SZÍNHÁZ

XXIV. ÉVF. 1991. MÁRCIUS

S.B.85 KRAPP

SZÍNHÁZ
A MAGYAR SZÍNHÁZMŰVÉSZETI SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

A PÉCSI KRÉTAKÖR
Zelki János: KINEK KELL A SZÍNHÁZ? 1
Csordás Gábor: SOK HŰHÓ - MENNYIÉRT? 3

Kállai Katalin: MEGBOCSÁTANI ÉS .. .
(Beszélgetés Galgóczy Judittal) 4

Babarczy Eszter: SZÍNHÁZ A SZÍNHÁZÉRT
(Georg Bűchner: Leonce és Léna) 5
Orsós László Jakab: MONDATELEMZÉS
(A Leonce és Léna zárópillanata) 7
Stuber Andrea: TESTSTAFÉTA
(Carlo Gozzi: A szarvaskirály) 8
Szántó Judit: *A* TISZTÁZATLAN TISZTÁS
(Eörsi István: Párbaj egy tisztáson 10

A MÁSIK SZÍNHÁZ
Jerzy Grotowski: AMI VOLT 12
Jan Kott: GROTOWSKI AVAGY A HATÁR 15
Peter *von* Becker: CSAK *A* SZELLEMEK *S A* BOLONDOK GYŐZNEK

(Peter Brook A vihar-rendezése) 18
A VIHAR TITKAI
(Beszélgetés Peter Brookkal) 20
Joe Farrel: NYERS MÁGIA
(Glasgow-i találkozás Peter Brookkal) 22
TITÁNOK DUETTJE
(Peter Brook és Peter Stein nyilatkozik) 24

Bérczes László: ÉS *A* HAJÓ MEGY
(Beszélgetés Eugenio Barbával) 25
David Shoemaker: HOLSTEBRÓI JELENTÉS
(A Talabot az Odin Teatretben) 27

Törzsök Judit: BECKETT NÉMAJÁTÉKA 33
Tarján *Tamás: S.* B. '90 *AZ R. S.* 9-BEN
(Beckett-szinopszis) 37
Kovács Dezső: TÉLI TAKARÍTÁS
(Nádas Péter: Takarítás) 38

Csáki Judit: DÉJÀ VU
(Szilágyi Andor: Szűz tíz tojással) 40
Sándor L. István: FORMÁK ÉS FIGURÁK
(Magyar mozgásszínházakról) 41
Nánay István: VAN-E *MÉG* AVANTGÁRD?
(Öregecske fesztivál Wrocławban) 44

Marx József: KÁRPIT LE!
(Balassa Péter: A másik szinház)

Leonce és Léna a Budapesti Kamaraszínházban (5. oldal)

A Szarvaskirály Nyíregyházán (8. oldal)

47 ***85 éve született Samuel Beckett (33. oldal)***

XXIV. ÉVFOLYAM 3. SZÁM
1991. MÁRCIUS

Főszerkesztő: Koltai Tamás

A szerkesztőség:
Csáki Judit
Csomor Mártonné (szerkesztőségi titkár)
Korniss Péter (képszerkesztő)
Nagy András (tervező szerkesztő)
Nánay István (főszerkesztő-helyettes)
Sebők Magda (olvasószerkesztő)
Szántó Judit

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

Kiadja az Arany János Lap- és Könyvkiadó Kft. Budapest V., Szalay utca 10-14. 1055. Telefon: 112-7870. Felelős kiadó: Szabó 8. István. Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) Budapest X111., Lehel út 10/A. 1900, közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra.
Előfizetési díj egy évre 576 Ft, fél évre 288 Ft.
Egy példány ára: 48 Fi. Külföldön terjeszti a Kultúra Külkereskedelmi Vállalat H-1389 Budapest Pf. 149.

Szedés: CP Studio Bt.
Nyomás: Meszprint Kft.
Felelős vezető: Regős Iván

HU ISSN 0039-8136

A folyóirata Fővárosi Tanács szinházi alapjának támogatásával készül.

DRÁMAMELLÉKLET
SZILÁGYI ANDOR: BUSZ; KETREC
(KÉT EGYFELVONÁSOS)

Megjelenik havonta

A címlapot Kemény György tervezte

Tadeusz Lomnicki Samuel Beckett Az utolsó tekercs című drámájában (wrocławi fesztivál)

ZELKI JÁNOS

KINEK KELL A SZÍNHÁZ?

Van már színházi ügy Pécsett is. Előbb szóbeszéd formájában, majd a helyi újságban és a Pécsi Nemzeti Színház egyes színészeinek megkísértése nyomán híre terjedt, hogy feldarabolják a színházat négy-öt részre, mindazonáltal közös vezetés alatt hagyva, de az nem a jelenlegi volna. A tervezet nem hivatalos, megerősítést nem nyert, de már foglalkozik vele az önkormányzat, s véleményezésre ide-oda kiküldi.

Az egész úgy kezdődött, hogy Bagossy László, a Pécsi Kisszínház igazgatója kitalált vala-mit. Valószínűleg itt a forrás, innen érdemes elindulni. (Az ügy természetéből adódóan a személyes érdekeket is érintő ellentét végsősoron a Nemzeti Színház igazgatója, Lengyel György és az új felállást szorgalmazó Bagossy László között feszül.)

– Most *három szinház* van Pécsett: *a Nemzeti, a Kisszínház* és *a Harmadik Szinház. Mennyi legyen* eztán?

– Röviden szólva: egy. Szervezetileg mindenesetre. Ebben a lehetetlen gazdasági helyzetben ugyanis itt, a városban is valahogyan centralizálni és decentralizálni kell az erőket. Így aztán az *egy* színházból egyszeriben több lehetne. Mégpedig úgy, hogy a jelenlegi objektumokat - ahol mindhárom színház játszik - egy közös üzemigazgatóság fennhatósága alá kellene vonni, amely az infrastruktúrát biztosítaná mindnek. Az üzemigazgatóság élén olyan gazdasági szakember állna, aki a művészetek iránt is elkötelezett. A színház másik vonulata a művészi; ez több autonóm tagozatból épülne föl, ebből következően tehát több színháza lenne a városnak: balett- vagy táncszínháza, operatagozata s klasszikus drámatagozata, valamint egy alternatív színháza; ez utóbbi a mi Kisszínházunknak és a Harmadik Színház-nak a klasszikushoz képest alternatív vállalkozásaiból állna össze. Ötödiknek meg ott van a Bóbita Bábszínház.

– *Ezek gazdaságilag teljesen önálló szervezetek lennének?*

– Várjunk csak... A színház egészének költségvetése a központi támogatásból és az önkormányzattól kapott pénzből áll. Ezt most kettéválasztanánk. Én az 1990-es dotációt veszem alapul: ennek egy részét az üzemigazgatóság kapná, a maradékot, nagyjából az egész egyharmadát a tagozatok közt osztanánk szét, megegyezéses alapon.

– *Lenne tehát* öt *tagozat meg a gazdasági* részleg, ez összesen hat. *Mindegyiknek egy-egy igazgatója, egymásnak mellérendelve. Jól* értettem?

– Igen, pontosan.

Bagossy László

- *De ki* lesz a *főnök? Mert dönteni olykor majd kell...*

– Tételezzük fel, hogy van egy igazgatótanács, amely a hat vezetőből áll.

– *És ennek a* tanácsnak *nincs, mondjuk, egy elnöke?*

– Dehogynem! Azt maguk közül választják majd.

– Akkor *mégiscsak lesz a színháznak* igazgatója, csak *nem úgy hívják...*

– Pontosan, pontosan.

– Ha *azonban - tegyük fel - mégis megtörténik, hogy az egyes tagozatok érdekei valami* fontos *kérdésben nem esnek egybe, akkor az igazgatótanács majd szépen leszavazza* azt az egyet *vagy* kettőt, *aki kisebbségben maradt,* azok *meg azonnal* beszaladnak *az önkormányzathoz... Szóval, ez* csak akkor *működnék, ha mindenki tekintettel lenne mások érdekeire is.*

– És ez elképzelhetetlen?

– *Volt már példa rá?*

– Hát, úgy biztosan nem fogunk tudni egymás mellett élni ebben az országban, ha nem vesszük figyelembe közös érdekeinket, s elszalasztjuk azokat a lehetőségeket, amelyeket együtt kellene kihasználnunk. Az én elképzelésem a mai helyzetre vonatkozik, amikor érthető okokból, a költségvetésből nem jut a szín-ház részére annyi, amennyiből gondtalanul élhetne. Ezt nevezte többek közt Babarczy László bolsevik álláspontnak. De én továbbra is azt mondom: lehet színházat csinálni kevesebb pénzből is, nem kell ahhoz tagozatokat megszüntetni, hanem - az imént vázolt módon -- autonómiát kell adni nekik, s ha önállóan nem boldogulnak, majd szereznek támogatókat innen-onnan. Mindenki azt mondja nekem, Babarczy is azt mondja, hogy mekkora károkat okozhat egy színházban, ha konfrontálódnak a nézetek vagy az emberek. Miért? Miért nem lehet elvárni az emberektől némi intelligenciát? Azért, mert beleszoktunk abba, hogy mindig megmondják fentről, miként kell viselkedni? S féltjük az embereket attól, hogy a maguk véleményét elmondják, és az igazukért kiálljanak?

– *Nem mondta még senki önnek,* Bagossy *úr, hogy idealista?*

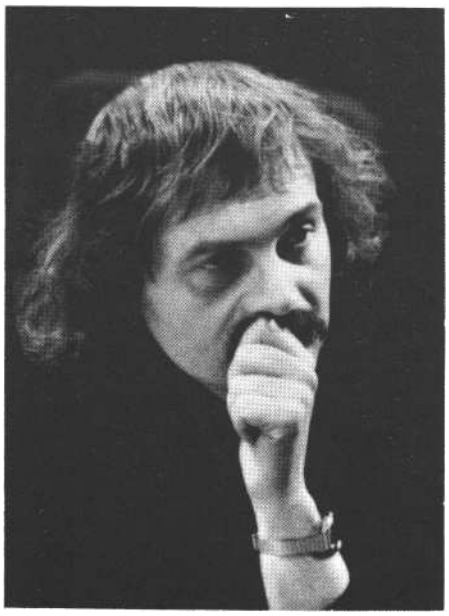
– De igen, mondták. Mindig a saját, öntörvényű világomban éltem, s az idealizmusom éltetett. Enélkül sosem tudtam volna megvetni a lábam a valóság talaján.

Vincze János, a Harmadik Színház vezetője úgy lett közvetlenül érdekelt az ügyben, hogy a városi önkormányzat kulturális bizottsága felkérte: írja le a .,színház esetleges átszervezésével kapcsolatos gondolkodáshoz" a javaslatait. Amúgy sem kívülálló persze: álláspontjára kíváncsi. támogatására pedig igényt tart mindkét fél.

– Annak mindenképpen haszna lesz - mondja Vincze János -, hogy a dolog kipattant, mert van min változtatni. De az indítás, a nyilvánosságra hozatal módja nagyon szerencsétlen volt, és ezzel az ügy egy öngólt azonnal elkönyvelhet: Semmilyen változtatásban nem lehet pletykálkodással belefogni.

– *Ön szerint* tehát *mindenképpen jó volna változtatni a jelenlegi felálláson?*

– Feltétlenül, de nem úgy, hogy a három létező színházi alakulatból egy vagy kettő legyen; másfelől azt sem tartom jó megoldásnak, ha a meglevő pénz újrafelosztását követeljük - több felé, mint eddig -, mert az így is kevés. Szeretném mindazonáltal hangsúlyozni, hogy nekem véleményem van ugyan, de koncepcióm nincs. És Lengyel Györgynek sincs meg Bécsy Tamásnak mint a benyújtott tervek megbízott elbírálójának sincs, sőt, Bagossy Lászlónak sincs, jóllehet ő a maga elgondolásait koncepciónak tartja. Ezt nyíltan el is mondtam a pécsi színházi helyzetről rendezett fórumon, nagy tetszést nem arattam vele. Egy átfogó színházszervezési koncepcióhoz ugyanis három dolog kell. Alapos szakmai jártasság, aztán a színház üzemeltetésével kapcsolatos tényezők és lehetőségek pontos ismerete (főképp a jövőt illetően, s ebben a legnagyobb a bizonytalanság), s végül a harmadik, véleményem szerint legfontosabb: tudni,



Vincze János (Tér István felvételei)

mit vár el a gazda, esetünkben az önkormányzat. Szóval, e három feltételből jó, ha egyet magunkénak mondhatunk: a szakmai ismereteket.

– *Akkor mi szerepel Vincze János - mondjuk igy - véleményében?*

– Egyfelől az átszervezés módszeréhez megfogalmaztam néhány (számomra nagyon fontos) alapelvet: valódi koncepciók szülessenek, a társulat és a jelenlegi vezetés ki nem hagyhatósága, független szakértők stb.; másfelől vázoltam az általános magyarországi színházi helyzetet és ezen belül a pécsi viszonyokat, mert csak ebből lehet kiindulni; - bár a tények pontos ismerete nélkül - tettem azért néhány javaslatot az elképzelhető átalakításra is. A legfontosabb benne az, hogy amit lehet - ma csak a bábegyüttest lehetne a színház négy tagozata közül -, valóban önállósítani kell, a tagozatokból pedig egy hosszabb, belső átalakítási folyamat során független művészeti vezetők által irányított, autonóm művészeti műhelyeket kellene létrehozni. De végül is a lényeg: ott tartunk most, hogy hozzá lehet fogni egy teljességre törekvő, hosszú távú koncepció kialakításához; a helyzet megérett rá, az előtanulmányokat elvégeztük. Ami eddig történt, mindenki részéről elsietett volt. Én magam is egyetlen éjszaka ütöttem össze, amit írtam, sürgetett az önkormányzat távirati (!) felkérése.

– Most *akkor mi a helyzet, illetve mi* lesz?

– Ha sarkítani akarom: az egyik oldalon van Bagossy László, aki be akar menni a színházba, és a feje tetejére akarja állítani az egészet miközben **még jelentős megtakarítást** is ígér a kulturális bizottságnak -, és a másik oldalon van Lengyel György, aki az utolsó pillanatig oroszlánként védi a saját pozícióját. E két szélsőség között jókora szakadék támadt; én már csak azért drukkolok, nehogy az egész színház belezuhanjon. Ide vagy oda állni nem tudok, mert a dolgok jelen állapotában nincs jó oldal.

Lengyel Györgynek, a pécsi színház igazgatójának 1993 nyaráig érvényes szerződése van, tehát akár páholyból nézhetné, mi zajlik a kulisszák mögött. Ám ha valaki átszervezést foganatosíttatna, arra az ő legitimitása is azonnal rámehet, hiszen akkor új szerződéseket kellene kötni mindenkivel. Lengyel nyugodtnak látszik, Márai Sándor *Kalangyát* rendezi éppen, egy héttel vagyunk a bemutató előtt.

– Kezdjük az elején. 1988 nyarán engem az akkori városi tanács kifejezetten azzal a szándékkal kért fel igazgatónak, hogy készítsem fel a társulatot a nagyszínház megnyitását követő időszakra - ami most érkezik el. Erre az történik!

– *Mi?*

– Mit sem sejtve ülök itt az irodámban, amikor egy este beállít az egyik színészem, másnap egy másik, harmadnap megint valaki, s mind ugyanazt kérdezi: tudom-e, hogy Bagossy már szervezi ennek a színháznak a társulatát, ahol mi most mint „nagyszínházban" játszunk. Ezt ő persze tagadja, úgy fogalmaz: csak beszélgetett olyan művészekkel, akik más színháztípust is el tudnának képzelni. Én rögtön fölkerestem Csordás Gábort, a pécsi önkormányzat kulturális bizottságának elnökét, aki megnyugtatott: ne adjak hitelt a pletykáknak, semmiféle átszervezést nem terveznek. Majd elolvastam Csordás nyilatkozatát a Dunántúli Naplóban, az már úgy szólt, hogy alaposan megvizsgálnak minden koncepciótervezetet, leszögezve, hogy nem álltak a Bagossyé mellé, sőt tőlem is hallani szeretnék, hogyan képzelem a jövőbeli szervezeti felépítést.

– *Ön furcsa helyzetben van, hiszen miközben hadakozik a megalapozatlannak ítélt átalakítás ellen, egyúttal védi a jelenlegi, több* tagozatból *gyúrt színházi konglomerátumot, ezt* az *egyébként anakronisztikus képződményt.*

– Ez a tragikomikus számomra az egészben, ugyanis én mindig a kis színházak pártján álltam. Az volt az álmom, hogy egyszer egy kamaraszínházat vezethessek. De a pécsi színház nem az, ezt tudomásul kell venni. Külön üzemvezetéssel, külön társulatokkal, külön költségvetéssel nem fog menni a dolog. Ha autonóm tagozatok lesznek, a színház működésképtelenné válik.

- *Miért?*

Lengyel György (Keleti Éva felvétele)

– Mondok egy példát. A terv szerint a nagyszínházba zsúfolnák be az operát, a balettet, a nagyprózát, a musicalt és az operettet. Azonban egy évben nyolc bemutatónál többet nem lehet produkálni. Mármost ahhoz, hogy az opera- és a balett-tagozatot érdemes legyen fenntartani, évente legalább két-két premiert biztosítani kell számukra. Ha *egy* operett- és egy musicalbemutatóval számolunk, már csak két prózai darab bemutatására marad lehetőség. Akkor pedig a színészeim felét elbocsáthatom. És ez egyetlen ellentmondás csupán; mondhatnék még néhányat. Abban nem kételkedem, hogy az önkormányzatot jobbító szándék vezette, még ha látom is, milyen átgondolatlan terv mellé állt az első pillanatban. De arra nagyon kell vigyázni, nehogy a demokrácia leple alatt a szakszerűtlenség törjön be, mert az már jóvátehetetlen károkat okozna.

Január 15-én nagygyűlést, nyílt fórumot tartottak a kialakult helyzetről. Babarczy László a kaposvári színház igazgatójaként kapott meghívást, s egyúttal a szövetséget is képviselte.

– Abban már az elején egyetértettünk kollégáimmal, hogy a nagy vidéki városokban végre valóban ki kellene alakítani az egyetlen nagyszínház mellett - vagy akár ellene - más színházi vállalakozásokat is. Ez lenne a fejlődés normális menete, de az már nem mindegy, hogyan fogunk hozzá. Bagossy László tervezete ugyanis rendkívül ambiciózus, és rendkívül hebehurgya. Olyan megengedhetetlen ígéreteket tartalmaz, mint például

azt, hogy az átszervezéssel csökkenteni fogja a színházra fordítandó pénz mennyiségét, ami már azért sem lehetséges, mert a rekonstrukció befejeztével, az újjáalakított épület birtokbavételével óhatatlanul megnőnek a költségek. Elgondolása különböző variációkban és értelmezésekben él tovább, ki-ki másképp fogalmaz, de én ebben a vitában azt hallottam legtöbbször - bár elég jól tudok magyarul -, hogy félreértettem, amit mondanak. Holott a lényeg egyértelműen az, hogy a nehéz helyzetben levő Kisszínház egybeolvadhasson a Nemzetivel, és ebbe bele akarják keverni a Harmadik Színházat is. Erre mondtam én, hogy ez bolsevik gondolatmenet.

– Kinek a szándéka *volt ez* egyébként?

– Én azt gondolom, hogy az egészet Bécsy Tamás találta ki. Ezt persze nem tudom bizonyítani, de vállalom a feltételezést. Tehát az a trükk, hogy felhasználják Vincze János Harmadik Színházának avantgárd művészi elismertségét, Bagossy szervezőkészségét és Bécsy Tamás, szerintem nem nagyon létező, színháztudósi tekintélyét arra, hogy a látszólag nem túl erős pozícióban levő Lengyel György kezéből kivegyék a színházat, és aztán a pécsi színházi élet központi átrendezése címén minden szervezetet egyetlen komplexummá formáljanak, mintha ezek jól megférnének egymás mellett. Ugyanakkor az ideológia nem az, hogy központosítanak, hanem ellenkezőleg: ők decentralizálnak. Na, ez a dologban az igazi bolsevik mentalitás. Azzal érvelnek, hogy minden problémát megold, ha független, önálló tagozatok élnek majd együtt, egymás mellé rendelt vezetőikkel, akik majd mindenben békésen megegyeznek. Törőcsik Mari így válaszolt erre, remekül: a színházat egyetlen diktátornak kell vezetnie. És valóban nem megy másképp. Az „egyenlőség", a „demokrácia" pártjára állva, a monolitikus szervezetek lebontása ürügyén alapvetően színházellenes gondolatok bukkanhatnak fel, és tartják is magukat.

– *Maradjon akkor így, ahogyan van?*

– Először is Lengyel Györgyöt érvényes szerződés köti a színházhoz. Számon lehet kérni tőle a jövő évi programot; ezzel ő bizonyára szolgálni is tudna. Ám eddig Bagossyék változtatási tervével foglalkoztak, még mielőtt a színház hivatalos és megbízott vezetése bár-mit letett volna az asztalra. Ha lejár Lengyel szerződése, és nem tetszik a városnak, amit csinált, föl lehet mondani neki és mást megbízni helyette - ez így tisztességes. De anélkül, hogy bizonyíthatná, jó-e, amire évek óta készül, nem az.

Természetesen megkerestük Csordás Gábort, a helyi önkormányzat kulturális bizottságának elnökét. Mivel közvetlen beszélnelesre - munkatársunk minden igyekezete ellenére - nem került sor. kérésünkre Csordás Gábor írásban küldte el véleményét. A szerk.

CSORDÁS GÁBOR

SOK HŰHÓ – MENNYIÉRT?

Lezárult egy színházi vita, amelyben mindenről szó volt, csak színházról nem. és amely minden volt, csak vita nem. Megjelent tucatnyi újságközlemény, megszólaltak a szakma jelesei, az érdekvédelmi szervezetek képviselői. kifejtették véleményüket a színház vezetői. Az eredmény? Sietek mindenkit megnyugtatni: nem fog bekövetkezni az. ami ellen a színház igazgatója oly fáradhatatlanul érvelt, amit a szakma jelesei felháborodottan visszautasítottak. A pécsi önkormányzat nem fog erőszakos változtatásokat foganatosítani a Pécsi Nemzeti Színházban.

Igaz, hogy ez esze ágában sem volt, ám ez senkit sem zavar. A lényeg, hogy megint nem fog történni semmi, hogy minden marad a régiben. Ez eddig is fényesen bevált - nézzünk csak körül. Igaz, egy-két intézmény - színházakat is beleértve - a csőd szélén áll, ám ez nyilvánvalóan a kicsinyes és szakszerűtlen okvetetlenkedők műve.

Sokat emlegették ebben a vitában a szakértelmet, a kompetenciát. Ez annyit tesz, hogy az számit, ki mondja, s nem az, hogy mit. Rendben van. Tisztázzuk tehát, hogy ki beszél itt. Négy éve egy művészeti intézmény vezetője - a Jelenkor irodalmi és művészeti folyóirat főszerkesztője - vagyok. Egy évvel ezelőtt megalapítottam a Jelenkor Kiadót. Mlndkettő *működik.* Az önkormányzati választásokon - lehet, hogy ezt még bánni fogom -- képviselőjelöltséget vállaltam az SZDSZ és a Fidesz támogatásával. Ötvennégy százalékkal megnyertem a választást. Majd megválasztottak a pécsi önkormányzat kulturális bizottsága elnökének. Örömmel vállaltam e módfelett terhes megbízatást, hogy megkíséreljem átsegíteni szülővárosom kulturális intézményeit a letagadhatatlanul közelítő válságon. Alkalmasnak hittem magamat erre, hiszen kicsiben - a gondjaimra bízott intézmény esetében - ezt sikerült megtennem.

Évek óta beszélek és írok arról, hogy olyan válság közeleg, amelyet csak az fog túlélni, aki idejében változtat. Erről beszéltem az írószövetség közgyűlésén, számtalan választmányi ülésen. Aztán láttam intézményeket tönkremenni, csődbe jutni, miközben vezetőik azt hangoztatták, hogy minden változtatás az intézmény stabilitását veszélyezteti. Láttam a szakma érdekszövetségeit felvonulni olyan változtatások végrehajtása ellen, amelyek megmenthették volna ezeket az intézményeket. És láttam, hogy aztán, amikor ezek az intézmények tönkrementek és megszűntek, a szakmai érdekszövetségek nem voltak sehol.

A Pécsi Nemzeti Színházban a végéhez közeledik a rekonstrukció, a nagyszínház épületének átadása küszöbön áll. A színháznak, saját számításai szerint, ötvenmillió forinttal nagyobb költségvetésre lesz szüksége. Tudom. hogy 1991-re ötvenszázalékos inflációt jósolnak a közgazdászok. Megkérdeztem az igazgató urat, mi a terve arra az esetre, ha nem lesz elég pénze az önkormányzatnak. Nem kaptam értékelhető választ. Meghallgattam három olyan szakember véleményét, akik közelről és régóta ismerik a Pécsi Nemzeti Színházat: Bagossy Lászlóét, a Pécsi Kisszínház igazgatójáét, Vincze Jánosét, a Harmadik Színház vezetőjéét és Bécsy Tamás egyetemi professzorét. A három javaslatnak voltak eltérő elemei, mindháromban közös volt azonban az, hogy a tagozatok önállósítása irányában keresendő a megoldás. Szét kell választani a színház költségvetését a fenntartást biztosító üzemköltségre, amelyet egy üzemigazgatóság kezelne, és tagozati költségvetésekre, amelyekért a tagozatok - szükségképpen művészi szempontból is teljes autonómiát kapó - vezetői személyesen felelnek. Így elkerülhető, hogy a színház vezetése valamely tagozat leépítése árán próbálja átmenteni magát a válságon: ugyanakkor világossá válik, hogy ki mennyi pénzt kapott, és hogyan gazdálkodott vele. *Világossá válik a* felelősség. Ezt a gondolatot ésszerűnek tartottam, eddigi tapasztalataimmal is egyezett. Megpróbáltam tehát megvitatni, egyeztetni a színház vezetőivel.

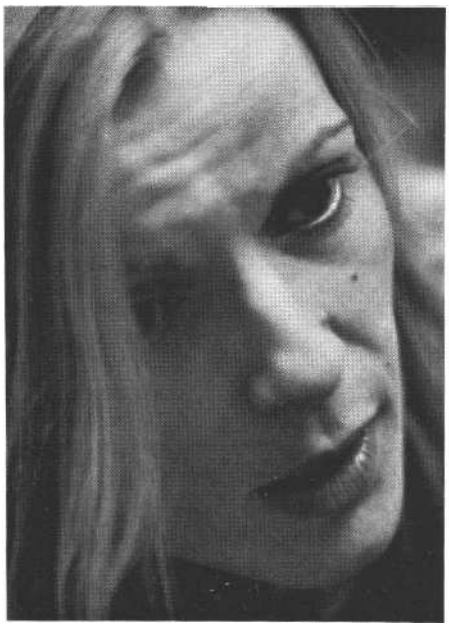
Már akkor sejthettem volna, hogy mindez nem ilyen egyszerű, amikor a színészeket megszavaztatták, egyetértenek-e Bagossy László javaslatával - *amelyet nem ismertek.* Azt hittem, egy javaslat megvitatása abból áll, hogy közösen megkeressük minden további nélkül felhasználható elemeit, a vitathatókat pedig, ha lehet, közelítjük a realitásokhoz, s ha nem lehet, eltekintünk tőlük. Nagy meglepetésemre a színház igazgatója egyetlen megfontolásra érdemes elemet sem talált, ellenben -

a sajtóban és a kulturális bizottság előtt - vehemensen vitatta egyrészt a javaslatok legszélsőségesebb elemeit, másrészt olyan elképzeléseket, amelyeket az égadta világon senki sem javasolt, harmadszor pedig a javaslattevők, köztük is elsősorban Bagossy László erkölcseit és jogcímeit.

Azután bekövetkezett a Pécsett megrendezett vitanap, amelyen olyan általam nagyra becsült művészek tértek el a tárgytól, mint Székely Gábor és Babarczy László. Az előbbi azt vágta a fejemhez, hogy a „valóságábrázolás" ideológikus követelményét kérem számon a színháztól, az utóbbi egyenesen „bolsevik átszervezésről", „mélyen embertelen koncepció"-ról beszélt.

Ezek után az önkormányzat kulturális bizottsága nem hozott határozatot - mert nem volt miről. Lengyel György igazgató-főrendező urat pedig senki sem fogja akadályozni abban, hogy saját - és az önkormányzat előtt ismeretlen - koncepciója alapján kísérelje meg át-vezetni a színházat a válságon. A saját *felelősségére* természetesen.

A cikk és a négy beszélgetés január második felében készült. Bar a szinház sorsa elrendeződött. a kedélyek azóta sem csillapultak. és az üggyel kapcsolatban újabb cikkek jelentek meg a helyi sajtóban. Interjúalanyaink közül ketten is a tudomásunkra hozták, hogy a fejlemények miatt mar nem tekintik utolsó szónak a beszélgetésben elhangzottakat. A témát ez idő szerint nem kívánjuk folytatni. Bízunk abban, hogy senkinek sem áll érdekében a hangulat felkavarása. és a helyi önkormányzatnak sikerül megteremtenie a szinház optimális működéséhez szükséges körülményeket. A szerk.



Galgóczy Judit, a miskolci színház főrendezője (Koncz Zsuzsa felvétele)

KÁLLAI KATALIN

MEGBOCSÁTANI ÉS...

BESZÉLGETÉS GALGÓCZY JUDITTAL

ságon színházat tudjak csinálni, mások szerint öt évvel idősebbnek kellene lennem. Szerintem öt évvel fiatalabbnak.

– Harciasabb lenne?

– Harciasabb? Mindig is harcias természetű voltam. Ez nem függ össze se a korommal. se a nememmel.

– *Én inkább úgy fogalmaznék, hogy meg*lehetősen *férfias lett ebben* a *férfias szakmában. Több mint* két éve, *hogy* megkapta *a Miskolci Nemzeti Színház főrendezői* állását...

– Bocsánat: elvállaltam.

– *Jó. Elvállalta, hogy főrendező legyen a miskolci szinházban,* és *ez idő alatt szüksége is lehetett némi férfias* határozottságra. *Hadd* emlékeztessek. *A múlt évadban „dilettáns puccskísérlet" történt a színház művészeti* tanácsa részéről a főrendező *ellen. Kudarcba fulladt. Novemberben újabb* támadás *indult: a leköszönő megyei tanács pályázatot irt ki a főrendezői* állásra. *Galgóczy Judit* ezt *sértődött levélben kérte ki magának.*

– Először is semmi sértettség nem volt bennem, másodszor a levelet, bár én írtam alá, a társulat több tagjával együtt fogalmaztam. Amit valóban sérelmeztünk, az az volt, hogy *csak a* főrendezői állásra írták ki a pályázatot. Tény, hogy az igazgató szerződése egy évvel tovább érvényes, de bárkit is neveznek ki főrendezőnek - akár mást, akár engem -, az igazgató személye azonnal megkérdőjeleződik. Az illető művészeti vezető ugyanis legelőször azt latolgatja majd, hogy akkor most miként csináljon színházat, milyen struktúrában. Ennek természetesen számtalan módja van. Szerintem a legcélravezetőbb az, ha a művészeti vezetés választja meg azokat az embereket, akik a jelenlegi helyzetben a legjobban tudják segíteni a munkáját.

– Menedzser-igazgatóra *gondol?*

– Igen, illetve menedzsertípusú gazdasági vezetőre. Ahogy minden egyre nehezebb lesz, a művészeti teamnek semmi mással nem volna szabad foglalkoznia, csak azzal, ami a színpadon van. Ahhoz kellenek segítőtársak, hogy a megvadult gazdasági helyzetben legyen, aki az egyéb ügyeket intézi. Olyan szövetség ez, amelyben nem lehet ellenérdekeltség, mert abban a pillanatban szétrobban.

- *Tagadhatatlan, hogy ma, amikor* recsegropog, *darabjaira hull az* egész *színházművé*szet, egy vezetőnek *az alapkérdésekkel kell foglalkoznia. Ilyen alapkérdés a színház fölépítése, de még inkább a* támogatás *ügye...*

– Furcsa kettősség ez. Ha egy szakma állandóan a központi megoldásoktól várja az üdvözülést, az nem vezet eredményre. Viszont jó lenne megőrizni bizonyos vívmányokat; például azt, hogy igenis, tessék támogatni a színházat. De az sem mindegy, mennyivel. Mert ha egy város elegendőnek tartja a nézőszám szerinti központi támogatást, akkor a színháznak kommerszet kell játszania, és szerintem ez a „nagy halál". De előfordulhat az is, hogy a város. történetesen a miskolci önkormányzat annyi pénzt ad, hogy ott megszülethessék az ország legjobb színháza.

– *Ennyire a pénzen múlik minden?*

– Erre csak azt tudom mondani, hogy én rettentő naivan fogtam hozzá ehhez az egészhez. Jó két éve pontosan itt ültünk, tele volt a lakás. Tudja, kikkel? Jórészt azokkal, akik ma a Független Színpadot csinálják, illetve az ország különböző színházaiban érzik rosszul magukat. Ez az alatt a két hónap alatt történt, amikor a „nyakamba zuhant" a miskolci színház gondja. A végsőkig idealisták voltunk. Hittünk benne, hogy mi aztán nem fogjuk elszalasztani azt a nagy lehetőséget, amelyet több nemzedék volt kénytelen kihagyni előttünk. Én úgy gondoltam, pedig akkor már nem voltam egészen fiatal, hogy a dolog anyagi részét figyelmen kívül lehet hagyni. Most már tudom, hogy nagyot tévedtem.

– *Tehát egzisztenciális okai voltak annak, hogy a miskolci indulás nem úgy sikerült, ahogy* szerette *volna?*

– Részben egzisztenciális okai voltak. Másrészt kénytelen voltam tudomásul venni, hogy azok az emberek, akikkel mi itt tervezgettünk, végül nem jöttek Miskolcra. Legtöbben Rusztot követték a szegedi színházba. Azt mondták: „Judit, értsd meg, ő a mester, ő tanított bennünket". Meg kellett értenem. És azt is meg kellett értenem, hogy sokan - színészek, rendező kollégák - egyenesen jeges félelmet éreztek a Miskolc szó hallatán; el se tudták képzelni, hogy Csiszár Imre után lehet még ott színházat csinálni. Nem mertek belevágni. Én

meg úgy gondoltam, hogy legenda ide vagy oda, rendes, folyamatos munkával azért el lehet valamit érni.

– *De a legenda nem* született *újjá...*

– Előadások születtek. Színház - abban az értelemben, ahogy én, illetve mi gondoljuk - még nem.

– *Amikor* Csiszár *Imre Miskolcon volt. leggyakrabban* azt a vádat *hozták föl ellene, hogy leszoktatta* a közönséget a *színházról. Az elmúlt* két és *fél évben mintha a kritika is leszokott volna a miskolci színházról. Ez azért jelent valamit. Nem gondolja?*

– Biztosan. Az első bemutatón, a *Szabaccsag Mucsán* című darabon még ott volt mindenki, aztán soha többet nem jöttek. Most mit mondjak? Talán újra el kellene jönni.

– A saját *mércéje szerint elhibázott valamit?*

– Igen. Az első évad végén nem bocsátottam el azokat. akiket, el kellett volna. A másodikban meg... Amikor éppen „lőnek rád", akkor nem lehet változtatni.

– *És most?*

– Az új polgármester bejött a színházba. leült és azt mondta, hogy vissza kívánja vonni a volt megyei tanács pályázatát: Gyarmati Béla, az igazgató jövőre nyugdíjba megy, vállalnék-e még egy évet? Gondolkodási időt kértem.

– Aztán?

– Elvállaltam. Két év nagyon kevés idő. Amikor odakerültem, azt várták tőlem - mindenkitől ezt várták volna -, hogy én leszek a megváltó. Sorra kiosztom a jobbnál jobb szerepeket, és „eldagonyázunk" ebben a miskolci állóvízben. Hát, ezt nem lehet. Változtatni kell. Megbocsátani és - változtatni!

– *Ezen a bizonyos beszélgetésen a színház működéséhez* szükséges *pénzről is szó* esett?

– Nos, ez az, amit egyelőre még teljes homály fed.

– *Azt mondta, hogy a* két év, *amit Miskolcon töltött, alig volt elegendő valamire.* És az *az egy, amely ön előtt áll?*

– Ha jövőre az egész színházra pályázatot írnak ki és nem csupán a főrendezői állásra, akkor érdemes lesz újragondolni az egészet. Ehhez persze az is kell, hogy a város annyi támogatást adjon a színháznak, hogy a művészek biztonságban érezzék magukat. Akkor létrejöhet Miskolcon egy olyan műhely, amely az operettől a modern operajátszásig megfelel egy vidéki nagyváros diktálta követelményeknek. Az anyagi támogatás az a vatta, amelynek körül kell venni a művészeket. Úgy gondolom, ebben a pillanatban van rá esély, hogy Miskolcon végre kialakuljon egy csapat. Ez az egy év tehát megteremtheti az alapokat.

BABARCZY ESZTER

SZÍNHÁZ A SZÍNHÁZÉRT

GEORG BÜCHNER: LEONCE ÉS LÉNA

Az Asbóth utcában, kamaraszínházi melegségben Büchner drámája. az öntudatlan és ezért ártatlan-ártó nihilizmus keserű komédiája közös játékká. színházcsinálássá alakul, jókedvű színházzá. És mégsem azzal a benyomással hagytam el a színházat, hogy Büchner szövegét méltatlanul kifosztották azért, hogy poétikus dikcióból, burleszkelemekből és pontosan szerkesztett látványosságból hatásos színházat hozzanak létre. Nemcsak azért nem fájlalom ezt. mert voltaképpen miért tennék... Hanem azért sem, mert Eszenyi Enikőnek és társulatának sikerült élettel megtölteniük a szatírát anélkül, hogy a komédiában rejlő aktualitásra építettek volna: az okoskodó kisbirodalmi politizálás impotenciájára vagy a poétikus hevületnek a wertheri történeti pillanat elmúltával némileg megmosolyogtató világmegváltó eszméire.

Péter, a király Büchnernél (az én olvasatomban) a terméketlen. ám önelégült bölcselkedés szatírája, azé a királyé, aki népe helyett akar gondolkodni, de belebonyolódik a latin filozófiai szakterminológiába, s elakad. Eszenyi rendezésében. Madaras József ijesztően hiteles alakításában Péter mélységesen zavart emberré, az afázia határán álló. motyogó ronccsá alakul. A büchneri szövegből nem a nevetséges nagyképűség ellen irányuló szatíra él meg, hanem a saját (bárha szintén nevetséges) hatalmi pozíciójának kiszolgáltatott ember összeroncsolódása. *a* trón félelme. A színházi eszközök legyőzik az egyébként híven követett magyar szöveget (Thurzó Gábor fordításában), és ez az előadásnak előnyére válik. Ennél nagyobb dicséretet aligha lehet mondani egy alakításról.

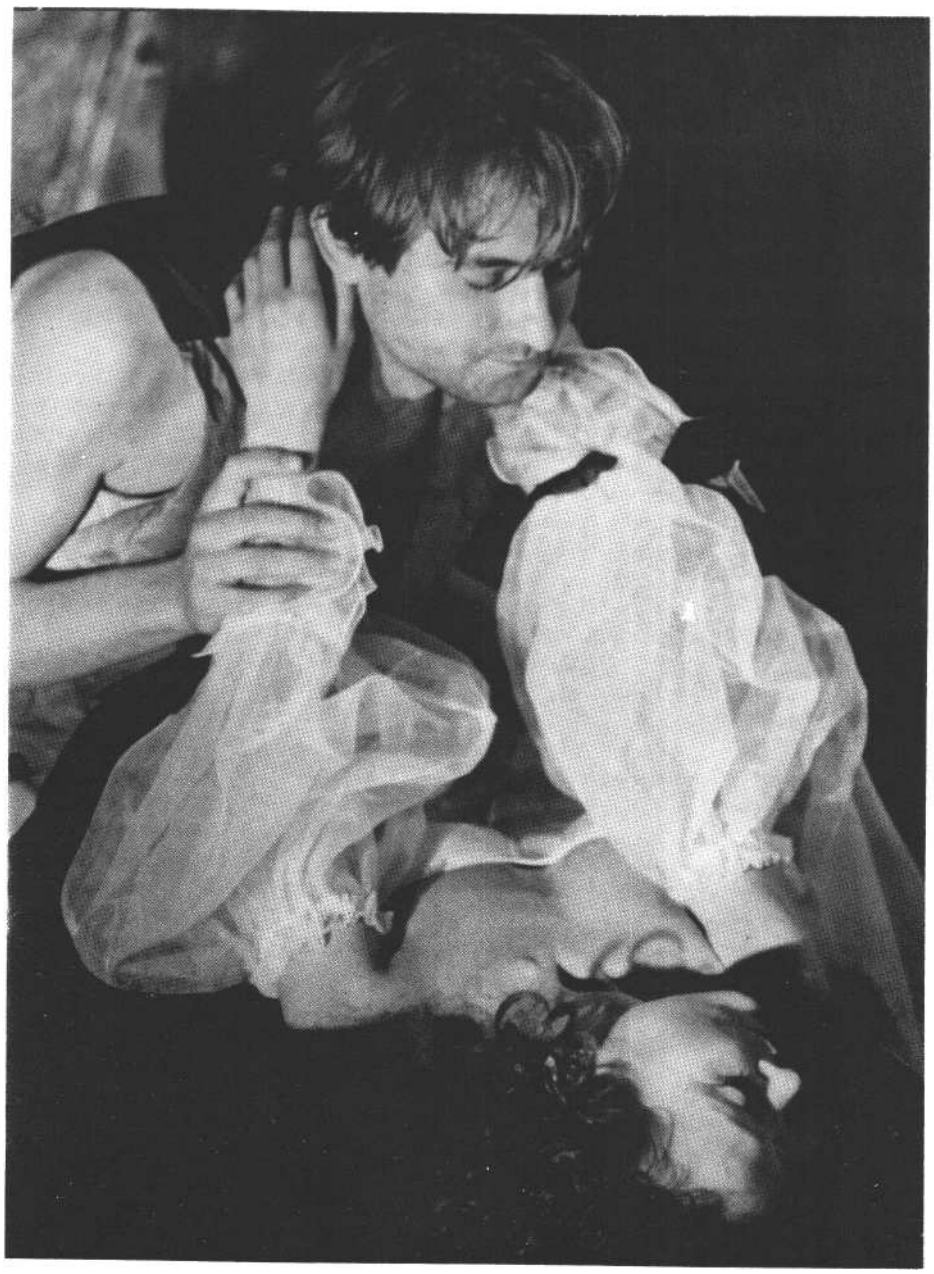
Ez a színpadi fölény - a szövegnek a játék révén való újjáalakítása - jellemzi egyébként az egész előadást. ha nem mindig jönnek is létre olyan koherens alakok. mint a Péteré. Kaszás Attila Leonce-a különös átalakuláson megy keresztül a három felvonás során, és ez az átalakulás az előadás pályáját is meghatá-

Kaszás Attila (Leonce) és Prókai Annamária (Rosetta)

rozza. A felütés a Fekete Lyuknál is feketébb metálnihilizmus, fekete bőrszerelés, az unalommonológ diadalmas utálkozás a polgári világ felett. Kaszás Attila maga a lustán elnyúló, de bármely pillanatban megéledhető, csillapíthatatlanul önkényes erőszak. Az e felütés keltette várakozás a nézőben Rosetta (Prókai Annamária) ördögi (és igen hatásos) megtáncoltatásával igazolódik - Valerio megjelenése eközben elsikkad, mert a túlságosan tökéletesre sikerült Leonce-figura párbeszédre nem, csak ráförmedésre van hitelesítve.

Kaszás *Attila* (Leonce) *és Pap Vera* (Léna)
(Koncz Zsuzsa felvételei)

Pedig Valerio (Szarvas József) dramaturgiai főszereplőnek bizonyul: a második felvonástól Leonce elveszti fekete ördögkirályfi köpenyét és hetykeségét, anyaszült ártatlanná és gyámoltalanná vetkőzik (egy igen bájos burleszkelemekkel tarkított jelenetben), és ezzel valamiképpen határozott karaktere is elvész. Az előadás súlypontja Valerio figurájára tevődik át: az erőszakról a bolondozásra. Ez az előadásban mindenképpen törést jelent, s bár a néző képzelete utólag felfedezni véli a kezdeti erőszak álcája alatt rejtőző ártatlanságot, ezzel igazolva a kivetkezést, a helyzet mégiscsak az, hogy az álca meggyőzőbb volt, mint 'a meztelen igazság.



A bolondozás azonban ezek után felhőtlen. Léna (Pap Vera) a maga dekoratív lényével, a Nevelőnő (Hacser Józsa) pedig útszéli bájaival *nem* töri meg a hangnemet. Léna fehér csipkés alsóneműjében, hasán rombuszforma kivágással a színtiszta esztéticizmus, a megköltött erotika; nincs más feladata, mint hogy Barta Andrea rafinált jelmezeit babaszerűen merev keccsel viselje, és bármilyen tökéletes is a látvány, ezzel a szöveg által sem sok drámaisággal megkínált figurát végképp elvérteleníti. Eszenyi mintha korrigálni próbálná ezt a vértelenséget egy halálugrással a második felvonásban, az eredmény azonban Krúdy esztétikusan stilizált fehér madara a Krúdy-féle melankólia nélkül.

Az előadás kerete az egyébként kezdettől fogva hangsúlyos látvány. Erkel László - Kentaur - díszletével egy licthófbirodalom szürkesége jelenik meg a színpadon, elegánsan; matt bádogfelület és fémtükör, fémrések árnyékai és a fémréseken átszűrődő fények. Nem kellék értékű díszlet ez, hanem környezetet teremt a darabnak, s keserédes ízt ad a bolondozásnak. A nagyszabású látvány igénye - egy olyan kamaraszínházi előadás esetében, ahol a nézők az ideális távolságnál jóval közelebb vannak a játszókhoz, a szépen megszerkesztett képhez - azzal a kockázattal jár, hogy a nézők cinkosan bevonódnak az apróbb technikai részletekbe. Ez azonban mit sem von le a látvány értékéből. Akik túlságosan közel ültek, talán nem látták jelenésként feltűnni a hófehér menyasszonyi ruhájában felfüggesz-tett Pap Verát, látták azonban igazi könnyeket sírni. Eszenyi bejátszatja az egész kis színházat, a nézői bejáratot, az előcsarnokot; mindenből színház lesz minden lehetséges eszközzel. És ez az, ami végül is összefogja az előadást.

Eszenyi Enikő még a büchneri szöveget is megváltoztatja, hogy explicitté tegye a színházat a színház kedvéért. A főszereplőket mint-egy rehabilitálva az egymást fatális véletlen folytán választó, majd vállalni kényszerülő szerelmesek első uralkodói fantáziálását teszi meg zárójelenetnek. Építsünk színházat? - kérdezi Leonce. Léna hálás és odaadó csókja a válasz; kis kacér mosoly a közönség felé; sötét.

Georg Büchner: Leonce és Léna (Budapesti Kamaraszínház).

Fordította: Thurzó Gábor. *Díszlet:* Erkel László. *Jelmez:* Barta Andrea. *Koreográfus:* Balaton Regina. *Rendezte:* Eszenyi Enikő.
Szereplők: Madaras József, Kaszás Attila, Pap Vera, Szarvas József, Hacser Józsa, Soós Lajos, Holl István, Cs. Németh Lajos, Prókai Annamária, Prókai Éva.

ORSÓS LÁSZLÓ JAKAB

MONDATELEMZÉS

(A LEONCE ÉS LÉNA ZÁRÓPILLANATA)

Egy mondatról fogok írni. Pap Vera és Kaszás Attila, Léna és Leonce ül a színpadon. Az előadás végén vagyunk, lezárultak már a színpadi akciók. Ezt a legcsalhatatlanabbul a levegőből ítélhetjük meg: nehezebb lesz így az utolsó percekre. Nehezebb, azaz kevesebb - ez fizikai tény, nem tetszelgő képes beszéd. Egészen egyszerűen a színészek és a nézők közösen, légzésük ütemezésével mindig pontosan a darab végére fogyasztják el észrevehető mértékben az adott tér levegőjét. Feltéve, hogy levegővételük ritmusa megegyezik. Ha megegyezik, akkor ez egyik jele a jó előadásnak. Abban a teremben, ahol a mondat, amelyről írni szeretnék, elhangzott, jelentékenyen megfogyatkozott a levegő. Tehát ülnek, és Leonce azt kérdezi, hogy „Építsünk színházat?" Léna elmosolyodik és megcsókolja. Ezzel vége az előadásnak.

Hárman állítják magukról a darabban, hogy becsapták őket: a király, Leonce és Léna. Kiderül számukra, hogy minden másképp van, mint ahogy tudták. A király egy frigyről gondolta, hogy az jelképes csupán. Leonce azt hitte, hogy a szép ismeretlen nem Léna, Léna meg azt, hogy az ifjú nem Leonce. Kiderül, hogy minden valódi volt, ami álruhában történt; minden, ami maszk és köpönyeg mögött hamisként megesett, letagadhatatlanul valóságos. A hamis mondatok a valódi világot gyarapították, és érintetlenül hagyták a kitaláltat, a titokzatost. Valódi és hamis helyet kellett volna, hogy cseréljenek, sőt a valótlannak valódibbnak kellett volna lennie a valóságosnál. Álarc mögött herceg beszélt hercegnővel, a magát mulattató király vágyairól fecsegett. A hamis igazi lett, és egybeesett a valódival. Semmi nem történt.

A darabban ül a két szerencsétlen rászedett, „van is meg nincs is"-szerelemmel a lelkükben, kiűzetve a Paradicsomból, és Leonce szavaival azon töprengenek, miként szelídítsék meg valódi napjaikat. „És most látod, Léna, hogy duzzad a zsebünk, teli bábuval és játékszerrel? Mihez fogjunk velük? Pingáljunk bajuszt az orruk alá, és kössünk kardot a derekukra? Vagy bújtassuk frakkba őket, hagyjuk, hogy véglénypolitikát és diplomáciát űzzenek, mi pedig lessük mikroszkópon át, mit csinálnak? Vagy kintornát akarsz, melyen tejfehér esztétikai cickányok hussannak? Építsünk színházat?" Fűszeres játék itt a színház *az idő* elütésére. Könnyebbé, és főként gyorsabbá teszi a napok múlását. Játék, azaz nem valódi, de valóságos elemekből összetevődő szellemes és bonyolult haszontalanság. Szemben vele az *idő* megállítása áll. Leonce Léna gondolataiban olvas: ne múljon el, ha már lett, ami van, ne emésszе fel a színház és az idő. Legyen elfelejtve a kaland, váljék minden Eldorádóvá, ahol minden, ami jó, valódi, és kötözni való bolond az, aki álöltözetre, praktikára gondol. Szépségben, tökélyben, kényelemben a valódi a valódival kel versenyre.

A mondat, amelyről írok, Eszenyi Enikő Asbóth utcai rendezésében - Léna néma igenlésétől - felszólító módban az előadás legvégére kerül. És ettől megváltozik a darab. Ettől a két szótól időben átrendeződnek arányai, és az írott változattal szöges ellentétben *a Leonce* és *Léna* című Georg Büchner-mű egyszerre csak ezen utolsó mondat tartalmáról kezd beszélni. Egy előadás keresztülviteléről, egy „színház építéséről". Eszenyi Enikő egy szín-házi szűfrazsett jogán változtatta így meg a darab értelmét, nem állítom, hogy nem okozva némi kényelmetlenséget a darab ökonómiájában. Ebben a formájában ugyanis ez a mondat erőteljesen egyszerűsít a darab addigi összetettségéhez képest. Büchner ritmusosan, lépésről lépésre, finoman és egyszerűen alakítja a megmutatandó gondolatot. A darab eredeti rendjéhez képest ez a mondat az adott helyen és intonációval a rendezői határozottság és elszántság mellett egy ellentétes mozzanatot is rejt: kissé bájosabban hat a kelleténél. Akár bosszúságot is ébreszthet a nézőben, hacsak az nem tesz kísérletet arra, hogy visszaillessze ezt a megoldást a darab egészébe: a valódiság és hamisság rendszerébe.

A színház, amely Büchnernél a játék, a nem reális tere, a valódiság által becsapottak szórakozása, Eszenyinél -- ezen egyetlen mondat által - reális létével tüntető jelenséggé lesz. Munkává, gründolássá, energiává. A színház Büchnernél az idő elütése volt, Eszenyinél az *idő megszentelése* lett belőle. Látványos a különbség, mégis - az én értelmezésemben - éppen e különbség révén illeszkedik Eszenyi megoldása Büchner eredeti darabjába. Leonce, Léna és a király számára lelepleződik a hamis, és fény derül a valódiságára. Ez, bár a királynak elegendő, a hercegnek és a herceg-nőnek nem. Több valótlanságot szeretnének. Örömükbe csalódás vegyül - ettől lesz ironikus a darab végi tiráda.

Eszenyi a színházat kiáltja ki a darab végén, azaz a színtiszta valótlanságot. A színház létezése éppen ebben az egyszerű paradoxonban rejlik: merő valódiatlanságában. Amikor a ha-mis hamissá lesz, akkor fejeződik be a színház építése. És ha jól építették a színházat, akkor színészek és nézők számára a valódiság mellé azonos értékben odakerül a tiszta hamisság is. Innen-oda lehet járni.

Eszenyi befejezte a munkát, keze nyomán valóvá vált a valótlan. Utolsó mondata felől nézve alapos munkát végzett - szilárdan áll az építmény.

Léna: ***Pap*** **Vera**

100 éve, 1891. március 3-án az Országos Színészegyesület közgyűlésén kimondták: nő nem lehet színházigazgató.

STUBER ANDREA

TESTSTAFÉTA

CARLO GOZZI: A SZARVASKIRÁLY

Amikor a XVIII. század közepén Itáliában a kifulladás jeleit kezdte mutatni a commedia dell'arte, két úr Velencéből nekifogott a műfaj megújításának. (A korabeli Velencét színházi centrumnak is tekinthetjük. Bár működő teátrumainak száma az előző évszázadhoz képest a felére csökkent, még így is nyolc színházában játszottak az 1700-as évek végén.) Carlo Goldoni az egyik reformer, aki előre megírt, rögzített szöveget adott a színészek kezébe (szájába). Éppen idejében lépett közbe, még mielőtt a sablonokba merevedett commedia dell'arte ripacskodássá züllött volna. Goldoni nemcsak módszerével, hanem szemléletével is újat hozott: témáit és hőseit az addigiaknál közelebb terelte a valósághoz. Városának minden rendű és rangú polgárát felvonultatta darabjaiban. S maga is polgár lévén gondoskodott róla, hogy a nevettetés célpontjául mindenekelőtt az arisztokraták szolgáljanak. Nem csoda, ha ezzel kivívta a nemesek haragját.

Goldoni legfőbb ellenlábasa grófi sarj volt: Carlo Gozzi. A konzervatív gondolkodású főúr addig bombázta az úttörő szerzőt, míg az így fakadt ki: Vitacikkeket fogalmazni könnyű! Bezzeg nehezebb komédiákat írni és sikert aratni velük! Több se kellett Gozzinak. Nyomban papírra vetette *a Három narancs szerelmese* című mesejátékot, melynek bemutatója kirobbanó sikert aratott. Velence egy csapásra átpártolt az egyik Carlótól a másikhoz. Goldoni legjobb és legnépszerűbb műveivel szemben *(Két úr* szolgája, *A chioggiai csetepaté, A* fogadós-*nő, A furfangos özvegy, A kávéház)* Gozzi néhány év alatt felsorakoztatta a maga fiabáit: A *hollót, A szarvaskirályt, a Turandotot,* Az álnok asszonyt és a többit. Goldoni csalódottan vette a kalapját, s Párizsba távozott.

Mindazonáltal a kettejük közötti versengés eredménye az idők során visszájára fordult. Az eltelt évszázadok alatt Goldoni művei maradandóbb sikereknek bizonyultak, mint Gozzi mesejátékai. Goldoni gördülékeny komédiái harsányan vidámak, életerősek, hősei tenyeres-talpasan állnak ma is a színpadokon. Gozzi hosszú távon alulmaradt. Az irodalomtörténet tapintatosan körülírva, azonban úgy vélekedik róla, hogy Goldoninál művészibb ugyan, de mereven akadémikus, nyársat nyelt, humortalan. (Bár aligha lehetett humorérzék híján az az ember, aki ilyen címmel adta ki memoárját: „Carlo Gozzi saját maga által írott és alázattal kinyomtatott hasznavehetetlen emlékiratai".)

Magyarországon mindig is Goldoninak ment jobban. Gozzi darabját, *A szarvaskirályt* például le sem fordították nálunk, amíg a Katona József Színház 1984-ben Jiři Menzel rendezésében be nem mutatta. (Korábban csak Heltai Jenő feldolgozását ismerhettük.) E színmű jól példázza, hogy míg Goldoni a realizmus irányába nyitott, addig Gozzi a fantasztikum felé vitte a commedia dell'artét. *A szarvaskirály úgy* kezdődik, ahogy egy mese általában véget ér, majd újabb, varázslatos mesében folytatódik.

Deramo, Szerendib királya csodás ajándékot kap Durandartétól, a nagy mágustól: „hazugságvizsgáló" szobrot, amely nevetéssel reagál minden valótlan szóra. Ennek segítségével keres Deramo őszinte, tiszta szívű, szerető feleséget. Kétezer hétszáznegyvennyolc hercegnő és úrilány már megbukott a vizsgán, amikor Pantaleone miniszter lányára. Angelára kerül a sor. Ó az igazi. A király boldogan nyújtja kezét neki. Az általános elégedettségben csak egyvalakit fojtogat a düh és a bosszúvágy: Dadrit, az első minisztert, aki részint saját lányát, Claricét szánta a trónusra, részint Angelára fáj a foga. Egy vadászaton kiszedi Deramóból a titkot, Durandarte másik ajándekát, a varázsszót, melynek segítségével az ember halottat támaszthat fel oly módon, hogy saját testét levetve, lelkével átköltözik a tetembe. Egy elejtett szarvas mellett a gonosz miniszter rávészi Deramót a varázsige kipróbálására. S amint a király beugrik a szarvasba. Dadri fegyvert fog rá és elzavarja, maga pedig szépen elhelyezkedik Deramo testében. A miniszter tökéletesen álcázta magát: királyi „álruhájában" övé a trón és Angela. Első uralkodói indulatában mindjárt le is lő egy vén koldust, akinek testébe azután átszállhat a visszatérő szarvaskirály. Eközben Deramóban az aljas Dadri működik, Angela és az udvar pedig döbbenten figyeli zsarnoki megnyilvánulásait. Mire megtelnek a börtönök, a koldus is beoson Angelához, s felfedi (lelke) kilétét. A ravasz és óvatos Dadrit azonban hiába próbálják ők ketten lépre csalni, a mágusra van szükség. S ő - aki papagáj formájában ott időzik már a palotában - ki is osztja a méltó jutalmakat és büntetéseket.

E tragikomédiába hajló mese most váratlanul újra előkerült, s egyszerre mindjárt két színházban is: Miskolcon és Nyíregyházán. Különböző változatban, különböző céllal és különböző stílusban.

Jelenet A szarvaskirály miskolci előadásából (Jármay György felvétele)

Zenés bohóság Miskolcon

Miskolcon a Heltai Jenő által átírt színművet játsszák, pontosabban az átirat átiratát. Heltai bábjátékká dolgozta át a mesét, Szász János - a miskolci előadás rendezője - viszont cirkuszi mutatványnyá. A produkció álomcirkusz-nak nevezi magát a műsorfüzetben, Karinthy *Cirkuszára* hivatkozva. A műfaji megjelölésből a cirkusz a formára vonatkozik, álomnak pedig az titulálható, ami nem fér be a cirkusz keretei közé. S mivel ilyen elem - különösen az első felvonáson túl - igen sok van, az előadás valóságos műfaji kavalkáddá válik. Még leginkább egy zene nélküli Mozart-vígoperához hasonlít. (Ámbár zene is van benne, amolyan slágermúzeum.)

Bozóki Marianne díszlete fűrészporral lehintett cirkuszporond. A nézőtér felé lejt, mert valaki egyszer divatba hozta a ferde színpadot, alighanem azért, hogy a színészek életét megkeserítse. (Meglepően gyakoriak a színészek-

nél - különösen a férfiaknál - a gerincbántalmak. Ez már-már szakmai ártalom. S ebben komoly szerepe lehet annak, hogy olykor napés esthosszat ácsorognak ferde színpadon.) Jodál Ágnes m. v. jelmezei célszerűen csiricsárék, megannyi bohócot öltöztetnek színes maskarába. A cirkuszi jelleget erősítik az attraktív hanghatások és a zenekar hangszeres megszólalásai. A zenekar nemcsak aláfestést ad, hanem zenei kíséretet is, a szereplők ugyanis az alkalmas pillanatokban rágyújtanak egy-egy örökzöld nótára. Tartagli (Gozzinál Dadri) Angelát énekli meg, Angela a Rejtélyt búgja, miközben trapézon a színpadra ereszkedik. Smeraldina a Szeretni bolondulásig című slágert adja elő, Truffaldino pedig a Nem leszek a játékszered szövegére-dallamára dacol Smeraldinával. Brighella (Durandarte) a Köss egy sárga szalagot az öreg tölgyfa köré!-re táncikál, a koldus meg Vámosi János nyomán járja az utat, a macskakövest. (A színészek egy része sanzonoid előadásmóddal kísérletezik, hátha így nem vesszük észre, hogy nincs hangjuk.)

Miskolcon zenés bohóságként elevenedik meg *A szarvaskirály* története. E nemben, ha nem is átütően eredeti, de kellemesen komolytalan, s helyenként határozottan szellemes a produkció. Keresztbeszövik kedves, ironikus idézetek (Tévémacitól Sorsszimfóniáig). Szertelensége fiatalos, s ha cirkuszisága nem is, de a humora legalább következetes. Itt minden szó szerint eljátszatik. Aki azt mondja, hogy elsüllyed szégyenében, azt valóban elnyeli a föld. Akit „megfojt a düh", az fuldoklik, s ha „üt az óra", akkor fejbe is csap valakit.

A színészek egységes derűvel, a mértéket épphogy megtartó harsánysággal vesznek részt a játékban. Szemán Béla és Juhász Katalin tűnik ki közülük, az előbbi Truffaldinóként megható ügyefogyottsággal, az utóbbi pedig lenyűgöző mészségével Angela szerepében.

Vérfürdő Nyíregyházán

Miskolcon kommerszé avatták *A szarvaskirályt,* elfogadható színvonalú szórakoztatóipari terméket gyártottak belőle. Nyíregyházán másra használták: magával ragadóan *színházi* előadást hoztak létre Gozzi művéből. A főiskolás Lendvai Zoltán rendezésében a látvány (díszlet, jelmez és világítás), a hang (effektek és zene) s a színészi játék egészen rendkívüli egységet mutat. A színpadkép - mely ez esetben nemigen választható külön az előadás képétől - képzőművészeti műremek. Abból a fajtából, amit olyan közelről vehetünk szemügyre, hogy szinte a határain belül kerülünk. Hiszen a nyíregyházi Krúdy-teremben a nézők úgy foglalnak helyet, hogy már-már a terepre ülnek. Lábukkal a roncsoslápi erdő talaját tapossák.

Horgas Péter díszlete egyszerű, anyagaiban és színeiben mégis sokféle. Nád, fa, állatbőrök, -szőrök. A színpadkép eklektikussága többféle földrajzi utalást tartalmaz. Olykor úgy véljük, a játék színhelye Kína, máskor Indiát sejtjük, míg a világítás talán afrikai trópusokat idéz. Mintha forró őserdőben lennénk, ahol a fák ágain áttörve is perzsel a nap. (Néhány reflektorral csodát műveinek itt: varázslatosan szűrt fények vetülnek a játszókra. Ritkán látható ilyen bravúros, ennyire atmoszférateremtő világítás.) Lendvai minden bizonnyal szándékosan nem pontosította a helyszínt, mindössze távoli, egzotikus vidékként vetíti elénk (roppant hatásosan). Hogy a konkretizálás mellőzése ebben a produkcióban szándékos, nem pedig rendezői nemtörődömség eredménye, azt mi sem bizonyítja jobban, mint hogy az előadás módfelett átgondolt, precízen értelmezett és kicentizett. A tempó kifogástalan, a játék dinamikai koreográfiája tökéletes. Az akciók lebonyolítása ügyes kézre vall (mindössze a medvelövészet és a szarvasvadászat kivitelezésében mutatkozik némi esetlenség).

A szereplők közti viszonyok elmélyült elemzésről, alapos megfontolásról tanúskodnak. Ékesen példázza ezt az a jelenet, melyben Deramo kihirdeti, hogy Angela személyében rátalált leendő hitvesére. Szinte mindenki bejön a színre. Színészek összefogott, összehangolt, összejátszó csapata. Valamennyien tisztában vannak hősük legrejtettebb gondolatával, legtitkoltabb érzésével is. E jelenetben mindannyian eljátszanak minden lehetséges, szöveg mögötti tartalmat. Finoman és megkapóan. Clarice (Majzik Edit) a bugyborékoló jókedv és a félelem közt hányódik, hiszen nem kell feleségül mennie a királyhoz, ugyanakkor számíthat apja dühére, amiért vereséget szenvedett a királynéválasztáson. Majzik Edit egy ültő helyében pajkosan néz Leandróra (talán most már férjhez mehet hozzá), vidáman kacsingat Angelára (örül barátnője boldogságának), s még van érkezése eljátszani némi leplezett káröröm ot is afelett, hogy kegyetlen apja oly mulatságosan hoppon maradt. Smeraldina (Matolcsi Marianna) egy ideig végtelen magabiztosságot mutat, abban a hiszemben, hogy elnyerte Deramo szívét. Majd hitetlenkedés ül ki az arcára, azután a megszégyenülés pírja. Hirtelen hahotázni kezd, hiszen kacagtató is ez a felsülés: a szobor ezrével röhögte ki az előkelő hölgyeket. (Vérfagyasztó a szobor néma vigyora! Mintha a bőrét nyúznák.) Smeraldina nevetése végül hisztérikussá válik, s kétségbeesett zokogásba csap át - ez már a kudarc kínos következményeinek felismerése. Említhetném Pregitzer Fruzsina harcias Angeláját, Megyeri Zoltán bájosan hetyke Truffaldinóját is, és sorolhatnám a hiteles emberábrázolás egyéb meggyőző bizonyítékait.

Az Ilyés Róbert-Szigeti András páros játékára feltétlenül ki kel térni. Deramo és Dadri megformálása sajátos, folytatásos alakítás; hiszen a Deramót játszó színész a testcsere után valójában Dadrit jeleníti meg. Hogy Ilyés tetszetősen veszi fel Szigeti-Dadri dadogását és gesztusait, az jól abszolvált mesterségvizsga. De kettejük teljesítményének igazi szépségét az adja, hogy Dadri alakváltozásában nemcsak a személyiség kontinuitását mutatják meg, hanem átalakulását is. Ennek lehetőségét Szigeti nagyon ökonomikus játéka teremti meg. Dadrija csupa önmegtartóztatás, elfojtott indulat, féken tartott szenvedély. (Lendvai az egész előadásban remekül bánik az emberi hanggal, hangerővel.) S amikor Deramo külalakjában Dadrinak már nem kell fegyelmeznie magát, elszabadul a pokol. Ilyés Róbert képében hamarosan a kivetkőzött Dadri áll előttünk. A zsarnok álarcban, mégis álca nélkül. A megtestesült, áttestesült agresszivitás.

Egyik előadás sem kínál felhőtlen hepiendet. A miskolci bemutatót jegyző Szász János a befejezésnél faképnél hagyja Heltai szövegét. A főmágust agyonlöveti az álkirállyal, majd szomorú körmenetet, mintegy antifinálét rendez a cirkuszporondon. Lendvai Zoltán ugyan-csak nem fogadja el Gozzi békés megoldását. Deramo és Angela - gyilkosság árán! - újra egymáséi lehetnek ugyan, de ez a beteljesedés túl sok vért követel. Ők ketten távoznak, a színen pedig halottak maradnak. Mindenki elesett. Clarice, Leandro, Pantalone s a többiek. És persze a főmágus, akit itt is lelőnek a végkifejlet során. Úgy látszik, manapság a nagy tudású, válságkezelésre hivatott varázslók a legkevésbé életképesek.

Carlo Gozzi-Heltai Jenő: A szarvaskirály (Miskolci Nemzeti Színház)
Díszlet: Bozóki Marianne. *Jelmez:* Jodál Ágnes m. v. *Zenei vezető:* Gillay András. Mozgás: M. Kecskés András. *Játékmester:* Balogh Erzsébet. Rendező: Szász János.
Szereplők: Somló István. Kuna Károly, Szemán Béla, Felhőfi Kiss László, Juhász Katalin, Balogh Csilla, Szegedi Dezső, Péva Ibolya, Kulcsár Imre, Kovács Vanda, Szűcs Sándor, Galkó Bence.

Carlo Gozzi: A szarvaskirály (nyíregyházi *Móricz Zsigmond Színház)*
Fordító: Lator László. *Dramaturg:* Duró Győző m. v. Díszlet-jelmez: Horgas Péter m. v. Mozgás: Virág Csaba m. v. Rendező: Lendvai Zoltán f. h.
Szereplők: Csíkos Sándor, Ilyés Róbert, Szigeti András, Pregitzer Fruzsina, Hetey László, Maizik Edit, Korcsmáros Gábor, Földi László, Matolcsi Marianna, Dunai Károly, Megyeri Zoltán, Virág Csaba m. v.

SZÁNTÓ JUDIT

A TISZTÁZATLAN TISZTÁS

EÖRSI ISTVÁN: PÁRBAJ EGY TISZTÁSON

A forradalmi perek viszonylag egyértelműek: ki amit a barikádon művelt, meg nem másíthatja; a nagy villámlásban célok és zászlók vakító fénnyel rajzolódnak ki. Nézzük Dózsa Györgyöt, Batthyányit és az aradi tizenhármat, Nagy Imrét és társait: nem volt mit tagadni. Ítélkezni lehetett fölöttük, s nekik emelt fővel meghalni.

Hiába jutott ki azonban az elnyomásból bőven az országnak: forradalmas helyzet ritkán akadt. A fojtott, statikusan reménytelen helyzetben a hamu alatt összeesküvések tüze parázslott. Titkos kis szervezkedések; senki sem tudta, mit tud és mit tesz a másik, ki a tényleges, ki a lehetséges besúgó. Két nagy összeesküvésünk: a Wesselényi-féle és a Martinovics-féle mind a vesztőhelyig tragikomikus. Boldizsár Miklóst *(A hős) az* első ihlette meg: a császár ellen hol konspiráló, hol színe elé egymást besúgni járuló szerencsétlen magyar főurak groteszk históriája. A filmkészítő Elek Judit és a drámaíró Eörsi István érdeklődését az utóbbi keltette fel: egy magyar összeesküvés, melynek feje egy elbocsátott császári besúgó, aki frusztrációjában megszervez egy csapat elégedetlent az őt mellőző hatalom ellen, s lebukván elárulja nagyjából ugyanazokat, akiket már korábban is. És közben - ez a történetben a vesztőhelynél is tragikusabb dimenzió - mindabban, amit az összeesküvés fejeként hirdet, ami ellen harcba hív, mélységesen igaza van. Ezt nem hazudta: amit szíve mélyén gyűlölt, az gyűlöletes volt, amit fel akart robbantani, az megérett a robbantásra.

Elek Juditot és Eörsi Istvánt ugyanabban az évtizedben ihlette meg a páratlanul drámai képlet s annak bizonyos mértékű aktualitása. 1971-ben, amikor a *Vizsgálat Martinovics Ignác szászvári apát és társai ügyében* című film forgatókönyve s 1979-ben, amikor az *Egy tisztáson* (Veszprémben: *Párbaj* egy *tisztáson) c*ímű dráma íródott, ugyancsak egy idegen hatalom érdekeit szolgáló, jól kiépített elnyomó rendszer ült az országon, amelynek ugyan-csak megvolt a maga besúgóhálózata, s a félelem számos eltorzult pályát és magatartás-formát hozott létre. Direkt aktualitás - a viszonylag szolidabb elnyomás okán, összeesküvések híján - nem volt, közvetettebb asszociációkkal viszont bőven szolgált a közelmúlt, egy mélyebb aktualitásról pedig az elnyomó mechanizmus és az emberi jellem összefüggésrendszere gondoskodott.

A kettős vonzerő: a téma autonóm drámaisága, illetve közvetett-közvetlen aktualitása terében Elek Judit inkább az első felé fordult, abban bízva, hogy az mintegy magától kitermeli a másodikat; őt mindenekelőtt Martinovics Ignác összetett egyéniségének, jelleme és helyzete mellbevágó drámaiságának megfejtése izgatta. A film emlékezetesen kombinálta a történelmi hitelű naturalizmust a lélektani modernséggel - no és persze előnyére szolgált, hogy szerzői film volt: Elek Judit, a rendező hiánytalanul érvényesítette Elek Judit, a forgatókönyvíró elgondolásait.

Eörsi Istvántól távol állt mind a történelmi naturalizmus, mind a pszichologizálás. Ő a félelem és az árulás paraboláját kívánta megalkotni, s ehhez szellemesen választott időpontot és helyzetet. Az időpont az a bizonyos nap - **1794.** augusztus 13. -, amikor a már hetek óta fogságban lévő s többé-kevésbé ügyesen tagadó Martinovics (Eörsinél csak: az Apát) fogvatartói számára is váratlanul megteszi komplett beismerő és feltáró vallomását, társainak tucatjait juttatván majd vérpadra vagy várbörtönbe. A beismerés, az alak jellemének és helyzetének függvényében, amúgy általában érthető; de miért épp ekkor? Eörsit a kérdés nem lélektanilag, hanem a képlet síkján izgatja. Hősének ezen a napon kell rájönnie arra, hogy a mechanizmussal szemben semmi esélye sincs.

Innen a laboratóriumi helyszín: nem a képlet „tisztaságát" komorságával meghamisító börtön, hanem a szabadság, a választás illúzióját sugalló tisztás valahol az idilli bécsi erdő-ben. Ahová külön-külön vezetik elő az Apátot s Gotthardi Ferencet, a valamikori titkosrendőrségi főnököt, az Apát honfitársát, barátját és tisztelőjét, aki beprotezsálta volt őt besúgóként a felvilágosodott Lipót császárhoz, s akit az Apáttal együtt csapott el a reakciós utód: Ferenc; aki felháborodásában az Apáthoz hasonlóan csapott fel összeesküvőnek (s akinek ugyancsak lecsapták volna a fejét, ha egy előrángatott törvény miatt nem ússza meg harmincöt (!) év börtönnel, amely számára egy éven belül, halála folytán, véget ért). Gotthardinak kell kicsalnia a vallomást egykori barátjából, úgy lépve fel, mintha ő maga már szabad-lábon volna, s hasonlóval kecsegtetheti töre-

Bartal Zsuzsa (Livinska), Rajhona Ádám (Apát) és Bősze György (Schilling)

delem esetére az Apátot is. De ez eddig túl szimpla csapda volna a hatalom részéről. A bonyodalom ott kezdődik, hogy a hatalom szándékosan nem bíbelődik túl sokat az álcázással; amikor Gotthardi rögtön az elején „megsúgja", hogy ő is rab, a lesben álló pribékek nem avatkoznak közbe, sőt módszeresen elárulják magukat, s ezzel Gotthardit is. Az Apát hamar átlát a szitán, vagyis azon, hogy a szita átláthatatlan. Már találkozásuk kezdetén felvázolja a négy lehetséges helyzetet: vagy mindketten rabok, vagy mindketten szabadok, vagy egyikük a provokatőr, vagy másikuk. És ez az, ami a helyzetet - a hatalom szándékának megfelelően - reménytelenné teszi, mert semmilyen jel, bizonyíték, fejlemény nem lehet perdöntő: mindegyik egyaránt cáfolhatja vagy erősítheti mind a négy eshetőséget. A variációdzsungelt még átjárhatatlanabbá teszi a kimenetel bizonytalansága: múlik-e még valami kettejük magatartásán, vagy pedig semmilyen esetben nem mozdíthatnak végzetükön, mert csak használva vannak.

Hogy még ebben a helyzetben is lehetséges elvileg egyfajta választás: az árulás vagy a hősi helytállás között, az fel sem merül, és itt Eörsi mégiscsak kénytelen a jellemre hivatkozni: Gotthardinak nincs erkölcsisége, az Apát pedig fellengzős, megalomániás alkat, aki, mint Raszkolnyikov a gyilkosságra, úgy érzi magát feljogosítva az árulásra. Vagyis eleve két olyan emberről van szó, akik ebből a csapdából csak árulóvá darálva kerülhetnek ki, predesztinálva vannak rá, s egyetlen percig sem tanúsítanak komoly ellenállást. Az *Egy tisztá*son igazi főszereplője a csapda.

És itt a csapda. Eörsi ugyanis szellemesen és nagy képzelőerővel játszik el a helyzet realitásával és irrealitásaival: a két valódi (tehát esetleges) áldozattal, a favágóval és feleségével, valamint a beépített műáldozatokkal, akikről nem derül ki, mennyire tudatosan vesznek részt a sötét játékban (az ál-Livinska, a - talán - álkiránduló party, a műmagyarruhás pár). Csakhogy Schilling kormánytanácsos fölöslegesen növeli a reprezentációs kiadásokat: ez a két ember nem ér meg ekkora befektetést, sokkal olcsóbban is tudtukra lehetett volna adni, hogy minden elveszett. Furcsa módon ezt az író is érzi: az Apát az előadás szünetében írja meg vallomását, mintegy mellékesen, és utána sem veszteget sok szót tette indoklására. Az, ami talánynak látszik, nem talány tehát; s a továbbiakban a funkcióját már betöltött csapdának kell talányként működnie. Schilling - mint aki nem értesült terve sikeré-ről - folytatja a játékot, tovább invesztál abba az üzletbe, amely már megtermelte a nyereséget, s utána ki is merült. Jönnek az újabb cselek és víziók, amelyek ki is töltik a második rész, s a végén még egy Eörsihez s ehhez a darabhoz nem illő patetikus-realista mozzanatot is kapunk: a felébredt lelkiismeretű főhadnagy öngyilkossággal felérő lázadását. Csak ezután következik az immár ismét a parabolába visszailleszkedő zárómozzanat: hóhérok és árulóvá vált áldozatok közös kártyapartija, akár a vasasszékház titkos büféjében volnánk, ahol együtt ettek-ittak a vesztőhely szerepjátszó várományosai a bitók ácsolóival.

Nemegyszer tiltakoztam már a „maszatos" parabolák ellen, amelyekből épp a műfaj elengedhetetlen kelléke: a gondolat és a vonalvezetés tisztasága hiányzik. Eörsi parabolája nem maszatos, csak túlpörgetett; túl hamar kimerül, s utána már csak egy-egy hunyorgó fel-villanás erejéig lehet feltölteni. Viszont, mert „tiszta", érvényesülhetnek benne a szerző is-mert erényei, a helyzetek sokarcúságára rímelő szikrázó intellektuális párbeszédek, a többszörösen megtekert érvrendszerek (noha, tán a motor lefulladása okán, a briliáns formulák szomszédságába be-beszüremlik egynémely közhely is).

Az *Egy* tisztáson mindamellett minőség; olyan nyersanyag, amely rendezői kézben sokféle formát ölthet, s minden rendező, minden együttes számára kihívás lehet. Sajnos, nem bizonyos, hogy az ősbemutató épp a legjobb helyre, az adott anyaghoz legalkalmasabb kezekbe került. Paál Istvánt az intellektualitásnál jobban érdekelte a teátralitás, amellett a közönségre is igyekezett tekintettel lenni, ezért inkább a cselekményből próbált feszültséget csiholni, semmint a helyzetből; ami viszont a darab csapdája! Tudniillik ahhoz, hogy a dráma gondolatai és művészi erényei érvényesüljenek, éppen Eörsit nem volna szabad ezúttal szó szerint venni, vagyis valamilyen irányba sokkal határozottabban kellene elvinni a művet. Vagy az alaphelyzet felé, akkor viszont a részleteket sokkal nagyvonalúbban, levegősebben kellene kezelni, s jóval kevesebbet pepecselni a második rész vízióival; vagy, némileg hűtlenebbül, a jellemek felé, ehhez viszont jobb és/vagy jobban vezetett színészek szükségeltetnének. Schillingnek például Eörsi csak funkciót adott, karaktert nem, a funkciónak azonban sokkal markánsabb jelenlétben kellene kidomborodnia, mint amilyet Bősze György szállít. Gotthardiban már a jellem körvonalai is felsejlenek, de dominál a funkció, Joós László azonban még csak funkciót sem ad a figurának; többnyire csak szöveget mond, azt is csak a felszíni értelmezés szintjén. Rajhona Ádám viszont - régebbi alakítások sora a bizonyíték - nyilván mást is ki tudott volna hozni abból az Apátból, akinek Eörsi immár jellemet is adott, mint az itt látott súlytalanul pipogya, gerinc nélküli, pózoló emberkét; Rajhona alakít

Bősze György (Schilling) és Joós László (Gotthardi) (Ilovszky Béla felvételei)

ugyan, vagyis figurát formái, de ez a figura nem adekvát a helyzethez, és úgy polemizál a bennünk élő Martinovics-képpel, hogy csak tagadja azt, de nem gazdagítja. A többi szereplővel sem érttette meg pontosan a rendező, mi dolguk a színpadon: egyedül Pogány György Civilruhás elnevezésű pribékjének van valami démoni atmoszférája.

Egyes mozzanatoknál azért meg-megsűrűsödik a levegő; jellemzően ezek olyan, a maguk grand-guignol jellegében viszonylag egyszerűen értelmezhető pillanatok, mint a favágó házaspár drámája vagy a két bábu-holttest leleplezése. Igázán szellemes és „eörsis" Árvai György félig erdő, félig börtön díszlete, fák közé szerkesztett cellaajtóival, kukucsszerű leshelyeivel; alighanem rendezői hiba, hogy túl hamar megszokjuk, s játéklehetőségeiről egy idő múltán lekopik a meglepetés effektusa. Szórakoztató ötlet Menyhért és főleg Juliette édeskés műmagyar viselete (jelmez: Nagy Andrea), amely azonnal leleplezi a jelenés hamisságát, csakhogy ezt a kétarcúságot a játéknak kellene folytatnia, netán fokoznia.

Az előadás után első gondolatom az volt: ha színházam volna, most azonnal meghívnám Eörsi Istvánt: ne csak Németországban rendezze műveit, vigye színre nálam - szerzői drámaként - az Egy tisztásom; az eltelt tizenkét év megannyi új adalékával bizonyára új rá-látást adna neki is. Az ötlet egyszerre jelzi, hogy az előadás nem elégített ki, viszont a darabban több lehetőséget érzek; bizonyítsa be Eörsi, ha tévedek! Ez is egy csapda. Vagy, jó esetben, mégsem.

JERZY GROTOWSKI

AMI VOLT

1970 nyarán Grotowskit felkérték, legyen a columbiai Manizalesben megrendezett Latin-Amerika Fesztivál tiszteletbeli elnöke. Ez alkalomból számos dél-amerikai együttes érkezett a városba, melyek a Grotowski-módszerre hivatkozva működtek. Grotowski megtekintette az együttesek bemutatóit, s ezt követően találkozott színészekkel, rendezőkkel. A beszélgetést jegyzőkönyv örökítette meg, amelyből részleteket közlünk.

Különös ez a találkozás, és az életem különös pillanatában kerül rá sor. Az itt jelenlévők többsége - ahogy mondani szokás - színházi ember, de szinte egyik sem hivatásos, s valószínűleg fel is teszik magukban a kérdést, hogy itt, e körülmények közt beszélhetünk-e professzionalizmusról? Néhányuk mintegy örömmel konstatálja, hogy nem, mivel semmi kedve professzionalistává válni, hisz az, amit csinálnak, passzió, nem pedig mesterség, s ez jól van így. De sokuk a professzionalizmusról álmodik, e szó ilyen vagy olyan, gyakran nemes, szándékaiban tiszta jelentésében: az amatőrségtől való megszabadulásról. Ám ahhoz, hogy megszabaduljunk a futóhomoktól, feltétlen iszapba kell ásni magunkat?

Az én életemben a jelen pillanat kétértelmű. Azt, ami színház, „technika", módszertan, magam mögött érzem. Évek óta más horizontok felé törekszem, ez eldőlt bennem. Nem azért érdekelt a szakma, hogy visszatérjek az amatőrséghez, de mint kiderült, nem is azért, hogy megmaradjak benne. Az, amit a színházban, a „technikában", sőt a professzionizmusban kerestem (de úgy, ahogy mi ezt értelmeztük: mint *hivatásban),* ma is érték számomra. Ez vezetett el oda, ahol vagyok. Kivezetett a színházból, kivezetett a „technikából", kivezetett a professzionalizmusból. Még ma is él bennem mint élettapasztalat. De már más levegőt lélegzem. A lábam más földet tapos, és érzékeimet más kihívások vonzzák.

Arrafelé tartok. Hallom az önök hangját, a kérdéseiket. *A színházról.* Hátranézek, *a színház* felé. Ez a múlt. Arról beszélek, *ami volt,* amit abban az életben kerestem.

A tréning bevezetés az alkotáshoz?

Tévedés azt hinni, hogy létezik előkészítés, bevezetés az alkotásba, a tettbe, s hogy ez valamilyen tréningen alapul. Semmiféle tréning se képes átnőni a tettbe. Az improvizációról mint „tréningről" most nem beszélek, az más kérdés. A szó szoros értelmében vett gyakorlatokról beszélek, a látszólag alkotó jellegű

Jerzy Grotowski

gimnasztikáról. A gyakorlatoknak egyáltalán nincs értelmük, ha mellettük és - hogy úgy mondjam - őket megelőzve, nem történik meg, ami egyedül lényeges: a cselekvés, az emberi tett.

Gyakran akadtam össze olyan csoportokkal, s itt is találkoztam ilyenekkel, melyek a könyvemből kölcsönzött gyakorlatokkal kezdik a munkát. E gyakorlatok egyébként nagyon régiek, távoliak, legalábbis számomra... 1964... Úgy vélik, hogy bizonyos előkészítő tréningfajta, ha megfelelően hosszú ideig foglalkozunk vele, elvezetheti az embert a tetthez. De az, amit e várakozáshoz képest a gyakorló kap, nem egyéb sajátos illúziónál. Az ember figyelni kezdi a testét, „meghallgatja", amit mond, elkezdi irányítani magát, és irányított mozdulatokat végez. Holmi sportolóvá vagy hathajógivá alakul át.

Az. amiről beszélek, különösen azokra érvényes, akik a könyvemből, a gyakorlatokra vonatkozó részből bizonyos elemek rendszerét olvassák ki. Mert mi tesztként állítottuk össze ezeket az elemeket, és sosem működtek csodaszerként. Mindig is nagyon viszonylagosnak bizonyultak. Volt értelmük, mert azt, amit csináltunk, fegyelem alá vonták, és pontosságot követeltek. De a fegyelem, a pontosság - akkori tapasztalataink szerint is - teljesen értelmét veszítette, ha nem az ember spontaneitása szolgált alapjául. Vagyis, ha az ember nem úgy őrizte meg az elemek pontosságát, hogy minden alkalommal újra a maga módján cselekedhessen.

Van-e alapvető ellentmondás a rendezés és a színész alkotómunkája között?

Még a terminológia is idegen tőlem. De felelhetek a kérdésre az egyik itt látott csoport példája alapján, akiktől egy meztelen Romeo *és* Júlia-jelenetet láttam. Van úgy, ha a rendező-nek nehézségei támadnak a színésszel való munkában, hogy effektusokat kezd keresni, mert úgy érzi, egyébként semmire sem jut. Az említett jelenetnek, amelyet előadtak nekem, szélsőséges őszinteségi aktusban kellett tetőznie (legalábbis így akarták). Az őszinteség a teljes embert igénybe veszi, egész teste apró, külön-külön szinte észrevehetetlen impulzusok áradásává válik. S akkor történik ez meg, ha az ember semmit sem akar elrejteni: se a bő-rét, se ami rajta van, se ami alatta. De önök (hisz erről beszéltek is nekem) olyan effektust, olyan módszert kerestek, amely lehetővé teszi „az őszinteség megmutatását". Tehát „kifejezési eszközök" használatáról, rendezésről volt szó. S így e meztelenség csupán ötlet maradt, nem született belőle tény. A meztelen jelenetből pedig hiányoztak az apró impulzusok, az, ami szinte láthatatlan, észrevehetetlen: csupán színpadi meztelenséget láttunk, ami más, mint a valódi, lefegyverzett, emberi meztelenség. A meztelen bőr ebben az esetben nagyon hatásos jelmezként működik. Az eredmény: gazdag előadás. És mi következik ebből? Mi jön utána? Mi lesz önökkel? De tegyük fel, hogy nem *az effektus kedvéért,* hanem azért improvizálják meztelenül ezt az egészet, mert az egymás közt érlelt igazságot, az egymástól való félelem meghaladását, a védekezésről való lemondást, mindennemű elrejtőzés, minden-nemű menedék feladását hordják magukban. Nincs ebben semmi érdek, semmiféle magánügy, semmiféle megalázás, semmi „technika". Így elérik, s ez már önmagától megtörténik, hogy egész bőrük e már-már láthatatlan impulzusokból él, azaz önök is a maguk teljességében élnek, a maguk teljességében nyilvánulnak meg. Így hozzáfűzik magukat a saját életükhöz, önmagukhoz, s ezen belül is ahhoz, ami a leginkább kézzelfogható, ami a végső őszinteséggel, az önmagukkal szembeni őszinteséggel áll összefüggésben. És aztán - majd egyszer -, ha ezek az impulzusok, ez a tett meggyökeredzett már önökben, akkor

meztelenek is lehetnek, ha éppen ezt érzik természetesnek, méltónak, ám - ha ennek objektív okai vannak - ezt az egészet akár „tetőtől talpig" felöltözve is megtehetik, mégis őszinték lesznek, s a felesleges, kényszernek érzett öltözéken is valamiképp áthatol az emberi, a lefegyverzett, a jó meztelenség. Betörhetünk abba, ami a legintimebb, legsajátabb bennünk, de ha ezt tesszük, sose legyen benne érdek, azaz ne keressünk effektusokat, „gazdag eszközöket" (még ha némelyek „szegénynek" is neveznék ezeket, a lényeg ugyan-az). Itt nincs helye a manipulációnak, mert az az ember megalázásához, meggyalázásához vezet. Ez a válaszom. De ismétlem, mindezt ma megváltozott perspektívából látom, más-honnan, az önmagát elfogadó, nem rejtőző, teljes ember felől. S ez messze meghaladja e válasz kereteit, az egész kérdést, a konkrét példát, amelyet itt tárgyaltunk.

Különbség az egyéni és a közösségi munka között

Azt hiszem, itt bizonyos félreértésről van szó, ami elég általánosan elterjedt. Ez a félreértés a közösségi munkáról alkotott elképzelésekkel kezdődik. Láttam itt olyan csoportot, amely a kollektív alkotást kívánja művelni. Nincs ebben semmi különös. Amikor a szövegen dolgozunk, mindenképp számolnunk kell az egyéni munka bizonyos minimumával, amire a szerep szövege rákényszerít. De ha kollektív alkotásra szánjuk el magunkat anélkül, hogy tudnánk, mindenkinek megvan a maga egyéni terepe, ha csak közös improvizációkat hívunk életre, ha e kollektív folyamatokban folyton ugyanazok az elemek ismétlődnek, akkor ennek eredményeképp csak tömeg jelenik meg. Mindaz, amit így megtalálhatnak, csak tömegreakcióhoz vezet. S elvesztik azt, ami az egyén területe. Hiszen nem létezik csoportos reakció, ha nincs egyéni reakció. Az egyéni reakció eljuthat a maga közösségi fázisába, s ekkor nagyon szép és kulcsfontosságú lehet, de csupán akkor, ha a csoport valóban létezik, vagyis ha a csoport *minden tagja* valóban létezik. Még a csoportos improvizáció alatt is mindenkinek a saját terepére, a saját életének a másikkal, veled, a partnerrel való találkozásának terepére kell lépnie, s nem redukálhatja magát valami-féle közösségi lélek, e többé-kevésbé képzeletbeli szülemény funkciójává. Lehetetlen érintkeznünk bárkivel, ha mi magunk nem létezünk.

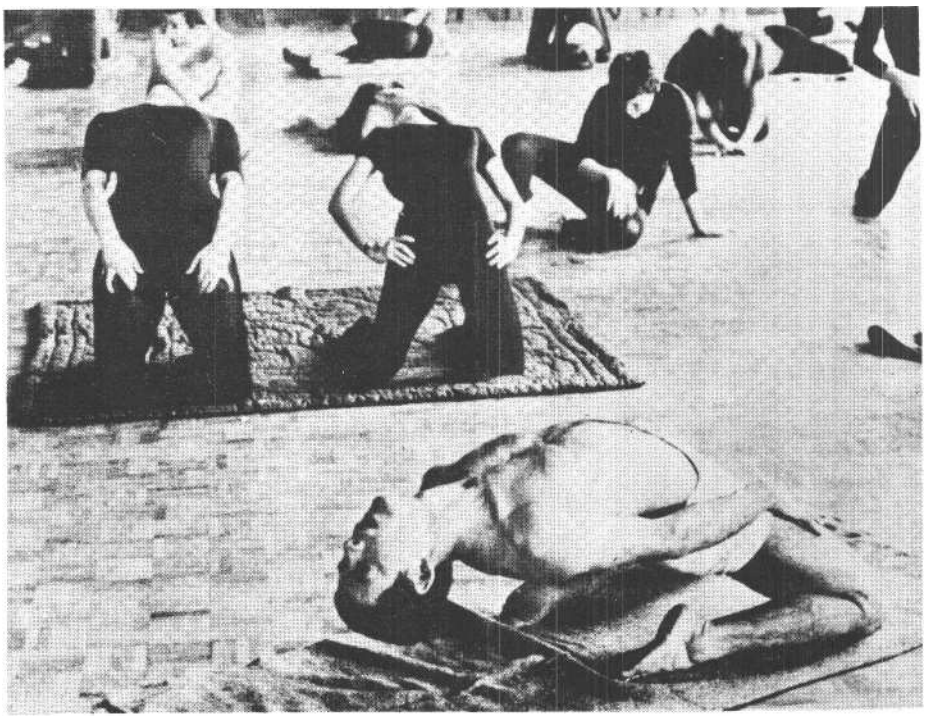
Az írott szöveg és a beszéd

Tagadhatatlan, hogy a logikusan elszavalt szöveg ellentmondásban áll a valósággal. Hisz az életben sosem beszélünk logikusan. Mindig valamiféle paradox logika jelenik meg a között, amit mondunk, és amit teszünk. De ha a teljességben élünk, a szó mindig a test reakciójából születik. A test reakciójából születik a hang, s a hangból a beszéd. Ha a test az élő impulzusok áradása, akkor semmi problémát nem okoz, ha megterheljük bizonyos mondatrendszerekkel. Ez esetben a szöveg értelmezése egyáltalán nem jelent problémát; az, ami történik velünk, önmagát magyarázza. Ha a beszéd elkerülhetetlen, s az ember az élő impulzusok megléte nélkül cselekszik, mert csak egyes mozdulatokat gyakorolt, abban a pillanatban, hogy beszélnie kell, nagy ellenállásba ütközik, mert az élete ezen a ponton illuzórikusnak bizonyul. Ilyenkor úgy bánik a testével, akár a mimus, vagy mint a testet marionettként mozgató tudat. Ez az állapot nem alkalmas rá, hogy asszimilálja a beszédet, s arra sem alkalmas, hogy a szó megszülessen belőle.

Koncentráció és betegség

Az improvizálás azt jelenti, hogy bármit megengedhetünk magunknak? Hogy valami különleges pszichikai állapotba jutunk? Hogy felkeltünk magunkban bizonyos emóciót és megfigyeljük azt? Hegy önmagunkon belüli kiindulópontra teszünk szert, anélkül, hogy önmagunkba zárkóznánk? Nem, az ilyesmi semmi jóra sem vezet, ez a módszer csak természetünk megerőszakolását jelentené, ami egyébként különösen érzékeny egyének esetében szuggesztív hatással járhat. Feltették itt nekem a kérdést, hogy a koncentrációval való visszaélés nem torkollik-e betegségbe. Hogy-ne, ha az improvizációt úgy fogjuk fel, mint saját érzéseink előpréselését és megfigyelését. Először ez - előbb vagy utóbb - hisztérikus tünetekkel jár, s ha tovább folytatják, akkor komoly kríziseket okozhat. Ez az út arra jó, hogy a túlérzékeny emberek elmélyítsenek magukban egy nem illuzórikus, valóban létező világot, amely mégsem tartozik a hétköznapi élethez. S úgy mélyítik el, hogy nem biztosítják magukat; ahelyett tehát, hogy mozgásba hoznák motorjaikat, kiengedik a ketrecből a tigriseiket. Veszélyes egy banánhéj ez. Egyébként ha valaki jóakarattal, hamis szándék nélkül jut erre a pontra, vagyis nem akarja önmagát becsapni, ez azt is jelezheti, hogy megvan benne a készség a beteljesülés, a teljesség elérése-re. De nagyon kritikus pontról van szó. Az ember vagy a kudarccal, vagy saját határainak meghaladásával találja szemben magát. Mint-ha egy harang szólítaná: kibontakozás vagy zsákutca, teljesség vagy elszakadás a forrásoktól, erőlködés, a pincék elárasztása, földalatti árvíz. Egy lépéssel odébb már nyílt vidék

Grotowski Laboratórium Színháza Nancyban (1967)



terül el. Hol az a határ, amit át kell lépnünk? Aki a teljességet keresi, az a kalandorhoz hasonlít. Felderítetlen vidékre hatol, ahol nehéz felfedezni, felismerni, megkülönböztetni az illuzórikust attól, ami nem illuzórikus. Ilyenkor elengedhetetlen, hogy lábunk alatt érezzük a földet, amely a hátán hord minket. Kell egy pont, ahol biztosan megvethetjük a lábunkat. Amikor olyasmivel találjuk szemben magunkat, ami az őrületre emlékeztet, teljes mértékben meg kell őriznünk a józan eszünket. Csak a felvilágosult őrület vezet el a teljességhez. A józan ész azt követeli, ami kézzelfogható, ami konkrét, ami lehetővé teszi, hogy egyszerűen különbséget tegyünk valóságos és valótlan között. Ilyen kézzelfogható vidék az életünk. Ha azt mondjuk: az életünk, ez még csak absztrakció, de létezik egy olyan terület, amely egyáltalán nem absztrakt módon az életünk, és ez a testünk.

Az osztálytudat is lehet ösztönzés?

Kétségkívül lehet, ha nem nevezzük meg, azaz ha munka közben nem keresünk meghatározott terminológiát. Kicsoda például Caliban Shakespeare A viharjában? Ki az a lény, aki arra ítéltetett, hogy a saját izmainak erején kívül ne halljon meg egyetlen hívást sem? Ki az, aki mindig az erősebb volt, aztán egyszerre rabszolga lett? Kinek jutott az a sors, hogy csak szolgáljon és soha ne szeressék? Ki az, aki soha nem volt képes elfogadni önmagát? Ha ezt kutatnánk, egészen tiszta állapotban találnánk rá az osztálytudatra; de analógiásan is meglelhetjük, ha a saját életünkben ismétlődő helyzetekből indulunk ki. Amikor általuk megértik önmagukat, akkor saját élettapasztalatukat, saját társadalmi sebüket engedik szóhoz, nem pedig egy szociológiai értekezést. A szociológiai értekezés maradjon meg szociológiának. Minden csak a maga helyén lehet hasznos.

A téma mint ugródeszka

Ha az őszinteségről beszélünk, ezzel nem merítettünk ki minden problémát. Olyasmiről beszélünk, ami a forráshoz hasonlítható. De a forrás még nem folyó, ahogy a gyökér sem maga a fa. A továbbiak során ugyanis újabb kérdések merülnek fel. Előkerül a koherencia problémája, a struktúra problémája s az a kérdés, miképp ne merüljünk el a plazmában, az idomtalanságban. A káosz megöli a tettet. Le-

Az állhatatos herceg (1969)

hetetlenség tanúságot tenni általában. Minden, ami *általában* létezik, absztrakt. Mindennek, amit megvallunk, amiről tanúságot teszünk, elkerülhetetlenül vonatkoznia kell valamire. Mi-re? Ha valamivel véletlenszerűen foglalkozunk, az azt jelenti, hogy igazán nincs rá szükségünk. S itt vetődik fel az, amit témának, motívumnak vagy inkább ugródeszkának kellene nevezni. Ha spekulatív módon cselekszünk, az mindig mesterséges lesz vagy meddő. De ha olyasmiről van szó, amit egy emberi közösség mintegy a levegőben érez, ami nyugtalanítja és kísérti őket, az összefügg az életükkel, az élet pedig sohasem zárható elefántcsonttoronyba, egész biztosan kitör onnan, ki, túl a falakon, amelyek közt cselekszünk, túl a laboratóriumon, ahol kutatunk; olyan emberi dologról lesz szó, ami mások számára is eleven, nem csak nekünk. Tehát így vagy úgy társadalmi jelentősége van. Akkor is, ha nem gondolunk rá. Azt is mondhatnám, olyasmi ez, ami eleve csak emberek között történhet meg. Ezért minden jogunk megvan azzal foglalkozni, amit a belélegzett levegőben érzünk. Mert amilyen könnyű a kávéházban mások tragédiáiról fecsegni, olyan nehéz szembenézni azzal a tragédiával, amely a saját életünkből fakad.

Az őszinteség és a társadalmi harc

Azzal, amit mondok, nem szándékozom kizár-ni se általában az élettel, se pedig az önöket körülvevő élettel kapcsolatos állásfoglalást. De legyen ez igazi állásfoglalás, ne csak verbális. Hogyan vehetnénk fel a harcot az életben, ha hazugságból indulunk ki, ha hiányzik az őszinteség a saját életünkkel szemben? Az utánzásból, az eljátszásból kreált figura képtelen harcolni, vagy ha mégis, akkor alapvetően elhibázott harcról van szó. Ha a jobb kezünk mást tesz, mint a bal, akkor kölcsönösen meghiúsítják egymás cselekvését, mindkét kéz csak felemás módon tud működni. Az emberi funkció - a társadalmi funkció is - minden cselekvésünkben benne rejlik, mert a másik emberi lény bele van írva a mi életünkbe, de valóságosan, s nem csupán deklamatív módon. Gyakran tesznek fel nekem olyan kérdéseket, melyek önmagukban véve karikaturisztikusak. Mi lényegesebb: a műveltség vagy a művészet? Ezek karikaturisztikus kérdések. Mintha valaki azt kérdezné, hogy kezet kell-e mosnia vagy lábat.

Mit jelent számomra a Laboratórium Színház?

Először színház volt. Aztán laboratórium. Ma pedig az a hely, ahol azt remélem, hű maradhatok magamhoz. Az a hely, ahol azt várom, hogy valamennyi társam hű lesz önmagához. Az a hely, ahol a tanúság, amit az emberi lény tehet, a tett, konkrét és testi alakot ölt. Ahol nem valamiféle művészi torna, nem az akrobatikus meglepetések és a tréning útjait keressük. Ahol senki sem akarja uralma alá hajtani a gesztust ahhoz, hogy kifejezzen valamit. Ahol mindenki leplezetlen, nyílt és meztelen kíván lenni: őszinte test és őszinte vér, teljes emberi természet, mindazzal együtt, amit értelemnek, léleknek, pszichikumnak nevezünk; az se lényeges, hogy egyáltalán színház lesz-e a neve. Feltétlenül szükségünk van egy ilyen helyre. Ha nem lenne színház, akkor valami más ürügyet kellene hozzá találnunk.

Viszonyunk a lengyel hagyományhoz

E hagyomány terméke vagyok. A társaim is e hagyomány termékei. Úgy vélem, minden pillanatban, amikor nem hazudunk magunknak, kapcsolatban állunk e hagyománnyal. Nem kell azon fáradoznunk, hogy ezt tudatosan megkeressük. A hagyomány valóságosan működik, hisz a levegővel is ezt szívjuk be, miközben nem is gondolunk rá. Ha bárkinek erre kény-

szerítenie kell magát, ha görcsös erőfeszítéseket tesz, hogy megtalálja, hogy tüntetően dicsőíthesse, az azt jelenti, hogy a hagyomány nem él benne. Ami nem él bennünk, azt nem érdemes megcselekedni, mert nem lesz igaz.

Őszinteség a teljesség keresésében

Ha színházat akarnak csinálni, fel kell tenniök maguknak a kérdést: nélkülözhetetlen-e a színház az élethez? Nem mint színház, nem mint intézmény és épület és nem mint foglalkozás; hanem mint közösség és hely. Igen, akkor bizonyára nélkülözhetetlen, ha azt a helyet keressük benne, ahol nem hazudunk magunknak. Ahol nem rejtezünk el, ahol olyanok vagyunk, amilyenek vagyunk, ahol az, amit teszünk, olyan, amilyen, s nem is akar valami másnak látszani; tehát ha azt a helyet keressük benne, ahol nem vagyunk megosztva. Ez egyébként, ha eljön az ideje, ki is vezet bennünket *a színházból.* Ha teljes valónkkal cselekedjük meg ezt a tettet, akár az igazi szerelem pillanataiban, akkor eljön az a pillanat, amikor már lehetetlen megmondani, hogy tudatosan vagy tudattalanul cselekszünk. Amikor nehéz megmondani, hogy mi tesszük-e ezt vagy azt, vagy történik velünk. Amikor egyszerre vagyunk aktívak és teljesen passzívak. Amikor az érintkezés magától értetődik, nem kell keresnünk. Amikor megszűnik minden különbség test és lélek között. Ezekben a percekben elmondhatjuk, hogy nem vagyunk megosztva.

Mi ez a teljesség? Azzal kezdődik, hogy *ne legyünk langyosak.* Ha valamit illusztrálni akarunk, mondjuk, egy előre kigondolt koncepciót, akkor minden, amit teszünk, koncepcióra és cselekvésre oszlik, még abban a pillanatban is, amikor megcselekedjük. Akár a szerelemben: ha valaki afféle szexuális gimnasztikát művel, egyrészt tudatra hasad, másrészt test-re, amely végrehajtja a tudat utasításait. Így hát ismét visszajutunk a felosztottsághoz: test és lélek, tudat és tudatalatti, szex és értelem; az ellentéteket hosszan szaporíthatnánk. De végső soron ebből nem szűrhető le más, mint az a tapasztalat, hogy csupán önmagunk részeként cselekedtünk. S aki természetének részeként cselekszik, az természetének része-ként él. Így az élete töredékes marad. Alapjában tehát mindkét probléma - hogy ne rejtőzzünk el, és hogy ne legyünk megosztva - ugyanoda vezet.

Dialog, 1972. október

Fordította: Pályi András

JAN KOTT
GROTOWSKI AVAGY A HATÁR

Peter Brook és Jerzy Grotowski

A múltkoriban kaptam egy német kiadótól egy képeslapot, amelyen együtt látható Brook és Grotowski, valamilyen sima háttér, talán egy fal előtt. Székük összetolták; éppúgy lehet fapad is. Akár egy pályaudvari váróteremben. De vajon hol? Miféle pályaudvaron? Lábaik között nagy, jól megtömött hátizsák. Ugyan melyiküké? Brook fekete öltönyt és garbónyakú pulóvert visel, fejét lehajtja, hatalmas homloka átcsúszik a majdnem kopasz koponyába, csak kétfelől látható némi bozont. Grotowskin is fekete öltöny, de alatta mélyen kigombolt ing és nadrágtartó látható. Meztelen lábán szandál. Egy pillanatra azt hihetné az ember: Vladimir és Estragon újból találkozott, hogy együtt várjanak valamilyen új Godot-ra.

Mindketten sokat utaztak. Talán inkább úgy mondhatnánk: vándoroltak. Brook utazásairól, mint mindenről, amit véghezvitt, dokumentációk maradtak: leírások, beszámolók, fényképek. Grotowski hónapokon át bolyongta be, India hatalmas területeit, de az ő vándorlásairól nyom csak benne magában maradt. Brook, a maga csillapíthatatlan teatralitásszomjában, a világ mind a négy sarkában, elfeledett afrikai és ázsiai falvakban mindig azt kereste, ami a színházat tovább gazdagíthatná: valamilyen ismeretlen gesztust, ismeretlen hangszert, ismeretlen dallamot. Van-e közöttünk olyan, aki ne emlékeznék rá, amíg csak él, hogyan pólyázták be a kabuki színháztól kölcsönzött szalagok a *Szentiváneji álom* szerelmeseit, hogyan álltak meg röptükben a nyilak a *Mahábháratá*ban, holott talán nem is megfeszített íjból lőtték ki őket, vagy hogyan gerjeszti a tüzet három felől az öregasszony Carmennek és utolsó szerelmesének szerelmi fészke körül? Brooknál tűz, víz és homok megragadó jellé válnak, a jelképek anyagszerűek maradnak. A színpad vörös homokját a Gangeszből hozatta. Egyedülállóan ért hozzá, hogy a rituálét színházzá alakítsa. Grotowski hosszú ideig makacsul kísérletezett vele, hogy a színházat visszaalakítsa rituálévá, míg csak meg nem győződött róla, hogy ez a hívő számára szentségtörés, a szent dolgok meggyalázása, a hitetlen számára képmutatás, az áldozat pedig - még ha Cieşlakot megkorbácsolják is - csak színészkedés.

A Németországból küldött képeslapon Brook a térdén nyugtatja kezét, szeme félig hunyva, és figyel. Jól emlékszem, hogyan szokott figyelni. Olyankor éber, mint a macska - mint az éhes macska. Ő maga egy szót sem szól, legföljebb néha összegyűr egy papírszalvétát; ezek az összegyűrt szalvéták díszlettervek voltak. Grotowski a fényképen felemeli jobb kezét, és Brookra nézve beszél. Brook kérdez. Giorgio Strehler, akivel együtt dolgoztam *A viharon,* ugyancsak kérdezni szokott, de maga válaszol magának, méghozzá kiadósan, és valahányszor kérdez, csak a saját válaszai érdeklik. Brookkal nehéz beszélgetni, mert minden beszélgetés a saját monológunkká válik. Strehlerrel lehetetlen beszélgetni, mert minden beszélgetésből monológ lesz: az övé. Hármójuk közül csak Grotowski az igazi beszélgetőpartner. És talán ezért akarja a színházból a találkozás elemét megőrizni - a kölcsönös találkozását.

Grotowskival több év után Santa Monicában találkoztam ismét. A képeslaphoz viszonyítva alaposan megváltozott. Az évek során sokszor láttuk viszont egymást; hol kövér volt, hol sovány, mintha fizikai megjelenése visszatükrözné belső változásait. A fényképen még sötét volt a haja, és rendetlenül lógott kétfelől a nyakába. Legutóbbi találkozásunkkor homloka megnyúlt, időközben megszürkült haja barkóba és rojtos, vékony kecskeszakállba olvadt át. Fehér inget viselt, ezúttal régimódi, sötét, vastagon megcsomózott nyakkendővel. Hozzá ugyanaz a sötét öltöny, csak most lógott rajta, mert lefogyott. „Úgy fest, mint egy császári és királyi titkos tanácsos" - jegyezte meg L., a feleségem.

Grotowski a haiti vudukultuszról beszélt; arról, hogy micsoda teatralitás rejlik a szertartásban, amely a résztvevőket transzba ejti. Meg arról, hogy miképpen tudja a színész ellenőrzése alatt tartani a transzot. Levetített egy dokumentumfilmet, amelyben egy fehér kakas-nak elvágták a nyakát; tollai szanaszét röpködtek a levegőben.

„A lótuszmag pompásan illik a lengyel vodkához"

Mindez három évvel ezelőtt történt a Santa Monica-i Getty Centerben, ahová - kilenc amerikai és európai művészettörténésszel és néprajztudóssal egyetemben - egyéves meghívást kaptam. Én voltam köztük az egyetlen színházi ember, és talán ezért fordultak éppen hozzám a kéréssel, hogy hívjam ide Grotowskit. Akkoriban Grotowski még szörnyűséges akcentussal beszélte az angolt, a film pedig folyton elszakadt (nyilván elromlott a vetítőgép), mint ahogy a fehér kakasból szakadnak ki a tollak. Magam sokáig gurunak tartottam Grotowskit, és nemegyszer megfigyeltem, hogyan ejti transzba hallgatóit - talán inkább a személyiségével, mint azzal, amit mond. Pedig hát akkor szakmai közönségről volt szó, amely azért gyűlt össze, hogy lássa őt. Ezzel szemben a Getty Center által meghívott tudós kollégáim addig csak keveset hallottak Grotowskiról, esetleg a nevét sem ismerték. Őket legföljebb az hozhatta tűzbe, ha egy régóta ismert kép hátoldalán egyszercsak váratlanul rábukkannak Leonardo egy vázlatára. Grotowski azonban őket is fellelkesítette, jobban, mint akárki más előtte vagy utána az egy év alatt. Pedig az előadók között kiváló szónokok is voltak.

Aznap este Grotowski velünk jött haza, orosz pirogból, sajtból és krumpliból álló vacsorára. Az étel fölöttébb ízlett neki. Csodálkoztam: „Neked tulajdonképpen csak lótusz-magvakat volna szabad enni." „A lótuszmag pompásan illik a lengyel vodkához" - hangzott a válasz. Ezt a Grotowskit nem ismertem. Korábban soha nem viccelődött önmagán. Mintha egyszercsak megnyílt volna. Magányos volt. Barátai és színészei régóta szétszóródtak a nagyvilágban, vagy már nem éltek. (Ugyanez a helyzet az én barátaimmal is.) Búcsúzóul nekem ajándékozott egy könyvet, amelyet - mondta - mindig magánál hord. Martin Buber haszid elbeszéléseinek francia fordítása volt. Az elbeszélések hasonlítanak azokhoz a történetekhez, amelyeket Stanislaw Vincenz gyűjtött a Felső-Csermos haszidjai között. „Uram - mondta Bal Sem Tov egyik ilyen távoli és kései utóda -, mentsd meg a zsidókat! És ha már ezt nem teheted, legalább azokat mentsd meg, akiket magad választasz ki magadnak." Roppant különös, de aznap este úgy éreztem, mintha az egykori guru, amint ott ül az orosz pirog fölött, ugyancsak ilyen haszid volna.

Még ugyanabban az évben, májusban vagy júniusban, Grotowski meghívott minket magához, Irvine-be. Sűrű erdő mélyén, ahol épületek és emberek egyaránt elvesznek, egy kaliforniai campus terül el, amely szinte észrevétlenül megy át a sztyeppébe. Ellentétes irányban néhány mérföld távolságra ott az óceán. Grotowski a campus szélén, egy régi pajta mellett építtetett magának világos fából kör alakú szibériai jurtát, és itt, a sötét pajtában, a világos jurtában, a közeli sztyeppén és az óceán partján gyakorolt egy évig új színészeivel, hosszú órákon át, amelyek néha belenyúltak a késő éjszakába. Hét vagy nyolc fiatalember és egy fiatal nő volt a gárdában. Az egyik mexikói, a másik alighanem maláj, a nő japán, a többiek Észak- és Dél-Amerika különböző vidékeiről jöttek, vagy a maguk akaratából, vagy mert Grotowski kiválasztotta őket.

A hosszú irvine-i éjszakára Grotowski rajtam és L.-n kívül meghívta Andre Gregoryt és feleségét, valamint két vagy három campusbeli ismerősét. Kevesebb volt a néző, mint az előadó. A jurtának friss gyantaillata volt, a fényezett padló úgy csillogott, mint a japán nó-színházban. Az előadást - ha jól emlékszem - a mexikói nyitotta meg, akinek Grotowski szerint

abszolút hallása van. Először egy dalt adott elő, amelyben mindig ugyanaz a hangnem ismétlődött: kihunyt, majd visszatért. A monoton dallamnak felelt meg az ismétlődő tánclépés, amelyben összeért a két térd, s a lábujjak befelé fordultak. Ebben a testtartásban hajolt meg a földig minden lépésnél a fej és a felső-test, majd ismét kiegyenesedett. Az egész hosszú ideig tartott, s lassan nőni kezdett a feszültség. Olyan volt ez a különös mozgás, mint egy lassan kitekeredő kígyóé. De ebben a kígyóban valami hipnotikus elemnek kellett megbújnia, mert a városi vendégek lassan csatlakoztak hozzá, ugyanazt a himbálódzó lépést, ugyanazt a monotonul zöngicsélő dallamot ismételve.

Később megkérdeztem Grotowskitól, honnan merítette ezt a különös, az egész testet elcsigázó lépést. Azt mondta, a lépésben kombinálódik a haszidok rituális imbolygása a Zen utolsó meditációs pózával. Márpedig a meditációnak és a cselekvést megelőző gondolkodásnak szüksége van a testi feszültségre.

„Egyedül Isten a nagy rendező"

Aztán kivezettek bennünket a jurtából néhány száz méterre a sztyeppére, és egy előttünk magasodó kis dombon két fiatalember és a nő megismételték az iménti hajlongó lépést. Anélkül, hogy helyükről elmozdultak volna, felváltva fordultak a négy égtáj felé, és meghajoltak az ég és a föld előtt. Kaliforniában százával tenyésznek a legfurcsább kultuszok, s egy be nem avatott idevalósi szemlélő azt hihette volna, hogy valamilyen titokzatos rituálé zajlik előtte, pedig hát csak két latin-amerikai fiatalember és egy japán lány állt naplemente idején egy dombon.

Váratlanul három ló vonult el mellettünk: két fehér, egy fekete. Mintha Gauguin festette volna őket. Mellső lábuk meg volt kötözve. Lassan, rövid ugrásokkal mozogtak, s lehajtott fővel keresgélték a száraz sztyeppén az elszórt fűcsomókat. Egy pillanatra eltakarták a két fiút és a lányt, akik hasonló mozdulattal hajtották le fejüket. Később megkérdeztem Grotowskit, ő találta-e ki ezt a gyönyörű pillanatot. „Nem - válaszolta -, egyedül Isten a nagy rendező."

Még később, már alkonyatkor, a két férfi és a japán lány körbeszaladták a jurtát. Futás közben lépést váltottak; hol felgyorsultak, hol lelassítottak. Nem néztek egymásra, mégis egyszerre váltottak lépést, mintha láthatatlan fonál kötötte volna össze őket. Mindez nagyon sokáig tartott; de minél hosszabbra nyúlt ez az egyhangú futás, ez az absztrakt, üres, zene nélküli balett, annál lenyűgözőbben hatott. Aztán véget ért. Megkérdeztem Grotowskit, milyen mérték szerint határozta meg a futás időtartamát, „Akkor marad abba - hangzott a válasz -, amikor kimerítette magát."

Késő éjjel a pajtába vezettek bennünket. Ismét leültünk a padra, az egyik fal elé. Grotowski a jobb oldali sarokba kuporodott. A pajta sötétbe borult, csak velünk szemben, egy alacsony asztalon lobogott tizenkét gyertya. A színészek a falak mentén futottak. Váltották egymást, mert mindig csak ketten voltak: az üldöző és az üldözött. Férfi és nő vagy két fér-fi. Meztelen testüket lazán lecsüngő fehér halotti lepel borította, amelyre vastag vonásokkal rajzolták fel a bordák, a medence és a gerincoszlop vonalait. A gyertyák lángja úgy görbült lefelé, mintha a futó testek kavarta légáramlat kaszálná le őket, s ebben a fényben hatalmas árnyak suhantak át a pajta falain. Ez az ismétlődő szekvencia volt az üldözés, amelynek végén gesztus jelezte a nemi erőszakot, a gyilkosságot vagy a megbocsátást. Két ízben az üldöző, miután utolérte az emberszabású üzött vadat, befedte azt a halotti lepellel, hogy utána a hajsza vagy az erőszak áldozata lassan felemelje lepel borította fejét, és úgy maradjon, rezzenéstelenül, félig ülő pózban, mint a sírból feltámadó Lázár vagy - mítoszoknak és kultúráknak ebben a szinkretizmusában - a szarkofágból felemelkedő, fehér szalagokba pólyált egyiptomi múmia.

„Igazi nyom csak az emlékezetben marad"

Kora reggel, a búcsúzásnál megkérdeztem Grotowskit, van-e dokumentációja - fényképek, rajzok, feljegyzések - az egyesztendős munkáról. Úgy látszott, csodálkozik a kérdésen. „Ugyan minek? Igazi nyom úgyis csak az emlékezetben marad." Majd rám mosolygott. „Ezt igazán te tudhatod a legjobban, Jan. Hiszen te írtál a test emlékezetéről."

Ez volt Grotowski irvine-i működésének utolsó éve. Új Centro di Lavorója egy Firenzétől nem messzi, toscanai faluban, Pontederában található, ahol még vendéglő sincs; a növendékek - és vannak majď húszan - maguk főznek maguknak.

Amikor ezen a távoli helyen megnyílt az új iskola, Brook felkereste Grotowskit. Meglehet, hogy ismét leültek a fapadra; a vándor hátizsákja ezúttal mindenesetre Brooké volt. Brook ebből az alkalomból Gordon Craigről beszélt. Az egyik legnagyobb közös mesternek nevez-te, akinek befolyása és legendája egész évszázadunkon át hatott, és a színház minden területére kiterjedt. Craig legendája azoktól indult ki, akik legalább egyet ismertek kevés számú munkája közül, ők továbbadták tanítványaiknak, s így hullámzott tovább, végig a tanítványok újabb és újabb nemzedékein. Craig legendájának meghatározó eleme az abszolút színház látomása. Ez az abszolút színház - bár ezt Brook már nem tette hozzá - maga a lehetetlenség, mert lényege nem található sem a szóban, sem a színészben, sem a mozgásban és a fényben. Nem tudom, vajon Brook volt-e az első, aki Grotowskit Craighez hasonlította. De azt gondolom, a hasonlat találó. És mindkettőjükre illik.

E találkozáson jelen volt Georges Banu is, aki utána ezt írta nekem: „Láttam Grotowskit. Mennyi korlátozottság! De mekkora erő rejlik e korlátok között! Most pillantottam meg első ízben a színház határát." Irvine-ben ezt a határt ismertem fel magam is. A Grotowski jurtáját határoló sztyeppén napfelkeltekor csörgőkígyók sziszegtek, és mozgott a levegő. Ilyen mozgó levegőt addig életemben csak egyszer láttam: a Negev sivatagban, Salamon rózsaszínű oszlopai körül.

Theater heute, 1990. december

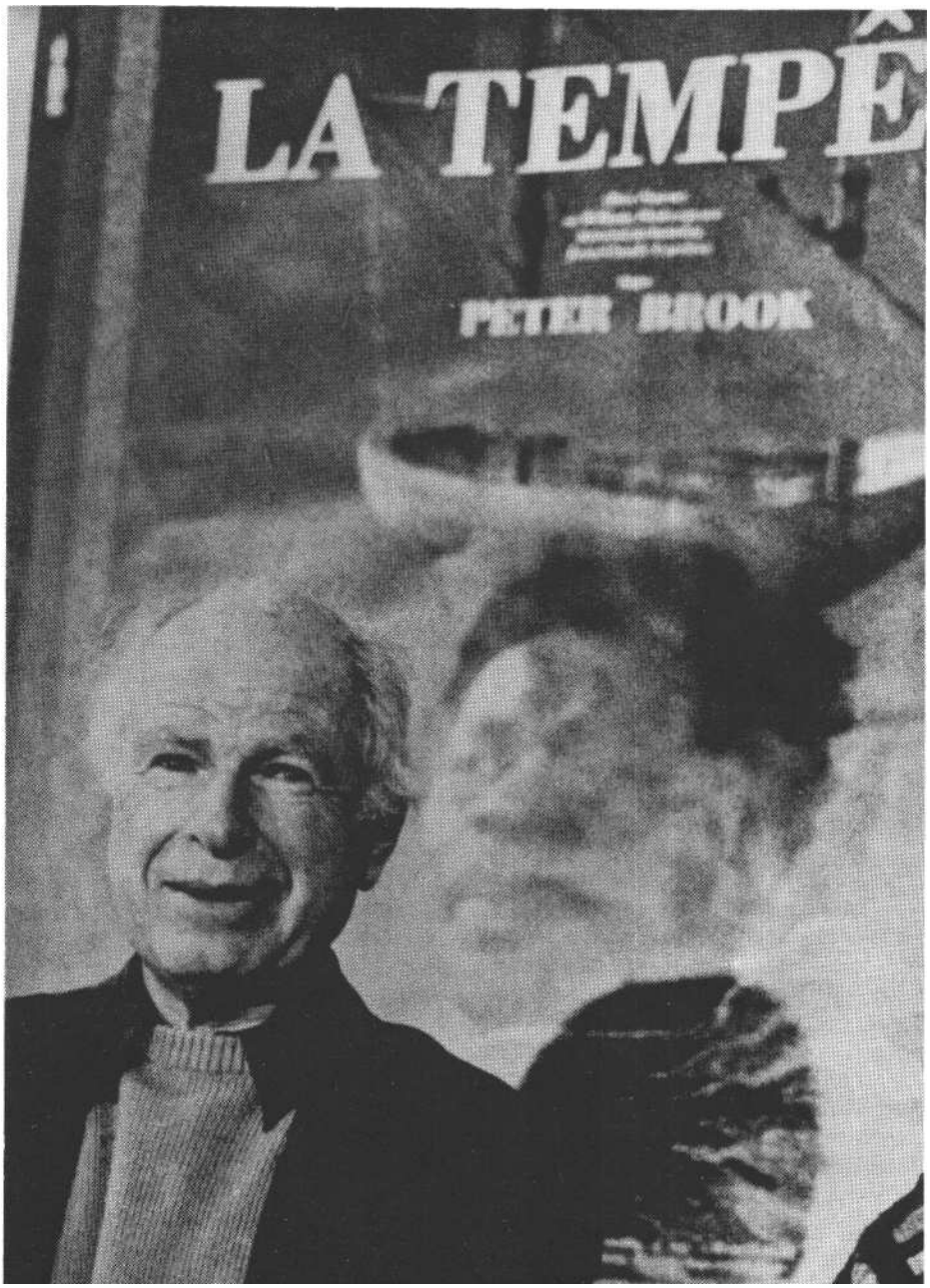
Fordította: Szántó Judit

Az edinburgh-i Nemzetközi Fesztivál az idén augusztus 12. és szeptember 2. között kínálja magas színvonalú zenei és színházi programjait. A jeles XX. századi cseh zeneszerző, Bohuslav Martinu születésének 100. évfordulója alkalmából sorra bemutatják jelentősebb műveit, s ezzel veszi kezdetét az a két évre tervezett sorozat, melyet a csehszlovák művészet bemutatásának szentelnek. Ennek jegyében lép majd fel a Szlovák Nemzeti Opera és Balett, a Prágai Szimfonikus Zenekar, a Suk-kvartett és több szólista. A színházi programon belül külön blokkot képvisel a japán színház. Fellép továbbá az angol Renaissance Theatre, Ausztráliából *a* Belvoir Street Theatre *(Görög* tragédia című produkciójával), Indiából egy klasszikus kathakali táncszínház a Lear *király* adaptációjával, az Egyesült Államokból a Repülő Karamazov Fivérek, a New York-i Zenés Színházi Csoport (1988-ban óriási sikert aratott produkciójával, *a Juan* Daríénnel), Új-Zéland vezető társulata, a Downstage Theatre Company (Ibsen *Hedda* Gablerével), a koreai Nemzeti Színház tradicionális operabemutatóval és a spanyol Els Comediants *A démonok vagy* egy éjszaka a pokolban című, a katalán népi fesztiválok hangulatát idéző műsorával.

PETER VON BECKER

CSAK A SZELLEMEK S A BOLONDOK GYŐZNEK

PETER BROOK A VIHAR-RENDEZÉSE



Fehér kaftánba öltözött, mezitlábas, fekete bőrű férfi ráz egy csörgő kaviccsal töltött farudat, a háttérben két fehér ruhás szellem mozgattáncoltat vékony bambuszrudakat, az urak átbukfenceznek egymáson a homokban, majd a fehér ruhások egyszercsak ingó bambuszrudat tartanak az öreg japán elé, s a színész, Yoshi Oida csak nagy üggyel-bajjal, kedvesen és mulatságosan tudja állát a fedélzeti korlát fölött tartani, midőn - nápolyi Gonzalóként - valamivel szárazabb halált esdekel az égtől.

Aztán egyszercsak elül a vihar, éjszaka van, aztán megint nappal, a homokban már csak egy kurta rémálom nyomai láthatók. Jól meg-termett öregember lép be, sovány, sötét bőrű óriás, ritkás fekete szakállal, kámzsába burkolva, kezében bot, oldalán karcsú, fiatal indiai lány, még szinte gyermek, jobb orrcimpájában briliánssal. A férfi Prospero, a szigetre vetődött egykori milánói herceg, a viharba került gonosztevő bátyja, a leány pedig a lánya, Miranda. A két színészt Sotigui Kouyatának és Shantala Malhar-Shivalingappának hívják.

Így kezdődik Peter Brook francia nyelvű A vihar-előadása.

Prospero csodadoktor, aki kézrátétellel gyógyít. A drámát nem a természet és a szellem-világ ura irányítja, s nem is a politikai végzetet, az erkölcsi utópiákat tanulmányozó szobatudós, csak egy sámán, aki bűvös köröket rajzol, és köveket kopogtatva csudákat varázsol elő.

Festőien egzotikus bűvölet lengi be az egészet, és mi felszabadultan szemléljük a kifürkészhetetlen létezés e könnyed játékát. Ám a kezdeti ámulat mélyén nesztelenül kicsírázik egy csipetnyi unalom is. Sotigui Kouyate Prosperóként kevéssé modulált, torokhangú franciasággal mondja Jean-Claude Carrière két és fél órára tömörített shakespeare-i szövegét; alkatánál fogva mindvégig impozánsnak, rokonszenvesnek hat, soha nem fenyegető, s rövidesen már nem is oly nagyon izgató. Hiányzik az a művészi erő, amelyre éppen az üres tér szorul rá a legparancsolóbban. Ennek a Prosperónak a viharban tett utazása mintha már az elején véget érne.

És az előadás mégis diadalmaskodik; minden vakmerőség nélkül megjósolható, hogy a zürichi bemutató után a brooki színház új világsikernek néz elébe. Ismét rabul ejt az egyszerűség művészete: az angol színházi géniusz a maga nemzetközi, „multikulturális" együttesé-

Peter Brook A vihar plakátja előtt

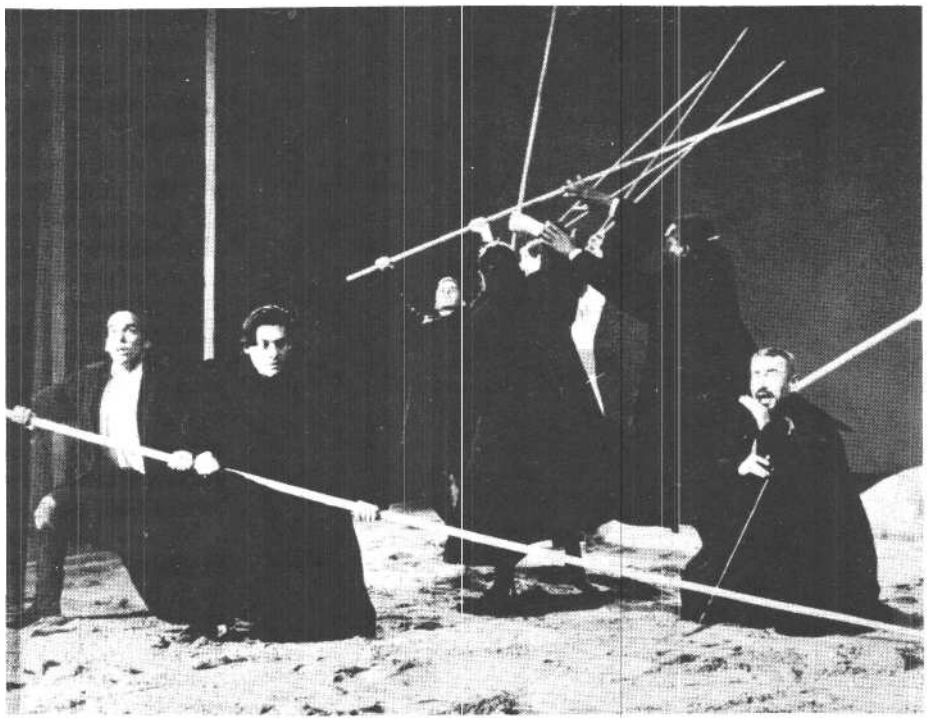
vel másodpercek alatt teremt - mindennemű technikai felszerelés nélkül - színhelyeket és helyzeteket, a darab kezdetén vihart és hajótörést, később a szigeten mindenfajta szentivánéji álmot. Játszódjék bár a jelenet a nyílt tengeren vagy az őserdő legmélyén - Brooknak mindig elég hozzá néhány pantomimikus utalás, két-három pálmaággal, néhány bambuszrúddal. Az előadás olyan tökéletes, amilyen legutóbb a *Mahábhárata* volt, s megvan benne a komédiás mimézisnek az a bája is, amely már Brook 1979-es Übü-rendezését áthatotta. Ám a legendás *Szentivánéji álom* (1970) vagy a párizsi Carmen-tragédia robbanékonyságát, lázas játékosságát és testi zeneiségét vagy az avignoni kőfejtőben előadott *Mahábhárata* időtteret elvarázsló monumentalitását és kecsességét, e kivételes modellek nagyságát nem éri el.

Ez A *vihar* nemcsak az egyszerűség csodáját demonstrálja, hanem olykor a tegnapi nagymester rutinját is; mintha a maga koreográfiájával és pantomimjával, no meg az afroázsiai szirénhangokkal a rutin rendezné el egy alternatív, folklorisztikus színház barátságosan meghitt miliőjét. Így például a Miranda és Ferdinánd herceg közötti szerelmi jelenetekben - amelyek hullámzó selyemtakarón játszódnak, xilofon és stílustörő módon magnóról szóló meseszerű danák hangjára - már nehéz megkülönböztetni a művészetet a műviségtől. És azok, akik fenntartás nélkül ujjongtak a zürichi bemutató láttán, bizonyára nem vették észre vagy (már) nem akarták észrevenni, hogy Prospero udvari ellenjátékosa, a hercegi fivér csakúgy, mint a nápolyi király színészileg nincs jelen, sőt, hogy Bruce Myers és Alain Maratrat, ez a két tapasztalt brooki színész Trinculo és Stephano naturburs szerepében nem feltétlenül robbantja szét a városi színházak bevált komikus sablonjait.. .

Így hát e két és fél óra során Peter Brook géniuszának bűvészmutatványai sem feledtethetik, hogy kecsesen egyszerű és rafináltan naív képalkotását csak a színészek tölthetik meg művészettel és élettel. És bármilyen szép is a színházi világcsaládról szőtt brooki álom, megfelelő mennyiségű művészetre (és életre) a legkülönbözőbb országokból toborzott s a legkülönfélébb bőrszíneket felmutató együttes sem nyújt eleve biztosítékot.

És mégis: túl minden kifogáson, ebben A *vihar*-előadásban valóban három kontinens három tündökletes színésze diadalmaskodik: Bakary Sangaré, Yoshi Oida és David Bennent.

A japán Oida már Brook első, 1970-es londoni A viharjában is fellépett. Most a hajótörést szenvedett nápolyi Gonzalo szerepét játssza;



A vihar Peter Brook rendezésében

vékony kis emberke, hollófekete, bő bugyogós öltözékben; afféle, a commedia dell'artéból szalasztott peches fickó, aki szinte jobban ámuldozik és örvend azon, hogy ruházata sértetlenül vészelte át a tájfunt, mint azon, hogy mellesleg ő maga is életben maradt. Yoshi Oidának éppen csak ki kell nyújtóztatnia szárnyszerű végtagjait, ezüstös mosolyra kell húznia ajkát, oldalra hajtania a fejét, és egy picikét meggörbítenie a hátát, máris diszkréten, szellemesen tudtunkra adta, hogy a nápolyi király idős tanácsura valójában örökifjú bolond, maga a halhatatlan clown.

Bakary Sangaré, ez az atléta alkatú, csodálatos afrikai komédiás: Ariel, a légi szellem. A vihar-nyitány alatt méltóságteljes komolysággal rázza csörömpölő bambuszrúdját, mintegy a végzet kormányosaként. Amikor másodjára megpillantjuk, már túlesett élvezetes munkáján; táncikálva lejt be a színpadra, fején egyensúlyozva a megfeneklett hajó kis modelljét, három piros vitorlával, hogy Prospero rögtön tájékozódhassék, hozzá hamiskás-naivul hunyorog, gurgulázik és hadar, kezei egymás után alakulnak hullámokká, árbócozattá, zuhanó emberi testekké, tengeri szörnyekké. Amikor elmeséli, hogyan ejtette lármájával halálos rémületbe az udvari társaságot, felborzolja rövid, göndör haját, amely egyszercsak mintha egy összekuszálódott allonge parókára utalna, takarékosan, mégis pokoli mulatságosan. Nemsokára aztán panaszosan hivatkozik a rég megígért szabadságra: ekkor felmászik a falhoz támasztott vaslétrán, és csak úgy sistereg belőle a hirtelen, lázadó büszkeség, amely akkor sem merül feledésbe, amikor, hamar megvigasztalódva, lejön, és nagyranőtt, félig vad, félig megszelidített gyerekként Prospero ölébe búvik. Ariel az est fekete fénypontja.

A legkáprázatosabb figura azonban az ördög: David Bennent Calibanja. Caliban valószínűleg még soha nem tombolt színpadon ilyen őrjítő viharzással. Már első megjelenése is „fejvesztett": ócska kartondobozban bekacsázik az arénába valami, aminek két lába van, majd lerázza magáról a dobozt, és belebújik: ez a láda a háza, a ketrece. Kiemel belőle egy répát, beleharap, hogy csak úgy reccsen, zabál, csemcseg, répaforgácsokat köpdös, és közben őrjöngve, tajtékozva beszél, mint akinek egész élete forog kockán; ő, a vadember, egykor a sziget gyermekkirálya. most félig emberi, félig állati sorban sínylődik a gyarmatosító Prosperónál. David Bennent tébolyult lidércnek formálja az alakot, szája egy kicsit nyitva, alsó ajka lecsüng, csak úgy fon benne az iszonyatos szenvedély, szemében egy patkány veszett dühe és egy fogoly gyermek sóvárgása. Amióta Volker Schlöndorf Günter Grass-filmjében, a *Bádogdobban* felfedezték, a kis David Bennent soha nem mutatkozott ekkora színésznek, mint itt, Peter Brook és William Shakespeare közös művében.

Theater heute, 1990. november

A VIHAR TITKAI

BESZÉLGETÉS PETER BROOKKAL

- Több mint egy évtized óta *most rendezett először Shakespeare-művet: A vihart, új, francia fordításban. Mint legtöbb rendezésében, most is a világ minden tájáról* szerződtetett *színészeket. Prospero* és *Ariel* szerepét sötét bőrű *afrikai művészek, Sotigui Kouyate* és *Bakary* Sangaré *alakítják, Calibant viszont* német színész, *David Bennent. Ezzel teljesen megfordítja az Angliában uralkodó színpadi divatot, amelynek értelmében ezt az utóbbi szerepet általában* fekete bőrű *művészre* osztják.

– Ha áldozatot hozunk, és lemondunk a nagy, látványos előadásról, az érdekes, „modern" értelmezésről, talán eljuthatunk egy szebb és költőibb játékhoz, amely közvetlenül, a zenéhez hasonlóan hat a nézőre. Ahelyett, hogy értelmezni próbálnánk a hatás okait, inkább a finom szálakat bontjuk ki annak a merőben újszerű eszköznek a segítségével, amelyet a sokfelől érkezett színészcsapat kínál.

– *Magáról a darabról vall más felfogást, vagy egyszerűen másfajta varázslatról van* szó?

– Azt hiszem, csak egy fajta mágia létezik, a bűvészmutatványoké. Ez az emberi lét varázslata... és persze Shakespeare-é is, ezért fog meg bennünket minden sorával. Nem azért, mert ez a szöveg okosabb vagy pompázatosabb más írókénál. Nála a költőiség nem frázisokat ékít okos vagy jól megválogatott szavakkal... Ő a szavak és képek zeneiségével valami életbe vágóan fontos húrt pendít meg az emberi lélekben. És ha minden egy emberi lény közreműködésével valósul meg, ha az meg tud nyílni a közönség előtt... vala-mi rejtett dolog, mágia, igazi varázslat tűnhet elő.

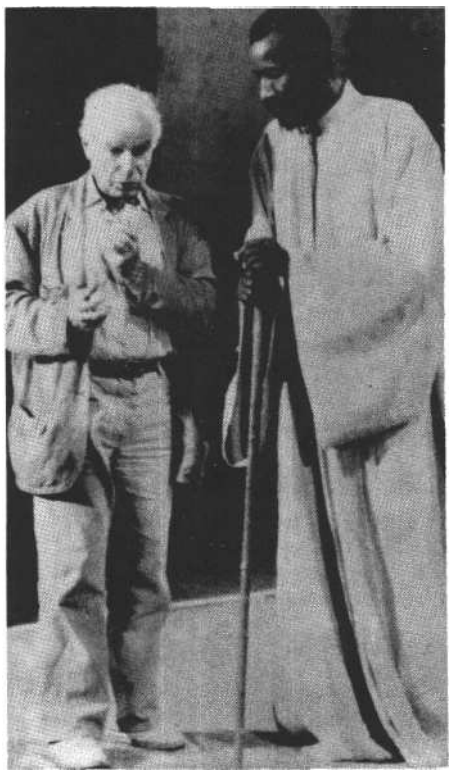
– *Amikor így* ízekre szed *egy drámát, mi világosodik meg ön előtt, amit korábban nem tudott meglelni? Milyen vonások bukkantak* elő?

– Úgy vélem, van itt egy jókora csapda, melybe kivétel nélkül valamennyien beleesünk. Éppen napjainkban vált jellemzővé, hogy a színpadi műveket igyekszünk ésszerűen megközelíteni. Veszünk egy színdarabot, és értelmezni kezdjük: „Miért adjuk elő, mit csinálunk, mit akarunk elérni vele, miről szól?" De a mű olyan, mint a zene: adott, közvetlen, szenvedélyes és megindító, hatását nem lehet a szavak nyelvére lefordítani.

– Ezt a *darabot olyan* időszakban *írták, amikor az európaiak szigeteket fedeztek fel, új világokat derítettek fel - mi pedig* hajlamossá *váltunk rá, hogy a művet valamiféle metaforaként értelmezzük, mint* saját *gyarmatosító* tevékenységünk *bemutatását.*

– Szerintem ez bizonyos értelemben sértő és lekezelő felfogása Shakespeare művének. Ha az ember az ő művészetét történelmi összefüggésben vizsgálja, semmilyen jelét sem találja annak, hogy léteznék ez az összefüggés, hogy ő ilyesmire gondolt volna, ezt akarta volna darabjával mondani. Bármelyik drámáját elemezve, ugyanarra a következtetésre kell jutnunk: Shakespeare gazdagsága elsősorban abból származik, hogy minden gondolata többértelmű, és ennek a komplexumnak egy aprócska szála kétségkívül összefügg korának aktualitásaival. De Shakespeare nem volt újságíró, és ha azt állítjuk, hogy Shakespeare saját kora gyarmatosítóinak kalandjairól írt darabot, akkor művészetét a zsurnalizmus szintjére süllyesztjük.

Sotigui Kouyate és Brook a próbán



– *Jóllehet föltehetően felhasználta az újvi*lág *felfedezésének* csodás *élményanyagát.*

– A ma élő nagy írók sem hagyhatják figyelmen kívül a tényt, hogy az ember a Holdra lépett. De ez nem jelenti azt, hogy ez volna Shakespeare darabjának közvetlenül bemutatott tárgya. Az ő elragadtatása más forrásokból táplálkozik.

- *Az* előadás *nyelve francia. A* versek *nyel*ve is. *Milyen veszteségekkel jár* ez?

– Ha francia rendező volnék, azt mondanám: nem túl nagy a károsodás. Mint angol persze tragikus veszteségként élem meg, naponta fájdalommal tölt el, jóllehet Jean-Claude Carrière bámulatos, odaadó és érzékeny munkát végzett, megtalálta a darab sajátos zeneiségét, ami kitűnő dolog. Csak hát a zenét nem lehet lefordítani... Egyszóval természetesen van veszteség, de nem jóvátehetetlen, amint ezt a *Cseresznyéskert* francia, illetve angol nyelvű előadása is bizonyította. Mindenki, aki Csehovot angolul játssza, tapasztalhatja ezt; hiszen ha egy igazi remekműből elvesszük mindazt, ami lefordíthatatlan, egyszerűen megdöbbentő, mennyire megmarad mindaz, ami lényeges. A színészre háruló teher viszont nagyobb lesz, mert itt franciául szólunk, és a francia tiszta, nyílt, nagyon világos nyelv. Emiatt aztán mind Csehov, mind Shakespeare esetében a színésznek kell önmagából többet adnia, hogy kitöltse ezt a hézagol.

– *A próbafolyamat* során *felmerülnek kérdések, értelmezési problémák.: mire gondolha*tott *Shakespeare, amikor ezt* vagy azt *írta. Mivel fordításról* van szó, *néhány ilyen* kérdést *bizonyára már a fordítás folyamata* alatt *el kel*lett *dönteni.. .*

– Ezért van az, hogy ha az ember fordításokkal dolgozik - és ez érvényes az angolra fordított külföldi művek esetében is -, a fordításokat folyamatosan fel kell frissíteni. A remekmű szövege ugyanis nem avul el, a fordítás azonban olyan, mint egy jelmez, időleges, saját korát képviselő jelenség, és tíz év múlva az ember úgy érzi, valami eltűnt belőle. Ilyen-kor a darabot újra le kell fordítani, a kérdéseket ismét meg kell válaszolni, és tíz év múlva egy másik munkatársi gárdának újra el kell végeznie ezt a feladatot. Tudjuk, ez volt Shakespeare utolsó darabja, és a fordítót, Jean-Claude Carrière-t, éppúgy, mint engem, nagyon meg-hatott, hogy a mű utolsó szava, talán a legutolsó, amit a költő leírt, így hangzik: „Free" (szabad). Hogy ez mit jelent? Erről szól a darab.

Michel Piccoli (Gajev), Natasha Parry (Ranyevszkaja) és Nathalie Neil (Varja) Peter Brook Cseresznyéskertjében

- Amiben nagyon sok fájdalmas dolog is történik.

- Igen, azt hiszem, éppen ez a mű csodája. Shakespeare egyaránt írt tragédiát és komédiát... és megalkotta utolsó színműveit, melyeket regényeseknek nevezett. Utolsó darabjaiban olyan sémákat érint, melyeket a *Titus Andronicusban,* a Hamletben vagy *a Lear ki*rályban robbanó, égő fájdalomként ábrázolt volna: itt pedig leheletfinoman, szinte az ujja hegyével festi meg őket. Azt hiszem. az egész darabot eltorzítjuk, ha bizonyos ponton túl menve dramatizáljuk ezeket a mozzanatokat. Ő mindent csak sejteni enged.

- Itt az *ártatlanságról is* szó *van. a lányról, aki még nem találkozott férfival, más emberrel... Ha* ezt *kiragadjuk a* gyarmatosítással kapcsolatos történelmi összefüggésből, egy egészen *másfajta* Miranda *marad.*

– Nagyon fontos, hogy ne ragadjunk le annál, amit mások korábban csináltak. Az elmúlt fél évszázadban annyira módosult az ártatlanságról és szüzességről alkotott ősi elképzelés, hogy Shakespeare darabjait értelmezve minden eszközzel azt próbálták bizonyítani: a szűz nem más, mint olyan lány, aki gátlásokkal, lelki zavarokkal küzd. Ezért az ilyen lányt valamiféle természetellenes jelenségként ábrázolták, hiszen ha természetes volna, nem maradt volna szűz. Azt hiszem, mi most történelmileg ismét eljutottunk arra a pontra, amikor mindez érvényét veszti; amikor az embernek be kell látnia, milyen fontos, hogy egyszerűbben közelítsünk meg egy nagyon tiszta, ősi gondolatot, amely végighúzódik az emberiség történetén, vagyis, hogy az ártatlanság létező dolog, és ha a szüzességet olyan fontosnak tartják, akkor ennek megvan a maga jelentősége… Ez minden.

– *Figyelembe* véve *a számtalan bonyolult, egymásba kapcsolódó kérdést, melyet A* vihar *felvet, például az ártatlanság,* a tapasztalatlanság, a bosszú *kérdését* és *így tovább* - akadtak-e *olyan problémák vagy* akadályok, *melyeket le kellett küzdenie, hogy a* darab *hatni kezdjen?*

– Ha a kérdést történetileg vizsgáljuk, kitűnik: Shakespeare-nek, amikor utolsó darabját írta, teljes drámaírói tapasztalata a rendelkezésére állt. Nagyon érdekes, hogy - amint ez egyes festőkkel is történt, akik például kubisták vagy impresszionisták lettek - Shakespeare sem foglalkozott többé lényegtelennek tartott részletekkel. Nagyon-nagyon szabadon alkalmazta drámaírói eszközeit, mellőzött bizonyos szerkesztési fogásokat, lemondott a jellemük túlzott következetességéről. A darabban inkább egyfajta drámai következetesség érvényesül, bizonyos összefüggő szellemi vonal. Shakespeare már minden eszközének tökéletesen birtokában volt: többé nem törődött a részletekkel, csak egyszerűen egyenes és görbe vonalakat rajzolt, hogy valamit megsejtessen, s nem törődött azzal, ha ez ellentmondásokhoz vezet. Amint már említettem, egyfajta képi zenét alkotott, amely nagyon világosan szól. de az intellektuális és skolasztikus problémákkal egyszerűen nem törődött. Ezeket nem tartotta fontosnak.

– *Ön a The Independentben megjelent cikkében* kijelentette - *s ezzel sok angol rendezőt* megdöbbentett -, *hogy* az eszmék *nem* fontosak. *Elmagyarázná, mit* ért ön *eszméken?*

– Én azt a cikket provokációnak szántam. Úgy vélem, néha magyarázatot kell adni, máskor pedig provokálni kell. Erre a provokációra azért van szükség, mert véleményem szerint

egy színdarab sokkal több kell, hogy legyen, mint néhány elmélet együttese, vagy egy ember, a szerző elgondolásainak illusztrációja... Egyszóval az eszmék két szinten is érvényesülnek. A mindennapi gondolat szintjén, vagyis: van egy elképzelésem valamiről, ezt meg akarom mutatni, elmondom egy színésznek, aki képes úgy olvasni a darabot, ahogy például Hamlet teszi, azaz neki is támad egy sor gondolata arról, hogy mit akar a darab bemutatni. Ilyenkor a színész teljesítménye egyfajta egyetemi előadássá válik, s a darab nem több, mint a civilizált párbeszéd eszköze közönség és színész között, afféle tévévita, és ezen a kulturált eszmecserén belül az egyik embercsoport átadja a maga úgynevezett olvasatát a másiknak. Ez pedig akadémikus játék. Ma csak egyetlen nagy vallás létezik a világon, és ez, tragikus módon, éppen a racionális gondolat istenéé. Ezt kezelik vallásos módon, és közben elutasítják, hogy valósan felmérjék, mit is jelent ez. Hiszen nagyon is könnyen mondjuk rá egy-egy gondolatra, hogy irracionális vagy éppen primitív... Úgy hiszem, a racionális és primitív gondolkodás ilyesfajta szembeállítása naív és értelmetlen dolog; ehhez az egészhez másképpen kell közelíteni. Az igazi gondolat, az igazi megértés nem azonos a racionális, elemző feltárással; az utóbbi nem több érdekes, de kisebb jelentőségű módszernél, amely a tudományos gondolkodást segíti.

– *Londonban a Royal Shakespeare Company hónapokon belül kénytelen bezárni, és az angol színháznak általában rossz a helyzete. Lehet-e tenni valamit?* Van-e *valamilyen javaslata?*

– Nem akarok amatőr politikusnak látszani, és azt sem állítom, hogy tisztában volnék a kormányzás minden titkával. Ugyanakkor létfontosságúnak tartom, hogy a kormány tagjai egyszerűen tisztelettel közeledjenek a színházhoz, mint olyan intézményhez, melynek nem értik minden titkát. A színház ugyanis valóban misztérium... Az ott dolgozók persze tudják, hogy ennek a misztériumnak egy része szervezés és anyagi eszközök függvénye, és ezeket értelmes módon kell kezelni. A másik rész viszont az, amiből az értelmes színház születik - ez pedig csak egyvalamitől függ: attól, hogy meghagynak-e bizonyos szabadságot az alkotó számára? A kísérlet kudarcot is vallhat; ezt el kell fogadni, sőt mi több, üdvözölni kell, mivel e kudarc lehetősége híján minden, a színház ésszerű korszerűsítésére irányuló kísérlet zsákutcába torkollik, és pontosan a tervezett cél elérése válik lehetetlenné.

Az interjút Mary Harron készítette (BBC Televízió, 1990. *október).*
Fordította: Pozsgay József

JOE FARREL
NYERS MÁGIA
GLASGOW-I TALÁLKOZÁS PETER BROOKAL

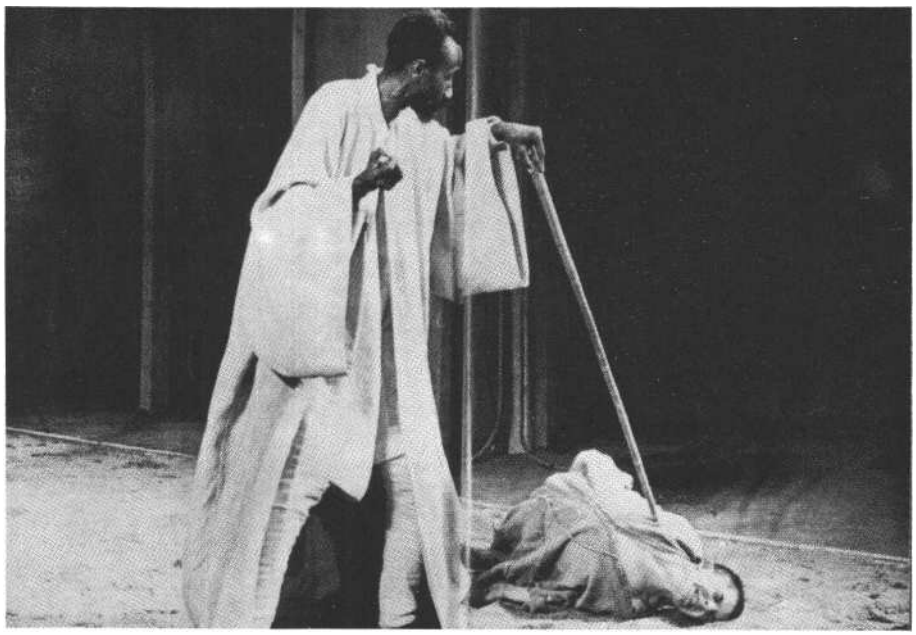
Amidőn Peter Brook, Glasgow-ba érkezvén, megválaszolta az újságírók által kötelezőnek vélt első kérdést, azt mondta, két ok miatt tartotta érdemesnek A *vihar* újbóli megrendezését: mert a darab aktuális, és mert nem az.

Bármily rég íródtak is Shakespeare színművei - magyarázta -, ma is olyan dolgokról szólnak, amelyek változatlanul sajnálatosan időszerűek. A Közel-Keleten háború fenyeget, Shakespeare pedig pontosan tudja, mi az erőszak, az összeesküvés, a bosszúvágy. Másfelől - tette hozzá -, a megrendezendő mű pontosan azért volt fontos számára, mert *nem* kortársi karakterű, mert újfajta kihívást jelent, és magasrendű költői formában dolgoz fel olyan témákat és minőségeket, amelyeknek semmi közük a napi vezércikkekhez vagy a tévéhíradó anyagaihoz. Az olyan értékeket, mint az irgalom, a tolerancia, a megbocsátás, a szeretet - vagyis Prospero világát - „a mindennapi élet túl ritkán és túl felszínesen tükrözi. Ez a darab épp azért érinthet meg bennünket, mert olyasmit kínál, amit a társadalomban nemigen találunk meg."

Kijózanító, megalázó s egyszersmind gazdagító élmény hallgatni egy Brook-szabású embert, amint a színházról beszél. A monománia általában nem vonzó tulajdonság, és más területeken mindenféle végzetes következménnyel is járhat, de ha a kultúra területén csapódik le - társulva azzal a magasrendű emberséggel és humanizmussal, amely Brook leginkább lenyűgöző személyes tulajdonsága és leginkább szembeszökő intellektuális sajátossága -, olyan tényezővé válik, amely kitágítja a létezés dimenzióit. Ezt az embert a színház mindent felemésztő szenvedélye tartja hatalmában, valamennyi kollégáját megszégyenítő módon.

Valaha az volt a divat, hogy megkeressük azt a kulcsot vagy megközelítési módot, amelynek segítségével bármely színdarab mainak, aktuálisnak címkézhető. Ez az a stílus, amelyet Peter Brook maga mögött hagyott. Másfelől, paradox módon, egy-kettőre kiderült: *A vihar* műsorra tűzése kifejezi mind jelenlegi színházfelfogását, mind szélesebb értelemben - ha szabad így mondanunk - a „berlini fal utáni" közgondolkodás atmoszféráját. Glasgow-i tartózkodása alatt Peter Brook számos interjút adott, több cikket írt, jó néhányszor fel

Sotigui Kouyate (Prospero) és David Bennent (Caliban)

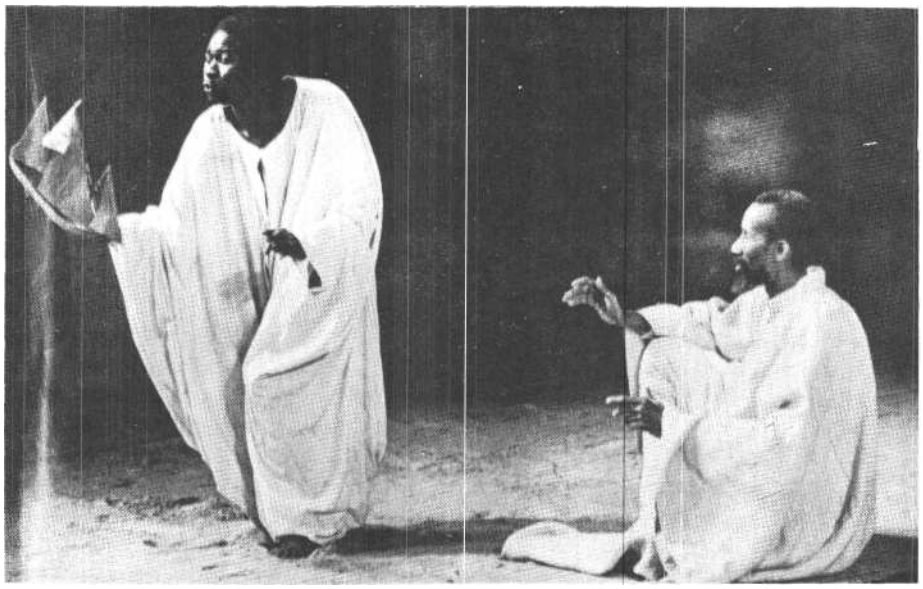


is szólalt - s ugyanakkor bemutatta *A* vihart. Megnyilatkozásaiban legtöbbször a színház lehetőségeit hangsúlyozta, és kifejezte eltökéltségét: az élet olyan területeit kívánja feltárni, amelyek - a hajdani klisével élve - nem „relevánsak", és mélyebben húzódnak a puszta intellektuális eszméknél. A „The Independent"-nek írott izgalmas cikkét azzal ajánlotta figyelmembe, hogy ezúttal talán sikerült „a galambok közé eresztenie a macskát". A cikkben gúnyosan kelt ki az eszmék - nem a hibás, veszélyes, felszínes, megalapozatlan, antiliberális eszmék, hanem általában mindenfajta eszme - ellen. „Ugyan mire jutunk az eszmékkel? Ahogy Sam Goldwyn mondhatta volna: az eszmék annyit sem érnek, mint a papír. amelyre leírják őket. Tudhatjuk a történelemből, milyen tiszavirág életűek azok az eszmék, amelyekről oly szenvedélyesen vitáznak, amelyeknek nevében kivégzőosztagokat állítanak fel, és gyerekeket küldenek a harctérre..."

A Színigazgatók Szövetségének értekezletén Brook felidézte a múltat, amikor a színházi rendezők hajba kaptak azon, hogy mi az elkötelezettség, mi a művész szerepe, milyen a művészet és társadalom viszonya. „A vitának két áramlata volt. Az egyik párt szerint először a társadalmat kell forradalmasítani, hogy a megváltozott körülmények között az ember belső élete is átalakuljon, míg a másik párt azt hangoztatta, hogy minden változásnak az egyes emberből kell kiindulnia, s csak innen foghatja majd át a társadalom egészét. Az első tábor Brechtre hivatkozott, a másik Artaud-ra, és a két gondolkodásmód kölcsönösen ki-zárta egymást."

Az idézett újságcikkben Brook azt is kijelentette: „Az ősi bölcsesség kimutatja, hogy minden emberi agyban megfogant eszme eltörpül magának az életnek eszméket nem ismerő intenzitásához képest." Ő maga egészen más értékrendet igyekszik feltárni: olyan minőségeket vagy igazságokat kutat, amelyek messzire távolodtak nem csupán a saját korábbi alkotásaiban megtestesülő politikai vagy társadalmi elképzelésektől, hanem az értelemnek, mint olyannak a szintjétől is. A meghökkent színigazgatókkal azt is közölte: sikerült rájönnie, miért omlott össze Kelet-Európa, miért nyerte meg Anglia a háborút, és miért jobb a színházi szervezet Franciaországban.

„Amikor a háború kitört, még iskolába jártam, és emlékszem: egyszer, hazaérkezvén. apám olvasott valamit, amit úgy hívtak, hogy Fenntartott Szakmák Listája. Legnagyobb ámulatomra e szakmák között ott volt a zongorahangoló is. Vagyis valamilyen bizottság a Whitehallban úgy döntött: még a Hitler fölött aratandó győzelemért is túl nagy ár lenne, ha a kedvéért le kéne mondani a zongorahangolókról. Ez a szakma ugyanis olyasmit reprezentált, ami az uralmon lévők számára fontos volt - még egy ilyen válságos időszakban is. Nem tudom, nem uralkodnak-e még ma is hasonló felfogások."



Bakary Sangaré (Ariel) és Sotigui Kouyate (Prospero)

A vihar a lehető legtökéletesebb kifejezése a Brook körvonalazta színházi szemléletnek. Ha bármily módon megkíséreljük ezt a drámát racionális összetevői szerint elemezni, az olyan, mintha tündérre vagy manóra húznánk kényszerzubbonyt, néhány másodpercre ugyan sikerülne féken tartani, de rögtön kiszabadítaná magát. A dráma a toleráns emberség és a szelíd megbocsátás remekműve, s nem volt még előadás - beleértve Ninagawa tavaly Edinburghben látott nagyszerű rendezését is -, amely meg tudta volna ragadni Prospero szigetének színtiszta varázslatát, vagy azt a módot, ahogy egyidejűleg fog át különféle térés időbeli dimenziókat. Talán az afrikai színészek felléptetése teszi ily hihetővé, szinte láthatóvá a mágikus elemet. Az előadást áthatja az a fajta misztérium, amely soha nem bontható le formulákra vagy egyenletekre. Olyan szervesen logikus, mint a jól elmondott mese, de végig megmarad benne a rejtély, amely nem közelíthető meg semmiféle könnyű tematikus kategorizálással, legyenek bár e témák oly nagyszabásúak, mint a szabadság vagy az önmegvalósítás, avagy oly banálisak, mint hatalmasoknak és rabszolgáknak a darabra kényszerített szembenállása.

A próbák fél évig tartottak; az egyik kép rekordot döntött, mert harmincötször dolgozták át. A nyugat-afrikai Sotigui Kouyatéból bámulatosan biztos léptű Prospero vált -, de, mint ké sőbb elmondta, amikor Brook felajánlotta neki a szerepet, ő bevallotta, hogy soha nem olvasta A *vihart*. Mire Brook azt mondta: ne is olvassa el, csak figyeljen, ő majd elmeséli neki. „Ki hallott még valaha ilyen történetet?" - kérdezte Kouyate, majd hozzátette: „Peter Brook határtalan szabadságot enged nekünk, hogy feltárjuk szerepünk mélységeit." Mégis, amikor megkérdeztem a mestert, illik-e munkamódszerére ez a jellemzés. úgy felcsattant, amennyire csak ettől a szelíd férfitól telik.

„Miféle felháborító megjegyzés ez? Hogy lehet csak beszélni is róla, hogy egy rendező ade szabadságot a színészeinek?" - mormolta szemrehányón, olyan bűntudatot keltve bennem, mintha csak egy pillangó szárnyait akartam volna kitépni. „Hát kicsoda az a rendező, hogy el merje venni egy színésztől a szabadságát? Tudom, és meg is győződtem róla, hogy saját gondolkodásom összehasonlíthatatlanul gyengébb, mint amikor együtt gondolkodunk a színészekkel. Ez nem változtat azon, hogy a rendezőnek megvan a maga funkciója: az, hogy széles, átfogó értelemben meghatározza a munka célját és irányát. Ha ezt elmulasztja, akkor vizenyős liberalizmus, abból pedig káosz születik, amihez mindenki hozzáteszi a magáét, de minden szanaszét is repül, és hiányzik az összetartó erő. Ez már nem szabadság, hanem pusztán gyengeség.

A rendezőnek nem szabad úgy tennie, mint Sztanyiszlavszkijnak, aki fogta magát, elutazott Itáliába, és ott írta le az előadást, mint egy forgatókönyvet. Az autokratikus rendező fogalma divatját múlta. Manapság az olyan rendező, aki társulatával csupán a saját eszméit illusztráltatja, létrehozhat ugyan jó előadást, de előadása mindig alatta marad az olyan rendező munkájának, aki jó útikalauzként érzékeli az

irányt - vagyis tudja, hogy Szamarkand előtte van, nem pedig valahol a háta mögött. A rendezőt eleve annak a meggyőződésnek kell vezérelnie, hogy intuíciójával és szakmai tudásával az ő dolga kijelölni a közös irányt. Utána aztán lekanyarodhatunk jobbra vagy balra - a végső úticél akkor is változatlan marad.

A rendezőnek fel kell ismernie, hogy a szöveg és a szerep elmélyült feltárására nincs jobb eszköz a színésznél. Elképesztő élmény hallgatni, amint színészek, akik soha nem foglalkoztak pszichoanalízissel, olyan nyelven elemeznek valamilyen modern drámát, amely megegyezik a legrangosabb pszichoanalitikusok kifejezésmódjával. Ez annak a mélységesen intelligens intuitív folyamatnak az eredménye, amely szervesen hozzátartozik a színészet természetéhez. És ha egy csapaton belül léteznek efféle rendkívüli teremtmények, magára vessen a rendező, ha nem vesz róluk tudomást"

Brook valaha sokat írt az üres térről - ma kedvenc kifejezése a szabad tér, amely szerinte nélkülözhetetlen a huszadik század sajátos stílusában fogant művek előadásához. „Valaha kitaláltam a halott színház meghatározását, de éppígy létezhetnek halott színházépületek is, amelyek az embert beszorítják egy bizonyos skatulyába, és kiherélik képzelőerejét. A régi divatú épületek nem a legmegfelelőbbek a modern színjátszáshoz, de éppily alkalmatlanok a tudatos szándékkal emelt új házak. A szabad térnek viszont megvan a maga sajátos arculata, mégsem határoz meg kényszerítő erővel valamilyen színházi formát. Ez a tér meleg, emberarcú, és semmilyen módon nem szorítja bilincsbe a fantáziát."

Szokásos távlatos szemléletével Brook most újabb gondolati ösvényre tér: elmondja, hogy a szabad tér igénye párhuzamos azzal a jellegzetesen modern nyugtalansággal, változékonysággal, amely aláásta a stabil értékeket, és az átmeneti formák kultuszához vezetett. „Azoktól, akik például a tizennyolcadik században megépítették a velencei La Fenicét, már abban is különbözünk, hogy ők, ha nem tudták is, merre mennek, azt legalább tudták, hol vannak. Az, hogy mi itt a huszadik század végén se ezt, se azt nem tudjuk, talán jót tesz a színháznak, hiszen a színház a múlékonyság, az ideiglenesség művészete; olyan művészet, amely, mint az újság, folyamatosan megszünteti önmagát. Ezért a színháznak előnyös, ha ilyen félig átmeneti formák között létezik. Én legalábbis otthonosabban érzem magam a múlandó dolgok világában."

Plays and Players, 1990. december

Fordította: Szántó Judit

TITÁNOK DUETTJE

PETER BROOK ÉS PETER STEIN NYILATKOZIK

A két nagy rendező a Braunschweigben és Wolfenbüttelben 1990 novemberében megrendezett, „Színházi formák 1990" elnevezésű fesztiválon, a wolfenbütteli könyvtárban találkozott, hogy közösen válaszoljanak Ivan Nagel kérdéseire. Szavaikat Gert Gliewe jegyezte le.

A fesztiválon látható volt mind Brook A vihar-, mind Stein (római) Titus Andronicus-rendezése.

Peter Stein: Ön mint angol olyan szerencsés, hogy az eredeti nyelvet használhatja. Fordítás közben a mű nyolcvanöt százaléka veszendőbe megy. Számomra pedig minden színházi tevékenységnek a szöveg az alapja.

Peter *Brook:* Shakespeare minden más drámaírónál jobban értett hozzá, hogy a valóság rengeteg ellentmondásos aspektusát rögzítse látomásként; az életet ragadta meg, a maga nyílt és rejtett megjelenési formáiban. A rendezőnek arra kell törekednie, hogy ezeket a realitásokat a szövegen áthatolva felmutassa, de ne értelmezze. Munkája szerintem a karmesterére hasonlít, aki felkutatja a zenedarab struktúráit.

Számomra az Erzsébet-kori színház az üres tér felfedezése. Nyitott tér, ahol gondolkodni lehet az életről. Ezt hívtuk régebben „szőnyegjáteknak"; a szőnyeg bárhol kigöngyölíthető, bárhol lehet rajta játszani. Ez a totális szabadság: nincs sem kijárat, sem bejárat. Mondhatjuk azt, hogy most a tengeren vagy az erdőben vagyunk, és máris ott vagyunk a tengeren vagy az erdőben. A színdaraboknak nem a logika törvényeit kell követniök, hanem szabadon kell mozogniok a külvilág és a belső világ között. A történelmi háttér nem izgat. Legföljebb ha három könyvet olvastam el Shakespeare-ről.

Stein: Nálam ez másképpen van. Érzem, hogy Shakespeare világával hiányos a kontaktusom, tehát képzeletemben is hézag támad, ezért a lehető legalaposabban kell tájékozódnom. Ez mindig azzal kezdődik, hogy elolvasom a szöveget eredetiben, s aztán igyekszem megfelelő fordítást keresni; igaz, a Schlegel-Tieck-féle verzió formai struktúráját szívesen veszem át. Sok minden azonban változtatásra, magyarázatra szorul. *Az Ahogy* tetszik nek például ötven százalékát meg sem lehet érteni. Es ha a színészek kérdéseire válaszolni akarok, akkor előzőleg informálódnom kell. Öntől soha nem kérdezik a színészek, hogy ez vagy az mit jelent?

Brook: Soha! Mindig is félek, hogy az ilyesmiből irodalmi színház sülne ki. Erről az a szörnyűséges egyetemi befolyás tehet. A pokolba Oxforddal és Cambridge-dzsel! Rémes ez a megszállott szövegközpontúság; mindig csak arra csábítja a színészt, hogy úgy mondja fel szövegét, mint a televíziós hírbeolvasó. Amellett nem is szabad kész koncepcióval a próbákhoz fogni; a koncepció magától megszületik, miközben a dráma struktúráján dolgozunk. Minden színdarabot a színészekkel közösen kell felfedezni, különben csak papír marad.

Stein: Én nem vagyok ilyen ellenséges Oxforddal és Cambridge-dzsel; mint rendező nagyon jól tudom használni azokat, akik ott csak ülnek a seggükön, és gondolkodnak. Még ha a tudósoknak nincs is fogalmuk róla, hogyan kell egy darabot a színpadon életre kelteni, amit nyújtanak, az számomra nem holt anyag.

Brook: Az ilyen információk engem is érdekelnek, de attól, hogy ismerem Shakespeare társadalmi hátterét, még nem mennek könnyebben a próbák. Jean-Marie Straub csinált ebbe a kontextusba ágyazva egy nagyon szép Bach-filmet, de ettől még Bach zenéjét nem fogom másképpen vagy jobban hallani. Engem inkább az emberi érzelmek minősége érdekel, amely évezredek óta nem változott. Persze ha abból indulunk ki, hogy az ember kora produktuma, akkor egészen más színház születik.

Stein: Ha többet tudok, akkor jobban is hallom, látom és értem a dolgokat.

Brook: Itt mint rendezők ismét az értelmezés kérdésére lyukadunk ki. Nem az számít, hogy egyetértek-e egy szereplővel vagy sem. Shakespeare ennél sokkal alapvetőbb dolgokról ír. Őt a rend és a káosz viszonya érdekli; ezt kell feltárni. Minden szereplőnek meg kell adni a maga létjogosultságát, a színész nem ránthatja le őket saját világképe szintjére. A színháznak nem magyarázgatnia kell a színpadi alakokat, hanem életre kell keltenie őket. Prospero, az Prospero, és basta.

Theater heute, 1991. január

***Fordította: Sz.** J.*

BÉRCZES LÁSZLÓ

ÉS A HAJÓ MEGY -

BESZÉLGETÉS EUGENIO BARBÁVAL

Talabot, ez a címe a produkciónak, amellyel az Odin Színház október elején hazánkban vendégszerepelt, és így hívták a hajót is, amelyen Eugenio Barba fiatalon útnak indult. Társulatával négy évvel ezelőtt már járt nálunk, akkor is találkoztunk. Emlékszem, ültünk a Duna-parti lépcsőkön, néztűk a vizet, a hajókat, beszélgettünk.

– *Eltelt négy év.* Azóta *mi változott?*

– Semmi. Na, persze, a körülmények változtak, de az irányt adó, pályát meghatározó értékrendem ugyanaz maradt. Amiben akkor hittem, abban hiszek ma is. Amiről azt gondoltam, nem szabad megtenni, azt most sem teszem meg. Sajátos helyzetben vagyok: azokkal dolgozom együtt, akikkel húsz-huszonhat évvel ezelőtt megteremtettük az Odin Színházat. Természetesen telik az idő, naponta szembesülünk a kérdéssel: mi a dolgunk, miért is csinálunk még mindig színházat, miért nem hagyjuk abba? De éppen az állandó kérdésfeltevés éltet bennünket.

– *A színház* tagjai *évek, évtizedek* óta *követik önt. De minden elkövetkező nap magában rejti azt a* lehetőséget is, *hogy* egyesek *elhagyják a színházat.*

– Ez is ott van a mindennapi kérdések között. De így is megyek tovább azon az úton, amit a magaménak érzek.

– *A sokéves* összezártság a *rutin* észrevétlen *kialakulásának* veszélyét is *magában hordozza .. .*

– Bizony ez így van. Mindannyian tudatában vagyunk a veszélynek, és ezért minden erőnket arra összpontosítjuk, hogy ismétléseket kizáró, érvényes, élő szituációkat tudjunk teremteni. Keressük tehát az új, az alkotó erejű körülményeket, amelyek arra kényszerítenek bennünket, hogy állandóan ismeretlen energiákat szabadítsunk fel magunkból.

– *De már ismerik egymás gondolatait, szándékait,* reakcióit. Az, *amit a számunkra fantasztikusan izgalmas bemutató tréningen, demonstráción elmondott,* társai számára akár *unalmas is lehet.*

– Ritkán tartunk ilyen bemutatót. Megpróbálok hatni a színészeimre, ők pedig rám. Ha nem ezt tesszük, megszületik a rutin. Nagyon sok múlik a kölcsönös ,.csábítás" erején. Képesek-e ők engem nap mint nap elcsábítani, illetve képes vagyok-e erre én? Ezért kulcsszó számomra a színészi jelenlét...

– *Ez a jelenlét* - teljes *lényünkkel* ott *lenni, jelen lenni* az adott *helyzetben - valószínűleg nemcsak egy-egy produkcióra érvényes, hanem a nap huszonnégy* órájára, *életünk teljes*ségére is. Nos, *a bemutató tréning idején felen volt, vagy* csak *leemelt egy kazettát a rutin polcairól?*

– Ilyesfajta demonstrációt még soha nem csináltunk! Rögtönzés volt az egész. Annyit tudtunk. hogy meg akarjuk mutatni egy szerep születésének állomásait. Mindig változtatjuk a formát, éppen azért, hogy igazán jelen lehessünk.

– Ha ez *sikerül, akkor a* századik elöadás *ugyanolyan friss marad, mint az* első. *Hogyan, miért határozzák el, hogy egy produkciót nem játszanak többé?*

Eugenio Barba demonstrál

– Néha egyik napról a másikra elhatározzuk - elhatározom -, hogy kész, vége. Pedig az előadás még élő, így aztán döntésem kizárólag intuitív jellegűi. Általában évekig játszunk egy produkciót, de a figyelem középpontjába egyre inkább a, készülő, új előadás kerül.

– *Az „elmúlt" produkciók nem hagynak űrt maguk után?*

– Dehogynem! Olyan ez, mint amikor a gyermek felnő, és elindul a maga útján. Nem tudod visszahozni azt az időt, amikor még kicsi volt, és melletted élt. Ilyen az élet. Valaki felnő. és elindul a maga útján. Ezt el kell fogadnod. Mégis, mi az, amit tehetsz? Újrateremtheted az életet, mégpedig olyan erővel, mint ahogy korábban egyszer már megterem-tetted.

– *Az Odin* előadásai *nem a racionalitást, hanem az intuiciót, az* érzést, a titokzatost, a *láthatatlant próbálják előhívni, a nézők viszont a mindennapok prakticista rutinjával ülnek be a színházba. Olyan ellentmondás ez,* amely*ben* akár a legjobb előadás *is alulmaradhat.*

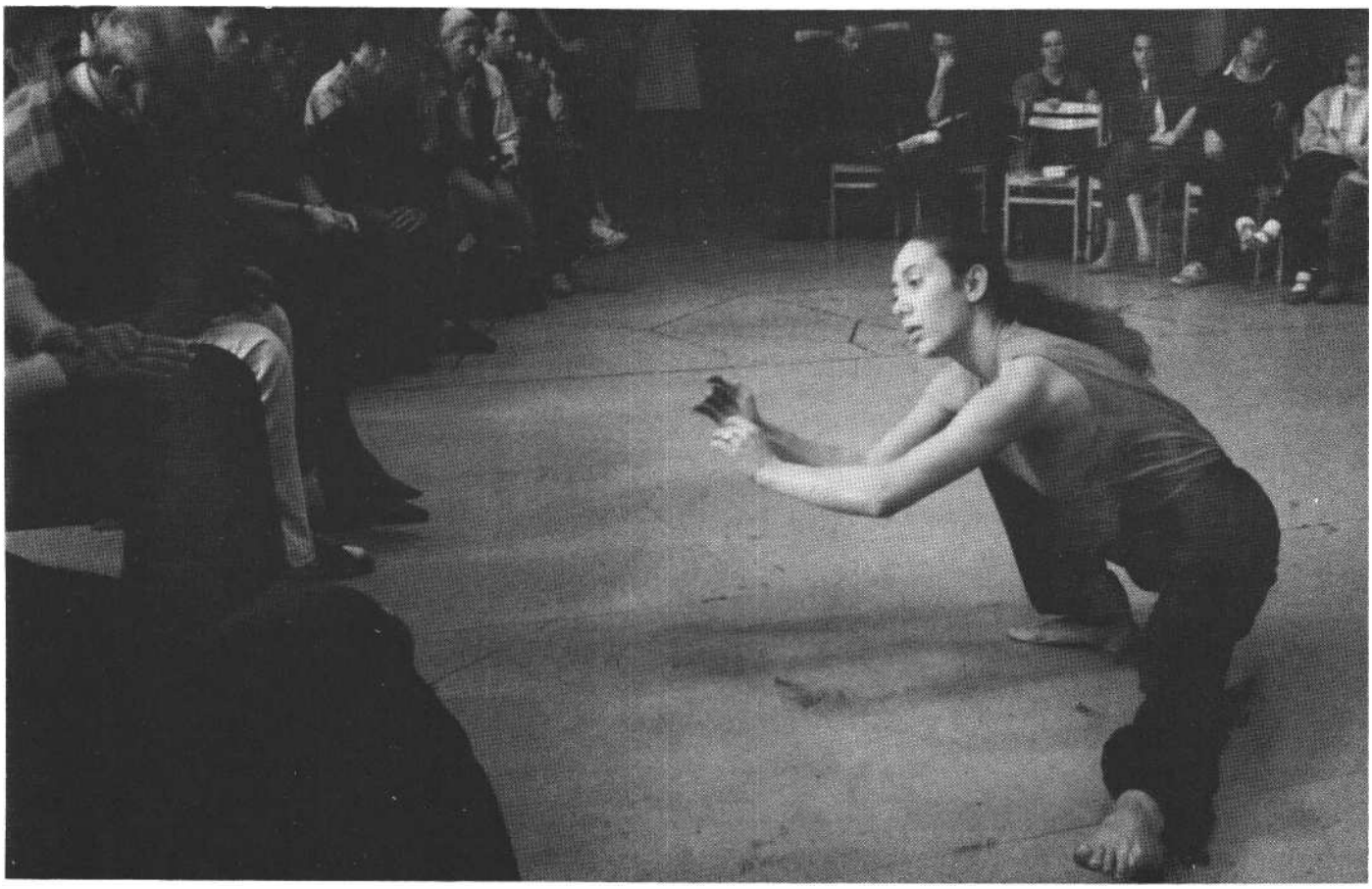
– Nem hiszem, hogy bármikor is alulmaradunk. Igaza van, mi nem vesszük figyelembe az „idők szavát", szembeszegülünk a divattal, a kor meghatározó tendenciáival. Márpedig a nézőben ennek a kornak a lelke él. De az előadásokon, akarva-akaratlan, tanúk lesznek, és közvetítik üzenetünket a világ felé. Azok felé, akik nem látnak bennünket. Furcsa paradoxon ez: színházat csinálunk azoknak, akik talán soha nem találkoznak velünk. A színházat nemcsak az éppen zajló előadás élteti, hanem a hatás, az emlék is. Nyomot hagyhatunk, s ez a nyom akkor is létezik, amikor a produkciót már nem játsszuk, sőt esetleg a létrehozók sem élnek már. Sztanyiszlavszkijról, Craigről, Brechtről, Julian Beckről beszélünk, és nem konkrét előadásokról. De munkájuk emléke él és hat.

– *Az Odin produkciói* sokszor évekig tartó *munka eredményei. Egy zárt konstrukción belül végtelenül pontosan kidolgozott,* „tökéletes" alkotások; a véletlen, az esetlegesség ki-*zárt. Létrejőhet-e igy kapcsolat az aznapi közönséggel? Egyáltalán: szükség* van-e erre a kapcsolatra?

– Hogyne lenne szükség rá! A színház két tényezőre épül: a színészre és a nézőre. Ha valamelyiket kivesszük, a rendszer működésképtelen.

– *A* kapcsolat *létrejötte vagy hiánya befolyásolja-e* a színészt?

– A színész olyan, mint a sebész. Arra koncentrál, hogy a legprecízebben használja a szikét, és ne sértse meg a testet, amelyet operál. Őt alig befolyásolja, mi történik körülötte. Nagyfokú összpontosítással védi az operáció - a produkció - minőségét.



Az Odin Teatret Budapesten

– *De a színházakban gyakran hallani, hogy „ma jó vagy rossz közönségünk volt".*

– Sokféle nézői reakcióval találkozhatunk. Van, aki zavarban *van,* és alig *meri nézni, mi* történik, *van,* akire *nagyon erősen* hat *a* játék, *van, aki* közömbös marad... Olyan sokféle *a nézői válasz, hogy* lehetetlen eldönteni, ki *is a „jó" néző.* Egy dolog biztos: *a csend az* előadás *végén.* Minél hosszabb *a* csend, annál *valószínűbb, hogy az* előadás nyomot hagyott, sebet ejtett.

– *Tudomásom szerint ön megnézi az Odin szinte valamennyi előadását. Jár más színházakba is?*

– Természetesen. *Ha* valami érdekesről hallok, elmegyek, megnézem. Olyan *ez,* mint *az* olvasás. Nem *azért* olvasok, *hogy* művelt legyek. *Ha* valami untat, félreteszem. Ugyanez *a* helyzet *a* színházzal *is. Ha a* kérdések *sorát* veti fel bennem, akkor érdekel. Teljesen mind*egy,* milyen *fajta* színházról *van szó.* Kérdésekkel szembesítsen - ezt *várom* tőle.

– *Az idők során csökken vagy nő a kérdések száma?*

– *Én úgy* látom, *hogy az idő egyre* több il lúziót szül, *és* közben *egyre* gyűlik körülöttünk *a pernye.* De *a* kihűlt *hamu nem* válasz. *A* kérdések kérdések maradnak. *Az a* feladat, *hogy* ezekre aktív, cselekvő válaszokat találjunk.

– *Ilyen értelemben maguk az előadások a válaszok.*

– Inkább *csak* kérdések megfogalmazási módjai.

– *Előadásai szembeszegülnek a korszellemmel, nem annak közlekedési szabályai szerint haladnak. A hétköznapi életben tud így közlekedni?*

– Békés természetű *vagyok, nehéz* kihozni *a* sodromból. *Így* aztán elközlekedem *az* út szélén.

– *Az új produkció, a* Talabot *alaptémája az az ellentmondás, hogy az ember állandóan úton van, és mindig hazavágyik. Elindul, hogy megérkezzék - és azon nyomban újra indulni kíván. Valamikor a hatvanas években Eugenio Barba a Talabot nevű hajó fedélzetére lépett és elhagyta otthonát. Lengyelországban dolgozott Grotowskival, majd huszonhat évvel ezelőtt megalapította Dániában az Odin Szín-házat.*

– Úton *vagyok,* de *van* otthonom: *a* testem. *Ha* megőrzöm *az* identitásomat, *ha* megtartom *magamat a saját* ösvényemen, *ha van egy ér* tékrendem, amelynek alapján igent *vagy nemet* tudok mondani, akkor mindenütt otthon *vagyok* - legyen *az* Latin-Amerika, Dánia *vagy* Magyarország. Otthon *vagyok,* mert *őrzöm* magamat, *a* személyiségemet. *És* mindenütt *van* néhány barátom. Ők *az* én szellemi *hazám.* Lehetnek idősek, fiatalok, „műveltek" *vagy* „tudatlanok". Nem földrajzi, hanem szellemi kérdés ez. *Új* előadásunk ugyanakkor szembesít a kérdéssel: miért hagyjuk el azt a helyet, ahol születtünk? A központi szereplő egy antropológus, *aki* előbb Indiába, majd Izlandba *megy* dolgozni. De végezhetné ezt *a* munkát *ott is,* ahol felnőtt. Miért *megy* el? Per*sze* a *Talabot,* amikor összekapcsolja *a szemé*lyes élettörténetet *és a* történelem *egészét, más* kérdéseket *is* felvet. Hogyan találjuk *meg saját* helyünket ebben *a* folyamatban? A sokat hangsúlyozott jelenlét ezt *is* jelenti: megtalálni *a* helyünket. Egyetértek tehát: *a* jelenlét *nemcsak a* „mutatványok" idején érvényes. *Érvényes egész* életünkre.

– *Ez a hely Eugenio Barba számára az Odin Színház.*

– *Így van. És remélem, hogy még* további huszonhat *éven* át jelen tudunk lenni a világban. És jelen lehet köztünk *a néző is, aki az* előadásról energiával feltöltődve távozik majd.

DAVID SHOEMAKER

HOLSTEBRÓI JELENTÉS

A TALABOT AZ ODIN TEATRETBEN

A Talabot cselekményét váratlan irányváltozások jellemzik, a szöveg lineáris menete megmegszakad; a kompozíció montázsra és két vagy több egyidejű akció egymásba fonódására épül. „A szöveg - ahogy Barba mondja - olyan, mint a szél, amely egy bizonyos irányba fúj. Az előadás széllel szemben, ellentétes irányba hajózik. De a mozgatóerő akkor is a szél marad."

Hivatkozási pontok

Mielőtt magával a Talabottal foglalkoznánk, helyezzük el a maga kontextusában. Barba a műsorfüzetben négy hivatkozási pontot jelöl meg: egy oldalt Craig commedia dell'arte-esszéjéből; magát a „Talabot" szót; Kirsten Hastrup *Az irreális kihívása* című esszéjét; és B. S. Ingemann dán költő zsoltárját, amely vezérmotívumként nyitja és zárja az előadást.

Barba szerint a kortárs szerzők félreértelmezték a commedia dell'artét: úgy állították be, mint sztereotip maszkos figurák seregletét, akik rögtönzött szkeccseket tömnek meg együgyü bohózati lazzikkal. Ily módon nemcsak a commedia színészeinek sokkal átfogóbb tehetségét tévesztették szem elől (ügyes rögtönzéseiken túl magas képzettségű zenészek, énekesek, táncosok voltak, és klasszikus darabokban is felléptek), hanem mellőzték vagy szétrombolták azt a társadalmi-gazdasági összefüggésrendszert is, melyben a commedia gyökerezik. Barba tehát olyan előadást akart, amely darabokra zúzza a commedia dell'arténak ezeket a mai értelmezéseit.

Talabotnak hívták azt a norvég teherhajót, amelyen Barba mint a kereskedelmi flotta tagja 1956-ban első útját tette. Így hívták Paulin-François Talabot francia mérnököt is, aki részt vett a Szuezi-csatorna tervezési munkálataiban. S végül a yucatani maja nyelvben a „talabot" annyit jelent, mint „elérni a tengerpartot" vagy „megrázni a testet".

Ingemann *Gyónás* című zsoltárának öt négysoros strófája a személyiség dualitásáról, a külső megjelenés és belső tartalom félelemből, bizonytalanságból és magányosságból fakadó szétválásáról szól.

Dualizmusról beszél Kirsten Hastrup is, de más összefüggésben. A negyvennégy éves dán antropológusnő elvállalta, hogy az Odin Teatret produkciójának fő alakja legyen. *Az irreális* kihívásában elmondja misztikus találkozását a *huldamadurral,* az izlandi folklór e jellegzetes alakjával, akiről „köztudott, hogy a ködös hegyekben nőket, főleg női pásztorokat csábít el". A rejtélyes találkozás, amelyet egy magányos szirt peremén élt meg, súlyos dilemmát jelentett az objektív adatok rögzítésével foglalkozó tudós számára; idegen realitást, mind anyagi-fizikai, mind kulturális szempontból.

A Talabot egyik legfőbb témája ennek a dualizmusnak, „a jól ismert valóság felbillenésének" fogalma. Barba olyan, a huszadik század történelméből vett figurákkal népesíti be a drámát, akik a saját életükben kísérelték meg egyensúlyba hozni jellem és élmény dualizmusát. Julia Varley játssza Kirsten Hastrupot; César Brie Artaud-t, a költőt, színészt és látnokot; Torgeir Wethal Ernesto Che Guevarát, az asztmás orvost, négy gyermek apját, a Kubai Nemzeti Bank igazgatóját és harcos forradalmárt; Richard Fowler alakítja Kirsten apját, Bent Hastrupot, aki szintén orvos volt, és öt leányt nemzett, Jan Fersley Knud Rasmussen sarkkutatót, aki három éven át járta kutyaszánon az Északi-sark vidékét, hogy eszkimó mítoszokat és dalokat gyűjtsön; Falk Heinrich Kurtzot, a kongói őserdőkből soha vissza nem tért fehér embert, Isabel Uberda Puccini a rénszarvastotemmé változott indián szolgálólányt, akit egy fához kötözve találnak, megerőszakolva és brutálisan meggyilkolva és Iben Nagel Rasmussen Trickstert, a Kóklert. Valamennyi szereplő életét a különböző realitások összecsapása dúlta fel, és mind megfizették a lelki és testi adót azért, hogy megkíséreljék élményeiket az egyik valóságszintről a másikra transzponálni.

Miniatűr amfiteátrum

A színészek végső előkészületei alatt a közönség az előcsarnokban várakozik. Hirtelen megnyílik a színház ajtaja; Kirsten Hastrup alakítója köszönt bennünket. A mintegy száz személyt befogadó lelátók egy ovális arénát kereteznek, amelynek két végén és közepén van járás: miniatűr cirkusz vagy amfiteátrum, elképesztően kicsiny.

Az aréna közepén vörös köpenybe burkolt nőalak ül, feje köré színes sál csavarva. Más, ugyancsak köpenybe burkolt színészek nyugodtan kóborolnak a játéktér körül, némán üdvözlik az érkező nézőket, és helyükre vezetik őket. A légkör egyszerre intim és ünnepélyes; egy fontos esemény előérzete sűrűsödik benne.

Amikor mindenki elhelyezkedett, a színésznő, aki elsőnek fogadott minket, eltűnik a lelátók mögött, a fények kialszanak, majd lassan ismét világos lesz, s a középen kuporgó nő-alak kotyogni, turbékolni, krákogni kezd, és kis cuppogó hangokat hallat, mintha kutyáját vagy egy kisgyermeket szólongatna: az előadás megkezdődött.

Tárgyak az üres térben

A parányi téren belül a színészek bámulatos fizikai tágasságot tudnak teremteni. Hiába vannak időnként csak centiméterekre az első sorban ülőktől, fegyelmükkel és pontosságukkal úgy formálják a körülöttük levő teret, hogy az mintegy varázslatos módon kitágul.

A díszlet egyszerű: mindössze egy-egy lejtő- és emelvényegyüttes a játéktér két végén. Bútor nincs, de kellék annál több. A világítás primitív, főleg parányi jelzőfények gyulladnak fel a magasban fehér vezetékeken függő fényszórókból. A lelátók mögötti terület kulissza-ként működik; míg a nézők előtt zajlik a cselekmény, a hátuk mögött a színészek átöltöznek, magukhoz veszik a kellékeket, s gondoskodnak a fény- és hangeffektusokról csakúgy, mint a kísérőzenéről.

A szöveg elsősorban Kirsten Hastrup életrajzának részleteiből áll, és főleg szakmai és magánéletének egymásba játszásával foglalkozik: bemutatja apjához való viszonyát, diákéveit, házasságát, családalapítását, indiai és izlandi élményeit, majd az azt követő lelki traumát, amely összekapcsolódik házassága felbomlásával; azután látjuk, amint egy újonnan megtalált élettárs oldalán újra kezdi mind szakmai, mind magánéletét. Az elbeszélést mindvégig hasonló részletek kísérik Guevara és a sarkkutató Knud Rasmussen életrajzából, és megjelennek olyan képek is, amelyek az „1948-as nemzedék" életét és korát jellemzik.

A színészek különböző nyelveken beszélnek: Kirsten és az apját játszó színész például angolul, Ernesto Guevara norvégül. Minden színész több szerepet játszik, s időnként a commedia dell'arte figuráira jellemző maszkokat öltenek, amelyeket több helyen szándékosan szétdaraboltak: az egyes részeket jól lát-ható nyersbőr csíkok tartják össze.

Érzéki csomópontok

A cselekmény nagy hatású, sokszor sűrűn többértelmű képeken át bontakozik ki. Az egyik ilyen rendkívül komplex kép Che Guevara „halálát" mutatja be. A figura a maga kettős identitásában jelenik meg, mint Ernesto Guevara, az asztmás vidéki tinédzser és Che Guevara, a karizmatikus forradalmár. Ernestóként fehér inget, szürke nadrágot, fekete kardigánt visel: mint Che, a commediabeli Capitano tarka jelmezét.

A halálról szóló képet Ernesto ifjúkorának egy valóban megtörtént epizódja előzi meg: beleszeret egy lányba, és a lány gazdag apja tévedésből meghívja egy luxusszállóban megrendezett táncestélyre. Ott lírai és romantikus keringőt táncol kedvesével, aki fehér csipkeruhájában, piros csipkekesztyűjével, finom vonalú szalmakalapjával olyan, mint egy szépséges látomás.

A sóvár szenvedély, a nehezen elfojtott vágy atmoszféráját hirtelen töri meg egy Brighella-jelmezt viselő alak, aki megparancsolja a zenészeknek, hogy verjék meg, majd dobják ki Ernestót. Ernesto magányosan áll a színpad egyik végén, majd lassan, megfontoltan húzza fel „polgári' öltözékére a Capitano jelmezét, csak a maszkot mellőzi. Ekkor egy perverz módon tekintélyes külsejű alak közeledik felé. arcán kihívó tudatlanságot és szadista kegyetlenséget kifejező maszk, öltözéke az akadémikusi tóga groteszk változata, kezében *kaffiyeh,* az az arab fejdísz, amelyet eredetileg a Közép-Kelet sivatagi nomádjai viseltek. Lassan közeledik Ernestóhoz, leengedi fejére és arcára a *kaffiyehet,* és behízelgő hangon kérdezi: „Mit gondolsz, életben maradsz?" Majd két rózsaszínű strucctollal a két vállára üt, s így vezeti az egyik emelvényhez. A kép ködösen emlékeztet a Krisztus lába alá terített pálmaágakra, amikor nem sokkal a keresztre feszítés előtt diadalmasan vonult be Jeruzsálembe.

A lejtő tetejére érve a tudós karjába veszi Chet és szembefordul a közönséggel; így születik újjá tablóként az utolsó fénykép, amely az igazi Cheről készült röviddel halála után. Aztán lassan elengedi, a test a földre csúszik, majd a tudós lendületes mozdulattal lerántja a *kaffiyehet,* és ismét megpillantjuk Chet, ezúttal a Capitano maszkjával. „Sajnálom - mondja a tudós gunyorosan, színlelt fájdalommal -, forradalom nincs, csak forradalmárok vannak, tőlük pedig nagyon könnyű megszabadulni."

A képsor asszociációs láncot teremt Ernesto, Che, Jasszer Arafat, a PFSZ gerillái és Jézus Krisztus vértanúhalála között; a legvégén Che kirobbanó hang- és mozgásegyveleg közepette életre kel, és az „El Condor Pasa" kíséretére táncolni kezd.

Vannak más, kevésbé komplex, de éppily hatásos képek is. Diorámaszerű plexiüveg kalitkában egy eszkimó bábu olyan témára utal. amely az Odin valamennyi újabb keletű pro-

dukciójában felbukkan: hogyan pusztítja el a bennszülött kultúrákat a nyugati gazdasági és politikai imperializmus.

A Guevara életével foglalkozó képsor elején elrabolnak, megkötöznek, majd betömött szájjal az egyik emelvény tetején álló fa ágára függesztenek fel egy perui vagy bolíviai indián nőnek öltözött színésznőt, s ő onnan a fáról, összefüggéstelen, halk, megkínzottan nyöszörgő énekkel kíséri végig Guevara történetét. Ez a kép is megtörtént eseményt idéz fel: miközben Guevara gyógyfüveket szedett asztmája ellen, indián dajkáját egy helyi rablóbanda tagjai elrabolták, megerőszakolták, majd felakasztották.

A fiatal színésznő jelenléte aktuálisabb tartalommal ruházza fel a képet az olyan latinamerikai diákok és más fiatalok számára, akik bátran tiltakoztak elnyomó, önkényuralmi rendszereik ellen. A színésznő a maga bőrén tapasztalta, hogy az ilyen tettekért sokan az életükkel fizetnek: anyja egyike annak a sok ezer argentinnak, aki örökre „eltűnt".

Végül abbahagyják a játékot; a nő ott marad, zokogva, ázottan. Egyikük odalép; mintha bocsánatot akarna kérni. Félresimítja arcából a haját, mintha meg akarná csókolni, majd az utolsó pillanatban ráköpi a szájában tárolt sör. A társaság röhögve, gúnyolódva vonul ki a játéktérről.

Az izlandi képsor hátborzongató konfrontációval ér véget. Kirsten szembenéz „hasonmásával"; így kap szemléletes színpadi formát a tudathasadás, amelyet Dániába visszatérve elszenvedett. A színésznő sötétben jelenik meg az egyik emelvényen, csak halovány fényű fejgép világítja meg, kezében halkan szól egy csengő, amelyet hosszú, magányos jajongással kísér.

Amikor lejön a lejtőn, és eltűnik, helyén homályos, görnyedt, fekete esőköpenyes alak jelenik meg, arcát kusza, sűrű, sötét hajtömeg teszi felismerhetetlenné, kezében madárfészek. Az aréna túlsó végén hasonlóan öltözött alak lép be, kezében kicsi, égő olajmécses. Középen találkoznak; a második alak letérdel, az első pedig elveszi tőle a mécsest, és lágyan felemeli a másik sörényét, hogy alóla - Kirsten bukkanjon elő. A halványsárga fényben már nincs is arca: fekete hamuval borított halotti maszk lett, s így is marad az előadás végéig.

Sörösüveg és bárányborr

Hirtelen vált az atmoszféra: esőköpenybe, bárányborbe, nehéz gumicsizmába öltözött figurák jelennek meg, vödörrel és súrolókefével, forró kávét isznak, és kockacukrot majszolnak. Kolompra és birkabőgésre emlékeztető hangok jelzik a helyszínt: Izlandot.

A darab középső harmada nem annyira Kirsten Hastrup izlandi tanulmányútjára épül, mint inkább beilleszkedésére egy elszigetelt falu mindennapi életébe. A kevés komikus pillanat egyikében Kirsten elmondja, hogyan csöppent bele mint díszvendég a birkanyírók – csupa férfi - mulatságába. A színészek kést lóbálva táncolják körül a játékteret, szőrcsomókat tépnek ki az esőköpenyük alatt viselt bárányborből, eképpen parodizálva a „macho" pózokat. „Minden egyes férfi - meséli Kirsten – a saját kosa nevében versenyzett, de valójában ki-ki potenciája volt a tét."

Később egy halcsomagoló üzemben dolgozik, közös barakkban három fiatalemberrel. Mi-alatt elmondja, milyen sokat és milyen keményen dolgozik a helyi lakosság, három színész támolyog a játéktérre, vicceket mesélnek, és lármásan cuppogva döntik magukba a sört. Egyikük Kirstenhez hajlik, mintha a fülébe akarna súgni, de szavai elvesznek a mohó kortyolásban. Röhögve, trágár gesztusokkal, bekapcsolódnak a többiek is, és hiába csapkodja őket Kirsten a hallal, amit éppen tisztított, ráöntik az üvegből a maradék sört.

A Kókler mint katalizátor és kommentátor

Iben Nagel Rasmussen, a veterán színésznő Kóklerje, aki ki-be szökdécsel a darab narratív szálai között, kétségkívül a legkarizmatikusabb figura a színpadon. A műsorfüzet szerint a Kókler „groteszk alak, aki férfiból nővé és emberből állattá tud változni. Teremt és pusztít, ad és kap, csal és csalódik, cselfogásaival szétzilálva a dolgok rendjét."

Iben Kóklerje katalizátor és kommentátor egy személyben; mintegy a nézők megbízottjaként elrendezi a helyszíneket, kilép a cselekményből, hogy figyeljen, bujtogasson és provokáljon, és végső soron mindenből gúnyt űz.

Kivételes képessége a legékesebben abban a lenyűgöző, lírai jellegű koreografikus mutatványban nyilvánul meg, amely Kirsten bejelentését - „1967: kulturális forradalom Kínában" - követi. A Kókler belép, fején azzal a szal makalappal, amellyel a rizsföldeken dolgozó kínai nők védekeznek a nap ellen. Szaggatott, rövid léptekkel közeledik, testsúlyát a talpa elejére helyezve, mintegy zihálva a kimerültségtől. Megkerüli a színpadot, énekelni kezd, és lassan legombolyítja a kalapja teteje köré tekert vörös fonalat. A fonal mindkét végén apró csengő van, amelyet ráhurkol a játéktér egyik végén álló két lámpaoszlopra, majd letekerve kalapja tetejéről a maradék fonalat, a színpad közepére megy, és kettéválasztja a fonalat két hurokra. Miközben éneklése erősödik. szélesre tágítja a hurkot, akkorára, mint egy vadállat kitátott szája, majd az alsó
hurkot lába alá csúsztatja, mintegy megkötözve magát. a felsőnek pedig úgy feszül neki, mint az ökör az eke hámjának.. Továbbra is énekkel kísérve mozdulatait, ezután a két hurkot a játéktér túlsó végén álló két lámpaoszlop köré dobja, s egyszer csak a vörös fonal varázslatos módon, mind a négy oldalról keretbe fogja a játékteret.

Feladatát elvégezve a Kókler egy taktus közepén elhallgat, és ismét járkálni kezd az arénában. Meglát a földön egy falevelet, fölveszi, rágcsálni kezdi a szélét, majd kiköpi, és szélsebes litániát darál a századunkat jellemző rémtettekről - háborúkról, össze-ütközésekről, öngyilkosságokról, gyilkosságokról, merényletekről --, s közben a falevél darabkáit a nézők felé hajítja. Aztán szaporázni kezdi a lépést, féllábon szökdécsel, s időnként úgy „karmol bele" a levegőbe. mintha körmei egy palatáblán csikorognának. Végül kifullad, s keze mintegy gyors szívverést utánozva remeg a mellén. ,,De nehéz lehet embernek lenni" - mormolja dán nyelven.

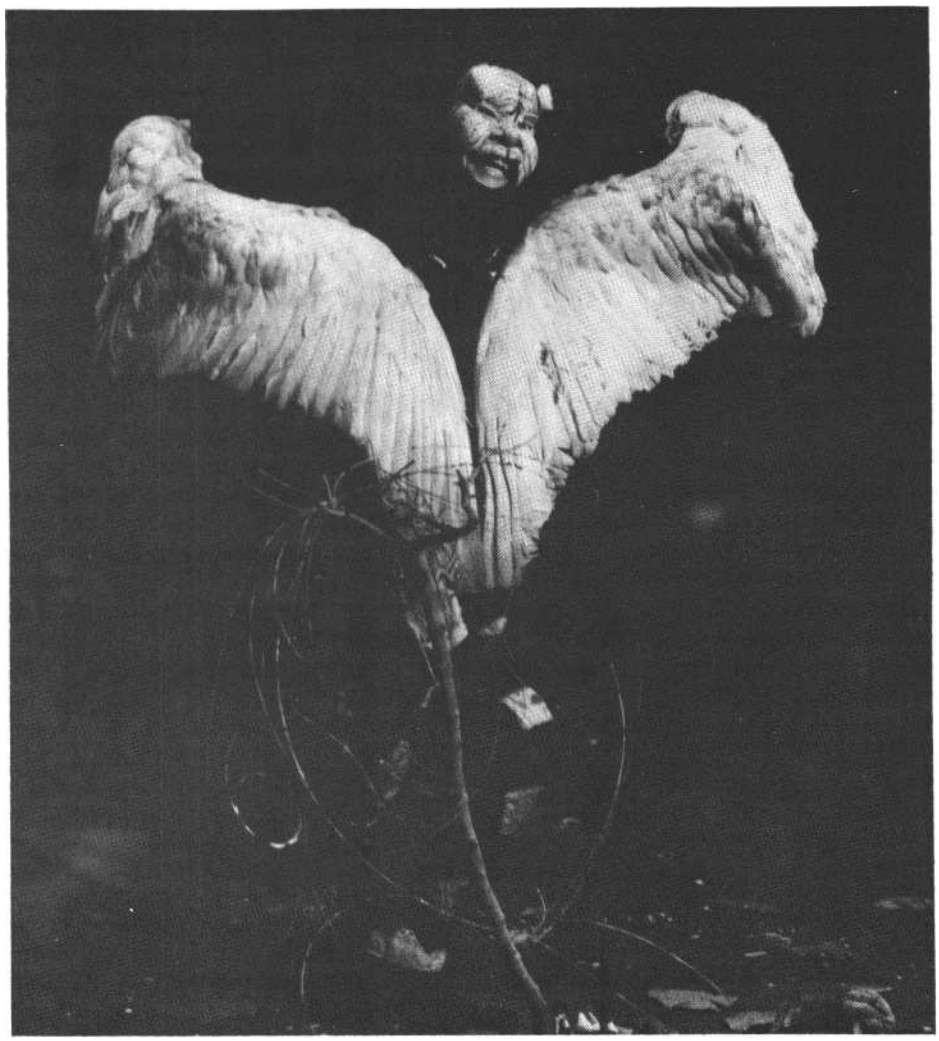
Barba később elmondta, hogy a fonal ötletét a szükség sugallta: a parányi mexikói próbateremben, ahol az előadás nagy részét kidolgozták, nem volt hely a jelmezek és a kellékek tárolására, ezért a színészek ruhaszárító köteleket feszítettek ki a helyiség szélein, s azokra aggatták a szükséges holmit. Barba, aki szerint az előadás akkor tisztességes, ha megőrzi születésének feltételeit, mindig átviszi az elő-

adásba a próbafolyamatot meghatározó tényezőket. Ezért a *Talabot* holstebrói játéktere pontosan akkora, mint volt a mexikói próbaterem, s a szárítókötél átalakult a Kókler vörös fonalává.

Később a Kirsten apjának halálát festő sokértelmű képsorban, ismét a Kókler a legfőbb szervező. Kirsten megjött Izlandból, és kétségbeesve tapasztalja, hogy házassága, családi élete felbomlott. A játéktér végén levő lejtőn állva szólítja apját, aki vörös köpenyben, kezében egy pohár tejjel jelenik meg a szemközti emelvényen. „A legfontosabb, amit hátrahagyok, a gyermekeim - mondja. - A gyerekeknél nincs semmi fontosabb.,,

Ekkor lép be a lelátó egyik oldaljárása felől a Kókler, fején hiúzbőrrel, s karjára is hiúzbőrt borított. Odamegy az apához, elveszi tőle a tejet, és úgy indul Kirsten felé, mintha át akarná nyújtani neki a poharat. Majd hirtelen a poharat a játéktér közepén levő, egyre növekvő kellékhalomra ejti (ide kerülnek azok a kellékek, amelyekre már nincs szükség). A pohár eltörik, a tej szétfröccsen. „Államcsíny! - kiált fel. - A katonák megdöntötték Allendét, azt az embert, aki országában minden gyereknek egy pohár tejet akart adni."

Aztán hosszú vörös fonalat feszít ki Kirsten és apja közé, s a fonal végén befűzve a tűvel átszúrja a kekszet, amiből az előadás folyamán majszolt. A keksz közepéről lecsüngve himbálódzik. Ekkor az apa emelvénye felől megindul Kirsten felé, a hiúzbőrt bábukként használva s a hiúzbábut a fonálon vezetve. A „híd" közepén a hiúz elharapja a fonalat: apa és lánya között megszakadt az eleven kötelék.



Egy maréknyi por

Dramaturgiai szempontból a *Talabot* meséjét hirtelen törések sorozata jellemzi, szöveg és kép egymáshoz képest eltolódik.

A Kirsten nagyanyjának halálát bemutató képsorban Kirsten sikoltozva, zokogva térdel a koporsó mellett. Aztán egyszer csak átmegy nyugodt elbeszélő modorba: „Nem szabad énekelnem. A hangom itt van eltemetve. Ez az a zsoltár, amelyet apám énekelt anyja temetésén."

Belép a Kókler, kezében ukuleleszerű hangszerrel. Kipiszkál egy, a padlódeszkák közé szorult falevelet, szemügyre veszi, majd gúnyosan füttyentve eldobja, és hirtelen énekelni kezd: fülbemászó, édes dallamot a szülői szeretetről és gondoskodásról.

Ernesto Guevara és kedvese táncol; keringőjükben a szerelem ártatlansága ölt testet. Ám az idill brutálisan megszakad, amikor a zenészek, a Brighella-figura őrjöngő sivításától feltüzelve durván összeverik és kidobják a fiút.

Kirsten, amikor gyermekei születését írja le, finom tollakat húz ki a hajából: minden gyermeket egy-egy toll jelképez. Hirtelen sötét lesz, és megjelenik a Kókler. Lángokban álló fatuskót húz maga után, amelyre három száraz falevelet dob; közben pedig nyers hangon elmondja, hogyan gyújtotta fel magát a háború elleni tiltakozásul három fiatal.

Ez a fajta erőteljes, nagyfeszültségű képalkotás hatásosan emeli ki a dráma mondanivalóit. Barba már korábban is beszélt arról, hogy Antigoné lázadása Kreon ellen egyszerre poétikus és fölösleges. Az értelmetlen lázadás aktusai szövik át a *Talabot* cselekményét is: a mindenható hatalommal szemben eleve kudarcra vannak ítélve.

Ernesto Guevara kihívón három puskagolyót dob a hatalmon levő „tudósok" lába elé, fegyveres felkeléssel fenyegetve őket. De akár puskagolyóval és karddal, akár tollal, röpirattal harcol a forradalmár, a végeredmény ugyanaz: „Olyan könnyű megszabadulni tőle."

Kirsten Hastrup, mint a diáktiltakozások résztvevője, kezében hangszóróval biztatja társait, hogy „foglalják el az egyetemet, és vonuljanak az utcákra". Magasba emelt ököllel harsogja harci kiáltását: „Minden hatalmat a képzeletnek!" Aztán kinyitja öklét, és a virágos sál, amelyet a darab elején a Kókler viselt, úgy omlik alá kezéből, mint Antigoné maréknyi pora. A fiatal indián lány tiltakozó dalt énekel azok képébe, akik megragadják, betömik a száját, és a fához kötözik.

A végső coup de théâtre

A dráma utolsó pillanataiban nyilatkozik meg a leghatásosabban a kulturális rombolás témája. A szereplők Ingemann zsoltárát éneklik;

közben a Kókler, jelmeze fölé vetett háziköntösben, felmegy az egyik emelvényre, és a két lába között fityegő vörös fonalat húzva „megszül" egy rongybabát, majd keblére emelve „megszoptatja" a gyereket, vagyis széthúzza ruháját, de a redők közül tej helyett homok csordul: befolyik a gyermek szájába, majd a Kókler ruháján át a földre szóródik.

Eközben a többi szereplő egyenként bejön a lelátók mögül, énekel és hangszeren játszik, és a földre halmozza valamennyi kellékét, amely korábban meghatározta figurájukat.

A Kókler lejön az emelvényről, s a színpad közepére viszi a csecsemőt, majd meghúzza az annak testéhez köldökzsinórként erősített vörös fonalat: a bábu testéből ekkor homok ömlik ki, és befedi a kellékroncsokból emelt halmot. Amikor a bábu kiürült, a Kókler a petyhüdt testet is odadobja a „kulturális törmelék-kupacra", és a többi színész után ő is felmegy a szemközti emelvényre. Az ének egyre erősödik, s akkor éri el csúcspontját, amikor az egyik lelátó mögött rejtőző Kirsten sikoltozva kezdi recitálni Ingemann zsoltárának utolsó strófáját.

És ekkor csodálatos *coup de* théâtre következik. A fény lassan kialszik, az ének fokozatosan elhal, és hirtelen lángba borul a kínai papírlampion, amely az aréna közepe fölé volt függesztve. néhány másodpercig lobogó lánggal ég, majd az elhamvadó foszlányok a ha-lomra hullanak. A színészek halkan dúdolva-fütyörészve nézik, amint a lángok beleharap-nak a roncsokba, majd ahogy az utolsó láng kihuny, úgy hallgatnak el fokozatosan ők is.

Sötét lesz; és néhány pillanatra üres és néma a színpad. Ekkor a homályosan megvilágított Kirsten előjön a lelátók mögül, odamegy az emelvényhez, ahol tablóba dermedve áll a többi színész, és felemeli a lejtőt, mintegy metaforikusan rájuk csukva az ajtót. A színészek szótlanul lemásznak az emelvény hátsó részén, és Kirstent követve egyenként kivonulnak a helyiségből.

A szokásos befejező taps helyett súlyos, nyomasztó csend telepszik a színházra. A nézőt az elszigeteltség, a kétségbeesés, a kifosztottság érzése keríti hatalmába a zárókép sötét és egyértelmű pesszimizmusa nyomán: íme, a nyugati kultúránk ereklyéit gyermekeink „vére" temeti maga alá, és az egészet megemésztik az apokalipszis lángjai.

„Ez a színház - mondja Barba. - Üres, haszontalan rituálé, amelyet mi töltünk meg saját »miért«-jeinkkel, legszemélyesebb igényeinkkel.,,

New Theatre Quarterly 1990. november

Fordította: Szántó Judit

TÖRZSÖK JUDIT

BECKETT NÉMAJÁTÉKA

A Godot-ra várva premierje után a mű (és szerzőjel egy éjszaka leforgása alatt „elnyerte" a homályos, olvashatatlan (nézhetetlen) és abszurd címkéket. Samuel Beckett a kézikönyvekben vagy lexikonokban mindig az abszurdnak mint gyökeresen új irányzatnak az alapítójaként szerepel. Ennek ellenpontjaként a monográfiák nagy része Beckett „nem abszurd" gyökereit hangsúlyozza, szövegszerű, intencionális párhuzamokra hívja fel a figyelmet, s a darabok hagyományokban gyökerező értelmezésére, értelmezhetőségére összpontosít. Az említett „abszurd" megjelölés többnyire e művek „értelmetlenségképére", az értelmetlenség ábrázolására utal. Eredetileg azonban e szónak sokkal tágabb volt a jelentése. Absurdus egyenlő: rossz/fonák hangzású, ügyetlen, faragatlan, nevetséges, nem megfelelő, képtelen, ésszerűtlen. Az alapszó pedig: *surdus* egyenlő: süket, rosszul halló, bizonytalan körvonalú, léleknélküli, érzéketlen, hallgatag, néma. A teljes jelentéskört áttekintve a megjelölés sokkal többet mondhat: felidézi az Unnamable-ből az igazi csönd elérésének vágyát, a némajáték műfajának jelentőségét, Beckett humortalan humorát és szereplőinek ügyetlenkedését. Ilyen értelemben tehát az „abszurd" szó valóban kifejező lehet, s nem szükséges szembeállítani az „érthető" vagy a „hagyományos" fogalmával.

A tradíció, melyhez Beckett kapcsolható, rendkívül szerteágazó. Ha regényeiről van szó, Cervantes, Sterne, Fielding, Swift neve fordul sűrűn elő, s - Trinity College-i tanulmányai alapján is - ehhez a névsorhoz hozzáteendő még Dantéé. Drámáit tekintve Beckett visszanyúl a régi keleti hagyományokhoz, és az európai drámairodalommal (a „polgári drámáig") is sok közös vonása van. A pantomim a görög színházban is központi szerepet játszott, és a Godot-ra *várva* kétszínészes felállása, a küldönc szerepeltetése, a deus ex machina várása és kiforgatása szintén azt mutatja, hogy Beckett egyfajta párbeszédet folytat a görög színházi hagyománnyal. Emellett a pantomim, néhány kellék erőteljes szerepe és a gyakori improvizációs *jelleg a* commedia dell'artéval, a becketti bohóc pedig a cirkusz „műfajával" rokonítja művészetét. Vivian Mercier *Beckett/Beckett* című könyvében (New York, 1977) kimutatta, hogy Racine és Beckett nemcsak egyes drámai eszközökkel élnek hasonlóképpen (például a szereplők páros megjelenése, a „semmi sem történik" folyamata),

Samuel Beckett

A Godot a Thália Stúdióban (Nagy Attila, Inke László és Keres Emil) (MTI-fotó)

hanem ezen eszközök használata mögött közös logika rejlik.

A huszadik századra áttérve Artaud hatása tűnik a legfontosabbnak (Artaud ajánlja általánosan az erős fény alkalmazását, s ez megjelenik többek között a Néma *játék* I-ben is), de ő főként tanítványán, Roger Blinen keresztül hatott Beckettre. Blinnek még a *Godot-ra várva* megformálásában is egyedülálló szerepe volt: Beckett csak neki engedte, hogy meghúzza a darabot, s Blin találmánya volt az is, hogy a f őszereplők csavargókként jelenjenek meg. Fontos itt megjegyezni, hogy Artaud „kegyetlen színháza" szintén felhasználja a görög, a középkori és a bali színház örökségét.

Mindazonáltal úgy tűnik, Beckett nem tartozott egyetlen iskolához sem, önmagát pedig olyan regényírónak tartotta, aki mellesleg színdarabokat is ír.

A némajáték és a nyelv

Lehet, hogy furcsának tűnik a némajátékkal kapcsolatban a nyelvről értekezni, de talán éppen ezzel maradunk hűek a becketti szellemhez (ha van ilyen „szellem").

A Néma *játék* I. először franciául jelent meg, majd - mint több más műve is - az író saját angol fordításában/átírásában. Ritka eset, hogy egy író két nyelven alkosson, bár az első világháború után - részben a művészek nagyarányú népvándorlása következtében - ez gyakoribb jelenség volt. A nyelvi váltás és a nyelvek közti szabad átjárás sem oldja fel azonban a közlés paradoxonát, amely az egész becketti életművet áthatja: a nyelv ha-mis, a dolgok közölhetetlenek, a közlés maga értelmetlen - de akkor hogyan lehet ezt közölni és minek?

A becketti paradox helyzet alapja rokon az indiai „megszabadulást elért ember" (advaitin) helyzetével, aki a megvilágosodást majdnem vagy teljesen elérvén, a felszíni világ illúzió voltát felismervén, egyben megszabadul az evilági kötelékektől, ám „fél lábbal" mégis megmarad ebben az illúzióvilágban, hogy kifejezhetetlen, kimondhatatlan felismerését átadja azok-nak, akik illúzióik miatt még a zavarodottság állapotában vannak. Ez az „ittmaradás" és egyszersmind a kifejezhetetlen közlése tehát szükséges, és sokban egybecseng Beckett híres kijelentésével, amelyet a művészetről tett a *Három* dialógusban Bram van Velde festészete kapcsán: a művészet ,,... annak kifejezése, hogy nincs mit kifejezni, nincs mivel kifejezni, nincs miből kifejezni, nincs erő kifejezni, nincs vágy kifejezni - plusz a kifejezés feltétlen kötelessége". (1949)

Természetesen a „megszabadultak" tanítása - mint minden misztikus tanítás, az európai misztikusoké is - negatív körülírásokkal él, többek között azzal, hogy amiről beszél, az kimondhatatlan, kifejez(het)etlen, megnyilvánulatlan. De maga a közlés állandóan a kimondhatatlan *megközelítésére* irányul, s a nem kimondás, a csend is (mely szintén központi szerepet játszik e filozófiákban) két kimondás között létezik.

A közlés tehát szükséges, de annál hitelesebb, minél minimálisabbra csökkentjük a beszédet: e folytonos csendhez közelítés művészete Beckett életműve. Ezért fontos a némajáték mint olyan műfaj, amely közlés ugyan, de a szavak teljes kiiktatásával jár (legalábbis előadás esetén; Beckett pedig kifejezetten ellene volt annak, hogy drámáit *olvassák).*

Közlés, beszéd helyett cselekvéssel, a beszéd értelmetlenségének bemutatása, bizonyítása cselekvéssel: éppen ez a csan és zen buddhizmus alapja is. Tipikus példa az oktalan tanítvány megvilágosítása egy rúgással - és így kezdődik a *Némajáték I.* is.

Párhuzamok a keleti színházzal

A közlés és csend problémájának hasonlóságán kívül - talán e dilemmától nem függetlenül - analógiák fedezhetők fel Beckett színpada és a keleti színházak között - olyannyira, hogy a „becketti sajátosságok" legtöbb elemének megvan a keleti megfelelője. A megfelelések részben szándékosak, hiszen a kínai hangszerekről Beckett bizonyíthatóan olvasott, és Artaud színházával is bekerültek keleti elemek az európai színházba. A hasonlóságok többsége valószínűleg mégsem konkrét átvételeken alapszik.

A történések lassú folyása az egyik közös vonás, mely általában jellemző a keleti színházakra. Ez egyrészt az előadás stilizálásából, szertartásjellegéből adódik, ami különösen jellemző a japán színházművészetre, azon belül is a nő-színházra. Másrészt a lassúság, vontatottság gyakran a cselekvések sokszori ismétléséből ered. Ilyen, unalomig ismételt elemek a *Némajáték* I-ben: a fütty, a szereplő visszahajítása, visszarúgása a színpadra és újbóli próbálkozása, a kéz nézése. Beckettnél a színház ritualitása ezáltal éled(het) újjá. Másrészt a lassúság egy másfajta életritmus, „létritmus" vagy „létritmus"-érzékelés felmutatása is. (Keleten *ez a jellemző* ritmus színpadi tükröződése.) Az ismétlődések a folyamatok előrehaladása helyett azok körkörös visszatérését, önmagukba fordulását jelzik; ez esetben a keleti párhuzamok említése szinte közhelyszámba megy.

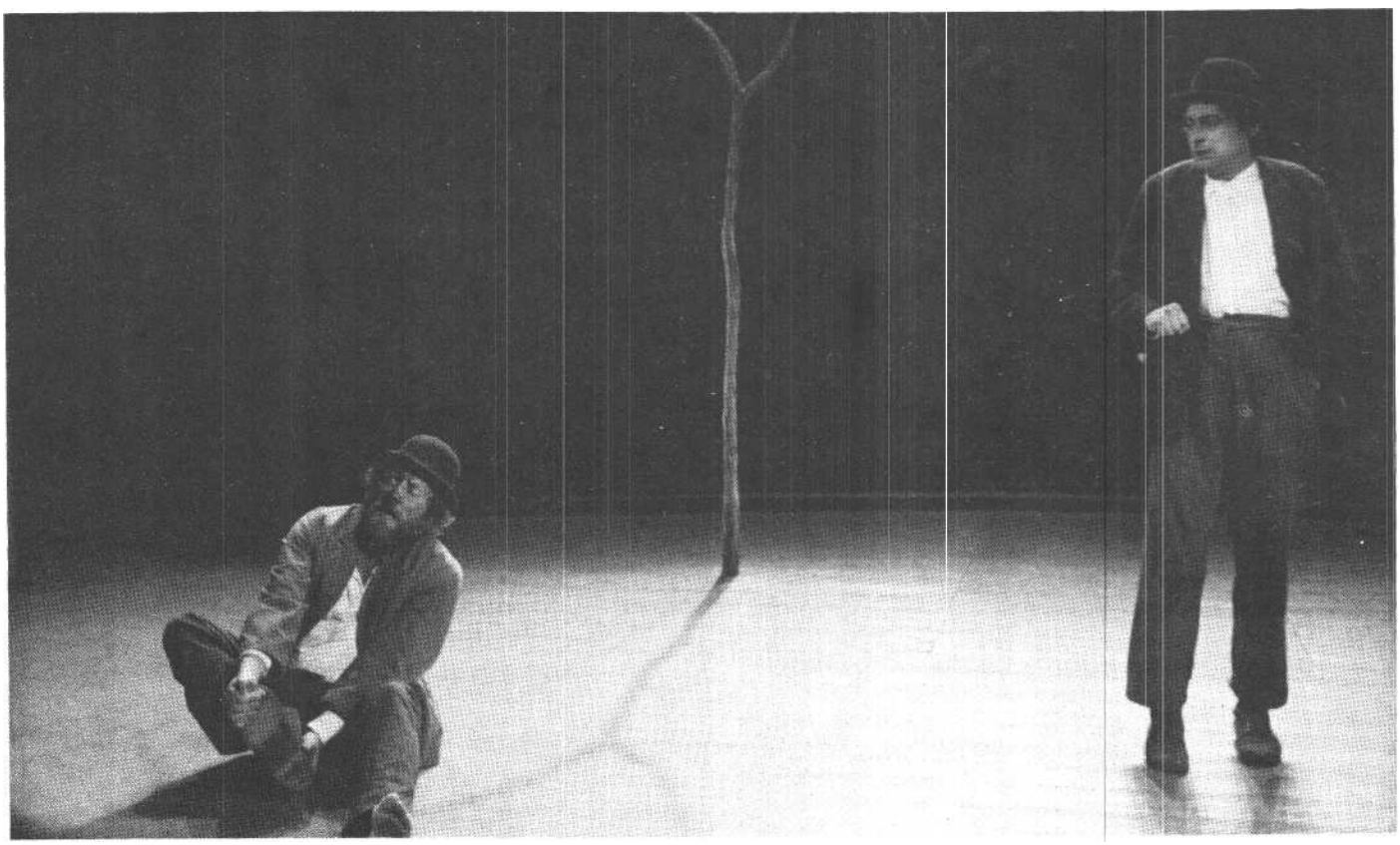
A lassúság, az unalom, a körbenjárás egyik folyományának tekinthető a szereplők statikussága, mely idővel a művek tartamának minimalizálásából is következett, s a *Némajáték L* alakjára szintén jellemző, amennyiben e szereplőnek egyáltalán van valami vonása, amely statikus lehet. A figura eredetéről, addigi életéről ugyanis nem tudunk semmit, akárcsak más Beckett-alakokéról sem. A szereplők statikusságuknak megfelelően a Végjátékban egy-egy jelképes színnel vannak kifestve; a statikus jellemet kifejező jelképes arcszínezés egyaránt jellemző a kínai és az indiai színházra.

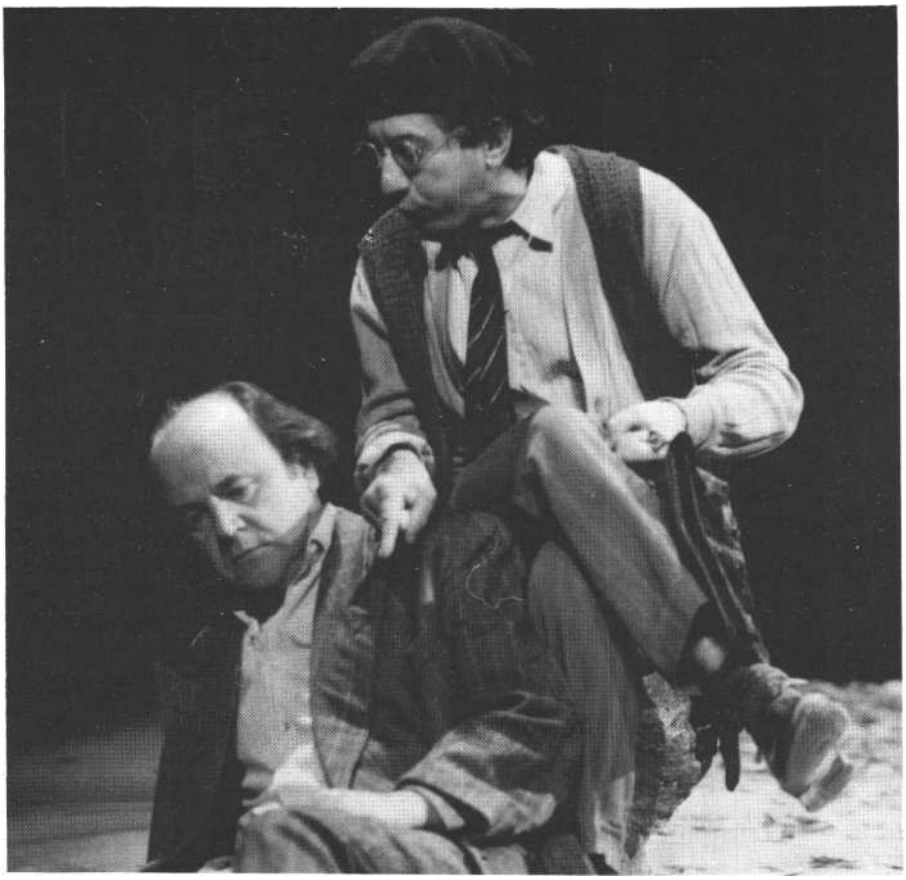
Az üres tér, a csupasz színpad nagyon sok Beckett-darabban alapvető; *a Némajáték I.* első szava is erre utal: „desert". A díszlet teljes hiánya megfigyelhető a japán nóban és az indiai színházban. Az indiai előadásokon ezt gyakran a pantomim, a gesztusok, illetve azok egyezményes jelei pótolják. Ez átvezet a pantomim jelentőségének megfontolására.

A pekingi operában a gesztusnyelv sokkal hangsúlyosabb, mint az európai színházművészetben. A japán szangaku és a később ebből kivált kjógen teljes egészében a pantomimra épül, de a táncjáték az alapja a legősibb japán színházi formának, a bunrakunak és a későbbi kabuki egy típusának, a soszagotónak is. E jellegzetesség ismét nem független a rituális jellegtől. A Némajáték I-ben a jobbra és balra, fel- és lefelé irányulás ritmusa, e mozgások szinte rituális, színpadgeometriai tervezettsége a japán színházi táncjáték geometrikusságát idézi fel, a bunraku táncosok szimmetrikus jobb és bal oldali táncát, valamint a fő mozgások megismétlését a négy égtáj felé.

Az indiai színházban van talán a legnagyobb szerepe a mozdulatoknak. Minden mozgás jelentése meghatározott, ugyanígy az elő-adás módja, mely a szem- és szemöldökmozgástól az orr, a kéz, az ujjak, a láb legkisebb részének mozgásáig mindenre kiterjed. Beckett ilyen rögzített jelbeszéddel nem dolgozhatott, mivel Európában ennek nemigen van megfelelője; viszont egyes cselekvések s azok egymásutánjának ismétlésével és bizonyos variációkkal az egyes műveken belül és néha több művet átfogóan is önálló testjelbeszédet alakított ki. Ilyen variációs játék a *Némajáték I*-ben a már említett színpadra esés megismétlése és a füttyszó (amely némileg egy kutya és

A Godot Kaposváron (Koltai Róbert és Jordán Tamás)





A Godot a Madách Kamarában (Haumann Péter és Márton András) (MTI-fotó - Ilovszky Béla felvételei)

önkényes gazdája viszonyát idézi). Az ismétlés révén a nézőben egyfajta várakozás-elvárás alakul ki, amelynek megszakítása az előző ismétlődéstől és elvárástól kapja meg jelentőségét.

A cselekvések ismétlésével azonban nem az indiaihoz hasonló konkrét jelrendszer, ha-nem egy kevésbé definiálható szimbolikus rendszer alakul ki; a kettő azonban közös gyökérről fakad, úgy, mint az allegória és a szimbólum.

A „történtek"

néhány értelmezése

A *Némajáték I.* egyes heideggeri fogalmak parabolájának tekinthető. Az ilyenfajta filozófiai megközelítésnek közvetlen alapja is lehet, hiszen Beckett széles körű filozófiai tájékozottsága szövegszerűen bizonyított. Maga Beckett ugyanis azt állítja: „I never read the philosophers; I don't understand what they write" (Sosem olvasok filozófusokat; nem értem, mit írnak). Lehetséges azonban, hogy ez a kijelentés csak a szerző szembenállását tükrözi az elméleti konstrukciók érvényességével.

Ez a filozófiai értelmezés a szereplő színpadra vetését Heidegger „belevetettség"-(Geworfenheit) fogalmával hozza kapcsolatba: az ember belevettetett a létbe, és önmagát beleveti a létbe (lásd az Entwurf fogalmát is).

Egy másik megközelítés a *Némajáték* I-ben Tantalosz mitológiai történetének újraírását látja, s hasonlóképpen a *Némajáték* II-ben a Sziszüphosz-mítoszét. Tantalosz ismert alvilági büntetése, hogy olyan tóban áll, mely leapad, ha inni akar belőle, a gyümölcstől roskadozó fák ágai pedig minduntalan felcsapódnak, amikor a gyümölcs után nyúl, tehát örökös beteljesületlen vágyakozás a bűnhődése. Úgy tűnik, a huszadik század a „hiábavalóság-mítoszokhoz" fordul, ahogy Camus is a Sziszüphosz-mítoszra „épít".

A fa szimbólumát Beckett a Godot-ban is alkalmazza, így ez az amúgy is végletekig fokozhatóan sokértelmű jelkép a Godot-ban újabb rétegekkel gazdagodva száll alá a *Némajáték* I-ben. Egy Godot beli részlet kapcsán tesz szert a fa olyan jelentőségre és jelentésre, amely a *Néma játék* I-ben is érvényesül; a Godot-ban a második felvonásra a színpadon álló fa levelet hajt, s Vladimir meg is jegyzi: „Things have changed since yesterday" (Tegnap óta nagy változások történtek itt). Erre rímel az Is*tení színjáték* egy részlete:

„…a
fának csupasz ágai új színekre
kaptak."

(Purgatórium, XXXII., 59-60.)

Míg Danténál e levélhajtás az isteni kegyelemre utal, és az emberiség megújulási lehetőségeit jelzi, addig Beckettnél a jelenség elszigetelt, megmagyarázhatatlan, csalóka - sőt Vladimir közhelyszerű mondata erre vonatkozólag szinte bármiféle értelmezést hasonlóan banálissá tesz.

Ez a „csodafa" kerül a *Néma játék I.* színpadának közepére is. A többi tárgyhoz hasonlóan „isteni" eredetűként száll alá, s szánalmas méretű levelei a darab elején összecsukódnak, majd a végén ismét kinyílnak. Hősünk cselekedeteivel összevetve a fa levelei is azért vannak, hogy „ingereljék" őt. Mihelyt az árnyékot kihasználva a fa alatt akar ténykedni (körmét vágja), az árnyék eltűnik. Fontos, hogy a játék alatt főleg *a bezárult* leveleket látjuk. A darab végén, amikor a szereplő már láthatóan nem reagál, visszakapja ezt az árnyékot, de mivel már amúgy sem ingerelhető többé, az egész fa a többi ingertárgyat követve eltűnik. E szerepében a fa a többi tárggyal azonos funkciójú, és a művön belül modellértékű. A fa kiemelt szerepe - mint a Godot-ban is -, hogy segédeszköz az öngyilkossághoz. Ez a fajelkép - életfa és egyszersmind akasztófa - mint életjelkép ellentmondásos. A sikertelen kísérlet után, az események fordulópontján emberünk a nézőtérre mered, ami a Beckett-darabokban gyakori („sokkoló") mozzanat, és itt is kiemelt helye van. A szereplő számára tragikus, hogy az öngyilkossági kísérlet nem sikerült, kívülről pedig komikus, *ahogyan* ez sem sikerült: a tragikus véghelyzet így válik az emberi végállapot komédiájává, s egyben, az „ellehetetlenülés fája" révén *a Divina Commedía* és a dantei faszimbólum ellenpontjává.

A fenti színpad- és jelképértelmező elemzések hangsúlyozottan kísérleteknek tekintendők. De miért kell ezt hangsúlyozni? Hiszen minden műről elmondható, hogy az elemzések során csak bizonyos megközelítéseket, körüljárásokat végzünk stb. Beckett esetében azonban állandóan a szemünk előtt lebeg a már említett paradoxon egyik része: a közlés értelmetlen. Ennek megfelelően műelemzés címén néhány üres lapot kellene felmutatni: íme, ez az *igaz* interpretáció!

TARJÁN TAMÁS

S. B. '90 AZ R. S. 9-BEN

BECKETT-SZINOPSZIS

„- Teljesen egyedül van?"

„- Aki teljesen egyedül van, az teljesen egyedül van."

A hat évtizedet átsötétlő Beckett-életmű lényege ez a „párbeszéd". Illetve annyi mindenképp bizonyos, hogy ez az egymást föltételező két mondat a képlete és kottája az R. S. 9. Stúdiószínházban magyarországi bemutatóként színre vitt három Samuel Beckett-szövegnek *(Színház I.,* 1956; *Rádió I.,* 1961; Kísértet-*trió,* 1975; az idézet a második műből való. Mindhármat Dobay Dezső fordította magyarra, hibátlanul, az öreg írógépek szalagtépázó. kopogó, fekete nyelvén). „A matematika az értelem zenéje" - vélte Babits Mihály, a „boldog, absztrakt világ" csodagyermekéről, a végtelenségig - tehát az Istenig (és az Istennek) - elszámoló Blaise Pascalról szólva. Beckett fölfogásában az istentelen, boldogtalan és absztrakt világ kakofóniája: számtan. Nem egyszer-egy, hanem *egyszer egy sem.*

A Rumbach Sebestyén utca 9. szám alatt működő, nem hivatásos művészcsoport színházpincéje megfelelően rideg, hűvös és alagútszerű a fekete drapéria előtt eljátszott három etűd atmoszférájának megérzékítéséhez. Az első két textust Lábán Katalin, az utolsót Dobay Dezső ravatalozta föl. A rendezőnő mesteri fénytelenségbe vonta a vak ember, illetve a szobájába szegezett ember drámáját; a rendező tökéletes fényverssé komponálta a cellaélet szürkeségének és reménytelenségének árnyalatait (a reflektorokat Szabó Gyula tanította hallgatni is,, sikoltani is). Mindketten körzővel, vonalzóval és metronómmal dolgoztak, azaz a szerző létfilozófiájából valóban a meghatározó tényezőket: az engesztelhetetlen logika mértanát és matematikáját, s az ábrázolt világmaradvány agysértő muzsikáját hagyták uralkodni. A színműre - rövid jelenetre - leginkább emlékeztető *Színház I.* például így írható le: Férfi 1. plusz Férfi 2.; Férfi 1. egyenlő Ember, mínusz látás, mínusz asszony, vagyis tovább egyenlő Magányos vak. Plusz hegedű egyenlő Utcai muzsikus. Azért hegedű, mert már mínusz hárfa. Ha majd mínusz hegedű. akkor plusz szájharmonika; ha majd a szájharmonika is mínusz, akkor ének, puszta torok. Amíg az is. Amíg az se. Férfi 2. egyenlő Ember, mínusz egy láb, mínusz a gyermeke (valakije?), vagyis tovább egyenlő Tolókocsis nyomorék, magányos. Plusz bot, a görgős szék löködésére, egyenlő mozgásképes mozgásképtelen, az utca evezőse. Ebből a két negyed emberből együtt lehetne egy majdnem ember. Ehelyett az agresszív egylábú eltévelyíti, megfosztja hegedűjétől a vakot, a későn eszmélő, szelíd vak. elragadja a nyomoréktól az ütlegelésre is használt botot. Az összeadásnak ez a végeredménye, a dallamnak ez a kicsengése.

A struktúrát, ritmust, a kifosztott kellékvilágot aligha lehetne tovább tisztogatni. A csöndek, szünetek képezik az alapszerkezetet, köztük koppannak a szavak. *A Rádió* I-ben ugyanez az érzékeny kimunkálás csak azért nyújt kevesebbet, meri a telefonhoz és rádióhoz láncolt Férfii (mínusz mindenki) és az őt fölkereső Nő (mínusz ő maga) kettőse kimódoltabb, érdektelenebb, zavarosabb, Csobay Zoltán erőteljes hangkulisszája ellenére is.

Az első két játékhoz a két-két figurán kívül egy kupac szemét tartozik, egyenrangúan. A jól ismert, becketti és amatőrszínházi egyenszemét ez, utcai szemét, vagy ahogy másodjára a rádiórab megnevezi: háziszemét. Újságköteg, papírdoboz, tojástartó. Bár ha százszor láttuk, százegyedszer sem emelhetünk ellene kifogást: az előcsarnokban Beckett-fénykép, szikár alakja szinte beleolvad a hegynyi papírhulladékba. Mégis eszembe jut: öregszenek a Beckett-darabok. Vagy az ezredvég színháza nem látja, hogy ez a boldog, idilli szemétkorszak régesrég elmúlt?! Az eldobott papír szemétbálványát szétzúzta a műanyagtasakok, a horpadt fémhengerek, a különféle ózonpajzslyukasztók rémuralma. A mai néző számára van valami megbékítő a *Színház 1.*

Jelenet a *Beckett-szinopszisból* (*R.S.9.* Színház)

és a *Rádió I.* totálcsődjében. A „Színház MMM" vagy a „Rádió O" egy új, beckettebb Beckett tollára vár.

Lábán Katalin két, egységbe is forrasztott dialógusrendezését szünet választja el *a* Kísértettriótól - mely monodráma. Szemét egy szem se, csak por, por, por mindenen és mindenütt, hisz abból vétettünk. Dobay Dezső mindent sebző csúcsú négyszögekbe rekesztett. Ablak, ajtó, priccs, tükör, fényfolt, kismagnó: semmi sem szabadulhat a téglalap ketrecéből. Még a Férfi (mínusz Valaki, mínusz a mindenség) is mintha ebbe az alakzatba kuporodna zsámolyán. Ha elhagyja őrhelyét, ha nem a magnetofon misztikus, cáfolhatatlan üzenetét hallgatja, pantomimikus mozgással, bábszerűen - sőt néha bohócosan - cirkálja körbe a szobát, amely még az üresség morzejeleivel sem válaszol. Jelent-e valamit - tényleg megtörténik-e, vagy csak az ő szeme, a mi szemünk káprázik? -, hogy egy-szer egy pillanatra nyílik a szürke szoba szürke ajtaja, s a keretben egy meghatározhatatlan, szürke lény áll? S hogy Beethoven Geistertriójának töredékei szólnak?

Képlet és kotta szinte hiánytalan az R. S. 9. estéjén. A súly és a sűrűség nem. Az R. S. fiatal és még fiatalabb színészdiákjai nem rendelkeznek, nem is rendelkezhetnek még olyan készségekkel és érettséggel, ami akár ezekhez a kicsinyke Godot-khoz kívántatna. Nem véletlen, hogy a meg sem jelenő Csontos Erika a legkiválóbb: babonázó hangszínnel, a kvarc-órák pontosságával kommentálja hangszalagról a *Triót,* mely nélküle némajáték volna. Ugyanebben az etűdben csak másodpercekig látjuk Mészáros Nicolette szürke, kapucnis esőköpönyegbe bújtatott gyermeköregasszonyát, akinek lassan ide-oda forgó feje mintha az örök Nemet jelezné.

Akik huzamosan színen vannak, a lehetetlent kísértik, mivel igen ifjan kellene öregnek vagy legalábbis százezer évesnek, netán kortalannak lenniök (nem főképp fizikai illúziókeltésben, hanem lelki gazdagságban - azaz szegénységben, kirablottságban). Baksa Imre a vakságot inkább a fekete szemüvegre bízza, viszont sorsot sejtetőn képes mozdulatlanul beleroskadni a világba. Uglár Csaba hangoskodása csak ritkán teszi időssé vagy gonosszá a nyomorékot, mégis ígérkezik benne színpadi magnetikusság, fölény, uralkodói vonás. *(A Színház 1-et* érdemes lett volna kettejük közt fordítva is kiosztani!) Jakab László az est legbeckettibb jelensége, a kissé kapkodó Németh Ildikóval tengermélyről társalog, viszont zavarba jön, ha csak egy telefonkagyló a partnere. Sólyom Balázs tűnt a legkészebb színésznek: mimikájának éppúgy ura, mint szögletes mozgásának, és emlékezetes, ahogy szeretetből-szerelemből szinte halálra ölelte-szorította az asszonytest/-gyermek?/-jelkép kismagnót.

KOVÁCS DEZSŐ

TÉLI TAKARÍTÁS

NÁDAS PÉTER: TAKARÍTÁS

Már a stúdióba lefelé menet megcsap a fojtogató hőség, levegőtlen térben ülünk másfél órát, a bőrünkön végigcikázó izzadságcseppeket éppúgy érezzük, mint a pici térben játszók testének kipárolgását, hőjét. Köhögtetően száraz, áporodott a levegő, egymástól karnyújtásnyira, testközelben a nézők, színészek. Két nő jelenik meg a színen, a tér megtelik vibráló feszültséggel, finom és buja erotikával.

Nádas Péter trilógiájának legerősebb darabja új oldaláról mutatkozik be a József Attila Színház stúdiójában, Balikó Tamás rendezésében. Az operai hatásokra építő, „zenei szervezettségű" szöveg ezúttal abból vizsgázik, hogy visszavezethető-e a stilizált, valóságtól elemelt

Pécsi Ildikó (Klára) és Fehér Anna (Zsuzsa)

játék a közvetlen cselekvések jelentésszintjére, s a drámabeli történések miként funkcionálnak, ha megszabadítják őket a stilizáció burkától.

„Engem a színházban nem a történet érdekel. És az úgynevezett gondolatok sem érdekelnek. Irodalom, filozófia dolga. Engem a színházban az élő testek között kialakuló viszonyrendszer érdekel. A kép. A kép, de a szónak egyáltalán nem a képzőművészeti értelmében. Az élő test mozgóképe érdekel." Az író sokat idézett dramaturgiai alapvetése szerint - amelyet éppen a Takarítás győri ősbe-mutatója idején vetett papírra - e szertartásjáték drámai alappillére nem a szereplők össze-ütközéséből fölszikrázó konfliktus, nem is a jellemekből immanensen kibontakozó dráma, ha-nem a figurák viszonyrendszerének (mozgó)képszerű megjelenése, e viszonyrendszer variabilitása, a szüntelen szerepcserék folyamata, s az üres térben megjelenő emberi testek mozgáskoreográfiája.

A cselekvések, a gesztusok, a monológok, illetve a dialógusok operai felhangzásával ellenpontozódnak: duettek és tercettek alkotják a mű hangzó szövegtestét, amelyek olykor hozzásimulnak a játék fizikai aktusaihoz, máskor leválnak róla, látszólag önálló életre kelve. A mű dramaturgiai rétegzettségéhez hozzátartozik még, hogy a dráma történései is két- vagy többszólamúak: részint közvetlen jelenvalóságukban megtörténnek előttünk, részint emlékképként, nyomasztó, vagy akár felszabadító emlékfoszlányként beúsznak a mába, rávetül-nek a jelenre, vagy éppen a jelen cselekvései-ként inkarnálódnak újra.

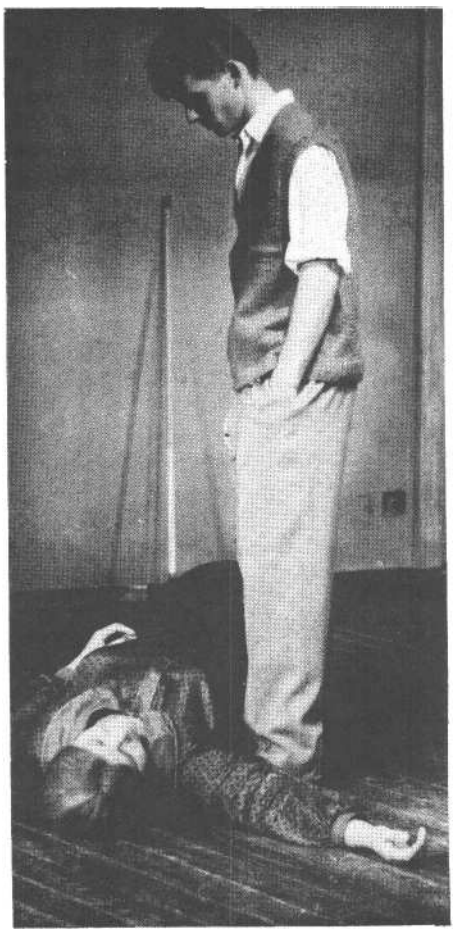
Nádas elemzői és kritikusai gyökeresen el-térő interpretációkban is egyetértettek abban, hogy a mű bonyolult tükörrendszerében a jelen és a múlt jelentésszintje úgy feszül egymás-nak, hogy az egyik szereplő, az öregasszony-ként megjelenő Klára a fiatalok, Zsuzsa és Jóska fellobbanó viszonyában éli újra vagy akarja újraélni a múlt extázisát; s miközben sokszoros szerepcserékkel, kölcsönös zsarolásokkal, az egymásnak való kiszolgáltatottság különböző fokozataiba alámerülve végigélik életük tragédiáit, megtisztulnak a rájuk rakódott múlt szennyeződéseitől.

Balikó Tamás, a rendező úgy értelmezte új-

ra Nádas drámáját, hogy elsősorban a fizikai-naturális cselekvésekre összpontosított, mellőzte a játék atmoszferikus csöndjeit, kitartott pillanatait, rituális felfokozottságát és olykori álomszerűségét. Ezúttal minden gesztusnak, akciónak és dikciónak önértékében kell(ene) hatnia; az előadásból kilúgozódik a metafizikai jelentés; a szavak, a kiejtett hangsorok vagy lejátszott cselekvések mögül elillan a bujócskázó háttér: a színházi ritusként lejátszódó tragédia ontológiai hátországa.

A kísérlet, bár nem minden tanulság nélkül való, ezúttal mégiscsak kísérlet marad, igaz, nem a legunalmasabb fajtából - a szöveg, érdekes módon, „elbírja" ezt az olvasatot, amely a játék második felében, a piknikjelenetben majdhogynem adekvát interpretációnak mutatkozik. Az előadás ugyanakkor nehezen kap erőre, csak sokára talál rá igazi, „megcélzott" hangjára, ami részint a rendezői értelmezés megoldatlanságaiból, részint a színészi alakformálások súlyos egyenetlenségeiből következik. A darabkezdő jelenetsorokban a rendező s a színészek szemmel láthatólag nemigen tudnak mit kezdeni a takarítás fizikai rítusával;

Jelenet *a Takarításból*



a társalgási komédiaként előadott, ajtó- és ablakpucolást kísérő monológok sora egyenesen disszonánsnak hat. Eleinte a meg-megbicsakló dikció uralja a játékot; a szöveg csak akkor válik szervessé és elevenné, amikor megkezdődik a valódi rítus, térdre ereszkednek és padlót súrolnak a játékosok.

Nádas Péter Találkozásának pesti színházi megkésett bemutatója óta bizonyos vagyok benne, hogy az a fajta, lényegében a létező játékkonvenciókat tagadó, ezért gyökértelen, a valóságtól elemelt színjátszás és dramaturgia, amely Nádas színpadi oeuvre-jének sajátja, majdhogynem halálra van ítélve a professzionális, üzemszerűen működő magyar színházakban. A színészek, tisztelet a mindenkori kivételeknek, szinte formátumuktól függetlenül többnyire másféle, a stílnaturalizmushoz közelítő játékfelfogásra vannak dresszírozva; begyakorolt gesztusrendszerük, sok esetben fiziognómiájuk másfajta színjátszói megjelenéshez idomult, ezért aztán roppant erőfeszítéseket kell tenniük, ha - mint Nádas drámáinak esetében is - a kialakult szokásokkal szem-ben kell(ene) játszaniuk.

A József Attila Színház stúdióelőadása e szempontból is ellentmondásos: különnemű színészi szerepfelfogások, s még különféleképpen kidolgozott szituációk feleselnek ben-ne egymással. Az előadás legjobbja kétségkívül Fehér Anna Zsuzsája: hajlékonyan és érzékenyen követi a figura alakváltozásait, ha kell, dörzsölten játékos is tud lenni, vagy ordenárén közönséges, kiszámítottan cinikus. Fehér Anna úgy teremti meg e lányalak ironikusan-líraian önreflexív karakterét, hogy közben egy pillanatra sem hagyja magára a figura megkettőződő lényében a „másikat": a nyerset, az ösztönlényt, az érzéki nőt. Pécsi Ildikó Klára asszonyként már egysíkúbb képletté redukálja a feltámasztott múltjából erkölcsi tőkét kovácsoló bővérű némbert: széles gesztusai, elhadart monológjai mindenre inkább alkalmassá teszik, semmint a múltjával s önmagával szembesülő nő drámai önvizsgálatára és megrendülésére. A Jóskát megformáló Rékasi Károly üti meg a legdisszonánsabb hangot az előadásban: nemcsak az idősödő és a fiatal nőhöz fűződő ambivalens vonzalmának motivációival marad adós, hanem azzal is, hogy fiúként-férfiként érzékelhetővé tegye, miféle körkörös és egymásban tükröződő halálos játékot játszanak a Takarítás hősei.

Horesnyi Balázs, a vendég díszlettervező lengőajtókkal szabdalt üvegfalakkal, átlósan elhúzható tüllfüggönnyel, a fények-árnyak játékával tagolta, s tette bejátszhatóvá a stúdió szűk terét. A szintén vendég Kárpáti Enikő kopottas jelmezei keresetlen egyszerűségükben is funkcionálisak. Csak a takarítás kellékei va-

Pécsi Ildikó (Klára) és Rékasi Károly (András) (Koncz Zsuzsa felvételei)

donatújak: a csillogó vödrök, sohasem használt felmosórongyok, a színes műanyag partvis mintha csak arra akarnának figyelmeztetni, hogy ilyen nagyszabású takarításban még sosem volt részük á szereplőknek.

Nádas Péter művének tíz évvel ezelőtti győri ősbemutatója után voltak, akik politikai allegóriát is kiolvasni véltek e drámai történetből. Mára anakronisztikussá lettek a *Takarítás* ilyetén „áthallásai", a mű mégis egyre izgalmasabbnak, rejtélyesebbnek és sokrétűbbnek mutatkozik. Ha másról nem is, erről biztosan meggyőz bennünket ez a felemásra sikeredett stúdióelőadás.

Nádas *Péter:* Takaritás József *Attila Színház Stúdiószínpada).*
Díszlettervező: Horesnyi Balázs m. v. *Jelmeztervező:* Kárpáti Enikő. *A rendező* munkatársa: Kiss Kati. Rendező: Balikó Tamás m. v.
Szereplők: Pécsi Ildikó, Fehér Anna, Rékasi Károly, Szabó Antal.

CSÁKI JUDIT

DÉJÀ VU

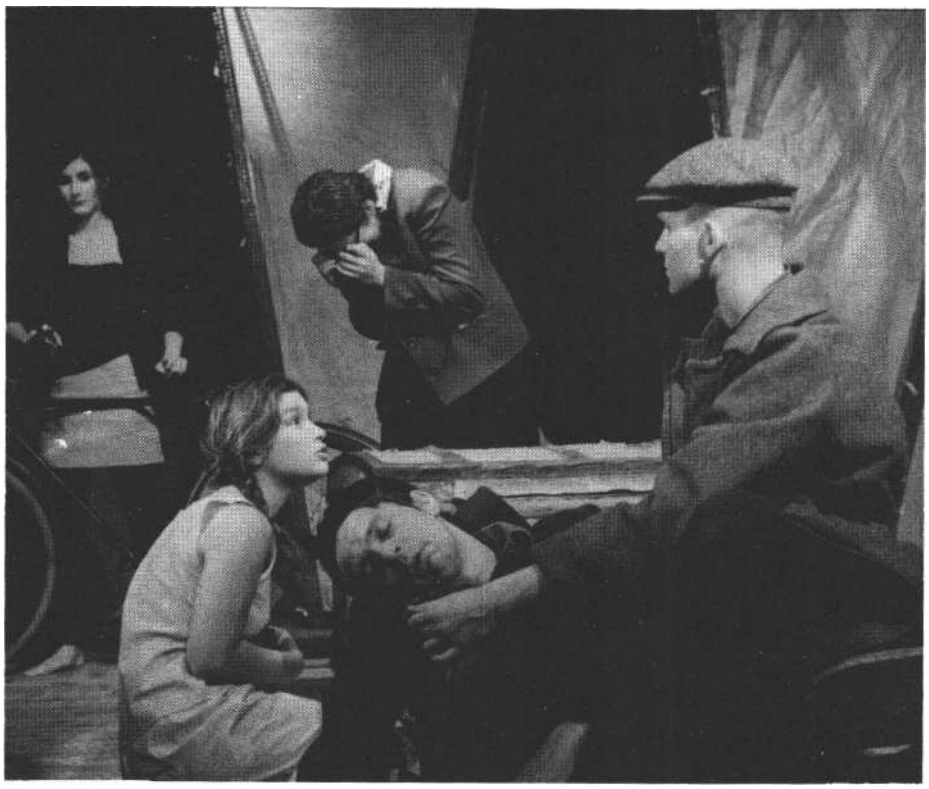
SZILÁGYI ANDOR: SZŰZ TÍZ TOJÁSSAL

Agatha Christie-ből műveltségem közepes. Tudom viszont, mi volt az Auróra. Emlékszem Dankó legendájára. Egy retrospektív sorozatban láttam a Fotó *Háber* című filmet is. A No pasaran! ismerősen ködlik föl bennem. Matuska Szilveszterről tán valamelyik iskolában hallottam, Trockijról egészen biztosan az egyetemen. Plusz-mínusz öt-nyolc év: mind ilyenformán voltunk azokkal az allúziókkal, amelyek Szilágyi Andor, Fodor Tamás és a Stúdió „K" produkciójában elhangzottak-megelevenedtek. Idézetként persze, elidegenítve - bár nem Brecht módján, hanem azzal a naivnak, néhol bárgyúnak mutatott földhözragasztással, amely éppen a lecsupaszítás révén mintegy boncasztalra vagy mikroszkóp alá helyezi valamikori környezetünket, közegünket, irodalmi s egyéb műveltségünket. Egymásba játszik itt a Biblia, a történelem, az irodalom meg a zene. A poénok sorozatából nem filozófia kerekedik ki, hanem színház.

Ez a színház már „ki van próbálva". Egyfelől mint Stúdió „K" és az óbudai Gázművek Művelődési Ház (hogy ez utóbbi miért csak helyszíne, s miért nem anyaga-tárgya is a produkciónak, csak a feledékenység magyarázhatja); másfelől mint allegorikus tanmese működött Szolnokon A rettenetes *anya* is az elmúlt szezonban.

Tehát az író-rendező páros is „ki van próbálva". Ezúttal nem a hagyományos nyomvonalon készült a produkció (előbb a darab, abból az előadás), hanem színházra, teátrumra függesztett tekintettel együtt a kettő. Szilágyi Andor drámáiban a színszerűség, a látvány, sőt a színészi játék stílusa amúgy is dramaturgiai funkciót látszik hordozni - kézenfekvőnek tűnhetett tehát a színház azonnali bevonása az írói munkába.

Jelenet a Szűz tíz** tojással **előadásából (Stúdió „K") (Szilágyi Lenke felvétele)



A Szűz tíz tojással írott formájában szöveg, játszva szintén az. Drámává bennünk válik, méghozzá visszafelé: az utolsó jelenet érzelmes-katartikus hangszerelése révén, melyben egy megidézett s megismételt teremtéstörténet hull a semmibe. Ekkor nyer összhangzó értelmet a több alakból gyúrt figurák külön-külön élettörténete - és Szilágyi és Fodor is itt nyer csatát: megvan a metszéspont.

A figurák összetettsége, rétegzettsége játék: szűznemzés és indiánregény, ellenállás és jelszavak biggyesztenek idézőjelet köréjük, s a harsány, majdhogynem cirkuszi játékstílus - méghozzá testközelből, hiszen szobaszínházban ülünk! - is ezt erősíti. A színészek szövege és akciója hangsúlyozott viszonyban áll; e viszony hol elrajzoltan illusztratív, hol ellentétes, hol gúnyos „nem viszony" - ez utóbbiban egyszerűen mást mond a testbeszéd, mást a szituáció, mást a szöveg.

Fodor Tamást legalább annyira jellemzi az előadás, mint Szilágyi Andort; keményen fogott és irányított színészek állnak az alkotópáros jellegzetes színivilága megvalósításának szolgálatában. Illés Edit játéka mutatkozik többnek e szolgálatnál: nem stílust, hanem magatartást játszik. Alakítása ilyenformán nem idézőjeles, hanem maga az idézőjel. Czákler Kálmán, Spilák Zsuzsa, Dudás Katalin, Fazekas Péter és Imre vé Zoltán e színház elemijét már szintén kijárták, s felsőbb osztályosként fegyelmezetten működnek.

A díszletet - mely leginkább a játéktér falainak felöltöztetése - Rajk László tervezte; a jelmezeket pedig Németh Ilona, akinek annak idején jelentős alkotói szerepe volt A rettenetes *anya* színházi világának megteremtésében s az előadás sikerében is. Ez a gázgyári Stúdió „K"-produkció egyébként nemcsak e vonatkozásban hajózik a szolnoki siker hullámain, ha-nem teljes egészében. Nem a szöveg vagy a rendezői-színészi megoldások, hanem a teátralitás jellege „déjà vu"; s isten ments!, hogy rossz fülreflexeinkkel pejoratív jelentést tulajdonítsunk ennek a megállapításnak. Fodor színházának mindig is lényeges eleme volt az utalás - szakavatott kollégáim a magyar amatőr színház fényes múltjában is felfedezni vélték annak idején -; ha úgy tetszik, mindössze következetességet lehet látnunk abban, hogy a tartalmi „déjà vu" most a formában is megmutatkozik.

Kevésbé elegánsan fogalmazva: újabb bőr ez egy régi rókáról, de még mindig igazi. Van-e még egy?

Szilágyi Andor: Szűz tíz tojással (Stúdió „K").
Díszlet: Rajk László. *Jelmez:* Németh Ilona. *Rendezte:* Fodor Tamás.
Szereplők: Czákler Kálmán, Illés Edit, Spilák Zsuzsa, Dudás Katalin, Fazekas Péter, Imre vé Zoltán.

SÁNDOR L. ISTVÁN

FORMÁK ÉS FIGURÁK

MAGYAR MOZGÁSSZÍNHÁZAKRÓL

„Amit meg lehet mutatni,
nem lehet elmondani..."
Zalán Tibor

Csaknem két héten át nézhettünk színházat - gyakran napi két előadásban is - az elmúlt év őszén a Szkénében. A magyar mozgásszínházak tartották második találkozójukat. A fesztivál programja alapján nemcsak az irányzaton belüli hazai tendenciák rajzolódtak ki, hanem az is végiggondolhatóvá vált, hogy mi az az alternatíva, amelyet ezek a társulatok és előadók kínálnak a magyar színházi kultúra számára. Megfogalmazhatóvá vált az is, mi az a különös nézőpont, amellyel a bemutatott produkciók sugallatára gazdagodhat színházról való gondolkodásunk.

Jeltelen kultúra

Paradoxonnal jellemezhetjük a látott mozgásszínházak többségének törekvéseit: a színpadi kifejezőeszközök redukálása, a szavakról való lemondás a színpad formanyelvének, a szín-ház lehetőségeinek kitágítását célozza.

A szándék mögött az a felismerés sejthető, hogy válságélménnyel terhelt bizonytalanságaink kultúránk egyoldalúságaival is magyarázhatók. Túlságosan sokat bíztunk a szavakra. A nyelv egyre teljesebb uralma mellett részleges maradt minden olyan kísérlet, amely más univerzális kódok, egyetemes jelrendszerek teremtését, felélesztését célozta. Mindez nem pusztán a kommunikáció problémája, hanem a világhoz való viszonyunk lényegi kérdése. A nyelv révén birtokolt tudás többnyire csak ismeret. s csak ritkán megélt bölcsesség. A ki-mondott mondatok sokszor csak a szavak életének s nem létünk egészének függvényei. Nem kell feltétlenül megélnünk azt, amiről be-szélünk. Elég, ha csak a nyelv szabályait is-merjük pontosan. Ez könnyebbségünk és kor-látunk is. Messzi világokat, tág horizontokat vagyunk képesek megközelíteni így, de a nyelv üvegfala mindig el is zár a (csak) szavakkal megközelített világ teljes birtokbavételétől.

A színház is - miután eltávolodott eredendő komplexitásától - szinte kizárólagossá engedte válni a szavakat, amelyek következmények, belső hitelesítés nélkül is kimondhatók a színpadon. A nyelv uralma mellett persze leszűkült a színházban megjeleníthető világ is. A szavak többnyire csak emberi történeteket képesek közvetíteni, kapcsolatokat, artikulálható szándékokat, a tudat által megragadott jelenségeket.

Lőrinc ***Katalin***

Es amire nincsenek szavaink? Folyamatos emberi törekvés a nyelv szabta határok tágítása, a szavak bilincseinek széttörése. Vágyunk megsejteni mindazt, ami a nyelv előtt és a nyelven túl van. Megérteni az artikulálhatatlant és az elmondhatatlant, az emberi mélységeket és az ember feletti magasságokat.

Mindennek színpadi megragadása felé te-heti meg a lépést az a színház, amely megpróbál kiszabadulni a szavak csapdájából. A lét teljességének megközelítésére töredékesnek bizonyuló nyelvet olyan elemekkel igyekszik kiegészíteni - akár a szavak kárára történő felerősítésükkel is -, amelyről a nyelv mindenhatósága keltette mámorban megfeleldkezett a színjátszás: felerősített gesztusokkal, kimunkált mozdulatokkal, a test koncentrált kifejezőerejével, formává szilárdult mozgással, tánccal. Elhallgat a színház, hogy láthatóvá váljék mindaz, ami a szavak árnyékában másodlagossá vált. Így arról igyekszik „beszélni" az előadás, amit nem lehet elmondani, de meg lehet mutatni, s ezáltal egyúttal közvetlenebb, koncentráltabb kapcsolatot is teremt azzal, amit megjelenít. A belülről megélt élmény hitelességét növeli ez, hiszen ami a színpadon mozgásként, táncként megjelenik, az mindig jelenvalóan létező. A mozgásszínházban csak az látható, ami ténylegesen megtörténik. Egy táncos, egy „mozgásszínész" csak azt képes megmutatni, amit a testével ténylegesen megvalósítani képes.

Menthetetlen nehézségekkel kell azonban megküzdeniök a mozgásszínházi törekvéseknek: nem tudnak közismert jelekre hivatkozni. Kultúránkból kikoptak azok a nyelvet kiegészítő, egységes kódok, amelyek az emberi természetre és a transzdendensre vonatkozó közös tudást alakították mindenki számára megközelíthető, átélhető ismeretté.

Elfelejtett szimbólumokkal, érthetetlenné merevült jelképekkel teli, jeltelen kultúra a miénk. Alkalmatlan a'ra, hogy ősi bölcsességeket őrizzen tovább, szüntelenül aktualizálható élményként. Csak nehezen képes arra, hogy verbalizálhatatlan titkokat fogadjon magába -- tágítva ezzel hatókörét, érvényességét. A széthulló közös vilagkép törmelékei között, a kiürült, újból csak nehezen benépesíthető egek alatt, a legyőzött természet fenyegetésének árnyékában nem tudunk biztosnak tekinthető tudást felmutatni. A színház is ezzel a hiánnyal kénytelen szembenézni szüntelenül. Mostani válsága mögött a szavak össztársadalmi válságát is sejthetjük. Az emberről, a világról beszélve mindent viszonylagosnak érzünk, akárcsak a ma kimondott szavakat. Az embernek vagy teljesen magárahagyottan kell megküzdenie individuális léte minden következményével, vagy meg kell kísérelnie újraéleszteni azokat a közösségi rítusokat, amelyeknek eleven formái megnyugtató renddé, biztosan birtokolható tudássá alakítják a létezés kérdéseit. Vagy újra kell kezdenie a titokfejtést - önmagára hagyatkozva vagy a lassan láthatatlanná váló hagyományok titkait kell újból kifaggatnia. Ehhez azonban kénytelen elhallgatni,

hogy érvényesen legyen képes újból megszólalni; hiszen a fecsegés folyama aligha képes hátán elhordani az idő terheit.

Napjaink vagy dadogni kényszerülő vagy egyre harsányabban fecsegő színházi köznyelvétől elhatárolódva a hallgató színház jelent meg a mozgásszínházi találkozón. Megannyi egymástól is eltérő kísérlet kultúránk rejtett dimenzióinak feltárására.

Ritmus és kép

Egyetlen dolog azonban egységesen jellemzi a fesztiválon bemutatott produkciókat. A mozgásszínházak az előadás létrehozásával, megvalósításával elsősorban mint formai kérdéssel szembesülnek. Kiüresedett alakzatok, elhaló formák közt zajló életünkben termékeny kényszer ez. A szavakkal operáló színház - a nyelvi jelentésekre hivatkozva - látható következmények nélkül kerülheti meg a színházi előadás megvalósításának alapproblémáit, a stílus, a szerkezet, a felépítés, a kidolgozás kérdéseit. A megformáltság ezzel szemben a mozgásszínház lényegéhez tartozik, noha a formálás elvei, elemei különböző műfajokat különíthetnek el az irányzaton belül.

A fesztiválon két tendencia képviseltette magát határozottan. Az együttesek többsége vagy a táncszínház vagy a mozgásdráma kifejezéssel próbálta törekvéseit definiálni. Ez a különbségtevés természetesen csak viszonylagos lehet, mint ahogy az az igényünk is, hogy megpróbáljuk meghatározni ezeket a műfajokat.

A táncszínház többnyire megszilárdult formanyelvből építkezik. A színpadon megjelenő mozgáskarakterek egy (vagy több) tánc elemeire és figuráira utalnak. Ezeket rendezi újra az előadás a kanonizált táncnyelvtől függetlenül is érvényes, egyedi formavilággá, a testek mozgásának ritmusából születő, szimbolikus képekként is értelmezhető alakzatokká. A mozgásdráma szervező elve - úgy tűnik - ezzel épp ellentétes. A produkció többnyire nem egy eleve adott formanyelvből indul ki, hanem valamely emberi helyzetből, „drámai szituációból". Ezek az előadások sem kerülhetik azonban meg a mozgásformák pontos meghatározását, de ennek érdekében elvileg egy kötetlenebb jelkészlethez fordulhatnak. A mozgásdráma fontos tartozéka egyénített alakok szerepeltetése, meghatározható történetábrázolása. Ezzel szemben a táncszínházat többnyire általánosabb helyzetek és kevésbé meghatározható emberi figurák jellemzik.

Természetesen fontos feltenni a kérdést: hol a határ a koreografált tánc és a táncszínház között? Mitől válhat az előadott tánc színházi jelenséggé? Erre háromféle választ kínált a fesztivál.

Az egyik kézenfekvő lehetőség, ha a tánc formanyelve valamely közismert történettel, esetleg drámai alapanyaggal kapcsolódik össze. Így születhet a táncdráma. A mozgásszínházi találkozón azonban legfeljebb „táncjátékkal" találkozhattunk. Lőrinc Katalin estjén egy banális emberi helyzet jelent meg: a lány mindent megpróbál, hogy észrevétesse magát, a fiú azonban sehogy sem hajlandó erre. Táncjátékká mindezt a megjelenítés módja tette. A fiú zongorista, aki teljesen belefeledkezett a gyakorlásba, a lány pedig táncosnő, aki különböző táncokkal provokálja a férfit - mindhiába. A zongorista játéka egyszerre válik a lány dühének forrásává és táncainak alapjává. A lány különböző, többnyire balett-inspirálta, időnként a paródia felé is hajló táncai arra utaltak: hányféle, egymással is vitázó lehetőséget kénytelen az ember előhívni belső világából, míg egy adott helyzetben úgy érezheti, hogy lehetőségei és tényleges helyzete szinkronba kerültek.

A táncok színházi élménnyé alakításának egy másik lehetséges változatát a Kodály Kamara Táncegyüttes mutatta be. *Az Hommage á Bartók* című estjükön előadott román népi táncokat és dallamokat színpadi szituációba helyezték. A népi öltözetű előadók között többször felbukkant egy városi ruhás alak. Időnként fonográfot is tartott kezében. Figyelt, hallgatott, jegyzetelt. Végül ő maga kezdett önfeledt, az eltanult formákat idéző táncba. Befejezésül Bartók zongorajátéka is felcsendült. A szereplők mozdulatlanul hallgatták ezt a sötétben, pusztán csak egy lámpa világított az üres zongora mellett. Múltidézés volt mind-ez. De nemcsak főhajtás Bartók előtt, hanem tisztelgés egy elveszni látszó, de rengeteg tradícionális értéket őrző archaikus kultúra előtt is. Ugyanakkor a hatásosan előadott néptáncok koreográfiái számos olyan ötletet tartalmaztak, amelyek a konkrét témán túlmutató általánosabb asszociációkat is keltettek. Mindez a találkozón megfigyelhető harmadik táncszínházi irányzatra is utalt.

Fontosak voltak a fesztiválon azok a táncegyüttesek, amelyek a színház felé nem a teátralítás mai formái felől, hanem színház és tánc közös gyökereit kutatva közeledtek. Az ősi rítus modern változatai születtek így meg. Érzékelhetővé tették a produkciók azt a különbséget, amely a tánc archaikus formáit elválasztja későbbi európai változataitól. Az utóbbi elsősorban testi jelenség, benne a test fizikai és esztétikai állapota az elsődleges. Csupán az emberi létezés felszínét érinti, legfeljebb az életformára képes kiterjeszteni hatókörét. Ezzel szemben a tánc a maga ősi formájában elsődlegesen a lélek állapotával függ össze, lényegében mágikus cselekvésként értelmezhető, amely messze túlmutat a létezés emberi dimenzióin; a kozmosz erőivel teremthető kapcsolatot célozza, s így a világmindenség egészének törvényeit érinti. Nem pusztán forma, hanem sajátosan átélt létfilozófia.

Az irányzaton belül két táncegyüttes tűnt ki – nemcsak biztos technikai tudásával, önálló formanyelvével, hanem azokkal az emberi tartalmakkal is, amelyet modern táncmisztériumaik közvetítettek.

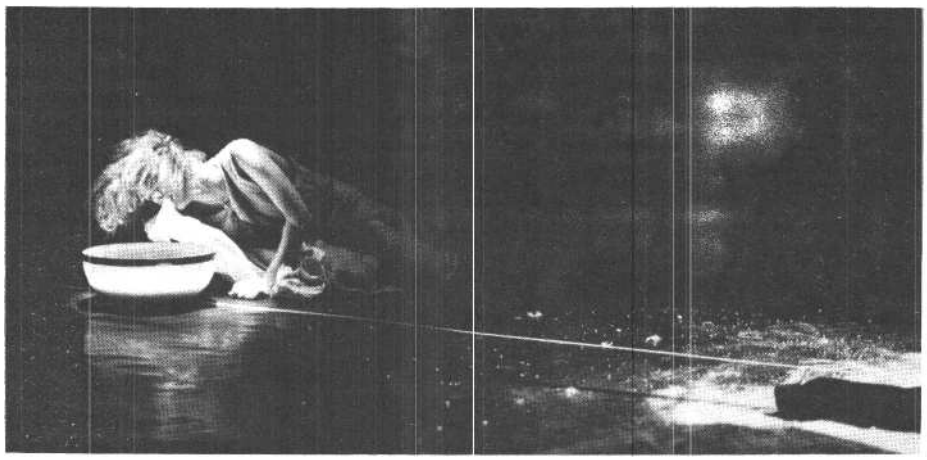
A Berger Táncegyüttes műsorának modern táncokból eredetien építkező, erőteljes tételei – bő asszociációs lehetőségeket kínáltak. Az individuális létezés élményét sejttette a Solo*dance.* A sötétből kihasított fénykörökben zajlott a táncos útja, görnyedtség és kitárulkozás, földhöz tapadt tehetetlenség és eget fürkésző bizonytalanság között.

A Groth című tételt nemcsak a szüntelenül alakuló formák, hanem az állandóan változó viszonyok is jellemezték. A négy táncos mozgásával egyre nagyobb területet vett birtokba a térből. Közben a különböző találkozásokból különféle alakzatok születtek. A hol egységesülő, hol egyedivé váló mozgások révén mindannyian részesei maradtak az egésznek, mégis megkülönböztethetően őrizték egyediségüket.

Az építkezés hasonló technikája, de még gazdagabb mozgássor, a különböző csoportalakzatokból születő képek sokfélesége jellemezte *a Silanus dance-ot.* Ez a tétel is - akárcsak a másik kettő - lényegében a lét birtoklásának problémájára utalt. A testek igazodásaikkal, eltávolodásaikkal a számukra adott tér határait kutatták. A lélek igényelte tágasság a test által megvalósítható lehetőségekkel szembesült. A harmonikus mozgásokat megtört, kimerevített mozdulatok minősítették töredékessé.

A Közép-Európa Táncszínház sokféle elemből: néptáncból, pantomimből, klasszikus táncból építkező egyedi formanyelve különleges élményt kínált. *Befejezetlen koreográfiák* című produkciójuk Zalán Tibor verseinek ihletésére készült. A művek fel is hangzottak hangfelvételről az előadásban, de az együttesnek teljes mértékben sikerült az ebből adódó csapdát elkerülnie. A látvány sosem vált illusztrációvá, a tánc mindig valamilyen emocionális, hangulati többlettel, valami versen kívüli asszociációval egészítette ki a szöveget. Az előadás eképpen, a két művészeti ág összekapcsolásával azt ragadta meg, ami a versben és a táncban közös. A ritmus mindkettőt a természet rendjében meghatározó lüktetéshez,

ciklikus ismétlődésekhez kapcsolja. A képek (metaforák) pedig a világ jelenségei közötti rejtett kapcsolatokat felfedező szellem teremtő erejéből fakadnak. Az előadásban közös nevezőre talált művészeti ágak tehát nemcsak test és szellem harmóniájának igényét jelzik, ha-nem a természet rendje és a teremtő emberi szándék közötti összhang szükségességét is hangsúlyozzák. Az előadás így a disszonáns létben gyötrődő ember kétségeit és reményeit tudta érzékeltetni. Az életről úgy volt képes beszélni. hogy a mindenség és a semmi között zajló párbeszédként hasson. Az egyén - léte-ről szólva - érzékeli azt is, ami ezt a létet meg-előzi és követi. Tisztában van az élet töredékességével, mégis igényli a teljesség tudatát.



Bozsik Yvette* az Embrió-tor előadásában *(Korniss* Péter *felvételei)

A halál képei

Az utóbb említett két táncmisztériumhoz hasonlóan a mozgásdrámák is egyetemes létkérdésekként interpretálták élet és halál problémáit. A drámai történetek metafizikai összefüggésekre is utaltak, miközben az ember esélyeit és életének határait kutatták. A különböző előadásokkal jelzett magatartások és megoldások egyúttal magukba foglalták különféle kultúráknak a lét alapkérdéseiről adott válaszlehetőségeit is.

Regős Pál Emi Hatano-estje a keleti kultúrához fordult, pontosabban a keleti mozgásművészetnek ahhoz az ágához, amelyben a kezek játékának és az ezt kiegészítő testtartásnak van meghatározó szerepe. A kidolgozott kódok, értelmezhető szimbólumok azonban a nézők többségéhez csak egy távoli világ titkos jelbeszédeként jutottak el. Így önkéntelenül kultúrák párbeszédévé is alakult az előadás. Ami az eredeti kultúrában biztos tudást jelent, az egy más közegbe átemelve, titokként hatott. Ami ott jel, itt asszociációként működött, ami ott utalás, itt metaforaként értelmeződött. Jelzi mindez azt is, hogy kulturális üzenetek hogyan módosulhatnak, esetleg torzulhatnak a kódok változásával. Az előadás különleges élménye tehát nemcsak színvonalának köszönhető, hanem annak az izgalmas erőfeszítésnek is, ahogyan az európai néző megpróbál kiemelkedni kultúrájának meghatározottságából, s igyekszik megfejteni az esztétikai tartalmon túli kulturális üzenetet is. Mindazok, akik a mozdulatokba kódolt tudáshoz - a forma ismerete nélkül - a titokfejtés szándékával fordultak, a világ újrafelfedezésének termékeny gesztusával gazdagodhattak.

Az előadás szüzséje fontos kiindulópont-ként szolgált a keleti világszemlélet üzeneté-nek megértéséhez. Az est címe, a *Zarándok-ének,* Fukazawa ismert novellájára utal. A két történet azonban csak alapvonalaiban azonos. Egy öreg - tudomásul véve korát, s az élet-ben elfoglalt helyzetét - elindul a hegyre meg-halni. Útján legközelebbi hozzátartozója kíséri. (Az előadásban a férfit felesége, a novellában az öregasszonyt a fia.)

Az előadásban az összetartozás tudata a legfontosabb. Ez nemcsak két ember kapcsolatát érinti, hanem az ember és a világmindenség viszonyát is. A sorsára ráismerő egyén az univerzum jeleit is érzékeli. Nemcsak saját magát figyeli, nemcsak társának mutatja fel önmagát, hanem az ég felé is kitárulkozik. A teljességnek ez a tudata harmóniává képes oldani az élet tragikus pillanatait, elsősorban azáltal, hogy a kozmosz törvényei közt élő ember sorsa nem pusztán önmagában hordozott végzetének következménye, hanem egyetemes léttörvények függvénye is. Így érkezhet a zarándokút végállomásaként az öregember a boldog halálhoz - a hóhullás Fukazawánál ennek a jelképe. Az előadás nem ezzel a pillanattal zárul. A történet folytatódik, a határok kitágulnak, átjáró nyílik élet és halál között.

Ez az európai kultúra számára ismeretlen terület adta a Természetes Vészek Kollektíva előadásának alaptémáját. Ez az est a *Zarándokének* tematikai folytatásaként és teljes ellentéteként hatott. *Az Embrió-tor a* halálon túl folytatja a „zarándokutat", de gyökeresen más szemlélet, másfajta kulturális hagyomány jegyében. A különbséget talán egy közös jelkép eltérő használatával tudjuk a legpontosabban érzékeltetni. *A Zarándokének* utolsó pillanataiban az öregember álarcot visel. Ennek a rituális tárgynak a felöltése a legtöbbször az istenivel való azonosulás jelképe. Ugyanakkor a szereplő álarca önmaga arcát mintázza. Úgy lép tehát túl a halál pillanatában önmagán, hogy nem lép ki önmagából.

Az Embrió-tor halálon túli történetének szereplője az előadás első részében kezében tartja az álarcot. Egység, azonosulás helyett szétválasztottságot látunk. Az istenek világa nemcsak megközelíthetetlen távolságban marad, hanem maga is' széthullik, részeire esik, mint minden ebben a megrázó erejű előadásban. Világosan mutatja ezt egy másik jelenet. A színpadi tér középpontjában álló ravataltól átlók indulnak négyfelé. Mindegyik végpontnál szimbolikus tárgyak - a halál utáni stáció állomásai. Az egyikben az ostyát és a bort ismerjük fel. Az áldozás, az „úrvacsora" azonban csak eltorzult formában megy végbe. Ahogyan az ezt megelőző gesztusok, a keresztvetés mozdulatai is összegabalyodott, zaklatott mozgássá alakulnak. '

Az egész előadást jellemzi ez a megoldás. A megjelenített magánrituálé kultúrák töredékeiből vett jelképekből, különféle mitológiák széthulló elemeiből építkezik. A szimbolikus tárgyakkal való találkozások, a végrehajtott mozgások sosem jelentenek feloldást, nem vezetnek a lélek felemelkedéséhez, megkönnyebbüléshez.

Az Embrió-tornak aligha van elmondható szüzséje. Valamiféle elementáris performancenak tekinthetjük, amelyben minden, ami a színpadon történik, minden, amit az előadó, Bozsik Yvette csinál, a teljes azonosság elemi erejével hat. Nincsenek artikulált formák, sem a zenében, sem a mozgásban. Ezáltal válnak azonban átélhetővé a léten túli létélmények, amelyek másképp aligha lennének megközelíthetők.

Az élet kérdéseiről szól, alapmitológiák újrafogalmazásával, két másik mozgásdráma. Fontos produkció volt a fesztiválon mind a Hold Színházának előadása, *A katona történe*te, mind az Arvisura Kazincbarcikán fődíjat nyert bemutatója, *a Magyar Elektra.* Ezekről azonban már korábban - épp a Színház hasábjain is - szóltunk.

NÁNAY ISTVÁN

VAN-E MÉG AVANTGÁRD?

ÖREGECSKE FESZTIVÁL

Bevallom, a nosztalgia is vonzott Wrocławba. Tizenöt éve nem voltam ebben a városban, amely a hatvanas évek végén, a hetvenes évek elején nagyon sokunk számára az avantgárd színház Mekkáját jelentette.

1967-ben rendezett először nemzetközi színházi fesztivált az akkor még amatőr, de már csaknem egy évtizede hivatásossá lett Kalambur Színház igazgatója, művészeti vezetője: Bogusław Litwiniec. Azóta is ő a lelke, szervezője az immár hagyományos Nyitott Színházi találkozóknak. Kezdetben kétévenként követték egymást a fesztiválok, aztán 1975 után kényszerűen ritkultak (1978, 1981, 1986, 1990), aminek hol gazdasági, hol politikai okai voltak, hol mindkettő.

Bocsánatkérés a klasszikus irodalomtól?

A wroclawi fesztivál tehát él, s én felfokozott várakozásokkal készültem a 90-es találkozóra, amelyre oly sokéves szünet után ismét elutazhattam. Nagyot csalódtam. Hiába tudom, hogy tizenöt év alatt alapvetően megváltozott a világ, különösen a mi tájainkon, s hogy a szín-ház Európa-szerte defenzívába szorult, másodlagos művészetté vált - nap mint nap egyre szomorúbban néztem az előadásokat. Persze nem függetleníthettem magam a külső körülményektől, attól, hogy a második világháborúban lerombolt város újjáépítése 1990-ben ugyanabban a stádiumban van, mint volt 1975-ben; hogy egyfelől elképesztő a feketepiac uralma, másfelől rémisztő méretű a szegénység, s hogy mindenütt letargiát, fásultságot, kiábrándultságot tapasztaltam.

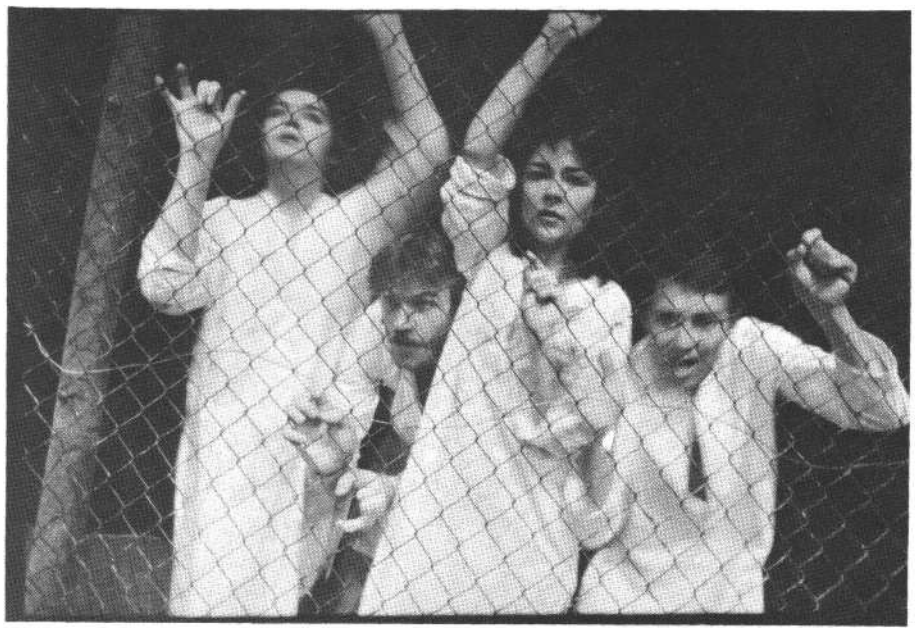
Ám egy nemzetközi fesztivál mégsem ezeknek a körülményeknek a kifejezője; az ott látottak más problémákról árulkodnak. Zavarodottságom legfőbb oka: nem tudom milyen fesztiválon jártam. Hogy nem a régin, a kísérleti színházak szemléjén, az biztos. Hiszen még a legszokatlanabb produkció sem volt se kísérleti, se színházi: a játékteret különböző sűrűséggel elborító rozsdás vasdarabok, lemezek, összevissza hajlítgatott betonvasak, pléhfazekak, bádog ereszcsatornák folyamatos áthelyezése mint produkció inkább volt tekinthető erőművészi teljesítménynek - bár közben „fémzenét" és kimódolt mozgáskoreográfiát is bemutatnak a „színészek" -, mint művészetnek, még akkor is, ha egyes kritikusok becketti mélységeket véltek felfedezni a kétszemélyes mutatványban *(Nik* és Wet - Théâtre de Banlieue, Brüsszel).

Talán a szakmai színvonal volt a válogatás fő szempontja? - tűnődöm tovább. Aligha, mert a profi előadásoktól a művészkedő magamutogatásokig *(Ithaka)* és a dilettáns ripacskodásig *(Három angyal tánca a gombostűn)* mindenfajta megjelenítés előfordult.

Vagy talán a fesztivál meghirdetett koncepciójával volt baj? Ez már valószínűbb. Bár tudvalevő, hogy az egyetlen jelszóba tömöríthető koncepció általában utólag, a válogatás után szokott megszületni, még így is jellemző a szervezők törekvéseire, elképzeléseire. Ennek a fesztiválnak kettős szlogenje volt. Bocsánatot kérünk a klasszikus irodalomtól - helyezzük vissza jogaiba a komikumot. Ami az első mondatot illeti, megint csak bajban vagyok, még akkor is, ha Litwiniec kifejtette: a szó devalválódása miatt hosszú ideig háttérbe szorultak a klasszikus drámainterpretációk a mozgásra, a szcenikai megoldásokra épülő produkciókkal szemben, de ezen a fesztiválon fordult a kocka. Igen ám, de a huszonkét címből csupán négy volt klasszikus szerző (Beckett, Marivaux, Shakespeare, Witkiewicz) műve, s ez az arány a korábbi találkozókon sem volt rosszabb.

Kell a nevetés!

A második mondattal elvben egyetértek: kell a nevetés. De nem mindegy, ki, mivel és hogyan nevettet. Ezt a fesztivált valóban a humor túlsúlya jellemezte (az előadások felében a komikum többé-kevésbé meghatározó elem volt), de egyben a kommercializálódás is. Míg a moszkvai N. Vorot Stúdió Színház tagjai a Dániában élő lengyel Wojciech Herman rendezésében Witkacy *Vargák* című művéből a szovjet rendszer, a szocialista forradalom éles szatíráját formálták meg, a párizsi Théâtre de la Mie de Pain egy álláshirdetés jelentkezőinek pályázati megmérettetése ürügyén olcsó, „gatyaletolós" viccelődések végeérhetetlen sorát produkálta (holott a szatírára itt is lett volna lehetőség); míg a szintén francia L'attroupement 2 E.T.A. Hoffmann-, Brecht- és Diderot-szövegek montázsa alapján remek burleszket mutatott be egy színházi előadás előkészületeiről Tati modorában, a japán Taichi Kikaku az amerikai varietéhumor - egyébként kitűnően előadott - patronjával szórakoztatott; míg az angol



A vita című Marivaux-darab (Divadlo SNP, Turócszentmárton)

A kanadai Carbon 14. Hostel című előadása

National Student Companytól fergeteges, önironikus, mozgásban komponált horrorparódiát láthattunk (Radio Man), a New York-i Purgatorio Inc. társulata ízléstelenül, minősíthetetlen szakmai színvonalon és mindenekelőtt önmagát szórakoztatva viccelődött *(Három* angyal...).

Az is lehet persze, hogy ez esetben is a sokat emlegetett pénzhiány volt az oka az enyhén szólva egyenetlen színvonalú válogatásnak. Az mindenesetre feltűnő, hogy milyen sok volt a szólóprodukció (például az Elisabeth Macocco által Maria Callasról előadott melodráma, Loic Bettini szépelgő bábos-táncos játéka, Herald Weiss, aki több mint húsz zene-szerszámon muzsikált - mi köze ennek a színházhoz? -, vagy Kristina Hurmerinta, aki egy személyben akarta eljátszani Odüsszeusz és Pénelopé találkozását, de ehelyett esztétikusnak szánt mozdulataival volt elfoglalva) vagy az olyan két-három szereplős előadás, amely valójában egyszemélyes mutatványnak bizonyult (az angolok, a japánok, a Purgatorio Inc. vagy egy cseh bábszínház produkciója).

Meglepett, hogy a könnyedén szórakoztató előadások aratták a legnagyobb közönségsikert. S ha már a közönségről szólok: hajdan minden előadásra közelharc árán lehetett csak bejutni, most egyetlen produkcióról sem rekedtek kinn nézők. Feltűnően gyér érdeklődés kísérte a fesztivált, számos bemutatón csupán fél ház volt, s mindig ugyanazokkal az arcokkal lehetett találkozni: zömmel a magam generációjának azon tagjaival, akik a különböző országokból az enyémhez hasonló kíváncsisággal érkeztek, továbbá lengyel bennfentesekkel vagy a csoportok éppen ráérő tagjaival. Az egyetlen dolog, ami a régi fesztiválokra emlékeztett: a nézők jó része rövidebb-hosszabb idő után otthagyta az előadásokat. S ebben - akár jó, akár rossz produkciót láttunk - nem volt különbség. Márpedig akadt emlékezetes teljesítmény is.

Van azért jó is!

A Tomaszewski-tanítvány Wojciech Misiuro rendezte a gdański Teatr Ekspresji *Danton követői* című táncprodukcióját. Az első rész a francia forradalom eseményeit, vezetőinek halálát, a forradalom terrorba való átmenetét mutatja be, a második rész pedig a mai élet elembertelenedését. A gondolatilag közhelyes előadás a sajátos fofmavilágú koreográfia hallatlanul pontos, igen magas színvonalú megvalósítása miatt érdemel említést.

A kanadai Carbon 14. *Hostel* című előadása a közösségi színjátszás magasiskolája volt. A mindennapi élet, a gyerekkor, politikai és kulturális események töredékeiből az álom logikája szerint szerkesztett mű a hatvanas évtized ifjúságának álmairól, reményeiről s azok szertefoszlásáról szóló fájdalmasan szép, szelíden humoros „rekviem".

Különleges élményt nyújtott a kétszemélyes San Franciscó-i Travelling Jewish Theatre, amely *Az utolsó zsidó költő* címmel a sajátos zsidó humort és költészetet ötvöző, megrázó szertartást celebrált a holocaust áldozatainak emlékére, s ugyanakkor arra a kérdésre is választ keresett, hogy Auschwitz és Hirosima után hogyan lehet beszélni a borzalmakról. A két színész néhány kellék és maszk segítségével a nyílt színen váltott át egyik szerepről a másikra, s tette világossá a térben és időben

szerteágazó történetet. Corey Fischer és Albert Greenberg színészileg sokoldalúak (természetesen hangszereken is játszanak), kitűnően egyensúlyoznak a komédia és a tragédia határán, s elkerülik a patetikusság és a melodráma buktatóit (ellentétben a wrocławi Kalambur Színház előadásával, amely a zsidólengyel párbeszéd témáját feldolgozó, Cserebogár című Marian Pankowski-darabot hol a sematikus színjátszás, hol a melodráma eszköztárával prezentálta).

A müncheni Freies Theater nyomasztó, letaglózó hatású, roppant erős effektusokkal élő Macbeth-előadást produkált. Kegyetlenség és agresszivitás sütött minden epizódból, olyan elementáris düh, amely a fiatal játékosok saját elkeseredettségét, lázadását, számon kérő és igazságtevő indulatait tolmácsolta, miközben szigorúan - ha nem is szó szerint - ragaszkodott a Shakespeare-műhöz.

Ennek ellentettje volt a túrócszentmártoni szlovák Divadlo SNP Marivaux-előadása. A *víta* két fiú és két lány önmagára és egymásra találásának poétikus, játékos és szomorkásan elgondolkodtató demonstrációja.

Martin Porubjak dramaturg és Roman Polák rendező elvont térbe helyezte az előadást (díszlet: Jozef Čiler), amelynek két lényeges eleme van: a színpad mélyén húzódó kerítés, amely elválasztja a külvilágot és a fiatal párok megismerkedését modelláló kísérlet helyszínét, valamint egy tavacska. Ez a kis tó az egyik nőnek tükör, amelyben önmaga és párja szépségére csodálkozik rá, a másik nő és társa számára egy valóságos vízi birkózás terepe. Miután mindkét pár esetében végigkísértük önmaguk és egymás megismerésének folyamatát, egy-egy jellegzetes párkapcsolat kialakulását, párcsere következik, s felfedezzük az ebből fakad[6] csalódások és remények sok-sok megnyilvánulását, hogy aztán végül négy nagyon szomorú embertől vegyünk búcsút. Mindaz, ami olyan szépen indult az emberi kapcsolatokban, bizonytalanná, kiismerhetetlenné vált. A minden ízében végiggondolt. pontosan kidolgozott, üde és felszabadult játék a fesztivál egyik legjobb előadása volt.

A másik kiemelkedő élményt Tadeusz XXXnickinek köszönhettük, aki Beckett *Az utolsó* tekercsét adta elő. A színpadon - ahogy az
író előírta - hatalmas íróasztal, mögötte KraXX. A színész már-már elviselhetetlenülhosszú ideje ül mozdulatlanul, majd hirtelen,
mintha álomból ébredne, felélénkül. Amikor feláll, látjuk, hogy hosszú, elnyűtt, pecsétes fekete télikabátot visel, kilátszik gallértalan inge, nyakán gyanús tisztaságú kendő. Öregesen az íróasztal jobb oldalára megy, kihúz egy fiókot, kotorászik benne, észleljük, hogy végre megtalálta, amit keresett, de még nem veszi elő.

Az utolsó zsidó költő (Travelling Jewish Theatre, San Francisco)

Elmosolyodik, s előránt egy banánt. A fiókot betolja, előrejön, és akkurátus mozdulatokkal lehúzza a gyümölcs héját. Szertartás ez. A banánt a szájához emeli s vár. Élvezi a várakozás, a felkészülés örömét, majd végre szájába veszi a gyümölcsöt, szopogatja s beleharap. A gasztronómiai élvezet látványához óhatatlanul szexuális asszociációk keverednek. A továbbiakban is a becketti instrukciók szerint zajlik minden cselekvés, és mégis egy kicsit másként. -Lomnicki ebben a tízperces előjátékban oly sok mindent mond el egy öregemberről, annak kis örömeiről és elesettségéről, huncutságáról és beteges vonásairól, hogy mindebből önálló portré is lehetne, mégsem válik le az előadás egészéről. A színész élővé, ismerősünkké teszi azt a Krappot, akit általában elvont tézisként szoktak ábrázolni. Ez volt a legavantgárdabb órája ennek a nem avantgárd fesztiválnak!

Mert felmerül a kérdés: van-e ma egyáltalán avantgárd színház? Avagy mindenütt a rutin, a szórakoztatás, a konzervativizmus uralja Európának még a kisszínházait is? Esetleg csupán ezen a fesztiválon nem jelent meg? De hát más, hasonló fesztiválokon is csak bujdokol a kísérletező, valóban újat hozó színház! Van valami összefüggés a fiatalok látványos távol maradása és a fesztiválon megmutatkozó érdektelenség között?

Kérdések, amelyekre Wrocław nem adott választ.

Mindenesetre jelképesnek éreztem, hogy a fesztivál emblematikus szereplője egy „bubbleman" volt. A város különböző pontjain darukról, erkélyekről, dobogókról eregette hatalmasra növő színes szappanbuborékjait. S bármennyire szépek voltak is a százszámra útjukra bocsátott gömböcskék, mind semmivé váltak.

50 éve, 1941. március 17-én halt meg büntetőtáborban Iszaak Babel. Szülővárosa, Odessza bizarr világú zsidónegyedében szerzi meghatározó élményeit. Leghíresebb drámája, a *Marija* jellegzetesen tükrözi romantikát, natiralizmust, fantasztikus és groteszk elemeket ötvöző drámai világát.

MARX JÓZSEF

KÁRPIT LE!

BALASSA PÉTER: A MÁSIK SZÍNHÁZ

Az *egyik* színház: a mostani, a mindennapi, a negyven esztendei, de úgy lehet: mindazon teátrum, amely magán hordozza ideológia és üzlet kettős járszalagját. A másik, amely nem teoretikus, amely nem álom és nem könyvbe zárt színház csupán, a színházszerető esztéta, Balassa Péter szerint ott található meg, ahol a mű és színpadi megvalósítása valódi alternatívát nyit, vagy amikor az alkotók zsenialitása olyan szikrát vet, mely lángba boríthatja savanyúan füstölgő köznapi színjátszásunkat.

Ez a másság átható jellegű, vagyis nem kötődik sovénül egy-egy színházhoz, rendezőhöz vagy színészhez, hanem az a minőség, mely egymástól látszólag távol eső dolgokat tud azonos logika láncára fölfűzni.

Ez az a másság, amely rögtön fölvillan Mozart „Ljubimov szerint" rendezett *Don Giovanni*jában. Balassa Péter a híres-hírhedt budapesti Ljubimov-rendezés elemzése közben fontosnak tartja kijelenteni: „A kritika feladata az, hogy ismételten hangsúlyozza: lehetséges, szükséges és kívánatos egy fejlett szellemi, színházi, zenei életben olyan produkció is, amely nem populáris fogyasztásra való, sőt (...) az adott mű hagyományos közönségének sem" Balassa Péter nem vonja kétségbe a kommersz, „közönségkövető" színház jelentőségét sem, ám - s ez a másságnak újabb fontos differentia specificája - empatikus rokonszenvvel a „közönségteremtő" színházat figyeli. A mai szóhasználati viták idején nem árt hangsúlyozni: az esztéta a kommersz színházzal nem az elitszínházat állítja szembe (gondolom, nem fogadná el Kerényi Imre keserű kifakadását: „Durván hangzik, de tény: a színház a felső tízezrek kiváltsága"), de még a „művészszínházat" sem, noha Balassa Péter jól tudja: bizonyos - hajdanán kísérletinek nevezett - színházi mozgalmaknak erős elitöntudatuk volt. Nem, a másság nem ebből az öntudatból sarjad, de nem is a melldöngető „művészet" felfuvalkodottságából.

Hogy közelebbről mi a „közönségteremtő" színház? Balassa Péter nem rögzíti egyetlen archimedesi ponthoz; az azonban hallatlanul jelentős, mi több, megvilágító erejű, hogy a szerző a „másik színház", a „közönségteremtő" színház kibontakoztatható lehetőségei közé sorolja az operát, korunk színházának egyik legtalányosabb (konzervatív?) műfaját.

A Ljubimov-előadás kritikája jó alkalom arra. hogy szemügyre vegyük az esztétikai bírálat módszerét is. Balassa Péter - elsősorban Fodor Géza alapján - kifejti azt a konfliktust. amely a *Don Giovanni* metafizikai dimenzióját „terheli": a gonosz olyan értékek hordozója. amelyekkel a moralitás világa - lényege szerint - sohasem rendelkezhet, és le sem győzheti őket (éppen ezért a hagyományos színpadi dramaturgia itt egyszerűen nem működik. hiszen a csábítóval szemben mindenki súlytalan); Don Giovanni valódi ellenfele nem evilágból való, miközben Mozart zenéje mégiscsak a diadalmas evilágiságot sugallja, és nyilvánvaló elégtétel tölti el a megkomponáltsággal lelláncolt metafizika vonaglásai láttán.

Az esztétikai kritika ehhez a kollízióhoz méri az előadást, és olyan kulcsot talál Ljubimov rendezéséhez, amely csak az első pillanatban meglepő: Balassa Péter szerint Ljubimov nem a *Don Giovannit* rendezte meg, hanem „egy kultúrtörténeti emlékeztetőt", egy idézetet *„arról"*. A paradoxon okozta meglepetésből felocsúdva hamarosan magunk is rájövünk: valóban, ez az idézési technika az előadás minden közvetettségét kellően megmagyarázza, mi több, ma szinte ez az egyetlen jó lehetőség arra, hogy a metafizikai kollíziót érzékelni tudjuk, hiszen -- mint Balassa Péter írja - ez illik „egy konfliktuskerülő, antidramatikus, metafizika nélküli, tragédiahárító és -elfojtó" korszakhoz, mely - élvezzük csak az esztéta jól meg-talált jelzőit! - „derűs és szürke, nivellálóan pragmatikus, kissé angolosan lapos, cinikusan súlytalan"; olyan korszakban élünk, amely „gátlástalanságát őszinteségnek nevezi", és amelynek „egyetlen törekvése a tehermentesítés". Nyilvánvaló tehát, hogy a *másik színház* csak olyan színház lehet, amely rendre cáfolja mindezen jelzőket és negatív tulajdonságokat; illetve akkor lesz másik színházunk, ha a kor alkalmas lesz rá, hogy a közvetettség birodalmából át(vissza)léphessünk a „kedély örvényeitől" jótékonyan befolyásolt újabb világba.

Mielőtt bárki is arra gondolna, hogy az esztétikai kritika a politikai kritika tetszetős fedele, sietek leszögezni: Balassa Péter világlátása az, ami; világlátás, mely a magyar színházat - jelszavaktól mentesen - világdimenzióba helyezi el. S nem véletlen: az opera ehhez az egyik fontos vezérfonal. A létező „másik színház" nagyszerű példája *A varázsfuvola* Bergman „betanításában" - filmen, s a *Parsifal,* amelyben Balassa Péter a Grál-lovagok templomi bevonulásának zenéjét olyan jelzős szerkezettel jellemzi, amely bízvást lehetne egy teljes rendezői koncepció tengelye: „csüggedt induló".

Az esztétikai kritika - Balassa Péter kezén - a dráma és a színpad viszonyában a szöveg prioritását hangsúlyozza (és ebben az értelemben minden, ami a színpadon történik, szöveggé válik). Jellemző példa, hogy Balassa Péter a Stúdió „K' nevezetes Woyzeck-előadását mintegy ürügyül használja fel a Georg Büchner-dráma rekonstrukciójához, értelmezéséhez. De voltaképp így jár Szikora János és a *Takaritás* győri előadása is: alkalmi széljegyzet csupán Nádas Péter drámaírói munkásságának elemzéséhez, amely a szerző értékelése szerint „a szűkös magyar drámatörténetben *fordulatot* jelent" olyan fordulatot, mely csak Füst Milán *Boldogtalanok* című művének megjelenéséhez hasonlítható. A *Takaritás* azért is fontos, pillanat Balassa Péter másik színházának fölépülésében, mert eldönthetetlen - egymásra torlódik -, hogy innen vezetett-e út az operához, vagy éppen az opera gyűjtőműfajának prózai megjelenése váltotta-e ki Balassa péter (indokolt) eufóriáját. Nádas Péter mércévé válik; s ez olyan (csak itt, a. kötetben groteszk) gondolatkapcsolásokban is jelentkezik, hogy Kornis Mihály drámakötetének recenzeálása közben a szerző formátumos dicséretként csak annyit mond: „Egyedül Nádas Péter színháza fogható hozzá."

Nádas Péter a híd a kötet egyik legbravúrosabb színházi (filmes) elemzéséhez: Balassa Péter Tarr Béla Őszi almanachjának olyan magyarázatát adja - miközben a film Hédi-alakját a Takaritás Klára asszonyával rokonítja -, hogy óhatatlanul Mallarmé sorai jutnak eszünkbe: „Az ember eggyé válik bűvöletei tárgyával." A kritikus talán soha, de az esztéta mindenesetre maga is annak a hermetikus világnak a lakója lesz, amely az Őszi *almanach* „fényképezett színházát" jellemzi, és mint lakó beszéli ki a látványt, az értelmet, ami Tarr Béla „negatív idilljét", „európai létünk végkifejletét" működteti. Csak ebből a mallarméi nézőpontból látszik a drámai paradoxon: „A külvilág néma, mert nincs." Csak ez a nézőpont teszi értelmezhetővé azt az abszurd dicséretet, hogy „kevés műben látni valamiről, mindenről, ami külső, mindenről, ami világ, ilyen szuggesztívan, hogy nincs." S ami ebből következik: ez a „másik" film szerencsére! - nem modern. Sőt Balassa Péter azt is megkockáztatja, hogy „a modernség bizonyos mértékű közömbössé

válása az utóbbi idők egyes magyar filmjeinek figyelemre méltó, ígéretes erénye".

„Kárpit le" - fejezi be Balassa Péter az Őszi *almanach* elemzését; ez bizony a „másik színház" fontos rendezői instrukciója, végszó a minden ízében konzekvens esztétának: Balassa Péter egyik újabb - Samuel Beckett halálára írt - fájdalmas esszéje jelent meg *Mind el* címen a Színház 1990. január-februári számában. Ebből a jelentős írásból, a kötet lassan épülő nyolcvanas évekbeli „hegymenetéhez" képesti gyors „lejtmenetből", kiderül - retrospektíven is -, hogy Balassa Péter „másik színháza" a modernen túl van. Beckett egy gótikus dóm zárókőve: „A modernnel szemben fellépő utolsó modernről van itt szó, a modernség önkritikájáról, mely szinte egyidejű a modernnel, aki és ami mindent visszavon: Nagy Történetet, Főszereplőt, Helyet, Időt, Artikulált Nyelvet, Jelentést és főképpen az Ént."

Balassa Péter kötete tartalmaz egy izgalmas „kontextuselemzést" arról, hogy miként működik a visszavonás; a Jeles András vezette Monteverdi Birkózó Kör Dobozy-előadásáról van szó. A mesterkélt és velejéig hazug darab szó szerint előadva - *Drámai események* címen - leleplezte önmagát, és fölfeslett belőle az igazság. Mert a Nagy Visszavonásnak stílusa van: „Blődli és nagy színház szinte *régimódi* összetalálkozása az, ami Beckettet a «legvégleg» emberévé teszi a modernség végén..." Mert lehet, hogy a kárpit lehull, az összes szereplő lelép a színről, a színpad - a másik szín-ház - azonban (lehet, hogy) marad.

Szépirodalmi Könyvkiadó, 1989

SZÓVÁLTÁS a SZÍNHÁZ -ról és a színházról

1991. április 5-én este 10-kor

a Radnóti Színházban

Résztvevők: színészek, rendezők, újságírók, önkormányzati szakemberek

Minden érdeklődőt szeretettel vár a Szerkesztőség
Jegyek a Radnóti Színház pénztárában

SUMMARY

Two further regional theatres are affected by the general crisis in network and management problems. A series of interviews with the persons concemed contributes to the straightening out of the situation at Pécs and Miskolc.

Our column of reviews contains this time two critical examinations - one by Eszter Babarczy, another by László Jakab Orsós - of Büchner's Leonce *and Léna* (Little Stage of Budapest); Andrea Stuber examines two productions of Gozzi's *The* Stag *King* (Miskolc and Nyíregyháza); while Judit Szántó saw the premiere of István Eörsi's *Duel on a Cleaning* at Veszprém.

Under the headline of *The Other Theatre* we publish a larger assortment of writings on altemative theatre. We begin with a discussion lead by Jerzy Grotowski in 1970 at Manizales, Columbia, followed up by Jan Kott's essay on the Polish master (Gro-*towski or The Frontíer).*

Several contibutions are grouped around Peter Brook's latest production, *Ine Tempest:* a critical analysis by Peter von Becker, two interviews made in England while the production was touring there, and the record of a discussion between Brook and Peter Stein which took place in Wolfenbüttel, Germany.

Two writings concem Grotowski's disciple, Eugenio Barba, founder of the Odin Teatret: an interview conducted by László Bérczes on the occasion of Mr. Barba's recent Budapest visit and David Shoemaker's descriptive analysis of his latest production, *Tal*abot. Judit Törzsök contributed a philosophical essay on Samuel Beckett's pantomimic plays.

Three further writings review recent altemative theatre experiences in Hungary: Tamás Tarján saw three short texts by Beckett at a new experimental venue (Studio R. S. 9), Judit Csáki writes about the premiere of a new Hungarian play - Andor Szilág-*yi's Virgín wíth Ten Eggs* - by the Studio K, and Dezső Kovács about Péter Nádas's *The* House-*Cleaning* at the József Attila Theatre. István L. Sándor was present at a mustering of Hungarian movement theatres at the Skéné, operating in Budapest's Technical University, while István Nánay visited Wroclaw, Poland on the occasion of the festival of altemative theatre. The assortment of writings is concluded by a book review: József Marx read for us *The Other Theatre,* an important collection of essays by critic and aesthetician Péter Balassa.

Jan Rüsz: Talabot (Odin Teatret)

A különleges, avantgárd előadás különleges technikára késztette a fényképészt. A körülrajzolt figura és a háttértónussal szabálytalanná tett képkivágás az önálló képzőművészeti alkotás felé közelíti a fotót.

SZÍNHÁZ
fotógaléria

Ára: 48,— Ft

Madách Színház

BEMUTATÓ

1991. január 11-én, pénteken este 7 órakor

A ROBERT STIGWOOD ORGANISATION LTD ÉS DAVID LANGDEL KÖTÖTT MEGÁLLAPODÁS ALAPJÁN A MŰ ZENEMŰKIADÓ JOGAIT A NOVELLO AND COMPANY LIMITED LONDON KEZELI

TIM RICE–A. LLOYD WEBBER:

JÓZSEF

és a színes, szélesvásznú álomkabát

Musical két részben

Fordította: BLUM TAMÁS

Szereplők:

József ..... PAUDITS BÉLA m.v.
Fáraó ..... VIKIDÁL GYULA m.v.
Narrátor I. ..... SZEREDNYEY BÉLA
Narrátor II. ..... HÜVÖSVÖLGYI ILDIKÓ
Jákob ..... ZENTHE FERENC
kiváló művész
Potifár ..... LÖTE ATTILA
Potifárné ..... KÖKÉNYESSY ÁGI
Pék ..... LESZNEK TIBOR
Pohárnok ..... VESZELINOV ANDRÁS

József testvérei:
Ruben ..... KAUTZKY ARMAND
Levi ..... PUSZTASZERI KORNÉL
Naphtali ..... LIPPAI LÁSZLÓ m.v.
Isahar ..... LAKLÓTH ALADÁR
Dan ..... GALBENISZ TOMASZ
Simeon ..... MÉSZÁROS KÁROLY m.v.
Asher ..... KISS ZOLTÁN fh.
Zebulon ..... WEIL RÓBERT fh.
Gád ..... BIHARI ZOLTÁN
Juda ..... MOLNÁR FERENC
Benjamin ..... ARATÓ BALÁZS

A prológ szövegét RAJ TAMÁS írta

Közreműködik a Madách Színház tánckara és stúdiós szereplői

Díszlet és világítás: GÖTZ BÉLA

Jelmez: RÁTKAI ERZSÉBET

Koreográfus: HEGYESI ARANKA m.v.

A rendező munkatársai: SZEREDNYEY BÉLA és TATÁR ESZTER

A hangfelvételt készítette és a zenét hangszerelte KOCSÁK TIBOR,

a hangszereket programozta SZAKÁLY LÁSZLÓ, hangmérnök KÁLMÁN SÁNDOR és JÁNOSI BÉLA,

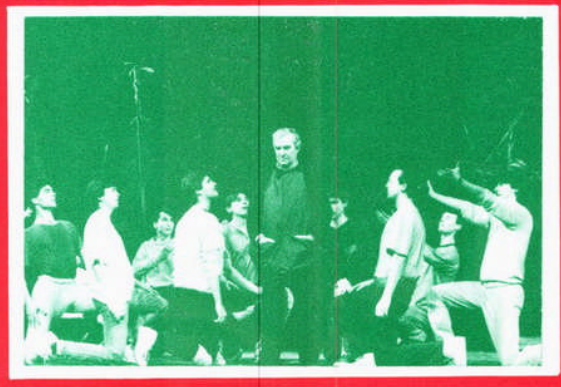
korrepetitor: GEBORA GYÖRGY, az előadásokon vezényel KOCSÁK TIBOR, illetve GEBORA GYÖRGY

(A hangfelvétel a Főnix Stúdióban készült)

Rendező:
SZIRTES TAMÁS

A musical plakátja.

A PRODUKCIÓ
AZ ORSZÁGOS TAKARÉKPÉNZTÁR
ÉS KERESKEDELMI BANK Rt.
TÁMOGATÁSÁVAL KÉSZÜLT.



Felvételek a próbáról.

TF BANK