vagy tartalmát, én segítettem. Kezdtek észrevenni. Mindenre megtanítottak, amire lehet. Aztán már beültem a megbeszélésekre meg a próbákra, sőt elkezdtem belekotyogni, elmondani mindenről a véleményemet. Ok meg ahelyett, hogy rám ripakodtak volna, hogy fogjam be a számat, azt mondták: hm, érdekes... tényleg. Akkor azt gondoltam, mégsem lehetek annyira hülye, talán van valami érzékem a színházhoz. Vagyis lényegében mindent a Public dramaturgiáján tanultam meg. Amikor valaki elment, én a helyébe léptem, egyre magasabbra jutottam, végül én lettem a dramaturgia vezetője. Aztán én is otthagytam a színházat, mert összevesztem Joe Papp-pal, de később visszajöttem, akkor megint magasabb pozícióba kerültem, producerként négy bemutatóért feleltem. Elsőként George Wolfe-ot hívtam meg, a saját darabját rendezte *(The Colored Museum),* őrületes siker lett. Aztán a következő is, és úgy látszik, ez már kicsit sok volt a jóból, úgyhogy megegyeztünk, hogy elmegyek. A New York Theatre Workshop vezető dramaturgja és helyettes művészeti vezetője lettem, Jim Nicola éppen akkor vette át a vezetést, nagy változásokon ment át a színház. Jim leginkább új írókkal akart dolgozni, én meg odahoztam mindenkit, akit csak értem-jó sok drámaírót ismertem. Rengeteg új - azóta jelentőssé vált - rendezőt is akkor hoztunk be a színházba, de Jim egy idő után leállította ezt a programot, úgyhogy megint továbbálltam. Peter Sellars, aki nagy nemzetközi fesztivált szervezett, mondta, hogy Los Angelesbe kell költözni, mert ott láthatók most az igazi amerikai kultúra kezdetei. Mentem. Nagyszerű színházi ügy volt. de anyagi gondok miatt hamar vége szakadt az egésznek. Irány újra New York. Közben végig jó barátságban maradtam George Wolfe-fal. Amikor fölkérték az *Angyalok Amerikában* megrendezésére, hívott, hogy legyek a darab dramaturgja. Nem sokkal később átvette a Public vezetését, és megkérdezte, hogy nem akarnék-e visszamenni. Dehogynem!!! Ő tele volt tervekkel, mi mindent kéne megváltoztatni, mit kellene csinálni, én meg tele voltam optimizmussal. De a két és fél év alatt, amíg ott voltam, a nagy vízió lassan összezsugorodott... engem pedig így már nem izgatott a dolog. Részben talán azért, mert túl sokat vártam... Akkor azt gondoltam, otthagyom a csodába az egész színházat, csinálok valami egészen mást: CD-ROM, DVD, ilyesmi. Szóval, hogy beállok egy kicsit a parkolóba. De közben dolgoztam tovább. Aztán egyszer csak meghalt Helen (Helen Merrill legendás ügynök volt - U. L.), és elkezdett üldözni a szelleme. Folyton a hangját hallottam: ott huhogott, hogy: »Morgan! Hívd föl Patricket!« (Patrick az ügynökség ügyvezetője. remek üzletember, de az is fontos neki, hogy »jó ügy« mellé álljon.) Végül fölhívtam Patricket, hogy itt vagyok, a rendelkezésére állok, ha segítségre van szüksége, ismerek egy csomó szerzőt és így tovább... Ő meg megkérdezte: »Na, akarsz ügynök lenni?« Végül igent mondtam. Megmondom, miért. Pár éve ott ültem az amerikai dramaturgok - máskor dögunalmas - éves konferenciáján, ahol véletlenül nagyon érdekes beszélgetés folyt arról, mi lehetett itt az aranykorban, hogyan létezhetett a színház dramaturgok nélkül. Valaki akkor azt mondta, hogy régebben is voltak dramaturgok, csak ügynöknek hívták őket, és például Tennessee Williams ügynöke is ott ült a próbákon... Ez volt az a pillanat, ami miatt igent mondtam. Es még egy dolog: amíg dramaturg voltam, egyetlen színháznak kellett meg-

találnom a megfelelő darabokat, és mindig sajnáltam azokat, amelyekről le kell mondani. Ügynökként nem az a dolgom, hogy egyetlen színházat kiszolgáljak, hanem hogy minden darabnak optimális helyet találjak..."

Közvetlenül a NYTW felolvasófesztiválja után kezdődik a hasonszőrű „Új műveket, de rögtön!" (New Work Now!) című rendezvény a Public Theaterben, ahol tizennégy estén át zajlanak a felolvasások. Egy-egy ilyen felolvasásra két napig készülnek, a szöveget minimális gesztusokkal kísérik, esetleg alapvető díszletelemekkel, kellékekkel támogatják meg. A rendező és a színészek elszántságától függően a puszta felolvasástól a „belemenős", hiteles színjátszás-kezdeményekig húzódik a skála. A Public idei fesztiváljának talán legsikeresebb estéje volt Diana Son *Csókstop (Stop Kiss)* című drámája, amely két fiatal nő szerelemmé teljesülő barátságát festi le -sok emberi finomsággal, telített, meleg humorral - a tragikus végpont perspektívájából: első csókjuk pillanatában (egy parkban) egy férfi rájuk támad, és egyiküket félholtra veri. A darab erényei nagyban kiteljesedhettek a nagyszerű fel-olvasásban, nem utolsósorban Jessica Hechtnek köszönhetően, aki felolvasás helyett teljes értékű alakítást nyújtott.

Aki előadja:

Jessica Hecht harminckét éves. Nem sztár, de folyton dolgozik (több mint fél éven át játszotta a *Last Night of Ballyhoo* című darab egyik szerepét a Broadwayn, miközben két népszerű televíziós sitcom-sorozat felvételei között ingázott, és egy off-Broadway-bemutatóra készült). Rendkívül izgalmas színésznő, jellegzetes belső vibrálással, személyes titkokkal, amelyeket rendező és néző egyaránt megfejteni vágyik. Jellemző, hogy aki egyszer játszani látta, csalódik a fotói láttán. A fényképarc ugyanis *mozdulatlan,* szinte semmit nem adhat tehát vissza Jessica színes lényéből.

- Szívesen vállalok felolvasást. Bármikor örömmel dolgozom (jó) új darabokkal, ingyen is akár -amíg hívnak. A felolvasás nagyon jó próbája annak, mennyire képes a színész élesíteni a ritmusérzékét, mennyire tudja plasztikussá tenni egy figura érzelmeit és a (külső-belső) történéseket. Bizonytalan kimenetelű, veszélyes dolog, kiszolgáltatott helyzetbe kerülünk, de ilyenkor látszik meg igazán, mennyire vagyunk hajlandók a másikra figyelni, mennyire vagyunk nyitottak és rugalmasak színészileg, vagy mikor nyúlunk a jól bevált eszközeinkhez, hogy megússzunk egy jelenetet. Mert ennek a veszélye mindig ott les ránk.

Nagyon szeretek abban a fázisban dolgozni az írókkal, amikor még ők is csiszolják-javítják a darabjukat. Ha már elkezdődnek a próbák, a szereplő gyakran távol kerül a szerzőtől. A rendező sokszor nem képes a két pólus -a drámaíró és a színész - között vezetni az áramot. Rendben van, hogy gyorsan, hatékonyan kell valahogy megformálnia a kézbe kapott anyagot, de honnan tudja olyan biztosan, mit képzelt el a szerző? Allergiás vagyok azokra a rendezőkre (főleg, ha felolvasásról van szó), akik ráerőszakolnak valamit a színészre, mielőtt legalább egyszer rendesen meghallgatták volna, mi sül ki az egészből, ha emberi hangon szólal meg.

- Amerikában a színészek kénytelenek újra és újra meghallgatásokra menni, ha játszani szeretnének. Hogy viseled ezeket a feszült pillanatokat?

- Sokszor már az izgalomba hoz, hogy fölbontom a borítékot, belelapozok a dráma szövegébe, és megpróbálom elképzelni, hogyan lehetne eljátszani. Csak attól kapok kiütést, amikor a rendező - főleg a filmesek és tévések között vannak ilyenek - nem veszi a fáradságot, hogy korrigálja, amit csinálsz, ha véletlenül nem abban a felfogásban olvasod a szerepet, ahogyan ő elképzelte. Mintha abból indulnának ki, hogy ez a színész annyi - és annyit tud -, amennyit első nekirugaszkodásra megmutatott. Nem véleményezik, amit csinálsz, nem adnak instrukciót, nem is akarják veled megbeszélni a színpadi helyzetet vagy a figurát. A meghallgatás ebben az országban nagyon gyakran nem párbeszédet jelent...

Viszont amikor megszületik az igazi párbeszéd, a kommunikáció - olyan helyzetben, mint például az *Új műveket, de rögtön!* fesztivál-, akkor úgy érzem, hogy olyan közösség tagja vagyok, amely érzékenyen és törődéssel bánik a drámával, a színházzal. Ez nagy adomány.

Az idei *Új műveket, de rögtön!* legnépszerűbb szerzője Diana Son volt. A kéthetes rendezvényen *a Csókstop* mellett egy remek egyfelvonásosát is fölolvasták. Egyszerű, megindító történeteit sziporkázó humorral adja elő, figuráinak, párbeszédeinek különleges zamata van. Diana a New Dramatists írói közösségének vezetőségéhez tartozik, ezenfelül tagja a Public Theater Drámaíróosztagának és a Gyanús alakok közösségé-nek *is*.

Aki írja - 3.:

Diana Son: Szüleim Koreából jöttek, és egy nagyon kis helyen telepedtek le Delaware államban, ami nagyjából a világ végének felel meg. Amikor negyedikes voltam, Hálaadáskor (ez a legnagyobb amerikai ünnep) a tanárunk azt a házi feladatot adta, hogy írjuk le, miért vagyunk hálásak. De azt is hozzátette, hogy ne anyagi javakról írjunk. Hazamentem, megírtam a dolgozatot a bátyámról, akit egyébként kifejezetten utáltam. A tanár aztán nagyon megszidta az osztályt, hogy mindenki bicikliről, új ruháról meg ilyesmiről írt. „Csak egyvalaki csinálta azt, amit kértem - mondta. - Egyvalaki talált olyat, amiért tényleg érdemes hálát mondani. Diana Son. Ki is teszem a falra a dolgozatát, hogy mindenki elolvashassa."

- Ez volt az első publikációd.

- Igen. Es az eset a jövőmet is előrevetítette, mert a tanár végül nem tette ki a dolgozatomat... De folytattam az írást, mert így tudtam megfogalmazni mindent, amit nem mondhattam el a szüleimnek.

Amikor felnő az ember, és tudatossá válik, nehéz megőriznie ezt az öntudatlanul működő érzékenységet, én mégis úgy szeretnék írni, mint akkoriban: arról beszélni, amit rettenetesen szerettem volna kimondani egy pillanatban, de nem lehetett. Ezt persze nem úgy értem, hogy a megírt figura kimondhatja, amit én nem voltam képes, hiszen akkor hiteltelenné válik az írás. Érzelmileg felfokozott állapotban, éles helyzetben az ember soha nem azt mondja, amit kellene, hanem épp azt, amit nem volna szabad. A drámának ebből kell indítania. Egy csomó ünnepelt drámaíró dialógusaiban olyanok hangzanak el, hogy ez-és-ez vagyok, így-és-így érzek, így-és-így fogok reagálni erre a helyzetre. Én, amikor a nézőtéren ülök, szeretek tudni olyasmit, amit a szereplő nem tud, fölismerni a helyzetet, és azt, hogy mást kellene mondania, máshogy kellene viselkednie. Mindig nagyon zavar, ha azt érzem a színházban, hogy nem veszik tudomásul a jelenlétemet, nekem nem szánnak szerepet, és csak az a dolgom, hogy ott üljek, nevessek a poénokon, aztán elégedetten megtárgyaljam, milyen nagyszerű mondatokat ír a szerző.

Kamaszkoromban ért az a hatás. ami menthetetlenül a színház felé taszított. Gimnáziumban a Hamlettel foglalkoztunk. Rettenetesen nagy hatással volt rám a darab. Itt Amerikában mindenki szemében *a Zabhegyező az a* mű, amely kifejezi a tinédzserek szorongásait. Nekem is tetszett persze, de a *Hamlet* teljesen máshogy érintett meg. A hamleti rettegéshez és szorongáshoz nagyon közvetlen közöm volt.

Egyszer aztán osztálykirándulásra jöttünk New Yorkba, ahol én nem jártam csecsemőkorom óta. Eldöntöttük, hogy megnézzük a *Hamletet,* amit épp a Publicban játszottak. Soha életemben nem voltam igazi színházban, összesen két műkedvelő előadást láttam addig, az egyik a *Hegedűs a háztetőn* volt, a másik a My *Fair Lady.* Egy héttel az utazás előtt a tanárnő közölte, hogy rém érdekes lesz a dolog, mert Hamletet nő játssza. Rettentő dühös lettem, biztosra vettem, hogy teljesen tönkreteszik a darabot. Elmentünk a színházba, és én vártam, hogy Hamletet majd egy göndör, hosszú hajú szőkeség adja. Ott ültem az Anspacker színházteremben - ugyanott, ahol a fesztiválon fölolvasták a *Csókstopot*-, emlékszem a székemre is... Belépett egy nő, tiszta feketében, rövid hajjal - nagyon szép volt, sugárzott belőle a dac-, és elkezdte mondani Hamlet szövegét, én pedig ott ültem döbbenten. Természetesen férfinak játszotta Hamletet, de mert nő volt, a lényével mégiscsak megteremtett egy ilyen *ízét,* amelyhez én azonnal megtaláltam a kötődési pontot. Rögtön ráhangolódtam az érzelmeire; mint egy radar, úgy követtem az egész előadás alatt. Nem akartam, hogy vége legyen, hogy megszűnjön ez az élmény, nem akartam elhagyni ezt az univerzumot. Kifele menet az előcsarnokban megtaláltam a New York University szórólapját. Amint hazaértem, jelentkeztem. Fölvettek, még egy ösztöndíjat is kaptam. Ideköltöztem New Yorkba...

Az első komoly bemutatóm két éve volt a LaJolla Playhouse-ban, a művészeti vezető, Michael Greif rendezte, aki New Yorkban a *Rentet* állította színre. Most készülök a legújabb bemutatómra egy jó kis off-off-Broadway-színházban, és a sikeres felolvasás nyomán jövőre valószínűleg „rendesen" előadják a *Csókstopot a* Publicban.

- Legalább három írói csoporthoz tartozol egyszer-re. Nem sok ez egy kicsit?

– A Public mellett működő Drámaíróosztag csak egy maroknyi fiatal drámaíró, aki folyton nyafog, de kialakult köztünk valamiféle kapcsolat, egymás iránti lojalitás. A New Dramatists nagyon speciális hely: a drámaíróké, a drámaírókért van, és a dráma-írók nagyon sokféleképpen *használhatják.* Igen aktív szervezet, életben tart bizonyos folyamatokat. A Gyanús alakok csoportja megint egész más. A New York Theatre Workshop stúdiójában havonta van egy közös vacsora piknikalapon, amire mindig összegyűlik néhány tag, és színházi dolgokról fecseg. Nagyon élvezem ezeket az estéket, eszünk, beszélgetünk, és ez fontos, hiszen nekem is van még egy csomó énem azon kívül, aki ott ül egyedül a számítógép mellett.
Nem hiszem, hogy a NYTW a közeljövőben bemutatná valamelyik írásomat, de ez egyáltalán nem baj. Szerintem nincs olyan, hogy a színház tartozik neked valamivel. Rendszeresen meghívnak előadni, workshopokat tartani. A színház és a drámaíró közötti kapcsolatnak nem az az egyetlen lehetséges formája, hogy *ők* eljátsszák az *én* darabomat.

A jövő nemzedék mentora

Amerikában régóta természetes dolog, hogy az egyetemeken tanítanak irodalmat, írást, drámaírást. A dramaturgok korábban nem létezőnek tekintett szakmáját is okítják itt-ott mostanában, és bizony színházi rendezésre is képeznek szakembereket, noha ez az előadások színvonalán nem mindig látszik meg. Jim Leverett évtizedek óta csinálja, figyeli és tanítja a színházat (saját bevallása szerint minden színházi szakmában szerencsét próbált már, csak a drámaíróéban nem). A Yale és a Columbia Egyetem dráma tanszékén ma azokat oktatja, akik a jövő évezred kezdetének drámáit fogják megírni, színre állítani, illetve elemezni...

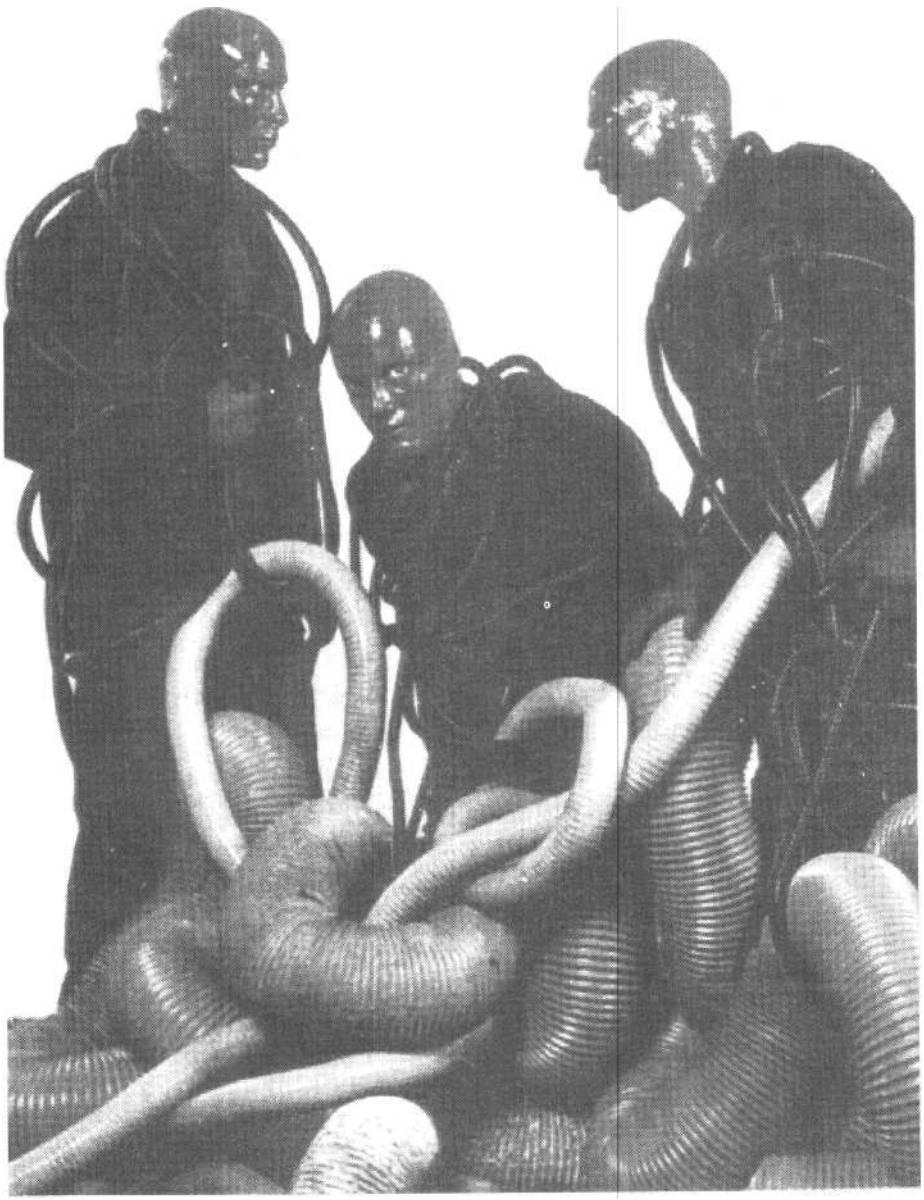
Aki tanítja: Jim Leverett
(a Yale Egyetem tanszékvezetője)

– Úgy kezdtem, ahogy a színházi emberek többsége: színészként. Tíz évig játszottam: fölléptem klasszikus vidéki repertoárszínházakban, az off-off-Broadwayn (méghozzá a hatvanas évek közepén, amikor az off-off a kezdeti fénykorát élte), sőt a Broadwayn is. Egy éven át a *La Mancha lovagja* nagyszabású, látványos, mozgalmas Broadway-produkciójában is részt vettem. Az, hogy se énekelni, se táncolni nem tudok, láthatóan senkit nem zavart.

– *Mi volta szerepe?*

– Azt csináltam, amire épp szükség volt, de úgy, hogy lehetőleg ne nagyon essen rám a reflektorfény. Aztán Európában dolgoztam. A *Hair* dániai turnéját, *a Jézus Krisztus Szupersztár* svéd turnéját ügyelői és társulati titkári minőségben csináltam végig. Nagyjából ez volt a pályám első szakasza. Aztán hazajöttem, és az egyetemen drámairodalmat tanultam. Az utolsó évben volt néhány nagyon fontos tanárom, köztük Harold Clurman (aki Lee Strasberggel és Cheryl Crawforddal együtt megalapította a legendás Group Theatre-t 1931-ben). Rengeteg időt töltöttem vele. Az Actors' Studióba is beiratkoztam, hogy színészi képességeimet tökélyre fejlesszem, egy keveset jártam a Strasberg vezette osztályba, de leginkább Uta Hagennél tanultam. A század első felének színházát tehát éppen azok oktatták nekem, akiknek a nevéhez a legfontosabb események fűződtek.
Még a tanulmányaim közben elkezdtem írni. Együtt jártam „iskolába" a Performing Arts Journal alapító szerkesztőivel, amikor a lap (azóta is működő, igen jelentős színházelméleti folyóirat - U. L.) elindult, úgyhogy bekerültem a szerkesztőbizottságba. A legelső számot egy kártyaasztalon szerkesztettük a Százhetedik utcában. Később a Soho Newsnak írtam, ami a hatvanas évek végén és a hetvenes évek elején a Village Voice rivális lapja volt, valamivel radikálisabb is, mint amaz. A legeslegelső kritikusok között voltam, akik írtak a Wooster Groupról, Spalding Grayről, a Mabou Minesról, Robert Wilsonról és mindazokról, akik izgalmas színházat csináltak akkor.
1979-ben a Theatre Communications Group irodalmi vezetője lettem (a TCG az USA összes regionális színházának információs ernyőszerve). Elindítottam egy kiadványsorozatot Plays in Process (PIP) címmel; rengeteg szerző darabját mi adtuk közre elsőként, egyszerű kézirat formátumban. Kiadattam egy kézikönyv t is, amely alapvető gyakorlati információkat tartalmaz minden színházi író számára, *Dramatists' Sourcebook a* címe, azóta minden évben megjelenik aktuális adatokkal. Az American Theatre című havilap is azén időmben indult. Aztán

Csövek - a* Blue *Man Group előadása



Bonnie Cordon, Jennifer Johnson és John Peitso a Keter-A korona éneke című előadásban

már komolyabb, könyvszerűbb formátumban is megjelentettünk drámákat. Így tehát nagyon közelről megismertem mindazokat az amerikai színházakat, amelyek fontos drámai előadásokat hoztak létre, és ugyanakkor a jelentős New York-i kísérleti színházakat is.

Kilenc évet töltöttem a TCG-nél, utána dramaturgként, dramaturgiai tanácsadóként dolgoztam néhány színháznál (Mark Taper Forum, Berkeley Repertory Theatre, American Repertory Theatre). Közben elkezdtem tanítani. Először a Columbia, majd a Yale színházi tanszékén, ebben a tanévben pedig kineveztek a Yale-en működő dramaturgiai és drámakritikai tanszék vezetőjévé.

- Mit tanít?

- Mindent. Bár nem tudom, hogy a diákjaim mit mondanának erről. Tartok egy kurzust arról az időszakról - Lessingtől Büchnerig -, amikor a német színház megszületett, egy másikat az európai avantgárdról, amely 1890 körül kezdődik, és 1968-ban zárul. Kiemelt tantárgyként kezelem a stílusirányzatokat, mert tudom, milyen fontos ez: amikor új művekről írok, nekem is sokat segít, hogy képes vagyok valamilyen folyamatban elhelyezni, valamilyen hagyomány folytatásaként azonosítani őket. Az idén drámaelemzést és drámai szerkezetet is tanítottam. És minden tanévben van egy kritikaírás-szemináriumom. Én azon ósdi kövületek egyike vagyok, akik szeretnék megóvni a nyugati dráma - főképp az utóbbi két évszázadban elért - eredményeit. Nem lettem volna képes hosszú évtizedeken át az új drámáról írni mindezek ismerete nélkül.

- Mi a különbség a Yale-en és a Columbián folyó képzés között?

- A Yale az USA elit színiiskolája. A világ egyik legrégibb, színházat tanító intézménye, nagy hagyományokkal - ezek egy része gyönyörű, más része kevésbé gyönyörű örökség. Évi ötvenkét produkció készül, és ezek nagyon széles skálán mozognak. Az egyetem mellett működő profi regionális színház bemutatói jelentik az egyik végletet, a diákok által vezetett és „üzemeltetett" Yale-kabaré pedig a másikat. A kettő között ott a rengeteg vizsgaelőadás. A Columbia is inkább azoknak való, akik gyakorlatban kívánják művelni a színházat, viszont a színháztechnikai adottságok nem megfelelőek, ezért egy csomó egyszerű „fekete doboz"-produkció születik.

-Az „ egyetem" szó nálunk másképp cseng, de ezek szerint nem kell attól félni, hogy túl elméleti a képzés.

Éppen hogy nem. Az amerikaiak pragmatikusak. Általában inkább cselekszenek, mint gondolkoznak. Miután nagyon rövid a történelmünk, könnyen túladnak rajta, nem nagyon akarnak törődni vele. Persze mindkét egyetemen vannak olyan irodalmi és drámaelméleti PhD-programok is, amelyek teljesen elszakadnak a színház valóságától, de az ilyet én marhaságnak tartom.

Viszont azaz általános benyomásom, hogy a diákok nem olvasnak eleget. Sem a dramaturg hallgatók, sem a leendő rendezők és drámaírók. Így aztán ebben az országban szüntelenül újra feltalálják a kereket. Ezért most kialakítok a Yale-en egy háromféves folyamatos kurzust, amelyet minden dramaturg, rendező és drámaíró hallgató kénytelen lesz végigcsinálni. Az idén a drámaelemzéssel, drámaszerkezet-tannal kezdtünk. Jövőre elmélet és kritika következik, a harmadik évben pedig jön a színháztörténet.

A rendezők, dramaturgok, drámaírók mind különbözők, és másra van szükségük, de szerintem nagyon jó, ha ezen a kurzuson együtt ülnek a teremben. Én ugyanis abban hiszek - ez olyan nagypapás elgondolás, tudom -, hogy aki a színházban dolgozik, annak mindent tudnia kell. Ha túl hermetikusan elzárt, túl különálló, túl specializált területekre szorítjuk be magunkat, az színházellenes: ellene hat annak, ami hagyományosan ennek a médiumnak a legfontosabb sajátja, nevezetesen, hogy társadalmi tevékenység, közösségi művészet.

Kétféle katarzis: kékéltűek és Kétélűek

Beszámolóm végén két olyan előadásról írok, amely nekem személy szerint a legnagyobb élményt jelentette. Az egyiket nagyon könnyű megtalálni: általában mindenkinek a lelkére kötik, hogy ki ne hagyja. Állítólag Budapesten már a

repülőgépre is csak úgy engednek föl, ha a stewardessnek szentül megígéred, hogy nem jössz haza addig, amíg *a Kék embereket* nem láttad. Ezek után persze arra számítasz, hogy nagyot fogsz csalódni. De nem! A másik színházra szinte csak véletlenül lehet rábukkanni, mert egy csöpp kis tanyán rejtőzködik, Massachusetts államban. Ám ha az embernek szerencséje van, és éppen akkor ül számos Gyanús alaktól körülvéve a NYTW hétfői vacsoráján, amikor a *Double Edge Theatre művészeti* vezetője mutatja be színházát, rögtön megérzi, hogy valami fontosra bukkant, és utána már csak el kell látogatnia a Farmra...

A Blue Man Group *Csövek (Tubes)* című produkciója igazi *boldogságszínház*. Szó volt már róla e lap hasábjain (1997. szeptember), de minden dicshimnusz kevés. A három kékre festett *lény* olyan ártatlansággal mutatja be borzolóan frenetikus szkeccseit, olyan élvezettel adja elő a hosszú évek után is pimaszul friss hatású gegeket, hogy nincs ember, akit ne nyűgözne le. Nem ül olyan fagyos képű német nagynéni a nézőtéren, aki öt perc alatt föl ne engedne, s akit végül be ne lehetne kapcsolni a játék áramkörébe. E sorok íróját például az előadás egy pontján zsákba varrták, fejjel lefelé szögre akasztották, tetőtől talpig kékre mázolták, kis ládába gyömöszölték (épp csak sós kútba nem tették), végül narancssárga zseléből varázsolták elő, s mégis (vagy épp ezért) hálásan vigyorgott, és üdvözülten nyugtázta, hogy színházban ilyen jól még nem érezte magát.

Egészen másfajta élményben van része a nézőnek, de ugyanúgy *mindenestül* az előadás (és a társulat) hatása alá kerül, ha autóba vagy buszra száll, és elutazik az ashfieldi *Farmra*.

A tizenöt éve működő Double Edge Theatre (Kétélű színház) valódi *közösség*. Tagjai - maroknyi eltökélt színházcsináló - egy-két kivétellel a kezdettől fogva együtt dolgoznak, a „legfiatalabb" társulati tag is több mint öt éve van velük. De közösséggé válik - néhány órára - esténként a Double Edge Theatre (DET) közönsége is. A színház 1995-ben megvásárolt egy kis farmot Massachusetts államban, egy Ashfield nevű apró faluban, s azt szép lassan átalakította magának. A csűrből lett a színházterem, az egykori gazdasági épületben kapott helyet az iroda és vagy fél tucat vendégszoba, a konyha és az étkező-helyiség pedig ma a hangzatos Fejőszoba nevet viseli, lévén, hogy régebben itt fejték a teheneket.

A messziről jött vendég korai vacsorához ül a színészekkel, akik azután (jó órányival az előadás kezdete előtt) elmennek felkészülni. Később szállingózni kezdenek a nézők - ki a környékről, ki távolabbi városokból -, és lapozgatják az asztalra kitett albumokat, nézegetik a színház utazásain készített dokumentumfelvételeket. Talán nem is egészen világos nekik, mit keresnek itt ezek a romos ukrán zsinagógáról, ünneplő romániai zsidókról vagy különös hangulatú lengyel falvakról készült fényképek. (Ugyanebbe a helyiségbe fogunk majd visszajönni a Keter előadása után, és megrendülten-lelkesülten beszélgetni-teázni a színészekkel órákon át. Akkor már a fotókat is egészen más szemmel nézzük majd.)

Pontban nyolckor a művészeti vezető hívására átvonulunk a Csűrbe, leülünk a falak mentén, kezdetét veszi az előadás - és azonnal átröpít egy egészen más világba. Furcsa, halk-szomorú muzsika szól - régi zsidó dallamok -, a tágas térben egy óriási kerék (kábeldob talán?), egy kád és különös alakok: egy öltönyös-keménykalapos férfi, egy fehér ruhás nő és egy nyakigláb másik. Aztán fölnézünk: a nyolc méter magasságban húzódó gerendán rengeteg könyv és egy lovaglóülésben kántáló, hajlott hátú, vénséges rabbi. Élete végére készül - ez tulajdonképpen az előadás kiindulási pontja és fő motívuma. Perel magával, a világgal, istenével. Később a gerendán fölállva ágál, süvít belőle az elkeseredés energiája. Lemászik a magasból, találkozik egy hórihorgas nőalakkal, a Gólemmel. A keménykalapos eközben - aki hol csavargót, hol katonát játszik - szeretőjével, valami vajákosasszony-félével van elfoglalva. Az előadás másik alapvonulata a szerelem - vagy még inkább: a szerelmesek kettészakítottsága. A képek, jelenések sorát nehéz volna érzékletesen leírni, a „cselekményt" megfejteni még nehezebb. Vad, lármás cselekvések és finom rezdülések, mélyen átélt rítusok és vad disszonanciák; az egész: eksztatikus-expresszionista-szürrealista színházi látomás. Katartikus, szemnek és fülnek szóló zenei kompozíció.

A Keter-A korona éneke (Keter - The Crown Song) című előadás az *Énekek ciklusa (Song Trilogy)* befejező darabja. *A hiány éneke (Song of Absence)* tíz, *az Énekek éneke (Song of Songs)* öt éve került először színre. A három- mostanáig folyamatosan változó - előadás tehát a társulat tízéves munkájának eredménye (1998 szeptember-októberében együtt is előadják őket).

A Double Edge alapítója, Stacy Klein a hetvenes évek közepén Lengyelországban élt, tanulmányozta Kantor művészetét, Grotowski Laboratoriumában Zygmunt Molikkal és Rena Mireckával tréningezett. A „lengyel kapcsolat" soha egy pillanatra sem szűnt meg: Klein személy szerint és a Double Edge művészete ezer szállal kötődik a lengyel színház egy határozott vonalához. A Double Edge „másik éle" a diaszpórában élő zsidóság kultúrája, amelynek - sokszor alig felfedezhető - nyomait kitartóan és nagy alapossággal kutatja a társulat Európa-szerte (de főképp Kelet-Európában). Ez az a két fő forrás, amelyből a színház munkája leginkább táplálkozik. Az előadások „szövege" és cselekménye különböző kultúrák apró cserepeiből épül, sokszorosan átszűrt befolyások hatása alatt egyéni ötvözetté érve. Bruno Schulz és Rilke, Shakespeare és Biblia-részletek, hászid dalok és ladino balladák: kevés szó hangzik el, és az is inkább ének, mint szöveg - gyakran nem is angolul. A képi világ, a mozgások, gesztusok - és a hangok - rendszere egyértelműen a lengyel színház és Eugenio Barba - jól megemésztett - hatását mutatja.

A Double Edge az „élő kultúra" mellett voksol, ami jelenti félig-meddig elfeledett hagyományok felélesztését és „kultúránk" jól ismert gondolatainak újragondolását, de legfőképpen jelenti azt, ahogyan a Double Edge él és dolgozik, ahogyan együttműködik számos hazai és külföldi partnerével, ahogyan hatása alá vonja a nézőt, *vendégül* látja a látogatót.

A szerző Magyar Állami Eötvös-ösztöndíjjal tartózkodott New Yorkban. A cikk megírását az ITI amerikai szervezete is támogatta.

HELYREIGAZÍTÁS

Októberi számunkban a színikritikusok szavazatainak közlésekor sajnálatosan több hiba került a szövegbe, melyeket ezúton helyesbítünk.
Darvay Nagy Adrienne a legjobb jelmez kategóriában Adriana Grandnak a temesvári *Lorenzaccióhoz* készült terveit díjazta.
Dömötör Adrienne a legjobb rendezés kategóriában nem adott díjat.
Hochenburger Ágnes a legjobb előadás kategória díját megosztotta, és a *Ványa bácsi* mellett a Kamra *Henschel fuvaros* című előadására is szavazott.
Szűcs Katalin a legjobb előadás kategóriájában a *Henschel fuvaros* mellett a temesvári Lorenzaccio-előadást is díjazta.
Az olvasóktól és a szavazóktól elnézést kérünk.

A Szerk.

TORDAI ZÁDOR

KÉT SZÉK KÖZT A PADLÓN

AVAGY LAUDATIO GAÁL ERZSÉBET EMLÉKÉRE

A *toposz* olyasvalakit jellemez képletesen, aki addig-addig ügyeskedett, míg a legrosszabb helyzetbe nem hozta magát. Én azonban szó szerinti értelemben akarom vele Gaál Erzsit (nem emlékszem, hogy valaha is Erzsébetnek nevezte volna bárki), életét és habitusát jellemezni. Vagy inkább azt a helyet, ahová befészkelte magát, amit lelke szerint lakozásra kialakított magának.

Úgy huszonöt évvel ezelőtt ismertem meg. A közösségről szóló, akkoriban megjelent tanulmányom olvastán beszélgetésre hívott az Orfeo közössége. Rokonszenvesek voltak, lassan össze is barátkoztunk, és megismertem a bábosokat meg a színházi csoport tagjait. Akkor egyike volta közösség színészeinek, semmiben nem tűnt ki együttesükből. Ami természetes volt, hiszen mindennek a kezdetén tartott. Helyét sem maga teremtette meg, és be sem rendezkedett abban. A kényszerű sors vitte oda.

Nagy és végleges elhatározással jelentkezett a színiiskolába. És elutasították. De mert nagy és végleges volt az elhatározása, beállta Pinceszínházba, Fodor Tamáshoz. Amikor Tamást az Orfeóhoz hívták, hogy megszervezze a színi csoportot, vele ment.

Amikor Gaál Erzsinek nem sikerült felkapaszkodnia az intézményes, a hagyományos színház székére, mellette telepedett le, a földön. Akkor még nem is volt más szék, mert ami a hivatásos és hivatalos színház világán kívül létezett, az még alternatív színháznak is kevés volt. Igaz viszont, hogy ebből az összetett kis halmazból egy egész színházi világ nőtt ki. Ez azonban úgy történt, hogy a kezdetben még szegényes változatosságból olyan egymással rokon jellegű együttesek és csoportok sokasága nőtt ki, amelyek maguk is külön irányokba rendeződtek. Létrejött az avantgárdra hivatkozók világa, amely azonban semmiben sem volt avantgárd, mert nem új irányzatot, hanem inkább külön egyedi formákat akart kialakítani, hogy aztán az egész posztmodernné váljon, vagyis olyan gyűjtőfogalom köré rendeződjék, amelynek már semmiféle értelme nincsen. A csoportok önérvényesüléssel megelégedő világa lett végül is a színházi világban a másik szék.

Az Orfeo, néhány más együtteshez hasonlóan, sohasem akarta magát erre a másik székre feltornászni. Ahhoz viszonyítva is alternatív színház maradt. Elsősorban azért, mert a közösség nagyon tudatos és határozott társadalmi és emberi elkötelezettség szellemében csinálta mindazt, amit csinált.

Első előadásaikban még a politikai szándék is fontos volt, de aztán a társadalmi és emberi változások igénylésének szelleme kiszorította a politikumot.

Végül mindenkit, aki - mint Gaál Erzsi is - az Orfeo színi csoportjából, majd az abból lett Stúdió K kereteiből nőtt ki, mélyen meghatározó emberi elkötelezettség vezetett végig pályáján. Ennél termékenyebb művészi magatartást elképzelni sem lehet. Ezért is válhatott éppen ez a magatartás mindenkinél személyessé. Hogy pedig így lett, az elsősorban annak köszönhető, hogy ez a művészcsoport közösség volt, amelynek valamennyi alkotása közösségi munkában született meg.

Akkori szóhasználat szerint: kommunát alkottak, ahol az egyének közösen éltek és munkálkodtak. Fodor Tamás inkább csak összefogott és irányított. Vagy ha úgy tetszik, családfőként élt a többiekkel. Ezért tudott mindenki egyénisége szerint alkotni, és ebből nőtt ki a közös alkotás értéke és ereje. Vagyis a közösben éppen a személyiség bontakozott ki. Akinek erős volt az egyénisége, azt a közösség nem megkötötte, hanem éppenséggel megerősítette.

A Stúdió K legnagyobb sikerének, a *Woyzeck*-előadásnak is ez volt a titka. Amikor az előadók közössége együttes erejével úgy ragadta magával a nézőket, ahogyan ők tették, akkor a hivatalos színházzal egyenrangúvá vált önálló színművészet meg is szentelte a szék mellett elfoglalt helyüket.

Mindenekelőtt azért történhetett ez meg, mert az előadás emberi közelsége, az, hogy minden a közönség közepette történt, lehetővé tette, hogy a néző ne színházi látványként élje át az előadást, hanem részese legyen annak, ahogyan a színészek a maguk teljes személyiségével cselekszenek. Mert azt, amit a színen végbevittek, mindannyian személyiségük legmélyéből bontották ki azt. Ez pedig teljes értékű emberi valósággá transzfigurálta a szerepeket. És az került a középpontba, ahogyan Marie meg Woyzeck, azaz Gaál Erzsi és Laca (Székely B. Miklós) a sorsukkal küszködtek és a sorsukat beteljesítették. Ami nem csoda, hiszen mindketten erős és szuverén művészegyéniségek voltak. Ezért tudott a színen megelevenedő küszködésük olyan közvetlen emberi kapcsolattá válni, amely közös valóságának lelkierejével az egész előadást maga köré fonta. És a megalázottak erősebbek lettek, mint az őket megalázók, a Kapitány, az Orvos és a Tamburmajor. Ebből született meg az a harmónia, amely az előadásban egybefogott mindent: a büchneri szöveget, a színészeket és a nézőket. Ez az együttes létezés a nézők részvételében gyökereztette meg az előadást. A színész nem volt már színjátszó, a néző pedig megszűnt néző lenni.

Más világ volt ez, mint a szokott és rendezett színházaké. Szék melletti világ, amelyben a *dramatis personae* éppen azért perszonalizálódtak, mert személyes élményként bontották ki a történetet, amelyet a nézők is személyes történetként tudtak megélni.

Ebben az előadásban Gaál Erzsi is olyan teljességgel bonthatta ki személyességét, mint egyetlen más alkalommal sem. Olyan csúcspont volt ez, amely nem új történetet nyitott, hanem lezárta a régit.

A közösségeknek is van élettörténetük. A Stúdióéban kibontakozó egyéniségek is feszíteni kezdték az összetartozást. Következő előadásuk, *A Balkon* el is csúszott a hagyományosabb játékmód felé. A változás azonban csak később vált nyilvánvalóvá. De nem abban, hogy valami új jelent volna meg, hanem abban, hogy a régi helyén éppen hogy semmi új nem bukkant fel. A legvilágosabban talán éppen Gaál Erzsi szerepléseiből vált ez érezhetővé. Pontosabban abból a játékból, amelyet egy három kis darabból összeállított házi műsor két részében nyújtott. Ezek egyikét Csehov *A hatos számú* kórterméből formálták volt ki, a másik a szabadon teremtett *Patyolat* volt.

Énnek a két darabnak - és Erzsi jelenlétének - ugyanis teljesen más volt a jellege. Erzsi a csehovi történéstől függetlenül morzsolta napjait. Ült a földön, rongyokba burkolva, és köveket rakosgatott maga köré. Egész idő alatt nem tett mást, csak hol átrendezte, hol meg összeseperte őket. Ám éppen ezzel teremtette meg az egész darab alaphangulatát. Emberi jelenlétet érzett a néző ebben a magatartásban, de olyat, amely nélkül semmi másnak sem lett volna értelme.

A Patyolatban viszont egy tisztítóvállalat átvevőhelyének félóráját játszotta el. Annyi idő alatt, amennyi alatt az ilyen jellegű történések a valóságban lezajlanak, és úgy, ahogyan azok a Patyolat bármelyik fiókjában meg is történhettek volna. Ebben a darabban, az előzővel ellentétben, minden az ő személye körül forgott.

Az előadás után beszélgettünk. Elmondtam, hogy nekem a Csehov nagyon tetszett, és nagyon tetszett az ő jelenléte is. Viszont egyáltalán nem ragadott meg sem *a Patyolat* mint darab, sem az, amit ő csinált benne. Neki éppen fordított véleménye volt: őt a Csehov-darab hagyta hidegen, viszont nagyon jónak érezte a másikat.

Olyan volt a két darab, mintha két színház állott volna egymás mellett. Én azt választottam közülük, amely Erzsi addigi művészetének felelt meg, ő pedig a másikat, azt, amely a hagyományos színház szerint való volt. Persze lehet, hogy őt befolyásolta a hely, amit saját játéka a két darabban elfoglalt. Akárhogy is volt, abból az élvezetből, amellyel hagyományos értelemben eljátszotta szerepét, ahogyan a szó szűkebb értelmében eljátszott a szereppel, a hagyományos színház vonzását lehetett sejteni. Ami azért is hihető, mert éppen akkoriban lazult meg körülötte és benne a művészet és az élet közösségi formája.

Mintha kacérkodott volna azzal, hogy feltornássza magát a hagyományos színház székére. Azután, hogy az addigi művészi életmód ideje kitelt, mégsem ezt az utat követte.

Ha ugyanis ebbe az irányba halad, akkor végül el kellett volna fogadnia, hogy valaki más dirigálja az ő játékát, hogy más adjon annak értelmet.

Ez pedig lehetetlen lett volna számára, hiszen személyisége ezt tűrhette volna el a legkevésbé.

Emlékszem egy jelenetre: akkor történt, amikor a közösség már szétesett, ő pedig arra készült, hogy elhagyja a közös házat is. Kint ültünk a kertben, talán napoztunk, semmittevéssel töltöttük az időt. Egyszer csak kijött Erzsi, és se jobbra, se balra nem nézve, legfeljebb saját magának bólintva, elhelyezkedett egy nyugágyban. Mintha hideg jégtüskékből vont volna varázskört maga köré, olyan elszigetelten, mindenkitől távol ült ott egész idő alatt. Személyiségének öntörvényű keménységét mindenki érezhette, aki jelen volt.

Kísérletezni mindig könnyebb együtt, mint egyedül. Aki egymagában próbálkozik, annak mindent végig kell vinnie, mert elképzelését csak akkor ellenőrizheti, ha a hatást láthatóvá teszi. Nem csoda tehát, ha Erzsi ekkori útkereséseiről többet lehet tudni, mint a korábbiakról.

Ez idő tájt történt az is, hogy Lacával eljátszották Nádas Péter *Temetés* című darabját. Tették ezt a régi, személyes módon, úgyhogy ez lett az utolsó kísérlet a korábbi színjátszási forma továbbvitelére. Kísérlet, amelynek nem is lehetett folytatása, hiszen ez az előadás igazából már nem volt sem közösségi, sem pedig egyéni alkotás. Két ember játéka volt, és ahhoz, hogy két ilyen erős személyiség ne csak kísérletképpen, hanem tartósan tudjon együtt alkotni és játszani, kölcsönös nagy szerelemre és még nagyobb, életet formáló szeretetre van szükség. Amit Székely B. Miklós és Monori Lili együttes színháza is bizonyít.

Közösségből kinőtt személyiség nehezen tudna egyszemélyes színházzal megelégedni. Lelkének logikája ugyanakkor azt sem engedi meg, hogy valaki másnak, akárki lenne is az, alárendelje magát. Következésképpen már csak uralkodó helyzetben tudhat megnyugodni.

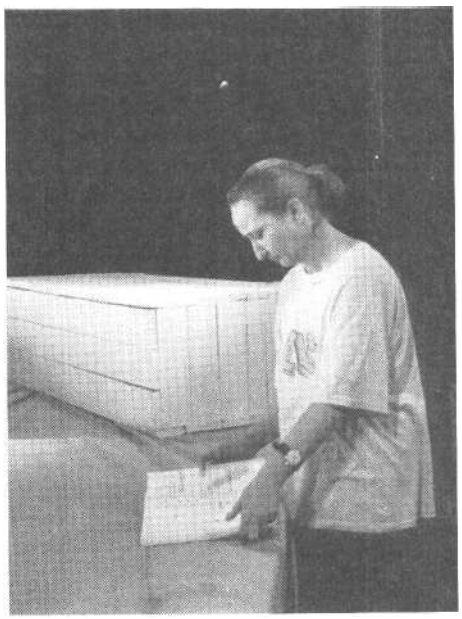
Éppen ilyesmit próbált Gaál Erzsi, amikor megcsinálta a *Felütés* előadását. Az általa megírt koreográfia szerint az egész darab együttes mozgásokból állt össze, minden részletben előírt gesztusokra épülve. Meglehet, hogy kompenzációt is keresett akkor, amikor diktatórikus szigorral írta elő a szereplők minden moccanását; később mindenesetre fokozatosan enyhült ez a merev szigor. Mégsem ezért maradt el bármilyen folytatás. Hanem inkább azért, mert az ilyen típusú alkotás semmiképpen sem elégíthette ki az elkötelezettség megvalósításának igényét. Kellett szöveg, kellett valóságos színdarab, amely a szükséges keretet vagy feltételeket biztosítja. A darabok átformálása természetesen következett ebből az igényből, ámde tevékenysége igazi formáját Gaál Erzsi mégiscsak a rendezésben találhatta meg. *A* Felütésben kipróbált alkotási módszer végeredményben azért nem folytatódhatott, mert az előadás, bármilyen hatásos volt is, velejében mégis csupán formai játék maradt, azaz a kísérlet végeredményben a másik szék felé mutatott.

Később is kacérkodott még olyan rendezési móddal, amelynek központi értelme a rendező személyes önérvényesítésében rejlik. Ilyesmi érződik például abban, ahogyan a József Attila Színházban megrendezte Gorkij *Éjjeli menedékhelyét.* Mert a legfontosabb újdonságuk az volt, hogy megváltoztatta az egyik fontos *persona* nemét. Ami kétségkívül lehetett figyelemre méltó, de magán az érdekességen kívül nem nyújtott mást. Legkevésbé sem kínált új értelmezést, és nem gazdagította a néző megértését sem.

Erzsi azonban hamar rátalál a lelkének megfelelő színházi tevékenységre. De ebben is fontos maradt, hogy a színészek gesztusait ő írja elő és ebből építse fel előadásait, amelyeket viszont mindinkább az általa kiválasztott darabokat átformálva alakított ki. Eközben nem valamilyen formai újdonságra törekedett. hanem a mind határozottabb elkötelezettséget tartotta szem előtt - azt az elkötelezettséget, amely a társadalombeli élet emberi problémáit állítja a középpontba.

Határozottan körvonalazódik ez A *város sűrűjében* című Brecht-darab megformálásában. Az ebben még csak gomolygó elképzeléssel lényegében azt a szellemet folytatja, amely az *Éjjeli menedékhely* kiválasztásában vezérelte. A megszomorítottak és megnyomorítottak, a világ mélyére szorult emberek igazát akarja szolgálni, az ő emberségüket akarja felmutatni. A Brecht-darab előadásával aztán ki is szélesíti és konkréttá teszi elkötelezettségének folytonosan tovább formálódó értelmét. Eszerint tárja fel a nagyváros kusza dzsungelének embertelenségét, annak szörnyűséges törvényeit, a bűnözésnek és a megalázásnak, az emberek megnyomorításának mindennapi vallóságát. Ami, általánosítva, már a modern nagyvárosi világ rendjével való szembefordulásba torkollik.

Gaál Erzsébet (Csutkai Csaba felvétele)



Még nyilvánvalóbb a szándék Euripidész Oresztészének átdolgozásában. Oresztész ugyanis éppen a modern világot megjelenítő nagyvárossal fordul szembe és ütközik meg. Úgy is, hogy az emberiség törvényei érdekében átlépi az embertelen rend törvényeit.

Ahogy Gaál Erzsi művészete kiteljesedett, sikerei hatására be is fogadták sokfelé, de sehol hosszabb időre. A vándorlás évei következtek; rendezett Nyíregyházán, Szegeden és Szolnokon, Gödöllőm, Miskolcon és Budapesten. De életének ebben a szakaszában született alkotásairól nem merek részletesebben írni, mert keveset láttam belőlük. Vidékre nemigen vetődtem el, legfeljebb Szolnokig jutottam, amikor meg Pestre hozta valamelyik előadását, többnyire máshol voltam. Ritkán találkozván, csak időről időre volt módom elbeszélgetni vele. Azt azonban így is kételyek nélkül tudom, mi alakította vándorlásainak pályáját.

Végül is nem lehet azon csodálkozni, hogy Gaál Erzsinek rendszerekkel való szembefordulása, már átfogó jellege miatt is, mind a két színházi világra kiterjedt, és azon sem, hogy ennek következtében ezek egyike sem tudta őt igazán befogadni. Színházának művészi létmódja mindenképpen zavarta azokat, akik a két szék valamelyikét birtokolták. Sikerei azonban mégis megnyitották lelőtte a hagyományos színházak kapuit. Ezek intézményes rendjében kapott rendezői helyet, ott vitte színre az őt befogadó renddel is szembefeszülő elképzeléseit. Ráadásul személyiségének makacs és minden megalkuvást elutasító következetessége mindig egyre élesedő ellentéteket szült azokkal, akik helyet adtak neki. Végül, de nem utolsósorban az ásta alá helyzetét, hogy a hagyományos színház hagyományos közönsége legfeljebb egy-egy kísérletet volt hajlandó elviselni, de azt a művészetet, amely az általa megszokott színjátszástól eltért, azzal ellentétes volt, élvezni semmiképpen sem tudta. Ezért t^{o}rtént, hogy Erzsinek az intézményes színháznál előbb-utóbb kitelt az ideje. Sorra rendezett a legkülönbözőbb vidéki színházakban, de bármilyen jó előadásokat is teremtett vagy teremtett volnái, egyetlen hivatalos színház széke sem melegedhetett meg alatta.

Mindvégig a két szék között maradt, és a padlón játszva járta be az országot. De ez a hely mindig a sajtja volt. Mert magának teremtette meg, és magához is idomította. Ezért művészetével mindig betöltötte azt a helyet, ahol a két szék között éppen lakozott.

SÁNDOR L. ISTVÁN

HATÁROK ÉS HATÁSOK

ZSÁMBÉKI SZOMBATOK NYÁRI SZÍNHÁZ

„Mi magyarázza, hogy Kelet-Közép-Európa országaiban ennyire különböző színházi nyelvek honosodtak meg?" - hangzott el a kérdés a zsámbéki *Don* Juan-fesztivál szakmai találkozóján. Többen többféle megközelítést kínáltak: szóba kerültek a történelmi-politikai viszonyok, a különböző színházi, irodalmi hagyományok, a nemzeti kultúrák eltérő hangsúlyai, a színészképzés különbségei. De nem is a válaszok voltak igazán fontosak (egyértelmű, egyedül jogosult magyarázat úgyse adható), hanem az, hogy a környező országok Zsámbékon jelen lévő képviselői - az önreflexió és a dialógus kényszerét vállalva - beszélgetni kezdtek a problémáról.

(Nem tudom, hogy más országokban miként van, de a magyar színházi közéletben arról egyáltalán nem esik szó, hogy - szemléletmódja, nyelve, stílusa, játékmódja, a közönséghez való viszonya alapján - miképp definiálható a magyar színjátszás. Pedig arról gyakran mondunk ítéletet, hogy milyen a német, lengyel, orosz, román színház. A témában legfeljebb néhány közhely van forgalomban, amelyek feltétlenül újragondolásra, felülvizsgálatra szorulnának.)

Hosszú folyamat fontos állomása (de reméljük, nem végeredménye), hogy az idén elhangozhatott a bevezetőben idézett kérdés. Ugyanis az egykor amatőr-alternatív találkozóhelynek számító, az idén tizenhatodik évadját élő Zsámbéki Szombatok az utóbbi években egyre karakteresebb arculatot öltő hivatásos színházi programsorozattá alakult. Eleinte arról szólt a zsámbéki program, hogy miképp játszanak másképpen színházat Kelet-Közép-Európában. Mátyás Irén, a fesztivál igazgatója kezdetben elsősorban határon túli magyar színházakat hívott meg. Később a környező nemzetek teátrumaival - elsősorban román színházakkal - is bővült a vendégek listája. Újabb merész lépésként négy évvel ezelőtt a fesztiváligazgató egy bukaresti vendégrendezőt hívott meg Zsámbékra dolgozni - Beatrice Bleont akkor még főiskolás volt -, hogy román és magyar színművészek közreműködésével kétnyelvű előadást hozzon létre. A cél nyilván az volt, hogy kiderüljön, vannak-e találkozási pontok, átjárók a két színházi kultúra között. A kísérlet-változó eredménnyel - azóta is folyik.

Az idén tovább bővült a kör: a román, ukrán és erdélyi magyar együttesek részvételével zajló *Don* Juan-fesztivál afféle mini közép-európai színházi találkozónak készült, amelyen a Moliére-darab eltérő interpretációi beszédes bizonyítékait adták a színházi gondolkodás különbségeinek, de a színházi önreflexió lehetőségét is felkínálták a régió színházi emberei számára. (A szakmai tanácskozás azonban azt is érzékeltette, hogy nemcsak a színházak, de maguk az alkotók is egészen másképp fogalmaznak: gondolkodásmódjuk, fogalomkészletük annyira különböző, hogy valódi dialógus az első alkalommal még nem alakulhatott ki köztük. Kiderült: tanulnunk kéne egymás nyelvét.)

Megmutatkozások

A román színházművészet jellegzetességeit mutatta az idei zsámbéki programsorozat első előadása. A bukaresti Nottara Színház a *Gavrilescu esete* című Eliade-adaptációval lépett fel. *A cigánylányoknál* című novellából a sejtelmes színpadi képekre, elemelt gesztusokra épülő stilizáció teremtett színházi előadást.

A fehér és fekete vásznakkal borított színpadot hátul tüllfüggöny zárja le, amelyet az előadás nagyobb részében úgy világítanak meg, hogy falnak, határolóelemnek látszódjék. Máskor diaképek vetülnek a háttérre, az előadás legszebb pillanataiban pedig a tüllfüggöny mögötti szereplőkre, tárgyakra esik a fény, így a színpadi események elmosódó tükröződését, titokzatos visszfényét pillanthatjuk meg. (Gyönyörű például az a kép, amelyben a gyertyával vonuló Gavrilescu - pontos koreográfiával követett - tükörárnya jelenik meg a színpad mögött.)

Lényegében erről szól az előadás: arról, ahogy átjáró nyílik két világ között, ahogy egybe-folyik a valóság és az irrealitás világa. Egy nehéz kánikulai napon Gavrilescu zongoratanár számára hirtelen kitágul az idő, újraéli a múltat, és átsétál a jövőbe, míg rá nem döbben, hogy ez a tágasság nem más, mint a halál pillanata - az a végső pont, ahonnan átláthatja egész életét, gyávaságát, tévedéseit. A cigánylányoknál, a helyi prostituáltaknál tett merész látogatása kispolgári korlátainak áthágását jelenti, de egyszersmind a fokozatos lemeztelenedést, lecsupaszodást is. A lányok furcsa játékba kezdenek vele, nem tudni, egyszerűen csak mulatnak-e rajta, vagy varázslatot űznek vele. Próbára teszik Gavrilescut, hogy válassza ki közülük a cigánylányt, s eközben életét elrontó tévedésére döbbentik rá: miképp mulasztotta el a nagy szerelmet, s miféle pitiáner kötelességtudatból választott magának feleséget. s ez a sajátos bordélyházi játék egyre inkább egyfajta életbúcsúztató rituálévá alakul. Énnek megteremtését Roxana és Gelu Colceag rendezők a román „látványszínház" legfontosabb eszközeire bízzák: vásznak, kendők mozgatására, álarchasználatra, felnagyított gesztusokra, stilizált mozgásokra. És a színészi játékra (a főszereplőn kívül mindenki többféle szerepben jelenik meg), amely könnyed játékosságot érzékeltet még akkor is, amikor fájdalmasan lírai hangulatok születnek. (Tegyük azért hozzá: némi keresettség érzékelhető a produkcióban, néhol közhelyesek a képek, és egy idő után kiismerhetővé válik a játék is.)

Ami a Nottara produkciójában jellegzetességnek hatott, az aradiak vendégjátékában inkább román színházi modorosságnak tűnt. A *Don* Juan-fesztiválon szereplő Moliére-előadás többnyire funkciótlanul, indokol(hat)atlanul használta ugyanazokat a tipikus megoldásokat. Mint

Jelenet az aradi Don Juanból

Szvetlana Bocsarova (Marie), Sztanyiszlav Boklan (Don Juan) és Alekszej Vertyinszkij (Sganarelle) a kijevi előadásban

látványos hatáselemeket mozgósította őket, de nem a rendezői gondolat közvetítését bízta rájuk; az ugyanis a produkcióból kibogarászhatatlan volt.

A lényegében üres színpadon fehér ruhás alakok mozogtak, de nem derült ki, hogy az egyszínű jelmezek pusztán a dekorativitást szolgálják-e, vagy jelentéssel is bírnak. Fontosak itt is a stilizált, koreografikus mozgások; mindez egy elrajzolt, karikatúraszerűen ábrázolt rokokó világ főszereplőjévé tette Don Juant. De nem tudtam meg az előadásból, hogy a többiekre miért hat ez a kreatúra: miért hódolnak be neki, miért tartanak tőle. Vagy csupán végigpörgött a moliére-i történet egy olyan előadásban, amely egész másról kívánt szólni? Bizonyára nem véletlen, hogy Don Juant a fontos jelenetekben egy árnyékfigura kíséri - mozdulataik gyakran egymás tükörképeiként hatnak. Az ötlet kétségtelenül látványos megoldásokat eredményez, de nem értettem igazán ennek a megkettőződésnek a funkcióját, a történet végkifejletében meg egyszerűen eltűnik az alteregó-alak. Játékos, szellemes etűd zajlik Pierrot (Doru Nica) és Charlotte (Liliana Balica) között, de ez a commedia dell'artét idéző könnyedség egészében nem jellemzi a produkciót. Szép az a kép, amelyben Sganarelle (Ovidiu Ghinita) a füstfelhőből kibontakozva az „orvosi tapasztalatairól" beszél, mozdulatai, gesztusai, a szcenikai megoldások afféle halálvízióvá, a pusztulás előérzetévé változtatják a jelenetet, de az előadás végeredményben nem errefelé mozdul. Laurian Oniga rendezése profanizálja a darab misztikus rétegét, hiszen a kőszobor válasza itt csupán annyi, hogy a parancsnok emlékművét építő munkások megbillentik a gránitfigurát. De Don Juan pokolra szállására sem kerül sor, hiszen Sganarelle - a többiek megbízásából - egy-szerűen csak agyonveri a gazdáját. Így a pénzéért rimánkodó zárómonológja sem az elmaradt bér-re, hanem a késve megkapott júdáspénzre vonatkozik. Talán elfogadható lenne a történet átértelmezése, ha mindez kellően elő lenne készítve. De nincs; az előadás úgy hat, mintha a rendező ellenőrzés nélkül illesztett volna össze különböző értelmű teátrális ötleteket.

Egy másik fontos színházi kultúra jellegzetességeit mutatta a kijevi Maladij Tyeatr *Don Juanja.* Itt is az volt azonban a benyomásom - akárcsak az aradi előadásnál -, hogy nem élvonalba tartozó produkciót láttam, a fellépő együttes inkább az orosz-ukrán színházi kultúra második-harmadik vonalába tartozhat.

A kijeviek előadását elsősorban a ragyogó színészi technika tette vonzóvá. Különösen a Sganarelle-t játszó Alekszej Vertyinszkij játéka volt lenyűgöző. Afféle bizarr bohócként végig ő irányította az előadást, de alakításában nemcsak a humornak volt helye, hanem a kétségbeesésnek, a fájdalomnak is-úgy azonban, hogy mindez a játékosság idézőjelei közé került. A Sganarelle által kijelölt játékstílus az egész előadásnak némi commedia dell'arte jelleget kölcsönzött. Szép, szellemes volt például az a lazzo, ahogy - egyszerre mozdulva, kajánul lopakodva - a két szolga feltálalta Don Juannak a vacsorát. Tetszett, ahogy a reszketeg öregúrként megjelenített Don Louist (Valerij Sepetykina) felállították az asztalra, hogy - mint az atyai tekintély szétmálló emlékműve - hadd harsogja a fiára átkait. Ugyanakkor ez az előadás sem vette komolyan a Moliére-darabot, játékalkalomnak tekintette, és gondolatiságát nem bontotta ki. Ebben szerepe volt annak is, hogy a bohózati Sganarelle ellenpontjaként a hősiesség idoljaként megjelenített kimért, büszke, magabiztos Don Juan (Sztanyiszlav Boklan) lépett színre, aki - egyszínűsége okán - nem csábíthatta igazán izgalmas intellektuális utakra a nézőket.

Úgy tűnt, hogy a *Don* Juan-fesztiválon - Székely Gábor videóról levetített új színházi rendezését nem számítva - egyetlen olyan előadást lehetett látni, amely mondani akart valamit a darabról: Barabás Olga sepsiszentgyörgyi rendezését. A Tamási Áron Színház előadása tipikusan „magyar" abból a szempontból, hogy a drámai szöveg intellektuális interpretációjára is törekszik, a kifejezni kívánt világkép határozza meg a színpadra állítás módját. (Épp fordítva, mint az általam ismert román előadásokban, ahol elsősorban a fellelt teátrális formából bontakozik ki a

Vita Loránd (Sganarelle), Nemes Levente (a Parancsnok szobra) és Pálffy Tibor (Don Juan) a sepsiszentgyörgyi előadásban

rendezői gondolat.) A hazai gyakorlattól azonban annyiban tér el Barabás Olga rendezése, hogy a nálunk megszokottaknál jóval teátrálisabb eszközöket használ.

Gyönyörű képpel kezdődik a sepsiszentgyörgyi *Don Juan: a* pasztell fénnyel világító háttér előtt sötét formákat pillantunk meg, mintha kontúrossá varázsolt árnyképet látnánk. Finoman cirádált alacsony kerítés mögött, egy emelvény tetején elegáns, ősz szakállú úriember álldogál a botjára támaszkodva. A temetőkertben vagyunk, ahol két mai öltözetű fiatalembernek akad meg a szeme a parancsnok szobrán. Don Juan (Pálffy Tibor) és Sganarelle (Váta Lóránd) barátok. Bizonyára régóta úton vannak, nem találják a helyüket a világban. Az egyikük tele van makacs szenvedélyekkel, lélekmélyi erőkkel viaskodó kétségekkel, a megszokásokat cáfoló kíméletlenséggel. A másikuk viszont megértőbb a világgal, a kiegyezést keresi környezetével. Az egyikük tehát a sorsot hívja ki maga ellen, a másikuk viszont lemond arról, hogy igazán önmagára találjon.

Oldalról flamencoritmusokat imitálva egy fekete ruhába öltözött csoport táncol be a térbe. Körbeveszi a két fiatalembert, elkezdődik a küzdelem a két társaság között. A környezet elvárásait reprezentáló sötét csoport a jeleneteket átkötő körtáncaiból mindig egy-egy újabb szereplőt lök ki magából Don Juan elé, hogy afféle páros küzdelemre hívja ki. De nemcsak ez a párbajjelleg határozza meg a jeleneteket, hanem azaz ötletgazdagság is, ahogy az alkotók egy-két jelzés, tárgy segítségével új és új jelentést adnak a fekete színpadnak. Lényegében mindegyik jelenetben az eredeti történetnek megfeleltethető mai helyszíneket látunk. A tengerparti csábítás például így alakul át kocsmajelenetté, középpontjában egy biliárdasztallal. Hogy Frici (Szakács László) ne legyen útban, egyszerűen felakasztják a plafonról lelógó lámpára, Mari (Diószegi Imola) és Bernadette (Albu Annamária) „elvarázslása" pedig az ide-oda száguldó biliárdasztal segítségével történik.

Ez a kihívó játék azonban mindvégig az elmúlás kísértését jelenti. Így alakul át egy későbbi jelenetben a biliárdasztal a proszektúra boncasztalává, ahol csupán az elrejtőzött Don Juan láb-ujjhegyéről fityegő cédula jelzi, hogy ki is volt ez a figura valójában. Sorsa végül akkor pecsételődik meg, amikor az elegáns, ősz szakállú úr leszáll a piedesztálról, és kézen fogva elvezeti Don Juant. Sganarelle magára marad. Egy halvány fénykörben - nem először az előadás alatt - elsárgult levelet vesz észre. Felveszi és elme-rengve nézi, mintha a semmivel kezdene hoszszas, néma beszélgetésbe.

Fontos hatáselem a sepsiszentgyörgyi előadásban a színészi játék is. Barabás Olga rendezése azonban - a két külföldi előadással ellentétben - mégsem elsősorban a színészi technikára, hanem a személyes jelenlétre épített. Kevésbé színes, szűkebb regiszterben mozgó, némileg egyenetlen alakításokat láttunk, amelyek hitelesség tekintetében többnyire meggyőzőek voltak.

Teátrális megoldásaiban ötletes, atmoszférájában erős, átgondolt előadás a sepsiszentgyörgyieké, amely - némely vitatható pontja ellenére is - a zsámbéki *Don* Juan-fesztivál legérdekesebb produkciójának bizonyult.

Egy későbbi szombaton egy másik határon túli magyar együttes is szerepelt Zsámbékon. Esztétikai szempontból a beregszásziak is az átmenetiséget képviselik: némely jellegzetességük a magyarországi színjátszáshoz kapcsolja őket, de színpadi fogalmazásmódjukat tekintve erősebben kötődnek más, kevésbé szóközpontú kelet-európai színházi mozgalmakhoz. Vidnyánszky Attila rendezései az alapanyagul szolgáló darabot többnyire látomásokká fogalmazzák át, melyek megteremtésében a rituális gesztusok, megkoreografált mozgássorok, az erőteljessé tett zenei megoldások játszanak döntő szerepet.

Idei zsámbéki előadásuk, *Az ember tragédiája* azonban csak félsikernek tekinthető. Elsősorban azért, mert most nem voltak képesek igazán merészen elszakadni a klasszikus magyar drámai szövegtől. Bár más kiindulópontot választottak, mint Madách: nem a Teremtéssel, hanem a harmadik szín mottószerűvé emelt mondatával kezdődik az előadás: „Hová lesz énem zárt egyénisége..." Nem ég és pokol között, hanem az emberen belül zajlik a küzdelem. Ezért válthat Ádám többször is alakot. (Vidnyánszy használja a Ruszt József által feltalált ötletet, a főhős figuráját több színben is megkettőzi, s így Ádám kívülről figyeli, gyakran kommentálja is történelmi szereplőként megnyilatkozó alteregója cselekvéseit.) Ezért érezzük úgy, hogy Lucifer (Trill Zsolt) nem a démoni tudást, hanem az öngyötrő emberi kételyt testesíti meg; és ezért tűnik annyira megejtőnek az a kép, ahogy meztelen emberi testek csoportalakzata formálja meg a Paradicsomkertet s benne a tudás almafáját.

De a vizuális fantáziával, koreografikus pontossággal megoldott pillanatok elvesznek az előadás szövegáradatában. Talán még merészebben kellett volna a beregszásziaknak húzniuk a darabból, talán még többet kellett volna bízniuk a képekre, a rituális gesztusokra. A színészek többsége szemmel láthatóan birkózik Madách mondataival, tisztelettel bánnak a darabbal, de nem oly merészen, hogy az igazán a sajátjukká válna.

Találkozások

Egy másik, magyar színpadokon sokat játszott darab új változatát is láttuk Zsámbékon. Az idei román-magyar közös munka Shakespeare

Szentiványéji álom című darabjának színpadra állítása volt. Olyan fontos bemutatóról van szó, amely nyilvánvalóan megérdemli, hogy elmélyültebben, kritikusabban szóljunk róla.

Beatrice Bleont rendező - akárcsak a korábbi években - ezúttal is épített dramaturgiailag arra, hogy vegyes nemzetiségű művészcsapattal dolgozott. Ebben az értelemben az idén is a különféle kultúrák találkozásáról, különbözőségükről, egymásra hatásukról szólt a zsámbéki nyári színház önálló bemutatója. Ezúttal azonban - a darab természetének megfelelően s a négy évvel ezelőtti közös munkához, *A Mester és Margaritához* hasonlóan - az előadása kulturális kontrasztokat világszintek találkozásaként is értelmezte. Így nemcsak a román és magyar színházi kultúra különbségeit érzékeltették, hanem a két nép mentalitásának, világszemléletének különbségeit is. Azonban ez a szándék, amely a rendezői megoldásokban egyértelműen felismerhető, felerősíti a produkcióval kapcsolatos alapvető hiányérzetünket is: mintha külön síkon zajlanának a különféle világszintek eseményei, s a darab az előadásban nem állna össze egységes történetté. Külön-külön pontosan követhetőek a cselekményszálak, de amikor átjáró nyílik köztük, mindig kissé összezavarodik a játék. Mintha hiányoznának azok a megoldások, amelyek egységes világgá szervezhetnék a különféle világszintek ábrázolását. (Nyilván most is a vészes időhiányról van szó, minta legtöbb nyári produkció esetében. Én a főpróbán és az utolsó, negyedik előadáson láttam a *Szentiványéji álmot.* A kettő között olyan jelentős mértékben változott a produkció, ami egy bemutatóra elkészült előadás esetében elképzelhetetlen.)

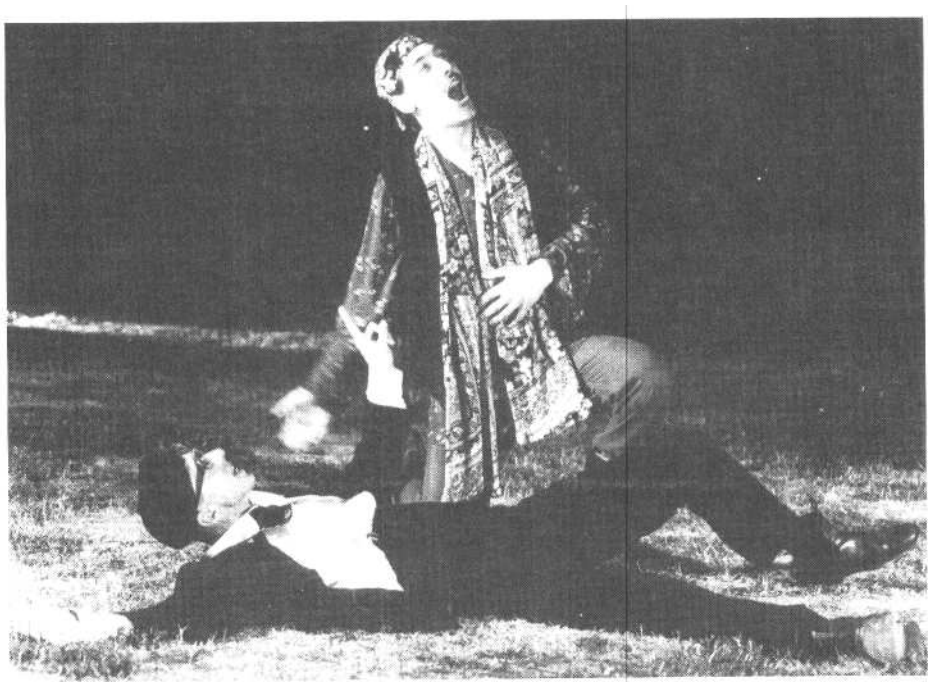
Beatrice Bleont néma tündérvilágot varázsolt a zsámbéki szabadtéri színpadra. Titánia, Oberon és Puck világát mozgásszínházi eszközökkel jelenítette meg. Kérdés azonban, hogy a darabot nem ismerők számára nem vált-e ezáltal követhetetlenné a történet. Hiszen a darab szerint a tündérvilág történései hatnak az emberi világra is. Azt azonban nem érzékeltette a koreográfia, hogy a tündérek közti viszálykodások miért és miként befolyásolják a szerelmesek kapcsolatait, illetve a szamárrá változtatott mesterember sorsát.

Egyértelműen jelzi viszont a koreográfia, hogy mi történik a tündérvilágon belül. Titánia (Simona Matei) és Oberon (Claudiu Bleont) egy-mással feleselő tánca mintha két világelv vitáját jelezné, mintha ők ketten a természeti létezés két alapformáját jelenítenék meg. Titánia balettmozdulatokból építkező esztétikus tánca olyan önmagába forduló létezésmódot sejtet, amely vonzerőt gyakorol ugyan a környezetére, de maga nem vonzódik másokhoz - a teljességhez nincs szüksége ahhoz, hogy más világok felé is megnyíljon. Oberon alapvetően gesztusjelekből építkező mozdulatsora eleve a közlés, a másikra való hatás szándékát érzékelteti. Az ő világa csak a másikkal együtt lenne teljes, így a vonzódás elemi erejét szenvedéllyé, erotikus tűzzé gerjeszti magában és környezetében. Azért van szüksége a varázsvirágra, hogy erotikus tapasztalatokra kényszerítve befolyásolja Titánia „világszemléletét". Ezzel függ össze, hogy a zsámbéki előadásban a Titániát kísérő tündérek valójában apácák, illetve az a mód is, ahogy a rendezés az indiai gyermek figuráját átértelmezi. A kamasz fiút a színlap szerint Kupidonnak hívják - talán a külön élő tündérpár közös gyermeke lehet ő. Titánia gondoskodik róla, a nevelését az apácákra bízza, de Oberon más szellemben szeretné nevelni. Ezt jelzi a számára felkínált eszköz, „Ámor nyila" is, amellyel magához szeretné csábítani a gyermeket. Az orgiaszerű éjszakán (amikor Titánia a szamárral lép nászra, de még az apácák is kivetkőznek magukból) győzedelmeskedik végül az erotika, és kis nyilacskáival Kupidon maga ébresztheti fel az erdőben eltévedt szerelmeseket. Mindeközben az átváltozásokra, az alakváltásokra inkább Puck (George Calin) magánakcióinak következtében, s nem Oberon terveinek megfelelően kerül sor. A békamozgású, kaján természetű Puck öntörvényű természeti lénynek tetszik, aki - mihelyt meghozta a virágot - azonnal önálló cselekvésbe kezd, hisz a tündérkirály tudta nélkül még idejében elcsente a varázsszerből a maga részét.

A három tündérszereplő lényegében három önálló mozgáskaraktert képvisel, de mozgásuk nem szerveződik egységes koreográfiává. Külön-külön mindegyikük „tánca" meggyőző, de mintha szólóznának valamennyien. Különösen igaz ez Titániára. Mintha önálló táncbetéteket látnánk tőle, amelyek a szemet gyönyörködtetik ugyan, de a cselekményt nem mozdítják előre; talán azért sem, mert a balett eszközkészlete nem igazán alkalmasa drámaiság kifejezésére. Szépségkultusza még akkor is kísért, amikor igencsak feszültséggel telített események történnek: a tündér és a szamár nászában egy éteri és egy velejéig vulgáris világ szikrázik össze és olvad egymásba. Ebből azonban mit sem érzékeltet a táncduett: Titánia kecses, kígyózó táncot lejt, Zuboly (zsámbéki nevén Fundulea) kellemkedő, a tündérkirálynői mozgását utánzó, parodisztikus mozdulatsort mutat be. A koreográfia nem érzékelteti az összeolvadást, a két világ nem közelít egymáshoz akkor sem, amikor a két test a földön henteregve egymásba gabalyodik. Titánia most is magába mélyed. Ebben a kapcsolathiányban nyilván szerepe van annak is, hogy a szerepet egy kiváló balerina táncolja, akinek azonban nincsenek különösebbi színészi kifejezőeszközei.

A tündérvilági másik két főszereplője esetében érzékelhetőbb egyensúly született a koreográfia és a figurateremtés között. Bár Oberon és Puck egyszerűbb mozgásanyagot mutat be, de ezt meggyőzően teszik. (Többen észre sem vették, hogy a két szerepet nem táncosok, hanem színészek alakították; ez igen sokat elárul a román színművészek mozgáskultúrájáról.) Ugyanakkor színészi eszközeikkel, gesztusaikkal, mimikájuk-

Bán János (Tetőfi) és Octavian Vlaicu (Botisor) a Szentiványéji álomban



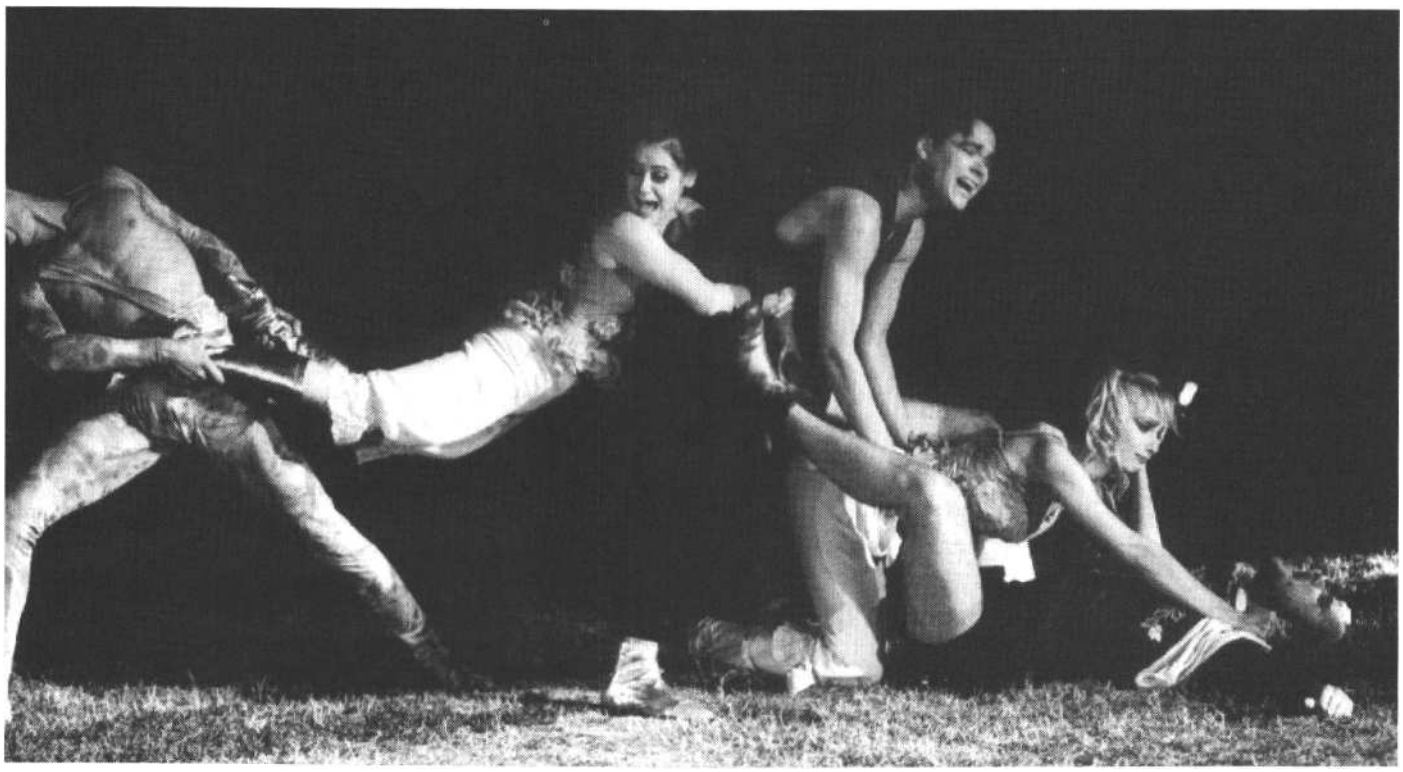
kal sok olyasmit is kifejeznek a két figurából, amit a koreográfia nem képes érzékeltetni.

A mesterembereket Zsámbékon román színészek játszották - magyarul, hisz az előadás magyarországi nézők számára készült. (Román színészek nem először hajtják végre a fesztivál történetében ezt a bravúrt: néhány hét alatt olyan szinten képesek megtanulni egy idegen nyelvű szöveget, hogy akcentusuk szinte alig zavarja a nézőt.) A románok magyar nyelvű szereplését az előadás azzal indokolja, hogy ők tulajdonképpen a szomszéd országból érkezett vendégmunkások, akiket Vackor - Nádasdy Ádám Zsámbékon használt fordításában Tetőfi (Bán János) - (jobb híján) arra szemelt ki, hogy velük adassa elő a fejedelmi pár esküvőjére készült darabját. A szellemes ötletből elementáris erejű bohózat születik. Nyugodtan mondhatjuk, hogy a mesterember-jelenetek az előadás legemlékezetesebb részletei. A jobbnál jobb poénok, a fergeteges játékgegek valójában kétfajta mentalitást szikráztatnak össze. Tetőfi okos, de túlságosan komolyan vesz mindent. A vendégmunkások nem értenek semmit, de mindent könnyedén megoldanak. Miközben Tetőfi görcsöl, erőlködik, hogy az udvar számára is elfogadható színészekké idomítsa alkalmazottait, a vendégmunkások egyre inkább taníthatatlannak bizonyulnak: nem akarnak megfelelni senkinek, semminek, csak teszik azt, ami jólesik nekik. De varázsuk, sajátos bájuk épp ebből adódik. Valami olyan oldott természetességet, megnevezhetetlen szabadságot képviselnek, amely nem alkalmazkodik a civilizált normákhoz. Az első megbeszélést önfeledt italozássá változtatják: szól a balkáni népzene, sűrűn összekoccannak a pálinkáspoharak. Nem nagyon értik, morognak is, amikor Tetőfi szerződést akar aláíratni velük. Ahelyett, hogy átélnék az alkalmazotti viszonyt, inkább úgy bánnak Tetőfivel is, mintha a cimborájuk volna: jól leitatják, aztán furcsálkodva nézik, ahogy igencsak imbolyogva, az ő nótájukat harsogva távozik a színről. A próbák során a vendégmunkások nem nagyon értik Tetőfi instrukcióit, utasításait, de gesztusaik szüntelenül arról biztosítják őt, hogy minden rendben, fog ez menni. Aztán mindent rosszul csinálnak. Tetőfi akár bele is gebedhetne, akkor se tudná rávenni őket, hogy ne azt tegyék, ami épp jólesik nekik.

A próbajelenet a zsámbéki előadás csúcspontja. Bán János elemében van, rég nem kapott már ennyire testre szabott, őt valóban helyzetbe hozó feladatot. Jól ismert eszköztárát mozgósítja, hihetetlen játékkedvvel. Nem túlzás azt mondani, hogy nagyrészt Tetőfiről szól az előadás. Arról a tragikus bohózati helyzetről, hogy a figura minden erőfeszítésével csak az összeomlást készíti elő: az udvarban zajló előadáson minden szétesik, és ő semmit nem lát vissza abból, amit begyakoroltatott. Ugyanakkor arról a bizarr helyzetről is szó van, ahogy együtt dolgoznak igencsak eltérő kultúrát képviselő művészek. És ebben az összefüggésben talán nem túlzás azt mondani, hogy ezekben a jelenetekben lényegében önmagára reflektál, önmagát parodizálja az előadás. (Bán János román nyelvű rendezői utasításokat ad, de épp az ellenkezőjét akarja elérni Pyramus és Thisbe történetének megjelenítésében, mint amit a román rendezőnő csinált a *Szentiványéji álom* szerelmeseivel. Tetőfi próba közben ráveti magát a Thisbét játszó Flautra, lefogja karját-lábát, meg akarja akadályozni, hogy minden mondatát túlmozogja, mozdulatokká fordítsa át. Ezzel szemben Beatrice Bleont szüntelen mozgásra késztette a fiatalokat játszó színészeket.)

A vendégmunkás-jelenetek hatása abból is adódik, hogy remek román karakterek jelennek meg benne. Fundulea (Dorel Visan) huncut magabiztossággal uralja a játékot, bumfordi kíváncsisággal figyeli az erdei varázslatokat. Flaut (Nicolae Poghirc) ártatlan értetlenséggel hallgatja Tetőfi instrukcióit, szeretni való esetlenséggel játssza Thisbe szerepét. A dalos kedvű Botisor (Octavian Vlaicu) szüntelenül áriákban fejezi ki magát, s kedvenc dalait még az előadásba is becsempészi, hiába akarja kiirtani azokat Tetőfi. A keszeg termetű Subtirelu (Ion Rizea) kedves kétségbeeséssel szemléli, hogy mi minden történik körülötte. A nehézkes észjárású Blandu (Radu Panemarrenco) ártatlan behemótot formál a vérszomjas oroszlánból.

Puck (George Calin) és a szerelmesek (Szalay Mariann, Takátsy Péter, Botos Éva és Schneider Zoltán) (Koncz Zsuzsa felvételei)



A vendégmunkások bájosan felelőtlen balkáni világához képest mindenképpen kimódoltnak és erőszakosnak tűnik az udvar. Ezt a réteget (melybe beletartozik a négy szerelmes is) magyar színészek játsszák. Théseus (Fekete Ernő) agresszív uralkodó, aki elsősorban arra fordít gondot, hogy különféle tornamutatványokkal maga alá gyűrje leendő házastársát. Hippolyta (Egri Kati) sziszegve ellenkezik, majd enerváltan enged. De kis híja van annak is, hogy a király - miközben gyermeki kötelességeire figyelmezteti - nem erőszakol-ja meg Hermiát (Botos Éva). Az udvaroncok engedelmesen elfordulnak, Demetrius (Takátsy Péter) és Lysander (Schneider Zoltán) is félreáll, a lány és az apja pedig semmit sem tehet a zaklatással szem-ben. (Az előadás vitatható szerepösszevonással az udvari bolondnak öltöztetett Philostratust - Tóth József - teszi meg Hermia apjává. Hogyan képviselhetné az ellent-mondást nem tűrő apai tekintélyt ez a talpnyaló, királya kezeit csókolgató bohóc?)

A szerelmesek világa nem sokban különbözik az udvarétól, legalábbis erre utalnak a jelmezek. (Tervező: Doina Levinta.) A lányokon ugyanaz a fodros babaruha, amelybe kezdeti barbár öltözékéből Hippolyta is átvedlett. A fiúkon ugyanaz a gazdag hímzésekkel sűrűn díszített sötét mellény, amelyet az uralkodón látunk. A négy fiatalnak mindazonáltal önálló története van, amely (egy szerencsétlen húzás következtében) nem is igen kapcsolódik az uralkodópár történetéhez. (Elmarad ugyanis az a jelenet, amikor a négy szerelmest Théseus és Hippolyta ébreszti, így nem hangzik el a korábbi uralkodói parancs módosítása s a hármas esküvő bejelentése sem. Az ünnepség alatti párbeszédükben - „csodákat be-szél ez a négy szerelmes"-Théseus és Hippolyta mégis visszautal azokra az élményekre, amelyek-ről a kihagyott jelenetben hallhattak volna.)

Színházi kultúrák közötti átjárót a fiatalok történetének színpadra állításával igyekezett nyitni a zsámbéki előadás. A szerelmesek megformálásában érződik ugyanis az a színjátszásunkban meghatározó gyakorlat, melynek értelmében a színészek elsősorban a szereplők érzelmi állapotát keresik meg, s játékukban ennek átélésére, közvetítésére helyezik a legnagyobb súlyt. De a fiatalok játékában-vélhetően a rendezői instrukciók nyomán - az a román színjátszásban meg-határozó szándék is felismerhető, hogy figuráikat az akciókból, állandó mozgásokból építsék fel. A színészek tehát egyrészt érzékeltetni próbálják azt a szenvedélyt, amely a szerelmi négy-szögbe gabalyodott fiatalokat az erdőbe űzi, másrészt állandó mozgásukkal ironizálni is próbálják a figurákat. A mozdulatok, az akciók ugyanis nem szenvedélyes szeretőknek, hanem elszánt bohózati figuráknak mutatják őket. Úgy tűnik, hogy a rendezőnő a magyarszínjátszásban szokatlan testközpontú játékot és groteszk játék-stílust várt el a szereplőktől, ők viszont - iskolázottságukból következően - inkább az érzelmi állapotokból építkeztek. A kétfajta közelítésmód azonban kioltotta egymást, s így i meglehetősen leegyszerűsített figurák születtek. Egyedül Szalay Mariann érzett rá a furcsa játékstílusra: Helénája úgy válik nevetségessé, hogy közben érezzük, mi is az, ami olyan mélyen tragikus a sorsában. A rendezői elképzelés és a színészi felkészültség közti hasadék következtében végeredményben megint az történt, ami a legtöbb *Szent*ivánéji-előadásban: a többszörösen aszimmetrikus szerelmi történet erőtlenül jele-nik meg az előadásban, pedig lényegében ez hozza mozgásba az emberi világ eseményeit.

Jelenet a III. Richárd megkoronázása című szegedi előadásból. Középen: Tímár Éva (Veréb Simon felvétele)

Az előadás egységes világát megteremtő felütés és cselekményvezetés hiányát nem képes pótolni a hatásos zárlat sem, amely váratlanul közös képbe próbálja rendezni az eddig külön-külön ábrázolt rétegeket. Mindez - azért is, mert igen fontos gondolati jelzésekkel kíván élni- inkább afféle „vörös faroknak" hat, s nem az előadás (az addig történtekkel szerves kapcsolatban álló) lezárásának. A fűre terített vörös drapérián francia négyest idéző furcsa marionett-táncot jár az indaszerű álarcok mögé rejtőzött uralkodópár és a négy szerelmes. Aztán némán végigmosolyogják a vendégmunkások esetlen előadását. Mindenki a királyi kegyre vár. Az udvari bolondnak öltöztetett Philostratus egy hatalmas bársonydobozzal érkezik. Ebből mégsem a remélt kitüntetések kerülnek elő, hanem kötelek, amelyeket az udvaronc a vendégmunkások és vezetőjük nyakába hurkol. A rendezőnő itt komolyan vett egy théseusi szójátékot („bizony, ha maga a szerző játssza Pyramust és fölakasztja magát Thisbe harisnyakötőjére, az nagyszerű tragédia lett volna"), és az egész társulatra kimondott ítéletté tágította. Tetőfi és a vendégmunkások kétségbeesetten térdre rogynak. Ekkor érkezik azonban a tündérpár, és egyetlen mozdulatukra megmerevedik az udvar. Csak a vendégmunkásokat térítik magukhoz, akik komótosan leszedik a nyakukról a köteleket, és ráérősen eloldalognak, mint akiknek semmi közük ahhoz, ami itt történik. Ók nem akarnak megfelelni semmilyen hatalmi követelménynek (nem úgy, mint Tetőfi),

tehát nincsenek kiszolgáltatva a dekadens udvari világ terrorjának. Létezésük ahhoz a természeti szférához áll közel, amelyet a tündérpár képvisel. Aztán feleszmél Philostratus is, aki a lánya után kutatva maga is betévedt az erdőbe. Ott a tündérek vették üldözőbe, s a varázsvirág hatására erkölcsükből kivetkőző „apácák" végül is őt csábították el. Most is hívják magukkal. Philostratus gondolkodik egy pillanatig, majd hirtelen elhatározással Tetőfi fejébe nyomja bohócsipkáját, és a tündéreket követve elindul a szabad természeti létezés felé. Legyen helyette ezután Tetőfi az udvari bolond, ha már úgyis kegyekért esengett. A drámaszerzőt Puck ébreszti. Tetőfi felneszel az égre, s Puck kutyaugatást utánzó hangjaitól kísérve mondja a zárómonológot: „Már csak pislákol a parázs, / míg a bagoly felsikolt; / hangja rémisztő jeladás: /ki ma beteg - holnap holt…" Ezzel a komor látomással, pusztulás-előérzettel zárul az előadás. De ez éppúgy függelékszerű (mert éppannyira nincs kapcsolatban az előadás korábbi hangulatával), minta zárlat többi eleme.

A részértékekben gazdag, de „befejezetlennek" ható *Szentivánéji álmot* újabb önálló bemutatók követték Zsámbékon. Ettől az évtől kezdve - ez a program újabb bővülését jelzi - friss szemléletű magyar rendezők előadásai is láthatók voltak a romtemplom mellett. Zsótér Sándor *a III. Richárd megkoronázása* című rendezésével jelentkezett (ez lényegében a tavalyi szegedi bemutató felújítása volt), Schilling Árpád pedig Brecht Baalját állította színpadra. Az előbbi produkcióról a SZÍNHÁZ januári számában számoltunk be, az utóbbiról külön írás szól majd.

TÖRÖK TAMARA

LÁTLELET A SZÍN-HÁZRÓL

HÁROM MOLIÉRE-ELŐADÁS

„Ha jól látom, belőlem itt paprikajancsit csinálnak." Ezt Argan mondja, a képzelt beteg, de nem vár különb sors Rigó Jonathánra, a botcsinálta doktorra és Dandin Györgyre sem. Kinevetik őket, mi is nevetünk rajtuk, és nevetünk azokon is, akik gúnyt űznek belőlük. Pórul járnak, becsapják őket, de színlelnek ők is - nekünk és a színpadi „közönségnek". Színjáték a (szabadtéri) színpadon. A *Dandin György* Szentendrén, *A botcsinálta doktor* Kapolcson és *A képzelt beteg* Kőszegen. Három Moliére-darab a képmutatásról. Három elő-adás a színházról.

Mind a háromnak a játékosság a kulcsa, amelyet a három rendező egészen másképp, más-más eszközökkel tesz hangsúlyossá. Mintha csak azon versenyeznének, melyikük tudja a legvégletesebben felerősíteni a szereplők komikus vonásait és a színpadi helyzetek fonákságát, melyikük tudja az előadást a legjobban elemelni a színpadi realizmustól. Mindhárman gondoskodnak arról, hogy egy pillanatra se felejthessük el: színházban vagyunk. Ez is a Moliére-játszás egyik lehetséges alternatívája, egyben visszakanyarodás Moliére művészetének kiindulópontjához: a vásári komédiához, a commedia dell'arte hagyományához.

A botcsinálta doktor és a *Dandin György* színészei valóban vásári komédia szereplőiként lép-nek színpadra. *A botcsinálta doktor* bohóctréfá nak indul: Rébék asszony és Rigó Jonathán csíkos bohócruhában, piros krumplioral jön ki a paraván elé. Nem kevésbé nevetséges a később színpadra lépő, fonott copfos, festett szeplős, artikulálatlanul üvöltő Katica és szerelme, a narancssárga-zöld hajú Harics sem. Sütő Mihály és Jankó „mi, egyszerű kapolcsi emberek"-ként másznak fel a nézőtérről.

A George Dandin, avagy a megcsúfolt férj című komédiát játszó alkalmi társulat nyitó- és zárómeghajlással foglalja keretbe Dandin történetét. Úgy tesznek, mintha kanavászból rögtönöznének. A hátsó, áttetsző díszletfalon át az is látszik, ahogy a színfalak mögött készülődnek.

A képzelt beteg a kőszegi előadásban nem vásári komédia. Itt díszlet is van: szoba, kórházi ággyal és kórházi székekkel, összetéveszthetetlen WC-ajtóval, kék-fehér-piros póznák közé kifeszített lepedőkkel. Pedig a három darab közül formailag *A képzelt beteg* hasonlít legjobban az olasz népi játékhoz: énekes és balettbetétekkel tagolt bohózat. A rendező, Merő Béla nem hagyja el ugyan a zenés-táncos részeket, de az előadás sokkal kevésbé él a színpad és nézőtér közötti játék commedia dell'arte kínálta lehetőségeivel, mint a másik kettő. Mesejáték lesz *A képzelt* betegből; az előadás zárójelenetében orvosi köpeny-palásttal és hatalmas injekcióstű-jogarral meg is koronázzák a doktorrá avanzsált beteget. A látványelemek becsapják a nézőt, aki pontosan ezek alapján próbálja korhoz kötni a történetet: a szerenádot adó Polichinelle mandolinja váratlanul basszusgitárrá változik, a trikolór a francia forradalom idejét idézi, a „poroszlók" második világháborús katonai egyenruhában szedik el Polichinelle-től a pénzét.

A színpadi tárgyak Csiszár Imre kapolcsi előadásában is az idegenségük miatt válnak gyakran hangsúlyossá, de használatuk itt sokkal konkrétabb utalásokkal tölti meg az előadást. Gumibottal „üti" például doktorrá - az egészből mit sem értő - Rigó Jonathánt a csendőrjelmezes Miklós és Babos Gyurka.

A három darab közül *a Dandin György* kínálja a legkevesebb lehetőséget a színész és néző közötti játékra. Mégis Hargitai Iván az, aki a legkövetkezetesebben viszi végig az erre alapozott rendezői koncepciót.

Díszlettelen színpadán a főszerep a színészi játéké, amelyben különös jelentőséget kap minden mozdulat és arckifejezés. Kellék sincs; ha valamire mégis szükségük volna a színészeknek, azt gesztusokkal imitálják. Angélique és szobalánya, Claudine a kezükből formálnak legyezőt. (Claudine-é ki sem nyílik!) A játékteret a szereplők mozgással töltik ki: az egyetlen díszletelem, egy hatalmas létra kényszeríti őket szüntelen helyváltoztatásra. Az előadás egész koreográfiáját ez a létra alakítja, amelyet eldöntenek, felállítanak, kinyitnak, összecsuknak - díszletként és kellékként egyszerre használják. A létrafokok a szereplők helyzetét jelzik a társadalmi ranglétrán. Dandin, a gazdag paraszt, bár nemesi családba nősült, a létra alsó fokán marad. Az ifjú feleség kegyeire pályázó Clitandre a létra tetején guggolva fogadja a nemesi felmenőit sororló após, Sotenville üdvözlését. Sotenville a bemutatkozás közben egyre feljebb lépked a létrafokokon, és amikor az egyik, a tengerentúlra is eljutott őséről beszél, már egy fokkal Clitandre felett áll. Első színre lépésükkor Sotenville-ék bizonytalan balettlépésekkel egyensúlyoznak az oldalára fektetett létra két szárán.

Ha a létrát jobban szétnyitják, a történet egy szinttel lejjebb kerül: a szolgák, Lubin (Dévai Balázs) és Claudine (Kiss Eszter) évődnek és kergetőznek körülötte. Díszletelemként Dandinék házát jelenti: aki otthon, belül van, az a létraszárak között áll. A pikáns jelenetekben „hanyatt fekszik", kitárt „lábaival" felfelé. Ez a játék azonban csak ott működik, ahol a létra így vagy úgy, de funkciót kap. Azokban a jelenetekben, amelyekben felesleges, lefektetik, de úgy is útban van, eltüntetni pedig nem lehet.

Az előadás durva, vaskos humora is a népi vígjáték öröksége. Clitandre - hálája jeléül - alaposan megfogdossa Claudine-t, aztán Lubin fogdossa Dandint, amikor a „sötétben" őt hiszi Claudine-nak. Később Dandin az elosonó Lubin arca helyett a feneke felé fordul, úgy beszél

hozzá. Rímel erre *A képzelt beteg* egyik - Szippants úrnak mondott - mondata: „meglátszik, hogy társalgás közben uraságod nem az emberek képes feléhez van szokva." De itt, *A képzelt beteg-ben a* vulgaritás „képileg" csak a zenés betétszámokban jelenik meg, akkor például, amikor Toinette (Molnár Piroska) csörgő-sipkaként bugyit húz a szerenádozó Polichinelle (Spindler Béla) fejére.

A cél: a közönség megnevettetése. Jogos célkitűzés: a szabadtéri előadások közönsége nevetni akar. Nyilván nem véletlenül nyúlt három rendező is Moliére darabjaihoz. Méghozzá azokhoz, amelyekben a komikum elsődleges forrása egy-egy tulajdonság túlzó felnagyítása: a képmutatásé, a pénzsóvárságé, a hiszékenységé és az önzésé. Ezek egy-egy típus jellemvonásai - a színészek feladata, hogy igazi jellemeket formáljanak belőlük.

A botcsinálta doktorban és *A képzelt* betegben Moliére a sarlatánokról rántja le a leplet. Rigó Jonathán (Nagy Zoltán) mint áldoktor olyan, mint bármelyik igazi: kapzsi, öntelt, nagyképű, és persze nem ért semmihez. *A képzelt beteg egyik* szép reményű orvosa, Kolikaczius Tamás (Kricsár Kamill) maga a megtestesült bárgyúság. „Igazi" orvos, de semmivel sem ad tudományosabb diagnózist Argan hogylétéről, mint Jonathán a néma Katinka betegségéről.

Hollósi Frigyes hipochonder Arganja - bár hiszékeny, ostoba és önző - végtelenül szeretni való. Ott trónol az ágyában a szoba közepén, és a gyógyszerszámlákat rakosgatja. Csak akkor érzi jól magát, ha körülötte forog a világ, hihetetlenül élvezi, ahogy körülugrálják. Mindenki tudja, hogy színlel, és mindenki észreveszi, ha megfeledkezik a betegségéről, mégis legszívesebben lepisszegnénk a bátyját, Béralde-ot (Gáspár Tibor), amikor mindezért megfeddi őt. Ezek a gyámoltalan és megmosolyogni való figurák (a darabban is) sokkal érdekesebbek, minta „jók": a szerelmes Cléante (Haas Vander Péter) és Angyalka (Pető Nóra) a maga naiv együgyűségével.

Csapó Virág játékstílusa elüt a többiekétől. Béline-je ízig-vérig modern nő, feltupírozott hajjal, bundában és tűsarkú cipőben, aki a hatalmas örökség reményében hozzáment az idősödő Arganhoz, és most kénytelen tűrni annak minden rigolyáját. Még azt is hajlandó eljátszani, hogy

Pető Nóra (Angyalka) és Molnár Piroska (Toinette) A képzelt betegben

imádja - közben persze csalja fűvel-fával. Férje tettetett halála utáni őszinte, nézői együttérzést is kiváltó kifakadása saját sanyarú sorsa miatt viszont sehogy sem egyeztethető össze az első felvonásban látottakkal. Túlságosan meg kellene sajnálnunk. „Az asszony gonoszabb, minta sárkány" - mondja Rigó Jonathán Rébék asszonyról (Csákányi Eszter) *A botcsinálta* doktorban; Csapó Virág Béline-je nem ilyen. A Dandin-előadás Angélique-je (Huszárik Kata) viszont annál inkább. Nem számít, hogy az ő beleegyezését nem kérték a házassághoz - valószínűleg neki sem számított. Lételeme a színlelés, és mindig Dandin ellen tudja fordítani a látszatot.

Dandin (Mihályfi Balázs) az egyetlen, aki nem színlel. Mégsem tudja bebizonyítani az igazát, mert a látszatfenntartása rajta kívül mindenkinek mindennél fontosabb. Nem tudhatjuk pontosan, hogy a Sotenville szülők vajon hisznek-e Angélique ártatlanságban. Könnyen lehet, hogy nem, csak - ahogy az öreg Sotenville (Somody Kálmán) mondja - „családunk becsülete mindennél szentebb". Az is lehet, hogy Sotenville-né (Antal Olga) is félrelépett fiatal korában, és a férje ugyanígy, szó nélkül tűrte a felszarvazást.

„Akkor sem lehet igazam, amikor igazam van" - panaszolja Dundin. Zsákutcába jutott. A kérdéseire nem kap választ, meg sem hallgatják. Nincs más kiút: el kell játszania a megalázó bocsánatkérő színjátékot, amelybe a Sotenville szülők kényszerítik. Nem pórul járt balek, nagyon is tettre kész és magabiztos. Kiszolgáltatottsága - a létra alsó fokán - annál fájdalmasabb.

' De megbocsátani, azt ő sem tud. Akkor sem, amikor Angélique annyira jól színleli a megbánást, hogy egy pillanatra mi, nézők is elbizonytalanodunk: Dandinnak talán mégis engednie kellene. Végül, amikor Angélique megjátssza az öngyilkosságot, Dandin bedől a trükknek. Ő tehát - akarva-akaratlan - hitt, de legalábbis hinni akart Angélique őszinteségében. Hargitai Iván nem mutat meg ennél mélyebb emberi érzelmeket. Nem is kell: vásári komédiázásról van szó, ahol nincs hely a valóságos érzelmek számára. Ez a *Dandin* nem arról szól, hogy a szerelmet nem lehet pénzen megvásárolni. Ha így lenne, meg kellene értenünk Angélique-et, aki Clitandre (László Zsolt) karjaiban keres vigasztalást. El kellene hinnünk neki, hogy „vannak férjek, akiket szinte képtelenség szeretni". És talán el is hinnénk, ha Clitandre nem olyan volna, amilyen: undorító, felfuvalkodott hólyag, aki gátlástalanul fogdossa a szolgálót, és jól megnyalja Sotenville-né kezét búcsúzásképpen.

A színleléssel kapcsolatos mélyebb - és talán nem is kötelezően megválaszolandó - kérdésekre egyik előadás, sem ad választ. Valóban elhitte Argan Béline odaadó szeretetét? Valóban hisz Kolikaczius papa a fia nagyszerűségében? Csak mások előtt színlelnek a figurák, vagy saját maguk előtt is?

A nézői mindentudás állapotából azonban csak pillanatokra zökkenünk ki. A színlelésekről általában jóval többet tudunk, mint a szereplők, és nevetünk, amikor félreértik egymást. Be va-

Csákányi Eszter és Újlaki Dénes A botcsinálta doktorban (Ilovszky Béla felvétele)

gyunk avatva - hála Moliére-nek, aki gondoskodott a nézők és a szereplők közti kapcsolat állandóságáról. Toinette például állandó kommentátora az eseményeknek, és Rigó Jonathán is egyenesen tőlünk kérdezi meg kétségbeesetten, hogy „ezeknek bomlott-e meg az esze, vagy nekem?".

Az orvosnak öltözött Toinette jelenete vagy Angyalka és Cléante szerelmi duettje: színház a színházban. A szereplők egy része ugyanolyan beavatott nézővé válik, mint mi magunk, Argan viszont nem hajlandó észrevenni, hogy színjátékot lát - pedig Angyalka kottájából hiányzik a szöveg, és Toinette orvosi köpenye alól is jócskán kikandikál az igazi Toinette ruhája és cipője. Argan adja az ártatlant. Most ki előtt színlel? A többiek előtt? A nézők előtt? Vagy tényleg önmaga előtt is?

Hasonlóképpen működik a szüleinek magyarázkodó Angélique „jutalomjátéka" is a szentendrei előadásban. A jelenetnek többfajta nézője van. A szülők, akiknek az előadás szól, és - tételezzük fel - nem tudják, mi az igazság; Dandin, aki mindent tud, de felháborítja a színlelés; és Claudine, aki szintén tud mindent, és jól szórakozik a látottakon. Mi, nézőtéri nézők pedig eldönthetjük, hogy Dandin vagy Claudine nézőpontját fogadjuk-e el a sajátunknak. További bonyodalom, amikor Sotenville-ék „érzik" a részegséggel vádolt Dandinből *nem* áradó szeszbűzt.

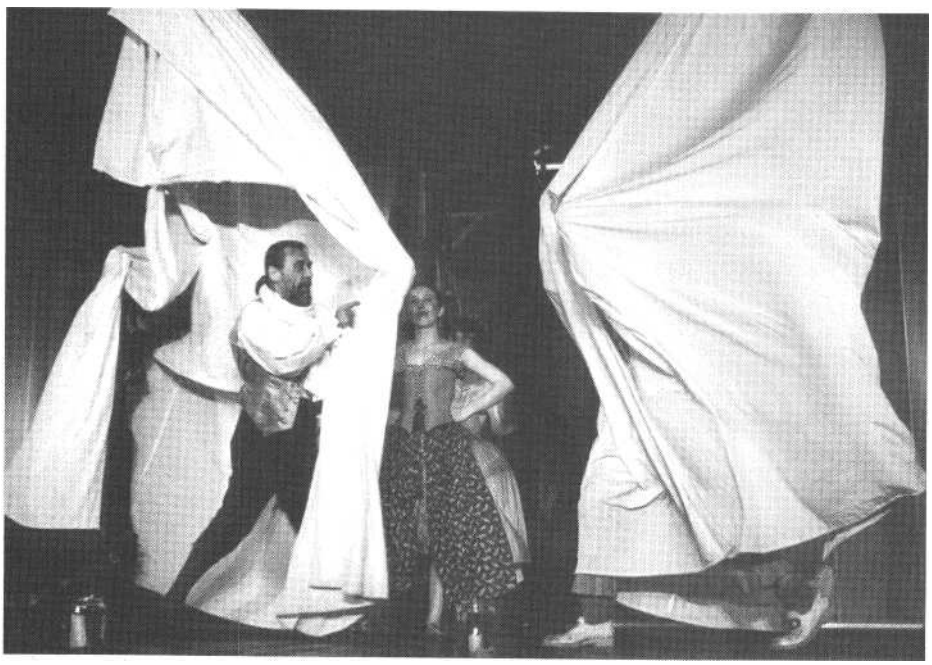
Mása helyzet, amikor a színészek a színpadon a sötétet imitálják. Elfújják a gyertyákat, és máris „sötét" van. A jelenetben részt vevő összes szereplő a színjáték keretein belülre kerül: a színpadon sötét lesz mindenki számára. Ide-oda tolódik a nézők és a szereplők közötti határvonal, nagyon pontos rendezői koreográfia szerint. Különös pillanat, amikor a színpad szélén ülő és a közönség felé forduló Dandinnek azt mondja a közönségre tekintő Sotenville: „Nehogy belesüljünk!" Ha akarjuk, az Angélique leleplezését célzó vállalkozásba, ha akarjuk, a színészként mondott szövegbe. Dandin és Sotenville egyszerre van-nak „kívül" és „belül".

A képzelt beteget záró színjáték: Argant doktorrá avatják, hiszen csak „a ruha teszi, hogy az ember értekezni tudjon a betegségekről". Utolsó kikacsintás a közönségre: „az egész úgyis köztünk marad."

Moliére: George Dandin, avagy a megcsúfolt férj (Szentendrei Teátrum)
Fordította: Illyés Gyula. *Díszlet:* Ágh Márton. *Jelmez:* Kovalcsik Anikó. *Zene:* Kis-Várday Gyula. *Rendezte:* Hargitai Iván.
Szereplők: Mihályfi Balázs, Huszárik Kata, Somody Kálmán, Antal Olga, László Zsolt, Kiss Eszter, Dévai Balázs.

Moliére: A botcsinálta doktor (Művészetek Völgye '98, Kapolcs)
Rendezte: Csiszár Imre.
Szereplők: Csákányi Eszter, Nagy Zoltán, Hunyadkürty István, Újlaki Dénes, Szerencsi Éva, Pelsőczy Réka, Galkó Balázs, Konter László, Teszáry László.

Moliére: A képzelt beteg (Kőszegi Várszínház)
Díszlet: Mira János. *Jelmez:* Cselényi Nóra. *Zene:* Horváth Károly. *Tánc:* Varga János. *Dramaturg:* Lőkös Ildikó. *Rendezte:* Merő Béla.
Szereplők: Hollósi Frigyes, Csapó Virág, Pető Nóra, Borsos Beáta, Gáspár Tibor, Haas Vander Péter, Spindler Béla, Kricsár Kamill, Tóth Géza, Molnár Piroska.



Jelenet a Dandin Györgyből (Koncz Zsuzsa felvételei)

AZ ÚJ NEMZETI SZÍNHÁZÉRT

A SZÍNHÁZ Alapítvány az új Nemzeti Színházért

Abból a meggyőződésből kiindulva, hogy színházművészetünknek és nemzeti kultúránknak szüksége van a jövő évezred korszerű építészetét, színháztechnikáját és színjátszását megvalósító Nemzeti Színházra, továbbá figyelembe véve és támogatva az előző, illetve a jelenlegi kormány, valamint az egyéni adakozók tiszteletre méltó erőfeszítéseit a megkezdett és biztató stádiumba jutott építkezés folytatására, végül a nemzeti színházi szellem iránti elkötelezettségtől indíttatva a SZÍNHÁZ című szakmai folyórat szerkesztősége - a SZÍNHÁZ Alapítvány alapítóinak egyike-1998. október 2-án 500 000, azaz ötszázezer forinttal elkülönített, csak erre a célra felhasználható bankszámlát nyitott a megkezdett új Nemzeti Színház felépítésére irányuló társadalmi adakozás második hullámának elindítására. A Kereskedelmi és Hitelbank Rt.-nél e célra nyitott számla száma: 10402166-21624669-70520000.

A szerkesztőség ezúton szólít föl a kezdeményezéshez való csatlakozásra. Kérjük mindazokat a magánszemélyeket és intézményeket, szakmabelieket és szakmán kívülieket, a határainkon belül és határainkon kívül élő színházszerető polgárokat, szegényeket és gazdagokat, akik követni akarják a százhatvanegy évvel ezelőtti első épület létrejöttét kétkezi munkájukkal segítő honfitársaink példáját, hogy tehetségükhöz mérten, filléreikkel vagy forintjaikkal járuljanak hozzá az alapítvány céljához, az új Nemzeti Színház felépítéséhez. Adakozásra szólítjuk az 1964-ben fölrobbantott Blaha Lujza téri épület kakasülőjén valaha szorongókat; az ifjúkorukban a Nemzeti órája alatt randevúzókat és az új találkahelyre vágyó fiatalokat; a Somlay Artúr és Bajor Gizi emlékét őrzőket; a Madách Tragédiájának jegyeiért 1955-ben sorbanállókat és a shakespeare-i Írnokmonológ tüntetéses tapsviharának részeseit; színházi embereket és kritikusokat, alkalmazottakat és vállalkozókat, diákokat és katonákat, a tehetős nagybankokat és nagyvállalatokat, a többmilliós PR- és reklámköltséggel rendelkező mamutcégeket, a művelődés, a kultúra terjesztésében és ezáltal a nemzet jó hírében érdekelt gazdasági társulásokat. Szorgalmazni fogjuk, hogy nevük nyilvánosságra kerüljön, a Nemzeti Színház előcsarnokban aranyba foglaltassék vagy más módon megörökíttessék.

Kinyilvánítjuk meggyőződésünket, hogy az új Nemzeti Színházat az Erzsébet téren, Bán Ferenc nemzetközi zsűri által díjazott tervei szerint, takarékosan, de korszerű színháztechnikával és a műhelymunkához nélkülözhetetlen stúdiószínpaddal fölszerelve kell felépíteni; az általunk kezdeményezett adakozásból összegyűlt összeg csakis erre a célra fordítható. Ennek szavatolására a Színház Alapítvány Társadalmi Ellenőrző Testületet kért fel, melynek tagja: Kállai Ferenc színművész, Molnár Piroska színművész, Petrovics Emil zeneszerző, Szabó István filmrendező és Székely Gábor rendező. Hiszünk benne, hogy a magyartársadalom átérzi a nemzeti összefogás jelképeként is fölfogható ügy jelentőségét, és segít megvalósítani a Nemzeti Színháznak egykor méltó és végleges otthont tervező Széchenyi István gróf álmát.

Budapest, 1998. október 4.

A SZÍNHÁZ szerkesztősége

A KÖZADAKOZÁSHOZ CSATLAKOZÓK NÉVSORA

Alföldi Róbert	Fehér György	Koltai Tamás	Németh Ilona	Szász János
Almási Éva	Fiament Krisztina	Komlós Juci	Novák Ferenc	Szegvári Kati
Balatoni Mónika	Fodor Géza	Koncz Zsuzsa	Őze Áron	Szeredás András
Balázs Péter	Fodor Tamás	Korniss Péter	Pányoki László	Szerémi Zoltán
Balázsovits Lajos	Földes Anna	Kovács Dezső	Papp Anita	Szervét Tibor
Balikó Tamás	Forgács Pálné Fencsik Flóra	Kováts Adél	Parászka Miklós	Szikora János
Balogh Erzsi	Gabnai Katalin	Kulka János	Dr. Pilis Pálné	Szilágyi Tibor
Benedek Miklós	Garas Dezső	Lampl Lajos	Pinczés István	Szlávik István
Béni Nóra	Gömöri V. István	Létay Dóra	Pogány Judit	Szűcs Katalin
Bérczes László	Győry Franciska	Liszka Tamás	Ráckevei Anna	Tarján Tamás
Bereményi Géza	Hajdu István	Lőrinczy György	Radnóti Sándor	Telihay Péter
Béres András	Dr. Hamburger Klára	Losonczi Ágnes	Radnóti Zsuzsa	Tímár Éva
Béres Ilona	Hámori Ildikó	Lovass Ágnes	Radó Denise	Tóth Géza
Bezerédi Zoltán	Haumann Péter	Mácsai Pál	Rajk Judit	Török Tamara
Bíró Mária	Hegyi Árpád Jutocsa	Magyar Attila	Rajk László	Tőry Klára
Bodolay Géza	Hirtling István	Magyar Judit Katalin	Ritter Andrea	Tolnay Klári
Bodor Johanna	Hochenburger Ágnes	Magyar László	Sándor Erzsi	Tompa Gábor
Bodor Pál	Hollósi Frigyes	Márta István	Schiffer János	Török András
Böjte József	Igó Éva	Marton László	Schiffer Pál	Upor László
Bóka László	Jakab Tivadar	Máté Péter	Schmidt Gabriella	Upor Endréné
Csáki Judit	Jancsó Miklós	Máthé Erzsi	Schneider Márta	Vajda Márta
Csankó Zoltán	Jordán Tamás	Meczner János	Sebestyén Márta	Vándorfi László
Csapó Virág	Juhász Anna	Megyeri László	Sebők Magda	Várkonyi Benedek
Cseh Tamás	Kárpáti Péter	Melkvi Bea	Simon Balázs	Venczel Vera
Csizmadia Tibor	Kaszás Attila	Mertz Tibor	Stohl András	Verebes István
Csiszár Jenő	Kertész Iván	Mészáros Tamás	Stuber Andrea	Végvári Eszter
Csomor Béla	Kertész Márta	Mihályi Gábor	Szabó Edit	Virág Katalin
Csomor Mártonné	Kézdy György	Mucsi Zoltán	Szabó Stein Imre	Závada Pál
Csomós Mari	Kirschner Péter	Nagy Zsuzsanna	Szakács Györgyi	Zenthe Ferenc
Dömötör Adrienne	Koltai Balázs	Nagy-Kálózy Eszter	Szalay Kriszta	a Bárka Színház társulata
Eszenyi Enikő	Koltai Róbert	Nánay István	Szántó Judit	Színházi Páholy Bt.

DÖMÖTÖR ADRIENNE

MEGTALÁLNAK A SZEREPEK

Néhány évvel ezelőtt azt mondta egy interjúban, szüksége van rá, hogy négyévente eljátsszon egy Shakespeare-szerepet. Az utóbbi időben azután egy másik ritmusra is felfigyelhet-tünk: egy vagy kétévenként Csehovot játszik - a Három nővér *Andrejét, A* Manó *Vojnyickijét,* a Ványa bácsi *Szerebrjakovját -, és ezek az alakítások is pályája fontos állomásainak látszanak. Hogyan hatott önre a Csehov-szerepekkel való közelebbi megismerkedés?*

– Mindenekelőtt rájöttem arra, ami mások számára talán nyilvánvaló volt: feltétlenül kell játszani Csehovot is. Manapság a színház eléggé elbizonytalanodott; már jó ideje nem született olyan igazán nagyon fontos előadás. Ez részben azzal függhet össze, hogy elvesztette korábbi politikai szerepét - ami kényszerpályája is volt egyben: az identitástudat őrzése, a szólásszabadság korlátainak feszegetése igen gyakran előbbre való volt, mint az esztétikai érték -, de nem gyűjtött még elég erőt ahhoz, hogy a valóban leglényegesebb dolgokról tudjon beszélni. Pedig nagyon nagy szükség lenne rá, hogy a színpadon elemi erővel meg tudjuk mutatni a mindannyiunkat legmélyebben érintő dolgokat: a szeretetet (és a szeretetlenséget), az értelmes élet lehetőségét (vagy lehetetlenségét) - és általában: az életet és a halált. A Csehov-darabok éppúgy ezekkel a legfőbb kérdésekkel foglalkoznak, mint Shakespeare művei, csak egészen más formában. Csehov-szerepeimet egyúttal felkészülésnek is gondolom Shakespeare-hez. Ezzel egyáltalán nem lefokozni akarom Csehovot - egyébként is nagy szerencsém volt a vele való találkozásokkal, hiszen három igen jó elő-adásban játszhattam -, csak azt a különbséget szeretném kifejezni, hogy Csehovot könnyebben játszom, mint Shakespeare-t. A csehovi kisemberség egyszerűbben, közvetlenebbül megélhető a színpadon, nem kell keresnem hozzá a formát, mint - rendezéstől, előadástól függetlenül - a Shakespeare-szerepekhez, mégis ugyanúgy teljes életsorsokat mutathatok meg.

– *Legutóbb éppen Szerebrjakovként Nyíregyházán, a Szász János rendezte* Ványa bácsiban, *ahol egyáltalán nem elégedtek meg annyival, hogy egy tehetségtelen, pöffeszkedő, agresszív figurát mutasson meg, aki demel. Ez a Szerebrjakov szánnivalóan magányos* és *elesett ember.*

– Igen, ez egy sajnálatra méltó szörnyeteg. Mozgalmas moszkvai évei után idejött az isten háta mögé, ahol egyáltalán nem tud magával mit kezdeni, de elvárná, hogy a családja, környezete továbbra is rajongással vegye körül. Önző, mint egy nehezen kezelhető gyerek; tolókocsiba ül, folyamatos érzelmi zsarolással akarja a többiekből kikényszeríteni a ráfigyelést, a szeretetet - persze hiába. „Élni akarok", mondja keserűen, miután erőszakkal magáévá tette a rideg és közönyös Jelenát. Kétségbe van esve, élni szeretné az életét, de - mivel csak magára figyel - érzelmileg teljesen egyedül marad.

– *Mindennek ellenére nemcsak szánalmasnak látom Szerebrjakovot, hanem - életemben először - meg is szerettem.*

– Örülök neki! Talán azért, mert én játszom. Ez így biztos nagyon nagyképűen hangzik, de már mások is mondták - legutóbb *a Díszelőadással* kapcsolatban -, hogy gyakran elfogadhatónak, sőt, szerethetőnek mutatok rémes alakokat is. Ez úgy szokott történni, hogy miközben keresgélem magamban azokat a - nem mindig feltétlenül szimpatikus - vonásokat, amelyek közösek bennem és az adott szerepben, rájövök, hogy Szerebrjakov is én vagyok, a *Díszelőadás* Hőgyese is én vagyok, és - amin magam is a leginkább meglepődtem - Shylock is én vagyok. Ha nem így lenne, biztosan nem tudnám őket eljátszani. Ha viszont fölismerem saját magamban, saját életemben is a folyamatot, megtalálom az okokat, amelyek például Szerebrjakov szörnyeteggé válásához vezettek - rögtön közelinek érzem magamhoz a figurát. Ezek a szembesülések eleinte egyáltalán nem kellemesek. Amikor Szerebrjakovot próbáltam, rájöttem, milyen könnyen lesz az ember akaratlanul is gonosz, akár éppen azokkal, akiket a legjobban szeret. Például ekkor láttam be, hogy a *Díszelőadás* próbaidőszakában mennyire csak magammal voltam elfoglalva, és milyen kibírhatatlanul viselkedtem a szüleimmel. Es ezt akkor még csak észre sem vettem!

Egyébként azért volt különösen érdekes a *Ványa* bácsit próbálni, mert nem tudtuk, pontosan mi is lesz majd belőle. Jani nem találta ki - helyettünk is - előre az egész előadást; hanem mindenkit arra biztatott, ásson le a szerepébe, amilyen mélyre csak tud; azután minden jelenetet szétszedtünk, újra összeraktunk, rengeteg keresgélés, megtorpanás, újraindulás után. Azt is vállalva, hogy esetleg nem jutunk el sehová.

- *Szerebrjakovnak - és ez egyáltalán nem mond ellent a figura árnyalt megmutatásának, sőt - titkai is vannak. Alakításaiban máskor is érezni valami lefojtottságot, visszafogottságot. A sajátját? A szereplőét?*

- Nem tudom szétválasztani. Nagy bennem a vágy, hogy a szerepeimen keresztül megmutatkozzam, de teljesen mégsem tudnám kiadni magam. Zeami mester azt tanácsolja: ha a lélek tíz részből áll, hetet mutass meg, de hármat őrizz meg magadnak. Szükségem van erre a „háttérre", ami csak az enyém. s ha én így működöm, ilyenek lesznek azok az emberek is, akiket eljátszom. De ahogyan a szerepeim folyamatosan gazdagítanak gondolkodásban, világlátásban, egyszersmind afelé is visznek, hogy minél többet mutassak meg abból a bizonyos tíz részből. Az utóbbi időben ez mintha egyre könnyebben menne, ami az életkorommal is nyilván összefügg. „Negyvenéves vagyok, és még nem éltem" - mondtam *A Manó* Vojnyickijeként, és megfogott a mondat, ami régebben annyira távolinak hangzott.

- *Ha ilyen nagy valakiban a vágy, hogy megmutassa magát, miért megy erdőmérnöknek?*

– Mert azt hiszi, valahogy mégis meg lehet úszni ezt az egészet. Vonzott a nyugalom, a csönd, az erdő titokzatos, harmonikus működése... De továbbra is kerestem a másokkal való közvetlenebb kapcsolat lehetőségét, az önkifejezésre alkalmas formát, annak ellenére, hogy alapvetően zárkózott ember voltam, és az is maradtam. Próbáltam verset írni - az nagyon nem ment. Amikor viszont elkezdtem játszani a Soproni Egyetemi Színpadon, rájöttem, hogy mégsem leszek erdész. Nagyon jó évek voltak ezek, amatőr színházi színészmindenesként azt hittem, megtanultam a mesterségről, amit csak lehet. Aztán az egyetem után felvettek a Nemzeti Színház Stúdiójába, ahol rá kellett jönnöm, hogy alig tudok a színészetről valamit. Szörnyű élmény volt ezzel szembesülni! Addig csak bohóckodtam a szerepek mögé bújva, ott viszont azt mondta színészmesterség-tanárom, Bodnár Sándor - tőle tanultam a pályáról mindazt, amit a mai napig tudok-: tessék őszintén megnyilvánulni, az álarc egyáltalán nem érdekes. A saját magunknak fontos dolgokat kell megkeresni és megfogalmazni, csakis ezekre a nyílt - de nem szertelen - vallomásokra fognak odafigyelni az emberek... Eleinte borzasztó nehéz volt mindennek megfelelni. Végső elkeseredésemben már arra is gondoltam, hogy abbahagyom az egészet. De aztán megerősödött bennem, hogy maradnom kell, hiszen nekem a színház adja meg a lehetőséget, hogy egyre többet tanulhassak, és beszélhessek is magamról, másokról.

– *Es eközben sorra játssza a szeretetre méltó - vagy az ön alakításában szerethetővé lett - figurákat. Azért akarta-akarja közölni magát, hogy szeressék?*

– Nem hiszem. Semmilyen megfogalmazható célom nincs. Játszom, egyszerűen csak azért, mert így érzem jól magam. Mert másképp el sem tudnám képzelni az életemet. Mert - ha jó előadásban vagyok benne - már reggel örülni lehet annak, hogy este játszani fogok. Még akkor is, ha ez néha veszélyes játék. A *Díszelőadás* próbálnak vége felé például egyszer csak azt vettem észre, hogy elmeállapotom vészes módon közelít Hőgyes doktoréhoz, és nagyon vissza kellett fog-ni magam, ha nem akartam, hogy ebből tényleg baj legyen.

– *Másodszor utal rá, mennyire feszült időszaka volt, amikor a* Díszelőadásra *készült. Hogyan barátkozott össze ezzel a - szövegmennyiségét tekintve sem mindennapos - szereppel?*

– Eleinte nehezen. Amikor megkaptam a darabot-nem is tudom pontosan, eredetileg kinek az ötlete volt, hogy én játsszam -, kétségbeestem. Elképzelni sem tudtam, hogy lehet ezt a szövegtengert egyáltalán megtanulni, nemhogy eljátszani! Haragudtam Kárpátira, főleg a borzalmas körmondataira. Aztán egyszer csak elegem lett a sajátsiránkozásaimból. Elhatároztam, hogy csinálom, ameddig csak tudom, és legföljebb, ha végképp nem megy, megadom magam.

Elkezdtem utánaolvasni a kornak, a főszereplőnek. Ezt néha máskor is megtettem, de volt, hogy többet ártott, mint használt: agyonnyomta a szerepet, hogy annyi mindent bele akartam préselni. Most viszont, mivel tudóst játszom, úgy éreztem, többet kell tudnom Hőgyesről, Pasteurről, a vírusokról, a kortudományos gondolkodásáról. s egy nagyon kicsit beleláttam abba a csodákkal teli végtelen világba, amelyben egy természettudós él. Kertész Imrénél olvastam a bölcs gondolatot: azért nem értjük a világot, mert nem az a dolgunk benne, hogy megértsük. Egy biológus, amikor választ keres kérdéseire, kilép a földi lét mindennapiságából. Nem véletlen, hogy az igazi nagy tudósok mind szembekerül-nek Isten létének vagy nemlétének a kérdésével!

Közben tanultam a szerepet, és egyre gyönyörűbbnek kezdtem találni Kárpáti körmondatait. s egyre szeretnivalóbbnak ezt a szörnyeteget is, aki monomániásan átgázol maga körül mindenen, embereken, állatokon, szerelmen; akinek se barátja, se kutyája, se macskája, de a hivatása betölti az életét, és bár nagy tehetség, a körülmények folytán mégis mindig ő az örök második.

- *A szeretettel/ irónia, amellyel Hőgyest elénk állítja, a saját hiányérzeteinek is szól?*

- Inkább csak küszködéseimnek, például akár ezzel a szereppel is. Azt hiszem, hiányérzeteim nincsenek a pályámmal kapcsolatban, nem képzelem, hogy ilyen-olyan okok miatt más helyen vagyok, mint amii nekem „kijárna". Sőt, az utóbbi időben egyre nyugodtabb vagyok: azt veszem észre, hogy megtalálnak azok a szerepek, amelyeknek éppen engem kell megtalálniuk. Amelyekkel szükségünk van egymásra. Szerencsés esetben olyanok is, amelyek annyira hatnak rám, hogy miután eljátszottam őket, már nem egészen ugyanúgy látom a világot, mint addig. Ahogy az előbb szóba került, ilyen Hőgyes doktor szerepe is.

- *A* Díszelőadás *elején hosszan nézi a közönséget, beinvitálj a későn érkezőket, és egy elnézést kérő gesztus kíséretében átnyújtja a súgónak a vaskos szövegkönyvet. Csak ezután veszi kezdetét a doktor beszéde. Hőgyes Endre készülődik itt a díszelőadásra vagy Gazsó György a színházi előadásra?*

- A legelején civilként állok a nézőkkel szemben. Saját személyemben méregetem, milyen lesz az aznap esti közönség. Erre mindig kíváncsi az ember, de a Díszelőadásnál különösen fontos, hogy megérezzem, szívesen velem tartanak-e, hiszen később nekik is játszaniuk kell. Ha nagy ellenállást érzek, igyekszem őket meggyőzni, még nagyobb odafigyeléssel és apróbb dolgokkal: egy-egy hangsúly vagy szünet helyének megváltoztatásával. Ugyanezt a célt szolgálta, amikor Kárpáti Péter korhű, „Jó estét kívánok, nagyságos asszonyom!" és „Mély tiszteletem, kegyelmes uram!" típusú megszólításait maiak-ra, spontánul hatókra cseréltem, mert csak így

tudom azt az alaphangulatot megteremteni, hogy a közönség elfogadja a játékot, és egyszerre legyen nézője az adott este színházi előadásának és Hőgyes század eleji díszelőadásának is.

Azután elkezdődik az előadás, és én a színpadon huszonöt percig egyedül maradok a nézők előtt egy asztallal és egy táblával. A közönség reakcióit kezdetben még Gazsó Györgyként veszem, de pár perc múlva - fogalmam sincs, pontosan mikortól - már Hőgyes mondatait mondom, az ő érzelmeit élem. És előadás után is egy darabig Hőgyes maradok, és magammal viszem a zárómonológot a világ teremtéséről, amit annyira szeretek. De megint csak nem tudom, mikortól vagyok újra Gazsó György. Nem mindig könnyű kiszállni egy-egy szerepből.

– *Nehezebb, mint beszállni?*

– Nekem általában igen. A szerepbe való belebújásnak megvannak az előadás előtti rítusai: mikor megyek be a színházba, kikkel beszélek előadás előtt, körbejárom-e a színpadot, kilesek-e a közönségre - ez darabonként máshogy alakul, de hét órára igyekszem elérni, hogy megfelelően képlékeny állapotba kerüljek. Előadás után viszont az ember még tele van azokkal az élményekkel, amiket a színpadon átélt, és nem könnyű ezektől elszakadni. Olyan jó egy kicsit még Hőgyesnek vagy például Szerebrjakovnak maradni, annak ellenére - illetve inkább éppen azért-, hogy ez közben fájdalmas is.

De egyáltalán nem akarom túlmisztifikálni a dolgot. Sem előadás előtt, sem utána nem közlekedem átszellemült arccal: „Jaj, csak hozzám ne szólj, most annyira benne vagyok!" Néha mégis kifejezetten erőltetni kell a kiszállást. Olyan is van, amikor ezt a rendező kéri. Szász Jani például azt szerette volna, ha a *Ványa bácsi* utáni taps alatt már mosolygunk. Azt gondolta, éppen elég nyomasztó az előadás, jó volna a közönségnek legalább így valami feloldást kínálni. Mi meg is próbáltuk, de nem sikerült. Olyan instrukciót követő, nem belülről fakadó mosolyféle lett belőle. Nem lehet egy pillanat alatt kilépni egy világból, ahol annyi mindent megmutattál magadból, annyi mindent megláttál a kollégádból, ahol igazi ihletett pillanatok születtek, amikor egymás szemébe néztetek. Aztán Jani el is állt ettől az ötletétől.

– *Amikor egy új szereppel kezd ismerkedni, akkor is megpróbálja fogva tartani az előző?*

– Igen, másik szerepre váltani mindig kínlódással jár. Nemcsak azért, mert valamennyire el kell hagynom az egyiket, hogy közel kerülhessek a másikhoz, hanem amiatt is, mert sokáig nyomasztanak az előző alakítás megoldatlanságai, sikerületlen részei. Ha sok darabban játszom egyszerre, általában a próbaidő fele táján szokott eljönni az az időszak, amikortól - az előzőektől többé-kevésbé függetlenedve - már az új feladatra tudok koncentrálni.

- *A beszélgetésűnkben sokat emlegetett két utóbbi szerepének egészen más a környezete. Hőgyes egy egész előadást tart a vállán, Szerebrjakov egy erős, egységes hangulatú csoportkép része. Melyikfajta szerepben érzi magát szabadabbnak a színész?*

- Érdekes dolog ez a szabadságérzet. Ha az előadást jónak gondolom, az is felszabadítóan tud rám hatni, ha behatároltabb részem van az egészben. A *Ványa* bácsinál is jobb példa erre a pár évvel ezelőtti, Fodor Tamás rendezte szolnoki Brecht-előadás, *A házitanító,* ahol nagyon kötött formában, szűkre szabott keretek között kellett játszani, és mégsem éreztem, hogy a rendező elvette volna a szabadságomat. Sőt, kifejezetten szerettem azt az előadást is. *A* Díszelőadásban nyilvánvalóan sok mindenben nagy szabadságot kaptam, ugyanakkor nagyon kellett vigyáznom, hogy véletlenül se éljek vissza ezzel. Attól, hogy hosszú a szövegem, és sokat kell egyedül lennem a színpadon, még nem csinálhatok bármit, nem találhatok ki akármilyen geget, csak hogy könnyítsek a dolgomon. Egyébként pedig imádom a gegeket, a látványos megoldásokat - emelkedjenek-süllyedjenek az emelők, szikrázzanak a fények -, ha elbírja őket az előadás, és nem arról van szó, hogy az alkotók a darabtól függetlenül is mindent megengedtek maguknak. De ugyanilyen nagyra tartom azt a fajta egyszerűséget, letisztult színpadi fogalmazásmódot is, amit például pár évvel ezelőtt Bergman *Sade* márkinéjában vagy Strehler *Szecsuáni jólélek*jében láthattunk. Hogy tíz-tizenöt percig nem történik más, mint hogy egy remek színésznő ül a színpadon, beszél, közben legyezi magát - de hogyan! -, és muszáj rá mindvégig odafigyelni. Vagy meg tudok csodálni akár egy olyan apró mozdulatsort is - a példa éppen most jutott eszembe, ahogyan erről beszélni kezdtem -, amely egy ember és egy fénypászma kettőséből kihozható a színpadon: összetalálkoznak, szétválnak, a fény csak a kézfejre esik, aztán a kéz visszahúzódik a fénycsíkból...

– *Hőgyes ábrázolásának van egy pici, mégis roppant árulkodó, visszatérő mozzanata: az elő-adó a többjegyű számokat nem balról jobbra haladva, az írás sorrendje szerint, hanem más logikát követve rója föl a táblára. Az előadást nézve úgy éreztem, hogy ezt a magával ragadó ötletet - élve a felkínált színpadi szabadsággal - biztosan* maga *találta ki a már emlegetett, nehezebben meggyőzhető nézők rabul ejtésére.*

– Tényleg én találtam ki. Ahogy álltam a táblánál, az egyetemi matematikatanáromra gondoltam, aki ugyan teljesen normálisan írta fel a számokat, de valahogy mégis ő jutott eszembe azzal kapcsolatban, hogy a többjegyű számokat elkezdtem a bennük szereplő számjegyek nagyságrendje szerint leírni, vagy úgy, hogy először leírtam belőlük az egyforma számjegyeket, és utána a többit. Nem is tudom, honnan jött a gondolat... Ahogyan elkezd életre kelni a játszott szerep, már „ő" is hozza a saját ötleteit. Én pedig rábízom magam, alakítgatjuk egymást. Hiszen jó darabig együtt fogunk élni.

A fotókat Koncz Zsuzsa készítette

GÁSPÁR ILDIKÓ

JAN ÉS JANE

KÉT JAN KOTT-KÖTET

„Egy mondathoz egy másik mondat, egy jelenethez egy másik jelenet, egy drámához egy másik dráma tartozik. Még akkor is, ha a kulcs - maga a történelem. Ez is csak egy másik szöveg. A szöveg pedig csak egy másik szöveghez való dörzsölés közben tárul föl. Tudom, mert magam is csináltam."

Jan Kott: A rendező avagy a szöveg megnyitása

Vajon mi tartozik Jan Kott mondataihoz? Mihez kell dörzsölni őket, hogy feltáruljanak? Hogy megnyíljanak, kitárulkozzanak, felpattanjanak, és megláthassuk a bennük lapuló gömbformájú - hiszen egész - ötletet? De az is lehet, hogy ezek a szövegek - minta színpadi előadást *mintha-le-író* Pilinszky-drámák - „visszafelé" olvasandók. Mint amikor türelmetlenül a rejtvényújság végé-re, a megfejtésekhez lapozok, és újra meg újra elcsodálkozom, hogy „nahát!" és „jé, tényleg, hogy ez nem jutott az eszembe!", vagy pedig -

ritkábban fordul elő- elégedetten mosolygok, sőt talán képzeletben kacsintok is Janek bácsira, mert sikerült ugyanazt gondolnom - legalábbis azt hiszem.

s furcsa, mert egy idő után egyre gyakrabban sikerül ugyanazt gondolnom, a megfejtések kezdik varázsukat veszíteni: maguk is megfejthető rejtvényekké válnak. Ezek a kulcsok sem nem igazi, „egyetlen" kulcsok, sem nem álkulcsok, amelyek minden ajtót nyitnak. Inkább hasonlítanak a vasáruházban kapható, 1-től 6-ig számozott beépítettszekrény-kulcsokra - legálisan beszerezhető álkulcsok. Csupán azt kell tudni, hogy melyik beépített szekrényhez melyik szám tartozik. Persze, az már megint más kérdés, hogy a szekrényben mit találunk: kötött holmit, nyári ruhát, a tavalyi posztereket, széttaposott cipőket vagy üres fogasokat.

II.

Mintha körülöttünk minden valóban úgy épülne fel, mint a szociogramok. Kis karika mindenki, számmal a közepén; jó esetben valahol a rajz közepén van, és jó sok vonal indul ki belőle és érkezik belé. Merthogy mindennek oka van, minden mindennel összefügg, és valami mindig hasonlít valami másra, szóval a világ olyan, mint A *Foucault-ingában.* De akkor miért támad mégis rossz érzésem? Hiszen egy ilyen világban könnyű eligazodni. Megannyi kis Miss Marpleként járkálunk az utcákon, és a szembejövőről egyből eszünkbe jut az a falunkbéli, aki - „ó, igen, emlékszem már, ő is mindig ugyanilyen szúrósan nézett, gondoltam egyből, hogy itt valami nincs rendben, és aztán nemsokára ki is derült, hogy nem szereti a tehéntejet! Aztán meg megölte azt a szegény öregasszonyt, azt a na, hogy is hívják, igen, igen, Jane-t. Igy aztán már nem volt nehéz kitalálni, hogy ebben az esetben ki a gyilkos, hiszen még a tej utálata is azonos, csak ő a juhtúróval áll hadilábon."

A kérdés most már az, hogy létezik-e az a bizonyos, a Világot irányító Terv. Van-e „bűvös hordó", amelyben a történelem hősei és nemhősei különböző gyorsasággal, talán nem is megegyező irányba haladnak? Van-e szociogram számozott karikákkal, vagy akár ennek egy bonyolultabb fajtája, amelyben egy karikának többfajta jelölés felel meg, és így több szinten köthető össze a többi karikával?

Vannak-e hősök és nem-hősök? (Nagykarikák, kiskarikák, koncentrikus körök...)

Fontos-e nekünk a Learben rejtező Hamm A *játszma* végéből, vagy fordítva, a Hammben rejtező Lear? Hogy Hamlet Elektrára hasonlít, amíg nem öl, és Oresztészre, amikor öl. Hogy öl vagy nem öl.

Hogy Héraklész Oidipuszra hasonlít, és mindketten Prométheuszra hasonlítanak, a közös bennük pedig *az emberi nagyság.* Tényleg, mit jelent ez az emberi nagyság? s milyen az az elhagyott jurta, amely valaha Grotowski utolsó színháza volt?

III.

Jan Kott *mindig* színházban gondolkodik. Egyszerűen csodálatos, ahogy kiszámol(gat)ja, hány színész szerepelhetett *az* Alkésztiszben, majd ezzel (is) bizonyítja a visszatérő, néma Alkésztisz hamisságát. Még ha a fellebbentett fátyol alatt ugyanaz az Alkésztisz-maszk van is. De ki van a maszk alatt? Milyen nemű a Shakespeare-vígjátékban lányt játszó fiú színész, ha a lány, akit játszik, fiúnak öltözik? Lehet, hogy „a megoldás" valóban a stockholmi diszkóban van... („Több, mint húsz esztendeje [...] egy hideg téli éjszakát Stockholm valamelyik diszkójában töltöttem. Amikor néhány percre elhallgatott a fülsiketítő zene, a fiúk és lányok lassan, de még ringó léptekkel otthagyták a táncparkettet, s egymást átkarolva a falnak támaszkodtak. Sokáig álldogáltak egymásba simulva. [...] Fiúk és lányok, lányok és fiúk, megkülönböztethetetlenek. Egyszer csak az egyik pár ellépett a faltól, és asztalunkhoz jött, ahol svéd barátaimmal üldögéltem. A pár - két lány volt; a farmeringükre, piros fonállal, egy-egy »girl« szó volt hímezve - ismer-tetőjelül. Ki tudja, tán két, férfiruhát viselő nővel lehetne eljátszatni a Vízkereszthasonmásait: Viola/Cesariót és Sebastiant. A fiatal nő közelebb áll az androginához, mint a fiatal férfi.") Találhatunk-e karikát szám nélkül, vagyis ha megfosztjuk a karikát jelölésétől, marad-e egyáltalán karika? Úgy működnek-e a drámák, a szövegek, na és persze a világ meg az élet - a Történelem -, ahogy a mondatok Chomsky generatív nyelvészetében: lehet-e mindent mélystruktúrákra, modellekre redukálni - kinyitni számozott kulcsok segítségével?

Szeretem Jan Kott írásait. Talán éppen azért, mert ő Miss Marple-ra emlékeztet. Jan és Jane hasonlóan gondolkodnak. Hasonlító gondolkodásuk hasonlít egymásra. Igazán jó példa arra, hogy mint a borgesi „könyvtárak", a kaptár hatszögletű sejtjei nemcsak egyformák, hanem pontosan össze is illenek. Vízszintesen, átlósan, le- és felfelé is. Igaz, nem is az összeilléssel van a probléma, hanem hogy mindegyik hatszögletű-e.

Jan Kottnál a görögök, Shakespeare, az abszurd hasonlítanák egymásra, egymásból következnek, oda-vissza. De ki(k)re hasonlít Heiner Müller, Botho Strauss, Thomas Bernhard és „a többiek"? Ha a történelem szöveg, vagyis kulcs, ez a mostani, a mienk, az enyém hányas számú kulcsnak felel meg? Talán a nullásnak, a nemlétező-létezhetőnek, a bármivel kitölthetőnek. Hiszen még annyi mindenre emlékeztet.

IV.

Igenis, jó úgy gondolkodni, hogy minden mindenre hasonlít, ha az ember nem felejti el, hogy semmi sem hasonlít semmire. A stockholmi diszkó egyenpólós fiúi és lányai minden „irányban" hasonlítanak egymásra. Meg a (nagy)szüleikre.

Jan Kott: *A* lehetetlen színház vége. Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet, 1997 Jan Kott: Istenevők. Európa, 1998

ÉLVE-BONCOLÁS

vitaestek a Stúdió „K"-ban kéthetenként szerda este fél nyolctól

november 11.

Garam László: **Pampásan buszozunk!**
házigazda a *Jefenkor* szerkesztősége
vendégek Gács Anna. Kovács Eszter. Németh Gábor
A kő, október 1-től 40% kedvezménnyel. kapható a Stúdió „K"-ban

nobember 25.

Caragiale: *Az* elveszett levél
házigazda á *Színház* szerkesztősége
vendégek a Katonai József Színház müveszei

december 9.

Szergej Eizeustein
házigazda á Metropolis szerkesztősége
vendégek Szilágyi Ákos, Forgách Péter

Stúdió K - Budapest IX. Mátyás utca 9.
A Kálvin tértől a Ráday utcán a harmadik utca jobbra
Tel/fax: 216-7170 E-mail. studiok@c3.hu

FODOR GÉZA

BEVEZETŐ

Az alábbi tanulmány szerzője Volker Klotz, német irodalom- és színháztudós. 1930-ban született Darmstadtban. Germanisztikát, anglisztikát és művészettörténetet tanult a frankfurti egyetemen. 1959-ben doktorált. 1968-ban habilitált Berlinben. 1971-től az irodalomtudomány professzora a stuttgarti egyetemen. Opera- és színházi kritikus, valamint dramaturgiai tanácsadó. Könyvei mértékadó művek a maguk területén: *Bertolt Brecht* (1957), *Geschlossene und offene Form im Drama* (1960), *Die erzählte Stadt* (1969), *Dramaturgie des Publikums* (1976), *Abenteuer-Romane* (1979), *Bürgerliches Lachtheater* (1980), Das *europäische Kunstmärchen* (1985). Ő írta továbbá a Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters című hatalmas vállalkozás köteteibe az operettcikkeket. Ezek alapján született máig utolsó standard könyve: *Operette - Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst* (1991).

Itt következő tanulmánya - amelyet két részben közlünk - az Opernwelt című folyóirat 1995-ös évkönyvében jelent meg.

VOLKER KLOTZ

AZ ÖNMAGÁT ELÁRULÓ SZÍNHÁZ

ELSŐ RÉSZ

Szentek-e a szövegek? A kérdés további kérdéseket szül. Miféle szövegek? És mitől és mennyiben volnának szentek? A Szent-írásról nemigen lehet szó ebben az értelemben, hiszen „a könyvek könyvéből" eleve csak egy van, és szentségén nem a mi irodalmi és nyelvi akadémiáink, hanem egészen más intézmények őrködnek. Ha azonban egy akadémia egyszer megpendíti a szövegek szent és sérthetetlen voltának kérdését, akkoratöbbes számból következően nyilván az irodalmi művek teljes skálájáról, vagyis versekről, elbeszélő művekről és drámákról van szó. Mivel azonban a szentség megállapítása soha nem tényeken alapul, és a fogalom mindig apodiktikusan, többnyi-re kissé megfélemlítő hangsúllyal tételezi magát, az irodalom állítólagos szentsége nyilvánvalóan a „kell", a „muszáj", illetve a „nem szabad" kategóriájával függ össze, azaz nem önkéntes, ha-nem felülről elrendelt cselekvést feltételez.

Ennek megfelelően a kérdést a maga lapidáris, ám rejtélyes megfogalmazásából át lehetne ültet-ni egy körülményesebb, viszont megválaszolható változatba, mondjuk, a következőképpen: helyénvaló-e durva beavatkozásokat eszközölni irodalmi alkotásokon, amelyeket bizonyos numenszerű megközelíthetetlenség illet meg (hogy kik szerint, azt most ne boncoljuk)? Elfogadható-e, hogy bárki bármilyen indíttatásból kezet emeljen eredeti és egyedül hiteles alakjuk, az „így van megírva, így is marad" parancsa ellen?

A minden irodalmi alkotásra érvényes válasz nem is olyan pragmatikusan egyszerű, mint első látásra tetszenék. Ez a válasz így hangzik: senki emberfiát nem lehet megakadályozni abban, hogy a világirodalom teljes kincsestárával akár négy fal közt, akár a nyilvánosság előtt azt művelje, amihez éppen kedve van, hacsak a szerzői jog megsértése okán nem kerül összeütközésbe a törvénnyel. A válasz természetesen még folytatható: senkit nemcsak nem lehet, de nem is szabad megakadályozni abban, hogy kedve szerint járjon el az irodalmi művekkel, s ha úgy tetszik neki, vissza is éljen velük.

Ez nem holmi liberális évődés, csupán egyszerű személyes vélemény: e sorok írója arra szavaz, hogy az irodalomnak nevezett kimeríthetetlen agyrém-készlethez mindenki, akinek ez örömet szerez, szabadon hozzáférhessen. Reánk, az irodalom főfoglalkozású sáfáraira hárul a feladat, hogy az olvasni szerető embereket lehetőség szerint nem kusza, hanem termékeny, nem eltompult, hanem szellemes, nem fojtogató, hanem felpezsdítő olvasmányélményekhez juttassuk. Ha ez hébe-hóba sikerül - halleluja! Milyen szörnyűségesen eltorzíthat viszont olyik ártalmatlan olvasási mániás vagy csökött professzori közvetítő egy-egy verset vagy regényt! A kár rájuk magukra hullik vissza, mivelhogy az irodalmi alkotások alapvetően elpusztíthatatlanok. Eddig még túléltek minden nyálkás antológiát, minden durva rövidítést, minden szőrszálhasogató oktatási szempontot vagy akár M. Heidegger gőzös szövegmagyarázatait - nemhogy túlélték, de még virgoncabbak is lettek tőlük.

Az irodalomnak általában is jobbat tesz, ha hevesen, akár fojtogatva is, de használják, mintha tisztes távolból imádnák, mint egy túlvilági kinyilatkoztatást. Jobb, ha a pályaudvar csarnokában óbégatják el, mint ha beakasztják a világszellem tömjénillatú füstölőkamrájába. A „Sinngedicht"-ről szóló novellaciklusa végén Gottfried Keller elbűvölően írja le, milyen otrombán nyüvi pocsékká egy illető Goethe *Kis virágok, kis levelek* című leheletfinom költeményét. Egy suszter-ről van szó, aki cipőfoltozás közben teli torokból és mélységes áhítattal dalolja tönkre, méghozzá tájszólásban, és mindenféle szövegtoldalékokkal kicifrázva, mígnem a végén még a kanárimadarak is lármásan bekapcsolódnak. Az epizód nevetni való, de egyszersmind megindító is. A két titkos hallgatózót, Lucie-t és Reinhartot, akik a novella során elszántan igyekeztek egymás szívébe bemesélni magukat, mindenesetre megrendíti. Szinte maguktól döbbennek rá, hogy nemcsak a mesemondás, hanem egy vers eldalolása is lehet életfontosságú - még ha közben a csipkefinom eredeti cafatokra szakad is.

A drámák színházi használata és elkoptatása

Eddig a pausál, minden irodalmi műre érvényes válasz. Nekem azonban speciálisabb kérdést tettek fel, tudniillik azt tudakolták, hogy miként áll a dolog a színházzal; vajon a színháznak szentként kell-e tisztelnie a drámák szövegét - azokat a szövegeket, amelyek, gondoljuk csak meg, Aiszkhülosztól Beckettig, Büchnertől Kafkáig, az operában pedig da Pontétól Hofmannsthalig terjednek. Végső soron tehát a kérdés, a magam vulgáris értelmezésében, így hangzik: mit szóljunk ahhoz, ha a színházi emberek saját céljaik érdekében jelentős színdarabok rögzített szövegébe avatkoznak, vagy éppenséggel tematikus és stilisztikai súlypontokat helyeznek át, legyen szó akár Moliére *Tartuffe című* komédiájáról, akár Kleist *Penthesziléa* című tragédiájáról, esetleg olyan mértékben, hogy a szöveg ismerői hasztalan keresik a maguk olvasmányélményét.

A válasz: a színháznak minderre joga van. Legalábbis alapvetően, ha nem is minden esetben. De erről majd később. Azért van rá joga, mert ez az intézmény már a kezdet kezdetétől nincs sem kizárólagosan, sem elsősorban a drámairodalomnak elkötelezve; tartozása mindenekelőtt saját színpadi termékeivel, illetve azok esztétikai és társadalmi használati értékével szemben van. A színház munkájának a színdarabszöveg nem vég-célja, hanem kiindulópontja. A cél az, ami a színpadon látszik és hallatszik. Itt természetesen olyan tartalmas, komolyan veendő, összetéveszthetetlenül pregnáns, főként pedig hitelesen színházi jellegű eredményre gondolunk, amely képes a kortárs közönséget maga mellé állítani.

No de - vethetné itt ellen a szigorú olvasó - ez végső soron menlevél az egyetemes drámairodalom alkotásainak önkényes szétdarabolására! Szó sincs róla. Az önkénynek megvannak a maga határai. Ezeket ugyan nem holmi fölöttes hatóság, egyfajta művészeti Vatikán állítja fel, amely kiközösítés terhe alatt megmenti a színdarabokat a mindenre elszánt, szentséggyalázó darabolóktól. A határok sokkal inkább a színház alaphelyzetéből, azaz színpad, szöveg és közönség szükségképpen nem teljesen harmonikus háromszög-viszonyából adódnak- működőképes a színház csak addig lehet, ameddig az egyik partnert nem morzsolja fel a másik kettő. Ebből

támadnak azok a határok, amelyek nem engedik, hogy a színpad gátlástalanul megcsonkítsa ezt vagy azt a drámai művet. Lássuk, miért van ez így!

A kritikus mérce: a szöveg potenciális színpadi energiája

Valahányszor a színházi emberek az egyetemes drámairodalom egy-egy alkotását színre viszik, mindig kénytelenek összeméri erejüket az adott műben rejlő potenciális színpadi energiával. Azok, akik nem érik be a szöveg hanyag átfutásával vagy kiművelt filológiai végigböngészésével, hanem olvasás közben magukba is szívják, és a képzelettől felajzott szemmel és füllel fedezik fel a benne szunnyadó tereket és testeket, mozgásokat, hangokat és ritmusokat, óhatatlanul beleütköznek ebbe a potenciális színpadi energiába, mondjuk, Shakespeare *Lear* királyában vagy Brecht *Egy fő az egy* főcímű művében. A potenciális színpadi energia a minden drámai szövegben ott lappangó sokrétű feszültségekből tevődik össze. Ott bujkálnak ezek a feszültségek a leírt, néma szöveg dialógusaiban és szerzői utasításaiban, készen arra, hogy a színpadon kisüljenek mint társadalmi és lelki súrlódások, kibékíthetetlen világszemléleti ellentétek, mint ténylegesen bejárható és csak az álmokban létező terek kettőssége, mint egymással feleselő beszédmódok és nyelvi regiszterek.

Mindennek a szövegbe sűrített esszenciájával kell megmérkőzniük a színházi embereknek, hogy kiderüljön: az erők, amelyeket a színpadon elszabadítanak, képesek-e kifejezni ezt a potenciális színpadi energiát, s előadásuk vajon felér-e az emitt a *Lear* királyban, amott az *Egy fő az egy* főben tömörített feszültségek változatosságával és intenzitásával. Ha igen, akkor bár érdekes, de másodrangú kérdés, hogy ezt a célt milyen úton érték el. Ebben az esetben csak a mord pedantéria ágálhat, hogy vajon történt-e erőszak az írott szövegen, és ha igen, mennyire súlyos az eset.

Ilyenkor csak a színpadidegen szűklátókörűség siránkozhat azon, ha Leart történetesen nő játssza, netán búvárszerelésben, és ha eme Learnő a maga tébolyát az előírásos bozótos puszta-ság helyett esetleg egy lila tévétorony tetején tombolja ki, vagy ha Galy Gaynek, Brecht ártalmatlan rakodómunkásának katonai tömeggyilkossá való átszerelése az előírt indiai környezet helyett az ókori Alvilágban vagy, mondjuk, a Tejúton megy végbe. Az ilyen beavatkozások mindig csak olyankor támadhatóak, ha puszta szeszélyből születtek, tehát funkciótlanok és üresek - ha az előadás a maga egészében nem indokolja meg őket értelmesen, és értelmes következményekhez sem vezetnek.

Itt száll fel a vonatra a színházi háromszög-viszony harmadik tényezője: a közönség, amely-nek az előadás készült. Tegyük fel, hogy ez a közönség elég értő és elég nyitott ahhoz, hogy megadja a színháznak. ami a színházé, és a drámának, ami a drámáé. Ha így van, akkor nem fog az úgynevezett szöveghűség betűibe kapaszkodni, mert ez a hűség, bármilyen könnyű is megindokolni, valójában nem több szép, de üres téveszménél. Az értő és nyitott közönség inkább maga is a *Lear király,* illetve *az Egy fő az egy fő* kinyomtatott szövegének potenciális energiájához méri majd a mindenkori színpadi produkciót: a szövegek elvégre minden olvasni szerető ember számára könnyen hozzáférhetőek.

És ha e próba során kiderül, hogy az előadás, bármily szokatlan legyen is, maradéktalanul felszabadítja a shakespeare-i, illetve a brechti drámában rejlő sokrétű és intenzív feszültségeket, akkora közönség nyugodtan lelkesedhet, sőt ezt is kell hogy tegye; akkor nincs más dolga, mint hogy tiszta szívből gratuláljon önmagának és a színházi embereknek- míg ellenkező esetben jó oka van rá, hogy éppily tiszta szívből kifütyülje az előadást, mégpedig merőben függetlenül attól, hogy létrehozói a szokottnál is féktelenebbül garázdálkodtak-e a szöveggel, vagy engedelmesen leblattolták. A művészeti produktum - a színpadi történés - szempontjából tehát mi sem lehet kártékonyabb, mint ha a háromszög bármelyik tényezőjét - akár a szöveget. akár a színpadot, akár a közönséget - alábecsülik, és kevesebbet kérnek tőle, mint amennyit adni képes. s ezzel, ami engem illet, akár már el is intéződött volna a kérdés: miként kell viszonyulnia a színháznak az egyetemes drámairodalom szövegeihez. (Ebben az összefüggésben egyelőre figyelmen kívül hagyom a zenés színház speciális esetét; ott további dimenziókat kell megfontolni, amelyek szükségképp vezetnek további, mégpedig differenciáltabb következtetésekhez. Még lesz rá mód, hogy erre is kitérjek.) Az eredeti kérdés azonban, és ezzel együtt a rá adott válasz még nyitva hagy egy további aspektust: a mai színház bizonyos, nem kevéssé aggályos irányzatainak ügyét. Olyan irányzatokról van szó, amelyeket veszélyesebbnek érzek a drámai szövegek mégoly ádáz kiforgatásánál. Mire gondolok tulajdonképpen?

A mai színház nem a szöveget, hanem önmagát árulja el

Ha ez így megy tovább, önmagát nyomorítja meg mind nagyobb mértékben egy műforma, amely elvesztette hitét az igazi, összetéveszthetetlen színházi játékban, és ezért önmagára emel kezet. Ezek az irányzatok, amelyek pontosabb leírása még hátravan, éppen az utóbbi évtized minden tekintetben magas színvonalú előadásaiból olvashatók ki. Amit ezekben láthattunk, arra utal, hogy a színházcsinálók színházcsinálói öntudata sérült meg. És ez nem az állami és városi szubvenciók ugyanebben az időben bekövetkezett csökkentésével függ össze: ennek a ténynek éppen ellentétes impulzusokat kellett volna kiváltania. Nem, én úgy látom, a hiba magukban az előadókban van. Mintha elfelejtették volna, vagy már nem akarnák tudni, milyen páratlan és nélkülözhetetlen ez az ő egészen sajátságos művészetük. és semmibe vennék esztétikai önállóságát és öntörvényűségét.

Ha ugyanis nem így volna, akkor a szóban forgó rendezők nem hevertetnék jóformán parlagon mindazt, amire egyedül csak a színház képes, és ehelyett nem csempésznének bele mind nagyobb számban idegen, sőt vele szemben álló formákat és technikákat, amelyeket - lelkesen-alázatosan - az elektronikus szórakoztatóiparból vesznek át. Csakhogy ebből az iparágból éppen az hiányzik, ami a színház lényege: a képesség. hogy jelentőségteli történéseket kerülő út nélkül jelenvalóvá tegyen. Ha a mai rendezők a testetlen elektronikus média - a film és a televízió, a video lés a diszkó, avagy a kábelesített popkoncertek - után futnak, akkora helyzet egyértelmű: a színház megcsonkítja önmagát. Hogy ennek mennyire van tudatában, az még kérdéses.

A mai színházi rendezés széles spektrumából itt csak néhány példát idézhetek, amelyek- mondani sem kell feltétlenül markáns és igényes rendezőket érintenek; de mert itt személyeken túlmutató tendenciákról van szó, egyéni stílusuk, bármily öntörvényű legyen is, elhanyagolható, sőt, minél változatosabb célokra törekednek mindenkori kifejezési céljuk függvényében, annál szimptomatikusabbak a nyilvánvaló közös vonások. A megfigyelt jó évtizedes időszak arról tanúskodik, hogy nem elszigetelt esetekről, hanem átfogó tendenciákról van szó. Ugyanerre utal a rendezők eltérő életkora. valamint az érintett színdarabok változatossága is. Gondolok Werner Schröter *Don Carlosára* és más rendezéseire, Johann Kresnik Marat/Sade-jára és egyéb munkáira, Jürgen Kruse *II. Richárdjára* és egyéb munkáira, Martin Kusej *Gotlandi h*ercegére *és* más rendezéseire.

Esztétikai fogantatásukat tekintve ezek az előadások - akár elejétől végig, akár hosszú szakaszokon át - alapvetően ugyanazt az összbenyomást ébresztik. A vizuális és az akusztikai élmény egyaránt úgy fest, mintha a színpadi történés éppen nem a színészek cselekvéseiből eredne; mintha a színpadi tér és annak jelentése éppen nem abból születne, ahogyan a színészek mozognak benne, ahogyan értelmezik és használják; mintha nem a színészek teremtenének itt és most a semmiből egy drámai világot szavaikkal és mozdulataikkal. Ehelyett mindaz, amit látunk és hallunk, sokkal inkább arra utal, hogy ezek a színészek csak alkalmi járókelők, akiket egy láthatatlan túlvilági hatalom vetett egy már rég elkészült, eleve adott világba.

Ez a világ azért tűnik régóta késznek, mert nem a színpadon születik: valahol másutt, korábban állították elő, és ezt a tényt senki nem is leplezi. Ez a világ tudniillik, akár az elektronikus médiumoké, hang- és fénykonzervekből áll, amelyeket kívülről tukmálnak a színpadra, hogy a látvány és még inkább a hangzás terét eleve meghatározzák. Azoknak, akiknek ebben a térben cselekedniük és szenvedniük kell, akció helyett eleve be kell érniük a reakcióval; az audiovizuális környezet csak a reakcióknak kedvez. A cselekvésre hivatott személyek, azok, akik máskülönben belső parancsra maguk teremthetnék meg környezetüket, merőben új helyzetbe csöppennek, olyan adottságok közé, amelyek nem igénylik közreműködésüket, amelyek kéretlenül, de visszavonhatatlanul csukódnak köréjük.

Ezt a hang- és fényvilágot végképp késznek és lezártnak tünteti fel a maga félre nem ismerhető eredete. Akár betonkeverő gépek, rendőri szirénák, hajómotorok, metronómok artikulálatlan zörejeit halljuk, akár artikulált, többnyire a pop és a film világából merített zenét: mindkét esetben olyan jelentéseket hoznak magukkal, amelyek máshonnan, más összefüggésekben tapadtak rájuk. Ha mármost ezek a másfajta jelentések - származzanak bár egy lármás betonkeverő géptől avagy egy popszámból - a *Don Carlos* vagy a *Marat/Sade* valamelyik jelenetére zúdulnak, a jelenet sem tehet mást, mint az egyes színészek: mindössze csak reagálhat rájuk. Fel kell dolgoznia, ami kívülről éri. Bele kell tagolnia saját jelentésébe. s ezt a megelőző és rákövetkező jelenetekkel való feszültségteljes összefüggése óhatatlanul megsínyli.

Áru vagy élmény-e a színházi szoftver?

Az előretörő, a történéseket önmagából elővajúdó drámai folyamat dinamikája tehát meggyengül, mert magába szippantja a folyamatos és drámaiatlan súrlódás olyasvalamivel, ami a színpadon és az egész színpadépületen kívüli világban már régóta elharapózott. Ez a valami azonban éppen nem korunk kifogásolható gazdasági, társadalmi, politikai valósága, amely komoly ellenállást válthatott volna ki többek között éppen a színházművészet részéről. Nem, itt e valóság által forgalomba hozott szintetikus termékekről, hangzó és fénylő áruféleségekről van szó, amelyekkel fizikailag még ütközni sem lehet, mert ahhoz túl puhák. Nemhiába szoftver a nevük. s ez a körülmény a fizikai ellenállást is megnehezíti.

Ha így halljuk és így látjuk őket, Don Carlos és Posa, Marat és Sade, II. Richárd és Bolingbroke, a gotlandi herceg és Berdoa egyaránt kívülről meghatározott és vezérelt alakoknak tűnnek. Ám ez a külső, idegen meghatározó és vezérlő erő nem a madridi udvar inkvizíciója, ahogyan Schiller dramatizálta, nem Peter Weissnek a charentoni elmegyógyintézet keretében dramatizált ellenforradalma, nem a régi Angliában zajló dinasztikus hatalmi küzdelem, amelyet Shakespeare dramatizált, és nem a Grabbe dramatizálta gyilkossági történet egy mondabeli Skandináviából, hanem egy, a drámai konfliktusokon túl elhelyezkedő, (gyakran túl harsány) hangzásokból és (gyakran túl rikító) fénysugarakból álló, hatalmas burkolat.

Semmi kétség: ebben a burkolatban és tartalmában megvan az, amit a reklámok manapság minden áru legszebb és legboldogítóbb értékének kiáltanak ki - az érzéki élmény minősége. Mi több, a burkolat, a mindenkori rendező világképétől és stilisztikai hitvallásától függően, még két, egymással merőben ellentétes értelmezésre is módot ad. Létezik egyfelől az inkább apokaliptikusan hangolt, másfelől a valahol-valahogyan reménységre hajló válfaj, minek következtében a színpadi történés eme átfogó burkolatát hol fojtogató pneumatikus kádnak, hol pedig óvó-melengető méhlepénynek érzékelhetjük.

De akár így, akár úgy: az összbenyomás a szabadság megfojtásáé, a szinte hézagtalan determináltságé, és ekként is ragad át, szívósan, csökönyösen a közönségre, ám nem oly módon, hogy az a közvetlen színpadi jelenben zajló heves drámai összecsapások láttán jutna lépésről lépésre bizonyos felismerésekre. Ez a folyamat itt nem mehet végbe, mert hiányzik az alapfeltétele: a megigézettség és a távolságtartás, a sodortatás és az átfogó perspektíva életteli, váltakozó kölcsönhatása. Nem, az ilyen előadások nézői el vannak tiltva ezektől a folyamatoktól, a mérlegelő távolságban kiérlelt felismerésektől, minthogy akár a színészeket, őket is rövidre zárt áramkör köti össze az előre gyártott fény- és hangburokkal. Gondolkodó- és érzékszerveiket vagy elkábítják, vagy - jobb esetben - másodrendűnek tekintik, és eszerint veszik igénybe. Énnek fejében, akár egy popkoncerten, harsányan, vibrálóan sulykolják folyamatosan a testükbe: ti, eggyé forrasztott jelenlévők, ti is felolvadtok ebben a viharzó hangoktól, cikázó lényektől körülölelt sorsközösségben, amely passzívan fogadja be a változtathatatlant. Tételezzük fel, hogy nem értettem mindenestől félre azt, amit a nevezett rendezők - és velük egyívású pályatársaik - látni és hallani engednek. Ha így van, akkor a szemlélőnek nem pusztán az esztétikai kifejezés eredményétől kellene elborzadnia, hanem még inkább annak társadalmi és politikai hatásától. Hiszen az ilyen színházi események igen művészies módon azt szuggerálják, hogy a mai világ szükségszerűen olyan pusztító, amilyen, sőt, még olyanabbul, és ez ellen nincs mit tenni, mert mi is szükségszerűen vagyunk olyan elfajultak, amilyenek vagyunk, sőt még olyanabbak. A következtetés nyilvánvaló: nem tehetünk mást, mint hogy beletörődünk a készen talált hatalmi viszonyokba, mert azok is éppoly sorsszerűen nehezednek ránk, mint a csupán reagálásra szorított színészekre ama gigantikus hang- és fényburok. A ránk zúduló hang- és fényözönnek hála, rejtve és kimondatlan marad, hogy ezeket a hatalmi viszonyokat mi magunk idéztük elő, vagy legalábbis semmit sem tettünk ellenük. Holott ezek a viszonyok felismerhetőek és megnevezhetőek, ha nem is a mai színpadokon: egy ismét gátlástalanná vált, látszólag alternatíva nélküli kapitalizmus hatalmi viszonyairól van szó, amelyek az embereket az emberek farkasaiként uszítják egymásra, az örök profitnövelés nagyobb dicsőségére. s ebbe ugye muszáj belenyugodnunk...

Jól tudom, hogy az említett előadások egyike sem jut el egyértelműen efféle következtetésekhez, és még kevésbé állítható, hogy kifejezetten agitálnának mellettük. Azt is tudom, hogy - interjúiból kitetszően - Johann Kresniknek legalábbis az a meggyőződése: nemcsak táncszínházával, de színházi rendezéseivel is erőteljesen tiltakozik tulajdonospolgári társadalmunknak és igen kérdéses alkotmányos valóságának jóllakott status quója ellen. A meggyőződés őszinteségét nem lehet kétségbe vonni. Annál kétesebb-nek érzem, hogy vajon Kresnik - és a hasonlóan gondolkodó színházi emberek - színpadi alkotásai valóban azt fejezik-e ki, amit a művész általuk ki szeretne fejezni. A Marat/Sade-hoz vagy R. Goetz Háborújához hasonló előadások láttán felismerhetjük és elismerhetjük a polemikus szándékot, mint ahogy csodálhatjuk a virtuozitást is, ahogyan az alkotók fulminánsan és egyszersmind művészien megkomponált módon érvényesítenek bizonyos mai érvényű szemléleti formákat. Ugyanakkor azonban egyre erősödik bennünk a benyomás, hogy Kresnik tulajdon művészetét is lenyűgözi és meghódítja az, amit támad.

Ez a művészet a legújabb technika alapján állva is lényegében anakronisztikusan viselkedik, mert a „similia similibus" tudomány előtti egyszerű szabályához tartja magát. Annak idején e szabály jegyében igyekeztek varázslók és javasasszonyok kikúrálni a testi és lelki bajokat, szimmetrikus ellenvarázslat útján támadva hasonlót a hasonlóval. Ekként Kresnik (és korántsem csak ő) az államrend őreinek hivatalos és a gyilkos náci bandák nem hivatalos erőszakára, amely egyre féktelenebbül tombol körülöttünk, ugyan-ilyen erőszakos színpadi történésekkel válaszol. Nemcsak arról van szó, hogy a rendezés művészien halmoz fel és fokoz drasztikus gyilkosságokat, kínzásokat, erőszakcselekményeket - hatásesztétikája is a kínzáshoz hasonlít, főként a közönséget audiovizuálisan bekerítő, lerohanó, agyonnyomó eszközök totális bevetése révén.

Itt ismét az elektronikus médiumokra kell visszatérnem, amelyeket alapvetően színházellenesnek tartok. De ha mégoly csökönyösen kifogásolom is használatukat Kresnik és más rende-

zők munkáiban, ezzel korántsem arra kívánok utalni, hogy az elektronikus médiumoknak a színpadon semmi keresnivalójuk. Értelmetlenség is volna azt követelni a mai színháztól, hogy éppen azokat a jelenségeket rekessze ki, amelyek - akár tetszik ez az egyes embernek, akár nem - napjainkban minden másnál erőteljesebben határozzák meg a világ érzékelésének módját. Így hát magától értetődik, hogy a film, a televízió, a video meg a többi része a színház eszköztárának, hiszen a színház anyaga alapvetően az egész világ, a maga minden jelenségével és hatalmi viszonyával, a mai színháznak tehát alapvetően az egész mai világ az anyaga.

Eszerint nem arról kell vitatkozni, hogy van-e egyáltalán helyük a színházban az elektronikus médiumoknak, hanem arról, hogy mi legyen ott a funkciójuk. Véleményem szerint alapvető feltétel, hogy a rendezők minden tárgyat, tehát ezeket is, csak anyagnak tekintsenek, és a maguk akaratának rendeljék alá őket. Ezelőtt néhány évvel Hansgünther Heyme a *Hamlet* szereplőit működő képernyők között mozgatta; az elgondolás és kivitelezése tartalmas, korszerű és tetejébe hamisítatlanul teátrális is volt. Érzékelhetővé tette azt, amit másként ilyen hatásosan és meggyőzően nem lehetett volna ábrázolni: hogy manapság az ilyen egyedi eset, amilyen Hamleté, elveszíti egyediségét, mert azonnal tetszés szerint megsokszorozható a képernyőkön, amelyek mind ugyanazt a mozgásban lévő képet mutatják; hogy Claudius király intrikus udvarában a legtitkosabb, legbizalmasabb rezdülések is rögtön publikussá, kíváncsi szemek és mohó fülek prédájává válnak; és még több mindent. A közönség a feudális uralkodóház és a televízió egyidejű összecsapásából izgalmas felismerésekre juthatott; egyaránt betekinthetett a hajdanvoltba és a jelenvalóba, az egykori és a mai történelmi feszültségekbe.

Heyme ebben az esetben a televíziót igazi teátrális esemény anyagaként és eszközeként használta, és a színpad törvényeinek megfelelően engedte, hogy a közönség az anyagot illetően és az eszköz jóvoltából váratlan felfedezésekre jusson. Igaz, a színpadi képernyők szerves részei voltak Wolf Vostell tervezői programjának, de használható kellékekként hamisítatlanul tárgy módjára viselkedtek. Nem volt más státusuk, mint egy trombitának, amelyet a színész megfúj, vagy egy korlátnak, amelyen a színész tornászik.

Hiába járnak el ugyanígy Kresnik és más rendezők: náluk mégis mása helyzet. Náluk az elektronikus médiumok csak másodsorban jelennek meg a drámai küzdelem kellékeként, eszközeként vagy tárgyaként. Itt nem csupán objektumok egyéb elképzelhető objektumok között, nem olyasmik, amikkel a színpad eljátszhat, akár egy naplementével, egy székkel vagy egy vasúti híddal. Ellenkezőleg: az elektronikus médiumok itt ábrázolási technikaként, szemléletformaként érvényesülnek, sőt olykor művészi vezérelvként is, amelyre a színház többé vagy kevésbé rábízza magát. Audiovizuális eszközökkel jelölik ki a cselekmény színhelyét, a talajt, ahonnan a cselekmény kiindul és ahová visszatér, az irányokat, amerre haladnia kell, és meghatározzák a mozgás tempóját is: hol gyorsuljon, hol lassítson. Ha nem is valamennyi, de számos ingert - és éppen a legmarkánsabbakat - hang- és fény-konzervek formájában előre beprogramoznak és kiszerelnek. Ezek a konzervek csak arra várnak, hogy felbontva akcióba léphessenek, ám ez az akció az élő színészek és élő nézőik számára valóságos kálvária. Így zsugorodik össze mind a színpad, mind a közönség szempontjából, a színház egy kissé mindig kiszámíthatatlan mozgástere, ahol kockázat is adódik, és a rögtönzés soha nem kizárt.

Két közönségpárt

Erőszakcselekmények a színpadon - erőszak, amelyet a színház önmaga ellen követ el. Ez az öncsonkítás persze nem ötlik rögtön szembe, hiszen önmagát is, nézőit is ipari mintáinak lakkozott dübörgésével és rikító fényjátékaival burkolja be és zsongítja. s a megmaradt közönség beugrik mindennek. Engedelmesen oszlik két pártra: az inkább elutasítókéra és az inkább egyetértőkére.

Az elutasítók pártja önmagát talán megfontoltnak és konzervatívnak tartja. Nem gondolja át komolyan, mit is tálalnak itt szeme és füle elé; csupán - lásd fentebb - az úgynevezett szöveghűség nevében emel panaszt, többnyire azt érzékeltetve, hogy Goethe *Iphigeniáját* ma is és mindenkor szakasztott úgy kellene megjeleníteni a színpadon, ahogy ők maguk annak idején emlékezetük szerint első ízben látták. A másik párt, az egyetértőké viszont, úgy lehet, haladónak, ifjontian friss szelleműnek tekinti magát. Boldogan látja viszont a színpadon mindazt, ami estéről estére másutt is boldogítja: a tévét, a videót, a filmet, a diszkót, a popkoncertet. Elismerően állapítja meg, hogy lám, tulajdonképpen egész otthonosan érezheti rnagát az ember a színházművészet eddig oly gyanakodva került templomában. Azt ugyan észreveszi, hogy a fényhangokat és hangfényeket itt még nem kezelik oly zökkenőmentesen, mint az igazi villamosított szórakoztatásban, de azért ügyes fiúk azok ott fenn, a színpadon, előbb-utóbb majd csak belejönnek.

Így hát a színházban mindkét pártot, habár ellenkező értelemben, olyasvalami köti le, ami éppen nem színház, és egyik sem figyel fel a színházi öncsonkítás eme fundamentális aktusára. Tudom, ez a kifejezés majd' oly dagályosan túlzottnak hangzik, mintha fegyverropogást vagy égzengést emlegetnék. De hát nem a fundamentumot érinti-e, és nem öncsonkításként hat, ha egy vitathatatlanul felsőbbrendű művészet, amely születése óta a maga lábán tudott járni és táncolni, a maga hangján beszélni és énekelni, éppen azokhoz a művészetekhez idomul, amelyek ugyan manapság mindenütt hangadónak számítanak, mégis elementárisan alsóbbrendűek nála?

Hogy is lehetne másként? A televízió csakúgy, mint a film, a video csak úgy, mint a diszkó lombikéletet élés lombikéletet ábrázol. A bennük szereplő, inkább anyagként, semmint alkotói minőségben használt emberek fragmentáltak. Mozogni, megnyilatkozni csak az adott mankók, úgymint mikrofon és erősítő, keverőpult és kamera segítségével képesek. Nolens volens. Mert így követeli a technikai apparátus meg a piac, amelyektől ezek a médiumok függnek. És most az említett rendezők még a színpadot is kiszolgáltatják ennek a másodkézből való, protézisfüggő életnek, amely világszerte azon serénykedik, hogy az élet minden egyéb formájának is törvényt diktáljon. Úgy érzem, az ilyen színházcsinálók esztétikai találékonyságát és ellenálló erejét az a nyomasztó érzés határozza meg, hogy a vidorul friss, fürge reklámerejű kultúrpiac netán elavultnak. idejétmúltnak nyilváníthatja az ő régi keletű művészetüket. Nem vitás: a kultúrpiac valóban ezt teszi. Ennyiben a szóban forgó rendezők nyomasztó előérzete egyáltalán nem csal. Hamisak és végeredményükben gyilkos hatásúak viszont a művészi következtetések, amelyeket ebből a tényből levonnak. Megtagadják saját művészetüknek az elektromos művészetekkel szembeni előnyét: a színpadi történés közvetlen, elfogulatlan életszerűségét. *Önként*- erre külön érdemes felfigyelni! - kovácsolnak maguknak erényt a másfajta médiumok hátrányából. Önként avatják a másfajta médiumok technikával kicsikart formáit a maguk semmit ki nem fejező kifejezésévé, amikor például erős és gazdagon árnyalt hanggal megáldott színészek ugyanazokat a kígyózó táncokat lejtik el a mikrofonnal, amelyek a popsztárok számára nélkülözhetetlenek, vagy amikor egyes világításdesignerek tarka fényekkel ködösítik el és teszik jellegtelenné a színpadi teret, hogy elveszítse azt a képességét, amely mind ez idáig a sajátja volt, azaz ne teremthessen többé egyszeri drámai helyzetet pusztán a kimondott szó és a testmozgás erejéből. Nem, ebbe azért mégsem lehet szótlanul beletörőd-ni... Az ember óhatatlanul szenvedélyes és csökönyös lesz, és szüntelen emlékeztet rá, micsoda valójában és mi lehet a színház, és mi volt, mit tudott, amióta csak megszületett, mindazon kor-szakalkotó változások ellenére, amelyeken az év-ezredek során átesett, illetve amelyekhez maga is hozzájárult. Muszáj minderre emlékeztetni, most, amikor az a veszély fenyeget, hogy maga felejti el saját mibenlétét.

SUMMARY

Jusson eszünkbe, mi is a színház

Az ókor óta nincs az emberek együttélésében olyan jelenség, amely eseményszerűség és termékenység dolgában a színházhoz volna fogható. Ha megszűnne vagy elsorvadna, hatalmas társadalmi és esztétikai űr tátongana a helyén, amit semmi nem tölthetne ki. Semmilyen alkalmi (tehát nem mindennapos) művészeti, sport-vagy vallási rendezvény nem képes arra, amire a színház. Még az éppoly ősi társművészetektől: az irodalomtól, a zenétől, a képzőművészettől is jelentős távolság választja el. Egyes-egyedül a színház az, ahol bizonyos emberek tervszerű megegyezés alapján emberek között játszódó cselekvéssorokat játszanak el más embereknek. Álcát öltenek, hogy kitalált vagy találékonyan leképezett alakokat ábrázoljanak: Antigonét, a törvény nemes szívű megsértőjét, egy akarata ellenére bűnössé vált uralkodó leányát; Othellót, a dicsőséges fekete hadvezért a maga legjobb körökből való fehér bőrű feleségével; Adam bírót, a jog őrzésével megbízott rusztikus jogtiprót vagy a katonailag, testileg és lelkileg egyaránt agyonkínzott Woyzecket- mindazzal együtt, ami a fentnevezettek adottságaiból következik.

Markáns cselekvéssorokból áll össze feszült és tartalmas összcselekmény, amely- legalábbis sikerült előadásban - azok számára is izgalmas, akik már ismerik a darabot, mert a színpadi játék közvetlen egyidejűségében minden mozzanat meg-születése és kibontakozása vadonatújnak hat. A cselekvéssorokat az utánzó álcázás hozza napvilágra, a közönség pedig készségesen engedi át magát a színészek művészi szemfényvesztésének, merőben függetlenül attól, hogy egy gyermekgyilkos anya, egy házasságtörő isten vagy egy szerelmé-ben csalódott sellő viselt dolgait mímelik-e előtte.

A megélt vagy gondolatilag teremtett valóságot utánozzák a regények, a festmények, a szobrok és a filmek is, de soha nem olyan közvetlenül és nyomatékosan, mint a színház. A művészet alkotói és befogadói sehol másutt nem találkoznak a maguk testi mivoltában. A színészek minden alkalommal újrateremtik a világ drámai ábrázolását, és szemünk láttára, fülünk hallatára mutatják be, hogy szemünk is, fülünk is magába szívja. A képet tehát a maga múlékony, de annál hatásosabb színházi eredete élteti. A folyamat előre meg nem jósolható, és bár ismétlik, meg-ismételhetetlen. Es minden alkalommal kiteszi magát és kitesz bennünket is a bizonytalanság-nak: vajon ezúttal is sikerül-e majd az eljátszott hús-vér embereket kitalált emberekké változtatni?

De honnan szerzi be a színház ezeket az eljátszható és eljátszásra érdemes cselekvéssorokat? Főként a drámaíróktól: Szophoklésztól és Shakespeare-től, Kleisttől és Büchnertől, meg a többiektől. k határozzák meg e cselekvéssorok összetéveszthetetlen formáját. Az ő költői szövegeik rögzítik azt, amit én itt durva rövidítéssel cselekvéssornak nevezek, mert hiszen kétség sem fér hozzá, hogy az, ami e szövegekben betűről betűre leíratott, sokkal több puszta cselekvéssornál; másfelől cselekvéssor eleve csak alakformálások és érzelmi hullámzások, történések és szituációk, dialógusok és beszédmódok, hangzások és ritmusok meghatározott konstrukciójából jöhet létre, azaz az írói szövegnek voltaképpen a maga mindenkori arculatát, tartós állagát és kimeríthetetlen potenciális színpadi energiáját köszönheti.

Ezzel ismét eljutottunk az alapkérdéshez, amely speciálisan a drámai szövegek szentségtelen szentsége után tudakozódott; és a válasz most sem lesz más, mint első alkalommal. A színházi embereknek nem lehet és nem is szabad megtiltani, hogy a szövegeket belátásuk szerint kezeljék, úgy, ahogy helyesnek, azaz színpadi és társadalmi szempontból időszerűnek érzik. Mind-amellett nemcsak a dráma mint dráma, hanem a színház mint színház is azt követeli, hogy a mű potenciális színpadi energiáját se felelőtlenül el ne pocsékolják, se színpadidegen álenergiákkal ne próbálják helyettesíteni. Ez a követelmény azonban óhatatlanul egy továbbit is magába foglal.

Ha a színház mint színház eleven és esztétikailag is éltető erejű művészetet akar nyújtani közönségének, akkor egyértelműen fel kell vennie a harcot az életszerűség ellenprincípiumával, tehát mindennemű uniformizálással, sztereotípiával, egyhangúsággal, sematizmussal. Énnek következében nem táplálja, hanem megfojtja saját vitalitását, ha túlteszi magát a mindenkori drámai szöveg félreismerhetetlen sajátszerűségén. Ibsen *Nórájá*nak potenciális színpadi energiája - efelől semmi kétség -egészen más, minta *Kísérteteké,* és még ennél is nagyobb különbség Moliére *A mizantróp*jának és a vele rokon témájú Raimund-darabnak, *A hegyi király és az embergyűlölő*n e k potenciális színpadi energiája között. Aki azonban rendezésében függetleníti magát a konkrét szövegek és a beléjük ivódott konkrét korok sajátszerűségétől, az végső soron egyhangú egyenlősdit művel, legvégső soron pedig - akár hangosan teszi, akár halkan - az élettelenséget emeli piedesztálra.

Fordította: Szántó Judit

(Folytatás a következő számban)

Protagonists of this issue's first part are Troilus and Cressida, whose most recent incarnation was seen at this year's Salzburg Festival. After a spell-binding essay by Ivan Nagel, the Festival's straight play manager, to the play, editor Tamás Koltai offers his impressions of the production, together with those gathered at the performance of Georg Büchner's *Danton's Death,* directed by Robert Wilson.

Some other collaborators went also abroad this summer. Thus Katalin Trencsényi saw some events of this years Avignon Festival, notably Shakespeare's *King John* and *Hamlet* and Ostrovski's *The Storm;* László Gerold (a local resident) describes a performance of Serbia's National Theatre of a Hungarian play - Andor Szilágyi's *Pepe* - with a Hungarian director - László Babarczy, manager of the Kaposvár theatre. Tamás Liszka talked in Sarajevo to Bosnian director Aleš Kurt; and as a fitting closure to this section, we publish the third part of László Upor's account of New York theatre life, concerned this time with the chances and achievements of new American playwriting.

Before we tum to normal home events, in a commemorative article Zádor Tordai reflects on the strange career and sadly untimely death of Erzsi Gaál, a highly gifted actress-director of a very special brand.

Events of Hungary's summer season follow. István L. Sándor saw at the 16th Zsámbék Summer Theatre an interesting „festival within the festival", a sample of different performances of Moliére's *Don Juan,* with the participation of Rumanian, Ukrainian and Transylvania-based Hungarian companies as well as the already traditional Rumanian-Hungarian co-production directed by Beatrice Bleont who this time selected Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream.* Meanwhile Tamara Török went to Szentendre, Kapolcs and Kőszeg to see three different plays by Moliére, respectively *George Dandin, Le Médecin malgré lui* and *Le Malade imaginaire.*

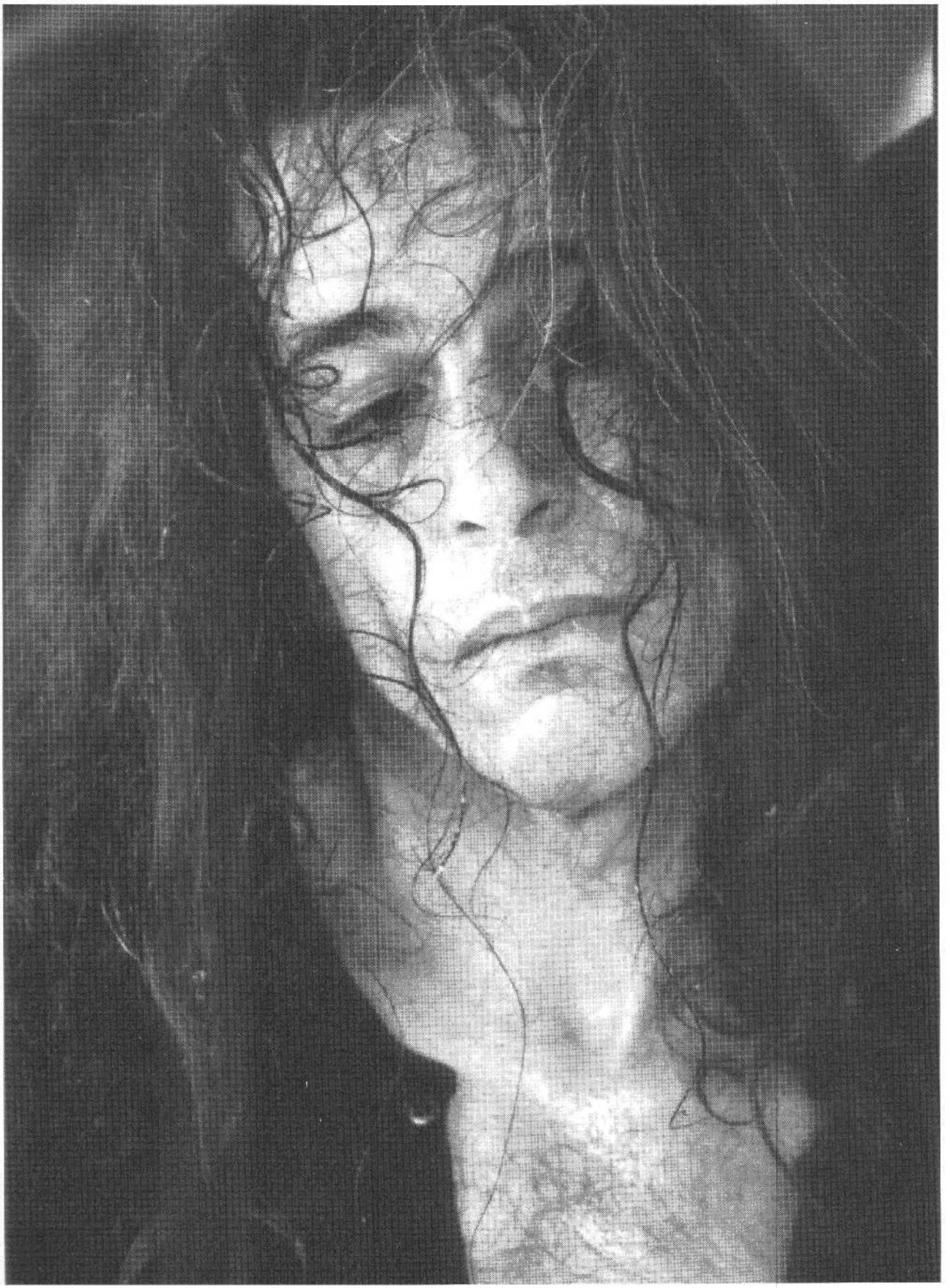
Three of our regular columns are also represented. Adrienne Dömötör talks to actor György Gazsó, Ildikó Gáspár discusses two recent Hungarian publications of books by epoch-making Polish theatre expert Jan Kott and Géza Fodor also continues his series on theatre research, this time by introducing and publishing the first part of German scholar Volker Klotz's essay on *Theatre betraying itself.*

Playtext of the month is the second part of the original version of Frank Wedekind's Lulu-plays in the adaptation of András Forgách.

Nachum Cohen, a Double Edge Theatre (DET) vezető színésze, aki Szíriában született és Izraelben nevelkedett, csaknem világtalan. Különleges színésztréninget dolgozott ki, amelynek kiindulási pontja „fogyatékosságának", illetve etnikai-kulturális örökségének sajátos lélektani feldolgozása. Olykor bravúros fizikai akciókban is megnyilvánuló felfokozott pszichikai jelenléte elementáris hatású.

Fanny Elouz, aki sokat fotózta a társulatot, az ismerős szemlélő bensőségességével kapta el a Rabbit alakító színész egy pillanatát a Keter című előadás próbáján.

SZÍNHÁZ
fotógaléria



THEALTER

98

Ára: 192 Ft