

SZÍNHÁZ

XXX. ÉVF. 7. SZÁM 1997. JÚLIUS 7.

BOB WILSON



Nánay István:
MAGYAR DRAMA EXPORTRA 1

Kovács Dezső:
VADÁSZJELENETEK ALSÓ-
MAGYARORSZÁGRÓL 2
(Hamvai Kornél: Körvadászat)

Sándor L. István:
BOLDOGTALAN LÁTOMÁSOK 4
(Tennessee Williams: A vágy villamosa)

Gerold László:
REKVIEM MAGUNKÉRT 9
(Deák Ferenc: Határtalanul)

Lajos Sándor:
PARATARTALOM 12
(Remenyik Zsigmond: Vén Európa Hotel)

Kiss Gabriella:
KI A PATKÁNY? 13
(Improvizáció Goethe nyomán)

TALÁLKOZÁSOK 15
(Külföldiek a magyar drámáról)

OSIRIS-EST 18
Bérczes László:
ÉDES FÁJÁS
(Beszélgetés Csákányi Eszterrel)

Kékesi Kun Árpád:
A REPREZENTÁCIÓ JÁTÉKAI 22
(A kilencvenes évek magyar rendezői színháza)

Visky András:
HERMÉSZI SZEREPBEN 30
(A dramaturg és a szöveg)

Karsai György:
LÁTVÁNYKOLTÉSZET 33
(Robert Wilson Duras-rendezése)

Fodor Géza:
BEVEZETŐ 36

Arthur Kahane:
A SZÍNÉSZNŐ; A SZÍNÉSZEK
ÉS A TÖBBIEK 37
(Két esszé)

Bíró Béla:
A TRAGIKUM TRAGÉDIÁJA 42
(Romániai magyar dráma a hetvenes években)



A vágy villamosa (4. oldal)



Kortárs Magyar Drámafesztivál (15. oldal)



Romániai magyar drámák (42. oldal)

XXX. ÉVFOLYAM 7. SZÁM
1997. JÚLIUS

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: 131-6308
Telefon: 111-6650

Kiadó: Színház Alapítvány
Budapest V., Báthory utca 10. 1054
Telefon: 131-6308

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 jelzőszámra.

Előfizetési díj egy évre: 960 Ft

Egy példány ára: 96 Ft

Külföldön terjeszti a Kultúra Külerkereskedelmi Vállalat, H-1389 Budapest, Pf. 149.

Tördelte az Osiris Kft.

A nyomtatási és kötetési munkákat az Eto-Print Kft. végezte

HU ISSN 0039-8136

A folyóirat a Nemzeti Kulturális Alap, a Soros Alapítvány, a József Attila Alapítvány, a Pro Renovanda Alapítvány és Budapest Főváros Főpolgármesteri Hivatala Színházi Alapjának támogatásával készül

Megjelenik havonta

DRÁMAMELLÉKLET
Hamvai Kornél: KÖRVADÁSZAT

A címlapon: Lucinda Childs és Michel Piccoli
Marguerite Duras A halál betegsége című darabjának Robert Wilson rendezte előadásában

A hátsó borítón: Csákányi Eszter (Koncz Zsuzsa felvétele)

A borítókat Kemény György tervezte

MAGYAR DRÁMA EXPORTRA

Ismertős a kesergés: hej, ha ez meg ez a költő, író, drámaszerző, színész, rendező (nevek tetszés szerint behelyettesíthetők) nem Magyarországra születik, világhír övezné, de így..., s lemondó legyintésbe torkollik a mondat. Nem vitás, nyelvi elszigeteltségben élő kis nemzet vagyunk, s megváltoztathatatlanul tűnik, hogy egy-egy kivételtől eltekintve magyarul író, alkotó fiaink-lányaink csak a saját nyelvű közegükben érvényesülhetnek. Vagy mégsem?

A kérdés szándékoltan költői. Tudjuk, sokan sokat tettek azért, hogy áttörjék a nyelvi korlátokat, s - szűkebb szakterületünkön maradván - drámáinkat, színházi értékeinket megismertessék a nagyvilággal. E próbálkozások nemcsak hivatalos úton történnek, hanem egyre inkább különféle egyéni akciók keretében. S úgy tűnik, ezek működnek jobban.

Emlékeztetőül néhány kezdeményezés: pár éve Lakos Anna a francia színházi szakmával kezdte megismertetni a magyar dráma értékeit. Szívós és kitartó munkájának egyre láthatóbb eredményei vannak: Franciaországban magyar drámafördítésköteteket adtak ki, felolvasóesteken ismertettek, illetve színházakban bemutattak néhány magyar darabot, és mind többen érdeklődnek újabb drámáink iránt. Upor László szerkesztésében-szervezésében kölcsönös drámakötet-kiadási program valósult meg: nálunk angol, Angliában magyar kortárs szerzők legújabb darabjai olvashatók. A néhány éve Berlinben tartott s a rendszerváltás utáni magyar dráma és színházi helyzet áttekintését célzó drámanapok egyik szervezője-lebonyolítója Szilágyi Mária volt, aki sokat tett azért is, hogy néhány, főleg fiatal írónk darabjait fordítsák németre.

S ugyancsak Szilágyi Mária volt a fő szervezője az áprilisi végén Budapesten tartott Kortárs Magyar Drámafesztiválnak is, s e rendezvény elsősorban olyan külföldi szakembereknek szólt, akik potenciális partnerek lehetnek abban az erőfeszítésben, amelynek célja a magyar dráma és színházművészet eredményeinek meg- és elismertetése, illetve a magyar és más európai országok közötti színházi kapcsolatok szorosabbra fűzése.

Az ötnapos program magját hat színházi előadás képezte, amelyeket minden esetben szakmai beszélgetés követett. Főleg külföldi rendezőhallgatónak hirdették meg azokat a workshopokat, amelyek keretében Kárpáti Péter *Akárkijét*, illetve Füst Milán *Freiligrath* című szövegét dolgozták fel magyar rendezők vezetésével. Kétnapos tanácskozást rendeztek a kilencvenes évek drámaírói tendenciáiról, illetve a kortárs dráma és színház kapcsolatáról - e témáról több mint harminc hozzászóló fejtette ki véleményét. Felolvasódelutánokon Márton László, Darvasi László és Németh Ákos műveit néme

tül, illetve Békés Pál, Forgách András, Kárpáti Péter és Nagy András darabjait angolul ismertették az érdeklődőkkel - a szerzők jelenlétében igen élénk beszélgetés alakult ki mindkét alkalommal.

Az első magyar drámafesztiválra végül is húsz országból több mint hatvan szakember érkezett: dramaturgok, rendezők, igazgatók, írók, kritikusok, színészek, fesztiváligazgatók. Többségük a fesztivált hasznosnak és úttörő jelentőségűnek tartotta; voltak, akiknek a magyar drámákkal és színházi előadásokkal való találkozás jelentett élményt, voltak, akik azt értékelték, hogy lehetőség adódott az Európa csaknem minden országában egyformán érzékelhető közös gondok megbeszélésére. Unikumnak számított, hogy itt több napon át hivatalos rendezvényen, kocsmában, kávéházban, fesztiválklubban, Miskolcra vívő buszon ugyanarról lehetett beszélni, vitatkozni, ami mindenkit érdekel: a színházról.

Az ugyan többeknek feltűnt, hogy mindig maguk között vannak, ugyanis a szervezőkön kívül a magyar színházi szakma nem vett tudomást a rendezvényről. Még az előadások utáni szakmai beszélgetéseken sem volt ott minden színház vezetője, rendezője, közreműködője, a többi programon pedig csak elvétve lehetett látni színházi embert.

Persze nemcsak a színházi szakma távolmaradását tették finoman szóvá a külföldi résztvevők, hanem azt is, hogy nincs eldöntve e rendezvény célja, a szervezők túl sokat akarnak markolni, s legtöbbször az általános tematikájú megbeszéléseket tartották fölsőlegesnek. Azt élvezték, ha leülhettek, s egy témáról bővebben cserélhettek véleményt - magyarokkal vagy más nemzetbeliekkel. Örültek, ha bőséges háttérinformációt kaptak az őket érdeklő témákról - drámákról, előadásokról, szerzőkről, a magyar valóságról, múltjáról és jelenéről.

E háttérinformációk és a személyes kontaktusok kialakulása is közrejátszott abban, hogy a résztvevők többségében kedvező kép alakult ki a magyar drámáról és színházról, s ennek-úgy látszik - kézzelfogható eredménye is lesz. Több külföldi újság és folyóirat terjedelmes beszámolót tervez az eseményről, a Dialog című lengyel folyóirat drámaközlést fontolgat, az Avignoni Fesztivál igazgatója, Bernard Faivre d'Arcier bejelentette, hogy 2000-ben kelet-európai évet tervez, s ebben kitüntetetten számít a magyar színházakra is, de a Bonni Biennálé vezetői (köztük az ismert író, Tankred Dorst) éppen úgy érdeklődnek magyar kortárs bemutatók iránt, mint a franciaországi Hyppodrom fesztivál igazgatója, Marie-Agnès Sevestre. S a jelek szerint több országban foglalkoznak egyes darabok vagy akár szerzői életművek fordításával is.

Az összkép tehát szép, túlzottan is az. Még akkor is, ha tudjuk: mindabból, ami egy fesztivál zárásakor elhangzik, csak töredék valósul meg. S ez törvényszerű: A kellemes élmények hatására az ember hajlamos megfeledkezni a realitásokról, s bár ígéreteit abban a pillanatban komolyan gondolja, későbbi a lelkesedés alábbhagy, s a hétköznapi rutinja elhalványíthatja a legnemesebb szándékot is. Mértéktartó derűlátással kell fogadni a fesztivál résztvevőinek terveit, ugyanakkor a találkozó szervezőinek, az egyes területek gazdáinak tovább kéne dolgozniuk, ápolniuk a már előzőleg is meglévő s még inkább a most született kapcsolatokat annak érdekében, hogy mindaz, ami ezen az ötnapos rendezvényen elkezdődött, kiteljesedjen.

A maroknyi stáb tagjai alighanem egyetérté-
nének e megállapítással, hogy ehhez legalább egy minimális apparátus kell, költségvetés, támogatás. S ez nehezen teremthető elő. A fesztivál lebonyolítása is némi hazardírozással történt, ugyanis a rendelkezésre álló összeg a költségeknek csupán egy részét fedezte, a többi, különböző pályázatokon elnyert vagy szponzorok által ígért pénz csak nagy késéssel kapják meg. A Magyar Színházművészeti Szövetség hathatós segítsége nélkül aligha jött volna létre a találkozó.

A kezdeményezés jelentősége azonban a szervezési és pénzügyi nehézségek ellenére sem kérdőjelezhető meg - érdemes lenne folytatni. Ehhez azonban nem elég, ha a szervezők levonják az első fesztivál tanulságait, és a sikerületlen mozzanatokból okulva kezdenek a következő előkészítéséhez. Ez a rendezvény csak széles körű összefogással, megfelelő pénzügyi és szervezői háttér kialakításával, a szakma hathatós támogatásával valósulhat meg. A lelkesedés, a privat akarat, az egyéni kezdeményezés egy rendszeressé váló rendezvényhez már nem lenne elég.

Kérdés: kinek van szüksége erre a fesztiválra? Felismeri-e a szakma, hogy elemi érdeke az a széles körű publicitás, amelyet egy ilyen találkozó megteremthet? Tudatában lesz-e a mindenkori kulturális vezetés annak, hogy a szétzilálódott-szétzilált külföldi intézményrendszer helyébe lépő egyéni kezdeményezések végső soron az ország jó hírét alakítják, s ezt minden módon köteles lenne támogatni? A pillanatnyilag valósítható válaszok nem tesznek derűlátóvá.

KOVÁCS DEZSŐ

VADÁSZJELENETEK ALSÓ-MAGYARORSZÁGRÓL

HAMVAI KORNÉL: KÖRVADÁSZAT

Embervadászat folyik Hamvai Kornél Kaposvárott bemutatott s a színház pályázatára írott drámájában. Magas rangú vidéki pártfunkcionáriusok vadásznak egymásra meg persze nyúlra, őzre, fácánra, vaddisznóra - valahol a végeken, a határszélen, valami-kor az ötvenes években. A történelmi időt táblák jelzik az előadásban: 1949-től 1956-ig tartó időszakot ölel át a dráma cselekménye. A szubjektív időt, a megélt-megszenvedett sorsdrámákat gyilkosságok, öngyilkosság, árulások sorozata, megcsalattatások apró mozaikkockái rajzolják a néző elé. A *Körvadászat* szinte vala-mennyi - de főként férfi - szereplője valamely történelmi téveszme foglya: azt hiszik, úgy kell tenniük, ahogy a korszellem diktálja nekik, s miközben teszik, amit tenniük rendeltetett, hisz-nek is önnön cselekedeteik igazságában.

Hamvai szelíden groteszk történelmi alulnézetből vizsgálja darabjában a koncepciók perек világát, a személyi kultusz emberi hátszágát. Nem arra kíváncsi, hogy miféle ördögi logika szerint épültek föl s rakódtak egymásra a sztálinizmus-rakosizmus rémtettei vagy a nagy koncepciók perек ítélkező mechanizmusai: azt kutatja, hogyan adaptálódott s ültetődött át a hétköz-

napi politikai gyakorlatba a mindenható központi ideológia. Azaz: miféle pszichológiai feltételek, emberi ambíciók, jellemgyengeségek, lelki torzulások és aljasságok kellettek a gyilkos és elnyomó mechanizmusok működtetéséhez, s milyen „helyi sajátosságok” fűszerezheték az úgynevezett ötvenes évek hatalmi játszmáit. „Nagypolitikai” drámák helyett kisszerű emberi aljasságokat foglal drámái keretbe a *Körvadászat*: szereplőit öncélú hatalom- meg karriervágy fűti, s körkörös hatalmi játszadózásuk azt mutatja meg, hogy a politika ezen a szinten nem egyéb, mint személyi rivalizálásból fakadó leszámolások sorozata. Körbe-körbe árulják el egymást, s dobják oda koncnak társaikat egy vidéki város apparatcsikjai; az éppen regnáló párttitkár börtönbe csukatta ellenlábás elődjét, őt rágalmozás segítségével likvidálják hatalmi gögtől elvakult társai, majd őket is egy utánuk jövő elszánt törtető, aki '56-ot is megéri pozíciójában, míg végül hatalomra nem vergődik a forradalom utáni véres konszolidáció levezénylője. A politikai mechanizmus kerekét persze (a Nagy Testvér képviselőtében) a megyei főelvtárs, az ávéház alezredes mozgatja: fokozott éberségre inti a folytonos körvadászatokkal idejükét múltató elvtársakat, mert hiszen az árulókat, az ellenséget a párt soraiban kell keresni.

Hamvai működésképes, szabatosan kerek drámájában groteszk történelmi tablót rajzol az ötvenes évekről, hibátlan drámairói érzékkel kerül

ve ki a kínálkozó csapdákat: mindenekelőtt a korszak sematizálásának veszélyét, az ötvenes évek jól ismert rekvizitumainak alkalmazását. Végletesen eltorzított és elnagyolt, naturalisztikus dokumentumfeldolgozások után tudott és mert árnyaltan nyúlni a témához, s olyannak mutatni meg a kort, amilyen volt: emberi drámák és tragédiák sorozatának.

Hamvai drámatechnikája ügyesen egyensúlyoz a realiztikus ábrázolásmód s a történelmi groteszk kényes határmezsgyéjén. A darab kulminációs pontját jelentő véres leszámolások és gyilkosságok közé olyan jelenetsorokat iktat, amelyek képesek távolságot tartani az ábrázolt tárgytól s megteremteni a néző számára a történelmi felülnézet groteszk vízióját. Marján elvtárs (Spindler Béla) a szokásos pártbizottsági körvadászatok szünetében az erdőben felállított Lenin-szobornak tárja föl bigottul kommunista szíve legrejtettebb titkait. S a fehér gipszszobor (Kósa Béla megszemélyesítésében) megszólal, Vlagyimir Iljics pattogóan éles, irányzatos keresztkérdésekkel igyekszik irányt mutatni a hatalmi iszapbirkózásban elcsüggedt helyi zsebforradalmárnak, aki egy percre oda is kapaszkodik mellé, a szobortalapzatra, hisz nagy ember kívánna lenni, akárcsak Iljics. (A Lenin-szobor másik szerepet is kap darabban: egy figyelmes államvédelmis-nek feltűnik, hogy Lenin - könyvvel a kezében - Lenint olvas. Hamar megszületik az illetékes magyarázat: az első kiadást javítja a második kiadáshoz.) Akárcsak Jeles Álombrigádjában: a misztikus kommunista történelmi idol testet öltve leszáll a földre, s tapintható közelségből, hús-vér emberként kezd mozogni a duplafenekűen groteszk történelmi vízióban.

Hamvai *Körvadászatának* drámái erejét éppen ez adja: realitás és irrealitás síkjának könnyedén spontán egybeúsztatása, a realitásban is megmutatkozó groteszk-ironikus szemlélet, amelynek révén úgy képes felülemelkedni ábrázolt tárgyán, hogy annak valódi természetét működése közben mutatja meg. A *Körvadászat* jelenettechnikája sok tekintetben epikus fogantatású, figurái sem mindig kellően egyénítettek és önálló drámái karaktert formázók, mégis, a játék összképe egységes világlátásról és dramaturgiai magabiztosságról tanúskodik.

Babarczy László rendezőként feszesre fogta a játékot, és erőteljes jelenlélet követelt meg színészeitől, ami legfőképpen ott és akkor kamatozott az előadásban, ahol és amikor a dráma kissé egysíkú figuráit kellett megtölteni valódi élettel. Pontos és alaposan kiemelt előadásának van egy metaforikus értelmű, szimbolikus erejű jelenetsora. Az egymás életével játszadó pártkáderek tanácskozásán egyikük (Kira elvtárs - Sarkadi Kiss János) hintaszékben ül, komótosan és magabiztosan hintáztatja magát, tán éppen akkor, mikor kollégájáról ítélkezik. Társa ekkor a

Lecső Péter (Jakubek) és Német Mónika (Valéria)



háta mögé lép, s majdnem hanyatt döntve meglíbbenti hintáját, gyöngéden, ám határozottan figyelmeztetve rá: őt is bármelyik pillanatban kibillenthetik pozíciójából, s bárki bármikor lehet a következő áldozat. Babarczy mindvégig precíz realiztikussággal dolgozza ki az egyes jeleneteket; a gyors színváltásokat átkötő, elomlóan lágy zene (Hevesi András munkája) groteszk ellentétpontjai vagy a hanglemezről többször bejátszott szarvasbögés komor hangjai sajátosan baljós akusztikát adnak a játéknak.

Dinamikus ensemble-munka s erőteljes színészi alakformálások sora élteti a kaposváriak produkcióját. Közülük is a vezérszerep Spindler Béláé, aki felfuvalkodott párttitkár, elvakult és alattomos funkcióformái Marján Viktor figurájából. Marján elvtársa egyszerre gyilkosan számító, bosszúálló káder és pitiáner csaló. Negédesen somolyog. Tenyérbemészóan simulékony. ő a rendszer - minden rendszerek-alapköve, az elpusztít-hatatlan káder. Frusztrációja ön- és közveszélyes: szüntelenül a népet akarja boldogítani, de lehetőleg úgy, hogy az útjában állókat eltakaríthassa maga elől. Spindler érzékeny színészi eszközökkel, negédes fintorokkal és mesterkéltny vigyorral mutatja meg figurája korlátolt kis-szerűségét és „lassú vízpartot mos”-politikájának erejét. Mellette komótos lassúságával, leszegett fejű lomposágával is félelmetes Szula László kemény és akaratos Tolnaja: felgyűrt ingujjú, elszánt kádere a Kádár-kor létrehozója, éltetője, működtetője és emblemikus típusa. Kocsis Pál naiv lázadóként, a történelem balekjaként játssza el Wágner elvtárs, az akarat-gyenge forradalmár figuráját. Kelemen József (Édelmann Pál) elvakultan bigott kommunista-ként; Sarkadi Kiss János (Kira elvtárs) szenvedélyes manipulátorként; Körösi András (Peszt ezredes) megveszekedett és gépiesen kíméletlen ávéhásként vesz részt a játékban.

Hamvai drámájában és az előadásban a nők világa emberibb, bensőségesebb, és kevesebb művi rituálét hordoz, mint a funkcionárius férjek hatalom vezérelte társadalmá. Német Mónika rebbenő tekintetű jósnőként és mindenre elszánt alkalmi szerelmi árusként szájába veszi a kihallgató tiszti neki szegezett pisztolycsövét, így kínálva szolgálatait. S míg Édelmann feleségével (Márton Eszter játssza meleg, elomló asszonyisággal és számító nőiséggel) megalkudnak róla,



melyikükhöz is költözzék majd haza a börtönbe zárt - mi már tudjuk: időközben kivégzett - forradalmár, két sokat tapasztalt, viharvert nő sírással birkózva kacag egymásra borulva: a történelem árnyékában is élni akarják privát történelmüket, úgy, ahogy lehet. Akárcsak Csapó Virág szenvedélyesen vágyakozó gépirónője vagy Tóth Eleonóra kiszolgáltatott, rajongó anyája, aki tolókocsijából kikászálódva egyensúlyoz egy asztalra tett hokedli tetején, hogy frissen visszavásárolt családi csillárjukon renegát módon gyermeket gyűjtson forradalmár fiacskája születésnapjára.

Szegő György csillagboltozatot formázó, jelképekkel zsúfolt sátrat borított a *Körvadászat* jelenetei fölé. Szép és artistikus díszlet, csak kissé statikus: nem képes követni vagy értelmezni a játék gyors színváltzásait. Cselényi Nóra jelmezei pontosan közvetítik a kor miliójét.

Babarczy rendezése mindenben hűséges a dráma világképéhez: precízen realiztikus és groteszkbe hajló. Néhány jelenetet visszahoz a realitás síkjára, néhányat vizionáriussá emel. Az

Kósa Béla (Lenin) és Spindler Béla (Marján) (Simarafotók)

utolsó jelenetsorba rituális némajátékot illeszt: néma mementóként behozzák a színpadra s kiterítik az összes lelőtt vadat és elpusztított elvtársat.

Minden elejthető vad kiterítve. Indulhat a következő vadászszезon.

Hamvai Kornél: Körvadászat (kaposvári Csiky Gergely Színház)

Díszlet: Szegő György. Jelmez: Cselényi Nóra. Zene: Hevesi András. Dramaturg: Keszthelyi Kinga f. h. Segédrendező: Hornung Gábor, Tombor Zsuzsanna. Rendező: Babarczy László.

Szereplők: Kelemen József, Szula László, Sarkadi Kiss János f. h., Spindler Béla, Kocsis Pál, Lecsó Péter, Körösi András, Márton Eszter, Tóth Eleonóra, Csapó Virág, Német Mónika, Baksa Imre, Csernák Árpád, Hegedűs Miklós, Szabó Ferenc, Tóth Richárd, Kósa Béla, Cseszárk László, Szvath Tamás. Pálffy Zsuzsanna, Ebi Helga.

SÁNDOR L. ISTVÁN BOLDOGTALAN LÁTOMÁSOK

TENNESSEE WILLIAMS: A VÁGY VILLAMOSA

nak a rendezők eddigi életművéhez, de számot vetnek a magyar színjátszás hagyományaival is, némileg igazodnak az adott társulatok (és az igazgatók) elvárásaihoz. A három előadás vég-eredményben háromféle nézőpontot kínál a darabhoz.

„Megtérnek az égbe...”

Csodálkoztam, amikor kiderült, hogy ebben az évadban három színház is műsorára tűzi *A vágy villamosát*. Miért jött divatba megint ez a darab? Támadt valami aktualitása? Miért éppen most izgalmas egy hajdan dúsgazdag amerikai ültetvényescsalád két leánysarjának lecsúszása; az, ahogy egy lengyel bevándorlóivadék drabális férfiasságával találkoznak? Kit érint meg ma az a kissé szentimentális hangütés, amellyel Tennessee Williams egy pusztulásra ítélt életforma megtartó illúzióinak széthullásáról beszél? Kit kavarhat fel a hősnő morális lezüllése, amikor nap mint nap hasonló történetek tömkelegét hallgatjuk egyre közömbösebb füllel? Vagy talán kiemelhető a darab a negyvenes évek világából, és felerősíthetők benne mai áthallások: a gyökértelemé váló, végnapjaikat élő szelidebb életszemléletek szembesülése a nyersebb, kíméletlenebb életlehetőségekkel? Vagy a színháznak nem is kell aktuálisnak lennie? Közönségcsalogató vonzereje épp múzeumi nyugalma lehet, ahogy a maga lassan kibontakozó történeteiben régi korok, hajdani magatartások, életproblémák idéződnek fel? Vagy a műsortervkészítők fel sem teszik ezeket a kérdéseket? Tehetséges színészeik számára keresnek hálás játéklehetőséget, s így kényszerítenek újból és újból színpadra poros műveket is? (A magyar színházak műsorpolitikájának megszokott furcsasága ez: nincs olyan évad, amikor ne volna túlkínálat valamelyik klasszikus vagy félklasszikus darabból. De többnyire sosem érthető, hogy abban az évadban miért épp az a mű került sorra.)

Annál is inkább csodálkoztam háromszoros megjelenésén, mert olyan rendezők vállalkoztak *A vágy villamosának* színrevitelére, akik eddig nem rutinból választottak, nem kényelmes megszokásokhoz igazodva dolgoztak. Árkosi Árpádot, Kiss Csabát, Szász Jánost egyaránt eredeti látásmódú, sajátos világú előadások jellemzik. Es bár színházzszemléletük és munkamódszerük eltérő, egyikük sem készít naturalista-realista stílusú előadásokat, pedig a Tennessee Williams-darabhoz ez a közelítésmód illik leginkább.

Végül az előadásokat látva azon csodálkoztam, hogy hányféle arca is van *A vágy villamosának*. Gyanítom, hogy egyik rendező sem maga választotta a darabot, de - ha eltérő mértékben is - mindegyikük a sajátvilágításához igazította. Olyan előadások születtek, amelyek kapcsolód-

Az Árkosi Árpád rendezte veszprémi bemutató ragaszkodik leginkább Tennessee Williams szövegéhez, a darab szerkezetéhez, világlátásához. Ugyanakkor felerősödnek az előadásban azok a jelzések, amelyek a művet eltérítik a realizmustól. Különösen a darab utolsó harmadában, Blanche



Kolti Helga (Stella) és Bajcsay Mária (Blanche) a veszprémi előadásban



A veszprémi Stanley: Gazdag Tibor (Györffy Anna felvételei)

egy magasabb rendű létállapothoz. Értékeinek megkérdőjeleződése, valamennyi kapcsolatának csődje mégiscsak az illúzióiba rejtett, eltorzult vágyaiban őrzött emberi értékek földi hiányával szembesít.

Bajcsay Mária Blanche-alakítása - különösen az előadás második részében - meggyőzően érzékelteti ezt a tragikus sorsot. Az első képekben labilis idegállapotú alak lép elénk. A hűgával, Stellával (Kolti Helga) való találkozás felfokozott jókedve szinte átmenet nélkül vált át ideges mozdulatokba, zaklatott gesztusokba. (Ez a fölpörgött játékmód eleinte nehezíti, hogy finomabb árnyalatok, összetettebb hangulatok is szerephez jussanak az előadásban.) Később kihívó gesztusokkal, erőszakos hangütéssel ellenpontozza sérülékenységét, bizonytalanságát. Ahogy egyre több részlet derül ki róla, úgy válik mind őszintébbé önmagához is: vallomásai bátor kitárulkozások, amelyek sem sajnálkozást, sem elnézést nem igényelnek. Bajcsay szerepfelműlésének kulcspillanatai ezek a „nagymonológok”. Mintha ilyenkor nyílna számára esély, hogy feloldja jellemének ellentmondásait: magyarázatát adja kétes döntéseinek, büntudatot érezzen amitt, amivé a szeretetvágy torzult benne. Hogy higgyen még abban: akad ember, aki megbocsátásával megválthatja őt kínos múltjától. De akik megérthetnék, gyengék, akik erősek, érzéketlenek. Stanley (Gazdag Tibor) vagány, hőzöngő modora menekülésre kényszeríti, Mitch (Bálint Péter) enervált jó szándéka nem kínál menedé-

leépülésének jelzésében fontosak ezek a mozzanatok: a hallucinációszerűen megszólaló Varsoviana polka, amelyet (egykori férje öngyilkosságára emlékeztetve) rendszerint egy revolverlövés szakít félbe, a látomászerűen megjelenő mexikói asszony, aki a halált mintegy előrevetítve halotti koszorúkat árul, vagy az utolsó jelenetben Blanche megbomló elméjének képzelgéseként megjelenő árnyfigurák. Az utóbbi kivételével Árkosi mindegyik mozzanatot hangsúlyossá teszi (többször visszatér a polkadallam, halotti jelenésésként végigvonul a színpadon a virágáros, bár a jelképesnek szánt jelenés - a díszlet problémái miatt is - kissé kimódoltnak hat).

Ugyanakkor újabb, hasonló értelmű szürreális megoldásokkal is él a rendező. Képek keretezik például a történetet: a felütésben egy magányos bőrdandós nőt látunk az előtérben, majd Blanche (Bajcsay Mária) előtt megnyílik a vasfüggöny ajtaja, és azon át lép be a fénybe. Itt egy stilizált házdíszlettel találja magát szemben. A díszletezők Blanche felé tolják az építményt, mintha itt, ahová épp most érkezik, valami fenyegető erővel találkozna. A záróképben a díszletmunkások széthúzzák az építménykonstrukciót, ezáltal teljes nagyságában láthatóvá válik a mindaddig csak sejtethető, a színpad háttérét alkotó festett álmovilág, amely vélhetőleg a főhősnő illúzióit érzékelteti. Az előadás zárlatában Blanche a hátsó fallal áll szemben. Váratlanul itt is megnyílik egy ajtó, és a nő belép a hirtelen feltáruló fénybe, miközben az első takarás előtt ülő Indián asszony

(Petényi Ilona) reszelős hangját halljuk: „Boldog látomások, megtérnek az égbe, pihennek a magasban.”

Ebből a (talán kissé direkt) jelzésből is egyértelmű, hogy Árkosiit elsősorban Blanche története érdekli: egy leépülés folyamata, amely egyúttal kiteljesedés is: a világ kíméletlen törvényeivel való szembesülése, amelyben ugyan fokozatosan felőlődnék emberi tartalékai, de egyszerűen megteremtődik számára az önmegismerés kivételes lehetősége is. Árkosi tehát tragikus sorsnak látja Blanche-ét: evilági bukása kulcs



Gyöngyössy Katalin (Blanche) és Kamarás Iván (Stanley) a győri előadásban

ket. (Ez utóbbi a színészi alakítás problémája is. Bálint Péter nem találja a hangot, többnyire észrevétlen marad. Ezért kényszerül Bajcsay a vele való jelenetekben szerepének „monológyszerű” felfogására.)

Őszintesége ellenére Blanche mindvégig illúzióinak foglya marad. A jelenbeli események mintegy kopírozzák a múltat: ahogy egyre több szörnyűség esik meg vele, úgy válik egyre inkább esendőbbé. Új valóságot álmodik, amikor már nincs valóságos mentsége. Így vár Shep Huntleigh-ra, mint valami megváltóra. Összeomlása egy pillanat műve. (Árkosi némi késettetéssel az utolsó jelenetet tette meg tetőpontnak.) Csevegve, fölényesen várja a vendég érkezését. Aztán földbe gyökeredzik a lába, amikor látja, hogy nem álmainak dallasi olajmágnása jött el érte. Visszarohan a házba, de nincs, aki segítsen. Megadja hát magát az Orvos (Joós László) előzékenységének. Csak Stella néz utána kétségbeesetten, ahogy az ismeretlenbe indul. Jön

Stanley, átöleli a feleségét, és a kezébe adja pólyás kisgyermeküket. En csak magunkat védtem - mondja a gesztusa, és senki sincs, aki rákérdezne a győztesek vétkeire. Ezt a képet gyors párbeszéd előlegezi meg: „Nem tudom elhinni Blanche meséjét (arról, hogy megerősöskolta őt a férfi), és tovább élni Stanleyvel” - mondja Stella. „Ne is hidd el. Az élet megy tovább” -vágja rá Eunice (Újhelyi Olga).

Rendezői ötletek is megerősítik azt, ahogy Blanche kiválik a körülötte lévő világából: fontos felismeréseinek pillanataiban, ahogy felnéz a csillagokra, ahogy visszaemlékezik a múltjára, lelép a szobát jelképező dobogóról, vagy átlép a képzeletbeli falon, és a színpad előterébe érkezik (amely a veszprémi előadás konvenciói szerint a szabad teret jelképezi), érvénytelenné válnak számára a színpadi tér kötöttségei. Az e monológ végén megszólaló másik szereplő (Stella, majd Mitch) helyreállítja a díszlethasználat konvenció-ját: ők az erkélyt jelképező oldalsó dobogóra

kilépve szólítják meg a kertben tartózkodó hősnőt.

Blanche-nak a darab értelmezéséből fakadó magánya azonban egyszersmind a rendezés hiányosságaira is utal. Az előadás nem rajzol Blanche köré meggyőző világot (sőt némely ponton magát Blanche alakját is kidolgozatlanul hagyja). Ez részben színészi, színészszerzési problémákból adódik (az általam látott előadáson túlságosan egysíkúnak bizonyult a többi figura, a színészek többnyire megszokott eszköz-tárukból építkeztek), részben pedig a díszlet-használat problémáiból következik. Mivel Árkosi lényegében az eredeti szöveget játszatja, a díszletnek a külső és belső tér közti váltásokat is meg kell oldania. (Főlöskézes vállalás, hisz azok az életképi, hangulati mozzanatok, amelyek a külső térben zajlanak, nem túl érdekesek. Inkább csak fellazítják a produkciót, szétzilálják a jeleneteket.) Horgas Péter díszlettervező a leginkább kínálkozó megoldást választotta: tologatható „házikó”, egy oldalfalak nélküli doboz jelképezi Stanleyék otthonát. (Az előadás játéksílusú közel sem annyira stilizált, hogy a néző meglegedjen efféle jelzéssel.) A ház két helyisége külön is mozgatható. Először arra gondolunk, hogy a díszletmunkások az épp soros jelenet helyszínét fordítják a nézők felé. Aztán kiderül, hogy magának a szétesésnek a metaforája is az, ahogy a tér egyre képtelenebb alakzatokká rendeződik. (Harmadik elemként a fürdőszoba is önálló életre kel.) Érthető az ötlet mögötti gondolat, de az így teremtődő látvány-nak nincs oly erős érzéki tartalma, hogy ellensúlyozni tudná a megoldás kimódoltságát. Ez az érzésem az előadás egészével is: a koncepció meg-megzökken a rendezői gépezet működésé-nek zavarain, a színészi játék elnagyoltságán.

Múltidéző színházillúzió

A leginkább realista stílusú előadást Kiss Csaba rendezte Győrött. A dráma hagyományos felfogásából indult ki, szövegváltozata is a drámai ívek megerősítését szolgálja. Olyan feszültséggel teli történetet látunk, amelyben a viszonyok alakulásának folyamatában végül is emberi sorsok dőlnék el. Tennessee Williams sokszor váratlan felütésekkel kezdődő, hirtelen lezáruló, némileg mozaikos technikájú jeleneteiből átfogóbb formákat épít az előadás. Ahol a szerző vágással élt, ott Kiss Csaba átkötéseket használ. Egymáshoz illeszti az eseményeket, kitölti a hézagokat, kibontja a motívumokat. Így lesz például a második felvonás - születésnap vacsorával kezdődő -

Danyi Judit (Stella) és Kamarás Iván (Benda Iván felvételei)



eseménysorából egyetlen nagy ívű, folyamatosan zajló történet, egyetlen nap története, amelyről csak a záró jelenet választja le és a kihagyást jelző (hangulati váltást eredményező) vágás az időbeli ugrást.

Tennessee Williams ma már kissé avíttas modernizmusa láthatóan nem izgatta a rendezőt. Mintha tudatosan konzervatív szemléletű produkció létrehozására törekedne. Nemcsak a filmes szerkesztés elhagyása jelzi ezt, hanem az is, ahogy kiiktatja a szürreális elemeket, az árnyfigurákat, a jelképes, víziószerű alakokat, a hallucináció-szerű mozzanatok. Sőt magából a történetből is elhagyja a valószínűtlen fordulatokat. Itt szó sincs Shep Huntleigh-ról; Blanche nem mesél róla Stellának, nem ír később levelet neki. Azon a végzetes éjszakán, amikor kettesben marad Stanleyvel, nem az olajmágnásnak próbál vaktában telefonálni, hanem értelemszerűen Mitchet hívja, a férfi azonban lecsapja a telefont. Amikor Mitch számon kérte Blanche-on mindazt, amit róla hallott, Stanleyvel is összetalálkozott. Összeszólalkoztak, veszekedtek, tehát érthetően nincs kedve néhány perc múlva visszajönni. Később már kártyázni sem jár át, így az utolsó jelenetben (a darabban ellentétben) nincs jelen. Stanleyék szomszédja, Steve áthívja, hogy kilegyen a parti, azt hazudva, hogy „Stella nővére” már elment. De Mitch korábban érkezik a kelletnél, s látja, amint Blanche-ot elvezetik.

Kiss Csaba az utolsó jelenetet egyébként is alaposan megkurtította. Ez számára nem tetőpont, hanem következmény, lezárása mindannak, ami Blanche születésnapján történt. A nő katonán állapotban ül egy fotelban, az előtérben, nem mozdul, nem beszél. (Blanche drasztikus leépülése azok után, hogy minden illúzióját elvesztette, érthető ugyan, de mégsem kellően indokolt, hiszen azt, hogy Stanley megerőszkolta őt, a rendezés túlságosan finoman, inkább csak szelíd jelzéssel érzékeltette.) Stanley és az ápolónő vitába keveredik: arról nem volt szó, hogy a páciens ennyire beteg! Kifizettem, nem? - morogja vissza a férfi. Amikor Blanche-hoz érnek, az lezuhan a földre, összehúzza magát, bezárul. Az orvos nyájas mondataira azonban elfogadóan reagál. Egy emberi roncs indul neki a semminek. Stanley a veranda emelvényéről figyel. Mitch szégyenkezve, riadtan a fal-hoz lapul. Stella görcsösen a veranda üvegtáblái-



Szabó Márta (Stella) és Csoma Judit (Blanche) a nyíregyházi előadásban

hoz tapasztja az ujjait. Mindenki vesztes itt, de a túlélők - ha illúziótlanabbul is - talán újrakezdehetik az életüket.

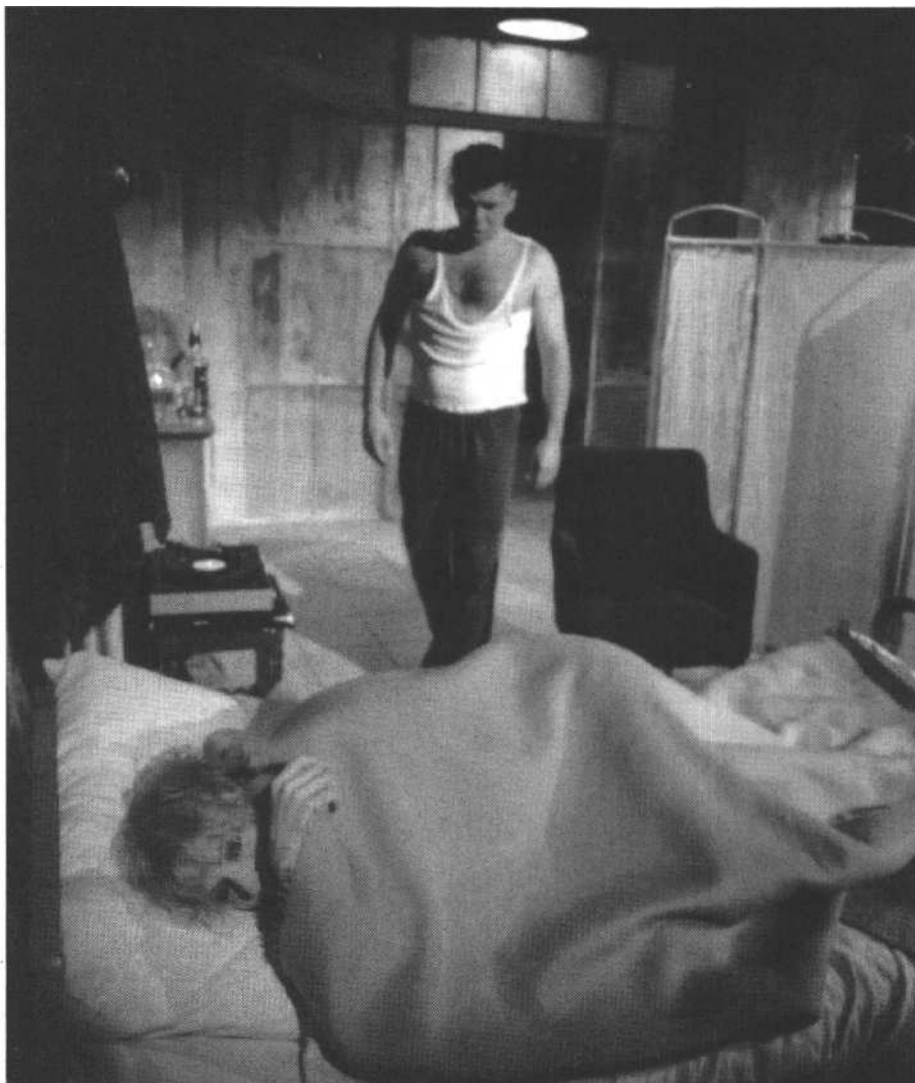
A szövegváltoztatások is azt jelzik, hogy a győri előadás az élet színháza felé közelít. De szó sincs arról, hogy össze lehetne téveszteni magával az élettel. Színház ez, amelyben az életet játsszák el, átgondolt, tudatosan felépített színpadi hatásokkal. Vállalt konzervativizmust érzek ebben; mintha Kiss Csaba most az időben vissza-felé haladva, az ötvenes-hatvanas évek színházi stílusát megidézve kérdezne rá a teatralitás alkotóelemeire, hatásmechanismusaira (amelyekkel formabontó padlásszínházi előadásai is kísérleteztek). Ehhez kiváló díszletek és jó színészek álltak rendelkezésére.

Csanádi Judit díszlete szellemesen rendezi be a többnyire 'bejátszhatatlannak bizonyuló győri

nagyszínpadot. Egyrészt egy amerikai Józsefvárost sejtető téglalapú épülettel leszűkíti a teret, másrészt leleményesen oldja meg a kint és bent problémáját. A szereplők fő-kén a ház előtti udvarban élnek, de a nyitva álló széles konyhaajtón át belátni a kitárható ablakú szobába is, amelynek háterét áttetsző fürdőszobafüggöny zárja le. Ezáltal nagyszínpadon szokatlan intimitású kamaratér jön létre. (Már csak az a kérdés, hogy a hatalmas győri nézőtér utolsó soraiban mennyi érzékelhető mindebből.)

A színesi játék egyensúlyt próbál teremteni a nagyszínpadi hatások és az intímabb játékmód között. A győri előadás nem egyetlen főszereplő köré épül, hanem a viszonyok, a sorsok kibontására törekszik. A legerősebb jelzés a Stanley (Kamarás Iván) és Stella (Danyi Judit) közötti erotikus tartalmakkal is telített mély emberi összetartozás. Egyértelmű, hogy a férfi vonzás-körében tartja a feleségét, ugyanakkor figyel is rá, közös világukat is óvja, amikor fokozatosan szembe-kerül Blanche-sal. Stanley nyereségét, meggondolatlanságát, darabosságát jól ellenpontoszza Stella gyöngédebb, óvatosabb, figyelmesebb viselkedésmódja. Blanche (Gyöngyössy Katalin), aki idegen-ként érkezik közéjük, idegen is marad ebben a világban. Csak megértést remélhet a hűgától. de azt, hogy maga mellé állítsa, nem. Esélye sincs

arra, hogy szétrobbantsa az erőt, ami a két embert egymáshoz fűzi. Finomabb gesztusai, érzékenyebb reakciói - különösen ebben a környezetben - kissé anakronisztikussá teszik a figurát. Kiss Csaba ki-hagyta azt a kompromittáló jelenetet, amely-ben Blanche kikezd az újság-előfizetést gyűjtő fiúval. Mégis mintha folytonosan titkolna maga elől is valamit, azt a bizonyos erőt, amely-nek vágy a neve. Ezért szakad rá oly végzettszerűen a reménytelenség. Nem hazudik Mitchnek, csak játszik neki, hiszen tudja, így kell viselkednie nőnek a férfival. Nincsenek viszont eszközei azokkal az otromba módszerekkel szemben, amelyekkel Stanley tör a megsemmisítésére. Ez lehetetleníti el a Blanche és Mitch (Vass Gábor) között formálódó tétova viszonyt is. Pedig Mitch visszafogott modora, figyelmessége, szeretetigénnyel párosuló érzéki vágya képessé tehetné arra is, hogy ne csak Allan történetét értse meg, hanem Blanche egész múltját is megbocsássa.



**Csoma Judit és Megyeri Zoltán (Stanley)
(Csutkai Csaba felvételei)**

Érdekes játékörtekek egészítik ki a győri előadást. A történet ebben a változatban például azzal kezdődik, hogy Stanley kocsi vásárol, de a járgány már az első próbaúton elromlik, szerelni kell. A kis Ford gyakran áll az udvaron, benne zajlik Mitch és Blanche első bensőséges beszélgetése. De gyakran útra is kelnek vele a szereplők, a vidámparkból például Stelláék egy játék jegesmedvével térnek vissza. Időnként a töltésen végigrobogó villamosok fénye és zaja töri meg a jeleneteket. Mindez némi iróniával egészíti ki a realista játékot, de semmiképp sem úgy, hogy megzavarja azok figyelmét, akik képesek belefeledkezni a múltidéző színházi illúzióba.

A reménytelenség végjátékai

Nyíregyházán viszont teljességgel mai hangulatú, korszerű szemléletű előadás született. Szász János nem a nagyrealizmus felől közelít a darab-

hoz, bár rendezése valós életviszonyokról, valószínűs emberi történésekről szól. Világa leépülő, pusztulás felé tartó világ, alakjai csőd szélén táncoló, egyre inkább vegetatív életfunkciók összegévé silányuló figurák. Megrázó, kíméletlen látomás ez a reménytelenség végjátékairól. Ennek érzékeltetésére vissza-visszatérnek az előadásba bizonyos, valóban víziószerű mozzanatok is. (Tennessee Williams kissé kimódolt darabbéli látomásaihoz képest váratlan effektek ezek, afféle filmes áttűnések.)

A szobaszínházi térben felépített díszlet (tervező: Bozóki Mara) csupasza, durva vakolású falalival, hosszúkás, hodályszerű elrendezésével kiábrándító életnívójú emberek lakhelyét idézi meg. Az egyetlen helyszínből is következően Szász János szövegváltozata csak a belső történésekre koncentrál, elhagy minden külső eseményt, életképi mozzanatot, nincsenek városi ténfergők (virágáruslányok, utcai árusok, indián asszonyok), nem jelennek meg a Stanleyék fölött lakó házaspár perpatvarai. A rendező csak a négy

főszereplő történetét követi nyomon, még Stanley férfi barátai is csak pókerjátszmák statisztáfiguráiként jelennek meg. Szász épp ellentétes eljárást követ, mint Kiss Csaba: megerősíti Tennessee Williams vágásait, még inkább összerántja a jeleneteket, erőteljesen hangsúlyozza a köztük lévő kihagyásokat, nem foglalkozik a kínálkozó drámai ívekkel, ezáltal mozaikszerű, montázsstilizációjával, látomásjelenetekkel megerősített fragmentumjellegű szerkezet jön létre, amely maga is a szétesést, a végzettségűséget érzékelteti: itt már nincs értelme motivációkból felsejlő kauzalitásról beszélni.

Ugyanakkor az, hogy Stanleyék lakása csak egyetlen szobából áll, azt is jelenti, hogyha belép közéjük egy harmadik szereplő, valóban életveszélyes helyzet teremődik. Itt nem lehet összecsuksukható ágyat elhelyezni a másik helyiségben. Itt még a függöny sem véd. Itt szét kell húzni a Kowalski házaspár egymás mellé tolt dupla családi vaságyát, az egyiket át kell cibálni a szoba túlsó felére s elhelyezni a fürdőszobaaajtó közelében - máshol ugyanis nincs hely számára.

Szász természetesen kihúzza Tennessee Williams hosszadalmas expozícióját is. A nézők, ahogy belépnek a térbe, azonnal az események sűrűjében érzik magukat. Afürdőszobában keresztül érkeznek, ahol is egy kövön fekvő, véres halántékú alakot kerülgatnek, néhányan át is lépnek rajta. (Később kiderül, hogy Blanche öngyilkossá lett fiatal férjének, Allannek hottestét látjuk.) Bent, a szobában heves kártyaparti zajlik, Stella (Szabó Márta) éppen rántottát készít, amit azon nyomban felfalnak a férfiak. Stanley (Megyeri Zoltán) hangoskodik, Mitchet (Kerekes László) leckézteti, aki közli, hogy az édesanyja beteg, s lassan haza kell mennie. Steve és Pablo sem bír magával. Aztán a társaság mégis úgy dönt, hogy odébbáll. Stanley és Stella elnyúlik az ágyon, szeretkezni kezdenének, de visszajön értük az egyik fiú, s magával hívja őket. A hirtelen sötétet váratlan ellenfény töri meg: a háttérből két csinosan öltözött kislány lépdél elő illedelmesen, egymás kezét fogva. Körülnéznek, riadtan szemlélik a csupasza falakat, ahogy jól nevelt úrlányok feszengenek, ha illetlen helyzetben találják magukat. Aztán távoznak, de ugyanonnan, a háttérből nehézkes járású, napszemüveges nőalak érkezik. A szoba közepéig vonszolja magát, és összerogy. Segélykérően a földön heverő whiskyüvegért nyúl, vadul vedeli az italt, aztán visszarogy a földre. Nem sokkal később Stella érkezik. Meglátja a földön kuporgó alakot, felemeli az arcát. - Blanche - mondja neki riadtan és szomorúan, és ahogy leveszi ról a napszem

üvegét azonnal megérti, hogy egy elzúlló, menthetetlenül lefelé csúszó nő kér tőle segítséget.

Blanche (Csoma Judit) azonban fokozatosan magára talál az új környezetben. Még teljességgel kiszolgáltatott, amikor Stanley kicsikarja tőle az elvesztett családi birtok, Belle Reve iratait. A férfi gátlástalanul beleolvass Blanche szerelmesleveleibe is, durván röhög rajtuk, összegyűri, szétdobálja őket. Később azonban már Blanche maga is provokálja a férfit. Mitchsel való kapcsolata is így kezdődik. Talán azért is kezd ki a fürdőszobából kilépő fiatalemberrel, hogy bosszantsa Stanleyt: kihívón spanyolfalat rak önmaguk és a kártyázók közé, amögé ülteti Mitchet, ott kezd el vele fecserészni. Aztán, hogy fokozza a hatást, feltesz egy dinamikus ritmusú lemezt, táncolni akar. Ekkor csapat közéjük, mint egy dühögő bika, Stanley. Összetöri a lemezt, majd az őt csitítani próbáló feleségét is a földhöz vágja. A férfiak végül bevonszolják a fürdőszobába, hideg vizet zúdítanak a nyakába, hogy lecsillapítsák.

De nem csak Blanche és Stanley harcára koncentrálnak a nyíregyházi előadás. Árnyalt rajzát adja a négy szereplős viszonyhálónak, a többiek kapcsolatát is hasonlóképp menthetetlen, kiábrándult, eleve kudarcra ítélt kapcsolatnak mutatva. Blanche itt valóban becsapja Mitchet; jóval idősebb nála, számításból fölöttel vele. De Mitchről is lehullik a szelíd, illedelmes gavallér álarc: miután Blanche fejére zúdíttja, hogy mi mindent is hallott róla, mint afféle olcsó szajhát (a darabtól eltérően), meg is erőszakolja. Erre vártam egész nyáron - mondja minden részvét nélkül. Blanche összeomlásának ez az igazi oka. Szét-kent rúzzsal, védtelenül, szájalmas bohócként találja szemben magát Stanleyvel a következő jelenetben, azon a bizonyos éjszakán, mikor kettesben maradnak. Stella (a darabtól eltérően) itt elhiszi Blanche-nak, hogy Stanley megerőszakolta. Nem élhetek így együtt tovább veled - mondja Stella Stanleynek -, és a gyereket is elviszem. Széthullik hát végül minden kapcsolat, nincs értelme győztesekről vagy vesztesekről beszélni. A romlás tart kíméletlen szemlét e világ-végi tájban kerengő alakok felett. A feladatuk csupán az, hogy magukra hagyatva megküzdjenek vele. Erről szólnak Blanche látomásai, s ezt érzékelteti az előadás záró képe is.

Itt az újság-előfizetést gyűjtő fiú csak azért jelenik meg, hogy Blanche Allanre asszociálhasson róla. Látjuk is őket együtt, halljuk a végzetes párbeszédet is. Blanche rémületét fokozza, hogy - afféle gyermeki számonkérés-ként - meg-jelenik, s elindul felé a két kislány. A záró képben Blanche napszemüvegben, félkatonai állapotban fekszik az ágyon. Amikor megérti, hogy érte jöttek az ápolók, menekülni próbál. Azok bevonszolják a fürdőszobába, a fejét a hideg víz alá tartják, kényszerzubbonyt akarnak ráerőszakolni, de nem bírnak vele. Végül kijön az orvos, és

Stella kezébe adja a zubbonyt. A maga dolga, hogy ráadja - sugallja a mozdulat. Blanche megadóan tűri, hogy a húga felöltöztesse, összekötözze a kezét. Tudja, hogy mindennek vége. Aztán egyetlen percet kér, hogy egyedül lehessen. A párnája alól a fogával retikült vesz elő. kiráz belőle egy pisztolyt, és reménytelen birkózásba kezd vele, hogy összekötözött kézzel szájába vegye a fegyvert, s meghúzza a ravaszt. Természetesen nem sikerülhet neki. Reménytelenül visszahanyatlik a földre. Nincs megoldás, nincs mentség - élnie kell tovább, élőhalottként.

Bár a nyíregyházi előadásban kétségkívül a rendezői koncepcióból (világlátásból) fakadó játékok a legfontosabbak, a színészi alakítások is nagymértékben hozzájárulnak a bemutató sikeréhez. Az előadás stílusából következik, hogy a színészek nem egyéni motivációval jellemzett sorsokat jelenítenek meg, hanem erőteljes állapotokat, karaktert jellemző gesztusokat. Ez a közzelítésmód nem annyira sokszínű, változatos, mint inkább koncentrált játékot kíván. A főszereplők erős jelenlétének is köszönhető Szász János rendezésének erős atmoszférája. Remek Csoma Judit öregedő, illúziótlan Blanche-a, Megyeri Zoltán egy tömbből faragott, értetlen Stanleyje, Kerekes László tétova érzésvilágú Mitche. Jó Szabó Márta megkeseredő Stellája.

Ragyogó előadás született hát Nyíregyházán, az évad egyik legnagyobb meglepetése. S a bemutatókat látva már alig csodálkozom, miért tűzte műsorra három színház is *A vágy villamosát*.

Nem a darab aktualitása vagy múlthatatlan értékei inspirálták a bemutatókat, inkább az, ami egyre inkább hiányzik a mai színhátszínházból (és a mai drámairodalomból): épkézláb történet, valóságos karakterek, megrázó sorsok formálhatók a segítségével. Es hogy végül mi születik belőle, az már az alkotók szándékán és tehetségén múlik.

Tennessee Williams: A vágy villamosa (Petőfi Színház, Veszprém)

Fordította: Czímer József. *Diszlettervező:* Horgas Péter.

Jelmeztervező: Papp János m. v. *Zenei munkatárs:*

Rossa László. *Rendező:* Árkosi Árpád.

Szereplők: Bajcsay Mária, Kolti Helga, Gazdag Tibor, Bálint Péter, Újhelyi Olga, Soltis Lajos, Lang Rudolf, Petényi Ilona, Joós László, Soltis Nóra, Cservenák Vilmos, Zombori Katalin. *Zenész:* Bérczes György.

Tennessee Williams: A vágy villamosa (Győri Nemzeti Színház)

Fordította: Czímer József. *Diszlettervező:* Csanádi

Judit. *Jelmez:* Zeke Edit. *Rendező:* Kiss Csaba.

Szereplők: Gyöngyössy Katalin, Kamarás Iván, Danyi Judit, Vass Gábor, Kiss Katalin, Tunyogi István, Török András, Balla Ica.

Tennessee Williams: A vágy villamosa (Móricz Zsigmond Színház, Nyíregyháza)

Diszlet-jelmez: Bozóki Mária. *Dramaturg:* Venyige

Sándor. *Rendező:* Szász János.

Szereplők: Csoma Judit, Szabó Márta, Megyeri Zoltán, Kerekes László, Petneházy Attila, Róbert Gábor, Bajzáth Péter, Horváth Kálmán, Márkus Regina, Tóth Brigitta, Harsányi Zoltán, Lengyel János.

GEROLD LÁSZLÓ

REKVIEM MAGUNKÉRT

DEÁK FERENC: HATÁRTALANUL

Ki ölte meg Bogdan Babicot? Öngyilkos lett? Vagy lelőtték? Az előadást követően vitáztunk erről baráti körben, s nem tudtunk megegyezni: gyilkosság vagy öngyilkosság történt-e. Magam az öngyilkosságot tartottam logikusnak, elfogadhatónak. Majd foglalkozva az előadással, elolvassván a szöveget, beláttam: akár gyilkosság is történhetett, van rá elfogadható magyarázat. Ha a drámává formált életmesét Bogdan Babíc eszmélésének történeteként éljük át, akkor öngyilkossága tévedései felismerésének lehet a következménye. Így tesz pontot családjára, feleségére, fia, lánya és saját szenvedéseinek végére.

Mert Bogdan Babić rövid idő, mindössze néhány év alatt valóban drámai utat tesz meg. Egy Tisza-parti kisváros üzemi mérnökeként ismerjük meg, aki - amint azt a házassági évforduló családi-baráti ünnepségén látjuk - a kisebb, elsősorban féltékenységből eredő perpatvarok ellenére kellemesen tölti napjait, főnővér felesége, Eszter, egyetemista korú fia, Nándor, középiskolás lánya, Meli, valamint Dani bácsi, Eszter anyai nagybátyja és a szomszédok: a Babiékkal ikerházban lakó Fodorék, illetve a nyugdíjas, magyarul is beszélő szerb házaspár, Terzinék körében. Az errefele gyakori összetételű mikroközösség nyugalmát külső események zavarják meg:

az 1988. őszi, úgynevezett joghurtforradalom, amelyre csupáncsak heccből Bogdan és szomszédja átruccan Újvidékre. A Vajdaság autonómiáját megkérdőjelező szerb(iai) törekvés nemcsak a politikai életben, hanem sok, elsősorban ve-gyes nemzetiségű család életében is kóros következményeket indít el. Bogdant, miután a tévéből kiderül, hogy jelen volt a „forradalom-ban”, megteszik az úgynevezett „differenciáló” bizottság elnökévé, az ő aláírásával kerülnek ut-cára a politikai szempontból megbízhatatlannak ítélték, s ezzel kezdetét veszi Bogdan magánem-beri kálváriája. Ot is megperzseli a lángra lobba-nó nagyszerb nacionalizmus: úgy véli, a csalá-don belül hátrányos, kisebbségi helyzetbe került; őt, a magát menyeeinek tartó, kiválasztott nép fiát eddig megalázta a rohadt erkölcsű (Közép-Európa. De most vége a kiszolgáltatottságnak, majd rendet teremt ő, móresre tanítja Esztert, Dani bácsit, Fodort. Bogdan Babié a háború és a nemzeti örület révületében él, ami odáig fokozó-dik, hogy saját, a jugoszláv-szlovén háborút megjárt fiát elviteti a katonai rendőrséggel, ő maga pedig önkéntes lesz. Csak hónapok múltán

kerül haza, fél kézzel és fél szemmel, alkoholis-taként, de továbbra is megszállottan hisz az ügy igazában. Majd csak akkor eszmél rá, hogy be-csapták, hogy csak eszköz volt a politika kezé-ben, amikor megkötik a békét - ugyanazok, akik a háborút kirobbantották. Ekkor merül(het) fel Bogdanban az öngyilkosság gondolata. Ugyan-akkor azonban, mivel eszmélésének pillanatában megátkozza a „béke angyalát”, akit árulónak bé-lyegez, sőt meg akar ölni, nem elképzelhetetlen, hogy sötétből küldött idegen golyó végez vele.

Talán jó is, hogy nem tudni, hogyan, kinek a kezétől hal meg Bogdan Babié...

Ha magánemberi tragédiának tekintjük a tör-ténetet, akkor az öngyilkosság a hiteles vég. Ha a félrevezetett közösség tragédiájaként értelmez-zük az eseményeket, akkor az ismeretlen(?) gyil-kos kézben megfogalmazódó ítélet az indokolt befejezés.

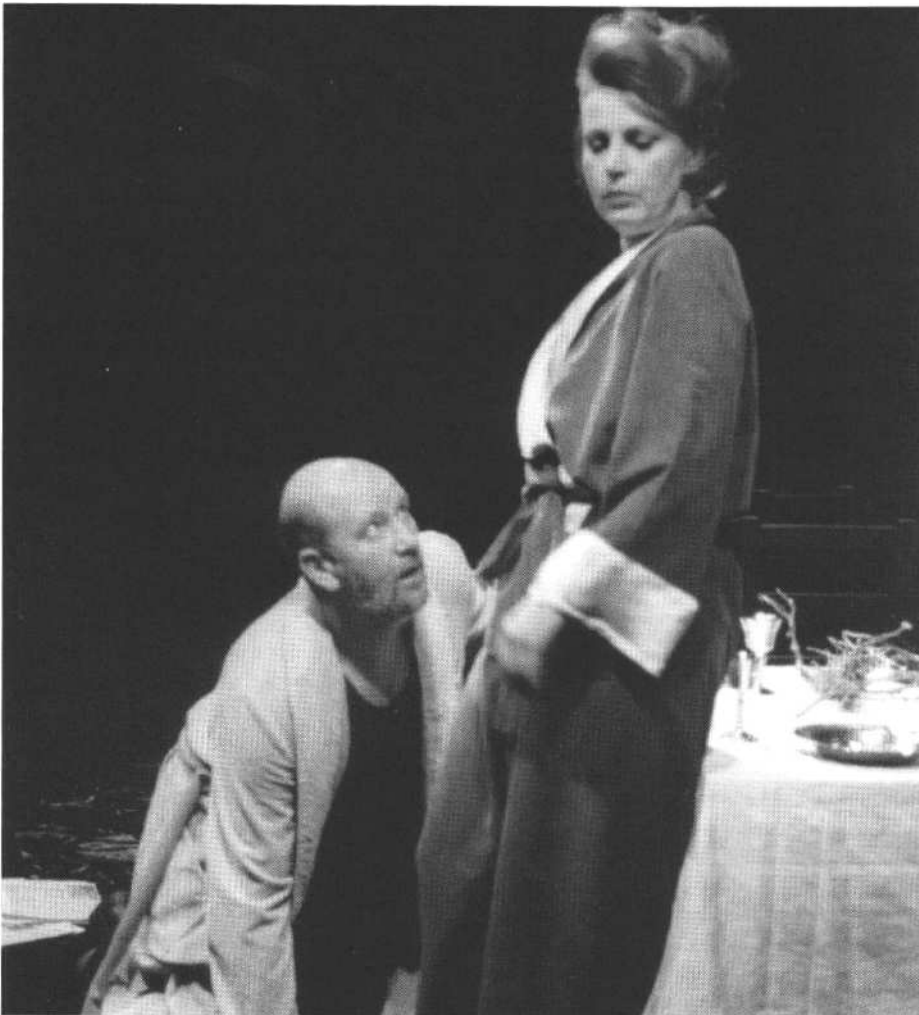
Így is, úgy is megrázó dráma, sőt tragédia, mondhatnánk, többrendbeli tragédia játszódik le: magánemberi, családi, nemzeti és közösségi.

A műnek meséje van, lélektanilag is ábrázolt, gondolati, érzelmi változásokat megélő szerep-

lőit drámai erőteret példázó viszonyrendszer köti össze; eszerint Deák Ferenc szövege hagyomá-nyos értelemben vett dráma is lehetne. Mivel azonban helyzetei és mellékszereplői vázlatosak, dikciója pedig nyelvi sablonokból formálódik, inkább drámai riportásznak mondható. A sze-replők sorsa örvénylő drámai mélységek felé vonz, mondatkliséik viszont publicisztikusak. Ve-zércikkdráma tehát, de ebben a műfaji meghatá-rozásban mindkét tag egyaránt fontos. A publi-cisztika és a dráma adott esetben, a műfaji sa-bályokkal ellentétben, nem zárják ki egymást, s nem is rontják egymás hatását; ha ilyesmi egy-általán lehetséges, akkor azt mondhatjuk, hogy e két ennyire elhatárolt tényező jól kiegészíti egy-mást. Történet, lélekrajz, mágneses viszony-rendszer nélkül nincs dráma, az újságnyelv vi-szont mindehhez a jelenidejűséget, a politikum varázsát, mindennapjaink valóságizét adja hozzá. Csak úgy röpködnek a napisajtóból ismert fogal-mak és indulatos megállapítások, sőt útszéli sér-tegetések (joghurtforradalom; differenciáció; Kalasnyikov-affér; menekültek; menyeei nép; a szlovének elhagyták az üléstermet; a katona az szent; a baszott monarchiás kultúrárok mögött csupa genny vagytok; ötszáz évig az én őseim életükkel védték az örvidékeken a kereszténysé-get, ti meg mostátok a fogaitokat, építettétek a székesegyházakat, komolyzenét csináltatok, és nagyban nyaltátok egymás rizsporos seggét; a párt nevében nektek is végre meg kell tanulni, hogy kisebbség vagytok; ez a szerb szív: kemény is, de ad is stb.), záporoznak a káromkodások; másfelől viszont Deák ügyel arra, hogy a kemény mondatok mögött érezzük a tragédiát. Ez utóbbit húzza alá például, hogy Bogdan nem fordul azon-nal nemzeti alapon szembe családjával; előbb még félti őket, és csak akkor fedezi fel a hozzá legközelebb állókban (is) az ellenséget, amikor a hatalom akcióba kényszeríti, s a propaganda meghülyíti. A folyamat lényeges eleme, hogy Bogdan, mint sokan mások (elsősorban az úgy-nevezett Nagy-Jugoszlávia szerb lakosai), bele-kényszerül egy helyzetbe, ahonnan már nincs visszaút; az első tétova lépések megpecsételik sorsát.

A *Határtalanul* a belgrádi Ljubomir Draškić rendezésében került közönség elé. Draškić teljes mértékben vállalja mind a mű üzenetét, mind pedig szókimondó aktuálpolitikumát, amit az is bizonyít, hogy az utóbbi évek valóságanyagára épülő életkép jelenetei közé maga „keverte” a zenét: Mozart halotti miséjének drámai intonálá-sú részleteit. A zenei vezérfonál egyszerre han-gulati és tartalomhordozó elem, s lehetővé teszi,

Fischer Károly (Bogdan) és Jónás Gabriella (Eszter)



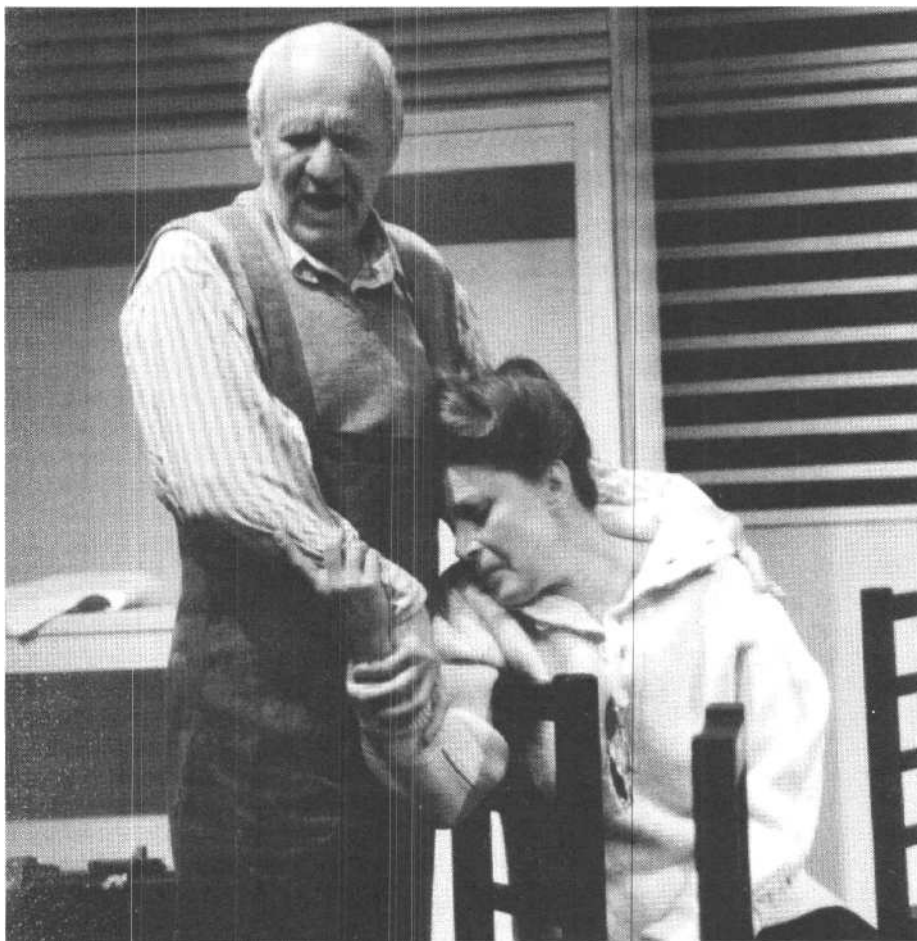
**Fejes György (Dani) és Jónás Gabriella
(Augustin Juriga felvételei)**

hogy a kisszínpadon (a lepusztult nagyterem helyett itt tartják előadásait a szabadkaiak) zavartalanul lebonyolódjék az előadás. A történet egyetlen helyszínen játszódik, Babićék ebédlőjében, ahová mind a család tagjai, mind a többi szereplő a háttérrel lezáró fehér zsalugáteres ablak jobb, illetve bal oldaláról lépnek be a „képbe”; ez eleinte furcsa, talán zavaró is, de azután megszokjuk, sőt az események drámai fokozódása közben már észre sem vesszük ezt az előadás szempontjából nem éppen megfelelő körülményt. S bár Deák szereti, keresi a jelképszerű megoldásokat, a rendező jó érzékkel mellőzi ezeket. Nem él például azzal az író kínálta ötlettel, hogy az ebédlő egyetlen kelléke, a hatalmas asztal jelenetről jelenetre előrébb „jöjjön” a rivaldához, s ily módon jelezze a szereplők életterének fokozatos szűkülését. (A Légszomjban Deák ugyanezt a szerepet szánta a játéktérrel vízszintesen felező s egyre lejjebb süllyedő, az alsó szintet összepréslő padlózatnak.) Es nyilván stílárius szempontból mellőzi az ebédlőben szinte kezdetől látható, egyre duzzadó két műanyag joghurtzacskót is, amelyeknek szimbolikus szerepe az író elképzelése szerint a záró pillanatban teljesednék ki: rájuk zuhanna a mellen talált fő-szereplő, mire a zacskók kifakadnának, s ömlene belőlük a „véres miazmás fluidum”. Végül nem valósul meg az utolsó szerzői utasítás sem, mi-szerint „Eszter darabokra hullik”. Hogy Eszter elveszti azt, amit mindenek ellenére határtalanul szeret, az az Esztert alakító Jónás Gabriella drámai összeomlásából lesz nyilvánvaló.

Két, vajdasági színpadon régen nem látott igazán nagy színészi alakítás teszi, a tartalmi vonatkozások mellett, emlékezetessé a Deák-be-mutatót: Jónás Gabrielláé és Fischer Károlyé.

Az idilli, illetve a tragikussá fokozódó jelenetek közül az utóbbiakban sodor magával Jónás Gabriellának feleségként, anyaként, nőként, sőt kisebbségként kibontakozó szenvedése. Amikor boldog, akkor kissé sablonos és külsőséges, de ahogy drámai sorsa kiteljesedik, úgy mélyül az alakítása; mintha többévi szerepéhségét kívánná csillapítani, olyan erővel, olyan hitelességgel ábrázolja Eszter tragédiáját, kivált a fájdalom s a tiltakozás felcsattanó pillanataiban. Színészi mestermunka!

Fischer Károly elsősorban Bogdan nyerseségét, bénító erejű vandalizmusát érzékelteti hitelesen, erőteljesen. Rövidre zárt, vitát, ellentmondást nem tűrő kijelentései mögött azonban érezni az elhatalmasodó vakságot, az önpusztító fanatizmust, majd a keserű ráismerés, a fájdalmas eszmélés pillanataiban a becsapott ember tehetetlen kiszolgáltatottságát is.



Annak ellenére, hogy Deák dikciója túlnyomórészt publicisztikus ízű, s ekként a szerepformálás sablonosságának veszélyét rejti magában, azzal, hogy sem Esztert, sem Bogdánt nem ábrázolja hibátlanak, emberként mindketten valószínűbbek, igazabbak lesznek, s ez a többiekre csak fenntartással mondható el; legkevésbé Nándorról és Meliről. Az előbbi Molnár Zoltán tolmácsolásában, az utóbbi pedig Lenner Karolina játékában azáltal válik hitelessé, hogy a két színész megérezte: hogyan lehet kipótolni az írott szerep hiányosságait; mindketten fiatalságukból adódó lelkesedéssel lehettek életet a szerepvázlatba. Ugyanezt F. Várady Hajnalka, a bizalmas barátnő szerepét is ellátó szomszédasszonyként, a legtermészetesebb társalgás eszköztelenségével valósítja meg.

Külön kérdés Fejes György játéka a többnyire rezonőrökösre ítélt Dani bácsi szerepében. Az öreg a család bölcse, mondatai megannyi életigazságot tartalmaznak, ezért nehéz alakját emberileg hitelessé tenni. A színész csak nehezíti feladatát azzal, hogy érezhetően szerepet játszik. Ahelyett, hogy a mindennapi társalgás hangján szólalna meg, emelt hangon deklamál. Gesztusai elfogadhatóak; kár, hogy beszédmodora nincs összhangban velük.

A Terzin házaspárt játszó Mihajlo Jančikin és N. Kiss Júlia kedves színfolt a bácskai szerbség jellegzetes mentalitását idézik a néző elé. A darab két legvázlatosabb szerepét Kátó Sándor (Fodor szomszéd) és Budanov Márta (Fodor Bea) kapta. Egyiküknek sem sikerült kitalálnia, miként feledtethetné legalább részben szerepének írói kidolgozatlanosságát.

A *Határtalanul* szabadkai előadása egészében felbecsülhetetlen fontosságú; színházi és politikai gesztusértéke van (akárcsak a Légszomjnak volt 1971-ben). Amit íróink eddig nem tettek meg (Tolnai Ottó *Könyökkanyarát* leszámítva), azt pótolja most Deák: drámát írt sorsunk alakulásáról az utóbbi évtizedben. Nem hibátlan, de kemény, őszinte művet adott a színház kezébe, amely ezt ugyancsak nem hibátlan, de jó előadással hálálta meg.

Deák Ferenc: Határtalanul (Narodno Pozorište-Népszínház, Szabadka)

Jelmeztervező: Branka Petrović. *Díszlettervező:* Raša Dinulović. *Plakát:* T. Kreszánko Viktória. *Rendező:* Ljubomir Draškić.

Szereplők: Jónás Gabriella, Fischer Károly, Molnár Zoltán, Lenner Karolina, Fejes György, Kátó Sándor, Várady Hajnalka, Budanov Márta, Mihajlo Jančikin N. Kiss Júlia, Godányi Csaba, Godányi Árpád.

LAJOS SÁNDOR

PÁRATARTALOM

REMENYIK ZSIGMOND: VÉN EURÓPA HOTEL

Nagy tisztelője vagyok az epikus színháznak, mi több, szeretem is. Elhatárolva magamat mindenféle dramaturgiai vaskalaposságtól, mégis azt kell mondanom: az epikus színház nem egyenlő azzal, hogy a színpadon nem történik semmi. Az irodalomtörténet folyamatokat szeret látni, stílusok, irányzatok térnyerését. Kapóra jön neki Remenyik Zsigmond, ez a rendkívül ellentmondásos figura, aki alkalmas arra, hogy expresszionista hatásokat mutassanak ki benne, sőt rá lehet fogni, hogy előfutár (dicső és az íráskor minőségétől független pozíció), már milyen korán kezdte bevezetni az epikus jegyeket a drámába. Nem tudok hinni benne, hogy irodalmat írni ilyen bürokratikus tevékenység lenne, romantikus csökevény ez, belátom, de valahogy organikusabbnak vélem a dolgot. Kevés nekem, hogy Remenyik a *Vén Európa Hotel* elejére egy gyakorlatilag kivitelez-

hetetlen, különösebb funkcióval nem bíró filmbetétet álmódott. Magát a darabot is sokkal inkább gondolom ügyetlennek, mint előmodernnek. Derék naturalizmusnak lehetünk tanúi benne, jó adag pesszimizmussal és szociális érzékenységgel körítve. A legkézenfekvőbb és legsablonosabb helyszínt választja az író: szálloda recepciója és bárja, ahol sok szereplő össetalálkozhatik, megbeszélheti ügyes-bajos dolgait. Es éppen a beszélgetésen van itt a hangsúly. A műnem köztudott sajátossága, hogy kizárólag a szereplők beszélnek benne, és írói részről szükségeltetik némi ügyeskedés, hogy ennek ellenére a közönség is birtokába jusson bizonyos információknak, és mégse legyen kínosan átlátszó, hogy ezek ott ketten mindent tudnak a témáról, csak a nézőtér kedvéért kell szegényeknek még egyszer megvitatniuk. Az exoziccióval kapcsolatos írói gyötrelmekről ajánlható szakirodalom

Molnár Ferenc *Játéka kastélyban* című darabja. Szemléltetésül pedig a *Vén Európa Hotel*.

Remenyik műve egyetlen fájdalmas exozicció. Minta görög tragédiákban, „kívül történt, mi megesett”, pincében, emeleten vagy valahol máshol halnak meg, illetve hoznak döntéseket a szereplők, majd a hallban megbeszélődik minden esemény. Számtalan ilyen dráma van, de a színpadon csak azok működnek jól, amelyekben az írói lelemény gondoskodik az információk ügyes csorgatásáról, és emberi kapcsolatok feszülnek a mondatok mögött. Remenyiknél, ha ketten gyűlölik egymást, akkor csak arról tudnak beszélni, hogy mennyire gyűlölik egymást. Ha szerelmes valaki, akkor egy harmadik személlyel értekezik erről. Szívesen ideidézném akár szó szerint is a főhős és kedvese jelenetét, melyben elrontott, reménytelen életüket leltározzák, hihetetlen mennyiségű közhelyet sűtve el. Beszélnek eleget a szerelmükről, de egyetlen pillanatra sem látom szerelmesnek őket.

Lehet ilyesmit is; írtak már drámát két emberről, akik valami titokzatos Godot-ra várnak, és közben zagyvaságokat beszélnek. Csak írói erő kell hozzá, ismétlem: ügyesség. Hogy ne forduljon elő rendszeresen, hogy a jelenet a terjedel-

Szigeti András (Bock) és Gázsó György (Don Carlos) (Csutkai Csaba felvétele)



mének első ötödében teljesíti összes funkcióját, és utána hosszú, kínos percekben keresztül ragozák ugyanazt. Emlegethet a szemfüles irodalomtörténész epikus drámát, ibseni felidézéstechnikát: engem sokkal inkább gyengébb szappanoperákra emlékeztet ez, mert ott nem hagyják soha, hogy esetleg én magam vegyek észre valamit két ember között. Ez a szájbarágás magyarázható azzal, hogy a forgatókönyvíró eleve úgy kalkulál: én közben vasalok vagy vacsorázom, tehát nem nagyon figyelek; a színházban azonban „oda vagyok ültetve”, és az előadástól azt várnám, hogy lekössön.

Remenyik Zsigmond darabja reménytelen világképet sugall; csupa elrontott élet, megannyi személyes csőd, merő kilátástalanság. Egy lepusztult dél-amerikai szálloda, reményvesztett lakókkal. Remenyik, aki hosszú évekig csavargott nyomorogva Dél-Amerikában, saját állítása szerint megtörtént eseményeket dolgoz fel drámájában. Kiábrándult bevándorlók igyekeznek jobbakk lenni önön gyarló mivoltuknál. Hiába tudom esetleg, hogy ezek egykori valós személyek tragédiái, számomra ez mégsem több, mint hogy egy távoli, forró helyen összeverődik sokféle nációból jó néhány lecsúszott alak, és nem kezd magával semmit. Rejtő Jenőtől ismerős tájak és emberek, csak éppen humor nélkül.

Kicsit felkelti az érdeklődésemet (tudván, hogy a darab 1941-ből való), hogy a szálloda neve allegorikusan is értelmezhető. Német be-vándorló alapította, elsősorban honfitársaira számítva vendégként, innen a Vén Európa név. Aztán sokszor esik szó róla, hogy mindegyre romlik-bomlik... nem is tudni már, hogy a hotel vagy a földrész és a kultúra. A tulajdonos sokáig emlegeti egy távoli rokonát, bizonyos Höllert (Hitlert?), hogy az majd jön, és rendbe teszi a dolgokat, aztán amikor Hetey László megszemélyesítésében megérkezik, csak még rosszabbra fordul minden. Innen is eredhetne némi aktualitása a darabnak, hiszen az „öreg hölgy” azóta is rossz bőrben van, mindegyre gyengülnek a magát földrésznek kinevező Ázsia-nyúlvány pozíciói. A mexikói KÖJÁL és a talajvíz által sújtott szálloda ugyanúgy képe lehet a mai egyre vénebb Európának, mint az egykori háborúsának. Felrémlik további aktualitás is, esetleg. Élünk itt, mintha már lassan Dél-Amerikában... A banán még nem terem meg, de létbizonytalanság már van. A darabban is a pénz beszél, és a törvények már a kutyát sem érdeklik. A szabad verseny vesztesei dekkolnak egy piacképtelen szállodában, krónikus tökehiány mind a kasszában, mind a vendégek zsebében. Ideges és csüggedt mindenki. Meg is szólalhatna ez a darab ebben az évadban, de ehhez valami már ötvenhat éve hiányzik belőle: az írói ügyesség.

Ennek hiányán nem tud segíteni a színházi ügyesség sem, pedig Verebes István és színészei

sokat tesznek azért, hogy életet leheljenek az írásműbe. Székely László jó beosztású tere ritkás nádfalával, pizkosszürke árnyalataival kellően tropikus és világvégi. Hatalmas ventilátor forog nagyon lassan, árnyéka érdekes mintákat rajzol a falra és a padlóra. A sarokban zenegép áll, elsőre vörössel világított rácsos előlapja miatt hősugárzónak véltem, de gyorsan felülbíráltam magamat, tekintve a környezetet, és azt, hogy zene szól belőle. Sokszor festi alá a jeleneteket Kazár Pál furcsa, depresszív muzsikája. A zene, a fények, a szereplők kidolgozott mozgása segítségével a rendező tényleg egy darab Dél-Amerikát teremt a Krúdy Kamaraszín házban. Fojtogató fülledtség, negyven fok, magas páratartalom. Látni vélem a színészek homlokán gyöngyöző izzadságot. Tényleg izzadnak, csillogó krémmel trükköznek, én képelem? Nem tudom. Atmoszféra van, nem vitás, morálrohasztó meleg.

A színészek külsődleges jegyekkel igyekeznek karakteresíteni megíratlan, papírízű figuráikat. Gaszó György mint magát Don Carlosnak hívató Knöpfle szállodatulajdonos zsebre dugott kézzel, komor bikatekintettel jár-ke, szájában zipka, foga között szűri a szót. Szalma Tamás, a rovtó múltú Eugenio vészjóslóan, majomszerűen előregörnyed, akcentussal beszél. Szigeti András vaksi pénztáros, nehézkes a járása. A művi érdekesség tétel azonban néha túlzásokba téved. Kes-

selstadt báró (Kerekes János) feje teljesen befás-lizva arcsérülése miatt, hatásvadász jelenet keretében tekeri le magáról a csomagolást. Hasonlóan horrorisztikus elem, hogy Helén (Pregitzer Fruzsina) nyomorék az előadásban. Nem sok szükség van rá.

A darab elrontott sorsok garmadáját vonultatja föl; megjegyezhetetlenül és érdektelenül sokan vannak a szerencsétlenek. Minden színész megteszi a magáét, de ezeken az alakokon nincs sok játszani való. Statikusak, ahogy az egész darab is az. Helyzetjelentés egy szétmálló világról, ahol mindenkinek vaj van a fején, senki sem ártatlan; ha más nem, hát az a bűne, hogy nem tesz sanyarú sorsa ellen.

A nyíregyházi előadás műfajmegjelölése: helyzetkép. Három felvonáson keresztül ugyanaz a helyzet és ugyanaz a kép. Zsibbasztó.

Remenyik Zsigmond: Vén Európa Hotel (Móricz Zsigmond Színház, Nyíregyháza)

Diszlet: Székely László. Jelmez: Torday Hajnal. Zeneszerző: Kazal- Pál. Segédrendező: Fülöp Angéla. Rendező: Verebes István.

Szereplők: Gaszó György, Szigeti András, Szalma Tamás, Pregitzer Fruzsina, Szabó Tünde, Réti Szilvia, Kerekes László, Hetey László, Tóth Károly, Kocsis Antal, Gados Béla, Varga Ildikó, Avass Attila, Petneházy Attila, Gosztola Adél, Tűzkő Sándor, Gyuris Tibor, Szán-tó Sándor, Bajzáth Péter, Tucker András.

KISS GABRIELLA

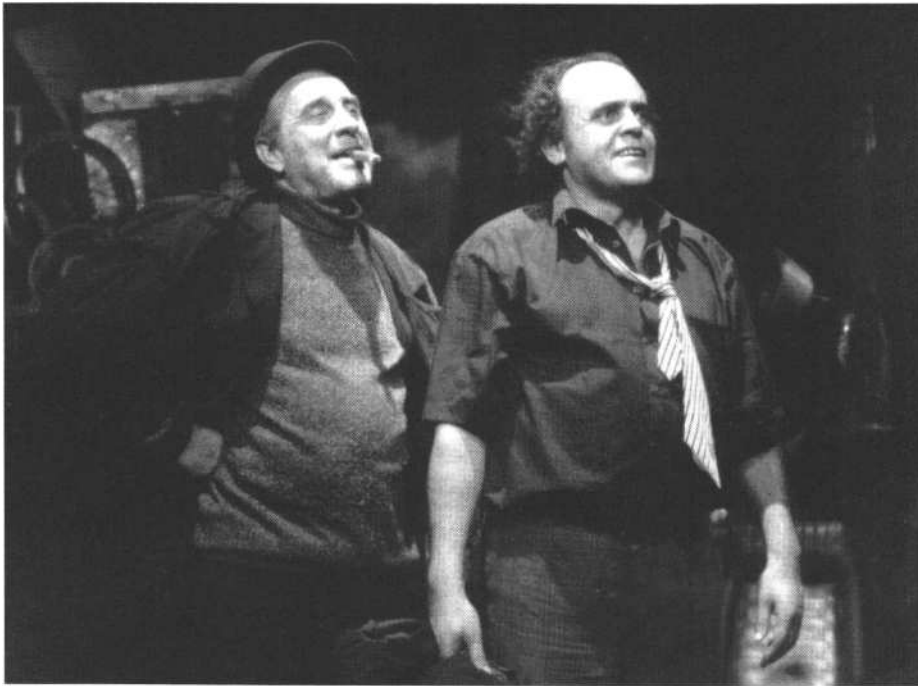
KI A PATKÁNY?

IMPROVIZÁCIÓ GOETHE

A nemrégiben véget ért színházi évadban minden kétséget kizáróan azok az előadások váltották ki a legélénkebb vitákat, amelyek a (többnyire klasszikus) művek szövegéről a színház nyelvének nonverbális jeleire, azok jelentésképző lehetőségeire, illetve magára ateatralitásra irányították anézők figyelmét. A meglepő effektusokkal, erős képiséggel és sokszor blöffszerű ötletáradattal dolgozó előadások - úgy tűnik - másféle befogadói magatartással közelítendőek meg, mint a hagyományos realista színház. A szokatlanabb szokatlanabb vizuális élmények, a provokatív játékmód vagy éppen maga az átírt szöveg erőteljes pszichofizikai (a nézőtően legtöbbször zavart vagy csodálkozó nevetést kiváltó) hatásra törekszenek, s igen kreatív nézői együttműködést ívának. Ez leginkább egy intellektuálisasszociatív alapon működő, puzzleszerű játékhoz hasonlítható, amely-

nek során a nézőnek magának kell az előadást „összerakosgatni”, a látszólagos összefüggéstelenséget megszüntetve, önmaga számára megalkotni. Az ilyen előadások működésének tehát az a hatás, az az izgalom az alapfeltétele, amely a közönséget az előadás utolsó percéig aktív részvételre ösztönzi.

Nos, a német vendégrendező, Rupert J. Seidl rendezte *Faust*, amelynek általam látott második előadásáról a bigottsággal, konzervatívizmussal nehezen vádolható egyetemista közönség jelentős része eltávozott, (elsősorban) ezen bukik meg. (Jó ellenpélda erre az Aföldi-féle *Sirály*, amelynek egyik, a színház iránt érdeklődő hallgatók számára szervezett, zártkörű előadása és az azt követő közönség-találkozó éppen az előadás működőképességét igazolta.) Pedig a műfaji meghatározás („*Improvizáció* J. W. Goethe műve nyomán”) izgalmas, gyors tempójú előadást ígér.



Bősze György (Mefisztó) és Nyirkó István (Faust) (Illovszky Béla felvétele)

Mozart Jupiter szimfóniájának hangjaira foglaljuk el helyünket a Latinovits Zoltán Játékszín UV-fénnyel megvilágított, kamaraszínházi nézőterén, ahol az első sor közepén elhelyezett rendezőpult mögött, hófehér ruhában ül Nagy Ő (Dobos Judit). Vele szemben, a ronccstelepet imitáló játéktéren (Khell Csörsz munkája) a fekete szín dominál: a kissé elhízott, negyvenes, mai értelmiségire emlékeztető Faust (Nyirkó István) egy, a színpad közepén elhelyezett rozsdás vas-kalitkából néz kifelé, amelynek tetején, a nézőknek hátat fordítva Mefisztó (Bősze György) gubbaszt. Az UV-fény azonban, amint elfoglaltuk a helyünket, megszűnik, és az előadás világát a prologus funkcióját betöltő Goethe-vers, az *Üdvözült vágy* és az erre ellenpontozva felelő, az eredeti műben az Auerbach-pincében énekelt *Patkánydal* (Rossa László remek munkája) határozza meg. A színház nonverbális jelei által megteremtett teológiai fikció tehát rögtön az előadás elején átértékelődik: a rövid ideig tartó világítás csak addig mutatja meg a bennünk lakozó „két lélek” közül a jót is, amíg el nem kezdődik a színpadi cselekmény. Attól kezdve a „magasabb rendű nászra” vágyó fausti ember-ama Szellem képմása, akire hasonlít - már a puffadt hasú, megmérgezett rágcslóval azonos (magából a szövegből is kimaradnak az istenarcúságot hangsúlyozó részek). Nagy Ő „rendezői” ténykedése abból áll, hogy - a három arkangyal szövegének kezdő szavait ordítva - számon kéri a testi

valójukban jelen nem lévő technikusokon a Nap, a Föld és a Levegő működését, majd az eredmény hallatán szomorúan és kiábrándultan állapítja meg, hogy „Mint első nap, oly nagyszerű”. Nem sokkal később magányos Szellemként közli Fausttal, hogy nem órá hasonlít, mire az így válaszol: „Még csak rád sem?” Egy kicsit még elüldögél közöttünk, megköti a fogadást, figyeli a játékot, de a cselekményt már Mefisztó viszi tovább, aki a rendezőpultra teszi *A Patkány* szöveggönyvét, és az ördögi paktum megkötése után belül Faust mellé. Ő lenne tehát a kulcsfigura, a patkányok teljhatalmú ura, akinek kalitkája kezdettől fogva Faust egyetlen biztos menedéke?

Mefisztó vezetésével először mindannyian egy európai körutazáson vesznek részt, melynek során a Walpurgis-éj és a klasszikus boszorkányszombat szövegrészei kábitószermámorban hangzanak el egy liverpooli rave-party, illetve amszterdami utcalányok szájából. A vállalkozás nagyszerűségét ez esetben tehát nemcsak az leplezi le, hogy az eredetileg mitikus tereken zajló cselekvések mai helyszíneken, mai körülmények között játszódnak, hanem az a dramaturgiai eljárás is, amely a nagyvilág helyére szerkezetileg a drámaszövegbeli kisvilágot állítja. A műsorfüzet szerint ebben a mobil telefonos, sztreccsnadrágos, walkmanes környezetben kellene megtalálnunk a választ a kérdéskörre, hogy „Ki ma Faust? Ki Mefisztó? Ki is közülük az igazi ördög?”. A szöveg szintjén mindenki mindenki, hiszen a drámaszöveg Rupert-féle átírásának (a rendező az említett vers kivételével kizárólag goethei szöveggel dolgozott) alapkonceptiója szerint a főalakok között világlátás, erkölcsi tartás tekintetében nincs számottevő különbség:

Faust Mefisztó szövegével csapja be tanítványait, Margit (Magyar Kinga) vonzó diáklánként jelenik meg Faustnál, és Faustként vágyik az „emberi lét koronáját elérni”, Márta (Oravec Edit) Mefisztóként józanítja ki és csalja a lányt az „idő áradatába”, és Margitként kérdezi vallásáról Mefisztót. A műmargaréták között sétáló pár kapcsolatának kimenetele egy percig sem kétséges (a kevés eredeti - és sajnos csak a bemutatón alkalmazott - rendezői ötlet egyike volt, amikor a szeret-nem szeret játék közben észre nem vett negyedik virág finoman sejtette is ezt), és a fiatal lány csakis a bolondokházában végezheti.

A szimbolikus cím azonban arra enged következtetni - s ez lehetne a befogadói puzzle első darabkája -, hogy e világ legfőbb attribútuma az az öt patkány (Kiss T. István, Ye Jinsen, Sun Ping, Lakatos Krisztina, Máté P. Gábor), akik az alsóbb néprétegek, a különböző állatok és háromdimenziós szemüvegben a négy allegorikus alak (!) szövegeit mondva *időnként* megjelennek a színen. Játékmódjukat néha az állatiság, de leginkább a funkciótlán improvizáció jellemzi. Van itt minden, mondhatnánk: gépiesen kórust alakítanak; színészként összevesznek előtűnk; pekingi operát és harcművészetet játszanak, sokszor kínaiul is beszélnek. Még nevetgélünk is rajtuk. A négy főalakhoz azonban semmi más közük sincs, mint hogy ők is fekete ruhában vannak, és ez kevés. A befogadói játékban egyre kevesebb örömet lelő néző pedig mindinkább zavarba jön. Arról szól-e ez a két és fél órás Faust-improvizáció, hogy mindannyian patkányok vagyunk? Akkor miért világlítanak meg minket mindegyik rész elején „égi fénnel”? Vagy mégis lehetünk Faustok? Akkor meg miért üres a második részben a rendezőpult? Ez az isten-projekció megváltást adhat? Vagy csak mímeli ezt? És az előadás végén, amikor Mefisztó elmondja a FaustAjánlását, már csak fáradtan és szomorúan nézzük a színpadot. A drámai mű végén „az érzésnek kell uralkodnia” - állította Goethe egyik maximájában. Bennünket pedig most csak az unalom érzése tölt el: nem történt semmi, pedig mi nagyon igyekeztünk.

A veszprémi Petőfi Színház ezzel a bemutatóval rokonszenvesen merész, kísérletező évadot zárt le. Az előadás alkalmat adott a színészeknek arra, hogy megismertessenek néhány, a kortárs színházi kultúrában jelentős szerepet játszó színházi eszközzel és módszerrel, de ezúttal mindez csak technika maradt.

A Patkány-Improvizáció J. W. Goethe Faustja nyomán (Latinovits Zoltán Játékszín, Veszprém)

Diszlet-jelmez: Khell Csörsz. *Zene:* Rossa László.

Rendezőasszisztens: Janicsek Péter. *Rendezte:* Rupert J. Seidl.

Szereplők: Dobos Judit, Bősze György, Nyirkó István, Magyar Kinga, Oravec Edit, Kiss T. István, Ye Jinsen, Sun Ping, Lakatos Krisztina, Máté P. Gábor.

TALÁLKOZÁSOK

KÜLFÖLDIEK MAGYAR DRÁMÁRÓL

Április 24-28 között Budapesten rendezték meg a Kortárs Magyar Drámafesztivált abból a célból, hogy külföldi szakemberek minél jobban megismerhessék a legújabb magyar drámákat s azok színházi előadását. A vendégek megtekinthették Garaczi László *Prédalesét* és Parti Nagy Lajos *Mauzóleumát* (Katona József Színház), Tasnádi István *Kokain-futárát* (Kaposvár), Nadas Péter *Találkozását* (Budapesti Kamaraszínház), Szilágyi Andor Grimm-meséjét (Stúdió K.) és a *Médeia-variációk* című kollázst (Miskolc). Ezenkívül számos kiegészítő programon vehettek részt.

A következőkben három szakember sok szempontból tanulságos véleménye olvasható e találkozóról.

ANA SCARLAT, színész, műfordító, Bukarest

Nagyon nagy dolog, hogy ez a fesztivál egyáltalán létezik. Közép- és Kelet-Európában több ilyen találkozóra lenne szükség. Régebben számos olyan rendezvény volt, amelyen e régió írói, művészei találkozhattak, bár ezek többnyire formálisak maradtak. Most viszont, a politikai változások után, fontos, hogy bizonyos időközönként megmutassuk: mit írnak az írók, hogyan tükröződnek a társadalmi változások munkáikban.

A budapesti fesztiválon - úgy éreztem - Nadas Péter és az ő generációját követő, úgynevezett fiatal drámaíró-nemzedék mutatkozott be. A drámakinálát elsősorban változatos, ugyanakkor korhű: korunk neurózisát, bizonytalanságát tükrözi. Nagyon érdekes a nyelve ezeknek a drámáknak. Örülök, hogy a szó itt fontos maradt, vagy újra fontossá vált, az utóbbi évek színházi tendenciái ugyanis Európa-szerte számúzták a szöveget a színpadról. Nem szavakkal kommunikálnak a szereplők, hanem image-ukkal, vizualitással, különböző effektekkel, pedig a színház a kiejtett szó művészete (is). Azt hiszem, e sűrű nyelvezetű drámák jó része más országokban is érdeklődést kelthetne.

Nálunk, Romániában szintén vannak fiatal, a magyaroknál is fiatalabb drámaírók, de ők - az itteni helyzettel ellentétben - igen ritkán kapnak bemutatkozási lehetőséget. Hiába rendezi meg a román színházi szövetség, az UNITER évenkénti gálaestjét, amelyen egy bizottság titkos szavazása alapján az esztendő legjobb drámaszövegeit díjazza, ezekből az immár öt év óta ekként elismert szövegekből egy sem került színpadra. Pedig ezeket a műveket - akár jók, akár rosszak - játszani kell, másként nem születne élő dráma-és színházművészet. Fiatalnak mondható dráma-

Jelenet a Prédalesből (Kamra) (Koncz Zsuzsa felvétele)

íróink közül csupán Matej Visnek az, akinek darbjait bemutatják, sőt, talán túlságosan is sokat játsszák - divatban van.

Visszatérve budapesti élményeimhez, nagy élvezettel néztem az előadásokat; voltak közöttük egészen érdekesek, de vitathatók is. Nadas Péter *Találkozása* megrázó estét jelentett számomra. Nagyszerű előadás, rendkívül érdekes alkotás, azt hiszem, mindenütt visszhangra talál. Nem voltam viszont elragadtatva a *Prédalestől*. Felszínesnek, kicsit könnyűnek tűnt. Tudom, hogy a szerző, Garaczi László a fiatal prózaíró-nemzedék egyik jeles képviselője, éreztem az írói szándékot, a szöveg mégsem győzött meg mesterségbeli tudásáról. Természetesen lehetséges, hogy évek múlva kiderül: tévedtem, s értékes ez a mű is.

A *Médeia-variációk* miskolci előadása sem tetszett, nem értem, miért kell egy mai történetet klasszikus szövegek közé ágyazni. Megrázó tragédiák persze ma is történnek, ma is ölnek és szeretnek, éppúgy, mint Médeia korában, de ez a kollázs inkább elfedte, semmint megmutatta ezeket a kortárs tragédiákat. Az író-rendező Kamondi Zoltán eredeti alkotással, egy mély és megrázó drámai szöveggel maradt adós. Tasnádi István *A kokainfutár* című művét viszont érdekesnek tartom, de a kaposvári előadás a szöveg lehetősége alatt maradt. Kegyetlenebb, élesebb interpretációt igényelne ez a dráma.

Az összkép tehát vegyes, mint minden fesztiválon.



WILFRIED SCHULZ, a Deutsches Schauspielhaus vezető dramaturgja

Hamburgi színházunknak három terme van: a legnagyobb ezerháromszáz, a második jó kétszáz, a harmadik mintegy száz néző befogadására alkalmas. A repertoár hatvan százaléka élő szerző drámája, további húsz százaléka ebben a században íródott, a fennmaradó húsz százalék klasszikus darab, illetve musical. A nézőszámok aránya persze eltér ettől, hiszen a kortárs drámák jó részét a kisebb termekben játsszuk, így azok közönsége nagyjából a nézők harminc százalékát teszi ki. Évente körülbelül 250 ezer jegyet adunk el. A hethetes nyári szünet idejére zenés produkciók számára adjuk bérbe a színházat, ebből jelentős bevételünk származik. Ilyenkor alaposan megváltozik a közönség. Rengeteg a turista és a vidéki néző. Évad közben nagyon sok diák, fiatal, hamburgi polgár nézi meg előadásainkat. Május-júniusban turnézunk, ezzel is keresünk egy kis pénzt, és a tv-felvételek bevétele sem elhanyagolható. Minderre feltétlenül szükség van, mert az évi 47 millió márkás költségvetésből 38 milliót biztosít az állam, a fennmaradó 9 milliót nekünk kell előteremtenünk az eladott jegyek árából és kiegészítő tevékenységekből. A helyárat nem növelhetjük túlzottan - nem is szeretnénk -, mert komoly nézőrétegeket veszítenénk el. Viszonylag széles körű kedvezményrendszert tartunk fenn. Az egyébként igen drága (harminc-, negyven-, ötven-, hatvanmárkás) jegyek helyett tíz márkáért ülhetnek be a diákok, katonák, nyugdíjasok, munkanélküliek stb. Egy mozijegy ára ugyanakkor tizenöt márka, vagyis olcsóbbak vagyunk a mozinál - és ennek máris látszik az eredménye. Megjelent nálunk egy új, rugalmas közönség, a „moziközönség”.

A három színházteremben összesen tizen-öt-tizennyolc bemutatót tartunk évente. A kortárs drámákat viszonylag széles körből válogatjuk, elmondhatjuk, hogy valóban nemzetközi a repertoárunk.

Remek ötlet egy ilyen fesztivál, és nagyon jól megszervezték, örülök, hogy itt lehettem. Az ember rengeteg információt szerezhet a magyar színházról három-négy nap alatt, és persze nagyon élvezük, hogy együtt vagyunk svájci, francia, svéd stb. kollégákkal, és beszélgethetünk az

európai színházról. Általában csak fölülünk a repülőre, elmegyünk valahová megnézni valamit, aztán hazarepülünk. Itt viszont huzamosabb ideig együtt maradhatunk. Ez a nagy „nemzetközi gyülekezet” ugyanakkor egy problémát is felvet: nincs eldöntve, mi legyen a fókuszban. A jelenlegi rendezvény két lehetséges irányba mutat. Nem világos, hogy olyan fesztiválról van-e szó, ahol a magyar színházzal lehet közelebről megismerkedni - az-e a cél, hogy minél több magyar szerzőt, előadást és színművet bemutassanak nekünk, és megértessék velünk az összefüggéseket -, vagy azért szervezték a fesztivált, hogy mi lássuk el a magyarokat információval az európai színházról? A kettő szerintem túl sok, szétfeszíti a kereteket, kioltja egymást. Engem az első

változat érdekel. Az viszont, hogy rengeteg külföldi - köztük én is - röviden beszámol a saját tapasztalatairól, országa színházi életéről vagy egy másikfesztiválról, engem nem izgat annyira. Persze lehet, hogy a magyarok számára ez igen érdekes. Mégis azt hiszem, legközelebb más szerkezetet kellene kitalálni. Fontos, hogy közösen megtárgyalhassuk a gondokat, de talán jobb, ha egy ember egyetlen problémakört világít meg egész órnyi előadásban, mint ha hatan beszélnek tíz percet, s mind csak ugyanaddig jut.

Számomra a fesztivál csúcspontja az volt, amikor egy kicsi színpadon, a Meriin Színházban három magyar szerzővel találkoztunk. Beszéltek magukról és a műveikről, amelyekből német fordításban részletek is elhangzottak. Nagyon vilá-



Illés Edit, Zubek Adrienn és Homonnai Katalin
a Stúdió K. *Grimm-mesék* című előadásában
(Dusa Gábor felvétele)



Rajkai Zoltán (Fiatalember) és Ladik Katalin (Mária) a Találkozásban (Budapesti Kamaraszínház) (Koncz Zsuzsa felvétele)

gos és egyértelmű volt a cél. Két óra leforgása alatt megtudtam valamit a magyar színházról, és meghallgattam néhány darabrészletet. Az egyik szerzőt, Darvasi Lászlót különösen érdekesnek találtam. Ez a fajta információátadás számomra a legértelmesebb.

Jó volt színházi előadásokat is látni, de a három „felölt”-színdarab nekem túlságosan „magyar” volt. Még egy bártortalan kritikai megjegyzés: jó lett volna, ha követni tudjuk valahogy a szöveget, mert mind a három előadás alapvetően a beszédre épült. Tudom, nagyon nehéz a fordítást megoldani, de sokat jelentene. Ez a három előadás egyébként egy kicsit egyformára sikeredett: három olyan darabot láttam, amelynek van eleje, közepe és vége. Ez ma már az európai színházban nem általános. Mindháromban realista élethelyzetekben nagyjából realista eszközökkel játszottak és beszéltek (rengeteget) a színészek. Jól megírt - gondolom, jól megírt - figurák és mondatok, gyakorlott - talán túlságosan is gyakorlott - színészek... Kis csoportok, mikrotársadalmak a színpadon - általában összszeszártságban. Kicsit hasonlított a darabok szerkezete is. Nekem személy szerint érdekes volt

mindez, meri: még sosem láttam magyar színházat, de szakmai szempontból már nem adott olyan jelentős élményt. Ez persze csak az én véleményem. Más talán máshogy érezte. A legtöbb színházi fantáziát, teatrális játékosságot egyébként Szilágyi Andor gyerekdarabjának előadásában láttam, az különbözött a három „felölt”-előadástól.

Azt is egyértelműen el kellene döntenem, hogy mi áll a fesztivál középpontjában: a dráma vagy a színpadra állított dráma? Ha a drámáról van szó, több fölolvásás szerepelhetne a programban. En személy szerint egyébként is azt gondolom, hogy néha hitelesebb képet kapunk egy darabról, ha elolvassuk: ha a „képzelt színpadán” nézzük meg, nem valódi színházban.

Örültem annak, hogy az előadásokat beszélgetések követik, de mert tőlem a magyar színház eddig távol állt, nem sokat tudtam róla, hasznos lett volna, ha a konferencia legelején egy rendező, dramaturg, színháztudós vagy színész - mondjuk, egy órában - ellát bizonyos alapinformációkkal.

Egyébként sem bántam volna, ha több lehetőségem nyílik a magyar színházi emberekkel találkozni. Meglepett, hogy nemigen látok helyi színházi embereket, érdeklődőket. Más fesztiválokön rengeteg egyetemista, diák, szakmabeli jön el a tanácskozásokra. Itt nem láttam túl sok fiatal. „Magunk közt” voltunk.

JUSTYNA GOLINSKA, a varsói Dialog című folyóirat szerkesztője

Wroclawban harminc éven át folyamatosan működött a kortárs lengyel dráma fesztiválja. Most, négy év kihagyás után - a leégett Teatr Polski épületének újjáépítését követően - ősszel ismét „megnyitja kapuit”. A Teatr Polski igazgatója, Weksler úr és a Dialog folyóirat szerkesztősége az elmúlt három szezon kínálatából készíti elő az októberi programot.

E nagy múltú rendezvény ismeretében érdeklődéssel vártam a lengyel fesztivál magyar „kistestvérének” bemutatkozását. A két rendezvényt persze nehéz összehasonlítani, hiszen a budapesti programja szűkebb is, tágabb is a wroclawinál. Mindenesetre jó, hogy ez a találkozó - a fesztiválrendezés minden gyerekbetegségével együtt - létrejött.

A budapesti fesztiválon nem egyszerű érdeklődő kritikusként vettem részt, hanem „drámavadászként” is, mivel a Dialog - amely rendszeresen megjelenteti az új lengyel drámákat- külföldi kortárs színművek fordítását is közli. Így aztán kettős minőségemben figyeltem az előadásokat, a darabokat. Megvallom, nem volt könnyű a helyzetem, mert az előadásokat sajnos nem tolmácsolták, így sokszor nehezen tudtam követni a történeteket. Próbáltam az angol ismertetőkre támaszkodni, de leginkább gyakorló kritikusitapasztalatomra voltam kénytelen hagyatkozni, s a szcenírozás, a térszervezés, a színészi játék, a színpadi situációsor segítségével igyekeztem tájékozódni.

Mindezek figyelembevételével, noha igen fárasztó koncentrációt igényelt, rám Nádas Péter *Találkozása* hatott a legerősebben. Az előadás belső történéseiről mindenekelőtt a színészi játék kivételes intenzitása igazított el.

A *Mauzóleum* is érdekes volt, a színpadi tér és az erősen naturalista-realista rendezői megközelítés, valamint a színészi játék intenzitása közötti kontraszt irányította a figyelmemet, s bár a szöveget nem értettem, az előadást nagyon izgalmasnak találtam.

Végül is töredékes, de érdeklődést felkeltő képet kaptam a magyar drámaírás egy szeletéről. Viszonzásul hadd hívjam fel a figyelmet a lengyel kortárs dráma egyik legeredetibb alkotójára, Tadeusz Slobodzianekre, akiről a jövőben, azt hiszem, sokat fogunk hallani. Remélem, a magyar közönség is megismerheti műveit, mint ahogy - gondolom - néhány magyar drámaíró lengyelországi bemutatkozására is hamarosan sor kerülhet.

Lejegyezte: Dobák Livia és Upor László

BÉRCZES LÁSZLÓ

ÉDESES FÁJÁS

BESZÉLGETÉS CSÁKÁNYI ESZTERREL

- Amikor legutóbb, az Elnöknök Kamra-beli előadása után találkoztunk, rábeszélte, hogy újra nézzem meg a Weill-estedet. Miért volt ez neked ennyire fontos?

- Mert amikor először voltál az előadáson, akkor tulajdonképpen egy tévéfelvételt láthattál. Mégpedig egy ügyetlen, rossz tévéfelvételt. A nézők beültek egy szokásos színházi előadásra, ám köztük és köztem egész este húztak-vontak egy kamerát. Ezzel épp az veszett el, ami ennek az előadásnak meghatározó közege: a színész és a néző közti közvetlen, intim viszony. Rossz lett az az este, és szerintem rossz lett a felvétel is, hiszen én magam sem tudtam el-dönteni, hová is figyeljek: a kamerára vagy a közönségre. Ugyanakkor ez a Weill-est talán a legfontosabb most számomra, ez a szívem csücske. Ezért szerettem volna, tudva azt, hogy itt, az Osiris-klubban beszélgetni fogunk, ha újra megnézed az előadást.

- Az az igazság, hogy semmi kedvem nem volt újra elmenni. Értékelem, és talán értem is, de nem igazán szeretem a Weill-Brecht-dalokat, és az a bizonyos este szerintem is nagyon szerencsétlenül sikerült.

- Hozzám nagyon közel állnak ezek a dalok. Az előadás viszont kicsit valóban szerencsétlen sorsú. A két hónapos próbaidő fele a versek kiválasztásával telt el, és még utána kellett őket Eörsi Istvánnak lefordítania. A főpróba rosszul sikerült, halasztottuk a bemutatót. Aztán a bemutató is rögtön bakival kezdődött, mert leesett a mikroportom. En, balga gyermek persze azt hittem, át tudom énekelni azt a teret, mármint a Katona József Színház nézőterét - eredetileg ugyanis oda találtuk ki az előadást. Hát nem tudtam áténekelni. Minden amellet szolt, hogy át kell „költöz-nünk” a Kamrába, és ez eleinte nagyon zavart. A Weill-dalok igénylik az igazi színpadot, a függönyt, a teatralitást, és ez a Katonában adott. Rá kellett azonban jönnöm, hogy a Kamra intimitása segít abban, ami, tudom, a tévéfelvételnél elveszett: estéről estére közvetlen kapcsolatba kerülhetek a nézővel.

- Tanúsíthatom, ez így van. Ég és föld különbség volt a két este között, csak megköszönhetem hát, hogy újra elhívtál. Még a dalokat is majdnem megszerettem. De a kibic bátorságával megkérdezem: egy olyan előadáson, melynek kitalálója és egyetlen szereplője vagy, és olyan dalok

előadásakor, amelyeknél alapfeltétel, hogy a teljes azonosulás pillanatait meg-megszakítsák a civil-hétköznapi kilépés arcucsapásai, nem lehet-e azt mondani egy adott pillanatban, hogy „bocsánat, álljunk meg, kezdjük újra, vagy találjunk ki valamit, mert ez így garantáltan rossz lesz!”?

- De igen, lehet mondani. Legutóbb, láthatad, rosszul kezdtem el egy dalt, leálltam, visszamentem, azt mondtam, kezdjük újra.

- Es minden rendben volt.

- Így van. De hát a kezdet kezdetén, két hét próbaidő után ideges is voltam, tapasztalatlan is

- Tudom, mert nézőként én is nagyon félek ilyen helyzetekben. Emlékszem, amikor Pesten volt Pina Bausch táncszínháza, elmentem a délelőtti próbájukra. Csakhogy megbeszélést tartottak. Ültek a színpadon, Pina Bausch, ez a fantasztikus nő járkált, magyarázott - én pedig egyedül gubbasztottam a Vígszínház hatalmas nézőterén. Rettogtam, hogy egyszer csak megszólít, mit keresek ott. Maradék német tudásomat összeszedve fogalmazgattam is a választ magamban: „Ich bin Schauspielerin...”, de szerencsére nem szólított meg. En viszont igenis megszólítottam a nézőket, mert erre szükség van ezeknél a daloknál, hiszen maga Weill is eleve provokatívnak írta őket. Egyszerre kell tehát a színpad, a zenekar, a mikrofon, a smink, a teatralitás és a hétköznapi megszólalás, a szinte civil jelenlét.

Átváltozások

- Ez utóbbit szolgálja az is, hogy amikor én, a néző belépek, te már benn ülsz egy öltözőasztalnál, és javában sminkelsz. Majd mint aki keresi az átváltozás legmegfelelőbb gesztusát, ismételve a nevet, „Lotte Lenya”, és egyszer csak, a kezdedben lévő pohár tartalmát hátracsapva, felállsz - te vagy Lotte Lenya. Ebben a mai beszélgetésben engem elsősorban ez, az átváltozás mechanizmusa, módszere, títka, rítusa érdekel. Mégpedig azért, mert több mint két évtizedes pályádon végigtekintve ez a legfeltűnőbb: a legszélsőségesebb figurákat játszottad, és az nyilvánvaló, hogy ezekben a végletes átváltozásokban örömet leled.

- Így van. Ilyenfajta színész vagyok. Van, aki minden szerepet szeret magára húzni, és van, aki inkább a szerepbe bújni, átváltozni akar. En az utóbbiakhoz tartozom. De az az igazság, hogy nem akkor, abban a fél

percben válok Lotte Lenyává. Amit a néző lát, az inkább csak játék, megmutatás. Hiszen az igazi átváltozás nem mutatható meg: lassú, személyes, szer-tartásos történés. Legalábbis nálam. Es ne felejt-sük el, hogy kétféle folyamatról van itt szó: az egyik, amiről most beszélünk, az aznapi előadást közvetlenül megelőző időszak. Azén esetemben ez általában egyórás, többnyire magányos rákés-zülés, a szöveg és az állapot felidézése. Van, aki már öt órák ott ül az öltözőben, és hozzá se lehet szólni, és van, aki kezdés előtt öt perccel

volam, nem tudtam, mit lehet, mit nem. Gondold el, ez az első ilyen estem. A tévéfelvételnél pedig annyi minden járt a fejemben; hogy jó lenne, ha a tévénézők is láthatnák az előadást, meg hogy szükség van reklámnak is, szóval ezt így is, úgy is meg kell csinálnom. A felvételen aztán egy másodpercre sem mutatják a nézőket. De nem is baj, mert ők legalább annyira zavarban voltak, mint én.

- Márpedig neked meg is szólítanod őket, egyik-másiknak az ölébe is ülsz. Az ilyesmitől pedig fél a néző.



esik be a színházba. Erre van szüksége. A másik folyamat az a hosszú-hosszú várakozás, ami a próbaidőszak lényegi része. Eszembe jut Harák-mama szerepe Arden *Élnék, mint a disznók* című darabjából. Ascher Tamás rendezte már ezt a darabot Kaposvárott, abban én egy habókos kislányt játszottam. Most nem azzal foglalkoztam, hogy felidézsem, mit is csinált Czákó Klári Harákmamaként. En csak vártam, mikor találom meg a saját gesztusaimat ehhez a vénséges vén, bolond öregasszonyhoz. De nem erőlködtem, nem erőszakoltam meg magamat. Szerencsére Ascher sem volt türelmetlen. Tudta, hogy ezt nem lehet sürgetni, és a várakozás, a türelem meghozza majd a hiteles mozdulatokat, gesztusokat. Es képzeld el, az utolsó pillanatban, a főpróbán, ahogy ott tartottam a rongydarabokat a kezemben, megtaláltam! Az értelmetlenül le-tépkedett ruhafoszlányokkal elkezdtem mechanikusan dörgölni az arcomat, a füleimet... valahogy így... Meglett a Harákmama. De ehhez sok türelem kellett.

- Az azért mégsem elég, ha az ember csak várakozik.

- A várakozás nem azt jelenti, hogy nem dolgozom a próbán. Teszem a dolgomat, de nem görcsölök, hogy „jaj, még mindig nincs meg a figura”. Majd meglesz. De a türelem mögött most már ott van több mint száz eljátszott szerep és az azokból leszűrt tapasztalatok. Es persze kíváncsi vagyok, figyelem az embereket, ami soha nem valami színészi munkálkodás, egyszerűen csak

befogadom a világot. Most itt ülünk, látom a tekinteteket. s ezeket akarva-akaratlan elraktározom. Szükség esetén, a kellő pillanatban -- ha szerencsém van - az éppen odaillőt elő tudom hívni.

- De hát én is látom ezeket a tekinteteket.

- Csakhogy te nem vagy színész.

- Ez így van. De te mitől vagy az? Talán az intenzív emlékezettől, hogy elő tudod hívni azt, amit én nem?

- Nem tudom. Színész vagyok, miért kellene tudnom, mitől? Persze tudok néhány dolgot. Mostanra érettebb, tapasztaltabb, talán bölcsőbb is lettem. De azt már a kezdet kezdetén tudtam, hogy nem szabad kapkodni, ki kell várni a valóban hiteles megoldást. Egyszer részt vettem egy nemzetközi tréningen, ahol az volt az egyik gyakorlat, hogy az egyikünknek símia, a többieknek nevetniük kellett. Egyszerű és mégis hihetetlenül nehéz feladat. Hosszú-hosszú ideig vártunk. és próbáltunk olyan lelkiállapotba kerülni, hogy ez sikerüljön. Ezen a tréningen értettem meg azt, hogy a felkészülés mindig egy adott lelki út bejárását is jelenti.

„Nyina vagyok”

- Azt gondolná az ember, hogy a színész számára a sírás is rutinfeladat: fízológiai folyamat, amikor is valakinek csorogni kezd a könnye. Elképzeld

hető, hogy sokan bármikor tudnak ilyen „üres” sírást produkálni.

- En nem tudom ezt elképzelni. Nincs üres sírás. Illetve van, de az azonnal lelepleződik. Az igazi sírás mögött mindig ott van a megfelelő lelkiállapot. Es ott van a rengeteg munka - még ha a művészettel kapcsolatban olyan felemásan hangzik is a „munka” szó. En már a kezdet kezdetén a legkisebb szerepre is hosszan, aprólékosan felkészültem, tényleg hittem és hiszek abban a közhelyben, hogy igenis fontos az a személy, aki „hátról csak átmegy”. Először egy operettben voltam benne, és az volta mondatom, „Nyina vagyok”...

- ...ez volt az első színpadi mondatod?

- Azt hiszem, igen. Szóval ott hátról elmondtam ezt - és minden este tapsot kaptam érte, és boldog voltam ettől. Mára nagyon sok ilyen apró boldogság van mögöttem, és nagyon sokféle szerep. Jó érzés belebújni mindenféle, tőlem lát-szólag különböző, fura figurába. Boldog vagyok, amikor ez sikerül. Ilyenkor az is kiderül, hogy ezek a furcsaságok bennem is megtalálhatók, legfeljebb nem ilyen meghatározó mértékben: Harákmama habókossága, Johanna fanatizmusa, Hermia kisebbségi érzése...

(Most következik egy videobejátszás, rövid jelenet az 1980-as kaposvári *Szentivánéji* álomból, Hermia szerepében Csákányi Eszter.)

- Rácsodálkozva és örömmel kezdted nézni a jelenetet, aztán elfordultál a képernyőtől, és én nem tudtam, mit csináljak: kikapcsoljam a tévét vagy sem. Nem tetszett, amit láttál?

- Jaj, dehogynem! Csak egy idő után olyan furcsa érzésem volt, ahogy itt ülünk együtt, és nézzük az én múltamat. Intimitásra vágytam, hogy valahol bezárkózva egyedül nézhessem azt, ami mégiscsak az én életem. De azért nagyon jó, hogy megmutattad ezt a réges-régi szerepet.

- Hermia kisebbségi érzését említetted az imént.

- Ennek gyökereit nem volt nehéz előbányászni magamból. Sikertelen főiskolai felvételik, előnytelen alkat... ezekről már milliószor beszéltem. Ebből most az a lényeges, hogy Hermia igenis hozzájut a szerelméhez...

- ...te pedig színésznő lettél. A felvétellel kapcsolatos nehézségekről tényleg milliószor beszéltél már. Életednek azonban számos olyan eleme van, ami mégiscsak előnynek tekinthető, mert segített téged abban, hogy színházközelsébe kerülj. Edesapád, Csákányi László híres színész volt, nemrég láttam egy fotót, amin a tízéves Csákányi Eszter Feleki Kamill nyakában üldögél... szóval színháziak közt forgolódtál, és ez feltehetőleg oldotta a gátlásokat.

- Így utólag nem lehet előnyökről vagy hátrányokról beszélni. Előny lett volna az, hogy én a Feleki Kamill nyakában ültem?...

- ...én ezt jelképesen értettem.



- Persze, tudom. De hát az egy kisgyerek volt, akinek ez természetes volt - ám ez se nem segítette, se nem hátráltatta később a színészetben. Hátrány lett volna az, hogy nem vettem fel a főiskolára? De hiszen így kerültem Kaposvárra, márpedig Kaposvár nélkül belőlem talán nem is lett volna színész. A főiskola hiányát csak a verseknél, a verses formában írt szövegeknél érzem. Az imént látott *Szentivánéji* álommal is emiatt szenvedtem meg annyira. A többiek, Máté Gábor, Básti Juli fényvéekkel előttem jártak. Féle a versektől, ez már a felvételin kiderült. Három monológot és tizenöt verset kellett vinni. En vittem három verset és tizenöt monológot. Ezért is olyan fontos most nekem ez a Weill-est. Végül is verseket énekelek. Verseket, amikben egy-egy teljes életet-sorsot kell a színpadra hoznom. Ennyi idő után, sokéves kaposvári „főiskola” után meg merem ezt most próbálni. Sőt talán sikerül is elfogadhatóan megcsinálnom - legalábbis amikor nincsen tévéfelvétel.

- *Kaposvár előtt a kecskeméti színházhoz jelentkeztél, de nem vettem fel. Mi történt volna, ha felvesznek?*

- Utólag azt mondhatom, nem lett volna szerencsés. Bár... azt hiszem, ha Kecskeméten boldogtalan lettem volna, lett volna bátorságom továbblépni. Ha valaki nagyon akar valamit, és ehhez megvan a szorgalma, türelme, tehetsége, bátorsága, akkor azt el is éri. Legyen az a színészet, a tanítás vagy akár a cipésmesterség. Kifelejtettem a szerencsét, a szerencsés véletleneket. Azok nélkül nem kerülhettem volna a kaposvári bölcsőbe. Szó szerint értsétek: bölcső volt, iskola volt. Ott nőttem fel, ott lettem ember - és onnan jöttem el tizenkilenc év után. A lehető legkülönbözőbb szerepeket játszhattam el ott is, és azóta is a Katona József Színházban.

Csak figyelni

- *Ezért szinte lehetetlenség egy, a Csákányi Eszter színészetét valamelyest is átfogó közös nevezőt találni - hacsak azt nem, hogy szerepeid olyannyira különböznek egymástól. Illetve azt azért ki lehet mondani, hogy többnyire veszteségre ítélt, kudarcos, „örök második” figurákat játszol. Egyetértesz ezzel?*

- Tulajdonképpen igen. Ott van például Marika szerepe a *Liliomban*. Boldog voltam, amikor megkaptam. Közben tudom, hogy mindenki a Julikára, a főszerepre vágyik.

- *De én nem főszerep-nem főszerep viszonyról beszélek...*

- ...tudom, tudom...

- *...például Sárbogárdi Jolánra gondolok, ami főszerep-cimszerep, de ettől még az örök vesztes figurája.*

- Értem én, mit mondasz. Az alkatomból is következik, hogy ezeket a szerepeket kapom - de hát ezek kiváló szerepek. Talán azért is keresem a szélsőséges figurákat, mert általuk fel tudom mutatni az élet ellentmondásait. Hogy a jelentéktelen is jelentőssé válhat, hogy a szánalmas szerencsétlen is lehet kegyetlen, egyáltalán, hogy mindannyiunkban ott bújkol a jó is, a gonosz is. Es ezzel jobb a színpadon szembenézni. Mindez feketén-fehéren megfogalmazódik *A szecsuaní* jólételekben - mellesleg ebben játszottam egy kis szerepet, csapnivalóan-, de különben elkerültek a Brecht-darabok. Szerintem a legnagyobb főszerepeket is szélsőségekkel lehet, sőt kell megfogalmazni. Az a legfontosabb, hogy ott és akkor érvényesüljön a szerep igazsága.

- *Ilyesmit én is, mások is le szoktak írni. De vajon mi a csodát jelent a „szerep igazsága”?*

En nem tudom ezt pontosan megfogalmazni, de úgy érzem, hogy egyszerűen a jelen időről van szó: ilyen értelemben nemcsak az írórendezői instrukció dönt róla, hiszen az már a múlthoz tartozik. Egyszerűen a figyelemről van szó. Ott akkor figyelni és reagálni kell. Ha hitelesen reagálsz, akkor benne vagy a jelenben. Ez persze nem ilyen egyszerű. Egyszer régen, még kaposvári színésznőként játszhattam Haumann Péterrel a *Vigadóban*, egy Schisgal-darabban. Új helyzet volt ez számomra, sokan kérdeztek is, milyen Haumann Péterrel dolgozni. „Csak figyelni kell” - mindig csak ezt tudtam válaszolni. Tényleg így volt. Ha valakivel ugyanazt gondolod egy helyzetről, ha az ő hullámhossza a tied is, akkor tulajdonképpen nem kell mást tenned, mint figyelni és reagálni rá. Ó jó és hiteles, én értem, amit csinál, és aszerint reagálok, és akkor jónak és hitelesnek kell lennem nekem is. Együtt vagyunk egy közös jelen időben - és ennek biztos, hogy köze van a színpadi igazsághoz. Természetesen nagyon sok kollégát említhetnék még, akikkel nekem könnyű megtalálni azt a bizonyos közös hullámhosszt.

- *Például?*

- Például Kulka Jánossal, Lukáts Andorral, Pogány Jutkával és még sokakkal...

(A véletlen szerencse úgy hozza, hogy a következő bejátszás a *Liliom* egy részlete: Liliom - Lukáts Andor - nevetve hagyja ott a padon ülő két naiv leánykát, Julikát - Pogány Juditot - és Marikát - Csákányi Esztert -, akik csak ülnek és beszélgetnek egy hosszú jeleneten át.)

- Ez tökéletes példa arra, amit az imént mondani szerettem volna. Ülünk ketten a padon és beszélgetünk - ennyi történik. Pogány Jutkával abszolút értjük egymást, Babarczynak ebben a jelenetben alig kellett instrukciót adnia, hiszen minden azon múlt, tudunk-e koncentrálni egymásra figyelni. De így volt ez *A vágy villamosá-*ban is, amiben én Stellát, ő Blanche-t játszotta.

Hallgatások

- *Gondolom, így van ez az elmúlt évad egyik legjobb előadásában, a Kamrában látható háromszereplős Elnöknökben is, ahol Pogány Judit mellett Szirtes Ági a partnere. Természetesen nem az instrukciók hiányára, hanem a figyelem koncentrátságára utalok. Szeretném, ha az Elnöknök kapcsán visszatérnénk az átváltás feloldhatatlan paradoxonához: amikor felmegy a függöny, nem látunk téged. Akkor veszünk észre, amikor néhány perc múlva a terítővel letakart asztal alól előbukkan a cipő. Erna-Pogány és Grete-Szirtes beszélgetnek, te jelen vagy, de nem látunk. Ki gubbaszt ilyenkor az asztal alatt: még Csákányi Eszter vagy már Mariedl?*

- Természetesen az utóbbi. Nekem a két partner hullámhosszán kell létezni az asztal alatt, akkor is, ha nem látszom. Nem kezdek el újra az előadást, amikor előbújok. Folytatnom kell egy folyamatot, tehát „belül” kell lennem. Egyszer elkövtük azt a hibát, hogy noha az ügyelő már kezdést jelzett, mi tovább beszélgettünk a színpadon. Még éppen be tudtam ugrani az asztal alá, mielőtt felment a függöny. Hát, azt hittem, ott halok meg! Akkor egy pillanatilag Csákányiként gubbasztottam, és nemigen tudtam, hogy bújkol majd el.

- *Ebben az előadásban sokszor hosszan hallgatsz. A többiek hangosan fantáziálnak, te ilyenkor átszellemlen, lehunyt szemmel üldögélsz. Mit látsz, mire gondolsz ekkor?*

- Ugyanazt kérdezed most is, tehát ugyanazt tudom válaszolni: Mariedl arra gondol, amire a többiek, és a saját fantáziálása viszi. Ennél a kérdésnél számomra izgalmasabb maga a hallgatás. Nagyon szeretem azokat a szerepeket, amelyekben jelen vagyok, de nincsen szövegem. Ez a helyzet is egyszerre hátrányos és előnyös. A kifejezés első számú eszköze, a szó nem áll rendelkezésemre - tehát még intenzívebb koncentrációval, a jelenre még inkább ráfeszülő ottléttel kell közölnöm önmagamot. Ez nagyon nagy erőt ad. Ezt az erőt éreztem meg akkor, amikor mindössze tizenkét mondatos abszolút főszerepet játszottam az *Yvonne, burgundi hercegnőben*.

(A szerencse megint segít, a képernyőn Yvonne-t, a csúnya, néma lányt látjuk.)

- *Amit láttunk, az az évekkel ezelőtti kaposvári előadás részlete volt, de te most is játszod Yvonne-t - vendégként Bécsben.*

- Emiatt különösen érdekes volt látnom most a felvételen, mennyit változott a szerep azóta. Az egykori felénk, passzív lányból erőszakosabb, keményebb nő lett - ez így persze túl radikális



váltásnak hangzik, valójában finom árnyalatokról van szó.

– *Hogy kerültél Bécsbe?*

– Ascher Tamás ott újra megrendezte a darabot, Yvonne szerepét eredetileg Anne Bennent játszotta. Ő azonban később Franciaországban kezdett dolgozni, ezért került szóba az, hogy én vegyem át a szerepét. Első ránézésre egyszerű feladat, csak hallgatni kell. Na igen: első dologom az volt, hogy megtanultam a darab szövegét németül. Erre szükség volt ahhoz, hogy biztonságban legyek a színpadon. A lényeg persze szövegen túli dolog: ha világos a színpadi szituáció, akkor nyelvtudástól függetlenül értik egymást az egymásra valóban figyelő emberek. A helyzetet valamelyest könnyítette az, hogy Yvonne darabbeli és az én bécsi helyzetem egy-egyvalamiben közös volt: idegenek voltunk az adott közegben. Ez az idegenség persze viszonylagos: a színházak, a színpadok, az öltözők és bennük a színészek mindenütt egyformák. A készülés idején kimentünk Bécsbe, hogy megnézzem az előadást. De titokban akartuk tartani, hogy én fogom játszani a szerepet. Megálltunk a színháznál, kiszálltunk a kocsiból, és abban a pillanatban kis kerékpárjával megállt mellettünk Anne Bennent. Üdvözölte Aschert, majd felém fordult, és megkérdezte: „Te fogod játszani Yvonne-t?” Ennyi volt a nagy titok. Szünetben bementem az öltözőbe, és ugyanazt éreztem, mintha Kaposváron vagy Pesten ülnék egy színházi öltözőben. Otthon voltam, ahogy otthon vagyok a színpadon is, akár Kaposvárott, akár Bécsben, ha jól érzem magam egy szerepben. Az maga a boldogság akkor is, ha az a szerep önmagában viszolyogtató és taszító - legyen az a tébolyodott Harákmama, a csúnya Yvonne vagy akár a szarban turkáló Mariedl. A boldogság nem az, hogy bárányfelhőket látok, és kellemesen érzem magam.

A boldogság az, hogy valamit, akár a borzalmat, pontosan, jól csináljon az ember.

– *De a borzalomhoz hozzátartozik az is, hogy a megszólalni nem tudó, megalázott Mariedl kínjában görcsösen szorítja az ujjait, a harisnyán keresztül is majdhogynem véresre-fájdalmasra vakarja-kaparja magát. Ebben mi a boldogság?*

– Hogyhogy mi? Az, hogy jól eljárszol egy szerepet.

– *De attól, hogy lemegy a függöny, még nem múlik el a fájdalom. Es az már nem Mariedlnek fáj, hanem neked, Csákányi Eszternek.*

– Ez boldogságot hozó, édes fájás. Ha jó az előadás, és te is jó vagy benne, akkor egy ütés, egy rúgás - ha a szerephez tartozik! - szükséges rossz. Sőt nem is rossz, mert a szerep része. Lukáts Andor játszott a kaposvári Konyhában, és az egyik előadáson a fejére zuhant egy kondér.



Ömlött a vére, de csak játszott tovább, hiszen ez a baleset beleillett a szerepébe. A szünetben aztán bekötözte az orvos, és ment tovább az előadás. Nem volt ebben semmi hősiesség, a színészt akár meg is segítheti ez az édes fájdalom. Hogy én, az évek óta lekezelt, megalázott Mariedl egyszer úgy igazán az asztalra csaphassak, és persze szörnyeteggé válhassak, el kell szenvedjem mindazt, ami az előadás első felében ér engem. Egyszer majd megszólalhatok, és ki-zúdulhat belőlem mindaz, amit Mariedlnek éveken át el kellett fojtania.

– *Mariedl is végletes eszközökkel megoldott szerep. Egyik szélsőségből a másikba bújsz, mint aki ezekkel próbálja lefedni, ki is ő valójában*

– Nem így van. Ezek az elfojtások, görcsök, fájdalmak és szörnyűségek is bennem vannak,

A portrékat Koncz Zsuzsa készítette

de szerintem megtalálhatók benned is, és mindenki, aki például most itt ül vagy esténként ott ül a nézőtéren. A közönség különben általában nehezen hangolódik rá a darab stílusára, ami egyszerre szörnyű és komikus. Eltart egy darabig, amíg nevetni mernek ezen a három szerencsétlen takarítónőről szóló „fekéliadramán”. Végül is minden este nagy a siker, és magam is azt hiszem, jó az előadás. A darabbal különben furcsa körülmények között találkoztam - illetve éppen hogy nem találkoztam: Bécsbe utaztam, ahogy szoktam, hogy aznap este játsszam Yvonne-t. Csakhogy elmaradt az előadás, ám engem már nem tudtak időben értesíteni. Megérkeztem, és döbbenet láttam az Akademietheater hatalmas plakátján a feliratot, hogy aznap este az *Elnöknőket* játsszák. Dühös voltam: „Most nekem kellene játszani, és helyettem három osztrák nő foglalja el a színpadot. Dehogyan nézem meg őket!” - dühöngtem ostobán magamban. És milyen jól tettem! Akkor még szó sem volt arról, hogy mi is játszani fogjuk Schwab darabját. Áldom a szerencsém, hogy nem néztem meg a bécsi előadást. Nem is tudom, hogyan próbáltam volna a szerepet, ha közvetlenül előtte látok valaki mást Mariedlként a színpadon.

– *De hiszen Weill dalait is oly sok előadásban hallhattad már Lotte Lenyától Marianne Faithfullig. Ez nem zavart?*

– Nem, mert ez valóban nagyon sajátos helyzet. Sokat beszélünk ma az átváltozásról, és amit elmondtunk, érvényes természetesen a Weill-estre is. Mégis, szinte mindegy, hogyan énekelte Lotte Lenya vagy akárki más ezeket a verseket. Az a kérdés, hogy én, Csákányi Eszter hogyan énekelem őket. Engem látsz tehát a színpadon. Meg Lotte Lenyát, meg Kocsma Jennyt, meg a többieket... Szóval érted.



KÉKESI KUN ÁRPÁD A REPRESENTÁCIÓ JÁTÉKAI

A KILENCVENES ÉVEK MAGYAR RENDEZŐI SZÍNHÁZA

Képet teremteni, melynek minden mozzanata jelentéssel teli - ez minden.

(Hugo von Hofmannsthal: *A színpad mint álmokkép*)

Bérczes László két évvel ezelőtt megjelent *Kérdőjelek. A kilencvenes évek magyar színháza* című tanulmánya szerint a rend-szerváltás utáni magyar színházra az elbizonytalanodás, az erővesztés, illetve a nézőtértől való eltávolodás vált mindinkább jellemzővé.¹ E jelenség okát abban látja, hogy egyrészt megszűnt a színháznak a szocialista érában kétségkívül meglévő, a „kimondhatatlan kimondására” irányuló funkciója, másrészt pedig a negyvenöt és ötvenöt év közötti rendezőgeneráció hatalmi helyzetbe kerülését nem követte az után-pótlást jelentő fiatalabb rendezők csoportos feltűnésének kihívása. Ezzel szemben egy alig másfél hónapja írt cikkében Mihályi Gábor már a „trónkövetelő” fiatal rendezők nemzedékének megjelenésére reagál, meglepőnek és bosszantónak találva a zászlóbontást, mondván, az „új időknek új dalaival” érkező ifjú tehetségek elismeréséhez még hiányoznak az Új versek.² A két írás eltérő álláspontjából levonható az a következtetés, hogy az utóbbi két évben, pontosabban három színházi évadban olyan markánsan jelentkezett jó néhány, többnyire fiatal rendező, hogy megkerülhetlenné vált az innovatív kezdeményezéseikkel való kritikai számvetés. A Bérczes László által regisztrált második (szakmai) probléma tehát megoldódni látszik, mégpedig olyképpen, hogy a depolitizáltság következtében a magyar színház figyelmé egyre inkább önmaga felé fordul. A kilencvenes évek színházi előadásainak többségében nem társadalmi, hanem tisztán teatrális problémák reflexiója válik igazán meghatározóvá. S nem is a „színpad és nézőtér közös és tömeges beavatottsága”, „a szívek titkos együttdobbanása”³, mint egykor a marxista ideológiával szembeni összjáték által, aminek feltételezése persze maga is naiv marxista illúzió volt, hanem azáltal, amit a reprezentáció játékaiknak nevezhető ön reflexív horizont kínál a színház számára.

Az új teatralitásként vagy egy újfajta képesség színházaként aposztrofálható jelenséget leggyakrabban a nemzedékváltás és az átírás kérdé-

seivel szokás összefüggésbe hozni.⁴ Annak ellenére, hogy a rendezők többsége elutasítja azon feltételezést, miszerint egy homogén nemzedéki csoportosuláshoz tartozna (bár tudjuk, hogy az úgynevezett abszurd szerzők sem kívántak semmiféle mozgalmat alkotni, mégis létezik az abszurd dráma mint irodalom- vagy színháztörténeti kategória), a színházi nyilvánosságban élő elgondolás szerint e nemzedék legfőbb célja, hogy leváltsa a hatvan-hetvenes években indult rendezők „nagy generációját”.⁵ Talán felesleges is megjegyezni, hogy az effajta vulgárpolitikai gondolkodásra valló nézet azért igazán káros, mert hatalmi harccá degradálja egy új színházi irányzat kialakulásának komplex problémáját. Termékenyebb belátásokhoz vezethet, ha nemzedék helyett inkább egy határozott tendencia térnyerését próbáljuk teoretikusan, nem pedig érzelmi alapokon vizsgálat tárgyává tenni. Az egymástól függetlenül alkotó rendezők ugyan korántsem egy időben jelentkeztek előadásokkal, az új teatralitás megjelenése azonban az 1990/91-es évadra tehető.

A SZÍNHÁZ 1990. augusztusi számában olvasható Szántó Judit Platonov-kritikája, mely szerint „amilyen szépen zárult az előadás, olyan szépen zárult az előadással ez a különben nem sok jóval kecsesgető színházi évad, amelyben színházi Platonovjaink még nem sokat tudtak kezdeni helyzetük megváltozásával”.⁶ Figyelemre méltó, hogy öt oldallal az idézett kijelentés előtt olvasható a jobb jövődömondónak, mint teoretikusnak bizonyuló Martin Esslin profécija: „...megkockáztatok egy félénk jóslást: új avantgárd jön majd. Figyeljék csak Robert Wilson-t ...

S pár hónap múlva valóban létrejön a kilencvenes évek magyar színházi paradigmaváltását kezdeményező előadás: Jeles András kaposvári rendezése, a *Valahol Oroszországban*. (Ezt megelőző produkcióknak pedig Mohácsi János *Tévedések vígjátéka avagy tévedések végjátéka*, illetve Gaál Erzsébet Danton-rendezését tekinthetjük.) Köztudott, hogy az előadás kiindulópontja Csehov *Három nővér* című drámája, melynek első két felvonását a pszichológiai realista játéktípus végletekig vitt precizitásával játsszák el a színészek. A darab felénél azonban

Az új teatralitás fogalmát Zsámbéki Gábor használja egy vele készült interjúban. Ld. *Ellenfény*, 1997/1. 12. Az újfajta képesség színháza pedig Günter Rühle fogalma, melyre Kiss Gabriella tanulmánya hívta fel a figyelmet. Ld. Egy újfajta képesség színháza. *Irodalomtörténet*, 1997/1-2. 285-97.

A nemzedékváltás problémájához ld. *Ellenfény*, 1997/1. (tematikus szám), valamint *Hajónapló*, 1997/1. 12-15.

Szántó Judit: Gyilkosságok - orosz módra. *Színház*, 1990/8. 32.

⁷ Csáki Judit: Az abszurd színháznak vége. Beszélgetés Martin Esslinnel. *Színház*, 1990/8. 28.

a játéktérbe szivárgó álarcos figurák hatására az addig szépen felépített színpadi fikció szétesik, és szürrealista rémálommá torzul. Különféle zajok és Eörsi István Gulag-dalainak hangjaira a szereplők látszólag kaotikus és összefüggéstelen mozgásba kezdenek, ám hamarosan feltűnővé válik, hogy a riasztóan szélsőséges kinezika csak a korábban látott brutális történetek teljes kijátékozása. Az első két felvonásban ugyanis számos meglehetősen drasztikus jelenet található: Tuzenbach valósággal ordítja, hogy a jövőben mindenki dolgozni fog; Irina elrántja a lábát, amikor a báró fogdosni kezdi; Natasa felpofozza Csebutikint, mire az orvos majdnem visszaüt; Szoljonij pedig kirántja a szőnyeget Irina alól, miközben szerelmet vall neki. A durvaság illetően megjelenése csak fokozódik, azt az érzetet keltve, mintha végképp elszabadultak volna a szereplők elfojtott vágyai vagy tudat alatti késztetései. Így például Tuzenbach és Irina, valamint Andrej és Natasa is szeretkeznek, Mása orális szexet folytat Csebutikkal, majd hosszan csókolózik Versinyinnel. Jeles rendezésének *trouville*-ja azonban mégsem az, hogy ütközti, jobban mondva egymásba oltja a realista és az alternatív színház eltérő konvencióit (Pályi András egyébként ebben látja az előadás legnagyobb kudarcát⁸), hanem hogy ad absurdum viszi a pszichologizáló játékmódot. A stilizált mozdulatsorok mindvégig reális mozdulatokból indulnak, ami arra enged következtetni, hogy éppen a „szövegmozgótti” lehető legpontosabb feltárása vezet el az előadás szürrealis dimenzióhoz. Ha ugyanis feltételezzük a drámai világ feltérképezhető létezését, akkor el kell ismernünk, hogy annak mélyén az ösztönök olyan kaosza rejlik, amelynek kifejezést a *Valahol Oroszországban* adott. Jeles rendezése tehát úgy is értelmezhető, hogy elsőként kérdőjelezte meg radikális módon a referenciális szövegolvasatokon alapuló (jelentéskereső) realista színház konvencióit, és ezáltal jutott el avantgárdnak tűnő eszközök alkalmazásáig. Így volt képes megmutatni, hogy színpadi realizmus és avantgárd nem egymásnak ellentmondó jelenségek: sokkal inkább csakis kettejük kölcsönhatásából születhetnek színházi hagyományainkra nézvést termékeny kérdésfelvetéseket hordozó előadások.

Nem állítható, hogy a *Valahol Oroszországban* konkrét hatással lett volna az új teatralitás előadásaira, de kezdeményezőnek bizonyult a színházi eszköztár kiszélesítése és bricolage-jellegű konstrukciós eljárások alkalmazása tekintetében. Ezután vált igazán kérdésessé a realista színházi paradigma abszolút érvényessége, vala-mint előfeltevéseinek helytállósága. Erika Fischer-Lichte szerint a polgári illúziószínház há-

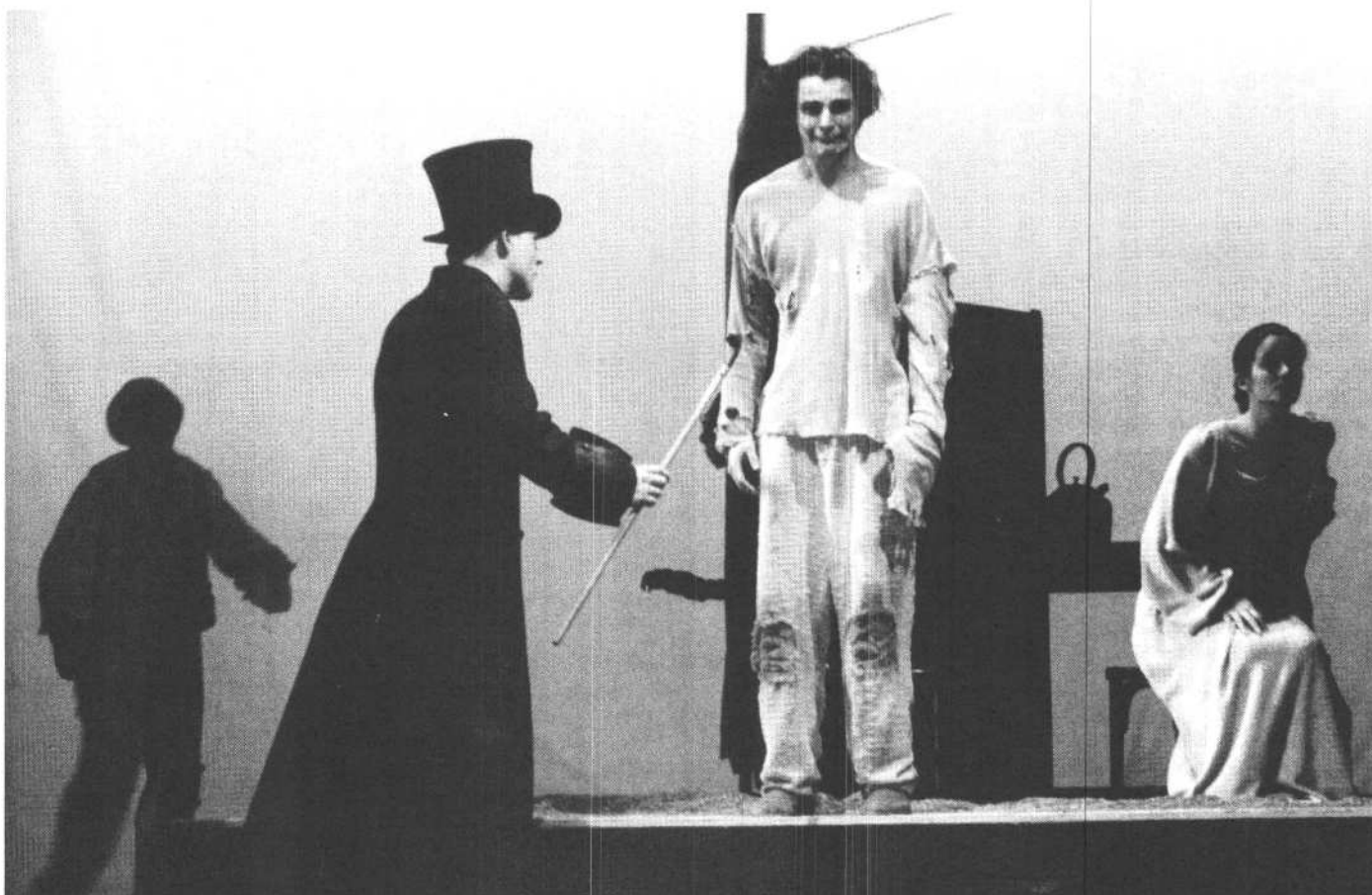
⁸ Vö: Pályi András: Két konvenció egy előadás. *Színház*, 1991/4. 4-7.

Az MTA Színházudományi Bizottsága és a Veszprémi Egyetem Színházudományi Tanszéke által *Kölcsönhatások* címmel rendezett konferencián 1997. május 7-én elhangzott előadás szerkesztett szövege.

¹ Bérczes László: *Kérdőjelek. A kilencvenes évek színháza. Kortárs*, 1995/1. 87-91.

² Mihályi Gábor: A trónkövetelők. *Magyar Hírlap*, 1997. április 5. 16.

³ Bérczes László: i. m. 88.



rom alapvető feltevése, hogy a színháznak a valóság illúzióját kell nyújtania (ez vezet a „negyedik fal” elgondolásához), a színjáték tárgya a polgári személyiség fizikai környezete és érzelmi folyamatai, továbbá a test természettől fogva képes a lelki történekek legteljesebb kifejezésére.⁹ Ezek a nézetek azért váltak idejétmúlttá, mert a mögöttük álló világkép is megváltozott, és bizonyos értelemben korszerűtlenné vált. A teátrális nyelv transzformációi pedig az előfeltevéseknek a szellemi kondíció változásából levezethető átalakulásával állnak összefüggésben. Ezért vulgarizálódik mindig a probléma, ha kijelentjük, hogy a magyar színház kilencvenes évekbeli változása a politikai berendezkedés módosulásával (konkrétan a rendszerváltással) magyarázható. Szellemi folyamatoknak társadalmi folyamatokból történő levezetése helyett (mely módszer egyébként az elmúlt néhány évtized gondolkodásmódjának ma is élő öröksége) sokkal inkább helyénvalónak látszik, ha gondolkodásszerkezeti váltást feltételezünk, melyet általában posztmodern paradigmaváltásként szokás leírni. Amennyiben Lyotard-ral együtt a modernséget a szen-

zibilitás egyik módjaként kívánjuk értelmezni¹⁰, beláthatóvá válik, hogy nem egyszerűen korfordulóról van szó, hanem a világtérképezés eltérő móduszainak kialakulásáról.

Posztmodern horizontból tekintve a színház nem kínálhatja a realitás illúzióját, mert a „valóság” fogalma vált teljességgel problematikussá. A hatvanas éveknek a valóság társadalmi konstrukciójáról vallott népszerű nézetei elvezettek az objektív realitás létezésének teljes kétségbe vonásáig, illetve a nyelvi megelőzőség tudata által előtérbe helyezett fikcionalitás (megképzettség) gondolatköréig. Ennek értelmében interszubjektív kölcsönösségre is igényt tartó világtapasztalat csak a nyelv által érhető el: világ csak nyelvben nyílik, azaz a valóság is nyelvi fikció. Tehát a művészetek, valamint más kulturális és szellemi képződmények sem az „elsődleges valóság” másodlagos, leképzett, utánzótt, esetleg tükrözött változatai, hanem a „lehetséges világok” olyan formációi, melyek ontológiailag nem különböznek a minket körülvevő életvilágtól. A színház már csak azért sem nyújthatja a valóság illúzióját, mert magának kell megteremtenie önmaga reali-

Fekete Ernő, Rajkai Zoltán és Huszárik Kata A nevető ember Katona József színházi előadásában, rendező: Jele András

tását. A színházban formálódó valóság pedig a színházi nyelv, azaz meghatározott jelrendszerek speciális összjátéka révén születik. Így sohasem lehet mimetikus, mivel egyetlen referenciája: önmaga. Amikor ez az önmagára vonatkoztatottság reflexió tárgyává válik, akkor beszélhetünk a reprezentáció játékaival, vagyis a színházi alaphelyzet kitakarásáról, a szerepjátszás nyílt vállalásáról. Kiss Csaba Goldoni-rendezésében (*A legyező*) például öt színész formál meg tíz szerepet oly módon, hogy a két-két szerep, amelyet azonos színész játszik, egymással meglehetősen ellentétes karakterek életre keltését kívánja meg. Ezáltal nemcsak a szerepek közötti viszonyok válnak a megszokottnál jóval élesebbé, hanem a folyamatos szerepcsere egyaránt lehetetlenné teszi mind a színészi, mind pedig a nézői beleélést. Az előadás stúdiókörülmények között zajlik, tehát az átöltözések nyílt színen történnek, és ez azt eredményezi, hogy a mindinkább kibogozhatatlanná váló cselekményen túl a néző különös figyelemmel fordul a játékterület állandó változásai, illetve az erre adott színészi reakciók felé. A játszó

⁹Vö. Erika Fischer-Lichte: *Geschichte des Dramas*. Bd. 2. Tübingen, Franke Verlag, 1990. 159.

¹⁰ Vö. Jean-François Lyotard: A történelem egyetemessége és a kultúrák közötti különbségek. In: *A posztmodern állapot*. Budapest, Századvég, 1993. 252.

személyek ugyanis nemcsak különböző karakterekbe lépnek át, hanem gyakran ki is lépnek azokból, és az előadás születésének nehézségeit vagy éppen ellentmondásosságát hangsúlyozó reakciójuk mulatságos szituációkat teremt. A színház a néző előtt születik, ám nem a performance-ok egyszerűségét és megismételhetetlenségét hirdető naiv improvizációi, hanem a játék státusára vonatkozó ismétlődő utalások által.

A polgári illúziószínház további két előfeltevése a személyiség egységén, illetve testi és lelki folyamatainak összefüggésén alapul, amelyek persze mára kései modernség bizonyos irodalmi formáiban is kérdésessé váltak. A hermetista líra, a nouveau roman és az abszurd dráma az én magába zárkózását, szétesését vagy éppen radikális eltűnését mutatta meg, miközben Foucault a modern vagy humanista emberfogalmat alapul véve kijelentette: „vigasztalást és mély megbékélést nyújt azt gondolni, hogy az ember nem más, mint egy nem túl régi találmány, egy alak, aki még két évszázados sincs, egyszerű ránc a tudásunkban, ami rögtön eltűnik majd, amint új formára lel.”¹¹ Az „Isten halála” után önmaga istennévé váló én halála aztán elvezetett a személyiség újfajta elgondolásához, a „narratív identitás” (A. McIntyre), a hasadt perszonalitás, valamint az én mint hangok halmaza, vagy „mikrokóosz” (P. Sloterdijk) posztmodern formájáig. A drámából eltűnt az összetett jellem, hiszen Caryl Churchill, Botho Strauss, Heiner Müller, Bernard-Marie Koltés vagy akár Garaczi László szövegeiben a drámai figurák többé már nem a szöveg mögé vetített világ „élőként” elgondolható alakjai, csupán beszélők, szövegek hordozói vagy egyszerűen a szövegszerűség kellekei. Ezzel párhuzamosan megszűnt a színészi játék elsődleges szerepe a színházi jelrendszerek között, és megváltozott a színész feladata is: magát a figurát kell megmutatnia, nem pedig az azt mozgó motívációs hátteret. Ez a Peter Stein által „plakatív”-nak nevezett játéktípus¹² természetesen nem azonos a brechti elidegenítő színészi effektusok alkalmazásával, hanem az eszközök csiszoltságának olyan fokát jelenti, ahol szinte már azok teljes hiánya érzékelhető. A nyugat-európai színházra ma többnyire ez a jellemző, tehát a lélektani realizmustól a stilizáltság felé történő eloldódás, jobban mondva a kettő közti lebegés. (Példaként a londoni Cheek by Jowl társulat *The Duchess of Malfi* című előadása volna idézhető.) Magyarországon leginkább Zsótér Sándor rendezéseiben figyelhető meg a pszichológizálással történő radikális szakítás, azaz annak elutasítása, hogy a gesztus és a mimika lelki folyamatok önkéntelen



és egyértelmű jelölő szolgáljon. Sokkal inkább ezek is (a frizurával, jelmezzel, maszkkal és a paralingvisztikai jelekkel együtt) csak a színészi-leg megformált figura egyetlen vonással történő felszikkeléséhez járulnak hozzá. A *Phaedra - A pincér* című előadásban például Seneca, illetve Forgách András drámája montírozódik egymásra, és a két színész élesebb váltások nélkül cserél szerepet, teljes egészében külsőleg mutatta meg az adott figurák közötti esetleges különbségeket.

A teátrális nyelv hazai változása tehát a valóság illúzióját színlelő színház előfeltevéseinek időszerűtlenné válásával magyarázható. E változás leginkább számottevő hozadéka, hogy háttérbe szorult ugyan a „kiszrealista” játékmód, a színpadi realizmus pozitív öröksége azonban (amely főleg Székely Gábortól és Ascher Tamástól származik) utat talált az új teatralitás előadásába is. Ilyennek nevezhető például a plasztikus világítás és jelentéshordozó rekvizitumok használata, a proxemika finom megkomponáltsága stb. Radikális különbség figyelhető meg azonban a drámaszövegek színpadi transzformációját illetően, nevezetesen abban, hogy míg a realista irányultságú színház a drámabeli megnyilatkozásokból, illetve a szereplők viszonyaiból bontja ki a szituációkat és a bennük cselekvő jellemeket, addig az új teatralitás előadásai többnyire külsőleg, azaz komplex színházi jelek révén kívánják

Fazekas István (Basilio), Marozsán Erika (Suzanne) és Cserhalmi György (Almaviva) az Új Színház Figaro házassága című előadásában, rendező: Novák Eszter (Koncz Zsuzsa felvételei)

megvilágítani és felerősíteni az adott drámai helyzeteket. Teliha Péter Ödön von Horváth-rendezésében (*Mesél a Bécsi erdő*) például a Tündérr király Duna-parti szónoklata közben egy elhaladó vonat zaja nyomja el a Marianne és Oszkár eljegyzését bejelenteni kívánó apa hangját. A szituáció így nem azáltal válik neveltségessé, hogy a szentimentális retorika és előadásmód lefokozza a helyzet komolyságát (hiszen a beszéd el sem hangzik), hanem azáltal, hogy a befogadói szemlélet számára egyszerre átláthatóvá válik az izgó-mozgó, a Tündérr királyra is alig figyelő társaság, benne a kövér férj- és a vékonyka feleség-jelölt egymáshoz nem illő alakja. A helyzetre való rálátást erősíti még az is, hogy a főszereplő Alfréd a piknikező embercsoporttól külön állva figyeli a történéseket, ami már eleve távolságtartó nézői szemléletmód felvételét implikálja. Erika Fischer-Lichte fogalmait átvéve tehát az új teatralitás rendezéseinek eljárás módja úgy értelmezhető, hogy a drámaszöveg retorikai potenciáljára

¹¹ Michel Foucault: *Les mots et les choses*. Paris, Gallimard, 1966. 12.

¹² Vö. Michael Peterson: *Peter Stein. Germany's Leading Theatre Director*. Cambridge, C.U.P., 1981. 54.

ból, illetve az összetettebb szubstruktúrákból kiinduló lineáris és strukturális transzformációval szemben ezek globális transzformáció megvalósítására törekednek, vagyis az előadás az írott szöveg mint egész jelentésességének válik interpretánsává.¹³ Az újfajta képiség magyar színháza ezáltal olyan nyugat-európai színházi tendenciával lesz közvetett kapcsolatba hozható, amely többek között a *Téli regét* két tonna zöld iszapban színpadra vivő Peter Zadek, a Hölderlin Winterreisét a berlini olimpiai stadionban megrendező Klaus-Michael Grüber, a Hamletből *Qui est-lá?* címmel interkulturális előadást készítő Peter Brook, a *Lear királyt* a halál képzeletbeli birodalmának képei által megjelenítő Robert Wilson, a *Szentivánéji álmot* kilenc különböző nyelven beszélő színészekkel megrendező Karin Beier, Corneille *Triumph der Illusionen* (*L'illusion comique*) című darabját egy Bon Jovi-slágerrel feldúsító Stefan Bachmann vagy akár Ariane Mnouchkine és Claus Peymann neve által fémjelmezhető.

Az új teatralitás le kíván számolnia színháznak már Artaud által is kárhóztatott logocentrikus felfogásával. A hatáskeltés lehetőségei és mechanizmusai felől újraértelmezi és átírja a klasszikus drámaszövegeket, azaz a „rewriting” posztmodern szövegszervező eljárásával él, és ezáltal valósággal kiprovokálja a „színházi fundamentalizmus” vádját. A *dráma ma* című tanulmányában Fodor Géza megjegyzi, hogy a drámaszövegek eddig kevés olyan elemzésben részesültek, amely „a teatralis nyelv történeti változásai felől is megpróbálta volna megérteni az irodalmi szövegsubsztrátum sorsát: funkcióváltozását és egyre nehezedő helyzetét”.¹⁴ Megállapításával mindenképpen egyet lehet érteni, hiszen azon az előfeltevésen alapul, hogy a változó színházi formanyelvek rendre új pozícióba helyezik az előadások verbális részeként funkcionáló drámaszövegeket. Így válik értelmezhetővé például az a jelenség is, hogy a nyugat-európai színház történetének legradikálisabb horizontváltása, amely e század elején következett be, maga után vont a drámák státusának hihetetlen leértékelését, a polgári illúziószínház (vagy illusztrált szószínház) csődjével való szembenézés - mely e dolgozat eddig csak impliciten kimondott tézise szerint Magyarországon a kilencvenes években, azaz jókora késéssel következik be - a kanonizált drámaszövegek elutasításához vezetett. Köztudott, hogy Marinetti a színpadon kívánta prostituálni a klasszikusokat, Artaud manifesztumot írt *Elég a remekművekből!* (*En finir avec les chefs-d'oeuvre*) címmel, Paul Pörtner pedig impro-

¹³ Vö. Erika Fischer-Lichte: *The Performance as an 'Interpretant' of the Drama*. *Semiotica*. 64. 3/4. 1987. 197-221.

¹⁴ Fodor Géza: *A dráma ma*. *Alföld*, 1997/2. 27.



Margitai Ági és Quintus Konrád a miskolci Phaedra-A pincér című előadásában, rendező: Zsóter Sándor (Strassburger Alexandra felvétele)

vizatív helyzet- és szövegreáció: hirdetett a Spontanes Theater alapjaként. A drámával, illetve az előre megírt szövegekkel történő teljes szakítást eleddig a performance-ok és happenningek próbálták a legszélsőségesen módon megvalósítani. A mindenféle tradíció tagadásának kudarcát azonban éppen az a Richa d Schechner volt kénytelen beismerni *A huma izmus vége. Írások a performance-ról* (*The End of Humanism: Writings on Performance*) című 1982-es írásában, aki a hatvanas években még a színház rituális gyökereihez való visszatérés lelkes híve volt. Schechner szerint az experimentális színház tagadja a reprezentációt, ám mivel tradíció csak úgy jöhet létre, hogy bizonyos kulturális formák megismételtnak és rögzülnek (azaz reprezentáltak), a véletlenszerűség idődimenziója által szervezett kísérleti színház egésze jövő nélküli.

Az autentikus jelenlét elérhetőségének illúziója egyébként is csak ellentétpárja az önmagát folyamatos reprodukcióra készítő verbális színház zártságának. Posztstrukturalista perspektívából nézve ezért tekinthetők a performance-ok a logocentrizmus végpontjának.¹⁵

A posztmodern színház ellenben már nem kíván az írás elé menni, hanem az írást mint aktivitást akarja érvényre juttatni, azaz (szöveg)összefüggésbe helyezi a logoszt, hogy reflexió alá vonható legyen. Az új teatralitás célja is a drámai és a színházi tradíció átsajátítása, illetve a reprezentáció alapjainak a játékmód szempontjából történő megkérdőjelezése.¹⁶ Ez azt jelenti, hogy a klasszikus drámák szövegeire ráakódott liberálhumanista eszmeiséget rendre átértelmezik egyfajta dekonstruktív expresszivitás által.

¹⁵ Vö. Michael Vanden Heuvel: *Performing Drama/ Dramatizing Performance. Alternative Theater and the Dramatic Text*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1991. 25-66.

¹⁶ Vö. Patrice Pavis: *The Classical Heritage of Modern Drama: The Case of Postmodern Theatre*. In: *Theatre at the Crossroads of Culture*. London/New York, Routledge, 1992. 48-74.



Mohácsi János *Ármány és szerelem*, Csányi János *Szentivánéji álom*, Novák Eszter *Üdlok*, valamint Ruszt József *Bánk bán '96* című rendezése például folyamatosan feszültség tárgyává teszi a drámaszövegek alteritása és a narratív zártság felnyitásából következő kortárs szemléletmódok közötti feloldhatatlan ellentétet. A Fodor Géza által a „sem vele, sem nélküle” helyzeteként leírt viszony¹⁷ tehát nemcsak a naturalizmus, de az újfajta képviség színházát is jellemzi. Gondoljunk csak Robert Wilson második alkotói korszakára, melyben Stefan Brecht szerint egyre inkább nyilvánvalóvá válik a nyelvi elemekre, a megírt szövegekre, majd pedig a klasszikus drámákra történő ráhagyatkozás.¹⁸ Ez a kvázi „Gelassenheit” (Heidegger) akár szükségszerűnek is nevezhető, amennyiben elfogadjuk Bonnie Marrancának a hetvenes évek Wilson-rendezései el-

len intézett vádját. Szerinte Wilson eszképzimusa arra a naiv előfeltevésre épül, hogy a nyelv elutasítása és a világerzékelés átalakítása révén az ember elmenekülhet a történelem és a civilizáció katasztrófái elől, és visszajuthat az őseredeti, paradicsomi létezés szintjére.¹⁹ Ezzel szemben a hatvanas évektől kezdődően egyre kevésbé válik megkerülhetővé a nyelvi immanencia antropológiai és filozófiai felismerése, azaz hogy nem létezik nyelvenkívüliség, mert a (vagy egy) kultúra elsajátításának folyamata nyelven keresztül történik, így az ellene való tiltakozás is csak a nyelv által lehetséges. A „sem vele sem nélküle” viszony így a nyelvbe/szövegbe (a derridai *écriture-be*) ágyazottság tudatának elfogadását jelenti, valamint a klasszikus szövegek létmódjának Jau-féle újragondolásából következő interpretációs játékot. Vagyis hogy Marvin Carlson megfogalmazásával élve a klasszikusok „ereje nem üzenetek olyan meghatározott készletében

Hegedűs Zoltán, Csudai Csaba Zsolt és Baranyai Ibolya a Kiss Csaba rendezte *Legyezőben* (Győri Padlásszínház) (Benda Iván felvétele)

rejlük, melyet a létrehozó szerző hagyott volna bennük, hanem e művek azon képességében, hogy nyitottak maradnak az új kulturális helyzetek folyamatosan változó interpretatív követelményeivel szemben”.²⁰

Az újfajta képviség színházának átiratai tehát olyan radikális interpretációknak tekinthetők, melyek éppen a drámaszövegek nyitottságának bizonyítékai. A klasszikus drámáknak ugyanis legalább három eltérő megközelítésmódjuk lehetséges, melyek közül a realista színházra az archeológiai jellegű vagy historizáló előadások létrehozása jellemző. Ez közel áll a Nietzsche által antikváriusnak nevezett történelemfelfogáshoz, hiszen célja nem más, mint a múlt korhű, múzeumi jellegű feltárása.²¹ Az időtlennek gondolt klasszikusok iránti tisztelettől vezérelve csak apró nyelvi és dramaturgiai finomításokat hajtanak végre a szövegen, mert a köztudatban leginkább elterjedt nézet szerint a rendezés etikai imperatívusza értelmében „a nézőnek joga van elvárni a szöveg olyan realizációját, mely épp annyira teljes, helyénvaló és összpontosított, amennyire csak a rendező és munkatársai megvalósítani képesek”.²² Ezzel szemben a modernizáló előadások teljes egészében mai viszonyok közé helyezik a klasszikus drámákat. Kortársi jelmezt, díszletelemeket, gesztusokat, beszédmódot stb. használnak, abból az előfeltevésből kiindulva, mely egyébként megegyezik a historizáló előadásokéval, nevezetesen, hogy a mű üzenete örök, így tehát ma is aktuális. A modernizálás egyik speciális válfaját képviseli a Brecht-féle kisajátítás művelete, amely ugyan nem szakítja ki a műveket születésük szociális és politikai kontextusából, de abban csak azt kívánja felmutatni, ami a kortárs politikai küzdelmekhez viszonyítva jelenleg is releváns.

Az új teatralitás előadásai egy harmadik utat járnak be, amikor éppen történeti kontextus és mai aktualitás feszültségét próbálják játékba hozni. Az „intertextuális rendezések” (P. Pavis) nem leküzdik, hanem kiindulóponttá teszik az időbeli távolságot, és azt keresik, hogy mi hidalhatja ezt át úgy, hogy közben az idegenben felmutatja a sajátját. Ezért egymásba írják az eltérő színházi kódokat és konvenciókat, a kortárs értelmezői

Marvin Carlson: *Theatre Semiotics. Signs of Life*. Bloomington and Indianapolis, Indiana U. P., 1990. 121.

²¹ Vö. Friedrich Nietzsche: *A történelem hasznáról és káráról*. Budapest, Akadémiai, 1989. 37-47.

²² Elaine Aston and George Savona: *Theatre as Sign-System*. London, Routledge, 1991. 144.

¹⁷ Fodor Géza: i. m. 35.

¹⁸ Vö. Stefan Brecht: *The Theater of Visions: Robert Wilson*. New York, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1978. 265-67.

¹⁹ Vö. Bonnie Marranca: *Theaterwritings*. New York, Performance Arts Journal Publications, 1984. 121-22.



Egri Kati (Gertrudis), Gálffi László (Bánk) és Egri Márta (Melinda) a Bánk bán '96-ban, rendező: Ruszt József (Budapesti Kamaraszínház)

helyzet horizontjából pedig újraértelmezik, és ennek megfelelően átdolgozzák a klasszikus szövegeket. Az értelem konkretizálásának ez a módja azonban abból a felismerésből fakad, hogy a drámaszövegek korántsem stabil és homogén entitások, hanem a színház interpretatív alkotófolyamatában létrejövő „képződmények” (Gadamer). Ugyanis „minden előadás, ha mégoly marginálisan is, de újradefiniálja az előadott dolog természetét”.²³ Ez pedig maga után vonja, hogy nem lehet felállítani a dráma állandónak tűnő definícióját, mert az többnyire a teatrális nyelv függvényében folyamatosan változik. Azaz lehetetlennek tűnik ontológiailag meghatározni, hogy

mit nevezünk drámának, amikor a hatvanas évek óta született drámaszövegek jó része még a korábban műnemi vagy műfaji ismérvekként tételezett elemekkel sem rendelkezik. Bernard-Marie Koltés *Magányéjszaka* című szövege például az „Épp befordultál az utcasarkon, amikor megpillantottalak...” kezdetű mondatlallal indul. A szöveg monológként tekinthető, mivel egy meg nem nevezett beszélő szól egy szintén meg nem nevezett személyhez. Bohumil Hrabal *Táncórák idősebbeknek és haladóknak* című írása hasonlóképpen monológ, és a meg nem nevezett beszélő (akiről persze Hrabal más műveinek szövegösszefüggésében megállapítható, hogy nem más, mint Pepin bácsi) ugyanúgy egyes szám második személyű megszólítást alkalmaz, akárcsak Koltés művében: „Ahogy magához járogatok, kis-

asszony...” Az első szöveget mégis pusztán azért tekintjük drámának, az elbeszélésnek tekintett másodikkal ellentétben, mert akként olvassuk. A műnem vagy beszédmód tehát sokkal inkább „olvasói szokásrendszer” (Szegedy-Maszák Mihály), semmint objektíválható normatívák függvénye.

Látható, hogy „a dráma ma” kérdése a kilencvenes években egyre inkább a drámaként olvashatóság avagy használhatóság kérdésévé válik. Bármilyen drámaszövegnek tekinthető, ami színházi előadás nyersanyagául szolgálhat. Vagyis a dráma kétféleképpen közelíthető meg: egyrészt az irodalom, másrészt a színház felől. Jákfalvi Magdolna szerint „a színházolvasat [...] poszt-szemiotikai és dekonstruktivista tendenciája a drámát átpasszolja az irodalomtudománynak. Amikor szüksége van rá, előveszi, de irodalomtudományi keretek között értelmezi. A színháztudomány illetően szemszögéből pedig a dráma csak az, ami a színpadi verbális anyagot adja.”²⁴ A dráma funkcióváltása az új teatralitás keretei között tehát azt jelenti, hogy a színház többé már nem „a dráma szolgálóleánya”, azaz nem annak teljessé tevő, potencialitást kibontó vagy szó szerinti értelemben véve reprezentáló formája. A posztmodern színház nem illusztrál, hanem a „produktív recepció” (a befogadás mint alkotó folyamat) révén viszonylagosítja a referencialitást.²⁵ Gyakran megtöri a cselekmény egységesítő erejét, és az architekturális, koreografikus vagy zenei kompozíció szabályait tekinti az előadás fő szervező elemének.²⁶ Elutasítja a szöveg-hűség (Werktreue) eszméjét, mert értelmetlennek tartja a hűség fogalmát, ha az nem pusztán egy sajátos rendezői percepcióhoz való ragaszkodást jelent. Charles Marowitz szerint a „fidelity” egyébként sem más, mint jól hangzó fogalom a képzelőerő hiányának elfedésére.²⁷ Az új teatralitás számára tehát a klasszikus szövegek nem különböznek bármilyen más szövegtől, azaz

²⁴Jákfalvi Magdolna: Színházolvasat. Kézirat. 6-7.

²⁵Hans Robert Jau: Az irodalmi posztmodernség visszapillantás egy vitatott korszakküszöbre. *Literatura*, 1994/2. 121-38.

²⁶Vö. Helga Finter: Das Kameraauge des postmodernen Theaters. In: *Studien zur Ästhetik des Gegenwartstheaters*. (Hrsg. von Christian W. Thomsen.) Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1985. 46-70.

²⁷Vö. Charles Marowitz: Reconstructing Shakespeare or Harlotry in Bardolatr. *Shakespeare Survey* (40) Cambridge, C.U.P. 1988.2.

²³Julian Hilton (ed.): Introduction. In: *New Directions in Theatre*. London, Macmillan, 1993. 7.

éppúgy felesleges etikai dimenziót tulajdonítani átírásuknak, ahogy felesleges volna szövegrontásként értelmezni a telefonkönyv évenkénti új kiadását is. Az átírás szövegteremtés, ezáltal pedig hagyományteremtés: az újfajta képiség színháza nem tönkreteszi, hanem létrehozza saját hagyományát, amennyiben elfogadjuk, hogy a tradíció derridai értelemben véve inkább megvalósítandó feladat, semmint eleve adottság. Vagyis a múlt mindig konstrukció eredménye, így megőrzésének lehetősége (a rendezés műziumóri feladatként történő értelmezése) is naiv illúzió. A tradíció alakulása ugyanis mindig újítás és megőrzés (innováció és antikváció) összjátéka, a régi repertoár újrahasznosítása révén történik.²⁸ A huszadik századi színházat rendezői színházként (Regietheater) szokás aposztrofálni, ám ez nem szükségszerűen vonja maga után az önmegvalósításra törekvő rendezők uralmát. Ha létezik egyáltalán „színházi fundamentalizmus”, akkor az csakis a teátrális és drámai hagyomány belső, „recycling” típusú hagyományozódását, nem pedig kívülről erőszakolttendenciózságát jelenti.

Amíg a magyar realista színház előadásaira elsősorban a zárt reprezentáció, a harmonikus kompozíció, a stílárius egység, valamint a precízen kibontott helyzetek és jelenetek jellemzőek, addig az új teatralitás általánosságban a stíluspluralizmus fogalmával indexálható. Ez nemcsak arra vonatkozik, hogy az előadások gyakran élnek zavarba ejtően eltérő stílusú elemek keverésével, hanem arra is, hogy gyakran maguk az előadások is különféle stílusúak, sőt egy adott rendező minden munkája sem sorolható mindig az újfajta képiség színházának tendenciájába. Elkülöníthetőnek tűnik azonban az alábbiakban vázolt négy „irányzat”, anélkül persze, hogy közülük bármelyiket is fősodor-nak nevezhetnénk.

1. A radikális átértelmezések közé sorolhatók például Mohácsi János rendezései (*a Málnás Miska* és a *Bolha a fülbe* kivételével), Kiss Csaba rendezései (kivéve *A vágy villamosát* és *Az öngyilkost*), Ruszt József legutóbbi rendezései, a Csányi János-féle *Szentivánéji álom*, Novák Eszter *Üdlokja*, illetve *Ahogy tetszik*-, és Máté Gábor *Szeget szeggel*-rendezése. Ezekben az előadásokban a drámaszövegek „erős” újraértelmezése révén kialakított határozott rendezői koncepció érezhető.

Az átírás mértéke itt a legnagyobb, és elsősorban a dráma nyelvét érinti (*a Szeget szeggelben* Pompeius és köre a mai magyar társadalom utcán pénzért váltó, strichelő alakjainak nyelvén szólal meg, *a Szentivánéji álom* meseterembereinek szövegéből pedig még százalékban sem adható meg, hogy mennyi a feltételezhetően shakespeare-i), vagy a drámai helyzetek kimenetelét (ahogy Mohácsi *Tévedések vígjátéka* avagy *Tévedések végjátéka* című előadása például kétszer egymás után, először negatívan, majd pedig pozitívan fejeződik be), illetve a drámai helyzetek modalitását is (Novák *Üdlokja* kvázi tragikus ér véget, és a kilátástalan helyzet antipicálása nemcsak az előadás választott címét, de Csongor és Tünde jól ismert történetét is átértelmezi). Az előadásokban gyakran kerülnek olyan betétek, melyek az adott szituáció vagy az egységes narrativitás kibillentését célozzák. Így értelmezhető például a Mohácsi-féle *Csárdáskirálynőben* a részeg Ady Endre székéről történő lefordulása az „Egy a párom, egy a szívem...” refrénszövegű duett közben, vagy a „Limbó hinto” eléneklése az *Üdlokban*.

2. *Imagista teatralitásnak* nevezhető az a trend, melyet elsősorban Eszenyi Enikő, Alföldi Róbert és Kamondy Zoltán rendezései, valamint

a Marton László-féle *Macbeth* képviselnek. Ezekre leginkább a hatásos képek komponálását szem előtt tartó szerkesztésmód, azaz a vizualitásnak szánt szokatlanul jelentős szerep jellemző. A piktorialitás felfokozhatja a drámaszöveg irreális cselekményének csodás vagy álomszerű színpadi megvalósítását, mint Eszenyi Kleist-rendezésében (*A heilbronni Katka avagy a tűzpróba*), de lecsupaszított színpadi térbe helyezve el is idegeníthet a látottaktól, ahogy az a szintén Eszenyi Enikő által rendezett Baalban megfigyelhető. Az Alföldi Róbert-féle *Trisztán és Izoldában*, illetve Sirályban pedig a közismert történet válik sodró erejűen újszerűvé a revüszzerű látványvilág túlhajtott expresszivitása által. A képek összetételében továbbá erős műviség, vagyis a mesterkéltesség és a giccesség nyílt vállalása érzékelhető. Az imagista teatralitás egyes elemei megjelenhetnek egyébként hagyományosan realista-

Fehér Anna (Hedda Gabler) és Kocsi Judit (Elvstedné) a József Attila Színház Ibsen-előadásában, rendező: Gaál Erzsébet (Koncz Zsuzsa felvételei)



²⁸ Vö. Aleida Assmann: Az innováció feltételei a kultúrában. *Orpheus*, 1994/2-3. 181-90.

nak nevezhető előadásokban is, így például Mohácsi János Feydeau-rendezésében (*Bolha a fülbe*), amikor Antoinette, a szobalány narancssárga ruhában, magasított talpú cipőben, valamint átlátszó műanyag retikülszerűséggel a kezében érkezik meg a Felhergelt Bakmacska nevet viselő garniszállóra.

3. Az újfajta képesség színházának neo-avantgárdként értelmezhető trendjébe olyan rendezők sorolhatók, mint Jeles András, Halász Péter, Zsótér Sándor és Gaál Erzsébet (kivéve az *Ahogy tesszük és a Hedda Gabler* rendezését). Előadásaik a színházszerűség határait feszegetik, amint Halász rendezéseiben például sorozatosan megkérdőjeleződik a spontán és kimódolt vagy a hiteles és hiteltelen közötti különbség. Az előadások verbális anyaga gyakran alárendelt helyzetbe kerül, ha a színpadi megvalósítás mikéntje válik hangsúlyossá. Ez a nézői percepció fokozott igénybevételét követeli meg, melyet Jeles Victor Hugo-rendezése (*A nevelő ember*) tudatosítani is igyekszik: az utolsó jelenetek egyikében a cselekmény az előtérben beszélgető szereplők között halad előre, miközben a háttérben álló televízió képernyőjén egy pornófilm jelenetei futnak. Így módon a befogadó szükségképpen eltávolodni kényszerül a drámai történésektől, ugyanakkor teljes egészében rávan bízva, hogy mit figyel meg a színpadon látottakból és hallottakból. Zsótér Sándor merőben színházias ötletekkel teltűzdelte rendezései (a Phaedraban például a királynő öngyilkosságakor az elmetszett csukló helyett egy csapból spriccel elő borvörös folyadék) gyakran az érthetlenségig szétjártatják a cselekményt, ami a linearitás felfüggesztéséhez vezet. Gyakran szokatlan, ugyanakkor feltűnően adekvát fizikai cselekvésekre redukálják az egyes helyzetek történéseit, amint az a Faustszékelési, *A mizantróp* divatbemutató- vagy a *Patkányok* gombfocijelenetében is megfigyelhető. Hasonlóan szerveződik Gaál Erzsébet Schiller-rendezésében (*Don Carlos*) az infáns és Eboli hercegnő konspirációs jelenete, melyben lassan elstutogott szavaikat hárfán leadott és a háttérben visszhangzó ütések kísérik.

4. Az új teatralitásnak a realista színházhoz leginkább közel álló „irányzatát” azok a rendezők képviselik, akik egyfajta *diszharmonikus szépségesszményt* kívánnak előadásaikban megvalósítani, úgy mint Telihay Péter, Bagossy László, Lendvai Zoltán, Hargitai Iván és Novák Eszter (az utóbbi olyan rendezéseiben, mint például a *Patika*, a *Vérnász és a Figaro házassága*), valamint a rendező szakon most végző főiskolai hallgató, Almási-Tóth András Marivaux-rendezésével (*Véletlen és szerelem játéka*). A realista játékként és jeleneteket plasztikusan kidolgozott látványvilágba ágyazzák, és így érik el az esztétizáltságnak a hagyományos színházban csak igen ritkán látható szintjét. A szépen komponált képek színház-

szerűségét azonban leleplezi a felhasznált elemek művészete, és ez a befogadóban a diszharmonia érzetét kelti. Gondoljunk csak a plexiüveg ajtók mögé vetített mozgó holdra a argitai Iván-féle *Homburg hercege*ben, a talál tárgyakból összetakolt forgószínpad mögött a narancssárga háttérben vonuló felhőkre Bagossy László Büchner-rendezésében (*Leonce és Léna*), vagy éppen a lejtős platformra telepített aransárga búzamezőre Lendvai Zoltán Yermarendezésében. Némely előadásukban a modernizáloeffektusok alkalmazása pontosan végigvitt kortárs értelmezésen alapul (mint a Telihay-féle *Stuart Mária*ban), máshol a színpadi történések szubverzív erejét növeli (ahogy az Telihay *Ama fi hercegnőjében* megfigyelhető), vagy éppen a historizáló előadásmóddal konfrontálva komik m forrásává válik (mint Novák Eszternél a *Figaro házasságában*).

A felsorolt négy trendben közös ek mondható a színházi szituáltság, azaz a színpad-nézőtér közötti viszony iránti fokozott érdeklődés. Ez eredményezi a reprezentáció hirtelen felnyitását, vagyis a játékra történő reflexiót: a éző közvetlen megszólítását vagy a szerepből aló kilépést. Így a színpadon zajló cselekmény folyamatosan időzőjelek közé kerül, felfüggesztődik a színélés és lehetetlenné válik a nézői beleélés. Az új teatralitás tehát a játék kiterjesztése el viszonylagosítja a színpadi helyzeteket, és így egyfajta metateatralis dimenzióhoz, a „színház a színházról” aspektushoz jut el. Éspedig nem a „színház az egész világ” banális értelmében, sokkal inkább annak tudatában, hogy a reprezentációból sem a színházban, sem az életben nem lehet kilépni, vagyis az autentikusság az iterabilitá okán folyamatosan elhalasztódását célozza. Katarzis helyett talán inkább euforikus dörbe etet kínál a nézőnek, amennyiben befogadói lapállapottá válik az a borzongatóan kellemes érzés, ami a látott és hallott dolgok érzékeléséből fakad. Innen szemlélve az új teatralitás p. r excellence megnyilvánulási formájának Mohácsi János *Tom Paine*-rendezése tekinthető. Olyan pozitív értelemben vett l'art pour l'art színház, ahol az erős érzéki hatások egyetlen pil anatra sem választhatók el az általuk mozgásba hozott gondolatlatiságtól.

Az új teatralitás fokozatos térhó itását eddig sajnálatos módon nem kísérte a színházi kritikának a jelenség jóindulatú megértésére mutató törekvése. Néhány kivételtől eltekintve a fentebb tárgyalt előadásokra reflektáló írások többségét

a bevett kritikai normák érvényesíthetőségének csődjéből fakadó bosszankodás jellemzi. Persze a laudáció vagy inszINUáció dichotóm retorikáján megszólal hazai színikritikától addig nem is várható el az innovatív színházi formák interpretációjának igénye, amíg a „realista színházban” megvalósulni látszó teljesítményeket abszolút értéké merevítve íté értékesnek vagy értéktelennek bizonyos produkciókat. Jól példázza ezt a Népszabadság ismert színikritikusanak egyik szinte mára butaságig zavaros kijelentése, mely szerint a főiskolás Keszég László kaposvári *Titus Andronicus*-rendezésében „Márkos Albert kísé rőzenéje jól eltakarja Valcz Gábor szellemes díszleteinek változásaját: a ponthúzó motorberregését rekedt hegedűhangok fedik el, mintha tavaszi juhtúróval zengetnék a húrokat; hozzá egy megnyújtott partvisnyelet fújnak undokul a zenekarban. Mértéktartó lelemények, komoly elmélyedés, dolgát okosan fölfogó színházi munka látható a Csiky Gergely színpadán.”²⁹ A mérték, a komoly elmélyedés, illetve az okos munka mint pozitív értékek persze azonnal átértékelődnek az önmaga beszédét hiteltelenné tevő, triviális kritikai percepció számbavétele által. A kritika (és tegyük hozzá, a színháztudomány) azonban csak akkor lesz képes az új teatralitás előadásainak komplex megközelítésmódokat igénylő elvárásainak megfelelni, ha benyomások rögzítése, illetve pusztán értékelés helyett inkább az értelmezés feladatát tűzi ki céljául. Mert lehet ugyan a „színházi fundamentalizmust” negatívnak vagy egészségtelennek ítélni (bár jómagam nem tartom tudományos feladatnak a bizonyos elméleti problémák fölötti moralizálást), de megkerülhetetlen annak kortárs színház- és művészetelméleti alapon nyugvó interpretációja.³⁰ Naivitás volna ugyanis azt feltételezni, hogy mi döntjük el, mi tekinthető egészséges jelenségnek és mi nem. Sokkal inkább a történetiség mint a jelenben is a jövő (nem pedig a múlt) felől történő temporalitás jelöli ki a dolgok helyét³¹, vagyis az új teatralitás hatástörténete lesz az, ami értelmezéseink érvényességét megerősíti avagy kétségbe vonja, és ami idővel remélhetőleg ezen „teoretikus Zeitstückként” aposztrofálható írás szerzőjét is saját narratívájának továbbgondolására kényszeríti.

²⁹ Molnár Gál Péter: Két színházi bemutató és Madách Tragédiája. *Népszabadság*, 1997. március 17. 15.

³⁰ Vitatható, ám tanulságos példáját adja ennek az *Understanding Theatre. Performance Analysis in Theory and Practice* című kötet. Jacqueline Martin and Willmar Sauter (ed.) Stockholm, Almqvist Wiksell International, 1995.

³¹ Vö. Kulcsár Szabó Ernő: Hatástörténet és meta-historia avagy hozzáférhető-e a történetiség? *Literatura*, 1995/1. p8-80.

VISKY ANDRÁS

HERMÉSZI SZEREPBEN

A DRAMATURG ÉS A SZÖVEG

Megszabott feladatom szerint előadásomban arra a kérdésre kellene választ adnom, hogy mi a szerepe a dramaturgnak a szín-házi előadás létrejöttében. A kérdést szerény színházi tapasztalatom tanulságait

mérlegelve tovább egyszerűsítettem. Így hangzik: ki a dramaturg?

Még mielőtt a feltett kérdésre bármilyen választ megfogalmaznánk, emlékeztetnünk kell magunkat arra, hogy válaszunk elsősorban állásfoglalás egy bizonyos színházi tradíció mellett. Amit a dramaturgról mondani fogunk, az máris *ars poetica*, és szín házunk egészéről szól: arról az időben és térben lokalizálható helyről - színházi térről, ha úgy tetszik -, amelyben előadások jönnek létre. Ennyiben mondandónk lényegét tekintve aligha különbözne attól, mintha a rendező szerepét taglalnánk a színházi előadás létrejötté-nek folyamatában, illetve a színházi struktúrában elfoglalt helyéről értekeznénk. Gondoljuk csak meg, mekkora változáson ment át ez a funkció a mi századunkban, és hányféle rendezői magatartás létezik párhuzamosan egymás mellett, akár

egyazon színházi kultúrában is: a magát csak a játék irányítójának, animátorának, stiláris felügyelőjének és összefogójának tekintő rendezőtől (ebben az esetben rendező és társulat viszonya jóval szorosabb és egymásra utaltabb, mi több, együvé tartozásuk motívumai tevőlegesen alakítják az előadás karakterét) a spektakulumot annak megalkotójaként jegyző „utazó” rendezőig, aki, miképpen az opera-előadások kofferos sztárjai, védjegye és garanciája a produkciónak, a legfontosabb tétele a kiemelkedő kulturális eseményt hirdető plakátnak.

Lehetséges volna válaszunkat azzal kezdeni, hogy „már a régi görögöknél is”, ám ezzel máris állást foglaltunk az arisztotelészi poétika és kanonizációs stratégia mellett, illetve a színháztörténetnek azt a kifejezetten európai pillanatát választottuk az (ön)meghatározás fogalmi kellektárához, amelyben a szöveg mint (írott) textus jelenik meg a színelőadásban, és jóllehet a színházat még mindig erőteljes rituális viszonyok között játsszák, az előadandó szöveg megelőzi az előadást, a szövegnek alanyi szerzője van, az

ezzel együtt járó szerzői és egyéb jogokkal. A görög, illetve az arisztotelészi színházi tradíciókkal párhuzamosan azonban mindig is rendkívül gazdag színházi formák kísérték és kísértették meg az európai típusú színjátszást, mígnem a XX. századi színház artaud-i „pogány” fordulatától számítva Grotowskin, Barbán és Brookon át napjainkig a színjátszás majdhogynem magától értetődő formatárává váltak, gondoljunk csak Liviu Ciulei távol-keleti színházi teret és színvilágot fölidéző Shakespeare-előadására (*Szentivánéji álom*); Andrei Serban görög-római színházára, ahol a színház *avant la lettre* állapota „hívja elő” az előadás számára legmegfelelőbb antik passzusokat (Euripidész, Seneca), amelyek azután ógörögül és latinul hangzanak el, delejező csengésű varázsígék gyanánt, a ritus zenei elemeként; Silviu Purcarete nagyszabású poliszínházára, amelyben a „város” minden lakója, a közösség valamennyi tagja szerepet kap az antik kórus merőben eredeti és eredendő értelmezéseként (*Phaedra, Danaidák*); Mihai Maniutiu elmélyült antropológiai kutatások nyomán születte és az autochton népi-rituális tartalékokat invenciózusan kamatoztató szertartásszín házára (*Saptamana luminata*); vagy Alexandru Dabija epikus vétetésű szöveget drámába fordító „keleti” színházára (*Orfanul din Zhao*).

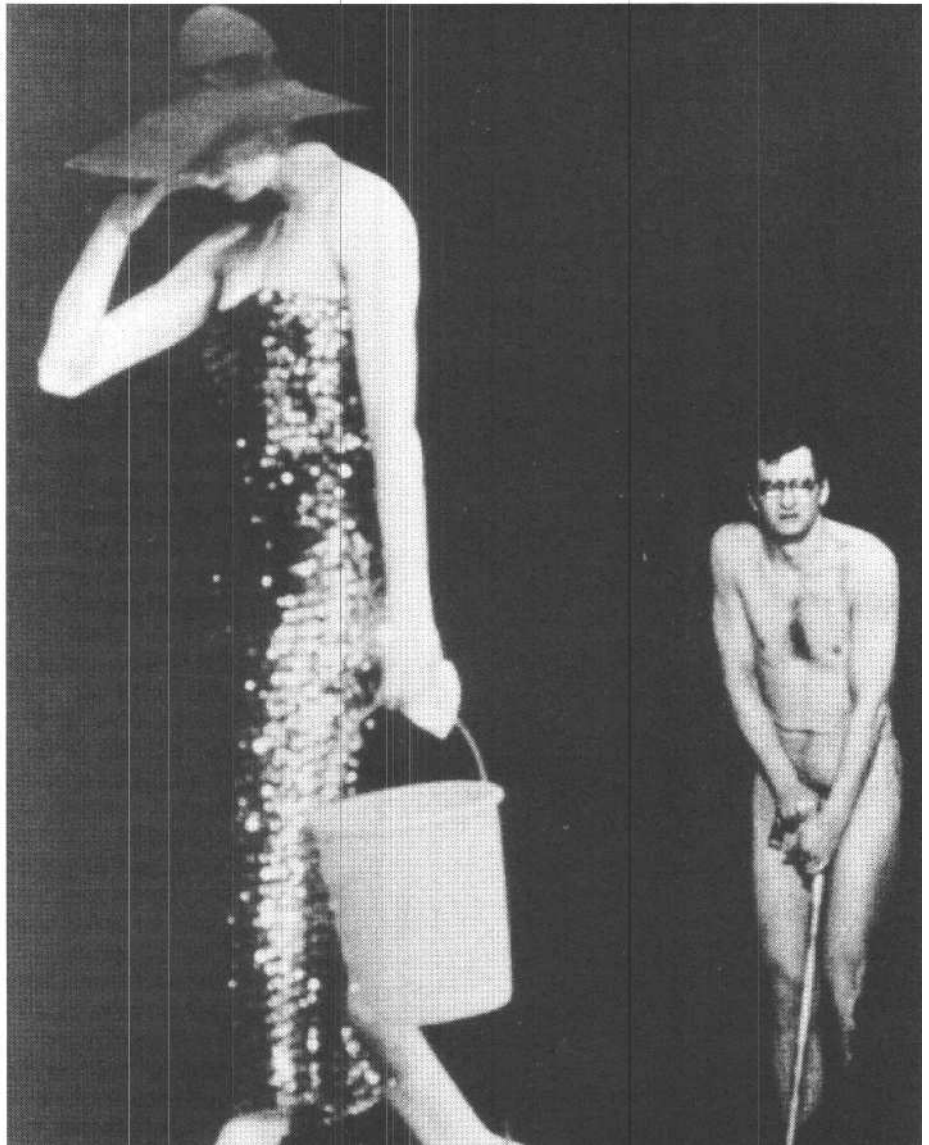
Jelenet Jelen András és Forgách András Kleist *meghal* című előadásából



Helena Pikon és Jan Minarik a Wuppertali Táncszínház Viktor című előadásában (1986)

Bárhonnan közelítenénk is meg a kérdést, a dramaturg egy adott színházi kultúrában, egy bizonyos színháztörténeti pillanatban a színháznak a szöveghez való viszonyát testesíti meg - ezt a tételünket kívánjuk igazolni a továbbiakban, azzal a nem titkolt reménnyel, hogy így magáról a dramaturgi ténykedésről is lényeges dolgokat mondhatunk el. A szó eredeti görög értelme is tulajdonképpen az írott textushoz köti a dramaturg személyét, amennyiben a szó, miképpen közismert, *drámaválogatót jelent* (drama + ergo); a dráma itt már egyértelműen az írott szöveget jelöli, a voltaképpeni pályaművet. Mint tudjuk, ezt a megtisztelő titulust azok a személyek viselték, akik az ünnepi játékokon kiválasztották a jutalmazásra érdemes drámát.

Ámde tekintettel a nekünk kiszabott időre és térre, tegyünk egy nagy ugrást a történelemben, hiszen esetünkben nem is annyira a színházi dramaturg színháztörténeti pozíciója érdekes, hanem mai szerepe és helye a színház életében. Bizonyos színházi kultúrákban - ilyen jelesül a magyar is - van rá mód és lehetőség, hogy a drámai szöveg mindenestül függetlenedjen a színháztól, vagyis ahhoz, hogy az irodalomtörténet korpuszának részévé váljon, tehát hogy kánoni írásmű legyen, megkerülheti a színházi tisztítótüzet. Így eshet meg, hogy irodalomtörténeszek világirodalmi rangú műnek tekintsenek olyan drámai életműveket, amelyek mind születésükkor, mind pedig utóéletüket tekintve a színházesztétika mércéjével mérve semmilyen vagy legföljebb jelentéktelen eredményeket produkáló kapcsolatot teremtettek a színházzal. Ehhez hasonló tradíciójú kultúrákban a színház tulajdonképpen nem bír önálló étellel, arra hivatott, hogy az irodalomnak - mint a kultúra legmagasabb fokának - szolgálóleánya legyen, hogy alázattal viszonyuljon a szöveghez, és a szöveg igazságának és szépségeinek maradéktalan érvényre jut-tatásán fáradozzék. Irodalom és színház vitája a magyar színházi kultúrában mindmáig lezáratlan; mutatja ezt az is, hogy a Shakespeare-fordítások mint a magyar irodalom remekei nyertek bebocsátást az irodalomba, egyébiránt teljes joggal, így csak nagy körültekintéssel lehet őket az újítás szándékával átlépni vagy megkerülni, jóllehet e tárgyban figyelemre méltó elmozdulás tapasztalható. A hetvenes években még az Akadémia kezdeményezésére vitáztak a szakemberek a magyar Shakespeare jórészt múlt századi nyelvi állapotáról, napjainkban pedig már színházi műhelyek megrendelésére születnek új Shakespeare- és Molière-fordítások és -kiigazi



tások, Eörsi István, Forgách András, Márton László, valamint Petri György tollából.

A dramaturg, a német típusú színházi hagyományban jelesül, az írásművészetet kapcsolja össze a színházművészetrel, ám az idők során ez a funkció valamelyest árnyaltabbá lett, közelebb került magához a színpadhoz, amennyiben a dramaturg feladatává vált a színházművészet összekapcsolása az írásművészetrel. E 'ét, egymás tükrébe tekintő funkcióhoz majd ég hozzá-adunk egy harmadikat is, a dramaturg hermészi szerepét, amely már szorosabban kapcsolódik színházi ténykedéseinkhez, de előbb lássuk, mi- ben is áll az előbbi két funkció a mindennapi színházi gyakorlatban.

Kezdjük mindjárt a második kitételrel: a dramaturg összekapcsolja a színházművészetet az írásművészetrel.

A színházi szöveg *térbe irt textus*. Ez a tér nem egyszerűen a tágabb értelemben vett kultúra te-

re, amely a szöveg lehetséges jelentéseinek, tehát a szöveg életének gazdag tárháza. Megszületésekor a létrejövő szöveg lényegéhez tartozik az a posztulátum, hogy mondani, mi több, előadni fogják, meg fogják jeleníteni, „életre keltik”, „testet ölt” - egy bizonyos színházi kultúrában ismeretes színházi stílusok egyikének segítségével. A mondás, a megjelenítés mások színe előtt történik, ám a jelen lévő ember nem elvontan, pusztán a kulturális tradíció közvetítése révén „van ott”, hanem valóságosan. Amennyiben tehát a rím vagy a ritmus a vers létrejöttékor bizonyos fajta megkötésekkel jár - más kérdés, de egyáltalán nem lényegtelen, hogy a megkötéseket a szüve- rén alkotó mint szabadságot éli meg: virtuóz módon táncol, de a tánc szabályai szerint -, ugyanúgy a színházi tér, illetőleg a színészi technikák ismerete elengedhetetlen a jó (értsd: előadásra való) dráma megírásához, amire még, mint köztudott, rátehető a rím is és a ritmus is



akár. Tudjuk persze, hogy vannak ellenpéldák is a drámairodalom-történetben, de ezek nem jelentősek, és nem is tartoznak a színház- és drámatörténet fő áramába egyfelől; másfelől azonban a drámai műnek mindenképpen létezik egy szöveg előtti *telosza*, amely a sokszorosításra (publikálásra) szánt mű keletkezéséhez képest lényegesen különbözik. John Gassner, a dráma modern fordulatának teoretikusa például egyenesen azt állítja, hogy a szövegben a színházról alkotott kép, vízió is *nolens volens* megjelenítődik, és ez a színházi „kép”, vagy ahogy ő mondja: „látomás” átragyog a szövegen. A modern dráma formái színházi eszmékhez („form and idea”) kapcsolódnak, a dráma textusa színházi anyagot hordoz, és ez végső soron a dráma stílusát határozza meg. Gassner megállapítása nézetünk szerint változatlanul érvényes a posztmodern színházra is, amennyiben a tőlünk időben távol eső tradícióhoz való elmélyültebb

és differenciáltabb kapcsolódás a színházi előadást időben közelebb vitte önnön eredetéhez, ahhoz legalábbis, amit a színház eredetének tekint az éppen érvényben levő kulturális akcepció. Amikor tehát azt állítjuk, hogy a dramaturg feladata összekapcsolni a színházművészetet az írásművészetrel, akkor ezzel azt mondjuk, hogy a dramaturg a színházi tradíciót képviseli az íróval való együttműködésében, és azon ügyködik, hogy a textus a színházi anyaggal szembesüljön, a maga összes konzekvenciájával együtt. Szembesíteni a szöveget a színházi logikával nem elsősorban azt jelenti, hogy a szövegnek kapitulálnia kellene a színház színe előtt, hanem azt, hogy megírása folyamán az irodalmi kánonok mellett dialógusban maradjon egyfelől a színházi tradíció egészével, másfelől a konkrétan létező színházi formavilággal. A dramaturg célja tehát az, hogy az íróval való együttműködése eredményként színházi szöveg szülessen, mert közke-

Tolnay Klári (Giza) és Tábori Nóra (Orbánné) a Macskajáték pesti színházi előadásában (1995) (Koncz Zsuzsa felvételei)

letű dramaturgi, az irodalom teoretikusai által bocsánatosan elfogultnak minősített nézetek szerint legalábbis, a voltaképpeni dráma végülis csak ezen az úton válhat egyszersmind a nemzeti irodalmi panteon részévé. Ez a dramaturgi szerepkör bizonyos határig a klasszikus lessingi dramaturgia fogalmkörével is leírható, amennyiben a *Hamburgi dramaturgia* szerzője a shakespeare-i tradícióhoz lép vissza, amelyet csak nehézségek árán lehetne *nem* színházi hagyománynak tekinteni.

Első tételünkben viszont azt állítottuk, hogy a dramaturg feladata az írásművészet összekapcsolása a színházművészetrel. Mit is érthetünk ezen?

Tekintettel a színházi előadás eredendő multimediális - vagy ha úgy tetszik: totális - természetére, a színházművészet befogadóképessége, mediális rugalmassága minden művészeti formánál markánsabb, tágasabb, nagyvonalúbb. A színház a maga nyelvén képes megjeleníteni másfajta művészi anyagokat is, tehát hogy tulajdonképpen miből is lesz színház, azt nem minden esetben lehet tévedhetetlenül megjósolni - gondoljunk csak Pina Bausch, Robert Wilson vagy a Nagy József irányítása alatt működő Centre Choréographique National előadásaira (különösen a Tolnai Ottó, a kitűnő újvidéki magyar író szövegeit fölhasználó *L'Orphée provincialra*), hogy most csak a legmarkánsabb színházakról tegyünk említést. Mihelyt azonban a szöveg mint beszélt nyelv jelenik meg az előadásban, akár dialógusok, akár különféle „civil” nyelvi töredékek formájában, a dramaturg teszi ezeket a szövegeket irodalmi értelemben is textussá, körültekintően figyelve arra, hogy az előadás és a szövegek stílusa megfeleljen egymásnak, egyazon stílus egész jegyeit viseljék magukon. A dramaturg feladata gyakran kifejezetten írói feladat, ám beavatkozásai legtöbbször nem saját írói anyag bevitelét jelentik, hanem a meglévő írói anyag modellálását, formálását, közelítését a színházihoz, tehát ilyen értelemben az előadás folyamán elhangzó mondatai a dolgok természetes rendje szerint nem őt illetik meg.

Reinhardt híres dramaturgjától, Arthur Kahane-tól származik ama *bon mot*, miszerint a dramaturg világnézete a szkepticizmus. Kahane semmi kétséget nem hagy afelől, hogy a dramaturg a színházon belül a kérdéseket feltevő ember. E kérdések egy részét a rendezőnek (disszlettervezőnek, zeneszerzőnek, színésznek, koreográfusnak stb.) teszi fel, a másik részét pedig az írónak. Szkepszise minden bizonnyal abból

táplálkozik, hogy a nagy színházi előadások legjava ideális találkozásnak köszönhetően született, és a „nagy” találkozásban mindenki a lehető legmagasabb intenzitással vesz részt, beleértve természetesen a nézőt is, aki tevőleges részvételével teljesíti ki a próbafolyamat elzárt és anonim processzusát.

Napjainkban, miként erre már utaltunk, a színházi előadások legjavát a rendező jegyzi, rendezői életművek jönnek létre a szemünk láttára, illetve a rendezők színház történeti pillanatok kitévő életművek megalkotásán fáradoznak. Nincs kizárva, hogy ez az egyik oka annak, hogy az írók eltávolodtak a színházról; egyre kevesebb olyan szerzőről tudunk - legalábbis a kortárs magyar irodalomban, Tarján Tamás helytálló megfigyelése szerint, ez a helyzet -, aki drámaírói életművet építene, sőt a fiatal drámaírók esetében a bemutatásra kerülő mű nemegyszer előbb novellaként vagy (kis)regényként kér bebecsátást az irodalom kapuján, és csak azután próbálkozik bevenni a színház állásait.

A rendezői színház a klasszikus, szövegközelí dramaturgi feladatokról is átforgalmazta valamiképpen: a színház *making meaning* (Colin Counsell) folyamatában a jelentések mérlegelője, különböző, egymástól gyakran távol eső tereket és dimenziókat bejáró Hermész. Nem csupán arra gondolunk, hogy ami a drámaírás bátorítását, a drámák születése körüli bábáskodást illeti, a dramaturgnak megnőtt a szerepe - mert ez nyilvánvaló! -, hanem arra, hogy szerepet kell vállalnia az előadás létrejöttében is, amennyiben a próbák ideje alatt folyamatosan megőrzi *nézői* pozíció-ját, s úgy vesz részt a próbákon, mint aki a kívül levő, a színházat, ha úgy tetszik, nem ismerő embert képviseli. A rendező önmagának engedelmeskedik, amikor színpadi művét megalkotja, így nemegyszer elveszíti vagy észrevétlenül fel-adja a kívülálló szemlélő „hideg”, „elfogulatlan”, „tárgyilagos”, „romlatlan” magatartását, illetve akarata ellenére is vét a színházművészet első és nagy parancsolata ellen, hogy tudniillik ez közösségi művészet, amelyben a pusztán biológiai léte redukált (mondjuk: színészi) részvétel a kifogástalan rendezői elgondolást ássa alá és akadályozza meg abban, hogy érvényre jusson. Nem véletlen, hogy a színház történet híres dramaturg-rendező párosokat tart számon; kettőjük együtt-működése elválaszthatatlan egymástól. Amikor azt állítjuk, hogy elválaszthatatlan, ezzel azt is jeleztük, hogy a létrejött előadáson belül szétválaszthatatlan is. Nagy rendező-dramaturg párosok színház történeti korszakokat jelentettek egy-szersmind: Reinhardt-Kahane, Jouvett-Anouilh, Grotowski-Kumiega. Jelentős együttműködésnek látszik a kortárs magyar színházi életben Jeles András-Forgách András, illetve Székely Gábor-Duró Győző kettőse, mindazonáltal érdekes megfigyelni, hogy a magyarországi színházi

gyakorlatra nem a rendező-dramaturg kettős, hanem sokkal inkább az író-dramaturg együttműködés a jellemző; jó példa erre Dobák Livia dramaturgi ténykedése az új magyar dráma színházi karrierjének megalapozása terén. Az ő nevéhez fűződik többek között Garaczi László, Darvasi László, Parti Nagy Lajos műveinek bemutatása. Es ha már a felsorolásnál tartunk, akkor tegyünk említést egy jelentős kolozsvári rendező-dramaturg párosról is, amelynek köszönhetően a kolozsvári színház átlépte a modernitás küszöbét, polgári színházzá lett, tudatosan fölvalva a provincializmus visszatartó erői elleni küzdelmet: Janovics Jenőről, a legendás színész-rendező-színigazgatóról és Imre Sándor dramaturgról van szó.

E sorok írója a dramaturg azon meghatározását tette magáévá, amelyet a magyarországi színjátszás minden kétséget kizáróan letekinthetőbb dramaturgjától hallott. Radnóti Zsuzsáról van szó, akinek nevéhez fűződik a kortárs magyar drámairodalom legjobbjainak a színház felé orientálása (Nádas Pétertől Márton Lászlóig), de jórészt az Örkény István-i drámai életmű is. Radnóti Zsuzsa minden bizonnyal az élő színházi tradíció bölcsességét közvetítette felém, amikor a következőképpen fogalmazott: „A dramaturg a rendező barátja.” Ebből a meghatározásból az is kiténik, hogy a rendező-dramaturg páros gyű-

mölcsöző drámai viszonyban van egymással, a dramaturg a rendező színházból kifelé tekintő arca, egy vele, de más irányba néz, mindazonáltal a létrejövő előadás együvé tereli őket. A dramaturg útítárs, amiképpen az Hermész is, a jelentések védőistene. Sohasem az első vonalban található, nem hős, hanem utazó: különböző világok - irodalom, színház - összekötője. Hermészről azt olvassuk, hogy „álmok terelője” ő, ám Odüsszeuszhoz hasonlóan „nagy ravasz” (*polütróposz!*), hiszen tudja, amit nem tud, sőt gyakran azt is, amit a rendező sem, de ezt a rendező is tudja róla, ezért láthatók egymás mellett a nézőtér homályában, a próba alatt, ám a rivalda fényében sohasem, mert az nem a dramaturg helye, aki az „álmok vezetője, / éjszaka is figyelő, kapukon beleső”.

A Színkritikusok Nemzetközi Egyesülete (A. I. C. T.) égisze alatt, a Román Színházművészeti Szövetség (UNITER) szervezésében Bukarestben megtartott konferencián elhangzott előadás magyar nyelvű változata. A tanácskozás ideje alatt az évi UNITER-díjakra jelölt legjobb színházi előadásokat is (*Prokrusztész ágya*, rendezte Catalina Buzoianu; *Caligula*, rendezte Mihai Maniutiu; *Danaidák*, rendezte Silviu Purcariete; *Operett*, rendezte Tompa Gábor) bemutatták a bukaresti, illetve az erre az alkalomra odasereglett nemzetközi szakmai közönségnek.

KARSAI GYÖRGY LÁTVÁNYKÖLTÉSZET ROBERT WILSON DURAS-RENDEZÉSE

„Már gyerekkoromban észrevettem, hogy az igazi remekművek unalmasak. Persze: ahogy a tenger vagy Bach zenéje. Valójában arról van szó, hogy az igazi műnek nem mérhető órával az ideje. Az igazi műveknek még a földi idővel mérhető ideje is egy másik dimenzióba tartozik. Az igazi únek egyedül a minőség a tempója. (...) A dilettáns rendezők számára persze a pergő színház (lesz és marad az ideál. Az időn áttetsző mű ösög újfajta jelentkezésére, »unalom varázsfa ára« ök süketek.” Pilinszky János sorait idézem, aki 1971-ben az Élet és Irodalomban számot be Robert Wilson társulatának - ennek az „awai amatőr színjátszó társulatnak” - *A süket pi1 antása* című előadásáról. A költő olyan lángoló I. Ikesedéssel ír a nancyi amatőr színjátszó fesztiválon látottakról, hogy zavart elhatárolódásra kértette az ES szerkesztőségét. Pedig csak a nagyművész tévedhetetlen értékeléséről volt szó: „Pilinsz-

ky minden idegszálával érezte a világban végbemenő *jelenlétesztést*- azt a hiányt, amelyet Rilke így fogalmaz meg: rettenetes, hogy a tények miatt sose tudhajtuk meg a valóságot -, s éppen ezért örül annyira, amikor igaz művészetet lát. „Wilsonék színháza unalmas és jelen van. Unalmas: csöndes, mint az égbolt, mint az álom. Jelen van. Tiszta költészet. Csak a költészet képes ugyanis ritka pillanatban integrálni az örökös széthullásban levő világot, egyetlen forró és testvéri egységben fölmutatni meghasonlottságunkat.”

Európa 1970-ben fedezte fel Robert Wilson, a texasi kisvárosban született, New York-i logopédus-festő-építésmérnök-amatőrszínész-rendezőt, a Pilinszkyt is meghihető előadása révén (Pilinszkynek többek között a Sheryl Sutton-művekben tűnik majd fel az örök élménnyé nemesedett előadás és annak létrehozója). Aragon, Ionesco rajonganak az előadásért, amely egy

fekete bőrű, süketnéma kisfiú világát, álmait, gondolatait mutatja meg. Egyetlen szó sem hangzik el a színen, a képzelet látványá fogalmazásának ünnepe a négyórás előadás.

Új, olykor arrogánsnak hatóan más Wilson színháza, csakúgy, mint minden megnyilvánulása (1974-ben, a belgrádi Színházi Fesztiválon egy sötét helyiségben, egyetlen szál gyertya fénye mellett, csuklyával a fején, tettetett dadogással válaszolgatott az öt faggató kritikusok kérdésére). Később, világhíres, ünnepeelt sztárrendezőként így ír a művészetéről érdeklődő kritikusnak: „...három meghatározó erő hatott eddig rám: a modern tánc két képviselője (George Balanchine és Merce Cunningham); Raymond Andrews fekete, süketnéma fiú, aki sohasem járt iskolába; végül Christopher Knowles, tizenkét éves, szellemileg sérültnek nyilvánított, hallássérült kisfiú.”

Michel Piccoli, az öreg színész mozdulatlanul áll a színpadon, és én elhiszem, hogy vonzó, fiatal férfi, aki titokzatosan félresiklott élete romjain, mint egyetlen reménysugarat szereti a Titokzatos Nőt (Lucinda Childs), akiről csak annyit tudunk, hogy estéről estére eljön a Férfihoz, hogy feloldja magányát, s ő maga is kapjon valamennyit a szerelemből, az érzésből, ami emberré teszi az embert.

Pilinszky 1971-ben színpadi költészetként határozta meg Wilson színházát, s ez a költészet

ma, amikor elárasztják a világ színpadait a mondanivaló hiányát extravagáns ötletekkel elfedő, hivalkodó előadások, mindennél szebben szólal meg. Wilson erénye, hogy látványra tudja varázsolni a szöveget. Minden tisztelem Marguerite Duras-é, mégis meggyőződésem, hogy Wilson elemzése, értő és továbbgondoló olvasata nélkül a *La Maladie de la mort* (*A halál betegsége*) semmiképpen sem tartozna jelentős művei közé. A történet már-már közhelyesnek tűnik - Bernardo Bertolucci *Az utolsó tangó Párizsban* tagadhatatlanul ott kísért a háttérben!; a szöveggényhez (inkább kisregényhez) fűzött szerzői megjegyzésekről, az esetleges előadásra vonatkozó utasításokról pedig mindennél többet árul el, hogy közülük Wilson egyet sem vesz figyelembe.

De hát miért is érdekelné Wilsont mások, akár a szerző elképzelése? Ő azt tudja, amit Grotowski óta csak nagyon kevesen: látja, ami a színpadon, a látványköltészet terében kibontható. Egységben tudja kezelni a megírt szöveget, a színész testét-mozgását, az ezekhez kapcsolódó zenét és a tér valamennyi színét. Az így megálmodott látvány egységes képként ég a néző lelkébe, s valahol mélyen, nagyon sokáig - talán örökké, mint Pilinszky esetében - marad övé az *élmény*.

A látvány. Wilson színpada egyszerre puritán és gazdagon díszített. Tárgy csak kettő látható:

jobbaldalt egy ágy - fekete lepelbe burkolózó matrac, a végtelen térből kiszakított, lakatlan sziget -, ez nyújt ideig-óráig menedéket a két magányos élet-hajótöröttnek; mellette szikár üldököltség; nem, nem jó szó rá a szék, hiszen oly szögletes, csúnya és elutasító, hogy szinte fáj megérinteni. Nem lehet véletlen, hogy azok a ritka pillanatok, amikor a színen fizikai érintkezésre kerül sor, azok mindig ehhez a hidegséghez, elutasításhoz s nem az ágyhoz kötődnek. A szexualitás minden részletét egyébiránt aggályos pontossággal rögzítő szöveg ebben a rideg-hideg térben teljesen elveszíti erotikus jellegét.

A tárgyaknál fontosabb a háttér, pontosabban a színpadi tér összekapcsolása a háttér jelezte külvilággal. Alapvetően színekből építkező, egymástól szigorúan, egyenes vonalakkal élesen elhatárolódó tereket látunk: a komor tenger szürkés-kékjét, az égbolt szélkavarta fenyegető-szomorú sápadtságát, az éjszaka mindent elnyelő-bevégző feketeségét. Mágnesként vonzza tekintetünket ez a színvárszlat: nem illusztrálja, de minden szónál pontosabban írja le a tengerparti

Lucinda Childs és Michel Piccoli



szoba falain kívüli világ azonosságát a Férfi és a Nő egymásra találásának reménytelenségével.

Wilson néha játszik velünk: egyszer csak teljesen egyszínűre (szürkésfehérre) vált a háttér, s e piszkosfehér pusztaság mértani közepén kigyúl egy bántóan éles, függőleges, mintegy másfél méteres fehér fénycsík, és döbbenetes lassúsággal elkezd kúszni lefelé. Legalább öt percig tart, míg eljut a padló síkjáig, s ezalatt minden és mindenki e némán mozgó fénymágnesnek rendelődik alá. Varázslat, hiszen sem szöveg, sem mozdulat nem vesz tudomást e fénycsík jelenlétéről, mégis mindent betölt, beépül az előadás torokszorító hangulatába. (Wilson munkatársa a színpadkép kialakításában: Ann-Christin Rommen.)

A zene. Külön elemzést lehetne írni Robert Wilson és a zene címmel. A kezdet némaszínházától (*A süket pillantása* mellett a *Sztálin József élete és kora* című tizenkét órás előadás [1969] tartozik ide). *A halál betegsége* zeneszerzője Hans-Peter Kuhn, aki 1978 óta dolgozik Wilsonnal (zeneszerzője többek között Peter Steinnek, Luc Bondynak, Peter Zadeknek és Dieter Dornnak is). Kevés lenne egyszerűen „csak” zenének nevezni azt, amit hozzátész az előadáshoz; talán *hangzás- és zeneanyag* lenne a megfelelő műfaji meghatározás. A dallamfutamok az operák világát idézik - nyilván nem függetlenül Wilson közismert vonzódásától a klasszikus operák-hoz -, ugyanakkor az időnként váratlanul meg-szóáló hangok (messzire kongó dob, éles hangú fagott vagy bánatosan elérzékenyülő hegedű) csak és kizárólag az adott pillanat hangulatát emelik ki, e megszólalásoknak nincsen önálló zenei életük.

Mintha Kuhn és Wilson a két szereplő emberi hangokba nem önthető megszólalásait emelte volna a színpadi térbe. Piccoli néma jalkiáltása komor dobkondulás, Lucinda Childs kinyújtott keze véget nem érő, egyetlen hangon megszólaló hegedűfutam. „Számomra a színház: építészlet. Ha egy elemét kivesszük, az egész összeomlik. A mozdulatok nem díszítik vagy illusztrálják a szöveget. Amit hallunk, az éppannyira fontos, mint amit látunk. Nem azt jelenti ez, hogy a szöveg jelentőségét csökkenteni kellene, de hát fülünk és szemünk összekapcsolódik, ostobaság lenne tehát egyik érzékünket kiemelni a másik rovására” - vallja Wilson 1993-ban Lausanne-ban Virginia Woolf Orlandójának rendezésekor, s ez a szemlélet érhető tetten az *A halál betegsége*ben is. Amiként a színpadi látvánnyal, ugyanúgy a színpadi zenével is kísérletezik Wilson: az *Einstein a tengerparton* műfaji meghatározása opera volt (zene: Phil Glass), majd rendezett *Pillangókisasszonyt* és *Varázsfuvolát*, a néhány évvel ezelőtt New Yorkban, Párizsban és Ludwigshafenban bemutatott, háromrészes operarendezéséhez pedig (*Black Rider*, *Alice Csodaszórában*, *Time Rocker*) zeneszerzőül Tom

Waitset és Lou Reedet, két világsztár rockzenészt kért fel. *A halál betegsége* pedig zen-, mozgás és szöveg elválaszthatatlan egysége.

A színészi játék. Természetesen egyedül Michel Piccoli neve elegendő lenne a sikerhez, mármint ahhoz, hogy akár éveken keresztül mint vándorcirkusz, végigszáguldjon az együttes Európán (vagy akár az egész világon) mindenütt, mondjuk, három-négy előadást tartva. Biztos a telt ház. Néhány évvel ezelőtt Párizsban, a Champs-Élysées-n játszották a *Cyranót*, Belmondóval a címszerepben. A kritikus időt és pénzt nem kímélve bejutott az ötvenvalahányadik előadásra (heti egy nap kihagyással folyamatosan játszották ekkor már több mint két hónapja!), hogy néhány órával később élete egyik legnagyobb színházi csalódásával gazdodogjék: egy öreg, se társaira, se a szövegre nem figyelő, önmagába szerelmesedett ripacs ágált a színen, aki - esküszöm! - nem tudott végigmenni normálisan a színpadon, ujjait idegese ropogtatta, folyamatosan bakizott, ezenkívül a rendezői elképzelés abban nyilvánult meg, hogy Belmondo minél többször legyen a színpad elő erében, szeretett közönségéhez minél közelebb. E majd' tízéves emléket csak azért elevenítem fel, hogy jelezzem: erős gyanakvással tekintettem a színpadon szereplő Nagy Névre. Wilson híresen szigorúan bánik színészeivel. Ahol minden a látványról szól, ott csak a legfegyelmeltebb színészi játék fogadható el. „Az alapokhoz kell visszatérni, például hogy hogyan kell tartani egy poharat. Ugyanis a technika elsajátítása adja a színész szabadságát. A legnehezebb teljesítmény marad: végigmenni a színpadon” nyilatkozta egyszer. Wilsonnak a színészekkel kapcsolatban sincsenek előítéletei, számára a teljesítmény az egyedüli értékmérő. Amikor 1994-ben Budapesten járt, a berlini Ernst Busch Főiskola hallgatóiból alakult társulattal, a Hebbel Színház keretében adta elő a *Doktor Faustus felkapcsolja a villanyt* című előadást. De volt New Yorkban olyan rendezése is, ahol a hivatásos társulattól mindössze két színészt tartott melé, a tucatnyi egyéb szerepet pedig hirdetése re jelentkezőkből, illetve az utcán leszóltítottakból szedte össze. A Piilinszky leírta *jelenlétet* ugyanis nem elsajátítani, de megélni kell, vallja, : professzionális színészképzés viszont a legtöbb helyen éppen hogy a manírokat, a természetes viselkedés elfelejtését neveli a leendő művészekbe.

Lucinda Childs és Michel Piccoli *tud jelen lenni*. Az ő alakításukban a mozdulat: térben elindított vonal, amely a test segítségével látvánnyá változtatja a szavakat, összekapcsol látványt és szövegtartalmat. Ugyanakkor minden „wilsonian” lassú a színen - bár a nem egészen kétórás előadás pörgő ritmusát hasonlítani sem lehet olyan klasszikus előadásaihoz, mint a háromrészes, nyolcórás *Arany ablakokhoz* (Mün-

chen, 1982), a több száz, különböző nemzetiségű szereplőt mozgató, napokon át tartó *Polgárháborúkhöz* (1983) vagy az említett, tizenkét órás *Sztálin József élete és kora* című produkcióhoz -, a mozdulatok itt is ihletetlenül elnyújtottak, szinte érezzük a mozdulattá vált időt, minden gesztus *ott marad a levegőben*.

Azt is érezzük, ahogy Lucinda Childs kinyújtott keze a vállunkon pihen meg, vagy Piccoli lépésre emelt lába valahol a hátunk mögött ér földet. Ebben az időben és térben elnyújtott mozgásban a leghétköznapibb gesztusok jelentősége is mértéktelenül megnő. *Nekünk fáj*, ahogy a Férfi nem tudja megérinteni a Nőt, mert egészen egyszerűen elhal a térben a mozdulata. A Nő ölébe hajtaná fejét? *Majdnem* sikerül: a Nő is készül az érintéspillanatra befogadására, de csak fájdalom-torz kiáltás tör elő torkából, sikolyra nyitott szája pedig sokáig mint végtelen szakadék mered a semmibe - ránk. Fentiek után természetes, hogy *A halál betegsége*ben nincs felesleges mozdulat. De nincs mozdulatlanság sem, hiszen ahogy nincs tökéletes csönd, úgy nincs teljes mozdulatlanság sem. Lucinda Childs New York-i táncos és koreográfus 1963 óta van színpadon, 1973 óta saját társulata van. 1976, a mára már mitikussá híresült *Einstein a tengerparton* óta dolgozik rendszeresen Wilsonnal. Újabbban a kortárs zene színpadra állítása a legfőbb érdeklődési területe, de Wilson hívására elvállalta ezt az iszonyúan nehéz szerepet. Külsőjében nem is emlékeztem a Duras megálmolta fiatal, csupa erotikus-tűz-Nőre. Játéka - ha ugyan jó ez a szó ide! - érteti meg, mit jelent a zenévé olvadó mozgás, s mi a mozgássá olvadó szó.

Méltó partnere Michel Piccoli, aki egyszerűen Nagy Színész. Nem játszik rá a világsztárnak kijáró csodálatra, előtűnk építi fel a Férfi alakját. Mozdulataiban a kimondhatatlan múlt súlya. Együtt lélegzik a háttérben felsejülő tengerrel. Félünk önpusztító magányától, mintha minden elrontott élet ott tükröződne kortalan szemében.

Robert Wilson Duras-rendezése - csakúgy, mint az utóbbi években készült legtöbb előadása - nemzetközi produkció, s a március eleje óta tartó franciaországi turné után az előadás európai körútra indul: többek között Lausanne-ban, Brüsszelben, Amszterdamban, Münchenben is bemutatják az elkövetkező hónapokban. Ha minden a terveik szerint alakul - s ha még bírják erővel a színészek-, valamikor a nyár végén, ősz elején Bécsbe érnek, ahová ma már nem nagy vállalkozás elugrani, különösen, ha igazi színházat lehet látni...

Marguerite Duras: La Maladie de la mort (A halál betegsége) (Théâtre Vidy-Lausanne E. T. E.)
Jelmez: Frida Parmeggiani. *Fény:* Heinrich Brunke, Robert Wilson. *Zene:* Hans-Peter Kuhn.
Diszlet, rendezte: Robert Wilson.
Szereplők: Lucinda Childs, Michel Piccoli.

FODOR GÉZA

BEVEZETŐ

A „Berliner Presse” Egyesület 1930. május 30-án a berlini Állatkert márványtermében ünnepi bankettet tartott Reinhardt Deutsches Theater-beli igazgatóságának huszonöt éves jubileuma alkalmából. Az ünnepelt ekkor rövid beszédében egyebek között ezt mondta: „szeretnék minden munkatársamnak nyilvánosan köszönetet mondani, különösen Felix Hollaendernek és Arthur Kahanénak, akik huszonöt évvel ezelőtt velem kezdtek.” Hollaender (1867-1931) dramaturg és rendező volt Reinhardt mellett, s 1920-tól 23-ig vezette a Deutsches Theater-t és a Reinhardt-konzernhez tartozó színházakat. 1923-ban kivált, és kritikusként tevékenykedett tovább. A Reinhardt-vállalat fénykorának néhány rendezése tőle származott, egyébként segédrendezőként az együttes másodvonalával vezetett próbákat. Kahane (1872-1932) Reinhardt fődramaturgja volt. Mindketten Reinhardt legközelebbi tanácsadói.

Reinhardt egy Hollaendernek írott leveléből (1917. augusztus 15.) némi képet alkothatunk Kahane szerepéről és személyéről: „figyeljen fel rá, hogy egy egész szekérre való ifjú német szellem érkezik Önhöz, és dörömböl az ajtaján. Éjszaka és virradat között lelenházunk küszöbére rakják őket. Jószerivel (vagy rossz-szerivel) befogadjuk őket. Senki sem tudja, ki hozta őket, senki sem tudja, hogyan kerültek oda, egy lélek sem látta. Kahane, úgy képzelem, mielőtt fellélegezve becsukta volna a boltot, egy fazék cukrozott, kíméletből fél ígérethez bugyolált visszautasítást öntött ki az ablakon, s aztán egy fekete szivaron boldogan a Keleti-tengerhez lovagolt. Közben a veszélyes magok kikelték. Kahane jószágosan adakozó természete egy egész írnemzedéket megtermékenyített. Bahr, Fulda, Stucken, Zweig hetek óta minden lehetséges megjegyzésből és levélből rám hunyorít, mintha valami volna közöttünk. Ehhez jön az ifjú Hasenclever holnaputánról. Na tessék, jól nézünk ki. Az olvasmányok teljesen lelomboztak ugyan, hogy időszerűen fejezzem ki magamat, de hősiiesen álltam őket, anélkül, hogy hánytam volna. Kezdje Fuldával, amíg erőben van. Nyilvánvalóan nem költők nemzették ezeket a gyerekeket. Megrögzött szenilitás későnszülöttjei. Bahr Goethétől lelkesült fel, Stucken Wagner-től, Fulda önmagától. A biblikus Zweiget Kahane már az ösztönzésemre sóhajtván kiudvariaskodta. Isten segítsen bennünket tovább.”

A legjobb Kahane-portrét azonban Eduard von Winterstein (1871-1961), a nagy német szí-

nész adja 1947-es, *Életem és korom* című memoárjában: „Reinhardt kezdettől fogva értett hozzá, hogy olyan embereket láncoljon magához, akik a magukévá tették céljait és terveit, segítettek és támogatták. Gyakran keltett derűtséget a »dramaturgok« hada, mely Reinhardt irodáját benépesítette. Hermann Bahr *A sárga csalogány* című vígjátékában, mely a színház birodalmában játszódik, irodalmi emléket állított a »dramaturgok« intézményének.

Kezdetben azonban csak ketten töltötték be a dramaturg hivatalát. S minthogy mindketten az egész reinhardt színházvezetés tartama alatt nagy és fontos szerepet játszottak, érdemes közelebbről foglalkozni velük. Ez a két ember Felix Hollaender és Arthur Kahane. Mindketten egyformán erős személyiségek, mindketten egyformán megszállottak a színháztól és Reinhardt személyiségétől.

[...]



E/se Heims, Leopoldine Konstantin és Lucie Höflich Kotzebue Kisvárosiak című előadásában (Berliner Kammerspiele, 1914)

Kahane bécsi újságíró volt, és Berlinbe jött szerencsét próbálni. A Café Monopolban, délutáni tőrszasztalunknál ismertük meg, és Reinhardtnek, amikor az igazgatást átvette, első dolga volt szerződtetni Arthur Kahanét dramaturg-nak. Kahane okos és finom elme volt, a széles könyvcsapásokkal közlekedő berlini Felix Hollaenderrel ellentétben lágyabb és halkabb bécsi természet. Hollaender hangos volt, Kahane halk - ez jellemzi a legáltalában a két ember különbségét.

A színház tulajdonképpen dramaturgja, Kahane lelkiismeretesen elolvasott minden benyújtott darabot. Emellett azonban még az igazgatósági titkár nehéz és hálátlan hivatalát is ellátta. Ha Hollaender a sajtókapcsolatokat irányította, úgy Kahane a színészekkel érintkezett. Reinhardt kezdettől fogva arra törekedett, hogy falat építsen maga köré, minden kellemetlen és végzetes dolgot távol tartson magától, és másra hárítson. Másra, azaz elsősorban Kahanéra. Ha egy színész békétlenkedett, mert nem kapott meg egy szerepet, amelyre vágyott, vagy ha olyan szerepet kapott, amely nem felelt meg vagy méltatlannak tűnt neki, akkor Kahanéhoz szaladt, s Kahane nyugodtan és csöndben meghallgatott minden panaszt, minden sérelmet, minden átkot és szitkot. Milyen gyakran képes rá ez a csendes és okos ember, hogy nyugodt vitában elsimítsa a felindulás hullámain! Másrészt gyakran magához kellett kéretnie színészeket, hogy valami kellemetlent mondjon nekik. Ezért nem kedvelték túlságosan a színészek. Újra meg újra bosszankodtam a megbecsülés hiánya és a tiszteletlenség fölött, amit oly sok színész, aki képtelen volt felismerni ennek az embernek az értékét, Arthur Kahane iránt tanúsított. En személy szerint nagyra becsültem, szinte azt mondhatnám: szerettem. Ha a próba időt hagyott rá, óraszámra elültem kis irodájában, és beszélgettünk. Néhány ilyen beszélgetést újságcikkekben írásba foglalt, és *Beszélgetések egy színésszel címmel* megjelentetett a Berliner Tageblattban. Az volta szokása, hogy egy naplóban, amelyet a keze ügyében tartott, írásban rögzített minden beszélgetést, melyet az irodájában folytatott, még ha a legbanálisabb dologról szolt is. Ő lett volna az egyetlen ember, aki meg tudta volna írni a Reinhardt-éra harmincéves történetét, de 1933-ban bekövetkezett halála sajnos megakadályozta ebben." (Kahane valójában 1932. október 7-én hunyt el.)

Arthur Kahane nemcsak írt lapokba, hanem ki is adott kettőt (Blätter des deutschen Theaters, Das junge Deutschland). S nemcsak lapokba írt, hanem könyveket is publikált: *A színész* (regény, 1925); *A dramaturg naplója* (esszék, 1928); *A Thimigek, a színház: egy család sorsa* (1930).

Az alábbi két esszé *A dramaturg naplója* című kötetből való.

ARTHUR KAHANE A SZÍNÉSZNŐ

Vajon szavakba foglalható-e a lényege ennek a mesterségnek? Mesterség-e egyáltalán, mini a többi - egy-e a többiek között? Mesterség, amelyet belső késztetésre, esetleg önként, szabadon avagy anyagi szükségétől szorongatva választ az ember, kitanulja, mással csrréli fel, abahagyja, elfelejti? Mesterség, am lyben szabadnapok is vannak? Amelyet gya orlása után úgy mos le magáról az ember, min' a sminket, amelyet lerak a parókával és a jelm;zzel együtt, hogy utána ismét belebújjon a mag., igazi, normális, polgári, magánjellegű bőrébe

Ugyanolyan-e a színésznő mestersége, mint a színészé? Némelyeknek művészet, sokaknak kenyérkereset, némelyeknek egyedüli, állalt szükségyszerűség, sokaknak egy lehetőség a sok közül, először csábító kísértés, később „kényelmesezés és változtatásra való képtelenség, némelyeknek páratlan gyönyörűség, amelybe olykor páratlan gyötirelem vegyül, sokaknak penzum, amelyet belső elkötelezettség nélkül tudnak le, mintha harisnyát kötnének, vagy egyéb közömbös foglalatosságot üznének? Magának a játéknak az élvezete, legyen bár szó a alakváltás élményéről, ön maga legbelső lényege megérezésének és érzékeltetésének, kimondásának, szavakban és formákban való objektíválásának késztetéséről, olyasformán, ahogy a muzsikushangokban, a festő színeiben objektíválja és fejezi ki magát? Avagy a színésznő művészete, noha anyagában és technikájában azonos, emberi gyökereit tekintve úgy különbözik-e férfi kollégájától, mint hegedülés a rézkarckésztestől?

Igen: egyáltalán összevethető-e színésznő mestersége más mesterséggel vagy bármi más-sal? Nem egyedülálló-e minden vonatkozásban? A saját életéhez való viszonyban? A világnak öhozza való viszonyában? A művészi és az emberi élet viszonyában? Létezik-e még egy mesterség, még egy művészet, amelyben a művészi elem annyit és oly közvetlen módon árulna el az emberi élményről, amelyben a művészi elem oly gyakran szorítja ki vagy pótolja az emberit? A színésznőben oly erős a nő, hogy a határok jóformán elmosódnak. Hogy miért? *Mert a nőkben oly erős a színésznő.*

Hol van még egy mesterség, amely ilyen fokon reprezentálna egy egész nemet?

Ebben rejlik a művészet különössége: a színésznő azáltal válik neme reprezentánsává, hogy nemén belül a maga sajátos női típusát ábrázolja.

S azért válik azzá, mert minden színésznőben lényegileg van jelen a nő, és minden nőben lényegileg a színésznő.

Színésznőnek nevezni minden nőt banalitás, ha színészetben a szépitkezés, az átalakulás, a színlelés, a hazugság kis műfogásait értjük. Banalitás, mert az állítás csaknem oly sűrűn ismétlődik, mint a készítés, amely kiváltja: azaz igen gyakran. Elismerem, ezek a műfogások léteznek. Gyakorolják őket, méghozzá nagy virtuozitással; a potenciális hajlam a paradicsomi idők óta ott rejlik minden nőben, a legjobbakban, a legtisztességesebbekben is. Sőt e kis fogások olykor roppant bájosak és mulatságosak is lehetnek, jöllehet inkább a megfigyelő, semmint a szenvedő áldozat számára. Mindazonáltal a kérdésnek csupán a privát vetületéhez tartoznak. A nőben rejlő színésznő túllép a - rosszaló értelemben vett - komédiásnő; alkata legmélyén gyökerezik a késztetés, hogy feltárja, kiteljesítse és tökéletes formában ábrázolja a maga nőiségének sajátos típusát. Honnan ez a késztetés? Onnan, hogy nő. Női okokból. (*Cherchez l'homme.*) Csakhogy ez nem mindig sikerül. Ilyenkor a színésznő segít a nőnek és önmagának. Azáltal, hogy a színpadon a maguk végleges formájában rögzíti önnön női típusa sajátosságait. Ezáltal (gyakran anélkül, hogy a mikéntjét észrevennék) a többi nő szemé is kinyílik, felismerik és elmerik fogadni saját lényüket, és tetejébe a módszer női technikáját is elsajátítják.

Minden színésznő, a legszerényebb is, kifejez bizonyos sajátos női típust. Tehetség, rang, hatás dolgában persze vannak különbségek. Az érték-mérő a típus sajátos sajátosságai, sajátos szépsége, sajátos világossága. Es nagy ritkán akadnak színésznők, akik önmagukból alkotó módon megteremtik a nőiségnek egy merőben új típusát, amelyet aztán a többiek átvesznek, érkeiknek, utánoznak, és amely egy adott korszak női létét egyszerűen új arculattal és új sors-sal ruhazza fel.

Ez tehát szerintem a különbség a színész és a színésznő művészete között: a férfi saját természetének sajátosságát, a nő viszont nőisége sajátosságát akarja kifejezni; a férfi a maga természetének sajátosságát a színművészet



Gertrud Hesterberg (Chimene) és Alexander Moissi (Tirsis) a Deutsches Theater Dandin Györgyében (1912)

formanyelvén, s mivel természete az ő számára magától értetődő, a kifejezést kell kicsikarnia művészete anyagából - ezért válik számára elsőrendűvé a saját színészi művészete problémájával való birkózás. A nő számára viszont a színészet a magától értetődő, mivel ott rejlik természetében, és ezért feladatának lényege nőiségének sajátos anyaga lesz. Ő nem általában a művészettel küszködik (a nő számára alapjában véve minden általánosság közömbös), legföljebb a szerep sajátosságáért harcol (és különös buzgalommal magáért az éppen esedékes szerepért): könnyen birkózik meg minden technikai vonatkozással, és könnyen is veszi őket (amivel korántsem arra célunk, hogy munkája ne volna éppoly komoly és lelkiismeretes, mint a férfié - csak éppen másmilyen).

A női ábrázolóművészet valamennyi problémája, a formaiak is, a női sorsból erednek. A színésznő semmi olyat nem tud átélni, ami azonnal ne csapódna le nyilvánvalóan és jól láthatóan a színpadon és a saját játékában: szüzességét és annak elvesztését; erényét és kalandvágyát; fiatalágát és öregedését; boldogságát és szenvedését. Minden megjelenik, elárulja magát, leolvasható az arcáról, a játékából, ezeryi, örökkön változó formában: ellentét és ellentmondás révén, elfojtásban és kitörésben. Számára a játék szerep, amelyen át napfényre juthatnak és kitombolhatják magukat a beteljesületlen vágyak, a korlátok közé szorított szenvedélyek; tükre a be-teljesült boldogságnak, árulója minden csalódásnak. A színpad könyörtelenül leleplez; és mi-nél jobb, minél jelentékenyebb a művésznő, annál több a lelepleznivaló. Élete pörén fejlik ki mindenki előtt. A színésznőnél sors és szerep

egyesül azzá, aminek megformálására rendeltett: nőiségének világos kifejezésévé. Ő az egyetlen, akinek nem szabad elválasztania magánéletét mestersége gyakorlásától - magánélete ugyanis nincs. Az élete a közönségé, tehát mindenkié. Amit napközben vagy éjszaka megél, az esténként a színpadra kerül, és mindenki megkaphatja belőle a maga részét, legalábbis a vágyak szintjén. Hát elválaszthatóak-e egymástól ezek a dolgok? Szerethet-e másként az ember, mint ahogy szeret? Ki lehet-e fejezni ugyanazon a napon más, új, önkényesen kitalált formákban azt, amiben az ember legvalódibb lényé a legközvetlenebb, a legöntudatlanabb, a legspontánabb módon nyilatkozik meg? Es ha mégis lehetséges volna, nem éppen ez bizonyítaná-e a legékesebben, a legcsalhatatlanabban, hogy a kettő együtt nem megy, hogy a színésznő sem szeretni nem tud, sem megformálni nem képes szerelmét?

Márpedig a szerelem, szerepkörétől függetlenül, a színésznő egyetlen feladata, művészetének egyetlen forrása és kizárólagos tartalma.

Ezért nem a közönség alantas ösztöneire spekulál durván az, aki azt követeli, hogy a színpadon szép embereket lásson. Es ezért jelent a színésznőnek a maga testi szépsége többet, mint pusztán sekélyes női hiúságának kielégítését. A testi szépségnek művészi funkciója van, hozzátartozik (nem jelentéktelen mértékben) tehetségéhez, része annak, éppúgy, mint a szép beszéd, a kifejező mimika, az őszinte érzés. Szépségének technikai segédeszközei egyenrangúan fontos részei színészi technikájának. A mesterségét virtuóz módon birtokló színésznő művészetének e területén is virtuóz módon otthonos. És mert női sorsát szépsége, művészi sorsát pedig női sorsa határozza meg, a fogalom jelentősége szétfeszíti a testiség határait: a szépség lelki és szellemi minőséggé, lelki és szellemi élménnyé lényegül. Vannak természetesen zseniális kivételek is, akiknél a szépséget a szellemi energia, az alkat mélysége és parancsoló erejű igazsága, a szenvedély irtózatos ereje pótolja; a szépséghez való, meglehetően, fájdalmas viszony azonban még náluk is része sorsuknak, egyik forrása művészetüknek.

Igy válik érthetővé, miért van a színésznő életében oly kivételes, férfiak számára alig felfogható fontossága a jelmeznek. A mi szemünkben a női kosztüm női hiúság kérdése, a társadalmi presztízs becsvágyának kifejezése, a tetszeni vágyás eszköze, avagy fegyver, amelynek segítségével ki lehet ütni, túl lehet ragyogni a vetélytársnőt. A nő számára több ennél. A kosztüm éppúgy tartozik hozzá, mint a bőre, a mosolya, a hangszíne. A kosztüm tulajdonság; lényének egy

része, amelyen át közvetlenül, személyes jelleggel fejezheti ki sajátos nőiségét, és amelynek változtatása révén tetejébe újabb és újabb meglepetések kimeríthetetlen bőségét éli meg, újabb és újabb felfedezéseket tesz önmagával kapcsolatban. Már-már úgy tetszik, mintha a jelmez is életének egyik erotikus funkciója volna, amely számára nem csupán hatása miatt, hanem öncélként is szükséges. Ennélfogva a színésznő esetében is immanens része művészetének, s arra éppoly jellemző, mint minden egyéb, amit a nőiség kifürkészhetetlen arzenáljából merít.

Es jaj, ha ez az arzenál kimerül! Az a színésznő, aki az életben elveszti hatását, többé a színpadon sem hat. Ő is tudja, hogy ha már nem érik élmények, a művészetének is bealkonyult.

Es éppoly tudja azt is, hogy ha nem játszik többé, akkor élményei sem lesznek. Vajon a kétfajta lemondás közül melyik a szomorúbb a számára? Azt hiszem, semmilyen mesterségben nem szenvednek az emberek oly mérhetetlenül a kényszerű téltlenségtől, ahogyan a színésznő szenved.

Es ezért kevés nőnek esik oly nehezére a fiatalságtól való búcsú, mint a színésznőnek. Bár kevesen vannak az olyanok is, akik úgy felmagasztosulnának, ha sikerül méltósággal elbúcsúzniuk. Éppen a legjobbak és legbájosabbak értik a módját, hogy a művészetben is, az életben is miként váltanak át kecsesen az idősebb szerepkörre. Mit is vesztenének ezáltal? Hiszen a szerelem soha nem szűnik meg.

Jelenet Max Reinhardt Sok hűhó semmiértrendezéséből (1912)

Egyebekben a színésznőknél mindazon sajátosságok és játékmódok megtalálhatók, amelyek férfi kollégáikat jellemzik. Éppoly lehetnek szorgalmasak vagy lusták (sőt inkább szorgalmasabbak), éppoly becsvagyóak (sőt többnyire még becsvagyóbbak), mesterségüket ép oly komolyan vagy éppoly félvállról veszik.

A hivatali életben és üzleti tárgyalásokon éppoly könnyen vagy nehezen kezelhetők (néha könnyebben, mert könnyebben befolyásolhatók, néha nehezebben, mert gondolkodásuk kevésbé logikus); és éppoly szeszélyesek. (Megengedem, egy kicsit azért mégis szeszélyesebbek.) Éppoly hiúk, mint mindenki más. (Megengedem, egy parányival azért mégis hiúbbak.) Általában véve a legjobbak, a legáldozatkészebb kollégák. Mármint ha éppen nem vetélytársnőről van szó, mert akkor persze... nos, akkor jóformán -regényesen hihetetlen virtuozitásig fejlesztik az intrika művé-

szetét. Nem szeretik, ha valaki tönkretesz a pónjaikat. Ettől bizony nem lesznek szeretetre méltóbbak. Igaz, a férfi kollégáik sem. Eltekintve természetesen a komikusoktól. Az életben, a színpadon kívüli napi érintkezésben elragadóak lehetnek. Nem is tudnának másmilyenek lenni.

Megvannak bennük mindazok a nőcske-tulajdonságok és játékkészségek, amelyek polgári státusú nővéreikre is jellemzőek, csak mindig egy árnyalattal kecsesebb, szellemesebb, eleve nebb, szórakoztatóbb, nőiesebb, szenvedélyesebb, gátlástalanabb, hazugabb és voltaképpen mégis őszintébb, alapjában igazabb formában, mint a többiekénél. Sok a csodálójuk, és sok a szidalmazójuk; mind a divatban, mind a szerelemben, bevalva vagy bevallatlan, hangadók és irigyelt példaképek a többi nő számára. Aki szereti a női nemet, annak a színésznőket is szeretnie kell. Ami-ben voltaképp régen sem volt, most sincs hiány.

A SZÍNÉSZEK ÉS A TÖBBIEK

Allandóan színészek közt élni gondolainak is elviselhetetlen. De hol vannak azok az emberek, akik közt mindig öröm lenne élni? Akkor már inkább jöjjenek a színészek. Még színészek is léteznek, akik képesek rá, hogy örökké csak színészek között éljenek. Őket lehet a legkevésbé megérteni. A színészeknek több a hibájuk, mint az összes többi embernek. Csak éppen azokat a hibákat, amelyeket a többiekénél nem bírnak elviselni, a színész-ben megszeretjük.

Minden ember hiú. Még a színészek is. Csak hogy a hiúsághoz is érteni kell, és a színészek értenek hozzá. A hiú színész *con amore* hiú, és el is tudja játszani. Ezért tartják a színészeket hiúbbnak, mint a többi embert, holott csak világosabban és hatásosabban hiúk, mint a hiúság dilettánsai.

A színészeket azzal vádolják, hogy a nap mint nap való színlelésben elvesztik saját lényüket. Kevés embert ismertem, akik oly izgatottan és aggodalmasan keresnék saját lényüket, mint a





Camilla Eibenschütz (Júlia) és Alexander Moissi (Romeo) a berlini Deutsches Theater Shakespeare-elriadásában (1907)

színészek. Csak éppen mindig másoktól várják, hogy nyomra vezessék őket.

A színművészetet a hazugság művészetének szokták minősíteni. De micsoda belső őszinteség, az igazságnak micsoda, már-már a szemérmertlenségig bátor vállalása szükséges ahhoz, hogy valaki a benne bujkáló hazugságot a művészetébe terelje, és látható formában kivejtse!

Nincs még két olyan ösztön, amely kihatásában úgy hasonlítana egymásra, mint a szemérmert és a szemérmertlenség. Belőlük lesz a színművészet szorosan egymásba fonódó kettős gyökere.

A színészeknek azt is szemükre vetik, hogy férfiatlanok. Ugyanezt ugyanilyen joggal állíthatnák a költőkről, a muzsikuskokról, minden művészről és minden szerelmesről. Ahhoz, hogy valaki szeresse a nőket, meg kell, hogy értse

őket; ahhoz, hogy megértse őket, benne magában is kell, hogy legyen valami nőies. A szerelmet eljátszani csak az tudja, akiben van valami nőiesség. Es ahhoz, hogy egyáltalán bármit megértsünk a világból, ugyancsak kell, hogy legyen bennünk valami nőiesség. Meggyőződésem, hogy ugyanez elmondható Julius Caesarról, Nagy Frigyesről, Napóleonról és Bismarckról is. Százszázalékos férfiassággal csak a bürokrata, a tanfelügyelő és az őrmester vegytiszta típusában találkozni. Továbbá, istennek legyen hála, még a lakájoknak is többé-kevésbé sikerült megóvniok magukat az elnőiesedéstől.

A legférfiatlanabb színészek azok, akik a legférfiasabban viselkednek és a legférfiasabban festenek. Az úgynevezett izompacsirták hisztéria dolgában akár-melyik fehérszeméllyel fel-veszik a versenyt. A nagy kanok férfiassága, mint köztudott, többnyire legendával szentesített blöff. Erről még a legdiszkrétebb színházakban is rebesgetnek olykor egyet-mást.

A színházban, szó mi szó, dívik az intrika. De hol nem? Ahol hárman közösségbe verődnek, mindig ketten lesznek egy ellen. A színházi intrikákban azonban, köztünk szólva, nem nehéz átlát-ni. Olyan jól adják elő őket, hogy a legnaivabbakat sem téveszthetik meg, indítékaik pedig oly átlátszóak, hogy még megvalósulásuk előtt lelepleződnek. A politikáról és a diplomáciáról nem mernék rosszat mondani, de az intrikák még a legtisztességesebb kereskedésben és minden jobb polgári háztartásban is veszedelmesebbek. Mi egy Eboli Mariska nénihez képest?

A színházban versengés dül. Már hogyné dül-na, amikor az egyik sikere a másik bukását jelenti? De éppígy dül a versengés minden más mesterségben is, ahol pedig az egyik bukása még korántsem hoz sikert a másiknak, csupán vegytiszta, merőben önzetlen örömet szerez.

Am bármekkora legyen is a versengés szerepe a színészek életében, a szakmai tárgyilagosság erősebb nála. Nemigen ismerek olyan színészt, aki ki tudná vonni magát akár halálos ellensége teljesítményének hatása alól, ha az igazán jó,

ismerek viszont sokat, akiről elhiszem, hogy kész fogcsikorgatva kijelenteni: „Ez az alak egy disznó, a legocsmányabb fráter, akit a föld valaha a hátán hordott, de Shylockot imádnivalóan játssza, és nem ismerek - persze saját magamon kívül - még egy színészt, aki a szerepet jobban megcsinálná.”

Es ugyanígy van ez a nőknél is, csak ott Shylock helyett Margitról esik szó, továbbá még hozzászok: „Csak az a kár, hogy olyan lehetetlenül nézett ki!”

Nincs készségesebb ember a színésznél, ha olyasvalaki vezet, akiben bízunk, és nincs nála kelletlenebb és renitensebb, ha egyszer elvesztette a bizalmát. Bizalomra szükségük van, olyanokban ebben is, mint a gyerekek: könnyen és lelkesen hisznek. Senkinek sem oly gyors a felfogása, mint a készsége színészeknek, és senki sem oly nehézkes, mint a színészé, ha a vezető nem tud kontaktust teremteni vele. Nem ismer irgalmat, ha valaki semmit sem tud adni neki, és könyörtelenül számon tartja a leghalványabb bizonytalanságot, a legcsekélyebb önellentmondást, a legmegbocsáthatóbb tévedést is. Csalhatatlanul megszimatozza, ki az, akitől kaphat valamit, és ha ez megtörtént, nincs nála hálásabb. Legalábbis a munkatérén. Később aztán a hála olykor feledésbe merül.

A munkában a színész készsége határtalan. Mindenre kész és mindenre képes. Minden pillanatban tudása és ereje legszélső határán egyensúlyoz. Megtesz minden lehető, s ha kell, a lehetlent is megteszi, mert nem ismer lehetlent. Számára nem létezik éhség, fáradtság, alvásigény, semmi sincs, amire ne volna képes, amit ne volna azonnal hajlandó kipróbálni. Kívánatra a legkomolyabbja is énekel, táncol, kézen jár vagy fejen áll. Es mindezt annak a kedvéért, akiben hisz. Kétfem, hogy akármelyik miniszteri tanácsos se szó, se beszéd csak úgy hajlandó volna a fejére állni a minisztere kedvéért.

A színészek mindig segítőkészek, áldozatkészek, előzékenyek. Nem csak a nők, a férfiak is. Es egytől egyig jószívűek.

Spontán felbuzgó, könnyelmű jószívűségük mindenestre emberibb, mint a többiek etikai indokokra hivatkozó rendíthetetlen közönye. „Ha hagyom, hogy az a léha alak felforduljon, ez erkölcsi szempontból a javát szolgálja.”

Aligha van még egy olyan mesterség, amelyben a jellemet és a jellembeli sajátosságokat egészen a lelki alkat titokzatos mélységeiig ilyen közvetlenül lehetne kiolvasni a mindennapi tevékenységéből. Színész senki sem lehet büntetlenül.

Mint ahogy elismerésben sem szűkölködik. Ám az ember éppoly kevésbé sétálhat büntetlenül babérkoszorúval a fején, mint rothadt almák keresztülszében.

A színészen nem csak a szerep hagy nyomot. Azok a szerepek, amelyek szinte az azonosságig

megegyeznek jellemével, korántsem mindig a legjobb szerepei; gyakorta épp olyankor a legjobb, ha az alakítást erőszakkal kell kicsiholnia magából. Am senkiből nem lehet kicsiholni olyasmit, ami mégiscsak ott ne bujkált volna alkatában.

Az azonosság és különbözőség - hát csoda, ha ez az önmagával folytatott mindennapi ökölvívás, ez a valamelyik énje felülkerekedéséért folytatott állandó küzdelem nyomot hagy az énen, látszólag kifakítja, és nap mint nap átfesti?

A végső szó ebben az ökölvívásban nem a sportolóé, hanem az edzőé, akit másként rendezőnek hívnak.

A színház bűnös, roppantul bűnös hely. Éppoly bűnös, mint a polgári világ. Csak a színházban a bűn nyilvánossága a nagyobb, míg a polgári világban a bűn maga.

A színházban a bűn nyilvánosságánál csak a nyilvánosság bűne nagyobb.

A színésznek természetében van az átalakulás. Senki sem alakul át oly gyökeresen, mint az irodában látott színész a színpadon láthatóvá. Ugyanaz az ember lenne, akivel tárgyaltunk, mint az, akit most munka közben érünk? Az egyik bizalmatlan, önfejű, megszállottan énközpontú, pénzéhes, korlátolt; a másik csupa bizalom, irányítható, tárgyilagos, nagyvonalú, maga a szellemi rugalmasság. Ahogyan a szerep úgy kell neki, mint szelep, amelyen át levezetheti emberi gyengeségeit, az irodára nyilván azért van szüksége, hogy társadalmi gyengeségeit kiélje. Mindkettő: a szerep és az iroda olyan létfonosságú számára, mint a levegő és a kenyér.

De az ő szelepei legalább tisztító hatásúak; a többiek, akik ilyen szeleppel nem rendelkeznek, tisztítatlan ontják a maguk sötét tartalmait a közélet és a magánélet csatornáiba.

A színész lelke este virul ki; ráncai és foltjai csak nappal láthatók.

A színész anyaga a hangja, az értelme, a lelke, a szenvedélye. Alapjában véve azonban mégsem ezek a döntők, hanem a teste, amely egymaga zene, szellem, lélek és szenvedély. A színész művészetének a test a lelke.

Némely színésznek halvány fogalma sincs szerepe értelméről, de szemük, mosolyuk, szájuk oly szellemesnek látszik, avagy csupán a szellem hanglejtését találják el oly megtévesztően, hogy az emberrel jobban megértetik a szöveg értelmét egészen annak legrejtettebb mélyrétegeiig, mint akár a legokosabb szövegmagyarázat

A drámaíró szövege megannyi teljesületlen vágy. A vágyak, ameddig az álom és az elképzelés

birodalmában mozognak, mellékese és parttalanok: hiányzik az élet valósága, amely körvonalakat adna nekik, és rögzítené őket. A jó színészek ruházzák fel titkos vágyainkat karra, lábbal és hanggal.

„Egyetlen, a Paradicsomban töltött pillanátért az életünk sem túl nagy ár.” A színész élete tulajdonképpen megannyi, a Paradicsomban töltött pillanat, amelyekért a színpadon kívüli élete sem túl nagy ár.

Sikerének és kudarcának nagysáíá, teljesítményének jobb vagy gyengébb minősége a pillanat kegyelmén múlik. Ha ettől elesi hiábavaló volt minden, mégoly fáradságos elkészülés. Ezért él mindenki másnál inkább a pillanatban, a pillanattól, a jelenben, a jelenért. A színésznek minden új alkotói élmény olyan gyönyört és veszélyt hoz, mintha ismeretlen földön új, ismeretlen kimenetelű kalandra vállalkoznék

Különös mesterség! - Felnőtt emberek, akik szüntelen játszanak, úgy, ahogy gyerekkorukban tették! Felnőtt emberek, akik nem tudnak szabadulni nemes és életnagyságnál nagyobb embe-
rekről, szépségről és szenvedélyről szőtt álmaiktól, s azt képzelik, hogy ha zsírt kennek az arcuk-ra, álszakállt ragasztanak, és testüket nevetséges farsangi maskarákba bújtatják, akkor ezek az álmok valósággá válnak! Felnőtt emberek, akik hajlandók pénzért halálos komolysággal mások-nak mókázni! Akik boldogok, ha mások tapsol-nak, és boldogtalanok, ha mások füttyölnek! Akik a megsemmisülésig függnek olyanok tetszésétől vagy nem tetszésétől, akiket szívük mélyén megvetnek! Akik azért fáradnak, hogy másokat el-

áraszsanak örömmel és szépséggel! Fáradnak, hogy másokból kicsalják legtitkosabb vágyaikat, és megelevenítve szemfényvesztőn eléjük tárják őket! Fáradnak, hogy váltakozó példázatokon és átalakulásokon át megértessék másokkal az élet értelmét, amely öelöttük rejtve marad! Azért tesz-e mindezt, hogy így eljussanak saját énjük-höz? Vagy éppen azért, mert saját énjük elől menekülnek? Szeméremből tesz-e, azért, hogy saját lelküket maszkok mögé rejtse? Vagy a szeméremtelenség készíteti őket, hogy letépjék lelkükről az utolsó fátylat is, és meztelenül állítsák közszemlére? Lemondanak saját nyelvük használatáról, és olyan szavakkal szólnak, amelyeket mások gondoltak ki, és ők maguk soha nem használtak volna. Mások érzéseit élik át, azoknál erősebben, jobban, szebben, és ezek az érzések csak azáltal lesznek igazzá és elevenné, mert ők átélik őket. Különös mesterség! Emberek, akik kiabálnak, üvöltene, elnémulnak, a kétségbeesésig izgatják magukat. Es mindezt miért? Egy Hekubáért!

Egy céltalan semmi kedvéért alkottak szinte öntudatlanul látszattól és játékból egy második világot, amely koncentráltabb, értelemmel teljesebb, mélyebb értelemben valódibb a valódinál.

Ha lehullt a függöny, és a játéknak vége, eltávolítják állukról szakállt, lemossák arcukról a sminket, felöltik polgári ruhájukat, elmennek haza vagy a kocsmába, és olyanok lesznek, mint a többiek. Valóban olyanok lennének? Nem valamivel mégiscsak könnyebbek, szabadabbak, forróbbak, gazdagabbak?

Fordította: Szántó Judit



Jelenet A csoda 1911-es londoni előadásából. Carl Vollmoeller (pantomim), Engelbert Humperdinck (zene). A cikk illusztrációi Max Reinhardt rendezéseiből valók.

BÍRÓ BÉLA

A TRAGIKUM TRAGÉDIÁJA

A romániai magyar irodalomban a hatvanas-hetvenes évek fordulóján egyszerre és minden komolyabb előzmény nélkül mindenki úgy érezte, hogy legsúlyosabb mondandói csupán drámában fogalmazhatóak meg, a legsikeresebb prózáirók és költők kezdtek-szinte sorsszerűen - a drámai formával kísérletezni.

1

A színház iránti érdeklődésben fontos szerepet játszik az a tény, hogy a romániai magyarság, a háború utáni első évek kedvezőbb alkufeltételeinek is köszönhetően, jól artikulált, államilag fenntartott színházi intézményrendszerrel rendelkezik, amelynek elengedhetetlenül szüksége volt úgynevezett hazai magyar drámákra, hiszen a színházaknak - a szocialista kultúrpolitika me-rev szabályrendszerének megfelelően - a repertoár nagyobbik, pontosan meghatározott hányadát kötelező módon hazai román és magyar drámákkal kellett kitölteniük.

Ehhez járult a román politika és kultúra - Ceaușescu 1965-ös hatalomra jutását követő - leplezetlenül nacionalista fordulata, a nemzeti értékek úgynevezett rehabilitációja, amely a romániai magyar kultúrpolitika számára is lehetőséget teremtett a kisebbségi problematika és a nemzeti hagyományok jóval visszafogottabb, de - egyfajta álesztétikai tolvajnyelv révén - nem kevésbé nyilvánvaló vállalására.

A román politika - kisebbségi nézőpontból meglehetősen vészjósló - fordulata a romániai magyar közvélemény - a mai több évtizedes távlatból nézve szinte érthetetlen - eufóriával szemlélte. Kevesen vették észre, de a totális pártellenőrzés alatt álló kulturális közvéleményben ezeknek sem volt semmi esélyük a megszólalásra, hogy a sajtó egy részét, a könyvkiadást, a színházat a hatalom tudatosan egyfajta biztonsági szelepként működteti. A kisebbségi múltat idéző kiadványok, a népi kultúrát szakralizáló tanulmányok, a gyűjtőmunka reneszánsza, a moldvai csángóság sorsát föltáró riportok, a visszhangos színházi sikerek, a Sütő-, Páskándi-, Kocsis-, Székely-drámák által felidézett euforikus rüvlet hátterében gózerővel folyt a magyar többségű városok etnikai összetételének (tervszerű) átalakítása, a magyar iskolarendszer szétzilálása, a magyar műszaki és humán értelmiségnek a hagyományos magyar kultúrcentrumok nyilvánosságából való kiszorítása.

A hatalom azt a látszatot is megteremtette, hogy a színházi produkciók (melyeknek létrejöttét a cenzúra mindvégig ádázul akadályozta, s a vizionálások fölött Damoklész kardjaként függött a cenzori önkény) csakis a magyar leleményesség és agyafúrtság diadalaiként kerülhetnek színpadra.

De - legalábbis egy ideig minden esetben színpadra kerültek. Betiltott dráma, egészen a nyolcvanas évek közepéig (a román nemzeti program szóban forgó szakaszának lezárultáig) tulajdonképpen nem volt. Ennél is különösebb, hogy a hatalom a román drámaíróknak jóval kisebb mozgási szabadságot engedélyezett, mint a magyaroknak. A román színházi produkciók létrehozóinak a fejében meg sem fordulhatott, hogy akár áttételesen is odamondogassanak a hatalomnak. Sütő, Székely, Kocsis, Páskándi sikerdarabjaiban azonban a rendszerkritika teljesen félreérthetetlen, olyannyira, hogy e darabok még a romániainál jóval lazább társadalmi lég-

körben élő magyarországi néző, illetve olvasó számára is hihetetlenül merésznek tünnek.

A romániai magyar drámák bemutatói így aztán valóságos népünnepélyekké, a diktatúrán vett elégtétel nagy pillanataivá, hajnalig tartó diadalmámorban ünneplést győzelmekké magasztosultak. A háttérbe szorított, leváltott, megaláztott, folytonos fenyegetettségben élő kisebbségi néző egyszerre kiegyenesedett, hogy aztán mindennapjaiban a „fölemelt fő” - közösségi élmény által megsokszorozott - „méltóságával” vállalja a fű sorsát, amely „lehajlik a szélben és megmarad”. (Az idézőjelek közt Sütő-parafrázisok olvashatók.)

Ilyen körülmények között a mindig sikerre szomjazó művész nem állhatott ellent a csábításnak. A színház a romániai magyar irodalom minden valamirevaló tehetségét bűvkörébe vonta. Még a korszak legsikeresebb költője, Kányádi Sándor sem bújhatott ki a „kényszer” alól. Ő is írt két - a legkorszerűbbek közé számítható - drámát; az egyik, a *Kétszemélyes tragédia* azon kevés dráma egyike, amelyet - legalábbis nagy-színházi használatra - valóban betiltottak.

2

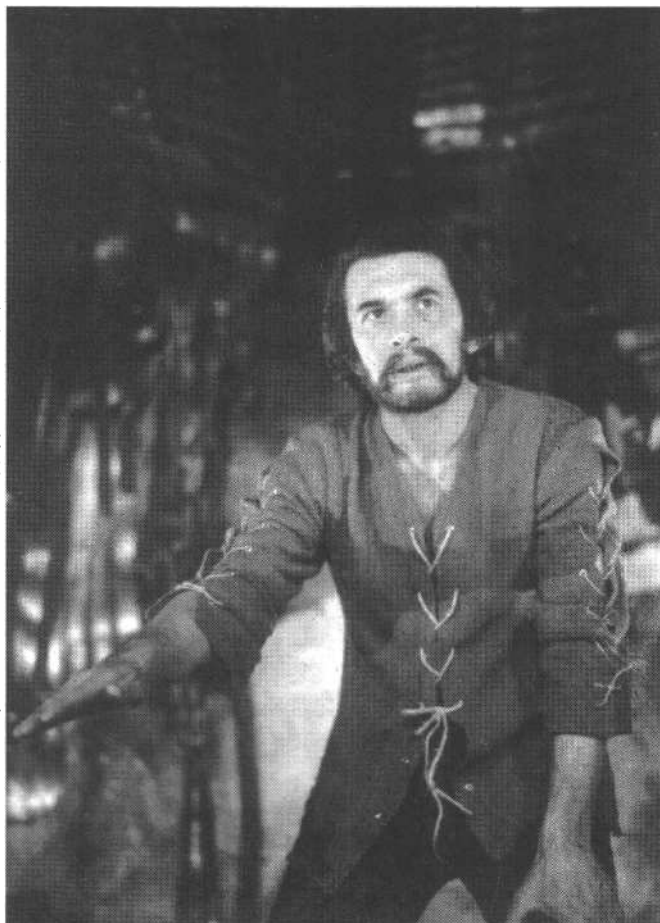
A fenti argumentáció azonban - bár fontos motívumokat is tartalmaz, és az alkotóknak a színház iránti érdeklődését tán valóban megmagyarázhatná-arra semmiképp sem nyújthat magyarázatot, hogy mitől is vált a hetvenes évek elejétől a dráma, sőt a tragédia a romániai magyar irodalom domináns műfajává.

Ahhoz, hogy a mélyebb indítékokat kitapinthassuk, rövid elméleti intermezzóra is szükségünk lesz.

A műértelmezésnek az a főleg Mihail Bahtyin nevével fémjelvezhető irányzata, amely a művészi értéket az esztétikai kommunikáció alaphelyzetéből, az úgynevezett esztétikai beszédhelyzetből vezeti le, s amelyet ezért leginkább generatív esztétikának nevezhetnénk, három, a mű létrejöttében meghatározó szerepet játszó tényezőt különböztet meg. Ezek végső fokon a köznapi kommunikáció alaptényezőivel azonosak: beszélő, hallgató és hős. A műalkotást generáló „autonóm személyiségek” egymás közti viszonyai természetesen értékpozíciókat is implicálnak.

A dráma legsajátosabb vonása, a konfliktus is abból fakad, hogy a lírai alaphelyzetű hősök, akik objektív (még az elbeszélő szubjektivitás jegyei által sem színezett) szituációban

Csikós Gábor Székely János Dózsa című monodráájában (1983) (MTI-fotó)



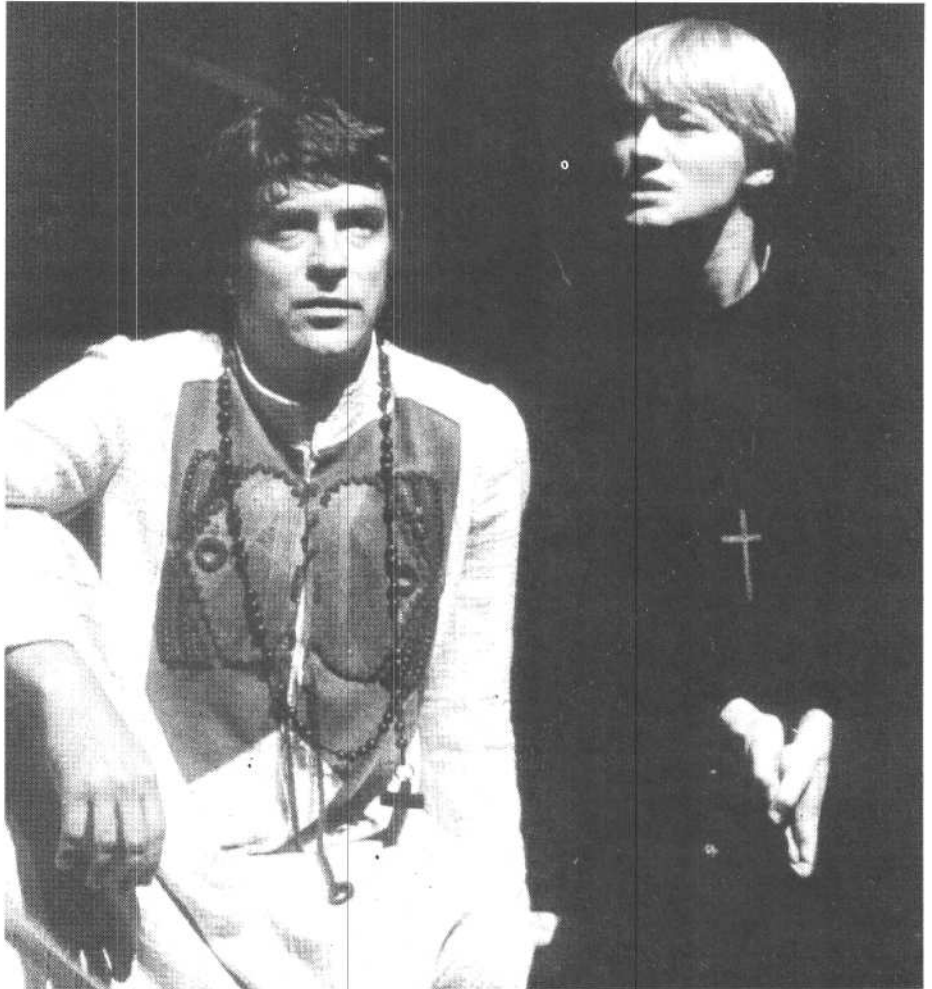
kerülnek szembe egymással, az értékekhez való rendkívül intenzív kötődés következtében (lásd tragédia) már-már jelképpé, elvont értékek átetsző megtestesüléseivé nemesednek. A drámai konfliktus lényegét tekintve *értékkonfliktus*.

De a műben (drámában és színjátékban) a közönségnek ugyanolyan fontos értékgeneráló szerepe van, mint a szerzőnek és a hősnek. Már csak azért is, mert maga a szerző is a közönségnek, az azonos kultúrájú egyének közösségének a tagja. A témát soha nem szuverén módon választja, az a társadalmi tudatban többé vagy kevésbé feldolgozott, kisebb vagy nagyobb mértékben tudatosított problémaként már adott. A témában pedig alapvetően a szerzőnek a befogadó társadalmi állapotokról, helyzetekről, illetve ezek hőseiről alkotott értékítéletei jelennek meg. A művész az adott társadalom problémakészletéből magától értetődően azokat a kérdéseket választja ki, melyeket a legégetőbbeknek érez. A közönségnek a témához, illetve a tematizált szituáció hőiséhez való viszonya (a korábban említett értékpozíció) esztétikai szempontból alapvető jelentőségű. Még akkor is, ha a szerző felülvizsgálhatja, sőt el is utasíthatja a közösség értékítéleteit. A kulturális közvélemény értékrendje mindenképpen viszonyítási alapként funkcionál. A szerző rokon- és ellenszenvei csupán ennek függvényében fogalmazódhatnak meg, stílusa, műformái ezekhez való viszonyában formálódhatnak epikussá, drámaivá, líraivá, ironikussá, szatirikussá, szarkasztikussá, humorossá, patetikussá, elégikussá, ódaivá stb.

3

Az iménti felvetések már azt is sugallják, miért oly ritkák a történelemben az úgynevezett drámai korszakok. A fentiekből ugyanis világosan kiderül, hogy a dráma sajátosan skizofrén műfaj. Az a társadalom, amely a szerző számára drámai témakészletet kínál, meghasonlott társadalom, amely képtelen egyértelmű értékítéleteket megfogalmazni, de az értékek abszolút érvényességének, a feltétlen imperatívuszoknak az érvényességét sem kérdőjelezheti meg.

Hegel a nagy drámai korszakokat az emberi történelem nagy válságaival, kultúrák hanyatlásának és születésének borzongató pillanataival azonosította. Azokkal a rövid, földcsuszamlásos időszakokkal, amikor a régi értékrend *már nem*, az új még nem igazán érvényes. A közösség és a közösség élő lelkiismeretét képviselő drámaíró ezekben a periódusokban a szó szoros értelmében *tudathasadásossá* válik. Tudatát egymást kizárni látszó értékrendek egyidejű érvényességének paradoxona nyűgözi le, s a konfliktusban rejlő ellentmondást a szemben álló hősöknek a válságakusztika által szinte kozmikus természeti katasztrófákká visszhangosított pusztulá-



sa még kínzóbbá és megkerülhetetlenebbé teszi számára.

Az ilyen periódusok persze rendkívül ritkák a történelemben, s bár szükséges, önmagukban nem is elégséges feltételei a nagy drámának. Egész sereg egyéb feltételnek is teljesülnie kell (a társadalom minden rétegét felölelő közönség, megfelelő szellemi szabadság, kiforrott színház-kultúra stb.), amelyek együttesen az egyetemes drámatörténeten belül is mindössze két nagy pillanatban jelentkezhetnek, s akkor is csupán néhány évtizedre: a görög ókorban és a reneszánsz Angliában.

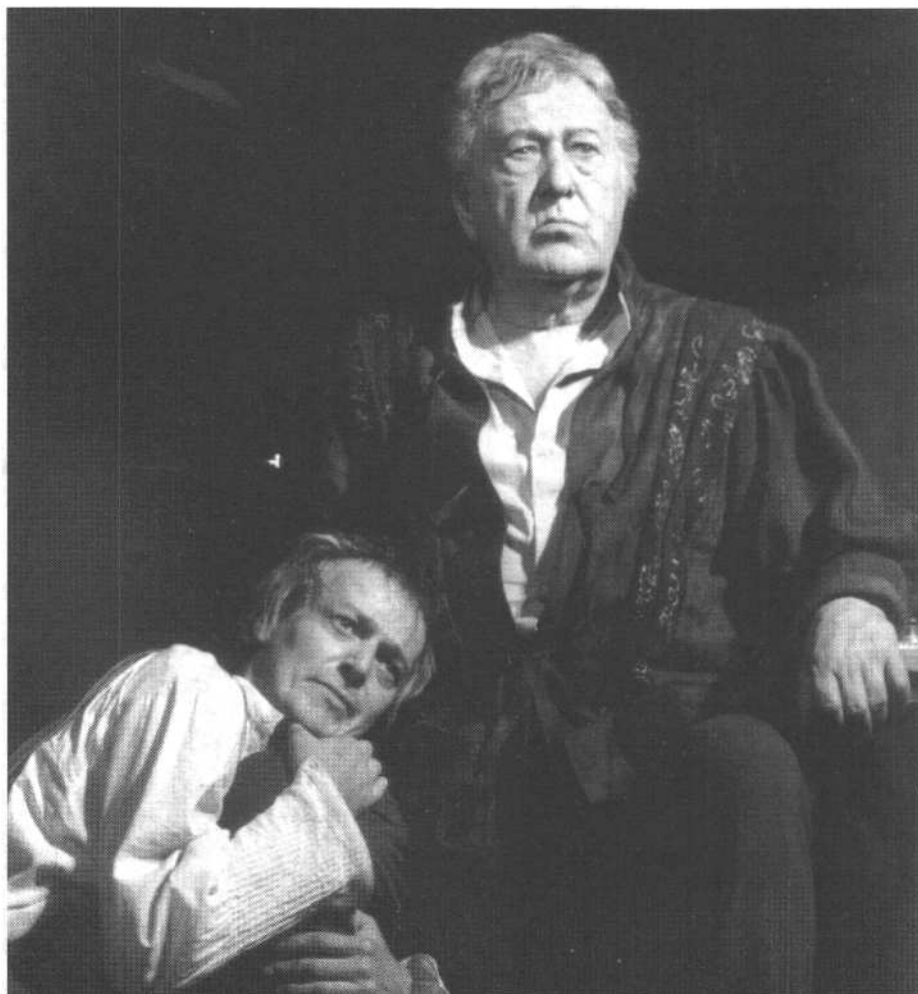
A spanyol és a francia dráma már csak többé-kevésbé „féloldalasnak” nevezheti, felemás konfliktusokra épülhetett, azt azonban bebizonyította, hogy a dráma - bár problematikusabb változatokban - a nagy világválságok közötti periódusokban is domináns műfajjá válhat.

„Féloldalas konfliktusnak” nevezzük az érték-ütközéseknek azokat a változatait, amelyekben a szemben álló értékrendek létjogosultsága nem azonos, illetve az értékkonfliktus ne spontán módon jön létre, hanem úgy, hogy egy, a társadalom túlnyomó többsége által pozitívnak érzett

Lukács Sándor és Hegedűs D. Géza a Vak Béla király pesti színházi előadásában (1982) (Ikládi László felvétele)

értékrenddel szemben a politikai hatalom egy értékét veszített, sőt negatív értékévé degradálódott erkölcsi rendszert erőltet rá a társadalomra, avagy az egyén lázad föl a morális vagy immorális indítékokból a többség által érvényesnek tartott társadalmi értékrend ellen.

A konfliktus ezekben az esetekben látszólag teljesen azonos a klasszikus értelemben vett tragikus összeütközéssel. A különbség azonban lényegbevágó. A féloldalas drámai szituációt csak többé-kevésbé inkongruens elemek társítása tarthatja egyensúlyban, például az, hogy a dráma az erkölcsi jogosultsággal az erkölcsileg jogosulatlan hatalmi erőszakot állítja szembe, vagy ha a destruktív individuális ösztöntörekvéseket az erkölcsi renddel ütközteti. Ez az alaphelyzet azonban már jellegzetesen epikai (lásd Kohlhaas Mihály vagy Raszkolnyikov), sőt mindinkább lírai (lásd Bovaryné vágy Julien Sorel). Az epikum és



Szakácsi Sándor és Bessenyei Ferenc Paskándi Géza Vendégségének nemzeti színházi előadásában (1994) (Németh Juli felvétele)

(gondoljunk Schiller, Kleist, Goethe, Hebbel egyik-másik tragédiájára). E drámák hősei halálukban „diadalmaskodnak” az őket elpusztító körülményeken, s a nézőtől is a hőssel való teljes azonosulást követelik meg. Enélkül ugyanis a heroikus pátosz elkerülhetetlenül komikumba fordul át, a külső nézőpont, a távlatos perspektíva illúzióvá fokozza le a tragédiát, értelmetlenné teszi a pusztulást.

A komikum az újkori tragédiákban már csak mesterséges eszközökkel, a dráma szubjektívizálásával, a líra vagy a gondolatiság túlfeszítésével tartható távol a hősoktól. Azok számára, akik nem a klasszikus tragédia formai sajátosságaihoz, hanem szerzőjének tárgyilagos látásmódjához ragaszkodnak, a belső és a külső nézőpont szételemezhetetlenül egymásba csúszik. Ez a látásmód azonban szükségszerűen vezet el a tragikum és a komikum egybefonódásához, a tragikomédia, a groteszk, az abszurd térhódításához.

A hagyományos tragikummal szakító modern drámairók (Dürrenmatt, Ionesco, Beckett, Genet) a gondolatiság és a komikum összeházasításával a drámai szituáció objektivitását próbálják rekonstruálni. A modern tragikum csupán így, a komikum mezében válthat ki a klasszikus tragédiához mérhető meg rázkódtatást, a dráma nézője vagy olvasója csak így élheti át azt a belső konfliktust, amelynek kiváltása a klasszikus tragédia fő célja volt, s amely önnön másik énjével, alteregójával szembesítheti.

4

A huszadik század nagy értékválsága már nem klasszikus drámai értelemben vett világválság. Ehhez több alapfeltétel is hiányzik. Az egyik legfontosabb a feltétlen imperatívuszok érvényességébe vetett hit hiánya, az erkölcsi relativizmus. A pluralista látásmód alapvetően dráma- és tragédiaellenes, a tolerancia elve az értékkonfliktusokat azzal hártja el, hogy a szemben álló értékrendeket komplementer és nem egymást kizáró erkölcsi paradigmákként mutatja fel.

Ennek ellenére századunk drámairódművészetében is világosan kitapinthatóak drámaibb és kevésbé drámai periódusok, amikor is az egyes társadalmak erkölcsi közvéleményében, világnézetében, politikai kultúrájában többé-kevésbé mélyreható változások következnek be, s ezek az időszakok, bár az egyes országokban eltérő mélységű és értékű drámairódművészetet eredményeznek, nagyjából egyetemesnek tűnnek.

a líraiság nem ötvöződhet többé sajátosan drámai (azaz egymással szemben álló, erkölcsileg egyaránt legitim hősök konfliktusában ábrázolható) egységgé, mint amilyen például Kreón és Antigoné - a városállam frissen körvonalazódott és a családi összetartozás tradicionális értékrendjét ütköztető - konfliktusa. Az ilyen szerkezetű életanyag lírai prózában, elbeszélő lírában, drámai elbeszélésben, balladában stb. fogalmazódhat meg adekvát módon.

A konfliktus sajátosan drámai egyensúlya ilyen esetben már csupán *belső konfliktus* formájában tartható fenn, amikor is a szemben álló értékrendek egyetlen hős tudatában, személyiségében ütköznek meg egymással, s ennek a helyzetnek specifikus és egyben legkiélezettebb megnyilvánulási formája a *dilemma*. A modern dráma legkimagaslóbb alkotásai a Nórától és a *Három nővértől* a *Godot-ig*, mind-mind változatok a dilemmára. A dilemmában ugyanis a konfliktus erkölcsileg egyenlőtlen motívumai azonos értékeltéltséggel lehetnek jelen. A hős nézőpontjából még az is passzív rezisztenciának, a szubjektív értékek átmentésének, a belső szabadság védelmének minősülhet, ami kívülről

puszta emberi gyengeségnek, megalkuvásnak tűnik, s a cselekvésképtelenség, a „lenni vagy nem lenni” pillanatai is intenzív drámaisággal telítődhetnek.

A dilemma a klasszikus drámának pusztán múltó, bár magas intenzitású mozzanata volt; e drámát még a hősök szuverén döntésein alapuló cselekedetek, a drámai szituációk láncolata tették drámaivá, azaz az epika és a líra koncentrált ötvözetévé.

A belső konfliktus mára nagy drámai korszakok alkonyán megjelenik, s a görög drámában vagy a francia klasszicizmusban még teljes értékű tragédiákat eredményezhetett, gondoljunk Euripidész vagy Racine Phaedrájára, amelynek konfliktusa a főhős ösztöntörekvéseinek és erkölcsi tudatának összeütközésén alapul. Ez alól a konfliktustípus alól azonban az erkölcsi relativizmus térhódítása miatt a későbbiekben fokozatosan kicsúszik a talaj. A belső konfliktusok egyre inkább a hatalmi túlsúly által cselekvésképtelenségre kárhoztatott főhős vergődéseinek kifejezési formáivá válnak. Ezekben a drámákban azonban a konfliktus egyensúlya már csupán a heroikus pátosz fölerősítése révén tartható fenn

Jelenet A százai menyegző című Sütő-előadás 1981-es nemzeti színházi előadásából (középen. Sinkovits Imre)

Gondoljunk a századforduló drámai pezsgésére, Csehov, Ibsen, Strindberg, Shaw, O'Neill drámáira, majd a húszas évek szovjet drámairodalmára és Brechtre, Pirandellóra, aztán a második világháború utáni nemzedékre, Millerre, Tennessee Williamsre, Ionescóra, Beckettre, Dürrenmattre, s végül a hatvannyolcas nemzedékre, a dühös fiatalokra vagy a kelet-közép-európai groteszkekre. A drámaírók az egyes irodalmakon és az európai irodalmon belül is bolyban jelentkeznek, egyszersmind éppen a legjelesebb írókat kezdi foglalkoztatni a drámai forma. Ez voltaképp magától értetődő is, ama korábbi feltevéseink alapján, miszerint a drámai látásmód, a konfliktusérzékenység alapját az adott társadalmak problémakészletének drámaisága, a rájuk jellemző értékskizofrénia alkotja.

A fentiekből azonban az is következik, hogy a drámaíró korántsem szuverén módon dönt a drámai műfaj mellett, s korántsem olyan drámát ír, amelyet akar, hanem olyat, amelyet a rendelkezésére álló problémakészlet lehetővé tesz.

A romániai magyar drámairodalom dominánsá válásának okait tehát a romániai magyar közösség, a romániai magyar társadalom helyzetében, e helyzet problematizálásának jellegében, a kisebbségi gondolkodás szellemi horizontjában kell keresnünk.

Az első kérdés tehát, amelyre választ kell adnunk: mennyiben drámai a romániai magyartársadalom helyzete a hatvanas-hetvenes évek fordulóján?

A magyar kisebbség helyzete valóban több vonatkozásban is „tragikus” volt. „Tragikus”, mert az az értelmiségi garnitúra, amely a háború után a kisebbség szellemi életében vezető szerepre tett szert, mélyen meghasonlott önmagával. A szocialista eszmerendszer, amelyet kezdetben a kisebbségi kérdés rendezésének biztos garanciájaként jelöltek meg, nem csupán a kisebbségi közösség, de az egyén számára is teljes - korábban egyszerűen elképzelhetetlen mérvű - jogfosztottsághoz vezetett. Nyilvánvaló, hogy akaratlanul bár, de a kisebbség képviselői is aktív szerepet vállaltak annak a folyamatnak a kibontakoztatásában, amely a kisebbségi közösséget szemmel láthatólag végveszélybe sodorta.

A helyzet azért is drámai, mert a romániai magyarság jövője távlatilag is kilátástalannak látszik; nincs instancia, amelyhez ez a kisebbség szorultságában fellebbezhetne, az idő pedig egyértelműen a többségi nacionalizmusnak látszik kedvezni.

Ez a tragikum, ez a drámaiság azonban a terminusok dramaturgiai értelmében nem igazán



autentikus. Egyrészt azért, mert a dráma pozitív hőseként elképzelendő kisebbségi közösség az önvédelem legegyszerűbb eszközeivel sem rendelkezik. Kiszolgáltatottsága teljes, morgástere a tragikus konfliktus fő irányában a nullával egyenlő.

Ezen a helyzeten látszott változtatni a Ceaușescu-féle nemzetiszínű nyitás, amely a magyarság számára is engedélyezett né i mozgás-szabadságot. Ez a mozgásszabadság - mint láttuk - illuzórikus volt. De a romániai magyar értelmiségi elit jól érzékelhetően nem volt abban a helyzetben, hogy a realitásokat felmérhesse. Az értelmiség vezető képviselői ragaszkodtak korábbi illúzióikhoz: az általuk választott út helyes volt, nem az eszményekkel volt a baj, hanem azzal, hogy akadtak, akik meghamisították azokat. Vissza kell térni tehát az eredeti gondtalanhoz. A létező szocializmus kritikáját az eszme jegyében kell végrehajtani.

Az adott helyzetben ugyan még ez sem lehetséges, de a hatalomváltás, amely egyben a ko

rábbi hatalom kritizálhatóságával is együtt járt, lehetővé tette, hogy úgy kritizáljuk a jelent, mint ha a múltat kritizálnánk.

S ebben rejlik a romániai magyarság kisebbségi helyzetének mélyebb tragédiája. Ez a tragikum azonban már az abszurd, a groteszk, a komikum felhangjaival terhes.

Az adott helyzet azonban nem tette lehetővé, hogy a kisebbségi közvélemény e felhangokat meghallhassa. A romániai magyarságnak kollektíve és individuálisan is illúziókra volt szüksége. Talán a közösség fennmaradása múlik ezeken az illúziókon...

A kisebbségnek úgy kell tennie, mintha nagyszabású, hősies küzdelmet vívna a diktatúrával. A teljes tehetetlenség és kiszolgáltatottság tényének, a küzdelem tragikomikus értelmetlenségének és kilátástalanságának beismerése az „önfeladással” lenne egyenértékű. A nagy ballada-hősök, a Budai Ilonák, Kőműves Kelemennék, Kádár Katák utódainak már nincsenek morális és szellemi erőforrásaik ahhoz, hogy józanul

szembenézzenek végzetükkel. Azt a néhány „de-
viáns” értelmiségit, aki erre kísérletet tesz, a
közösség irgalmatlanul elhallgattatja, vagy kita-
szítja magából.

5

A „mintha” (anélkül természetesen, hogy ez a
közvéleményben is tudatosodna) ekkor a romá-
niai magyar közélet kulcsfogalmává, mintegy
szervezőelvévé vált. A romániai magyarság úgy
veszített soha többé vissza nem nyerhető
pozíciókat, mintha újakat nyert volna. A politikai
és kulturális élet úgy igazolta a diktatúrát,
mintha korlátozná azt. A romániai magyar
közösség kagylója úgy fogadta magába a
megaláztatás, a kismizmizés, a szenvedés
homokját, mintha a helytállás csodáját
gyöngyözné ki magából (lásd Cs. Gyimesi Eva:
Gyöngy és homok).

A közösségi tudat problémakészletéből elő-
halászható drámai témák konfliktusszerkezete
már eleve meghatározza annak a
drámának a típusát, amely a kor
romániai magyar irodalmában meg-
szülehet. A romániai magyar ki-
sebbség helyzetéből, e helyzet tu-
datosításának és elméleti feldolgo-
zottságának színvonalából a meg-
születő drámák minden fontos jel-
lemvonása levezethető.

Az első ezek közül a már említett
féloldalasság. Ezekben a drámákban
az abszolút hatalom áll szemben az
egyén és a közösség szabadságát és
önrendelkezését védelmező drámai
hőssel. Az egyik oldalon az *erkölcsi
legitimitás teljessége*, a másikon az
*erkölcs nélküli vagy leplezetlenül
erkölcsstelen hatalomé*.

Az adott konfliktus drámai meg-
formálására a társadalmi problé-
makészlet három olyan tipikus témát
is kínál, amely a közelmúlt tör-
ténéiben (a párton belüli leszámoló-
lásokban) gyökerezik, de
világtörténelmi analógiákon
(reformáció, görög-római ókor, Biblia)
is jól modellezhető.

Az egyik ilyen a testvérkonfliktus.
Ezen a motívumon alapul Páskándi
Vendégségétől Sütő *Csillag a
máglyánjáig* vagy *Káin és Ábeljéig* a
romániai magyar dráma talán
legjelentősebb vonulata.

A másik alaptípus a közvetítő, aki
az abszolút hatalom és a társa-
dalom, a többség és a kisebbség
határmezsgyéjén állva belső
konfliktusként éli meg a diktatúra
paradoxonait. Idesorolható Székely János *Hely-*

tartójától Sütő *A szűzai menyegzőjéig* egy másik
gazdag vonulat.

A harmadik típusba a Bécsy Tamás által kö-
zéppontosnak nevezett drámák tartoznak, me-
lyek a főhős és az ellenséges külvilág szemben
állását stilizálják drámai konfliktussá. E típus leg-
jellegzetesebb darabjai Kocsis István tollából
származnak (lásd monodramák), de idesorolható
egyebek közt Székely *Vak Béla királya* vagy
Páskándi *Apácája* is.

E három alaptípus gyakorta egyetlen drámán
belül is keveredhet egymással. A *szűzai me-
nyegző* Parmenionja például Nagy Sándor és
Parmenion testvéri közelsége révén az első és a
második típus főbb vonásait is magán hordozza,
sőt végső fokon a középpontos típusba is beso-
rolható lenne.

A drámáknak ez a szerkezeti vonása már ön-
magában is arra figyelmeztet, hogy az alaphely-
zet dramaturgiai értelemben nem igazán drámai, a
konfliktusban ütköztetett értékrendek fő expo-

nenseit nemcsak morálisan, de társadalmilag is
ég és föld választja el egymástól.

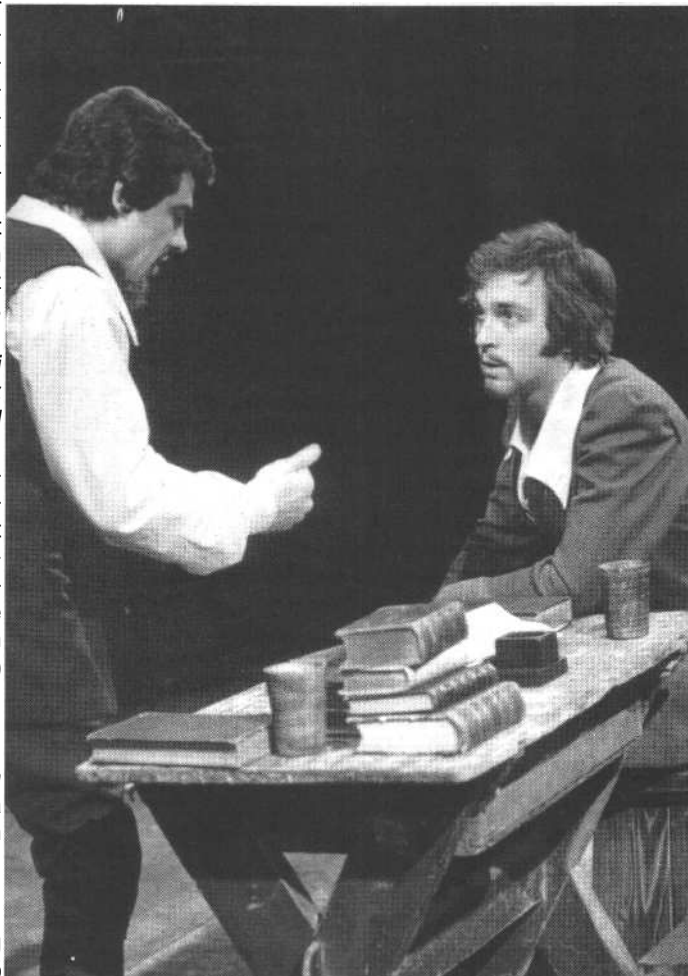
S innen fakad a másik sajátosság is. A főhős
pusztán a deklarált elveket és értékeket kéri szá-
mon a hatalmon, nem valamely új értékrend
nevében lázad, pusztán a régít akarja a maga
tisztaságában érvényre juttatni. Ebből a törek-
vésből fakad az a költői pátosz, amely a főhőst
alárendelt helyzete ellenére is az abszolút hata-
lom méltó ellenfelévé növelheti. Sütő hősei vere-
tes, önérettől dagadó költői nyelven kiáltanak az
égre. Az, hogy cselekedjenek is, meg sem fordul-
hat a fejükben, hisz a hatalom az első gyanú
mozdulatnál lecsapna rájuk. Székely János
drámáinak hősei emelkedett jambusokban ref-
lektálnak helyzetükre, s Páskándi és Kocsis
drámáit is emelkedett stílusú, filozofikus mély-
ségeket és magasságokat felvillantó párbeszéd
uralja.

A szemben álló felek közt már a színpadi
párbeszédet egyáltalán lehetővé tevő *kapcsolat* is
csak a konfliktus szempontjából véletlenszerű
motívumok révén teremthető meg. De

megteremtendő, mert a romániai
magyar közösség, mint a szerző
alteregója, önnön sorsát pusztán a
klasszikus tragédia terminusaiban érzi
megragadhatónak, a túlélésre csupán
önnön morális igazságát kozmikus
növelve lát esélyt. A közösség úgy
érzi, a világtörténelem tán legnagyobb
méltánytalansága esett meg rajta. Ezt
a hitét csak tovább erősíti, hogy a
diktatúra nem csupán egyenként, de
közösségeként is megfosztja alapvető
jogaitól. A két eltérő szellemi és
morális érték-rendszer, a román és a
magyar szembenállása a diktatúra
fasizálódásával párhuzamosan a
romániai magyarság szemében
mindinkább a román diktátor(ok) és a
magyar áldozat(ok) közti
szembenállássá egyszerűsödik. Így
azonban a másik fél (elvileg
egyenrangú) morális igazsága foszlik
semmivé.

A konkrét etnikai jellegű utalá-
soknak azonban semmi helyük nem
lehet a drámában, ezeket a hatalom
nem tűrhetné el. Egyébként is min-
denki számára evidencia, hogy a
kisebbségi elnyomás a diktatúra
következménye, s a diktatúra bu-
kása automatikusan a kisebbség
emancipációját is jelentené. (Ismét
egy illúzió!) Így azonban a drámaíró
és közönsége a történetfilozófia
legelvontabb
kérdéseivel szembesülne. Helyzetét,
illetve ami

ugyanaz: a diktatúra természetrajzát világtörté-



**Sztankay István (Kálvin) és Huszti Péter (Szer-
vét) a Madách Színház Csillag a máglyán-
előadásában (Ikládi László felvételei)**

nelmi és társadalomfilozófiai összefüggésekben kénytelen átgondolni.

A fentiekből szervesen következnek, hogy e drámák fő cselekvésformája az erősen filozófiai töltetű vita. A vitázó felek érveiket aforisztikus tömörségű gondolati prózában vagy metaforikusan expresszív költői gondolatfutamokban fogalmazzák meg. Az azonos vagy nagyon közeli premisszákból kiinduló ellenfelek hisznek egymás meggyőzőhetőségében, az egykor volt nézetazonosság visszaállíthatóságában. Sőt a nézetazonosság üdvös voltában is. A drámák, miközben a hatalom homogenitásával és kizárólagosságával formailag a tolerancia és a pluralizmus igényét szegeznek szembe, lényegileg a főhős egy és oszthatatlan igazságát szentesítik.

A romániai magyar dráma ezen a ponton válik valóban „hasonlatossá” a klasszikus tragédiához. A romániai magyar néző, hős és drámaíró hisz abban, hogy az igazság egy és oszthatatlan. Ennek az igazságnak a „meghasonlását” ugyanúgy társadalmi katalizmaként éli meg, mint ahogyan egykoron a görög dráma szerzője vagy nézője az egyetlenné és örök érvényűnek hitt értékrendszer „megkettőződését”. Itt azonban az értékrendszer nem „megkettőződik”, hanem (a negatív póluson) hatalommá torzul, ami azzal egyenértékű, hogy megszűnik értéknek lenni. A romániai magyar néző számára a hatalom természeténél fogva illegitim, a legfőbb rossz, minden baj örök forrása.

Ez az álláspont legtisztábban Székely Jánosnál (főként az esszéiben) fogalmazódik meg, de általános a meggyőződés, hogy a hatalom mindenféle, tehát nem csak az illegitim hatalom - eltorzítja a személyiséget, meghasonlásba kergeti a társadalmat. Ez a meggyőződés szintén a közösségnek és implicita a drámaíróknak a témával, az („idegen”) állami hatalommal szembeni értékpozíciójának következménye.

A drámák másik jellegzetessége, hogy a hatalom (talán a Csillag a máglyánt leszámítva) közvetlenül soha nem jelenik meg a drámákban, a vita mindig a hatalommal így vagy úgy szemben álló hősök közt folyik. (Végső fokon azonban Kálvin és Szervét küzdelmére is a valóban abszolút világhatalom, az inkvizíció árnyéka vetül.) Ez teremt lehetőséget arra, hogy a morálisan illegitim ellenpólus is szert tehessen némi legitimitációra, hogy a vita egyáltalán lefolytatható legyen.

Ezeknek a drámáknak a tulajdonképpeni tárgya nem a drámai cselekvés vagy a hős vívódása, hanem a lírai pátosz, a fájdalom és az önsajnálattal romantikus határtalansága. Ennek a drámatípusnak olyan hősré és közönségre van szüksége, melyek tökéletesen azonosak egymással. Ez a színház nem tűr távolságtartást. A romániai magyar néző szívében Kálvin számára nincs hely. Shakespeare közönségének még a valóban szörnyeteg III. Richárdon is megesis a szíve, képtelen



Caligula helytartója - Székely János drámáját Gyulán 1978-ban Harag György rendezte (MTI-fotó)

egyoldalúan pálcát törni felette; épp ebben rejlik a darab drámaiságának lényege. A romániai magyar néző ítélete azonban egyentelmű: az igazság Szervét oldalán van. A későbbiekben aztán - a diktatúra mind kendőzetlenebbé válásával pár-huzamosan - a főhős ellenlábasa még azt a kevés morális legitimitást is elveszíti, amellyel Kálvin - legalábbis a racionalitás szintjén - r ég rendelkezett.

A klasszikus dráma alapfunkciója épp abban állt, hogy a szemben álló igazságok egyenértékűségéről, a katasztrófát kiváltó antidemokratikus helyzet tarthatatlanságáról győzze meg - a maga sajátos esztétikai eszközeivel - a nézőt. Ne feledjük: az athéni néző számára nem csupán Antigóné igazsága lehetett mélyen átélhető, de Kreóné is. A városállamok közti konfliktusok a mai nemzeti érzésekhez nagyon hasonló érzelmi töltetet adhattak Kreón érveinek és intézkedéseinek. Az, aki idegen csapatok élén támad szülővárosára, valóban megbocsáthatatlan bűnt kövei el, vélhetne az athéni néző, s a szenvedélyekkel felkavaró ellentétes igazságokat mellbevégyően egyenértékűeknek kellett éreznie. A romániai ma

gyar dráma azonban mindenképp a főhős igazságáról akarja „meggyőzni” közönségét. S egyáltalán nem csoda, hogy ez maradéktalanul sikerül is neki.

6

A drámaírókat feltehetően az tévesztette meg, hogy a drámai hatásmechanizmusok valóban megkövetelnek bizonyos mérvű drámai egyoldalúságot. A klasszikus drámák hősei sem egyformán rokonszenvesek számunkra. Ha azok lennének, a hatások lerontanák egymást, s a néző képtelen lenne a határozott állásfoglalásra. Már-pedig az állásfoglalás, a főhőssel vagy valamelyik főhőssel való - az esetek zömében egészen mély - azonosulás a klasszikus dráma hatásmechanizmusának is meghatározó eleme.

Funkciója azonban éppen ellentétes azzal a hatással, melyet az úgynevezett modern tragédiáknak - szerzőik szándékai szerint - ki kell váltaniuk. A hős pusztulását ezekben a drámákban nem diadalként, hanem elfogadhatatlan rettenetként érzékeljük. A klasszikus tragédia (még) nem kamikáze pilóták számára készült lelki gyakorlat, hanem főlrázó s letaglózó közösségi élmény, melynek hatása csupán végső fokon felszabadító.

Az eufóriát, a „félelemtől való megszabadulást” nem a hősnek a halál általi diadala, nem igazságának távlati beteljesedése váltja ki, ha-

SUMMARY

nem annak felismerése, hogy bár a konfliktusok mögött álló ellentmondások logikailag feloldhatatlanok, az empiriában mégis feloldhatók. Nézetem szerint ez a katarzis fogalmának egyik legfontosabb összetevője.

Nem maguknak az ellentmondásoknak kell fölébe kerekednünk, „ismeri fel” a néző, hanem annak a helyzetnek, amelyben az egymást kiegészítő morális igazságok is egymást kizáró igazságokká, pusztító katalizmák forrásaivá válhatnak. (Az idézőjel arra utal, hogy a felismerés soha nem tudatos, inkább egyfajta megvilágosodás, intuíció.)

Nem lehet véletlen, hogy a dráma nagy periódusai mindig a demokratikus látásmód és gyakorlat kialakulásának közvetlen előzményei közé tartoznak, s az igazán nagy tragédia, a görög és az angol is, a politikai rendszerek történetének két legnagyobb hatású periódusát, a görög, illetve az angol-szász demokrácia kialakulását előzi meg, mintegy készíti elő.

A drámák érzelmi féloldalassága és axiológiai kiegyensúlyozottsága szervesen összefügg egymással. A nézőt éppen a hős pusztulásának, a katasztrófának az elfogadhatatlansága készíteti arra, hogy túllépjen a drámai szituáción, hogy fölülemelkedjen rajta. De a *fölülemelkedés* csak akkor lehetséges, ha a szemben álló igazságok azonos vagy csaknem azonos érvényűek. Csak ebben az esetben lehet föloldozó hatású, katartikus erejű a fölismerés, miszerint ezek az igazságok nem kizárják, hanem kiegészítik egymást.

A klasszikus dráma pluralista látásmódra, toleranciára nevelt, a modern „tragédia” azonban az egyoldalúság iskolájának bizonyul. (Csurka, Sütő, Páskándi tán nem is egészen véletlenül sodródtak egyazon politikai székértáborba...)

Az egyoldalúságra hajló látásmódnak a magyar kultúrában, sőt bizonyos mértékig az erdélyben is vannak előzményei.

Tamási Áron a magyar drámatörténet egyik legjobb dramaturgiai érzékeléssel megáldott szerzője volt, az úgynevezett piéce bien faite igazi mestere. Drámái - nyelvi erejük, világos kompozíciójuk, életteli alakjaik ellenére - azért nem válhatnak igazán hatásos drámai művekké, mert szerzőjük az erkölcsi jogosultságot szerfelett részrehajlóan osztogatja hőseinek, s így a drámáknak nemcsak igazi tétje nincs, de konfliktusuk is pusztán technikai vétetésű.

Tamási színpadán a székely falu tradicionális értékrendjét megtestesítő, város- és civilizációellenes gazdálkodónak, aki minden emberi erények egy személyben való megtestesülése, nem hogy ellenlábasa, de párja sincs, merthogy - merőben ideológiai okokból - nem is lehet (lásd *Tündöklő Jeromos, Csalóka szívérvány, Vitéz lélek* stb.).

Végző fokon ugyanez jellemző Németh László drámáira is. A különbség talán az, hogy Németh

már formailag sem törekszik a hagyományos konfliktusszerkezet megtartására, drámái mindinkább a monodráma irányába tolódnak el, a mellékszereplők a főhős (az ideális és idealista) példaember drámáinak pusztá kellekeivé válnak. S lényegi vonásaiban ugyanez jellemző Illyés Gyula irodalmi értékekben szintén bővelkedő drámáira is.

7

A fentiek alapján nyilvánvaló, hogy az a problémakészlet, amelyre a magyar és jelesül a romániai magyar drámaíró a maga tragédiáit alapozza, nem objektív drámai, pusztán a magyar, illetve a romániai magyar kisebbségi közösség adott helyzetében - két diktatúra közt - tűnik annak. A szerzőnek, a hősnek és a közönségnek az az azonossága, amelynek révén a néző mintegy drámái hősként, autentikusan tragikus szituációban kerülhet szembe ellenfelével, a diktatúra bukásával automatikusan megszűnik, s a román-magyar szembenállás „nagyszerűsége” egyszerre a maga valóságos kisserűségében jelenik meg.

Ma már a drámák egykor önfeledt nézője is kívül került azon a helyzeten, amely a hősök passzív rezisztenciáját is heroikussá növelhette. Az alaphelyzet objektív drámaisága és a közönség korabeli tudatállapota ma már jól elkülönül egymástól. Ezekből a drámákból ellillant az, ami egykor oly katartikussá tette őket. Maradt a drámai helyzet objektív tartalma... és a lírai pátosz.

S felerősödtek azok a mozzanatok, amelyeket a korabeli közönség idegenszerűnek vagy egyenesen zavarónak érzett: a kívülállás, az ironia, a tárgyilagosság hangsúlyai, Páskándi első drámáinak groteszkbe és abszurdba játszó látásmódja, a Székely-drámák filozófiai szépsége és bujkáló önironiája, *A lócsiszár...* vagy a *Csillag a máglyán* (még) drámai arányérzéke.

A diktatúra bukását követő évek távlatából ma már jól érzékelhető, mivé válhatott volna a romániai magyar dráma, ha nem enged az illúziók csábításának, ha nem a valóságot igyekszik hozzáigazítani valamely képzelt drámai formához, hanem a kisebbségi lét problémakészletéből alakítja ki az adekvát drámai nyelvet...

Az illúzióknak ára van.

In his leading article vice-editor István Nánay enlarges upon some possibilities and present results of arousing interest abroad for new Hungarian plays.

In our column of reviews Dezső Kovács, István Sándor L., László Gerold, Sándor Lajos and Gabriella Kiss share with the reader their impressions of, respectively, Kornél Hamvai's *Battue-shooting* (Kaposvár), Tennessee Williams' *A Streetcar Named Desire* (Veszprém, Győr and Nyiregyháza), Ferenc Deák's *Borderless* (Hungarian Theatre of Szabadka/Subotica, Yugoslavia), Zsigmond Remenyik's *Hotel Old Europe* (Nyiregyháza) and *The Rat*, an experimental version of Goethe's *Faust* at the small house of the Veszprém theatre.

Recently Budapest played host to a festival of contemporary Hungarian playwriting; we collected some opinions of visiting Polish, German and Rumanian theatre experts.

In April, our collaborator László Bérczes talked to actress Eszter Csákányi at the Osiris Club; we once more publish the edited text of this conversation.

Two contributions to two interesting conferences follow. At a discussion in Veszprém centred on contemporary theatre tendencies Árpád Kékesi Kun described and analyzed certain strongly marked modern features in the work of young Hungarian directors during the nineties, while at the Bucharest conference of AICT, the international federation of theatre critics, poet András Visky, literary manager of the Hungarian State Theatre of Kolozsvár/Cluj-Napoca, Rumania, expounded his views on the present functions of a literary manager or dramaturge.

György Karsai saw for us the latest production by Robert Wilson, based on Marguerite Duras' *La Maladie de la Mort* and performed by the Théâtre Vidy-Lausanne at various international festivals.

In his column devoted to important past achievements of theatre research Géza Fodor presents and introduces two essays by Arthur Kahane, literary manager of Max Reinhardt, on the nature and specific features of actresses and actors.

The issue closes with another essay: Béla Bíró analyzes the typical features of Hungarian drama in Rumania during the seventies.

In our supplement the reader will find enclosed a text discussed in the present issue, namely Kornél Hamvai's new play: *Battue-shooting*.

Dusa Gábor: Galván

Dusa Gábor gyakran fotóz alternatív színházi előadásokat. Feltehetően nemcsak e színházi forma vonzza, hanem az is, hogy a táncnak, a fényeffektusoknak e színházfajtában kiemelt jelentőségük van, s ettől ezen előadások a fényképészek szakmailag is, művészileg is nagy kihívást jelentenek. E képen a Pont Színház Galván című produkciójának egyik attraktív pillanatát s benne az egész előadás atmoszféráját ragadta meg.





C S Á K Á N Y I

Ára: 96 Ft